



journal
of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve
Açık Erişimli Elektronik Dergi



ratingacademy.com.tr/ojs

Volume / Cilt : 1

Year / Yıl : 2018

Issue / Sayı : 2

E-ISSN : 2636-7718

DOI : 10.26809



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

*International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal
Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi*

**Volume/Cilt: 1
Issue/Sayı: 2
2018**

Web: <http://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>

E-mail: karayevren@gmail.com

Address :Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 276 D-I, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

ABSTRACTING & INDEXING

Dergipark

Scientific Indexing Services

Academic Research Index: RsearchBib

ISSN

ROAD

Journal TOCs

DOI

CROSSREF

Budapest Open Access Initiative

International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)

ROOT Indexing

Society of Economics and Development

Infobase Index

Türk Eğitim İndeksi

ABOUT THE JOURNAL / DERGİ HAKKINDA

Owner/ Sahibi

RATING ACADEMY
Ar-Ge Yazılım Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Organizasyon Ticaret
Limited Şirketi

Editors/Editörler

Evren KARAYEL GÖKKAYA, Çanakkale Onsekiz Mart University
(Editor)

Managing Editor/Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Nilay KÖLEOĞLU, Çanakkale Onsekiz Mart University

ii

Contact / İletişim Bilgileri

Adress : Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 276 D-I, Merkez-
Çanakkale / TÜRKİYE

Tel: +90 544 560 17 10

Web : <http://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>

E-mail : karayevren@gmail.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Evren KARAYEL GÖKKAYA- Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Yeşim ZÜMRÜT-Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Velimir VUCICEVIC -Art University of Belgrade, SERBIA

Çağlar DOĞRU- Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Jerzy WYPHC- Adama Michiewicz University, POLAND

Arzu PARTEN- Kocaeli University, TURKEY

Yıldız GÜNER-Mimar Sinan Fine Arts, TURKEY

Deniz KÜRŞAD-Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Tim HOLTABIDDLE - Salem State University, USA

H.Esra ÇİZMECİ AVCI- Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Milos DJORDJEVIĆ- University in Kragujevac, SERBIA

Juan Bernardo PINADA- Zaragoza Universty, SPANISH

Luigi COLOPIETRO- Academy of Frolance, ITALY

REFeree BOARD / HAKEM KURULU

- Prof. Aydın AYAN- Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Prof. Kemal İSKENDER - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Prof. Mehmet ÜSTÜNİPEK- Kültür University/TURKEY
- Prof. Dr. İncilay YURDAKUL -Hacettepe University/TURKEY
- Prof. Dr. Namık Kemal SARIKAVAK -Hacettepe University/TURKEY
- Prof. Dr. ADNAN TEPECİK- Başkent University/TURKEY
- Prof. Hasip PEKTAŞ - Nişantaşı University/TURKEY
- Prof. Mehmet BİRKİYE -İstanbul Aydın University/TURKEY
- Prof. Hülya ÖNAL - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Assoc. Prof. Berna KURT- İstanbul Aydın University/TURKEY
- Assoc. Prof. Lerzan ÖZER - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Assoc. Prof. Deniz KORKMAZ, Eskişehir Osmangazi University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Müjde COŞAR- Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. İsmail TETİKÇİ- Uludağ University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Ayşe KURŞUNCU - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Yıldız GÜNER - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Cenk BEYHAN - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Dr. Burcu ERDEN - Mimar Sinan University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. H. Esra ÇİZMECİ AVCI - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Hasan BAŞKIRAN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Aygün Dinçer KIRCA - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University /TURKEY
- Dr. Ayşe BALYEMEZ - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Burcu AYAN ERGEN- Yeditepe University/TURKEY
- Assit. Prof. Dr. Şeyda ÜSTÜNİPEK- Kadir Has University/TURKEY

THE AIM AND SCOPE OF THE JOURNAL

Journal of Arts is an **international refereed journal** which started to be published in 2018. The journal aims to include works in different art fields. In this framework, high quality theoretical and applied articles are going to be published. The views and works of artists, academicians, researchers and professionals working in all fields of arts are brought together. The articles in the journal is published 4 times a year; **WINTER (January), SPRING (April), Summer (July), AUTUMN (October)**. The **DOI number** is assigned to all the articles published in the journal.

Journal of Arts is a **free of charge, electronic and open access** journal. The journal's articles have "free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself."

Manuscripts submitted to *Journal of Arts* should be in line with **the following editorial principles and author guidelines**.

PUBLICATION POLICIES

1. *Journal of Arts* has begun its publishing life in April 2018. It is an internationally peer-reviewed and periodical journal published regularly in four issues per year (**January, April, July and October**), in the fields of **music, sculpture, paint, ceramic, graphic, photography, architecture, tile, cinema, theatre, opera, ballet, literature and etc.** All articles submitted for publication are evaluated by the editors in chief, editorial board and referees.
2. The journal accepts the studies written in **Turkish and English**. Original research papers, technical notes, letters to the editor, discussions, case reports and compilations are published in the journal.
3. Only the original scientific researches are included. It is essential that the information created in scientific study needs to be new, suggest new method or give a new dimension to an existing information
4. *Journal of Arts* is an **open access electronic journal**. All articles published in the journal are assigned the **DOI number**. Researchers worldwide will have full access to all the articles published online and can download them with zero subscription fees.
5. The editor-in-chief and the relevant editors have the authority not to publish the articles, to make regulations based on the format or to give back to the author for correction that do not comply with the conditions of publication within the knowledge of the editorial board. All studies submitted to *Journal of Arts* are sent to at least **two referees** after the initial review of the editors in chief, and editors related to the study issue with respect to formatting and content. After having positive feedbacks from both of the referees, the manuscripts are published. In case of having one positive and one negative feedback from the referees, the manuscript is sent to a **third referee**. Identities of authors are kept in the posts

to be sent to the referees (Double-blind peer review). In addition, the authors are not informed about the referee

6. The referee process is carried out by the **editors in chief**. A study that the editors in chief does not find suitable or does not accept is not included in the journal, even though the referee process is positive. In this regard, authors can not create a liability for the journal and other boards of the journal.
7. The editor in chief have **7 days** for the appointment of the referees after the arrival of the manuscript . While they appoints the referees, they take the views of the other editors related to the study issue. The studies sent to the referees for evaluation are expected to be answered within **30 days**. In case this is overcome, the editor makes a new referee appointment and withdraws the request from the former referee.
8. Required changes must be made by the author within **15 days** after the decision of "Correction required" given in article acceptance decision.
9. The studies submitted for publication in the journal must have **not been published elsewhere** or have **not been sent another journal to be published**. The studies or their **summaries which were presented in a conference or published can be accepted** if it is indicated in the study. In addition, if **the work is supported by an institution or is produced from a dissertation**, this should be indicated by a footnote to the title of the work. Those who want to withdraw their publications for publication for some reason must apply to the journal management with a letter. The editorial board assumes that the article owners agree to abide by these terms.
10. All responsibility of the studies belong to the authors. Studies should be prepared in accordance with international scientific ethics rules also mentioned in the journal. Where necessary, a copy of the ethics committee report must be added.
11. The articles submitted to the *Journal of Arts* are sent to the referees after they have been checked with the "iThenticate" plagiarism scanning program to see if they are partially or completely copied (plagiarism) from another study. Regulation is demanded from the author for the articles which are high in the plagiarism result (**60% and over**). If the required regulation is not made within **60 days**, the study is rejected.
12. Copyright of all published studies belongs to the *Journal of Arts*.
13. **No copyright payment** is made.
14. No study has differentiation or superiority from another study. Each author and study has the same rights and equality. No privileges are recognized.
15. Studies submitted for publication in our journal must be prepared according to the rules of spelling of journal. Spelling and template are included in are included in the "Author Guidelines" heading
16. Articles submitted for evaluation must not exceed 25 pages after they are prepared according to the specified template. Article summary should not exceed 300 words and minimum 3 and maximum 7 keywords should be written.

STYLE REQUIREMENTS

1. The text must be written **single spaced** by using standard Microsoft Office Word format. Margins should be 2,5 cm for all sides of the page.
2. The total length of any manuscript submitted must not exceed **25 pages** (A4).
3. The manuscript, which does not show the names of the authors, must include the followings: Title, Abstract, Keywords under the abstract, introduction, main text, conclusion, references and appendix.
4. No footer, header or page numbers required.
5. The manuscript language can be **Turkish** or **English**
6. Each manuscript must include abstract, no more than **150 words**.
7. At most **5 key** words must be written below the abstract.
8. **Abstracts** and key words must be written in Times New Roman 10 font size and single spaced. It also should be in italic letters.
9. **The main text** should be written in Times New Roman 12 font size and single spaced. The first line of the paragraph should be shifted by 1,25 cm from the left margin. Paragraph spacing after a single paragraph (6 nk) should be given.
10. All the headlines, set in the midst, should be written in bold, in Times New Roman 12 font size and 1,5 spaced.
11. Headings and subheadings must be numbered 2., 2.1., 2.1.1. as etc decimally with bold letters. All headings should be written in bold but only the first letters of the subtitles should be capital. Spacing before and after a heading (6 nk) should be given.
12. **All the tables, figures and graphs** must beheadlined and sequentially numbered. The titles of the tables and figures should be placed above the table or figures, and references belonging to table or figure should be under them. The headline must be written in Times New Roman 12 font and with bond letters. References for the tables (figure of graph) must be below the table (figure or graph) with a font size of 11 font.
13. Equations should be numbered consecutively and equation numbers should appear in parentheses at the right margin.
14. Citations in text must be done according to the HARWARD REFERANCE TECHNIQUE. In text citations, the author's last name and the year of publication (and page number of the publication if necessary) for the source must appear in the text

i. If the last name of the author is used , the publication date should be written in parenthesis.

Gürkaynak (2002) agree that chemical solutions ...

ii. If the last name of the author is not used, the last name of the author, the publication year and page number of the publication must appear .

The last studies (Pınar 2003: 12)...

iii. If there are two authors, last names of both of the authors should be written.

Cinicioglu and Keleşoğlu (1993) mention about the soft paddings...

iv. If there are more than two authors, cite only the surname of the first author followed by “et al.”

...asserted by Öztoprak et al.. (1999)

v. If an author has more than one publishment in the same year, different symbols (i.e. a,b,c..) must be used with the years.

...result of the studies made by Bozbey et al (2003a)

vi. If the resource is anonymous the word “anon” must be used.

...the realities spoken in recent times (Anon 1998: 53) ...

vii. if a newspaper article with an unknown writer is used, name of the newspaper, date of publication, page number should be written.

The floods occured in the region effect the structural features (Atlas, 1998: 6)

viii. The studies made use of thesis, alphabetically ordered according to the surnames of the writers. The name of the magazine, book or booklet , etc. should be in italic and bold letters.

viii

ix. For Internet resources, the name of the writer should be shown as mentioned before. If no writers name, the name of the resources and the date must be given

Some knowledge takes place about the bazaar (İMKB, 23.06.2003)

x. For the internet resources with unknown writers URL-sequence number and year should be written as follow:

(URL-1, 2003), (URL-1 and URL-2, 2003), According to URL-1 (2003)

15. **References** must be prepared as below:

Books :

SURNAME, NAME, (Publication Year), *Name of Book*, Place of Publication: Publishing, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., (1993), *Private Viewdata in the UK*, 2

Journals:

SURNAME, NAME , (Publication Year), Name of Article, *Name of Journal*, Volume Number and Page Numbers.

EVANS, W.A., (1994), Approaches to Intelligent Information Retrieval, *Information Processing and Management*, 7 (2), 147-168.

Conferences:

SURNAME, NAME , (Publication Year) , Name of Report, *Name of Conference Bulletin*, Date and Conference Place, Place of Publication : Publishing , Page Numbers

SILVER, K., (1991), Electronic Mail: The New Way to Communicate, *9th International Online Information Meeting*, 3-5 December 1990, London, Oxford: Learned Information, 323-330.

ix

Thesis :

SURNAME,NAME , (Publication Year), *Name of Thesis*, Master's Degree/Doctorate, Name of Institute

AGUTTER, A.J., (1995), *The Linguistic Significance of Current British Slang*, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Maps:

SURNAME, NAME , Publication Year, *Title*, Scale, Place of Publication: Publishing.
MASON, James, (1832), *Map of The Countries Lying Between Spain and India*, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web Pages:

SURNAME, NAME, (Year), *Title* [online], (Edition), Place of Publication , Web address: URL

HOLLAND, M., (2002), *Guide to Citing Internet Sources* [online], Poole, Bournemouth University, http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sources.html, [Date Accessed: 4 November 2002].

DERGİNİN AMACI VE KAPSAMI

Journal of Arts, 2018'te yayın hayatına başlayan **uluslararası hakemli ve süreli** bir dergidir. Dergi, farklı sanat dallarında yapılmış çalışmalara yer vermeyi amaçlar. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Her tür sanat alanında çalışan akademisyenler, sanatçılar, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları bir araya getirilmektedir. Dergideki makaleler; **KIŞ (Ocak)**, **BAHAR (Nisan)**, **YAZ (Temmuz)** ve **GÜZ (Ekim)** dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır. Dergide yayımlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır.

Journal of Arts, **ücretsiz-açık erişimli elektronik** bir dergidir. *Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.*

Değiye gönderilecek yazılarda yazarların **yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uyması gerekmektedir**. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmayan yazılar için değerlendirme süreci başlatılmaz.

YAYIN İLKELERİ

1. *Journal of Arts*, Nisan 2018'te yayın hayatına başlamıştır. **Müzik, resim, heykel, seramik, grafik, fotoğraf, mimari, çini, sinema, tiyatro, opera, bale ve edebiyat** gibi **tüm sanat alanlarında** düzenli olarak, **Ocak, Nisan, Temmuz ve Ekim** aylarında yılda dört sayı halinde yayımlanan uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Yayınlanmak üzere gönderilen bütün makaleler, baş editörler, editöryel kurul ve hakemlerce değerlendirilir.
2. Dergi dili **Türkçe ve İngilizce** olup, orijinal araştırma makalesi, teknik not, editöre mektup, tartışma, vaka takdimi ve derleme türünde bilimsel çalışmalar yayınlanır.
3. Yalnızca özgün niteliği olan bilimsel araştırma çalışmalarına yer verilir. Bilimsel çalışmada üretilen bilginin yeni olması, yeni bir yöntem öne sürmesi ya da daha önce var olan bilgiye yeni bir boyut kazandırmış olması gibi niteliklerin aranması esastır.
4. Açık **erişimli elektronik** bir dergi olan *Journal of Arts*'ta yayınlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır. Dergide yayınlanan makalelere dünya çapında tüm araştırmacılar, tam erişime sahip olmakta ve herhangi bir abonelik ücretleri ödmeden indirebilmektedir.
5. Baş editör ve ilgili editörlerin bilgisi dahilinde, yayın koşullarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, baş editörler ve konuyla ilgili olan editörlerin uygun gördüğü en az **iki hakem** tarafından değerlendirildikten sonra yayınlanması uygun görülürse dergide basılır. Bir hakemin olumlu diğer hakemin olumsuz görüş verdiği makaleler üçüncü bir hakeme gönderilir. Hakemlere gönderilecek yazılarda yazarın kimliği saklı tutulur. **Kör hakemlik** uygulaması geçerlidir. Ayrıca,

hakemler hakkında da yazarlara bilgi verilmez. Çalışmalar sıraya alınmak koşulu ile yayınlanır.

6. Hakem sürecine dair işleyiş baş editörlerin kontrolünde gerçekleştirilir. Hakem onayından geçse bile, baş editörlerin uygun bulmadığı ya da kabul etmediği bir yayın dergide sürece dahil edilmez. Bu konuda yazar ya da yazarlar dergi ile diğer organlar üzerinde bir yükümlülük oluşturamaz.
7. Baş Editör konuyla ilgili olan diğer editörlerin görüşünü alarak hakem ataması için verilen süre 7 gündür. Değerlendirilmek üzere hakemlere gönderilen makalelere 30 gün içinde hakem tarafından yanıt verilmesi beklenir. Bu sürenin aşılması durumunda editör yeni hakem ataması yaparak eski hakemden isteği geri çeker.
8. Makale kabul kararında verilen "Düzeltilme gerekli" kararından sonra **15 gün** içinde gerekli değişiklikler yazar tarafından yapılmalıdır.
9. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazıların daha önce **başka bir yerde yayınlanmamış olması veya yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması** gerekir. Daha önce **konferanslarda sunulmuş ve özeti yayınlanmış çalışmalar**, bu durum belirtilmek üzere kabul edilebilir. Ayrıca, çalışma **bir kurum tarafından destek görmüşse veya tezden üretilmişse** çalışmanın başlığına verilecek dipnotla bu durumun belirtilmesi gerekir. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını herhangi bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile dergi yönetimine başvurmaları gerekir. Yayın kurulu, gönderilmiş yazılarda makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.
10. Eserlerin tüm sorumluluğu ilgili yazarlarına aittir. Eserler dergimizde belirtilen uluslararası kabul görmüş bilim etik kurallarına uygun olarak hazırlanmalıdır. Gerekli hallerde, Etik Kurul Raporu'nun bir kopyası eklenmelidir.
11. *Journal of Arts'a* sunulan makaleler, başka bir çalışmadan kısmen ya da tamamen kopyalanmamış (plagiarizm) olup olmadıkları "iThenticate" intihal yazılım tarama programı ile kontrol edildikten sonra hakemlere yollanır. Plagiarizm sonucu yüksek çıkan makaleler (**%60 ve üzeri**) için yazardan düzenleme talep edilir. Gerekli düzenlemenin **60 gün** içerisinde yapılmaması durumunda makale reddedilir.
12. Yayınlanan her türlü çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
13. Dergiye gönderilen yazılara **teelif hakkı ödenmez**.
14. Hiçbir çalışmanın bir başka çalışmadan farklılığı veya üstünlüğü yoktur. Her bir yazar ve çalışma aynı hak ve eşitliğe sahiptir. Her hangi bir ayrıcalık tanınmaz.
15. Dergimizde yayımlanmak üzere gönderilen eserler dergi yazım kurallarına göre hazırlanmalıdır. Yazım kuralları ve ilgili şablon "Yazım Kuralları" başlığı içerisinde yer almaktadır.
16. Değerlendirilmek üzere gönderilen makaleler belirlenen şablona göre hazırlandıktan sonra 25 sayfayı geçmemelidir. Makale özeti 300 kelimeyi aşmamalı ve en az 3 en fazla 7 olmak üzere anahtar kelime yazılmalıdır.

YAZIM KURALLARI

1. Makalelerin, A4 kâğıt boyutunda ve standart Word formatında, kenar boşlukları; üst:2,5 alt: 2,5 sol: 2,5 ve alt: 2,5 cm **tek satır** aralıklı ve **iki yana yaslı** şekilde yazılması gerekir.
2. Makalelerde sayfa sınırlaması olmamakla birlikte, üst limit olarak **25 sayfanın** aşılması beklenmemektedir.
3. Yazar bilgilerinin yer almadığı makale dosyası; Türkçe başlık, Türkçe özet, İngilizce başlık, İngilizce özet, özetlerin yanında anahtar kelimeler ve devamında giriş, ana metin, sonuç, kaynakça ve eklerden oluşmalıdır.
4. Üstbilgi, altbilgi ya da sayfa numarası eklenmemelidir.
5. Makaleler, **Türkçe ya da İngilizce** olarak hazırlanabilir.
6. Yazının başına **150 sözcüğü geçmeyen özet** (abstract) eklenmelidir. Yazı dili Türkçe ise, mutlaka İngilizce özet ve İngilizce Başlık eklenmelidir.
7. Özetten sonra makalenin içeriğini belirten **en fazla 5 anahtar kelime** (Türkçe ve İngilizce) belirtilmelidir.
8. Özetler ve anahtar kelimeler Times New Roman 10 Punto, italik, tek satır aralığında ve iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır.
9. Ana Metin, Times New Roman, 12 Punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır. Her bir paragraf aralığı (sonra 6 nk) boşluk bırakılmalıdır. Paragrafların ilk satırları 1,25 cm içeriden başlamalıdır.
10. Türkçe ve İngilizce başlıklar, Türkçe ve İngilizce özet bölümlerinin üzerine büyük harfle, ortalanarak, 1,5 satır aralıklı, Times New Roman, 12 punto ve kalın (bold) olarak yazılmalıdır. Makalenin ana başlık ve alt başlıkları ise 2., 2.1., 2.1.1. gibi ondalıklı şekilde, giriş başlığından başlayarak (Kaynakça hariç) numaralandırılmalı ve kalın (bold) yazılmalıdır. Ana başlıklar büyük harfle yazılmalı, alt başlıkların ise yalnızca ilk harfi büyük olmalıdır. Başlıklardan önce ve sonra 6 nk boşluk bırakılmalıdır.
11. **Tüm şekil, tablo ve grafiklere** bir başlık verilmeli ve başlıklar ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Başlık tablo, şekil veya grafiğin üstünde sayfaya ortalı Times New Roman, 12 punto, kalın (bold) olarak yer almalıdır. Tablo, şekil veya grafik yazısı no'su ile birlikte verildikten sonra tek nokta konularak tablo, şekil veya grafik ismi yazılmalıdır. Kaynak bildirimleri tablo, şekil veya grafiklerin altında 11 punto olarak verilmelidir.
12. Dipnotlar (açıklama içeren) metin içinde numaralanmalı, ayrı bir sayfada numara sırasına göre "Notlar" başlığı altında Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve metnin arkasına konmalıdır.
13. Makalede matematiksel denklem ve formüller numara verilerek sıralanmalıdır. Numaralandırma satırın en sağında parantez içinde yapılmalıdır.
14. Metin içinde atıfları belirtmek için **Harvard referans tekniği** kullanılmalıdır. Bu tekniğe göre metin içinde geçen atıflar, yazar soyadı ve parantez içinde yer alan yayın yılı ile belirtilir. Konuyla ilgili örnekler aşağıda sırasıyla verilmiştir.

i. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmışsa yayın yılı parantez içinde;

Gürkaynak (2002) kimyasal çözeltiler üzerinde yapmış olduğu ...

ii. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmamışsa yazar adı, basım yılı ve sayfa sayısı şeklinde olmalıdır;

En son çalışmalar (Pınar, 2003: 12) uygulamanın ...

iii. İki yazarın bulunması durumunda, her iki yazarın soyadı da kullanılır.

Cinicioglu ve Keleşoğlu (1993) yumuşak dolgular üzerinde ...

iv. İki'den fazla yazar olması durumunda ilk yazarın soyadını "ve diğ." ifadesi takip eder.

Öztoprak ve diğ. (1999) tarafından öne sürülen ...

v. Eğer aynı yazarın aynı yılda basılmış birden fazla yayını kullanılmışsa basım yıllarının sonuna alfabetik bir karakter ilave edilir.

Bozbey ve diğ. (2003a) tarafından yapılan çalışmalar bu sonucu ...

vi. Eğer anonim bir kaynak kullanılmışsa "anon" ifadesi kullanılır.

Son zamanlarda konuşulan gerçekler (Anon 1998: 53) ...

vii. Eğer yazarı belirsiz bir gazete yazısı kullanılacaksa gazete adı, basım yılı ve sayfa no;

Bölgede görülen sel baskınları yapısal özellikleri etkilemektedir (Atlas, 1998: 6)

xiii

viii. Tez çalışmasında faydalanılan yayınlar yazar soyadlarına göre alfabetik sırayla sıralanır. Yayının basıldığı derginin, kongre kitapçığının, kitabın vb. adı eğik (italik) olarak gösterilir

ix. İnternette alınan kaynaklara atıf yapılırken, yazar adı varsa daha önce belirtildiği şekilde gösterilir. Yazar adı yoksa kaynağı sunan kurumun adı ve tarih kullanımı aşağıdaki şekilde gösterilir.

Pazar hakkında bilgiler yer almaktadır (İMKB, 23.06.2003) veya

Yazarı belli olmayan internet kaynaklarına atıf yapılırken, büyük harflerle URL-sıra numarası, yıl şeklinde yazılmalıdır. Örneğin:

(URL-1, 2003), (URL-1 ve URL-2, 2003

URL-1'e (2003) göre ...

15. **Kaynakça** Times New Roman, 12 punto şeklinde yazarların soyadları göz önüne alınarak alfabetik sırayla ve asılı biçimde çalışmanın sonunda bulunmalıdır. Her kaynak arasındaki paragraf aralığı (sonra 6 nk) olmalıdır. Eğer yazarın/ların aynı yıl içerisinde birden fazla çalışmasına atıf yapılmışsa ise bu çalışmaların yayın yılı sonuna (a,b,c,..) gibi semboller verilerek sıralanmalıdır. Makale ve bildirimlerde

dergi ve sempozyum/Kongre adı, kitap ve tezlerde ise kitap ve tez adı italik olarak yazılmalıdır. Kaynakça aşağıda gösterildiği şekilde düzenlenmelidir.

Kitap referansı için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), *Kitap adı*, Yayınevi, Basım Yeri, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., (1993), *Private Viewdata in the UK*, 2

Dergilerdeki makaleler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), Makalenin adı, *Derginin Adı*, Cilt no ve (bölüm)

EVANS, W.A., (1994), Approaches to Intelligent Information Retrieval, *Information Processing and Management*, 7 (2), 147-168.

Konferans bildirileri için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), Bildiri Adı, *Konferans Kitapçığının Adı*, Tarih ve Kongre Yeri, Basım Yeri: Yayınevi, sayfa numaraları

SILVER, K., (1991), Electronic Mail: The New Way to Communicate, *9th International Online Information Meeting*, 3-5 December 1990 London, Oxford: Learned Information, 323-330.

xiv

Tezler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yayın yılı), *Tezin Adı*, Yüksek Lisans/Doktora, Enstitü Adı

AGUTTER, A.J., (1995), *The Linguistic Significance of Current British Slang*, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Haritalar için gösterim

SOYADI, ADI., (Yayın Yılı), *Başlık*, Ölçek, Basım Yeri: Yayınevi.

MASON, James, (1832), *Map of The Countries Lying Between Spain and India*, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web sayfaları için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., (Yıl), *Başlık [online]*, (Edition), Yayın Yeri, Web adresi:URL

HOLLAND, M., (2002), *Guide to Citing Internet Sources* [online], Poole, Bournemouth University, http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sourc.html [Erişim Tarihi: 4 Kasım 2002].

ETHICAL GUIDELINES

Journal of Arts is committed to meeting and upholding standards of ethical behaviour at all stages of the publication process. It strictly follows the general ethical guidelines provided by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) and Cambridge Journals Ethical Standards and Procedures. Depending on these principles and general publication requirements, editors, peer reviewers, and authors must take the following responsibilities in accordance to professional ethic and norms. The proper and ethical process of publishing is dependent on fulfilling these responsibilities

The Responsibilities of Editor(s)

- The editor in chief and co-editor(s) should acknowledge receipt of submitted manuscripts to the authors within ten days. The editor in chief and co-editor(s) have responsibility in order to determine which of the submitted manuscripts could be published.
- Editors should adopt editorial policies that encourage maximum transparency, complete, impartial and honest reporting
- The submitted manuscripts will be controlled by the editor and the associate editor(s) in case of the plagiarism possibility. In this stage, the detected plagiarized manuscripts by the The editor in chief and relevant editor(s) will be rejected by the editor and associate editor(s). No way that the plagiarized manuscripts will be taken in the consideration process.
- The unpublished data and method in the submitted manuscripts should not be exploited/use by anyone in her/his study without the written permission of the author.
- The submitted manuscripts should be evaluated in accordance to the framework of solely intellectual norms in regardless of social, religious, cultural, economical background.
- The submitted manuscripts should not be disclosed no one other than the reviewer, the publisher, the editor assistants and the author(s) of such manuscripts by The editor in chief and relevant editor(s).
- When obtained interest struggle/conflict among the submitted manuscripts and other author(s) and/or institution, such submitted manuscripts should be recuse himself or herself from the review process.
- The final decision concerning the acceptance or rejection of the submitted manuscripts belongs to the editor in chief. This situation will be decided with reference to the originality and significance of the submitted manuscripts.
- The editor in chief should not oblige the authors to cite any articles or papers in the journal as the submitted manuscripts of the authors to be able to accept in the journal.

The Responsibilities of Reviewer(s)

- The reviewers have responsibility to the editor to inform the editor regarding the review process of the submitted manuscript in case the reviewers do not feel

enough qualified in order to review the assigned manuscript or if they cannot complete the review process on time.

- The reviewers should complete her/his task in the respect to principle of secrecy. Reviewers should not share or discuss any data regarding the submitted study with no one except the editors.
- The reviewer should not disclose and share any data/content and opinions of the submitted manuscripts and should not use personal interest. Furthermore, the reviewers should not use any data of the unpublished paper.
- The criticism of the reviewers should be based on objective and scientific perspective and also the reviewers should avoid from personal criticism against the author(s). The reviewers are supposed to support her or his opinions by providing clear and tangible proofs.
- If the reviewers detect any similarities between the assigned manuscript and another published articles in the journal or in an another journal, they are supposed to notify the editor about this situation.
- The reviewers should not take any part in evaluation process of the submitted manuscripts with author(s) who have competition, cooperation or other kind of relations or links.
- Reviewers should conduct the work they agree to evaluate on time.

The Responsibilities of the Author(s)

- The author(s) should not send the same study manuscript to more than a/one journal simultaneously.
- The authors should gather the data relating the studies in the framework of principle of ethic. The publisher, the editor and the reviewer could demand the raw data from the author(s) which the study is based on.
- The studies which are sent to the journal should provide details and references/sources in an adequate level. Dishonesty and incorrect statements are unacceptable due to causing unethical principles.
- The submitted manuscripts should be original and the originality of the study should be ensured by the author(s). If others' papers and/or words are used in the context of the submitted manuscript, the reference should be provided in accordance to appropriate style. Also excerpts should be in an appropriate style in accordance to the writing rules of the journal and scientific ethics. The authorities are supposed to refer to other publications which effect the essence of their submitted studies.
- The authors are supposed to notify a conflict of interest, financial sources and foundations if any of them are supported their studies.
- All the person(s) who contributed to the submitted manuscript in the respect of design, interpretation or implementation should be written on the submitted manuscript. All participations contributed in essence, should be listed respectively. Also apart these persons should be added to the part of "Acknowledgement".
- If the author detects any flaw or error(s) in the context of the submitted manuscript, the author is responsible to urgently notify this situation to the editor or the publisher in behalf of collaboration in order to correct such error(s) or flaw(s).

YAYIN ETİK KURALLARI

Journal of Arts, yayın sürecinin her aşamasında etik davranış standartlarını benimsemeyi ve bunları yerine getirmeyi taahhüt etmektedir. Yayın Etik Komitesi (Committee on Publication Ethics - COPE), Açık Erişim Akademik Yayıncılar Derneği (Open Access Scholarly Publishers Association - OASPA) ve Cambridge Journals Etik Standartları ve Prosedürleri tarafından sağlanan genel etik yönergelerine sıkı bir şekilde bağlıdır. Bu yönergelerde belirtilen ilkelere ve genel yayın şartlarına bağlı olarak, mesleki ve etik standartlara göre editörler, hakemler ve yazarlar aşağıdaki sorumlulukları almalıdır. Yayın sürecinin düzgün ve etiğe uygun şekilde işlemesi bu sorumlulukların yerine getirilmesine bağlıdır.

Editörlerin Görevleri

- Baş editor ve yardımcı editörler, dergiye yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların, 10 gün içinde, değerlendirmeye alınıp alınmadığını yazara bildirmelidir. Editör ve yardımcı editörler gönderilen çalışmaların hangilerinin yayınlanması gerektiğine karar vermekten sorumludur.
- Editörler dürüst, tarafsız, şeffaf ve bütünlük arz edici bir editorial politika izlemelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar Baş editör ve yardımcı editörler tarafından öncelikle intihal ihtimaline karşı kontrol edilmelidir. Bu aşamada intihal ihtimali olan çalışmalar, Baş editor ve ilgili editörler tarafından reddedilir.
- Dergiye gönderilen çalışmalarda yer alan yayınlanmamış yöntem ve bilgiler, yazarın açık yazılı izni olmaksızın hiçbir kimse tarafından kendi çalışması içinde kullanılmamalıdır.
- Dergiye gönderilen çalışmalar; yazarların sosyal, kültürel, ekonomik özellikleri ile dini inançları göz önüne alınmaksızın, sadece entelektüel değerleri çerçevesinde değerlendirilmelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar, Baş editor ve ilgili editörler tarafından çalışmanın yazar(lar)ı, hakemleri, yardımcı/alan editörleri ve yayıncı dışında hiç kimseye ifşa edilmemelidir.
- Baş editor ve ilgili editörlerin dergiye gönderilen çalışmaların başka bir yazar ve/veya kurum ile çıkar çatışmasının olduğunu tespit etmesi halinde, çalışma yayın/değerlendirme sürecinden çekilmelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmaların kabulü veya reddi ile ilgili son görüş baş editöre aittir. Editör çalışmanın özgünlüğü ve önemi gibi hususları dikkate alarak kararını vermelidir.
- Baş editör, dergiye gönderilen çalışmaların kabulü için yazarlara dergideki herhangi bir makaleye veya başka bir çalışmaya atıf yapması konusunda telkinde bulunmamalıdır.

Hakemlerin Görevleri

- Editör tarafından kendisine değerlendirme için gönderilen çalışmayı değerlendirme konusunda çalışma ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmadığını hisseden ya da ivedi bir değerlendirme yapamayacak durumda olan bir hakem, editörü bu durumdan haberdar ederek değerlendirme görevinden ayrılmalıdır.

- Hakemler, gizlilik ilkesine riayet ederek değerlendirmesini yapmalıdır. Editörler dışındaki kişilere çalışmalar gösterilmemeli ve başkalarıyla çalışma hakkında tartışma yapılmamalıdır.
- Hakemler, inceleme sürecinde elde etmiş olduğu ayrıcalıklı bilgi ve fikirleri gizli tutmalı ve kişisel çıkarı için kullanmamalıdır. Ayrıca hakemler, değerlendirmesini yaptığı ve henüz yayınlanmamış çalışmanın verilerinin herhangi bir parçasını kullanmamalıdır.
- Hakem eleştirileri nesnel olarak yapılmalıdır. Yazara karşı hiçbir kişisel eleştiri yöneltmemelidir. Hakemler, fikirlerini açık biçimde destekleyen argümanlarla ifade etmelidir.
- Hakemler değerlendirilen çalışmanın daha önce yayınlanmış başka bir çalışma ile arasında esaslı bir benzerlik veya örtüşmeyi tespit etmeleri halinde, durumu editöre iletmelidirler.
- Hakemler, yazarı ile aralarında rekabet, işbirliği veya başka türlü ilişki veya bağlantılar bulunduğunu tespit ettiği çalışmaları değerlendirmemelidir.
- Hakemler çalışmaları kendilerine verilen süre içinde, zamanında değerlendirmelidir.

Yazarların Görevleri

- Yazar(lar), aynı çalışma metnini aynı anda birden fazla dergiye göndermemelidir.
- Yazarlar çalışmalarına ilişkin verileri etik ilkeler çerçevesinde toplamalıdır. Yayımcı, editör ve hakem, çalışmanın dayanağını oluşturan ham verileri yazar(lar)dan talep edebilir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar, yeterli düzeyde kaynak bilgisi ve ayrıntı içermelidir. Hileli ve bilinçli yanlış ifadeler etik olmayan durumlara yol açacağından kabul edilemez.
- Yazarlar tarafından dergiye gönderilen çalışmalar özgün olmalı ve çalışmanın özgün olduğu garanti edilmelidir. Eğer gönderilen çalışmalarda başkalarının çalışmalarını ve/veya kelimeleri kullanılıyorsa uygun bir şekilde atıf yapılmalıdır. Ayrıca yapılacak alıntı da bilimsel etik ve dergi yazım kurallarına uygun olmalıdır. Yazarlar gönderdikleri çalışmalarının esasını etkileyen önceki yayınlara atıf yapmak zorundadır.
- Yazarlar gönderdikleri çalışmaları destekleyen kuruluşları, finansal kaynakları veya çıkar çatışmasını beyan etmekte yükümlüdür.
- Dergiye gönderilen çalışmanın tasarımına, uygulanmasına veya yorumuna katkı sağlayan her kişi, çalışmada belirtilmelidir. Önemli katkıda bulunan tüm katılımcılar ilk yazarı takiben listelenmelidir. Bunun dışındaki kişiler ise çalışmanın “Teşekkür(Acknowledgement)” kısmına ilave edilmelidir.
- Yazar, dergide yayınlanmış çalışması içerisinde önemli bir yanlışlık veya kusur tespit ederse, bu durumu acil olarak dergi editörüne veya yayıncıya bildirmek ve mevcut yanlışlığın veya kusurun düzeltilmesi için editörle işbirliği yapmak yükümlülüğündedir.



journal
of arts

E-ISSN: 2636-7718

Volume/Cilt: 1

Issue/Sayı: 2

2018

CONTENT / İÇİNDEKİLER

ÇEVRESEL SANAT VE SERAMİK UYGULAMALAR

ENVIRONMENTAL ART AND CERAMIC APPLICATIONS

Yeşim ZÜMRÜT1-16

RESİM SANATINDA USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ VE SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ

THE RELATION OF MASTER AND APPRENTICE IN ART OF PAINTING AND ITS PLACE IN ART EDUCATION

İsmail TETİKÇİ.....17-24

SANAT SİYASET İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA POLİTİK İMGE

POLITICAL IMAGE IN THE CONTEXT OF ART AND POLITICS RELATIONSHIP

F. Deniz KORKMAZ & Hakan ARIKAN.....25-38

**ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF MALZEME OLARAK TEKSTİL VE ZANAATTEN SANATA
DÖNÜŞÜMÜ**

*TEXTILE AS AN ALTERNATIVE MATERIAL IN CONTEMPORARY ART AND ITS TRANSFORMATION
FROM HANDICRAFT TO ART*

Serpil KAPAR.....39-52



ÇEVRESEL SANAT VE SERAMİK UYGULAMALAR ENVIRONMENTAL ART AND CERAMIC APPLICATIONS

Doç Dr. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü,

Çanakkale/TÜRKİYE, E-Mail: zumrutyesim@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 15 Şubat 2018 Kabul: 1 Mayıs 2018</p>	<p>1960'lar da ilk örnekleri verilmeye başlanan Çevresel Sanat kapsamında şehir merkezlerinde, doğada, galerilerde, bahçelerde, denizde, nehirde aklımıza gelebilecek çevremiz olarak da tanımlayabileceğimiz pek çok mekanda projeler üretilmiştir. Amaç doğaya karşı günden güne duyarsızlaşmaya başlayan toplumu çarpıcı bir şekilde uyarmak, görmeyi, düşündürmeyi ve yeniden doğaya yönlendirmeyi sağlamaktır. Yapılan eserler ya da performanslar; fotoğraflar, video kayıtları, eskizler ve afişler aracılığıyla izleyicisiyle buluşmuştur. Birçok proje bu amaca doğru bir şekilde hizmet etmiş ve çevreye zarar vermeyen duyarlı sanat eserleri ortaya konmuştur. Ancak çıkış noktasıyla çelişen ve çevresel sorunlara farkındalık sağlamayı amaçlarken sorunun kendisi haline gelen örneklerde görmek mümkündür. Bu olumsuz örnekler kendinden sonraki farklı yaklaşımlara, akıllara zemin hazırlamıştır.</p> <p>Bu çalışma kapsamında, Çevresel Sanat üst başlığı altında çevreci bir yaklaşımla yapılan seramik uygulamalardan bazıları, çalışmayı yapan sanatçı, kullandığı malzeme, yöntem ve vermek istediği mesaj doğrultusunda incelenecektir.</p>
<p>Anahtar Kelimeler: Çevre, Çevresel Sanat, Seramik</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242270</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 15 February 2018 Accepted: 1 May 2018</p>	<p>Within the scope of Environmental Art of which first samples were put out in 1960s, projects have been produced in many venues that can be defined as 'the whole environment we can think of around us' like nature, galleries, gardens, sea, river... The purpose is to warn the society dramatically which is getting insensitive to nature day by day and to make people see, think and redirect to nature. Works produced or performances have reached the audience through photographs, video recordings, sketches and posters. Many projects have served this purpose in the right way and environmentally safely, sensitive artworks have been put out. But it is also possible to see examples contradicting their starting point and being the problem themselves while trying to raise awareness about environmental problems. These negative examples prepared the grounds for different approaches and trends coming after them.</p> <p>Within the scope of this study, some of ceramic applications approach to environmental done under the upper title of Environmental Art will be studied considering the artist, the material, method and the message it conveys.</p>
<p>Keywords: Environment, Environmental Art, Ceramic</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242270</p>	

1. ÇEVRESEL SANAT

1960'lı yıllar ekolojik ve feminist bilincin uyandığı, teknolojinin hızla ilerlediği, daha basit ve doğal varoluşa duyulan özlemin arttığı, bireyin kişisel ve politik gücünün kabul edildiği, sosyokültürel gelişime karşı kararsızlıkların gözlemlendiği bir dönemdir. Hızla artan çevre sorunları özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında modernliğin sadece ilerleme ile doğru orantılı olduğu inancının sorgulanmasını sağlamıştır. Nüfus artışıyla, sanayileşmeyle birlikte her alanda büyüyen sorunlar, sivil toplum örgütleri ve duyarlı kişilerce dile getirilmiştir. Sanatın toplumsal rolünün ne olduğu ya da ne olması gerektiği tartışılmaya başlanmıştır. Böyle bir ortamda şekillenen, temelini doğa ve doğaya dönme isteği oluşturan Çevresel Sanat; Kavramsal Sanatın, Happening'in, Performance Sanatı'nın, Yoksul Sanat'ın (Art Povera), Minimalizm'in önde gelen isimlerinin yaptığı uygulamalar ve geliştirdikleri düşüncelerle beslenmiştir.

Çevresel Sanat özünde 20.yy'ın temel özelliği olan maddiyata önem veren kent kökenli tüketici kültüre, inşa etmeye ve yıkmaya, doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı tepkidir. Çevresel Sanat'ın sınırları yoktur ortaya çıkan işler sanatçının çevresiyle iletişiminin çevreyi algılayışının bir ürünüdür. Bu işler izleyicisiyle, doğayla, beslenir ve gelişir. Sanatçı ve seyirci doğanın gözlemcisi durumundan çıkıp ona dahil olan konumundadır.

Sözen, Tanyeli, 'Çevresel Sanat' başlığı altında "kentsel mekan ya da doğal mekan ölçeğindeki tüm yüzey, hacim ve mekan sanatı ürünlerini kapsayan sanat dalı" olarak tanımladığı Çevresel Sanat uygulamalarının geleneksel uygulamalardan tek başına değil çevresiyle bir bütün olarak algılanabilirlik özelliği ile ayrıldığını vurgular. Doğal ya da inşa edilmiş çevre, sanat yapıtı olarak düzenlenir ya da kendi ölçeğine uygun bir yapıyla donatılır.

Çevre sanatçılarında temelde üç farklı yaklaşım görülmektedir. İlk olarak; doğa ile duygusal ve ruhsal ilişki kurmayı öngören yaklaşım. İkinci olarak; bunu sağlayabilmek için büyük buldozerlerle ve iş gücüyle doğal dünyayı düzenlemeye çalışan yaklaşım ve üçüncü olarak da açık alanlara geri dönmeye yönlendiren çalışmalarınıdır.

Çevresel Sanat kapsamında çeşitli mekanlarda uygulama yapmayı tasarlayan sanatçı, mekanın ve işleyen zamanın getirdiği birçok detayı da göz önünde bulundurmalıdır. Bu durum zorlu ve detaylı bir tasarım sürecini gerektirmektedir. Sanatçı için malzeme, teknik, ve mekan seçimi çalışmayı besleyen en önemli faktörlerdir. Çevresel Sanat'ın bu önemli detaylarını göz önünde bulundurarak, genelde farklı malzemeler ve teknikler kullanmalarına rağmen benzer kaygılarla çalışan belli başlı isimlerini inceleyecek olursak Walter De Maria, Peter Fend, Nancy Holt, Michael Heizer, Richard Serra, Robert Morris, Mary Miss, Alice Aycock, Herbert Bayer, Dennis Oppenheim, Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Christo, Richard Long gibi sayısız örnek ile karşılaşırız.

2. ÇEVRECI YAKLAŞIMLA YAPILAN SERAMİK UYGULAMALAR

Tarım devrimi ile beraber yerleşik düzene geçilmesi, Mezopotamya (M.Ö. 8000) ve Anadolu (M.Ö. 7000)] da toprak malzemenin mimaride yer almaya başlamasıyla seramik açık alanlarda kullanılmaya başlanmıştır. Sonrasında M.Ö. 4000'ler de Mezopotamya'da Sümerler şehrin altyapısını oluşturmakta açık ateşte pişirme yöntemi ile toprak malzeme kullanmışlardır. Bu şebeke "...yerin yedi metre altına döşenmiş 90cm çapında pişmiş toprak künklerle"(Özer, 2001: 5 naklen Kruz, 2000: 5) sağlanmıştır. Romalılar da kaplıcalardaki sıcak su dağıtım şebekeleri için pişmiş toprak künkler kullanmışlardır. Kıbrıs'ta Salamis Krallığına (M.Ö. 707) ait pişmiş toprak borularla sağlanan su giderleri, yetersizde olsa yapılmış olan kazılar sonucunda günümüzde de görülebilmektedir. Troia antik kentinde de, Romalı yazar Vitruvius'un tanımlamalarına ve Roma İmparatorluğu'nun çeşitli bölgelerinden

elde edilen buluntulara uyan kil borular ortaya çıkarılmıştır. Roma döneminde ayrıca kurşun ve taştan borularda kullanılmıştır. Ancak kil borular hafifliği, daha ucuza mal ediliyor olması ve sağlığa zararlı olmamasından dolayı tercih edilmiştir. Birbirinin içine sıkıca geçen borular, bağlantı noktalarından söndürülmüş kireç ve yağdan oluşan bir karışımla kapatılmıştır.(Korfmann, 2004: 76) Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir.

Seramiğin yapı çevre kompleksi içerisinde yapı ile birlikte tasarlanmasına ise İspanyol Antonio Gaudi'nin Barselona'da 1880'li yıllarda yaptığı ütöpik yaşam alanları, apartmanlar ve günümüzde park olarak kullanılan Güell'de amorf çatı ve balkon detayları ile baca görevi gören heykeller örnek gösterilebilir.(Eczacıbaşı, Cilt 1: 6) Sonrasında 1915-1950 yılları arasında mimar Adolf Loos'un "süsleme cinayettir" ve Mies Van der Rohe'nin "az çoktur" söylemleri seramik malzemenin dış cephelerde kullanımının azalmasında etkili olmuştur. 1950 sonrasında mimari akımlara bağlı olarak seramik malzeme dış cephelerde kısmen de olsa yer almıştır. 1954 yılında mimar Paulo Soleri'nin İtalya'da yaptığı Solimene Seramik Fabrikası duvarlarındaki silindirik seramik kaplamalar ve seramik kırık parçalardan oluşan yol döşemeleri buna bir örnektir. 1970 sonrası seramik malzeme kullanım yerleri ve formları açısından köklü değişimler geçirmiştir. Bu değişimlere yerel yönetimlerin, yasal düzenlemelerin katkısı, malzemenin kimyasal ve fiziksel özelliklerinin bilinmesi ve bilimsel olarak ekolojik uyumunun kanıtlanması zemin hazırlamıştır. 1950 ve 1960'lı yıllarda plastik, laminant ve alaşımları teknoloji harikası 'modern' malzemeler olarak değer görmüştür. 1970'de yaşanan ekonomik kriz ve ekolojik dengenin korunması üzerine yapılan çalışmalarla bu malzemelerin doğal olmayan, soğuk ve insan doğasına aykırı malzemeler oldukları tespit edilmiş, enerji tasarrufu sağlayan, doğal ve temiz üretim aşamaları olan malzemelere yönelinmiştir. 1960'lar da nüfus yoğunluğunun belli bölgelerde toplanması üretim ve tüketim kirliliğini, su ve hava kirliliğini de beraberinde getirmiştir. 1972'de Stockholm'de toplanan Birleşmiş Milletler Konferansında çevre korumanın tüm dünya ülkeleri için önemli bir konu olduğu görüşü benimsenmiş ve Çevre Bakanlıkları kurulmuştur. 1970'li yıllardaki bir diğer önemli gelişme ise yapıların, içinde oturanlara fiziksel, düşünsel, ruhsal etkilerini, hava, su, toprak gibi büyük sistemlere olan etkisini inceleyen yapı biyolojisi bilim dalının verileridir.(Özer, 2001: 65). Birçok yapı malzemesinin yıllar sonra bile bünyelerinden zehirli gaz çıkışının devam ettiğinin ve bu gazların insan bedenine kronik yorgunluk, kırıklık, depresyon, kanser, akut, kronik hastalıklar gibi pek çok şekilde etkileri olduğu bilimsel araştırmalar sonucu ispatlanmıştır. Diğer malzemelerin aksine kil bünyesindeki sınırsız plastiklik sayesinde ısı değişimlerine karşı fazlasıyla duyarlıdır. Her değişimi hızla dönüştürebilir. Uyar, bunu şöyle ifade etmiştir;

"...yapı biyolojisine göre, hiçbir sentetik malzemenin sağlayamayacağı kadar rahat oturma iklimi sağlayan biyolojik malzemelerden ..., tuğla ile kerpiç ısı, nem, kozmik ışınlar ve havadaki elektrik akımı konusunda her zaman dengeleyici rol oynamaktadır."(Uyar: 39).

Tarih boyunca toplumlar kentler kurarken fiziksel çevrenin verilerini değerlendirmekte; çevreye, doğaya hakim olma, onunla bütünleşme yada hakimiyetini kabul etme gibi farklı tutumlar geliştirmişlerdir. Bu tutumlardan en sağlıklı olanı doğayla ve çevreyle uyumlu bir sistem kurabilmektir. Bu noktada gerek endüstriyel anlamda gerekse sanatsal çalışmalarda seramik malzeme önem kazanmaktadır. Granit ya da metamorfik bir kaya iken zamanın aşındırmaları ile fiziksel ve kimyasal yapısı bozulmuş toz haline dönüşmüş olan kil, yine insanoğlunun müdahaleleri ile biçimlendirilmiş ve pişirilerek tarih öncesindeki forma taş dönüşmüş buda seramik olarak adlandırılmıştır.(Özer, 2001: 66) Seramik, yüksek derecede yapısında oluşan değişimlerle sert, geçirimsiz, fiziksel ve kimyasal aşınmalara dayanıklı bünyesine hiçbir gaz girişine ve çıkışına izin vermeyen, dış mekanda kullanılabilen, çevreye uyumlu bir malzemedir. Modern sırlama teknolojisi sayesinde soğuğa, sıcağa,

ultraviole ışınlarına ve çevre zehirlerine geçirimsiz seramik malzemeler yapılmış ve bu hiçbir sıradan boya veya yapı malzemesinin ulaşamayacağı bir noktaya ulaşmıştır.

Bu amaçlarla, 1960'lerden itibaren Çevresel Sanat kapsamında çalışmalar yapan sanatçılara, açık alanlarda seramik malzemeyle çalışma imkanı sağlayan birçok gelişme olmuştur. Bunlardan en önemlisi, şehir mekanlarında anıtsal heykeller yapmak amacıyla 1968 yılında Hollanda'nın The Hague şehrinde Henk Trumpie ve Jacques van Galen tarafından, seramik sanatçısı, mimar ve heykeltıraşların çalışabileceği 'Struktur 68' adı altında bağımsız bir stüdyo kurulmasıdır. Çevresel Sanat adına dönüm noktası oluşturacak bir diğer gelişme, bu projenin çok başarılı olması üzerine Hollanda hükümetinin, 1988 yılında, Avrupa'da görsel sanatlar ve mimarinin gelişmesi için bir hareket başlatmak amacıyla s-Hertogenbosch şehrinde 'European Ceramic Work Centre – EKWC' adı altında uluslararası bir merkez oluşturmasıdır. Seramik sanatçıları ve seramik kökenli olmayan sanatçıların çalıştığı bu merkezde sanatçılar, sınırsız teknik olanaklara ve her türlü deneysel uygulama özgürlüğüne sahiptir. Ayrıca kişilerin yaşadıkları çevreyi benimsemeleri, korumaları adına birçok ülkede özellikle 68-70'lerden sonra uluslararası sempozyumlar, workshop'lar, festivaller düzenlenmeye başlanmıştır. Son yıllarda ülkemizde de gözlenen bu organizasyonlarda bu amaç etrafında sanatçılar ile toplumun her kesiminden insanın aktif veya izleyici olarak birlikteliği sağlanabilmiştir. (Özer, 2001:44,45)

2.1. Ulla Viotti (İsveç)

Heykeller, mimari seramikler, performanslar ve düzenlemeler yapan Viotti'nin sanat yaşamındaki dönüm noktası 1966-67 yılları arasında İsrail'de katıldığı uluslararası bir sempozyumdur. Bu sempozyumla birlikte mimari eserlerle sanatsal seramiği birleştirmeyi denemiş bu tekniği uygulayan sanatçıları birebir gözleme imkanı bulmuştur. 1967'de çevresel işler yapmaya başlamış ve tamamen çömlekçilikten uzaklaşmıştır. Çevresel Sanat kapsamında çim heykeller yapmış ve 90'lı yıllarda tuğla çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Şekil 1. Ulla Viotti' nin tuğla şekillendirme aşamaları



"Ulla Viotti tarih ile doğa arasında anlaşma yapmış olan bir sanatçıdır."(Viotti, 2000: 39,41,43,45,47,49,51) Orta yaşlardan itibaren doğayla iç içe yaşamayı tercih eden, doğal bir malzeme olan tuğlayı kullanan ve yaptığı çalışmalarını çevresiyle birlikte değişimlere gelişimlere bırakan tarzda çalışan bir sanatçı olarak Çevresel Sanattan ilham almıştır. Birçok çevre sanatçısı gibi, çalışmalarında sınırların dışına çıkan, birey ve doğa arasındaki güçlü tutkuyu vurgulayan bir anlayışı yansıtmıştır. Günümüzde pek çok alanda kullanılan soğuk, donuk, can sıkıcı ve makinelerle yapılmış beton gibi malzemelerin aksine Ulla Viotti, istediği biçimlerde, kontrplak kalıplara dökerek şekillendirdiği kilde, pişirme aşamasında farklı

kömürde kızdırma dereceleri sonucu oluşan göz alıcı renk değişimlerini özellikle tercih etmiştir.

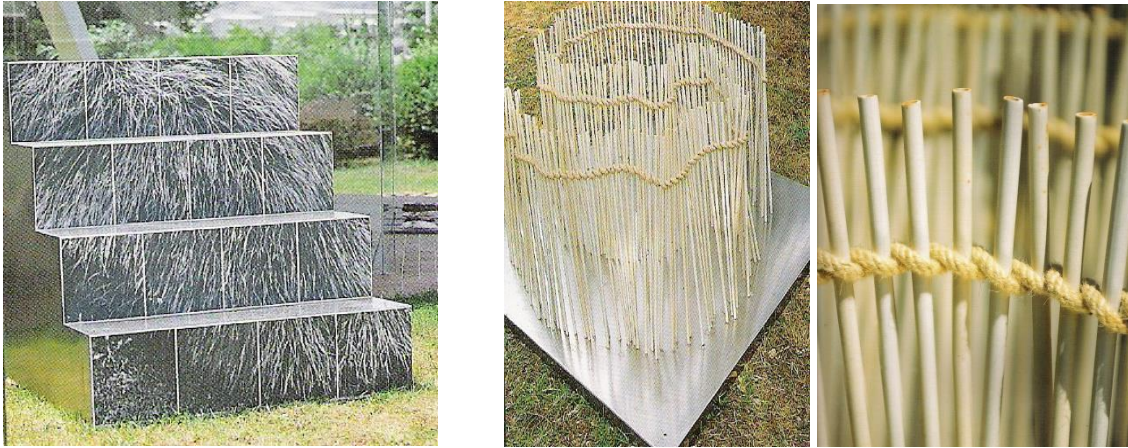
Şekil 2. Ulla Viotti, *Cimbris*, İsveç, 1997

Şekil 3. Ulla Viotti, *Waves- Winds*, Hammenhög, 1996



Sanatçının bataklık kömürü (turba) ve çimenden yapmış olduğu 'Waves Winds' isimli 200 metre karelik bir alanı kaplayan, çimen heykeli 1996'dan günümüze doğanın güçlerine maruz kalmış fakat hala orada varlığını korumaktadır. Ulla Viotti'den, 19.yy'ın sonlarına doğru çok sayıda tuğla fabrikası olan, Simrishamn'de (İsveç'in Skane ilinde) eski tuğla fabrikalarının anısına bir heykel yapması talep edilmiştir. Sanatçı bunun üzerine hepsi farklı pişme rengine sahip el yapımı tuğlaları kullanarak Cimbris heykelini yapmıştır. Eski zamanlardaki tuğla fabrikalarının bacası şeklinde tasarlanan yapının ana kapısı ve destekleyici sütunları yine eskiden kullanılan tünel fırınları çağrıştırmaktadır. Yapı çok uzak mesafelerden görülebilecek bir noktadadır. Gece içinde yakılan ateşle fırın etkisi artırılmıştır. Sanatçı ayrıca Cimbris'i çevreleyen dairesel çim setler oluşturmuş ve bunların öğrencilerin gelip oturabileceği, çizimler yapabileceği yaşanan alanlar olmasını tasarlamıştır.(Viotti, 2000: 47,49,51).

Şekil 4. Ulla Viotti, *İsimsiz*, Çanakkale, 2002



Sanatçı, 2002 yılında Çanakkale Seramik Fabrikasında, Uluslararası Seramik Sempozyumu kapsamında yapmış olduğu çalışmalarda ise malzeme olarak porselen çamurunu ve preslenmiş duvar karolarını kullanmıştır. İnce uzun çubuklardan ve halkalardan düzenlemeler yapmıştır. *Cimbris*'da, ve *Waves-Winds* çalışmasında da kullandığı çimenleri, bu uygulamalarında görüntü olarak kullanmıştır. Çalıştığı alanda bulunan çimenlerden çektiği fotoğraflardan hazırladığı elekler ile serigraf baskı tekniğini kullanarak, siyah beyaz bir düzenleme yapmıştır. Viotti'nin çalışmalarında, doğanın yansımaları üç boyutlu olarak yükselmektedir.

2.2. Clare Twomey (İngiltere)

İnsanların doğayı bozması ve grup olarak yıkım hareketleri, insan ilişkileri ve politik davranışa ilişkin gözlemler eserlerinin başlıca konusunu oluşturan Clare Twomey, sanatsal çalışmalarında öncelikle doğaya önem vermiştir. Şekillendirilebilir ve dönüştürülebilir olduğu için malzeme olarak kili tercih eden sanatçı World Ceramic Exposition 2001 Korea (2001 Dünya Seramik Bienali) kapsamında tasarladığı *Bilinç/Vicdan (Consciousness/Conscience)* başlıklı çalışmasında da bu konuları ele almıştır.

Proje porselenden şekillendirilmiş iç boşluklu 7000 adet yer karosundan oluşmaktadır. Bu kadar büyük ölçekli bir projeyi hayata geçirebilmek için uygun bir mekana ve bütçeye ihtiyaç duyulmuştur. Üzerine basıldığında kırılması tasarlanan ve deniz yoluyla getirilmesi gereken düşük derecede fırınlanacak olan porselen karoların kırılmaması için Kore'de yapılmasına karar veren sanatçı, bir üretici bulmak ve projenin kendi yapacağı kısmını tamamlamak amacıyla uzun bir araştırma yapmıştır. Bu sürecin sonunda asıl işi su soğutma ünitelerinin üretimi ve ihracatı olan Mr. Woody Chang ile iletişim kurmuş ve Mr. Woody, Royal Crown Derby şirketinden seramik üreticisi Peter Alan ile görüşerek projeyi desteklemesini sağlamıştır. Döküm tekniği ile üretilen karoların yapım aşaması ve 300 derecede pişirilme süreci Mr. Woody tarafından takip edilmiştir. Clare Twomey karoların kırılmasını sağlayacak pişme derecesi, et kalınlığı, seramik tipi, malzemenin yapısı ve boyutlarına titizlikle karar vermiş bazı karoları pişme derecesinin uygun olup olmadığını denemek amacıyla ezerek kırmıştır. Bu eylem fabrika çalışanları ve Mr. Woody tarafından şaşkınlık ve korkuyla karşılanmıştır.

Şekil 5. Clare Twomey , “Bilinç/Vicdan”, Kore, 2001-2004



Gazetelerle paketlenerek, polyester kutulara yerleştirilen seramik karolar, arkası açık bir yük arabasıyla galeriye taşınmış ve 5 günde galeri zeminine döşenmiştir. Galeri koridorunun sonunda, üç metrelik alana düzenli bir çizgi halinde monte edilen, zemindekilerin aynısı, el yapımı bir karoyu gösteren 22 adet fotoğraf bulunmaktadır. Bu fotoğrafları görebilmenin tek yolu seramik kutularla kaplı yerden yürümektir. Resimlere bakma merakının sonucu ise yerdeki karoları kırmaktır. İlerleme sonucu ortaya çıkan yıkım anı Bilinç-lilik-şuur-idrak/Vicdan kavramlarının ortaya çıktığı andır. Bu an seramikler içinde izleyici ve sanatçı içinde büyük bir şoktur. Her bir izleyici bu seramik çevre üretimiyle etkileşiminden kişisel, zamanla bozulan çevreyi oluşturmakta da ortak bir deneyim edinmektedir. Sanatçı kırılan seramikleri zaman zaman yenileriyle değiştirerek dikkati eserden izleyicinin esere verdiği tepkiye çekmiştir. İzleyici yürüdüğü anda ayaklarının altında kırılan seramik karolar ile eserin görünümünü ve bütünlüğünü etkileyerek çalışmaya dahil olmaya başlamıştır. Sanatçının rolünde ise gözle görülür bir değişim gözlenmektedir.

Besteyi yapan sanatçıdır ama yorumlamak ve şekillendirmek izleyicinin elindedir. Kırılan her bir karo pişmanlık anının sembolüdür. Sanatçı eserin gelip geçicilik özelliğinden heyecanlanmış, kırılmalıktan zevk duymuştur. (Ceramic Review, 2002: 34-37) Eser; yoğun bir kar yağışı sonrası oluşan bembeyaz pürüzsüz yüzey üzerinde yürürken çıkan ayak izini, sesi, ilk olma, kirletme, bozma, geri dönüşü olmayan bir iz bırakma duygusunu anımsatır. “Bilinç/ Vicdan”, çalışmanın kendisini yaratması ve yıkması üzerine odaklanmıştır. Bu yıkım hareketi, insan merakı vasıtasıyla daha geniş çapta bir tartışmadan bahseder bu tartışma; bizim doğal çevremiz üzerinde sahip olduğumuz insan faaliyetlerini ve bizim doğa üzerindeki hareketlerimizin etkilerinin bütünü de almamız gereken sorumluluktur.

Şekil 6. Clare Twomey ,“Trophy”,

Victoria & Albert Müzesi, Eylül 2006



Sanatçı “Trophy” adını verdiği bir başka çalışmasında, Wedgwood, V&A(Victoria and Albert Museum, London) ile Clare’in imzasını taşıyacak, meşhur Jasper Conran ürünlerinde kullanılan, Wedgwood fabrikasının porselen çamuru ile şekillendirilmiş 4000 adet mavi kuşan oluşan bir proje tasarlamıştır. Kuşlar sanki tesadüfen galeriye bırakılmış izlenimi

uyandıracak şekilde yerleştirilmiş ve izleyicilerin bu güzellik karşısındaki tepkileri gözlenmiştir. Koleksiyonun parçası olan ve her biri kendi içinde tek olan bu kuşlardan birinin alınması tüm serinin bozulmasına neden olacaktır. İzleyiciler, koleksiyondan bir parça eksilmesiyle birlikte tüm serinin bozulmasıyla, tarihin akışına müdahale etmiş olmak arasında vicdani bir iç hesaplaşmayla karşı karşıya kalmışlardır. (http://www.claretwomey.com/trophy_info.html, 2013-04-26)

Sanatçıya göre; “İnsanlar bütünlüğü bozma pahasına da olsa tarihten bir parça çalabilirler. Tüm koleksiyonlar için sorulabilecek ortak sorudur bu ‘bir parçasını almalı mıyız?’” (Sanatçıyla e- mail aracılığı ile görüşme, Temmuz 2006)

Şekil 7. Irma Weckman, *Ev Özlemi (Homesick)*, 1997



2.3. Irma Weckman (Finlandiya)

Irma Weckman, birçok malzeme ve teknikte uzmanlaşmış bir sanatçıdır. Düşük derece ve yüksek dereceli çalışmalarında, hem elektrikli hem de odunlu fırında pişirim yapmıştır. Sanatçı en çok soğan şeklinde uzayan vazoları ve etkileyici bakır ve kırmızı sırlı tabak ve çanaklarıyla tanınmaktadır.

Sanatçının çalışmalarının esin kaynağı, ölü küllerini saklamak için ilkel fırınlarda pişirilerek kullanılan vazo formudur. Bu form yaşamın sınırlılıkları ve çevrenin kırılganlığını vurgulayan büyük düzenlemelerinde önemli rol oynamıştır. “*Ev Özlemi*” adını verdiği çalışmasında mekan yerden tavana kadar uzanan soğan formundaki vazolarla doldurulmuştur. Odaya açılan pencere sınırlanmış doğa parçası ile mekan arasındaki zıtlığı daha çarpıcı hale getirmektedir. Sonsuzmuş izlenimi veren ince, uzun, ağaç gövdelerini çağrıştıran, doğanın koparılıp sıkıştırılmış kesiti, izleyicinin gerçek evi olan doğaya dönme özlemini harekete geçirmektedir. Selvi ağaçları ile dolu bir ormanda gezerken yaşanan duygu galeri mekanında küçük bir oda da daha çarpıcı bir şekilde vurgulanmıştır. (Hermann, 2004: 229)

2.4. Maro Kerassoti (Yunanistan)

Çalışmalarının konusunu; doğa, şiir, müzik, tarih ve mitoloji oluşturan sanatçı tasarımlarında temel malzemesi olan toprağın imkanlarını gözeterik, form-teknik uyumuna önem vermiştir. Sanatçının “*Ormanda*” adlı çalışmasının ilham kaynağı çevrenin genel

yıkımı ve evinin yakınlarına kadar gelen orman yangınıdır. Çam ağaçları ile bir arada sergilenen yanmış, kurumuş izlenimi veren ağaç gövdeleri, şamotlu çamur ile elde şekillendirilmiştir. Renk veren oksitlerle patine (sür-sil) tekniği uygulanmıştır. Ağaç gövdelerini gerçeklerinden ayırt edebilmek oldukça zordur. Fark edildiğinde ise izleyiciyi gerçek ağaç gövdeleri ile eser arasında karşılaştırma yapmaya, bakmaya değil görmeye sevk etmektedir. (Seramik sanatçısı Tüzüm Kızılcın'ınarşivinden yayınlanlanmış eser)

Şekil 8. Maro Kerassioti, *Ormanda*, 250 cm, Yunanistan



Sanatçı 1998 yılında İzmir'de düzenlenen Uluslararası Seramik Sempozyumu kapsamında da kurumuş çam ağacı gövdeleri şekillendirmiştir. Herhangi bir iç konstruksiyon kullanmadan, çeşitli malzemelerle ağaç dokuları oluşturduğu şerit plakaları üst üste ekleyerek formu oluşturmuştur. Fırınlama aşamasında parçaların kolayca birbirinden ayrılabilmesi içinde arada bağlayıcı kullanmadan formu yükseltmiştir. Bu çalışma tekniği her aşamada çamura hakim olmayı ve sabırlı olmayı gerektiren zor bir tekniktir.

Şekil 9. Maro Kerassioti, *Ağaçlar*, 1998, İzmir



2.5. Lerzan Özer (Türkiye)

Çalışmalarında porselen kullanmayı tercih eden ve düzenlemeleriyle tanınan sanatçı, “*Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın*” adını verdiği çalışmasında çevre kirliliğine ve duyarsızlığa karşı bir gönderme yapmayı amaçlamıştır. Turizmi geliştirmek amacıyla yapılan yanlış uygulamaları, kuş cenneti yerine havaalanı, kurşunlu benzin kullanımına karşı vurdumduymazlığın devam etmesini ve bunun gibi birçok örneği eleştirmiştir. Her plakada doğal hayatı koruma derneğinin yayınlarından cümlelere yer vermiştir. Plakaların üzerinde yazıları ve içerdikleri mesajları kapatamayan mavi ayak izleri dolaşmaktadır.

Şekil 10. Lerzan Özer, “*Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın- Leave only footprints on the beach*”, İstanbul, 1993



Çalışmalarında porselen kullanmayı tercih eden ve düzenlemeleriyle tanınan sanatçı, “Kumsalda Sadece Ayak İzlerinizi Bırakın” adını verdiği çalışmasında çevre kirliliğine ve duyarsızlığa karşı bir gönderme yapmayı amaçlamıştır. Turizmi geliştirmek amacıyla yapılan yanlış uygulamaları, kuş cenneti yerine havaalanı, kurşunlu benzin kullanımına karşı vurdumduymazlığın devam etmesini ve bunun gibi birçok örneği eleştirmiştir. Her plakada doğal hayatı koruma derneğinin yayınlarından cümlelere yer vermiştir. Plakaların üzerinde yazıları ve içerdikleri mesajları kapatamayan mavi ayak izleri dolaşmaktadır.

2.6. Peter Hayes (İngiltere)

Peter Hayes’in üç metre yüksekliğe ulaşan formlarının çıkış noktasını, daha önce yapmış olduğu çalışmalar oluşturmaktadır. Sanatçı, ‘Ok’ olarak tanımladığı incelemelerle zeminle birleşen şişeleri ve ‘Anahtar Deliği’ gibi karakteristik formlarını, plaka tekniğini kullanarak şekillendirmiştir. Forma uygun olarak kesilen preslenmiş plakalar çift kat çamurdan oluşmaktadır. Kuvvetli bir alt zeminin üstünü, pürüzsüz, perdahlanabilecek, renkleri daha net gösterebilecek özellikte beyaz çamurla kaplamıştır. Katmanlar halinde hazırlanan plakalarda oluşan çatlaklar ve yarıkları sanatçı özellikle tasarlamış ve aralarını bakır oksitle doldürmüştür. Raku pişirim tekniğini kullanarak pişirdiği formlarını, kıyısında yaşadığı Avon nehri suları altında aylarca bekleterek istediği yüzey efektlerini yakalamıştır. Bakıra doyurulmuş çatlaklar metalik çizgiler olarak ortaya çıkmış ve yine bakırın suyla reaksiyona girmesiyle, yeşiller, maviler oluşmuştur. Sanatçı son dönem çalışmalarında neredeyse hiç sır kullanmadan sadece bakır oksit kullanmaktadır. İtalya’da gördüğü mermer heykellerdeki pirinç vidaların zamanla yağmurdan etkilenerek yeşil, mavi ve kahverengi izler oluşturması, beyaz kilin içine bakır karıştırma tekniğini keşfetmesini sağlamıştır. Formlar, sanatçının bilinçli olarak tasarladığı çatlaklarla, doğadaki her canlı gibi doğanın sunduğu şartlarda sürekli bir değişime ve gelişime sahiptir. İzleyiciye sunulan şaşırtıcı, kendini sürekli yenileyen bir süreçtir. (HESSENBERG,2000;120)

Şekil 11. Peter Hayes, *Su Heykeli*, Japon Bahçesi, Marlborough



2.7. Jean Lowe (İngiltere)

Medway Nehri yakınlarında yaşayan Jean Lowe’un çalışmalarında özellikle nehrin hareketlerinin, kıyıda bıraktığı izlerin, yüzeyinde oluşan ışık oyunlarının, bulutların hareketlerinin etkisi gözlenmektedir. Doğa onun için vazgeçilmez bir kaynaktır. Nehrin

kıyısından topladığı pürüzsüz çakıl taşları ve girintili çıkıntılı çakmak taşı parçaları formlarının temelini oluşturur. Çakıl taşlarının koyu camsı iç yüzeyleri ve kaygan kireçli yüzeyleri onun formlarının renk ve doku özelliklerini belirler.

Şekil 12. Jean Lowe, “Çakıl Taşı- Pebble”, 56X62X48 cm, Medway Nehri



Heykelleri, çıkış noktası olan orijinallerinin basitleştirilmiş, biçimleri üzerinde oynanmış, büyük soyut yorumlarıdır. Sanatçı ortalarını boşluklu olarak şekillendirdiği formlarında fonksiyonelliği tasarlamamış olmasına rağmen, zaman zaman biriken yağmur sularında kuşlar yıkanıp su içmiş, çeşitli hayvanlar yuva yapmıştır. En büyük çalışmaları 90-120 cm yüksekliğinde ve 60-70 cm çapındadır. Bunlar pürüzlü yüzeyleriyle büyük kaya formundadırlar. 80 cm genişliğinde, 30 cm yüksekliğindeki pürüzsüz kaygan yüzeye sahip çalışmaları ise çakıl taşı formundadır. Lowe, insanda sakinlik, derin düşünme hissi ve keyfi yaşatan objeler kullanmayı tercih etmiştir. Çalışmalarına *Çakıllar*, *İri Kaya Parçası*, *Kaya Havuzu* gibi isimler vermiştir.

Sanatçı tasarımlarını yaparken öncelikle küçük maketler üzerinde çalışmış, sonrasında uygulama aşamasında formu geliştirerek, tamamen biçimlendirmiştir. Öncelikle, zemine açtığı 60-90 cm çapındaki plakayı (birbirine kaynaştırıp düzelterek incelttiği) sucuk tekniğini kullanarak yükseltmiştir. Gerektiğinde içten uyguladığı dikine sucuklarla formu güçlendirmiştir. Formlarının karakteristik özelliği olan boşluk oluşana kadar inşaaya devam etmiş, bu kısım işi taşıyabilecek kadar kurduğunda sünger veya tahta bloklarla destekleyerek çalışmayı ters çevirmiş, ayak kısmını da şekillendirerek, et kalınlığı 15-20 mm kadar olan çift cidarlı (duvarlı) formlarını tamamlamıştır. Lowe, oluşabilecek çatlakları önlemek için tüm çalışmalarını iki ay gibi uzun sürelerde yavaş yavaş kurutmaktadır. Deri sertliğine ulaştığında yüzeye birkaç kat astar sürüp, kazır ve tekrar astarlar bu işlemi birkaç kez tekrarlamaktadır. Lowe, pişirim sonrası ağırlığı 60 kg.’ı bulan tek parça çalışmalarla, sucuk tekniğinin sınırlarını başarılı bir şekilde zorlamaktadır. (HESSENBERG,2000;120)

3. UYGULAMALAR

Konu kapsamında yapılan “Doku” adlı düzenlemenin çıkış noktasında ve tasarlanmasında seçilen mekan etkili olmuştur. Yıllar önce kent merkezinin tamamen dışında olan çiftlik, günümüzde yer sahiplerinin duyarlılığı ve imara açık olmamasından dolayı yarı bakir bir alan olarak korunabilmiştir. Kent dokusunun ve doğa dokusunun kimi zaman kaynaştığı, kimi zaman tamamen koparak kent dokusunun her şeyi yerle bir ederek ön plana çıktığı bir zamanda, uçsuz bucaksız yeşil alanı, içinde bulunan birkaç taş binası ve sahiplerinin anlarıyla adeta zamana meydan okumaktadır.

Formların şekillendirilmesi aşamasında şamotlu çamur ve porselen çamurdan açılan plakalar üzerine düşük derece seramik boya ve renk veren oksitler kullanılarak serigraf baskı tekniği ile görüntüler aktarılmıştır. Plaka, deri sertliğine ulaştığında, farklı çaplarda pimaj ve karton borular üzerine, kontrollü bir şekilde sarılarak şekillendirilen silindir formlar kurumaya bırakılmıştır.

Şekil 13. Yeşim Zümrüt, *Doku*, Reşat Kepenek Çiftliği, Çanakkale, 2007



Doğa dokusu ve kent dokusunun kimi zaman formun bütününde, kimi zaman belli alanlarında kullanıldığı çalışmalar tamamen kurduğunda, 985°C de bisküvi pişirimleri yapılmıştır. Bisküvi pişirimi sonrası, fırça kullanılarak formlar şeffaf sır ile sırlanmış, 1000°C ikinci pişirimleri yapılmıştır. Ekolojik duyarlılıkla üretilen çalışmalara bir diğer örnek kırk ton değerli maden için 17 bin 400 dekar alanda kesilecek olan ağaçlara dikkati çekme amacıyla olan “Nefes” çalışmasıdır. Düzenleme mekanı olarak Troya Ören Yerinde bulunan en yaşlı

ağaçlardan biri (meşe ağacı) seçilmiş seramik malzemenin kırılabilirliği ve doğadaki süreçler çalışmaya dahil edilmiştir. Porselen çamuru ile 3- 4mm kalınlığında açılan plakalar üst kısımları açık kalacak şekilde balonlara sararak şekillendirilmiş ve formlar 1100°C de fırınlanmıştır.

Şekil 14: Yeşim Zümrüt, “Nefes”, Troya Ören Yeri, Çanakkale, 2008



Pişirim sonrasında seramik formlar, ağız kısımlarından geçirilerek şişirilen balonlardan misina yardımıyla sembolik olarak seçilen ağaç dallarına farklı yüksekliklerde asılmıştır. Seramik formları taşıyan balonların içindeki havanın miktarı zamanla azalmış, iki haftalık sergi sürecinin sonunda tüm formlar yavaş yavaş sönen balonlardan sıyrılarak yere düşmüş ve kırılmıştır. Troya Ören Yeri alanındaki görevliler tarafından “çalışmalarınız kırılıyor” uyarısı ve düşme anına tanık olmak adına oturup kırılmasını bekleyen izleyiciler için bu süreç çalışmanın tamamlayıcı bir parçası olmuştur. Seramik formların altlarında transfer tekniği ile uygulanan 4 kuşak aile resimleri gerçek hayatta yaşanan süreçlere, ağaçlar sayesinde doğa ile birlikte aldığımız nefese onu kaybettikçe birer birer dağılacağımıza vurgu yapmaktadır. Yere düşen her form tekrar toprağa karışacaktır.

Şekil 15. Yeşim Zümrüt, “Bedenime Dar Gelen”, Troya Ören Yeri, Çanakkale, 2012



Bir diğer örnekte 2012 yılında aynı kavram çerçevesinde doğa-altın ikilemine vurgu yapan “Bedenime Dar Gelen” çalışmasıdır. Bu çalışma kapsamında birebir ölçülerde döküm tekniğiyle şekillendirilen trafik konileri ve parlak altın renginde kumaş kullanılmıştır. Kent dokusu içinde görmeye alışkın olduğumuz ve çevrelediği alanı sınırlayan özel alan haline getiren kırmızı- beyaz sırlı koniler, gövdesi ve dalları sarı renkli parlak kumaşla sarılmış altın değerinde olan doğa parçasına vurgu yapmaktadır.

4. SONUÇLAR

Çevre sanatçısının doğaya yönlendirme, doğanın tahribini eleştirme ve geçiciliğimizi vurgulama adına yapacağı çalışmalarda dikkat etmesi gereken çok önemli bir nokta vardır. Oda bir dönem büyük eleştirilere de neden olan, yapılan uygulamaların doğanın gelişimini engelleyerek yok olmasını hızlandırabileceği gerçeğini unutmamasıdır. İncelendiğinde birçok proje çevresel tehdit olarak yorumlanabilir. Çevre sanatçısına düşen rol doğaya ve yaşamın gerçeklerine duyarlı çalışmalar ortaya koymaktır. Doğal bir kirlilik yaratmakla estetik bir zenginlik katmak arasında çok ince bir çizgi bulunmaktadır.

Seramik malzeme olarak bu noktada önem kazanmaktadır. Formunu tasarlayan, malzemeyi yönlendiren, fonksiyonel çevrenin boğucu baskısına karşın, insanın özgür, yaratıcı yeteneğine bırakılmış, programlanmamış serbest alanlar da çalışmayı tercih eden birçok sanatçı doğanın kendi malzemesi olan seramiği seçmiştir. Bunun çok net sebepleri vardır; kilin ısı değişimlerine karşı duyarlı olması, bünyesine hiçbir gaz girişine ve çıkışına izin vermemesi, renk ve doku olarak doğa ile bütün olması, doğadan gelen ve yeniden doğaya karışabilen bir malzeme olması sadece birkaçıdır. Önemli olan çalışmada kullanılan çamur ile sır ve tekniğin uyumlu olması, pişirim derecesi ve yer alacağı mekanla bütünleşmesidir.

Pek çok çevre sorunlarıyla karşı karşıya olduğumuz günümüzde bu konuda çıkan yayınlar, haberler ve belgesellerin yanında, plastik sanatlar aracılığıyla da söylenecek çok söz olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- A.TIBERGHIE, Gilles, 1993, *Land Art*, Princeton Architectural Press, New York, ISBN- 1-56898-040-X
- Ceramic Review; 2002, “Conscious Endeavours”, January/February, , S.193, 34-37, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.cilt
- HELLMAN, 2004, Asa; *Ceramic Art in Finland*, Thames&Hudson yayınevi, London,, ISBN 0-500-51187-X,
- HESSENBERG, Karin, 2000, *Ceramics For Gardens & Landscapes*, A&C Black, London
- KORFMANN, Manfred O., 2004, *Troia/Wilusa Gezi Rehberi*, Çev. Rüstem Aslan, Ege Yayınları, ISBN 975-807-091-6
- ÖZER, Lerzan, 2001, ‘Seramiğin Kent Kuşatması’, Seramik Dergisi, Sümer Matbaası, İstanbul
- ÖZER, Lerzan, 2001, *Seramik Malzemenin Şehir Dokusu İçinde Yer Alış Sorunları ve Çözüm Önerileri*, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- UYAR, Handan; “Sağlıklı Yaşam Sağlıklı Yapı- Yapı Biyolojisi”, Yapı Dergisi, N.79, Yapı End. Merkezi, İstanbul
- VIOTTI, Ulla, 2000, *About Brick Sculpture*, , ISBN 91 87806-50-9
- http://www.claretwomey.com/trophy_-info.html, 2013-04-26



RESİM SANATINDA USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ VE SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ

THE RELATION OF MASTER AND APPRENTICE IN ART OF PAINTING AND ITS PLACE IN ART EDUCATION

Dr. Öğr. Üyesi İsmail TETİKÇİ

Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Öğretmenliği Bölümü

Bursa/TÜRKİYE, e-mail: ismailtetikci@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş:25 Mart2018 Kabul: 22 Mayıs 2018</p>	<p>Resim sanatı, öğrenme aşamasında bir ustadan öğrenme, ustaya bakma ya da deneyimleme ile farklı yöntemlerle; ancak hep benzer bir sistemle devam etmiştir. Rubens, Rönesans ustalarından; Van Dyck, Rubens'den; Jacques Louis David Antikete'den; 19. yüzyıldan sonra sanatçılar, birbirlerinden ya da geçmişten benzer veya zıt yöntemler kullanarak yoğun bir biçimde etkileşim içerisinde olmuşlardır. Batı anlayışına dönük Türk Resim Sanatı üzerinde ise realizm, empresyonizm, kübizm gibi akımların ve bu anlayışlardaki hocaların önemli etkileri bulunmaktadır. Bu çalışmada, Resim sanatı tarihindeki belirgin atölye ve sanatçı örnekleriyle, sanatçıların ustalardan ya da çağdaşlarından nasıl ve hangi şekilde etkilendiği, bu etkinin sanat ve sanat öğrenimlerine yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu hedef doğrultusunda da Türk Resim Sanatındaki benzer veya ayrı yöntemler ele alınmaya çalışılmıştır. Böyle bir değerlendirme ile geçmişten günümüze sanat eğitimi ya da öğrenimi üzerinde durularak günümüz sanat eğitimi ve yöntemlerine ışık tutması hedeflenmektedir..</p>
<p>Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Eğitim, Usta, Çırak, Atölye.</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242271</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 25 March 2018 Accepted: 22 May 2018</p>	<p>Within the scope of Environmental Art of which first samples were put out in Painting art continued during learning phase with different methods such as learning from a master, watching the master or experiencing; But it has always with a similar system. Rubens, from Renaissance masters; Van Dyck, from Rubens; Jacques Louis from David Antique; After the 19th century, artists interacted extensively with each other or with the past using similar or opposite methods. On the Turkish art of painting towards western understanding, there are important influences such as Realism, Impressionism, Cubism, and the masters in these understandings. In this study, by examples of outstanding workshops and artists in the history of painting, it is emphasized that how and in what way the artists are influenced by masters and contemporaries and the reflection of this effect on art and arts education. In the direction of this goal, similar or separate methods of Turkish Painting were tried to be considered. With such an evaluation, it is aimed to shed light on today's art education and methods by focusing on past art education or learning.</p>
<p>Keywords: Painting Art, Education, Master, Apprentice, Studio</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242271</p>	

1. GİRİŞ

Resim sanatı başlangıcından bu yana bir ustadan öğrenmeye dayalı olmuştur. Bulduğumuz yüzyılda her ne kadar geleneksel atölye eğitimi değişiklikler göstermiş olsa da temelde /ustadan öğrenme/ yöntemi hep devam etmiştir. Diğer birçok sanat ve zanaat dallarının doğası gereği usta-çırak ilişkisi her daim var olmuştur.

Çağlar boyu sanat her dönem bir öncekinden öğrendiklerinin üzerine ekleyerek devam etmiş veya öğrendiklerini yenileyerek, onlara karşı çıkışla başka bir boyuta taşınmıştır. Mısır sanatı, Yunan sanatını Yunan sanatı, Roma sanatını etkilemiştir. Benzer bir diyalogla Uygur minyatürü Selçuklu minyatürünü ve oda Osmanlı minyatür sanatını etkilemiştir. Kısaca gelenek köklerini hep kendinden öncekine yaslamıştır.

2. RESİM SANATINDA USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ VE BATI SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ

Ortaçağ'da dinin baskın etkisiyle kendine has, inanılan bir dünya resmi izlenirken Rönesans çoğunlukla Antikite üzerinden hareket ederek dogmalarını oluşturmuştur. Kuşaktan kuşağa aktarımın başkahramanları ise atölye hocaları olmuştur. Giotto ve Masaccio gibi ustalar, nesiller sonra birçok yeni büyük ustanın yetişmesi için önemli temeller atmışlardır. Bu ustaların en önemlilerinden biri de Verrocchio'dur. O, Leonardo ve Botticelli gibi büyük ustaların hocası olmuştur. Birçok sanat atölyesinde olduğu gibi Verrocchio da kendi atölyesinde öğrencileriyle kolektif bir üretim içerisinde olmuştur. Ustanın kontrolünde her öğrenci birbirini tamamlayan farklı işler yapmaktaydılar. Birisi boya hazırlarken diğeri desen çizer ya da bir diğeri teknik işleri yapardı. Uzun yıllar içerisinde ustalaşan bir başka öğrencisi ise resim ya da heykelin sonuçlanmasında ustayla birlikte çalışırdı. Bu birlikte üretimin güzel örneklerinden biri, Verrocchio ve öğrencisi Leonardo'nun yapmış oldukları "Baptism of Christ" isimli resimdir (Resim-1)

Resim 1. Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci, Mesih'in Vaftisi, 1472-73, Uffizi Müzesi, Floransa

Resim 2. Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci, Mesih'in Vaftisi (detay)



İsa'nın vaftiz edilmesini konu alan resimde sağda, Aziz John İsa'yı vaftiz ederken resmin solunda oturan iki melek bulunmaktadır. Bu meleklerden arkada olanını Verrocchio öndekini ise Leonardo yapmıştır. Leonardo bu resme yardım ederken henüz genç bir ressamdır. Resmettiği melek figürüyle hocasından daha farklı yenilikler yaptığı ve gelecekte de yapacağını ipuçlarını vermektedir. Leonardo'nun figürü hocasınınkinden daha hareketli

ve belli ölçüde ruhsal bir duyguyla yapılmıştır. Meleğin saçları, hareketindeki kıvrımlar ve figürün genel olarak oluşturduğu kontroposto duruşu ile Veroccio'nun resmini daha dinamik bir hale sokmuştur. Ayrıca melek figürünün ileri ve öne doğru hareketi karşısında bulunan Aziz John figürüyle bir üçgen oluşturacak biçimde kurgulanmıştır. (Wasserman, 1984: 48)

Bu resim hem bir usta ile asistanının beraber yaptığı ve bize bu ilişkinin boyutunu anlatan önemli çalışmalarından biri, hem de aynı zamanda öğrendiklerini geliştiren, değiştiren yenileyen büyük bir ustanın yetişmesini izlediğimiz bir resimdir.

Atölye eğitimini ve usta çırak ilişkisinin boyutlarını bize en iyi gösteren ustalardan biri de şüphesiz Rubens'dir. Barok ustası sanatçı, yapmış olduğu çok sayıda başyapıtları ile bilinir. Çok geniş bir yelpazede sanat algısı olan Rubens, birçok önemli ressamın yetişmesinde yardımcı olmuştur.

“Yetenekli birçok Flaman ressam onun yönetiminde çalışmak ve böylece ondan bir şeyler öğrenmekten gurur duyuyordu. Eğer, yeni bir yapıt siparişi, bir kiliseden ya da bir kral veya prensen geliyorsa, Rubens bazen sadece renkli bir taslak yapıyordu. (Nitekim, resim ..., daha geniş bir kompozisyon için yaptığı böyle bir taslaktır.) Taslağı büyük tuvale geçirmek ise öğrencilerinin veya yardımcılarının göreviydi. Onlar, ustalarının taslağı doğrultusunda tüm yerleştirmeyi ve boyamayı yaptıktan sonra, Rubens eline fırçayı alıyor, şurada bir yüze dokunuyor, burada ipek bir giysiye fırçasını sürüyor veya çok şiddetli kontrastları yumuşatıyordu.” (Gombrich, 1997: 398-400)”

Sanatçının bazı öğrencileri en az kendisi kadar ünlü olmuştur. Onların başında da Van Dyck gelmektedir.

“Rubens'in pek çok usta yardımcının görev aldığı bir atölyenin başında olması, çok sayıdaki siparişi karşılayabilmesini sağlamıştır. Sanatçının başyardımcıları arasında bulunan Van DYCK 1617'de atölyeye girmiş ve bir süre çalışmıştır. 1620'de gerçekleştirilen Mızrak Darbesi (Resim-3) adlı yapıtta yer alan bazı figürlerin Van DYCK'ın çalışması olduğu sanılmaktadır. Kimi kompozisyonlarında yalnızca bazı bölümleri yardımcıları yaparken, bazı resimlerinin tümünü yardımcıları gerçekleştirmiş, ancak hepsini Rubens denetlemiştir.”(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1590)

Resim 3 : [Peter Paul Rubens](#), The Coup de Lance, 429x311 cm, T.ÜY.B, Royal

Güzel Sanatlar Müzesi , Antwerp, Belçika



Rubens'i birçok ustadan ayıran önemli özelliklerinden biri de, kolektif iş üretme durumunda kimin hangi resme ne oranda ya da nasıl katkı sağladığını gizlememesidir. Eğer resmine başka biri bir şeyler eklemiş ise o bu yapılanları gizlememiştir.

Atölyede usta çırak ilişkisinin dışında en önemli meselelerden biride akımların ve dönemlerin genel özelliklerinin dışında, bir sanatçının oluşturduğu yeni dünyanın, kendinden sonra gelen birçok önemli ressam tarafından takip edilmesidir. Bu öğrenme biçimi ressamın ressamdan değil eserlerinden öğrenmesidir. Sanat tarihinde "Caravaggio'culuk" olarak da bilinen Caravaggio'nun resim anlayışını, onun açık-koyuya dayalı biçimsel yapısını devam ettiren sayısız büyük sanatçı bulunmaktadır. Işığı alışılmışın dışında kullanışı çağdaşlarında ve izleyen yüzyıllarda başka sanatçılarda da hayranlık uyandırmıştır. Georges de la Tour gibi Fransız sanatçılar, özellikle 17. yüzyılda Roma'da bulunan Hollandalı ressamlar Caravaggio'nun üslubunu öylesine benimsemişlerdir ki, çağdaşları tarafından bile artık "Caravaggio'cular" ya da "Caravaggio Ekolü" olarak adlandırılıyorlardı. Çoğu ekolün onu meydana getiren ressam ya da resamlardan çok daha sonra orataya çıktığı düşünülürse, bu gerçekten de şaşırtıcı bir gelişmeydi. Caravaggio hayattayken, Hollandalı Carel van Mander günümüzde Roma'da yaşayan İtalyan sanatçıları isimli bir kitap yayımladı. Eserde küçük bir bölümde genç ressam Caravaggio'ya ayrılmıştı. Caravaggio'nun üslubunun geniş sanatçılar arasında oldukça fazla taklitçisi bulunduğu not edilmişti. (Krausse, 2005: 35)

Resim 4: Caravaggio, Azizi Thomas'ın Mucizesi, TÜYB, 107x146.1 cm, 1601, Yeni Saray , Postdam

Resim 5: Georges de La Tour, Yeni Doğan Çocuk, TÜYB, 76 x 91 cm, Rennes, Musée des Beaux Arts



Büyük ustaların birçoğu Caravaggio'dan farklı değildir aslında az ya da çok sanat tarihine benzer etkileri bulunmaktadır. 1900'lü yıllarda Cezanne'nin geometriye dayalı anlayışı sonrasında Picasso'nun oluşturduğu kübist dünya ve onu takip eden Post-Kübistler. Benzer biçimde Kandinsky'nin Soyut dünyası ve onun etkiledikleri gibi bütün sanat tarihi bu ve buna benzer örneklerle doludur. Ancak usta ve öğrencisinin kolektif iş üretmesi durumu farklı bir sanat eseri algısı ortaya çıkarmaktadır.

3. RESİM SANATINDA USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ VE TÜRK SANAT EĞİTİMİNDEKİ YERİ

Geleneksel Türk Sanatlarında da kolektif eser üretme oldukça fazla bulunmaktadır. Bunun sebeplerinden biri usta ve öğrenci arasındaki yakın diyalog halidir. Uzun yıllar süren Geleneksel Türk Sanatları eğitiminin kendine has bir geleneği bulunmaktadır. Bu sanatlar arasında hat, tezhip, minyatür, ebru, çini gibi çok özel alanlar bulunmaktadır. Ustadan icazet alıncaya dek imza kullanamayan öğrenci birçok eserde hocasıyla beraber çalışmaktadır. Bu ilişki öğrencinin icazet alıp usta olmasından sonra da belli ölçüde devam etmektedir.

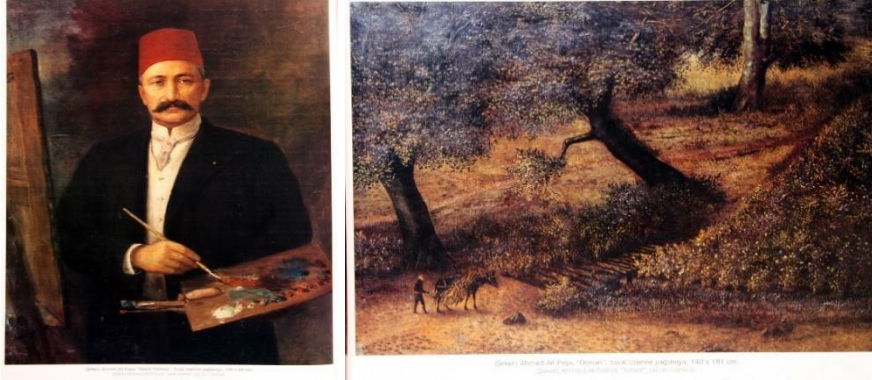
Geleneksel sanatlar arasındaki karşılıklı birbirini tamamlama gerekliliği, eserin altına birden fazla ismin yazılmasına da sebep olmaktadır. Çünkü hattat yazıyı yazdıktan sonra bir başka sanatçı olan ebrucu ya da tezhip ustası hattın etrafını bezer. Hatta bazen hem hat hem ebru hem de tezhip bir arada kullanılır. Dolayısıyla eserin altında üç ustanın da ismi yazılmalıdır. Özellikle Klasik Osmanlı döneminde bu tür sanat eylemleri kurumsallaşmış teşkilatlar tarafından organize edilmekteydi. Bunların başında Nakkaşhane ve Ehli Hiref Teşkilatı gelmekteydi.

“Nakkaşhanelerde hazırlanan yazma eserler, tek bir sanatkârın değil, pek çok kişinin emeği ile bezenirdi. Bugün müze ve kütüphanelerimizi dolduran yazma eserlerin kısa sürede tezhip edilmesi bu şekilde sağlanmıştır. Nakkaşhanede çalışan ve “Ehli Hiref” (Saray sanatkârları topluluğu) olarak adlandırılan teşkilâtın zamanımıza gelen en eski defteri (Hicri)-932/ (Miladi)1526 tarihlidir. Bu teşkilâtın en önemli bölüklerinden biri olan nakkaşlar, yalnız kitap sanatıyla ilgili faaliyetlerle sınırlı kalmaz; saray köşklerinin ve sâir binaların kalemişi, çini ve maden işleri desenlerini de hazırlar ve tatbik ederlerdi. Saray akkaşlarına ait bu desenlerin, Osmanlı eyâletlerinde bulunan ilgililere iletilip oralarda da doğru olarak uygulanması sağlanır, hattâ mahallinde işleyecek usta bulunmadığı takdirde desenle beraber sanatkâr da gönderilirdi. Osmanlı sanatında görülen ve asırlar boyu süren üslûp birliği ve beraberliği böylelikle korunmuştur. Her nakkaşhanede en kıdemli ve mahir olan usta, sernakkaş olarak seçilir ve buradan sorumlu olur. Nakkaşhanelere “uygulama okulu” da denebilir. Ehli Hiref Teşkilâtı mensupları yevmiye üzerinden üç ayda bir maaş alırlardı. Bütün çalışanların aldıkları maaş ve terfiler, maaş defterine yazılırdı. Eser yapımının yoğun olduğu esnada yapılacak işe ehli hiref içindeki yetenekli kimseler kâfi gelmezse, çarşı esnafı arasından ücreti karşılığında ustalar, sarayda çalıştırılırdı. Saray Nakkaşhanesi’nde çalışmaya başlayan her sanatkâr, ehli hiref’e bağlı olsun veya olmasın, buranın hizmetinde ve idarenin istediği doğrultuda eser vermek zorundaydı. Ancak Saray, kabul edilebilecek yeniliklere de müsamahayla bakar ve sanatkârı hür bırakırdı.” (Derman,14.08.2017: Osmanlı Tezhibine Genel Bir Bakış http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html)

Osmanlı döneminde batı sanatıyla tanışıklık önce saraya gelen batılı sanatçılarla sınırlıydı. Batılılaşma hareketleri ve Avrupa ile sanattaki karşılıklı diyalogların gelişmesiyle, resim eğitimi almak için yurtdışına öğrenciler gönderilmiştir. Osmanlı Devleti’nin Avrupa Ülkeleriyle yaptıkları karşılıklı öğrenci değişimi anlaşmaları sonucunda sanat eğitimi almak için birçok kişi başta Fransa olmak üzere farklı ülkelere gönderilmiştir. Bu öğrencilerin en önemlilerinin başında Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit gibi isimler gelmektedir. Bu isimlerden biri olan Şeker Ahmet Paşa: Ağır başlı, uysal, saygılı kişiliğiyle bilinen Ahmet Ali Efendi (Şeker Ahmet Paşa), Paris’te G.Boulangier ve L. Gerome gibi akademik ve resmi ressamların yanında sekiz yıla yakın bir süre çalıştı. (Renda; 1144-115) Uzun bir süre iki önemli ustadan eğitim almış olan Şeker Ahmet Paşa bu akademik öğretilere ülkesine döndükten sonra doğunun tinsel ruhunu eklemiş, belki biraz naif etkide resimler yapmıştır. Onun hocalarından edindiği akademik becerisini kendi portresinden görmek mümkündür (Resim-6). Kendine has doğa izlemi ise daha sonradan John Berger’in de üzerine bir makale yazmış olduğu “Orman” (Resim-7) isimli resimden rahatlıkla okunabilir.

Resim-6 Şeker Ahmet Paşa; Orman, TÜYB, 140x181 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi

Resim-7 Şeker Ahmet Paşa; Kendi Portresi, TÜYB, 1880'ler, 118x85 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi



Şeker Ahmet Paşa gibi Boulanger ve Gerome'nin öğrencisi olmuş diğer bir isimde Osman Hamdi Bey'dir. Asker kökenli olmayan Osman Hamdi ressamlığının yanı sıra oldukça önemli bir kültür adamıydı. Yaptığı arkeolojik kazılarda elde ettiği bulgularla, Arkeoloji Müzesi'nin yapılmasına önyak olmasıyla, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ni kurmakla ve daha birçok çalışmalarıyla Osman Hamdi kültür ve sanat ortamına büyük katkılarda bulunmuştur. (Tetikci,2010;46)

Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde özellikle hocası Gerome'un öğretisini daha çok izlemek mümkündür. Gerome'nin yetenekli öğrencisi olan sanatçı, içerden bir bakışla oryantalist etkiye ancak oldukça gerçekçi bir Osmanlı dünyası resmetmiştir. Osman Hamdi Bey için Batı anlayışında Türk Sanat Eğitiminin temellerini atmış kişidir demek mümkündür. Çünkü bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi yani ilk kurulduğunda ismi Sanayi-i Nefise Mektebi olan okulun kurucusudur. Bir çok alanda etkin ve ilkleri gerçekleştiren sanatçı inkar edilemez biçimde Türk Sanat Eğitiminin en önemli isimlerinden biri olmuştur.

Resim-8: Osman Hamdi; Türbede, 1908, TÜYB, 124x93 cm

Resim-9: Jean-Léon Gérôme, TÜYB, 54.6 x 62.9 cm,1884 yada daha erken



Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey ve Sami Yetik aldıkları eğitimi ülkelerinde büyük bir etki yaratacak biçimde devam ettirdiler. Birçok yerde hocalık yaptılar ve öğrenci yetiştirdiler. Sonrasında birçok önemli isim benzer biçimde yurt dışında eğitim almaya gönderilmiş geldiklerinde hocalarından öğrendikleri ve dönemin etkili olan akımının yansımalarını Türk Resmine eklemişlerdir. Bunların arasında Çallı Kuşağı, D Grubu, Yeniler Grubu ve birçok birliktelikten bahsetmek mümkündür. Çallı Kuşağı Ressamları Empresyonizm' in etkisindeyken D Grubu Ressamları daha çok geometrik ya da kübist etkiye eser üretmişlerdir. Günümüzde de bu devam eden hoca öğrenci arasındaki eğitimin belirleyiciliği, bir veya birkaç akımın sanatçının üreminde başat elemanlar olması gerçeği yadsınamaz.

4. SONUÇ

Resim Sanatı Tarihi ile ilgili her yeni inceleme birbirinden farklı birçok bağlantıyı ve insana dair olan sanat ilişkilerini ortaya koymaktadır. Birbirine benzermiş gibi duran şeylerin aslında bazen çok belirgin bazen de çok ince farklılıklarla bambaşka oldukları anlaşılmaktadır. Tıpkı insana dair yapılan her incelemenin sanki daha önce hiç tanımadığımız bir varlığı ilk defa inceliyormuşuz izlenimi uyandırması gibi. Bunun nedeni her insanın belli ortak sebeplerle aynı olmasına karşın aslından her bir insanın bambaşka bir yenedünya oluşudur. Resim sanatında da bunun paraleli gibidir. Her bir usta her bir akım kendi öğretisini devam ettiren sanatçılarla var olmuştur. Ancak her bir sanatçı aynı ortak paydayı paylaşsalar dahi bizlere yepyeni bir dünya teklifinde bulunmuşlardır.

Verrocchio öğrencilerine kendi öğretisi doğrultusunda eğitim vermiştir. Ancak Leonardo yepyeni bir dünyanın kapısını aralamıştır ki; o Yüksek Rönesans'tır. Aslında temelde aynı sanatsal dogmalar üzerinden hareket etmiş olmalarına rağmen Leonardo var olanların üzerine yepyeni bilgiler ekleyebilmiştir.

Çok katı kurallarla devam eden hatta kurumsal kuralları olan Geleneksel Türk Sanatları belki çok uzun yıllar almış olmasına rağmen hep üzerine ekleyerek devam etmiştir. Bütün bu kuralcı ya da atölye sistemine dayalı olan klasik sanat eğitimi aslında geleceğin ve de günümüz sanatının oluşmasının en doğal sebebi olmuştur. Çünkü doyuma ulaşması, kendini tekrar noktasına gelmiş olabilmesi için onu kabullenip, öğretiyi devam ettiren sanatçılara ihtiyacı vardır. Doyum noktasına ulaşan her akım ya da öğreti karşısında onu reddeden yeni bir akımın ya da dönemin doğmasına sebep olmuştur. Bu birliktelik ve karşı çıkışlar aslında Sanat Eğitiminin de kendisi olmuştur. Hoca öğrenciyi yetiştirir veya ona öğretir, öğrenci kabullenir veya reddedip devam eder. Hoca olduğunda da kendisini kabul eden veya onu reddeden öğrencilerinin olabileceği gibi. Benzer durum sanat akımları içinde geçerlidir.

KAYNAKÇA

- DERMAN, Ç., Osmanlı Tezhibine Genel Bir Bakış
http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html (Erişim Tarihi: 14.08.2017)
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997), YEM Yayınları, 1,2,3. Cilt, İstanbul
- GİRAY, K., “Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ n dan Örneklerle Manzara”, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- GOMBRİCH, E.H. (1997), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- KRAUSSE, A.-C., (2005), Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, çev: Dilek Zaptcıoğlu, Literatür Yayıncılık
- ÖZSEZGİN, K. (1998), Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- RENDA, G., (1977), Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- RENDA, G.-EROL, T., Başlangıcından bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt 1, Tıglat Basımevi, İstanbul
- TANSUĞ, S., Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 3. Basım, 1993, İstanbul
- TETİKÇİ, İ., (2010), Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa İnsan İlişkisi, sanatta yeterlik eser metni, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- WASSERMAN, J., (1984), Leonardo Da Vinci, Hanry N. Abrams published, New York



SANAT SİYASET İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA POLİTİK İMGE*
POLITICAL IMAGE IN THE CONTEXT OF ART AND POLITICS
RELATIONSHIP

Doç. F. Deniz KORKMAZ

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü

E-mail: fdenizkorkmaz@gmail.com

Dr. Hakan ARIKAN

E-mail: hakanarikan35arikan@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 19 Haziran 2018 Kabul: 20 Temmuz 2018</p>	<p><i>Sanat ve politika arasındaki ilişki insanlık tarihinin hemen her döneminde varlığını sürdürmüştür. Toplumların içinde bulunduğu sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel faktörlerin durumuna göre bu etkileşimin oranı değişkenlik göstermiştir. Özellikle toplumların değişim ve dönüşüm geçirdiği, siyasetin önemli ölçüde hissedildiği dönemlerde, sanatçılar bu süreçlerden daha fazla etkilenmişler ve yapıtlarında politik imge ve izlere daha fazla yer vermişlerdir. Bu etki kimi zaman sanatın amacını ve sanattan beklentileri değiştirmiş, kimi zaman daha da güçlenerek sanatın yapısında önemli dönüşümlere sebep olmuştur. Sanatın politikadan etkilenip dönüşmesinin yanı sıra, sanat da hareketli dönemlerde siyasetin aktörlerinden biri haline gelmiş ve toplumu şekillendiren unsurlar arasına girmiştir. Günümüze değin ulaşan sanat eserlerinin önemli bir kısmında politik etkileri izlemek bu karşılıklı etkileşimin sonucudur. Bu yönüyle sanat eseri özgün ve estetik anlatımıyla döneminin tanıklığını da yapmaktadır.</i></p> <p><i>Sanat ve siyaset ilişkisini inceleyen bu makalede, düşünürlerin yaklaşımları çalışmanın önemli argümanları olmuştur. Metnin düşünsel kısmı Modernizm dönemi yaklaşımları, Marksist anlayış ve Adorno Felsefesi üzerine temellendirilmiştir. Bunun yanı sıra sanat tarihine mal olmuş sanat eserleri örnek olarak sunulmuş, siyasi/politik unsurlar analiz edilmiştir.</i></p>
<p>Anahtar Kelimeler: Sanat, Siyaset, Adorno, Politik İmge</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242272</p>	
ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 19 June 2018 Accepted: 20 July 2018</p>	<p><i>The relationship between art and politics has existed in almost every period of human history. The rate of this interaction has varied according to the socio-economic, political and cultural factors in the societies. Particularly in periods</i></p>

* Bu makale Hakan Arıkan'ın Doç. Dr. F. Deniz Korkmaz'ın danışmanlığında yapmış olduğu "Güncel Sanatta Sanat Siyaset İlişkisi ve Politik İmaj" adlı Sanatta Yeterlik tezinin bir kısmından üretilmiştir.

Keywords: Art, Politics, Adorno, Political Image	<i>when societies have undergone change and transformation and politics has been felt to a significant extent, artists have been more influenced by these processes and have given wide coverage more political images and traces to their work. This effect has changed the purpose and expectations of art sometimes, and sometimes it has inspired significant transformations in structure of art by growing stronger. As art transformed by the influences of politics, it has also become one of the political actors in active periods, and has become one of the elements shaping the society. This mutual interaction makes possible to observe the political influences on a significant part of the artworks reached so far. In this respect, the artist also makes a testimony to his period with his original and aesthetic expression.</i>
DOI: 10.31566/arts.2018242272	<i>In this article, which examines the relationship between art and politics, different approaches of philosophers have become important arguments of study. The ideational part of the text is based on modernist approaches, Marxist understanding and Adorno philosophy. In addition to this, the artworks in the art history were examined and political elements were analyzed.</i>

1. GİRİŞ

Sanat ve politikanın birbirleriyle olan ilişkisi insanlık tarihinin ilkel dönemlerine kadar inmektedir. Buna rağmen bu iki kavramın etkileşimi Modernizm sürecinde tartışılmaya başlanmış, dönemin düşünürlerine göre; sanat ve siyaset arasında benzer yanlar olmasına rağmen, birbirinden ayrı olması gereken ve birbirini etkilemeyecek iki farklı özerk alan olarak görülmelidir. Modernist süreçte sanat bir üst yapı kurumu olarak algılandığından onu yaşamın içerisinde bir yerlere konumlandırmak bu düşünce yapısına aykırı düşmektedir. Buna göre sanat, yaşamın dışında kendi varlığını sürdürmek ve yüceltmek dışında başka bir amaca sahip değildir. Sınırları keskin bir biçimde ayrı olmalıdır.

Marksist anlayış ise sanatın toplumsal bir unsur olarak görülmesi gerektiği üzerinde durur ve modernist yaklaşıma karşı çıkararak iki farklı disiplin gibi görünen bu alanların birbirinden bağımsız olmalarının zor olduğunu iddia eder. Adorno ve Horkheimer'a eriştiğimizde ise sanat ve siyasetin kesinlikle birbiriyle etkileşen, birbirini etkileyen alanlar olduğunu arada bir sınır olamayacağını savunan bir düşünce yapısıyla karşılaşırız

1.1. Politik İmge

Politik imgenin kavram olarak anlaşılması politika ve ideoloji terimlerinin açıklanmasıyla güçlenecektir.

Türk Dil Kurumu'na göre politika; devletin etkinliklerini amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünü olarak tanımlanmıştır. Daha yaygın olarak kabul gören görüşe göre; toplumsal sınıf, siyasi parti ve grupların sınıfsal çıkar ve amaçlarını belirlediği etkinliklerle devlet organlarının ya da tümünden "devlet" in toplumsal ve ekonomik yapısının yansıması olan etkinliklerdir (Aşukin ve diğer. 1979:101). İdeoloji ise her şeyden önce, bir dünya görüşüdür. İdeolojiler insanların ellerine tutuşturulmuş yol haritalarıdır. Bu haritalar, toplumsal ve siyasal gerçekliğin ne tür ilişkiler ve kurumlar üzerine kurulduğunu, bunların doğru mu yoksa yanlış mı olduğunu, izlenmesi gereken "en iyi yol" un ne olduğunu anlatırlar. Dolayısıyla, ideoloji bir inançlar, normlar ve değerler bütünüdür (Der. Örs. 2007:1). İdeoloji, toplumsal bilincin, siyasal, hukuki, bilimsel, felsefi, etik, sanatsal (estetik) fikirlerin tümüdür (Aşukin ve diğer,1979:104).

Cevizci' ye (2003: 197) göre ise ideoloji; Genel olarak, bir siyasi partinin inançlarını, değerlerini, temel ilkelerini ifade eden bir politik ideoloji de olduğu gibi, şu ya da bu ölçüde tutarlı inançlar kümesi; siyasi ya da toplumsal bir öğretiyi meydana getiren, siyasi ve toplumsal

eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir toplumsal durumu yadsıyan düşünceler dizgesi; insanların kendi var oluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümüdür.

Cevizci'nin tanımından da anlaşıldığı üzere ideolojinin geniş tanımı, sanat, edebiyat ve kültürü de içine alır. Sanatın ideolojik olduğu tezi ise, akademik çevrelerce yaygın olarak kabul edilen bir gerçekliktir (Wolff, 2000:51). Sanat bir duygu dışavurumu olarak, ideolojik bir etkinliktir. Örneğin; John Berger, resmin siyasal ve ekonomik olandan bağımsız olmadığını vurgular ve resmin ideolojik olduğunu savunur. Yine Terry Lovell, edebiyat eleştirmenleri tarafından yapılan Jane Austen incelemelerini ele alarak bu incelemelerin "edebiyat ve ideoloji" denemeleri olduğu yorumunu yapar. Sanat ürünü, ideolojiyi, kural ve geleneklerle uyumlu olarak estetik biçimler altında yeniden üretmektedir (Tezcan, 2011:157). Yani, genel kabul gören fikirler, hayaller ve değerler içerebilir. İdeoloji, sanatın malzemesidir, fakat bu malzemeyi işleyerek kullanır (Wolff, 2000: 67).

Politik imgeleri, diplomatik ilişkiler, savaşlar, anlaşmalar, ticari ve kültürel alış-verişler meydana getireceğinden, toplumlar arasında yakınlaşmanın veya uzaklaşmanın nedenlerini imgeler aracılığıyla bulmak mümkündür. Aynı zamanda politik imgeler toplumun kendi içinde var olan ayrılıklarının bir ifadesi olarak yansıyabilmektedir. Sanatta kullanılan politik imgenin kullanımının ise köklü bir tarihi vardır.

2. SANAT SİYASET İLİŞKİSİ

Sanat ve siyaset arasındaki ilişki insanlık tarihinin her döneminde varlığını sürdürmüştür. Dönemin sosyolojik yapısına göre kimi zaman bu ilişki artmış kimi zaman da azalmıştır. Özellikle toplumların sıkıntılı dönemlerinde sanatçılar duruma kayıtsız kalamamışlar ve eserlerinde sık sık politik konulara yer vermişlerdir. Sancılı politik süreçler toplumsal hafızada nasıl önemli bir etki yaratıyorsa sanatın hafızasında da aynı etkileri bırakmıştır. Bu nedenle geçmişten günümüze pek çok politik imaj içeren eser kalmış ve bu eserler dönemin politik buhranını sanatın özgün ve estetik anlatımıyla silinmez hale getirmişlerdir. Toplum üzerindeki etkisi ölçüsünde siyasetin sanatı etkileyen unsurlar arasında yer alması da kaçınılmaz bir gerçek olarak var olmuştur. Siyaset, yöneten ve yönetilen farklılaşmasından doğan bir kurum olup iktidar bilimi olarak adlandırılır. İktidarın ortaya çıkışı, biçimlenişi ile ilgilenir (Tezcan, 2011: 73-74). Siyaset insanların hayatlarını ve yaşam biçimlerini yakından ilgilendiren bir faaliyet alanı olmuştur. İnsanlar bu siyaset eyleminin bir gayesi olması gerektiğini ve bu gayenin de kendi yaşamlarını daha iyi şartlara götürmek olduğunu düşünmüşlerdir.

Sanat ise tüm etkinliklerimiz gibi var oluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir. Bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve yaşamımız içinde etki yaratan tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama bir karşı koyma şekli olarak ayrılır ve kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkıda bulunur (Read, Akt: Baynes, 2008: 31). Sanat ve siyaset insanlık tarihi sürecinde büyük bir etkileşim ve paralellik gösterse de sanatın özünde siyasetten daha birleştirici, yapıcı önemli bir yan bulunmaktadır. Siyaset ve sanat genel toplumsal bilincin iki farklı kategoride ve bundan dolayı da iki farklı şekilde ispatını meydana getirirler. Her ikisinin genel sosyolojik işleyişte farklı fonksiyonları olmasına karşın, birbirlerini karşılıklı besleyen ve bir bütünü farklı parçaları olmalarından dolayı, bütün aracılığıyla da birbirlerine şu ya da bu biçimde eklenen ve tamamlayan bir durumları da söz konusudur.

L. Kreft'e (2008: 188) göre sanat ve siyaset arasındaki ilişki; farklı rejimleri ve farklı paydaları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak görülen bir ilişkidir. Ortak bir yanları olabilir, yine de bunlar, iki farklı ilke ve iki ayrı mesele üzerine kurulu iki farklı güç yapısıdır ve belirli sınırları vardır. Kurallar ihlal edilmedikçe aşılamayacak sınırlardır bunlar.

Sanatın 19. yüzyıldaki özerkleşme sürecinden sonra, öyle görülmektedir ki sanat ile siyaseti bir araya getirdiğimiz zaman birbirinden ayrılmış ve özerk iki farklı etkinlik alanı ortaya çıkmıştır. Siyasetin daha sıradan ve pratik olduğu, sanatın ise ekonominin her şey olduğu bu dünyada daha aşkın ve görünmez dünyaları temsil ettiği anlaşılmaktadır.

Sanatın amacı, dünyayı yorumlamak, karmaşayı biçimlendirmek, insanlara ütopyalar ve düşler önermek şeklinde iken siyasetin daha sıradan ve yüzeysel bir içeriğe sahip olduğu var olan bir gerçektir.

Sanatın politikayla olan ilişkisini en köklü biçimde irdeleyen ve temellendiren yaklaşım Marksizm olmuştur. Marksist anlayışa göre sanatçı sanat emekçisi, bir üretici konumundadır. Sanat ise toplumun farkındalığına erişme enstrümanlarından birisidir. Marksistler sanatın politikadan bağımsız olması gerçeği önermesini, modernist bir tez ve burjuva ideolojisi olarak eleştirmişlerdir. Hayatın tüm alanlarında emek sömürsünün yaşandığı vahşi kapitalist dönem kültür endüstrisi ile beraber her yeri işgal etmiş durumdadır. Marksizm'e göre bu nedenle sanat, kapitalist sistem içerisinde sömürü ilişkilerini deşifre edecek, örtülü toplumsal gerçekleri açığa çıkaracak bir sorumluluğa sahiptir. Marksizm'e göre sanat sadece bir zevk aracı olamayacak kadar önemli bir iletişim aracıdır (Fischer, 1993: 13). Diğer yandan Marksist estetik sanatın siyasetle olan ilişkisini belirli ilkeler altında bütünleştiren bir sanat felsefesi anlayışı olarak ortaya çıkmaktadır. Marksist felsefe içinde Marksist estetik, bir karşıtlık ögesidir. Bu nedenle Marksizm kapitalizme mutlak bir karşı koyuş ise Marksist estetik de kapitalist burjuva estetiğine bir alternatif meydana getirmektedir (Özderin, 2004: 34-35). Marksizm'e göre sanat, varlığı ile de devrimci bir yapıya sahiptir. Yaşama yeni önermeler sunmakla birlikte var olanı yıkan bir misyonu da vardır. Kapitalist sömürü düzeninde sanat piyasa koşullarına bağımlı kalmadan, iktidar ve sermaye karşısında sözünü söyleyebilen, tüm ezilen ve yok sayılanlar adına adaleti misyon edinen kolektif bilincin direniş ve dayanışma ruhunu dile getiren bir araç niteliğindedir.

Adorno, bütünüyle yönetim altına alınmış günümüz dünyasında politika, sanat ve hayat arasındaki ilişkiden söz ederken sanatın politik bir işlevi olması gerektiğinin üzerinde durur. Adorno sanatın insanın dinsel ya da dinsel olmayan tahakküm ve hükmetme kurumlarına karşı, en azından bu kurumların nesnel öz ve esaslarını yansıtmadaki etkinliği oranında, bir protesto gücü olduğunu savunur. Adorno'ya göre araçsal aklın hayat üzerinde yaptığı tahribat ancak sanat eseri ile onarılabilir. Ona göre sanat, estetik duyarlılığı olduğu kadar politik duyarlılığı da artırmayı amaçlamalıdır. Her ne kadar kültür endüstrisi içinde manipüle edilmiş ve burjuvazi tarafından ideolojik olarak angaje olmuş olsa da, sanat modern toplumdaki son sığınak ve özgürlük alanıdır. Adorno'ya göre sanat salt estetik bir nesne olarak kaldığı takdirde burjuva toplumunda rahatça metaya indirgenebilir (Su, 2014: 67). Her koşulda kapitalizmi ve bir iktidar aygıtı olarak işlev gören kültür endüstrisini eleştiren Adorno, kültür endüstrisinin gerçek olmayan hazlar sunarak insanları aldattığı üzerinde durur. Walter Benjamin'in "aura" kavramından etkilenen Adorno, sanatın bir bölümünü oldukça etkili bulduğunu fakat sanat ve politika arasındaki ilişkinin iktidarlar ve pazar arasında saklanarak sanat izleyicisinden uzak tutulduğunu ifade etmeye çalışır.

Adorno'ya göre sanat, insanların inançlarını ve özlemlerini taşıyabilecekleri son sığınaktır. Sanat kapitalist toplum içindeki özerk konumu ile eleştiri ve sorgulama yapabilme olanağı sağlayan güçlü ve etkili bir alandır (Jay, 1989: 259). Adorno'ya göre sanatın vazgeçilmez iki niteliği özerk ve toplumsal olmasından kaynaklanmaktadır. Birbirine karşıt iki nitelik gibi görünse de, sanatın ancak bu iki nitelik ile var olabileceğini öne sürmektedir. Adorno'nun bu yaklaşım ve değerlendirmeleri aynı zamanda, sanat tarihi içinde sanatın toplumsallığını arka planda bırakan modernizm ve avangard yaklaşımlarda gördüğü bir eksiklik, sanatın özerkliğini göz aradı eden Marksizm'e getirdiği önemli bir eleştiri niteliği taşımaktadır (Yaman Kurt, 2009: 68).

Sanat ve siyaset üzerine değerlendirmelerde bulunan Ranciere ise, bu ikilinin ilişkisinden söz ederken farklı paydaları olan iki disiplin kavramına karşı çıkmaktadır. Ranciere politikanın ve sanatın işleyiş ilkelerini, duyulur olanı yeniden biçimlendirmek olarak tanımlayarak, ikisinin iki ayrı gerçeklik olduğu yanlısamasını çürütür. Politik sanatın ya da sanat politikasının, kendi alanı dışındaki gerçek dünyaya müdahalesi diye bir durum söz konusu olamaz. Çünkü sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya yoktur. Gerçeğin dışında sadece düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak bize sunulmuş olanın yapılandırılmaları vardır. Yaşamın yeniden şekillendirilmesinde ona yeni özne ve nesnelere dâhil etmek, görünür olmayı görünür kılmak, gürültü, ses ve söylenenlerin söz olarak dinlenebilir kılınmasından ibarettir. Ona göre, bir uzlaşmazlık yaratmaya dönük olan siyaset faaliyeti, kendisi ile birlikte bir siyaset estetiği de meydana getirmektedir. Öyleyse siyaset ile estetik arasındaki ilişki, siyasetin estetiği ile estetiğin siyaseti arasındaki ilişkidir. Yani sanat pratiklerinin ve sanatın yaşamın paylaşım noktasında yeniden biçimlendirilmesinde devreye girme tarzıdır (Sayar, 17 Ağustos 2015). Ranciere'nin ifadesiyle sanat ve siyaset, uzlaşmazlık içinde de olsa aynı anda, aynı ilkeyle çalışan bir yapıya sahiptirler.

Sanat ve siyaset ilişkisini farklı bir noktada değerlendiren Emre Zeytinoğlu ise “Özne Sanat ve Siyaset Üzerine” (2017) başlıklı yazısında, sanatın siyasetle ilişkisinin, mevcut siyasi atmosfer içerisinde işlemekte olan bir mekanizmayı konu etmekle, onun üzerinden birtakım veriler yaymakla gerçekleşmeyeceğinin üzerinde durur. Zeytinoğlu, sanatın ürettiği siyasetin, kanıksanmış siyasi bir üslubu bazı göstergeleri kullanarak geçerli olan sisteme onay vermek ya da ona itiraz etme dili oluşturmak olmadığından söz eder. Bir sistemin içinde yer alıp “evet” ya da “hayır” diye bağırmanın hiçbir anlamının olmadığını iddia eder. Zeytinoğlu'na göre, mevcut siyasi ortamın tüm imkânlarından yararlanan sanatın, o siyasi ortamın kendisinden yararlanacağını da önceden onaylamış olduğunu, oysaki sanat, siyaset üretmek istiyorsa, bunu karşılıklı çıkar ilkelerinin dışından yaşama geçirmek durumunda olması gerekliliği üzerinde durur. Zeytinoğlu'nun vurguladığı nokta sanatın siyaset yapmasının en kabul edilebilir ve politikacıları ayıran yolunun ancak klişe siyaset dilinin çok uzağında yaratıcı bir dil ile mümkün olabileceğidir.

2.1. Sanatta Politik İmge

Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanmıştır. I. ve II. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembol ve törenlere oldukça yoğun olarak yer vermiştir. Roma'daki mimari mekânlar; zaferi, itaati ve birliği kutsayan görkemli törenler ile yağma ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır (Clark, 2011: 13). Sanat tarihine bakıldığında, hükümdarların kült ikonalar ve imgeler olarak zihinlere yerleştirilme amacıyla giyim ve kuşamları görkemli ve iktidar hissi oluşturacak şekilde betimlendiği görülmektedir. Ortaçağ'da ise, dinsel ve dünyasal güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan sanat ile politika iç içe geçmiştir. Hristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat yapıtları, çoğu zaman sanatçıları görevlendiren kilisenin veya dönemin iktidar odaklarının çıkarlarını güçlendirmiştir. 16. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Rönesans'ta bazı sanatçılar kişisel bir üne ulaşmış olmalarına karşın bu sanatçıların en ünlü olanları bile çoğu zaman yeteneklerini hamileri için kullanmak zorunda kalmışlardır.

Dinlerin pek çoğunda kutsallık deneyiminin yaratılmasında imgeler önemli rol oynamıştır. Bu göstergeler farklı dönem ve kültürlerde doğüstü güçler hakkındaki görüşleri ifade etmiş, biçimlendirmiş ve belgelemiştir. Aynı zamanda imgeler çoğu kez birer telkin aracı, kült nesnesi, meditasyon uyarıcısı ve tartışma silahı olarak kullanılmıştır. Bu yüzden de geçmişin dini deneyimlerinin keşfedilmesinde tarihinin araçları olmuşlardır. Resmin kendisi bağımsız bir kaynak olmaktan ziyade aktarılan mesajı hatırlatma ve güçlendirme görevi

görerek dinlerin yayılmasında da önemli katkıda bulunmuştur. Nüfusun okuma yazma bilmeyen ya da çok az bilen büyük çoğunluğuna ulaşmak için bilinçli bir şekilde bu yola başvurulmuştur. Chevalier Jaucourt'un Encyclopédie'nin "resim" maddesinde yazmış olduğu gibi, "her dönemde iktidarı elinde tutanlar insanlarda istedikleri hisleri uyandırmak için resim ve heykellerden faydalanmışlardır" (Burke, 2009: 51-65). Ancak hem devletlerin imgelerden yararlanma oranının hem de bunu yapma şekillerinin farklılık gösterdiğini de eklemek gerekmektedir.

Tarihe damgasını vurmuş 1688, 1776, 1789, 1830, 1848, 1917 tarihli devrimlerde olduğu gibi başarıyla sonuçlandıkları sürece, devrimler sık sık imgeler aracılığıyla yüceltilmişlerdir (Burke, 2009: 163). (Görsel 1). İmgeler propaganda amacıyla kullanıldığından bu süreçlerde daha çok önem kazanmıştır.



Görsel 1. Delacroix, "Halka Yol Gösteren Özgürlük", 260 cm x 325 cm, tüyb, 1830

İmgeler çoğu kez, özellikle de okuma yazma oranlarının oldukça düşük olduğu toplumlarda iktidarların isteklerine paralel biçimde sıradan insanları dinsel ve siyasal bilince kavuşturulmaları amacıyla kullanılmıştır. Sanatsal üretimin sanatçının politik fikirlerini kaynak alabileceği düşüncesi ise, tarihsel süreç içerisinde ancak 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Modernizm ile birlikte gelinen süreçte özerkliğe ulaşan sanat, politik fikir ve politika ile olan ilişkisine son vermiş, sanatın kendi problemlerine yoğunlaştığı sanat için sanat yapma fikrine erişmiştir. Bu düşünce özellikle Marksistler tarafından burjuva bir tavır olarak nitelendirilmiş ve biçimcilik adı altında sanatın toplumsal misyonunun görmezden geldiği noktasında eleştirilmiştir. Fakat dünyada meydana gelen gelişmelere paralel olarak ilerleyen yüzyıl içinde ortaya çıkan yaklaşımlar ile sanatın politik anlamda işlevselliği tekrar gündeme gelmiştir.

Özellikle 1.Dünya Savaşı sürecine girildiği dönemde sanatın en güçlü propaganda araçlarından biri olarak kullanıldığı görülmektedir. Rusya'da Lenin, Nazi Almanyası'nda Hitler bunların en öne çıkan örnekleri arasındadır. (Görsel 2).



Görsel 2. Hubert Lanzinger “Bayrak Taşıyıcısı”, tüyb, 1933

Faşist resimlerde imgeler genellikle yurttaşlık veya sanatçılıkla ilgili temalar üzerinden işlenmiş, örneğin İtalya’da Mussolini, bir liderlik ikonu olarak imgeleştirilmiştir. Komünizmde ise sanatsal üretimler, daha güçlü bir etki yarattığı düşüncesiyle propaganda amacı taşıyan sözcük ve göstergelerin yerine kullanılmıştır. Devlet komünizminin sanattaki yansıması olarak nitelendirebileceğimiz Sovyetler Birliği’nin sanat anlayışı olan toplumsal gerçekçilik 1934 yılında Joseph Stalin tarafından tanımlanmış, sonrasında birçok komünist devlette kendini göstermiştir (Arıkan, 2012: 13-14). Toplumsal gerçekçilik 20. yüzyılın en yaygın ve en uzun ömürlü yaklaşımlarından birisi olmuştur. Toplumcu gerçekçiliğin aslında Nazi Almanya’sının kurumsal sanatına benzediği sıklıkla ifade edilmiştir. İkisi arasında çeşitli benzer ve farklı noktalar bulunmaktadır. Kolaylıkla anlaşılabilen biçimleri kullanan iki ifade biçimi de, 1930’larda ortaya çıkmış, işçilerle köylüleri idealize etmiş ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir (Görsel 3). Birinci ve İkinci Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı süresince yapılan propagandalar ise, halkın olağandışı durumları normal gibi kanıksaması, savaş koşullarına uyum sağlaması ve önceliklerini savaşın gerekliliklerine göre değiştirmesi gerektiği mesajlarını iletmektedir.



Görsel 3. Viktor Popkov “Bratsk Hidroelektrik Enerji Santrali İşçileri”, tüyb, 1.83 x 3m, 1961

Propagandacılar bu amaca ulaşmak için savaşı hali hazırdaki popüler kültürün içerisine yerleştirip geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir. Bu yüzden asker toplama afişleri sıklıkla reklâmlara veya film afişlerine benzer biçimde tasarlanmış ve propaganda filmlerinde sinema oyuncularını, şarkıcıları, sporcu kişilikler kullanılarak savaş girişiminin resmi mesajlarının yayılmasını sağlamaya çalışmışlardır. (Görsel 4).



Görsel 4. Fritz Erler “Zafer İçin Yardım Et! Savaş Harcına Bağış Yap”, 1917, Afiş, 56.5x41.5 cm

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra gelişen süreçte hızla kapitalistleşen dünya içinde sanatçılar kendilerini kültür endüstrisi içinde bulmuşlar ve bu duruma tepki göstererek sanat

kurumlarını reddetmiş ve sokağa yönelmişlerdir. Savaş sonrası katliamlar, baskılar gibi felaketlerle birlikte sindirilen politik söylemler, avangard ile tekrar gündeme gelmiştir.



Görsel 5. Stüasyonist Enternesyonel, “*Manifesto*”, Fotoğraf, 1960

1968’lerin Fransa’sının yollarını açan Situasyonist Enternasyonel yalnızca hayatın ele geçirilmesi sloganıyla değil, Dadacılar, Fluxus ve Sürrealistlerle birlikte hayatı sanatla yeniden birleştirmeyi hedeflemişlerdir (Görsel 5). Bunun sonucunda sanatçılar sokakta sanatı ve siyaseti sanat üzerinden okumaya başlamışlar ve sanatın bizzat siyasetin kendisi olduğunu öne sürmüşlerdir (Bozdağ, 2015: 95-127). Hal Foster’ın (2008:151) tanımlarıyla; siyasi sanatın söylemleri tükendiğinden, siyaseti olan sanat öne çıkmıştır. Bu noktada siyaseti olan sanat, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan bir sanattır. Bunların neticesinde yirminci yüzyıl, sanatın siyaset olarak anlaşıldığı yeni bir sürecin başlangıcı olmuştur.



Görsel 6. Soğuk Savaşın Sonu, “*Berlin Duvarı'nın Yıkılması*”, Fotoğraf, 1992

Soğuk savaşın ilerleyen yıllarında Berlin Duvarı'nın yıkılması ile birlikte (Görsel 6) gelinen süreçte, Amerikan gizli servisleri tarafından Amerikan demokrasisinin Sovyet komünizmine karşı üstünlük yaratmak için bir dizi çağdaş Amerikan sanatçıyı destekleyerek dünyaya tanıttığı da bilinmektedir.

Tarihçi Frances Stonar Saunders'ın bu konu hakkında yapmış olduğu kapsamlı araştırmasına göre; soğuk savaş döneminin en mühim propaganda aracı “Amerikan Soyut Dışavurumcular” ekolüdür (Görsel 7). Saunders'ın iddiasına göre, bu hareketin temsilcileri bu propagandanın aracı olduklarının farkında olmadan, bu sayede dünya çapında büyük bir üne sahip olmuşlardır. Saunders “The Cultural Cold War: The CIA and The World of Arts and Letters” isimli kitabında CIA'nın soğuk savaş döneminde sanatsal bir gruplaşmayla birçok yazar, akademisyen ve sanatçıyı Sovyet aleyhine yönlendirdiğini belirtmiştir. CIA, Rockefeller ve Ford vakıfları gibi kurumlar, yayınevleri ve medya ile yapılan bu çalışmaya büyük destek ve güç vermiştir (Gürkan, 14 Ocak 2015).



Görsel 7. Jackson Pollock, *White Light*, 1954

ABD, kültür/sanat politikalarıyla siyasal bir sanat programı inşa etmeye çalışmış ve söylemde sanat için sanat politikası ile siyasette tarafsız olduklarını dile getirirken, pratikte sanatın siyasete araç olduğunu göstermiştir. Sanatın direk ya da dolaylı olarak siyasi içeriğinin devam ettiğini gözlemlediğimiz 20. yüzyılda feminizm, sol hareketler, yeni ulus devletler, azınlıklar gibi kimliği ve bağımsızlığı öne çıkaran pek çok siyasi içeriklerin ve olguların ortaya çıkmasıyla sanatın siyasi bir araç olarak algılandığı bir yüzyıl olmuştur (Üner, 25 Temmuz 2017). 1989 Berlin Duvarının yıkılması ile birlikte kültürün özelleştirildiği Postmodern zamanlara gelindiğinde ise, sanat korporasyonların, büyük ulus ötesi şirketlerin kurdukları küresel ekonomideki siyasal ve kültürel ağların denetimine girmeye başlamıştır. Müzeler, bienaller ve sanatın temsil edildiği diğer mecralar sanatın, yeni hamilerinin armalarıyla donatılmıştır (Bozdağ, 2015: 95-127).

Demokrasilerde, hatta sanatı beğeni farklılıklarına dayanan özgür seçimlerin damgasını vurduğu bir alan olarak gören ABD'deki gibi rejimlerde bile, sanat kamusal önemi haiz bir alan haline gelir ve doğrudan siyasi mekanizmalarla yönetilip manipüle edilmeye

başlar. Film sektöründe ya da yeni bir kimlik ulus inşası sürecinde olduğu gibi. 20. yüzyılda sanat siyasi açıdan son derece önemli, dolayısıyla hayli tehlikeli bir alana dönüşür (Kreft, 2008: 38).

Bu yeni gelişen süreçle birlikte neyin nasıl ifade edileceği dâhil tüm yönetimin iktidarın kurumları adına temsil eden küratörlere devrolması ile birlikte sanatın özerkliğinin de tekrar tartışılmaya başlandığı bir zamanın başlangıcı olmuştur. Tüm bu veriler dâhilinde Wolff'un (2000: 51-67) da belirttiği gibi sanat, ideolojik bir etkinliktir (Tezcan, 2011: 157). Geçmişten günümüze güç odaklarının iktidarlarını güçlendirip sürekliliğini sağlayacak ideolojik olarak yönlendirilen bir güç.

Küreselleşen dünyada, sanatın siyaset ile olan tarihsel gelişimine yeni bir bakış getiren Lev Kreft, artık günümüzde iki farklı disiplinin eski ölçütlere göre değerlendirilmesinin eskidiğine dikkat çekmektedir. Bu iki kavramın içerik ve biçimleri değişmiş, en azından birbiri içine girmiştir. Sanat geçmişte gerçeğin bilgisine direkt katkı sağlamaktan ziyade mutluluk vadeden güzel bir şey iken, şimdilerde bu bakış açısı değişmiş, sanatın güzel olma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Ayrıca, siyaset de artık uluslararası arenada birer 'kişi' gibi davranan ulus devletler arasındaki ilişki ya da belli bir toprak parçasında yaşayan insanlar arasındaki ilişkilerden ibaret değildir. Siyaset artık, büyük medya şirketlerinin işbirliği ile düzenledikleri eğlenceli gösterilerden, tartışma programları ve reality showlardan ayırt edilemeyecek derecede estetikleşmiş durumdadır. Kreft'e (2008: 9- 12) göre, bütün gösterilerin, nesne ve araçların çok iyi tasarlanmalarından dolayı, sanat kendini bunlardan ayırt edebilmek için, "güzel" ile arasına bir mesafe koymak zorundadır. Ne var ki, sanatsal ürünler de tıpkı sıradan ürünler gibi piyasa nesnelere haline gelmiş; bu da değerlendirme konusunda sağlam bir ölçüt ortaya koymayı olanaksız kılmıştır. Geçmişte sanatın sınırlarının belli ve daha özerk bir yapıya sahip olduğunu dile getiren Kreft, şimdi ise hiçbir şey kendi halinde değildir görüşünü ifade etmektedir. Tarihsel gelişmelerin bizim üzerimizde yarattığı sonuca göre sanat ve siyaset, insan hayatına dair bilgi veren iki önemli olgudur. İlerleyen zaman, gelişen ve dönüşen dünya bu iki olguyu değiştirmiş olsa da sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin günümüzde daha karmaşık bir yapı haline geldiği ve ortak bir paydada var olmaya devam ettiğini göstermektedir.

3. SONUÇ

Bu araştırmanın verileri, sanatın toplumu oluşturan unsurları ile sıkı bir ilişkisinin olduğunu özellikle politika ile sanatın tarihsel süreç içerisinde iç içe ilerlediğini göstermektedir. Çalışmanın dayanak noktalarından birini oluşturan, temelde sanatçı ve toplum ilişkisinden doğan yapıtlarda sanatın toplumsal unsurlarından bağımsız düşünülmemeyeceğinin altı çizilmektedir. Bu noktada, sanatın toplumu yönlendirme, bilinçlendirme ve özgürleştirme anlamında pek çok işlevinin olduğu açıkça görülmektedir. Özellikle toplumların buhran dönemlerinde sanatın bu işlevleriyle toplumsal psikolojiyi büyük ölçüde etkilediği de bilinmektedir. Bu anlamda çalışmada siyaset biliminin sıklıkla başvurduğu bir kaynak olarak sanatın ne kadar önemli olduğu sonucuna da varılabilir. Sanat ve siyaset arasındaki ilişki tarihsel süreçleriyle incelediğinde sanatın kitleler üzerindeki etkisi yapıcı olabildiği kadar yıkıcı olabildiği de görülmektedir. Aynı zamanda teknolojik gelişmelerle birlikte sanatçının etki alanının geliştiği, böylelikle kitleleri etkileyen sanatın her dönemde iktidarların dikkatini çektiği ve sanat ile politikanın sürekli iletişimde olması gerektiği bilinci öne çıkmaktadır. Diğer yandan araştırma, sanatın toplumsal değişimdeki rolünün azımsanmayacak derecede önemli olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- ARIKAN, H. (2012). Politik İmgeden Hareketle Türkiye'deki Kitle Hareketlerinin Resimsel Çözümüne, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- AŞUKİN, B. VEBER, D. İlina., 1979, Politika Sözlüğü. Çev: Mazlum Beyhan, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- BAYNES, K., 2008, Toplumda Sanat, Çev: Yusuf Atılgan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BOZDAĞ, L., 2015, Çağdaş Sanat ve Siyaset Dönüşümüne Yeniden Bakmak “Politikainın Estetize Hali”, (<http://Egitimsen.Org.Tr/Wp-Content/Uploads/2015/12/Çağdaş-Sanat-ve-siyaset>), İstanbul Kemer Burgaz Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Eğitim Bili Toplu Dergisi, Cilt 13 Sayı 52, Sayfa 94-127 (12. 07. 2015)
- BURKE, P., 2009, Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları, Çev: Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- CEVİZCİ, A., 2003., Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CLARK, T., 2011, Sanat ve Propaganda, Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FİSCHER, E., 1993, Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, İstanbul: Verso Yayınları.
- FOSTER, H., 2008, Sanat/Siyaset, İletişim Yayınları (Editör: Ali Artun), Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı (s. 131-154). İstanbul.
- GÜRKAN, N, <https://sanatkaravani.com/amerikan-soyut-disavurumcular-ekolu/> , (14 Ocak 2015)
- JAY, M., 1989, Diyalektik İmgelem, Çev: Sevgi Doğan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KAHRAMAN, H, B., 2016, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Kapı Yayınları.
- KREFT, L., 2008, Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı, Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Politika, İletişim Yayınları (Editörler: Ali Artun, Nursu Öрге), (s.9-39), İstanbul
- ÖRS, H. B., 2007, 19. Yüzyıldan 20. y.y Modern Siyasal İdeolojiler, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ÖZDERİN, S., 2014, Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör Kütatör, Ulak Bilge *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2, s 35.
- SAYAR, M., www.E-skop.Com/Skopbulten/Jacques-Ranciere-de-Politik-Sanat-Ve-Temsil-Sorunu/257), (17 Ağustos 2015)
- SU, S. 2014, Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi, İstanbul: Profil Yayınları.
- TEZCAN, M., 2011, Sanat Sosyolojisi, Ankara: Anı Yayınları.
- ULAĞLI, S., 2006, İmgebilim, Ankara: Sinemis Yayınları.
- ÜNER, Ö., 2017, ve Siyaset İlişkisi, Sanat ve Siyaset Sempozyumu, (www.Academia.edu-Özlem) Sanat, (25 Temmuz 2017)
- WOLFF, J., 2000, Sanatın Toplumsal Üretimi, Çev: Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları

YAMAN KURT, A. (2009). Adorno ve Horkheimer'in Kültür Endüstrisi Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ZEYTİNOĞLU, E., 2017, Özne Sanat ve Siyaset Üzerine, <http://izlekler.com/ozne-sanat-ve-siyaset-uzerine-emre-zeytinoglu/>, (1 Ekim 2017).



ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF MALZEME OLARAK TEKSTİL VE ZANAATTEN SANATA DÖNÜŞÜMÜ

TEXTILE AS AN ALTERNATIVE MATERIAL IN CONTEMPORARY ART AND ITS TRANSFORMATION FROM HANDICRAFT TO ART

Dr.Öğr. Üyesi Serpil KAPAR

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Bölümü,

Çanakkale/TÜRKİYE, E-Mail: serpilkapar@comu.edu.tr

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş:23 Mayıs2018 Kabul: 21 Temmuz 2018</p>	<p>Binlerce yıldır insanların temel ihtiyaçlarını karşılayan tekstil ve ham maddesinden üretilmiş -sanayi ya da insan yapımı- lif materyalleri bugün sanatsal anlamda birçok sanatçıya yaratıcı üretim olanakları sağlamaktadır. Dünyada ortaya çıkan farklı kültürlerin yansımaları ile tekstil, çok geniş bir yelpazede sanatçıların teknik ve yöntem arayışlarına cevap vermektedir. Dokuma, örme ve keçeleştirme doğal ya da yapay liflerin bir araya getirildiği uygulamaları ile tekstil üretim geleneği, küresel kültürleri bir araya getiren bir disiplin olarak varlığını ortaya koymaktadır. Lif (fiber) sanatlarını içeren çalışmalar artık pek çok sanatsal etkinlikte (sergi, bienal, fuar sergileri vb.) ilgiyle izlenmektedir. Tekstil üretim biçimleri “kadın” kimliği ile özdeşleştirilmiş olduğundan, sanat düzeyinde değer görebilmesi çok uzun yıllar uğraş gerektirmiştir. Ancak son yıllarda özellikle Avrupa’da ,tekstil ürünlerini bir araç olarak kullanmaya başlayan sanatçı sayısı artmıştır. Bu makalenin amacı; plastik kaygı taşıyan sanatçının farklı teknikler ve malzemeler ile sanatsal üretim yapabileceğine işaret etmektir.</p>
<p>Anahtar Kelimeler: Kimlik, Lif, Tekstil, Zanaat, Sanat</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242273</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 23 May 2018 Accepted: 21 July 2018</p>	<p>Today, fibrous materials, industrial or handmade, made from textile and its raw material which have met basic human needs for thousands years, provide many artists with creative production opportunities in an artistic sense. Thanks to different cultures' reflections in the world, textile appeal to artists' search for a wide range of techniques and methods. With weaving, knitting, and felting or practices whereby natural and artificial fibers are collectively used, textile production tradition exists as a discipline that draw global cultures together. Works which include fiber arts are being curiously viewed in many artistic activities such as art galleries, biennials, and art fairs. Because textile manufacturing styles are closely associated with “woman”, it has taken a very long time for it to be valued in the artistic milieu. But in recent years, the number of artists who have started to use textile as a tool has increased, especially in Europe. The purpose of this paper is to indicate that artist suffering from “plastic” concern can render artistic production with different techniques and materials.</p>
<p>Keywords: Identification, fiber, textile, handicraft, art</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018242273</p>	

1.GİRİŞ

Tekstil uygarlığın başlangıcından beri insan hayatının temel bir parçası olmuştur. Günlük yaşamda her an tekstil ile temas edilmektedir. Kıyafetlerden, evleri süsleyen objelere kadar aynı anda hem kullanışlı hem de estetik olabilecek nesnelere ile çevrili bir dünyada yaşanmaktadır. Tekstilin geçmişteki hikâyesine bakıldığında estetik bir işlevden ziyade faydalı olması daha önemli olarak görülmüştür.

XIX.yy'dan önce, sadece elle üretilen iplik ve kumaş ham maddesi olarak, bitki ve hayvan lifleri kullanılmış ve bunlardan üretim yapabilmek için çok fazla çaba harcanmıştır. Tekstil sanatı, insanlık uygarlığının en eski üretim biçimlerinden biridir. Sanayi devrimi, tekstil için bir dönüm noktası olmuştur. Pamuk ve yünün, saatlerce eğrilmesi ve günlerce tezgâhlarında dokunmasından gelen hikayesine bakıldığında, bugün teknolojinin olanakları ile çok daha hızlı ve büyük ölçekli üretimler yapılabilmektedir. Tekstil artık sadece zenginler için üretilen pahalı ve zor ulaşılabilir bir malzeme olmaktan çıkmış, fiyatları düşmüş, herkesin ulaşabileceği bir materyale dönüşmüştür. Fabrika üretimleri tekstil teknolojisinin dev adımlar atmasına neden olmuş, yöntem ve malzeme açısından olanakların sınırlarını genişletmiştir.

Tekstilin geniş kullanım alanını yanında, duygusal ve sembolik potansiyelinin yüksek olması, lifin dokusundan faydalanılabilecek sayısız yolların keşfedilebilmesini sağlamıştır. Geleneksel tekstil materyaller, yapısı ve uygulama süreçleri bakımından, yaratıcı disiplinler arasında beklenmedik bir çıkış yapmıştır.”Makineleşme ile hızlı gelişen ve değişen dünyada, insanın gerçekliğe dair algıları yıkılmıştır. Toplumsal yapıda meydana gelen dönüşümler, XIX. yy.da yaşanan sanatsal değişimlerin başlıca nedeni olarak görülmektedir. Yaşanan gelişmeyi temsil etmeye çalışan sanatçılar; eserlerinde yeni konulara ek olarak, biçimsel ve teknik arayışlarla güzel duyu'yu aşmayı amaçlamışlar, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değiştirme çabası içine girmişler ve böylece XX.yy.ın sanat ve tasarım dilini yaratmışlardır”(Antmen, 2008: 18). Günümüzde tekstil ya da lif sanatı, kullanım amacı olmayan tekstil bazlı sanat nesnelere tarif etmektedir. Tekstil sanatı, birçok yaklaşım türünü kapsayabilecek geniş bir terimdir. Tekstil" sözcüğü, hem doğal hem de sentetik olan, sanayi dokuması veya elle yapılmış, doğal olarak birbirine bağlanmış, lifleri olan çok çeşitli malzemeleri tarif etmek için kullanılmaktadır. Ayrıca bir deseni oluşturan lifler, doğal veya yapay boyalarla renklendirilmiş olarak da dokunabilmektedir. Tekstil esnek bir malzemedir, lifli doğası dikişle herhangi bir şekle dönüşebilmesine olanak vermektedir. Dokuma en eski tekniklerden biridir. İplikler kumaş oluşturmak üzere tezgâh üzerinde farklı açılardan birbirlerine bağlanmaktadır. Nakış sanatçıların dekoratif tasarımlarını kumaşa dikmek için iğne-iplik kullandıkları başka bir popüler uygulama formudur. Örgü ve tığ işi de tekstil sanatı alanında çalışılan diğer tekniklerdendir. Lif (Fiber) sanatı iki veya üç boyutlu olabildiği gibi kullanılan malzemeler de doğal veya insan yapımı olabilmektedir.

Tekstil üretim teknikleri geçmişte sadece “kadın” a yakıştırılan bir iş olarak tarif edilirken,1960 ve 70'li yıllarda özellikle kadın sanatçıların üretim alanı yeniden tanımlanmış, tekstil, sanat statüsüne yükseltilmiştir. Evde yapılan yarı zamanlı ve gündelik faaliyetler olarak değerlendirilen tekstil üretimleri, XX. yüzyılda yeni bağlamıyla kullanılmaya başlanmış, sanatçılar tarafından uzun mücadeleler sonunda sanat düzeyine taşınabilmiştir. Tekstil sanat üretimlerinde teknik ve yöntem açısından bir araç olarak zanaat uygulamalarının kullanılması ve malzemenin kolay ulaşılabilir olması, çalışmanın maddi değerini belirleme konusunda değerlendirme yapmayı zorlaştırmıştır.

“Bir başka açıdan tekstil mekân ile ilişkiler kurmaktadır. 1960'lardan başlayarak Arazi-Doğa Sanatı, Performans Sanatı ve Yerleştirme Sanatı gibi yeni sanat hareketleri ve bunlara ilişkin çalışmalar üzerinden sorgulanmaktadır. İç mekânlarda ise tekstil, işlevsel rolünün yanında insan yaşamına keyif ve değer katma rolüyle estetik işlev yüklü en

önemli malzeme olarak kabul edilmektedir”(Tok Dereci,2014: 55). Doğal veya sentetik lif malzemeleri günümüz çağdaş sanatçıların gözde materyalleri haline gelmeye başlamıştır. Tekstil ile çalışan ya da geleneksel iplik işleme tekniklerini kullanan tüm çağdaş sanatsal ifade biçimleri, tekstil sanatının en önemli uygulama biçimlerindedir. Yaklaşık yarım asra damgasını vuran “Lozan Bienali tekstil sanatının estetik ve mimari açıdan da önemli olduğunun altını çizmiştir. Lozan'daki ilk Uluslararası Tekstil Bienali, 1962'de Avrupa'nın en önemli kültürel etkinliği olarak kabul edilmiştir”(Uğurlu,1997: 121).

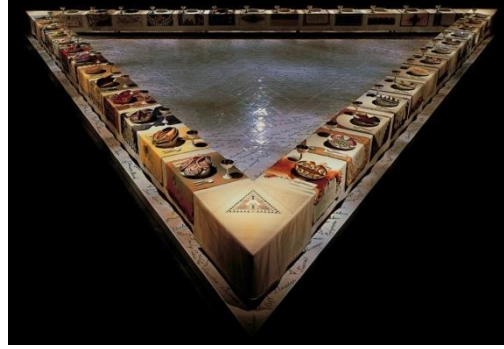
2.KİMLİK BAĞLAMINDA TEKSTİL VE SANATA DÖNÜŞÜMÜ

Tekstilin (lif) sanat olarak yeniden üretilmesi 1960 ve 70'li yıllarda feminist hareketle başlamıştır. “Feministler için lif zanaati, alternatif sanat yapma tarihinin inşasında rol oynamıştır. Kadın geleneksel sanatçı ile çağdaş feminist sanatçı arasındaki ortak marjinallik, sanat dünyasında tanınma arayışının paradoksal amacını yerine getirirken aynı zamanda eleştirel bakış açısını desteklemiştir. Bu bağlamda, kadınlara özgü zanaatsal miras yeniden biçimlendirilmiştir”(Auther, 2008: 31).

Bu alan geleneksel olarak “kadın işi” olduğu üzerinden düşük bir statüye indirgenmeye çalışılsa da sanatsal uygulamalar ile tekstil, sanatsal bir disiplin olarak yeniden harekete geçmiştir. Judy Chicago, Amerika'da ilk feminist sanat programını kurmuş, tekstil ve lif(fiber) sanatlarıyla çalışan birçok sanatçıyla işbirliği yapmıştır.”Yetmişlerin feminizmi başta kadın rollerinin toplumsal tanımlarıyla ilgilenmiştir. Sanatçının yaratıcı rolüne ve bedenle otoriteye dair genel sorgulamaları, özellikle enstalasyon ve performanslar ile sonraki yirmi yıl boyunca cinsiyetin toplumsal sorunları konusunda tartışmalar için bir paratoner olacak “Akşam Yemeği Daveti” (The Dinner Party) üzerinden tartışmaya açılacaktır”(Fineberg, 2014: 373). Chicago ve yüzlerce gönüllü asistanın katılımıyla 1974-79 yılları arasında gerçekleştirilen ” The Dinner Party”adlı enstalasyon, nakış işlenmiş kumaşları da içeren ilk fiber sanat eserlerinden biri olmuş, batı medeniyetinde kadınların sembolik tarihi olarak işlev görmüştür (Resim 1). Kadın yaşamlarını yansıtmaya, kadın rollerini sanatçı olarak adlandırmaya ve çağdaş sanatın üretildiği ve alındığı koşulları değiştirmeye çabalayan bir hareketle Chicago, işlerinde iğne işi ve nakış gibi sanatsal hiyerarşinin en düşük basamaklarına kadar inen "kadın" zanaatlarını kullanmıştır. Kadınların başarılarını ve eşsiz deneyimlerini kutlayan işler yaratan Chicago, kadınları tarihi rekorlara sokmayı ve daha genel olarak görsel sanatlardaki temsillerini geliştirmeyi amaçlayan zengin bir çalışma yapmıştır. Judy Chicago'nun “The Dinner Party ” gibi eserleri, el sanatları tabanlı sanat formlarının önemini doğrulamaya ve “yüksek” sanat muadillerinden ayıran sınırları yıkmaya yardımcı olmuştur.

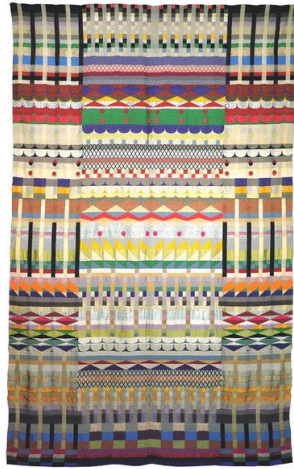
Tarih boyunca yemekler hazırlayan ve masayı hazırlayan kadın bakış açısından hareketle hazırlanmış 1979 tarihli Yemek Daveti adlı, ilk epik Feminist Sanat ürünü olarak kabul edilen enstalasyon, batı kültürünün 39 ünlü kadına yer vermiştir (Virginia Woolf, Bizans İmparatoriçesi Theodora gibi). Sofradaki her tabak el boyaması Çin porselenidir ve tüm peçeteler ile runner’lar nakışlıdır. Her tabakta vajinayı çağrıştıran biçimler vardır. Masanın durduğu zemin üçgen seramiklerle kaplıdır ve her birinin üzerinde tarihte iz bırakmış 999 kadının adı vardır. Eserin yapımı çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla 1974-1979 yıllarında devam etmiştir ve çıktığı dünya turnesinde 15 milyon kişi tarafından izlenmiştir. 2007 yılından bu yana New York'ta Brooklyn Feminist Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir (Selvi, 2017: 2222) (Resim 1).

Resim 1:Judy Chicago, “The Dinner Party”, 1974 Karışık teknik, 17.6x12.8x0.9 m.
the Brooklyn Museum, New York.



“XX.yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekstil, zengin el sanatları geleneği ile çağdaş sanat yaklaşımları ve teknolojinin de olanaklarından etkilenen bir plastik sanat dalı olarak kabul görmeye başlamıştır”(Tok Dereci, 2014: 54).Kumaş ve liflerinin sanata dönüşmesini daha iyi anlamak için, sanatta yeni eğilimlerin bir sonucu olarak, XX. yy.da bazı önemli eylemleri vurgulamak doğru olacaktır. Bu dönem, sanatın tanımı, anlamı ve amacının değiştiği bir dönem olmuştur. Bu yeni vizyona yönelik ilk değişim, tüm sanat dünyasını etkileyen Avant-garde hareketi sırasında gerçekleşmiştir. 1925 yılında, güçlü bir üslup etkisine sahip birkaç duvar halısı (Art Deco, Art Nouveau, DeStijl). Paris'teki Salon d'Automne'de (Uluslararası Dekoratif Sanatlar sergisinde) sergilenmiştir. Modern tekstil tasarımı süreci, sanatla teknolojiyi birlikte ele alan Bauhaus dokumacıları tarafından başlatılmıştır. Akbostancı,2012: 9). Bauhaus belirleyici bir rol oynamış ve öncelikle sanatsal teoriler ve ikinci olarak bir eğitim sistemi ile başlayan, büyük bir etkiyi temsil etmiştir. Anni Albers ve GuntaStölzl, Bauhaus Okulu'nda tekstil departmanının kurucusu olmuşlardır. Tekstilin kadına dair geleneksel bir eylem olduğu fikrine karşı duran bu harekete katkı sağlayan Gunta Stölz, Bauhaus'ta geleneksel tekstil teknikleriyle öğretilen sanat pratiklerini kendi teknikleri ile birleştirmiş, tekstil alanında büyük bir değişim yaratmış ve okuldaki ilk kadın usta olmuştur (Resim 2).

Resim 2: Gunta Stölz,“5 Chöre”,Duvar Panosu,pamuk, yün, ipek dokuma, 229x143cm.1928,
Lübeck Kültür ve Sanat Tarihi Müzesi.



Bauhaus Okulu'nun dokuma atölyesinin geliştirilmesinde temel rol oynayan Alman sanatçı Anni Albers, dokumaları yaratan ve resimsel tekstili sanatını tanımlayan bir diğer önemli isimdir ve dokuma eserleri ile resim ve heykel arasındaki sınırı kaldırmıştır (Resim 3).

Resim 3:Anni Albers,54.6x74.9 cm., Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, 1957.



Sheila Hicks, büyük ölçekli fiber (lif) enstalasyonları ile (Resim 4), Olga de Amaral da gümüş yaprak kaplı soyut dokumaları ile tekstil ve lifi yeni bağlamlarını ile tekrar ele almış, malzemenin sosyal ve kavramsal etkilerini keşfetmeye başlamışlardır (Resim 5).Böylelikle tekstil ve lif sanatçıların yolu açılmıştır.

Resim 4: Sheila Hicks, ” May I Have This Dance?”, 2002-2003.



Resim 5:Olga de Amaral,“ Sol Rojo Doble”2013.



Avangarde Sanat, biçimciliğe karşı mücadele etmeye, çağdaş sanat akımlarını etkilemeye ve tekstil sanatını dönüştürmeye katkıda bulunmuştur. Lif sanatı önce Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkmış ve sonra kavramsal sanatla aynı alanlara yayılmıştır. 50'li yıllarda

Lenore Tawney, Sheila Hicks, Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois ve diğer sanatçılar ile birlikte zanaat ve sanat arasındaki boşluk kapanmaya başlamıştır.

Jean Lurcat ve Pierre Pauli'nin 1962'deki başlattığı Lozan'daki Uluslararası Tekstil Bienali, sanatsal duruşların yüzleştiği bir alan haline gelmiş ve daha sonra da tekstil sanatı kavramını sürekli genişletmiştir. Lozan'daki ilk sergide yer alan Polonyalı tekstil sanatçı işleri büyük alkış toplamıştır. Polonyalı sanatçıların çalışmaları diğer sanatçıları ve sanat eleştirmenlerini hayrete düşürmüştür. Polonya tekstil sanatı, birçok prestijli dünya etkinliğinde, sayısız ödüllerle kendini kanıtlanmıştır. Lozan'daki Bienal den sonra, dünyadaki en büyük ve en eski uluslararası sergi arenasını, dünya lif sanatındaki eğilimlerin izlenebildiği Polonya Lodz'deki 4. Uluslararası Tekstil Trienali'dir.

“2014 Wolfsburg” ile Avrupa’da tekstil sanatı, büyük ölçekli çeşitli sergilerle zirveye ulaşmıştır, ki sergilerin amacı tekstilin sadece kadın işi olduğuna dair ön yargıyı parçalamaya yönelik olmuştur. Wolfsburg Sanat Müzesi'nde 10 Aralık 2014'de açılan “ Klimt'ten Günümüze Modern Sanatta Materyal ve Kavram Olarak Kumaş” adlı tekstil sergisinde de sergide aralarında Gustav Klimt ve Van Gogh'un da bulunduğu yaklaşık 80 sanatçının 200 eseri yer almıştır. Sergi izleyicilere, tekstilin çağdaş sanattaki rolünü anlatmaya yönelik olarak açılmıştır.

2.1. Tekstil Sanatında Üçüncü Boyut

“1960'lardan itibaren kadın sanatçıların heykel sanatında yeni bir malzeme/yöntem dağarcığı arayışı içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bu yıllarda doğal liflerle çalışarak dokuma heykeller gerçekleştirilmiştir”(Antmen, 2008: 244). Mekânı organize eden heykellere yakın sanat nesnelere için bir yol açılmış, yumuşak tekstil heykeller olarak adlandırılan çalışmalar üretilmiştir. Dünyanın değişen çehresine paralel oluşan sürekli eylem hali, kaçınılmaz olarak yeni deneyim ve bağlamları da beraberinde getirmiştir. İnsan ve çevre arasındaki ayrılmaz bağlantıya odaklanan, yaratıcı-kültürel gelenek ilişkisi, kendi özel formlarını yaratmaya başlamıştır.

1960'da Pierre Pauli, Varşova'daki küçük atölyesinde dokuma yapan, gelişimini olağanüstü bulduğu sanatçı Magdalena Abakanowicz'i keşfetmiş, Lozan Bienali'ne davet etmiştir. Magdalena Abakanowicz tarafından 1969 yılında Lozan'daki 4. Bienal'de sergilenen “Abakanlar” sanat çevresinde geniş yankı bulmuştur (Resim 6).

Resim 6: Magdalena Abakanowicz, “Yellow Abakans”, 300 x 300 x 350 cm, heykel ve yerleştirme ile fitili dokuma, 1967.



Polonyalı Sanatçı Madalena Abakanowicz sergisinde, modern dünyada yaşayan insan profilini ele almıştır. 1960'ların fiber (lif) bazlı heykel enstalasyonlarının öncüsü olmuş sanatçının, ilk eserleri “Abakans” adını verdiği anıtsal tekstil heykelleridir. Abakanowicz, yaşam deneyimleri içeren fakat net bir söylemde bulunmayan çalışmaları ile izleyiciyi yoruma teşvik etmektedir. Sanatçı kendine özgü üslubu ile çalışmalarında organik materyaller kullanmıştır. Magdalena Abakanowicz tarafından yapılan tekstil eserlerinden oluşan retrospektifinin bir bölümü, 30 Kasım - 1 Nisan 2018 tarihleri arasında Polonya'nın Łodz kentindeki Tekstil Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir.

Çağdaş tekstil sanatının öncü sanatçılarından bir diğer önemli isim de New York'taki Lenore Tawney'dir. Abakanowicz gibi eğitimini heykel atölyelerinde tamamlamıştır. Aldıkları bu eğitim, onların bilgi birikimini ve deneyimlerini arttırmış, üç boyutlu mekân algısı ile tekstil sanat üretimlerine yansımaya katkı sağlamıştır. İki kadın sanatçı, çağdaş tekstil sanatının başlangıcında önemli bir rol oynamış, yaratıcı yeteneklerini zanaatın ötesine taşıdıkları sanatsal üretimler gerçekleştirmişlerdir.

Lenore Tawney heykel olarak atfettiği çalışmalarının “1972 ye gelindiğinde kumaşın lif sanatı olarak sanatsal bir forma dönüşmesi açısından radikal ve yeni fikirlere açık yaklaşan sanatçılar tarafından heykel kategorisinde genişlemesini sağlamıştır (Resim 7).”Tawney'in erken dönem açık çözgü örgülerini kullanması dokumacılar arasında tartışmalara neden olmuştur. Kimse o zamana kadar bu tür bir dokuma yapmamıştır ve bu kurallara aykırıdır”(Auther, 2008: 17).Lenore Tawney uzun zamandan beri hem Doğu'dan hem de Batı'dan gelen mistik dini felsefelere çekilmiş ve tüm çalışmalarını derinden hissedilen manevi bir içerikle bütünleştirmiştir. Dokumaları ve diğer sanat biçimleri sayesinde, bir cemaat ve tefekkür tutumunu teşvik etmek istemiştir.

Resim 7: Lenore Tawney,” Fountain”, Keten ve metal,105 x 17 x 2 m. Sanat ve Tasarım Müzesi, NY, 1966.



Eva Hesse'nin kauçuk, yarı saydam cam elyafı ve lateks gibi alışılmamış malzemeler kullanması onu 1960'ların en özgün ve etkili heykeltıraşlarından biri haline getirmiştir. Soyut olmasına rağmen, heykelleri bedene referans vermiş ve görünüşte birbiriyle çelişen kadın-erkek, yumuşak-sert, özgür-sınırlı çağrışımları ifade etmiştir. Post-Minimalizm'in bir parçası olarak düşünülen Hesse'nin heykelleri, Minimalizm'in egemen olduğu on yıl içinde

heykeltıraşların olanaklarını genişletmeye yardımcı olan psikolojik bir yoğunluğa sahip olmuştur(Resim 8).“Hesse aslında materyallerinin görünmez doğalarıyla bağlantı kurmanın peşinde olmuştur”(Fineberg,2014: 299).

Resim 8: Eva Hesse, "No Title", Tel örgü ,lateks kumaş, ve tel üzerine cam elyaf
2.31x3.75x1.08 m,1970.



Pek çok tekstil sanatçısı geleneksel teknikleri kendi çalışmaları için bir başlangıç noktası olarak kullanmış olmasına karşın, etkili, minimalist sanat üretimleri yaratabilmek adına yerleşik uygulamaları yıkmaya yönelik çalışmalar gerçekleştiren Louise Bourgeois, geçmişte yaşadığı tutku ve gerilimlerini yansıtmak için ipler ve kumaşları kullandığı eserler yaratmıştır. Bourgeois'in çalışmaları da Judy Chicago gibi, feminist esinli olmuştur. Tekstil heykel ve enstalasyonları ile Bourgeois feminist hareketi desteklemiştir.1960'larda hem erkek hem de kadın cinsiyetini konu almış işleri ile hafızanın yeniden inşasına odaklanmıştır. Günümüz sanatına disiplinler arası sanat yaklaşımlarıyla öncülük etmiş hem de uzun ömrüne sığdırdığı üretimlerini 2010 yılına kadar (son yıllarda asistanı yardımıyla) devam ettirmiştir. Sanatçı 2002-2008 yılları arasında tekstil heykel ve yerleştirme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Kendi kıyafetlerinden ve ev eşyalarından dönüştürdüğü kumaşları çalışmalarında kullanmıştır (Resim 9). Bazı kumaş parçaları, elli yılı aşkın bir süredir saklanan, bir günlük gibi anlamlar yüklenmiş hatıraları bünyesinde barındıran giyisilerdir ve sanatsal objelere dönüştürülmüştür.

Resim 9: Louise Bourgeois, "Untitled", goblen ve alüminyum, 43.1 × 30.4 × 30.4 cm, New York, 2002.



3. LİF SANATINDA ÇAĞDAŞ EĞİLİMLER

Lif materyalleri ile çalışan sanatçılar malzemenin sonsuz dönüşümlerini kullanarak, geleneksel materyalleri güncel sanat tekniklerine uyarlamışlardır. 1980'lerden beri tekstil sanatları, sanat içeren birçok yeni form ve dili geliştirmektedir. Postmodernist yaklaşımdan da etkilenen tekstil ve lif çalışmaları bugün gittikçe daha kavramsal hal almaya başlamıştır. Nakış, dokuma, kapitone, tığ işi ve daha birçok teknik ve yöntemle toplumsal cinsiyet üzerinden feminist bir hareketle başlamış olan tekstil sanatı, zanaate yönelik kadın çalışmaları, kimlik ve sosyal politik meselelere karşı yeni bir odaklanmayı da beraberinde getirmiştir. Tüm fiber sanatçıların feminist olduğu söylenememektedir, hatta bir kesim sanatçı üretimlerini, politik ve toplumsal çağrışımlardan bağımsız temeller üzerinden üretmektedir. Bu sanatçılar sadece lif (fiber)malzemeleri sanki bir resim ve heykel malzemesi gibi kullanmaktadırlar. Günümüzde lif, tekstil materyalleri sadece kadın sanatçılar tarafından kullanılmamaktadır. Günümüzde tekstil malzemesi cinsiyetçi kimliğinden tamamiyle özgürleşmiş, malzemenin olanakları -cinsiyet ayrımı yapılmaksızın- kullanılabilir olmuştur.

“Lif sanatını çevreleyen sanatsal fenomenlere bakıldığında, modernizmden postmodernizme kadar geçen belirli dönemlerin evrimini kapsayan uygulamalar gözlemlenmekte, tekstil sanatının disiplinlerarası arayışlara verdiği yanıtlarla karşılaşılmaktadır”(Orban, 2014: 261). 90'lı yıllarda başlayan lif (Elyaf) sanatının temel özellikleri, her türlü malzemenin kullanabilmesi, konvansiyonel ve alışılmamış olan arasındaki sınırların kırılması, lif-in kavramsal boyutu ele alabilmesi, malzemeleri, teknikler ile formları ve sanatsal yorumlama arasında canlı bir diyalog yaratmasıdır. Böylece, miras kalan kültürün çeşitliliği ile güncel teknolojiye yeni eğilimler arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Malzemenin fiziksel özellikleri benzersiz bir dilin gelişmesine yol açabilmekte, mekan ve insan ile ilgili yeni bir vizyon ortaya çıkarmaktadır. Malzemeyi keşfeden sanatçı, kendi dilini keşfetmenin yolunu bulmuştur. Sanatçı araştırmakta, test etmekte, seçmekte, malzemenin nitelik ve özelliklerini temsili arketipleri ile ilişkilendirmektedir.

“Tekstil, lif ya da lif haline getirilebilen her türlü malzemedan çeşitli yöntemlerle meydana getirilen, şekillendirilebilen yapılarıdır. Tekstillerin üretim anında üç boyutlu ya da rölyefli yapılar halinde üretimlerinin yanında, üretilmiş düz tabakaların da çeşitli tekniklerle plastik yapılara kolayca dönüştürülebilir oluşları yapısal açıdan ve ifade bakımından zengin olanaklar içermektedir. Bu nedenle tekstiller, biçim arayışında günümüzde plastik sanatlarda/sanat ve tasarım alanlarında yaygın olarak kullanılmaktadır”(Akboşancı, 1999: 8-18).

Kumaş ve dokumanın sayısız görsel olanakları ve zengin tarihinden faydalanarak ortaya çıkarılan çağdaş tekstil işlerde, kumaş ve ipliğin yorumlanmasındaki çeşitlik ve özgünlük şaşırtıcı yaratımlar sergilemektedir. Günümüzde çağdaş sanat uygulamalarına, sayısız olanak sunan tekstil ve elyaf tekniklerini kullanan sanatçılardan Portekizli sanatçı Joana Vasconcelos, sıklıkla kadın kimliği, milliyet ve aile kavramlarını kapsayan, içine örgü ve tığ işi el sanatlarını dahil ettiği çalışmalar gerçekleştirmektedir (Resim 10).

Resim 10: Joana Vasconcelos, "Valkyrie Trousseau," ,Versailles Sarayı, 2012.



Joana Vasconcelos'un yaratıcı sürecinin doğası, önceden var olan nesnelerin ve gündelik gerçekliklerin tahsis edilmesine, ayrıştırılmasına ve yıkılmasına dayanmaktadır. Kamusal alandaki alana özgü müdahaleler, Vasconcelos'un çalışmalarında özel bir önem taşır. Renk ustalığının yanı sıra performanslara ve video veya fotografik kayıtlara başvuran sanatçı, tekstil heykel ve enstalasyonlar gerçekleştirmektedir (Resim 10).

Tekstil sanatçılarının uluslararası sergi ve bienallere katılımının olması, çağdaş, kavramsal, estetik eğilimleri ile tekstil sanatçıları, sanatsal kompozisyon çözümlenmeleri ve teknik konusundaki hâkimiyetleri ile tematik uğraşılardan bir sentezini temsil etmişlerdir. Son yıllarda fiber (lif) sanatlar anlamında zanaat ve sanat arasındaki etkileşim dalgası, sanatçıların lif malzemelerinin sonsuz dönüşüm olanaklarını değerlendirdiklerini ve güncel sanat teknikleri ile geleneksel teknikleri bir araya getirdiklerini göstermektedir.

Nick Cave, görsel bir sanatçı olarak, giyilebilir heykeli görkemli sanatsal nesnelere dönüştürmektedir. Vücudu tamamen gizleyen "Soundsuits", ırk, cinsiyet ve sınıfı gizleyen ve izleyicinin kullanıcının kimliğine karşı önyargısız bir şekilde bakmasını sağlayan, yabancı bir ikinci beden olarak hizmet etmektedir. Cave heykellerini aynı zamanda bir dans kostümüne dönüştürmektedir (Resim 11).Sanatçı, heykel, enstalasyon, performans ve video gibi çok çeşitli disiplinlerle çalışmaktadır. Cave'in geri dönüştürülmüş atık malzemeler ile özenle işlediği çalışmaları hem heykel olarak hem de beden tarafından giyilebilir olduğundan, aktif sanatsal formlar olarak, kültürel kimliğin küreselleşmesine yanıt vermektedir. Sanatçının kendi bedenini model olarak hazırladığı ve giyeni tamamen örtüp gizleyecek şekilde tasarladığı bu giyilebilir heykeller, karnaval kostümlerini, Afrikalıların tören giysilerini çağrıştıran canlı renkleriyle psikedelik bir görünüme sahip olup şamanik bir hava taşımaktadır"(Wilson,2015: 90).

Resim 11. Nick Cave: “Soundsuit”, mixed media,86 x 48 x 39 cm.,2011.



4.SONUÇ

Çağdaş sanat kendini sürekli olarak insan yaşam koşullarının hızına kendini uyarlamaktadır. Toplum geliştikçe, maddi ve manevi estetik ihtiyaçlar da doğru orantılı olarak değişmekte ve gelişmektedir. Tekstil Sanatı bugün bir mekan sanatı olarak duvar ve yerleştirme alanlarında kullanılmaktadır. Hem eski hem de çağdaş tekstil işler, dünyanın dört bir yanından gelen kültürel alt yapısıyla koleksiyoncular tarafından giderek daha fazla kabul görmeye başlamıştır. Etnik ve estetik olan bu alan erişilebilir bir çıkış noktasından hareketle çağdaş tekstil sanatı, geleneksel olanı da kucaklaşmasıyla geniş ve kalıcı bir tanım elde etmiştir. İnovasyona odaklanmış tekstil ile yeni ve sıklıkla şaşırtıcı işler ortaya koyan sanatçılar, uluslararası sergilerde çoğunluğu oluşturmaya başlamışlardır.

Geleneksel yöntemleri, yaratıcılık kaynağı haline getiren sanatçılarda, zanaatten sanatsal eyleme geçerken meydana gelen dönüşümler net olarak gözlemlenmiş, kültürel miras ve kültürlerarası diyaloglar çağdaş işlerin alt yapısını hazırlamışlardır. Sanatsal kültür, gelenek ve inovasyonun bulunduğu eşsiz bir deneyim olarak, insan ve lif arasındaki bağlantıyı paylaşmaktadır. İnsan yaratıcılığının kolektif ruhu bu anlamda toplumun itici gücü olduğunu kanıtlamıştır. Çağdaş sanatçılar için, gelenek sürekli olarak keşfedilmeyi hak eden bir referans noktasını temsil ederken, inovasyon da yaratıcılıktan faydalanmanın bir yolu olarak ortaya çıkmıştır.

Çağdaş sanat uygulamalarında neredeyse sonsuz olanaklar sağlayan tekstil, sanatçılar için heyecan verici işler ortaya çıkarmalarına olanak sağlamıştır. Çoğunlukla kadın sanatçılar tarafından gerçekleştirildiği düşünülen sanat uygulamaları, bugün cinsiyete bağlı tanımlamasından bağımsızlaşmıştır. Bu anlamda günümüzde tekstil (lif) sanatları, yüksek sanat ve el sanatları arasındaki uçurumu kapatmıştır. Bu makale ile sanat ve zanaat arasındaki bu alanın, yeni bir sanat alanı yaratmak üzere nasıl etkin hale getirildiği ve tekstilin tarih boyunca devrimci bir araç olarak nasıl kullanıldığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- AKBOSTANCI, İdil, 1999, *Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri*, İstanbul:Marmara.
- ANTMEN, Ahu, 2008, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- AUTHER, Elissa, 2008, *Fiber Art and the Hierarchy of art and Craft*, The Journal of Modern Craft, Volume I March, pp.13-34.
- FINEBERG, Jonathan, 2014, *1940'dan Günümüze Sanat*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.373-299.
- ORBAN, Anna-Maria, 2013, *Amprunte culturale än arta fibrelor*,Editura Muzeului National Literaturii, Romania.
- SELVİ, Yeliz, 2017, *Sanatın "Öteki" ne Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat*, İdil, Sayı:6, 2222.
- TOK DERECİ, Vildan, 2014, *"Doku'nuşlar" Tekstil Sergisi Üzerinden Tekstil Sanatında Mekan, Malzeme, Biçim İlişkisi*, Yedi:Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı:12, 53-63.
- UĞURLU, Aydın, 1997, *"Sanatsal Dokumalar"*, Art Decor Dergisi, Sayı:56, 120-125.
- WILSON, Michael, 2015, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Resim 1:Chicago, Judy." The Dinner Party" (<https://curiator.com/art/judy-chicago/the-dinner-party>). Erişim Tarihi:10.05.2018.
- Resim 2:Stölz, Gunta."5Chöre".(<https://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/>). Erişim Tarihi:15.05.2018.
- Resim 3:Albers,Anni.(<http://www.ideelart.com/module/csblog/post/273-1-anni-albers.html>). Erişim Tarihi:15.05.2018.
- Resim 4:Hicks, Scheila." May I Have This Dance?".(<http://www.space matters.com/tags/art/page/16/>). Erişim Tarihi:15.05.2018.
- Resim 5:Amaral de, Olga." Sol Rojo Doble".(<https://news.artnet.com/market/olga-de-amaral-market-analysis-309406>). Erişim Tarihi:15.05.2018.
- Resim 6:Abakanowicz, Magdalena."Yellow Abakan". (<https://theartstack.com/artworks/yellow-abakan>). Erişim Tarihi:15.05.2018.
- Resim 7:Tawney, Lenore." Fountain".(<http://lenoretawney.org/work/orinoco/>). Erişim Tarihi:15.05.2018.
- Resim 8:Hesse, Eva."No Title". (<http://kathrynclark.blogspot.com.tr/2010/11/inspiration-sol-lewitt-letter-to-eva.html>).Erişim Tarihi:15.05.2018.
- Resim 9: Bourgeois,Louise."Untitled". (<http://jjceramics.blogspot.com.tr/2006/10/louise-bourgeois-fabric-sculpture.html>).Erişim Tarihi:09.05.2018.

Resim 10:Vasconcelos, Joana.” Valkyrie Trousseau”.

(<http://www.blouinartinfo.com/news/story/809897/despite-critics-and-a-suppressed-tampon-chandelier-joana> vasconcelos).Erişim Tarihi:09.05.2018.

Resim 11:Cave,Nick.” Soundsuit”.(<http://www.jackshainman.com/artist-image1100.html>). Erişim Tarihi:15.05.2018.

