

yedi

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi yayındır.
Ocak 2012 Sayı 7 ISSN 1307-9840



yedi

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Y E D İ ISSN 1307-9840 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi

Yayın No: 09.1200.0000.000 / BY.011.021.549

YEDİ, TÜBİTAK / ULAKBİM Sosyal Ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı ile EBSCO Publishing Veri Tabanları tarafından indekslenmektedir.

YEDİ hakemli bir dergidir; dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, yazarın kimliğini bilmeyen uzman hakemler tarafından değerlendirilir.

YEDİ, yılda iki kez, Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır.

Yayımlanmak üzere dergiye gönderilecek yazılar için uyulması gereken kurallar, derginin son sayfalarında belirtilmiştir.

Sahibi	: DEÜ GSF Dekanlığı adına Prof. Halil YOLERİ
Koordinatör	: Prof. Nesrin ÖNLÜ, Yard. Doç. Dr. Faik KARTELLİ
Yayın Kurulu	: Doç. Dr. İ. Yavuz YÜKSELSİN, Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ, Yrd. Doç. Candan GÜNGÖR, Yrd. Doç. Dr. Feyzi KORUR, Yrd. Doç. Füsun ÖZPULAT, Yrd. Doç. Beyhan ÖZDEMİR, Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel KAVRUK, Araş. Gör. Emrah Suat Onat, Yard. Doç. Korkut Öztekin, Yrd. Doç. Arzu ATIL, Öğr. Gör. Yalçın Mergen
Editör	: Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS
Yazı İşleri Müdürü	: Uzm. Sergül BULUT
İngilizce Düzelti	: Yrd. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR
Grafik Tasarım	: Tuğcan GÜLER
Kapak İllüstrasyon	: Miraç GÜLDOĞAN
Grafik Uygulama	: Seda GÜLER
İletişim	: YEDİ Dergisi Yayın Koordinatörlüğü Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güldeste Sokak No:4 Balçova 35320 – İZMİR (0232) 412 9008
Baskı Adedi ve Tarihi	: 1.000

H A K E M K U R U L U

Oğuz ADANIR, Prof. Dr.
Dilek ALPAN, Prof.
Lale ANDIÇ, Prof. Dr.
Hüseyin AKILLI, Yard. Doç. Dr. *
Uğur AKINCI, Yard. Doç. Dr.
Rahmi ATALAY, Doç. *
Arzu ATIL, Yard. Doç. *
Reşat BAŞAR, Prof. M.
Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.
Şefika Şehvar BEŞİROĞLU, Prof.
Gören BULUT, Prof.
Arzu ÇAKIR, Yard. Doç. *
Cengiz ÇEKİL, Prof.
Semih ÇELENK, Prof. Dr.
Çiğdem ÇİNİ, Doç.
Bekir DENİZ, Prof.
Sıtkı ERİNÇ, Prof. Dr.
Hasan ERKEK, Prof. Dr.
R. Hakan ERTEP, Doç. Dr.
Âdem GENÇ, Prof. Dr. *
Doğan GÜNAY, Prof. Dr. *
Binnur GÜRLER, Prof. Dr. *
Barbaros GÜRSEL, Prof.
Faruk KALKAN, Prof. Dr.
Kerem KARABOĞA, Doç. Dr.
Recep KARADAĞ, Prof. Dr.
Songül KARAHASANOĞLU, Prof.
Bedri KARAYAGMURLAR, Prof.
Faik KARTELLİ, Yard. Doç. Dr.
Meltem KAYA ERTL, Prof. Dr.
Hande KURA, Prof.

Gülseren KURUMER, Prof. Dr.
Huriye KURUOĞLU, Prof. Dr.
Fırat KUTLUK, Prof. Dr.
Eti Akyüz LEVİ, Prof. Dr. *
Oğuz MAKAL, Prof. Dr.
Aynur MAKTAL, Yard. Doç. Dr.
Hilmi MAKTAV, Yard. Doç. Dr.
Hülya NUTKU, Prof. Dr.
N. Selda ÖNDÜL, Doç. Dr.
Hakkı ÖNKAL, Prof. Dr.
Mehmet Öcal ÖZBİLGİN, Doç.
Zafer ÖZDEN, Prof. Dr. *
Fakiye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.
Korkut ÖZTEKİN, Yard. Doç. *
H. Yakup ÖZTUNA, Prof. Dr. *
Suhandan ÖZAY DEMİRKAN, Prof.
İsmail ÖZTÜRK, Prof.
Mümtaz SAĞLAM, Prof.
Berrak TARANÇ, Prof.
Billur TEKKÖR, Prof. Dr.
Orhan TEKELİOĞLU, Doç. Dr.
Murat TUNCAY, Prof. Dr.
Sadık TUMAY, Yard. Doç. Dr. *
Murat ÜNAL, Yard. Doç. Dr.
Zeynep Yasa YAMAN, *
Ertan YILMAZ, Prof. Dr. *
Nuray YILMAZ, Prof.
İbrahim Yavuz YÜKSELSİN, Doç. Dr.
Emre ZEYTİNOĞLU, Yrd. Doç. Dr.

S U N U Ş

Değerli okurlar,

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin yayın organı YEDİ'nin, yedinci sayısını sizlere sunmaktan mutluluk duyuyorum.

Başlangıcından bugüne kadar geçen sürede birbirinden değerli yazılara yer verilen ve bilimsel/sanatsal yayın alanında önemli bir boşluğu dolduran YEDİ, yalnızca kurum içi değil, kurum dışı yazılarla daha güçleniyor. Bu gücün bilimsel nitelikteki özgün makalelerin artmasıyla daha da pekişeceğine inanıyorum.

Yayınlanmak üzere gönderilen bir yazı, basım aşamasına gelene dek bilimsel nitelik, yazım tekniği ve anlatım yönünden çok sayıda uzman tarafından incelenmektedir. Bu durum değerlendirme sürecinin daha düzenli ve organize bir biçimde işlenmesini gerekli kılıyor. Bu nedenle dergi yönetimi ve kurullarının yeniden düzenlenmesi için çalışmalara başlamış bulunuyoruz. Bu konuda atılan ilk adım, derginin son sayfalarında ve fakültemizin WEB sayfasında bulabileceğiniz yeni yayın ilkelerinin tanımlanması olmuştur. Bu kapsamda yazım ve gösterim kurallarında da değişikliğe gidilmiştir. YEDİ, Temmuz 2012'de yayınlanacak sekizinci sayısından başlayarak APA biçimindeki gösterim kurallarına göre yayınlanacaktır. Bundan sonra gönderilecek yazıların, yeni yazım ve gösterim kurallarına göre hazırlanıp gönderilmesi gerekmektedir. Ayrıca, bugüne kadar yalnızca basılı olarak yayınlanan YEDİ'nin, sürekli ve daha geniş bir kitle tarafından ulaşılabilir olması için en kısa sürede E-dergi olarak da yayınlanacağını duyurmaktan mutluluk duyarım.

Bu sayının değerli yazar ve hakemlerine, dergi koordinatörleri Prof. Nesrin ÖNLÜ ve Yrd. Doç. Dr. Faik KARTELLİ'ye, yayın kurulunun değerli üyelerine, editör Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS'a, Yazı İşleri Müdürü Uzm. Sergül BULUT'a, dergiyi yayına hazırlayan Yrd. Doç. M. Korkut ÖZTEKİN'e fakültem adına teşekkürlerimi sunarım.

YEDİ'nin Ocak 2010 sayısından bu yana büyük bir özveri ve özen ile dergimizin editörlüğünü üstlenen Yrd.Doç.Dr. Özlem BELKIS bu sayının yayınlanması ile birlikte görevini Doç.Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN'e devretmiş bulunuyor. Dergimizin bugüne dek kesintisiz yayınlanmasında büyük emeği olan sayın BELKIS'a teşekkürlerimizi sunuyor, YEDİ'nin yeni editörü ve Genel Yayın Yönetmeni sayın YÜKSELSİN'e görevinde başarılar diliyoruz.

Sanatı ya da sanatsal nesneyi konu edinen tüm disiplinlere açık olan YEDİ'de yayınlanmak üzere makalelerinizi beklediğimizi bildirirken, 2012'nin ikinci sayısında görüşmek dileğiyle.....

Prof. Halil YOLERİ

Dekan

İ Ç İ N D E K İ L E R

MAKALELER

(Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.)

Sanatsal Verilerle Edinilen Güç ve Eleştirel Bakış	9
<i>Kamile Akgül</i>	
Tarihi Çinilerde Yapısal Özellikler ve Karşılaşılan Bozulmalar	15
<i>Serap Savaş Işıkhani</i>	
Ready-Made Kavramı, Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi	23
<i>Ozan Atalan</i>	
KATKILAR	
Pierre Cornuel Söyleşi	33
<i>Emel Yurtkulu</i>	
Semyotik Anti-Özne	41
<i>Donald Kuspit</i>	
Öncü Sanatın Çöküşü Ve Gelenek Ve Güzelliğin Dönüşü: Kavramsal Babil Kulesi Olarak Yeni, Onuncu On Yıl	55
<i>Donald Kuspit</i>	
<i>"Yedi" Dergisi Yazım Kuralları</i>	62

MAKALELER

Bu bölümdeki yazılar hakem değerlendirmesinden geçirilmiştir.

Sanatsal Verilerle Edinilen Güç ve Eleştirel Bakış

Kamile AKGÜL*

Özet

Duygular aracılığıyla biçimlenen düşünceler edimleri, edimlere belleği biçimlendirirken, sanat, söz konusu belleğin anlatıma aktarımının aracı olarak işlev kazanmıştır. İnsanlık temsilcisi bu olgu, değişkendir. Çünkü toplumsal durumlar değişkendir.

Toplumsal gerçeklerin tanınmasına olanak yaratan sanat, yazgıya boyun eğişi sonlandıran bir başkaldırı kaynağıdır. Görmezden gelinen gerçeklerin ve yazgının değiştirilebilme olasılığına dikkat çeker. Yarattığı bilinç düzeyiyle toplumların sanatsal gereksinimlerinin vazgeçilmezliğine vurgu yaparken, sanatın sonsuz açılımlarına da kaynaklık eder.

Toplumsal yaşamı dengeleyici rolüyle sanat, vazgeçilmez bir araç olarak varlık göstermiş ve toplumun bilişsel donanımına katkı sağlamıştır. Toplumsal örgütlenme bilişsel özgürlükle sağlanabilirken, bilişsel özgürlükse sanatsal verilerle donatılmış toplumsal yaşamla olasıdır.

Derinlemesine incelemenin yorumlanma biçimi olarak nitelenebilen eleştiri; yergi, yargı olgularına karşı, beğeni, övgü olgularını da içeriğinde barındırmakta ve sanatsal yapıtı mercek altında tutmaktadır.

Sanat yapıtının eleştiri aşamasında ait olduğu zaman-uzam ikilisinin eleştirinin gerçekleştirildiği aşamadaki zaman-uzam ikilisiyle ilişkisi, eleştirinin nesnelliliğine ilişkin öngörü yaratmaktadır.

Sanatın toplum biçimlendirici yükümlülüğü, sanata yapılan eleştiriye de topluma hizmet anlayışına dayandırmaktadır. Eleştiri yalnızca yerme odaklı kurgulansa bile iyileştirici bir nitelik taşımaktadır. Ancak kimi durumda yapıcı eleştirinin kaçırılan limitleri olası yıkıcı eleştiriye dönüştürülebilmekte ve eleştirinin topluma karşı yükümlülüğünde sapma yaşanabilmektedir. Bu sonuç kimileyin sanatı, sanatçının yaşamı kadar toplum yaşamından da soyutlamaya değin uzanabilmektedir. Aradaki hassas dengenin neden olabileceği son, elbette hoşnutsuzluk gerekesidir.

Bu çalışma sanatsal verilerle desteklenmiş eğitim süreciyle edinilen güçle beslenen ve eleştirel bakışın, bilişsel farkındalıkla toplumsal yaşama uyumlandırılma gerekliliğine vurgu yapar nitelikte kurgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanatsal veri, Sanat yapıtı, Eleştiri, Eleştirel bakış

COMPETENCE ACQUIRED THROUGH ARTISTIC DATA AND CRITICAL VIEW

Abstract

While thoughts that are shaped through feelings lead to the formation of acts, which also function in the same way for the formation of memory, arts has attained a function as a way of transfer for turning the memory into expressions. This phenomenon, as the representative of humanity, is changeable because social conditions are not necessarily stable.

Art, which enables the recognition of social facts, is a source of revolt terminating the state of submission to faith. It draws the attention to the possibility of change in the overlooked facts and faith. While art highlights the indispensability of artistic requirements by means of the consciousness level that it creates, it also serves as a source for the infinite openings in arts.

Thanks to its role in balancing the social life, art has been present as an indispensable means, contributing to the cog-

nitive capabilities of society. While social organization is made possible through cognitive freedom, social life equipped with artistic data ensures the possibility of cognitive freedom.

Critique, which could also be described as a way of interpretation of a meticulous study, not necessarily involving satire and judgment, includes the values of appreciation and praise, placing the artistic work under the lens.

The relationship between the time-place combination involved in the process of critique of the artistic work and the same combination following the completion of this critique constitute a prevision regarding the objectivity of the relationship.

The responsibility of art in the society also attributes the critique of art to the understanding of service to the society. Even if the critique is constructed solely upon vilification, it also bears a regenerative quality. However, in some circumstances, the surpassed limits of constructive critique may be converted into a destructive one and the responsibility of the critique held for the society could be diverted, leading sometimes to the extent of isolation of the artist from his/her own life as well as social life. The result that is likely to be caused by the sensitive balance in between yields a reason for dissatisfaction.

This study has been organized in such a way that it will put the emphasis on the necessity of critical view to be adapted into the social life through cognitive consciousness while it is also nurtured through the competency acquired by the process of education supported by artistic data.

Key Words: Artistic data, Artistic work, Critique, Critical view

Giriş

Duygular aracılığıyla biçimlenen düşünceler edimleri, edimlerle belleği biçimlendirirken, sanat, söz konusu belleğin anlatıma aktarımının aracı olarak işlev kazanmıştır. İnsanlık temsilcisi bu olgu, değişkendir. Çünkü toplumsal durumlar değişkendir.

Toplumsal gerçeklerin tanınmasına olanak yaratan sanat, yazgıya boyun eğişi sonlandıran bir başkaldırı kaynağıdır. Görmezden gelinen gerçeklerin ve yazgının değiştirilebilme olasılığına dikkat çeker. Yarattığı bilinç düzeyiyle toplumların sanatsal gereksinimlerinin vazgeçilmezliğine vurgu yaparken, sanatın sonsuz açılımlarına da kaynaklık eder.

Bireyin gerek bedensel, gerek duygusal, gerek bilişsel gelişimine sağladığı katkı nedeniyle sanat, kişilik oluşumunu olumlu yönde destekleyen ve toplumsal yaşamı dengeleyen, dinginlik gerektirir. Sanatın varoluş nedeni yaratıcı dürtü olağanın, yapının oluşum süreci olağanüstü niteliktedir. Ancak bu sürecin niteliği olanakların uygunluğuyla doğru orantılıdır.

Tarihsel süreçte toplumun dili ve anlatım gücü sanat, pek çok durumda tehdit unsuru olarak yorumlanmış ve topluma sunduğu anlatım özgürlüğüyle şiddetle eleştirilmiş ve engellenmeye çalışılmıştır.

Topluma eleştirel bakış olanağı sunma ayrıcalığı karşısında, eleştiri merkezi olan sanata yüklenen yükümlülükler, gerçekte zayıflatılan ve yaşatılmak istenmeyen toplumsal örgütlenmelerin yok denecek orandaki azlığından kaynaklanmaktadır. Bu örgütlenmeler yoluyla anlatım özgürlüğü yakalayamayan birey, sanatın sunduğu özgürlükle içine itildiği çözümsüzlükten çıkış arama eğilimine girmiştir. İşte sanatın kimi güçlerce toplumsal yaşamdan soyutlanma gereksinimi de tıkanan yollara karşın sunduğu çıkış yoludur.

Çıkış bulamamanın yarattığı sıkışmışlık duygusuyla, duygularını dışa vuramayan birey, hem kendine hem topluma yabancılaşma sürecine zorlanarak bir çeşit çaresizliğe itilmiş olur. Çaresizlik, boyun eğişi gebedir ve boyun eğenler daha kolay idare edilebilir. Yasaklama ve yaptırımların çekici yanı bireyi çıkmaza sürükleyerek iknaya zorlamaktır. Tersini durum bireye kendini sanatsal yaratıları yoluyla anlatımlama ve toplumsal olaylara tepkisini dile getirme ayrıcalığı sunacaktır.

Bu eleştirel bakış kimileyin çift yönlü de gerçekleşebilmektedir. Sanat yoluyla yapılan eleştiriler de, sanat eleştirmenleri tarafından eleştirilebilmektedir. Doğrudan tepkisel yorumunu anlatımlayamayan toplumlar sanat aracılığıyla tepkilerini dile getirme eğilimi gösterebilmekte, böylelikle sanatsal ürünler, toplumun sesi olma yükümlülüğüyle karşı karşıya bırakılmaktadır.

Aristoteles sanatın varoluş nedenini izleyicide güzelduyusal (estetik) bir haz üretmekten öte, güzel duyusal deneyimler aracılığıyla izleyicinin olumsuz duygularından arınması sonucu etik bir duruluk yaratmak biçiminde yorumlamış ve sanatın değerini vurgulamıştır (1).

Sanatın büyüğü dünyasını keşfeden insanoğlunun, kendi iç dünyasını yansıtabilme farkındalığıyla sanatla arasındaki bağ, her geçen gün daha da sağlamlaşmış ve bu üstünlükle edinilen rahatlama onun toplumsal yaşamına olumlu katkılar sunmuştur. İnsanoğlunun yaşamla mücadele enerjisini artırıcı buluş (2) "sanat, insan varlığını geçmişten bugüne doğru dönüştüren çok önemli tinsel bir uğraştır" (3).

Sanatsal etkinlikse, kimi düşüncelerin, erekların, duyguların, durumların ya da olayların deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düşgücü kullanılarak anlatılmasına ya da diğerlerine iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği olarak tanımlanabilir (4).

Bir çeşit sanat olduğu öne sürülen eleştirinin yönü içeriği ve sonucu ani değişkenlikler gösterebilmektedir. Sanatçıdan toplum yönüne gönderilen eleştiriler kimileyin eleştiriyle karşılanabilirken, kimileyin üstlendiği toplum biçimlendirici gizil göreviyle (misyonuyla) dikkat çekebilmektedir. Sanata yönelik gönderilen eleştirilerse sanatçının yorumlarını biçimlendirici bir niteliğe sahiptir. Eleştirinin niteliği ve sonucu, nereden nereye gönderildiğinden öte, hangi gerekçeyle gönderildiğiyle öne çıkmaktadır. Eleştiriye yüklenen yapıcı ya da yıkıcı nitelik her zaman hedeflendiği biçimde sonuçlanamamakta, olumlu eleştiri olumsuz, olumsuz eleştiri de olumlu sonuçlara neden olabilmektedir.

Sanat yapıtının eleştiri aşamasında ait olduğu zaman-uzam ikilisinin eleştirinin gerçekleştirildiği aşamadaki zaman-uzam ikilisiyle ilişkisi, eleştirinin nesnelliliğine ilişkin öngörü yaratmaktadır. Örneğin, Platon'un, "sanatları duyarlı görünüşlerin öykünmesine, güzelliklerini de bir aldatmacaya indirgeyen" (5) eleştirel yaklaşımı farklı süreçlerde eleştiriler almıştır. Ancak, eleştiri yapılırken söz konusu sürecin koşulları öncelikli olarak dikkate alınmalı ve yorum bu koşullar üzerinden gerçekleştirilmelidir.

Sanatın toplum biçimlendirici yükümlülüğü, sanata yapılan eleştiriye de topluma hizmet anlayışına dayandırmaktadır. Eleştiri yalnızca yerme odaklı kurgulansa bile iyileştirici bir nitelik taşımaktadır.

Ancak kimi durumda yapıcı eleştirinin kaçırılan limitleri olası yıkıcı eleştiriye dönüştürülebilme ve eleştirinin topluma karşı yükümlülüğünde sapma yaşanabilmektedir. Bu sonuç kimileyin sanatı, sanatçının yaşamı kadar toplum yaşamından da soyutlamaya değin uzanabilmektedir. Aradaki hassas dengenin neden olabileceği son, elbette hoşnutsuzluk gerekçesidir.

Gerek sanatsal yapıt aracılığıyla sanatçıdan topluma yönlendirilen eleştiride gerekse eleştirmen tarafından toplumdaki sanata ve sanatçıya yönlendirilen eleştiride hem sanatı, hem toplumu besleyerek zenginleştiren katkılar gizlidir. "Örneğin, Yunan edebiyatı yaşamın özgürce eleştirilmesi olanağından yoksun kalsaydı, bu üstünlüğe eremezdi asla" (6). Eski Yunan'ın düşünce ve tartışma özgürlüklerine ettiği kaynaklık onların uygarlık tarihine katkılarını açıkça anlatmaktadır.

Sanatçı tarafından güç odaklarına yönelik eleştiriden duyulan çekincenin temelinde, toplumun dikkatinden kaçan konuya ilişkin farkındalık yaratılması ve görünmez görünürlük kılınması gerçeği yatmaktadır. Bu çekince sanatın insanlık tarihi içindeki evrimi sürecinde hep varolagelmıştır. Ancak eleştiri gerekçesiyle yaratılan küskünler, yapılan eleştirileri sanata ve topluma sunulan bir çeşit katkı olarak yorumlama erdemliliğini gösterdiğinde, küskünlüklerinin gereksizliğini farkedebileceklerdir.

Derinlemesine incelemenin yorumlanma biçimi olarak nitelenebilen eleştiri; yergi, yargı olgularına karşı, beğeni, övgü olgularını da içeriğinde barındırmakta ve sanatsal yapıt eleştirmen tarafından adeta yeniden yorumlanmaktadır.

La Fontaine'nin eleştirmen için "garip bir kişi" nitelemesine ya da başka bir Fransız ozanın "kaçın bu adamdan, ısıtır, eleştirmendir!" biçimindeki eleştirilmeye karşıtlığını vurgulayan yorumuna karşın, eleştiri uğraşının, gelişmiş ülkelerde yazınla birlikte geliştiği gerçeği tüm açıklığıyla kendini hissettirmektedir (7).

Sanatsal yapıtın anlamı gerçekte sanatçının yüklediği anlam mı, yoksa toplum tarafından yapıttan çıkarılan anlam mıdır? (8) Yoksa bu süreçte etkinleşen "bir birinci dil üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da bir üst dil" (9) kullanan eleştirmenin yapıta yüklediği anlam mıdır? Bu noktada sanatçı-eleştirmen iletişimindeki gerginliğin kökenini, sanatçı yorumu-

nun topluma erişim sürecinde eleştirmen yoluyla uğradığı yeniden biçimlendirilme olasılığı oluşturmaktadır.

Varoluşu doğal sayılan, kökeni kendiliğinden biçimlenen eleştiriye masum olmayan bir disiplin olarak görmek güçtür (10). Masumiyetten uzak sayılıyor olmasına karşın "eleştirisinin üç temel işlevi vardır.

1. Sanat yapıtını okuyan dinleyen veya izleyenler arasında bağ kurmak, yapıta yakınlaşmalarını sağlamak ve anlamalarına yardımcı olmak.

2. Sanatçıya yol göstermek.

3. Sanat yapıtını ölçmek, değerlendirmek, onu kendi türü içinde belirli bir yere yerleştirmek" (11).

Dikkat çekmiş olmanın göstergesi eleştirilmek, "açıklama amaçlı inceleme, derinlemesine" (12) soruşturulma gerekçeleriyle yapıtın yeniden mercek altına alınması koşuluna ortam hazırlar. Eleştiri yoluyla birçok yapıt arasından sıyrılma ayrıcalığı yapıta, hak ettiği değerin eleştiri yoluyla edinimi olasılığını sunabilmektedir.

Aristoteles'in "bir çizim bilgisinin sanatçıların yapıtlarını daha iyi değerlendirmek bakımından işe yarayışı"na (13) ilişkin yaklaşımı adeta, toplum bilinç düzeyinin beklentilerle doğru orantılı ilişkisini vurgular niteliktedir.

Bir toplumsal gerçeklik olan sanatın sanatçı denen büyücü tarafından biçimlendirilmesi toplum için nasıl bir gereklilikse, toplumsal yükümlülüklerini unutmaması için sanatçının toplum tarafından uyarılması da sağlıklı bir toplumsal yaşam için gerekliliktir (14).

İnsanoğlunun gerek iç tedirginlikleri gerek doğayla dengelenme tedirginlikleri onu adeta varoluşundan bu yana doğayı aşma eğilimine yöneltmiş, özdeşleşemediği doğaya karşılık toplumsallaşma yoluyla öteki insanlarla bütünleşme beklentisine itmiştir.

İşte bu beklentide sanat, toplumsal yaşamı da dengeleyici rolüyle vazgeçilmez bir araç olarak varlık göstermiş ve toplumun bilişsel donanımına katkı sağlamıştır. Toplumsal örgütlenme bilişsel özgürlükle sağlanabilirken, bilişsel özgürlükse sanatsal verilerle donatılmış toplumsal yaşamla olasıdır.

Toplumcu gerçeklik içinde bilgi edinme yolu sanat (15), doğurgandır. Yaratılmış her yeni eserin kısacık ömrü bile, en azından sonraki eserlere sağladığı alt yapı olasılığıyla sanata hizmet yükümlülüğünü yerine getirmekte ve harcanan emeklerin çabucak tüketildiği anlayışını silmektedir.

Sanat adı altında eleştiriye açık üretilen olumsuz oluşumlara karşılık "gerçek sanat, günlük yaşama yeni bir duygu sokma sonucunu doğurur" (16). Toplumsal yaşama sunulan bu katkı azımsanamayacak bir öneme sahiptir. Gerçek sanat kriterlerinin benimsenmesine ve toplumsal zemine yaygınlaşmasına ortam yaratan bu katkı, nitelikli oluşumların üretimine de olanak sunmaktadır. "Gerçek sanatın kökeninde, birikmiş bir duyguyu dile getirmenin iç zorluğu vardır" (17). Yaşanan anlatımlama zorluğunu giderebilmenin temelindeyse yaratıcılığın cesaretlendirilmesi yatmaktadır. Bir anlamda bireyin içsel donanımını dışa yansıtması olarak nitelenebilen yaratıcılık aslında onun bilinci dışında yer alan içsel iletileridir ki bu iletiler, gerçek benlikle iletişime tanıklık etmektedir. Bu iletişim sürecinde, iletişimi bozabilecek etkili çevresel etmenlerden üretim aşamasında sanatçının uzak tutulmaması, üretimin özgünlüğüne ilişkin tehdit niteliği taşımaktadır. Gerçek sanatın yaratılması ancak katışıksız duyguların içten geldiği gibi özgür ve özgün yorumuyla olasıdır.

Duyguların özgürleştirildiği sanatsal yorumların, üretim aşamalarında da benzer özgürlüğe gereksinim vardır. Ters durumda özgünlükten uzak samimiyetsiz, taraflı üretimlerin kasıtlı amaçlara hizmet eden gizil göreviyle sanat kirletilmiş olacak ve toplumsal yaşamın dışında bırakılma çekincesiyle baş-baş bırakılabilecektir.

Sanatsal içerikli yapıtların ortak anlatım olanaklarını zenginleştirebilmek yönünde hedeflenen tasarımların yaşam bulma olasılığı, hedef kitle cephesinde karşılık bulma olasılığıyla ilişkilidir. Ancak yol alabilmek için gereken ivmenin oluşumunda toplumun sanata duyacağı gereksinim önem kazanmaktadır. Çağdaş sanat anlayışına ve sanatın gerekliliğine ilişkin bilincin yaratılması noktasında da eğitim öne çıkmaktadır. Eğitim desteğiyle toplumsal yaşamda sanata duyulan gereksinimin farkındalığı ve giderilmesi yine ancak sanat-egitim dayanışmasıyla biçimlendirilen koşullarla olasıdır.

Sonuç olarak eğitim yoluyla edinilen bilişsel farkındalık ve sanatsal verilerle edinilen güçle eleştirel bakış beslenebilecek, gerek sanatsal tasarımla-

rım hedef kitlede karşılık bulma sürecinde, gerekse sanatın gerekliliğinin vurgulanma sürecinde yetkinlik sağlanabilecektir. Toplumsal yaşam düzeyinin iyileştirilebilmesi yönünde oluşturabilecek bu katkı, betimlenebilen nedensel bağlantılarla güçlendirildiğinde sanat yoluyla yine insanlığa hizmet etmiş olacaktır.

NOTLAR:

1. [http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1019\(14.10.2008\)](http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1019(14.10.2008))
2. Kamile Perçin AKGÜL, "Sanatsal Boyutta Farklı Yaşam Biçimleriyle Halk Çalgılarının Yapılanması", "Halk Müziğinde Çalgılar", Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Motif Vakfı Yayınları No.8, İstanbul 2007, s. 48.
3. Mehmet YILMAZ (Derleyen), **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara 2004, s. 38.
4. Nejat BOZKURT, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, Bursa 2000 s. 15.
5. PLATON'dan aktaran: Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s. 49.
6. Server TANİLLİ, **Uygarlık Tarihi**, Alkım Yayınevi, İstanbul 2006, s. 40.
7. Tahsin YÜCEL, **Eleştiri Kuramları**, İş Bankası Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2009, s. 1.
8. Berna MORAN, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 19. Basım, İstanbul 2009, s. 108.
9. Roland BARTES'dan (1964) Aktaran, T. YÜCEL, **Eleştiri Kuramları**, s.4.
10. Terry EAGLETON, **Eleştiri ve İdeoloji (Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma)**, Çev: Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s.11.
11. Ayla ERSOY, **Sanat Eleştirisi**, Artes Yayınları, İstanbul 2010, s. 23.
12. Ahmet CEVİZCİ, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayıncılık, Baskı, İstanbul 2005, s. 592.
13. ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev: Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, 12. Basım, İstanbul 2010, s. 236.
14. Ernst FISCHER, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul 2010, s. 47.
15. Berna MORAN, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 108.
16. Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2003, s. 150
17. A.g.y.

KAYNAKÇA:

- AKGÜL, Kamile Perçin, "Sanatsal Boyutta Farklı Yaşam Biçimleriyle Halk Çalgılarının Yapılanması", "Halk Müziğinde Çalgılar", Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Motif Vakfı Yayınları No.8, İstanbul 2007
- ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev: Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010
- BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003

- BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, Bursa 2000
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005
- EAGLETON, Terry, **Eleştiri ve İdeoloji (Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma)**, Çev: Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul 2009
- ERSOY, Ayla, **Sanat Eleştirisi**, Artes Yayınları, İstanbul 2010
- FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul 2010
- [http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1019\(14.10.2008\)](http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1019(14.10.2008))
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul 2009
- TANİLLİ, Server, **Uygarlık Tarihi**, Alkım Yayınevi, İstanbul 2006
- YILMAZ, Mehmet, (Derleyen), **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara 2004
- YÜCEL, Tahsin, **Eleştiri Kuramları**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009
- YÜCEL, Tahsin, **Eleştiri Kuramları**, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2009



Tarihi Çinilerde Yapısal Özellikler Ve Karşılaşılan Bozulmalar

Serap Savaş IŞIKHAN*

Özet

Geleneksel çini sanatında, kullanım eşyası çiniler ve mimari yüzeylerde kaplama seramiği olarak üretilen plaka (karo) çiniler, zamanla buldukları yerde çeşitli koşullara maruz kalmaktadır. Tarihi değer taşıyan bu çinilerin gelecek kuşaklara bırakılmaları için korunması gerekmektedir. Ancak bu eserlere koruma yapmak için uygun görülen müdahale öncesi eseri tanımak ve tanımlamak gereklidir. Daha sonra eserde meydana gelmiş bozulmalar tespit edilerek bozulma sebepleri belirlenmelidir. Teknolojik açıdan çini yapımında kullanılan malzemenin ne olduğunu ya da ne olması gerektiğini bilmeden ve çini üretim tekniğini belirlemeden doğru bir koruma çalışması önerilemez. Bu nedenle çalışmada, koruma çalışması yapılacak tarihi değer taşıyan çini eserlerin, yapısal özellikleri belirtilerek bozulma sebepleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çini, Çinide Koruma, Çini Onarımı

STRUCTURAL FEATURES AND ENCOUNTERED DETERIORATION of HISTORICAL TILES

Abstrac

In traditional tile art, utility tiles and tiles used to cover the surfaces of buildings are exposed to various deteriorating conditions over time. These tiles with historical value must be conserved for the future generations. However, especially before conservation, they have to be analyzed, defined, and the cause of deterioration must be identified. Any conservation procedure done without knowing the material and the technique used cannot be considered as a correct one. Thus, in this paper the structural features and causes of deterioration of tiles to be conserved have been discussed.

Key Words: Tile, Tile Conservation, Tile Restoration

Tarihi yapılarda yüzeyleri kaplamak amaçlı ya da kullanım eşyası olarak üretilen çiniler çeşitli nedenlerle bozulmalara maruz kalmaktadır. Çinilerdeki bu bozulma sebeplerinin tespiti ancak çinilerin yapısal özelliklerinin ve üretimsel faaliyetlerinin bilinmesi ile mümkündür.

Çini ürünlerin yapısal özelliklerinin bilinmemesi ya da bilgisizce yapılan koruma uygulamaları, geri dönüşümü olmayan bozulmalara yol açar. Tarihi değeri olan çini ürünlerin geçmişle gelecek arasında bir köprü oluşturması ve bir sonraki nesillere özgünlüklerini yitirmeden aktarılmaları için yapılan bu uygulama çalışmalarına gereken önem verilmelidir.

Koruma çalışmasının temelini oluşturan çiniyi içeren yapısal malzemeyi tanıma işlemi birinci aşama olarak ele alınmalıdır. Koruması yapılacak ürün olarak çini kil, kaolen, kuvars ve diğer bazı inor-

ganik malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin çeşitli yöntemlerle (el, kalıp, çark...) şekillendirilip renklendirilerek ve sırlanarak pişirilmesi sonucu elde edilir.

Tarih boyunca değişik ortamlara maruz kalan çinilerin bozulmasına yol açan çeşitli etkenler tespit edilmektedir. Bunlardan birincisi, çinilerin üretim aşamasında oluşan teknik hatalar sonucu ortaya çıkan bozulmalardır. Teknik açıdan konusunda deneyimli olmayan ya da yetersiz olan kişiler çoğunlukla bu hataların sonradan meydana gelmiş olabileceğini de söyleyebilirler. Ancak çinilerin üretimi son aşamasına kadar risklidir. Yapılan kazı çalışmaları sonucunda toprak altından atmosfer yüzeyine çıkan çinilerde, atmosfer yüzeyine çıkmadan önceki ortamında maruz kaldığı koşullar nedeniyle bozulmalar meydana gelmektedir. Çininin bozulma nedenleri üretimden kaynaklanan ve üretim sonrası maruz kaldığı koşullar;

*Öğr. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çinicilik ve Çini Onarımları Ana Sanat Dalı

Kullanıma bağlı, atmosfer koşullarına bağlı ve yapıların buldukları konuma bağlı (sismik hareketler) olarak incelenebilir (1).

Üretimden Kaynaklanan Bozulmalar

Çini sanatında üretilen mutfak eşyası çiniler günlük kullanım objeleri ve mimari yüzeyde kullanılan çini plakalar (karo) olmak üzere iki ana grupta toplanır. Mutfak seramikleri olarak kullanılan çiniler kahve fincanları, sürahiler, salata tabakları, meyvelikler ve bardak formlarında karşımıza çıkar. İkinci sırayı reçel ve maya kapları alır. Salamura yapılarak saklanan yiyeceklerin konulduğu seramik türleri, içleri sırlı veya tamamen sırsız irili ufaklı çömlerle küplerdir. Tek değişmeyen seramik yemek pişirim eşyası, kırmızı topraktan üretilen sırsız seramik olan güveçtir. Güveçler, Anadolu'da tarihöncesi dönemden günümüze kadar pişirim kabı olarak sürekliliğini hep korumuştur.

Geleneksel üretim olarak çini; inorganik maddeler olan kuvars, tebeşir, kuvars kumu gibi doğal malzemenin belirli karışımlarında 9000C - 9700C ısıda pişirilmesi ile elde edilen, özgül ağırlığı 2,5-2,8 gr/cm aralığında ve spontane bir bütünlüktür. Bu malzemenin yüzey bezemesinde veya sıvıların geçirgenliğinin önlenmesinde kullanılan sır; kuvars, kurşun oksit, soda ve boraks gibi inorganik hammaddelerin yüksek ısı karşısında camlaştırılıp öğütülmesi ile elde edilen ve süspansiyonunun çini çamuru üzerine belirli bir kalınlıkta uygulanarak 9000C- 9700C pişirilmesi ile oluşan bütünlüktür. Çok basit bir ifade ile toprağın belirli bir ısı aralığında camla kaplanan şeklidir. Gene basit bir ifade ile çini ve seramik belirli doğal hammaddelerin ayıklama, eleme, öğütme, şekillendirme ve pişirme gibi işlem, basamak ve sıralarını belirli bir teknolojik bilgi ve beceri gerektiren işlemler bütünlüğüdür.

Çini malzemenin nihai şeklini veren işlem ise, son pişirimidir. Geleneksel çini bünyenin ince kesit yapılarak mikroskop altında mikro dokusu incelendiğinde, gövdeyi oluşturan kuvars taneciklerinin irili ufaklı oluşturduğu doku, kurşun, soda veya boraksın silika ile yaptığı camsı görünümde silikatları, baryum magnezyum oksit tanecikleri arasında irili ufaklı mikro hava kabarcıkları ve mikro düzeyde hava tünelleri (kapiler boşluk) gözlemlenir. Çini gövde kesitinde görülen gözenekli yapı tane boyutu ve dağılımı ile ilgili olup, gövdenin su emme kapasitesini sağlar.

Çini çamurları genelde %2,5-%6 su emme kapasitesindeki seramik bünyelerdir.

Çini çamuru pişme renkleri beyaz, kirli beyaz, sarı, gri, açık pembe renk tonlarında olmak üzere geniş bir renk skalasına sahiptir.

Çini çamuru üzerinde uygulanan astarda kuvars ve silikat bileşikleri daha küçük taneli olup, hava kabarcıkları küçük ve en az düzeyde gözlemlenir. Astar kalınlığı içinde iri taneciklerin gövdeye yakın ince bir katman oluşturduğu görülür. Camsı faz çok küçük tanecikli astar dış yüzeyini oluşturur. Mikro doku olarak astar yüzeyi yarı saydam ve ince tanecikli yer yer krater çukurlu film tabakasıdır. Astar, içinde bulunan sırça ile gövdeye ısı karşısında tutunmakta ve bir ara tabaka oluşturmaktadır. İnce ve temiz öğütülmüş kuvars ve beyaz pişen kil karışımı olan astar, gövdeden çok daha küçük tane iriliğinde görülür. Astar pişme rengi çamur renginden daha beyazdır. Astar renginde istenilen beyazlık hammadde artmasından sağlanamadığı durumlarda opal kuvars, beyaz opalin, cam, titan, zirkon bileşikleri kullanılmıştır. Renkli astarlarda, astar içine %2 ile %6 oranında metal oksitler, çini boya katılmıştır.

Çini gövde üzerine uygulanan sır, önce camlaştırılmış karışımının öğütülmesi, elenmesi ve kurutulması ile elde edilen sırçadır. Sırça, içine 1/10 oranında organik yapıştırıcılar karıştırılarak sulu süspansiyon halinde hazırlanır. Bezemesi bitirilmiş çiniler üzerine akıtma veya daldırma ile uygulanır. Tamamen kurutulduktan sonra gerekli temizlik yapılır ve sırlı pişirime hazırlanır. Sırlı pişirimde ısının yavaş yavaş yükselmesi ile sırça erimeye başlayarak çini yüzeyini kaplar. Sırın erimesi sırasında ısıya bağlı olarak çini gövde, astar, boya, sır katmanları arasında ve fırın atmosferine bağlı olarak bir dizi düzenli veya düzenli olmayan kimyasal ve fiziksel olaylar gelişir. Geleneksel odun yakıtlı çini fırınlarında fırın atmosferinin ısı sirkülasyonunun ideal sağlanması sonucu oksidatif ortamda sırlı pişirim sonuçlanır. Odunun yanması sonucu ortaya çıkan is, su buharı, sülfür gibi safsızlıklarla çini boya ve sır karışımında bulunan organik bağlayıcının yakılması sonucu birbirini takip eden ve süreç oluşturan kimyasal olaylar dizisi oluşur. Kimyasal olayların artan ısı ile reaksiyonu sonucu mikro düzeyde fiziksel değişimler gerçekleşir.

Mükemmel pişirilmiş bir çininin mikroskopik ince kesitlerinde şu gözlemler her zaman görülür:

Çini bünye içinde kuvars, kuvarsit, alümina, magnezyumun tane iriliğine göre katmanlaşması gözlemlenir. Bu katmanlarda alümina silikat tanecikleri bağlayıcı camsı faz olup, tanecikler arasında hava boşlukları izlenir. Açık ve kapalı hava boşluklu, tanecikli yapıli bünye üzerinde yer alan ince iki katmanlı astar bir ara tabaka ile çamur yüzeyine bağlanmıştır. Gövdeye göre çok daha ince tanecikli astar üzerinde yer yer görülen boya lekeleri, astarla sır katmanı arasında yer alır. Çini boyalarından renk veren pigmentlerin (metal oksitlerin) ısı karşısındaki davranışlarına göre astar ve sır tabakasının farklı şekillerde etkilendiği gözlemlenir. Bakır ve kobalt oksitleri, sır yüzeyinin içe çökmesine neden olarak astar tabakasını boyadığı gözlemlenmiştir. Krom, Demir, Antimon oksit bileşikleri astar tabakasını çok fazla etkilememekte, sır tabakası içinde çözülmemektedir. Daha iri taneli ve kabartma uygulanan bu boyar maddeler üzerini kaplayan sır tabakasını emmekte ve sır yüzeyine daha yakın görülmektedir. Sır tabakası içinde görülen irili ufaklı hava kabarcıkları sır yüzeyinde krater yapısında izlenmekte çini plakların kenarları ise incelenmektedir.

Sırça uygulaması ve tamiri ile pişirim fırını rafına dengesiz konulması sonucu ısı karşısında eriyen sırçanın, çini yüzeyinde farklı kalınlıklarda oluştuğu gözlenir. Mutfak eşyası olarak üretilen çiniler üzerine gerektiğinden kalın uygulanan sırçanın ısı karşısında erimesi sonucu, bakır ve kobalt oksitten oluşan mavi renklerin sırın erime katsayısını yükselterek konturların dışına çıktığı, aktığı ve sır kalınlığının bunu hızlandırdığı gözlemlenir.

Hem sır kompozisyonunda, hem boya bileşiminde kullanılan oksit sülfat, nitrat, sodyum ve potasyumdan arıtılmış pigment ve ara malzemelerin kullanılması, sırlı fırınlama sonrası sır ve boyarlar üzerinde, ince tuz tabakası oluşturur. Sır bileşiminde kullanılan sodyum bileşikleri camsı fazın sodaya doygunluğu nedeniyle fırınlama sonrası sodalama adı verilen sır yüzey hatası oluşturur.

Çini üzerinde kullanılan kabartma boyalar, sır yüzeyinde görülen mikro açıklıklar ve kraterlerle sır yüzeyi, çıplak gözle düzgün pürüzsüz yüzey olarak algılanmasına neden olur. Çamur, astar, boya ve sırın, sırlı fırınlamada; ısınma- soğuma sırasında kübik ve yüzeysel genleşme ve küçülme katsayıları ile kullanılan atmosferdeki ısı değişimleri sonucu çini bütünlüğünde çatlama, kırılma, kavlama gibi fiziksel hataların oluştuğu gözlemlenir. Genleşme katsayısı

belirli bir skalada olması gereken çini bütünlüğünde sır ve gövde çatlakları, çininin kullanımında korunma sorunlarını hızlandırır.

Mutfak eşyası olarak üretilen asidik, bazik karakterli yiyecek korunması için kullanılan çini eşya ürünlerde görülen hatalar; hem korunan yiyecekte hem de kendi içinde olumsuz kimyasal değişikliklerin oluşması ve bunun sonucunda yüzeysel fiziksel bozulmaya neden olabilmektedir.

Öte yandan çini eşyada üretimden kaynaklanan hataların başında kireç atması (taş atkını) gelmektedir. (Resim 1)



Resim 1: Çini tabakta kireç atması

Kaynak: Özel Koleksiyon, Kütahya Ünal Çini atölyesi üretimi, tarihi bilinmiyor.

Çamur yapısı içinde bulunan kireçtaşının iyi elenmemesi, bisküvi pişirimi veya sırlı pişirim sonrası oluşan sönmemiş kireç taneciklerini oluşturur. Zamanla bu tanecikler nemli havayla sönmüş kirece dönüşür. Sönmüş kireç, hacimsel genleşme sonucu üzerindeki çamur ve sır katmanını patlatarak düşürür ve sonuç olarak çini formlarda yüzey düzgünlüğü bozulur (2).

Başka bir ifadeyle kireç atmasının değişmeyen nedeni küçük parçalar halinde alçı, kireçtaşı, kalsit v.s. gibi kireç içeren topraklardır. Bu tanecikler yüzeye çok yakın bulunuyorsa ve ürünler düşük sıcaklıkta pişirilmiş ise bu sorun ortaya çıkabilir. Soruna neden olan pişirme sonrasında bu taneciklerin şişmesidir. Bu kireç içerikli taneler pişirme ile doğrudan

kirece dönüşür ancak daha sonra havadan nem çeker ve böylece boyutları büyüyerek basınca neden olur. Oluşan bu basınç nedeniyle tanecik pul pul olarak yüzeyden ayrılır. Burada oluşan oyuklara neden olan kireç taneciği beyaz bir nokta olarak görünür. Bu dökülme pişirmeden daha sonra depolamada ya da zamanla montajı yapılmış yüzeylerde ortaya çıkar (3). (Resim 2)



Resim 2: Çini tabakta kireç atması.
Kaynak: İzmir Konak Yalı Camii Çinilerinden Detay.

Üretim Sonrası Maruz Kaldığı Koşullar Kullanımdan Kaynaklanan Bozulmalar

Mutfak eşyası çinilerde kullanımdan kaynaklanan bozulmalar görülebilir. Yiyecek kabı olarak kullanılan bir tabakta veya çanakta; ayak ve ağız kenarlarında yıkama ve küçük çarpmalar sonucu küçük kırıklar ve sır pullanmalarına sık rastlanır. Eskiden kap temizliğinde kullanılan kil gibi basit artıçılarla çini kapların ovulmaları sırasında, sır yüzeyinde oluşan ince çizikler görülebilir. Sır yüzeyi ince veya sır çatlaklı hatalı yemek kaplarında, içinde bulundurulan yiyeceğin suyunu ve yağın absorbe ederek farklı yüzey renkleri (kalıcı lekeler) oluşabilir.

Mutfakta bulunan büyük tabakların toplanıp kaldırılmaları sırasında iç içe birkaç tanesinin konulması ve sürtünmesi sonucu sır yüzeyinde çizikler oluşabilir. (Resim 3)

Duvara ve rafa dayandırılmasında büyük tabak ve çanakların ağız kenarlarına bir veya birkaç küçük delik açılarak ip veya askı ile çiviye takılabilir.



Resim 3: Üst üste konularak muhafaza edilen tabaklarda oluşan lekelenmeler.

Kaynak: Özel Koleksiyon, Kütahya Ünal Çini atölyesi üretimi, tarihi bilinmiyor.

Açılan bu küçük delikler, gövde içinde daima farklı zararlı bileşikleri de absorbe ederler. (Resim 4)



Resim 4: Duvara asmak için tabaklara açılan deliklerin oluşturduğu bozulmalar.

Kaynak: Özel Koleksiyon, Kütahya Ünal Çini atölyesi üretimi, tarihi bilinmiyor.

Dini yapılarda, yüzey kaplaması olarak kullanılan çini karolarda, yapının aydınlatılmasında çok sayıda kullanılan mum, zeytinyağı, gazyağı kandillerinin isleri, buhur gibi maddelerle koku veren yağların kokuları absorbe edilerek uzun süre kalırlar.

Çinilerin duvara tutturulmasında kullanılan harç artıkları, badana ve boya esnasında oluşan sıçramalar zaman içinde temizlenmemesi sonucu kalıcı lekeler olarak görülebilir.

Kemer iç yüzeyi, köşelik, şerefe altı harçla tutturulması güç yüzeylerde kaplama olarak kullanılan karo parçalarının ortalarından delinerek büyük geniş başlı demir çivilerle çakılması sonucu, geçen zaman içinde pas lekelerinin oluştuğu gözlemlenir (4).

Atmosfer Koşullarına Bağlı Bozulmalar

Mimaride kullanılan çiniler kullanım alanlarına göre yapı içi ve yapı dışındakiler olarak ikiye ayrılabilir. Geleneksel mimaride yapı içinde kullanılan çiniler, duvarlar, mihrap, minber, kubbe, kemer alınlıkları gibi mimari elemanlarla yapı dışında portal taç kapı, pencere alınlıkları, minare gibi yerlerde karşımıza çıkar. Sivil mimaride çini bezemeli mimari elemanlar, çeşme, hamam, havuz gibi ıslak mekânlarla, ocak yaşmakları ve şöminelerdir.

Mimari dışında kullanılan çiniler çevre etkilerine ve atmosfer şartlarına her zaman açık yüzeylerdir. Her zaman değişken hava ısı ve nem oranı çininin hem kendi bütünlüğünü, hem de tutturulduğu harç ve duvarın bütünlüğünü etkiler. (Resim 5)



Resim 5: Atmosfer koşulları nedeniyle çini yüzeylerde meydana gelen bozulmalar.

Kaynak: İzmir Opera Binası (Elhamra Sineması) ön cephesi çini pano detayı.

Çinilerde bozulmaya neden olan en önemli etkenlerden biri de nemdir. Nemin etkisiyle çözünebilir tuzlar çinilere büyük zarar vermektedir.

Topraktan çözülmüş tuzlarla birlikte gelen su, yapının duvarındaki çözünebilir tuzlarla birlikte buharlaşmanın olduğu yüzeye doğru hareket eder. Bu su yüzeydeki şartlara göre yüzeyde veya hemen altında buharlaşır ve kristalleşir. Kristaller ya çininin yüzeyinde ya da sıvanın gözeneklerinde oluşabilir. Yapıların cephelerinde bulunan çinilerin bozulmalarına etki eden kirlenme, kristalleşme ve tuzlanma, neme bağlı bozulmalardır (5).

Yüzey daima mikro dokuda pürüzlü olan çini plaklarda tam olarak sır kompozisyonuna bağlanmayan kurşun ve alkali bileşiklerle hava nemi ve ısı kimyasal olayları başlatmaya yetmektedir. Bu etkileşimi deniz kenarına yakın yapılarda, havadaki su buharının taşıdığı sodyum, potasyum, iyot bileşikleri kısmen hızlandırır. (Resim 6-7)



Resim 6: Atmosfer koşulları nedeniyle çini yüzeylerde meydana gelen bozulmalar.

Kaynak: Diyarbakır Melik Ahmet Paşa Cami Çini pano parçası.

Bunun dışında günümüz motorlu araçlarının egzozlarından ve baca gazlarından fazlasıyla salınan karbon, kükürt ve hatta kurşun partikülleri çini yüzey bozulmasının en hızlı tetikleyicileridir.

Bu etkileşimi ayrıca hızlandıran, kuş pislikleri, örümcek, sinek yumurtaları ve dışkıları da eklemekte sakınca yoktur. Rüzgarlar ve küçük esintilerle taşınan polenler, sporlar, mantarlar ve kuş dışkılarıyla taşınan bitki tohumları uygun buldukları ortamda yetismeye çalışırlar. Bunun en belirgin örnekleri kubbe ve kemer saçakları ile korniş gibi dışa taşkın silmeler arasında yetişen yabancı incirlerdir (6).



Resim 7: Atmosfer koşulları nedeniyle çini yüzeylerde meydana gelen bozulmalar.

Kaynak: İzmir Konak Yalı Camii Dış Cephe Kaplama Çinilerinden Detay.



Resim 8: Sismik hareketlenmeler sonucu plaka kenarlarında kaplamalar veya yüzeyden ayrılarak dökülmeler gözlenmektedir.

Kaynak: Manisa Muradiye Cami Çini panosu

Yapıların Buldukları Konuma Bağlı Bozulmalar

Mimari yapılar inşa edildikleri toprak parçası üzerinde zemin şartlarına bağlı olarak uzun süre belirli belirsiz durgun hareketler yaşamaktadır. Yapı üst örtüsünden toprağa iletilen yağmur suları başta olmak üzere, yer altı suları ve yaşanan irili ufaklı binlerce deprem, yapı statüğünü bozmakta, konstrüktif eksiklerle de yapı etkilenmektedir. Genelde aktif yay kuşakları üzerinde yer alan Anadolu kentleşmesi ve mimari faaliyetleri eski yapıların (tarihi çevrenin) çevresinde yoğunlaşmış gözükmektedir. 6 ve 7 şiddeti üzerindeki depremlere uzun zaman dayanabilen eski yapılar, yine bu şiddetteki depremlere zaman zaman karşı koyabilmişlerdir.

Yapılarda çini bezeme, yapının taşıyıcı sistemine hatırı sayılır bir yük getirmektedir. Bir çini plaka arkasında duvara yapıştırma harcı ile 850-1400 gr. gelmektedir.

Kubbe, tonoz, kemer elemanlı yapılarda, sismik hareketlerin ilk görünen hasarları bu elemanlarda ortaya çıkmakta, söz konusu yüzeylere bağlı çiniler depremin yarattığı ileri, geri veya torsiyon hareketleri ile plaka kenarlarında kaplamalar veya yüzeyden ayrılarak dökülmeler şeklinde görülmektedir. (Resim 8)

Günümüzde sık görülen eski yapıların yakınında ve çevresinde, yeni yapılaşma sonucu eski yapı temel katlarından daha derin açılan temel çukurları da eski yapı statüğine zararlar vermektedir.

Eski yapı çevresinde bulunan ve trafiğe açılan yeni yollarda seyreden yüksek tonajlı kara taşıtlarının sağladığı vibrasyon sürekliliği yapı taşıyıcı elemanlarını zarara uğratmaktadır.

Sonuç

Günümüzde halen konunun uzmanı olmayan, ya da bilinçsizce yapılan koruma ve onarım çalışmaları yüzünden sorunlar yaşanmaktadır. Tarihi yapılarda yer alan karo (plaka) veya kullanım kabı çinilere ne yazık ki yerinde ve doğru tespit ve teşhisler yapılmamaktadır. Bu yüzden geri dönüşü olmayan yanlış uygulamalar ortaya çıkmaktadır.

Öte yandan çiniler taşınabilir malzeme olmaları nedeniyle çeşitli şekillerde zaman içinde yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Öyle ki, çiniler zamanla uğradığı fiziksel şartlar yüzünden bozulmakta veya yapı üzerinden düşüp kaybolmakta ya da değerli bir tarihi eser olması nedeniyle koleksiyoncuların dikkatini çekmesi sonucu çalınma riski taşımaktadır.

Günümüzde çinilerin korunması ve onlara sahip çıkılması konuyla ilgili uzman kişilerin koruma ve onarım projelerde görevlendirilmesiyle mümkündür. Çinileri gelecek kuşaklara mümkün olduğu kadar orijinal haliyle bırakmayı amaçlayan bir koruma ve onarım projesinde, müdahaledeki doğru malzeme kullanımı, uzmanları tarafından yapılan işçiliğin esas

alınması ile mümkündür. Ancak yeni müdahalenin çininin özgün yapısından farklı olması ve kendini fark ettirmesi gerekir. Çünkü bu müdahaleler gerektiğinde kaldırılabilir ve değiştirilebilir nitelikte olmak zorundadır.

Çinilerde koruma onarım amaçlı bir uygulama çalışmasına başlamadan önce çinilerin bozulmalarına sebep olan etkenlerin araştırılması gerekir. Çinilerin yapısal özelliğine, yapım tekniklerine, bozulmaların durumuna, yapı ise kapladıkları yüzeyin durumuna ve buldukları konum şartlarına göre farklı aşama ve yöntemlerle çalışma programı hazırlanmalıdır.

Belirlenen plan ve program sonrasında projelendirilerek hazırlanan koruma onarım çalışmalarında bozulmaların türüne göre doğru bir koruma onarım malzemesi seçilmelidir. Uygulama çalışmalarında yanlış malzeme seçimi örneğin bağlayıcı olarak çimento seçildiğinde, orijinal çini eserde büyük boyutta bozulmalar meydana gelmektedir. Çimento tuz oluşumuna neden olur. Tuzun nem ve ısı etkisiyle kristalleşmesiyle de çinide çatlamlar ve sırda dökülmeler meydana gelir. Nem çinilerde bozulmaya en çok sebep olan etkidir. Özellikle çinilerin cephe kaplaması olarak kullanıldığı binalardaki nem sorunu çözümlendiği zaman çini ve çininin bulunduğu taş duvarların içindeki sürekli hareket halindeki tuzlar pasif duruma geçerek bozulma kısmen kontrol altına alınacaktır. Ayrıca aşırı nem çinilerde biyolojik bozulmaya da sebep olmaktadır. Bozulma nedenleri belirlendikten sonra koruma projelerinde, tespit edilen bozulmaların giderilebilmesi için gerekli malzemelerin temini yapılmalıdır. (7)

Tarihi çinilerde koruma onarım çalışmalarının uygulamaları ciddiye alınmalı, yapılan uygulamaların kalıcı ve sürekli olması için özen gösterilmelidir.

Günümüzde çinilere yönelik koruma onarım çalışmalarında göz ardı edilmemesi gereken diğer bir konu da analiz çalışmasıdır. Analiz, çininin bozulma sebeplerini tespit etmek için yapılan araştırmanın en önemli aşamalarından biridir. Çininin yapısal özellikleri analiz çalışmaları sonucunda tespit edilmektedir. Yapılan analiz çalışmaları çini esere yapılacak doğru müdahaleyi belirlemede önemli bir etkidir. Ülkemizde bu konuya yeteri kadar önem verilmediği restorasyon ve konservasyon laboratuvarlarının azlığından anlaşılmaktadır.

Toplumsal değerlerin giderek karmaşık boyutlara ulaştığı çağımızda, kişi ve topluma karşı olan sorumluluğumuzun önemi gün geçtikçe artmaktadır. Sorumluluk duygusu toplumsal bir üründür. Birlikte yaşamının vazgeçilmez koşulu, başkalarının hak ve hukukuna saygılı olmaktır. Sorumluluk duygusu yalnız yaşamla sınırlı değildir. Kişi sadece içinde yaşadığı topluma karşı değil, gelecek kuşaklara karşı da sorumludur. Topluma mal olmuş, benimsenmiş gelenek ve göreneklerin, sağlıklı çevrenin, uygarca ilişkilerin korunması, işte bu sorumluluk duygusu nedeniyle aynı zamanda kişinin görevidir de. Kültürel sürekliliğin sağlanması, fiziksel ve kültürel mirasın yaşatılarak gelecek nesillere aktarılması, bu değerlerin özel bir çaba ile korunması ve canlı tutulması ile olanaklı hale gelecektir.

NOTLAR

1. Şenay Onuk; "Taşınmaz Kültür Varlıklarındaki Çinilerin Koruma Onarım İlkeleri", **Vakıf Varlıklarının Sanatsal Sempozyumu**, Vakıflar Genel Müd. Yay., Ankara, 2005, s. 95-108
2. Harry Fraser; **Seramik Hataları ve Çözüm Önerileri**, Çev.:Zeliha Mete-İlker Özkan, Karakalem Kitabevi, İzmir 2010, s. 36-37.
3. Bu bilgiler Dr. Faruk Şahin'in izniyle kendi el yazısıyla yazdığı yayınlanmamış notlarıdır.
4. Zeliha Mete-Hüseyin Tanışan; **Seramik Teknolojisi ve Uygulaması**, Cilt:1, Söğüt, 1988
5. Akın Ersoy; **Lydia ve İonya'da Fresk Restorasyonu İlkeler ve Uygulama Önerileri**, İzmir, 1987 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
6. Hüseyin Akıllı; "İznik Çini Fırınları Kazılarında Uygulanan Sertleştirme Yöntemleri", **IV. Arkeometri Sonuçları Toplantısı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara, 1987, s. 215-237
7. Şenay Onuk; A.g.e.

KAYNAKÇA

- AHUNBAY, Zeynep, **Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon**, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları:28, İstanbul, 2004.
- AKILLI, Hüseyin, **İznik Çini Fırınları 1993-2003 Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları**, 20.Arkeometri Sonuçları, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No: 105, Konya, 2004.
- ARCASOY, Ateş, **Seramik Teknolojisi**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik A.S.D. İstanbul, 1983.
- BAŞARAN, Sait, **Pişmiş Toprak ve Cam Eserlerin Konservasyonu / Restorasyonu**, Grahıps Yayınları No: 6, İstanbul, 2000.

- BEKTAŞ, Cengiz, **Koruma Onarım**, Literatür Yayıncılık: 57, İstanbul, 2001.
 - DEDE, Yüksel, **Toprak Altından Çıkarılan Seramik Eserlerde Koruma ve Onarım**, Seramik Sanat Bilim ve Teknoloji Dergisi, İstanbul, 2001, sayı: 13.
 - Edirne Selimiye Camii Restorasyonu, **Restorasyon Belgeleri Dizisi 1**, Vakıf İnşaat İstanbul, 1990.
 - FRASER, Harry, **Seramik Hataları ve Çözüm Önerileri**, Çev.: Zeliha Mete-İlker Özkan, Karakalem Kitabevi Basım Yayın Sanayi, İzmir, 2010.
 - GEÇKİNLİ, Emel, **İznik Çinilerinin Üretim Teknolojisi**, 4. Uluslararası Seramik Teknik Kongresi, İstanbul, 1990.
 - İŞMAN, Faruk, **Seramik Teknolojisi**, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Ders Kitabı, Seramik Bölümü, İstanbul, 1974.
-

Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi

Ozan ATALAN*

Özet

Bu metinde, Marcel Duchamp'ın modern heykele dahil ettiği readymade kavramının her yönüyle incelenmesi amaçlanmıştır. Hazır yapım nesnelerin heykel olarak addedilerek sanat nesnesi olma derecesine yükseltilmesi, Batı'nın yüzyıllar boyunca oluşturduğu formalist sanata vurulmuş büyük bir darbe olmasının yanı sıra, modern çağda değişen sosyal düzenlerin sanatı güdümlü hale getirmesine karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Sanatı, sanat yapıtını ve sanatçı kimliğini sorgulamaya açan bu yapımlar, plastik sanatları öz ve usul itibarıyla derinden etkilemiştir.

Anahtar Kelimeler: Marcel Duchamp, Readymade, Heykel, Plastik Sanatlar

Abstract

The purpose of this paper is to examine in detail the concept of ready-made which has been incorporated into modern sculpture by Marcel Duchamp. Elevating ordinary objects to the status of art is, besides being a significant break from the formalist traditions of Western culture which developed over the centuries, a rebellion against the fact that in modern times art has come to be a socially controlled activity. These works which question the status of art, the artwork and the identity of the artist have had a deep impact on plastic arts in terms of content and form.

Key Words: Marcel Duchamp, Readymade, Sculpture, Plastic Arts

Giriş

Her şeyin psiko-sosyal anlamda oldukça karmaşık olduğu çağın bir bireyi olarak, güncelliğin geçmişle sınır çizgisini araştırırken, çağdaş sanat analizinde hiç bir düşünürün uğramadan geçmediği bir isimle karşılaştım: Marcel Duchamp. Yapıtları, yaşantısı ve sanat macerası çağımızın bir çok önemli düşünür ve eleştirmeninin kalemine konu olmuş bir isim olan Marcel Duchamp'ın, sanat dünyasını döneminden bugüne derinden etkileyen bir 'tesadüfi kurgusu' (tesadüf kurgusu) olarak nitelediğim **Çeşme (Fountain)** (Resim I) adlı eseriyle gündeme gelen ready-made macerası, onu çağdaş sanatın odağı haline getirmiştir. Sanat eserinin usul ve içerik itibarıyla yeniden yorumlanması olarak görülen hazır-nesnelerin (ready-made) (ve daha sonraları bulunmuş-nesnelerin [object-trouve]) bir örneği olan 1917 tarihli yapıt ve sanatta yol açtığı kırılmalar, üretim tarihinden bu yana hala tartışma konusu olmaktadır. Aslında sistem karşıtlığını dile getirmekten başka sanat olma gibi bir amacı olmayan **Çeşme** adlı eserde varlık gösteren ve ayrıntılarıyla

incelenmeye çalışılacak olan ready-made avangardı, heykelde seri üretim nesnesi kullanımından ibaret değildir. Bu yazıda, Batı sanat dünyasının sahip olduğu plastik değerlere ve formalist dile böylesine yetkin bir karşı çıkışın nedenleri ve sonuçları incelenecektir.

Duchamp ve Ready-Made Nesnelerin Ortaya Çıkışı

Duchamp, 1914 yılına kadar Kübist sanatın etkisinde yapıtlar vermiş ve modernizm çerçevesi içinde 'ortalama' üretimleri olan, resim eğitimi almış; ancak iki boyutluluğa ve retinal (göze değgin) sanata duyduğu antipatiden dolayı resim yapmayı bırakmış, fark edilmeyen bir sanatçı olmuştur. Ancak 1914 yılından sonra, geleneksel sanata dair söyleyeceklerinin azlığının farkına varan sanatçı, **Absent Bardağı** ile başlayan ready-made anlayışını, 1917 yılında düzenlenen bir sergiye Mott Works adlı firmadan satın aldığı pisuarı **Çeşme** adıyla bir heykel olarak sunması ile sürdürmüştür (1). Ready-made (hazır yapım ya da hazır nesne) anlayışı, en temel ifadeyle, sıradan ve gündelik kullanım nesnelere sanat nesnesi muame-

*Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, lisans.

lesi yapmaktır. Bu anlayış, sadece geleneksel heykel anlayışı açısından değil; 20. yüzyılın ev sahipliği yaptığı 'asi' modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşsımsız bir düşünce olmuştur. Sergi düzenleyicilerinin dahi sanat nesnesi olarak sunmaya cesaret edemediği pisuarda somutluk kazanan ready-made kavramında, geniş bir sanatsal çerçevede hem formel hem felsefi bir çok veriye rastlarız. Sergi düzenleyicileri(günümüzde koleksiyonerler, küratörler, organizatörler gibi birçok piyasa terimiyle zenginleşmiş bir içeriğe sahiptir) ile sanatçı arasındaki bu olumsuz durum, bireysel davranışın; piyasa koşulları, ekonomik çıkarlar, mevcut sanat sistemi ve anlayışı gibi dış etkenlerin etkisinde kalan bir sosyal grup tarafından tepki görmesiyle sonuçlanmıştır. Aynı şekilde, sıradan bir karşı geliş olmamak üzere, kelimenin tam anlamıyla sanatın özüne dair bir başkaldırı niteliğinde olan ready-made kavramı ve sanatın kurumsallaşmasına karşı bir başkaldırı olan sergi; sanatçıları, izleyicileri, filozofları ve sanat eleştirmenlerini yıllar boyunca sanatın anlamı üzerinde düşünmeye davet etmiştir ve hala etmektedir. Neredeyse bir asır önce öne sürülen bir kavramın hala tartışmalara yol açıyor olması gösteriyor ki bu durum, günümüz sanatsal üretiminde derin sosyal ve psikolojik yansımaları sahiptir.

Bu konuyu ayrıntılarıyla incelemeye başlamak için öncelikle Duchamp'ı böyle bir girişimde bulunmaya hazırlayan psiko-sosyal nedenlere değinmek gerekir; çünkü biliyoruz ki, Rousseau'nun da söylediği gibi, bilinen insan tutumları sosyal kökenlidir ve zaman ile yere göre farklılıklar gösterir(2). Yani birey, bir parçası olduğu topluluktan edindikleriyle yine o topluluğa hitap eder; o topluluğu etkiler ya da etkilemez. Etkileşim ise, kanımca, bireyin (toplu) bilinçten bağımsız haliyle yaptıkları/yapmadıkları ve topluluktan kazandığı bilinçle yaptıkları/yapmadıkları arasındaki farktır. Bu bağlamda Duchamp, 20. Yüzyıl sanatçısı değil de, sanat tarihinde geleneksel sanatın hüküm sürdüğü yıllarda yaşamış bir sanatçı olsaydı, belki de mevcut olana karşı çıkışı, geleneksel kalıplara karşı çıkmak anlamına gelen modernizmin gücüne eşdeğer olacaktı. Oysa modernizmin içinde boğulduğu sıradanlıktan, sanatın piyasa koşullarında oynanan bir oyun halini almasından ve sistem karşıtlığından ileri gelen Dadacı yaklaşımı, onu sanatı sorgulamaya ve sorgulatmaya itmiştir. Bir başka ifadeyle Duchamp, içinde bulunduğu sosyal etkenlerden dolayı ready-made kavramını öne sürmüş, bu kavram ise sanatta yenilik ve orijinallik anlamına gelen bir avangart halini alıp kendisinden sonraki sanat yaklaşımlarının nere-

deyse hepsine öncülük etmek suretiyle sanatı olduğu yerden farklı bir yere taşımıştır. Duchamp'ın asi tavrının bu ürünü, içeriğin yanı sıra, sanatın modern çağlarda sergi, jüri, yarışma, ödül gibi sanatın ve sanatçının değerini düşüren piyasa oyunlarına mükemmel bir karşı çıkıştır.



Resim 1, Alfred Stieglitz tarafından çekilmiştir, 1917
Kaynak: <http://www.moma.org>

Sergi jürisinin, kendisinden beklenen plastik değerleri karşılamayan 'Çeşme'yi reddetmesi, farklı ve anarşik olanı dışlama eğiliminden kaynaklanmıştır. Tabii ki bunda -daha önce belirtildiği gibi- piyasanın buna vereceği cevap, jürinin aslında gerçekten sanatı düşünerek karar verememesi, bir çeşit sosyal oyunun karar verme mekanizmaları olmaları, böylece sanatı güdümlenmeleri gibi çevresel baskılar da önemli yer tutmaktadır. Oysa günümüzde, Duchamp'ın görüşleri öylesine benimsenmiş gözükmektedir ki yapıtlarına benzer yapıtlarla O'nun bu tutumunun bir sosyal (sanat çevresi anlamında) dışa kapalılığı yıktığı söylenebilse de, fikrimce, bu aslında onun karşıt tavrının, tüketmeye aç düzenin her şeyi tüketilecek bir şeye

dönüştürme arzusu tarafından formlaştırılarak heykel olarak görünümüdür. O zamanlar böylesine dışlanan ve dönemin sanatçıları tarafından dadacı kabul edilen böyle bir yaklaşımın, günümüzde modernizmin odaklarından sayılması ve günümüz sanatçılarınun yapıtlarında derin izlerinin görülmesi, Duchamp'ın ne denli büyük bir sosyal dönüşüme imza attığının da göstergesidir.

Ready-made Yapıtların Piyasa Koşullarına Karşı Çıkıştan Öte İçerdiği Anlam

Tekrar vurgulamak gerekirse, sanatçının bu isyanı, ortaya çıkışı itibariyle, aslında yaşadığı dönemin sanat piyasası koşullarınadır. Piyasa koşullarından kasıt, endüstri devriminin getirdiği farklı iş bölümleri ve uzmanlaşmaların bir diğer görünümü olarak, sanatçının sunumlarının meta muamelesi gördüğü ve yapıt sunumu/pazarlamasının özel bir tacirlik türüne dönüştüğü bir çeşit oyundur, sanatın kurumların bünyesinde bir güç aracına dönüşmesidir. Duchamp aslında bu oyunda oyunbozanlık yapmak istemiştir; tabii ki onun kendini ifade etme alanı olan sanatıyla. Karşı çıkışı müzelere, kurumsallaşmış, güdümlü sanata olmuştur. Her işinde olduğu gibi, zekice düşünülmüş ve edebi bir isim olan **Çeşme** ismini verdiği pisuar, heykele dair düşünülerek yapılmış bir şey değildir; bir isyanın somutlaşmış halidir. Çünkü Duchamp, sanatçının kendini tekrarlamasını meşru kıldığı için sanatta 'beğeni' ve 'yargılama hakkı'nı tanııyordu(3). İşte Duchamp'ın bir pisuarı çağdaş sanat eseri olarak müzeye koyması, çağdaşlarımız tarafından 'ölçsüzce kullanılmış sevimli bir kurgu' olarak algılansa da, geleneksel anlamda müze çağının sona ermesini sağlayan en önemli girişimlerden biridir(4).

Ready-made anlayışını avangard olarak adlandırırıyorsak, seri üretim nesnelere sanat yapıtı olarak sunmanın, piyasa koşullarına salt bir karşı çıkıştan ibaret olmadığını; daha derin anlamlar içerdiğini kabul etmemiz gerekir. Duchamp, o zamana kadar edinilmiş sanat görgüsünü hiçe saymış; sanatın merkezine sanatçıyı ve sanatçının düşüncesini, yorumunu, anlamlandırmasını koyarak sanatı o zamana kadar benimsenen formalsal ve estetik özelliklerden uzaklaştırarak yeniden sorgulatmıştır. Sıradan bir endüstriyel üretim nesnesi, Duchamp'ın elinde estetik ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisi olarak, heykel kavramına yeni bir yaklaşım getiren bir sanat nesnesine dönüşmüştür(5). Kurt Schwitters'in 'sanatçının

tükürdüğü her şey sanattır' sözü ile bağlantılı olarak, Gombrich, belki de bu yüzden 'Sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatçılar vardır' demektedir(6). Sanatı değil sanatçıyı odak noktası haline getiren modern sanatın içinde Duchamp, sanatçıyı da değil sanatçının kişiliğini sanatın merkezine koymak istemiştir ve bunu benzersiz bir tutumla gerçekleştirmiştir. Böylece çağdaş sanat, sadece o zamana kadar edinilen form dilinin kullanıldığı bir alan olmaktan çıkıp sanatçının yaratıcı gücünün ve işçiliğinin, eleştirel düşünce ile birleştiği bir disiplin haline gelmiştir.

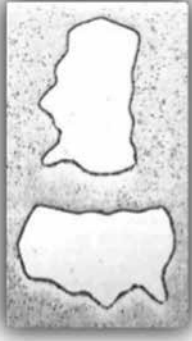
Ready-made Yapıtların Sanat Algısında Yol Açtığı Değişim

Duchamp ile birlikte sanat, zanaat-teori terazisinde teoriye doğru kaymıştır. Yani sanatçı merkezli modern zamanlarda, sanatçının sihirli bir değnek gibi dokunup içeriğine düşünce kattığı her şey sanat(!) haline gelmiştir. Sıradan bir obje, sanatçının onu değerlemesiyle bambaşka anlamlara bürünüp sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Bu noktada, sanat olma amacı güdülmeksizin, ticari amaçlarla üretilmiş; ancak yapımında estetik niyetin de yer aldığı bir takım objelerin eş zamanlı olarak nasıl hem sanat eseri hem de sıradan bir endüstriyel nesne olabildiğinin algı psikolojisi ve sosyal psikolojiyle olan bağlantısını kurmanın yerinde olacağını düşünüyorum.

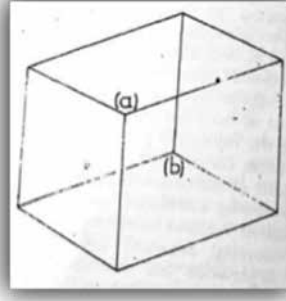
Duchamp'ın bir diğer hazır nesne örneği olan **Kol Kırılması Olasılığına Karşı** adlı yapıtı, yine sıradan görümlü bir kar küreğinin sanat yapıtı olarak sunulmasıyla ilgilidir. Bu nesneyi, üretildiği ve gündelik bir kullanıma sahip sıradan bir obje olarak algılandığı Amerikan toplumunda sanat yapıtı olarak sunmak ve ona avangart demek ile, kar küreğinin kullanılmadığı bir ülkede sanat yapıtı olarak algılatmak ve ona avangart demek farklı şeylerdir. Örneğin Fransa'da hayatında daha önce hiç kar küreği görmemiş bir kadın, o küreğe metalurjik anlamının ötesinde değerler ve anlamlar yükleyerek bakabilmektedir(7). Bir nesnenin, metalurjik olarak tanınmadığı bir başka toplumda ya da bir başka kişi tarafından 'farklı' ve yaratıcı sanat ürünü olarak algılanması daha kolaydır; oysa bunu nesnenin zaten sıradan bir anlam ifade ettiği bir toplumda farklı bir şeymiş gibi sunmak, zor olan ve kelimenin tam anlamıyla 'avangart' olandır.

İşte Duchamp'ın yaptığı da bu zor olanıdır. Amacı, eşsiz görünümler elde etme peşinde koşmadan bu çalışmalarını iyi-kötü zevkin ötesine geçi-

rip(8); maddesel nesne-düşünce olarak sanat nesnesi ayrımını yapmaktı. Nesnelere algıyı etkileyen farklı etmenlerin olduğu farklı gruplarda 'sanat' olarak algılanmaları arasındaki değişkenlik, kanımca, Duchamp'ın sanat algısında yol açtığı büyük değişimi açıklar. Şöyle ki, tıpkı kar küreği örneğinde olduğu gibi, bir Yunan adasındaki beyaz-mavi kireç boyalı bir ev, Yunanistan'da yaşayan biri için başışıklık kazanılmış bir durum olduğu için, geleneksel bir ev olmanın ötesine geçemezken; bir Amerikalı için sanat nesnesinde aranan bir güzelliğe sahip bir mimari eser olarak algılanabilir. Bu, içinde yaşanan toplumun bireyi etkilemesi açısından da sosyal psikolojiyle bağlantılıdır. Rock'ın (1974), zihnin karmaşık görsel verileri nasıl düzenli bir seçenekler sistemine dönüştürdüğüne dair basit örneklerinden biri olan ve Resim II'de görülen ABD haritası ya da Sakallı Yüz görseli, farklı gruplara mensup bireylerin farklı algıları bakımından oldukça önemli bir illüzyondur(9).



Resim 2



Resim 3

Burada, ABD adında bir ülkeden habersiz; ya da haberi olup da hayatında bir kez olsun haritaya bakmamış olan bir kişinin algısı, görselin alt kısmındaki ABD haritasına yönelik olmayıp dikey motifi ilkelce sola dönük bir yüze benzetilmesinden ibarettir. Aynı şekilde, Gestalt teorisinde yer alan ve Resim III'de gösterilen çizgisel dikdörtgen prizma yanılması, (a) noktasına odaklanırsak prizmanın üst yüzeyini; (b) noktasına odaklanırsak alt yüzeyini görebiliriz(10). Bu her ne kadar klasik ve somut bir algı değişkenliği örneği olsa da, mecaz ve yorum yoluyla, bir nesnenin farklı bireyler ya da farklı toplumlarda sürekli bir meta ya da sanat nesnesi olarak algısal dönüşümü için açıklayıcı bir örnek olabilir.

İşte Duchamp'ın ready-madeleri de, farklı değerlendirme/anlamlandırma kıstaslarına sahip bireysel ve toplumsal farklılıklarda sıradan bir nesnenin bir sanat yapıtı olarak anılanmasındaki farklı deneyimleyen nesnelere. Örneğin Duchamp'ın pisuarını ilkel bir topluluğa sunduğumuzda, işlevini bilmedikleri için ona yukarıdaki küpteki (a) noktasından bakacak ve Duchamp'ın sanatı sorgulayan düşüncesini kavramaksızın bir sanat eseri görecektir; ancak modern Batı toplumlarından biri (b) noktasından bakıp biçimsel anlamda işlevsel bir pisuar; bilgisi olduğu takdirde bir heykeltraşın düşüncesiyle sanat eseri yaptığı bir nesne görecektir. Aynı şekilde, heykel bilgisi olan biri bu nesneye hem sıradan nesne, hem sanatçının dokunuşundan ve Duchamp'ın nüktedanlığından dolayı sanat eseri gözüyle bakacaktır. Yani bu nesne modern toplumların insanları için sürekli sıradan bir nesne olmakla sanat yapıtı olmak arasında gelip gider. Bir başka deyişle, mecazi olarak, (a) ve (b) noktaları arasında değişkendir. İşte şekli anlamda sistem karşıtlığının yanı sıra, ready-made ile sosyal bir algı değişimine yol açan Duchamp'tır.

Bunun için farklı ülkelere gitmeye de gerek yoktur. İstanbul'da Bebek'te yaşayan biri için, bir gecekondu mahallesinde 1970'lerden kalma hurda bir eşya, son derece çekici ve farklı gelebilir; hatta o nesneyi sanat eseri olarak Bienal'de görmek onu şaşırtmayacaktır. Oysa bir gecekondu sakini için fakirlikten ve hurdadan başka bir anlama gelmemekte olup, onun sanat nesnesi olarak algılandığını görmek bu kişi için çok daha şaşırtıcı olacaktır. İşte aynı nesne, farklı sosyal gruplara mensup iki kişiye eş zamanlı olarak farklı anlamlar ifade etmektedir; bu durum bireysel algı farklılığının ötesinde, birey-toplum etkileşimi ve değersel yargıları bakımından iyi bir örnektir. Bugün hala çözümsüz bir şekilde bunlar üzerinde düşünmemizi sağlayan ve yıllar boyunca eleştirmenlere, filozoflara sorunsal yaratmış olan şey ise, yine Duchamp'ın ready-madeleridir.

Günümüzdeki Durum

Marcel Duchamp, kimsenin cesaret edemediği şeyi yapıp sıradan bir nesneyi; hem de pisuar gibi bir nesneyi sanat eseri olarak müzede sergilemekle, birçok sorgulamaya yol açmış; sanatçının kişilikli ve yenilikçi olması kuralını yerine getirmiş, sanata düşünce kavramını koyarak günümüz sanatının boyut değiştirmesini sağlamıştır. Ancak bu etkileşim, adına

'post-modern' dediğimiz bu zamanlarda hep iyi sonuçlara mı yol açmıştır? Her şeyden önce, Duchamp'ın yaptığı, kendisinden sonraki sanatçıların kolaylıkla suiistimal edip her şeyi bir sanat nesnesi olarak sergilemelerini meşru kılacak bir girişimdi. Yanlış anlaşılmağa müsaitti ve ne yazık ki öyle de olmaktadır. Bunun için önce post-modernizme dair bir giriş yapmak yerinde olacaktır.

İlk olarak, deyim yerindeyse 'postmodernizm curcunası' içinde kendine nefes alacak alan yaratmaya çalışan bir heykeltıraşın, 1910'lu yıllarda ortaya atılmış bir sanat yaklaşımının etkilerini içinde bulunduğu sanat ortamında görmesi, bunun üzerine ne çok tartışma yapıldığını fark etmesi ve ready-made etkisini kendi bakışında dahi görmesi, Duchamp'ın etkilerinin ne denli büyük olduğunu kanıtlar niteliktedir. İmajların fiziksel olmaktan öte bedensizleştiği ve uçuculaştığı(11), Post-modern olarak adlandırdığımız 1980 sonrası dönem sanatında, formalist sanata yapılan saldırıların kökeninde olan Duchamp'ın readymade nesnelere etkisiyle, daha çok postprodüksiyon, tasarlanan şeyi başkasına yaptırmak ve hazır nesneyi dönüştürmek gibi eğilimler öne çıkmaktadır(12).

Sanat-toplum-dönem üçlemesi, birbirinden sürekli beslenen olgular olup, kökenlerinde birey vardır ve her değişimden sorumlu olan ve etkilenen aslında yine bireydir. Ancak kitleler kalabalıklaştıkça ve zaman ilerleyip her şey karmaşıklaştıkça, sosyal psikolojinin öncülerinden olan Gustave Le Bon'un 1895 tarihli eseri **Kalabalıkların Psikolojisi**'nde söylediği gibi kalabalığın kişinin bireysel düşünüş ve davranışının değerini düşürdüğü ve onu kişisizleştirdiği(13) fikrine katılmamak pek mümkün gözükmemektedir. Bunu Duchamp üzerinden ele alacak olursak, Duchamp'ın pisuarı sergilemesinde heykel plastiğinden anlayan birinin dahi formel açıdan derin nitelikler bulması söz konusu değildir; ancak dönemin koşulları göz önüne alındığında, o nesnenin sunulması, yarattığı etki, sanatçıyı 'tasarlayan' insan haline getirmesi, form yaratmanın değil, düşünmenin önemli olduğu bir dönemi başlatması açısından hayati öneme sahip bir girişim olduğu kuşkusuzdur.

Duchamp, önemli düşünür Paul Virilio'nun tabiriyle heykel yapan bir filozoftur(14). Evet, dünyayı umursamazlığı apathie par excellence (kusursuz ölgünlük) ya da dolce far niente (tatlı tembellik)(15) boyutundaydı; ancak bu onun düşünmesini engellememiş, aksine, onu düşünerek-fiili olarak değil- heykel yapan bir sanatçı haline getirmiştir. Aynı

şekilde Arthur C.Danto da O'nun sanata fikri koymasını ve estetiği uzaklaştırmasını, yani işin duyumsal özellikleri çıkarıldığında geriye ne kalacağını sorarak Duchamp'ı savunmaktadır(16). Bu, derin ve ikincil bir düşüncedir; bu empatiye ulaşmak için bu işin önce kendi çağımızda yapıldığını düşünüp daha sonra geçmişe uyarlamamız gerekir. İşte post-modern zamanlar bu denli karmaşık ve düşünce üzerine düşünceye dayalı bir dönemi kapsar ve bu yüzden, Le Bon'un tabiriyle kalabalıkların kişisizleştirdiği sanatçının aynı ölçüde derin ve incelikli düşünmediği sürece işin altından kalkması pek de mümkün gözükmemektedir.

Duchamp Katherine Dreier'e yaptığı bir açıklamada, naturalizmin kölelik zincirini kırmayı ve onu saf düşünceye dayalı bir etkinliğe dönüştürmek; yani sanatı aklın hizmetine sokmak istediğini söylemiştir(17). Ancak onun bu görüşü, günümüz "sanatçı" kalabalıkları tarafından öyle yanlış anlaşılabilir ki, makineleşmenin, endüstrileşmenin, ardından dijitalleşmenin ve sanal gerçekliğin 'özgün düşünceyi' adeta bilinçli bir şekilde engellediği; sanat piyasasının endüstriyel kapitalizmle el ele vahşi bir hal aldığı ve buna paralel olarak 'sanatta başarı' kavramının çoğunlukla 'kazançla' yeniden belirlendiği çağımızda sanatçıların her önüne geleni 'yapıt' olarak sunmasına yol açmıştır. Duchamp, -iyi anlaşılmadığı takdirde- bize bu haksız cesareti vermektedir. Piyasa öylesine tüketmeye odaklı bir hal almış durumda ki, bir galeride sergi açılışında sisteme tepki olarak alışılmadık ve toplumsal değer yargılarının dışında bir tavır sergilemeye kalksanız, sanat çevreleri bunu bile bir çeşit performans sanatı olarak algılayacak ve ilginç bulacaktır. İşte piyasa, savunma mekanizmalarını ve hakiki sanatı ayırt etme süzgecini, Duchamp'ı "kullanarak" kaldırmıştır. Burada bahsedilen şeyin yenilik karşıtı olmakla ya da hala Grek heykelleri yapmayı ve bir akım olarak klasik kalmayı sanat saymakla; sanatı bohem olarak görmekle ilgisi yoktur. Sadece sanat dünyasından yaşanan kalabalıklaşmanın niteliği düşürdüğü, kavramların ve nitelik durumunun yeniden sorgulanması gerektiği; sanatın oyunun bir piyonu haline getirilmesine göz yumulmaması gerektiğini vurgulanmaktadır. İşte bu durum; sanat, bilim, ekonomi, ve diğer disiplinler arasındaki bu sonsuz etkileşimi, insan kaynaklı oluşunu, insan olmadan soyut ve konusuz kalacağı gibi konuları kanıtlar niteliktedir.

Duchamp'ın günümüz sanatçıları nasıl etkilediğine dair güncel örneklerle dönecek olursak, sanayileşmenin teknolojiyle birlikte üst düzeylerde

gezindiği bugünlerde, ABD gibi dünyanın önde gelen ülkelerinden birinde, geleneksel heykel malzemeleri (taş, ağaç, metal) neredeyse tamamen terk edilmiştir. Heykeltraş artık materyal ile bir formu başka bir forma dönüştüren kişiden ziyade, hazır nesnelere ya da yine materyalleri dönüştürmek suretiyle formlara düşüncesini işleyen kişi olarak algılanmaktadır: hazır bir nesneyi başka bir anlamla yükleyen kişi; işlevselliğinin ve endüstri ürünü olma niteliğinin ötesine geçerek. İşte bunda ve heykeltraşın kimliğinin değişmesinde en büyük rolü oynayan üretimlerin sahibi şüphesiz Duchamp'tır. Duchamp'ın güncel heykel üretimini nasıl etkilediği, International Sculpture Center'ın (ISC) her yıl düzenlediği heykel yarışmasından anlaşılabilir. Resim IV ve Resim V'te (18) iki örneği görüldüğü üzere, başarı kazanan heykellerin tamamı hazır nesne dönüşümleri ve onlara yeni anlamlar yüklenmesiyle yeniden varlık kazanan nesnelere. Bu heykellerin üretilmesi ve başarı kazanması, Duchamp'ın sosyal psikoloji bağlamında meslektaşlarını; yani kendisiyle aynı gruptaki insanları nasıl etkilediğinin bir kanıtıdır.



Resim 4



Resim 5

Ancak Duchamp'ın günümüz sanatını ve sanatçıları etkilemesi, yukarıda bahsedildiği gibi, sanatçının sunduğu şeye 'sanat değil' deme imkanını ortadan kaldırmamasından ve fazla özgürlüğün keyfiliğe yol açmasından dolayı sanat dünyasında niteliğin düşmesine; her üretimin sanat yapıtı olarak adlandırılmasına yol açmaktadır.

Duchamp genç sanatçıları tarafından yanlış anlaşılma son derece elverişli bir fenomen yarattı ve kendisi de sanatı içine düşüreceği tehlikenin farkındaydı. Böylece hakiki sanatı diğerlerinden ayıracak olan tek süzgeç olarak karşımıza, Donald Kuspit'in, sanatı hizmetine aldığından dolayı çok da doğru bulmadığı sanat tarihi çıkmaktadır. Duchamp'ın yanlış anlaşılmasının olumsuz sonuçları gerçekten her yer-

dedir. Robert Layton'un dediği gibi, Duchamp'ın nüktedanlığını yanlış anlamış biri, işlevsel bir yol işaretini, -onda sanatsal bir nitelik de bularak- bir galeride sergileyebilir(19). Duchamp, dijital sanatı herkesten önce kavramsal olarak kullanmıştı(20) ve onun sanattaki makineleşme, ardından dijitalleşmeye katkısı; aynı zamanda sanattaki bozulmaya bir katkıydı(21). Bu bozulmanın kapsamında, şimdilerde içi boş 'kavramsal' üretimler sadece kendi niteliksizlikleriyle kalma- yıp; aynı zamanda nitelikli ve sağlam bir teorik alt yapıya sahip kavramsal çalışmalarla benzer malzeme ve benzer fiziksel özelliklere sahip oldukları için gerçek sanatı yaşatabilecek yapıtların da bu karmaşa ortamı içinde kaybolmasına yol açmaktadır; tıpkı kurunun yanında yaş da yanar deyişinde olduğu gibi. İşte piyasaya içten karşı çıkan Duchamp, yine karşı çıktığı piyasa tarafından bilinçli bir şekilde yanlış anlaşılacak ve yanlış tanıtılarak, aynı zamanda kolay yoldan sanata ve sanatçı olup müzelerin ve galerilerin 'sanatçılarla' dolup taşmasına ve çoğunluğun gerçek sanatı kişisizleştirmesine de neden olmuştur. Bu da onun ready-made anlayışının her şeyi tüketmeye odaklanan postmodernizmle el ele verip sanatçının vahşi bir piyasa içinde kaybolmasına yol açan olumsuz etkilerinden biridir.

Bu görüşler, çağımızın önde gelen sanat yazarlarından John Berger'in şu sözleriyle desteklenebilir: O'na göre, sanatta fazla özgürlük, bir dönemin umut ve beklentilerini ifade edip koruma fırsatını sanata bahşeden yegane şey olsa da, her zaman sanatı anlamsızlaştırmaya yol açabilir(22). Benzer şekilde, her alanda olduğu gibi sanatta kurumsallaşmanın da sanatı özünden alıp usuli prosedürlerle sınırladığını görmemek olanaksızdır: yarışmalar, jüriler, kokteyller, yapıtların metalaşması, sanatın başlı başına ticari bir aktivite ve oyuna dönüşmesi vb. Bunlar sanatı ve sanatçıyı güdümlen olgulardır. Duchamp'ın niyeti, düşüncesini Jean Baudrillard üzerinden geliştiren Sylvère Lotringer'e göre, Dadaist bir tavırla sadece sanat kurumunu sarsmaktı; ancak olan sanata oldu, Duchamp, cüretkar denemeleriyle sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı(23); istemedi; ancak yarattığı tehlikenin farkında olarak. Baudrillard, **Sanatın Komplosu** adlı makalesi üzerine yaptığı söyleşilerden birinde, sanatta geçtiğimiz trans-estetik dönemin köklerinin Duchamp'a dayandığını; ve böylece Duchamp'ın, bugün herkesi içine alan ve herkesin suç ortağı olduğu bir dönemi başlattığını söylemektedir(24). John Berger'in yukarıda aktarılan görüşüne paralel olarak, sanatın, sanat adına yapılacak bir şey

kalmayacağı için ölmediğini; aksine çok fazla sanat olduğu için öldüğünü; hem gerçeklik fazlalığının hem de kendini gerçeklik sanan sanat fazlalığının kendisini rahatsız ettiğini dile getirmiştir(25). Le Bon'un psikoloji bilimi açısından bakmasıyla ulaştığı sonuç olan kalabalıklaşmanın kişiliksizleştirilmesi ile John Berger'in ve Jean Baudrillard'ın özgür hissedişteki aşırılık ve nicelikteki fazlalık görüşleri aynı doğrultuda olup, bir sanatçının tek bir hamlesiyle kitleleri nasıl etkilediğini göstermektedir.

Sonuç

Sonuç olarak, Duchamp, büyük dönemin başlangıç noktasıdır; çünkü sanat eylemini hazır nesneyi sanat yapıtına dönüştüren bir büyü işlemi haline gelmiştir, geleneksel sanattaki estetik anlayışını tamamen bitirmiştir; böylece tüm dünya estetiğin aktarılmasıyla (transestetik) estetik nitelik kazanmış; sanatın ve estetiğin sonu gelmiştir, imgeye hiçlik yüklemiştir(26). Ancak, zihinsel oyunlarla yapılan bu illüzyonu sağlayabilecek olanı ayırt edebilecek mekanizmalar henüz geliştirilmemiştir ve sanatın asıl sonunu getirecek olan da budur; çünkü gerek Duchamp'ın gerekse diğer bütün öncü sanatçıların yaptığı "olan" bir şeydir ve bir fenomene dönüşerek önlenemez olur. Yaratıcı yetiye sahip bu gibi insanları cüretkar girişimlerinden geri planda tutacak bir şey yoktur ve olmalıdır da. Olması gereken, eylemlerinin olumsuz etkilerinin birey-piyasa(sosyal grup) açısından, sanatın nitelikli varlığı için giderilmesine ve yanlış anlaşılmasına, günümüz ticari anlayışının bütün sosyal gruplara yaydığı ticari çıkar mantığının piyonu haline gelmesini engellemeye yönelik savunma mekanizmaları geliştirmektir ve bunlar ancak düşünce yoluyla oluşturulabilir; düşüncesizleştirmeye çalışan bir piyasaya inat olarak.

Duchamp, müzeye pisuar koymak suretiyle sanat kurumlarıyla dalga geçme cesaretini göstermiş; şekli anlamda, sanatı sosyal grupların güdümünden kurtarmak isterken, özü itibarıyla, sanatçıyı sanatın bir 'sanat ihtiyacından doğma' boheminden kurtararak retinal olandan beyinsel olana yönlendirmiştir. Bu yaklaşımıyla, sanat eserine biçilen aşırı değeri küçümsemiş; bunun da ötesinde, çağdaş sanatta sanatçı, izleyici ve eleştirmen üzerinde sanatın ne olduğuna dair düşünsel bir baskı kurmuştur. Sanat tarihinde tektir, çünkü daha önce hiç bir sanatçı Duchamp'ın yaptığını yapıp ürettiğinden çok "demek istemiş olabi-

leceği" üzerine yapılan kurgularla sanat tarihine geçmemiştir(27). Bu anlamda Duchamp, sanat grupları açısından kelimenin tam anlamıyla sosyal bir fenomendir. Duchamp hakkında yapılan yorumlardan birine göre, onu anlamının en kestirme yolu ondan esinlenmemek ve onun izini takip etmemektir(28). Bu fikre katılmamak pek mümkün değildir; çünkü o, ready-made macerası söz konusu olduğunda, buluş yöntemi kayıtsızlık olan bir kaşıftır.

Son olarak, Duchamp'a dair gerçeği arama çabasında, her şeyden önce "ciddi" sanat ortamlarına basit bir pisuara "heykel" dedirtmesi, görsel sanatçının estetik değer gördüğü hazır yapım nesnelere çalışmak konusunda önüne geçilemez bir istek duymasına neden oluşu, bütün bunların bir sorunsal haline gelip çağımız sanatını ve sanatçıları etkilemesi, bütün düşünürler ve eleştirmenler için bir referans noktası olması bakımından ve yukarıda bahsettiğim bütün hususlar göz önünde bulundurulduğunda, Duchamp örneği, sanata olumlu ya da olumsuz, içerik ve usul itibarıyla birçok etkilerde bulunmuş eşsiz bir örnektir.

NOTLAR:

1. Önder ŞENYAPILI, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Metu Press, Ankara, 2003, s.54
2. Jean MAISONNEUVE, **Sosyal Psikoloji**, Dost, Ankara, 2005, s.8
3. Mehmet ERGUVEN, "Marcel Duchamp", **Sanat Dünyamız**, İstanbul, 2000, Sayı:75, s. 124
4. Jean CLAIR, **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu / Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 13
5. Yasemin ÖZKAYA, **1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 4
6. Ernst Hans Josef GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, Remzi, İstanbul, 1997, s. 15
7. Arthur C.DANTO, "End of Art: A Philosophical Defense, Danto and His Critics: Art History, Hystography and After The End of Art", **Theme**, 1998, Sayı:37, s. 127-143
8. A.g.y, s. 127-143
9. Robert LAYTON, **The Anthropology of Art**, Colombia University Press, New York, 1981, s. 142
10. A.g.y, s. 152
11. John BERGER, **Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Metis, İstanbul, 1999, s. 26
12. Ali AKAY, **Postmodernizmin ABC'si**, Say, İstanbul, 2010, s.16
13. Jean MAISONNEUVE, **Sosyal Psikoloji**, Dost, Ankara, 2005,

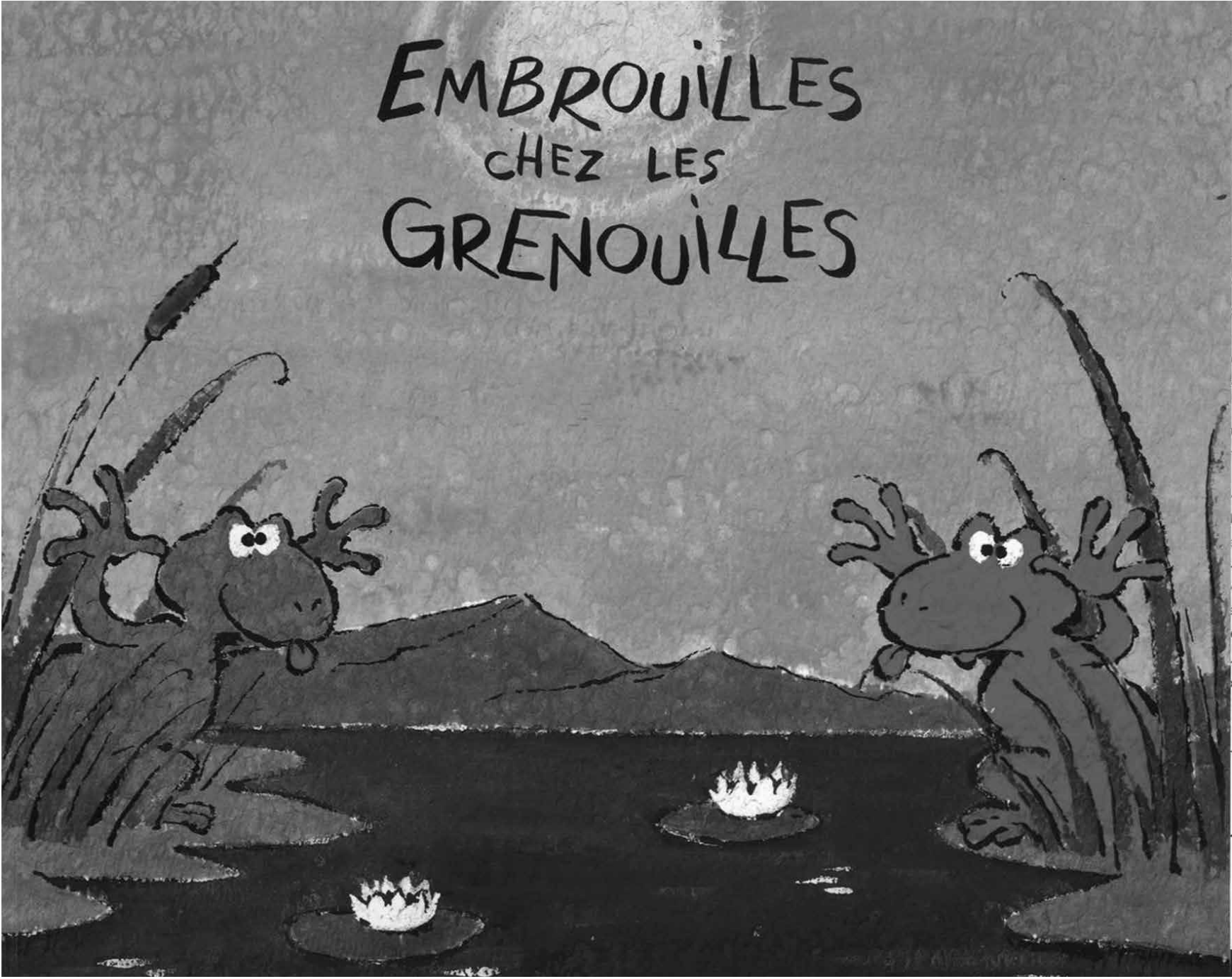
- s. 10
14. Sylvère LOTRINGER/ Paul VIRILIO, **The Accident of Art, Semiotext(e)**, New York, 2005, s. 55-91
 15. M. ERGUVEN, "Marcel Duchamp", s. 121
 16. A. C.DANTO, *End of Art: A Philosophical Defense*, Danto and His Critics: Art History, Histography and After The End of Art, s. 127-143
 17. J. CLAIR, **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu / Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme**, s. 37
<http://www.sculpture.org/>, 24 Nisan 2011
 18. R. LAYTON, **The Anthropology of Art**, s. 6
 19. S. LOTRINGER/ P. VIRILIO, **The Accident of Art**, Semiotext(e),s. 66
 20. A.g.y, s. 88-89
 21. John BERGER, **Sanat ve Devrim**, Agora, İstanbul, 1974, s. 35.
 22. Sylvère LOTRINGER/ Jean BAUDRILLARD, **Sanat Komposu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I**, İletişim, İstanbul, 2010, s. 22
 23. A.g.y, s. 69
 24. A.g.y, s. 71
 25. A.g.y, s. 87-88
 26. Mehmet ERGUVEN, Marcel Duchamp, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, 2000, Sayı:75, S. 122
 27. A.g.y, s. 126

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali, **Postmodernizmin ABC'si**, Say, İstanbul 2010.
- BERGER, John, **Görünür Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Metis, İstanbul 1999.
- BERGER, John, **Sanat ve Devrim**, Agora, İstanbul, 1974.
- C.DANTO, Arthur, "End of Art: A Philosophical Defense, Danto and His Critics: Art History, Histography and After The End of Art", **Theme**, Issue 37, Aralık 1998, ss. 127-143.
- CLAIR, Jean, **Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu / Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlemesi Üzerine Bir Deneme**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- ERGÜVEN, Mehmet, "**Marcel Duchamp**", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Yapı Kredi Yayınları, Bahar 2000, Sayı:75, ss.121-127
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi, 1997, İstanbul
- LAYTON, Robert, **The Anthropology of Art**, Columbia University Press, 1981, New York
- LOTRINGER, Sylvère / VIRILIO, Paul, **The Accident of Art**, Semiotext(e), New York 2005.
- LOTRINGER, Sylvère, / BAUDRILLARD, Jean, **Sanat Komposu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I**, İletişim, İstanbul 2010.
- MAISONNEUVE, Jean, **Sosyal Psikoloji**, Dost, Ankara 2005.
- ÖZKAYA, Yasemin, "**1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu**", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.
- ŞENYAPILI, Önder, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Metu Press, Ankara 2003.
- International Sculpture Center Outstanding Student Achievement In Contemporary Sculpture Award 24 Nisan 2011 Tam Adres: http://www.sculpture.org/documents/programsand-events/programs/StudentAwards/2010/2010_program.shtml
- Kısa Adres: <http://getir.net/7o5x>

KATKILAR

EMBROUILLES CHEZ LES GRENOUILLES



Pierre Cornuel Söyleşi

Emel YURTKULU *

İllüstratör, grafik tasarımcı ve ressam Pierre Cornuel sıradışı bir sanatçı... Fransa'nın Sarthes Bölgesi'nde, Chanteny-Villedieu'de dünyaya gelen elli altı yaşındaki Cornuel, Paris Modern Sanatlar Yüksekokulu'nda grafik tasarım ağırlıklı disiplinler arası bir eğitim almış. Ne var ki o, gerçek eğitiminin sırtında çantasıyla otostop yaparak dünyayı dolaşmak olduğunu düşünüyor.

Yaklaşık yüz tane CD kapağı, bilinen pek çok ödüllü afişi bulunan, elli adet çocuk kitabı resimleyen Pierre Cornuel'in kitap ve çizgi romanları yirmiden fazla ülkede çevrilip yayınlanmış. Senarist Martine Beck'le birlikte 'Le Pere Noel et le magicien' (Noel Baba ve Sihirbaz) adlı çizgi filmde çalışmış. Fransa başta olmak üzere, Almanya, İngiltere, İtalya gibi Avrupa ülkelerinin yanı sıra Fildişi Sahili, Kongo gibi Afrika ülkelerinde ve Uzakdoğu'da öğrencilerle buluşup söyleşiyor, onlarla atölye çalışmalarını yapıyor.

1987'den bu yana resim çalışmalarını çeşitli ülkelerde açtığı sergilerle sürdüren sanatçı, özellikle rahatsızlık duyduğu sosyal sorunların başında gelen ve genç kitleleri tehdit eden ırkçılık, hoşgörüsüzlük, modanın empoze ettiği tek tiplilik gibi kavramları, metinlerini bizzat yazdığı bir düzine çizgi romanda ele alıyor.

2000 yılından bu yana L'Ecole superieure de Creation Multimedia (Paris Multimedia Yaratımı Yüksekokulu) bünyesinde öğretim üyesi olan Pierre Cornuel, çalışmalarını Saint Germain La Haye'deki atölyesinde ve 2007'de kurduğu Lena Gallery adlı ajansın bünyesinde sürdürüyor.

Türkiye'ye sık sık gelip çeşitli etkinliklere katılan, İzmir'de pek çok okul ve kuruluşta çocuk ve gençlerle buluşan sanatçının işine yaklaşımı, düşünceleri, yorumları yalnızca illüstrasyon değil, grafik tasarım eğitiminin içeriğinde yer alan pek çok disiplini meslek olarak sürdüren geniş bir kitleyi yakından ilgilendiriyor.

E. YURTKULU: Merhabalar Pierre Cornuel, sizi tanımayan okurlar, sanat eğitimi alan öğrenciler ve illüstratörlük mesleğiyle ilgili herkesi düşünerek sanat eğitiminizden hayli önceye dayanan illüstrasyon maceranızla başlamak istiyorum.

Bir başka deyişle sizi illüstrasyon alanına taşıyan nedenler neler oldu?

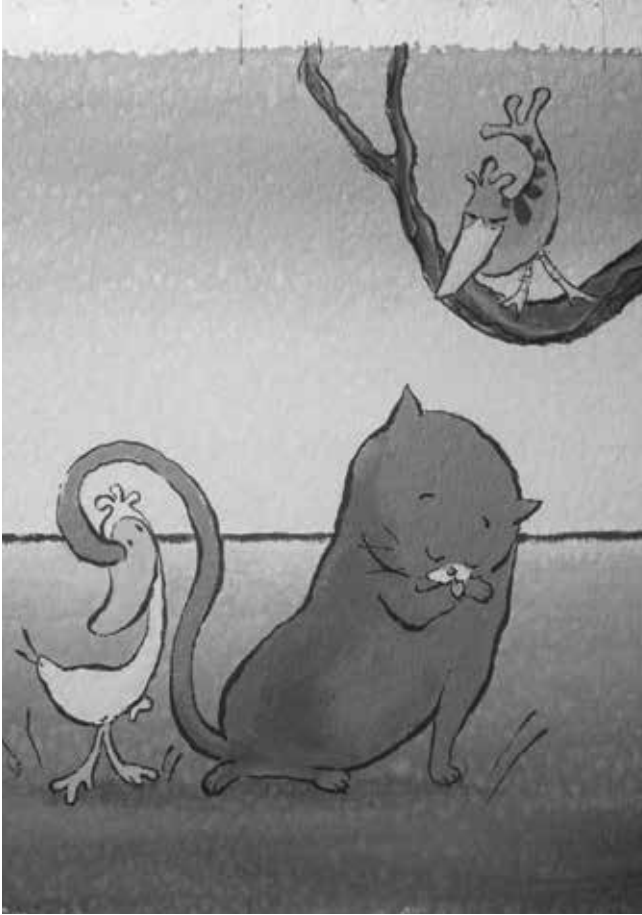
P. CORNUEL: Çok yalın bir dille ifade etmek gerekirse, duygularımı, düşlerimi yansıtmaya biçimimi malzemeye dökme ve bunları başkalarıyla paylaşma isteği. Sözcüğün en geniş anlamıyla; çok sevdiğim bir konuyla bütünleşme, onda erime tutkusuydu.

E. YURTKULU: Size dair okuduklarımızdan çok genç yaşımdan bu yana çizdiğinizi öğreniyoruz. Eğitiminizle ilgili seçimlerinizi nasıl yaptınız?

P. CORNUEL: Bütün bunların henüz altı yaşındayken, arkadaşlarımı eğlendirmek için öyküler anlatıp karatahtaya resimler çizmem, macera ve hayallerimi paylaşmayı sevdiğimi fark etmemle başladığını sanıyorum. On üç yaşındayken, en yakın arkadaşımın küçük bir hareketli tiyatro kurmuştu. Ben senaryoları daktiloyla yazıyordum. Okullarda, bizden küçük çocuklara kuklalarla oynadığımız sahneleri değerlendirir, karakterlerin onlar üzerindeki etkisini ya da sahneleme ve anlatımın zayıf noktalarını değerlendirirdik. Bu tiyatro halen yarattığım işlerin içerisinde özel bir yere sahiptir. O zamanlar benim için çizim olmak bir rüyaydı. Tanımı, kapsamı belirsiz, tuhaf bir meslek... Çizerlik ciddi bir meslek sayılmadığından, kendimi, kendi isteğimin dışında, teknik bir lisede buldum. Zira endüstriyel alanda yapılan teknik çizim saygıdeğer bir uğraştı. Şükürler olsun ki yeteneklerimin farkına varılır varılmaz bir sanat okuluna yönlendirildim: L'Ecole superieure des arts modernes... (Modern Sanatlar Yüksek Okulu)

E. YURTKULU: Bu sanat eğitimi hangi disiplin ve kriterler üzerine şekillendi, anlatır mısınız?

P. CORNUEL: Olağan sanat eğitimi. Sanat tarihi, teknik çizim ve perspektif, iletişim tasarımı, felsefe... Kendimi çok yalnız hissediyordum. Anlattığım öyküleri resimlemek benim için bir tür tatmindi. Çizgi roman yapmak istiyordum ama modern çağdaş sanatlar dünyasına açılan bu eğitimim yeni bir tutkuyu beraberinde getirdi ve devamı geldi. Jean Paul Goude gibi sanat yönetmenleri de bu eğitimin farklı kültürel içeriklerinden ve disiplinlerarası kesişmelerinden büyük ölçüde yararlanmışlardır. Çizgi roman, illüstrasyon, modern sanatlar ve resim, fotoğraf... Bunlar o dönemde bizlere çok değerli açılımlar sağladı.



E. YURTKULU: İllüstratör olmak için eğitimin kesinlikle gerekli olduğuna inanıyor musunuz? Yoksa eğitim var olan bir yeteneği yalnızca mükemmelleştiriyor mu? Sizin profesyonel ifade ve yaklaşımınıza eğitimin getirileri neler oldu?

P. CORNUEL: Hangi alan söz konusu olursa olsun, eğitimin gerekliliğine inanıyorum. Zira eğitimin içeriğinde bir şeyi en derinine kadar ele almak gerekiyor. Tarih, senaryo, reklam brief'i, hiç fark etmez. Esas olan bütün verileri, bilgileri, hayalgücünün zararına olmamak koşuluyla özümsemek. Benim için ilham kaynağını hem bilgi toplamak, hem de serbest düşünce oluşturur. Büyük bir araştırma, dokümantasyon ve istihbarat çalışması sonrasında salt özü ortaya çıkarmak için her şeyi bir yana bırakmanız gerekebilir. Kanımca, çok yüklü ve ağır bir görüntü, açıklık ve hafiflik duygusu vermesi öngörülen bir sonuç için zararlı olabilir. Georges Brassens: "Yetenek, her şeyi unuttuğumuzda geriye kalan tek şeydir" der.

E. YURTKULU: Özgeçmişinize gözattığımızda, sanatınızı ve yapıtlarınızı derinden etkilemiş görünen büyüleyici yolculuklarla karşılaşıyoruz. Yolculuğun, farklı kültür ve etnik gruplarla tanışmanın, eserlerinize pek çok getirisi olmuş olmalı. Bugün hala çok yolculuk yapıyor gibisiniz. 'Yolculuk'un bir kavram olarak sanatınız, seçimleriniz ve profesyonel diliniz üzerindeki etkilerini nasıl görüyorsunuz?

P. CORNUEL: Böylesine öze yönelik bir soru sorduğunuz için teşekkürler. Henüz çok gençken, ancak dış dünyaya açılır ve yeni insanlarla tanışırsam gelişebileceğimi fark ettim. On sekiz yaşında sırtımda çantamla, tek başıma otostop yaparak İskandinavya'ya doğru yola çıktım. Yolumun Kuzey Kutbu'na kadar uzanacağını bilmeden... Her şeye doğru bir yolculuk... Bazen iki gün yemek yememek ve geceyi görmemek (bildiğiniz gibi yazları kutup çizgisinde güneş batmıyor), kendimle tamamen başbaşa kalmak, beni hayatım hakkında -gerek korkularımın nedenleri, gerekse tüm bunların nelere dayandığı hakkında- derin bir biçimde düşünmeye yöneltti. Böyle bir durumda iken, kendinize "Mutlu olmak için neye ihtiyacım var?" diye soruyorsunuz. Kesif bir yalnızlık içerisinde, dilinizi konuşmayan başka bir insanın varlığıyla karşılaşmak sizi, kendine özgü, 'konuşma ötesi' bir durumda bırakıyor. Dostluk simgesi olarak size bıçağını hediye eden, sizinle enfiye çeken ve sizinle rakısını paylaşan bir laponla tanıştığınızda, zor ama dürüst bir iletişim iklimi keşfediyorsunuz. Aynı zamanda, arkadaşınızın bilmediğiniz, tanımadığınız davranış ve gelenekleri-

ne, yaşam biçimine karşı daha dikkatli ve duyarlı olmayı öğreniyorsunuz. Defterine bu karşılaşmaları resimleyebilmek bir alışveriş, bir paylaşım, hatta açık bir hediye. Yolculuk ve tanışmaların ne kadar önemli olduklarının farkına vardığım için, bu deneyimi her yıl tekrarladım. ABD, Avustralya ve Avrupa'yı otostopla dolaşarak, hayranlık içerisinde defter üzerine defter doldurdum. Belki bir gün bu defterleri kitap haline getiririm. Yolculuklar zihni açıyor. Fikrimce, insanı daha hoşgörülü kılıyor, diğer canlıların çeşitliliğini, yaşamın doğasında var olan sonsuz zenginliği anlamasını sağlıyor. Hatta daha düşünceli, daha manevi bir tutuma yöneliyor. Gayet tabii ki sürdürmek durumunda olduğumuz gündelik yaşamı tamamlayan, zenginleştiren bu karşılaşmaları tutkuyla seviyorum. Bu karşılaşmalar, tanışmalar aynı zamanda beslenmek, kendini aşmak ve başkalarının farklılıklarına değer verme imkânı sağlıyor. Sizce de bazı medeniyetlerde kültür doymak bilmez bir kavram halini almışken, diğerlerinde böylesine az gelişmiş olması merak uyandıran bir soru değil midir? Şurası kesin ki gelişmiş bir kültür, ona sahip olanlar için, mutluluğa uzanan hayli zengin bir hediye. Bu iletişim kaygısının, benim işlerimde ve sanatsal üretimimde değişik görünümde ortaya çıktığını düşünüyorum. Bazı çizgi romanlarda en yalın haliyle yer alırken, resimde tinsel ya da sofistike bir biçimde ortaya çıkıyor. Bu yaklaşımın başarı sağladığını fark edince, daha durağan bir ortam olan atölyemde sık sık yemekler organize ettim. Bu yemeklerde, davetlilerden tanımadığım birini getirmelerini rica ediyordum. Bu, biraz da, işlerimi beslediğini düşündüğüm yolculuklardaki tanışmaları devam ettirmek içindi. Bir bakıma; yeni duyarlılıklarla temas ederek beslenmek ve değer kazanmak...

E. YURTKULU: Etnik edinimlerinizi, özellikle tuval üzerinde, resimlerinizde yansıtıyor gibisiniz. Bu eserlerde Japon estamplarının, arabesk formların izlerini sürüyoruz. Sanatsal ifadenin stilizm veya piktografi üzerine şekillendiği, 'az'la 'çok'un anlatıldığı, illüstratif yazı ya da kaligrafiyi içeren sanat geleneklerine sahip kültürlerin sizi heyecanlandırdığı, işleriniz etkilediği söylenebilir mi? Hangi nedenlerden dolayı?

P. CORNUEL: Çok fazla etkilediği söylenebilir. Öze inme, ana fikri yakalama arayışı bugün

daha güçlü bir hal aldı. Vaktiyle **Desire Raton**'un (bir kitabım) çok klasik bir stilde yapmayı seçtiğim illüstrasyonları için, karşılıklı sayfaların üç haftaya yakın çalışılarak detaylandırılması gerekiyordu. Haliyle bir ördek sürüsünün uçuşunu, bir kaç fırça darbesiyle anlatmayı başaran Çinli sanatçılara hayranlık duymam son derece doğal. Yaşamın özünün bu kadar sade bir biçimde anlatılabilmesi beni hayran bırakıyor. Bugünkü arayışım gerek malzemede, gerekse davranışlarımda bu senteze ulaşma çabasına dayanıyor. Kaligrafi pek çok kültürde, büyük bir mirasın bireşimli işaretlerini ve serbestliği içeriyor. Örnek vermek gerekirse Kufi yazıdan Latin alfabesine, Arap yazısından Kore hangulu ya da Çin diyagramlarına...



E. YURTKULU: Özellikle Türk okurlar için sormak istediğim bir soru: "Le Serail" (Saray) serinizin öyküsü nedir? Daha da önemlisi -sitem olarak algılamayın lütfen- Osmanlı ve Türk kültürünün Avrupalı sanatçılar tarafından -Delacroix, Ingres, Oryantalistler hatta Prerafaelitler dâhil olmak üzere- sürekli 'Harem', 'Hamam' gibi konular üzerinden yorumlandığını düşünmüyor musunuz?

P. CORNUEL: Eleştirinizi anlayabiliyor ve hak veriyorum. Bu serinin ilk resmi, atölyesinde özgürce fırça oynatan bir sanatçının fantazist ve erotik yaklaşımıydı. Ortaya çıkan resmin stilize grafik tadı ve canlı görünümü hoşuma gitmişti. Diğer yandan arabesk çağrışımlı bir hayaller dizisiyle, daha önce çalışılmış nüelerin bir araya getirilmiş bir emprovizasyonunu da andırıyordu. Çok sonra, Türkiye'ye yaptığım bir yolculuk sırasında Topkapı'yı ziyaret ettim ve bu mekânın harikulade güzelliği karşısında büyük bir

hayranlığa kapıldım. Harem kadınlarının bazılarının saray içerisindeki konumunun özel olduğunu öğrendim. Çok romantik ve lirik kalmakla birlikte, yaklaşımım bu ilk izlenimi sürdürmek yönünde oldu. Söz konusu resimler arasında kısmen renkli çalıştığım bir tanesi, bu altın kafes içerisinde yaşayan bir kadının özgürlük umudunu yansıtmayı amaçlıyordu. Kabul etmeliyim ki bu, konunun estetik ifadesini ön planda tutan çok öznel bir yaklaşım. Diğer yandan, eleştirini zi bütünüyle haklı bulmakla birlikte, her ülkede düşgücünün gerçekten çok uzak bir mesafede olsalar bile, arzu ve hayalleri yücelttiğini, bu durumun pek çok ülke ve kültürde aynı olduğunu düşünmüyor musunuz?



Pierre Cornuel

E. YURTKULU: Biraz da tarzlardan söz edelim. Bugün uluslararası platformda düzenlenen büyük illüstrasyon ya resimli edebiyat etkinliklerinde yer alan birbirlerinden çok farklı eserlerin neredeyse aynı biçimlerde, çok benzer tarzlarda resim-

lendiklerini görüyoruz. Bu durumu nasıl ele alıyor, neye bağlıyorsunuz? Ya da olağan buluyor musunuz? Bunun da 'küreselleşmenin dayattığı' özgünlük ve yaratım düzeyindeki sorunlardan birisi olduğu söylenebilir mi?

P. CORNUEL: Sorunuz beni yatıştırmaktan hayli uzak... Hatta tam tersine kaygı duyduğum bir konuda. İllüstratörlük mesleğinin, akılsız ticari kaygılar ve 'kolaya kaçmak' isteğinin kurbanı olması gerekir mi? Kolaycılığa hiç tahammülüm yok. Ama yeni yazılım ve bilişim teknolojileri -Photoshop, Illustrator, v.b.- had safha tembelliğe yol açabiliyor. Başarısız bir fon çalışmasını, bir 'klik'le elli kez başa alma gücü, yeni kuşak sanatçıların, bir sahnenin atmosferini resimlemeden önce, mükemmeli bulana kadar saatlerce çalışıp çabalayan geleneksel sanatçılara göre daha sorumsuz olmalarına yol açtı. Oysa bu çalışma, aylarca çalıştıktan sonra sahnede bunca duyguyu bir kaç adımda yaratmayı başaran bir dansçının kine benziyordu. Bugün bir insanın canlı varlığına gerek duyulmadan mükemmel sekansları montajla oluşturmak çok kolay. Tıpkı hareketli ekranda mükemmel bir golü, Zidane kadar kusursuz bir biçimde atmanın kolaylaştığı gibi. Oysa esas olan bir yapıtı gerçekleştiren kişinin uzun çalışmalar sonucu kazandığı harikulade bedensel ve ruhsal uyum birliği olduğunu unutmamak. Tüm bunları dile getirmekle birlikte, söz konusu teknoloji ve yazılımları olağanüstü buluyorum. Ama bunları kullanmadan önce, geleneksel anlamda bir ruhsal/fiziksel edinimin, bir yaşanmışlığın kazanılması şart. Sayıları anlamsızca artan genç grafik tasarımcıların, İnternette buldukları görseller üzerinden ustaca yaptıkları 'kopyala-yapıştır'lar, genellikle yetenekli sanatçıların taklit edilmiş işlerinin artıklarını andırıyor. Sanırım bu saptamam, sorunuzda tanımladığınız tarz benzerliğini de açıklıyor. Kendini gösterme isteğinin ve modanın sonuçları, bugün her türlü içeriğin önüne geçmiş durumda. Kendi özgün tarzını aramak yerine, gündemde yer almayı isteyen herkes için her türlü aşırma mubah. Bu nedendir ki, geçicilik üzerine oturan hızlı tüketim kültürü kendi ticari kurallarını dayatabiliyor. Çoğu zaman, tek bir gün süren kısa şöhretin peşinden koşuluyor. Kendi döneminde birçok kişinin nefretini kazanmış olabilir ama Warhol bu konuda öngörü sahibiydi: Daha o zaman, bugünün sanat dünyasının ne hale geleceğini, duyguları olan canlı bir insanın özgün ve samimi ifade

dilinden sıyrılarak medyatik bir hayalet dönüşeceği ni tahmin etmişti. Verdiğim sanat yönetimi derslerinin sayesinde bugünü değerlendiriyor ve dünyaya geldiğim yüzyılın son yüzyıl olduğunu anlıyorum.



E. YURTKULU: Onlarca kitap resimlediniz... Farklı alanlarda farklı konular için yaptığınız sayısız illüstrasyondan söz etmiyorum bile. Bu işlerin, işlevlerine göre farklı tarzlarda farklı çizgilerle üretilmiş olmalarına karşın, izleyene sizi çağrıştıran ortak bir dili var. Bize biraz farklı alanlarda uyguladığınız farklı tarzlardan söz eder misiniz? Bir başka deyişle bir illüstrasyonun üretiminde tarz seçiminizi neye göre yapıyorsunuz? Neyi 'gerçek işiniz' ya da 'kendi tarzınız' olarak tanımlarsınız?

P. CORNUEL: Dürüstçe söylemek isterim ki, mütevazı bir aileden geliyorum. Hayatımı kazanmak için çalıştığım piyasada her şeyi yapmayı öğrenmek ve bilmek zorundaydım. Pek çok şey öğrendim; hiperrealist çizimden, İngiliz NB tarzında tarama ve aquarelle'le renklendirmeye, hatta politik karakter

karikatürlerine kadar... Gençseniz ve hayatınızı kazanmak zorundaysanız, çok fazla şeyi mideniz doluyken olduğundan çok daha iyi öğreniyorsunuz. Bu deneyim süreci bana, grafik anlamda önemli bulduğum şeyleri seçip belirlemeyi öğreten çok iyi bir okul oldu. Reklam alanında yaptığım işlerden kolaylıkla kazandığım ekonomik bağımsızlık, değerlerimden ödün vermeme hakkını elde etmemi sağladı. Örneğin reklam işlerinin bir günlük ömrüyle kıyaslandığında, yıllarca kalıcılığını koruyan sosyal içerikli kitaplarım... Bugün, her zamankinden çok istediğim şeyleri yapıyorum. Sanatsal açıdan resimle kıyaslanamasa da gündelik zorlukları ve sosyal sorunları ifade etmenin doğrudan ve mizahi bir yolu olan çizgi romanı çok seviyorum. Bu alandaki çalışmalarım hareketli küçük tiyatromu canlı tutmanın bir yolu. Oysa resim bambaşka bir şey. Bir ressam ve bir illüstratör arasındaki fark basit: Ressam, kişisel güdü ve gerekçelerle üretir, ama illüstratörün üretimi bir tema ya da bir metne odaklıdır. Bir başka deyişle, illüstrasyon bir sanattır ve tanımlanmış, hatta sınırlanmış, belirli bir topluluğa hitap eder. Gerçek işim için bugün yaptıklarımın bir bileşimi diyebilirim. Böylesine farklı başlıklar hayret uyandırabilir. Çizgi roman resimleyerek başlamıştım çünkü bana göre bu, öykülerimi anlatmanın tek yoluydu. Dekor ve aktörlerinin seçiminde sınır tanımadığım, diyaloglar sayesinde çok çarpıcı olabilen, çok etkili küçük bir tiyatro. Resim yapmak ise son altı yıldır çok geliştirdiğim ve çizgi romanla hiç ilgisi olmayan bir uğraş. Bambaşka bir ifade şekli. Benim için dünyayı algılama biçimimin daha yapay ve bir o kadar da tinsel araştırması. Belirtmeliyim ki, ilk büyük sergimin konusu Odysseia idi. Figüratif olmamakla birlikte, o resimlerde Homeros'un tüm karakterleri hareket halindeydi. Her tuval kahramanlardan birinin adını taşıyordu. Kitap illüstrasyonuna gelince; kimi zaman resme yakın bir uğraşı çağırırsa da, bir metnin ya da öykünün nesnel ve grafiksel olarak algılanmasına dayandığını unutmamak gerek. Her seferinde bende tutku uyandıran bu işlerin tümünü seviyorum. Yine de eklemek isterim; yaşamımın ilk malzemesi, gündelik hayata dair düşüncelerimi yansıtan, karşılaşmalarımı içeren, gerçek ilham kaynağım, gerçek hayatım olan yolculuk defterlerime özel bir zaafım var.

E. YURTKULU: Tasarım ve grafik üretim alanında sözünü ettiğimiz bu nedenlere dayanan problemlerin olduğu, zaman zaman 'kitsch'in sınırlarında dolaşan ürünlerin ortaya çıktığı bir gerçek. Bu 'kitsch' işler ve nitelik düzeyindeki gerileme, ticari kaygının bir dayatması olarak algılanabilir. Konuya nasıl yaklaşıyorsunuz? Küreselleşme projeleri ve politikaları işiniz açısından ne tür sıkıntılara yol açtı? Tarzında ve işinde direterek hayatını kazanmak mümkün mü? İşlerinizde nitelikten ödün vermemeyi nasıl başarıyorsunuz?

P. CORNUEL: Gerçekten de bugünün piyasasının risk alma ihtimali çok azaldı. Risk almak yerine, kendi kurallarını dayatıyor. Ticari kaygı gitgide söz hakkını ele geçiriyor ve gülünç istekler bildiriyor. Başlıca altın kural; başarılı olmuş bir şeyi yeniden üretmek gibi görünüyor. Üretildiği dönemde bu dayatmaya kulak asılsaydı, sanırım Mickey Mouse bile gün yüzü göremezdi. Zira Mickey'in ilk çizgi romanları; işini bilen, kurnaz, hatta agresif bir karakteri ele alır. Sağladığı ticari başarı onu cılızlaştırmış, yapmacıklı hale getirmiştir. Bugün sevdiğim şeyi yapma ve sözünü ettiğiniz o 'kitsch'in tanımına girmeyen işler üretme lüksünü kendime tanıyorum. Şanslıyım, bugünkü yayıncım bana güveniyor ve düşünme biçimimi iyi tanıyor. Şimdiye kadar gerçek anlamda hiç sansürlenmedim ve bu sayede bana önemli gelen konularda taraf olup kafa tutabildim. Kendi tarzı ve işinde direterek kabul edilmenin çok güç bir şey olduğunu kabul etmeliyim. Dahası, duyarlılığınızı kabul edecek yayıncıları bulmak çok güç. İfade etmek istediklerini, amaçladıkları şekilde sonuçlandıramayan çok sanatçı var. Bu sorun aynı zamanda, hangi coğrafya ya da ülkede bulunduğunuzla da yakından ilgili.

E. YURTKULU: Yeri gelmişken sormak istiyorum; böyle bir ortamda varolmanın yanı sıra, anlaşılmanın, işleriyle iletişim kurmanın doğru koşulu nedir? Kendi ifade tarzını korumak mı, yoksa güçlü gündem maddeleri ve ortam uyarınca yeniden yapılanan ifadeleri kullanmak mı? Siz, pek çok ülkede kitapları yayınlanan bir sanatçısınız, her yerde doğru anlaşılacak ve uluslararası bir iletişim dili geliştirmek için ne yapıyorsunuz?

P. CORNUEL: Bu oldukça karmaşık bir soru. Size, asıl başarıyı kızım ve onun yaşattı küçük

arkadaşları için yaptığım kitapların yakaladığını söylesem? Daha sonra, bu kitapların pek çok ülkede çevrildiğini ve basıldığını görmek beni inanılmaz mutlu etti, ama bu, akla bir başka soruyu da getiriyor: Ya çocuklar, yayın dünyasının kimi ticari çevreleri tarafından belirlenen dar kafalı kuralların bizi inandırmaya çalıştığı gibi, akıl yürütmekten aciz değillerse? Kore'de, yalnızca kızım için ürettiğim bu hayal dünyasını benimle paylaşan çocuklarla birlikte vakit geçirdiğimde, canlılığını koruyan bir mizah anlayışı ve sevecenliğin, esas ele alınması gereken kavramlar olduklarını, bütün kültürler arasında ortak bir dil oluşturabildiklerini fark ettim. Bir çocuğa sarıldığımda, onunla yalnızca beni ve onu insan yapan ortak değerleri paylaştığımda, zaten aramızda huzur ve mutluluğa uzanan bir iletişim dili kuruluyor. Bu üst dili, belki kitaplarımın bazılarında da kullanmayı başarmışumdur. Üstelik bunun için çok çaba harcamam da gerekmiyor. Zira, onlarla her şeyin nasıl paylaşılacağını hatırlayan ve bilen okullu küçük oğlan olarak kaldığımı düşünüyorum. Bu, kuşkusuz kültürler arası farklılıklar ve ileride olacakları yetişkin tarafından ele geçirilemez, parçalanamaz bir şey.

E. YURTKULU: Popüler kültür ve gitgide artan yüzeyselleşme yalnızca sanat üretimini değil, genç kitleleri de ciddi biçimde etkiliyor. Sık sık, bu durumun sonuçlarını yaşayan çocuk ve genç gruplarıyla bir araya geliyorsunuz. Davranış ve yaklaşımlarınızı neye göre belirliyorsunuz?

P. CORNUEL: Bu sorunuz aynı zamanda bir saptama. Dürüst olmak gerekirse kendi yaşam deneyimlerimle ve içgüdülerimle hareket ediyorum. Kızımı ve onun kuşağına mensup çocukları incelemek, benim için çok yararlı bir gözlemde. Diğer yandan, güncel bir olaydan ya da çok bilinen ve beni çok rahatsız eden bir sosyal sorundan dem vuruyorum. Uzun vadeli planlar ve stratejiler üzerinden hareket ettiğimi söyleyemem. Her seferinde yaşam deneyimlerime bağlı tepkilerim oluyor. "Gourou de moutons" (Koyunların Gurusu) adlı kitabım; dayanılmaz ölçüde sayıları artan, iktidara susamış ve karizmatik liderler aracılığıyla, sözüm ona insanlara yardım ettiğini iddia ederek mürit toplayan tarikatları ele alan, çok belirgin bir örnekti.

E. YURTKULU: Eserlerinize ilişkin; yazı ve haberlerde sürekli sosyal duyarlılığınız vurgulanıyor. Bu kaygınızı; didaktizmin rutin söylemine yakalanmadan dile getirmeyi, iletişimi ve bu konuya olan ilgiyi canlı tutmayı nasıl başarıyorsunuz?

P. CORNUEL: Bugün beni en çok kızdıran konu; insanları kitlesel olarak tek tipleştiren şeyler. Bütün bu; küreselleşme, sınırsızlaşma, uğursuz ve sinsî olduğu kadar, yaratıcılıktan da uzak. Örneğin, İster Seul, ister Paris, ister Berlin, ister New York, aynı otel zincirlerinde sanat adına karşımıza çıkan; birbirinin aynısı dekoratif resimlerin reproduksiyonları... Bu gerçekten de sözüm ona ticari kaygının ve kar amacının en küçük ortak paydası... Verdiğim örnek yalnızca küçücük bir detay gibi görünse de, çok daha derinlere uzanan bir durumu işaret ediyor. Oysa her birey tek ve özgündür. Bugün yaklaşık altı milyar kişiyiz. Buyurun, karşılıklı farklılıklarımızdan beslenmek için mükemmel bir fırsat. Yolculuk yapmak, yeni insanlar, tatlar, duyarlılıklar keşfetmek için bir neden. Kitabım "Chacun son look"; markaları ve tahammül edemediğim bir şey olan 'dayatılmış ortak kimlik içerisinde erime kaygısı'nı ele alıyor. Kızımı inceliyor ve ona, mizahi ve yaratıcı bir dille; özgün olmanın çok daha önemli, kişiyi besleyen, zengin kılan bir şey olduğunu nasıl anlatacağımı düşünüyordum. "Bistouri show" kitabımın alt metninde ise; medyanın ve sistemin yücelttiği yıldızlara benzeyen tek tip bir fiziğe sahip olma arzusunun, bende yarattığı büyük endişe yer alıyor. Bu endişem; geçer akçe bir prototipe benzeme isteğinin gençlerde ne kadar ciddi komplekslere ve acılara yol açabileceğine kadar uzanıyor.

E. YURTKULU: Atölye çalışmaları ve söyleşilerle; hep ulaşılır, hep iletişim halindesiniz. Bu atölye çalışmaları, söyleşiler, karşılaşmalar, kendinizi yenilemenize ve üretimimize ne gibi katkılar sağlıyor? Yenilenen etkinliklerle siz neler öğreniyorsunuz? Bir etkinlik sona erdiğinde neler düşünür, hangi sonuçlara varırsınız?

P. CORNUEL: Bu sorunuzu bir örnek üzerinden yanıtlamak istiyorum: Jean-Luc Maeso Enstitüsü'nün müdürü, kültürel ataşe Gérard Gréverand ve İzmir Fransız Kültür Merkezi tarafından organize edilen söyleşiler sayesinde, çok nitelikli kimi deneyimler kazandım. Bunların arasında beni en çok

duygulandıran; İzmir Çocuk Cezaevi'nde kalan on beş, on sekiz yaş aralığındaki gençlerle olan etkinliğimizdi. Bir hayat; kaza sonucu veya çok korkunç nedenlerden dolayı yoldan çıkabilir, yok olabilir. İllüstratörlük mesleğine ve çizime gösterdikleri yoğun ilgi beni çok mutlu etti. Kuşaklar ardarda birbirlerini izliyor, değişiyorlar. Bu karşılıklı tanışmalardan; insanların ilgilerine ve yaşama dair, beni besleyip zenginleştiren, aynı zamanda eğlenceli değerler, sonuçlar kazanmaya çalışıyorum. Yaşam devam ediyor; paylaşmak çok değerli bir kavram, bence başkalarının varlığı olmaksızın birer hiçiz...

Bizim için büyük bir keyif olan bu söyleşiyi kabul edip vakit ayırdığınız, bizimle düşünce ve işlerinizi paylaştığınız için teşekkürler...



Semiyotik Anti-Özne*

Donald KUSPIT**

Çeviren: Ahmet Feyzi KORUR***

Postmodernizm nedir? Tümü sadece tek bir şey üzerinde, toplum-sanatsal ve estetik olarak bir şeylerin değişmiş olduğunda birleşen çok sayıda tanım var. Genelde postmodernizm Ronald Barthes'ın S/Z de söylediği gibi [sanat eserini] bir söylemin, kendisi bir temalar sözlüğü olan dil zincirinde bir bağlantı olan metnin bir parçasına indirger. Bu bir tür déjà vu duygusu, Barthes'ın "hali hazırda okunmuş, görül-müş, yapılmış, deneyimlenmiş" kavramının örnekle-diği alaycı bir her şeyi görmüşlük duygusu yaratır.

Her sanatçı, yazar ve düşünür aynı şekilde var olan söylemle muğlâk bir ilişki içindedir. Onun intihalcisidir ancak aşırıldığı şeyle ironik - görünürde eleştirel - bir ilişki içinde de bulunabilir. Bu yeni metnin - postmodernizmde hiçbir şey "yeni" değildir sadece "neo" dur - Muecke'in ironi tanımıyla "iki düzlem arasında çelişki, aykırılık, ya da uyumsuzluk biçimi alabilen bir tür zıtlık [içeren] çift katmanlı ya da iki-katlı bir görüngü" olabilmelerinden dolayıdır.(1)

Muecke ironide "bir masumiyet unsuru" olduğunu düşünür ancak postmodern ironinin masum hiçbir tarafı yoktur. Aslında önceden bilinen şeyin etrafında bir yenilik havası - alaycı bir yenilik - yaratan çelişki, aykırılık, ya da uyumsuzluk duygusu oluşturmak için kinik olarak var olan durumla alaycı bir biçimde oynar.

Böylesi kurnaz, yapay saçmalık sözde tüm bu girişimi değerli kılan ya da en azından zihinsel olarak meşrulaştıran bir ilginçlik egzersizi olarak izleyicinin ilgisini ya da dikkatini çeker. Aslında bu, hali hazırda düşünülmüş, hali hazırda bilinen, tarihsel, temalaştırılmış, kavramsallaştırılmış ve bu yüzden kategorik olanın bir tür zihinselleştirilmesidir.

Sanatçı dilsel olarak verili olanın kurnaz bir manipülatörü ve izleyici de her zaman anında anlaşılabilir olmayan, karmaşık, bazen beklenmedik - örneğin romantik - bir sanat deneyimi yaşayan bir kimse olmaktan ziyade eğitilmiş bir okuyucudur.

Tarihi ve anlamıyla ilgili ne kadar çok şey bilirse bilsin sanata önyargısız, ancak büyük bir beklenti duygusuyla yaklaşan romantik insanın tersine, eğitilmiş izleyici peşinen ne bekleyeceğini bilir ve metinsel unsurları kaynaklarına doğru izleyerek ve onların konusal - "klasik" kolektif - bağlamlarını usta-ca yeniden kurarak sanatı lime lime eder.

Böylesi bir analiz eleştirel olmayan bir düzlemde kalır, zira kolektif izleksel bağlamın önemi-ni analiz etmek şöyle dursun onu insani önem ve değer bir alanı ve ifadesi olarak gündeme bile getirmez. Sherrie Levine'ın 1982 "Bildirisinde" yer alan Barthes'ın deyişiyle sanat " çok çeşitli kültür merkezle-rinden yapılan alıntılar dokusu... hiç birisi orijinal olmayan çeşitli yazıların karışık çarpıştığı çok boyutlu bir alandır". (2)



Resim 1, Sherrie Levine
Pisuar (Marcel Duchamp'ın Ardından), 1991 bronz

Levine'ın "Bildirisinin" kendisi, söylendiği gibi, "Levine'ın aşırma stratejisini" yansıtan alıntılar dokusundan başka bir şey değildir, çünkü "Roland Barthes'ın sıklıkla alıntılanan cümlelerini kul-lanır" ve tümüyle kavramsal oluşuyla daha da bir

Bu Bölümdeki Yazılar Hakem Değerlendirmesinden Geçmiştir.

* Bu yazı Güney Kaliforniya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Okulunda, 2000 yılının 4, 6 ve 10 Nisan tarihlerinde verilen konferansların üçüncüsüdür.

İngilizce metin ve resimler: <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit4-20-01.asp>

** DONALD KUSPIT SUNY Stony Brook Üniversitesinde sanat tarihi ve felsefe profesörü ve Cornell Üniversitesinde misafir profesördür.

*** Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

postmodern sanat eseri örneği olduğunu ima eder. Sözde eleştirmen-analizci-yorumcunun işi alıntılarının kaynaklarını bulmak ve aralarındaki ilişkinin ironisini ve karmaşık çeşitliliğini kutlamaktır.

Bu, sanat tarihsel etkilerin izini süren ve sanki bu anlamını tüketmiş ve değerini açıklamış gibi istemeden sanat eserini bir kenara atan - ancak Barthes kasıtlıdır - eski sanat tarihsel yöntemden farklı değildir. Klişe demesek de, kültürel olarak belirli gelenek kodlarına indirgenmiş, yaratıcı ve imgesel farklılığı etkisizleştirilmiş ve yadsınmış sanat eseri farksız bir vakıa, kültürel ip-te benzer bir diğer boncuk tanesi olur.

Hem düzenlenmesi hem de deşifre edilmesi tam olarak haz olmasa da zihinsel bir heyecan sağlayan ustaca oluşturulmuş ironiler serisi olarak böylesi sınırlı bir sanat görüşü, özellikle sanatçı için duygusal bir değere sahiptir. İronisiz sanatın boşuna olacağı - yapmaya pek değmeyeceği duygusuna karşı korur. Görünürde dil tarafından önceden belirlenmiş ve hali hazırda bilinen şeyle sınırlanmış olduğunu bilmek sanatçı için farkında olmadan moral bozucu olsa gerek. Ve ironiyle bile olsa içinde tutsak olunan bir söylemi kabul etmeye zorlanmak moral bozucudur.

Postmodern sanatçı ustalıklı ancak pek de yaratıcı olmayan bir eylem olan alıntılarla oynayabilme yeteneğine sahip bir tür akıllı hayvandır. Bir zamanların orman cambazlığı şimdi dilsel kafesinde taklalar atan ya da dilinin bekçisini, kaçamadığı dili ona öğreten gizemli bakıcıyı ısıramadığı için kendi dilsel kuyruğunu ısıran - ki ironi budur - sanatçılıktan ibaret hale gelmiştir.

Yaratıcı umudu hilafına, bu dil o içine girmeden önce var olan kolektif bir olgu idi. Postmodern sanatçı onun üzerini ironi ile sarabilir ancak sanatı yine de bayatlık ve gereksizlik kokar. Gerçekten de, postmodernizmin bayatlıktan ve gereksizlikten ironik olarak en iyi şekilde istifade ettiği söylenebilir. Greenberg'in deyişiyle, "aynı temaların mekanik olarak yüzlerce değişik biçimde tekrar edildiği ancak yine de yeni hiçbir şeyin üretilmediği (Statius, Mandarın şiiri, Roma heykeli, Akademik resim, Yeni-Cumhuriyetçi mimari)" gelişmiş bir Alexandrianizm-dir.(3)

Greenberg avangart sanatın "Alexandrianizmin ötesine geçme"(4) teşebbüsü olduğunu düşünür-

yordu, ancak Postmodern - post-avangard - sanatın avangard sanatın özellikle son döneminin, son ötüşünün Alexandrianizasyonunu içerdiği açıkça görülür. Aslında, postmodernizm ironik bir etki için yan yana dizilebilecek sınırsızca uzatılabilir bir alıntılar serisine indirgediği tüm bir sanat tarihinin Alexandrianizasyonunu içerir. Gerçekten de, birini diğerinin yanına dizmek kendiliğinden ironik bir etki yaratır, yani belli bir kavramsal uzlaşmada, en azından zihinsel bir ütopyada ya da bir temanın daha yüksek düzleminde bir araya geldiklerini ne kadar öne sürerse sürsün bir zıtlık, uyumsuzluk ve bağdaşmazlık duygusu uyandırır.

Postmodernizmde ironi, kaynaklandığı sanat kadar şeyleşmiş, aşırı tanıdık ve kestirilebilir - bir o kadar tekrarlanan - bir alıntıdır.

Aleksandrianizm daima bir sanatın dilsel yüzeyi üzerinde kalmayı ve onu kopya etmeyi içerir. Daha önemlisi, yüzeyin arkasında hiçbir şey olmadığını varsayar - sanat arkasında "derinlik" olarak adlandırılabilir hiçbir şeyin olmadığı tümüyle bir yüzeydir.

Aleksandrianizmde, tanıdık bir sanat, bir görünüş olarak mal edilen ve böylece estetik ve ifadeci çağrışımlarından sıyrılmış bir kopya olarak basitleşen dilsel bir yüzeye indirgenir. Kandinsky'nin söyleyebileceği gibi hiçbir insani özü olmayan, tümüyle sosyolinguistik bir nesne olur. Duchamp bir zamanlar sanat eserinin sanat tarihinin Araf'ında yaşayarak, eninde sonunda ruhunu, canlılığını kaybettiğini söylemişti. Ancak sanat dilde bir egzersiz olarak görüldüğü anda zihinsel cehennemde içi boş bir hayalet olur.

Bana göre derinliğin reddedilmesi postmodernizmin temel noktasıdır. Derinliğe olan modern inaniş - yüzeyin görünüş olarak ele alınmasından ziyade derinliğin bir göstergesi olduğu fikrine - karşı isyankâr bir saldırı ve aşağılayıcı bir terk edıştır. Modern sanatçı insanların yüzeyin ardındaki derinliği görmesini isterken, postmodern sanatçı bilmemiz gereken ve bilinebilecek her şeyin yüzeyde olduğunu düşünür.

Kandinsky "insanların üçgenler ve daireler kullandığını fark etmekle yetinmemelerini... ve en azından resmimin arkasında ne olduğunu anlamalarını isterim"(5) dediğinde modernist duruşu ifade eder. Warhol "Andy Warhol hakkında her şeyi bilmek istiyorsanız, resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyime bakınız ve işte ben oyum.

Onların arkasında hiçbir şey yok... her şeyi bu biçimde görürüm, şeylerin yüzeyini, bir tür zihinsel kör yazısı gibi, elimi sadece şeylerin üzerinde gezdiririm”(6) dediğinde postmodern bir duruş alır.

Yüzey sanatçıyı kendisine yansıtan katı kırılmaz bir cam, onu ironik bir şekilde derinliksiz bir diğer yüzey – orijinal olmayan bir öznenin dilsel bir kopyası - yapan gösterişli bir narsis mimesis jesti olduğu için yüzeyin altına inmez ya da inemez diye eklenebilir. Modernist sanatçı tersine sanat eserinin derinliklerinde “evrensel ya da evrensele yakın şeyler” ya da, sosyobiolog Edward Wilson’un dediği gibi, insan doğasına ait “arketipler”(7) bulur.

Ensesti yasaklayan “Westermarck etkisini” ihlal eden Oidipus trajedisi ve yılanlara karşı duyulan doğal tiksinti Wilson’ın incelediği pek çok arketipten ikisidir. Ne kadar duygu uyandırılırsa uyandırılırlar genellikle onların anlamının farkında değildir. Ancak Wilson bu arketiplerin sadece sanatların değil, günlük konuşmaların önemli bir kısmını oluşturan pek çok metafor yarattığını ve böylece önemlerinin dolaylı yoldan bilincine vardığımızı belirtir.

O halde sanatlar Wilson’ın “insan estetiği” olarak adlandırdığı şeyden ayrılamaz. “Daima belli biçimlere ve [baskın] temalara” – “insan doğasını oluşturan zihinsel gelişimlerin doğasında verili düzenlilikler olan epigenetik kuralları” ifade eden “temel anlatımlara ve geniş oranda tekrarlayan soyutlamalara - aynı şekilde odaklanırlar”, “ancak diğer yandan özgürce kurgulanırlar”.(8)

Yüzeylerinin içinde yolumuzu kaybetmeden dolaşıp geri gelebilmemiz için gerekli mesafeyi koruyabileceğimiz insani açıdan anlamlı bir derinliği ifade edecek şekilde oluşturulduğu söylenebilir. Sanat iç yolculuğu yapmamıza yardım eder ancak içeride yaşadığımız şeyin kurbanı olmamamız için dış dünyaya geri dönüş yolculuğu yapmamıza da yardım eder.

Bu bakış açısından, sanat yapıtı insan doğasının derinliklerine ve oradan tekrar dışarıya, toplumsal yüzeye tek bir dinamik formda yolculuğu yoğunlaştırır ya da özetler. Unsurları adeta çifte görev yapmalıdır - aynı anda toplumsal yüzeyin ve psikolojik derinliğin - yüzeysel ve temel olanın - inandırıcı sembollerini olarak varolmalıdır. Bu yüzden sanatçı, Baudelaire’in gerçek sanatçı için dediği gibi, bir “homo

duplex”dir (bölünmüş insan), yani içe doğru kendi psikolojisine ve dışa doğru da içinde yaşadığı topluma dikkatini çevirir.

Postmodernizm bu çifteliği reddeder. Sanatçı kendini dengelemek için içe doğru etkin bir dönüşü gerçekleştirilmeyen edilgen bir dışadönüktür sadece. Warhol “bir makine olmak istiyorum”, “herkesin bir makine olması gerektiğini düşünüyorum” ya da “Sıkıcı şeyleri severim. Şeylerin tekrar tekrar aynı olmasını isterim”(9) dediğinde bu edilgenliği, netice itibarıyla bir yaratıcılık eksikliğini itiraf eder. Warhol’un postmodernizmin ve anti-öznel semiyotik sanatçının - özel olarak dilsel yüzeylerle ilgilenen sanatçının sembolü olduğunu düşünüyorum.

Pop sanat alanında ilk gerçek postmodern sanat, Jean-Louis Picard ve Peter Watson’un işaret ettiği gibi, “kültürümüzde bir tür kırılma noktası” olarak anlaşılmıştır. Watson “ortaya çıktığından itibaren, pek çok insan çağdaş sanata heyecanla yaklaşmıştır ancak aynı zamanda onu önceleyen şeyde pek fazla değer ya da hoşlanılacak bir şey bulamamışlardır”(10) diye yazar.

“Bu yüzyılın ilk 60 yılında resimde ve heykelde baskın olan avangard sanat biçimleri görece olarak sınırlı bir ilgi görmüşken”, Pop sanat “imgeleri ve teknikleri herkese tanıdık geldiği” ve “soyutlama, sembolizm ve sanat tarihine ilişkin üstesinden gelinecek hiçbir güçlük” ortaya koymadığı için geniş kitlelere hitap etmiştir. Pop sanat kavranacak bir derinlik yorumu değil, daha ziyade toplumbilimsel kavrayış ve davranışçılık gerektirir.

Pop “sanat bir tür görsel Esperanto (uluslararası dil), daha da önemlisi göreceli olarak yeni olmasına rağmen her bakımdan hali hazırda ölü bir Esperanto’dur. Diğer bir deyişle, romantik sanatçının öylesine umutsuzca aradığı ve içten ölü veya ölmekte olduğunu hisseden bir toplumda duygusal olarak hayatta kalmak için gerekli olan canlılık duygusunu sağlamaz.

Gerçekten de, Pop sanat yaşayan ölü oluşunu doğrular. Watson Pop sanatın “19. yüzyılın popüler sanatına bizi geri götürerek, sanatçıların yaşadıkları dönem boyunca büyük miktarlarda para kazandıkları ancak kalıcı eser üretmedikleri 19. yüzyılın yanlış kısmını olasılıkla yeniden canlandırdığını” öne sürer. Watson Warhol’un günümüzün Meissonier’i olduğunu düşünür.

Derinliği ve onun metaforik işlenişini - derinliği sembolize eden, ifade eden ve çağrıştıran bir biçime yaratıcı bir dönüştürmeyi - reddettiklerinde Warhol ve postmodernizmin yadsıdıkları şey, Wilson'un söylediği gibi, "evrensel bir insan doğasının varlığı"dır. Derrida ve Paul de Man'ın "yapıbozumcu felsefelerini" "postmodernizmin aşırı bir tezahürü" olarak değerlendiren Wilson onların bakış açısından "her birey sürekli olarak değişen dilsel işaretleri kabul veya reddetmek suretiyle kendi iç dünyasını yaratır" diye yazar. "Ayrıcalıklı hiçbir nokta, yol gösterici hiçbir yıldız yoktur... ve bilim dünyaya bakmanın sadece diğer bir biçimi olduğu için, kendisinden metinlerin derin anlamlarının çıkarılabileceği, insan doğasına ilişkin bilimsel olarak oluşturulabilecek hiç bir harita yoktur"(11) diye yazar.

Wilson "Postmodernist hipotez bulgulara pek uymaz. Zihnin nasıl çalıştığına dair var olan bilgiden mutlu bir biçimde muaftır"(12) diye yanıtlar. Nitekim onun dilsel yüzeyde kalışının sonuçlarından biri algıladığı içsel dünyanın derin zihinsel çelişkilerden mutlu bir biçimde özgür olmasıdır. O içselleştirilmiş bir dil meselesidir. İşaretler zihinsel olarak yapıbozuma uğratılabilen görünüşte kişisel ironik yapılar sisteminde tuhaf bir biçimde bir araya getirilir. Ne kadar anlamlı olurlarsa olsunlar - Erikson'un dediği gibi "insanın sekiz döneminden" her birinde ortaya çıkan(13) ve her hangi bir yaşta yeniden ortaya çıkabilecekler de, uğraşılıp çözümlenmeleri gereken - kaçınılmaz organik zihinsel çatışmalarla hiç de aynı değildir.

İnsan böylesi çatışmaları bilerek kabul ya da reddettiği dilsel işaretler gibi basit bir biçimde kabul ya da reddedemez -ancak hangi temelde? (postmodernistler için kesinlikle duygusal temelde değil)-sadece istemeden onlara maruz kalır. Onlar genellikle derinliğin bilinçaltı özleridir ve postmodernizm onlara inanmaz ve onlarla uğraşmaz. Postmodernizm herhangi bir gelişim duygusundan yoksundur ve burada bahsedilen bakış açısından daha da önemlisi, dinamik bilinçaltını yadsır. İçsel dünya dilsel işaretlerin ikincil bir uzantısı ve yapılandırılmasıysa o zaman kendi dinamiği yoktur ve bilinçsiz olmaktan çok öz-bilinçlidir.

Redon'un yazdığı gibi, "[Sanatta] her şeyin 'bilinçaltının' ortaya çıkışına boyun eğerek yapıldığı ve

sanatın yarı-bilinçli bir şekilde yapılandırılan yüzeyinin, kendi mantığı olan öznel dünyanın bilinçaltı derinliklerini yansıttığı"(14) düşüncesi postmodernizmle birlikte ölür. Öznel dünya düşüncesi de öyle. Baudelaire'in güzelin "her tezahüründeki özel unsuru"(15) sağladığını düşündüğü "duygular" postmodernizmle ölür. Güzellikte öyle.

Resmin, görünürde Kandinsky'nin resminde olduğu gibi, "bilinçaltının bir belgesi"(16) olabileceği ya da Sürrealistlerin ve Pollock'un düşündüğü gibi(17) "sanatın kaynağının Bilinçaltı" olduğu düşüncesi postmodernizmle birlikte tamamen ortadan kalkmıştır. Postmodern sanat, geleneksel sanatın yaptığı gibi, ne "nesnel olmayan duyguyu... nesnel imgeyle"(18) ne de nesnel olmayan duyguyu nesnel olmayan biçimlerle aktarır. İmge tümüyle nesnel, aslında fazlasıyla nesneldir.

Modern sanatın geniş bir kısmını oluşturan öznel imgelerle birlikte nesnel olmayan formlar toplumsal olarak tek tipleştirilmiş imgelerde nesnelleştirilir. Dışavurumculuk Yeni-Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük Yeni-Gerçeküstücülük olur. Bir "tipik" sanatta daha nesnelleştirilen Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülük, onlara kışkırtıcı ve ilginç kılan bilinçdışı bir titreşim - tuhaf imgelerinin anlaşılmaktan ziyade sadece yaşanabilecek derin duygular taşıdığı duygusu - veren anlaşılmazlık ve gizem havasını kaybederler.

Mondrian "formları ve renkleri canlı ve heyecan verici kılmak sanatçının görevidir" ve "sanatçı sanatı bir 'cebir denklemine' dönüştürürse, bu sadece onun bir sanatçı olmadığını kanıtlar"(19) diyordu.. Ancak Sherrie Levine "ressamın yerini alan intihalciler artık kendisinde tutku, mizah, duygu barındırmaz" der ve tüm kavramsal aşırımacıların tek yaptığı şeyin, kaba örneklerini Joseph Kosuth'un erken dönem çalışmalarının oluşturduğu, cebir denklemleri yapmak olduğunu gösterir(20).

İntihalciler olmak - Winnicott'un dediği gibi, bir gelenek üzerine inşa etmekten ziyade onu kopya etmek ve elbette sözlüğü kopya etmek - bir zamanlar zihinsel ve ahlaki bir suçtu. Ancak şimdi, sanatın hala bir değeri ve itibarı olduğunu ve tarihçi Robert Constant'ın iddia ettiği gibi gülünç hale gelmediğini varsayarsak, Breton'un bir zamanlar sanatın değeri ve itibarı olarak adlandırdığı şeyi elde etmiştir.

Tarihçi Eric Hobsbawm'ın yazdığı gibi, *"tüm postmodernizmlerde ortak olan şey nesnel gerçekliğin varlığına ve/veya ussal araçları kullanarak onunla ilgili uzlaşmış bir kavrayışa varma olasılığına karşı temel bir şüphecilik idiyse" ve bu yüzden "onlar kökten bir göreceliliğe eğilim gösterdilerse"*(21) – meseleyi anlamak için sadece Barthes'ın *"gerçekçi sanatçı asla 'gerçekliği' söyleminin kaynağına oturtmaz, ancak... sadece bir dizi kopyayı"*(22) ifadesine bakmak yeterlidir – o zaman sanat da kişinin nedensizce istediği her neyse ona bağlı gibi görünür.

Hobsbawm'ın dediği gibi, *"modernist avangardlar hali hazırda 'sanat' olduğu iddia edilebilecek (ya da, her halükarda, satılabilecek, kiralanabilecek ya da başka bir durumda yaratıcısından karlı bir biçimde 'sanat' olarak ayrılabilir ürünler ortaya koyabilecek) şeyin sınırlarını neredeyse sonsuza kadar genişlettiler. 'Postmodernizmin' ürettiği şey daha ziyade yeni tarzın nihilist saçmalığı olarak gördükleri şeyden tiksinenlerle sanatları 'ciddiye' almanın sadece eskide kalmış geçmişin bir diğer kalıntısı olduğunu düşünenler arasında (geniş oranda kuşaksal) bir uçurumdu"*(23).

Postmodernizmde sanatın romantizmi açıkça bitmiştir. Edward Wilson dediği gibi, klasikçilik dengenin(24) – "çatışma, düzensizlik anlamına gelen" dengesiz olma durumunu aşan, Mondrian'ın sanatın amacı olduğunu söylediği aynı dinamik dengenin – elde edilmesi anlamına geliyorsa,(25) bu postmodern sanatın hiçte yeni klasikçilik olduğu anlamına gelmez. Postmodernizmde sorunun, Warhol'un can sıkıntısından zevk almasının de işaret ettiği gibi, dengesizlik değil can sıkıntısı olduğunu göstermeyi umuyorum.

Postmodernizmde hâkim olan semiyotik psikoz olarak adlandırdığım şeyi daha tam bir biçimde ortaya koymak için modernizm ve postmodernizm arasındaki farkı bir kaç alıntıyla daha vurgulamak isterim. Böylesi bir psikozda, dilsel işaretlerle öznel gerçeklik arasında her hangi bir bağlantı olduğunun yadsınması söz konusudur. Özellikle, semiyotik psikozda dilsel işaret duygusal olarak anlam ifade ettiği, bir anlamda ortaya çıktığı ve sağduyunun bir parçası olduktan çok sonra gönderme yapmaya devam ettiği bağlamdan çıkarılır ve yüceltilir. Bu radikal bağlam-bozumu aslında dilsel işareti aşkın bir mutlak, ortaya çıkabileceği tüm insan bağlamlarının üzerinde bir tür Ding an sich (Kendinde Şey) olarak tecrit eder.

Semiyotik psikoz açıkça düşüncenin üstünlüğünün bir örneğidir. Duygusal bağlamı olmaksızın işaret temel insani anlamını – geniş anlamıyla, insan doğasının bir ifadesi olma işlevini kaybeder. Kökten bağlam-bozum ameliyatı – Hazreti Süleyman'ın ki gibi bir tür akıllıca dil tutulması, zira Hazreti Süleyman çocuğu ortadan ikiye bölüp gerçek, şefkatli annesinden sonsuza dek ayırmayacak kadar bilgeydi – postmodern çılgınlığın yöntemidir.

Postmodern sanat isteyerek ya da istemeden Barthes'ın yaptığını yapar, zira herhangi bir standart formda anlamsız ya da yapmacık, sözde anlamlı ya da anlam-bozuma uğratılmış – bir zamanlar yaşamsal anlama sahip ancak şimdi anlamı eskimiş ve basmakalıplaşma derecesinde aşırı nesneleştirilmiş – dilsel işaretler oluşturur.

Sözüm ona nesnel – kesinlikle nesneleştirilen – teorinin dili duygusal başarısızlıkları, yani yoksullaşmış postmodern dili yüzünden sanatı kurtarmaya gelmek zorundaydı. Sanat ifadeci yaratıcılığını kaybettiği için, Kosuth'un düşündüğü gibi, kendisini gizli teori olarak düşünmek zorunda kalmıştır.

Proust üzerine yazdığı denemesinde Samuel Beckett şöyle yazar: "Sarkaç şu iki terim arasında gidip gelir: gerçeğe bir pencere açan ve sanatsal deneyimin temel şartı olan ıstırap ve insan kötülüklerinin en kalıcısı olduğu için en katlanılır olarak değerlendirilmesi gereken, çok sayıda takkeli ve hijyenik papazlarıyla Can Sıkıntısı"(26).

Kandinsky'nin sanatı ve genelde modern sanat bir ıstırap alegorisiyken, Warhol'un sanatı ve genelde postmodern sanat Can Sıkıntısı alegorisidir. Beckett'in yazdığı gibi, "varoluş ıstırapı" "her melekenin özgür oyununu" içeriyorsa(27), o zaman ıstırap can sıkıntısından daha yaratıcıdır. Gerçekten de, André Haynal'ın ileri sürdüğü gibi, bir depresyon biçimi olan can sıkıntısı melekeleri engellediği ve körelttiği için yaratıcılığı ve özgürlüğü anlamsız kılar.

Beckett şöyle ifade eder: *"Yaşama ilişkin can sıkıntısının yerini bir an için var oluş ıstırapı aldığımda, birbirini izleyen adaptasyonları ayıran geçiş dönemleri... insan yaşamının tehlikeli, güvenilmez, acılı, gizemli ve verimli alanlarını temsil eder"*(28).

Modern sanat – ne kadar "yeninin geleceğinden" bahsederek bahsedelim kısa ömürlü oldu-

ğunu gösteren – böylesi bir yaratıcı geçiş ve tehlikeli özgürlük dönemidir ve postmodern sanat can sıkıntısına, onsuz yaşama uyum sağlayamayacağımız ve yaşamın genelinde temel bir uyum biçimi olan can sıkıntısına dönüşü temsil eder. Pop sanatın – tekrarlayan alıntı, kendinden alıntı ve özellikle dönüştürücü olmayan, kısıtlayıcı dizisellik gibi can sıkıntısına neden olan ve onu sembolize eden belli özellikleri paylaştığı Minimalizmle eş zamanlı – ortaya çıkışının bir açıklaması varsa bu ıstıraba ve özgürlüğe ancak belli bir miktar dayanabilmemiz ve sonunda en edilgin olduğu için en tahammül edilebilir olan can sıkıntısına teslim olmak zorunda olmamızdır.

Yine de sıkılmak toplumsal olarak yaratıcı olmaktan daha güvenlidir. Warhol'un Pop sanatı iyi uyum sağlamış, temelde can sıkıcı, bıkkın ve yaratıcı olmayan bir sanattır.

Sanatta dilsel can sıkıntısının savunucusu – takkeli ve hijyenik papazlardan biri – Rosalind Krauss'tur. Kendi deyişiyle “polemikçi... tonu” ve “savaşçı duruşu” onun dilsel can sıkıntısını buyurganca savunuşunu gizler, ki bu onun yapısalcılığı (Saussure) ve post yapısalcılığı sanatsal “özgünlük” kavramından ve yaratıcılık, hakikilik ve ifade, biyografi, kişilik ve bilinçaltı ve ıstırap gibi onunla ilişkili bir grup kavramdan kurtulmak amacıyla dogmatik bir biçimde kullanmasından bellidir.

Bir anlamda sanatı kendiliğinden ve kişisel olarak hissetmekten, duygusal yaşamın bir parçası yapmaktan, yani içselleştirmekten ziyade – şüphesiz Clement Greenberg'in söylediği gibi, sanattan anlayacak ya da ona alışacak kadar “programlanmış” olmanın ardından – Krauss'un yaptığı gibi, temel bir yanıt olarak, sanat hakkında kişisel olmayan bir biçimde teori oluşturmak kişinin sanattan sıkıldığını, yani sanatı sıkıcı dünyaya uyarlamaya – ki bu onu sıkıcı kolektif dilin bir diğer parçası olarak banalleştirmektir - hazır olduğunu gösterir. Teori yaratıcı sanatın çelişkili biçimde öz-bilinçli dil kullanımıyla aktardığı bilinç dışı ıstıraba hiç de uygun bir insani tepki değildir.

Optik Bilinçaltı'nda (1993) biyografiye, kişiliğe ve bilinçaltına yarım dönüş yapmış gibi görünse de Krauss'un duruşu en açık biçimde **Avangard ve Diğer Modernist Mitlerin Özgünlüğü** (1985) adlı kitabında kendini gösterir. Ancak optik bilinçaltının dinamik bilinçaltıyla hiçbir ortak tarafı yoktur ve

Krauss'un abartılı narsis perspektifinden Greenberg'in kişiliğini işleyişi - ondan çekmiş numarası - hiç de psiko-biyografi sayılmaz. Bu Greenberg'in hakkını teslim etmekten ziyade, sorunları ne olursa olsun yaratıcılığını ve samimiyetini kötüleme teşebbüsüdür.

Postmodern duruşla ilgili özet bir ifadede Krauss şöyle yazar:

Bu anlamın [yapısalcı] kavranışının doğal yöntembilimsel sonuçlarından biri özel bir gelişimin ya da tarihin sonucu olmaktan ziyade, zamanda belirli bir anda - eşzamanlı olarak gösterilen - sistemin bir işlevi olmasıdır. Bir anlam teorisine ulaşmanın yolu olarak artsüremli (diachronic) ya da tarihsel dil incelemesini reddeden Saussure'ün çalışması yapısalcı ve post yapısalcı teorilerin zamansal modele karşı çeşitli cephelerde yaptıkları saldırılara bir örnek oluşturdu. Bunların bazıları Barthes'in, tarihsel düşünmede öneme sahip “orijin” kavramı gibi ya da sanat yapıtlarını yaratılış şartları içine yerleştiren “deha”, “esin”, “niyet” ve “eorim” gibi kavramları geçerlilik alanından çıkardığı Argo-modelinin önemini açıklama biçiminde işitilebilir. Yapısalcı olamayan eleştirmene göre tüm araştırma alanları - estetik, içgüdü, biyografik bağlam, ruhbilimsel yaratıcılık modelleri ya da özel gönderme dünyalarının olası varlığı - bu kavramlar tarafından ortaya atılır [ortadan kaldırılır?] Ve bu sadece yapıtın üretildiği dönemin şartlarını ima etmez, aynı zamanda yapıtla yaparı arasında benzerlik modeli üzerine temellenmiş yorumsal bir modeli gerektirir: insanın dışının iç ya da gerçek benliğiyle ilişkili olduğuna inanılması gibi, yapıtın yüzeyinin “derinliği” ile ilişkili olduğu düşünülür. Tersine, [nihayetinde bir düzlemde parçaları hareket ettirerek gerçekleştirilen] yapısalcı ikame ve adlandırma modeli derinlik imgesini çağırıştırılmaz. Dolayısıyla Barthes Argo-modeline yüzeysel olduğu için değer verir.(29)

Sıhğın derinliği geçersiz kıldığı kesin değildir ve hey şeyin ötesinde eşzamanlılık artsüremliliği yadsımaz. Bunlar birbirlerini tamamlarlar ve fel-

sefi düşünmenin temel görevlerinden biri aralarındaki ilişkiyi çözmektir. Krauss "(geçmiş bir gelenekten gelişen, belirli bir ortamın tarihinde temellenmiş) bir organizma olarak sanat yapıtı düşüncesini bir yapı olarak sanat yapıtı imgesiyle ikame etmek"(30) ister. Yapı kavramını tanımlamak için Argo modelini Barthes'tan alıntı yaparak açıklar:

Tanrılar Argonotlara - gitgide çürüyeceği kesin olmasına karşın - uzun yolculuklarını aynı gemide - Argo'da - tamamlamalarını emreder. Yolculuk süresince Argonotlar yavaş yavaş geminin her bir parçasını değiştirdiler, "böylece adını veya biçimini değiştirmeksizin tümüyle yepyeni bir gemi ortaya çıkardılar. Bu Argo adlı gemi çok kullanışlı" [bir örnek] diye devam eder Barthes. "Deha, esin, niyet, evrim tarafından değil ancak (her hangi bir yaratım mistiğiyle ilgisi olamayacak) iki alçak gönüllü eylem tarafından yaratılan son derece yapısal bir nesne alegorisi sağlar: ikame (bir paradigmada olduğu gibi bir parça diğerinin yerini alır) ve isimlendirme (isim hiçbir şekilde parçaların kararlılığıyla bağlantılı değildir): aynı isim içinde yapılan kombinasyonlarla orijinden geriye hiçbir şey kalmaz: Argo adından başka hiçbir nedeni, biçiminden başka hiçbir kimliği olmayan bir nesnedir". (31)

Bu kesinlikle - Barthes'ta hiç değinilmeyen Argonot'ların Altın Post'u elde etme - gibi devasa görevlerini küçültmenin, deveyi teknik bir pire yapmanın bir yoludur. Şaşırtıcı bir şekilde Argo'nun yolculuğunu çevreleyen entrika ve tehlike dolu karmaşık insan durumunu görmezden gelir.

Sanki yolculuk daha büyük bir tarihin bir parçası - karmaşık, tümüyle insani bir gelişimin göreceli olarak tecrit edilmiş bir anı - değil gibidir. Barthes, hikâyeden duygusal ivmesini ve daha geniş olarak öznel anlamını çıkarıp atar. Zamanının ileri teknoloji ürünü olan Argo'nun destansı icadını da görmezden gelir. Barthes'ı izleyen Krauss Argo'yu "bağlambozuma" uğratmıştır; onu Bulfinch'in mitoloji üzerine incelemeleri vasıtasıyla "yeniden bağlamsallaştıralım":

Kral Aeson ... kardeşi Pelias'a tahtı teslim eder ... Jason büyüyüp tahtı istemeye geldi-

ğinde ... Pelias ... genç adama Colchis krallığındaki Altın Postu aramak için şanlı bir maceraya atılmasını tavsiye eder... O zamanlar Yunanlıların bildiği tek gemicilik türü oyulmuş ağaç gövdelerinden yapılan küçük gemiler veya kanolardan ibarettir, öyle ki Jason 50 kişi taşıyabilecek bir gemi yapması için Argus'u görevlendirdiğinde bu devasa bir iş olarak değerlendirilir... Buna rağmen gemi yapılır ve yapana ithafen "Argo" adı verilir.(32)

50 adam arasında Hercules, Theseus, Orpheus ve Nestor ile birlikte diğer "tanınmış Yunanlı kahramanlar ve yarı-tanrılar" bulunmaktadır. Kolhis kralı Aetes'in, "Jason'ın bir çift soluyan pirinç ayaklı boğayı sabana koşması ve Cadmus'un öldürdüğü ve... içinden bir grup silahlı adamın çıktığı ejderhanın dişlerini getirmesi şartıyla Altın Postu vermeye razı olduğunu" hatırlayalım. Aetes kızı Medea'ya "ateş soluyan boğalara ve silahlı adamlara karşı kendisine koruyucu bir büyü yapmış olan güçlü büyücü kadını"(33) vaat eder.

Jason görevi başarır, Medea ile evlenir - daha sonra bilinen kötü sonuca girmeyeceğiz - ve Altın Postu Pelias'a getirir. Hikâye kuşaklar arasındaki çatışmayla ve eski kuşağın imkânsız gördüğü bir görevi gerçekleştirerek kendisini kanıtlayan yeni kuşağın eski kuşağın gücünü ve otoritesini eline geçirmesi ile ilgilidir. Bu genç kuşağın kahraman ve dinamik olduğunu ve eve bağlı, halinden memnun, maceracı ve yenilikçi ruhu olmayan eski kuşağa kıyasla güç ve otorite elde etmeye hakkı olduğunu gösterir.

Barthes'ın Argo'yu kavrayışı onun insani açıdan önemini açıkça küçümser ve bu yapısal sanat modelinin de aynı şeyi yaptığını gösterir. Barthes anlatımın sadece bir mikro-anına odaklanır ve geri kalanını dışarıda bırakır. Tüm olayın özelliğini Argonotların tanrıların emri ve geminin çürüme problemini ustaca çözümlerine dönüştürdüğü söylenebilir. Aslında, olayın derinliğini sığığa dönüştürür. Argo'nun yolculuk nedenini yadsır ve onu bir nesneye dönüştürür ki bu onu özellikle usdışı - bir bakıma tek-yanlı ya da tek-boyutlu - bir biçimde ele almaktır.

Şimdi insan, aşikâr bir biçimde, derinlikten önce yüzeyselliğin farkına varır - geminin öyküsünü öğrenmeden önce onu denizde yelken açmış gemi-

yi görür – ancak bu hiç de derinliğin var olmadığı anlamına gelmez. Karl Kraus bir zamanlar “*Adolf Loos ve ben - o gerçekten, ben ise dil alanında – urn (ölünün küllerinin saklandığı kap) ile chamberpot (oda içi tuvalet ihtiyacının karşılandığı kap) arasında bir fark olduğunu ve sadece bu fark korunduğunda kültürün mümkün olabileceğini göstermekten başka bir şey yapmadık. Ancak diğerleri, “olumlu” olanlar ölünün küllerinin saklandığı kabı tuvalet kabı ve tuvalet kabını ölünün küllerinin saklandığı kap olarak görenler şeklinde ayrıldılar.*”(34) diye yazmıştı.

Barthes destansı bir biçimde yapılmış ve karmaşık bir insani anlatıma yerleştirilmiş gemiyi (urn) belli bir yapısal form olarak tecrit edilmiş ve yaratıcı kaynağından ve insani amacından sıyrılmış bir gemiye (chamberpot) dönüştürür.

Barthes’ı izleyen Krauss aynı şeyi sanat eserine yapar. Sanatı heyecan verici duygusal ve geniş çapta insani bir maceranın hatırası ve tanıklığından ziyade sıkıcı bir ikame ve adlandırma oyununa indirger. Argus’un özgün icadına neden olan Pelias ve Jason arasındaki çatışma sanat yaratımının arkasındaki – harekete geçirici – bir etken olarak tümüyle dışarıda bırakılır.

Geminin yapısını kuşatan [belli bir] tarihsel esin, amaç ve gelişimin söz konusu olduğu açıktır. Bunları anlamak geminin yapısını daha bütünüyle anlamaktır. Bir sanat eserinin tarihsel esin, amaç ve gelişimini anlamak onun yapısını daha bütünüyle anlamaktır.

Krauss “*Barthes’ın bir amacı varsa bu her bir örneğine spot ışığı tutarak [dilsel] kodları tecrit etmek, onları ‘daima önceden okunmuş, görülmüş, tecrübe edilmiş bir şeyin parçaları olarak’ ifşa etmektir. Aynı zamanda onları ‘kaynakları hali hazırda yazılmış olanın geniş perspektifinde kaybolmuş’ ve birbirine geçmiş eylemleri ‘söylemin kaynağını bozuma uğratacak’ sesler olarak işittirmek*”(35) diye yazar.

Ancak, “söylemin kaynağını bozuma uğratmak” geçmişten sesleri yeniden yazmanın, yeniden düzenlemenin ve yeniden bağlamsallaştırmanın karmaşık insani nedenlerini ortadan kaldırmaz. Janet Malcolm Krauss’un “*Levine’nin araklanmış fotoğraflarını postmodernizmin temel bir mecaz örneği olarak gördüğünü*”(36) belirtir. Ancak Levine’nin onları araklamasının fazlasıyla insani bir nedeni – belki de, Klein’ci anlamda kıskançlık – olması gerektiği aşikâr gibi

görünür.

Özet olarak, sanata postmodern dilsel yaklaşım:

(A) Winnicott’un söylediği anlamda sanatın Gerçek Benlikle, yani yaşam ve yaşayan bedenin deneyiminden kaynaklanan “doğal davranış ve kişisel düşünce” ile herhangi bir ilişkisi olduğunu yadsır.(37) Sanatın yaratıcı bir şekilde ve kahramanca kendini ortaya koymaya kararlı Gerçek Benlik ile – “*her şeyden fazla yaratıcı idrak bireye hayatın yaşamaya değer olduğunu hissettirir*”(38) ve Gerçek Benlik “canlılık deneyimini” somutlaştırır – iyi uyum sağlamış, toplumsal olarak ihtiyatlı, yaratıcı olmayan, dilsel olarak uysal ve sıkıcı Sahte Benlik arasındaki diyalektik çelişkiyle yakından ilgili olduğu duygusal gerçeğine karşı kördür diye yazar Winnicott. Sahte benlik gizli bir biçimde hayatın yaşamaya değer olmadığını hissederek, yani belki de “nazik ve yapmacıklı toplumsal davranış biçimini”, reddettiği “açık kalpli olmanın” ne anlama geldiğini artık bilemeyecek kadar iyi öğrendiği için “*faşizmsizlik duygusundan*” muzdariptir.

Yaratıcı kişilik, Winnicott’un dediği gibi, ironik bir biçimde toplumsal hayatta kalış ve başarı için ne kadar gerekli olursa olsun - ki böylesi başarı sadece kendine karşı dürüst olduğunda deneyimlenebilecek gerçek oluş duygusuyla birlikte yaratıcı – yaratıcı bir biçimde gerçek - oluş duygusunun kaybına neden olsa da - benlik düşüncesinin ta kendisine ihanet eden uysal kişiliğe meydan okur.

Aslında postmodern sanat Sahte Benliğin mükemmel bir tezahürüdür. Warhol’un portreleri, özellikle oto-portreleri, tüm sıkıcı, soyutlanmış ihtişamı ve medyajenik başarısı içinde Sahte Benliği gösterir. Bunu anlam için Warhol’un oto-portrelerini Max Beckmann’ınkilerle kıyaslamak yeter. Salle’in resimleri yaratıcı Gerçek Benlik sanatını kendisini taklit ediyormuş gibi ele alarak uysal, toplumsal olarak başarılı Sahte Benlik sanatına dönüştürür.

Tüm postmodern sanatta olduğu gibi her iki örnekte de hakiki olan sosyolingüistik bir serap olmanın dışında var olmayan bir şeyin – hakiki benliğin, hakiki sanatın – dilsel bir işaretinden başka bir şey değilmiş gibi muamele edilerek hakiki olmayana dönüştürülür. Postmodern sanatın sıkıcı ve kasvetli oluşunun nedeni, hakiki oluş düşüncesinin, yani herhangi bir şeye inancın yokluğudur.



Resim 2, Andy Warhol, Oto-portre, 1986



Resim 3, Max Beckmann Oto-portre



Resim 4, David Salle, İki Çıplaklı Manzara, 1986

(B) Barthes'ın ikame ve adlandırma olarak adlandırdığı şeyi, iki pazarlama profesörü Bernd Schmitt ve Alex Simson'ın yazdıkları Pazarlama Estetiği: Stratejik Marka, Kimlik, İmaj Yönetimi adlı kitapta kullandıkları bir terim olan estetik yönetim olarak adlandırmak istiyorum.(39) Estetik yönetim sanatsal yaratım değildir ve postmodernizmde onun yerini aldığı söylenebilir.

Postmodern sanat tasavvura dayalı sanatsal bir yaratımdan ziyade yönetilen estetik bir yapıdır. Daha genel olarak, postmodern sanatın ifadeci yaratıcılıkla hiçbir ilişkisi yoktur ve tümüyle dilsel işaretlerin yönetimiyle alakalıdır. Schmitt ve Simons'un söylediği gibi, mesele bu işaretlerden "bir görünüş merkezi" oluşturmaktır. Böylesi bir merkez "karşı konulmaz bir çekiciliğe" sahiptir ve "çekici ve kalıcı bir kimlik" barındırır.

Ancak önemli olan nokta böylesi bir yapının öyle geliştiği güzel bir rastlantı değil, daha ziyade formal "renk, biçim, çizgi ve desen" alfabetinin bilimsel olarak öngörülebilir bir etki yaratmak için insani ilgi temalarının içerik alfabetisiyle senteze uğradığı dikkatli bir biçimde yönetilmiş pazarlama stratejisi olmasıdır.

Her iki alfabede prefabrik dilsel işaretlerdir ve bir görüntü merkezi içinde kullanımları toplumsal olarak reçetelendirilmiştir. Buradaki zorlamayı anlamak için Warhol'un rakamları birleştir resimlerini hatırlamak yeterlidir. John Baldessari'nin yapımları da önceden düzenlenmiş gerçekliği – Adorno'nun dediği

şekliyle yönetilen toplumun ezici gerçekliğini – onaylamak için prefabrike imgeler kullanır. Beckett'in yaratıcı ıstırapı bireyin böylesi bir toplumdan kaçışıydı ancak Warhol ve Baldessari'nin anti-bireysel yapımlarında hiçbir ıstırap ya da yaratıcılık yoktur, sadece ve hali hazırda kurumsallaştırılmış ve kontrol edilmiş can sıkıntısının estetik yönetimi ve kurumsallaştırılması vardır.



Resim 5, John Baldessari, Çiftadam Tarafından Kuşatılmış Araba., 1990

Böylesi alaycı estetik yönetimin sonucu sanat-sanatçı putudur. Erich Fromm *"Put [insanın] kendi yaşam güçlerini yabancılaşmış bir formda temsil eder"*(40) diye yazar. Gayri insani ve cansız puta ne kadar boyun eğerse eğsin insanlığı ve yaşam gücü ona asla geri dönmez, çünkü put onları kendi toplumsal şanı için tüketmiştir. Postmodern put kolektif olanı mükemmel ve ironisiz yansıtır.

Postmodernizmde sanat eseri, bir tüketici tepkisi uyandırmak için tasarlanmış bir uyarıcı olma anlamında, öznel gerçeklikle en iyi ihtimalle marjinal bir ilişkiye sahip bir görünüş merkezi olur. Aynı zamanda Fromm'un pazarlama toplumu olarak adlandırdığı bir toplumda kendine yabancılaşmanın yaygınlığını onaylayan bir put olur.

Sanat eseri artık bireysel yaşamlarımız üzerindeki biçimlendirici etkisi ve insan doğası açısından genel olarak ima ettiği şeyler hakkında bizi bilinçlendiren arketipsel bir temanın imgesel bir yeniden

yaratımı değildir. Toplumsal olarak tipik yüzeyi ne kadar arketipsel derinliğin sulandırılmış – öylesine sulandırılmış ki duygusal ve bilişsel olarak sığ ve bu yüzden çağırıcı gücü olmayan – bir versiyonu olursa olsun, biçimi ve içeriği arketipsel olmaktan ziyade toplumsal açıdan tipik dilsel bir yapıdır.



Resim 6. John Baldessari, Yatay İnsanlar, 1984

Etkisi geçici ve anlıktır ve – yapısını ve geleneklerini fark etmek önemli bir deneyim sayılabılırsa – deneyimlendiği anda anlaşılır. Onunla uzun süreli özdeşleşilemez – sahip olduğumuzu bilmediğimiz bir parçamızı yansıtır gibi görünmez – ancak daha ziyade ilk tadışta dışarı atılır. Veya anında sindirilir ki bu insanın ruhundan varlığında fark edilebilir herhangi bir etki bırakmadan geçip gitmesi anlamına gelir.

Ancak, sürekli bir postmodern diyet körelticidir, zira duygusal ve bilişsel kaloriden yoksundur. Onunla yaşamak onun gibi sıkıcı ve çökkün – enerjisiz- olmaktır.

(C) Postmodern sanatçı için sanat bir varoluş ifadesinden ziyade bir söylem biçimidir. Söylem biçimi olması varoluşsal oluşu engeller gibi görünür. Yani, genel bir söylemin bir yönünü düzenlemek ille de varoluşsal ve deneyimsel olarak gerçek – romantik açıdan derin – herhangi bir şeyi ifade etmek değildir.

Nitekim sanat yapmak gerçekliğin yaratıcı bir dönüştürümü ve ustaca bir sembolleştirilmesi değildir. Jacques Maritan'ın yaratıcı sezgi ya da Winnicott'un "dönüştürme" olarak adlandırdığı şey yoktur ve sanat yapıtı Christopher Bollas'ın dönüşümsel bir nesne olarak adlandırdığı, yani, duygusal ve bilişsel gelişimi kolaylaştıran ve destekleyen ve bu yüzden özü dönüştüren ve sağlamlaştıran şey değildir.

Belki de postmodern sanatın en temel modeli Duchamp'ın günlük nesnelere ironik bir biçimde sanat nesnelere dönüştürmesidir. Bu yaratıcılık olarak adlandırılmaz çünkü günlük olana ilişkin herhangi bir kavrayış gerektirmez ve "özsüzdür". Ve nesnelere sadece dilsel bir yapı içinde maniple edilecek dilsel işaretler olarak bakar.

O zamandan beri, günlük yaşam ironik bir sanat biçimi ve sanat da günlük yaşamın ironik bir biçimi olarak anlaşılmuştur. Kesinlikle bu, toplu deneyimlerinin başlığına gönderme yapacak olursak, Alan Kaprow'un "gayri-sanatçı" ve "sanat ve yaşamın birbirine karışması" kavramlarının postmodern anlamıdır.(41) Bu hem sanatın hem de yaşamın kolay görünmesine yol açar ve şüphesiz bu nedenle postmodern yaklaşımın belli bir süre daha bizimle olması olasıdır.



Resim 7. Allan Kaprow, Avlu, 1961

Yine de romantik yaratıcılığın sanatta güzellik arayışı ya da belki sadece arzusu biçiminde yeniden canlanışını görmeye başlıyoruz. Bu hala içinde biraz serüven barındırır gibi görünen bir düşüncedir, zira güzellik ıstırapın dönüştürülmesidir ve ıstırapsız bir hayat söz konusu değildir.

Güzellik özellikle öznel bir dönüştürme ya da William Gass'ın sanatın uğraşmaya değer tek amacı olduğunu bize hatırlattığı, Kandinsky ve Freud'un sözleriyle, içsel duygu dünyasının yüceltilmesidir. İster Kant'ın yaptığı gibi "çıkarsız tatmin", isterse Freud'un yaptığı gibi "cinsel duygu alanından" kaynaklanan, gerçekten de olasılıkla "amacı tarafından engellenen bir dürtünün [cinsel dürtünün] mükemmel örneği" olarak anlaşılabilir, bu geçerlidir.

Sanatta güzelliğin yokluğu ve sanatçının ona kayıtsızlığı ya da onu gerçekleştirilmede başarısızlığı, onun günlük yaşamın ideolojik meselelerine veya toplumun nesnel koşullarına olan ilgisiyle maskelenir. Bu koşullar şüphesiz insanı hasta eder ancak onları iyileştirmeye çalışmanın neden olduğu hastalık kişiyi yaratıcı yapmaz. Bu insanın görünüşte konforlu olsa da git gide daha yetkin bir biçimde yabancılaşmış toplumda duygusal yönden canlı kalmasına kesinlikle yardım etmeyecektir.

Bilimsel ve teknolojik zaferler dünyasında, sanat için hala gizemlerini muhafaza eden öznel

durumları sembolize etmekten başka bir amaç göremiyorum. Belki de bu öznel durumlar, ne kadar kişisel ve sınırlı bir biçimde olursa olsun, sanat vasıtasıyla anlaşılıp hâkim olunabilirler. Bu bakış açısından, postmodern sanat derin bir öznel anlama sahiptir, çünkü bütün toplumsal olumlayıcılığına karşın - yaratıcılığı bilime ve teknolojiye terk ettik - kişisel yaratıcılığımızın derin bir yabancılaşmasını somutlaştırırlar. Bu en uçta bir yabancılaşmadır. Belki kendi yabancılaşmamızın henüz midemizi bulandırmadığını, ancak postmodern sanat biçiminde ondan ve onun işaret ettiği öznel cesaretin başarısızlığından zevk alabileceğimizi bilmek iyidir.

NOTLAR:

1. Aktaran Frank Stringfellow, Jr., **The Meaning of Irony: A Psychoanalytic Investigation** (Albany: State University of New York Press, 1994), s. 3
2. Aktaran Charles Harrison ve Paul Wood, eds., **Art in Theory 1900-1990** (Cambridge, MA: Blackwell, 1992), s. 1066
3. Clement Greenberg, **Art and Culture** (Boston: Beacon, 1965), s. 4
4. Age., s. 25
5. Aktaran Michel Butor, "Pollock: The Repopulation of Painting," **Envanter** (New York: Simon and Schuster, 1968), s. 257
6. Aktaran **Andy Warhol: A Retrospective'** [Andy Warhol: Bir Restrospektif] (New York: Modern Sanat Müzesi, 1989), s. 457
7. Edward O. Wilson, **Consilience: The Unity of Knowledge** (New York: Vintage, 1999), ss. 242, 243
8. Age., ss. 237, 238
9. **Andy Warhol: A Retrospective**, s. 457
10. Peter Watson, **From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market** (New York: Random House, 1992), pp. 267, 270
11. Wilson, s. 233
12. Age., s. 234
13. Erik H. Erikson, **Childhood and Society** (New York: Norton, 1985), ss. 247-74
14. Aktaran John Rewald, "Odilon Redon," **Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin** (New York: Museum of Modern Art, 1961), s. 25
15. Charles Baudelaire, **The Mirror of Art**, ed. Jonathan Mayne (Garden City, NY: Doubleday, 1956), s. 129
16. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, eds., **Kandinsky: Complete Writings on Art** (New York: Da Capo, 1994), s. 21
17. Aktaran Herschel B. Chipp, ed., **Theories of Modern Art**

- (Berkeley: University of California Press, 1968), s. 546
18. Age., s. 344
19. Age., s. 358
20. Wilson, s. 235
21. Eric Hobsbawm, **The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991** (New York: Vintage, 1994), p. 517
22. Roland Barthes, **The Death of the Author** (New York: Farrar, Straus & Girous/Hill & Wang, 1974), s. 167
23. Hobsbawm, s. 518
24. Aktaran Chipp, s. 354
25. Aktaran Harrison ve Wood, s. 1066
26. Samuel Beckett, **Proust** (New York: Grove Press, 1957), s. 16
27. Age., s. 9
28. Age., s. 8
29. Rosalind E. Krauss, **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths** (Cambridge, MA: MIT Press, 1985), p. 3
30. Age., s. 2
31. Age.
32. Thomas Bulfinch, **The Age of Fable or Beauties of Mythology**, ed. W. H. Klap (New York: Random House, 1942), pp. 131-32
33. Age., s. 132
34. Karl Kraus, **Beim Wort Genommen** (Munich: Kosel, 1955), s. 341
35. Krauss, s. 294
36. Janet Malcolm, "A Girl of the Zeitgeist," Part II, **The New Yorker**, October 27, 1986, s. 61
37. D. W. Winnicott, "Ego Distortion in Terms of True and False Self," **The Maturation Processes and the Facilitating Environment** (New York: International Universities Press, 1965), s. 148. Aynı zamanda Winnicott'den müteakip alıntılar aksi belirtilmedikçe bu makalededir.
38. D. W. Winnicott, "Creativity and Its Origins," **Playing and Reality** (London and New York: Tavistock, 1982), s. 65
39. Bernd Schmitt and Alex Simonson, **Marketing Aesthetics: The Strategic Management of Brands, Identity, and Image** (New York: Free Press, 1997). Schmitt and Simonson'dan tüm müteakip alıntılar bu kitaptandır.
40. Erich Fromm, **The Sane Society** (New York: Avon, 1965), s. 208
41. Allan Kaprow, **Essays on The Blurring of Art and Life** (Berkeley: University of California Press, 1993)

Öncü Sanatın Çöküşü ve Gelenek ve Güzelliğin Dönüşü: Kavramsal Babil Kulesi Olarak Yeni - Onuncu On Yıl*

Donald KUSPIT

Çeviren: Ahmet Feyzi KORUR**

Şu eğlence olarak sanat, sanat olarak eğlence çürümüşlüğüne, sanatçı pozunu takınanların ve sanatın ironik pozunun her hangi bir alternatifi var mı? 90'larda teknolojinin fetişleştirilmesinin ve eski avant-gart fikirlerin mekanik bir yenilik içinde kinik yeniden üretiminin bir alternatifi var mıydı? Gösterinin (Spectacle) gözüne girmeye çalışmayan, ucuz kışkırtmadan ziyade derin düşünmeyle ilgili bir sanat var mıydı?

Var olduğunu düşünüyorum ve onu Yeni Eski Usta sanatı olarak adlandırıyorum. Bu sanat geleneğin sunduğu daha tam, daha dengeli bir sanat düşüncesine geri dönüş, sanatçı ve izleyici arasında anlaşılabilir köprüsü kurma girişimidir. Yeni gelenekçilikte malzeme ve sanatçının düşüncesi ve aynı şekilde yapıt ve izleyici organik bir bütün içinde yeniden bütünleşirler: Gelişmiş sanatta gittikçe sorunlu hale gelen eşzamanlı etkileşim tekrar ciddi bir olasılık olur. Anlamlı iletişim şansa bırakılmamış ilişkisel bir amaçtır.

Genç İngiliz Sanatçılar bunu zorlamaya çalıştılar, ancak sanatları ileri olduğu için değil – gündelik olana boyun eğme ne kadar sanatı ilerletmekse – çalışmalarının etkileşimi ve iletişimi derin bir düşünmenin sonucu olmaktan ziyade toplumsal olarak programlanmış olduğu için beceremediler. Kişi "sansasyonel" bir çalışmaya "heyecan verici" bir habere yaklaştığı gibi yaklaşır: Her ikisi de insanı (her ne kadar bir süre için tahrik etse de) içe döndürmez, yani yaratıcı kavrama eylemi içinde kendi bilincinin fakna vardırılmaz. İnsan hiçbir zaman başlangıçtaki sansasyonel iletişimin ötesine geçip, onun ilişkisel önemine – genelde yaşam ortamı ve kendi hususi varoluşu açısından önemine vakıf olamaz. Onun bilinç üzerinde kavrayış oluşturan hiçbir yardımcı etkisi yoktur, ancak aynen diğer tüm anında ulaşılabilir olgular gibi, gündelik zaman içinde çabucak unutulur gider. Gerçekten de, varoluşun anlamsızlığına işaret ederek zamanı imler.

Ancak Yeni Eski Ustaların amaçladığı şey iyi oluşturulmuş, estetik olarak zengin bir imgede öznel ve nesnel derinlik ve kavrayıştır – Kavramsalcılığın kavramı aracın (medium) önüne geçiren hiyerar-

şisi çöker. Bir Yeni Eski Ustanın çalışması yüzeyde ideolojik görünebilir ancak etkisi varoluşsaldır. Kavramsalcılık ve Minimalizm bilinçdışı fanteziden ve yoğun duygudan, günlük yaşamda belli belirsiz ortaya çıkan esrarengizden ve beklenmedik bir biçimde rahatsız eden - Yeni Eski Ustaların çalışmalarında dramatik olarak geri dönen – tutkularından kaçır. Duygu Ann Hamilton'un Venedik yerleştirmesindeki toza indirgenir: Gerçekten önemli olan boş mekân, beyaz duvarlar ve siyasi kavramlardır. Etkili olan şey yerleştirmenin Minimalizmi ve entelektüel doğruluğudur.



Resim 1, Ann Hamilton, Myein

Canlı ve renkli toz değil, çalışmanın tükenmiş görünüşü – Breton'un deyişiyle, alta yatan zavallılığı – iç karartıcıdır. Hem Kavramsalcılıkta hem de Minimalizmde duygusal bir boşluk havası hâkimken, Yeni Eski Ustacılık duygusal doluluğu hedefler. Yaşamsal duygu kavramsal ironinin yerini alır: Duygunun keşfi onun nihilistik yadsınışının yerini alır. Yeni Eski Ustacılığın trajik estetiği, savunmacı kayıtsızlığı ve duyarsızlığıyla günlük bilinçte her zaman belirgin olmayan yaşamın üretken duygularını çağırır.

Bu Bölümdeki Yazılar Hakem Değerlendirmesinden Geçmiştir.

* "20. Yüzyıl Sanatının Eleştirel Tarihi" 10. Bölüm, 2. Kısım [A Critical History of Art, Chapter 10, Part II]

Metin ve resimler: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-25-06.asp>

** Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

ken, Kavramsalcılık ve Minimalizm duygusal kısırlığı – hissetme başarısızlığı, belki de yetersizliği (nihai patoloji) gibi görünen şeyi – entelektüellikle telafi eder. Gerçekten de, hem Kavramsalcılığın hem de Minimalizmin sinsi duyarsızlığının tersine, Yeni Eski Ustacılıkta yaşama ve sanata karşı yeni bir duyarlılık söz konusudur.

Eski Ustalarda malzeme ve duygu birbirinden ayrılmaz – deneyimsel olarak aynıdır. Bir vücudun hareketle canlı olması gibi malzeme de duyguyla canlı görünür. Duygu malzemeye yapışık ve malzemede duyguyu barındırır gibidir. Duygu malzemeyi yaşamla dolduran bir akımdır ve malzeme de duygunun doğrudan ifadesi gibidir. 90'lardaki Eski Usta sanat örneklerine ya da en azından Eski Usta tarzı hümanist, nesnel ve "kişilerarası" sanat düşüncesine geri dönüş, tükenmiş bir avangartçılığın son nefesi olan Kavramsalcılığın ve Minimalizmin örtük bir eleştirisidir. Yeni Eski Ustacılık tutucu, hatta onlara kıyasla gerici görünebilir. Avangartçılık eleştirel olmayan bir biçimde bütün sanatların ölçüldüğü bir standart olarak kabul edilen kültürel bir alışkanlık haline geldiği için bu daha da böyledir. Gerçekten de, avangart ironiye alışmış bir zihne Yeni Eski Usta ironik görünür. Onun tarihselci ve anlatsal niteliği modernist soyutlamaya karşı ironik, postmodern bir ayaklanma olarak anlaşılabilir.

Dolayısıyla, Yeni Eski Ustacılık [o türden bir zihne göre] en son avangart strateji olur. Ancak avangart sanatın devrimciliği yeni-avangart sanat tarafından ne kadar devam ettirilirse ettirilsin artık devrimci değildir. İleri gibi görünen şey avangart damarları sertleştiren bir katılaşmadır. Yeni-avangart sanat – özellikle 90'ların kavramsal yerleştirme sanatı – avangart sanatı kendi yarattığı çölde kumdan bir kuleye, kendini abartan bir gösteriye dönüştürür.

Teatralleşmiş bir Kavramsalcılık (ve Minimalizm) avangardı kurumlaştırır ve bu onun köktenliliğinin üsluplaştığını ve geçmişte kaldığını gösterir. Bugün devrimle gericilik arasındaki ayrım bulanıklaşmıştır. Bir zamanlar devrimci olan şey şimdi gerici, bir zamanlar gerici olan şimdi ilerici olmuştur. Kavramsalcılığın iddia ettiği gibi, sanat bağlama göre değişir – göreceli ve zamana bağlıdır – ve zaman ve bağlam değişmiştir. Gerçekten de, zaman ve bağlam her zamandan daha görecelidir ki bu da postmodern durumun bir parçasıdır.

Yeni Eski Ustacılık o halde Kavramsalcılığın değersizleştirdiği ve reddettiği her şeyi geri kazandırır. Avangartçılığın kırdığı gelenekle ciddi bağı onarmaya çabalar. Aynı zamanda, avangart estetiği bir kenara atmaz ancak onu Eski Usta estetiği ile bütünleştirir. Yeni Eski Ustacılık kişisel nesne üretimine, daha da önemlisi, sanatın ebedi temaları olan insani nesneye ve insan durumuna bir geri dönüşü içerir. Greenberg'in "insani ilgi" deyip küçümseyerek bir kenara attığı şey tekrar ciddi bir ilginin konusu olur. Sol Lewitt dogmatik bir biçimde "bir sanatçı malzemesini kullanmada çok ustaysa yapmacık sanat yapar"(1) der. Ancak bir Yeni Eski Usta için sanatını çok iyi öğrenmek diye bir şey yoktur ve öğrendiğinde de sonuç yapmacık değil esrarenğizdir.

Üst düzey ustalık Eski Usta resminde görüşü iç görü haline getirecek şekilde yoğunlaştırır. Üst düzey ustalık ve – avangartta genellikle küçümseme ezilen ve dolayısıyla çöpe atılmış bir makinenin kopuk parçalarının sağlıksız bir yığını gibi görünen – insan figüründe organik bütünlüğün ve bedenselliğin geri kazanılması Yeni Eski Ustacılığın temelleridir. Amaç bir kavramın ironik ifadesi değil kalıcı bir sanat eseri yaratmaktır. Bir Yeni Eski Usta çalışması şok etmeyi değil derin düşünmeyi amaçlar. Sürpriz ucuz bir yenilikle değil keşifle ortaya çıkar. Temasıyla varoluşsal açıdan sıkı bir ilişkiye işaret eden incelikli, bireyselleşmiş bir sanat eseri yaratması koşuluyla ortak algılar ve hatta sağduyulu bir anlaşılabilirlik söz konusudur. Yeni Eski Usta sanatçı izleyiciyi bir kavramla zorlamaktan ziyade onunla ortak bir nokta bulmaya çalışır. İzleyiciyi ne pohpohlar ne de üstünlük taslar. Daha ziyade farklı bir sanat eseri yaratarak farklı bir ilişki oluşturur.

Modernist çalışmaların hepsinde donuk bir sahtelik, basmakalıp bir ironi ve estetik bir iflas söz konusu değildir. Hans Breder, Gary Hill ve Bill Viola'nın videolarında; Tony Cragg, Wolfgang Laib, David Rabinowitch ve Kiki Smith'in heykellerinde; Herbert Brandl, Helmut Federle, Michiko Itatani, Imi Knoebel, Eugene Leroy, Sean Scully ve Pierre Soulages'ın soyut resimleri; William Beckman, Richard Estes ve Philip Pearlstein'in gerçekçi resimlerinde; Louise Bourgeois, Günter Brus, Bruno Gironcoli, Maria Lassnig and Rona Pondick'in sürrealist imgelerinde; Christian Boltanski and Christo'nun yerleştirmelerinde ve Bernhard ve Hilla Becher, Lynn Stern, Thomas Struth ve Jeff Wall'in fotoğraflarında hala estetik-varoluşsal derinlik ve ivedilik vardır.

Gerald Ferguson'un örtü kumaş resimlerinde ironik rastlantı beklenmedik bir güzellik olur ve Wlodzimirz Ksiazek'nin katledilmiş yüzeylerinde etkileyici bir güzellik vardır. James Turrell'in ışık yerleştirmeleri modernizmin "metafizik" ve mistik amaçlarını ve Gillian Jagger'in hayvan iskeleti yerleştirmeleri varoluşsal bir gücü örnekler. Her ne kadar postmodern akıma egemen olsa da alaylı gösteri kural değildir. Ancak Yeni Eski Ustalar geleceğin – ve güzelliğin anahtarına sahiptirler.



Resim 2, Gerald Ferguson, Damla Kumaş Resimler
Wynick/Tuck Galerisi, Toronto, 2004



Resim 3, Gillian Jagger Beyaz Geyik, 2003
Phyllis Kind Galerisi



Resim 4, James Turrell, Wide Out 1998
Michael Hue-Williams Fine Art ve MAK Vienna



Resim 5, April Gornik, Adsız (Çiftler)1994
Jim Kempner Fine Art

20. yüzyılın başında Marinetti "eski [Usta] bir resmin" "ölünün küllerinin konduğu bir kavanoz" olduğunu söyledi.(2) Yeni Eski Ustalar bu ölüyü yeniden canlandırdılar, onda taze bir hayat buldular. "Geçmişe hayranlık" der Marinetti "faydasızdır", ancak Yeni Eski Ustalar çürümüş şimdide geçmişin kendi başına bir umut – sanat için tek umut – olduğunu fark ettiler. Marinetti'nin övdüğü "şiddetli eylem fırtınaları" – modernin kendisi – sanatı tüketti ancak geçmiş sanatın güzelliği tüketilemez. Her ne kadar avangart göze kül gözükse de güzellik bir Zümrüdüanka kuşudur. Duchamp'çı avangartçılık güzelliği reddetti – Newman modern sanatın fiziksel (tensel) güzel-

liği “metafizik” doğruluğa kurban ettiğini düşünüyordu – ancak Yeni Eski Ustalar güzelliğe dönüşün çürümüşlükten çıkışın tek yolu olduğunu fark ettiler. Güzelliği hedeflemek postmodern alaycılığın tek alternatifidir.



Resim 6, Karen Gunderson, Kala Pafar’dan Everest, 2005
Artists Space



Resim 7, David Bierk, Bir Gezegen Ağıt, Ölü Doğa Parçası, 1997-2001
Nancy Hoffman Galerisi

Kant’ın yazdığı gibi, güzellik olarak adlandırılan kayıtsızlık durumunda “imgelemin ve kavrayışın özgür ve engelsiz oyununu... bilişsel güçleri-

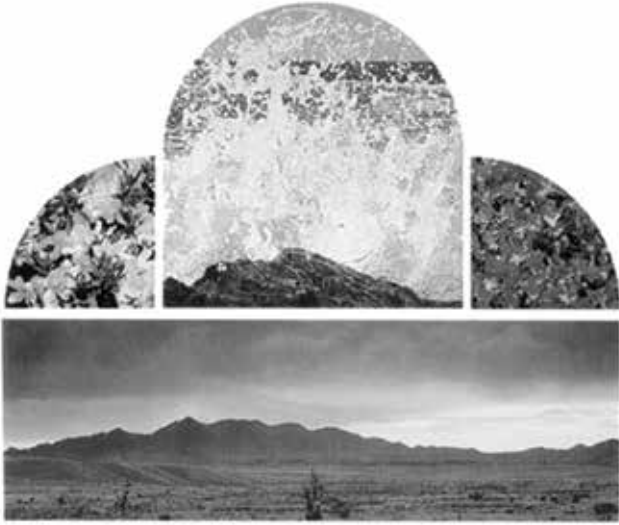
mizin karşılıklı öznel uyumunu – tam da bu yozlukta kaybolmuş karşılıklı oyunu ve uyumu” deneyimleriz. (3) Genç İngiliz Sanatçılarda imgelem asalaklığa – popüler imgelemin yok edici sömürüsüne – doğru geriler. Ve Kavramsal Sanatta kavrayış basit kavramları sanki derinmiş gibi gösteren bir dolayım – bir tür entelektüel yozlaşma meselesi haline gelir. Birbirinden ayrılmış ve böylece uzlaşmaz gibi görünen imgelem ve kavrayış dar ve verimsiz hale gelir.

Sonuç uyumsuz bir içgörü olmaktan çok bilişsel ve sosyal bir uyum sanatıdır. Sonuç ne güzel ne de çirkin fakat ölümcül bir biçimde kayıtsız bir sanattır. Hem sanata “canlandırma potansiyelini” (4) veren temelli bir içerikten hem de güzelliği tuhaf bir biçimde trajik, gerçekten de bilinçaltında karamsar yapan gelecek ile ilgili potansiyelden – ölüm ve felaket önsezisinden – yoksundur. Bunlar sanata esrarengizlik – pitoresk duyumculuğun ve entelektüelleştirilmiş nesnelere sahip olmadığı bir esrarengiz güzellik özelliği kazandırır. Güzellik büyük bir duygusal bedel karşılığı elde edilmiş, kadere ilişkin varoluşsal bir içgördür. Ancak ne Genç İngiliz Sanatçılar ne de Kavramsalcılar bu bedeli ödemek istiyorlar ve sanatlarının insani içeriğe ve estetik değere sahip olmayışının nedeni de budur.

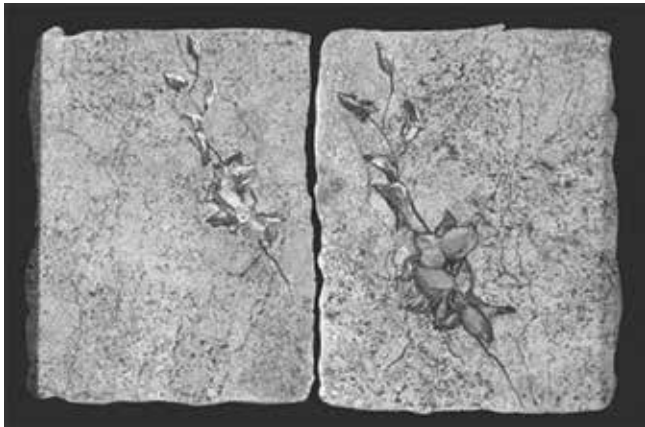
Çıkarsız güzellikte, imgelem ve kavrayış kadere ilişkin tek bir içgöründe bütünleşir. Kader Ezra Pound’un dediği gibi “yeni kılma” ya da bir reklamda söylendiği gibi “şimdiki kuşağa ait olma” talebinin sonucu geçici yeniliğin peşinden giden modernin içinde gözden kaybolan ve Yeni Eski Ustaların güzelliğin yaratımıyla üzerinde durdukları şeydir. Güzellik kader olarak deneyimlenir – bir kere yaratıldığında evrensel, genel ve kaçınılmaz görünür – çünkü güzellik daha acısız ve katlanılabilir kılsa da kaderin aracılığını yapar. Kader yaşamın çirkin yüzüdür ancak kaderin kayıtsız olmaktan ziyade umursadığı yanılmasını yaratan, dolayısıyla kendi genel niteliği ile aslında ima ederken gerçeği gizleyen güzellik, aynı zamanda kaderin kayıtsızlığı ve “sorumsuzluğunun” keşfinin uyandırdığı boşunalık duygusunu – yaşamlarımızda kaderin işleyişini fark ettiğimizde oluşan kendimizin ve özgürlüğümüzün elimizden alındığı hissini – giden bir tarafsızlık ve uzaklık yaratır.

Genellikle görünmez olan kader güzellik vasıtasıyla görünür olduğunda yıkıcı bir etkiye sahip olur. Yine de, güzellik kaderin vicdanıdır. Güzellik acı kader hapının üzerini kaplayan şekerdir ancak kaderin neden olduğu zehirli duygunun – yaşam suyu-

nu zehirleyen ve böylece bütün tadını yitmiş görünmesine neden olup en sonunda da yaşam zevkimizi ortadan kaldıran kasvetli anlamsızlık duygusunun panzehiridir de. Yeni Eski Ustacılığın bir kader ve güzellik diyalektiği - güzellikte tezahür eden kader üzerine bir derin düşünme ve ona karşı bir savunma, tek alternatif olduğunu ileri sürüyorum. Güzellikte söylendiği gibi tuhaf bir şey vardır. Ancak güzelliğin idealizminde - nihai olarak gerçek olanda ideal olanı bulma kabiliyetinde - kurtarıcı bir şey de bulunur.



Resim 8, Don Eddy, Fizik Teorisi (Eyüp Peygamberin Cevabı), 1995 Nancy Hoffman Galerisi



Resim 9, Paul Waldman, Two Lies, 2001 Lennon, Weinberg, Inc.

David Bierk, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderson, Julie Heffernan, F. Scott Hess, David Ligare, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg ve Brenda Zlamany önemli Yeni Eski Ustalardır. Don Eddy ve Eric Fischl Yeni Eski Usta olmaya evrilmişlerdir ve Avigdor Arikha ve Lucian Freud'da Yeni Eski Usta resminin ordinaryüsleridir. Bu isimler malzemelerine tam olarak hakim yaratıcı hümanistlerdir. Geleneksel ve modernist fikirleri körü körüne taklit etmeksizin bütünleştirirler. Eski Ustacılık onların çalışmalarında bir üslupçuluk değil bir esinlenme halidir. Onlar için Eski Ustalar dogmatik akademik birer kalıp - zorlayıcı mükemmeliyet ölçütü değildirler. Nerdrum Rembrandt'a, Fischl Caravaggio'ya, Saville Mannerism'e, Heffernan Baroque alegoriye, Weisberg İtalyan Rönesans'ına ve Raffael Empresyonizme yönelirlerken Rego, Valerio and Zlamany resimlerini Velazquez'i hatırlatan bir gerçekçi doğruluk ve yoğunlukla oluştururlar.



Resim 10, Lucian Freud Ressamın Bahçesi, 2003 Acquavella Galerileri

Gornik'in çalışması romantik manzara resminin tarihini kapsar, Gunderson'un siyah resimleri her türden dokuyu verir ve Bierk yaslı bir biçimde tüm bir sanat tarihini araştırır. Batı ve Doğuyu ve aynı zamanda modernist ve geleneksel sanat düşüncesini kendilerine has bir şekilde bütünleştiren Eddy ve Waldman ve aynı şekilde algısal diyalektiklerin ustaları olan Freud ve Arikha yüksek estetik düzeye sahiptirler. Gerçekliği "canlandırmak" ve sanki onu somutluğun en ince ayrıntısına kadar dikkate alan acı verici bir gözlemlerle günlük olanın üstüne çıkarmak için Freud ifadeci, Arikha ise çizgisel araçları kullanır. Duchamp'ın kayıtsızlığıyla yok etmeye çalıştığı "duyusal resmin" kazanımlarını yeni bir ruhsal resimde bütünleştirerek korurlar. Sevgiyi sanata geri getirerek Duchamp'ın karşı-sanatında örtük olan varoluştan ve estetikten nefrete karşı koyarlar.

Ancak, tekrarlamak gerekirse, bu Yeni Eski Ustalar pasif kopyacı değildirler: Eski Ustaları form ve imge aşırması için değil – avangart bağlamda yenilik için hiç değil – güzelliğin oluşum sürecine ilişkin bir kavrayışa ulaşmak amacıyla incelerler. Kaderin çirkin gerçeğinin (doğal gerekirciliğin geri çevrilemez gücünün) Eski Usta tarzı dönüştürülüşünde var olan sezgisel sanatı – esrarengiz gerçeğin tezahür etmesini sağlarken ona karşı tavrımızı değiştiren bir gerçeklik idealini – anlamak isterler. Psikolog Silvano Areiet'i'nin söylediği gibi "insanın amaçlarından biri seçim yapma kapasitesini artırmak, mümkün olan her şekilde gerekirciliği azaltmak" ve böylece insan yaşamında bir "özgürlük alanı"(5) yaratmak ise ve "doğanın sınırlanmasına" böylesi bir karşı çıkış – "biyolojik (ırk), sosyolojik (sınıfsal) ve psikolojik (karakter tipi) faktörlerin zorladığı kısıtlamalara bağlı olmayı ve kör körüne boyun eğmeyi" reddediş(6) – Frakl'in belirttiği gibi insan ruhunun en derin ifadesi ise, o zaman kaderin güzelliğe diyalektik dönüşümü ruhsal bir eylemdir ve bu dönüşümü gerçekleştirmek için gerekli varoluşsal ve yaratıcı özgürlük alanını sağlayan estetik bilinç de en dinamik haliyle ruhsal bilinçtir. Estetik diyalektik kaderle güzelliği uzlaştırır ve sanatçının güzellik yaratımı ve seyircinin ondan zevk alması kaderi umutsuzluğa düşmeden kabul etmenin bir yoluken dahi (ne kadar yanılısama olursa olsun) güzelin daima trajik bir havaya sahip olmasının ve gerçek görünmesinin sebebi budur.

Eski Ustalar kadere hoş geldin demeyi öğrendiler ve bu onların gözünü zorunluluğu içinde güzelliğe açtı: Onun amansız mantığını yüceltilmiş estetik olarak deneyimlediler. Bilinçsizce boyun eğmekten

ziyade bilinçli olarak işlendiğinde kader kendini güzellik olarak ortaya koyar. Sanat olarak sanatta vazgeçilmez bir unsur olan saf estetik, varlık olarak varlıkta kaçınılmaz olarak bulunan unsuru çağırıştırır. Özgürlük fantezimiz içinde kaderi unutmaya eğilimliyizdir. Ancak fantezinin paradoksu kadere bir direnme biçimi oluşudur. Kısacası, kaderin estetik ifşası onun üzerimizdeki bilinçaltı etkisinin keskin bir biçimde bilincine varmamıza neden olur. Hepimiz ne kadar bilincinde olmasak da kaderi deneyimleriz – yaşamda örtük olan sınırlanma deneyimini yaşarız. Ancak estetik vasıtasıyla onun mutlak gücünün bilincine varırız. Kısacası, kendi duygusal ve algısal deneyimimizi biçimlendiren kaçınılmazlık deneyimimize, dolayısıyla kaderden özgürleşmeye – paradoksal olarak onu kabul etme eylemiyle kaçınılmazdan kaçma deneyimine – en yaklaştığımız yer saf formdan kaynaklanan kaçınılmazlık duygusudur.

Yeni Eski Ustalar Eski Ustaların duygusal ve yaratıcı gizlerini – onların sanatının aşkın güzelliğinin sırrını – öğrenmek istiyorlar. Kaderi güzelliğe dönüştürmede kendi diyalektikleri için sıçrama tahatası hangi gelenek olursa olsun, güzelliği yeni ya da eski herhangi bir özel güzellik geleneğinde değil, kaçınılmaz olarak verili olanda keşfetme yaratıcı süreciyle ilgilidirler. Yeni Eski Ustalar Picasso'nun figürlerinde ve sürrealist aykırılıkta, Francis Bacon'un yüzlerinde ve Hamilton'un aynı derecede ölümcül, estetik olarak grotesk yerleştirmelerinde görülen – her ikisi de anlam bakımından aynı derecede parçalayıcı olan – ironinin sapkınlığı ve modern groteskin ötesine geçerek, taze bir bütünlük duygusuyla dolu – hakikilik damgası taşıyan –, Delacroix'nun bir başyapıtı tarif ederken söylediği gibi "sesiz büyüleyicilikleri her bakıldığında artar görünen" yapıtlar üretmeye çabalarlar.(7) Yeni Eski Ustacılık estetik başyapıtın – duyusal doğrudanlığı (sensuous immediacy) yaratıcı kavrayışla ontolojik görünüşte bütünleştiren iyi yapılmış sanat eserinin – geri dönüşünü ve onunla birlikte Kavramsal ve Minimalist yozlaşmanın mezarından yaratıcı idrakin yeniden dirilişini işaret eder.

Kavramsalcılığın ve Minimalizmin bağlantıyı kaybettiği ve hiçbir zaman saygı duymadığı yaşamın tüm duygusal renklerinin derinliğine erişime izin vererek Yeni Eski Ustacılık, Roger Fry'nin sözleriyle, "var oluşumuzun duygusal öneminin taze bir ifşasını sunar".(8) Böylece modern yaşamın yol açtığı, onun kayıtsızlığını onaylayan ve katkıda bulunan duygusal zararının belirtileri olan Kavramsalcılık ve Minimaliz-

min sanata verdiği zararı tamir eder. Bir zamanların avangart özgürlük alanı Kavramsalcilik ve Minimalizmde ruhsal başarısızlık olur. Onların estetik kayıtsızlığı zararın geri döndürülemez oluşunu ima eder.

Ancak Yeni Eski Ustacılık panzehir gibi kabul edilebilir eylemiyle kayıtsızlığın aşkınlığını vaat eder. Yeni Eski Ustacılık yaşamın ve sanatın sağlıklı hale geldiğini kabul ederek onların sağlığa kavuşmalarına yardım eder. En iyi Eski Usta sanatı da aynı şeyi yapar: Estetik aşkınlık vaadi sanatın en sağlıklı halinde içkin olarak vardır. Stendal'in sanatın vaat ettiğini düşündüğü şey – yani Freud'un "gündelik mutsuzluk" olarak adlandırdığı şeyin üzerine çıkıldığında hâsıl olan duygusal sağlık – estetik aşkınlığın var oluşsal sonucudur.

Bir anlamda, Eski Usta yaşamın yaralarını estetik olarak önemseyerek iyileştirir – yaşamdan zehri estetik lapayla alır. Yeni Eski Usta sanatı, avangart sanatın büyük oranda yaptığı gibi yaşamın yaralarını sanatsal olarak kaşımak ve azdırmaktansa, bu estetik iyileştirme sürecini canlandırır.

Delacroix'ya göre bir başyapıtın materyal ve ifadeci kazanımı olan, "daha özlü görüldüğü için insan kalbine daha yakın" yeni Eski Ustacılık, Kavramsalcılığın ve Minimalizmin küçümsediği sanatın özsel zenginliğini ve içtenliğini onarır. Kendi saçmalığı altında çöken kavramsal Babil kulesinin yıkıntılarında yükselir. Minimalizmin çölünde yaşam serabı gibi görünür. Çürümüş bir ortamda kurtarıcıdır.

Sanat estetik ve var oluşsal özünü Kavramsalcı madde yitimi ve Minimalist benlik yitimi vasıtasıyla kaybeder. Yeni Eski Ustacılık sanatın bir zamanlar sahip olduğu insani ve estetik anlam ve bütünlüğü onarmayı umarak sanatı yeniden maddileştirir ve kişiselleştirir.

NOTLAR:

1. Aktaran Ursula Meyer, ed., **Conceptual Art** (New York: Dutton, 1972), s. 175
2. Aktaran Herschel B. Chipp, ed., **Theories of Modern Art** (Berkeley: University of California Press, 1968), s. 287
3. "A Psychoanalytic Understanding of esthetic Disinterestedness", **Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art** (New York: Cambridge University Press), s.337
4. Colin Martindale, aktaran Hans Eysenck, **Genius: The Natural History of Creativity** (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995), s. 69
5. Silvano Arieti, **The Will to Be Human** (New York: Quadrangle, 1972), ss. 47-48
6. Viktor E. Frankl, **The Doctor and the Soul: From Psychotherapy to Logotherapy** (New York: Bantam, 1967), s. 17
7. Aktaran Michele Hannoosh, **Painting and the Journal of Eugène Delacroix** (Princeton: Princeton University Press, 1995), s. 30
8. Roger Fry, **The Artist and Psycho-Analysis** (London: Hogarth Press, 1924), s. 19

“YEDİ” (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi) Yayın İlkeleri

yedi, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) ve basılı olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

yedi'de, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimlerin diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir. Dergiye gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' olması veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir. Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur. Makalelerin *yedi*'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İndeks Bilgileri

yedi, 6. sayıdan başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. *yedi*'ye gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulunca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir rapor** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanma-

sının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*’ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının *yedi*’ye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

yedi’de yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin *yedi*’de yayımlandığını belirtmek kaydı ile gelecekteki kitaplar ve dersler gibi çalışmalarında; yazısının tümünü ya da bir bölümünü ücret ödemeksizin kullanma ve yazıyı satmamak koşulu ile kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

Yazım Dili

yedi’de yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce’dir.

Yazım Kuralları

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*’ın üstünde gösterilmelidir.

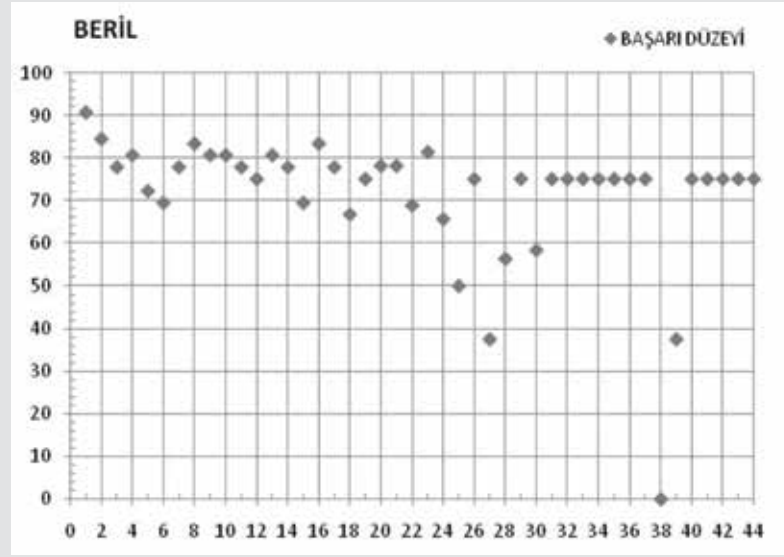
4. Ana Metin : A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, abstract, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (*italik*) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır. Aşağıda tablo ve şekil örnekleri sunulmuştur.

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Gırnata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan ve Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.



Şekil 4. Beril'in 44 ritim kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 *pixel per inch* kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortali şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990: 139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamasıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmalıdır, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar: Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1,5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri kullanılmalıdır.

Metin iç alıntılarda göndermeler

Göndermeler için asla dipnot kullanılmalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya genel göndermelerde;
(Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;
(Yükselsin, 2010: 15).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;
(Yükselsin ve Küçükkebe, 2010: 676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır;
(McAdams vd., 1990: 182).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.
Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:
Belkis (2010: 59), bu konuda “.....”nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;
(Seydi)
yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.
(Brittanica 8, 2010: 189)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir:
Kaemmer (1993: 9)'un da ifade ettiği gibi “.....” (Yükselsin 2009: 453'den).
ya da
“.....” (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009: 453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.
“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (Ürün 1997).

10. Kaynakça: Metnin sonunda, yazarların soyadına göre **abecesel** olarak aşağıdaki örneklere göre, ancak **gruplan-**
dırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralan-
malı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitapların gösterilmesi

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1): 27-33.

_____ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1): 3-4.

Kitapçı Bölümlerin gösterilmesi

Bohlman, Philip V. 2008. "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s: 246-270.

Makalelerin gösterilmesi

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* (58): 177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games". *Ethnomusicology* 27(3): 457-475.

Tezlerin gösterilmesi

Küçükebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İnternet kaynaklarının gösterilmesi

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilecek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (04.10.2011).

Umuç, Himmet (2007). "Spenser'ın Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi.

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf> (04.10.2011).

Görüşmelerin gösterilmesi

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

Yazıların Gönderilmesi

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, "makale sunum formu" ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7'inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Önceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

"YEDİ" Dergisi Yayın Koordinatörlüğü

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sokak No:4, 35320

Narlidere / İZMİR

Telefon

(232) 412 90 08

Web Sayfası

<http://web.deu.edu.tr/gsf/>

E-posta

dergiyedi@deu.edu.tr

yedi.dergisi@gmail.com

