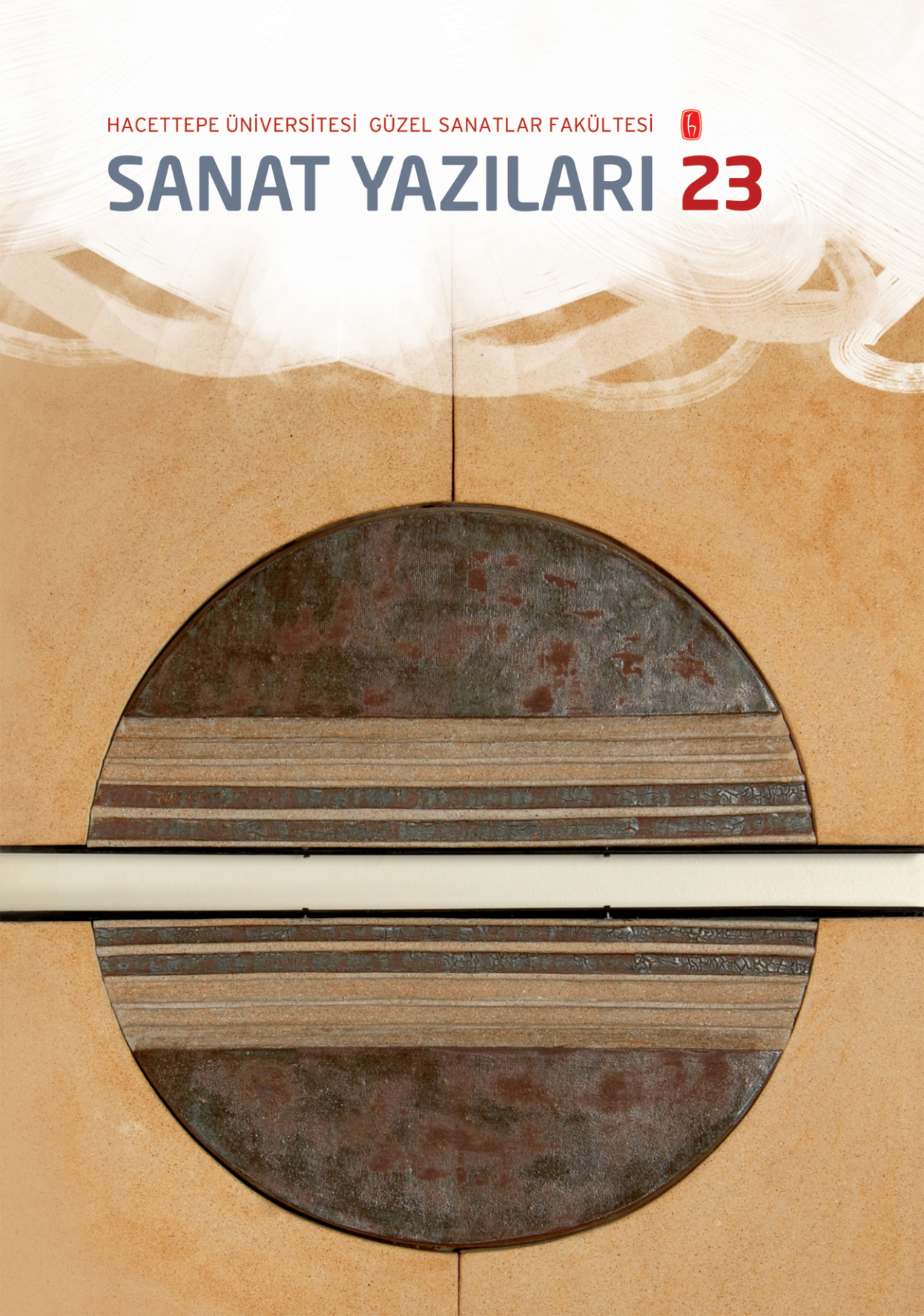
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI 23



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI 23

SANAT YAZILARI 23
2010 Güz, yılda iki kez yayımlanır.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
No: 38

Sahibi
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan Prof.Dr. Uğurcan Akyüz

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665
Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 06800 Beytepe / Ankara

23. Sayının Hakem Kurulu (ünvan ve soyadı sırasıyla)
Prof.Dr. Uğurcan Akyüz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Zeliha Akçaoğlu - Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Ayşe Müge Bozdayı - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. Abdullah Demir - Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Refa Emrali - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. Filiz Yenişehirlioğlu - Başkent Ü. GSTMF
Prof.Dr. Meltem Yılmaz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof.Dr. İncilay Yurdakul - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Şule Atılgan - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Çiğdem Demir - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Ayşe Sibel Kedik - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi
Doç. Tülin Sağlam - Ankara Ü. Dil Tarih Coğrafya F.
Doç. Namık Kemal Sarıkavak - H. Ü. Güzel Sanatlar F.
Doç. Pelin Yıldız - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Kurulu
Prof.Dr. İncilay Yurdakul
Prof.Dr. Candan Dizdar Terwiel
Arş.Gör. Banu Bulduk
Arş.Gör. Gülçin Cankız Elibol
Arş.Gör. Aslı Işıksal
Arş.Gör. Ekin Kılıç
Arş.Gör. Seval Şener

Düzelti
Prof.Dr. İncilay Yurdakul

Grafik Tasarım
Arş.Gör. Banu Bulduk

Kapak Görseli
Prof. Hamiye Çolakoğlu
"Jüpiter", Panel, 101x75cm

İsteme Adresi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06580 Beytepe - Ankara
Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı
Alp Ofset Matbaacılık
Basımevi Tel: (312) 230 09 97
E-posta: alpofset@alpofset.com.tr
Basım Tarihi: 1 Şubat 2012
Baskı Adedi: 500 adet

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

23. Sayının Baskı Sponsoru
Su Halkla İlişkiler ve Organizasyon'dur.

Sunu

Fakültemiz **Sanat Yazıları** dergisi, yirmi üçüncü sayısında da güzel sanatlar ve tasarım alanlarında güncel ve akademik bilgi kaynağı olmaya devam ediyor.

Seçici hakem kurulunun onayından geçen akademik yazıların derlenmesiyle bir araya getirdiğimiz **Sanat Yazıları** dergimizin bu sayısında; yeni bir uzmanlık alanı olan bilgilendirme tasarımından Chermayeff ve Geismar amblemlerinin Gestalt ilkeleri açısından incelenmesine; sahnelenmiş fotoğrafta hüzünden özdeşleyim ve karakter makyajına; kültürel mirasa ait unsurları resimsel imge olarak kullanan sanatçılardan Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David ile ilgili konulara değin yazılar bulunmaktadır. 20. yüzyılın tüm birikimleri, yaşanmışlıkları ve olgularıyla değerlendirildiği bir süreci geride bırakmış olarak içinde yaşadığımız 21. yüzyıl için yazarlarımızın öngörülerinin kuramlarına yansıdığını izlemekteyiz. Böylece yakın geçmiş, içinde var olduğumuz durum ve gelecek; değerli yazarlarımızın çalışmalarıyla dergimizi varsıllaştırmaktadır.

Sanat Yazıları dergimizin bu sayısında; değerli görüşlerini paylaşan hakemlerimizin yanı sıra, dergimizin kurumsal olduğu kadar kuramsal duruşunu zenginleştiren yazarlarımıza ve yayın kurulunda bulunan değerli elemanlarımıza teşekkür ederim.

Sanat Yazıları dergimizin yeni sayılarında buluşmak dileğiyle.

Saygılarımla.

Prof.Dr. Uğurcan Akyüz
Dekan

İçindekiler

Yeni Bir Uzmanlık Alanı: Bilgilendirme Tasarımı
7

A New Area of Specialization: Information Design

Arş.Gör. **Banu İnanç Uyan Dur**

Chermayeff ve Geismar Logotype ve Amblemlerinin Gestalt İlkeleri Açısından İncelenmesi
23

Researching the Logotype and Logos of Chermayeff and Geismar within The Framework of Gestalt Principles

Yrd.Doç. **Melda Öncü Yıldız**

Sahnelenmiş Fotoğrafta "Hüzün ve Yalnızlık"
39

"Grief and Solitude" in Staged Photography"

Öğr.Gör. **Serdar Pehlivan**

Özdeşleyim ve Karakter Makyajı
53

Empathy and Character Make-up

Öğr.Gör. **Yeşim Arsoy Baltacıoğlu**

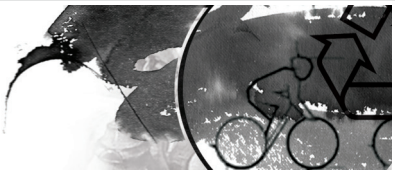
Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David
65

Three Artists That Use The Elements of Cultural Heritage a Pictorial Expression: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael and Jacques Louis David

Yrd.Doç.Dr. **Yüksel Göğebakan**

Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın Organı Sanat Yazıları Yayın İlkeleri
95

Yeni Bir Uzmanlık Alanı: Bilgilendirme Tasarımı



A New Area of Specialization: Information Design

Arş. Gör. **Banu İnanç Uyan Dur**
Gazi Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
inancuyan@gazi.edu.tr

Özet: Son yüzyıldaki bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sonuçları insanoğlunun hayatını kolaylaştırmakla birlikte, daha çok bilgiyle karşılaşmalarına neden olmaktadır. Günümüzde verilerin fazlalaşması ve giderek karmaşık hale gelmesiyle, bilginin tasarımı çok daha önem taşımakta ve 'bilgilendirme tasarımı'nın kendine özgü bir disiplin olarak görsel iletişim tasarımı içindeki değerini artırmaktadır. Kavram olarak isimlendirilmese de bilgilendirme amaçlı görsel çalışmalarla aslında çok uzun süredir yaşamımızın bir parçası olan 'bilgilendirme tasarımı' görsel iletişim tasarımı içinde ayrı bir uzmanlık alanı olarak gelişmektedir. Bu makale ayrı bir disiplin olarak varlığı yeni olan bilgilendirme tasarımının kapsamını, kendi içindeki nitelik arayışını, görsel iletişim tasarımı içindeki yerini ve çağımızdaki önemini içermektedir.

Anahtar Sözcükler: Bilgilendirme Tasarımı, Bilgilendirme Tasarımcısı, Görsel İletişim Tasarımı, Bilgi Grafikleri.

Abstract: *The results of scientific and technolojic developments in the last decade, had eased the life of humankind but more than that, let to confront the information. With the increasing and more complicated data at the present day, information design becomes more important and raises it's own assets as a discipline in visual communication design. Even it is not called as a concept, information design which is in our lives for a very long time with it's visual works aiming to inform, is developing as a seperate area of specialization. This article covers the scope of information design that is new as a seperate discipline, the search of quality in it's own self, it's place within visual communication design and the importance in our era.*

Key words: *Information Design, İnformation Designer, Visual Communication Design, İnfographics.*

I. Giriş

Son yüzyıldaki bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sonuçları insanoğlunun hayatını kolaylaştırmakla birlikte, daha çok bilgiyle karşılaşmalarına neden olmaktadır. Günümüzde verilerin fazlalaşması ve giderek karmaşık hale gelmesiyle, bilginin tasarımı çok daha önem taşımakta ve 'bilgilendirme tasarımı'nın kendine özgü bir disiplin olarak görsel iletişim tasarımı içindeki değerini artırmaktadır.

Bilgilendirme tasarımının ayrı bir uzmanlık alanı olarak tanınması 90'lara denk gelmesine karşın, aslında uzun bir süredir yaşamımızın bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Kavram olarak uzun yıllar grafik tasarımla birlikte, grafik tasarımın içinde var olmuştur. Özünde bulunan bilgilendirme amacı, etkili iletişim kurma hedefi ve disiplinler arası yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda bilgilendirme tasarımının, görsel iletişim tasarımı ile aynı anlayışa ve doğaya sahip olduğu görülmektedir. İletişim tasarımı, bilgi mimarlığı, tipografi, dilbilim, psikoloji, ergonomi, programlama, teknoloji gibi pek çok alandan yararlanan bilgilendirme tasarımı, görsel iletişim tasarımının geniş ve disiplinler arası doğasında ayrı bir uzmanlık dalı olarak gelişmesini sürdürmektedir. Bu gelişim sürecine, 'bilgilendirme tasarımı'nın algılanması, tanınması ve yaygınlaşması amacıyla disiplinler arası araştırma yapan, alanın resmi temsilcisi Uluslararası Bilgilendirme Tasarımı Enstitüsü (IIID - International Institute for Information Design)'nün önemli bir rolü bulunmaktadır.

Uluslararası Bilgilendirme Tasarımı Enstitüsü konseyi 'bilgilendirme tasarımı' tanımını öncelikle 'bilgi ve 'tasarım' kavramlarını açıklayarak yapmaktadır:

> "Bilgi; insanların ulaşabileceği ve kullanabileceği veridir. Tasarım; problemi tanımlayarak, tasarımcının nitelikli yaratıcılığıyla ortaya konacak ürünün teknik özelliklerini ve tanımlarını içeren çizimler ya da planlamalar yapmaktır. Bilgilendirme tasarımı; kullanıcıları belirlenen gereksinimleri doğrultusunda, mesajın taşıyacağı içeriğin ve sunulacağı ortamın belirlenmesi, planlanması ve biçimlendirilmesidir." (http://www.iiid.net).

Bilgilendirme tasarımının amacı bir bilgi gövdesini, hedef kitleye göre değişen genişlikte insan kitleleri tarafından anlaşılabilecek şekilde kolaylaştırarak sunmaktır. Crnokrak [1] (2008, s. 23)'a göre, "bilgilendirme tasarımının amacı karmaşık veriyi, evrensel olarak yorumlanabilen sembolleri kullanarak, anlaşılabilir görsel ifadelere dönüştürmektir.

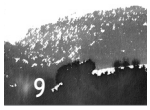
II. Her Görsel İletişim Tasarımı Ürünü Bilgilendirme Tasarımı mıdır?

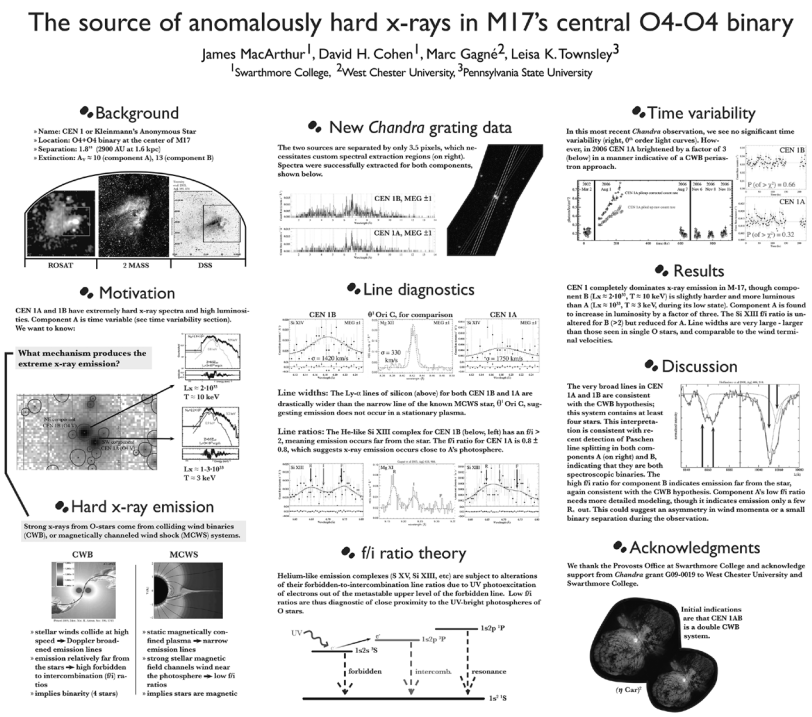
Bilgilendirme tasarımı ve görsel iletişim tasarımı bazı amaç ve uygulama yöntemleriyle iç içe geçmiştir. Görsel iletişim tasarımı ürünlerinin, hedef kitlenin dikkatini çekme,

[1] Bilgilendirme tasarımı alanında çalışmalarla 365:AIGA Tasarım Yarışması- 2009, Avrupa Tasarım Ödülleri-2008 (365: AIGA Design Competition-2009, European Design Awards-2008) gibi yarışmalardan ödüller kazanan tasarımcı.

iletişim kurma, mesaj verme gibi işlevlerinin yanında bilgilendirme işlevi de vardır. Ancak tüm bu ortak zeminlere karşın her görsel iletişim tasarımı ürünü, bilgilendirme tasarımı olarak adlandırılmamaktadır. Bir tasarımın bilgilendirme tasarımı olarak adlandırılabilmesi için öncelikle yoğun bilgi aktarımı niteliğine sahip olması gerekmektedir. Örneğin; bir konferans afişinin amacı izleyicinin dikkatini çekmek ve etkinlikle ilgili bilgi vermektir (Görüntü 1). Diğer yandan kongre ve sempozyumlarda sunulan posterlerin (poster sunu) amacı yoğun bir araştırma sonucu elde edilen bilgiyi izleyiciye aktarmaktır (Görüntü 2). Bu bağlamda, bir poster sunusu, içindeki kapsamlı bilgiyi aktarmakta yani bilginin kendisini vermekteyken, konferans afişi, kısa sürede dikkat çekip konu, yer, tarih gibi bilgilerin duyurusunu yapmaktadır. Veri ve istatistiksel görselleştirmelerde bir otorite olarak kabul edilen Edward Tufte'ye göre de "afişler bilgilendirme tasarımının tersine sadece dikkat çekmek için yapılmaktadır" (http://www.washington.edu/computing/ training/560/zztufte.html). Afiş örneğinde olduğu gibi her bilgi ileten görsel iletişim tasarımı ürünü bilgilendirme tasarımı alanına girmemektedir. Sonuç olarak, bir görsel iletişim tasarımı ürünün, bilgilendirme tasarımı olarak adlandırılabilmesi için çok kaynaktan gelmiş yoğun verilerin analiz edilerek, izleyicinin algılayabileceği şekilde yalınlaştırılarak görselleştirilmesi gerekmektedir.

Görüntü 1: "2009 Uluslararası Genç Astronomlar Konferansı" nın afişi (http://www.astronomy2009.org/news/updates/362/).





Görüntü 2: Amerikan Astronomi Kurumu'nun 2010 toplantısında, James MacArthur'un ön araştırmalarının sonuçlarını sunduğu "The Source of Anomalously Hard X-rays in M17's Central O4-O4 Binary" adlı poster (http://astro.swarthmore.edu/~cohen/students.html).

III. Başarılı Bir Bilgilendirme Tasarımı Nasıl Olmalıdır?

Diğer görsel iletişim tasarımı ürünlerinde olduğu gibi bilgilendirme tasarımı için de aynı tasarım ilkeleri yön göstericidir. Ancak, başarılı bir bilgilendirme tasarımının, biçimsel olarak iyi bir tasarımdan daha fazla niteliklere gereksinimi vardır. Bilgilendirme tasarımı, iletişim tasarımı, üçboyutlu tasarım, elektronik ortam, bilgi mimarlığı, ergonomi, istatistik gibi farklı alanlarla bağları olan disiplinler arası bir yaklaşıma sahiptir. Bilgilendirme tasarımı, metotlarından faydalandığı bu disiplinler arasında bağlantılar kurup ortak bir kavramsal yapı oluşturmaktadır. Terry Irwin[2]'in bilgilendirme tasarımcısı tanımındaki nitelikler de bilgilendirme tasarımının disiplinler arası yaklaşımını belirtmektedir: "Bilgilendirme tasarımcıları, bir tasarımcının tüm yetenek ve becerilerini, bir bilim adamının ya da matematikçinin problem çözme ustalığı ve titizliği ile birleştirebilen, araştırma dürtüsüne sahip, meraklı ve inatçı olabilen özel insanlardır." (http://www.tirwin.net).

[2] İletişim tasarımı, bilgilendirme tasarımı ve etkileşimli tasarım alanında İngiltere ve Amerika'daki üniversitelerde eğitimcilik yapan Terry Irwin, uzmanlık alanı doğrultusunda ünlü firmalara tasarımlar da yapmaktadır.

Günlük hayatımızda, gazete, dergi, broşür, sinema, televizyon, İnternet gibi ortamlarda, trafik, havalimanları, alışveriş merkezi gibi mekanlarda çevremiz, bilgilendirme tasarımı uygulamalarıyla doludur. Görsel iletişim tasarımı alanından bakıldığında, katalog, yıllık rapor (Görüntü 3) gibi belgeler, formlar, kullanım kılavuzları, haritalar (Görüntü 4), tablo ve çizelgeler, bilgi grafikleri (infografikler) (Görüntü 5), yönlendirmeler ve işaretleme sistemleri (Görüntü 6-7), yer imleri, sergileme tasarımları ve piktogramlar (Görüntü 8-9) bilgilendirme tasarımının alanına girmektedir. Bütün bu alanlar için bilgilendirme tasarımının niteliği oldukça önemlidir. Pettersson (2007, s. 27) bu geniş uygulama alanlarının iyi tasarlanmış bilgilendirme araçlarına gereksinim duyduğunu ve iyi tasarlanmış bir bilgilendirme aracının insanlar için günlük hayatı kolaylaştırdığını, göndericilere ve kaynaklara inandırıcılık ve güvenilirlik sağladığını belirtmektedir. Norwood[3] (2006, s. 20) ise bu geniş uygulama alanlarına nasıl yaklaşılması gerektiğini şu şekilde ifade etmektedir:

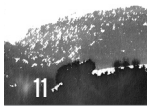
> "İstatistiksel sunuşlardan, formlara, obje ya da süreç anlatan çizgelerine (diyagram), haritalara, sayısal arayüzlere, bilgi kiosklarına, etkileşimli çevrelere, sergilere, mekanı tanımlamak ve yönlendirmek için işaretleme sistemlerine kadar... tüm bu uygulamalar, sunulacak bilgiye bağlı olarak geniş ya da dar kapsamlı ama sistemli stratejiler gerektirir. Ayrıca kullanıcıların etkileşimde bulunabilmeleri için yerinde bir özen ister."

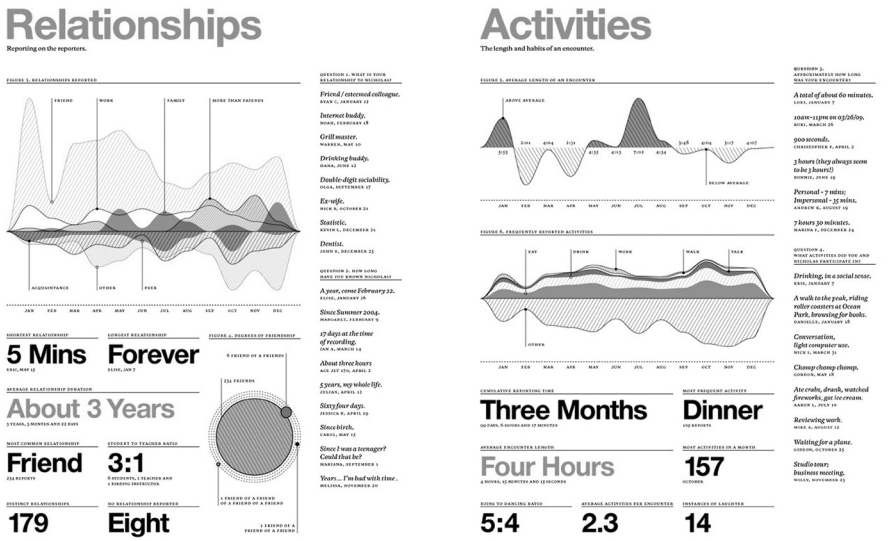
Bilgilendirme tasarımında, diğer görsel iletişim tasarımı ürünlerinde olduğu gibi hedef kitle önemli bir rol oynar. Bilgilendirme ürünü tasarlanırken hedef kullanıcılarının amaçları, deneyimleri, tercihleri ve alışkanlıkları göz önünde bulundurmalıdır. Tasarımın ilk aşamasında bilginin kimin için, ne için tasarlandığı, hangi probleme çözüm yolu aranacağı ve iletilmek istenen mesajın belirlenmesi, projenin gidiş hattını belirleyen önemli bir aşamadır (MacLeod, 2003).

> "Bilgilendirmeye yönelik bir çalışmanın başarısı onun hedef kitlesi tarafından doğru algılanması, anlaşılmasıyla ölçülmektedir. Bilgilendirme amaçlı tasarımlarda sosyo-kültürel olgular, eğitim düzeyi, davranış biçimleri, fiziksel engeller, dil, yaş, cinsiyet, inanç farkları vs. insanlar arasında farklı algılamalara, okumalara ve gereksinimlere neden olabilmektedir." (Oral, 2009, s. 46).

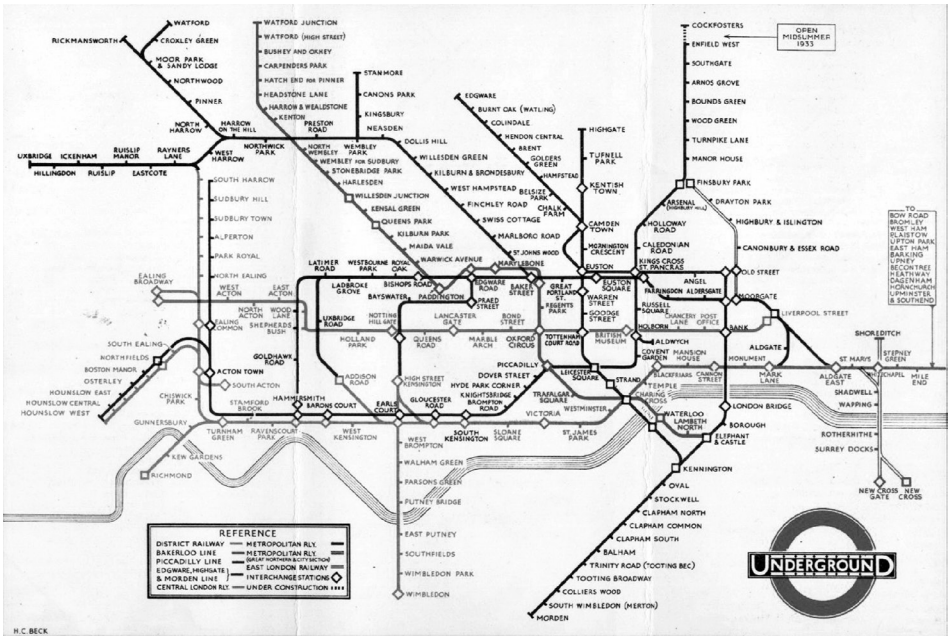
Mullet ve Sano (1995, s. 2) iletişim tabanlı bir tasarımın amacının, düzgün bir şekilde aktarılabilen, doğru bir şekilde yorumlanabilen ve alıcı tarafından alındıktan sonra istenen davranışsal sonuçları yaratabilen bir mesaj oluşturmak olduğunu dile getirmişlerdir. "Eğer hedef kitleyle iletişim kuramazlarsa, bilgilendirici olma konusunda başarısız olurlar." (Bowker, 2008, s.38). Bu nedenle, iyi tasarlanmış bir bilgilendirme ürünü, estetik, ekonomik, ergonomik olmasının yanında konunun doğasını yansıtabilmeli ve gereksinimlerini karşılayabilmelidir.

[3] Meta Design'ın kurucularınan Angela Norwood Toronto York Üniversitesi Tasarım Bölümünde bilgilendirme tasarımı alanında ders veren bir tasarımcıdır.

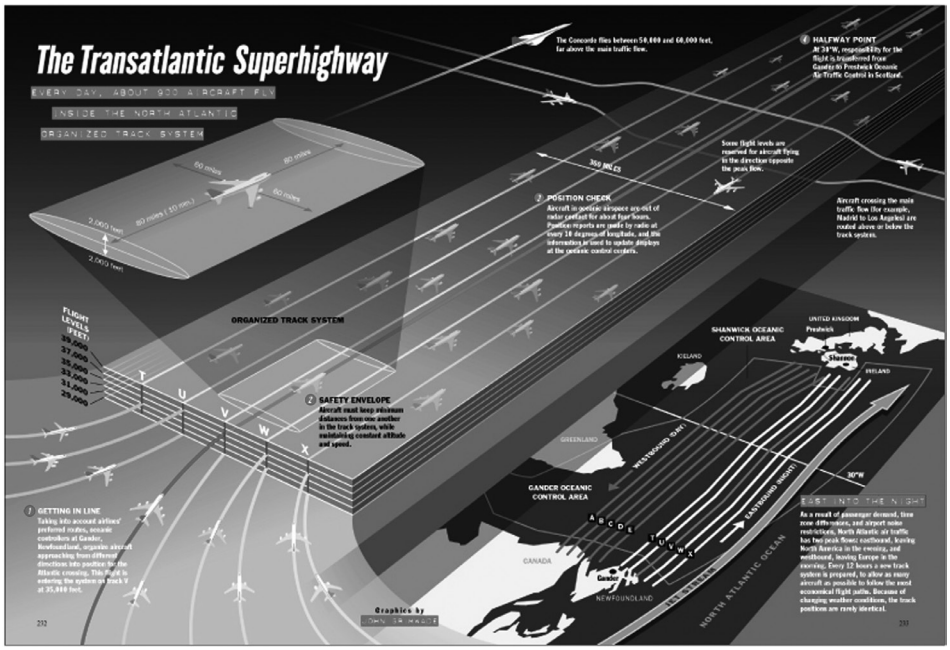




Görüntü 3: Nicholas Feltron'un 2009 Kişisel Yıllık Raporu'ndan görüntü (http://feltron.com/index.php?/content/2009_annual_report/P2/).

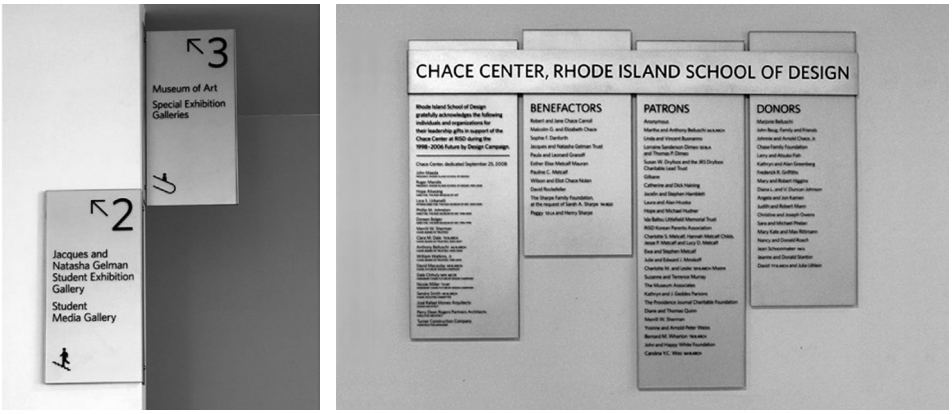


Görüntü 4: Henry C. Beck'in 1933 yılında tasarladığı Londra Metro Hattı Haritası (http://homepage.ntlworld.com/clive.billson/tubemaps/1933.html).



Görüntü 5: John Grimwade'in Condé Nast Traveler Dergisi'ndeki "Transatlantik Anayolu " konulu bir makale için hazırladığı bilgilendirme grafiğinin görüntüsü. Bilgilendirme grafiği, gün içinde 900'ün üzerinde uçağın Atlas Okyanusunu aşarken kullandığı güzergay ve uçuş yüksekliği gibi bilgileri içermektedir (http://www.johngrimwade.com/).

Görüntü 6: Bülent Erkmen ve Aykut Köksal'ın hazırladığı, İstanbul'un cadde, sokak tabelalarını ve bina numaralarını içeren yönlendirme ve işaretleme sisteminden görüntüler (http://tr.dexigner.com/tasarim_haberleri/istanbulu-tabeladan-okumak.html).



Görüntü 7: Rhode Island School of Design için Two Twelve Tasarım Studyosu tarafından tasarlanan yönlendirme ve işaretleme sistemlerinden bazı görüntüler (http://www.twotwelve.com/work/by-service/wayfinding/risd.html).

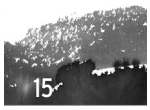
Görüntü 8: 2012 Londra Olimpiyatları için hazırlanan silüet piktogram seti (http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2009/october/london-2012-pictograms).

Görüntü 9: 2012 Londra Olimpiyatları için hazırlanan dinamik piktogram seti. Bu set Görüntü 4'de yer alan Henry C. Beck'in 1933 yılında tasarladığı Londra Metro Hattı Haritası'ndan yola çıkılarak tasarlanmıştır. (http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2009/october/london-2012-pictograms)

IV. Modern Dünyada Bilgilendirme Tasarımının Gücü

Günümüz dünyasında bilgilendirme tasarımı, herkesin anlayabileceği şekilde yazılan ve sunulan, düzenlenmiş bilgi adına gerekli olmaktadır. Bilgilendirme tasarımı alanında uzman isimlerden biri olan Eric Spiekermann bilgilendirme tasarımının modern dünyadaki önemini şöyle açıklamaktadır:

> "Sürekli olarak bizi bakmaya, dinlemeye ve tepki göstermeye yönlendirmeye çalışan mesaj bombardımanına tutuluyoruz. Tüm bunlardan uzak durmak mümkün değil ancak diğer yanda, gerçekten gereksinim duyduğumuz bilgi ise, anlayabileceğimiz biçimde tasarlanmadığı için gözümüzden kaçıyor. Anlamak için çabaladığınız kullanım kılavuzlarını, yol ve yön işaretlerini, elektrik faturalarını ve resmi formları düşünün. Asla aradığınız cevabı rahatlıkla bulamazsınız. Bizzat sizi ilgilendiren alanlarda bile bilgiye ulaşamamak size pahalıya patlayabilir. Modern dünyada verileri düzenlemek için bilgilendirme tasarımına gereksinim vardır." (2002, s. 1).



Segalini[4] (2009, s. 85) de iyi bir bilgilendirme tasarımının izleyiciler için bu deneyimi daha keyif verici hale getirirken, iş yapma maliyetini de düşürdüğünü, iyi açıklamaların kazaları azalttığını, doğru yerlerdeki iyi işaretlerin herkesin zaman kazanımını artırdığını belirtmektedir.

Nitelikli bilgilendirme tasarımı karmaşık hayatı düzenleyen ve kolaylaştıran bir araç olmasının yanında başka konularda da pek çok kazanımlar sağlayabilmektedir. Görsellik, içerik ve kullanışlılık açısından iyi tasarlanmış bir bilgilendirme tasarımı, verileri görselleştirerek hedeflenen izleyicileri ikna etmek, yönlendirmek ve harekete geçirmek için güçlü bir araçtır.

Bilgilendirme tasarımı verileri görsel olarak aydınlatır, karmaşık bir hikayeyi basitleştirip, özetleyerek tarafsız bir ortam sağlayabilir. Verileri görsel bir biçime dönüştürmek başka türlü görünür olamayan örüntüleri ortaya çıkarmaya yardım etmektedir. Emerson'a göre (2008, s. 11) de, verileri bir şema veya grafikte yeniden sunmak daha geniş eğilimleri, belirli demografikler, coğrafyalar veya zaman aralıkları etrafındaki beklenmedik kümelenmeleri ortaya çıkarabilir.

1859'da Doktor John Snow[5] Londra'daki kolera salgını sonucunda meydana gelen ölümlerin nedenlerini belirlemek amacıyla Londra kentini haritalamıştır (Görüntü 10). Snow, yerel sakinlerle konuşarak topladığı verilerle bir harita hazırlamıştır. Hazırladığı harita, Broad sokağında bulunan su pompası çevresinde, enfeksiyonların bir örüntüsü olduğunu ortaya çıkarmıştır. Böylece, görevlileri pompayı kapatmak için harekete geçirmeye yetecek kanıtları toplamış ve ardından salgın kısa sürede sona ermiştir. Snow'un salgının kirlenen suyla yayıldığını ortaya çıkaran çalışması, daha önce fark edilmeyen bir örüntüyü ortaya çıkarmış, güçlü bir kanıt niteliği taşıyarak kamu sağlığı konusunda gerekli önlemlerin alınabilmesi için görevlileri ikna etmiştir. Snow'un salgın haritası, bilgilendirme tasarımının, gözle görülmeyen örüntüleri ortaya çıkaran ve önemli kararlar konusunda güçlü bir ikna edici araç olduğuna dair örnektir.

Bilgilendirme tasarımı, verileri çok daha dikkat uyandıracak şekilde sunarak, insanların görüşlerini etkileyebilen bir görsel iletişim tasarımı disiplinidir. Görüntü 11'deki grafik, 2007 yılının Ocak ayında, New York Times'ta, Irakta gerçekleşen ölümleri göstermek için Adriana Linsde Albuquerque ve Alicia Cheng tarafından tasarlanmıştır. Grafikte, ölümlerin nedeni, yeri, sayısı ve hangi tarihte gerçekleştiği görülebilmektedir. Sivil, asker ve ya polis, her biri için ayrı bir figür çizimi belirlenmiştir. Her figür sol üst köşesindeki ikonla ölüm nedenini göstermekte ve bir çizgiyle haritada ölüm yerine bağlanmaktadır. Basit bir isim listesi veya sayılar yerine, bu verilerin görselleştirilmesi

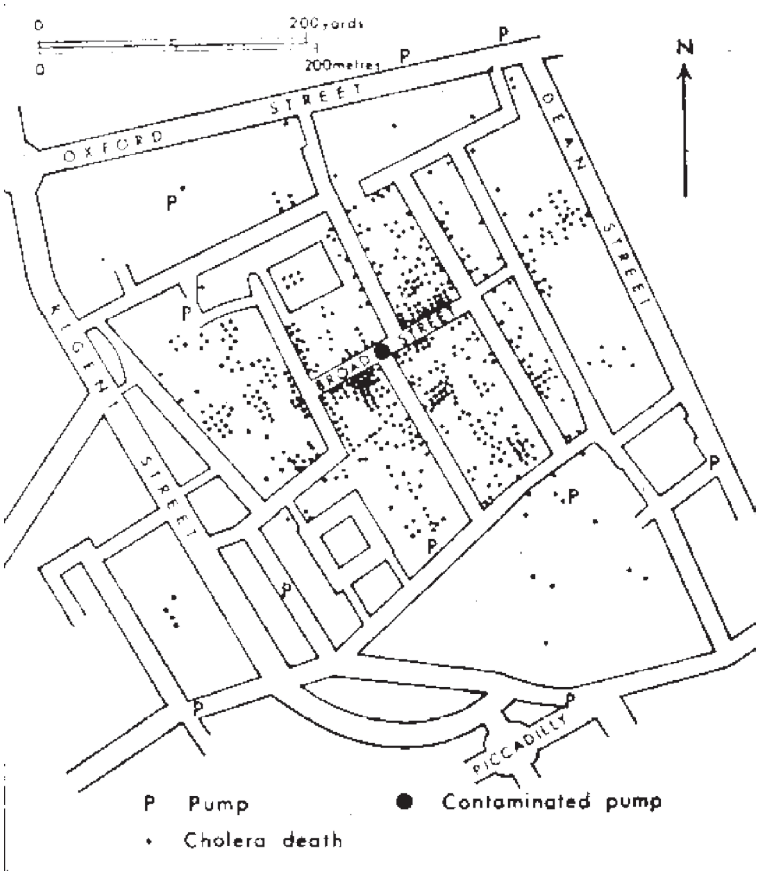
[4] Milano ve Helsinki'de tasarım üzerine eğitim gören Alessandro Segalini halen İzmir Ekonomi Ünibersitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde öğretim elemanı olarak çalışmaktadır.

[5] John Snow, 1839'da, epidemik koleranın sulardan bulaştığını kanıtlamış bir bilim adamıdır.

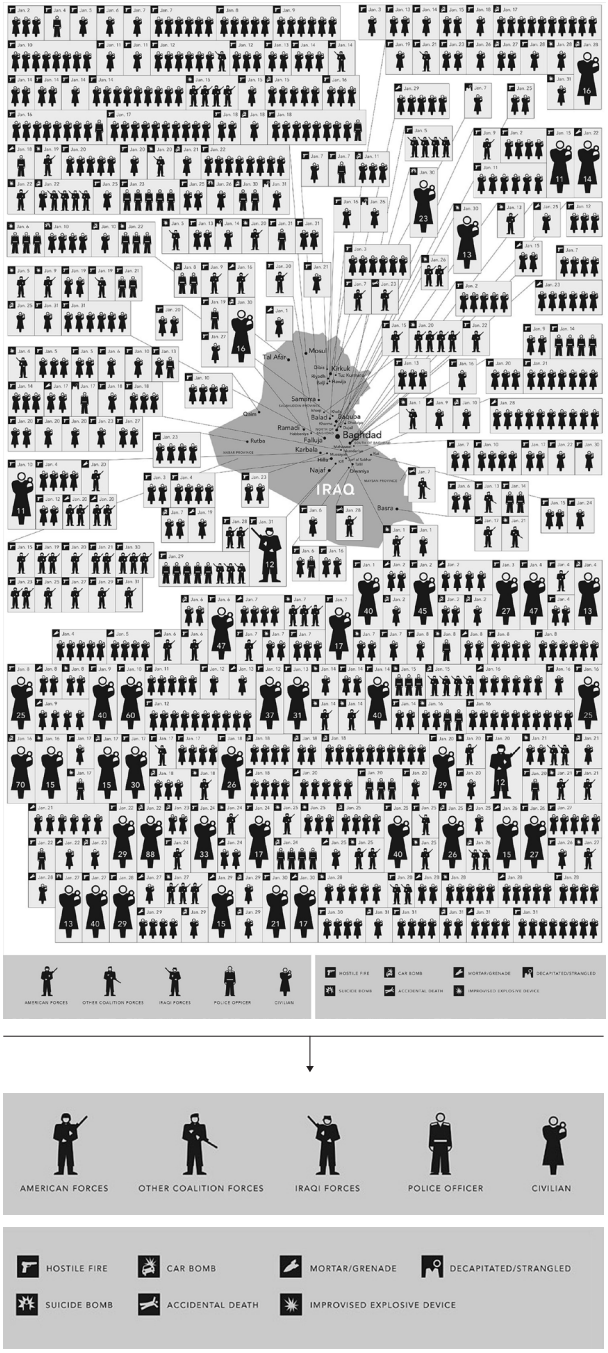
ve haritanın üzerinde kullanılması ülke genelindeki güvenlik ve emniyet eksikliği fikrine daha etkili bir vurgu sağlamaktadır.

Bilgilendirme tasarımı, tüketicilerin kararlarını yönlendirebilir ve bir değişim gücü yaratabilir. Örneğin, bir içme suyunun kaynağında şişelenmiş olduğuna dair piktogram tüketicilerin satın alma kararlarını etkilerken, ambalajın geri dönüştürülebilir malzemeden üretildiğini ya da ambalajlanan ürünün gıda olduğunu belirten piktogramlar tüketiciler için yönlendirici olabilmektedir (Görüntü 12).

Bilgilendirme tasarımı, aktarılmak istenen bilgi ve içinde bulunduğu bağlam hem içerik hem de görsel olarak iyi yorumlandığında, sadece, karmaşık olan bilgiyi düzenleyerek anlaşılırlık, kullanışlılık ve dikkat çekme boyutunda daha etkili hale getirme işleviyle değil, aynı zamanda da ikna edici ve yönlendirici güçlü bir araçtır.



Görüntü 10: John Snow tarafından hazırlanan, Broad Sokağı'nın ortasındaki su pompası ve yakınlarındaki ölümleri gösteren harita, 1859 (http://www.york.ac.uk/depts/maths/histstat/snow_map.htm).



Görüntü 11: Ocak 2007'de New York Times için tasarlanan grafik (http://www.nytimes.com/imagepages/).

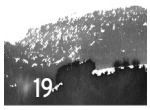
Görüntü 12: Ambalaj üzerinde kullanılan "kaynağında şişelenmiştir, geri dönüştürülebilir ve içinde gıda vardır" piktogramları.

V. Yeni Bir Kavram Daha: Bilgilendirme Tasarımcısı

Bilgilendirme tasarımcıları, bilgilendirme tasarımının yönlendirme ve işaretleme tasarımı, bilgi grafikleri, sergileme tasarımı, form, belge ve kullanım kılavuzu tasarımı gibi pek çok alanında etkinlik gösteren, ortak amaçları bilgiyi yalın, anlaşılır, sistemli ve etkili bir dille görselleştirmek olan tasarımcılardır. Bir tasarımcının 'bilgilendirme tasarımcısı' olarak adlandırılabilmesi için tek belirleyici özellik bu belirlenen alanlarda ürün veriyor olması değildir. Norwood'a göre (2006, s. 21) "bilgilendirme tasarımcılarını diğer tasarımcılardan ayıran davranış, ortaya çıkan ürünün de ötesinde bakış açısı ve gözlemdir." Bilgilendirme tasarımcısı, bilginin gücünün ve onu tasarlayan kişi olarak taşıdığı sorumluluğun bilincinde, aynı zamanda hem biçimsel olarak etkileyici, hem de algılanırlığı rahat analitik çözümler üretebilen tasarımcıdır.

Bilgilendirme tasarımcılarının, görsel iletişim, tipografi, kullanılabilirlik, okunurluk, okuma - öğrenme psikolojisi, insan - bilgisayar etkileşimi ve değişik kitle iletişim ortamlarının gizilgüçleri ve sınırları konularında bilgili olmaları gerekmektedir. Schuller (2007)'e göre, iyi bir bilgilendirme tasarımı yapabilmek için, tasarımcı, dünyayı özel bir filtreden görebilmeli, çözümleyici bir merakla sökebilmeli sonra da detaycı bir duyarlılıkla, basitleştirerek tekrar bir araya getirebilmelidir.

Avrupa Birliği / ABD İşbirliği Yüksek Öğretim, Mesleki Eğitim ve Staj Programı (EU/US Cooperation Program in Higher Education and Vocational Education and Training) kapsamında IDX (Information Design Exchange) Bilgilendirme Tasarımında Uluslararası Temel Yetenek, Öğrenci ve Fakülte Değişimi Projesi için, IDX grubunca (ortaklar ve delegeler) hazırlanan Bilgilendirme Tasarımı ve Değişim Programıyla ilgili belgedeki Bilgilendirme Tasarımı Ek Diploması'nı almış tasarımcıların sahip olduğu beceriler aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:



> "Bilgilendirme tasarımcıları, insanlar ve bilgi arasında ilişkiler kurarak, kaliteli bilgi ve bilgi sistemi tasarlayabilirler. Bilgi tasarımcılarının aktif oldukları alanlar eğitimi, sağlığı ve finansal hizmetleri, ulaşımı ve turizmi kapsayabilir. Bunlar yüksek kalite bilgiye ve bilgi sistemlerine dayanır. Bilgi tasarımcıları bilgi temelli gelişim stratejilerine, Internet destekli hizmetlere, ürün arayüzlerine, kullanma kılavuzlarına, sinyalizasyon sistemlerine, formlara, ilanlara ve bilimsel bilgi görselleştirmesine önde gelen konumlarda katkı sağlayabilirler." (IDX, 2007, s. 6).

Bu bağlamada, disiplinler arası yaklaşıma gereksinimi olan bilgilendirme tasarımında, karmaşık bilgileri tasarlama amacında olan bilgilendirme tasarımcısı, görsel tasarım yeteneklerine sahip olmanın yanında, sistematik düşünebilmeli, çözümleyici ve kurgulayıcı olabilmelidir.

VI. Sonuç

Değişen ve gelişen modern dünyada, artan bilgi trafiği ayrı bir uzmanlık alanı olarak gelişimini sürdüren bilgilendirme tasarımının önemini daha da büyütmüştür. Karmaşık ve düzensiz olan bilgiyi planlı ve anlaşılabilir biçime dönüştüren bilgilendirme tasarımı, kendi içinde, katalog, yıllık rapor gibi belgeler, formlar, kullanım kılavuzları, haritalar, tablo ve çizelgeler, bilgi grafikleri, yönlendirmeler ve işaretleme sistemleri, yer imleri, sergileme tasarımları, piktogramlar gibi pek çok uygulama alanını kapsamaktadır. Çağımızdaki hızlı ve karmaşık bilgi akışını düzenleyebilmek için bu geniş uygulama alanlarının nitelikli bilgilendirme tasarımına gereksinimi vardır. Uygulamaların niteliklerinin artması, bilgilendirme tasarımının giderek bir meslek olarak daha bütünleşmiş hale dönüşmesine bağlıdır. Bu nedenle, bilgilendirme tasarımcıları tarafından uygulama çalışmalarının yanında alanın teorik alt yapısının da oluşturulması gerekmektedir.

Kaynakça

Bowker, D. (2008) Feature: Signs of the Times:Infographics. IDN - International Designers Networks, Vol. 15, 37-40.

Emerson, J. (2008). Visualizing Information for Advocacy. Tactical Technology Collective. http://www.tacticaltech.org/infodesign (Erişim: 10.06.2010).

Güler, T. (2006). Bilgilendirme Tasarımına Giriş. Grafik Tasarım Dergisi, Sayı 2, 42-45.

IDX Information Design Exchange. Development of International Core Competencies and Student and Faculty Exchange in Information Design. http://www.iiid.net/ (Erişim: 26.07.2010)

IIID International Institute of Information Design. http://www.iiid.net/ (Erişim: 26.04.2009).

Macleod, C. (2003). Information Design: An Introduction. http://www.kelake.org/articles/id/ (Erişim: 30.04.2009).

Mullet, K., SANO, D. (1995). Designing Visual Interfaces Communication Oriented Techniques. Mountain View, California: SunSoft Press A Prentice Hall Title.

Norwood, A. (2006) Bilgiyi Yalınlıkla Algılanabilir Hale Getirmek. Grafik Tasarım Dergisi, Sayı 3, 18-22.

O'grady, J.V., O'GRADY, K. V. (2008). The Information Design Handbook. USA: How.

Oral, G. (2009). Bilgi Güçtür. Grafik Tasarım Dergisi, Sayı 28, 46.

Pettersson, R. (2002). Information Design An Introduction. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Schuller, G. (2007). Information Design = Complexity + Interdisciplinarity + Experiment. AIGA - CLEAR - The Journal of Information Design (Elektronik Bülten).

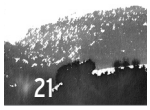
Segalini, A. (2009). Bilgilendirme Tasarımı: Profesyonellerden Görüşler. Grafik Tasarım Dergisi, Sayı 28, 85.

Spiekermann, E. (2002). Information Design. AIGA - CLEAR - The Journal of Information Design (Elektronik Bülten).

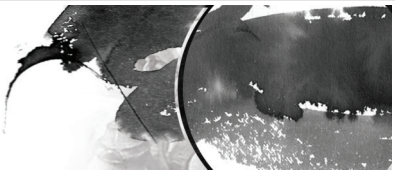
Walker, S., BARRAT, M. (2009) An Introduction to Information Design. Design Council. http://www.designcouncil.org.uk/AutoPdfs/Information_design.pdf (Erişim: 28.06.2010).

http://www.washington.edu/computing/ training/560/zztufte.html (Erişim: 27.06.2010)

http://www.tirwin.net (Erişim: 27.06.2010)



Chermayeff ve Geismar Logotype ve Amblemlerinin Gestalt İlkeleri Açısından İncelenmesi



Researching the Logotype and Logos of Chermayeff and Geismar within The Framework of Gestalt Principles

Yrd.Doç. **Melda Öncü Yıldız**
Gazi Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
meldaoncu@gmail.com

Özet: Çalışmada, Ivan Chermayeff ve Tom Geismar tarafından gerçekleştirilmiş amblem tasarımları, Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri arasında önemli bir yer tutan şekil-zemin ilişkisi, benzerlik, devamlılık, tamamlama ve yakınlık ilkeleri açısından değerlendirilmiştir. Yapılan inceleme çalışmasında, söz konusu amblem tasarımlarında, mesajı, mümkün olan en az eleman ile kolay ve doğru bir şekilde algılatan görsel tasarımlar oluşturmak için kullanılan yöntemler ile Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri arasında önemli ölçüde paralellikler bulunduğu görülmüştür. Bu amblemlerin, algısal organizasyon kurallarına uydukları ölçüde Gestalt'ın genel yasası olan özlülük yasasına ve "iyi form" tanımına da uydukları söylenebilir.

Anahtar sözcükler: Gestalt İlkeleri, Algısal Organizasyon, Özlülük, Amblem Tasarımı, Ivan Chermayeff, Tom Geismar, Görsel İletişim Tasarımı.

Abstract: *In this study, the logo designs which created by Ivan Chermayeff and Tom Geismar, were analyzed in the context of Gestalts perceptional organization principles; figure-ground relationship, similarity, continuation, closure and proximity. It was noticed that there are important parallelisms between the used methods, which made this logo designs easy to be percepted by using minimum design elements, and the Gestalt's perceptional organization principles. It can be said, since this logos have many parallelisms with this principles they are also eligible for "Prägnanz", the main law of Gestalt, and eligible to be defined "good forms".*

Key words: *Gestalt Principles, Perceptual Organization, Prägnanz, Logo Design, Ivan Chermayeff, Tom Geismar, Visual Communication Design.*

Giriş

Bu çalışmada, görsellerin algılanmasında, Gestalt Psikolojisinde yer alan beynin organize edici eğilimine ilişkin algısal organizasyon (algısal örgütleme) ilkelerinden (Perceptual Organization) temel nitelik taşıyan bir kısmı amblem örnekleri ile ilişkilendirilerek incelenmektedir.

Söz konusu organize edici ilkeler, araştırmacılar tarafından sıklıkla çok belirgin geometrik örnekler üzerinden ifade edilmektedir. Ancak bu geometrik ifadeler belirli ölçülerde açıklayıcı olmakla birlikte, bunların tasarım çalışmaları üzerindeki yansımalarını ve nasıl uygulandıklarını görmek açısından bu örnekler her zaman yeterli olmayabilmektedir. Bu çalışmada, kullanımı devam eden ve bilinirliği yüksek amblem örnekleri, Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri arasında yer alan Şekil-Zemin İlişkisi (Figure-Ground Relationship), Benzerlik (Similarity), Yakınlık (Proximity), Tamamlama (Closure), Devamlılık (Continuation) ilkeleri açısından değerlendirilmekte ve algısal organizasyon ilkelerinin amblem tasarımlarındaki yansımaları gözlenmektedir.

E. Becer'in tanımına göre amblemler, "ürün ya da hizmet üreten kuruluşlara kimlik kazandıran, sözcük özelliği göstermeyen; soyut ya da nesnel görüntülerle ya da harflerle oluşturulan simgelerdir" (Becer 1997: 194). Bir kişiyi, grubu, kuruluşu ya da bir etkinliği belirleyici kılmak için, benzerleri arasında ayırt edilebilmesini ve çok çeşitli alanlarda ait olduğu kişi ya da kurumları temsil edebilmesini sağlamak amacıyla gerçekleştirilen amblem tasarımları, söz konusu özelliklere sahip olabilmek için kolay algılanır, akılda kalıcı, etkili, farklı boyutlarda ve farklı malzemeler üzerine kolayca uygulanabilir nitelikte tasarımlar olmak durumundadırlar. Bu nedenle başlangıçta sıradan ya da basit olarak görünebilecek olan amblem tasarımları gerçekte yoğun bir içeriği mümkün olan en az malzeme ile ve farklı koşullar altında etkisi bozulmadan aktarması beklenen özlü çalışmalardır.

Çalışmada incelenmek üzere Ivan Chermayeff ve Tom Geismar tarafından Yirminci yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen, bilinirliği yüksek ve bugün halen kullanılmakta olan "Showtime Networks", "Merck" Pharmeuticals, "NBC" National Broadcasting Company amblemleri seçilmiştir.

Çalışmada, söz konusu üç amblem Gestalt'ın algısal organizasyon ilkelerine uygunlukları açısından incelenmekte, amblem tasarımında Gestalt ilkelerine uygunluğun, amblem tasarımlarının algılanırlığına etkileri gözlemlenmektedir.

Showtime, Merck ve NBC Logotype ve Amblemlerinin Gestalt'ın Algısal Organizasyon İlkeleri Açısından İncelenmesi

Bu bölümde, Yirminci yüzyılın ikinci yarısında I. Chermayeff ve T. Geismar tarafından tasarlanmış olan Showtime, Merck ve NBC firmalarının amblemleri Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri açısından incelenmektedir.

Amblemlerin seçiminde, renk, biçim, kurgulanış ve uygulanış şekilleri arasındaki farklılıklar dikkate alınmış, bunun yanı sıra söz konusu Gestalt ilkelerinin açıkça incelenebilmesine elverişli olmalarına dikkat edilmiştir. Bu amblemlerin temsil ettikleri kurumlara ilişkin bir değerlendirmede ya da seçimde bulunulmamıştır.

I. Chermayeff ve T. Geismar hakkında kısa bilgi, Gestalt Psikolojisinde algısal organizasyon ilkeleri ile ilgili açıklamalar, söz konusu amblemlere ilişkin bilgiler ve amblemlerin Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri çerçevesinde gerçekleştirilmiş olan inceleme, alt başlıklarda sunulmaktadır.

Ivan Chermayeff ve Tom Geismar

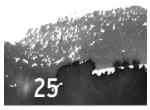
Ivan Chermayeff, 1932 yılında Londra'da doğmuştur. Harvard Üniversitesi, Chicago Tasarım Enstitüsü ve Yale Üniversitesinde eğitim almış ve Yale'den mezun olduktan sonra CBS'in plak kapakları için tasarım yaparak kariyerine başlamıştır. Chermayeff, kariyeri süresince AIGA Gold Medal, The Society of Illustrators Gold Medal ve Yale Art Medal gibi pek çok prestijli ödül kazanmıştır ("RIT Libraries").

Tom (Thomas) Geismar, 1931 yılında New Jersey'nin Glen Ridge kasabasında doğmuştur. Lisans eğitimini Rhode Island Tasarım Okulu'nda (Rhode Island School of Design) ve Browne Üniversitesi'nde tamamlayan T. Geismar, Yale Sanat ve Mimarlık Okulu'nda (Yale's School of Art and Architecture) Güzel Sanatlar Yüksek Lisansı (Master of Fine Arts) derecesi almıştır. Kariyerine ordu için sergileme tasarımları yaparak başlayan T. Geismar, diğer tasarım çalışmalarının yanı sıra pek çok müze için gerçekleştirdiği sergileme tasarımları ile de bilinmektedir. T. Geismar, devam etmekte olan kariyeri boyunca, AIGA Gold Medal, The Yale Arts Medal, ve (Ivan Chermayeff'le birlikte) Japonya Tasarım Federasyonun'dan Uluslararası Tasarım ödülünün de aralarında bulunduğu pek çok ödül almıştır ("RIT Libraries").

Ivan Chermayeff ve Tom Geismar 1958 yılında bir araya gelerek "Chermayeff ve Geismar" isimli tasarım stüdyosunu kurmuşlardır. Faaliyetlerini bugün de sürdürmekte olan stüdyo, diğer pek çok tasarım çalışmasının yanı sıra National Geographic, Mobil, NBC, Sony Entertainment, Koç Holding, Arçelik gibi uluslararası ölçekteki firmalar için hazırladıkları amblemleri ve kurum kimliği programlarıyla bilinmektedir ("Chermayeff&Geismar").

Gestalt Kuramı ve Algısal Organizasyon İlkeleri

Gestalt Psikolojisi içerisinde yer alan çalışmalar, 1910'larda Almanya'da başlamıştır. Gestalt Psikologları Almanya'da Nazizimin yükselmesiyle birlikte Amerika'ya göç etmiş ve çalışmalarını burada geliştirmişlerdir. Max Wertheimer'in 1912 yılında yazdığı ve yayımladığı görsel yanılsamalarla ilgili olan "Apparent Motion" (Görünürdeki Hareket)



adlı çalışması Gestalt Psikolojisine ilişkin yazılmış ilk metin olarak konumlandırılır (Behrens 1998: 299; Rock ve Palmer 1990: 48).

Max Wertheimer, Wolfgang Kohler ve Kurt Koffka tarafından geliştirilmiş olan Gestalt Psikolojisi, dönemin, karmaşık algıların basit parçalara ayrılarak anlaşılabileceğini savunan Yapısalcı yaklaşımının tersine, insanların bileşenlerin yapısını bir bütün ya da "gestalt" şeklinde algıladıklarını savunan bir görüşten temellenmiştir (Moore ve Fitz 1993: 390).

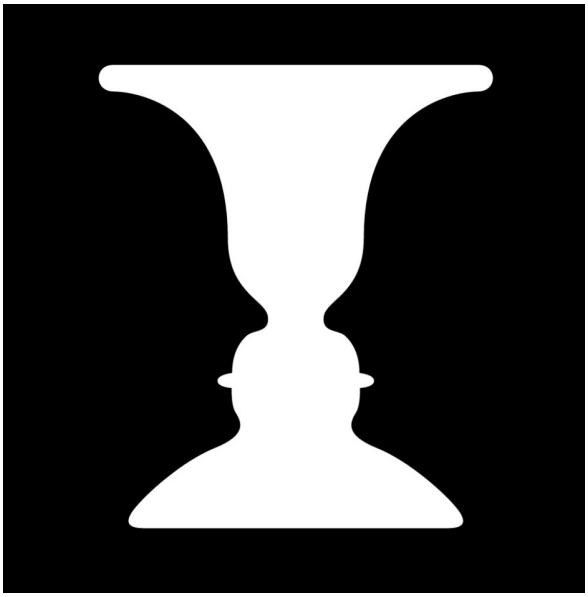
Gestalt kelimesi Almanca'da genel olarak "şekil" ya da "nesne" anlamına gelmektedir ve Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, temel olarak duyusal algı deneylerine dayanan bilimsel ilkelere uygulanmaya başlanmıştır (Arnheim 2004: 4).

Beynin gördüğü şekilleri algılamak için şekilleri organize etmesi söz konusudur:

> "Dünyayı rasgele bir araya gelmiş, gelişigüzel nesnelerin dizildiği bir çevre olarak görmeyiz. Bize gelen duyuları derler, toparlar, organize ederek bir anlam veririz. Algı, kendisini oluşturan duyusal gridlerin toplamından daha fazla bir anlam ifade eder. Bu gerçeği, algısal psikoloji üzerinde çalışan ilk Alman psikologları gestalt kelimesi ile ifade ettiler. Bazı organizasyon kuralları –gestalt ilkeleri- algılamamızı etkiler; ..."(Cüceloğlu 2008: 123).

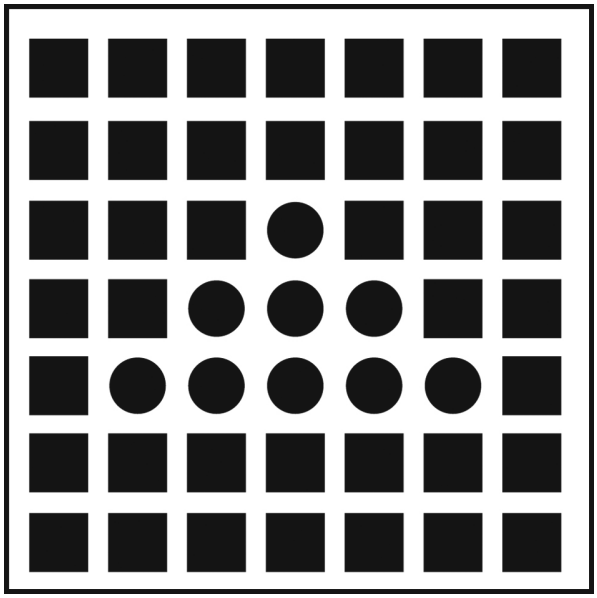
Şekil-Zemin İlişkisi, Benzerlik, Yakınlık, Tamamlama ve Devamlılık ilkeleri Gestalt Psikologlarının beynin şekilleri organize ederek algılama mekanizmasının nasıl çalıştığı konusunda gözlemlediği temel ilkelerden bazılarıdır.

Şekil-zemin ilişkisinin (figure-ground relationship) en bilinen görsel açıklaması Danimarkalı Psikolog Edgar Rubin tarafından kurgulanan ve Rubin Vazosu olarak bilinen iki insan yüzü ve bir vazo görüntüsünden kimi zaman insan yüzlerinin kimi zaman da vazonun şekil ya da zemin olarak algılandığı görseldir (Görüntü 1). Şekil ve zemin ilişkisi, özetle, bir görselde bazı lekelerin zemin bazı lekelerin ise zemin üzerindeki şekil olarak algılanmasıdır. Beyin, şekilleri algılarken bazı lekeleri zemin bazı lekeleri ise şekil olarak değerlendirmek suretiyle organize etmektedir. Genellikle bir görsel içerisinde az yer kaplayan leke şekil olarak algılanırken, çok yer kaplayan leke zemin olarak algılanmaktadır. Ancak bu durum içerik, ön bilgiler ya da uygulamacının yönlendirmeleri gibi nedenlere bağlı olarak tam tersi bir şekilde de gerçekleşebilmektedir. Görüntü 1'deki görsel ise algının görseli şekil ve zemin olarak organizasyonunu net bir şekilde ortaya koymak amacıyla kurgulanmıştır. Bu görselde şekil ve zemin bakışa göre birbiriyle yer değiştirmektedir. Ancak görsel hiçbir zaman "iki insan yüzü arasında bir vazo duruyor" şeklinde tanımlanamamakta, ya iki yüzün olduğu bölüm ya da vazonun olduğu bölüm beyin tarafından her zaman zemin olarak organize edilmektedir (Cüceloğlu 2008: 123).



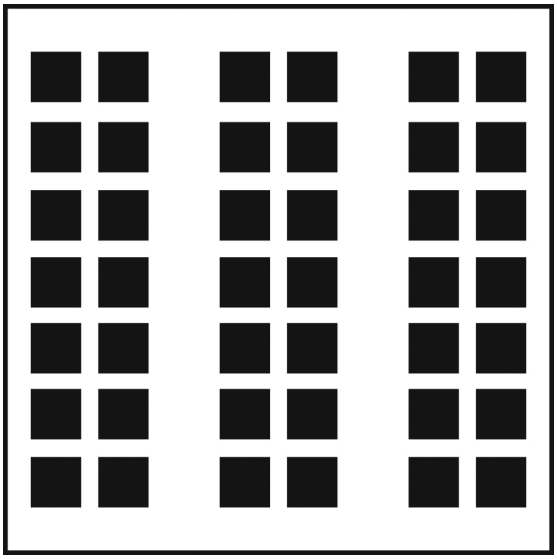
Görüntü 1: *Rubin Vazosu* (temsili çizim), Edgar Rubin, 1915 (Millodot 2009: 324).

Benzerlik (similarity), şekil algısında beynin algısal organizasyonunun bir diğer ilkesidir. Basit bir biçimde söylenecek olursa, birbirine benzer şekiller beyin tarafından gruplanarak bir bütün olarak algılanırlar (Görüntü 2). Ancak şekillerin gruplanmasında ve bir bütün olarak algılanmasında yakınlık, renk birliği, bilinen örgütlü bir formun (üçgen, daire, vb.) parçalarını oluşturmak gibi durumların da etkili olduğu bilinmektedir (Arnheim 2004: 80; Morgan 2006: 267).



Görüntü 2: *Benzerlik İlkesi*'ni görselleştirmek için hazırlanmış geometrik düzenleme.

Algısal organizasyon ilkelerinden bir diğeri olan Yakınlık (proximity) ilkesi, kısaca birbirine yakın konumlandırılmış şekillerin bir grup ya da bir bütün olarak ve uzak mesafede duran şekillerden ayrı olarak algılanmasıdır (Görüntü 3, Arnheim 2004: 80).



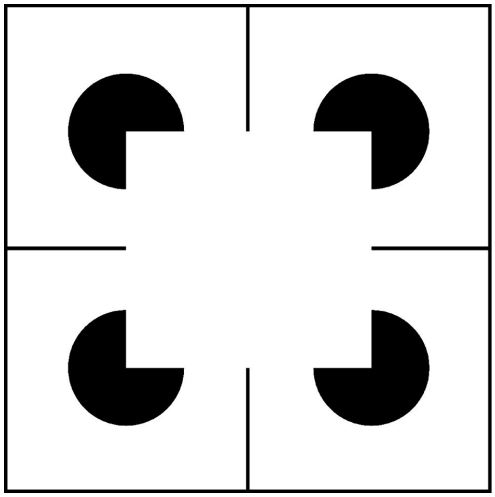
Görüntü 3: *Yakınlık İlkesi*'ni görselleştirmek için hazırlanmış geometrik düzenleme.

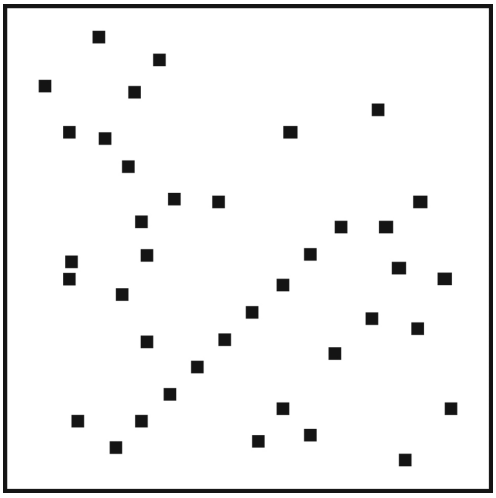
Tamamlama (closure) ilkesi, algısal organizasyonun nasıl gerçekleştiğini açıklayan temel ilkelerden biridir. Bir şekil, kurallı bir örüntüye ya da geometrik bir şekle benzediğinde, bazı kısımları eksik olsa bile bu kısımlar beyin tarafından tamamlanarak, eksik şekil söz konusu kurallı örüntü ya da geometrik şekle tamamlanarak algılanır. Bu noktada, eksik şeklin benzetildiği temel şeklin bütün özelliklerinin değil ama karakteristik özelliklerinin, eksik olan şekilde mutlaka bulunması gerekmektedir (Cüceloğlu 2008: 124; Morgan 2006: 268). Görüntü 4'te yer alan şekilde, dört tane eksik daireye ait sınır çizgileri, yerleştiriliş şekillerinden dolayı, ortalarında bir kare duruyormuş yanılsaması yaratmaktadır.

Söz konusu yanılsama, eksik şekilde bir kareyi kare yapan karşılıklı kenarların birbirlerine eşit uzaklıkta olması, köşe açılarının 90 derece olması gibi karakteristik özelliklerin yer alması ile mümkün olabilmektedir.

Algısal organizasyonun bir diğer ilkesi Devamlılık'tır (continuation). Şekiller, tutarlı bir şekle uygun parçalarmış gibi bir devamlılık gösterdiğinde beyin tarafından söz konusu tutarlı şekli oluşturacak şekilde gruplanarak organize edilmektedir (Arnheim 2004: 57, 86; Morgan 2006: 267). Görüntü 5'te yer alan aynı renk ve boyuttaki karelerden bir kısmı, eğik çizgi olacak şekilde sıralandığından, diğer karelerden ayrılarak beyin tarafından eğik bir çizgide devam ediyormuş gibi algılanmaktadırlar.

Sonraki bölümde, bu ilkeler amblem örnekleri bağlamında incelenmektedir.





Görüntü 4: İtalyan Psikolog Gaetano Kanizsa tarafından kurgulanan *Kanisza Karesi* (temsili çizim), (Millodot 2009: 127).

Görüntü 5: *Devamlılık İlkesi*'ni görselleştirmek için hazırlanmış geometrik düzenleme.

Showtime Logotype'ı

"Showtime Networks" logotype'ı, Chermayeff ve Geismar Firması tarafından 1997 yılında tasarlanmıştır. Logotype tasarımında, şekil-zemin ilişkisi, yakınlık ve tamamlama ilkelerine uygunluk gözlenmektedir (Görüntü 6). Logotype'da şekil-zemin ilişkisi özellikle, ilk üç harf ve sahne ışığını görselleştiren daire formunun bir arada görselleştirilmesinde ön plana çıkmaktadır. Söz konusu daire, beyaz harfler için zemin işlevi görmekte, şekille zemin arasında bir kontrast yaratarak bu harflerin hem beyaz olarak kullanılabilmesini hem de ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Bu sayede, sahne ışıklarının üzerine düştüğü üç harfin koyu bir zemin üzerinde ışıkla parlıyormuş gibi görünmesi de sağlanmıştır.

Görüntü 6: *Showtime* Logotype'ı, 1997 ("ChermayeffveGeismar").

Tamamlama ilkesi, üç farklı formun belirginleştirilmesinde gözlenmektedir. Bunlardan biri kırmızı daire formudur. Formun içerisine yerleştirilmiş beyaz harfler hem formun içerisinde hem de kenarlarında eksiklik yaratmaktadır. Ancak bu eksiklik beynin kırmızı formu bir daireye tamamlamasını engelleyecek düzeyde değildir. İkinci ve üçüncü formlar ise daire içerisinde yer alan "S" ve "O" harfleridir. Burada tamamlama ilkesi harflerin beyaz zeminde kaybolan parçalarının eksik olarak algılanmaması ile belirginleşmektedir (Görüntü 7). Kuşkusuz bu noktada, eksikliğin boyutları devreye girmektedir. Eğer logotypeda harfler genel karakterlerini, özlerini kaybedecek kadar eksik bırakılmış olsalardı bu durumda, beynin bu harfleri tamamlaması mümkün olmayabilir, böylece harfler algılanırlıklarını kaybederek belirsiz ya da farklı formlar şeklinde algılanabilirlerdi. Burada harfler karakter özelliklerini kaybetmeyecek ve daire formunu oluşturacak şekilde eksiltilmiştir. Böylece hem harfler hem de daire formu tamamlanarak doğru ve istenilen şekilde algılanmaları sağlanabilmiştir.

Görüntü 7: *Showtime* Logotype'ının, Tamamlama İlkesi açısından değerlendirilmesi

Logotype tasarımında yakınlık ilkesi ile paralellikler de gözlenmektedir. Showtime kelimesinde yer alan bütün harflerin birbirlerine belli bir yakınlıkta yazılabilmesi, özel bir tasarımla gerçekleştirilmiştir. Harfler arasındaki boşluğun en az düzeyde tutulabilmesi için"W", "T" ve "I" harfleri birbirilerine birleştirilerek tasarlanmıştır. Bu harfler ayrı ayrı yazıldıklarında, yapıları gereği birbirlerinden fazla uzaklaşacaklarından aralarındaki mesafe artabilir ve kelimenin bütün olarak algılanmasını zorlaştıracak boşluklar ortaya çıkabilirdi (Görüntü 8). Ancak burada harfler karakter özelliklerini kaybetmeyecek şekilde birleştirilmişlerdir. Böylece okunurluk açısından ortaya

çıkabilecek sorunlar da giderilmiştir. Bu uygulamayla bütün harfler birbirlerine olabilecek en uygun yakınlık düzeyinde tutulmuş, böylece amblemin yatayda mümkün olan en kısa boyutta gerçekleştirilebilmesi ve bir bütün olarak algılanması sağlanmıştır.

Görüntü 8: *Showtime* Logotype'ının Yakınlık İlkesi açısından değerlendirilmesi.

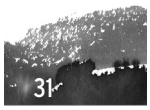
NBC Amblemi

Chermayeff ve Geismar Firması tarafından 1985 yılında gerçekleştirilen NBC amblemi (Görüntü 9), bir tavus kuşunun gövdesi ve kuyruğunu temsil eden oldukça ekonomik bir formdan oluşmaktadır. Bu formun oluşumu incelendiğinde amblem tasarımının, şekil-zemin ilişkisi, tamamlama ve yakınlık ilkeleri ile belirgin bir şekilde paralellik taşığıdı gözlenmektedir.

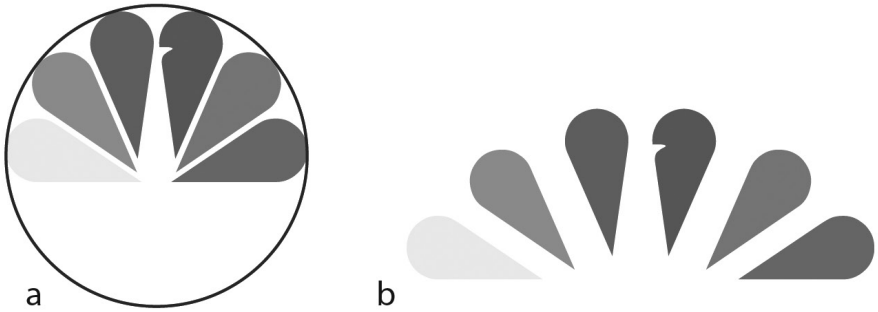
Görüntü 9: *NBC* Amblemi, 1985 ("ChermayeffveGeismar").

Amblemde, tavus kuşunun beyaz gövdesi, gerçekte amblem dışındaki zeminle aynı renkte olmakla birlikte, 6 farklı renkten oluşan kuyruk kısmı bu beyaz ve boş yüzeyin zemini haline gelmekte ve tavus kuşunun gövdesini ortaya çıkartmaktadır. Amblemi ikinci bir bakışla tavus kuşunun gövdesini hiç farketmeden beyaz zemin üzerinde yarım daireye benzer bir form oluşturmuş 6 renkli parça olarak okumak da mümkündür.

Tavus kuşunun kuyruğunu oluşturan aynı ya da benzer forma sahip altı adet parça bu benzerlik özellikleri nedeni ile bir bütün olarak algılanmaktadır. Formların bir bütün olarak algılanmasında gerçekte renk benzerliğinin biçim benzerliğinden daha etkili olduğu bilinmektedir (Bang 2000). Ancak bu çalışmada, tamamlama ilkesi ile kurulan paralelliğin de desteklediği bir bütünlüğün sağlandığı söylenebilir. Tavus kuşunun



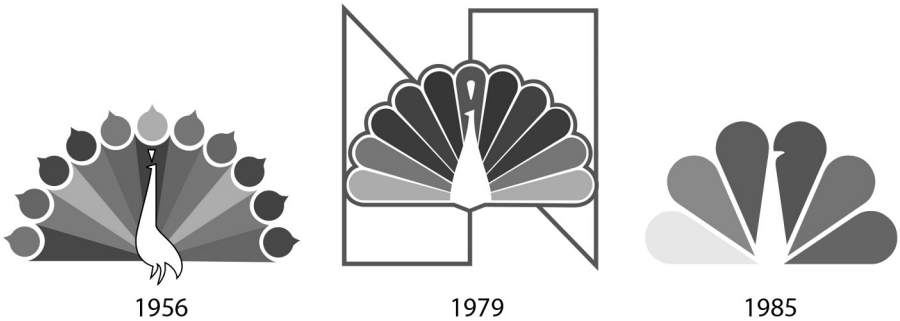
kuyruğunu oluşturan 6 adet benzer parça, aynı zamanda bir araya gelerek bir yarım daire formuna tamamlanmaktadır. Bu parçaların birbirine yakın ve yarım dairesel bir formu oluşturacak şekilde yerleştirilmiş olmaları, farklı renkteki parçaların bir bütün olarak algılanmasını kolaylaştırmaktadır (Görüntü 10a ve 10b).



Görüntü 10: *NBC* Amblemi'nin Benzerlik ve Tamamlama İlkeleri açısından değerlendirilmesi.

Tamamlama ilkesinin gerçekleştirildiği bir diğer bölüm ise tavus kuşunun gövdesidir. Burada sınırları belirgin bir şekilde çizilmiş bir figür bulunmamaktadır. Tavus kuşunun gövdesinin belli bölümlerini, kuyruk parçalarının kenarları oluştururken, bazı bölümleri ise boşluk olarak bırakılmıştır. Ancak parçaların yerleştirimi ortada kalan boşluğun başka herhangi bir şekilde algılanmasını olanaksız kılmakta ve boşluğun istenildiği gibi bir tavus kuşu gövdesi şeklinde algılanmasına yönlendirme yapmaktadır. Bunun yanı sıra, boşluğun kuş gövdesi olarak algılanmasını sağlamakta çok önemli bir rolü olan bir diğer uygulama ise, gaga kısmının sınırlarının bütünüyle verilmiş olmasıdır. Bu sınırlar, yani tavus kuşunun karakterine ilişkin çok önemli bir ayrıntıya ait sınırlar net bir şekilde verilmemiş olsaydı, eksik kalan bölümlerin beyin tarafından tavus kuşuna tamamlanmasından söz etmek mümkün olmayabilirdi.

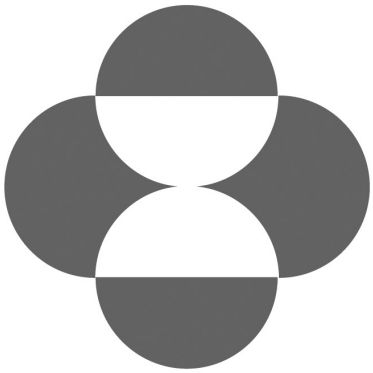
Amblemin önceki iki uyarlaması ve son uyarlaması karşılaştırıldığında son uyarlamanın öncekilere oranla çok büyük ölçüde sadeleştirildiği ve şu anki şeklinin artık olabilecek en sade ve en kusursuz haline ulaştığı söylenebilir (Görüntü 11). Bu üç uyarlama karşılaştırıldığında, yeni uyarlamanın sadelik, basitlik ve algılanırlık açısından diğerlerine oranla daha başarılı olmasının şekil-zemin, tamamlama ve benzerlik ilkeleri ile diğerlerine oranla çok daha fazla parallellik taşımasının (belki de bütünüyle bu ilkeler doğrultusunda temellenmiş olmasının) oldukça önemli bir katkısının olduğu gözlenmektedir.



Görüntü 11: *NBC* Amblemi'nin uyarlamaları.

Merck Amblemi

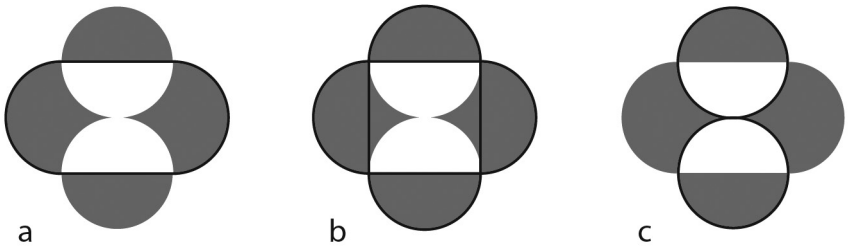
Chermayeff ve Geismar Firması tarafından 1992 yılında gerçekleştirilen "Merck Pharmaceuticals" amblemi, az şekille çok şey söylemenin önemli örneklerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Şekil-zemin ilişkisi, tamamlama, benzerlik, basitlik, devamlılık ilkeleri amblemde açıkça gözlenebilmektedir (Görüntü 12).



Görüntü 12: *Merck Pharmaceuticals* Amblemi, 1992 ("ChermayeffveGeismar").

Amblem, üç farklı görmede (bakmada), üç farklı şekil olarak algılanmaktadır. Sağ ve sol kenarlardaki yeşil alanlar zemin olarak düşünüldüğünde iki ilaç tableti şekil olarak algılanmaktadır. Yukarı ve aşağıdaki yeşil alanlar zemin olarak düşünüldüğünde ise yatay bir ilaç kapsülü şekil olarak algılanmaktadır. Aynı zamanda, sağ, sol, üst ve alt kısımdaki yeşil alanların tamamı zemin olarak düşünüldüğünde, ortada kalan beyaz kısım ise bir kum saati figürü olarak algılanmaktadır. Bu yönüyle amblem, beynin şekilleri organize ederken şekil-zemin ilişkisi kurma eğiliminden çokça yararlanan bir görsel olarak ortaya çıkmaktadır.

Amblemde, ilaç kapsülünün eksik olan kısımları (tabletlerin bir kısmını oluşturan beyaz alanlar) beyin tarafından tamamlanmaktadır. Tamamlama ilkesinin gerçekleşebilmesi için gereken temel özellik, yani eksik şeklin yansıtması beklenen ana şeklin karakter özelliklerini taşıması gerekliliği burada korunmuştur. Kapsülün en belirgin özellikleri olan kenar ovalliği ve yaklaşık olarak gerçek bir kapsül boyutuna uygunluğu varolan eksik formda yer almaktadır (Görüntü 13a). Böylece, beyin bu formu eksik de olsa kapsül olarak organize edebilmektedir.

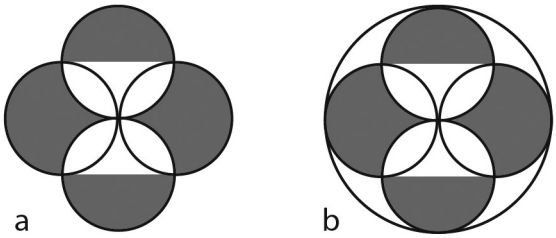


Görüntü 13: *Merck Pharmaceuticals* Amblemi'nin Tamamlama İlkesi açısından değerlendirilmesi.

Benzer bir durum ilaç tabletleri için de geçerlidir. İlaç tabletlerinin eksik olan kısımları (beyaz alanlar) beyin tarafından daire formuna tamamlanmaktadır. Burada önemli bir nokta aslında dikey yerleştirilmiş olan iki dairenin, yatay yerleştirilmiş kapsül formuyla dış çizgileri ve boyutu açısından bire bir aynı olmasıdır (Görüntü 13b). Ancak burada beyaz eksiltili alanların kurgusu, bu formu tek başına bir kapsül olarak değil iki daire formunda tablet olarak algılatmaktadır. Bu noktada, en basit ve en kolay algılanır form olarak tanımlanan daire formunun (Arnheim 2004: 63; Arnheim 2007: 308) karakter özellikleri baskın çıkmakta ve beyni, eksiltili alanları dikey duran bir ilaç kapsülü değil dairesel iki form (ilaç tableti) olarak organize etmesi için yönlendirmektedir (Görüntü 13c).

Amblem kendi içerisinde çokça bölümlenmesine karşın bütünlüğünü korumaktadır. Amblemin temelde eş boyutlu dört adet dairenin birleştirilmesiyle oluştuğu görülmektedir. Amblemin bütün olarak algılanmasında, temel yapısının benzer formların bir arada kullanılarak kurgulanmış olmasının önemli bir etken olduğu söylenebilir (Görüntü 14a).

İlk bakışta kolayca gözlenemeyen ancak amblemin temel yapısına inildiğinde görülen bir diğer özellikse, temeli oluşturan dört adet dairenin yine daha büyük bir daire içerisinde yer almasıdır. Temel yapıda 4 adet dairenin birbirini devam ettirecek dairesel çizgisel bir formda dizildiği gözlenmektedir (Görüntü 14b).



Görüntü 14: *Merck Pharmaceuticals* Amblemi'nin yapısal özellikleri.

Amblemlerin Gestalt'ın Özlülük Yasası Açısından Değerlendirilmesi

Beynin, algısal yapıları olabildiğince kurallı, simetrik ve sade bir şekilde düzenleme eğilimi bulunmaktadır. Gestalt Psikologları bu eğilimi özlülük (prägnanz, alm.) olarak tanımlamışlardır (Arnheim, 2004: 67).

Gestalt'ın temel yasası olan Özlülük (prägnanz, alm.) yasası, bir formun "iyi form" olarak (good gestalt) nitelenebilmesi için bazı özelliklere sahip olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. "Her uyarıcı örüntü, sonuçta verili koşulların izin verdiği en basit yapıya indirgenerek görünme eğilimindedir." (Arnheim 2004: 53). Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri, bir formun beyin tarafından bu basit yapıya nasıl indirgendiğini, organize edildiğini açıklayan ilkelerdir.

Bu çalışmada incelenen üç amblemin Gestalt'ın özlülük (prägnanz) yasası açısından değerlendirilmesi söz konusu olduğunda her üç amblemin de bu genel yasaya uygun oldukları söylenebilir. Bu çalışmada yer alan ve Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri ile paralellikler taşıyan amblem tasarımlarının, mesajlarını az elemanla özlü bir şekilde verebilme konusunda başarılı olduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Showtime, NBC ve Merck amblemleri, az elemanla çok şey anlatmayı başaran bunun yanı sıra daha az elemana indirgenmesi mümkün olmayan ya da böyle bir ihtiyaç hissettirmeyen, tamamlanmış tasarımlar yani "iyi form" olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Bir kişiyi, grubu, kuruluşu ya da bir etkinliği belirleyici kılmak için, benzerleri arasında ayırt edilebilmesini ve çok çeşitli alanlarda ait olduğu kişi ya da kurumları temsil edebilmesini sağlamak amacıyla gerçekleştirilen amblem tasarımları, söz konusu özelliklere sahip olabilmek için kolay algılanır, akılda kalıcı, etkili, farklı boyutta ve farklı malzemeler üzerine kolayca uygulanabilir nitelikte tasarımlar olmak durumundadırlar. Bu nedenle başlangıçta sıradan ya da basit olarak görünebilecek olan bu tasarımlar gerçekte yoğun bir içeriği mümkün olan en az malzeme ile aktarması beklenen özlü çalışmalardır.

Bu çalışmada, bir amblemin kolay algılanır, akılda kalıcı ve etkili olabilmesi ile Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleriyle paralellik taşıması arasında bir ilişki kurulup kurulamayacağını incelemek amaçlanmıştır.

Bu amaçla, Chermayeff ve Geismar firması tarafından Yirminci yüzyılda gerçekleştirilmiş ve uluslararası tanınırlığı olan "Showtime Networks", "NBC" National Broadcasting Company ve "Merck" İlaç Firması'na ait amblem tasarımları, Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri arasında önemli bir yer tutan şekil-zemin ilişkisi, benzerlik, devamlılık, tamamlama ve yakınlık ilkeleri açısından incelenmiştir.

Söz konusu amblemlerin belirgin ve ortak özelliği, mesajlarını oldukça özlü bir şekilde ifade etmeleridir. Bu amblemlerin tasarımları incelendiğinde, bu tasarımlarda mesajın (ya da mesajların) kısıtlı bir çerçevede, mümkün olan en az malzemenin kullanılarak gerçekleştirilebilmesini sağlamak için kullanılan yöntemler ile Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri arasında önemli ölçüde paralellikler bulunmaktadır.

Bu tasarımlar, Gestalt'ın algısal organizasyon ilkeleri ile paralellik taşıdığı ölçüde, sade ve özlü çalışmalar olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece, Gestalt'ın genel yasası olan ve bir formun "iyi form" olarak adlandırılabilmesi için kendi kurgusunun izin verdiği ölçüde basit, tamamlanmış ve herhangi bir müdahale ile daha iyi hale getirilemeyecek ya da daha fazla sadeleştirilemeyecek olması gerekliliğine vurgu yapan özlülük ilkesi (prägnanz) tanımına uymaktadırlar.

Sonuç olarak, bir şekli tasarlamada kullanılan ve o şeklin sade, kolay ve doğru algılanır, dolayısıyla akılda kalıcı olmasını sağlayan yöntemler algısal organizasyon ilkeleri ile paralellikler taşımakta, bu durumda onları Gestalt'ın genel yasası olan özlülük yasasına uygun hale getirerek "iyi form" (good gestalt) olarak nitelenmelerini sağlamaktadır.

Kaynakça

Arnheim, R. (2004). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Londra : University of California Press.

Arnheim, R. (2007). Görsel Düşünme. İstanbul : Metis Yayınları.

Bang, M. (2000). Picture This, How Pictures Work. San Francisco : Chronicle Books.

Becer, E. (1997). Grafik İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara : Dost Kitabevi.

Behrens, R., R. (1998). "Art, Design and Gestalt Theory" Leonardo, 31+4: 299-303.
"Chermayeff&Geismar". 10 Eylül 2011.
http://www.cgstudionyc.com/about-us

Cüceloğlu, D. (2008). İnsan ve Davranışı, Psikolojinin Temel Kavramları. İstanbul : Remzi Kitabevi.

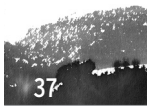
Millodot, M. (2009). Dictionary of Optometry and Visual Science, 7th edition. Londra: Butterworth Heinemann.

Moore P., ve FITZ, C. (1993). "Using Gestalt Theory to Teach Document Design and Graphics" Technical Communication Quarterly, 2+4:389-410.

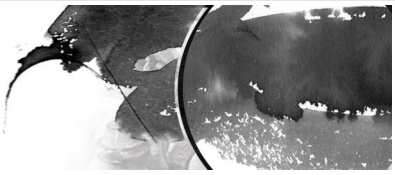
Morgan, C., T. (2006). Psikolojiye Giriş. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümü Yayınları.

"RIT Libraries" 10 Eylül 2011.
http://library.rit.edu/gda/designer/ivan-chermayeff

Rock, I. ve PALMER, S. (1990). "The Legacy of Gestalt Psychology" Scientific American, 263+6:48-61.



Sahnelenmiş Fotoğrafta "Hüzün ve Yalnızlık"



"Grief and Solitude" in Staged Photography"

Öğr.Gör. **Serdar Pehlivan**
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
pehlisus@gmail.com

Özet: Fotoğrafçılık genellikle gerçeklikle ilişkilendirilen ancak en başından beri kurguya hizmet eden bir araç olmuştur. Birçok sanatçı için fotoğraf gerçek olayların kanıtı iken, diğerleri için ise kamera kadrajı, kurgulanmış gerçeklik için bekleyen boş bir tiyatro sahnesi gibidir. Son zamanlarda sahnelenmiş fotoğraf, çağdaş sanat dünyası içerisinde önemli bir konuma sahip olmuştur. Aktörler ve modeller tarafından teatral sahnelerde çeşitli roller canlandırılmıştır.

Diğer yandan çağdaş sanat fotoğrafını besleyen konuları takip etmek imkansız gibi görünür. Resim, sinema, tiyatro, edebiyat gibi birçok sanatsal kaynaktan referans alabilir. Sanat kuramlarından aldığı teorileri dönüştürüp kendisine mal edebilir. Bu esin kaynağı "sahnelenmiş fotoğrafta" görülebilir. "Sahnelenmiş fotoğraf" bir anlatımı okumak için en çok kullanılan terimdir ve çağdaş sanat fotoğrafında en çok karşılaştığımız yöntemdir.

Anahtar sözcükler: Sahne fotoğrafçılığı, Canlı Tablo, Erwin Olaf, Durağan Film, Anlatım.

Abstract: *Photography has been a medium that is often associated with reality but which has been serving fiction since the beginning. For many artists a photograph is the evidence of the real actions while it's a camera frame, like an empty theatre stage awaiting the fictionalized reality for the others. Staged photography has recently held a significant position in the modern world of art. Various roles have been enacted by actors and models on theatrical stages.*

On the other hand, it seems impossible to track the subject matters that foster the modern art photography. It may have references in several art branches like painting, cinema, theatre, and literature. Or it may arrogate the models it borrowed from the art theories to itself. This source of inspiration can be observed on staged photography. "Staged photography" is the most frequently

referred term to read a narrative and the most frequently coincided medium in modern art photography.

Key words: *Staged Photography, Tableaux vivants, Erwin Olaf, Film Still, Narrative.*

Giriş

1970'ler Amerikan sanatındaki çoğulculuğu tartışırken; eleştirmen Corinne Robins fotoğrafta artan eklektizm ile ilgili şunları söyler: "Fotoğrafçılar kendi iç dünyalarını yansıtabilmek üzere kendi sahnelerini yaratmaya konsantre oldular. Onlar için röportaj, sinema gerçekliği (verite) geçmişi olan video sanatçısının işi olmuştu. 1970'lerin fotoğrafçıları için realizm, fotoğraftan önceki dönemlere aitti ve kendilerine daha farklı bir estetik görevin bahşedildiğini düşünmekteydiler." (Wells, 2004).

Bu sebeplerden ötürü sahnelenmiş fotoğraf, sinemada fotoğrafçılar için hem teknik olarak, hem de yeni bir anlatı aracı olarak yeniden keşfedilmiştir. Ancak 1920'lerin ve 1930'ların "romantik sembolik fotoğrafçılığı" gibi, nesnenin soyut güzelliğine değil onun yerine yeni bir tür olan, kameranın kurgusal (fictional) anı betimleyen, anlatıcı drama (narrative drama) özelliğine odaklanmışlardır. Fotoğraf gerçekliğin gözle görünen bir betimlemesi olmasından ziyade, izleyiciye hissettirerek bir şeyler sunan bir araç olmuştur.

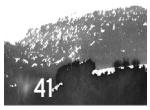
Postmodernizmin merkezinde kurguya - imajların manipülasyonuna, sahnelenmesine veya üretilmesine- verilen önem vardır. Fotoğraflar, sanatçının zihninde önceden tasarlanmıştır. Kurgulanmış fotoğraf; fotomontaj, sahnelenmiş tasvir, imaj-yazı düzenlemeleri, dia-projeksiyon enstalasyonları, LandArt'tan alınmış fotoğraflar, sanatçının kavramsal tekniğinin açık bir kanıtı olarak görülebilecek fotoğrafik betimlemeleri içerir (Wells, 2004).

Teatral Tablo ve Durağan Film (Film Still)

Teatral tablonun ortaya çıkışı, fotoğraf teknolojisinin bugüne göre daha az gelişmiş olması nedeniyle uzun pozlama süreleri ve yetersiz ışık kaynaklarıyla sanatçılar kompozisyonlarını oluştururken, diğer yandan etkili anlatım yolları arayışından kaynaklanmıştır.

> Teknolojik kısıtlamalar fotoğrafçıların anlık görüntüler almasına engeldi. Kısıtlı teknik koşullar yüzünden, insanların resimleri, hep sınırlı şekilde sahneleniyordu. Portre stüdyoları, ışıklandırma koşullarını maksimuma çıkarmak ve poz verenleri kusursuz şekilde sabit tutmak için dikkatle donatılmıştı. Yapmacık pozlara ve şahsi olmayan dekorlara karşı çıkmak adına insanların kişiliklerine ya da mesleklerine dair malzemeler ile poz vermeleri yaygındı. Kimi durumlarda kişiler itinalı bir şekilde sahnelenmiş dekorlarda çalışıyormuş gibi, günlük ev işleri yaparken veya kitap okuyor gibi yaparak kameraya küçük çaplı performanslar sunuyorlardı (Garcia, 2010).

Viktorya dönemi canlı resimlerinde ***(tableau vivant)*** oluşturulmuş sahneler ve kostümlü figüranlar, meşhur sanat yapıtlarına benzemek veya edebi sahneleri canlandırmak amacıyla poz vermişlerdir. Aslında kamera, tiyatronun karanlık odasının



temsilcisi gibidir. Canlı tablolardaki donuk duruşlar bir taraftan da yaşam dolu bir dinamizm içerir. Görsel detaylardaki zenginlik ve doluluk, bu hareketsiz duruşlarla adeta bir denge içindedir. Tablolardaki kurgu düzeni görsel monotonluğu kıracak şekilde ayarlanmıştır. Dinamizm ile durağanlık arasındaki bu gerilim aslında yeni bir tür olan canlı tabloların ortaya çıkışını sağlamıştır. Bu türden yaratıcı gerilim edinimleri, başka sanat formları içinde de kendini gösterir. Jacobs'a göre bu duruma hem ihtiyaç, hem de gerilim ortaya çıkardığı tiyatro ve fotoğraf arasındaki melez diyebiliriz (Jacobs, 2010).

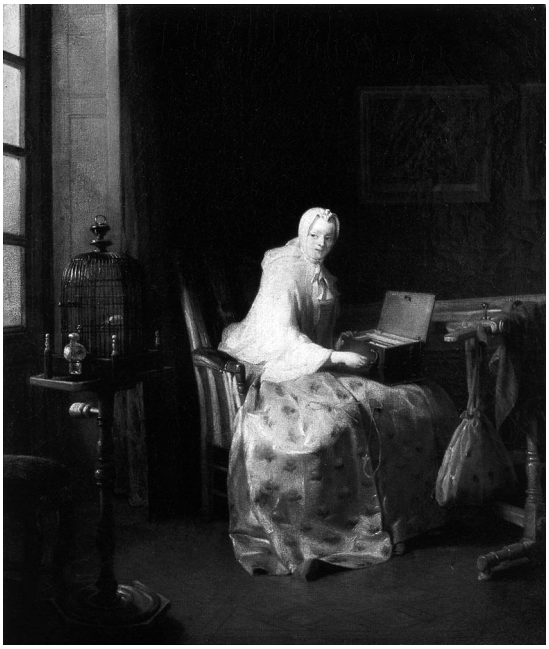
Sahnelenmiş fotoğrafların bir anın dondurulması şekliyle (stil frame) resim sanatına olan etkisi daha önce monoton olan figür hareketlerine canlılık getirmesidir. Fotografik düzenlenmiş sahneler ressamın üslupsal yaklaşımına göre planlanmıştır. 'Tableau' kavramı her tür sembolik resme uyarlanabilse de, daha ziyade Rokoko resmin süsleyici ve mekânsal ikircikliliğine tepki gösteren XVIII. yüzyıl sonlarının anlatımlı resmine ithafen kullanılmaktadır. Kahramanlık sahneleri gibi dramatik anların anlatılmasında teatral sahneler kurgulanarak David ve Theodore Gericault gibi sanatçıların gösterişli tabloları yapılmıştır.

Görüntü 1: "*The raft of the medusa*" Theodore Gericault, 1819 (http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/1-the-raft-of-the-medusa-theodore-gericault.jpg).

Resim ve fotoğraf sanatının bu şekilde yakınlaşması, içerik benzeşmelerin de anlatımcı resimlerin yapılmasına, büyük ölçüde 19. yy sonuna doğru son verilmiştir. Bu dönem aynı zamanda izlenimciliğin de başlangıcıdır (Jacobs, 2010).

Söz konusu figürler belirli jestleri yansıtmaktan ziyade sadece hareketsiz duruşlarda poz verir gibidirler. Bu durağan pozlar, uzun süreli duruşlardan sağlanmış gibidirler. Haliyle sınırlı vücut hareketleri vardır ve bedenin anlık kinetik enerjisi çoğu resimde

görülmez. Bazı hareketsiz duruşlar ise bir melankoli ve içe dönüklük ifadesi de verebilirler. Böylesi bir perspektifteki kareler, 18. yüzyılda gelişmiştir. Michael Fried *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* adlı kitabında (Kendini Kaptırış ve Teatrallık: Diderot Döneminde Resim ve Seyirci – 1980) bu durumu resimsel gelenekle ilişkilendirmektedir. Figürlerin belli bir eylemi yaparcasına dalıp gitmeleri resmin izleyiciye yönelik iletişimsel enerjisini de açığa çıkartır. İnsanlar bir eylemi yaparlarken resmin diğer alanlarından sosyal olarak kopmuşçasına görülürler. Örneğin Jean Baptiste Simon Chardin'in resimlerinde kahramanlar ve izleyen arasındaki bağ yok gibidir.



Görüntü 2: "*The Canary*" Jean Baptiste Simeon Chardin (http://www.canvasreplicas.com/images/The%20Canary%20Jean%20Baptiste%20Simeon%20Chardin.jpg).

Fried'ın, resimdeki içe dönük ve teatral efektler arasında yaptığı ayrım, film karelerinin analizi için yararlıdır. Fried analizini, sinemayla ve film karesinin gelenekleriyle ilgilenen Cindy Sherman ve Jeff Wall gibi çağdaş sanat fotoğrafçılarına uygulamıştır. Fried'e göre Sherman ve Wall'un eserleri Diderot tableau'sunun temel ilkesiyle yani seyircinin var olmadığı ontolojik yanılsamasını oluşturmak için içe dönük motifler ve yapılanmaların kullanımı ile örtüşmektedir.

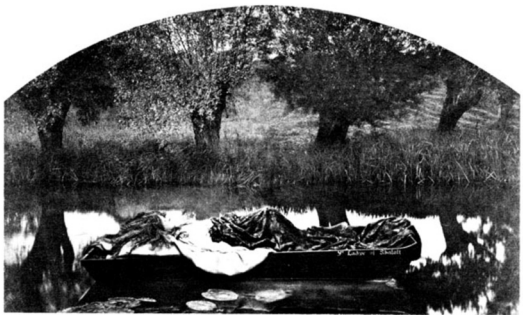
Filmdeki diyalogdan fotoğraftaki sessizliğe ve hareketlilikten sabitliğe geçişi telafi etmek için karelerde karakterleri çoğu zaman "içe dönük" bir durumda gösterir. İnsan figürleri sergileseler de bunlar kesinlikle portre değiller. Karakterler seyirciye değil

çerçevenin dışındaki bir noktaya ya da birbirlerine bakarlar – dolayısıyla karakterler arasındaki göz teması sınırlıdır. Daha da ötesi çoğu karakter orta boy çekimle gösterilir. Hareketsizlikleri, kalçadan veya bacaklardan kesilmiş çekimleriyle vurgulanır. Ayrıca karelerde bekleyen, meditasyon yapan veya dalıp gitmiş karakterler gösterir. Kareler, fiziksel hareketsizliklerini belirsizleştirmek yerine onu vurgular ve pekiştirirler (Jacobs, 2010).

Sahnelenmiş Fotoğraf

Lenman'a göre Sahnelenmiş Fotoğraf **tableaux vivants**'daki (canlı tablo) ve **poses plastiques**'dekine (plastik/yapay duruş) benzer şekilde kamera önünde canlandırılan performansı içerir. Fotoğrafçı tarafından yönetilen veya manipüle edilen stüdyo tasvirlerini veya zengin, figüranlı senaryoları kapsar. Sahne fotoğrafçılığının kurgusal ve sanatsal etkileri, fotoğrafın icadından beri sürse de, iki temel sahne fotoğrafçılığı periyodundan bahsedilebilir: Orta-Viktorya dönemi anlatım fotoğrafçılığı ile Kavramsal ve Postmodern teoriye dayanan geç 20. yüzyıl eleştirisi (Lenman, 2005).

19. yüzyıl sahne fotoğrafçıları bazen çoklu pozlama ya da sandviç baskı gibi teknikleri de kullanmışlardır. Örneğin Oscar Gustave Rejlander'in 32 adet levha negatifinden oluşturulmuş "Yaşamın İki Yönü" (The Two Ways of Life -1857) adlı eseri kombinasyon baskının başarılı bir örneğidir. Bu fotoğraflarda farklı sahneler stüdyoda kurgulanmıştır ancak bütün kompozisyon karanlık odada baskı teknikleri ile oluşturulmuştur. Rejlander'in yetiştirdiği Henry Peach Robinson, 'Yitip Gitmek' (Fading Away, 1858) gibi kusursuz bir biçimde bir araya getirilmiş fotoğraflarla ün kazanmıştır.



Görüntü 3: *"The Lady Of Shalott",* Henry Peach Robinson, 1861 (http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=5453).

Robinson, 1860'ların önde gelen sanat fotoğrafçısı, ilk olarak Tennyson'ın çalışmalarını resimlemişti. Bunu yaparken de ön-rafaelist (Pre-Raphaelite) ilkeleri takip ettiğine inanıyordu. "Ben lüle lüle saçları olan bir modeli, su zambakları arasında nehirde tekneye koyarak yaptım, ve kasvetli bir hava, yağmur altında, ağlayan söğütlerin olduğu bir arka plan verdim." der (Lenman, 2005).

20. yüzyılın sonlarında sahne fotoğrafçılığı kavramsallaştı ve politikleştirildi. Kurgudaki yeti, anlatımdaki otantikliği sorgulama ve "belgesel gerçekliğini" görmezden gelme üzerinde yoğunlaşmaktaydı. Alıntı ve parodi önemli araçlar olarak uygulanıyordu. Dijital teknoloji, farklı anları birleştirmede ve kabul görmüş anlamları sorgulamada yeni yöntemler sundu. 1970'lerden itibaren **Jeff Wall**, görünürde sıradan sokak görüntülerini ve sosyal karşılaşmaları oyunlaştırırken, fotoğrafçılık belgesel ve sanat arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmıştır.

Görüntü 4: *"Picture for Women"* Jeff Wall, 1979
(http://www.voidport.com/wp-content/uploads/2010/04/Wall-Picture-for-Women.jpg).

19. Yüzyıl sahne fotoğrafçılığının çoğunda olduğu gibi, **Wall**'un kurgulanmış gerçeklikleri de resim tarihinden düzenli olarak alıntılar yapmıştır, ancak amacı farklıdır. Fotoğrafçıyı ve kamerasının geniş bir aynadaki yansımasını gösteren "Picture for Women" (Kadınlar için Resim-1979), Manet'in "A Bar at the Folies Bergeres"i (Folies Bergeres'te Bir Bar-1881-2) öncüsü olarak kabul eder (Görüntü 4).

Görüntünün Gizemi: Erwin Olaf

Kariyerine basın fotoğrafçısı olarak başlayan Erwin Olaf, 1980'lerde stüdyo fotoğrafçılığına ilgi duymaya başlamıştır. Sıradışı insanlar, şiddet, cinsellik, insan vücudu ve yaşlanma gibi temalar üzerine çalışmaktadır. Olaf "Chess Men" (1988-1989) ve "Mind of Their Own" (1995) serisi fotoğraflarında zenci, beyaz, hamile kadınlar,

şişman veya sıska vücutlar, sakatlar ve cücelerin yanı sıra aşırı ve cinsel pozlardaki çeşitli insan tiplerini model olarak kullanmıştır.

1950'lerin sonu ve 60'ların başı Amerikasının konu edildiği üçlemesi olan Yağmur (Rain), Umut (Hope) ve Keder (Grief) serisinde sükunet ve kırılganlık acı ve hüzünle harmanlanmıştır.

Görüntü 5: *"Dans Okulu"* Yağmur Serisi (Rain), Erwin Olaf, 2004 (http://www.erwinolaf.com/#/portfolio/rain,_2004/gallery/rain,_the_dancing_school591/).

Üçlemesinde Olaf, durağan film karesinde (film still) olduğu gibi, çoğu fotoğraf bir durma anında ya da Fried'in terminolojisindeki şekliyle "içe dönük" bir anda, minimum yüz ifadeli figürleri gösterir. Figür ister mektup okusun, pencereden dışarı baksın, otobüs beklesin, alışveriş yapsın ya da evden çıksın, imgeler bir hikâye akışını gösterir: bir şeyler oldu veya her an olacak gibi. Olaf'ın birçok karesinde, sessizlik veya melankoliyle sonuçlanan bir psikolojik şüphe anı akla gelir.

Susan Bright "*Şimdi Sanat Fotoğrafı*" (Art Photography Now) adlı kitabında bu anı şöyle tanımlar;

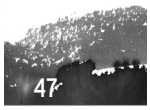
> İzleyici, gerçeklik ve fantezi arasındaki dikkatli, dengeleyici bir eylemle huzursuz olur ve fotoğrafı ne koşulda algılayacağını gerçekten bilmez. Bu gibi yarı belgesel, yarı fantazi imgeleri, figürlerinin ve kompozisyonlarının sıklıkla yansıttığı bir gerilim meydana getirir. Tam da bu gibi şablonlarda görünen "durgunluk", yavaş perde hızıyla Viktorya fotoğrafçılığını andıran, klostrofobik ve esrarengiz bir etki yaratır. Durgunluk beklendiği atmosferi oluşturur. Beklenmeyen bir an, ya da pek çok durumda olduğu gibi fırtına öncesi **sessizlik** olarak görülebilir. Figürler en az portreler kadar zorlayıcı olurlar ve izleyici film izlerken yaptığı gibi ilgili karakterlerle aralarında bağ kurarlar (Bright, 2011).

Üçlemenin ilk serisi olan "Yağmur" (Rain) altı adet gizemli ve dokunaklı fotoğraftan oluşmaktadır. Yağmur'daki çalışmaların arasında, sanatçının tarzında bir dönüm noktası olduğunu kanıtlayan Dans Okulu'dur (Görüntü 5). Olaf bu seriyle ilgili şunları söyler; Bu seriye ön ayak olan dürtü, 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan terörist saldırısıydı; ve bilhassa Hollanda'da, en azından gizliden gizliye, ortaya atılan bu saldırının bir şekilde hak edildiği fikriydi. "Bu beni kızdırdı," diye belirtmiştir. "Çünkü bana göre, Amerika'nın siyasetinde pek çok yanlış olsa da ülke, konuşma ve ifade özgürlüğünün esaslı bir savunucusu ki bu benim için çok önemli." (Foster, 2008).

"Dans Okulu"na Amerika'nın liberal demokrasisini öven iyimser bir imge yaratma niyetiyle başladı. Olaf, ticari bir müşterisi için, stilini Norman Rockwell'in Cumartesi Akşam Postası için yarattığı illüstrasyonlardan alan bir imgeyi henüz tamamlamıştı. "Mutlu" (happy) başlığı altındaki bir seri için pozitif, neşeli bir atmosfer uyandırmak adına Rockwell'in stilini kullanmayı planlıyordu.

Olaf bu fotoğraf için dört kişiye rol vermiştir: yaşlı bir ressam, iri bir kız çocuğu, iri bir erkek çocuğu ile çok zayıf bir erkek çocuğunun model olduğu dört kişiyle fotoğrafları çekmeyi planlamıştır. Fakat mutlu sahne canlandırmak üzere çekime başladığında vizörden baktığında kendisini son derece üzgün hissettiğini ifade eder; "Birçok denemeden sonra ümitsizliğe kapıldım ve oyunculara ben ışığı ayarlarken donup kalmalarını ve hareket etmemelerini söyledim. Bir deneme çekimi yaptım. O imge Yağmur'un başlangıcı oldu çıktı – sadece bekleyen, boşluğa dalıp giden, hiçbir şey düşünmeyen, hiç için bekleyen insanlar."

Rockwell'in idealize edilmiş dünyası artık inandırıcı gelmediğini farketmiştir. Rockwell'in pek çok illüstrasyonunun cazip niteliklerinden birisi figürlerin birbirleriyle olan dinamik ilişkileridir. Bu, topluluk ruhunun özüdür. Mesela "Konuşma Özgürlüğü"nde neredeyse tüm gözler konuşmacının üzerindedir ve başka yöne bakanlar da konsantre olmuş görünürler. Bariz bir zıtlıkta "Yağmur"un (Rain) figürleri birbirinden soyutlanmıştır. Birbirlerinden yüz çevirirler, ne aynı bakış açısını paylaşırlar ne de birbirleriyle ilişki kurarlar. Sonsuzmuş gibi görünen bir iç gözlem anında yakalanmış her bir karakter, Olaf'ın tarifiyle "etki ve tepki, mutluluktan melankoliye dönüş arasında sıkışıp kalmıştır. Sadece boşluk vardır."



Olaf "Yağmur" serisinden çok memnun kalmamıştır ve ona göre detayın yarattığı ilgi, ışıklandırmanın kalitesi ve "Umut"taki performanslar daha üstün niteliktedir. Olaf; "Koridorda ayakkabısı ayağından sarkan kız , boş mutfakta oturan kızın eteğinde kavuşturduğu elleri, sınıftaki öğretmenin bakışı, beni Yağmur'daki resimlerin çoğundan daha derinden etkiliyor" (Görüntü 6). Daha da ötesi her karakter bireysel olmuştur ve bunu vurgulamak amacıyla esas tableau'lara ilaveten bir dizi portre yaratmıştır.

Görüntü 6: "The Hallway" Umut Serisi (Hope), Erwin Olaf, 2005 (http://www.erwinolaf.com/#/portfolio/hope,_2005/gallery/hope,_the_hallway573/).

"Yağmur" gibi "Umut" da Olaf etki-tepki arasındaki "an"ı keşfini devam ettirir ama daha kişisel bir boyuta taşır. "Yağmur" sahne yaratmada (mise-én-scéne) boşluk fikrini sunmaktadır. Ancak "Umut" bireyin içindeki düşünceyi canlandırıyor gibi görünen karakterler sunmaktadır. Dahası "Yağmur" başlığı melankoliyle ilgili bir mecazken, "Umut" gidişatı ilginç, yüzeysel bir ışık tutar. Bu insanların umut ettiği şey nedir? Boksör sadece kazanmayı mı ummaktadır, ya da şartlara sıkışıp kalmıştır da ödül olan parayı bir nevi kaçış olarak mı görmektedir? Öğretmen öğrencilerinin akademik başarısını mı ummaktadır veya arzusu bundan daha habis bir şey midir? Koridorda, erkek arkadaşından yeni ayrılmış gibi görünen genç kadın onun gitmesini mi ummaktadır yoksa daha nazik bir tavırla geri dönmesini mi? (Resim:6). Erkek terkedilmenin utancını savuşturmayı mı istemektedir yoksa yüz çevirip sinirinin onu alt etmesine izin mi verecektir? Burada etki-tepki arasındaki nokta çok daha kritiktir ama her karakter içe dönüklüğünü sürdürmektedir. Kesin olan şey ise çok az karşılıklı anlaşılma olsa da baskın güç ilişkilerine şahit oluruz. Foster'a göre "baskınlık ve itaat" başlangıçtan beri Olaf'ın çalışmalarında tema olarak yer almıştır, ancak dışavurumları yıllar içerisinde oldukça farklılık göstermiştir (Foster, 2008).

Görüntü 7: "Irene'nin Portresi" Keder (Grief), 2007
(http://www.erwinolaf.com/#/portfolio/grief,_2007/gallery/grief,_irene_portrait558/).

Olaf'ın üçlemedeki son serisi Keder (Grief-2007), Yağmur (Rain) ve Umut'ta (Hope) keşfedilen fikirleri bir adım öteye, tepkinin henüz başladığı noktaya götürür. Figürler, beden dilinin ele verici yalanları hariç soyut ve ihtiyatlı tutumlarını sürdürmektedir (Foster, 2008).

"Keder" (Grief) serisinde etki-tepki arasındaki an fotoğraflanmıştır. Yakalamak istediği duyguyu şöyle ifade ediyor: "sevgilisi tarafından terk edilen kişinin, bunu duyduğunda anlık olarak verdiği ilk tepkidir." Bu bir tepkinin başladığı andır. Bu seride orta sınıf üstü, güzel kadınları lüks evlerinde mutsuz halde görürüz. Dışarıdan bakıldığında herşeye sahip gibi görünen bu kadınlar, aslında içlerinde derin bir ızdırap yaşamaktadır. Yalnız ve gizlenmiş oldukları görülmektedir. Tül çekilmiş pencereler adeta hapishane parmaklıklarını andırmaktadır. Dış dünyadan izole bir hayat sürmektedirler. 1960'larda, erkeğin kadın üzerindeki baskın rolü sonucunda, kaçışın eşiğinde olan kadın için ev, adeta bir hapishane hücresine dönüşmüştür. Kadının bu denli güzel ve gösterişli bir evi hatta bahçesi olmasına rağmen, acısını dışa vuracağı bir yeri yoktur. Adeta evinde kapana kısılmıştır ve çok yalnızdır.

Bu yoğun ama zoraki ruh hali, yaratma sürecinin neticesi olan çalışmanın bilinçli dürtüsü değildir. Olaf "ne zaman bir fotoğraf serisi ortaya çıkarsam iki şey yapmak istiyorum," der. "Fotoğrafçılığın yöntemini keşfetmek (ışık, renk paleti, sahne yaratma

ve diğerleri) ve o sırada hayalimde canlandırdığım şeyi meydana çıkarmak. Bu sayede kim olduğumu ve nasıl hissettiğimi keşfetmek." Bu, her oyuncunun çalışmasına kendi kişisel yorumunu kattığı çözümleyici bir keşfetme sürecidir. Keder (Grief) serisinin ilk çalışması Irene'in portresidir (Görüntü 7). Olaf için bu portre çok önemlidir. Model gözyaşlarını tutarken aynı zamanda mağrurdur. Yoğun duygular ve onu gizleme çabası arasında bir yerlerde, başkasının iç dünyasından görüntüler çalabildiğimiz bir aralık vardır.

> Avustralya Fotoğraf Merkezi yöneticisi Alasdair Foster, Olaf hakkında yazdığı makalesinde, Keder (Grief) serisi için şunları söyler; "yürek burkan kederleri ile toplum tarafından oluşturulmuş asalet ve itidal arasındaki sessiz savaşları görülebilir. Hıçkırıklarla ağlarken burunlarından akan salya-sümük ve buruşuk yüz ifadelerinde, bu kadınların kırılgan güzellikleri kaybolurdu. Etki-tepki arasındaki an, en derin beşeri hislerimizin, toplumsal geleneğin yarattığı kabuk altında çırpındığı ana dönüşmektedir. Bu neredeyse gözle görülemeyen bir içsel çatışmadır. Hissiz dış görünüş altında çalkalanan güçlü duygu belirtilerine inceden inceye alışkınızdır, çünkü bunlar, bizim gibi acı çeken adam ve kadınlarla paylaştığımız bağlanmışlığı ortaya çıkarabilirler". (Foster, 2008).

Sonuç

Fotoğrafçılığın resim ile olan yakın ilişkisi en son 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başlarında piktoriyalizm akımı kapsamında gerçekleşmiştir. Bu dönem, Sovyet Rusya'daki konstrüktivizm ve Bauhaus akımı tarafından geliştirilen tartışmalar sonucunda sona ermiştir.

Son dönemin fotoğrafçılık uygulamalarında en heyecan verici anlardan biri 1990'lardaki bir sanatçı jenerasyonu ile kendini göstermiştir. Bu sanatçılar, bir önceki fotoğrafçılığın teori ve pratik yaklaşımlarının üzerine fantezi, ustalık ve inandırıcılık unsurlarını dahil etmişlerdir. Olayları titizlikle sahneleyerek ve figürleriyle bir film yönetmeni gibi çalışarak anlatım unsurlarının ön planda olduğu çoğu zaman ihtişamlı ve baştan çıkaran kurgusal 'tableau'lar yaratmışlardır.

"Anlatım" terimi hikayeyi, dolayısıyla hareketi çağrıştırır. Öykü, anlatılabilmesi için akmak durumundadır. İlk bakışta bu durum fotoğrafçılığın durağanlığıyla çelişkili gibi görünür ama "sahne" fotoğrafçılığı hikayeleri çok katmanlı bilgiyle örülü, bir anlık durağan imgelere dönüştürür. Jeff Wall, Gregory Crewdson ve Erwin Olaf gibi sahnelenmiş fotoğraf yapan sanatçıların bir çoğu seri çalışmalarda bulunmuş olsa da imgelerinin her biri, bir resmin ya da film karesi gibi tek başına bir anlam ifade etmektedir (Maartje van den Heuvel).

Hatta sahne fotoğrafçılarının çalışmalarında, sokak fotoğrafçılığının önemli bir ögesi olan enstantane, kurgulanmış bir ana dönüşür. Bu açıdan sahne fotoğrafçıları sadece

film karelerine değil ayrıca tableau ve onun anlatımda önemli bir an'ı transfer etmek üzere en ikna edici pozu, jestleri ve yüz ifadelerini bulma çabalarına da girerler. Böylelikle Sherman, Wall ve Crewdson ve birçok takipçileri hem sinema ve fotoğrafçılığı birleştirip hem de tiyatral sahnelerin drama yüklü anlarını yansıtan 18 ve 19. yüzyıl tableau'larını yeniden diriltir (Jacobs, 2010).

Kaynakça

Armstrong, N. (2002). Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism. Harward University Press.

Bate, D. (2009). The Key Concept: Photography. UK: Berg Publishers.

Costello, D. (2010). Photography After Conceptual Art.

Cotton, C. (2004). The photography as Contemporary Art. London: Thames &Hudson.

Garcia, E.C. (2010). Photography as Fiction. Hong Kong: Getty Publication.

Jacobs, S. (2010). "The History and Aesthetics of the Classical Film Still", History of Photography, 34:4, 373-386.

Kooijman, J. (2008). Fabricating the Absolute Fake, America in Contemporary Pop Culture. Amsterdam University Press.

Lenman, R. (2005). The Oxford Companion the Photograph. London: Oxford University Press.

Lynes, B. (2011). Shared intelligence: American painting and the photograph. University of California Press.

Novak, Daniel Akiva (2008). Realism, photography, and nineteenth-century fiction. Cambridge University Press.

Olaf, E. (2008) "The Mystery of the visible" Alasdair Foster. Aperture.

Wells, L. Photography: A Critical Introduction. London: Routledge, 2004.

Özdeşleyim ve Karakter Makyajı

Empathy and Character Make-up

Öğr.Gör. **Yeşim Arsoy Baltacıoğlu**
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü
yesimarsoy@gmail.com

Özet: Bu çalışmada sahne sanatlarında oyuncu-izleyici ile oyuncu-canlandırılan karakter arasında gelişen empatide, karakter makyajının önemi üzerinde durulmuştur. Empati-özdeşleyim kavramı ele alınarak sahne sanatlarında gerçekleşen boyutu, literatür tarama ve derleme yöntemleri kullanılarak incelenmiş, doğru ve gerektiğince yapılan bir karakter makyajının hem oyuncunun rolüne daha kolay adapte olmasını hem de izleyicinin karakterin yerine daha kolay geçebilmesini ve kendini onun yerine koyabilmesini (empati) sağlamada önemli bir görsel etken olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Özdeşleyim, Oyuncu, İzleyici, Empati, Yanılsama, Makyaj.

Abstract: *In this article, the importance of stage make-up is emphasized in terms of empathy between the performer and the spectator, and the empathy between the performer and its stage character. In the article, "empathy" is analyzed by its presence on stage through literary research and scan. In the conclusion, it is shown that a thorough make-up enhances the character and thus helps the performer get into its character, along with creating a strong tie between the spectator and the performer providing a better feeling of empathy.*

Key words: *Einfühlung, Performer, Spectator, Empathy, İllusion, Make-Up.*

İnsan geçmişten bugüne, kendi dışında ama yine kendi ile ilgili bir şeylerin parçası olma çabası içerisinde olmuştur. Hem ilkel toplumların hem de bugünün gelişmiş toplumlarının yapı taşı olan insanın, çevresi ve kendinden üstün olduğunu düşündüğü ve çözümleyemediği diğer güçler ile dengeyi sağlayabilmek için kullandığı en önemli araç sanat olmuş ve temelleri ilk insanın yaşam mücadelesi içerisinde atılmıştır (Fischer, 1995).

Öykünme ve özdeşleyim kurma çabası içerisinde olan ilkel insan, korktuğu, kendinden güçlü bulduğu ve aynı zamanda yaşamını sürdürebilmek için başa çıkmak zorunda bulunduğu ve açıklayamadığı birtakım güçlere (doğa olayları ve vahşi hayvanlar gibi) karşı üstün konuma geçebilmek için büyü yapmış, ayinler düzenlemiş, hayvan kemiklerini maske gibi yüzüne yerleştirmiş, canlandırmalar yapmıştır (Segal, 2006). İnsan bu yolla kendini ve çevresindekileri tehlikelere karşı korumuş ve güçlendirmiştir. Günümüz insanında da geçmiştekinden farklı bir davranış gözlenmemektedir. İnsanın toplum yaşantısı içerisinde çok sayıda rolü ve bunlara bağlı olarak gelişen sorumlulukları bulunmaktadır. Birey bu sorumlulukları yerine getirmekle yükümlüdür. Sosyal bir varlık olan insan diğerleri ile iletişim kurarak yaşar. Bu ilişkiler sırasında kişileri, davranışlarını, olayları analiz ederek anlamlandırabilmesi ve tüm bunların karşısında zarar görmemek için davranış oluşturabilmesi empati yeteneğini kullanması ile olur.

Almanca'da *einfühlüng* olan kelimenin Grekçe karşılığı *empathy* iken dilimizdeki karşılığı özdeşleyim olarak bilinmektedir. Özdeşleyim, özdeşlik kurmak, özdeşleşmek kavramından gelmektedir. Özdeş kelimesi anlam olarak; "Her türlü nitelik bakımından eşit olan, ayırt edilemeyecek kadar benzer olan, aynı." olarak tanımlanmaktadır (TDK,1988). Özdeşleşmek ise yine Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde "Özdeş duruma gelmek: 'Bir tiyatro sanatçısı yaşamdan ne bekler? Birtakım kişiliklerin kalıbına girmek, onlarla özdeşleşmek, beğenilmek, alkışlanmak.' H. Taner" şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 1988).

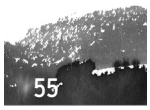
Empatinin ne olduğu konusunda bugüne kadar, pek çok araştırmacı tarafından değişik tanımlar yapılmıştır (Ünal, 1973). Fakat bugün, "empati" denildiğinde aklımıza, Carl Rogers'ın empatiyi ele alış biçimi gelmektedir. Rogers'a göre empati, bir kişinin, belli bir duruma ilişkin olarak, karşısındaki kişinin duygu ve düşüncelerini doğru olarak anlaması, onun hissettiklerini hissetmesi, ve bu durumu ona iletmesi sürecidir (Rogers, 1983). Dikkat edilirse bu tanım üç öğeye dayanmaktadır; bunları şöyle sıralayabiliriz: a) Bir kişi, karşısındaki ile, belli bir konuya ilişkin olarak empati kurabilir, b) Empati kuran kişi, bu konuya ilişkin olarak, empati kurduğu kişinin hissettiklerini hisseder ve c) Empati kuran kişi, karşısındakinin duygularını anladığını, onun hissettiklerini hissettiğini ona sözel olarak, ya da başka davranışlarla iletir. "Rogers öncesi" adını verebileceğimiz dönemde ise empati, Rogers'ın bugün benimsemekte olduğumuz bu tanımından oldukça farklı

biçimde tanımlanıyordu. Rogers öncesi yaklaşımda "empati kurma" sözüyle, bir insanın karşısındakinin hangi durumlarda ne tür davranışlarda bulunacağını önceden tahmin etmesi kastediliyordu; bu durumda empati, insanların birbirlerinin kişilik özelliklerini algılamaları anlamıyla sınırlandırılmış oluyordu (Dymond, 1949 ve 1950; Lindgren ve Robinson, 1953). Konuyu bu anlamda ele alan araştırmacılar, empatiyi, kısaca, "insanları tanıma, insanları anlama yeteneği" olarak tanımlamaktaydılar (Taft, 1955; Ünal, 1971 ve 1973).

Empatinin ne olacağı konusunda, söz konusu bu yaklaşımla, Rogers'ın yukarda belirttiğimiz yaklaşımı arasında önemli farklılık olduğu görülmektedir. Rogers'ın tanımını oluşturan üç öğeden hemen hiçbirisinin, Rogers öncesi yaklaşımın empati tanımında yeri olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü karşımızdaki insanı genel olarak tanımaktan söz ettiğimizde, onun dile getirdiği belirli bir duyguyu anlamaktan ve bu durumu ona iletmekten söz etmiyoruz demektir. Rogers'ın empati anlayışı ile, Rogers öncesi empati anlayışı arasındaki başlıca farklılık, kanımızca, Rogers'in kendisinden önce sadece bilişsel düzeyde ele alınan empatiye, duyuşsal boyutu eklemesidir. Goleman empatiyi insan ilişkileri açısından ele alarak "Başkalarının duygularını anlayabilmek, olayları onların bakış açısından görebilmektir." şeklinde tanımlamıştır. Goleman'a göre empati kavramı içerisinde önemli odak noktalarından biri de ilişkilerdir. Bu ise hem dinlemeyi, hem de sormayı bilmeyi, birinin söylediği ve yaptığıyla, buna karşı kendi tepki ve yargılarını ayırt etmeyi; öfkeli ya da edilgen olmaktansa, kendini ortaya koyabilmeyi; işbirliği, anlaşmazlık çözümü ve uzlaşarak bir yol bulma sanatlarını öğrenmeyi içerir (Goleman, 1996).

İnsan sosyo-kültürel bir varlık olarak diğer bireylerle etkileşim, bir başka deyişle, ilişki kurarak yaşamını sürdürür. Bu ilişkiler ağı içerisinde birey, olaylar sırasında kendi karşılaştığı problemleri çözmek ya da bir başkasının problemine yardımcı olmak adına kendi dışında olan, kimi zaman gerçek yaşamdan tanıdığı birinin, kimi zaman da bir roman kahramanı ya da oyun kişisinin yerine kendini koyar, "o"ymuş gibi düşünüp, öykünür (Kavcar, 1999), onunla özdeşleşir. Worringer'e göre insan, özünün temel gereksinimi olarak etkin olma ve özdeşleyim kurma eğilimindedir (Worringer, 1993).

Günümüz insanı için özdeşleyim kurma çabası, yaşamsal sorunlara çözüm getirmekten ötede bir amaç güdmektedir. İlkel insanda da olduğu gibi insan, yalnız kendi olmak ile yetinmemekte, kendinden daha üstün, daha güçlü bir varlık olmaya çalışmaktadır. Benliğini aşma çabasını, özdeşleyim kurmak yoluyla sağlamaya çalışmaktadır. Fischer'e göre insan, ayrı bir birey olmakla yetinememektedir. Bireysel yaşamın kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı, ama onun gene de sezip özlediği bir doluluğa doğru daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalamaktadır (Fischer, 1995).



İlkel insanın öykünme ve güçlenme çabası ile başlayan, insanlık tarihinin en eski sanatsal oluşumlarından biri, ava yönelik taklitler ve büyü ile kendini gösteren ritüellerdir. Yoğun, birbirine sıkı sıkıya bağlı ortak yaşama düzenini sürdüren ilk insanların gerçekleştirdiği bu törenler, herkesin katılımıyla hayat bulmaktaydı. Diğer güçlerin karşısında üstün olmalarını sağlayan bu törenler, sahne sanatlarının temelini oluşturmaktadır. Sözü geçen törenler, zaman içerisinde insanın benliğini aşma çabası ile izleyici ve takipçi bulmuştur. Törenler, sunulan oyunlara dönüşmüş, bu yolla insanlar başkalarının yaşantılarını görüp izlemek, onların sorunlarını, hatta kendi içinde bulundukları çözümsüz durumları, onların sunumlarıyla izleyerek farkındalıklarını geliştirmişler ve bu yolla benliklerini, kendilerini aşma yoluna girmişlerdir.

Sahnede ve kamera karşısında gerçekleştirilen görsel sanatlardan, sahne sanatları ve sinema, temelleri binlerce yıl önce atılmış olan ve ilkel insan topluluklarının geliştirmiş olduğu ritüellerden filizlenen sanatsal yaratımlardır ve izleyicilerine yaşamdan ve düş dünyasından bir pencere açarak kurguları aktarmaya çalışırlar. Bu sanatlar yaşam gerçeğini ele alarak, onu düş gücü ile besleyip, yorumlayıp, anlamlandırarak, izleyiciye sunmak üzere kurgularlar (Şener, 1997).

Yaşantıları paylaşarak kendini geliştirmek isteyen insan için kurgu, amaçlı ve çekim gücü yüksek bir biçimde tasarlanmıştır. Bu nedenle, tasarımsal (kurgusal) olan aktarımlarda amaç, koltuğunda oturan izleyiciyi etkileyip inandırarak, onu kurgunun içine almaktır. "İzleyici oyun sırasında olup bitenlerin ortasında, olup bitenlerle bir yaşantı birliği içine sokulur" (Nutku, 1993). Bu anlamda kurgu, oyuncu ve izleyici arasında gelişen etkileşim sürecidir.

Sahne sanatları ve kamera karşısında gerçekleştirilen sanatlar, izleyici ve oyun arasındaki etkileşimi daha da güçlü kılmak amacıyla, çok sayıda aracı bir arada kullanırlar. İzleyici oyun ile karşılaştığında dekoru, kostümü, ışığı ve makyajıyla hazırlanmış düzenin içinde, kendini tanıdık bir kurgunun içinde bulur. Tiyatronun sunduğu yanılsama sonucunda sahne ve izleyici arasında bir özdeşlik, bir duygu eşliği yaratılmaktadır (Şener, 1998). İzleyicinin aklı ve bedeni, iç ve dış dünyalar arasında sürekli gidip gelir (Pavis, 1996), izleyici kendininkine benzer eşya ile çevrili olan, kendi gibi davranan, kendi gibi konuşan ve günün yaşanan sorunları ile uğraşan oyun kişisinde, kendini görür, onunla özdeşleşir. Özdeşleşme, oyun kişisini sevmekten, ona acımaktan daha yakın bir ilişki içinde olmak demektir. İzleyicinin kendini oyun kişisinin yerine koyması, onun söz ve davranışlarında kendini yaşaması, tiyatro deyimiyle empatiye erişmesi demektir. Yanılsama, gerçeğin inandırıcı kılınması için gereklidir (Şener, 1998).

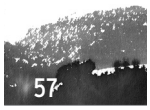
Yanılsamanın gerçekleşme şartlarından biri de izleyicinin kurguyu inandırıcı bulmasıdır. İzleyici sunulan kurguyu ne denli gerçekçi bulursa, kendini olaylar dizisine o denli kolay adapte eder. Bu durum izleyicinin sunulan karakterle özdeşleyim (empati) kurmasını

sağlar. Bu süreç içerisinde özdeşleyim, hem oyuncunun rolü ile hem de izleyicinin, oyuncunun canlandırdığı karakter ile etkileşmesi, bir anlamda onu hissederek yaşaması sonucu kurulur. Sunulan kurgu süresince izleyici, oyunun içine çekilir. Oyunun içinde kendini bulan, sunulanları kendi içinde yaşayan izleyicinin bu yolla, izlediği tiyatro, opera, bale ya da film kurgusuna, başından sonuna kadar dikkat yoğunluğu yüksek bir biçimde bağlanması sağlanır.

Yanılsamanın gerçekleşmesi için oyuncuya önemli bir sorumluluk düşmektedir. Yanılsama, öncelikli olarak oyuncunun canlandıracağı rol kişisi ile özdeşleşme (empati kurma) çabası ile başlamaktadır. Oyuncunun kendi üzerindeki çalışması olarak adlandırılabilecek olan bu süreç, onun duygu iletimleri ve dış görünüşü ile ilgilidir. Oyunun sunumu aşamasında, izleyicilerin gözleri önünde, kendisinin metinde tüm özellikleriyle anlatılan, tanımlanan karakter olduğuna öncelikli olarak kendisini inandırabilmesi için, binlerce küçük görsel yanılgıdan yardım alması gereklidir (Pavis, 1996).

Tiyatroda gerçekçi akımın öncülerinden ve bu akımın gücünün günümüze kadar ulaşmasını sağlayan önemli tiyatro yazarlarından biri de Rus Konstantin Stanislavski'dir (Şener, 1998). Stanislavski yöntemi, diğer adıyla "fiziksel eylemler yöntemi" kendisi tarafından 19. yy ortalarında, gerçekçilik akımı içerisinde geliştirilmiştir. Bu yöntem günümüzde de halen geçerliğini yitirmemiş, tiyatro oyuncusu yetiştiren konservatuvarlarda ve tiyatro okullarında oyunculuk yöntemi olarak kullanılmaktadır. Stanislavski'ye göre, oyuncunun olağan yaşamda, hiç kimseye fısıldamayı dahi düşünemeyeceği, bir takım duygu ve düşüncelerini ortaya koyabilecek kadar cüretkar olabilmesini sağlayan olgu maskedir ki, bu maske; ardına gizlenilen giysi ve makyajdan oluşmaktadır. Oyuncu bu maskenin koruyuculuğunda, ruhunu en derin ve gizli ayrıntılarına kadar sergileyebilir. Kişilendirmenin başarısının büyüklüğü, görüntüsel anlamda yeniden oluşum eşliğinde gerçekleştirilmesine bağlıdır (Stanislavski, 2007).

Oyuncu rolünün gerektirdiği, şarkı söylemek, dans etmek, enstrüman çalmak, kılıç kullanmak gibi çok sayıda özel yeteneği geliştirmelidir. Değişik stillerde ve doğaçlama rol yapmalı, kuramsal anlamda tiyatro tarihi bilgisini geliştirmeli ve rolünün gerektirdiği pek çok alanda eğitim almalıdır. Oyuncu genç olduğu halde kendinden yaşça bir hayli büyük bir karakteri (Resim 1), ya da Shakespeare'in Machbeth adlı oyununda "Bunlar da ne? Böyle kupkuru, üstleri başları acayip, dünyalılara hiç benzemiyorlar. Canlı mısınız? İnsan soru sorarsa yanıt verebilir misiniz? Her birinizin param parça olmuş parmağını kurumuş dudağına götürdüğüne bakılırsa söylediklerimi anlamışa benziyorsunuz. Kadın olsanız gerek. Ama sakallı kadın da olmaz ki..." şeklindeki replikten cadıların çirkin, erkeksi ve insan dışı bir görüntüye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu çıkarımlar doğrultusunda genç bir oyuncunun bahsi geçen karaktere dönüşmesi için önemli ölçüde farklılaşmış bir karakter görüntüsünün çizilmesi şarttır (Resim 2).



Resim 1: Yaşlı karakter makyajı öncesi ve sonrası. Makyaj Tasarım ve Uygulama : Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU

Resim 2: Macbeth adlı eser için tasarlanmış cadı makyajı öncesi ve sonrası. Makyaj Tasarım ve Uygulama : Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU

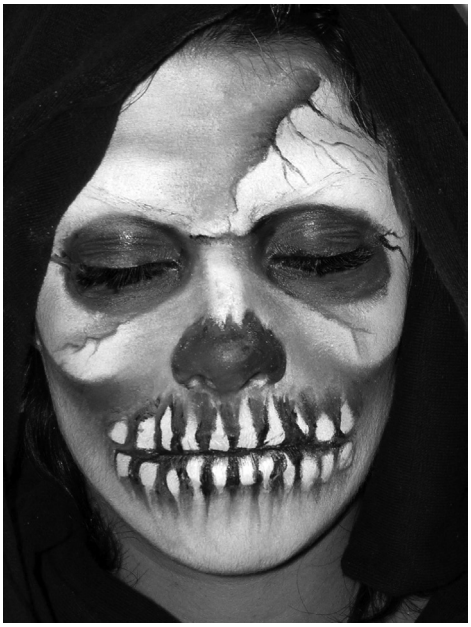
Resim 3: Macbeth adlı eserden baş cadı Hecate ve Macbeth'in cadıları.
Makyaj Tasarım ve Uygulama : Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU

Bu yanılsamayı gerçekleştirecek en önemli değişim aracı karakter makyajıdır ki, oyuncu makyajın olanakları ile büründüğü yeni görünüme, hem kendi içinde inandırıcılığın sağlanması ve rol ile özdeşlik kurmak için hem de izleyici koltuğunda oturan kişide yanılsama yaratabilmek için ihtiyaç duyar.

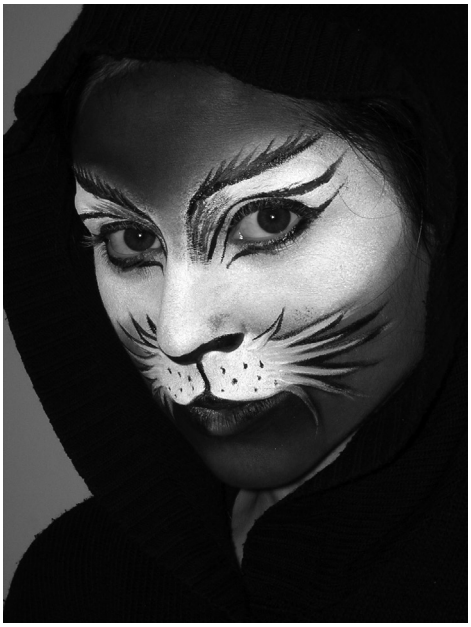
Yine oyuncu karşı cinsi canlandıracağı bir rolü sergilemek durumunda kalabilir. Bu durumda yine çift taraflı yanılsamanın (hem kendisi ve canlandıracağı karakter için, hem de kendisi ile özdeşleşmeye çalışacak olan izleyici için) gerçekleşebilmesi için karakter makyajının olanaklarından yararlanılır (Resim 4).

Resim 4: Karakter makyajı öncesi ve sonrası. Makyaj Tasarım ve Uygulama : Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU

Tüm bu yetenekler yeterli düzeye geldiğinde oyuncu, rolünü izleyiciye fiziksel anlamda yansıtabilmek için vücuduna ve tüm duygularını iletmekte kullandığı yüzüne inanmak zorundadır (Buchman, 1989). İnsanlar arası iletişim sürecinde yazılı ve sözlü semboller, sözcükler dilin neredeyse tek ya da en önemli bileşeni gibi görülebilirler. Buna karşın yapılan bazı araştırmalara göre iletişimde sözcüklerin mesaj iletmedeki oranı yaklaşık % 7 olarak saptanmıştır. Geri kalan % 93'lük bölümü, ses vurguları, jestler (beden dili), ve mimiklerden (duygu belirten yüz ifadeleri) oluşur (Deux- Wrightsman,1984). İnsanlar arası iletişimde yüz ifadelerinin, konuşmaya oranla ne denli önemli bir paya sahip olduğu göz önünde bulundurulunca oyuncu ile izleyici arasındaki en güçlü bağın aynı zamanda bir ifade sanatı olan ve genellikle yüz üzerine uygulanan "sahne makyajı" olduğu söylenebilir.



Resim 5: Kurukafa makyajı. Makyaj Tasarım ve Uygulama: Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU



Resim 6: Kedi makyajı. Makyaj Tasarım ve Uygulama: Yeşim ARSOY BALTACIOĞLU

Sonuç

Sosyo-kültürel bir varlık olan insanın diğerleriyle iletişim halinde olabilmesi, özünün temel gereksinimi olarak özdeşleyim kurabilmesi için ifadelerini iyi kullanması ve karşılaştığı ifadeleri de iyi analiz etmesi gerekir. Bu noktada ifadenin gerçekleştiği alan olan "yüz" önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Oyunlar ve filmler kimi zaman gerçekte var olmayan yüzleri ve karakterleri isterler. Diğer gezegenden gelen uzaylıları da insan oyuncular canlandırırlar. Senaryonun aradığı oyuncu anatomik olarak çok farklı, aşırı kilolu ya da belirgin görüntüsel özellikleri olan dermatolojik bir hastalığı işaret eden ya da fantastik bir yaratık olabilir. Tarihsel bir oyun ya da film söz konusu olduğunda Napoleon, Churchill ya da Cleopatra gibi tarihsel karakterleri canlandıracak olan sanatçıların asıllarına birebir benzemeleri beklenemez.

Var olan oyuncuyu, olması gerekene benzetebilmek için tasarlanan ve uygulanan karakter makyajı, karakterden etkilenecek olan izleyici için bir göz yanılmasıdır. İzleyiciler kandırıldıklarını bilseler de sunulanın mükemmel derecede yanıltıcı olması beklentisi içerisine girerler. Tasarımsal ve uygulama boyutu ile bu göz yanılması makyaj teknikleri ile ne kadar başarılı gerçekleştirilirse o denli inandırıcı olur.

Çalışılan alan olan "yüz", çok iyi bilinen ve tüm insanların hakkında çok fazla ayrıntı

bildiği bir alandır. Bu denli riskli bir alanda çalışmak da oldukça fazla bilgi, beceri, dikkat ve deneyim gerektirir. Makyaj sanatçısının ya da kendi kendine makyaj yapacak olan oyuncunun bu nedenle işi biraz zordur.

Oyun ya da film karakterlerinin tasarlanmasında yüzün ve yüz ifadelerinin yaratılması ön plandadır. Bu nedenle makyaj sanatçıları işlerini iyi yapabilmek adına sürekli araştırma halindedirler. Bir karakteri tasarlamadan önce onunla ilgili bilgilerin karşıdaki izleyene en iyi şekilde iletilebilmesini sağlamak için gerçek fotoğrafları, yaşayan insanları, farklı tasarımları inceleyerek, yaptıkları yapay yüz ile izleyicileri kandırabilmek için doğal olan görüntüyü yakalamaya çalışırlar.

Makyaj sanatçısı oyuncu ile canlandıracağı karakteri görüntüsel olarak tam anlamıyla örtüştürebilmek ve izleyicide yanılsama yaratabilmek için canlı modelden kalıp alma, tasarlanan karakterle uyumlu modelleme yapma, bazı parçalar elde ederek bu parçaları oyuncunun yüzüne ya da vücuduna ekleme ve üzerine makyaj yapma gibi teknik bir takım uygulamaların yanı sıra kostüm, aksesuar ve peruka gibi yanılsamaya yardımcı olan diğer alanlardan da yardım alır.

Bir karakteri canlandıracak olan oyuncu ne kadar donanımlı olursa olsun, başarılı bir makyaj uygulaması olmadan, eğitimiyle sahip olduğu diğer tüm yetileri, olumsuz bir biçimde sarsılır. Bir başka deyişle kötü bir makyaj uygulaması başarılı bir sunumu olumsuz yönde etkiler, çünkü görsellik inandırıcılıkta, makyaj ise görsellikte önemli bir paya sahiptir.

İzleyici ile oyuncu arasında gerçekleşen özdeşleyimin kurulması sırasında en önemli araçlardan biri olan ve ağırlıklı olarak yüzü uygulama alanı olarak kullanan profesyonel makyaj, doğru ve gerektiğince uygulandığında oynanacak rolün tüm özelliklerini görüntüsel olarak sağlayarak, hem oyuncunun ve tüm rol arkadaşlarının rollerine daha iyi adapte olmasını, hem de izleyiciyi oyunun içine alarak özdeşleyimin çok yönlü olarak gerçekleşmesini sağlar.

Kaynakça

Buchman, H. (1989). Stage Makeup. New York: Watson-Guptill Publications.

Corey, I. (1990). The Face Is A Canvas The Design and Technique of Theatrical Makeup. Lousiana: Anchorage Press.

Corson, R. ve Glavan, J. (2001). Stage Makeup. USA: Ally and Bacon.

Deaux, K. ve Wrightsman L. S. (1993). Social Psychology In The 80's. California: Wadsworth Inc.

Dymond, R.F. (1949). A Scale for the Measurement of Empathic Ability. Journal of Consulting Psychology, 13, 127-133.
Dymond, R.F. (1950). Personality and Empathy. Journal of Consulting Psychology, 14, s. 343-350.

Fischer, E. (1995). Sanatın Gerekliliği. İstanbul: Payel Yayınevi.

Goleman, D. (1996). Duygusal Zeka EQ Neden IQ'dan Daha Önemlidir? İstanbul: Varlık Yayınları.

Ilin, M. ve Segal, E. (2006). İnsan Nasıl İnsan Oldu? İstanbul: Say Yayınları.

Kavcar, C. (1999). Edebiyat ve Eğitim. Ankara: Engin Yayınevi.

Lindgren, H.C. ve Robinson, J. (1953). An Evaluation of Dymond's Test of Insight and Empathy. Journal of Consulting Psychology, 17, s. 172-1876.

Morawetz, T. (2001). Making Faces Playing God Identitiy and the Art of Transformational Makeup. Austin: Univercity of Texas Press.

Nutku, Ö. (1993). Dünya Tiyatrosu Tarihi. Ankara: Remzi Kitabevi.

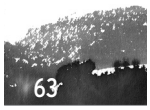
Pavis, P. (1982). Languages of The Stage Essays In The Semiology of The Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications.

Pavis, P. (2000). Gösterimlerin Çözümlemesi, Tiyatro-Mim-Dans- Tiyatrosu-Sinema. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Rogers, C.R. (1962). The İnterpersonal Relationship: The core of guidance. Harward Educational Review, 32, s. 416-429.

Rogers, C.R. (1970). Carl Rogers on Encounter Groups. New York: Harpar and Row Publishers.

Rogers, G.R. (1983). Empatik Olmak, Değeri Anlaşılmamış Bir Varoluş Şeklidir. Çev. F. Akkoyun, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 16, s. 103-124.



Stanislavski, K. (2007). Bir Karakter Yaratmak. İstanbul: Papirüs Yayınevi.

Şener, S. (1998). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

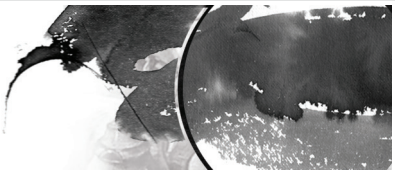
Taft, R. (1955). Ps The Ability to Judge People. Psychological Bulletin, 52, 1-23.

Ünal, C. (1971). Ability to Understand People. The Journal of Social Psychology, 85, s. 209-211.

Ünal, C. (1973). İnsanları Anlama Kabiliyeti. Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5, s. 71-93.

Worringer, W. (1993). Soyutlama ve Özdeşleyim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David



Three Artists That Use The Elements of Cultural Heritage a Pictorial Expression: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael and Jacques Louis David

Yrd. Doç. Dr. **Yüksel Göğebakan**
İnönü Üniversitesi
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Resim Bölümü
yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr

Özet: Kültür bir toplumun yaşam şeklinin tamamı olarak değerlendirilmektedir. Bu yaşam şeklinin içerisinde bir maddi bir de maddi olmayan unsurlar yer almaktadır. Maddi olmayan unsurlar o toplumun düşünce yapısını oluştururken; maddi unsurlar ise o düşünce yapısının somut olarak yansıyan elemanları olarak değerlendirilebilir. Kültürü oluşturan bu maddi ve maddi olmayan-manevi- unsurlar kültür varlığı ve kültür mirası olarak tanımlanmaktadır. Bir toplumun yaşam biçimi, değerleri ve inanç sistemleri hakkında bilgi veren bu miras, geçmişin ortaya çıkarılması ve geleceğin şekillendirilmesi için yalnız toplumlar açısından değil bütün insanlık adına büyük önem taşımaktadır. Sahip oldukları bu önemden dolayı da, maddi olan ya da olmayan bu unsurlar, Avrupa resim sanatına pitoresk bir imge olarak devamlı konu olmuştur. Rönesans'ın antik döneme duymuş olduğu özlem yahut Neo Klasizm'in yine antikiteye duyduğu hayranlık kültürel mirasın ortaya çıkarılmasına kaynaklık etmiştir. İnsanların tarihsel açıdan değer atfettikleri kültürel mirasa ait bu unsurlar o kadar çok sanatçıya ilham vermiştir ki bunların hepsini bir çalışma içerisinde ele almak çok zordur. Bu çalışma kapsamında, gerek Avrupa gerekse dünya resim sanatında önemli yere sahip olan İtalyan Rönesans döneminin iki usta sanatçısı Sandro Botticelli ve Sanzio Raphael ile Neo Klasik dönemin ünlü Fransız ustası Jacques Louis David'in konu ile ilgili çalışmalarına yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Rönesans, Resim, Antikite, Kültür Mirası.

Abstract: *Culture is considered as a whole style of life of a society. There are material and also non-material elements in this style of life. While non-material elements are creating the frame of mind, material elements can be considered as a tangible reflection of that frame of mind. Those material and non-material, mental elements that create culture are defining as culture existence*

and culture heritage. A society's life style, the heritage that informs us about values and belief systems, for bringing out the past and for shaping the future has a big importance for not just the communities but for the humanity. Those material or non-material elements continuously became topics for European art as a picturesque expression because of their importance. The aspiration of Renaissance to antique period or the admiration of Neoclassicism to antiquity helped to the discovery of cultural heritage. The value attributed to the elements of cultural heritage by historical perspective of people is inspired lots of artists; therefore it is so hard to handle with all in one study. In this study, two experts of Italian renaissance period Sandro Botticelli and Sanzio Raphael who have importance in both Europe and world art and the famous French expert of Neoclassical period, Jacques Louis David's work on the subject are taken place.

Key words: *Renaissance, Pictorial, Antiquity, Culture Heritage.*

Giriş
1. Kültür Varlığı ve Kültür Mirası

Canlı ve canlı üstü alemin en üstün vasıflarına sahip bir canlı olarak insan, yeryüzü üzerinde belli bir bölgede, belli bir ülkede, soyu sopu belli bir ailenin yavrusu olarak dünyaya gelir ve aile fertlerine, komşuya, millete sahip bir topluluk içerisinde büyür. Doğduğu ve yaşadığı çevrenin dilini öğrenir, gelenek ve göreneklerini tanır kabullenir, yaşamını bu değerler doğrultusunda şekillendirir. İnsan, hayatını sürdürebilmek ve temel ihtiyaçlarını karşılamak için yemek yer, su içer; okuluna gider, toplumun verdiğini alır, istediğini öder, yaşadığı çevrenin doğrusunu doğru bilir, yanlışını yanlış bilir. Bu değerlerin hepsini eğitim yoluyla öğrenir ve bir kültürlenme çevresinde gerçekleştirir; aynı toplumun ulus ya da birliğin üyesi olur (Güvenç, 2005). O toplumun asli unsurlarından biri haline gelirken diğer taraftan da toplumun değer yargılarının şekillenmesinde söz sahibi olur.

Rapoport (Aktaran: Turgut, 1990: 32) insan-çevre ilişkilerinde kültürü, birbirini tanımlayan bütünleşik üç bakış açısı ile tanımlamaktadır:

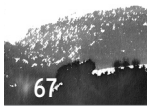
Birinci yaklaşıma göre kültür, tipik bir grubun yaşam şeklidir.

İkincisi, kültürün sembolik kodlarla oluşmuş bilişsel semalar, semboller ve anlamlar sistemi olduğuna dayanmaktadır.

Üçüncüsü ise kültürün, ekoloji ve kaynaklarla ilgili olarak hayatta kalabilmek için uyum sağlama stratejileri seti olduğunu savunan bakış açısıdır.

Genel olarak değerler ve imgeler, dini inançlar, aile strüktürü, sosyal organizasyonlar, bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve yaşam şekli insanların oluşturmuş oldukları kültürel yaşam alanını ve dolayısıyla hayatını devam ettirdiği çevreyi etkileyen önemli bileşenler olarak değerlendirilmektedir. Yaşam şekli ve önemli eylemler setini tanımlayan kültürel öz, insan-çevre-kültür ekseninde belirleyici ve şekillendirici bir yapılanmaya sahiptir. Bu kültürel öz ise şu alt birimler tarafından biçimlendirilmektedir:

Budunsal, dil ve din benzeri özellikler,
Aile ve akrabalık strüktürleri ve çocuk yetiştirme yöntemleri,
Yerleşme örüntüleri, toprak bölünmeleri ve toprak sahipliği sistemleri,
Yiyecek alışkanlıkları,
Töresel ve sembolik sistemler,
Statü belirleme yöntemleri ve sosyal kimlik,
Tavırlar ve sözsüz iletişim,
Bilişsel şema,
Mahremiyet, yoğunluk, egemenlik sınırı,
Yaşamın devam ettirilmesinde çevreleyici ve koruyucu bir yere sahip olan konut



içerisindeki davranışlar,
Çalışma, ortak is yapma ve ticaret (Turgut, 1990: 33).

Birçok kültür tanımlamalarına rağmen kavramı kısaca insan eseri olan her şey olarak adlandırmak doğru olacaktır. İnsana ait olan her şey kültür ise diğer taraftan da bu "her şey" o kültürün somut yansıması olarak kültür varlığı statüsü taşımaktadır. Günlük yaşam içerisinde kullanılan bütün araç ve gereçler kültür varlığı olarak kabul edilmesine rağmen, bu nesnelerin tamamı tarihi eser ve korunması gereken kültür varlıkları olarak kabul edilmemektedir. Bu çalışma kapsamında değerlendirilecek olan kültür varlığı, tarihi eser niteliği taşıyan nesnelerdir. Dolayısıyla bu nesnelerin tanımlanması da ayrı bir problem olarak ortada durmaktadır. Elbette bir esere tarihi eser niteliği kazandıran unsurlar bulunmakta olup, bu unsurlar da toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Ancak genel geçer bir durum vardır ki, hemen hemen her yerde öncelikle kültür mirası ve kültür kavramı gibi iki olgu üzerinde yoğunlaşılmaktadır. Tarihsel değere sahip olan unsurlar bazen kültür varlığı bazen de kültür mirası olarak adlandırılmaktadır. Her iki tanımlama için hukuki olarak yapılan adlandırmalar konunun aydınlatılmasında faydalı olacaktır. Her toplum, kültür varlığını oluşturan ortak kurum ve benzer değişkenlerden kendine özgü, yeni bütünler oluşturarak; tek, biricik, milli ve özgün bir sentez oluşturur. İşte bu varlığın zaman-mekanda tam anlamıyla bir benzeri yoktur (Güvenç, 2005).
Şu da bir gerçek olarak ortada durmaktadır ki; insan, toplum ve kültür varlıkları, birbirinden bağımsız yaşayan adalar, adacıklar değildir. Her kültür ve uygarlık alanı çevresini etkilediği gibi, (doğal ve kültürel) çevreden etkilenir ve değişir; değişimiyle de kendi çevresini ve öteki varlıkları etkiler (Güvenç, 2005). Yani hem çevreyi etkilerken diğer taraftan da çevreden etkilenir.

Kültür varlığı ve kültür mirası hukuki bir nitelik taşımaktadır. Çünkü kanun ve yasalar nelerin kültür varlığı/mirası olacağını ortaya koymaktadır. Bu noktada kişilerin ve toplulukların bireysel tanımlamaları pek anlam taşımamaktadır. Nitekim uluslar arası alanda birçok kanunla kültür varlığı tanımlamalarına gidilmiştir. Yapılan bu tanımlamalarla bir taraftan ülkelerin bir bütünlük içerisinde uluslar arası düzeyde ortak bir anlayışa sahip olmaları beklenmektedir. Özellikle UNESCO bünyesinde yapılan tanımlamalar uluslar arası hukuk bakımından önem taşımaktadır. UNESCO'nun yapmış olduğu tanımlamaların önemli olmasının nedeni ise bu kurumun, bilim, kültür ve sanat alanında dünya devletlerinin katılımıyla en çok üye bulundurulan ve bununla beraber kültür ve sanat konusunda dünyadaki en önemli uluslar arası organizasyon olmasıdır. Ancak bu organizasyon tarafından da tek bir kültür varlığı tanımlaması yapılmamıştır. Avrupa resim sanatı içersinde kültürel mirasa ait unsurların ele alındığı bu çalışmada, **1970 Tarihli Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhraç ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi ve Yasaklanması İçin Alınacak Tedbirlerle İlgili UNESCO** Konvansiyonu'nda yapılan kültür varlığı tanımlaması ele alınmıştır. Özde bu tanımlamanın yeterli ayrıntıya sahip olduğu düşünülmektedir.

Buna göre: dinsel nitelikte olsun olmasın, her devlet tarafından arkeoloji, tarih öncesi, tarih, edebiyat, sanat veya bilim için önemli olarak gösterilen ve aşağıdaki kategorilere giren değerler kültür varlığı sayılırlar:

a) Az bulunur zooloji, botanik, mineroloji ve anotomi örnekleri ile koleksiyonlar, paleontoloji bakımından değer taşıyan nesneler,

b) Bilim ve teknik tarihi ile askeri ve sosyal tarihi de kapsayan, ulusların idare adamlarının, bilginlerinin, düşünür ve sanatçılarının hayatlarına ve önemli olaylara değin varlıklar,

c) Kanuna uygun veya aykırı olarak yapılan kazı ve arkeolojik bulgu ürünleri,

d) Tarih ve sanat değeri taşıyan anıtlar ile arkeolojik sitlerden arta kalan kırık dağınık parçalar,

e) Yüzyıldan daha eskiye ait sikke, hakkedilmiş mühür, kitabe ve benzeri şeyler,

f) Etnolojik gereçler,

g) Sanat değeri bulunan aşağıda gösterilmiş varlıklar:

(i) Her türlü satıh üzerine her türlü malzeme ile ve elle yapılmış tablolar, resimler, desenler (elle süslenmiş imalat ürünleri ile sanayi ile ilgili desenler bunların dışındadır),

(ii) Her türlü malzemeden yapılmış özgün heykeller, heykelcilik sanatı ile ilgili ürünler,

(iii) Özgün gravürler, baskılar ve taşbaskılar,
Her türlü malzemeden meydana getirilmiş sanat değeri bulunan montajlar ve asamblajlar,

h) Az bulunur el yazmaları, 1500 yıllarından önce yapılmış baskılar, tarih, edebiyat ve bilim yönünden özel önem taşıyan eski kitaplar, yayınlar, belgeler (tek veya koleksiyon halinde),

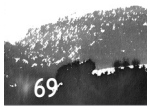
i) Posta ve damga pulları ile benzer pullar (tek veya koleksiyon halinde),

j) Arşivler (plak, fotoğraf ve sinema arşivleri dahil)

k) Yüzyılı aşkın döşeme eşyaları ve eski müzik aletleri.

Özel (1998: 24) ise kültür varlığını " Tarihi, sanatsal, arkeolojik, bilimsel yada kültürel açıdan gerek bütün insanlık gerekse sadece bir ulus yada grup için büyük öneme sahip nesneler" olarak tanımlamaktadır.

Şüphesiz kültür varlıkları kadar önemli olan bir diğer husus ise "Kültür Mirası"dır. Bir toplumun yaşam şeklini, düşüncelerini, ruhsal birikimini, belirli bir konuda tanımlayıcı davranış biçimini yansıtan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının bütünü kültür mirası olarak kabul edilmektedir (Akipek, 1999). Kültür mirası kavramı uluslararası düzenlemeler içinde ilk kez 1972 tarihli "Dünya Kültür ve Doğal Mirası Koruma Hakkındaki UNESCO Konvansiyonun"da yer almıştır. Konvansiyon kültür mirasını



anıtlar, bina grupları ve sitler olarak belirlemiştir (m.1). Bu sözleşmenin amaçları bakımından aşağıdakiler "kültürel miras" sayılacaktır:

Anıtlar: Tarih, sanat veya bilim açısından istisnaî evrensel değerdeki mimari eserler, heykel ve resim alanındaki şaheserler, arkeolojik nitelikte eleman veya yapılar, kitabeler, mağaralar ve eleman birleşimleri.

Yapı toplulukları: Mimarileri, uyumlulukları veya arazi üzerindeki yerleri nedeniyle tarih, sanat veya bilim açısından istisnaî evrensel değere sahip ayrı veya birleşik yapı toplulukları.

Sitler: Tarihsel, estetik, etnolojik veya antropolojik bakımlardan istisnaî evrensel değeri olan insan ürünü eserler veya doğa ve insanın ortak eserleri ve arkeolojik sitleri kapsayan alanlar (Uluslar arası Kültürel Miras Mevzuatı, 2007: 53).

Yapılan bu konvansiyon taşınmaz kültür varlıkları ile ilgili bir düzenlemedir. 1972 tarihli "Ulusal Düzeyde Kültür ve Tabiat Mirasının Korunması ile İlgili UNESCO Tavsiye Kararı" da 56 benzer kıstaslarla kültür mirasını tanımlamıştır. Gerek UNESCO Konvansiyonu'nda gerekse Tavsiye Kararı'nda kültür mirası olarak kabul edilen nesneler için başvurulacak kıstas, çeşitli açılardan çok önemli evrensel değere sahip olma ölçüsüdür. Bu miras kavramı çerçevesinde ülkeler ellerinde bulunan eserleri kendi mülkiyetlerinde tutabilmek için değişik görüşler etrafında toplanmışlardır. Her topluluk ve millet için öneme sahip olan kültür mirası, belirli bir toplumun düşüncelerini ve yaşam şeklini açıklayan, düşünsel ve ruhani başarışlarını gösteren nesneler ve geleneklerden oluşmaktadır. Bu nesneler ve gelenekler belirli bir yaşam şeklini yansıtmakta ve bunun doğruluğunu ve tarihi geçmişini göstermektedir. Doğal alanlar, atalarımızın sanatçılığını ve yaşam şeklini gösteren tarih öncesi mağaralar; çok özel nitelikte olduğu kabul edilen ağaçlar; özel öneme sahip göller, dağlar, kayalıklar, dini törenlerin yapıldığı yerler, parklar, binalar, antik şehir kalıntıları, tarihi karakteri olan yerler de bu kapsamda yer almaktadır. (Özel, 1998: 25) Yalnızca taşınmaz varlıklar değil aynı zamanda taşınır nesneler de kültür mirasında önemli bir kategoriyi oluşturmaktadır.

1972 tarihli Dünya Kültürel ve Doğal Mirası Koruma Sözleşmesi, somut kültür varlıklarının korunmasına yönelik düzenlemeler getirmekte olup, somut olmayan kültür varlıklarının korunması ile ilgili hükümler içermemekte idi. Küreselleşme ve sosyal değişim süreçleri, özellikle korumaya yönelik kaynakların yetersizliğinden dolayı, somut olmayan kültürel mirasla ilgili bozulma ve yok olma gibi ciddi tehditler oluşturmaktadır. Bu yıkıcı tehditlere rağmen, soruna çözüm bulmak amacıyla uluslararası platformda yapılmış ve yürürlüğe girmiş, bağlayıcılığı olan çok taraflı bir metin bulunmamakta idi. Bu konudaki eksikliği gidermek amacıyla UNESCO bünyesinde çalışmalar yapılmış ve 29 Eylül - 17 Ekim 2003 tarihinde Paris'te toplanan 32. Genel Konferansta somut

olmayan kültürel mirasla, somut kültürel miras arasındaki köklü ve karşılıklı bağ da göz önünde bulundurularak Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kabul edilmiştir. Anılan 1972 tarihli Sözleşmeye taraf olan ülkeler, maddî kültür varlıklarının korunması yönünde gösterdikleri duyarlılığı, "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesine" taraf olarak somut olmayan kültür varlıklarına da göstermiş olacaklar ve böylece korunması gereken kültür değerleri, bir bütün halinde dikkate alınmış olacaktır. "Somut Olmayan Kültürel Miras", özellikle aşağıdaki alanlarda belirir:

a) Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar;

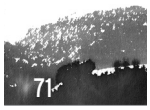
b) Gösteri sanatları;

c) Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler;

d) Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar;

e) El sanatları geleneği (Oğuz, 2004).

Kültür mirası kavramı kültür varlığı kavramından daha geniş bir alanı ifade etmekte ve uluslararası düzenlemelerde yerini bulmakta olup; tek tek objeler kültür varlığı olarak adlandırılırken obje ile birlikte somut olmayan olgular ise miras olarak değerlendirilmektedir. Yani kültür mirası objeler dışında çok daha geniş bir alana etki etmektedir. Kültür mirası belirli bir toplumun düşüncelerini ve yasam şeklini açıklayan, düşünsel ve ruhani başarılarını gösteren nesneler ve geleneklerden oluşmaktadır. Bu nesneler ve gelenekler belirli bir yaşam şeklini yansıtmakta ve bunun doğruluğunu ve tarihi geçmişini göstermektedir (Özel, 1998: 24). Yeni hünerler, teknik ve bilgiler gayri maddi varlıklar kapsamında yer alan kültürel mirasa ait unsurlardır. Kültürel gelişme üzerinde çok önemli etkisi olabilecek bir bilimsel buluş genel olarak fikri haklarla ilgili kurallara tabi olmamaktadır. Kültür mirası kapsamı içinde değerlendirilecek diğer bir grup belirli bir konuyu kapsayan bilgi ve davranış modelleri (örneğin Japonya'da samuray kılıcının yapımı, Sarawah'ta boncuk işleri, Maldives'te hasır dokumalar), seramoniler (Japonya'daki çay seramonisi, Avustralya yerlilerinin savaş dansı gibi), dini ayinler gibi maddi olmayan unsurları kapsar. Efsanelerde, destanlarda, şarkılarda yada şiirlerde yer alan sözlü tarih de bu kategoride yer alır. Müzik ve dans da kapsam dahilindedir. Bu kategorideki yaratıcı fikirlerin bütünlüğünün korunması ve icra hakkı üzerine hukuk alanında önemli gelişmeler olmaktadır. Kültür mirası içinde değerlendirilecek diğer bir husus da bilginin muhafazasıdır. Bir müzik aletinin hangi durumlarda, kimin tarafından nasıl kullanıldığını bilmek bu müzik aletinin geldiği toplumu daha iyi anlatır (Özel, 1998: 25). Dolayısıyla birçok ritüeller, gelenek ve göreneğe ait unsurlar, yani maddi olmayan oluşumlarda yaşatılması gereken kültür mirası olarak değerlendirilmektedir. Yani geçmişe ait yalnız maddi kalıntılar değil gayri maddi olan olgular da kültürel mirası teşkil etmektedir. Çünkü insanların hafızasında



sadece maddi olan unsurlar değil manevi unsurlar da kalıcılık göstermekte ve önem taşımaktadır. Nitekim ülkemiz açısından maddi kalıntısı olmayan böyle birçok değerden bahsetmek mümkündür. Kına geceleri geleneği yahut Şahmeran bunlardan bir kaçı olarak değerlendirilebilir.

2. Avrupa Resminde Kültür Mirası

Karanlık çağları aşarak bir düzene veya düzenlere doğru yönelen Avrupa'nın Roma'sında, özellikle XV ve XVI yüzyılların fikir ve sanat ortamında klasik dünyanın, Helen ve Roma uygarlıklarının çizgilerinin derin olduğu ve bunun görüntülerini veren çevrenin farkında olunduğu açıktır. Mimaride bugün dahi ilginç görülen programıyla Vitruvius Akademisi kuracak düzeyde bilinçlenen tutuma ilgi gösteren ortamla, bu ilgiyi zedelemeye çalışan davranılar direniş kısaca buna örnektir (Erder, 2007: 30). XIV-XV Yüzyılda İtalya'da doğan kültür ve sanat devrimi olan Rönesans'ın (yeniden doğuş) atılış hareketinde, kuşkusuz Klasik İlkçağ kültür ve sanatının etkileri büyük olmuştur (Eti, 1974: 7). Mimari alanda Vitrivius'un değer kazanması bunun en önemli kanıtlarından birisi olarak değerlendirilebilir. Rönesans'ın getirmiş olduğu akılcılığın bir yansıması olarak İtalya'da antikitenin (Klasik İlkçağ kültürünün) yeniden uyanışı, diğer Avrupa ülkelerinden daha önce olmuş ve hiç yadırganmamıştır. Zaten İtalya'da antik sanatla bağlantı hiçbir zaman kopmamıştır. Eski Yunan ve Roma tapınakları, heykelleri, zafer takları, mozaikler v.b. ile canlı bir tarih olarak İtalya'da yüzyıllardır yaşamaktadır. Sicilya, Roma, Floransa ve Ravenna'da antik Yunan, Roma ve Bizans eserleri yüzyıllarca sapa sağlam ayakta durmakta idi. Nitekim, İtalya'da Gotiğin yaşamasını engelleyen de bu yaşayan gelenekler olmuştur (Eti, 1794: 15). Antikiteye ait bu geleneklerin kabul görmesi bazı dönemlere ait birçok yaklaşımı da bir yönüyle itibarsızlaştırmıştır. Kendi dönemini pasifize eden anlayışa karşın antikiteyi değerli kılan yaklaşımlar kabul görmeye başlamıştır. Antik döneme duyulan ilgi XV yüzyılda İtalya'da çeşitli eski eserleri, (kitap, resim, heykel ve aziz vücutları kalıntıları gibi) toplama eğilimini doğurmuştur. Birçok bilgin ve sanatçı yalnız İtalya'da değil, fakat İtalya dışında da bu tip eser ve yazıt aramağa başlamıştır (Eti, 1974: 17). Her ne kadar batıda eski çağlara ait eserlerin toplanması ve muhafaza edilmesi Romalı generaller tarafından yaygın bir şekilde kullanılmış olsa da Rönesans dönemindeki bu ilgi daha disiplinli ve bilimsel bir nitelik taşımaktadır. Ortaya çıkan bu yapıyla birlikte tarihsel değerlere olan talep bir taraftan bilimsel bir nitelik kazanırken, diğer taraftan da ortaya çıkan farklı disiplinleri barındıran yapı içerisindeki kültürel mirasa ait unsurlar, bir müzecilik mantığıyla biriktirilmeye başlanmıştır. Birçok farklı bölgelerden tarihe yönelik başlayan bu arayış, tarihi, bilimsel, sanatsal, siyasal, teknolojik ve askeri alanda karşılığını bulmuştur. Zaten bu alanların hepsi birbirlerini yönlendiren, etkileyen ve dolayısıyla şekillendiren bir anlayışa sahiptir. Bu çağda antik eserlerle birlikte, çağdaş sanat eserleri de biriktirilmeye başlanmış, koleksiyonlar yer yer de sergilenir hale

gelmiştir. Özellikle Mantua'lı Gonzaga, Urbino Dükü, Gubbio Dükü Fedirigo Montefeltro, Ferraralı Este ve Floransalı Medici gibi zenginler bu eserlerin toplanması ve teşhirinde önemli rol oynamışlardır. Aynı şekilde papalar ve kardinaller de koleksiyonculuğa ilgi duymuşlardır. Özellikle Papa II Pius ve IV Sixtus ve Papa II Julius bunlardan bazılarıdır (Gerçek, 1999: 4) Antikiteye ve tarihe duyulan bu merak ve özlemin, bütün bu alanların etkisiyle yeşeren resim sanatına yansımamamsı beklenemezdi, nitekim öyle oldu. Resim sanatı da antikite ve tarihsel değerlerle şekillenmeye başladı.

Yaşanmış bir döneme ait maddi ve maddi olmayan unsurlar, belli bir zamandan ve yaşanmışlıktan sonra, kültürel miras niteliği taşıyarak maddi-manevi bir değere sahip olmaktadır. Bunun en güzel örneği Ortaçağ sonrasında antik döneme duyulan özlemin yaşandığı batı Rönesans'ında görülmektedir. Antik döneme ait kültürel mirasa ait değerlerin farkına varılması, aynı zamanda yok edilmesi, bazen bir savaşla bazen ise bir ritüelle olmaktadır. Kültürel mirasa ait unsurlar tarihin her döneminde taşımış oldukları manevi ve psikolojik etkiden dolayı herhangi bir husumet esnasında ilk saldırıya maruz kalan nesneler olmuşlardır. MS 410 yılında anlı şanlı Roma İmparatorluğunu üç günde çökerten Vizigot istilasıyla başlayan kültürel, sanatsal ve anıtsal yapıların yağma edilmesi Romalıları harekete geçirmiştir. Bu dönem içerisinde görkemli bir tarihin ve kültürün izleri, bir esnada yok olma tehdidiyle karşı karşıya kalmıştır. Kimi zaman din, kimi zaman kişisel iktidar uğruna ülkenin yönetimine el koyanların eski eserlere –kültür varlığı/mirası- gösterdikleri bireysel ilgi, iniş çıkışlarla sürüp giderken, araya giren savaşlar yıkımların önüne geçilmesine fırsat tanımamıştır. XIV yüzyılda, hayalindeki Roma özlemiyle kente gelen ozan Petrark, büyük bir düş kırıklığıyla yıkıntıları gezer ve Romalıların tarihlerine karşı saygısız davranışlarına ve cehaletlerine karşı isyanını haykırmadan edemez. Yine de XIV yüzyılda, dönemin sanatçı ve hümanistlerinin antik döneme duyduğu ilgi ve klasisizm hayranlığı sayesinde, koruma bilincinin uyanmaya başladığı görülmektedir (Çekül, 2010: 16). Bu bilincin temelini antikiteye ait değerler oluşturmaktadır.

XIV ve XV yüzyılda İtalya'da doğan kültür ve sanat devrimi olarak kökeni Fransızca olan Rönesans, kelime anlamıyla (yeniden doğuş) sadece "klasik ilkçağ kültürünün" yeniden doğmasından ibaret değildir. Kavram Fransız tarihçi Jules Michelet tarafından kullanılmış ve İsviçreli tarihçi Jacob Burckhardt (1860'larda) tarafından geliştirilmiştir (Rönesans). Rönesans kuşkusuz klasik İlkçağ kültür ve sanatının etkilerinin büyük olduğu bir atılış hareketidir (Eti, 1974: 7). Genel anlamada Rönesans, Orta Çağ ve Reformasyon arasındaki tarihi dönem olarak anlaşılırken dönemin İtalya'sında batı ile klasik antikite arasında sanat, bilim, felsefe ve mimarlıkta bağın tekrar kurulmasını sağlayan, İslam filozof ve bilim insanlarının çalışmalarının çeviri yoluyla alındığı, deneysel düşüncenin canlandığı, insan yaşamı (hümanizm) üzerine yoğunlaşıldığı, matbaanın bulunmasıyla bilginin geniş kitlelerle paylaşımının arttığı ve radikal değişimlerin yaşandığı dönemdir. Bu çağ uzun zamandır geriye düşmüş olan Avrupa'nın

ticaret ve Coğrafi Keşifler'le yükselişinin öncüsü olmuştur. İtalyan Rönesans'ı bu dönemin başlangıcı sayılan sanatsal ve bilimsel gelişmeyi ifade eder. Yeniden doğuş olarak Rönesans iki anlamı içerir. İlki antik klasik metinlerin tekrar keşfi, öğrenimi, sanat ve bilimdeki uygulamalarının tesbiti; ikinci olarak bu entelektüel aktivitelerin sonuçlarının Avrupalılık kültürünü genelde güçlendirmesidir (Rönesans). Rönesans'ın ortaya çıktığı İtalya'da 1500'lü yılları, klasik anlayışın yeniden canlandırıldığı ve kültürel çalışmaların hayatın her alanına nüfuz ettiği bir devre işaret olarak kabul edilir. Bu devirde, mimaride Roma İmparatorluk devri forumlarının diriltildiği bir tutuma varılmıştır. Batı Avrupa ülkelerinde görülen değişimle karşılaştırıldığında İtalya, özellikle Roma'da, kendini tutucu bir gelişme içinde göstermektedir. Brunelleschi, Alberti, Bramante, Raphael bu akım içinde belirirler (Erder, 2007: 18).

İtalya'da antik sanatla bağlantı hiçbir zaman kopmadığı için, antikitenin (Klasik İlkçağ kültürünün) yeniden uyanışı, diğer Avrupa ülkelerinden daha önce burada olmuş ve hiç yadırganmamıştır. Antikiteye olan özlem XV yüzyılda İtalya'da çeşitli eski eserleri, (kitap, resim, heykel ve aziz vücutları kalıntıları gibi) toplama eğilimini doğurmuş ve bu durum sanatsal alanda da görülmeye başlamıştır. Nitekim yaşanan bu gelişmelerin sonucu olarak sanatçılar resimlerinde antik döneme ait kültürel miras unsurlarını kullanmaya önem vermişlerdir. Birçok bilgin ve sanatçı yalnız İtalya'da değil, fakat İtalya dışında da bu tip eser ve yazıt aramağa başlamıştır (Eti, 1974: 17). Antikitenin önem kazandığı bu dönem (XV yüzyıl) tam adı konulmasa da arkeolojinin canlandığı çağ olarak da belirir. Bu dönem eski yazarların yeniden okunduğu, kitabelerin toplandığı, anıtların yeniden değerlendirilmesinin yanı sıra, sanat eserlerinin de toplandığı, koleksiyonculuğun revaç bulduğu bir dönemdir. Capitol Müzesinin kurulması bu dönemde sağlanırken, eski eser toplama bir hırs halini alır. Hatta bu amaçla kazılar dahi yapılır. Papa IV Sixtus, ünlü Vatikan kitaplığını kurmuş, Sixtin şapelini yapmış ve pek çok ünlü sanatkarı Roma'ya çekmiştir (Erder, 2007: 17).

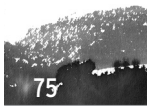
İtalya'da toplum, ekonomi, politika, din, bilim, teknik, endüstri v.b. alanlardaki değişme ve gelişmelerin tümü yeni kültür ve sanat devriminin yapılması için gerekli ortamı hazırlamıştır (Eti, 1974: 7). Bu çağ bir geçit dönemidir, Avrupa kültür çevresinin iki büyük çağı arasında bir köprüdür, içinde bulunduğumuz yeniçağın girişi ve ilk basamağıdır. Dar anlamda "antikçağ üzerindeki incelemelerin yenilenmesi, yeniden doğması" demektir (Gökberk, 1998: 161). Bu çağın gerçeği olan insan aklının üstünlüğü, yani antik Yunan'dan sonra unutulan, "insanın evrende bir mikrokozmos ve canlılar merdiveninin en üst katı olduğu" gerçeğinin yeniden anlaşıldığını ortaya koymaktadır. Bu dönem içerisinde ekonomik olanaklar nedeniyle kültür ve sanat alanında da büyük gelişmeler olmuştur. Kuşkusuz bu değişimin yaşanması tek bir alanla sınırlı olamazdı ve öyle de oldu. Dante, Petrarca, Boccaccio ve Machiavelli, Rönesans hareketlerinin doğuşunda, edebiyat ve felsefe alanlarında büyük hümanistler olarak etkili oldukları değin politika alanında da öncü düşünceler ileri sürmüşlerdir (Eti, 1974: 11). Bu

düşünürlerin ortaya sürmüş oldukları yaklaşımlar akılcı anlayışın tekrar gün yüzüne çıkmasına zemin hazırlamıştır. Diğer taraftan XIII Yüzyılda Petrarca, Dante, Boccacio ile başlayan antik, dil, edebiyat ve felsefeye karşı ilgi XIV yüzyılda akademik bir hareket haline gelmiştir. Floransa, Roma, Padova, Mantova ve Venedik gibi şehirler, bilim ve sanat adamlarının antik kültür kaynaklarını geliştirdikleri hümanist merkezleri haline gelmiştir (Eti, 1974: 15). Diğer taraftan Arkeoloji biliminin gelişmesi, İstanbul'un alınması, Üniversitelerin ortaya çıkması, özellikle Amerika'nın olmak üzere, coğrafi keşifler Rönesans'ın ortaya çıkmasında önemli kaynaklık eden hususlar olarak dikkat çekmektedir. İtalyan hümanistlerinin bakışları, antik Roma dünyasına çevrilmişti. Roma'nın yaşama felsefesini, bunun da özellikle Stoa kolunu hümanistler kendilerine yakın bulup benimsemişlerdi (Gökberk, 1998: 171). Rönesansla birlikte antik döneme ait ilgi elbette resim sanatında da yansımasını bulmuştur. Ortaçağda klasik ozanlar tanınıyordu. Ancak Rönesans döneminde, İtalyanlar bunca tutkuyla Roma'nın eski ününden esinlenmeye başladıkları zaman, hayran kalınan Yunan ve Romalıların söylenceleri de, araştırmacılar arasında çok ilgi çekti ve neşeli, zarif masallar olmaktan öte bir anlam kazandı. XV yüzyıl insanları, o klasik söylencelerin kimi derin ve gizemli gerçekler içerdiğini sanacak denli, antiklerin üstün bilgeliğine inanıyorlardı (Gombrich, 1986: 199).

Arkeolojik çalışmaların ve kazıların toprak altından gün ışığına çıkardığı eski sanatlara ait kalıntılar, özellikle İtalya'daki Pompei ve Herculanım şehirlerinin bulunuşu klasik antikiteye karşı duyulan hayranlığı körüklemiştir. Alman arkeolog ve sanat tarihçisi J.Winckelmann'ın "Geschicte der kunst des altertums" adlı eseri, çoğu Romalılar tarafından Grek orjinallere göre yapılmış, o eselerin kopyası olan sanat ürünlerini bilim ve sanat dünyasına tanıtmak, daha doğrusu sevdirmek amacıyla yazılmıştır (Kınay, 1993: 139). Aynı tablonun yirminci yüzyılın başlarında da devam ettiği görülmektedir. Özellikle Avrupa sanat düşüncesinde bu yüzyılın başlarından beri Avrupa dışı kültürlerin önemi artmaya başlamıştır. Afrika primitif kültürü, Mısır, Mezopotamya ve Okyanusya adaları halk sanatlarının çağımız Batılı sanatçılarına yaptığı etki bilinmektedir. Özellikle XX Yüzyıl batı sanatının oluşmasında bu etki açıkça görülmektedir.

2.1. Sandro Boticelli'nin Resimlerinde Kültür Mirası

İtalyan ressam, desenci ve gravürcü Sandro Boticelli (1445 Floransa - 1510 Floransa) tarihsel-kültürel değerlere ait imgeleri ve somut olmayan mirası resimlerinde kullanan en önemli İtalyan sanatçılardan birisidir. "Boticelli'nin mitolojiye duyduğu ilgi, onun çocuk yaştan itibaren Homer ve Ovid'in yapıtlarını okumaya meraklı bir karaktere sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının çağdaşları ve hemşerileri olan Maiano kardeşlerin kütüphanesinde 29 kitap bulunmuş ve bunun yarısı dini kitaplardan oluşmakta idi. Bu kitaplar arasında antik çağla ilgili olarak İskender'in yaşam öyküsünü içeren bazı metinler bile yer almaktadır. Boticelli'nin de bu eserleri görmüş olması



muhtemeldir." (Şenyapılı, 1996: 301). Sanatçı önceleri öğretmeni Fra Filippo Lippi'ye özendiyse de onun ilk yapıtlarında Verrocchio ve Pollaiolo'nun etkilerini görmek mümkündür. 1481'de IV Papa Sixtus tarafından, Roselli, Ghirlandaio ve Perugine ile birlikte, Sistina Sapeli'nin süslemelerinde çalışmak üzere Roma'ya çağırılması yaşamının önemli dönüm noktalarından birisi olarak değerlendirilebilir. Orada büyük bir ayrıntı zenginliğiyle, Musa'nın yaşamından sahneleri canlandıran üç fresk ile İsa'nin İgvasi'nı yaptı. Ama bütün bunlara rağmen sanatçının neredeyse bütün sanat yaşamı Floransa'da geçti. Bu kentte Mediciler için, hümanizmasını şiirli alegorilerle ortaya koyan, konusunu mitolojiden alan bir dizi tablo yaptı. 1478 yılında yapmış olduğu Venüs'ün Doğuşu adlı tablo bunlardan birisidir. Sanatçı bu arada, kiliseler, dinsel dernekler ya da özel kişiler için çok sayıda tablo siparişi aldı. Nitekim şu an Uffizi Galerisi'nde bulunan 1488 tarihli Meryem'in Taç Giymesi çalışması bunlardan biridir. Botticelli çoğu zaman büyük madalyonlar (tondi) içine yerleştirdiği, zarif ve özgün kompozisyonlar yaratmasına fırsat veren Madonnalar da yaptı (Samdanli Madonna, Berlin; Magnifat Madonna'sı, 1485, Uffizi; Narli Madonna,1487; Uffizi). Son yapıtlarında daha sert bir anlatımcılık çabası ve yer yer Floransada Savonarola'nın vaazlarıyla yaratılan ahlak bunalımının etkileri sezilir. Ayrıca figürlerdeki yoğun anlatım gücü ve çizgilerdeki kesinlikle dikkati çeken desenlere İlahi Komedya'yı resimledi. (http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=15).

Sanatçının eserlerini mitolojik konulu resiimler, dini konulu resimler ve portreler olmak üzere üç grupta toplamak mümkündür. Aslında bu üç konu da kültürel mirasa ait unsurları içerisinde barındırmaktadır. Yani sanatçının yapmış olduğu bütün resimlerde kültürel mirasa ait izleri bir şekilde görmek mümkündür. Lorenzo Medici'nin Castello'daki ünlü villası Cosimo Medici'den sonra (Çağın hümanistleri, sanatçı ve düşünürlerin toplanarak burasını yeni Platoncu bir Akademi durumuna getirmişlerdi) sanatçının bu villaya yaptığı İlkbahar (Primavera) ile Venüs'ün Doğuşu isimli tabloları bu grubun en ünlü olanlarıdır. Boticelli bu eserlerde Floransa Rönesans'ına, Yeni Platoncu bir anlatıma dönük, kusursuz ve duyarlık dolu yeni bir dil kazandırmıştır (Eti, 1974: 44). 1482 yılında, 203 x 314 cm ölçülerinde ahşap üzeri yağlıboya tekniği ile yapılan ve günümüzde Floransa "Galleria degli Uffizi" de bulunan "İlkbahar" resmindeki (Resim. 1) üç güzellerin şeffaf giysileri, Venüs'ün zarif elleri ve Flora'nın çiçekli giysisi İtalyan Rönesans'ının en güzel resimlerinden birini oluşturmuştur (Sanat Kitabı, 1996: 57).

Resim 1: Sandro Botticelli, İlkbahar, 1478, 203 x 314 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya Uffizi Galerisi/ Floransa – İtalya.

"İlkbahar" şair Fulgentius'un "Mitoloji" isimli eserinin önsözünden esinlenerek yaratılmıştır. Burada ormanda ağaçlar ve kuşlar arasında sisten tüllere bürünmüş üç kızın görüldüğü anlatılır. Bunlar: Satürn, Üranüs ve Felesefedir (Eti, 1974: 44). Tabloda hülyalı, kıvrık vücutlu, zarif genç kızlar, bahar saçan çiçekler, ince süsler görülmektedir (Kınay, 1993: 33). Oldukça yumuşak üslubun hakim olduğu bu resimde belli bir özenle resmedilmiş ince uzun figürler aynı zamanda çizginin süslemeci gücünü de ortaya çıkarmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-1, 1997: 276). Güzeller tarafından kırlentlerle süslenen Venüs, baharı müjdeler. XVII ve XVIII. yüzyıllarda resmin adı "Üç Güzeller Bahçesi" olarak bilinmiştir.

> "Mitolojiye göre altın elmalar burada büyümüştür. Elmalar bir ejderha ve Üç Güzeller tarafından korunuyordu. Venüs resmin ortasında ayakta durmaktadır. Ebedi baharı getirecek hoş meltemi üfleyen Zefirus figürü resmin sağında yer almaktadır. Tanrıça flora çiçeklerini dağıtırken solda bulunan Merküri, bahçeyi tehdit eden bulutları kovalıyor ve bahçeyi koruyor. Bahara ve berekete açıkça yapılan göndermeden başka defne dalları ve Venüs'ün altın elmaları burada portakal şeklinde yapılmıştır, antik devirde portakal "Sağlık Meyvesi" olarak biliniyordu." (Boydaş, 2004: 104).

Zefirus'un karısı Flora'nın bu resimde dağıttığı çiçeklerin "Unutma beni, sümbül, iris, deniz salyangozu, sülüngözü, Manisa lalesi olduğu görülmektedir. Tanrıçanın boynunun etrafında bir çelenk görülüyor, elbisesinde vahşi güller taşıyor, saçlarında mor menekşeler, peygamber düğmesi ve vahşi çiçek dalları görülüyor." (Boydaş, 2004: 107). Diğer taraftan tanrıçanın elbisesinin üzerinde çiçek motifleri bulunmaktadır.

> Başının etrafını çevreleyen dallar içindeki mekan bir hale şeklinde görüntüye sahip olan Venüs, resmin ortasında yer alır ve zarif duruşu, iffetli giysileri, cinsel aşkı hatırlatmaktan ziyade Meryem'e

yakındır. Yani burada antik dönemdeki Venüs ile Kutsal Meryem arasında bir ilişkilendirilmeye, bir benzetime gidilmiştir. Gülen figürler Rönesans resminde nadir olmasına rağmen bu resimde flora gülmektedir. Flora'nın tavrı güvenli, doğal bir cazibe ile belkide karnavallarda bir tanrıça gibi poz veren bir kadına benziyor Medici Sarayında bir nazarı vardır; Hıristiyan fikirleri Grek düşünürleriyle birleştirmek. Boticelli bu hususu resme Venüs'ü dahil ederek yapıyor ki, Venüs bu resimde çarpıcı bir şekilde Meryem'e benzer. Klasik antikite Venüs'e iki işlev yüklemiştir. Bir yandan oklarıyla aşkı yeşerten Cupidle birlikte şen bir aşk tanrıçası, öte yandan ahenk, oran-orantı ve denge. Bir tür medeni tesir, kavgaları yatıştırmış, sosyal bütünlüğe hizmet etmiştir. Venüs erotizmin canlı örneğidir, yıkıcı olmaktan ziyade yaratıcıdır. Rönesans'la birlikte antikiteye duyulan özlemin bir sonucu olarak Venüs XV yüzyılda da kadınlık idealinin temsilcisi durumuna gelmiştir (Boydaş, 2004: 108).

Merküri geleneksel kanatlı ayakkabılarını giyiyor, elinde baharın gelmesine engel olan bulutları kovmaya yarayan asası vardır. Çağdaş simgesellik burada ilgi çekici şekilde kullanılmıştır. Bu kullanış Merküri'nin mitolojik işlevine benzer, Merküri tanrılar ve insanlar arasında habercidir, insanlara ölüler ülkesinde rehberlik eder ve aynı zamanda tüccarların da tanrısıdır. Netice olarak resimde ele alınan konu; kültür mirası konumunda olan, somut olmayan mirasa ait bir olgunun ele alınması olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının kültürel mirasa ait unsurları resimleri içerisinde konu olarak kullandığı en popüler eseri kuşkusuz "Venüs'ün Doğuşu" çalışmasıdır (Resim 2).

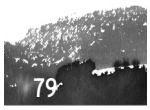
Resim 2: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1486, 175 X 278 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Uffizi Galerisi/ Floransa – İtalya.

1486 yılında 175 X 278 cm ölçülerinde tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılan ve günümüzde Floransa "Galleria degli Uffizi" de bulunan tabloda Mitolojik bir konu

şiirsel, lirik duygular yaratan renk ve çizgilerle, çok ince bir şekilde dile getirilmektedir (Kınay, 1993: 33) Lorenzo di Medici tarafından ısmarlanan resim ısmarlayan kişinin Platonik felsefeye dayanan hümanist anlayışını ortaya koymaktadır. Bu resimde çizginin süslemeci anlamda kullanıldığı görülürken bununla beraber lirik bir anlatım içeren güzellik düşüncesi de söz konusudur (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-1, 1997: 276). Venüs mitolojide güzellik ve aşk tanrıçası ve Aphrodite'in bir diğer adıdır. Kadın vücudunun güzelliğini sergileyen Afrodit Yunanlıların aşk ve güzellik tanrıçası, Romalıların Venüs'ü, Rönesans döneminde, Floransa'da tekrar doğdu. Nitekim Antik Yunan ve Roma'nın büyük bir sevgi ve saygı gösterdiği Venüs Hıristiyanlığın zaferi ile değerini yitirmişti. Dalgaların arasında yükselen Afrodit, ılgıt ılgıt esen tatlı bir rüzgarın kanatlarında, bir deniz kabuğunun üstünde sahile ulaşıyor. Floransalı dindar bir Hıristiyan olan Boticelli tarafından işlenen bu pagan sahnede, Klasik Yunan heykellerinin etkisi, tanrıçanın iffetli duruşunda ve ağırlığın zarif bir kalça kıvrımlarıyla tek ayaküstüne bindirilmesinde görülebilir. Boticelli bu figürü, Praxiteles ve Polyclitus gibi sanatçılar tarafından geliştirilen ideal güzellik ve armoni kanonlarına göre çizmiştir (Boydaş, 2004: 128). Mitolojide MÖ 580-495 yılları arasında yaşayan Yunalı şair Anacreon'a göre tanrıçanın karaya ayak bastığı yerde ilk gülfidanı bitmiştir. Sahilde Venüs'ü karşılamayı bekleyen genç kızın beline sarılı, solgun kırmızı güller vardır (Boydaş, 2004: 128). Tabloda bir kavkı üzerinde denizden çıkan Aphrodite, uçan rüzğar tanrıları tarafından, bir gül yağmuru altında karaya itiliyor. Aphrodite karaya ayak basarken, Hora'lardan veya Nympha'lardan (perilerden) birisi, kızılımsın bir örtüyle onu karşılıyor (Gombrich, 1986: 198). Bu aslında kültürel miras olan bu inanç anlayışının resim yüzeyine yaklaşık iki bin yıl sonra tekrar tezahür etmesidir. Venüs'ün Doğuşu'nun, Floransalı bir tüccarın karısı olan Simonetta Vespuci'ye bir tazim, saygı nişanesi olarak yapıldığı bilinmektedir. "Afrodit veya Venüs Yunanlılar ve Romalılarda saygın bir yere sahipti. Hıristiyanlığın zaferinden sonra gözden düştü ve bütün Ortaçağ boyunca ahlaksızlığın ve şehvetin timsali olarak görüldü. Böyle olunca bir zamanlar oldukça itibar gören anlayış tam tersi bir durumla karşı karşıya kalmış ve toplumdan mümkün olduğu kadar uzak tutulmaya çalışılmıştır. Orta Çağlarda Venüs'ün geleneksel vasıfları, mesela güller, başka önemli bir figüre geçti. Meryem, Hıristiyanlığın Kutsal bakiresi ki Venüs, Meryem'in tam karşıtı bir inancın temsilcisidir." (Boydaş, 2004: 131)

> "Resimdeki Venüs figüründeki ideal güzellik, harmoni, ağırlığın tek bacağa verilerek sağlanan denge uyumu, sanatçının klasik dönem Yunan heykeltıraşlarından Polykletos ve Praxiteles'in Kanon'unu incelediği gerçeğini ortaya koyar. Örneğin iki göğüs arasındaki mesafe ve göğüsten göbek çukuruna kadar olan uzaklık Polykletos'un oranlarına uyar." (Şenyapılı, 1996: 299).

Resimde Venüs'e rüzgar üfleyen Zefirus Homeros destanında, tombul yanaklı rüzgar tanrısına işaret eder. Adı Zefirus olup, Batı rüzgarıydı, ilkbaharın müjdecisi, onun nefesi ile toprağa bahar gelir de; Romalı şair Ovidus onun arkadaşı Kloris'den söz eder,



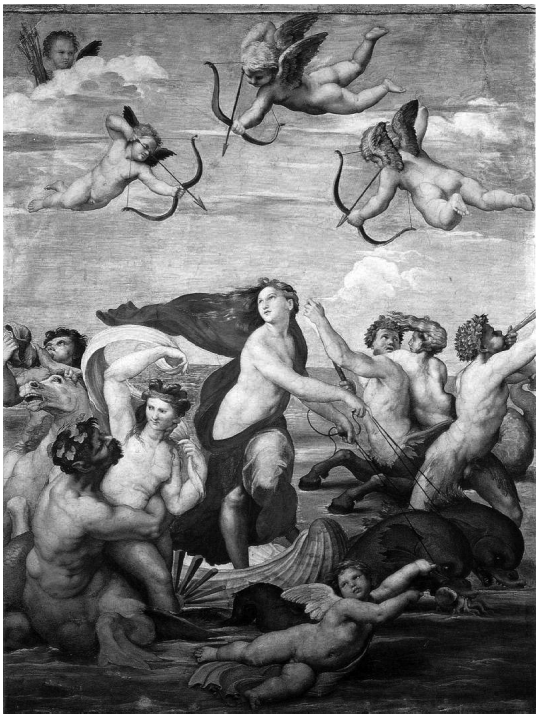
resimde Kloris'in beyaz bacakları ve kolları Zefirus'un kahverengi bedenine dolanmıştır. Zefirus, mitolojiye göre, Kloris'i igfal ettikten sonra onunla evlenmiş, çiçeklerin tanrısı Flora'ya döndürmüştür (Boydaş, 2004:132). Antik döneme ait olan bu mitolojik hikaye taşımış olduğu kültürel miras vasfından dolayı yüzyıllar sonra bile ünlü birçok ressamın çalışmasında tekrarlanmıştır. Çünkü bu miras hiçbir zaman değerini yitirmemiştir. Nitekim kültürel mirasa ait unsurlar üzerlerinden yüzyıllar geçse bile daha sonra bir şekilde bir yerden filizlenerek çıkmaktadırlar.

2.2. Sanzio Raphael'in Resimlerinde Kültür Mirası

Rönesans dönemi İtalya'sında resim sanatı alanında sadece kendi dönemlerine değil, dünya resim sanatı tarihine yön veren üç isim bulunmaktadır. Bunlardan birincisi yalnız resimleriyle değil bilim hayatına katmış olduğu kazanımlarla da dünya uygarlık, sanat ve bilim tarihine geçen Leonardo da Vinci; ikincisi dünyanın gelmiş geçmiş en büyük heykeltıraş ve ressamlarından birisi olan Michelangelo ve diğeri ise genç yaşta dünya resim sanatı tarihine altın harflerle ismini yazdıran Raphael'dir. Dünya resim sanatı tarihinin en önemli şahsiyetlerinden birisi olan Sanzio Raphael, antik konulara ve şekillere son derece önem vermiş, bu konulara hakim olmuş ve klasiği adeta yeniden yaratmıştır. Sanatçının resimleri, antik idealin yeniden canlandırılışı, geçmişle zamanın kaynaştırılmasıydı. Resimlerine dahil etmiş olduğu mimari görünümlerde de, klasik devri çok iyi tanıdığı, Vitruvius'u boşuna okumadığı anlaşılmaktadır. Sanatçının Roma'ya geldiği zamanki ilk işlerinden biri, şehrin bütün eserlerinin, en küçük ayrıntılarına kadar gösteren tam bir planını çıkarmak üzere çalışmaya geçmek olmuştur. Bu amaçla planları ve temelleri ortaya çıkarmak üzere kazılar yapmıştır. Sanatçı, yapmış olduğu çalışmalardan elde etmiş olduğu sonuçları, Vitruvius'u devamlı gözü önünde tutarak, eski yazarların ölçü ve tanımlarıyla karşılaştırarak, eski döneme ait önemli değerlerle günü mukayese edip ve geçmişin birikimlerinden de yararlanmayı bilmiştir. Onun çalışmalarını, Papa X Leo dahil, herkes büyük bir hayranlıkla izliyordu. Ölümü eserini tamamlamasına engel oldu. Fakat yaptığı kadarıyla dahi Roma arkeolojisi için faydalı oldu ve gereken övgüyü topladı (Erder, 2007: 20). Kültürel varlıkların resim sanatına yansıması olarak Raphael'in Villa Farnesina'daki "Galatea", "Atina Okulu" ve "Parnassus" resimleri önemli örnekler olarak ortaya konulabilir. Hatta aynı kültürel varlık/miras konumundaki konular sanatçının sanatına devam eden süreçte de kaynaklık etmiştir.

Papa X Leo'nun (1513-1522) devri, adeta Raphael (1483-1520) devridir. Resimleriyle ün yapmış olan Sanzio Raphael, antik konulara ve şekillere son derece hakim görülürken klasiği adeta yeniden yaratmıştır. Resimleri, antik idealin yeniden canlandırılışı, geçmişle zamanın kaynaştırılmasıydı. Bir şekilde geçmişteki üst düzey eserlerin yeniden gün yüzüne çıkarılması idi. Sadece resim alanında değil, sanatçı, mimaride de klasik devri çok iyi tanıyordu. Bütün bu birikimleri, Vitruvius'un ortaya koymuş olduğu

yaklaşımların onun tarafından ne kadar özümsendiğini de göstermektedir. Onun her uygulamasında usta mimarın izleri ve etkisi hissedilmekte idi. Sanatçının Roma'daki ilk işlerinden biri, şehrin bütün eserlerini en küçük ayrıntılarına kadar gösteren tam bir planını çıkarmak üzere çalışmaya geçmek olmuştur. Bu amaçla planları ve temelleri ortaya çıkarmak üzere kazılar yapmıştır. Ortaya çıkan sonuçlarla, Vitruvius'u devamlı gözü önünde tutmuş, eski yazarların ölçü ve tanımlarıyla karşılaştırmalar yapmıştır. (Erder, 2007: 19). Raphael Roma'ya geldikten sonra, burada antik Yunan ve Roma mimarlık eserleri üzerinde incelemeler yapmıştır. Antik- Klasik Yunan sanatının akılcılığı, doğruluk ve denge kanunları üzerinde temellenen "ideal güzellik" düşüncesine inanmıştır. Sağlam dengeli, kuruluşlar içinde pür anıtsal ve soylu ideal biçimleri içerir (Eti, 1974: 70). Raphael aslında tatlı Meryem tablolarının ressamı olarak bilinir. Onun Meryem tabloları çalışmasındaki azmi de zaten tarihsel ve kültürel mirasa ait unsurlara vermiş olduğu önemi ortaya koymaktadır. Bir taraftan antik döneme ait unsurları diğer taraftan da Hıristiyanlığa ait değerleri resimlerinde kullanmıştır. Her ne kadar antik dönemin değerleri ile Hıristiyanlığın değerleri farklı olsa da sanatçı özde kültürel mirasa ait değerlere ilgi duymuş, onları gün yüzüne çıkarma gayreti göstermiş ve resimlerinde imge olarak kullanmıştır. Galateia adlı çalışmasında, Galateia (Galateia Mitolojide Güzel bir peri kız, Kylop Polyphemos ona aşık olmuştu), (Resim 3) iki yunusun çektiği, kavkından arabasıyla su üstünde süzülerek onunla alay eder. Deniz tanrılarından ve perilerinden bir topluluk, Galateia'nın çevresini sarmıştır (Gombrich, 1986: 240).



Resim 3 Sanzio Raffaello, Galateia, 1513, 295 cm ✢ 224 cm Villa Farnesina, Roma.

Sanatçı çalışması için belli bir modeli kopye etmediğini, kafasında oluşturduğu "belirli bir düşünceyi" izlediğini söylemiş; doğaya öykünmeden vazgeçmiş, imgeleminde yarattığı düzgün güzellikte bir örneği bilinçle kullanmaya başlamıştır (Gombrich, 1986: 244). Sonradan Poussin'i de çok etkileyen bu yapıtta sanatçı, hareketli bir yapı kurmuş ve figürleri Rönesans ilkeleri çerçevesinde ideal güzellik anlayışıyla betimlemiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3, 1997: 1533).

Bu dönemde Raphael ya da arkadaşlarının Papa'ya yazmış olduğu bir mektup dönemin kültürel mirasa ait eserlere yaklaşımı bağlamında ipuçları vermektedir. Mektupta, Gotların ve Vandalların Roma'yı tahrip edişlerinden yakınıldıktan sonra papaların da buna katılmış oldukları, çağdaşlarının yaptıkları zararları, yıktıkları yapıları, kirece çevirdikleri sütun ve mermerleri ve Roma'nın, tarihi şerefini aksettiren anıtların eski heykeller ve taşlarla yapıldığını ve halen de yapılmakta olduğu örneklerle belirtilir.[1] Durum, çağın şerefine leke süren bir barbarlık olarak tanımlanır. Papadan İtalya'nın ününü, büyüklüğünün kalıntılarını koruması istenir. Belge, o zamana kadar papalıkça alınan tedbir ve kararların boşluğunu gösterdiği gibi, tarihte, anıt ve yarattığı çevreye olan kaygının bilinçlenişine de işaret olan ve papaya uzanan gür bir sestir. Papa X Leo, 1515'te Raphael'i, Roma'nın eski eserlerinin koruyucusu olarak atamıştır. Bu görev için çıkarılan atama buyruğunda aynı zamanda mermer mimari parçalarının, heykellerin ve kitabelerin, kireç yapılması da ağır cezalarla önlenmeye çalışılmıştır. Raphael ile, bu kamu görevi ilk defa yetkili ve teknik bir elemanın sorumluluğuna verilmiş oluyordu. Ancak tahrip ve eski eserlere düşkünlük, bir tek kişinin çözümleyebileceği bir durum olmaktan çıkmış, konunun karışık yönleri ortaya konulmaya başlamıştır. Raphael ve Papa X Leo'nun bilim ve sanat kaygısıyla tarihi eserleri belgelemeye ve korumaya dönük eğilimleri, sanatta görülen gelişme gibi, İspanya Kralı V Charles tarafından Roma'nın 1527 yılında alınarak tahrip edilmesiyle kısa bir duraklama geçirmiştir. V Charles ordusunun Roma'da kaldıkları sekiz gün içinde, pagan ve Hıristiyan eserlerine

[2] "Alberti'nin düşüncelerini oluşturduğu XV yüzyılın ilk yarısında, Roma'da resmi örgütlerin, özellikle politik gücü ele geçiren papaların davranıları pek iç açıcı değildi. Halkın eserlere sahip çıkma çalışmasının ilk izlerinden biri gibi görünen, 1402 yılında tasçıların tüzüklerine geçen, antik mermerlerin kireç yapılmalarını yasaklamaya çalışan tedbirlerin yanı sıra, çoğunlukla Roma'dan başka şehirlerden gelişmiş olan ve Hristiyanlıktan önceki devirlerin kalıntılarına yakınlık duymayan papaların, tahribi teşvik edici oldukları ve hatta bunlardan gelir sağlamaya çalıştıkları görülür. Vatikan arşivlerindeki 1426 yılına ait bir belgeye göre, Basilica Julia'nın taşları, kireççilere ocaklarından çıkacak kirecin yarısı karşılığında verilmişti. Bu kaynaktan gelen gelirin bir kısmı da Kardinal Isolani'ye kilise onarımı için hediye edilmişti. Diğer taraftan, dışarıdan gelen papaların bu davranılarına özür olabilecek bir hususu da unutmamak gerekir. Nitekim yüzyılın başlarında Roma, içinde yaşanılması güç, geceleri kurtların bastığı, mezarlardan ölülerin çıkarıldığı perişan bir yerdi. Daha önceleri Floransa'yı onarıp ihya etmesiyle tanınan Papa IV Martinius (1417-1431), Roma'ya geldiğinde, şehri yaşanılacak bir yer olmaktan uzak bulmuştu. Yollar yıkıntı ve pislikle örtülü, evler terk edilmiş, kiliseler yıkılmış, her yerde açlığın, vebanın izleri vardı. Martinius gelir gelmez, ilk işinin yapımdan önce yıkıntıları kaldırma ve şehri temizleme olduğunu anladı. 30 Mart 1425'te çıkardığı bir buyruk ile yolların temizlenmesi ve geçilir hale gelmesini temin için (Magistri Viarum) bir örgüt kurdu. Bunlara aynı zamanda kamuya ait olan ve yapıları işgal edenlerin yerlerinden atılması, ek yapılarının yıkılması yetkisini de tanıdı. Bu buyruktan bazı yapıların değişik amaçlarla kullanılmakta oldukları hakkında da bilgi edinmekteyiz (Erder, 2007: 15).

yaptıkları "barbarca" zarar ve şehri soyup soğana çevirmesi olayı, Gallerin (MÖ 390) ve Normanlar'ın yağma ve yıkmalarıyla karşılaştırılacak kadar gaddarca olmuştur. Ancak yine de Roma, mevcut tarihi anıtları ile halkın ilgisini canlı tutmakta ve yabancıları kendine çeken bir merkez olamaya devam etmektedir (Erder, 2007: 20).

Raphael dönemi Roması tarihsel ve kültürel mirasa ait hususların önemsendiği bir dönem olmuş ve sanatçı bu dönemde önemli bir misyonu yüklenen bir yetkili konumuna gelmiştir. Sanatçının, Roma'nın antik dönemine ait değerlerine sahip çıkma bilinci, sadece muhafaza düzeyinde kalmamıştır. Bu mirasa ait unsurları bir şekilde resimlerinde kullanarak, tarihsel konuların zenginliğinden yaralanmaya çalışmıştır. Sanatçının ve Vatikan sarayının en ünlü freskolarından olan "Atina Okulu" (Resim 4) ya da "Disputa" antik Yunan'ın tartışmalı öğretici Akademisiası simgelenmektedir. Bu çalışma o dönemin yaşanmışlıkları ile ilgili olarak vermiş olduğu tarihi bilgilendirmeler bakımından da önem taşımaktadır.

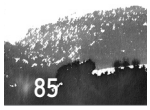
Resim 4 Sanzio Raffaello, Atina Okulu, 1509-10, Vatikan İmza Salonu Fresk, Roma.

Atina Okulu çalışmasında yoğun bir kalabalık içerisinde verilen figürler, tüm kompozisyonu sarmaktadır. Burada bulunan figürler antik bir Roma mimarlığının içine alınmışlardır. Üstün bir perspektif uygulanışıyla geriye doğru çekilen tonozlar ve sütunlar resme rahat ve geniş bir mimarlık uzayı sağlamıştır. Resmi yaygın bir ışık aydınlatmakta (Eti, 1974: 71; Kınay, 1993: 49) olup, çalışma içerisinde uygulanan perspektif müthiş bir derinlik etkisi uyandırmaktadır. Vatikan'ın imza salonu duvarına yapılan fresko 7,70 m olan bir yarım daire biçimindedir. Yapılan bu çalışma bir yönüyle felsefeyi ve doğrunun akılcı yoldan araştırılmasını (Papa Julius II'nin hümanizm

anlayışına uygun temalar) yüceltmektedir (Büyük Larousse-2, 1986: 982). Adını antikiteden alan "Atina Okulu" adlı bu resimde genci yaşlısı bir arada, hareket halinde bir grup erkek geniş bir salonda toplanmışlardır. Resim içerisinde küçük gruplar halinde lokal oluşumlar ilk dikkati çeken hususlardan birisidir. Bu eser aslında bir "Felsefe Destanı" olarak adlandırılabilir. Perspektif tekniğinin dikkatli ve ölçülü bir şekilde kullanıldığı bu eserde; antik çağın büyük filozoflarını ve ressamın çağdışı sanatçılarını görebiliriz. Resmin ana şeması, "Yeni-Platoncu" düşünceyi yansıtır bir biçimde, maddi dünyevi ve zihni olmak üzere üç aşamalı bir biçimde düzenlenmiştir. Şöyle ki; alt kısımda, maddi bilimlerle uğraşan düşünürler kendi aralarında iki gruba ayrılmış, bunlardan astronomi ve geometri bir grupta gösterilmiştir. Alt kısmın sağ tarafında Euclides'in merkezinde olduğu geometriyle ve astrolojiyle ilgilenen düşünürler görülür. Sol tarafta ise merkezinde Pisagor'un bulunduğu matematikçilerin oluşturduğu doğa bilimcileri grubu yer alır. Bu iki grup arasındaki merdivenden yukarı çıkıldığında metafizik ve manevi bilimlerle ilgilenen düşünürler yer alır (Raphael ve Atina Okulu). Çalışma içerisinde adeta maddi bilimler ile metafizik ve manevi bilimler arasında bir ayrıştırmaya gidilmiştir. Yapılan gruplandırmalar bu ayrıştırma hakkında ipuçları vermektedir. Resmin sağ alt tarafında beş figür bir tahtanın ve pergelin üzerine eğilmiş geometri tartışıyorlar; ellerinde bir dünya ve yıldızlı bir gökküre tutan ötekilerin ise astronomi üzerine konuştukları düşünülmektedir. Resimdeki gruplardan her biri güzel sanatların yedi dalından biriyle meşgul. Kompozisyonun merkezinde izleyiciye doğru, güvenle ve doğal olamayan bir dinginlik duygusu yararak yürüyen iki figür, Antik Çağ'ın en büyük iki filozofudur (Sanat Kitabı: 377). Bunlar Platon ve Aristo'dur. Yunan felsefesinin iki büyük ismi olarak kabul gören bu iki kişi ortadaki merdivenin üzerinde ve resmin orta yerindedirler. Sanatçı bu iki büyük düşünürü resmin merkezine yerleştirmiştir olup, kendileri düşüncelerini belirten hareketler içindedir. İdealizmi temsil eden Platon eliyle göğü, realizmin savunucusu Aristoteles ise yeri göstermektedir (Eti,1974: 71; Kınay: 49). Platon eliyle göğü gösterirken, felsefesinin temeli olan ve mutlak gerçekliği temsil eden idealar dünyasını işaret ediyor. Aristoteles ise Platon'un yanında, avuç içi aşağıyı gösterir şekilde elini ileri doğru uzatmıştır. Bu hareket, onun fizik ve somut dünyayı temel alan görüşünü simgeliyor. Her iki filozofun da ellerinde birer kitap bulunmakta olup; Platonun elinde kendi eseri, resmin perspektif merkezi olan kitabı Timaios; Aristoteles'in elinde de Ethika bulunmaktadır. Aristoteles'in elinde bulunan Ethica bu plana göre ikincil konumda kalmaktadır. Bu kaynaklar antik felsefenin iki temel kaynağıdır (Kınay, 1993: 49) Aslında Platon'u sembolize eden bu portre; Leonardo Da Vinci'nin ta kendisidir...! (Raphael ve Atina Okulu) Sanatçı Leonardo ile Platon'u aynı kişilikte canlandırma gereği duymuştur. Bu tavrı ile sanatçı, kim bilir belki de Platon'un yüzyıllar önce ortaya koymuş olduğu öğretilerin Leonardo tarafından hayata geçirildiği konusunda bir anlamlandırma yapmaktadır. Bu aslında bir yönüyle Leonardo'da şekillenen Rönesans düşüncesinin de temellerinin Platon'a dayandığı konusunda bir gönderme taşımaktadır.

Sanatçının resmin merkezine antik dönemin iki büyük filozofunu almasının nedeni bu filozofların devam eden süreçte değerlerinden hiçbir şey kaybetmemeleridir. Diğer Yunan düşünürleri, astronomlar, geometriciler, matematikçiler ve müzisyenler onların çevresinde gruplanmışlardır. Resmin sol yanında Sokrates ve Öklides görülmektedir. Dyojen merdivenlerin ortasında, tek başınadır. Dinleyiciler ise yanlardadır. Dinleyiciler arasında sanatçının kendisi de görülmektedir (Eti, 1974: 71). Resmin arka planında yer alan kemerli nişlerde, "Athena" ve "Apollon" heykelleri dikkati çekmektedir. Örtük bir biçimde İsa ile ilişkilendirilen Apollon, elindeki liriyle ruhsallığın zaferini ve ilahi armoniyi simgelemektedir. Yine örtük bir biçimde Meryem ile ilişkilendirilen Athena ise, aklı, bilgeliği temsil eder ve erdemlerin temsil edildiği tarafta yer alır. Kalabalığın arkasında, mavi gökyüzüne açılan tonoz örtüsündeki perspektif kullanımı, bu dönemde sanatçının perspektif kullanımı konusunda noktayı gösterirken, bu tonozların ardında yer alan açıklık ile de, maddi olandan manevi olana ve oradan da sonsuzluğa ulaşma yolundaki "Yeni –Platoncu" düşünce alınmış olur. Arka planda tonozun üst kısmında, alt iki yanında dizleri üzerinde dua eden melek kabartmaları bulunan üçlü pencere kutsal üçlemeye işaret etmektedir. Aynı şekilde, parmaklarını sayarak bir şeyler anlatan Sokrates'in de üçüncü parmağını işaret ettiği ve bu yolla kutsal üçlemenin bir kez daha vurgulandığı görülür. Tüm figürlerin içinde bulunduğu geniş hol, antik toplantı salonlarını andıran bir holdür (Raphael ve Atina Okulu).

Platon'un arkasındaki kalabalığın arasında "Sokratik Diyalog" yöntemin kurucusu, anlattıklarını parmaklarını sayarak ispatlamaya çalışan figür; felsefenin kurucusu olarak da kabul edilen Platon'un hocası Sokrates'tir. Resim içerisinde savaş kıyafetleri ile bulunan bir kişi vardır ki bu kişi Sokrates'in yanında yer almakta olup, öğrencisi Alkibiades'tir. Sokrates'in bulunduğu grup içerisinde Elea adlı felsefi akımın kurucusu, Parmenides'in öğretmeni olan Xenophon, şapkalı kızıl-kahve kıyafetli olarak resmedilmiştir. Pisagor'un arkasındaki sütunun arkasında yeşil şapkalı yaşlı figür, Parmenides'in takipçisi, diyalektiğin kaşifi, Elea okulundan Zenon'dur. Raphael resim içerisinde sadece batılı filozof ve bilim adamlarını değil, diğer taraftan İslam medeniyeti içerisinde önemli bir yere sahip olan İbn-i Rüşd'ü de betimlemiştir. Aristoteles'in yapıtlarına yapmış olduğu yorumlarla Aristotelesçiliğin dirilmesini ve güçlenmesini sağlayan filozof ve hekim olan Rüşd, ön sol grupta arkadan ileri doğru uzanmış, başında türbanlı olarak resmedilmiştir. Parmenides'in arkasında İskenderiye'de doğan, ünlü filozof ve matematikçi Theon'un kızı ve ilk kadın matematikçi hanım figür, Hypatia'dır. Resimdeki en önemli kişilerden birisi de ünlü Pisagor'dur. Ön soldaki grubun merkezinde, diz çökmüş, elinde tuttuğu deftere önündeki çocuğun tuttuğu levhadaki notları geçiriyor ki bu notlar müzik oktavlarını gösteren şemalardır. Heraklit'in solunda ayakta duran figür, metafiziği ilk kez ortaya koyan filozof olan, şeyler üzerine değil, şeylerin ne oldukları, nereden kaynaklandıkları üzerine çalışan Parmenides'tir. Resmin ön kısımda, Diyojenin solunda, başını eline dayayarak bir şey



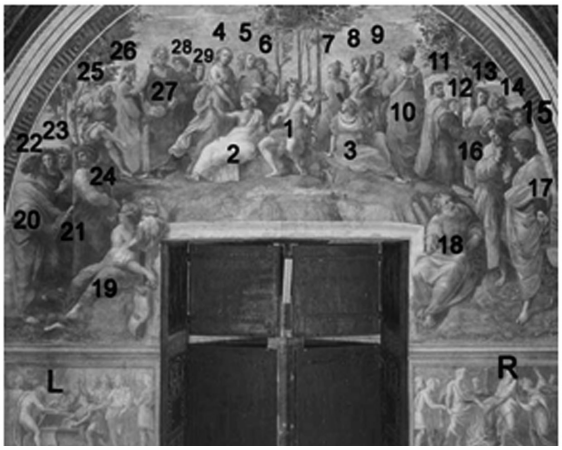
yazan, basamaklara oturmuş figür, Heraklit'i temsil eden Mikelanj'ın portresidir. Resmin sağ tarafında ve ön kısımda bulunan grubun ortasında ve merkezinde öne doğru eğilmiş elindeki aletle yerde duran levha üzerinde teoremini anlatan kişi, MÖ 300 dolaylarına ait, Yunan Matematikçisi olan ve bilinenleri "Öğeler" adını verdiği kitabında toplayan Euclides'dir. Sanatçı kendini de Ptolemy'nin yanında resimleyerek bilim adamları ve filozoflara dahil etmiştir. MS II yüzyılda yaşamış bir gökbilimci ve matematikçi olan Ptolemy resim içerisinde Öklid'in arkasında arkası dönük elinde yer küre tutan figür olarak betimlenmiştir. Aynı grup içerisinde yüzü seyirciye dönük, elinde ışıklı bir küre olan kişi ise, Zoroastro'dur (Zerdüşt). Zenon'un sağında başında yapraklardan taç bulunan figür; MÖ 306'da Okulunu Atina'da kuran ve Platoncu filozoflardan ders alan Epikür'dür. Resim içerisindeki en rahat figür kuşkusuz ara merdivenlere sere serpe uzanmış, yanında ünlü bakır tası elindeki okumalara dalmış dünyevi işlere aldırmadan rahat bir şekilde uzanmış olarak resmedilen Diogenes/Diojen'dir. Diogenes Parmenides ve Pytagoras'a bakmaktadır. Parmenides'in arkasından seyirciye doğru bakan genç, Papa II Julius'un kuzeni, Francesco Maria Della Rovere Urbino Dükü'dür. Yakasında Rus harfleri olan ise Bramante'nin portresi'dir (Raphael ve Atina Okulu).

Raphael'in mitolojik konulu kültürel mirasa ait imgeleri resim içerisinde kullandığı bir diğer önemli resmi ise Parnassus'dur (Resim 5 - 6).

Resim 5: Raffaello Sanzio, Parnassus, Stanza Della Segnatura'da Fresko, 1508-11, Roma.

Sanatçı bu resmini 1511 yılında fresko tekniği ile Vatikan Sarayı duvarına çizmiştir. Çalışma adını antik dönemdeki Apollon'un doğduğu dağ olan Parnassus'dan almıştır. Burası Yunanistan'da ormanlık ve kireçtaşlı dağ kütlesidir. Korinthos körfezinin kuzeyinde, Delphoi'nin kuzeydoğusunda yer alır (Büyük Larousse-18, 1986: 9198).

Rafael'in yapmış olduğu bu resim, şiir, din, felsefe ve hukukun canlandırıldığı bir kompozisyon oluşturmaktadır (The Parnassus). Parnassus Rafael'in "Stanze della Segnatura'da" (Basın Salonu) için her biri, çok sayıda insanları bir arada gösteren ve her biri, derin bilgelik anlamalarını canlandıran ayrı güzellik ve mükemmellikte; çok sayıda ve hepsi de son derece güzel ve çalımlı karton'lardan biridir. Tablo devamlı surette güneş ışınlarıyla yıkanmakta olan Parnassus dağının tepesini tasvir etmektedir. Tabloya göre bu dağın tepesinde her çağın ve her ulusun şiir alanında dahi olmakla tanınmış şairleri ve bunlar arasında (Jüpiter in kızları sayılan) "Musess"ler tasvir edilmiştir (Petrov, 1979: 188). Resmin kendisi tamamen kültürel miras açısından dünyada çok önemli yere sahip olan şahsiyetleri ve bununla birlikte de bazı gizli mesajları içerisinde barındırmaktadır. Resmin merkezinde yer alan Apollon antik dönemde Yunanlılar tarafından kullanılan bir müziksel enstrüman olan Lir çalmaktadır. Aynı lir çalma görünümünü sanatçı hatırlanırsa Atina Okulu resminde de kullanmıştı. Resim içerisinde kronolojik bir anlayışla verilmeden şairler sıralanmaktadır. Nitekim iki bin yıllık süreç içerisindeki Homer, Virgil ve Dante beraberce verilmiştir. Homer'in hemen arkasında Dante bulunmaktadır. Resim antik döneme ait şiir, müzik ve edebiyata ait şahsiyetleri çerisinde barındırmasından dolayı Atina Okulu resmine çok benzemektedir. Apollon ve Muses'in merkezde yer almasıyla o dönemin aydınlığı ile Rönesans aydınlığı arasında ilişkilendirilmeye gidilmiştir. Resim içerisinde ortada Homer sağ tarafından Dante ve sol tarafında ise Virgil yer alır. Resmin ortasındaki Apollo'nun etrafında 9 tane Muse'ler, yani ilham perileri yer almaktadır. Bu ilham perileri Çağrı (Güzel Ses)- epik şiir, Euterpe (Delight)- Müzik, Erato (Eros (Aşk) Lovely One)- aşk şiiri, Thaila (çiçek şenliği)- komedi, Clio (kleos (zafer)/ kleiein (kutlama) / Celebration/ Şöhret)- tarih, Urania (Ouranos (gökyüzü) Heavenly One)- astronomi, Terpsichore (dans Delight/ sözleri)- dans, Melpomene (melpein (söylemek) Singing tanrıça)- trajedi, Polyhymnia (poli (çok) ve hymnos (ilahi) veya mnasthai (hatırlamak) Birçok Songed/ Hymned- kutsal şiir.



Resim 6: Raffaello Sanzio, Parnassus, Stanza Della Segnatura'da Fresko, 1508-11, Roma.

1-Apollon, 2- Calliope, 3-Polymnia 4- Terpsichore, 5- Erato, 6- Clio, 7-Euterpe, 8-Thalia, 9- Urania, 10- Melpomene, 11- Plautus, 12- Terence, 13- Ovid, 14- Sannazaro, 15- Cornelius Gallus, 16- Anakrion, 17- Horace/Quintus Horatius Flaccus (Romalı Şair) 18- Pindar, 19-Safo, 20- Midilli Alcaeus, 21-?, 22- Corinna, 23- Petrarca (1304- 1374), 24- Berni, 25- Katip, 26- Dante (1265- 1321), 27 Homer (Yunanlı şair MÖ 8. Yüzyıl), 28- Virgil (Romalı Şair- MÖ 19), 29-? Aynı Parnassus dağı çalışması birçok sanatçı tarafından da resmedilmiştir. Nitekim Andrea Mantega (1431- 1506) bunlardan birisidir (Resim. 7) (The Parnassus).

Resim 7: Andrea Mantega, "Parnassus", 1496-97, 1.59 X 1.92 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Resim 8: Nicolas Poussin, "Parnassus", 1630-1631, 77.56 x 49.21 İnch, Tuval Üzerine Yağlıboya Prado Museum (Madrid, Spain).

Kutsal bir ressam olarak benimsenen Raffaello tüm Akademilerin örnek sanatçısı olmuş, büyük bir teknik yetenekle gerçekleştirdiği resimler günümüze değin kopya edilmiş, üzerlerinde çalışılmıştır" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3, 1997: 1534). Klasik tarzda bir Fransız ressamı olan ve David ve Cezanne'dan ilham alan Nicolas Poussin'in (Resim 8) aynı tema üzerine bir tablosu Prado Müzesi'ndedir.

3. Neo Klasizm ve Kültür Mirası

Kültürel mirasa ait unsurların resim sanatı içerisinde konu olarak ele alınması yalnız Rönesans döneminde değil devam eden süreçlerde de çoğu kez kullanılmıştır. Özellikle antik çağın kültürel mirasına ait elemanlarının kullanıldığı dönemlerden birisi de Neo Klasik dönemdir. Temel olarak XVIII yüzyılda Barok ve Rokoko'ya tepki olarak çıkmış olan Neo Klasik Akım; Antik Yunan ve Roma eserlerinin konu ve stillerini kullanır. Neo Klasik akımın en önemli temsilcisi David'e göre her asil konu eski tarihten ve mitolojiden alınabilirdi ve bunlar Romalıların biraz sert düşünüşü yönünde işlenmeliydi (Kınay, 1993: 140). "Bizler için büyük olabilmenin taklit edilemez düzeye gelebilmenin tek yolu eskileri taklit etmektir" diyen Werke in der Malerei und Bildhauedrei Klasik Yunan heykeltıraşlığının soylu sadeliği ve huzur veren büyüklüğü telkin ettiği tezini savunmuştur. Bu aynı zamanda, Neo-Klasizm'in de kuralıdır. Neo-Klasik Stil kapsamında Pompei ve Herculanım antik kentlerde ortaya çıkan tarihsel değerler insanlar tarafından müthiş bir şekilde ilgi görmeye başlamıştır. O zamanki toplum, artık Fetes Galantes'lerin kır eğlencelerini konu edinmiş bulunan eserleri beğenmez olmuştu. İhtilâl fikri neo-klasik sanatın konu ve ifadelerinde yerini bulmalıydı. Konular genelde eski Yunan ve Roma ozanlarının, tarihçilerinin eserlerinden aktarılmıştır (Kınay, 1993; Turani, 1992). Harekete önem veren bu dönemin heykeltıraşları eski heykeltıraşlıktan esinlenerek, doğayı ya düzelterek ya da idealleştirerek ifade etmişlerdir. Onlara göre gerçek resim sanatçısı tarihsel konuları değişik boyutlardaki tuvallerine aktaran sanatçılar olabilmekte idi. (Neoklasizm) İtalyan heykeltıraş Antonio Canova (1757-1822) (Resim 9) önceleri Gianlorenzo Bernini esprisinde eserler vermiştir.

Resim 9: Antonio Canova, Pauline Borghese, 1804, Beyaz Mermer, 92X200 cm, Galleria Borghese, Roma.

Sanatçı Napolyon'un kız kardeşi Paolina Borgehese'nin heykelini yapmıştır. Bu heykelde modelin saç tuvaleti, oturduğu kanepenin biçimi heykelin vücudu her yönüyle tam bir klasik bir eserdir. Sanatçının Perseun heykeli de bu anlamda bir yapıttır.

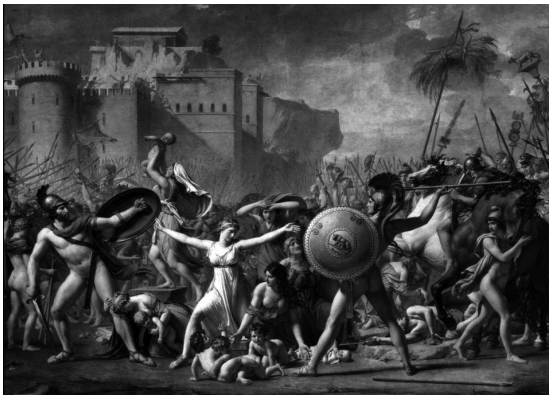
Danimarkalı heykeltıraş Bertel Thorvaldsen (1770-1844)'ın Hebe ve Ganymedes heykelleri ile Jason ve Venüs heykelleri Grek mitolojisi imajlarının klasik stilde yansıtılmasıdır (Kınay, 1993: 139).

3.1. Jacques Louis David'in Resimlerinde Kültür Mirası

David önceleri "Antik sanat benim kanıma girmeyecek denli cansız" demişse de, Winckelmann'ın yazılarını okuduktan ve Herculenım ve Pompei kalıntılarını gezdikten sonra görüşünü değiştirmiş, Antik Çağa ve sanatına ilgi duymaya başlamıştır (Şenyapılı, 1996: 306). Büyük Fransız İhtilali'nin eşiğinde eserler vermeye başlayan Fransız Jacques Louis David'e (1748-1825) göre her asil konu eski tarihten ve mitolojiden alınabilirdi ve bunlar Romalıların biraz sert düşünüşü yönünde işlenmeliydi. Sabinlerın Kaçırılması (Resim. 10), Sabinler, Thermopil'de Leonidas konuları sanatçının eski Yunan ve Roma tarihlerinden almış tablolarıdır. Sokrates'in ölümü tablosunun konusu Platon'un Phaidon adlı diyalogundan alınmıştır (Kınay, 1993: 140). Sanatçının kültürel mirasa ait bir konuyu ele almış olduğu önemli çalışmalarından birisi olan Sabinlerın Kaçırılması tablosundaki Sabinler, Roma yakınlarında yaşayan bir halktır. Efsaneye göre Sabin kadınları Romulus ve adamları tarafından kaçırılınca, Romalılar ile bu halk arasında savaş patlak verdi. Savaşın ardında bir ittifak anlaşması yapıldı. Buna göre Sabinler Roma'da Romalılar ile birlikte yaşayacak, ancak kralları Tatius ile senatolarını koruyacaklardı. Sabin kadınların kaçırılması ve Hersillia'nın Romulus ile Tatius'u birbirinden ayırma sahnesi İl Filarete (Roma'dan San Pietro'nun Kapısı) Giambologna (Loggia dei Lanzi, Floransa) gibi heykelciler ve Sodoma (Roma), F. Bassano (Torino), L. Carracci (Magnani Sarayı, Bologna), Romanelli (Louvre), L. Giordano (Dresden), Rubens (Londra), İl Guercino (Louvre), Poussin (Louvre ve New York), Tiepolo (Sen- Petersburg) gibi ressamlar tarafından da ele alınmıştır (Büyük Larousse-19, 1986: 10026). David bir deyişinde Yunan başyapıtlarının en önemli ve genel özellikleri, taşımış oldukları pozların yanı sıra ifadelerinde bir asillik ve sadelik bulundurmalarıdır (Sabinlerin Kaçırılması) Klasik anlatımın doruk noktaya çıktığı bu resim, kadınlara yaklaşımdaki duygusallığın etkili bir görünümünü ortaya koymaktadır. Resim gerek giysiler ve duruşlar, gerek tüm düzenleme ile İlkçağ sanat biçimlerinden esinli bir Klasikçiliği ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-1, 1997: 428).

Sanatçının Roma dönemine ait bir konuyu resminde kullandığı bir diğer çalışma ise Horas Kardeşlerin yemini çalışmasıdır (Resim 11). Çalışma Corneille'in Horace (Horatius) adlı trajedisinden esinlenerek gerçekleştirilmiştir. Bu yapıt devrim öncesinde Fransa'nın karmaşık ortamı içinde yol gösteren bir sanat yapıtı olarak benimsenmiştir. Vatan için

edilen bir savaş yemininin konu alındığı yapıt, düzenleme açısından olgun bir Yeni-Klasik anlatım sunmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-1, 1997: 428). Resimde Romalı erkek üçüzler olan Horaslar (Latince Horatii, tekil Horatius) betimlenmiştir. Romalılar ile Alba Longa şehrindeki Albalılar arasındaki sorunları çözmek için, kendileri gibi üçüz olan Curiatlarla savaşmak zorunda kalmışlardı. Resimde üç kardeş, Roma'ya sadakatlerini ve bağlılıklarını gösterirlerken, babaları da onlara destek vermektedir. Bu üç adam, vatansever görevlerini yerine getirirken hayatlarını kaybetmeyi göze almışlardı. O dönemin ataerkil toplumunda bu adamlar, kararlı bakışları, gergin ve iki yana açılmış kolları ile, cumhuriyetçi vatanseverliğin timsalidir. Cumhuriyetin en üstün değerlerini sembolize eden bu adamların ardındaki yas tutan yumuşak kalpli kadınlar ise beklemeye razı olmuşlardır. İpek elbiseler içinde resimlenmiş olan anne ile kız kardeşler acı ile çökmüş durumdadır. Bu kadar ümitsiz olmalarının bir sebebi de, Horasların kız kardeşlerinden birinin Curiatlardan birinin nişanlısı olması, kadınların birinin ise Horaslar'dan birinin eşi ve aynı zamanda Curiatlar'ın kız kardeşi olmasıdır. Savaştan sonra Curiatlar yenilmiş ama Horasların ikisi de ölmüştür. Kalan Horas geri döndüğünde, nişanlısını kaybetmiş olan kız kardeşi tüm Roma'yı lanetler. Bu lanetin gerçekleşmesinden korkan Horas, kız kardeşini öldürür (Horas Kardeşlerin Yemini).



Resim 10: Jacques- Louis David, Sabinlerin Kaçırılması, 1799, Tuval Üzerine Yağlıboya 386X520 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Sonuç

Yalnız bir topluluğun değil, bütün insanlığın geçmişi hakkında bilgi veren aynı zamanda geleceğin de şekillenmesine kaynaklık eden kültürel mirasa ait maddi ve manevi unsurlar insanlık açısından önem taşımaktadır. Bu mirasın ortaya çıkartılması, yaşatılması ve gelecek kuşakların onu tanımalarına imkan verilmesi gerekmektedir. Bu unsurlar gerek taşımış oldukları hikaye yönleriyle gerekse estetik değerleriyle de resme konu olabilecek bir yapıya sahiplerdir. Avrupa resim sanatı tarihinin her döneminde tarihi eser ve hikaye niteliğindeki bu unsurlara yer verilmiştir. Günümüzde

bile birçok sanatçı Neolitik döneme ait Ana Tanrıça imgesinden çok daha yakın döneme ait herhangi bir tarihi esere kadar nesneyi ve yine Neolitik döneme ait bir ritüelden çok daha yakın bir döneme ait herhangi bir geleneği resimlerinde imge olarak kullanmaktadırlar. İnsanlık var olduğu sürece de geçmişe ait kültürel mirasa ait unsurlar, özellikle de taşımış oldukları otantik yapıdan dolayı, resim sanatı içinde devamlı imge olarak kullanılacaklardır.

Resim 11: Jacques- Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini, 1784, Tuval Üzerine Yağlıboya, 330X425 Cm, Louvre Müzesi, Paris.

Kaynakça

Akipek, S. (1999). Ulusal ve Uluslararası Hukuk Açısından Kültür Malları. Ankara: Turhan Yayınevi.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi-2. (1986). Atina Okulu, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi-18. (1986). Parnassus, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi - 19. (1986). Sabinler, İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Çekül, (2010). Koruma Bilincinin Gelişim Süreci. İstanbul: Stil Matbaacılık.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-1. (1997). İstanbul: YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-3. (1997). İstanbul: YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).

Erder, C. (2007). Tarihi Çevre Bilinci. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi.

Eti, S. (1974). Rönesans Sanatı Tarihi. İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları.

Gombrich, E.H. (1986). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gerçek, F. (1999). Türk Müzeciliği. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Gökberk, M. (1998). Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Güvenç, B. (2005). İnsan ve Kültür. Ankara: Remzi Kitabevi.

Horas Kardeşlerin Yemini http://tr.wikipedia.org/wiki/Horas_Karde%C5%9Flerin_Yemini (Erişim Tarihi 18. 05. 2011).

Kınay, C. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı.

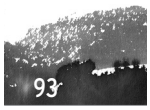
Neoklasizm http://www.frmtr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/736518-neoklasizm-nedir.html (Erişim Tarihi 14. 05. 2011).

Oğuz, Ö. (2004). Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi. Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını.

Özel, S. (1998). Uluslararası Alanda Kültür Varlıklarının Korunması. İstanbul: Alkım Yayınları.

Petrov, G. (1979). Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları. İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi.

Raphael ve Atina Okulu. http://bakirkoy.aktiffelsefe.org/index.php?q=content/raphael-ve-atina-okulu, (Erişim Tarihi 18. 05. 2011).



Rönesans (http://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%B6nesans). Erişim Tarihi 15.06.2011
Sabinlerin Kaçırılması http://translate.google.com.tr/translate?hl=tr&langpair=en%7Ctr&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques-Louis_David

Sanat Kitabı. (1996). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Şenyapılı, Ö. (1996). Görsel Sanatlar ve İletişim, Ankara: Sanatyapım Yayıncılık.

The Parnassus. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Parnassus Erişim Tarihi 14.05.2011

Turani, A. (1992). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turgut, H. (1990). Kültür- Davranış- Mekan Etkileşiminin Saptanmasında Kullanılabilecek Bir Yöntem, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Uluslararası Kültürel Miras Mevzuatı-2. (2007). İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği (KÜMİD) Yayınları.

Ünlü Ressamlar
http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=15, (Erişim Tarihi 15. 06. 2011).

Güzel Sanatlar Fakültesi
Yayın Organı Sanat Yazıları Yayın İlkeleri

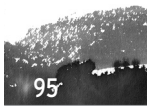
Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda en az iki kez yayınlanır. Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayınlanır. Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiç bir yerde yayınlanmamış olmalıdır. Yazılar basılı üç kopya halinde ve sayısal ortamda CD'ye kaydedilmiş olarak gönderilmelidir. Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik ünvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve varsa elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.
Yazıların başında Türkçe ve İngilizce "başlık / title"; kısa bir Türkçe ve İngilizce özet (en çok 100 kelime) bulunmalıdır. (İtalik olarak, Times 9 punto ile yazılmalıdır)
Özetin hemen arkasından konuyu tanımlayan Türkçe ve İngilizce uygun anahtar sözcükler bulunmalıdır. Yazılarda tablo, şekil ve resimler gerekirse kullanılabilir. Kullanılacak tablo, şekil ve resimler ayrı sayfalar halinde gönderilmeli, metin içindeki yerleri belirtilmeli, film almaya uygun (120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve renkli), kısa kenarı 3,5 cm'den küçük olmamalı ve çok temiz olmalıdır. Yazılar, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Metin içindeki göndermeler ya ad ve tarih ya da sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir.

Örnek: (Turani 1982) veya (Turani 1982: 192), üç satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içinde, üç satırdan uzun alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntoyla, tek satır aralığıyla verilmelidir. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Makalenin sonunda yer alacak Kaynakça'da kitaplar ve makaleler aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Kitap için örnek: Cömert, B. (1991). Sanat-Edebiyat Üzerine. Ankara: Damar Yayınları.
Makale için örnek: Erzen, J. N. (1999). Resimde İç Mekan. Arredamento Mimarlık Dergisi, cilt (sayı), sayfa numaraları .

Bir yazarın birden fazla yayını kaynak olarak gösterildiği takdirde yayınlar tarih sırasıyla, aynı yazarın aynı yıldaki yayınları ise (1985 a), (1985 b) şeklinde harf sırasıyla verilmelidir.
Yazı ve makalenin içeriğiyle ilgili tüm sorumluluk yazarlarına aittir. Sanat Yazıları'nda yer alan yazı ve makaleler için telif ücreti ödenmez. Yayınlanmayan yazı istendiğinde yazara iade edilir. Ayrıca yayın tarihinden sonra gelen yazılar, bir sonraki yayında değerlendirilmek üzere saklanır. Yazı ve makaleler aşağıdaki adrese ulaştırılmalıdır.

İletişim Bilgileri: Sanat Yazıları Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı Beytepe 06532 Ankara Tel: 0 312 299 20 62 - 82 Faks: 0 312 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr / sanatyazilari@hacettepe.edu.tr



ORGANİZASYON - GRAFİK TASARIM - PRODÜKSİYON - YAYINCILIK
YEŞİLYURT SOKAK. .:. NO : 7/8 ÇANKAYA .:. ANKARA
TEL : (0312) 468 68 08 .:. FAX : (0312) 426 60 87
SUHALKLAİLİSKİLER@GMAİL.COM
WWW. SUHALKLAİLİSKİLER . ORG

Su
HALKLA İLİŞKİLER
& ORGANİZASYON