



journal  
of arts

International Peer-Reviewed and  
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve  
Açık Erişimli Elektronik Dergi



[ratingacademy.com.tr/ojs](http://ratingacademy.com.tr/ojs)

Volume / Cilt : 3

Issue / Sayı : 1

Year / Yıl : 2020

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: 3  
Issue / Sayı: 1  
January/Ocak 2020**

Web: <https://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>  
E-mail: [arts@ratingacademy.com.tr](mailto:arts@ratingacademy.com.tr)  
Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

## **ABSTRACTING & INDEXING**

ERIHPLUS

Dergipark

CROSSREF

iThenticate

Google Scholar

ASOS Index

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

Science Library Index

Bielefeld Academic Source Engine: BASE

Academic Journal Index (AJI)

OCLC WorldCat

Scipio-ro

SI Factor

International Institute of Organized Research (I2OR)

EZB (Electronic Journals Library)

Idealonline

Semantic Scholar

CNKI Scholar

Euro Pub

MIAR

## ABOUT THE JOURNAL / DERGİ HAKKINDA

*Journal of Arts (E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.*

*Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.*

*The publication language of the journal is **Turkish and English.***

*The articles are sent electronically via the Article Tracking System.*

**Journal of Arts** (E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmalarını Dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

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.

Derginin yayın dili **Türkçe ve İngilizce'dir** Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

## **Owner/ Sahibi**

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

## **Editors/Editörler**

*Assoc. Prof. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA*  
*Çanakkale Onsekiz Mart University*  
(Chief Editor)

*Assoc. Prof. Dr. Delila ÖZBAY*  
*Namık Kemal University*  
(Co Editor)

*Assist Prof. Dr. Tuba KORKMAZ*  
*Çanakkale Onsekiz Mart University*  
(Co Editor)

iv

## **Managing Editor/Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**

*Cumali YAŞAR*  
*Çanakkale Onsekiz Mart University*

## **Contact / İletişim Bilgileri**

Adress : Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 119,  
Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE  
Tel: +90 555 477 00 66

Web : <https://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>  
E-mail : [arts@ratingacademy.com.tr](mailto:arts@ratingacademy.com.tr)

## EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

<a href="#">Arzu PARTEN</a>	Kocaeli University, TURKEY
<a href="#">Çağlar DOĞRU-</a>	Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY
<a href="#">Deniz KÜRŞAD</a>	Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY
<a href="#">H. Esra ÇİZMECİ AVCI</a>	Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY
<a href="#">Jerzy WYPHC</a>	Adama Michiewicz University, POLAND
<a href="#">Juan Bernardo PINADA</a>	Zaragoza Universty, SPANISH
<a href="#">Luigi COLOPIETRO</a>	Academy of Frolance, ITALY
<a href="#">Milos DJORDJEVIC</a>	University in Kragujevac, SERBIA
<a href="#">Tim HOLTABIDDLE</a>	Salem State University, USA
<a href="#">Velimir VUCICEVIC</a>	Art University of Belgrade, SERBIA
<a href="#">Yeşim ZÜMRÜT</a>	Canakkale Onsekiz Mart University, TURKEY
<a href="#">Yıldız GÜNER</a>	Mimar Sinan Fine Arts, TURKEY

## REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

[Ceyda GÜLER](#), *Mimar Sinan Fine Arts University, Turkey*

[Fidan TONZA HELVACIKARA](#) *Ondokuz Mayıs University, Turkey*

[Hüseyin YARKIN BİÇER](#) *Kocaeli University, Turkey*

[İsmail TETİKÇİ](#), *Uludağ University, Turkey*

[İsmet YÜKSEL](#), *Dumlupınar University, Turkey*

[Kerem İŞCANOĞLU](#), *Trakya University, Turkey*

[Mehmet GÖKTEPE](#), *Van Yüzüncü Yıl University, Turkey*

[Umut KAYAPINAR](#), *Akdeniz 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 an **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 publication policies and writing rules**. The evaluation process is not started for articles that are not prepared in accordance with the publication principles and the writing rules.

## 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 (**20% and over**). If the required regulation is not made within **60 days**, the study is rejected.
12. Copyright of all published studies belongs to the *Journal of Arts*.
13. **No copyright payment** is made.
14. No study has differentiation or superiority from another study. Each author and study has the same rights and equality. No privileges are recognized.
15. Studies submitted for publication in our journal must be prepared according to the rules of spelling of journal. Spelling and template are included in are included in the "Author Guidelines" heading
16. Articles submitted for evaluation must not exceed 25 pages after they are prepared according to the specified template. Article summary should not exceed 300 words and minimum 3 and maximum 7 keywords should be written.

## STYLE REQUIREMENTS

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

Gürkaynak (2002) agree that chemical solutions ...

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

The last studies (Pınar 2003: 12)...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

x

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.

- 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, Publishing, Place of Publication, 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.

***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\\_sour  
c.html](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, dağıtılabılır, 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 (**%20 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** şeklinde yazılması gerekir.
2. Makalelerde sayfa sınırlaması olmamakla birlikte, üst limit olarak **25 sayfanın** aşılmaması beklenmektedir.
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. İkidenden 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;

xv

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

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 bildirilerde 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](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.

---

xvii

### ***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 sorumlukların yerine getirilmesine bağlıdır.

## ***Editörlerin Görevleri***

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

## ***Hakemlerin Görevleri***

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

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

### ***Yazarların Görevleri***

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



journal  
of arts

E-ISSN: 2636-7718

Volume / Cilt: 3

Issue / Sayı: 1

January/Ocak 2020

## CONTENT / İÇİNDEKİLER

### **WILLIAM BLAKE – HAYAL GÜCÜ VE SONSUZ BEDEN**

WILLIAM BLAKE - IMAGINATION AND ENDLESS SIZE

*Sedat BALKIR* ..... 1-10

### **MARILYN LEVİNE VE HİPERREALİST HEYKELLERİ**

MARILYN LEVINE AND HER HYPERREALIST SCULPTURES

*Şafak GÜNEŞ GÖKDUMAN* ..... 11-18

### **SERAMİK TAMİRİNDE UNUTULMAYA YÜZ TUTMUŞ BİR TEKNİK; PERÇİN**

A CERAMIC REPAIR TECHNIC SINKING INTO OBLIVION: RIVET

*Ece KANIŞKAN* ..... 19-30

**SANAT-SANATÇI VE BİR META NESNESİ OLARAK SANAT ESERİ**

ART WORK AS ART-ARTIST AND A META OBJECT

*Sedat BALKIR* ..... 31-44

**ROMANTİZM SANAT AKIMI VE SANATÇILARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

AN ESSESMENT OF THE ROMANTIC MOVEMENT AND ITS ADVOCATES

*Mehmet GÖKTEPE* ..... 45-66



## WILLIAM BLAKE – HAYAL GÜCÜ VE SONSUZ BEDEN

### WILLIAM BLAKE - IMAGINATION AND ENDLESS BODY

Sedat BALKIR \*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,  
TÜRKİYE, e-mail: [sbalkir63@gmail.com](mailto:sbalkir63@gmail.com)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0960-3361>

Geliş Tarihi: 2 Ocak 2020; Kabul Tarihi: 26 Ocak 2020  
Received: 2 January 2020; Accepted: 26 January 2020

#### ÖZET

Hayal gücünün öngörülü doğasıyla aydınlatıp oluşturduğu resimler ve yazdığı şiirlerle, yaşadığı çağın çok ilerisi demek olan günümüz sanatı üzerinde bile halen büyük etkiye sahip William Blake (1757 – 1827), Uzay Zaman içinde kesiştiğimiz bu boyutta, kendisinden ve yapıtlarından söz edilmeyi en çok hak eden sanatçılardan biridir. 18 yy'ın ikinci yarısı ile 19 yy'ın birinci çeyreği arasında yaşamış olan sanatçı, dönemin sosyo-kültürel ve politik buhranları sebebiyle oluşan devinimi eklektik bir fenomen olarak ele almış, şiirleri ve gravürlerinin etrafına ustaca yerleştirdiği güçlü illüstrasyonları ile eşsiz ve sıradışı bir dünyanın kapılarını açmıştır. Görünmeyen gerçekliği görünür kılmaya çalışan sanatçı, herhangi güçlü bir kişi ya da zümrenin himayesinde olup manipüle ediliyor olmaktan ısrarla kaçınmış, büyük bir özveri ve ruhani bir tevazuyla çalışmalarına devam etmiştir. Eserlerinin oluşturduğu etkiyi anlamak ve buradan hareketle Blake'in geliştirdiği retorik ve aydınlatıcı hareket düzlemini kavramak için yaşadığı zamanı incelemek yol gösterici olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** William Blake, sanat, şiir, hayal gücü, gerçeklik

#### ABSTRACT

William Blake (1757-1827), who still has a great influence on contemporary art with his paintings and poems enlightened with a foresighted nature of imagination, is one of the artists who deserves to be mentioned in our intersection of time and space. The artist, who lived between the second half of the 18th century and the first quarter of the 19th century, handled the movement of the period of socio-cultural and political crises as an eclectic phenomenon, and has opened the doors of a unique and extraordinary World with his powerful illustrations placed around his poems and engravings. Blake, who tried to visualize the invisible reality visible, had persistently avoided being manipulated by any strong person or group and continued to work with great devotion and spiritual humility. It will be helpful to understand the impact of his work and to examine the time Blake experienced in order to comprehend the rhetorical and illuminating plane of motion developed by him.

**Keywords:** William Blake, art, poem, imagination, reality.

## 1. GİRİŞ

William Blake, edebiyat dünyası için göz ardı edilemeyecek bir şair olması yanında önemli bir ressam ve gravür baskı ustasıdır. Kimilerine göre bir ressam, kimilerine göre ise bir şair olarak bilinen İngiliz Romantizmi'nin bu gizemli kişiliği; her iki dalda önemli eserler vermesi yanında, gravür baskı tekniği açısından devrimsel nitelikte bir yeniliğe de imza atmıştır. 1750 sonrası İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, fabrikalaşmaya ve bunun sonucu olarak insanların kırsal kesimleri terk edip şehirlere akmasına sebep olmuştur. Bu yeni durumu ilk anda büyük bir ekonomik sıçrama olarak değerlendiresek bile; barınma koşullarının elverişsizliği yanında çok uzun ve yıpratıcı mesai saatleri içinde çalışmak zorunda kalan makineleşmiş bireyleri düşündüğümüzde tam bir buhran dönemi içinde olduğumuzu anlarız. Blake; bu çalkantılı dönemin tam ortasında yer alırken, yapıtlarını da bu etkilere bağlı olarak oluşturmuş bir sanatçıdır. Eserlerinden de kolayca anlaşılacağı üzere, sahip olduğu bu romantik ve dışavurumcu tavrı, tamamiyle döneminin sosyo-politik özellikleri sebebiyledir.

## 2. YAŞAMI VE SANATI

Çocukluğu ve ailesi hakkında pek fazla bilgi sahibi olmadığımız sanatçı, 28 Kasım 1757 Londra'da James ve Catherine Blake'in üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Kendinden küçük iki ve kendinden büyük iki kardeşi olduğu da kayıtlarda geçer. Osbert Burdett, William Blake'in öfke sorunu olan ve aşırılık ve tuhaf halleri olan oğlunu okula göndermeyip sadece okuma yazmayı öğrenebildiği evde eğitmeyi tercih ettiklerini yazar. Burdette, Blake'in erken gelişmiş şiir yeteneğini erken yaşlarda okuyup yazabilmesine bağlar (Burdett, 2009). Babası için William'ın kardeşinin penye dükkanında çalışabileceği kadar okuma yazma bilmesi yeterliydi. Ancak geniş hayal gücü ve sanat aşkı William'ın dükkân faturaları ve tezgâh üzerlerinde çizim ve karamalarıyla vücut buldu. Art "Annesinin gizli teşviğiyle beraber Blake, 10 yaşında sanatçı ve 12 yaşında da bir şair olmuştu" (Burdett, 2009, s. vii). Ailesi 10 yaşındaki Blake'in sıradışı çizim yeteneğini farkedip kendisi de desen ustası ve zanaatkar olan Mr. Henry Pars tarafından idare edilen bir desen okuluna gönderdi. 14 yaşına kadar orada eğitim gören Blake, okul dışında da yoğun olarak çizimler yaparak, baskıları biriktirerek ve resimlere bakarak geçirirdi. Blake doğadan çizimler yapmış ve gözlemlediği nesnelere biçimlerini değiştirerek şiirlerine yansıtmıştır.

14 yaşında babası Blake'i noktalama tekniğini başlatan ve kralın gravürçüsü olan William Ryland'ın yanına çırak olarak vermişti. Ne var ki çok geçmeden babasına "Baba, bu adamın yüzünü hiç sevmiyorum, sanki ilerde asılacak bir adammış gibi duruyor" (Burdett, 2009, s. 31) demiştir. Gerçekten de daha sonra Ryland, bir takım suçlara karıştığı gerekçesiyle asılarak idam edilmiştir. Daha sonra bir başka gravür ustası James Basire'nin yanına çırak olarak verilmiştir. Sanattan ziyade bir zanaat dalı olarak görülen gravür, o zamanın ihtiyacı olarak seri üretim açısından önem teşkil ediyordu. Blake zamanla ellerindeki yaratıcı dönüşümü fark etti ve artık bir çıraktan fazlası olduğunun farkına vardığında ustası Basire onu Ortaçağ yapılarını ve kiliselerini resmetmesi için Westminster Manastırı'na gönderdi. Orada geçirdiği zaman içerisinde, ileride yapıtlarını derin bir manevi coşku ile aydınlayacağı resimlerinin doğaüstü tasvirlerinin kaynağını yani Gotik sanatı bulacaktı. Gotik sanat Blake'in yaratıcılığı üzerinde öyle güçlü bir etkiye sahipti ki artık hayal gücünün temeli ve olmazsa olmaz bir parçasıydı. Zamanın çoğunu Kral Confessor Lahiti çevresindeki şapellerde, ormanların ve Gotik mimarinin sessiz fısıltılarını dinleyerek geçiriyordu. Aslında yirmi yaşına geldiğinde çıraklığı sona ermişti bile. Sonrasında Michelangelo ve Raffaello'nun çalışmalarını araştırdı ki o zamanlarda bu, pek takdir görmeyen bir seçimdi çünkü dönemin sanat algısına göre bunlar demode bir estetiği temsil ediyorlardı. İşletmeci Moser "Bunlar eski moda, sert ve bitmemiş sanat eserleri; neden Charles Le Brun veya Peter Paul Rubens'e bakmıyorsun?" demiş ve

ekleyerek “Bitmiş olarak değerlendirdiğin bu işler daha başlamamış bile; nasıl bitmiş olabilir ki..?” dediğinde Blake, “Discourses of Sir Joshua Reynolds” tan bir alıntı yapar ve “Başlangıcını bilmeyen kişi sanatın sonunu nasıl bilebilir?” (Landgridge, 1904, s. 7) diye cevap verir. Le Brun ve Rubens’in resimlerindeki beden güzelliği ve kusursuzluk kaygısı ile özenle dekore edilmiş drape kıvrımlarına, kadife ve ipekten giysilerin detaylarındaki özene ve bunun için harcanan güç ve zamana bakılınca, bunlar hantallık ve zaman kaybından başka bir şey değildi Blake için. Oysa Blake, fiziksel güzelliğin ancak manevi ve sonsuz bir mesaj taşıyorsa resmedilebileceğine ve rengin görkeminin ancak bu suretle ruhu kucaklayabileceğine inanıyordu. Akademide canlı modelden resim yapma fırsatı bulmuştu ama gerçekte modelden resim yapmaya sıcak bakan biri de değildi. Ona göre An’ı yakalayıp o anın ruhundan yaratmak ve oluşturmak daha dürüst bir yaklaşımdı. Buna karşın figürün hareketini tasarlayıp statik bir poza dönüştürmek ve o anda dondurmak, gerçekliğin doğasını yıkmaktı. Blake için sanat; kendi seçimi olan ve kendi kendine öğrendiği bir olguydu. Ustalardan yaptığı desen çalışmaları dolayısıyla hem klasik dönem ve hem de yaşadığı dönemi tecrübe etmiş olsa da Blake aslında kendi kendisinin hocasıydı. 1779-1782 yılları arasında başka sanatçılara ait çalışmaların gravür baskılarını yaparak hayatını sürdürmüştü. Bu sanatçılardan biri, daha sonra yakın arkadaşı olacağı Thomas Stothard, diğeri ise neoklasik heykeltıraş John Flaxmann’dı ve çok uzun sürmeyen bu iş arkadaşlığının ardından Blake bu duygusuz ve seri makinalaşma sürecine yabancılaştığını farkettiler. Stothard’ın kendisinden fikirlerini ve tasarımlarını çaldığı düşüncesi bu yabancılaşmada önemli bir etkendi; keza bu noktada Fuseli’nin “kahretsin ki Blake kendisinden çalınacak kadar iyi.” (Langridge, 1904, s. 11) demesi bunu kanıtlayacak niteliktedir. Yaratıcı zeka, iç disiplin ve uzun çalışmaların sonucu gibi görünse de o duyguya doğan insan için yaratmanın özü kendi doğasında gizlidir. Görülemeyen, elle tutulamayan duygular dünyasında, Blake’in yarattığı şairane dünya öylesine tuhaf, öylesine şaşırtıcı ve anlaşılmazdı ki, bu sembollerle donatılmış fanteziyi ilk bakışta kavramak için ressam ya da şair olmak yeterli gelmiyordu. İzleyeni daha önce kimsenin gitmediği ruhani bir bahçeye çağırarak bir fısıltı, bir büyü ile aydınlatmıştı resimlerini.

‘The Death of Earl Godwin’ (Res. 1) adlı resmini 1779’de Akademide sergiledi. Katılımcılar arasında Sir Joshua Reynolds, Mary Moser, Gainsborough, Angelica Kauffman, Richard Cosway ve Fuseli yer alıyordu. Öte yandan Blake, o sergide Fuseli (Langridge, 1904, s. 9) dışında kimseye sempati de duymuyordu. Şüphesiz ki; Fuseli ‘nin eserlerindeki karanlık ve ürkütücü görünüşlerin gizemli atmosferi, cadılar ve demonların iç içe geçmiş görünmez dünyalarının etkisi büyüktü bu yakınlıkta.

**Resim 1:** William Blake, ‘The Death of Earl Godwin’, kağıt üzerine kalem, 127x181mm



Blake 1782 de Catherine Bouchier ile evlendi. Resimli kitaplarında kendisine destek olabilmesi için okuma yazma öğrettiği Catherine ömür boyu Blake'in asistanlığını yaptı ve kendisini onun eserlerine adadı. Bu arada sosyal çevresi oldukça genişleyen Blake, rahip Anthony Mathew ve eşi Harriet ve yakın dostluk kurdu. Anthony'nin parası ve eğitimi vardı, Harriet ise entelektüel ve sanatsal tartışmaların gerçekleştiği partiler düzenlerdi ve partilerinde Blake'in şiirlerini seslendirirdi (Roberts, 2007).

1783'te Blake'in olgun işlerinin entelektüel ve imgesel gücü "Poetical Sketches" (Şiirsel Eskizler) eserinde ifade buldu. Jonathan Roberts'a göre bu eserdeki bölümler kralların zorbalıklarını tartışsa da takip eden çalışmalarını karakterize edecek çağdaş unsurlarla doğrudan bağlantı kurmuyordu (Roberts, 2007, s. 17). 1785'te Kraliyet Akademisi'nde 4 adet suluboya desen çalışmasını sergiler. Resimlerinde Blake kendine özgü ürkütücü bireyselliğini yansıtır ve karşıt hallerin, tezatlıkların ortak dilini yaratarak etik nosyonlarla kendini kısıtlamış bir dünyada enerjinin sonsuz bir haz olduğunu anlatır. An Island in the Moon (Ayda bir Ada) isimli düzyazı denemesi onun ilk ve en uzun grotesk patlaması olarak kayıtlara geçecektir (Burdett, 2009, s. 21). Düzyazıdaki pasajlardan biri, Songs of Innocence'da (Masumiyet Şarkıları) kardeşi Robert'in ölümcül hastalığının kendisinde yarattığı kırılmayı yansıtır ve betimleme tarzı Blake'in daha sonra gerçekleştireceği resimli baskıların oluşumuna ışık tutar. Robert'in ölümü Blake için büyük bir kırılma noktasıdır. Kendisine tuhaf gözle bakılmış ve hatta bir deli olarak görülmüş olsa bile, kardeşi aracılığıyla şiirler yazdığını, başka bir dünyanın içinden Robert'in kendisiyle konuştuğunu çekinmeden defalarca söylemiştir. Şüphesiz ki bu kayıp Blake'in "Visions" dediği görme biçiminde ciddi bir dönüşümü tetiklemiştir. "Visionary Artist" Blake, yaşadığı zamanın belirsiz ve devingen koşullarında kabul görmüş olan siyasi ve toplumsal görüşlerin nerdeyse tamamına karşı çıkmıştır. Songs of Experience – Deneyim Şarkıları'dan alınan şiiri, "A Divine Image" (Res. 2) de bireylerin Fransız devrimi ve endüstri devriminin sebep olduğu dumanlı, zehirli karanlığı karşısında nasıl boyun eğdiklerini ve Blake'in de bu olanlara nasıl isyan ettiğini net bir şekilde görürüz. Blake için bütün sistemler köleliğin formları olduğundan, ancak ruhun sonuna kadar özgür olması durumunda insanın gerçeği duyumsayıp özgürleşebileceğini savunmuştur. "The Visions of Christ that thou dost see, is my Visions Greatest Enemy"-Senin gördüğün İsa'yı algılayış şeklin, benim algıladığım şeyin baş düşmanıdır-. Burada, insanın görmeyi arzu ettiği şey'le görünür olanın çatışmasını görürüz. Blake'in İrlanda kökenli muhalif bir aileden geliyor olması, araştırmaya olan tutkusu yanında her türlü otoriteye şüpheyile bakması gibi özellikler sahip olduğu görüş ve felsefenin gelişimine olanak sağlayan güçlü temelleri oluşturmuştu. Kendisini sağlıklı bir şekilde analiz edebilmek ve hakkında kayda değer saptamalar yapabilmek için, çok yönlü bir araştırma gerektiği aşikardır. Bu noktada mana ve estetik avcılığı yapmadan, zamanın iç içe geçmiş iki boyutundan ve bir anlamda geçmişten günümüze Blake'in şiirlerinin doğa üstü manzarasından uzun soluklu bir projeksiyon yapmak gerekir.

Resim 2: William Blake, 'A Divine Image', Songs of Experience, 1794



Blake'in mistik ve idealist bir mesih olduğu rahatlıkla söylenebilir. Fransız devriminin görece başarısızlığına rağmen radikal fikirlerinden hiç vazgeçmemiş; "Mind forg'd monacles" -Kelepçelerden yapılmış akıl- da bütün sınırları, mutlak otoriteyi, kralları hatta kiliseyi bile eleştirmiştir (Keynes, 1958). Sınırları olmayan sonsuz bir tasavvur dünyasıdır, Blake'in "Liberty Boy"unun gezindiği dünya. Karşıtların bileşkesinden doğan ve bakır levhanın sınırlarından taşan bu resimsel dünyanın merkezinde ise, insan bedeni ve figürün sonsuz devinimi vardır. Blake'in tasvirlerinden Michelangelo ve Raffaello'nun insan figürüne olan yaklaşımını, gotik aydınlatmayı ve hatta primitifliğini okuyabiliriz. "Eternal body of the man is the imagination"- İnsanın sonsuz bedeni hayal gücüdür- sözüyle Blake; hayal ederek ölümsüz bir formda varolunabileceğini, hayal kurulmayan bir dünyada ise, maddenin katı suretinden ve fiziki ölümden başka bir gerçeklik olmayacağını vurgular. İzleyenleri perde arkasındaki sahneye davet ederken, kendisi de Uzay Zaman'ın farkında olan bir mesih bir anlatıcı aktör haline dönüşür.

1790'da "Songs of Innocence"-Masumiyet Şarkıları- ve 1794'te "Songs of Experience" -Tecrübe Şarkıları- yayınlanır ve daha sonra "Songs of Innocence and Experience" olarak tek kitaba dönüştürülür. Blake "Masumiyet Şarkıları ve Tecrübe Şarkıları"nda masum ve şairane dünya ile, yozlaşmış ve baskıcı yetişkin dünyasını karşı karşıya getirir. "İnsan ruhunun iki karşıt hali" diyerek adeta bu fikri manifestolaştırır. Masumiyet Şarkıları'ndaki "Kuzu" Tecrübe Şarkıları'ndaki "Kaplan"a dönüşür ve karşılaştırılabilir zıtlıklar olarak Blake iki halin de üstesinden gelinebileceğini vurgular. "Without contraries is no progression"-zıtlıklar olmazsa ilerleme olmaz-ın ardından, 1790 -1793 arası "Marriage of Heaven and Hell" -Cennet ve Cehennemin Evliliği- yayınlanır. Blake, Northrop Frye'in "Syncopation" dediği yani desenin metne en uygun referans noktasından uygun bir uzaklığa yerleştirilmesi anlamına gelen bir teknik kullanır (Frye, 1951, s. 48). Burada zıtlıklar, "İyi ve Kötü" kategorisinde dinsel olarak algılandıkları gibi görünmezler. Meleği şeytandan ayırt edecek boynuz, kuyruk, kanat ya da ışık haresi gibi geleneksel formlar kullanılmamıştır. Kitabın sonunda meleğin şeytana dönüşümünü görürüz (W. J. T. Mitchell, 1978, s. 11). Blake, Cennet ve Cehennemin Evliliği'nde aslında birbirinin karşıtı olan kavramların iç içe geçmiş soyut bir yapıda birbirlerini nasıl var ettiğini çok net bir şekilde aktarır. İçinde taşıdığı İyi'nin yanında herkes biraz Kötü'dür. Aydınlık yerini karanlığa, karanlık da hep aydınlığa bırakacaktır ama denge sağlanması için iyiyle kötünün, akılla içgüdünün, bilinçle arzunun, insanlık-doğa düzlemi

içinde birbirlerini tecrübe etmesi gerekmektedir. Blake; “Improvement makes straight roads but crooked roads without improvement are roads of Genius”-gelişme düz yollardan gider ama gelişmemiş dolambaçlı yollar deha'nın yollarıdır- der. Swedenborg'un Cennet ve Cehennem'indeki etik sorunsalın konservatif ve normatif bir düzlemde ele alınmasına da karşı çıkar çünkü girift yollarda gezen aklın dehası karşısında düz yoldan giden aklın tecrübe etme şansı kalmayacaktır.

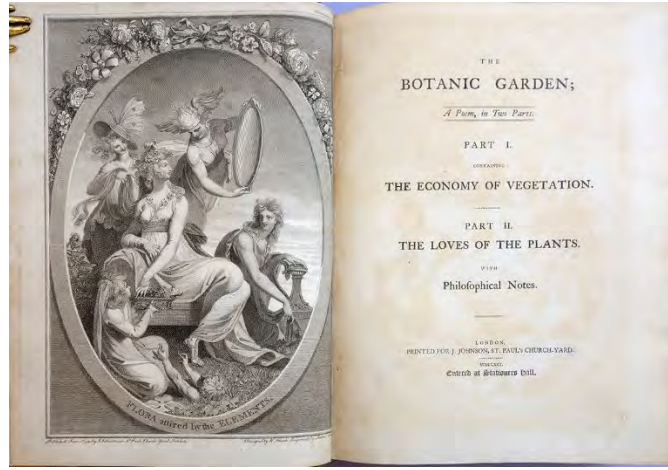
Blake, “Illuminated Press”- illüstre edilmiş baskı- adını verdiği bir kabartma gravür yöntemi geliştirmiştir. Aside dayanaklı malzemelerle doğrudan bakır levha üzerine deseni işledikten sonra yazıları tersten yazıp, sonrasında çeşitli fırça, kalem ve özel uçlarla renklendirme yapmıştır. Blake'i diğer gravürcülerden ayıran en belirgin özellik, geliştirdiği yeni yöntemle ilk defa sayfanın diğer yüzeyine de baskı yapılabilmesine olanak sağlayan buluşudur. Belki, bundan da önemli şey; resimlerinin şiirlerinden hem daha fazla yorumla açık ve hem de daha fazla şeyi aktarabiliyor olduğu anlatım dilidir ki kendisi buna “Illuminated Illustration” demiştir. Bazen “The gates of Heaven” da olduğu gibi sayfa renksiz ve yalın bırakılmıştır. İçinde şiir olmadan tek başına kullanılan resmin canlılığı ve sonsuz yorumla açık olması bir yana; şiirin resimle birlikte okunuşu yani iki kontrast ögenin birleşimi de yeni bir okunuş getirmiştir. William Gilchrist, “William Blake'in Hayatı”- Life of William Blake- kitabında Blake'in baskı tekniğini yazılar, desenler ve kenar süslemelerinin bakır levha üzerine aktarıldıktan sonra tabakanın geriye kalan kısmı kezzap ya da diğer asitlerle aşındırılıp harf ve desenin konturları bir şablon olarak ortaya çıkarılması olarak anlatır. Bu plakalardan öne çıkması gereken herhangi bir tondaki sarı, kahverengi ya da mavi, kopyalardaki zemin renginde negatifini alır (Tipo baskı için kullandığı kırmızı). Sayfa daha sonra, lokal tonlardaki detayların çeşitliliği ile orijinal çizimin kopyasında elle boyanır (Gilchrist, 1880). Blake çifti, bir kitap oluşturabilmek için gereken her şeyi kendi başlarına yapmış, sadece fikir ve tasarım anlamında değil; uygulamacı olarak da baştan sona bütün detaylarıyla bu üretimi üstlenmişlerdir. Yazılar, şiirler, baskıda kullanılan kalıplar, mürekkepler ve hatta basım yapılan kağıtları bile kendilerinin ürettikleri bu süreçte, Blake'in eşi Catherine de çok büyük bir özveri ve hassasiyetle çalışmıştır. Genel olarak hayatı ekonomik zorluklar içinde geçse de onun için en önemli şey olan özgürlüğünden taviz vermemek adına; hiçbir sanat meraklısı koruyucunun yani bir patronun boyunduruğu altına girmemiş, sanatının manipüle edilmesine müsaade etmemiştir. Blake, Flaxmann'ın arkadaşı olan W. Hayley'in kütüphanesi ve yazıları “Balladas” için gravür yapmaya başlasa da bir süre sonra Hayley'in Blake'i yönlendirme çabası olumsuz bir sonuç doğuracak; Blake kimsenin himayesi ve etkisi altında çalışamayacağını düşündüğü için bu anlaşmaya noktayı koyacaktı. Sanat yapabilmek için yeterli imkana sahip olmasa da yaratmaktan ve fikirlerinden asla vazgeçmemiş olan Blake; sanatını daha geniş kitlelere ulaştırabilmek adına, Broad Street'deki aile dükkanında Retrospektif sergi bile açmıştır. 16 suluboya ve temperadan oluşan bu sergideki en dikkat çeken resim kuşkusuz Efsanevi Kral Arthur'un son savaşını betimleyen 4,3 x 3 mt. boyutlarındaki çalışmasıdır. Arkadaşı Henri Crabb Robinson bu resim için, Blake'in en kusursuz ve en muhteşem çalışması demiştir. Ne var ki başyapıt niteliğindeki bu resim, daha sonra ortadan kaybolmuş; ekonomik şartlarının elverişsizliği sebebiyle sanatçı, tekrar böyle büyük boyutlarda resimler yapamamıştır.

Blake, sanatsever kitlenin beğeni kriterlerinin ne olduğunu elbette iyi biliyordu. Ne var ki şablondan çıkmışcasına belli kuralların uygulandığı ve gerçekte, sadece sanat meraklılarını memnun etmeye yönelik bu seyirlik sanat türü kendisini hiç heyecanlandırmıyordu. Sanat eseri içerdiği plastik değerler üzerinden mi, yoksa idealist estetik anlamında mı değerlendirilmelidir; yoksa sanatçı tamamen bunların dışında özel bir mesaj vermeye mi çalışmalıdır? Bu türden sorular genel anlamda Blake'in gündeminde olmamış; o sadece görünmez bir gerçekliği görünür kılmaya çalışmıştır. Baudelaire'in “Cenneti bir çırpıda ele geçirseydik yazmak ve sanat

neye yarardı ki?” sözü durumu özetler niteliktedir ve ona göre sanatçı, ancak büyük bir özveri ve ruhani bir tevazuyla çalışarak mesajlarını iletebilirdi.

“Masumiyet Şarkıları”, Londra’daki işçi sınıfının yaşadığı ağır koşullara ve fakirliğe gönderme yapar bir bakıma. Dayatılmış kurallara karşı sert bir tutum izlemesi ve o günkü toplumsal koşullarda farklı kavramlar arasında bir bağ kuramaması gibi sebepler, Blake’in sanatının sınırlı bir çevrede kalmasına neden olmuştur. Blake, Turner gibi hayattayken ün ve servet sahibi olabilen sanatçılardan biri olamamışsa da yaşadığı dönemin önde gelen birçok sanatçısıyla oldukça iyi ilişkiler içindeydi. 1791’de İngiliz fizikçi Erasmus Darwin’in “Botanic Garden” (Res. 3)- Botanik Bahçesi- için illüstrasyonlar yapmış olan Blake, Fuseli’nin sunumuyla “Blair’s Grave” – Blair’in Mezarı’nı- yayınlamıştır. 1794’te Edward Young’un “Night Thoughts”- Gece Düşünceleri- için 537 suluboya siparişi alıp, 150 tanesinin de gravürünü yapan sanatçı; Thomas Grey’in şiirleri için 116 adet (1797-98) ve İncil tasvirleri için de 135 adet çalışma yapmıştır.

**Resim 3:** Erasmus Darwin, Botanik Garden, 1789



1803’de “Auguries of Innocence”ı yayınlayan Blake; “To see a World in grain of sand and heaven in a wild flower, hold infinity in the palm of your hand and eternity in an hour”- görmek için dünyayı bir kum tanesinde ve cenneti vahşi bir çiçekte, tut sonsuzluğu avucunun içinde ve sonsuzluğu bir saat içinde - diyerek yaşam felsefesinin konsantre bir projeksiyonunu bize sunar. John Milton’un “Comus”u için 8 suluboya (1801), Shakespeare için 6 illüstrasyon (1806-1809) ve Dante’nin “İlahi Komedi”sı için 102 resim yapmış olan Blake; bunlardan çok azının gravürünü yapabilmiştir. İngiliz suluboya resminin babası, yakın arkadaşı John Varley ile birlikte “Visionary Heads”i tasarladılar (1819-1820?). 1808’de 5. ve son kez olarak Royal Academi’de sergilediği 2 resim “Fresco, Christ in The Sepulchre Guarded by Angels” (Res. 4) ve “Jacob’s Dream” (Res. 5), 1810’da “Canterbury Pilgrims” eserlerinin etkileri günümüze kadar ulaşmaktadır. Northtop Frye, “Blake çoklu etkileşim seviyelerinde kelimenin ve imajın yönettiği benzeri olmayan enerji dolu bir sanat yaratmıştır” der. (Frye, 1974, s. 38). Eşsiz bir imgelem gücü yanında şiirlerine olağanüstü zenginlik katan çok anlamlılık ve izleyeni adeta başka bir gerçekliğin bilinmedik hallerine çekebilen yeteneğine rağmen Blake, yaşadığı dönemde pek anlaşılammış hatta yanlış anlaşılmiş bir sanatçı olarak değerlendirilebilir. Dönemin edebiyat eleştirmenlerinden Lee Hunt, Blake’in görüşleri için “uydurma” derken, bir başkası “talihsiz deli” yakıştırmasında bulunmuştur. Düşünsel ve plastik anlamda sanat tarihinin aykırı kişiliklerinden biri olan Blake; zamanın karanlık ve anlaşılmazlığından çok uzakta, şafağın dingin ve büyüleyici ışıklarının manzarayı kızillara ve mavilere boyadığı yerde, aslında postmodern zamanımızın çıkmazda olan loş patikalarını aydınlatmaktadır.

**Resim 4:** William Blake, Christ in The Sepulchre Guarded by Angels, Kağıt üzerine suluboya, 42x30.2cm, 1805



**Resim 5:** William Blake, Jacob's Dream, Kağıt üzerine suluboya, 39.8x30.6cm, 1806



W.J.T. Mitchell, Blake'in resimlerini kelimelere indirgenmiş olguların görsel tercümesi olarak görmektense; görüntüler dünyasındaki bir resim olarak algılamaya konsantre olmamızı önerir (Mitchell, 1978, s. 5). Blake'in yazdığı şiirler ve vücut bulmasını sağladığı resimlerini, modern bir dille ifade etmeye kalktığımızda, soyut bir sinema dili karşımıza çıkar. William Blake, Jim Jarmusch'un "Dead Man" adlı filminde, vahşi batıda hareket halinde olan ve penceresinden tüfeklerle binlerce bufaloya ateş edilen, ürkütücü karakterlerle dolu bir trenin siyah beyaz fragmanında karşımıza çıkar. Masumiyet Şarkıları'ndaki masumane bir genç olarak William Blake'i, sonrasında da arkadaşı olacağı "Nobody" (Hiç kimse) karakterini görürüz ki Nobody karakteri Blake'in "Nobodaddy" şiirinden dirilmiştir adeta. William Blake'in Dead Man filmindeki fiziki ölümünden sonra Tecrübeler Şarkıları'na geçişinde kendisine klavuzluk eden ruhani bir karakter olarak Nobody, ruhun iki karşıt halini temsil eder. William Blake filmde ünlü bir şair-ressam olarak gösterilmemiş; bir bakıma hayalet olarak karşımıza getirilmiştir. 1775 Amerikan bağımsızlık savaşı ve 1789 Fransız devrimi gibi büyük dramatik değişimlerin yaşandığı dönemlere tanıklık etmiş olan Blake'in; 18. yüzyıl Britanyası'ndaki gelişmelere de aynı hassasiyetle yaklaştığını biliyoruz. Endüstrileşmenin başlangıcı olarak gördüğümüz ama gerçekte karanlık bir dönem olarak da görebileceğimiz sanayi devrimi sürecinde, fabrikalarda ve madenlerde, çocuk veya yaşlı olmak üzere insanların ağır koşullarda ve çok uzun saatler çalıştığı bir dönemde, zorbalığa, krallara ve politikacılara karşı duran William Blake'in politik dilini de çok rahat okumuş oluruz. Radikal bir şekilde doğayı kendine referans almış olan sanatçı; onunla bütünleşmenin ve o bütünün bir parçası olmanın muazzam bilgisine sahiptir. Tıpkı modern ekolojistler gibi düşünür. Ona göre doğa, kâr amacı güdülerek vahşice yok edilecek bir meta değil; en küçük birimden en büyük ve en karmaşık yapıya kadar, olağanüstü bir hassas dengeler bütünüdür. "The Tree, which moves some to tears of joy is in the eyes of others only a green thing stands in the way" -Bazısına sevincin gözyaşları olan ağaç, diğerlerinin gözünde yolun ortasında dikilen yeşil bir şey'dir sadece-. Blake için hayal etmenin kendisidir doğa ve sonsuz bir gövdeye sahip olmak için hayal etmek en temel ve en ilahi gerekliliktir. Gravürleri, "Dead Man" filminde Jim Jarmusch'un alegorik anlatımıyla adeta aydınlanır. "Nobody" karakterine "some are born to sweet delight, and some are born to endless night" -Bazıları tatlı neşeye doğar ve bazıları sonsuz geceye- dedirten Blake'in, kendisinden sonra gelen sanatçılara etkisi gözardı edilemeyecek kadar önemlidir. O'nu hayal gücü ve eşsiz tasarımlarından daha fazlası olarak anlamamızı sağlayan şey; bu enstrümanları dahice kullanarak yarattığı ve iç içe geçmiş anlamların oluşturduğu zıtlıklar dünyasına ışık tutmasıdır.

Aldous Huxley'e "Algının Kapıları"nı yazdıran ya da Jim Morrison'ın kurduğu müzik grubuna "The Doors" ismini vermesine ilham olan şey Blake'in, geçmişten günümüze ve



şüphesiz geleceğe de uzanacak olan bu çağdaş ve öngörülü düşünme biçimidir. Gerçeklik ve algı “End of Night” ta, artık modern bir otobanın içinde hareket ederler.

### **3. SONUÇ**

Blake, diğer romantik dönem şairleri gibi; duyguları ve hayal gücünü kullanarak manevi gerçekliğe ulaşabileceğimizi söyler. Şiirin resimlerle birlikte okunuşu ya da başka bir deyişle iki farklı türün birlikte algılanmaya zorlanması çok farklı ve alışılmadık bir retorik oluşumuna da sebep olmuştur. O’na göre bütün insanlar ruhani bir dünyadan gelip, özgür bir ruh olarak doğmalarına karşın; içinde yaşadığı dünya ve sosyal çevrenin sebep olduğu zorunlu biçimlenme sebebiyle özgürlüğünü yitirir. Görünmeyen gerçekliği göstermeye yönelik çabası, insanların belki de bu şekilde özgürlüğe ulaşabileceklerine inanması sebebiyledir. İnsanoğlu kendini ve içinde yaşadığı evreni çözümleyebilmek adına yalnızca “Beş Duyu”ya sahip olup, tamamı fiziksel ve sınırlı olan bu duyu organlarıyla ile yaşamaya mahkumdur. Blake’e göre insan; görmek, dokunmak vesair somut duyuların ötesinde yeteneklerini kullanır içinde yaşamakta olduğumuz somut gerçekliğin ötesindeki kapıları açmayı başarabilirse, ancak o zaman herşeyi sonsuzluk içinde ve bütün çıplaklığıyla görebilir diye düşünmüştür.

## KAYNAKÇA

- BURDETT, O. (2009). William Blake, *Parkstone Press International*, New York
- FRYE, N. (1951). *Poetry and Design in William Blake*, Journal of Aesthetics and Art Criticism 10 (1):35-42
- FRYE, N. (1974). *Fearful Symmetry*, *Princeton University Press*, Princeton
- GILCHRIST, A. (1880). *Life of William Blake*, Cambridge University Press
- KEYNESS, G. (1958). *The Complete Writings of William Blake*, United Chapters of Phi Beta Kappa, London
- LANGRIDGE, I. (1904). *William Blake: a study of his life and art work*, London *George Bell and Sons*, 1904
- MITCHELL, W. J. T. (1978). *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*, *Princeton University Press*, Princeton
- ROBERTS, J. (2007). *William Blake's Poetry*, *Continuum International Publishing Group*, New York

### Görsel Kaynaklar

#### Resim 1:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/William\\_Blake\\_The\\_Death\\_of\\_Earl\\_Goodwin\\_c1779\\_Pen\\_and\\_grey\\_ink\\_with\\_watercolour.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/William_Blake_The_Death_of_Earl_Goodwin_c1779_Pen_and_grey_ink_with_watercolour.jpg).  
Alındığı tarih: 10.12.2019

#### Resim 2:

<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpCbGFrZV9BX0RpdmluZV9JbWFnZS5qcGc>.  
Alındığı tarih: 10.12.2019

#### Resim 3:

<https://www.jnorman.com/pages/books/43999/erasmus-darwin/the-botanic-garden>.  
Alındığı tarih: 13.12.2019

#### Resim 4 & Resim 5:

<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3812170/Tate-to-re-stage-William-Blakes-flop-of-an-exhibition.html?fb>. Alındığı tarih: 30.12.2019

## MARILYN LEVINE VE HİPERREALİST HEYKELLERİ<sup>1</sup>

### MARILYN LEVINE AND HER HYPERREALIST SCULPTURES

Şafak GÜNEŞ GÖKDUMAN \*

\* Dr., Milli Eğitim Bakanlığı,  
TÜRKİYE, e-mail: [gunesgokduman@gmail.com](mailto:gunesgokduman@gmail.com)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6697-6397>

Geliş Tarihi: 13 Ocak 2020; Kabul Tarihi: 31 Ocak 2020

Received: 13 January 2020; Accepted: 31 January 2020

#### ÖZET

Marilyn Levine 1935 -2005 yılları arasında yaşamış Kanada kökenli Amerikalı bir seramik sanatçısıdır. Lisans ve yüksek lisansını kimya alanında tamamlayan ve bir süre öğretmenlik yapan Levine, ardından Saskatchewan Üniversitesi Regina Kampüsünde çizim, seramik, resim ve sanat tarihi dersleri almış ve Kaliforniya Üniversitesi Heykel Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra 1973 yılında Utah Üniversitesi Heykel Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atanmıştır.

1960'lı yılların sonunda Seramik Funk Art akımı içerisinde yer alan Levine'in, illüzyon tekniğini başarıyla kullandığı deri görünümlü seramik heykelleri 1971 yılında New York'ta Sidney Janis Galerisi'nde düzenlenen "Sharp-Focus Realism" sergisinde yer almış ve böylece Marilyn Levine, Andrea ve Duane Hunson'la John De birlikte Amerikan Hiperrealizminin heykel alanındaki ilk üç isminden biri olmuştur. Makalemizde Marilyn Levine'in hayatı ve sanatı hakkında bilgi verilerek çalışmalarının Hiperrealizm içerisindeki yeri ve önemine değinilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Marilyn Levine, Hiperrealizm, Heykel

#### ABSTRACT

Marilyn Levine is a Canadian American ceramic artist who lived between 1935-2005. Completing her bachelor's and masters degrees in chemistry and working as a teacher for a while, she took lectures of drawing, ceramic, painting and history of art in the Saskatchewan University, and after completing her MS degree in the University of California in the department of sculpture she got appointed to Utah University, the department of sculpture as an instructor.

Levine, who participated in the Ceramic Funk Art Movement in the late 60s, by deploying the illusion technique produced leather-looking ceramic sculptures that appeared in the 'Sharp-Focus Realism' exhibition that took place in in 1971 in the Sidney Janis Gallery in New York, and with that she managed to be one in the very first three names of American Hyperrealist Sculpture together with John De Andrea and Duane Hunson. In our article, the significance and place of Marilyn Levine in Hyperrealism will be touched on with a look at her life and art.

**Key words:** Marilyn Levine, Hyperrealism, Sculpture

<sup>1</sup> Bu çalışma 5-7 Aralık 2019 tarihlerinde Çanakkale/TÜRKİYE' de gerçekleşen III. Uluslararası Farkındalık Konferansı'nda sunulmuş aynı isimli bildirinin gözden geçirilmiş halidir.

## 1.HİPERREALİZM

Amerikan sanatında 1930'lardan itibaren bir çeşitlilik söz konusudur, belirgin ve baskın bir tarz görülmez. Bu nedenle sanatçıların konu ve tarz seçiminde hayli özgür olduklarını söylemek mümkündür. (Foley, 1981: 28)

1960'lara gelindiğinde ise Hiperrealizm akımının özellikle New York ve Los Angeles'ta oldukça etkili olduğu görülür. Hiperrealizm'in çıkış noktası fotoğraftır. Bilindiği gibi fotoğraf daha önce de resim sanatında bir araç olarak kullanılmıştır ancak Fotorealist sanatçılar kendilerinden önceki sanatçılardan farklı olarak fotoğrafı sadece bir araç olarak görmezler adeta dünyaya fotoğraf ardından bakarlar. Bu tarzda çalışan sanatçılardan bazıları fotoğraflardan çalışmış, bazıları da tuval üzerine yansıtılan slaytları kullanarak ayrıntı keskinliğini tüm resme eşit olarak dağıtmak suretiyle fotoğraf gerçekliğini yakalamaya çalışmışlardır.

Hiperrealizm; Photorealism (Fotogerçekçilik), Photographic Realism ve Sharp Focus Realism (Keskin Odak Gerçekçiliği) gibi alternatif isimlerle anılmıştır. Hiperrealizm terimini ilk defa Isy Brachot kullanmıştır. Brachot, "Hyperrealism" sözcüğüne 1973'te Brüksel'deki Isy Brachot Galerisi'nde düzenlenen serginin kataloğunun başlığında yer vermiştir. Söz konusu sergide Chuck Close, Don Eddy, Robert Bechtle, Ralph Goings, Richard McLean gibi Amerikalı sanatçıların ve Domenico Gnoli, Gerhard Richter, Klopchek ve Roland Delcol gibi Avrupalı sanatçıların çalışmaları sergilenmiştir.

"Photorealism" terimini ilk kez kullanan ise Louis K. Meisel'dir. Meisel, Richard Estes ve Chuck Close'un çalışmalarında benzerlik olduğunu fark etmiş ve yöntemlerinin de fotografik gerçekçilik olduğunu tespit edince her iki sanatçının ve onlarla aynı teknikle çalışan sanatçıların çalışmalarını Fotorealizm akımı içinde değerlendirmiştir. Fotorealizm terimi ilk kez 1970'te kullanılmışsa da Meisel, Fotorealizm teriminin 1969'da Madison Avenue'daki galeride düzenlenen sergide Village Voice eleştirmeni Howard Smith'le yaptığı konuşma neticesinde ortaya çıktığını söyler. Smith'in grubun nasıl isimlendirdiğini sorması üzerine Meisel, sanatçıların fotoğrafı araç olarak kullandıklarını, bunun fotografik resim olduğunu, bu nedenle sanatçıların Fotorealist olarak adlandırılacaklarını söylemiş ve Fotorealizm terimi böyle ortaya çıkmıştır. Fotorealizm terimi ilk kez Ocak 1970 tarihinde New York'taki Whitney Museum of American Art'ta düzenlenen ve Jack Beal, William Bailey, Audrey Flack, Robert Bechtle, Arthur Elias, Richard Estes, Maxwell Hendler, Richard Joseph, Charles (Chuck) Close, Howard Kanovitz, Paul Staiger, Alfred Leslie, Richard McLean, Malcolm Morley, Harold Bruder, Philip Pearlstein, Donald Perlis, Sidney Tillim, Gabriel Laderman, Paul Wiesenfeld, John Clem Clarke ve Donald James Wynn'in eserlerinin yer aldığı sergi vasıtasıyla kullanılmıştır. Fotorealizm teriminin ilk kullanıldığı yer "22 Realists" sergisinin James K. Monte tarafından hazırlanan kataloğudur. Katalogda Fotorealizm terimi kullanılsa da aslında sergideki sanatçıların sadece üçte biri Fotogerçekçi'dir. Bu nedenle katalogda geçen Fotorealizm sözcüğü net bir anlam ifade edememiştir. Meisel de sergide Fotogerçekçi olmayan sanatçıların sayısının çoğunlukta olması nedeniyle Fotorealizm teriminin o dönem için anlaşılabilir bir terim hâline geldiğini ifade etmiştir. Bilindiği gibi Fotorealizm terimi, eskiz yerine fotoğrafı kullanan ya da görüntüleri projektör aracılığıyla tuval yüzeyine aktaran, çalışmalarının fotoğraf gibi görünmesini sağlama tekniğine ve yeteneğine sahip sanatçıların çalışmaları için kullanılan bir terimdir. Terimin bu anlamda kullanılması "22 Realists" sergisinden birkaç yıl sonra Speiser Koleksiyonu vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Stuart M. Speiser'in isteği üzerine bir koleksiyon oluşturma çabasına girişen Meisel bunun için çeşitli sanatçılarla görüşmüş, yirmiden fazla müzeye yaptığı seyahatler sonucunda bir koleksiyon oluşturmuştur. Bu süreçte Meisel, Fotorealizm'i beş maddeyle tanımlamıştır. Meisel'e göre Fotogerçekçi sanatçılar malzeme toplamak için kamera ve fotoğraftan yararlanmalıdır. Görüntüyü tuvale aktarmak için mekanik veya yarı mekanik araçlar kullanılmalıdır. Çalışmalarının fotoğraf gibi görünmesini sağlayacak tekniğe sahip olmalıdır. En az beş yıl

Fotorealist çalışmalar yapmış ve bunları sergilemiş olmalıdır. Ve son olarak –zaman aşımına uğramış bir madde- 1972’ye kadar bu tarzda işler sergilemiş olmalıdırlar. Meisel’in tanımından da anlaşılacağı üzere Fotogerçekçi sanatçılar objektifin sunduğu verileri, teknolojinin olanaklarını kullanarak resme uygularken zamanla bunu bir sisteme dönüştürmüşlerdir. Lucie-Smith’in de ifade ettiği gibi Fotogerçekçiler slayt, fotoğraf, projeksiyon ve basılı malzemeleri kullanırlar ve amaçları konu edindikleri objeleri nesnel bir tutumla ele almaktır. (Meisel, 1989:12-16)

Sharp Focus Realism adı ise ilk kez Sidney Janis tarafından 1972’de Sidney Janis Galerisi’ndeki Hiperrealist ressamların sergisi için kullanılmıştır. Marilyn Levine’in Hiperrealist sanatçılar arasında yer alması da bu sergi sayesinde gerçekleşir. Sharp Focus Realism sergisiyle birlikte Levine’in eserleri ilk kez Fotorealizm’in üç boyutlu bir eşdeğeri olarak görülmüş ve Amerika’nın günlük yaşamını ve sıradan insanları oldukça çarpıcı bir biçimde heykelleştiren Duane Hanson ve nü figürleriyle öne çıkan John De Andrea gibi figüratif heykeltraşlarla birlikte Sharp Focus Realism’e dahil edilmiştir. (Clark, 1979: 302)

Sharp Focus Realism sergisi 6 Ocak -5 Şubat 1972 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Sergide yirmi sekiz sanatçının 34 eserine yer verilmiştir. Bu sanatçılardan Evelyn Taylor, John De Andrea, Richard Estes, Michelangelo Pistoletto, John Salt, Guy Johnson, John Mandel, Tom Blackwell, Lowell Nesbitt, Ralph Goings, Robert Graham, Duane Hanson, Jann Haworth, Claudio Bravo, Howard Kanovitz, Ron Kleeman, Noel Mahaffey, Richard McLean, Willard Midgette, David Parrish, Marilyn Levine, Philip Pearstein, Stephen Posen, Paul Sarkisian, Robert Cottingham, Don Eddy, Paul Staiger, Malcolm Morley sergiye birer eserle katılmıştır. Bunların dışında sergiye Richard Estes üç; Marilyn Levine, John De Andrea, Guy Johnson ve Malcolm Morley ise ikişer eserle dâhil olmuştur. Serginin kataloğu ise sergilenen tüm eserler yerine her sanatçıdan bir eserle oluşturulmuştur. Toplam 28 eserin fotoğrafından oluşan katalogta Marilyn Levine’in “Kahverengi Bavul” adlı çalışmasına yer verilmiştir. (Gökdoğan, 2014: 18)

**Resim 1.** Marilyn Levine, “Kahverengi Bavul”, 45.72 × 55.88 × 21.59, Seramik, 1971



## 2. MARILYN LEVINE VE HİPERREALİZM

Marilyn Levine 22 Aralık 1935’te Medicine Hat, Alberta, Kanada’da doğar. 1950’lerde eğitim almak amacıyla Edmonton’a taşınır. Alberta Üniversitesi Kimya Bölümü’nden 1957’de mezun olur. 1959’da Alberta Üniversitesi Kimya Bölümü’nde yüksek lisansını tamamlar. 1961 yılında Regina’ya taşınır. Burası onun için bir dönüm noktası olur çünkü Saskatchewan Üniversitesi’nin Regina Kampüsünde çizim, seramik, resim ve sanat tarihi dersleri alma fırsatı yakalar. Bir süre kimya öğretmenliği yapan Levine 1964’ten itibaren tamamen sanata ağırlık verir. (Lynn,1990: 94)

**Resim 2.** Marilyn Levine, “Bob Jacket”, Seramik, 1990



1966 yılında Regina'daki küçük bir galeride açtığı ilk sergisinin ardından 1969 yılında Amerika'ya taşınan Levine 1971'de Kaliforniya Üniversitesi'nin Heykel Bölümünde yüksek lisansını tamamlar ve Regina'ya döner. Bir süre Saskatchewan Üniversitesi'nde seramik dersi verir. 1973 yılında Utah Üniversitesi Heykel Bölümüne öğretim üyesi olarak atanır. Bu nedenle yeniden Amerika'ya taşınan Levine 29 Mart 2005'te Oakland, Kaliforniya'da vefat eder. (Güneş-Gökdoğan, 2012: 67)

1960'lı yıllarda Levine'in seramikleri Funk Art akımı içerisinde değerlendirilecek türdendir. Levine bu dönemde Victor Cicansky, Joe Faferd, David Gilhooly gibi sanatçılarla birlikte Seramik Funk Art akımı içerisinde yer almıştır. Bu akıma dâhil olan sanatçılar, seramiğin geleneksel fonksiyonel kullanımı yerine seramiği bir heykel malzemesi olarak değerlendirmeyi tercih etmişlerdir. Levine'i bir heykeltıraş olarak bulunduğu konuma yükseltecek olan çalışmalarının başlangıç noktası Kaliforniya Üniversitesi'nde okuduğu dönemdir. Bu dönemde Levine, düşük ateş yöntemlerini öğrenmiş, kil levhalarla karton kutuları taklit etmeye başlamıştır. 1969'da tenis ayakkabısını ve çorapları, 1970'de sırt çantasını yapan Levine'in -onu sanat hayatında önemli bir noktaya taşıyacak olan- deri malzemeye olan ilgisi bir arkadaşının verdiği eski bir çift çizme ile başlar. Bu çizme ile birlikte derinin zaman ve kullanım izlerini yansıtmak için çok iyi bir malzeme olduğunu keşfeden Levine “Deri, kendi tarihçesinin kaydını çoğu malzemedenden daha iyi yapıyor.” diyerek deri görünümlü objeler üzerindeki çalışmalarına hız verir. (Koplos and Metcalf, 2010: 323)

**Resim 3.** Marilyn Levine, “Two-Tone Bag”, Seramik, 1974



Levine'in deri çizme, çanta, ceket gibi objelerden ilham aldığı, ilk bakışta gerçeklik hissi veren, ancak dikkatle bakıldığında veya dokunulduğunda seramikten yapıldığı anlaşılan bu heykelleri oldukça ilgi görür ve onun, Duane Hanson ve John De Andrea gibi Hiperrealizmin usta isimleriyle eş değer görülmesini sağlar. Levine, deriden yapılmış hissi veren heykelleri sayesinde 1972 yılında New York'taki Sidney Janis Galerisi'nde düzenlenen "Sharp-Focus Realism" sergisine dâhil edilir. (Koplos and Metcalf, 2010: 323) E.Lucie-Smith de Levine'in heykellerini Hiperrealist olarak değerlendirenler arasındadır ve onun heykellerinin Hiperrealist çalışmalar içindeki en gerçekçi heykeller olduğunu söyler. (Lucie-Smith, 1979: 78)

### 3. MARILYN LEVINE'İN HEYKELLERİ

Marilyn Levine'in, seramikten yaptığı heykellerine baktığımızda bunların çantalar, bavullar, montlar, kemerler, ceketler, ayakkabılar, eldivenler, botlar, kupalar gibi başlıklar altında tasnif edilebileceğini görürüz. Ancak bu çalışmalarını kronolojik olarak sıralamak mümkün değildir. Levine'in konu edindiği objelerin ortak noktası deri malzemenin yapılmış olmalarıdır. Bunun nedeni de muhtemelen Levine'in, deri malzemenin çalışmalarının teması diyebileceğimiz zaman kavramını ele alma açısından en verimli malzeme olduğunu düşünmesidir; çünkü zamanın hızla geçişi ve bu geçişin insanların kullandığı eşyalar üzerindeki etkisi en belirgin biçimde deri malzemenin yapılmış nesnelere gözlemlenebilir. Levine'in en küçük ayrıntısına kadar titizlikle biçimlendirdiği deri eldivenlerin, el çantalarının, ayakkabıların ve ceketlerin seramik kopyaları, sanki yıllarca kullanılmış gibi, aşınma ve yıpranma izlerini taşır. Bu insani dokunuş izleri - delikler, yırtıklar, lekeler, çizikler ve çizikler - orijinal nesnelere sahiplerinin hayatlarıyla ve kaçınılmaz olarak zamanın geçişi ile ilgilidir. Deri eşyalar, hem kolay şekillendirilebilen organik bir malzemenin yapılmış olmaları hem de yıpranma izlerini ve yaşlanma sürecini diğer materyallerden daha iyi yansıtmaları nedeniyle Levine'in tercih ettiği objeler olmuştur. Çünkü deri Levine'e, bireyin hikâyesini, zamanın etkilerini, yaşanmışlık izlerini etkili biçimde görselleştirerek sunma ve sanat eseri hâline dönüştürme olanağı sağlamıştır.

**Resim 4.** Marilyn Levine, "Maki's Boots", Seramik, 1974



Lucie-Smith'in de vurguladığı gibi Levine'in illüzyon tekniğiyle görselleştirdiği ve ancak dokunulduğunda gerçek olmadığı anlaşılan deri görünümlü heykelleri, bir bakıma sanat eserine konu olan nesnelere kullanan insanların porteleridir. (Lucie-Smith, 1979: 78) Bu üç boyutlu "trompel' oeil" nesnelere orijinalleri öylesine şaşırtıcı bir benzerliğe sahiptirler ancak çok dikkatli bakıldığında ya da temas edildiğinde gerçek olmadıkları anlaşılır. Bu bakımdan Marilyn Levine'nin eserleri açıkça bir oyundan ötedir. Aynı zamanda, onları kullananların ya da dokunanların etkileyici dolaylı porteleridir. (Lucie-Smith, 1979: 78) Levine, yaşanmışlık

hissini daha da gerçekçi kılabilmek için çalışmalarına hikâyeleri destekleyecek isimler de verir: Sandi's Mailbag, Hanne's Bag, George's Cowboy Boots, John's Mountie Boots vb.

Levine, heykellerinde malzeme olarak kili tercih etmiştir. Goodyear'ın(1984:208) da vurguladığı gibi sanatçının malzeme olarak kili seçme nedeni, hem dayanıklı bir malzeme olması hem de kolay şekil almasıdır. Aynı zamanda istediği rengi verme konusunda da elverişlidir. Tüm bu özellikler Levine'in kusursuz bir gerçeklik hissi yaratma isteğine olanak sağlar. Kimyagerlik geçmişinin verdiği deneyimin etkisiyle Levine, kullandığı kilin içerisine belli bir oranda naylon elyaf katarak kilin işlenebilirliğini daha da artırmış ve tamamen elle yaptığı heykellerine daha gerçekçi bir görünüm kazandırmayı başarmıştır.

**Resim 5.** Marilyn Levine, "Single Glove", Seramik, 1987



#### 4. SONUÇ

İlk kişisel sergisini 1966 yılında The Craftsman, Regina, SK. (Kanada)'da açan ve o zamandan itibaren tamamen el yapımı ve oldukça gerçekçi heykelleriyle izleyiciyi kendisine hayran bırakan, seramik ve sanat dünyasında hatırı sayılır bir yere sahip olan Marilyn Levine'in adı, iki çalışmasının 1972 yılında New York'ta Sidney Janis Galerisi'nde düzenlenen "Sharp Focus Realism" sergisine dâhil edilmesiyle Hiperrealist heykeltıraşlar Duane Hanson ve John De Andrea birlikte anılmış ve sergide yalnızca üç heykeltıraşın eserlerine yer verilmesi Levine'in bu sergiyle Hiperrealist heykeltıraşlar arasında yer almasına olanak sağlamıştır.

Levine'nin çalışmaları kısa süre içinde büyük beğeni toplasa da bazı eleştirmenler tarafından şüpheyle karşılanmıştır. Kimi eleştirmenler Levine'in çalışmalarını kavramsal olarak nitelendirmiştir. Kimileri de kavramsal sanat ve minimalizm içerisinde değerlendirilmesi gerektiği düşüncesindedir. (Koplos and Metcalf, 2010: 323) Harold Rosenberg de Levine 'in çalışmalarının temelde kavramsal sanat olduğuna işaret eder. Bunun nedeni de Levine'in eserlerinin, izleyicilere, her şeyin görüldüğü gibi olmayabileceğini söylemesidir. (Garth and Hughto, 1979: 201) 1990'lı yılların ortalarından itibaren Funk başlangıcını temsil eden, kesilmiş deri spor ayakkabılardan yapılmış gibi görünen seramik bardaklarını yeniden yapmaya başlayan Levine için heykellerinin nasıl sınıflandırıldığı çok da önemi yoktur aslında. Levine'in, Glenn Adamson'la yaptığı röportajda çalışmalarıyla ilgili olarak söyledikleri aslında çalışmalarının hiperrealizm ya da kavramsal sanat içinde değerlendirilmesine yol açan niteliklerdir. Levin için ilüzyon önemlidir. O çalışmalarında izleyicinin görme duygusu ile dokunma duygusuna aynı anda seslenmek ister. Amacı izleyicinin gördüğü şey ile dokunduğu şey arasında ikilemde kalmasına ve bu ikilemi deneyimlemesine olanak sağlamaktır. (Adamson, 2002) İster Hiperrealist ister Kavramsal sanat içerisinde değerlendirilsin, Levine, algı ile gerçek arasındaki boşluğu yakalamanın peşindedir ve bunu da çalışmalarıyla başarmıştır.



**KAYNAKÇA**

- ADAMSON, G., 2002, "Interview with Marilyn Levine Conducted by Glenn Adamson at the Artist's Home in Oakland, CA, Mary 15, 2002." Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- CLARK, G. and HUGHTO, M., 1979, *A Century of Ceramics in the United States, 1878-1978*, E. P. Dutton, New York.
- FOLEY, S., 1981, *Ceramic Sculpture : Six Artists*, Whitney Museum of American Art, New York.
- GOODYEAR, Jr. F. H., 1984, *Contemporary American Realism since 1960*, 2. Bs., New York Graphic Society, ABD.
- GÖKDUMAN, D., 2014, *Keskin Odak Gerçekliği*, Paradigma Akademi, İstanbul.
- GÜNEŞ-GÖKDUMAN, Ş., 2012, *Kusursuz Bir Gerçeklik Hissi: Marilyn Levine*, rh+ artmagazine, Aralık, Sayı: 95, İstanbul.
- KOPLAS, J. & METCALF, B., 2010, *Makers: A History of American Studio Craft*, University of North Carolina Press., Chapel Hill, NC.
- LUCIE-SMITH, E., 1979, *Super Realism*. Phaidon, İngiltere.
- LYNN, M. D., 1990, *Clay today : Contemporary Ceramists and Their Work*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Kaliforniya
- MEISEL, L. K., 1989, *Photorealism*, Abradale Press., Yugoslavya.



## SERAMİK TAMİRİNDE UNUTULMAYA YÜZ TUTMUŞ BİR TEKNİK; PERÇİN

### *A CERAMIC REPAIR TECHNIC SINKING INTO OBLIVION: RIVET*

Ece KANIŞKAN \*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Engelliler Entegre Yüksekokulu, Seramik Bölümü,  
TÜRKİYE, e-mail: [ekaniska@anadolu.edu.tr](mailto:ekaniska@anadolu.edu.tr)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9546-1034>

Geliş Tarihi: 6 Kasım 2019; Kabul Tarihi: 26 Ocak 2020

Received: 6 November 2019; Accepted: 26 January 2020

#### ÖZET

Günlük kullanım ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkan, seramik malzemenin kırılgan yapısı zaman içinde insanoğlunu bu nesnelere onarıma yöneltmiştir. Teknolojinin gelişmesine paralel olarak ortaya çıkan sentetik yapıştırıcılardan önce, güvenilir ve yaygın kullanılan seramik tamir yöntemleri arasında metal perçinler, bağcık ve diğer ilgili metal onarımlar gelmekteydi.

Bu çalışmada; seramik tamirinde kullanılan perçin tekniğinin tarihçesi, gelişimi sürecinde 19. ve 20. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılan araçlar, malzemeler ve süreçler incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Restorasyon, Seramik, Perçinleme, Geleneksel onarım, Porselen tamiri

#### ABSTRACT

The fragile structure of the ceramic material that leads to broken ceramics in daily use, led humans to repair these objects over time. Before the use of synthetic adhesives that emerged with technological advances, metal rivets, bonds and other metal-based repair methods were among the most reliable and prevalent ceramic repair methods.

In the present study, the history of the rivet technique used in ceramic repair, the tools, material and processes commonly used in the 19th and 20th centuries during the development of this technique were investigated.

**Key words:** Restoration, Ceramic, Riveting, Traditional repair, Repair of porcelain

## 1. GİRİŞ

İnsanoğlu barınak, kıyafet ya da alet olarak ilk kullandığı, doğal malzemeleri şekillendirmeye ve değiştirmeye başladığı zamandan bu yana, zarar görmüş eşyaları tamir ederek, kullanılabilir hale getirmeye yarayan birtakım yöntemlerin geliştirilmesine de gereksinim duymuştur. İşte bu nedenden dolayı, birçok onarım tekniği geliştirmiştir. Seramik tamirinde kullanılan tekniklerden biri de perçin ile onarım tekniğidir.

Mevcut olan doğal yapıştırıcılar ile güçlü ve dayanıklı bir bağ elde etmek zor olduğu için, insanlar antik çağlardan beri, çatlak ya da kırılmış çanak çömleği su geçirmez ve ısıya dayanıklı hale getirmek için metal içeren mekanik onarım teknikleri kullanmışlardır. (Garachon,I). Bu mekanik birleştirme tekniği, 18 ile 20. yüzyıllar arasında seramiği onarmak için çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

**Resim 1.** Çin pazarında perçin yapan bir usta



Kaynak:[https://www.researchgate.net/publication/260158211\\_'From\\_mender\\_to\\_restorer\\_some\\_aspects\\_of\\_the\\_history\\_of\\_ceramic\\_repair'](https://www.researchgate.net/publication/260158211_'From_mender_to_restorer_some_aspects_of_the_history_of_ceramic_repair')

M.Ö. 7000 yıllarına dayanan seramik ürünlerin tamiri için kanıtlar bulunmakla birlikte, günümüzde bu onarım tekniklerinin ilerlemesine dair çok az belge vardır. Çin’de 15.yüzyılda kullanımı görülen onarım tekniklerinin buradan Avrupa’ya yayıldığı bilinmektedir (Williams,1998). 16 ve 17.yüzyıllarda Çin’de kullanılan onarım teknikleri ile batı ülkelerinde bir yüzyıl sonra ortaya çıkan onarım teknikleri arasındaki benzerliği fark eden yazarlar, perçinleme tekniğinin Çin’den kaynaklandığına inanmaktadır.

Ancak, bazı tarihi kaynaklar, metal tel ile bağlanarak yapılan onarım tekniğinin, 16. yüzyıldan çok önce Batı Ülkelerinde kullanıldığını kanıtlamaktadır. (Garachon,I., 2010 b). 16. yüzyılın sonunda, Çin’de yaşayan bir Portekizli Cizvit Matteo Ricci, seramikler hakkında “sıcak yiyecekler seramiği çatlamadan taşıyacak ve kırık olduğunda ise pirinç tel ile tamir edildiğinde, herhangi bir sızıntı olmaksızın sıvıyı tutacaktır” yazmıştır. (Gallagher, 1953). Bir başka Cizvit misyoneri olan Martin Martinius ise 1666’da seramik tamircilerinin, camı oymak için Avrupa’da kullanılan aletlere benzer bir elmaslı matkapla ince, kırılğan seramiklerde delikler açabildiğini tarif etmiştir (Thevenot, M., 1666).

Seramik tamirinde iki perçinleme yöntemi yaygın olarak kullanılmıştır. Bunlardan biri; geçişli veya bağlama perçin, bir diğeri ise; U-şekilli perçin olarak adlandırılmaktadır. Geçişli perçin yönteminde, genellikle pirinçten yapılmış ince bir metal tel, deliklerden içeri ve dışarı doğru uzanmaktadır. Deliklerden uzanan tellerin uçları birbirine bükülerek tamirat tamamlanmaktadır. (Garachon, I., 2010, b).

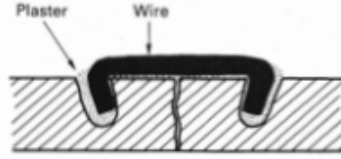
**Resim 2.** Demir kablo ile desteklenen kırık kase. Goriški Muzej, Nova Gorica, Slovenya



Kaynak:[https://www.researchgate.net/publication/260158211\\_'From\\_mender\\_to\\_restorer\\_some\\_aspects\\_of\\_the\\_history\\_of\\_ceramic\\_repair'](https://www.researchgate.net/publication/260158211_'From_mender_to_restorer_some_aspects_of_the_history_of_ceramic_repair')

Bir diğer perçinleme yöntemi olan U-şekilli perçinlerin kullanılması, aynı zamanda nesnenin delinmesini de içermektedir. Ancak bu delinme tüm yol boyunca olmamaktadır. Aralığın her iki tarafındaki iki deliğe bir perçin yerleştirilerek yapılan bu yöntemde pirinç veya demir olmak üzere 'D' şeklinde teller kullanılmaktadır. Perçinler delinmiş delikler arasına yerleştirilmiş bir olukta olduğu için daha az göze çarpmaktadır.

**Resim 3:** U-şekilli perçin örneği



Kaynak:[https://www.researchgate.net/profile/Isabelle\\_Garachon/publication/259835376\\_Old\\_Repairs\\_of\\_China\\_and\\_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Isabelle_Garachon/publication/259835376_Old_Repairs_of_China_and_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication_detail)

## **2. PERÇİN İLE SERAMİK TAMİRİNİN KISA TARİHÇESİ**

Çömlekçiliğe her dönemde atfedilen değer, ateşe maruz bırakmadan önce biçimlendirilme özelliği ve ateşe maruz kaldıktan sonra elde edilen sağlamlık ve suya dayanıklılığıdır. Ancak, seramik aynı zamanda kırılımandır, sert koşullara maruz kaldığı süreçlerde hasar kaçınılmazdır. Çoğu zaman onarım gerektirmektedirler ve onarımın kanıtı olan antik örnekler bu nesnelere ait oldukları toplumların yaşam tarzları hakkında bilgi vermektedir (Marijnissen,1996).

Tarih boyunca kırılan seramik ve cam nesnelere tamiratında katran, protein tutkalı, buğday ezmesi, sıcak tapyoka ve fermente peynir gibi çok çeşitli doğal yapıştırıcılar denenmiştir. Ancak bahsedilen tüm bu yapıştırıcılar, tamir edilen nesne ile uyum sağlayamadıkları gibi estetik açıdan da hoş bir görüntü sergileyememişlerdir. Aslında o dönemde tamir edilen seramiklerde estetik kaygıdan ziyade kullanıma yönelik olması beklenmekteydi. Bu nedenle kırık çanak çömleklerde sağlam onarımlar yapmak amacıyla binlerce yıl boyunca metal kelepçe, pim, lehim ve perçinler kullanılmıştır. Arkeolojik örnekler, erken dönem metal onarımlarının, kırık veya çatlakların her iki tarafına açılan deliklerden geçirilen sicim bağlamalarına oranla daha kalıcı bir alternatif olarak geliştirildiğini ortaya koymaktadır (Williams,1988).

Her ne kadar az sayıda antik kanıt bulunsa da mekanik metal onarımlarının, büyük olasılıkla hem doğuda hem de batıda seramik restorasyonunda kullanılan en yaygın ve etkili yöntemlerden olduğunu söylemek mümkündür.

**Resim 4.** Tabağı alt tarafında bir arada tutan demir perçinler görülür. Fritware çanak, Çin, on dokuzuncu - yirminci yüzyıl AD / AH on üçüncü - on dördüncü yüzyıl, çapı: 9.5 × 45 cm, IAMM koleksiyonları (sol) ve iç tarafı (sağ)



Kaynak: [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-287-332-3\\_13](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-287-332-3_13)

On beşinci yüzyılda Çin’de bu uygulama yeniden ortaya çıkana kadar perçin tamirinin süregelen gelişimini izlemeye yönelik oldukça az belgeye dayalı kanıt bulunmaktadır. Öyle ki, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda Avrupa’da hazırlanan seramik tamir uygulama kılavuzları, Çin’i perçinleme sanatının kökeni olarak kabul etmiştir (Williams,1983).

18. yüzyıl boyunca, seramik onarılmasının Batı ülkelerinde ticarete dönüştüğü açıktır. Yüzyılın sonunda, farklı onarım türleri ve daha geniş tamir teknikleri mevcuttur. Bu gelişmeler, seramik ürünlerinin artan arz talep doğrultusunda oluşmuştur. Seramik onarımı ile ilgili çeşitli 18. yüzyıl gazete reklamları, perçin tekniğinin ve ticaretinin diğer yönlerini ortaya çıkarmaktadır. Bu dönemde, seramik üzerindeki eksik parçalar, kısmen veya tamamen metal ve ahşap gibi seramik olmayan malzemelerle değiştirilmiştir. Gümüşçüler, ahşap oymacılar ve saat yapımcıları da seramik tamir işlemlerini yapmaktaydılar (Omnès, O., 2002).

**Resim 5.** Hekzagonal biçimli sıraltı tekniği ile dekorlanmış çin porseleni, 1600’lerin sonu



Kaynak: <https://www.studiopotter.org/mend>

Çin’in batı ile ilişkilerinin ve ticaretin artmasına bağlı olarak, Avrupalı gezginlerin seyahatnamelerinde, seramik eşyaların tamirine ilişkin tarifleri de içeren kayıtlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin, George Henry Mason tarafından 1800 yılında yayınlanan ‘Çin Kostümü’ adlı eserde, bir porselen tamircisi tasvir edilmiştir.

**Resim 6.** G. Mason'ın Çin Kostümü' adlı kitapta yer alan ve üzerinde porselen tamircisi tasviri olan bir porselen tabak,1805-10.Victoria and Albert Museum, London



Kaynak:[https://www.researchgate.net/profile/Isabelle\\_Garachon/publication/259835376\\_Old\\_Repairs\\_of\\_China\\_and\\_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Isabelle_Garachon/publication/259835376_Old_Repairs_of_China_and_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication_detail)

Önceki yüzyıllarda Batı dünyasında porselen onarımı, pek çok farklı malzemeyle uğraşan seyahat etmekte olan ustalar ve lehimciler tarafından yapılmıştır (Thornton,1998). Bunun kanıtı olarak; porselen tamirinde profesyonel hizmet sunanlara ait Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nden birçok kartvizit ve el ilanları bulunmaktadır (Gottesman,1970).

**Resim 7.** Porselen Tamircisi Kartviziti, c. 1740–1760, British Museum, AN52127001. © The Trustees of the British



Kaynak:Museum.[https://www.researchgate.net/profile/Isabelle\\_Garachon/publication/259835376\\_Old\\_Repairs\\_of\\_China\\_and\\_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Isabelle_Garachon/publication/259835376_Old_Repairs_of_China_and_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication_detail)

### 3. PERÇİN İLE ONARIM TEKNİKLERİ

1872'de Ris-Paquot, profesyonel seramik tamircisi tarafından kullanılan malzemelerin ve yöntemlerin kapsamlı bir açıklaması olan “Manière de Restauer Soi-même les Faïnces, Porcelaines, Cristaux, etc.” (Fayans, Porselen, Kristal ve Benzerlerini Restore Etme Yöntemleri) isimli metnini yayımladı (Ris-Paquot,1872). Bu metin, dekoratif usta ve antika tamircilerinin perçin ve yapıştırıcıların kullanımını anlatan, 19. ve 20. yüzyılın başlarında yayınlanan porselen onarım el kitaplarının ilklerindedir.

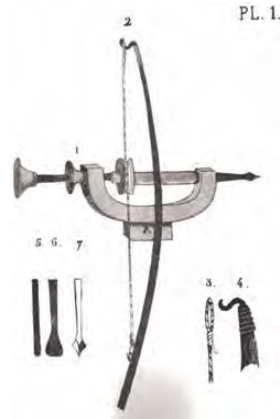
Onarım el kitaplarının İngilizce dilinde ilk yayınlanamı Barthelet'in (1884) “The Works of Art and Bric-à-Brac Doctor” ( Sanat Eserleri ve Biblio Tamirati) adlı eseri olup, bu metin, perçinin seramik tamirinde en etkin ve uzun ömürlü yöntem olduğunu ileri sürmekteydi. 1900 yılında Howorth tarafından yayınlanan “The Art of Repairing and Riveting Glass, China, and

Earthenware” (Cam, Çini ve Toprak Eşyaları Tamir Etme ve Perçinleme Sanatı) isimli eser, itibarsız uygulayıcıların yaygınlığını vurgulamış ve koleksiyonerlere kendilerine fayda sağlayabilmek için perçinleme sanatını öğrenmelerini tavsiye etmiştir (Howorth,1900). Bu türdeki uygulama el kitaplarından bir diğeri olan ve 1907’de New York’ta basılan Onarma ve Tamir El Kitabı (Manual of Mending and Repairing) ise perçinlemeyi seramik ve cam tamirinde etkin bir yöntem olarak tanımlamıştır (Leland,1907). 18. ve 19. yüzyıllar’da Batı’da ortaya çıkan onarım kılavuzları, bu teknolojinin bazı yönleri hakkında önemli belge niteliğinde kanıtlar sunmaktadır.

### 3.1. Perçin tekniğinde kullanılan matkaplar

Başarılı bir birleşimin en önemli yönlerinden biri delmedeki hassasiyettir. Ris-Paquot’un “Manière de Restaurer soimeme les Faiences, Porcelaines” (Fayans, Porselen, Kristal ve Benzerlerini Restore Etme Yöntemleri) adlı eseri (1872) perçin tekniğinde kullanılan matkaba ait bir tanım içermektedir. Bu matkap, bir şemsiye baleni ve keman teli gibi mevcut malzemelerin çeşitli parçaları kullanılarak yapılmıştır. Matkap ucu, temperlenmiş bir çelik örgü iğnesinden imal edilmiştir (Albert, K., 2013).

**Resim 8.** Levha 1, Ris-Paquot’un Manière de Restaurer soimeme les Faiences, Porcelaines adlı eseri, 1872. Diyagram orta bakır şaftı (1), yayı (2), keman telini (3), kancayı (4) ve çeşitli şekillere sahip uçları göstermektedir (5, 6 ve 7).

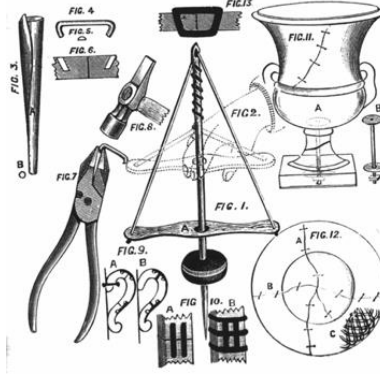


Kaynak:[https://books.google.com.tr/books/about/Mani%C3%A8re\\_de\\_restaurer\\_soi\\_m%C3%A0me\\_les\\_fa%C3%AF.html?id=lfMBAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.tr/books/about/Mani%C3%A8re_de_restaurer_soi_m%C3%A0me_les_fa%C3%AF.html?id=lfMBAAAAYAAJ&redir_esc=y)

“Sanat Eserleri...” isimli eserinde Barthelet (1884) matkap ucu için elmasın gerekli olduğunu ve dişliyle işleyen matkap kovanına sahip bir el matkabı kullanılabileceğini vurgulamıştır. Howorth (1900) ise merkezi bir çelik mil, elmas uç ve deriden bir bağ ile tutturulmuş bir çubuktan oluşan bir başka matkap şekli sunmuştur. Çubuk yukarı ve aşağı doğru hareket ettirildiğinde çelik mili resim 10’da görüldüğü gibi matkap ucunu döndürmektedir. Bu matkap tek elle kullanılabilmekte ve diğer el ise tamir edilen nesneyi desteklemek için serbest kalmaktadır.



**Resim 9.** Howorth'un Cam, Çin ve Toprak Bilgisi Tamir ve Perçinleme Sanatı ve Çin Onarım ve Restorasyon Sanatı'ndan perçinleme için kullanılan matkap ve diğer araçların diyagramları, 1900, s. 7.



Kaynak: [https://www.researchgate.net/profile/Isabelle\\_Garachon/publication/259835376\\_Old\\_Repairs\\_of\\_China\\_and\\_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Isabelle_Garachon/publication/259835376_Old_Repairs_of_China_and_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication_detail)

Matkap ile yapılan delme işlemi; perçin etrafındaki alanın çizilmesi, deliğin etrafındaki sırtın dökülmesi, hatta bazı durumlarda parçaların tamamen kırılması sonucunda daha fazla fiziksel hasara yol açabilen zor ve hassas bir uygulamadır (Buys and Oakley, 2007). Matkap ile açılan deliklere yerleştirilecek olan metal zımbanın parçaları, doğru konum ve çekme derecesinde tutmasını sağlamak için hassas ölçüm, yerleştirme, boyut ve açı çalışmaları önem taşımaktadır. Metalin tutulması için perçin deliklerinin kırılmaya karşı 15–20° açıyla delinmesi gerekmektedir. Delik açılırken genellikle seramiğin tüm kesiti boyunca delme işlemi yapılmaktadır. Ancak bu yöntem ince cidarlı eserler için oldukça zor bir uygulamadır, ki buna rağmen, deliğin tümüyle kesit boyunca açıldığı örnekler de mevcuttur.

**Resim 10.** Matkap yardımı ile delikler açan bir tamirci



Kaynak: [https://www.researchgate.net/profile/Isabelle\\_Garachon/publication/259835376\\_Old\\_Repairs\\_of\\_China\\_and\\_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Isabelle_Garachon/publication/259835376_Old_Repairs_of_China_and_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication_detail)

### 3.2. Perçin tekniğinde kullanılan metaller

Altın, gümüş, bakır, demir, pirinç, kalay, kurşun ve bronz da dahil olmak üzere hemen hemen tüm metallerin seramik tamirinde kullanıldığı gözlenmiştir.

Ris-Paquot'un el kitabı perçin ile onarım yaparken tavlanmış bakır tel kullanılmasını önermiştir. Barthelet ise kitabında seramikte demir perçinlerin kullanılmasını tavsiye etmiştir.

**Resim 11.** Bakır tel ile onarılmış porselen bir vazo detayı



Kaynak: [https://www.researchgate.net/profile/Isabelle\\_Garachon/publication/259835376\\_Old\\_Repairs\\_of\\_China\\_and\\_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Isabelle_Garachon/publication/259835376_Old_Repairs_of_China_and_Glass/links/0c96052fcc81bdc8de000000/Old-Repairs-of-China-and-Glass.pdf?origin=publication_detail)

Matkapla açılan delikte düz, sıkı bir tutuş ve seramik dışında da pürüzsüz bir yüzey elde edilmesi için bir tarafı düz olan özellikle pirinç tellerin kullanımı gözlemlenmiştir. Açılan bu deliklere perçini oturtmak için, deliğin açısını takip edecek biçimde hafifçe ve geniş bir açıyla tel yerleştirilmelidir. Yerleştirilecek olan perçinin uzunluğunu tam olarak ölçmek gerekmektedir, böylece perçin yerleştirildiğinde sağlam bir şekilde gerilebilmektedir (Parsons and Carol, 1963).

### **3.3. Perçin tekniğinde kullanılan dolgu malzemeleri**

Bir onarımın tamamlanmasındaki son aşama, telin hareket etmesini veya çıkmasını önlemek için delikleri bir dolgu malzemesiyle doldurmaktır (Leland, 1907). Dolgular, dolgunun seramikle görünümünü birleştirmeye yardımcı olacak tebeşir veya kil parçacıkları dahil olmak üzere farklı malzemelerden oluşabilmektedir. Bu malzemeler ayrıca, üzerine boyanın daha düzgün uygulanabileceği pürüzsüz bir yüzey oluşturmak için de kullanışlıdır (Buys and Oakley, 2007). Metal onarımlarını gizlemek için boya ya da kaplama yapmak 19. yüzyıla kadar yaygın bir uygulama değildi. Ancak koleksiyon parçası olabilecek seramiklerin kırık parçalarının gizlenmesi üzerine bu uygulama çıkmıştır (Leland, 1907). Boya işlemi için kullanılan araçlar değişkendir. Vernik ve yağ gibi su geçirmez bazlar daha fazla tercih edilmekteydi (Albert, K.,2013).

**Resim 12.** 1920'li yıllarda boyalı perçinler Limoges porselen çay fincanı, özel koleksiyon



Kaynak: <http://dx.doi.org/10.1179/2047058412Y.0000000022>

Bazı uygulamalarda, onarımı bütünleştirebilmek için orijinal yüzeyin büyük bir kısmını kaplayan geniş boyamalar yapılmıştır (Khazanova, I.A., 1981). Yapılan bu müdahaleler genellikle zaman içerisinde renk kaybeder, gevrekleşir ve tüm onarımın daha fazla görünür olmasına neden olur (Albert, K.,2013).

#### **4. SONUÇ**

Seramik için önerilen geleneksel perçin ile onarım tekniği, günümüzde nesnenin orijinalliğinin bozulduğu düşüncesi ile istenmeyen bir uygulama olarak değerlendirilmektedir. Bu onarım tekniğinin bozucu ve geri döndürülemez olması bu uygulamanın kullanımının yok olmasına sebep olmuştur. Başka bir açıdan, gelişen modern teknoloji ile artan seri üretim ve tüketim kültürünün kazandırdığı davranışlar sonucu kullanılan nesnelere, onarım veya bakım ihtiyacının yerine yenisinin satın alınması tercih edilmektedir. Bu nedenle perçin ile onarım tekniği unutulmaya yüz tutmuştur.

Çalışma sonunda; seramik onarım yöntemi olan perçin tekniğinin kültürel değerinin yok olmasının nedenleri arasında, teknik uygulamanın zorlukları ve uygulanan nesneye verdiği zarar olarak belirlenmiştir. Ayrıca seri üretimin yaygınlaşması ve maliyetlerin ucuzlaşması ve insanların istenilen nesnelere kolay ulaşmaları bu tekniğin gözden düşmesine neden olmuştur. Günümüzde ise, seramik nesnelere uygulanan metal onarımlara ait teknik ve buna bağlı olarak gelişen kültürel miras bilinmekle birlikte çok kaynakça bulunmamaktadır. Bu nedenle yapılan araştırmada perçin tekniği uygulamaları örnekler ile desteklenerek kültürel mirasa katkıda bulunduğu ve bu konuda araştırma yapacak kişilere kaynakça olacağı düşünülmektedir.

## **KAYNAKÇA**

- ALBERT, K., (2013), Ceramic rivet repair: History, technology, and conservation approaches, *Studies in Conservation*, 57: sup1, 1-8.
- BARTHELET, A., (1884), *The Works of Art and Bric-à-Brac Doctor*, Philadelphia.
- BUYS, S. and OAKLEY, V., (2007), *Conservation and Restoration of Ceramics*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 7-66-69.
- CAPLE, C., (2006), *Objects: Reluctant Witnesses to the Past*, New York: Routledge.
- DOOIJES, R., (2007), Keeping Alive the History of Restoration, Nineteenth Century Repairs on Greek Ceramics from the National Museum of Antiquities in Leiden. In: L. Pilosi, ed. *Glass and Ceramics Conservation 2007, the Interim Meeting of the ICOM-CC Working Group*, Slovenia. Paris: International Council of Museums, 103–11.
- GALLAGHER, L.J., (1953), China in the Sixteenth Century, *The Journals of Matthew Ricci, 1530-1610*.
- GARACHON, I., (2010a), Old Repairs of China and Glass, *Rijksmuseum Bulletin*.
- GARACHON, I., (2010b), From mender to restorer: some aspects of the history of ceramic repair, New-York, USA, Interim meeting of the ICOM-CC Working group, At Corning.
- GOTTESMAN, R.S., (1970), *The Arts and Crafts in New York, 1726–1776*. New York: Da Capo Press, 69-72.
- HOWORTH, J., (1900), *The Art of Repairing and Riveting Glass and China and Earthenware*, London: The Pottery Gazette.
- KHAZANOVA, I.A., (1981), Some Problems Concerning Repeated Restoration of Antique Painted Vases, In: ICOM Committee for Conservation 5th Triennial Meeting Zagreb, Preprints. Paris: International Council of Museums, Vol. 3, 78/21/3–6.
- KOOB, S., (1998), Obsolete Fill Materials Found on Ceramics, *Journal of the American Institute for Conservation*, 37: 49–67.
- LARNEY, J., (1971), Ceramic Restoration in the Victoria and Albert Museum, *Studies in Conservation*, 16: 69–72.
- LELAND, C.G., 1907, *A Manual of Mending and Repairing*, New York: Dodd and Mead, 19-69-82.
- MARIJNISSEN, R.H., (1996), The Need for a History of Restoration, In: A.M. Vaccaro, ed. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 275–280.
- MASON, G.H., (1800), *The Costume of China*, London: Miller. Mora, P., Mora, L. & Philippot, P. 1996. Problems of Presentation. In: A.M. Vaccaro, ed. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 343–54.
- OMNÈS, O., (2002), Du raccommodeur au conservateurrestaurateur: Une approche de l'histoire de la restauration de la céramique, *Techné*, no. 16, 109–112.
- PARSONS, C.S.M., and CURL, F.H., 1963, *China Mending and Restoration*, London: Faber and Faber, 47-57.

- PODANY, J., (1994), Faked, Frayed or Fractured Development of Loss- Compensation Approaches for Antiques at the J. Paul Getty Museum, In: E. Pearlstein & M. Marincola, eds. *Loss Compensation: Technical and Philosophical Issues*. Tennessee: American Institute for Conservation, 38–56.
- PORTELL, J.P., (2003), Prior Repairs: When Should They be Preserved, *Journal of the American Institute of Conservation*, 42: 363–80.
- RIEGL, A., 1996. *The Modern Cult of Monuments: Its Essence and its Development*, In: A.M. Vaccaro, ed. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 69–83.
- RIS-PAQUOT, O.E., (1872), *Manière de Restaurer Soi-même les Faïnces, Porcelaines, Cristeux*,  
<http://www.archive.org/stream/manirederestaur00risgoog#page/n7/mode/1up>, (accessed 19/09/19).
- SAVAGE, G., (1954), *The Art and Antique Restorers' Handbook*, London: Rockliff.
- SCHINZEL, H., (1999), Restoration – a Kaleidoscope through History, In: A. Oddy & S. Carroll, eds. *Reversibility: Does it Exist? British Museum Occasional Paper*. London: British Museum, 43–45.
- THÉVENOT, M. and MOETTE, T., (1666), *Relations de divers voyages curieux qui n'ont point été publiées*, part iii, Paris, 205.
- THORNTON, J., (1998), A brief history and review of the early practice and materials of gap-filling in the west, *Journal of the American Institute of Conservation*, 37: 3–22.
- VACCARO, A.M., (1996), The Emergence of Modern Conservation Theory, In: A.M. Vaccaro, ed. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 203–5.
- VAN DE WETERING, E., (1996), The Surface of Objects and Museum Style, In: A.M. Vaccaro, ed. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 415–22.
- WILLIAMS, N., (1983), *Porcelain: Repair and Restoration*, London: British Museum Publications, 12-21.
- WILLIAMS, N., (1988), Ancient Methods of Repairing Pottery and Porcelain, In: V. Daniels, ed. *Early Advances in Conservation*. London: British Museum, 47–49.



## SANAT-SANATÇI VE BİR META NESNESİ OLARAK SANAT ESERİ

### ART-ARTIST AND ART WORK AS A META OBJECT

Sedat BALKIR \*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,  
TÜRKİYE, e-mail: [sbalkir63@gmail.com](mailto:sbalkir63@gmail.com)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0960-3361>

Geliş Tarihi: 6 Ocak 2020; Kabul Tarihi: 30 Ocak 2020  
Received: 6 January 2020; Accepted: 30 January 2020

#### ÖZET

*Sanat ve sanatçı; çağlar boyunca insanın ilgi alanında olmuş, klişe tabirle mağara devrinden günümüze ve her alanda olmak üzere hiç eksilmeden etkisini sürdürmüştür. Güzel sanatlar, mimarlık, edebiyat ya da müzik dalında olsun, ortaya konan bu eserler; insanlık tarihini biçimlendirme konusunda yadsınamaz bir öneme sahiptirler.*

*Sanatın önemi konusunda hemfikir olsak da sanat nedir? nasıl anlaşılır? veya neye hizmet eder? türü soruların cevabını vermek zordur. Sanatı tanımlama konusunda nerdeyse tamamen muğlak kriterler söz konusudur ve gerçekte, sanatın kendisi de bu belirsizliği kullandığı için, olasılıkla böyle kalmaya da devam edecektir.*

*İdealist yaklaşım, sanatın maddi çıkarılara değil; yalnızca sanata hizmet etmesi gerektiğini iddia eder. Bu sebeple, 'halk için sanat', sanat olarak bile kabul edilmez. Sanatsal gelişim için, idealist tavrın yeterli olmadığı herkes tarafından bilinip kabul edilmesine karşın; 'sanat yoluyla kazanç elde etme' konusu gündeme geldiğinde, insanlar genellikle suskun kalmayı tercih ederler. Halbuki sanat eserinin paraya dönüşmesi, diğer her şey için olduğu gibi, sanat için de çok önemlidir. Bu makalede, etik olarak kabullenmekte zorlanıyor olsak da paranın, sanat ve sanatçının gelişimi üzerindeki etkisi ele alınmaya çalışılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Sanatçı, Para, Esaret, Özgürlük

#### ABSTRACT

*Art and artists have occupied a focal interest for people over the centuries, and this interest has had a continuous effect in every section of the society starting from prehistory. The artworks produced in areas of fine arts, architecture, literature, music, and performance arts, have an undeniable importance in shaping the human history.*

*Although we agree about the importance of art, it is difficult to find answers for such questions of 'what is art? 'How is it conceived?' or 'what does it contribute to?' Definition of art is mostly based on ambiguous criteria, and in reality, because artists make use of this ambiguity, it will probably continue to remain as it is.*

*Idealist approach claims that art should only be serving art instead of financial interests. Therefore, 'art for the society' is not even accepted as art. Even though it is widely acknowledged that such an idealist attitude is not sufficient for the artistic development, when earning profit through art making is on the agenda, people usually prefer to keep quite. However, monetization of artworks is very crucial, as it is the case for everything else. In this article, although we may find it ethically challenging, the effect of monetary gains on the development of art and artists will be examined.*

**Key Words:** *Art, Artist, Money, Captivity, Freedom.*

## 1. GİRİŞ

Sanatın ne olduğu ve nasıl anlaşılacağına dair tartışmalar yüzyıllardır insanların kafasını meşgul eden konulardan (Din, Tanrı ya da Varoluşsal Sorunlar gibi..!) biri olmuş ve neredeyse hiç bir dönem popüleritesini yitirmemiştir. İnsan üstü, hatta bir bakıma tanrı vergisi sayılabilecek özellikleri yardımıyla, 'Sıradan Ölümlüler'in asla ulaşamayacağı bir mertebede kalabilmeyi başarmış olan sanat, bu durumuna açıklama olabilecek gerekçelere de fazlasıyla sahiptir.

Sanatın neden bu kadar önemsendiğine dair süregelen belirsizlik, büyük oranda kendisine atfedilen kriterlerin karmaşık ve müphem yapısı ile ilgilidir. Ağzımızdan hiç düşürmediğimiz şekliyle, eğer sanatta bireyselliği ve özgünlüğü kabul ediyorsak, kişiden kişiye değişen kriterleri de peşinen kabul ediyoruz demektir. Bu karmaşanın, sanatın olmazsa olmaz koşullarından biri olduğu, bunun tersini düşünmenin ise; meselenin özüne aykırı olduğu gerçeği de her zaman göz önünde tutulmalıdır. Çağlar boyunca, farklı coğrafya, farklı kültür, farklı yaşam koşulları ve belki en önemli faktör olarak farklı insan yapıları sebebiyle oluşan çeşitlilik, hem sanatı hem sanatı tanımlama şekillerini de çok çeşitlendirmiştir.

## 2. SANAT-SANATÇI VE BİR META NESNESİ OLARAK SANAT ESERİ

Sanatla ilişki içinde olan insanlar (Sanatçı, Küratör, Eleştirmen, Tüccar, Koleksiyoner ya da Sanata İlgi Duyan) bu kaotik yapılanmayı oluşturan kişiler olmuşlardır. Kısa bir zaman aralığında değil, gerçekte binlerce yıllık bir süreçte oluşmuş bu kriterler, bazen bilinçli bazen de tam tersi olarak, hiç muhakeme edilmeksizin benimsenmiş, bu halleriyle nesilden nesile geçmiş ve muhafaza edilmeye çalışılmıştır. Genel olarak fikir birliğinde olunamayan ve neredeyse hiçbir şekilde formüle edilemeyen sanat, bu şekliyle, herkesin kendine münhasır yorumunu özgürce yapabileceği mükemmel bir malzeme olarak kullanılagelmiştir.

Yapılan çalışmanın bir sanat eseri olarak kabul edilme süreci ve bunun kıstaslarının ne olduğu konusu muhakkak ki çok daha ayrıntılı bir incelemeyi gerektirir. Ernst Fischer; "İnsan her zaman olabileceğinden ötede bir şey isteyecek, yaratılışının sınırlarını her zaman aşmaya çalışacak, her zaman ölümsüzlüğe kavuşmak için uğraşacaktır. Bu her şeyi bilme, her şeye üstün çıkma, her şeyi kavrama isteğini yitirdiği gün, insan da insan olmaktan çıkar artık. Bu yüzden, doğadan bütün gizleri ve kendisine üstünlük sağlayacak olanakları elde edebilmek için her zaman bilime gekeksinme duyacaktır. Yalnız kendi yaşayışında değil, hayal gücüyle daha denetim altına alamadığını sezdiği gerçekler karşısında yabancılaşma çekmemesi için de her zaman sanatın gerekli olduğunu unutmayacaktır" (Fischer, 1968, s. 239) diyerek insanın sanata niçin ilgi duyduğunu açıklamaya çalışır.

Bir çalışmanın sanat eseri olduğunu üreten kişi olarak, bizzat sanatçının kendisi mi söyler? Yoksa konuyla ilgili yakın çevresindeki sanatçı, eleştirmen, galerici, sanat izleyicisi ya da koleksiyoner gibi diğer kişiler mi bu kararı verirler? Burada, belirleyici pek çok etken (Eğitim, Mesleki Kariyer, Sosyal Çevre, Alıcı Tercihleri ve Şans faktörü!) sayılabilir. Muğlak yapısı sebebiyle, sanatı herkesin hemfikir olacağı bir şekilde tanımlamak neredeyse



imkansızdır. Gerçekte bunun böyle olması yanlış da değildir çünkü sanat eseri olarak kabul edilmenin olmazsa olmazı birinci koşulu zaten ‘özgünlük’tür. Daha önce yapılmış olanlardan farklı ve mümkünse bir adım önde olmayı gerektiren bu koşul, öncelikle özgür bir ortamda çalışmayla ortaya çıkar. Herbert Read’in sanata dair görüşü şu şekildedir;

Sanat eseri, görmüş olduğumuz gibi bir insanın bilincinde aracısız olarak doğar, anlam kazanır, kuşkusuz bu arada toplumun ya da içinde yaşadığı dönemin genel kültürüyle bütünleşerek gelişir. Her artistik çözümde iki faktör vardır. Bunlardan biri kişinin arzuları, öteki toplumun istekleridir. Kişi becerebilirse, kendisi için bir sanat eseri yapabilir, bu mümkündür, fakat yarattığı o şeyi kabul etmesi için toplumu ikna edebilirse bir sanat eserinin ortaya çıkarılmasından gelen tam doyumunu elde etmiş olur. Ne var ki sıradan bir topluluk, sanat eserleri üzerinde bilinçli bir yargıda bulunabilecek bir durumda değildir, bir eseri kabul ya da reddederken bu işi halihazırdaki kültür faaliyetleri içinde yapmaktadır (Read, 1981, s. 104).

### **3. SANAT NEDİR?**

Herkes sanat yapıtı üretebilir ve kendini sanatçı olarak gören herkes, mümkünse henüz hayatta iken, kendinde olduğuna inandığı cevherin fark edilmesi ve buna ilave olarak tasdiklenme beklentisi içindedir. Sanat uğruna toplumu karşısına almış, uç noktada marjinal bir yaşam sürdüren ve üreten sanatçı tiplerinde bile bunun tersini iddia etmek zordur. Tavır olarak ister toplumun yanında ya da isterse tam karşısında konumlanmış bir görünümde olsun, bütün sanatçılar kendilerini ifade etme amacı içindedirler. Neresinden bakılırsa bakılsın, en basit haliyle “toplum tarafından benimsenme ihtiyacı” olarak görebileceğimiz bu durum gerçekte “topluma yaranma” çabasıdır. Sanatçıların, sanat dışında faaliyet gösteren diğer insanlara göre istisnai bir durum içinde oldukları kabul edilebilir ancak toplum etkisi ve toplumdaki beklenti anlamında büyük farklar olduğunu düşünmek zordur.

Eserleri yeteri kadar ilgi görmemiş sanatçılar ise; pek tercih etmeseler de bu değerlendirmeyi gelecek kuşakların insafına bırakmak zorunda kalacaklardır. Ancak; kabul etmek gerekir ki, “Öldükten sonra meşhur olma” deyimini ütöpik bir parodi olup; çalışmalarının karşılığını mümkünse yaşarken görmek isteyen insan doğasına da çok uygun düşmeyecektir.

“Sanat; bir karşılık beklemeden yapılmalıdır; aksi durumda ticarileşir, etki altına girer ve özgürlüğünü kaybeder” demek bir yanıyla doğru ve kulağa hoş gelen bir değerlendirme olabilir, ancak; tam olarak ayakları yere basmayan, biraz klişe ve aynı zamanda sanatçı üzerinde baskı da oluşturan bir çıkarımdır.

Herbert Read’in sanatçılar için söylediği şeyler, ilk bakışta biraz basit ama aslında oldukça gerçekçiler. “Sanatçı son derece güdültü olan içgüdüsel ihtiyaçları tarafından dürtülmekte olan bir kişidir; onurlandırılmak, güçlü olmak, zengin ve ünlü olmak ve kadına aşık olmayı ister; fakat kendisini, bu hazları tatmaktan yoksun kılar. Böylece doyurulmayan herhangi bir arzu gibi, gerçeklikten yüz çevirir, bütün ilgilerini başka alanlara taşır, bütün libidosunu, arzularını bir fantazyaya hayat içinde yaratır” (Read, 1981, s. 108).

Ressam, heykeltıraş ya da müzisyen olsun, isimlerini andığımızda yere göğe sığdıramadığımız birçok büyük sanatçının hayatlarını nasıl bir yoksulluk ve yoksunluk içinde geçirmiş olduklarını öğrendiğimizde sanatı sadece sanat için yaptıklarına inanmak da güçleşir. Hayatta olsun ya da olmasın ‘Yarı Tanrı’ mertebesine yerleştirdiğimiz o çok büyük sanatçıların, gerçekte sıradan beklentileri olan ve ‘Sokaktaki Adam’ diye tabir ettiğimiz insanlarla aynı şeylerin hayalini kurduklarını kabul etmemiz gerekiyor.

Hayatını rahat bir şekilde sürdürmeye yetecek miktarda bir gelir, mutlu bir aile ve onurlu bir hayat beklentisi bazı insanlar için çok klişe görünebilir ancak istisnalar kaideyi bozamaz ve bu durum sanatçılar için geçerlidir. Hangi konuda olursa olsun, çaba gösterilerek bir sonuç alınmışsa eğer; bunun karşılığını beklemek son derece doğaldır. Beklenti deyince de sadece

parasal karşılık olarak düşünülmemeli; takdir edilme ve bu sayede oluşan tatmin duygusunun yaratacağı motivasyon açısından da değerlendirilmelidir. Ayrıcalıklı olma hissinin getirdiği özgüven, sanatçıyı çok daha istekli ve üretken hale getireceği için, çalışmaya ayrılan zaman ve buna bağlı olarak üretilen yapıt sayısı da artmış olacaktır. Sanatçının ustalaşması; yapıtlarını da olgunlaştıracak ve muhtemelen özgün yapıtlar oluşturabilmenin yolunu açan en önemli etken de bu olacaktır.

Donald Kuspit; “Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten, kendine ayna tutmaktan (yoksa kendi kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür” (Kuspit, 2006, s. 31) derken sanat-sanat eseri-atölye ilişkisinin önemini vurgulamaya çalışır.

#### **4. SANAT, SANAT İÇİN Mİ, TOPLUM İÇİN MİDİR?**

Bazı kimseler; sanatçıların, sadece üretmeye odaklanmaları ve bunu yaparken, konsantrasyonlarını bozacak dış etkenlerden de kendilerini korumaları gerektiğini düşünürler. Adeta bir fanus içinde yaşamak ve üretmek olarak tanımlayabileceğimiz bu izole durum, bazı sanatçılar için ideal çalışma şekli de olabilir. ‘Sanat, sanat içindir ve halk için yapılması durumunda sanat olma vasfını kaybeder’ diyenler, çoğunlukla bu gruba ait sanatçılardır.

Sanat eseri şüphesiz ki, sabırlı ve yoğun bir çalışma gerektiren bir süreçte ortaya çıkar. Kavramsal anlamda güçlü olmanın yanında; içerik, teknik ve ustalık olarak başarılı sonuçlar almak, herhalde bütün sanatçıların idealidir. Basit ve sıradan olan ne eseri oluşturan sanatçıyı ve ne de onu izleyenleri tatmin etmeyeceği için, zorluk derecesi yüksek yapıtlar istisnasız her dönem el üstünde tutulmuşlardır.

Sanat eserlerini; ‘plastik fikir bağlamında orjinallik ve uygulamadaki ustalık’ olarak ayrıcalıklı kılan değerleri düşündüğümüzde, kolayca üretilmiş ve aynı şekilde kolayca çözümlenerek, tüketilebilen yapıtların kimseyi heyecanlandırmayacağı açıktır. Herkese hitap ediyor olmak her sanatçının istediği şey olsa da herhalde hiç biri, kolayca anlaşılıyor olmayı arzu etmeyecektir. İzleyicinin dikkatini uzun süre boyunca üstünde tutmayı başaramamış; merak ve hayranlık oluşturmadan, hızlı bir şekilde bakılıp geçilen bir yapıt; şüphesiz ki sanatçı için gurur kaynağı değil, bir utanç vesilesi haline dönüşecektir. Norbert Lynton’ın sanat eserine bakış ve değerlendirmeye yönelik görüşü çarpıcıdır:

Sanatın en açık ve en zor yanı bir bakışta anlaşılıvermesidir. Bir kitabı, bir oyunu, bir şiiri, bir sonatı, bir pop şarkısını değerlendirmeden önce, kısa bir süre dikkatimizi onlara vermemiz gerekir. Oysa, bir anda yargılayıverdiğimiz sanat bir ömür boyu süren çabaların, hatta bir kuşağın emeklerinin sonucudur. Üstelik sanat eserlerinin bir bölümünü beğenip yücelterek, ötekileri ‘bana hitap etmiyor’ diye bir kenara bırakarak kendimizle övünebiliriz. Bazı sanat eserleri konuşur, bazıları bağırır; ancak en iyileri çok az soru sormayı ve çok fazla dinlemeyi gerektirir. Herseyden önce zor bir çalışmanın ürünüdürler ve bu nedenle hala güven uyandırabilirler (Lynton, 1982, s. 353).

‘Sanat Toplum İçindir’ diyen sanatçılar açısından sözkonusu kriterler biraz daha esnek olabilir. Çalışmalarını içinde yaşadığı toplumun verileri doğrultusunda; onların çıkarlarına yönelik ve yine onların anlayabileceği şekilde biçimlendiren sanatçıların çok yüksek ideallerden bahsetmesine zaten ihtiyaç da yoktur. Gerçekte bu sınırları, çok keskin hatlarla birbirlerinden ayırmak mümkün değildir. Toplum için ürettiğini söyleyen sanatçıları idealist olmamak ve kolaycılıkla suçlayamayacağımız gibi; ‘Sanat Sanat İçindir’ diyenleri, topluma arkasını dönmüş kişiler olarak nitelendirmek de doğru olmayacaktır.

Ne kadar radikal veya anarşist görüşlere sahip olursa olsun; diğer insanlarla bir arada yaşamaya devam etmek isteyen kişiler, ancak onlar için üreterek o toplumun bir parçası olabilirler. Topluma dair olan her şey, istisnasız her dönem olmak üzere, her türden sanatsal amaca uyarlanmış ve kullanılagelmiştir. İster edebiyatçı ister ressam ya da heykeltıraş olsun, bunların hepsine fazlasıyla yetecek malzeme her zaman bulunmuştur.

Konu “İnsan” olduğu sürece, ilham perisi yoksunluğu diye bir sorun da olmayacaktır. Sanatçılar içinde yaşadıkları toplumu malzeme olarak kullanırken, toplum için bir geri dönüşüm de sağlamış olurlar. Buradaki herhangi bir kopukluk, şüphesiz ki sanatçı için hayati derecede önemli kaynaklarından birini yitirmesi anlamına gelecektir.

## **5. SANATIN İŞLEVİ**

Tarih boyunca, sonu gelmeyen toplumsal olaylar, din olgusu, kendi varlığını sorgulama ya da içinde yaşadığı dünya ve evrenin gizemlerine dair olmak üzere, insanlığın çözemediği (Belki de hiçbir zaman çözemeyeceği!) sorunları hep olmuştur. Bunlar, aynı zamanda, bu sorunlara çözüm üretmeye çalışan insan gruplarını da oluşturmuş; büyücüler, din adamları, filozoflar, bilim insanları ve sanatçılar; binlerce yıldan beri, bu malzemeyi kullanarak toplumsal hayatı şekillendirme konusunda etkili olmuşlardır.

“Eski, modası geçmiş dinsel öğretilerden doğan duyguları aktaran sanat; kilise düşüncelerine özgü sanat, vatanseverlik duygularını dile getiren sanat, cinsel duyguları içeren sanat, batıl inançlara dayalı korku, gurur, kibir, milli kahramanlara duyulan aşırı hayranlık duygusunu aktaran sanat, birinin kendi milletine duyduğu özel sevgiyi ya da şehvet duygusunu uyandıran sanat kötü ve zararlı olarak sayılacak, sansür edilecek ve kamuoyu tarafından hor görülecektir. Sadece bir grup insana ulaşabilen duyguları aktaran sanat, önemsiz olarak görülecek, ne suçlanacak ne de övülecektir. Genelde sanatın dağarlandırılması, bugün olduğu gibi ayrı, zengin bir sınıfın yetkisinde değil, bütün insanların yetkisinde olacaktır” (Tolstoy, 2000, s. 354). Tolstoy’un, yaklaşık 120 sene önce ve aslında başka bir olguyu anlatmaya çalışırken ortaya koyduğu ve sanatı besleyen kaynaklar olarak gördüğü etkenlerin günümüz koşullarında da hala geçerliliklerini koruyor olmaları ilginçtir. Bazı açılardan oldukça doğru bir saptama yapmış olsa da sanatın geleceğine yönelik tahmininde aynı başarıyı gösteremediği de rahatlıkla söylenebilir.

Fonksiyonel olan sanat dallarını bir tarafa koyarak sanatın işlevini sorguladığımızda; toplum için doğrudan bir fayda oluşturmak yerine, nerdeyse tamamen estetik hazzı tatmine yönelik bir amaç içinde olduğunu görebiliriz. Tabii ki bu saptama sanatın sadece estetik güzellik ve hoşluk peşinde koştuğu şeklinde algılanmamalıdır. Sanat, mağara devrinden günümüze, topluma bir şeyleri aktarmanın yolu olmuştur. Yazının olmadığı ya da varsa da okuyanın az olduğu dönemler için üstlendiği fonksiyon çok net ve belirleyicidir (Res. 1 & Res. 2). İster büyü amaçlı, isterse dinsel, siyasal ya da toplumsal mesajlar vermeye yönelik olsun sanat en önemli ifade aracı olmuştur. Sadece haz vermeye yönelik değil; çirkinlik bayağılık olarak değerlendirebileceğimiz şeyleri de malzeme olarak kullanmaktan çekinmemiş olan sanat, her türlü kaynaktan beslenmiş ve kendine has bir estetik dil oluşturmuştur. Sanat yoluyla aktarılan hikaye, olay, öğüt, propaganda ya da bir sanat kavramları, aynı zamanda sanatı da güçlendiren bir etki oluştururlar ancak şurası kesinlikle göz ardı edilmemelidir ki sanatta önemli olan ne anlatıldığı değil, nasıl bir sanat diliyle anlatıldığıdır.

**Resim 1:** Lascaux mağarası M.Ö. 15.000



**Resim 2:** Kariye Müzesi, 14. Yy

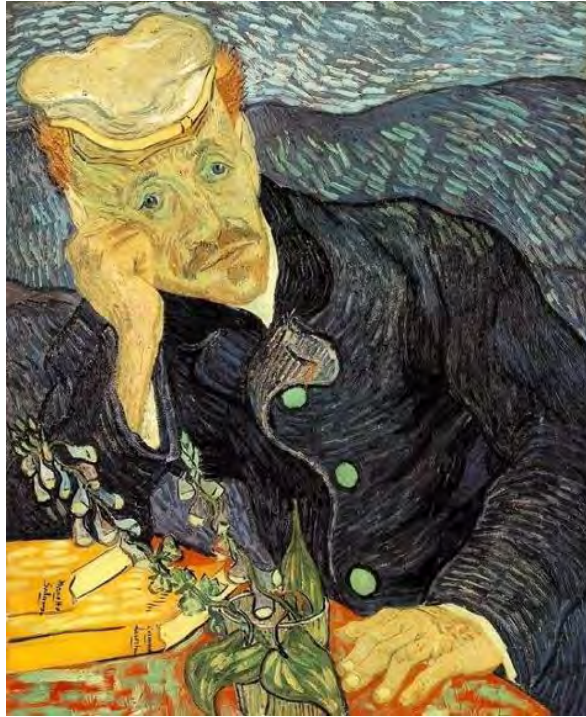


## 6. SANATÇI KİMDİR?

Bir sanatçıyı betimlemeye kalktığımızda genel olarak; marjinal, öncü, yerleşik değerler ve kalıplaşmış düşüncelerle barışık olmayan, her daim yenilik peşinde koşan, özgür ruhlu, isyankar, biraz anarşist, biraz da narsist olan ve standart kalıplara sokulamayacak türden insanlar akla gelir. Ne var ki, sanatçı olarak üstlendikleri misyon oldukça ağırdır ve biraz önce sıralanmış olan o fantastik özellikleri yanında, kendilerinden hem kontrollü hem de inandırıcı ve tutarlı bir sanatçı kişiliği beklenir. Sadece bunlar bile sanatçı özgürlüğünün lafta kalması için yeterli sebeptir ve biçimsel anlamda ne kadar özgün ya da marjinal olursa olsun; dikkat çekmeyi başarmış ve talep edilen bir sanatçı haline gelmişse eğer; kendisine şöhret sağlayan biçim anlayışını terkedip yeni arayışlara girmesi risk almak anlamına gelir. Çünkü bu durumun, hem eserlerine para yatırmayı düşünen koleksiyonerler ve hem de hayran kitlesi tarafından hoş karşılanmama olasılığı fazladır. Tamamen özgür yaratımı benimsemek bu kişiler tarafından refüze edilme tehlikesi barındırdığı için de bazı sanatçılar, ‘Tutarlılık’ söylemini ‘Özgürlük’ söyleminden daha çok tercih eder hale gelebilirler. Eserlerinin satılıyor olmasını, sanatçının özgürlüğünü kısıtlayıcı bir etken olarak görmek yanlış olmayabilir; ancak, çelişkili görünse de başka bir açıdan ele aldığımızda, sanatçıyı özgürleştiren bir yanı olduğunu da kabul etmemiz gerekir.

“Satış grafiği pek yüksek olmayıp (Hatta hiç!) üretmeye devam eden sanatçıların, ya parasal sorunları yoktur ya da ruhsal sorunları vardır” demek, çok yanlış olmaz. Buna en iyi örnek; hayatı büyük hayal kırıklıkları içinde geçen Vincent Van Gogh olabilir. Yaşadığı süreçte yalnızca bir resim satabilmiş (400 Frank-yaklaşık 1000 \$) sanatçı, yaşadığı hezeyanlara dayanamamış, 1890 yılında, henüz 37 yaşındayken intihar etmiştir. Hayatı yoksulluk içinde geçen Van Gogh’un ölümünün tam da yüzüncü yıldönümünde, “Dr. Gachet’in Portresi” (Res. 3) adlı resminin, 82,5 milyon Amerikan Dolar’ına satılmış olması da bir hayli ironiktir. Van Gogh, eğer Dr. Gachet resminin o fiyata satıldığını görmüş olsaydı, muhakkak ki şaşkınlığı çok büyük olurdu ancak asıl büyük şaşkınlığı; belki de dünyanın gelmiş geçmiş en çok tanınan ressamı olarak bizzat kendisinin gösterilmesi olduğunu farketmesi ile yaşamış olurdu.

**Resim 3:** Van Gogh, Dr. Gachet Portresi, 1890



Donald Kuspit, Van Gogh'un içsel yapısı ve hassasiyetini aşağıdaki satırlarla tanımlarken; günümüz sanatının içinde bulunduğu duruma da açıklık getirmektedir:

Sanatın para haline geldiği bir dünyada gerçek sanat nedir? Gerçek sanatçı kimdir, tabii eğer sanatın ticari gerçekliğinden başka gerçeklik diye bir şey varsa? Tıpkı İsa'nın Tanrı'nın tapınağını tefecilerden arındırması gibi, Van Gogh da sanatın tapınağını tefecilerden arındırmak istemişti. Ne var ki günümüzde tefeciler sanat tapınağının sahipleri haline geldiler, ya da en azından bu tapınak onların ipoteği altına girdi (Kuspit, 2006, s. 168).

## **7. SANAT EĞİTİMİ GEREKLİ MİDİR?**

Sanat eğitimi ve dolayısıyla sanat eğitim kurumları, sanatın gelecek kuşaklara aktarımı konusunda yadsınamaz bir önemde olmalarına rağmen; bu kurumların aynı zamanda, sanatın "özgün olma" kriterleri için tehdit oluşturduğu ve hatta bunu tümünden ortadan kaldırdığı yönünde görüşler de vardır.

Sanat Akademileri'nin tamamında geçerli olan eğitim, geçmiş dönem sanat ve sanatçılarına ait bilginin öğrenciye aktarılması ve sanatçı adaylarının, bu birikim ışığında, güncel sanata dair çıkarımlarının değerlendirilmesi şeklinde olan yöntemdir. Sanatçı olmanın öğretilen bir şey olmadığını iddia edenler, yalnızca sanat akademileri dışındakiler olmayıp; bu konu söz konusu eğitim kurumlarında da tartışılan konulardandır. Başkalarının bilgi, üslup ve deneyimleri konusunda eğitim almış olarak sanat yapmaya soyunan kişilerin, kendilerini bu etkiden tamamiyle soyutlayarak, bütünüyle özgün bir şey ortaya koymaları mümkün değildir(!) şeklindeki iddia, kolayca reddedilebilecek bir olgu değildir.

Söz konusu eğitim kurumları Plastik sanatlar, müzik ya da edebiyat dallarında olsun; bir çok zaman bu tür eleştirilere maruz kalmışlardır. Örneğin Tolstoy'un 19. yüzyılda "Bu okulların öğretebilecekleri tek şey, başka sanatçıların yaşadıkları duyguları nasıl, hangi yolla aktarabildikleridir. Böyle bir eğitim, gerçek sanatın yayılmasına yardım etmediği gibi, sanatın taklitlerini arttırarak, insanları gerçek sanatı anlama gücünden yoksun bırakmaktan başka bir işe yaramaz" (Tolstoy, 2000, s. 265) ve "İnsanları sanata benzeyen şeylere alıştırmak, onları gerçek sanatı anlamaktan uzaklaştırmaktadır. Hiç kimse bu meslek okullarından geçen ve buralarda en büyük başarıyı kazanan insanlardan daha çok sanata kayıtsız değildir" (Tolstoy, 2000, s. 267)- şeklinde yaptığı eleştiriler oldukça sert gelebilir ama kabul etmek gerekir ki bir parça haklılık payı da olan söylemlerdir. Tolstoy, bunlarla da yetinmemiş, bu sözleri söylediği zamanla kıyasladığımızda günümüze çok daha uygun düşen bir saptama da ortaya koymuştur. "Çağımızın ve çevremizin sanatı bir fahişe olmuştur ve bu karşılaştırma, en küçük ayrıntısına kadar doğruluk taşır. O fahişe gibi, bu sanat belirli zamanlarla sınırlı değildir. Onun gibi her zaman süslüdür, onun gibi her zaman satılabilir ve onun gibi baştan çıkarıcı ve mahvedicidir" (Tolstoy, 2000, s. 348).

Bazı açılardan Tolstoy'a hak veriyor olsak da kendisinin taklit sanatı öğretiyorlar diye yok saymaya çalıştığı sanat akademilerinin aslında, eğitim yoluyla sanatçı adaylarını taklit sanattan korudukları gerçeğini göz ardı etmiş oluruz. Şurası çok açık ki; geçmiş sanatın ne olduğu konusunda fikri olmayan bireyler, ürettikleri her çalışmayı, sanat eseri zannetmek gibi bir yanılgı içinde olabilirler. Sanat eğitimi kurumlarının bir işe yaramadıkları yani öğrencilere, yapmaları gereken şeyleri tam olarak öğretemediklerini varsaysak bile; en azından bu kurumların öğrencileri nelerden uzak durmaları gerektiği konusunda bir işlevi yerine getirdiklerini de kabul etmeliyiz. Tamamen özgün eserler yaratabilmeye odaklanmak, her anlamda kulağa hoş gelen ve idealist düşünceyle de tam uyumlu bir görüntü veriyor olsa da aynı zamanda, 'Sanatçı, taklitçi değil, özgün olmalıdır' ifadesi aslında tam bir paradoksa sebep olur. Özgünlük, hemen her zaman, "yeni, öncü, taklit olmayan, biricik, orjinal" ve benzeri sözcüklerle ifade edilmiştir. Demokles'in Kılıcı gibi, sanatçının ensesinde hissettiği bu dayatmacı maddeler anlam olarak sanat idealizmine uygun düşüyor olabilir ancak sanatçının

işini zorlaştırdığı da kabul edilmelidir. Yeni bir şeyler üretebilmek, en basitinden taklitten kaçınmayı gerektirir ve bu da ancak, sanatçının geçmişte olup bitenlerden haberdar olmasıyla mümkün olabilir.

Geçmiş sanatı taklitten kaçınmak; özgünlük derken özgürlüğünden olmak, sanatçının üretkenliğinin önündeki en önemli engel haline gelebilir. Tamamen orjinal olmayı hedefleyen sanatçı, farkında olmadan kendini dar bir alanda sıkışmışlık hissi içinde bulabilir ki; bu en basitinden o kişiyi inancını ve üretme hevesini kaybetme durumuyla karşı karşıya getirebilir. Peki bir eserin özgün olup olmadığını saptamak kolay mı? Aslında hiç değil çünkü belirleyici binlerce faktör olduğu, bunların da farklı koşullara bağlı olarak değişkenlik gösterdiği bu koşullarda, bu kriterleri sağlıklı bir şekilde saptamak nerdeyse olanaksızdır.

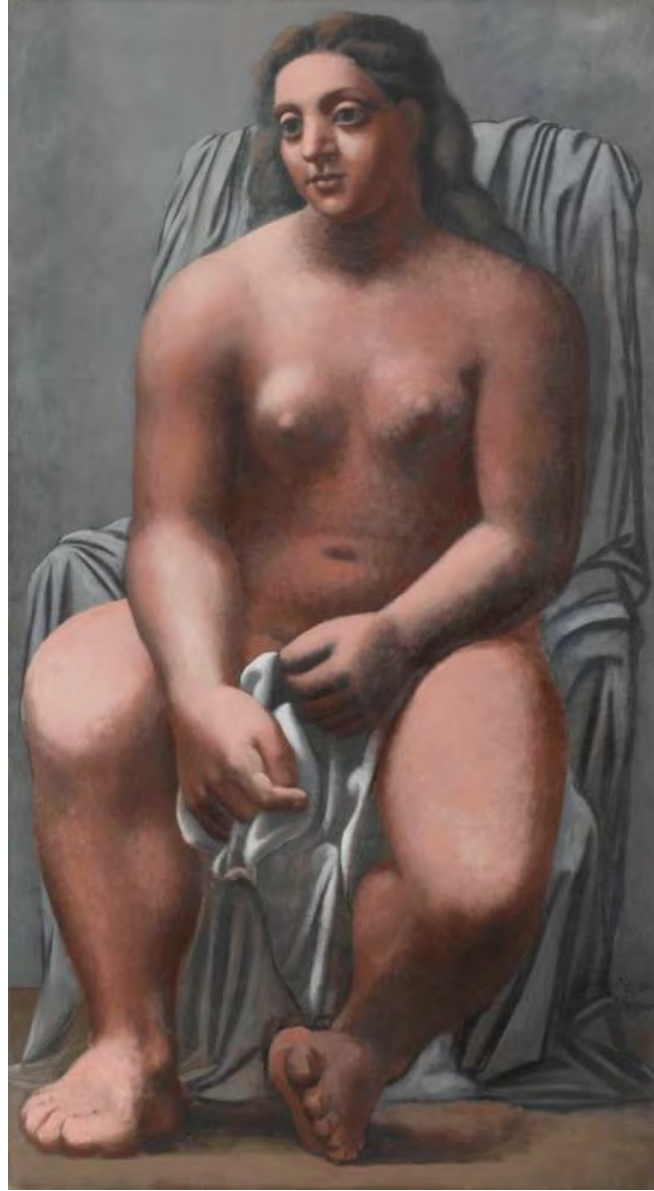
## **8. ŞÖHRETİN SANATA ETKİSİ**

Henüz hayatta iken resimleri sayesinde şöhret ve para sahibi olmuş Claude Monet (1840-1926) (Res. 4) ve Pablo Picasso (1881-1973) (Res. 5) gibi ressamlar, yaşarken hiç resim satmamış olsalardı; ne bu kadar çok iş üretebilir ne de biçim anlayışlarını bu kadar geliştirmiş olurlardı. Yaşadığı dönemde Monet de çok iyi kazanan ve saygı duyulan bir sanatçı olmasına rağmen; Picasso, popülerite konusunda bunun çok ötesinde ayrıcalıklı bir yer edinmiş ve 20. Yüzyılın 2. Yarısından itibaren örneklerini bolca görmeye alıştığımız 'Pop Star Sanatçı' türünün de ilk örneği olmuştur. Etrafını çevrelemiş hayran kitlesi, peşinden ayrılmayan basın mensupları ve foto muhabirleri, resimlerini satın almak için bekleyen koleksiyonerler ve tabii hayatına girmiş kadınlar; daha önce bir sanatçının bu yoğunlukta karşılaşmadığı şeylerdi. Bunların hepsini düşündüğümüzde, sanat camiasında magazin kültürü onun sayesinde oluşmuştur demek hiç yanlış olmayacaktır.

**Resim 4:** Claude Monet, Waterlilies, 89x92cm, 1904



**Resim 5:** Pablo Picasso, Large Bather, 182x101cm, 1921



Bütün bu tanınmışlık ve eserlerinin satılıyor olması, Picasso'nun sanatsal üretimine büyük ivme kazandırmış, olasılıkla en çok resmini de bu dönemde yapmıştır. Popülaritesinin artmasıyla birlikte çok daha rahatlamış; hissettiği şımarıkça özgüven sayesinde, belki de ilk kez, gerçek anlamda özgürleşmiştir. Müsvedde kağıtlar, restoranlardaki tabak çanak ve hatta peçetelerin üzerine öylesine yaptığı karalamalar bile kapış kapış giderken, bunun Picasso'nun sanatsal tavrına etkisi olmayacağını düşünmek çok da gerçekçi olmayacaktır.

Sanatçının son dönem çalışmalarını, daha önceki analitik kübist dönemiyle (Özellikle de Guernica-1937; Res. 6) kıyasladığımızda, yeterince güçlü ve ağırlığı olan işler değilmiş gibi görünebilirler. Daha yüzeysel bir tavırda çok daha canlı renkler, şematik ve biraz da alaycı bir anlayışıyla kullanılmaya başlanmış; kasvetten uzak, farklı bir enerjiyle resim yapan bir Picasso ortaya çıkmıştır.



**Resim 6:** Pablo Picasso Guernica, 3,49 m x 7,77 m, 1937



**Resim 7:** Pablo Picasso, Rembrandt Figure and Eros, 162x130cm, 1969



Ölümüne kadarki bu son dönemini biraz hafife alma eğiliminde olsak da bir başka açıdan olaya bakmayı denediğimizde, Picasso'nun, belki de hayatında ilk kez, hiç baskı altında kalmadan ve içinden geldiği gibi resim yapmış olabileceği gerçeğini de gözardı edemeyiz. Şöhret ve paranın, sanatçılar üzerindeki etkisi ve sanatın da buna bağlı olarak şekilleniyor olması aslında çok yeni bir tartışma konusu değildir. Olasılıkla “belki de her zaman böyleydi” diyebileceğimiz bu konuyu gözümüze sokan Andy Warhol (Res. 8) olmuştur.

Donald Kuspit, Warhol'un sebep olduğu ya da bir başka deyişle ifşa ettiği bu gerçekliği ve bunun günümüz sanatına etkisini şöyle açıklamıştır:

Sanat, Warhol'un sanatın gerçek çıkarlarını açığa vurması nedeniyle büyük bir bedel ödemeye devam etmektedir. Kendini en yüksek parayı verene satmıştır ki bu durum ne satacağı

konusunda belirsizlik içinde olduğunu gösterir. Satacağı şeyler en çok paraya sahip olanların almak isteyeceği şeyler oldukları için değerliyse o zaman sahip olduğu tek değer onların parasından gelen değerdir ki bu da kendi değerine inanmadığı anlamına gelir. İş ve eğlencenin bize eşsiz değer diye bir şey olmadığını gösterdiği bir toplumda zaten sanat nasıl olur da eşsiz bir değere sahip olabilir ki? (Kuspit, 2006, s. 165).

**Resim 8:** Andy Warhol, Skull, 192.4 x 96.5 cm, ipek-baskı, 1976



Yine Kuspit'e göre, "Kapitalizm büyük bir simyasal mucize gerçekleştirmiştir, çünkü sanatı paraya dönüştürerek sanatın, sonsuzluk adı verilen o nihai maddenin dünya üzerindeki temsilcisi olma rolünü geçersiz kılmıştır. İçinde yaşadığımız mahcubiyetten uzak materyalist döneme kadar, sanat dünya üzerinde sonsuzluğa en çok yaklaşan şey olmuştu, zaten kimi zaman "sonsuz şimdi" olarak da anılmasının nedeni budur" (Kuspit, 2006, s. 161).

## 9. SONUÇ

Sanatın ne olduğu, sanatçı olmanın insanlar tarafından nasıl algılandığı konusu hep çok karmaşık sebeplere bağlı olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Geçmiş dönemlerden daha fazla materyalist bir yaşam şekli içinde olduğumuz bu çağda, sanatın ve sanatla uğraşan kişilerin biraz hafife alındığı ve yüksek getirisi olan iş kollarıyla kıyaslandığında daha alt seviyede değerlendirildikleri doğrudur. Hiç azımsanmayacak bu gerçekliği bir yönüyle kabul ediyor olsak da; sanatın sürprizlere açık gizemli yanı ya da ulaşılamaz bir yücelik hissi oluşturan çağrışımları sebebiyle aslında genel olarak bir çok şeyin üzerinde konumlanmıştır. Hakkında ne söylenirse söylenir, sanata olan ilgi hiçbir zaman kaybolmamış; insanlık tarihi boyunca çok güçlü bir ifade aracı olarak benimsenmiş ve yüceltilmiştir.

Sanata ilgi muhakkak ki çok farklı sebeplerle oluşabilir. Bu itibarla sadece sanatçılar değil, genç sanatçı adayları açısından da öncelikli olan şeyin; maddi çıkarlar değil, peşinden gitmeyi hayal ettikleri idealleri olduğunu kabul etmeliyiz. Şüphesiz, bütün sanatçılar; eser üretmek dışında başka bir iş yapmak zorunda kalmadan, hayatını sürdürebiliyor olmayı tercih eder çünkü bu durumun sağlayacağı tatmin duygusu, özellikle de motive edici yanıyla hayati

derecede önemlidir. Maddi çıkar peşinde olmak, rahatlıkla söylenebilir ki sanata soyunan hiç kimsenin önceliği değildir. Paraya dönüşmediği ya da dönüşme ihtimali olmadığı sürece verimli bir üretim süreci de olamayacaktır. Kabul etmek gerekir ki, en çok üretim yapanlar, çoğunlukla en çok satanlardır ve bu üretim artışı da hemen her zaman yapıtları satılmaya başladıktan sonraki döneme tekabül eder. Sanat eserlerinin satılıyor olması birçokları için kabul edilebilir bir şey olmayabilir ama bunu yapılan işin değerini azaltan değil, aksine geliştirici yönüyle kabul etmek daha doğru olacaktır.

## **KAYNAKÇA**

- FISCHER, E. (1968). Sanatın Gerekliliği, De Yayınevi, İstanbul  
KUSPIT, D. (2006). Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul  
LYNTON, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul  
READ, H. (1981). Sanat ve Toplum, Ümran Yayınevi, İstanbul  
TOLSTOY, L. (2000). Sanat Nedir? Şule Yayınevi, İstanbul

### **Resim Kaynakları**

Resim 1. Lascaux mağarası M.Ö. 15000

<https://indigodergisi.com/2014/08/varolus-ve-sanat-1/> Alındığı tarih: 02.02.2019

Resim 2. Kariye Müzesi, 14. yy.---<https://istanbul.ktb.gov.tr/TR-202454/kariye-muzesi.htmlxLzFIL0xhc2NhdXhfcGFpbnRpbmcuanBn> — Alındığı tarih: 22.02.2019

Resim 3. <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/10/06/vincent-van-goghun-portait-of-dr-gachet-eseri/> Alındığı tarih: 04.02.2019

Resim 4. <http://www.muma-lehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/impressionism/monet-Waterlilies>. Alındığı tarih: 04.20.2019

Resim 5. <https://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/large-bather>. Alındığı tarih: 04.20.2019

Resim 6. [https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/06/guernica\\_all.jpg](https://resimbiterken.files.wordpress.com/2014/06/guernica_all.jpg)  
Alındığı tarih: 08.20.2019

Resim 7. <https://www.google.com.tr/search?q=picasso+remrandesque+figur+and+cupid>

Resim 8. <https://www.amazon.com/Berkin-Arts-Warhol-Paintings-Reproduction/dp/B076PD2PFS>. Alındığı tarih: 08.20.2019

## ROMANTİZM SANAT AKIMI VE SANATÇILARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

### AN ESSESMENT OF THE ROMANTIC MOVEMENT AND ITS ADVOCATES

Mehmet GÖKTEPE \*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüüncü Yıl Üniversitesi,  
TÜRKİYE, e-mail: [goktepemehmet11@gmail.com](mailto:goktepemehmet11@gmail.com)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2801-0852>

Geliş Tarihi: 2 Ocak 2020; Kabul Tarihi: 31 Ocak 2020  
Received: 2 January 2020; Accepted: 31 January 2020

#### ÖZET

Klasik dönemin aydınlanma hareketi, Romantik dönemin toplumsal hareketlerine kapı aralayarak, eşitlik, kardeşlik ve özgürlük düşüncesini savunan Fransız devriminin tüm Avrupa'ya yayılmasına yol açmıştır.

Avrupa da 18. Yüzyılda aydınlar ve entelektüeller tarafından "akıl" insanoğlunun en önemli özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, filozoflar, akademisyenler ve politikacılar, düşünceye dayandırdıkları rasyonel doktrinleriyle Avrupa toplumunu yeniden çalışmışlardır. Dönemsel bir değerlendirmeye gidildiğinde ressam heykeltıraş, yazar, müzisyen ve mimarların kültürel anlamda aydınlanmanın biçimlendirme idealleri üzerine çalışmaları ortaya koydukları bilinmektedir.,

Romantizm sözcüğü, Latin kökenli dillerde söz konusu edilip anlatılan öykü ve söylencelerin ortak adı olan "romans" lardan gelmektedir. Romantizm kendi dönemindeki resim, heykel, mimari, edebiyat ve müzik alanlarında etkili olan sanatsal bir eylem olarak değerlendirilebilir. Romantizm sanat akımıyla beraber, evrenin merkezi olarak kabul edilen insan, aynı zamanda ahlâki değerlerin kaynağı ve ölçüsü olarak da değer görmeye başlamıştır. Romantizm'le birlikte 19.yüzyıl ressamlarının daha önceki dönemlerde görülmemiş bir biçimde resimlerinde yoğun renkleri, hareketli fırça sürüşlerini ve tutkulu duygularını yansıtmışlardır.

Romantik ressamlar resimlerinde, kendilerinden önce hayranlıkla takip edilen sanat dönemlerinden, Neoklasisizmden ve entelektüel yaklaşımlarından yer yer etkilenmelerine rağmen, sezgi ve bireyselliği daha fazla ön plana çıkartmaktadırlar. Romantik dönem sanatçıları eserlerine kahramanlık, aşk, ölüm, hüüün, sevgi, nefret ve yurserverlik gibi konuları ele almışlardır. İşledikleri bu konulara kendi duygusal ve tepkisel ifadelerini katarak eserlerini ortaya koymuşlardır. Bu çalışmada, özellikle Romantizm'in resim sanatındaki yeri ve Eugene Delacroix, Jean- Auguste- Dominique Ingres, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Théodore Géricault, Anne-Louis Girodet, Antoine-Jean Gros, Jhon Henry Fuseli, William Blake, Francisco de Goya ve Joseph Mallord William Turner gibi ressamları irdelenmeye çalışılmış. Bunun yanısıra Romantizm akımının heykel, mimarlık, edebiyat ve müzik alanlarına olan etkileri ele alınarak, bu alanlarda da özgün eserler ortaya koyan sanatçılardan söz edilmiş ve dönemsel bir değerlendirme yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Romantizm, romantik, sanat, sanatçı, yansıtmak

## ABSTRACT

*The Enlightenment movement of the classical period opened the door to the social movements of the Romantic period, and caused the spreading of the French Revolution throughout Europe, advocating ideas of equality, brotherhood and freedom.*

*During this period, philosophers, academics and politicians tried to reform European society with their rational doctrines based on thought. When an evaluation of the period is made, it can be known that painters, sculptors, writers, musicians and architects have been working on ideals of cultural enlightenment.*

*The word Romanticism derives from the word "romance", which is the common name of the stories and stories that are mentioned and told in Latin languages. Romanticism can be considered as an effective artistic movement in the fields of painting, sculpture, architecture, literature and music. In the romantic movement, man has been regarded as the center of the universe, and also became to be seen as the source and measure of moral values. In the romantic movement, it was observed that painters reflected intense colors, moving brush drives and passionate feelings in their paintings unprecedented in previous periods. Although romantic painters partly admired and were influenced by preceding art periods like neoclassicism and other intellectual approaches, they mainly emphasized personal intuition and individuality in their paintings.*

*The artists of the romantic era included heroism, love, death, sadness, hate and patriotism as their main themes in their works. To manifest these in their works, the artists made use of their own emotional and reactive expressions.*

*In the present study, the significance of romanticism in painting and artists such as Eugene Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Théodore Géricault, Gros, Antoine-Jean Gros, Jhon Henry Fuseli, William Blake, Francisco de Goya and Joseph Mallord William Turner have been examined and evaluated. Additionally, there has also been an evaluation of artists with authentic contributions in this period.*

**Key Words:** Romance, romantic, art, artist, reflect

## 1. GİRİŞ

1780’de başlayan ve Fransız devrimiyle hareketlenen Romantizm sanat akımı, 19.yüzyılın başlarında en üst seviyesine ulaşmıştır.

18.yüzyılın sonlarında, bir grup Alman yazarın, romantizm sözcüğünü klasisizmin karşı savı olarak kullandıkları bilinmektedir. Klasisizm, bireyin akıl ve düşünce sistemini temel alırken, Romantizm’de bireyin iç dünyasını, coşku ve hayal gücünü ortaya çıkarmaktadır.

Romantizm aynı zamanda Fransada da klasisizm’in karşı savı olarak ortaya konulmuş, sanat eleştirmenleri, Eugene Delacroix ile Jean- Auguste- Dominique Ingres’i üsluplarından dolayı birbirine karşıt olarak değerlendirmişlerdir. Ingres’in temsil ettiği klasik grup ressamı desen ve resmin ince detaylarına önem verirken, Delacroix’in öncülüğünü yaptığı romantik ressamlar, rengin varlığını öne çıkarmışlardır. Ancak iki üslup arasındaki farklılıklar belirtildiği kadar da belirgin değildir. Jean- Auguste- Dominique Ingres’in (Resim:2)’de başyapıtı “Büyük Odalık Paris Salon’unda sergilendiğinde, eleştirmenler odalığın fazladan üç omuruğun gerçekçi gösterimine dikkat çekmiş fakat Ingres’i bu soyutlamaya yönlendiren resimsel nedenleri anlamakta başarısız olmuşlardır. Böylesi kararlar miras alınan güzellik ideasına bir saygı duruşu, gerçekliğe resimsel bir öneri sunuşudur. Ingres sanatı gerçeklik değil yanılsama olarak almamıştır.”(Pankhurst, Hawksley, 2018,45) Örneğin Delacroix’nın geleneğe büyük bir hayranlıkla yaklaştığı söz konusu edilebilir. Delacroix, haremî yakından gördüğü için Cezayirli Kadımlar (Resim:1) resmini yalın ve gerçekçi bir biçimde yorumladığı söylenebilir. İspanya

Romantizmi, bireysel eserleriyle öne çıkan Goya'nın egemenliği altında olduğu görülmektedir. Almanya'da çoğunluğu akademiden mezun olmuş ve kılık kıyafetleri ile kitabı mukaddeste anlatılan insan profillerine benzetilmelerinden dolayı Nazerenler (Nasıralılar) adıyla anılmaya başlanan grubun etkili olduğu görülmüştür. Nazerenler'in amacının, ortaçağ fresklerini yeniden canlandırmak olduğu söylenebilir. Yine romantik dönemde Alman Romantizm'inin öne çıkan iki önemli ressamı, Caspar David Friedrich ve Philipp Otto Runge olduğu söylenebilir. Caspar David Friedrich, *The Watzmann* adlı (Resim 3) resmi incelendiğinde, onun doğaya duygusal, düşünceli bir biçimde yaklaştığı görülmektedir. Resimde yer kabuğunu ve dağı resmedişinde evrensel yasalar çerçevesinde hareket ettiğinden söz edilebilir. Philipp Otto Runge, (Resim 4) *Hülßenbeck Ailesinin Çocukları* resminde “Runge, evrenin tinsel bir uyum duygusuyla kuşatılmış olduğuna inanmış ve resimde, çocukluğun üç ayrı evresinin yankısını, yine resimde yer alan ayçiçeklerinde bulmuştur.” (Sabuncuoğlu, Kovulmaz, Gür, Savcı. 2010, 309)

**Resim 1:** Eugene Delacroix “Cezayirli Kadınlar”  
Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 229 cm, Louvre



**Resim 2:** Jean- Auguste- Dominique Ingres, “Büyük Odalık”  
Tuval üzerine yağlıboya, 91 x 162 cm, Louvre



**Resim 3:** Caspar David Friedrich, “ The Watzmann ” Tuval üzerine yağlıboya, 135x170cm, Nationalgaleria, Berlin



**Resim 4:** Philipp Otto Runge, “ The Hülsenbeck Children” , Tuval üzerine yağlıboya,131,5 x 143,5cm, Kunsthalle,Hamburg



İngiliz Romantiklerine bakıldığında, dönemin en yetkin manzara resimlerinin onlar tarafından resmedildiği gözlenmektedir. Turner, John Martin ve Constable İngiliz Romantizm’inin en önde gelen ressamlarıdır. Bunların yanında İngiliz Romantizminin en iyi figüratif örneklerini ortaya koyan Henri Fuseli ve William Blake olmuştur. Romantik resmin konu yelpazesi oldukça geniştir. Romantizmin akılcılığa karşı olan düşünce biçimi, ressamları dehşet, delilik, şiddet ve doğa üstü konulara yöneltmiştir. Romantik ressamlar tarihten ve efsanelerden aldıkları sahneleri, eski çağlara değil, daha çok ortaçağa dayandırmışlardır. Klasik ressamlar doğayı kendi düzenli kompozisyonlarına uyacak tarzda tasarlarken, romantik ressamlar doğayı vahşi ve dizginlenemez bir biçimde yansıtmışlardır. (Sabuncuoğlu, Kovulmaz, Gür, Savcı. 2010, 297)



Romantizm uslubu daha sonra Amerika'da Hudson Irmağı Okulu'nun manzara resimlerinde etkili bir biçimde varlık göstermiştir.

Romantik kuşağın ilk ve tipik ressamlarından biri olan Anne-Louis Girodet, David'in en iyi öğrencilerinden biri olarak kabul edilmiştir. (Resim 9) Girodet'in aynı zamanda yazar ve kuramcı olduğu bilinmektedir. Kuşağın ikinci önemli ressamı ve David'in öğrencisi olan Antoine-Jean Gros'tur. Gros'un resminin temeli Neoklasisizm akımına dayanmasına rağmen resimlerinde güçlü romantik eğilimler söz konusudur. (Resim 10) Fransız romantizminin en önemli iki ressamı olan, Theodore Gericault ve Eugene Delacroix kendi dramatik sanatsal ifadelerini resimlerine yansıtmışlardır.

Gericault, "Medusa'nın Salı" adlı resminde figürlerini dramatik bir atmosfer içinde resmetmiştir. (Resim 5) "Medusa'nın Salı" resmindeki dramatik ve trajik durum, David'in "Sokrates'in ölümü" adlı resminde de söz konusudur. David'in bu resminde figürlerin bir araya getirilmelerinde ve haksız gösterilmelerinde aynı trajik ve vahamet görülmektedir. ( Resim 6)

David'in "Sokrates'in Ölümü", Gros'un "Napolyon" adlı resmi (Resim7) ve Gericault'un "Medusa'nın Salı" resimleri izleyiciyi tek merkez üzerine odaklamak yerine resmin tamamında dolaştırdıkları söylenebilir.

Eugene Delacroix "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı ünlü resmini 1830 yılının Temmuz ayında sosyal sınıfları kapsayan ve Kral Charles'in sürgünü ile sonuçlanan olayı anmak için resmetmiştir. (Resim 8)

Delacroix'a resimde özgürlüğü, Fransız vatandaşlarının ellerinde tuttuları tüfeklerle ve aynı zamanda, resmin ön planında yer alan ve Fransız bayrağını elinde tutan, bir kadın figürü olarak yansıtmaktadır. Delacroix'ın bu başyapıtındaki dramatik durum, Gericault'un Medusa'nın Salı'ndaki dramı hatırlatmaktadır.

**Resim 5:** Théodore Géricault, "Medusa'nın Salı",  
Tuval üzerine yağlıboya, 491x716 cm, Louvre.



**Resim 6:** Jacques Louis David, “Sokrates’in Ölümü”, Tuval üzerine yağlıboya,51 x70 cm, The Metropolitan Museum



**Resim 7:** Gros Antonie-Jean, “Napoleon Bonaparte on the Battlefield of Eylau”, Tuval üzerine yağlıboya,521x784cm Musee du Louvre,



**Resim 8:** Eugène Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Tuval üzerine yağlıboya,260x325 cm, Louvre



1824 yılında Gericault'un tüberkülozla geçen uzun bir hastalık döneminden sonra erken yaşta ölümü ve Gros'un intiharıyla, Delacroix, romantizmin varisi olarak gösterilmiştir. Delacroix, romantizmin ideallerini sürdürmek amacıyla geniş bir yelpazedeki güncel konuları resmetmiştir. Delacroix resim sanatı kariyerinde ilerledikçe yakın doğaya olan ilgisi artmıştır. 19. yüzyılın ilk yıllarında, kuzey Afrika ve bugünkü Ortadoğu bölgeleri batı Avrupa tarafından keşfedilmeye başlanılmıştır. Bu keşiflerden ardından, Avrupalı ressamların Ortadoğu yaşamını resimlerinde konu etmeye başladıkları söylenebilir. Delacroix'te bu dönemde Ortadoğu'ya yönelen ressamlar arasında yer almış ve oryantalist resim olarak ifade edilen tarzda çok sayıda eser meydana getirdiği bilinmektedir. Böylece Delacroix oryantalist bir ressam olarak üne kavuştuğu söylenebilir. Delacroix'a modern yaşamın ve doğu dünyasının çarpıcı tasvirlerinin yanında 19. yüzyıl edebiyatının, çağdaş yazarlarının eserlerinde geçen, dramatik olayları da resimlerine konu olarak aldığı görülmektedir. Dönemin yazarlarından Sır Watter Scott, tarihsel kurgu türünü bu dönemde popüleştirmiş. Ivan Hoe, Rob Roy gibi yazarlar ikonik romanlarını geçmiş zamanların doğruluk ve cesaret gibi kavramları ile örmüşlerdir. Maceracı süvariler, dolandırıcı tiplerden oluşan gruplar üzerine yazılan metinler edebiyat türüne katkı sağlamıştır. Scott ve Dumas gibi yazarlar, tarihsel gerçekleri çağdaş kültürel ya da politik propagandaya malzeme yapmadan, kurgusal anlatılar olarak ortaya koymayı başarmışlardır. Bu yazarlar metinlerinde ahlaki bir mesaj vermek için değil, izleyicilerini tamamen büyülemek için, tarihi konuları yeniden canlandırdıkları söylenebilir. Bu yazarların yazmış oldukları tarihi metinler, Delacroix'in Ortadoğu'ya dair sanatsal keşiflere yönelmesinde etkili olmuştur. Böylece Delacroix'nın hayal gücüne katkı sunan ve ona yeni yollar açan keşfedilmemiş uçsuz bucaksız bir bölgeyle karşılaştığı ifade edilebilir. Resimlerinde duyguların ifadelerini yansıtan Gros ve Gericault aksine, Delacroix ilk defa önemli öğeleri resimlerine alarak Romantizm kavramına yenilik getirdiği söylenebilir.

19.yüzyıl boyunca, sanatın bütün alanlarında eser ortaya koyan sanatçıların, duygusal durumlarının eserlerine yansıdığı bilinmektedir.

Manzara ressamı Caspar David Friedrich, Almanya'da övgüyle karşılanırken, janr (tür) ve kostüm ressamları nostaljik kompozisyonlarına almış oldukları öğeler aracılığı ile duygu durumlarını resmetmişlerdir.

Batıda 17. ve 18. Yüzyıllarda gelişen "Aydınlanma Felsefesi" 1760 yıllarından itibaren, Burjuva sınıfının iktidara hakim hale gelmesi, yapı sanatına da yansımıştır. Bu dönemde biçimlerin somutlaşıp yalınlaştığı söylenebilir.

Romantik dönem yazarını ele alırken, onun en önemli eğilimlerinden birisi olan, doğa duygusundan söz edilebilir. Bu duygu yalnızlık duygusu olarak ortaya çıkarak Romantikleri doğaya yöneltmiştir. Burada romantik yazarın amacının doğanın tadını çıkarıp betimlemek olmadığı, bunun aksine doğanın hüznünü düşlemek ve geliştirmek olduğundan söz edilebilir.

## **2. ROMANTİZM AKIMINDA FRANSIZ DEVRİMİNİN ETKİLERİ**

Romantizm sanat akımı Fransız Devrimi bağlamında irdelenmediği takdirde bazı açılardan akımı anlatmakta güçlük çekilebilir. Ancak akımın asıl nedeninin Fransız devrimi olmadığı söylenebilir. Devrimle romantizm akımı arasında paralel ya da eşit bir bağlantıdan söz edilebilir.

Tiber'in (1994, 29) aktarımına göre; "Fransız devrimi bir katalizör, bir ateşleyici olmuş. 18.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve çeşitli romantik edebiyatlarda dile gelen değişik bireycilik ve başkaldırı duygularına ortak havayı vermiştir. Bununla birlikte, Blanchot'un da dediği gibi, "romantikler, devrimci hatiplerden üslup dersi almaya gitmediler. Devrimin kendisinden, birer açıklama olan olaylarla açıklanan bu tarih yaratan dilden öğrendiler öğreneceklerini"

Avrupa halkları 1789 Fransız devrim'inden 1815 yılına kadar savaş ortamında bulunmuşlardır. Fransız devrimiyle başlayan coşku uzun sürmemiştir. Devrim'in ilk yıllarında aydınlanmaya başlayan Avrupalılar, Fransa'ya yönelmişlerdir. Almanya'da 1780 yılında kurulmuş olan dernekler de bu dönemde Almanya ve Fransa'da yayımlanan gazete ve dergilerin okunduğu bilinmektedir. Ancak bu dernekler Alman İmparatorluğu'nun gözetimi altında tutulmuştur. Bu dönemde oluşan kamuoyuna şair, yazar ve entelektüellerin coşkuyla katıldıkları söylenebilir. Schiller'de bunlardan birisidir, onun eserlerinde aydınlanma ve romantizmi en iyi bir biçimde sentezlediği söylenebilir. “ Aklın dayatmacı değil, hegamonik olabilmesi için estetize edilmesi, güzellik ve haz ile birleştirilmesi gerekir ki zorunluluk ve temayül bir ve aynı şey olsun. Hegamonik güç, siyasal olanı estetik olanla birleştiren güçtür” der.(Eagleton, 2014,102)

Kant'ın Fransız devrimi ile yakından ilgilendiğinden söz edilmektedir. Goethe ise Hermann ve Dorothee'deki dizeleriyle devrimi ve bir kuşağın devrime olan umutlarını dile getirmiştir. Devrim Coleridge, Southey ve Wordsworth gibi İngiliz aydınlar üzerinde etkili olmuştur. Fransa'da edebi anlamda ilk defa romantizmin etkileri Victor Hugo, Lamartine ve Vigny'nin eserlerinde görüldüğü bilinmektedir.

Tiberin aktardığına göre, (1994, 32) Devrime tanık olan ve dönemini en iyi kavrayan Hegel, devrimin evrensel özünü ortaya çıkararak şu ifadeleri kullandığını: “Güneşin gökyüzüne yerleşmesinden ve gezegenlerin onun çevresinde dönmeye başlamasından bu yana, insanın baş eğdiği, yani bir düşünceye (idea) dayandığı ve gerçekliği ona göre kurduğu görülmedi... O halde görkemli bir güneş doğuşuydu bu, bütün düşünen varlıklar bu dönemi yücelttiler. Bu dönemde yüce bir coşku egemen oldu, ruhun coşkusu dünyayı titretti, kutsal ile dünya arasındaki gerçek uzlaşma ancak o zaman gerçekleşmişti sanki” söylemiştir. Yine bu döneme dair Tiber şunları dile getirmiştir: dönemin toplumsal olayları incelendiğinde, “Devrim, İmparatorluk savaşları, Napolyon'un ilkin yükselen sonra sönen yıldızı, 1789-1815 yılları arasında uzanan karışık duygulara damgasını vuran olaylardır. Viyana kongresi, dönemin Avrupa'sını oluşturan güçleri bir araya getirerek, bu kaynamaya bir son vermeyi amaçlamıştır. Devrimden fayda uman İrlanda ve Polonya düş kırıklığına uğramış, İrlandalılar'da Fransa'dan yardım beklemişlerdir.

Bu dönemde ekonomik ve toplumsal koşullardan dolayı, 1820 de İspanya ve Napoli'de, 1821 de Yunanistan'da ve 1830 yılında da Fransa ve Polonya da devrimler meydana geldiği bilinmektedir.

Romantizm dönemi incelendiğinde, bu dönemde İrlanda, İngiltere'nin himayesinden tam olarak kurtulamamışsa da, örgütlediği kitlenin önemli bir sayıya ulaştığı ve bir çok ülkede kitlelere örnek oluşturduğu gözlenmektedir. Dönemin genç romantik kuşağını etkileyen başka bir toplumsal olay da Yunanistan'ın bağımsızlığına kavuşması olmuştur.

### **3- HEYKEL, MİMARLIK, EDEBİYAT VE MÜZİK' TE ROMANTİZMİN ETKİLERİ**

Romantik dönem heykelinin uzmanlar tarafından yeterince anlaşılıp değerlendirilememiş olduğu söylenebilir. Tarihsel ve mitolojik konuları anlatan, mermer ve bronzdan yapılmış heykellerin, Avrupa'nın önemli başkentlerinin müze depolarında yer aldığı bilinmektedir. “Romantik dönemde heykel, tam anlamıyla özerk olan müzikten ya da betimleme sanatında meydana gelen barok patlamasından sonra sınırları kesinlikle belli bir yüzeye giderek kapanan resimden tamamen farklı bir biçimde gelişme göstermiştir. Klasik çağda heykel için herhangi bir özerklik söz konusu değildi.” (Roschitz1994,113) Yine Romantik dönem heykeline ilişkin, Roschitz'in (1994,113) aktarımıyla sanat tarihçisi Gerhard Evers ise şu sonuçları çıkarmıştır: “Batı'da 1500-1900 yılları arasında uzanan çağcıl

zamanlarda, sanatın doğayı gözlemlemek ve onu sanat yapıtında yeniden üretmek gereksiniminden doğduğu bilinen; optik plânda az- çok kavranabilecek ya da görülebilecek şeyin kesin sınırlarına 17.Yüzyılda ulaşılmıştır.

19.Yüzyıldaki gelişmeler daha çok doğa bilimleri ve yapay ürün teknolojisinde kendini göstermiştir. 20.Yüzyılda heykelin malzemesini daha çok plastik maddeler oluşturmaktadır. Romantik dönem heykelinin temel ögesi insan bedeni ve figüratif çalışmalardan oluşmaktadır. Bu dönemin sanatçısının amacı klasik biçimi ortaya çıkarmak değil, onun arkasında duran düşünceyi yansıtmak olmuştur.”

Dönemin önemli heykeltraşları ve eserleri şu şekilde listelenebilir:

- Antonio Canova eserleri: Aşk Tanrısı ve Psykhe, Stuart’ların Mezarı, Pauline Borghese
- Johan Tobias Sergel eserleri: Yaralı Ortyade, Mars ve Venüs
- Bertel Thordvaldsen eserleri: Ganimed
- Jean Antonie Houdon eserleri: Voltaire
- Jean-Babtiste Carpeaux eserleri: Dans
- Aime Jules Dalou eserleri: Britanyalı Köylü Kadın
- Pierre-Jean David eserleri: Pantheon’un Alnacı
- Anton Dominik Frenkorn eserleri: Avusturya Arşidükü Karl
- Emmanuel Fremiet eserler: Bir Borneo Yerlisini Boğan Orangutan
- Antoine- Auguste Preault eserleri: Ofelya
- François Rude eserleri: Kaplumbağalı Napolili Balıkçı

Romantik dönem mimarlığı ele alınıp incelendiğinde, dönemin eski biçimsel örneklerin bir toplamı olduğu kanısının yaygın olarak yapılara yansıdığı gözlenmektedir. Ancak bir mimari üslûp ortaya konulurken, kendinden önceki dönemlere öykünmeler her zaman söz konusu olabilmektedir. Daha sonraki dönemlerde de böyle bir durumla karşılaşmak söz konusu olabilmektedir. Romantik dönemin mimarisi “Rönesans-Antikite ilişkisinde de görüldüğü gibi, çıkış noktası olarak bazı biçim ya da motifleri almakla yetinmemiştir. İlk kez, tematik takımlar halinde toplanmış motiflerden yararlanmış ve bunların hepsi tarafsız bir biçimde ele alınarak işlenmiştir.”(Roschitz.1994.158) Bu bağlamda mimar ve mimarlık üzerine yazan Roschitz’in (1994.158) aktarımıyla Andres Aman şu ifadeleri kullanmaktadır : “ Bu biçimsel motif topluluklarından her biri ayrı bir evrimin yansımasıdır.” Burada mimari dönemlere ilişkin durumların organik bir biçimde gösterilemeyeceği gibi, aynı zamanda biçimsel hareketleri de belli bir zamana tam olarak yerleştirmenin olanaklı olmadığı da söylenebilir. Çünkü ister bölgesel gelenek, ister ulusal düşünce, ister siyasal ve toplumsal amaçlar ya da mimarlık dünyasının herhangi bir üyesinin baskın etkisinden ileri gelsin, sayısız üst üste binme söz konusu olmuştur.

Fransa’da mimarların bir kısmı 1780’lerin başında, yapılarda büyük ve görkemli oranlar ortaya koyarak, mimariye yenilik getirmişlerdir. Bu mimarlar “aklın” egemen olduğu klasik mimari anlayışını benimsemişlerdir. Bu dönemde kentlerde inşaa edilen bütün yapıların geometrik biçimli olduğu bilinmektedir. Dönemin devrimci mimarları arasında en büyük başarıyı gösteren mimar Claude-Nicolas Ledoux olmuştur. Devrimci mimarların meydana getirmiş olduğu romantik yapılar ve bu yapılardaki geometrik düşünce anlayışı daha sonraki mimar kuşağını da etkilediği bilinmektedir.

Romantik dönemin önemli mimarları ve inşaa ettikleri yapılar şu şekilde listelenebilir :

- Robert Adam eserleri : Culzean Castle
- Theodore Ballu eserleri : Belediye Sarayı,Trinite, ve Saint-Ambroise Kilisesi

- Victor Baltara eserleri: Hal ve Saint Augustin kilisesi
- Charles Sir Barry eserleri: Travaller's club, Reform club, Houses of parliament
- James Bogardus eserleri: Harper and Printing Company'nin New York'taki binası
- Louis Etienne-Louis Boullee eserleri: Newton için 1787 yılında tasarıldığı boş mezar, gökkubbeyi yeniden üreten küresel bir yapıdır.
- Decimus Burton eserleri: 1825 yılında, Londra'da Hyde park Corner anıtsal kemerini ve sütunlarını gerçekleştirdi. (Roschitz, 1994, 161)
- Luigi Marchese Cagnola eserleri: Milano'daki Arco della pace ya da Arco del Sempione en öneml mimarlık eseridir.
- Charles Cameron eserleri: Saint-Petersbourg Amirallik binası
- Louis Alexandre de Cessart eserleri: Ponts des Arts
- Jean-François Chalgrin eserleri: Luxembourg sarayı şeret merdiveni
- Sir William Chambers eserleri: Londra'daki Somerset House yönetim merkezi mimarlığının bütün belirleyici özelliklerini yansıtmaktadır.
- Henri Esperandieu eserleri: Logchamp Sarayı, Marsilya
- Pierre Leonard Fontaine eserleri: Carrousel Zafer anıtı, Paris
- Jacques-Ange eserleri: Gabriel Versailles Operası
- Charles Garnier eserleri: Paris Operası
- Heinrich Gentz eserleri: Neue Münze, Berlin
- Theophil Hanzen eserleri: Heinrichshot, Viyana
- Karl Freiherr Von Hasenaver eserleri: Merdiven, Viyana
- Leo Von Klenze eserleri: 1.Nikolay, çarların sanat koleksiyonları için Saint-Petersbourg'da Kışlık Saray'a (1839-1852) ek olarak yeni
- -Emirtage binası, Kelheim'de Befreiungshalle binası
- -Henri Labrouste eserleri: Milli Kütüphane Salonu, Paris
- -John Wash eserleri: Cumberland Terrace, Regent's Park, Londra
- -Sir Joseph Paxton eserleri: Crystal Palace, Londra
- -Giacomo Quarenghi eserleri: Bilimler Akademisi, Saint-Petersbourg
- August Siccard Von Siccardsbourg eserleri: Whitehall, Londra

Romantizm döneminin yazarı kendisini aykırı, yeni saf ve geçmişin mirasçısı olarak görmediği ve bu özelliğinden dolayı kendinden önceki dönemin sanatçısından ayrıldığı söylenebilir. Stenbal, Romantizm hakkında şöyle yazmaktadır: "Romantizm, alışkanlıklarının ve inançlarının bugünkü durumunda insanlara mümkün olan en fazla zevki verebilecek yazın yapıtlarını sunma sanatıdır" Romantizm'de yazınsal bağlamda farklı kuşaklardan söz edilebilir. Vigny, Hugo, Balzac ve Michelet'in içinde yer aldığı kuşağın en bilinen kuşak olduğu söylenebilir. Kuşak içinden, " Fransız edebiyatının ve aydınının simgesel ismi Victor Hugo'nun Romantizimden Toplumsal Gerçekçiliğe geçirdiği dönüşüm, 19.Yüzyıl sanat ve edebiyatının geçirmiş olduğu ayrışma ve değişime tam bir ayna görevi üstlendiği söylenebilir." (Ulusoy,2019,146) Bu kuşak Fransız Romantizmi yanı sıra Temmuz Devrimi süresince gelişmiştir. İngiltere'de 1760 dolaylarında doğan Burns ve Blake Kuşağı ile birlikte avrupada ünlene yıldızlar kuşağından söz edilebilir. Bu kuşakta şair Byron, Shelly, Keats ve Walter Scott yer almıştır. Romantik edebiyatın ulusal bir edebiyatı temsil ettiği ve yazarların eserlerinde ulusal duyguları dile getirdikleri söylenebilir.

Romantik yazar için şu değerlendirmeler yapılabilir: “Yazar aynı zamanda bir sanatçıdır, ya da en azından bütün sanatları sevdiğini söyler, tür ve ulamların geçmişe oranla daha az katı, daha az keskin olduğu bir Güzel Sanatlar dizgesini savunmuştur. Örneğin, Stendhal hem resim hem de müzik konularında yazmıştır, Hugo, “Herşeyde müzik vardır, evrenden bir ezgi yükselir” (Claudon, 1994, 187). Yine yazarlardan Victor Hugo, Alfret Musset, Theophile Gautier, Alexandre Serguievitch Puşkin, William Blake, Wilhelm Heinrich Wackenroder ve Kerner’in aynı zamanda birer desenci ve ressam oldukları bilinmektedir.

Romantizm yazarında aşk, doğa ve din duygusundan öte iç romantizmin bir ögesi olduğu bilinmektedir.

Romantizm’de sürekliliğin düz yazı alanında görülmesinin yanı sıra, epik-lirik şiir de en hak ettiği üne bu dönemde ulaştığı söylenebilir. Avrupa romantizmi romana temel değişiklikler getirmiştir. Bu değişiklikleri şöyle açıklayabiliriz: iç romantizm alanında yazarın benî önemli bir rol oynamıştır. İster anlatı düzeni açısından olsun ister okur açısından olsun, yazarın kişiliği anlattığı karakterlerle iç içe girdiği söylenebilir.

Romantizm bütün yazınsal türlerin yanında tiyatroyu da etkilemiştir. “Bir tiyatro eleştirisinin, tiyatroya ilişkin bir kurumsal düşüncenin varlığı, tarihsel ve sayısal bakımdan, Romantizm’in getirdiği yeniliğe tanıklık etmiştir.” (Claudon 1994, 203)

Avrupa tiyatrosu romantizm’den oldukça yararlanmış Romantizm tarihsel boyutunu günümüzde tiyatro aracılığıyla devam ettirdiği bilinmektedir. Yazınsal romantizm’in özgün yapıtları, kendi dönemlerindeki yazınsal türlerle aralarında bir bağ kurduklarından söz edilebilir.

Dönemin önemli şair ve yazarlarının eserleri şu şekilde listelenebilir):

- Honore’de Balzac eserleri: Vadideki Zambak, Mutlak peşinde, Köylüler
- Giovanni Berehet eserleri: Prag Sürgünleri, Roman, Fantasi
- William Blake eserleri: Cennet ve Cehennemın Evlenmesi, Amerika, Los’un şarkısı, Kudüs, Milton
- George Gordon eserleri: Lord, Byron eserleri, Avaroluk saatleri, Gavur, Mısırlı Gelin, Korsan, Beppo
- Alexandre Pumas eserleri: Üç silahşörler, Mnte-Kristo Kontu
- Theophile Gauter eserleri: Omphale
- Johann Wolfgang von Geothe eserleri: Hz. Muhammet ve Prometheus’u konu edinen büyük övgü şiirleri ve Faust
- Nikolas Vassiliyeviç Gogol eserleri: Köy geceleri, Burun, Portre
- Victor Hugo eserleri: Sefiller, le Rhin, Düş bayırı
- Mikhall Yurieviç Lermontov eserleri: zamanımızın kahramanı
- Alfred de Musset eserleri: Loven zaccio
- Alexandre Serguievitch Puşkin eserleri: “Kavkas Mahkumu”, “Bahçesaray çeşmesi”, “Çingeneler”, “Şeytan”, “Yüzbaşının Kızı”
- Water Scott eserleri: Marmion, The Lady of the Lake Guy Mannering
- Stendhal eserleri: Racine ve Shakespeare
- Wilhelm Iteinrich eserleri: Wackenroder

Romantik dönemin müziğinin , günümüzde romantik olarak nitelendirilen müzikle çok fazla bir benzerliğinin olmadığından söz edilebilir. Dönemin dinleyici kitlesi seçici bir görüşe sahiptir.

Romantik müziğin öncülerinden olan Schubert'in 17 yaşında ve henüz tanınmadığı zamanlarda yazdığı Gretchen am Spinnorade adlı lied 1814 yılında ilk kez çalındığında dikkat çekmediği söylenmektedir. bilinmektedir. İlk dönem opera repertuarı Fransız, Alman ve İtalyan operalarından meydana gelmiştir. Bu dönemde daha çok Mozart'ın başını çektiği Alman operalarının revaçta olduğundan söz edilebilir.

1848'deki Devrimle, operada karşı çıkılan repertuarlar sonradan yeni büyük romantik repertuarlara dönüşmüştür. Romantik dönem dinleyicisinin sevdiği müziğin opera müziği olduğu bilinmektedir.

(Claudon'a (1994, 243) göre; Dönemin repertuarı hakkında şu gözlem yapılabilir: "1830 dolaylarına dek daha çok Haydn ve Mozart'ın yapıtları çalınıyor. Daha sonra Beethoven ön sırayı alıyor." Beethoven, ölümünden sonra, daha çok sevilip dinlenmeye başlanmıştır. Romantik dönemin müziğini bu dönemin sevilen ve değer gören önemli sanatçılar yorumlamışlardır. Virtüözler altın çağını bu dönemde yaşamışlardır. Romantik dönem müziğinin tek tür bir repertuardan ve virtüözden oluşmadığı, aynı zamanda farklı dinleyici toplulukları ile birlikte ulusal müzik merkezlerin de bulunduğu bilinmektedir.

Romantik dönem müzikçilerini kuşaklara ayırmak mümkündür. Örneğin, Beethoven Weber, Rossini ve Schubert birinci kuşak içinde yer almaktadır. Bu kuşakta Beethoven öne çıkmakla beraber, diğerleri de önem arz etmektedirler. İkinci kuşak ise 1830'dan sonra kendilerini tanıtmaya başlamışlardır. ve 1791 temmuz devriminden sonra öne çıkmışlardır. Bunlar aynı zamanda "Parisli Kuşak" olarak'ta adlandırılmışlardır. Üçüncü kuşağı ise 1810 dolaylarında doğan besteciler oluşturmaktadır. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Wagner ile Verdi üçüncü dönemin romantik müziğini doruğa ulaştırmışlardır. Dördüncü kuşağı ulusal okulların başını çektiği kuşaktır. Bu dönemde "Romantik ezginin anlatım akışını genişletip biçim anlayışını yumuşatan bu özgürlüğe karşılık bir başka akım, özellikle Beethoven'in son sonatlarında rastlanan ve senfonik müziğin giderek daha önde gelmesiyle güçlenen ezginin kırılması akımını görüyoruz." (Claudon, 1994.257)

Çalgılaşma Romantizm'in yeni yetkileri elde ettiği son alandır. Bu dönemde müzik ile uğraşanlar değişimin etkisini daha çok orkestra alanında olduğunu farketmişler.

Romantizm klasik dönemin senfoni türünü temelinden değiştirerek, duygu ve gerilimin senfoniye egemen olmasını sağladı.

Romantik dönemin üzerinde durduğu opera ve senfoni dışındaki diğer alan da Bale müzik alanıdır. Romantizm dönemi müziğinde insan sesi ile söylenen türler daha çok benimsenmiştir. Opera bu dönemde tüm sanatların bir araya geldiği bir yapıya haline gelmiştir. Şiirle müzik değil, resimle müzik birbirinin içine geçmiş ve sanatlar arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Hottmann, Beethoven'in dominör beşinci senfonisi üzerine yazar: "Müzik bütün sanatların en romantikidir. hatta, tam anlamıyla romantik olan tek sanatın müzik olduğu söylenebilir." (Claudon,1994,269)

#### **4- ROMANTİK RESSAMLAR**

##### **Anne-Louis Girodet**

Fransız ressam ve İllüstratör, Jacques- Louis David'in öğrenciliğini yapmış, üslup ve teknik açıdan daha çok David'i takip etmiş, ancak konu seçimi ve duygusal yaklaşımından dolayı ilk tipik örneklerini ortaya koyamamıştır. Resim 9'da da görüleceği gibi Girodet, genelde yapmış olduğu resimlerde özelde de aşağıdaki resminde romantik akımının en önemli örneklerini sunmaktadır. Resimde Atala'nın ölümünü işlemek suretiyle izleyiciye hem kendi iç dünyasındaki ölüm yankısını hem de sanatsal anlamda ölüm temasını anlatmaya çalışır.



**Resim .9:** Anne-Louis Girodet “ Burial of Atala”  
Tuval üzerine yağlıboya,2,07x2,67 cm,



### Antoine-Jean Gros

Gros, Fransız neoklasik akımının öncü isimlerinden olan David'in öğrenciliğini yapmış, Arcola Savaşına tanıklık ederek ve savaş sahnelerinden esinlenerek, Fransız komutan, Napolyon Bonaparte'nin portresini resmetmiştir. Ressam, aynı zamanda Napolyon ordusuyla savaflara iştirak ederek çok sayıda savaş resimlerini yapmış ve söz konusu resimlerinde romantik eğilimler içeren güçlü figürler çizmiştir. Gross, aşağıdaki resminde de görüleceği üzere realist akımın tersine romantik tematiğini tuvallerine yansıtmaya çalışmıştır. Söz konusu resim 10'da Gros, romantik resmin en güzel ve ilk örneklerinden birini verir. Resimde Sappho karakterindeki kadın figürünün, üzerindeki şeffaf elbisesiyle arkasında kurban bir sunak bırakarak parıldayan ay ışına uzanmak istercesine iki dünya arasındaki gelgiti yansıtmaya çalıştığı söylenebilir.

**Resim 10:** Antoine-Jean Gros “ Sappho at Leucate”,  
Tuval üzerine yağlıboya,122x100cm



### Jhon Henry Fuseli

Sanat icracısı, yazarı olarak bilinen ve aynı zamanda İngiltere'de romantik hareketin en önemli ressamlarından biri olduğu söylenmiştir.

Henry Fuseli 1782 yılında yapmış olduğu “Kabus” adlı resmi kraliyet akademisi'nde büyük bir ilgi uyandırınca, ressam olarak tanınmıştır. Fuseli kendine has bir romantik üslup meydana getirmiştir. Konularının büyük çoğunluğunu önemli edebi metinlerden alan Fuseli,

resimlerinde insan doğasının en bilinmez yanlarını da resmetmiştir.( sanat atlası,2010,313) Fuseli'nin resimlerinin büyük çoğunluğunda bastırılmış şiddet, korku ve cinsel sapkınlıklar yansımaktadır. Yukarıda adı geçen ve Fusel'nin en önemli başyapıtı olarak bilinen “Kabus” (Resim 11) resmi erotizm ve korkuyu bir arada barındırdığı söylenebilir. Resimde uyuyan kadının karın bölgesinin üzerine oturan yaratık biçimindeki figür, kadının kâbus görmesine sebep olduğu söylenebilir. Resmin sol üst köşesinde, perdenin arkasından bakan ve at başını andıran hayalimsi figürün, kötü bir cini temsil ettiğinden söz edilebilir.

**Resim 11:** Henry Fuseli, “Karabasan”,  
Tuvall üzerine yağlıboya,101.5x127 cm, ABD.



### William Blake

İngiliz ressam, şair ve baskı ustasıdır. Gotik sanattan ve Minhelengclo'dan etkilenen Blake, konularını incil'den ve shakespeare'den almıştır. Zaman içerisinde kendi mitolojik figürlerini (Resim 12) ortaya çıkarmıştır.

#### William Blake

resimlerinde, hayal dünyasındaki biçimleri figüratif olarak yansıtmaya çalışmıştır. E.H.Gombrich Sanatın Öyküsü (2006,373) adlı kitabında William Blake hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Blake, görüntülerine öylesine kendini kaptırmıştı ki, yaşamdan çizmeyi reddediyor, yalnızca kendi iç gözüne güveniyordu...Çünkü düşlerindeki her figürün anlamı öylesine büyük bir önem taşıyordu ki, onların tam doğru olmalarıyla ilgilenmek yersizdi. Geleniğin onaylanmış standartlarına Rönesans'tan sonra bilinçli olarak başkaldıran ilk sanatçı olduğu için, çağdaşlarının onu şoke edici bulmalarına şaşmamamız gerekir. Onun, İngiliz sanatındaki en önemli kişilerden biri olarak kabul edilişi, ancak yüzyıl kadar öncedir.”*

William Blake'nin resimlerini iç dünyasından gelen duygulardan hareketle yansıttığı söylenebilir.( Resim 12 )

**Resim 12 :** William Blake, “Günlerin Başlangıcı”,  
Kağıt üzerine guaj ve suluboya, 23, 3x16,8 cm



### Francisco de Goya

Francisco de Goya, İspanyol Romantizm'inin en güçlü ressamı ve oymabaskı sanatçılarından birisidir. 1780'lerde portre ressamı olarak ilgi gören Goya, saygın kişileri yüceltmeden betimlemiştir. Goya, insan figürlerini konu aldığı resimlerinde insanın ihtiraslarını, acımasızlığını, çılgınlığını ve ruhunun karanlık tarafını resmetmiştir.

59

Berger'in (2017,187) yorumuyla; “Goya'nın bir grafik sanatçısı olarak dehası yorumculuğuna dayanır...Resimlerinin herbirinin emsalsiz oluşu tarzından ötürü değil, yorumladığı hadiseden dolayıdır. Aynı zamanda bu hadiseler birbirini izleyerek tıpkı bir film gibi doruğa tırmanır. Aslında Goya'nın hayal dünyasını betimlemenin bir başka yolu da onun resimlerinin temelde tiyatro özelliğini tanıdığını söylemektir...Yaratma tarzı tiyatrodur. Resimlerinde her zaman bir çatışma beklentisi vardır. Figürleri, doğal bir merkezde bir araya gelecek yerde, kanatlarda toplanır. Çalışmaları heyecan uyandıran bir etki yaratır. İnsan Goya'nın yaptığı bir oymabaskıda imgelemin geçirdiği süreci inceleyecek yerde, sonucuna teslim olur... mesleki becerisi ve yaratıcı yetenekleri olağanüstüydü. Fırçaya hâkimiyeti Hokusai'ninkiyle kıyaslanabilir. Konuyu imgeleminde canlandırma yetisi o denli güçlüydü ki, ilk taslak ile bitmiş resim arasında nadiren bir çizgi farkı görülürdü. Her çizimi tartışma götürmez biçimde kişiliğinin mührünü taşırdı... Onun teması, insanın en kıymetli melekesi olan aklın- kimi zaman şuursuz bir nefrete varan- ihmalinin sonuçlarıydı. Ancak bu onsekizinci yüzyılda, materyalist anlamdaki akıl'dı: bir disiplin olarak aklın duyulardan gelen hazza teslim olması. Goya'nın sanatında ten, bir yanda cehalet, denetimsiz ihtiras, batıl itikat, öte yanda vakar, zarafet ve hazzın çatıştığı bir savaş alanıdır. Aklın ihanete uğrayacağına dair korku ve dehşet onu duygusal olarak o denli tesiri altına almıştı ki, sanatının benzersiz kudreti bu olgudan güç alıyordu.”

Goya'nın erken dönem eserlerinin dışındaki eserlerinin tamamında çelişik olduğu kadar güçlü, kösnül ve cinsel duyguların hakim olduğu söylenebilir. Resmettiği kraliyet portrelerinde maddi bir yozlaşma yansımaktadır. Dona Isabel'in portresinde bu yozlaşma belirgin bir biçimde görülmektedir.

“Goya bir genelevde soyunmakta olan bir keşişin resmini yapar, nefretle; ancak nefreti asla sofu dindarlıktan ötürü değildir; bu hadisenin arkasındaki güçlülerin, savaşın felaketleri tablosundaki askerlerin bir köylüyü kadım edişleri ve karısının ırzına geçişlerine yol açacağını sezdiği içindir. Kambur gövdelere devasa korkunç kafalar eklemesi, hayvanlara devlet görevlilerinin resmi kıyafetlerini giydirmesi, tarama tekniğiyle insan bedenini pis bir kürkle örtmesi; cadıları çizerken duyduğu hiddet bunların hepsi beşeri imkânların kötüye karşı tepkileridir.” ifadeleri ile sanatçının psikolojisini açıklamaktadır. (Berger. 2017, 187,188) Francisco de Goya, olağanüstü yeteneği ve güçlü tekniği sayesinde insan ve hayvan figürlerini hareket halinde ve kusursuz resmetmiştir. Bu durum onun resimlerinde sanki model kullanmıyormuş izlenimini uyandırmaktadır. Goya'nın 3 Mayıs 1808 adlı resminde (Resim 13) İspanyollar öldürülen kahramanlar gibi trajik biçimde betimlenmiştir. İsa'yı çağrıştıran figür, parlak bir biçimde aydınlatılmışsa da üzerindeki ışık yayan beyaz giysi daha sonra kana bulanmıştır. Başları eğik Fransız askerlerinin kimliği hakkında herhangi bir bilginin olmadığı söylenebilir. Goya, askerlerin taşıdıkları silahları, onların yüzlerinin yerine geçirmek suretiyle, bedenlerini tamamlayan birer uzva dönüştürmüştür. Resimde kana bulanmış cesetlerin, kederli rahiplerin, ölüm korkuları yüzlerinde açıkça okunan insanların ve merkezdeki ana figürün kahramanca duruşu, izleyicinin solugunu kesercesine bir görüntü ortaya koyduğu söylenebilir (Pankhurst & Hawksley, 2018:81).

**Resim 13:** Francisco de Goya, “3 Mayıs 1808”  
Tuval üzerine yağlıboya, 268 x 347 cm, Madrid



### John Constable

Romantizm sanat akımının etkili olmaya başlamasıyla, resim sanatında yeni bir doğa anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu yeni doğa anlayışını resimlerine uygulayan ilk ressam John Constable olmuştur. Venturi (2018, 137) Constable'in doğa resmi hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir: “Manzara ressamı kırlarda kendi hayalinde dolaşmalıdır. Kibirli bir kimse doğayı bütün güzelliğiyle asla göremez. Ben hayatımda hiç çirkin şey görmedim. Bir nesnenin formunu olduğu gibi gördüm, çünkü gölge, ışık ve perspektif onu her daim güzel bir hale getirecektir.” (Venturi. 2018, 137)

Constable doğaya önyargısız ve alçakgönüllülükle yaklaşarak özgürce bakmıştır. Constable'nin sanat görüşüne göre, doğadaki herşey sanat aracılığıyla güzel gösterilebilmektedir. Sanatçının resmindeki formu ortaya çıkaran unsurlar ışık ve gölge kullanımı olmuştur. Sanatçı resmindeki biçimleri (ağaç, ev, gökyüzü) birebir resmetmez; onun yerine ışık,gölge ve mesafeleri ortaya koymaktadır. Constable'nin ışık tutkusu, onun bakışındaki dini havayı yansıtmaktadır. Venturi (2018, 138) Constable'in bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: "Attığım her adımda, gözlerimi nereye çevirsem çiçeklerle dolu ve Kutsal Kitabın ulvi sözlerini duyuyorum sanki: diriliş ve hayat benim." Ve yine sanat eserinin eşsizliğinin farkında olan Constable şunları söylemektedir: "Gerçekten özgün olan her resim ayrı bir çalışmadır, kendi kurallarıyla oluşturulmuştur; bu nedenle birinde doğru olan bir diğerine aktarıldığında yanlış olacaktır." (Venturi, 2018, 138) Constable'nin, Ruysdael ve özellikle Claude Lorrain gibi sanatçıların eserlerini incelediği ve onlardan etkilendiği söylenebilir. Ancak sanatçı bu etkiyi çok kişisel bir tarzda yorumlamış, doğadaki devingen rüzgar, bulut, dalga ve ışığın titreşimleri gibi öğeleri tual yüzeyinde saptamış ve janr resminin yasalarını değiştirmeyi başarmıştır. (Pillement, Crauzat,1994,62)

Constable zaman içinde kendi sanatında bir dönüm noktası olmuştur). Venturi'nin (2018,140-141) aktarımına göre, bu dönüm noktası onun için şu anlama gelmekteydi: Ya kendi duygu ve görüşlerine sadık kalacak ya da Akademi'nin kurallarına uyacaktır. Fakat sanatçı her iki durumu da kabullendi. Sanatçı farklı versiyonda iki manzara resmetti. Biri orijinali diğeri replikası. Birincisini kendi ideallerine göre, ikincisini de Akademi'nin beklentilerini karşılamak için yaptı. Bu resimler Saman Arabası'nın iki versiyonudur. "Resmin orijinalinde ressam piktural bir şekilde yansıttığı alana tamamen hakimdir ve replikadaki gibi bilimsel perspektif kurallarına göre yapılmamıştır. Orijinal resimde bütün figürler ışıkla canlılık kazanmıştır-ışık üslubunu bütünleyen en temel unsurdur. (Resim 14) Işık ressamın ruhunu ele geçirdiği ve ona yön verdiği oranda nesnelere ortaya çıkarır ya da gizler... Öte yandan replika nesnelere olduğu gibi tasvir eder. Üzerlerine düşen ışığın etkisi izleyen dikkatini asla karşılaştırmayacak iki farklı yöne çeker. Birincisi nesnenin,figürün ya da olayın deneysel ve sıradan görünüşüdür; diğeri ise ışığın şiirsel yorumudur. Sıradan olanda eser ölüm kadar kesin bir şekilde bitmiştir... Orijinalde çatı, kâinatın bir parçası halinde sonsuzluk duygusu veren ve hafif bir ışığın içinden görünen renk kütesidir. Replikada ise çakıyı, bir zanaatkâr yapmışçasına her bir kiremidi renklendirilmiş ve tamamıyla bitmiş bir görünüme kavuşturulmuştur. Aynı şeyleri su ve insan figürleri için de söyleyebiliriz. Resmin orijinalinde renkler ışığın yaratıldığı somut bir özellik taşırlar, replikada ise renkler kendiliğinden olan bir formun gereksiz şekilde sırlanmasıdır. Uzakta görülen çayırılık sarıdır-"bitmiş" bir resimde ölü bir tonda, "taslak" ta ise parlak bir ışıktır. Orijinalde bulutların gümüş rengindeki yansımaları gölgedeki toprağın esmer yansımalarıyla iç içe geçmekte; replikada su, gerçek yapısından uzakta, tekdüze gri-yeşilin geçişlerinden ibaret bir görünümüdür. Replikadaki gökyüzü rüzgârsız, fırtınasız bulutlar kağıttan gibi görünür; özgün resimde yeryüzündeki gölge-ışık karşıtlığını hoş gördüren, yaşlı ağaçlara, eve ve suya hayat veren gökyüzü gerçek bir fırtınayı haber vermektedir. Burada belirsizlik yoktur, buna karşılık kromantik karşıtlıklar içinde çözülen bir görsel birlik içinde duygusal bir canlılık vardır. Orijinaldeki her fırça darbesi ressamın doğa sevgisini ve neşesini ifade etmektedir; replikada ise tam tersine sadece somut gerçekliğin açık bir gösterisi vardır. Şiir ve düzyazı, aşk ve ilgisizlik, bitmemiş ve bitmiş, hayal etme bilgisi ve entektüel bilgi bu iki resimde görüldüğü kadar net nadiren birbirine karşıtlık oluşturulmuştur. Constable replikalarında gerçekçi, titiz, çalışkan, azimli bir teknikerin becerisini ortaya koymuş ve sınırlı da olsa yaşamını sürdürmesine izin veren, dünyevi başarı endişesini göstermiştir. Ancak, orijinal eserlerinde gördüğümüz gibi sanat idealleri doğrultusunda kendisini memnun etmek için resim yaptığında; gölge, ışık ve mekânla, doğaya duyduğu aşk ve İngiltere'nin çok sevdiği kırları için hissettikleriyle ilgilenmiştir. İşte o zaman, gökler altında her şeyi sanatsal bir görünüşe

dönüştürmüştür. Constable dünyevi olasılıklara değil, sanatın mutlak dünyasına ait bir ressamdır. Onun için de has bir ressamdır.” (Venturi , 2018,140-141)

**Resim 14 :**John Constable “The Hay-Wain”  
Tuval üzerine yağlıboya 130x185cm



### **Caspar David Friedrich**

Romantik ressamlar arasında Caspar David Friedrich önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Sanatçının manzara resimleri , özellikle Schubert’in ezgileri aracılığıyla tanık olduğumuz “Çağının Romantik lirik şiirlerinin havasını yansıtmaktadır. Onun çıplak dağ manzaraları... bize şiir ideallerine aynı ölçüde yaklaşan Çin manzara resimlerini... bile hatırlatabilir.” (Gombrich.2006,377) Caspar David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk (Resim 15) adlı eserinde izleyiciye sırtı dönük kendi düşleri içinde kaybolmuş bir insan figürü yansıtmıştır. Sanatçı “Ürpertici manzara resimlerini sisler içinde, gizemli alegorilere dönüştürmüş, insanoğlunun iç huzura kavuşma arzusunu yansıtmış. İnsanı sıradan biri olarak sunmak için, onu arkadan betimleyerek, ona dair bilgiyi izleyicinin hayal gücüne bıraktığı söylenebilir.

**Resim 15:** Caspar David Freidrich, “Bulutların Üzerinde Yolculuk”,  
Tuval üzerine yağlıboya 70x100 cm



### **Theodore Gericault**

Romantizm akımının öncü ressamlarından Fransız Théodore Géricault, “1810 yılının büyük çoğunluğunda Gericault, ünlü Flaman barok ressamı Peter Paul Rubens, Hollandalı altın çağ ressamı Rembrandt Van Rijn ve İspanyol Baroğu ressamı Diego Velazquez tarafından yapılan resimler üzerine çalışmıştır. Bu sanatçıların fırça sürüşünden etkilenmiştir). Bu ressamların kompozisyonlarına eksik olan tutku ve coşkuyu resimlerine yansıtmıştır.” (Rau,2012,46)

Gericault’un başyapıtlarından olan ve “Medusa’nın Salı” olarak bilinen eseri, (Resim 5) dönemin güncel olaylarından alınmış bir resimdir. Resim, 1816 Temmuz’unda Montanya yakınlarında karaya oturan Fransız donanması firkateyninden geriye kalan, Medusa’nın trajik ölümünü konu almaktadır. İki hafta boyunca denizde kalan saldaki 147 insandan sadece on tanesinin hayatta kaldığı, bu olay Fransız basını tarafından sansürlenmiş bir trajedydi (trajedi olarak tarihe geçtiği bilinmektedir. Manşetlerden gizlenen konu, Gericault tarafından gerçeğe yakın tasvir edilmiş, resim de trajedi sanki yeniden canlanıyormuş gibi ortaya konulmuştur. “Medusa’nın Salı” Dramatik bir anı canlandıran Gericault, yaşam mücadelesi veren figürleri resmederken, ışık ve renkleri de olayda korkulması, endişe edilmesi gereken zorluğu yansıtır niteliktedir.

### **Eugene Delacroix**

Fransız Romantik Eugene Delacroix, karmaşık bir kişiliği olan sanatçı, farklı ilgilere sahip bir ressam olarak bilinmektedir. (Gombrich 386,387) Sanatın Öyküsü adlı kitabında Gombrich, Eugene Delacroix hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır: Günlükleri okunduğunda, aslında fanatik bir isyancı olarak nitelendirilmekten hoşlanacak biri olmadığı görülmektedir. Böyle bir rolü üstlenmek zorunda bırakılmışsa, bunun nedeni Akademi’nin standartlarına uymayı kabul etmemesi olarak değerlendirilebilir. Devamlı olarak Yunanlılardan ve Romalılarından söz edilmesine, doğru çizimin vurgulanmasına ve klasik heykellerin taklit edilmesine tahammül etmemiş. Resimde, rengin çizimden, hayal gücünün ise bilgiden daha önemli olduğuna inanmıştır. Ingres ve okulu, Büyük Tarz’ı (Grand Manière) destekleyip Poussin ve Raffaello’ya hayran kalırken; Delacroix, Venedikli sanatçıları ve Rubens’ı yeğleyerek sanat uzmanlarını şaşkınlığa uğratmıştır. Delacroix’ın Akademinin sanatçılara resmettirmek istediği konulardan usanmış olduğu bilinmektedir. Doğudaki imgeleri eserlerine aktaran Delacroix, Romantizm ideallerini kendinden önceki resim sanatının hikâye ve sahnelerinden esinlenerek resimlerine yansıtmıştır. Arap dünyasının parlak renklerini ve romantik süslerini incelemek üzere 1832’de kuzey Afrika’ya gittiği bilinmektedir. Tanca’da atlıların savaşını görünce, günlüğüne şunları yazdığı söylenmektedir: “Daha ilk baştan şaha kalkıp öylesine bir hiddetle savaştılar ki, binicileri için korktum; ama resim için eşsizdi. Eminim ki, Rubens’in bile hayal edemeyeceği kadar benzersiz ve muhteşem bir sahneyle karşı karşıyaydım.”(Gombrich, 386,387)

Eugene Delacroix “Halka Önderlik Eden Özgürlük” adlı resimde figürlerini kompozisyon içine dinamik bir biçimde yerleştirmiştir. Fransız vatandaşlarını temsil eden figürlerin yürüdüğü ve iç içe geçmiş cesetler, kompozisyonun ana figürüne hizmet etmektedir.(Resim : 8)

### **Joseph Mallord William Turner**

Romantizm sanat akımının önemli ressamlarından birisi olan Joseph Mallord William Turner’in resimlerinde dışavurumcu bir üslup söz konusudur. Turner yağlıboya resimlerinde suluboya tekniğini kullanarak reimlerini yansıtmıştır.Turner’in resimlerinde serbest fırça sürüşleri, dalgalı ve puslu yüzey betimlemeleri romantizm resim sanatında önemli bir yere sahiptir. “Öte yandan yirminci yüzyılda sanatçının özgün üslubu, manzara resminin gelişiminde

bir dönüm noktası olarak tanımlanmış, özellikle de İzlenimciler üzerinde son derece etkili olmuştur.” (Pankhurst, Howksley, 2018,21) Turner’ın Kar fırtınasını resmettiği “Hannibal Ve Ordusu Alplerden Geçerken”adlı tablosu sadece hava atmosferini eksiksiz bir biçimde tasvir etmekle kalmayıp aynı zamanda, doğanın duygusal etkisini de yansıtmıştır. Dana Arnold, “Sanat Hakkında Kısa Bir Kitap”adlı eserinde Turner’ın bu resmi( Resim 16) hakkında şöyle yazmaktadır:

“İzleyicinin, tasvir edilen sahnenin olağanüstü doğasının yol açtığı bir duyguya kapıldığı yerde bu, bazen yüce olarak adlandırılır, 7 Haziran 1812 tarihli The Examiner adlı bir gazetedeki yorum, Turner’ın çağdaşlarının bu eseri nasıl anladığı hakkında fikir verir: Bu, Bay Turner’ı peyzaj ressamları arasında en üst sıralamaya koyan bir performanstır. Çünkü sanatçı Sanat’ın, Buluş’un...mükemmelliğinin önemli bir bölümünü barındıran üstün bir yeteneğe sahiptir. Bu resim ,malzemenin kendi doğası içindeki sıra dışı ve görkemli konuları, temsili hayal gücünü ve ahlaki kötülüğün etkilerini kullanarak şiddeti ortaya çıkarıyor...Müthiş ihtişamın bir yanı,...güneşin parıltısında gözler önüne serilir. Havada dönerek yükselen geniş çaplı dairesel kar kümesinde de müthiş bir ihtişam görülür...Sözün kısası, dehşet ve görkem duyguları uyandıran ahlaki ve fiziksel öğeler, burada, en ustalıklı elin harmanlamasıyla yakalan güçlü bir uyum içindedir.” (Arnold,2019,91)

**Resim 16:**Joseph Mallord William Turner, “Hannibal Ve Ordusu Alplerden Geçerken”,  
Tuvall üzerine yağlıboya, 146 x 237 cm, Tate Gallery,Londra



## 5- SONUÇ

Romantizm sanat akımı ve sanatçıları üzerine bir değerlendirme adlı bu çalışmada elde edilen bilgiler ışığında şunları söylemek mümkündür: Romantizm sanat akımı modern sanatların ortaya çıkmasına zemin hazırlamış. Romantizm sanat akımının, Neoklasisizm’in ardında resim sanatında bir devrim meydana getirdiğine tanık olmaktayız. Romantizm sanat akımı kendinden önceki akım ve hareketlerden daha fazla, ülkeye (Almanya, İspanya, İngiltere, Amerika) yayılarak ve yayıldığı yerlerde farklılıklar gösterip geliştiğini anlamaktayız.

Rönesans, Manyerizm, Barok ve Neoklasisizm dönemlerinde, figüratif resimlere hep arka fon olarak yapılan doğa resmi (manzara) ilk kez Romantik dönemde değer kazanarak, önem açısından figüratif resmin önüne geçmiştir.

Romantizm 19.yüzyılın ortalarına kadar sanat alanında, en duygusal, en orjinal ve en ikonik eserleri vermekle kalmayıp aynı zamanda sanatta etkisi yıllarca sürecek olan bir dışavurumculuğun yolunu açtığını söyleyebiliriz.



Romantik heykeltıraşların kopya ederek ya da öykünerek değil, idealleştirilen Grek kültürüne olan tutkusunu yeni bir Greklik ideali ortaya koyarak eserler verdiği söylenebilir.

Romantik dönem mimarlarının klasik mimari anlayışını benimsemekle birlikte, yapılarda geometrik biçimler, görkemli oranlar ortaya koyduklarını ve böylelikle bu yapılardaki geometrik düşünce anlayışının daha sonraki mimar kuşağını etkisi altına aldığından söz edebiliriz.

Romantik dönemin yazarında edebiyat, yoğun duyguların sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu yoğun duygular kişisel ve sanatçısına aittir. Dönemin yazarları, klasiklerin aksine eserlerinde tasvire geniş yer vermişler. Yazarlar tabiatı anlatmakla kalmamış, aynı zamanda onu yeniden keşfedip yansıtmışlardır. Avrupa'da Romantizm Akımı romanda temel değişiklikler meydana getirmiştir.

Romantik dönem müziği 19. Yüzyılın sonuna kadar devam etmiş, klasik dönemin katı denge ve oranları yerini, özünü insan ve doğadan alan bir müziğe bırakmıştır. Romantik dönem müziğinde farklı armoniler, yeni biçimler, virtüoze gerektiren müzikler ve piyano çalma tekniklerinde yeni gelişmeler söz konusu olmuş. Dönemin sanatçıları aynı zamanda, otoriteye ve baskıya karşı duygusal tepkilerini eserlerine yansıtmayı başarmışlardır.

## KAYNAKÇA

- AMOLD, D. (2019), Sanat Hakkında Kısa Bir Kitap (Çev: Güneş Atalay). İstanbul, Hayalperest Yayınevi
- BERGER, J. (2017), Portreler (Çev: Beril Eyüboğlu), İstanbul, Metis Yayınları
- BUGLER, C. (2010) Sanat Atlası, 2. Baskı, (Çev: Sabuncuoğlu, A, Kovulmaz, B, Gür, E., Savcı, A., Savcı, F.), İstanbul: Boyut Yayınları
- CLAUDON, F., Tiber, G., Roschitz, K. (1994) Romantizm Sanat Ansiklopedisi, 2. Baskı (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi
- EAGLETON, T. (2014) Tanrının Ölümü ve Kültür, İstanbul, Yordam Kitap
- GOMBRICH, E.H. (2006), Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi
- PANKHURST, A., HAWKSLEY, L. (2018), Sanatı Büyük Yapan Nedir (Çev: S, Yüzcü, G, C, Altun), İstanbul, Hayalperest Yayınevi
- RAU, W (2012), Nineteenth-Century European Painting,
- ULUSOY, M, (2019), Çürümenin Estetiği, İstanbul, Berfin Yayınları
- VENTURİ, L (2018), Resme Nasıl Bakılır, 1. Baskı, (Çev: Esra Ermert), İstanbul, Hayalperest Yayınevi

## Resim

- Resim 1. <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 01.09.2019).
- Resim 2 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 08.03.2019).
- Resim 3 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 18.03.2019).
- Resim 4 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 02.02.2019).
- Resim 5 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 22.06.2019).
- Resim 6 <http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/212-Sokratesin-Ölümü-The-Death-of-Sokrates-David.jpg> (Erişim Tarihi: 13.07.2019).
- Resim 7 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 16.01.2020).
- Resim 8 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 16.01.2020).
- Resim 9 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 06.01.2020).
- Resim 10 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 22.01.2020).
- Resim 11 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 22.01.2020).
- Resim 12 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 29.01.2020).
- Resim 11 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 29.01.2020).
- Resim 14 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 30.01.2020).
- Resim 15. <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 30.01.2020).
- Resim 16 <https://www.wga.hu/index1.html> (Erişim Tarihi: 30.01.2020).