



journal
of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve
Açık Erişimli Elektronik Dergi



ratingacademy.com.tr/ojs

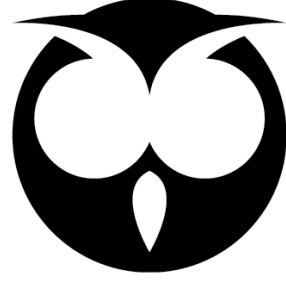
Volume / Cilt : 2

Year / Yıl : 2019

Issue / Sayı : 1

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: 2
Issue/Sayı: 1
2019**

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

CROSSREF

Scientific Indexing Services

ISSN

Academic Research Index: ResearchBib

DOI

International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)

Türk Eğitim İndeksi

Infobase Index

ROOT Indexing

Journal TOCs

ROAD

Society of Economics and Development

Budapest Open Access Initiative

Directory of Resarch Journals Indexing (DRJI)

PKP Index

Google Scholar

ASOS Index

Science Library Index

Bielefeld Academic Source Engine: BASE

Academic Journal Index (AJI)

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

iii

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 BİRKiYE -İstanbul Aydın University/TURKEY
- Prof. Hülya ÖNAL - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Prof. İhsan DOĞRUSÖZ - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Prof. Canan ATALAY AKTUĞ Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Prof. Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU Osmangazi University/TURKEY
- Assoc. Prof. Berna KURT- İstanbul Aydın University/TURKEY
- Assoc. Prof. Halide OKUMUŞ ŞEN - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Assoc. Prof. Lerzan ÖZER - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY
- Assoc. Prof. Deniz KORKMAZ - Eskişehir Osmangazi University/TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. F. Engin ALPAT - Çukurova University/TURKEY
- Assoc. Prof. Mustafa Cevat ATALAY - Namık Kemal University/TURKEY
- Assoc. Prof. Dalila ÖZBAY - Namık Kemal University/TURKEY
- Assoc. Prof. Begüm AYTEMÜR - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY
- Assoc. Prof. Dr. Ali Tolga ÖZDEN - Çanakkale Onsekiz Mart 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

Assit. Prof. Dr. Güliz BAYDEMİR DABANLI - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

Assist. Prof. Dr. Özge USLUCA ERİM – Mersin 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

Assit. Prof. Dr. Serenay ŞAHİN - Osmangazi University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Mert Nezih RİFAİOĞLU - Hatay Mustafa Kemal University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Ayla ARAS - Aksaray University/TURKEY

Dr. Özlem USLU - Çukurova 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 REQUIRMENTS

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.

x

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.

xi

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 ödemededen 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)

xv

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.

xvi

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.

xviii

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 publishments 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 yöneltilmemelidir. 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: 2

Issue/Sayı: 1

2019

CONTENT / İÇİNDEKİLER

EPİSTEMOLOJİK BİR PROBLEM OLARAK SANAT ESERİ

ARTWORK AS AN EPISTEMOLOGICAL PROBLEM

Fatih BALCI1-15

**KOLEKSİYONLARI YEREL, BÖLGESEL YA DA DÜNYA GENELİNE DAYALI SERAMİK MÜZESİ
ÖRNEKLERİ**

*SAMPLES OF CERAMIC MUSEUM OF WHICH COLLECTIONS LOCAL, REGIONAL OR BASED ON
WORLD CERAMICS*

Halide OKUMUŞ ŞEN16-36

GIORGIONE, TIZIANO, MANET: ÜÇ SANATÇI, ÜÇ VENÜS

GIORGIONE, TIZIANO, MANET: THREE ARTISTS, THREE VENUS

Erdal KARA37-46

**GELENEKSELDEN GÜNÜMÜZ TEKNOLOJİSİNE YER YAYGILARINDA KULLANILAN
BASKI/BOYAMA TEKNİKLERİNE GENEL BİR BAKIŞ**

*COMMON OVERVIEW TO PRINTING AND DYEING TECHNIQUES USED IN FLOOR COVERINGS FROM
TRADITIONAL TO TODAY'S TECHNOLOGY*

Özge USLUCA ERİM, Fatma Yelda GEZİCİOĞLU, Mehmet ERİM47-62

MODERN SANATTA TEMSİL KRİZİ

CRISIS OF REPRESENTATION IN MODERN ART

Fatih BALCI63-76

Journal of Arts

Cilt / Volume 2, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 1-15

E - ISSN: 2636-7718

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

DOI: 10.31566/arts.2.001

Araştırma Makalesi / Research Article

EPİSTEMOLOJİK BİR PROBLEM OLARAK SANAT ESERİ

ARTWORK AS AN EPISTEMOLOGICAL PROBLEM

Fatih BALCI*

* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, TÜRKİYE, E-mail: balciawake@gmail.com,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4025-6647>

Geliş Tarihi: 23 Kasım 2018; Kabul Tarihi: 30 Ocak 2019

Received: 23 November 2018; Accepted: 30 January 2019

ÖZET

Sanat diğer disiplinler gibi çevremizi ve kendimizi anlamamızı sağlar. Sanatı diğer etkinliklerden ayıran şey, onun varlığı kavramada kullandığı yöntem ve bize iletme biçimidir. Sanat bu anlama ve anlamlandırma işini nasıl yapmaktadır? Bu etkinliğin sonucunda bilgi ortaya çıkıyorsa, çevresinin bilgisine nasıl ulaşmaktadır? Sanatın nasıl olup da gerçekliğin bilgisine ulaştığını anlayabilmek için öncelikle bilginin ne olduğu bilmek gerekmektedir.

Modern dünyanın yaratıcıları gerçeklik üzerine yargılarımızı tartışma konusu yaptıktan sonra, bu tartışmaların sonunda bir konsensüse varırlar: Gerçeklik üzerine bilgimiz deneyden gelecek ve aklın işlemlerinden geçip denetlenecektir. Kant bu aklın neleri yapıp neleri yapamayacağını eleştirisini yaparken iki temel yetiyi tespit eder: Gösterme yetisi ile kavramsallaştırma yetisi.

Bilgi, önce sözcenin anlaşılabilirliği ve sonra da kendisine uygun düşen durumların deneyden elde edilebilirliğiyle ile koşullanmıştır. Sanat eserinin var olma koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın sanat yapıtının uyandırdığı her türlü yarardan bağımsız haz duygusunun ilke olarak evrensel bir konsensusa çağırıyor olmasıdır. Sanat eserinin tam bu noktada kavramsallaştırma kapasitesi ile kavrama tekabül eden bir nesneyi göz önüne getirme, gösterme yetisi arasında kaldığını söylemek gerekir. Çünkü bu ikisi arasında bir geçiş epistemolojik olarak çok mümkün görünmemektedir. Sanat eserlerinin epistemolojik perspektiften bakıldığında gerçekliğe ilişkin hiçbir şey bildirmedikleri söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, epistemoloji, temsil, dil, yöntem

ABSTRACT

Art, just like other disciplines, helps us understand the environment and ourselves. What separates art from other activities is its method to comprehend existence and the way it transmits it to

us. How does art do the work of understanding and making sense? If, at the end of this activity, knowledge emerges, how does art reach the knowledge of its environment? To be able to understand how art reaches the knowledge of reality, firstly we need to know what knowledge is.

After the creators of modern world make our judgements on reality a matter of debate, at the end they come to a consensus: Our knowledge on reality comes from experiment and goes through mental processes and gets monitored. Kant determines two competencies while criticising what this mind can and can not do: Representation and conceptualizing.

Knowledge was conditioned firstly on the intelligibility of utterance ,then the obtention of corresponding conditions from experiments. The condition of presence of artwork, by sensibility, is non-functional pleasure bonding us together around the same consensus without depending on any concept beforehand. It needs to be mentioned that artwork ,at this point, is stuck between its competence of coceptualizing and competence of representing an object that corresponds to a concept, because an epistemological transition between these two points doesn't seem possible. It can be said that artwork doesn't inform us about anything in regard to reality when looked from an epistemological perspective.

Keywords: Art, epistemology, representation, language, method

1. GİRİŞ

Modernite Projesi, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır (Harvey, 2006: 25).

Modernitenin toplumlar üzerinde dönüştürücü etkisi olmuştur. Modernite akla dayalı olarak gerçekliğe nüfuz edebileceğimizi, birbirimizle ve doğayla olan ilişkilerimizi düzenleyebileceğimizi iddia etmektedir. Modernitenin dönüştürücü etkisi dört alanda görülmüştür. Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim, bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir.(Jeanniere, 1994: 16).

Bu köklü değişim toplumun birçok alanda birden görülür. Modernleşme teknolojinin gelişmesi ve bunla bağlantılı olarak sanayileşme gibi olgular getirmekle beraber bu sanayileşmenin bir sonucu olarak kırdan kente göç gibi olguları barındırmaktadır. Modernite toplumsal hayatın maddi yanlarını böylesine kökü olarak dönüştüren teknolojik, ekonomik ve çevresel değişimleri ifade etmekle beraber aynı oranda sosyal ve kültürel yapının bütününe etkileyen dönüşümleri de içermektedir. Modernite maddi hayattaki yarattığı bu değişimlerle beraber alışkanlıkları, davranışları, ilişkileri ve değerleri de değiştirmiştir.

Modernleşme bireyi, korporatif sistemin ve belirli statülerin hiyerarşik bağlarından çözen ve ilişkilerini serbestçe düzenleme imkânı veren bir ortam doğmaktadır. 18. yy. gelişmeleriyle artık hukuk, bireyi tanrının istediği varsayılan düzen içinde kalmaya zorlamamakta, toplumun hür ve eşit üyesi olarak kendi ilişkilerini düzenlemesine imkân vermektedir (Yılmaz,1996: 25)

Modernite köklerinin bulunduğu aydınlanma hareketiyle sıkı bir bağ içinde toplumu her yönden dönüştürürken temeline bazı tartışmaları ve buradan kaynaklanan tespitleri koymuştur. Buna göre insan ve doğa gerçekliğini sadece insan aklı ve onun uyguladığı yöntemli kuşkuyla anlamak mümkündür. Aydınlanma çağı, insanın en güçlü yetisi olarak akıl ve düşünceyi kabul etmiş ve akıl ve eleştiri aracılığıyla toplumun metafiziğın etkilerinden arındırılmasına için mücadele vermiştir. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları, geleneksel bilgi yapılarının tavsiye edilmesine neden olmuştur. Modernite din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih,

ekonomi ve siyasetin eleştirisiyle başladı. Modernitenin ayırt edici özelliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir. Modern çağı oluşturan her şey araştırma, yaratı ve eylemin metodu olarak, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi eleştiriden kaynaklanmıştı (Paz, 1994: 89).

Modernite toplumsal ilişkileri, üretim ve tüketim biçimlerini, siyasal yapıları, hukuk düzenini, gerçeklik algımızı değiştirdiği gibi sanata ilişkin yargılarımızı, kalıplarımızı derinden etkilemiş/değiştirmiştir. Modernite düşüncesi, bir aydınlanma projesi olarak sürekli ve doğrusal bir ilerleme anlayışı üzerine oturmaktadır. Bu ilerlemenin, aydınlanma felsefesine göre belli bir amacı vardır; söz konusu amaç, ideal toplum düzeni olarak ifade edilmektedir (Şaylan, 1996: 18). Bu toplum düzeni ya da hayatı doğadan ve toplumsal ilişkilerden kaynaklanan korkuları ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Modernite bu korkuların kaynağı olarak da metafizik kültürü görmüştür. Çünkü metafizik, akli insanın dışında bir yere konumlarken aynı zamanda insanı çaresizlik içinde bırakmaktadır. Aydınlanma bu anlamda bilinemezlikten gelen karanlığı dağıtma için akli insana vererek, kendini, çevresini anlamasına ve böylece korkusunun kaynağı olan sorunları çözme imkânını vermiştir. Kısaca modernite insana kendi kaderini belirleme imkânı olduğunu söylemektedir. Bu yolda toplumsal ilişkiler, kurumlar, disiplinler, bilgi sistemleri tekrar ele alınarak yeniden kurgulanmıştır. Bu toplumsal düzenin kurulması için bilim, felsefe olduğu kadar sanat da gözden geçirilerek yeniden tanımlanmış ve bu üç disipline de modern hayatın kurulmasında görev verilmiştir.

2. SANATIN YENİDEN TANIMLANMASI

Modernite her şeyi olduğu gibi sanatı da yeniden tanımlamıştır. Buna göre sanat antik dönemlerden 18. Yüzyıla dek günümüzdeki anlam ve işlevine sahip değildi. Kısaca baştan söylemek gerekirse sanat modernite içinde entelektüel bir faaliyete dönüşerek gerçekliği anlamamızda diğer disiplinlerin yanında yerini aldı. Bu anlamıyla sanat artık bir tür bilgilenme biçimi ve toplumun, insanın yeniden inşasında bir yola dönüşmüştür.

Antik dönemde “Sanat” teriminin Yunanca karşılığı (tekhnē) “güzel sanatlar” deyişindeki sanat’a karşılık gelmez. Bu terim bizim bugün zanaat, el sanatı ve bilimle ilişkilendirdiğimiz türden insani faaliyete tekabül eder (Shiner,2004:23).

Modern estetiğin öteki asal kavramı olan güzellik ise antik düşünce ve literatürde günümüzde sahip olduğu çağrışımlara sahip değildir. Güzellik kavramı antik dönemde hiçbir şekilde yararlı ve iyi olandan ayrılmamıştır. Platon *Şölen* ve *Phaidros* adlı yapıtlarında güzelliği tartışırken yalnızca insanların fiziksel güzelliklerini değil manevi güzelliklerini, güzel huylarını, güzel algılayışlarını da kasteder. Sanat yapıtlarını ise güzellik bağlamında hiçbir yerde, hiçbir şekilde ele almaz.(Kristeller, 1965;1980:4-5) .

Antik dönemde bizim sanata ilişkin yaptığımız sınıflandırmalar da geçerli değildir. Sanatçı ameli, yani el ile çalışan insanların gurubundadır ve bedenen çalışmak zorunda olmayan soylu sınıflarla karşılaştırmak bile mümkün değildir. Bugün bizim zanaat ve zanaatçı olarak adlandırdığımız şey çok yakındır.

18. yüzyıl modern sanat sisteminin kurulduğu ve estetik denilen felsefi disiplinin de tanımlandığı dönemdir. A. Baumgarten 1750 yılında yayınladığı **Aesthetica** adlı yapıtıyla, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir. **Aesthetica**’nın ilk sözlerinde Baumgarten, estetiği şöyle tanımlar: Özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi. Bu tanımlama da estetiğin ilk tanımıdır. Bu tanımın temelinde estetiğin duyusal bir bilgi olduğu anlayışı yatar. Bu duyusallık kavramından Baumgarten açık ve seçik olmayan tasavvurları anlar. Estetik açık ve seçik olmayan bulanık bir bilgidir. Açık ve seçiklik zihni bilginin ölçüsüdür. Estetik zihnin değil duyuların tasavvurunun bilimidir. Zihni tasavvurları inceleyen bilim dalına mantık, duyusal tasavvurları inceleyen bilim dalına da estetik demektir Baumgarten (Şimşek,2014: 330-331) .

A. Baumgarten her ne kadar sanata ilişkin bu bilgiyi açık seçik olmayan bir bilgi olarak görse de artık sanat bilgi alanı içinde görülmektedir.

Mantık ve estetik özce birbirlerinden farklı olmasa da biri zihni bilginin yetkinliğini, diğeri ise duyulur bilginin yetkinliğini arar. Yetkinlik her ne kadar hem mantığın hem de estetiğin ereği ise de, mantıksal yetkinlik ile duyusal yetkinlik aynı şey değildir. Mantığın aradığı yetkinlik zihnin nesnelere uygunluğudur. Estetiğin aradığı uygunluk ise güzelliştir. Estetik bilginin yetkinliği yine doğruluktur ama bu doğruluk estetik alanına girince güzellik adını almaktadır (Tunalı, 1984: 15).

Estetik, 18. Yüzyıl da kurulmuş olan modern sanat sisteminin felsefi ifadesidir. Bu anlamda sanata ilişkin kavrayışlarımızı ondan beklentilerimizi yansıtmaktadır. Estetiğin ortaya çıkışı geçmiş dönemde kabul edilmiş olan beğeni düşüncesinin tartışmalar sonucunda dönüşmesi dönüştürülmesi sonucu gerçekleşmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan estetiğin unsurları şunlardan oluşmaktadır: Eski beğeni düşüncesinin üç ana unsuru modern estetik düşüncesine dönüştü: (1) Güzellikten alınan sıradan zevk özel bir zevk türü haline gelerek entelektüel zevke doğru geliştii, (2) ön yargı içermeyen yargılama düşüncesi tarafsız derin düşünce idealine dönüştü ve (3) güzellik kaygısının yerini önce yücelik kavramı ve en sonunda yaratım olarak kendine yeten sanat eseri düşüncesi alıyordu (Shiner, 2004: 220).

Bu üç unsurdan en önemlisi incelmış zevk düşüncesidir. Eski sanat sisteminde zevk de bir araç olarak algılanmaktaydı; insanın sağlığını ve toplumsal barışı koruyan bir zevk. Ama 18.yüzyılda çıkan ayırım uyarınca sıradan ve bayağı zevklerle sanat zevki ayrılmaktaydı. Sanat daha derin ve düşünsel zevkin aracıydı. Aslında bu durum kibar sınıfların geniş halk kesimleri ile aralarına koydukları mesafenin bir yansımasıdır ve bu kesimler zaten popüler kültüre bulaşmama ve hayal gücünün daha incelmış zevkleri karşısında popüler kültürü aşağılamada ifadesini bulmaktaydı. Kibar beğenin incelmış zevkleri bundan sonra psikolojik ve felsefi analizlerin nesnesi olmuştur. Daha önce fayda ve eğlenceye dayanan sanat daha sonra estetik adını alan özel bir zevk türüne dönüşmüştür. Eski beğeni ve estetik arasındaki fark şudur: Beğeni her zaman toplumsal bir kavramdır ve yeme içme giyim kuşam, hal ve tavırlarla da alakalıdır. Beğenin birincil anlamı olan tat alma, dokunma ve koku duyularıyla da ilişkilidir. Ama yeni sanat sisteminde ve estetik düşüncesinde, koklama, tatma ve dokunma aşağı bedensel duyular olarak ayrılmıştır. Estetik düşüncesi için asıl olan görme ve duyma duyularıdır. Yeni sistem beğeni kavramını sıradan tensel zevklerden ve faydanın getirdiği tatminden ayırmaya çalışıyordu. Estetik beğeni daha entelektüel bir beğeniydi. Pek çok yazar o dönemde beğeniye dair zevkin adeta ayrı bir meleke olduğunu, “zihin gözü”, “ iç duyu” “altıncı his” olduğunu söylüyordu (Shiner, 2004: 221).

“Sanat” kavramının oluşması 18 yy. da sanata ilişkin bazı düşüncelerin netleşmesiyle gerçekleşmişti. Buna göre sanat eğlenme, oyalanma, kendisiyle hedeflenen pratik faydaları hoş bir şekilde karşılayan bir araç olmaktan çıkmış, daha yüksek ve düşünsel zevkleri sağlayan bir zihin gözü, iç duyuya dönüşmüştür. Sanat kontrolsüz, doğrudan ve yoğun bir duygulanımdan Diderot’un betimlediği karşılaştırma yetisini zedelemeyen daha sakin ve düşünceli bir duygusallığa geçiyordu. Bu 18. yüzyılda adlandırılmaya başlandığı gibi “estetik” tavidir. Estetik tavır yoğun bir duygusallık ile entelektüel konsantrasyonu birleştirilmesini öneriyordu (Shiner, 2004: 220-228).

Bu izlekte devam eden modernite sanatı entelektüel bir faaliyet olarak, toplumun ve insanın inşası için göreve koşmuştur. Bugün kabul edilmiş bir üçlü olan bilim, felsefe ve sanat bu görevin gerçekleştirilmesi için birbirlerinin tamamlayıcısı olarak iş göreceklerdir.

3. MODERN EPİSTEMOLOJİ VE SANATIN TARTIŞMALI KONUMU

Bilindiği üzere, en genel anlamıyla epistemoloji, felsefenin; bilginin kaynağı, doğası, doğruluğu ve sınırlarını araştıran dalına gönderme yapmaktadır. Bu anlam çerçevesinde olmak üzere, epistemolojide, gerek bilginin oluşumu, gerekse bilgi iddialarının geçerliliği noktasında, öteden beri oldukça ciddi tartışmalar yapılagelmiştir. Örneğin Sofistler, her şeyin oluş içerisinde olmasından ve oluşun da sabitlenmeye müsait bir karakter arz etmemesinden hareketle, her türlü bilgi iddiasının geçersizliği/rölatifliği üzerine vurgu yapmışken, Sokratik rasyonalizmin vücut verdiği Batı metafizik geleneği, düşünen bir varlık olarak tanımladığı insanın, değişimin arkasındaki öze, söz konusu düşünebilme yetisiyle ulaşabileceğini ve dolayısıyla da evrensel, tarihdışı bilgi iddialarında bulunabileceğini varsaymıştır (Küçükalp, 2003: 85).

Rasyonalist yaklaşımlar bunu, insan aklının doğuştan getirdiği hakikatlere müracaatla, yani düşüncenin kategorilerinin varlığın kategorilerine tekabül ettiği, dolayısıyla da insanın akla referansla gerçekliği teorileştirebilmeye muktedir olduğu fikrinden hareketle izah etmeye çalışırken; empirist yaklaşımlar ise bunu, insan zihninin gerçekte boş bir levha olduğu, gerçekliğin duyumlarımız yoluyla zihnimize yazıldığı, akıl yürütmenin de söz konusu duyumların birbiriyle ilişkiye sokulmasından başka bir şey olmadığı şeklindeki düşüncelere referansla izah etmeye çalışır. Bilginin kaynağı konusunda aralarındaki ihtilafa karşın, modernizmin iki temel epistemolojisi konumunda bulunan rasyonalizm ve empirizm, aslında, “gerçeklik”in “olan bir şey” olduğu konusunda bir mutabakat içerisindedir. Rasyonalistlere göre, bu, olan şey, insanın evrensel, tarihdışı niteliğine işaret eden soyut akla içkin iken, empiristlere göre, bilimsel bir yöntemle bilgisine ulaşılabilen, insanın dışında olgusal bir şeydir. Kaynağı ister akla, isterse deney ve gözleme dayandırılınsın, her iki epistemolojinin de paylaştıkları ortak nokta, bilgi ile gerçeklik arasındaki ilişkinin bir denklik, ya da temsil ilişkisi olduğudur. (Küçükalp, 2003:91).

Bu denklik ya da temsil ilişkisi iki yolla anlaşılabilir ya da ele alınabilir. Birincisi yöntem ikincisi ise bu temsilin ortaya çıktığı dil zemindir.

Modern bilimin başlangıcı olan dönemde akli referans alan ve yöntemi kullanan bilincin yunan felsefesi merkezli doğa algısını reddettiğini, yeni bir paradigma ortaya koyduğunu bunun sonucunda dönemin “yöntem çağı” veya “bilim çağı” olarak adlandırıldığını görmekteyiz. Burada dikkatimizi çeken en önemli nokta bilim ve yöntem kavramlarının birbirinden ayrılamaz olduğu inancının yerleşmiş olması ve bilimsel yöntem anlayışının iyice oturmaya başlamasıdır. Bu doğrultuda 17. yy. bilimsel yönteminin ayırt edici çizgisi bir kuramın açıklamak istediği gözlenmiş olgulara nasıl bağlanması gerektiğine ilişkin anlayışı, kuramlar oluşturmak ve onları deneysel sınamalara bağlı kılmak için kullandığı mantıksal adımlar dizisiydi. Deneysel yöntem adı altında oluşturulan bu tümevarımsal ve deneysel süreçlerin kullanılması ise 13 yy. filozoflarına kadar gitmektedir. Fakat buradan itibaren doğa bilimlerinin oluşumu sadece gözleme ve betimlemeye indirgenemeyecek kadar çok yönlü bir gelişim aşamasından geçmiştir. Buradaki temel motivasyon olan metin üzerinden düşünme, anlama ve çıkarsama refleksiyonun yerine doğrudan somut verilere bakılarak bilginin yeniden inşa edilme çabası doğa bilimlerinin gelişiminin önünü açmıştır (Kahraman,2017:229).

Gerçeği araştırmak ve bulmak için iki yol olduğunu düşünen Bacon’a göre “Birincisi, en genel önermelere ulaşmak için duylardan ve özel olaylardan yola çıkar ve bu ilkelere ve değişmez olduğu var sayılan gerçeklere dayanarak ara önermeleri bulur ve değerlendirir, genelde izlenilen bu yoldur. Aynı şekilde duylardan ve özel olaylardan çıkan diğeri, sonunda en genellerine ulaşmak için sürekli ve artan bir biçimde ilerleyerek buradan önermeleri çıkarır. Ona göre bu gerçek yoldur ama bunu kimse hâlâ denememiştir.

Bacon'ın gerçek yol olarak değerlendirdiği "varlığa boyun eğdirme"nin kuramsal zeminini oluşturan bu yöntemsel yapı yine belirli akıl yürütmelere kendisini dayandırmaktadır. Bacon, zihne uygulanacak araçlar yoluyla anlamının harekete geçeceğine ve korunacağına inanır. Şüphesiz Bacon'ın bu araçtan kastettiği şey yöntemdir. Bu yöntemi ise o, tümevarım olarak görmektedir. Bacon'a göre insanları tikellere ve tikellerin düzenli serilerine ve sıralarına yöneltmeliyiz ve insanlar sahip oldukları kavramları bırakıp şeyleri tanımaya başlamalıdır. Buna göre biz öncelikle olanaklı olduğu ölçüde tek tek şeylerle tanışacağız, bundan sonra da genel olarak "şey" in ne olduğunu bileceğiz (Kahraman, 2017:234-235).

Bilgi ile gerçeklik arasındaki temsil ilişkisi en keskin ifadesini, büyük ölçüde empirist epistemolojiden beslenen ve modern bilim düşüncesinin de özünü oluşturan pozitivist ve mantıkçı pozitivist yaklaşımlarda bulmuştur. Bilim adamının, her türlü öznel yargısını araştırmasının dışında bırakabileceği ve bu şekilde, dışındaki nesnel gerçekliği teorileştirebileceği iddiasındaki pozitivistler, deney ve gözlem dışındaki bütün bilgi kaynaklarını reddetmişlerdir. Benzer bir şekilde, mantıkçı pozitivistler de, olgusal ve mantıksal gerçeklik dışındaki bütün gerçeklik iddialarının geçersiz/anlamsız olduğundan hareketle, pozitivistlerin nesnel bilgi arayışlarına paralel olarak, olgusal ve mantıksal gerçekliği temsil etme iddiasındaki nesnel bir dil arayışı içerisinde olmuşlardır (Kasım Küçükalp, 2003:91-91).

Batı düşün dünyasının köklerinde var olan ve zamanla şekil değiştirdiği halde kaybolmayan bu düş bulunur. Bu düş, dünyayı tam olarak temsil edecek mükemmel ussallıkta bir dil yaratma isteğidir. Böyle bir akıl dili, dünyadan, gerçeklikten tam olarak söz edebilecektir. Kurucusu Platon'dan başlayıp Aristoteles, Kant ve Hegel'den geçerek Wittgenstein ve Heidegger e uzanan felsefe tarihi içinde söz merkezci bir arayış olmuştur. Söz merkezcilik dünyayı tam olarak yansıtabilecek ya da temsil edebilecek bir dil ister. Bu dilin arayışı batı düşün dünyasının sürekli peşinde koştuğu bir ödevdir. Aydınlanma düşüncesinin mimarlarından Descartes bu dilin kurulmasında matematikten yararlanılması gerektiğini söylemektedir. Bunun nedeni ise matematiğin evrensel ve kesin bir yapısının olmasıdır.

Aydınlanma düşünmenin ve dolayısıyla sözün sınırlarını sürekli çizmek istemektedir. Bunun en uç örneği Wittgenstein'in Tractatusunda görürüz. Wittgenstein'in özellikle Tractatusu'da çözmeye çalıştığı sorular nelerdi, sorusuna Quinon şu yanıtı veriyor: Temel sorunun şöyle özetlenebileceğini sanıyorum: Dilin varoluşunu sağlayan şey, dilin olanağı nedir? Dili, Wittgenstein'in onun en önemli amacı saydığı amaç için, yani dünyayı betimleme, olguları dile getirme, doğruları –ya da başarısız kalındığında yanlışları– anlama amacı ile kullanmak nasıl olanaklı olabiliyor (Kahraman, 1995;77). Wittgenstein dilin düzeni ile dünyanın düzeni arasında benzer bir ilişki olduğunu söylemektedir. Dünyanın dilde temsil edilebilir olacağına, çeşitli bir araya gelme olanaklarına sahip bir düzeni, yada dizgesi olması gerektiği görüşü vardır. Belirli bir durumda, durumun nasıl olduğu, bu nesnelere düzenlenme biçimidir. Bunun sonucu olarak da söylemin-yani asıl önemli işlevinde kullanılan dilin özünde, anlamlı bir içeriği, dünyayı oluşturan olgular resimlemesidir (Kahraman,1995:78) Wittgenstein'a göre dil dünyayı resmetmelidir. Dilsel bir önerme önce nesnelere resmeder, sonra nesnelere arası ilişkileri betimler. Bunun dışında kalan dilsel önermeler saçmadır.

Bilimin felsefesini oluşturan mantıkçı pozitivistler de dil konusunda benzer düşünürler. Onlarda anlamlı ile anlamsız ayırt etmek için bir önermenin doğruluğunu, o önermenin olgularla bağdaşmasıyla mümkün görürler. Sonuçta mantıkçı pozitivist düşünce önerdiği yasal bilgi çerçevesi şöylece konumlanabilir: I) Yalnızca içerikleri erişilebilir araçlarla denetlenebilen (empirik olarak doğrulanabilen) dünya hakkındaki önermeler bilgi adına hak kazanabilirler. II) Bilimlerin ve mantığın (matematisel) kullandığı yöntemlerden başka hiçbir yasal bilgi edinme yolu yoktur. III) Hem deneyimden bağımsız olarak geçerli olabilen ve hem de olguları herhangi bir biçimde betimleyen önermeler olmaz (Altuğ, 1989:47) .

Bu o kadar böyledir ki, Wittgenstein'a göre bir düşünme mümkün olan bir durumu içerir" öyleyse 'Zeus'un sakalları uzundu türünden tümcenin kurulmasına hiç gerek yoktur; çünkü, bu tümcenin imlediği olgular gerçeklikteki herhangi bir şeye tekabül etmez, dolayısıyla anlamsızdır. Yani dil, değer üzerine konuşmaz öyleyse ahlaki ve estetik değer yargıları dilin sahici, anlamlı kullanımları sayılmazlar (Kahraman, 1985:80) .

Modern epistemolojin sanat ile ilişkisindeki kriz tam da bu noktada açığa çıkmaktadır. Böyle bir dil nitelikler, değerler, ahlaki yargılar, estetik değerler üzerine konuşmaz. Bu konularda susmak zorundadır.

4. SANATIN YÖNTEMİ

Sanatın yöntemi felsefe ve bilim ile karşılaştırıldığında, sanatın bu iki disipline yaklaşan ve uzaklaşan yanları olduğunu görülür: Sanat bilim ve felsefe dünyanın bakan gözlere karşılık vereceğine inanmaktadır Sanat da insanın bilgi kabiliyetinin ortaya çıktığı bir alandır. Sanat bunu felsefede olduğu gibi sadece kavramsal boyutta değil, duyarlılığın zemininde de yapar. Sanatın duyusallığı onun biricik, somut ve bireysel olmasını sağlarken, bilgi yetilerimizden aldığı renk onun yasa statüsüne oturmasını da sağlar.

Bu yüzden sanat özne ile nesnenin geriliminde bir barış sahası, bir uzlaşım olanağı olarak görülür: Bilim özneliği kaldırıp nesnel bir düzen çizmeye çalışırken, felsefede insanın önemini vurgulayıp durmaktadır. Bu iki eğilim sanatta kendiliğinden doyurulmuş gibidir. Güzel, özne ile nesne arasında bir işbirliği, duyular-üstü dayanakta temel bulan özgür bir "kendiliğinden uyum"dur (Altuğ,1989: 44).

Bütün bu tanımlamalar bizi epistemoloji sorununa ger götürmektedir: Bilgi olanaklı mıdır? Doğru bilgiye nasıl ulaşabiliriz? Bilgi akıldan mı, yoksa algıdan mı gelmektedir?

Kant salt aklın eleştirisinde anlık'ın ve us'un neleri yapıp neleri yapamayacağını araştırıp felsefenin sınırlarını çizmek ister. Kant'a göre metafiziğin ilkeleri, yani temel yargıları ve temel kavramları, hiçbir zaman deneyimden çıkarılmamalıdır. Böylece ne fizik biliminin kaynağı olan dış-deneyim ne de empirik psikolojinin temel dayanağı olan iç-deneyim metafizik bilginin temelindedir. Demek ki o, apriori olan, salt anlaktan ve salt akıldan çıkan bilgidir (Altuğ, 1989:14).

Öte yandan bilim ise salt olguları betimlemeyi kendime temel almıştır. Bilim dış dünyanın bilgisinin tarafsız bir gözlem ve sistematik deneye dayanılarak çıkarılacağına inanır. Pozitivist düşünce tarzı "olgular"dan hareket etmektedir. Pozitivist görüşe göre olgu ve böylece "gerçek" olan, yalnızca duyusal olarak algılanabilen fenomenlerdir; yani nesnel reel gelişme süreçlerinin yüzeydeki fenomenleridir (Özügül, 1991:29).

Sanatın yöntemi bu iki yöntemle karşılaştırıldığında nasıl açıklanabilir? İlk verilecek yanıt sanatın duyusal kökenli fakat öznel bir yargı olduğudur. Sanatın duyusallığı onun tikelliğini, öznel yanı ise onu tümelliğini gösterir. Kant'ta estetik olan, tam da dolayısızlıkları içinde tikelleri, bir tümel yasaya, ama hiçbir anlamda formüle edilemeyecek bir yasaya bağlarken, kavramsal olanı kısa devreye uğratar. Salt ve pratik olanlarına karşıt olarak, estetik alanda, bireysel olan, tümel olana doğru soyutlanamaz, fakat tümel olanı, kendi yüzeyinde kendiliğinden bir şekilde görünüşe çıkarmak suretiyle, tam da kendi tikelliği içerisinde tümele yükselir (Altuğ,1989:141).

Sanat bunu nasıl yapmaktadır? Hem tikel olanı, hem de tümel bir yasayı nasıl içermektedir? Önce estetik tavrın nasıl bir tavır olduğunu açıklamakla başlayalım işe. İsmail tunalı "estetik" adlı kitabında estetik tavrı şöyle açıklıyor: İlk olarak birinci bakış tarzını ele alalım. Bu bakış tarzı, köşkün ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı sorusuyla ortaya çıkıyor. Ya da üslubunun ne olduğu, sanat değerinin ne olduğu soruları ile. Bu sorular açısından

köşke bakmak, onun hakkında tarihsel ve sanat tarihi yönünden bilgi edinmek isteyen bir bakış tarzını ya da tavır almayı gösterir. Böyle bir tavır, bilgi edinmek isteyen bir tavır, bilgisel bir tavidir. Böyle bir tavrın belli bir ereği vardır, objeler hakkında doğru bilgiler elde etmek. Bundan ötürü böyle bir tavra düşünsel-bilgisel tavır ya da intellektüel tavır alma adı verilir. Öbür bakış tarzına köşkün parasal değerini soran bakış tarzına gelince, bu bakış tarzı pratik ekonomik bir tavır olarak adlandırılabilir. Bu bakış tarzı içinde bakanın pratik ya da ekonomik yarar gibi bir ereği vardır. Üçüncü tavra gelince: Bu bakış tarzı, yapıya, köşke hiçbir soru sormadan, salt seyretmek için yönelir, ondan hoşlanmak, ondan haz duymak için onu seyredir. Yapının ne tarihselliği ne de sanat değeri ne de ekonomik değeri v.b. sorular onu hiç ilgilendirmez.; onu, köşkü seyretmek için seyretmenin dışında hiçbir şey ilgilendirmemektedir. Böyle bir tavır almaya da estetik tavır alma adı verilir (Tunalı, 1984: 30-37).

Bu seyretmen eyleminin anlamı ne olabilir? Epistemolojik olarak bakarsak bu tavır nasıl bir tavidir. Tunalı yazısının devamında bu konuya değinerek şöyle söylüyor: İnsanın en temel etkinliği olan bilme etkinliğinin; şimdi ve burada olan nesnelere kalkarak genel düşünsel biçimlere, kavramlara ulaşmak olduğunu daha Sokrates (M.Ö 569-499) ve Platon'dan (M.Ö 428-348) beri biliyoruz. Bilgisel tavır bu anlamda kavramsal tavır anlamına gelir... Bu soruyu başka türlü sorarsak, estetik tavır bir estetik haz alma tavrı olduğuna göre, acaba bu haz duymanın yöneldiğimiz objenin kavramsal yapısı ile bir ilgisi var mıdır? Bu soruya ilkin daha yalın bir yanıt ile karşılık vermek gerekir. Estetik tavır, bireysel varlıkla ya da tek tek 'burada ve şimdi' bulunan var olanlarla ile ilgilidir, genel kavramsal objelerle değil. Buna göre, estetik tavrın bir genel obje olan kavramsal yapı ile ilgili olmaması gerekir. Şöyle ki, karşımda duran henüz yeşillenmekte olan ağaca estetik olarak, haz duyarak bakıyorum., bu anlamda onu estetik olarak kavriyorum. Böyle bir hoşlanma objesi olarak kavradığım bir ağaç, karşımda duran bireysel bir ağaçtır (Tunalı, 1984:44-45) .

Buna göre sanatı bilgi konusu yapamayız. Bu görüş büyük ölçüde Kant'ın estetik yargı gücü konusunda yazdıklarına dayanmaktadır. Kant'a göre estetik yargı tümellik içerse de bu tümellik bir bilgi değildir. Çünkü bu tümellik yasası objeden değil öznenen kaynaklanan bir yasadır. Tikel bir nesnenin güzel olduğuna dair hiçbir kural ya da yasa bulunamaz. Estetik bir yargıda, tikel bir durumu, bir kural altına koyuyormuşuz gibi, bir tümel kabulü varsaymamızdan ibarettir her şey. Estetik nesne bizim bilgi yetilerimizi özgür bir oyuna geçirecek bahanedir yalnızca. Burada nesnenin bilgisine değil öznenin kendi olanaklarının bilgisine varılır. Özne böyle bir nesneyi kavrayabileceğinin farkına varır. Bu nesne hakkında bir bilgi değil, öznenin kendisi hakkında bir bilgidir (Altuğ, 1989).

Bu klasik teoriye göre, bilginin yolu tekil nesnelere tümel ya da genel olana doğrudur. Bu düşüncenin kökeni Platon'a kadar dayanmaktadır. Platon bizim tümel dediğimiz varlıklara idea ya da biçim diyordu; ideaları dış dünyadaki nesnelere sınıflandırılması olarak değil, tekil bir varlık olarak başka bir dünya da olduğuna inanıyordu. İdealar kuramına göre iki tekil adamın birbirine benzediğini bunların ikisinin de "Adam" ideasına benzerliğine bakarak saptayabiliyorduk. Ancak Platon'un "Adam" ideası tekil bir varlık olduğuna göre, dünyadaki her adamın, tekil bir varlık olan "Adam" ideasına benzediğini saptamak mümkün olmayacaktır. Platon'un "Adam" ideası tekil olduğuna göre, dünyadaki adamın "Adam" ideasına benzediğini bilebilmek için, başka bir ideaya gereksinim olacaktır ki, bu sonsuza dek böyle gider

Aristoteles tekil nesnelere tümel yasalara geçişteki bu sorunu gayet net fark ettiği için, bizde tümeli açıkça seçme gücünün bulunduğunu söyleyerek sorunu aşmak istemiştir. Tabi ki, sorun böyle ortaya konunca tikel nesnelere bilgilenmenin ilk basamağı olan duyumsama da kalacak ve tümel altına kaydırılmadığı sürece bilgi olarak tanımlanamayacaktır. Sanat da *şimdi ve burada* olan tikel nesnelere grubunda olduğuna göre bilgi kavramı dışına atılacaktır.

Ama pek çok düşünür için sanat geçeklik üzerine düşünmenin bir yoludur. Hatta kavramsal bilgilenmeden daha temel bir bilişe karşılık gelirler. B. Croce için estetik bir lüks etkinliği olarak, kökü gündelik hayat sezgileri içine girmiş bulunan temel bir etkinliktir. Bu sezgi bilgisi etkinliği zihni bilgi kadar, hatta ondan daha temelli ve ondan daha önce gelen bilgi etkinliğidir (Tunalı,1983:279).

Birçok düşünür sanatı kavrayış olanaklarımızdan atmak istememişler, ama onu sezgisel bir kavrayış biçimi olarak tanımlayarak, onu bir bakıma epistemoloji sorununun dışına taşımak istemişlerdir. Çünkü sezgi tanım gereği tanımlanamaz bir şeydir: Sezgi şeylerin dolaysız, yani hiçbir kanıtı dayanmayan nesnel bağımlılığını gözlemlemedir (Balcı,1993).

Bilgi teorisindeki tikel ve tümel arasındaki geçişin sanat alanında oldukça sıkıntılı olduğu bellidir. Tümel olmadan kavramsal düşünmeden söz etmek ve bilgi iddiasında bulunmak mümkün olmayacağına göre bu sorunun çözülmesi ya da ortaya konulması gerekir.

Bunun için Spinoza'nın bilgi süreciyle ilgili söylediklerine bakmak faydalı olabilir. Spinoza her tanımlamanın bir olumsuzlama olduğunu söylemişti. Yani bir şeyin sarı olduğunu söylemek, onu sarı olmayan şeylerden ayırmak, bir bakıma onun sarı-değil olmadığını söylemektir. Böylece, söylediğimiz ya da düşündüğümüz ya da davranışlarımızda etkisi altında bulunduğumuz ilk bilgi, dünyadaki nesnelere ikiye ayrılmasıyla ortaya çıkacak demektir (Hacıkadıroğlu,1985.154). Demek ki bilimiz her zaman en genel olandan tikele doğru uzanır ve bir nesneyi tanımlarken nesnenin sınıflandırmasının bir ara aşamasını söylemekteyizdir. Böylece klasik deneyci felsefenin, dünyayla ilk ilişkimizi tikel nesnelere kurduğumuz ve onların bilgisini edindikten sonra, bunlar üzerinde yaptığımız bir takım işlemlerle tümelere ulaştığımız yolundaki görüşün kabul edilebilir olmadığı anlaşılmaktadır. Bergson nesnelere kendi başlarına başka şeylerden bağımsız olarak ele alınması algılama için bir lükstür der. Şurası hiçbir şüpheye yer bırakmayacak kadar açıktır ki: algılamanın temelinde bir nesnenin yapısal öğelerinin bir bütün halinde ve soyutlama şeklinde yatmaktadır. Yani algılama olgusunun kendisi aynı zamanda bir soyutlamadır. Bu ayrıca tüm kavramanın da başlangıcıdır (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 187).

Bir nesneyi hiçbir zaman saf ve yalıtık olarak algılayamayız. Tikel bir nesne tümel altına kaydırılır. Ama eleştirel bir göz için olay burada sonlanmaz. Nesnenin duyumsanan içeriği ile tasarımı karşılaştırılır, sınamaya tutulur. Bu anlamıyla sanat gördüklerimizi bir tanımlamadır ve her tanımlama gibi bir olumsuzlamadır. Fakat her olumsuzlama, olumsuzlanana da içerir. Kavram ve görüntü, Eagleton'ın "kant'ta imgesel olan" adlı makalesinde anlattığı özne ve nesneye benzemektedir: birbirlerine üstün gelme savaşı veren, ama birbirlerinin öldüren cazibesinden de vazgeçmeyip, her ıstırap dolu ayrılıktan sonra, yeniden bir kez daha denemeye karar veren birbirine zıt iki eşi anlatan bir masal gibi, özne ve nesnenin dramı, onların birleşip ayrılmalarıyla, uygun ve uygunsuz birliktelikleriyle yüklü bu anlatı, modern felsefi sahneye neden böyle ara vermeksizin hakim olmuş acaba (Eagleton, 1994:125)? Özne ve nesnenin bir türevi olan görüntü ve kavram aynı durumu yaşamaktadır. Dünyanın dildeki anısı, oluş halindeki akışkan haldeki yaşamı karşılayamaz. Kavram görünüşler dünyasını sabitlemek ister, görüntü bu sabitliği yeniden biçimlendirmek için zorlar.

Sanat duyumsanan, hissedilen gerçekliğe, biçimin içrek yapısına sürekli geri dönerek kavrayış olanaklarımızın sürekli bir değişimini, genişletilmesini de beraberinde getirir. Bu bilinenlerle görülenlerin karşılaştırılarak ayrıştırılmasıdır. Görülenlerle bilinenler birbirleriyle örtüşmüyorsa, bilinenlerin yeniden düzenlenmesi gerekecektir.

Sanat her ne kadar kavramsal boyutla ilişki içinde etkinliğini sürdürüyorsa da o kendini bir kavram olarak öne sürmez. O hep duyumsanan hissedilen gerçekliğin, duyumsanan, hissedilen bir imgesi olarak kendini öne koymak ister. Kavram deneyimimizin sembole

bağlanmış bir anısı iken, sanat eseri deneyimin kendisi olarak, yaşadığımız şey olarak kendini dışsallaştırır (Balci,2001).

5. SANAT VE DİL İLİŞKİSİ

İnsan duygu ve düşüncelerini başkalarına iletmek için göstergeler üretir. Bu yüzden insanın ürettiği göstergeler tamamen üretilmiş, yapay göstergelerdir. Bunun dışında kalan doğal göstergeler de vardır. Doğal göstergeler, olaylar arasında doğada bulunan bağlantılara dayanır. Sanat insanın yarattığı yapay göstergeler arasında yer alır. Ama sanat tamamen dilsel yapılar gibi anlaşılabilir göstergeler üzerine kurulmadığı gibi, doğal göstergeler üzerine de kurulmamıştır. Daha çok bu iki göstergenin sentezi olarak tanımlanabilir. Sanat hem doğal göstergelerden yararlanır, hem de dilsel yapılardan. Ama bunlardan farklı bir iletişim biçimidir. (Fatih Balci,2001). Dolayısıyla "...sanat dili kavramı yerine, sanat söylemi ya da sanatsal söylem demek daha doğru bir söyleyimdir. Dil, belli kurallar içinde, olabilirliklerden seçerek var olur, dizgeseldir. Sanatsal söylem gibi dil de, genel söylem içinde yer alır. Söylem bilim diyebileceğimiz göstergebilim, dilbilimi de kapsar. Dil dışı söylemler, dilden daha bireyseldirler, daha esnek ve kuraldışı biçimlenişe daha açıktırlar. Yazı dili, tiyatro dili, resim dili, görsel dil gibi deyimlerin aslında, dilin değişik alanlarında ki biçimlenişini sanısından doğduğunu söyleyebiliriz. Yazı dili dediğimiz şey, dil etkinliğinin, ses ve sözün bir taşıyıcıya bindirilmesidir. Yazı dili yerine, yazılı dil, yazılmış dil diyebiliriz, ancak resim dili söyleyişi, resim söylemini, resimli dile, ya da dilin resimlenişine götürür ki biz buna resimleme (illüstrasyon) diyoruz (Erdoğan,1990:3).

Böylece sanatın bir anlaşılabilir dil olmadığını anlıyoruz. Ama aynı dillerde olduğu gibi, sanatın da kuralları, yapıları bulunmaktadır. Biz nasıl dilin içinde doğup orada yetişiyor, onun tarafından belirleniyorsak, sanatçı da böyle sanatsal göstergeler ve bunların kuralları içinde var olur. Bu olgu bazı sanatsal dönemlerde daha açık görülür. Bu dönemlerde sanatsal göstergeler dil gibi sistematikleşmiştir. Göstergelerin anlamı tamamen herkesin üstünde anlaşıldığı şeylere dönüşmüştür. Örneğin ortaçağ sanatı böyle bir sanattır. Bu çağın sanatı bir simgeler dünyasıdır. Her rengin, biçimin önceden oluşturulmuş ve kabul edilmiş bir anlamı vardır. Hemen hemen, bu simgesel biçimlere yeni bir şey eklenmez, çıkarılmaz. Ortaçağ sanatı, eski mısır sanatı da böyle bir sanattır (Fatih Balci,2001).

Sanatsal iletişim anlaşılabilir dil yapıları gibi işlemez. Dilde iletişimi sağlayan biçimler geçmiş deneyimlerimizin bir form altında anısı olarak çalışırken; sanatta bu, geçmiş tecrübenin biçim üzerinden anımsanması değil yaşanmasıdır. Sanat sadece bir duyum değildir. Düşünme ve duyum yetileri arasındaki ilişkiden ortaya çıkar.

Bu yüzden Suzanne K. Langer'in de dediği gibi sanatsal yapıtları izlemek bir önermeyi düşünmekten çok yeni bir deneyimde bulunmaktır. Sanatsal yapıtlar ancak kendileriyle anlaşılabilirler. Onları tamamen söze dökmek mümkün değildir. Çünkü kavram deneyimin sonunda onun vekili olarak ortaya çıkar ; ve vekil aslın yerini tutmaz. " ... sanatsal hakikat denen şey, duygu biçimlerine varıncaya değin, simgenin hakikatidir- bunlar adı sanı olmayan biçimlerdir ama, duysal kopyalar (replica) biçiminde görüldüklerinde, tanımlanabilirler (Langer,1990:158)

Sanat eserlerinin anlaşılabilir bir dilde ifade edilememesi bu duygu biçimlerinin tamamen bir simgede toplanamamasındandır. Bütün simgeler gerçeği düzenlemek için oluşturulmuştur. Simgeler geriye dönüşlüdür. Sanatsal göstergeler ise geriye dönüşlü değildir ve bize hep bir şimdiki verir.

Bilgi kuramında bilgi, nesne, duyular, kavram ve ulamlar sırasıyla oluşur. Nesneyi algılamadan onu kavramlaştırmak mümkün değildir. Sanatsal biçimler bilginin bu ilk basamağına sürekli bir dönüşü içerir. Bu yüzden sanatsal biçimler deneyim olarak tanımlanır.

Umberto Eco'nun açık yapıt teorisi sanattın bu karakteri üzerine temellenir. Eco'nun sanata yaptığı bu çağdaş katkı, aslında sanatın her zaman kullandığı bir yöntemdir. Deneyim (dünya) olarak sanat eseri, izleyende sürekli yeni duygular uyandıran, karşımda duran şeydir (Eco, 2016)

Sanatın dili gerçekliğin sembole bağlanmış bir vekili değil, gerçekliğin kendisinin bir türevi olarak iş yapmaktadır. Gidimli ve temsili (representational) simgeler arasındaki ayrılık, düz ve sanatsal anlamlar arasındaki ayrıma karşılık olmaz. Temsili simgelerin bir çoğu söylemde yalnız vekildir. Buna karşılık sanatsal simgeler, hiçbir dile çevrilemezler; anlamları büründükleri özel biçime bağlanmıştır her zaman örtülüdürler (implicit) ve herhangi bir yorumla açıklanamazlar (Langer, 1990:157).

Dilsel önermelerin, gerçekliğe uygunluğu, yalnız doğru olup olmadıkları denetlenebilir. Ama sanatsal önermeler böyle bir denetlemeye açık değildir. Burada daha çok bir başarı ve başarısızlık söz konusudur. Aslında sanatsal bir çalışma önermelerin gerçekliğe uygunluğunun doğru olup olmamasından daha çok sanatsal çalışmanın kendi iç işleyişinin başarılı olup olmaması önemlidir denilebilir.

Dil yapıları gerçekliği kavrayabilmek için gerçekliğin sembolik, sigesel biçimlerini yaratmamızda zorunlu olarak başvurduğumuz bir araçtır. Ama gerçeklik anlaşılmalı dillerdeki bu sigesel, sembolik biçimlere indirgenemez.

6. MODERN SANATTA EPİSTEMOLOJİK KRİZ

Modern sanatın ve epistemolojinin temel savı olan dünyanın yazı, ses, işaret görüntü temsil edilebileceği, yansıtılabileceği epistemolojik tartışma ve sanatsal arayışlar sırasında bir çıkmaza girer. Söz konusu krizi her ne kadar Tractatus'ta mantıkçı pozitivizmin en dikkate değer örneğini sunmuş olsa da, daha sonraki Felsefi Soruşturmalar adlı yapıtında Wittgenstein tarafından dile getirilmiştir. Bu çalışmada Wittgenstein, sözcüklerin anlam bakımından temsil etmiş oldukları nesneye tekâbüliyetine vurgu yerine, işlevsel farklılıklarına dikkat çeken "dil oyunları" teorisini geliştirmiştir. Dil oyunları teorisi açısından, sözcük ve cümlelerin tek bir işlevinin olduğunu düşünmek, idealin gerçekten de varolduğu düşüncesini zorunlu hâle getirir ki, Wittgenstein'a göre, sözcüğün belirlenmiş bir anlamının olduğu düşüncesi mitik bir düşünce, göreceliği reddeden mutlak yalınlık fikri de felsefi bir üst kavramdır. Bu yüzden modern epistemolojinin evrensel dil ve bilgi arayışına karşıt bir şekilde Wittgenstein, dil oyunu terimiyle, "dili; konuşmanın, bir etkinliğin ya da bir yaşam biçiminin parçası" olarak yorumlamak suretiyle, kullanılan dil oyunu çeşitliliği kadar anlamlılık ölçütünün olduğu sonucuna varmıştır. Yaşam tarzlarının ve buna bağlı olarak anlam dünyalarının çokluğu dikkate alındığında, herhangi bir dilin evrensellik vasfını taşıyamayacağı, dolayısıyla gerçekliği temsil edebilme gücüne sahip olamayacağı da açık hale gelecektir. (Küçükalp,2003:92)

Söz konusu kriz ise sanat alanındaki temsil arayışları sırasında üretilen sanat akımları bolluğunda ve her akım/üslup sonucunda yaşanan tatminsizlik ve başarısızlık hissinde ortaya çıkar. Tüm bu arayış ve çabalar mükemmel, kesin bir temsilin bulunamayacağı düşüncesine sanatçıları sevk edecektir. Bu düşünceleri J. F. Lyotard, İ. Kant'ın sanat ve estetik üzerindeki düşüncelerine dayandırarak şöyle ifade edecektir:

Modern sanatın (buna edebiyatta dahil) dayanağı, avangardların mantığının da aksiyomlarını, yücenin estetiğinde bulduğumu düşünüyorum. Özellikle Kant'a göre, yüce duygusu ki aynı zamanda yücenin duygusudur, güçlü ve anlaşılmaz, ikircikli bir duygudur. Aynı zamanda hem haz hem de acı ihtiva eder. Daha doğrusu burada haz acıdan kaynaklanır. Başkalarının nevroz ya da mazoşizm olarak adlandırdıkları bu çelişki, Augustinus ve Descartes'dan gelen ve Kant'ın da radikal bir biçimde sorgulamadığı özne felsefesi gereği içinde, öznenin yetileri- kavramsallaştırma yetisi ile "gösterme" yetisi- arasında bir çatışma

olarak gelişir. Bilgi, önce sözcenin anlaşılabilirliği ve sonra da kendisine “uygun düşen” “durumlar”ın deneyden elde edilebilirliğiyle ile koşullanmıştır. Güzelliğin varolama koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın iletilen “durum” (sanat yapıtı) karşısında, bu yapıtın uyandırdığı her türlü yarardan bağımsız haz duygusunun ilke olarak evrensel (pratik olarak da hiçbir zaman sağlanamayacak) bir konsensusa çağırıyor olmasıdır.

Beğeni böylece kavramsallaştırma kapasitesi ile, kavrama tekabül eden bir nesneyi göz önüne getirme, gösterme yetisi arasında, Kant’ın refleksif yargı dediği yargı türüne yol açan belirlenmemiş, kuralsız bir uyumun, haz kipi altında yaşanabileceğine tanıklık eder. Yüce ise başka bir duygudur. Öncekilerin aksine, imgelem prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında ‘yüce’ ortaya çıkar. Evren (varolanın bütünlüğü) ide’sine sahibiz, ama bu ide’yi kendisine bir örnek teşkil edecek, duyumsanabilir bir nesne aracılığıyla görünür kılamıyoruz... dolayısıyla tüm bunlar, yani gösterimleri imkansız ide’ler, gerçekliğe (deneye) ilişkin hiçbir şey bildirmiyorlar, güzellik duygusunu uyandıran, yetilerin özgür uyumunu da, imkansız kılıyorlar; beğenin oluşumunu ve sabitleşmesini engelliyorlar. Bunların gösterilemez oldukları söylenebilir (Jameson ve diğ., 1994: 51-52).

Lytard’a göre tüm bir modern sanat bu gösterme kapasitesinden kuşku üzerine kuruludur. Modern sanat bu gösterimi, ancak gösterimin negatif kutbundan yapabilecektir. Sanat deneysellik kulvarına buradan girer.

Peter Bürger “Avangard Kuramı” adlı kitabında gösterdiği gibi öncelikle klasik sanatın bilinçsizce kendine duyduğu güveni eleştiri marifetiyle yıkan avangart yani modern sanat onun kendinden menkul ve insan yarattığı olduğunu gizleyen estetik anlayışını yerle bir ettikten sonra bel bağladığı tekniklerin kültür endüstrisi tarafından içinin boşaltılması ile boşa düşmüştür. Epistemolojik olarak da oldukça kaygan ve belirsiz bir zeminde hareket etmek zorunda kalan modern sanat, gösterimin negatif kutbunu çoğalttıkça bir yöntemler ve üsluplar enflasyonu olacak, tüm bu arayışlar ve çabaların sonucunda sanatsal alanın vardığı yer kendi pratiğine olan bir inançsızlık olacaktır.

7. EPİSTEMOLOJİK KRİZ VE SANATIN SONU

Tüm bu akımlar ve arayışlar içinde var olan ve gittikçe belirginleşen bir olgu dikkatimizi çeker. Bu olgu sanat alanında görüntünün geri çekilmesi ve açılan boşluğa metnin yerleşmesidir. Kant’ın insan aklında gerçekliği temsil için tespit ettiği iki yetiden biri olan gösterme yetisi paralize olmuş bir durumdadır ve kendi etkinliğin temelinde gösterme, görüntülerle ile temsil etme olan sanatçılar artık görüntünün kendisinden ümit kestiklerinden, görüntü üretmekten vazgeçmişler bunun yerine metni ikame etmenin yollarını aramaya başlamışlardır. Artık sanat dediğimiz şey daha çok bilinci talep etmekte; söze, metne gittikçe artan bir yoğunlukta yer vermektedir. Sanki sanatsal nesnelere artık bazı kavramları tartışmamız için üretilmekte, konvansiyonel sanatın o biricik, aşkın nesnesi, metinsel bazı içerikleri tartışmamız için bahane haline gelmektedir.

Brian Wallis sanat ve ‘metin’ arasında artık son yirmi yılda büyük bir hızla artan değişen rolleri şöyle dile getiriyor: ‘Günümüzde konu artık sanat eleştirisinin nasıl en iyi şekilde sanata hizmet verebileceği değil, tam tersine, sanatın eleştirel ve teorik eyleme nasıl dolgun ve zengin bir zemin hazırlayabileceği’ diyor. Yani kısaca, eskiden asıl konu olan resimlerin kendileriydi. Ve metin elinden geldiği kadar onların anlaşılmasına çabalayan yardımcı bir öğeydi. Bugün ise, ana konu metnin kendi içeriği ve gelişmesi. Yazarların bütün felsefi ve eleştirel mantıklarını geliştirirken ve sergilerken, örnek olarak söz etmeyi seçtikleri resimler de onların ana prensiplerinin küçük birer illüstrasyonu olma konumuna düşmüşlerdir (Baykam, 1990: 290-291).

Hegel sanattaki bu dönüşümü içsel bir zorunluluk olarak daha önceden tespit etmiş, bu dönüşümün sanatın ölümü olacağını ilan etmişti: Resmin hakikati, konusu olan salt varoluşta değil, salt varoluşun hakikati, onu görünüşe dönüştüren, onda bulunan ve anlamı gizleyen, ayrıntıları ayıklayan, seçen, yeniden biçimlendiren resimdedir. Sanat yapıtı varoluşu 'idealleştirerek' onun hakikatini açığa vurmaktadır. Sanat, salt varoluşu görünüşe dönüştürürken, yeniden biçimlendirirken duyulanabilir olanı yadsıdı. Ama bu yadsıma yeterli bir yadsıma değildir Hegel için. Çünkü sanat yapıtı duyulanabilir olanı yadsımak için yine duyulanabilir bir şey olmak zorundadır. Sanat yapıtı maddesellikten hiçbir zaman tümüyle kurtulamıyor. Böylece o, figür değiştirmesine neden olduğu maddeselliğin tutsağı olmaktan vazgeçemiyor. Bunu tümüyle başardığı an o artık sanat yapıtı olmaktan çıkacaktır (Bumin,1982:104).

Hegel'e göre sanat bir dil öncesi durumu işaret etmektedir. Sanat kavrama yaklaştıkça ölümünü yaşayacaktır. Ama bu Hegel için üzüntü verici bir durum değildir; çünkü sanat kötü konuşulan bir dildir. Sanatın ölümü aklın doğuşunu müjdelemektedir.

8. SONUÇ

Modernitenin gerçeklikle olan ilişkimizde yaratmış olduğu köklü değişim tüm disiplinleri olduğu gibi sanatı da yeniden tanımlamış ve biçimlemiştir. Sanata diğer disiplinlerle verilmiş olan gerçekliğin ele geçirilmesi ve toplumun yeniden inşası görevi modernitenin bilgi koşulları üzerinde yürütülmek zorundaydı. Modernitenin Kant'ın felsefesinde somutlanan her disiplinin kendi varlık koşullarını gözden geçirmesi ve arındırması için yaptığı zorlama, disiplinin epistemolojik olarak modern bilgi süreçlerine olan problemleri ilişkisini oraya koymuştur. Yani sanatın modern bilgi rejimi içindeki yeri bulunmamakta ama sanata bir şekilde bilgi statüsü verilmiştir. Bu durum ise sanatsal alanda krizlere ve sanatın sonu düşüncelerine yol açmıştır.

Sanat alanı, yaşanan bu krizin sonucu olarak modernitenin şafağında kendini dayandırdığı duyum temelli entelektüel varlığını kavramsal lehine aşmaya ya da duyum temelini inkâr ederek ama halen sanatsal alanda kaldığı iddiasını da sürdürerek varlığını devam ettirmektedir.

KAYNAKÇA

- ALTUĞ, Taylan., 1989, *Kant Estetiği*, Payel yay., İstanbul
- ALTUĞ, Taylan., 1989, *Modern Felsefede Metafiziğin Elenmesi ve YolAçtığı Bilgi Kuramsal Sorunlar*, Ege Üniv. Edebiyat Fak. yay.No:50, İzmir
- BALCI, Fatih., 2001, “Kendinde Bir Gerçeklik Olarak Fotoğrafın Resim Sanatına Yansması”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi
- BAYKAM, Bedri., 1990, Post-Modernizm: Hayalet mi yoksa Kaygan Bir Balık mı?, Boyanın Beyni, GİAD(Genç İş Adamları Derneği), İstanbul
- BUMİN, Tülin., 1982, Hegel’de Sanatın Ölümü Üzerine Bir Deneme, Seminer Dergisi, Psikoloji, Eğitim, Antropoloji Araştırmaları, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Yayınları. Haziran, Sayı: 1, İzmir
- EAGLETON, Terry., 1994, “Kant’ta İmgesel Olan”, Çev.Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştirisi*
- ECO, Umberto., 2016, Açık Yapıt, Çev: Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul
- ERDOĞAN, Bilal., 1990, “Söylem ve Söylen Üstüne”, *Mavi Derinlik*, Haziran-Temmuz
- GENÇ, Adem ve SİPAHİOĞLU Ahmet., 1990, *Görsel Algılama*, Sergi yay., İzmir
- HACIKADİROĞLU, Vehbi., 1985, *Bilgi Felsefesi*, Metis yay., İstanbul
- HARVEY, DAVID., (2006). Postmodernliğin Durumu: Kültürel Kökenlerin Değişimi, (Çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul
- JAMESON, LYOTARD, HABERMAS, 1994, *Postmodernizm*, Haz: Necmi Zeka, K1y1 yay., İstanbul
- JEANNIERE, ABEL., (1994). “Modernite Nedir?” (Çev: Nilgün Tatal-Küçük),
- KAHRAMAN, Hasan Bülent., 1995, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Yapı Kredi Yay., İstanbul
- KAHRAMAN, Yakup., 2017, MODERN EPİSTEMOLOJİNİN TEMEL REFLEKSİYONU OLARAK YÖNTEMSEL DÜŞÜNMENİN ZEMİNİ, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), Güz, sayı: 24
- KRISTELLER, Paul Oskar., 1965-1980, *The Modern System of the Arts. Collected Essays*. NJ: Princeton University Press, s 163-227den çevrilmiştir
- KÜÇÜKALP, Kasım., MODERN EPİSTEMOLOJİK KRİZ VE POSTMODERN EPİSTEMOLOJİ,
http://isamveri.org/pdfdrq/D02237/2003_2/2003_2_KUCUKALPK.pdf
- LANGER, Suzanne K., 1990, “Sanatsal Anlamlamanın Oluşu”, *Yeni Düşün*, Çev. Yakup Şahin,
Modernite versus Postmodernite, (Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, Ankara
- ÖZÜGÜL, Oğuz., 1991, *Pozitivizm ya da Mantık Olarak Felsefe*, Us yay. İstanbul
- PAZ, Octavio., 1994, Şiir ve Modernite, Çev: Nilgün Tatal-Küçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara
- SHİNER, Larry., 2004, Sanatın İcadı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- ŞAYLAN, Gencay., 1996, Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm, (Ders Notları), TODAİE Yayınları, Ankara

ŞİMŞEK, İsmail., 2014, ANTİKÇAĞDAN ALMAN İDEALİZMİNE; ESTETİK BİR DEĞER OLARAK GÜZELLİK, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 41, Erzurum

TUNALI, İsmail., 1984,*Estetik*, Cem yay., İstanbul

TUNALI, İsmail.,1983, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik-B. Croce Estetiğine Giriş*, Remzi Kitabevi yay.,İstanbul

YILMAZ, Aytekin., 1996, *Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar*, Vadi Yayınları, Ankara

Journal of Arts

Cilt / Volume 2, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 16-36

E - ISSN: 2636-7718

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

DOI: 10.31566/arts.2.002

Araştırma Makalesi / Research Article

KOLEKSİYONLARI YEREL, BÖLGESEL YA DA DÜNYA GENELİNE DAYALI SERAMİK MÜZESİ ÖRNEKLERİ

SAMPLES OF CERAMIC MUSEUM OF WHICH COLLECTIONS LOCAL, REGIONAL OR BASED ON WORLD CERAMICS

Halide OKUMUŞ ŞEN*

* Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel El Sanatları
Bölümü, TÜRKİYE, E-mail: halideokumus@yahoo.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1359-4832>

Geliş Tarihi: 25 Kasım 2018; Kabul Tarihi: 19 Ocak 2019

Received: 25 November 2018; Accepted: 19 January 2019

ÖZET

Müzeler toplumların belleğinin korunduğu, paylaşıldığı ve gelecek kuşaklara aktarıldığı mekanlardır. Seramik ise geçmişten günümüze izlerin takibinde en önemli bilgi kaynaklarından biridir. Günümüzde, seramik dahil her alandan arkeolojik buluntularla, geleneksel ya da çağdaş eserlerin birlikte sergilendiği müzeler dışında, koleksiyonu sadece seramikten oluşan müzeler de bulunmaktadır. Bu müzeler, koleksiyonları yerel, bölgesel ya da dünya geleneksel seramiğine dayalı olsa da çağdaş seramiklere özellikle yer vermektedirler.

Çalışmada; koleksiyonları yerel, bölgesel ya da genel seramiklerden oluşan seramik müzelerine örnek olmaları bakımından; Seramik Müzesi Keramion, Raeren Seramik Müzesi, Uluslararası Faenza Seramik Müzesi ve Düsseldorf Hetjens Seramik Müzesi tanıtılmıştır. Dünya seramik tarihinin yansıtıldığı müzelerde Anadolu kökenli binlerce yıllık arkeolojik buluntuların yanında geleneksel İznik, Kütahya, Çanakkale seramiklerimizin de sergilendiği görülmektedir.

Çalışmanın amacı; seramik geçmişimize sahip çıkmak adına, yurtdışı örneklerde olduğu gibi, geleneksel seramiklerimiz yanında, ulusal ve uluslararası sanatçıların çağdaş eserlerinin de sergilendiği seramik müzelerimizi kurmamız konusunda farkındalık oluşturmaktır.

Anılan müzeler ve sergilenen eserler yerinde incelenmiştir. Kullanılan görsellerle müzelerin mekanları ve koleksiyonları yansıtılmaya çalışılmıştır. Konu hakkındaki bilgiler ilgili kitap, makale, katalog ve internet kaynakları ile desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müze, Keramion, Raeren, Faenza, Hetjens

ABSTRACT

Museums are places where the memory of communities is preserved, shared and passed on to future generations. Ceramics is one of the most important sources of information in the pursuit of traces. Nowadays, there are museums, collections consist of only ceramics, except for museums where traditional or contemporary works are exhibited, with archaeological finds from all areas including ceramics. Although these collections are based on local, regional or world traditional ceramics, they give place to contemporary ceramics especially.

In this study; with regard to examples of ceramic museums collections of local, regional or general ceramics, Ceramic Museum Keramion, Raeren Ceramic Museum, International Faenza Ceramic Museum and Düsseldorf Hetjens Ceramic Museum were introduced. In the museums where the world ceramics history is reflected, it is seen that thousands of years of archeological finds of Anatolian origin, as well as traditional Iznik, Kütahya and Çanakkale ceramics were exhibited.

Purpose of the study; Our aim is to raise our awareness of establishing ceramic museums in which we exhibit contemporary works of national and international artists, as well as our traditional ceramics, as in the case of overseas examples.

The mentioned museums and the exhibits were examined on the site. The spaces and collections of museums were tried to be reflected by the visuals used. Information about the subject has been supported with related books, articles, catalogs and internet resources.

Keywords: Museum, Keramion, Raeren, Faenza, Hetjens

1. GİRİŞ

Müzeler insanlığın geçmişine ayna tutmakla birlikte geleceğin temellerinin atılmasına katkı sağlaması bakımından dünya ortak mirası konumundadırlar. Dünya çapında ünlü müzelerin hemen hemen hepsinin koleksiyonlarında Anadolu kökenli seramikleri görmek mümkündür. Seramik üretiminin çok daha geç devirlerde başladığı yerel seramik üretim merkezlerinde dahi zengin, geleneksel ve çağdaş eser koleksiyonuna sahip seramik müzeleri bulunmaktadır. Genellikle kuruluş aşamaları bağış koleksiyonlara ve bağış eserlere dayalı olan bu müzeler, yine bağış ve satın alma yoluyla koleksiyonlarını büyütmektedirler. Ülkemizde ise binlerce yıllık zengin seramik mirasımıza rağmen seramik müzelerinin daha yeni yeni açılıyor olması, müzeciliğimizin dünya geneline göre çok daha geç tarihlerde başlamış olması ile açıklanabilir. Günümüzde yerel, bölgesel ya da dünya genelinden geleneksel ve çağdaş seramiklerin sergilendiği müzelerimiz yok denecek kadar azdır.

Oysa seramik geçmişi çok daha yeni olmasına rağmen, yurt dışında koleksiyonlarını yerel, bölgesel ya da genel seramiklerden seçerek oluşturan seramik müzeleri bulunmaktadır. Koleksiyonu yerel Frechen Sermiklerine dayanan Seramik Müzesi Keramion, koleksiyonunda genel olarak Raeren bölgesi seramik örneklerini bulunduran Raeren Seramik Müzesi, dünya seramik örneklerini bulunduran Uluslararası Faenza Seramik Müzesi ve dünya seramik tarihinin yansıtıldığı Düsseldorf Hetjens Seramik Müzesi bunlardan sadece birkaç tanesidir. Bu müzeler, koleksiyonları yerel, bölgesel ya da dünya geleneksel seramiğine dayalı olsa da çağdaş seramiklere de özellikle yer vermektedirler. Düzenledikleri sempozyumlar, çalıştaylar, yarışmalar yoluyla alana katkı sağlarken, kendi koleksiyonlarını da genişletmektedirler.

2. SERAMİK MÜZESİ KERAMİON

Keramion; Almanya, Köln yakınlarında, eski seramik üretim merkezi Frechen'de yer almaktadır. Sanayici ve kolleksiyoner Dr. Gottfried Cremer'in (1906-2005) modern seramik koleksiyonunu sergilemek üzere 1971'de inşa edilmiştir (Görsel 1). Avrupa'nın en büyük özel

koleksiyonlarından birine sahip olan müzede, Cremer Koleksiyonu yanında Tarih Müzesi Koleksiyonu'na ait geleneksel Fechen seramikleri sergilenmektedir (URL-1, 2018).

Görsel 1. Seramik Müzesi Keramion



(URL-23, 2018)

Arkeolojik kazılarda çıkan yanmış fırın parçaları, Fechen'de 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üretim faaliyeti olduğunu göstermektedir (URL-2, 2018). Müzede 1.200 adet envanterli stoneware bulunmaktadır (URL-1, 2018). Tarihi stoneware seramiklerin tanımlayıcı özelliği, tuz sırlı olmaları ve üretim boyunca kullanılan sakallı yüz maskeleridir (Görsel 2, 3), (URL-3,2018), (URL -4, 2018).

18

Görsel 2, 3. Meşe Palamudu, Yaprak, Sakallı Maske Rölyefli Sürahi Örnekleri,



Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion, 2017.

18. ve 19. yüzyıldan kalma, renkli dekorlu, hayvan ve insan figürlü, çiçek desenli kurşun sırlı kaplar da Frechen'de yerel üretim için tipiktir (Görsel 4, 5, 6). Müzede 250 adet earthenware bulunmaktadır (URL-5, 2018).

Görsel 4, 5, 6. 18-19. yy. Sıraltı Dekorlu Ferchen Seramikleri Örnekleri



Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion, 2018.

Cremer Koleksiyonunda, 35 ülkeden 500'den fazla sanatçıya ait yaklaşık 5.000 seramik obje yer almaktadır (URL-5, 2018), (Keramion, 2008). Müze, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çağdaş seramiklerin kesitini sunmaktadır (Görsel 7, 8, 9, 10).

Özellikle farklı Avrupa ülkelerinden tanınmış temsilcilerin seramik çalışmaları ile seramikle ilgili sanatsal ve teknik imkânların çeşitliliği izlemektedir. Koleksiyonun parçaları çeşitli temalar altında düzenli aralıklarla sergilenmektedir. Ayrıca 1992'den beri açık alanda bir heykel parkı yer almaktadır (Görsel 11,12), (URL-5, 2018).

**Görsel 7, 8. Herman Muys, Sandalye I, Sandalye III, 1989, Dr. Elmar Kalthoener
Bağışı, Env. No: S/M8349, Env. No: S/M8351**



Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion, 2017.

Görsel 9. Christiaan Paul Damsté, *Obje, Sanatçı Bağışı*, Env. No: S/M8285 + S/M8287



Fotoğraf: Halide Okumus, Keramion, 2017.

Görsel 10. Kiho Kang, *Hacimler ve Odalar Arası İlişki*, 2013, Seramik Dostları
Topluluğu Bağışı, Env. No: S/M8740



Fotoğraf: Halide Okumus, Keramion, 2017.

Görsel 11. Valter A. Haufelder, Zamansal Atlama 1994



Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion, 2017.

Görsel 12. Kurt Derkum, 1960' lardan Altı Çeşme Figürü



Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion, 2017.

3. RAEREN SERAMİK MÜZESİ

Belçika'da 14. yüzyılda inşa edilmiş olan tarihi Raeren Kalesi 1963'ten beri Raeren Seramik Müzesi olarak ziyaretçilerini karşılamaktadır (Görsel 13). Müzenin koleksiyonunu, 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana Raeren'de çıkan arkeolojik buluntular oluşturmaktadır. 14. yüzyılın sonundan beri farklı kullanımlara yönelik stoneware çeşitliliğine genel bir bakış sunan tek kurumdur (URL-6, 2018).

Görsel 13. Töpferi Museum Raeren, Raeren Kalesi



(URL-7, 2018)

Müze koleksiyonu, diğer Rhenish üretim merkezleri Siegburg, Köln, Frechen, Westerwald, Langerwehe (Görsel 14) ve Doğu Alman stoneware tarihi çanak çömleklerin yanı sıra Roma çanak çömleklerini de içermektedir. Ayrıca müze, yıllık Euregio Seramik Piyasasından yeni alımlarla çağdaş seramik koleksiyonunu sürekli olarak genişletmektedir (URL-6, 2018).

22

Görsel 14. Ren Bölgesi Seramik Üretim Merkezleri



(URL-8, 2018)

Görsel 15. Raeren Seramik Müzesi Koleksiyonu



(URL-9, 2018)

Görsel 16. Raeren Seramik Müzesi Koleksiyonu



Fotoğraf: Halide Okumuş, 2018.

Görsel 17. Raeren Seramik Müzesi, Ödül Alan Eserler Koleksiyonu



Fotoğraf: Halide Okumuş, 2018.

Görsel 18, 19, 20, 21. Raeren Seramik Müzesi,Ödül Alan Eserler Koleksiyonu



Fotoğraf: Halide Okumuş, 2018.

Görsel 22. Raeren Seramik Müzesi Koleksiyonu



Fotoğraf: Halide Okumuş, 2018.

4. FAENZA ULUSLARARASI SERAMİK MÜZESİ

Dünya seramik tarihinin izlenebildiği Uluslararası Seramik Müzesi (Görsel 23, 24), Faenza’da doğmuş ünlü matamatik ve fizik bilgini Evangelista Torricelli’ye adanmış, birçok İtalyan ve Avrupalı seramikçinin çalışmalarının yer aldığı serginin sonunda, Eylül 1908’de kurulmuştur. Katılımcıların seramiklerini bağışlaması müzenin başlangıcı olmuştur.

Kurumun büyümesi, 1944 yılının Mayıs ayında düşen bir bombanın ağır tahribi ile gerileme yaşamıştır. Müzenin kurulmasında eserlerin çoğunu yapan ve müze yöneticisi olan Gaetano Ballardini “Ölümden Diriliş” sloganıyla, büyük bir kararlılıkla, işbirlikçilerinin ve Faenza halkının yardımıyla, ulusal ve uluslararası temas ağlarından da destek alarak, koleksiyonlarını yeniden düzenlemiş ve müzeye yeni bir ivme kazandırmıştır (URL-10, 2018).

Görsel 23, 24. Faenza Uluslararası Seramik Müzesi



(URL-11, 12, 2018)

Müzedeki dünya seramiklerinden örnekler bir sistematik içerisinde izlenebilmektedir. Koleksiyonlar aşağıdaki gibi gruplandırılmıştır (URL-13, 2018):

- Uzak Doğu: Çin, Japonya, Güney Doğu Asya
- Precolombian seramikler
- Klasik seramikler
- Antik Yakın Doğu'dan -Seramikler
- İslamic seramikler koleksiyon
- Orta Çağda -Faenza seramikleri
- Faenza: 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar majolica
- Rönesans, İtalya merkezlerinden seramikler
- 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar İtalyan seramikleri
- Modern ve Çağdaş bölüm
- 20. Yüzyıl Uluslararası Heykel
- 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Avrupa seramikleri
- Popüler ve inanç seramikleri
- Orta Çağ'dan Modern Çağ'a, Batı ve Doğu Arasında Yer ve Duvar Kaplama seramikleri
- Bioseramikler
- Bağış eserler ve bağış PaoloMereghi koleksiyonu İtalyan majolica seramikleri

Müzenin birinci kattaki başlangıç noktasında, koleksiyonun her alanını temsilen sunulan ve çoğunlukla müzeye bağışlanmış olan eserler yer almaktadır. Bağışlanmış özel koleksiyon örneği olan PaoloMereghi koleksiyonu, 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar majolica seramik örneklerini sunmaktadır (URL-14, 2018). Müzenin çağdaş seramik koleksiyonu, dünya güncel seramik sanatının izlenmesine olanak tanımaktadır (Görsel 26, 27, 28, 29).

Görsel 25. Faenza Uluslararası Seramik Müzesi, Mayolika Dekorlu Seramikler



(URL-15, 2018)

Görsel 26, 27, 28, 29. Faenza Uluslararası Seramik Müzesi, Çağdaş Eserler



(URL-16, 2018)



(URL-17, 2018)



(URL-18, 2018)



(URL-19, 2018)

5. HETJENS MÜZESİ – ALMAN SERAMİK MÜZESİ

Hetjens Müzesi 1830-1906 yılları arasında yaşayan sanayici ve sanat koleksiyoncusu Laurenz Heinrich Hetjens'in mirasına dayanarak 1909 da belediye müzesi olarak açılmıştır (Görsel 30). Müzenin kuruluşunda diğerleri yanında, Ren stoneware koleksiyonu mevcut müzenin temelini oluşturmaktadır. Yıllar geçtikçe, 8000 yıllık seramik tarihini sunmak için müze, bağış ve seçici alımlar vasıtası ile genişletilmiştir. Tüm kıtalardan seramik ürünler bir çatı altında birleştirilerek, eşsiz bir müze geliştirilmiştir.

Görsel 30. Hetjens Seramik Müzesi



(URL-20, 2018)

Daimi koleksiyonda yaklaşık M.Ö. 6000 tarihli erken Anadolu seramiklerinden, antik vazolara, İtalyan majolika (çinisi), resimli fayanslar, Doğu Asya porselenleri ve çağdaş seramikleri ile seramik alanı geniş bir yelpazede izleyiciye sunulmaktadır.

Kullanım seramikleri dışında, abartılı süslemeler ve üç boyutlu çalışmaları ile başarılı işçiliği olan eşsiz parçalar da yer almaktadır. Toplam mevcut stoku 20.000 adet üzerinde olan Hetjens Müzesi, başlangıcından günümüze kadar seramik tarihini gösteren dünya çapında tek müzedir. Koleksiyonun büyük bir kısmı 8.500 metrekarelik sergileme alanında halka sunulmaktadır (URL-21, 2018).

Müzedeki farklı temalar üzerinde gerçekleştirilen özel sergiler yapılmakta ve bu sergiler çoğunlukla kataloglanmaktadır.

Müzenin koleksiyonda yer alan seramikler aşağıdaki şekilde gruplandırılmıştır. (URL-22, 2018),

- Erken dönemler ve atikite,
- Afrika,
- Ön Kolombiya,

- Avrupa earthenware (1000-1150)
- Stoneware (1150-1400),
- İslam,
- Avrupa fayans,
- Doğu Asya,
- Avrupa Porselen,
- 20-21. yüzyıl seramikleri

Müzedeki en eski seramikler Anadolu Hacılar'da bulunmuş kaplardır. Elle şekillendirilmiş, oksit boyalı, Anadolu Hacılar, M.Ö. 6 binyılına tarihlenen kap, müzeye Dr. Günter Cremer hediyesidir (Görsel 31). İç Anadolu Hitit kökenli, ahşapları yenilenmiş yük vagonu şeklindeki seramik ise M.Ö. 2000 civarlarına tarihlenmektedir (Görsel 31).

Görsel 31, 32. Koleksiyondaki Anadolu Seramikleri



(URL-22, 2016)



(URL-22, 2016)

Müzedeki en büyük nesne bugün Pakistan olan Multan'dan bir kümbettir. Sıraltı boyama dekorlu earthenware kümbet yaklaşık 1680 tarihlidir (Görsel 33).

Görsel 33. Pakistan, 1680, Kümbet



(URL-24, 2018)

İslam seramikleri katagorisinde duvarlarda ve vitrinlerde sergilenen İznik, Kütahya, Çanakkale seramiklerinin en yetkin dönemlerine ait örnekleri görmek mümkündür (Görsel 34, 35, 36) .

Görsel 34, 35, 36. Koleksiyonda Sergilenen İznik Seramikleri



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018.

Müze koleksiyonundaki İznik seramikleri 16 - 17. yüzyıllara tarihlenmiş astarlı, şeffaf sıraltına çok renkli dekorlu sürahiler, maşrapalar ve tabaklar İznik seramiklerinin nadide örneklerindedir (Görsel 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43).

Görsel 37, 38, 39. 16-17. yy. Beyaz Astarlı, Sıraltı Dekorlu İznik Seramikleri



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018.

Görsel 40, 41. 16-17. yy. Beyaz Astarlı, Sıraltı Dekorlu İznik Seramikleri



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018.

Görsel 42, 43. 16-17. yy. Beyaz Astarlı, Sıraltı Dekorlu İznik Seramikleri



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018.

Müzedeki, Kütahya ve Çanakkale seramikleri örnekleri de koleksiyonun sergilenen parçaları arasında yer almaktadır. Kütahya seramikleri 18. yy. tarihli, beyaz astarlı, sıraltı

dekorludur (Görsel 46, 47, 48). Çanakkale seramiklerinden 18. yy. tarihli tabak, beyaz astarlı, sıraltı dekorludur ve 19. yy. tarihli testi, beyaz astarlı, yeşil sırlıdır. (Görsel 49, 50).

Görsel 44, 45. Kütahya ve Çanakkale Seramikleri



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018.

Görsel 46, 47, 48. 18. yy. Beyaz Astarlı, Sıraltı Dekorlu Kütahya Seramikleri



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018.

Görsel 49, 50. Çanakkale, 18. yy. Tarihli, Beyaz Astarlı, Sıraltı Dekorlu Tabak ve 19. yy. Tarihli, Beyaz Astarlı, Yeşil Sırlı Testi



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018.

Diğer seramik müzelerinde olduğu gibi Hetjens Seramik Müzesi koleksiyonunda da çağdaş eserler önemli bir yer tutmaktadır. Müze gerek satın alma gerekse bağış yolu ile dünyaca ünlü sanatçıların eserlerini koleksiyonlarına kazandırmaktadır.

Görsel 51. Pablo Picasso (1881), Sürahi 1948



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018

Görsel 52. Günther Uecker (1930), Porselen ve metal 1973



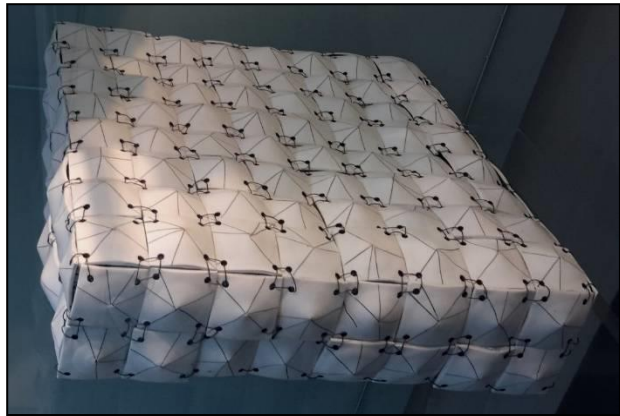
Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018

Görsel 53. Harumi Nakashima (1950), Porselen 2007



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018

Görsel – 54, 55, 56: Ursula Commendeur (1958), Porselen, 2011, 2017



Fotoğraf: Halide Okumuş, Hetjens Museum, 2018

6. SONUÇ

Ülkemizde binlerce yıllık seramik geçmişimiz olmasına rağmen, bu alanda seramik müzelerimiz yok denecek kadar azdır. Oysa kültür ve sanata önem veren ülkelerde geleneksel üretim merkezlerinde dahi geleneksel ve çağdaş eserlerin birlikte sergilendiği müzeler bulunmaktadır. Dünya seramiklerinin yer aldığı Faenza Uluslararası Seramik Müzesi'nde ve Hetjens Seramik Müzesi'nde Anadolu kökenli seramikler sergilenmektedir. Anadolu kökenli seramiklerin teşhir edildiği yabancı müzelerde, zengin seramik mirasımıza yakışır nitelikte çağdaş seramik eserlerimizle de yer almamız geçmişimize ve geleceğimize olan sorumluluğumuzdur.

Zengin seramik mirasımıza sahip çıkılması, geleneksel seramiklerimiz yanında, ulusal ve uluslararası sanatçıların çağdaş eserlerinin de yer aldığı seramik müzelerimizin açılması, ilgili kurum ve kuruluşların yanında seramik alanında faaliyet gösteren bireylerin de çabaları ile mümkün olabilecektir.

Çalışmada adı geçen müzelerde geleneksel ve çağdaş seramik koleksiyonun temeli ya da gelişiminin satın alama ve bağış yoluyla gerçekleştirilmiş olduğu görülmektedir. Müzeler insanlığın ortak mirası olup sanatın evrenselliği bağlamında, müzeye bağış yolu ile kazandırılmış eserlerin, müze aracılığı ile daha çok kişiye ulaşması mümkün kılınmıştır.

Köklü bir seramik geçmişine sahip olan ülkemizde benzer müze örneklerinin yer alması ve desteklenmesi, geçmişimize ışık tutup korurken, geleceğimize de kültürel ve sanatsal açıdan katkı sağlayacaktır.

Müzelerin gezilmesi, sergilerin izlenmesi, eser satın alınması, eser bağışlanması kişilere verilecek kültür ve sanat eğitimi ile sağlanabilir. Koleksiyonerlik müzelerin kurulmasında ve desteklenmesinde önemli yer tutmaktadır. Ancak koleksiyonerlik özel ilgi ve sevgiye dayanıyor olsa da mali kaynak gerektirmesi yanında sanatsal ve kültürel açıdan gelişmişlikle de doğru orantılıdır. İlgili alanlarda eserlerin korunması, buna kaynak ayrılması, satın alınması ve gerektiğinde bağış yapılması insanlığa katkı anlamına gelmektedir. Bu bilincin oluşturulması evrensel bakış açısının geliştirilmesi ile mümkün olabilecektir.

KAYNAKÇA

- MENICKEN, R., 2013, *Raerener Steinzeug Europäisches Kulturerbe, Töpfereimuseum Raeren VoG, Raeren, ISBN 978-3-8612-085-2, D 2013/3071/11*
Museum, Keramikmuseum Frechen, Braunschweig, ISSN 0341-8634 Februar 1992, sf.85,97.
- Keramion*, Herausgegeben von der Stiftung Keramion, Frechen, ISBN 978-3 941005-01-3
September 2008, sf.12.
- Keramion*, Frechener Bartmannkrüge, Frechen ISBN 978-3 941005-04-4, 2010, sf.8.
- URL 1. <http://www.keramion.de/english.php> [Erişim Tarihi: 20 Mart 2018]
- URL 2. <http://www.keramion.de/historische-keramik.php> [Erişim Tarihi: 20 Mart 2018]
- URL 3. <http://www.mygermancity.com/frechen> [Erişim Tarihi: 20 Mart 2018]
- URL 4. <http://maritimeasia.ws/maritimelanka/avondster/beardman.html> [Erişim Tarihi: 21 Nisan 2018]
- URL 5. <http://www.keramion.de/ausstellungen.php> [Erişim Tarihi: 21 Nisan 2018]
- URL 6. <http://www.toepfereimuseum.org/Topfereimuseum/Uber-uns/Museumsgeschichte> [Erişim Tarihi: 03 Nisan 2018]
- URL 7. <http://www.toepfereimuseum.org/Topfereimuseum/Uber-uns/Museumsgeschichte> [Erişim Tarihi: 03 Nisan 2018]
- URL 8. http://www.rheinische-keramik.de/index_noflash.html [Erişim Tarihi: 21 Nisan 2018]
- URL 9. <http://www.toepfereimuseum.org/Topfereimuseum/Uber-uns/Museumsgeschichte> [Erişim Tarihi: 03 Nisan 2018]
- URL 10. <http://www.micfaenza.org/en/mic-the-museum/history.php> [Erişim Tarihi: 21 Nisan 2018]
- URL 11. http://www.ilsole24ore.com/art/arteconomy/2016-11-30/lo-stato-italiano-un-milione-euro-ceramica-artistica-193523.shtml?uuid=ADvAzz4B&refresh_ce=1 [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 12. <http://de.ravennaintorno.it/kultur/Unsere-Staedte-Kunst/Die-Welthauptstadt-der-Keramik> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 13. <http://www.micfaenza.org/raccolte-mic.php?lang=en> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 14. <http://www.micfaenza.org/collezione-Mereghi.php?lang=en> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 15. <https://hisour.com/museo-internazionale-delle-ceramiche-faenza-italy-7179/> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 16. <http://www.flickrriver.com/photos/mattiacam/15547861910/> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 17. <https://www.auserravenna.it/wp-content/uploads/2016/05/03.02.01-e1503329269396.jpg> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 18. <http://www.enteceramica.it/il-mic/> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]
- URL 19. <http://www.enteceramica.it/il-mic/> [Erişim Tarihi: 05 Nisan 2018]

- URL 20. <http://www.art-in-duesseldorf.de/en/kunstmuseen-und-ausstellungshaeuser/das-hetjensmuseum-deutsches-keramikmuseum.html> [Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2016]
- URL 21. <https://www.duesseldorf.de/hetjens/eng/index.shtml> [Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2016]
- URL 22. https://www.duesseldorf.de/hetjens/sammlung/00_2_uebersicht.shtml [Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2016]
- URL 23. <http://www.keramion.de/>(20.03.2017) [Erişim Tarihi: 01 Temmuz 2018]
- URL24. <https://www.duesseldorf-tourismus.de/en/art-culture/museums-and-more/museums/hetjens-museum-german-museum-of-ceramics/> [Erişim Tarihi: 01 Temmuz 2018]

Journal of Arts

Cilt / Volume 2, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 37-46

E - ISSN: 2636-7718

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

DOI: 10.31566/arts.2.003

Araştırma Makalesi / Research Article

GIORGIONE, TIZIANO, MANET: ÜÇ SANATÇI, ÜÇ VENÜS

GIORGIONE, TIZIANO, MANET: THREE ARTISTS, THREE VENUS

Erdal KARA*

* Dr. Öğr. Üyesi., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,
TÜRKİYE, E-mail: erdal.kara@msgsu.edu.tr,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0375-4321>

Geliş Tarihi: 16 Aralık 2018; Kabul Tarihi: 29 Ocak 2019

Received: 16 December 2018; Accepted: 29 January 2019

ÖZET

Uzanan nü, sanat tarihinde pek çok defa betimlenmiş, klasikleşmiş bir konudur. Bu türün, başyapıt niteliğindeki üç örneği, Giorgione'nin Uyuyan Venüs'ü, Tiziano'nun Urbino Venüsü ve Edouard Manet'nin Olympia'sıdır. Bu üç resmin en önemli ortak noktası ve aynı konudaki diğer resimlerden ayrılan özelliği birbirlerinden türetilmiş olmalarıdır. Rönesans'ın Venedikli ustalarından biri olan Giorgione'nin Uyuyan Venüs resmi, doğal kadın güzelliğini yüceltmiş, aşk tanrıçası Venüs'ü idealize etmiştir. Giorgione'nin yakın dostu Tiziano, Uyuyan Venüs'ün biçimsel özellikleriyle, Urbino Venüsü olarak adlandırılan resmini oluşturmuştur. Biçimsel olarak idealize edilmiş olan Venüs, içerik olarak insani duygular yansıtmaktadır. Uzanmış nü figürü izleyici ile doğrudan temas kurduran Tiziano, bu resimde aşk ve sadakate dair bir alegori yaratmıştır. 19. yüzyılın önemli Fransız ressamı Edouard Manet, Urbino Venüsü'nü yeniden yorumladığı bir uzanan nü resmetmiştir. Manet, Olympia adını verdiği bu resimde, aşk tanrıçasını, bir hayat kadını olarak betimlemiştir. Gerçekçi ve doğal bir biçimsel yaklaşımla oluşturulmuş olan resim, kışkırtıcı özellikleriyle dikkat çekmektedir. Aynı konunun ele alındığı bu üç resim, sanatta biçim ve ifadenin değişimiyle içeriğin de değiştiğini gösteren örnek durumundadır. Bu çalışmada, her üç resim, biçim ve içerik ilişkisi açısından incelenerek, resimlerin verdiği mesajlar irdelenmiş, tüm ortak unsurlara rağmen, eserlerin içerdiği anlam farklılıklarına nasıl ulaşıldığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Resim, Nü, Venüs, Giorgione, Tiziano, Manet

ABSTRACT

The reclining nude is a classic theme depicted in art history many times. Three masterpieces of this genre are the Sleeping Venus of Giorgione, the Venus of Urbino of Tiziano and the Olympia of Edouard Manet. The most important common point of these three paintings and the fact that they are separated from the other pictures in the same subject is that they are derived from each other. One of

the Venetian masters of the Renaissance, Giorgione's Sleeping Venus picture, glorified the natural beauty of woman, idealized the goddess of love Venus. Giorgione's close friend Tiziano, with the formal characteristics of the Sleeping Venus, formed the picture of the Venus of Urbino. Venus, formally idealized, reflects human emotions as content. Tiziano, who directly contacted the audience with his reclining nude, created an allegory of love and loyalty in this picture. Edouard Manet, an important French painter of the nineteenth century, depicted a nude he had reinterpreted the Venus of Urbino. In this picture, which he called Olympia, Manet described the goddess of love as a prostitute. Created with a realistic and natural formal approach, the painting draws attention with its features. These three pictures, which deal with the same subject, illustrate how the content has changed with the change of form and expression in art. In this study, all three paintings were analyzed in the term of the relationship between form and content and the messages given by the paintings were examined and it was revealed how the meaning difference in the works were reached despite all common elements.

Keywords: Painting, Nude, Venus, Giorgion, Tiziano, Manet.

1. GİRİŞ

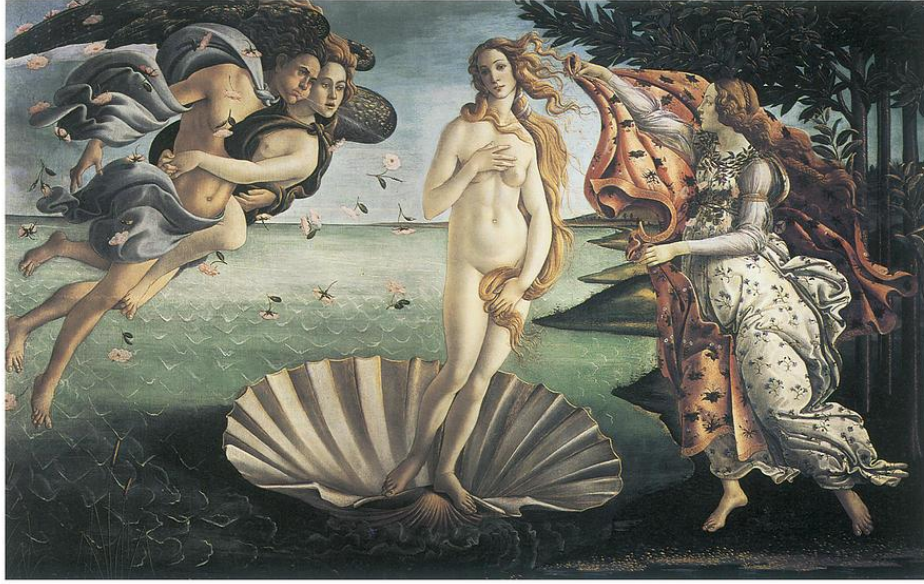
Antik Yunan dininin en önemli mitolojik kişiliklerinden birisi aşk tanrıçası Afrodit'tir. Yunan kültüründe idealize edilmiş bir biçimde pek çok sanat eserinin konusu olan Afrodit, diğer tüm mitolojik karakterler gibi, zaman içinde Roma dininin ve kültür hayatının da bir parçası haline gelmiştir. Roma'da Latince Venüs adını alan aşk tanrıçası, farklı sanat eserlerinde önemli bir yer edinmiştir. Hristiyanlığın M.S. 4.yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun resmi dini olmasından sonra, mitolojik kişiliklerin sanatsal betimlemeleri ortadan kalkmıştır. Fakat Rönesansın ortaya çıkışı ile antik bilgiler ve mitoloji yeniden gündeme gelmiştir. Böylece Venüs karakterinin de 15.yüzyıl İtalyan sanatında konu edilmeye başlandığı görülmektedir. Bu dönemin en öne çıkan eseri Sandro Botticelli'nin aşk tanrıçasını resmettiği "Venüs'ün doğuşu" adlı tablodur. Venüs'ün doğuşu işlediği mitolojik konunun yanı sıra M.Ö. 1. yüzyılda yapılmış ve aynı adı taşıyan Pompeii duvar resmiyle ilintili olmasıyla da dikkat çekmektedir (Morgan, 11.12.2018). Botticelli tıpkı Pompeii resmindeki gibi Venüs'ü bir istiridye kabuğunun içinde doğarken betimlemiş ve yanına diğer mitolojik karakterleri eklenmiştir, Fakat Pompeii'de Venüs uzanmış bir figür olması ve ayak ucunda Cubid'in bulunması ile bir farklılık oluştururken, Botticelli'nin resminde sağda ilkbahar tanrıçası Hora, solda Aura ve rüzgar tanrısı Zefir yer almaktadır. Botticelli Venüs'ün doğuşu ve Venüs'ü resmettiği diğer büyük kompozisyon olan "İlkbahar" ile Rönesans'da diğer ressamların benzer temaları ele almalarının yolunu açmıştır.

Resim 1. Pompeii duvar resmi, “Venüs’ün doğuşu”. M.Ö. 1.yüzyıl



Kaynak. <https://uwaterloo.ca>

Resim 2. Sandro Botticelli, “Venüs’ün doğuşu”. 1485



Kaynak. <https://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/30birth.jpg>

Botticelli’in etkilediği ressamların başında Venedik resminin önemli ustası Giorgione gelmektedir. Giorgione “Uyanan Venüs” ile Rönesans resminin ilk uzanan nü¹ tablosunu yapmış ve böylece sanatta çağlar boyunca devam edecek bir türün doğmasına sebep olmuştur

1

Nü: Sanatta çıplak insan bedeni betimleyen eserlere verilen ad.

(Ferrara-Borzello, 2002, 6). *Uzanan nü*, pek çok önemli ressam tarafından farklı dönemlerde ele alınan klasikleşmiş bir konu halini almıştır. Sanat tarihinde resmedilen bu resimlerden biri Giorgione'nin yakın arkadaşı Tiziano tarafından yapılmış "Urbino Venüsü" olarak adlandırılan tablodur. Uyuyan Venüs resmine de doğrudan katkı sağlayan Tiziano, elde ettiği tecrübelerini kendi resmine taşıyarak, iki resmi birbiriyle ilintili bir duruma getirmiştir. 19. yüzyılda, Fransız ressam Edouard Manet, Urbino Venüsü ile aynı pozda betimlediği bir uzanmış nü resmeder. Olympia adındaki bu tablo, Tiziano'nun resminin modern bir yansıması durumundadır. Bunun sonucunda da sanat tarihinin bu üç önemli eseri arasında bir bağlantı oluşmuştur. Aralarındaki ortak noktaların içine yerleştirilmiş olan farklılıklar ikonagrafi, biçim ve ifade açısından incelendiğinde, her bir resmin özgün niteliği belirginleşmektedir.

2. GIORGIONE, UYUYAN VENÜS

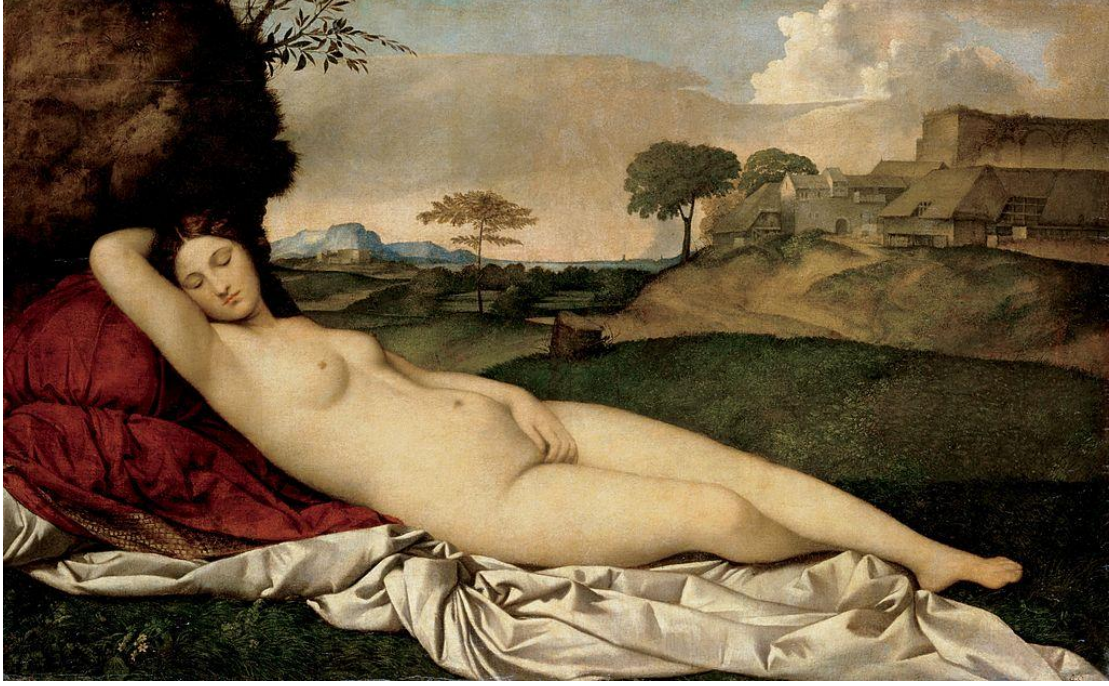
Kısa bir kariyeri olan, fakat buna rağmen yeteneği ve geride bıraktığı eserleriyle Venedik resim ekolünün önemli bir ustası olarak görülen Giorgione'nin 1510 yılında yaptığı "Uyuyan Venüs", Rönesans sanatının önemli resimlerinden biri kabul edilmektedir. Asıl adı Giorgio Barbarelli da Castelfranco olan Giorgione, Giovanni Bellini'nin öğrencisi olmuş ve 33 yaşında hayattan ayrılması ile geride bitmemiş bazı resimler de bırakmıştır. Bu resimlerden biri de Uyuyan Venüs'tür. Giorgione'nin kendisi için yaptığı bu resim ölümünden sonra yakın dostu Tiziano tarafından tamamlanmıştır (Kaminski, 1998: 10).

108,5x175 cm boyutlarındaki tuval üzerine yağlı boya resim günümüzde Almanya'nın Dresden şehrindeki Gemaldegalerie'de sergilenmektedir. Resimde Venüs açık, pastoral bir manzaranın önünde çimlerin üstüne serili kumaşlara uzanmış bir şekilde uyuyorken betimlenmektedir. Bir eli başının altında, diğer eli ise kasıgını kapatan figür tamamen çıplak bir durumdadır. Vücut hareketi gergin bir yay biçimini almış olan Venüs yüzü izleyiciye dönük olarak gösterilmiştir. Giorgione aslında uzanış nü figürün ayak ucunda, ona eşlik eden bir Cubid resmetmiş fakat bu figürün üstü 1843 yılında boyanarak kapatılmıştır (Alexson, 11.12. 2013).

40

Giorgione aşk tanrıçasının vücut kıvrımları ile doğanın görünümünü özdeşleştirmiştir. Böylece daha önceki resimlerinde var olan, doğa-insan birlikteliğini, aşk temasıyla yeniden yorumlamış ve kadın güzelliğini idealize etmiştir. Bununla birlikte resmin yapıldığı dönemde Venedik Cumhuriyeti komşuları ile toprak sorunları yaşamaktaydı. Venedik adı Venüs'ün İtalyanca söyleniş şekli olan Venere ile simgeselleştirildiğinden bu resmin politik bir içerik barındırdığı da düşünülmektedir (Web Gallery of Art, 11.12.2018). Uyuyan Venüs, duruşu ve ifadesiyle izleyiciyle arasına mesafe koymakta, adeta bir dokunulmazlığa sahip olmaktadır.

Resim 3. Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510.



Kaynak. <https://www.wga.hu/art/g/giorgion/various/venus.jpg>

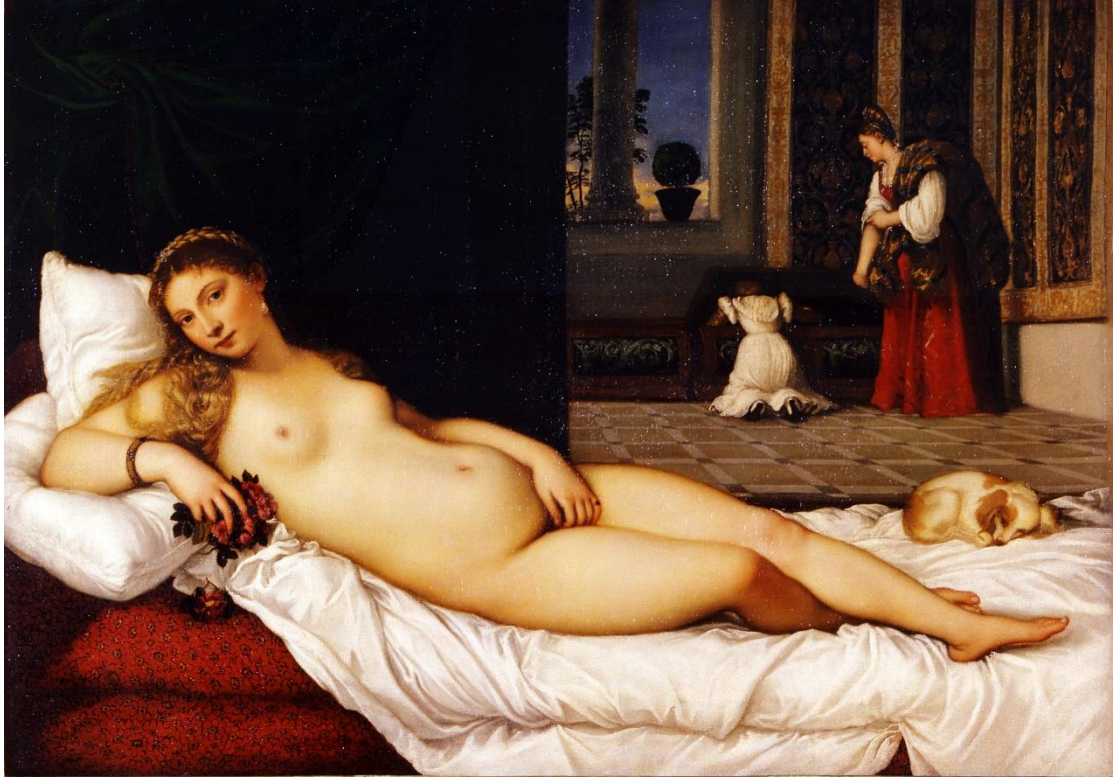
3. TIZIANO, URBİNO VENÜSÜ

Venedik resminin bir diğer büyük ustası ve Giorgione'nin yakın dostu olan Tiziano "Urbino Venüsü" olarak adlandırılan resmi 1538 yılında tamamlamıştır. Resim ilk bakışta Uyuyan Venüs'e benzerliği ile dikkat çekmektedir. Bir iç mekanda, yatağa uzanmış olan çıplak kadın figürünün göğsünden ayaklarına kadar olan kısmı Uyuyan Venüs ile hemen hemen aynı biçimde resmedilmiştir. Yatağın kırmızı döşemesi ve beyaz çarşaf da bu benzerliği destekleyen unsurlardır. Tiziano figürü, Giorgione gibi yay biçiminde bir poz içinde betimlemiştir. Bununla birlikte iki resim arasında ciddi farklar da bulunmaktadır. Çıplak figür bir kolunu yastığın üstüne koymuş ve elinde bir gül tutmaktadır. Ayak ucunda bir sadakati simgeleyen köpek uyumakta, geri planda ise iki hizmetçi zengin bir malikhaneye ait olduğu belli olan odadaki sandıkları düzenlemektedir. Bütün bunların ötesinde, figür doğrudan izleyiciye bakarak göz teması kurmakta, yüz ifadesi, omzuna dökülen saçları ve aksesuarları ile belirgin bir kimlik oluşturmaktadır.

119x165 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya resim günümüzde Floransa'nın Uffizi Galerisi'nde sergilenmektedir. Resmin neden yapıldığı hakkında çeşitli söylenceler kayıtlara geçmiş olmakla birlikte, en çok kabul edilen görüş, Urbino Dükü Francesco Maria della Rovere'nin varisi Guidobaldo della Rovere için yapılmış olduğudur. Guidobaldo'nun Giuliana Varano ile 1534 yılında yaptığı evlilikle ilişkilendirilen resmin, tutkulu aşk ve sadakate dair bir alegorik kompozisyon olduğu görülmektedir (Kaminski,1998: 63).

Tiziano Venüs'ü klasik sanatın biçimsel idealizasyonu ile resmetmesine rağmen içerik olarak idealize etmemiştir. Venüs dokunulmaz, yüce bir tanrıça olmaktan çok, cinsel çağrışımlar içeren ifadesiyle genç bir kadındır. Davetkar bakışları izleyici ile doğrudan bir iletişim kurmakta ve böylece aradaki mesafeyi azaltmaktadır.

Resim 4. Tiziano, Urbino Venüsü, 1534.



Kaynak. <https://www.wga.hu/art/t/tiziano/08/08urbini.jpg>

4. EDOUARD MANET, OLYMPIA

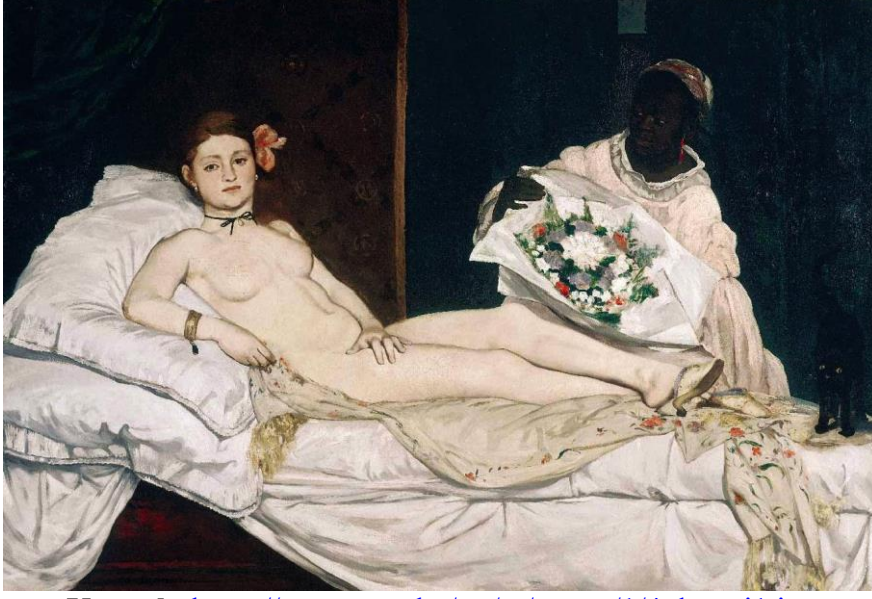
42

Tiziano'nun Urbino Venüsü tablosu, 19. yüzyıl Fransız resminin önemli ustası Edouard Manet'ye ilham kaynağı olmuştur (Reff, 1976: 48). Manet, 1863 yılında Olympia adlı resmiyle Urbino Venüsü'nü yeniden yorumlamıştır (Neret, 2003: 21). Resim çıplak bir genç kadını üzerinde yastıklar olan bir yatağa uzanmış bir halde betimlemektedir. Kadına siyahi bir hizmetçi bir buket çiçek getirmekte, ayak ucunda da bir kara kedi yer almaktadır.

130,5 x190 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya resim günümüzde Paris'de Orsay Müzesi'nde sergilenmektedir. Olympia ilk defa 1865 yılında Paris Salonu'nda sergilenmiş, üslubu ve alışılmadık içeriğiyle bir skandala sebep olmuştur. İzleyiciler tarafından tepki ile karşılanmasının sebebi, uzanmış nü figürün bir tanrıçayı değil bir hayat kadını resmetmiş olmasıdır. Çıplak kadın, pozu, aksesuarları ve izleyici ile kurduğu göz kontağı sayesinde kendi kimliğini açıklamakta, siyahi hizmetçi ise getirdiği çiçek buketi ile bu sahneyi tamamlamaktadır. Urbino Venüsü'nde yer alan sadakat sembolü uyuyan köpeğin yerini alan kara kedi, uğursuzluk ve şeytani olanı temsil etmektedir (Neret, 2003: 21). Bütün bu unsurlar ile resmin kışkırtıcı bir özelliğe sahip olduğu açıktır.

Manet'nin resmi biçimsel olarak gerçekçi bir üsluba sahiptir. Çıplak kadın figürü, Rönesans resimlerinin aksine, idealize edilmemiştir. Biçimsel yaklaşım, resmin içeriği ile de desteklenmekte, klasik sanatın aşk tanrıçası Venüs, modern sanatta dünyevi bir kişiliğe sahip Olympia'ya dönüşmektedir. Emil Zola Olympia için şöyle söylemektedir: “Sanatçılarımız bize Venüs'ler verdiğinde doğayı düzeliyor, yalan söylerler. Edouard Manet kendine, neden yalan söyleyeyim diye sordu, neden gerçeği söyleyemeyim. Bizi kaldırımında yürürken karşılaştığımız zamanımızın kızı Olympia ile tanıştırdı” (Simonsen et al, 2004: 79)

Resim 5. Edouard Manet, Olympia, 1863



Kaynak. <https://www.wga.hu/art/m/manet/1/4olympi1.jpg>

5. SONUÇ

Sanat tarihinde birbirlerinden etkilenerken oluşmuş pek çok eser vardır ve bunların bir kısmı başyapıt niteliği taşımaktadır. Uyuyan Venüs, Urbino Venüsü ve Olympia arasındaki ilişki çok farklı bir yere sahip olmuştur. Çünkü resimler sıra ile, doğrudan birbirlerinden doğmuşlar ve dönüşüm geçirerek özgünleşmişlerdir.

Tiziano, Giorgione'nin resmini tamamlarken elde ettiği deneyimi Urbino Venüsü'nü yaratırken kullanmıştır. Uyuyan Venüs'ün ana konusunu ve figürün biçimsel özelliğini kendi resmine bire bir geçirmiştir. Giorgione'nin doğa ile birlikte ele aldığı kadın güzelliğini yüceltmesi ve Venüs'ü kişilik olarak idealize etmesi, Tiziano'nun resminde görülmez. Tiziano Urbino Venüsü'nü evlilik esnasında gelene hediye edilen bir resim aracılığıyla, erkeğin kadına vermek istediği mesajları çeşitli simgelerle anlatmak isteyen "cassaone" geleneği içinde kurgulamıştır (Florence, 14.12. 2018). Kadın figürü sahip olduğu ifade ile oldukça insani bir duygusal derinlik oluşturmaktadır.

Tiziano'dan üç yüzyıl sonra Edouard Manet, Urbino Venüsü'nü yeniden ele alarak Olympia'yı yaratmıştır. Manet Olympia ile, aşk tanrıçasını, genç bir hayat kadınına, idealize edilmiş biçimi, gerçekçi ve doğal bir biçimsel yapıya dönüştürerek, hem kavramsal, hem de görsel bir derinlik yaratmıştır. Bu resimde antik dünyaya ait yücelik kavramı yok olmakta, onun yerini 19. yüzyıl modernizminin dünyevi gerçekçiliği almaktadır.

Resim 6. Olympia (solda) ve Urbino Venüsü (sağda), Dükalık Sarayı, Venedik, 2013.



Kaynak. theperrynews.com

Aynı konuyu ele alan üç resim, biçim ve ifadedeki değişiklikler aracılığıyla, birbirlerinden çok farklı içeriğe sahip olmuşlardır. Bunun sebebi Giorgione, Tiziano ve Manet'nin dünya görüşlerinin ve vermek istedikleri mesajların farklılığıdır. Her bir resim, kendi mesajını uzanmış nü konusunun içinde kalarak, fakat ayrıntılarda farklılıklar yaratarak oluşturmuş, böylece özgün bir yapıt halini alabilmiştir. Bu bakımdan, Uyuyan Venüs, Urbino Venüsü ve Olympia sanatta biçimsel ifadenin içerik oluşturmasına iyi birer örnek durumundadır.

KAYNAKÇA

- ALEXSON. Kendra, 2013, Giorgione's Sleeping Venus: Function, Influences and Inspiration [online] Washington State University, Pullman, Washington, <https://s3.wp.wsu.edu/uploads/sites/458/2013/05/Kendra-Alexson-Research-1.pdf> [Erişim Tarihi: 11.12.2018]
- FERRARA. Lidia Guilbert-BORZELLO. Frances, 2002, Reclining Nude, Thames & Hudson Ltd, London, ISBN 0-300-23797-2
- FLORENCE, 2018, Venere di Urbino [online] <https://www.florence.net/galleria-degli-uffizi/quadro-venere-di-urbino-galleria-degli-uffizi.aspx> [Erişim Tarihi: 14.12.2018]
- KAMINSKI. Marion, 1998, Titian, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne, ISBN 3-8290-0257-2
- MORGAN. Alan V, 2006, Naples and Mt. Vesuvius [online] University of Waterloo, <https://uwaterloo.ca/wat-on-earth/news/naples-and-mt-vesuvius> [Erişim Tarihi: 11.12.2018]
- NERET. Gilles, 2003, Manet, Taschen GmbH, Köln, ISBN 3-8228-1949-2
- REF. Theodore, 1976, Manet: Olympia, Allen Lane, London, ISBN 0713908076
- SIMONSEN. Karen-Magrethe, HUANG. Marianne Ping, THOMSEN. Mads Rosendahl, 2004, Reinventions of The Novel, Rodopi, Amsterdam-New York, ISBN 90-420-0843-1
- WEB GALLERY OF ART, 2018, Sleeping Venus [online] https://www.wga.hu/html_m/g/giorgion/various/venus.html [Erişim Tarihi: 11.12.2018]

Journal of Arts

Cilt / Volume 2, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 47-62

E - ISSN: 2636-7718

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

DOI: 10.31566/arts.2.004

Araştırma Makalesi / Research Article

GELENEKSELDEN GÜNÜMÜZ TEKNOLOJİSİNE YER YAYGILARINDA KULLANILAN BASKI/BOYAMA TEKNİKLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

COMMON OVERVIEW TO PRINTING AND DYEING TECHNIQUES USED IN FLOOR COVERINGS FROM TRADITIONAL TO TODAY'S TECHNOLOGY

Özge USLUCA ERİM* & Fatma Yelda GEZİCİOĞLU** & Mehmet ERİM***

* Dr. Öğr. Üyesi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, TÜRKİYE,
E-mail: ozgeusluca@gmail.com,

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3691-1511>

** Öğr. Gör., Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü, TÜRKİYE,
E-mail: yeldagezicioglu@yahoo.com,

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0579-2855>

*** Öğr. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Bölümü,
TÜRKİYE, E-mail: merim@comu.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6926-5061>

Geliş Tarihi: 25 Aralık 2018; Kabul Tarihi: 25 Ocak 2019

Received: 25 December 2018; Accepted: 25 January 2019

ÖZET

İnsanlığın ilk boyama tecrübeleri ile başlayan baskı sanatının ilk örnekleri, insan vücutlarına yapılan resimler ve dövmelelerdir. Gelişen toplumlar/bireyler gibi zamanla yaşam için kullanılan tekstillerde de; estetik kaygı gelişmiş, sanatsal nitelikler görülmeye başlanmıştır.

Geleneksel sanatlar bakımından zengin ve köklü bir geçmişe sahip Anadolu'da özgün çeşitli örnekleriyle baskıcılık önemli bir yerde bulunmaktadır. Halk sanatı olan yazmacılık, 16.-18. yüzyıllar arasında İstanbul, Tokat, Kastamonu, Mardin, Hatay, Gaziantep ve İzmir'de gelişmiş ve en iyi örneklerini vermiştir, aynı zamanda ticari bir değeri de bulunmaktadır. Ahşap baskılarla motiflendirilen kumaşlar ilk zamanlarda başörtüsü ve yazmalarda kullanılmıştır. Gün geçtikçe yastık kılıfı, yorgan, bohça, masa örtüsü, mendil yer yaygısı gibi kullanım eşyalarında da görülmüş, çeyiz sandıklarına girmiş ve hatta bir dönem saray eşyaları arasında da yerini almıştır.

Geleneksel el sanatlarında kullanılan teknikler, özgün motifler, renkler, kalıplar, yerleştirme düzenleri yöresel ve bölgesel olarak kullanım farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır. Bu unsurlarla

zenginleşen el sanatlarının, estetik ve plastik değerler açısından yorumlandığında özgün bir yapıda olduğu söylenebilir.

Gelişen toplum ve değişen teknoloji, sanatın uygulama ve sergileme yöntemlerini sürekli değiştirmekte ve günümüze uyarlamaktadır. Dinamik bir yapı oluşturan bu değişim, farklı yapı ve yüzeylerin oluşumuna olanak sağlamaktadır.

Bu çalışmada, gelenekselden beslenerek, gelişen ve değişen teknolojik şartlar çerçevesinde kullanım alanlarının farklılaştığı ve çeşitli baskı/boyama tekniklerinin kullanıldığı yer yaygıları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, yer yaygıları, baskı, boyama, teknik

ABSTRACT

The first examples of the art of printing that began with the first painting experiences of humanity are the paintings and tattoos made on human bodies. Textiles used for life in time such as developing societies / individuals; aesthetic concern developed, artistic qualities began to be seen.

In Anatolia, which has a rich and deep-rooted history in traditional arts, there is an important place in the area with the original examples of printing. Folk art, block printing, developed and gave the best examples, in between 16. -18. the centuries, in Istanbul, Tokat, Kastamonu, Mardin, Hatay, Gaziantep and Izmir, it also has a commercial value. The fabrics, which were made with wooden prints, were first used in headscarves and block printings.

It has carried onto daily items such as pillow cases, duvet cases, table spreads, bohça (a traditional piece of cloth that is used to carry items) napkins or floor coverings. We can see block printing examples in çeyiz pieces (a group of special embroidered fabrics for brides' parents to prepare for her marriage) and as a daily item in Palace where emperor and his family lives.

The techniques used in the traditional handicrafts, original motifs, colors, patterns, placement patterns reveal the differences in use in local and regional. It can be said that handicrafts enriched with these elements have a unique structure when they are interpreted in terms of aesthetics and plastic values.

Developing society and changing technology are constantly changing the application and display methods of art and adapting it to the present day. This change, which forms a dynamic structure, allows the formation of different structures and surfaces.

In this study, it is studied that the usage areas of different types of printing and dyeing techniques are used in the scope of technological developments, which are fed and changed from traditional to widespread.

Keywords: Textile, floor coverings, printing, dyeing, technic

1.GİRİŞ

İnsanoğlunun doğaya karşı ve doğayı kendine uydurma mücadelesinin ilk ürünlerinden olan yer yaygıları; yere ya da döşemelere serilen halı, kilim, sofrası bezi, seccade ve her türlü tekstil yüzeyine verilen isimdir.

Tarih boyunca insanlar, ihtiyaçları çerçevesinde yer yaygılarını çeşitli formlarda ve farklı teknikler kullanarak üretmişler ve günlük yaşantının bir parçası olarak kullanmışlardır.

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de gelişen teknoloji ve değişen yaşam koşulları ile çeşitliliğini arttıran yer yaygıları, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Baskı; en genel tanımı ile bir nesne üzerine bir objeyi baskılamak yoluyla ve bundan meydana gelen etki ile obje üzerindeki desenin veya şeklin, basılan nesnenin üzerine aktarılması şeklinde tanımlanabilir.

Başka bir tanımlamada ise; “kumaşın muayyen (belli) yerlerine arzu edilen renk ve şekilleri boya ile nakletmek” olarak belirtilmektedir. (Gözen; 1963:1) Aynı kaynakta kumaş baskıcılığının farklı çeşitleri bulunduğu ve kalıp baskının en temel teknik olduğunun bilgisi verilmektedir.

Baskı tekniklerinin geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Yazının bulunduğu ilk dönemlerden başlayarak, kültürün belgelenmesi ve koruma altına alınması baskı teknikleri ile sağlanmıştır. Baskı teknikleri geliştirildikçe iletişimin yaygınlaşması ve kültürün devamının sağlanması da önem kazanmıştır.

Geçmişten günümüze, çeşitlenerek farklı alanlarda işlevlerini sürdüren baskı ve boyama teknikleri, tekstil ürünlerinin üretiminde de önemli bir yere sahiptir.

Rönesans döneminden başlayarak bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler ve yenilikler, baskı tekniklerinin gelişimini de hızlandırmıştır. Sonraki yüzyıllarda, özellikle sanayi devrimi ve sonrasında baskı teknikleri makineleşip çeşitlenmiştir. Ertuğrul Ergin’in Avrupa’da kumaş baskıcılığı alanında ilk denemelerin nasıl başladığına değindiği makalesinde; “Fransızlar, Hollandalılar ve İngilizler bu karşılanamaz ihtiyaç karşısında baskıcılık fikrini geliştirerek bu fikirlerini pratiğe aktardılar. ... 1676’da İngiltere’de, 1678’de Hollanda’da, 1720’de Almanya’da ilk basma fabrikaları açılarak baskı endüstrisinin temeli atılmış oldu.” (Ergin; 1997:51-52). Yirminci yüzyıl ve sonrasındaki gelişmelerin paralelinde başta Avrupa olmak üzere dünyanın pek çok yerinde baskı teknikleri ile yapılan uygulama ve üretimlerin önemli bir pazar payına sahip olduğu görülmektedir.

2. YER YAYGILARINDA KULLANILAN BASKI/BOYAMA TEKNİKLERİ

49

2.1. Ağaç Baskı Tekniği;

Baskı tekniğinin geleneksel uygulaması Anadolu’da “yazmacılık” olarak bilinmektedir. Bu sanat kolunun; boya, fırça ve tahta kalıplar kullanılarak pamuklu kumaş üzerine, çizmek veya basmak suretiyle çeşitli süslemeler yapılarak gerçekleştirildiği bilinmektedir. (Pamir; 1970: 29)

Batı literatüründe; Almanca (Zeugdruck), İngilizce (Block Printing), Fransızca (L’Estampage) olarak adlandırılan kalıp baskı sistemi bizde “Yazmacılık” olarak adlandırılmasını yine kendi yapısından almaktadır. Kumaş üzerine elle veya tahta kalıplarla basılarak desenlendirilen kumaşa da “Yazma” denilmektedir. (Kaya; 1974: 9)

Yusuf Durul ise; "Süsleri fırça veya ağaç üzerine kazılmış kalıplar vasıtasıyla ince kumaşlara basılan işlere yazma adı verilir." olarak tanımlamaktadır. (Durul; 1978: 26)

Ahşap kalıp ile kumaş basmacılığı yazmacılık mesleği olarak İstanbul’da Samatya, Kumkapı, Kandilli, Üsküdar semtlerinde yapılmışlardır. Evliya Çelebi Seyahatnamesinde; İstanbul yazmacıları hakkında” Esnafı nakkaşanı yağlıkcıyan” tabirini kullanmış ve “Bunlar yumayun bezler üzerine siyah kalemkâr ederler, 20 dükkan, 20 nefer olarak çalışırlardı” demektedir. (Kaya; 1974:50)

Ağaç baskıyla oluşturulan yazmalarda, ıhlamur ağacından kalıplar kullanılır. Ihlamur ağacı yumuşak, kolay oyulabilen dayanıklı, boyayı iyi alan bir ağaç cinsi olup, kalıp için çok uygundur. Ihlamur ağacından başka armut ağacı, gürgen ve san çam da kullanılabilir. Kalıp oymada oluşturulacak desenin özelliğine göre tek renkli desenler için tek kalıp, çok renkli baskı için de her renk için ayrı kalıplar hazırlanır. Kalıba motifin ters olarak aktarılması gerekir. Kalıp

oluşturulduktan sonra parafın ve balmumu karışımı içerisinde batırılarak uzun süre kullanılması sağlanır. (Resim 1)

Resim 1. Ağaç Baskı Kalıbı



Kaynak. <https://www.kastamonugezini.com/kastamonu-tas-baski/>

Yurdumuzda en çok Kastamonu ve Tokat yazmacılığında ağaç baskı kullanılarak sofra bezi yaygıları yapılmaktadır. Yüzyıllar boyu Ermeni ve Türk ustalar tarafından üretilmiştir. (Resim 2)

Resim 2. Ağaç baskı tekniği ile yapılan sofra bezi, Tokat



Kaynak. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kastamonu/kulturatlasi/sofra-bez-baskiciligi>

Yer yaygılarında geleneksel olarak kullanılan üretim tekniklerinin başında ağaç baskı bulunmaktadır. Üretimi yapılan sofra bezi, seccade, masa örtüsü, bu yaygıların başlıca kullanım alanlarıdır.

Prof. Dr. H. Örcün Barışta'nın "Kastamonu'da Yazmacılık" adlı makalesinde sini bezi, sofra bezi, sofra altı olarak isimlendirilen sofra bezlerinin günümüzde işlevini yitirdiğini, (Resim 3,4,5) ve yer sofraları altına serilen sofra altlarının yerden yüksek masalara örtüldüğünü anlatmaktadır. (Barışta, 1988; 195-207)

Resim 3. Sofra altı yaygısına örnek. Safranbolu Kaymakamlar Gezi Evi-Müze Evi



Kaynak: http://www.karadenizgezi.net/Safranbolu_M%C3%BCzeleri.htm

Resim 4. Sofra altı yaygısına örnek. Safranbolu Kaymakamlar Gezi Evi-Müze Ev



Kaynak: https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g298009-d4191373-Reviews-Kaymakamlar_Muze-Safranbolu.html#photos;aggregationId=101&albumid=101&filter=7&ff=67835839

Resim 5. Sofra altı ve sofr a bezi örnekleri. Safranbolu Kaymakamlar Gezi Evi-Müze Evi

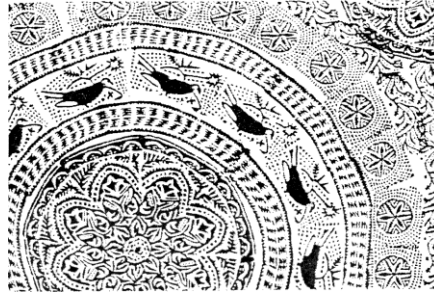


Kaynak: <http://www.safranboluevleri.net/kaymakamlar-gezi-evi/>

Günümüzde, Kastamonu ve Tokat yörelerinde, çeşitli kurslar ve hediyelik eşya yarışmaları aracılığıyla tahta kalıp baskıcılığını tekrar hareketlendirmek için girişimlerde bulunmaktadır. Küçük atölyelerde sınırlı sayıda üretimler yapılmaktadır. (Resim 6)

Bununla beraber, “Elazığ’da geleneksel yöntemlerle ahşap baskı yazmacılığı yapan atölyelerin zaman içinde kapandığı bilinmektedir Günümüzde Elazığ’da ahşap kalıp ile baskı yapılmamakta ve ahşap kalıplar müzelerde muhafaza edilmektedir.” (Resim 7) (Kosif;2017:2)

Resim 6. Kastamonu sofr a bezi



Kaynak. Reyhan Kaya, 1988, Türk Yazmacılık Sanatı, s,77.

Resim 7. Elazığ çit (Ağaç baskı)sofra örtüsü



Kaynak. Tugay Duran, 1998,“Anadoluda Düünden Bugüne Tekstil El Baskıcılığı”, Yüksek Lisans Tezi, s,115, MÜGSE.

2.2. İpek Baskı

İpek baskı, Uzakdoğu’da çok önceden bilinen bir teknik olmasına karşın Avrupa’da baskı tekniği olarak kullanılması çok sonra 19. yy sonlarında olmuştur. Özgün baskı sanatı bu yüzyılım başından itibaren teknik gelişimi ile sanatçıların dolaysız ifade araçlarından biri haline gelmiştir. Bu sanatçılar, özgün baskı atölyelerinde eşsiz üretimlerde bulunmuşlardır. (Kıran; 2016: 54-77)

Amerikan sanatında ise 1950’lerin Pop Sanatı, özellikle serigrafı ve litografı tekniklerinde endüstri kültürüne özgü üslubu ile uluslararası etkilerinde öncülük yapmıştır. Roy Lichtenstein, James Rosengquist, Jasper Johns, Andy Warhol gibi sanatçılar, ünlü baskı atölyeleri ve okulları özgün baskıyı estetik nitelikli bir sanat dalı olarak yaygınlaştırmıştır (Antmen; 2008: 159-174).

Latince “seri” - ipek- ve Yunanca “graphein” çizmek ya da yazmak anlamına gelen serigrafı olarak da adlandırılan; İpek Baskı - Şablon Baskı - Elek Baskı ya da Filmdruck baskı diye de anılan teknik, tekstil sanayinde, grafik sanatlarda ve baskı resim çalışmalarında yaygın olarak kullanılan bir baskı tekniğidir. Bu teknikte; metal ya da ahşap çerçeveye gerilmiş ipek, plastik veya metal dokumadan oluşan elek şeklindeki kalıp üzerinde baskı yapılacak yerler açık bırakılıp, diğer yerler maskeleme, boyama ya da fotomekanik yöntemlerle kapatılır. (Grabowski&Fick; 2012:55-65)

Çok eskiden Çin ve Japonya’ da görülen elek baskı, insan saçından yapılmış dokumalara kağıttan kesilmiş motifler yapıştırılarak elde edilen kalıpla yapılmaktaydı. Bu düşünceden hareketle sonraları çok ince ipekten dokunmuş elekler yapılmıştır. Sonra bu eleğin içine konulan baskı boyası (tekstil boyası, mürekkep), bir sıyırıcı (ragle) ile sıyırılarak açık kalan yerlerden kâğıt, cam, kumaş, vb. malzemeler üzerine geçirilmektedir. (Resim 8)

Resim 8. İpek baskı tekniği, Kasnak ve ragle.



Kaynak. http://www.unutulmussanatlar.com/2012/10/serigrafi_67.html

19. yüzyıl sonlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde "Silk- Screen Process" adıyla kullanılmıştır. 1920' den sonra da Avrupa' da yaygınlaşmış, daha sonraları gelişerek özellikle ofset ve tiponun uygulanamadığı malzemeler (tahta, cam, v.b.) üzerine de uygulanır hale gelmiştir.

Bugün ise tekstil sanayi dışında özellikle az sayıda baskılar için olanaklar sınırlı olsa bile kolaylıkla uygulanabilen bir tekniktir. Günümüzde ipek baskı tekniği kullanılarak yer yaygısı üretimi eskiye oranla daha azdır. (Resim 9)

Resim 9. İpek baskı tekniği ile desenlendirilmiş halı örneği



Kaynak. http://www.promatsolutions.com/Products/Masland_Contract/Silkscreen/308426

2.3. Dijital Baskı Tekniği

Dijital baskı, fotoğraf, ya da taranmış bir resmin baskı malzemeleri üzerine basılması işlemidir. Uygulanacak görseller uygun bilgisayar programları ile basıma hazır hale getirilir. Baskı işlemi için özel baskı makineleri kullanılır (Resim 10).

Günümüzde dijital baskı çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Dijital baskının kullanıldığı sektörlerden biri de halı sanayisidir.

Resim 10. UV Flatbed baskı makinesi



Kaynak. <https://urun.makinaturkiye.com/dijital-uv-baski-makinesi-skyjet-uvr-2512-p-98742>

Dijital baskı yöntemi, 100% Mikro Polyester (Microfiber) malzemeden yapılmış halılara uygulanır. Halıların hav yüksekliği yaklaşık 1cm'dir. Özel bilgisayar programında baskıya hazır hale getirilen tasarımlar dijital baskı yöntemi ile basılabilmektedir. Bu yöntemle yapılan tasarımların renk ve desen çeşitliliği diğer baskı yöntemlerine göre fazladır. (Resim 11,12) Halının en ve boy ölçüleri dijital baskı makinasının özelliğine göre değişiklik gösterebilmektedir.

Resim 11-12. Mikrofiber malzeme üzerine dijital baskı tekniği ile yapılan halı örnekleri



Kaynak.

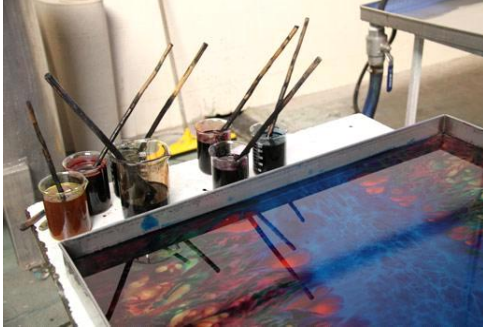
<https://www.perabulvari.com/urun/cocuk-halilari/mutlu-yuzler-desenli-hali/594156/624155>
<https://www.perabulvari.com/urun/cocuk-halilari/dekoreko-kids-hali-512-mavi/799444/961928>

2.4. Ebru Tekniği

Ebru sanatı kâğıt süsleme sanatlarının en önemlilerinden birisidir. İlk olarak İran'da Mir Muhammed Tahir adlı bir usta tarafından yapılmıştır. Kısa sürede, İslam sanatında önemli bir yer kazanan ebru, İran'dan Anadolu'ya; buradan da Avrupa'ya yayılmıştır. 11. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da ebru çok önemli bir sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Bütün Osmanlı sanatlarında olduğu gibi usta-çırak usulü ile öğrenilen ve sanatçının iradesi dışında birçok değişkenden etkilenen bir sanattır.

Ebru sanatının tekniği günümüzde halı üzerine de uygulanmaya başlayan bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tekniği halıya ilk defa uygulayan Türk firması ar-ge ödülü almıştır. Firma, desenli ve düz halılar üzerine bu tekniği uygulayarak üretimler yapmaktadır. Kullanılan boyalar reaktif boyalardır. Bu boyalar renklerin hem parlak olmasını hem de suda rahat çözünebilmesini sağlamaktadır. Reaktif tekstil boyası istenilen desenlerde su üstüne fırça ile damlatılarak yapılır. (Resim 13-14-15-16)

Resim 13. Renk hazırlığı



Resim 14. Fırça ile serbest tasarım



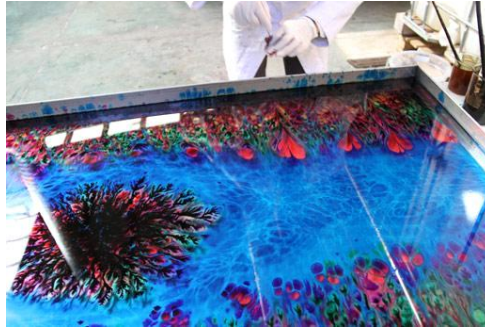
Kaynak. <http://www.ebruhali.com/index.php>
<http://www.ebruhali.com/index.php>

Resim 15.Tasarımdan ayrıntı



Kaynak. <http://www.ebruhali.com/index.php>

Resim 16. Bitmiş tasarımın tekne içinde görüntüsü



Kaynak. <http://www.ebruhali.com/index.php>

Boya işlemi bittikten sonra halılar askılar yardımı ile havuzun içine yatırılır ya da elle yatırılıp boyayı emince çıkartılarak kurutulur. Kuruduktan sonra apreden(ısı alarak) geçip boyanın kalıcılığı sağlanır ve yıkanıp kurutulur. Bu teknik, akrilik harmanlı iplikten dokunan halılara yapılmaktadır. Halıların hav yüksekliği yaklaşık 4 cm'dir.(Resim17-18-19-20)

Resim 17. Düz renkli akrilik halının tekne içine yerleştirilmesi



Kaynak. <http://www.ebruhalı.com/index.php>

Resim 18. Halının tekne içinde boyayı çekmesi için yapılan işlem



Kaynak. <http://www.ebruhalı.com/index.php>

Resim 19. Halının boyayı emdikten sonra tekneden çıkartılması işlemi



Kaynak. <http://www.ebruhalı.com/index.php>

Resim 20. Halının tekneden çıktıktan sonraki görüntüsü



Kaynak. <http://www.ebruhalı.com/index.php>

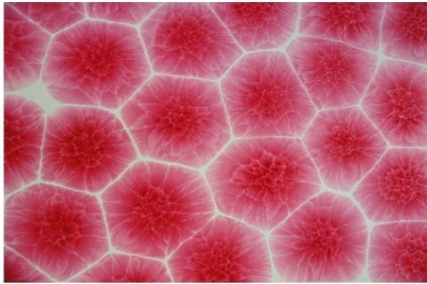
Desenli halı üzerine yapılan ebru tekniğinde ise halının deseni önce bilgisayar programında çizilir ve tezgahta dokunur. Dokunmuş desenli halı ebru teknesinin içine yerleştirilir (Resim 21). İstenilen tasarıma göre boyalarla desenlendirme yapılır (Resim 22-23-24-25). Boya işlemi bittikten sonra desenli halılar da aynı düz halılar gibi askılar ya da el yardımı ile havuzun içine yatırılıp boyayı emmesi sağlanır. Boyayı yeterince emdikten sonra halı tekneden çıkartılıp kurutulur. Boyanın sabitlenmesi için kumaş apreden(ısı alarak) geçirilerek yıkanıp kurutulur.

Resim 21. Desenli akrilik halının tekne içine yerleştirilmesi



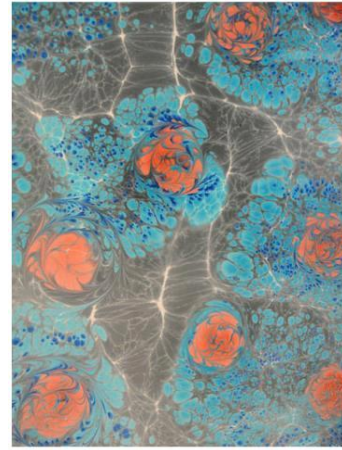
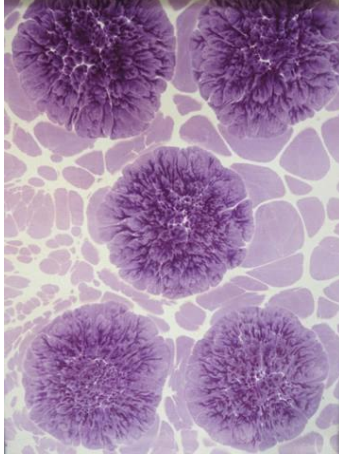
Kaynak. <http://www.ebruhali.com/index.php>

Resim 22-23. (desenli halıya uygulanan tasarımlar)



Kaynak. http://www.ebruhali.com/tekil_kategori.php?bolum=MODELLER&sayfa=3
http://www.ebruhali.com/tekil_kategori.php?bolum=MODELLER&sayfa=2

Resim 24-25. (desenli halıya uygulanan tasarımlar)



Kaynak. http://www.ebruhali.com/tekil_kategori.php?bolum=MODELLER&sayfa=1

3. DEĞERLENDİRME

Köklü bir geçmişe sahip olan geleneksel sanatlar, günümüze gelene kadar toplumsal ve teknolojik değişimlerden etkilenmişlerdir. Sanayileşme birçok el sanatını yok etmiştir. Ahşap baskı sanatı da bu süreçte olumsuz değişimlere uğramıştır. Özgün kalıp ve motifler, günümüzde yerini dayanıksız kalıplara ve niteliksiz desenlere bırakmıştır. Diğer yandan baskı öncesi işlemlerin (kalıp malzemeleri temini, kalıp hazırlığı) uzun sürmesi ve detaylı olması maliyeti arttırırken, kullanılan renk sayısının da sınırlılığı bu tekniğin daha az tercih edilmesine neden olmaktadır.

İpek baskı, günümüzde özellikle numune ve/veya az sayıdaki üretimler için kullanılan bir tekniktir. Bu baskı çeşidinde de baskı öncesi işlemlerin detaylı olması ve renk sayısının sınırlılığı bakımından az tercih edilmektedir.

Dijital baskı, günümüzde en çok tercih edilen tekniklerden biri haline gelmiştir. Bu baskı çeşidinde desen ve renk sınırlaması yoktur. Ancak; baskı makinasının tipi ve boyutu, ürünün ölçülerini ve kalitesini belirlemektedir.

Ebru tekniği ise yer yaygılarında kullanılan bir boyama tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üretim tekniği, sanatsal bir üretim biçimi olarak da değerlendirilebilir. Renk sayısı ve desen üretimi çok çeşitlidir. Bu sebeple, günümüzde tercih edilen tekniklerden biridir.

4. SONUÇ

Günümüzde hızla gelişen ve kendini yenileyen teknoloji ile birlikte kültürel ve ekonomik değişimin kazandırdığı bakış açıları, tasarımcıların ve üreticilerin sürekli olarak yeniyi ve farklıyı aramalarına yol açmaktadır. Teknolojik gelişmelerin de baskı tekniklerini şekillendirdiği, gelenekseli barındırdığı ama aynı zamanda çeşitliliği arttırdığı hatta sınırsızlaştırdığı görülmektedir. Sınırların kalktığı bir ortamda ise çeşitlilik artarken yeniyi arayışlar kaçınılmaz olmaktadır. Bu bağlamda teknoloji ile gelişimi sürekli olan baskı/boyama tekniklerinin, bu alandaki üretimlere etkisi ve katkısı büyüktür.

Çağdaş teknolojilerin getirdiği yenilikler içinde çeşitli baskı ve boyama teknikleri, bilgisayar destekli tasarımlar, lazer ile desenlendirme ve renklendirme tekniklerinin de dahil edildiği günümüzde; tasarımın, sanat ve tekniklerle buluşması yeni teknolojilerin de gelişimine katkıda bulunmaktadır. (Özpuat, Ok;2009: 139-143)

Geleneksel baskı sanatları, günün ileri teknolojisi ve özel üretim yöntemleri ile bilgisayar destekli tasarımın bir arada oluşu günümüzde çok yönlü bir üretim ve tasarım ortamı yaratmaktadır. Dijital ortam ve geleneksel çalışma yöntemleri, çeşitli disiplinlerin bir arada olmasını gerekli kılarken, yeni ifade biçimleri ve üretim ortamları geliştirmektedir. Baskı tasarımı ve üretimine dair tüm birikimler ve deneyimlerin, çağın getirdiği ileri teknoloji ile yaşamaya, sürekli gelişmeye ve yenilenmeye devam edeceği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKBİL, F. P., 1970, Türk El Sanatlarından Örnekler, "Milli Eğitim Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi Alay Köşkü Prof. Dr.Kenan Özbel Koleksiyonu", İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ANTMEN, A.; 2008, 20.YY. Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BARIŞTA, H. Ö.; "Kastamonu'da Yazmacılık", Atatürk Kültür Dil ve Tarih Kurumu, Ocak 1988, Sayı 10.
- DURAN, T.,1998, Anadolu'da Dünden Bugüne Tekstil El Baskıcılığı, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- DURUL, Y.; "Kalem İşi Yazmaları", Türkiyemiz Dergisi, Şubat 1978
- ERGİN, Ertuğrul; 1997, "Basmacılığın Tarihçesi", Ev Tekstili Dergisi, Sayı:12, Şubat 1997.
- GÖZEN, S., 1963, "Tekstil Sanayisinde Film Baskısı", Tekstil Desenleri Teknoloji Ders Kitabı, İstanbul: Baha Matbaası.
- GRABOWSKI, B., FICK, B., 2012, Baskıresim, Kapsamlı Materyaller&Teknik Rehberi, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- KAYA, R.; 1988, Türk Yazmacılık Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2. baskı, İstanbul.
- KOSİF, S.; 2017, Elazığ Arkeoloji Ve Etnografya Müzesinde Bulunan Çit Baskılı Ürünler Ve Kullanılan Ahşap Baskı Kalıpları, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü , Yüksek Lisans Tezi, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı.
- ÖZPULAT, F., OK, M., 2009, Tekstil Sanatında Gelenekten Geleceğe Etkileşimler, İmece 2009, Sempozyum Bildiri Kitabı, 18-24 Ekim 2009, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.
- KIRAN, H., 2016, Çağdaş Baskı Resim Sanatına Genel Bir Bakış, Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt 6 - Sayı 1 - Haziran 2016 Issn: 2146-7692

Journal of Arts

Cilt / Volume 2, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 63-76

E - ISSN: 2636-7718

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

DOI: 10.31566/arts.2.005

Araştırma Makalesi / Research Article

MODERN SANATTA TEMSİL KRİZİ

CRISIS OF REPRESENTATION IN MODERN ART

Fatih BALCI*

* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, TÜRKİYE, E-mail: balciawake@gmail.com,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4025-6647>

Geliş Tarihi: 7 Aralık 2018; Kabul Tarihi: 27 Ocak 2019

Received: 7 December 2018; Accepted: 27 January 2019

ÖZET

Bilindiği üzere 20. yüzyılda yaşanan bir dizi değişim gerçeklik algımızı değiştirdiği gibi sanata ilişkin yargılarımızı, kalıplarımızı derinden etkilemiştir. 1900'lerin başlarına dayanan bu süreç, 1950'lerden itibaren hız kazanmış, sanatsal panoramaya heterojen ve gittikçe artan kaotik bir yapı egemen olmuştur.

Modern dünyanın bir parçası olarak, gerçekliği kavrayabileceği iddiası ile modern sanat ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra bu iddiasının kolay olmadığı anlamış ve gerçekliği ele geçirme çabası içinde sonu gelmez deneysel çabalara girişmiştir. Bu çabaların sonucu gerçekliğin sanatsal bir yüzeyde temsil edilmesinin neredeyse imkânsız olduğu tecrübe etmiş ve ardından üsluplar ve yöntemler bolluğu içinde krize girmiştir. Bu krizin farklı yanları olmakla beraber genel olarak bu krize temsil krizi denmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, sanat, kriz, temsil

ABSTRACT

As it is known, a series of changes in the 20th century have changed our perception of reality and deeply influenced our judgments and patterns related to art. This process, dating back to the early 1960s, gained momentum from the 1950s, and dominated the artistic panorama by a heterogeneous and increasingly chaotic structure.

As part of the modern world, with the claim that it could grasp the reality, modern art, shortly after its the emergence, realized that this assertion was not easy and attempted endless experimental efforts in an attempt to capture reality. The result of these efforts has experienced the fact that it is almost impossible to represent reality on an artistic surface, and then it has entered into a crisis within

an abundance of styles and methods. Although this crisis has different aspects, this crisis is generally called the crisis of representation.

Keywords: *Modernism, art, crisis, representation*

1. GİRİŞ

20. Yüzyıl birçok şeyin olduğu gibi sanatın da ölümünden bahsedildiği, bu yüzden sanatın konumunu, işlevini, anlamını sorguladığı bir dönem olmuştur. Bu dönem içinde geleneksel (konvansiyonel) sanat yapma biçimleriyle belirgin bir biçimde farklılık içeren çalışmalar ortaya çıkmış, bu çalışmalar geleneksel sanatın üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesinde köklü değişimleri amaçlamışlardır. Genel olarak modern sanat olarak adlandırabileceğimiz bu dönemi kendi içinde de dönemlere ayırmak mümkündür. Değişik tarihselleştirmeler bulabilmek, bu tarihlerin geriye ya da ileriye yürütmek mümkün olmakla beraber kabaca şöyle bir dönemleştirme yapılabilir: Modernizm 1860-1930, Geç Modernizm 1930-1960, Postmodernizm 1960-1980, Çağdaş Sanat 1980- Günümüz (Kavrakoğlu,2014). Bugün modern sanat, güncel sanat ve çağdaş sanat terimleri birbirinin yerine kullanılabilir. Özellikle ülkemizde bu kavramların içeriği üzerinde bir uzlaşımın bulunduğunu söylemek güçtür. Bu metin içinde, sonuçları bugünde devam eden modern dönemde ortaya çıkmış olan sanattaki temsil krizini ele alacağız.

Bu krizi kavrayabilmek, krizin yaşandığı moderniteyi anlamakla mümkün olacaktır. Çünkü bu temsil krizi, bu temsilin mümkün olduğunu iddia eden modernite içinde yaşanmıştır ve yaşanmaktadır.

Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır (Harvey, 2006: 25). Modernite akla dayalı olarak gerçekliğe nüfuz edebileceğimizi, birbirimizle ve doğayla olan ilişkilerimizi düzenleyebileceğimizi iddia etmektedir.

Sanatta temsil krizi derken anlamamız gereken, gerçekliğin bir sanat eseri üzerinde temsil edilip edilemeyeceğidir. Modern sanat girdiği bu temsil çabası sonucunda ardı ardına denemelere girmiş ve her denemesi ardından bir başarısızlık hissiyle, sonucuyla karşı karşıya kalmıştır. Tüm bu sürecin sonucunda Batı sanatında kendi pratiğine karşı gittikçe artan bir kuşku ortaya çıkarmıştır. Bu kuşku en sonunda bir inançsızlığa yol açacaktır.

Resim 1: Marcel Duchamp, Çeşme, hazır eşya, 1917



2. BATI SANATINDA TEMSİL KRİZİ

Sanata ilişkin kuşkunun ilk örneklerinden birini Platon'da görürüz. Platon'a göre ressam bize gerçeklik hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. Aksine İdea'lar kuramınca bizi gerçeklikten uzaklaştıran kimsedir. Bu yüzden Platon ideal devletinde sanatçılara yer vermez. Günümüz inançsızlığının temelleri ise modernizmin başlangıcında bulunabilir. Modern dünyanın yaratıcıları gerçeklik üzerine yargılarımızı tartışma konusu yaptıktan sonra, bu tartışmaların sonunda bir konsensüse varırlar: Gerçeklik üzerine bilgimiz deneyden gelecek ve aklın işlemlerinden geçip denetlenecektir.

Kant aklın neleri yapıp neleri yapamayacağını eleştirisini yaparken iki temel yetiyi tespit eder: Gösterme yetisi, kavramsallaştırma yetisi. Modern sanat bu iki yetinin çatışmasından gelişecektir. J.F. Lyotard bunu şöyle anlatıyor: Modern sanatın (buna edebiyatta dahil) dayanağı, avangardların mantığının da aksiyomlarını, yücenin estetiğinde bulduğumu düşünüyorum. Özellikle Kant'a göre, yüce duygusu ki aynı zamanda yücenin duygusudur, güçlü ve anlaşılmaz, ikircikli bir duygudur. Aynı zamanda hem haz hem de acı ihtiva eder. Daha doğrusu burada haz acıdan kaynaklanır. Başkalarının nevroz ya da mazoşizm olarak adlandırdıkları bu çelişki, Augustinus ve Descartes'dan gelen ve Kant'ın da radikal bir biçimde sorgulamadığı özne felsefesi gereği içinde, öznenin yetileri- "kavramsallaştırma yetisi" ile "gösterme" yetisi- arasında bir çatışma olarak gelişir. Bilgi, önce sözcenin anlaşılabilirliği ve sonra da kendisine "uygun düşen" "durumlar"ın deneyden elde edilebilirliğiyle ile koşullanmıştır. Güzelliğin var olma koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın iletilen "durum" (sanat yapıtı) karşısında, bu yapıtın uyandırdığı her türlü yarardan bağımsız haz duygusunun ilke olarak evrensel (pratik olarak da hiçbir zaman sağlanamayacak) bir konsensusa çağırıyor olmasıdır

(Jameson ve diğ., 1994:51-52).

Beğeni böylece kavramsallaştırma kapasitesi ile kavrama tekabül eden bir nesneyi göz önüne getirme, gösterme yetisi arasında, Kant'ın refleksif yargı dediği yargı türüne yol açan

belirlenmemiş, kuralsız bir uyumun, haz kipi altında yaşanabileceğine tanıklık eder. Yüce ise başka bir duygudur. Öncekilerin aksine, imgelem prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında 'yüce' ortaya çıkar. Evren (var olanın bütünlüğü) ide'sine sahibiz, ama bu ide'yi kendisine bir örnek teşkil edecek, duyumsanabilir bir nesne aracılığıyla görünür kılamıyoruz. Dolayısıyla tüm bunlar, yani gösterimleri imkansız ide'ler, gerçekliğe (deneye) ilişkin hiçbir şey bildirmiyorlar, güzellik duygusunu uyandıran, yetilerin özgür uyumunu da, imkânsız kılıyorlar; beğenin oluşumunu ve sabitleşmesini engelliyorlar. Bunların gösterilemez oldukları söylenebilir (Jameson ve diğ, 1994:51-52).

Lyotard'a göre tüm bir modern sanat aklın bu gösterme kapasitesinden kuşku üzerine kuruludur. Modern sanat bu gösterimi, ancak gösterimin negatif kutbundan yapabilecektir. Sanat deneysellik kulvarına buradan girer.

Daha baştan gösterime karşı kuşku olan modern sanat, gösterimin negatif kutbunu çoğalttıkça bir yöntemler ve üsluplar enflasyonu olacak, bu süreç ise sonunda bir inançsızlığa varacaktır.

Modern sanatın bu inançsızlığını önceleyen Batı sanatının girdiği krizi biraz anlatmamız gerekmektedir. Bu kriz ile anlatılmak istenen şudur: Batı düşün dünyasının köklerinde var olan ve zamanla şekil değiştirdiği halde kaybolmayan bir düş bulunur. Bu düş, dünyayı tam olarak temsil edecek mükemmel usallıkta bir dil yaratma isteğidir. Böyle bir akıl dili, dünyadan, gerçeklikten tam olarak söz edebilecektir. Kurucusu Platon'dan başlayıp Aristoteles, Kant ve Hegel'den geçerek Wittgenstein ve Heidegger e kadar felsefenin tarihi her zaman söz merkezci bir arayış olmuştur. Batı bilimi işte bu istek etrafında şekillenmiştir. Ortak olarak gözlemleyebileceğimiz, denetime açık, gözlenebilir bilgiye ulaşmak ve gerçekliği ancak bu şekilde meşru saymak Batı düşüncesinin varmak zorunda olduğu sonuçlar olmuştur. Bunun öngörülme sonucunu olan ise aklın tiranlığı olmuştur. Çünkü aklın kesinliği düşüncesi, kesin olmayanın, yerine oturmamanın, farklı olanın bastırılması ya da dışlanması zorunlu kılmıştır (Appignanesi ve diğ: 54-55). İşte krize giren bu kesinliğin kendisidir. Batı düşüncesi bu kesinlik arayışı sırasında böyle bir kesinliğin bulunamayacağını fark etmiştir.

Modern sanatta bu kriz temsil krizidir. Batı sanatı uzun süre gerçekçilik öğretisine bağlı kalmıştır. Yani zihnin dışındaki nesnelere, yeterli, kesin ve doğru bir şekilde bir kavram ya da sanat eserinde temsil edilebileceği inancı üzerine kurulmuştur. İzlenimciliğe kadar bu konu bir sorun olarak görülmemiştir. Realist veya natüralist sanatı göz önüne getirirsek söylenmek istene daha iyi anlaşılır. Bu resimlerde figürler, yerli yerinde, sağlam ve net olarak görülürler. Sanatçının gördüğü şeyden kuşku duymadığı çok açıktır. O nasıl yapıyorsa işte öyle tam olarak karşısında bulunmaktadır.

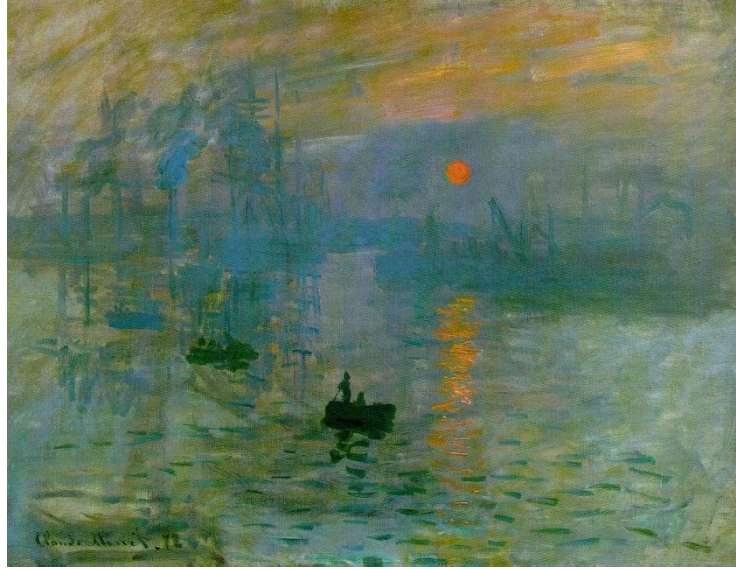
2.1. Empresyonizm

Sanat tarihinde görülen kuşku konusu yapıldığı ilk akım izlenimciliktir. İzlenimcilik bu anlamıyla resim sanatında görmeyi konu edinen ilk akımdır. Artık ne öykü, ne kişisel duygular, ne değerler resmin konusu değildir. O gerçeklikle kurulan görsel ilişkinin ne olduğu yanıtlamak ister. Gerçeklik öğrendiklerimizde değil, şu anda karşımızda bulunandadır. İzlenimcilik bu yüzden resimde konturu, küteselliği, durağanlığı feda eder. Bunun yerine belirsizlik, uçuculuk, değişkenlik gibi öğeler girer. Empresyonizme göre gerçekliği görmek istiyorsak, onunla karşılaşmak istiyorsak, geçmişe ait her şeyi yani belleğimizi dışarıda tutmamız gerekmektedir. Gerçek şimdi karşımızda bulunan, anlık olarak duyumsadığımız şeydir. Duyumsadığımız şey ise sürekli değişim içindedir.

Empresyonizm kuramsal temellerini ise E. Mach'ın felsefesinde bulur. Mach'ın felsefesinden önceki felsefi düşüncenin genel çerçevesini basitleştirerek şöyle ifadelendirebiliriz: dış dünya görüngüleri tek başına bir anlam ifade etmez. Dünyanın görünen

yüzü derin bir gerçekliği saklamakta ya da içermektedir. Bu gerçekliğe ancak insan duyarlılığının, aklının yaptığı işlemlerle ulaşılabilir. Şimdi Mach'ın felsefesine gelince işler değişmektedir. Artık dünyanın görünen yüzü derin bir gerçekliği içermez. Tek gerçek “görünen şey olarak” dünyadır. Duyularımızın gösterdiğinden öte bir gerçek bulunmamaktadır. İnsan, bir gerçeklikler dünyası içinde yaşar; bu gerçeklikler, renklerin, seslerin, sertliklerin ortaya koyduğu gerçekliklerdir. Bütün dünyamız bunlarla doludur. Renk, ses, sertlik vs. nedir? Bunlar gerçekliği bana veren elamanlardır. Bütün fiziksel durumlarımı, şimdilik daha fazla analiz edilemeyen şu elamanlara ayırabilirim: renk, ses, dokunma, sıcaklık, zaman, koku, uzay vs. E Mach'a göre bana realiteyi, dünyayı bildiren, işte bu duyum denen elemanlardır. Onlar öyle basit elamanlardır ki, atomist bir dünya kavrayışının atomlarına benzerler. O halde duyular daha fazla parçalanamayan, daha küçük parçalara ayrılamayan, bölünemeyen en son ve ruhsal çeşitten olan elemanlardır. Ama onlar bir tasavvur olmayıp, tespit edilebilir reallerdir. Ve bütün realite, gerçeklik, bu real elamanlardan meydana gelmiştir. Duyular gerçeğin, varlığın en son ve en basit elamanlarıdır (Tunalı, 1983:20-21).

Resim 2: Claude Monet, İzlenim, 1873, 48x63cm., tuval üzerine yağlıboya



Gerçeklik bu şekilde anlaşıldığında ressamın kalan gerçekliği aklımızı işe karıştırmadan, en kısa zamanda yansıtmaktır. Çünkü akıl geriye bağlanmalarla, sürekli görünüşleri kendi içinde değiştirir. Öyleyse yapılması gereken aklın işe karışmasını fırsat vermeyecek bir hızda gördüklerimizi kaydetmektir.

Empresyonizm ile ilk kez Batı sanatında gören ve görülen ilişkisi dolayına girer. Bu akım öncesi görmenin kendisi Batı sanatında bir tartışma konusu değildir. Yani sanatsal etkinlik kendi üzerine dönerek bu etkinliğin koşulları üzerine düşünmemiştir. Bu akımla beraber ortaya çıkan sonuçlar şu şekildedir: Gören ve görülen ilişkisi dolaysız ve kendiliğinden değildir. Gören ve görülen ilişkisi koşullara bağlı olarak değişmektedir. Empresyonizm gösterdiği gibi gerçekliğin tarihsel dönemlere bağlı olarak resim düzeyindeki temsili değişkenlik göstermektedir ve empresyonizm dönemim bilimsel keşiflerinin katkısıyla gösterdiği gibi görme denilen olgu bu tarihsel dönemlerdeki temsillerin gösterdiğinden çok farklıdır.

Empresyonizm ile beraber gerçekliğin sanatsal yüzeyde temsil edilmesi gören ve görülen ilişkisi bağlamında soruşturmaya tabi tutulmuş ve nesneye dönük yani görünen kısmının soruşturmaya muhtaç olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun sonucu olarak gören ve görüle

ilişkinin doğrudan ve kendiliğinden yapısı kuşkulu hale gelmiştir. Bu nokta geçekliğin temsilinin krize girdiği andır ve bu kriz bu noktadan sonra ivmelenecek devam edecektir.

2.2. Kubizm

Resim sanatında gerçekliğin temsilinin krizinin ivmelemesini bir başka akım olan Kübizmde görürüz.

Kübizmin iddiası nedir? Kısaca bu iddia gerçekliğin optik olarak yansıtılamayacağı, görünüşlerin gerçekliği vermeyeceğini, ancak bunlar aracılığıyla ama insan aklının çözümlenmeleri ile gerçekliği anlayıp, yansıtılabileceğidir. Doğanın soyut bir ilgi alanı olması anlamındaki “yadsıma” bir anlamda, nesne'nin kavramsal dizgiler özlüğünde yeni bir biçimlenim ruhuyla, yeni bir madde kavrayışıyla yansıtılmasıdır. Bu nedenle “Kübizm” olarak nitelenen sanat akımının Cézanne'nın doğrudan doğruya doğa gözlemlerine dayanan bileşimsel (sythetic) döneminden ayrı ve yirminci yüzyılda ortaya çıkan “soyut” bir sanat akımı olarak nitelenmekte yarar vardır. Fiziksel varlığın entelektüel bir düzlemde bir çeşit kavranması ya da ilgiler dizgesine dönüşmesi ile açıklanan bu yeni sanat formunun özünde, yirminci yüzyıl Avrupa insanının doğanın karşısına bir “duygu varlığı” olarak değil de, bir “düşün varlığı” olarak çıkışı gibi temel olgular vardır (Genç, 1983:43).

Kübizm yansıttığı gerçekliğe entelektüel bir faaliyetle yaklaşan ve onu böylece kavramak isteyen ilk resimsel akımdır. Resim dediğimiz olguyu kendi gerçekğinden kopararak, resmin imlediği gerçek nesneyi entelektüel bir dönüştürme sonucunda tuvale yansıtan, izleyenden de resmin alımlanması (reception) sırasında da aynı entelektüel çabayı bekleyen ilk akım Kübizmdir (Kahraman,1991:43).

Şimdi Kübizmi daha iyi anlamak için, çalışmalarını empresyonist tarzdan farklılaştıran Cézanne'nın arayışlarına bakalım.

Cézanne, izlenimci kuşağı sonunda yer alan bir sanatçıydı. Ama izlenimcilerin buldukları sonuçları ve anlatım tekniklerini, kendi amaçları için yeterli bulmuyordu. Cézanne, gerçekliğin, görünüşlerin sürekli değişiminden, deviniminden hoşlanmıyordu. Onun resimde amaçladığı dinginlik, denge ve sağlamlıktı. Onun *Sainte-victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü* adlı resmine baktığımızda bu arayışı açıkça görüyoruz. Resim bize izlenimciliğin uçuculuğuna karşıt olarak, ağırlık, kütesellik ve sağlamlık duygusu vermektedir. Cézanne bu kütesellikle, sağlamlık duygusuyla vermek istediği şey ise daha güvenilir, kalıcı bir alt yapı bulma umuduydu. Bu yüzdendir ki izlenimcilerin karışık fırça vuruşlarından, resmi düzlemlenştiren anlayışlarından haz almıyordu. Ama Cézanne akademik sanatın doğaya karşı olduğu görüşünü de izlenimcilerle paylaşıyordu. Doğadan kopmadan ve izlenimcilerin yüzeyselliğine ve karışıklığına düşmeden, sağlamlığa ve dinginliğe ulaşabilmenin bir yolunu arıyordu (Genç, 1983:43).

Cézanne çalışmalarına devam ederken bir şeyi fark etti. John Berger, Kübizme temel bazı ilkelerin Paul Cézanne'nın manzara resminde keşfettiği belirtirken, sanatçının konusunu izlerken çok önemli bir gerçekğin ayırımına vardığını başını sağa ya da sola çevirip, bakış noktasını çevirdiği zaman manzaranın da değiştiğini anladığı için, görülen manzaranın gerçekliği yansıtacak en uygun bakış noktasını ararken, aslında böyle bir noktanın var olmadığı sonucuna vardığını ileri sürmektedir (Berger, 1999;46-47).

İzlenimciler gerçekği algılayışımızın, ışıkla beraber nasıl değiştiğini bize göstermişlerdi. Dünyanın bu bize görünen yüzü sürekli devinimlerle değişiyor, ele avuca gelmiyordu. Cézanne tam da bu değişimden, uçuculuktan, belirsizlikten kaçarken başka bir bilinmezlik, belirsizlik noktasına varmıştı. Şimdi bu belirsizliğe, kişinin bakışı da katılmıştı. Hangi bakış doğruydu, hangisi çizilmeliydi? Aslında hangisi çizilirse çizilsin bakışımız hep sınırlı kalacaktı.

Cézanne bu sorulardan ve sorunlardan kendine özgü bir çözümle kurtuldu: Bu ağaçlarla St. Victoire tepelerine ilişkin gerçekleri daha doğru verebilecek bakış noktası hangisiydi? Tek bir bakış noktasının verdiği görüntü, gerçekleri daha doğru yansıtması açısından, diğer bakış noktalarından elde edilen görüntülerden pek farklı sayılmazdı. Her noktadan görülen şeyin kendine özgü bir gerçekliği vardı. Ancak, iki ayrı noktadan elde edilen görüntünün birlikteliği, yani konuyu iki açıdan ya da bakış noktasından izleyip görülen şeylerin tek bir resim düzleminde saptanması, yalnızca bir bakış noktasından görülen ve saptanan görünüme oranla daha doğru ve daha gerçek sayılabilirdi. Kuşuklu bakışlarını ta uzaklara yöneltti. Ayrıntıya girmeden farklı açılardan ya da görüş noktalarından elde ettiği bulguları aynı tuval üzerine geçirdi. Her şeye her yönden yaklaşılabılır bir etki ortaya çıkmıştı. Sanat tarihinde ilk kez bir manzaranın kaçış noktası kayboluyordu. İzleyicisi önemli olmaksızın resim gerçekte olduğu gibi farklı perspektiflere girmişti (San,1979:27-28).

Böylece Cézanne daha nesnel, daha kuşatımlı ve kalıcı bir kavrayışa sahip olduğunu ve bunu yansıttığını düşünüyordu. Cézanne'nin ardılları Picasso ve Braque Cézanne'nin bu anlayışını geliştirerek kullandılar.

Cézanne bu sonuca kendi bakışındaki değişimlerden yola çıkarak varmıştı. Ama onun amacı nesnenin doğru bir kavranışıydı. Ama bu kavrayışın öznenin bakışının dışında olmadığını da biliyordu. Bundan önce ne bakış, nede nesnenin durumu konu edilmişti. Önceki sanat düzenlerinde algılayan ve algılanan arasında dolaysız bir denklik bulunuyordu. “ Bu odak kavramı iki boyutludur, iki aşamalıdır: Hem insan resmedilirken, insanın dışında kalan gerçeklik dizgesi dolaylarına yerleştirilerek verilir, hem de resim izleyenin bakış açısına göre yapılır (Kahraman,1991:60).

Dışsal gerçeklik ne ölçüde aşılsa aşılınsın Rönesans'ın çok sonrasındaki akımlara gelene değin resim izleyenin bakış açısından yapıldığından izleyenle izlenen arsında nesnel bir tekabüliyet söz konusudur (Kahraman,1991:60).

Resim 3: Geographies Braque, Keman ve Şamdan



Paris 1910, tual üzerine yağlıboya, 61 x 50 cm.

Oysa yüzyılın başında yaşanan bir büyük gelişme, görecelik kuramının getirdiği sonuçlar ve fizik ve matematik alanında elde edilen diğer “doğrular” bu gerçeği değiştirdi. İzleyen artık bir dünya merkezi değildi. İzleneninde kendisine özgü bir gerçeği vardı ve olgular birazda “o” açıdan bakılarak ele alınmalıydı (Kahraman,1991:60).

Kübizmin kendi uğraşısını entelektüel bir faaliyete dönüştürme isteği, onun aslında kendi etkinliğine duyduğu güvensizlikten kaynaklanır. Bu dünyanın hissedilebilir, duyumsanabilir niteliklerine olan güvensizliktir. Bundan kurtulmanın yolunu Kübist akım düşüncenin soyutlayıcılığında bulur. Ama bu soyutlama metafizik bir soyutlama değil, nesnenin kendi gerçekliğini ele geçirmek için uygulanan fizik bir soyutlamadır.

Kübizmin bu biçimden geri çekilip dile dayalı bir entelektüel faaliyet olma isteği kendini, izlenimcilerde görülen pırıltının, ışığın ya da daha önceki duygusalıgım (yapıtın melodisi denilen), rengin, dokunun, ışığın bizde bıraktığı etkilerin kaybı olarak gösterir. Bunun için Kübist ressamlar rengi azaltıp çizgiyi, konturu, yüzeyi öne çıkarmışlardır. Çünkü çizgi her zaman bir yüzeyi belirlemek, sınırlamak, kaos’a biçim vermek ister. Bu yüzden kavrama, düşünceye gönderme yapar. Renk ise iç içe geçişleriyle bir belirsizliğe kavramsızlığa yol açtığı gibi duyguyu ön plana çıkarır (Ergüven:52-53). Modern sanat temelden ‘çirkin’ bir sanattır; izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçilmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır. Modern sanatın amacı duygularla değil akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir (Hauser,1984: 405).

Empresyonizme gelinceye dek Batı sanatı temelini Platon’da bulduğu “ayna” teorisine dayanmaktaydı. Bu teoriye göre zihnimiz gerçekliği ayna gibi yansıtılabilmektedir. Zihin dışındaki nesnelere yeterli, kesin ve doğru bir şekilde “temsil” edilebilirdi, yani bir sanat yapıtı gerçekliği yeniden üretebilirdi. Empresyonizm ile beraber gerçekliği temsil etmenin kesinlik içermediği, bu temsilin gören ve görülen arasındaki karşılıklı ilişkiden doğduğu ve temsile soyunan sanatçının bunları göz ardı etmemesi gerektiği düşüncesi sanata dahil olur. Empresyonizm bu ilişkinin nesneye dönük kısmını kuşku ve soruşturma konusu olmuştur. Kübizme geldiğimizde ise bu ilişkinin özneye dönük kısmı kuşku ve soruşturma konusu haline gelir. Özne konumu itibarıyla gerçekliği farklı algılamaktadır. Burada konum artık sadece bir fiziksel konum değil sosya-kültürel bir konum olarak görülmelidir. Her toplum kültürel konum içinde gerçeklik bize farklı görülmektedir ve gerçeğe ilişkin tanımlarımızı da değiştirir. Bu noktadan itibaren gerçekliğin temsiline gören ve görülen dolayımı içinde soruşturmaya muhtaç olduğu ve kesinlik içermediği sonucuna varılır.

Sanatsal alan böyle hem görülen hem de gören açısından yani nesne ve özne koşulları içinde kesinlik içermeyen yani bir belirsizlik alanına girer.

Modern sanatın deneyselliğinin de kaynağı budur. Kesinsizliğe karşı bir kesinlik ya da uygunluk arayışı modern sanatı sürekli bir arayış içine sokmuştur. Sürrealizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, vb...

2.3 Ekspresyonizm

Kübizm, Batı sanatı içinde algılayan algılanan ilişkisini algılayan yönünden soruşturup, sanatsal öznenin bakışının her zaman belirli bir perspektife mahkûm olduğunu tespit etmişti. Bu durumla sanatsal temsil eksik kalmaya mahkûmdu. Kübizm bu sorunu çoklu perspektifleri aynı sanatsal zeminde bir arada kullanarak çözmeyi denemiştir.

Kübizm bu soruşturmayı akıl içinde yürütmüştü. Özne burada bir akıl varlığı olarak nesnenin karşısında bulunuyordu. Kübizm entelektüel bir faaliyetle nesnesini ele almak onu kavramak isteyen bir faaliyetti. Kübizm’in iddiası gerekliliğin göz ile kavranamayacağı, görüntünün altında yatan içerikleri akıl yoluyla görünüşe çıkarılabileceği idi. Sanatsal temsil

doğru bir görüntü kurmak istiyorsa, görünür dünyanın altında yatan içerikleri düşünce, akıl yolu ile bulup çıkarmalıydı.

Ekspresyonizmde ise sanatsal temsilin başka bir düzlemde ele alındığı görmekteyiz. Ekspresyonizmin iddiasına gelince; Ekspresyonizm ne Empresyonizm gibi optik olarak gerçekliğin ele geçirilebileceğini ne de Kübizm gibi entelektüel bir çabayla görüntünün altındaki içeriklerin deşilerek ortaya çıkarılabileceğine inanıyordu. Onun iddiası gerçekliğin bizim bireysel dünyamızın derinlerinde yattığıdır.

Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurum. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümünü iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletir (Richard, 1999;9).

Resim 4: Emil Nolde, Mask Still Life III ,1911 ,Tuval Üzerine Yağlıboya,74 x 78 cm



Ekspresyonizme göre sanatsal temsilin en doğru görüntüsünü kendi varlığımızın en dolaysız yeri olan duygularımızda, duyarlılığımızda bulabiliriz. Uygarlığın geliştirdiği ve içinde bulunduğumuz, biçimlendiğimiz görsel dil bu içtenliği, dolaysızlığı yok etmektedir. Yapmamız gereken kendi duygularımızı, kendi duyarlılığımızı, kendi kişisel kavrayışımızı ortaya çıkarmaktır.

Ekspresyonist sanat kesin kişisel açıklamalara değer verir; bu türden açılmaları neredeyse zorunlu sayardı: ben bunu gördüm, bunu düşledim, bunu yaşadım, bu bana böyle göründü, bununla ilgili bunları hissettim. Ben sanatçı olarak size bu yaşantıyı sunuyorum, çünkü sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim ve hayatımı sizin için, siz insanlar için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya ve onu duyarlı biçimde algılamaya adıyorum (Lynton, 2004;38).

Ekspresyonizm göre sanatsal düzlemde gerçekliğin doğru bir temsili üretilecekse bu görüntü var olan sanatsal form ve biçimlerden çıkamazdı. Çünkü Ekspresyonizme kadar hiçbir akım insanın doğrudan duyguları, duyarlılığını göz önüne almamıştı. Ama insanın kendi duyarlılığında oluşmayan hiçbir sanatsal temsil gerçeği temsil edemezdi. Çünkü insan gerçekliği kendi içinde, duygularında, duyarlığında yaşamakta ve bu yolla görmekteydi.

Ekspresyonizm Kübizm gibi sanatsal düzlemde gerçeklikle olan ilişkimizin özneye dönük olan kısmına vurgu yapmakta ise de, Kübizmden farklı olarak bunu entelektüel bir mesele olarak ele almamakta, dolaysız ve böylece daha doğru bir temsil için insanın kendi bireyselliğinde, duygularında ve duyarlığında temellendirmektedir.

2.4. Sürrealizm ve Dada

Batı sanatının temsil sorunu içinde yaşadığı kriz, anlatımın yetersizliği düşüncesinden beslenmişti. Ama Sürrealizm ve Dada sanat akımlarında bu durum başka bir evreye geçmiş, özellikle Dada sanat akımında sanatın var olan haliyle yetersizliği düşüncesi, Batı sanatının var olduğu şekliyle reddi düşüncesine kadar varmıştır.

Dada akımının başlangıcı olarak, Alman aktörü Hugo Ball'ın (1886-1927) Zürih'te Caberet Voltaire adlı gece kulübünü Şubat 1916'da açışı gösterilir. Kurucuları arasında Tristan Tzara, Jean Arp ve Alman Şairi Richard Huelsenbeck vardır. Aslında akımın adı ve ortaya çıkışıyla ilgili çelişkili bilgiler vardır. Zürih'te başlayan bu hareket zaman içinde uluslar arası bir nitelik kazanmış ve etkileri günümüze kadar ulaşmıştır (Genç:72).

Resim 5: Kurt Schwitters , Mz 199, 1921



Renkli ve baskılı kağıt ve karton kenarlıklı renkli ve boyalı kumaş, 17.9 x 14.4 cm.

Sürrealistleri ve dadaistlerin bu reddiyeci tavra sürükleyen, fütüristlerin sağlıklı bir gelecek için gerekli görüp övdükleri ve en yüksek sanatsal eylem olarak ilan ettikleri savaştır. Dadaistler ve sürrealistler savaşın akıl dışılığını, acımasızlığını, yarattığı yıkımları yakından hissetmiş kişilerdir. Bu yüzdendir ki bu savaşı yaratan uygarlıktan nefret etmekte ve onun toptan tasfiye edilmesi gerektiğini düşünmektedirler. Dada böylece tümel bir başkaldırı olgusu olarak ortaya çıkar. İnsanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eder ve sanatçılardan içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okumasını ister. Tristan Tzara 1950 yılında yaptığı bir radyo konuşmasında Dadanın doğuşuyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır. "... İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütopyik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda

da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu (Genç:72-73).

Dadaistler Batı uygarlığının mantığından, dilinden, sanatsal biçimlerinden kurtuluşun ancak onları sabote ederek gerçekleşeceğine inanmışlardı. Onlar asla yeni yöntemler önermediler. Çöküşün ardından iletişimin kendi doğal yolunu bulacağına inanmışlardı.

Dadaizmin ve Sürrealizmin amaçladığı araya uygarlığın sesinin sızmadığı doğrudan bir anlatım bulmaktı. Dadaist akımın tüm amacı, hazır- yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir görüş birliğinde olan Sürrealizmle birlikte anlatımın doğrudanlığına yönelik bir çabadır (Hauser:406).

Dadaistler savaşın nedeni olarak gördükleri Batı uygarlığının mantığını, dilini, kurumlarını sanatını sabote ederek çökertmek için giriştikleri eylemlerinde, saçmanın ve gülüncün tahrip edici etkilerini kullanıyorlardı. Dada kompozisyonlarında yer alan bu saçma ve gülüncün kaynağı, bu eserlerde bulunan nedensizlik izlenimidir. “Gerçekte ne olduğu bilinmeyen, ne işe yaradığı anlaşılamayan her nesne kendi saçmalığı ve nedensizliği içinde algılanır. Ne işe yaradığı anlaşılincaya kadar her şey soyuttur, bir anlam verilemediği için saçmadır. Dadacılar ve soyut resim sanatçılarından birçoğunun yapmak istedikleri şeyde buydu; nesnelere, görsel imgeleri, kendilerine ilişkin önyargılardan arınmış bir biçimde çıplak ve kendi gerçeklikleri içinde, ussal çevre algılamalarından soyutlayarak karşı karşıya getirmek istiyorlardı (Genç:171).

Dada ve Sürrealizmde modern sanatın içinde baş gösteren bu krizin doğrudan ana kaynağına doğru yapılmış bir saldırı görülür. Bu kriz temsile soyunan sanatın dilsel yapılarla olan sorunlu bağını göstermektedir. Bu krizin kökeni modernite projesinin bir parçası olarak sanatın bu projedeki işleviyle ilgidir.

Modernite baştan itibaren sanat, bilim ve felsefe aracılığıyla gerçekliği kavrayabileceği iddiasını taşımaktadır. Bu iddiasını, dilin meşru kullanımı olarak kabul ettiği pozitivist felsefe üzerine kurmuştur. Şimdi tarihin bu noktasında Batı sanatını tüm bu dilsel yapının yetersiz ve hatta yanlış olduğunu fark etmiştir. Dilin sanatı da içine alan bu kullanımı algımızı tuzağa düşürmüş ve çaresiz bırakmış gözükmektedir. Buradan kurtulmak için çareler arayan sanatçılar yeni algı ve kavrayış dünyamızı kurabilmemiz için öncelikli olarak var olan haliyle bu yapıdan ve durumdan kurtulmamız gerektiği düşünmüşler ve önceliği bu kültürü ve onu taşıyıcısı olan dili yok etmeyi kendilerine görev edinmişlerdir.

Sürrealistlere ve dadacılara göre yeni bir temsil bu yok etme işleminden sonra kendiliğinden ve doğallığı içinde olacaktır. Sürrealistleri ve dadaistleri, kendilerinden önceki dönem ve sanatçılarla karşılaştığımızda, modern sanat içindeki bu temsil krizini en iyi kavrayıp eserlerinde bunu yansıtan sanatçılar olarak kabul edebiliriz.

3. SONUÇ

Modern sanatçı modernite projesi içinde yüklendiği gerçekliğin doğru kavranışı ve temsil edilmesi göreviyle yoğun çaba içine girmiştir. Ancak algılamadaki kesinsizlikler, kuşku ve olasılıklar modern sanatçıyı doğru bir algılama için sürekli ve nerdeyse sonu olmayan yeni arayışlara sokmuştur.

Empresyonizmde başlayan bu süreç içinde sanatçılar her akım ve üslupla sonsuz gibi duran ihtimal ve olasılıkları görmüş ve sanatsal dilin bu temsilde hep eksik kaldığını fark etmiştir. Batı sanatının girdiği bu krizin belirgin olarak ortaya çıktığı ilk akım Dada sanat

akımıdır. Dada sanat akımında bu eksiklik duygusu ve kriz görsellik üzerinden o zaman dek yürütülen tüm iletişim biçimlerinin, gelecekteki yeni dil umuduyla sabote edilmesine ve çökertilmesine varmıştır. Dada akımının var olduğu şekliye sanata ilişkin beklentilerden umudun kesilmesine karşılık geldiğini söyleyebiliriz.

Bu süreç içinde akımlar, üsluplar, görme biçimleri ardı ardına ve gittikçe artan bir ivmeyle yıkıma uğratılmıştır. Tüm bu çaba ve arayışların sonucunda sanatçılar başarısızlık duygusundan kurtulamamış ve sonuç olarak bu temsilin neredeyse imkânsız olduğuna ilişkin fikri kabul etme noktasına gelmişlerdir.

Tüm bu yaşananlar sonunda Batı sanatı bir krize girmiştir. Bu krizin adı “temsil krizidir”. Bu noktadan sonra Batı sanatı içinde, sanatsal düzlemde gerçekliğin temsil edilemeyeceğine ilişkin bir duygu/düşünce yerleşecektir.

KAYNAKÇA

- APPİGNANESİ RİCHARD, GARRATT CHRİS., “Herkes İçin Postmodernizm
BERGER,JOHN.,(1999), Picasso’nun Başarı ve Başarı sızlığı, Metis Yayınları, İstanbul
ERGÜVEN, MEHMET., “Biçim ve Oluş”, Sanat Dünyamız Yapı Kredi Yay, Sayı:67
GENÇ, ADEM., (1983), Dada Antropi ve Nedensellik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin
özömlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. yay.,
Doktora tezi, İzmir
HARVEY, DAVID., (2006). Postmodernliğin Durumu: Kültürel Kökenlerin Değişimi, (ev.
Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul
HAUSE, ARNOLD. R., (1984), Sanatın Toplumsal Tarihi, ev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi
yay., İst. 1984, s.405
JAMESON, LYOTARD,HABERMAS., (1994), Postmodernizm,Haz: Necmi Zeka, Kıyı
Yayınları, İstanbul
KAHRAMAN, HASAN BÜLENT., (1991), “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İliřkisine
Bakıřlar”, Hürriyet Gösteri, S: 124
KAVRAKOĞLU, FÜSUN., (2014) , Modern Sanat Akımları,
<https://fusunkavrakoglu.com/tag/modern-sanat-akimlari/>
LYNTON, NORBERT.,(2004), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi,Çin, ISBN 975-14-
0977-2
RİCHARD, LİONEL.,(1999), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi,İstanbul
SAN, İNCİ., (1979), Sanatsal Yaratma ocukta Yaratıcılık, Türkiye İř Bankası Kültür
Yayınları, İstanbul
TUNALI, İSMAİL., (1983), Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul

RESİM KAYNAKÇASI

- Resim 1: <https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>
Resim 2: <https://www.ibio.org/wm/paint/auth/monet/first/impression/bli>
Resim 3: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-keman-ve-samdan-1444/>
Resim 4: <https://www.tarihnotlari.com/emil-nolde/emil-nolde-maske/>
Resim 5: <https://www.guggenheim.org/artwork/3853>

