

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel

Arş. Gör. Cihangir Eker



SANAT ve ESTETİK

Haziran 2023 | Yıl: 6 Sayı: 11

ISSN: 2667-4815



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Editör

Dr. Tahir Çelikbağ

Editör Yardımcıları

Dr. Eylem Güzel | Arş. Gör. Cihangir Eker

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics) uluslararası hakemli bir dergi olup yılda 2 sayı yayınlanır. Gerekli durumlarda özel ya da ek sayılar da yayınlanabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, sanatın bütün disiplinleri ve sosyal bilimlerin sanat ve estetikle ilgili disiplinlerarası yazı yayınlayan bir dergidir. Bu çerçevede özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap, makale, sempozyum, panel ve bilimsel etkinlik tanıtma çalışmaları ile nekroloji metinleri yayınlar. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayınlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirileri de yayınlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. Yayınlanması için Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi (International Journal of Art and Aesthetics), yayınlamış olduğu metinleri çeşitli mecralarda yayınlayabilir. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir. Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi'nin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Diğer dillerden gelen yazılar değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayınlaması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.

www.usved.com/ usved@akademikiletisim.com

ISSN:2667-4815

YIL:6 / SAYI:11

ALAN EDİTÖRLERİ

Antropoloji: Dr. Fadime Suata Alparslan - *Cumhuriyet Üniversitesi*

Eğitim Bilimleri: Dr. Muhammet Zincirli - *Fırat Üniversitesi*

El Sanatları: Dr. Zeynep Balkanal - *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi*

Felsefe: Dr. Vedat Çelebi - *Erciyes Üniversitesi*

Göstergebilim: Dr. Sezgin Demir - *Fırat Üniversitesi*

Görsel Sanatlar Eğitimi: Dr. Metin Uçar - *Kastamonu Üniversitesi*

Gastronomi ve Mutfak Sanatları: Dr. Serkan Polat - *İstanbul Medeniyet Üniversitesi*

Görsel İletişim Tasarım: Dr. M. Gökhan Genel - *Yalova Üniversitesi*

Grafik Tasarım: Dr. Fatih Özdemir - *İnönü Üniversitesi*

Heykel: Dr. Natic Aliyev - *Azerbaijan State Academy of Arts*

Türk-İslam Sanatları: Dr. Mert Ağaoğlu - *Sakarya Üniversitesi*

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım: Dr. Berna Çağlar - *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Kuyumculuk Tasarım: Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - *Egypt Helwan University*

Mimarlık: Dr. Deniz Demirarslan - *Kocaeli Üniversitesi*

Mozaik ve Vitray Sanatı: Dr. Limüna Akbarova - *Azerbaijan State Academy of Arts*

Müzik: Dr. Süleyman Cem Şaktanlı - *Yüzüncü Yıl Üniversitesi*

Peyzaj Mimarlığı: Dr. Meltem Yağmur Wallace - *Ege üniversitesi*

Plastik Sanatlar: Doç. Dr. Burcu Pehlivan - *Beykent Üniversitesi*

Resim: Dr. Ceyda Güler - *Mimar Sinan Üniversitesi*

Sanat Tarihi - Arkeoloji: Dr. Yalçın Karaca - *Yüzüncü Yıl Üniversitesi*

Seramik ve Cam Tasarım: Dr. Mine Ülkü Öztürk - *Necmettin Erbakan Üniversitesi*

Sinema ve Televizyon: Dr. Cengiz Asiltürk - *Beykent Üniversitesi*

Sanat Psikolojisi: Dr. Sultan Okumuşoğlu - *Lefke Avrupa Üniversitesi*

Sanat Sosyolojisi: Dr. Zafer Durdu - *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Teksti Tasarım: Dr. Elif Aksoy - *Fırat Üniversitesi*



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Grafik Tasarım ve İndeksleme

Arş. Gör. Cihangir Eker - Fırat Üniversitesi

Yabancı Dil Uzmanı

Bülent Polat

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Arif Aziz - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaijan

Prof. Dr. Aslı Yazıcı - Bartın Üniversitesi - Bartın / Türkiye

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Çankırı Karatekin Üniversitesi - Çankırı - Türkiye

Prof. Dr. Anastasiya Golovniya - Belarus State Art University - Minsk / Belarus

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Kamil Cihan - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye

Prof. Dr. Ahmet Ali Bayhan - Ordu Üniversitesi - Ordu / Türkiye

Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Samsun / Türkiye

Prof. Dr. Bilal Makled - Egypt Helwan University - Kahire / Egypt

Prof. Dr. Fuat Salayev - Azerbaijan State Academy of Arts - Baku / Azerbaijan

Prof. Dr. Kazim Hadzimejlic - Academy of Fine Art Sarajevo - Sarajevo / Bosnia and Herzegovina

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi - Erzurum / Türkiye

Prof. Dr. Hüseyin Elmas - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Meliha Yılmaz - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Nuri Gömleksiz - Fırat Üniversitesi - Elazığ/Türkiye

Prof. Dr. Serdar Yavuz - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir / Türkiye

Prof. Dr. İsmail Aytaç - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. Yüksel Gögebakan - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Melinda Kostelac - Rijeka University - Rijeka / Croatia

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Bekir Deniz - Ardahan Üniversitesi - Ardahan / Türkiye

Prof. Dr. Can Mehmet Hersek - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Erhan Vecdi Küçükbaş - Ege Üniversitesi - İzmir / Türkiye

Prof. Dr. Hamza Gündoğdu - Sakarya Üniversitesi - Sakarya / Türkiye

Prof. Dr. Melek Gökay - Necmettin Erbakan Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu - Selçuk Üniversitesi - Konya / Türkiye

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Assoc. Prof. Dr. (Prof. Dr.) Shukhrat Abdumalikov - Uzbekistan State of Art University -
Taşkent / Uzbekistan

Prof. Dr. Serap Buyurgan - Başkent Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Zeki Taştan - Yüzüncü Yıl Üniversitesi - Van / Türkiye

Prof. Dr. Aygül Aykut - Erciyes Üniversitesi - Kayseri / Türkiye

Prof. Dr. Afet Aslanova - Azerbaijan State Fine Arts University - Bakü / Azerbaijan

Prof. Dr. Abaz Dizdaroviç - International University of Novi Pazar - Sarajevo / Bosnia and
Herzegovina

Prof. Dr. Mustafa Cevat Atalay - Gaziantep Üniversitesi - G. Antep / Türkiye

Assoc. Prof. Dr. (Doç. Dr.) Galina Miskiniene - Vilnius University - Vilnius / Lithuanian

Prof. Dr. Meltem Katıranlı - Gazi Üniversitesi - Ankara / Türkiye

Prof. Dr. Özcan Bayrak - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye

Prof. Dr. Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade - belgrad / Serbia

Doç. Dr. Burcu Pehlivan - Beykent Üniversitesi/ İstanbul.

Doç. Dr. Üyesi Fahrettin Geçen - İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye

Doç. Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Şahmaran Can - Yüzüncü Yıl üniversitesi - Van / Türkiye

Doç. Dr. Üyesi Seyhan Mercan Kalaycı - Yüzüncü Yıl üniversitesi - Van / Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Turan Sinan - Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

Dr. Öğr. Üyesi Aziz Coşkun - Bitlis Eren Üniversitesi - Bitlis / Türkiye

Dr. Öğr. Neslihan Dildaş Dinç - Bitlis Eren Üniversitesi - Bitlis / Türkiye

YURT DIŞI TEMSİLCİLERİ

Prof. Dr. Nehat Begiri - Tetova University - Tetova / Macedonia

Assoc. Prof. Dr. Ljubica Jovic Knezevic - University of Art in Belgrade / Serbia

Assoc. Prof. Art. Melinda Kostelac - Rijeka University / Croatia

Assoc. Prof. Dr. Limuna Akbarova - Azerbaijan State Academy of Arts / Azerbaijan

Assoc. Prof. Dr. Usama Abdulrahman Abdulaleem - Helwan University / Egypt

TARANDIĞI İNDEKSLER

Index Copernicus

RESEARCH BIBLE

CiteFactor

ISAM (İslam Araştırmaları Merkezi)

HINDEX

ESJI (Eurasian Scientific Journal Index)

I2OR (International Institute of Organized Reserarch)



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERĐİŐİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS



SANAT ve ESTETİK

ULUSLARARASI SANAT VE ESTETİK DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF ART & AESTHETICS

İÇİNDEKİLER

Aygün Yöndem - Ahmet Dalkıran

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR
s.1-32

Uğur Günay Yavuz - Mehmet Uluç Ceylani

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDIN VE REN HANG'İN REKLAM
FOTOĞRAFLARI
s. 33-48

Hüseyin Elmas - Zeynep Özdenur Evis

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT
KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ
s. 49-67

Tuğba Ayas Önel

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE
s. 68-87

Yıldırım Onur Erdiren

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA
s. 88-98

Elmas Kendirli - İsa Eliri

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER
s. 99-111

Nesibe Buket Demir -İsa Eliri

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ
s. 112-123

Alper Demirel - Osman Çaydere

SANAT EĞİTİMİNDE DİJİTAL OKURYAZARLIK VE TERSYÜZ ÖĞRENİM MODELİ
s. 124-141

Ümit Gezin

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE
YÖNLENDİRMESİ

s. 142-149

Abdurrahman Eren - Merve Sürücü

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ;
GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

s. 150-169

Funda Özşener

UYARLAMA VE SADAKAT

s. 170-180



1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR¹

Aygün Yöndem² – Ahmet Dalkıran³

Özet

“1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” konulu araştırma kapsamında amaç, çağdaş Anadolu Türk resim sanatının 1950-2023 yılları arasındaki döneminde soyut dışavurumcu eserlerde kontrollü spontane yaklaşımlar sergileyen sanatçılarla eser örneklerinin araştırılarak tespit edilmesi ve araştırmaya ait bulgu ve yorumlarla, ilgili literatüre katkı sağlamaktır. İlk izlerini 1940 sonrası dönemde, Avrupa’da gösteren soyut dışavurumculuk II. Dünya Savaşı’nın yarattığı olumsuz ortamla kendini Amerika’ya taşımıştır. Amerika’da farklı bir üslupla gelişen soyut dışavurum oldukça ses getirmiştir. Amerika’da Jackson Pollock’un büyük tuval bezlerini yere sererek sergilediği bu performans spontane gelişen boya sıçramaları ve akıtmaları, bir diğer taraftan sanatçı kontrolünde olan boya miktarı ve doğru yere doğru renk uygulaması bu performansın kontrollü tarafını ortaya koymaktadır. Kontrollü spontane yaklaşımlar Türk resim sanatında da görülmesine rağmen bugüne kadar alan araştırmacıları tarafından ilgili literatür açısından herhangi bir araştırmaya konu olmamıştır. Bu bağlamda konunun araştırılması önemli görülmüş ve kontrollü spontane yaklaşımları çalışmalarında bir ifade biçimi olarak kullanan Türk sanatçılarından istikrarlı tutum sergileyenler arasından Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhal Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebrielloğlu ve Gülten İmamoğlu’nun çalışma örnekleri ele alınmıştır. Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Araştırma sürecinde nitel verilerin elde edilmesinde “doküman incelemesi ve görüşme” yönteminden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Dışavurumculuk, Türk Resmi, Spontane, Kontrollü Spontane.

¹ Bu araştırma “Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” isimli Yüksek Lisans Tez çalışmasından türetilmiştir.

² Ressam, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Programı, ORCID: 0000-0002-7310-966X, aygun.erdogan@autlook.com

³ Prof. Dr. Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü/Resim Anasanat Dalı, ORCID: 0000-0003-3055-4971, e-dalkiran30@hotmail.com

CONTROLLED SPONTANEOUS APPROACHES IN CONTEMPORARY
TURKISH PAINTING AFTER 1950

Abstract

Within the scope of the research titled "Controlled Spontaneous Approaches in Contemporary Turkish Painting After 1950", examples of works were given in order to determine the artists who exhibited controlled spontaneous approaches in the abstract expression works of Contemporary Anatolia Turkish painting from the 1950-2023 period and to contribute to the relevant literature. In the post-1940 period, the first traces of abstract expressionism, which emerged in Europe, moved itself to America with the negative atmosphere created by the Second World War. The abstract expression developed in America with different style has made tremendous impact. The performance of Jackson Pollock in the USA by laying its large canvas on the ground, on one hand spontaneously developing paint splashes and spills, on the other hand the amount of paint controlled by the artist and the correct application of colour to the right place reveals his controlling side. Although controlled spontaneous approaches are seen in Turkish painting, it has never been subject of research until now. In this context, the research of the subject is considered important and the samples works of the Turkish artists, who use the controlled spontaneous approaches as a form of expression in their works and among them who have a stable attitude like Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhul Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu and Gültem İmamoğlu, are discussed. Qualitative research methods and techniques were used in the research based on the general screening model. During the research process, "document analysis and interview" methods were used to obtain qualitative data.

Keywords: Abstract Expressionism, Turkish Art, Spontaneous, Controlled Spontaneous.

Giriş

Spontane kelimesi Fransız dilindeki *spontané* (kendiliğinden) sözcüğünden gelmektedir. Fransızca olan bu kelime Latince *sua sponte* "kendi rızasıyla, gönüllü olarak" deyiminden yola çıkarak türetilmiştir. Bu sözcüğün asıl kökeni Latince *sponsus, spont-* "söz, vaat, rıza" sözcüğünden türetilmiştir ("Sanal-1", 2018, s.1).

Spontane anlam olarak TDK'da, anlık ve kendiliğinden şeklinde tanımlanmıştır ("Sanal-2", 2020, s.1).

Spontanelik, akışa müdahale etmemenin en temel halidir. Bu kavram, "kasıtlı bir şekilde ortaya çıkmamak", "bilinçli olarak tasarlanmamak" ve "kendiliğinden meydana gelmek" anlamında kullanılmaktadır (Aktaran: Saygan, 2014, s.416; McMillan, 2004, s.29-30).

Kontrollü spontane yaklaşım ise hiçbir sözlükte yer almadığından şu şekilde açıklanabilir; örneğin, sanat ile hiçbir şekilde ilişkisi olmamış olan bir bireyin elinde farklı renk ve tonlarda boya olduğu düşünüldüğünde ve söz konusu boyaları yüksekçe bir yerden aşağıda bulunan tuvalin üzerine dökmesi istenildiğinde sanatsal hiçbir kural düşünmeden yapacaktır. Sonuçta ortaya çıkan çalışma ise tamamen

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

spontane bir yaklaşımla oluşmuş olacaktır. Ancak aynı olay formal ya da informal sanat eğitimi almış olan bir kişide değişkenlik gösterecektir. Örneğin Jackson Pollock'un taşist eserlerinde boyanın yüksekçe bir yerden tuval üzerine akıtılması esnasında her ne kadar dökülen boyanın ne kadar sıçrayacağını ya da ölçülü bir şekilde ne kadar alana yayılacağını belirleyemese de sanatçının boyanın miktarını ayarlaması, renk tonlarını armoni kurallarına göre kontrollü bir biçimde seçmesi, doluluk-boşluk oranına göre tuval üzerinde doğru alanlara müdahale ile kompozisyonda denge kurması, boya katmanlarında yer alacak renklerin sıralamasını yapabilmesi, bilgi ve deneyim ile oluştuğundan kontrollü spontane bir çalışma ortaya çıkmaktadır.

Lekelerin spontane oluşturduğu doğallıktan yararlanarak, resimde gerekli yerlere müdahale ile kontrol altına alınan renk ve lekeler, dokular sonuç olarak resimde kontrollü spontane yaklaşımı oluşturmaktadır.

Çağdaş Türk resminde bu tarz örnekler 1950 sonrası dönemde görülmeye başlanmıştır. Dünya resim sanatındaki soyut dışavurumcu yaklaşımlarının çağdaş Türk resmine yansması sonucunda yeni bir bakış açısı oluşmuştur. Türk resminde özellikle 1950 sonrası dönemde soyut resim, sanatçılara konu olmaya başlamış ve bununla paralel olarak sanatçılar resimde soyutlamayı birbirinden farklı üsluplarda kullanmaya başlamışlardır. Soyut resimde sanatçı kontrolünde olan boya miktarının spontane oluşturduğu akıtmalar, sıçramalar, dağılmalar sonucunda, kendiliğinden oluşan bu sürece sanatçı dahil olarak ve doğru alanlara yaptığı dokunuşlarla kontrollü aynı zamanda spontane gelişen tarafı harmanlayarak bir bütünlük oluşturur.

Bu nedenle çağdaş Türk resminde kontrollü spontane yaklaşımlar bağlamında çalışan ressamların araştırılması ve yapılan resim örneklerinin tespit edilerek bulgu ve yorumlarına ait sonuçların bir başlık altında toplanması, ilgili literatüre katkıda bulunulması ve bu yolla alan araştırmacılarına yeni bir kaynak oluşturulmasının önem arz ettiği düşünülmüştür.

Araştırma kapsamında amaç, 1950 sonrası Türk resminde kontrollü spontane yaklaşımların tespit edilmesi ve ilgili literatür için bir kaynakta toplanmasıdır.

Araştırma çağdaş Türk resminin 1950-2023 yılları arasında kalan dönem içerisinde eser üreten sanatçılardan; Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhâl Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu ve Gülten İmamoğlu'nun kontrollü spontane yaklaşım görülen eser örnekleri ile sınırlıdır. Söz konusu sanatçıların araştırma konusu kapsamındaki istikrarlı tutumları tercih edilmelerinde etken olmuştur.

Dünya Resim Sanatında Kontrollü Spontane Yaklaşımlara Dair İlk Örnekler

XIX. yüzyıla kadar, batı resim ve heykelinde konular, genel olarak İncil'den sahneler, figürler, mitolojik kişiler ya da dönemin önde gelen kişilerinin görünüşleri dışında farklı bir şey resmedilmemiştir. Ancak XX. yüzyılda gelen modernleşme hareketi ve çılgin tüketim arzusu, sanat nesnesinde kalıcı değişikliklere yol açmıştır. Özellikle II. Dünya savaşı ile etkilenen sosyal ve kültürel yapı sanat anlayışında önemli değişimler yaşamış ve bu değişimle birlikte başka bir yol izlemeye başlayan sanat olgusunun beraberinde figürlerin formlarında da değişimler görülmüştür. XX. yüzyıl boyunca resimlerde görülen kusursuz sanat anlayışı yerini figürlerin formlarında gerçekleştirilen değişimlere bırakmıştır. Yer yer subjenin, yer yerde sanatçı ve izleyicinin konumunda değişiklikler yapılmış ve gelenekleri yıkan köklü bir reform elde edilmiştir (Taşkesen, 2018, s.167).

Bu değişimlerden en dikkat çekenini ise II. Dünya savaşının getirdiği kaotik ortam içerisinde gerçekleşmiştir (Turani, 1999, s.696-697). Bu dönemde Avrupa'da, yaşam koşullarının daha da zorlaşması sanatçılar ve düşünürlerin yeni bir arayışa girmesine neden olmuştur. Bu nedenle pek çok sanatçı ve düşünür Amerika'ya göç etmiştir. Dolayısıyla kültür transferi gerçekleşmiştir. Amerikalı sanatçılarla birlikte, Avrupa'dan göç eden sanatçılar buradaki sanatın temelini oluşturmuşlardır (Kayapınar, 2013, s.1).

İlk Amerikan sanat anlayışı bu şekilde ortaya çıkmıştır. Bu anlayışa kontrollü spontane yaklaşımı da içerisinde barındıran Soyut Dışavurumculuk/Abstre Ekspresyonizm akımı denilmiştir. Esasen Soyut Dışavurumculuk terimi ilk kez 1920'lerde Kandinsky'nin resimlerine yönelik bir nitelendirme olup (Antmen, 2008, s.143), daha sonra Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından 1946'da Arshile Gorky, Willem De Kooning ve Jackson Pollock'un eserleri için kullanılmış ve giderek aynı tarzda çalışan sanatçıları ifade eden bir terim haline gelmiştir (Hodge, 2013, s.162).

Amerikan Soyut-Ekspresyonizminin ortaya çıkışı, aşağı yukarı II. Dünya Savaşının bittiği 1945'ten biraz önceye rastlamaktadır. Bununla birlikte 1948 yılı bu hareketin büyük bir canlanma gösterdiği tarihtir. ABD'deki soyut-ekspresyonizm en önemli temsilcileri Hans Hofmann (1880-1966), Marc Tobey (1890-1976), Mark Rothko (1903-1970), Willem de Kooning (1904-1997), Clyfford Still (1904-1980), Arshile Gorky (1904-1948), Jackson Pollock (1912-1956), Robert Motherwell (1915-1991), Sam Francis (1923-1994) ve Ronald Brooks Kitaj (1932-2007)'dir. Bu sanatçılar farklı tarzlara sahip olmalarına rağmen, dil birlikleri çağdaş eleştirmenler tarafından vurgulanmaktadır (Turani, 1999, s.705).

Soyut dışavurumculuğun ilk baştaki temsilcileri objektif resim ve bilinen kompozisyon kurallarını terk ederek hem kübistlerin çalışmalarından hem Avrupalı sürrealistlerden hem de Pablo Picasso ve Henri Matisse'den etkilenmişlerdir.

Çoğunlukla soyut dışavurumcular, mekân, çizgi, şekil ve renk gibi içgüdüsel,

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

sezgisel ve kendiliğinden düzenlemeleri denemeye karar vermişlerdir (Işık, 2019, s.97).

Amerikan Soyut Ekspresyonist sanat o dönemde Avrupa'da İformel Sanat'a denk gelmektedir. İformel sanat soyut ekspresyonizmin Avrupa'daki karşılığıdır denilebilir. Fakat informel sanat soyut ekspresyonizmden dil olarak daha farklıdır. İformel sanatta Avrupa sanatının figüratif yaklaşımı bir kenara itilerek, formsuz, figürsüz lirik soyutlama adı altında, geleneksel resimden de tam manasıyla kopmadan yarı kontrollü bir biçimde soyutlama gerçekleştirilmektedir. İformel sanat adı altında var olan Taşizm ise Avrupa'daki soyut dışavurumun karşılığıdır.

Sanatın ilgi odağının Paris'ten Newyork'a kayması ile sanatın merkezi değişmiştir (Antmen, 2008, s.151). Paris ekolünün kemikleşen estetiğine yanıt olarak 1940'lı yıllarda New York Okulu ortaya çıkmış ve tam yirmi yıl boyunca Soyut Ekspresyonizme ilave olarak aksiyon resmi ile uluslararası ölçekte sanat dünyasında yeni bir çığır açmıştır. Ancak o dönemdeki çağdaş sanatın dominant durumu sebebiyle; oluşturulan yapıtların neredeyse tamamının soyut ekspresyonist ve aksiyon resmi dâhilinde değerlendirilmesi söz konusudur. Soyut Dışavurumcu ressamı tutumları ve fikir bütünlükleri açısından tek çatı altında toplayan New York Okulu, çoğunlukla soyut tarzda çalışan ressamın oluşturduğu heterojen bir topluluktur ve bu topluluk üyesi sanatçıların eserleriyle dönemin sanat akımlarında yeni eğilimler gerçekleştirecek olan sergiler açılmıştır. Öyle ki, Peggy Guggenheim (1898-1979), New York'ta, Century Galerinin avangart eğilimleri doğrultusunda göçmen ve Amerika'nın henüz tanınmamış ressamlarına işlerini sergileme imkânı vermiştir. Guggenheim, patron ve koleksiyoner olarak, Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt gibi sanatçılarla ilişkiler kurmuştur (Kayapınar, 2013, s.64,69).

Soyut Ekspresyonizm'de Eylem(Aksiyon) Resmi ve Renk Alanı Resmi olmak üzere iki temel resim yapma tarzı vardır. Eylem resmi yapan sanatçılar, eserlerini iç dünyalarını ifade edebilmek için bilinçli bir plansızlık içinde sezgisel bir yaklaşımla devasa tuvaler üzerinde fırça ya da başka araçlarla yarattıkları, coşkulu, dışavurumcu ve enerji dolu iz ve lekelerle oluşturmayı seçmişlerdir. Boyayı tüm yüzeye, damlatma, yayma ve sıçratma şeklinde uygulamışlardır. Boyayı uyguluyorken kullanılan hareket ve jestler, ortaya çıkan sonuçtan daha önemli olduğundan bu tekniğe alternatif olarak Jestle Soyutlama da denilmiştir. İkinci tip Soyut Ekspresyonistler olan Renk Alanı ressamı ise daha durgun bir biçimde devasa tuvalerinde büyük renk alanlarını boyamışlardır. Ancak hangi yöntemi kullanırlarsa kullansınlar Soyut Ekspresyonistlerin hepsinin amacı dünyanın savaş sonrasında içinde bulunduğu çalkantıları ifade etmektir (Hodge, 2013, s.163).

Bu bağlamda araştırma konusu kontrollü spontane yaklaşımlar ise Eylem/Aksiyon Resmi olarak adlandırılan anlayışı temsil eden sanatçıların eserlerinde görülmektedir.

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Aksiyon resmi, üretim aşamasında yoğun fiziksel hareketlerle güçlü fırça darbeleri, damlatma ve sıçratılan boyaların spontane uygulamalarıdır.

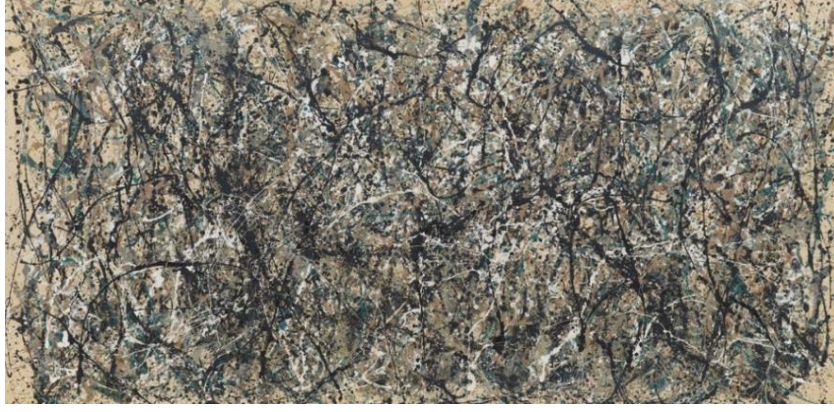
Aksiyon Resmi olarak bahsi geçen anlayışın en bilinen temsilcisi Jackson Pollock olmuştur. Fakat bu anlayışa katılan farklı sanatçılar da vardır. Bunlar Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell'dir. İleri aşamalarda sanatçıların üslupları hakkında detaylı bilgi verilecek olsa da kısaca aksiyonlarını tanımlamak gerekirse; Jackson Pollock yere serdiği tuval bezleri üzerine boya tenekelerinden akıttığı boyalar ile dokular oluşturmuştur. Willem de Kooning resimlerinde aksiyonu fırça darbeleriyle gerçekleştirmiştir. Franz Kline beyaz zeminler üzerine kesik uçlu veya oval fırça darbeleri ile hareketi sağlamıştır. Robert Motherwell ise yaşamdan kesitleri resimlerine lekesele uygulamalarla aktarmıştır (Karabaş ve Yıldız, 2016, s.353).



Görsel-1: Jackson Pollock. (Kaynak: <https://124.im/sNIP7b>)

Aksiyon resminin en önemli temsilcisi Jackson Pollock (1912-56) (Görsel-1) yere serdiği tuval bezlerine, delikler açtığı teneke kutulardan boyalar akıtarak dokular oluşturmuş aynı zamanda ritmik boya sıçratmaları kullanarak resimlerini meydana getirmiştir. Böylelikle kendini temsil eden bir üslup oluşturmuştur. Eserlerine rastgele tanımlı yerine ritmik tanımlı kullanılmıştır. Pollock geleneksel resimden kopmuş, soyut dışavurumculuğun bütüncül etkisinden yararlanmıştır. Resimlerinde uyguladığı bu tekniğin yeni ve farklı olması sebebi ile pek çok olumlu-olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi eleştirmenler Pollock'a destek vermiştir. Zaman içinde Amerika'nın en ünlü ressamı olan sanatçı, geleneksel resmin prangalarından kurtulmuş ve kendi kuşağına yeni bir kapı aralamış bir figür olarak anılmıştır (Antmen, 2008, s.154; Turani, 2012, s.708).

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR



Görsel-2: Jackson Pollock, Numara 31, 1950, T.Ü.Y.B, 269,5 x 530,8 cm. (Kaynak: <https://124.im/RrEYDpC>)

Leyla Varlık Şentürk analitik resim çözümlenmeleri adlı kitabında Pollock'un sanatını (Görsel-2) şu şekilde ifade etmiştir; "Pollock, De Kooning ve Kline çalışmalarında XX. yy. ortalarındaki Amerika'nın iç didişmelerini, bunalımlarını yansıttılar. Pollock, kıvrımlı, bükümlü bir ritim izleyerek boyayı tuvale aktardı. Sonunda çıkacak resmi kestirmek imkânsızdı ve bunu kendisi de biliyordu. Onun yöntemine göre boyanın çizdiği her çizgi bir sonrakini etkileyecek bir karardı" (Şentürk, 2016, s.164).

Eylem Resmi sanatçıların önemli isimlerinden biri de Robert Motherwell'dir. Sanatçı yalnızca resimleriyle değil aynı zamanda yazar, sanat tarihçisi ve eğitimci kişiliği ile döneme damga vurmuştur.



Görsel-3: Robert Motherwell, Elegy to the Spanish Republic No. 59, 1959, Dokuma Kağıt Üzerine Yağlıboya ve Guaş, 56,8 x 72,4 cm. (Kaynak: <https://124.im/Sxh>)

Motherwell, çağdaşı diğer soyut dışavurumcu sanatçılardan hem toplumsal hem de siyasal olaylara duyduğu hassasiyeti çalışmalarında yansıması açısından farklılık göstermektedir. Sanatçının sanat hayatında öne çıkmış ve en tanınmış çalışmaları olarak değerlendirilebilecek "Elegy to the Spanish Republic" (İspanyol Cumhuriyeti'ne Ağıt) adlı serisi (Görsel-3), Motherwell'in sosyal duyarlılığını ortaya

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

koyması bakımından örnek verilebilir. Motherwell, 1940-1970 yılları arasında geçen 30 yıl süresince, söz konusu çalışmalarının 150 civarında çeşitlemesini ortaya koymuştur (Kınacı, 2008, s.55).

Sonuç olarak kavramsal çerçeveyi oluşturan bu bölümde yapılan araştırma kapsamında görüldüğü üzere çağdaş dünya resim sanatının gelişiminde birçok akım var olmuştur. Bu akımlardan olan Soyut Dışavurumculuk, konunun içeriği bakımından en yakın yaklaşımı sergilemektedir. Soyut Dışavurumculuk çatısı altında var olan Aksiyon Resmi ise araştırma konusunun spontane gelişen bölümünün özüne temel olmaktadır. Soyut Dışavurumcu sanat başlı başına ayrıntılı bir konu olması sebebiyle araştırma konusu yalnızca Kontrollü Spontane Yaklaşım sergilemiş sanatçıların incelenmesi yönünde olmuştur. Buraya kadarki incelemeler asıl araştırma konusunu oluşturan “1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” konusuna temel oluşturulması amacıyla verilmiştir.

“1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” isimli araştırma konusu her ne kadar Türk Resminin 1950’den günümüze kadar olan bir zaman dilimi ile sınırlandırılmış olsa da konunun net olarak kavranabilmesi açısından Türk resminin hangi temeller üzerine kurulu olduğuna da kısaca değinmenin faydalı olacağı düşünülmüştür.

Bu nedenle “Batılı Anlamda Türk Resminin 1950’ye Kadarki Gelişimine Genel Bakış” ve “1950’den Günümüze Türk Resminin Gelişim ve Modernleşme Sürecine Genel Bakış” başlıkları altında Çağdaş Türk Resminin gelişimine kısaca değinilmiştir. Daha sonra ise asıl araştırma kısmını oluşturan “1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar” başlığı altında Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhâl Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu ve Gülten İmamoğlu’nun kontrollü spontane yaklaşım görülen çalışma örnekleri ele alınarak incelenmiştir.

Batılı Anlamda Türk Resminin 1950’ye Kadarki Gelişimine Genel Bakış

Osmanlı devletinin XVII. yüzyılın ikinci yarısında askeri ve ekonomik anlamda önemli sorunlar ile karşılaşması devleti gerilemeye sürüklemiştir. Gerileme dönemi ile devletin yeniden güçlendirilmesi adına yapılan yenileşme hareketleri, son zamanlarda kaybedilen savaşların yıkımı ile zorunlu hale gelmiştir. Değişime, askeri alanlarda müdahale ile başlanmış daha sonra siyasi, ekonomik, sanat ve eğitim gibi alanlar da yenileşmeye dahil edilmiştir (Göktaş, 2009, s.1).

Türk resminin seyrini değiştiren durumun, batılılaşma olarak ifade edilmesi, geleneğin yerine batı sanat akımlarının denenmeye başlanıldığı dönem Osmanlı dönemine kadar dayanır fakat bu değişim yalnızca resim alanında olmamıştır. Osmanlı’nın son dönemlerinde padişahlar tarafından batıya gönderilen elçiler oradaki yaşam tarzının tamamen öğrenilmesi için görevlendirilmiştir. Lale Devri (1718-1730) ile başlayan batıya olan merak sonraki dönemlerde de sürmüştür.

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Yenileşme adına başlayan değişimler içerisinde Türk resim sanatının da etkilendiği görülmüştür. Toplumsal ve kültürel yönde gerçekleşen değişimler zaman ile Türk resmini Batı resmine yöneltmiştir. Değişimin başlangıcı III. Selim döneminde Mühendishane-i Bahri Hümayun ve Mühendishane-i Berri Hümayun'un programlarına resim derslerinin eklenmesi ile olmuştur. Böylelikle Türk resminde adları çokça anılan asker ressamı bu mühendishanelerde yetişmiştir. Bu okullarda verilen resim derslerinde Batı resmi öğretilmiş, böylelikle Batı tarzında resim yapan önemli ressamı yetişmiştir.

Mühendishanelerde batı üslubunda resmin temeli atılmış, Harbiye mekteplerinde ise karakalem ve yağlıboya çalışmaları sürdürülmüştür. Batılı anlamda çalışan Türk resim sanatının ilk temsilcileri; Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, İbrahim Paşa, Süleyman Seyyit, Servili Ahmet Emin, Hüseyin Zekai Paşa, Tevfik Paşa'dır (Berk ve Özsezgin, 1983, s.13).

1835'te başarılı olan öğrencilerin (II. Mahmut dönemi) Avrupa'ya gönderilmeleriyle asker ressamıların batı ile olan etkileşimi devam etmiştir. Bu dönemde çalışmalarını sürdüren Asker Ressamı Kuşağı olarak adlandırılan sanatçılardan en etkin olanları; Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ve Şeker Ahmet Paşa'dır. Sanatçılardan Şeker Ahmet Paşa 1873 yılında İstanbul'da "Sergi-i Osmanı" adı altında ilk resim sergisini açarak, yapılan çalışmaların ilk defa Türk seyircisiyle buluşmasını sağlamıştır (Aktaran: Dalkıran, 2006, s.65; Kalaycı,1998).

II. Abdülhamit ise 1882 yılında güzel sanatlar alanında eğitim vermek üzere Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurarak başına Osman Hamdi Bey'i tayin etmiştir. Böylelikle Osmanlı Devleti'nin ilk güzel sanatlar okulu kurulmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi kurulurken Paris Güzel Sanatlar Okulu (Ecole Des Beaux-Art) örnek alınmıştır ("Sanal-3", 2020, s.1).

Devam eden süreçte gerçekleşen sergi etkinliklerinde yabancı kökenli sanatçılardan çoğunlukta olması sebebiyle sanatsal yaklaşımlar toplum içinde yabancı bir unsur olarak kalmış, gereken ilgiyi görememiştir. 1908 yılında "Osmanlı devletinde ressamlığın ilerlemesi ve Osmanlı ressamıların geleceğini sağlama koşullarının tamamlanması" amacıyla Osmanlı Ressamı Cemiyeti'nin kuruluşu ise, Batı kökenli bu yabancı unsurun toplumsal düzeyde kabul görmesi yolunda atılan önemli bir adımdır. Cemiyetin kurulması ile sanat bireysel olmaktan çıkmış, topluluğun kurduğu bir harekete dönüşmüştür. Bu sebeple Türk resminde oldukça önemli bir değişimin başlangıcı olmuştur. Cemiyet 1911 ve 1914 yılları arasında bir dergi çıkarmış ve toplamda on sekiz sayı yayınlamıştır. Cemiyetin en önemli etkisi ise, 1916 yılından başlayarak 35 yıl boyunca sürdürülen Galatasaray Sergilerini örgütlemiş olmasıdır. Galatasaray Sergileri, Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine geçiş sürecinde önemli bir sanatçı gruplaşması olarak dikkat çeken ve yurtdışına gönderilen üçüncü kuşak ressamılarından oluşan 1914 Kuşağı'nın kurumsallaşmasını sağlayan başlıca etkinliktir (Antmen, 2005, s.2).

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

İsmi İbrahim Çallı'da alan bu grup "1914 (Çallı Kuşağı) Kuşağı" (İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran) adı ile anılmışlardır. Batılılaşma heyecanının gündelik hayatta da yerini almaya başladığı bu dönemde Çallı Kuşağı sanatçıları sergiledikleri izlenimci tutum ile Türk resmine manzara, natüremort, portre, figür, nü gibi konular girmiştir (Dalkıran, 2006, s.67).

29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiş ve ülke ekonomik olarak zor şartlar altında olmasına rağmen yenileşme adına yurtdışına öğrenci gönderilmeye devam edilmiştir.

Paris'ten ve Almanya'nın sanat şehri Münih'ten 1928'de dönen bu genç sanatçılar "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında toplanmışlardır. Birlik ilk sergisini Ankara'da Etnografya Müzesinde açmıştır. İkinci sergi İstanbul'da, Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda açılmıştır. Bu grup sanatçıları ortak bir anlayış benimsememişlerdir. Farklı eğilimlerin bir arada bulunduğu bir sanat topluluğu niteliğindedir. Ekspresyonizm, Realizm ve Kübizm bu eğilimlerin başında gelir. 15 Nisan 1929'da kurulan birliğin üyeleri nizamnamelerinde şu şekilde geçmektedir; Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Ahmet Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Refik Fazıl Ekipman, Şeref Akdik ve heykeltıraşlar Muhittin Sebati, Ratip Acudoğlu, dekoratör Fahrettin Arkunlar (Giray, 1997, s.1319-1320).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin çabası birkaç yıl sürdükten sonra durmuştur. Bununla beraber, 1928 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, sanatçılarının dağılmasına karşın, modern resmin temelini Türkiye'de atmış bulunmaktadır. Dağılan sadece birliktir, sanatçılar asıl kimliklerini, kişiliklerini ilerleyen yıllarda bulmuşlardır (Berk ve Gezer, 1973, s.49).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kuruluşundan birkaç yıl sonra, 1933 yılında D grubu adlı topluluk kurulmuştur. Bu grup modern sanatın çağa uygun biçimlerini ve Türk resim sanatının batılı anlamda gelişimini başlatmıştır. D grubunu oluşturan sanatçılar; Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'dur. Bir araya gelen altı genç sanatçı, Cihangir'de bulunan Yavuz apartmanında toplantılar yapmış ve bu yeni sanat eylemini gerçekleştirmiştir. Genç sanatçılar Türk resmini değerlendirirken elli yıllık bir gecikme söz konusu olduğundan bahsetmişler ve bu durumu şu sözlerle ifade etmişlerdir:

"Yüzyılımızın başından beri Avrupa, plastik sanatlar alanına yeni görüş ve duyular, yeni teknikler getiren değişik eğilimlerin canlı sahnesi olmuştur. Soyut sanat yüzyılımızın başında Avrupa, Rusya ve Almanya'da doğmuş, kübizm, konstruktivizm, sürrealizm, abstrak görüşlerin çeşidi dünyaya yayılmıştır. Türk resminin XIX. Yüzyıl ortalarından 1928-1930'lara kadar bütün bu akımlara yabancı kalışı bir bakıma normal sayılabilir. Memleket, batı anlamındaki sanat verim ve düzeyinden çok uzaktı. Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundu. Batı'da yüzyılların ürünü, sonucu olan eğilimlerin birden benimsenmesi, halka empoze edilmesi uygunsuz bir aktarış

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

olacaktı. Ne var ki, Atatürk'ün önderliği ile batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye'nin fikir ve sanat dünyasının, gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekti" (Berk ve Özsezgin, 1983, s.70).

D Grubunun söz konusu düşüncelerle resimsel olarak yaptıkları o günün koşullarında başlangıçta halk tarafından anlaşılammış garip bulunarak yerilmiş ve beğenilmemiştir. Ancak daha sonra üniversite gençliği ve aydın kesim benimsemeye başlamıştır. Bu durumdaysa D Grubunu oluşturan sanatçıların rolü büyük olmuştur. Zira, yaptıkları resimleri gazete ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla anlatarak düşünsel olarak açıklamaya çalışmışlardır. 1933'den 1947'ye kadar 15 grup sergisi düzenleyen D Grubu sanatçıları 1947 sergisinden sonra dağılmışlardır. Bu dağılmanın sebebi sanatçıların anlaşmazlıkları değildir. Grubun üyeleri modern sanatın çeşitli üsluplarını savunmak ve benimsemekle beraber, tek bir çizgi üzerinde birleşerek bir üslup birliği oluşturamamışlardır. 15 yıllık yoğun bir etkinlikler döneminden sonra bireysel olarak çalışma isteği ile gruptan uzaklaşmışlardır. Fakat doğru ve yanlışlarına rağmen Türk resim sanatında modern dönemin başlamasına D Grubu sebep olmuştur (Ersoy, 1998, s.27-28; Dal, 1997, s.416-417).

1950'den Günümüze Türk Resminin Gelişim ve Modernleşme Sürecine Genel Bakış

Modern kelimesi veya modernizm deyimi çağdaş anlamında kullanılır ve bir zaman dilimi ile ilgilidir. Bu söyleyiş bir üslubu veya bir tekniği isimlendirmez. Bugün geçmişe bakıldığında bir Vasarely, bir Pollock, bir Viera da Silva ya da bir Hartung dururken Monet, Degas, Cezanne gibi sanatçılara modern demek kimsenin aklına gelmez. Bu sanatçılar klasisizmin ölmezliğinde var olmuşlardır. Modern ressamaları eleştiren kimi yazarlar ise aynı tekrarlar içinde bulunan bir akademizmin batı resmini tekrarlamaktan öteye gidemediğini öne sürmüşlerdir. Fakat çağdaş olmak ile akademik tekrar arasında farklar vardır. 1928-1933 yıllarında başlayan modernizm hareketi, ilk etapta Avrupa eğilimlerine uymuş, fakat kısa süre zarfında kendine özgü bir anlatım biçimi bulmuştur. Tarz olarak modern sayılabilecek bu ressamlarımız, estetikleri bakımından Batılı, duygu ve icraları bakımından Türk'türler (Berk ve Özsezgin, 1983, s.107-108).

Modern terimi kelime anlamına bakıldığında ise gününe uymak, çağcıl, çağdaş anlamında kullanılırken, modernizm yeniye ve yenileşerek değişmeye olan inancı temsil etmektedir. Cumhuriyet'in ilkeleri tam olarak bu iki kavramı içermektedir. Cumhuriyet ile birlikte öncelikle bir zihniyet değişikliği hedeflenmiş, kamu alanından başlayarak modern bir toplum inşa etme isteğiyle yola çıkılmıştır. Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de modernizm geçmişin sanat değerlerine karşı çıkışla başlar. Fakat Türkiye'nin sanat geçmişi batıya göre oldukça kısadır. Hali hazırda bulunan sanat ise zaten batı anlayışında resim yaptığı için bir anlamda modernidir. Sanatçının cesareti ve Cumhuriyet'e olan inancı ile birlikte Türkiye sanat ortamında

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

dinamizm ve değişim isteği ortaya çıkmıştır. Böylelikle Türk resim sanatında modernleşme süreci başlamıştır. Ancak Türkiye’de modern sanattan söz ederken Batı’da olduğu gibi birbirini izleyen boyasal ya da zihinsel akımların sürekliliğinden bahsedemeyiz. İtici gücünü XX. yüzyıl başında Fransa ve Almanya’daki özgün yorumlara ulaşan sanatçılardan, gruplardan, dolayısıyla bunların düşünce ve ifade farklılıklarından bulmuştur (Germaner, 2007, s.1,3).

Türkiye’de sanat ve kültür yaşamının modern evrensel programlara yatkınlığı Osmanlı Dönemine kadar uzansa da aktif olduğu dönem 1950’li yıllarda başlar ve günümüze değin sürer. Bu süre içerisinde sosyo-ekonomik yapıda görülen değişimler, düşünce ve yaşam tarzında yenilikler oluşturmuştur. İkinci Dünya Savaşı’na girilmemiş olmasına rağmen, savaş sonrası gelişmeler Türkiye’yi de etkilemiştir. Savaşın sonlarına kadar süren erken Cumhuriyet döneminde, yapılan işlerle bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen üslup ve yaklaşımların ya da yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla kanıtlandığı yeni bir dönem açılmıştır (Tansuğ, 1995, s.7). Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri izleyen sanatçılar, Türkiye’de resim ve heykel sanatını hızla soyut akımların içine girdiği döneme dâhil etmişlerdir. Hâlbuki, Batı’da bulunan modern sanat akımları daha öncesinde uygulanarak deformasyon ilkesi denenmiştir. Fakat 1950 sonrasında sanatçılar sanat eğilimlerinde farklı arayışlara gitmişlerdir. Öncesinde farklı eğilimler doğrultusunda toplumsal içerikli resim üreten sanatçılar, bu dönem ile soyut sanatın destekçileri arasında olmuşlardır (Tansuğ, 1999, s.245).

Modernin temsili Türk resminde soyut yorumlar ile başlamıştır (Berk ve Özsezgin, 1983, s.71-72). 1950’li yıllardaki özgürlükçü demokrasi, ülkenin sanat yaşamına, Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri, günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirmiştir. Türkiye’de resim ve heykel alanında hızla soyut akımların içine girildiği dönem, bu dönem olmuştur. 1950’lerde, soyuta yaklaşımın Türkiye’deki en cesaretli örneği Ferruh Başağa’nın 1949 tarihinde 10. Devlet Resim Heykel Sergisinde birincilik ödülü alan “Aşk” adlı eseri ile başlamıştır. Bu ödül ile Türk sanat tarihi için soyut resim artık resmen kabul görmüştür. Bu kabul daha sonrasında, “...Türkiye’de ilk soyut resim sergisi olan, 1953 yılında Ankara’da Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın birlikte açmış oldukları sergi...” ile devam etmiştir (Dalkıran, 2006, s.72).

1950’lerin sonunda Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Adnan Çoker, Fethi Arda, Adnan Turani, Abidin Elderoğlu, Refik Epikman ve Hasan Kaptan’ın kesin bir akım bütünlüğü olmasa da anlatımcı soyutlamalarıyla Türk resminin modernleşmesinde çok önemli rolleri olmuştur (Erzen, 1997, s.1690).

Türk sanatının 1960 sonrası gelişim çizgisine bakıldığında, Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Heykel Müzesi, Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Güzel Sanatlar Galerisi gibi devlete bağlı resmî kurumların ötesinde bir varlık kazanmaya çalışan daha bağımsız sanatsal çabaların ve bu çabalar içinde Celal Esad Arseven’in deyimiyle “vazifelerini yapabilmek için evvela yaşayabilmesi” gereken sanatçıların

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

yeni arayışlarıyla karşı karşıya kalınır. Celal Esad Arseven'in bahsettiği durum sanatçıların haletinin bir cümlelik özetidir. Sanatçının sanatını icra edebilmesi için her şeyden önce paraya ihtiyacı olduğunu ve devletin bu konuda sanatçıya sahip çıkmadığını karamsar bir tablo çizerek kaleme almıştır (Antmen, 2005, s.16-17).

1970'li yıllarda ise, daha önce sanatçılar eserlerini sergileyebilecekleri galeriler bulamazken bu yıllardan başlayarak özel galerilerin sayısı çoğalıp yaygınlaşmaya başlamıştır. Cumhuriyet dönemi sanatçıları izleyicileriyle Devlet resim ve heykel sergileri aracılığıyla buluşma imkânı bulabilmişlerdir. 1970 sonrasında galerilerin yaygınlaşması sanat piyasası oluşturmanın ilk adımını atmış, ayrıca eski ustalarla genç sanatçıları kaynaştırma işlevi görmüştür. 1980 sonrasında ise birbiri ardına açılan sanat galerileri öncelikle büyük şehirlerden başlayarak Anadolu'ya da yayılmaya başlamış ve hareketli bir sanat ortamı oluşmuştur. Ayrıca 1987 yılında birincisi açılan İstanbul çağdaş sanat sergileri, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilmiş yenilikçi, atılımcı günümüz sanatının bir göstergesi olarak devam etmektedir. 1991 yılından itibaren de bir sanat pazarı olarak her tür yapının yer aldığı İstanbul sanat fuarları günümüz sanat ortamına farklı boyut getirmiş bir sanat niteliği taşımaktadır (Ersoy, 1998, s.30-31).

Bu noktada buraya kadarki incelemeler neticesinde günümüz Türkiye'sinde resim sanatını ve sanatçısını modern sanat içinde değerlendirirken, belirli fikirler veya eğilimler çerçevesinde nitelendirmenin mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Çoğu zaman bir sanatçının çalışmalarında birden çok eğilim gözlemlenebilmektedir. Zira her sanatçı belirli bir eğilim ya da akıma bağlı kalmadan kendi kişiliği paralelinde eserlerini üretme çabasındadır. Ayrıca, galeri ve koleksiyonerlerin giderek artan sanatçı kitlesine karşı tutumları da sanatçıların piyasa da tutunabilme, eserlerini sergileyebilme gibi kaygılarla farklı eğilimler içerisine girebilmesine neden olabilmektedir. Sonuç olarak tüm bu yaşananlar ise Türkiye sanat ortamının hareketli ve çok çeşitli bir karaktere dönüşmüş olduğunu ortaya koymaktadır.

1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Modernin önemli temsillerinden biri olan soyut sanat 1950'lerden başlayarak Türkiye'de kendini göstermiş hem resim hem heykel alanında denenmiştir. "Abstre", "enformel", "mücerret", "nonfigüratif", "soyut", "soyutlama" sözcüklerinin bir kavram kargaşası içinde kullanıldığı bu yıllarda soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından farklılıklar gösterdiği gözlemlenmiştir. Özellikle 1954 yılı Türkiye'de soyut sanat adına önemli bir tarih olmuştur. Uluslararası Eleştirmenler Derneği'nin (AICA) 1954 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen kongresi nedeniyle Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenen "İş ve İstihsal" konulu resim yarışması modern simgeleyen geç kübist biçimlendirmelerin Türk sanatında yerini soyuta bıraktığını gösteren önemli bir dönüm noktasıdır. Paul Fierens, Lionello Venturi, Herbert Read gibi dünyaca ünlü sanat tarihçilerden oluşan uluslararası jürinin Aliye Berger'in

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

eserini (Görsel-4) birinci seçmesi soyut sanat anlayışının öne çıkmasını sağlamıştır. Söz konusu yarışmaya katılan akademisyenlerin Anadolu insanını ağırlıklı olarak geometrik kübist tarzda betimledikleri görülürken Aliye Berger'in "İstihsal" isimli eserininse renkçi, dinamik ve öznel bir kompozisyon düzenine sahip olduğu görülmüştür. Bu durum modern sanat üzerinde egemenliği olan Akademi'nin sarsılması açısından iz bırakmış ve nesnel kübist resimler karşısında "soyut dışavurumcu" anlayışın modern kabul edildiğinin göstergesi olmuştur. Öyle ki 1960'lı yıllarla birlikte soyut dışavurumcu anlayışın benimsenerek yerleşik bir sanat eğilimi haline geldiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'de soyut dışavurumculuk'un erken örneklerini; Adnan Çoker, Şadan Bezeyiş, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Zeki Faik İzer gibi sanatçılar vermiştir (Germaner, 2007, s.7-9).



Görsel-4: Aliye Berger, Güneşin Doğuşu, 1954. (Kaynak: <https://124.im/oLNy3cb>)

Günümüz Türk resmindeyse çoğu ressamın yapıtında soyut dışavurumcu yaklaşımlara ait birçok unsuru görmek mümkündür. Ancak soyut dışavurumculuk alanında görülen kontrollü spontane yaklaşımlara ait bu imgelerin, sanatçıların bazılarının çalışmalarında plastik bir ifade aracı olarak ön plana çıktığı gözlemlenmiştir.

Yapılan araştırma sonucunda Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhul Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebraioğlu, Gülten İmamoğlu'nun çalışmalarında kontrollü spontane yaklaşım görülen eser örnekleri ile sınırlıdır. Bu kapsamda çağdaş Türk resminin gelişim ve değişimine ait sürece daha uygun olacağı düşünüldüğünden makale konusu içerisinde ele alınan sanatçıların yaş düzeyleri dikkate alınmış ve eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılarak inceleme ve değerlendirmeler yapılmıştır.

Ekrem Kahraman'ın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Ekrem Kahraman'ın Çukurova'yı temsilen kullandığı sonsuz yeryüzü görüntüsü son dönem resimlerinde genel ortak bir mekâna dönüşürken sanatçının ifade etmek istediği aslında kendi dünyasında oluşan kurgudur. Bu kurguyu somutlaştırdığı imgelerle birleştirerek resimlerinde kendi atmosferini oluşturmuştur. Kullandığı imgelerle birlikte resimlerinde insanlar olmadan onların varlığını ifade eden eşyalar resmetmiştir. Genel olarak hareket ve dinginliğin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Kahraman'ın resimleri ile ilgili bir eleştiride şöyle bir yorumda bulunulmuştur: "Kahraman'ın resimleri topraktan gelir; toprağın doğurgan enerjisinden ve sürekliliğinden doğar. Fakat orada kalmayıp gökyüzü ile toprak (yer) arasında devinir durur" (Boyacı, 2009, s.1).



Görsel-5: Ekrem Kahraman, Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 3, 2015, T.Ü.Y.B, 160x195 cm. (Kaynak: <https://124.im/XDlve>)

Resimlerinde genelde zemini yer olarak belirleyen ve bazen buğulu bazen de net bir şekilde kullandığı ufuk çizgisi ile gökyüzü ve yeryüzü ayrımını seyirciye sunmaktadır. "Yerleri, Gökleri, Başlangıçları 3" adlı resminde (Görsel-5) sanatçı resmin zeminini oluştururken kontrast renkler tercih etmiştir. Zemin üzerine oluşturduğu spontane lekeler ise resimde hareketi ve dengeyi sağlamıştır. Spontane oluşmuş bu lekeler yer yer sık yer yer de seyrek konumdadır. Resimdeki renk armonisi ise kontrollü yaklaşımı temsil etmektedir. Fakat sanatçının kontrollü tarafından söz ederken yalnızca renkten söz etmek haksızlık olacaktır. Çünkü lekelerin dengeli dağılımı, kullandığı imgeler ve izdüşümler sanatçının eğitimi ve kontrolü altındadır. Resimlerinde kullandığı somut nesnelere ile soyut zemini desteklemiştir.

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Kahraman'a göre yenilenen sanat anlayışı tuallerde ifade biçimini değiştirerek somuttan soyuta bir yöneliş ile kendini bulmaya başlamıştır. Modern sanatla yenilenen bu yaklaşımlar, kavramsal ifade şekilleri, aksiyon resimleri veya soyut dışavurumlar, yazılı metinler gibi ifade biçimlerine dönüşmüştür. Yani bir bakıma artık yapıtlar, yalnızca plastik unsurların değerlendirilmesi ile değil, sanatçısının manifestosu ile bir bütün halinde yorumlanır olmuştur. Böylelikle yeni sanat bilinenin aksine artık hayatın her alanında kimliğini göstermektedir. Bu durum sanatın yeni bir dil, biçim, yol, yöntem ve anlam zenginliği içerisine girdiği ve olanaklarını çoğalttığına göstergesidir (Aktaran: Yöney, 2019, s.33; Kahraman, 1994, s.5).

Sonuç olarak Ekrem Kahraman'ın araştırma kapsamında ele alınan eserlerinde kontrollü spontane yaklaşımlar görülmektedir. Genellikle resimlerinde mekân algısını soyut dışavurumsal uygulamalarla oluşturmuştur. Fakat yalnızca soyut değil aynı zamanda kullandığı somut imgelerle metaforik anlamda resimlerinde bir yerde insanların olduğuna dair mesajlar verdiği söylenebilir.

Habip Aydoğdu'nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Sanatçının temel eğitimi pedagoji üzerine olmasına rağmen sonradan aldığı sanat eğitimi ile çağdaş sanata yönelmiş ve bu alana katkıda bulunmuştur. Resimlerinde figüratif yorumlamaları zarif bir düzen içerisinde tutarken bir yandan da soyutlamalar gerçekleştirmiştir. Yüzeyler de kullandığı güçlü renkler resmin plastiği açısından oldukça çekici bir dil oluşturmuş fakat içerik olarak dram yoğunluğu yaşatmamıştır. Habip Aydoğdu'nun resimlerinde biçimler spontane özgünlüğü ile oluşurken herhangi bir mesaj yoğunluğu iletme çabası taşımamaktadır (Tansuğ, 2020, s.1).

Sanatçının "İsimsiz" adlı (Görsel-6) eseri ele alındığında, yüzey üzerinde görülen hareket, resmin merkezinde konumlandırılmış olup geriye kalan yüzeylerde kirli beyaz bir renk tercih edilerek resmin merkezindeki dinamizme karşı bir denge unsuru oluşturulmuştur. Kompozisyon yatay biçimde konumlandırılırken, resmi dikey biçimde iki parçaya bölen katana (Katana, kavisli, tek ağızlı iki elle tutulabilecek kadar uzun bir Japon kılıcı) formunu andıran imge resimde formlar arası bir bütünlük sağlamıştır. Resmin merkezinde ilk bakışta parlak bir mavi ve asi vaziyette konumlandırılmış siyah renk tonları göze çarpmaktadır. Merkezde bulunan lekesele fırça darbeleri ile oluşturulmuş deforme hayvan figürleri dikkatli bakıldığında fark edilmektedir. Hareketi merkezde oluşturulan bu yapı sanatçının kendi dışavurumunu gösterdiği ve spontaneliği temsil eden uygun bir örnektir. Yer yer damlatma ve akıtma teknikleri uygulanmıştır. Resim genel itibari ile soyut görünümlü fakat yer yer somut imgelerde içermektedir. Sanatçı resimde lekeleri kontrol altına alarak aynı zamanda form bakımından da somut bir benzerliğe kavuşturmuştur. Yer yer kullanılan boya akıtmaları da spontaneliği desteklemektedir.

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR



Görsel-6: Habip Aydoğdu, İsimsiz, 1997, T.Ü.Y.B, 102x140 cm. (Kaynak: <https://124.im/7VdzB>)

Habip Aydoğdu resimleri hakkında bir röportajında kendini şu şekilde ifade etmiştir;

“Benim bütün derdim resmin kendi kendisine yetmesi. Bunun içinde mümkün olduğunca öyküden ve anlatımdan hep kaçtım. Ama ister istemez ipuçları verdim. Tabii ki doğadan ve hayattan hareket ediyorum. Ama hayattan hareket ederken görünenlerden çıkış yapıyorum ama görünmeyenlerden de çıkış yapıyorum. Dünyada bilinenler var ama bilinmeyenleri de düşünüyorum. Sadece bugüne seslenmemeye çalışıyorum çünkü sanat sadece bugünü biçimleyen bir alan değil. Geleceği de biçimleyen bir alan. Zamana dirensin, kalsın, yıllara dirensin diye düşlediğim resimler bunlar. Onun da yolu, resmin öyküsünün de ötesinde kendine yetebilmesiyle mümkündür” (Karahaliloğlu, 2020, s.1).

Resimlerinde çoğu zaman zemindeki lekeleri kapatarak yeni bir resim oluşturan sanatçı her aşamada dışavurumsal yaklaşımlar sergileyerek özünde ulaşmak istediği renkleri ön plana çıkarmaktadır. Genelde resimlerinin ana karakter rengi kırmızıyken, destekleyici yan renkler ise siyah ve beyaz olmaktadır. Resimleri çok katmanlı yapılardan oluşmaktadır ve genel görünümü itibari ile soyuttur. Resimlerini damlatma, akıtma yöntemleri ile destekleyen sanatçı bazı serilerinde kompozisyonlarına yer yer yazılar eklemiş ve anlam derinliği kazandırmıştır.

Sonuç olarak Habip Aydoğdu'nun araştırma kapsamında ele alınan eserlerinde kontrollü spontane yaklaşımlar sergilediği görülmüştür. Resimlerini soyut bir dille ifade eden sanatçı renkleri ile dikkatleri üzerine çekmektedir. Çağdaş sanat anlayışı ile oluşturduğu kompozisyonlarında bir anlatım yoğunluğu kaygısı

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

taşımamaktadır. Resimlerini anlam yönünden daha çok şiir ve müzikle bağdaştırmış ve kullandığı kendine özgü renklerle ön plana çıkartmıştır.

Bünyamin Balamir'in Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Bünyamin Balamir'in resimlerini üretme serüveni üzerine çıktığı yolculuğu, Malatya'da öğretmenliği ile başlamış sonrasında ise Ankara'ya tayin olması ile devam etmiştir. Ankara'ya tayin olmasından kısa bir süre sonra Akademi'ye katılmış ve resimlerini bu çatı altında üretmeyi sürdürmüştür. Karakalem, kolajlar, karışık teknik ile oluşturduğu fantastik oluşumlar 1970'li yılların ortalarına kadar sürmüş sonrasında ise daha soyut çalışmalar üretmiştir. Soyut çalışmalarında tarihsel kaynaklardan esinlenmiş aynı zamanda modern imgeler ve klasik doğa imgelerini birleştirmiştir. Özellikle son on yıldır akrilik boya ile çalışan sanatçı resimlerini plastik yönden değerlendirirken şu sözleri aktarmıştır: "Akrilik ve yağlı boya ilişkisinde resimlerimde biraz daha spontane ve rastlantıları kullanarak renkleri yönlendiriyorum" (Çavuşoğlu, 2021, s.1). Resimlerini fantastik soyutlamalar olarak değerlendiren sanatçı kontrollü spontane yaklaşımlar sergileyerek oluşturduğu tuvallerini somut nesnelere ile birleştirmektedir. Resimlerinde kelebek, keçi, kedi, boğa gibi sembolik nesne ve görüntüler seçmiş özellikle son dönem eserlerinde bunları bolca yansıtmıştır. Sanatçı resimlerinde Ankara'dan çeşitli izleri yansıtmakta ve Ankara keçisi, Ankara kedisi gibi sembolleri işlemektedir.



Görsel-7: Bünyamin Balamir, İsimsiz, 2015, T.Ü.Y.B, 150x200 cm. (Kaynak: <https://124.im/6ilsUC9>)

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Sanatçının büyük işlerinden olan ve “İsimsiz” adlı (Görsel-7) eseri incelendiğinde katman katman uygulanmış kontrollü spontane uygulamalar dikkat çekmektedir. Sanatçı dikdörtgen biçimde kurguladığı tuvaline çok katmanlı bir uygulama yapmıştır. Yatay vaziyette konumlandırılmış olan tuvale ilk bakıldığında bir vadi görüntüsü göze çarpmaktadır. Vadiye konumlandırılmış ev silüetleri, Hitit boğaları, kelebekler yine ön planda görünmektedir. Resmin sağ tarafında vadinin üzerinde yatay vaziyette konumlandırılmış Türk bayrağı ve daha pek çok silüet birçok mesajı bir arada barındırıyor gibidir.

Sonuç olarak Bünyamin Balamir’in resimlerinin genelinde renklerin birbirleri ile olan mükemmel uyumu dikkat çekmektedir. Renklerin bu denli uyum içinde olan buluşmaları, sanatçının yıllar içinde edindiği tecrübe, deneyim ve bilginin ahenkli birleşimidir. Renklerin kullanımı konusunda sergilediği ustalık ile spontaneliğin bu kısmına müdahale etmiş olan sanatçı kontrolü ele geçirmiş ve resimlerini üretmiştir. Bu kapsamda sanatçının çalışmalarının kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Zuhal Arda’nın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Sanatçı, rastlantısal bir kurgu ile oluşturduğu resimlerinde bir ifade dili olarak kullandığı imgeleri hayatının kırılma anı olarak nitelendirdiği bir kaza sonrasında yaşadığı değişimlere bağlamaktadır. Oluşan bu rastlantısal kurgular sanatçının kendini ifade etme biçimidir. Sanat yapıtının başlangıcından olgunlaşmasına kadar geçen anı sancılı bir süreç olarak değerlendiren sanatçı, resimlerinde oluşan temaları ifade ederken bazen hedeflediği noktadan çok daha farklı yerlere gittiğinden bahsetmektedir. Bu tutumunu Marcel Duchamp’ın, “bir resme başlarken kurguladıklarınız resim bittiğinde çoğu zaman aynısı olmaz, bu nedenle resmi baştan özgür bırakmak daha iyi değil mi?” sözüyle desteklemektedir. Resimlerinde boyaları inceltirek kullanmaktadır. Uyguladığı teknik ile sanatçı tarafından suluboya etkisi oluşturulmaya çalışılmaktadır. Suluboya yöntemine benzer bir etki ile oluşmuş lekeler kontrollü spontane bir tutum içerisinde sanatçının ifade biçimini oluşturmuştur. Arda’nın eserlerinde bazen spontane lekeler içerisinde gerçekçi hayvan figürleri görülmektedir. Kartallar, atlar ve kelebekler söz konusu hayvanlardandır. Mistik bir atmosfer içinde bu resimler mavinin ağır bastığı sisli puslu gökyüzünü anımsatsa da aslında bakanın kendini nerede görmek isterse orada hayal edebileceği bir atmosferi mümkün kılmaktadır (Z. Arda ile kişisel iletişim, 16 Şubat 2021).

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR



Görsel-8: Zuhar Arda, Atlar, 2017, T.Ü.K.T, 80 x 80 cm. (Kaynak: <https://124.im/olv>)

Arda'nın "Atlar (Görsel-8) adlı çalışmasında resmin merkezinde bir patlamayı andıran renk hareketliliği görülmektedir. Resmin genelinde hâkim olan mavi renk tonları dikkat çekmektedir. Ufuk çizgisinin altında zemini andıran bir kurgu oluşturulmuş ve zemin üzerine somut imgeler olarak at silüetleri yerleştirilmiştir. Resimde somut imge olarak kullanılan atlar koşar vaziyettedir. Sanatçı kullandığı bu imgeleri verdiği röportajlarda özgürlük ifadesi olarak kullandığından söz etmiştir (Küpçüoğlu, Hülya (Yapımcı), 12 Temmuz 2021, Kültür Sanat Sohbetleri (Youtube Programı). Youtube).

Zuhar Arda, resimleri için;

"Gerçekle, gerçek kavramının düşsel beraberliğinin ortadan kalktığı bir dünyamız var artık. Günümüzde gerçeğin sonsuz sayıda üretimi mümkün. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız yok, zira ideal gerçek yerine göstergeleri konulmuş bir gerçeklikten söz etmek mümkün. Gerçek, bir daha geri dönmek üzere bir ölüm değil, daha doğrusu ölmenin imkansızlaştığı (öldükten sonra dirilme) hayati bir işleve sahip görünüyor. Ölüme yazgılı insanoğlunun, yeniden başlangıçlar yapabilmesi aslında doğayı taklitten öte bir anlam taşır. Yaşam, ölüm sayesinde bir gizeme sahiptir. Ölüm ve yaşam diyalektiğinde kendi sonunu ya da yeniden başlangıcını kabullenen insan, bu sona çare olarak üretmeyi ortaya koyar" demektedir (Z. Arda ile kişisel iletişim, 16 Şubat 2021).

Sonuç olarak Arda'nın resimlerinde mavinin her tonunun hakimiyeti göze çarpmaktadır. Rengin spontane bir şekilde suyla birleşerek oluşturduğu bu formlar içsel özgürlüğün hüküm sürdüğü alanlardır. Söz konusu özgür alanlara sanatçı tarafından yerleştirilen hayvan figürleri ise spontaneliğin kontrol altına alındığı

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

biçimlerdir. Bu kapsamda sanatçının çalışmalarının kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Bedri Baykam'ın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

1957 yılında dünyaya gelen sanatçının küçük yaşlarda sanat adına elde ettiği başarıları “harika çocuk” olarak tanınmasına sebep olmuştur. New York, Londra, Paris, Bern, Roma gibi şehirler olmak üzere dünyanın pek çok yerinde sergiler açmıştır. Çocuk yaşta resim yapmaya başlayan Bedri Baykam'ın, 1980'lerin başında gerçekleştirdiği çalışmaları, o dönemde belirli bir akım altında olmasa da yeni-dışavurumculuk akımı içinde değerlendirilebilir.

Bedri Baykam sanatını hız ve anıdalık olgularıyla beslediğinden, örneğin bir müzik performansının süresine sıkıştırılan resimleri düşünüldüğünde işlerinin maksimum derecede vurucu olmasına ve anında özümsemişine fırsat vermektedir. Bir duyular topluluğu ve deneyimin mevcudiyetiyle ilgili olan bu işler, aynı zamanda tüketmek hakkındadır. Oysa ölümlülük duygusu ölümsüzlükle ilgilidir, tüketmekle ilgili değildir. Bu nedenle bu durum ilişkilendirmekle açıklanabilir. Baykam'ın yeni resimleri görsel sanatın ayrıcalıklı tariflerinden biriyle yakından ilgilidir. Geleneğin ve geçmiş işlerinin bilinciyle hareket eden yeni resimler, eskilerinin üzerine kapanmaktadır. Bu kapanma geçmiş işlere göndermelerle ve bir o kadar da önemli olarak, eski resimlerin üzerine yapılmasıyla oluşmaktadır. Bezin derinliklerinde kalan eskiler, tasarruftan ziyade yeni resimlerin gizli omurgasını ve tarihlerini kurmak üzere oradadır. Resimlerin çok katmanlılığı ise Baykam'ın işlerinde bir süredir karşılaşılmayan bir özelliği vurgulamaktadır. Yapılışları ve izlenimleri açısından zamana yayılmışlardır. Yani, zengin ilişkilendirmelere fırsat vermişlerdir. Zaman olgusu Baykam'a göre bilinçli olarak kaydırılmıştır (Baykam, 1999, s.424).



Görsel-9: Bedri Baykam, Kendi İçinde Bir Dünya, 1998, T.Ü.K.T, 151 x 266 cm. (Kaynak: <https://l24.im/b4qT58>)

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Bedri Baykam'ın "Kendi İçinde Bir Dünya" (Görsel-9) adlı eserine bakıldığında tuval bütününde hâkim olan, tamamıyla soyut bir çalışma göze çarpmaktadır. Sanatçı birçok sanatçının aksine tuvallerinde soyut ile somutu bir arada kullanmamıştır. Tam anlamıyla soyut bir eser örneği olan çalışma renkleri, dışavurumcu akıtmaları ve sıçramaları ile dikkat çekmektedir. Kontrollü spontane yaklaşıma güzel bir örnek olabilecek bu çalışmada bolca aksiyona yer verilmiştir. Sol alt köşede kullanılan ve büyük bir leke halindeki kırmızı, yer yer tuvalin geneline serpilmiş böylelikle resimde denge yakalanmıştır. Kırmızı dışında bu denli parlak ve ön planda olan bir renk tercih edilmemiştir. Diğer bütün renkler dengeyi yakalamak adına kullanılmış gibidir. Resmin sağından soluna doğru akıtma ile oluşmuş gibi bir görünüme sahip büyük beyaz bir leke göze çarpmaktadır. Bu leke neredeyse resmin tamamına yayılmıştır. Sanatçının yer yer kullandığı koyu renkler resme derinlik hissi kazandırmış ve resim iki boyutlu olmaktan çıkmıştır. Bu açıdan resim bir aksiyonu iç yansıtmayı temsil ediyor gibidir.

Baykam zaman içinde siyaset ile iç içe olan tepkici, eylemci bir sanatçıya dönüşmüştür. Kendine sanat tabularını yıkma, ipotekleri kaldırma adına bir misyon yüklemiş, yapıtlarında ele aldığı konularla, yazılarıyla, bildirileriyle, yayımladığı kitaplarla kendi savaşını başlatmıştır. Sanatçı resimde sansüre karşıdır (Aktaran: Baykam, 1999, s.428; Aktuğ, 1998: sy).

Bedri Baykam'ın bu dönemi diğer dönemlerinde de olduğu gibi soyut dışavurumculuğun dinamizm dönemi olmuştur. Yaşam, ölüm, metafizik gibi olgular, akıtma, sıçratma teknikleri, doğaçlama yapılar olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçının Batı sanatıyla girdiği bir mücadele bilincinin alt yapısı bu dönemde oluşmaya başlamış, tüm sanat hayatı boyunca var olmuştur. Çünkü Baykam'a göre Batı, farklı kültürlerden gelmiş sanatçıları dışlamakta, gerçek yaratının kendilerinde olduğunu düşünmektedir. Bedri Baykam ise bu duruma manifesto ayarında isyan etmekte ve başkaldırısını resimleriyle ortaya koymaktadır (Gezgin, 2021, s.1).

Bedri Baykam çalışmalarını genellikle büyük boyutlu tuvaler üzerinde veya bir metreyi bulan kâğıtlar üzerine yapmıştır. Ancak sadece kâğıt veya tuval ile sınırlı kalmamış, hayata dair olan bütün malzemeleri resimlerinde kullanmıştır. Baykam'a göre yaşama katılan ve insan için bir değeri olan her şey sanatsal bir ürüne dönüşebilir. Bu anlamda sanatçı her zaman özgür seçimlerini resimlerine yansıtmıştır (Gezgin, 2021, s.1).

Sonuç olarak sanatçı özellikle "Saydam Katmanlar" adlı serisinde çoğunlukla soyut çalışmış fakat yer yer farklı görünümde eklemiştir. Seride figürler, kolajlar veya farklı uygulamalarda bulunmaktadır. Sanatçı genel sanatsal üslup, tutum açısından da bu seride bulunan resimlerden farklı bir dile sahip değildir. Resimler bu şekilde bir eylem aksiyonu ve bir fikri temsil etmektedir. Fakat araştırma konusu bağlamından hareketle sanatçının "Saydam Katmanlar" adlı serisindeki eserlerinin incelenmesinin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Mehmet Sakızcı'nın Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Sanatçı ilham kaynağını günümüz dünyasının getirdiği akut mutsuzluktan almıştır. Resimlerine bu duygu durumunu öfke, korku, şiddet, keder, hüznün, çaresizlik ve mutsuzluk gibi duygusal yansımalar ile aktarmış, bu melankolik konuları tuvallerinde spontane oluşturduğu lekeler ve birleştirdiği figürler ile ortaya koymuştur. Resimlerindeki renklerin ve spontane oluşmuş lekelerin duygu durumu ile doğrudan bağlantılı olduğundan bahseden sanatçı bu konuda: “Resimlerimdeki lekeler ve renkler duygu durumumla doğrudan bağlantılıdır. Lekeler, biraz içimde biriken öfke, baskı ve şiddetin görsel bir karşılığı olduğu kadar biraz da özgürlüğümdür. Kontrolsüz devinim ve enerjimin capcanlı görünen yüzüdür. Bu bakımdan lekeler benim için mutluluktur, serbestlik, doğallık yaşamın akışı gibi kendileyinliktir. Leke güzeldir... korkumun, cesaretimin, bir molotof kokteyli gibi patlamışlığımın izidir.” sözleriyle resimlerindeki duygusal durumunu açıklamıştır (M. Sakızcı ile Kişisel İletişim, 12 Ekim 2021).



Görsel-10: Mehmet Sakızcı, İmitasyon Küpeli Kız, 2020, T.Ü.A.B, 60x110 cm. (Kaynak: <https://l24.im/E6RT>)

Sanatçının “İmitasyon Küpeli Kız” adlı çalışmasında (Görsel-10) sanatçı renkli bir fon tercih etmiş ve renkleri bir önceki resmin aksine daha canlı tonlarda oluşturmuştur. Dikdörtgen bir tuval tercih eden sanatçı portreyi sağa yakın kullanmış ve sola doğru kalan boşluk alanı lekesele dışavurumlarıyla tamamlamıştır. Sanatçı figürü profilden resmetmiş ve figürün gözlerini kapalı biçimde çizerek izleyiciye durağanlığını yansıtmıştır. Solda kullandığı hareketliliği, figürün yüzünde ve sağ tarafındaki alanda kullandığı fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş lekelerle desteklemiş ve dengeyi sağlamıştır. Resmin sol kısmında kullanılan büyük mavi leke, lekesele alanın zeminini oluştururken üzerine kullanılan siyah boya akıtmaları figürün uzayıp giden saçlarını andırmaktadır. Resmin geneli lekesele biçimde oluşturulmuştur.

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Sanatçı resimlerinde kullandığı bu lekesele yaklaşımından bahsederken spontane oluşmuş olan bu lekeler için “özgürlüğün arenası” ifadesini kullanan ve “Güftesi olmayan bir şarkı, bir melodi salt dinamizm ve serbest oluşumun bestesi...tamamen yaratıcı bir etkinlik...” sözleriyle tanımladığı içsel yansımasını aktaran sanatçı için lekelerin her biri imza niteliğindedir. Sakızcı kurmak istediği biçimleri kurgularken akrilik boyayı bazen ince bazen kalın biçimde kullanmış ve fırça, ragle, spatul veya benzeri araçlar kullanarak biçimlerini oluşturmuştur (M. Sakızcı ile Kişisel İletişim, 12 Ekim 2021).

Resimlerinde farklı teknikleri bir arada kullanan sanatçı, resimde estetik yaratıcılığın önemli olduğunu vurgulamaktadır. Estetik yaratıcılığı yüksek düzeyde biçimsel olarak temsil edilen her sanatın günümüz sanat dünyası adına haklı bir sanatı temsil ettiğini belirtmektedir. Yeniliklere açık olan sanatçı günümüz dijital sanat alanında da çalışmalarını sürdürmekte ve desteklemektedir (M. Sakızcı ile Kişisel İletişim, 12 Ekim 2021).

Sonuç olarak Mehmet Sakızcı'nın resimlerinde lekesele dışavurumlar ve figürler ön plana çıkmaktadır. Lekelerin oluşum aşamasında damlatma, akıtma, spatul, ragle vb. araçların kullanımı ile sanatçı kendi dinamizmini yakalamıştır. Bu bağlamda sanatçının çalışmalarının kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği anlaşılmaktadır.

Orhan Cebraioğlu'nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Zorunluluklar sonucunda resim çalışmalarının performans sanatına dönüşmesi ile ön plana çıkan Orhan Cebraioğlu günümüz modern resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Çalışma stili sebebiyle ilk etapta atölyelerde yer bulamamış olan sanatçı, kirletmeye uygun inşaat alanları gibi yerlerde resimlerini üretirken halkın duyduğu ilgi sonucunda bu durumu değerlendirmiş ve çalışma stilini kendi sanat tarzına dönüştürmüştür. Sanatçı kimliğinin yanında akademik görevini sürdüren sanatçı babasının ressam olmasının da etkisiyle, ondan öğrendiği ve kazandığı deneyimler sonucunda erken yaşta resim eğitimine başlamıştır. Resimlerinde işlediği konulara genel bir bakış açısı ile yaklaşıldığında sanatçı kendini şu şekilde ifade etmektedir:

“Algıladığımız dünyada bir görsel dünya vardır, yani nesnelere dünyası...bir de kavradığımız dünya...Görsel dünyaya göre gözümüzle gördüğümüz her şey gerçeği yansıtır. Örneğin; Önde duran bir tavşan uzakta duran bir filden büyük görünür. Oysa gerçekte tavşan hiçbir zaman filden büyük olamaz. Biz bunu ancak düşünce dünyamızda bilebiliriz. Gerçekler ise görünenden ziyade kavradığımız dünyadır aslında...Yani gördüğünüz değil de ne anladığımızdır. Bu bağlamda benim resimlerimde düşünce dünyanın yansımasıdır ve soyutlaşmasıdır. Resimlerime bakıldığında bir sonsuzluk duygusu hissedilebilir veya bir çatışma görülebilir. Öze bakıldığında ise aslında metafizik bir olayı kurguladığım söylenebilir. Kavramlara dayanarak yaptığım bu kurgulamalar oluşturduğum soyut dünyanın resmin

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

plastik öğeleri ile harmanlanmış halidir” (O. Cebraioğlu ile Kişisel İletişim, 19 Ekim 2021).



Görsel-11: Orhan Cebraioğlu, Melankoli Alegorisi, 2014, T.Ü.A.B, 100 x 240 cm. (Kaynak: <https://124.im/N18OE>)

Cebraioğlu'nun “Melankoli Alegorisi” (Görsel-11) adlı çalışmasına bakıldığında canlı renkler ve yer yer kullanılan beyaz renge sahip sade alanlar göze çarpmaktadır. Resmin merkezinde ve ufuk çizgisi hizasında kurgulanmış olan kompozisyon oldukça hareketlidir. Sanatçı adeta bir orkestra şefi gibi renkleri yönetmiştir. Maviler, morlar, siyahlar, beyazlar resmin genelinde hâkim olan renklerdir. Melankoli Alegorisi adını almış olan bu resim bir duygu yoğunluğunun yansıması gibidir. Resimlerin genelinde görülen ritmik yaklaşımlar bu resimde de oldukça öne çıkmıştır. Kontrollü spontane yaklaşım sanatçının genel tutumu olmuştur.

Cebraioğlu'na göre nesnelerin gerçek varlıklarının keşfedilebilmesi için, duyulur olan yanlarından ayıklanması gerekmektedir. Yani öze ulaşmak nesnenin niteliklerinden kurtulmak ile sağlanabilir. Soyut sanat ve soyutlama ise bu nesnelerin özüne ait olmayan nitelikleri olumsuzlayarak nesnenin hakiki yanına ulaşmayı amaçlar. Soyutlama yapılırken temel konu duyulur madde ile düşünülür. Duyulur şeylerin ise gerçek varlığı bulunmamaktadır. Çünkü duyu organları bireyi yanıltabilir. Bu yüzden nesnelerin gerçek varlıklarının keşfedilebilmesi için duyulur olan yanlarından ayıklanması ve nesnesiz olan özüne ulaşılması gerekir (O. Cebraioğlu ile Kişisel İletişim, 19 Ekim 2021).

Sonuç olarak resimlerine somut anlamlar yüklemekten kaçınan sanatçı resimlerinde seyirciyi kendi özgür haline bırakır ve resmin özüne yani plastiğine ulaşmayı hedefler. Bu bağlamda uyguladığı örnekler doğrultusunda Orhan Cebraioğlu'nun resimlerinin kontrollü spontane yaklaşımın en seçkin örneklerinden olduğu söylenebilir.

Gülten İmamoğlu'nun Resimlerinde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar

Sanatçı kimliğinin yanında aynı zamanda akademik alanda görevini sürdüren Gülten İmamoğlu eğitim-öğretim hayatını Samsun'da tamamlamıştır. İmamoğlu'nun çalışmalarının bugün ki hale ulaşmasında, Anadolu'nun çok kültürlü yapısı ve yaşadığı bölgenin kültürel renkliliğinin etkileri olmuştur. Bu renklilik sanatçının renklerine, biçimlerine ve sanata bakış açısına yansımıştır. Resimlerinde kullandığı dilin felsefesinde ana tema evren, yaşam, ölüm, realite, rüya gibi konuları içermektedir. Evrenin sürekli kendini yenileyen, değişen yapısının, sonsuz devinim, katmanlaşma ve transformasyonlar içerisinde süregelen durumu sanatçının başlıca ilham kaynağı olmuştur ("Sanal-4", 2021, s.1).

İmamoğlu resimlerinde kullandığı tekniğin kendi kişisel üslubunu yansıttığını dile getirmektedir. Sanatçı bu tekniğin adına *Organik Metastrata* adını vermiş ve uyguladığı bu tekniği şu şekilde açıklamıştır;

"Organik Metastrata, zengin renk tonlarının oluşturduğu, birbirinin içine geçişen, üst üste binen ve sürekli çoğalan pek çok katmandan oluşuyor. Renkler kendi anlamlarına ilaveten doğadaki mucizeleri anımsatan girdap biçimlerine de dönüşüyor. Her bir resmin kendine özgü nüveleri var. Gerçekte, bu resimlerde insanoğlunun zaman karşısında yaşadığı çaresizliğine bir duruş ve zamana karşı bitmek bilmeyen savaş, zamanı kontrol altına alma arzusu ve gayreti yatıyor. Aynı zamanda başlangıcından günümüze kutsal dinler, inançlar, mitolojik söylemler, varoluşa dair bitmek bilmeyen sorgulamalar ve göndermeler, zaman karşısındaki ruh halleri, evrenin sonsuz döngüsü, gelecek ve geçmiş ile ilgili mesajlar da sembolleşiyor" ("Sanal-4", 2021, s.1).



Görsel-12: Gülten İmamoğlu, Begonvil, 2015, T.Ü.A.B, 200 x 220 cm. (Kaynak: <https://124.im/8kLO2>)

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Sanatçının “Begonvil” adlı çalışmasında (Görsel-12) kompozisyonun bir yarısında yer bulan pembe renk tonlarıyla uygulanan soyut biçimli lekelerle begonviller temsil edilmiş ve çok katmanlı renk öbekleri oluşturulmuştur. Diğer yarıda yer alan siyah ve yeşil renk tonlarına sahip lekelerle ise dinginlik sağlanmıştır. Bu renk öbeklerinin oluşmasında kontrollü spontanelik esastır. Resmin genelinde dikey formda oluşan renk öbekleri göze çarpmaktadır. Formların oluşturduğu bu görünüm bir düşünce bulutunun süzölmüş hali gibidir. Sanatçının çoklu renk seçimi, sanki insan yaşamının çeşitliliğini temsil edermişçesine tualde yerini almıştır.

Sanatçı resimlerinde oluşturduğu kendine özgü üslubu ile vermek istediği mesajları dile getirme çabası içerisinde. Her bir resminde yerel dinamiklerden beslenmiş ve yaşadığı coğrafyanın renk ve biçimlerinden esinlenmiştir. Çalışmalarında renk katmanları göze çarpmaktadır. Bu çok katmanlılık hayatı temsil etmektedir. Sanatçıya göre insan evrenin küçük bir tezahürüdür. Evrendeki sistem nasıl işliyor ise insan bedeni de aynı sistemle çalışmaktadır.

Resimlerinde her rengin bir mesaj içerdiğini ifade eden sanatçının bilinenin ötesinde renkleri kendisinde farklı anlamlarda kodlanmıştır. Mavi sonsuzluğu, derin bir huzuru ve ümidi temsil ederken, beyaz fonlar ölümü nitelendirmektedir. Beyaz fonların üzerinde yer alan renk katmanları ise yaşama gönderme yapmaktadır. Siyah, sonsuz bir derinliği ifade etmektedir. Kırmızı rengin, kendisinde, Anadolu'nun rengi olarak karşılık bulduğunu belirten İmamoğlu aynı zamanda birçok farklı anlam barındırdığını söylemiştir (“Sanal-5”, 2021, s.2).

Sonuç olarak Gülten İmamoğlu'nun çalışmalarındaki bu çok katmanlı lekesel tutumun kontrollü spontane yaklaşıma örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Sonuç

Kontrollü spontane kavramında aktarılmak istenen sanatçının sanatsal yaratım sürecinde kendi bilincini de sürece dahil ederken, kendiliğindenlik yani spontanitenin özgünlüğünden ve özgürlüğünden fayda sağlamaktır. Sanatçı tuvalin başında spontane gelişen boya akıtmalarını, sıçratmaları vb. herhangi kendine özgü eylemi ile bu sürece spontanitenin verdiği doğal ve özgün varlığından destek alır. Kendi içsel coşkusunu tuvalerine bu evrede aktaran sanatçı, spontane süreç gerçekleşirken müdahale ettiği renk, boya miktarı, sıçrama şekli, boyaların düşüşü, renklerin karışımı vb. herhangi bir durum ile spontaneliği kontrol altına almış olur. Bu bağlamda spontanelik süreci kontrollü spontane sürecine dönüşür. Kontrollü spontane yaklaşıma en yakın örneklemeler ise soyut dışavurumculuk akımında görüldüğünden araştırma konusu bu akıma temellendirilmiştir. Çağdaş Türk resminde sanatçıların eserlerinde görülen soyut dışavurumlar temeline dayandırılan kontrollü spontane yaklaşımlar daha önce herhangi bir araştırma kapsamına dahil olmaması sebebiyle “1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

Yaklaşımlar” başlığı altında bir araştırma yapılması ve ilgili literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Bu düşünce sonucunda yapılan araştırma kapsamında soyut dışavurumun Türkiye’de 1950 sonrası dönemde etkin şekilde kendisini gösterdiği anlaşıldığından araştırma konusu 1950 tarihinden 2023 tarihine kadarki süreç içerisinde Türkiye’de eserlerinde istikrarlı şekilde kontrollü spontane yaklaşım yansımaları tespit edilen sanatçılar arasından; Ekrem Kahraman, Habip Aydoğdu, Bünyamin Balamir, Zuhul Arda, Bedri Baykam, Mehmet Sakızcı, Orhan Cebrailoğlu ve Gülten İmamoğlu’nun eser örnekleri ile sınırlandırılmıştır.

Bu bağlamda konu kapsamında incelenen sanatçıların eser örneklerine ait bulguların sonuçları sıralanacak olursa;

Ekrem Kahraman’ın eserlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; resimlerinin ana temasına ait ilhamı yeryüzünden, doğadan, topraktan alan Kahraman’ın ilhamını aktarırken soyut dışavurumcu bir ifade biçimi kullandığı anlaşılmaktadır. Soyut ile somutu bir arada kullanan sanatçı mekân algısını soyut temeller üzerine oluşturmuş ve kullandığı somut imgeleri ise metafor olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Resimlerinde kullandığı lekelerin ve renklerin ise başlı başına spontaneliğin kontrollü kısmını temsil ettiği görülmektedir.

Habip Aydoğdu’nun resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; kullandığı güçlü renkler bakımından zengin eserleri olan sanatçının uyguladığı spontane dışavurumlara anlam yüklemekten kaçındığı görülmüştür. Fakat resimlerinde kullandığı lekelerden, benzetmelere yönelik faydalandığı anlaşılmıştır. Sanat eserinin sadece bugüne seslenebilecek bir araç olmadığını düşünen sanatçı resimlerinde detaylı içeriklerin aksine izleyiciye verdiği ipuçları ile özgür düşünme olanağı sağladığı söylenebilir.

Bünyamin Balamir’in resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; resim dilini *Fantastik Soyutlamalar* olarak adlandıran Bünyamin Balamir’in kullandığı canlı renklerin resimlerinde yaşamı, sevgiyi temsil ettiği anlaşılmaktadır. Sanatçının soyut dışavurumlarının oldukça renkli olduğu görülmektedir. Bu renklerin resimlerine dinamizm kattığı söylenebilir. Bünyamin Balamir’in kullandığı renklerin ahenkli uyumu ile dışavurumun kontrollü kısmını gözler önüne serdiği söylenebilir. Spontane kurguladığı soyut zeminler üzerine silüetler, figürler çalışan sanatçının hayatında iz bırakmış sembolleri resimlerine yerleştirdiği anlaşılmıştır.

Zuhul Arda’nın resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; sanatçının resimlerinde rastlantısal olarak tanımladığı soyut zeminlerin kullanıldığı görülmüştür. Arda’nın soyut dışavurumla kurguladığı bu zeminleri oluştururken, renk uyumu veya kontrast renklerin bir arada kullanılması gibi temel resmin kuralları çerçevesinde hareket ettiği görülmektedir. Resimlerinde ağırlıklı olarak mavi rengin ifade gücünü kullanan sanatçının bunu sonsuzluk, sevgi, paylaşma, hoşgörü gibi kavramları temsilen tercih ettiği anlaşılmaktadır. Soyut

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

zeminlerine genellikle somut imgeleri de yerleştiren sanatçının resimlerinde izleyici için küçük ipuçları yerleştirdiği söylenebilir.

Bedri Baykam'ın resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; her dönemde farklı konulara yoğunlaşan Bedri Baykam'ın resimlerindeki genel tutumu soyut dışavurumcudur. Ancak "*Dokular ve Saydam Katmanlar*" adlı seride kullandığı yaklaşımının soyut dışavurumcu tutumunun en dinamik dönemi olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının bu dönemde yaptığı resimlerinde yaşam, ölüm, metafizik gibi olguları, akıtma, sıçratma ve doğaçlama tekniklerini kullanarak aktardığı görülmüştür.

Mehmet Sakızcı'nın resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; soyut dışavurum temelinde şekillenen resimlerin sanatçının duygu durumu ile bağlantılı olduğu ve teknik bilgi ile harmanlandığı anlaşılmıştır. Soyut yansımaları figüratif bir yorum ile birleştiren sanatçının resimlerinde çağın sıkıntısı olan akut mutsuzluğu, öfke, korku, şiddet, keder, hüznün gibi duygusal tepkileri görsel kodlarla resimlerinde yorumladığı görülmektedir. Sanatçı resimlerinin dışavurumcu tarafını ise doğal yaşamın akışındaki kendileyinlik, spontanelik halinden faydalanarak resmedildiği görülmüştür. Mehmet Sakızcı'nın kullandığı renkler ve uygulama biçimleri açısından kontrollü spontane yaklaşıma uygun resim örneklerini temsil ettiği söylenebilir.

Orhan Cebraioğlu'nun resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; soyut sanatı ve soyutlamayı resimlerinde ana yaklaşım olarak işleyen sanatçı resimlerinde bir ifade dili olarak kullanan sanatçı resmin plastik öğelerinden beslenerek, nesnesiz bir biçimde kendi metafizik kurgusunu aktarırken kontrollü spontane yaklaşım sergilediği görülmüştür. Cebraioğlu'nun resimlerine tekil anlamlar yüklemekten kaçınmış olduğu, genel yaklaşımına ve sanatsal tutumuna bütünüyle bir anlam yüklediği söylenebilir.

Gülten İmamoğlu'nun resimlerinde görülen kontrollü spontane yaklaşımlar hakkında; evrenin sürekli kendini yenileyen, değişen yapısından ve sonsuz deviniminden ilham aldığı anlaşılan İmamoğlu'nun resimlerinde çok katmanlı ve renkli uygulamalar yaptığı görülmektedir. Anadolu'nun çok kültürlü yapısı ve yaşadığı bölgenin kültürel renkliliğini de resimlerine çok renklilik olarak yansıttığı söylenebilir. Sanatçı resimlerinde oluşturduğu kendine özgü olan üslubu ile vermek istediği mesajları dile getirme çabası içerisinde olduğu anlaşılmıştır.

Çağdaş Türk resminde 1950'den günümüze kadarki süreçte eser üreten ve araştırma kapsamında incelenen sanatçıların, eser örneklerinin analizleri sonucunda eserlerine özgün yorumlamalar içeren soyut dışavurumlar, içsel betimlemeler ve eleştirel yaklaşımlar içeren işlevler yükledikleri anlaşılmıştır. Çağdaş Türk resminde kontrollü spontane yaklaşımlarının incelenmesi sonucunda ise, geleneksel anlayışlara göre yeni ve farklı bir sanat anlayışı olması bakımından soyut

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

dışavurumcu yaklaşımların günümüz Türk resim sanatında daha etkin bir biçimde işlendiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973) *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (2. Baskı), (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları).
- Berk, N. ve Özsegin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* (3.Baskı), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Baykam, B. (1999). *Bedir Baykam Ansiklopedisi*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Dalkıran, A. (2006). *Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansımaları*, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Dal, E. (1997). "D Grubu", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt; 1, s. 416-417, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950 den 2000 e)*, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayını.
- Erzen, J. N. (1997) "Soyut Sanat", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt; 3, s. 1689-1690, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Giray, K. (1997). "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt; 2, s. 1319-1320, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Germaner, S. (2007). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Göktaş, Y. (2009). Modern Eğitim Kurumlarının Batılılaşma Dönemindeki Gelişim (1700-1900), Cilt: 0 (Sayı: 22), *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum.
- Hodge, S. (2013). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri* (Çev. Emre ÇÖZGÜ), İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Işık, Y.E. (2019). *Paris'ten New York'a Marksizm'den Liberalizm'e Sanatta Yeni Arayışlar: Soyut Ekspresyonizm*, Sanatta Yeterlilik, Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karabaş Avşar, P., Yıldız, G. (24.11.2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*.
- Kınacı, Ş. V. (2008). *Soyut Eylem Resmi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kayapınar, U. (2013). *Soyut Ekspresyonizm-Otomatizm İlişkisi*, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Sanatta Yeterlilik, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE YAKLAŞIMLAR

- Sağyan, S. (2014). Örgüt Biliminde Karmaşıklık Teorisi, Cilt:14 (Sayı: 3), *Ege Akademik Bakış*.
- Şentürk Varlık, L. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem* (4. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı* (5.Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkesen, S. (2018). Soyut Dışavurumculuk Akımının Performans Sanatına Etkisi ve Rol Değiştiren Beden Olgusu (Sayı: 41), *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Ankara
- Turani, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2012). *Dünya Sanat Tarihi* (Genişletilmiş on altıncı basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yöney, H. (2019). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Ekrem Kahraman'ın Yeri*, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.

İnternet Kaynakçası

- Boyacı, M. (2009). Süreçsiz Zamanların Doğurgan Mekânların Sanatçısı Ekrem Kahraman, <http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=1899&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 01.11.2020.
- Çavuşoğlu, B. (02.03.2021). Bünyamin Balamir Rengarenk Eserler, <https://www.magdergi.com/roportajlar/bunyamin-balamir-rengarenk-eserler/>, Erişim Tarihi: 01.10.2021.
- Gezgin, Ü. (2021). Yaratıcı Enerjinin Estetik Gücü: Bedri Baykam Sanatında Yeni Evrensel Estetik Boyut, <http://bedribaykam.com/en/node/615>, Erişim Tarihi: 06.10.2021.
- Karahaliloğlu, S. D. (04.05.2020). Habip Aydoğdu ile 44 yılın hikayesi. <https://www.izgazete.net/kultur-sanat/habip-aydogdu-ile-44-yilin-hikayesi-h46921.html>, Erişim Tarihi: 27.12.2020.
- Küpçüoğlu, H. (Yapımcı). (12.07.2021). Kültür Sanat Sohbetleri. Web: Youtube Kanalı. <https://www.youtube.com/watch?v=MECo4UHSttc>, Erişim Tarihi: 26.08.2021.
- Tansuğ, S. (2020). Bir Ortam ve Bir Konum, <http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=49&exhID=0>, Erişim Tarihi: 25.12.2020.
- Sanal-1 (2018). Spontane Kelimesinin Etimolojisi. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/spontane>, Erişim Tarihi: 03.01.2018.
- Sanal-2 (2020). Spontanenin Kelime Anlamı. <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 21.10.2020.
- Sanal-3 (2020). Sanâyi-i Nefise Mektebi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanâyi-i_Nefise_Mektebi, Erişim Tarihi: 21.10.2020.
- Sanal-4 (2021). <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=155§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 09.02.2021.

1950 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KONTROLLÜ SPONTANE
YAKLAŞIMLAR

Sanal-5 (2021). [http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=155§ion=555&lang=TR
&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0](http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=155§ion=555&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0), Erişim Tarihi: 09.02.2021.



FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDIN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

Uğur Günay Yavuz Mehmet Uluç Ceylani***

Özet

Reklam belirli bir ürünün veya hizmetin kitlelere tanıtılması, duyurulması, hakkında bilgi verilmesi, satın alınmasını sağlaması veya kamuoyu oluşturulması gibi farklı amaçlarla yapılabilmektedir. Markalar her zaman pazarda öne çıkabilmeleri için en etkili yola başvurma çabası içinde olmuştur. Tüketicilerin dikkatini çekebilmek için reklamın diğerlerinden farklı ve ilgi çekici olması gereklidir. Bu noktada hedef kitleye göre seçilen ve uygulanan çekicilik ögesi, markanın tanınması, aynı zamanda da ürün ve hizmetin belirlenen strateji ile hedefe ulaşması noktasında büyük önem kazanmaktadır. Tüketicilere alışılanın, yani her zaman görmeye alıştığının ötesini göstermek sureti ile dikkatini çekmek ve markanın akılda kalıcılığını sağlamak amaçlanmaktadır. Toplumsal normlar tarafından dayatılan yazılı olmayan kurallar nedeniyle insanların yaşamayı arzuladıkları ancak yaşayamadıkları ve bastırmak zorunda kaldıkları cinsel arzular, yönelimler, ölüm, şiddet ve tabu olarak kabul edilen konular farklılığın çekiciliğinin kullanıldığı reklamların ana temalarını oluşturmaktadır. Reklamların en önemli unsurlarından olan fotoğraflar bu noktada reklamcılıkta çok büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma kapsamında çekmiş oldukları reklam fotoğraflarında da sanatsal tarzlarını ve yaklaşımlarını devam ettiren, alışılmışın dışında fotoğraflar çeken Amerikalı Nan Goldin ve Çinli Ren Hang'in ürün ve moda fotoğrafları örneklem olarak ele alınmıştır. Reklam fotoğrafında alışılmışın ötesinde bakış açısı, teknik ve estetik yaklaşım sergileyen bu iki ismin fotoğraflarının, farklılığın çekiciliği bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Görülmektedir ki zaman içinde toplumsal değişim beraberinde tüketim alışkanlıklarını, bu alışkanlıkları şekillendiren moda ve reklam sektörü de reklam fotoğrafını etkilemiştir. Bu etki dönemsel olarak reklam fotoğrafındaki değişikliği de kaçınılmaz kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Reklam fotoğrafı, Moda fotoğrafı, Nan Goldin, Ren Hang

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf, ORCID: 0000-0002-3111-8277, ugurgunay@akdeniz.edu.tr

** Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf, ORCID: 0000-0003-1379-3452

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDIN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

ADVERTISEMENT PHOTOS BY NAN GOLDIN AND REN HANG IN THE CONTEXT OF THE ATTRACTIVENESS OF DIFFERENCE

Abstract

Advertising can be made for different purpose such as promoting a certain product or service to the masses, announcing it, giving information about it, ensuring their purchase or creating public opinion. In order to attract the attention of consumers, the advertisement must be different and interesting from the others. At this point, the attractiveness element, which is selected and applied according to the target audience, gains great importance in terms of recognizing the brand and at the same time reaching the target with the determined strategy of the product and service. It is aimed to ensure the retention of the brand by drawing the attention of the consumer by showing beyond the usual, that is, what he is used to seeing all the time. Due to the unwritten rules imposed by social norms, sexual desires, orientations, death, violence and taboo subjects that people want to live but cannot live and have to suppress constitute the main themes of the advertisements in which the attraction of difference is used. Photos, which are one of the most important elements of advertising, are of great importance in advertising at this point. Product and fashion photos of American Nan Goldin and Chinese Ren Hang, who continue their artistic style and approach and take unorthodox photos, were taken as examples in the advertising photos they took within the scope of this study. It is aimed to evaluate the photos of these two names, who exhibit a perspective, technical and aesthetic approach that is beyond the usual in advertising photography, in the context of the attractiveness of difference. It is seen that social change over time has affected consumption habits, as well as the fashion and advertising sector, which shapes these habits, and advertising photography. This effect also makes periodic changes in the advertising photo inevitable.

Keywords: Advertising photography, Fashion photography, Nan Goldin, Ren Hang

Giriş

Yazılı metnin ortaya çıkmasından önce anlatım, ifade ve iletişim resimlerle gerçekleşmiştir. Ardından ilk yazılı metinlerin resimsel semboller üzerinden oluştuğu da bilinmektedir. Bu sembollerin süreç içerisinde düzene girdikçe seçkin çevrelerce kullanımı da artmıştır. Yazınsal metinlerle görseller betimlemeler orta çağa kadar olan süreçte etkisini göstermeye başlamıştır. Devamında 19. yüzyıl başlarında fotoğraf makinasının icadı görsel metni/iletişimi ciddi bir biçimde yeniden anlamlandırma sürecine dahil etmiştir. Sözlü metin ile yazılı metin arasındaki güçlü ilişkiyi ortaya koyan matbaanın gösterdiği etki kadar, görseller ile yazılı ve sözlü metin arasındaki ilişkiyi bu sefer fotoğraf makinası ortaya koymuştur (Grill ve Sconlon, 2003, s.10-12). Fotoğraf makinası aracılığı ile üretilen fotoğrafın gerçeklik ve buna bağlı ikna kabiliyetinin ortaya çıkardığı yeni anlam ve ifade şekli, reklamın gücünü ve etkisini daha farklı boyutlara taşımıştır. Özellikle görsellerle birlikte kullanıldığında kişilerin mutluluk, arzu, istek ve merak gibi duygularını harekete geçirmede reklamı daha etkili hale getirmiştir.

19. yüzyılda Amerika'da hakkında kitaplar yazılan, filmler çekilen farklı fiziksel özelliklere sahip olan insanların sergilendiği sirk ve müzeler açan, hazırladığı el ilanlarıyla buralara insanları çeken, girişimci iş insanı Phineas Taylor Barnum'un: "Biz insanların ne

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

kadar kolay kandıklarını değil, kandırılmaya ne kadar meraklı olduklarını keşfettik." (Batı, 2017, s.270) sözleri reklamın insanlar üzerindeki etkisini özetler nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Reklam fotoğrafı hedef kitlenin psikolojik açıdan etkilenmesini sağlaması noktasında büyük etkiye sahiptir. Fotoğraf farklı yollar üzerinden bu etkiyi gerçekleştirebilir. Reklamı yapılacak ürünü cazip şekilde gösterebilir, merak uyandıracak detaylarla ortaya koyabilir ya da alışılmışın dışında son derece radikal ve çarpıcı görsel içeriklerle dikkatleri ürünün üzerine çekebilir.

Bu araştırmanın amacı, ürün tanıtımında en önemli görsel öge olan fotoğrafın sıra dışı ve alışılmışın dışında nitelik göstermesinin son dönemlerde tercih edilen bir yaklaşım olduğunun ortaya konmasıdır. Reklam fotoğrafında farklı olanın çekiciliği üzerine yazılan bu çalışmada öncelikle konuyla ilgili ve ele alınan fotoğrafçılar hakkında alan-yazın taraması gerçekleştirilmiştir. Farklı coğrafyalardan iki isim olan Nan Goldin ve Ren Hang'in sıra dışı ve çarpıcı moda fotoğrafları çalışmanın örneklemini oluşturmuştur. Araştırmanın sonucunda reklam fotoğrafçılarının seçiminde farklı ve radikal bakış açılarına sahip olunmasının son dönemlerde markalar için önem taşıdığı görülmektedir.

Reklam Kavramı

Reklam kelimesi Latince kökenden gelmiş çağırma anlamına gelen clamere fiilinden türetilmiştir (Babacan, 2008, s.8). Sait Aytemur'a göre; pazarlamanın temelinde çok net, temiz, anlaşılır ve heyecan verici şekilde kaleme alınmış bir marka konumlama cümlesi vardır. Reklam bu cümleyi en net ve dikkat çekici biçimde aktaran, markaya kimlik kazandıran araçlardan birisidir (Aytemur, 2004, s.51)

Reklamı insanları gönüllü olarak belirli bir davranışta bulunmaya ikna etmek, belirli bir düşünceye yönelmek dikkatlerini bir ürüne, hizmete, fikir ya da kuruluşa çekmeye çalışmak, onunla ilgili bilgi vermek, ona ilişkin görüş ve tutumlarını değiştirmelerini veya belirli bir görüşü ya da tutumu benimsemelerini sağlamak amacıyla oluşturulan; iletişim araçlarında belirli bir yer ya da süre ile sergilenen veya başka biçimlerde çoğaltılıp dağıtılan ve bir ücret karşılığında oluşturulduğu belli olan (diğer bir deyimle parasal destek sağlayan kişi ya da kuruluşların kimliği açık olan) duyuru olarak tanımlamak mümkündür (Gülsoy, 1999, s.9).

Reklam kavramı dendiğinde akla gelen en önemli kavram hedef kitledir. Hedef kitleyi iletişim sürecinde mesajın ulaşması amaçlanan kişi, küme ya da kitle olarak tanımlarken, reklam söz konusu olduğunda hedef kitleyi yapılan tüm faaliyetlerin yönlendirildiği, bu faaliyetler sonucunda kendilerinden eylem ve düşünce değişimi beklenen kişiler ya da gruplar olarak açıklamak mümkündür (Kocabaş vd., 1999, s.77).

Reklamlar hedef kitleye ulaşabilmesi için seçilen kitle iletişim araçlarına göre değişiklik göstermekle birlikte, yazılı, görsel ve sözlü öğelerden oluşmaktadır. Reklamların yer aldıkları mecraları yazılı-basılı araçlar (gazete, dergi, broşür, kitapçık, afiş, pankart, billboard, el ilanı vb.) ve görsel-işitsel araçlar (radyo, televizyon, sinema, internet aracılığı ile yayıncılık vb.)

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDIN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

olarak ikiye ayırmak mümkündür. Görsel ve yazınsal metin aracılığı ile oluşturulan mesaj, belirlenen mesaj taşıyıcı olan bu bileşenler aracılığı ile hedef kitleye ulaştırılmaktadır. İçinde yaşamakta olduğumuz çağı görsel kültürün egemenliğindeki görsel imge çağı olarak değerlendirmek mümkündür. Hayatın vazgeçilmez bir parçası haline gelen teknoloji paralelinde kitle iletişim araçlarındaki değişim ile görüntüler, imgeler, sembollere her an ve her yerde maruz kalınmaktadır.

Markalar radikal pazarlama stratejileri aracılığı ile bilinen, kalıplaşmış ve gelenekselleşmiş doğruların aksi yönünde stratejiler uygulayarak, kendi sadık kitlelerini yaratmayı amaçlamaktadır (aktaran Batı, 2017, s.124). Günümüzde rekabet ortamında markalar arasında sıradan olanın ötesinde, ezber bozan, dikkat çekici, tabu yıkma hedefi ekseninde üretilmiş stratejileri belirleyen ve uygulayan markaların sayısı giderek artmaktadır.

Seth Godin dikkat çekici olan bir şeyin konuşulmaya, dikkate değer, istisna, yeni, ilginç ve mor inek olduğunu, sıkıcı olanın fark edilmeyeceğini ve kahverengi inek (Godin, 2003, s.14) olduğunu ifade etmektedir. Gerek kullanılan görselde doğrudan sunulanlar gerekse çağrışımsal olarak kullanılan öğeler aracılığı ile veya verilen slogan aracılığı ile rakiplerinden bir adım öteye geçilebilmektedir. Diğerlerinden farklı olmayı hedefleyen markaların reklam stratejileri ve bu bağlamda hazırlanan reklam kampanyaları ile bunu gerçekleştirmeleri mümkündür.

Reklam kampanyalarında dinsel tabular, politika, şiddet, ölüm, cinsellik vb. temalar malzeme olarak kullanılmaktadır. Beden üzerinden uygulanan politikalar da sıklıkla temsil edilmektedir. Bu anlayış ile gündelik hayatın bir parçası olabilecek her bir nesne de radikal bir bakış açısıyla ortaya koyularak yeniden sunulmaktadır. Provokatif bir reklam yaratmak için farklı cinsel tercihler ve yönelimler, şiddet, çocuk, cinsellik, erotizm ve ölüm ile tahrik edici, baştan çıkarıcı, çarpıcı içerikler oluşturulmaktadır.

Reklam ve Reklam Fotoğrafında Farklılığın Çekiciliği

Luke Sullivan'a göre reklamcılıkta kurallar öğrenilmeli ama bir kenara atılmalıdır. Ancak uyulması gereken çok önemli bir kural olduğunu, onun da ilgili olmak olduğunu belirtir. Hedef kitleden uzaklaşmaması gerektiğini, ne kadar yaratıcı düşünülürse düşünülün, eğer fikir yoksa ortada ve hedef kitle için bir anlam ifade etmiyorsa, sanatsal yönü güçlü olsa dahi ortada bir reklamdan bahsedilemeyeceğini (Sullivan, 2002, s.195) ifade eder.

Nesnelerin evreni, kendisine özgü bir "dile" sahiptir çünkü nesne hiçbir zaman sadece nesne değildir. Reklam piyasasında ürün kendi başında ne kadar sıradan ve basit olursa olsun kendisini, dahası "kullanım-değerini çekici yapacak toplumsal anlamlara ihtiyaç duyar (Bate, 2013, s.167). John Berger'in çekicilik üretme süreci (Berger, 2016, s.131) olarak ifade ettiği reklam ile markalar hedef kitlelerinin ürüne veya hizmete yönelik dikkatlerini çekmek, etkilemek, satın almaya ikna etmek amacıyla reklamın gerek görselleri aracılığı ile gerekse de metin ile verilen mesajında çekicilik ögesini kullanmaktadır.

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

Reklamda çekicilik kavramı; tüketicilerin fiziksel, psikolojik, toplumsal gereksinimlerine seslenen; reklamı yapılan ürüne, hizmete ve hatta reklamın kendisine dikkat çeken, ilgi yaratan, tüketici tutumlarına/davranışlarına etki etmeyi sağlayan, rasyonel ve/veya duygusal ikna süreçlerini takip eden bir mesaj dayanağı, bir ikna aracı olarak tanımlanmaktadır (Elden ve Bakır, 2010, s.7). Reklamda çekiciliği en temel olarak rasyonel ve duygusal çekicilikler olarak sınıflandırmak mümkündür.

Rasyonel çekicilikte ürüne dair ve kullanıcıya sağlayacağı fayda, bilgi, indirim gibi ödül, vatanseverlik, din, ahlaki, kadın-erkek eşitliği, ırkçılık vb. toplumsal konular ekseninde belirlenen çekicilik doğrultusunda reklam kampanyaları oluşturulmaktadır. Duygusal çekicilikte ise cinsellik, mizah ve korku gibi çekicilikler kullanılarak reklamın sıradan olanın ötesinde olarak dikkat çekmesi, ürünün rakipleri arasında ayırt edilmesi, farklılığın öne çıkarılması hedeflenmektedir. Hedef kitlenin özelliklerine göre belirlenen strateji doğrultusunda güldürerek, eğlendirerek, korkutarak veya cinsel arzularını uyararak, kışkırtarak ürün ve hizmeti almaya yönelik olarak tutum ve davranışlar yönlendirilmektedir. Cinsel çekicilik stratejisini reklamı yapılan ürün veya hizmete dair mesajın gerek görsel açıdan doğrudan gerekse yazılı şekilde dolaylı olarak cinsellik içermesi şeklinde tanımlamak mümkündür. Cinsel olarak çekici ve arzu uyandıracak bedenlerin kullanılması ile tüketicinin dikkatini markaya ve ürüne çekilmesi hedeflenmektedir.

Reklamı yapılan ürüne dair kullanılacak olan yeni bir dil ve bakış açısı yaratmak, bu anlamda diğer rakiplerden farklı olmanın reklam fotoğraflarından başlanarak sunulması özellikle farklılığın çekiciliği bağlamında önem kazanmaktadır. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte reklamlarda fotoğrafın görsel öge olarak kullanımının insanlar üzerindeki etkisi ve gücünün fark edildiği ve daha çok tercih edildiği görülmektedir. Bunda fotoğrafın gerçekliği yansıtmaya, hızlı ve kolay okunmayı sağlama, aynı zamanda da akılda kalıcılık özelliğinin önemli bir payı bulunmaktadır.

Metin Kasım reklam fotoğrafını; bir ürün veya hizmetin tanıtılması veya satışının sağlanması amacı ile yapılan çalışmalar için çekilen fotoğraflar (Kasım, 2005, s.99) olarak tanımlamaktadır ve herhangi bir basılı reklamda, reklama konu olan ürün ya da hizmeti, kullanımını, tüketiciye vaat ettiği yararı veya söz konusu mal ya da hizmetin herhangi bir özelliğini görüntü dili ile yaratılması amacıyla kullanıldığını belirtir (Kasım, 2005, s.104). Reklam fotoğrafı hedef kitleye yönelik belirlenen mesajın estetik öğeler kullanılarak ve fotoğrafik teknik aracılığı ile görselleştirilmesidir. Uğur Batı'ya göre görsel dil çok karmaşık yapıya sahip bir olgu olarak söylemi açısından kestirilemeyen manipülatif bir yapıya örnekler (Batı, 2019, s.36). İçinde bulunduğumuz dönemde reklamı diğer görsellerle birlikte ve fotoğraftan ayrı düşünmek mümkün değildir. Fotoğrafik reklam ile ortaya çıkan durum, izleyiciye hayalini kurabildiği ürünün çizgilerini somutlaştırarak verilen mesajın etkinliğini arttırmaktır (Göksel, 1987, s.152). Genel olarak reklam fotoğrafının önceliği hedef kitlenin dikkatini çekmek olduğundan görsel algı kritik bir noktada yer almaktadır. İzleyicinin günlük olarak tüm dış etmenlerden gelen mesajlara maruz kaldığı var sayıldığında, tamamını algılayıp yorumlaması çok olası bir durum değildir. Bu sebeple reklam fotoğrafının farklılaşmasıyla

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

tüm diğer uyaran reklam mesajlarının arasından sıyrılarak izleyicinin dikkatini çekmede, onu cezbetmede daha etkili olmaktadır. Fotoğraf bu farklılığın çekiciliğini değişik yollarla ortaya koyabilmektedir. Daha önceleri reklam fotoğrafları; ürünün fonksiyonel oluşuna, kullanım kolaylığına yönelik içeriklerle oluşturulurken daha sonraları yaşam tarzlarına, sosyal ve kültürel değerlere yönelik içeriklerle üretilmişlerdir. Reklam sektörünün bileşenleri tarafından bu durumun sıradanlığa doğru evrildiği fark edilmiştir. Buna karşı olarak, reklam fotoğraflarının farklılaştırılması yoluyla çekiciliğin artırılması amaçlanmıştır. Buradan yola çıkarak izleyici; daha çarpıcı, sanatsal ya da kavramsal içeriklerle bilinç dışı istek ve arzuları ortaya çıkacak şekilde yönlendirilmeye çalışılmıştır.

Moda Fotoğrafı

20'nci yüzyıl ile giysinin tanıtım ve pazarlanması amacıyla çekilen moda fotoğrafı basında yer almaya başlamış ve kısa zamanda moda dergilerinin de yayınlanmaya başlanmasıyla önemli bir sektör haline gelmiştir. Stüdyoda hazırlanan fon ve ışık kaynakları aracılığı ile oluşturulan ortam yerine farklı mekanlarda, hayatın içinde moda fotoğrafı çekilmeye başlanması, moda fotoğrafında dönüm noktası olmuştur. Bu değişim, çekim tasarımlarında da kendini göstermiştir. Bu anlamda Cecil Beaton öncü isimlerden biridir, Beaton savaş sonrası yıkılmış Londra sokaklarında moda fotoğrafları çekerek, tüm yapmak istediğinin geçmişin kokuşmuş elegantlığından kurtulmaya çalışmak olduğunu, bu nedenle mankenleri oldukça pis dekorlar üzerinde yapaylıktan uzak bir şekilde fotoğraflayarak gösterdiğini ifade etmiştir (Aktaran Dayı, s.87).

Lou Stoppard modanın en temel haliyle sahtenin kabulüne dayanmasından yola çıkarak moda fotoğrafçılığını bir kurnazlık festivali, baş döndürücü ve çok katmanlı bir performans olarak tanımlar (Stoppard, 2020). Moda fotoğrafı markaların reklam kampanyalarının olmazsa olmaz bir parçası haline gelmiş bulunmaktadır. Moda fotoğrafı markaların tasarımlarının moda dergilerinde, zaman zaman ise kamusal alanda billboard veya bina cephelelerinde yer bularak tanıtılması noktasında çok önemli bir yere sahiptir. Moda fotoğrafı büyük bütçeler ile fotoğrafçı, asistanları dışındaki saç, makyaj ve tasarım ekibinin de yer aldığı çekim ve çekim sonrası görüntü işleme programları aracılığı ile fotoğrafları basılabilir hale getiren kişilerin de yer aldığı kalabalık bir ekiple gerçekleştirilmektedir.

Reklam kampanyalarında arzu nesnesi halindeki modeller aracılığı ile yaratılan cinsel çekicilik en çok kullanılan unsurdur. Bu aynı zamanda kullanılan slogan ile imalı, çift anlamlı kelimeler ile de bilinçaltında oluşacak anlamlar ile desteklenmektedir. Cinsel içerikli imgeler de modellere eşlik edebilmekte bu sayede hedef kitlenin ilgisini çekmek hedeflenmektedir. Cinsellik gerek dilde gerekse görsel olarak reklamlarda giyim, kozmetik, gıda, otomotiv vb. herhangi bir sektörel ayırım yapılmadan kullanılmaktadır. Geçmişte reklamlarda yer alan modellerde sadece kadınların cinselliği yer bulurken ve kadınlar seks objesi haline getirilirken, bugün bu anlamda herhangi bir cinsiyet ayrımı da söz konusu değildir. Kadın kadar erkek modeller ve çocuklar da cinsellikleri ön plana çıkarılarak fotoğraflarda yer almakta, bedenleri nesneleştirilmektedir. Her iki cinsin de gerek hemcinsleri gerekse karşı cins için tutku, erotizm,

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

şehvet, arzu duygularını uyarması ile ürünün ve markanın akılda kalıcı olması ve diğerinden öne çıkması hedeflenmektedir.

Moda fotoğrafında dönemselsel olarak farklı trendler yükselişe geçmekte, daha yalın veya daha dolaylı anlatım ya da beden ve cinselliğin kullanım şekli, dozajı değişiklik göstermektedir. Ian Haydn Smith'e göre ahlaki davranışlardaki rahatlık, cinsellik tasvirinin mahcup bir müstehcenlikten uluorta bir kıskırtıcılığa kaymasını sağlamış, galerilerdeki çalışmalarıyla tanınan fotoğrafçılarla moda fotoğrafçısı olarak çalışması sanat ve ticaret arasındaki çizgiyi belirsizleştirmiştir (Smith, 2018, s.176). Ünlü, tanınmış kişiler gerek model olarak gerekse de fotoğrafçı kimliği ile reklam kampanyalarının bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bu noktada o kişinin ününden yararlanmak önem taşımaktadır. Sıradan bakış açısı veya fotoğraf tavrı olan fotoğrafçılar yerine sanatsal yaklaşımlarındaki farklılıkları ile dikkat çeken, ün kazanan Nan Goldin ve Ren Hang gibi fotoğrafçılar tercih edilmektedir. Goldin toplumun geneli tarafından öteki olarak nitelendirilen kesimleri ve yaşamlarını, Hang ise Çin toplumunda tabu haline getirilmiş ve baskılanan çıplaklık, cinsellik ile Çinli gençliği fotoğraflamıştır. Bu iki fotoğrafçının çekmiş oldukları moda fotoğrafları, farklılığın çekiciliği bağlamında çalışma kapsamında ele alınmaktadır.

Nan Goldin'in Fotoğraf Yaklaşımı

Belgesel fotoğraf yıllar içinde yeni yaklaşımlara ve bakış açlarına sahip olan fotoğrafçıların çalışmaları ile daha da zenginleşmiştir. Bu bağlamda akla gelen isimlerden biri de Nan Goldin'dir. Fotoğrafçılar ilk yıllardan bugüne toplumun geneli tarafından ötekileştirilen, dışlanan kesimi fotoğraflarına konu olarak ele almıştır. Bu noktada önemli ayırım Emma Lewis'in Goldin için "günlükçülük" olarak tanımladığı tarzıdır (Lewis, 2018, s.112) ve sanatçının fotoğraf makinasını günlük tutar gibi kullanmasıdır. Goldin'in kendisinin de bir parçası olduğu, toplumun geneline oranla sıra dışı, marjinal olarak değerlendirilen hayatlar yaşayan ve görmezden gelinen, yüzleşmekten kaçınılan insanları, hayatlarını ve böylece de kendi hayatını fotoğrafları ile anlatmasıdır. Bu özelliği nedeniyle aynı zamanda da Goldin'in fotoğrafları otobiyografik olarak nitelendirilebilmektedir.

Goldin 11 yaşındayken ablasının bir trenin önüne atlayarak intihar etmesi, sanatçının hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Kendisi ablasının öldüğü yaşa gelince onun gibi olmaktan korkarak kan bağı olan ailesini reddetmiş, kendisine yeni bir aile kurmuş ve bu yeni hayatını da: "Bu benim partim, bu benim ailem, arkadaşlarım" (Aktaran Warren, 2006, s.622) sözleriyle anlatmaktadır. O süreci Goldin şöyle ifade etmektedir: "Ablamın öfkesini ve acılarını görüyordum ve o tek çıkış yolu olarak intiharı seçti. O zamanlar on bir yaşındaydım. Tarihin tekrar etmesinden korkuyordum. On sekiz yaşında ölmek yerine fotoğraf çekmeye başladım. Bir daha hiç kimsenin hatırasını asla kaybetmemem gerektiği fikrine saplanıp kalmıştım." (Aktaran Akkaya, 2015, s.18). Bu nedenle Goldin hayatındaki kişilerin her anlarında fotoğraflarını çeker. Moda fotoğrafçısı olma hedefiyle New England Fotoğraf Okulu'na gitmiş, fotoğraflarındaki snapshot fotoğraf estetiğinde etkisi olan Henry Horrenstein'dan dersler almış, daha sonra Boston Güzel Sanatlar Okuluna devam etmiştir.

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDIN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

Goldin, aşk, uyuşturucu, aile, dostluk, cinsellik ve ölüm temalarını yansıtan mutlu, acılı her anlarında kendisi ve arkadaşlarından oluşan kendi seçtiği ailesini özgür ve alternatif yaşam tarzları içinde fotoğraflamıştır. Ian Haydn Smith, Goldin'in portre fotoğrafına "kaba bir gerçeklik getirdiği" (Smith, 2018, s.124) yorumunu yapmaktadır. Herhangi bir konu sınırlaması veya müdahalesi olmadan cinsel ilişki, şiddet, kavga anı, tuvalet ihtiyacını giderirken, uyuşturucu madde kullanırken, evlenirken, bebek emzirirken ve hayatlarını kaybederken vb. her anlarında fotoğraflarını çekmiştir. Fotoğraflarındaki samimiyet ve içtenlik duygusu, fotoğraflardaki kişileri ötekileştirmemesi ve o kişilere her anlarında onları fotoğraflayabilecek kadar yakın olması fotoğraflarını güçlü ve diğer fotoğrafçılardan farklı kılmaktadır.

Goldin cinsel ilişki sırasında, arkadaşlarıyla eğlenirken, madde bağımlılığı tedavisi döneminde çok sayıda otoportresini de çekmiştir. Bunlardan en çok bilineni erkek arkadaşı Brian'dan şiddet gördükten sonra çekmiş olduğu otoportresidir. Morarmış gözleri ve kırılmış burnu ile objektifin karşısında yer almaktadır. Fotoğraflarının galerilerde baskı olarak sergilenmesinin yanı sıra gösteri olarak da gösterilmesi ile fotoğrafları Goldin'in adeta yaşamının belgeseli özelliği de göstermektedir. Fotoğraflarında yer alan arkadaşlarının zamansal bir dizge ile yıllar içinde değişimi, ilişkilerin başlaması-bitmesi, evlenmesi, çocukları, yaşlanma ve bazen AIDS veya uyuşturucu bağımlılığı nedeniyle hayatlarını kaybetme, yani hayatın değişim süreci de fotoğraflarında yer almaktadır. Bunlardan biri de çok yakın arkadaşı olan oyuncu Cookie Mueller'dir. Cookie'nin Goldin ile tanışmasından AIDS nedeniyle hayatını kaybettiği sürece kadar her an Goldin'in fotoğraflarında yer almıştır. Sabine Lidl'in yönetmenliğini yaptığı Goldin hakkında çekilmiş olan *Yüzünü hatırlıyorum* (I remember your face) adlı belgeselde Goldin onun ve fotoğrafladığı şey arasında hiçbir ayrım olmadığını fotoğraflarının kendisi olduğunu ifade etmiştir (Lidl, 2013). 1995 yılında da Edmund Coulthard ile yönettiği *Aynan Olacağım* (I'll be your mirror) belgeselini çekmiştir. Burada da eskiden insanları yeterince fotoğraflarsa onları asla kaybetmeyeceğini düşünürken, aslında sevdiklerini fotoğraflamanın ona ne kadar çok kişiyi kaybettiğini ve onları anılarında korumasını sağladığını (Kort ve Sonneborn 2002, s.80) söylemektedir.



Görsel 1: Cookie ve Millie Mud Club'da kadınlar tuvaletinde, Nan Goldin, 1979. (URL-1)

Görsel 2: Kuğu benzeri kucaklama, Nan Goldin, 2010, Paris. (URL-2)

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDIN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

Goldin'in fotoğraf hayatında uyuşturucu rehabilitasyon süreci büyük bir dönüşümü sağlamıştır. Madde etkisinde çekmiş olduğu fotoğraflardan tamamen ayıkken çekmiş olduğu fotoğraflara geçiş olmuştur. 2000'li yıllarla birlikte arkadaşlarını ve çocuklarını daha aydınlık, daha çok gülerken fotoğraflamıştır. 2011 ve 2013 yıllarında açmış olduğu Scopohillia sergisi ile Louvre Müzesi'nde sergilenen resim ve heykel eserlerinin fotoğraflarını çekmiş, bu eserler ile sanat hayatı boyunca çekmiş olduğu fotoğraflardaki kişilerle arasında paralellik kurmuş ve onları birlikte sergilemiştir.

Goldin, 1989 yılında arkadaşı Cookie'nin ölümü sonrasında AIDS ve uyuşturucu bağımlılığı tedavisi hakkında bir aktivist olarak da çalışmakta ve sanatsal satışlardan elde ettiği gelir aracılığı ile de bu anlamda çalışan kuruluşlara destek olmaktadır. Son yıllarda kurmuş olduğu PAIN (Prescription Addiction Intervention Now yani İlaç Bağımlılığıyla Hemen Mücadele) adlı aktivist grubuyla Oxy Contin adlı ağrı kesici ilacın bağımlılığa sebep olması ve pek çok kişinin hayatını bu nedenle kaybetmesinden sorumlu tutulan Purdue ilaç şirketinin sahibi Sacker ailesinin aynı zamanda da Metropolitan, Guggenheim, Louvre müzelerine yüklü bağışlarıyla sanat alanında öne çıkmasına dair protestolarda ön saflarda yer almaktadır. Diğer taraftan da George Floyd'a yönelik şiddet sonrası Black Lives Matter (Siyahilerin Yaşamları Önemlidir) hareketine aktivist olarak destek vermektedir.

Goldin fotoğraflarının konusunun yanı sıra, teknik olarak 1970'li yıllarda siyah beyaz ile başlayan sonrasında renkli olarak devam eden, ancak hep sert flaş ışığı kullanarak çekmiş olduğu snapshot yani enstantane fotoğrafçılığı ile de öncü olmuştur. Ian Haydn Smith, Goldin'in sanat, moda, antropoloji ve foto muhabirliği arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak kendisinden sonra gelen fotoğrafçılara ilham veren yeni bir estetik anlayış yaratmış olduğunu ifade etmiştir (Smith, 2018, s.124). Ryan McGinley, Corinna Day, Ethan James Green, Jamie Hawesworth, Markn Ogue, Jesse Gouveia, Annie Powers gibi pek çok fotoğrafçıyı tarzı ile etkilemiştir. Lewis, Goldin'in izleyicinin görüşlerine karşı belirgin bir kayıtsızlıkla birleşen mahremiyet ile nitelendirilebilecek kendine özgü günlükçülük tarzının İngiltere'den i-D ve The Face ve Amerika'dan Index'in öncülük ettiği moda dergilerinin de en sevilen tarzı haline gelmiş (Lewis, 2018, s.114) olduğunu ifade etmiştir.

Moda Fotoğrafçısı Nan Goldin

Nan Goldin Mario Sorrenti, Juergen Teller, Tina Barney, Simon Leigh, Steven Meisel, Larry Sultan gibi enstantane fotoğrafçılığı yaklaşımlarını yönelmiş olduğu moda fotoğrafında ve reklam kampanyaları fotoğraflarında da devam ettirmiştir. Goldin'in moda fotoğraflarında samimi ve özgün yaklaşımları ile gerçek hayata en yakın olarak nitelendirilebilecek günlük hayattan öğelerin, anların ve mekanların kullanıldığını söylemek mümkündür. İlk olarak 1985 yılında Village Voice gazetesinin View adlı moda eki için profesyonel modellerin değil arkadaşlarının, özel olarak hazırlanmış çekim için setlerde değil, her zaman gitmiş oldukları yerlerde Rus Hamamında fotoğraflarını çekmiştir. Stelian Acea'ya göre Goldin, farklı cinsiyet ve fiziksel özelliklere sahip örneğin hamile bir arkadaşının fotoğrafını çekerek o dönemin moda dergilerindeki güzellik ve yaşla ilgili mücadele anlamına gelmektedir (Acea, 2015, s.5).

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI



Görsel 3 ve 4: 2008 Bottega Veneta fotoğrafları (URL-3-4)

1996 yılında Helmut Lang ve Matsuda markaları için ilk kez moda fotoğrafı çekmeye başlamış, 2010 yılında moda fotoğrafçısı kimliği ile Bottega Veneta ile çekimler yapmaya devam etmiştir.

Goldin, 2011'de ayakkabı markası Jimmy Choo'nun geçmiş koleksiyonlarından en çok satan 15 model için hazırlanan ve satıştan elde edilen gelirin %10'unun kadına şiddete yönelik hayır kurumlarına bağışlanacağı reklam kampanyasında moda fotoğrafçısı olarak kamerasının başındadır. Markanın yaratıcı yönetmeni olan ve aynı zamanda da Jimmy Choo Vakfı'nda başkanlık görevini yürüten Tamara Mellon, Nan Goldin'in dürüst ve duygusal çalışmasının ve konularını güzel ve ham bir şekilde tasvir etme becerisinin uzun süredir hayranı olduğunu, çalışmalarını ile Jimmy Choo'nun yalnızca güçlü değil, aynı zamanda hassas ve yumuşak tarafını da aktarabilen bir fotoğrafçı bulmanın kendisi için önemli olduğunu vurgulamıştır (Conti, 2011).

Goldin'in moda fotoğraflarında Guy Bourdin'in etkisini gözlemlemek mümkündür, aynı şekilde Goldin de kendinden sonra gelen Corinne Day, Juergen Teller, Markn Ogue, Jesse Gouveia, Annie Powers, Guen Fiore, Maxwell Granger gibi fotoğrafçıların moda fotoğrafı yaklaşımlarında ve tarzlarında etkili olmuştur. Özgün ve gerçekçi güzelliğin sadece klasik manken görüntüsünün ötesindeki hayattan her kesimin temsil edildiği anlayış yaygınlaşmıştır. Bu noktada tüketiciye senin gibi, sıradan veya herkes gibi algısı yaratılmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki bu yaklaşım ile çekilen moda fotoğraflarında bu imajın fotoğrafik olarak oluşturulması için de kalabalık bir çekim ve prodüksiyon ekibi çalışmaktadır.

Ren Hang'in Fotoğraf Yaklaşımı

1987 yılında Çin'in Jilin eyaletindeki Chang Chun'da doğmuş ve üniversitede reklamcılık okurken 2007 yılında fotoğraf çekmeye başlamıştır. Yazmış olduğu şiirleri ve fotoğraf tarzı ile kısa süre içerisinde sadece Çin'de değil, dünyanın farklı ülkelerinde de dikkatleri üzerine toplamış, fotoğrafları toplumun geneli tarafından müstehcen bulunmuş ve çok tartışılan bir isim haline gelmiştir.

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDIN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

Şiirlerinde yalnızlık korkusu, ölüm ve aşk konularını işleyen, uzun yıllardır depresyonla mücadele eden ve bu mücadele sürecinde de günü gününe yazdıklarını internet sayfasında paylaşan sanatçı, 24 Şubat 2017 günü 29 yaşında 29'uncu kattan atlayarak hayatına son vermiştir. Hang'in web sitesinde "Depresyonum" sekmesi altında 2007-2016 yılları arasında yazdığı yazıları bir günlük gibi yayınlamış, ölümünden sonra da Çince'den İngilizce'ye çeviren The Chronicle tarafından basılmıştır. Yazdıkları arasında: "Aslında hayat değerli bir hediye. Ama sık sık yanlış kişiye gönderilmiş gibi görüldüğünü düşünüyorum" (<https://www.thechronicle.ro>) sözleri özellikle sanatçının hayata bakışını özetler niteliktedir.

Hang'in kendine özgü kışkırtıcı tarzı ile Çin toplumunda baskı altında yaşamaya zorlanan, tabu haline getirilmiş olan çıplaklık ve cinsellik fotoğraflarında çarpıcı bir şekilde yer almaktadır. Çinli genç neslin baskı altında tutulmaya karşı başkaldırıları, duyguları, arzuları ve yalnızlıkları yansıtılmaktadır. Fotoğraflarında çıplaklık ögesine ek olarak domuz, balık kafası gibi parçalar veya bütün olarak kuğu, balık, yılan, tavus kuşu, ahtapot gibi hayvanlar dikkat çekmektedir. Aynı zamanda da kiraz, elma, çilek gibi meyve, çiçek, bitki ve ağaçları aksesuar olarak kullanmıştır. Kışkırtıcı ve provaktif yaklaşımı ile adeta muhafazakâr Çin'in baskıcı yönetimine meydan okumuş, kendine has tarzıyla çekimler yapmaya devam etmiştir. Fotoğraflarının ülkesinde sergilenmesinde sıkıntılar yaşamış, çok defa eserleri sergi sırasında müdahale edilerek kaldırılmıştır. Tüm fotoğraflarını 'İsimsiz' olarak adlandıran Hang, mesaj vermeye çalışmadığını, isim vermediğini, onları açıklamayı sevmediğini (Norval, 2018) ifade etmiştir.

Japon fotoğrafçı Araki ile fotoğraf tavırları nedeniyle benzerlik gösterdikleri yönünde görüşler bulunmaktadır, bunlardan biri de ölümünden sonra Purple dergisi editörü Olivier Zahm'ın Instagram hesabında yapmış olduğu "Tüm genç nesil fotoğrafçılara ilham verdi, o benim için yeni Araki'ydi" (Oliver Zahm, 2017) paylaşımıdır.

Hang fotoğraflarını bir tabu olarak görmediğini, kültürel veya politik bir içerikte düşünmediğini, hatta bilerek sınırları zorlamadığını, yalnızca ne yapmak istiyorsa onu yaptığını ifade etmiştir (Demiral, 2020). Çin toplumu tarafından tabu olarak kabul edilen fotoğraflarının içeriği nedeniyle dış mekanlarda çekim sırasında birçok kez göz altına alınmış ve tutuklanmış, ancak oluşturulan tüm baskı ve sansür ortamına rağmen fotoğraflarını çekmeye ve ülkesinde yaşamaya devam etmiştir. Bunun nedenini ise şöyle açıklar: "Her zaman Çin'de çalışıyorum ve evet tutuklandım, sergilerimin kapanmaya zorlanması, web sitemizin yasaklanması vs. Bugünlerde daha temkinli davranıyorum, örneğin internette tamamen önden çıplaklık paylaşmıyorum...Günün sonunda hala Çin'i seviyorum" (Sozzani, 2020).

Fotoğraflarını çekerken dijital teknolojiye uzak duran ve film kullanan Hang, bu konudaki tercihinin nedeninin kendisine sorulmasına cevaben, film ile çekilen fotoğrafın sonucunun kalite, doku ve renk açısından çok daha güzel olduğunu düşündüğünü, bir fotoğrafın en iyi halinin onu çektiği an olduğunu, çok doğrudan bir davranış olmasını istediğini, içine çok fazla post prodüksiyon eklenirse buna fotoğraf yerine resim veya karışık malzemeli bir sanat eseri denmesi gerektiğini belirtmiştir (Sozzani, 2020).

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

Hang'in fotoğraf hayatının ilk dönemlerinde yabancılarla rahat çalışmaması nedeniyle profesyonel modeller yerine annesi, arkadaşları ve internet sitesinden başvuran hayranı olan gençler modeli olarak fotoğraflarında yer almıştır. Sadece annesini iç çamaşırları ile diğer modellerinin tamamını çıplak olarak fotoğraflamıştır. Hang insanların bu dünyaya çıplak geldiğini, çıplak vücudun insanların orijinal halini temsil ettiğini, kişilerin çıplak fotoğraflarını çekerek, kişinin gerçek ve otantik varlığından çıplak bedenlerinden hissedilebildiğini (www.designscene.net) ifade etmiştir. Onun fotoğraflarında bedenler üst üste dizilir, katlanır, bükülür vb. şekilden şekile sokularak farklı formlar kazandırılmaktadır. Kadın modellerinde beyaz ten, uzun siyah saç, kırmızı ruj ve kırmızı ojeyi her zaman kullanması ile dikkat çekmektedir. Fotoğraflarında modeller doğrudan fotoğrafçıya bakmakta, fotoğrafa bakan kişi ile göz teması kurulmaktadır. Modellerinin hiçbirinde herhangi bir giysi veya aksesuar kullanmamış sadece doğada veya kapalı mekanda bedeni bitki ve hayvanlar ile birlikte nesneleştirmiştir.

İç mekan çekimlerinde otel odalarında, yatakta, banyoda dışarıda ise bina çatısında, doğada ormanda veya gölde, halka açık yerlerde, gece de sert flaş kullanarak çekim yapmıştır. Çekimlerinde herhangi bir mekan ve zaman sınırlaması olmadan her yer onun fotoğrafları için dekor olarak kullanılmıştır.

Hang'in fotoğraflarının tamamında sert flaş kullanımı dikkat çekmektedir. Henry Carroll tepe flaşı için çekim yapılan açıdan konuya çarpan saldırgan bir ışık olduğunu, fotoğraftakilerin ışık tarafından saldırıya uğruyormuş gibi görüldüğü yorumunu yapar (Caarroll, 2016, s.111). Bu yorumun Hang'in fotoğrafları için de çok doğru bir saptama olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 5 ve 6: İsimsiz, Ren Hang, 2016. (URL 5-6)

Ren Hang ve Moda Fotoğrafları

Hang, Gucci, Maison Kitsune gibi tanınmış markalar için moda fotoğrafı çekimleri yapmıştır. Gucci 2015 yılında web sayfasında ve Instagram platformunda sanatçılarla iş birliği yapmış olduğu bir seri oluşturmuştur. Sanat tarihinde yer edinmiş olan resimlerde ikonik Gucci ürünleri ve desenleri eklenerek veya kendine has yaklaşımları olan sanatçıların Gucci

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

ürünleri ile tasarımları paylaşılmıştır. #GucciGram'da Hang'in de Gucci çantaları ile yapmış olduğu bir çekim de seri kapsamında yer almaktadır. Ren Hang'in sanatsal olarak çekmiş olduğu fotoğraflarında olduğu gibi modeli yine Çinlidir ve nü modelin kırmızı ruj ve ojesi dikkat çekmektedir. Sert flaş ve çekim mekanı olarak yeşil alan tercih etmiştir.



Görsel 7: Ren Hang for Gucci, 2015. (URL-7)

Görsel 8: Totem Collective Markası Çekimleri, Ren Hang. (URL-8)

Hang, ayakkabı ve çanta markası olan Totem Collective için de ilk ürünleri olan TOTE 01 çantasının lansmanı için fotoğraf çekimleri yapmış, bu kapsamda çekmiş olduğu fotoğrafları 'BAO' adlı kitapta da yayınlanmıştır. Hang, Purple Magazine, Harpers Bazaar gibi dergiler için ölümünden hemen önce de L'Officiel Malaysia dergisinin 2017 yılı Mart sayısı için yine fotoğraf tarzını yansıtan çekimler yapmıştır.

Ren Hang Amsterdam, New York, Paris, Viyana, İstanbul başta olmak üzere tüm dünya genelinde 70'den fazla grup veya karma sergiye katılmış ve 20'den fazla kişisel sergi açmıştır. Hang'in aynı zamanda sanat alanında prestijli kitaplar yayınlayan yayınevlerinden olan Taschen tarafından fotoğraflarının yer aldığı bir albümü de yayınlanmıştır. 2017 yılında yönetmenliğini Zhang Ximing'in yaptığı, 'Küçük bir sorunum var' (I've got a little problem) adlı belgesel çekilmiştir. Sanatçı ile yapılan çekimlerin de yer aldığı belgeselde fotoğrafları ile çok tartışılan, ünü ülkesinin sınırlarını aşan Hang ve Hang'in fotoğrafa yaklaşımı anlatılmıştır.

Sonuç

Toplumun genelinden farklı olarak nitelendirilen ırk, sınıf, kültür, cinsiyet veya cinsel yönelim gibi kimlik ayrımcılığına uğrayan kişiler de özellikle 1980'lerle birlikte sanatta yer almıştır. Antmen'e göre kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği bu türde sanat, erkek/kadın, siyah/beyaz gibi zıt kavram çiftleri şeklinde yapılmış Batı kültürünün, bazılarını her seferinde nasıl ötekileştirdiğini gözler önüne sermiştir (Antmen, 2008, s.295). Fotoğraf sanatının emekleme döneminden itibaren toplum tarafından ötekileştirilenler konu olarak ele alınmış ve görünür kılınmıştır.

Uğur Batı, 1850'lerde Phineas Taylor Barnum'u Living Wonders adlı sirki ile modern halkla ilişkilerin üç büyük dehasından biri olarak tanımlamıştır. Barnum, "freakshow" olarak tanımlanan cüceler, siyam ikizleri, devler ve toplumun acayip olarak nitelendirdiği kişilerin

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

sergilendiği yerdir. Barnum başarısını “fark edilmek istiyorsanız kulaklarınızı kıpırdatmanız gerekir (Batu, 2017, s.270) sözleri ile ifade etmiştir. Diğerleri, herkes gibi ve sıradan olmaktan korkmakta olan tüketici farklı olmasını sağlayacak olan ürüne yönelmekte reklam stratejisi olarak farklılığının ön plana çıkarıldığı ürünlerin tanıtımında da bu paralellikte reklam kampanyaları geliştirilmektedir.

Reklam kampanyalarında toplum tarafından tanınan, ün kazanmış kişilerin model olarak kullanılması sıklıkla karşılaştığımız bir stratejidir. Bu sayede ürün çok kısa sürede akılda kalmakta, dikkat çekici olmakta ve ürünleri kullanarak onun gibi olma isteği duyulmasını hedeflemektedir. Reklamda yer alan ünlü modelin karizmatik, güzel, zengin, tarz sahibi, prestijli, başarılı olarak bilinen ve tanınan özellikleri ve gücü o ürüne ve yani markaya da ait kılınmaktadır. Philip Kotler da “Şirketler, kendi adlarını parlatmak için ünlülerin havalarını ödünç almaya başladılar” (Kotler, 2003, s.27) sözleriyle bu duruma dikkat çekmektedir. Bu sayede marka kimliğinin ve imajının kuvvetlendirilmesi sağlanmaktadır. Diğer taraftan modelin yanı sıra ünlü bir fotoğrafçının reklam çekimini yapması da o kişinin ününden yararlanma, bu sayede konuşulur olma düşüncesinin sonucudur. Diğer reklam fotoğrafçılarından farklı tarza sahip olan fotoğrafçılar seçilerek bu yaklaşımın daha da güçlendirilmesi hedeflenmektedir.

Bu noktada çalışma kapsamında ele alınan Nan Goldin ve Ren Hang'in reklam fotoğrafları gözden geçirildiğinde ortak ve farklılaşan noktaları olduğu düşünülmektedir. Goldin fotoğraflarında arkadaşlarını gündelik hayat akışı içinde her anlarında fotoğraflamıştır. Arkadaşlarının yemek yerken, uyurken, içki içerken, uyuşturucu kullanırken, cinsel ilişki sırasında, tuvaletten veya AIDS hastalığından hayatını kaybederken fotoğrafları ilk anda akla gelenlerdendir. Kişiler fotoğraflarının çekildiğinin farkında ve kendilerinden birinin orada o fotoğrafı çekmesi nedeniyle herhangi bir rahatsızlık hissetmemektedir. Hang'in fotoğraflarında ise arkadaşları ile gitmiş oldukları yerlerde her zaman yanında taşıdığı fotoğraf makinası ile önceden herhangi bir planlama yapmadan o anda akıllarına geldiği şekilde ve kurguda fotoğraflarını çektiği görülmektedir. Yaşamın içinden değil oluşturulan kurguda aksesuarlar ile kurulan kompozisyonlarda fotoğraflarını çekmiştir. Goldin ve Hang'in fotografik tarzı çok konuşulmuş, eleştirilmiş ve tartışılmış sonrasında ise sanat dünyası tarafından kabul görmüş, sergiler açmış ve kitapları yayınlanmıştır. Bu başarı ve sonrasında gelen ün ve tanınma neticesinde her iki fotoğrafçı da ünlü markalar ve dergiler için moda fotoğrafı çekmiştir.

Gerek Goldin gerekse Hang'in sanatsal amaçlı fotoğraflarında model olarak arkadaş çevresinden kişilerin yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında ele alınan her iki fotoğrafçının da fotoğraflarında modelleri ile aralarına mesafe koymaması ve samimiyet dikkat çekmektedir. Moda fotoğraflarında ise ilk dönemlerinde yine arkadaş çevrelerini kullanırken ileriki süreçte profesyonel modeller çekimlerinde yer almaktadır.

Goldin ve Hang'in samimi tavrı çekmiş oldukları moda fotoğraflarına da yansımış, her zaman karşılaşılabileceğimiz moda fotoğraflarında görülmesine alışılan güzel/yakışıklı ve zayıf, kusursuz görüntüye sahip olan insanlar yerini bambaşka bir anlayışa devretmiştir.

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

Goldin'in fotoğraflarında her zaman görmeye alışmış olduğumuz modeller marka giysiler veya ayakkabılardır, onun dışında bir değişiklik hissedilmez. Hang'in fotoğraflarında ise her zamanki modeller sadece giyim ürünü tanıtımı çekimiye o ürünü giyinmiştir veya her zamanki fotoğraflarında olduğu gibi çıplaktır ama o bavul veya çanta fotoğrafta yer almaktadır. Bazen çanta duşta içine su dolan bir kova gibidir veya modelin başında bir şapka olarak alışılanın ötesinde bir şekilde yer almaktadır.

Flaş fotoğrafçıya en az ışık bulunan ortam koşullarında dahi uzun pozlandırma yapmadan net fotoğraf elde etme olanağı sağlamaktadır, Goldin ve Hang'in fotoğraflarında iç mekan fotoğraf çekimlerinde kullandıkları doğrudan flaş etkisi dikkat çekmektedir. Hang dış mekanda çekmiş olduğu fotoğraflarında da flaş kullanmıştır. Oluşan sert gölgeler ve patlamaları fotoğraflarında görmek mümkündür.

Leppert'e göre imgeler kazılıp çıkarılan şeyler değil; belli bir sosyokültürel ortamda belli bir işlev görmesi amacıyla inşa edilen yapılardır (Leppert, 2002, s.14). Bu tanımlamanın özellikle ticari kaygının ve yaratıcılığın ön plana çıkarıldığı rakiplerden farklı bir marka olduğunu ortaya koyan, hedef kitleyi ürün veya hizmet hakkında bilgilendirme veya satın almaya ikna etme amaçlı reklam fotoğrafı için çok yerinde olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acea, S. (2015). Nowadays Fashion and advertising photography. *Specialized review of theory&critique of art*, 22(1), 4-9
- Akkaya, Ş. (2015). Varoluşsal bir çaba olarak fotoğraf yoluyla kendini gerçekleştirme: Nan Goldin örneği, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*2 (2): s. 8-29
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Aytemur, S. (2004). *Reklamın iyisi kötüsü olmaz*. İstanbul: Kapital medya.
- Babacan, M. (2008). *Nedir bu reklam?* İstanbul: Beta.
- Bate, D. (2013). *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*, Ankara: De Ki.
- Batı, U. (2013). *Markethink ya da farkethink: Deneyimsel pazarlama ve duyuşal markalama*. İstanbul: Ece Bilişim.
- Batı, U. (2019). *Reklamın dili*. İstanbul: Alfa.
- Berger, J. (2016). *Görme biçimleri*, (22. baskı). İstanbul: Metis.
- Carroll, H. (2015). *İnsan fotoğrafı çekmek için bu kitabı okuyun*. İstanbul: Remzi
- Conti, S. (2011). *Nan Goldin shoots for Jimmy Choo*. WWD. <https://wwd.com/business-news/marketing-promotion/nan-goldin-shoots-for-jimmy-choo-5257460/>
- Dayı, H. (2006) *1990 sonrası Türk moda fotoğrafında genel eğilimler*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir
- Demiral, S. (2020). *Ren Hang'in Ölümsüz Duruşu*. Based İstanbul. <https://www.basedistanbul.com/ren-hangin-olumsuz-durusu/>
- Desing Scene. (2020). *Photography by Ren Hang at Fondazione Sozzani*. DSCENE. <https://www.designscene.net/2020/08/photography-by-ren-hang-at-fondazione-sozzani.html>

FARKLILIĞIN ÇEKİCİLİĞİ BAĞLAMINDA NAN GOLDİN VE REN HANG'İN REKLAM FOTOĞRAFLARI

- Elden, M. & Bakır, U. (2010). *Reklam Çekicilikleri: Cinsellik, Mizah ve Korku*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Goldin, S. (2003). *Mor İnek*. İstanbul: Elma Yayınevi
- Göksel, A. B. (1987). *Reklam ve fotoğraf*. İzmir, Ege Üniversitesi Basın Yayın.
- Grill, T. Sconlon, M. (2003) *Fotoğrafta Kompozisyon*, (Çev. Nedim Sipahi). İstanbul: Homer Yayıncılık
- Gülsoy, T. (1999). *Reklam terimleri ve kavramları sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Kocabaş F., Elden M. & Yurdakul N. (1999). *Reklam ve Halkla İlişkilerde Hedef Kitle*. İstanbul: İletişim.
- Kort, C. & Sonneborn L. (2002) *A to Z American Women in the Visual Arts*. New York: Facts on File
- Kotler, P. (2003). *Kotler ve Pazarlama*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Kasım, M. (2005). *Reklam fotoğrafçılığı*. Konya: Çizgi.
- Leppert, R. (2002) *Sanatta anlamın görüntüsü*. İstanbul, Ayrıntı
- Lewis, E. (2018). *...izimler Fotoğrafi Anlamak*. İstanbul: Hayal Perest.
- Lidl, S. (Yönetmen). (2013). *Nan Goldin - I remember your face*. [Belgesel film]. Medea Film.
- Norval, E. (12 October 2018). *You must forget Ren Hang*. Compulsivecontent. <https://www.compulsivecontents.com/detail-event/you-must-forget-ren-hang/>
- OliverZahm, [@ozpurple]Ren Hang in @purplefashionmagazine He inspired all the young generation of photographers. He was to me the new Araki. I can't believe he is gone. <https://www.instagram.com/p/BQ50h9mlulD/?taken-by=ozpurple&hl=en>
- Smith, I. H. (2018, *Fotoğrafın kısa öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap.
- Sozzani, F. (2020). *Ren Hang photography*. Its Liquid. <https://www.itsliquid.com/renhang-photography.html>
- Sullivan, L. (2000). *Satan reklam yaratmak*. İstanbul: Kapital Medya.
- Stoppard L. (2020). *The Fashion image after Nan Goldin*. Aperture. <https://aperture.org/essays/fashion-photography-after-nan-goldin/>
- TheChronicle. (2017). *World Premiere: Ren Hang's Journal of Depression*. <https://www.thechronicle.ro/arts-culture/world-premiere-ren-hangs-journal-of-depression/>

Görsel Kaynakça

URL-1: <https://bit.ly/42gH0RX>

URL-2: <https://bit.ly/3NWks4r>

URL-3-4: <https://bit.ly/3pqjFPf>

URL-5-6: <https://bit.ly/42Eio54>

URL-7: <https://bit.ly/44LyWtS>

URL-8: <https://bit.ly/3pmh0pI>



SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

*Hüseyin Elmas¹, Zeynep Özdenur Evis^{**}*

Özet

19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında, Türk idari ve kültürel hayatında Batılılaşma hareketlerinin hız kazanarak, siyasi, askeri, kültürel ve sanat alanlarında ciddi atılımlar gerçekleştiği görülür. Tanzimat Fermanı'nın kabulüne müteakip I. Meşrutiyet'in ilanı ile dönem aydın ve sanatçıları Türk toplumunu belirtilen alanlarda Batı medeniyetinin gelişmişlik düzeyine ulaştırmak amacıyla birçok yenilikçi uygulamayı tatbik ederler. Bu bağlamda Sanayi-i Nefise Mektebi ve Servet-i Fünun dergisinde Batı kültürünü, yaşam tarzını, sanatını, düşünüş biçimini tanıttıkları eserlere ve özgün çalışmalarına yer verilir.

Bu araştırmanın amacı, 1896-1901 yılları arasında Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan resimlerin Türk kültür ve sanatına ne ölçüde yenilikler kattığını göstermek, örneklemek ve yorumlamaktır. Servet-i Fünun dergisinde yer alan resimlerle resim sanatının, başta edebiyat ve diğer sanatlar üzerinde yenilikçi etkilerini tespit etmek çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Örneklem olarak Tablo altı şiirler ile Sanayi-i Nefise Mektebi ve Avrupa'da yapılan mevcut sanat eserleri ile özgün resimler kullanılmıştır. Eserlerde zihniyet ve yaşam biçimindeki dönüşümün başta kadın, çocuk, farklı inanç biçimleri ve tabiat unsurları üzerinden sağlandığı anlaşılmıştır. Araştırmada nitel yöntem kullanılmış olup, veri toplamada literatür tarama tekniğinden yararlanılmıştır. Yapılan incelemeler neticesinde Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan resimlerin Batılılaşma çabalarının somut göstergeleri olarak ve yenilikçi birer uygulama şeklinde işlevsellik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Resim sanatı, Sanayi-i Nefise Mektebi, Servet-i Fünun Dergisi, Tablo altı şiir, Batılılaşma.

¹ Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Bölümü /Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-9158-5264, helmas33@gmail.com

^{**} Doktora Öğrencisi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Bölümü /Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0009-0002-4643-0850, zozdenur27@gmail.com

THE PLACE OF THE PAINTINGS PUBLISHED IN SERVET-I FUNUN
MAGAZINE (1896-1901) IN THE FORMATION OF ART CULTURE

Abstract

At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, it is seen that the westernization movements in Turkish administrative and cultural life gained momentum and serious breakthroughs took place in the political, military, cultural and artistic fields. After the adoption of the Tanzimat Edict, with the declaration of the First Constitutional Era, intellectuals and artists of the period applied many innovative practices in order to bring the Turkish society to the level of development of Western civilization in the specified areas. In this context, the journals of Sanayi-i Nefise School and the journal of Servet-i Fünun include works and original works that will introduce Western culture, lifestyle, art, and way of thinking.

The aim of this research is to show, exemplify and interpret the extent to which the paintings published in the magazine Servet-i Fünun between 1896 and 1901 added innovations to Turkish culture and art. The main starting point of the study is to determine the innovative effects of the art of painting with the pictures in the magazine Servet-i Fünun, especially on literature and other arts. As samples, poems under the paintings, Sanayi-i Nefise school, existing works of art made in Europe and original paintings were used. It has been understood that the transformation in mentality and life styles in the works is achieved primarily through women, children, different forms of belief and nature elements. Qualitative method was used in the research and literature review technique was used in data collection. As a result of the examinations, it was concluded that the paintings published in the Servet-i Fünun Magazine showed functionality as concrete indicators of Westernization efforts and as innovative applications.

Keywords: Pictorial art, Sanayi-i Nefise School, Servet-i Fünun Magazine, Poetry under the Painting, Westernization

Giriş

Türk tarihinde Batılılaşma hareketlerinin en yoğun yaşandığı dönemler olan 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarıdır. Bu süreçte birçok alanda yenileşme hareketleri görülür. Bu doğal olarak kültür ve sanatı da etkiler. Çünkü kültür ve sanat, nesiller boyunca aktarılan kolektif bilincin ürünlerine ait somut ve soyut unsurların tümüdür. Kültür; toplumun, çevrenin şartlarına göre zaman içinde meydan gelir ve etkileşimde bulunduğu yabancı faktörlerle ihtiyaçlara göre değişir, dönüşür ve gelişir. Bunun için yeni kurum, kuruluş, yol ve yöntemler tasarlanır. Değişim ve gelişim birbirinin nedeni ve sonucu şeklinde tanımlanabilecek olgulardır (Kıyar, 2007: 138; Gedikli, 2001: 10). Bir toplumun yaşadığı kültürel yenileşme onun siyasi yapısı, kanunları, dinî inanışı, yerleşme tarzı, yaşayış biçiminde belirleyici bir faktöre dönüşür. Dolayısıyla değişim, toplumlar için zaruridir (Turhan, 1987: 15-16). Sanat da bu değişim sürecine tabidir. Osmanlı'nın, sanat dünyası ve Avrupa sanatı ile kurduğu bağ çok daha eskilere, 15. yüzyıla dayanır (Gençel, 2021: 12). Ancak, süreç içerisinde gerek dinsel gerekse çevresel

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

etkiler nedeniyle Batı ile kültürel temaslar belirli ölçülerde kalmıştır. 1699 Kar Lofça, 1718 Pasarofça antlaşmalarının ardından, modernleşme eğilimleri ise doğal bir dönüşüm sürecinden çok yenileşme şeklinde kendini gösterir. Yapılan ıslahat ve reformlarla çoğu devlet destekli ortaya çıkan yeni kurumlar, yeni sanat anlayışları ve özgün yöntemler bahsedilen yenileşmenin sonuçlarıdır. Çoğu 19. yüzyılda Fransız Devrimi ilkeleri ve düşünsel zeminine dayanan sanat ve edebiyattaki yenileşme hareketleri, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e dek Osmanlı-Türk toplumunda devrimci nitelikte fakat ulusal ve özgürlükçü bir fonksiyon kazanır (Kongar, 1989: 144-145). Birçok alanda eksikliğini fark eden Osmanlı, bu açığı kapatma yolları aramaya başlamıştır. Türk tarihinin köklü değişim evrelerinden biri olan bu süreçte; ekonomik, askerî, politik ve sosyal hayat Batılı anlamda yeniden şekillendirilmeye çalışılır (Elmas, 2012: 135-136).

Cumhuriyet öncesinde Avrupa ile kurulan politik münasebetler arttıkça kültürel alışveriş de sıklaşır. Osmanlı ile Avrupa arasında inşa edilen köprüünün önemli ayağını İstanbul'a gelen elçiler oluşturmuştur. Elçilerin yanlarında genellikle ressamlar ve farklı sanatçılarla gelmesi Türklere Avrupa sanatına karşı merak oluşturur. Nakkaş Nakşî'nin eserlerinde derinlik ve gölgeleme çabasının hissedilmesi, Avrupalı ressamlara öykünmenin bir örneği sayılabilir (Renda, 2009: 1095-1105). Benzer şekilde II. Mahmud, döneminde yabancı resamlara portrelerini yaptırmış ve resmi dairelere astırmıştır.

Ressam Padişah olarak anılan, Sultan Abdülaziz; sanata olan ilgisi sebebiyle özellikle gelişmeleri yakından takip etmek için çeşitli yurt dışı seyahatleri düzenlemiştir. "Sultan Abdülaziz dönemi, resim sanatına olan ilgi ve desteğin artması ile ünlüdür. Kuşkusuz bu konuda 1863 Mısır ve 1867 Avrupa gezileri etkili olmuştur (Kaya, 2019: 83). Padişahın onayıyla Avrupa'ya yollanan ilk asker ressamlar, bu süreçte şahsi üsluplarını meydana getirerek çağdaşları olan azınlık yahut yabancı ressamların önüne geçerler. Saray ile köşk mimarisini figürsüz manzaralar şeklinde Batı tekniğiyle resmederek modern Türk resminin başlamasını sağlamışlardır (Elmas, 2021: 80).

Türk resim sanatının modernleşmesinin somut görünümleri olan sergiler de belirli şahsiyetler ya da topluluklar tarafından hayata geçirilir. Bilindiği üzere sergi niteliği taşıyan ilk oluşum III. Selim'in baş veziri Gazi Hasan Paşa'nın Levent çiftliğindeki evinde yapılan tek eserlik sergidir. Akabinde Çırağan Sarayı'nda 1845'de bir sergi, 1849'da bir başka sergi Mekteb-i Harbiye'de yapılmıştır. Mekteb-i Sanayi'de Şeker Ahmet Ali Paşa'nın düzenlediği ilk sergi (1873), Guillement Akademisi yılsonu sergisi, Sanayi-i Nefise sergileri, Pera Salon sergileri ve birkaç kişisel sergi olarak bilinse de gerçekte sayıca daha fazla olduğu dönemin günlük mecmualarından anlaşılmaktadır. İlk sergi, Şeker Ahmet Ali Paşa'nın Sanayi-i Nefise Mektebi bünyesinde oluşmuştur. Mekteb-i Sultani resim öğretmeni Hayette'in talebeleriyle sergiye iştirak etmiştir. Mekteb-i Sultani daha sonra Galatasaray Lisesi'ne dönüşmüştür (Sinanlar, 2009: 130-134). 19. yüzyıldaki bir diğer

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

oluşum ise askerî amaçla resim dersleri alan bir grup askerin meydana getirdiği “Asker Ressamlar Kuşağı”dır. Osmanlı’dan Cumhuriyet Dönemi’ne kadar varlığını sürdüren bu grup, birçok sanat faaliyetinde yer almıştır (Yasa Yaman, 2012: 106; Yetik, 1940). Osmanlı resim sanatına katkı sağlayan bir başka grup ise İngiliz sanatseverlerce kurulan Elifba Kulübü’dür. Tarabya Rum Kız Okulu (1880), Petits-Champs Tepebaşı Belediye Köşkü (1881, 1882) ve Tarabya Erkek Okulu (1885) gibi farklı mekânlardaki sergileri ile sanat ortamına katkı sağlar. Kulüp tarafından 1881’de düzenlenen sergiye Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey, Misak Efendi, Osgan Efendi, Süleyman Seyyid, Preziosi, Lady Hobart, Civanyan, Hayette, Vallauray, Bogos Şaşıyan, Matmazel Jones gibi sanatçılar iştirak eder (Sinanlar, 2008: 62-69). İşlevi bakımından Eifba kulübü, Batılı ilkeleri benimsemiş ressamların çalışmalarını sergilerde sunarak resim sanatının üst zümrenin tekelden çıkmasını ve halka ulaşmasını sağlamışlardır. (Elmas, 2021: 81). 1911 senesinde Osmanlı’nın içinde bulunduğu savaş ortamına rağmen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, resim faaliyetlerinin güncel kalması için çabalayarak Galatasaray Sergileri ismiyle bilinen seri sergilerin başlatılmasına vesile olmuştur (Sinanlar, 2009: 136). 1914 Kuşağının hâkim olduğu yıllarda kendilerine özgün çalışma alanları yaratmak isteyen sanatçı gençler, ilk önce “Yeni Resim Cemiyeti” adıyla bir grup oluştururlar ve Sanayi-i Nefise öğrencileri olarak yetişirler. Bu grup Cumhuriyet’in ilanıyla “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği”ni kurarak ilk sergilerini 1929 yılında gerçekleştirirler (Elmas, 2000: 54-55).

Yapılan tüm bu izahlardan hareketle Osmanlı Devleti’nde yaşanan kültürel ve güzel sanatlar alanındaki gelişimin genel kronolojik şekilde bir portresi çizilmiş olur. Araştırmamız özelinde Sanayi-i Nefise Mektebi ile Servet-i Fünun dergisi kadrosunca gerçekleştirilen modern çizgideki genel sanatsal uğraşlara genel hatlarıyla bakmakta da fayda vardır. Tanzimat Fermanı’nın ilanını takiben 1876’da I. Meşrutiyet’in ilanı, siyasal anlamda Batılılaşmayı meşru bir düzleme çektiği gibi sanatsal faaliyetlerin de önünü açar. 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması, gazetecilik faaliyetlerinin ortaya çıkması, edebî düzlemde yayın organlarının artarak faaliyete geçmesi, genç Osmanlı aydınlarının eğitim görmek amacıyla Avrupa’ya gönderilmesi gibi eylemler devlet destekli bir Batılılaşma çabasının somut görünümleri şeklinde düşünülebilir. İşin idari tarafı haricinde sanatsal boyutuyla dönemin resim alanında yaşanan yenilikçi uygulamalarına bakıldığında özellikle Sanayi-i Nefise Mektebi ile Servet-i Fünun dergisinin Batılı anlamda estetik duyarlılığı öne çıkararak faaliyetlerini devam ettirdiği görülür. Söz konusu iki kurum arasındaki ilişkiyi önemli kılan nokta ise resim alanındaki yeniliklerin hem mektep hem de dergi kadrosundaki sanatçılar tarafından ortak bir zeminde işlenmiş olmasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi’nde yapılan tabloların dönemin en saygın yayın organlarından biri olan Servet-i Fünun dergisinde yayımlanmasının yanında resimdeki yenilenmeye paralel şekilde şiir türünde, o döneme dek hiç kullanılmayan uygulamaların ortaya çıkışı Batılılaşma çabaları bakımından önemli ve anlamlı görünmektedir. Batı ve özellikle Fransız sanatıyla Türk sanatını

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

bütünleştirme çabaları şeklinde değerlendirebileceğimiz söz konusu faaliyetler içerisinde özellikle Avrupa'da daha evvel yahut yeni yapılmış tabloların tanıtımı, çağdaş sanata uygun görsel sanat alanlarına dâhil her türden özgün anlayışı temsil edecek eserlerin pratiğe dökülmesi, sergiler açılması, yeni edebî türlerin tanıtımı, çeviri çalışmaları ve tablo altına şiir yazılması gibi birçok sanatsal faaliyet gözlemlenir.

Bu araştırmanın sonraki bölümlerinde Sanayi-i Nefise Mektebi ve Servet-i Fünun dergisi özelinde ortaya çıkan ve dönemin yenilikçi uygulamalarına dönüşen tablo altı şiir türü ve mevcut Batılı tablolarla özgün çalışmaların yarattığı yeni sanat anlayışının yansımalarına yer verilecektir. Dönemin konjonktürü bağlamında resim sanatının diğer sanatlarda ve dolayısıyla estetik zevk üzerindeki tesirlerine bakılarak ne ölçüde yön verici bir güç olduğuna yoğunlaşılacaktır.

1. Sanayi-i Nefise Mektebi ve Servet-i Fünun Dergisi

Sanayi-i Nefise Mektebi, Osmanlı Devleti'nin eğitim reformları içerisinde planlanarak faaliyete geçirilmiş resmî bir kurumdur. Ressam Osman Hamdi Bey'in çabaları ve sarayın onayı ile yüksek dereceli bir eğitim kurumu olarak 1 Ocak 1882 tarihinde açılır. Resmî ismi Mekteb-i Sanâyi-i Nefise-i Şâhâne olsa da daha ziyade Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi diye tanınan mektepte resim, mimarlık, heykel ve hakkâklık şeklinde dört farklı dalda öğretim yapılır. Kurumun resmi açılış tarihi ise 3 Mart 1883'tür. Hamdi Bey okulun müdürlüğüne atanır ve vefatına (24 Şubat 1910) dek okulun idaresini devam ettirir (Ürekli, 2009: 93-95). Mektep, Avrupa'nın en önemli akademilerinden biri olan Paris Güzel Sanatlar Okulu (L'Ecole Des Beaux-Arts) emsal alınarak kurulur (Uzun Aydın, 2014: 75). Ayrıca "sanat kamuoyunun istek ve yönlendirmeleri Sanayi-i Nefise'nin açılışında önemli bir rol oynamıştır" (Başkan, 1997: 60).

Çoğu yabancı uyruklu olan yirmi öğrenci ve üç bölümle eğitime başlayan mektep, yapılan idari değişiklikler ve özellikle Osman Hamdi Bey'in gayretleriyle kısa sürede gelişir ve popülerlik kazanır. 1882'de kabul edilen yönetmelikle hakkâklık eğitimi verilirken 1911 yönetmeliğinde ise hakkâklık ayrı bir bölüm olarak okul bünyesinde açılır. I. Dünya savaşı senelelerinde öğrenci sayısı üç yüz atmış olur. 1919 yılında, müfredat güncellemeleriyle okulda naht (oyma), tahta ve ağaç oymacılık eğitimi hayata geçirilir. Böylelikle mektepte heykeltıraşlık haricinde oymacılık bölümü de kurulmuş olur. Cumhuriyet sonrasında Güzel Sanatlar Akademisi olarak adı değişen okulda yeni bölümler açılır. 1924'te Tezyinat bölümü ve Resim Dar'ül muallimliği, 1929'da seramik eğitimi ilk kez akademik düzeyde faaliyete başlar. 1936 yılında, Türk Tezyini Sanatlar Bölümü açılır. 1969'da kabul edilen yasa ile mektep, akademik özerkliğe sahip olarak "İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi" şeklinde isim değiştirir. 1981'de tüm üniversiteler YÖK'e bağlanarak bir kez daha isim değişikliğine gitmiş ve ismi "Mimar Sinan

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

Üniversitesi" olarak güncellenmiştir. Kuruluşunun yüz yirmi birinci yılında son defa ad değiştirerek günümüzde de eğitim veren "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesine" dönüşmüştür (Keskin, 2017: 428; Gül, 2017: 389-392).

Sanayi-i Nefise Mektebi kurulduğu dönem içerisinde Osmanlı Devleti'nin sanat merkezi hâline geldiği gibi birçok yeniliğin önünü açması bakımından oldukça işlevsel bir rol oynayarak önem arz etmektedir. Örneğin heykel sanatının ilk kez Sanayi-i Nefise Mektebi sayesinde formel bir düzlemde Türk eğitim hayatı ve dolayısıyla sanatında yer aldığı söylenebilir. Ayrıca figüre yönelik sanat anlayışının gelişimi de mektepteki eğitim sayesinde gerçekleşir (Çoker, 1983: 16). Okulun Fransız ekolünü örnek alması, Batı kültür ve sanatının yakından tanınmasını ve Türk sanatına entegre edilmesinde öncü bir misyon taşıdığı da rahatlıkla söylenebilir. Okuldaki özgün çalışmalar haricinde daha evvel Batı'da vücut bulan önemli çalışmaların sunumu belirtilen yönüyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adını duyurması ve saygınlık kazanmasında etkili olur. Böylesi bir etki kısa sürede dönemin diğer yayın organlarında da karşılığını bulur. Mektepteki çalışmalar, özellikle 1896 yılında estetik duyarlılık ve Batılı bir çizgide sanat algısı inşa etmeye çalışan Servet-i Fünun dergisinde yer alır.

Servet-i Fünun mecmuası Nikolaidis'in İstanbul'da yayımladığı fennî muhtevalı Servet gazetesinin eki olarak Ahmet İhsan (Tokgöz) öncülüğünde 27 Mart 1891'den itibaren çıkarılmaya başlar. İlerleyen süreçte öncelikle Edebiyat-ı Cedîdeler olmak üzere Fecr-i Âtî ve Millî Edebiyatçılar ve Yedi Meşaleciler'in öncelikli yayın organı olarak 25 Mayıs 1944'e dek yayın faaliyetini belirli aralıklarla devam ettirir. Türk basın tarihinde özgün bir konuma sahip olan dergi, birçok yeni sanatçının tanınmasını sağladığı gibi kullandığı baskı tekniği, mizanpaj ve içerikle çağdaşlarından ayrılır (Parlatır, 2009: 573).

Şubat 1896 tarihi, dergi açısından oldukça mühimdir. Çünkü Servet-i Fünun dergisinin 256. sayısından itibaren Recaizade Mahmut Ekrem'in teşvik ve ısrarıyla derginin başına Tefik Fikret geçer. Bu değişimin ardından dergi edebî bir kimlik kazanır (Andı, 2006: 535). Edebî düzlemde ilerleyen Servet-i Fünun dergisinde görsel sanatlara dair eserlere de sıkça yer verilir. "Yazı ve şiirlerde olduğu gibi, tablolar da derginin yayın politikası ile neslin tercihleri büyük rol oynar. Söz konusu tablo dizisinde yerli ve yabancı insanlar, tabiat manzaraları, binalar, köprüler, Avrupa'dan alınan ve yeni gelişmelerin göstergesi sayılan malzemeler, levha ve levha-i masumaneler çok ciddi bir yekûn teşkil etmektedir" (Erbay, 2019: 209). Servet-i Fünun'un bir edebiyat dergisine dönüşmesiyle birlikte görsel sanatlara dair materyallerinde mecmua içinde sıkça yer aldığı gözlemlenir. Dergideki yazı ve şiirler ile tefrika romanlardaki kimi sahnelerin fotoğraf ve resimlerle desteklenmesi, bu tarz eserlerin kısa sürede popülerleşmesi, mizanpajdaki itina gibi durumlar derginin görselliğe verdiği öneme işaret etmektedir (Çakır, 2009: 212-213)

1896'dan itibaren dergide yaşanan dönüşümle görsel sanatlar ve edebî yazıların çoğunluğu Batılı bir çizgide yoğunlaşır. Yenilikçi şair kadrosu Batılı şiiri

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

tanıtmak ve uygulamak üzere çevirilerle özgün eserler verdikleri gibi resimlerden faydalanarak pitoresk (resimsel/resimsi) şiir adında yeni bir türü yaratırlar. Söz konusu türde tasvir ve hayal gücüne hizmet amacıyla resmin çağrışıma dayanan, ilhamı tetikleyen yönünden faydalanılır. Bu bağlamda tablolara uygun, estetik duyarlılığa hizmet eden şiirler kaleme alınır. Eserlerdeki; muhteva, duygu durumu ve tematik evren tablodan hareketle tasarlanır. Dolayısıyla görsel ve yazılı sanatlar disiplinler arası bir ilişki sayesinde ortak bir zeminde buluşmuş olur. Türe uygun eser veren şairler arasında Tefik Fikret, Ali Ekrem ve Cenap Şehabettin öne çıkar. Dönemin önemli edebiyatçıları olan bu isimler sayesinde anılan yenilikçi uygulamalar genç şairler tarafından taklit edilerek yaygınlaşır. Şiire göre resim değil de resimden hareketle şiirler yazılması resim sanatının diğer sanatlar üzerindeki etkisini temsil etmesi bakımından önem arz eder. Genel anlamda Batılı sanatın temel izlerine uygun görünen tablolar, şiirde de Batılı bir duyuş ve estetiğin oluşumuna imkân tanır.

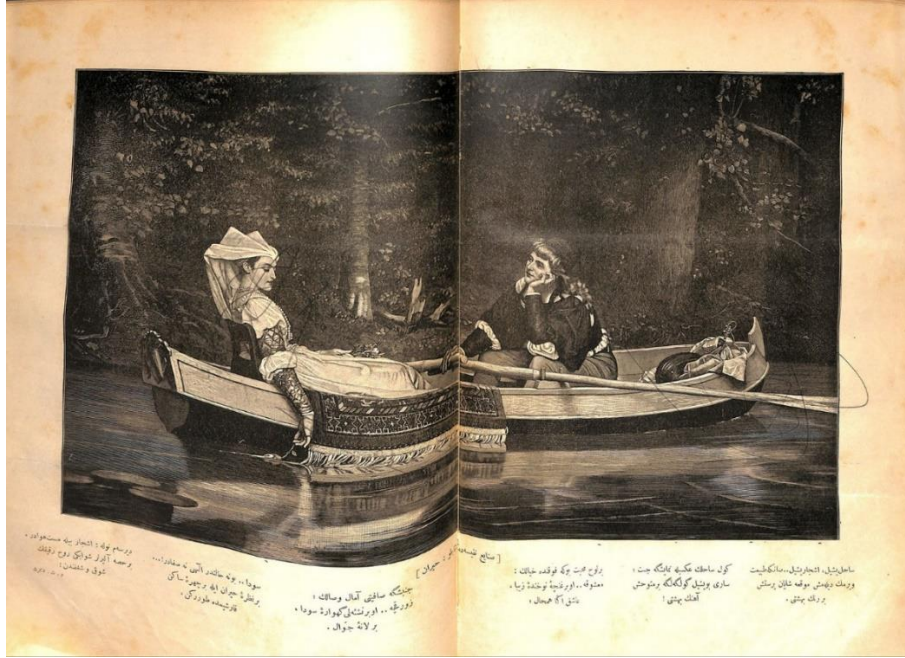
Resimlere dayalı şiirler haricinde yenilikçi uygulamalar olarak tablo/levha, fotoğraf, fotoğraftan çizim, karikatür gibi türler de dergide kullanılır. Tablo ve fotoğraftan çizimlerin rastgele değil de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden alınması derginin Batılılaşma politikasındaki sanatsal kaygının ciddiyetini göstermektedir. Çünkü o dönem içerisinde kurumsallaşabilen ve en saygın sanat-eğitim merkezi olan yerlerden biri Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Nitekim belirtilen dönem içinde dergi kadrosu ve Sanayi-i Nefise Mektebi mensupları arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Sonuç olarak hem Sanayi-i Nefise Mektebi hem de Servet-i Fünun dergisinin o dönemde Batılılaşma hareketinde öncü bir rol üstlenerek kolektif bir çaba içerisinde buldukları söylenebilir. Görsel sanatlar üzerinden yeni edebî türlerin ortaya çıkışı ise disiplinler arası bağlamda resmin, yönlendirici bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Zihniyet bağlamında gerçekçi bir bakışla sanata yaklaşılması dönemin güncel eğilimidir. Keza "Türk okuyucusu Batı'dan gelen resim ve fotoğraflarda sanata akseden gerçek hakkında canlı bir fikir edinir" (Kaplan, 1983: 126).

20. yüzyılın başlarından itibaren Türk sanat tarihindeki gerek güzel sanatlarda yaşanan Batılı açılımlar gerekse çeşitli edebî türlerdeki kimi yenilikçi uygulamalar, merkezde resme odaklanırlar. Karikatür, fotoğraf ve fotoğraftan çizimlerin de ilgili dönemde sanat eserlerine yön verdiği hatırlandığında sözlü, yazılı ve görsel sanatlar arasında yakın bir ilişki olduğu anlaşılır. Tefrika romanlara dair görsellerin derginin ilgili sayısında verilmesi yanında söz konusu ilişki yeni bir tür olan pitoresk şiirin ortaya çıkışına imkân tanıdığı kadar sanatçıların hayal gücünü zenginleştirmesiyle de ayrıca önemlidir. Çünkü bu dönemde şiir ve şair için resim adeta bir kılavuzdur. Varlığı olabildiğince teferruatıyla idrak edebilmeyi amaçlayan sanatçılar düşündüklerini kelimelerle resmetmeye çalışırlar. Tablo altı şiirler, bireyin sadece iç dünyasını işlemektense gündelik yaşayışını da bu vesileyle şiire konu eder (Özgül, 1997: 35). Tablo altı şiirlerin ilk örnekleri 1884 yılında Mir'at-i Âlem mecmuasında yayımlanır (Özgül, 1997: 29). Ayrıca İrtika, Malumat, Musavver

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

Fenn-ü Edeb gibi dergilerde de tablo altı şiirlere rastlanır. Türün popülerlik kazanması ise Servet-i Fünun dergisinde gerçekleşir. Bu durumu iki nedene bağlamak mümkündür. İlk olarak dönemin en önemli sanatçılarından Servet-i Fünun dergisinde toplanması, ikinci olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883 yılında resmen faaliyete geçmesine rağmen Batılı resim örneklerini ilk kullanan yayın organının Servet-i Fünun Dergisi olmasıdır.

Araştırmada kullanılan Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan resimler, tematik uygunluğuna göre kronolojik olarak önce Sanayi-i Nefise Mektebi'nden alınan tablolar, ardından tablo altı şiirler şeklinde sıralanmıştır.



Görsel 1. Sanayi-i Nefise'den Tablo: Hayran (1896, 254: 312-313).

Türk modernleşmesinin kültürel manadaki en önemli sacayaklarından biri de kuşkusuz ki kadına bakıştır. İslâmi duyarlılıktan ve alışlagelmiş toplumsal cinsiyet rollerinden kopararak kadına estetik bir varlık özelliği ve bağımsız bir kimlik kazandırma çabası Türk sanatında bahsi geçen modernleşme eğilimi ile doğrudan ilişkilidir. Tanzimat Dönemi genel politikalarına uygun biçimde Türk edebiyatında kadınların cariyeye yahut köle olarak kullanılmalarına yönelik tenkitler, roman ve hikâyelerde sıklıkla işlenir. Şöyle ki Tanzimat Fermanı akabinde 1857, 1889, 1891 ve 1909 senelerinde köle ticaretinin yasaklanmasına dair çeşitli ferman ve yasalar hayata geçirilir (Karabulut, 2012: 321). Beşerî manada cinsellik, aşk ve ihtiras duygusu ise insan gerçeği özelinde gerçekçi şekilde ilk kez Servet-i Fünun döneminde işlenir. İnsanın iç dünyasındaki çıkmazların realist bir üslupla kaleme alındığı ve psikolojik gerçekliğin ayrıntılı tasvirlerine yer verildiği ilk modern romanlar (Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnu*) bu dönemde kaleme alınır (Evis, 2021: 22). Kaldı ki bu eserler öncelikle Servet- Fünun dergisinde tefrika olarak yayımlanır, ardından kitap hâliyle basılır. Tefrika hâlinde romanın kimi

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

sayfalarında mevcut sahneleri canlandıran resimlere yer verilmesi resim-edebiyat ilişkisi bakımından dikkat çekicidir. Aşağıdaki Görsel 2’de yer alan sahne, bu kullanımı açıkça örnekler:



Görsel 2. Halit Ziya Bey’in *Mai ve Siyah* Romanı Resimlerinden: Herkes Ahmet Cemil’in Eserini Dinlemeye Hazırlanıyor (1896, 301: 9)

Batılı roman teknikleri ve muhtevaya sahip olan bu eserler, hem sanat hem de zihniyette modernleşme gayretleri olarak okunabilir. Servet-i Fünun topluluğunun genel eğilimine uygun duran bu eserlere paralel şekilde dergide Sanayi-i Nefise mektebinden alınan tablolar da kadın profilinin sıkça ve Batılı estetiğe uygun şekilde tasvir edilenlerden tercih edildiği görülür. Portreler, yarı çıplak ve kadın odaklı tabloların Servet-i Fünun dergisinde yayımlanması, söz konusu modernleşme eğilimine uygun duran bilinçli bir tercihtir. Görsel 1’de yer alan tablodaki kadın tipi, Türk modernleşmesinde güncellenmeye çalışılan kadın imajına dair fikir vermektedir. Tabloda; kıyafetleri, gündelik zevkleri bakımından özerk kimlik kazandıkları düşündürülen kadınların, tabiatın içinde estetize edilerek sunulması “kadın” tipi üzerinden yaşayış ve düşünüşte bir modernleşme gayreti olarak değerlendirilebilir. Tabloya “Hayran” isminin verilmesi ise uyandırılmak istenen duyguyu doğrudan vurgulaması ve pekiştirmesi yönüyle anlamlı görünmektedir.

Batı medeniyetine kadın profili üzerinden öykünme durumu ise sadece güncel tipolojinin sunumu üzerinden ilerlemez. Tarihsel bir bağlam yaratılarak Batılı kadın tipinin geçmişte nasıl olduğu da gözler önüne serilir. Görsel 3’de yer alan Romalı kadınların resmedildiği tabloyla geçmişten o güne dek Avrupalı kadın ve yaşayış hakkında bir bağ kurulmuş olur.

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ



Görsel 3. Sanayi-i Nefise'den Tablo: Kadim Roma'da Kadınlar (1896, 268: 102-121).

Tablo, kadınların giyim kuşamından insani ilişkilerine, çevre dizaynından heykel estetiğine uzanan bir tasvir yapılmasına imkân tanır. Böylelikle tek bir görselle birçok estetik durum ve kültürel ögenin Türk insanına tanıtımı yapılmış olur. Tablo ismindeki “kadim” vurgusu ise Batılılaşma arzusuna işaret etmesi yönüyle manidardır. Çünkü Batı, o dönem sanatçıları için, bir düşman değil de kültür yönüyle ulaşılmak istenen bir medeniyet düzeyini temsil etmektedir.

İslâmi gelenek doğrultusunda tasarlanan sanat algısının genişletilmesi arzusuyla Batı'daki inanç biçimlerini kapsayan tablolara hem Sanayi-i Nefise Mektebi hem de Servet-i Fünun dergisinde yer verilmesi de Türk sanatı açısından ayrıca dikkat çekicidir. Görsel 4'teki “Salome” tablosu bahsedilen hususu somut şekilde örnekleyen eserlerdendir. Tablo, içeriği bakımından farklı olanın hasım değil de kültürel bir zenginlik şeklinde yorumlandığını düşündürmesi bakımından işlevsellik kazanır:

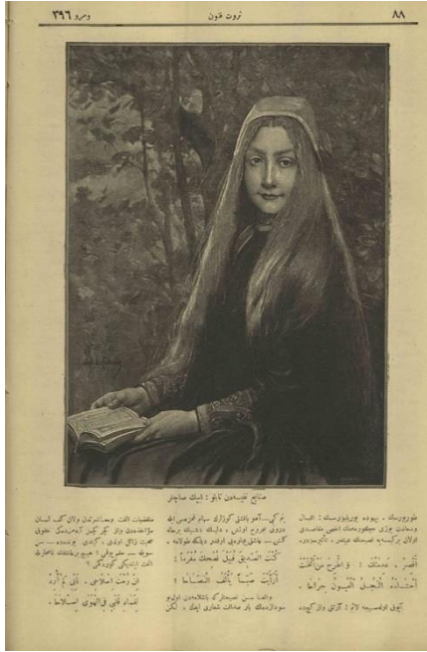


Görsel 4. Sanayi-i Nefise'den Tablo: Salome (1898, 373: 136-137).

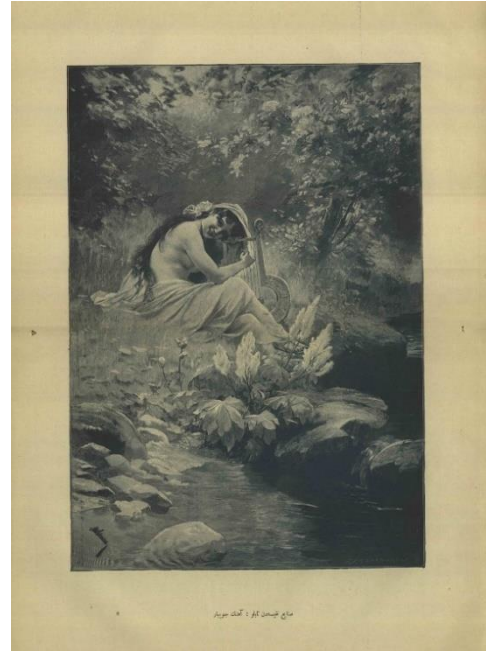
SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

Hem Servet-i Fünun hem de Sanayi-i Nefise sanatçılarının bu tablo aracılığıyla farklı din ve medeniyete dair bilgilendirmeyi ve ön yargıları kırmayı amaçladıkları düşünülebilir. İncil'deki hikâyeye göre Salome, dansı ve cazibesi ile Kral Herod'u etkiler ve Yahya Peygamber'in kaderini belirleyecek bir konuma erişir. Kaldı ki Hıristiyan inanışında Salome, kadın tipinin baştan çıkarıcı ikonudur (Salman, 2012: 147). Ayrıca tabloya akseden kadındaki zarafet, güç, hırs, iktidar tutkusu, erkek-kadın ilişkileri ve beşerî aidiyet duygusu eseri tematik yönden işlevsel kılan noktalar. Sonuç olarak bu tablo aracılığıyla farklı bir dine ait inanış aktarılmış ve kadın tipi bir başka boyutuyla ele alınarak Türk toplumunun dikkatine sunulmuştur, denebilir.

Dönem resimleri içerisinde yenileşmeye işaret eden tek unsur kadın tipolojisinin özgün kullanım biçimi değildir. Resim tekniği yönüyle de yenileşmelerden söz etmek mümkündür. Portre ve çıplaklık odağında resmedilen eserlerin bu dönem içinde Türk sanata dâhil oluşu ve yaygınlaşması sanat pratiğindeki yenileşmenin en belirgin özellikleridir:



Görsel 5. Sanayi-i Nefise'den Tablo: İpek Saçlar (1898, 396: 88).



Görsel 6. Sanayi-i Nefise'den Tablo: Ahenk-i Cuybar (1898, 401: 168-169)

Görsel 5'te dış güzelliğin tasvirine dikkat çeken portre ile Görsel 6.'da yarı çıplak olarak resmedilen kadın figürlerinin zarafet ve estetik duygusuyla doğru orantılı şekilde çizilmesi dönem için hem yeni hem de özgün bir kullanım olarak yorumlanabilir. Ayrıca dış mekânın tabiat unsurlarını kapsayacak şekilde sunumu dönem sanatçılarının sanat anlayışına uygunluğunu doğrulaması bakımından anlamlı görünmektedir. Nitekim Akdik'e göre Edebiyat-ı Cedideyecilerin ortak emellerinden biri olan tabiata dönüş temi, Batı edebiyatının tesiri şeklinde farklı

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

imajlar sayesinde tabiat unsurlarının sıklıkla eserlerde yer etmesi ve tasviri ile işlenir (2018: 34). Benzer bir duyarlılıkla Sanayi-i Nefise Mektebi de doğa unsurları tasviri, dış gerçekliğin ortaya çıkardığı bireysel duygulanımlara odaklanma gibi temalara yaslanan resimler yaparak edebiyatçılarla ortak bir estetik duyuş noktasında buluşmuş olurlar.

Resimlerde, Türk toplumundaki zihniyet ve yaşam biçiminde dönüşüm gösteren tek tip kadın değildir. Dönem resimlerinde çocukların da bilindik kalıplardan uzaklaştırılarak özgün ve daha çok Batılı bir imaj etrafında tasvir edildikleri görülür:



Görsel 7. Sanayi-i Nefise'den: Çocukların Mızıkası (1896, 271: 168-169).

“Çocukların Mızıkası” adlı tabloda kız ve erkek çocukların Batılı bir profile uygun olarak resmedildiği görülür. Eğlenme biçimleri, kıyafetleri ve mızıkça çalmalarıyla dönemin bilindik Türk çocuk tipinden farklı bir algı yaratılması Batılılaşma mevzusu bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca tabloda duvara asılı üç resmin yer alışı da dönemin estetik zevkinde görsel sanatların hâkim olduğunu düşündürmesi bakımından önemlidir.

Görsel 8.'de yer alan çocukların giyim tarzındaki farklılık, sayıca kız çocuklarının fazlalığı ve kız-erkek çocukların birlikte eğlenmeleri sosyal hayatta dinî düşünceye dayalı bir yapının öncelikli olmadığına işaret eder:



Görsel 8. Sanayi-i Nefise'den Tablo: Tarla Çocukları (1898, 395: 72-73).

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

Çocuk merkezli her iki resmin odağında kız çocuklarının yer alışı, giyim kuşamlarındaki ve eğlenme biçimlerindeki Avrupalı görünümün dönemin Batılılaşma gayretlerinin yeni nesiller üzerinden de gerçekleştirilmeye çabaladığını düşündürür.

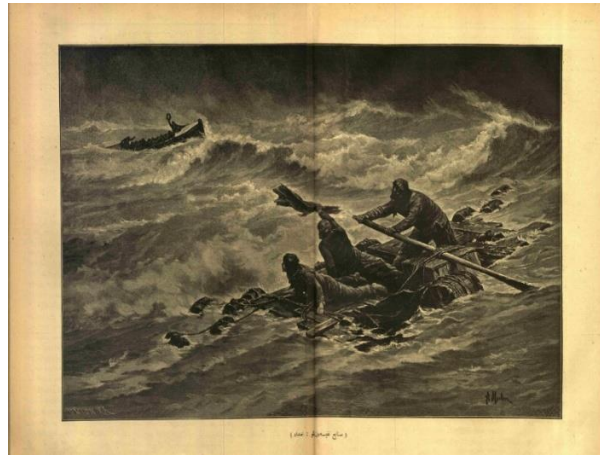
Kadın ve çocuk dışında musikin de o dönemde oldukça önemsendiği ve piyano, ud gibi müzik aletlerinin revaçta olduğu bilinmektedir. Görsel 9.'da yer alan ud da bu bakımdan bilinçli şekilde yapılan bir tercih olmadığı söylenebilir:



Görsel 9. Sanayi-i Nefise'den: Tesir-i Elhan (1898, 369: 72-73).

Görsel ve işitsel estetiğin birlikteliğini görünür hâle getiren bu tablo, dönemin estetik algısında musikin önemine işaret etmesi yönüyle ayrıca dikkat çekicidir. Nağmelerin tesiri anlamına gelen "Tesir-i Elhan" adıyla tablonun verdiği mesaj açıkça belirtilmiş olur. Kadınların dış görünüşlerindeki zarafet, doğa unsurlarının ayrıntılı tasviri ve resimde heykele yer verilmesi tek bir görsel üzerinden birden çok sanat türünün insan üzerinde çok katmanlı bir estetik haz yarattığını hissettirir.

Dönemin estetik duyarlılığını yansıtan bir diğer husus ise tabiata verilen önemdir. Görsel 10'daki manzara, önceki tablolardan farklı bir içerikle sunulmuş olarak tabiatın gücü ve ihtişamı karşısında insanın çaresizliğini öne çıkaracak tarzda resmedilir.



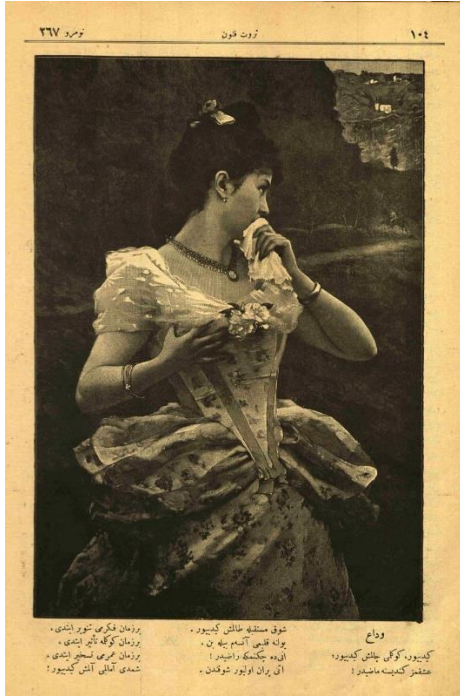
Görsel 10. Sanayi-i Nefise'den Tablo: İmdat (1896, 279: 296-297).

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

Kadın figüründen yoksun bu tabloda, estetik duygusu zarafet üzerinden verilmektense doğa-insan ilişkisi aracılığıyla tasvir edilir. Ne var ki bu resimle diğerleri arasındaki benzerlik yine “güzellik” olgusunun doğurduğu hislerle belirginleşir. Kadın yahut çocuğa duyulan sevgi yerine doğanın ihtişamı denizin dalgalı görünümü ile öne çıkarılır. Ayrıca kuş motifinin de tabloda yer alması doğa unsurları arasında bütünleyici bir etki yaratır. “İmdat” ismi verilen tabloyla insanın doğa karşısında çaresizliği ve mücadelesi gerçekçi bağlamda sunulmuş olur. Eser, insan psikolojisinin gerçekçi şekilde sunumuyla modernist bir hüviyet kazanır. Böylelikle dönemin Batılılaşma çabaları bağlamında resmin güncel sanat anlayışına hizmet ettiği söylenebilir.

Resim-edebiyat türlerinin doğal bileşimi şeklinde yenilikçi bir uygulama olarak ortaya çıkan tablo altı şiir türü de dönemin en yeni ve popüler türlerinden biridir. Bu eserlerde klasik realist anlayışın benimsemiş olduğu sadece olanın gerçekçi sunumunda ziyade nesnel gerçekliğin kişide uyandırdığı intibalara odaklanan psikolojik gerçekliğin işlenmesi söz konusudur. Belirtilen yönüyle modern bir kimlik kazanan eserler edebiyat özelinde aşk, tabiat, özlem, santimental bir ruh hâli gibi hususları kendine konu edinirler. Toplumsal meselelerden çok bireysel hassasiyetlere odaklanan dönemin edebi eserleri, insanın iç dünyasında yaşadığı çatışmaları ele alarak canlı tasvirlerle sunarlar. İşte tam bu noktada pekiştirici bir unsur olarak resimlerin işlevsellik kazandığı anlaşılır. Çünkü şiirler sadece yazılı veya sözlü ürünler olarak yazıldığında tasvirin okurda bırakacağı etki sınırlı kalabilecektir. Ne var ki işlenen konu ve izleğe bağlı olarak söylenenler bir görselle desteklenince hem kişinin duygu dünyasında daha kalıcı tesirler yaratacak hem de yapılan soyut tasvirlerin somutlaşması sağlanacaktır. Bu nedenle resimler şiirlerin hemen üzerinde verilerek vurgulanan duygu durumunun yazılı-sözlü ve görsel şekilde desteklenmesini sağlayacaktır.

Ali Ekrem’in kaleme aldığı “Veda” şiiri üzerinde Görsel 11’deki tabloda yer alan kadının görünüşündeki zariflik ona karşı duyulan aşkın temel gerekçelerinden biri olarak düşünülebilir. Şiire hâkim olan duygunun ayrılık acısı olduğu dikkate alındığında kadının resmedilme biçimi daha da anlam kazanır. Giden sevgilinin ardından hüznü bir bakışı andıran duruş, eserin genel atmosferine yansıyan üzüntüyü destekleyen bir his yaratır. Geçmiş-şimdi tezdadı üzerinden birliktelik ve ayrılığın işlendiği şiirde kişilerin ruh hâlleri gerçekçi şekilde tasvir edilir. Vuslat dönemindeki saadete karşın ayrılığın meydana çıkardığı mutsuzluk şiirin ilk dizesinden başlayarak ortasına dek devam eder. Aşk acısının ıstırabı ise şiirin diğer yarısında melankolik bir duyusuyla işlenir.



Görsel 11. Ali Ekrem'in "Veda" adlı tablo altı şiiri (1896, 267: 104-105).

Veda

Gidiyor gönlümü çalmış gidiyor;
Aşkımız kendisine mâzidir!
Şevk-i müstakbele dalmış gidiyor
Yoluna kalbimi atsam bile ben,
Ânı da çiğnemeye râzıdır!
Âti perân oluyor şevkinden.
Bir zaman fikrimi tenevvür etti,
Bir zaman gönlüme te'sir etti.
Bir zaman ömrümü teshîr etti.
Şimdi âmâlîmi almış gidiyor!

Şiire akseden yalnızlık, özlem ve ıstırapın sevgili özelinde anlam kazanmasında tablo işlevsellik kazanır. Mevcut duygu durumunun nesnel bir görünüm kazanmasında sevgilinin güzelliği, duruşundaki mahzunluk ve üzüntü soyut olguların görünür ve anlaşılır hâle gelmesine hizmet ettiği gibi tasvirlerin okur üzerinde daha gerçekçi bir izlenim oluşturmaya da imkân tanır. Tablodaki kadın imajının Batılı bir imaja sahip olması dönemin kadın algısıyla uyuşması bakımından ayrıca dikkat çekicidir. Bu bakımlardan tablonun yani resmin şiir türünde yeni bir kullanıma zemin hazırlaması yanında Batılılaşma bağlamında kadın mevzusuna bakışla örtüştüğü sonucuna ulaşılabilir.

Kadın-tabiat ilişkisi üzerinden dış gerçekliğin içsel yansımalarına göre resmedildiği Görsel 12 ve Görsel 13'te yer alan tablolardaki hakim duygu yine güzelliştir. Şiirlerin içeriğiyle uyumlu olan her iki tabloda kadın imgesinin taşıdığı zarafetle tabiatın doğal çevresinde yani yapaylıktan uzak kaldığı ölçüde daha güzel olacağı düşüncesi iç içe verilir:

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ



Görsel 12. Recaizâde Mahmut Ekrem'in "Koparma!" adlı tablo altı şiiri (1896, 293: 105).



Görsel 13. Cenap Şahabettin'in "Mev'id-i Telakkide" adlı tablo altı şiiri (1896, 267: 105).

Dönemin en önemli şahsiyetlerinden olan Recaizâde M. Ekrem ile Cenap Şahabettin'in şiirlerinin henüz isminden başlayarak verecekleri mesaj ve duyu dünyasını somutlar. İlk şiirde çiçeğin dalında güzel olduğu düşüncesi verilirken, ikinci şiir kavuşma/buluşma yeri anlamına gelen "Mev'id-i Telakkide" adıyla vuslat durumu ve mutluluk hissini işleneceğini düşündürür. Şiirlerin içeriğine bakıldığında da gerçekten bu konu ve temlerin işlendiği görülür. Tablodaki her iki kadının giyim tarzındaki Avrupalı tarz ile dönemin tabiat ve psikolojik gerçekliğe yaslanan insan gerçeğini işlemeleri Batılılaşma çabaları bağlamında eserleri anlamlı kılar. Yazılı metinlerin görsel materyallerle desteklenmesi ise zihniyet ve pratikte özgün ve eğitici bir faaliyet olarak değerlendirilebilir.

Tablo altı şiirlerin güzellik duygusunu sadece kadın imgesi üzerinden işlediği söylenemez. Gündelik hayat içinde sıklıkla karşılaşılan nesnelere de farklı unsurlarla beraber resmedilerek estetik değer kazanır. Görsel 14'te yer alan yelken kişide uyandırdığı duygular bakımından bu durumu örnekler.

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ



Görsel 14. Tevfik Fikret'in "Beyaz Yelken" adlı tablo altı şiiri (1896, 281: 329).

Sevgiliye duyulan aşkın bir manzara üzerinden işlendiği "Beyaz Yelken" şiirinde kavuşma, özlem, hayranlık hislerini deniz, beyaz ve yelkenlinin dış görünüşünün çağrıştırdığı duygular üzerinden ele alınır. Şiirde yer alan "Bir vakitler gönül ederdi hayâl / Süt beyaz bir deniz, beyaz kayalar / mâî, lâkin heman beyâza çalar / bir semâ, sonra bir beyaz sandal" dizeleri sevgilinin denizde beyaz bir sandal içinde saadet duygusuyla iç içe işlendiğini gösterir. Ne var ki bu saadet hâlinin bir rüyadan ibaret olduğu şiirin son kısmındaki "Şimdi yâd ettirir o hulyâmı / ne zaman geçse pîş-i çeşmimden / böyle sâf u sefid bir yelken" dizelerinden anlaşılır. Dönemin sanat anlayışındaki melankolik ruh hâli, aşk ve tabiat sevgisinin dolaylı şekilde okura hissettirilmesi ve bunun tablo aracılığıyla somutlaştırılması hem yenilikçi sanat anlayışının örneklenmesi hem de resim sanatının edebiyat üzerindeki yapıcı etkisini göstermesi bakımından anlamlıdır.

Benzer örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla beraber değerlendirmeye alınan tablo ve tabloaltı şiirlerin dönemleri özelindeki Batılılaşma çabalarını anlamada yeterli olduğu kanaatindeyiz. Sanayi-i Nefise Mektebi ile Servet-i Fünun dergisinin kolektif şekilde Türk toplumunun dikkatine sundukları bu çalışmalar sosyo-kültürel alandaki zihniyet değişimi yanında sanat algısındaki değişime etkileri bakımından da ayrıca dikkate değerdir.

Sonuç

Evrensel ölçekte yaşanan gelişmeler paralelinde Türk sanatında da belirli dönemlerde ciddi dönüşümler ve yenileşme hareketleri yaşanmıştır. Modern sanata

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

ilgi duyulan ve yeniliklerin Türk sanatına entegre edilmeye çalışıldığı evrelerden biri de kuşkusuz ki Tanzimat Dönemi'dir. Devlet eliyle gerçekleşen yenileşme hareketleri Avrupaî düşünüş ve yaşayış tarzının benimsendiği çeşitli kurum ve sanatçılarla görünür hâle gelmiştir. Bunlar içerisinde en öne çıkanlar kuşkusuz ki Sanayi-i Nefise Mektebi ve Servet-i Fünun dergisidir.

Başta bir eğitim kurumu olarak faaliyete geçen Sanayi-i Nefise Mektebi kısa süre içerisinde dönemin en önemli kültür merkezlerinden biri olur. Mektepte ders veren ve yetişen sanatçıların faaliyetleri ilgiyle karşılanarak popülerlik kazanır. Resim sanatı aracılığıyla ortaya çıkan eserler dönemin Batılılaşma çabaları içerisinde salt bir sanat eserleri olarak kalmayıp öğretici bir misyon da kazanır. Bu durum doğal olarak diğer sanat türleri üzerinden de etkili olarak yenilikçi uygulamaların önünü açar. Çalışmaya konu olan resim-edebiyat birlikteliği söz konusu etkinin en somut göstergelerinden biridir. Mektepte yapılan veya tanıtılan modern eserler, edebiyat dergisinde yayımlanması yanında tablo altı (pitoresk) şiir türünün ortaya çıkmasına da olanak tanır. Bu araştırmaya konu olan tablo altı şiirler ve Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan tablolar, bir yönüyle de olsa resim sanatının Türk modernleşmesindeki rolünü göstermesi bakımından önemlidir. Kaldı ki Batılı anlamda edebî türlerin meydana çıkışı, şiirlerdeki içeriğin desteklenmesi ve türün yaygınlık kazanmasında resim sanatının belirleyici bir faktör olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yapılan incelemeler sonucunda resimler ve tablo altı şiirlerin Avrupalı insan tipolojisi ve inancı üzerinden kadın, çocuk, din gibi değişkenlere dayandırılarak işlendiği gözlemlenmiştir. Böylelikle resim sanatının; Türk insan ve toplumuna modernleşmenin siyasal, kültürel ve sanatsal bakımdan ne ve nasıl olacağına yönelik öğretici ve yön verici bir güce sahip olduğunu göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Akdik, Hazel Melek, (2018), Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir.
- Andı, K. (2006). "Servet-i Fünun Mecmuası", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Y. 4, S. 7, s. 533-544.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çakır, Ö. (2009). "Servet-i Fünun Edebiyatı'nın Öğretiminde Görsel Materyal Kullanımı", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Y. 6, S. 11, s. 211-236.
- Çoker, A. (1983). *1890'larda Sanayi-i Nefise Mektebi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi.
- Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: Konya İl Kültür Müdürlüğü.
- Elmas, H. (2012). "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Çağdaş Türk Resminde Değişme ve Yenileşme". *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, S. 19, s. 133-156.

SERVET-İ FÜNUN DERGİSİNDE (1896-1901) YAYIMLANAN RESİMLERİN SANAT KÜLTÜRÜNÜN OLUŞUMUNDAKİ YERİ

- Elmas, Hüseyin (2021). "Türk Resminde Değişme ve Yenileşme", I. Uluslararası Sanat Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitabı, s. 71-95, Kocaeli.
- Erbay, E. (2019). "Recaizâde Mahmut Ekrem: Bir Tablo Üç Şiir", *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi*, Y. 2, S. 4, s. 206-228.
- Evis, A. (2021). *Türk Romanında Postmodernizm -Teori ve Uygulama-*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Gedikli, Şarika, (2001), Atatürk Dönemi Sosyo-Kültürel Yapılanma ve Değişimler, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Gül, Y. (2017). "Sanayi-i Nefise Mektebinde Tezyinat Bölümünün Kurulması Hakkında Bazı Değerlendirmeler". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 5, S. 40, s. 386-403.
- Kaplan, M. (1983). *Kültür ve Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karabulut, M. (2012). "Tanzimat Dönemi Romanlarında Hürriyet ve Esaret İzlekleri". *Türk Dili*. S. 714, s. 321-334.
- Kaya, G. S. (2019). "Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı". *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, S. 17, ss.77-101.
- Keskin, B. (2017). "25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Talimatnamesi ve Ders Programı". *Kesit Akademi Dergisi*, C. 3, S. 9, s. 426-445.
- Kıyar, Neslihan, (2007), Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim ile İlişkisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya.
- Kongar, E. (1989). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özgün, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü -Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parlatır, İ. (2009). "Servet-i Fünun". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. XXXVI, s. 573-575, Ankara.
- Renda, Günsel (2009). "Sanatta Etkileşim", (Ed. Halil İnalcık ve Günsel Renda), *Osmanlı Uyarlığı* s.1090-1121, Ankara.
- Salman, D. (2012). "Oscar Wilde'ın Salome Karakteri; Feminist mi Feminen mi?", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Y. 5, S. 1, s. 141-159.
- Servet-i Fünun Dergisi. 1896-1901 yılları arası karışık sayılar*. Erişim linki: <http://www.servetifunundergisi.com/kategori/gorsellik/> (Erişim Tarihi: 22.10.2022).
- Sinanlar, Seza, (2008), Pera' da Resim Üretim Ortamı 1844-1916, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Sinanlar, S. (2009). "Galatasaray'ı Çevreleyen Pera", *Mekteb-i Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar -1868-1968*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Turhan, M. (1987). *Kültür Değişmeleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Uzun Aydın, D. (2014). "Sanayi-i Nefise Mektebi ve Paris Güzel Sanatlar Okulu 'L'ecole Des Beaux-Arts' Üzerine Bir Değerlendirme". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 2, S. 6, s. 74-81.
- Ürekli, F. (2009). "Sanayi-i Nefise Mektebi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. XXXVI, s. 93-97, Ankara.
- Yasa Yaman, Zeynep, (2012), "İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat", *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, (Ed. Zeynep Yasa Yaman), Ankara.
- Yetik, M. S. (1940). *Ressamlarımız*, İstanbul: Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi.



BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

*Tuğba Ayas Önal**

Özet

II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde merkezi Paris'ten New York'a kayan yeni deneysel sanat hareketlerinin bir sonucu olarak Amerika'da 1940 yılı sonrası Amerikan Soyut Ekspresyonizm akımı adıyla anılan bir soyut resim hareketi ortaya çıkar. 1950'lerde New York merkezli sanat dünyasında oldukça etkili olan bu akım, kendi içinde aksiyon (ya da eylem) resmi ve renk alanı (ya da geç resimsel soyutlama) isimleriyle anılan iki gruba ayrılır. Bu çalışma, renk alanı ressamlarının en ünlü isimlerinden olan Barnett Newman'ın çokça tartışılan sanatının biyografik, sanatsal ve entelektüel köklerine odaklanarak ressamın sanatına dair kısa bir soy kütüğü çalışması ortaya koymayı hedefler. Bu amaçla çalışmanın ilk bölümünde öncelikle Newman'ın sanatını etkileyen biyografik koşullar incelenecek ve Newman'ın yaşadığı dönemin mevcut estetik ve sanat anlayışlarına yaptığı yazılı eleştirileri ele alınacaktır. Ardından ressamın sanatının Amerikan Soyut Ekspresyonizm akımı içindeki yeri, eserlerine yapılan yorumlar, eleştiriler ve son olarak da sanatçının resimlerine yapılmış saldırılar ele alınarak Newman'ın sanatına ve resimlerinin alımlanmasına dair bir farklı derleme ortaya konulacaktır.

Anahtar kelimeler: Newman, Yüce, Amerikan soyut dışavurumculuğu, Renk alanı resmi.

ON THE ORIGINS OF BARNETT NEWMAN'S ART

Abstract

As a result of the new and experimental art movements that shifted from Paris to New York in the post-World War II period, an abstract painting movement called the American Abstract Expressionism emerged in America after 1940. The movement, which was quite influential in the New York-based art world in the 1950s, is divided into two groups painting and color field painting (post-painterly abstraction). This study presents a brief genealogy study of the artist's art by focusing on the biographical, artistic, and intellectual roots of the much-discussed art of Barnett Newman, one of the most famous names of color field painters. For this purpose, the first part of the study examines the biographical conditions affecting Newman's art and discusses his written criticisms of the current aesthetic and artistic understandings of his period. Then, the place of the artist's art in the American Abstract Expressionism movement, the comments made on his works, criticisms, and finally,

* Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim, ORCID: 0000-0003-3983-5147, ayas@sakarya.edu.tr

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

the attacks on the artist's paintings will be discussed and a different compilation about Newman's art and the reception of his paintings will be presented.

Keywords: Newman, Sublime, American Abstract Expressionism, Color field painting.

Giriş

Amerikan Soyut Ekspresiyonizm akımının en önemli temsilcilerinden sayılan Barnett Newman, bu akım içinde eserleri, klasik yorumlamanın tüm araçlarını etkisiz bırakacak biçimde anlamdan uzak olan tek isim olarak öne çıkar (Anderson-Reece 1993). Bu durum ressamın artistik tutumunun zaman zaman acımasız denebilecek düzeyde eleştirilmesine sebep olur (Carlson 1949; Lanes, 1969; Hess, 1950). Ancak Newman'ın sanat kariyerinin aşamaları ve hayatı göz önüne alındığında resimlerine yapılan olumsuz yorumlara ve sanat dünyasının onun ifade biçimine gösterdiği tepkiye gösterdiği direncin, ressamı geçen yüzyıldaki ününe kavuşturmada etkili olduğu iddia edilebilir. Newman'ın eserleri ve sanatın alternatif teorisi konusunda oldukça yetenekli olduğu görülen yazıları hakkındaki literatür temelde ressamın Amerikan soyut ekspresyonizm akımı içindeki yerine ve anlaşılabilir olarak nitelenen resimlerinin adları ile Yahudi mistik ve esoterik (Kabbalah) felsefesi ile arasındaki olası ilişkilere odaklanır (Hess, 1971; Baigell, 1994). Ancak Newman'ın hayatına, 1948 yılı öncesi eserlerinin gelişimine ve yüce konusundaki düşüncelerine odaklanmadan ressamın sanatının bütünlüklü bir kavrayışı mümkün olmayacaktır. Bu düşünce ile bu çalışma, Newman'ın resimleri, yazıları ve biyografisinden seçilmiş bölümlere odaklanarak sanatçıya dair farklı bir derleme sunmayı amaçlar.

Newman, 1905 yılında New York'ta Polonya asıllı göçmen bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelir ve ileride çok ses getirecek sanatı da bu şehirde şekillenir. Lise ve üniversite yıllarında New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde (*Art Students League*) sanat derslerine katılan Newman, 1927 yılında New York Şehir Koleji'nden felsefe dalında lisans derecesini alır ve 1931 yılında devlet okullarında sözleşmeli resim öğretmenliğine başlar (Ho, 2002, s.318-319). Dışarıdan son derece sıradan gibi görünen hayatı, geleceğe dair ilk ipucunu 1933 yılı New York şehrinin belediye başkanlığı seçimlerinde gösterir: Newman başkanlığa aday olmuştur. O dönem yirmi dokuz yaşında bir sanat öğretmeni ve seçimlerde kentlin yazar ve düşünürlerinin temsilcisi olarak dikkatleri üzerine çeker (Gayford, 2002). Newman'ın asıl tutkusu resim yapmaktır ama profesyonel resim öğretmenliği sınavlarında birçok kez başarısız olmuştur. Bu sınavdaki bir seri başarısızlığı onu mevcut sanat eğitimi sistemini sorgulamaya iter. 1938 yılında eğitime ve sanata hâkim olan klasik bakışı kınamak üzere, sınavı geçemeyen, aralarında-30 yıl önce sözü geçen sınavı geçemeyen-tanınmış ressam Max Weber'in de bulunduğu adayların resimlerini bir sergide toplar. Sergiye, "Resim Yapabiliyor muyuz? Denetçiler Kurulu 'Hayır!' diyor" başlığını koyar ve kamuoyunu bu konuda karar vermeye davet eder. Sergi beklediği ilgiyi görür ve serginin ses getirmesi nedeniyle

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

adaylar sınava tekrar alınır. Ancak Newman için sonuç yine değişmemiştir, Newman sınavda başarısız olur (Newman, 1992, s. 19). Bunun üzerine ressam 1939 yılında resim yapmayı bir yıl süre ile bırakır. Bu sırada botanik ve ornitolojiyle ilgilenir. 1944'te o tarihe kadar yaptığı, kısmen veya büyük ölçüde biyomorfik formların soyutlamalarından oluşan resimlerini ve tüm çizimlerini yok ettikten sonra tekrar resim yapmaya başlar. Resimleri, *Yaradılış-Kopuş* (Genesis- The Break-1946) gibi başlıklarıyla köken ve yaratılış kavramlarına atıfta bulunur. Ressamın bu dönemdeki tarzı Betty Parsons Galeri'de resimlerini takip ettiği soyut dışavurumcu sanatçılardan Mark Rothko and Adolph Gottlieb'in tarzına benzer. Newman büyük çıkışını 1948 yılında yaptığı *Onement I* (Görsel 1) adlı resimle yapar. İlerideki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alacağımız bu tablo, Newman'ın sonraki resimlerinin boyutlarına kıyasla oldukça mütevazı ölçüleri olan bir iştir. Ressam, sanat hayatını değiştirecek olan bu işle aynı yıl yazdığı "The Sublime is Now" (*Yüce Şimdi*)¹ başlıklı iddialı entelektüel makalesiyle de klasik sanata yaptığı eleştirileri açıkça ortaya koyar. Newman'ın eserleri üzerine yorum yapabilmek için onun klasik sanatla olan çekişmesini iyi anlamak oldukça önemlidir. Zira ressam olmanın yanı sıra felsefe eğitimi de alan Newman'ın oldukça iddialı bir yazı geçmişi vardır.

Newman, *Tiger's Eye* ve *Art News* adlı dergilerde yayınlanan yazılarıyla yirminci yüzyılda sanat dünyasında oldukça etkili bir sanatçı olmuştur. Öyle ki New York merkezli sanatçılar arasında özellikle 1940'ların ortalarına kadar resimlerinden ziyade yazılarıyla ön plana çıkmıştır. Newman aynı zamanda ortak editörlük de yaptığı *Tiger's Eye* adlı dergide onlarca yazı yazar. Ressamın yayınladığı yazılarının sonuncusu, Aralık 1948 tarihli "The Sublime is Now" başlıklı kısa yazısıdır ve bu yazı, ressamın 1940'lı yıllardaki düşüncelerinin, ısrarla savunduğu anti formalist bakışının ve duysal sanatı reddedişinin olgunlaşmış son halini temsil eder. Newman, Amerikan resminin Avrupa geleneğinden farkını ortaya koymak için yüce ve güzel gibi estetik kategorilere başvurur. Söz ile düşünceyi örtüştürünce bir üst aşamayı hedeflediğini yazar ve kendine yeni bir hedef belirler: resimlerinde söz ile düşüncenin eşitliğini sağlamak ve aynı anda onu aşmak (Newman, 1992, s.170-1).²

Newman modern dünyanın özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında çatışma, korku ve trajedi ile gölgelendiğine inanır ve ona göre artık geleneksel sanat konuları ve stilleri etkisiz kalmıştır. Modern zamanlarda "eski güzellik standartları geçersiz"dir ve modern dünyada yaşananları karşılayan his ancak "modern

¹ Bu yazının başlığı, "Şimdi Yüce Zamanı" olarak da Türkçe'ye çevrilebilir. Burada Newman'ın, varlığın an'daki temsiline odaklanarak başlığı iki anlamda kullandığını vurgulamak gerekir. Yani bu başlığa içkin iddialardan biri güzel teorisinin miadının dolmuş olduğunu, diğeri ise yücenin sadece bir an olarak şimdide kalmayı temsil ettiğidir.

² Bu noktada yüce nosyonuna hem resimlerinde hem de yazılarında sıklıkla başvuran Newman'ın bu tavrının sadece kendisine özel olmadığını da hatırlatmak gereklidir. Birçok sanat teorisine göre ana akım modernizm olarak avangard, ilgisini Paris'ten New York'a kaydırırken yüce nosyonu da bu değişimin ayrılmaz bir parçası olur ve II. Dünya Savaşı sonrasında soyut ekspresyonistler Newman, Rothko ve Still sanatta arzuladıkları devrim için özel olarak yücenin dilini kendi Amerikan ve anti-romantik projeleri için benimserler (Battersby, 2007, s. 2).

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

insanlığı uyuşukluğundan kurtarabilecek bir büyüklük deneyimi" olan yüce olabilir. "Yüce Şimdi" başlıklı yazısında Antik Yunan dünyası tarafından bir ideal olarak koyutlanan güzellik nosyonunun bir umacı gibi Avrupa sanatının ve Avrupalı estetik teorisyenlerinin peşini bırakmadığını yazar. Ona göre Avrupa sanatı; insanın mutlaka olan ilişkisini ifade etme dürtüsünü, mükemmel yaratıların mutlaklıyeleri ile karıştırmıştır. Newman burada Avrupalı sanatçının yüce-güzel karşılığında yanlış tarafı yani güzeli seçtiğine vurgu yapar. Başka bir deyişle mutlak olarak sonsuzluk fikrinin deneyimlenmesi ve bu deneyimi ifade etme arzusu olarak yüce yerine biçim bakımından güzel bulunan varlıkların ve mükemmel form düşüncesinin etkisi altında kalan Avrupalı sanatçı, kendisini bir umacı gibi boğan bu form tutkusunu aşamamıştır. Bunun sonucu olarak da güzellik nosyonu ile yüceye duyulan arzu arasında süregelen ahlaksal mücadele içine hapsolmuştur. Newman bu arada kalmışlık ya da güzel ile yücenin karmaşık iç içe geçmişliği durumunu, Kant'ın fenomen ve numen anlayışında ve aynı zamanda Hegel'in hiyerarşik sanat anlayışında bulur. Ona göre bu iki isim dışında yalnızca Burke, güzel ve yücenin ayrılmasını savunur. Newman, Burke'nin yüce teorisi için "ilkel ve sofistike olmayan bir teori olsa da, net bir teoridir" diye yazar ve Burke'nin yazılarını kastederek "Burke bana sürrealist bir el kitabı gibi gelir" diye ekler (1992, s. 171).

Newman'a göre güzel ve yüce arasındaki bu mücadele, Rönesans'ta doruğa ulaşır ve hem Rönesans'ta hem de ona cevaben modern sanatta bu mücadelenin izi sürülebilir. Ona göre modern sanatın dürtüsü güzelliği yok etmektir. Fakat Rönesans'ın güzellik nosyonlarının yerine yüceyi hedefleyen bir alternatif getirmeyen empresyonistlerin yaptığı şey geleneksel değerleri dönüştürecek yeni bir bakış açısı getirmek yerine ancak eski plastik değerlerin kültürel değeri ile ilgilenmek olmuştur. Bunun sonucu olarak da modern sanat yeniden sadece güzel olan nedir sorusu ile meşgul olmuştur. Newman, "Kübitler de aynı şekilde güzel nosyonuna saplanıp kaldılar ve Rönesans'ta Yunan'ın güzellik anlayışının kadife yüzeyler olarak geri dönmesi gibi; gazete ve zımpara kâğıdı kullanmaktan ileri gidemediler" diye yazar (1992, s. 172).

Avrupa sanatının yüceye ulaşamamasının sebebi duyumun realitesi içinde yani objektif dünyada var olma arzusunda olması ve Yunan'ın güzellik idealine uyan saf plastik bir sanat kurma çabasıdır. Yani modern sanat, yüce içeriği olmayan ve yeni bir yüce imajı yaratamayan, onu bozguna uğratsa veya reddetse de Rönesans'ın hayal gücünden öteye gidemeyen boş bir geometriler biçimciliği, saf bir soyut matematik ilişkiler retoriğidir (Newman, 1992, s. 173). Halbuki Newman ve çağdaşlarının iddiası şudur: "Kendimizi hafıza, çağrışım, nostalji, efsane, mit gibi engellerden ya da elinizde Batı Avrupa resminin hangi araçları varsa onlardan kurtarıyoruz. İsa'dan, insandan ya da 'hayat' tan katedraller çıkarmak yerine, onları kendimizden, kendi duygularımızdan çıkarıyoruz." (Newman, 1992, s. 173)

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

Newman, klasik resme olduğu kadar estetik ve sanat kuramına da karşıdır. “Kuşlar için ornitoloji neyse benim için de estetik odur” diyerek sivri bir dille estetik ve sanat kuramının gereksiz olduğunu savunur (Schreyach, 2014, s. 496). Üstelik 1952'de bir sanatçı grubu ve Amerikan Estetik Topluluğu tarafından ortaklaşa düzenlenen bir konferansta böyle bir konferans fikrinin saçma olduğunu, “sanatçının ve estetisyen terimlerinin birbirini dışladığını” ifade eder. Ona göre estetik sanat üzerine bir felsefe ya da bilim otoritesiymiş gibi konuştuğunu iddia ederken sanatçıların eylemlerine temel olan güzel ve yüce gibi değerlerin çatışmasına dâhil olmayı reddeder ve Newman'a göre bu sorumsuzluktur. Ayrıca ona göre felsefi estetikçiler sanattan kopuk bir teorik tutum benimserler. Bu durum “teorik estetiğin otoritesi hakkında bir takım kararlar alan, değerler belirleyen veya bu değerleri ortadan kaldıran pratik estetikçiler, müze müdürleri ve gazete eleştirmenleri için alanı tamamen savunmasız bırakır” (Newman'dan alıntılan Mattick, 2003, s. 119). Newman'ın klasik resme ve estetiğe olan mesafesi genel olarak estetik olanı toplumsal olana tercih etmesinde yatar. 1947 yılına *Tiger's Eye* dergisinde yayınlanan “The First Man was an Artist” (“İlk İnsan bir Sanatçıydı”) başlıklı yazısında insanoğlunun iletişim dilinin edebiyat olduğunu yazar. Ona göre ilk insanın çığılığı bir şarkıdır; o bir avcı olmadan önce bir sanatçıdır çünkü mit avdan önce gelir. O, bilim insanı olmadan önce de bir hikâye anlatıcısıdır. İlk insanın ilk sözü şiirseldir ve daha ilk baltasını yontmadan önce çamurdan bir heykelcik (idol) yapmıştır (Newman, 1947, s. 566). Ressam, düşünce ve estetik alan arasındaki ilişkiyi yok saymaz aksine ona göre “estetik bir eylemin temeli saf fikirdir ama saf fikir, zorunlu olarak estetik bir eylemdir” ve bir şekil, “yaşayan bir şeydir... soyut bir düşünce yapısının aracı, bilinmeyen terörü karşısında dehşete kapılmış sanatçının duygularının taşıyıcısıdır” (Newman, 1947a, s. 566).

Roy Borne'a göre Newman'ın eserleri ahlaki bir krizden doğmuştur ve bu kriz sadece Newman ve resimlerini değil, Newman'ın 1967 yazdıklarına ithafen tüm bir Amerikan Soyut Ekspresyonist sanatçı kuşağı için geçerlidir:

Yirmi yıl önce, karmakarışık bir dünyanın, büyük bir bunalımın ve şiddetli bir dünya savaşının harap ettiği bir dünyanın, ahlaki krizini hissettiğimizi anlamalısınız ve o zamanlar eskiden yaptığımız türden- çiçekler, uzanmış çıplaklar ve çello çalan insanlar gibi- resimleri yapmak imkânsızdı. Aynı zamanda, düzensiz şekil ve formlardan oluşan saf bir dünyanın veya renk ilişkilerinin, bir duyum dünyasına da geçemedik. Ve şunu söyleyebilirim ki, bazılarımız için bu, neyi resmedeceğimizle ilgili ahlaki bir krizdi. Böylece, tabiri caizse, resim ölmüş gibi değil, sanki hiç var olmamış gibi sıfırdan başladık. (Newman'dan akt. Boyne, 2001, s. 51)

Newman'ın, “sıfırdan” başladığını belirttiği bu yeni tür resimlerin müstakbel izleyicilerine bir de uyarısı vardır: “Gerçekliği apaçık ortada olan, hem yüce hem de güzel gibi modası geçmiş imgelerle ilişkileri anıştıran desteklerden yoksun imgeler yaratıyoruz... Ürettiğimiz imge gerçek, somut ve apaçık bir vahiydir ve ona tarihin nostaljik gözlükleri olmadan bakacak herkes tarafından anlaşılabilir” (1948, s. 173). Leja'ya göre Newman ve çağdaşları için içinde buldukları bu travmatik zamanda

ileri gitmek aslında geri gitmek anlamına gelmektedir. Yani yeniden başlamak ya da iyileşmek, sanatın ilkel sahnelerine ve hatta belki de yaradılışın ilk anlarına geri dönmek ve travmadan özgürleşmek için temel bölümleri tekrar tekrar ele almak demektir. Bu psikanalitik zamansallık modeli yani geçmişe dönüp travmalarla yüzleşme, sanatsal iyileşmeye dair fikirlerine işlemiştir (Leja, 2018). Tüm bu fikirlerden hareketle Newman ve soyut ekspresyonizm dalgasının Amerika'daki ayağı dünyaya yepyeni bir soyut resim olanağı sunacaktır.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ve Newman'ın Sanatı

Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Rosenberg 1940 yılında *The Partisan Review* dergisinde "Paris'in Düşüşü" başlıklı, Paris'in artık modern sanatta deneyellik ve yeniliğin merkezi olmadığını iddia eden bir makale yayımlar. Ona göre modern sanatın yeni merkezi New York olmuştur. Sanat dünyasında I. Dünya Savaşı sonrası peşine düşülen özgünlük arayışları, II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı deneyimine eklenince New York'ta yeni bir soyut resim anlayışı belirmiştir. Bu yeni soyut resim dışavurumculuğun izlerini taşır (Rosenberg, 1960, s. 26). Rosenberg bu iddiasında haklı çıkar. Yirminci yüzyılın başında Wassily Kandinsky ile Avrupa'da başlayan soyut akım, Amerika'da 1940-1950 yılları arasında Amerikan soyut dışavurumculuğuna dek uzanır. Ancak bu akımın temsilcileri Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman ve Clyfford Still hem klasik sanata hem de Avrupa'nın soyut resim anlayışına mesafeli yaklaşırlar. Amerikan soyut dışavurumculuğu sanatçıları adıyla bilinen bu sanatçılar, Newman'ın da yazılarında açıkça belirttiği üzere artık Avrupa'nın modernist sanatının dışında yeni bir yolda yürümek isterler. Bu anlamda Amerikan soyut dışavurumcu sanatçılar, Avrupalı modernist sanat pratiğini ve değerlerini sadece terk etmekle kalmaz, savaş sonrasında New York'ta bir araya gelen bu sanatçılar, modern sanatı tanımama ve yok etme cesaretini gösterirler (Turani, 2011, s. 709). Kendilerini modern sanattan bu derece uzak gören ressamın işlerini de farklı bir terimle anmak gerekir. Ancak bu isimlendirme teşebbüsü bazı ünlü eleştirmenler tarafından sıkı takip edilir ve eleştirilir. Örneğin soyut dışavurumculuk terimi ilk kez 1919'da Kandinsky'nin eserleri için kullanılmış ancak bu terim 1945'te Robert Coates tarafından Willem de Kooning ve Jackson Pollock gibi Amerikan ressamlarının resimlerine yönelik kullanılmaya başlanmıştır. Harold Rosenberg ise *Art News* dergisinde 1952 yılında yayınlanan "Amerikalı Aksiyon Ressamları" başlıklı makalesiyle, Aksiyon Resmi (*Action Painting*) terimini sanat dünyasına kazandıran isim olur. Rosenberg, Amerikan soyut dışavurumculuğuyla ilgili olarak "artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır" diye yazar (Antmen, 2009, s. 148). Ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in "Amerikan-Type Painting" başlıklı yazısından hem isim önerilerini hem de Greenberg'in, Coates'e ve Amerika'da gelişen bu soyut resim anlayışına yakıştırılan isimlere yönelttiği eleştirilerinin sertliğini izlemek mümkündür:

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

The New Yorker'dan Robert Coates'in-en azından-Amerikan resmine uygulamak için "soyut dışavurumculuk" terimini icat ettiğini düşünüyorum ki-bu terim-kapsayıcı bir terim olarak çok yanlıştır. "Aksiyon resmi" terimi *Art News*'ta yayınlanmış ve Harold Rosenberg tarafından uydurulmuştur... Londra'da, Patrick Heron'un en azından yanıltıcı çağrışımlarda bulunmayan "Amerikan tipi resim" terimini kullandığını duydum. "Soyut dışavurumculuk" terimi en güncel terim olduğu için, bu terimi burada başka hiç bir yerde kullanmadığım kadar sık kullanıyorum." (Greenberg, 1965, s. 209)

Greenberg'e göre bu terimin kullanılmasının ardındaki gerçek neden bu akımın bazı ressamlarının kübizmden ya da genel olarak Fransız yaklaşımından rahatsız oldukları zaman Alman, Rus ve Yahudi dışavurumculuğuna yönelmeleridir. Fakat ona göre tüm bu ressamlar kaçınılmaz olarak Fransız etkisi altındadır (1965, s. 211).

Tarihte 1950'lere gelindiğinde Amerikan Soyut dışavurumculuğu terimi iyice yerleşmiştir. Akım kendi içinde iki üslup ve gruba ayrılır. Birinci grupta tuvallerine etkileyici fırça darbeleriyle saldıran ve başını Pollock'un çektiği üslup olan aksiyon resmi (*Action Painting*) ve aksiyon ressamları yer alır. Aksiyon ressamları kendiliğinden doğaçlama metodu ile çalışan ve sık sık el hareketleri yaparak jestle soyutlamak için büyük fırçalar kullanan Pollock ve Kooning'den etkilenmiştir. Pollock ünlü tuvalini yere koyar ve etrafında dans eder, teneke kutudan boya dökerek fırçayla ya da bir çubukla boyanın izini sürer. İkinci grubu ise tuvallerini tek renkli geniş alanlarla dolduran Mark Rothko öncülüğündeki renk alanı resmi (*Color Field Painting*) ya da Greenberg'in deyimiyile Geç Resimsel Soyutlama (*Post Painterly abstraction*) ve ilgili ressamlar oluşturur. Bu gruptaki en ünlü renk alanı ressamları Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still'dir. Bu grup din ve mitle yakından ilgilidir ve izleyicide tefekkürü ya da meditasyonel bir tepkiyi amaçlayan geniş renk alanlarına sahip sade kompozisyonlar yaratırlar. Genel olarak renk alanı resmi ilk kez Still'in 1947 yılında sergilediği bir dizi resim ile başlamış olarak kabul edilir ve yukarıda adı geçen bu üç ressamı kapsar ancak 1960'lardan bu yana da tek bir düz rengin büyük alanlarını kullanan sanatçılar tarafından karakterize edilmiş bir akımdır. Greenberg'e göre renk alanı ressamları olan Newman, Rothko ve Still resimlerinde "renk, nefes alan ve nabızı atan, karartılmış ve izleyiciyi sarıp sarmalayan sıcaklığıyla yeni bir yüzey üretmiştir. Resimlerin büyüklükleri nedeniyle artan bir sarmalama etkisiyle nispeten az sayıda çizim veya tasarımla parçalanan yüzeyler, rengi adeta nefes verir gibi dışarı verir" (Greenberg, 1965, s. 226). Bu tasvirden yola çıkarak Amerikan tarzı soyut resmin daha önceki stillerden farkının tam da bu noktadan temellendiği düşünülebilir. Bu stilde bir kompozisyon oluşturma gayesi ikinci sıradadır ve öncelik anlık duyguların dışavurumuna verilir. Fineberg'in tabiriyle bu tür resimde "yalnızca boya sürmenin kendisinin bedensel hazzı" vurgulanır (Fineberg, 2014, akt. Kalfa, 2019 s. 211).

Clayfford Still'in 1947 yılında sergilediği bir dizi resim ile başlamış olarak kabul edilse de Newman'ın teorik tartışmalarla bu stile önemli katkılar yaptığı bilinir. Aynı yıl Newman, New York'ta Betty Parsons Gallery'de "The Ideographic

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

Picture" (İdeografik Resim) başlıklı bir sergi düzenler ve Rothko, Still ve Hofmann gibi isimleri bir araya getirir. Sergi kataloğunun tanıtım yazısını kaleme alan Newman, Amerikan resminde savaş yılları boyunca ortaya çıkan yeni bir güç olarak tanıttığı bu yeni stil için ilkel sanat dürtüsünün modern bir versiyonu diye yazar. Newman'ın ilkel sanatçı örneği Kuzey Amerika (Kwakiutl) yerli halkına dayanır. Newman'a göre bu tip bir sanatçı için şekil yaşayan bir şeydir, soyut bir düşünce-kompleksi için bir araç, bilinmeyenin dehşeti karşısında hissettiği yüce benzeri duyguların taşıyıcısıdır. Bu nedenle soyut bir şekil, görsel bir gerçekliğin biçimsel bir soyutlaması değildir. O ancak bir ideogram gibi çalışır. Newman'a göre bu sergide adı geçen hiçbir ressam da soyutlama yapmak amacıyla değildir. Newman sözü geçen sergi tanıtım yazısını "işte burada soyut stil içinde çalışan ama kendileri soyut ressam olmayan bir grup ressam var" diye bitirir (1947, s. 566).

Newman'ın bu stile yaptığı teorik katkılar söz konusu olduğunda Gottlieb ve Rothko ile 1943 yılında kaleme aldığı manifesto niteliğindeki yazıdan da bahsetmek gerekir. New York Times gazetesi yazarı ve sanat eleştirmeni Edward Alden Jewell, Adolph Gottlieb ve Mark Rothko'nun New York'ta 1943 yılında Wildenstein Galerisi'nde gerçekleşen Modern Ressamlar ve Heykeltraşlar Federasyonu sergisindeki işleri üzerine "şaşkınlığını" dile getiren bir yazı yazar ve ressamlar açıklama yaparlarsa, yanıtı gazetede köşesinde yayımlayacağını belirtir. Bunun üzerine Gottlieb ve Rothko'dan yanıt gecikmez ve kısa bir manifesto hazırlanır. Yazı Jewell'in köşesinde yayımlanır. Sanat üzerine sıklıkla yazan Newman, bu yazının oluşturulması sırasında da oldukça etkili olmuştur (Gottlieb ve Rothko, 1999, s. 561-2). Birlikte kaleme aldıkları bu kısa metinde kendi sanatı ve genel olarak bu iki ressamla beraber temsil ettikleri soyut resim anlayışını ve alana getirdikleri eleştirileri net ve çarpıcı biçimde özetlemiş olur. Kendi deyişleriyle "estetik inançları" şöyle sıralanabilir:

- 1.Sanat bilinmeyen bir dünyaya maceralı bir yolculuktur ve ancak risk almayı göze alabilenlerce keşfedilebilir.
- 2.Sunduğumuz hayal âlemi sağduyuya şiddetle karşıdır ve bağımsızdır.
- 3.Sanatçı olarak işlevimiz dünyayı izleyiciye onun gördüğü gibi değil, bizim gördüğümüz gibi gösterebilmektir.
- 4.Bizler, karmaşık düşüncelerin yalın ifadesinin peşindeyiz. Büyük boyutlardan ve biçimlerden yanayız çünkü bunlar kendilerini daha çok gösterebilmektedirler. Bizler, resim yüzeyini yeniden görünür kılmayı arzu ediyoruz. Derinliksiz yüzeylerden yana olmamız, derinlik yanılması aşarak hakikati göstermek çabamızdan kaynaklanmaktadır.
- 5.Ressamlar arasında yaygın bir kanı vardır ki bu, akademizmin özüdür: Bu düşünceye göre, resim iyi yapılmışsa, neyin resmi olduğu o kadar önemli değildir. Oysa resim bir şeyle ilgili olmalıdır, hiçbir şeyle ilgili olmayan iyi resim olamaz. Bizler konuya önem veriyor, ancak trajik ve sonsuz konuların resmetmeye değer olduğuna inanıyoruz. Primitif ve arkaik sanatla ruhsal bir yakınlık içinde olmamız da bu nedendir. Sonuç olarak, yukarıda saydığımız inançlara bağlı olan resimlerimiz belli

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

ki iç dekorasyon için evlerin duvarlarına, şöinenin üstüne resim arayanlara, Amerikan manzaralarına, sosyal içerikli resimlere, sanatta saflık yanlılarına, ticari amaçla yapılmış resimlere meraklı olanlara, Ulusal Akademi'ye, Whitney Akademisi'ne, Orta Eyaletlerin Akademisi'ne, Ohiolu'lara, basmakalıpçılara ve benzerlerine hitap etmeyecektir. (Antmen, 2009, s. 153-4)

Newman'ın Sanatı ve Yorumlanması

Newman'ın kendi sanatı ile ilgili tavrından hareketle sanat geçmişini iki döneme ayırmak mümkündür. Birinci dönem 1944-1948 arası dönem olmalıdır çünkü biliyoruz ki Newman 1944 öncesine ait resimlerini yok etmiş ve o dönemden sadece çizimleri kalmıştır (Leja 2018). Bu dönemde Newman botanik ve ornitolojiye olan ilgisine istinaden biyomorfik formların egemen olduğu resimler yapmıştır. 1948 yılında ise "ilk resmim" (Newman, 1970, s. 305) dediği *Onement I* (Görsel 1) isimli ünlü eserini yapar. Yaklaşık olarak 69 x 41 cm'lik küçük bir tuval üzerindeki tek motif, "erimiş metal veya elektrik boşalmasının cızırtısını" andıran turuncu bir şerittir (Gayford, 2002). Newman bu resimden şöyle bahseder: "İlk resmimi hatırlıyorum: kendim için ve tamamen kendime ait bir alana taşındığımı hissettim ve (bu resmi) 1948'de doğum günümde (29 Ocak günü) boyadım. Küçük kırmızı bir resimdi, ortasına bir parça bant koydum ve sonra fermuarımı (zip) boyadım." (<https://www.Youtube.com/Watch?v=N6sU6ft9Xjg>, 2010).



Görsel 1: *Onement I*, Newman, Tuval üzerine yağlı boya, 69.2 x 41.2 cm, 1948. (Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/Barnett_Newman#Media/File:Newman-Onement_1.jpg)

Bu resim, ressam için gerçekten bir yeniden doğuştur. Newman bitirmiş olduğu resimle ilk karşılaştığı anda bu resmin daha önce yaptığı resimlerden biri olmadığını, kendi kendine yaşayan bir şey olduğunu fark ettiğini söyler (1992, s. 256). Ressam, resmi bitirdikten sonra ne yaptığını anlamak için 8-9 aylık bir süreyi düşünerek geçirdiğini anlatır ve bu süre akla insanlığının doğum sürecini getirir (Leja 2018).

Newman, *Onement I* üzerine yaptığı bir röportajda zip dediği çizgileri yapmaya karar verdiğinde bunun rastlantısal soyut bir karar olmadığını vurgular.

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

Fermuarları yaşam şeritleri olarak gördüğünü, *Onement I* eseri tamamlanmadan önce 8-9 ay bu iş üzerine düşündüğünü ve sonunda eserdeki fermuarı oluşturan fırça darbesinin işi vücuda getirdiğini, resme yaşam verdiğini ifade eder. Ona göre resmin ortasından geçen fermuar (*zip*) resmi ikiye bölmez aksine bir aradalık sağlar ve bir bütünlük yaratır. İzleyici fermuarı gördüğü an, resmi de görür. Ona göre fermuar, başka bir şeye açılan bir pencere değildir; izleyiciyi içerideki ya da dışarıdaki bir dünya arasında gezdirerek bir sonuca ulaşturmaz; başlangıç ve bitiş aynı anda oradadır (Newman, 1992, s. 306). Newman'a göre aksi takdirde bir ressam yalnızca birtakım biçimlerin belli elemanlarının dansını yaratan bir mekânın koreografı gibidir. Bu da görsel sanat değil ancak ya kanuna karşı bir atak ya da anlatı sanatı olur. Newman bunu tıpkı bir insanı gördüğünüzde verdiğiniz ani tepkiye benzetir. Karşılaştığınız kişiyi tanımanıza gerek yoktur aslında, karakterleriniz iletişim kurar ve verdiğiniz bu tepki dolaylıdır (<https://www.Youtube.com/Watch?v=N6sU6ft9Xjg>,2010). Bu durumu, “bana göre bu neredeyse metafizik bir olaydır. Önemli olan işlerin boyutu değil, ölçeğidir. İşler insan ölçeğinde olmalıdır ve insan ölçeğinde olmak ancak içerikle olabilir” diye ifade eder (Newman, 1992, s. 307). Newman 1948 sonrasında kendisini bu yüzyılın en ünlü ressamı arasına sokacak olan, aralarında 2013 yılında 43,8 milyon dolara satılan *Onement VI* (1953), *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1) ve *Stations of the Cross* (1958-1966), *Anna's Light* (1968), *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I-II-III-IV* (1966-68) adlı resimleri ve ünlü heykeli *Broken Obelisk* (1963-69)'in de olduğu 118 resim, 82 çizim ve 6 heykel yapar. Ancak ressamın ne kişisel ne de karma sergileri, 1959 yılında Greenberg'in Newman için düzenlediği kişisel sergiye kadar eleştirmenlerden olumlu görüşler alamaz. Greenberg'in kendisi de Newman üzerine ilk kez 1947'de yazar ama aslen 1958'de Newman'ı yücelten bir yaklaşım benimser. Greenberg alanda etkili bir eleştirmen olmasına rağmen sanat dünyasının ressamı kabullenmesi 1966'dan önce gerçekleşmez. 1966 yılında Guggenheim Müzesi'nde açtığı ve 1958-1966 yılları arasında tamamladığı 14 resimden oluşan *Stations of Cross* serisi yine çoğunlukla olumsuz yorumlar olsa da sanat dünyası artık Newman'ı konuşur olmuştur. Diğer sanat kritiklerinden farklı olarak Greenberg, Newman resimlerinden her zaman coşkuyla bahseder. Eleştirmen, “Newman'ın devasa ve karanlıkta yanan resimleri şövale geleneğine yapılan belki de en doğrudan saldırıdır” diye yazar (Greenberg, 1965, s. 225). Newman, renk bantlarını, figürsüz boya alanlarından aşağı doğru ve hafif tonlarda bir zıtlık oluşturacak şekilde uygulasa da çizgiler veya hatta düz yüzeyler ile aslında ilgilenmez. Bu anlamda resimlerinin, Mondrian'ın, Maleviç'in veya başka bir şeyin geometrik olarak soyutlamasıyla da ilgisi yoktur (Greenberg, 1965, s. 225). Bu nokta Newman'ın sık sık soyutlamayı reddetmesinde de açıkça görülür. Kandinsky benzeri, geometriden yararlanarak soyutlama yapma pratiği için ise Greenberg, Newman'ın geometriden geometriyle uzak durduğunu, kullandığı düz çizgiler ile tuvalin kenarlarını ilişkilendiriyormuş gibi görüldüğünü ancak aslında çerçevenin çizgilerini yansıtmaktan çok onu parodileştirdiğini belirtir. Bu durumda da

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

resimlerinin kendi içinde çerçeve haline geldiğini ve böylece kübist gelenek ve bir sınır olarak resmin kenarı fikrini de yitirdiğini iddia eder. Newman'ın eserlerinde resmin kenarı tuvalin içinde yeniden kurulur ve bu sefer çerçeve ya da resmin sonunu/kenarını tekrarlamak ya da yankılamak yerine resmi oluşturan asıl öğe haline gelir (Greenberg, 1965, s. 226).

Newman, modern resmi kastederek yaptığı eleştirilere paralel olarak resmin geleneksel şekil ve zemin karşıtlıklarından kaçınan bir yaklaşım geliştirir. Newman'ın resimlerinin "daha dingin bir boyasal etkisi" olduğu hemen göze çarpar ve tek renge boyadığı yüzeyleri kendisinin zip dediği 'fermuarlarla' bölerek üçüncü boyuta uzanır (Antmen, 2009, s.150). Bu fermuarlar dikey renkte bir banttandır. Sade ama çarpıcı resimlerinde uzanıp önünde duran izleyiciyi çağıran ve izleyicide bir yaşam kıvılcımı tetikleyen işte bu zip/fermuar elementidir. Bu anlamda Newman'ın "Onement (Birlik) serisi ve Zip'leri (Fermuar), uzamsal olarak bireyin kendinden daha geniş bir düzenle olan ilişkisini ve konumunu düzenlemeyi amaçlar" (Akbaş, 2009, s. 27). Bu etkinin temel nedeni ileriki bölümlerde ele alacağımız ve Lyotard tarafından gündeme getirilen, resimlerin buradalık ve an (instant) olarak zamansallığa vurgu yapan karakteridir. Bu resimler için "ne anlama geliyor, neyi simgeliyor, ne anlatmaya çalışıyor tarzı sorular onun resmi hakkında sorulacak yanlış sorulardır" (De Bolla, 2006, s.40). Bunun en büyük nedeni kuşkusuz resimlerinin çevreyle kurduğu ilişkide yatar. "Newman'ın resimleri ne çevrelerinden izole şekilde var olur ne de çevreyle kaynaşırlar. Bu nedenle de bir nesne ile bağdaştırılmazlar ve bu özellikleriyle de şövale resmini aşarlar. İşte tam bu nedenle Newman'ın resimlerini -renk- "alanları" olarak tanımlamak gerekir" (Greenberg, 1965, s.227).

1962 yazında *Art in America* dergisine verdiği bir röportajda Newman kendi resim anlayışını şu şekilde anlatır: "Resmin temel meselesi konudur... Benim konum ise antianekdotsaldır" ... "anekdotsal resim, uzun bir serinin bir bölüm ya da parçası gibidir.... Episodik ve ekstatiktir ama ben soyut olanın peşindeyim"³ ve Newman'a göre onun resimleri kendi içinde bütün, özgür ve kendi kendine yeter durumdadır. Yine aynı röportajda sezgisel ve direkt bir ressam olduğunu söyler, hiçbir zaman resim öncesi plan yapmamıştır ve "her resmime ilk kez resim yapıyor muyum gibi yaklaşırım" ... "hiçbir dogmayı, sistemi ya da göstereni temsil etmem, resmi bir çözüm önermiyorum, resimleri bitirmek ilgimi çekmez sadece coşkun bir tutku ile çalışırım" diye belirtir (Newman, 1962). Ancak Leja (2018), Newman'ın özellikle 1948 sonrası resimlerinin benzer olması nedeniyle bu açıklamalarının ironik kaldığını belirtir. Bu nokta bazı eleştirmenler tarafından da gündeme getirilmiştir. Örneğin, Hilton Kramer'a göre "bir ressamın her yıl bu resimleri yapmaya devam edebilmesi, tatmin olmamış bir duygu düzeyine işaret eder ve bu, onların herhangi

³ Newman burada antianekdotsal terimi ile herhangi bir görsel ya da yazınsal seriye ya da bütüne ait olmayan; episodik (*episodic*) ve ekstatik (*ecstatic*) terimleri ile de bir ön planlama ve kurgu içermeyen, süreci sezgisel olarak tetiklenen resimler yaptığını ifade etmektedir.

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

bir yeni deneyim duygusundan ziyade sabit bir fikrin tekrar ürünleri olduklarını işaret eder” (Kramer’den aktaran Leja, 2018).

Newman’ın özellikle *Onement I* sonrası resimlerinde 1940’ların varoluşçu yazarlarından ilham almış olduğu kabul edilir. Aslında Varoluşçuluk düşüncesi Avrupa’daki popülerliğini Amerika’da yakalayamaz ancak Soyut Ekspresyonistler arasında özellikle bu akıma isim de önermiş olan Harold Rosenberg’in “Aksiyon Resmi” nosyonunda varoluşçuluk yankılarına rastlanabilir. Rosenberg ressamın yaratım sürecini, özgürlüğünü ve otantikliğini dışa vuran bir kendini ortaya koyma olarak yorumlar. Bu düşünceye paralel biçimde Newman da insanın yaratma konusunda ilkel bir dürtüsü olduğuna inanır ve ona göre ilkel sanatta görülen bu içgüdü ifadelerini modern sanatta da yakalamak mümkündür. Bu anlamda sanatçılar dünyanın yaratıcısı ve ressam da bir mekânın koreografıdır. Newman kendi resimlerinin layıkıyla deneyimlenebilmesi için eserle izleyici arasındaki mesafenin de normal standarttan daha az olmasını tavsiye eder. Yani resimlerine yaklaştıkça bir noktada geniş tuval üzerindeki renk, izleyiciye uçsuz bucaksız bir his verecek ve izleyiciyi an’da tutacaktır. Leja (2018)’e göre bu özel mesafede seyirci resmin içinde Newman’ın tıpkı Ohio’daki Amerikan Yerlilerine ait mezarlıkta hissettiği gibi kendini özel bir yerde hissedebilecektir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken nokta, mekân değil zaman vurgusudur zira Newman’a göre “insan ruhunun en büyük, en derin duyguları asla çerçevelenmiş bir mekânda ortaya çıkmaz, zaman kavramı etrafında ortaya çıkarlar” (Newman’dan aktaran Leja 2018). Richard Shiff, bu ifadede izleyicileri bir resmin önünde buldukları ve içeriye baktıkları bilincine vardırıran bir alan çerçevelemesi ile yoğun bir deneyimin içinde olmaktan kaynaklanan canlı bir şimdiki zaman duygusunun karşıtlığını görür. Bu anlamda Newman’ın sanatı tam olarak şudur: “Onunla karşılaşan her insan tarafından yaşanacak deneyimsel bir sanat, bir zaman ve mekân sanatı” (Shiff’ten akt. Leja, 2018). Shiff’e göre bu deneyimsel zaman (*experiential time*) anlayışı, savaş sonrası sanatta belirli bir kırılmaya işaret eder. İşte 1945’e geldiğinde Newman, savaş sonrasındaki terörden trajediye geçişi, bu katastrofik kırılmayı kabul etmenin bir yolu olarak deneyimsel zamanın yeni bir sanatsal kullanımına ihtiyaç duyulduğunu fark etmiştir (Shiff’den akt. Leja 2018). Newman’ın tüm bu psikolojik ve toplumsal koşullar içinde ürettiği resimlerine-ressamın tavsiyesine uyarak-yaklaşan bir seyircinin yüce deneyiminde işaret edilen zamansallık deneyimine yakın bir deneyim yaşaması da mümkündür. Newman’ın zaman zaman bizzat kendisinin kendi resim pratiği için “Soyut Dışavurum” ya da “Soyut Yüce” dediği de bilinir. Genel olarak Newman’ın sanatı, resmin önünde durma deneyimiyle ilgilidir. Newman’ın kendi resimlerine dair yaptığı açıklamalarda da anda kalma deneyimi açıkça görülmesine rağmen en ünlü renk alanı resimlerindeki var olma (*presence*) anının deneyimlenmesi hususu ancak 1970 sonrası anlaşılabilmiştir. Örneğin Peter de Bolla, Newman’ın resimleriyle karşılaşması ve genel olarak Newman sanatı deneyimi için “hem duygulanım hem de biliş açısından bana var olmak duygusunun nasıl bir şeye benzediğini hissettirdi ya da daha doğru bir

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

biçimde, var olduğumu hissetmeme yardım etti; bu, sanki parmaklarımın arasında ovalayabileceğim, kalınlığını ölçebileceğim, yüzeyini hissedebileceğim bir şeydi” diye yazar (2006, s.56).

Ressamın resimlerinin var olma ve buradalık hissi ile bağdaştırılmasında şüphesiz en büyük rol filozof Jean-François Lyotard'a aittir. Lyotard'a göre Newman resimlerinin asıl önemli özelliği zamansallık kavramını tartışmaya açmaları ve hiçliği bir olay (*event*) olarak sorunsallaştırmalarıdır. Filozofa göre “resmin kendisi hem mesaj hem de ulaktır ve bize şöyle seslenir: ‘Buradayım’, ‘Benim ol’, ‘Ben, seninim’. Bu anda resim ve izleyicinin şimdi ve buradalığından başka bir şey yoktur.” (Lyotard’dan akt. Ayas Önel, 2019, s. 315).

Newman eserlerinin olası yüce deneyiminde izleyici kendini tuvalin ortasından geçen fermuara göre konumlandırır. Resimleri, insan mevcudiyetini imler. Buradayım hissine karşılık gelir. Bu noktada Newman’da, Lyotard’ın iddia ettiği öznelğin çözülmesinden ziyade kurulumu söz konusu gibi görünür. Battersby’in de işaret ettiği üzere yüce, öznelğin sağlamasının yapıldığı bir deneyim olur (2007, s. 17). Bu yorum, Lyotard’ın Newman okumasına ve dolayısıyla klasik Kantçı yüceye daha yakın bir yorumdur. Newman ise kurucu özne anından çok anın kendisine odaklanır. “Yüce Şimdidir” makalesiyle sanatta güzel/yüce karşıtlığını tartışır ve yüceden yana tavır alır ancak bu yazıdaki yüce, Burke’nin yüce anlayışıdır. Crowther’a göre Newman’ın teorik konumundan kaynaklanan temel pratik sorunu, yüce olanı en saf haliyle somutlaştıracak, dünyevi çağrışımları ve geometrik güzelliği aşacak bir soyutlama kipi bulmaktır” (1984, s. 55). Newman bu kip için “The Ideographic Picture” başlıklı yazısında ideogramları önerir ve ideogram tanımını “bir düşünceyi onun adını söylemeden anlatabilen bir karakter, sembol ya da figür” olarak kabul eder (1947, s. 565). Ancak Crowther’e göre 1945-47 arasındaki işlerinde biyomorfik soyutlamalar olduğu için bir doğa çağrışımı her zaman mevcuttur. *Onement I*, Newman’ın bu sorunu aştığı ilk işidir. Öncelikle bu resimdeki sade renk alanı, temsil ile geometrik soyutlama arasındaki semantik alanı kaplar, ancak biyomorfik soyutlamanın salt melez moduna düşmez. İkinci olarak dikey bandın yani zip’in varlığı renk alanını semantik olarak aktive eder ve renk alanını bu şekilde vurgulayarak 'tüm alan' içinde kendi kendini tanımlamayı başarır. Bu noktada da saf estetik veya fizyonomik (doğa yasalarına tabi) bir anlam düzeyinden ziyade, aşkın (*transcendent*) bir anlam düzeyini ima eder (Crowther, 1984, s. 55). Newman’ın, uzun yıllar teorisi ile meşgul olduğu yüceyi resimlerine uygulama biçimi betimseldir yani Newman için yücenin formdan bağımsız olması veya kendini fesheden bir biçim/form olarak ele alınması söz konusudur. Crowther’e göre Newman’ın yakaladığı bu başarıyı borçlu olduğu yüce takıntısı sadece betimsel düzeyde kalmış ve ressam yücenin yargı üretebilecek yani bizi gündelik yaşamın ötesine gitmeye davet edecek bir yüce formülüne mesafeli kalmıştır (1984, s. 58).

Newman'ın Resimlerine Yapılan Eleştiriler ve Saldırıları

Newman'ın resimlerinin olası kökenleri yalnızca siyasi görüşüne⁴ ya da aldığı felsefe eğitimine ve bu eğitimin sağladığı entelektüel kapasiteye dayanmaz. Newman'ın sanatçı kişiliği ve düşünsel dünyası, kurumsal anlamda hiçbir zaman kendisini bir ressam olarak kabul etmeyen akademinin tavrıyla ve eleştirilenlerin zaman zaman hakarete varan yorumları ve eleştirileriyle de şekillenir. Bu nedenle sanatçının işlerine yapılan itiraz, eleştiri ve hatta ölümünden sonra gerçekleştirilen saldırılar, Newman sanatının bütünlüklü bir değerlendirmesinin dışında bırakılmamalıdır. Bu bölümde öncelikle resimlerine yapılan eleştiriler, daha sonra da işlerine ölümünden sonra gerçekleştirilen saldırılar ele alınarak ressamın sanatının kamuoyu tarafından nasıl anlamlandırıldığına değinilmeye çalışılacaktır.

Newman'ın aldığı eleştirilerden belki de en ağır olanı, Betty Parsons Galerisi'nde 1949 yılındaki karma sergide yer alan işi *Onement II* için *New York Sun* gazetesinde yazan sanat eleştirmeni Helen Carlson'dan gelir. Carlson, 1948 yapımı *Onement II* (yak. 152X 91 cm) için "Barnett Newman'ın tekdüze bir domates kırmızısına boyalı ve dümdüz, daha derin bir kırmızı bantla eşit bir şekilde ikiye bölünmüş duvar boyutundaki tuvali yine bambaşka (!) Anlamsız, sanki bir saha çizgisi gibi ama saha çizgisinin en azından bir işlevi var" diye yazar (Carlson, 1949, s.27).

1950 yılında Betty Parsons Galerisi'nde açtığı ilk kişisel sergiye gelen geribildirim de oldukça olumsuzdur ve tabloların sadece bir tanesini ailenin bir dostu satın alır. Sonradan Newman'ın en ünlü yorumcusu ve destekçisi olacak olan Thomas Hess bile sergi ile ilgili *Art News*'de yayınlanan kritiğinde ağır ve alaycı bir tavırla şöyle yazar: "Newman şok etmek için ortaya çıkıyor ama burjuvayı şok etmek için değil ki bu zaten yapıldı. O diğer sanatçıları şok etmek için burada." (Hess, 1950). Bu sergi sonrasında her şey daha kötüye gider. Newman'ın bir sonraki soyut resim sergisi konusunda basın da kafası karışmıştır. Ressamın eserlerinin "gerçek resimler" için hoş birer fon ya da güzel paravanlar olduğu düşünülür (Saehrendt, 2012, 94). 1951 yılında Betty Parsons Galerisi'nde açtığı ikinci sergide ünlü eseri *Vir Heroicus Sublimis* (Görsel 2) vardır ve bu serginin kurulumunu Newman, Pollock, Krasner ve Smith beraber yaparlar. Ancak bu sergi de sanat eleştirmenleri tarafından kınanır. Aldığı bu ağır eleştiriler sonunda Newman işini galeriden çeker ve 1955 yılına kadar sergi açmaz. Newman'ın sanat eleştirmenleri ile imtihanı 1958 yılına kadar iyileşmez. Hatta belki de en ünlü resmi olan *Vir Heroicus Sublimis* 1957'de Minneapolis Sanat Enstitüsü'nün düzenlediği Amerikan Resmi 1945-1957 başlıklı sergide yer almış ve bu sefer de sergiyi kritik eden Frank Getlein "kahrolasınca 'Vir' neredeyse 18 fit çapında ve dümdüz bir kırmızı ile boyalı" diyerek bu resmin sergideki en "ahmakça" şey olduğunu yazmıştır (Barnett Newman foundation).

⁴ Newman, her tür devlet kapitalizmine karşı olduğunu ve esasen bir anarşist olduğunu sıklıkla belirtir. Hatta ressama göre yüce konulu resimlerini anladığımız zaman kapitalizmin ve totalitarizmin sonunun geliş olacağını belirtir.

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE



Görsel 2: Vir Heroicus Sublimis, Newman, Tuval üzerine yağlı boya, 242.3 x 541.7 cm, 1950-1. https://www.wikiwand.com/en/Vir_Heroicus_Sublimis#Media/File:Vir_Heroicus_Sublimis.jpg

Sanatçının ölümü de eleştiri dozunu düşürmez. Hatta ölümünden 12 yıl sonra, 1982 yılında, Berlin Ulusal Galeri'de Newman'ın dört büyük ölçekli işinden oluşan serisinin dördüncüsü olan *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue IV* (Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden IV) (Görsel 3) adlı eseri bir üniversite öğrencisinin saldırısına uğrar (Klaster, 1992, s. 31). Fail, olaydan sonraki ifadesinde resmin kendisini tehdit ettiğini hissettiği için bu saldırıyı gerçekleştirdiğini ifade eder. Asıl ilginç olan saldırı sonrası Ulusal Galeri'ye gönderilen çok sayıda mektupta saldırıya sempati gösteren izleyicilerin olmasıdır. Üstelik olayı duyan bir boya ustası tahrip edilen soyut resmi çıraklarından birine yaptırmayı teklif eder ve istediği ücret de orijinal tabloya biçilen fiyatın onda biri kadardır (Saehrendt, 2012, s. 27).



Görsel 3: Who is Afraid of Red, Yellow and Blue IV, Newman, Yağlı boya, 274 x 603 cm, 1969-70. Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iv-1970>

Bu serinin üçüncü resmi olan *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III* (Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden III) ise 1986 yılında Amsterdam Stedelijk Müzesi'nde saldırıya uğrar ve 1991 yılında restore edilir ancak uzmanlara göre restorasyonun kendisini de ikinci bir saldırı olarak değerlendirmek mümkündür zira restorasyonu yapan kişi resmin üç monokrom olan bölümlerini silindire fırça kullanarak mahvetmiştir (Klaster, 1992, s. 31).

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE



Görsel 4: Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III, Newman, Yağlı boya, 224. 3 x 544 cm, 1967. (Kaynak:<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii19>)

Newman resimlerinin başına gelenler bununla da kalmaz. 1986 yılında bu resmi tahrip eden kişi, bu sefer ressamın *Cathedra* adlı eserine 1997 yılında bıçakla saldırır. Daha önceki saldırı için ceza alan ve hapis yatan fail, bu sefer ifadesinde sanattan nefret etmediğini, kendisinin de sanatçı olduğunu, kendi resimlerini de daha etkili kılmak için bıçakla kestiğini; yalnızca soyut resimden ve realizmden nefret ettiğini belirtir. Dahası, *Cathedra*'ya saldırdığı gün müzeye, daha önce tahrip ettiği *Kim Korkar Kırmızı*, *Sarı ve Maviden III* isimli eseri bulmaya geldiğini; kendisinin bu esere bulunmuş olduğu katkıının(!) resmin restore edilmesi nedeniyle görülmemesine içerlediğini ve bu yüzden resmi yeniden tahrip etmek için geldiğini belirtir. Onun yerine *Cathedra*'yı bulmuştur ve o nedenle bu eseri de tahrip etmiştir (Schreck, 2018).



Görsel 5: Cathedra, Newman, Tuval üstüne yağlı boya ve akrilik, 243x 543 cm, 1951, Eserin tahrip edilmiş hali, 1997. (Kaynak:<https://art-damaged.tumblr.com/post/172456138250/barnett-newman-cathedra-1951-knife-in>)

Newman'a yapılan sert eleştiri ve hatta saldırıların arkasındaki neden muhtemelen sanatçının eserlerinin sıradan izleyicide Saehrendt'nin ünlü kitap başlığında olduğu gibi "bunu ben de yaparım" hissini uyandırmasıdır. Sanat eleştirmenleri için ise figüratif herhangi bir referansın yokluğu oldukça yadırganmış olmalı ki renk blokları arasındaki olası ilişki oldukça zayıf bulunup adeta resimlerin

varlığı reddedilmek istenmiştir.⁵ Şüphesiz Newman, çoğunluğunu ölümünden sonra edindiği ününün bir kısmını, resimlerinin ve stüdyosunun yakından izlenmesine ve ne kadar ayrıntılı çalıştığına bilinmesine; diğer kısmını ise entelektüel yazıları ile birlikte ele alarak sanatçıyı sadece bir ressamdan ziyade bir düşünür-ressam olarak değerlendiren izleyici ve eleştirmenlere borçludur.

Sonuç

Bu çalışma hem figürü reddeden renk alanı resimleriyle hem de yüce nosyonuna başvurarak resim alanının yerleşik değerlerine muhalif bir duruş sergilemiş olan Barnett Newman'ın, sanatının içinde şekillendiği şahsi, toplumsal ve kurumsal koşulları, ressamın sanatının olası kökenleri olarak ortaya koymaya çalışmıştır. Buna göre ressamın, yaşamı boyunca hem sanat teorilerine hem de sanat kurumlarına karşı gösterdiği tepkinin temelinde politik anlamda bir anarşist olması yani insanın özgür kalabilmesi için her tür kurumdan azat edilmesi gerektiği düşüncesi vardır ki bu tavrına paralel olarak sanatın da özgürce, toplumsal ve sanatsal tahakkümlerden arınmış biçimde var olması gerektiğine inanır. Bu nedenle klasik güzel sanatların ve akademinin en temel dayanağı olan güzel nosyonunun Batı resmi üzerindeki tahakkümüne karşı çıkarak biçim yoksunluğu ile her tür temsili aşan yüce kavrayışını, zip adını verdiği, tuvalin ortasından aşağı doğru akan şeritlerle oluşturduğu resimlerini gerçekten anlamanın kapitalizminin ve totalitarizminin sonu anlamına geleceğini nükteli biçimde ifade eder. Dolayısıyla bu düşünceye dayandırdığı resimlerini de Avrupa sanatının tüm estetik beklentilerini reddeden, boya ile yazılmış kapitalizm karşıtı devrimci birer manifesto olarak düşünmek gerekir.

Newman'ın sanatının bir diğer düşünsel kaynağı da ressamın temelde felsefe eğitimi almış olmasıdır ki bu durum, resimlerini varoluş meselesi ile ilintili olarak kurgulamasına sebep olur. Sanat tarihçilerinin, resimlerin salt spiritüel amaçlarla yapıldığını öne sürmesine karşın esasen Newman'ın resimleri sanat ve dil arasındaki bağlantıya olduğu kadar köken sorusuna, insan varoluşunun biricikliğine, özgürlük sorunsalına, öznenin mekân algısına, şimdi ve buradalık bağlamında varoluşa ve hayatın anlamına odaklanır ve izleyicisini de bu sorgulamalara davet eder. Newman'ın bir ressam olarak alana dair özel motivasyonu estetik bir edimin kaynağının saf bir ide (*idea*) olduğu düşüncesine dayanır. Ama Newman için salt bir ide de nihayetinde bir estetik edimdir. İşte bu karşılıklı belirlenime inanan Newman salt bir fikir olarak sanat yapmayı arzular ve sanatının amacı da mitin özünü ve yüceyi, *şekil canlıdır* düşüncesine dayanarak

⁵ Bu saldırıların ve restorasyon adı altında ressamın eserlerinin tahrip edilmesinin, kapitalizmi mutlak surette reddeden Newman'a ve eserlerine belki de bir anlamda iyilik yaptığı düşününen Anderson-Reece'e göre saldırgan, bu hareketi ile milyonlarca dolara satılan Newman eserlerinin bir meta olarak görülmesinin önüne geçmiştir ve belki de Newman'ı nihayetinde mutlu edecek bir girişimde bulunmuş sayılabilir (1993, s. 50-51).

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

vücuda getirmektedir. Sanatçı, bu emsalsiz pozisyonu ile zamansallık ve temsil bağlamı üzerinden resmin ontolojisine dair yaptığı sorgulamanın sanat eserine içkin olabileceğini göstererek sanat alanına önemli düşünsel bir katkı sağlar. Yazılarıyla da sanat teorisinde etkin bir isim olan Newman'ın bu hibrit üretim tarzı, sanat teorisinin ve sanata dair tartışmaların giderek çeşitlendiği günümüzde sanat ve teori birlikteliğinde üreten sanatçılar için değerli bir örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Akbaş, N. (2009). "Ölümü Görselleştirmek". *Yedi*, (2), 25-29.
- Anderson-Reece, E. (1993). "Who's Afraid of Corporate Culture: The Barnett Newman Controversy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(1), 49-57.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayas Önol, T. (2019). "Lyotard ile Avangard Sanat ve Yüce Estetiği Üzerine Düşünmek", *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 307-324.
- Baigell, M. (1994). "Barnett Newman's Stripe Paintings and Kabbalah: A Jewish Take". *American Art*, 8(2), 32-43.
- Battersby, C. (2007). *The Sublime, Terror and Human Difference*. London: Routledge.
- Boyne, R. (2001). *Subject, Society and Culture*. London: SAGE.
- Carlson, H. (1949, May 14). Diversity of Style and Media. *New York Sun*, 27.
- Crowther, P. (1984). "Barnett Newman and the Sublime", *Oxford Art Journal*, 7(2), 52-59.
- Davidts, W. (2016). *As Pointless as a Yard Rule: Barnett Newman and the Scale of Art* (J. L. Roberts, Ed.) (2nd ed., p. 146-177). Chicago Press.
- De Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik* (Çev. Kubilay Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (1995). "Barnett Newman", *Art Since 1940: Strategies of Being*, s. 98-106. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Fineberg, J. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, çev. Simber Atay Eskier-Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Greenberg, C. (1965). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Gottlieb, A.; Rothko, M.; Newman, B. (1999). "Statement." (Eds. Charles Harrison ve Paul Wood), *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas 1900-1990*, s. 561-562, Oxford: Blackwell Publishers.
- Hess, T. (1950). Reviews and Previews: Barnett Newman. *Art News*, 49(1), 58.
- Hess, T. (1971). *Barnett Newman*. New York: The Museum of Art.
- Ho, M. (2002). Chronology. Ed. Ann Temkin), *Barnett Newman*, s. 318-335, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- Kalfa, Z. (2019). Soyut Resim Sanatı: Eğilimler, Öğreteler ve Karşı İddia. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 4(2), 201-221.

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

- Lanes, J. (1969). "New York " Barnett Newman's Exhibition at M. Knoedler and Co., Inc.). *Art Forum*, 7(2), 59-60.
- Leja, M. (2018). "Adam and Newman's Beginnings," (Ed. Michael Schreyach), *In Focus: Adam 1951, 1952 by Barnett Newman*, Tate Research Publication. (2022, Ocak 18), Erişim: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/adam/newmans-beginnings>
- Mattick, P. (2003). *Art In Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*. Londra: Routledge.
- Newman, B. (1947). "The First Man was An Artist," (Eds. Charles Harrison ve Paul Wood), *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas 1900-1990*, (1999), s.565-566, Oxford: Blackwell Publishing.
- Newman, B. (1947a). "The Ideographic Picture," (Eds. Charles Harrison ve Paul Wood), *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas 1900-1990*, (1999), (s.566-567), Oxford: Blackwell Publishing.
- Newman, B. (1948). "The Sublime is Now," (Eds. Barnett Newman, John P. O'Neill, Mollie Macnickle), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, 1992, s. 170-176, Los Angeles: University of California Press.
- Newman, B. (1962). "Frontiers of Space: An Interview with Dorothy Seckler," *Art in America*, Y.50, S.2, s.83-87.
- Newman, B. (1970). "Interview with Emile de Antonio," (Eds. Barnett Newman, John P. O'Neill, Mollie Macnickle), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, 1992, s.302-309. Los Angeles: University of California Press.
- Newman, B. (1938). "Can We Draw? The Board of Examiners Says-No!", (Eds. Barnett Newman, John P. O'Neill, Mollie Macnickle), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, 1992, s.18-19, Los Angeles: University of California Press.
- Malpas, S. (2002). "Sublime Ascesis: Lyotard, Art, and the Event," *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 7(1, s. 199-211.
- Rosenberg, H. (1960). *The Tradition of the New*. New York: Da Capo Press.
- Saehrendt, C. ; Kittl, T. S. (2012). *Bunu Ben de Yaparım: Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*. (Çev. Zehra Aksu Yilmazer), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schreyach, M. (2014). "Barnett Newman," *The Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd ed, 6 vols. (Oxford University Press, 2014), 4: 496-499.

İnternet Kaynakları

- Barnett Newman Foundation. (n.d). Chronology.
<http://www.barnettnewman.org/artist/chronology>
- [<https://www.Youtube.com/Watch?v=N6sU6ft9Xjg>]. (2010, May 26). Barnett Newman Interview [Video]. Chromatichouse.
<https://www.youtube.com/watch?v=N6sU6ft9Xjg>

BARNETT NEWMAN'IN SANATININ KÖKENLERİ ÜZERİNE

Schreck, C. (2018, 31 Mart). Barnett Newman "Cathedra" (1951)/ Knife. Art Damaged. <https://art-damaged.tumblr.com/post/172456138250/barnett-newman-cathedra-1951-knife-in>

Gayford, M. (2002, 07 Eylül). The Avant-garde Dandy. The Telegraph, Erişim adresi: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3582336/The-avant-garde-dandy.html>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Onement I, Newman, Tuval üzerine yağlı boya, 242x410 cm, 1948. https://www.wikiwand.com/en/Barnett_Newman#Media/File:Newman-Onement_1.jpg

Görsel 2: Vir Heroicus Sublimis, Newman, Tuval üzerine yağlı boya, 242.3x541.7 cm, 1950-1. https://www.wikiwand.com/en/Vir_Heroicus_Sublimis#Media/File:Vir_Heroicus_Sublimis.jpg

Görsel 3: Who is Afraid of Red, Yellow and Blue IV, Newman, Yağlı boya, 242.3x541.7 cm, 1969-70. <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iv-1970>

Görsel 4: Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III, Newman, Yağlı boya, 242.3x541.7 cm, 1967. <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii1970>

Görsel 5: Cathedra, Newman, Tuval üstüne yağlı boya ve akrilik, 242.3x541.7 cm, 1951, Eserin tahrip edilmiş hali, 1997. <https://art-damaged.tumblr.com/post/172456138250/barnett-newman-cathedra-1951-knife-in>



YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

*Yıldırım Onur Erdiren**

Özet

Müzeler, kültürel mirasın korunduğu, sergilendiği ve halkı bilgilendirici yönleri olan kurumlardır. Müzelerin ilk işlevi ideolojiktir. Bunun amacı, müzeden yararlananlara ya da müzeyi ziyaret edenlere toplumun en yüce inanç ve değerlerini benimsetmektir. Kurulacak müzelerin ilk amacı, doğaldır ki Türkiye'nin plastik sanatlar ortamına bir katkı sağlamaktır. Daha sonra da ulusal ve uluslararası düzeydeki bir tanıtıma yardımcı olacaktır. Bir sanat müzesinin ülkemizin sanat alanında var olan potansiyelinin ortaya çıkmasına yardımcı olmak, özellikle biriktirme üslubu ve çizgisi ne olursa ona göre uzman-uzmanlar tarafından belirlenen örnekleri toplamak; daha da önemlisi genç ve avangard, o denli de gelecek vaad eden bir sanatın peşinde olmak zorunluluğu vardır. Bunun için ülke çapında, ciddi duruşlara sahip sanatçıların atölyeleri tespit edilerek, inceleme altına alınacak, gerçekten kalıcı ve süreklilik gösterebilecek olanları müzenin arşivine dahil edilecek ve o andan itibaren değerlendirmeye çalışılacaktır. Müze, eğer olabiliyorsa mutlak surette sergiler düzenlemeye de girişip ve güncel sanat sirkülasyonunu ve hareketliliğini de yönlendirmeye çalışacaktır. Bunu yaparken çok seçici ve ciddi sanat bilimsel anekdotlara sadık kalmayı da ihmal etmeyecektir. Yaptığı her sergilemeyi mutlak surette bir arşiv malzemesi olarak görecektir. Bu doğrultudaki en önemli girişimlerden biri de, ülkemiz sanat ortamına örnek teşkil edecek yabancı sergilere de yılda bir kere yer vermek olmalıdır. Böylece müze, hem sanat ortamımız hem de kendi kurumsallaşması için gereken alt yapı oluşumuna destek vermiş ve görevlerinden birini daha yerine getirmiş olacaktır. Günümüzde sanat müzeleri yaratıcılığa katkıda bulunan bir kurum kimliği de taşır işte bu çalışmada da Tekirdağ'ın önemli müzeleri olan Tekirdağ İbrahim Balaban Resim Müzesi, Tekirdağ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi, Rakoczi Müzesi, Tekirdağ Namık Kemal Evi Müzesi ve Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı Kültür Merkezi incelenmiş olup, bu müzeleri gezen 100 kişiye mülakat tekniği uygulanarak Tekirdağ'daki müzelerin kültürel değerlerin aktarımında rolü incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tekirdağ, kültür, müze

* Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ORCID: 0000-0001-7446-0454, yoerdiren@nku.edu.tr

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

A RESEARCH ABOUT LIVING CULTURE TEKIRDAG MUSEUMS

Abstract

Museums are institutions where cultural heritage is preserved, exhibited and have informative aspects to the public. The first function of museums is ideological. The purpose of this is to make those who benefit from the museum or who visit the museum adopt the highest beliefs and values of the society. The first purpose of the museums to be established is naturally to contribute to the plastic arts environment of Turkey. Then it will help a promotion at national and international level. To help an art museum reveal the potential of our country in the field of art, especially to collect samples determined by experts-experts according to the style and line of collection; more importantly, there is an obligation to pursue an art that is young and avant-garde, which is also promising. For this, the workshops of artists with serious stances across the country will be identified and examined, those that can be truly permanent and permanent will be included in the archive of the museum and will be tried to be evaluated from that moment on. If possible, the museum will definitely try to organize exhibitions and try to direct the circulation and movement of contemporary art. While doing this, it will not neglect to be faithful to very selective and serious artistic and scientific anecdotes. He will definitely see every exhibition he makes as an archival material. One of the most important initiatives in this direction should be to host foreign exhibitions that will set an example for our country's art scene once a year. Thus, the museum will support the formation of the necessary infrastructure for both our art environment and its own institutionalization, and will have fulfilled one of its duties. Today, art museums also carry the identity of an institution that contributes to creativity. In this study, Tekirdağ İbrahim Balaban Painting Museum, Tekirdağ Archeology and Ethnography Museum, Rakoczi Museum, Tekirdağ Namık Kemal House Museum and Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı Cultural Center are examined. The role of the museums in Tekirdağ in the transfer of cultural values was examined by applying the interview technique to 100 people who visited these museums.

Keywords: Tekirdağ, culture, museum

Giriş

Müzeler toplumun yaşayan belleğidir ve kuşaklar arası kültür aktarımında önemli roller oynayan kurumlardır (Aykaç&Ceren&Aykaç, 2021: s.1). Aynı zamanda müzeler, turizminin yaygınlaşmasında ana oyuncularından olup, şehirlerin markalaşmasını sağlar (Kervankiran, 2014: s. 349). Müzelerin ilk işlevi ideolojiktir. Bunun amacı, müzeden yararlananlara ya da müzeyi ziyaret edenlere toplumun en yüce inanç ve değerlerini benimsetmektir (Artun, 2017: s. 50). İlk büyük müze inşaatları döneminde kurulan müzeler, geçmişin törensel mimarisini bilinçli olarak anımsatıyordu. Genellikle şekilci olan bu eklektik mimari, kadim dünyanın törensel mimarisine ilişkilendirilen, birbirleriyle bağlantılı anlam bütününden yararlanıyordu. Müze, eski mimarının yerine getirdiği müze işlevini akla getirmektedir. Günümüzün evrensel müzesi, eski Roma'daki savaş ganimeti teşhirlerine benzetilebilir. Zafer geçitlerinde Roma'nın bir ucundan ötekine gezdirilen ganimetler, çoğunlukla varlıklı hayırseverler tarafından Roma halkına

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

bağışlanıyor ve halka açık yerlerde sergilenmekteydi (Artun, 2017: s. 51). Bu durum daha sonraki dönemlerde değişimlere uğrayarak evrilmiştir. Kamu müzeleri ise, 18. Yüzyılda, pek çok bakımdan kendisine benzeyen bir başka koleksiyon türü olan saray galerisinden doğup gelişti. Avrupa'nın dört bir köşesindeki kraliyet koleksiyonları bu dönemde kamuya açık koleksiyonlara dönüştürüldü. Dönüşüme uğrayan bu durumları çeşitli müzelerde görmektedir. Buna örnek vermek gerekirse; evrensel müzelerin en büyüğü olan Louvre müzesini gösterebiliriz. Avrupa ve Amerika'daki rakiplerine rağmen, hala türünün en büyük ve en iyi örneği olan bu müze, pek çok kez değiştirilmesine ve yeniden düzenlenmesine rağmen, ilk ve evrensel müze türüne ilham veren değer ve inançları cisimleştirmeye devam eder (Artun, 2017: s. 66). En önemlisi de dünyada en merak edilen bir müze olarak tanınmaktadır. Dolayısıyla her şehrin kendine ait önemli müzeleri vardır. İşte bu çalışmanın da konusu olan Tekirdağ'da önemli müzelere sahip merkezlerinden biridir. Eski çağlardan bu yana birçok eski medeniyet, kendi kültürlerinden izler bırakarak tarihteki yerlerini almışlardır (Artun, 1998, s. 85). İşte bu kültürü bu çalışmada mülakat tekniği uygulanarak İbrahim Balaban Resim Müzesi, Tekirdağ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi, Rakoczi Müzesi, Tekirdağ Namık Kemal Evi Müzesi ve Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı Kültür Merkezi incelenmektedir.

Tekirdağ İbrahim Balaban Resim Müzesi

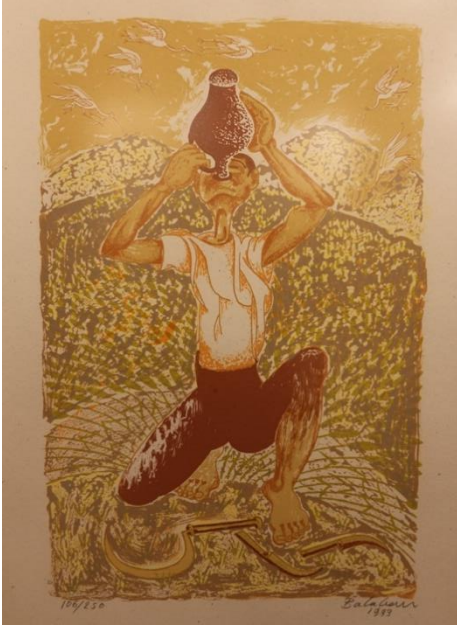


Görsel 1: Tekirdağ İbrahim Balaban Resim Müzesi.

Müzeler, tarihi ve geçmişi en iyi anlatan yerlerdendir. Müzelerle değer veren Tekirdağ Süleymanpaşa belediyesi sanat ve kültürü destekleyen belediyelerden biridir. Namık Kemal Evi Müzesi, Eski Tekirdağ Fotoğrafları Müzesi, Ressam İbrahim Balaban Müzesi ve Tekirdağ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi Süleymanpaşa'da bulunan önemli müzelerdir. Bu müzelerden biri olan Ressam İbrahim Balaban Müzesi Tekirdağ'ın Süleymanpaşa ilçesinde 7 Ekim 2018'de ziyarete açılmıştır. Ressam İbrahim Balaban Müzesi Tekirdağ'da tarihi bir bina onarılarak müze haline getirilmiştir. Ressam İbrahim Balaban Türk resim tarihinin önemli sanatçılarından biridir. Küçük yaşta resim yapmaya başlayan sanatçı, Bursa Cezaevi'nde Nazım Hikmet'in öğrencisi olmuştur ve Nazım Hikmet'in yanında

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

sanata dair birçok şey öğrenmiştir. Resim sanatının yanı sıra, felsefe, politika, sosyoloji, edebiyat ve ekonomi alanlarında Nazım Hikmet'ten öğrenmiştir. Balaban'ın eserlerinde kendine has bir üslubu vardır. Tablolarında ağırlıklı olarak soyut, portre, figüratif ve peyzaj türlerini görmekteyiz. Genellikle canlı renkleri tercih eden sanatçı, teknik olarak ışık ve gölgeyi başarılı bir şekilde kullandı. Müzede özellikle İbrahim Balaban Nazım Hikmet'in şiirlerinin resme yansıyan eserlerini ve cezaevinde geçirdiği günlerde resmettiği eserleri görmektedir. Aynı zamanda müzede İbrahim Balaban'ın yarattığı birbirinden farklı eserde tabloları ve kendi özel eşyaları da sergilenmektedir.



Görsel 2 ve 3: Tekirdağ İbrahim Balaban Müzesi (solda), İbrahim Balaban Eseri (sağda).



Görsel 4: Tekirdağ İbrahim Balaban Eseri



Görsel 5 ve 6: Tekirdağ İbrahim Balaban Müzesi (solda), İbrahim Balaban Eseri (sağda).

Tekirdağ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi

Bir müze var ki Tekirdağ'ın geçmişini günümüze taşıyan müzelerindendir. Bu müze Tekirdağ Arkeoloji ve Etnografya müzesidir. Müze 1927 yılında Mimar Kazım Tahsin tarafından yapılmıştır. Günümüzde müze olarak kullanılan bina, 1976 yılına kadar Vali Konağı olarak kullanılmıştır. Estetik açıdan önemli olan bu müze, iki kattan oluşmakta ve ihtişamı ile dikkat çekmektedir. Müzenin girişinde Geleneksel Türk Sanatının önemli bir parçası olan mavi beyaz İznik çinileri kullanılmıştır. Binanın balkonları daire ve yıldız motifleri ile süslenmiştir. Bu müzede tarih öncesi çağlardan günümüze kadar gelen 23 bin 901 adet eser vardır. Bu eserlerin en önemlileri arkeolojik eserler, sikkeler ve etnografik eserlerdir. Özellikle müze, taş eseler salonu, arkeolojik eserler salonu ve etnografik eserler salonu bölümlerinden oluşmaktadır. Aynı zamanda müzenin bahçesinde açık teşhir olarak sergilenen Tekirdağ ve çevresinde bulunmuş Roma, Bizans ve Helenistik dönemlerden parçalar vardır. Bunun yanı sıra, mezar taşları da müzenin önemli parçalarındandır. Tekirdağ'ın önemli müzesi olan Arkeolojik ve Etnografya müzesi Tekirdağ için önemli bir değerdir.



Görsel 7: Tekirdağ Arkeoloji ve Etnografya Müzesi



Görsel 8: Müzeye Genel Bir Bakış

Rakoczi Müzesi

Müzeler insanın sanatsal ve kültürel açıdan bakış açısını değiştiren yerlerdir, işte o yerlerden biri de Tekirdağ'da bulunan Rakoczi Müzesi'dir. Rakoczi Müzesi'nin geçmişi 18. Yüzyıllar'a kadar dayanmakta olup, Tekirdağ'ın Barbaros Caddesi üzerinde bulunmaktadır. Eski bir Türk evi olan bu müze son yıllarını Tekirdağ'da geçiren Erdel Prensi ve Macar Halk Kurtuluş Kahramanı olarak bilinen II. Rakoczi French'in anılarına izafeten Macar Hükümeti tarafından müze olarak açılmıştır. Macar hükümetine ait olan bu müze 25 Eylül 1982 yılında ziyarete açılmıştır. Müzede Türk-Macar ilişkisini ve beraberliklerini simgeleyen eserler ve Rakoczi'nin kendine ve ailesine ait eşyaları da sanatseverler tarafından görülebilmektedir.



Görsel 9: Rakoczi Müzesi

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA



Görsel 10: Rakoczi Müzesi

Tekirdağ Namık Kemal Evi Müzesi

Tekirdağ, önemli müzelere sahip olan bir yerdir. Tekirdağ Namık Kemal Evi müzesi de bu önemli müzelerden biridir. Tekirdağ'da doğan ve edebiyatın ünlü isimlerinden olan Namık Kemal'in doğduğu evi, Tekirdağ'ın geleneksel evleri örnek alınarak çeşitli kuruluşların ortak katılımıyla bir müze ev yapılmıştır. Bu müze sayesinde Vatan Şairi Namık Kemal'i daha yakından tanıma fırsatı bulduğumuz çeşitli fotoğraflar, belgeler, teşhir dolabı, Namık Kemal'in yatak odasını tanıtan etnografik eşyalarla süslenmiş ve onun hakkında yazılmış eserler sergilenmektedir.



Görsel 11: Rakoczi Müzesi

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı Kültür Merkezi

Kültür merkezleri toplumların bir araya gelerek çeşitli faaliyetlerini gerçekleştirmek üzere yapılan bir yer olarak bilinmektedir. “3 Kemaller Diyarı” olarak bilinen ve Tekirdağ’da bulunan “Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı Kültür Merkezi” Tekirdağ halkına önemli sanat, kültür ve spor gibi aktiviteler sağlamaktadır. Bu merkezde Kültür ve Sanat akademisi kapsamında çeşitli kurslar açılmaktadır. Bunlar özellikle, çeşitli yaş gruplarına bale, halk oyunları, çocuk korusu, roman halk dansları ve salon dansları gibi kurslarıdır. Aynı zamanda kültür merkezinin içinde bir kütüphane de bulunmaktadır. Bu kütüphanenin en güzel yanlarından biri denize nazır alanda her yaş grubuna hitap eden ve kitap okumaya teşvik eden bir özelliğinin bulunmasıdır. Kütüphane pazar günleri kapalıdır. Son olarak, kültür merkezinde çeşitli konser ve tiyatrolara rastlamak ve keyifli bir vakit geçirmek mümkündür.



Görsel 12: Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı Kültür Merkezi

Yöntem

Çalışmada ilk adım, Tekirdağ’da yer alan belli başlı önemli müzeleri açıklamak olmuştur. Daha sonra, Tekirdağ’da yer alan bu önemli müzeleri ziyaret eden 100 kişiyle yüz yüze görüşüp mülakat yöntemi uygulanarak müzeleri neden ziyaret ettiklerini, ziyaret edenlere neler kattığı tespit edilmiştir.

Veri Toplama Araçları ve Süresi

Literatür tarama, metin inceleme, kütüphane ve internet araştırması yapılmış olup, mülakat tekniği kullanılarak bireylere sorular yöneltilip, Tekirdağ’da yer alan müzeleri neden ziyaret ettiklerinin sonucu çıkarılmıştır. Bu çalışmanın temel eksenini, bu müzelerin bireylere kültürel olarak neler kattığı olmuştur. Çalışmada, 14 Nisan 2022 - 11 Mayıs 2022 tarihleri arasında Tekirdağ’da müzelere giden bireyler araştırmanın evrenini, araştırmanın örneklemini ise müzeyi ziyaret eden 100 kişi oluşturmaktadır.

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

Bulgular

Bu çalışmada, mülakat tekniği uygulanmıştır. Mülakat sorularını yüz kişiye sorduk ve sonunda Tekirdağ'da yer alan müzeleri neden tercih ettiklerinin ve kültürel katkılarının sonuçlarını öğrenilmiştir.

Çalışmaya, çeşitli müzeleri ziyaret eden bireyler katılmıştır. Katılımcılara yöneltilen ilk soru, müzeleri sıklıkla ziyaret edip etmedikleri yönündedir. Bu soruya 90 kişi ziyaret ettiği yönünde, 10 kişi ise etmediği yönünde değerlendirmiştir.

Katılımcılara sorulan ikinci soru, Tekirdağ'da yer alan müzeler sizlere kültürel anlamda bir şeyler katıyor mu olmuştur. Bu soruya 80 kişi evet, 20 kişi ise katmıyor yönünde yanıt vermiştir.

Katılımcılara sorulan diğer bir soru, Tekirdağ'da yer alan müzeler kültürel mirasımız için önemli olup olmadığı yönünde olmuştur. Bu soruya ise 78 önemli, 22 kişi önemli değil yönünde cevap vermiştir.

Bu çalışmada, katılımcılara yöneltilen soru "Bu müzeleri neden ziyaret ediyorsunuz?" şeklinde hazırlanmıştır. Soru açık uçlu olarak hazırlanmış ve cevaplar beklenmiştir. Alınan cevaplar genellikle kişisel düşünceleri yönünde kurulan cümlelerdir. Cevaplardan bazıları şöyledir:

- *Kültürel katkı*
- *Akademik katkı*
- *Geçmiş yaşamları anlamak*
- *Tarihle ilgileniyorum.*
- *Sanatı seviyorum.*
- *Sanatla ilgileniyorum.*
- *Arkeolojiye ilgim var.*
- *Tekirdağ'ın kültürünü merak ediyorum.*

Diğer katılımcıların cevabı ise, "öylesine bakıp çıkıyorum" yönünde olmuştur.

Bu çalışmada, katılımcılara yöneltilen bir diğer soru ise "Tekirdağ'da hangi müze sizi daha çok etkiledi?" şeklinde hazırlanmıştır. Soru yine açık uçlu olarak hazırlanmış ve cevaplar beklenmiştir. Cevaplardan bazıları şöyledir:

- *En çok gezilen yerlerin başında Arkeoloji Müzesi yer almaktadır.*
- *İkinci sırada İbrahim Balaban Müzesi yer almaktadır.*
- *Üçüncü sırada ise, Tekirdağ Namık Kemal Evi Müzesi yer almaktadır.*

Diğer katılımcıların cevabı ise, "bir sebep bulamadığı için yanıtlamamıştır" yönünde olmuştur.

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

Tartışma ve Yorum

Bu çalışmada, tartışma soruları ve müzeleri ziyaret edenlere çeşitli sorular yöneltilmiştir. Bu soruların başlıcaları; Tekirdağ'da müzeleri neden ziyaret edip etmedikleri yönünde olmuştur. Bu soru çalışmanın temel sorularından biridir. Çünkü bu çalışmaya katılmaları için genellikle müze ziyaretinde bulunan bireyler tercih edilmektedir. Diğer önemli tartışma sorularından biri, müzeler size ne katıyor yönündedir. Bu soruların yorumları önem arz etmektedir. Bu yorumların sonucunda çıkan cevaplar çalışmanın sonucuna bizleri yönlendirmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Tekirdağ birçok önemli müzeye sahip olan bir kenttir. Bu müzeler kentin kültürel mirasına ne boyutta değer verdiklerinin bir göstergesidir. Tekirdağ'da yer alan arkeoloji müzesi, o bölgenin ve çevresinde bulunan önemli kalıntılara yer vermektedir. Diğer önemli bir müze ise, İbrahim Balaban müzesidir. Namık Hikmet'in öğrencisi olan İbrahim Balaban'ın hatıralarının, yaşam felsefesinin ve eserlerinin yer aldığı bir müzedir. Rakoczi Müzesi ise, Türk ve Macar ilişkisini simgeleyen araç gereçler ve Rakoczi'nin değerli eşyaları sergilenmektedir. Tekirdağ'ın bir diğer önemli müzesi olan Namık Kemal Evi Müzesi'dir. Bu evde Namık Kemal'in değerli eşyaları, fotoğrafları, eserlerini görülmektedir. Son olarak, Tekirdağ Yahya Kemal Beyatlı kültür merkezi, önemli sergilerin, tiyatroların, söyleşilerin ve kütüphanenin yer aldığı önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla Tekirdağ'da bulunan bu müzeler toplumun kültürel olarak gelişmesini sağlayan yerlerdir.

Bu araştırmanın sonucuna göre, ilk soruda Tekirdağ'da yer alan müzeleri sıklıkla ziyaret ettikleri, ikinci soruda Tekirdağ'da yer alan müzeler bireylere kültürel anlamda katkı sağladığı, üçüncü soruda, Tekirdağ'da yer alan müzeler kültürel mirasımız için önemli olduğu yönünde olmuştur. Açık uçlu sorularda ise, Tekirdağ'da yer alan müzeleri neden ziyaret ettiği yönünde olmuştur. Bu soruya Kültürel katkı, Akademik katkı, Geçmiş yaşamları anlamak, Tarihle ilgileniyorum, Sanatı seviyorum, Sanatla ilgileniyorum, Arkeolojiye ilgim var ve Tekirdağ'ın kültürünü merak ediyorum gibi cevaplar vermişlerdir. Bu sonuca göre genellikle olumlu yönde katkı sağladığını kanıslındayız.

Son açık uçlu soruda ise, Tekirdağ'da hangi müze sizi daha çok etkilediği yönünde olmuştur. Bu soruya, Arkeoloji Müzesi, İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ Namık Kemal Evi Müzesi olmuştur. Diğer katılımcılar ise, bir sebep bulamadığı için yorumlamamıştır.

Dolayısıyla Tekirdağ'ın müzelerinin önemli bir kültürel miras olduğu ve halk tarafından sıklıkla ziyaret edildiği, bilgi açısından katkı sağladığı, kültürel anlamda kendilerini geliştirdikleri, sanata ilgili oldukları, tarihe sahip çıktıkları ve tarihsel bilgileri öğrenmeye istekli kişiler oldukları belirlenmiştir.

YAŞAYAN KÜLTÜR TEKİRDAĞ MÜZELERİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

Bir sonraki çalışmada, Tekirdağ'ın sanatsal faaliyetlerini inceleyen bir çalışma planlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Artun, A., (2017). *Sanat Müzeleri 2*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, E., (1998) "Tekirdağ Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri- Doğum Evlenme Ölüm", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 9-10, İstanbul, 85-107.
- Altunbaş A.& Özdemir Ç., (2012). *Çağdaş Müzecilik Anlayışı ve Ülkemizde Müzeler*, Ankara.
- Aykaç N.& Güneröz C. & Aykaç M., (2021). *Müze Eğitimi Yaratıcı Drama Uygulamaları*, Ankara: Pegem Akademi.
- Eroğlu, Ö., (2018). *Bir Müze Eleştirisi*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Fillis, I. (2002). Creative Marketing and the Art Organization: What Can The Artist Offer?. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 7(2): 131-145.
- Kervankiran, İ., (2014). "Dünyada Değişen Müze Algısı Ekseninde Türkiye'deki Müze Turizmine Bakış", *International Periodical Fort he Languages Literature and History of Turkish or Turkic*, Ankara, 349.
- Meyer, J.A. ve Even, R. (1998). Marketing and the Fine Arts - Inventory of a Controversial Relationship. *Journal of Cultural Economics*, 22: 271-283
- Mercin, L., (2006). "Resim Dersini Müze Kaynaklı Oluşturmacı Öğrenme Yaklaşımı Etkinliklerine Göre Uygulamanın Erişiyeye, Kalıcılığa ve Tutuma Etkisi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- <https://www.suleymanpasa.bel.tr/bilgi/Namık-Kemal-Evi-Müzesi--16>



EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER*

*Elmas Kendirli **İsa Eliri****

Özet

Ekslibris, kitabın sahibini göstergelerle belgeleyen ve baskı teknikleri kullanılarak çoğaltılan, küçük boyutlu sanat uygulamalarıdır.

İnsanlar, göstergeler aracılığıyla iletişim kurarken aynı zamanda sembolik bir algılama boyutu da oluşturmuşlardır. Göstergeler yardımıyla ortaya konması aşamasında semboller bir kapı gibidir; gerekli bilgi, sezgi ve duyarlılığa sahip olanlar bu kapıyı açar ve “öz”e ulaşır (Uçar, 2019, s. 13). Bununla birlikte sembol, insanın duyularla kavrayamadığı duygu, düşünce vb. kavramların tanımlanması ya da onun yerini alan onu temsil eden anlamındadır. İlk örnekleri Paleolitik dönemde kaya ve mağara duvarlarında görülen; oyarak, çizerek ve kazıyarak yapılan stilize çizimler şeklindeki ifadelerdir. Sembol diline zemin hazırlayan bu göstergeler, tarihsel süreç içinde de şekillenerek günümüz modern toplumlarında iletmeye devam etmektedir. Görünür olan her şeyin stilize edilerek sembolik bir dil ile var olması, iletişim boyutunda da ekslibris sanatına katkı sağlamaktadır. Kitap sahibinin göstergesi olan ekslibris, tarih boyunca farklı coğrafyalarda ve toplumlarda kültürler arası bir iletişim aracı olarak kalıcı izler bırakmıştır. Stilizasyon ve sembol tanımlarının yer aldığı araştırmada, yerli ve yabancı sanatçıların ekslibris tasarımlarında kullanılan sembolik oluşumları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ekslibris, Sembol, Stilizasyon.

STILIZATION AND SYMBOLS IN EXLIBRIS DESIGN

Abstract

Ex-libris are small-sized art applications that document the owner of the book with signs and are reproduced using printing techniques.

While people communicate through signs, they have also created a symbolic perception dimension. Symbols are like a door in the stage of being revealed with the help of

* Bu çalışma, birinci yazarın yayımlanmamış “Baskı Resim Teknikleri Ekseninde Ekslibris Ve Türkiye’deki Uygulamaları” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, ORCID: 0000-0002-5795-1777, kndrlslck@gmail.com

*** Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı , ORCID: 0000-0003-3591-0648, isaeliri@kku.edu.tr

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

indicators; Those who have the necessary knowledge, intuition and sensitivity open this door and reach the "essence" (Uçar, 2019, p. 13). However, the symbol can be any emotion, thought, etc. that people cannot grasp with the senses. It means the definition of concepts or the representation of them that replaces them. The first examples are seen on rocks and cave walls in the Paleolithic period; They are expressions in the form of stylized drawings made by carving, drawing and engraving. These signs, which lay the groundwork for the language of symbols, continue to be transmitted in today's modern societies by being shaped in the historical process. The fact that everything visible is stylized and exists in a symbolic language also contributes to the art of ex-libris in terms of communication. The ex-libris, which is the indicator of the owner of the book, has left permanent traces in different geographies and societies throughout history as an intercultural communication tool. In the research, which includes stylization and symbol definitions, the symbolic formations of local and foreign artists used in ex-libris designs will be discussed.

Keywords: Exlibris, Symbol, Stylization.

Giriş

Orta Asya, Avrupa ve Anadolu'da olduğu gibi, dünyanın birçok yerinde duvar ve kaya resimleri görülmektedir. Bu resimlerin korku ve büyü gibi ayınlar çerçevesinde temel unsurlar gösterdiği düşünüldüğünde o dönemde yapılan çizgilerin ve işaretlerin estetik kaygıdan ziyade daha çok bulunduğu ortamı kavramak ve anlamak için gayret gösterdiklerini söylemek daha doğru olur. Gereksiz detaylardan arındırılmış ve sadeleştirilmiş bu çizgisel formlar sembol dilinin de oluşumuna zemin hazırladığı düşünülmektedir.

İnsanoğlunun deneyimleyerek çözümlenmeye çalıştığı ve anlam yüklediği göstergeler iletişimde araç olarak kullanıldığı söylenebilir. Örnekleri Anadolu'da Göbeklitepe ve Çatalhöyük'te, Avrupa'da Lascaux ve Altamira'da hayvan ve insan figürlerindeki betimlemelerde görülmektedir. İletişimin ilk basamakları olarak nitelendirilen bu tasvirlerin kendiliğinden meydana gelmediği, insanlar tarafından birlikte yaşayarak kendilerini ifade etmeyi öğrenmeleriyle oluştuğu düşünülmektedir. Bu açıdan insanlar kutsal saydıkları canlılara değer vermiş, renk ve stilize çizgilere anlam yükleyerek ifade etmeye çalışmışlardır.

Tansuğ'un da belirttiği üzere, resim sanatı tarihi boyunca her dönemde stilizasyon örnekleri görülmektedir. Her resim üslubunda bir miktar stilizasyona rastlanır. Stilize edilmiş resimde sembolik oluşum vardır. Stilizasyon, resmedilen objenin karakterine uygun olarak yalınlaştırılarak, betimlenmesini kolaylaştıran bir tekniktir (Tansuğ, 2004, s. 15).

Son yıllarda Anadolu coğrafyasında Türk kültürünün erken evreleri ile ilgili bilgileri aktarmada öncülük eden Somuncuoğlu, kültürel bir alt yapıyla çizilen bu resim alanlarının tamamında karşımıza çıkan ve mülkiyeti belirleyen mühür şeklinde yorumlanabilecek damgaları daha sonraki zamanlarda işaret ve sembol olarak günümüze kadar varlığını sürdüreceğini belirtmektedir (Somuncuoğlu, 2012,

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

s. 500). İnsanoğlunun zaman içinde meydana getirdiği bu yapılar kültürün de temelini oluşturmaya katkı sağlayacağı anlamı çıkarılabilir.

İnsan geliştirdiği uygarlık yolunda dinsel bilimsel toplumsal yaşamın her aşamasında sembollerden yararlanmış iletmek istediği olay durum veya kavramı sembollerle anlatmıştır. Sembollerin kullanıldığı bir dünyayı anlayıp, algılamak, çözümlmek için sembolleri görmek biçimleri tanımak yetmez bu sembollerin üretildiği bilgi, anlayış ve görgü seviyesine ulaşmak gerekir. Başka bir deyişle, sembollerin üretildiği ve kullanıldığı kültür çözümlendiği ölçüde sembollerin derinliğine erişilebilir (Uçar, 2019, s. 44).

Araştırmanın Yöntemi

Nitel veri toplama yöntemi kullanılan araştırmada, literatür ve elektronik ortamda tarama yapılmış edinilen bilgiler çalışmada detaylı olarak incelenerek görsellerle desteklenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, ekslibris tasarımlarında kullanılan göstergelerin stilize sembol dilinde oluşumlarının değerlendirilmesidir.

Sınırlılık

Araştırmada, ekslibris tasarımlarında kullanılan yılan, baykuş, ağaç, balık ve kuş betimlemeleri örnek olarak seçilip değerlendirilmiştir.

Ekslibris Tasarımlarında Sembollerin Stilize Edilerek Kullanılması

Ekslibris, kitapların iç kapağına yapıştırılan, üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı estetik kaygılarla yapılan küçük boyutlu özgün yapıtlardır. Uzun bir geçmişe sahip olan bu sanat dalı yapıldığı döneme ait kültürel ve tarihsel özellikleri günümüze taşıyan önemli bir iletişim aracıdır (Pektaş, 2017, s. 11). Yaşayan kişinin temsili niteliğinde olan ekslibris, o dönemin tarihini, coğrafyasını ve kültürünü sembolize eder (Alp, 2014. s. 39).

Kültürel yaşamın parçası durumunda olan bu yapıtlar tarihe de ışık tutacaktır. Ekslibris sanatında da anlatılmak istenen sembolik dışsal görünüm, tamamen farklı bir yapıya dönüşerek en yalın halini almaktadır. Ekslibris sanatçısı da resim sanatçısı gibi sembollerden yararlanarak kendi motiflerini oluşturmaktadır. Sembol dilini oluşturan göstergeler yaşanan coğrafyadaki inançların ve değerlerin ifade şekli olarak değerlendirilebilir.

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

Sanat biçim yaratmaktır. Yaratılan biçimler sanatçının yaşadığı tarihsel döneme, toplumsal yapıya ve sanatçının bunların içinde biçimlenen kişiliği ile ilgili değerler taşır. Yapıtın içeriği daha çok toplumsal açıdan insani olanlarla ilgilidir (Eliri, 2013, s. 64).

Biçimsel kurgu sembolik anlatımlarda anlamı dolaylı yollardan çağrıştıran ve gizleyen bir özellik gösterir. Sembolün çok gösterenli yapısı, kültürel ve mitik öze sahip olmasından kaynaklanır (Alp, 2014, s. 37).

İnsanlarla iletişimde, duyguların ortaya çıkarılmasında ve alternatif düşünce yollarının bulunmasında sembol kullanımının önemli yere sahip olduğu söylemek mümkündür.

İnsanın dünyayı algılama biçimi semboller aracılığıyla şekillenmektedir. Bu sayede insanlar arasında ortak bir dil oluşmaktadır. Gerçekte nesnel dünyasına sembollerin penceresinden bakmak düşünceye yeni ufuklar açmakta, gerçek akış noktası çok aşkın bir yerde olan hakikati gözler önüne sererek, düşüncemizin hâkimiyet alanı dışında kalan gizli ve örtülü olan bir şeyi his ve idrak alanımıza indirmektedir (Atasağun, 1996, s. 12).

Sanat semboller yoluyla iletişime geçer ve her sembol başka bir şeyi temsil eder (Gibson, 2013, s. 6). Semboller; aynı zamanda anlamların, değerlerin veya kültürel kodların aktarımını sağlayan kültürler ve kişilerarası iletişimi mümkün kılan bir araç olarak da işlev görürler (Oyman, 2019, s. 8). Bu anlamda ekslibris de tasarımcı ile temsil edilen kişi arasında aracı durumundadır anlamı çıkarılabilir.

Arat, sembolün biri anlam diğeri ise anlatım olan iki farklı ögesinden bahsetmektedir. Anlamı düşünsel olarak, anlatımı ise biçimsel olarak ilişkilendirmiştir. Sembolün ise karmaşık ve çağrışımly yapısından dolayı çok anlamlı olduğunu vurgulamaktadır (Arat, 1977, s. 41).

Dolayısıyla sembol belirli bir nesnel olay ya da olgunun, düşünsel kaynaklı bir kavram veya kendi kavramının açılımları ve çağrışımlylarıyla karşılaştırılmasından doğar. Bir kavram üzerinde ortaya çıkmış, üzerinde uzlaşımly bir betimlemedir (Uçar, 2019, s. 42).

Sanatçılar, sembollerini imgeler biçiminde resmederek kendi hayal dünyalarını ifade etmektedirler. Öyle ki, birçok insan tarafından sadece düşlenen semboller sanatçılar tarafından grafik biçimde ifade bulmaktadır (May, 2012, s. 49).

Günlük yaşantımızda önemli yere sahip olan sembol dili aynı zamanda dünyayı kavrayışımıza yardım eden düşünme ve görme biçimidir. Düşünmede gerçekleştirdiğimiz anlatım yöntemi olan semboller, ekslibris sanatında da stilize edilerek iç içe geçmekte ve bu gösterge iletişim aracı haline dönüşmektedir.

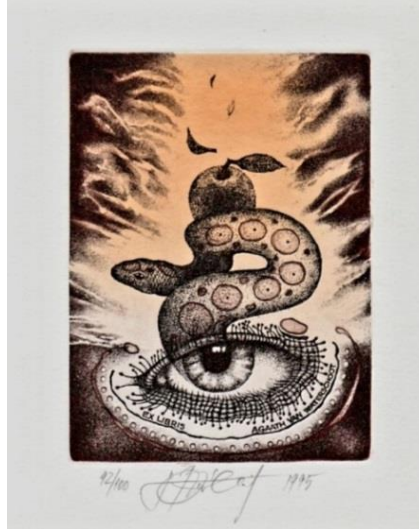
Bulgular ve Eser İnceleme

Sanatın her alanında kullanılan semboller, tarih öncesi çağlarda ve günümüzde de görsel iletişimi güçlendiren değerlerdir. Uygulamalarda stilize edilmiş ifade gücü yüksek anlatımlar, diğer sanatlarda olduğu gibi ekslibris sanatında da semboller aracılığıyla iletilmektedir. Sanatçı tasarım sürecinde, kendi iç dünyasını aktarırken izleyiciyi de bu sürece dahil ederek düşünme olanağı sağlamıştır. Farklı kültürlerde değişik anlamlar yüklenen yılan, ağaç, baykuş, balık ve kuş sembolleri ekslibris tasarımlarında sıkça kullanılan semboller arasındadır.

Yılan Sembolü

Yılan çok eski zamanlardan beri din ve büyü güçlerle ilişkilendirilmiştir. Esrarengiz bir yaratık olarak doğaüstü güçlere sahip olan yılan, toprak ananın ve sonsuzluğun da sembolüdür. Erken Mısır uygarlığından beri şifa bilimlerinde kullanılan yılan iyinin ve kötünün, yaşam ve ölümün ikili ifadesini temsil etmektedir.

Çeşitli sanat eserlerinde kuvveti, ölümsüzlüğü ve dünyanın yaratılışını sembolize eden önemli bir motif olarak görülür (Ölmez, 2010, s. 5).



Görsel 1. Brazdil Zdeno. Ekslibris Tasarımı, C3/ Asitle Yedirme, 107mm x 78mm, 1995, Slovakya

Her kültürün mitolojisinde yer alan yılan sembolüne müspet ve menfi anlamlar yüklenildiği bilinmektedir. Slovakya'lı sanatçı Brazdil Zdeno'nun yaptığı ekslibris tasarımındaki göz betimlemesi, bilginin ve gücün sembolü olarak kendinden emin güven dolu bir bakışa sahiptir. Yılan formundaki yuvarlak desenler göz ve elma ile bütünlük içindedir. Kıvrımlı şekilde duran yılan sembolü elma ile ilişkilendirilirken yaşam ve ölüm arasındaki anlamlılığını açığa çıkarır. Yılanın aynı zamanda koruyucu ve bilgeliğin esas aktarıcısı olduğunu da göstermektedir (Görsel 1).

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

Yılan sembolü kendine yeterli, gizemli ve deri değiştiren gökyüzü ile yeryüzü ve Öte Âlem arasında bilge ve kurnaz araçlardır (Wilkinson, 2011, s. 67).



Görsel 2. Nazan Tekbaş Tanyu, Ekslibris Tasarımı, X3/Linolyum, 110mm x 90mm, 1995, Türkiye

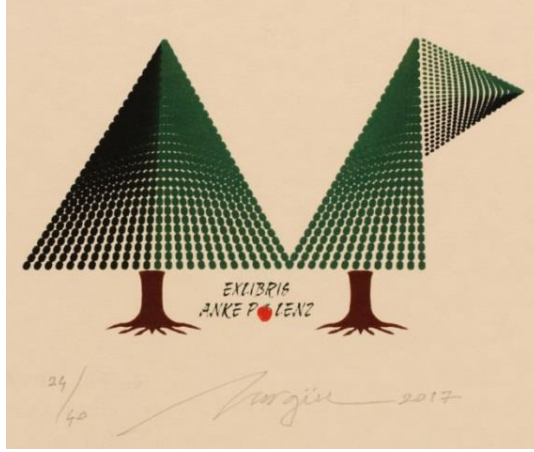
Ağacın gövdesine dolanan yılan sembolü Tanyu'nun tasarımında yer eksenini temsil ederken, yaşam evrelerini de betimlemektedir. Ağacı koruduğu düşünölen yılan, aynı zamanda kendisine doğru ilerleyen kadına ağaçtan koparılan yasak meyveyi sunarak hile ve baştan çıkarıcılığı da temsil etmektedir (Görsel 2).

Ağaç Sembolü

Ağaç, insanlık tarihinin her döneminde ve kendi inanç kültüründe sanatsal ifade de biçimsel değişime uğrayarak en fazla kullanılan sembol olmuştur. Göksel yükselişin sembolü olan ağaç, hayatın başlangıcı olan yaratılış ve doğurganlıkla ilişkilidir. Ölümsüzlüğün de sembolü olan ağaç, yaşamın devamlılığını, öncesini ve sonrasını tanımlamaktadır.

Bereketli bir mevsim olan ilkbaharın gelişini kutlayan ağaç, adak şölenleri, evlilik törenleri ve hasat zamanları nedeniyle kırsal gelenekler ile de bağdaştırılır (Gardin, Olorenshaw, 2014, s. 22).

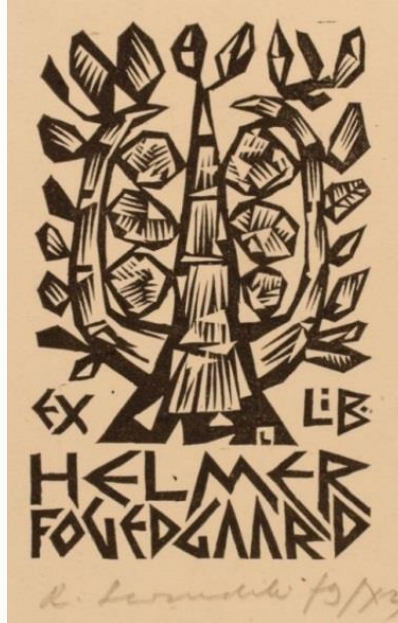
EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER



Görsel 3. Nurgül Arıkan, Ekslibris Tasarımı, CGD/ Bilgisayarda Üretilmiş Dizayn, 76mm x 90mm, 2017, Türkiye

Arıkan'ın ekslibris tasarımındaki geometrik düzendeki ikili ağaçta yatay, dikey ve eğik çizgiler kullanılmıştır. Perspektif ustalıklı gösterilmiş uzaktan en yakına olan derinlik sağlamıştır. Yuvarlak yeşil renkteki formlar yaşamın ve evrenin katmanlarını sembolize etmektedir. Sıralar halindeki biçimlerin simetrik ve asimetric bir düzende kullanıldığı görülür. Yazıyla ilişkilendirilen elma, tasarımı tanımlamaya yardımcı olan bir ipucu niteliğindedir (Görsel 3).

Öteden beri ağaçlar yaşam-ölüm ve yenilenmenin güçlü sembolleri olmuş bazıları da kutsal sayılmıştır. Bereket, bilgi, koruma ve yaratıcılıkla özdeşleştirilmişlerdir. Eski zamanlardan beri saygı gören ağaçlar, besleyicilikleri ve koruyuculuklarıyla Toprak Ana'yı temsil ederler (Wilkinson, 2011, s. 97).



Görsel 4. Rajmund Lewandowski, Ekslibris Tasarımı, X3/Linolyum, 60mm x 90mm, 1979, Polonya

Natüralist üslupla stilize edilen ağaç sembolünün dalları gelecek nesli sembolize ederek tasarımın bütün yapısını kontrol eder. Ağacın kökleri niteliğinde

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

olan yazı karakteri atalarını, gövdesindeki biçim ve doku bütünlüğünü sağlayan ritim hayatın devamlılığı olarak değerlendirilebilir (Görsel 4).

Baykuş Sembolü

Baykuş, tarihin başlangıcından beri farklı toplumların kültürlerinde güçlü bir sembol olarak ifade edilmektedir. Bilgelikğin göstergesi ya da ölümün işareti olarak tasvir edilen baykuşa, doğu ve batı inanç kültüründe süreç içerisinde farklı anlamlar yüklendiği bilinmektedir.

Bilgelikğin ve bilginin sembolü olan baykuş, Grek-Roma mitolojisinde aklın ve güzel sanatların da sembolüdür (Çakır, 2013, s. 61).

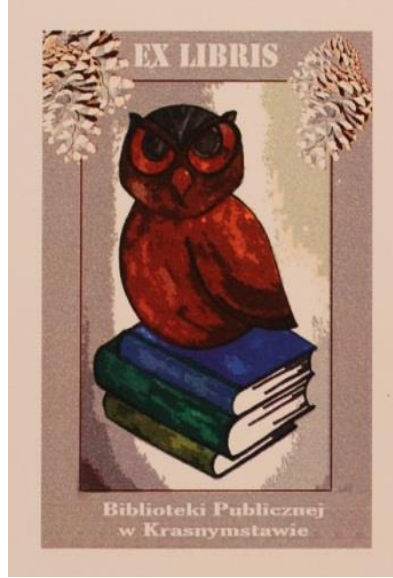


Görsel 5. Hasip Pektaş, Ekslibris Tasarımı, CGD/ Bilgisayarda Üretilmiş Dizayn, 95mm x 131mm, 2008, Türkiye

Kitap üzerine yerleştirilen baykuş figürü, Pektaş'ın ekslibris tasarımında bilginin ve bilgelikğin sembolü konumundadır. Aydınlatma ve yol göstermede rehberlik eden deniz feneri ile bağ kurularak aklın da karanlığına ışık tutan bilgiye ulaşma yoluna gidilmektedir (Görsel 5).

Erken Latin anatomi uzmanları tarafından Çam kozalağı ile ilişkilendirilen Çam-Epifiz bezi, üstün bez olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla çam kozalakları, kişinin aydınlanmasının, üçüncü gözün ve Epifiz bezinin sembolik bir temsili olarak görülmektedir (Aksoy, 2022, s. 1138).

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER



Görsel 6. Weroniki Podstawki, Ekslibris Tasarımı, CGD/ Bilgisayarda Üretilmiş Dizayn, 94mmx 72mm, 2010, Polonya

Podstawki tasarımında kırmızı, mavi, sarı ve yeşilin tonlarını kullanarak resmin ritmini artırmıştır. Bilge olan görendir, karanlığa ışık tutandır. Kırmızı renkteki baykuş sembolü, kitap ve kozalakla güç kazanarak aklın bilgi ile aydınlanmasına “gören göz” olmasına öncülük etmektedir (Görsel 6).

Balık Sembolü

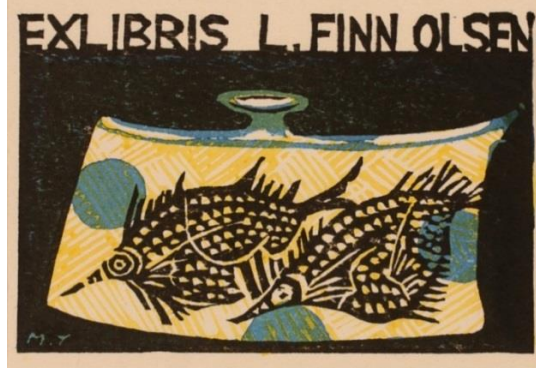
Yaşamın kökeni su kaynaklıdır bu nedenle balık, ilk çağlardan günümüze kadar birçok kültürde doğurganlığın ve bereketin sembolü olarak kabul edilir. Doğum, yaradılış ve ay ile ilişkilendirilen balık, tüm sanat eserlerinde bolluk, bereket ve verimliliği sembolize etmektedir (Dilay, 2011, s. 53).



Görsel 7. Hande Özgeldi, Ekslibris Tasarımı, CGD/ Bilgisayarda Üretilmiş Dizayn, 93mm x 139mm, 2013, Türkiye

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

Refah ve bolluğun sembolü olan balık, Özgeldi'nin tasarımında iç içe geçmiş gölgeler şekline anlamlandırılırken, siyah renkte olan biçim çizgileri ve konturlar dikkati çekmektedir (Görsel 7).



Görsel 8. Motoi Yanagida, Ekslibris Tasarımı, (X1) Gravür, 54mm x 78mm, 1979, Japonya

Yanagida'nın tasarımda kullanılan ikili balığın birlikteliği, uyumu ve mutluluğu sembolize ederken, dikdörtgen formda olan nesnenin içinde betimlenmiştir. Renksel ve biçimsel yaklaşımının oldukça dengeli olduğu söylenebilir (Görsel 8).

Kuş Sembolü

Kuş, insanlığın varoluşundan günümüze kadar farklı coğrafyalarda ve kültürlerde sembol haline gelmiştir. Yaşamın her alanında ve sanatta ilham kaynağı olarak varlığından söz edilebilir. Doğayı sanatla özdeşleştiren kuş, insanın kırılğanlığını, hassasiyetini ve şeffaflığını temsil eder. Gelecekteki olayların habercisi ve ölümsüzlüğün de sembolü olarak görülmektedir. Aşk ve özgürlük gibi geniş fikirleri sembolize etme eğiliminde olan kuşlar, görsel anlatım biçimi olan ekslibris tasarımlarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 9. Ayşen Erte, Ekslibris Tasarımı, C3+C5+CGD/ Bilgisayarda Üretilmiş Dizayn, 130 x 78, 2012, Türkiye

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

Erte'nin de tasarımında görüldüğü gibi renkli olarak belirtilen tarihi mimari yapının etrafında mavi renkli uçan kuşlar, özgürlüğün sembolü olarak neşe içinde dans eder nitelik sergilemektedir. Kuşların uzak yakın ilişkisiyle derinlik sağlanmıştır (Görsel 9).

Uçma yetenekleri kuşları sembolik olarak cennet ile yeryüzü arasında ulaklar haline getirmiştir. Uçmanın dünyevi yaşamdaki fiziksel sınırları aşmak anlamına gelmesinden ötürü kuşlar ruhları da temsil eder. Umut ve ilkbahar habercisi çevik uçuşlu kırlangıç iyi talih olarak yorumlanır. Yıllık göçü ve aynı yuvaya dönüşü, ölüm ve dirilişi temsil ederek onu hem ayrılık hem de geri dönüşle ilişkilendirmiştir (Wilkinson, 2011, s. 58-61).



Görsel 10. Ladislav Rusek, Ekslibris Tasarımı, C3/Asitle Yedirme, 122mm x 70mm, 1986, Çek Cumhuriyeti

Kuş yuva kavramı ile bütünleşen kutsal olan kadının da sembolüdür. Rusek'e ait ekslibris tasarımında çizgisel formda stilize kuşlar gökyüzüne doğru yükselmektedir. Tasarıma dinamiklik kazandıran kırmızı renkteki form "yuva" temsiliyeti niteliğindedir (Görsel 10).

Sonuç

İlk insan yaşadığı çevreyi anlama ve anlamlandırma çabasına girmiş sonra anlatma ihtiyacı hissetmiştir. İnançları ve değerleri doğrultusunda çeşitli yollar arayan insanoğlu yaşamın merkezinde olmayı deneyerek çözümlenmeye çalışmıştır. Zamanla da yorumlama yetisinin vermiş olduğu güçle sayısız sonuçlara ulaşmıştır. Böylelikle yorumlama gücü gelişmiş anlamlandırmak istediği formu stilize etmiştir. Sanat olarak nitelendirdiğimiz kaya ve mağara duvarlarına çizilen ve sembolik anlam kazanan figürler, işaretler, izler birer iletişim aracı olarak görülmüş resim sanatı tarihi boyunca da stilizasyon örnekleri olarak karşımıza çıkmıştır.

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

İletişim yoluyla kullanılan stilize sembollerin bu özellikleri kullanım alanının genişlemesine, anlam ve iletişimin yeni boyutlarının keşfedilmesine sebep olmuştur (Ateş, 1996, s. 17). Örnek olarak günümüze kadar ulaşan sadeleştirilmiş anlatım unsuru olan yapıtlar, sanat eğitiminin kökeni durumundadır. Betimlenen nesne ayrıntılardan arındırılarak, göstergeler yoluyla anlatıma ulaşırken, iletişimle bağ kuran sembol dili, farklı zaman dilimlerinde kazanmış oldukları anlam ve anlatımlara ekslibrislerin oluşum sürecinde araç olarak katkı sağlamıştır. Sanatçının eseri hem içerik bakımından hem de biçim bakımından sadeleştirilerek sembolik algı boyutu yaratmaktadır. Bilgi, fikir, duygu semboller aracılığıyla kültürel elçi konumundadır. Bu yönüyle de küçük boyutlu özgün eserler en yalın haliyle estetik bir obje olarak varlık kazanmaktadır. Stilize edilen ekslibris tasarımlarında kullanılan yılan, ağaç, baykuş, balık ve kuş sembollerinin tanımlamaları ve yorumlamaları yapılmış, ele alınan tasarımlarda sembolün yapısının çok gösterenli ve karşılaştırmaya açık olduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, E. (2022). İkonografik, Mitolojik ve Dekoratif Olarak Kozalak Motifi ve Tekstil Sanatında Kullanımı. *Art-e Sanat Dergisi* , 15 (30), 1136-1154.
- Alp, K.Ö. (2014). Sembolik Temsil ve Hikayeleştirme Olarak Ekslibris Okuması. *UluslararasıEkslibris Dergisi / Cilt 1 / Bölüm 2.* 34-42.
- Arat, N. (1977). *Ernst Cassirer ve S.K. Langer'de Sembolik Form Olarak Sanat*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, S. 41-43.
- Atasağun, G. (1996). *İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam'da) Dini Semboller*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Ateş, M. (1996). *Mitolojiler, Semboller ve Halılar*. İstanbul: Symbol Yayınları.
- Çakır, E. (2013). Akademik Dünyanın Kentsel İmgelerinden Mitolojik Simgelerine Üniversite Logoları. *Milli Folklor Dergisi*, Yıl, 25. Sayı, 97, S. 53-69.
- Dilay, S. (2011). Sanatsal ve Kültürel Açından Balık Motifleri. *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, 4(1), 53-56.
- Eliri, İ. (2013). Sanat Eseri ve Ona Yüklenen Mana Sorunsalı, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2013, Cilt 6, Sayı 12.
- Gardin, N, Olorenshaw, R. (2014). *Semboller Sözlüğü*. (Çev: Akşit, B). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Gibson, C. (2013). *Semboller Nasıl Okunur*. (Çev. Alpan, C). İstanbul: YEM Yayın.
- May, R. (2012). *Yaratma Cesareti*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Oyman, R.N. (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, *Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Halı, Dokuma Ve İşleme Sanatları Dergisi*. s. 4-22.

EKSLİBRİS TASARIMINDA STİLİZASYON VE SEMBOLLER

- Ölmez, N.F. (2010). Dokumalarda Yılan Motifi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 2010-06.
- Pektaş, H. (2017). *Ekslibris*. İstanbul: İED Yayını.
- Somuncuoğlu, S. (2012). *Damgaların Göçü-Kurgan*. İstanbul: AC Yapı.
- Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller Ve İşaretler*. (Çev. Toksoy, S.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. <http://exlibris-artshop.com/p/brazdil-zdeno-slovakia-7714/>
- Görsel 2. http://www.hasippektas.com/Yazi/Ex-libris_in_Turkey.pdf
- Görsel 3. <http://art-exlibris.net>
- Görsel 4. <http://art-exlibris.net>
- Görsel 5. <http://art-exlibris.net/search?query=nationalitet-44&pt=owner>
- Görsel 6. <http://art-exlibris.net>
- Görsel 7. <http://art-exlibris.net/search?query=nationalitet-44&pt=owner>
- Görsel 8. <http://art-exlibris.net/search?query=nationalitet-44&pt=owner>
- Görsel 9. Pektaş, H. (2017). *Ekslibris*, İstanbul: İED Yayını.
- Görsel 10. <http://art-exlibris.net/search?query=nationalitet-44&pt=owner>



GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ*

*Nesibe Buket Demir** İsa Eliri****

Özet

Bu çalışmada görme engelli bireylerde plastik sanat eğitiminin önemi, etkileri ve gerekliliği araştırılmıştır. Araştırma kapsamında Özel Yenimahalle Asrın Rehabilitasyon Merkezinde bulunan yirmi adet görme engelli bireye konu ve materyal verilerek yarı yapılandırılmış gözlemle çalışmalar tasarlanmıştır. Makalede altı adet öğrenci çalışmasına ait gözlem ve uygulamalara yer verilmiştir. Yapılan uygulamalar, görsel sanatlar öğretmenin rehberliğinde tuval yüzeyi üzerine seramik çamurunun modelaj kalemi yardımı ve öğrencinin yüzeye dokundurularak yönlendirilmesiyle yapılmış çalışmalardır. Çalışma süreci boyunca, öğrencilere çalışacakları nesnelere tanımlanmış, dokunma ve el yordamı ile çalışmalara yön verilmemiş, görsel sanatlar öğretmeni tarafından öğrencinin motivasyonu sağlanmıştır. Çalışmalar yapılmadan önce bireyler doğa yürüyüşüne çıkartılıp, dokunma, hissetme, doğadaki nesnelere ve dokular arasında bağ kurma ve duyuşsal özelliklerini kullanarak geliştirmelerine önem verilmiştir. Uygulama aşamasında, anında dönüt ve düzeltme ilkesiyle öğrenciye geribildirim verilirken, adım adım ve kademeli yaklaşım öğretimi yöntem teknikleri kullanılmıştır. Bireylere, küçük adımlar ve etkin katılım yöntemleri kullanılarak, basitten karmaşığa ve kolaydan zora öğretim yöntemleriyle, motivasyonunun desteklenmesi amaçlanmıştır. Uygulamalar, parçadan bütüne ilkesiyle şekillendirilmiş, yapılan çalışmalar fotoğraflandırılarak yorumlama yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Görme Engelli Bireyler, Sanat Eğitimi, Plastik Sanatlar, Resim.

PLASTIC ARTS EDUCATION FOR VISUALLY DISABLED INDIVIDUALS

Abstract

In this study, the importance, effects and necessity of plastic art education in visually impaired individuals were investigated. Within the scope of the research, semi-structured observation studies were designed by giving the subject and material to twenty visually impaired individuals in Private Yenimahalle Asrın Rehabilitation Center. The article includes observations and practices of six student studies. The applications are the works

* Bu çalışma, birinci yazarın yayımlanmamış " Plastik Sanatlar Eğitiminin Görme Engelli Bireylerde Dokunsal Duyu Yapılarının Gelişimine İlişkin Öğrenci Görüşleri" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, ORCID: 0000-0001-9581-3247, buketelbistan1@gmail.com

*** Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı , ORCID: 0000-0003-3591-0648, isaeliri@kku.edu.tr.

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

made with the help of the modeling pen of the ceramic clay on the canvas surface under the guidance of the visual arts teacher and the student is guided by touching the surface. During the study process, the objects to be studied by the students were defined, they were directed to the works by touching and groping, and the student was motivated by the visual arts teacher. Before the studies were carried out, individuals were taken for a nature walk and it was given importance to develop them by using their touch, feeling, linking between objects and textures in nature and their affective features. In the implementation phase, while giving feedback to the student with the principle of immediate feedback and correction, step-by-step and gradual approximation teaching method techniques were used. It is aimed to support the motivation of individuals with teaching methods from simple to complex and from easy to difficult, using small steps and active participation methods. The applications were shaped with the principle of from the part to the whole, the works were photographed and interpreted.

Keywords: Visually Impaired Individuals, Art Education, Plastic Arts, Painting

Giriş

Ülkemizde özel eğitime ihtiyacı olan bireyler için onları rehabilite etmek adına Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde faaliyet gösteren tüzel ve özel eğitim rehabilitasyon merkezleri bulunmaktadır. Bu merkezlerde özel eğitime ihtiyacı olan bireyler için; okuduğunu anlama, işlem becerisi, dil terapisi, konuşma becerilerini geliştirme, fizik tedavi, psikomotor becerileri geliştirme ve sanat eğitimi dersleri verilmektedir. Özel Eğitim ve Rehabilitasyon merkezlerinde, bedensel, zihinsel engelli bireylerin yanı sıra; otizmli, özgül öğrenme güçlüğü çeken bireyler, işitme engelli ve görme engelli bireyler de eğitim almakta ve rehabilite edilmektedir. Bu eğitimleri talep eden öğrenciler bireysel olarak derslere katılım sağlayarak yaşam becerilerini daha aktif hale getirirken, hayata motive olmaları amaçlanmaktadır.

Sanat eğitimi dersleri genellikle müzik ve el becerileri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Görme engelli bireyler az gören ve hiç görmeyen bireyler olarak nitelendirilmektedir. Çalışmalar buna göre şekillenirken hedefler bireyin ihtiyaçlarına göre belirlenmiş ve görme engelli birey kendi duygularını kendi ifadeleriyle betimlemiştir. Görme engelli bireylerin özellikleri değerlendirilerek, bu konudaki alan uzmanlarının tanımlamalarına bakılarak bireylere sanat eğitimi becerileri verilirken rehberlik edilmeye özen gösterilmiştir. Bundan dolayı görme engellik ve görme engelli bireylerin genel özellikleri şu şekilde tanımlanmıştır.

Görme yetersizliğinin iki türlü tanımı görülmektedir. Bu tanımlar, Yasal tanım ve eğitsel tanım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yasal Tanım:” Yapılması gereken tüm kontrol ve tetkiklerden sonra iyi gören gözündeki görme keskinliğinin 20/200 ya da daha az, görme alanının ise 20 dereceden daha düşük kişilere kör, görme keskinliğinin 20/70 ilâ 20/200 arasında olan kişilere az gören denilmektedir.

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

Yukarıda verilen yasal tanıma göre; görme engelli bireylerin uzak görme keskinliği ve görme alanının değerlendirilmesi anlatılmaktadır. Bu tanım, görme yetersizliği olan bireylerin, yasal hak ve imkânlardan istifade edip edemeyeceğini belirlemede kullanılmaktadır ancak; görme engelli bireyin sahip olduğu görme keskinliğine ve o bireyin mevcut görmesi ile ne derecede entegre olabileceğini belirlemede her zaman etkili değildir. Bununla birlikte, yasal tetkikler sonucunda kör olarak kabul edilenlerin de çok azı görme gücünden tamamıyla yoksun olup büyük çoğunluğu görme yetilerini çeşitli oranlarda kullanabilmektedir. Bu sebeple yasal tanımdan doğan sınırlılıklar, eğitsel tanımlara başvurulmasını zorunlu kılmaktadır. Eğitsel tanımda, öğrencinin öğrenmede birincil olarak hangi duyu kanalını kullandığı vurgulanmaktadır.

Eğitsel Tanım: Eğitsel açıdan görme engelli olarak tanımlanan bireyler, en fazla dokunsal ve işitsel materyallere gereksinim duymaktadırlar. Bu sebeple okuma için kabartma alfabeye ya da konuşan kitaplar en çok aranan eğitim materyalleridir. Görme duyusunu öğrenme amacıyla kullanabilen kişilere eğitsel açıdan "az gören" tanımı verilmektedir. Bu bireyler, görme yetilerini en üst düzeyde kullanabilmek için büyüteç ve gözlük gibi araç gereçlere ek olarak, büyük puntolu yazılar, aydınlatma ve zıtlık gibi materyallere ve çevre düzenlemelerine ihtiyaç duymaktadırlar (Ataman, 2009, s.216).

Hanson ve Kekelis'e göre; sağlıklı bir bireyin dış dünyadan aldığı bilgilerin %85'ini görme yoluyla edindiği tahmin edilmektedir. Ancak bu, görme yetersizliği olan çocukların görenlerden %85 daha az bilgi alacağı anlamı taşımadığı gibi, görme engelli çocukların diğer duyu organlarını da bilgi edinme amacıyla kullanabileceğini gösterir denilebilir. (Finello, Hanson ve Kekelis, 1992, Akt. Ataman, 2009, s. 219).

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada görme engelli bireylerde, plastik sanatlar eğitiminin önemi, bireye etkileri ve gerekliliği araştırılmıştır. Araştırma kapsamında literatür tarama, öğrenci uygulamaları, yarı yapılandırılmış gözlem ve öğrenci çalışmaları kullanılmıştır. Öğrenci özelliklerine uygun materyal ve öğretim yöntem teknikleri kullanılarak uygulamalar yapılmış eser analizi ve değerlendirmeler fotoğraflandırılarak yorumlanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Görme Engelli bireylerin dokunsal duyu özelliklerini kullanarak, nesnelere dokunarak yapmış oldukları çalışmaları, plastik sanatlar öğelerine uygun biçimlendirebilmesi, el becerilerinin geliştirilebilmesi, dokunsal yetilerinin ve duyuşsal motivasyonlarının gözlemlenebilmesi hedeflenmektedir.

Görme Engelli Bireylerin Plastik Sanatlar Eğitiminde Duyu Yetilerine Uygun Materyal Kullanımı (Seramik çamuru ile doku oluşturarak çalışmaların yapılandırılması)

Görme engelli bireylerin plastik sanatlar eğitiminde dokunma duyusunun önemini, görme engelliliğin eğitsel ve yasal tanımından anlayabilmekteyiz. Dokunsal diyagramlar ve Braille alfabesi kullanılarak yapılan görme engellilere yönelik akademik eğitim nasıl dokunma odaklı ilerliyorsa, plastik sanatlar eğitiminde görme engelli bireylere uygun olarak yapılandırılarak, dokunsal duyularını kullanabilecekleri ve geliştirebilecekleri sanatsal çalışmalara ve formlara dönüştürmeye ihtiyaç duyulmakta olduğu düşünülmektedir. Görme engelli bireylerin yoklayarak, el yordamı ve hissiyatı ile nesnelere anlamlandırıldığı, duyuşsal olarak hissedebildiği ve hassas oldukları görme engellilik tanımlamalarından anlayabilmekteyiz.

Görme engelli bireylerin plastik sanatlar öğelerine uygun çalışmalar üretebilmesi için; plastik sanatları, doku ve doku çeşitlerinin tanımlamasını özümseyebilmemiz gerekmektedir.

Plastik sanatlar terimiyle ifade edilen sanatlar; insanın maddeye şekil vererek yarattığı sanat dallarını içermektedir. Yunancadaki "plassein" (şekil verme) sözü Latince 'ye "plastikus" olarak geçmiş, buradan bütün batı dillerine yayılmıştır. Şekilsiz olan daha doğrusu tanımlanabilir bir şekli olmayan (amorf) bir malzemeyi elle veya aletlerle işleyerek, tanımlanabilir ve anlamlı şekiller elde edilebilir. İşte böyle bir işlemle uğraşan sanatçılara genel olarak plastik sanatlar diyoruz (Mülayim, 2008, s. 23-25).

Bu tanımlamalara göre plastik sanatlarda görme engelli bireylerde daha çok dokunarak yapılabilecek ve kabartmalı çalışmalara dönüştürebileceğimiz malzemeler üzerine yoğunlaşarak resimsel çalışmalar yapılması gerekmektedir. Plastik sanatların, daha çok kabartma ve heykel alanlarının, dokunsal duyulara ve buna bağlı öngörüye hitap ettiğini bu tanımlardan çıkartılabilmektedir. Görsel sanatlar daha çok gözle görülüp algulamaya dayalı olduğu için; heykel ve kabartmayı yüzeye elle yordayarak çalışma yapma olanağı sağlaması plastik sanatlarda bu tür çalışmaların görme engelli bireyler için daha uygun olacağı düşünülmektedir.

Görme engelli bireyler, sahip olamadıkları bu duyuyu işitme ve dokunma yoluyla telafi etmektedirler. Günlük yaşamda sağlıklı bir bireyin edindiği bilgilerin büyük kısmını görme duyusu yardımı ile aldığı düşünüldüğünde, görme engelli bireylerin çevrelerini tanımalarında yaşadıkları zorlukları tahmin edebilmek mümkündür. Bu bağlamda sağlıklı bir bireyin görme yetisine sahip olan çocuğun gelişim süreci, görme engelli çocuğun gelişimine nazaran daha uzun bir sürece yayılmaktadır.

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

Dokunma ve görme duyusu kuramsal açıdan oldukça farklıdır. Dokunma duyusunda parça ya da detaydan bütüne dair bir algılama oluşurken, görme duyusunda bütünden detaya doğru bir algılama gerçekleşmektedir. Buna göre; görme engelli bireylerin eğitsel açıdan dokunma duyularını kullanmasının yanı sıra sözel anlatımlarla da desteklenmesi ve teşvik edilmesi gerekmektedir. Kara'ya göre; Özellikle son yıllarda ABD'de sanatın görme engellilere tanıştırılması amacıyla çeşitli reproduksiyonların, mimari eserlerin ya da heykellerin dokunsal diyagramlar kullanılarak anlatılmasına dair örnekler ile karşılaşmaktadır (Kara, 2011, s. 1).

Sağlıklı bireylerin iletişimi ses ve görselliği bir bütün içerisinde algılayarak gerçekleşmektedir. Buna karşın görme engelli bireylerin iletişimi destekleyen, yüz ifadeleri ve seslerle birlikte jestler, mimikler ve beden dili gibi görmeye dayalı etkenlere dair yoksunlukları, sosyal çevredeki ipuçlarından yeteri kadar yararlanamamalarına sebep olmaktadır (Kara, 2011, s. 12).

Bu nedenle görme engelli bireylerde çalışmalar seramik çamuru ile modelaj ve şekillendirme yaparak yapılır. Bu bireylere plastik değerler anlatılırken, onları doğa gezisine çıkartıp ne kadar görme duyularıyla algılayamasalar da diğer duyuları aracılığı ile hayal etmeleri ve doğayı algılamaları sağlanmaya çalışılmıştır. Dokunma duyusu ve doku çeşitleri özellikle de görme engelli bireyler için; doğal doku, çalışmalarda önemli olduğu için kullanılması düşünülmektedir.

Gökaydın'a göre; dokunun tanımı, bir düzenin bir araya gelen elemanlarının kendi kişiliklerini yitirip, topyekûn bir etki uyandırmaları durumudur. Her malzemenin kendi özelliğini gösteren bir dokusu vardır. Her doku, bir parça ve bütün, ilişkisi ortaya koyar. Bu bir yığılma değil bütünleşmedir. Bu ilişkiler, bütünleşmenin bağlantıları ile anlam kazanan bir elemanlar bütünlüğüdür. Elemanların, birimlerin, görev ve belirginliğini bu durum bütüne koşullandırır. Bu eylem birimin ve bütünün bir karşılık içermesi demektir (Gökaydın, 2002, s. 89).

Doğadaki varlıkların dokusunu dokunsal becerilerimizle hisseder, görsel yönümüzle görebiliriz. Doku, bir sanat eserini bir varlık olarak ele alıyor ve katmanlara ayırıyor. Oluşumları yönünden dokular hem yapısal hem duyumsal hem de anlatımları yönünden plastik sanatlar içerisinde sıkça kullanılır (Işingör, Eti, Ashier, 1986, s. 18).

H. Yakup Öztuna'ya göre; Günlük yaşantımız ve her yerde gördüğümüz dokular, çevremizde bulunan yüzeylerden meydana geldiğini, bu dokuların her zaman giydiğimiz giysilerde, günlük hayatımız içinde yürüdüğümüz yolda, yaşadığımız binalarda, kullandığımız mobilyalarda ve doğada görülebilir olduğunu vurgulamıştır (Öztuna, 2007, s. 88).

Bu bilgiler ışığında baktığımızda, günlük hayatımızda dokuların varlığı çok önemlidir. Görme engelli bireyler için de birçok nesne dokunarak algılanabilmekte ve günlük hayatta dokunarak algılayıp tanımlayabildikleri nesnelere böylelikle çalışmaya konu olup, yön verebileceği düşünülmektedir. Özellikle organik doku

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

tanımlamaları görme engelli bireylerin plastik sanatlar eğitimi çalışmalarında önemli olduğu bilinmektedir.

Organik doku (doğal doku) evren üzerinde yaşayabilme olgusu üzerine kurulmuş hücrenel dokulardır. Doku, yüzey üzerine dokunulduğunda aynı zamanda gözle de görülebilen bir varlığın fiziki yapısının duyu organlarımız üzerindeki etkisi, yüzeyde görünüşüdür ve yaşamsal özellikleri vardır. Dokulu bir yüzeyde dokunma duyumuzu uyaran yüzeylerin ne tür özellikleri barındırdığını anlayabiliriz. Örneğin; yaprağın dokusu, ağacın yüzeyi, balığın yüzeyindeki pullu kaygan yapısı, zebranın tüylü desenli yapısı doğal oluşumlarla meydana gelen dokulardır. Organik dokular hücreye dayalı dokulardır. Doğada bulunan tüm varlıklar mikro ve makro düzeyde belirli dokulara sahiptir. Doğada en yaygın bulunan doku türü gerçek-doğal dokulardır. Elimizi sürersek çok farklı biçimde farklı etkiler ile uyarılırız. Dokunarak hissettiğimiz değerlerde objenin yüzey kalitesidir. Dokunma duyumuzla seslenen dokular gerçek dokulardır. Dokunsal olarak kabarıklık, pürüzlük, kayganlık, soğukluk gibi değişik duygular edinebiliriz (Gökaydın, 2002, s. 91).

Organik doku tanımlamasına baktığımızda, doğa yürüyüşüne çıkarılan görme engelli birey, bu tanımın karşılığına gelen doğadan dokunduğu nesnelere algılayarak anlamlandırmış ve betimleyebilmiştir. Çalışmalarında plastik değerlere ve resimsel ifadelerine tuval üzerinde yer veren görme engelli birey, inorganik doku tanımlamasını da öğrendiğinde tualinde inorganik dokuyu da algılayabilmektedir. Organik doku ve inorganik doku, her ikisi de dokunsal duylara hitap eden unsurlar olduğu için görme engelli bireyin plastik sanatlar eğitiminde önemli olduğu düşünülmektedir. Görme engelli bireye çalışma yaptırırken; seramik çamuru, inorganik doku oluşturmakta ve tuval üzerinde şekillendirme sağlayan bir malzeme görevi görmekte iken, aynı zamanda organik yönü de bulunmakta ve doğadan bir materyal olduğu için; görme engelli bireyin çalışmalarına şekil verirken, dokunsal duylarına hitap ettiği için bireyi motive ettiği görülmektedir.

İnorganik (Yapay Doku); organik dokular gibi doğal gelişimin ürünü olmayan dokulardır. İnorganik dokular, insanın bilgisi ve gücü ile üretilen nesnelere dokularıdır. İnorganik dokular genellikle "cansız" olarak değerlendirdiğimiz yapılarıdır. Resim sanatında, yapay dokuyu ressamın fırça tuşlamalarında, boya tabaka halinde kabartma boya şeklinde kullandığında ya da kazıyarak yaptığı çalışmalar görmüş oluruz. Genellikle resim sanatında bir müdahale ile doku oluşturulduğundan yapay dokulara örnektir. Gözle görülebilen ve girintili çıkıntılı, pürüzlü, kaygan bir dokuyu parmaklarımız ile hissedebiliriz. Bir dokuyu görerek farklı nitelikler katabildiğimiz gibi görmeden de aslında dokunma duyumuzla hissederek estetik değerler yükleyebiliriz. Boyut ve yüzey etkisini dokunsal duylarımız ile daha kuvvetli hissedebiliriz. Dokunsal Dokular Dokunsal dokular gözle görülebilir ve dokunduğumuzda da bize kayganlığı, pürüzlüğü, yumuşaklığı, sıcaklığı veya sertliği hissetmemizi sağlar. Bu dokulara "Dokunsal Dokular" denir.

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

Dokunma duyu organımız deridir ve dokunsal tüm dokuları derimizle hissedebildiğimiz dokulardır. Bir yüzeye dokunduğumuzdaki hissiyatı dokunsal yorumlama ile ifade etmekteyiz. Her dokunun kendi içinde bir parça ve bütün, ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişkide bütünleşme, bağlantıları ile anlam kazanan bir elemanlar bütününe dönüşür (Kayserili, 2012, s. 23).

Görme engelli bireylerin tanımlamalarına bakıldığında dokunma duyusunun geliştiği görülebildiği anlaşılabilmektedir. Dokunma duyusunu resimsel ve plastik sanatlara yönelik tuval üzerine dokuları oluşturmak için en uygun malzemelerden biri seramik çamuru uygulamaları olduğu düşünülmektedir. Seramik çamuru ile şekillendirme yaparak tuval üzerine resimsel çalışmalar oluşturulması için bu doğal malzeme kullanılmıştır. Görme engelli bireyler dokunduğu nesnelere algılayarak ve işitsel olarak görsel sanatlar öğretmeni ile betimleyerek çalışmalar üretebilmiştir. Bu çalışmaları hazırlarken parçadan bütüne giderek, renklendirmeyi az gören öğrenciler çoğunlukla kendileri yapabilirken, hiç göremeyen öğrenciler ise tamamen öğretmen yönlendirmesine ve betimlemelerine ihtiyaç duymuştur. Materyal olarak seramik çamurunun yumuşak olması istenilen doku ve şeklin kolayca verilebilmesi ve kurduğunda boyanabilmesi açısından öğrenci ve öğretmene malzeme kolaylık sağlamıştır. Böylelikle çalışmalar görme engelli öğrencinin dokunarak parmaklarıyla tanımlayabildiği her nesneyi, seramik çamuru kullanarak ve plastik değerlere uygunluğuna dikkat etmeye çalışarak tamamlamaya çalışmıştır. Çalışmalarda doğa gezisi sırasında öğrencilerle betimlenip dokunulan birçok nesne seramik çamuru kullanarak tuvale aktarılabilmiştir. Doğal dokuları el yordamıyla daha kolay tanımlayabilen görme engelli bireyler, seramik çamuru ile bu doğal dokuları daha kolay özdeşleştirebildiği yapılan çalışmalardan da izlenebilmektedir.

Bulgular ve Eser İnceleme

Görme engelli bireylerin dokunsal duyu özelliklerini kullanarak, doğadan nesnelere dokunarak yapmış oldukları tuval çalışmalarında, organik ve inorganik doku örneklerini tanımlayarak, plastik değerlere uygun çalışmalar ürettiği düşünülmektedir. Çalışmalar yapılmadan önce öğrencilere plastik sanatlar öğelerini, doku çeşitlerini ve dokunsal doku terimlerini doğa yürüyüşüne çıkararak yaparak yaşayarak tanımlatmaya özen gösterilmiştir. Öğrenciler renk ve şekilleri tam olarak göremedikleri için görsel sanatlar öğretmenin rehberliğinde çalışmayı ilerletmişlerdir. Tuval üzerine yapılan bu çalışmalar, görme engelli bireyin el yordamıyla rahatlıkla hissederek şekil verebileceği ve kurduktan sonra kompozisyon oluşturup boyayabileceği seramik çamuru ile hazırlanmıştır. Çalışmalarda nesnelere dokunan öğrenciler, betimleme yaparak parçadan bütüne, öğretmen rehberliğinde, anında dönüt düzeltme öğretim yöntem teknikleriyle ilerlemişlerdir. Çalışma sonunda görme engelli öğrenciler dokundukları nesnelere tuval üzerine resimsel ve dokunarak aktarabildikleri için ve ortaya bir ürün

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

çıkardıkları için motive olmuşlardır. Çalışma örnekleri fotoğraflanarak yorumlamaları yapılmıştır.



Görsel 1. Öğrenci 1, Gül Dalı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35x35cm, 2023

Bu çalışmada öğrenci doğa yürüyüşüne çıkarılmıştır. Öğrenci ağaç dallarına ve güllere dokunarak bu çalışmayı gerçekleştirmiştir. Doğa yürüyüşü esnasında güllerin dallarını ve yapraklarını el yordamıyla hissederek seramik çamuruna şekil verdi. Verdiği bu şekilleri boyayarak tuval üzerine uygulama yaptı. Öğrenci az gören görme engelli olduğu için boyamaları öğretmen yardımıyla ve parmaklarıyla tamamladı. Renkleri karartı şeklinde görmektedir ancak ayırt edebilmektedir. Bu çalışmada öğrenci doğadaki gül dalını kendi algısı ve dokunma hissine göre yorumlamıştır.



Görsel 2. Öğrenci 2, Benim Kedim, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35x35cm, 2023

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

Bu çalışmada öğrenci evinde kedisi olduğu için kedinin formunu hissederek ve dokunarak tuval üzerine kedisini çalışmıştır. Öğrenci az gören görme engelli olması sebebiyle kedisinin renginin beyaz olduğunu tanımlamış, renkleri de karartı şeklinde görebildiğini ifade etmiştir. Öğrenci kedinin yanındaki toprak, paspas ve saksıda çiçek ve yaprakları da el yordamıyla hissederek tanımlayabilmiştir. Tuval üzerine seramik çamuru ile bu tanımadığı objeleri de vermiştir. Resimsel olarak belli bir oranda küçültürken tuval üzerinde formlar oluşturmuş ve ortaya resimsel bir çalışma çıkardığı için motive olmuştur.



Görsel 3. Öğrenci 3, Yalnız Ağaç, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35x35cm, 2023

Yalnız ağaç isimli bu çalışmada öğrenci doğa yürüyüşü sırasında doğadaki ağaçlara, dallara, çakıl taşlarına dokunarak doğadaki dokuları betimleyerek algılamıştır. Ağacın dokusuna ve gövdesine dokunarak, ağaç gövdesini seramik çamuru ile şekillendirmiş, ağaç dallarını seramik çamuru ile oluşturmuştur. Öğrenci dokunarak doğada algıladığı nesneyi, plastik sanatlar öğelerine uygun olarak, tuval üzerine tasarlayarak el yordamı ile hissederek çalışmıştır. Ağacın toprakla birleştiği yere, çakıl taşı şeklinde formlar oluşturarak hareket kazandırmış ve algıladığı nesnelere tuval üzerine verebilme duygusu ile ve bir çalışma yapabilme hazzıyla motive olmuştur.

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ



Görsel 4. Öğrenci 4, Bahar Dalı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35x35cm, 2023

Bahar dalı isimli bu çalışmada öğrenci, bahar dallarına ve dallardaki çiçeklere dokunarak formu hissetti ve seramik çamuru üzerine şekillerle bahar dalı formunu verdi. Az gören öğrenci olduğu için hiç görmeyen bir görme engelli bireye göre şekilleri ve formları algılayabilmesi daha kolay olmaktadır. Renklendirmeyi öğretmen yardımıyla tamamlasa da renkleri karartı şeklinde görebilmektedir. Bahar dallarının formu ve biçimi el yordamı ile hissederek dokunarak tuval üzerine tasarlamıştır. Çalışmayı tamamladığında ortaya bir ürün çıkardığı için motive olmuştur.



Görsel 5. Öğrenci 5, Meyve Sepeti, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40cm, 2023

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

Meyve sepeti isimli bu çalışmada öğrenci meyve ve sebzelere dokunarak doğal formları ve dokuları hissetmiştir. Sepete dokunarak sepetin dokusunu algılamıştır. Seramik çamurunu meyve ve sebzeleri tuval üzerine belli oranda küçülterek sepete ve tuvalin büyüklüğüne oranlayarak hazırlamış ve tuval üzerine yerleştirmiştir. Çalışmada dokunduğu nesnelere göremediği için el yordamı ile plastik değerleri uygulamaya çalışarak, her bir nesneye doku ve form vermeye çalıştığı izlenebilmektedir. Çalışma sonunda öğrenci çalışmasını tamamlama hazzıyla motive olduğu gözlemlenebilmiştir.



Görsel 6. Öğrenci 6, Benim Bebeğim Top Oynuyor, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 35x35cm, 2023

Benim bebeğim top oynuyor isimli bu çalışmayı hazırlayan öğrenci az gören görme engelli bireydir. Çalışmaya oyuncak bebeğine dokunarak, seramik çamuru ile şekiller vererek tamamlamıştır. Çalışma detayında bebeğin şapkası, saçları ve elbisesindeki düğmelerini verebilmiştir. Aynı zamanda yuvarlak toplar koyarak bebeğini toplarla oynayan bebek olarak betimlemiştir. Boyama yaparken çoğu zaman parmaklarını kullanarak ince uçlu fırçayla da öğretmenin renkleri tanımlamasıyla çalışmayı tamamlamıştır. Çalışmada parçadan bütüne gidilmiştir. Çalışma sonunda birey oyuncak bebeğini detaylarıyla el yordamı ile hissederek verebildiği ve resimsel bir ürün tasarlayabildiği için motive olduğu düşünülmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada görme engelli bireylerde plastik sanat eğitiminin önemi, etkileri ve gerekliliği uygulamalarla vurgulanmıştır. Araştırma çerçevesinde yirmi adet

GÖRME ENGELLİ BİREYLERDE PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ

görme engelli bireye konu ve materyal verilerek yarı yapılandırılmış gözlem ve uygulamalar yaptırılmış, altı adet bireye ait sonuçlara makalede yer verilmiştir. Bu uygulamalar az gören ve görmeyen öğrencilerle birebir çalışılarak, gözlemlenerek öğretmen eşliğinde ve rehberliğinde tuval yüzeyi üzerine seramik çamuru ve modelaj kalemleriyle, dokunarak yönlendirme ile yapılmış çalışmalardır. Öğrenciler çalışmalarında nesnelere tanımlayarak, dokunma duyusunu kullanarak ve el yordamı ile hissederek çalışmalara yön verirken, çalışmanın her aşamasında yönlendirme ve telkin ile sanat eğitimi öğretmeni tarafından motive edildiği düşünülmektedir. Çalışmalar yapılmadan önce bireyler doğa yürüyüşüne çıkartılıp, dokunma, hissetme, doğadaki nesnelere ve dokular arasında bağ kurma ve duyuşsal özelliklerini kullanarak geliştirmelerine önem verilmiştir. Uygulama aşamasında, anında dönüt ve düzeltme ilkesiyle öğrenciye geribildirim verilirken, adım adım ve kademeli yaklaştırma öğretim yöntem teknikleri kullanılmıştır. Uygulamalar, parçadan bütüne ilkesiyle şekillendirilmiş, yapılan çalışmalar fotoğraflandırılarak yorumlama yapılmıştır.

Yorumlama sonuçlarına göre; görme engelli bireylerin rehber sanat eğitimcisinin yönlendirme ve anlatımları doğrultusunda engelli bireyler üç boyutlu formları algılayarak uygulamışlardır. Görme yetisi hiç olmayan bireyler, renk uygulamalarında rehber öğretmen yardımıyla uygulama yapabilmişlerdir. Görme engelli bireylerin, sanat eğitimi ve doğayı algılamalarında üç boyutlu formları renk uygulamalarına göre daha başarılı bir şekilde algılayıp uygulayabildikleri gözlemlenebilmiştir.

Çalışma grubundaki tüm bireyler rehber gözetiminde yapmış oldukları çalışmalardan mutlu olduklarını ve motivasyonlarının güçlendiğini ifade etmiştir.

KAYNAKÇA

- Ataman, A. (2009). *Özel Gereksinimli Çocuklar ve Özel Eğitime Giriş*, Ankara, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Gökaydın, N., (2002). *Temel Sanat Eğitimi*, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Işingör, M., & Eti, E., & Aslıer, M., (1986). *Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim*, Devlet Kitapları. Ankara
- Kara, C. (2011). *Gören, Az Gören Ve Görme Engelli Çocuklar İçin Bakılabilen Ve Dokunulabilen İllüstrasyonlu Kitap Önerisi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı Grafik Tasarımı Programı. Sanatta Yeterlilik, İstanbul.
- Kayserili, N.M. (2012). *Modern Resimde Doku Lirizmi*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Erzurum.
- Mülayim, S. (2008). *Sanata Giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yayın Evi.
- Öztuna, H.Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*. İstanbul: Tıbyan Yayıncılık.



SANAT EĞİTİMİNDE DİJİTAL OKURYAZARLIK VE TERSYÜZ ÖĞRENİM MODELİ

Alper Demirel¹, Osman Çaydere²

Özet

Dünyamızda 2020 yılının ilk çeyreğinde yayılmaya başlayan Covid19 salgını, eğitim süreçlerinin teknolojiyle harmanlanmasını gerektirerek, uzaktan eğitim yöntemlerinin yaygınlaşmasına neden oldu. Bu deneyimleme süreci, öğrenme alanında yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına imkân verdi ve Tersyüz sınıf sistemi gibi yeni bir stratejinin eğitimde kullanılabilirliğini ön plana çıkardı. Tersyüz Eğitim modeli, ev uygulamalarının sınıf içi ders işleyişiyle yer değiştirdiği ve okulda uygulamaların öğretmen rehberliğinde, teorik öğrenimin ise evde, sunulan eğitim videolarıyla gerçekleştirildiği bir yöntemdir.

Uzaktan eğitim sürecinde sanat eğitimcilerinin de başvurması veya ürettikleri içerikleri paylaşması için Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından hizmete sunulan Eğitim Bilişim Ağı (EBA) platformunda, Görsel Sanatlar dersine özel nitelikli içerik sayısının az olduğu ya da birbirlerini tekrar ettiği gözlemlenmiştir. Bu çalışma kapsamında alana özel eksikliklerin giderilmesi, sanat eğitimcilerini nitelikli içerikler oluşturmak üzere harekete geçirmeyi hedefleyen öğrenim ve uygulama yöntemleri araştırılmıştır. Bu bağlamda dijital okuryazarlığın önemli bir nitelik olarak göz alındığı harmanlanmış öğrenme yöntemlerinden olan Tersyüz Öğrenim modelinin Görsel Sanatlar dersine olası katkılarının ortaya çıkarılması ve derse özel geliştirilebilir içeriklerin sunulması bu çalışmanın odağını oluşturmaktadır.

Literatürde bu yeni stratejinin altyapı hazırlığına yönelik Görsel Sanatlar eğitimi özelinde geliştirilmiş bir çalışma bulunamamıştır. Bu çalışma alana katkı sağlamak amacıyla, günümüzdeki en genel anlamıyla hayal gücünün ifadesi olarak açıklanan sanatın öğrenciye aktarılmasında ve sanatsal disiplinlerin daha kolay ve hızlı kazandırılmasında, çoklu ortam ve dijital okuryazarlık kavramlarıyla Tersyüz Öğrenme modelini teknik ve uygulama yönüyle Görsel Sanatlar dersi özelinde ele almaktadır. Çalışma kapsamında bu modelin sanat eğitiminde kullanımının, Sanat Tarihi (Kubadabad Sarayı), Resmin Temel Öğeleri (çizgi, biçim, form) ve Grafik Tasarım (dijital öğretmen) alanlarına yönelik metodolojik birer örnek uygulama taslağı hazırlanmıştır. Bu kapsamda içeriğin hazırlandığı paket programlar ve her sanat eğitimcisinin kolaylıkla ulaşabileceği donanımlar tanıtılmıştır.

¹ Doktora öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/ Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0002-0451-2420, alperdemirel06@gmail.com

² Prof. Dr. Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/ Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0003-4004-1643, osmançaydere@gazi.edu.tr

Türkiye’de sanat eğitimcilerinin yeni öğrenim modellerini ve kullanılan teknolojileri tanımalarına, bu ortamlar yardımıyla zenginleştirilmiş ders içerikleri oluşturabilme disiplinlerini kazanabilmeleri yolunda çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: Dijital okuryazarlık, Bilişim, Teknoloji, Görsel Sanatlar, Tersyüz Öğrenme.

DIGITAL LITERACY AND FLIPPED LEARNING MODEL IN ART EDUCATION

Abstract

The outbreak of the pandemic in 2020 necessitated the blending of education processes with technology, leading to the widespread adoption of remote learning methods. This mandatory experimentation period has allowed for the emergence of new approaches in the field of learning, highlighting the potential usability of strategies like the Flipped Classroom model. Flipped Learning is a model where homework replaces traditional in-class instruction. According to this model, practical activities are guided by teachers at school, while theoretical learning takes place at home with educational videos.

During the period of remote learning, it has been observed that the Education Informatics Network (EBA) platform, created by the Ministry of Education (MEB) for art educators to access and share content, has a limited number of specialized resources for Visual Arts classes, and these resources often overlap or lack diversity. In this study, research has been conducted to explore learning and application methods that aim to engage art educators in creating high-quality content to address the specific gaps in this field. In this context, the focus of this study is to examine the potential contributions of the Flipped Learning model, which is considered one of the blended learning methods that values digital literacy, to the Visual Arts curriculum.

A review of the literature revealed a lack of studies focusing on the preparation of the infrastructure for this new strategy in the context of Visual Arts education. To contribute to the field, this study specifically addresses the application of the Flipped Learning model in the Visual Arts class, utilizing multimedia and digital literacy concepts. Methodological examples for implementing the Flipped Learning model in the areas of Basic Elements of Painting, Graphic design, and Art History have been prepared. Additionally, the study introduces software packages and minimum equipment accessible to all art educators.

It is believed that this study will contribute to the literature by enabling art educators in Turkey to familiarize themselves with new learning methods and the technologies used, thus acquiring the discipline to create enriched course content within these environments.

Keywords: Digital literacy, Informatics, Technology, Visual Arts, Flipped Learning.

Giriş

Teknolojinin hızla yayılması, eğitim alanında da değişimin ve gelişimin ivme kazanmasına yol açmıştır. Bu süreçte, öğretme ve öğrenme için yeni yaklaşımlar ortaya çıkmış ve "Tersyüz" edilmiş sınıf gibi bir stratejinin eğitimde kullanılabilirliği

ön plana çıkmıştır. Tersyüz Sınıf Sistemi (TYS), öğrencilere eş zamansız sistemler aracılığıyla çalışacakları konulara okul dışında erişme imkânı sunarken, sınıf ortamında ise problem çözme etkinlikleri ve bireysel öğrenme zorluklarına odaklanma fırsatı sunar. Kısacası, Tersyüz Eğitim, evde yapacağı uygulamaya dönük çalışmalar ile okuldaki öğrenme sürecinin yer değiştirdiği bir yaklaşımdır (Verleger ve Bishop, 2013: 14).

Çevrimiçi ortamlarda, öğretim materyalleri, video kayıtları, ses kayıtları ve forum tartışmaları gibi elektronik materyallerle eşzamanlı olmayan bir şekilde gerçekleştirilebileceği gibi, mesajlaşma, görüntülü konferans ve uzaktan eğitim altyapıları gibi uygulamalarla da senkronize olarak gerçekleştirilebilir (Hew ve Cheng, 2014). Bu modelde yüz yüze uygulamalar ise sınıf/atölye ortamında gerçekleştirilir. Ayrıca, Tersyüz Öğrenme modeliyle öğrenci ve öğretmen arasındaki iletişim artırılırken, sınıf/atölye zamanı daha etkin ve verimli bir şekilde kullanılır (Stein ve Graham, 2014: 28).

Literatürde bu yeni strateji ile ilgili çok sayıda deneysel araştırma yapılmış olmasına rağmen bu modele özel eğitim materyalleri geliştirilmesine yönelik eğitimcilerle katkı sunabilecek çalışmalara rastlanmamıştır. Bu çalışmada Tersyüz Sınıf Sistemi tanıtılacak ve sanat eğitiminde dijital teknolojilerin desteğiyle uzaktan öğrenmeye yönelik nasıl materyallerin geliştirilebileceği anlatılacaktır. Tersyüz eğitim modeline uygun olarak araştırma özelinde hazırlanan eğitim videolarından kesitler, kullanılan paket programlar, donanımlarla birlikte anlatılacaktır. Türkiye'deki sanat eğitimcilerinin Tersyüz Sınıf Sistemi (TYS) gibi yeni öğrenme-öğretim modelleri için kullanılacak dijital teknolojileri keşfetmeleri, bu yeni model ile deneyim edinme istekliliklerini arttırmaları ve sanat eğitiminde teknolojinin önemini kavramaları açısından, bu çalışmanın yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Sanat Eğitiminde Teknolojinin Önemi

Schultz'a (2006: 47) göre, Dijital Teknolojilerin dört temel özelliği vardır:

- Bilgiyi kitlelere ulaştırma süresinin son derece çabuk olması.
- Bilgi depolama kapasitesinin sınırının olmaması.
- Bilgiye her yerden ulaşım imkânı sunması.
- Dijital bilginin kolaylıkla yeniden düzenlenebilir olması.

Schultz'un bahsettiği Bilgi İletişim Teknolojilerinin Görsel Sanatlar eğitimine katkısı madde madde incelendiğinde şu şekilde getirileri olacağı düşünülmektedir.

- Bilgi kitlelere yayma süresinin son derece çabuk olması: Bir ders saati olarak uygulanan sanat eğitimi için en temel sorun olan zaman kısıtlılığı, bilgiyi hızla işleyebilen, analiz edebilen ve sonuçları anında sunabilen dijital teknolojilerle aşılabilecektir.

- b. Bilgi depolama kapasitesinin sınırının olmaması: İnternet üzerinden yapılan yayınlarda kaynakların bulut içinde paylaşılabilmesi sayesinde hazırlanan ders anlatımları istenildiği zaman tekrar izlenebilecektir.
- c. Bilgiye her yerden ulaşım imkânı sunması: Günümüzde hemen her öğrencinin akıllı bir elektronik cihaza sahip olduğu düşünüldüğünde, öğrencinin istediği ortamda, istediği zamanda öğrenim ortamını oluşturması mümkün olacaktır.
- d. d.Dijital bilginin kolaylıkla yeniden düzenlenebilir olması: Kaynağı doğrulanmış dijital bilgiler istenildiği şekilde öğrencilerin hizmetine sunulabilmektedir. Örneğin bir eğitim videosundan alıntılanan bir görüntü ya da videonun istenilen kısmı, video montaj programları aracılığıyla sanal ortamda öğrenci seviyelerine göre tekrar elden geçirilerek sunulabilmekte ya da yenilikçi fırsatlar vermektedir.

Problem

Seçmeli sanat dersiyle zenginleştirilmemiş çoğu ortaokul ve lisede görsel sanatlar dersi sadece 1 ders saatidir. Yani hem teorik eğitim hem de bunun pratikte uygulanması 40 dakikaya sıkıştırılmış durumdadır. Bu kısıtlı zaman dolayısıyla Türkiye’de görsel sanatlar derslerinde belli disiplinlerin kazanılması zorlaşmaktadır. Sanat eğitimi sürecine yeterli önemin verilememesi, eğitimi sadece akademik başarı olarak gören ve yarış ortamında yetişen nesillerin sanattan yoksun kalmalarına sebep olmaktadır.

Ülkemizde teknoloji destekli uzaktan eğitim için EBA altyapısı oluşturulmuş ve okullara akıllı tahtalar donatılmış olsa da hâlâ dijital ya da uzaktan sanat eğitimi için yardımcı materyal geliştirme denilince akıllara sadece Powerpoint sunumları gelmektedir. Powerpoint çıktıları, bireysel öğrenenlere yönelik içerik oluşturanlar için dikkat dinamizmi sağlayacak, göz alıcı ve etkileyici içerikler sunabilme konusunda sınırlayıcıdır. İçerik ne kadar derin ve kuvvetli olursa olsun, izleyicinin ilgisi belli bir süre sonunda dağılacaktır. İzleyiciyi etkileyen, izlediklerinin hatırd kalmasını sağlayan özgün içerikler, daha ileri düzey yazılım bilgisi gerektiren video-ses montaj, 2d-3d animasyon programları ile gerçekleştirilebilmektedir. Bunun için de sanat eğitimcisinin dijital okuryazarlık alanında da eğitim görmesi, yetkinliklerini geliştirmesi gerekmektedir. Eğer ki çağın gereksinimlerine ayak uyduran donanımlı bir eğitmen yetiştirilemiyorsa, eğitim sürecinde öğrencilerin, yani, yeni kuşağın ve gelecek jenerasyonların hızına yetişebilmekten söz etmek zor olacaktır.

Günümüzde yeni nesillerin kullandığı dil, ekseriyetle teknoloji dilidir. Eğitimci bu alanda kendisini yetiştiremezse, çağın gerektirdiği bu dili anlayabilmek ve dolayısıyla teknolojiyi daha aktif kullanan öğrencilerin dünyasına girebilmek, mümkün görülmemektedir. Bu çalışmanın üzerinde durduğu problemler maddeler halinde sıralanacak olursa:

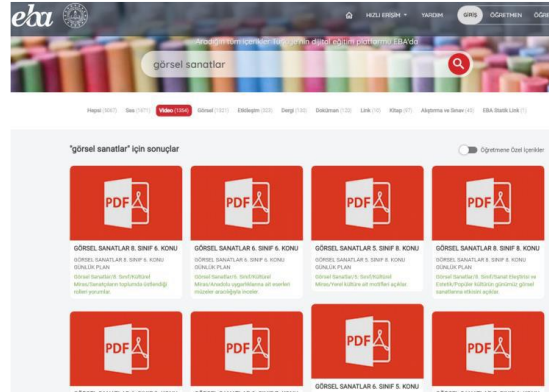
- 1- MEB’de Görsel Sanatlar Dersine ayrılmış sürenin kısıtlılığı,

SANAT EĞİTİMİNDE DİJİTAL OKURYAZALIK VE TERSYÜZ ÖĞRETİM MODELİ

- 2- Çağın teknolojik oluşumlarına sanat eğitimcisinin yabancı olması,
- 3- EBA kurumsal internet sitesine girildiğinde Görsel Sanatlar dersine yönelik hazırlanmış 5067 içerik (görsel 1) olmasına rağmen bunların içinde nitelikli içeriklerin çok az olması ve hazırlanmış içeriklerin de çoğunluğunun PDF içerikleri ya da Powerpoint sunularından (görsel 2) ibaret olması, şeklinde sıralanabilir.



Görsel 1: EBA Görsel Sanatlar Dersi Arama Raporu, Ekran Görüntüsü 22 Mart 2021 Tarihi İtibariyle Alınmıştır. (Kaynak: <https://www.eba.gov.tr/arama?q=g%C3%B6rsel%20sanatlar>)



Görsel 2: EBA Görsel Sanatlar Ders İçeriği Arama Sonucunun İkinci Sayfası, Ekran görüntüsü 22 Mart 2021 tarihi itibariyle alınmıştır. (Kaynak: <https://www.eba.gov.tr/arama?q=g%C3%B6rsel%20sanatlar>)

Amaç

Günümüzde teknolojik cihazlar ve internet, günlük hayatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Eğitim alanında da dijital araçlar kullanılarak, faydalarından yararlanılmaya çalışılmaktadır. Bu çalışma, daha kaliteli bir sanat eğitimi sunmak için yeni yöntemler ve materyaller geliştirmeyi hedeflemektedir. 2020 yılında başlayan salgın hastalık süreci, dünya çapında etkili olmuş ve eğitim alanını da etkilemiştir. Öğrenciler, eğitimlerini teknoloji sayesinde evlerinde sürdürmek zorunda kalmışlardır. Görsel Sanatlar dersi gibi uygulamalı dersler özellikle bu süreçten oldukça fazla etkilenmiştir. Salgın döneminde dijital teknolojilerin yardımıyla

uzaktan eğitim sunumları yapmak isteyen sanat eğitimcileri de, kendi teknolojik yeterliliklerini sorgulamak durumunda kalmışlardır.

Diğer yandan örgün eğitim kurumlarında Görsel Sanatlar ders saatine ayrılan zamanın kıstlılığı, zamanı etkili kullanabilmeyi sağlayan teknoloji destekli öğretim modellerine yönelme gerekliliğini doğurmuştur. Bu çalışmada dünya genelinde yaygınlaşmaya başlayan, ancak ülkemizde henüz yeterince bilinmeyen ve uygulanmayan bir yöntem olan “Tersyüz Eğitim” yöntemi anlatılmak istenmiştir. Buna paralel olarak, Tersyüz eğitim modeline uygun içerikler üretme konusunda sanat eğitimcilerini harekete geçirecek teknolojik araçları sunmak da çalışmanın amaçlarından biridir. Bu bağlamda, içerikte, dijital teknolojilerle, sanat eğitiminde Tersyüz öğrenim modeline uygun eğitim sunumlarının hazırlandığı programlar incelenmiş, çalışmaların nasıl ve hangi araçlarla oluşturulabileceğine dair örnekler verilmiştir (Araştırma özelinde hazırlanan bu fikri çıktılara ait çevrimiçi karekod bağlantıları “Ekler” bölümünde paylaşılmıştır).

2012 yılından beri dijital ortamdan çeşitli eğitim içerikleri sunan Milli Eğitim Bakanlığının geliştirdiği Eğitim Bilişim Ağı (EBA) birçok ders branşında, yine branşın eğitimcileri tarafından hazırlanmış iyi çalışmalarla desteklenmektedir. Ancak bu platformda Görsel Sanatlar eğitimi alanında nitelikli çalışmaların kısıtlı olması, bu alanda yapılacak çalışmaların artırılmasını gerekli kılmıştır. Bu çalışma Görsel Sanatlar dersine ait konu ve kavramları, Tersyüz Sınıf Sistemine uygun olarak, teknolojinin girdiği her ortamda öğrenmeye yönelik, nitelikli içerik hazırlama konusunda yol gösterici olmayı da amaçlamaktadır.

Tersyüz Sınıf Sistemi

Teknolojinin hızla ilerlemesi, toplumların yaşantısındaki dönüşümü kaçınılmaz hale getirirken, eğitim kurumlarının da bu değişime ayak uydurması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır (Arat & Bakan, 2014). Teknolojinin sürekli gelişimi, eğitim sistemlerinin de sürekli olarak gelişme ve değişme ihtiyacını doğurmaktadır (Kertil, 2008:33). Bu nedenle, eğitim alanında yeni yaklaşımlar ortaya çıkmakta ve Tersyüz sınıf sistemi gibi yeni bir eğitim stratejisi gündeme gelmektedir. Tersyüz sınıf sistemi, öğrencilere asenkron sistemler aracılığıyla kendi başlarına çalışabilecekleri konulara evde erişme imkânı sağlarken, sınıf ortamında ise daha çok sanatsal uygulamalar ve grup çalışmaları yapma fırsatı sunmaktadır. Bu sistem, evde yapılacak uygulamalar ve ödevlerle sınıf içi ders işleyişinin yerini değiştirerek öğrencilere bireysel öğrenme süreçlerinde karşılaştıkları zorluklara odaklanma fırsatı sunmaktadır. (Verleger & Bishop, 2013:12).

Tersyüz sınıf sistemi, geleneksel öğrenme yöntemlerinden farklı olarak, öğrencilere teorik bilgileri evde öğrenme ve bu bilgileri sınıfta uygulama imkânı sunan bir eğitim yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Zownorega, 2013: 15). Ayrıca, derslerin video kaydı alınarak ya da dijital ortamda yeni video sunumları

oluşturularak, öğrencilere istedikleri zaman ve mekânda istedikleri bilgiye ulaşma imkânı sağlanarak, bireysel öğrenme de desteklenmektedir (Talbert, 2012: 2).

Tersyüz sınıf sistemi, adı konulmasa da ilk Miami Üniversitesi'nde ekonomi profesörlerince psikoloji, sosyoloji, felsefe ve hukuk alanlarındaki teorik okumaların çokluğundan dolayı kullanılmaya başlanmıştır (Correa, 2015). 2007 yılında Woodland Lisesi öğretmenlerinden Aaron Sams ve Jonathan Bergman ders sunumlarını kaydetmek için bir bilgisayar programı satın almış, derse katılamayan öğrencilere yönelik ders anlatımlarını kayıt altına alıp, internet üzerinden paylaşmışlardır. Eğitimde kullanılan bu yöntem, böylece başka eğitimcilerin de merakını bu alana yöneltmiştir (Bergmann & Sams, 2012:42). Northern Colorado Üniversitesi'ndeki eğitimciler, sınıf zamanlarında grup çalışmaları yapmışlar, dersin teorik anlatım kısmını internet üzerinden sunulacak şekilde hazırlamışlardır. Süreç sonunda gelen başarıyla birlikte, Tersyüz Eğitim modeli üç binin üzerinde öğrenciyle ile kısa bir süre içinde katılımcı sayısını genişletmiştir (Talbert, 2012: 3).

Geleneksel öğretim yönteminden ayrılarak, Tersyüz sınıf sistemi uygulamasında, öğrenciler, çevrimiçi videolar, sunumlar ve interaktif öğrenme sistemleri gibi çoklu ortam araçlarıyla evde teorik dersleri öğrenme imkânı bulmaktadır. Aynı zamanda öğrenciler, öğretmenin sağladığı araçlara ek olarak, konuyla ilgili araştırmalar yapmak suretiyle bireysel öğrenme sorumluluğunu da üstlenmektedirler. Sınıf ortamında ise öğrenciler, uygulama tabanlı etkinlikler ve tartışma platformları gibi öğretmenin aktif olarak katıldığı çalışmalarla, öğrendiklerini paylaşma ve pekiştirme fırsatı yakalamaktadırlar. (Seaman & Gaines, 2013). Geleneksel öğretiminin çağın ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kaldığını belirten Talbert (2012), öğrenenlerin, öğretmenin rehberliğine en fazla ihtiyacının olduğu uygulamaları öğretmenden uzakta sınıf dışında yaptıklarını belirtmiştir. Bununla birlikte, geleneksel sistemde sınıf ortamında yapılan eğitim süreci, öğretmen etkinliğinin en yüksek seviyelerde olmasına rağmen öğrenenlerin pasif bir rol üstlendiği ve uygulama becerilerini en alt seviyede kullandığı bir zaman dilimini ifade eder. (Arslan & Özpınar, 2008: 47). Sanat eğitiminde de ilerleme kat edilebilmesi için geleneksel yapının tersine çevrilmesi; öğrencilerin atölye ortamı dışında teorik öğrenmelerle temel bilgileri donanması, atölyede ise zorlu ve üst seviyelerdeki sanatsal uygulamalarını öğretmenlerinin gözetiminde gerçekleştirmeleri gerektiği düşünülmektedir.

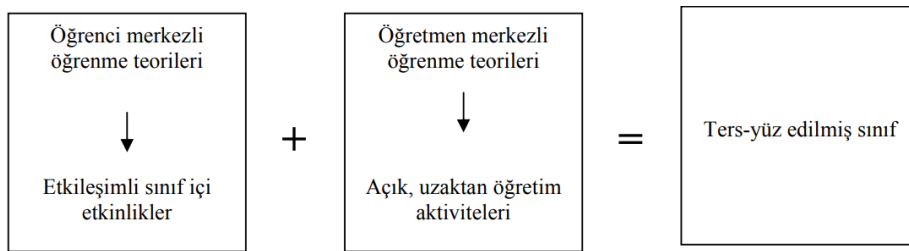
Bu çalışmada Tersyüz Eğitim modelinden bahsederken öncelikle teknoloji ile giriş yapılmasının sebebi, bu eğitim modelinin teknoloji ile iç içe olmasından kaynaklanmasıdır. Yani en azından temel düzeyde bir dijital okuryazarlık olmadan, tersyüz eğitim modeli gerçekleştirilemez. Bu bağlamda "dijital bilinç tersyüz sınıf sisteminin olmazsa olmazıdır" denilebilir.

Tersyüz Eğitim Modeli ile Teknolojinin Kullanımı

Tersyüz sınıf sisteminin ortaya çıkması, derslerin kaydedilip farklı bir platformda verilmesi durumu kameranın ve ardından internet teknolojilerinin gelişimiyle paralellik gösterir. Sınıf içi etkinliklerin dışarıya taşınması için, teknolojinin gelişim süreci büyük bir önem taşır. Ancak uzaktan öğrenim için ders materyalleri geliştirmek üzerine yapılan çalışmaların, sınıf dışı etkinliklerin oluşumu açısından daha da önemli olduğu söylenebilir. (Bishop & Verleger, 2013:15). Yani eldeki teknolojik imkânları doğru kullanarak Tersyüz eğitim modeline uygun materyaller geliştirebilmek bu süreçte çok önemlidir. J. Bergmann ve A. Sams, derse katılmayan öğrenciler için derslerini kaydetme ve çevrimiçi ortamda yayınlama fikrini benimsemişlerdir. Bu teknoloji ile desteklenmiş fikir, derse katılmayan öğrenciler, eksikliklerini gidermek için, öğretmenlerinin geliştirdiği ders materyallerine ilgi göstermiştir. Ancak ilginç bir şekilde, derse katılan öğrencilerin de çevrimiçi ortamdaki öğrenme kaynaklarına ilgi göstererek dersi tekrar etmeleri gözlenmiştir. Bu gözlem, Bergmann ve Sams'in okulda geçirilen sürecin yeniden değerlendirilmesi ve keskin bir değişim yapılması gerektiği konusunda kanaat sahibi olmalarını sağlamıştır. Bu doğrultuda, konuların okulda anlatılması yerine, sınıf içinde uygulamalı, problem çözmeye odaklı ve etkileşimli çalışmaların daha uygun bir yaklaşım olduğunu ve ders konularının çevrimiçi ortamda sınıf dışında izlenebileceğini öne sürmüşlerdir (Frydenberg, 2012: 42). Yani, teknoloji TYS sisteminin ortaya çıkışında en önemli paya sahiptir.

Okul içi teorik öğretimin ev ortamına, Okul dışı evde yapılacak uygulama sürecinin ise okul içine alınması olarak tanımlanan (Correa, 2015) TYS sistemi son dönemlerde birçok ders düzeyinde popüler bir öğrenim yaklaşımı olarak, gelişmiş ülkelerde yaygınlaşmaya başlaması dikkat çekicidir. Tersyüz edilmiş öğrenimde, eğitimler tüm çevrimiçi dijital platformlarda sınıf dışındayken izlenebilmektedir. Okul ortamındaysa tamamen uygulamaya dönük, sadece evde anlaşılmayan konuların kısaca üzerinden geçildiği, aktif ve etkili bir ortam oluşabilmektedir (Kara, 2016).

Bishop ve Verleger (2013:16) TYS sisteminin, okulda etkileşimli grup etkinlikleri ve okul dışında dijital ortam tabanlı bireysel öğrenmeye yönelik aktivitelerden meydana geldiğini belirtmişlerdir. Bu bağlamda aşağıda Bishop ve Verleger (2013)'in TYS sisteminin şema gösterimi verilmiştir (Görsel 3).

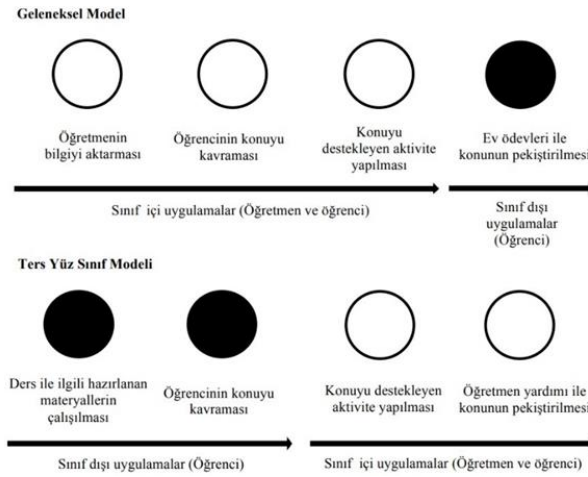


Görsel 3: Tersyüz Edilmiş Sınıf Sistemi. (Kaynak: Bishop ve Verleger, 2013)

SANAT EĞİTİMİNDE DİJİTAL OKURYAZALIK VE TERSYÜZ ÖĞRETİM MODELİ

Son zamanlarda popüler hale gelen tersyüz edilmiş sınıflar, geleneksel yaklaşıma göre daha iyi bir planlama ve takip gerektiren bir yöntemdir. Başarıyı sağlayabilmek için sadece okul/atölye içi uygulamaların değil, okul dışında öğrencilerin ev ortamında alacağı eğitimin de etkili bir planlama ile verilmesi TYS sisteminin en önemli konusudur.

Geleneksel Görsel Sanatlar ders öğretiminde, öğretmen dersin teorik kısmını en az 20 dakikalık sürede öğrencilerine aktarabilir, sonra uygulamaya geçer. Bu da zaten az olan ders saatinden uygulamaya ayrılacak vakitten kayıp anlamına gelmektedir. Ancak tersyüz eğitim modelinde, öğrenim evde gerçekleşeceğinden uygulama ve öğretmen rehberliğine ayrılacak süreden kazanç sağlanmış olacaktır. Tersyüz Eğitim modelinin geleneksel eğitim modeli ile karşılaştırması Görsel 4'te verilmiştir.



Görsel 4: Tersyüz Eğitim ile Geleneksel Eğitimin Karşılaştırılması. (Kaynak: Zownorega, 2013)

Şemada da görüldüğü gibi, geleneksel yöntemde, bilginin aktarılması ve konunun kavranma süreci, ders saati içinde yapılmaktadır. Zaten kısıtlı olan görsel sanatlar ders süresinde, teorik öğrenme sürecinin sınıfta gerçekleşmesinden dolayı, uygulamaya daha az vakit kalmaktadır. Oysaki eğitimci tarafından teknolojik imkânlarla desteklenmiş tersyüz edilmiş sanat eğitimi ile hem öğrencinin öğrenme süreci kolaylaştırılmış hem de derste uygulamaya ayrılacak süreden kayıp yaşanmamış olacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, okul ortamının dışında yapılacak uygulama etkinlikleri ve öğrenmeler için hazırlanan ders anlatımlarının kolay anlaşılabilir ve dikkat dinamiklerini koruyacak şekilde hazırlanması gerektiğidir. Bu doğrultuda evde öğrenmeye yönelik hazırlanacak etkili eğitim içerikleri, dijital ortamda bir araya getirilebilir, dikkat toplayacak, vurgu oluşturacak görsel efektlerle canlandırılabilir ve çevrimiçi olarak öğrencilere ulaştırılabilir.

Yöntem

Bu çalışmada yabancı kaynaklarda “Flip Learning” yani “Tersyüz Eğitim” olarak geçen bir eğitim modelinin Görsel Sanatlar eğitimine adapte edilmesine yönelik kullanılacak teknolojik içerikler tanıtılmıştır. Ülkemiz Görsel Sanatlar dersinin en büyük problemlerinden zaman kısıtlılığına çözüm sağlayabilecek, aynı zamanda öğrencinin daha kalıcı bir şekilde konuyu anlayabilmesini sağlayacak, daha iyi bir şekilde yapacağı çalışmaya güdüleyebilecek, sanat eğitimcisinin kullanacağı dijital araçlar ve bunların kullanım yöntemleri bu bölümde incelenmiştir.

Bu çalışmada Tersyüz Öğrenme modeline yönelik, dijital teknolojilerle uzman görüşleri alınarak bir fikri çıktı hazırlanmıştır. Hazırlanan çıktının çeşitli öğrenim düzeylerinden öğrencilerin seviyelerine uygun, dikkatlerinin dağılmasına imkân vermeyen aynı zamanda içeriklerin de etkileyici, güdüleyici ve kısa ama akılda kalıcı olmasına özen gösterilmiştir. İçerikte, tersyüz eğitiminin olmazsa olmazı e-öğrenme etkinliği için, görsel sanatlar dersine yönelik uygulanabilecek eğitsel video geliştirme amaçlı kullanılacak araçlar tanıtılmıştır. Hazırlanan çevrimiçi sunumlar, çalışmanın sonunda, EK1-a, EK1-b ve EK1-c’ de dijital karekod ile paylaşılmıştır.

Tersyüz Eğitim İçin Kullanılan Donanım ve Yazılımlar

Donanımlar

Bir sanat eğitimcisinin eğitim içerikleri üretebilmesi için günümüzün standardında bir bilgisayar ile ona bağlı çoklu ortam sunumu yapabileceği çevre bileşenleri ve yazılımları gerekmektedir. Bu bölümde TYS sistemine uygun eğitim videoları hazırlanabilmesi için sanat eğitimcisinin kullanabileceği donanım ve çevre elemanları ile ders sunum için uygun yazılımlar anlatılacaktır.

a) Bilgisayar: Tüm yazılım (program, kodlanmış komutlar dizisi) ve donanım (bilgisayara bağlı elektronik araçlar) elemanlarını kapsayan teknolojik araçtır. Özgün ve nitelikli eğitim içerikleri üretebilecek teknoloji, günümüz standartlarında ve bu standartların üzerindeki bilgisayar sistemlerinde mümkündür. Ancak öğrenciler Tersyüz Eğitim modelinde, ders takibi için her türlü video formatını açabilen ve bilgisayarlara göre daha ergonomik olan akıllı tablet ve telefonları kullanabilirler.

b) Yeşil Perde: Eğitim atmosferine katkı sağlayan bir arka plan aracıdır. Bu makalenin çıktısı olarak hazırlanan videoda da kullanılmıştır. Montaj için yazılıma tanıtılan bir renk kodu, eğitimciyi ya da öğrencileri istenilen ortama götürebilmektedir (Görsel 5).



Görsel 5: Tersyüz Öğrenmenin Senkron Uygulandığı Yeşil Perde ve Örnek Görsel Uygulama

Görsel 6'da Kubadabad Sarayı'nın ve çinilerinin öğrencilere tanıtımında, içeriğin dikkat çekiciliğini arttırmak için oluşturulan 3 boyutlu kartal modeli her ortama montajlanabilmesi için yeşil bir fon üzerinde uygulanmıştır.



Görsel 6: Yeşil Renkli Fon Üzerinde 3 Boyutlu Modellenmiş Kartal Figürü

Görsel 7'de ise kartal figürünün Kubadabad Sarayı'nın anlatımında Beyşehir gölü üzerinde uçarken canlandırılması görülmektedir. Bununla ilgili hazırlanmış çok sayıda 3 boyutlu öge, birçok çevrimiçi platformlarda ücretsiz olarak paylaşılmaktadır. Dijital modelleme bilmeyen bir öğretmen de kolay kazanabileceği birkaç bilgiyle, bu hazır model ve animasyonları, sunumlarında, teorik içeriğe yönelik dikkat ve motivasyonu arttırıcı bir öge olarak kullanabilir.



Görsel 7: Kubadabad Sarayı Videosundan Beyşehir Gölü Canlandırması (EK 1-a)

c) Mikrofon: İyi düzeyde sesleri süzen ve algılayan ses kalitesine sahip bir ses kayıt cihazı ile içerikte kullanılacak ses arşivi oluşturulabilmektedir. Diyaframlı mikrofonlar sesi daha hassas ve gerçeğine yakın kaydedebilmektedir.

d) Ekran Kartı: Bilgisayarın dâhili donanımları içinde, içerikteki imgelerin ve videoların hazırlanması için, özellikle 3d içeriklerin akıcı ve hızlı bir şekilde oluşturulabilmesi için günümüzde gerekli en önemli bileşendir.

Yazılımlar

Bu içeriklerin oluşturulmasında her eğitimcinin kolaylıkla ulaşabileceği, çoğunlukla kullanıcı lisansı gerektirmeyen yazılımlar kullanılmıştır. Hazırlanan sunumun oluşum süreci şu şekildedir;

Öncelikle sunulacak içeriğe ait referans bilgiler ile sunumun veri tabanı oluşturulmuştur. Çalışmanın zaman çizelgesi ve senaryosu hazırlanarak içerik oluşturma işlemine geçilmiştir. İçerik için metinler, konuşma dilinde yazılıp ses kayıtları, fonetiği ve diksiyonu iyi olan kişilere okutulmuştur. Kayıt sonrası içerikte sunulacak görsellerin düzenlemesi grafik işleme programlarınca yapılmıştır. Grafik işleme programları sadece tekil görüntüler için kullanılmakla kalmaz, aynı zamanda 3 boyutlu (3b) animasyon programları için kaplama, fon vb. içerik oluşturma işlemlerinde de bunlardan faydalanılır. Geniş yelpazedeki görsel düzenleme özelliklerinden dolayı grafik işleme programları, günümüz sanat eğitimcisi için öğrenilmesi ve uygulanması çok önemli, yardımcı dijital araçlardır. Araştırmada sunulan çizgi, biçim, form konularının anlatıldığı içeriğin oluşturulmasında, veri tabanında düzenlenen resimlerle, 3b programlarda iskeleti (canlı ise eklemleri de) oluşturulan modeller kaplanmıştır. Animasyonlar, düzenlenmiş sesler, ham videolar, tüm görseller ve ilave edilecek yeşil perde önü çekimler, post prodüksiyon (son düzenleme) aşaması için video montaj programlarının açacağı formatlarda kaydedilmiştir. Bundan sonraki işlemde video montaj programında gerekli düzenlemeler, kesme ve çıkarmalar, yöneltilecek öğrencilerin düzeyine uygun espaslar, motive edici ses efektleri ve müzikler ile sunuma hazır hale getirilmiştir. Sunum eğer EBA' da yayınlanacaksa video kapasitesinin, sıkıştırma programları yardımı ile 100 MB kapasitenin altına düşürülmesi gerekmektedir, lakin EBA üzerinden link verme imkânı ile büyük videolar da sisteme yüklenebilmektedir.

Ses kayıt ve montaj programı: Bu alanda lisans gerektirmeyen bir yazılım olan "Audacity" programı kullanılmıştır. Program özellikleri itibariyle seste her türlü efekt ve düzenleme yapmaya, bozuklukları düzeltmeye imkân vermektedir.

Grafik çizim programları: Çalışma için hazırlanacak görseller, dünyada yaygın olarak kullanılan, ücretsiz aynı zamanda kapsamlı grafik ve resim işleme programı olan "Pixlr" ile hazırlanmış-düzenlenmiştir. Alternatif olarak daha yalın arabirime sahip ücretsiz programlar da çevrimiçi platformlarda bulunmaktadır.

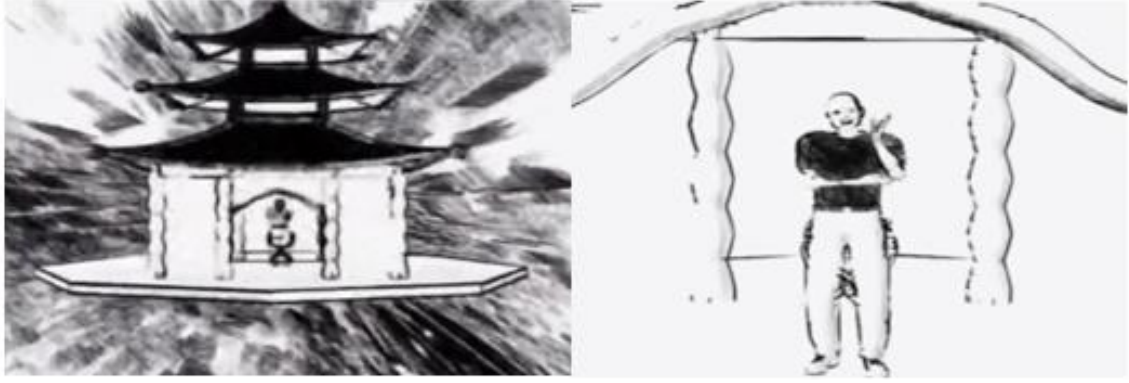
3 Boyutlu Animasyon Programları: 3 boyutlu çalışmalar için yine ücretsiz açık kaynak kodlu “Blender” yazılımı kullanılmaktadır. İnsan, hayvan modelleme ve animasyonlarında ve 3b kaplama (render) işlerinde “Poser3d” isimli program kullanılmıştır. Yine tasarım amaçlı, her sanat eğitimcisinin kolaylıkla öğrenebileceği yalınlıkta ara yüze sahip bir program olan “Corel 3d Studio” programından faydalanılabilmektedir. Fizik modellemeleri ve animasyon işlemleri için “Cinema 4d” programı bazı yerlerde kullanılabilir. Görsel 8’de resmin görsel öğelerinden çizgi, biçim ve form kavramı birbirlerine bağlı animasyonlar eşliğinde öğrencilere aktarılacak şekilde hazırlanmıştır. Bu modellemelerin ve animasyonun oluşturulmasında “Poser3d” programı kullanılmıştır.



Görsel 8: “Resimde 1.2.3. Boyut” Konulu Eğitim Videosundan Kesit (EK1- b)

Video Düzenleme Programı: Video düzenleme programı ile önceden hazırlanan tüm içerikler (ses, video, animasyon, resimler) birleştirilebilmektedir. Aralarda uygun zamansal boşluklar ve görsel geçişler düzenlenebilmekte ve eklenebilmektedir. Her içeriğin sunum süresinde de oynamalar yapılabilmektedir. Bu tip video düzenleme programlarının ses, yazı ve video kanalları ayrı olduğundan içerik hazırlama hem detaylı hem de pratiktir.

Bu çalışma paralelinde hazırlanan örnek videoların düzenlenmesinde, lisans gerektirmeyen “Movavi Video Editor” yazılımı kullanılmıştır. Video montaj için her eğitimcinin kolaylıkla kavrayabileceği, arabirimi yalın, çevrimiçi olarak da bulunabilen birçok ücretsiz alternatif yazılım bulunmaktadır. Görsel 9’da “Afiş Sanatı” konulu ders sunumu için hazırlanan 3 boyutlu içeriğin, video montaj programında bulunan görsel efekt filtreleri yardımı ile çizgi animasyona dönüştürülmüş hali görülmektedir.



Görsel 9: Movavi Video Düzenleme Programı ile Çizgisel Görüntü Efektini Kazandırılmış Bir Ders Videosu (EK1- c)

Sonuç

Her okuma eseri yeniden üretir düşüncesiyle bakıldığında, bir eğitimci için eser, önünde işleyeceği malzemesi, yani öğrencileridir. Onları sürekli okursa, iyi tanırsa değişiklik meydana getirir, onların estetik gelişim istekliliklerine bir devinim kazandırır ve sanatsal gelişimlerinde istenilen düzeye ulaşma konusunda güdüler.

Bu çalışmada Tersyüz Eğitim modelinin, Görsel Sanatlar dersinde kullanımına yönelik metodolojik bir uygulama hazırlanmış ve bu uygulamanın hazırlandığı paket programlar anlatılmıştır. Bununla ilgili hazırlanan konu tanıtım videoları Görsel Tasarım Öğeleri, Grafik Sanatı ve Sanat Tarihi alanlarına yöneliktir (EK1-a, EK1-b EK1-c).

TYS sistemi, öğrenciye okul dışında edindiği bilgiler ışığında, kişisel ya da grup etkinliği içinde bir ürün ortaya koyup kendini gerçekleştirme noktasında karşılaşacağı zorlukların daha kolay aşılmasına fırsat veren, bunu yaparken de eğitimcinin öğrencisiyle yüz yüze ilgilenmesine daha fazla imkân sunan, teknolojiyle harmanlanmış bir eğitim-öğretim yöntemidir (Correa, 2015). Yani YYS modeli ile öğrenci atölye çalışmalarının tamamını öğretmenin denetimi altında, kontrollü olarak gerçekleştirecek, konunun öğrenim süreci evde, zaman kısıtlılığı olmaksızın gerçekleşecektir.

Covid 19 salgın hastalık sürecinde, teknoloji ile uzaktan eğitim modelleri uygulanarak, bir ya da daha çok öğrencinin okulda işleyeceği konuları, evlerinde de, yine öğretmenlerinin rehberliğinde, kolaylıkla öğrenebileceği görülmüştür. Hatta öyle ki sınıf içinde uyumsuz ve dersin işleniş sürecine sorun oluşturan öğrencilerin seslerini bile kısmak, uyumsuz öğrencileri kısıtlamak, uyum sağladıkları anda tekrar aktifleştirmek, teknoloji yoluyla mümkün hale gelmiştir. Tabii ki uygun pedagojik eğitimlerin gerektiği, karşılıklı saygı ve düzen ortamının sınıfta oluşturulması için en önemli aktör eğitimci olsa da, teknoloji de aslında eğitim sürecinin geleneksel ortamlara göre daha verimli yürütülebilmesi için önemli bir role sahip olmaya başlamıştır.

Sanat eğitiminde Tersyüz Eğitim modelini uygulayan, kendini yetiştirmiş eğitimci, hem yeni nesillerin konuştuğu teknoloji dilini anlayacak, hem de okulda anlatacağı konuyu ev için hazırlayacak, böylelikle öğretmen gözetiminde, uygulamalara okulda daha çok vakit ayırabilecektir. Bu sayede öğrencinin uygulama sürecindeki aktiviteleri daha uzun süre öğretmen tarafından gözlemlenebilecektir. Teorik bilgi süreci, evde, öğretmen tarafından hazırlanan eğitim videolarıyla yürütülecek, bu süreçte öğrenci de sunumlar hazırlayabilecek, sadece anlaşılmayan konular atölye ortamında öğretmen tarafından tekrar üzerinden geçilecektir.

Tersyüz sınıf sisteminin Görsel Sanatlar dersi özelinde Türkiye’de kullanımına rastlanmamıştır. Buna sebep olarak, görsel sanatlar dersi öğretmenlerinin, TYS modelinin uygulanması ve yararına yönelik bilgi sahibi olmamaları, alan yazında, TYS sistemine yönelik araştırmaların Görsel Sanatlar dersi özelinde bulunmaması, bu sistemin yaygınlaşmasına engel olarak sayılabilir. Dijital okuryazarlığın öneminin ön plana çıktığı bu modelde, çoğu Görsel Sanatlar dersi öğretmenlerinin dijital içeriklere yönelik ilgilerinin az olması, teknolojik yeterliliklerinin zayıf olması da bu sistemin yaygınlaşmasının önündeki engellerdendir.

Öğrenme ortamını zenginleştiren, okul içi uygulama ve nitelikli grup etkinliklerini arttıran Tersyüz Sınıf sisteminin, eğitim sürecine sağladığı esneklikten yararlanılabilmesi için nihai olarak şu şartlar gerçekleşmelidir:

- a. TYS sistemine yönelik araştırmaların arttırılması,
- b. Sanat eğitimi alan öğretmen adaylarının ve aktif olarak çalışan eğitimcilerin, Tersyüz eğitim ve dijital okuryazarlık konusunda yetiştirilmesi,
- c. TYS sisteminin, Görsel Sanatlar dersinin süresine sağlayacağı katkıların belirlenmesi,
- d. Görsel Sanatlar derslerinde TYS sisteminin uygulanabilmesine yönelik eğitim altyapılarının sağlanması, sanat eğitimcilerinin teknolojik ilgi ve yeterliliklerinin arttırılmasına için alana özel eğitimlerin yapılması.

İlgili şartların uygulanması, TYS sisteminin tanınmasının ve Türkiye’deki sanat eğitimine entegre edilmesinin önünü açacaktır. Böylece Görsel Sanatlar dersinde zaman kısıtlılığının önüne geçilip, öğrencilerin estetik algılarını yansıtmaya dönük yeterliliklerini arttıracığı daha fazla çalışmanın öğretmen rehberliğiyle gerçekleştirileceği düşünülmektedir.

Elbette ki bu yöntemin de hazırlayacak eğitimci için sabır gerektirdiği ve hazırlanma sürecinin uzun olması gibi olumsuz yanları da vardır. Ama bu olumsuzluklara rağmen Tersyüz öğrenmede kullanılacak çoklu ortam destekli videoların, eğitim sunumlarında sıklıkla kullanılan “Powerpoint” programının zayıf sunum tarzının yanında, öğrenci ilgi ve dikkat bütünlüğünü sağlama açısından çok daha avantajlı olacağı düşünülmektedir. Bireysel gerçekleştirilecek video destekli eğitimin bir avantajı da öğrencinin istediği zamanlarda sunumu durdurup üzerinde düşündükten sonra tekrar devam edilebilir olmasıdır. Öğrenci bireysel öğrenme

kapasitesinin hızında öğrenebilecek, anlamadığı yerde içeriği durdurup geriye alarak tekrar edebilecektir. Ayrıca TYS ile grup etkinliklerine ayrılacak süre artacağından, atölye ortamında oluşturulan uygulamaya dönük grup etkinlikleri daha verimli olabilecektir. Verilen videonun izlenip izlenmediği ya da hangi ölçüde izlendiği EBA platformunda takip edilebilmektedir. Öğrencinin takip edildiğini bilerek evinde öğrenme eylemini gerçekleştirmesi, onlardaki öğrenmeye yönelik sorumluluk duygusunu da geliştirebilir.

Çoğu örgün eğitim veren kurumlarda haftada 40 dakikalık süre içine sıkıştırılan Görsel Sanatlar dersi için, Tersyüz eğitim ile teorik öğrenimin ev ortamında teknoloji desteğiyle azami ilgi çekicilikle verilmesinin, ders içi uygulamaya ayrılacak zaman için büyük bir kazanım olduğu düşünülmektedir. Diğer yandan salgın hastalıkların arttığı, insanların daha çok evlerine kapanmaya başladığı dönemlerde, eğitim sektörü de doğal olarak teknolojinin çok daha fazla kullanılmasına doğru bir evrilme sürecine girmiştir. Böyle bir ortamda sanat eğitimcisi de EBA platformu başta olmak üzere “Google”, “Youtube” vb. hesaplar üzerinden kendi sınıflarını oluşturup, öğrencilerinin ilgi ve ihtiyaçlarını da göz önünde bulundurarak hazırladığı ders içeriklerini paylaşabilmelidir.

İnsan zihni hangi alanda kendisini yetiştirirse, o alanda pratik öğrenme becerileri artacaktır (Onan, 2010) Eğer ki bir sanat eğitimcisi teknoloji destekli eğitim içeriği hazırlamak için bir yazılım üzerinde kendini yetiştirmeye başlarsa, sonradan çalışacağı programları anlaması giderek kolaylaşacaktır. Pratik yaptıkça mantığını kavrayacak, her çalışması bir öncekinden daha başarılı olacaktır. Dijital okuryazarlığı güçlü, teknoloji dilini iyi kullanabilen bir eğitimci yeni nesli daha iyi anlayabilecek, onlarla sanal dünyaları içinde gerçek bir bağ kurabilecektir.

KAYNAKÇA

- Arat, T. & Bakan, Ö. (2014). Uzaktan Eğitim Ve Uygulamaları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 14 (1-2) , 363-374
- Arslan, S., & Özpınar, İ. (2008). Öğretmen Nitelikleri: İlköğretim Programlarının Beklentileri ve Eğitim Fakültelerinin Kazandırdıkları. *Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*. Cilt 2(1), 38-63
- Bergmann, J., & Sams, (2012) A. *Flip Your Classroom: Reach Every Student in Every Class Every Day*. Publisher: ISTE & ASCD
- Bishop, J. L., & Verleger, M. A. (2013).The flipped classroom: A Survey of the Research. *120th ASEE Annual Conference & Exposition Atlanta, GA, 2013*, s:1-18.
- Correa, M. (2015). Flipping the foreign language classroom and critical pedagogies a (new) old trend. *Higher Education for the Future*, 2(2), 114-125.
- Frydenberg, M. (2012). *Flipping Excel*. Proceedings of the Information Systems Educators Conference, New Orleans Louisiana, USA.

SANAT EĞİTİMİNDE DİJİTAL OKURYAZALIK VE TERSYÜZ ÖĞRETİM MODELİ

- Hew, K. F., & Cheung, W. S. (2014). Students' and Instructors' Use of Massive Open Online Courses: Motivations and Challenges. *Educational Research Review*,12, 45-58.
- Kara, C. O. (2016). Ters yüz sınıf. *Tıp Eğitimi Dünyası*, 45, 12-26.
- Kertil, M., *Matematik öğretmen adaylarının problem çözme becerilerinin modelleme sürecinde incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2008
- Onan, Y. D. D. B. (2010.01.01) Beynin Bilişsel İşlevleri Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Ana Dili Eğitimine Yansımaları. *Türklük Bilimi Araştırmaları* (2010): 27, 521-561
- Schultz, R. A. (2006) *Contemporary Issues in Ethics and Information Technology* (Vol. Hershey, PA, USA): IGI Global.
- Seaman, G., & Gaines, N. (2013). Leveraging Digital Learning Systems To Flip Classroom Instruction. *Journal of Modern Teacher Quarterly*, 1, s: 25-27.
- Stein, J. & Graham, C. R. (2014).*Essentials for Blended Learning*. Routledge, New York & London.
- Talbert, Robert (2012). Inverted Classroom. *Colleagues*. Vol. 9. Iss. 1 , Article 7.
from: <https://scholarworks.gvsu.edu/colleagues/vol9/iss1/7>
- Zownorega, J. S. (2013). *Effectiveness of flipping the classroom in a honors level, mechanics-based physics class*. Master's Thesis. Eastern Illinois University from
<https://thekeep.eiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2154&context=theses>

EK1-a

Kubadabad Sarayı



EK1-b

Resimde Çizgi, Biçim, Form



EK1-c

Dijital Öğretmen





SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

*Ümit Gezgin**

Özet

Sanat, tarih boyunca hem bireyi ve hem de toplumu etkilemiştir. Çünkü sanat, insanların duygu ve düşüncelerini etkileyen ve yönlendiren bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Giderek insanın varoluşuna da müdahale eden yaşam biçimini de şekillendirerek, başarı gösterebilmektedir. Tarih boyunca sanat, türlü gelişme dinamiklerini oluşturmuş ve kültürlerin, farklı toplumsal yapıların, sosyal sınıf ve entelektüel birikimlerin oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Sanat insanoğlunu etkilediği ve belirlediği kadar, aynı zamanda uygarlık bütünlüğü içinde insanların evrene bakışını da yönlendirmiştir. Bütün araştırmacılar, sanatın oluşmasının ve gelişmesinin insanlık tarihi ve uygarlık birikimiyle paralel ilerlediğini göstermiş ve sanat olmadan hayatın bir bütüne erişemeyebileceğini noktasında yorumlar geliştirmişlerdir.

Sanatın tarih boyunca aldığı dönüşümler bizlere onun özü itibariyle yaratıcı bir dönüşüm özelliği gösterdiğini kanıtlamaktadır. Zaten sanatın varlık şartı, bireyleri etkilemek kadar, yaşama farklı bir açıdan bakmalarını sağlamak üzerine kurulu olmasıdır. Bu çalışmada, sanatı bütün olarak ele alırken, aynı zamanda bilimsel bir disiplin içinde sanatın yaratıcı ve uygarlık bütünlüğünü oluşturan gücü anlamaya çalışılmıştır. Zaman içinde değişen ve farklı anlamlar kazanan sanat, uygarlıkların oluşumunda da önemli işlevler yüklenmiştir. Uygarlık realitesi, toplumsal hayatın kimliğini ve özelliğini de belirleyen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda sanat, toplumsal değişimler ile birlikte şekillenmekte aynı zamanda da bu doğrultuda kimi zaman toplumun sanatı, kimi zaman da sanatın toplumu etkilediği ve yönlendirdiği görülmektedir. Toplumsal tarih, sanatın toplumları nasıl etkilediğini ve yer aldığı yapılar içinde nasıl güçlü bir etkiye sahip olduğunun da göstergesi olarak karşımızda belirlemektedir. Toplumların çok katmanlı yapısı içinde sanat, hem kendi dinamiklerini oluşturmuş, hem de toplumun karakterini belirlemiştir. Hangi anlamda olursa olsun, bütün sanat türleri: edebiyattan, görsel sanatlara, mimarlıktan, resim, heykel ve tiyatroya, sinemaya kadar; hemen hemen sanatın varlık kazandığı her alan, aynı zamanda toplumsallık durumunu da etkilediği ve şekillendirdiği bir alan olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu yönüyle sanat toplumlara yön verebilmekte ve yeni anlamlar, değerler oluşturabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Uygarlık, Toplum, Yaşam.

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Resim İş Öğretmenliği, ORCID: 0000-0001-5680-8656, gezginumit@gmail.com

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

Abstract

Art has affected both the individual and the society throughout history. Because art emerges as a field that affects and directs people's feelings and thoughts. It is able to show success by shaping the way of life, which gradually interferes with the existence of human beings. Throughout history, art has created various development dynamics and paved the way for the formation of cultures, different social structures, social classes and intellectual accumulations. As much as it affects and determines human beings, art has also directed people's view of the universe within the integrity of civilization. All researchers have shown that the formation and development of art proceeds in parallel with the history of humanity and the accumulation of civilization, and they have developed comments on the point that life cannot reach a whole without art.

The transformations that art has undergone throughout history prove to us that it shows a creative transformation feature in its essence. In fact, the condition of existence of art is that it is based on enabling individuals to look at life from a different perspective, as well as influencing them. In this study, while considering art as a whole, it has also been tried to understand the power that creates the creative and civilizational integrity of art within a scientific discipline. Art, which has changed and gained different meanings over time, has also played an important role in the formation of civilizations. The reality of civilization appears as a structure that also determines the identity and characteristics of social life. In this sense, art is shaped together with social changes and at the same time, it is seen that sometimes society affects art and sometimes art affects and directs society. Social history appears before us as an indicator of how art affects societies and how it has a strong effect on the structures in which it takes place. Within the multi-layered structure of societies, art has both created its own dynamics and determined the character of the society. All kinds of art, in whatever sense: from literature to visual arts, from architecture to painting, sculpture and theatre, to cinema; Almost every field in which art gains existence can also appear as an area where it also affects and shapes the social situation. In this respect, art can shape societies and create new meanings and values.

Key Words: Art, Society, Life, Civilization.

Giriş

Tarih boyunca sanat toplumları etkilemiş ve onları yönlendirmiştir. Bu yönüyle o, sadece insani bir olgu, olay değildir; bireyi etkilediği, yönlendirdiği ve biçimlendirdiği kadar; aynı zamanda, bireyi etkileme gücünden daha fazla olarak kitleleri etkilemiş ve yönlendirmiştir. Kitleler, bir şiirle şaha kalkmış ve başkaldırmış; bir romanın satırları arasında, kendi öz benliklerini, toplumsal karakterlerini bulmuşlar, hatta geçmişlerini, özelliklerini, ulus olmanın bilincini, o romanın satırları arasında yeniden kurgulamışlardır. Keza tiyatro için de bunu söylemek mümkün; bir resmin gerçekliği için de. Sanat, bazılarının dediği gibi: Sanat güzelliğin aktarımı, güzelliklerin çoğaltımı, doğayı güzellik olarak sunmak, giderek kopyalamak ve sunmaktır (Gürel,1992: 1992). Suya sabuna dokunmaya bir

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

olgu değildir. O daha gerçek, daha büyük ve daha yaratıcı bir şeydir ki, kitleleri etkilemekte ve yönlendirmekte çok mahir olabilmektedir. Sanatın etkileyici, giderek toplumları ve bireyi dönüştürücü bir gücü vardır. Kendi özgünlük gerçekliği ve estetik bütünlüğü sanatın, böylesi bir yapı olarak karşımıza çıkmakta, gerek tarih içinde, gerekse de günümüzde insanları etkileyip, bilinçlendirme, giderek de onlarda bir estetik haz verme noktasında önemli özellikler taşımaktadır.

Sanat, sanat için mi, toplum için mi, önermesi de geçmişte olduğu gibi, günümüzde de varlığını korumaktadır. Onun hem bireye ait değerleri taşıdığı ve yönlendirdiği, hem de toplumsal boyutu ve gerçekliği olduğunu, bilmek ve görmek gerekmektedir. Sanat hem bireyi hem de toplumu biçimlendirir. Bireye ve topluma anlam ve boyut katar. Zaman zaman bireyseldir, zaman zaman toplumsal. Tarih boyunca tartışılmış bir kavram alanı olarak, toplum için veya birey için olma durumu, aslında iç içe geçmiş bir gerçekliktir sanat için. Unutulmasın ki, Sait Faik; "Yazmasam, çıldıracaktım." derken, aslında sanatın onun için ne kadar vazgeçilmez bir alan olduğunu belirtmek istiyordu. Sait Faik için sanatsal eylem, yazarlık gerçekliği bir varoluş boyutuna yükselmişti. Adeta onunla nefes alıp veriyordu. Yazarlık, Sait Faik'in yaşama gerçekliği olarak belirginlik kazanmıştı. Hayatı yazma eylemi üzerinden algılıyor ve yorumluyordu. Yoksa onun için hayat anlamsızdı, giderek yaşamının da bir tadı tuzu kalmıyordu. Sait Faik gibi sanat tarihinde çok örnek var. Resimde de Van Gogh bunun örneği değil midir? O da sanatı bir varlık meselesi olarak algılamış ve nihayetinde bu uğurda yaşamına son vermiştir.

Sanat toplumsal realiteler üzerinden kendine alan açar. Her sanatçı aynı zamanda toplumun da nabzı olduğunu bilir. İster tiyatro sanatçısı olsun, ister şair veya romancı, ister ressam veya müzisyen; sonuçta sanatçı toplumun içinde yaşadığını bilir ve toplumdaki aldığı değerleri sanatsal yaratıcılıkla bütünleştirerek, topluma yeniden sunar. Elbet sanatçı bireysel yönü olduğu kadar, toplumsal yönü de olan bir varlıktır. Bir toplum içinde yaşamaktadır ve toplumun bütün değerlerine açıktır. Zaten eserini de o toplum içinde üretir. Böylece eser de toplumsal kodlarla ortaya çıkan bir ürüne dönüşür. Doğal olarak toplumu eğitir, bireye ulaşırken bile eser, yaşanan toplumsal değerlerin ürünü olarak karşımıza çıkar. Bazen sanatçı yaşadığı toplumu eleştirse bile, aslında yine o toplumsal değerler ve kodlar üzerinden bunu gerçekleştirir. Çünkü sanat eseri bir toplumun, sanatçının yaşadığı toplumun yansımasını da kendinde bulan bir varoluştur.

Sanatçı toplumla bütünleşmiş bir varlıktır. Eski bir söylem olan; "Sanat toplum için mi, sanat için mi" olgusu her anlamda doğru olsa bile, gerçek boyutu her iki olgunun da iç içe geçmiş bir kavramsal ve gerçeklik niteliğine sahip olmasıdır. Evet, sanat hem sanat içindir, hem de toplum içindir. Çünkü toplum için olmayan bir sanatın anlamının ve öneminin kalmaması gibi, aynı zamanda sanatsal bir değeri, estetik bir kategorisi olmayan sanatsal anlatım ve yaratımların da bir değerinin olmayacağı gerçekliğidir. Gerçekten de sanat hem toplum içindir ve hem

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

de sanat içindir. Sanatsal değeri ve anlamı olmayan bir sanatsal ifade, toplum için de gerçekte bir anlama ve değere sahip olmayacaktır.

“İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm gelişmeler; modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkanların, resimli basın, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire’in dediği gibi birer ‘hayat arşivcisi’ olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır” (Antmen, 2008:18).

Sanatın Toplumsal Hayatı Yönlendirmesi

Tabiatın sınırı yoktur, fakat hayal gücünün vardır. Hayal gücü tabiatı kuşatarak belki dönüştüremez, ama yeni yollar, yeni anlamlar üretebilir. Ve bu ürettiği yollar ve anlamlarla da sanatı var eder. Sanat hayal gücünün başka bir tabiat olarak yansımadır ki, insanoğluna yol gösterir ve onu tabiatı farklı ve ayrıcalıklı kılar” (Read, 1974: 118).

Sanat hem bireyi etkiler ve yönlendirir, hem de toplumu. Yaratıcı sanatçının ortaya koyduğu sanat, toplumu iyi ve olumlu yönde etkileyecek ve uygarlık noktasında daha ilerilere gitmesi konusunda yönlendirecektir. Sanatçı toplumu bilinçli olarak yönlendirmek istemese ve birinci planda sanatsal değer ve anlam üzerinden düşünse bile, topluma bilgiyle yoğrulmuş bir perspektif sunmaktadır. Eğitsel pozisyonu vardır heykelin. Sadece onun değil, kamusal alan içinde bulunan, bütün görsel sanatsal elemanların, giderek tasarım nesnesi olarak özgün bir boyut haline dönüşen mimari yapıların da toplumu eğitime konusunda bir anlamı vardır... Eğitim sanat için bir yapı özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Kamusal alanda bulunan sanatsal yapılar için özellikle bütün bir toplumun eğitimi söz konusudur. Kamusal alandaki bir heykeli herkes görür. Adeta bütün toplum katmanları, bütün sosyal sınıflar o heykelin yanından yöresinden geçecek ve doğal olarak o heykelden etkilenip bilinç geliştireceklerdir. Onun için sanatçı yaptığı sanatsal faaliyetlerin temelinde toplumu yönlendirdiğinin farkında olarak hareket etmek durumundadır. Çünkü sanatın içinde gizli fikir, düşünce ve estetikle yoğrulmuş gerçeklik olgusu; kamusal alandaki tüm insanlara yansımakta ve şayet olumlu düşünce ve estetik gerçeklik o sanat eserinde harmanlanmışsa, o da insanlara olumlu ve yaratıcı boyutlarıyla etki edecektir.

“Sanat salt duygu olayı değildir, aynı zamanda bir düşünsel ve toplumsal boyut da kazanır. Bu boyutla doğaya, gerçekliğe ve insana bakar. Böylece duyguları da aşan, bir akıl ve sezgi olayı olduğunu da bizlere kanıtlar. O duygudan ziyade soyut bir akıldır da aynı zamanda” (Bell, 1958: 29).

Keza, bir tiyatro yapıtı, bir sinema filmi veya şiir; kitleleri etkileyerek, yönlendirme ve giderek onları eğitime misyonuna sahiptir. Toplumsal değeri ve ağırlığı fazla olan sanatsal yaratımlarla, bireysel, yani daha çok sanatçıya doğru

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

yönelen sanatsal yaratmalar, birbirinden farklı özelliklere de sahiptir aynı zamanda. Aslında her iki alanın da birbirini besleyen özelliği olsa da, yine de toplumsal yönelimlerle, bireysel yönelimler farklılıklar da arz etmektedir. Yani, tiyatro nasıl topluma açık, bireyi de içerse, toplumsal mesajlar, eğitsel ve düşünsel derinliği ve anlamı olan bir sanatsal aktiviteyse, resim de bireyselliği ağır basan, elbet sergilendiği zaman farklı sosyal tabakalardaki insanlara açık yapısıyla insanları etkileme ve yönlendirme özelliği de olan bir sanatsal yaratmadır.

Sanatın kolektif özelliği ve bireysel boyutu iç içe geçmiş bir yapı özelliği arz eder ve insanları da ona göre etkiler. Toplumların sanatla yoğrulması aynı zamanda sanatın onları yönlendirmesini, giderek biçimlendirmesi ve anlamlandırması anlamlarına da gelmektedir. Böylece toplum ve sanat iç içe geçecektir. Gerek kamusal alan içinde bulunan sanat eseri, gerekse de yine kamusal alan olan müzeler, toplumların eğitilmesi ve yönlendirilmesi, bilinç düzeylerinin artırılması için önemli gerçeklikler olarak belirecektir. Uygarlık noktasında ileriye gitmiş toplumlara bakıldığında, kamusal alanlarda sanat eserlerine daha fazla sahip olduklarını, keza müzeleşme noktasında da bu toplumların daha bilinçli adımlar attıklarını gözlemliyoruz. Sanatın toplumsal dönüştürücülüğü ve giderek de toplumun uygar bir topluma dönüşmesi ve bilinç düzeyinin, eğitim düzeyinin artması, daha sağlıklı ve mutlu toplumlara dönüşmesi için de, sanatın toplumsal yönünün özellikle daha fazla ortaya çıkarılması gerekmektedir.

Medeniyet dediğimiz insanoğlunun gelişme ve olgunlaşma düzlemini oluşturan yapı; sanatla birlikte bir varlık kazanır. Toplum, sanatla olgunluğa erer. Tarihsel uygarlıklar olan Mısır, Mezopotamya, Yunan, Roma ve Osmanlı Medeniyeti; sanatla birlikte bir uygarlık gerçekliğine ulaşmıştır. Zaten, sanatın olmadığı bir uygarlık gerçekliğini göz önüne getiremeyiz. Çünkü sanat, uygarlık bütünlüğü içinde bir anlam oluşturur. Burada da yine toplumsal ve bireysel özellikler iç içe geçmiş bir gerçeklikler alanı olarak varlık kazanır.

Antik Mısır'daki piramitler, tapınaklar, heykeller; şiirsel, dini metinler; keza Mezopotamya, Yunan, Roma uygarlıklarının sanatsal, kültürel öğeleri hem toplumu ve hem de bireyi yönlendirmiş ve biçimlendirmiştir. Roma tapınaklar, sivil mimarisi, keza Yunan uygarlığı düşünüldüğünde Yunan heykel sanatının geldiği estetik düzey hep büyük bir realite, sanat adına önemli gerçeklikler olarak karşımıza çıkmış aynı zamanda bu gerçeklikler toplumu da biçimlendiren olgular olarak belirlemiştir. Osmanlı uygarlığı da yine, bir sanat medeniyeti olarak karşımıza çıkmış; gerek Süleymaniye Cami, gerekse de Sultanahmet Cami ve onlarla birlikte anılan, bütün bir toplumsal yaşamı belirleyen külliye formları ve yaşam alanları; sanatın toplumsal boyutunu ve toplumu etkileme, biçimlendirme gerçekliğini bütün boyutlarıyla ortaya çıkarmaktadır.

Sanat ve Uygarlık Gerçekliği

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

Sanat tarih boyunca toplumları yönlendirmiştir ve biçimlendirmiştir. Çünkü sanat uygarlık gerçekliği içinde kendine anlam bulur. Her uygarlığın kendine özgü bir sanatsal gerçekliği vardır ve temelinde de toplumu yönlendirir ve toplumu biçimlendirir. Burada hem sanatın toplumsal karakteri ortaya çıkmakta ve hem de sanatçının kişisel yaratıcılığı da bütünsel bir boyutta ortaya çıkmaktadır.

Yüzyıllar boyunca var olan uygarlıkların sahip oldukları kültürel kimliklerini oluşturan her bir ürünün sanatsal bir boyutu olduğunu söyleyebiliriz. Bu sanatsal boyut içinde oluşturdukları algılar toplumsal katmanları da biçimlendirir ve toplumları da uygarlık gerçekliğine göre yönlendirir ve anlam katar. Gerek tarihsel olarak, gerek güncel olarak bakıldığında; Çin, Hint, Batı, İslam uygarlıklarının kendine özgü sanatsal yaratma biçimleri; anlam, estetik ve felsefelerinin olduğu ortaya çıkmaktadır. Batı uygarlığı için de bu böyledir ve onun da yine kendine göre bir sanat algılaması ve sanatsal felsefesi vardır. Bu felsefe toplumları da kendine göre biçimlendirir ve yönlendirir.

“Batı dünyası, özellikle 19. Yüzyılda yeni bir Rönesansa olanak vermeyen Yunan-Roma antikitesinden ümidi kesince, çağdaş endüstri ile ilişkisi olmayan eski uygarlıklarla primitif halklarda, insanoğlunun sanattaki sağlıklı ilk adımlarının görüldüğü yapıtları bulacağını ümit ediyordu” (Turani, 2006: 78).

Sanat ve uygarlık iç içe geçmiş bir gerçekliğin adıdır. Sanat, ancak uygarlık çatısı altında bir anlam bulur ve böylece hem bireye, yani aslında sanatçının kendisine, hem de topluma hizmet eder ve onu kültürel, düşünsel ve estetik olarak yönlendirir. Uygarlık çatısı altında yaşayan bireysel, belli bir kimlik, kişilik ve estetik gerçeklik olarak yansımaktadır (Ataç, 1988: 12-13).

Uygarlıkta ileri gitmiş toplumlar, her zaman için sanatta da ileri giderler. Toplumsal tarih bizlere, uygar toplumların bilinç düzeylerinin her zaman için geri kalmış toplumlardan daha ilerde olduğunu göstermiştir. Uygarlık bir bütündür ki, aynı zamanda bütün bir yeryüzünü kaplar. Gelişmekte olan toplumlar da, gerek toplumsal yapıları, gerekse de sanatsal biçimleriyle ondan ziyadesiyle istifade ederler (Hauser, 1983: 37-38).

Uygarlık, sanatı da içeren bir toplumsal harekettir. Uygarlık aslında bir sanatsal ifade biçimidir. Toplumsal gerçekliği, bireysel dinamiği vardır. Kendine özgü karakteri, bilinci işler durur. Her uygarlığın sanatsal karakteri kendine özgüdür; bu hem toplumlara sirayet eder, hem de sanatçıyı biçimlendirir. Hint, Çin uygarlığına bakılsın, onların karakteristik özelliği sanatsal karakterleriyle ortaya çıkar ve bu sanatsal karakterler, kendi toplumlarını da kültürel, düşünsel ve estetik olarak biçimlendirir. Keza bu İslam uygarlığı ve Batı uygarlığı için de geçerlidir. İslam uygarlığının sanatsal karakterinin özelliği bireyi ve toplumu da kendi özelliğine göre biçimlendirir ve yönlendirir. Bu karakteristik özellik Batı uygarlığı için de geçerlidir. Sanatla, toplumsal işleyiş ve realite iç içe geçmiştir. Bu aynı zamanda düşünme ve yaşama biçiminin de benzeştiği anlamlarına gelir. Sanat bu

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

noktada kendi başına, sanatçı tekil bir varlık değildir. Yaşadığı çağın, içinde bulunduğu uygarlık biçiminin bir varlık alanı olarak karşımıza çıkar. Uygarlık kodları, alışkanlıkları ve düşünme biçimleri sanatçı üzerinden sanat eserine yansır.

Ahmet Haşim; “ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden/eteklerinden gümüş rengi bir yığın yaprak/ve bir zaman bakacaksın semaya, ağlayarak” (Haşim, 2022:18). derken de yine bir uygarlık algılamasının, kültürel kodların ve düşünme biçiminin yansımalarını aktarıyordu şiirinde. Bu noktada, sadece şiir değil, sanatın bütün alanlarının uygarlık ve kültür taşıyıcısı olduğunu özellikle belirtmek gerekmektedir. Kısacası sanat uygarlıkla birlikte yürür uygarlıkla birlikte güçlenir ve kendine yaşam alanı bulur. Her sanatsal yaratıcılık bir uygarlık çatısı altında anlam kazanır.

Sonuç

Sonuç olarak sanat, hem topluma hem de bireye hitap etmekte ve onları yönlendirmektedir. Tarih boyunca sanatın gelişme ve değişme dinamizmine bakıldığında, onun uygarlık bütünlüğü içinde toplumları farklı boyutlarda etkilediği ve bilinçlerini oluşturduğunu gözlemliyoruz. Mağara Dönemi'nden başlayıp, Uygarlıkların oluşma aşamasına ve büyük Antik Uygarlık şemaları içinde oluşan sanat disiplinlerinde hep, sanatın doğası gereği yaratıcı ve insanı dönüştürücü bir gücü olduğunu gözlemliyoruz. Bireyin ve toplumların üzerinde sanatın özgürleştirici, perspektif kazandırıcı etkileri olmuştur. Sanatçılar toplumlarının aydınlatıcı ve ufuk açıcı insanları olarak, ortaya koydukları sanat eserleriyle kalıcı pozitif değerlerin oluşmasına da katkılar sağlamışlardır. Gerek ortaya konan heykeller, tarihi yapılar, oluşturulan ve bütün bir topluma anlatan romanlar, insan ve gerçeklik üzerine yazılan şiirler ve bütün sanat eserleri: hep insanoğlunun yaratıcı gücünün arayış içindeki estetik realiteleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserleri, bir yandan uygarlıkların oluşmasına katkılar sağlarken, aynı zamanda insan bilincinin gelişmesini ve farklı sosyal sınıfların oluşmasına da zemin hazırlamışlardır.

Batı'da Balzac bir romancı olarak neyse, bizde de Hüseyin Rahmi Gürpınar, Osmanlı-Türk toplumunun bütün toplumsal katmanlarını, şehir ve çevreyi, bu çevreyle kurulan bağı ve bütün kültürel tabakaları, insan merkezli anlatarak, göstermiş bir romancı olarak karşımıza çıkmaktadır. Her sanatçı yaşadığı çağın ve toplumunun tanığı olarak yaşamış, eserlerini de bu tanıklık içinde ortaya koymuştur. Bunu yaparken de her zaman için çağını aşan estetik yaratılar meydana getirmiştir. Klasik sanat eseri dediğimiz, çağları aşan yapıtlar da zaten bunun neticesinde ortaya çıkmıştır. Toplumların biçimlendirilmesi, yönlendirilmesi ve bir kişilik ve karakter kazanmaları noktasında sanatın önemli işlevleri vardır. Bu işlevler sanatçının yaşam süresinin üstündedir. Sanatçının ürettiği eserler, uygarlık gerçekliğinin içinde şekil alır ve toplumu o yönde yönlendirerek bilinçlendirir ve

SANATIN UYGARLIK BÜTÜNLÜĞÜ İÇİNDE TOPLUMSAL HAYATI ETKİLEMESİ VE YÖNLENDİRMESİ

bilgi verir. Sanatçı kendi çağının tanığıdır. Kendisinden sonraki nesiller bile, sanatçının yaşadığı çağın tüm özelliklerini, bir sanat eseri üzerinden okuyabilirler. Yine örnek vermek gerekirse, Balzac romanları 19. yüzyılın bir resmi geçidi gibidir adeta. Özellikle Paris üzerinden insan, toplum ve mekan gerçekliğini bizler bütün detaylarıyla Balzac romanları üzerinden okuruz ve görürüz. Bu şairlerin şiirlerine de bir duygu gerçekliği ve anlatımı olarak da yansımıştır. Sanatın bilginin ötesinde bir gerçekliği vardır elbet ve bu gerçeklik uygarlık olgusunun kodlarıyla insanları bilinçlendirir ve nihayetinde bir kimlik ve kişilik kazandırır. Toplumların yönlendirilmesi ve sanatın yönlendirici bir gerçeklik içermesi, onun temel dinamiği ve gerçekliğiyle de örtüşerek anlam kazanır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar; Sel Yayınları.
- Bell, C. (1958). Art Capricorn Books, New York.
- Read, H. (1974). Sanatın Anlamı; İngilizceden Çevirenler: Güner İnal, Nuşin Asgari; Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Turani, A. (2006). Çağdaş Sanat Felsefesi; Remzi Kitabevi.
- Ataç, N. (1988). Prospero ile Caliban, Can Yayınları.
- Houser, A. (1983). Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, 1983
- Gürel, N.,H.(1992). Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri, Sevimce Sanat Galerisi Yayınları.
- Haşim, A. (2022). Bize Göre, İş Bankası Yayınları, 2022



EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

Abdurrahman Eren Merve Sürücü***

Özet

19. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan empresyonizm akımı, dönemin geleneksel kuralları ile yapılan resim sanatına getirmiş olduğu yeni üslup ve teknik anlayışı ile sanata farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu süreç kolay olmamıştır. Eleştirmenler tarafından çok sert karşılık bulmuştur. Buna rağmen bu akımı başlatan sanatçılar eser üretmeye devam etmiştir. Kapalı alanlarda yapılan soluk ve kasvetli renkli resimlerin yerini, zamanla penceresi dışarı açılan canlı renklere ve geniş manzaralara bırakmıştır. Renkler adeta özgürleşmiş kontur çizgisinden kurtulmuş çok güçlü bir anlatım görevi üstlenmiştir. Empresyonist ressamlar halkın gündelik yaşamlarına yer vermiş, fırça vuruşları ile yaptıkları eserlere hareketlilik katarak o anı, ışığı ve perspektifi yakalamaya çalışmışlardır. Sıradan insanları resmetmeleri halk tarafından kabul görmüş ilgi duyulmuştur. Kendilerini özgürce ifade edebilen empresyonist sanatçılar kullandıkları renkler, malzemeler ve mekân algısı ile günümüze kadar ulaşan yeni bir akımı başlatmış, klasik ve ağır işleyen sanat anlayışının daha hafif ve işlevsel olmasını sağlamışlardır. Özellikle malzemelerin kullanımı daha pratikleşmiş, hantallıktan kurtulmuştur. Sanatçı kendini ifade ederken salt duru bir dille iç dünyasındaki kurguyu tuvale aktarmıştır. Empresyonist sanatçıların konu, mekân ve malzeme konusundaki çığır açan bu değişimleri ilerdeki sanatçılara ilham olmuş ve daha farklı fikirlerin doğmasına yol açmıştır. Bu makalede empresyonist sanatçıların üslup, renk ve teknik anlayışının günümüz sanatçılarına sağladığı katkılar nitel araştırma yöntemi, literatürdeki kaynaklar ve interaktif ortamdaki bilgiler ile incelenerek hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Empresyonizm, Resim, Renk, Teknik, Malzeme

IMPRESSIONIST ARTISTS' STYLE, COLOR AND TECHNICAL APPROACH AND THEIR CONTRIBUTIONS TO TODAY'S ARTISTS

Abstract

Impressionism movement, which emerged in France in the 19th century, brought a different perspective to art with its new style and technical understanding that it brought to

* Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Resim İş Öğretmenliği, ORCID: 0000-0003-3640-7956, abdurrahmaneren@gmail.com

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, yl2030406516@ogr.sdu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9738-3516

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

the art of painting made with the traditional rules of the period. This process has not been easy. It was met with a strong response from critics. Despite this, the artists who started this movement continued to produce works. The pale and gloomy colored paintings made in closed areas have been replaced by vivid colors and wide landscapes, the window of which opens out over time. Colors have taken on a very powerful expression task, almost freed from the contour line. Impressionist painters included the daily lives of the people and tried to capture that moment, light and perspective by adding mobility to their works with brush strokes. Their portrayals of ordinary people were accepted by the public. Impressionist artists, who can express themselves freely, have started a new trend that has survived to the present day with the colors, materials and space perception they use, and they have made the classical and slow-working art understanding lighter and more functional. In particular, the use of materials has become more practical and has gotten rid of cumbersome. While expressing himself, the artist transferred the fiction in his inner world to the canvas with a purely clear language. These groundbreaking changes in the subject, space and material of the Impressionist artists inspired future artists and led to the emergence of different ideas. In this article, the contributions of the style, color and technical understanding of the impressionist artists to today's artists have been prepared by examining the qualitative research method, the sources in the literature and the information in the interactive environment.

Keywords: Impressionism, Painting, Color, Technique, Material

1.Giriş

Sanat, insanoğlu var olduğundan itibaren ortaya çıkan, yaşam döngüsünün önemli bir parçası haline gelen bir kavramdır. Sanat zamanla gelişen, farklı duyu ve düşünceleri harmanlayarak ortaya yeni olgular çıkaran bir düşünce ve eylem sistemi haline gelmiştir. Sanat bilimsel terimlerin ötesinde kendine has yapısıyla içine kattığı öznel, düşünsel ve duygusal boyutunun farklılığı açısından kendi anlamsal yapısında farklılık göstermektedir. Sanat toplumlar ve çağlara göre kendini şekillendirmiş bazen zorunluluk bazen ise istendik bir yapıya bürünmüştür (Geçen, 2018:285). Sanat kendi içerisinde birçok alana sahiptir. Bu alanlardan bir tanesi de resim sanatıdır. Resim sanatı da zamanla gelişerek farklı düşüncelerle ortaya çıkan kavramlarla zenginleşmeye başlamıştır. Katı ve geleneksel yapılar değişime direnç göstermiş fakat gelişim her zaman kazanmış ve resim sanatında yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Resim sanatında çıkan bu yeni akımlar elbette geçmişte bölgesel, geleneksel ve dini etkilerin ötesinde sanatçının ve yeni fikirlerinde etkisi altına girmiştir (Geçen ve Çelikbağ, 2019: 362). Bu akımların önemli bir parçası olan ve sanat anlayışına yenilik getiren empresyonizm (izlenimci) akımın ortaya çıkışı 19. yüzyılın ikinci yarısı olarak bilinmektedir. Sanayileşme ve endüstriyel gelişmesi ile beraber üretim alanında başlayan hızlanma süreci, sanatçıları yeni arayışlara sürüklemiş ve empresyonizm akımının ortaya çıkmasının temelini oluşturmuştur. Avrupa'da meydana gelen değişimler tüm dünyaya zamanla yayılmaya başlamış, ulaşımın kolaylaşması, matbaanın bulunması sanat alanında yeni fikirlerin önünü açmıştır (Haznedar, 2015: 3-4). Empresyonist sanatçılar klasik ve geleneksel sanat anlayışından oldukça farklı bir tarz

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

benimsemişlerdir. Eserlerini kapalı bir mekâna bağlı kalmadan dışarı açılarak ve gerçek gün ışığından faydalanarak canlı renkler ile eserlerini üretmiş ve halkın arasına karışmışlardır. Soylu portreleri, kapalı alan çizimleri, soluk renklerin yerini gün ışığının renklerine, halkın gündelik hayatlarına ve açık manzaralara bırakmıştır. Bu durum sanat galerilerinden ve sanat eleştirmenlerinden üslup, tarz ve teknik anlamda yetersiz bulunmalarına ve dışlanmalarına neden olmuştur.

Empresyonist sanatçılar birçok eleştiri almış; fakat eser üretmeye devam etmişlerdir. İsimlerini 1874'te yapılan bir etkinlikte Louis Leroy isimli bir eleştirmenin Claude Monet'in İzlenim, Gündoğumu adlı tablosuna yaptığı eleştiri sonrası almıştır. Yapılan çalışmalar bitmemiş bir eskize benzetilmiş ve eksik bulunmuştur. Dönemin sanatçıları klasik sanat anlayışının katı ve geleneksel kurallarına uyarak resmi en derin detaylarına kadar çalışmış, empresyonist sanatçılar ise bunun tam tersi bir teknik ve üslup benimsemişlerdir. Empresyonistler çalışmalarında sadece eleştirilerin getirmiş olduğu dışlanmanın yanında, benimsemiş oldukları teknikleri uygularken de birtakım zorlanmalar yaşamıştır. Bunların başında kullandıkları malzemeler gelmektedir. Ağır ve hantal olan resim şövalelerini taşımakta zorlanmışlar, ayrıca renkleri de dışarıda hazırlamak gibi zahmetli, zaman alan işlerle ve değişken hava koşulları ile meşgul olmak durumunda kalmışlardır. Bu duruma çözümü 1841'de Jhon G. Rand isimli bir sanatçı tüpte yağlı boya icat ederek başlamıştır. Daha sonra şövaleler hafifletilerek daha taşınabilir ve içinde boya tüplerini ve fırçaları da taşıyabilecek bir kutu haline getirilmiştir. Bu gelişmeler ile empresyonist sanatçılar büyük bir sorundan kurtulmuşlardır (Grzymkowski, 2021:33-34). (Grzymkowski, 2021)Sanatçılar malzemelerini rahatça kullanabilecek hale gelmiş, günümüzde kullanılan modern, rahat ve işlevsel resim malzemelerinin temeli atılmıştır.

Empresyonist sanatçılar alınan eleştirilere rağmen sergiler açmış ve bazıları isimlerini duyurmuş ve günümüzde önemli ve saygı duyulan birer sanatçı ve eser haline gelmiştir. Empresyonizm akımın öncüleri: Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Edgar Degas, Edouart Manet'tir. Manet kendini bir izlenimci olarak görmemiş ve sergilerde yer almamıştır. On iki yıl sonra empresyonist grup üyeleri dağılsa da aralarından Renior ve Monet önemli başarılar elde etmişlerdir. Empresyonistlerden sonra gelen post-empresyonistler genç yaşta empresyonizm akımından etkilenmiş ve onların kaldıkları yerden devam etmek istemişlerdir. Bu sanatçılar: Vincent Van Gogh, Paul Cezanne, George Seuart'tır. Post-empresyonistler kendi aralarında farklı görüşe sahip olsalar da temellerini empresyonist sanatçılardan almışlardır (Grzymkowski, 2021: 34-35). Günümüze kadar ulaşan empresyonist sanat akımının (İzlenimcilik) etkileri teknik, üslup ve kullandıkları malzemeler ile sanatta yeni bir ufuklar açmış, farklı bakış açılarıyla yarattıkları eserleri örnek olmaya devam etmiştir.

2. Kapalı Alandan Dışarıya Açılan Pencere: Empresyonizm

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

Empresyonizm akımı on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısıyla, yirminci yüzyılın ilk zamanlarında Fransa'da ortaya çıkan ve sonra diğer ülkelere yayılan resim sanatı akımına verilen addır. Bu akım resim sanatında gerçek bir devrim olarak kabul edilmiştir (Serullaz, 1998:7). 19. yüzyılda modernleşmeye başlayan sanat anlayışı farklı akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanayi devrimi ile insan ihtiyaçları artmış, estetik anlayışa hitap eden kavramlar biçimsel bir şekilde farklılık göstermeye başlamıştır. Klasik ve geleneksel sanat anlayışının endüstri devriminden sonra insanlara hitap etmemeye başlaması yeni anlam arayışlarına neden olmuştur. Sanat alanlarında günlük hayatın kesimleri ilgi görmeye başlamış, kapalı atölyede yapılan çalışmalar yerini dışarı açılan sanatçılara ve eserlere bırakmıştır. Empresyonizm sanat akımı da bu dönemde ortaya çıkarak sanat anlayışına yeni bir soluk kazandırmıştır. Soylu aile resimleri, portreleri, parlak yüzeyler, soluk ve durağan resimlerin yerini açık havada gün ışığında çizilen resimler, günlük hayattan kesitler, canlı renkler ve dinamizm almıştır (Dede, 2018: 1722-1723). Empresyonist sanatçılar ilk olarak 1874 yılında Paris'te ünlü fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" adında ortaya çıkmıştır. Empresyonizm sanat akımına tam olarak ismi 1874'te eleştirmen Louis Leroy'un Cloude Monet'in İzlenim, Gündoğumu tablosundan esinlenerek verilmiştir (Antmen, 2008: 21). Monet'in tablosundaki bitmemiş bir sanat eseri hissi uyandırması o dönemin sanatçılar ve eleştirmenlerin hedefi olmuştur. Resmin genelinde renklerin kullanım şekli esere bir harmoni katmış, gündoğumu ışığının oluşturduğu kontrast renk ile eser izleyicinin gözleriyle tamamlanmıştır. Cloude Monet'in İzlenim, Gündoğumu tablosu (Görsel 1), günümüzde değerli sanat eserleri arasındadır.



Görsel 1: Cloude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1872, TYB, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris, Fransa, (<https://www.pivada.com>, 2022)

Empresyonist sanatçılar günlük hayatın akış hızını kendi yaratmış oldukları kurallar ve çerçevesinde eserlerine yansıtmışlardır. Empresyonizm isminin duyulması 1872 yıllarında olsa da aslında temelleri 1860'lı yıllara dayanmaktadır. Farklı bakış açısı geliştiren ressamlar geleneksel yapılardan dışlanmış fakat Camille Pissarro, Claude Monet, Pierre Augusto Renoir, Edgar Degas, Alfred Sisley gibi sanatçılar kendi çizgilerinde sergiler açarak isimlerini duyurmaya çalışmışlardır. Avrupa resmi hiçbir dönemde, resmi Monet kadar sevimli resmetmedi. Onun resmi bu yüzden Avrupa'ya da yayıldı. Güneş ışınlarının titreşen pırıltısını, aydınlığını

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

ışıklı bulutlarını, gelincikli buğday tarlalarını, öğle sıcaklığının yakıcı atmosferini ilk olarak o keşfetti (Turani, 2005: 516). Sanat alanındaki gelişmelerde durağanlığa neden olan etkenlerin sorgulanmasıyla beraber Rönesans dönemindeki anı dondurarak çizme etkisi kırılmaya çalışılmış, sonradan Manyerizm ve Barok dönemlerinde bu konularda çalışmalar yapılmış fakat en çok etki empresyonizm döneminde kendini göstermiştir. Dinamizm ön planda tutularak durağanlık değil değişim aranmıştır (Kuş, 2019:118). Bununla beraber farklı ülkelerden sanatçılarda dahil olmuş, hatta ekspresyonizm ve soyut sanat temsilcilerinden Wassily Kandinsky' de empresyonizmden etkilenecek kendi sanat anlayışını benimsemiştir. Yenilik adımlarının öncülerinden biri olan empresyonizm akımı için Şentürk bu durumu şu şekilde açıklamıştır; Gerçeği taklit etmekten ziyade gerçeklik intibalarını resim olarak gerçekleştirmek isteyen empresyonist ressamlar böylece sabit gerçeklik ve taklit anlayışından uzaklaşan, resmin ışık ve renk unsurları ile aralarındaki değişken bağlantıları oluş ve süre kavramıyla ilişkilendirmek suretiyle resim medyumunun kendi özdönüşümsellik özelliklerini vurgulayan bir hareketin öncüsü oldular (Şentürk, 2012:154). Empresyonistler bu etkili yapılarıyla büyük bir kitleyi etkilemişler ve daha sonra oluşacak yorumlara ve anlayışlara da kapı açmışlardır.

Empresyonist sanatçıların klasik ve geleneksel sanat anlayışına uygun olmayan, bitmemiş resim etkisi veren üslup anlayışları kabul görmemiş olsa da önemli sanatçıları dünyaya kazandırmıştır. Bu sanatçılar Claude Monet, Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir ve Alfred Sisley'dir. Empresyonist sanatçıların benimsemiş olduğu yeni sanat anlayışını örnek alarak kendilerini geliştiren genç sanatçılar vardır. Bunlar post-empresyonizm akımının öncüleri olmuşlardır. Bu sanatçılar Vincent Van Gogh, Paul Cézanne, George Seurat gibi isimlerdir (Grzymkowski, 2021:35). Empresyonist sanat denildiğinde akla ilk gelen isimlerden Vincent Van Gogh empresyonist sanatçıları keşfetmiş ve onların izinden gitmiştir. Eserlerinde farklı türde akıma rastlansa da post-empresyonist olarak bilinmektedir. Van Gogh çalışmalarındaki hareketlilik dikkat çekmektedir (Görsel 2). Vincent Van Gogh eserlerinde impasto tekniği adı verilen bir teknik kullanmıştır. Impasto tekniği, kalın boya tabakaları ile pürüzsüz görüntü verme kaygısı gütmeyen boyaları katman halinde resim üzerine spatula ya da fırça yardımıyla sürerek resme enerji ve dinamik katan, yüzeye rölyef etkisi veren bir tekniktir (Keser, 2009'dan akt. Cançat, 2016: 684) Empresyonist sanatçılar farklı üslup ve teknik anlayışı ile sanata zenginlik katmışlar fakat değerleri ileri dönemlerde anlaşılmıştır. Günümüzde yüksek meblağ fiyatlara eserleri satılan sanatçılar, devrim niteliğinde işler çıkaran ve yeni döneme ışık tutan insanlardır.

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR



Görsel 2: Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, Starry Night, 73,7 x 92 cm, 1889
(<https://www.istanbulsanatevi.com>, 2022)

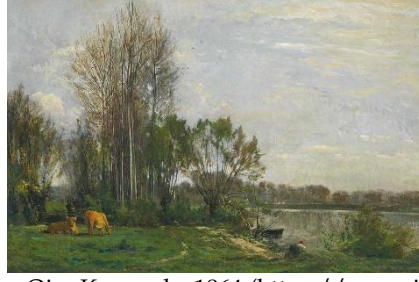
2.1. Açık Havada Sanat “En Plein Air” ve Hava Perspektifi

Empresyonist akımının en önemli özelliklerinden biri atölye çalışmalarının sadece kapalı alanlarla sınırlı kalmayacağını dışarı açılan vizyon anlayışı ile göstermişlerdir. Geleneksel yapının duvarlar arasında dışarıdan soyutlanarak yaptıkları sanat anlayışını yıkarak dışarı açılmayı başaran empresyonist sanatçılar “Açık Havada” anlamı taşıyan “En Plein Air” felsefesini benimseyip atölye kavramının dışına çıkmışlardır (Grzymkowski, 2021:32-33). Açık havada çizilen resimlerin öncülerinden Barbizon okulu ressamlarının, realizm akımıyla çalışan sanatçılara da etkisi büyük olmuştur. Barbizon ressamları eserlerini çizmek için manzara ve günlük hayattan kesit alabilecekleri, onlara ilham olan ve doğanın içinde bulunan Fontainebleau Sarayı çevresinde Barbizon kasabasında toplanmışlardır (Perdahcı, 1999:57). Théodore Rousseau, Jean-François Millet ve Charles-François Daubigny Barbizon ekolünün öncü isimlerindedir. Bu dönemde sanatta devrim niteliği taşıyacak çalışmaların temelleri atılmıştır. Artık gösterişli çalışmaların yerini günlük hayatın atmosferi ve insanları almıştır (Görsel 3-4). İnsanlar günlük hayatında gösterişli olmayan kıyafetlerle daha doğal ve gerçekliği yansıtmış, rastlantısal nesnelere ve figürlerle denge ve ritim yakalanmıştır (Gombrich, 2007: 508-511). Jean-François Millet realizm akımı öncülerinden olsa da dışarıda yaptığı açık hava resimleri ile tanınmaktadır. Örneğin “Millet’ in Başak Toplayan Kadınlar” tablosu (Görsel 3) bu anlatıma örnektir. İnsanlar günlük hayatlarında, gösterişli olmayan kıyafetlerle resmedilmiştir. Gün ışığının doğal tonları yakalanmış ve derinlik algısı ve açık havanın vermiş olduğu yumuşak renk geçişlerinin vermiş olduğu gerçeklik hissi ile çalışılmıştır.



Görsel 3: Jean-François Millet , Başak Toplayanlar, 1857, (<https://www.sanatinoykusu.com>, 2022)

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR



Görsel 4: Charles François Daubigny, Oise Kıyısında, 1864 (<https://www.istanbulsanatevi.com>, 2022)

Hava perspektifinin sanat eserlerinde kullanılmaya başlanması Avrupa'nın sanat alanında meydana gelen yenilikleri ile ortaya çıkmıştır. Avrupalı ressamların Japon sanatçılar ve zanaatçılardan aldıkları etkileşimler sanat eserlerinde belirgin bir biçimde görülmeye başlanmış, bu durum empresyonist sanatçıların üretimlerini etkilemiştir. Örneğin Monet Japonların ahşap baskı tekniği ve peyzaj çalışmalarından oldukça etkilenmiş ve bunu çalışmalarına yansıtmıştır. Giverny'deki bahçesine Japon yaya köprüsü yaptırmıştır (1-<http://thehelpfulartteacher.blogspot.com>, 2011). Bunu Nilüfer Göleti (Görsel 5-6) adlı çalışmasında resmetmiştir.



Görsel 5: Monet Giverny'deki Bahçesinde (<http://thehelpfulartteacher.blogspot.com>, 2022)



Görsel 6: Claude Monet, Nilüfer Göleti, 93 cm x 74 cm, TÜYB, 1899, (<http://thehelpfulartteacher.blogspot.com>, 2022)

Empresyonist sanatçılar hava perspektifini renkleri kullanarak eserlerinde uygulamışlardır. Perspektif anlayışı zamanla gelişmiş ve empresyonizm akımı ile modern halini almıştır. Empresyonist sanatçılar resimlerindeki dengeyi renk algısı, uzaklık-yakınlık ilişkisi ve bununla beraber perspektif kullanımının derinlik algısını detaylara inmeden ortaya çıkarabilmişlerdir. Bu durum modern perspektifin ortaya

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

çıkmasını sağlamış çizgi ile yapılan perspektif yerini renklerin eritilerek kullanıldığı modern perspektife bırakmış, dinamizmle anı yakalama ön plana çıkmıştır (Haznedar, 2015: 15). Geometrik şekiller ve renkler ile doğanın salt yapısı yeniden yorumlanmış, resim kompozisyonlarında yatay ve dikey formlar kullanılarak resimde hareketlilik sağlanmıştır. Renklerin kullanım biçimleri uzak ve yakınlık algısını resimde oluşturarak bütünlüğü oluşturmuştur(Görsel-7).



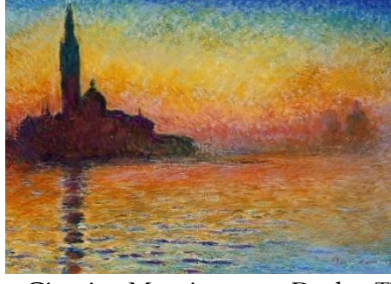
Görsel 7: Bellevue Tarlaları, Cézanne, 1892-95, (<https://mozartcultures.com>,2022)



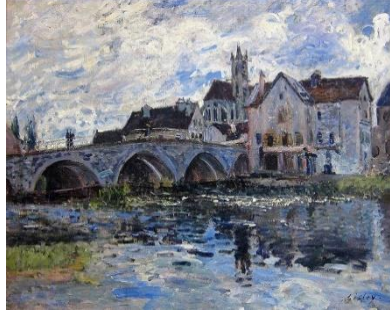
Görsel 8: Montmartre Bulvarı, Pissarro, 1897, (<https://www.arthipo.com>,2022)

Hava perspektifinin kullanmaya başlayan empresyonist sanatçılar atmosferin oluşturduğu yoğunluk ile ön plan ve arka plan etkisini resimlerine yansıtmıştır. Geri planda olan nesnelere daha flu ve soluk, ön planda olan nesnelere ise daha canlı ve net olarak çizmişlerdir(Görsel-8). Atmosferin katmanlarının getirmiş olduğu etkiyle arka planda kalan renkler genelde gri ve mavi-gri olarak görülmekte ön planda olan nesnelere daha sıcak tonlar ile kendini ön plana çıkarmaktadır. Bu zıtlık karmaşası içinde belirli bir renk kontrastı oluşmakta ve tamamlayıcı renkler ile gözleri tamamlamaktadır (Taşkın, 2012: 73-74). Empresyonistler tam olarak geleneksel resim sanatında kullanılan kurallara bağlı kalmamaları da bazı empresyonist sanatçıların çalışmalarında klasik perspektif anlayışı dikkat çekmektedir. Claude Monet ve Alfred Sisley'nin çalışmalarına bakıldığında (Görsel 9-10) ufuk çizgisi kullanıldıkları görülmektedir (Haznedar, 2015:9). Resimde derinlik hissinin perspektifin kaçış noktaları kullanılarak verildiği bazen de renklerin yardımıyla yakınlık-uzaklık gibi kavramların çalışmalarda ön plana geldiği görülmektedir.

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR



Görsel 9: Claude Monet, San Giorgio Maggiore at Dusk, TYB, 65,2 x 92,4 cm, 1908, (<https://www.claude-monet.com>,2022)

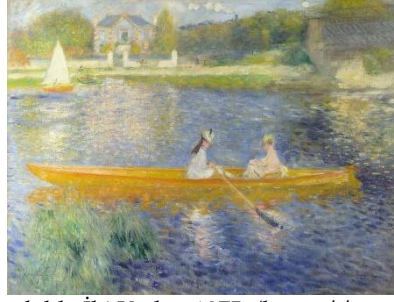


Görsel 10: Alfred Sisley, The Moret Bridge, Storm Effect, Oil on Canvas, 1887 (<https://drawpaintacademy.com>,2022)

2.2.Canlı Renklerin Ortaya Çıkışı

19. yüzyılda empresyonist sanatçıların doğaya açılmasıyla değişen sanat algısı sanatçıların kullandıkları renklerin klasik sanat anlayışından farklı, daha canlı ve parlak olmasını sağlamıştır. Empresyonist sanatçılar gün ışığı yardımı ile resimlerinde detaylara inmeden ayırt edilebilir şekilde renkleri ustalıkla kullanmışlardır. Empresyonist sanatçılar fırça darbelerini eserlerinde renk tayfları ile birleştirerek tuvalerini bir palet gibi kullanmışlardır(Görsel-11). Bu teknik resimde mükemmeliyeti arama kurallarında bir devrim niteliği taşımaktadır. Sanayi devrimi ile beraber sanatçılar eserlerini kendilerine özgün teknik ve üslupla yorumlamaya başlamışlardır. Bu dönemde dışarıda yapılan eskizler empresyonist sanatçıların anı yakalayabilmeleri için önem taşımaktadır. Çünkü ayrıntılara takılmadan ve ışığı kaybetmeden yapılan eserler empresyonist sanatçıların eserlerinde parmak izi niteliğindedir. Empresyonistlere göre her şey renklerin ve ışığın birleşiminden ibarettir. Örneğin canlı renkleri kaynaştıran Monet, doğayı geometrik şekilde ele alan Cezanne, renkle duygularını ifade eden Van Gogh, resimde büyük renk alanları kullanan Gauguin gibi empresyonist sanatçıların eserleri kendi imzalarının niteliğini taşıyacak kişisel tekniğe sahiptir (Kavukçu, 2006:65). Sanatçıların bu tarzları onları birbirine benzeyen klasik yapılardan ve sanatçılardan ayırmış, günümüzde eski sanatçılara ait imzasız ve isimsiz çalışmalar bulunduğu dahil teknik, üslup ve fırça kullanışlarına bakılarak hangi sanatçıya ait olduğuna dair ipuçları verdiği anlaşılır ve ayırt edilir olmuştur.

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

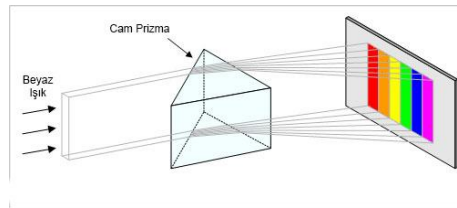


Görsel 11: Pierre Auguste Renoir, Sandalye Üzerinde İki Kadın, 1875, (<https://www.istanbulsanatevi.com>,2022)

Empresyonist ressamlar için renk, eserlerinde büyük önem taşımaktadır. Bu konuda 17. yüzyılda bilim insanı Newton'un renklerle ilgili çalışması resamlara katkı sağlamıştır. Newton bir prizma yardımı ile güneş ışığını kırarak renk tayfını ortaya çıkarmıştır (Görsel 12-13). Ayrışan bu tayfta temel renklerin hepsi mevcuttur (Ünalın, 1999: 21) Zamanla geliştirilen bu teknikler ile beraber empresyonist sanatçılar renk bulma konusunda zorlanmamışlardır. Empresyonist sanatçılar için resimde renk kavramı önemli olduğundan dolayı bu konuda tüm bilimsel yöntemler ve izlenimleriyle elde ettikleri bulguları ve renk çözümlerini, palet gibi kullandıkları tuvallerinde göstermişlerdir. Onlar için eserlerinde her şey renk ve ışıktan meydana gelerek bütünü oluşturmaktadır.



Görsel 12: Isaac Newton, Deney, 17. yy., (<http://bilgioloji.com>,2022)



Görsel 13: Meral Per, Renk Teorisine Tarihsel Bir Bakış, 2012, (<http://www.sanatteorisi.com>,2022)

3.Fırça Darbelerinde Yeni Anlam Arayışları

Empresyonist sanatçılar doğayı atölye olarak kullanmışlar, ışığı fırça yardımı ile resimlerinde kullanarak doğal derinlik hissini uyandırmışlardır. Yapılan resimler doğayı, gündelik hayattan kesitleri, kendi içinde dinamizm etkisi yaratan fırça darbeleriyle bazen de günlük hayatın hızlı akışını resimlerine yansıtmayı başarmışlardır. Fırçalarını özgürce tuvallerinde gezdiren empresyonist sanatçıların

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

bu tekniği sanat eleştirmenlerinin hedefi olmuş ve kabul görmemiştir. Sanayileşmenin etkisi ile hızlanan tüketim, sanat anlayışını değiştirmiş klasik sanat anlayışı artık eski ihtiyaçları karşılayamayacak hale gelmiştir. Empresyonist sanatçıların bazı kesimler tarafından kabul görmeyen eserleri farklı üslup arayışında olan insanların dikkatini çekmiş, değer görmeye başlamıştır. Sanat artık soylu kesim tarafından sahip olunan bir obje olmanın dışına çıkarak zamanla tüm insanların ulaştığı bir kavram haline gelmeye başlamıştır. Kısıtlı konular yerini doğaya, gündelik hayata, parlak yüzeyler yerini canlı ve doğal renklerin ışığına bırakarak modernleşmeye başlayan dünyaya uyum sağlayan bir sanat anlayışı benimsenmiştir. Empresyonist sanatçılar eserlerinde duygularını daha rahat ifade ederek izleyicilere hissedilebilir bir şekilde yansıtmışlardır. Detaylara inmeden gün ışığı yardımı ile canlanmaya başlayan renkler ve fırçaların özgürce tuvalerin üzerinde hareket etmesi, kullanılan tekniklere yenilikler katmıştır. Günümüzdeki sanat anlayışı, 19. yüzyılda benimsenmeye başlayan sanat algısının geliştirilerek geleneksel sanat anlayışı ve modern sanat anlayışının birleştirilerek meydana gelmesi ile oluşturulmuştur.

Empresyonist sanatçıların tekniğinin temeli, 1830'da Barbizon kasabasına gelen ve Barbizon okulu olarak bilinen orman yakınlarındaki Fontainebleau çevresine yerleşen ressamlardan örnek alınmıştır. Barbizon okulu ressamları dışarı açılan ilk ressamlar olmasa da açık havada yapılan resimlerin öncülerinden olmuşlar ve kendilerinden sonra gelen resamlara örnek teşkil etmişlerdir. Bu sanatçılar; Theodre Rousseu, Charles Daubigny, Narcisse Diaz Dela Pena ve Jules Dupre, Jean François Millet olarak verilebilir. Barbizon okulunu etkileyen sanatçı ise Realizm (Gerçekçilik) akımının temsilcilerinden Gustave Courbet olmuştur. Gündelik hayattan insanları ve anı yakalamaya çalışan tekniği ile açık havada resim yapan örnek sanatçılardandır. Dışarı açılarak gerçek hayatı doğal bir şekilde tuvallerine yansıtan Courbet çağın görüşünü ve o dönemin halkını sanat yolu ile açığa çıkarmıştır (Birsal 2006'dan akt. Haznedar, 2015:4). O dönemin ressamlarından Gustav Courbet realizm akımı ile yakın çağı temsilcisi olmuştur. Dışarı açılarak gündelik hayatları konu almış ve gördüğünü olduğu gibi çizmiştir. Gustav Corbet'in bu yaklaşımı diğer sanatçıları etkilemiş, Cezanne ve Monet gibi ressamların atölye dışında çalışmalarına öncülük etmiştir (Tansuğ, 1999:229-230). Gustav Courbet sosyal yaşamın ve politik yapıların insan hayatına ve ruhuna dokunan etkilerini tüm gerçekliği ile tuvallerine aktarmıştır. 19. yüzyılda sosyal ve ekonomik sorunlar resim sanatında büyük değişimlerin önünü açmış Fransa bu değişimlere ilk tanıklık edenlerden olmuştur.

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR



Görsel 14: Gustave Courbet, Karşılaşma, 1854, (<https://www.istanbulsanatevi.com>,2022)



Görsel 15: Gustave Courbet, Ressamın Atölyesi, 1855 (<https://www.istanbulsanatevi.com>,2022)

Yukarıdaki resimde Courbet iki farklı hayatları resmetmektedir (Görsel 14-15). Bir tarafta yoksul diğer tarafta zengin kesim bulunmakta, ressam ise ihtişama sırtı dönmüş bir şekilde doğa resmine odaklanmıştır. Gustave Courbet, sanatta yeni dönemin ayak seslerinin habercisi olmuştur. 19. yüzyılda sanat tüm insanlığın ihtiyaçlarına cevap vermeye başlamıştır. Bu durum artık sanatçıların farklı ihtiyaçlara yönelerek her kesime hitap eden konu arayışlarına girdiğini göstermektedir (Haznedar, 2015:7-8). Farklı konu arayışları, rahat ve özgürce vurulan fırça darbeleri, klasik ve geleneksel anlayışla açılan sergilerden farklı, bağımsız ve varlığını kabul ettiren sergilerin açılmasına zemin hazırlamıştır. Empresyonizm, sanatçının izlediği ve içselleştirdiği duygu ve düşünceleri yansıtan bir sanat akımı haline gelmiştir. Sanatçılar Fransız İhtilali ile başlayan özgürlükçü düşünce sisteminin yayılması ile düşüncelerini sanat alanlarında daha rahat ifade edebilmeye başlamıştır. Empresyonist sanatçılar değişen ve gelişmeye devam eden dünyada meydana gelen ve var olan yenilikleri gözlemleyerek sanat çalışmalarında yeni düzeni belirli kurallara bağlı kalmadan izleyicilere aktarmışlardır. Sanat alanı özgür düşünce sisteminin getirmiş olduğu yenilikler ile hem kavramsal hem de teknik açıdan zenginleşmeye başlamıştır. Empresyonizm ile sanat anlayışı artık hız kazanmış, resimleri detaylarda kaybolmadan, olanı ilk izlendiği gibi zaman kaybetmeden yansıtmak önem kazanmıştır (Taşkın, 2012:99). Gelişimin sadece dört duvar arasında değil dışarıya açılarak da olabileceğini göstermişler, izledikleri

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

şeyler ile bilgilerini harmanlayarak ortaya ürünler çıkarmışlardır. Konu, teknik ve nesne sınırlılıklarını duvarlar arasından çıkararak hayata karışmaları ile elde etmişlerdir.

3.1. Empresyonizm ile Işığın Yeniden Keşfi

19. yüzyılda yaşanan gelişmeler resim sanatında farklı açılımlar yaratmıştır. Empresyonist sanatçılar eserlerinde ışığı çözümlerken farklı teknikler geliştirmişlerdir. Paletlerindeki renkleri ışık gibi kullanmaya başlamış ışık-gölge yerini ışık ve renge bırakmıştır. Örneğin Monet'in çizmiş olduğu güneşin denize yansıyan tablosu daha önce birçok ressam tarafından çizilmiş olsa da Monet'in tablosunu farklı yapan renk ve ışığı kullanma biçimi olmuştur. Resimde kontur çizgileri kullanmamış, renk harmonilerini bütünleştirerek insan gözünde resmi tamamlamalarını sağlamıştır (Tunalı, 1989: 38). Bu durum resim sanatına yeni bir anlayış kazandırmıştır. Empresyonist sanatçılar her şeyin altında bir ışık olduğunu benimsemiş, objelere renk ve ışık yardımıyla açık-koyu değerleri vererek eserlerini ortaya çıkarmayı başarmışlardır. Empresyonistler atölyelerinden çıkarak dünyayı tüm canlı renk ve ışıklarıyla beraber izleme fırsatı yakalamışlar, renklerin her değerinin kıymetli olduğunu fark etmişlerdir. Empresyonist sanatçılar gün içinde değişen gün ışınları ve mevsimsel etkilerin olumsuzluklarına rağmen çalışmalarını icra etmeyi başarmışlardır. Claude Monet, empresyonist sanatçılar arasında ışığın gün içindeki değişimlerini en iyi şekilde gösteren sanatçıların başında gelmektedir. "Rouen Katedrali Serisi" inde (Görsel 16) ışığın gün içindeki hareketlerini yaptığı seride çalışmıştır. Rouen Katedrali'ni çizen sadece Claude Monet değildir, onun gibi birçok sanatçı çizmiş fakat Claude Monet gibi bir etki yaratamamışlardır. Monet bu seride katedralin gün doğumundan gün batımına kadar ışığın zaman içindeki değişimin katedrale nasıl yansıdığını göstermiştir (Taşkın 2012:136-141). Monet'in çizmiş olduğu resim serisinde bir özne tüm olağanlığı ile ele alınmış, üzerine yansıyan ışığın yaratmış olduğu etki göze çarpmıştır. Bu durum doğal ışığın gün içinde nesnelere üzerinde meydana getirdiği değişikliğin ne kadar önemli olduğunu altını çizmektedir.

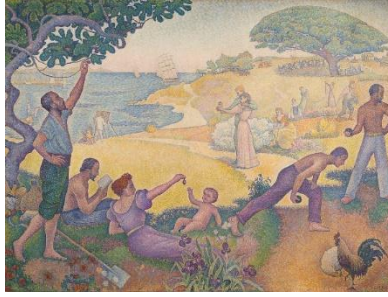


Görsel 16: Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi, 1892 (<https://wannart.com,2022>)

Empresyonizm sanatında ışığı resimlerinde belirgin bir şekilde kullanan diğer sanatçı ise Alfred Sisley'dir. Eserlerinde su üzerine yansıyan ışığın değişimlerini,

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

renkleri ustalıklarla kullanarak göstermiştir. Empresyonizmde ressamlar açık havada çalışmaya başlamışlardır. Bir süre sonra belirginliğini kaybeden nesne ve biçimlerin ışığın içinde kaybolmaya başlamasıyla birlikte yeni teknikler gelişmiştir. Renklerin yan yana kullanılarak oluşturulduğu eserlerin yerini neo-empresyonistler ile beraber noktacığa (Puantilizm) bırakmıştır. Neo empresyonistler, noktaları yan yana koyarak optik karışım tekniğini kullanmışlardır. George Seurat ve Paul Signac gibi sanatçılar eserlerinde noktalama tekniğini uygulayarak renk ve ışığın bütünleşme hissini izleyicilerin gözlerinde tamamlanmasını sağlamışlardır (Bayav, 2008:25) (Resim 17-18). Renk armonisine uyum sağlayarak ritim oluşturacak şekilde birçok noktayı bir araya getirmişler ve optik bir görsel zenginlik yaratmışlardır. Renkleri saf halinde kullanmışlar ve renk tonlarını açık-koyu şekilde yan yana getirerek renklerin kirlenmemesine önem vermişlerdir.



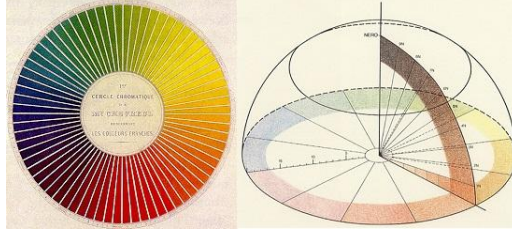
Görsel 17: Paul Signac, Uyum Zamanında: Altın Çağ Geçmişte Değil, Gelecekte, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1893-95(<https://openeducationalberta.ca>,2022)



Görsel 18: Georges Seurat, La Grande Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonra, 1884-1886 (<https://okuryazarim.com>,2022)

Georges Seurat, eserlerinde noktacılık tekniğini kullanırken Michel Eugène Chevreul'un renk sisteminden yararlanmıştı (Görsel 19). Seurat ışığı noktalama yöntemiyle elde ederken yan yana gelen renklerin beyinde ve gözde tamamlanacak şekilde eserlerine yerleştirmiştir. Neo-empresyonizmin önemli bir temsilcisi olan Georges Seurat eserlerini binlerce noktayı bir araya getirerek oluşturmuştur (2-<https://okuryazarim.com>, 2020). Eserlerinde hareket halindeymiş gibi izlenimi veren binlerce nokta birbiri ile uyum sağlayarak resimlerinde bütünlük sağlamaktadır. Empresyonist sanatçılar geleneksel sanat anlayışı ile ilerlemeseler de bilimsel kurallardan faydalanmış ve çalışmalarındaki tekniklerde yer vermişlerdir. Georges Seurat eserlerinde modern yaklaşımlar izleyerek, optik sanat anlayışını benimseyen çağdaş sanatçıların arasında yer almayı başarmıştır.

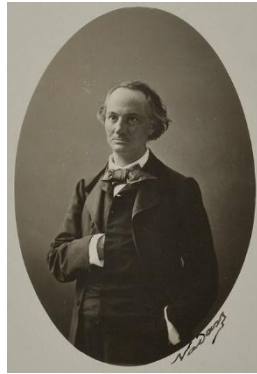
EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR



Görsel 19: Michel Eugène Chevreul-Color System (<https://okuryazarim.com,2022>)

3.2.Sanat Malzemelerinde Modernleşme

Sanayi devrimi ve modernleşmenin başlaması ile sanatta kullanılan malzemelerde gelişmeye başlamıştır. Empresyonist sanatçılar anı yakalamaya büyük önem vermişlerdir. Anı yakalamak için gerekli sanat malzemelerinin daha kullanışlı hale gelmesi, sanatçıların işlerini kolaylaştırmış ve gerçeklik olgusunu eserlerinde yansıtmayı başarmışlardır. Bununla beraber fotoğraf makinesinin bulunması, M.Ö. 4. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar zamanla geliştirilmesi sanatçıların manzara çizimlerinde büyük önem taşımıştır. Empresyonist sanatçılar fotoğraf makinesinin bulunması ile anı anda yakalamayı ve resimlerde ışık, gölgeyi daha somut şekilde kullanmaya başlamışlardır. Örneğin Empresyonist sanatçılardan Édouard Manet, fotoğrafçı Nadar'ın 1850'li yılları arasında yapay ışık kullanarak çektiği fotoğrafı (Resim 20) kendisi de yeniden resmetmiştir (Haznedar, 2015: 74) (Görsel 21). Sanayi devriminin getirmiş olduğu yenilikler ile anı anda hapsederek daha sonra yeniden üretime geçmenin önü açılmıştır. Günümüzde birçok sanatçı için teknolojik gelişmeler önemli bir yer teşkil etmektedir. Yaşanılan gelişmeler geçmiş ve geleceği birleştiren birer köprü niteliğindedir. Tarihin tozlu sayfalarından yepyeni üretimler elde edilebilmekte böylelikle eski tarihi yapılar ve eserler korunabilmektedir.



Görsel 20 (solda): Nadar, Charles Baudelaire Portresi, 1862 (<https://commons.wikimedia.org,2022>)

Görsel 21 (sağda): Manet, Charles Baudelaire Portresi, 1868 (<https://commons.wikimedia.org,2022>)

Sanayileşme ile başlayan gelişim süreci sonrasında bilim ve sanat alanında yenilenmeler meydana gelmiştir. Resim, tiyatro, müzik, edebiyat ve sinema gibi sanat alanları gelişmeden olumlu etkilenerek alternatif teknikler ile kendi alanlarına yenilenme süreçlerinden geçmiştir. Bilim ve sanatın durdurulamaz ilerleyişi sadece Avrupa'yı değil Osmanlı Devleti'ni de etkilemiştir. Endüstrinin gelişmesi Osmanlı

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

Devletî'nin batıya yönelişi önemli geleneği olan minyatür sanatının zamanla batılı sanat anlayışının etkisi altında kalmasına neden olmuştur. (Başaran, 2014:29). Askeri okullara resim dersinin eklenmesi ile birlikte Osmanlı'ya güzel sanatlar eğitimi veren bir kurumun açılma ihtiyacı doğmuş ve Sanay-i Nefise Mektebi (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) kurulmuş başına Osman Hamdi Bey getirilmiştir. Avrupa tarzı eğitimi örnek alan Sanay'i Nefise Mektebi büyük bir grup öğrenciyi Avrupa'ya göndermiştir. Bu öğrenciler: İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Hikmet Onat (1882-1977), Namık İsmail (1890-1935), Feyhaman Duran (1886-1970), H. Avni Lifij (1886-1927), Sami Yetik (1878-1945), Ali Sami Boyar (1880-1967), M. Ruhi Arel'dir (1880-1931). (Pehlivan, 2019:108) Bu sanatçıları Çallı kuşağı olarak bilinmekte ve Türk izlenimciler olarak anılmaktadırlar. Türk izlenimciler Avrupa'dan döndükten sonra bazıları kendi atölyelerinde çalışmalarına devam etmiş, bazı sanatçılarda akademisyen olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Türk izlenimciler genelde İstanbul manzaraları, Anadolu ve portre resimleri üzerinde ağırlıklı çalışmalar yapmışlardır. Eserleri Türkiye'nin önemli sanat müzelerinde sergilenmektedir(Görsel 22).



Görsel 22: İbrahim Çallı, Zeybekler, 118 cmx 154 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1923 (<https://tr.wikipedia.org,2022>)

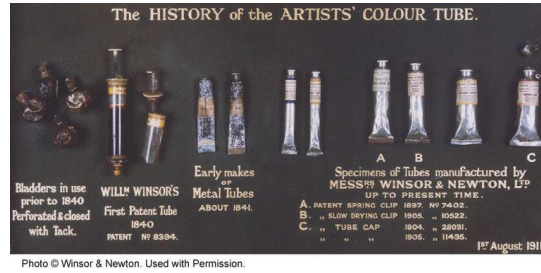
Empresyonizm 19. yüzyılda modern hayatın sorgulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Açık havada çalışmaya başlayan ve en plein air sanatçılar arasında yer alan Daubigny ve Théodore Rousseau taşınabilir boyalar ve şövaleler sayesinde doğaya kolaylıkla açılabilmişlerdir. Işıkla doğrudan çalışan sanatçıların eserleri çok güçlü bir doğa ve atmosfer etkisi yaratmıştır. İzlenimci sanatçılar da bu ressamların yolundan ilerlemişlerdir (Kear, 2018: 42-43). Modernleşmenin başlaması ile ihtiyaç duyulan sanat malzemelerine ulaşım eski zamanlara göre daha kolay hale gelmiştir. Sanayileşmenin ortaya çıkan ihtiyaç hızına cevap verebilmesi, sanatçıların kullandıkları malzemelerin daha modern ve işlevsel olmasını sağlamıştır. Empresyonist sanatçıların açık havada yaptıkları çalışmalar için sanatçıların işlerini kolaylaştıracak malzemeler üretilmeye başlanmıştır. Açık havanın jeolojik etkilerine maruz kalan boyalar, taşınması güç ağır şövaleler, pigment boyaların yerini kullanılması kolay şövalelere ve tüpte kullanıma her an hazır yağlı boyalara bırakmıştır.

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR



Görsel 23: Gustave Courbet, Karşılaşma, 1854 (<https://www.istanbulsanatevi.com,2022>)

Yukarıdaki resimde ressam Gustave Courbet'in (Görsel 23) 1854 yılında yapmış olduğu "Karşılaşma" ya da diğer bilinen adıyla "Günaydın Bay Courbet" isimli çalışmasında kendini resmettiği ve sırtında taşıdığı sırt çantasının aslında sırtta taşınabilen, katlanabilen şövale olduğunu görülmektedir. Bu durumdan anlaşıldığı gibi 19. yüzyılda resim malzemelerinin doğal ortamlarda rahat bir şekilde kullanılabilir hale geldiği görülmektedir.



Görsel 24: Boya Tüpünün İcadı Tarihsel Görsele (Soldan sağa) (<https://tr.eferrit.com,2022>)

Aynı zamanda açık havada çalışan ressamlar için dışarıda pigment boya karıştırmanın zahmetini ortadan kaldıran tüp boyalar (Görsel 24) zamanla geliştirilmeye başlanmış, en başta cam bir şırıngada depolanan boya 1841'de ressam ve mucit olan John G. Rand'ın katlanabilir ve sıkılabilir tüpleri icat etmesi ile beraber boya daha rahat korunup kullanılabilir hale gelmiştir (3-<https://tr.eferrit.com/>, 2007). Modernleşme süreci ile sanayi devriminin etkileri üretim alanlarında görülmeye başlanmıştır. Bu durum sanat alanlarını olumlu etkilemiş, gelişimin her evresinden sanatçılar faydalanarak eserlerini hızlı bir şekilde üretmeye başlamışlardır. Anı yakalamaya çalışmak, duyguları bellekte kaydedip çalışmalara yansıtmak empresyonist sanatçıların eserlerine hareket katmasına fayda sağlamıştır.

4.Sonuç

Modernleşmenin etkisi ile ortaya çıkan yenilikçi akımların başında gelen empresyonizm akımının, 19. yüzyıldan günümüze kadar olan süreçte önemli etkileri olmuştur. Geleneksel yapının katı kurallarından farklı bir sanat anlayışı

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

benimseyen empresyonistler kapalı atölyelerden doğaya açılarak açık hava ressamlığının temelini oluşturmuşlar, eserlerinin konularını günlük hayatın akışına indirgeyerek halkla iç içe olmuşlardır. Sanat artık sadece soylu kesimin, dini ve siyasi konuların işleneceği bir kavramdan sıyrılarak herkese hitap eden bir kavram olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. Empresyonist sanatçılar özgürce ifade biçimlerinin rahatlığını fırça vuruşlarına yansıtmış, detaylarda zaman kaybetmeden anı ve ışığı yakalamayı önemseyerek hareket etmeye başlamışlardır. Sanatta artık amaç üst kesimi belirli konularda, parlak yüzeyli tuvalle etkilemek değil, sıradan bir günü bile canlı renkler ile birlikte o anı yaşatmak olmuştur. Empresyonist sanatçıların yaptığı eserler eleştiri odağı olmuş ve bitmemiş olarak kabul görülen eserler sergi salonlarından dışlanmış olsalar da yeni anlam arayışları ve modernleşmenin getirmiş olduğu süreç, empresyonist sanatçıların kabul görmesini sağlamıştır. Kullanılan resim malzemeleri daha hafif ve işlevsel olmaya başlamıştır. Sonuç olarak yenilikçi hareketleri ve isimleri ile günümüze önemli sanat eserleri bırakan empresyonist sanatçılar buldukları dönemi kendi ışıklarıyla aydınlatmış, etkileri günümüze kadar yayılmıştır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2 b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Başaran, G. (2014, Mart). 1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri. *Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayav, D. (2008). Işığın Bağımsız Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık. *Dergi Park*(14), 23-27.
- Cançat, A. K. (2016). Jean Fautrier ve İmpasto Resim Tekniği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(22),677 - 690.
- Dede, B. (2018). Geleneksel Sanatın Yeniden Dizaynı Empresyonizm. *Ulak Bilge*, 6(31), 1721-1730.
- Geçen, F. (2018). Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencileri ile Anadolu Lisesi Son Sınıf Öğrencilerinin Çağdaş Sanat'a ve Kitsch Çalışmalara Bakış Açılarındaki Fark. *Asos Journal, The Journal of Academic Social Science*, 6(81), 283-299.
- Geçen, F., & Çelikbağ, T. (2019). Pablo Picasso'nun Resimlerindeki Figür Anlayışının Seramik Çalışmalarına Yansıması. *Turkish Studies*, 14(1), 359-370.
- Gombrich, E. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. E. Erol Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Grzymkowski, E. (2021). *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey* (12 b.). (O. Düz, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Haznedar, F. M. (2015). 19. Yüzyılda Empresyonizm Akımı ve Fotoğraf İlişkisi. *Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

- Kavukçu, M. (2006). Resim Sanatında Renk Olgusu Üzerine. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*(9), 57-72.
- Kear, J. (2018). *Degas 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri* (1 b.). (B. Alpay, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuş, M. (2019). 20. YY. Resim Sanatında Gerçekçilik Arayışları. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*(5), 114-120.
- Pehlivan, B. (2019). "1914 Kuşağı" Sanatçılarının Resimlerinde İstanbul İzleği (Teması). *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(Özel), 100-118.
- Perdahcı, N. (1999). Işığın Yeniden Keşfi, Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım. *Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Şentürk, R. (2012). Avangart Sinema ve Empresyonizm. *Global Media Journal*, 3(5), 142-175.
- Serullaz, M. (1998). *Empresyonizm ve Sanat Ansiklopedisi*. (D. Erbil, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi* (4 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkın, Y. (2012). Hava Perspektifinin Işık ve Renk Açısından İncelenmesi ve Empresyonizm'de Uygulama Biçimleri. *Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (3 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2005). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ünalın, V. N. (1999, Mayıs). Empresyonizm'de Renk ve Işık. *Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakçaları

- 1:<http://thehelpfulartteacher.blogspot.com/2011/02/art-of-brush.html>, Erişim: 29.09.2022
- 2:<https://okuryazarim.com/georges-seurat-kimdir/>, Erişim: 03.10.2022
- 3:<https://tr.eferrit.com/winsor-newton-boya-fabrikasi-i%CC%87cinde/>, Erişim: 16.06.2022

Görsel Kaynakçalar

- Görsel-1:<https://www.pivada.com/claude-monet-izlenim-gundogumu>, Erişim:12.06.2022
- Görsel -2:<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/gogh-vincent-willem-van/vincent-willem-van-gogh-yildizli-gece-364/>, Erişim: 05.10.2022
- Görsel -3:<https://www.sanatinoykusu.com/jean-francois-millet/>, Erişim:12.06.2022
- Görsel-4:<https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/barbizon-ekolu-nedir-ozellikleri/>, Erişim:12.06.2022
- Görsel-5:<http://thehelpfulartteacher.blogspot.com/2011/02/art-of-brush.html>,Erişim: 29.09.2022

EMPRESYONİST SANATÇILARIN ÜSLUP, RENK VE TEKNİK ANLAYIŞININ; GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA SAĞLADIĞI KATKILAR

- Görsel-6:<http://thehelpfulartteacher.blogspot.com/2011/02/art-of-brush.html>,Erişim: 29.09.2022
- Görsel-7:<https://mozartcultures.com/sanat-akimlari-1-izlenimcilik-empresyonizm/>, Erişim:11.06.2022
- Görsel-8:<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-ressamlarin-hayat-hikayeleri/camille-pissarro.html> Erişim:11.06.2022
- Görsel-9:<https://www.claude-monet.com/san-giorgio-maggiore-at-dusk.jsp#prettyPhoto>, Erişim: 29.09.2022
- Görsel -10:<https://drawpaintacademy.com/alfred-sisley/>, Erişim: 29.09.2022
- Görsel-11:<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/renoir-pierre-auguste/pierre-auguste-renoir-sandalda-iki-kadin-11841/> , Erişim: 13.06.2022
- Görsel-12:<http://bilgioloji.com/pages/fen/fizik/optik/newton-prizma-isik-renk-deneyi-nedir/>,Erişim:13.06.2022
- Görsel-13:<http://www.sanatteorisi.com/?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4134>, Erişim:13.06.2022
- Görsel-14:<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-ustave/gustave-courbet-karsilasma-169/> , Erişim:13.06.2022
- Görsel-15:<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-ustave/gustave-courbet-ressamin-atolyesi-4785/>, Erişim:13.06.2022
- Görsel -16:<https://wannart.com/icerik/8190-monet-ve-empresyonizmin-en-belirgin-ornegi-rouen-katedrali-resimleri>, Erişim: 03.10.2022
- Görsel -17:<https://openeducationalberta.ca/19thcenturyart/chapter/chapter-10-signac/>, Erişim: 06.10.2022
- Görsel -18:<https://okuryazarim.com/georges-seurat-kimdir>, Erişim: 3.10.2022
- Görsel -19:<https://okuryazarim.com/georges-seurat-kimdir/>, Erişim: 03.10.2022
- Görsel-20:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Baudelaire_-hoto_Nadar.jpg, Erişim:13.06.2022
- Görsel21:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Charles_Baudelaire,_Full_Face,_after_a_photograph_by_Nadar_MET_DP815237.jpg, Erişim:13.06.2022
- Görsel22:https://wikipedia.org/wiki/Zeybekler_Kurtulu%C5%9F_Sava%C5%9F%C4%B1nda, Erişim: 07.10.2022
- Görsel-23:<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/courbet-ustave/gustave-courbet-karsilasma-169/> , Erişim:13.06.2022
- Görsel-24:<https://tr.eferrit.com/winsor-newton-boya-fabrikasi-i-CC%87cinde/>, Erişim: 16.06.2022



UYARLAMA VE SADAKAT

*Funda Özşener**

Özet

Uyarlama kendi yaratım evreni içinde, o evrenin estetik kurallarına bağlı olarak doğmuş, herhangi türden bir metnin, kaynağından sökülerek başka bir yaratım evrenine aktarılması işlemidir ve büyük oranda teknik beceri ister. Uyarlama dediğimizde genellikle tek bir yaklaşım biçiminden, başka bir deyişle; ana kaynağa yönelik sabit bir mesafeden, daima aynı uzaklıktan söz edildiği düşünülür. Oysa kaynak metne ne kadar yaklaşacağımız, o kanat mesafesi sık sık değişiklik gösterir. Fakat genel olarak orijinal eseri esinlenmek için, kimi kez basit değişikliklerle birebir aktarmak için kimi kez de olduğu gibi yansıtmak için kullanırız. Bu noktada bir paradoks varmış gibi gözükür. Uyarlama zaten var olan bir şeyi, örneğin popüler bir romanı yeniden var etmeye çalışmak mıdır? Bir dereceye kadar evet fakat farklı bir türde, en çok da sinemada. Dünya sineması neredeyse en başından itibaren, Türk sineması ise artan bir ivmeyle özellikle 60'lara ulaşıldığında, büyük oranda edebiyat uyarlamalarına başvurmuştur. Bir yeniden yazım ve yaratım tekniği olarak uyarlama neredeyse hiç vazgeçilmeyen üretim yöntemlerinden birini oluşturmuştur. Bununla birlikte daima riskli ve problemlidir. Bir türün başka bir türe aktarımı prensipte izleyicinin arzusu ile beslense de uygulamada daima aynı soruna yol açar: Esere yeterince sadık kalınmış mıdır? Sinema tarihi bu soruya verilmiş sayısız yanıtla, uygulama örnekleri ile doludur. Bu makalenin amacı uyarlama çalışmalarında açığa çıkan problemlerin ortak özelliklerine ilişkin içeriden fakat genel bir değerlendirme yapmaktır. Yoksa her metinsel çalışma kendine has güçlüklerle yürür ve dolayısıyla bu bakımdan özeldir. Yine de sadakat, ihanet, bağlılık, mahvetmek, bozmak, yanlış anlamak, yok saymak gibi aslında duygu dünyamıza ait bir dizi kavram, doğrusu; değer yargısı ile yaklaşır izleyici uyarlama çalışmalarına. Bu durum sanki bir işaretidir ve eserlerin biricikliğine yönelik çok derinlerden gelen hassasiyetimizi gösterir.

Anahtar sözcükler: *Uyarlama, Sinema, Edebiyat, Sözlü Kültür*

Abstract

Adaptation is the process of transferring any type of text, which was born in its own creation universe, depending on the aesthetic rules of that universe, to another creation universe by

* Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü/Dramatik Yazarlık, ORCID: 0000-0003-1350-5019, fundaozsener@hotmail.com

UYARLAMA VE SADAKAT

removing it from its source, and requires technical skill to a large extent. When we say adaptation, we usually refer to a single approach, in other words; a fixed distance to the main source is always considered to be the same distance. However, how close we will get to the source text, the wing distance often changes. But in general, we use it to inspire the original work, sometimes to convey it exactly with simple changes, and sometimes to reflect it as it is. There seems to be a paradox at this point. Is adaptation an attempt to recreate something that already exists, such as a popular novel? To some extent yes. But in a different genre, mostly in cinema. Almost from the very beginning, world cinema, and Turkish cinema, with an increasing momentum, applied to literary adaptations to a large extent, especially when the 60s were reached. Adaptation as a technique of rewriting and creation has constituted one of the almost indispensable production methods. However, it is always risky and problematic. Although the transfer of one genre to another is in principle fueled by the desire of the audience, in practice it always leads to the same problem: Is it faithful enough to the original work? The history of cinema is full of countless answers to this question and examples of practice. The aim of this article is to make a general assessment of the common features of the problems revealed in adaptation studies. Otherwise, every textual work has its own difficulties and is therefore special in this respect. However, a series of concepts that belong to our emotional world, such as loyalty, betrayal, commitment, destroying, corrupting, misunderstood, and ignoring, essentially is reflected in the adaptation works as the viewer's value judgment. This situation is like a sign and shows our deep sensitivity towards the uniqueness of the works.

Keywords: *Adaptation, Cinema, Literature, Oral Culture*

1.Giriş

Sinema sanatı teknolojilerinin yeni gelişmeye başladığı, ancak on beş, yirmi metre uzunlukta çekimlerin yapılabildiği ve filmlerin henüz metre ile ölçüldüğü masumiyet dolu o ilk yıllardan günümüzün yüksek teknolojili beyaz perde ürünlerine ulaşmaya dek bir husus hiç değişmedi; daha özgün ve çarpıcı senaryolar yazabilmek için kaynak arayışı. Bu arayış bütün edebi ve dramatik sanatlarda olduğu gibi sinema sanatı için de öylesine önem arz etti ki ister endüstrinin ekonomik gücünün bir imkânı ister sonradan doğmuş bir sanat olmanın zorunlu koşulu densen, sinema kaynak arayışında, diğer sanatlardan farklı olarak, her türden malzemeyi değerlendirmeyi ve kullanmayı olağan saydı hatta bunu yasa edindi. Neticede uyarlama çalışmaları böylesi bir arayışın sonucu olarak, sinema sanatının hemen ilk yıllarından başlayarak senaryo yazımında kullanılmış oldu ve uyarlama teknikleri kısa sürede hem tiyatrodan hem edebiyattan hem de halk bilimsel anlatılardan beslenen verimli bir üretim yöntemine dönüştü. Böylelikle dünya sinemasının ilk örnekleri bu durumun olumlu ve heyecan verici sonuçlarını kanıtlayan pek çok başarılı, heyecan verici yapım ile taçlandı.

Fransız Georges Méliès, uyarlama tarihinin bilinen en erken çalışmaları kabul edilen Grimm Kardeşlerin masalı Külkedisi'ni ve Shakespeare'in beş perdelik tiyatro

UYARLAMA VE SADAKAT

oyunu Kral John'ı 1899 yılında sinemaya uyarladı. Georges Méliès'in 1902'de çektiği Ay'a Seyahat, popüler romanlar Jules Verne'in Ay'a Seyahat'i ile H.G. Wells'in Ay'daki İlk İnsanlar'ından esinleniyordu. Edebiyattan uyarlanan ilk uzun metraj film ise tamamen Hollywood'da, Cecil B. DeMille tarafından çekilen, Edwin Milton Royle'un aynı adlı oyunundan uyarlanan 1914 yapımı The Squaw Man oldu (Oggito, 2019: 16).

Benzer bir süreç Türk sinemasında da yaşandı. Yeşilçam'ın gittikçe daha fazla özgün senaryoya ihtiyaç duyduğu, seyirciyi etkileyecek ve aşinalık hissinden doğan bir merakla sinema salonlarına yönlendirecek metinlere ulaşmak istediği, sinemanın hızlı zamanları olarak adlandırabileceğimiz o yıllarda (özellikle 1960'lar) sadece yazarlar değil sipariş ile çalışan yapımcı ve yönetmenler de yerli, edebi metinleri beyaz perdeye uyarlamayı tercih etti. Kaldı ki yabancı filmlerin Türkçe uyarlamaları kendi başına, bağımsızca adlandırılabilir, özgün bir alan ortaya çıkarmış olması bakımından hem ticari hem pratik bir hammadde ortaya koyarak sözünü ettiğimiz teknik uygulamayı farklı bir damardan da zengin bir biçimde besledi.

İşte bu dönemde Halide Edip Adıvar, Halit Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin, Kerime Nadir, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Necati Cumalı, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi pek çok edebiyatçı ve onların halka mal olmuş eserleri ile ayrıca beğeni toplamış yabancı filmler, bu yaratıcı ve teknik yöntem sayesinde sinema salonlarında yerini aldı. Ne var ki uygulama beraberinde bir tartışmayı da getirdi: Kaynak esere sadakat mümkün mü?

2. Uyarlama: Sadakat ve Yorum

Hem sinema sanatı hem de kaynak metinler için önemli bir meseleydi eserin aslına bağlılık ve bu bağlılığın derecesi. Fakat tartışma sürerken dahi uyarlama metinlerden, senaryolardan, kısaca tekniğin kendinden vazgeçilmedi ve dünya sinemaları ile televizyonları için kullanılan yazım, yaratım yöntemlerinin en önemlilerinden bir tanesi olarak uyarlama; bir yandan parlak, özgün veya anonim malzemeye ulaşmanın kestirme yolunu öte yandan hızlı-pratik bir üretim metodunun formülünü işaret etmeye devam etti. Böylece büyük oranda edebiyat çıkışlı yorum uygulamaları sadece dünyada değil Türkiye'de de her dönem kaynağın merkezinde yer alan bir cazibe noktası olarak yaşamını sürdürdü. Ancak sadakatin pek çok yolu vardı: Zaman zaman aynı eserin farklı sinemasal yorumları ile izleyicinin karşısına tekrar tekrar aynı öykünün değişik yapımları aracılığıyla çıkmak sanatsal beklentileri tatmin etmeye yönelik çabalardan sadece bir tanesi oldu. Örneğin Hamlet oyunu neredeyse her dönem farklı bir bakış açısına, sanatsal arzuya cevap vermek istercesine değişik yönetmenler aracılığıyla yirmiden fazla kez beyaz perdeye aktarıldı. Türk sineması da benzer yaratıcı ve aynı zamanda ticari bir ihtiyaca binaen tümüyle yabancı kökenli olan filmlerin öykülerini hatta çoğu kez filmin tümüyle kendini yerlileştirdi. Netice olarak izleyici Kahpenin Kızı (1953),

UYARLAMA VE SADAKAT

Sürtük (1965), Ayşecik (1963) gibi sinema filmlerini izlerken aslında orijinal eserlerin millileştirilmiş bir varyasyonunu izlemiş oldu fakat Türk izleyicisi bunu bir sorun olarak görmedi aksine onları çok sevdi. Öyle ki sonraki yıllarda dahi bu tarz pek çok filmi sinema sanatının en özgün eserleri arasında saydı, onlara nostaljik bir mana yükledi.

1916'da Ahmet Fehim'in Molière'in Zor Nikâh oyunundan uyarladığı Himmet Ağa'nın İzdivacı, Muhsin Ertuğrul'un Selma Lagerlöf'ün Batakılık Kızı eserinden Aysel, Bataklı Damın Kızı (1935) ve Victor Fleming'ten Şehvet Kurbanı (1940) filmleriyle başlayan bu süreç daha sonra hızla devam eder. Bernard Shaw'un Pigmalyon oyunundan Sürtük (Adolf Körner, 1942; Ertem Eğilmez, 1965), Alexandre Dumas'ın Kamelyalı Kadın kitabından Kahpenin Kızı (Kani Kıpçak, 1953) ve Kamelyalı Kadın (Şakir Sırmalı, 1957), Bram Stoker'ın romanından Drakula İstanbul'da (Mehmet Muhtar, 1953), H. G. Wells'ten Görünmeyen Adam İstanbul'da (Ömer Lütfi Akad, 1956), André Gide'in Pastoral Senfoni eserinden Sevdiğim Sendin (Agah Hün, 1955), O'Henry'den Çifte Kumrular (Metin Erksan, 1962), John Steinback'ın Fareler ve İnsanlar'ından İkimize Bir Dünya (Nevzat Pesen, 1962) Dumas'ın Monte Kristo Kontu'ndan uyarlanan Güneşe Giden Yol (Halit Refiğ, 1965), Üç Silahşörler'den Üç Korkusuz Arkadaş (Halit Refiğ, 1966) ve Korsikalı Kardeşler'den İsimless Kahramanlar (Semih Evin, 1964), Mark Twain'den Ayşecik Fakir Prenses (Ertem Göreç, 1963) ve Jules Verne'den İki Sene Mektep Tatili (Yılmaz Atadeniz, 1965) gibi pek çok yapım, yabancı kaynaklardan Türk sinemasına uyarlanır (Saydam, 2011, 2).

Tüm bu edebi ürünlere ek olarak; sinema sanatının üretici kanalları içerisinde daha hemen başlangıçtan itibaren, en az edebiyat kadar zengin olduğu fark edilmiş ve uzun yıllar kullanılmaya devam edecek olan bir başka kaynak daha ortaya çıktı. Şüphesiz o kaynak da görmezden gelinmeyecekti. Bunlar halk bilimin alanı içinde yer alan anlatılar idi. Dolayısıyla söylenceler, destanlar, masallar, mitler bu türü oluşturuyordu ve ister yazıya dökülmüş olsunlar ister hala sözlü anlatının ürünleri olarak yaşamaya devam etsinler her zaman sinemanın ilgi odağında olacaklardı. Örneğin, 1941-1959 arasında yirmi sinema filminin konusunu halk hikâyeleri oluşturmaktaydı:

- 1941 Kahveci Güzeli, Muhsin Ertuğrul, Nazım Hikmet
- 1942 Kerem ile Aslı, Adolf Körner, Ragıp Ş. Yeşim
- 1943 Nasrettin Hoca Düğünde, Muhsin Ertuğrul-Ferdi Tayfur, Burhan Felek
- 1946-47 Kızılırmak-Karakoyun-1 Muhsin Ertuğrul, Nazım Hikmet
- 1948 Keloğlan, Vedat Örfi B., Vedat Örfi B.
- 1945-49 Köroğlu, Refik K. Arduman, Muharrem Gürses
- 1951 İncili Çavuş, Semih Evin, Melih Başar
- 1952 Boş Beşik-1 Baha Gelenbevi, Necati Cumalı
- 1952 Tahir ile Zühre, Lütfi Akad, Lütfi Akad
- 1952 Arzu ile Kamber, Lütfi Akad, Lütfi Akad
- 1952 Aşık Veysel'in Hayatı /Karanlık Dünya, Metin Erksan, Metin Erksan
- 1953 Köroğlu-Türkân Sultan, Faruk Kenç, Faruk Kenç

UYARLAMA VE SADAKAT

- 1954 Nasrettin Hoca ve Timurlenk, Faruk Ke, Zeki Alpan
1954 Mihriban Sultan, Muharrem Gürses, Muharrem Gürses
1955 Ezo Gelin-1, Orhan Elmas, Behçet Kemal
1955 Kanlı Nigâr-Karagzle Hacivat, Settar Krmk, Settar Krmk
1955 Karacaoğlan, Avni Dilligil, Melih Başar
1955 Battal Gazi Geliyor, Sami Ayanoğlu, Sami Ayanoğlu
1958 Alageyik, Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal
1959 Karacaoğlan'ın Kara Sevdası, Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal (Sayın, 2005: 48).

Başka bir kanaldan, artık tümüyle Anadolu'nun yerel, anlatısal zenginliklerinden beslenme eğilimi izleyicinin güçlü ilgisi ile de desteklenince senaryo yazarları, dönemin tabiri ile *uyarlamacılar* için yeni senaryolar bu alanda ortaya çıktı ve sinemaya uyarlanmak edebiyatçılar arasında dahi önemli olmaya başladı. Örneğin Nazım Hikmet, Vâla Nurettin'e Bursa Cezaevi'nden yazdığı bir mektupta uyarlama tekniğinden tam da meselenin özü olarak söz etti ve *filmcilik* diye adlandırdığı sinema sanatı için yeni, deneysel fikirlerini heyecan dolu satırlarda anlatıp, edebi eserler kadar halk bilimsel anlatıları dahası şiirleri bile bir kaynak olarak gösterdi: *Filmcilik deyip geçme küçük efendi. Çok şey var filmcilikte. Hikâyelerin filmini yapmalı. Mesela Sabahattin Ali'nin hikâyelerini. İki kısımlık filmler. Hikâyelerden sonra şiirlerin filmlerini yapmalı. Ya halk türküleri... Bir yar sevdim el aldı. Biri gelir drtнала, ua ua, alır sevgiyi kaçırır* (Savaş, 2016, 4).

Böylece uyarlama senaryo, her zaman, farklı kaynaklardan beslenmiş olarak fakat nihayetinde özgün bir teknik biçiminde çıktı karşımıza. Ona esas kimliğini kazandıran ana öykünün zorunlu teknik yapısı (senaryo yazım tekniği) edebiyattan ya da sözlü kültür ürünlerinden kaynaklanmış oluşuna göre değişiklik göstermese de senaryo metnini destekleyen yan öyküler, kişiler, durumlar gibi unsurlar filme, yönetmene, uyarlama yazarının estetik arzularına, döneme göre sıklıkla değişti. Bu sebeple senaryolar belirgin biçimde artan ya da azalan motifler, yan temalar, olay dizileri, karakterlerle zenginleşti. Fakat bu anlatısal esnek yapı, çeşitlemeye kolaylıkla uyum sağlayan gevşek örgü sadece dramatik metin (senaryo) tekniğine değil aynı zamanda sinema sanatının kendine has doğasına da ait bir nitelikti ve uyarlama çalışmalarında hangi anlatı, hangi tür kaynak sorusuna vereceğimiz cevabı, malzeme bolluğu içinde yapacağımız döneme uygun estetik seçimi ve yorumun dozunu belirlemede de etkili oldu. Sadakat problemi de işte, hemen hemen tam da bu noktada yani orijinal eserin, sinema sanatının anlatısal imkânları içinde işlenmeye, değiştirmeye yatkın oluşu hususunda açığa çıkıyor, iyice belirginleşiyordu. Çünkü senaryonun öyküsel kaynağı haline geldiğinde her tür metin bambaşka bir görünüme brnebiliyordu. Ayrıca seyirci ya orijinal metni, örneğin en sevdiği romanı olduğu gibi göreceğini umarak ya da zaten okumuş olduğu bir hikâyenin zenginleşmiş versiyonu ile karşılaşacağını zannederek

UYARLAMA VE SADAKAT

perdede izleyeceği eserin sunabileceklerinin dışında beklentilerle dolu biçimde sinemaya gidiyor ve bazen salondan hayal kırıklığı içinde ayrılıyordu.

Yazılı metnin görsel adaptasyonunun şüphesiz çok farklı sonuçlar doğuracağı, öncelikle bir sinema filminin, üzerinde uzlaşmış görüntüler bütünü, edebi eserin zihinlerdeki izdüşümünün ise her bir okuyucunun kişisel görsel arşivinin bilişsel, duygusal neticesi olduğunu aktarmak, seyirciyi de bu yoldan ikna etmek elbette kolay değildi. Nitekim bir uyarılama ortaya çıktığında, aynı zamanda başka bir tür gönül bağı da bir sadakat ilişkisi olarak çoktan okuyucu ile eser arasında zaten kurulmuş oluyordu. Okur ve eser birbirine sıkı sıkıya bağlıydı. Uyarılama sanki kaçınılmaz olarak her seferinde, biraz ihanete (!) yol açıyordu. Fakat seyircinin bu türden bir arzusunu, tam da zihindeki perdede görmek isteğini tümünden yanıtlamak mümkün müdür? Özellikle sinema sanatı gibi kendi görsel evrenini yaratan bir sanat dalının bu tür bir arzuya uygun bir cevabı olabilir mi?

İşte bu noktada, teknik düzlemde üretilebilecek bir çözüm yöntemi olarak; roman ya da tiyatro oyunu gibi sıkı örgülü özgün eserlerden ziyade daha esnek, çeşitlenmelere yatkın, anonim eserlerin kullanılması kulağa daha mantıklı gelebilir. Fakat yazarın edebi bir eser diyelim ki çağdaş bir roman karşısında olmasıyla bir söylencenin veya masalın karşısında olması arasındaki fark da azdır. Nitekim esere bağlılık, her zaman detaylandırılmış tanımlamalar, tasvirler, kişilik özellikleri ve benzerleri gibi edebiyata has özelliklere sadık kalmakla ilişkili değildir. Bağlantı kaynak eserin daha derinde yatan, tüm bu saydıklarımızdan hatta söz konusu tür, bir tiyatro eseri olsa dahi onun repliklerinden bağımsız, öz anlamı ile ve onu yakalama isabeti ile ilgilidir. Örneğin; *Akira Kurosawa'nın 1957 yapımı Throne Of Blood adlı filmi kabul görmüş en iyi Macbeth uyarlamalarından biri sayılır oysa Kurosawa tragedyanın diyaloglarını kullanmamıştır ve metni Japon feodal geleneğinin bir tür tasviri olacak şekilde uyarlamıştır* (Derek Malcolm, 1999).

Şüphesiz yazar sözlü anlatı veya edebi malzeme karşısında da tıpkı özgün bir fikrin karşındaymış gibi kesin kararlarla ilerlemek durumundadır. Çünkü sözlü kültür her ne kadar değiştirilmeye -aynı söylencenin farklı anlatılışları bunun doğal yollarla zaman içinde, kendiliğinden gerçekleştiğini kanıtlar- elverişli, zengin bir dağar sunsa da nihayetinde tüm anlatılar kendi içinde tutarlı yapıdadır. Daha derinde yatan bir amaca doğru ilerler veya gelişirler. Bu sebeple sözlü kültür ürünlerinin yazara sunar gibi görüldüğü kolaylık, öncelikle bu kültür alanının, sözlü üretimin kendine has ayrıcalığı olup, iş tek tek özelleşmiş anlatıların uyarlanmasına, örneğin bilinen, belirli bir masala geldiğinde durum değişir. Uyarlamacı yazar daha derinde yatan anlama ulaşmak zorundadır. Dolayısıyla açıkça görülür ki; bir uyarılama çalışması aynı zamanda kaçınılmaz şekilde bir yorum getirme yeteneğidir de.

UYARLAMA VE SADAKAT

Yorum, uyarlama çalışmasında benimsenmiş özgün bir yaklaşım olarak, kaynak eserin tam merkezinden çıkartılmış olabileceği gibi esere sonradan, dışarıdan, bizzat yönetmenin bir bakışı olarak da eklenebilir. Örneğin Geoffrey Wright'ın 2006'da çektiği Macbeth uyarlaması Melbourne'daki bir çete savaşı çerçevesinde güncellenmiştir. Yazarlar Victoria Hill ve Lachy Hulme metnin diyalog örgüsüne büyük oranda sadık kalmış olsa da karakterler Avustralya aksanı ile konuşmuşlar ve ana öykü tümüyle boyut değiştirmiştir.

Yorum kaçınılmazdır. Üstelik sadece sanatsal endişeler yüzünden de değil. Kaynak eser, ister uyarlamanın malzemesi haline gelsin isterse olduğu ilk formda -masal, tiyatro metni, roman, destan- olarak kalsın, alımlayanın eser ile dolaysız bir anlam birliğine ulaşmasından söz edilemez. Hem uyarlamanın hem de her tür eser ve alımlayan ilişkisinin sonucu, sanatsal etkinliğin doğal bir yasası olarak kendiliğinden yorum içerir.

3.Uyarlama: Roman ve Masal

Bu sebeple genel kanunun aksine yorum salt roman ya da hikâye gibi edebiyatın yaratısı olan ve bağımsız, özgün anlam üretimine daha sınırlı imkân sağlayan, sıkı örgülü eserleri için değil sözlü kültürün söylencelerden daha da gevşek dokulu olan farklı türleri için de zorunludur. Örneğin; sinemaya uyarlanmış -görece daha gelişkin anlatılar olduklarını varsaydığımız- söylenceleri, destanları, mitsel öyküleri de bir kenara bırakıp diğer bir tipik örneği oluşturan masallar ve masal uyarlamalarını ele alalım. Karşımızdaki tablo az çok benzerdir. Masallar da sözlü kültürün bir ürünü olarak çeşitlemeye, yoğunlaştırılıp seyreltilmeye elverişli bir doğaya fakat aynı zamanda kendi içinde tutarlı, bütünlüklü, amaçlı bir yapıya sahiptirler. Böylece prenslerin, canavarların, gizli görevlerin, kahramanı yenilgiye uğratan büyülerin ve benzeri sayısız sıra dışı etmenin evreninden uyarlama yoluyla bir başka türe diyelim ki sinemaya ya da sahneye, diğer bir deyişle dramatik tasarımın akılcı, sistematik düzlemine aktarılabilmesi ancak yorum aracılığıyla olur.

Halkbilimin konularından birini oluşturan masal sınıflandırmaları, kahramanların yönelişleri ve karşılaştıkları engeller için V.Propp, A. A. Thompson, S. Thompson gibi önemli bilim insanlarının başlangıçta yaptıkları çalışmalar bu hususta oldukça belirgin ve net bilgilere ulaşmamızı sağlar. Örneğin kahraman ödülün peşindedir fakat canavar kendisine engel olur. Sinema sanatı, kahramana hangi ödülün peşinde olduğunu, onun değerli olup olmadığını ve canavarın ne tür bir canavar olduğunu, doğaüstü, şaşırtıcı güçlerinin neler olduğunu soracaktır. Modern sinema da günümüz izleyicisini hesaba katarak, büyük ihtimalle ödülün ışın kılıcı, canavarın ise durmadan tuhaf bilmeceler soran sıkıcı bir ihtiyaç değil

UYARLAMA VE SADAKAT

rüzgâr bükücü bir sfenks olduğu cevabını verecektir. Yorum kahramanın yönelişini, çağ da yorumu belirlemiştir.

Öyle ki bu noktada -bir evrenden diğerine geçerken- yorum ikili bir işlev görür: bir yandan kaynak metni bir üst anlamla sarmalar öte yandan gevşek dokuyu onarır. Bunu da anlatıdaki boşlukları doldurmak, yan bağlantıları güçlendirmek yoluyla yapar. Yorumlama böylece farklı bir sanat için, sinema sanatı için çok zengin bir kaynağa ulaşmanın ana yolunu açar. Neticede dünya sinemaları, özellikle Walt Disney her yıl yüksek teknolojilerle kaynak metnin bir masal olduğu yeni çalışmalara imza atar ve bu filmler hedef kitlesi çocuklar olmasına rağmen büyük oranda yetişkinler tarafından da beğeniyle takip edilir. Zaten bu sebeple sinema sanatının doğduğu ilk yıllara kadar geri gider ve nihayet günümüze dek ulaşır bu çalışmalar. Ortadoğu sözlü kültürünün büyük dağarı Binbir Gece Masalları da uyarlama çalışmalarının başlıca ilgi alanı olmuştur. Oscar ödülünde ise uyarlama kategorisi mevcuttur ve uyarlama senaryolar özgün senaryolardan bağımsız olarak bu kategoride, kendi içlerinde değerlendirmeye tutulurlar.

Yorum, uyarlamaya ulaşarak sınırsız bir anlatım zenginliğinin, çoğaltma ve çeşitleme imkânının kapısını açmıştır. Sinema uyarlamaları aynı masaldan yola çıkılarak gerçekleştirilse dahi tıpkı edebi uyarlamalarda olduğu gibi diğer yapımlardan neredeyse tümüyle farklı hatta taban tabana zıt olabilir. Örneğin yönetmen, Nuri O. Ergün'ün 1971 yapımı Ali Baba ve Kırk Haramiler adlı filmi fantastik bir komedi iken yönetmen Edwin Brown'ın aynı kaynaktan yola çıkarak gerçekleştirdiği, 1982 yapımı A Thousand and One Erotic Nights adlı filmi çok büyük bütçeli fakat neredeyse erotik bir film olarak sinema tarihindeki yerini alacaktır. Sinemanın, özellikle Hollywood sinemasının masallar, destanlar ve söylencelerin uyarlanması aracılığıyla, sözlü kültür ürünlerinden faydalanması eskiye dayanmakla birlikte süreklilik de gösterir. Fritz Lang'ın 1921 yapımı Der Müde Tod'u, 1924 Hollywood yapımı Raoul Walsh'ın The Thief of Baghdad'ı, senaryosunu Edmund L. Hartmann'ın yazdığı, Arthur Lubin'in yönettiği 1944 Amerika yapımı macera filmi Ali Baba and the Forty Thieves'ı farklı düzeylerde Bin Bir Gece Masalları kaynaklıdır. Üstelik bu masalların bir kısmı yalnız sinema uyarlamalarının değil sahne çalışmalarının opera, oyun ve çocuk oyunlarının ya da televizyon dizilerinin de çıkış metnini oluşturmuştur. Yönetmenliğini Andy Wilson, Colin Teague, Brain Grant'ın üstlendiği Simbad dünya televizyonlarında yıllarca yayınlanmış olan popüler bir televizyon dizisidir. Bir Anglosakson destanı olan Beowulf en eski İngiliz destanı olarak daha önce de pek çok kez fakat en son 2007'de Robert Zemeckis tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Andrey Konchalovskiy'in 1997 yapımı The Odyssey adlı filmi ve 2008 yılında gösterime giren Terry Ingram'ın Sisler Adası adlı filmi Homeros'un Odysseia (M.Ö 6-8yy) destanı kaynaklıdır. Her iki film de destanın olaylar dizisine bağlı kalmış olmalarına rağmen nihayetinde macera filmi niteliğindedirler ve ünlü destanın antik Yunan kültürüne ışık tutan,

UYARLAMA VE SADAKAT

Batı şiiri ve edebiyatına kaynaklık etmiş güçlü düşünsel içeriğini yansıtmak iddiasında olmamışlardır.

Uyarlama çalışmaları ile ilgili meseleye özellikle Türk sineması için sorumluluk, ciddiyet, estetik uyum, yönetmenin sanatsal üslubu gibi kavramlarla yaklaşan, daha sert diyebileceğimiz bakış açıları da mevcuttur. Ağaoğlu konuyla ilgili makalesinde (Ağaoğlu, 1996: 313) bu yönde bir saptamada bulunur ve Reşat Nuri Güntekin'in Alman, Fransız oyunlarından, film ve romanlarından yapılan uyarlamalara yaklaşımını *eskilerden su yüzüne çıkabilmiş ender tartışmalardan biri* olarak değerlendirir ve sorunu genel olarak etik bir bakış açısıyla gözler önüne serer:

Gerçekten de, yetmiş beş-seksen yıllık sinema tarihimizde yazarla yönetmen arasında bir duyarlık, bir dünya birlikteliği arandığına tanık olmuyoruz. Her yapımcı, konu hoşuna giderse, bunda ticari gelecek görürse, her romanı, hikâyeyi çekmeye kalkışabiliyor. Her yönetmen, çok farklı dünyaların yazarlarının yönetmeni olabiliyor. Her manken her modelle, her modaevinin giysisiyle podyuma çıkamadığı, çıkarılmadığı halde, bir yönetmen hem Kerime Nadir'den, hem Yılmaz Güney'den, hem de Attila İlhan romanından film yapabiliyor. Sinema ustalığı için, konuyu tertemiz aktarabilmek yeterli mi? Herhalde yeterliymiş çünkü yapımcı-yönetmen-yazar ilişkisinin sert bir duruma gelip mahkeme kapılarına dayandığı zamanlarda bile, tartışma konusu her iki dilde de bu sanatların anlamına, içeriğine, yaratıcının kendine özgü dünyasına ilişkin değil. Yazarın yazarlık dünyasının manevi haklarının korunması pek akla gelmiyor (Ağaoğlu, 1996: 314).

Yine de oldukça başarılı uyarlamalar olarak kaynak metnin yazarının dahi beğenisi kazanmış sinema filmlerine rastlamak da mümkündür. Örneğin Zülfü Livaneli'nin 2007 yılında Barnes & Noble Büyük Yazar Ödülü'nü aldığı Mutluluk adlı romanından uyarlanmış aynı adlı film bunlardan biri olarak gösterilebilir:

Yetmiş birinci baskısı 2014 yılında yapılan roman gündem yaratan ve sarsıcı bir filmle sinemalarda yerini alır. 16 Mart 2007'de gösterime giren filmin başarısı, romanın Mart 2007'de Remzi Kitabevi tarafından 41. kez basılmasını sağlar. Yönetmen Abdullah Oğuz'un başarılı uyarlaması Z. Livaneli'nin "Öykümün ruhu filme yansımış" sözleriyle dile gelir (Öncel, 2014, 205).

Değerlendirme ve Sonuç

Elbette yorumun her zaman kaynak eseri tümüyle sarmalayıp, bir üst düzleme yükseltecek ve herkesi memnun edecek kadar isabetli olmasının formülü yoktur. Ne var ki uyarlama çalışmaları sinema sanatının ilk dönemlerinden bugüne değin hep önemli bir senaryo üretim yöntemi olmuş, görünen o ki birbirinden farklı pek çok uygulama zorluklarına rağmen olmaya da devam edecektir. Örneğin sözlü kültür ürünlerinin onları denetleyecek, yoruma ve uyarlama çalışmasına yönelik kanaat belirtecek bireysel sahipleri yoktur. Bu kaynaktan yola çıkarak gerçekleştirilen çalışmaları biz, tek tek sinema izleyicileri olarak değerlendirir hatta çoğu kez iyi bildiğimiz, ne var ki kaynağını çoktan unuttuğumuz anlatının

UYARLAMA VE SADAKAT

(öykünün) sadece estetik değeri üzerine tek boyutlu olarak -film düzleminde-beğeni ve görüş bildiririz. Bu yüzden seyirciye uygun bir yorum ve uyarlama çalışmasının yapıp yapılmadığını kıyaslama olanağını daha zayıf olarak sunar söylenceler çünkü aynı söylencenin farklı kültürler veya coğrafyalardaki karşılıkları da oldukça değişiklik gösterir.

Yine de uyarlama bir teknik, bir yöntem olmakla çok geniş bir alanı kapsar. Özellikle romanlar bir diğer ana kaynağı oluşturur. Edebiyatın geniş söz evreninden görsel evrene; tıpkı dramatik tasarım gibi akılcı fakat tümüyle kendine has kuralları bulunan bir evrenden farklı estetik yasalar ve araçların işlediği bir evrene geçiş şüphesiz yorumlama ve uyarlama çalışmasını daha kapsamlı ve karmaşık bir hale getirir. Edebi bir eserde bağlayıcı unsurların fazlalığı -betimlemeler, güçlü biçimde tanımlanmış ve sabitlenmiş karakterler, olay dizileri, durumlar, ana fikir, belirgin bir merkez, her şeyden öte kaynak metnin özel bir bakış açısına sahip yaratıcısının bulunması, özgünlük, biriciklik- yorumu güçleştirir ve bazen de başarısızlık kaçınılmazdır. Ancak memnuniyetsizlikle sonuçlanmış edebiyat kaynaklı uyarlama çalışmaları bile yöntemin kullanışsız olduğunu göstermez hatta bunlar bize yorum ve uyarlama tekniklerini inceleme, kaynağı ile kıyaslama imkânı sunar.

Uyarlama her zaman başarısız mı olur? Bu genelleme hatalı olacaktır ama nihayetinde uyarlama da tıpkı diğerleri gibi estetik bir tekniktir. Doğru uygulanması gerekir. Fakat yine de onu, yani uyarlamayı bildiğimiz bütün yazım tekniklerinden daha riskli hale getiren birden fazla özellik mevcuttur. Bunlardan birincisi izleyicinin kaynak metin ya da sözlü anlatı ile olan ilişkisidir. Özgün bir eserin çıkış noktası, ana metne biçim veren estetik unsurlar, işlevsel ya da yapısal parçalar, ilhamı, doğuş evreni, atmosferi her zaman yazarında gizlidir. İzleyici bunların gizine hemen hemen hiçbir vakit vakıf olamaz. Yazarın bu konudaki açıklayıcı izahatları da yeterli gelmez. Dolayısıyla özgün eser karşısında izleyici kıyaslama yoluna gitmez, başka bir ifadeyle bunu ancak sanat alanının diğer eserlerine nispetle yapabilir. Her eser kendi, özgün evreni içinde biriciktir. Oysa bir uyarlama çalışması aynı anda iki belki de daha çok evrende hayat bulur. Edebiyat ya da tiyatro farklı evrenlerdir ve sinema da tümüyle farklı bir sanat alanıdır açıklaması doğru olsa da pratikte işlevsizdir çünkü izleyici durum ne olursa olsun, salona, o çok beğendiği romanı izlemeye gitmiştir. Yazarların ilham perilerinin bağlı buldukları yasalarla hiç ilgilenmeyecektir. Bir diğer risk ise; yazar uyarlama tekniklerinden hangisini kullanmış olursa olsun hatta isterse kaynak eseri sadece bir çıkış, esinlenme noktası olarak alsın, izleyicinin epey bir süre, birebir uyarlama karşısında olduğunu varsayacak olmasından doğar çünkü geçmişte, orijinal eserle bağlantıya girmiştir. İster edebiyat isterse de sinema veya tiyatro alanında olsun eserlerin yazarları kadar okurlarının da güçlü sadakat duyguları vardır. Hatta öyle ki çoğu kez bu yazara rağmen işler ve süreç içinde, yazarın kendi eseriyle olan organik bağını da aşacak şekilde kuvvetlenir. Bu sebeple örneğin Suç ve Ceza'yı bizim zannederiz. Shakespeare'den vazgeçilebiliriz fakat Hamlet veya Othello'yu

UYARLAMA VE SADAKAT

yazara bırakamayız. Kaynak esere ulaşmış, onu biliyor olmak izleyicinin/okuyucunun sadakatini savunuya dönüştürmüştür.

Son olarak; gerçekten başarısız bir uyarlama yapmış, eserin özünü (!) kaçırmış olmak da mümkündür. Karakterler nitelik değiştirmiş, ana görevlerinden sapmış, metinde var olmayan ya da fazla vurgulanmayan tema, yan tema ya da motifler eklenmiş dahası asıl konu bulanık hale getirilmiş hatta unutulmuştur. Bu şüphesiz başarısızlıktır ve çoğu kez eserin aslına sadık kalarak yapılmış veya birebir şekilde gerçekleştirilmiş uyarlama çalışmalarında karşılaşılan problemlerdendir. Fakat teknik başarısızlıklar muğlak ya da gizli değildir. Seyirci söz konusu olduğunda yorumlamaya yönelik tepkinin niteliği hatanın kaynağını ortaya açıkça kor. Üstelik tepkinin bir kısmı gerçeği de yansıtır. Sadece profesyonellerle aynı terminolojiye sahip değildir. Seyircinin pek çok ifadesinin aslında metinsel düzlemde teknik bir adı vardır.

Bu durumda yine geriye bir soru kalıyor gibi gözükmektedir: İzleyiciyi gerçekten tatmin edecek, mucizevi bir uyarlama çalışmasının formülü var mıdır? Şüphesiz böyle bir formül yoktur çünkü izleyicinin beklentisini belirleyen duygu yasaları, estetik yasalar ya da kolektif seyir alışkanlıkları ile bir senaryo ortaya çıkarmanın yaratıcı, yazınsal iç yasaları birbiri ile hiç bir zaman tam olarak örtüşmez. Şayet söze dökülebilseydi izleyicinin bir uyarlama çalışması karşısında hemen hemen şöyle bir şeyi arzu ettiğini de iştirdik; asıl metni olduğu gibi muhafaza etmiş fakat aynı zamanda bambaşka olan bir şey izlemek.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A., (1996), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz: Dinçer, M., Ankara, Doruk Yay.,
Oggito, (2019, 17, Nisan), *Sinemada İlk Edebiyat Uyarlaması*
- Saydam, B., (2011, 27, Eylül), *Yeşilçam'da Edebiyat Uyarlamaları*
- Sayın, A. (2005). *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları Ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]
- Malcolm, D. (2002, 25, Mayıs), *Century Of Film*
<https://www.theguardian.com/film/series/derekmalcolmscenturyoffilm>, Erişim: 2022
- Savaş, H., (2016, 25, Temmuz), *Nazım Hikmet Şiirinde Sinematografik Dil*
- Öncel, G., (2014), Romandan Sinemaya Uyarlama Örneği Olarak Mutluluk, *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt 13 (13), 205 - 213.