GÜZEL SANATLAR ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR

Editörler:

Prof. MELİHAT TÜZÜN
Dr. Öğr. ÜYESİ YILDIRIM ONUR ERDİREN

ARTİKEL AKADEMİ: 304

Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar - I
Editör: Prof. Melihat TÜZÜN & Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN

ISBN 978-625-8088-96-0
Birinci Basım: Ekim - 2023

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Net Kırtasiye Tanıtım ve Matbaa San. Tic. Ltd. Şti.
Gümüşsuyu, İnönü Caddesi & Beytül Malcı Sokak 23/A,
34427 Beyoğlu/İstanbul
Matbaa Sertifika No: 47334

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2023

Akademik etik kurallara
bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

GÜZEL SANATLAR ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR

Editörler:

Prof. MELİHAT TÜZÜN
Dr. Öğr. ÜYESİ YILDIRIM ONUR ERDİREN

YAZARLAR

Ali CANTÜRK

Ayhan ÇETİN

Burak BOYRAZ

Dilek KUYRUKÇU

Furkan ÖZTEKİN

Hande ÇİL

Melihat TÜZÜN

Mustafa Hikmet Aydın GÜLER

Nurdan COŞKUN

Ruken GÜLERYÜZ

artikel akademi

İÇİNDEKİLER

1. BÖLÜM
PLASTİK SANATLARDA AYNA VE TEMSİLİYETLERİ..... 9
- Ayhan ÇETİN

2. BÖLÜM
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİNDE
GELENEKSEL EL SANATLARI DERSLERİNİN ÖNEMİ 31
- Dilek KUYRUKÇU

3. BÖLÜM
ORTAÇAĞ SANATI ve ORTAÇAĞ RESMİ 43
- Dilek KUYRUKÇU

4. BÖLÜM
TÜRK RESİM SANATINDA BATININ ETKİLERİ: ORYANTALİSTLER 61
- Ali CANTÜRK

5. BÖLÜM
ROBERT MOTHERWELL VE LEE KRASNER ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN
ÇAĞDAŞ SANATTA SOYUT KOLAJ 73
- Furkan ÖZTEKİN & Melihat TÜZÜN

6. BÖLÜM
TECHNICAL REPORT:
THOUGHTS ON A MONOCHROME SYMPHONY 87
- Hande ÇİL&Mustafa Hikmet Aydın GÜLER&Burak BOYRAZ

7. BÖLÜM
PLASTİK SANATLARDA
SANDALYE NESNESİNİN TEMSİLİYETLERİ..... 97
- Nurdan COŞKUN&Ayhan ÇETİN

8. BÖLÜM
ÇOĞALTIM TEKNOLOJİSİNDEN RESMETMEYE: VİDEO SANATI..... 143
- Şeref KOCAMAN & Erdem ÇAĞLA & Emel UZUNER

Editörlerden,

Değerli okuyucu, bilim alanlarında olduğu kadar güzel sanatlar alanında da yapılan ve yazılan akademik çalışmalar, alanı anlama, yorumlama ve değerlendirme açısından çok önemlidir.

Bu kitapta çeşitli akademisyenler tarafından farklı nitelikteki konular ele alınmış ve irdelenmiştir. Geleneksel el sanatları dersinin öneminden çağdaş ifade biçimi olarak kolaja, Türk resim sanatında oryantalistlerden plastik sanatlarda ayna ve sandalye temsiliyetine ve pek çok farklı araştırma, kitap içinde yer almaktadır.

Keyifle okuyacağınızı düşündüğümüz bu kitap, belli konulara odaklanan bölümleri ile de araştırmacıların başvuracağı bir kitap olma niteliği taşımaktadır.

Kitapta araştırmaları ile yer alan değerli akademisyenlere özgün fikirleri ve değerli katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

- Prof. Melihat TÜZÜN
- Dr. Öğr. Üyesi Yıldırım Onur ERDİREN
2023, Tekirdağ, TÜRKİYE

1. BÖLÜM

PLASTİK SANATLARDA AYNA VE TEMSİLİYETLERİ

Doç. Ayhan ÇETİN[1]

AYNANIN KISA TARİHÇESİ

İnsan için bilinen ilk yansıtma aracı olarak «ayna» su yüzeyidir. Durgun suda "sakin havalarda, dalganın olmadığı ve suyun pürüzsüz bir şekilde görüntüyü yansıtma kabiliyetine ulaştığı zamanlarda bir kişinin görünümü oldukça net bir şekilde yansımasıyla farkedilmiştir.

Aynanın hangi yıl göründüğü sorulduğunda arkeologlar şu şekilde cevap verir. Bugüne kadar ayakta kalan insan eliyle yapılan aynaların ilk prototipleri Türkiye'de bulundu. Bunlar, 7.500 yaşında olduğu tahmin edilen cilalı obsidiyen parçalarıdır.

Mısır topraklarında bulunan benzer buluntular MÖ 4. bininci yıla tarihlenmektedir. Orada, arkeologlar ayrıca, sürekli cilalama gerektiren ayna yapımında kullanılan çeşitli kombinasyonlarda cilalı selenit ve metaller buldular.

Arkeologlar, aynaların ortaya çıktığı yüzyıl hakkında bilgi yayınlayarak söz konusu bölgeyi belirtiyorlar. Mezopotamya topraklarındaki benzer buluntuların bir örneği MS 1. yüzyıla kadar uzanmaktadır; Aynı dönem Orta Amerika'daki benzer buluntuları içerir (Aztekler, Mayalar, Tarasco ve diğer Hint kabilelerinin topraklarından bahsediyoruz). Onların dini inançları, tanrıların insanları kontrol ettiği ve dünyamıza bağımsız olarak girebilecekleri portallara aynalar atfediyordu.

1 Doç, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, ayhancetin1978@gmail.com, Edirne

13. yüzyıldan itibaren ayna üretimi ile ilgili bilgiler, arkeologlar ve tarihçiler tarafından modern olarak sınıflandırılmıştır. Şu anda, Avrupa'da usta cam üfleyiciler ortaya çıktı. İlk çözüm mükemmel olmaktan uzaktı. Erimiş teneke kırmızı-sıcak bir cam balonun içine döküldü (bununla ilgili ilk bilgi 1279'a kadar uzanıyor, usta, keşiş John Peckam). Soğuduktan sonra top kırıldı. Parçalar ayna olarak kullanıldı. Görüntüler büyük ölçüde bozulmuştu. Ancak kullanıcılardan oldukça memnun kaldılar, sihirbazlar ve falcılar tarafından kullanıldılar.

Şimdiye kadar, eski teknolojiler kullanılarak bir amalgam olarak elle uygulanmış gerçek gümüş ile yapılan aynalar için seçenekler var. Bunlar çok pahalı olan birinci sınıf ürünlerdir.

Yeni teknolojilerin ve malzemelerin ortaya çıkması nedeniyle, dekoratif ve iç tasarım unsurlarının oluşturulmasında aynalar giderek daha fazla kullanılmaktadır. Piyasada aynalardan ve camdan yapılmış geniş bir mobilya yelpazesi ortaya çıktı.[2]

Ayna üretebilmek için Fenikeliler erimiş sıcak ampulü cam ampulün içine dökerek kalıp alırlar. Cam soğuduğunda dışbükey ayna parçaları ayrılır.

Aynanın bu erken denemeleri düz ayna yapımı için uygun olmadığı için görüntüler deforme olur. Bunun yanı sıra cilalı bakır ve bronz işleme ile aynanın görüntüyü yansıtmasında nispeten net görüntüler elde edilebiliyordu.

Fenikeliler Akdenize uzanan ticaret yolunun lideri sayılırdı, dolayısıyla bu yeni icat edilen nesnenin ticaret yoluyla Akdenize uzanması kaçınılmaz olmuştur. Pers imparatoru olan Büyük Darius, görkemli ününü göstermek uğruna odasının her yanını aynalarla sarmıştır. Tüm bunların yanısıra aynalar sadece bakanın görüntüsünü yaymak için değil, aynı zamanda muska elde etmek için de kullanılmıştır.

Fenikelilerin aksine Çinliler, MS 500 yıllarında gümüş ve civa kullanarak ayna üretmeye başlarlar. Venedik, 16. Yüzyılda bu yöntemi kullanarak geliştirir. Bunların yanı sıra diğer önemli üretim merkezi de Fransa'da kurulan Saint-Gobain isimli fabrikadır.

Uzun yıllar aynaların geriye dönük alternatif bir dünya sunduğu ilkesi yaygınlık kazanmıştır. Birçok kavimde aynanın ruhani yönünün ağır bastığı inancı önem kazanmıştır. Örneğin yahudilikte ölen kişinin aynaya sıkışıp kalmaması adına aynanın üstü bezle örtülerek bakan kişi ile irtibatı kesilmiştir.

2 https://www.aksam.com.tr/mor-papatya/ayna-ne-zaman-bulundu-bilinen-ilk-ayna-hangi-tarihte-icat-edilmistir/haber-1143053

JACQUES LACAN- AYNA EVRESİ

Ayna ile ilgili yapılacak her araştırmada mutlaka Lacan'a başvurmak gerekir. Lacan, psikanaliz teorisinde ayna ile ilgili devrim sayılacak tespitlerde bulunur. Lacan'ın 1936 yılında kaleme aldığı bu araştırma insan ve egosu arasındaki büyülü bağı gözler önüne serer.

Ayna evresi, Lacan'ın ilk olarak 1936 yılındaki 14. Uluslararası Psikanaliz Kongresi'nde ortaya attığı bir psikanaliz teorisidir. Bu teoride yaşamın ilk gelişim evreleri olan 06- 18 aylık dönemlerdeki psikolojik gelişim süreçleri ele alınmıştır. Bahsi geçen bu dönemlerden önce çocuk etrafındaki objelerden ve insanlardan ayrı bir varlık olduğunu henüz kavrama düzeyine erişememiş bir vaziyettedir. Bu süreçte çocuk, varlığının birbirinden ayrık algı ve duygularının yardımıyla farkındadır, fakat tüm bu davranışların hiçbirinde benlik duygusu henüz gelişmemiştir. Bebek, henüz kendisini bir bütünün parçaları şeklinde algılamaktadır. Ayna karşısına geçtiğinde görüntüsüyle karşılaşan bebek, kendisini annesinden ayrı bir bütün olarak algılamaktadır. Bu süreçten sonra aynadaki görüntüsü yardımıyla çocuk, artık kendisini görüntüsüyle özdeşleştirerek mükemmel bir varlık olarak hissetmeye başlar.

Lacan, aynayla yüzleşmeden önceki bebek ile aynayla yüzleşen bebek için 0 ve 1 değerlerini koyar. Ayrıca Lacan'a göre aynadaki görüntüyle kendisini bir tutması bebek için bir yanılsamadır, aynadaki görüntü sanal bir görüntüden farklı bir görüntü değildir. Aynaya bakan bebeğin beni ile aynadaki bebeğin görüntüsünden oluşan sanal ben aynı değildir. Ben ya da "ego" bölünmüştür, paramparça olmuştur ve bebek yaşadığı psikolojik süreçleri aynada algıladığı tek bir fiziksel bütüne indirgemeyi başaramayacaktır. Lacan'a göre 'İdeal ben algısı aslında ulaşılamayacak bir illüzyondur. Ego'nun ya da ben algısının bir yanılsamaya dayandığı gerçeği egoyu bir kurgu ve illüzyon olma durumuna itmektedir.'[3]

3 https://eksiseyler.com/jaques-lacanin-bir-bebekten-ego-sahibi-bir-bireye-donusulen-ilk-ani-aciklayan-ayna-evresi

SANATTA AYNA VE TEMSİLİYETLERİ

Bir sanat eseri bir ayna gibi sanatçının iç dünyasını, sanatçının yaşadığı dönemin düşünce biçimini, toplumun inançlarını, sanatçının kültürünü ve eğitimini yansıtmaktadır.

Sanat tarihinde ayna birçok eserde karşımıza çıkar. Fakat aynanın resimde kullanılması, eserin çağına ve o zamanki sanat akımına paralel farklı amaçlarla olabilmektedir.

Aynanın yansıttığı görüntü dolayısı ile seyreden tarafından kendini beğenme gibi duyguları ortaya çıkarır. Bu yeteneğinden dolayı aynanın sanatsal kompozisyonlarda sanatçılar tarafından çokça başvurulması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçılar tarafından kullanılan ayna imgesi, sadece aynanın yansıttığı görüntü ile sınırlı kalmamıştır. Yansıttığı görüntünün sıradışı olanaklar yansıtması nedeni ile sanatçılar ayna imgesine farklı yaratıcı yollarla başvurmuşlardır. Mekanı çarpıtma, ikiye katlama, sonsuzlaştırma vb. olanaklara sahip olan ayna, sadece klasik sanatta değil, günümüz sanatında da sıkça başvurulan nesnelerden biridir. Sanatçıların yaşadıkları çağlarının toplumsal yaşantıları değiştikçe, aynaya yüklenen anlamlar ve aynanın kullanım şekli kendiliğinden değişim göstermektedir. [4]

Jan Van Eyck'ın "Arnolfini'nin Düğünü" adlı eserinde ayna, kompozisyonun dışını ima eden, seyircinin bulunduğu noktaya vurgu yapan bir işlevi üstlenmiştir. Karşı duvara sabitlenen ayna imgesi, dışbükey yapısıyla sadece görüntü yansıtan bir nesne değil, aynı zamanda simge vazifesi görmektedir. En sondaki duvarda yer alıp mekanın tanıklığına biz davet eden ayna, aynı zamanda seyircinin kompozisyonda bahsi geçen evlenme olayına şahitliğini de istemektedir. Ayna burada aynı zamanda çifte katlama rolünü de üstlenmiştir. Sanatçının kadrajında olmaması gereken görüntüyü ayna vasıtasıyla kadraja sokması aynanın çifte katlama rolünün bariz belirtisidir. Bu çifte katlama ile tuvalde temsil edilen ile somut olan gerçeklik birbirinden ayrışmaktadır. Kompozisyon'da görünmemesi gereken bir figür olarak ressamın ve yine görünmemesi gereken ve ressamın yanında yer alan bir diğer figürün aynadaki yansıması, görünür olan şeylerin gerçekliklerini azaltarak, seyircinin bulunduğu konumda beraber yer aldıkları izlenimini arttırır. Bu doğrultuda bu kurguda ayna yanılsamanın kırılmasına hizmet etmektedir. Ayna imgesinin hemen üs-

4 https://gaiadergi.com/aynanin-yansittiklari/

tünde yer alan yazı da aynadaki yansıma gibi, olayın geçtiği sahnenin inandırıcılığını kuvvetlendirir. Herhangi bir nesne değil, özel bir konuma sahip olan ayna, gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi tersine çevirir. Resimdeki kadının açık elini sağ elle tutmayı öngören örf ve adeti çiğneyerek öbürüyle tutma, aynadaki görüntüyle düzeltilmiştir. [5]



Resim 1. *Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434*

Caravaggio'nun Narcissus isimli resminde Narsizmin mitolojik kaynağı olarak kabul edilen doğa, tablonun ana hatlarını oluşturmaktadır. 1597 de başlayıp iki senede bitirdiği bu tabloda Caravaggio mekan olarak ormanı seçer ve kendine aşık insan anlamında narsizmi işler.

Liriope isimli bitki kuşkonmazgiller familyasına ait bir çiçek türüdür. Rivayete göre nehrin kıyı kesimlerinde yetişen bu çiçeksiz bitkinin adı Roma mitlerine göre güzel bir su perisi olan **Liriope**'nin adından gelmektedir. Güzel *Liriope*, bizim "**Kifisos**" şeklinde adlandırdığımız rüzgar tanrısı **Cephissus**'a aşık olur ve aşkı karşılık bulur ve güzel bir birliktelik doğar. Çift, birlikte olunca **Liriope** hamile kalır ve **Narcissus** doğar. Küçük oğlanın kaderi, annesini endişelendirir ve tek oğlunun geleceğini öğrenmek için kör bir kahine gider. Kahin, *Narcissus'un kendisini görmediği takdirde yaşamını sürdürebi-*

5 Ergüven M. Yoruma Doğru, s. 71

leceğini söyler. [6]

Kendi yansımasını nehrin dalgasız suyunda gören Nacissus, hareket etmeden uzun süre durur ve sonunda nergiz çiçeğine dönüşür.



Resim 2. *Caravaggio, Narcissus, 1599*

Mum ışığı ile elde edilen yapay ışık ve gölgenin aşırı kontrastları, sadeleştirilmiş geometrisi ve meditatif havasıyla bu tablo, La Tour'un resminin en başarılı ve karakteristik halini örneklemektedir. Bu taboldaki görsel nitelikler, Barok resmin tipik ihtişamına ve gösterişine karşı güçlü bir karşı eğilimdir. Günümüz Fransa'sının doğusundaki Lorraine düklüğünün yerlisi olan La Tour, daha da basitleştirilmiş biçimlere yönelerek karakteristik komozisyonlarını elde eder. Bu resmin sessiz atmosferi, kefaret ve tefekkür dolu bir yaşam için ten zevklerinden vazgeçen Mecdelli Meryem'in konusuna mükemmel bir şekilde uymaktadır. Kibir sembolü olan bir ayna ile gösterilir; bir kafatası, ölümlülüğün amblemi; ve muhtemelen onun ruhsal aydınlanmasına atıfta bulunan bir mum.[7]

Magdalalı Meryem'i tasvir ettiği bu resminde mum ışığının tüm ortama dağılması ve gölgelerin gerçekçiliği gerçekten muazzam bir şekilde tasvir edilmiştir. Tövbekar Magdalalı Meryem'in, son 30 yılını Fransa'daki bir mağarada münzevi bir hayat yaşayarak geçirdiği söylenir. Resimde Magdalalı Meryem'i,

6 https://resimbiterken.wordpress.com/2014/11/19/caravaggionun-narcissus-eseri/

7 https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436839

bu mağarada görüyoruz. Elinde cilalı bir kafatası, masasında deri kaplı kutsal kitaplar, derin düşüncelerce kaybolmuş izliyoruz. La Tour, Magdalalı Meryem'i pek çok kez bu kompozisyonda tasvir etmiştir. Zamandan, tarihi olaylardan bağımsız onu belki de ilk kez La Tour resimleri sayesinde düşünceleri ile baş başa, bu kadar yalın görüyoruz. Washington'daki National Gallery of Art'da bulunan kompozisyonda açı tamamen farklı. Metropolitan Müzesi'ndeki kompozisyonda mumun aynadan yansımasını da görüyoruz, bu sebeple resim iki alev ismi ile de anılmaktadır.



Resim 3. *La Tour, The Penitent Magdalen, 1640*

Ayna imgesi ile sanatçılar yüzyıllar boyunca tablolarında mekanı ve manayı ikiye katlama işlevini kullanmışlardır. Velazquez'in Küçük Nedimeler isimli resminde aynanın işlevi farklıdır. Resmin arkasında yer alan duvara odaklandığımızda, duvarda asılı olan tablolardan birinden gelen ışığın fazla oluşu dikkatimizi çeker. Biraz daha dikkatli baktığımızda tablodan yansıyan ışığın fazla oluşundan dolayı bunun aslında bir ayna olduğunu farkeder ve şaşkınlığa uğrarız. Burada arkasını gördüğümüz tuval ve ayna olduğunuzu yeni farkettiğimiz imgeyle arasındaki ikilem, görmüş olduğumuz tuval arkası ile resmedildiğini bildiğimiz fakat göremediğimiz tuvalin çelişkisini üçe katlamaktadır. Burada temsil edilen ayna imgesi daha önce söylenmiş olanı tekrar vurgulamaz. Resmin odağında yer alır ve arkası dönük tuvalin önünde temsil edilen figürler

hakkında ipucu verir. Aynaya daha dikkatli bir şekilde yakından baktığımızda içinde iki figürün olduğunu farkederiz. Önlerinde durmuş oldukları kırmızı perde prensesin üçgenini takip eder ve prensese bakıcılık yapan nedime ile de bir başka üçgenin tepe noktasını oluşturmaktadır. Resimsel kompozisyonda yer alan figürlerden hiçbirinin arka duvarda yer alan ayna ile ilgilenmediğini farkederiz. Velazquez bir saray ressamı olarak kraliyet ailesinin mensuplarını resmetmekle sorumludur. Bu bilgiden hareketle aynadaki figürler hakkında varsayımda bulunarak bunların kral ve kraliçeye ait olduklarını söyleyebiliriz. Daha dikkatli bir gözle baktığımızda aynada yer alan figürler dışında mekandan hiçbir nesnenin aynaya dahil edilmediğini görürüz. Tablo aynanın çelişkisine vurgu yapar. Aynanın geleneksel işlevi görünür kılınanın tekrar görüntüsü olmaktan, ya da görüntüyü olduğu gibi çerçeveleyen ve içine alan tuvalin ulaşmak istediği ideal değil; görüntüyü içeriye doğru ikiye katlamaya devam ederken bu resimde içeriye doğru değil, tuvalden dışa doğru bir yanılsama vermektedir. Kral ve kraliçenin durdukları yer izleyicinin baktığı mekan ve ressamın tabloyu yaptığı yer olarak resimden dışarıya doğru olan tersine bir perspektif hesabı ile hesaplanabilecek bir noktadadır. Velazquez'in tablosu çelişkilerle doludur. Tabloyu yapanın kendisi olduğu, bize baktığı, tabloya bakan seyircinin de bakılan olduğu bir karmaşa. Velazquez burada hem sanatçı olarak tuvali boyayan hem de tuvale bakan bizlere bakan kişi konumundadır. 'Ressamın resmettiği, bakmakta olduğu bir aynadan görülmesi olanaklı bir görüntü değil, ressamın görüntüleştirmek istediğidir. Gördüklerimizi istediğimiz kadar sözle anlatmaya çalışalım gördüğümüz şey söylenenin içine hiçbir zaman sığmaz ve anlatılan imgeler, eğretilemeler, kıyaslamalar aracılığı ile istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değilde, cümle dizgilerinin ardışıklığının tanımladığı yerdir. Öte yandan özel bir ad, bu ayırımda bir yapmacıktan başka bir şey değildir. Parmakla işaret etmeye, yani konuştuğumuz mekandan, baktığımız mekana farkına varmadan geçmeye olanak vermek demektir; yani onları sanki aralarında uyumluymuşlar gibi, birbirleri üzerine uygun şekilde kapatmaya izin vermek demektir.' [8]

8 Foucault s. 35



Resim 4. *Diego Velazquez, "Las Meninas", 1656.*

Arnolfini Portresi'nde van Eyck'in bir yansımasını gösterdiği ünlü dışbükey ayna, Pre-Raphaelciler üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. Aynayı çarpıtma, ikiye katlama ve yansıtma fikirlerini keşfetmenin bir aracı olarak ve aynı zamanda karmaşık bir psikolojik dramayı aktarmanın bir yolu olarak uyarlamışlardır.

Mark Gertler'in portresi merak uyandıran bir soruyu gündeme getirmiştir. Gertler, natürmort türünde yansıtıcı bir otoportre çizerek, resminde aynanın önüne dökülen açık meyve çuvalı gibi, bir gün çürüyeceğini ve bu hayattan geçip gideceğini öne sürer ve sorgulatır. Aynanın sağında tasvir edilen Japon samuray, savaşçı Gertler'in yansıması üzerine agresif bir şekilde katanasını indirirken göründüğü için bunun altını çizmektedir. Bu tabloda Gertler'in aynası, hem şekli hem de dışbükey yapısıyla van Eyck'in Arnolfini Portresi'ndeki aynasına çok benzemektedir. Dali'nin portresine benzer şekilde Gertler, izleyicinin resimdeki odak noktasının kim veya ne olduğu konusundaki anlayışıyla oynamaktadır.[9]

9 http://covenantarthistory.blogspot.nl/2015/04/through-look-glass-mimicking-mirrors.html



Resim 5. *Mark Gertler Still Life With Self Portrait, 1918*

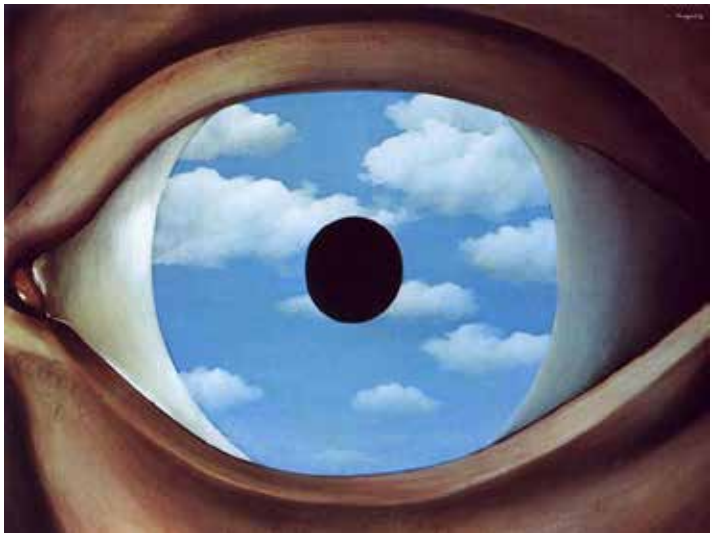
Şiirsel imgeleri bulup çıkararak ve yaratarak araştırmamızı ve yaratmamızı söyleyen Rene Magrittte, olanaklı olanları fazlalaştırarak bunları sansasyonel bir dille bize aktarır. Akademik bir dille resim üretiyor olmasına rağmen, kışkırtıcı imajları kullanan Magritte için, herhangi birşeyden esinlenerek, etkilenerek ve ilham alarak resim yapmak önemli bir ölçektir. Onun sanatı, sıradan olandan sıradışı olana, sıra dışı olandan sıradan olana doğru limitleri zorlayan şiirsel bir tavrı içinde barındırır. Magritte nesneler dünyasıyla oyun oynayarak gerçekle sanalın arasında gelgitler yaratır. Eserlerinde kullandığı sıtadan nesneleri başkalaştırarak farklı anlamlar katmanlarıyla sarar. Magritte'in resimlerinin karşımıza resimsel bir dil sorunu olarak çıkmadığını belirten Mehmet Ergüven, bir şeyin ne ise o olduğu bu resim dünyasında simge ve sentaktik dünyaya yer olmadığına değinir. Ergüven'in yorumuyla Magritte'in resimlerini okumaya çalıştığımızda, burada karşılaşılan şey, görünürde gizlenen, görünmeyen ya da görünmeyeni ima eden nesnelerdir.[10]

İzleyiciye bakan kocaman, izole bir göz. Sol iç köşesi canlı, viskoz bir kaliteye sahiptir. Bu bölgenin anatomik ayrıntıları ve yüzey parlaklığı, berrak, bulutlarla dolu gök mavisi bir gökyüzüne karşı demir atmadan süzülen gözbebeğinin mat, ölü siyahı ile tezat oluşturuyor. Gözün irisini çevreleyen alanlar, üç boyutlu form üzerinde bir ışık oyunu yanılsaması yaratacak şekilde dikkatli

10 Mehmet Ergüven, "Ad ve Yorum", Rh Sanart, sayı 40, (Mayıs, 2007), s.13

bir şekilde gölgelendirilip modellenmiş olsa da, gökyüzü hiçbir dışbükeylik izi göstermez; kabarık bulutları güzel bir şekilde oluşturulmuş, ancak mavi genişliği değil. Sonuç olarak, gökyüzü, gözün küresel, sıvı yüzeyinde yansıtılmak yerine dairesel bir pencereden görülüyormuş gibi görünür.

Göz, içsel, öznel benlik ve dış dünya arasındaki eşik konumu göz önüne alındığında, birçok Sürrealist şairi ve görsel sanatçıyı büyüleyen bir konuydu. Sürrealist fotoğrafçı Man Ray, bir zamanlar "görüldüğü kadar gören" bir tablo olarak unutulmaz bir şekilde tanımladığı Sahte Ayna'nın sahibiydi. Sözleri eserin sarsıcı karakterini yansıtıyor: İzleyiciyi olduğu yere, içeriye bakmakla boş olduğunu kanıtlayan bir göz tarafından izlenmek arasında kalmış bir yere yerleştiriyor. Tüm ışıltılı, kümülüs bulutlarıyla dolu güzelliğine rağmen, insanın var olma olasılığını inkar ediyormuş gibi görünen bir boşluğa açılır.[11]



Resim 6. *René Magritte The False Mirror, Paris 1929*

Kosuth'un bilinen sandalye yerleştirmesine referans olarak Bir ve Üç Ayna isimli eseri, bir ayna, aynadan mekanı yansıtan görüntünün fotoğrafı ve ayna ilgili alıntılanmış sözlük kelimelerinden oluşmaktadır. Eser nesnenin kendisinden, imgesinden ve sözler aracılığı ile temsilinden oluşmaktadır. Kosuth, sanatın tamamen kendisine yeten, seyirciye bağımlı olmayan ve herhangi bir meta değeri taşımayan, katışıksız değeri taşımayan katışıksız bilim ya da felsefe gibi

11 *MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York (New York: The Museum of Modern Art, 2019)*

olmasını istemiştir. Bu yerleştirmede görülecek olan şey her ne kadar açık olsa da, eserin özü, duyularımızla algıladığınız ve formlar arası bir ilişkide değil, sanatçının izleyicinin zihninde uyandırmayı amaçlamış olduğu entellektüel tasarımda yatmaktadır. Sanatçı, üç öğeyi hem birer temsil nesnesi, hem de ayna sözcüğünün ifade etkilerinin farklı bir yorumu olarak sunar. Estetiği sanattan ayırmaya çalışan Kosuth, nesnelerin fiziksel özelliklerini biçimbilimsel anlamda analiz etme eğiliminde olan biçimcileri eleştirir. Duchamp'ın hazır-nesnelerinden sonra, sanatın odaklandığı şey biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak, işlev sorununa dönüşmektedir. Dolayısıyla sanatın odaklanması gereken esas vurgu görüntüden ziyade kavrama kaymıştır. Kosuth'a göre sanat nesnesine sadece bir eğilim ya da üslup olarak yaklaşmak, sanat nesnesinin sadece biçimsel yanlarını görmek demektir. Bundan dolayıu, estetiğin sanattan ayrılması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü estetik, Kosuth'a göre nesnenin işlevine ve var olma nedenine her zaman yabancı kalmıştır.[12]



Resim 7. *Joseph Kosuth, One and Three Mirrors, 1965*

Yansıtmalar adıyla bir dizi resim üreten Aydın Ayan, tuval ile ayna arasındaki ikilemleri sorgular. Ayan'ın bu serilerinde ürettiği tuval yüzeyindeki görüntülerin sınırlılığı ve işlevi, sabitlenen imgeyi görselleştirmek söz konusu olduğunda, aynayla tamamıyla zıt bir kutup oluşturmaktadır. Umberto Eco'nun da belirtmiş olduğu gibi, ayna üstündeki imge hiçbir zaman modeller arası bağlantı kurmaksızın sadece özel durumları içeriğine alır. Eco'nun gözüyle değerlendirecek olursak aynadaki imgenin gösterge olduğundan söz edemeyiz.[13]

12 Giderer s. 152

13 Ergüven s. 78

Tuvalde temsil edilen imgede ise gönderge'nin nesnel varlığı önkoşul olmaktan çıkarak, iptal olmuştur. Fotoğraf ve resimde silüetin ait olduğu malzemeye yapışma süreci aynaya oranla çok geç olmaktadır. Ayna ise anında aktarma kabiliyetine sahiptir. Aydın Ayan, ayna eğretilemesi olarak ele aldığı tabloda hem yüzeyine tasvir etmekte kullandığı tuvali nesne halini, hem de resimdeki tuvalin temsili imgesini alır. İzleyen ve İzlenen serileri ile elde edilen esas şey, tuvalin sabitlemiş olduğu görüntüyü sonsuza dek saklayabilme imkanıyla zamanı tersine çevirmektedir.



Resim 8. *Aydın Ayan, "İzleyen ve İzlenen B", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 97 x 116 cm. 1990.*

Ayna bir taraftan ressamın zihninde oluşturduğu anlam katmanlarıyla dolu bir imge, öbür taraftan resimsel mekanın açımlanmasında katkıda bulunan önemli bir nesnedir. Resimsel mekanda ayna, bilmediğimiz ve o ayna olmadan göremeyeceğimiz bir durumu, bir açıyı görebilmemize olanak sağlamakta, resimsel gerçeklik üzerinde ikinci bir yanılsama olanağı daha yaratmaktadır.

Ayakta Duran Adam, Pistoletto'nun Quadri specchianti veya ayna resimlerinin tipik bir örneğidir. Yüksekliği iki buçuk metreden fazla olan, son derece parlak çelikten yapılmış aynalı bir yüzey içerir. Aynaya sırtı izleyiciye dönük duran koyu gri takım elbiseli bir adamın gerçek boyutlu görüntüsü iliştirilmiştir. Çalışmanın zemine düz veya biraz yukarıya asılması, illüzyon olasılıklarını artırması amaçlanmıştır.

Sanatçı İlk örneklerde, kağıt mendil üzerine boyanmış ve aynalı bir yüzey verilmiş paslanmaz çelik levhalara uygulanmış insanların kesik resimlerini kullanır. 1962' de profesyonel bir fotoğrafçı tarafından çekilmiş arkadaş ve akraba

fotoğraflarını kullanmaya başlrı. Bunları büyütür ve aydınger kağıdına siyah beyaz olarak kopyalar. 1970'lerde Pistoletto, manuel dört renkli baskı yöntemine dayalı bir serigrafi sürecini mükemmelleştirir. Ayakta duran adam figürü, üç renkli serigrafi baskı kullanılarak yapılmıştır. İzleyicinin yansımasının çerçeve içindeki potansiyel varlığı, izleyici ile görüntü arasında aktif bir etkileşimi teşvik eder ve hatta yüz yüze bir karşılaşma izlenimi yaratabilir. Pistoletto'nun ayna resimleri, görüntünün sonsuz çoğalması ve bölünmesi için olanaklar yaratır.[14]



Resim 9. *Michaelangelo Pistoletto, Uomo in piedi (Standing Man), 1962*

Aynalı duvarların kullanımıyla sonsuz gibi görünen sonsuzluk odaları serisini kullanan Kusama, Mirrored Rom isimli enstalasyonunda izleyiciyi tedirgin edici bir mekanla başbaşa bırakır. Yıllardır bu seriler üzerinde deneyimlemeler yapan sanatçı, bu gizemli mekanlarıyla izleyicisini şaşırtmaya devam eder.

Kusama aynalar ile ilgili oluşturduğu mekanları ilk kez 1960' ların ortalarında büyük ölçekli enstalasyonlar olarak kullanır. Kusama, izleyicinin odalarında oynadığı rolün ve eseri sürekli olarak yeni bir şekilde nasıl deneyimlediğinin öneminin altını çizer: 'Kişi, nesneyi kavradıkça ilişkiler kurduğunun

14 Anna Imponente (ed.), Michelangelo Pistoletto, exhibition catalogue, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome 1990.

eskisinden daha fazla farkında. Çeşitli konumlardan ve değişen ışık ve uzamsal bağlam koşullarında … Çünkü yapıta göre pozisyonundaki değişiklikle şekli sürekli değiştiren izleyicidir' [15]

Kusama, kariyeri boyunca uzayda sonsuzluk ve vizyon fikirlerine hayran kalmıştır. Çeşitli medyalarda gerçekleştirdiği çalışmaları, örüntü, tekrar ve birikim araştırması ile karakterize edilir. Kusama, çocukluğundan beri, genellikle görüş alanına hükmetmek için çoğalan ağlar veya noktalar şeklinde kaygı ve halüsinasyon olaylarından muzdariptir. Bu halüsinasyonlardan gelen biçimler, görsel söz dağarcığının temeli olur. Kariyerinin başlarında, duvarlar, zeminler, tuvaller, nesneler, hayvanlar ve insanlar baş malzeme olmak üzere farklı yüzeyleri, çalışmalarının alamet-i farikası haline gelen puantiyelerle kaplamaya başlar. Infinity Mirrored Room gibi büyük ölçekli ortamları, bu halüsinasyon motifini perspektif, alan ve optik deneyimle ilgili devam eden bir endişeyle birleştirir. Çalışma, Kusama'nın tekrar ve sonsuzluk incelemesini örneklendirirken, odanın etkileşimli karakteri, pratiğinin özne ve nesne arasındaki sınırları yıkarak izleyiciyi doğrudan meşgul etme biçiminin tipik bir örneğidir.



Resim 10. *Yayoi Kusama Studio Infinity Mirrored Room, 2011*

Anish Kapoor'un en iyi bilinen eseri, Chicago şehir merkezinin silüetini ve park manzarasını yansıtan ikonik bir kamusal sanat eseridir. Halk arasında

15 Yayoi Kusama, exhibition catalogue, Tate Modern, London 2012, pp.153, 182–3, 185, 189. Jo Applin, Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room – Phalli's Field, London 2012.

"Bean" olarak bilinir. Turistler ve yerliler tarafından oldukça ilgi görür ve bu önemli parçanın eğriliğinde kendi yansımalarını yakalamaya çalışırlar.

Kapoor'un tasarımı sıvı cıvadan esinlenmiştir ve heykelin yüzeyi konumlandırıldığı mekanın silüetini yansıtır ve deforme eder. Eserin bir diğer önemli özelliği de seyircisini içine dahil ederek etrafında ve altında dolaşabilme imkanı sunmasıdır. Eserin formu, bakan izleyicinin formunu deforme ederek çarpıtması ile ilgi odağı olmuştur. Kapoor'un yıllar boyunca üzerinde çalıştığı bu projesi, birçok sanatsal temasının üzerine inşa edilmiştir ve benzersiz yansıtıcı özellikleri nedeniyle turistler tarafından kentin idolü haline gelmiştir.



Resim 11. *Anish Kapoor, Cloud Gate, Stainless Steel, 2006*

Doğayla bütünleşen sanat çalışmalarıyla tanınan İngiliz heykeltraş Rob Mulholland'ın imzasını taşıyan 'Settlement' adlı bu enstalasyon, ziyaretçilere bölgenin farklı bir perspektiften yansımasını sunar.

Körfez ve çevresinin eşsiz habitatı, aynadan tasarlanmış bu heykellerle bütünleşerek algılarla oynayan bir sanat eseri ortaya çıkarır. Doğa ve insanın el birliğiyle oluşturduğu bu sanat eserleri altı adet insan silüeti ve Anglosaksonların evlerini andıran iki üçgen yapıdan oluşur. Böylelikle sanatçı Mulholland, bölgenin yalnızca doğasına değil, tarihine de göz atmış olur.

Eserin bulunduğu kıyıyı ziyaret edenler hem manzaraların her açıdan değişen farklı yansımalarını, hem heykellerden yansıyan kendi görüntülerini görmüş olur, hem de çok uzun yıllar önce bu topraklara yerleşmiş insanları temsil

eden bu silüetlerle geçmişten bir esinti yakalarlar.[16]



Resim 12. *Rob Mulholland, Settlement*

Daniel Rozin'in "kinetik" aynaları; kameralar ve yüzlerce motorun hareket algılama teknolojisi içeren özel yazılımlar sayesinde aynaya dönüştürülmesiyle yaratılıyor. Her ne kadar eserlerin arka planında teknoloji ve bilişimin yeri büyük olsa da bu dışarıdan hissedilmiyor. Baktığınızda teknolojik bir sanat eseri görmüyorsunuz; bilakis doğal, yansıtıcı özellik taşımayan ve sıradan malzemeler bulunur karşınızda. Dolayısıyla algılarınızla oynayan, "Bu nasıl mümkün olabilir?" dedirten bir ayna ile karşılaşırsınız. Örneğin bir sürü harekete hassas sensörler ile donatılmış yansıtıcı yüzeyler karşısında durduğunuzda, bu sensörler sizin her hareketinize tepki vererek zamansal bir açmazla tekrar sizi yansıtırlar.

Sanatçının çoğu çalışmasında izleyici ile olan etkileşim önem taşır. Rozin'in yerleştirmeleri ve heykellerinde eserler bakan izleyicinin bulunduğu noktaya ve baktığı açıya göre tepki verir. Böylece bakanın eserde aktif bir rol oynaması ve kendi bakışı ile sayesinde eseri tamamlaması sağlanmış olur.

Sanatçının kamera ve birtakım mekanik motorlarla kurduğu mekanik ayna düzeneklerinin yanı sıra yazılımla yarattığı aynalar da mevcuttur. Bunun dışında farklı etkiler ortaya çıkaran video boyama uygulamaları, cam heykel ve yerleştirmeleri ve baskı posterleri kapsayan pek çok ilgi çekici çalışması bulunmaktadır.[17]

16 http://www.brandlifemag.com/dogayla-butunlesen-ayna-heykeller/

17 https://bigumigu.com/haber/daniel-rozinin-kinetik-aynalari/



Resim 13. *Daniel Rozin, Kinetik Aynalar, 2018*

Aynalarla ilgili yapmış oluğu tasarımlarla tanınan bir diğer sanatçı da Doug Aitken'dır. Aitken, California'nın Palm Springs bölgesinde gerçekleştirilen bienale '***Mirage (Serap)'*** adlı aynadan ev eseriyle katılır. Coachella Vadisi'nde bulunan bu ev tamamen aynadan yapılmıştır.

Aitken'in sanatsal kariiyeri büyük ölçüde doğayı manipüle edebilen deneyimsel yollara dayanmaktadır. Aitken, bu yeni eseri Mirage ile birlikte izleyicilerin eve odaklanmaktan vazgeçip sonsuzluğu deneyimlemesini istemektedir. Enstalasyon, izleyicileri çevrelerindeki yoğun görkemli manzaranın içine alıp onları bir kenar mahalle karikatürüne sıkıştırmaya zorlamaktadır. Aitken, bu ikilem sayesinde, aşırı romantik Batı geleneğine bir yarık açar; izleyicinin de Kaliforniya'nın güzelliğine hayran kalmasına izin verir.



Resim 14. *Doug Aitken, Desert X installation, Mirage 2017*

Arnold Lappier'e ait olan "Yüzük" veya genellikle "ayna küp" olarak anılan bu yüzük, FIAC 2011 sergilerinin bir parçası olarak sunulmuştur ve Paris'teki prestijli Place Vendome'da kurulmuştur. Kurulum, 4 metre yüksekliğindeki küplere giydirilmiş silindirik bir ayna içermektedir. Lapierre'in dediği gibi; "Yüzük", kentsel alanların ağlarını dikkate alan bir enstalasyondur ve ritim, akış, organizasyon ve mekansal hiyerarşiyi barındırmaktadır. Enstalasyon, kübik aynaların tekrarından elde edilen ritimle mekan algısını kırarak optik bir etki yaratır.

Bu dinamik kurulum, bireyler ve içinden geçtikleri mekan arasındaki ilişkileri değiştirir. 'Ring', ziyaretçiyi enstalasyon ve mekanla iki seviyede oynamaya davet eder. Her bir küpün yönleri, yeri yansıtır ve mekanın okunmasını bozan bir paradigmayı yeniden yaratır. Enstalasyon, aynı zamanda içeriye adım atmayı önerir.

Kurulum şimdi Paris'teki Vendome Meydanı'ndan kaldırılmış olsada, Audi'nin ev sahipliği yaptığı bir etkinliğin parçası olarak Castellet' teki Paul Ricard pistinde yeniden kurulacaktır. Ayrıca Avrupa'da çeşitli sanat fuarlarında izlenmek üzere sergilenecektir.[18]



Resim 14. *Arnaud Lapierre, Mirrors Installation, 2011*

Sanatçı Olafur Eliasson'ın son enstalasyonunun adı yukarıya bakmak aynı zamanda aşağıya ve yanlara bakmak anlamına da gelmektedir. Katar'ın Doha

18 https://www.yatzer.com/Ring-by-Arnaud-Lapierre

yakınlarındaki çölde kurulan enstalasyon, çelik ve cam elyafından yapılmış büyük aynalar ve halkalardan oluşan bir küme şeklinde oluşmaktadır. Kumlu arazinin metrelerce üzerinde yükselen "Günün denizinde seyahat eden Gölgeler", ziyaretçilerin cam yüzeylerin altında dolaşmasına ve her bir figürü sonsuz bir tozlu toprak parçasıyla örterek onların ve manzaranın yansımalarına yukarı bakmalarına olanak tanır.

Eliasson, proje hakkında yaptığı açıklamada, "Bu, yerle bağlantınızın bir tür gerçeklik kontrolü" demektedir. 'Bir anda kumun üzerinde sağlam bir şekilde duruyorsunuz ve sizden çok yüksekte bir yerden baş aşağı sarkıyorsunuz. Muhtemelen birinci şahıs bakış açısı ile kendinizle ilgili istikrarsızlaştırıcı, üçüncü şahıs bakış açısı arasında gidip geleceksiniz.'

Yansıma, siz hareket ettikçe değişen sanal bir kompozisyon haline gelir. Algıladığınız şey -bir manzara, genişleyen heykelsi öğeler ve ziyaretçiler hiper gerçek gibi görünse de, hala tamamen yere basmaktadır Bu bağlantı, iklim kriziyle yüzleşirken ve doğal dünyayla bir arada var olmak için yeni yollar bulmaya çalışırken insanlığın dünyayla ilişkisini kavrama ihtiyacı için acil bir görsel metafor görevi görmektedir.[19]



Resim 15. *Olafur Eliassons, Circular Mirror İnstallation, 2022*

19 https://www.thisiscolossal.com/2022/10/olafur-eliasson-doha-mirror-installation/

SONUÇ

Borges'ın aynalar ile ilgili o ünlü öyküsünü hatırlayalım. Aynalar ile gerçek dünyanın olduğu bir kesitte, ayna dünyasının insanları isyan çıkarır ve dünyayı ele geçirmeye çalışır. Sarı Sultan, büyülü gücünü kullanıp ayna halkını aynalara hapsetmiş, dünyayı ayna insanlardan kurtarmıştır. Ayna insanları artık bundan böyle dünya insanlarının kölesi olmuştur. Ancak yıllar sonra ayna halkı tekrar ayaklanıp dünya halkını işgal etmek için elinden geleni yapacaktır. Borges'ın bu anektodu günümüzde adeta telefon, tv, bilgisayar monitörlerinin bizi ele geçiren yönünü ortaya koymaktadır. Homo Videns isimli kitabında Giovanni Sartori de benzer tespitlerde bulunur. Elektronik medya ile yaratılan gören insan modelinin nasıl bir uyur gezer vatandaşa dönüştüğünü sorgular, bu düşünmeden sürdürülen eylemlere son vermeyi amaçlar. 'Gören mi İktidardır, Görülmeyen mi, Yoksa Görülmeden Gören mi?' der Foucault.

Ayna, resimsel yüzeyde resme bakanın bakılan olabileceğini hatırlatan bu gizemli nesne, sanatın başlangıcından itibaren sonsuza dek varlığını sürdürecek olan gizemli şey…

KAYNAKÇA

Anna Imponente (ed.), *Michelangelo Pistoletto, Exhibition Catalogue*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome 1990.

Ergüven, M. *Yoruma Doğru*, YKY, 1992, s. 78

Ergüven, M. *Ad ve Yorum*, Rh Sanart, sayı 40, (Mayıs, 2007), s.13

Foucault, M. *Kelimeler ve Şeyler*, İmge Kitabevi, 2017, s. 35

Giderer, H.E. *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, 2003, s. 152

MoMA Highlights: 375 Works from The Museum of Modern Art, New York (New York: The Museum of Modern Art, 2019)

Yayoi Kusama, Exhibition Catalogue, Tate Modern, London 2012, pp.153, 182–3, 185, 189. Jo Applin, Yayoi Kusama: *Infinity Mirror Room* – Phalli's Field, London 2012.

İNTERNET KAYNAKLARI

https://www.thisiscolossal.com/2022/10/olafur-eliasson-doha-mirror-installation/

https://www.yatzer.com/Ring-by-Arnaud-Lapierre

https://bigumigu.com/haber/daniel-rozinin-kinetik-aynalari/

http://www.brandlifemag.com/dogayla-butunlesen-ayna-heykeller/

http://covenantarthistory.blogspot.nl/2015/04/through-look-glass-mimicking-mirrors.html

https://resimbiterken.wordpress.com/2014/11/19/caravaggionun-narcissus-eseri/

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436839

https://eksiseyler.com/jaques-lacanin-bir-bebekten-ego-sahibi-bir-bireye-donusulen-ilk-ani-aciklayan-ayna-evresi

https://www.aksam.com.tr/mor-papatya/ayna-ne-zaman-bulundu-bilinen-ilk-ayna-hangi-tarihte-icat-edilmistir/haber-1143053

2. BÖLÜM

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİNDE GELENEKSEL EL SANATLARI DERSLERİNİN ÖNEMİ

Öğr. Gör. Dilek KUYRUKÇU[20]

GİRİŞ

Sanat, bireylerin (sanatçıların) öncelikle estetik ve güzellik kaygıları eksenin de ortaya çıkan tüm dışavurumları ifade etmektedir. Bu dışavurumlar resim ya da heykel şeklinde olabildiği gibi şiir ya da müzik de olabilmektedir. Sanatın bu dışavurum olan eserlerinin şekillenmesinde sanatçının kendi duygu ve düşünceleri de belirleyici olmaktadır. Bu durum eserin özgün olmasını sağlaması bakımından da önemlidir (Eti, H. S. & Erdiren, Y. O., 2021: s. 17)

Sanat ve kültür içinde yaşanılan coğrafya'nın sahip olduğu en yüksek değerdir. Sanatsal kaygılar, estetik birikimler, toplumda ortak bir bilinç ortak bir kültür oluşturur. Aynı coğrafyayı paylaşan insanlar aynı kültürü aynı estetik beğenileri de paylaşırlar. Ülkeler sanatsal bir kimlik kazanırlar. Sahip olunan sanatsal değerlerin korunması ve gelecek zamanlara aktarılması son derece önemlidir. Toplumun gelenekle gelecek arasında sıkışıp kalmaması geçmişinden gelen değerleri özümseyerek daha çağdaş, zamanın ruhuyla paralel eserler üretebilmesi ancak yeni neslin bu değerleri tanımasıyla mümkündür. Böylece toplumların sanatları kendi geçmiş belleklerinden esinlenerek üretilmiş özgün eserlerle beslenecek ve gelişecektir.

20 Öğr. Gör. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Programı, dkuyrukcu@nku.edu.tr, Tekirdağ

Geçmişten gelen sanat değerlerinin yeni nesillere aktarılması ve sağlam temeller üzerinde inşa edilmiş çağdaş eserlerin üretilmesi usta çırak ilişkisinin yanı sıra sanat eğitimi ile mümkün olabilmektedir. Bunun bilinciyle sanat eğitimi, ana okullardan başlayarak yükseköğretime kadar bütün eğitim kurumlarının da yer almalıdır. Ulusların sanat ve kültürlerinin yaygınlaşması gelişmesi ve devamlılığın sağlanabilmesi için gelecek nesillere aktarılması ve sanat eğitiminin okullarımızın eğitim programlarında da yer bulabilmesi oldukça önemlidir.

Uluslar artık sadece teknolojik ve ekonomik gelişmelerle değil sanatsal ve kültürel birikimleriyle varlıklarını sürdürebilmekte ve yeni dünyada söz sahibi olabilmektedir. Kültür ve Sanat ulusları diğer uluslardan ayıran en önemli değerlerdir. Bir ulusun varlığını koruyabilmesi, devam ettirebilmesi ve itibar kazanabilmesi sahip olduğu kültürel değerlere, bunları iyi tanımasına korumasına ve bu değerlere sahip çıkarak geleceğe aktarabilmesine bağlıdır.

Kültür bir ülkenin bir ulusun maddi ve manevi değerlerin bir bütünüdür. Bir ulusun şahsiyetini kimliğini veren onu diğer uluslardan ayıran en önemli varlığıdır. Bir ulusun varlığını koruyabilmesi, devam ettirebilmesi ve itibar kazanabilmesi sahip olduğu kültürel değerlere bunları iyi tanımasına korumasına ve bu değerlere sahip çıkmasına bağlıdır. Diğer bütün alanlarda olduğu gibi sahip olunan kültürün geliştirilmesi ve ilerlemesi bu değerlerin gelecek nesillere anlatılması ve aktarılmasıyla mümkündür.

Toplumun içinden doğan ve gelişen sanat sahip olunan kültürün en önemli parçasıdır. Anadolu da çok eski çağlardan beri gelişen büyüyen kültürler medeniyetler bizlere kendilerinden önemli izler önemli eserler çok zengin bir kültürel miras bırakmışlardır. Sahip olduğumuz bu kültürel miras ve birikim resim heykel seramik ve mimarlık gibi modern sanat alanlarında çalışmalar yapan sanatçılarımıza esin kaynağı olmaktadır. Anadolu Türklerinin bin yıldan beri geliştirdikleri sanatların motif ve biçimlerinde görülen bolluk ve zenginlikler hayranlık uyandıracak kadar etkileyicidir.

Sanat yaratıcılığın hayal gücünün bir ifadesidir tüm insanlığın evrensel bir değeridir. Sanatçı ise bizlere bu değerleri zenginlikleri ulaştıran farklı değerler katan bu değerleri yorumlayan yeniden üreten ve bizlere ulaştıran kişidir. Plastik sanatlardan geleneksel sanatlara sahne sanatlarından müziğe sinemaya varıncaya kadar her alanda sanatçılarımız sahip olduğumuz bu kültürel biri-

kimlerden beslenmekte ve çağdaş dünyanın gereklerine ayak uydurarak yeni ürünler yeni eserler ortaya koymaktadır. Bütün bu çaba ve üretimler sanat ve kültürümüzün yaygınlaşması özgün ve kalıcı eserlerle zenginleşmesi açısından önemlidir. Sanatçılarımıza yeni köklü esin kaynakları oluşturacak bu değerler sahip çıkmanın önemi yadsınmamalıdır.

Sanat yoluyla dünü bugüne bugünü geleceğe taşıyacak olan değerlerin araştırılması öğrenilmesi ve gelecek nesillere ve sanatçı adaylarına aktarılması kültür hayatımız bakımından oldukça önemlidir. Çağdaş ve ulusal kültürümüz ve sahip olduğumuz kültür birikimlerimizden esinlenilerek üretilen her bir eser yapılan her bir üretim birbirine eklenen halkalar gibi geleceğe uzanmakta ve geçmişle gelecek arasında bir kültür köprüsü oluşturmaktadır. Bu bakımdan sahip olduğumuz kültürel birikimin plastik değerlerin öğrenilmesi ve gelecek nesillere aktarılması son derece önemlidir. Bütün bu çabalar ve girişimler gelecekte biçimlenecek olan Türk sanatının temel taşlarını oluşturmakta ve geleceğimizi hazırlamaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi sahip olduğumuz kültürel birikimlerden esinlenilerek üretilen her bir yeni eser yetişen her bir yeni sanatçı ve gerekli bilgi ve birikime sahip her bir izleyici geçmişle gelecek arasında kurulan köprüye eklenen bir tuğladır. Bu açıdan bakıldığında anaokulundan başlayarak yüksek öğrenime dek sanat eğitimine önem verilmelidir. Sanata özellikle geleneksel sanatlarımıza değer verilmesi özendirilmesi ve bu alanda bir bilinç oluşturulması gerekmektedir. Geleneksel sanatlarımız doğru bir şekilde anlatılmalı ve üretim özendirilmeli ve desteklenmelidir. Geleneksel sanatlarımızın yanı sıra çağın gereklerine cevap veren modern sanat objeleri üretilmeli ve bu üretimler geleneğimizden geçmiş birikimlerimizden beslenmeli izleyicisinin yaşam deneyimlerini gerçeğe ve dünyaya ilişkin bilgisini zenginleştirmelidir.

Sanat bir dildir, özel bir dildir. Bu dil gerektiğinde geleneksel olandan gerektiğinde çağdaş olandan yararlanmalı ve beslenmelidir. Çağdaş dünyamızı anlamak özümsemek biçimlendirmek ve içinde yaşadığımız dünyaya karşı duyarlılığımızı geliştirmek, keskinleştirmek adına sanata ve sanat eğitimi veren kurumlara özellikle Üniversitelerimize çok iş düşmektedir. Sanatın malzemesi imgeleridir biçimlerdir bu biçimlerle imgelerle neler yapılabileceği sanatçının tercihidir. Sanatçıyı ise aldığı eğitim biçimlendirir. Sanat eğitimi veren okulların kurumların merkezlerin geleceğimizi oluşturmaktaki etkileri küçümsenmemelidir. Sağlıklı ve sağlam bir gelecek için sanatın gelişmesi ve sağlık-

lı bir yapıya ulaşması ve sağlam temeller üzerine oturtulması gerekmektedir. Üniversiteler bünyesinde bulunan Güzel Sanatlar Fakülteleri elemanları olarak hepimiz bu konuda üzerimize düşen sorumluluğu yerine getirmeli, birikim ve deneyimlerimizi öğrencilerimize aktarmalıyız. Geleneksel Sanat eğitimi veren okullar da ağırlıklı olarak Tezhip, hat, ebru, çini, ahşap sanatları, seramik, taş işlemeciliği takı tasarımı gibi alan dersleri verildiği görülmekte, bu derslerde öğrencilerle birlikte usta çırak ilişkisi esas alınarak üretim içinde eğitim eğitim içinde üretim yapılması amaçlanmaktadır. Yapılan çalışmalarla öğrencilerin teknik bilgilerini geliştirmek ve pratik bilgi kazanma imkanı sağlanmaktadır. Bauhaus Ekolünün temel ilkesi olan "El emeğine ve ustalığa dayanan bir eğitimle yaratıcı gücün ortaya çıkarılması" hedeflenmektedir.

Geleneksel El sanatları Bölümlerinde okutulan dersler ve içerikleri aşağıda kısaca aktarılmıştır.

1. MİNYATÜR SANATI

Osmanlı dönemi tarihini, örf adetlerini, giyim kuşam özelliklerini, yaşam tarzını, mimari dokusunun günümüze ulaşmasını sağlayan minyatür sanatıdır. Işık gölge oyunlarını perspektifi önemsemeyen çok ince işlenmiş bir resim tarzıdır minyatür Çoğunlukla kitap resimleme sanatı olarak kabul edilmiş ve metni açıklayıcı destekleyici olarak kullanılmıştır. Minyatür eserlerin en büyük özelliği ele aldığı konuyu her yönüyle perspektif kurallarını ve boyutu önemsemeden işlemesidir. Minyatürler sanatsal değerlerinin yanı sıra tarihi birer belge olma özelliği taşımaktadır. Minyatür eserlere nakış minyatür ressamlarına Nakkaş ya da Musavvar adı verilmektedir. Derslerimizde çoğunlukla Osmanlı minyatürleri ve tarzları incelenmekte Matrakçı Nasuh ve Levni nin çalışmaları örnek gösterilmektedir. Yapılan çalışmalarda bu sanatçılar ve onların eserleri temel alınmaktadır. Öğrenciler tarafından hazırlanan minyatür kompozisyonlar aherli kağıtlara geçirilmekte ince bir işçilik ve sabırla boyanmaktadır. Kompozisyonlar hazırlanırken insan figürleri, şükufeler kullanılmaya özen gösterilmekte zaman zamanda insan figürleri kullanılmayan şehir minyatürleri çalışılmaktadır. Öncelikli olarak kâğıt üzerine çalışılan minyatürler üretilmektedir.

2. HAT SANATI

Hat sözcüğü Arapça da çizgi ya da bir satır yazı anlamına gelmektedir. İslam sanatlarında başka dekoratif öğelerin yanı sıra yazı da geniş ölçüde kullanılmıştır. Osmanlı kültürü içinde Hat sanatının çok önemli bir yeri vardır. Osmanlı ile birlikte hat sanatı oldukça ilerlemiş işlevsel görevinin yanı sıra estetik bir düzeye yükselmiştir. Hat yalnızca tablo olarak duvarlarda değil el yazması kitaplarda fermanlarda mimari mekanların iç ve dış yüzeylerinde mezar taşlarında ve birçok alanda estetik bir öğe olarak kullanılmıştır. Hat sanatının Başta Picasso olmak üzere birçok batılı sanatçıyı etkilediğinden çeşitli kaynaklarda bahsedilmektedir.

El Sanatları öğrencilerin hazırladıkları kompozisyonlar aherli kağıtlara geçirilerek özel mürekkepler yardımıyla boyanmakta ya da tercihe göre renklendirilmektedir. Kompozisyonlar sadece kağıt üzerine değil deri, özel olarak kurutulmuş yapraklar, ahşap, çini gibi farklı yüzeylere de çalışılmaktadır. Hat çalışmaların da çoğunlukla siyah ve kırmızı mürekkepler tercih edilmekte kompozisyonlarda sülüs, nesih, kufi yazı tarzları kullanılmaktadır. Zaman zamanda yazılan eserler tezhiplerle süslenmekte ve dekoratif tablolar olarak sergilenmektedir.

3. ÇİNİ SANATI

Çini en eski sanat dallarından biridir. Türkler tüm dünyada İznik ve Kütahya çinileri ile tanınmaktadır yaptıkları eserlerde cephe kaplaması olarak sırlı tuğlayı kullanmışlardır. Selçuklularla birlikte çini üretimi oldukça gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Osmanlılar çini sanatına birçok yenilikler getirmişlerdir Çini sanatına getirilen en büyük yenilik çok renkli sır tekniğinin kullanılması olmuştur; diğer önemli bir yenilik ise sır altı tekniği ile üretilen mavi beyaz çinilerdir. İznik çinilerini tüm dünyada eşsiz yapan günümüzde dahi formülü bulunamayan mercan kırmızısıdır. Firuze, mavi yeşil, kırmızı, beyaz ya da siyah olarak 7 farklı rengin sır altında kullanılması dünya genelinde görülmemiş bir teknik gelişmedir. Bu devir çinilerinde kullanılan renk ve motif çeşitliği

tüm dünyayı etkilemiştir. Geleneksel El Sanatları bölümlerinde hazırlanan çini kompozisyonlarda daha çok İznik dönemi çinilerinden esinlenilmekte, klasik türk çini motifleri olan karanfil, lale, sümbül, nar çiçeği gibi geleneksel motiflerin kullanılmasına özen gösterilmektedir. Okulumuzda üretimini yaptıkları çiniler için geleneksel yöntemleri kullanmaktadırlar. Örneğin hazırladıkları kompozisyonları kömür tozlama tekniği ile çini yüzeylere geçirmekte desenler hazırlandıktan sonra çini yapımında kullanılan özel boyalar ve oksitlerle yüzeyler renklendirilmekte öğrencinin tercihine göre tahrir adını verdiğimiz kontürleme işlemi boyamadan önce ya da sonra yapılmakta renklendirme işlemi biten çiniler daha sonra özel çini sırları ile sırlanmakta ve 930 derecede fırınlanmaktadır.

4. TEZHİP SANATI

Tezhip kitap bezeme sanatıdır. Tezhibin Türkçe karşılığı altınlamadır. Tezhible süslenmiş eserlere müzehheb bu sanatı icra eden kişilere müzehhib adı verilmektedir. Tezhib altın ve boyayla gerçekleştirilen bir sanat dalıdır. Türk bezeme sanatlarında önemli bir yeri vardır. Tezhip sanatı en parlak çağını 16. Ve 17. yylarda yaşamıştır. 18. yy. da klasik Osmanlı tezhibi batıdan gelen barok ve rokoko akımlarının etkisi altında kalmış ve Türk Rokokosu adıyla bilinen yeni bir üslup doğmuştur. Geleneksel El Sanatları bölümlerinde öğrencilerin tasarladıkları ve üretimini yaptıkları tezhiplerde daha çok bu dönem eserleri örnek alınmaktadır. Kompozisyonlarda klasik tezhip desenleriyle birlikte stilize edilmiş çiçek motifleri bir arada bir arada kullanılarak ışık ve gölge prensipleri önemsenerek çalışılmaktadır. Desenler tezhip için özel olarak hazırlanan aherli kağıtlara aktarıldıktan sonra özel fırça ve boyalar yardımıyla boyanmakta ve altın yaldızlarla süslenmektedir. En son olarak ta kontürleme işlemi yapılmaktadır.

5. EBRU SANATI

Kağıt süsleme sanatlarımızın en önemlilerinden biri de Ebru sanatıdır. Usta çırak ilişkisi ile öğrenilen sanatçının iradesi ve kontrolü dışında gelişen, birçok değişkenden etkilenen bir sanattır. Ebru renklerin suyla dansının yarattığı bir

ahenktir. Ebru kelimesinin Farsça bulutumsu bulut anlamına gelen "ebri" den gelmekte olduğu söylenmektedir. Zorlu, oldukça sabır ve emek isteyen ebru geri dönüşü ve tekrarı olmayan bir sanattır. Bir ebru bir defa yapılabilir tekrarı mümkün değildir. Bu yüzden her ebru eşsiz ve tektir.

Ebru tekneleri özel olarak hazırlanan kitreli su il doldurulur. Farklı renklerde hazırlanan toprak boyalar içine sığır ödü katılarak kullanıma hazır hale getirilir ve hazırlanan bu boyalar fırçalar ya da metal çubuklar yardımıyla su yüzeyine tatbik edilir su üzerinde istenilen kompozisyon oluşturulduktan sonra kağıtlar tekneye serilir ve su üzerindeki boyanın kağıt bünye üzerine tatbik etmesi sağlanır ve ebrulanan kağıtlar kurumaya alınır. Derslerde battal ebru çiçekli ebru ve taraklı ebru gibi birçok ebru çeşidi uygulanmakta ve geleneksel yöntemlerle ebrular üretilmektedir.

6. AHŞAP SANATLARI

Geleneksel sanatlarımız içinde Ahşap sanatlarımızın ağaç işçiliğinin önemi büyüktür. Ahşap sanatlarında kullanılan teknikler içinde Kündekari ve Edirnekari tekniklerinin ayrı bir yeri vardır. Osmanlı dönemi eserlerinde ahşap malzeme özellikle mimaride geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Özellikle odalar tavanlar duvarlardaki raflı nişler ve dolap kapakları ahşap işçiliğinin kullanıldığı yerlerdir. Tasarımlarda çoğunlukla geometrik biçimler kullanılmıştır.

Geleneksel El Sanatları bölümlerinin Ahşap derslerindeizde Kündekari ve Edirnekari yada Kalemişi olarak adlandırılan tekniklere ağırlık verilmekte farklı ahşap malzemeler ve objeler üzerine Bu teknikler uygulanmaktadır. Kündekari tekniği ile çalışılan işlerde daha çok Selçuklu döneminde kullanılan geometrik geçmelerden oluşan kompozisyonlar tercih edilmekte Edirnekari tekniği ile yapılan çalışmalarda ise geometrik geçmelerle birlikte stilize çiçek motifleri kullanılmakta zaman zamanda geleneksel motiflerle birlikte modern ve çağdaş kompozisyonlar kurulmasına çalışılmaktadır.

7. METAL OYMA VE TAKI SANATI

İlk Tunç çağından beri altın ve gümüş gibi çeşitli madenlerden yapılan takıların, süs eşyalarının asıl yurdu olarak Anadolu toprakları gösterilmektedir.

Osmanlı döneminde sanatsal olgunlukları tartışılmayacak nitelikte objeler süs eşyaları üretilmiştir. Kuyumculuk saray sanatları içinde en önemlilerinden biridir ve birçok Osmanlı padişahının kuyumculuk mesleği ile ilgilendiği bilinmektedir.

Takı Tasarım ve Metal Oyma derslerinde çeşitli kuyum teknikleri uygulanmakta, Geleneksel yöntemler uygulanarak, metal malzemeler çeşitli değerli taşlar ve kuyum malzemeleri kullanılarak takılar ve dekoratif eşyaların üretimi yapılmaktadır.

8. SERAMİK SANATI

Seramik sanatı Anadolu topraklarında doğmuştur ve 8000 yıllık bir geçmişe sahiptir. Seramik bazen bir çanak olarak bazen dekoratif bir obje olarak bazen de bir süs eşyası ya da takı olarak karşımıza çıkmaktadır. Neolitik dönemde başlayan seramik malzeme artistik karaktere sahip olması nedeniyle modern sanatlar içinde kendine önemli bir yer edinmiş plastik sanatların önemli bir dalı haline gelmiştir. Seramik malzeme yapısı gereği evrensel ve lokal özellikler taşımakta birçok sanatçı tarafından ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Seramik derslerinde öğrencilere geleneksel seramik sanatı ile birlikte modern seramik sanatından örnekler verilmekte seramik malzemeyi şekillendirmede kullanılan teknikler öğretilmekte. Üretimi yapılan eserlerin ilk pişirimleri yapıldıktan sonra özel olarak hazırlanan renkli sırlarla sırlanmakta ve kullanılan sırrın teknik özelliklerine ve yapısına göre farklı derecelerde fırınlanmakta ve kullanıma sergilenmeye uygun hale getirilmektedir.

Yukarıda anlatılan bütün bu malzemeler ve teknikler kullanılarak üretimini yapılan işlerde kullanılan malzeme ve biçimleri işlevsel bir objeye ya da bir süs eşyasına dönüştürürken amaç bütün bu malzeme ve biçimlerden estetik ve kalıcı bir güzellik yaratmak olmalıdır

Toplumun her kesiminin zevklerini estetik anlayışlarını yansıtan el sanatları ürünlerimiz ince bir zekanın, gelişmiş bir estetik beğeninin ve hayranlık uyandıracak bir sabrın ürünleridir. Bu ürünlerin modern dünya içinde kendilerine yer bulabilmeleri çok önemlidir. Bütün bu eserlerin iyi anlatılması ve anlaşılması tecrübeli ellerde hayat bulması geçmişten bize kalan kültürel mirasımızın hatırlanması ve yeniden canlandırılması bilmeyen tanımayan gözler için

yeniden sergilenmesi hatırlanması ve yaşatılması gerekmektedir. Bir toplum ancak sanat eserlerinin düzeyi ile saygınlık kazanabilir gelişen ve değişen dünya içinde kendine bir yer edinebilir. Sanayi devriminden bu yana dünya gittikçe hızlanan bir ivmeyle değişmekte ve gelişmektedir. Bu dünya içinde kendine yer edinebilen ülkeler ekonomileriyle olduğu kadar kültür ve sanatlarıyla tüm dünyayı etkileri altına almaktadır. Görkemli ve zengin bir biçim dünyasına sahip olan geleneksel sanatlarımızın özellikle üniversiteler de yetiştirilen sanatçı adayları tarafından modern bir anlayışla yeniden yorumlanması ve geleceğe aktarılmasının, geleneğin gelecekteki etkisi ve payının önemi unutulmamalı ve göz ardı edilmemelidir.

9. METARYEL VE YÖNTEM

Çalışmada Türkiye'de Güzel Sanatlar Fakülteleri bulunan üniversiteler ve bu fakülteler bünyesinde Geleneksel El Sanatları eğitimi veren üniversiteler (ana kütle olarak)ele alınmış sayıca yeterli olacağı düşünüldüğünden örneklem seçme yoluna gidilmemiş, tüm üniversiteler kapsama dahil edilmiştir. Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerini tek tek incelenmiş ve geleneksel el sanatları bölümlerinde okutulan dersler ve içerikleri incelenerek bu derslerin eğitim teknikleri eğitim yöntemleri üzerinde durulmuştur. Yapılan çalışma sonucunda Türkiye'deki Güzel Sanatlar Fakültelerinde bulunan Geleneksel El sanatları Bölümleri ve bu bölümlerin öğrenci kontenjanları listelenmiştir.

Bu çalışmada geleneksel değerlerin yeni nesillere aktarılmasının önemi üzerinde durulacak ve sanat eğitimi veren üniversitelerin programlarında yer alan dersler ve içerikleri incelenecek ve öğrencilerin üretmiş oldukları eserlerden örnekler sunulacaktır.

10. BULGULAR

Aşağıdaki tablolarda da güzel sanatlar fakültelerinin bünyesinde Geleneksel El Sanatları Bölümü bulunan üniversiteler, bu üniversitelerin öğrenci kontenjanları ve doluluk oranları verilmiştir.

Tablo 1. Güzel Sanatlar Fakültelerinde Geleneksel El Sanatları Bölümleri bulunan Üniversiteler ve Kontenjanları

Üniversite adı	**Geleneksel El Sanatları Bölümü Kontenjanları**	**Yerleşen Öğrenci Sayısı**
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi	31	31
Akdeniz Üniversitesi	41	41
Aksaray Üniversitesi	21	15
Atatürk Üniversitesi	36	36
Balıkesir Üniversitesi	41	41
Batman Üniversitesi	57	57
Bitlis Eren Üniversitesi	21	14
Bozok Üniversitesi	31	18
Bülent Ecevit Üniversitesi	21	21
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	41	24
Cumhuriyet Üniversitesi	36	36
Dumlupınar Üniversitesi	31	31
Düzce Üniversitesi	31	31
Erciyesi Üniversitesi	104	104
Gazi Üniversitesi	33	7
Giresun Üniversitesi	31	27
Hakkari Üniversitesi	21	13
Hitit Üniversitesi	21	12
Iğdır Üniversitesi	26	6
İnönü Üniversitesi	31	31
İskenderun Teknik Üniversit.	36	36
Kafkas **Üniversitesi**	21	15
Kahramanmaraş Sütçü İmam **Üniversitesi**	62	57
Karabük Üniversitesi	41	34
Karadeniz Teknik Üniversitesi	47	47
Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi	31	20
Kastamonu Üniversitesi	41	11
Kırıkkale Üniversitesi	36	32
Manisa Celal Bayar Üniversitesi	41	41

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	26	26
Namık Kemal Üniversitesi	31	31
Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi	26	17
Ordu Üniversitesi	52	52
Pamukkale Üniversitesi	67	65
R.Tayyip Erdoğan Üniversitesi	52	47
Selçuk Üniversitesi	24	23
Siirt Üniversitesi	31	31
Süleyman Demirel Üniversitesi	73	52
Trakya Üniversitesi	52	48
Uşak Üniversitesi	21	
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	31	31

Yukarıdaki tabloya bakıldığında vakıf ya da devlet üniversitesi olması farketmeksizin üniversitelerin büyük çoğunluğunda Geleneksel El Sanatları bölümlerinin bulunduğu ve bu bölümlerin kontenjanlarını doldukları görülmektedir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmanın ana kütlesi 2018 öğretim yılı itibariyle Türkiye'deki devlet ve vakıf üniversiteleri olarak tespit edilmiş ve bu üniversiteler arasından seçilen üniversitelerin ders programları incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda görülmüştür ki Geleneksel El Sanatları bölümlerinin ders programlarının oluşturulmasında, içinde bulunulan bölgenin etkisi oldukça fazladır. Üniversitenin bulunduğu bölgeye ait sanatların önem kazandığı ve bu sanat dallarına ağırlık verildiği görülmektedir.

Örneklendirecek olursak Dokumacılığı ile meşhur olan Isparta ilimizde bulunan Süleyman demirel üniversitesi ders programında "Temel Dokuma Teknikleri" dersi okutulduğu, Telkari takıları ile ünlü Ankara'nın Beypazarı ilçesinde bulunan Anakara üniversitesi Beypazarı Meslek Yüksekokulu bünyesinde Kuyumculuk ve Takı Tasarımı programları bulunduğu Çömlekçiliği ile meşhur Nevşehir ilimizde ise Nevşehir üniversitesi bünyesinde bulunana Avanos meslek yüksekokulunda seramik ve çömlekçilik derslerinin işlendiği görülmektedir. Bu sonuca bahsi geçen okulların internet sitelerinde yayınladıkları ders programlarının incelenmesi neticesinde varılmıştır.

Çalışma sonuçlarına göre Türkiye'de ister vakıf ister devlet üniversitesi olsun üniversitelerin çoğunluğunda Güzel Sanatlar fakülteleri ve bu fakültelerin bünyelerinde Geleneksel El sanatları eğitimi verdikleri tespit edilmiş ve bu bölümlere olan ilginin azımsanamayacak sayıda olduğu görülmüştür. 2018 yılı itibari ile bu bölümler belirledikleri öğrenci kontenjanlarının büyük bölümünü doldurmuşlardır. Elimizdeki son verilere göre 1312 genç üniversitelerin Geleneksel El Sanatları bölümüne sanat eğitimi almak üzere kaydolmuştur.

KAYNAKÇA

Ambrose, G., Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. İstanbul: Litaratür Kitabevi Baskı Tesisleri

Uçar, T. F. (2014). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Kitapevi

Eti, H., S. & Erdiren, Y. O. (2021). Sanat Pazarlaması Olgusu, Kapsamı ve Boyutu. İstanbul: Artikel Akademi.

Weill, A. (2015). *Grafik Tasarım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Erdiren, Y. O. (2011). Çizim Teknikleri. İstanbul: Kerasus Yayınları

3. BÖLÜM

ORTAÇAĞ SANATI VE ORTAÇAĞ RESMİ

Öğr. Gör. Dilek KUYRUKÇU[21]

GİRİŞ

Ortaçağ Karanlık çağ olarak adlandırılmaktadır. Bu çağın felsefesi Skolastik felsefedir. Felsefenin bir düşünme bilimi, Soru sorma ve cevap bulma peşinde olduğunu söylenebilirse Skolastik düşünce için felsefe terimini kullanmak çok doğru bulunmadığından metnin kalan kısmında skolastik düşünce olarak tanımlamanın doğru olduğu kanısına varılmıştır.

Bu çağın düşüncesi SKOLASTİK Düşüncedir Skolastik düşünce, dini temel alan, tüm yaşamı dini kurallara göre biçimlendiren bir düşünce biçimidir. Ortaçağ insanı yaşamını dini kurallara göre şekillendirmektedir, bilim ve akla öne verilmemekte insan kendini kul olarak görmekte ve kilisenin emirlerine göre hareket etmektedir.

Tıpkı yaşamın diğer alanlarında olduğu gibi sanatçı da tamamen dinin etkisi altındadır ve kilisenin baskısını üzerinde hissetmektedir. Toplu oluşturan diğer bireyler gibi o da bir kuldur ve dini görevleri yerine getirmekle yükümlüdür. Sanatçının görevi yaratıcı eylemlerde bulunmak ortaya özgün ve eşsiz eserler koymak değil sadece isa ve Meryemi konu alan incilden sahnelerin betimlendiği eserler yapabilmektir. Buradan da anlaşılacağı üzere Sanatçı özgür değildir kliseye bağlı dinin emrindedir. Sanatçının amacı dini yaymak tanrıya hizmet etmektir.

21 Öğr. Gör. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları Programı, dkuyrukcu@nku.edu.tr, Tekirdağ

Ortaçağda resim sanatı yani İkona adı verilen ahşap ya da alçı yüzeyler üzerine çalışılmış dini konulardan ibarettir. Resimler karanlık ve kasvetlidir. Perspektif kuralları önemsenmemiştir. Resimlerin çoğunlukla iki boyutlu bir etkisi vardır. İkonaların amacı okuma yazma oranının çok az olduğu bu dönemde resimler aracılığı ile insana kul olduğunu hatırlatmak ve İncil de geçen hikayeleri görselleştirerek dini öğretmektir. İkonalar aracılığı ile Okuma-yazma bilmeyen halk kilisenin vaazlarında anlatılan dinsel olayları gözlerinde canlandırabilmektedir.

İkonalar ortaçağ sanatının en önemli bölümünü oluşturmaktadır. Hristiyan öğretisi ve doğmalarının egemen olduğu bu uzun tarih diliminde dini kaynaklı resim ağırlık kazanmıştır. Resimler genellikle çok basit ve şematiktir. Ortaçağ resminde henüz perspektif kullanılmamaktadır. Perspektif ilk olarak Giotto tarafından XV. yy. da kullanılmıştır.

Aslında bu resimlerin her biri basit birer semboldürler. Ama bu basit semboller bile, o dönemde inançlı kişilerin zihinlerinde bir takım dinsel imgeler uyandırmaya yetmektedir. Resimlerin asıl amacı budur.

Ortaçağ sanatında bütün estetik değerler kilise ve soyluların önerdiği dinsel dogmalara yöneliktir. Bin yıl süresince antik Yunan'ın düşünce ve kültür yapısıyla biçimlenen ideal güzellik düşüncesi unutulmuştur. Sanat, insana ve dünya gerçeklerine kapalıdır. Kilise ne derse sanatçılar onu yapmak durumundadır. Avrupa da söz sahibi klişe iken doğuda ise İslam dini sanatı şekillendirmiştir. İslam da tasvir yasağı vardır. bu sebepten islam sanatlarında mekan ve perspektife yer verilmemiş, insan figürleri kullanılmamıştır Minyatür sanatında kullanılan insan figürleri realist olmayan figürlerdir.. Resmedilen nesneler ve figürler stilize edilerek tasvir edilmiştir hiçbir şey göründüğü şekli ile resmedilmemiştir. Çünkü İslam dini realist bir yaklaşımı yasaklamıştır.

Hem doğu da hem batı da sanatçı dinin baskısındadır. Günah kavramı tüm yaşamı olduğu gibi sanatı da yönlendirmektedir. Sanatçının üzerinde yoğun bir psikolojik baskı hakimdir.

Ortaçağ din adamlarının öğütlediği öteki dünya ideali içinde yaşanan dünyanın gerçek ve değerlerini yok etmiştir. Dünya, insanların asıl gerçek olan öteki dünyayı kazanmaları için ceza çektikleri bir yerdir. Her şey tartışmasız ve Tanrı'ya yönelik dogmalar üzerine kuruludur. Nedenler aranmaz, sonuç tartışılmaz" kabul edilir. Dine ve kadere inanılır. İnsan aklının yol göstericiliği, pozitif düşünce unutulmuştur. Bilim olarak sadece din bilimi (Teoloji) vardır.

Ortaçağ sanatı, çağın toplum yapısı gereğince, onların dinsel olarak ileri sürdükleri ve halkın kayıtsız- şartsız kabul ettiği dogmaları betimlemiştir. Akıl ve bilim önemli değildir önemli olan öteki dünyadır. . Bu dönemde sanatçılar eserlerine imza atamazlar konularını seçemezler çalışacakları konunun nasıl ve ne şekilde resmedileceği dahi kilise tarafından belirlenmektedir. Sanatçının insan olarak ta sanatçı olarak ta bir değeri yoktur.

İkonalar da sembolik bir anlatım söz konusudur zaman mekan algısı oluşturulmamış, zaman ve mekan dikkate alınmadan tüm hikaye oldukça sembolik bir anlayışla resmedilmiştir. Kullanılan renkler çoğunlukla karanlık ortam kasvetlidir. İkonalarda kullanılan renklere özel anlamlar yüklenmiştir. Kompozisyonda en önemli görülen İsa Meryem gibi figürler ön plana çıkarılmış diğer figürler daha küçük ve geri planda bırakılmıştır. En önemli görülen figür ortada ve diğer figürlerden daha büyük ve daha aydınlık olarak resmedilirken diğer figürler önem derecesine göre sıraya konulmuştur. Ve bu kişilerin fiziki görünüşlerinden çok ruhani yanları önemsenmektedir. Yüzlerdeki ifadeler donuktur. Elbise kıvrımları daha şematik ve üç boyut etkisinden uzaktır.

İkona resmindeki sembolik anlatım geometrik bir yapılanmayı da beraberinde getirmiştir. İnsan hayvan ve diğer doğa görüntüleri geometrik bir anlayışla resmedilmektedir. İkona sanatçısı geometri ye hakimdir. Çünkü geometri dünyevi değil ilahi olarak algılanmakta, geometrinin sunduğu dünyevi olarak algılanmayan biçimlerden faydalanılmıştır. Bu yanıyla doğu ve batı sanatının benzeştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İslam dinin tasvir yasağına sıkışıp kalmış olan doğulu sanatçılar da tıpkı batılı çağdaşları gibi geometrik yapılanmayı yoğun olarak kullanmışlardır.

1. ORTAÇAĞ RESMİ

Ortaçağ'da sanatçılar özgün çalışmalar yapamamışlar kilisenin emrinde ikon sanatçısı olarak üretim yapmışlardır. Çoğunlukla bazilika kilise gibi dini mekanlar da mezar odalarında adak odalarında ikon adı verilen resimler yapmışlardır. Ortaçağ sanatı ahşap levhalar üzerine yapılan konusu din olan resimlerden oluşmaktadır. Bu dönem mozaik tekniği oldukça yoğun kullanılmıştır. Ortaçağ sanatçısı dini doğmaların dışına çıkmadan dini konuları betimlemekle yükümlüdür. Mozaikler, freskler, minyatürler yapılan eserlerin hepsi Hristiyanlık dinini öğretmeyi ve yaymayı amaçlamış ko-

nusunu dinden almıştır. Sanatçı ulvi bir görevei yerine getirmektedir. İsa Meryem ve havariler, önemli görülen dini kişiler, dini efsane ve hikayeler ortaçağ sanatının tek konusudur.

"İkonaların kutsal kabul edilmesi ve sanatsal özellik taşıma gerekliliği onları diğer resimlerden ayıran en önemli farktır. İkonaların sıradan, reazlimden uzak yaşadığımız dünya ile ilgili olmayan yönlerin ortaya çıkarıldığı, sanatsal açının önemli değil ruhsallığın ön plana çıktığı sembolik tasvirlerdir" https://www.sanatinyolculugu.com/ikona-nedir/

İKONA:

Konusu Hristiyanlık öğretileri olan ahşap yüzeyler üzerine yapılan resim sanatıdır. Katolik ve Ortodosk kültürlerinde resim sanatı ikonalardan meydana gelmektedir. Hangi teknikle yapılmış olursa olsun İkonalar batı resim sanatının temelini oluşturmaktadırlar. İkon kelimesinin kökeni Grekçedir ve tasvir anlamına gelmektedir, Burada bahsedilen tasvir İsa nın , Meryem in, azizlerin yada kutsal sayılan figürlerin resmedilmesidir. Avrupa resim sanatında ilk karşımızda çıkan resimler ikonalardır . İkonalar zaman zaman farklı teknikler kullanılarak yapılmıştır kimi zaman ahşap yüzeyler üzerine, kimi zaman direk olarak kutsal mekanların duvarlarına uygulanmış, zaman zaman da mozaik şeklinde üretilmişlerdir.

İlk ikonalar yani İlk İsa ve Meryem tasvirleri ortaçağ sanatçıları tarafından yer altı mezarları katakomblar'da karşımıza çıkmaktadır. İkonalar daha çok ibadet esnasında kullanılan ahşap üzerine yapılan küçük boyutlarda taşınabilir resimlerdir.

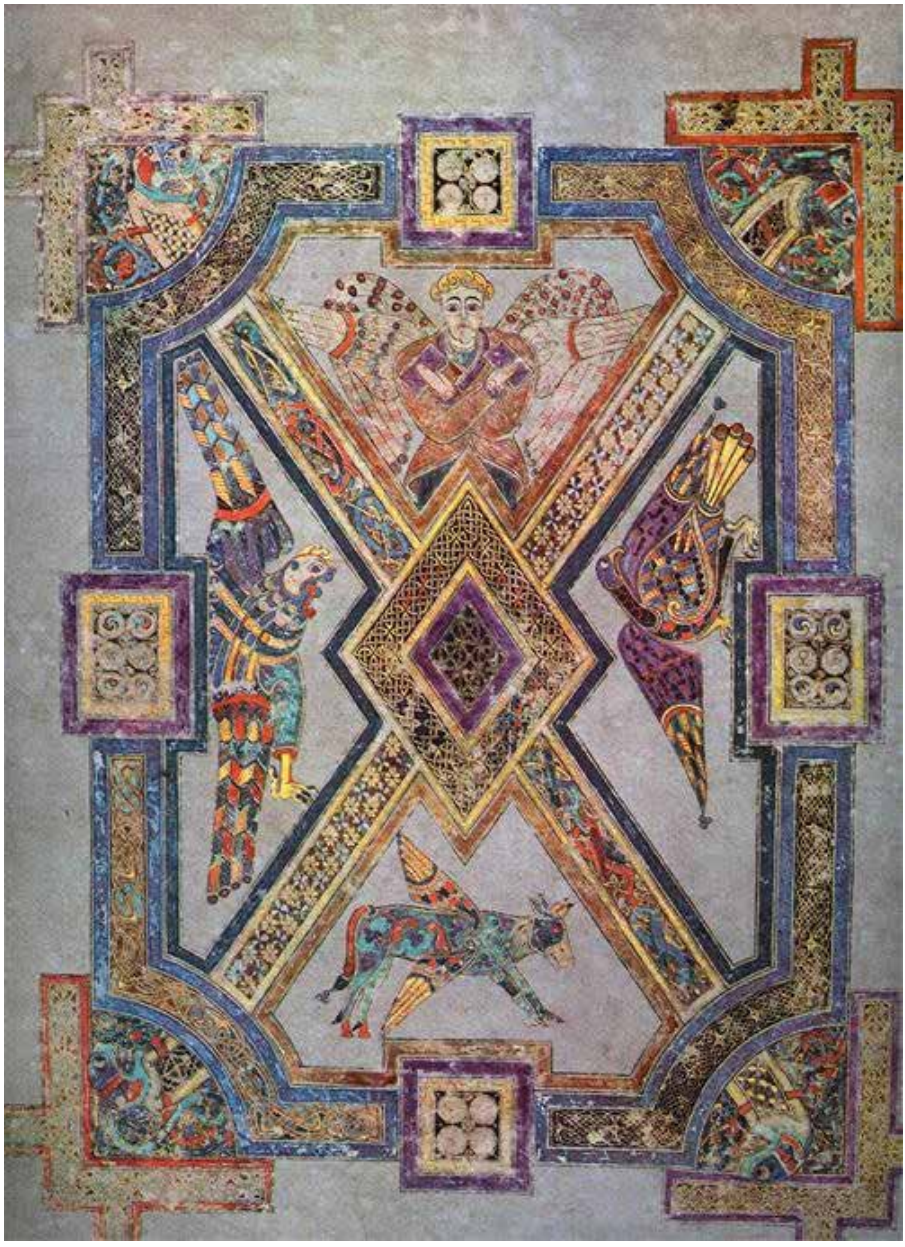
İkonaların daha büyük boyutlarda kilise duvarlarında yapılmaya başlanması çok daha sonraki zamanlara rastlamaktadır. yaklaşık olarak 4. Ve 5. Yüzyıl civarlarında Hiristiyanlık dinini konu alan resimler sanatçılar tarafından kilise duvarlarına işlenmiştir. Kilise duvarlarına ıslak sıva üzerine yapılan tasvirler Fresk olarak adlandırılmaktadır.

Bu resimlerin yani ikonalar Hristiyanlık dini için bir önem taşımaktadırlar. Özellikle Ortodoks inanışında ayinler için ikonlara ihtiyaç duyulmakta ayinler esnasında ikonalara işlevler yüklenmektedir. Ortodoks inanışının önemli bir parçası olan "Evharistik Ayini" ikonalar olmadan gerçekleştirilmemektedir. Bu sebeple ikonalar ibadet sırasında kullanılmak üzere her kutsal mekanda bulunmaktadır.

İkonaların nasıl ve ne şekilde resmedileceği kilise tarafından belirlenmektedir. Her ikona nın belli kuralları ve önceden belirlenmiş bir kompoziyonu vardır sanatçı bunları uygulamakla yükümlüdür. kendinden herhangi bir yorum katamaz bu dine karşı yapılmış bir saygısızlık olarak kabul edilmekte ve kilise tarafından cezalandırılmaktadır. Sanatçı ikonaya başlamadan önce hangi konuyu resmediyor ise o olayın içinde geçen aziz ve diğer kutsal kişilere dualar etmektedir. Böylece kutsal kişilerle özel bir bağ ve yakınlık kurulduğuna inanılmaktadır. Sadece ikonaya başlamadan önce değil resim tamamlandıktan sonra da dua edilmekte ve biten resim Tanrıya adanmak üzere baş rahibe sunulmaktadır.

İkonalarda betimlemeler çoğunlukla semboliktir. Gerçekçi bir anlatım kullanılmamakta ve perspektif kurallarına dikkat edilmemektedir. İkonalar kutsal nesneler olarak kabul edildikleri için sanatsal bir kaygı taşımamaktadırlar. Daha çok maneviyat ön plandadır. İkonaların ve sanatçının amacı tanrıya hizmet etmektir. Denilebilir ki İkona yapımı sanatsal bir etkinlik olmaktan öte kutsal bir olaydır. Sanatçı Tanrı için kutsal bir görevi yerine getirmektedir.

İkonalar çoğunlukla ibadet esnasında kullanılan ahşap üzerine yapılmış taşınabilecek boyutlarda, el değiştirebilen kutsal sayılan resimlerdir. Tüm kutsal mekanlarda, özel mülklerde bulunmakta ve İncil de geçen hikayeleri kutsal kişileri betimlemektedir. İkonaların hangi sanatçı tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Ortaçağ da sanatçının kim olduğu önemli değildir. Önemli olan yapılan çalışmanın tanrıya hizmet etmesi ve betimlenen konun net ve açık şekilde aktarılmasıdır.



Resim 1. *Kells kitabı tasvirlerinden*
Parşömen üzerine mürekkep ve altın yaldız, 8.yy.

Dört İncil Yazıcısı: Dört İncilden kastedilen; İncilin 27 adet kitapçığının ilk dört bölümüdür.

Her bölümün Luka, Yuhanna, Markos ve Matta adında dört farklı yazar tarafından kaleme alındığına inanılmaktadır. Bu dört İncil Hz. İsa'nın yaşamının önemli birer belgesidir.



Resim 2. *1470lere tarihlenen bir el yazması Morgan Kütüphanesi -New York*

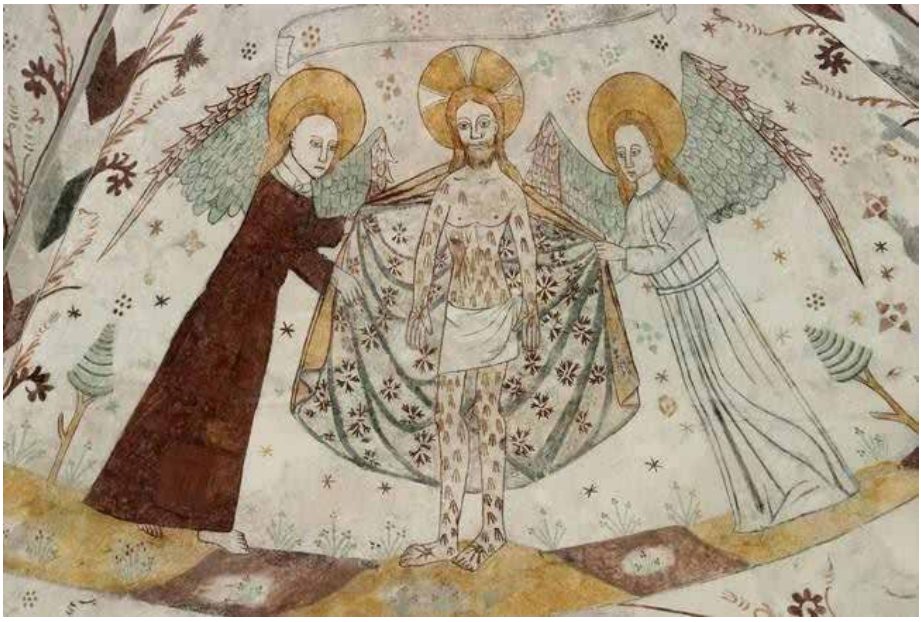
Kutsal bir ayini tasvir eden İkona. Burada din adamlarının gerçekleştirmekte olduğu bir ayin tasvir edilmiştir. Eser Morgan kütüphanesinde (New York) bulunan el yazmasına aittir.



Resim 3. *Hodegetria Meryem, Hoisos Lukas Manastırı, Selanik,11 y.y.*

Meryem Ana ve bebek İsa tasvir edilmiştir. Ortaçağ da İsa'nın annesinin kucağında bebek olarak tasvir edildiği ikonalara sıklıkla karşılaşılmaktadır. Hristiyan inanışında İsa'nın insana ait tüm kusurlardan arındığı, kusursuz olarak

doğduğu ve büyüdüğünde dahi bir bebek saflığına temizliğine sahip olduğuna inanılmaktadır.



Resim 4. *Elmelunde Kirke Kilisesi, Danimarka, Elmunde Atölyesi sanatçıları tarafından yapılmıştır,1895civarı İsa'nın çarmıha gerildikten sonra yeniden dirilişi ile birlikte iki melek tarafından kutsal sayılan kral ceketinin giydirilmesini tasvir eden fresk, Danimarka da Elmelunde kilisesin de yer almaktadır.*

FRESK:

Fresk kısaca konusu din olan duvar resmidir. Her ne kadar Ortaçağ sanatından bahsetsekte Fresklere duvar resmi olarak yaklaştığımızda çok daha geçmiş zamanlara yayılmıştır Fresk sanatının tarihi. Öyle ki İlk duvar resimleri mağaralarda kullanılmaya başlanmıştır. Duvar yüzeyini resim yapmak için kullanmak her dönem varola elmiştir. Mağara duvarlarına yapılan resimler Antik çağda karşımıza çıkan duvar resimleri bu geleneğin parçasıdır.

Mağara döneminde ya da Antik çağda çoğunlukla hali hazırda bulunan duvarlar sanatçılar tarafından çeşitli yöntemlerle resim yüzeyleri olarak kullanılmakta idi. Bu resimler farklı tekniklerle,farklı kaygılarla yapıla gelmiştir. Kimi zaman bir av sahnesi kimi zaman sadece el izlerinden oluşmakta idi. Yani Antik dönem sanatçısı hazır bulduğu yüzeylere kendi seçtiği biçimde kendi seçtiği ko-

nuları resmetmiştir.

Freskler ise daha spesifik özelliklere sahip duvar resimleridir. Kutsal mekanların inşası sırasında fresk yapılması için özel alanlar bırakılmaktadır. Fresklerin varlığı bu mekanlar için oldukça önemlidir. Tıpkı ikonalar gibi fresklerde okuma yazma bilmeyen halka Hristiyanlık dinini öğretmek, İncil de geçen hikayeleri, olayları ve kişileri aktarma görevini üstlenmişlerdir.

Konusu Hristiyanlık dini olan özel olarak hazırlanmış ıslak **sıvalı duvarlar** üzerine yapılan duvar resimleridir. Fresk sözcüğünün kelime kökeni İtalyancadan gelmektedir ve taze anlamındadır. Yeni sıvanmış duvar yüzeylerine henüz sıva çok taze iken resmin yapılması, henüz sıva kurumadan resmin bitirilmesi gerekmektedir. Bu teknikle yapılan konusu Hristiyanlık dini ve kutsal kişiler, kutsal olaylar olan resimlere Fresk adı verilmektedir.

Yeni sıvanmış duvar üzerine sıva malzemesi henüz kurumadan su ve kireçten oluşan karışıma renk veren pigmentlerin katılması ile elde edilen boyalar kullanılarak yapılmaktadır. Bu boyalar bitkilerden veya hayvanlardan elde edilen güçlü renklere sahip doğal boyalardır. Resim yapılan yüzeyin kuruması ile hazırlanan boyalar sıvaya nüfuz ederek kalıcı hale gelmektedir. Resim artık o mekanın o duvarın ayrılmaz bir parçası olmaktadır.

Fresk tekniğinde pigment boyalar kireçli suya karıştırılmakta ve henüz kurumamış sıva üzerine uygulanmaktadır. Kullanılan boya sıvanın bütün katmanlarına işlemekte bu da freskleri diğer duvar resimlerine göre daha kalıcı ve uzun ömürlü hale getirmektedir.

Islak sıva üzerine büyük bir zahmet ve beceri ile yapılan bu resimlere sıva kuruduktan sonra herhangi bir müdahalede bulunulamamakta, bir düzeltme yapılamamaktadır. Fresklerin uygulanacağı duvarın taş ya da tuğladan olması önemli değildir önemli olan hazırlanan sıva harcının kalitesidir. Renklerin bozulmaması ve zaman içinde deformasyona uğramaması için kullanılan sıva harcı iyice yıkanmış kum, çoğunlukla dere kumu ve söndürülmüş kireç karışımından oluşmasına dikkat edilmektedir. Sıvanın alçı malzemeden olması freskin ömrünü azaltmakta ve kalitesini düşürmektedir. Sönmüş kireç ve kumdan özenle hazırlanan harç freskin uygulanacağı duvara astar olarak kalın bir şekilde uygulanmaktadır bu ilk katmandır, ikinci katmanın atılması için bu ilk katın iyice kurumasını beklemek gerekmektedir. İkinci kat artık resmin uygulanacağı katmandır ve bu kata intonaco adı verilmektedir.

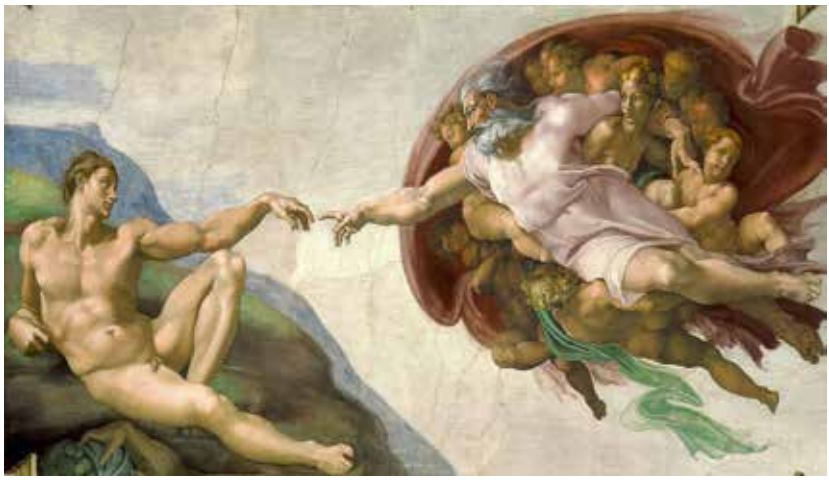
İkinci kat vurulduktan sonra boyaların uygulanması için çabuk hareket et-

mek gerekmektedir çünkü boyalar bu harç kurumadan uygulanmalı ve resim harç kurumadan bitirilmelidir. Bu da Fresk remini oldukça zor ve zahmetli kılmaktadır. Sanatçı oldukça çabuk hareket etmelidir. Bu sebeple kompozisyonlar önceden hazırlanır ve kömürleme tekniği dediğimiz teknik ile duvara aktarılır. Sıva çabuk kuruyan bir malzeme olduğundan sanatçı gün içinde çalışabileceği kadar alanı sıvamaktadır.

Freskler Avrupa resim sanatında çok önemli bir yere sahiptir. Fresk sanatı insanlara mesaj vermek ve onlara dinin gerekliliklerini anlatmayı amaçlamaktadır. Fresklerde uygulanan sahneler genellikle kutsal kitaptan alınmış ve görselleştirilmiştir.. Dini törenlerde kutsal bir nesne olarak kullanılan ikonaların aksine Freskler kilise şapel gibi kutsal mekanların duvarlarında oldukça büyük boyutta, taşınamayan, bulunduğu mekana ait eserlerdir.

Fresk tekniğinin geçmişi çok eski zamanlara dayandırılsa da, yaygın olarak Rönesans sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Fresklerde ikonalardan farklı olarak üç boyut zaman ve mekan ilişkisi gözlenmektedir. İkonaların şematik ve realizm den uzak anlatımının aksine freskler üç boyutludur ve perspektif kuralları önemsenmiştir. Michalengole'ya ait "Ademin yaratılışı", yada Rafoello'nun elinden çıkan Atina okulu isimli eserlerde figürler gerçekçidir. Rönesans la birlikte bu yöntem oldukça geliştirilmiş Avrupa Resim sanatının en güzel örnekleri verilmiştir.

Michalengole'yo ait "Ademin yaratılışı", yada Rafoello 'nun elinden çıkan Atina okulu gibi eserler tüm dünyayı kendine hayran bırakan fresk örnekleridir. Vatikan'da Sistine Şapelinin tavanında yer alan Ademin yaratılışı isimli eserin yapımı 4 yılda tamamlanmıştır. 1508- 1512 yılları arasında tarihlendirilmektedir. Bu Freskte İncilin Yaratılış bölümünde anlatılan Tanrının Adem e hayat üflemesi konu edinilmiştir. Tüm zamanların en ünlü eseri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.



Resim 5. *Ademin Yaratılışı, Michelangelo, 1508-1512, Sistina Şapeli Vatikan Sistina Şapelinin Tavanında yer alan çalışma bütün zamanların en ünlü resimlerinden biridir. Tanrının Ademe ruh yani hayat üflemesi konu edilmiştir.*



Resim 6. *Atina Okulu , Rafoello Sanzio, 1509-1511, Apostolik Sarayı Vatikan Rafoello nun ünlü yapıtı UrbinoAtina Okulu yine çok önemli Fresklerden biridir. Sanat Tarihi açısından oldukça önemli bir eserdir. 1509 1511 yılları arasında üç yıl gibi uzun bir sürede bitirilen eserde sanatçı bir felsefe okulunda Platon ve Aristoteles i bir arada resmetmiştir.*

MOZAİK:

Birbirinden farklı renklere sahip parçaların birleştirici bir elaman yardımı ile bir araya getirilmesi olarak tanımlayabileceğimiz mozaik sanatı ortaçağ resminin önemli bir parçasıdır. Bir çok dini mekanda mozaik tekniği ile yapılmış dini betimlemeler bulunmaktadır. İlk olarak Sümerliler tarafından kullanıldığı düşünülen mozaik tekniği Bizanslı sanatçılar tarafından da yoğun olarak kullanılmış ve daha ileri seviyelere taşınmıştır.

Bizans imparatorluğu döneminde Fresklerin yanı sıra mozaik tekniği ile yapılan eserlere sıklıkla rastlanılmaktadır. Ortaçağda inşa edildiği düşünülen bir çok kutsal mekan da yine konusu din olan kutsal kişileri betimleyen mozaikler bulunmaktadır. Mozaikler sıklıkla mimari yapılarda kilise, şapel, katedral gibi kutsal mekanlarda kullanılmıştır.

Ortaçağ mozaikleri çoğunlukla parlak cam mermer yada taş gibi "tessera" adı verilen malzemelerden yapılmışlardır. Tesseralar mozaik sanatın da daha etkili resimsel bir anlatım oluşturmak için kullanılmışlardır. Bu tekniğin yaklaşık olarak M.Ö. 3 yüzyılda bulunduğu tahmin edilmektedir. İster cam ister taş olsun bu minik parçalar küp formundadırlar. Mozaik tekniği ortaçağda yine tıpkı Freskler gibi duvarlarda ve tavanlarda kullanılmışlardır.

Yine fresklerde olduğu gibi Ortaçağ mozaiklerinin konusunu hiristiyanlık dini oluşturmaktadır. Meryem ana, çocuk İsa ve azizler gibi diğer dini karakterler mozaiklerde büyük bir ustalıkla tasvir edilmişlerdir.



Resim 7. *Tanrının Kuzusu Mozaiki, San Vitale Bazilikası, İtalya İ.S.526*

Bu mozaik Bazilikanın tavanına işlenmiştir. Bu mozaikte İsa Azizler ve havariler betimlenmiştir. Tanrının kuzusu, İsa için kullanılan terimlerden biridir.



Resim 8. *Bizans İmparatoriçesi Theodora, San Vitale Bazilikası, İtalya VI. yüzyıl*

Bu Bizans İmparatoriçesi Theodora tasvir edilmiştir. Mozaik Dünya mirası listesinde yer alan çok özel bir çalışmadır.



Resim 9. *Vestibul Mozaiki , 8.yy, Ayasofya İstanbul*

Ayasofya müzesinin Güney batı girişinde Vestibul kapısı üzerinde yer alan mozaik; değerli taşlarla

bezenmiş bir tahta oturan Meryem ana ve çocuk İsa yı betimlerken, Meryem ana ya Konstantinapolis'in in sunulmasını temsil etmektedir. Meryem ananın solunda yer alan kişi İmparator I. Konstantinos 'tur, kendisine İstanbul 'un maketini sunmaktadır. Sağında yer alan kişi ise İmparator Justinianus'tur ve Ayasofya'nın maketini sunmaktadır.

Ortaçağ'da sanat sadece kilise için dine hizmet etmek için yapılmıştır. Yapılan tasvirler ister ahşap yüzeyler üzerine yapılmış taşınabilir el değiştirebilir ikonlar olsun ister büyük boyutlu duvarlara, tavanlara işlenmiş mozaikler yada Freskler olsun kutsal bir amaç için yapılmışlardır. Sanatsal kaygılardan önce manevi kaygılar taşımaktadır. Önemli olan kilisedir ve dindir bu ikisi dışında hiç kimsenin hiçbir şeyin önemi ve değeri yoktur dolayısı ile sanatçılarda s kilisenin hizmetkarıdır, sadece kilisenin hizmetinde çalışabilirler kilise ne derse ne isterse onu yapmak zorundadırlar. Bu yüzden kiliseleri ve diğer dini mekanları yapan üreten mimarların , bu mekanları freskleri ile mozaikleri ile ikonalar ile bezeyen sanatçıların önemi ve değeri yoktur isimleri bilinmez sanatçılar eserlerine imza atamazlar. Eserler tanrıya adanmak için yapılmıştır. Amaçları henüz okuma yazma bilmeyen cahil halka tanrının kurallarını öğretmektir. İkonalar eğitim öğretim işlevlerinin yanı sıra inananlar tarafından kutsal nesneler olarak görülmekte ve ibadet sırasında kullanılmaktadırlar.

Ortaçağ da sanatın ve sanatçının hiçbir önemi yoktur. Sanatın konusu ve sahibi bellidir. Kilisenin koyduğu kurallar net ve açıktır; bu kurallara uymayan sanatçı toplumdan dışlanır, hatta kilise tarafından cezalandırılır. Sanatçı özgür değildir. Ortaçağ sanatı tamamen işlevseldir. Sanat estetik kaygılarla yapılmaz amacı kiliseye ve tanrıya hizmettir. Perspektif henüz kullanılmamaktadır resimler şematik ve simgeseldir oranlar orantılar açılar ya da detaylar önemli değildir önemli olan resmin ne anlattığı nasıl bir mesaj verdiğidir. Realist bir yaklaşım yoktur anlatılmak istenene odaklanılmış diğer her şey göz ardı edilmiştir. Resmin nasıl yapılacağı resimdeki figürlerin ne şekilde işleneceği hangi renklerin kullanılacağı bile kilisenin kuralları ile belirlenmiştir. Sanatçının en küçük bir müdehalesdi dahi yasaktır. Farklı şekillerde betimlenen İsa resimleri henüz okuma yazma bilmeyen cahil halkın aklını karıştıracağı düşünülmektedir. Bu ihtimale engel olmak için kullanılan tekniklerin benzer olması ve sürekli aynı figürlerin aynı biçimde çizilmesi gerekmektedir.

"Ancak neredeyse her yerde benzer olan betimlemeler sayesinde, İncil'i okuyamayan insanlardahi İncil'de bahsi geçen olayları anlayabilmiştir. Bugün sanat eseri olarak nitelendirdiğimiz bu çalışmalar, o dönemde birçok insan için kutsal kitapları ile eşdeğerdi çünkü orada yazılanlarıanlamalarının tek yolu bunlardı." https://wannart.com/icerik/8101-ortacag-sanat-anlayisina- hizli-bakis



Resim 10. *Son Akşam Yemeği ve Bahçedeki Acı Santa Maria İnter Angelos Kilisesi, İtalya,1300*

Ortaçağ döneminde yapılmış ikona da İsa'nın Son Akşam yemeği tasvir edilmiştir. Perspektif ve mekan algısı yoktur figürler şematik bir biçimde çalışılmıştır. Asıl amaç konunun izleyiciye aktarılmasıdır.1300 yılında yapıldığı tahmin edilmektedir.



Resim 11. *Son Akşam Yemeği, Leonardo Da Vinci, Santa Maria Del Grazie Kilisesi, İtalya, 1495-1498*

SONUÇ

Son Akşam Yemeği yada Son Yemek, 15. yüzyılda Milano'da Leonardo da Vinci tarafındanDuke Lodovico Sforza'nın özel isteği üzerine yapılmış bir fresktir. Hristiyanlık inanışına göre, İsa nın Romalı askerler tarafından tutuklanmadan bir gün önce 12 havarisiyle birlikte yediği son yemeği konu edinmiştir.

Yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler, yeni kıtaların keşfi, matbaanın bulunması ve hatta Martin Luther King'in kiliseye karşı gerçekleştirdiği zekice hamle neticesinde Skolastik düşüncenin yerini Hümanist felsefeye bırakması ile beraber gözler ruhsal olandan insani olana çevrilmiş, tüm dünyayı etkileyen büyük bir düşünce devrimi yaşanmıştır. Kilise toplumun ve sanatçının üzerindeki otoritesini kaybetmiş ve özgürlükler çağı başlamıştır.

Elbette erken Rönesans ta ortaçağ düşüncesinin etkisi hala etkilidir, Freskler, İkonalar, mozaikler kilise duvarlarını ve tavanlarını süslemeye devam etmektedir. Büyük bir farkla artık sanatçı yaratıcılığını kullanmakta, eserlere kendi yorumunu, bakışını katmakta ve en önemlisi çalışmalarına imzasını atarak onu sahiplenmektedir. Sonuç olarak denilebilir ki; bir çağın sanatını anlamak ve çözümleyebilmek için çağın içinde yaşanan olayları, o çağa hakim olan düşünce

yapısını anlamak ve çözümlemek gerekmektedir. Çünkü her eser kendi çağının çocuğudur.

KAYNAKÇA

Ara Altun Sanatın Ortaçağı Kabalcı yayınevi 1994

Beksaç Engin, Ortaçağ Avrupasında Resim Sanatı, Paradigma Akademi yayınları, 2012

ECO Umberto, Çev. Kemal Atakay, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Can Yayınları, 1998

Engin Akyürek Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe ve Sanat, Kabalcı yayınevi, 1994

Panosky Ervin, Çev. Engin Akyürek, Afa Yayınları, 1995

Toprak Burhan, Sanat Tarihi, İnklap Ve Aka Kitapevleri, 1966

Ye.Agibalova, G.Donskoy, Çev. Çağdaş Sümer, , Çev. Çağdaş Sümer, Yordam Kitap, 2021

https://evrenatlasi.com/2023/01/en-unlu-bizans-imparatoriceleri-kimlerdi/

https://sanatolog.wordpress.com/2015/02/04/ortacag-sanati/

https://wannart.com/icerik/8101-ortacag-sanat-anlayisina- hizli-bakis

https://www.fikir.gen.tr/bizans-resim-sanati-fresko-ve-mozaik/

BÖLÜM 4

TÜRK RESİM SANATINDA BATININ ETKİLERİ: ORYANTALİSTLER

Ali CANTÜRK[22]

GİRİŞ

Batılı anlamda Türk Resim sanatı tarihine baktığımızda tarihçesinin oldukça yeni olduğunu görmekteyiz. 17. yy. ortalarında Osmanlı Devleti'nde belirgin bir biçimde başlayan batılılaşma eğilimi sosyo-ekonomik ve siyasi alanların yanı sıra sanat alanında da yeni bir döneme geçişinin en temel emareleri olmuştur. 17. yy'a kadar daha içine kapanık politikalar sergileyen Osmanlı Devleti, ilk kez batıya gönderdiği elçilerle birlikte Avrupa toplumuyla diyalog kurmaya başlamıştır. Osmanlı'nın dinamiklerinin 17. yy'a kadar savaş ve fetihlerle geçmesi, Avrupa ile kültürel anlamda diyalog ilişkilerinin kurulmasını geciktirmiştir.

17. ve 18. yy.'lar da hızla Osmanlı yaşamına giren batılılaşma eğilimi resim, tiyatro ve mimarlık başta olmak üzere birçok sanat dalında kendini belli etmeye başlamıştır. Hızla gelişen ve ilerleyen Osmanlı batı ilişkilerine Avrupa'da kayıtsız kalmamış ve bu durum karşılıklı kültürel bir alışverişe dönüşmüştür. Dolayısıyla batı'dan Osmanlı Coğrafyalarına gelen Avrupalı ressamlar kendi tekniklerinde resimler yapmışlardır. 18. yy'a kadar Minyatür tekniğinde yapılan resimler bu etkileşim ile değişmeye başlamış ve perspektif, derinlik ve ışık-gölge gibi batı resminde görülen teknikler Türk Resim sanatının bir parçası olmaya başlamıştır.

22 Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar ve Resim Programı, İSTANBUL

1. ORYANTALİZMİN KÖKENİ VE ORTAYA ÇIKIŞI

19. yy'ın hemen başlarında ortaya çıkan ve hızla yayılmaya başlayan Oryantalizm Fransızca "Orientalisme" kelimesinden türemiştir. 19. yy'ın ortasında özellikle Theophile Gautier'nin yazıları yoluyla bu terim, doğu dünyasını konu alan bir resim türü için kullanılmaya başlanmıştır. Bu zamandan beri Oryantalizm, batılıların İslam Dünyası karşısındaki tavırlarını belirten genel bir terim olarak benimsenmiştir. Öncelikle 19. yy'da batılı ressamların resmettiği doğu coğrafyasının başta Türkiye olmak üzere, Müslümanların yaşadıkları coğrafyaları yani güneyde Suriye, Irak, Mısır, Lübnan, Filistin ve Afrika kıtasının kuzey kısımlarını kapsamaktaydı. Ayrıca bu coğrafyalara ilaveten denize kıyısı olan ve bu dönem Müslüman coğrafyalara komşu olan Yunanistan, Balkanlar, İstanbul ile ticari ilişkileri çok hareketli olan İtalya'nın Venedik şehri, bir dönem Emeviler'in egemenliği altında olan İspanya'da bu kapsamda ele alınmaktadır (Germaner-İnankur, 1989: 9).

Başlangıcında Avrupalı ressamlar doğuda yaşanan savaşları, özellikle batının kazandığı zaferleri belgelemek için doğuyu resmetmeye başlamışlardır. Ancak doğunun coğrafyasından ve kültüründen oldukça etkilenen batılı sanatçılar ilerleyen dönemlerde oldukça fazla doğu imgelerini resimlerine yansıtmışlardır. Seyyahların gezi yazıları, elçilerin ziyaretleri ve onların doğu izlenimleri gün geçtikçe batının ilgisini çekmiş ve batının gözünden resmedilen oryantalist resimlere ilgi oldukça artmıştır. 18. yüzyılın ortalarında zirveye ulaşan bu ilgi 19. yy.'da Osmanlı'nın da batıya ilgisinin artmasıyla doğu batı ilişkileri oldukça hız kazanmıştır. 19. yy'da doğu coğrafyası oryantalist ressamların uğrak mekânı haline gelmiş ve en önemli merkezlerinden biri olmuştur. 18. yy'da Osmanlılarının yaşamı ve kültürleri sadece hayal edilirken, 19. yy'da gidilip görülebilen bir doğu halini almıştır. Bu dönem Osmanlı coğrafyasına birçok batılı ressam gelmiş ve doğuyu resmetmiştir. Ancak bu ressamların büyük bir kısmı şimdiye kadar görmedikleri ve sadece duydukları, okudukları, hayallerinde zenginleştirdikleri doğuyu kendi imgelem dünyalarından resmetmeye devam etmişlerdir.

19. yy. birçok sanat akımının da ortaya çıktığı, resim sanatı özelinde oldukça üretimin fazla olduğu bir dönemdir. Bu dönem oryantalist ressamlar belli bir üsluba bağlı kalmayıp kendi özgün üsluplarıyla doğuyu resmetmeye başlamış-

lardır. Doğunun gizemi ve büyüsüne karşı hayran kalan oryantalistler temelde doğu coğrafyasındaki günlük yaşamı resimlerinde konu almışlardır. 19. yy. siyasi açıdan da oldukça çalkantılı bir dönemdir. Batı ve Doğu sınırları yapılan savaşlar, yenilgiler ve zaferler bağlamında sürekli değişmekteydi. Bu dönem Napolyon'un Mısır Seferi ile başlayan süreçte, Yunan bağımsızlık süreci, Cezayir'in Fransızlar tarafından işgal edilmesi, Kırım savaşı ve Süveyş kanalının açılması 19. yy'a denk gelmektedir. Bu durum batının Osmanlı Devleti üzerindeki sömürgecilik anlayışı ve tarihsel olaylar, oryantalizm akımını tetiklemiş ve bu modayı körüklemiştir (Germaner-İnankur, 2002: 36).

19. yy'da Osmanlı coğrafyalarına gelen batılı ressamların ilgisini ilk olarak günlük yaşam çekmiştir. Batılı tarza oldukça farklı gelen bu durum oryantalist tablolarda göze en çok çarpanlarıdır. Gündelik kıyafetler, saray ortamının gizemi, keşfedilmemiş coğrafyası, arkeolojik zenginlikleri, mimarisi, sanatı ve kültürü batılı oryantalist ressamlara oldukça geniş bir konu zenginliği açmıştır. Oryantalist ressamlar yapmış oldukları seyahatler ve geziler sırasında karakalem ve çeşitli boyalarla eskizler yapıyor, bu çalışmaları atölyelerinde bez tuvaller üzerinde resmediyorlardı. Ayrıca yine batılı ressamlar bu gezileri sırasında satın aldıkları çeşitli yöresel kıyafetleri batıya götürüp kendi atölyelerinde mankenlere giydirerek de resimler yapmaya devam ediyorlardı. Avrupalı mankenlerin üzerine giydirilen bu kıyafetlere hayalden mekanlar işlenerek tablolar yapıyorlardı.

Bu dönem İstanbul Beyoğlu bölgesi, Avrupalı ülkelerin dış temsilciliklerinin yer alması sebebiyle oryantalist ressamlarında çoğunlukla yaşadıkları ve ziyaret ettikleri bir bölgeydi. Batılı diplomatların çoğunlukla yanlarında getirdikleri ressamlarda doğal olarak bu bölgede ikamet etmekteydiler. Bu zamana kadar hep kutsal kitaptan sahneleri resmetmeye alışmış olan batı ressamı için bu bölge mimari açıdan bir Avrupai şehir olması ve günlük yaşamın olabildiğince yoğun yaşandığı, insanların kılık kıyafet bakımında olabildiğince renkli olduğu doğuyu betimliyordu. Bu dönem İstanbul'a gelen elçilik ressamlarından Antoine de Favray, sekiz yıl İstanbul'da yaşamış ve özellikle mimari alanda eserler üretmiştir. Favray dostu Turgot'ya ya yazdığı mektubunda İstanbul ile ilgili ilginç gözlemlerde bulunmuştur;

"Burada insanın her istediği yerde resim yapma özgürlüğü yok. Deniz kıyısındaki birkaç evin resmini ancak para karşılığında ve kısa sürede yapabildim: ekabir, halk gibi ön yargılı değil ancak halkın ve kendi hizmetkarlarının

kendilerini yönetime gammazlamasından çekiniyor. Oysa Pera'da bir elçinin sarayında insanın başına böyle bir şey gelmez." (Renda-İnankur, 2014: 50).

İlk etapta batılı diplomatlar ile birlikte gelen ressamlar belge sayılabilecek eserler üretiyorlar ve genellikle yaptıkları eskizleri taş baskı ve gravür tekniğinde üretiyorlardı. Ancak devam eden süreçte kendi başına özgürce doğuyu gezmeye başlayan ressamlar zamanla büyük ölçüde insan, doğa ve mimariyi resmetmeye yönelmişlerdir.

18. yy'da çoğunlukla İstanbul'a gelen ressamlar ya diplomatların isteği üzerine ya da sarayın daveti üzerine buraya gelip resimler yapabiliyordu. Ancak 19. yüzyılda birçok ressam kendi bireysel çabalarıyla İstanbul'a gelip atölyeler kurmaya başlamışlardır ve dolayısıyla yapılan resimlerin çeşit ve türleri artmaya başlamıştır. Bu dönem kendi atölyelerinde çalışan ressamlar özel dersler, portre resimler ve sipariş üzerine manzara resimleri yapmaya ve satmaya başlamışlardır. Bu dönemde İstanbul'da ve özellikle Avrupa'da resim piyasası belirgin bir biçimde oluşmaya başlamıştır ve resim satışlarının bir hayli hareketli olduğu bilinmektedir.

Bu dönem Osmanlı Devleti cephesinde oldukça hareketlidir. Osmanlı yeni reformlar yapmaya başlamış ve ortam sadece sanat açısından değil birçok açıdan batıya benzemeye başlamıştır. Ayrıca yeni çıkan kanunlarla birlikte yönetim biçimide değişmeye başlamış ve git gide batıya benzer bir hal almıştır. İlk olarak ordu da kıyafet reformu gerçekleştirilmiştir. II. Mahmud tarafından gerçekleştirilen bu reformu takiben ordunun eğitimi ve yönetiminde de kapsamlı değişiklikler yapılmıştır. Yine II. Mahmud tarafından askeri orkestranın başına Guiseppe Donizetti getirilmiştir. Donizetti ile Osmanlı'da askeri marş ve müzikler batılı tavırla icra edilmeye başlanmıştır. Osmanlı tarihinde ilk kez bir yabancıya Paşa unvanı verilmiş ve Donizetti artık Donizetti Paşa olarak anılmaya başlanmıştır. Ayrıca yine bu dönem Osmanlı Devleti'nde ilk kez bir tiyatro açılmıştır.

2. ORYANTALİST RESSAMLAR

19. yy. ortalarına kadar bir görevmişçesine çizilen gravür ve desenler artık yerini manzara ve günlük yaşamdan sahnelere bırakmaya başlamıştır. Osmanlı'ya bu dönem gelen ve günümüzde dahi adından oldukça bahsettiren birçok

Oryantalist ressam olmuştur. Bunlar bir kısmının yaptığı resimler günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüze kadar ulaşabilen bu resimler bize Osmanlı döneminde yaşanılan hayata, günlük kılık ve kıyafetlere, mimariye ve arkeolojiye varana kadar birçok alanda nasıl bir hayat yaşanıldığına dair bilgiler sunmaktadır. Bu bölümde konunun daha iyi anlaşılması amacıyla Türk resim sanatında önemli izler bırakan bazı Oryantalist ressamlar biraz daha yakından incelenmiştir.



Resim 1. *Ivan Konstantinoviç Ayvazovski, Mehtapta Deniz isimli tablosu, Tuval üzerine yağlıboya, 64x95.5 ölçülerinde, 1857. Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, Envanter No: 200-0002-IKA.*

2.1. Amadeo Presiosi

Amadeo Presiosi, Osmanlı'da günlük yaşamı resmeden önemli ressamlardan dır. Bir doğu hayranı olan Presiosi tam olarak bilinmese de 1840'lı yıllarda İstanbul'a gelmiştir. Çoğunlukla günlük yaşamdan görüntüler resmeden Presiosi, suluboya başta olmak üzere, gravür, litografi ve yağlıboya tarzlarında resimler yapmıştır. Yaptığı resimler günümüzde Osmanlı'da kadın, erkek, geleneksel giyim ve mimari alanlarda belge niteliği taşımaktadır. 1844 yılında

İngiltere Büyükelçisi'nin özel kalemi olan Robert Curzon'un isteği üzerine "Costumes of Constantinople" isimli bir albüm çalışmıştır.



Resim 2. *Amadeo Presiosi. "Costumes of Constantinople" albümünden bir resim. British Museum, London.*

2.2. Fausto Zonaro

Fausto Zonaro, 19. yy'da İstanbul'a gelmiş ve saray ressamlığına yükselmiş bir diğer oryantalist ressamdır. Zonaro II. Abdulhamid döneminde sarayda bulunmuştur. Aslen İtalyan olan ressam manzara, portre, savaş ve deniz resimleriyle ön plana çıkmıştır. 1892 yılında İstanbul'da evlenmiş ve Taksim civarında yaşadığı bilinmektedir. Sanatçı İstanbul'a ilk geldiğinde manzara ve şehir yaşamından kareler resmetmiştir. İlk önce yabancı elçilikler için belge niteliği taşıyabilecek resim siparişleri alan ressam sonralarında dönemin zengin ve soylu ailelerine resim dersleri vermeye başlamıştır. Resim dersi verdiği öğrencisinin kocası olan Teşrifat Nazırı Münir Paşa'nın daveti üzerine saraya gitmiş ve Osman Hamdi Bey ile tanışmıştır. İlk kez 1894 yılında İstanbul'da bir resim sergisi açan sanatçı II. Abdulhamid tarafından fark edilmiş ve saray ressamlığına adımını atmıştır. "Ertuğrul Süvari Alayı'nın Galata Köprüsü'nden Geçişi" adlı tablosu ile II. Abdulhamid tarafından bir nişanla ödüllendirilmiştir. Yaşadığı dönemde Hoca Ali Rıza, Mihri Müşfik Hanım ve Şehzade Abdülmecid Efendi kendisinden resim dersleri almıştır. Zonaro, 31 Mart ayak-

lanmaları sırasında devrilen II. Abdulhamid sonrası saraydan gönderilmiş ve daha sonra İstanbul'u terk etmek zorunda kalmıştır.



Resim 3. *Fausto Zonaro. "Ertuğrul Süvari Alayı Köprüde" isimli tablosu. Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu, İstanbul. 1901.*

2.3. Jean-Baptise Van Mour

Bu dönem oryantalist sanatçılardan bir diğeri ise Jean Baptise Van Mour'dur. Flaman asıllı Fransız ressam Van Mour 9 Ocak 1671 yılında Valenciennes'de doğmuştur. (Boppe, 1998 : 3) Fransız Kralı elçisi Marquis Ferriol tarafından İstanbul'a getirtilmiştir. Sanatçı İstanbul'da yaşadığı dönem boyunca diğer oryantalist ressamlar gibi gündelik yaşamı resmetmiştir. Ayrıca Boğaziçi ressamı olarak da anılan ressam birçok İstanbul manzarasını da resmetmiştir. Fransız elçiliğinin ressamı olan Van Mour Osmanlı yaşamını ve mimarisini, İstanbul'dan manzaraları ve resmettiği kıyafet albümleri ile hem Osmanlı'nın hemde Fransa'nın övgüsü kazanmıştır. Elçilik ressamlarının en önemli özelliği dönemin elçilerini ve Osmanlı kabul törenlerini resmetmektir. Genellikle yağlıboya ve gravürler çalışan Van Mour bugün Osmanlı ile ilgili belge niteliği taşıyabilecek konular ele almıştır. Özellikle Fransız devletinin siparişi üzerine çalıştığı kıyafet albümü günümüzde önemli bir yer tutmaktadır.

Van Mour'un resimlerine baktığımızda usta bir ressam olduğu aşikârdır. Sanatçı resimlerinde günlük yaşamı, günlük kıyafetlerle olabildiğince sade ama

bir o kadar da etkileyici bir biçimde ele almıştır. Osmanlı Devleti döneminde giyinilen kıyafetler, takılan şapkalar hiyerarşik bir öneme sahiptir. Dolayısıyla sanatçı Osmanlı coğrafyasında yaşayan farklı milletleri, farklı inanç ve mezhepleri bu resimlerde belirgin bir biçimde göstermektedir. Örneğin; Afrikalı Kadın, Ermeni Mimar, Arap ve Aşık Türk gibi isimler verdiği albümündeki eserler günümüzde dönemin günlük yaşamını bir fotoğraf ayrıntısı ile betimlemektedir.

Günümüzde Van Mour'un eserlerini incelediğimizde, bu kadar uzun süre hem Osmanlı'nın hemde Fransa'nın ilgisine layık olmuş bir ressamın teknik anlamda bazen zayıf resimler yaptığını görmekteyiz. Resimlerinde zaman zaman fırça kullanışı, renk seçimleri ve boya kullanımında bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu durum Avrupa'da eskiden beri bir gelenek olan, ressamların zaman zaman yanında kalfa ressam ya da öğrenci çalıştırdığına işaret etmektedir. Çoğunlukla sipariş üzerine çalışan ressamın muhtemelen bir öğrenci grubu olduğu tahmin edilmektedir. Bazı tarihçiler bu tarz farklı resimleri Van Mour Okulu olarak isimlendirmişlerdir. Ancak günümüzde Van Mour'a atfedilen ya da imzasının bulunduğu tabloların hangilerinin sanatçının elinden çıktığı, hangilerinin Van Mour Okuluna ait olduğu tam olarak kestirilememektedir.

Van Mour hatırı sayılır sayıda resim, gravür ve çeşitli tekniklerde İstanbul resimleri resmetmiştir. Bunlardan günümüze ulaşanlarının büyük bir kısmı İstanbul ve Fransa'da bulunan müze ve koleksiyonlarda sergilenmektedir.



Resim 4. *Jean Baptiste Van Mour, Elçi Alayı, Tuval üzerine yağlıboya, 88,5 x 120,5 cm. (1699 – 1737).*

2.4. Antoine Ignece Melling

Bu kısımda önemli oryantalist ressamları incelerken kuşkusuz Antoine Ignece Melling'i anmadan geçmemek gerekmektedir. Melling, Van Mour gibi Fransız hükümeti isteği üzerine İstanbul'a gelmiştir. Sanatçı çoğunlukla desenler ve gravürlerle Osmanlı şehirlerini resmetmiştir. Resimlerinde olabildiğince sade ve realisttik bir dil kullanan ressam, yaptığı işlerden "Constantinople et des Rives du Bosphore" adlı bir albümde toplamıştır. Bu albüm İstanbul ve çevresini kapsayan en detaylı resimler olması sebebiyle günümüzde önemli bir belge olarak kabul edilmektedir.

Melling aslen Fransa Alsace doğumludur. İstanbul'a gezmek için gelen ressam 1795'de Osmanlı Padişahı III. Selim tarafından Saray'a alınmış ve mimar olarak atanmıştır. Saray'da görev yaptığı süre boyunca yaptığı mimari eserler dışında günlük yaşamı, şehri ve yaşadığı ortamı resmetmiştir. 1803 yılında Paris'e dönen sanatçı yaptığı eskizleri çoğaltmak için bir baskı atölyesi kurmuştur. Osmanlı dönemine ait en eski ve önemli eserler bu dönemde atölyesinde kopya edilmiştir.



Resim 5. *Antoine Ignace Melling, "Tophane Çeşmesi", 49x71, 1819 (Melling'in "Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore" adlı eserinden çıkma taşbaskı gravürdür).*

Bu bölüme kadar incelediğimiz oryantalistler 19. yy. Osmanlı coğrafyasına ilgi duymuş ve çeşitli tarzlarda resimler üretmiş sanatçılar olarak kuşkusuz en çok etki bırakan ressamlar olmuştur. Ancak bu isimlerin dışında çok fazla ressam bu dönem oryantalist resimler yapmıştır. Örneğin Alman ve Avusturyalı oryantalistlerden Rudolp Ernst (1855-1935), Gustav Bauernfeind (1848-1904), Ludwing Deustch (1855-1935), Leopold Carl Müller (1834-1892) en tanınmış olanlarındandır (Germaner-İnankur, 1989: 15). Ayrıca yine bu dönem adından oldukça bahsettiren diğer oryantalist ressamlar ise Philippe Bello (1830-1909), Leonardo De Mango 1843-1930, Gaspare Fossati 1809-1883 ve Salvatore Valeri 1856-1946'dir. Tüm bu ressamlar 19. yy. boyunca oryantalist türde eserler üretmiş ve yaşadıkları dönemde oldukça beğeni kazanmışlardır.

SONUÇ

Osmanlı'nın son dönemlerinde İstanbul'a gelen Oryantalist ressamlar Türk sanatçıların resimsel anlamda gelişmesine sebep olmuştur. İlk olarak bu ressamların atölyelerinde eğitim almaya başlayan ressam adayları ilerleyen dönemlerde Osmanlı'nın teşviki ile Fransa'ya gidip çeşitli okullarda ileri düzeyde eğitimlerine devam etmişlerdir. Bu dönem Fransa'ya Osmanlı'nın teşviki ile gidip resim eğitimi alan ve yurda dönem Osman Hamdi Bey en önemli örnektir. Osman Hamdi Bey Fransa'da eğitim aldığı oniki yıl boyunca sadece resimler yapmakla kalmamış, Arkeoloji, Müzeoloji ve Sanat Tarihi gibi alanlarda da kendini geliştirerek Osmanlı'da ilk sistematik arkeolojik kazıları, ilk müzeleri ve ilerde kurulacak olan Sanayi-i Nefise Mektebi'ni açmıştır. Avrupa'dan önemli bilgi birikimi ve vizyon ile dönen bu sanatçılar kuşkusuz batılı anlamda resim sanatına geçişin temellerini o dönemlerde ortaya koymuşlardır.

17 ve 18. yy'ler da başlayan batılılaşma eğilimi ve bu bağlamda kurulan ilişkiler batılı sanatçıların ve seyyahların ilgisini çekmiş Avrupalı ressamlara yeni bir kapı açmıştır. Batı'dan Osmanlı coğrafyasına gelen ressamlar ilk etapta diplomatların ve sarayın daveti üzerine gelmiş olsalar da zamanla bu alanda oluşan arz ve talep doğrultusunda buraya daha sık gelmeye başlamış ve kendi atölyelerinde resimler yapmışlardır. Günümüzde Osmanlı döneminde saray hayatı, gündelik yaşam, kılık-kıyafet, mimari ve topoğrafi gibi alanlarda görsel anlamda bize yol gösteren bir arşiv oluşturmuşlardır. Bu arşivler tarihçilere, sanat tarihçilerine, araştırmacılara ve zaman zaman da mimarlara yol göstermiştir. 19. yy. ortalarında icat edilen fotoğraf makinesinin yaygınlaşması 19. yy. sonlarını bulana dek tek kaynak olarak kalmıştır.

KAYNAKÇA

Germaner, S. ve İnankur, Z. (1989). Oryantalizm ve Türkiye. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Germaner, S. ve İnankur, Z. (2002). Oryantalistlerin İstanbulu. İstanbul: İş Kültür.

Boppe, A (1998). XVIII Yüzyılda Boğaziçi Ressamları. İstanbul: Pera Turizm Yayınları.

Renda, G. ve İnankur, Z (2014). Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

BÖLÜM 5

ROBERT MOTHERWELL VE LEE KRASNER ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN

Furkan ÖZTEKİN[23]
Prof. Melihat TÜZÜN[24]

GİRİŞ

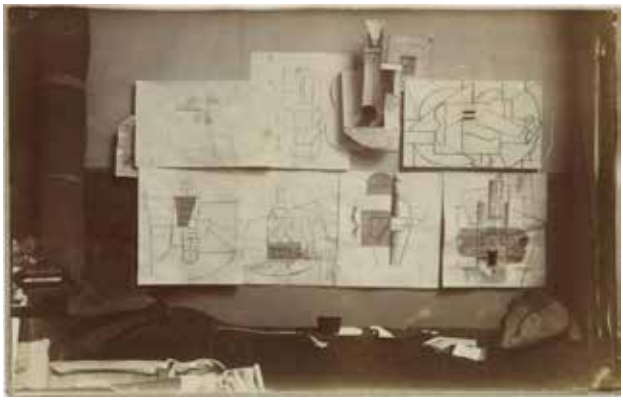
Fransızca kökenli bir kelime olan kolaj, yapıştırma, birleştirme, sabitleme ve bir araya getirme gibi genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde gerçekleştirilen eylemleri kapsamaktadır. Sanatçıların üretimleriyle resim sanatında kendine önemli bir yer edinen kolaj; edebiyat, sinema ve tiyatro gibi birbirinden farklı sanat disiplinlerinde sıklıkla başvurulan bir yöntem olmuştur. İlk başlarda sanatçıların pratiklerini geliştirmeye aracılık eden bir teknik olarak ortaya çıksa da, zamanla kendine ait bir dil ve söylem yaratmıştır. 1910'ların başından bugüne pek çok değişim ve gelişim geçirerek sanat alanında geniş bir külliyata sahip olmuştur.

Kolajın ilk kullanımları 16. yüzyıla kadar uzansa da, sanat akımları arasında ilk kez görünürlüğe sahip oluşu Kübizm akımına dayanmaktadır. Nesneleri çıplak gözle gördüğümüzün ötesinde bir noktaya konumlandırmayı hedefleyen Kübizm, doğası gereği geometrik formların kullanımına sebebiyet vermiştir.

23 Sanatta Yeterlik Öğrenci, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitisü, EDİRNE furkanoztekin65@gmail.com,

24 Prof., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, TEKİRDAĞ

Geometrik form ve parçaların kullanımı da kolaj tekniğini kaçınılmaz kılmıştır. Picasso'nun 1910'ların başında Paris Atölyesi'nde gerçekleştirdiği kağıt kolaj denemeleri akımın bünyesinde kolajın kullanımını arttırmış, Braque ve Juan Gris'in de girişimleriyle kolaj dünyaya tanıtılmıştır. Renklerin yoğun ve yalın bir biçimde kullanımıyla ortaya çıkan Fovizm, kolaja yeni bir soluk getirmiştir. Fovizm akımına bağlı olarak eserler üreten Henri Matisse, renklendirdiği kağıtları cut-out tekniğiyle keserek ilk kolajlarını üretmeye başlamıştır. Sanat hayatının sonlarına doğru tanıştığı bu teknik, Matisse'in üretimlerine ivme kazandırmış ve gelecek nesil sanatçılara ilham vermiştir. 1. Dünya savaşının hemen ardından ortaya çıkan Dadaizm akımıyla beraber kolajın sanat içindeki görünürlüğü artmıştır. Sanatçıların içinde bulunduğu toplumu eleştirel dille ele aldığı, genellikle kağıt kolaj tekniğiyle ortaya çıkan eserler, kolajı sanat akımları arasında öne çıkarmıştır. Aynı şekilde Dadaizm akımının ardından ortaya çıkan Sürrealizm ve Pop Art akımları, basılı görsel dolaşımının artmasından dolayı kolaja olumlu bir yön vermiştir. Kolaj, sadece sanatçıların kullandığı bir teknik olmaktan çıkıp, toplumun içine sızmıştır. Bunda gazete ve dergilerin yaygınlaşmasının etkisi büyüktür.



Görsel 1. *Pablo Picasso, Kâğıt Üzerine Kolaj Denemeleri, Paris Atölyesi, 1912*

1940'ların ortalarına doğru gelindiğinde ise, sanatçıların nesnelerin olağan temsillerinden uzaklaşarak kendilerini sadece renk ve formlarla ifade ettikleri Soyut Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk) akımı ortaya çıkmıştır. Teknik ve ifade olarak oldukça farklı tarzlar içeren bu akım, Amerika'da gelişen ilk akım olma özelliği taşımaktadır. Özgürlüğü ve özgünlüğü kendine referans

alan Soyut Ekspresyonizm, üreten kişinin duygu ve düşüncelerini yansıttığı bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu akıma bağlı olarak eserler üreten sanatçılar arasında Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, Robert Motherwell, Lee Krasner ve Bradley Walker Tomlin yer almaktadır. İki boyutlu yüzey üzerinde ekspresif ifade biçimlerini beraberinde getiren Soyut Ekspresyonizm, boya dışında farklı malzemelerin kullanımını da mümkün kılmıştır. Dolayısıyla kağıt, karton ve bez parçaları tuval yüzeyine dâhil olarak kolaja resimsel bir dil kazandırmıştır.

1. ROBERT MOTHERWELL'İN ÇOK KATMANLI SANATI

1915 yılında ABD'nin Washington eyaletinde dünyaya gelen Robert Motherwell, felsefe, edebiyat ve sanat tarihi gibi birbirinden farklı alanlarda aldığı eğitimlerden sonra sanata yönelmiştir. Sanatsal araştırmaları sırasında varlık düşüncesini savunan filozof Alfred Norh Whitehead ve bazı Fransız sembolist şairlerin eserleriyle tanışma fırsatı yakalamıştır. Bu esinlemeler Motherwell'in zihninde soyutlama alanları açmasına yardım etmiştir (Cohen, 2016). 1940'lı yılların sonunda sanat tarihi dersleri alan Motherwell, New York'a dönerek soyut ekspresyonist sanatçılarla tanışmaya başlamıştır. Dönemin sürrealist sanatçılarından Roberto Matta ile çok sık zaman geçiren sanatçı, Matta'nın desteği ile yeni teknikler denemeye başlamıştır. 1940'ları kapsayan bu dönemde; kolaj, dekolaj, eskiz ve kâğıt üzerine mürekkep gibi birbirinden farklı karışık teknikler denemiştir. Matta ile gerçekleştirdikleri 1941 tarihli Meksika gezisinde Mexican Sketchbook isimli bir eskiz defterine çizimler yapmaya başlamıştır. Ağırlıklı olarak kalem, suluboya ve mürekkep gibi tekniklerden oluşan bu defter, Sürrealist etkiler taşımaktadır. Ayrıca eskizler özünde soyut bir dile sahiplerdir ve Motherwell'in sanatsal üslubuyla dengeli bir kompozisyona yerleşmişlerdir (Cohen, 2016). Sanatçının bu dönemde tuttuğu eskiz defterleri her ne kadar kolaj tekniğine sahip olmasa da, kolajın mantığını çözmesine aracılık etmişlerdir.



Görsel 2. *Robert Motherwell, The Mexican Sketchbook, Mürekkep, Suluboya ve Kalemi, 1941*



Görsel 3. *Robert Motherwell, Greenwich, Connecticut Stüdyosunda, Mayıs 1976*

Robert Motherwell, 1943 yılında katıldığı College of Exhibition sergisinde onun gibi kolaj tekniğiyle çalışan sanatçılar: Henri Matisse, Pablo Picasso ve Kurt Schwitters ile yan yana yer alma fırsatı yakalamıştır. Dönemin öncü etkinliklerinden biri olarak anılan sergide sadece kolaj, dekolaj, asamblaj ve kâğıt malzemesinin ön planda olduğu karışık teknik eserler yer almıştır. (Görsel 2.) Birbirinden farklı üsluplara sahip sanatçıların kullandığı tüm bu teknikler, İkinci Dünya Savaşı'nın geride bıraktığı yıkımla doğrudan ilişkilendirilmiştir. Sanatçılar, pek çok zorluğu beraberinde getiren ve gündelik hayatı derinden sarsan savaş sürecinden sonra kendilerine yeni ifade biçimleri bulmaya başlamıştır. Çalkantılı geçen savaş dönemi sırasında Robert Motherwell, ilk kişisel

sergisini gerçekleştirmek için Peggy Guggenheim'dan teklif almıştır. Bunun üzerine sanatçı, 1944 sonbaharında son dönemin en büyük ve gösterişli sergilerinden biri olarak adlandırılan ilk kişisel sergisini Guggenheim'de açmıştır (Davidson, 2013). Motherwell, sanat alanında ona önemli bir görünürlük kazandıran bu sergiden sonra büyük ölçekli kolaj çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Tüm bu çabalarının sonucunda da, Henri Matisse, Pablo Picasso ve Kurt Schwitters gibi kolaj tekniğinde öncü olarak sayılabilecek sanatçılarının arasında adından söz ettirmeye başlamıştır. Motherwell, kariyerinin sonuna kadar ilk kişisel sergisiyle adının duyulmasına ön ayak olan Peggy Guggenheim'a sonsuza dek minnet duymuş ve hakkını her daim teslim etmiştir (Davidson, 2013).



Görsel 4. *Robert Motherwell, View from a High Tower, Karton Üzerine Karışık Teknik Kolaj, Özel Koleksiyon, 1944-1945*

Robert Motherwell, erken dönem kolaj ve eskizlerinde hem figüratif, hem de soyut kolajlar üzerinde çalışmıştır. Genellikle blok lekeler halinde çalıştığı kolajlarında figürler yerini zamanla saf soyutlamaya, sadece geometrik formların iç içe geçtiği kaotik yapılara bırakmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise geometrik formlar askeri haritalar ve direniş sloganlarıyla birleşmiştir. Böylelikle Motherwell, savaş dönemini kolaj gibi ekspresif bir dile sahip teknikle atlatmış ve gündelik hayatta karşısına çıkan zorlukların üstesinden sanat aracılığıyla gelmiştir. (Görsel 4-5.) 2. İkinci Dünya Savaşı'nın Etkileri Bağlamında Kolaj ve Retrospektif Sergisi Robert Motherwell'in sanat kariyerinin başlaması ve ivme kazanması, 7 Aralık 1941'de Pearl Harbor'a yapılan Japon saldırısının ardından ülkenin İkinci Dünya Savaşı'na girdiği yıkıcı ve çalkantılı döneme denk gelmiştir. Eserlerini böyle yoğun bir dönemde üretiyor

olması da onun sanat pratiğinde ve malzemeye yaklaşımında büyük bir etki bırakmıştır. Sanatçı, ülkenin geçirdiği tüm bu sosyo-politik, ekonomik ve siyasi değişimler bağlamında eserlerini sembolik şiddet ve insani mücadele temaları üzerinden şekillendirmiştir (Robert Motherwell, 1982). Bu temalar özellikle 1943 yılları sırasında başladığı erken dönem kolajlarında güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Yapıştırılan kağıtları kesen, söken ve parçalayıp katmanlar haline getiren Motherwell, modern dünyanın karşılaştığı şiddeti kolajlarında malzeme kullanımı üzerinden aktarmıştır. (Görsel 5.) Hatta Motherwell, kağıt parçalarını agresif bir ruh hali içinde yırtıp yüzeye tekrar yapıştırma eylemini birini öldürmeye benzetmiştir (Robert Motherwell, 1982). Kolaj tekniğine getirdiği bu kavramsal yaklaşım ve bu tekniği içinden geçtiği zor döneme uyarlaması, onu savaş sonrası Amerika sanatında özgün bir üslup olarak tanınmasına katkı sağlamıştır (Davidson, 2013).



Görsel 5. *Robert Motherwell, Collage in Yellow and White, with Torn Elements, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, Kolaj, 1949*

Robert Motherwell kolajlarında, askeri bölgelere ait olduğunu düşündüğümüz yırtılmış harita parçalarını, kana benzeyen yapışkan yapıya sahip kırmızı boyayla bir arada kullanmıştır. Savaş döneminin yıkıcı atmosferine göndermede bulunan bu eserlerdeki form kullanımı ise sonra derece keskindir. Kağıt gibi kırılgan yapıya sahip bir malzeme, Mothwerwell'in travmalarla dolu dünyasında bıçak formuna doğru evrilmiştir. Sanatçının kolajlarından okunan bu şiddetli imge ve izlenimler, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki ruh halini, babasını aniden kaybettikten sonra hissettiği boşluğu ve yaşadığı travmaları doğrudan

yansıtmaktadır. Robert Motherwell, İkinci Dünya Savaşı'nın yanı sıra "Pancho Villa" ve "Alive & Dead" isimli kolajlarında, Meksika Devrimine, insani mücadelelere, fedakarlığa ve ölüme olan yaklaşımına dair atıflarda bulunmuştur (Mattison,2014). 1940'lı yıllarda Meksika'ya gerçekleştirdiği ve sanatla iç içe geçirdiği seyahatler, ona hayatın ne kadar değerli bir olgu olduğunu hissettirse de, savaş dönemi sırasında yaşadığı kötü olaylar onu derinden sarsmıştır. Bu yüzden Robert Motherwell'in kolajlarında yaşam ve ölüm gibi birbirinden tamamen zıt iki kavramın kesişimi görülmektedir. Yaşam ve ölüm arasındaki bu ince çizgi ise, sanatçıya iki boyutlu yüzeylerde form ve renk açısından geniş bir ifade alanı yaratmıştır.

2. LEE KRASNER'IN SOYUT KOLAJLARINA BAKIŞ

1908 yılında Rus Ortadoksu ve Yahudi kökenli mülteci bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen Lena Krasner (sanatçı adıyla Lee Krasner), sanat eğitimini New York merkezli kurumlarda almıştır. 1925'te liseden mezun olduktan sonra Cooper Union Kadın Sanat Okulu'nu burslu olarak kazanmıştır. Ailesinden destek almayıp burslu olarak okumasına rağmen maddi sıkıntılar çeken Krasner, bir dönem garsonluk ve modellik yapmıştır (Wallen, JWA, 2023). Genç yaşında yaşadığı tüm bu zorluklar, sanatçı olarak hayatını idame ettirmesine ve ideallerinin peşinden gitmesine engel olmamıştır. 1930'larda aynı sanat ortamını paylaştığı meslektaşları gibi Works Progress Administration'ın genç sanatçılara sağladığı imkanlarla geçimini sağlamıştır. Franklin Delano Roosevelt'in New Deal Sanat Programı sayesinde Krasner, 1943 yılına kadar WPA'nın Federal Sanat Projesi kapsamında istikrarlı bir şekilde çalışmıştır. Aynı şekilde sanat pratiğini yavaş yavaş şekillendirmeye başladığı bu yıllarda duvar resimlerinde çalışmak büyük boyutlu eserler üretmesine vesile olmuştur (Rose, 1983).



Görsel 6. *Lee Krasner, Springs Stüdyosunda, 1962*

Duvar resimlerinde yoğun bir tempoda çalışmaya devam ederken sanat pratiğini desteklemek için Almanya'da hem sanatçı hem de sanat eğitmeni olarak tanınan Hans Hofmann'dan eğitim almaya başlamıştır. Krasner bu dönemde modernizmden etkilenip geleneksel sanat tavrından uzaklaşmıştır. Bu yaklaşım sayesinde resimlerinde kübist etkiler ortaya çıkmış ve yeniliklere açık hale gelmiştir (Rose, 1983, s:62). Kısa bir süre sonra atölye hocası olan Hofmann'ın sanat pratiğine yakın bir üslup olan soyut sanatla tanışmıştır. Soyut sanat akımıyla yakından ilgilenmeye başlayan Krasner, American Abstract Artist isimli sanatçı grubuna katılarak eserlerini sergilemek için ilk adımlarını atmıştır. Tüm bu çabaları sayesinde bir kadın sanatçı olarak New York sanat ortamında adından söz ettirmeyi başarmıştır (Taylor, 1990). Takip eden yıllarda dönemin soyut ekspresyonist ressamlarından Jackson Pollock ile tanışan Krasner, hayatında yeni ve zorlu bir yola girmiştir (Hobbs, 1993, s:19). 1945 yılında hayatlarını birleştirmeye karar veren çift, şehir merkezinden uzaklaşarak Long Island'da bulunan Springs, East Hampton'a taşınmışlardır. Krasner, eşi Jackson Pollock'u sanatçı Willem de Kooning, hocası Hans Hoffman ve Sidney Janis ile tanıştırmıştır. Bu birlikteliklerden önemli iş birlikleri doğmuş ve Pollock'un kariyerini olumlu açıdan etkilemiştir. Aynı zamanda Krasner, Pollock'u dönemin önemli sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg ile tanıştırarak eşinin sanat hayatında yeni bir dönem açmıştır. Fakat tüm bu katkılarına rağmen, Lee Krasner'in sanatsal üretimi, o dönemde oldukça ses getiren Jackson Pollock'un gölgesinde kalmıştır. Soyut ekspresyonizm akımına yaptığı katkıları uzunca bir süre görünür olamamıştır (The Art's Story, Lee Krasner, 2023).



Görsel 7. *Lee Krasner, Palingenesis, Karışık Teknik Kolaj, 1971*

Krasner, Pollock ile Long Island, Springs yakınlarındaki ahşap atölyede geçirdiği süre boyunca sessizce sanat pratiğini geliştirmeye başlamıştır. (Görsel 6.) Bu dönemde soyut formlar aracılığıyla oluşturduğu resimleri Soyut Ekspresyonizm akımına en önemli katkıları arasında kabul edilmiştir. Krasner ve Pollock'un 11 yıl süren evliliği, Pollock'un geçirdiği trajik bir araba kazasıyla sona ermiştir. Pollock'un ani vefatından sonra Krasner, ömrünün geri kalanını Pollock'un ses getiren sanatını gelecek nesillere aktarmaya ve onun mirasını korumaya adamıştır. Tüm bunların yanı sıra soyut sanat pratiğini geliştirmeye ve bu bağlamda deneysel üretimler gerçekleştirmeye devam etmiştir.

Lee Krasner, 1950'lerin başında atölyesinin duvarlarına astığı resimlerini yere indirerek makas yardımıyla kesmeye başlamıştır (Rose, 1983). 1951 yılında Betty Parsons Galeri'de gerçekleşen sergisinde sadece iki resim hariç tüm resimlerine kesik ve yırtık tuval bezi parçalarını eklemiştir. Böylelikle Krasner, sanat hayatının ilk kolajlarını üretmeye ve akabinde sergilemeye başlamıştır. Genellikle büyük ölçekte çalıştığı kolajları için duvara bez geren sanatçı, bazen kendi resimlerinden bazen de buluntu materyallerden kestiği parçaları bezin üzerinde geçici olarak konumlandırmıştır. (Görsel 8.) Parçalı ve değişken olasılıklar bulunduran yüzeyde birbirinden farklı kompozisyonlar deneyerek parçaların yerine karar verdiği anda onları yüzeye sabitlemiştir. (Görsel 7-8.) Bir sonraki adım olarak ise bez yüzeyine yapıştırdığı parçalara renkli boyalarla müdahale etmiştir. Aynı zamanda bu dönem, Krasner'in tuvalden uzaklaştığı ve daha özgür yüzeylerde denemeler yaptığı bir dönemdir. Tüm bu meşakkatli üretim sürecinin sonunda Krasner, yıllar sonra Kolaj Resimler (Collage Paintings) olarak anılacak olan eserlerinin temellerini atmaya başlamıştır.



Görsel 8. *Lee Krasner, Imperfect Indicative, Tuval Üzerine Kolaj, 198 x182 cm, 1976*

"*Krasner'in* dönemi için benzersiz olarak görülen kolaj resimlerinde yer alan soyutlamalar, ilk başlarda bitki ve organik formları anımsatmıştır. İlerleyen yıllarda ise bu formlar bazen soyut manzaralara bazen de hislerin büyük ölçüde yer kapladığı kavramlara doğru *evrilmiştir. Form ve içeriğin yanı sıra sanatçı, birbirinden farklı malzemeler kullanarak zengin dokular elde etmeye başlamıştır. Bu dokular, kolaj resimlerine derinlik etkisi katmış ve yüzeysel olmalarını engellemiştir.*" (Haxall, 2008, s:20-27)

Ekspresyonizm akımı kapsamında üretilen kolajların ortak noktası olan, agresif olarak tanımlanabilecek kesme ve yırtma eylemleri, Krasner'in kolajlarında da sıklıkla görülmüştür. Bu eylemler agresif olduğu için Krasner'ın sanatsal ifadesini somutlaştırmış, ona büyük bir özgürlük alanı açan kolajlar sayesinde açık ve koyu renklerin, sert ve yumuşak çizgilerin, organik ve geometrik şekillerin zıtlıklarını keşfetmiştir (Rose, 1983). 1951 yılından 1953'e kadar ürettiği küçük ve orta ölçekli kolajların tamamında daha önceden yaptığı figüratif resimlerden parçaları kullanmıştır (Rose, 1983, s:59). Bu parçaları genellikle etkisini sevmediği ya da içine sinmeyen desen ve çizimlerinden koparmıştır. Bunların yanı sıra Jackson Pollock'un attığı ve sergilemek istemediği resimlerinden parçaları da kolaj resimlerine dahil etmiştir. (Görsel 9.) 1950'lerden bu yana pek çok sanat tarihçisi, Lee Krasner'in neden eşinin kenara attığı resimlerinden parçaları resimlerinde kullandığı konusunda farklı açıklamalar getirmiştir (Hobbs, 1993, s:26).



Görsel 9. *Lee Krasner, To the North, Tuval Üzerine Kağıt Kolaj ve Yağlı Boya, 148 x 162 cm, 1980*

1955 yılında gelindiğinde ise Krasner, daha büyük boyutlu kolajlar üzerinde çalışmaya başlamıştır. Çoğunlukla bez üzerine çalıştığı kolaj resimleri tuval ve ahşap gibi daha dayanıklı yüzeylere sabitleyerek sergilenmelerini kolaylaştırmıştır (Rose, 1983, s:87). Sanatçının etkili bir dile sahip büyük boyutlu kolaj resimleri New York'ta bulunan Stable Gallery'de küratör Eleanor Ward tarafından sergilenmiştir. Bu eserler, o dönemde Clement Greenberg haricindeki sanat eleştirmenleri tarafından yeterince onay alamamıştır (Rose, 1983, s:93). Fakat bu durum, Pollock'un vefatından sonra değişmiş, Krasner'in kolajı ustalıkla kullandığı eserleri pek çok sergi ve retrospektifte yeniden görünür olmuştur. İlk kişisel sergisini 1965›te Londra›daki Whitechapel Gallery'de ve 1975'te Whitney Museum of American Art'ta açılan Krasner, 1984 yılında, MoMA'daki ilk geniş çaplı retrospektif sergisi açılmadan birkaç ay önce vefat etmiştir.

SONUÇ

"*Robert Motherwell ve Lee Krasner Örnekleri Üzerinden Çağdaş Sanatta Soyut Kolaj*" isimli bu çalışma, Soyut Ekspresyonizm akımına bağlı eserler üretmiş, New York doğumlu iki sanatçı olan Robert Motherwell ve Lee Krasner'in soyut kolajlarına biyogragfik bir bakış geliştirmeyi amaçlamıştır. İlk olarak sanat pratiği II. Dünya Savaşı sırasında şekillenmeye başlayan Robert

Motherwell'in 1940 ile 1950 yılları arasında ürettiği kolaj çalışmaları incelenmiştir. Bu incelemenin sonucunda, kolaj tekniğinin Robert Motherwell'in sanat pratiğinde belirleyici bir unsur olduğu ve gündelik hayatta yaşadığı sıkıntıları sanat aracılığıyla aştığı görülmüştür. 1940'lardan itibaren gündelik hayatının bir parçası haline gelen ve her daim deneysel bir yaklaşım benimsediği kolaj, Motherwell'in sanat pratiğinin olgunlaşmasına yardımcı olmuştur. Gerçekleştirdiği dünya seyahatlerinden ve yaşadığı öznel deneyimlerinden referansla yaşam ve ölüm, sanatçının odaklandığı ana kavramlar arasında yer almıştır. Sürrealist etkilerle başladığı ve çeşitli kavramlardan beslendiği bu yolculuk, sanatçının günümüzde en önemli soyut ekspresyonist sanatçılar arasında anılmasını sağlamıştır.

Aynı şekilde Lee Krasner'in de 1950'lerin başlarında üzerinde çalışmaya başladığı kolajlarının biyografik öğeler barındırdığı görülmüştür. Krasner'in erken dönem kolajlarındaki soyutlamalar, bitki ve ağaç gibi doğaya ait formları ödünç almıştır. İlerleyen dönemde kolaj üzerinde yoğunlaştıkça tekniğini geliştiren sanatçının soyut kolajları, tanımlaması güç manzaralara ve değişken hislerinden beslenen keskin formlara doğru evrilmiştir. Soyut Ekspresnonizmin dinamiğini oluşturan kesme ve yırtma gibi ekspresif eylemlerin Krasner'in yüzeye olan hakimiyetini güçlendirdiği kanısına varılmıştır. Ayrıca sanatçının uzun yıllar duvar resimlerinde çalışması sebebiyle büyük ölçekte resimleri tercih ettiği görülmüştür. Sanatçının biyografisi detaylı incelendiğinde Jackson Pollock ile olan evliliği sebebiyle sanatının gölgede kaldığı sonucuna varılmıştır. Fakat Pollock'un vefatından sonra Krasner'in kendi sanatına odaklandığı, bunun sonucunda da daha fazla eser üreterek dönemin önemli Soyut Ekspresyonist sanatçılarının arasına girdiği görülmüştür. Sonuç olarak Robert Motherwell ve Lee Krasner örnekleri üzerinden incelenen soyut kolaj, sanatçıların içinde bulundukları dönemin koşullarından etkilenmiş ve üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen geçerliliğini korumuştur. Aynı şekilde deneysel teknikleri de bünyesinde barındıran ekspresif dile sahip soyut kolajlar, gelecek nesil sanatçılar ve özgün sanat üslupları için örnek teşkil etmiştir.

KAYNAKÇA

COHEN Alina, Robert Motherwell And The Preservation Of The Past, Forbes, 2016

COTTER Holland, A Painter's Cut-and-Paste Prequel, NY Times, 2013

CRITICAL Abstract, Robert Motherwell: Early Collages, Abstract Critical, 2013

ÇARMIKLI Banu, New York'da Sonbahar Sergileri, 2013

DAVIDSON Susan, Robert Motherwell: Early Collages, Guggenheim, 2013

GLASER, Bruce. "Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner." Arts Magazine 41, Nisan, 1967.

HAXALL, Daniel, "Collage and the Nature of Order: Lee Krasner's Pastoral Vision", *Woman's Art Journal,* Vol. 28, No. 2 (Sonbahar- Kış 2008)

HOBBS, Robert, *Lee Krasner*. New York: Abbeville Press, 1993

JANIS Sidney, *Abstract and Surrealist Art in America*, 1944.

KAVRAKOĞLU, Çağdaş Sanatta Varış, 75 I Soyut Sanat 3, 2014

KRASNER Lee, National Museum of Women in the Arts, 1908–1984

MATTISON Robert S, Robert Motherwell: Early Collages, CAA Reviews, 2014

MEDIA Markets, Robert Motherwell: Early Collages, Now Open ,Markets Media, 2013

ROSE, Barbara. Lee Krasner: A Retrospective. New York: The Museum of Modern Art, 1983.

ROSE Barbara, Krasner/Pollock: A Working Relationship (1981), and Lee Krasner: A Retrospective (1983), and The Long View. Film (1978).

TAYLOR Robert, Lee Krasner: Artist in Her Own Right." Boston Globe, 18 Mayıs, 1990

WALLEN Joellyn, JWA (The Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women), 2023

BÖLÜM 6

TECHNICAL REPORT: THOUGHTS ON A MONOCHROME SYMPHONY[25]

Hande ÇİL
Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzecilik YL Prog. Öğr.

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Hikmet AYDINGÜLER
İstanbul Topkapı Üniversitesi, Plato Meslek Yüksekokulu

Doç.Dr. Burak BOYRAZ
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

Dear Burak,

Red color represents life and lifetime. So what does blue represent? While everyone continues to think about this, art guides our vision. Each of us hears and feels as an artist and we continue to live with art.

Drive us to art, let's create life and lifetime together...

Prof. Tomur ATAGOK
Academician, Artist
Yildiz Technical University, Retired Lec.
02 June 2022

25 This chapter was written within the scope of the *General Research Project* with the code *SBA-2023-5760* supported by *Yildiz Technical University (YTU), Scientific Research Projects Coordination Unit*.

INTRODUCTION

This chapter has been written as part of a scientific research project carried out by the authors. It has an approach that explains the new paintings produced by the content project executive, Burak Boyraz, with reference to the French artist Yves Klein (1928-1962).

To summarize the project production phase; Burak Boyraz symbolizes infinity, just like Y. Klein, with his circle canvases and brushstrokes that do not hesitate to go beyond the surface. In this respect, blue monochromes are conscious and concrete references to the efforts of Y. Klein. And yet, "*Pages from My Blue Book*" (virtual exhibition featuring the same paintings. See. *Picture 10*) and "*Curiosity & Doubt*" (the name the artist uses for the paintings series produced within the scope of the project) represent the recent pictorial adventure of B. Boyraz, while doing so, from the history of art. It would not be wrong to say that there are monochrome symphonies containing references.

From this point of view, first of all, a conversation about the artist and the paintings he produced within the scope of the project was included in the sub-title. Then, pictures were presented to the paintings produced.

CURIOSITY & DOUBT

Hande Cil: Within your new paintings called "*Curiosity & Doubt*", you welcome your visitors with mostly monochrome stains. Why does your paintings bear this name?

Burak Boyraz: We show similarity with the species before ourselves. Our overlapping aspects in terms of our behavior, common reflexes that we display in the face of events. However, we have a different and privileged feature. Yuval N. Harari points out, we have a voluminous brain. This gives us mental strength to ensure our vital needs. Considering the historical process, the elimination of our nutritional and shelter needs was entirely driven by the guidance of this force. Our social skills have been enriched by communication methods that have been passed down from generation to generation. Our tools and equipment inventories have reached an endless and immense depth. It was the

knowledge that played the leading role in this whole process. It accelerated our adventure in the time ruler. For this reason, it had a clear priority in the relevant studies and research. However, when I talk about the progress made thanks to the information, I think that it should not ignore the two shares that accompany it. Curiosity and Doubt. These are the elements that grind the pursuit of knowledge and make observations. So I respect them. I want to show my respect for them on the occasion of my new paintings.

H.C.: So why Blue?

B.B.: I studied and researched the French artist Y. Klein. Anthropometry works were my favorite ones. The beginning of my monochrome adventure was the blue works that I placed in my previous exhibition (*Imaginary Motion, Yildiz Technical University, Historical Cistern, 2022*) and produced inspired by it. They helped me to adopt and use the color in question. On the other hand, there are some meanings expressed by blue. It primarily symbolizes loyalty in emotionally reassuring. We are talking about curiosity and doubt, so we touch two questioning facts. The act of inquiry is the first step in the search for reality. Blue also represents a commitment to reality. These and similar situations are the main reasons why I prefer blue.

H.C.: What would you like to say for your compositions?

B.B.: I was originally producing compositions with power and certain stages in itself. However, as time progressed, this situation changed. The reason for the change is of course my readings, my research and the museums and exhibitions I have visited. I would like to state that I have studied the compositions of *Mübin Orhon* (1924-1981), *Mehmet Gün* (1954-2014) and *Tracey Emin* (1963) before the "Curiosity and Doubt" paintings.

Now I prefer more simpler images. I produce for to be happy. I can say that I have completely bent in this direction. Thick paint layers, textured surfaces and liquid effects. I left it all behind for "Curiosity and Doubt". I just tried to reflect the two facts that I internalized. In doing so, I used the stains as my alphabet and the canvases as my daily pages.

H.C.: Can you enlighten your visitors about your motivation resources?

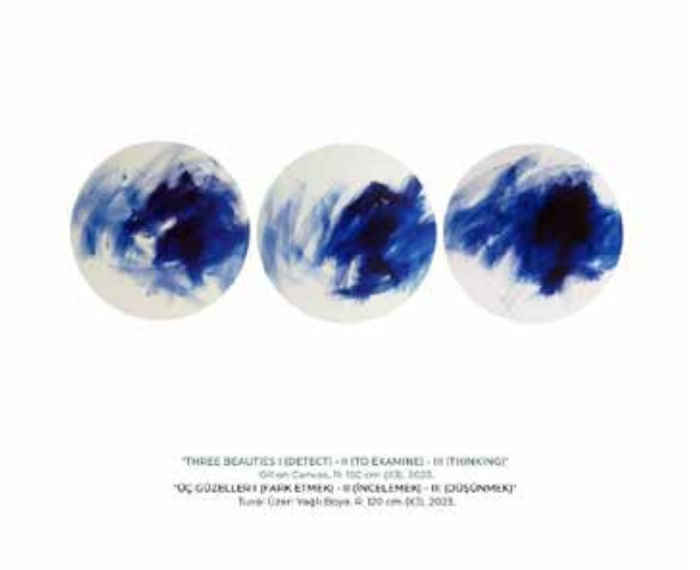
B.B.: I produce it for "being me" to express myself. I produce it to share my thoughts and get feedback from art lovers that I meet on the occasion of my exhibitions. I also strive for understanding and learning. I have intense emo-

tions at the point I came from. I'm excited. Because every picture and every exhibition encourages me to do more. I can use similar expressions for my immediate environment. My family, students, friends and institution. Art has had a positive effect on me throughout my life. So they are the motivational sources of my "Curiosity and Doubt" process.

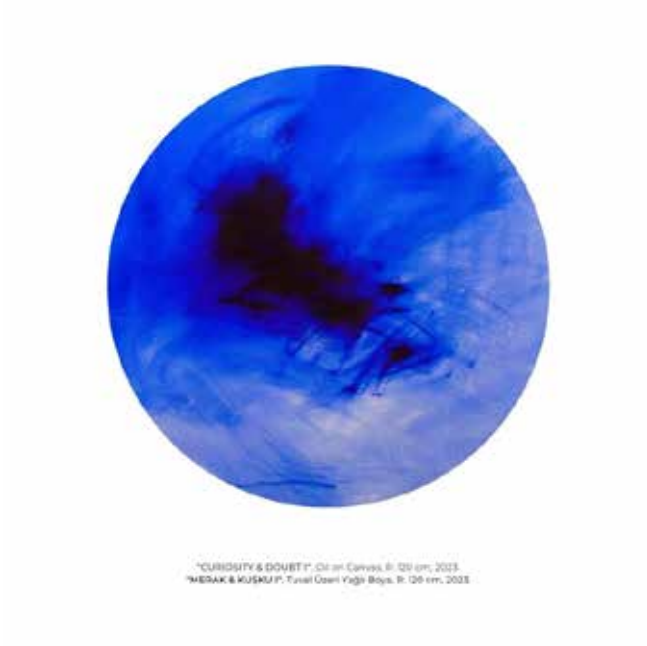
PAINTINGS PRODUCED WITHIN THE SCOPE OF THE PROJECT

First of all, ten (10) paintings were produced within the scope of the project. All of these art works are monochrome. The preferred color for the monochrome style is blue. The paintings produced with this color, which is preferred to refer to Y. Klein, have circular compositions. The paint type used is oil paint. In addition, canvases measuring 120 cm were used in all of the paintings. After the first ten paintings were produced, two (2) 100 x 70 cm compositions were prepared. Waste materials are also included in these compositions.

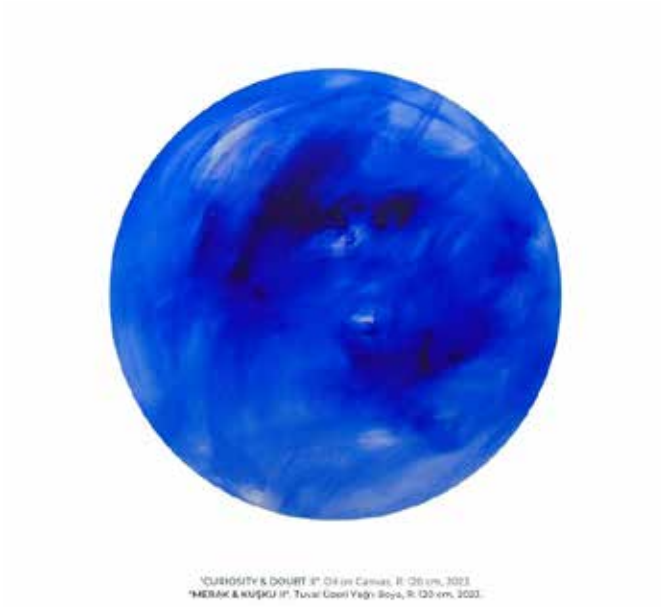
Images of the paintings are below.



Picture 1. "THREE BEAUTIES I (DETECT) - II (TO EXAMINE) - III (THINKING)", Oil on Canvas, R: 120 cm (X3), 2023.



Picture 2. "CURIOSITY & DOUBT I", Oil on Canvas, R: 120 cm, 2023.



Picture 3. "CURIOSITY & DOUBT II", Oil on Canvas, R: 120 cm, 2023.



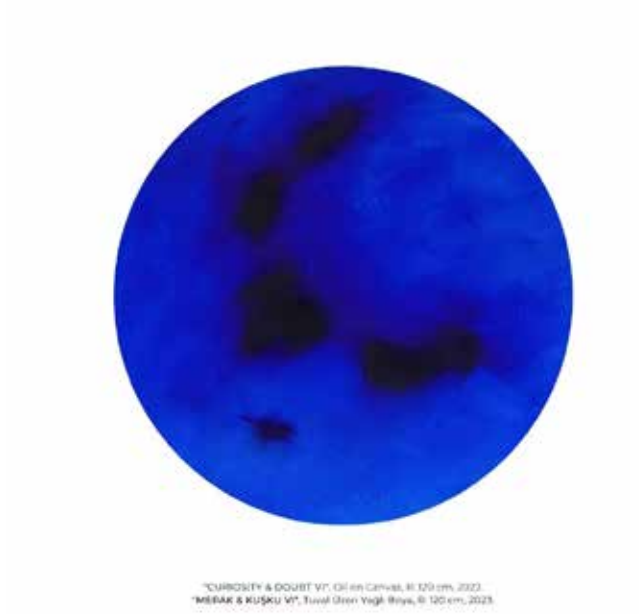
Picture 4. "CURIOSITY & DOUBT III", Oil on Canvas, R: 120 cm, 2023.



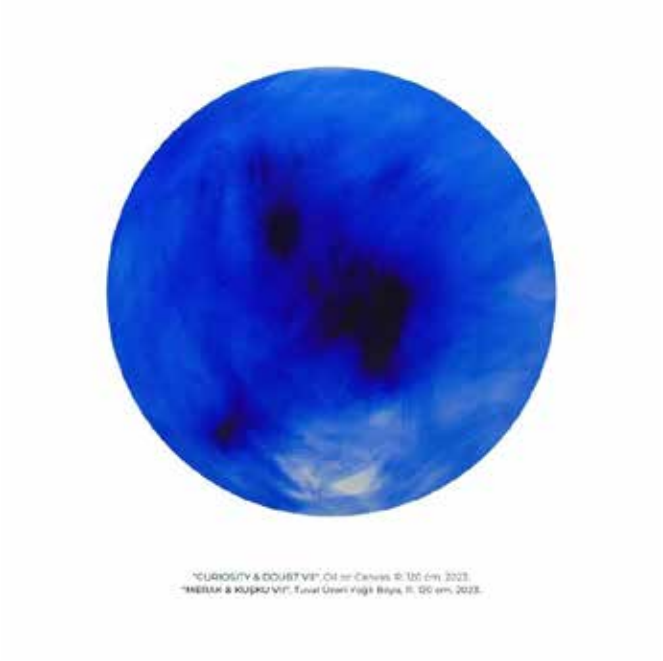
Picture 5. "CURIOSITY & DOUBT IV", Oil on Canvas, R: 120 cm, 2023.



Picture 6. "CURIOSITY & DOUBT V", Oil on Canvas, R: 120 cm, 2023.



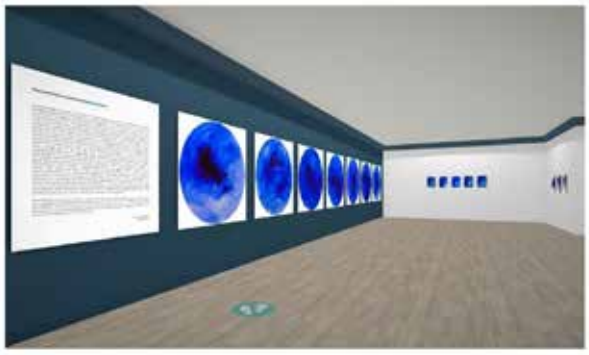
Picture 7. "CURIOSITY & DOUBT VI", Oil on Canvas, R: 120 cm, 2023.



Picture 8. "CURIOSITY & DOUBT VII", Oil on Canvas, R: 120 cm, 2023.



Picture 9. TWO ART WORKS USING WASTE MATERIALS: "ICON", Mixed on Canvas, 100 x 70 cm, 2023. (Left) & "COUNTER MOTION",



YOU CAN SCAN THE QR CODE FOR THE VIRTUAL EXHIBITION ON THE ART WORKS
"PAGES FROM MY BLUE BOOK".
YAPITLARA DAİR SANAL SERGİ İÇİN KAREKODU TARAYABİLİRSİNİZ
"MAVİ KİTABIMDAN SAYFALAR".

Picture 10. YOU CAN SCAN THE QR CODE FOR THE VIRTUAL EXHIBITION ON THE ART WORKS: "PAGES FROM MY BLUE BOOK".

CONCLUSION

Within the framework of the research, firstly, a biographical analysis of Y. Klein was made. Then his selected works (monochrome and anthropometry) were observed. The findings obtained through literature review and observations were first written down. Thus, a literary resource (An Article, See. *Yves Klein: An Actual Review of His Anthropometries and Monochromes*) was created. (A part of the bibliography for the article is given at the end of this text).

Afterwards, the artistic production phase started. At this stage, the paintings mentioned above were produced. A virtual exhibition was also created for these paintings, which were presented through a technical report. In order to access the virtual exhibition in question, the QR code in *Picture 10* can be scanned.

BIBLIOGRAPHY[26]

Arsava, F. (1999). "Avrupa Birliği Anlaşması-Değişiklik Prosedürü". Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 54(01), 7-21.

Balseçen, H. (2018). "Yves Klein'ın Antropometrilerindeki Bedenler". Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 8(2/1), 12-20.

Banai, N. (2014). Yves Klein, London: Reaktion Books.

Gökgöz, Z. (2023). "Duchamp ve Mitsel Söylem". Belgü, Özel Sayı, 371-382.

Güçhan, A. (2013). "Popüler Kültür Çalışmaları Işığında Pop Art". Selçuk İletişim, 3(2), 23-29.

Jeanroy, A. (2013). Yves Klein, Claude Paret, The Memorial, an Architectural Project. Minneapolis: University of Minnesota.

Kılınç, B. (2014). "Yeni Gerçekçilik ve Luchino Visconti: Sinema Tarihine Yeniden Bakmak". Atatürk İletişim Dergisi, (7), 39-58.

Kıraç, S. & İlhan, B. (2010). "Avrupa Birliği Oluşum Süreci ve Ortak Politikalar". Milli Eğitim Dergisi, 40(188), 191-201.

Koç Altuntaş, S., Ertas Besır, S. & Dereli, B. (2021). "Bauhaus Dönemi Işığında Mobilya Atölyelerinin İncelenmesi". Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 30(2), 195-206.

Mercin, L. & Alakuş, A. O. (2005). "Sanat Eleştirisi ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi". Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, (5), 36-46.

Oğuz, D. (2015). "1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş". Yedi, (14), 67-76.

Ruhberg, K. & K. Honnef, M. Schneckenburger, C. Fricke (2000). Art of The 20th Century. Germany: Taschen.

Selçuk, E. (2021). "Marcel Duchamp Bir Günahkâr Mı?". Erciyes Akademi, 35(1), 245-260.

Weitemeier, H. (2001). Klein, Germany: Taschen.

26 The list of publications studied during the production phase of the art works. The expanded version of this bibliography was used in the article of the research.

7. BÖLÜM

PLASTİK SANATLARDA SANDALYE NESNESİNİN TEMSİLİYETLERİ

Nurdan ÇOŞKUN[27]
Doç. Ayhan ÇETİN[28]

1. SANDALYENİN TARİHÇESİ

İnsanoğlu oturma ihtiyacını karşılayabilmek adına taş ve ağaçtan günümüzde kullandığımız sandalyeye benzer formda çeşitli mobilyalar yapmıştır. Gereksinimlerin arttığı ve yapım araçlarının ve daha sonra da makinelerin gelişimiyle mobilyaların da çeşitleri artmış ve gelişmiştir. Her çağda sanatçılar ve zanaatkarların kendi becerileri, estetik görüşleri ve düşünceleriyle mobilyalar yapılmıştır. Kültürel yapının temel göstergelerinden biri olan mobilyalar, farklı kültür, işlev ve zaman dilimlerinde, toplumların yerleşik hayata geçmeleriyle birlikte sadece ihtiyaçlarını karışlamak adına değil sosyalleşmenin de beraberinde getirdiği bir olgu olarak karşımıza çıkar. [29]

Eski Mısır'dan Yeni Krallık dönemine kadar ölçüsü ve biçimleriyle günümüz oturma mobilyasına benzer özellikler gösteren örnekler bulunmuştur. Ağaçtan yapılmış bu mobilyalar daha sonra fil gibi hayvan figürleriyle süslenmiştir. İlk önce kare ayaklı, kemer destekli katlanır tabureler daha sonra

27 Yüksek Lisans Öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Edirne

28 Doç., Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Edirne

29 Kurtoğlu, 1986, Sever, 2019

bu tabureler gelişerek günümüzde kullandığımız sandalye biçimini almıştır. Gotik dönemle birlikte bu mobilyalar daha süslü ve işlemeli bir hale gelmiştir. XIX. Yüzyıl ortalarına doğru ağaç işleme makineleri bulunmuş, o döneme kadar saray ve çevresinin mobilya gereksinimi, sosyal değişimler ve ekonomik gelişmelerle geniş halk kitlelerine ulaşmaya başlamıştır. Rahatlık, uyum denge gibi niteliklere sahip sandalyenin XIX yüzyılında, Avusturya, Fransa ve İtalya'da sürekli üretim mobilyası olarak seri üretimin yapımına başlanmıştır. Günümüzde, dayanıklı, ucuz ve standart tipte mobilyalar üretilmektedir. [30]

Toplumda oluşan hiyerarşik düzenle birlikte mobilyanın işlevselliğin yanında biçim de önemli bir hale gelmiştir. Üretim-tüketimin arttığı ileri endüstrileşmiş toplumlarda bir yandan eşyalarla sembolik ve anlamsal bağ kurulmaya çalışılmıştır. Modern tüketim toplumlarında mobilyaların işlevselliğinin yanında, yansıttığı anlamında önem kazandığı görülmektedir. Sandalye, bank ve taburenin özellikleri tanrısallığın veya beli bir sınıfın simgesi olmuştur. Krallar, psikozlar gibi önemli kişiler daha süslü teknik ve estetik yönden zengin tahtlarda otururken, halk ya yerde bağdaş kuruyor ya da daha sadece sandalyelerde oturmuşlardır. Antik tiyatrolarda gördüğümüz taştan kesilmiş banklar da buna bir örnektir. Bir sandalyeye oturmak batılılaşmanın simgesi haline gelmiştir. [31]

Sandalye evriminin bu kadar hareketli olmasının sebebi, diğer canlılara göre insanların ihtiyaçlarını giderme ve oturma eylemini gerçekleştirme isteğidir. Taş ve ağaçtan başlayan bu evrim, teknoloji ile çeşitlenmiş, işlevsel ve en önemli mobilyalardan biri olmuştur. Malzemesi, rengi ve dokusu değişen sandalyenin çeşitlenerek mekanlara anlam kattığı görülmektedir. Oturup dinlenmeye ihtiyaç duyan insan için sandalye, insanın kendi ölçeğinde kurulmuş bir çevreye benzer.[32]

2. İŞLEVSEL BİR NESNE OLARAK SANDALYE KULLANIMI

Sandalyenin üretiminde aracı olan el ortadan kalkmış ve artık seri üretime geçilmiştir. Sandalye tek tiptir, tipik, biçimsel olarak yerleşmiştir ve oturmuşluk gösteren bir simgedir. Tek bir biçime dönüşen bu nesneyle birlikte estetiğin

30 Sever, 2019, Kurtoğlu, 1986

31 Güven, 1995, Sever, 2019

32 Sever, 2019

boyutu, işlevin estetiği ve estetiğin işlevi olarak ikiye ayrılmıştır.[33]

Her değişen koşula rağmen sandalye, oturmak için yapılmıştır. Arkalığı, oturma yeri olmalı ve ayakları yere basmalıdır. ‘’Üretim tarihi estetikle tasarım arasındaki ilişkinin simgesel şiir derlemesi olan sandalye, görünüşün işleve karşı önemli bir üstünlüğe sahip olduğu duyarlı biçimler üreten her sanayinin nesnesidir.’’ Estetik anlayışı bu nedenle, şeyin dış görünüşü değil, şeyin maddesel yapısına sızmıştır. [34]

Sandalyenin koltuğa evrilmesi, yapısal, yerel değişikliklerin ve özellikle insanların rahata düşkünlüğü olmuştur. Rahatça oturmak sandalyenin ilk ve temel işleviymiş gibi görünür. Sandalye yalnızca bir nesne, bir mal, bir makine ya da el yapımı değil aynı zamanda bir iletişim ve ilişki öğesidir. Otomobille birlikte, modern ve çağdaş maddi kültürünün en çok tasarlanan, incelenen ve üretilen nesnesidir. Sandalyenin biçimi, evin sosyalliğine, konuşmaya, rahatlamaya, yemek yemeye aynı zamanda simgesel değerine, tarihine ve sanatsallığını anlamak için temel önemdedir. Sandalye, onu çevreleyen ruhsal ve kültürel bir yaralanma alanında öğelerin sonsuzluğuyla bir kök ilişkileri bütününe bağlıdır. Aynı zamanda sandalye, bir tasarım nesnesi olduğu gibi, farklı yapılardaki değerleri melezleştiren bir genel estetiğe katılmıştır.[35]

Oturmuş olmak, geçici ve anlık olarak vücudun sabit kalmasını sağlar. Sandalyede bacaklar ve belden yukarısı dikey, kalçalar ise yatay durumdadır. Oturmuş olan vücut, daha sonrasında olacak olaya, önceden hazırlanmış olur. Masanın etrafında dört ya da altı sandalyenin bulunması, düzen, simetri, demokrasi gibi düşünceleri simgeler. Masadaki yerlerin dağıtımı, görgü kuralları, toplumsal geleneklerle birlikte karar verilir ve bu yerler dinlenme, öğrenme, anlama arzusu verir. Başköşeye oturan kişi bir öğretmen olabilir, ev sahibi olabilir, bir büyük olabilir ve bu sayede hiyerarşi oluşturulur. [36]

Felsefe, tanrıbilim gibi düşünce sistemleri hareketsiz birer yolculuklardır. Öğretmenler ve kürsüler ile bilgi aktarımı günümüzde de devam etmektedir. Kürsü, profesöre aittir ve artık onun bir simgesi haline gelmiştir. Aristoteles ile Batı düşüncesinin ilk bilimsel verileri aktarmak için, yazı tahtası, kitap, kâğıt, sıra ve sandalyeyle birlikte oturmuş dinleyicilere ihtiyaç duymuştur. Aristote-

33 Francalanci, 2012
34 Francalanci, 2012
35 Francalanci, 2012
36 Francalanci, 2012

les'in benimsediği bu yöntem, halen akademide, amfilerde kullanılmaktadır. Her öğretim, oturmuş, bir katılımcı ve dinleyiciyi ister. Sandalyeyi, düşünce ve araştırmak ile bağdaştıran Barthes şöyle yorumlamıştır; ''Bir an vardır ki bilinen şey öğretilir, ama hemen sonra bilinmeyen şeyin öğretildiği bir başka an gelir: bunun adı araştırmaktır. Bunun anlamı sandalyeden kalkmak ve bilinmeyene doğru yola koyulmak demektir.''[37]

Siyasal ve kültürel etkileşimi sağlayan diyalog, birilerinin diğerlerinin karşısına oturmasıyla başlar. Konuşan kişi ile dinleyen kişi bilgi, veri ve gösterge alışverişi içerisinde olur. Konuşan dinleyen, öğretmen ve öğrenci, karşılıklı bir sorgulama halindedir. Konuşan ile dinleyen, yüz yüze bakar bir haldedir ve bu diyalog bir aracısız olmaz, çalışma masası gibi bir masaya ihtiyaç duyar çünkü her masa anatomiktir. Örneğin bir görüşme sürecinde, masaya oturmak çatışmanın ya da diyaloğun çözüme yönelik olmasını etkiler. Masanın çevresinde oturmak siyasal bir varlığı anımsatır. Yalnızca oturmak, oturana bir uygarlık ya da yerleşik bir yapı atfeder. Saymanları, düşünürleri, edebiyatçıları ya da papa gibi figürleri, biz oturmuş olarak hayal ederiz.[38]

Burjuva sınıfı sandalyeler üstünde, onun toplumsal değişmezliğini gösteren, portre, resim ve fotoğraf için pozlar verir. Bir mobilya üstünde hareketsiz durarak poz veren iktidar sınıfı, etten ve endüstriyel olan tek bir parçada bütünleştirerek bunu anıtsallaştırır. Vücudun bacaklarıyla sandalyenin bacakları, kollarla sandalyenin kolçakları, kalçalarla sandalyenin oturak kısmı ve sırtla sandalyenin arkalığı benzer. [39]

Bir mekânda, özellikle bir iç mekânda herhangi bir insanın olduğuna yönelik bir iz, araya girmezse, her sandalye ölümle ilgili öteki nesnelerin yanında sonsuz bekleyiş içindeymiş gibi dramatik, çoğunlukla boş ve cisimsiz olmaya zorlanmış gibidir. Bir sandalye, herhangi bir mekânda tek başına var olamaz. Yemek masası, çalışma masası gibi diğer eşyalarla birlikte işleviyle var olmak ister. Zanaatkar ve tasarımcı tarafından sandalye, her zaman bir mekân içerisinde düşünülür. İç mekânda sandalye, alışkanlık, gelenek ve görenekleri temsil eder ayrıca aile tipolojisini de yansıtır. Sandalye ihtiyaca göre ölçülü kaymalarla hareket eder ve en sonunda tekrar yerine geri döner. [40]

37 Barthes, 1979, Aktaran: Francalanci, 2012

38 Francalanci, 2012

39 Francalanci, 2012

40 Francalanci, 2012

Sandalye hep yeni ihtiyaçların varlığıyla birlikte, gelişim ve yenilik gösterir. Yeni oluşan tasarımlarla birlikte, müzelerde ve kataloglarda yerini alır. Bir evde bulunan eşyalar o ev ortamıyla birlikte sonsuzluğa kadar götürülür. Şeylerdeki maddi ve simgesel değer bir ev ortamında anıtsallaştırma zorunluluğu gösterir. Tekniğin hiçbir ilerlemesi ailelerin kolay kolay mobilya değiştirmesini sağlamaz. Bu yüzden şeylerin durumu kalıcı betimlemede gibi görünür. Nesne, bir araç konumundaysa eğer nesne ve öznenin ayrımı azalır, evin bir bireyi haline gelir. ‘’Ev ve şey, kendi varoluş mekanlarında hareketsiz olarak birbirini yansıtır.’’ Ev içinde bulunan nesnelerin bulundukları sessiz bir ilişki diyaloğunda birer simge haline gelmiştir. ‘’Sandalye kendi genetiğini soyutlayarak ortaya koyar.’’ Tasarı kültürü içerisinde, Gropius, Le Courbiser, Mies van der Rohe gibi tasarımcılar tarafından üretilen sandalyeler, sanat yapıtları gibi işlevsellik ölçütlerinden çok bir kimlik ihtiyacını karşılamışlardır. Teknik yeniden üretimleri boyunca sandalyenin yapısında büyük değişiklikler olmamıştır. Nesne-sandalye ikon, kendi kendinin saf betimlemesi, kendi biçiminin sabitliğini ve soyutlamasını kazanmıştır. Her zaman sandalye, birileri tarafından tasarlanmış ve yapıtlar koleksiyonlarında, kataloglarda yer almıştır, bu nedenle oturduğumuz herhangi sandalyeyle birlikte onun iletişim ve betimlemesinin içine çekiliriz. Yapıtın tekliği ile ürünün seri üretimi arasında işlevine yönelik estetiksel, zanaatkarlıkla sanayi üretimi arasında bir tür soylulaştırma yaratılır.[41]

‘’Sonsuz bir vücut bekleyişinde olan sandalye, yokluğu oynar, bir vücut bulamazsa işlevinden yoksun kalır.’’ Ev, maddi şeyleriyle, post modern estetiğin yayılabildiği en uygun yerdir. Bütün sandalyeler, biyolojik bir protez durumuna gelmiştir. Ev içerisinde her şey bizimle ve bizim isteklerimizle hareket etmeye başlar. ‘’Her bir döşeme nesnesi zihindeki bir düşünceye benzetilebilir.’’ Yüzyıllardır insanların kullandığı sandalye, yaşamına devam edebilmek için Bauhaus tarzı soğukluğunu yitirmeye başlamıştır.[42]

3. TARİHSEL SÜREÇTE SANDALYE İMGESİ

Sanat tarihi boyunca plastik sanatlarda yer alan sandalye, kendisine yeni ve farklı anlamlar yüklenen bir araç olmuştur. Sandalye, her akım ve bu akımlarda yer alan her sanatçı için farklı anlamlar taşıyan bir ifade aracı olmuştur. Çev-

41 Francalanci, 2012

42 Francalanci, 2012

resindekileri algılayan ve onları kendine göre anlamlandıran insan, soyut olan düşünceyi somutlaştırmak ister. Bir nesne olarak sandalye, insanların sahip olduğu duyguları yükleyerek düşüncesini somutlaştırabilmektedir. Nesne ve insanın bağ kurması sonucunda sandalye, kendi işlevinden veya anlamından farklı bir konuma gelebilmektedir. Sandalyenin somut varlığıyla karşılaşan kişi, kendi içsel dünyasında ona anlamlar yükleyerek çevresini anlamlandırmaya başlar. Sanatçılarda kendi düşüncelerini en iyi ifade edecek malzeme ve tekniklerle eserlerinde kullandıkları sandalye bir nesne ya da bir imge olarak yorumlamaktadırlar. [43]

Sosyal yaşamında edindiği deneyimleri, izlenimlerini, tanıklık etmiş olduklarını ve gözlemlerini kurgulayarak eserlerini oluşturan sanatçı, sandalyede hissettiği duyguyu, anlatmak istediği konu ile bağdaştırarak yarattığı sanat eserini izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının yarattığı eser sonucunda kullandığı sandalye, sanatçının yaşadığı döneme, toplumsal kültürüne ve sosyal yaşamına dair izleyiciye sanatçı hakkında fikirler verir.[44]

Klasik, Helenistik ve Roma sanatında güzellik, güzel olan araştırılmış ve eserlerde bu güzelliği anlatan ve gösteren tahtlar görmekteyiz. Erken Hristiyanlık döneminde ise resim, Hristiyanlığın yayılması için dini bir araç olarak kullanılmış ve buna bağlı olarak Hristiyanlığı anlatan dini figürlerin oturakları seçilerek simgeleştirilmiştir. Orta Çağ resimleri, yine dini amaçlarla kullanılmış, dinsel olarak önemli olan kişilerin yanında ya da oturduğu tahtlar simgesel olarak görülmeye başlamakta ve o kişilerin tanınmasını sağlamak için kullanılmaktadır. [45]

Rönesans dönemine geldiğimizde, sanatçıların kendi seçtikleri konularını ve düşüncelerini en iyi şekilde anlatacak nesneleri seçmişlerdir. Perspektif ile birlikte, iki boyutlu yüzeylerde, üç boyutlu görünümün yansıması ile nesnelerin kendi görünümlerinde kullanıldıkları görülmektedir. Resimlerde kullanılan nesneler, genellikle değerli eşyalardır ve bu nesneler, resimlerde ayrıntılı ve titiz bir şekilde işlenmiştir. Rönesans resimlerinde genellikle tahtları, masa etrafında bulunan tabureleri, önemli kişilerin oturarak poz verdiği sandalyeleri görmekteyiz. [46]

Barok döneminde ise natürmort ortaya çıkmıştır ve sanatçıların nesneleri

43 Mant, 2014
44 Mant, 2014
45 Mant, 2014
46 Mant, 2014

her haliyle resmettiği görülmektedir. Aynı zamanda natürmortlarla ölüm, yaşamın geçiciliği konusunun anlatıldığı Vanitas resimleri yapılmıştır. Barok döneminde de yine, masa etrafında bulunan sandalyeler, tahtlar bulunmaktadır. [47]

Realizm döneminde resimlerde kullanılan nesneler, gerçek hayatta gördüğümüz nesnelerin birebir yansıması şeklindedir, tüm nesneler titiz bir işçilikle ve ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Realizmle birlikte resme giren, kent ve günlük yaşamıyla birlikte, insanların dış mekanlarda ve iç mekanlarda sandalyeler üzerinde oturduğu resimler bulunmaktadır. [48]

Empresyonistler ise nesnelerin bilindik halinden çok kendi izlenimlerine göre nesneleri resmetmeyi amaçlamışlardır. Patates Yiyenler, Kart Oynayanlar, Apsent İçenler gibi temaların resmedildiği Post Empresyonizm döneminde de yine masa etrafında bulunan sandalye ve tabureleri ayrıca kırlarda oturanları görmekteyiz. Yine bu dönem sanatçılar için sandalye kendi duygularını ifade etmek için bir araç olmuştur.[49]



Görsel 1. *Vincent Van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 73,5 cm. Vincent Van Gogh, Paul Gauguin'in Koltuğu, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,5 x 72,5 cm.*

Erişim: 06.06.2023. 9cbeabdf8e0b56ebfeb453731c04d662.jpg (1500×929) (pinimg.com).

47 Mant, 2014

48 Mant, 2014

49 Mant, 2014

Sanat tarihinde bilinen en ünlü ve analizi en çok yapılmış sandalye resimleri Vincent Van Gogh'un iki sandalyesidir. Vincent Van Gogh'un Sandalye ve Pipo isimli resmi ve Gauguin'in Sandalyesi resimleri yan yana durduklarında karşı karşıya gelecek şekilde çizilmiştir. Sandalyeler, sahiplerinin gelip oturmasını ve karşılıklı sohbet etmelerini bekliyorlarmış gibi görünmektedir. Resimde bulunan göstergeler, iki ressamın arasındaki ilişkiyi çözümlemekte, hayatlarına dair fikir üretmemizi sağlamaktadır. Birçok kaynakta, iki ressamında arasındaki ilişkinin çalkantılı olduğu söylenmektedir.[50]

Van Gogh'a göre sandalyeden çok, sandalyenin üstüne oturan kişi önemlidir ve bunu, sandalyelerin üstünde bulunan kişisel eşyalardan anlayabiliriz. ''Değerli değil, tersine, hiç değerli değil ama her şeyin bir karakteri var.'' (Van Gogh, 1984, s. 294. Aktaran: Francalanci, 2012). Bir yandan da melankolik bir duygu yaşatan bu eserlere yaklaştıkça üzerine oturabileceğimiz bir açıya sahiptirler. Gauguin'in sandalyesinin üzerinde yanan mum, Gauguin'in sanki az önce kalkmış olduğunu gösterir gibidir. Birbirine bakan bu iki sandalye hem iki kişinin kurduğu ilişkinin hem de toplumun bir ilişki kurmak için kullandığı araçların görselleştirilmiş hali gibidir. İnsanlar, sandalyelerin sıradan maddeselliğini insanlaştırmıştır. [51]

İki sandalyenin renk şemasına baktığımızda biri aydınlık diğeri ise karanlıktır, aynı gece ve gündüz gibi karşıt anlamlar üretmiştir. Van Gogh, kendi sandalyesini aydınlık, Gauguin'in sandalyesini ise kasvetli tonlarla göstermiştir. Çalışmada bulunan mavi-turuncu, yeşil-kırmızı renk kontrastları, renklerin birbirleriyle olan varyasyonlarını içermektedir. Bu renk kontrastları çalışmanın kompozisyonunu vurgulan en önemli elemanlardandır. Sandalyenin bulunduğu zemin ve sandalyenin bacağındaki renklerle karşıtlık yaratılmış, dış hatlar öne çıkarılmıştır. Resimde bulunan çizgiler ve renk kütleleri de aynı şekilde kontrastlar yaratır. Sandalye ve zeminin perspektifinde bulunan bozulma, Van Gogh'un kendi bakışının öznelliğini yansıtır. Sandalyenin üstünde bulunan, pipo, mendil ve tütünde kullandığı beyaz ile resme bir odak noktası kazandırmıştır. Resmin geneli sıcak tonlardadır, kullandığı mavi ile soğukluk kazandırmıştır. [52]

50 Karabıyık, 2016, Leppert, 2017

51 Leppert, 2017

52 Karabıyık, Hardy,1997

Van Gogh'un kendi sandalyesi oldukça basit, gösterişsiz bir saman sandalyedir. Gauguin'in sandalyesi ise oldukça gösterişli bir ahşap sandalyedir. Bu iki resme baktığımızda, Van Gogh'un kendini görme biçimi ile Gauguin'i nasıl gördüğünün karşıtlığını net bir şekilde ifade etmiştir. Gauguin ile Van Gogh'un çalkantılı olan ilişkisi, Van Gogh'un kulağını kesmesi ile son bulur. Vincent Van Gogh'un ölümüne kadar mektuplaşmaya devam etmişlerdir. Birçok kaynağa göre, Van Gogh, Gauguin'e karşı farklı duygular beslemiştir. Van Gogh için Gauguin, bir baba figürü ve usta bir ressamdır. Ancak kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda da onun eleştirilerine dayanamadığından bahsetmiştir. Albert Lubin'e göre ise Gauguin'in sembolik portresini yaptığı bu sandalye resmi ile 'Madame Roulin Beşik Sallarken' isimli resminde bulunan sandalyeye benzer ve Gauguin'in kadınsı yönünü ortaya çıkardığını düşünmüştür. [53]



Görsel 2. *Vincent Van Gogh, Arles'da Oda, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm,*

Erişim:06.06.2023. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Vincent_van_Gogh_-_Van_Gogh%27s_Bedroom_in_Arles_-_Google_Art_Project.jpg

Van Gogh'un ''Arles'da Oda'' isimli eserinde, yatağın yanında dar bir açıyla duran sandalye, sanki hasta birinin başında nöbet tutan bir kişinin sandalyesi gibidir. Ölümün, trajik, dramatik, bilinçsiz, simgesel anımsatıcı bir anlatıma sahiptir. Van Gogh, bu resmin, kardeşi Theo'ya yazdığı mektupta dinlendirici bir etkisi olmasını istediğinde bahsetmiştir.[54]

Van Gogh'un sanatsal sürecinde nesne özellikleri belli bir şekilde hem somut olarak betimlenmiş hem de biçimsel bozulmalara uğratılarak ve soyutla-

53 Karabıyık, Blum, 1956

54 Francalanci, 2012

narak biçimlendirilmiştir. Sandalye imgesini, Van Gogh'un eserlerinde hem bir mekânda diğer eşyalar ile birlikte konumlandırılmış olarak hem de sadece merkeze alınarak resmetmiş olduğunu görüyoruz. Sandalye, sanatçı için bir betim nesnesi, aynı zamanda yaşamı hakkında bilgi veren bir unsur olarak görmekteyiz. [55]



Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort",
Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba 29x 37 cm,
Paris, Picasso Müzesi, 1912.

20. yüzyılda Kübizm döneminde nesne, biçimini kaybederek geometrik bir şekilde yeniden oluşturulmaktadır. Kübistlere göre nesneler akılla kavranabilmektedir, buna göre nesnelerin geometrik parçalanması bir anlamda arıtılmış bir biçime dönmektedir. Arıtılan biçim sonucunda oluşan nesneyi çağrıştıran soyut bir imge haline gelmiştir. Kübizm dönemi resimlerinde her ne kadar biçim bozulmalara uğrasa da oturan figürler ve natürmortlarda sandalye kullanıldığını görebilmekteyiz. [56]

Kübistler'e göre nesne, çevresindeki tüm noktalardan alınacak verilerin toplamı olarak düşünülmüştür. Sentetik Kübizm dönemine ait yapıtlar doğadan değil, sanattan ya da yapma nesnelerden kaynaklanan değişik öğelerden oluşmuştur. Bu dönemde parçalı soyutlamalardan resimler inşa etmeye başlamışlardır. Picasso'nun Mayıs 1912 yılına ait "Bambu Sandalyeli Natürmort"

55 Toprak, 2022
56 Mant, 2014, İpşiroğlu, 1993

isimli eseri bilinen ilk kübist kolajlı bir asamblaj örneğidir. Resimde gazete, pipo ve bardak gibi nesneler yerleştirilmiş, eserin büyük bir bölümünü kaplayan kısım ise bir bambu sandalyenin hasır muşambasıyla kaplanmıştır. Yapıştırılmış muşamba, gerçek bir sandalyeden değildir. Makinede, sandalyenin hasır deseni taklit edilerek basılmıştır ve bu gerçek nesnenin bir yanılsamasını oluşturmuştur. Düz şekiller, katmanlara ayrılmış ve üst üste yerleştirilmiştir bu sayede resim düzleminin önünde bir boşluk duygusu yaratılmıştır. Oluşturulan derinlik ile, nesneler hem planda hem de tepeden görünüyormuş gibidir. Çerçeve görevinde bulunan, halat ise resimde bulunan baskılı muşamba ile karşıtlık oluşturur bir anlamda da gerçekliği sorgulatmıştır. Burada kullanılan halat, hem bir nesne olan resmi çerçeveler hem de bir natürmort nesnesi olarak kullanılmıştır. Berger'e göre "…gerçekliğin resmedilmesi, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarması ilkesine dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale getirilir." Kolaj ile birlikte temsil, gerçekliğin temsilini resmeden yaklaşımları geçerek yerine gerçekliğin kendisini koymuştur.[57]



Paul Strand, "Soyut Sandalye", 1916. Palladyum baskı.

Amerika'da fotoğrafçılıktaki resimsel anlayışa karşı bir tepki ortaya çıkmıştır ve bu tepkiyi en iyi şekilde savunanlardan birisi Paul Srandt'tir. Strandt, fotoğrafın doğasının yönlendirdiği estetiği savunarak şunu ifade eder: "Fotoğrafçının sorunu, aracının sınırlarını ve aynı zamanda potansiyel niteliklerini açıkça görebilmektir, çünkü dürüstlüğün, canlı bir ifadenin en az görüntünün yoğunluğu kadar önemli olduğu nokta tam da burasıdır. '' Strand'in bu anlayışını, 1916'da çektiği "Soyut Sandalye" isimli fotoğraf desteklemiştir. Günlük gerçeklikten alınmış sandalyenin yakın plan çekimi, diyebileceğimiz bir dü-

57 Berger, Çetin, 2011, Tokuyan, 2022

zenlemeye dönüştürülmüştür. Kübist kolajların etkisini gördüğümüz bu fotoğraf, yan yatmış görüntü ve aşırı yakın plan ile gerilimi arttırmaktadır. [58]



Duchamp "Bisiklet Tekerleği" 1913, 126,5 cm,

Dada hareketi, anti-sanat ve aynı zamanda düşünce akımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Marcel Duchamp, seçtiği hazır nesnelere farklı bir bakış açısı getirmeye çalışmıştır. Dada hareketinde her türlü nesne kullanılmış ve seri üretim nesneleri sergilenmiştir. Ayrıca sanatçılar, montaj, fotomontaj, asamblaj, kolaj gibi tekniklerle işler de üretmişlerdir. Dadaizm akımında, sandalye ve tabure birer nesne olarak yer almışlardır. Ancak kendi nesne özelliklerinden arındırılan sandalye hem bir sanat nesnesi olarak var olmuş hem de sanatçıların düşüncelerini betimleyen bir araç olmuştur.[59]

Duchamp "Bisiklet Tekerleği" 1913 tarihli eserinde, bir mutfak taburesine bir bisiklet tekerleği takmış, sanata, estetiğe ve zanaata karşı eleştiri niteliğinde bir eser oluşturmuştur. Aynı zamanda tabureye bir nesne oturtarak, nesne-özne kavramlarının yer değiştirmesiyle geleneksel resimden uzaklaşılmış ve kavramsal düşünceye öncelik verilmiştir. Boya, tuval, fırça vb. sanat nesnelerini reddederek hazır nesneleri, sanat yapıtları olarak önermiştir. Sanatsal yetenek yerine kullandığı hazır nesneleri birleştiren Duchamp için endüstriyel bisiklet

58 Çetin, 2011

59 Mant, 2014

tekerleği ve altındaki tabure, yaratıcı sürecinin araçları olmuştur.[60]

Sanatın doğasına bir başkaldırı niteliğinde bulunan ready-made kavramı, Duchamp ve onun gibi sanatın doğasında şüphe duyan sanatçıların plastik sanata alternatif aradıkları bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu arayışlar sonucunda disiplinler arasındaki farklılıklar ortadan kalkmış ve özgür bir yaratıcı süreç başlamıştır

Düşünceden oluşa giderken "mutlak temsile" düşenler ve düşmeyenler şeklinde bir ayrıma gidilmiştir. Otorite, statü, disiplin ve dokunulmazlık ilişkilerini ilk koparan Duchamp olmuştur. Francalanci'ye göre, Duchamp'ın anti-sanat anlayışı içerisinde beynin tekerleklerinin baş döndürücü hareketi, düşünceye yönelik pipo, satranç ve sandalye gibi bütün araçlar bulunur.



Filippo Tommaso Marinetti, Vengono (Geliyorlar), (https://www.youtube.com/watch?v=eG8ixJiO7fs)

Yönetmen: Livio Taricco. Erişim: 31.05.2023

https://collections.library.yale.edu/catalog/10648288

Filippo Tommaso Marinetti, Geliyorlar isimli Sentetik Fütürist bir tiyatro oyunu yazmıştır. Bu oyun Livio Taricco yönetmenliğinde Urbino'daki Teatro Cust 2000 tarafından bir videoya aktarılmıştır.

Sandalye, öteki nesnelerle birlikte "duyan şey" olarak sahnelenecek değişimler yaşamıştır. Fütürist gösteri ile birlikte aşırı duyarlı bir gerçekliğe dâhil edilmiştir. Vengono (Geliyorlar) başlıklı ''nesneler dramı''nda, Marinetti, kâhya ve hizmetçilerin sürekli kurup kaldırdığı bir masa, etrafında bir koltuğun

60 Francalanci, 2012, Tokuyan, 2022

ve sekiz sandalyenin bulunduğu, bu eşyaların sürekli oradan oraya taşındığı bir sahne hayal etmiştir. Geleneksel bir burjuva salonunda, hiç gelmeyen davetliler beklenirken, eşyalar sürekli yer değiştirir. Bu ‘’dram’’ metafizik olarak tanımlanan bir senaryo tarafından telkin ediliyor gibidir. Hizmetçiler koltuk ve sandalyeyi pencerenin önüne doğru yerleştirirler, lamba söndükten sonra pencereden gelen ışıkla, zemine bu eşyaların gölgesi yansıtılır. Köşede çömelen hizmetliler büyük bir sıkıntı içinde sandalyelerin salondan çıkmalarını beklerler. Marinetti'nin hedefi, nesnelerin onları kullanan insanların yokluğunda, kendi yalnızlıkları içerisinde etkileyici ve gizemli bir duruşa sahip olduklarını göstermektir. Francalanci'ye göre şeylerin varlığı insanlardan bağımsız olduğudur. İnsanların yani bir anlamda kullanıcıların varlığı şeylere sadece bir anlam verir ama asla varlığını onaylamaz. Bu eseri Francalanci şu şekilde yorumlar "Oturulamayan bir mekânın ortasında, yalnız başına duran bir sandalyenin saf sinematografik bir korkudur." [61]



Giorgio de Chirico, Vadideki Mobilya, 1927, Tuval Üzeri Yağlı Boya, Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto, Rovereto, Italy

https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/furniture-in-the-valley
G. de Chirico, Vadideki Mobilyalar, 1968, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 100x79,5,
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma
https://fondazionedechirico.org/collezione/?lang=it/

61 Francalanci, 2012

Sürrealist resimlerde, birçok farklı nesneyi bir arada görebilmek mümkündür. Sürrealizm akımında da birçok sanatçı sandalye imgesini kullanmıştır. Bu dönemde bazı sanatçılar sandalyeyi, yükledikleri kişilikler ile portre niteliğinde kullanmıştır. Giorgio de Chirico (1888-1978) Vadideki Mobilyalar adıyla, çorak bir arazide mobilyaların betimlendiği bir seri halinde resimler yapmıştır. İç mekâna ait gündelik nesnelerin bir dış mekâna yerleştirmiştir. Bu serideki resimlerinde de Chirico, her kompozisyonda farklı sandalye, koltuk ve dolaplar yerleştirerek bu nesneleri resmin önemli öğeleri haline getirmiştir. [62]

De Chirico'nun, metafizik ve post metafizik bütün tabloları nesneleri betimlemiştir. En sık kullandığı nesneler; mankenler, binalar, deniz kabukları, kapılar, pencereler, koltuklar, sandalyeler, masalar, dolaplar olmuştur. Vadideki Mobilyalar'da, de Chirico, mobilyalara kişilikler vermiştir. Sandalye ve dolaplar, dünyadaki olaylara tepkisiz ve duyarsız kalan manken ve heykellerin yerini almıştır. Bu sandalye ve dolaplara sorumluluk yüklenmiş, kendilerini insani olaylarla kişileştirmişlerdir. De Chirico, bu tabloyu yapma amacını şu şekilde açıklamıştır. ''Evlerimizde egemen olan havadan kurtarılıp, açıkta sergilenen mobilyalar, bize yeni bir heyecan yaratır. ''De Chirico'nun bu hareketi, Duchamp'ın yıkıma yol açan hazır-nesnelerinin tam tersidir. Sanatçının bu yapıtıyla, sanatın, nesneler dünyasını daha iyi anlayabildiğini anlarız. Öznelerin betimlemeleri sayesinde artık onların da masum olmadıklarını anlamış oluruz.[63]



Franz Kline, "Sandalye", 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52.1 x 42.2 cm
Erişim: (www.walkerart.org).

62 Toprak, 2022
63 Francalanci, 2012, s. 100

Amerikalı sanatçı Franz Kline (1910-1962), Soyut Dışavurumculuğun önemli temsilcileri arasındadır ayrıca bir aksiyon ressamı olarak da nitelendirilmiştir. New York'ta inşa edilmiş ve yıkılmış yapılardan esinlenerek resimler yapmıştır. Güçlü siyah çizgiler ve fırça darbeleri kullanan sanatçı arka planda beyaz ya da nötr renkler kullanmıştır. Koyu ve açık renk alanlarıyla birlikte, aynı zamanda mekânı ve boşluğu anlatmaya çalışmış olduğu da düşünülebilir. Kline'ın basit ve koyu çizgiler ile beyaz mekânda derinlik algısı verme istediği diğer resimlerinde de görülmektedir. Genel olarak yaptığı resimlerinde kullandığı nesnelerin yapısı belli değildir, ''Sandalye'' resminde ise nesne daha anlaşılır biçimdedir. [64]

Sandalye yapıtı, inşa edilmiş ve yıkılmış konusuna bir örnektir. Bu eserinde sandalye yıkılıyor gibi görünmekte ve arkada bulunan beyaz, boş mekân ile boşluk duygusu derin bir şekilde hissedilmektedir. Basit bir şekilde oluşturulmuş sandalyenin koyu rengi ve dokularıyla birlikte açık renk arka plan bir kontrast ve derinlik sağlamaktadır. Yapısal özellerinden arındırılmış nesne, kendi biçiminden soyutlanmıştır ancak genel hatları korunmuş ve bu sayede tanınabilir halde kalmıştır.

4. 1960 SONRASI SANATTA SANDALYE NESNESİ

Modern sanat sıradan şeyleri anlatır, post modern sanat ise sıradan şeyleri sanat yapıtı olarak gösterir. 1950'den sonra başlayan Pop Art, nesneyi imgesini bütün bir şekilde ele almaktadır. Pop Art, hızlı tüketim ile birlikte her şeyi sanat olarak niteleyen endüstri toplumunun yarattığı bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde birçok sanatçı sandalye imgesini geçmiş dönem sanatçılarının sandalye imgelerini yeniden üreterek oluşturmuştur. Ya da Warhol gibi önemli ve gündem olan bir sandalyeyi imgesini oluşturup, eserin seri halde yeniden üretimini yapmıştır. [65]

''

64 Gombrich,1999, s. 605, Toprak, 2022, Beyoğlu, 2016

65 Mant, 2014



Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye (1967),
Tuval üzerine akrilik ve ipek baskı enamel boya, 137.2x188 cm,
Utica, N.Y., Munson-Williams, Procter Instutite Museum of Art.

Andy Warhol'un, 1962'de başlattığı Ölüm ve Felaketler isimli seri için yarattığı on dört elektrikli sandalye resminden sonra Warhol, bu eserini çoğaltarak renkli bir seri halinde serigrafi tekniği ile çoğaltmıştır. Kompozisyon tek bir elektrikli sandalyeden oluşmaktadır ve odak haline getirilmiştir. Büyük Elektrikli Sandalye resminde, sandalye tam merkezde değil, biraz solda bulunmaktadır. Baskılarda kullandığı renkler ve basılan negatif imge ile belli belirsiz bir görüntü oluşturulmuş, mekân ve eskitilmiş görüntü ile de gerçek dışı bir dünya hissettirilmiştir. Aynı zamanda sanatçı, Amerika'da yaşanan sosyal olaylar karşısında tavrını belirtmiştir. Warhol bu çalışmasında, hafızalarda yer alan hikayeleri hatırlatmış ayrıca imgenin tekrarıyla birlikte ölümü bir metafor olarak algılamamızı istemiştir. [66]

"Betimlenen sandalye; Amerikan vatandaşları Julius ve Ethel Rosenberg'in İkinci Dünya Savaşı sırasında Rusya'ya atom bombası ile ilgili gizli bilgi aktardıkları için o yıl idam edildiği New York'taki Sing Sing Hapishanesi'ndeki ölüm odasının 13 Ocak 1953 tarihli bir basın fotoğrafına dayanıyordu." (Toprak, 2022) Andy Warhol'un Büyük Elektrikli Sandalye'si, kamusaldır ve insani bir şekilde birçok mahkûmun ölüm sebebi olmuştur. Devletin uyguladığı bu ceza

66 Toprak, 2022. Şahiner, 2021, s. 775

ile bir ikon haline gelmiştir. Elektrikli sandalye üzerinde oturan kişinin ölümü ile sonuçlanan bu olay onun ölümüne sebep olan kişilerin iktidar olduğunu gösterir. Elektrikli sandalye mahkûmun ve idamı izleyen kişilerin gördüğü bir nesne olduğu için kişisellik de barındırır. Sandalyenin bulunduğu mekân bir garaja benzemektedir. Bu imge, tehditkâr bir havada kurbanını beklemektedir. Ancak Leppert bu eseri, Van Gogh'un Sandalye eserleriyle karşılaştırmış ve aynı Van Gogh gibi Warhol'un da resmi insani bir şekilde yaptığını düşündüğünü belirtmiştir. Bu eserde gördüğümüz sandalye hem insanın ölebileceğini hem de tam olarak ölümü işaret etmektedir. Barok döneminde gördüğümüz Vanitas natürmortlarıyla benzerlik taşıyan bu eser, aynı zamanda durdurulmuş bir hayatı anlatmaktadır. Bir insanın yaşamını kaybetmesini sağlayan bir alettir. [67]



Robert Rauschenberg, Pilgrim, 1960,
Yağ, kömür, kağıt, kumaş, tuvalle birlikte boyanmış ahşap sandalye,
201.3 x 136.8 x 47.3 cm

Robert Rauschenberg, üç boyutlu bir malzemeyi tuvalle buluşturan sanatçılardan biridir. Sanatçı, hem Soyut Dışavurumculuk akımı ile anılır hem de Pop sanatı sanatçıları arasındadır. Yaptığı eserlerde kullandığı gündelik nesneler ile, sanat ve hayat arasında bulunmaktadır ve eserlerinde de sanatsal nesnelerin

67 Leppert, 2017

ve gündelik nesnelerin ayrımını sorgulatmaktadır. [68]

Rauschenberg "Combines" (Bileşik Resimleri) serisinde (1954-1962) iki boyutlu kolaj denemelerini yeni bir bakış açısıyla geliştirerek üç boyutlu asamblajlara taşımıştır. Nesnenin gerçeklik arayışı sürecinde Kübist kolajla nesnenin kendisine açılan yolu, üç boyutlu nesne müdahaleleriyle resmin üçüncü boyuta, daha doğrusu konumladığı mekâna olan müdahalesi başlamıştır. İki boyutlu yüzey olarak bilinen geleneksel resim anlayışının sınırlarını iki ve üç boyutlu malzemeyle genişletir. Sanat tarihinde devrim yaratan sanat nedir sorusuna hazır nesneleri kullanan Duchamp, her şeyin sanat olduğu yanıtını verirken, Rauschenberg ise sanatın her şeyde olduğu yanıtını vermiştir. Duchamp eserlerinde kullandığı hazır nesneler ile objenin gerçek formunu kullanmıştır, Rauschenberg ise nesneyi yaptığı resmin bir parçası olarak kullanmış ve obje ile yeni bir sentez yaratmıştır.

Rauschenberg, sandalyeyi kendi işlevinden uzaklaştırarak onu üstüne oturulamayacak bir sandalye haline getirmiştir. Sandalye ve kullandığı diğer buluntu nesneleri boyayla birlikte resmin bir parçası haline getirir. İki boyutlu resim yüzeyini, üç boyutlu nesneler kullanarak üçüncü bir boyut haline getirerek sanat yapıtını gerçek hayatın formuna yaklaştırmıştır.



Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965, Ahşap Sandalye 82 x 37,8 x 53 cm, Fotoğraf paneli 91,5x61,1 cm, yazı paneli 61x61,3 cm Modern Sanat Müzesi, New York

68 Çetin, Sarıkahya, 2017

1960'lı yıllarda ve sonrasında Kavramsal Sanat anlayışında kullanılan malzemeler yerine kavramlar ve düşünceler sanat olarak algılanmaktadır. Özellikle Kavramsal Sanat ve onunla birlikte oluşan enstalasyon yapıtlarında sandalyenin sıkça kullanıldığını görmekteyiz. Kavramsal Sanat sonrasında da sandalyenin bazı sanatçılar tarafından kent ve göç sorunlarını ya da kendi için sorunsallaştırdığı konuları ifade etmek için kullanmıştır. Bazı sanatçılar ise sandalyeyi, nesnelerin temsiliyetini veya gerçek olgusunu sorguladığı eserlerde kullanmıştır. [69]

Kavramsal Sanatın bugün bildiğimiz haline gelmesinde Joseph Kosuth'un metinleri ve işleri etkili olmuştur. Birçok düşünceye açılan kavramlar ve formlara karşı düşünceler önerilmeye başlanmıştır. Dil olgusu, obje ile yer değiştirmeye başladığı görülmektedir. Dil bir malzeme olarak kullanılmış, fotoğraf üzerinden araştırmalar ve objeler arasında tekrarlanan ilişkiler ortaya çıkmıştır.[70]

Joseph Kosuth, 1970'te New York'taki Museum of Modern Art'da açılan sanatı bilgi ve fikir kaynağı olarak gören ''Information'' isimli kavramsal sanat sergisini küratörlüğünü yapmıştır. Sayısız varyasyonlarının bulunduğu ''Bir ve Üç Sandalye'' yapıtı da bu sergi için yapmış olduğu bir çalışmadır. Joseph Kosuth'un ''sandalye nedir?'' sorusu ile oluşturduğu ''Bir ve Üç Sandalye'' eseri gerçek sandalyenin hangisi olduğunu sorgulattığı bu eserde temsil sorununu ortaya çıkartmıştır. Bu yapıt, üç sandalye formu içerir; sandalyenin kendisi, sandalyenin fotoğrafı ve sandalye tanımının sözlük anlamının bir fotoğrafından oluşmaktadır. Bu yapıtıyla Kosuth, temsili, fiziksel ve sözlü bir sandalye fikri ortaya koymuştur.

Kosuth'un bu eseri, enstalasyon sanatı ve alıcısı için oldukça farklı bir eserdir. Kosuth bu eserde bulunan sandalyeyi kendi yapmamıştır, fotoğrafını kendi çekmemiştir ve yazısını da kendisi yazmamıştır, bunları sadece o bir araya getirmiştir. Kosuth, üç farklı temsili bir arada kullanarak, basit bir platforma dönüştürmüştür. Bu yapıt, tek bir düşünceye, üç ayrı perspektiften yaklaşarak tasarladığı ilk kavramsal işlerinden biri olarak kabul edilir. Kosuth, bu eserinde gerçekliğe üç alternatif sunmuştur. [71]

Kompozisyon yan yana dizilmiş, yatay ve dikey çizgilerle verildiğinden dinginlik hissi bırakmaktadır. Kompozisyon öğeleri eşit boyutlardadır ve bu

69 Mant, 2014

70 Eroğlu, 2020

71 Toluyağ, 2020

sayede anlam güçlendirilmiş ve ortada bulunan sandalye ilgi odağı olmuştur. Bu eser, gösterilen imgelerin, çağdaş sanat yapıtlarında nasıl yorumlanması gerektiğini gösteren bir örnektir. Aynı zamanda sanatçının dil ve kavram konusunda yaptığı işlerden en çarpıcısı olmuştur. Sandalye, bir nesne olarak, fotoğraf, nesnenin görsel temsili ya da temsil ettiği düşünce olarak, nesnenin tanımı ise nesnenin sözlü soyutlaması olarak görülmektedir. Eserde üç farklı sandalye düşüncesi ya da üç farklı sandalye temsili görülmektedir Çalışmada bulunan sandalye fotoğrafı geçmişe, sandalyenin kendisi geleceğe, sandalye kavramının tanımı ise hem geleceğe hem de geçmişe gönderme yapmaktadır.[72]

Sandalyenin siyah beyaz fotoğrafı, yapıttaki gerçek sandalyenin fotoğrafıdır. Fotoğraf ile gerçek ve taklit ile ilgili sorular ortaya atılmıştır. Yapıt yeni bir mekâna taşındığında veya eserdeki sandalye değiştiğinde fotoğrafı da onunla değişmiştir. Ahşap sandalye, kendi bağlarından çıkarılan ve sergi mekanına yerleştirilen basmakalıp bir örnektir. Kosuth, zihinsel bir anımsatıcı ve maddi bir algılayıcı ile bu iki boyut arasındaki aralığı azaltmak için basit bir sandalye modeli kullanmayı seçmiştir. Eğer Kosuth'un kullandığı ahşap sandalye, marka ve iyi bilinen bir tasarım sandalye olsaydı yapıt, aynı etkiyi yaratmayabilirdi. Kendi işlevlerinden uzaklaştırılmış sandalye, üzerine düşünülecek bir sanat nesnesi olarak yeni bir anlam kazanmıştır. İmgenin kendisi bir ''ürün'' olduğu için, bu ürünün markalaşması ona yeni bir kimlik kazandırır ve her imgeyi bir simülakra dönüştürür. Kosuth, sanatın dilsel doğasını sorgulayan ilk sanatçılardandır. Sözcükler, temsil edilmiş biçimleriyle bilgiyi ve kavramı meydana getirirler. Sandalyenin sözlük tanımını okuyan izleyici, sözcükleri doğrudan fiziksel ahşap sandalye ile ilişkilendirir. Kosuth'un yönergeler yazdığı bu eseri, sergilendiği farklı mekanlarda, farklı sandalyeler kullanılmıştır ve buna göre fotoğrafta değiştirilmiştir.[73]

"Formlar yalnızca fikrin hizmetindeki araçlardır'' diyen Kosuth, bir fikrin temsilinin yapılması ve iletilmesinin imkansızlığını ortaya koymuştur. Her biçim birbirinden bağımsız görünse de tek bir olguyu, sandalyeyi işaret etmektedir. Yapıtın amacı, bir nesne, onun imgesi ve tanımı arasındaki ilişkinin ne kadar yanıltıcı olduğunu göstermektedir; tıpkı Magritte'in üçlü (tanımlanmış, betimlenmiş ve maddi) görünüşüyle bir at örneklenmesinin kullanarak gösterdiği gibi ''bir nesne asla adıyla ya da imgesiyle aynı işlevi görmez''[74]

Kosuth'a göre sanatı oluşturan unsurlar ve söylenmiş olan sözcüler soyutlama

72 İncirkuş, 2020

73 Farthing, 2020

74 Francalanci, 2012

niteliği taşır. Sanata bir kavram olarak yaklaşan Kosuth, bu eserleri imzalamamıştır ve bu sayede eserin yeniden üretilebilir bir nesneye dönüşmesini sağlamıştır. Çalışmalarında dilin sanatla ilgisini sorgulamış, sanatın ve eserin fikirden oluştuğunu savunmuştur. Resmi terk etmiş, soyut ve somut görüntüleri dil kavramıyla incelemeyi tercih etmiştir. Kosuth, bir nesnenin temsilinin ya da açıklamasının o nesneyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu, bu ilişkilerin nasıl süreçlerden geçtiğini ve bir formun diğer formlardan daha değerli olup olmadığını sorgulamıştır. [75]

Kosuth'un yapıtı, içinde bir yandan sözcük, öte yandan fotografik imge ile sandalye arasında bulunda anlambilimsel değer farkıyla belirlenmiş bir çelişki yaratır. Eğer sözcük nesnenin zihinsel imgelerini daima açık bırakıyorsa, betimleme ve nesnenin kendisi de varlığı kendi sonsuzluğuna götürür. Sanatın doğada mı, zihinde mi, dilde mi olduğunu sorgulamaktadır.



Joseph Beuys, "Yağ Sandalyesi", 1964-1985, Yağ ve iskemle ve metal, 100x47x42 cm, Kolonya, Zwirner Galerisi

1964 tarihli "Yağ Sandalyesi" organik ve hayvansal enerjinin simgesi olan doğal yağ sıvanmış bir sandalyeden oluşan bir heykel ortaya koymuştur. Eser, sandalyenin kavramsal boyutuyla ele alındığı, önemli örneklerden biridir. Beuys'a göre yağ, sanatla ilgisi olmayan, heykelcilikte uç bir noktada, yaşantımızda ise temel bir maddedir. 1963'lü yıllardan beri, yağ ve keçe en sık kullandığı malzemelerden olmuştur. Beuys, sandalye, yağ ve tele kullanarak yaşamın hızlı tükenişini vurgulamak istemiştir. Sandalyenin üzerinde geomet-

75 Farthing, 2020

rik bir şekilde koyulmuş yağ, kompozisyonun odak noktasıdır.[76]

Almancada sandalye (Stuhl) sözcüğü, aynı zamanda bok (dışkı) için kibar bir terimdir. Beuys'a göre sandalye ve yağ insanın anatomisini, sindirim ve boşaltım süreçlerini temsil etmiştir. Sandalyenin üzerindeki yağın erimesiyle birlikte, eserin kalıcılığından çok zihinde bıraktığı etkinin Beuys için daha önemli olduğu görülmektedir. Beuys'un eserleri estetikten hazdan çok toplumsal kaygı içerir. Sanatçı, yapıtın altında yatan fikre önem vermiş ve izleyicinin de esere dahil olmasını istemiştir.

Beuys, materyalist pozitivist bakış açısını tek yönlü olarak eleştirmiş ve nesnelerin alanının genişletilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Düşüncesine göre modern toplum, kendini doğanın karşısına alarak özne-nesne ikilemi yaratmış ve sonunda insan veya üretilen kültür ile doğa arasında uçurum açılmıştır (Mardaner, 2016). Şamanizm görüşüyle gerçekleştirdiği eylemlerinde, nesnelerden yayılan enerjiyi değiştirip ve onları yeni bir anlama ulaştırmayı amaçlamıştır. İnsani bilginin de özünde sanattan gelmesi gerektiğini söyleyen Beuys, propaganda içeren derslerinde ve siyasal gösterileriyle bağlantılı olacak bir yapıt yaratmıştır. Beuys için sanat, bir insan düşüncesi ve eylemidir ve bunu simgesel nesnelerle anlatmak istemiştir. Kosuth ve Beuys'un yerleştirmelerinde geleneksel sanat yapıtı oluşturma süreçleri yerine, mekânı, nesneyi ve aralarındaki ilişkiyi değiştirmeye ve geliştirmeye başladıkları görülmektedir.[77]



Daniel Spoerri, Kichka'nın Kahvaltısı I, 1960, Duvara Asılı Ahşap Sandalye ve Üzerinde Tepsiye Yapıştırılmış Kahvaltılıklar, 36.6 X 69.5 X 65.4 Cm

76 Francalanci, 2012, Mardaner, 2016

77 Francalanci, 2012, Beyoğlu, 2016, s. 195, Toprak, 2022

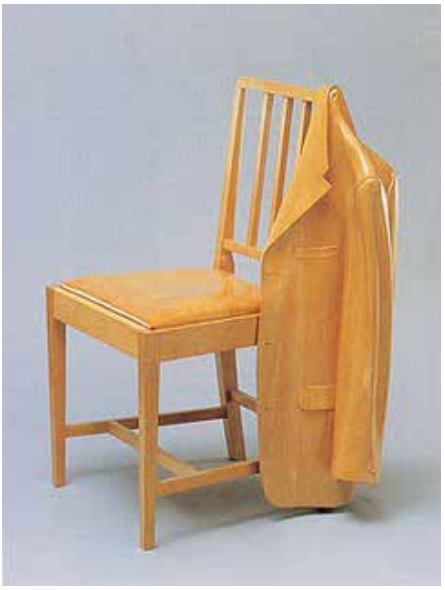
Spoerri, bulunan durumların yola çıkarak eserlerini oluşturmuştur. Bu yerleştirmesinde kız arkadaşının kahvaltısını birbirine yapıştırarak sergi mekânında duvara asmıştır. Küçük bir sandalyeye ve ahşap panele monte edilmiş tabaklar, mutfak eşyaları, yiyecekler ve sigaralar da dahil olmak üzere, bu eserini "Şans eseri hala orada olan sabah kahvaltısını birbirine yapıştırdım" diye açıklamıştır. Sanatçı, yerçekimi yasalarına meydan okuyan bu heykeli alıştığımız heykel görünümüne de meydan okumaktadır. Spoerri'nin şans eseri ve rastlantısal bulduğu nesneleri kullanması, Dadaizm döneminden yararlandığını da yansıtmaktadır. [78]



Michelangelo Pistoletto, Öğle Yemeği Resmi (Eksi nesneler), 1965, ahşap, 200 x 200 x 50 cm.

Çince ideogramlarından ''tso''nun anlamı, oturmak ve düşünceye dalmaktır. Şekli ise karşı karşıya duran iki sandalyenin stilize edilmiş haline benzemektedir. Michelangelo Pistoletto'nun duvara dayalı enstalasyonunda çerçevenin içerisinde gibi görünen karşılıklı iki sandalye ve ortalarında bir sehpa bulunmaktadır. Bu eser çerçevenin içerisine bu ideogramın yapılmış hali gibidir. Tek bir malzemeden, ahşaptan yapılmış bu eser, tek bir bütün gibi görünür.

78 https://www.moma.org/collection/works/81430



Wendell Castle, Chair With Sports Coat, 1978
Wendell Castle, Inc. Scottsville, NY

Bir masanın etrafında bulunan sandalyeler, genellikle masanın altında saklanır nadiren dışarıda bırakılır. Ayrı konulmuş bir sandalye ya da tek başına duran bir sandalye, bir hastalığın simgesi ya da belirtisidir. Wendell Castle, Chair with Sports coat) 1978 tarihli eserinde gördüğümüz, üzerine ceket giydirilmiş sandalyenin ayaklarına kadar ceket uzanır. Bazen de üzerine bir pipo, bir kitap bırakılır, Van Gogh'un sandalyesinde gördüğümüz gibi. Sandalye, biçimsel estetik özelliklerinden kurutulup bir sanat tarihi oluşturmuştur. Francalanci bu eseri yorumlarken, Van Gogh ve Magritte örnekleriyle benzetmektedir. Sandalye ve ceketin kirli bir sarı renkte olması ile Van Gogh'u çağrıştırmaktadır. Bu yüzden bu eser, rengiyle birlikte hastalığı çağrıştırmaktadır.



Füsun Onur, Musical Chair, 1976

Füsun Onur'un 1976 tarihli karma heykeli "Musical Chair" minyatür çalışmalarındandır. Sanatçının bu eseri, bir kutunun üzerinde bulunan küçük kırmızı bir ahşap sandalyeden oluşmaktadır. Eser, sanatçının 1970'lerde geleneksel heykel malzemelerine meydan okumasını simgelemektedir. Eserin merkezinde bulunan parlak kırmızı sandalye, hafif bir açıyla durmakta sanki düşüyorken tutulmuş gibi görünmektedir. Bir müzik kutusunun mekanizması kullanılmış bu eserde sandalye yavaşça dönmektedir ve altında suluboya ile yapılmış bir figürün yer aldığı bir levha ortaya çıkmaktadır. Figür, küçük pencerelerden parçalar halinde görünmektedir. Aşağıda bulunan figürün uzuvları, boş sandalyeye hayaletimsi bir nitelik katmaktadır. Koleksiyoncu Agah Uğur, Onur'un 1976 tarihli bu eserinin koleksiyonunun en önemli eseri olduğunu belirtmiştir. [79]

79 https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fusun-onur-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri



Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle, 1992.

Füsun Onur'un Herhangi Bir İskemle isimli yerleştirmesinde, ışıklarla renklendirilmiş bir mekân içerisinde dört adet sandalyenin beyaz tüllerle kaplandığı görülür. Gücü temsil eden sandalye, koltuk ya da taht metaforunu çağrıştırır. Sergi küratörü Beral Madra'ya göre ise; "sandalye aynı zamanda hazır nesne olmasıyla herhangidir, sıradandır, geçicidir. Tülle kaplanarak bohçalanmış hali ise duvaklı bir gelin edasındadır; erkek evine gideceği için göçebeliği, tercih edileceği için mütevazılığı ve duvakla örtüldüğü için de erotizmi gösterir" (Madra, 1992; Yıldırır, 2020). Onur'un bu çalışması, sıradan bir obje olan sandalyeye kadının geleneksel tanımlamaları yükleyerek kurgulanmıştır. Türk sanatının en önemli kavramsal örneklerinden biri olmuştur.[80]

Kumaş, tül, ip gibi malzemeleri sıkça kullanan Onur, s başlangıcı ve sonu olmayan sonsuzluk duygusunu çağrıştırmıştır. Sanatçı kullandığı belirli nesnelerin, gündelik olan kendi anlamlarından çıkarıp, onları birer sanat nesnesi haline getirmiştir. Hazır olarak kullandığı nesnelere, eklediği tül gibi malze-

80 Tokdil, Yıldırır 2020

melerle kendi dilini oluşturmuştur. Sanatçının kullandığı her malzeme öylesine seçilmemiştir. Hayatındaki olaylardan bir parça ve kişisel duygularından ortaya çıkardığı anlamlarla kurguladığı eserleri kendi içerisinde bir anlam bütünlüğüne sahiptir. Kendisini ve yaşamını örnek alan sanatçı, kendi duygusal olgularını izleyiciye aktarmıştır.[81]



Füsun Onur, İsimsiz, 1993.

1993 tarihli İsimsiz çalışmasında ise Onur, resmi bir görünüm taşıyan sandalyeyi zincirleyerek üzerine "Füsun Onur" tabelasını yerleştirmiştir. Bu çalışmada, bir kadın sanatçı olarak kimliğinin zincirlenmesi ya da örtülmesini eleştirmiştir. Mevkiyi ya da gücü belirten bu sandalye kadının sadece adıyla var olabildiğini göstermek istemiştir.[82]

81 Erdoğan, 2020)

82 Yıldırım, 2018



Antoni Tàpies, Yatak ve Sandalye, 1991,
şamot ve metal sandalye, 94 x 104 x 90 cm.

Tapies'in resimlerinde sıkça kullandığını gördüğümüz, yatak, sandalye, merdiven gibi imgelerini burada bir yerleştirme şeklinde kullanmıştır. Nesne, heykel ve montajlardan oluşan deneysel işlerinde Antoni Tapies; kil ve bronz parçalarına da yer vermektedir.

Tapies, "Sanat Pratiği" kitabında sandalyenin sadece bir nesne değil, bir hikayesi olduğunun söyle bahsetmiştir: "En basit nesneye, örneğin bir iskemleye bakın. Pek ilginç bir şey gibi görünmez, değil mi? Ama içerdiği tüm evreni bir düşünün: vaktiyle yüksek dağlarda, sık bir ormanda gür ve enerji dolu bir ağaç olmuş şu odunu yontan kişinin ellerini ve alın terini; iskemleyi yapanın sevgi dolu emeğini, satın alanın duyduğu zevk ve sevinci, iskemlenin dinlendirdiği yorgunlukları, herhalde büyük bir salonda, ya da belki varoşlardaki mütevazi bir yemek odasında taşıdığı onca acı ve sevinci… Her şey, hiç istisnasız her şey hayatı temsil eder ve bir önem taşır. En eski sandalye bile orada, ormanda, topraktan yükselen ve sandalye odun olup bir ocakta yanacağı gün de hala bir işe, sıcaklık vermeye yarayacak olan özsuyunun başlatıcı kuvvetini taşır." [83]

83 Tapies, 1971



Tadashi Kawamata, "The Shortcut Chairs", 1998, Fransa,

Japon sanatçı Tadashi Kawamata (1953-), sandalyeyi kentleşme ile ilgili sorunları ifade etmek için 1998 tarihli "The Shortcut Chairs" isimli enstalasyonunu yapmıştır. Tarihsel önemi olan iki binayı (Fransa, Metz'deki Hotel Saint-Livier ile delme'deki Sinagog) birbirine iki bin adet sandalyeden oluşan bir duvar ile bağlamıştır. Burada Kawamata'nın asıl sorunu, çağdaş bir kaos haline gelen kentleşme olgularıdır.



Tadashi Kawamata, Abu Dabi İçin Sandalyeler, 1000 ahşap sandalye, 6 Metre, 2012, Abu Dabi 4. Sanat Fuarı

Erişim: 29.05.2023. https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/

Tadashi Kawamata, dünyanın her yerindeki çeşitli kamusal ortamlarda geçici ve mekâna özgü enstalasyonlar tasarlayan bir sanatçıdır. Kawamata, yapım ve yıkım kavramlarıyla birlikte izleyicilerin iyi bildikleri çevrelerini yeni bir bakış açısı sağlamak istemektedir. Eserlerinin doğaya bir zararın olmamasına dikkat eden sanatçı, geri dönüştürülmüş ahşap gibi doğal, tek kullanımlık malzemeler kullanmıştır Tadashi Kawamata, Ai Weiwei'in Bang enstalasyonuna benzeyen bu enstalasyonu, 1000 ahşap sandalyeden oluşan yaklaşık altı metre yüksekliğinde üst üste istifleyerek yuvarlak bir kuleyi çağrıştıran bir eser üretmiştir. Bu enstalasyonun yapımı sanatçının 5 gününü almıştır. Abu Dabi İçin Sandalyeler sadece mimari bir çalışma değildir, sunulduğu sosyal bağ ile de ilgilidir. Kawamata, söz konusu çalışmasını şöyle anlatmıştır: ‘’Bu sefer başardım, hiç de belirli bir sandalye değil. Daha çok her türlü ahşap, metal, renkli sandalyenin bir karışımı- her şey. Çünkü burada Abu Dabi'de çok uluslararası bir şehir ve dünyanın her yerinden birçok insan geliyor ve bir karışım koymak istedim, hatta bir kanepe.'' Sanatçı, eserinin içine giren insanların sembolik olarak birbirine bağlayacağını öne sürmüştür. Boş bir sandalye insanların oturmasını beklemektedir ancak birbirine bağlanan sandalyeler bir yuvaya benzemektedir. Sanatçı bu eserini bir bekleme yerine benzetmektedir.[84]



Doris Salcedo, 6-7 Kasım, 2002, Bogota Columbia,
280 Ahşap Sandalye ve Halat Kurulumu,
Erişim: 29.05.2023. https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/

Doris Salcedo genellikle günlük hayatımızda kullandığımız nesneleri enstalasyonlarında kullanır. Kullandığı malzemeler, evrensel ve kolay anlaşıla-

84 Toprak, 2022, Hess, 2016

bilecek, doğru çağrışımları olan ve herkes tarafından kabul görecek alegoriler yaratır. Kolombiyalı sanatçı 2002 yılında, sandalyeleri kullanarak Bogota Adalet Sarayı'nda bir yerleştirme yapmıştır. Bu enstalasyonda 280 sandalye kullanmıştır ve bu sandalyeler Adalet Sarayının çatısından aşağı sarkıtılmıştır. ''6-7 Kasım' (Noviembre 6 y 7) isimli bu enstalasyon, M-19 gerillalarının 17 yıl önce 1985 yılında Adalet Sarayını kuşatmaları ve hükümetin karşı atağı sonucu gerillalar ve rehinelerin öldürülmelerini konu edinir." (Karabıyık, 2016) Salcedo, 53 saat süren bu kuşatmayı tekrar hatırlatmak, unutulmamasını sağlamak adına, sandalyeleri 53 saat boyunca ölen her bir insanın ölüm saatlerinde çatıdan aşağı sarkıtmıştır. Bu çalışması ile bir hafıza eylemi gerçekleştirmiştir. [85]



Doris Salcedo, İsimsiz, İki Bina Arasına İstiflenmiş 1600 Sandalye, İstanbul Bienali, 2003.

Erişim: 29.05.2023. https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/

Salcedo'nun 8. İstanbul Bienali için kamusal bir alanda düzenlediği diğer bir çalışması ise İsimsiz başlıklı yerleştirmedir. 1600 ahşap sandalyeden oluşan bu çalışması, Karaköy Yemenciler Caddesinde iki bina arasında sıkıştırılmıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla, İstanbul'daki yer ve göç meselelerine dikkat çekmek istemiştir. Sıkıştırılmış ve üst üste yığılmış sandalyeler, kimliği belirsiz göçmen yığınlarını çağrıştırır. Bu eseriyle yine izleyiciye bir hatırlatma yapar ve aynı zamanda dikkat çekmek istediği sorunu tanıdık bir hale getirmiştir. Sanatçı, neredeyse her gün kullandığımız bir nesne olan sandalyeyi medyum olarak

85 Karabıyık, 2016)

seçmiş ve duygulanım yaratmıştır.

İstanbul farklı tarih ve kültür katmanları barındırır, bu sayede bir sergi mekânı olarak kullanılması, izleyiciye farklı deneyimler yaşatır. Doris Salcedo'nun 8. İstanbul Bienali için yaptığı enstalasyon, Karaköy Yemeciler Caddesindeki iki binanın arasındaki boşluğa sıkıştırılmış 1600 ahşap sandalyenin üst üste yığılmasıyla oluşturulmuştur. Bu enstalasyonda sanatçı, İstanbul'daki göç ve yer sorunlarına dikkat çekmek istemiştir. Sergi salonunun dışında, bir iş merkezi olan ve İstanbul'un en işlek yerlerinden birinde bulunması, kent ve göç konusunu bütünleştirdiği bir iş olmuştur. Sanatçı, iktidarsızlık, belirsizlik, kimliksiz göçmen yığınlarını ve yer sorunlarını mecazi bir yolla anlatmıştır. Sandalyenin kullanımı ile bir duygulanım yaratılmıştır. Eserin birbirleriyle çakışan katmanları, bireyim memleket hatıraları ve göç aracılığıyla oluşan, kültürü deneyimleme sürecini metaforik olarak anlatmıştır. [86]



Anselm Kiefer, "Kain und Abel", 2006.

Anselm Kiefer (1945-), Alman romantik geleneğini sürdüren bir sanatçı olmuştur. Bir diğer Alman sanatçı Beuys gibi vazgeçemediği malzemeleri vardır. Resimlerinde bulunan doğa görüntüsünü kullandığı kurşun, saman ve boya ile olağandışı ve mistik bir hal kazandırmıştır. Resimlerinde gördüğümüz yakılan tarlalar yeniden doğumu simgelediği söylenmektedir. Ölüm, yıkım ve yenilen-

86 Toluyağ, 2020

me gibi korkutucu konulara değinen sanatçı, kasvetli ve lirik resimleri ile izleyicide bir terör duygusu uyandırmaktadır. Resimde bulunan sandalye imgesi ise savaşın ve terörün tanıklığını üstlenmiş gibi görünmektedir.



Anselm Kiefer, Kötü Anneler, 2007, Ahşap ve T. Ü. Yağ, Emülsiyon, Akrilik, Shellac, Tebeşir, Dal, Demir, 380 x 560 x 100 cm,
Erişim: 08.01.2022. https://ropac.net/artists/51-anselm-kiefer/works/11571/

Kiefer, 2007-2011 yılları arasında, diğer resimleri gibi çok katmalı yüzey anlayışıyla yaptığı büyük boyutlu Kötü Anneler resminin kompozisyon düzeni geriye doğru paralel çizgilerle daralarak derin bir perspektif oluşturmuştur. Resimde, gökyüzü koyu grilerle resmedilmiştir ve 5 katlanır sandalye gökyüzüne yerleştirilmiştir. İzleyici ile eser arasındaki mesafe bu sandalyelerin eklenmesi ile yıkılmıştır. Manzara ile eserin ön planında bulunan sandalyelerin gerçek birer nesne oluşu izleyiciyi etkileyen en büyük etken olmuştur. 1970 ve 1980'lere kadar Alman kültür tarihi, Anselm Kiefer'in resimlerinde sürekli ele aldığı belli başlı bir tema olmuştur (Thompson, 2014, s. 368). Kiefer, kendi dönemine göre farklı çalışan ve bu yüzden tartışmalı sanatçılarından biri olmuştur. ''İçinde yaşadığı zaman diliminin tüm düşünsel ve biçimsel sanat anlayışlarını bir potada eritmiş ve belleği geçmişle gelecek arasında bir köprü olarak kullanmıştır'' Kiefer de diğer pek çok çağdaş Alman sanatçı gibi kendi sanatsal mirasını sorgulamıştır.[87]

87 Toprak, 2018, s. 132



Ai Weiwei, 'Peri Masalı' 1001 Sandalye, 2007

Ai Weiwei'in Documenta 12 için hazırladığı 'Peri Masalı' isimli çalışması, üç katmanlı bir projedir. 1001 Çin vatandaşının seyahat edemeyişini anlatan bu çalışmada bulunun 1001 sandalye her bir Çin vatandaşını temsil etmiştir. Bu eser, Ming ve Qing Hanedanı döneminde gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, 'Peri Masalı' isimli çalışmasında, pencere ve sandalye kullanarak bir yerleştirme oluşturmuştur. Çalışmanın bir diğer parçası olarak 1001 Çin vatandaşını Almanya'ya davet eder ve onların seyahatlerinin her bir parçasını organize etmiştir. Sanatçının bu sanat projesi global ve yerel bağlamda çok katmanlı, oldukça politik ve kışkırtıcı bir çalışmadır.

Çin halkı için ''yurt dışına seyahat'' bir rüyayı temsil eder. Küreselleşmeyle birlikte oluşan diğer sorunlar ise göç olgusu ve kimlik sorunudur. 1001 Çin vatandaşı için vize alma işlemleri Pekin'deki Alman Konsolosluğunda panik yaratan provakatif bir eylem olmuştur. Bize bir özgürlük alanı açan küreselleşme katı kısıtlamalara sahiptir. 'Peri Masalı' projesi, sistemi tehdit ve tahrip eden ayrıca sistemi sorgulayan ve ona meydan okuyan bir eylem olmuştur.



Ai Weiwei, "katılamayan İçin Sandalye", 2013

Ai Weiwei, 'Peri Masalı' projesinden dört yıl sonra, Çin hükümeti tarafından tutuklanmıştır. Sanatçının sandalyeleri, Çin hükümetinin eylemlerine karşıt olarak dünya çapında birçok sanatçı ve aktivist, Çin büyük elçiliklerine ve konsolosluklarına sandalyelerini getirerek oturma eylemi yapmışlardır. Yurt dışına çıkma yasağı olan sanatçı 2013'te Stockholm Film festivaline jüri olarak davet edilmiştir. Festivale, kendisinin yokluğunun sembolü olarak üzerine oturulamayacak bir sandalye göndermiştir.[88]



Ai Weiwei, Bang, 55. Venedik Sanat Bienali Alman Pavyonu, 2013, 886 adet üç ayaklı ahşap antika tabure,
Erişim: 29.05.2023. https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/

88 Karabıyık, 2016

Ai Weiwei (1957-), 55. Venedik Sanat Bienali'nde Alman pavyonunda 886 adet benzer biçimdeki üç ayaklı ahşap antika tabure kullanarak Bang adlı bir enstalasyon çalışması gerçekleştirmiştir. Ai Weiwei, bu 886 tabureyi yaratmak için geleneksel ustalardan yardım almıştır. Taburelerle pavyonun çeşitli odaları boyunca serpiştirilen bir yapı oluşturmuştur.

Çağdaş sanatla, Çin'in kültürel tarihini araştıran bu çalışmada, 886 adet antika tabureden oluşturulmuştur. Bu geniş yapı, tek iskemlenin birey için bir metafor olarak yorumlanabileceği, dünyamızın mega şehirlerinde artan organizma hacimlerinden bahsetmektedir.[89]



Devabil Kara, Siyah Beyaz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2006, 120x110 cm. 4. Katman

Devabil Kara'nın resimlerinde bulunan sandalye imgesi, merdiven imgesiyle birlikte sıklıkla kullandığı iki imgeden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kara, bir sandalye görüntüsünün bir sanat eserine dönüşme sürecini çizim ve yerleştirmesiyle şöyle anlatmıştır. "Sandalye bit pazarından aldığım ve stüdyomda kullandığım bir şeydi. Bu sandalyenin görüntüsü, ben atölyemde resim yaparken bir resmin üzerine düşen bir resimde. Bu rutini kalıcı hale getirdim". Her ne kadar sandalye durağanlığı temsil etse de bu çalışma ile farklılık yaratılmıştır. Devabil Kara, Umberto Eco'nun ''Açık İş'' kitabında anlattığı gibi, eserlerin izleyicisiyle ilişkiye girdikten sonra, sanatçıdan uzaklaştırıldığını ve

89 https://www.yellowtrace. com.au /best-of-venice-biennale-2013/, Toprak, 2022

her izleyicinin söylediğini koruduğunu söylemektedir. Eserlerinde kullandığı gölgeleri ve sandalye imgesini şu şekilde açıklamıştır; ‘’Kendi resimlerimde kullandığım gölgeyi sonsuza kadar kullanıyorum. Bu durumda sandalye, sanatçının egosunun bir ifadesi olarak resmimde yerini almaktadır.’’[90]



Devabil Kara, “Statü Değiştirme” Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, Fotoğraf: Engin Gerçek (2018)

Devabil Kara’nın “Statü Değiştirme” başlıklı yerleştirmesi, nesnenin sanat alanında yeni bir durumuna yer açarken nesnenin kendi durumunu da korumaktadır. Galeri mekânında sergilenen bu eserinin üzerinde sandalye ve üzerinde oturmuş bir heykel bulunmaktadır. Kosuth’un ‘’Bir ve Üç Sandalye’’ eseriyle ortak özellikler taşıyan bu eser, sandalyenin kendisi, çizimi ve heykeli, figürün bir imgesi halindedir. Kara, “Dönüşüm” adlı çalışması hakkında; “Sandalyede oturan meçhul figür, geçmişin bir döneminden gelmeyen bir heykel taklidi yapıyor. Yerçekimi gibi bir konuma yerleştirilen yapıdaki sabit tip oturma yerinin yerini güç ve çubuklardan oluşan bir sistem alıyor. Birinci koltuğun

90 Tokuyan, 2022

depolama alanı olarak kullanıldığı düzenlemede, kaide ile iskelet arasındaki ilişkinin yeniden sorgulanması bekleniyor".

Sandalyenin üzerinde kitap ile mercek görmekteyiz bu eşyaların sahibinin sandalyeden kalktığını ve eşyalarını bıraktığı düşüncesiyle birlikte Van Gogh'un kendisinin ve Gauguin'in sandalyesini resmettiği eserlerini hatırlatmaktadır. Van Gogh, o sandalyeleri resmetmiş, Kara ise sanki sandalyeden kalkmış ve üzerine bir cam yerleştirmiş gibidir.

Cam bir kaide içerisinde bulunan sandalye, Duchamp'ın ''Büyük Cam'' eserine de göndermeler de bulunmaktadır. Şeffaf bir kaide üzerine yerleştirilen heykel, cam içindeki sandalye ile boyut ve benzerlik açısından bir çelişki yaratmıştır. Bu yapıtı, diğer eserlerinde bulunan kullanımlardan daha çok anlamlılık yaratan bir yapıya kavuşmaktadır.



Marina Abramovic, 'The Artist is Present', 2010

Erişim Tarihi: 02.06.2023. https://www.flickr.com/photos/sixteen-miles/4422516968/in/photolist-7JNy69-7JNygE-7JJCzB-7JJCo4-7JNydy-7JNya1-7JJCCk-7JNycw-874ZUL-7JNyfA-7JJCuV-7JJCqM-7JNy5o-7JNyby-7JNy8f-7JJCtn-6M2ZNt

Marina Abramovic, toplumlar arasındaki iletişimin sanallaştığı ve birbirlerine yabancılaştıkları toplumsal dinamikleri kırmaya yönelik performanslar ortaya koymuştur. 'The Artist is Present' adlı çalışmanın odak noktası sanatçı ve izleyiciler arasındaki göz temasından kaynaklı etkileşimdir. Bu çalışmada eserin oluşumu için önemli bir bileşen olarak 'bakış' eylemi ön plandadır.

Abramovic, performans sırasında, mekânın merkezinde duygusuz bakışlarıyla birlikte izleyicilerin odak noktasında yer almıştır. Salonun ortasına konulan bir masa ve masaya karşılıklı yerleştirilen iki sandalye çalışmanın önemli bir parçasıdır. Sandalyelerden bir tanesi sanatçı için diğeri ise izleyiciler/katılımcılar için düşünülmüştür. Masanın iki tarafına karşılıklı yerleştirilen aynı biçim ve formdaki benzer sandalyeler eşit statüye işaret eder. Sanatçı ve izleyicilerin etkileşimini sağlayan bu eser Abramovic'in önceki performanslarından etkiler taşır. Bu eserin Performans Sanatı'nda olduğu gibi tekrar edilemez özelliği çalışmayı değerli hale getirir. Dışavurumcu bir etkiyi barındıran 'The Artist is Present' sadece sanatçı ve izleyici ilişkisine odaklanmaz. Mekânın yapısına bakıldığında performans alanının kare formunda beyaz çizgilerle sınırlandırıldığı görülür. Performansın mekânı birkaç katmanlı yapıya sahiptir. Performansın gerçekleştirildiği zemin kat, mekânın üst katının balkonları ve performansın çevrimiçi yayınını takip edenlerin tamamı eserin etki gücüne katkı sağlar.[91]

Bu performansta, birbirini tanımayan insanların sadece bakışarak iletişim kurabilme yeteneklerine gönderme yapılmıştır 'The Artist is Present' sadece beden aktivitelerine değil aynı zamanda duygusal tepkilere de odaklanmayı sağlamıştır.[92]



Chiharu Shiota, Anıları Saymak, 2019, ahşap masa ve sandalye, kağıt, siyah ip
Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice, Poland
Erişim: 02.06.2023: https://www.chiharu-shiota.com/counting-memories

91 Adıbelli, 2022, Dönmez, 2022

92 Godfrey, 2018, s. 24-28. Aktaran: Dönmez, 2022

Chiharu Shiota'nın enstalasyonlarında ipliklerden sonra göze çarpan nesneler sandalyelerdir. Kullanılan bu sandalyelerin birer sahibi birer hikayeleri bulunmaktadır ve bu sayede kişilerin izlerini göstermektedir. Anıları Saymak isimli enstalasyonunda sanatçı, dokuz ahşap sandalye ve masa kullanmıştır, siyah ipliklerin temsil ettiği geceyse tüm sergi mekanını sarmıştır. Siyah iplikler, geceyi temsile ederken, iplerin ucunda bulunan beyaz sayılar ise yıldızları temsil etmiştir. Hayatımızın içinde bulunan sayılar, genelde insanların kafa yormadığı bir noktadır. Shiota bu çalışmasında, bir kömür madeni olarak bilinen Katowice'nin tarihini düşünerek, kendi hayatı için önemli sayıların ya da tarihleri araştırmıştır. Sanatçı, izleyicilerin de kendileri için önemli sayıların ya da tarihlerin sorgulatmış ve izleyiciler için interaktif bir deneyim sunmuştur.[93]



Chiharu Shiota, Aramızda, sandalyeler, kırmızı iplik, 2020
Erişim: 13.06.2023.https://www.chiharu-shiota.com/installationperformance-2023

300 metrekarelik bir alanda bulunan ''Aramızda'' enstalasyonu Gana Sanat Merkezi'nde kurulmuştur. Bu enstalasyonunda diğer çalışmalarından farklı olarak 30 sandalyelerle birlikte kırmızı iplik kullanmıştır. 12 kişilik bir ekibin oluşturduğu bu çalışmada bulunan sandalyeler her bir kişiyi temsil etmektedir. Weiwei'in 1001 sandalyesiyle benzerlik gösteren bu eser, toplum ve bireyin karmaşasını anlatmaktadır. Sanatçı, bir birey olarak, toplumda var olurken bireyselliğimizin önemini kaybettiğini ifade etmektedir. İnsanlar hayatları bo-

93 Akdağlı, 2021

yunca, yaşadıkları yerleri işgal etmektedirler ve ölüp kayboldukları zaman işgal ettikleri yerlerde sadece iz bırakmaktadırlar. Shiota'nın tüm sanat pratiğinde, ölüm ve yaşamdan bahsedildiği söylenebilmektedir.[94]

SONUÇ

Tarihsel süreçte Eski Mısır'da Yeni Krallık döneminde ilk örneklerini gördüğümüz sandalye, insanların göçebelikten yerleşik hayata geçmesiyle ortaya çıkmıştır. İlk olarak krallar ve önemli dini figürleri simgeleyen bir araç olmuştur. Daha sonrasında herkesin evinde bulunabilen bir eşyaya dönüşen sandalye günümüze kadar işlevselliğini sürdürmüştür. Sanat tarihinde, Klasik dönemlerden başlayarak farklı resimsel yüzeylerde, gerekse de heykel formunda vücut bulan ve estetik bir nesne haline gelmiş sandalyeye farklı anlamlar katan sanatçılar tarafından bir form olarak Çağdaş sanatta da kullanımını sürdürmüştür. Sandalye, günümüzde de video art, enstalasyon ve performans sanatı gibi sanatın tüm dallarında yer almaktadır.

Sanatçıların eserlerini oluştururken birebir ilişki kurduğu sandalye; toplumsal yapıyı, doğayı, insanları, soyut kavramları yansıtan önemli bir anlatım aracı haline gelmiştir. Sandalye, kendi anlamının dışında soyut anlamlarda taşımaktadır ve böylece sanatçıya da izleyiciye de farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Sandalye artık sanatçının düşüncesinin kavranmasında birer gösterge olarak kullanılmakla birlikte, bir ifade aracı olma özelliğini de sürdürmektedir.[95]

KAYNAKÇA

Adıbelli, E. (2022). *Sosyolojik Bileşenler Bağlamında Enstalasyon Sanatı: Chiharu Shiota Eserlerinin İncelenmesi.* Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Resim Bölümü, Yüksek Lisans Tezi.

Akdağlı, S. (2021). *Chıharu Shıota'nın Enstalasyonlarında Gündelik Nesnelerin Varlık ve Yokluk Durumu.* The Turkish Online Journal Of Design, Art and Communication, 11 (3), 1098-1112.

94 Akdağlı, 2021
95 Mant, 2014)

Arslan, Ad. (2021). *"Bedî' Disiplini Kapsamında Bir Söz Sanatı Önerisi: İstintâk"*. Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi, (5 / 2), 502-513.

Beyoğlu, A. (2016). *Sanat Eğitiminde Nesne Kavramı ve Nesne Olarak Seçilen Sandalyenin Sanatçıların Yapıtlarında Mekânla Ele Alınış Biçimleri*. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 17(2), 181-198. DOI: 10.17679/İuefd.17262419

Burunsuz, M. (2020). *Alternatif Biçimlendirme Tavrı ve Malzeme Kullanımıyla Antonı Tàpıes.* İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, DOI:10.22252/ijca.749378

Çelebi Şeker, N. N. Aşkın, H. Jemmali, A. (2022). *İç Mekânın Bir Araç Olarak Enstalasyon Sanatında Kullanımı, Birimden Bütüne İnterdisipliner Tasarım Yaklaşımları.* İksad Publishing House, ISBN: 978-625-8423-94-5 Ankara.

Çetin, A. (2011). *19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti* T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik, İstanbul.

Çetin, A. Sarıkahya, E. (2017). *Modernist Süreçte Tuval Resmine Malzemeyle Müdahale.* Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 10 Sayı: 49 Volume: 10 Issue: 49 Nisan www.Sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

Dempsey, A. (2019). *Modern Sanat* (Çeviren: Deniz Öztok). İstanbul: Hep Kitap Yayıncılık.

Dönmez, G. (2022). *Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel*. Süreçler T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Resim Bilim Dalı Gülhan Yüksek Lisans Tezi.

Erdoğan, Z. (2020). *Çağdaş Türk Sanatında 'Malzeme' Ve 'Anlam' İlişkisi*. Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Eroğlu, Ö. (2020). *Kavramsal Sanat*, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Farthing, S. (2020). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çeviren: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulce). İstanbul: Hayalperest Kitapevi.

Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği* (Çeviren: Durdu Kundakçı). (1. Baskı). İstanbul: Dost Kitabevi.

Güven, H. (1995). *Mobilya Tasarımında Oturma Elemanları ve Çevre İlişkisi*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İçmimarlık Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Harman, G. (2022). *Sanat ve Nesneler* (Çeviren: Oğuz Karayemiş). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

İncirkuş, B. (2020). *Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" Adlı Çalışması*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 22, Sayı: 2, Haziran, 615-623.

Karabıyık, A. (2016). *Eşyanın Politikası: Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı*. Sanat Dergisi, (30), 28-39.

Kurtoğlu, A. (1986). *Mobilya Stillerinin Tarihi Gelişimi*. İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, Seri B, Cilt 36, Sayı 3.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi* (Çeviren: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 2017, syf. 107-111).

Maleviç, K. (2021). *Nesnesiz Dünya* (Çeviren: Tugay Kaban). (1.Baskı). İstanbul: Ketebe Yayınları.

Mant, S. (2014). *Resim Sanatında Nesne*. Akdeniz Sanat Dergisi, 2014, Cilt 7, Sayı 13, 112-123

Mardaner, E. (2016). *Joseph Beuys, ''Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış"*. (1. Baskı). Tekhne Yayınları: İstanbul.

Merleau-Ponty, M. (2020). *Algılanan Dünya* (Çeviren: Ömer Aygün). (6.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Özkendirci, B. (2018). *Çağdaş Sanat Malzemesi Olarak İplik*. İstanbul Türkiye Sanat & Tasarım Dergisi, 8 (1), 208-224.

Sayakhan, N. I. (2016). "The Use of Personification and Apostrophe as Facilitators in Teaching Poetry", International Journal of Literature and Arts 4/1 7.

Sever, İ. Söğüt, M. (2019). *Sandalyenin Endüstriyel Boyutu ve İnsan Üzerindeki Psikolojik Etkisi*. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, (2). 30-45.

Tapies, A. (1971). *Sanat Pratiği.* Dost Kitabevi, Sf. 75-76

Tıgın, Y. (2014). *Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması.* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması.

Tokdil, E. (2022). *Çağdaş Sanatta Değişen Gerçeklik Algısı ve Kimlik Sorgulamaları.* Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur Orcıd: 0000-0003-2701-0842

Toluyağ, D. (2020). *Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân, Nesne ve Sanatçı Örnekleri.* Akademik Sanat, 5(11), 101-114.

Toprak, I. G. (2022). *Koltuk-Sandalye İmgesi Üzerine Görsel Çözümlemeler*. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans

Tezi.

Tokuyan, M. M. (2022). *Dada ve Fluxus Bağlamında Resmin Heykelleşme Süreci.* Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar ve Resim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Tunalı, İ. (2020). *Estetik*. (20. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yıldırım, N. N. (2018). *1980-1990 Yılları Arası Türk Plastik Sanatlarında Feminizm Yansımalarının Dört Kadın Sanatçı Üzerinden İncelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsun Onur*. Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi.

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (Çeviren: İsmail Tunalı). (1.Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

WEB

https://devabilkara.com/portfolio/izler-ve-golgeler/

https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fusun-onur-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri

https://www.moma.org/collection/works/81430

8. BÖLÜM

ÇOĞALTIM TEKNOLOJİSİNDEN IŞIKLA RESMETMEYE: VİDEO SANATI

Şeref KOCAMAN[1]
Erdem ÇAĞLA[2]
Emel UZUNER[3]

ÖZET

Sanat, tarihin her döneminde sadece toplumsal olaylardan değil, aynı zamanda teknik gelişmelerden de düşünsel ve biçimsel olarak etkilendi. Her yeni teknik gelişme, sanatı dönüştürdü ve dönüşen her sanat formu da kendi teknolojisini geliştirdi. Özellikle fotoğrafın icadından sonraki hızlı gelişmeler, görüntüye hareketin, sesin ve rengin de eklenmesiyle yeni sanat türlerinin oluşmasına olanak sağladı.

Fotoğrafın icadından önce, belirli bir yüzey üzerinde görüntülerin temsil edilmesinin en geleneksel yöntemi resim yapmaktı. Resim yaparken, elin işleviyle yaratıcı bir süreç olarak göze yüklenir ve geleneksel resim teknikleri kullanılarak sanatsal eserler oluşturulurdu. Ancak fotoğrafın keşfiyle birlikte, ışıkla resmetme süreci önem kazandı ve fotoğrafla birlikte elin yaratıcı rolü yerini daha objektif bir şekilde gerçekliği yansıtan görüntülerin oluşturulmasına bıraktı.

Fotoğraf ve filmin ardından, video sanatı da bir grup sanatçı tarafından keşfedilerek yeni bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkmıştır. Videonun sanatsal

1 Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Tekirdağ

2 Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, İstanbul

3 Dr. Öğr. Üyesi, Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi,Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Bandırma

malzemeye dönüşümü, teknolojik süreçleri içermektedir. Teknolojik gelişmelerle birlikte video kameralar, profesyonel yayıncılardan halka ulaşımı kolaylaştırmıştır. Bu bağlamda, video sanatının sanatsal bir malzeme olarak kabul edilebilmesi için gerekli niteliklere sahip olup olmadığı meselesi, fotoğraf ve film sanatıyla paralellikler çerçevesinde değerlendirilmiş ve tartışılmıştır.

Video sanatının belgeleme özelliği, çeşitli çağdaş sanat akımları arasında, örneğin çevresel sanat, pop sanat ve minimalist sanat gibi akımlarla birlikte kullanıldığı gözlemlenmektedir. Ancak, bu teknik yalnızca belgeleme amacını aşarak, Nam June Paik ve Wolf Vostell gibi sanatçılar tarafından gerçekleştirilen çeşitli deneylerle, anlatımın yeni olanaklarını ortaya çıkarma amacıyla kullanılmıştır. Bu deneyler, video sanatını sadece bir belgeleme aracı olmanın ötesine taşıyarak, onu bağımsız bir sanatsal alan olarak keşfetmeyi amaçlamıştır.

Abstract

Art, throughout every period of history, has been influenced not only by social events but also by technological advancements, both conceptually and formally. Each new technological development has transformed art, and every evolving art form has also developed its own technology. Particularly, the rapid advancements following the invention of photography allowed for the emergence of new art forms by incorporating motion, sound, and color into imagery.

Before the invention of photography, the most traditional method of representing images on a specific surface was painting. During painting, the function of the hand was imbued with a creative process, and artistic works were created using traditional painting techniques. However, with the discovery of photography, the process of depicting with light gained significance, and alongside photography, the creative role of the hand shifted to the creation of images that more objectively reflected reality.

Following photography and film, video art also emerged as a new means of mass communication, discovered by a group of artists. The transformation of video into an artistic material involves technological processes. With technological advancements, video cameras facilitated the accessibility from professional broadcasters to the public. In this context, the question of whether video art possesses the necessary qualities to be considered as an artistic material has been evaluated and discussed within the framework of parallels with photography and film art.

The documentary feature of video art is observed to be used alongside various contemporary art movements, such as environmental art, pop art, and minimalist art. However, this technique has not only exceeded its purpose of documentation but has also been employed by artists like Nam June Paik and Wolf Vostell to explore new possibilities of expression through various experiments. These experiments aimed to elevate video art beyond being merely a tool for documentation, venturing to discover it as an independent artistic realm.

GİRİŞ

20. yüzyılın başlarında iletişim teknolojileri, insanların yaşam biçimlerini *şekillendirmede* temel bir rol oynadığı giderek daha belirgin hale gelmiştir. Bu teknolojiler, toplumlardaki ilgi ve merakı arttırmıştır. Aynı zamanda, bu iletişim teknolojileri tarafından sunulan *çeşitli* "kültürel iletim tarzları", modern toplumların iletişim deneyimlerini ve "*öznelerarası* toplumsal ilişkileri"-ni yeniden yapılandırmalarına yol açarak tartışmaların ve kamusal söylemlerin *şekillenmesine* aracılık etmiştir (Stevenson, 2008). Teknolojik değişim ve dönüşüm dönemleri, iletişim araçlarından beklentilere, kullanım biçimlerine, toplumsal ve gündelik hayattaki rollerine ve mevcut iletişim ortamlarıyla ilişkilerine dair söylemsel bir canlanmayı beraberinde getirmiştir. Bu dönemler, insanların iletişim araçlarına duyduğu ilgiyi ve merakı artırmış, onların nasıl kullanılacağına dair tartışmalara yol açmıştır. Aynı zamanda, bu süreçlerde iletişim araçlarının toplumsal ve günlük yaşamdaki işlevi ve etkisi *üzerine* farklı görüşler ve perspektifler ortaya *çıkmıştır*, bu da iletişim konusunda yoğun söylemsel bir etkileşime neden olmuştur (Uricchio, 2003).

Sanat, tarih boyunca toplumsal olaylar ve teknik gelişmelerden etkilenmiştir. Her yeni teknik gelişme, sanatı dönüştürmüş ve sanat formları da kendi teknolojilerini geliştirmiştir. Özellikle fotoğrafın icadından sonra yaşanan hızlı gelişmeler, görüntü, hareket, ses ve renk gibi unsurların birleştirilmesiyle yeni sanat türlerinin oluşmasına olanak tanımıştır. Bu sayede sanat, sürekli olarak yeni ifade biçimleriyle zenginleşmiş ve çağın ruhunu yansıtabilme kabiliyetini artırmıştır.

Bu dönüşümün yanı sıra, sinema ve televizyon teknolojilerinin gelişmesiyle sanat, hareketli görüntü, ses ve renk gibi yeni unsurları içeren daha dinamik

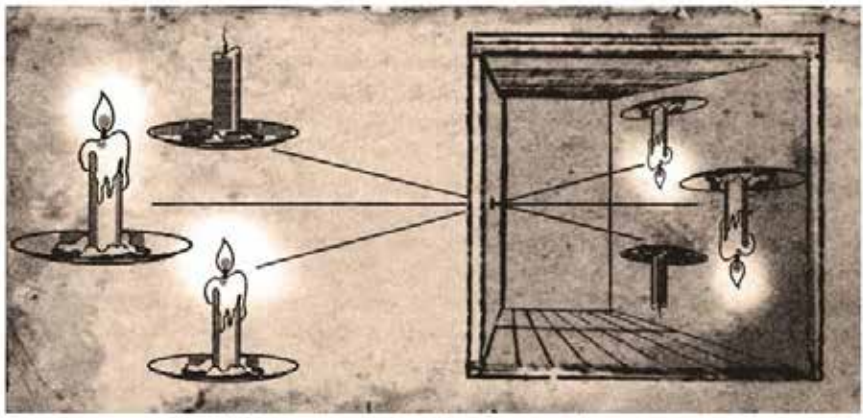
ve etkileyici bir boyuta taşınmasına neden olmuştur. Sinema, sanatçılara hikayelerini daha derinlemesine anlatma, duyguları daha güçlü bir şekilde iletmek ve izleyiciyi daha fazla etkileme fırsatı vermiştir.

Video teknolojisinin ilerlemesi, ışıkla resmetme sürecine benzersiz bir boyut kazandırdı: artık varoluşu olmayan bir ekran aracılığıyla canlı ve hareketli görüntülerle zenginleşen bir boyut halini aldı. Video, ışıkla resmetme sürecini daha da derinleştirerek izleyicilere gerçeklik hissini ileten, sanatsal ifade ve iletişim alanlarında sınırsız yeni fırsatlar sunan kritik bir araç haline geldi.

1. ÇOĞALTILABİLİR TEKNOLOJİ: FOTOĞRAF

Fotoğraf, insanlık tarihinde matbaanın keşfi kadar önemli bir başka buluştur. Fotoğrafın değerini artıran şey, çeşitli amaçlar için kullanılabilmesinin yanı sıra etkili bir iletişim ve sanat aracı olmasıdır. 1842'de resmi olarak tanıtılmasından bu yana, fotoğraf sürekli olarak optik, kimyasal, mekanik, elektronik ve bilimsel alanlardaki gelişmelere tabi tutulmuştur. Bu gelişmeler, fotoğrafın evrimini şekillendirmiş ve onu çağımızın önemli bir ifade biçimi haline getirmiştir. Fotoğrafın bulunması öncesi, belirli bir yüzey üzerine görüntülerin temsili geleneksel resimle yapılırdı. Fotoğrafın keşfi, ressamın günlerce uğraşarak resmettiği portre veya peyzajın yepyeni bir teknolojiyle çok kısa bir süre içinde yüzey üzerine kaydedilerek kolayca çoğaltılmasını mümkün kılarak süreci de kökten değiştirdi. Fotoğraf, kamera aracılığıyla yapay bir göz olarak gerçeğin temsillerini daha hızlı, gerçekçi ve kolay bir şekilde oluşturma imkanı sundu (Ürper, 2012). Teknoloji bilgisinin resim yapma becerisini büyük ölçüde değiştiren bu gelişme, temsil sistemine keskin bir dönüşüm getirmiş oldu. Fotoğraf, görsel ifadenin gücünü daha önce hiç olmadığı kadar etkili ve hızlı bir şekilde iletmeye olanak tanıyarak sanatsal ve bilimsel alanlarda devrim yarattı (Hepdinçler, 210).

11. yüzyılda faaliyet göstermiş olan Iraklı bilim insanı İbn-i Heysem, camera obscura'nın öncüsü olarak tarihsel kayıtlarda yer alarak, modern optiğin öncüsü kabul edilir. İbn-i Heysem, optik alanındaki önemli katkılarıyla, fotoğrafçılığın temel optik ilkelerine değinmiş ve bu çalışmalar, fotoğrafçılığın ilerlemesi için temel oluşturmuştur (Masoner, 2021). Buradan da anlaşılacağı üzere fotoğrafçılık temel kavram olarak, tarihin derinliklerine uzanan bir geçmişe sahiptir.



Şekil 1. *İbnü'l Heysem'in üç mum deneyi.*

İlk kamera obscura, dışarıdan karanlık bir alana görüntü yansıtmak için çadırda oluşturulan bir iğne deliği ile kullanılıyordu. Camera Obscura'yı ilk ressamlar kullanıyordu. 17. yüzyıla kadar, kamera obscura taşınabilir boyutta değildi. Bu süre zarfında, ışığı odaklamak için ilk basit lensler de tanıtıldı. Bu gelişmeler, fotoğrafçılığın ve görüntü kaydetme teknolojisinin ilerlemesine önemli katkılarda bulunmuştur.

17. yüzyılda, fotoğraf ilk portre fotoğrafçıları tarafından bir görüntü çoğaltım teknolojisi olarak keşfedildi ve ticari kaygılarla hızla yayıldı. Daha sonra fotoğraf sanatın ortamına girdi ve *August Sander* ve *Man Ray* gibi sanatçılar, bu çoğaltım aracına estetik kaygılarla yaklaşarak onu sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanmaya başladılar. Fotoğrafın durgun karelerinin hareketlendirilmesiyle yeni bir araç olan film de aynı süreci yaşadı. Film, sanatın ortamına *Charlie Chaplin, Dziga Vertov* ve *Sergei Eisenstein* gibi sanatçıların çalışmalarıyla girdi ve sinema sanatı dünyasında büyük bir etki yarattı (Kılıç, 1995: 9).

1827 yılının bir yaz günü, emekli bir subay olan *Joseph Nicephore Niepce* sekiz saatlik pozlamadan sonra, bir güvercin yuvasının görüntüsünü çekerek tarihteki ilk fotoğrafı çekti. Fotoğraf sözcüğü ilk kez 1800'lerin ilk yarısında, *John Herschel* tarafından kullanıldı. Herschel, 1819'da fotoğrafla ilgili kimyasal süreçler üzerine yaptığı ve yayınladığı çalışma sayesinde fotoğrafçılık alanında olağanüstü bir hızlı atılım gerçekleştirdi. Aynı zamanda, 1839, 1840 ve 1842'de fotoğrafçılık üzerine bir dizi başka makale yayınlamaya devam

etti. Ancak, ilginç bir şekilde, pek çok insan Herschel'in, fotoğrafın mucidi olarak tanınmasına yol açacak adımları atmadığını merak etti. Yine de, onun çalışmaları fotoğrafçılık dünyasında büyük bir etkiye sahip oldu ve bu alandaki ilerlemelerde önemli bir rol oynadı (Tutor, 1999). Fotoğrafla birlikte seri bir şekilde nesnelerin görüntüleri yüzey üzerine kayıt edilerek çoğaltılabilir oldu. Bir ressamın günlerce uğraşarak resmettiği portre ya da peyzajı, fotoğraf yepyeni bir teknolojiyle çok kısa bir zamanda yüzey üzerine kayıt ederek çoğaltabilir bir teknolojisi sundu. Bu ilk fotoğraf çekiminden sonra iki boyutlu ve doğru perspektif ile görüntülenebilen nesneler tıpkı insan gözünün gördüğü gibi kayıt altına alınmaya başlandı. Fotoğrafın durgun karelerinin hareketlendirilmesiyle gerçekleştirilen yeni bir araç olan film aynı süreci yaşadı. Film bunu çok daha büyük bir yüzey olan beyaz perde üzerinde yaparken de fotoğrafın durgun karelerini hareketlendirdi.



Şekil 2. *Joseph Nicéphore Niépce tarafından 1826 veya 1827'ye ait, Le Gras, Fransa'da çekilmiş, kaydedilen en eski fotoğraf görüntüsü (kalaylı plaka üzerinde Heliograph)*

Bu dönüm noktası, uzun yıllar boyunca fotoğraf tekniğinin çeşitli aşamalardan geçirilerek geliştirilmesine yol açtı. Ancak, gerçek devrim 1950'lerde yaşandı; çünkü o dönemde fotoğraf teknolojisi hayatımıza bambaşka bir anlam kazandı ve hareketli görüntü devrimi başladı.

2. HAREKETLİ GÖRÜNTÜ: FİLM

Fotoğraf yeni bir dönemin başlangıcı oldu. Ortaya çıkan film teknolojisi, izleme biçimlerini kökten değiştirerek görüntü ve gösteri dünyasında bir dönüşüme yol açtı. Geleneksel izleme pratikleri, film için yeni bir yapıya bürünerek tekrar bir araya geldi. Artık aynı film, birçok kişi tarafından farklı mekânlarda izlenebilir oldu. Film, sadece bir üretim değil aynı zamanda bir çoğaltım teknolojisi olarak birçok kişi tarafından aynı ya da farklı yerlerde seyredilebilir hale geldi. Bu da izleyici deneyimini çeşitlendirmekle beraber filmin etkileşimini de artırmış oldu.

Hareketli görüntünün tarihi, fotoğrafın tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir. Temel fikir, durağan kaydedilmiş ardışık görüntülerin bir araya getirilerek hareketli gibi gösterilmesine dayanır. 19. yüzyılda siyah-beyaz iki boyutlu fotoğrafların keşfinden sonra, doğal renklerle görüntü kaydetme ve eğlence amaçlarıyla kullanma isteği ortaya çıktı. Bu istek, sinema sanatının doğmasına yol açan bir dizi buluşun başlangıcını oluşturdu. Bu gelişim, basit optik aletlerden karmaşık makinelerin geliştirilmesine kadar devam etti. Bu aletlerin başarısı, insan gözünün ağ tabaka izlenimi gibi bir kusurunu kullanma çabalarına dayanıyordu. Bu çabalar, sinema tarihine kadar tüm keşiflerin temelini oluşturdu (Koç, 2019).

Film teknolojisi, beyaz perdede kendi özgün alanını bulurken aynı zamanda fotoğrafın durgun karelerini de canlandırmış oldu. Fotoğrafta olduğu gibi, film de kamerayı kullanan kişiye gerçeği yönledirme açısından yeni olanaklar sundu. Sinema sanatı, izleyicilere olayları, duyguları ve düşünceleri farklı bir bakış açısıyla sunma ve anlatma şansı vererek, görsel anlatımın gücünü daha da derinleştirdi. Böylece film, fotoğrafın temel özelliği olan görüntü çoğaltımının ötesine geçerek, etkileyici hikayeler anlatmak için yeni bir sanatsal araç haline gelmiş oldu.

Kameranın keşfi ve ardından hızla ilerlemesi, sanatta yeni bir çağın başlamasına yol açmıştır; bu döneme sinema dönemi adı verilmiştir. Film, görüntünün kaydedilmesiyle başlayarak, hareketli görüntünün kaydedilmesine ve sonrasında sesin ve renklerin eklenmesine olanak sağlayarak sanatın biçimsel ve kavramsal perspektifini genişletti. Bu yeni teknolojiler sayesinde sanatçılar, daha önce hiç deneyimlenmemiş olanaklarla eserlerini oluşturma ve izleyicile-

re zengin bir deneyim sunma fırsatı elde ettiler. Sinema, sanatın ifade biçimlerini ve hikaye anlatımını önemli ölçüde değiştiren ve zenginleştiren bir dönem olarak tarihe geçti.

Bu gelişmelerle birlikte, sanatın dijital ve elektronik alanlarda da hızla ilerlediği bir döneme girildi. Teknolojinin sanatla etkileşimi, yeni yaratıcı fırsatlar ve sınırsız ifade biçimleri sunarak sanat dünyasını büyük ölçüde dönüştürdü. Bu tür sanatçıların katkıları, günümüzde dijital sanatın ve çağdaş sanatın zengin ve çeşitli bir yelpazede temsil edilmesine önemli bir temel oluşturdu.

Bu medya araçları, kitlelere görsel anlatımın gücünü tanıtarak insanların hikayeleri daha etkili bir şekilde aktarmasını sağlamıştır. Sinemanın yükselişiyle birlikte, görsel anlatımın büyülü dünyası izleyicilere geniş bir perspektif sunarken, film endüstrisi kompleks ve derin hikayelerin anlatımını mümkün kılarak kültürel iletişimi derinlemesine etkilemiştir. Televizyonun icadı, bu evrimin bir sonraki adımını temsil eder. Televizyon, görsel içeriğin evlerimize girmesini sağlayarak bireyleri daha yakından ve sürekli bir şekilde bilgilendirmiş, eğlendirmiş ve etkileşime geçmiş, aynı zamanda hikaye anlatımının günlük yaşamın bir parçası haline gelmesini desteklemiştir. Bu şekilde, televizyonun ortaya çıkışı, görsel anlatımın erişilebilirliğini artırmış ve hikaye anlatımının toplumsal etkisini derinleştirmiştir.

3. IŞIKLI CAM: TELEVİZYON

Televizyonun icadı ve teknik gelişimi, uzun tarihsel bir süreci kapsamaktadır ve bu süreçte onu anlamlandırma ve sosyal-kültürel hayatta konumlandırma *çabaları* da uzun soluklu olmuştur. Televizyon, kamusal söylemde yer alıp gündelik hayatın temel bir unsuru olarak kabul görmesinden ve yaygınlaşmasından *önce*, farklı *ülkelerde* bu yönde yapılan *çabalar* ve tartışmalar gerçekleşmiştir. Televizyon hakkındaki söylemler sadece keşfi gerçekleştiren *ülkelerle* sınırlı kalmamış, aynı zamanda diğer *ülkelere* de yayılmıştır (İlaslan, 2021).

1936 Berlin Olimpiyatları, tarihte daha *önce* görülmemiş bir olayla insanoğlunu tanıştırdı. Bu olimpiyatlar, televizyon teknolojisinin bir olayı anında görüntü ve ses olarak kilometrelerce uzağa aktardığı ilk canlı yayını kaydetti. Televizyonun film teknolojisine benzer *şekilde*, olayları yalnızca görüntü ve

ses olarak kaydetmekle kalmayıp, geniş kitlelere pazarlanabilir ve kitlesel *üretilebilir* bir meta olarak sunulmasını sağladığı gözlemlendi. Televizyon, insanlar için yeni bir görme ve duyma deneyimi yarattı ve kendi *özgün ışığı*, rengi, mekanı ve zaman boyutuyla insanları bambaşka bir deneyime sürükledi. Bu teknolojik ilerleme, televizyon yayıncılığının *önemli* bir kilometre taşı olarak kayıtlara geçti.



Şekil 3: *Tarihin ilk canlı yayınlanan olimpiyatı*
1936 Berlin Olimpiyatları'nda kullanılan TV kamerası.

Televizyonun gelişimi, uzun bir teknik süreç boyunca *şekillenmiş* ve onun anlamlandırma ve konumlandırma *çabalarını* belirginleştirmiştir. 1800'lerin ikinci yarısından itibaren başlayan bu süreçte, yeni teknolojinin niteliği, kullanım biçimi, içerikleri ve işlevleri hakkındaki tartışmalar neredeyse 1960'lı yıllara kadar devam etmiştir. Televizyon cihazı ve yayınları henüz ortaya *çıkmadan* ve geniş kitlelere ulaşmadan *önce*, ona dair beklentiler ve anlamlandırma *çabaları* ortaya *çıkmıştır*. Bu tartışmalar, televizyonun potansiyel etkileri ve toplumsal rolü hakkında spekülasyonlarla dolu bir *çerçeve* oluşturmuştur. *İnsanlar*, gelecekteki iletişim aracının getireceği değişimleri ve olası etkilerini anlamlandırmaya *çalışmışlardır*. Televizyonun ağırlıklı olarak ona dair söylemler üzerinden anlamlandırılmaya *çalışıldığı* bu tarihsel süreç bir teknolojinin toplumsal ve kültürel hayatta ve insanların ya da kamunun zihninde kendi-

sine nasıl yer açtığını göstermesi açısından *önem* taşımaktadır (Elsner, Müller, & Spangenberg, 1990). Televizyon gelişmiş Batılı *ülkelerde* 1930'larda teknik bir icat olarak ortaya *çıkarak* ilk yayın denemeleri gerçekleştirilmiştir.

Televizyon kitle iletişim aracı olarak 1950'lerden itibaren etkinliğini artırdı. Buna paralel olarak taşınabilir video araçlarının *üretilmesi* ile ortaya *çıkan*, 20. yy. sanatına yeni bir perspektif kazandıran ve "Video Sanatı" olarak nitelendirilen olgu, 1960'lardan başlayarak sanatın *üretilmesinde* ve tüketilmesinde yeni deneysel olanakları araştıran sanatçıların video tekniğiyle gerçekleştirdikleri *çalışmalar* sonucunda gündeme gelen bir sanat eğilimi olarak temsil edilmeğe başlandı. Her sanatçının kendine *özgü* yorumladığı video tekniği, elektronik alandaki yeni gelişmeler paralelinde (bilgisayar, dijital fotoğraf vb.) *çeşitlenerek çok* boyutlu bir karaktere sahip olmuştur. Video Sanatı başlığı altında değerlendirilen sanat yapıtları, bu *çok* boyutlu karakteri, dans, gösteri, müzik, tiyatro gibi başka sanat disiplinleriyle birlikte yorumlayarak bütünsel bir sanat açısı ortaya *çıkarmıştır*.

1960'larda taşınabilir video kamera ve kayıt aygıtlarının bulunması ve piyasaya sürülmesiyle birlikte video televizyon endüstrisinin egemenliğinden kurtulma, sanatın ortamına ilk adımını atma *şansını* buldu. Böylece videonun ortamı, kişilerin bireysel kullanımına sunuldu.

4. ELEKTRONİK GÖRÜNTÜ: VİDEO SANATI

Video sanatının kökleri çok daha gerilere dayansa da esas olarak 1960'lı yıllardan itibaren medyanın etkisinin ve medya eleştirilerinin artışıyla birlikte dünyada önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde, özellikle televizyona yönelik eleştiriler yoğunlaştığından dolayı video sanatı da bir tepki olarak televizyon ortamına karşı doğmuş oldu. İlk kuşak video sanatçıları, genellikle medya toplumuna dair eleştirilerde bulunmaya odaklandılar. O zamanlarda Amerikalılar, günde ortalama yedi saat televizyon izliyordu ve yeni tüketici toplumu, reklam tarzı hayat biçimleriyle giderek daha fazla şekilleniyordu. Görsel açıdan etkileyici reklamlar, Bush'un karısını aldatma hikayesi gibi vurucu kampanyalar o dönemde oldukça yaygındı. Bu süreçte, Paris ve New York'taki öğrenci ayaklanmaları, artan politik ilgi ve cinsel devrim gibi olaylar, kültürel değişimin ivme kazandığı dünyanın pek çok yerini etkilemişti ve video sanatı da tam da bu dönemde ortaya çıktı.

Geçtiğimiz otuz yıl, sanat formları olarak film ve videoya ilişkin düşüncemizde dikkate değer değişikliklere tanık oldu. Avangard sinema, Amerika'daki bağımsız film tarihinin en büyük dönemlerinden biri olan 1960'lar ve 1970'lerde büyük beğeni topladı. Önceki yirmi yılın sanatçılarını avangard filmi tanımlayan eserler kanonunun yaratıcıları olarak gören film yapımcıları, eleştirmenler ve tarihçiler, 1980'lerde çağdaş avangard film pratiğinin tanımlarını giderek daha fazla sorgulamaya başladılar. Avangard sinemanın bu öz-analiz ve özeleştiri sürecinden geçtiği dönemde, 1960'larda başlayan video sanatının yeni elektronik ortamı ve estetik söylemi, bir sanat formu olarak kendisini sağlam bir şekilde tesis etmişti. Günümüzde elektronik ortamın yaygınlaşması ve sanatçıların her iki alanda da çalışmaya başlamasıyla film ve video sanatçıları arasındaki diyalog artmış, aynı zamanda bu medyaları birbirinden ayıran benzersiz özellikler ve farklılıklar da kabul edilmiştir (Eder, 1972).

Video, başlangıçta "sanatsal olmayan" bir platformdu ve sadece onu sanatsal bulanlar için sanat oldu. Ancak video her zaman günlük yaşam ve ticaret ile iç içe geçmişti. Bu boyutlar birbirinden ayrılamazdı. Video, kamusal bir platform haline geldiğinde, iletişimsel kullanımından sıyrılarak etkileşimsel hale geldi. Video, internetle benzer bir dönüşüm geçirdi ve komünal yayılma ile anlam kazandı. Ancak ticari televizyon gibi otokratik bir mecra haline gelmeye başladı. Video, çağdaş sanatın belirsizliği içinde bir mecra olmasına rağmen, nesnesini sanatsal hale getirerek çağdaş bir sanat biçimi haline geldi. Bu nedenle, video tam anlamıyla çağdaş bir sanattır (Çal, 2022).

Video sanatı, teknik görüntü üretiminin sanat alanındaki yansıması olarak kabul edilebilecek, aynı zamanda bir teknolojik olgu olarak da değerlendirilebilecek bir sanat türüdür. Bu sanat, ortaya çıkış sürecinde önemli teknolojik gelişmelerle şekillenmiştir ve bu süreçte video kamera teknolojisindeki değişim önemli bir rol oynamıştır. İlk ortaya çıktığı dönemde ağırlıklı ve sadece stüdyolarda kullanılabilen video kameraların, fiziksel özellikleri nedeniyle sanatsal bir ortamda değerlendirilmesi pek mümkün değildi. Ancak taşınabilir video kameraların geliştirilmesi, görsel işitsel teknolojilerin ilerlemesi ve sanatçıların videoyu bir sanatsal araç olarak kullanma isteğiyle, video sanatının gerçek anlamda gelişimine olanak sağlamıştır.

Sony Şirketi tarafından 1965 yılında piyasaya sürülen "Portapak" adlı taşınabilir video kamera, televizyon yayın teknolojisinin profesyonel yayıncıların dışında geniş kitlelere ulaşabilecek şekilde erişilebilir hale gelmesini sağlamış-

tır. Taşınabilir video kameraların sunduğu sınırsız olanaklar, sanatçıları videoyu bir sanatsal ifade ve üretim aracı olarak kullanma konusunda çekici kılmıştır. Bu dönemde bir televizyon istasyonunda çalışan *Nam June Paik*, taşınabilir kameranın öncü bir örneği olan bu ürünü New York'ta satın alarak, videoyu sanatsal bir malzeme olarak değerlendirip sanat ortamına dahil etmiştir.



Şekil 4. *Nam June Paik*

Taşınabilir video kamera, kullanıcıları stüdyo ortamından kurtararak, istedikleri yere götürme ve görüntü kaydetme imkanı sunarak sanatsal bir bakış açısının gelişimine olanak tanımıştır. Ucuz maliyeti ve eş zamanlı ses kaydı sağlama özelliği nedeniyle fotoğraf makinelerinin yerini tercih ederek günlük yaşamlarını kaydetmeye başlamışlardır. Bu, fotoğraf ve film çekimi alışkanlıklarını kökten değiştirmiş, önceden planlanmış ve düzenlenmiş mizansenler yerine özgün ve spontane görüntülere yol açmıştır. Taşınabilir video kamera, amatör kullanıcılar arasında yaygın bir şekilde kabul görmüş ve uzun süre deneysel bir araç olarak kullanılmış, bu tür kullanıma "amatör video" adı verilmiştir (Altunay, 2013).

Video sanatı da fotoğraf ve film gibi keşfinin ilk yıllarında öncelikle ticari amaçlarla kullanılmıştır. Ancak daha sonra yeni bir jenerasyon tarafından estetik kaygılarla sanatsal bir malzeme olarak keşfedilmiştir. Video teknolojisi, görüntüleri hızlı bir şekilde kaydederek ve çoğaltarak, görsel ifadenin yaygınlaş-

masına ve ticari amaçlar için kullanılmasına olanak tanımıştır. Ancak zamanla, video sanatı da estetik ve sanatsal ifade amacıyla kullanılmaya başlamıştır. Video sanatının sanatsal bir malzemeye dönüşmesi ve estetik kaygılarla icra edilmesi, keşfinden bir süre sonra önde gelen sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir, böylece video sanatı da diğer sanat formları gibi kendine özgü bir sanat dalı olarak gelişmeye başlamıştır (Ürper, 2012).

Fotoğrafın icadı, resim sanatında köklü değişikliklere yol açarak birçok sanat akımının doğmasını sağlamıştır. Eadward Muybridge, fotoğrafın durgun karelerini kullanarak "bir at koşarken dört ayağı birden aynı anda yerden kesilir mi?" sorusuna cevap ararken hareketlendirilmiş görüntülerin keşfine katkı sağlamıştır. Bu keşif, daha sonra film sanatının temellerini oluşturmuştur. Film, Thomas Edison ve Lumiere Kardeşler gibi isimler tarafından ticari amaçlarla kullanılmış ve gündelik hayattan görüntüler kaydedilmiştir. Ancak, film sanatsal bir malzemeye dönüşmesi, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ve Charlie Chaplin gibi yönetmenlerin çalışmalarıyla gerçekleşmiştir. Benzer bir süreç, video için de geçerlidir. Videonun kullanımı, televizyon kanalları tarafından ticari amaçlarla başlamış, daha sonra sanatsal bir malzeme olarak yeniden keşfedilmiştir.

Nam June Paik ve *Dara Birnbaum,* sanat dünyasına elektronik görüntüyü sokan öncü sanatçılardı. 1960'lı yıllarda elektronik görüntü üzerinde yapılan ilk denemeler, *Nam June Paik*'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir mıknatısın yardımıyla bozarak ve kayıt edilmiş bir video bantını oynatırken görüntünün zaman hızını manuel olarak değiştirerek gerçekleştirdi. Bu dönemin ilk video sanatçıları, taşınabilir video kameralar ve kayıt aygıtlarını kullanarak, aynı zamanda elektronik görüntü oluşturma sisteminin yapısal özelliklerinden kaynaklanan deneysel çalışmaları da yaptılar (Kılıç, 1995: 11).



Şekil 5. *Nam June Paik'in deneysel çalışmalarına örnek.*

Video, 1960'ların sonunda sanat bağlamında yerini aldığında, sinema, izleyicilerin algılarının yarım yüzyıldan fazla bir süredir hareketli resimlere zaten alışmış olduğu anlamına geliyordu. Kamu ve özel televizyon istasyonları, programlarını 1940'lar ve 1950'lerden beri Avrupa ve ABD'deki izleyicilere sunuyordu. Hareketli resimler ve bunların elektronik aktarımı bu nedenle iyi denenmiş bir medya yapısıydı.

Bu yıllarda video tekniğini kullanan sanatçılar, televizyonu yeni bir görsel estetiğin temsilcisi olarak değerlendirmiş ve *çalışmalarını* televizyon kanalları aracılığıyla milyonlarca izleyiciye ulaştırabileceklerine, sanatı radikal bir *şekilde* demokratikleştirebileceklerine inanmışlardır (Şarman, 2015). *George Maciunas*, *George Brecht* ve müzisyen *John Cage* gibi FLUXUS akımının *üyeleri*, video tekniğinin rastlantısal *özelliklerini* güncel yaşama ait *üç* boyutlu nesnelerle birleştirerek anarşik bir kolaj estetiğini vurgulamışlardır. Videonun belgeleyici niteliği, *çevresel* sanat, pop sanat, minimal sanat gibi diğer *çağdaş* akımlarla da kullanılmış olsa da, *Nam June Paik* ve *Wolf Vostell* gibi sanatçılar, videonun belgeleyiciliğini aşmış ve bu tekniğin anlatım olanaklarını farklı deneylerle keşfederek onu bağımsız bir alan olarak kullanmışlardır. Bu sayede video, sıradan belgeleme işlevinin *ötesine* geçerek kendi başına ifade edici bir

araç haline gelmiştir (Atal, 2008).

1963 yılından itibaren düzenlediği sergilerde, *Nam June Paik* sergi mekanlarına televizyonlar yerleştirmiş ve bu yerleştirme biçimiyle birlikte yayınladığı videolardaki görüntü ve ses birleşimleriyle yeni bir sanat yorumu sunmuştur. Televizyonların sergi alanına dahil edilmesi ve içerdikleri videolarla etkileşimi, *Paik*'ın sanatsal ifadesini benzersiz bir şekilde vurgulamış ve izleyicileri alışılmadık bir deneyime davet etmiştir. Video Sanatı'nın 1970'den günümüze dek izlediği gelişim süreci içinde *"video yerleştirme"* ve *"video heykel"* başlıkları altında iki farklı yorumlama biçimi gündeme gelmiştir. Video yerleştirmede, video ile birlikte sergilenen nesneler ve mekan arasındaki ilişki *önemli* bir vurgu kazanırken, video heykelde ise sergilenen videonun kendi bütünselliği ve devinimi *öne çıkmaktadır*.



Şekil 6. *Nam June Paik'in 56 monitörden oluşan genel bir resmi gösteren sanatsal çalışması.*

1950'lerde başlayan sayısal fotoğrafçılık yaşamımıza bambaşka anlam katarak hareketli görüntü devrini başlattı. Elektronik teknolojisi kullanılarak

video kayıtları yapabilmek için bir takım araçlar geliştirildi. 1960'ların sonlarında *Bell Araştırma Laboratuvarları*'nda çalışan iki bilim insanı *George Smith* ve *Willard Boyle* video kameralarda ve günümüzdeki sayısal fotoğraf makinelerinde kullanılan CCD elemanları icat ettiler.

1960'larda taşınabilir video kameralar ve kayıt aygıtları icat edildi. Koreli *Nam June Paik* ve *Dara Birnbaum* gibi öncü sanatçılar, bu teknolojik ilerlemeyi fırsat bilerek elektronik görüntüleri sanatın ortamına soktular. Bu, sanat dünyasında elektronik medyanın etkili bir şekilde kullanılmasının başlangıcıydı ve sanatçılar için yeni ve heyecan verici bir ifade biçimi sunuyordu.

Video sanatı ile ilgili ilk süreklilik izleyen *çalışmalar* 1963 yılında başlamıştır. Koreli *Nam June Paik* ve *Wolf Vostel*'in Wuppertal'daki Gallery Parnasse'de sergilenen *çalışmaları* ve genç bir yapımcı *Fred Barzyk*'ın Boston'da WGBH adlı bir yerel televizyon kanalında 1964'den 1966'ya kadar süren Jazz Images adlı programda yayınlanan video ile ilgili deneysel *çalışmalar* video sanatının ilkleri olarak kabul edilmektedir.

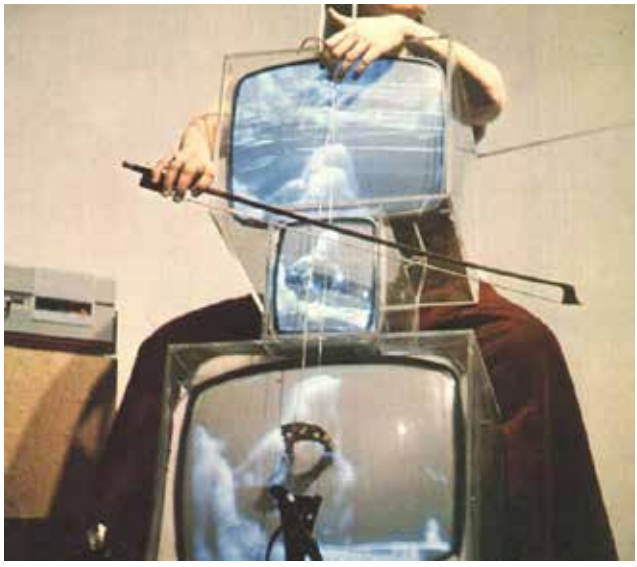
Video teknolojisi, giderek daha kullanışlı, ekonomik ve teknik olarak gelişmiş hale gelerek sanatçılar için daha erişilebilir hale geldi. Bu dönemde heykel ve video sanatının birleştiği disiplin de gelişti ve birçok video sanatçısı tarafından benimsendi. *Nam June Paik,* 1966'da "TV Cross", 1974'te "TV Buda" ve 1977'de "TV Garden" gibi eserleriyle bu alandaki standartları belirlemişti. Les Levine, 1968'de "Iris" adını verdiği duvar parçasıyla özgün bir çalışma sunmuştu.

Bu *çalışmalar* video teknolojisini irdeleyerek görüntü ve ses olarak ekranı estetize etmeye yöneltti. *Nam June Paik*, bu süreçte elektronik kamerayı sadece bir kayıt aracı olarak değil, aynı zamanda sanatsal ifade biçimi olarak da gördü. *Paik,* video kameranın görüntü oluşturma sistemini yönlendirerek, kameranın kayıt ettiği görüntüyü yeniden düzenleyerek kayıt etti. Bunlar elektronik görüntüyle ilgili soyut *çalışmalardı*.

Video sanatın ortamına farklı biçimlerde girdi. İlk *çalışmalar* sonucunda, elektronik betimlemelerde ses ve hareketle yönlendirilen iki boyutlu ve *üç* boyutlu sürrealist görseller, renkli veya siyah-beyaz *çizimlerin* ve boyamaların sesle birleşerek *üretildiği* videolar, ayrıca ses eşliğinde elektronik görüntünün *ışık* olarak yansıtılarak oluşturulan video heykeller gibi *çalışmalar* ortaya *çıktı*.

60'lı ve 70'li yıllar, sanatçıların video sanatı örneklerini galerilerde sergilemeye başladığı ve başlangıç noktası olarak görebileceğimiz dönemler oldu.

Bu dönemde, *Nam June Paik* video sanatı denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biriydi. *John Cage*'in gündelik hayattaki sesleri ve gürültüleri müziğinde kullanmasından ilham alan yeni-dada hareketine dahil olarak, müzik aletlerinin tahribatını ve alışılmışın dışında olanı sanata aktarmaya olan ilgisini gösterdi. *Nam June Paik*, sanatsal ifadesini video aracılığıyla benzersiz ve deneysel bir şekilde ortaya koyan önemli bir sanatçıydı (Şarman, 2015). 1965 yılında Sony'nin ses kaydı yapabilen taşınabilir kamerası *Portapak* piyasaya çıktığından beri, *Nam June Paik*'in eserlerinde hareketli ve sesli görüntülere sıkça yer verilmeye başlandı. Bu yeni teknoloji sayesinde, *Paik* televizyonu sanatın içine dahil etmenin yanı sıra görüntü, ses ve performansı birleştiren sergileriyle kısa sürede ün kazandı. "TV CELLO" adlı eseri, sanatçının sesleri bozmaya ve enstrümanların tahribatına yönelik çalışmalarından biridir. Bu çalışmada, televizyon monitörlerini müzikal enstrümanlara dönüştürerek, sanatsal ifadesini sıra dışı bir şekilde ortaya koydu (Ergin, tarih yok).



Şekil 7. *Nam June Paik, "TV Cello"*

Nam June Paik, çalışmalarıyla telegörselliğin sanatın içine başarılı bir şekilde entegre edilebileceğini kanıtlamıştır. Video sanatı aracılığıyla, sanatçılar teknolojinin sunduğu imkanlarla birlikte edebiyat, film, müzik ve performansı içinde barındıran dinamik sanat eserleri ortaya koyarak sürekli olarak yeniliklere yelken açmış ve daha önce deneyimlenmemiş sanatsal deneyimleri biz-

lere sunmuşlardır. *Paik*'in öncülüğünde, sanatçılar teknolojiyi sanatsal ifade biçimleriyle birleştirerek sınırları zorlamaya ve sanatın yeni alanlarını keşfetmeye devam etmişlerdir. Bu yaklaşım, sanat dünyasında yaratıcı ve ilham verici eserlerin doğmasına olanak tanımış ve izleyicilere farklı bir bakış açısı sunmuştur.

Bu teknolojik ilerlemenin gölgesinde, izlenilen videoların bazılarını anlatmak için istedikleri konuları olduğu gibi gerçekçi bir şekilde sunarken, *Ryan Trecartin*'in videoları gerçeküstü bir telegörsellik deneyimi sundu. Gerçek şu ki, *Ryan Trecartin*'in eserlerini izlerken adeta *Tom Wesselmann, Richard Hamilton* veya *Robert Rauschenberg*'in pop art tablolarının hareketli ve sesli versiyonu deneyimleniyormuş gibi bir duygu yarattı. Trecartin'in yapıtları, pop artın canlılığı ve enerjisiyle harmanlanan teknolojinin gücü sayesinde izleyiciye eşsiz ve etkileyici bir deneyim sundu. Bu, sanat dünyasında tele-görselliğin yaratıcı ve çarpıcı bir şekilde nasıl kullanılabileceğine dair heyecan verici bir örnek olarak verildi (Şarman, 2015).

1980'lere gelindiğinde video, birçok sanatçı için temel bir ifade aracı haline geldi. Bu dönemdeki genel sosyal atmosfer, İngiliz Başbakanı Margaret Thatcher'ın muhafazakar ve neo-liberal politikalarının etkisi altında şekillendi. Aynı zamanda figüratif resim ve büyüyen sanat piyasasının etkisi de bu dönemin önemli özellikleri arasındaydı. Klaus vom Bruch, Robert Cahen, Gary Hill, Marie-Jo Lafontaine, Marcel Ödenbach, Tony Oursler, Fabrizio Plessi, Bill Seaman ve Bill Viola gibi sanatçılar, bu bağlamda öne çıkan isimler arasında yer aldı.

Bu yıllarda yeni semantik formlar, duvarlarda, kademeli dizilerde veya dağıtılmış monitör yerleştirmeleri gibi çeşitli biçimlerde ortaya çıktı. Monitörlerin seri veya kademeli düzenlemeleri, içerikle bütünleşerek sunuldu. Gary Hill, "Crux (Kayıt Ötesine Geçme Zamanı)" (1983-1987) adlı eserinde beş monitör kullanarak, Latin çapraz sembolleriyle çarmıha gerilmiş bir figürün başı, elleri ve ayaklarını ayrıntılı bir şekilde sergiledi (Şarman, 2015).



Şekil 8. *Gary Hill, "Crux".*

Başlangıcından itibaren video sanatı, televizyon, performans sanatı, heykel ve sinema gibi diğer sanatsal diller ve medya formlarıyla ilişkili bir alan olarak gelişti. Orijinal olarak hangi depolama formatında olursa olsun, amatör kayıtlar ve tarihsel materyaller gibi çeşitli içerikler, sanatsal videonun içinde kullanıldı. Bu sayede farklı dijital formatlar sorunsuz bir şekilde bir araya getirilebildi ve 35 mm film şeridinin estetiği ile önceki manyetik bantların özellikleri gibi görüntüleri birleştirmek mümkün hale geldi. Teknik ekipmanın ötesinde, elektronik medya ile çalışan sanatçılar ya da eserlerinde herhangi bir etiket kullanmanın gerekliliği sorgulanmıştı. Bu nedenle, 1990'ların başından itibaren "video sanatçısı" kavramı ortaya çıktı.

Medya kültürü 1960'larda video sanatının önemli bir unsuruydu. Ancak 1970'lerde, video yorumu içinde alaycı ve eleştirel bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Genç sanatçılar, video tarihindeki önceki stratejileri yeniden ele almışlardır. Yönlendirmeye dayalı eylemler üreten bu performatif yaklaşım, televizyon ve sinema endüstrisinin sınırları dışına çıkmıştır. Küresel düzeyde, veri trafiği, nüfus artışı ve yoğun göç gibi faktörler, bireyin kimlik konumunu düşünmesini gerektirmiştir. Bu nedenle sanatçılar, kendilerini diğerlerinden ayırmak ve öz-

gün bakış açıları geliştirmek için öznel kameraları kullanmışlardır. İnsan bedeni, bu bağlamda önemli bir referans noktası olarak kalmaya devam etmektedir.

Aynı zamanda, Batı dünyası artık ekonominin ve kültürün tek odak noktası olmadığı gibi, küresel ağın bir parçasıdır. Belgeselleştirme, öz sorgulama ve kültürel örneklemeye karşı sanatçıların tepkileri, video sanatında çeşitlenen uygulamalara yol açmıştır. Venedik, Kassel gibi sanat merkezlerindeki büyük sergilerin gösterdiği gibi, video sanatı artık sanat dünyasının doğal bir parçası haline gelmiştir. Birçok sergide hareketli resimler olmadan yapılabilir, ancak festival bağlamı ile müze mekanlarının arasındaki farklar hala varlığını sürdürmektedir. Son on yılda, video sanatı kendi özgünlük durumunu kazanmayı başarmıştır. Sanatçılar, eserlerini sınırlı veya benzersiz sürümlerde üreterek yapay özgünlük oluşturmuş ve eserlerinin mali değerini artırmışlardır. Günümüzde video sanatı, 1970'lerdeki VHS kasetlerinin grafik baskıları ile aksine, özel veya kitlesel ürünler olarak üretilmektedir. Sergi kataloglarını içeren DVD'ler sayesinde maliyetler daha iyi karşılanabilir hale gelmiştir.

Günümüzde video sanatı, hareketli ve elektronik görüntülerle daha fazla ilişkilendirilmektedir. Video, çok yönlü bir karaktere sahip olmasına rağmen, 1990'larda olduğu gibi stratejiler ve konular açısından sanat dünyasının günlük yaşamına odaklanmıştır. 1980'lerde sanatçıların yeniden ele aldığı çizgisel anlatım, son derece karmaşık bir hal almıştır. Bu durum, videoların ikili kompozisyonlarının önemini vurgulamıştır. Bu videolar, bir hikayeyi sinematik bir mükemmellikle anlatmanın yanı sıra hikayenin yapısını da ortaya çıkarmıştır. Kendi ikonik dil ve estetiğiyle film geçmişi, genellikle zengin görsel kaynaklar sundu. Bu bulunan görüntüler, mevcut görsel ve işitsel film materyalinin sanatsal kullanımı olarak değil sadece, kültürel kodların ve kitle medyasının yönlendirdiği algı alışkanlıklarına eleştirel bir bakış açısı da sağladı.

SONUÇ

Sanat tarihi boyunca toplumsal olaylar ve teknik gelişmeler sanatı etkilemiştir. Fotoğrafın icadıyla başlayan hızlı gelişmeler, görüntü, hareket, ses ve renk unsurlarını birleştirerek yeni sanat türlerinin doğmasına imkan verdi. Sinema ve televizyon teknolojileri ise sanatı daha dinamik ve duygusal bir boyuta taşıyarak izleyicilere derin deneyimler sunmuştur. Fotoğraf, görüntülerin çoğaltılmasını kolaylaştırarak temelde sanatı değiştirdi. Sinema ve video

teknolojileri ise hareketli ve canlı görüntülerle iletişimi güçlendirdi. Bu teknolojik dönüşüm, çağın ruhunu yansıtan yeni ifade biçimleri ve olanaklarla sanatı zenginleştirdi.

Film, fotoğrafın ardından sanatı dönüştüren yeni bir dönemin başlangıcını işaret etti. Sinema teknolojisi, izleme alışkanlıklarını değiştirerek eserlerin farklı mekanlarda izlenmesini sağladı, böylece izleyici deneyimini zenginleştirdi. Kamera icadı, hareketli görüntüleri ve sonrasında ses ile renk eklemeyi sağlayarak sanatçılara yaratıcı fırsatlar sunarak hikayeleri derinleştirdi. Sinema, görsel anlatımın gücünü artırarak olayları, duyguları ve düşünceleri farklı açılardan izleyiciye sunma imkanı verdi. Bu teknolojik gelişmeler, sanatın dijital ve elektronik alanlarda da hızla büyümesine neden oldu, çağdaş sanatta yeni ifade biçimleri oluşturuldu.

Televizyonun icadı, iletişim teknolojisinin insan yaşamını nasıl şekillendirdiğini ve toplumsal-kültürel bağlamda nasıl konumlandığını gösterdi. 20. yüzyılın başlarından itibaren iletişim teknolojilerinin rolü arttı ve televizyon da bu alanda önemli bir etki yarattı. Televizyonun gelişimi, içerikleri ve işlevleri konusundaki tartışmaları tetikledi. Bu süreç, televizyonun toplumsal ve kültürel rolünü anlama çabalarını yansıttı. Televizyon, özgün ışık, renk, mekan ve zaman boyutlarıyla izleyicilere yeni bir deneyim sunarak sanatı zenginleştirdi. Video teknolojisi, taşınabilir cihazlarla "Video Sanatı" adı altında yeni bir perspektif oluşturdu. Video sanatı, diğer sanat disiplinleriyle bütünsel bir yaklaşım geliştirerek sanat dünyasında kendine yer buldu. 1960'larda taşınabilir video cihazlarının ortaya çıkması, videonun sanatın bir parçası haline gelmesine katkı sağladı.

Özellikle bir yandan medya sektöründe yaşanan teknolojik gelişmeler, diğer yandan internet ve uydu iletişimi gibi süper veri yollarının gelişmesiyle birlikte, video iletileri sınırsız bir şekilde çoğaltılmakta ve inanılmaz mesafelere hızlı bir şekilde iletilmektedir. Televizyon hangi olanağa sahipse, neredeyse video da aynı olanaklara sahiptir. Bu yüzdendir ki her yönüyle diğer araç ve sanatların anlatım biçimlerinin müdahalesine açık olan video, yaşanan kültürel hegemonyaya karşı durabilecek, geleceğin en etkili aracı olacaktır. Günümüzde bu sanatın bazı önemli isimleri; *Vito Acconci, Peter Campus, Totten Chase , Joan Jonas, Gary Hill* dir. Bu güne kadar gelişen teknoloji ve değişen dünya düzeni ile birlik farklı sanat dalları ortaya çıkmıştır. Video sanatı da bunlardan biridir. Bu süreç içinde daha birçok farklı akım ve sanat dalı ortaya çıkacak

gibi gözüküyor.

Toplumsal ve teknolojik ilerlemelerin etkisiyle ortaya çıkan bir grup muhalif sanatçı, dönemin özgürlükçü ve protest tutumunu benimseyerek videoyu sanatsal bir araç olarak kullanma konusunda öncü bir rol üstlenmiştir. Başlangıçta eleştirilere maruz kalan video sanatı, zamanla çağdaş sanatın vazgeçilmez bir bileşeni haline gelmiştir. Video sanatı, resim, heykel, enstalasyon, performans, fotoğraf ve sinema gibi diğer sanat disiplinleriyle etkileşim içinde olmuş, yeni medya sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. Video sanatı, kendine özgü görsel özellikleriyle bugün sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul edilmektedir.

KAYNAKÇA

Çal, H. (2022, 10 01). *Video Sanatı Üzerine Notlar 3*. Manifold: https://manifold.press/video-sanati-uzerine-notlar-3 adresinden alındı

Altunay, A. (2013). *Sanatın Ortamında Video*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Atal, T. (2008). Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art.

Eder, J. (1972). *History of Photography.* Paris: Dover Publications, Inc.

Elsner, M., Müller, T., & Spangenberg, P. (1990). The early history of German television: The slow development of a fast medium. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 193-219.

Ergin, D. (tarih yok). *Video Sanatı: Görüntünün Ötesinde, Gerçeğin Peşinde*. Martı Dergisi: https://www.martidergisi.com/video-sanati-goruntunun-otesinde-gercegin-pesinde/ adresinden alındı

Hepdinçler, T. (210). *Fotoğraf Ajansları Ekseninde 1950'li Yıllardan Günümüze, Dönüşen Fotoğraf Üretimi, Dağıtımı ve Mülkiyet İlişkileri-1*. Google Scholar: https://scholar.google.dk/citations?view_op=view_citation&hl=ja&user=kJZj4cIAAAAJ&citation_for_view=kJZj4cIAAAAJ:Tyk-4Ss8FVUC adresinden alındı

İlaslan, S. (2021). Televizyonun Teknik Gelişimi ve Tanımlanmasının Türkiye'deki Yansımaları:1930'larda Televizyonu Tanıma Çabaları. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 215-238.

Ürper, O. (2012). *Dijital Teknoloji Çağında Reklam Fotoğrafçılığı.* İstanbul: Say Yayınları.

Kılıç, L. (1995: 10). *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış.* istanbul: Hil Yayın.

Kılıç, L. (1995: 11). *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış.* İstanbul: Hil Yayın.

Kılıç, L. (1995: 9). *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış.* İstanbul: Hil Yayın.

Koç, C. (2019, 08 25). *Hareketli Görüntünün Kısa Tarihi*. Wanart: https://wannart.com/icerik/11529-hareketli-goruntunun-kisa-tarihi adresinden alındı

Masoner, L. (2021). *Fotoğrafın ve Kameranın Tarihçesi Fotoğraf Tarihindeki Önemli Gelişmelere Yolculuk*. Gezgin Foto: https://www.gezginfoto.com.tr/makale/420-fotograf-ve-kameranin-tarihcesi.html#:~:text=Fotoğraf%2C%20günümüzde%20bildiğimiz%20şekliyle%2C%20Fransa,kaydedilen%20görüntüyü%20elde%20etmesini%20sağladı. adresinden alındı

Stevenson, N. (2008). *Medya kültürleri: Sosyal teori ve kitle iletişimi. (G. Orhon ve B. E. Aksoy, Çev.)*. Ankara: Ütopya.

Şarman, D. (2015). *ÇAĞDAŞ SANAT AKIMLARI*. Prezi: https://prezi.com/tl0q1-yiywa8/cagdas-sanat-akimlari/ adresinden alındı

Tutor, M. (1999). John Frederick William Herschel: https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/Biographies/Herschel/ adresinden alındı

Uricchio, W. (2003). Historicizing media in transition. *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition* (s. 23-38). içinde London: Cambridge andLondon: The MIT Press.

Video Sanatı. (2005). Öyle veya Böyle: http://oyleveyaboyle.blogspot.com/2005/10/video-sanat.html adresinden alındı

ŞEKILLER

SŞekil 1: İbnü'l Heysem'in üç mum deneyi. https://www.dunyabizim.com/portre/ibnu-l-heysem-bize-gormeyi-gosteren-adam-h21329.html

Şekil 2: Joseph Nicéphore Niépce tarafından 1826 veya 1827'ye ait, Le Gras, Fransa'da çekilmiş, kaydedilen en eski fotoğraf görüntüsü (kalaylı plaka üzerinde Heliograph) https://en.wikipedia.org/wiki/Nicéphore_Niépce#/media/File:Niépce_Heliograph_1827_Le_Gras.jpg

Şekil 3: Tarihin ilk canlı yayınlanan olimpiyatı '1936 Berlin Olimpiyatları'nda kullanılan TV kamerası. https://www.facebook.com/futcepsports/photos

/a.492310804509368/497403994000049/?type=3

Şekil 4: Nam June Paik. https://www.peramuzesi.org.tr/blog/video-sanatinin-oncu-ismi-nam-june-paik/1267

Şekil 5: Nam June Paik'in deneysel çalışmalarına örnek. https://www.peramuzesi.org.tr/blog/video-sanatinin-oncu-ismi-nam-june-paik/1267

Şekil 6 Nam June Paik'in 56 monitörden oluşan genel bir resmi gösteren sanatsal çalışması. https://aestheticamagazine.com/nam-june-paik-represented-by-gagosian-gallery/

Şekil 7: Nam June Paik, "TV Cello". https://www.peramuzesi.org.tr/blog/video-sanatinin-oncu-ismi-nam-june-paik/1267

Şekil 8: Gary Hill, "Crux". http://www.medienkunstnetz.de/works/crux/images/2/