HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ - 2013 KASIM - ISSN 1300 6665 | 29

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ - 2013 KASIM - SAYI: **29** - ISSN 1300 6665

sanat yazıları

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi **Sanat Yazıları Dergisi** hakemli bir dergidir.

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ / 2013 KASIM / SAYI: **29**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları - No: 44
Sanat Yazıları Dergisi, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayımlanır.

Sahibi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan **Prof. Dr. Meltem Yılmaz**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Doç. Ayşe Sibel Kedik
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

Yayın Kurulu
Doç. Ayşe Sibel Kedik (Başkan)
Doç. Necla Rüzgar Kayıran
Yrd. Doç. Zülfükar Sayın
Yrd. Doç. Şinasi Tek
Yrd. Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu
Öğr. Gör. Dr. Emre Demirel
Öğr. Gör. Dr. Gülçin Cankız Elibol
Öğr. Gör. Atila Işık
Arş. Gör. Banu Bulduk
Arş. Gör. Seval Şener
Arş. Gör. Gamze Boz

Grafik Tasarım
Arş. Gör. Banu Bulduk

27-28-29. Sayıların Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. Dr. Oğuz A. Adanır (D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Orhan Ahıskal (A.Ü. Devlet Konservatuvarı)
Prof. Dr. Mustafa Akpolat (N.H.B.V.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi)
Prof. Şeniz Aksoy (G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi)
Prof. Serpil Bağcı (H.Ü. Edebiyat Fakültesi)
Prof. Dr. Türev Berki (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Prof. A.Müge Bozdayı (TOBB ETÜ Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Turhan Çetin (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mümtaz Demirkalp (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Hüsnü Dokak (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Refa Emrali (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan (A.Ü. Eğitim Bilimleri Fakültesi)
Prof. Çiğdem İyicil (M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuvarı)
Prof. Cebrail Ötgün (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Ferhat Özgür (Y.Ü. Plastik Sanatlar Bölümü)
Prof. Hasip Pektaş (Işık Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Turan Sağer (İnönü Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)
Prof. Namık Kemal Sarıkavak (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Candan Dizdar Terwiel (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Tansel Türkdoğan(G.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. T.Fikret Uçar (A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Zeynep Yasa Yaman (H.Ü. Edebiyat Fakültesi)
Prof. Yeşim Alkaya Yener (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu (B.Ü. G.Sanatlar Tasarım ve M.F.)
Prof. Dr. Meltem Yılmaz (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mehmet Yılmaz (G.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Halil Yoleri (D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Elif Tarakçı Akyar (M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuvarı)
Doç. Melih Apa (M.K.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. E. Nur Ozanözgü (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Eylem Önder Başarır (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Doç. Zuhal Boerescu (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Özge Yalçıner Ercoşkun (G.Ü. Mimarlık Fakültesi)
Doç. Hakan Ertek (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. T.Emre Feyzoğlu (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Hakkı Engin Giderer (Ç.K.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Ceylan Kabakçı (H.ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Doç. Bige Bediz Koçak (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Doç. Levent Kuterdem (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Doç. Metin Munzur (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Doç. Dr. Bilge Sayıl Onaran (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Serdar Öztürk (G.Ü. İletişim Fakültesi)
Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp (H.Ü. Edebiyat Fakültesi)
Doç. Dr. Özgür Yaren (A.ü. İletişim Fakültesi)
Doç. Pelin Yıldız (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Duygu Koca (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Fatma Korkut (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)
Yrd. Doç. Sibel Özgün (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Yrd. Doç. Ercan Sağlam (Bilkent Ü. Güzel Sanatlar T. ve M.F.)
Yrd. Doç. Umut Şumnu (Başkent Ü. Güzel Sanatlar T. ve M. F.)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yüksel (H.ü. Ankara Devlet Konservatuvarı)
Öğr. Gör. Dr. Emine Canan Ünlü (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)

İsteme Adresi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe - Ankara / Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61 / www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı
Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe edu.tr
Basım Tarihi: 2014
Baskı Adedi: 500 adet

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

ÖNSÖZ

Sanat yazılarının 29. sayısını okurlarımızla paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. En büyük temennimiz ülkemizde sanatla ilgili yayınların çoğalması ve her kesimden okuyucuya ulaşmasıdır. Sanat bir paylaşımdır, insanın duygusal varlığıyla ilgili bütün hislerinin ve düşüncelerinin paylaşıma sunulmasıdır bir anlamda. Güzel Sanatlar Fakültesi olarak sanat alanındaki kuramsal çalışmaları da destekliyoruz. Plastik sanatlarla ilgili kuramsal fikirlerin, araştırma ve incelemelerin artması ve çeşitli yayın organlarında yayınlanarak, okuyuculara sunulması gereklidir. "Sanat Yazıları" yla temel hedefimiz okuyuculara sadece bilgi vermek değildir. Bundan öte, her bir sanat çalışmasının ve sanat üzerine düşüncelerin paylaşıma sunulması, yeni sanatsal çalışmaların, düşüncelerin oluşmasına ön ayak olunması ve böylesi bir etkileşimin yaratılmasıdır. Bu doğrultuda Sanat Yazılarının 29. sayısını ilgiyle okuyacağınızı düşünüyor, emeği geçen başta yazarlarımız olmak üzere, diğer bütün arkadaşlara teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof.Dr. Meltem Yılmaz
Dekan

SANAT YAZILARI DERGİSİ **YAYIM İLKELERİ**

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez yayımlanır.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yazı Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yazılar basılı dört kopya halinde ve CD ile birlikte gönderilmelidir. Basılı kopyalardan birinde yazarın adı, soyadı, çalıştığı kurum ve iletişim bilgilerine yer verilmeli, diğer üç kopyada ise bu bilgilerin hiçbiri bulunmamalıdır. İletişim bilgileri ayrıca CD içerisindeki metinde de yer almalıdır.

Yazılar Times New Roman yazı tipinde ve 12 punto olmalıdır.

Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik unvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.

Makalenin başlığı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

Makalenin başında en çok 200 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Öz İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az üç anahtar sözcük/**keywords** bulunmalıdır.

Yazılarda tablo, şekil ve resim gibi görsel ögeler gerekirse kullanılabilir. Metin içinde kullanılan tablo, şekil ve resimler ayrıca CD'ye de bir dosya halinde kaydedilmeli ve her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.

Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçiminde numaralandırılmalı ve görselin altına o görsele ait bilgiler yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.

Örnek:

Koleksiyon ve müzelerde yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/çalışmanın orijinal adı). Şehir, Ülke: Müze/Koleksiyon.

Yayınlarda yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/Çalışmanın orijinal adı). Adı Soyadı. *Yayın Adı* (sayfa). Yayın Yeri: Yayınevi. (Yıl).

Yazılar, Microsoft Word programında Times New roman yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla, sola dayalı olarak yazılmalıdır.

Metin içindeki göndermeler, ya ad, tarih, sayfa / sayfa aralığı ya da ad, tarih ve sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir. Örnek; doğrudan ve dolaylı alıntılarda **(Gombrich, 1997, s.296)**, sayfa aralığı bulunan dolaylı alıntılarda ise **(Gombrich, 1997, s.291-296)** . İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association - Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve normal metin düzeninde, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve **sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.**

Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Örnekler:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

Cömert, B. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine.* Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A.Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu* (Y.Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Yayın Adı. A.Editör (Haz./Ed.). *Kitap Adı* (s. Sayfa numaraları). Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, D. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri* (s.150-156). İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

Horkheimer, M., Adorno, T. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği,* (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı. B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık.* İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar.* Ankara: Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı, cilt*(sayı), sayfa numaraları.

Kökten, U. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız,* 132, 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı,* sayfa numaraları.

Bayer, Y. (04. Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s.14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Tez Adı.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı,* cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim: Gün Ay Yıl, http://ağ adresi

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, http://ağ adresi

Bu belgede yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

Yayın ilkelerine uymayan makaleler değerlendirmeye alınmayacaktır.

Sanat Yazıları Dergisi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
Beytepe 06800 Ankara
Tel: 0 312 299 20 62 - 82
Faks: 0 312 299 20 61
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

İÇİNDEKİLER

Postmodern Tüketim Toplumu'nda Tasarımcı / Kullanıcı Perspektifi Altında "İyi Tasarım" Açılımları

"Good Design" Expansions in Postmodern Consumer Society Under Designer / User Perspective

Doç. Dr. Lerzan Aras

11 - 24

Randevu Yerinden Notlar: Tutumlar Biçime Dönüşünce

Notes from Appointed Place: When Attitudes Become Form

Hasan Salih Ay

25 - 40

Bir Notanın Tarihsel Yolculuğu: Solo Keman İçin 6 Sonat ve Partita'nın Basılmış Edisyonları

A Historical Journey of A Score: The Printed Editions of Six Sonatas and Partitas For Solo Violin

Doç. Eylem Önder Başarır

41 - 56

Motif-Yapı Analizi: Beethoven. Piyano Sonatı, Op. 2/1, Fa Minör, I

Motific-Structure Analysis: Beethoven. Piano Sonata In F Minor, Op. 2/1, I

Prof. Dr. Türev Berki / Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yüksel / Arş. Gör. Serkan Özçifci

57 - 72

Mustafa Ayaz'ın Resmi | *Mustafa Ayaz's Painting*

Doç. Hakkı Engin Giderer

73 - 86

İşlev / İmge: Yaşam İçeren Mekan Üretimi | *Function / Image: Production of Space Emboding Life Inside*

Yrd. Doç. Dr. Duygu Koca

87 - 94

Maya ve Aztek'lerin Gölgesinde Maske Örnekleri | *Mask Examples in The Shadow of Mayans and Aztecs*

Prof. S. Sibel Sevim / Yrd. Doç. Cemalettin Sevim / Arş. Gör. Öznur Yıldırım

95 - 102

Dizin

103 - 104

POSTMODERN TÜKETİM TOPLUMU'NDA TASARIMCI / KULLANICI PERSPEKTİFİ ALTINDA "İYİ TASARIM" AÇILIMLARI

"GOOD DESIGN" EXPANSIONS IN POSTMODERN CONSUMER SOCIETY UNDER DESIGNER / USER PERSPECTIVE

DOÇ. DR. **LERZAN ARAS**
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
laras@ciu.edu.tr

Geliş Tarihi: 15.01.2013 | **Kabul Tarihi:** 04.03.2014

Öz: *21. yüzyılın ilk çeyreğini deneyimlerken, "iyi bir tasarım nasıl olmalıdır, tasarımcının sorumlulukları nelerdir? gibi sorular gündemde kalmaya devam ediyor. Günümüzde tüketim çok hızla ilerliyor. Tasarımcı, kullanıcının isteklerine doğru cevap verebilmek için artık değişen tüketici değerlerini, sosyo-ekonomik ve kültürel değişimleri daha iyi takip edebilmek zorunda. Form-fonksiyon ilişkisi ise yeniden tanımlanıyor. Bu çalışmanın amacı, tasarımcı – kullanıcı ilişkisinde gelinen kritik noktaları gündeme taşımak, kullanıcının tüketici olarak aktif bir rol üstlendiği tasarım sürecinde tasarımcının sorumluluklarının arttığının altını çizerek, günümüzde özellikle postmodern tüketim toplumu perspektifinden bakıldığında "iyi tasarım nedir ?" sorusu üzerine olası cevap alternatiflerini tartışmaya açmaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Tasarımcı Sorumluluğu, Postmodern Tüketim Toplumu, Form-Fonksiyon İlişkisi, Postmodern Kültür, İyi Tasarım Açılımları.*

Abstract: *As we are experiencing the first quarter of the 21st century, questions like " how should a good design be, what are the designer's responsibilities? are still on the agenda. Today, consumption is going ahead fast. The designer should follow the changing consumer values, socio-economic and cultural changes much more better in order to respond to the user's demands accurately. The relationship between form and function is going to be re-defined. The aim of this study is to move the critical points in designer- user's relationship to the agenda, and bring up possible alternative answers to the question "what is good design" into debate by underlying the increase of the designer's responsibility, whereas the user undertakes an active role, especially when looking from the perspective of today's postmodern consumer society.*

Keywords: *Designer's Responsibility, Postmodern Consumer Society, Form-Function Relationship, Postmodern Culture, Good Design Expansions.*

İyi Tasarım Tartışılabilir mi?

21. Yüzyılın ilk çeyreğini deneyimlediğimiz bu günlerde teknolojinin de desteğiyle pek çok yeni ve farklı tasarım ürünü ile karşılaşmakta, yaşamımızda onlara yer açmaktayız. Mimarlık, iç mimarlık, endüstri ürünleri tasarımı başta olmak üzere, tasarımın tüm alanlarında tüketiciyi cezbeden bir ortam söz konusu. Ancak gelinen bu ortamda özellikle tasarımcının kullanıcıya ve çevreye olan sorumluluklarının da daha fazla bilincinde olması gerekiyor. Artan farklı sosyal yapılar tasarımcıyı bir yandan kendi kuralları içinde tasarım yapmaya, bir yandan da kullanıcının beğenisini kaybetmemeye yönlendiriyor.

Böylece amaç, tasarımcının kendini toplum içinde nasıl konumlandıracağı, bir anlamda 'denge'yi nasıl yakalayacağı, yani uzlaşma noktalarını nerelerde bulacağı oluyor.
Modern dönemin yüksek kültür ve alt kültür arasına çektiği sınırlar yaşadığımız yüzyılda kaybolmuş gibi görünse de, birbiri içine geçmiş toplumsal bir düzen içinde, bireylerin her zaman sosyal statülerini ifade etmek için çeşitli yollara başvuracakları ve tasarımın bu konuda başrolde olacağı bir gerçektir. Bourdieu'nun 'Üslup Yargısı' adlı eserinde belirttiği gibi "kültürel ve sınıf üstünlüğünün her zaman bir takım payelerle desteklenmesi gerekir ve bu sınıflar genelde birbirlerinin içindedirler" (Bourdieu, 1984, s.474). Bu nedenle tüketim farklı bir yöne doğru kaymakta, tasarım da buna bağlı olarak değişik tanımlara sahip olmakta ve çeşitli sorular da gündeme gelmektedir. Bunlardan gündemi en çok meşgul eden ise şüphesiz, 'iyi tasarım nedir?' sorusu olmaktadır.

Grudin, 'Design and Truth' adlı kitabında bu sorunun tartışmaya açılabilmesi için iyi bir örnek verir. Konu, I.M. Pei'nin Washington'daki Ulusal Sanat Galerisi için yaptığı ek binadır. Binaya gelen ziyaretçilerden biri şöyle bir soru yöneltmiştir: "Çok etkileyici, ama koleksiyonu kim çaldı?": Grudin, cevabı I.M. Pei olarak verir; çünkü iç mekan olarak yaptığı tasarım o kadar fazladır ki, içindeki küçük sanat koleksiyonundan daha çok ilgi çekmektedir (Grudin, 2010, s.19).

Her tasarımın bir mesajı vardır. Tasarımcı kendi bilgisini ve yaratıcılığını birleştirerek ortaya çıkardığı her eserinde bunu doğru aktarmak ister. Elbette, çoğunlukla esas alınan form ve fonksiyon dengesinin birlikteliğidir. Bu dengenin kaydığı noktalarda ise, mesaj ve işaretlerin birbirine karışmaya başladığını görürüz. O nedenledir ki, "iyi tasarım nedir?" sorusunun cevabı çok kolay değil. Aynı şekilde tasarımcının sorumluluğunun çizgilerini belirlemek de... David Pye, tasarımın doğasını tartışmaya açtığı kitabında bir bölümü tasarımcının sorumluluğuna ayırır. Pye'a göre:

> Tasarımcının her zaman seçme özgürlüğü vardır. Her ne amaçla yaparsak yapalım, ne sonuç hedeflersek hedefleyelim, sonuçtan başka birşey daha vardır etkili olan ve biz bunun bedelini öderiz, çünkü tasarım bir problem çözme etkinliği ya da sanat olmanın ötesindedir (Pye, 1995, s.90-91).

"Modernist kavramlar içinde özellikle Bauhaus tasarımcılarının bakış açısı objektif bir iletişimin gerekli olduğu yönündeydi. Çoğu, tasarımın sosyal problemleri çözeceğine ve onlar için sorun yaratmayacağını düşünüyordu" (Margolin, 1989, s.10). O dönemin sosyal ya-

pısına baktığımızda estetik ve idealist toplum görüşünün bu savı desteklemesi mümkün görünüyordu. Politize edilmiş ve değerlerin bireyden çok toplumla ilişkilendirildiği bir çağ için bu bakış açısı kabul edilebilirdi.

Ancak günümüze gelindiğinde sosyal yapı çok farklılaşmıştır. Özellikle de tüketim toplumunun istekleri tamamen birey odaklı olduğu için, 1970'li yıllardan başlayarak idealist ve politik tasarım düşüncesinin yerini tüketim, reklam, pazarlama ve markalaşma almaya başlamış; elbette medyanın da bu konuda büyük rolü olmuştur. Postmodernizmin yoğun olarak hüküm sürdüğü bu yıllar, kimliklerin, imajların ve tasarıma bakışın yeni bir yola çıkışını simgelemiş ve elbette tasarım sosyal ve çevresel bir gelişim aracı olarak kullanılırken çeşitli sorular da gündeme gelmiştir.

Bu dönemde Viktor Papanek ilk baskısı yapılan kitabı 'Design for the Real World'de bir "tasarım için olmazsa olmaz 6 kuralı" ortaya koyduğunda, tasarımcılar tarafından büyük bir coşku ile kabul edilmişti (Papanek, 1985). Bu maddeler genel olarak 3. Dünya ülkeleri için tasarım, engelliler için tasarım, tıp alanı için tasarım, deneysel araştırmalar için tasarım, marjinal etkiler altında yaşayan insanlar için tasarım ve buluş getirecek tasarımlar olarak tüm kitapta detaylandırılıyordu. Endüstri ürünleri tasarımı için düşünülmüş maddeler olarak görülse de, aslında tasarımın her alanı için düşünülebilecek farklı bakış açılarını göstermesi açısından önemli bir çıkış noktası oluşturuyordu. Özellikle de bir tasarımın neler üzerine eğilmesi gerektiğinin tartışmaya açılması, iyi bir tasarımın nasıl olması gerektiği konusunda da ipuçlarını veriyordu. Bu nedenle "iyi tasarım nedir?" gibi bir sorunun da tartışılmaya açılması artık mümkün görünüyordu.

1980'ler Sonrası Tasarıma Genel Bakış

Modern dönem tasarımcıları için tasarımın kendisi ön plandaydı. Kendileri yaratmış olmaktan dolayı mutluydular. Elbetteki tasarlanan her ürünün bir şekilde tüketilmesi de varılan nokta oluyordu; ama amaç hiç bir zaman kullanıcının tüketimine yönelik değildi. Postmodern dönem ise bu konuda tüketicinin ön plana çıkmasını sağlıyordu.

Tasarım konusundaki tartışmalar 20. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak, özellikle tüketim ve yeni yaşam biçimleri üzerine odaklanarak devam etti. Bundaki en büyük etken, elbetteki teknolojinin gelişmesi ve bireylerin çok net olarak bu gelişmeleri takip ederek kendilerini bir tüketim dalgalanması içinde bulmalarıydı. 1973'teki uluslararası petrol krizi sektörel dalgalanmalara yol açmıştı. Bu dalgalanma ile birlikte, sadece satış zincirlerinin yolu açılmakla kalmamış, çeşitli şirket birleşmeleri de gündeme gelmişti. Bununla birlikte 'pop'un renkli, ucuz, plastik ve yaşamı anlık gören anlayışının yerine daha kontrollü ve çevreye duyarlı bir tüketim anlayışı da gelmişti. Böylelikle 80'li yıllar yoğun ve standardize bir dönem ile globalleşen dünyanın içindeki tüm sınırları yok etmeye yönelik bir biçim almaya başlamıştı.

Modern dönemin kayıtsız, düz anlamlara bağlı ve sade yapısı tamamen değişmişti. Çevresel ve sosyal etkilerin hesaba katılması her zamandan daha fazla önem kazanmıştı. Bu noktada

elbette pek çok şeyin yeniden keşfedilmesi, doğru soruların sorulup, yeni bilgilere ulaşılması ve her zamankinden daha yaratıcı olunması da gerekiyordu. Buchanan, Andrea Branzi'nin 1985' de yazdığı 'We are the Primitives' adlı makalesine atıfta bulunarak tartışmaya açtığı 'Branzi's Dilemma: Design in Contemporary Culture' adlı çalışmasında son 20 yılı aşkın süre içinde devam eden temel değişimlerin artık 'sorumluluk ya da zevk' sorusunun tartışmaya açılması noktasına geldiğini söyler. Buchanan'a göre "yeni bir çerçeve belirlenmektedir ve bu çerçevenin bakış açısı Rosenberg'in tanımıyla 'yeninin geleneği' (tradition of the new)'dır. Ancak amaç yüzeyde olandan öte, temelde yatanı yakalamak, problemi ve fikirleri tüm katılımları ile değerlendirmek olmalıdır" (Buchanan, 1996, s.2).

Elbette, Buchanın'ın tartışmaya açtığı bu konu ile birlikte bireylerin kimliklerini bulma konusunda tasarımcının rolü de gündeme gelmiştir. Branzi'nin çözümünde bireysel kodlara ve çeşitliliğe verilmek istenen önem, tabii ki yanında belli soruları da beraberinde getirmişti. Her şeyden önce, popüler olanın pazara hakim olmasının getirebileceği etik sorunuydu. "Derinliksiz Kültür" olarak adlandırdığı toplumsal yapı tanımlaması ile Jameson savaş sonra kapitalist toplumun uzantısı olarak ortaya çıkan tüketicinin işaret ve mesajlardan oluşan bir dil kullandığı savını desteklemektedir. 1982'de Whitney Museum'da yaptığı bir konuşmada bu kültürün tasarımla ilişkisini şu şekilde tanımlamıştır:

> Postmodernizmin listesindeki maddelerden biri bazı temel sınırların ya da ayrımların silinmesi, daha da önemlisi yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımın erozyona uğramasıdır. Burada geç kapitalizmin sosyal düzeni içinde kendini gösteren 2 önemli özellikten bahsetmek istiyorum; biri pastiş, diğeri ise şizofrenidir ve ikisi de hem mekanın hem zamanın postmodern deneyimini bize sırası ile yaşatacaktır, yani stilistik yenilenmeler mümkün olmadığı için yeni düzende çağdaş ya da postmodern bir sanat için tek çare ölü stilleri taklit etmek olacaktır. Çağdaş ya da postmodernist sanat yeni bir biçimle kendi ile uğraşacak; başka bir deyişle temel mesajı sanat ve estetiğin bozulması olacaktır (Jameson, 1991, s.112-116).

Tasarımın tüketim ile doğrudan ilişkilendirilmeye başlandığı 1970'lerden beri, tasarımcı her alanda kullanıcıya daha yakın olmaya çalıştı. Artık satılan sadece imaj ve yaşam biçimi olduğu için, "gündelik yaşam" ve "tasarım kültürü" gibi kavramlar üstünde daha fazla durulmaya başlanmıştı. Özellikle 1980'lerden itibaren artık bir akademik disiplin haline gelen tasarım kültürü çerçevesinde pek çok örnek de dikkati çekiyordu.

Bunlardan en çarpıcı ve aslında her şeyi de içine alabilecek ölçekte imaj ve sembol içeren şüphesiz, "rüya mekanlar" olmuştu. Eğlence ve dinlenceyi birlikte içeren ve sadece turistlerin değil, yerel halkın da beğenisini kazanan bu mekanlar adeta hayallerin gerçeğe dönüştüğü bir yer olarak karşımıza çıkıyordu. Gerçeklerden yola çıkılarak oluşturulan fantaziler tam tersine dönmüş; fantaziler gerçek hale gelmişti. Baudrillard'ın simulakraları gerçek olmuştu. Dünyanın çeşitli kentlerindeki 'Disneyland'lar bu değişimin en büyük göstergesiydi. (Görsel 1).

Görsel 1. 'Sleeping Beauty Castle' (Uyuyan Güzel Kalesi) Imagination. (s.67).
New York: Phaidon Press. (2001).

İmajların, isteklerin ve metalaştırmanın yoğunluğu elbette tasarım dünyasında çok farklı örneklerle kendini gösterdi. En çok konuşulan örneklerden biri 1990 yılında Alessi firmasının Philippe Starck tarafından tasarlanan limon sıkacağı oldu. Üç bacak üzerinde adeta bir tripod gibi duran ve bir örümceği andıran bu tasarım, pek çok noktada soru sorulmasına sebep oldu. (Görsel 2).

Görsel 2. Starck, P. (1990). Limon Sıkacağı (Lemon Squeezer).
T. Conran. Terence Conran on Design. (s. 18). Londra: Conran Octopus Limited. (1996).

Sorulardan en vurucu olanı, fonksiyonel olmayan bir ürünün iyi tasarım sayılıp sayılmayacağıydı. Starck'ın limon sıkacağı gerçekten de fonksiyonel değildi. Limon ya da portakal suyu, çekirdekleri ile bardağa boşalıyor, hatta yüksek bir obje olduğu için bir kısmı da bardağın dışına saçılıyordu. Aluminyum gövdenin zaman içinde parıltısını yitirmesi de ayrı bir olumsuzluk olarak görülüyordu. Ürünün 45 pound gibi bir limon sıkacağı için normalin çok dışında bir rakama satışa çıkarılmış olması da doğal olarak tartışmaları alevlendirmişti. Starck'tan gelen cevap, tartışmaları daha da çeşitlendirdi. Starck özetle tasarımını şöyle savunuyordu:

> Bu, çok iyi bir limon sıkacağı değil; ama tek fonksiyonu limon sıkmak da değil. Yeni evli bir çiftin almak isteyebileceği bir hediye olduğunu düşündüm. Eşinin ailesi geldiğinde, o babası ile oturma odasında oturup televizyon seyrederken, gelinin anneye 'bak bize ne hediye aldılar' diyeceği bir şey... (Julier, 2012, s.76).

Bu örnek, tartışmaları Baudrillard başta olmak üzere pek çok sosyolog ve düşünürün tüketim toplumu üzerine araştırmalarının sonuçlarını destekler bir noktaya getirmişti. Artık fonksiyonlar çeşitleniyor, işaretler anlam kazanıyor, görsellik her şeyin önüne geçiyordu.

Aynı zamanda 'kullanım' ya da 'fonksiyon' kavramları da yeniden tanımlanıyordu. Bir ürün doğru kullanıldığı zaman başarılı kabul edilir. Ancak, ürüne tasarımcı tarafından yüklenen fonksiyon ile ürünü kullanan birey arasında mesaj her zaman çok açık olmayabilir; ya da kullanıcı ürüne farklı fonksiyonlar eklemek isteyebilir. Örneğin,

> Çocuklar parklardaki korkulukları kaykay ile atlamak için kullanabilir, telefon rehberleri kapıların çarpmasına engel olma amaçlı objelere döndürülebilir; hatta 11 eylül olaylarından sonra yün şişlerinin silah olarak kabul edilip uçaklara alınmaması kural haline gelebilir ve hiç biri de tasarımcının gerçek amacı ile örtüşmemektedir (Almquist ve Lupton, 2010, s.5).

Bu düzen ile birlikte, yeni kodlar ve mesajlar da ortaya çıkar ve gündelik yaşamı yapılandırmaya başlar. Enformasyon ve medya gücü arttıkça da artık yaşamımız sadece bir takım işaretlerin aktarılmasından ibaret hale gelmeye başlar. Doğal olarak da tasarımcı, tüm bu karmaşa içinde kendi hedef kitlesini doğru seçmek, aktarmak istediği mesajı aktarmak ve ortaya çıkardığı ürünü beğendirmek konusunda etkili olmak zorundadır.
Kellner'in 'Postmodernizmin Meydan Okumaları ve Sorunları' konulu makalesinde geniş olarak incelediği gibi, "postmodernizm yüksek modernizmin ahlaki ciddiyetinin yerini pastiş, ironi, kinizm, ticari tutum ve kimi durumlarda dobra bir nihilizm ile dolduran populist bir estetik sergiliyordu" (Kellner, 1994, s.227).

Postmodernistlerin vurgulamak istediği de kullanıcının kendi bireyselliğini ifade edeceği tasarımların tercih edilmesiydi. Farklı tasarım ölçeklerinde bakılırsa, bu daha da net görülebilirdi. Amaç, 'gündelik yaşam' için farklı seçeneklerin oluşturulmasıydı. Denise Scott Brown ve Robert Venturi'nin populist mimarlık konusundaki argumanları, Fransız filozof Henri Lefebvre'nın çalışmaları, gündelik yaşamda bireyin teknoloji dışında kendi seçimleri, özgürlüğü ve yaratıcılığı ile tüketimin nasıl olumsuzluktan çıkabileceği ve yaşamın nasıl sıradan ve estetik hale gelebileceği üzerineydi. (Görsel 3).

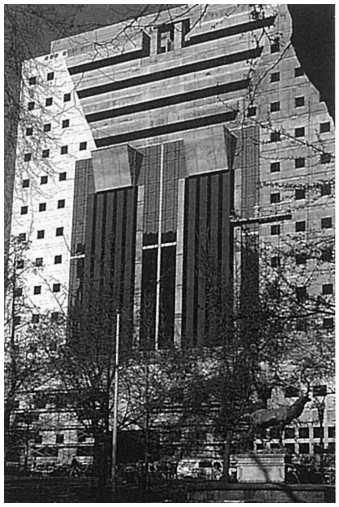
Görsel 3. Venturi, P. (1984). Venturi Kolleksiyonu (Venturi Collection). C.& P. Fiell. *Modern Furniture Classics: Postwar to Post-modernism.* (s.157). Londra: Thames & Hudson. (2001).

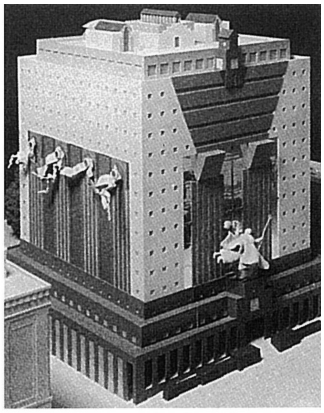
Bu estetik algılama, Bhatt'a göre "sadece sosyal ya da politik olarak inşa edilmiş bir deneyim değil, ama rasyonel bir değerlendirme tavrıdır" (Bhatt, 2000, s.231).

Bu bakış açısı, Starck'ın limon sıkacağı tasarımında kendini gösterirken, aynı yıllarda yine Alessi'nin dönemin tanınmış postmodern mimarlarına tasarlattığı çay ve kahve setlerinin de tartışmaya katkısı oluyordu. Venturi, Hollein, Graves gibi mimarların tasarladığı bu setler Bhatt'ın rasyonel değerlendirme tavrına bir örnek olarak gösterilebiliyordu; çünkü bireylerin bu ürünleri tercih edebilmeleri için, sadece ürünün pahalı olması, tasarlayanların tanınmışlığı ve yeni ürünler olmaları yetmiyordu. Bu ürünler, bu tasarımcıların postmodern mimarlığa bakışlarını da simgelemekteydi. Dolayısıyla, ürünü alanın en azından postmodernizm kavramı ve bu mimarların bakış açıları ile ilgili bilgi sahipleri olmaları ve belli göstergeleri okuyabilir olmaları gerekiyordu ki, bu da belli bir entellektüel statünün oluşmasını sağlamıştı. (Görsel 4, 5).

Elbette, böyle bir duruş Bourdieu'nun ve Douglas ve Isherwood'un sosyal farkların nasıl kullanıldığı ve iletişim aracı olarak nasıl işlerlik kazandığını gözler önüne seren iyi bir örnek oluyordu. Douglas ve Isherwood'un bu çalışması özellikle "yeni ürünlerin bilinebilmesi, onların sosyal ve kültürel değerleri ve bunların nasıl kullanılabileceği konusunda da bilgi verir." (Featherstone, 1990, s.11).

Görsel 4. Graves, M. (1983). *Çay ve Kahve Seti (Tea & Coffee Piazza).*
C.& P. Fiell. Design of the 20th Century. (s.143). Köln: Taschen GmbH. (2001).





Görsel 5. Graves, M. (1983). *Portland'da kamu hizmetleri binası ve mimarın orjinal maketi.*
D.Sharp. Twentieth Century Architecture. (s.374). Avustralya: Images Grup. (2002).

Postmodernizmin 'her şey mümkündür' sloganı tüketiciyi belli bir seçme özgürlüğüne doğru da götürmüştü. Bu özgürlük, kişiselleşen bir tercih sisteminin iletişim ağları, dağıtım kanalları ve medya tarafından da desteklenmesini sağlıyordu. Tüketim arttıkça da tasarımcının rolü ve sosyal sorumluluğu artıyordu: "Konu artık yeniden üretebilme, dönüştürebilme, değer yaratma ve kişilerin isteklerine cevap verebilme noktasında katılım gerektiriyordu." (Veiga de França ve Ono, 2007, s.11).

Elbette bu durum hızlı akan bir tüketime sebep olmakla birlikte ulusallığın ve kültürel farklılığın hesaba katılmaması ile çok devam etmedi. Özellikle de 1990'larda oluşan 2. kriz ekonomik gerilemeye sebep olurken tasarımcı artık daha farklı bir pozisyona da geliyordu.

Postmodern dönemin en hızlı yıllarını yaşadığı bu dönemler pek çok antropolog ve eleştirmen için oldukça hararetli tartışmaları da beraberinde getirmişti. Bu dönemi en çok eleştirenlerin başında gelen ünlü düşünür Baudrillard, taklitler (simulations) ve suretler (simulacra) olarak adlandırdığı biçimlerle aslında tüketim toplumunun geldiği noktayı gözler önüne seriyordu. Baudrillard'a göre "modern toplumun anahtarı üretimdi; oysa yeni toplumda artık taklitler ön plana yerleşip bir hipergerçeklik oluşturarak toplum düzenine egemen olmaya başlamıştı." (Baudrillard, 1983 a, s.146).

Böylece başlayan üretimde çeşitlenme, ekonomik olarak yeniden ayağa kalkmanın sinyallerini verirken reklam ve marka gelişimini de destekliyordu. Tasarımcı profesyonel statüsünü yükseltmeye çalışırken, daha renkli, karmaşık ve başkaldırış içeren bir tonu da beraberinde getiriyordu. Bu gerçek, Henley Centre raporunda net olarak ifade ediliyordu.

> 30 sene önce kullanıcılar bir ürünün işlevselliği ile daha çok ilgiliyken, bu dönemlerin kullanıcıları sofistike görünümlü bir ürünü tercih etmeye başlamışlardır. Modeller arasındaki fonksiyonel farklar azalırken estetik ön plana geçmiş; tasarımın görsel yönü tüketiciyi cezbetmek adına ön plana çıkmıştır... (Whiteley, 2006, s.26).

Böylece bir yüzyıl geride kalıyor, 21. yüzyıl tasarımcının kendini tüketici önünde adeta kanıtlamaya çalıştığı bir dönem olarak başlıyordu.

21. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Tasarımcı ve Tüketici Nerede Buluşuyor?

Günümüz bireyi tüketimi farklı derecelerde seviyor. Amaç, sadece kendi sosyal statüsünü belirgin hale getirmek adına ürünü satın almakla kısıtlı kalmıyor. Sahip olmaktan öte, istemek daha fazla önem kazanıyor. Hergün o kadar çok ürün pazara sunuluyor ki, tüketici çok isteyerek aldığı bir ürünün kısa sürede ondan daha üstün özellikte bir ürün ile yer değiştireceğinin çok farkında. Bu nedenle de postmodernizmin temel hedeflerinden biri olan "tüketicide istek uyandırmak" konusu yerli yerine oturuyor.

Tasarımın pek çok alanında eleştirmen, kuramcı ve sosyolog bu yeni düzen içinde tüketim ve tasarım ilişkisini tartıştılar. Konu her zaman tüketime dayanıyordu. Tüketici ise tabii ki baş aktördü. "Ancak 20. yüzyılın retoriğinde ürün kültürü her ne kadar bireysellik üzerine yoğunlaşsa da, tüketici seçimlerinde belli kalıplar görülebiliyordu, ki bu da tasarımcıya belli oranda özgürlük sağlıyordu." (Hayward, 1998, s.221).

Horkheimer ve Adorno'nun "kültür endüstrisi" olarak tanımladığı bu düzende "kitlelere devamlı genişleyen bir yelpaze içinde ürün sağlayan, tüketimi oluşturan ve kitleleri kontrol eden bir sistem mevcuttu." (Horkheimer ve Adorno, 1971). Bu sistem 21. yüzyıla girerken farklı bir düzleme geçmişti. Baudrillard'ın 'Simulations' ve 'In the Shadow of Silent Majorities' adlı kitaplarında bu yeni düzen, postmodern toplumun bir gereği olarak taklitlerin toplumsal düzene ait olmaya başlaması ve hipergerçeklik ortamının oluşması olarak tanımlanıyordu. Artık modern dönemin üretim amacı ön planda değildi. Konu tamamen imaj ve gerçeklik arasında kaybolan çeşitli işaretlere dönmekteydi. Baudrillard için bu dönem tam da postmoderndi.

> Temsiller ve işaretler attıkça siyaset, toplumsallık, sınıf mücadelesi eskimiş, kitleler sadece gösterilerle ilgilenir olmuşlardı. Bu kitleler, göstergelerin ve klişelerin oyunlarına bayılmakta ve değer bulduğu sürece de içeriği putlaştırmaya devam etmekteydi (Baudrillard, 1983b, s.10).

Artık tasarımcının ürüne yüklediği mesaj kadar kullanıcının o mesajı yorumlaması ya da artı yorum katması da gündemdeydi. Yan anlamlar gitgide önem kazanmakta ve tasarımcı bu mesajları doğru verebildiği sürece iyi bir tasarım yapmış sayılmaktaydı. Kullanım, anlam ile birlikte bir tasarımı şekillendirmekteydi ve Baudrillard'ın semiolojik öze temellenen ürün mantığı burada kendini göstermekteydi.

Bu açıdan bakıldığında tasarım da yeni bir kültür düzeni içinde kendi dilini yeniden oluşturmaktaydı. 1960'lı yıllardan itibaren gelişen özgür bakış açısı yüzyılın sonunda gündelik yaşamın her alanında tasarımın farklı ele alınmasını sağlamış; ancak tasarlanan ürünlere olan istek elbette ki ortadan kaybolmamıştı. Tek belirgin fark, daha önceki yıllarda alışılmış olan sosyal pozisyonların gösterilmesinden öte, çevreye duyarlı bir bakış açısı ile tüketimin daha ön planda olmasıydı. Modernist bir projenin yeniden doğuşu gibi düşünülse de, aslında postmodernizmin kullanıcıların istek ve gereksinimleri arasındaki farkları daha rahat ayırt edebilmelerine bağlı bir dönem de oluşmaya başlamıştı. Böylece, üretim, tüketim ve tasarım üçgeni de kendini yeniden konumlandırabiliyordu. Tüketici, reklam, marka ve imaja her zamankinden daha çok önem vermeye başlamıştı. Böylece yeni bir tehlike de belirmeye başlamıştı: Çok ürünün piyasaya sürülmesi... Bu kadar çok ürün aynı zamanda insanların bilinçsizce pazarın onlara sunduğu her ürünü alması ve "sürekli aynı seçimleri yapar" hale gelmesine de sebep olmaya başlamıştı.

20. yüzyılın sonundan itibaren bu konu tüketicilere çok da tanıdıktı. Artık sadece imajdı esas olan. O yüzden tüketiciye iyi, keyifli, konforlu ve mutlu bir yaşam hayali satabilecek her ürün pazarda rahatça yerini bulabiliyordu. Bu, bir araba lastiğinden, çamaşır makinesine, bahçe içi yüzme havuzlu bir evden, sigaraya kadar her ölçekte ve alanda oluşabiliyordu. 2006 yılında Fransız sanatçı Xavier Juillot Ludwigshafen'da BASF firmasının paketleme endüstrindeki gücünü göstermek amacı ile yapıyı aluminyum kaplı polyamid ile sardı. (Event Design, 2007, s.94). Artık kullanıcıya ulaşmanın yollarının çok çeşitlendiğinin ve imajın çok önemli olduğunun örneklerinden biriydi bu. (Görsel 6).

Tekrar tasarımcı konusuna geri dönecek olursak, bu noktada Flusser'ın saptamalarını gözden geçirebiliriz. Tasarım felsefesi konusunda geniş bir spektrum içinde yazan Flusser, 'The Designer's Way of Seeing' adlı çalışmasında bu bakış açısını şöyle tanımlar:

> Tasarımcının kozalağımsı bir gözü vardır (aslında bir bilgisayarın parçaları gibi), ki bu ona sonsuzluğu algılama ve kontrol etme olanağı verir. Bir robota komut verebilir ve şimdiyi algılarken onu sonsuzlukta manipüle edebilir (örneğin, kanallar açmak, ya da roketler inşa etmek gibi..) Mezopotamya'da onlara kahin diyorlardı ve tanrı adına çok şeyi hak ettikleri düşünülüyordu. Fakat tanrıya şükür ki, tasarımcının bundan haberi yoktu ve o kendini bir usta ya da sanatçı olarak görüyordu, ve umarım bu inançlarını kaybetmezler... (Flusser, 2010, s.42).

Tasarımın, obje ya da ürün odaklı olmaktan çıkarak yerini kullanıcı odaklı olmaya bıraktığı yüzyılımızda amaç, "bireylerin artan isteklerinin teknolojik ilerlemelerden daha fazla ürün planlama sürecine etki ettiğini göstermekti." (Mitchell, 1988, s.210).

Oluşan yeni sınıflar, yeni değerler, yeni işaretler artık tasarımların ne olduğundan öte, nasıl kullanıldığının sorgulanmasını gerekli kılmaya başlamıştı. İkea gibi geniş kitlelere hitap eden ev dekorasyon mağazaları bireyin yabancılaşma duygusunu gidermesini sağlarken, diğer taraftan yeni alışveriş merkezleri de masalsı bir dünya oluşturuyorlardı. Kullanıcının bir anlamda marka kimliğine dahil olması tasarıma artı bir değer yüklüyordu. Ancak tasarlanan ürünlerin ne kadar gerçek ihtiyaca yönelik olduğu kısmı hiç bir zaman tartışma konusu bile olmamıştı; çünkü ihtiyaç kavramı aslında çok görecelidir. Yaşamsal temel ihtiyaçların giderildiği noktadan sonra farklı düzlemler gerçekleşir; aynı Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde olduğu gibi. Ait olma ve kendini gerçekleştirme düzlemleri, elinde güç olan kullanıcının isteklerinin farklı bir ihtiyaca dönmesine sebep olur. Pek çok örnekte gördüğümüz gibi bu, elle üretilen bir araba, tanınmış bir mimarın tasarladığı çay seti ya da kullanışsız bir limon sıkacağı olabiliyor.

Bu nokta elbette gelecek ile ilgili senaryoları da tartışmaya açmaktadır. Geleceğin kullanıcısı üründen ne bekleyecek, imaj ve teknoloji birlikteliği, yeniden tanımlanan form-fonksiyon ilişkisi ve bireysellik nerede buluşacaktır? Bu konuda gelecek senaryoları oluşturan Pantzar şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

> Geleceğin tüketicisi ile yeni bir ürün arasında üç aşamalı bir ilişki gerçekleşecektir. Bu aşamaların ilkinde tüketici ürünün bir mesajı olduğunu düşünecek; ikincisinde beklentilerini ürünün orjinalliği yönünde arttıracak ve son olarak da ürünün temellendiği yaşam biçimini ve kendi ürün bağımlılığını sorgulayacaktır. Böyle bir tüketici, oyuncu, işçi ve sanatçı gibi farklı rolleri benimsemiş olacaktır. (Pantzar, 2000, s.4).

Pantzar'ın senaryosunda olduğu gibi 21. yüzyılın tüketim kültürü içinde bireyselliğin farklı şekillerde ifade bulduğunu ya da kullanıcının farklı rollere bürüneceğini söylemek mümkün. Çünkü artık tasarımın ne olduğundan öte, o tasarımın ne için kullanılacağı konusu daha önem kazanmıştır. Baudrillard'ın post-fordist yaklaşımında seçme özgürlüğü bizi kültürel bir sistemde var olmaya götürür. Böylece toplumun bize diretebileceği bir sistem de oluşur. "Bir arabayı diğerine tercih etmek belki tercihimizi kişiselleştirebilir; ama burada önemli olan böyle bir seçimin bizi ekonomik düzen içinde bir yere oturtacağıdır." (Baudrillard, 1996, s.141).

Zaten amaç da, modernliğin ortaya koyduğu seçici, politik ve toplumsal düzenin ötesinde farklı sınıfların birbirleri ile ilişkisini net ortaya koyan bir düzeni tanımlamaktır. Bu düzen içinde, tüketici kalıplara bağlı kaldığı sürece kendi özgür iradesini kullanabilmektedir. Ancak bunun dışına çıkabilmesi mümkün olmamaktadır. Elbette tasarımcı için de bu düzen benzer bir sistemde işlemektedir. Veblen'in "Picasso'yu Braque'dan ayırt edebilen adeta bilgili ve sanat bilen kitlesi" günümüz toplumunun da genel karakterini vermektedir.
(Veblen, 1979, s.103).

Bu kitle de benzer bir şekilde Venturi ve Graves'in çay setleri arasındaki farkı bildiğini göstererek kültürel konumunu ortaya koymakta, böylece ait olduğu sosyal sınıfı da vurgulamaktadır. Tasarımcının sorumluluğu ise, bu ayrımın rahat yapılmasını ve gözler önüne serilmesini sağlayacak tasarımlar üretmek olacaktır. Geldiğimiz noktada estetik ve işe yararlılık kavramlarının yeniden sorgulanmasının da sebebi bu olmakta; artık kritik noktalar daha rahat tanımlanabilmektedir.

'İyi tasarım nedir?' sorusu her zaman gündemde kalmaya devam edecektir. Çünkü şu an için bu sorunun net bir cevabı yoktur. Ancak Sparke'ın yorumladığı gibi,

> Tüketici birey olarak kimliğinin ve ait olma duygusunun cinsiyet, yaş, etnik köken, yaşam biçimi gibi pek çok etkenin bir araya gelmesi ile oluştuğunu fark ederek, bunu pazarlık konusu yapmayı öğrendi. Böylece gündelik yaşamın oluşumunda ekten bir rol edindi." (Sparke, 2013, s.201).

Tasarımcı ise, geçen yıllar içinde artık kullanıcının tüketici olarak aktif bir rol üstlenmiş olduğu gerçeğini kabullenmiş durumda. Bu nedenle bu kritik soruyu artık kendisi soruyor, ki bu şu an için gelinebilecek en iyi nokta olarak kabul edilebilir.

Kaynakça

Almquist, J., Lupton, J. (2010). Affording Meaning: Design Oriented Research from the Humanities and Social Sciences. *Design Issues,* 26:1, 3-14.

Bhatt, R. (2000). The Significance of the Aesthetic in Postmodern Arhitectural Theory. *Journal of Architectural Education,* 53: 4, 229-238.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A Sociological Critique of the Judgement of Taste.* Londra: Routledge & Kegan Paul.

Baudrillard, J. (1983a). *Simulations.* New York: Semiotext(e).

Baudrillard, J. (1983b). *In the Shadow of Silent Majorities.* New York: Semiotext(e).

Baudrillard, J. (1991). *Sessiz Yığınların Gölgesinde, ya da Toplumsalın Sonu.* (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (1996). *The System of Objects.* Londra: Verso.

Buchanan, R. (1994). Branzi's Dilemma: Design in Contemporary Culture. P. Tahkokallio ve S. Vihma (Ed.). *Design: Pleasure or Responsibility* Konferansı: Haziran 1994-Helsinki. (s. 1-22). Helsinki: University of Art and Design.

Event Design, (2007). *Event Design* Projects. Köln: Daab Gmbh.

Featherstone, M. (1990). Perspectives on Consumer Culture. *Sociology,* 24:1, 5-22.

Flusser, W. (2010). *The Shape of Things: Philosophy of Design.* Londra: Reaktion Books.

Grudin, R. (2010). *Design and Truth.* Michigan: Sheridan Books.

Hayward, S. (1998). 'Good Design is Largely a Matter of Common Sense': Questioning the Meaning and Ownership of a Twentieth-Century Orthodoxy. *Journal of Design History,* 11:3, 217-233.

Horkheimer, M., Adorno, T.W. (1971). *Dialectic of Enlightment.* New York: Herder & Herder.

Jameson, F. (1991). Postmodernism and Consumer Society. Hal Foster (Ed.). *The Anti-Aesthetic* (s. 111-126). New York: Bay Press.

Julier, G. (2012). *The Culture of Design.* Londra: Sage Yayınları.

Kellner, D. (1994). Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar, (M. Küçük, Çev.). *Modernite Versus Postmodernite* (227-259). Ankara: Vadi Yayınları.

Margolin, V. (1989). *Design Discourse.* Londra: The University of Chicago Press.

Mitchell, T. (1988). The Product as Illusion. John Thackara (Ed.). *Design after Modernism* (208-216). Londra: Thames & Hudson.

Pantzar, M. (2000). Consumption as Work, and Art: Representation of the Consumer in Future Scenarios. *Design Issues,* 16(3), 3-18.

Papanek, V. (1985). *Design For the Real World.* Londra: Thames & Hudson.

Pye, D. (1995). *The Nature & Aesthetics of Design.* Londra: Herbert Press.

Sparke, P. (2013). *An Introduction to Design and Culture 1900 to the Present.* Londra: Routledge

Veiga de França, A., Ono, M. (2007). Social and Cultural Dimensions of the Sustainable Design: Consumption and New Life Styles. *International Symposium on Sustainable Design,* 1-15.

Veblen, T. (1979). *The Theory of Leisure Class.* Harmondsworth: Penguin Books.

Whiteley, N. (2006). *Design for Society.* Londra: Reaktion Books Ltd.

RANDEVU YERİNDEN NOTLAR: TUTUMLAR BİÇİME DÖNÜŞÜNCE

NOTES FROM APPOINTED PLACE: WHEN ATTITUDES BECOME FORM

HASAN SALİH AY
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
alsomo@gmail.com

Geliş Tarihi: 23.05.2014 | **Kabul Tarihi:** 09.06.2014

Öz: *Harald Szeemann'ın bugüne kadar çok sayıda araştırmaya, tartışma ve akademik çalışmaya konu olmuş sergisi Tutumlar Biçime Dönüşünce hem tarihsel hem de günümüz problemlerine etkileri bakımından hala geçtiğimiz yüzyılın en önemli sergileri arasında sayılmaktadır. Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Arazi Sanatı, Post Minimalism, Arte Povera gibi 1960'ların sonlarında henüz ortaya çıkmaya başlayan çok sayıda yeni eğilimi bir araya getirmenin yanında, Szeemann'ın geleneksel sergileme yöntemlerinin dışına çıkan tutumu sanatçılara özgür bir üretim ve tartışma alanı yaratmıştır. Bu yazı, geleneğin dışına doğru yönelen bu hat boyunca karşılaştığımız kavram ve tanımlarından başlayarak, işler boyunca ilerlenebilecek ve buradan serginin dışına doğru kaçırılacak bir bakış ortaya koymaya çalışacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Sergi, Harald Szeemann, Küratör, Ziyaretçi, Dostluk.*

Abstract: *Harald Szeemann's landmark exhibition When Attitudes Become Form has long been discussed, analyzed and subjected to many scholarly researches. It is still considered to be one of the most influential exhibitions of the previous century both in terms of its historicity and impetus on today's contemporary problems. Apart from bringing together various upcoming tendencies of the late sixties such as Conceptual Art, Process Art, Land Art, Post Minimalism, Arte Povera, Szeemann's attitude that moves away from traditional exhibition format has generated an open space for creation and conversation. Starting with some of the concepts and definitions encountered during the way out of tradition, this paper will try to present a perspective moving along the works in this exhibition and extending it towards outside of its own boundaries.*

Keywords: *Exhibition, Harald Szeemann, Curator, Visitor, Friendship.*

Başlarken

Harald Szeemann'ın *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (Works – Concepts – Process – Situations – Information) sergisinin yakın tarihin en önemli sergilerinden biri olarak, Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Arazi Sanatı, Post Minimalism, Arte Povera ve küratörlüğün tarihsel açıdan kesiştiği bir noktada neredeyse mitleşmiş bir yere sahip olduğu söylenebilir. Şüphesiz, serginin bu denli öne çıkmasında, sergiye katılan sanatçıların birçoğunun yüzyılın en önemli sanatçıları arasında yer alacak olmasının yanında, zamanla Szeemann'ın sanat dünyası açısından ayrıcalıklı bir figüre dönüşmesinin de etkili olduğu eklenebilir.

Szeemann, 1961 yılında henüz 28 yaşında yönetici olarak geldiği Kunsthalle Bern'de daha ağırlıklı olarak deneysel bir metot ile çalışmaktaydı. Enstitü'nün herhangi bir kalıcı koleksiyonunun olmamasından ötürü, neredeyse her ay bir sergi düzenlemekteydi. Özellikle ABD'li sanatçıların Avrupa'ya doğru hareketi açısından Szeemann'ın bu sergilerinin ayrı bir önemi olduğu söylenebilir. Birinci dünya savaşının hemen öncesinde başlayan, sanatın Avrupa'dan ABD'ye doğru olan hareketi, yıllar içerisinde ABD'de yeni bir form, birikim ve kavrayış kazanmış olarak Avrupa'ya dönüyordu. Sanatın merkezileşmesi problemi ve güç ilişkileri içerisinden bakıldığında, sanatın Avrupa merkezli – Paris, Roma, Londra – yapısı böylece bugün de etkisini sürdüren ABD'nin de dahil olduğu çok merkezli bir yapıya taşınmaktaydı. Andy Warhol'un ilk Avrupa sergisi, Christo ve Jeanne Claude'ın ilk bina giydirme işleri bu dönemde Kunsthalle Bern'de olmuştu. *Tutumlar Biçime Dönüşünce* ile Avrupa'ya doğru olan bu hareket daha da belirginleşmişti. Nitekim sergide ABD'li sanatçıların sayıca fazla oluşları da bunun bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Her ne kadar Kunsthalle Bern o günlerde sanatsal açıdan Paris, Berlin ve Londra gibi şehirlerin sahip olduğu etki alanına sahip olmasa da, *Tutumlar Biçime Dönüşünce*'nin aynı yıl Krefeld'deki Museum Haus Lange ve Londra'daki Institute of Contemporary Arts'a da taşınması serginin Avrupa'daki görünürlüğünü ve uluslararası etkisini artırmıştı.

Sergi hem yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan sanatçıların bir araya gelmesini ve bunlar arasında birer ortak alanı mümkün kılarken, diğer yandan sanatçı ve küratörün birbirinin içinde eridiği, rollerin yer değiştirebildiği, dolayısıyla doğrudan doğruya bunlara ait tanımların da özgürleştiği bir modeli gerçekleştirmekteydi. Bir başlangıç noktası olarak Szeemann'ın yeni eğilimleri ortaya çıkarma arzusu ve bununla paralel biçimde süre giden bağımsız küratör fikri, kendi ifadelerinde oldukça net bir yer buluyor.

> Tutumlar Biçime Dönüşünce'yi yaptığımda Mart ayı idi. 4. Documenta bittikten daha birkaç ay sonra. Nasıl Documenta ölçeğinde bu kadar büyük bir sergi yapılır da, yeni sanatçıların işleri ıskalanır? İşte bu yüzden Bern'de bu sergiyi yaptım. Elbette etkisi de büyük oldu. Zaten daha sonra sonraki Documenta'yı kendi stratejimle yapmak üzere davet edildim (Thea, 2001).

Bu, 1960'lı yılların tüm karmaşası ve hareketliliği içerisinden bakıldığında, siyasal, toplumsal, ekonomik açıdan var olan tanım ve alanların genişlemesiyle doğrudan ilişkili olarak, sanatsal alanın da kendi adına bu genişlemeden ve özgürleşmeden payını alması olarak

düşünülebilir. Tutumlar Biçime Dönüşünce'yi ayrıcalıklı kılan ise, estetik açıdan bu özgürleşme ve genişlemeyi farklı düzeylerde yansıtabilmesindedir. Bu doğrultuda, öncelikle küratör ve sanatçı arası alanı muğlaklaştıran, her ikisinin birbirinin yerine geçebildikleri bir tutumun bu sergi özelinde ortaya çıkışından bahsedilebilir. Bununla birlikte, sergi bir taraftan kurumun sınırlarını kayganlaştırıp kurumsal bir eleştiriye olanak tanırken, diğer taraftan izleyicinin aktif katılımını da hazırlayan, onu salt izleyici olmaktan çıkaran bir eğilim göstermekteydi. Bu anlamda sergide işlerin tamamı çerçevelenmeden ve kaidesiz olarak yerleştirilmekteydi. Hem işlerin hem de sergileme alanının nerede başlayıp nerede bittiği kesin değildi. Öyle ki, çerçevelenmemiş işler ve sınırlandırılmamış mekan, aynı zamanda gözün ve bakışın alabildiğinin ötesine geçen, bedensel denilebilecek, daha geniş bir alımlama dünyasını çağırmaktaydı. Dolayısıyla, işlerin ve mekanın birbirinin içine geçtiği böyle bir düzenlemede izleyenin sergiye katılımı da bizzat kendisinin ziyaretçi diyeceğimiz yeni bir tanım ve öznellik tarzı kazanmasıyla mümkün olmaktaydı. Kısacası; küratörün, sanatçının, işlerin, mekanın, kurumların, izleyenin özgürleşmesi ve dolayısıyla sanatın alanının topyekûn genişlemesi bu sergide çok katmanlı bir yapıyla açık edilmiştir.

Nedir Bir Sergiyi İnşa Eden?

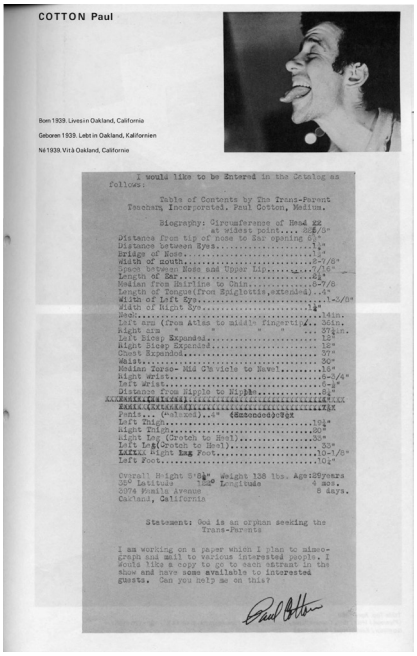
Tutumlar Biçime Dönüşünce sergisinin kataloğunu açtığımızda karşımıza üzerinde sanatçı isimleri, adres bilgileri ve Szeemann'ın bu sanatçılar ile olan randevularına ait bilgileri içeren bir karalama defteri çıkmakta. Sergiyi oluşturma sürecinde Harald Szeemann'ın sanatçılar ile bir araya gelmelerini gün yüzüne çıkaran bu sayfalar sanki Foucault'nun eser nedir sorusuyla tartıştığı bir meseleyi de hatırlatmakta.

> Bir yazarın yazdığı ya da söylediği her şey, ardında bıraktığı her şey eserin parçası mıdır? Hem teorik hem teknik bir sorun. Örneğin Nietzsche'nin eserlerini yayımlamaya kalkıştığımızda nerede durmak gerekir? Her şeyi yayımlamalı elbette ama nerede durmak gerekir... Evet. Düzeltmeleri, defterlerine düştüğü notlar? Evet. Ama ya aforizma dolu bir defterin içinde bir referans bulunduğunda, bir randevu ya da adres ibaresi, temizlikçiye bir not: Bu bir eser midir, değil midir? Niçin olmasın? Ve bu sonsuza dek böyle gider (Foucault, 2006, s.230).

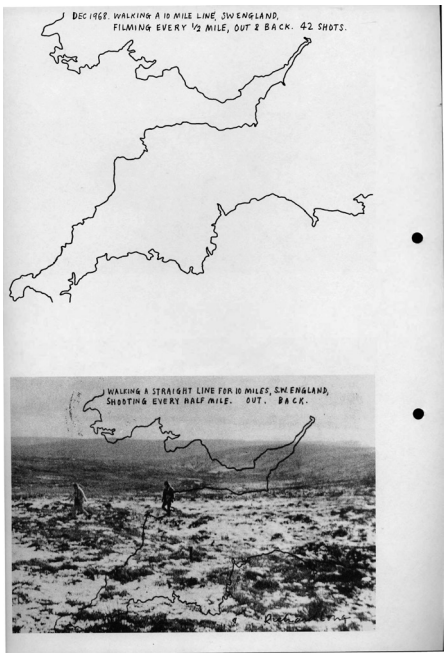
O halde, bir sergiyi oluşturan şeyler nedir? Deneyimlemenin haricinde bir sergiye dair geleceğe bırakılan belki de tek somut nesnenin sergi kataloğu olduğu varsayımından hareketle, katalog içinde karşımıza çıkan küratörün randevu defteri ve dolayısıyla küratörün kendisi bu serginin ne kadar içindedir? Öyle görünüyor ki, yüzyılın en önemli sergilerinden biri olarak gösterilen Tutumlar Biçime Dönüşünce, Harald Szeemann'ın küratörü bir icracı olarak sanat alanına sokmanın yanında, Foucault'nun da altını çizdiği gibi, eseri icra edilen faaliyetler toplamı olarak ele alma eğiliminde olduğu söylenebilir.

İlk vurgudan hareketle, Tutumlar Biçime Dönüşünce'nin küratörü kurumsal, bürokratik memur sıfatlarından sıyırıp, aktif bir katılımcı ve icracı – bir ölçüde sanatın alanını da genişleten bir aktör – olarak ortaya çıkardığı düşünülebilir. Etimolojik olarak kollayıcı/bakıcı gibi anlamlara karşılık gelen küratör, böylece daha ağırlıklı olarak "keşfeden" bir sergi

yapımcısına (exhibition auteur) dönüşmekteydi (Martini ve Martini, 2010, s.262). O güne kadar küratör, sanat nesnelerini toplayan koruyan ve tanıtan bir tür toplayıcı/koruyucu/yorumlayıcı müze memuru iken, bu sergi ile küratör sanatçılar ile paralellik içerisinde, sergiyi inşa eden, katılımcı/yaratıcı, aktif bir eyleyene dönüşmekteydi. Söz gelimi, bir müze küratörünün sergiye bıraktığı herhangi bir izden, tanınabilir bir öznellik belirtisinden bahsetmek önceleri pek mümkün değilken bu sergi ile birlikte, küratörler isimlerini ve üsluplarını kurdukları sergilere taşıyacak, sergiler küratörü ile birlikte anılmaya başlanacaktı. Bir akımın ya da tek bir sanatçının sunumu ve gösterisi olmanın ötesinde, sergiler küratörün belirli kavram ya da söylemler üzerinden bir araya getirdiği sanatçılar ve işler üzerine odaklanacaktı. Bu noktada belki de bu serginin ve özelinde Szeemann'ın ayrıcalıklı bir figüre dönüşmesinde, sergi bitimi ile birlikte onun Bern'deki görevinden istifa etmesi ve ilk bağımsız küratör olarak çalışmaya başlamasının da etkili olduğu söylenebilir. Nitekim dönemin kurumsal yapıları henüz böyle bir özerkliği kişilere pek sunmak niyetinde değildi.



Görsel 1. Cotton, P. (1969). Sanatçının bedeninin uzuvlarının ölçüleri. Tutumlar Biçime Dönüşünce Sergi Kataloğundan.



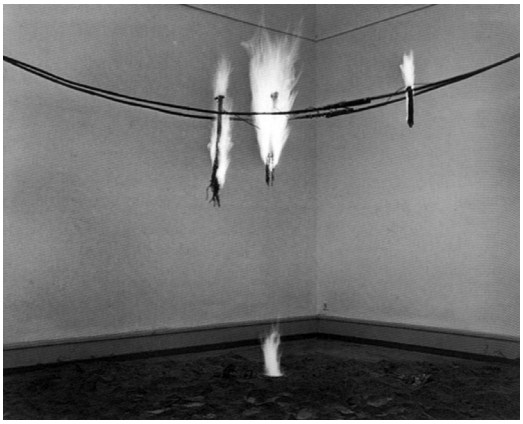
Görsel 2. Long, R. (1968). 10 Millik Bir Hat Boyunca Yürüyüş/Walking A Ten Mile Line, Tutumlar Biçime Dönüşünce Sergi Kataloğundan.

Belki de bu ve bunun gibi kurumsal kısıtlamaların etkisi ve doğrudan sanatçıların iş yapma pratikleri ile karşılıklı uyum içerisinde, sergi kataloğu Szeemann için sergiye eşlik eden bir belge olmaktan öte, sergiye katılan, onun alanını genişleten bir unsur olarak görülebilir. Nitekim, fiziksel olarak sergilenemeyecek ya da görülemeyecek happeningler, aksiyonlar ya da bir nesneye dönüşmeyen eylemleri Szeemann sanatçılardan bir tür taslağa ya da

belgeye dönüştürmelerini ve bir katalog içinde sergileneceklermiş gibi hazırlamalarını istemektedir (Rake, 2012, s.42-43). Öyle ki toplamda sergiye 69 sanatçı çağırılmış olmasına rağmen, mekanı fiziksel olarak kullanan ve orada iş üreten 40 sanatçı vardı. Böylelikle Paul Cotton ve Douglas Huebler gibi kavramsal sanatçılar bazı işlerini gerçekleştirmeden sadece birer fikir ya da taslak olarak kataloğa dahil edilmişlerdi. (Görsel 1). Jan Dibbets, Michael Heizer, Stephen James Kaltenbach, Dennis Oppenheim Markus Raetz, Richard Long gibi Land art / Earth art sanatçıları fotoğraf ya da proje önerilerinin taslaklarıyla katılmışlardır. (Görsel 2). Yves Klein ve Michaelangelo Pistoletto gibi bir grup sanatçı da işlerin ve eylemlerin fotoğraflarını göndermişlerdir. Böylece katalog fiziksel mekanın sınırlarını aşan, küratörün de notlarıyla dahil olduğu bir sergileme alanına dönüşmüştür.

Görsel 3. Heizer, M. (1969). Bern Sıkıntısı/ Bern Depression.

http://grupaok.tumblr.com/post/15619209388/artist-michael-heizer-and-exhibition-maker-harald



Görsel 4. Zorio, G. (1969). İsimsiz (Meşale)/Untitled (Torcia).

http://athena.wells.edu:6080/special/user-wganis/shows/arte_povera.ppt

İkinci olarak diyebiliriz ki, bir sanatçının işi, bir sergi ya da daha genel anlamıyla herhangi bir eser ile karşılaştığımızda onda salt belirlenimci, tanımlayıcı, sabitleyici unsurları aramak yerine onu var eden ve yaratan koşulların ortaya çıkarılması ne ölçüde mümkündür? Sergiyi, alınan küçük notlar, randevular, buluşmalar ve karşılaşmaların bir organizasyonu olarak ele almak doğrudan serginin yaratım sürecine ve onu var eden koşullara gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla, sergi kataloğunun içinde gördüğümüz Szeemann'ın karalama defterleri "bu nedir" yerine, "bunlar hangi koşullarda vardır ve ortaya çıkmaktadır" ya da daha belirleyici olarak, "bu işler hangi koşullarda birer sanat eseridir" türünden soruları gündeme taşıyabilmekte. Vurgu, nesnenin kendisinden ziyade, onun kültürel ve yaratım olanaklarına, sanatçının eğilimlerine ve tüm bunların toplamında bir bakış açısına nasıl yerleşilebileceğine yönelebilmektedir. Böylece küratör, sanatçının ya da eser sahibinin şu ya da bu yönde olan eğilimlerine/yönelimlerine eşlik etmekte ve bunu serginin başlığında da vurgulanan "tutum" meselesine bağlamaktadır. Bu yüzdendir ki Szeemann sergi öncesinde sanatçıları ev ve atölyelerinde ziyaret etmiş, sergi fikri ve işler hakkında doğrudan sanat-

çıların işlerini ve bakış açılarını oluşturduğu mekanlarda onlar ile görüşmüştür. Dahası, bir müze memurunun mesai saatlerini fazlasıyla aşacak şekilde sanatçılarla yürüyüşlerde, bir kafede ya da restoranda sergi hakkında tartıştığını günlüklerinden öğrenebiliyoruz. Bu anlamda, salt sonuçtan ziyade sanatsal sürecin de eserin bütününe katıldığı bir bakış açısı serginin genelinde izlenebilmektedir.

Serginin kurulum aşamasına gelindiğinde, Szeemann'ın sanatçılara oldukça geniş bir alan bıraktığını görebiliriz. Sergiye davet edilen, işlerden ziyade sanatçılardı. Bunun basitçe iki sonucu olduğu söylenebilir. Birincisi, neyi getirecekleri onların inisiyatifindeydi. Sanatçılar serginin bağlamı ile alakalı olduğunu düşündükleri herhangi bir işi ile sergiye katacaklardı. İkincisi, işleri istedikleri gibi yerleştireceklerdi. Örneğin, Beuys sergi kataloğunda "sergi için iş Bern'de yapılacaktır" diyebilmekteydi. Herhangi bir imaj ya da işin kurgusu ve yerleşimi mekanın planları üzerinde önceden netleştirilmemişti. Ya da bazı sanatçıların katalogda olan işleri ya sergide yoktu ya da başka işler ile yer değiştirmişti. Nazlı Gürlek'in Sarkis ile bu sergi özelinde yaptığı görüşmelerin bir derlemesinden oluşan çalışmasında Sarkis tam da bu noktaya işaret etmektedir. "Kurulum günü Kunsthalle'nin kapısına vardığımda, Szeemann bir sütuna yaslanmış dışarıyı seyrediyordu. Merhabalaştık, öpüştük, nereye kuracağımı sorduğumda ise, 'Nereye istersen kur' diye cevap verdi" (Gürlek, 2013, s.23).

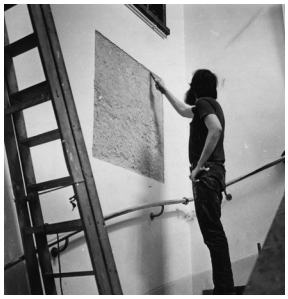
Buna ek olarak, sanatçıların birçoğunu bitmiş bir işi Bern'e getirmek yerine, işin malzemelerini getiriyor ve kurulumu orada yapıyorlardı. Bu anlamda sanatçılar sergi mekânını işlerin üretildiği bir atölyeye dönüştürmekteydi. Carl Andre'nin "post studio artist" diye tanımladığı bu tutumu Szeemann "sanatçılar kurumu devralmışlar/ele geçirmişlerdi" diye tarif edecekti (Birnbaum, 2005, s.55). Bu ne anlama geliyordu? Sergiye katılan sanatçıların birçoğu işlerini kendileri kurmuşlardır. Bitmiş bir işin getirilip sergi alanına konulması ya da asılmasından ziyade, bulunmuş, satın alınmış bir takım malzemeleri sergi alanına taşıyan ve yerleştirmeye koyulan sanatçılar sergilemeye ve işlerin icrasına yönelik bir tavrı da açığa çıkarmaktaydı. Sergileme artık bir mekâna yerleşmek, onu kat etmek, farklı alanlardan başka işler ile diyalog kurmak, işin yaşayabileceği, nefes alacağı alanlar yaratmak gibi kavramları da çağırıyordu. Böylelikle sanatçılar birer icracıya, sergi alanı da icranın gerçekleşeceği yere dönüşmekteydi. Fakat, bir sergiye katılan sanatçı bu sergiden önce de eser icra ediyor değil miydi? Ya da sergi mekânı bir icra alanı değil miydi? İcra etmek ile daha ziyade bir serginin izleyenin karşısına çıkmadan önce tüm unsurlarıyla kendisini hazırlamasını ve mekanın da sergilemeye eklemlenmesini kastetmekteyiz. Dahası, bununla ziyaretçiyi de ziyarete hazırladığı bir durumu vurgulamak niyetindeyiz. Bizzat mekânın örülmesi ve örgütlenmesi, işin kendi içinde, mekân ile ve diğer işler ile ilişkisi içinde ve atölye dışında üretilmesi daha önce pek de rastlayabileceğimiz bir sergileme modeli değildi. Belki, Documenta 4'te birkaç işin bu yönde hazırlanmış olduğunu söyleyebilsek dahi bunu serginin tamamında izlemek oldukça güç görünüyordu. Bunların, olsa olsa tüm sergi içinde cılız bir düşünce olarak kaldığını görebiliriz.

Görsel 5. Beuys, J. (1969). Yağ Köşesi/ Fettecke

http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/

Görsel 6. Anselmo, G. (1969). İsimsiz/Sanza Titlo

http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/



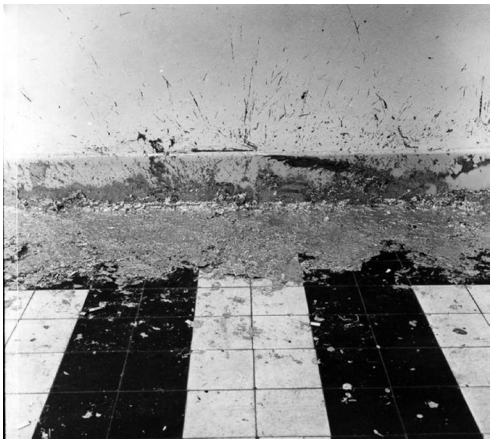
Görsel 7. Weiner, L. (1969). 36" x 36" Ölçüsünde Bir Duvarın Sökülmesi /A 36" x 36" Wall Removal

http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/

Yine de sanatsal alan tiyatro, edebiyat, sinema gibi farklı disiplinlerin özellikle 1960'ların politik hareketliliği içerisinde çok katmanlı bir yapıya büründüğü bir dönem geçirmekteydi. Dolayısıyla, bir alanda meydana gelen bir yenilik, hemen diğer alanlarda da karşılığını bulmaya çalışıyordu. Sinemada İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ve devamında Fransız Yeni Dalgasının bu açıdan Avrupa sanatını üzerindeki etkisi tartışılmazdır. İzleyeni izleyici haline getirtmek, izleyen koltuğuna oturtmak fikri öncelikle tiyatro ve sinemada ortaya çıkmıştı. Örneğin Godard'ın sinemasına baktığımızda ya da Brecht'in oyunlarına bunu çok net görürüz. Brecht'in oyunlarında oyuncular izleyiciye bakarak oynanan oyuna sürekli vurgu yaparlar. Yahut Godard sinemasında oyuncu, filimin bir yerinde aniden durur, kameraya döner ve doğrudan seyirciye bir şeyler söyler. O an, hikâyenin sekteye uğradığı, hikâyelemenin öldürüldüğü andır. Hollywood'un klişeler ve aksiyonlara dayalı imaj dünyasının dışına doğru kaçırılan bir çizgidir bu. İzleyici tüm akış içerisinde tam başladığını sandığı bir hikâyeden net bir biçimde uyandırılır. Artık başka bir imajlar rejimi vardır. Bu yüzden izleyici artık yeni bir imajlar öğretisi ile karşılaşacağını bilmeli, kendisini hazırlamalıdır. Belki de Harald Szeemann'ın gençlik yıllarında tiyatro ile yakınlığının, oyunculuk ve sahne tasarım gibi deneyimlerinin böyle bir serginin oluşumuna kaynaklık ettiği dahi düşünülebilir. Bu anlamda sergiye baktığımızda, işler artık salt izlenen birer nesne olmanın ötesinde, ziyaretçinin dolaştığı, dokunduğu, hatırladığı, hayal ettiği ve doğrudan katıldığı bir eyleme halinin öğelerine dönüşebilmektedir. Dolayısıyla bu sergi bağlamında, izleyenin değil ziyaretçi/katılımcı diyebileceğimiz yeni bir öznellik tarzının yaratılmasından da söz edilebilir. Böylelikle, küratörün anlamının genişlemesine paralel olarak, izleyicinin sanat içerisindeki konumu ve anlamında da bir kaymanın yaşandığı, yeni bir eşiğe gelmekteyiz. Salt retinal olmayan, bedensel/zihinsel bir hissetmenin/alımlamanın öznesi olarak ziyaretçiyi o ziyaretçi koltuğuna oturtabilmek, elbette yine işler üzerinden olacaktır.

İşler: Ara-Alanlar

Bu güne kadar Tutumlar Biçime Dönüşünce ile ilgili çok sayıda akademik ve tarihsel araştırma yapılmasına rağmen bunların pek azının doğrudan doğruya işler üzerinden bir okumaya giriştiğini söyleyebiliriz. Daha ağırlıklı olarak tarihsel, küratöryal ya da kültürel kavram ve tanımlar üzerinden yürütülen tartışmalara, doğrudan doğruya işleri devreye sokacak bir bakış açısında nasıl bakılabilir? Elbette bu hem pratik hem teorik sorunları beraberinde getirmektedir. Pratik açıdan, diyebiliriz ki, salt imajlar ve sergiye ait arşiv görüntüleri üzerinden böyle bir okuma ne ölçüde mümkündür? Çoğu sanat tarihi derslerinde olduğu gibi işler birer belge-fotoğraf olmaktan nasıl kurtarılacaktır? Teorik anlamda, daha önce de bahsedilen izlenilebilir değil ziyaret edilebilir bir serginin salt arşiv görüntülerinden ve işlerin fotoğraflarından ele alınması bizleri yeniden izleyici koltuğuna oturtmaz mı? Bu ve benzer problemlerden ötürü, bu bölüm işlerin açıklanması ya da okunmasından ziyade, sergi boyunca farklı güzergahlar oluşturacak şekilde işlerin arasında ara alanların yaratılmasına yönelik olacaktır. İşleri açıklamaktan ziyade orada bulabileceğimiz belirli kavramsallaştırmalar ışığında bu serginin dışına doğru kaçırabileceğimiz olasılıkların ve imkanların yaratılmasına yöneliktir. Peki, nereden başlamalı sergiyi dolaşmaya? Odalar ve salonlar arasında nasıl hareket etmeli? Her giriş farklı bir patika doğuracağı gibi, aynı girişler serginin herhangi bir yerinde bir salondan diğer salona ya da bir işten başka bir işe yeni hatlar üretebilmeyi de olanaklı kılabilmekte. Dolayısıyla, çoğul güzergahların bu sergi boyunca mümkün olduğundan hareketle, herhangi bir yerinden sergiye girebiliriz.



Görsel 8. Serra, R. (1969). Sıçratma İşi/Splash Piece. Kadevi, J. An Accumulation of Objects and Situations. San Francisco Arts Quarterly, 9, s.41.

http://www.sfaqonline.com/pdfs/SFAQ_issue_nine.pdf

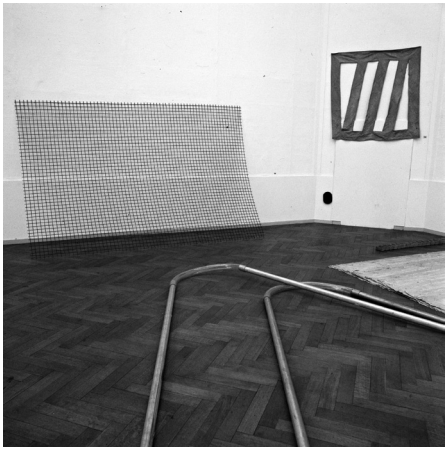
Görsel 9. Merz, M. (1969). Oturuş/Sit-in ve Yaslanma/Appoggiati.

http://www.publicaction.fi/a-radical-redux/

Kunsthalle Bern'in hemen dışında, merdivenlerin yanında Michael Heizer "Bern Depression" isimli işinde metal bir gülleyi yirmi beş defa kaldırımın üzerine vurarak, zeminde çatlak-

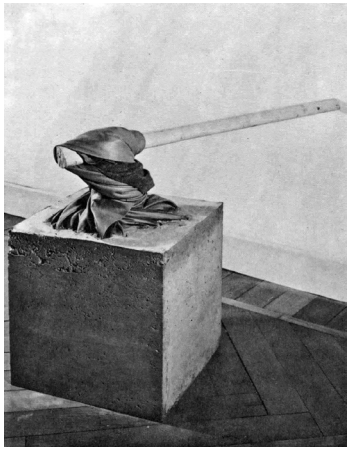
lar ve çukurlar oluşturuyor. (Görsel 3). İçeri girdiğimizde, Richard Serra, erittiği kurşunları belirli bir yükseklikten zemin ile duvar arasına fırlatıyor. (Görsel 8). Donan ve sertleşen kurşun atıldığı hat boyunca bir köşebent oluşturuyor. Böylece, mekânın birleşme yerini, yatay ve dikey düzlemleri, zemin ile duvarı kurşunluyor, sabitliyor, Heizer'in aksine mekânı sağlamlaştırıyor. Hemen yan oda da Beuys, Serra'nın kurşun ile yaptığı formun bir benzerini "Fat Corner" isimli işte yağ ile oluşturuyor. (Görsel 5). Serra'dan farklı olarak Beuys mekânı mühürleyen, sabitleyen sağlamlaştıran bir tavrın ötesinde, yağ ile onu iyileştirmeye, hayat vermeye, enerjisini kazandırmaya koyuluyor. Bu sırada ortada bir teypten sürekli-döngü halinde "Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee" sesi tekrar ediyor. Beuys'un evet ve hayırları, diyalektik bir dünyanın keskinleşmiş bakışını anlamından koparıp, yeniden yersiz-yurtsuzlaştırarak, neredeyse bir ritüelin ses kaydına dönüştürüyor. Üst üste konmuş keçe bloğu, köşedeki yağ blokları ve teypten çıkan ses bloğu bir yakınlık kuruyorlar. Odanın ortasına yerleşmiş keçelerden diğer odaya doğru baktığımızda, tam karşı duvarda Morris'in kesilmiş, parçalanmış yere doğru sarkan keçeleri görünüyor. Fiziksel olarak ayrılmış iki mekân birbirini optik/görsel bir algı içerisinde tekrar çekiyor. Ancak keçe, Beuys için ısıtan ve saran koruyan bir nesne iken, Morris için kesme, parçalama, asma ve yok etme sürecine katılan, canı olmayan herhangi bir nesne gibi. Bu yönüyle birbirini tekrar itmeye başlayan mekân ve işler, Barry Flanagan'ın "Two Space Rope Sculpture" isimli işindeki halat ile adeta yeniden bağlanıyor. Öyle ki, birbirleri arasında sürekli bir itme ve çekme hareketi ile işler ve mekânlar arası bir alan sergi boyunca oluşturulabiliyor. Bir işten diğerine doğru sürekli kurulan bu ara alanlar adeta mekânın sınırlarını kayganlaştırıyor.

Bu anlamıyla diyebiliriz ki, sergi kurumsal bir eleştiriyi de beraberinde sürdürüyor. Müze ve galerilerin birbirinden koparılmış, ilişkileri kesilmiş, yalıtılmış, izole edilmiş odalarının yerine, mekânın sınırlarının muğlaklaştığı, duvarların kaldırıldığı ve işler arası mesafelerin yerine, aralıkların ve yakınlıkların oluşturulduğu yeni bir sergileme modelinin ortaya çıktığı görülüyor. Morris'in kesilmiş keçelerinin yanında Bruce Nauman'ın neon tüplerden bedeninin bir yarısını kesitler halinde aldığı duvar yerleştirmesi durmakta. Bedeni imleyen, ondan arta kalanı ışığa, aydınlığa dönüştüren formu hem heykel hem de resimsel bir tutumu birleştirmekte. Hemen karşısında, Mario Merz'in bir metal parça üzerine yerleştirdiği mum ve onun üzerine neon ışıklarla yazılmış "Sit-in" yazısından oluşan aynı isimli işi tefekkür etmek, oturmak, eylemek gibi kavramları birbirinin içine geçirmekte. Yine Merz'in aynı salonda kenarları kısmi olarak macun ile kaplanmış duvara yaslı cam serisi "Appoggiati" her an oradan kaldırılacakmış ya da bunlarla bir yeni işe başlanacakmış hissi ile beklemeye koyuluyor. (Görsel 9). Boetti'nin "Me Sunbathing in Turin" isimli elle şekillenmiş killerden yerde bir siluet oluşturan işi hem Merz'in zaman, oturmak, yerleşmek, beklemek fikirleriyle hem de Nauman'ın parçalı beden mefhumu ile ilişkiye giriyor. (Görsel 14). Böylece, burada da kesmek, parçalamak, erimek, oturmak, uzanmak, beklemek, yer etmek gibi yakınlaşan kavramları ele alan sanatçıların bir araya geldiği bir alan kuruluyor.



Görsel 10. Soldan Sağa: Bollinger, B. (1968). İsimsiz/Untitled. Tuttle, R. (1967). Solgun Mor Tual/Pale Purple Canvas. Hesse, E. (1968). Çoğaltma/Augment. ve (1969). –sız III/Sans III. Bollinger, B. (1968). Boru/Pipe.

http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/



Görsel 11. Anselmo, G. (1968). Bükülme/Torione. Tutumlar Biçime Dönüşünce Kataloğundan.

Bill Bollinger ana galeride dikdörtgen şeklinde metalden tel örgü plağını bir duvara yaslıyor. Kendi ağırlığınca esneyen ve bir kıvrım oluşturmaya başlayan tel zamana bağlı olarak bir form oluşturuyor. Aynı salonda yere iki noktadan sabitlenmiş gergin bir halattan oluşan "Rope Piece" ve metal boruların birbirine şeffaf plastik borular ile bağlandığı yerleştirmesi ile Bollinger, bir sergi süresi boyunca nesnelerin heykelleşmesine vurgu yaparken, sergi bittiğinde halat işinin hala bir heykel olup olmadığı sorusunu da akla getiriyor. (Görsel 10). Üstelik bu geçicilik ve zamana bağlılık hissini tam da ona karşıt gibi duran, gerilme, kıvrılma, bükülme gibi kavramlarla ile yaparak birbirine oldukça uzak kavramları yakınlaştırıyor. Öyle ki, alt katta Giovanni Anselmo'nun "Torsione" isimli işindeki bükülme hareketinin tüm kütleselliğine ve ağırlığa karşıt olarak, Bollinger'da benzer bir hareket hafifleme ve yüklerinden arınma hissi yaratabiliyor. Aynı salonda Markus Raetz demir bir çubuğu plastik esnekliğinde kıvırırken bu uçucu-kaçıcı havayı demir gibi ağır ve kütlesel bir malzemeye kazandırıyor. Ancak Markus Raetz gerçekte malzemeye ait olmayan bir hafifliği ona kazandırırken, Gary Kuehn ve Bollinger, Eva Hesse ve Keith Sonnier gibi aynı galerideki diğer sanatçılar hali hazırda malzemeye ait olandan yola çıkarak bu hafifliği, geçiciliği, kırılganlığı vurguluyorlar. Böylece, Morris'in keçelerinde olduğu gibi Alan Serat, Gary Kuehn, Richard Tuttle, Eva Hesse, Keith Sonnier ve Reiner Ruthenbeck gibi sanatçılar rastlantıya, tesadüfe ve rastlantıya yer açan, bu yolla formu serbest bırakan ve onu sınırlarına taşıyan bir tutumu sergiliyorlar. (Görsel 11, 12). Robert Morris 1968'de Artforum dergisine yazdığı makalesi sanatçıların bu yaklaşımını şöyle özetliyor:

Malzeme ve yer çekimine bu anlamda bir odaklanma önceden yansıtılmayan formaların ortaya çıkışı ile sonuçlanmıştır. İşlerin nasıl düzenleneceği zorunlu olarak tesadüfi ve kesinleşmemiş ve önceden belirtilmemiştir. Malzemeye rastgele yığınlar, başıboş istiflemeler ve sarkıtmalar form verir. Her yer değiştirmenin başka bir dizilimi ve düzeni doğurması gibi, şans faktörü benimsenir ve vurgu belirlenemez olanadır (Morris, 1968, s.35).

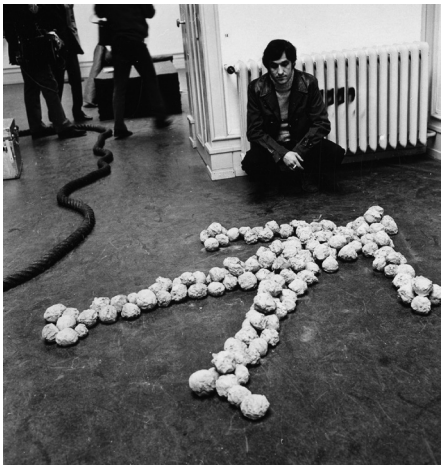
Görsel 12. Tutumlar Biçime Dönüşünce. Soldan Sağa: Hesse, E. Raetz, M. Ruthenbeck, R. Kuehn, Gary B. Tuttle, R. Sonnier, K. Artschwager, R. De Maria, W. Bollinger B. (1969). Fitzsimmons, C. Glass, L. Rabben, H. Khadivi, J. Murphy D.F. ve Rake, P. (2012). When Attitudes Become Form. San Francisco Arts Quarterly, 9, s.40
http://www.sfaqonline.com/pdfs/SFAQ_issue_nine.pdf

Öyle ki, ilişkiler aynı galeri içinde ya da galeriler arasında kurulabileceği gibi katlar arasında da örülmeye devam edilebilir. Bollinger, Anselmo ve Raetz arasında bükülme, kıvrılma, hafifleme ve ağırlaşma üzerinden kurabildiğimiz bağlar, Anselmo'nun ıslatarak cama yapıştırdığı ve zamanla yere dökülen pamukları ile Morris ya da Keith Sonnier'in yerçekimine karşı formu serbest bırakan işlerinde ki tutumlar ile de kurulabilir. (Görsel 6) (Görsel 13). Neredeyse her iş başka noktada herhangi bir iş ile ilişkiye sokulabilmekte, dolayısıyla her seferinde başka bir güzergâh boyunca sergi gezilebilmektedir. Ya da alt kata en son noktaya vardığımızda, son galeride serginin bittiği noktada Mario Merz'in Igloo ve Gilberto Zorio'nun meşaleli işlerini başlangıç alıp tüm ilişkileri buradan yeniden kurabiliriz. (Görsel 4). Merz'in cam, macun ve bir ağaç dalı ile yaptığı yerleştirme sanki malzeme açısında üst katta yine kendisine ait duvara yaslı vaziyette her an gidecekmiş gibi hazır bekleyen camlarını çağırıyor. Duvara yaslı bekleyen camlar altta yere oturmuş kubbeli bir Igloo'nun yapı malzemesine dönüşüyor. Ancak salt malzeme açısında değil elbette. Sahip olduğu tüm kı-

rılganlığı ile birlikte göçebenin sürekli-aralıklı diyebileceğimiz hareketlerini mümkün kılan bir Igloo eve, "sit-in" işindeki ağır ağır, zamanla kendisine ait bir yer edinme fikri, arzusu ve eylemi katılabiliyor. Ortadan çıkan köksüz bir dal Igloo'nun göçebeliğine olduğu kadar yaşamla olan bağa, canlılığa ve enerjiye birer vurgu olarak da okunabiliyor. Adeta dal tüm yerleştirmeye enerjisini ve nefesini kazandıran köksüz bir hayat olarak beliriyor. (Görsel 15). Dolayısıyla Merz'in kırılganlık, geçicilik, bekleme, hareket etme, yurt ve yurtsuzluk kavramlarını birbirinin içinde erittiği dünya, hatırlama yoluyla katlar arasını birbirine bağlayabilen bir başka güzergah olarak görülebilir. Igloo'nun hemen yanında Gilberto Zorio'nun tavandan sarkan kamışların üzerine yerleşmiş dört adet meşale ve yeri birikinti şeklinde kaplayan çimento tozundan oluşan "Giunchi e Fiaccole" isimli işi durmakta. Zorio müzenin içerisinde yaktığı meşaleler ile bir yandan mekana tekinsiz bir hava katarken diğer taraftan işin bu performatif niteliği ile ziyaretçinin karşısına çıkıyor. Enerjisini yanarak açığa çıkaran bu sırada kendisini de yıkan parçalayan bir eyleme hali Zorio'nun işlerindeki oldukça temel bir tutum olarak görülebilir. Merz'in yavaşlığına karşılık Zorio'nun hızlılığı ve sürati iki işi zamansal açısından farklılaştırırken, her ikisinin geçici ve kırılgan tutumu yeniden yakınlaşmalarını olanaklı kılıyor.

Görsel 13. Tutumlar Biçime Dönüşünce Soldan Sağa: Boetti, A. Merz, M. Morris, R. Nauman, B. Flanagan, B. (1969).

http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/wabf_installation-view_3/



Görsel 14. Boetti, A. (1969). Torino'da Yerde Güneşlenen Ben/Io che prendo il sole a Torino

http://www.publicaction.fi/wp-content/uploads/2013/09/boetti_2.jpg

Merz'in enerjisini bir potansiyel olarak yavaş yavaş inşaa eden işlerine ve hemen yanı başında Zorio'nun olanca hızıyla enerjisini açığa çıkaran meşalelerine, aynı salonda bir başka Arte Povera sanatçısı Giovanni Anselmo "Torsione" isimli işinde enerjiyi biriktirip toplayarak ve sıkıştırarak katılıyor. Yan salonda, merdivenlerin hemen başında "Bekleyen Rulo" ve

"Konuşma" ile Sarkis, patlamaya hazır ve enerjisini içinde tutan bir malzeme olarak katranı kullanıyor. Tankın içerisine yerleştirilen katran rulosu ve su, suyu ısıtan ışık ve buharlaşan suyun yaktığı neon hep birlikte bir ilişkiler zinciri kuruyor. (Görsel 16). Elbette katranın bu enerjisini sürekli tutabilmesi için tanka günlük eklenmesi gereken su da var. Tıpkı Anselmo'nun yan salonda prizden aldığı elektrik ile beslediği taşları ya da Zorio'nun "The Fire Has Passed" ile bakır ve kamış çubuklara bıraktığı akım gibi Sarkis'te de işlerin yaşaması, enerjisini ve direncini koruması için sürekli beslenmesi gerekiyor.

Görsel 15. Merz, M. (1969). Su Aşağı akar (Cam İglu)/ Acqua scivola (Igloo di vetro)

http://www.publicaction.fi/wp-content/uploads/2013/09/merz_1.jpg

Görsel 16. Zabunyan, S. (1968-1969). Bekleyen Rulo/Rouleau en Attente ve (1968). Konuşma/Conversation.

http://entrevoirart.blogspot.com.tr/2013/07/when-attitudes-become-form.html

Diğer taraftan işlerin daha önceden tasarlanmamış olan bu yerleşimi nasıl oluyor da sergi boyunca farklı güzergâhlar oluşturacak bir okumayı bu denli başarabiliyor? Szeemann'ın "kontrollü bir kaos" diye tanımladığı kavramlaştırma ve sergileme pratiği çerçevesinde, işlerin mekanı dinamik bir şekilde ördüğünü söyleyebiliriz. Sanatçılara bıraktığı özgür alan, işlerin mekâna özgü oluşu ve Szeemann'ın işleri birbirine fiziksel olarak yaklaştıran eğilimi böyle bir okumayı doğuran başlıca sebepler olarak gösterilebilir. Öte taraftan hâlihazırda var olan hem kavramsal hem de malzeme açısında ortak mefhumların tüm bu süreci taşıdığını da ekleyebiliriz. Nitekim Sarkis bu ortak mefhumlara vurgu yaparak sergide kendisinin de bulunduğu alanı şöyle özetliyor:

> Bu işlerin hep birlikte aynı alanı kullanıyor olması tamamen tesadüftü; aramızda konuşup yerleri kararlaştırmış değildik. Ama işte, düşündüğümüz meseleler, kullandığımız malzemeler kesişiyor, ortak tavırlar yaratıyordu. ...Üst katta, merdivenin başlangıcına denk gelen duvarın dibine Kounellis, içleri kuru yiyecek dolu çuvallar diziyor. Richard

> Artschwager, askeri bir işaret sistemi olan ve fırlatılan roketin hızını gösteren "blp"-lerden esinle iki duvarın buluştuğu köşeye (ve tüm serginin değişik noktalarına) bir işaret yerleştiriyor. Alain Jacquet, iki kat arasına uzanan elektriksiz bir kablo çekiyor. Merdivenin sonunda yer alan, patlamaya hazır su ve katran dolu kasalarımızla birlikte bu alan, savaş, yer değiştirme, hayatta kalma, mesafe gibi kavramlar üzerine düşünen bir grup meydana getirmiş (Gürlek, 2013, s.24).

Scott Burton'ın sergi kataloğu için yazdığı yazıda da değindiği gibi sergi birbirinden farklı ama aynı zamanda birbiriyle çokça ortaklık taşıyan işlerin bir araya gelmesi ile oluşturulmuştu (Burton, 1969). Szeemann'ın bu kadar farklı sanatçıyı ve işi bir araya getirmesi en çok eleştirildiği noktalardan bir tanesi olmasına rağmen, işlerin yarattığı ortak tavırlar ve birbirleri arasında ki farklar bu yazının genelinde de sürekli değinilen ara alanların yaratılmasını olanaklı kılmaktaydı. Mekânlar ve işler arası bu ara alanlar öncelikle işlerin birbirini ezmediği, diğerinin alanını işgal etmeden her bir işin kendine ait yaşam alanını kurabildiği ama aynı zamanda ortak yaşam alanlarını da yaratabilen bir düzende işlediği düşünülebilir. Mekanı kullanmak, alanı işgal etmek ancak işgal ederken diğeri için de bir yer açmak oldukça demokratik ve eşitlikçi diyebileceğimiz ve aynı zamanda özgürlükçü bir ruhun yerleşim açısından yansımaları gibi görünüyor. Dolayısıyla sorun, salt tekilliklerin ve kişilerin yüceltilmesi yerine çoğul bireylerin ve bir arada duran yapıların inşa edilmesi, bireysel çıkışların ve vurguların engellenmeden dolaştığı, neredeyse dostluk diyebileceğimiz bir birlikteliğin, bir sergileme modelinde ne ölçüde mümkün olduğuna dairdir. Szeemann'ın sergide çok sayıda farklılığın olmasına dayanan tüm bu eleştirilere, salt ortak mefhumlar üzerinden kurulan ilişkilerin olsa olsa iktidar ve güç ilişkileri doğuracağını söylemesi belki de onun en açık ifadeyle sergi yapımına ve küratöryal tutumuna dair bir özgürlük arayışını ortaya çıkarıyordu. Bu yüzden sergi bitimi ile birlikte Szeemann Kunsthalle'de ki görevinden istifa edip, bağımsız küratör fikrini gerçekleştirmeye koyulacaktı. Sonrasında, Documenta 5 ve devam eden sergilerinde de bu çok katmanlı sergileme tavrını devam ettirecekti. Birbirinden oldukça uzak gibi duran sanatsal tutumları yakınlaştırarak aralarında bir tür dostluk bağını açığa çıkaran ya da bu bağı kuran Szeemann bu yönüyle sanatın bir tür çoğulluklar estetiği bağlamında ele alınmasını olanaklı kılmıştır.

Dip Not

Modern müze ve bürokratik aygıttan kendisini kurtarmaya çalışan sanat aslında görece bir özerkliği ve özgürleşmeyi belki bu sergi üzerinden gerçekleştirmekteydi. Fakat bir yandan bürokratik yapıyı terk ederken diğer tarafta özel şirketlerin desteğiyle yeni bağımlılıkları da kendi adına üretiyor ve böylece kendi içinde bir ikilem yaratıyordu. Daha önce değindiğimiz gibi sanatın ABD'den Avrupa'ya doğru hareketi ve uluslararası bir kültür endüstrisinin doğuşu, market açısından da benzer bir coğrafi harekette karşılık buluyordu. ABD Tütün şirketi Philip Morris'in Avrupa piyasasına açılmaya çalıştığı yıllarda böyle bir sergiye sponsor olması sadece sanatın değil, aynı zamanda yeni bir ekonominin de sanat üzerinden kendi yaşam alanını kurduğunu gösterir nitelikte. Üstelik aynı yıllarda tütün tüketiminin yaşamsal riskler taşıdığı tıbbi çalışmalarla da doğrulanmaktaydı. Daha açık bir ifadeyle, sanat

temelli bir pazar ekonomisinin doğuşu bu sergide belirginleşmekteydi. Bu yüzden durumu sadece sanatı destekleyen özel şirketler olarak kavramak oldukça naif kalmaktadır. Sorun daha ziyade, şirketlerin sanatı temel almadan bir pazara artık reel anlamda sahip olamayacaklarına dairdir. Bu yönüyle Tutumlar Biçime Dönüşünce bugün de devam etmekte olan sanat sermaye ilişkilerini bir anlamda önceleyen bir sergi olarak düşünülebilir. "Nitekim tarihte ilk defa özel bir şirketin deneysel denilebilecek bir sanata sponsor olduğunu görüyoruz" (Madzoski, 2011, s.10). Yeni olarak ortaya çıkmaya başlayan ve henüz pazarın alınır satılır iş tanımlarına pek de uymayan bu sanatın her ne kadar kendisi o yıllarda farkında olmasa da bu yeni ekonomik düzlemde pazara açıldığı zamanla görülecekti.

Sonuç Yerine

Şüphesiz ne sanat eserinin kendisi ne de onunla birlikte bir esere dönüşen serginin kendisi salt onu belirleyen koşullar içerisinde değer kazanmamakta. Hayatta kalabildiği ve sonraki nesillere kendisini aktarabildiği ya da benzer problemlere yeni sorular sorabildiği ve bir bakış açısı kazandırabildiği ölçüde bir eserin güçlerinden, değerlerinden bahsedebiliriz. Tutumlar Biçime Dönüşünce'yi mitik bir sergi yapan belki bugün dahi sanata dair ortaya attığı kavramların, malzemenin, tanımların ve aktörlerin güncelliklerini koruyor oluşlarıdır. Bu yazıda öncelikle güncel olan bu meselelerin bir yere konumlanmış ve orada sabitlenmiş tanımlar ya da saptamalar olmasından kaçınılmaya çalışılmıştır. Daha ağırlıklı olarak bunların, birer eğilim ve yönelim olarak ve bu doğrultuda sürekli kendisinden kaçacak birer belirlenim olmaları amaçlanmıştır. Dolayısıyla serginin bu anlamda önemi küratörün ya da ziyaretçinin icadında değil, bir müze memurundan küratöre ya da izleyenden ziyaretçiye doğru olan eğilimleri doğurmasında aranabilir. Sürekli kendi tanımlarını aşacak, bir mekandan diğerine, bir işten başka bir işe, küratörden sanatçıya yahut sanatçıdan küratöre veya mekan olarak galeri ve müzeden bir sergi alanı olarak kataloğa, şehre, sokağa uzanacak güzergahlardır. Yoksa bir özgürleşme eylemi olarak sürekli kendi sınırını aşındıran bir sergi deneyimi, kendi içine kapatılacağı tanımları arayarak neyi amaçlar?

Sonuçta, Tutumlar Biçime Dönüşünce genellikle küratöryal tanımlar ve kodlar üzerinden çokça tartışılmasına rağmen işler ve işler arası ilişkilerden yola çıkılarak pek tartışılmış değiller. Bunun oldukça farklı sebepleri olabilir. Söz gelimi tarihsel açıdan küratörlerin belirli bir süre sonra isimlerinin serginin önüne geçmesi ya da serginin üzerinden çokça zaman geçmiş ve geriye işlerin değil fotoğraflarının kalmış olması serginin içeriğinden çok ürettiği tanımları ya da kodları tartışır hale getirmiştir. Tutumlar Biçime Dönüşünce gibi bir sergiyi, üzerinden onca yıl geçtikten sonra ele almanın zorlukları bir yana, burada amaçlanan bu yazı boyunca sergide karşılaştığımız farklı tutum ve kavramların ışığında serginin dışına doğru bir kaçış çizgisi çizebilmekti. Sergiyi tanımlayıcı ve belirleyici unsurlarından başlayarak, orada potansiyel olarak açığa çıkmayı bekleyen, bir imkan ve ihtimal olarak dahi ele alınabilecek kavrayışlarla düşünmek, söz gelimi dostluk diyebileceğimiz bir birlikteliğin potansiyel gücü olarak bu sergiden söz etmek ne derece mümkündür? Dolayısıyla, şayet insanlar gelecekte kendilerini koruyacak ve cesaretlendirecek ortak bir şeyleri olmasını

hala istiyorlarsa, bu ne dinsel inançlar, ne kültürel kimlikler ne de kişisel renkler ve zevkler olacaktır (her zaman bir kavga sebebi). Bu daha ziyade, sorunlara, özellikle art niyetli olan, çözülemeyen sorunlara, beraberlik hissi yaratan, ortak bir yaklaşım gerektiren "dostluk" olacaktır (Szeemann, 2001). Karı/koca, ebeveyn/çocuk, öğretmen/öğrenci veya işveren/çalışan ilişkilerinden farklı, herhangi bir sözleşme ve resmi bağın üretemediği dostluk.

Kaynakça

Birnbaum, D. (2005). When Attitudes Become Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann. *Artforum International,* 43 (10), s.55-58.

Burton, S. (1969). Notes on the New, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form.* Bern: Stampfli + Cie Ltd. Erişim: 25.05.2014, http://ubumexico.centro.org.mx/text/Szeemann-Harald_Live-In-Your-Head_When-Attitudes-Become-Form_1969.pdf

Foucault, M. (2006). *Sonsuza Giden Dil* (I.Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gürlek, N. (2013). *Sarkis ve "When Attitudes Become Form" [Tutumlar Biçime Dönüşünce].* İstanbul: Salt/Garanti Kültür AŞ. Erişim: 25.05.2015, http://saltonline.org/media/files/sarkis_ve_when_attitudes_become_form_tutumlar_bicime_donusunce_scrd.pdf

Madzoski, V. (2011) The Invention of Curators. Erişim: 25.05.2014, https://www.academia.edu/3112353/The_Invention_of_Curators

Martini, F., Martini, V. (2010). Questions of Authorship in Biennial Curating. Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Ovstebo, (Ed.). *The Bieanial Reader* (s. 260-275). Bergen: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG.

Morris, R. (1968). Anti-Form, *Artforum,* 6 (4), 33-35.

Rake, P. (2012). Presenting Absence: The Catalogue as Discursive Double. *San Francisco Arts Quarterly,* 9, 42-43. Erişim: 25.05.2014, http://www.sfaqonline.com/pdfs/SFAQ_issue_nine.pdf

Szeemann, H. (2001). The 49th Venice Biennale. Erişim: 25.05.2014, http://www.repubblica.it/repubblicarts/biennave/testo.html

Thea, C. (2001). Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann. *Sculpture,* 20 (5). Erişim: 25.05.2014, http://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml

BİR NOTANIN TARİHSEL YOLCULUĞU: SOLO KEMAN İÇİN 6 SONAT VE PARTİTA'NIN BASILMIŞ EDİSYONLARI

A HISTORICAL JOURNEY OF A SCORE: THE PRINTED EDITIONS OF SIX SONATAS AND PARTITAS FOR SOLO VIOLIN

DOÇ. **EYLEM ÖNDER BAŞARIR**
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
eylem.onder@gmail.com

Geliş Tarihi: 06.01.2014 | **Kabul Tarihi:** 24.02.2014

Öz: *Bu çalışma, Johann Sebastian Bach'ın "Solo Keman için 6 Sonat ve Partita" başlıklı yapıtına ilişkin basılmış edisyonları konu edinmektedir. Yapıtı seslendirecek bir yorumcunun, yapıtla hangi nota üzerinden ilişki kuracağı büyük önem taşır. Zira, yapıtın edisyonlarına bakıldığında, yorumcunun karşısına, zihin karışıklığı yaratacak denli çok sayıda seçenek çıkacağı, bilinen bir gerçektir. Çalışmada, yapıtın tarihsel yayımlanış süreci sergilenmiş ve eksikliği hissedilen bir basılmış edisyonlar listesi, ayrıntılı olarak sergilenmiştir. Bu sayede, yorumcu, eğitimci ve öğrencilere, edisyon tercihi yönünde faydasına inanabileceği seçeneklerin sağlanması ve çalışmanın Türkçe'ye kazandırılmış bir kaynak olarak eğitim-öğretimde değerlendirilmesi hedeflenmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Bach, Solo, Keman, Sonat, Partita, Edisyon.*

Abstract: *This study examines the printed editions of J. S. Bach's work entitled "Six Sonatas and Partitas for Solo Violin". Due to the fact that the work has so many different editions— making it confusing for performers— it is of great importance which score the performer chooses. In this study, the publishing history of the work, and a much needed updated list of printed editions are presented in detail. This study aims to provide performers, instructors and pupils with a wide range of options from which to choose an edition; and also to offer a source in Turkish.*

Keywords: *Bach, Solo, Violin, Sonatas, Partitas, Editions.*

Giriş

Johann Sebastian Bach'ın[1] "Solo Keman için 6 Sonat ve Partita" başlıklı yapıtı[2], 1720 yılında bestelenmiş ve tümüyle ilk kez 1802 tarihinde basılmıştır. Barok kemanı ve yayının, yerini modern keman ve yayına bırakması, bir anlamda, özgün enstrümanla çalındığında özgün olacak bu eski müziğin, yeni enstrümanla yeni çalıcılık geleneklerine göre seslendirilmesi anlamına gelmiş, bu durum yapıtın özellikle 19. yüzyıla ait olan edisyonlarına[3], –yapıtın özgün stilini göz ardı eden bireysel yorumculuk yaklaşımlarının öne çıkmasıyla- olumsuz yönde etki etmiştir. Bu etki, 20. yüzyılda, modern edisyonlarda metinsel doğruluk arayışıyla tersine dönmüş, ancak, "doğru" içerikli modern edisyonlar, bestecinin otografıyla[4] nadiren kusursuz bir uyum göstermiştir. Bunun sebebi, modern performans pratiği[5] çerçevesinde yorumlanacak olan bir Barok yapıta ilişkin olarak, edisyonun, Barok kemanı ve yayı kullanmayan bir yorumcuya çalınış kolaylığı sağlayacak modernize edilmiş uygulama önerilerini doğal olarak içermesi ve günümüzde artık kullanılmayan eski yazım tekniklerinin güncel notasyona adaptasyonunda, kimi güçlüklerin gerekli editoryal müdahalelerle giderilmesi ihtiyacıdır. Ayrıca, otografdaki yazım stilinin iyi okunarak doğru şekilde tekrar yazılması ve otografın içerdiği bazı belirsizlik ve yanlışlıkların giderilmesi gereği, bu müdahaleleri zorunlu kılmıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilimsel çalışmalarla öne çıkan metinsel doğruluk arayışına paralel olarak, besteci otografıyla editoryal katkıyı aynı basımda buluşturup doğrudan karşılaştırma imkanı veren edisyonlar gerçekleştirilmiştir. Bunlar, modern performans pratiğine yönelik uygulama önerilerini, yapıtın doğasına aykırı düşmeden sunma amacı güden yeni nesil edisyonlardır.

Bu çerçevede, yapıtın notasının tüm bu tarihsel süreçte günümüze hangi koşullarda ve hangi değişimlere uğrayarak ulaştığını resmetmek ihtiyacı ve içeriğine ilişkin bilgilerle beraber sunulan bir basılmış edisyonlar listesini, yorumcu, akademisyen ve öğrenciler lehinde paylaşmak gereksinimi, bu çalışmanın çıkış noktasını teşkil etmektedir.

---

[1] Metinde J. S. Bach ve/veya Bach olarak anılacaktır.

[2] Tam çevirisi "Bas Eşliksiz Keman için Altı Solo" olan başlığın, yaygın olarak kullanılan şeklidir. 3 Sonat ve 3 Partita içeren 32 bölümlü bir set niteliğinde olup, metin içerisinde "Yapıt" kelimesi kullanılarak anılacaktır.

[3] Metinde "Edisyon" kelimesi tercih edilmiştir. Zira, özgün yapıta ilişkin basımda, içeriğe katkıda veya müdahalede bulunulması durumunu en uygun ifade eden terim olup, "basım" sözcüğünden bu yönde ayrılmaktadır.

[4] *Otograf:* Yazarın kendi elinden çıkan; özgün el yazması / özgün imza / özgün metin. Bu çalışmada kullanılan *otograf* sözcüğüyle, J. S. Bach'ın özgün metnine işaret edilmektedir.

[5] Modern yorumculuk uygulamaları ve/veya stilleri.

1. Yapıtın Notası

1.1. Otograf ve Diğer El Yazmaları

Bach'ın, 1917 yılından beri Berlin'deki Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz'de korunmakta olan oldukça temiz yazılmış biricik[6] otografı, yapıtın 1720 tarihli olduğuna işaret eder. Kapağında, *Sei solo. / â / Violino / senza / Basso / accompagnato. / Libro Primo. / da / Joh: Seb: Bach. / a[nn]ò. 1720*[7] başlığı bulunmaktadır. Çok uzun bir süre için saklı kalan yapıt, 1814 yılında yeniden gün ışığına çıkmıştır. Otografın dışında, farklı kopistlerce üretilmiş başka el yazmaları da mevcuttur. Bunlardan 13'ü günümüze ulaşabilmişken, bir 13'ü de kayıptır.

Otograf dışında en önemli kaynaklar olarak gösterilen diğer el yazmaları şunlardır:

• Bach'ın otografındaki özgün başlığı korumuş ve onunla aynı tarihe ait (1720) olan temiz durumdaki el yazması.
• Bestecinin 2. eşi Anna Magdalena tarafından 1726/27[8] tarihinde yazılmış olan el yazması.
• Georg Pelchau[9] Koleksiyonu'nda tutulan ve bilinmeyen bir kopist tarafından yazılan el yazması.
• Johann Peter Kellner tarafından 1726'da kısmen yazılmış olan el yazması.
• 1720'de Köthen'li bir kopist tarafından yazılan el yazması.
(Glüxam, 2009, s.XI)

Editör Günter Hausswald, 1959 tarihli *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) edisyonunda, yapıtın el yazmalarını detaylıca ele almış ve yukarıdaki listeye yakınlık gösterecek şekilde belirlediği bu el yazmalarına, bir tamlık ve önemlilik sıralaması yaparak A-B-C-D-E-K kodlarını vermiştir.

Buna göre kodların açılımı şu şekildedir:
• A: Bach'ın otografı,
• B: Anna Magdalena Bach'ın ürettiği el yazması,
• C: İki farklı kopist tarafından üretilen el yazması,
• D: Johann Peter Kellner tarafından 1726'da yapıtın bir kısmını içeren el yazması,
• E: Köthen'li bir kopist tarafından 1720 yılında yazılmış olan el yazması,
• K: 18. Yüzyıl'da yazılmış bir diğer el yazması[10].

Editör Dagmar Glüxam, bu kodu işaret eden kaynakların kendi aralarındaki hiyerarşiyi, önemlilikleri bakımından şu sıralamayla göstermiştir: A-E-C-B.

---

[6] Yapıtın, Bach tarafından kaleme alınan, ancak bugün varolmayan daha eski otografларının da olduğu bilinmektedir. Sayfa 3'te detaylı bilgi verilmektedir.

[7] "Joh. Seb. Bach. tarafından Bas Eşliksiz Keman için Altı Solo. Birinci Kitap. Yıl 1720."

[8] Jaap Schröder bu tarihi "1730 civarı" olarak anmıştır (Schröder, 2007, s.49).

[9] Bazı kaynaklarda *Georg Pölchau* diye anılmaktadır.

[10] Bu kaynağın kullanımıyla hazırlanan bir edisyon bulgulanmamıştır.

A kaynağı, Bach'a ait olan ve kayıp olduğu bilinen ilk ham kopyadan yine Bach tarafından temize çekilmiş olan el yazmasıdır. A kaynağı, kopyalama işlemi esnasında yapıldığına inanılan yanlışlıkları ve yoruma açık kalmış belirsizlikleri içermektedir.

B ve C kaynakları, kıyasla özensiz ve belirsiz olup, belli bir derecede yardımcı addedilirler. Bununla birlikte C, Bach'ın kayıp olan ilk ham kopyasından izler içermesi bakımından değer taşımaktadır. C kopyasını yazan kopistlerin birinin, Bach'ın öğrencisi Georg Gottfried Wagner olduğu düşünülmektedir.

D kaynağı, hatırı sayılır ölçüde eksiklikler ve sapmalar içermesinden ötürü, bazı edisyonların hazırlanışında, dışarıda bırakılmış bir kaynaktır.

E kaynağı, otografın tıpatıp bir kopyası olması bakımından, erken dönem edisyonlarında nadiren dikkate alınmıştır. Bununla birlikte B, C ve D kaynaklarına kıyasla, bağlar, düzeltmeler, ilave artikülasyon belirteçleri gibi yorumculuk uygulamalarına yönelik noktalarda, gözle görülür şekilde daha net ve dikkat sarf edilmiş bir el yazmasıdır. Bu şekliyle de, B ve C kaynaklarından daha değerli addedilmesi mantıklı gözükmektedir.

İlerleyen bölümlerde bahsedilecek olan *urtext* edisyonların pek çoğunda, bu kodların işaret ettiği el yazmaları temel alınmıştır.

1.2. "Doğru" Edisyon

Yapıt; yayımcı Simrock'un, onu ilk kez tümüyle yayımlamış olduğu 1802 yılına dek, aralarında Bach'ın kendi elinden çıkanlar da dahil olmak üzere pek çok düzenleme veya uyarlama versiyonuyla ve zaman zaman farklı yapıtların içerisine yerleştirilmiş seçilmiş bölümleriyle -konser performansından çok eğitim amaçlı olarak kullanılmak üzere- yayımlanmıştır. Nitekim, ilk konser performansı da, 1840 yılında Leipzig Gewandhaus'da dönemin ünlü keman virtüözü Ferdinand David ile besteci-piyanist Felix Mendelssohn-Bartholdy tarafından, Mendelssohn-Bartholdy'nin düzenlemesini yaptığı, 2. Partita'da yer alan *Chaconne* başlıklı bölümün seslendirilmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Yapıt, 1843'te, Ferdinand David editörlüğünde ve yayımcı Kistner tarafından, özgün formunda, piyano eşliksiz olarak basılmıştır[11]. Jaap Schröder bu edisyonun, yapıtın basımına ilişkin editoryal sürecin başlangıcı olarak görülebileceği; zira, yapıta ilişkin parmak numaraları ve yay önerilerine ilk kez bu edisyonda rastlandığını ifade etmektedir (Schröder, t.y.). Edisyon, o zamanlar Bach'a ait olduğu sanılan el yazmasını kaynak almıştır. Bu edisyon, aralarında Hellmesberger, Sitt, Hermann, Auer ve Marteau'nun da bulunduğu pek çok yorumcu-editörün edisyonuna etki etmiş; içerdiği öneriler, büyük ölçüde takip edilmiştir.

[11] Bölüm 3.3'te ayrıntılı bilgi verilmektedir.

Ferdinand David ve öğrencisi Joseph Joachim'in, konserlerinde sıklıkla seslendirmesiyle birlikte, yapıt iyice tanınmaya başlamıştır. Böylece, 1840'lar itibarıyla pek çok keman virtüözü tarafından, onların kendilerine özgü parmaklandırma ve yay kullanım (arşeleme) tercihleriyle bireysel olarak yayımlanmıştır (Lester, 1999, s.6). Henle Verlag Basımevi, "müzik basımlarının; özellikle 18. yüzyıla ait olanların, tamamlanmamış/eksik ya da hatalı aktarılmışlıktan muzdarip olduğuna ve özellikle, bunların nasıl yorumlanacaklarına ilişkin kesin bir şekilde ikna olan" büyük yorumcuların, kendi takdir yetkilerini kullanarak basımın özgün versiyonundan uzaklaşmasındaki etkilerini, basımlardaki şu olumsuzlukları sıralayarak saptamaktadır:

- Notasyonda eksiklik,
- El yazmasından yanlış okunarak basılmış nota,
- Cilalı/şişirilmiş nota,
- Yapıtın sübjektif ve/veya kuşaktan kuşağa çalınan bir müziğin, kulaktan dolma bir "yorum geleneği" üzerine dayandırılarak basılması (Henle-Verlag, t.y.).

Bu saptamadan, 19. yüzyıla ilişkin edisyonların, ne bestecinin özgün beklentilerini yeterince göz önünde bulundurduğu, ne de yorumcuya doğru ve tam bir yönlendirme yaptığı sonucu çıkartılabilir.

Urtext tanımı, bir klasik müzik yapıtının, *bestecisinin niyetinin ve beklentilerinin mümkün olduğunca korunarak ve herhangi bir ekleme ve değişiklik yapılmadan yeniden üretilerek basılması* anlamına gelmektedir. *Facsimile* sözcüğü ise, Latince'de aslı gibi yapılan anlamına gelip, özgün metnin kopyasını veya fotokopisini tanımlamaktadır. Özellikle 19. yüzyıla ait olan edisyonların, yapıtın özgün doğasını yansıtmadığı düşüncesinden hareketle, modern edisyonlarda metinsel doğruluk yönünde bilimsel bir arayışa gidilmesi, 19. yüzyılın ikinci yarısında kendini belli etmeye başlamış; 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla doruğa ulaşmıştır. Bu anlamda, Bach'ın *Solo Keman için 6 Sonat* ve *Partita* başlıklı yapıtına ilişkin edisyonlar da, otografın temel alındığı *urtext* veya *facsimile* versiyonlarla modernize edilmiştir. Ne var ki Bach'ın kendi el yazmasında bile bazı belirsizliklerin ve yanlışlıkların bulunmasından ötürü, sadece otografın kendinden ibaret bir *urtext* edisyon, ona başvuracak bir yorumcu için yeterli ve doğru bir yönlendirmede bulunamayacaktır (Stowell, 1987, s.257). Bu yüzden, *urtext* edisyonlar hazırlanırken, diğer kopistlerce üretilen el yazmalarına da kaynak olarak başvurulması zorunlu olabilmektedir. Bunlardan bazılarının, yapıtın 1720'den önceki –bugün kayıp olan- erken otograflarına ilişkin izler içerdiğine inanılmaktadır.

Günümüz edisyonları, *urtext, facsimile, otografa* dayalılık veya yorumcu edisyonu gibi nitelikleri bakımından sınıflara ayrılmış olup, bunların arasında bir tercih yapacak olan müzisyene, hatırı sayılır ölçüde çok seçenek sunmaktadır.

2. BASILMIŞ EDİSYONLAR

2.1. Güncellenmiş Edisyon Listesi

Aşağıdaki tabloda, çeşitli kitap, kitap bölümü ve makalelerin oluşturduğu yazılı kaynak-

lar ile internet taraması (müzik yayınevleri ve yayınları, müzik eserleri basımlarına ilişkin çeşitli kataloglar, yurtdışındaki bazı üniversitelerin online kütüphaneleri, online arşivler ve internet satış siteleri içerikli tarama) yapılarak güncellenmiş bir liste sergilenmektedir. Liste, düzenlemeleri, uyarlamaları, dijital nitelikli notaları, aynı basımevlerince ve editörlerce gerçekleştirilmiş yeniden basımların tekrarını ve kitap bölümü niteliğindeki notaları barındırmamaktadır. Edisyonların güncel varlığı araştırılmış ve erişilirliğine ilişkin veriye rastlanamayan edisyonlar için **"?"**; erişilir edisyonlar için ise **"Evet"** belirteçleriyle, listede gösterilmiştir. İki duruma da uymayan edisyonlar hakkında bilgi notu düşülmüştür.

Aynı editörlerin farklı basımevlerince basılan edisyonları, tabloda tekrar edilmemiştir. Bunlar; tarihsel, tasarımsal ya da içeriksel önemi öne çıkan edisyonların bilgileriyle beraber, bir sonraki bölümde (2.2.'de) sunulmuştur.

Nr.	**Yıl**	**Editör**	**Şehir**	**Yayınevi**	**Erişilirlik**
1	1802	-	Bonn	Simrock	Evet[12]
2	1843	Ferdinand David	Leipzig	Kistner	Evet
3	1865	Joseph Hellmesberger	Leipzig	Peters	Evet
4	1879	Alfred Dörffel, Wilhelm Rust	Leipzig	Breitkopf und Härtel	Evet
5	1887	E. Pinelli	Milan	Ricordi	Evet
6	1888-1889[13]	Hans Sitt	Leipzig	Kistner	Evet
7	1894-1896	Friedrich Hermann	Leipzig	Breitkopf und Härtel	Evet
8	1895	Jules Garcin	Paris	U. T. Du Wast	Evet
9	1900	Eduard Herrmann	New York	Schirmer	Evet
10	1901	Arnold Rosé	Vienna	Universal	Evet
11	1906	Oskar Biehr	Leipzig	Steingräber	Evet
12	1908	Joseph Joachim, Andreas Moser	Berlin	Bote und Bock	Evet
13	1908	H. Leonard, E. Naudaud	Paris	Costallat	Evet
14	1913	Vassili Vasil'evich Besekirsky	Kiev/ Warszawa	Idzikowski	?

[12] Sol Babitz'in edisyonunda düzeltilmiş versiyonuyla *facsimile* olarak sergilenmesi bakımından erişilirdir.

[13] Farklı kaynaklarda iki farklı tarihe rastlanılan edisyonlar için, tarihler beraber verilmiştir.

15	1915	Lucien Capet	Paris	Sénart	Evet
16	1915	Paul Lemaitre	Paris	A. Durand & Fils	Evet
17	1915	Tivader Nachez	London	Augener	Evet
18	1917	Leopold Auer	New York	Fischer	Evet
19	1917	Armand Parent	Paris	B. Roudanez	Evet
20	1919	Adolf Busch	Bonn	Simrock	Evet
21	1920	Hans Wessely	London	Joseph Williams Ltd.	Evet
22	1921	Marco Anzoletti	Milan	Ricordi	Evet
23	1921	Jenó Hubay	Vienna	Universal	Evet
24	1922	Ernst Kurth	Munich	Drei Masken	Evet
25	1922	Henri Marteau	Leipzig	Steingräber	Evet
26	1922	L. Niverd	Paris	Gallet	?
27	1925	Bram Eldering	Mainz	Schott	Evet
28	1930	Carl Flesch	Leipzig	Edition Peters	Evet
29	1934	Enrico Polo	Milan	Ricordi	Evet
30	1935	Jan Hambourg	London	Oxford University Press	Evet
31	1940	Gustav Havemann	Berlin	Bote und Bock	?
32	1945	Demetrius Constantine Dounis	London	The Strad Edition	Evet
33	1946	Alberto Poltronieri	Milano	Carisch	Evet
34	1947	René Benedetti	Paris	Choudens	Evet
35	1949	Mario Corti	Rome	Alberto De Santis	Evet
36	1950	Wilhelm Martin Luther	Kassel	Bärenreiter	Evet
37	1950	-	New York	Lea Pocket Scores	Evet
38	1956	Gioacchino Maglioni	Milano	Ricordi	Evet
39	1958-1959	Günter Hausswald	Kassel	Bärenreiter	Evet
40	1959	Jean Champeil	Paris	Heugel	Evet
41	1961	Maxim Jacobsen	New York	Edition Peters, Hinrichsen Edition	Evet
42	1963	Konstantin Mostras	Moscow	Staatlicher Musik Verlag	Evet
43	1967	Richard R. Efrati	Jerusalem	Boosey & Hawkes	Evet
44	1970	Tadeusz Wronski	Cracow	Polskie Wydawnictwo Muzyczne	Evet

45	1971	Ivan Galamian	New York	International	Evet
46	1971	Augusta Bronner	Graz	Styria	Evet
47	1972	Sol Babitz	Los Angeles	Early Music Laboratory	Evet
48	1978	Efrem Zimbalist	Hollywood, CA.	Highland Music. Co.	Evet
49	1981	Henryk Szerying	Mainz	Edition Schott	Evet
50	1981	Devich Sándor	Budapest	Editio Musica Budapest	Evet
51	1981	Raphael Bronstein	Neptune City, N.J.	Paganiniana Publications	Evet
52	1982	Max Rostal	Leipzig	Edition Peters	Evet
53	1985	Paolo Paolini	Firenze	Studio per Edizioni Scelte	Evet
54	1987	Klaus Rönnau, Wolfgang Schneiderhan+Study Score	Germany	G. Henle Verlag	Evet
55	1988	Georg von Dadelsen	Kassel	Bärenreiter	Evet
56	1996	Walther Dvisson	Wiesbaden	Breitkopf und Härtel	Evet
57	2003	Franco Gulli	Milano	Edizioni Suvini Zerboni	?
58	2006	Sven Hiemke	Laaber	Laaber-Verlag	Evet
59	2006	Lawrence Golan	Pacific, MO	Mel Bay Publications	Evet
60	2009	Dagmar Glüxam	Wien	Wiener Urtext Edition Musik Verlag	Evet

2.2. Edisyonların İçeriklerine İlişkin Bulgular

Simrock (1802): Simrock'un basım için özgün el yazmasına nasıl eriştiği bilinmemektedir. Edisyon, Bach'ın otografından kimi farklılıklar göstermektedir. Buna örnek olarak, Mozartyen stilde yay değişikliklerini içermesi ve özgün olanla bağdaşmayan "*STUDIO / o sia / Tre sonate / per il Violino solo senza Basso*" gibi bir başlık kullanılması gösterilebilir.

Ferdinand David (1843): İlk kullanışlı edisyon olma özelliği taşımaktadır. Çift dizekli tasarlanmıştır. Üst dizekte editörün, alt dizekte ise bestecinin yazdığı yazı yer almaktadır. Ancak temel alınan el yazması o zamanlar Bach'a ait olduğu sanılan el yazması değil, muhtemelen eşi Anna Magdalena'nın ürettiği (B kodu verilmiş olan) el yazmasıdır. Bununla birlikte 2. dizekte yer alan özgün yazı, Anna Magdalena'nınkiyle de kesin bir uyum gösterme-

mektedir. Edisyon, *flying staccato, sautillé ve saltato* gibi stil dışı yay kullanım teknikleriyle, "ardışık aşağı yay" kullanımı içermektedir. Nüans işaretleri ve ifade belirteçleri kullanılmıştır. *Chaconne* başlıklı bölümde önerilen parmak numaraları, *glissando* efektini kaçınılmaz kılmaktadır. Bu edisyonda önerilen tüm bu yorumculuk önerileri, Hellmesberger, Alard[14], Sitt, Hermann, Auer, Marteau gibi kemancı-editörler tarafından, ufak değişikliklerle de olsa büyük ölçüde takip edilmiştir.

Joseph Hellmesberger (1865): International Music Company tarafından halen basılan bir edisyondur. Novello&Co. Ltd. (Londra) tarafından Joseph Hellmesberger ve C. Herrmann editörlüğünde basılmıştır. Ferdinand David edisyonunun devamı niteliğinde olup yay kullanım önerileri benzerdir.

Alfred Dörffel, Wilhelm Rust (1879): *Urtext* edisyondur. *Bach-Gesellschaft*[15] edisyonunun *(Bach-Gesellschaft Ausgabe)* 27. sayısında yayımlanmıştır. Dolayısıyla yapıta ilişkin olarak *Bach-Gesellschaft Edisyonu* tanımı geçtiğinde, bu edisyon işaret edilmektedir. 1947'de ve 1978'de yeniden basımı gerçekleştirilmiştir. 1998'de NY Dover Publications tarafından yeniden basılmıştır.

Hans Sitt (1888-89): Ferdinand David edisyonunun Hans Sitt tarafından revize edilmiş basımıdır.

Jules Garcin (1895): 1935 Salabert basımevi tarafından Paris'te tekrar basılmıştır.

Friedrich Hermann (1894-96): Önsözünde, *Bach-Gesellschaft* edisyonunda temel alınan el yazmasına uygun olarak kaleme alındığı ileri sürülmekle birlikte, bu edisyonun, "dönemi için tutucu/koruyucu bir yaklaşım sergilediğinin öngörülebilir olduğuna, ancak, bahsi geçen önsözde özellikle spiccato yay kullanımı önerilerinin de bulunmasından ötürü Bach'ın el yazmasıyla doğrudan ilişkilendirilemeyeceğine" ilişkin saptama (Murray, 1985, s.26), üzerinde durulması gereken bir çelişkidir. Bahsi geçen önsözde *spiccato* yay tekniğinin yanı sıra, *metronom* kullanımı ve *ritardando* işaretlemeleri gibi önermeler de yer almaktadır. Edisyonda yine, *détaché* yay yerine *legato* yay kullanımının önerildiği göze çarpmaktadır.

Joseph Joachim, Andreas Moser (1908): *Facsimile* eki içerir. Bu edisyon, Joseph Joachim'in çalışma arkadaşı Andreas Moser tarafından, Joachim'in ölümünden bir yıl sonra ortak isimle yayımlanmış, bu nedenle, Moser tarafından olası değişikliklere uğratılmış olabileceği spekülasyonunu doğurmuştur. Bununla birlikte, Clive Brown'a göre, Joachim'in performansına ilişkin kayıtlarla karşılaştırıldığında, Joachim'in çalış stiline paralelliği doğrultusunda, edisyonun içerdiği yay ve parmak önermelerinin ona ait olmadığından şüphelenmek için, sağlam bir gerekçe bulunmamaktadır (Brown, t.y.). Moser önsözde, Joachim'in Bach'ın el

---

[14] Alard edisyonu, piyano eşlikli bir düzenleme edisyon olmasından ötürü, edisyon listesinde verilmemiştir.

[15] *Bach-Gesellschaft:* 1851-1899 yılları arasında Bach'ın tüm yapıtlarını, 46 sayı içerisinde "BWV" kısaltmalı ve numaralı olarak basan kuruluş.

yazmasını 1906 yılında inceleme imkanı bulduğunu ifade eder. Çift dizekli tasarımına göre özgün nota küçük bir yazımla alt dizekte, editör müdahaleli nota ise üst dizekte verilmiştir. Yapıtın özgün başlığında olduğu üzere, Sonat-Partita ayrımını kapağında gösteren ilk edisyonlardandır. Bote und Bock tarafından 1935'te tekrar basılmıştır. Yine, Boosey&Hawkes, International Music Company ve Kalmus *(facsimile edisyon)* basımevleri tarafından halen basımı süren bir edisyon olarak kolay bulunmaktadır.

Vassili Vasil'evich Besekirsky (1913): Yanyana iki telde, normalde aynı parmakla basılan (tam beşli aralıktaki) notaların, farklı parmakla basılmasını öneren pozisyon geçişlerine, -bu yapıt için- ilk kez yer veren editördür.

Lucien Capet (1915): Aynı yıl, Paris'te Salabert basımevi tarafından da basılmıştır. Revize edilmiş ve dipnot açıklamaları içeren bir edisyondur.

Tivader Nachez (1915): 1924'te tekrar basımı gerçekleştirilmiştir. *Flying staccato, sautillé ve saltato* gibi stil dışı yay kullanım teknikleri içermektedir.

Leopold Auer (1917): Bach'ın otografını temel almış olan ilk edisyonlardandır, bununla birlikte, Bach'ın yazısı tamı tamına aktarılamamıştır. Özgün nota, editörünkinin altında verilmiştir. Flying *staccato*, *sautillé* ve *saltato* gibi stil dışı yay kullanım teknikleri içermektedir. Yine, *détaché* yay yerine *legato* yay kullanımının önerildiği ve notalarda noktalamayı esirgemeden kullandığı göze çarpmaktadır. Ardışık aşağı yay kullanımı içermektedir. "Six Sonatas for Unaccompanied Violin" başlığıyla aynı basımevi tarafından halen basımı gerçekleştirilen bir edisyondur.

Armand Parent (1917): *Facsimile* edisyondur. *Schola Cantorum* Paris'in müdürü olarak ünlü besteci Vincent d'Indy'nin önsözünü içermektedir. Revize edilmiş ve dipnot açıklamaları içeren bir edisyondur.

Adolf Busch (1919): Simrock tarafından 1987'de tekrar basılmıştır. Yine, Croydon'da Alfred Lengnick & Co. tarafından 1952'de basılmıştır.

Hans Wessely (1920): *Détaché* yay yerine *legato* yay kullanımının önerildiği göze çarpmaktadır.

Jenó Hubay (1921): Budapeşte'de Harmonia tarafından gerçekleştirilen bir diğer basımı mevcuttur; bu basım Macarca, Almanca, İngilizce ve Fransızca dillerinde olmak üzere performans uygulama önerileri içermektedir.

Henri Marteau (1922): Bach'ın otografını temel almış olan ilk edisyonlardandır. Bununla birlikte, Bach'ın yazısı tamı tamına aktarılamamıştır. Özgün nota, editörünkinin altında verilmiştir. İfade belirteçleri bolca kullanılmıştır. 2. Partita'da yer alan *Chaconne* başlıklı bölüm için, yayın alt yarısında *staccato* teknikle çalma önerisinde bulunması dikkat çekmektedir. Yapıtın özgün başlığında olduğu üzere, Sonat-Partita ayrımını kapağında gösteren ilk edisyonlardandır.

Carl Flesch (1930): *Urtext* edisyondur. Çift dizekli tasarımına göre, özgün nota alt, editör

müdahaleli nota ise üst dizekte verilmiştir. Genel olarak pratik bir edisyondur, fakat stil dışı yorumculuk önerileri içermektedir. Müzik cümlelerinin birbirinden ayrıldıkları yeri ve birazdan gelecek nüans ya da tel değişimini, sezür işareti koyarak belirtmiştir. Bach'ın özgün bağ işaretlemelerine saygı göstermekle beraber, bunları gerekli gördüğü yerlerde kullanmıştır. İtalyanca terimler eklenmiştir. 2. Partita'da yer alan *Chaconne* başlıklı bölümde önerdiği *spiccato* yay tekniği dikkate çarpmaktadır (Edisyonun *Chaconne*'u içeren ikinci yarısı 1931'de yayımlanmıştır). 1948'de tekrar basımı gerçekleştirilmiştir. 1954'te Gos. Musykal'noe Izd-vo (Moskova) tarafından basılmıştır.

Enrico Polo (1934): *Bach-Gesellschaft* edisyonu temel alınarak revize edilmiş olan bu edisyon, 1954'te yeniden basılmıştır. Uygulamaya yönelik bilgiler içerir.

Jan Hambourg (1935): Kesin olmamakla beraber, otografın temel alınarak hazırlandığı tahmin edilmektedir. "Yeni ve revize edilmiş" ibaresi taşır. Giriş kısmı İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca ve İspanyolca dillerindedir. Edisyonun tek dizekli tasarımında, dizeğin üst tarafında özgün yaylar, alt tarafında ise editörün önerdiği yaylar gösterilmiştir. Dipnotlar içermektedir. Müzik cümlelerinin birbirinden ayrıldıkları yerlerle, birazdan gelecek nüans ya da tel değişimi, sezür işareti konarak belirtilmiştir. Yukarı veya aşağıya doğru çalınması önerilen akorlar için semboller kullanır. Genel olarak stil dışı yorumculuk önerileri içerir. 1961'de tekrar basılmıştır.

Demetrius C. Dounis (1945): Müzik cümlelerinin birbirinden ayrıldıkları yeri, ters virgül koyarak belirtmiştir. *Flying staccato, sautillé ve saltato* gibi stil dışı yay kullanım teknikleriyle, "ardışık aşağı yay" kullanımı içermektedir.

Mario Corti (1949): *Facsimile* edisyondur. *Klangnotation*[16] kullanımı üst seviyededir. Özgün nota ile editör notası karşılıklı sayfalarda verilmiştir.

René Benedetti (1947): Editör, önceki edisyonlara ilişkin özgünlük eleştirisi yapmaktadır. Bu edisyonların, yapıtı geliştirmek yerine tanınmaz hale getirecek denli deforme ettiğini ifade etmektedir.

Wilhelm Martin Luther (1950): Facsimile basımdır. 1964 ve 1968'te tekrar basılmıştır.
Lea Pocket Scores (1950): Bach-Gesellschaft edisyonu temel alınarak üretilmiştir. Aynı edisyonda, Bach'ın Eşliksiz Çello için 6 Süit başlıklı yapıtı da yer almaktadır.

Günter Hausswald (1958-59): *Urtext* edisyondur. Otografla beraber 11 el yazmasından faydalanılmıştır. Editoryal müdahale yapılmamış olması avantajını taşır. Editör tarafından 1958'de Neue Bach-Ausgabe (Series VI, Volume I) içeriğinde yayınlanmıştır. 1959'da ise Bärenreiter tarafından bağımsız olarak basılmıştır. Hausswald editörlüğünde bir başka ba-

[16] *Klangnotation:* Nota basımına ilişkin editoryal bir tekniktir. Sesin, "aslında tınladığı şekliyle" notaya dökülmesidir. Başka bir deyişle, müziğin, -çalgının limitleri çerçevesinde- çalınması gerektiği şekliyle notaya döküldüğü, "tını bazlı notasyon" anlamına gelir.

sım, 1962 yılında Insel-Verlag tarafından ve H. F. Jütte tarafından (Yehudi Menuhin'in önsöz katkısıyla) Leipzig'de gerçekleştirilmiştir. Insel Verlag edisyonu, *facsimile* olup minyatür nota olarak tasarımlıdır, *Jütte* edisyonu, yine *facsimile*'dir. Edisyon, 1982 yılında Da Capo Press tarafından yine *facsimile* olarak basılmıştır. Bärenreiter tarafından 2001 ve 2003 yıllarında yeniden basılan G. Hausswald'ın edisyonu, yaygın kullanımlı ve güvenilir addedilen bir *urtext* edisyondur.

Jean Champeil (1959): Otografın kaynak alındığı edisyon, *facsimile* eki içermektedir. Otografa eklemeler önermektedir. Yukarda bahsi geçen pek çok edisyonda olduğu gibi, bu edisyon da yapıtın yazıldığı dönemin stilinden çok, editörün kendi döneminin stilini yansıtmaktadır. Editoryal dipnotlar sıklıkla kullanılmıştır. Stilistik bir yaklaşım amaçlanmakla beraber, yay kullanım önerileri açısından otograftakinden farklıdır. Otantik olmayan doğuşkanlar kullanılmıştır. Sol el, bir sonraki notayı çalmak üzere pozisyon değiştirme aşamasına geçmişken, parmakla kontağı kesilen mevcut notanın yine de kendi kendine tınlamaya devam edebilmesini sağlayan parmak numaraları içermektedir.

Maxim Jacobsen (1961): *Facsimile* edisyondur. Öğrenci edisyonu olarak tanımlanmıştır. Teknik analizler içermektedir.

Konstantin Mostras (1963): 1989 ve 2004'te tekrar basılmıştır.

Richard R. Efrati (1967): Editörün, bu edisyondan bağımsız olarak yazmış olduğu ve 1979'da Zürich'de Atlantis-Musikbuch-Verlag tarafından basılan, yapıtın icrasına ve uygulamasına ilişkin "Treatise on the execution and interpretation of the sonatas and partitas for solo violin and the suites for solo cello by Johann Sebastian Bach" başlıklı bir kitabı bulunmaktadır.

Tadeusz Wronski (1970): Facsimile eki içermektedir. Tasarımı itibarıyla editörün yazısı sol sayfalarda; Bach'ın el yazması ise facsimile olarak sağ sayfalarda verilerek, çalıcıya karşılaştırma şansı tanınmıştır. Edisyon facsimile eki içermektedir. Klangnotation kullanımı üst seviyededir. Editörün bu edisyonda, besteci-kemancı E. Ysaÿe'nin, polifonik pasajlarda uzatılmaması gereken diğer sesi kesmeye yarayan ve Ysaÿe'nin kendi üretmiş olduğu sembolü kullandığı görülmektedir. İfadeye yönelik ek bir belirteç (dolce vb.) kullanılmamıştır. Aynı yayımcı tarafından aynı yıl ve yerde, "Sonaty i Partity J. S. Bach na skrzpce solo" başlıklı bir rehber kitap da basılmıştır. Wronski'nin edisyonu, 2001 yılında yeniden basılmıştır.

Ivan Galamian (1971): Kaynak olarak otografın temel alındığı edisyon, notanın arkasına eklenmiş bir facsimile eki içermektedir. İfadeye yönelik ek bir belirteç (*dolce* vb.) veya nüans işaretleri kullanılmamıştır. Pozisyon geçerken sarfedilen el hareketinin neden olduğu vakit kaybını önlemede ve geniş mesafeli pozisyon geçişindeki alandan tasarruf etmede, daha önceden beri kullanılan, ancak bu yapıtta, ilk kez Ivan Galamian tarafından önerilen bir pozisyon yürüyüşü tekniğini içerir. Ayrıca pürüz yaratması muhtemel bir pozisyon geçişinde, geniş aralıkta gerçekleştirilecek büyük manevralar yerine, parmağı, gidilmek istenen notaya ulaştıracak derecede gererek açma tekniğini, kendi ürettiği bir sembo-

lün kullanımıyla beraber önermektedir. Modern yorumculara yönelik edisyonlar arasında, "romantik stile özgü" önermeleri, içeriğinde en az bulunduran edisyon olması açısından avantajlıdır. Kalmus Basımevi tarafından ayrıca basılmıştır. Sürekli basılan, kullanımı yaygın ve güvenilirliği yüksek addedilen bir edisyondur.

Sol Babitz (1972): 1802 tarihli Simrock edisyonunun düzeltilmiş *facsimile*'sinden, editör Sol Babitz yönetiminde Early Music Laboratory'de gerçekleştirilmiş olan tekrar basımıdır. Giriş kısmında, Barok yay ile modern yay karakteristiklerine ilişkin karşılaştırma bulunmaktadır. Çalma çözümlerini, yorumcunun kendi yaratıcılığına ve sorumluluğuna bırakmakta; ek öneride bulunmamaktadır. Bununla birlikte, Barok müzik karakteristiklerine aykırı düşebilecek yorumculuk uygulamalarından kaçınılması konusunda ısrarcıdır. Fazlasıyla dipnotlu ve otantik yorumcular için düşünülmüş bir edisyon olup Barok yorumculuk gelenekleri, uygulamaları ve/veya stillerine ilişkin yaklaşımı açısından, öğretici niteliğe sahiptir.

Henryk Szerying (1981): J. S. Bach, Anna Magdalena Bach ve bir anonim yazara ait el yazmalarından faydalanılarak hazırlanmıştır. Bach'ın yaylarını çoğunlukla korurken; değişiklik önerileri stile uygundur. Polifonik pasajlar net ve okunaklı olarak verilmiştir. Yay kullanımı açısından, genellikle ortada kısa ve hafif bir *détaché* teknik önermekte, yayın üst yarısını daha dolu çalınacak *cantabile* pasajlar için saklamaktadır. Akorlarda ritmik bozulmaları önlemek için, mümkün olabilecek en az şekilde arpejiye edilerek çalınmasını önermektedir. Buna göre üç sesli akorlar aynı anda, dört sesli akorlar neredeyse aynı anda ve -asla dipte değil- ortada tuşa yakın şekilde çalınmalı; yay, başlangıç atağının ardından köprüye doğru yönlendirilmelidir. Vibrato kullanımı önerilmiştir. Pratik çözüm önerilerini dipnotlarla vermektedir. İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerindeki faydalı önsözü, Günter Kehr'in katkısını içerir. İdeal edisyonlar arasında addedilmekte ve yaygın olarak kullanılmaktadır.

Devich Sándor (1981): *Urtext* edisyondur.

Max Rostal (1982): *Urtext* edisyondur. Bach'ın özgün bağ ve cümle işaretlemelerine yakın durmakla birlikte, modern performansta yanlış aksanlamaya yol açabileceği kaygısıyla, otograftakinden farklı bağlar önerir. Barok yay stilini gözeten önerilerin yanı sıra, *spiccato* ve *martelé* yay önermeleri de içermektedir. Yukarı veya aşağıya doğru çalınması önerilen akorlar için semboller kullanır. Çiftsesli pasajlarda sol başparmak kullanımı içerir. Johann *Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*'den üretilmiş bir edisyon olup kullanımı yaygındır.

Paolo Paolini (1985): *Facsimile* edisyondur. 1985'te yeniden basılmıştır.

Klaus Rönnau, Wolfgang Schneiderhan (1987): *Urtext* edisyondur. Klaus Rönnau'nun editörlüğü altında, bu edisyonun iki farklı basımı bulunmaktadır: Yorumsal editörlüğünü Wolfgang Schneiderhan'ın yürüttüğü profesyonellere yönelik basım ile öğrencilere yönelik çalışma içerikli *Student Edition-Study Score* basımı.

Sven Hiemke (2006): Facsimile edisyondur. Keman virtüözü Julia Fischer'in önsözünü içerir.

Lawrence Golan (2006): Tarihi verilere dayalı ve yapıtın stilistik yapısını gözeten bir edisyon olması amacından hareketle hazırlanan bu edisyonda, bestecinin otografından faydalanılmıştır. İçeriğine ilişkin olarak, *urtext* edisyonların netliğini ve özgünlüğünü, performans pratiğinin çözümcü ve faydacı önerileriyle kombine ettiği bilgisini vermektedir. Bibliyografik referanslar içerir. Gerekli görülen yerlerde, otograf ile editör müdahaleli nota birlikte verilerek, karşılaştırma imkanı sunulmuştur. Editörün, yapıtın yorumlanışına ilişkin "Performing Bach" başlıklı makalesiyle, edisyon bütünlüklü hale getirilmiştir.

Dagmar Glüxam (2009): *Urtext* edisyondur. Öncelikli olarak A, B ve C kodlu kaynaklar temel alınarak hazırlanmıştır; kimi noktalarda E kaynağına da başvurulmuştur. 2009 ilk basım tarihi olup, yapıtın künyesine ve yorumlanışına ilişkin olarak, tarihsel ve müzikolojik referanslara başvurularak hazırlanmış oldukça detaylı bir önsöz, yoruma ilişkin notlar ve *Critical Apparatus* kısmı, Almanca, İngilizce ve Fransızca dillerinde sunulmaktadır. Açıklayıcı dipnotlar, yine bu 3 dilde verilmiştir. Son derece okunaklı ve sayfa çevriminde üst seviyede rahatlık düşünülerek tasarlanmış bir edisyondur.

3. Sonuç ve Tartışma

Bach'ın *Solo Keman için 6 Sonat ve Partita* başlıklı yapıtını seslendirecek olan yorumcunun ya da bunu eğitim-öğretimde kullanacak olan bir eğitimci ve öğrencinin, karşısına neden bu kadar çok edisyonun çıktığını bilmesi, bunların hangi kaynaklardan yararlanılarak üretildiğini görmesi, edisyonların yorumunu nasıl etkileyebileceğini farketmesi ve bu doğrultuda edisyonu sorgulayarak akılcı bir seçim yapabilmesi önemli ve gereklidir. Bu noktadan hareketle,

Bölüm 1.1'de yapıtın el yazmalarına ilişkin detaylar ve yapıtın basım sürecine ilişkin bir tarihçe sunulmuştur. 1.2'de ise, edisyonların güvenilirliğine ilişkin değerlendirmelere yer verilmiştir.

Bölüm 2.1'de *bir basılmış edisyonlar listesi* verilmiş, burada sergilenen 60 adet edisyon *urtext, facsimile, otografa* dayalılık veya yorumcu edisyonu gibi nitelikleri bakımından gruplandırılmıştır. Edisyonların bazıları aynı anda birden fazla gruba girmektedir. Buna göre edisyonların,

- 6'sının yorumcu katkısız *urtext edisyon,*
- 4'ünün *urtext'e dayalı yorumcu edisyonu,*
- 14'ünün *facsimile+yorumcu edisyonu,*
- 7'sinin *otografa dayalı yorumcu edisyonu*,
- 33'ünün *yorumcu edisyonu,*
- 2'sinin muhtemelen *otografa dayalı edisyon*

olduğu görülmektedir.

Listede yer alan edisyonların 41 tanesinin editoryal içeriğine ilişkin bilgiye erişilmiş, bunlar listenin ardından sergilenmiştir. Bu içeriklerde, edisyonlar gerçekleştirilirken temel alınan

kaynaklar, yapıta ilişkin yorumculuk önerileri, edisyonun yeni veya farklı basımları, bibliyografik içeriği olup olmadığı ve tasarımı hakkında erişilen bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın önceki bölümlerinde sergilenen bulgular ışığında, doğru bir yorumun, ne en az editoryal müdahaleyi içeren bir edisyonla, ne de editoryal müdahalenin dozunun ayarlanamadığı ya da bilimsel olmadığı bir edisyonla sağlanabileceği anlaşılmaktadır. Edisyonun içeriğinin, yorumcuyu yanlış yönlendirmeyecek kadar yetkin, aşırı yönlendirmeyecek kadar da sade olması gerektiği açıktır. Bununla birlikte, tek bir edisyonda tüm doğruları bulmayı beklemek, hem gerçekçi olmayacak, hem de yorumun geliştirilmesinde bir engel niteliği teşkil edecektir.

Özellikle usta-çırak ilişkisi içerisinde gelenek aktarımının baskın olduğu birebir enstrüman eğitimi veren eğitim kurumlarında, eğiticinin, kendisinin de olasılıkla bir gelenek devamı niteliğinde sahip olduğu edisyonu -belki ait olduğu gelenekle beraber- sorgulayabilmesi ve artık önsözleriyle bile yeterli derecede bilimsel veri sunan; tarihi kaynaklara dayalı yeni nesil edisyonlara karşı açık olabilmesi, yenilikçi ve gelişimden yana bir yaklaşım olacaktır. Son olarak, öğrenci, seslendirdiği yapıtın stilistik doğası üzerine bağımsız olarak düşünebilmeli, notada sunulan pek çok şeyin, göreceli olarak farklılık ve değişkenlik içerebileceğini bilmeli ve müzikal gelişiminin, eğiticisine olduğu kadar besteciye ve onun dönemine ilişkin daha geniş perspektifli bir sorumluluk duygusuna sahip olmaktan geçtiğini farketmelidir.

Kaynakça

Brown, C. *Joseph Joachim as Editor*. (t.y.). Erişim: 12.10.2013, University of Leeds Ağ Sitesi: http://chase.leeds.ac.uk/article/joseph-joachim-as-editor-clive-brown/

Glüxam, D. (2009). *J. S. Bach. Sonaten und Partiten für Violine Solo.* Wien: Wiener Urtext Edition.

Lester, J. (1999). *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. London: Oxford University Press.

Murray, R. P. (1985). *Editions.* J. Eiche (Ed.). *The Bach Chaconne for Solo Violin. A Collection of Views.* (s.24-40). Bloomington, Indiana: American String Teachers Association, Frangipani Press, T.I.S. Enterprises.

Schröder, J. (2007). *Bach's Solo Violin Works: A Performer's Guide*. Yale University Press.

Schröder, J. (2005). *Johann Sebastian Bach (1685–1750), Sonatas and Partitas for Solo Violin, BWV 1001–1006*. Erişim: 12.10.2013, Naxos Ağ Sitesi: http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.55756364&catNum=557563&filetype=About%20this%20Recording&language=English#

Stowell, R. (1987). Bach's Violin Sonatas and Partitas: Building a Music Library: 5. *The Musical Times, 128* (s.1731), 250-256.

What is "Urtext". (t.y.). Erişim: 10 Ekim 2013, Henle Verlag Ağ Sitesi: http://www.henle.com/en/urtext-editions/what-is-urtext.html

MOTİF-YAPI ANALİZİ: BEETHOVEN. PİYANO SONATI, OP. 2/1, FA MİNÖR, I

MOTIFIC-STRUCTURE ANALYSIS: BEETHOVEN. PIANO SONATA IN F MINOR, OP. 2/1, I

PROF. DR. **TÜREV BERKİ**
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
tberki@hacettepe.edu.tr

YRD. DOÇ. DR. **MEHMET YÜKSEL**
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
myuksel41@gmail.com

ARŞ. GÖR. **SERKAN ÖZÇİFCİ**
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
serkan.ozcifci@gmail.com

Geliş Tarihi: 10.01.2014 | **Kabul Tarihi:** 12.03.2014

Öz: *Bu çalışmada, Ludwig van Beethoven'ın Opus 2/1 fa minör piyano sonatının ilk muvmanı üzerinde, muvmanın motifsel yapısını ortaya koyan özgün bir analiz gerçekleştirilmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Beethoven, Piyano Sonatı, Analiz, Form, Motif.*

Abstract: *In this study, an analysis of motific structure has been made on the first movement of the piano sonata in f minor, Opus 2/1 by Ludwig van Beethoven.*

Keywords: *Beethoven, Piano Sonata, Analysis, Form, Motive.*

1. Giriş

Müzikte motif, "bir eserin tematik kimliğe sahip en küçük yapı birimi" olarak tanımlanabilir (White, 1994, s.62; Walton, 1974, s.1; Stein, 1979, s.3-4). Bir motif, çoğu zaman şaşırtıcı kısalığına ve kendi başına anlamlı bir bütün olmamasına rağmen (White, 1994, s.62), ilişkin olduğu eserin pek çok noktasında aynen ya da farklılaştırılmış biçimleriyle defalarca yinelenerek "bütünlüğü sağlayıcı hayatî bir unsur" haline dönüşür. Şu halde, herhangi bir eserde form inşasına yönelik bir değerlendirme yapabilmek için genel bir biçimsel çözümleme yetersiz kalacak, motiflerin yinelenme ve eser bütününe yayılma karakteristiğinin ele alındığı bir *motif-yapı analizi* de gerekli olacaktır.

Bu noktadan hareketle geliştirilen özgün bir *motif-yapı analiz yöntemi,* müzik tarihinde motifik yazı anlayışının en büyük ustalarından Ludwig van Beethoven'ın piyano sonatları arasından seçilen iki örnek üzerinde (Op. 14/1, Op. 31/2) uygulanmıştır (Yüksel, 2003, s.21-38; Berki ve Yüksel, 2002, s.149-163; 2002, s.163-179; Yüksel ve Berki, 2004, s.55-68; 2008, s.155-164).

Söz konusu analizler sonucunda, Beethoven'in piyano sonatlarının ilk muvmanlarına[1] özgü bir motif-yapı anlayışının olup olmadığının ve varsa, nasıl bir gelişim çizgisi gösterdiğinin somut bir şekilde ortaya konulabilmesi için, bestecinin diğer tüm piyano sonatlarının kronolojik bir sıralama içinde incelenmesi gerektiği kanaatine ulaşılmıştır.

Bu çalışma, söz konusu amaç doğrultusunda, bestecinin 1795 tarihinde kaleme aldığı ve ilk piyano sonatı olma özelliği taşıyan Opus 2, 1 numaralı fa minör piyano sonatının ilk muvmanı üzerinde gerçekleştirilmektedir (Beethoven, 1980, s.6-10)[2].

1.1. Biçimsel Yapı

Muvman üzerinde gerçekleştirilen form analizi *Sonat-Allegro* formunun varlığını ortaya koymaktadır (Tovey, 1988, s.12).

0 Sergi$_1$				48 Gelişme	101 Sergi$_2$			
0 T_1	8 k_1	20 T_2	41 Coda$_1$		101 T_1	108 k_2	119 T_2	140 Coda$_2$

Tablo 1. Form analiz şeması [3]

[1] Bir sonat, senfoni ya da konçerto bölümü ile söz gelimi, bir süit bölümü arasında süre, tematik çeşitlilik ve yoğunluk bakımından büyük bir farklılık söz konusudur. İngilizce terminolojide bu farklılığı ortaya koymak üzere; sonat, senfoni ve konçerto bölümleri "movement", süit bölümleri gibi diğer küçük ölçekli yapılar ise çoğunlukla "section" sözcükleriyle adlandırılırken, Türkçe'de ise böyle bir ayrıma gidilmemekte ve birbirinden farklı nitelikte her yapı "bölüm" sözcüğü kullanılarak adlandırılmaktadır. "Movement"ın dilimizde uygun bir karşılığı bulunmamasına rağmen, söz konusu ayrımın vurgulanması amacıyla, bu çalışmada "bölüm" yerine "muvman" sözcüğü benimsenmiştir.

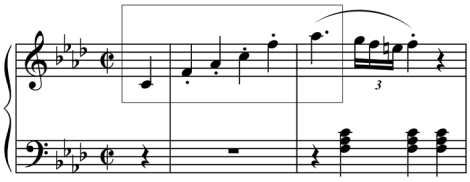
[2] Analiz, G. Henle-Verlag Urtext edisyonu esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

[3] Tablo'da yer alan "T" tema, "*k*" ise köprüyü ifade eden kısaltmalardır. Her sütunun sol üst köşesindeki rakamlar, ilgili form öğesinin başladığı ölçü numarasını göstermektedir.

2. Motif-Yapı Analizi

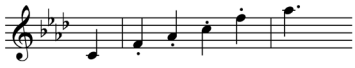
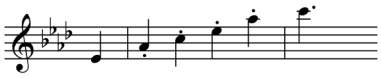
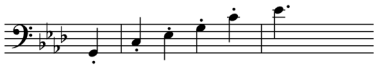
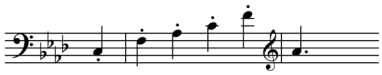
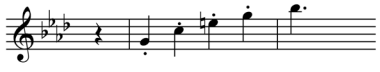
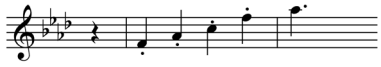
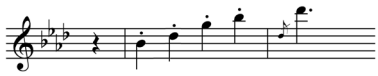
Muvman üzerinde motif bazında gerçekleştirilen analiz, dört motifin varlığını ortaya koymaktadır.

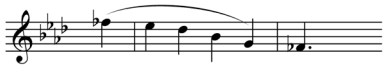
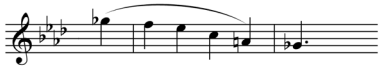
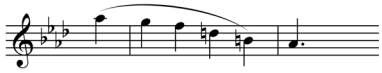
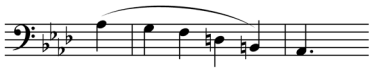
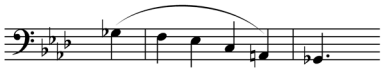
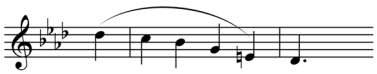
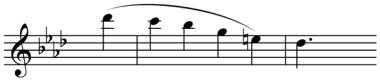
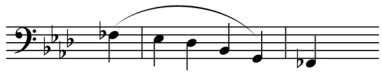
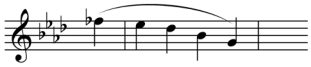
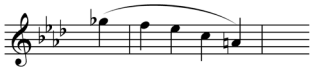
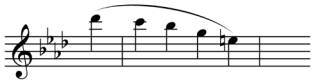
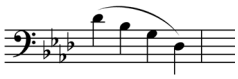
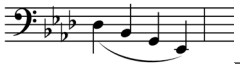
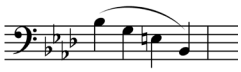
2.1. Motif 1



Nota 1. Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit, ölçü nr. 0-2.

Muvman genelinde 25 kez sergilenen Motif 1'in, bünyesinde iki farklı motif grubunu barındırdığı söylenebilir. Bu çerçevede, söz konusu 25 motiften, çıkıcı yön izleyen ve çoğunluğu *staccato* seslerden oluşan 8'inin *Motif 1A;* inici yön izleyen ve çoğunluğu legato seslerden oluşan 17'sinin ise *Motif 1B* başlığı altında sınıflandırılması mümkündür. Söz konusu sınıflandırma, motifleri yer aldığı ölçüler ve ait olduğu grupla birlikte gösteren tablolar yoluyla sergilenmektedir.

Motif	Motifin Sergilendiği Ölçü Nr.	Motife Verilen Ad
	0-2	Motif **1A**$_1$
	48-50	
	8-10	Motif **1A**$_{1'}$
	108-110	
	2-4, 102-104	Motif **1A**$_2$
	100-102	
	51-53	Motif **1A**$_{2'}$

	20-22, 22-24	Motif **1B**$_1$
	55-57, 57-59	
	63-65, 65-67	
	67-69	
	69-71	
	119-121	
	121-123	
	71-73	Motif **1B**$_{1'}$
	24-25	Motif **1B**$_2$
	59-60	
	123-124	
	36	Motif **1B**$_3$
	40	
	135	

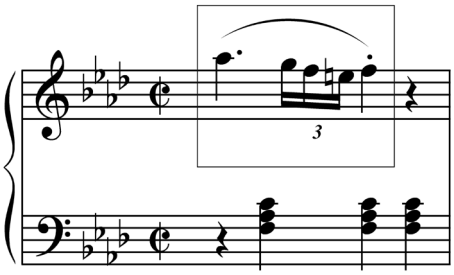
Tablo 2. Motif 1'e ilişkin sınıflandırma

Form Öğeleri		Form Öğesinin Ölçü Sayısı	Motif 1'in, Form Öğesinde Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Motif 1'in, Form Öğesinde Kullanılma Oranı (%)
$Sergi_1$	T_1	8	3,25	40,6
	k_1	11,5	1,625	14,1
	T_2	21,5	6,5	30,2
	$Coda_1$	7,25	0	0,0
Gelişme		52,25	16	30,6
$Sergi_2$	T_1	7,75	3	38,7
	k_2	10,5	1,625	15,5
	T_2	21,5	5,5	25,6
	$Coda_2$	12,25	0	0,0
	Toplam	152,5	37,5	

Tablo 3. Motif 1'in, muvmanın form öğelerine dağılımı

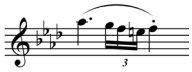
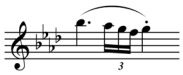
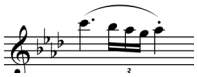
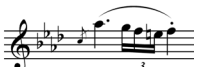
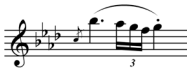
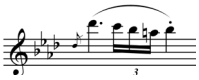
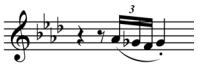
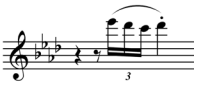
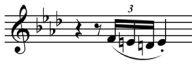
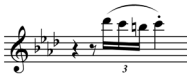
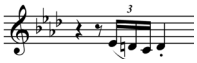
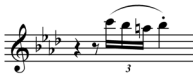
Tablo 3'de görüldüğü gibi, Motif 1; Coda1 ve Coda2 dışındaki tüm form öğelerinde sergilenmekte ve tek başına muvmanın yaklaşık dörtte birini (% 24,6) kapsamaktadır.

2.2. Motif 2

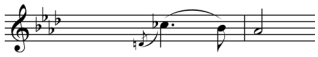
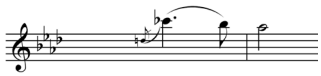
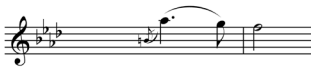
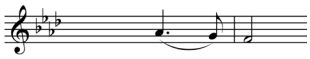
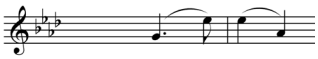
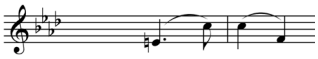
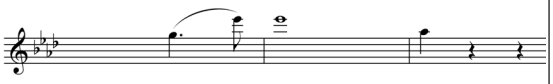
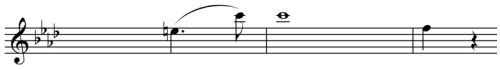
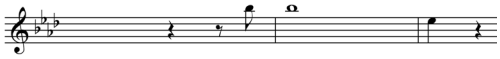


Nota 2. Motif 2'nin ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit, ölçü nr. 2

Muvman genelinde 52 kez sergilenen Motif 2'nin, iki farklı motif grubundan oluştuğu söylenebilir. Bu çerçevede, söz konusu 52 motiften, bünyesinde *onaltılık* üçleme barındıran 29'unun *Motif 2A*; üçleme anlayışının ortadan kalktığı 23'ünün ise *Motif 2B* başlığı altında sınıflandırılması mümkündür.

Motif	Motifin Sergilendiği Ölçü Nr.	Motife Verilen Ad
	2, 102	Motif **2A**$_1$
	4, 104	
	50	
	5, 105	Motif **2A**$_{1'}$
	6, 106	
	51, 53, 54	
	95	Motif **2A**$_{1''}$
	96	
	97	
	98	
	99	
	100	

	10	Motif **2A**$_2$
	12	
	13	
	110	
	111	
	113	
	114	
	11	Motif **2A**$_{2'}$
	14	
	112	
	115	Motif **2A**$_{2''}$
	22, 24	Motif **2B**$_1$
	57, 59	
	65, 67	
	69	
	71	
	121	
	123	

	41-42, 43-44	Motif **2B**$_2$
	45-46	
	144-145	
	140-141, 142-143	Motif **2B**$_{2'}$
	42-43, 44-45	Motif **2B**$_3$
	141-142, 143-144	
	46-48	Motif **2B**$_{3'}$
	145-147	
	147-149	Motif **2B**$_{3''}$

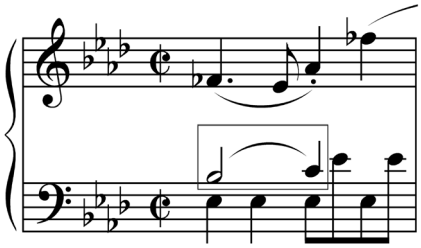
Tablo 4. Motif 2'ye ilişkin sınıflandırma

Form Öğeleri		**Form Öğesinin Ölçü Sayısı**	**Motif 2'nin, Form Öğesinde Kullanıldığı Ölçü Sayısı**	**Motif 2'nin, Form Öğesinde Kullanılma Oranı (%)**
Sergi$_1$	T$_1$	8	3	37,5
	k$_1$	11,5	5	43,5
	T$_2$	21,5	1,5	7,0
	Coda$_1$	7,25	7	96,6
Gelişme		52,25	12	23,0
Sergi$_2$	T$_1$	7,75	3	38,7
	k$_2$	10,5	6	57,1
	T$_2$	21,5	1,5	7,0
	Coda$_2$	12,25	9	73,5
	Toplam	*152,5*	*48*	

Tablo 5. Motif 2'nin, muvmanın form öğelerine dağılımı

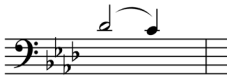
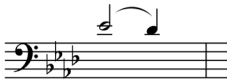
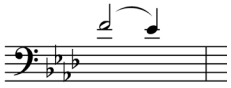
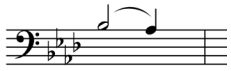
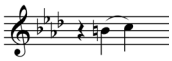
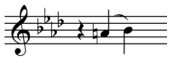
Tablo 5'te görüldüğü gibi, Motif 2, tüm form öğelerinde sergilenmekte ve tek başına muvmanın yaklaşık üçte birini (% 31,5) kapsamaktadır.

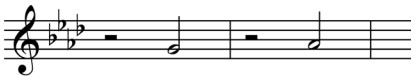
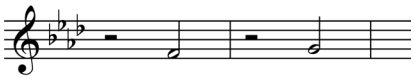
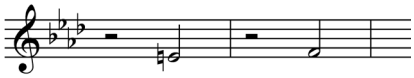
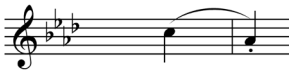
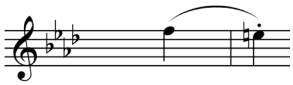
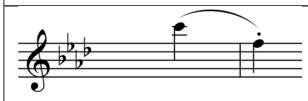
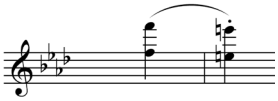
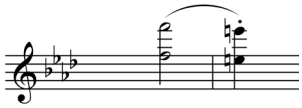
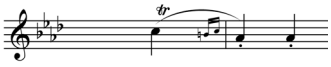
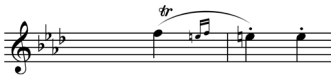
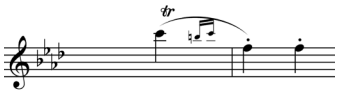
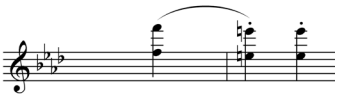
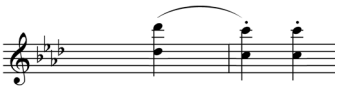
2.3. Motif 3



Nota 3. Motif 3'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit, ölçü nr. 22

Muvman genelinde 25 kez sergilenen Motif 3'ün, bünyesinde iki farklı motif grubunu barındırdığı söylenebilir. Bu çerçevede, söz konusu 25 motiften, *eşlik partilerinde yer alan* 13'ünün *Motif 3A; ezgisel çizgide görülen* 12'sinin ise *Motif 3B* başlığı altında sınıflandırılması mümkündür.

Motif	Motifin Sergilendiği Ölçü Nr.	Motife Verilen Ad
	22, 24	Motif **3A**$_1$
	57, 59	
	65, 67	
	121, 123	
	69	Motif **3A**$_2$
	71	

	73-74	Motif **3A**$_{2'}$
	75-76	
	77-78	
	81-82	Motif **3B**$_1$
	82-83	
	83-84	
	92-93	
	84-85	Motif **3B**$_{1'}$
	85-86	Motif **3B**$_2$
	86-87	
	87-88	
	88-89, 90-91	Motif **3B**$_{2'}$
	89-90, 91-92	

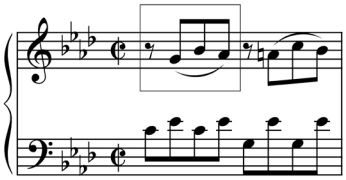
Tablo 6. Motif 3'e ilişkin sınıflandırma

Form Öğeleri		Form Öğesinin Ölçü Sayısı	Motif 3'ün, Form Öğesinde Kullanıldığı Ölçü Sayısı	Motif 3'ün, Form Öğesinde Kullanılma Oranı (%)
Sergi$_1$	T$_1$	8	0	0,0
	k$_1$	11,5	0	0,0
	T$_2$	21,5	1,5	7,0
	Coda$_1$	7,25	0	0,0
Gelişme		52,25	18,5	35,4
Sergi$_2$	T$_1$	7,75	0	0,0
	k$_2$	10,5	0	0,0
	T$_2$	21,5	1,5	7,0
	Coda$_2$	12,25	0	0,0
	Toplam	*152,5*	*21,5*	

Tablo 7. Motif 3'ün, muvmanın form öğelerine dağılımı

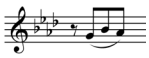
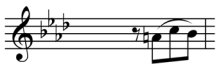
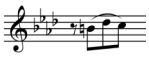
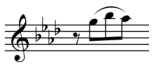
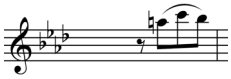
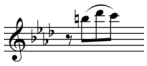
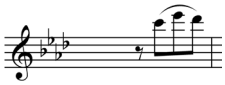
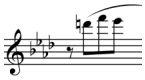
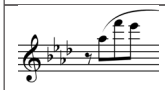
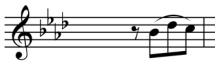
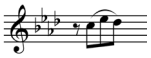
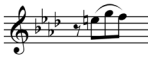
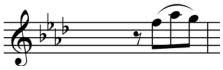
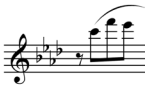
Tablo 7'de görüldüğü gibi, Motif 3; T2'ler ve Gelişme'de sergilenmekte ve tek başına muvmanın yaklaşık yedide birini (% 14,1) kapsamaktadır.

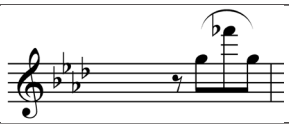
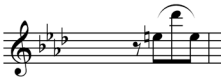
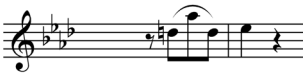
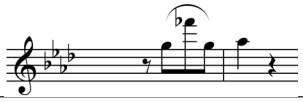
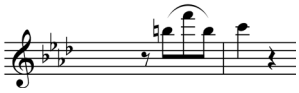
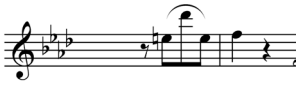
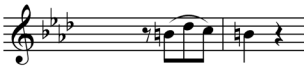
2.4. Motif 4



Nota 4. Motif 4'ün ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit, ölçü nr. 26

Muvman genelinde 30 kez sergilenen Motif 4'ün, bünyesinde iki farklı motif grubunu barındırdığı söylenebilir. Bu çerçevede, söz konusu 30 motiften*, üç sesten* oluşan 23'ünün *Motif 4A;* dört sesten oluşan 7'sinin ise *Motif 4B* başlığı altında sınıflandırılması mümkündür.

Motif	Motifin Sergilendiği Ölçü Nr.	Motife Verilen Ad
	26	Motif **4A**$_1$
	26, 61	
	27	
	31, 126, 131	
	31, 131	
	32	
	32	
	33	
	37	
	61	
	62	
	125, 130	
	125, 130	
	132, 136	

	30	Motif **4A**$_2$
	129	
	27-28, 28-29	Motif **4B**$_1$
	29-30	
	126-127, 127-128	
	128-129	
	62-63	Motif **4B**$_2$

Tablo 8. Motif 4'e ilişkin sınıflandırma

Form Öğeleri		**Form Öğesinin Ölçü Sayısı**	**Motif 4'ün, Form Öğesinde Kullanıldığı Ölçü Sayısı**	**Motif 4'ün, Form Öğesinde Kullanılma Oranı (%)**
Sergi$_1$	T$_1$	8	0	0,0
	k$_1$	11,5	0	0,0
	T$_2$	21,5	8	37,2
	Coda$_1$	7,25	0	0,0
Gelişme		52,25	2,5	4,8
Sergi$_2$	T$_1$	7,75	0	0,0
	k$_2$	10,5	0	0,0
	T$_2$	21,5	8	37,2
	Coda$_2$	12,25	0	0,0
	Toplam	*152,5*	*18,5*	

Tablo 9. Motif 4'ün, muvmanın form öğelerine dağılımı

Tablo 9'da görüldüğü gibi, Motif 4; T2'ler ve Gelişme'de kullanılmakta ve tek başına muvmanın yaklaşık onda birini (% 12,1) kapsamaktadır.

3. Sonuç ve Tartışma

Muvman üzerinde gerçekleştirilen analiz, Beethoven'in motif-yapı anlayışına ışık tutacağına inandığımız şu iki önemli sonucu ortaya koymaktadır:

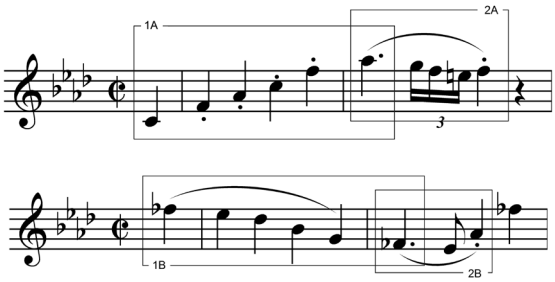
• Saptanan dört motifin, muvmanın form öğelerine dağılımı Tablo 10'da sergilenmektedir:

	Sergi$_1$				Gelişme	Sergi$_2$			
	T$_1$	*k$_1$*	T$_2$	Coda$_1$		T$_1$	*k$_2$*	T$_2$	Coda$_2$
*Motif **1***	+	+	+		+	+	+	+	
*Motif **2***	+	+	+	+	+	+	+	+	+
*Motif **3***			+		+			+	
*Motif **4***			+		+			+	

Tablo 10. Tüm motiflerin, muvmanın form öğelerine dağılımı

Tablo 10'da görüldüğü gibi, dört motif arasında muvman geneline dağılım bakımından ikili bir gruplaşmadan söz etmek mümkündür. *Motif 1* ve *Motif 2* muvmanın hemen tamamında kullanılırken, *Motif 3* ve *Motif 4* ise sadece T2 ve Gelişme'de karşımıza çıkmakta ve bu özellikleriyle daha yerel bir görünüm arz etmektedir. Bununla birlikte, T2 içinde adeta *gizlenen Motif 3*, esasen Gelişme'de işlenmiş, bu kısmın karakterine en çok etki eden motif hüviyeti kazanmıştır.

• Kanımızca muvmanın en ilgi çekici özelliği, *tek* bir motifsel yapının, usta bir bestecinin elinde *iki farklı* temaya hayat vermiş olmasıdır.



Görüldüğü gibi, *1A-1B* ve *2A-2B* olmak üzere her iki motif çifti de aynı ritmik iskelete sahiptir. Bununla birlikte, sadece üç küçük *fırça darbesi* -çıkıcı seyrin iniciye, staccatonun legatoya ve onaltılık üçlemenin ise sekizliğe dönüşümü-, ezgisel yapı itibariyle birbirinden ayrışmış "iki" farklı tema yaratmıştır.

Temalar arasındaki bu düalite, kendini ezgisel yapıdan çok daha belirgin biçimde, eşlik partisiyle göstermektedir. T2'nin başlama anından itibaren, sol elde görülen sekizliklerin muvmana getirdiği *subito* dinamizm, 26. ölçüde *Motif 4*'ün ortaya çıkışıyla ezgiye de yansımakta ve ilk 19 ölçüdeki dörtlük hâkimiyetinin yarattığı karaktere tezat teşkil etmektedir.

Kaynakça

V. Beethoven, L. (1795). *Sonate, Opus 2 Nr. 1*. München: G. Henle Verlag.

Berki, O. T., Yüksel, M. (2002). Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının İlk Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (1), 149-163.

Berki, O. T., Yüksel, M. (2002). Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının Üçüncü Muvmanına İlişkin Motifsel Yapı Analizi. *G. Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 22(2), 163-179.

Tovey, D. F. (1988). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas.* London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Stein, L. (1979). *Structure and Style – The Study and Analysis of Musical Forms.* Summy-Birchard Inc.

Walton. C. W. (1974). *Basic Forms in Music.* New York: Alfred Publishing Co.

White, J. D. (1994). *Comprehensive Musical Analysis.* Florida: The Scarecrow Press Inc.

Yüksel, M. (2003). *L. v. Beethoven'ın Piyano Sonatlarının Öğretimine Yönelik Bir "Bütüncül Analiz Yöntemi".* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Yüksel, M., Berki, T. (2004). Beethoven'ın Opus 31/2 Piyano Sonatının İlk Muvmanına İlişkin Motif-Yapı Analizi. *Tayf Müzik Araştırma Dergisi,* 1(1), 55-68.

Yüksel, M., Berki, T. (2008). Beethoven'ın Opus 14/1 Piyano Sonatının İkinci Muvmanına İlişkin Motif-Yapı Analizi. *Akdeniz Sanat Dergisi,* 1(2008), 155-164.

MUSTAFA AYAZ'IN RESMİ

MUSTAFA AYAZ'S PAINTING

DOÇ. **HAKKI ENGİN GİDERER**
Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
hgiderer@karatekin.edu.tr

Geliş Tarihi: 30.12.2013 | **Kabul Tarihi:** 13.03.2014

Öz: *Çağdaş Türk Resmi'nin önemli sanatçılarından biri olan Mustafa Ayaz, resimlerinin çoğunda "kadın" konusunu işler. Resimlerindeki diğer önemli konu, karikatür tarzında çizdiği kendi portresidir. Bu makalede söz konusu iki figürün anlattığı durumun nedeni ile Ayaz resminin çeşitli boyutları tartışılmaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Ayaz, Resim, Kadın, Aşk, Gelenek, Türk, Sanat.*

Abstract: *As one of the most important painters in contemporary Turkish art, Mustafa Ayaz is known for his depictions of female figures. Another noteworthy thread in Ayaz's paintings are his self-portraits resembling cartoons. In this article, the underlying reasons these two themes favored by the painter and various dimensions of Ayaz painting are discussed.*

Keywords: *Ayaz, Painting, Woman, Love, Tradition, Turkish, Art.*

Giriş

Çağdaş Türk ressamları içinde özgün bir yere sahip olduğu düşünülen ve ele aldığı konuya yaklaşımıyla yaşamını ve sanatını bütünleştirmiş ressamlarından olan Mustafa Ayaz bir desen ve renk ustası olarak tanınır (Erzen, 1981, s.10; Özsezgin, 1999, s.83). Mustafa Ayaz'ın sanatının başlangıcından itibaren "kadın" konusu üzerine kararlı ve bilinçli bir proje olduğu söylenebilir. Ayaz, kadın figürünü ilk resimlerinden itibaren kullanır. Kadın konulu resimler, ressamın modern biçemine rağmen eğitimsiz bir izleyicinin bile kolayca anlayacağı, düşünce üreteceği ve zevk alacağı yerel, tanıdık tatlar taşırlar. Mustafa Ayaz'ın desen ve boyaya verdiği önem, konusuna içtenlikle yaklaşması, resimsel buluşları, yapıtları üzerine yazdığı kendi düşüncelerini yansıtan yazılarıyla izleyicisinin sanatıyla ilişki kurmasını kolaylaştırır. Ayaz, resmini yaşamının geçtiği yerlerin sosyo-kültürel karşıtlığı temelinde yapılandırır.

Ressamın Kısa Yaşam Öyküsü

Mustafa Ayaz yoksul bir köy çocuğudur. 1938 yılında Trabzon-Çaykara İlçesi Kabataş Köyü'nde çok çocuklu yoksul bir ailenin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelir. Gençaydın'ın (1987, s.1-8) anlattığı gibi, çocukluğu İkinci Dünya Savaşı Türkiye'sinin ekonomik bunalımı içinde geçmiştir. Yoksulluk nedeniyle ilkokula geç başlamış ve parasız yatılı okullarda eğitimini sürdürmüştür. Erzurum Pulur Köy Enstitüsü'nden sonra Çapa İlk Öğretmen Okulu'nu bitirir. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden 1963'te mezun olur. 1966 yılında asistanlık, 1987 yılında ise profesörlük unvanını alır. Gazi, Hacettepe ve Bilkent Üniversitelerinde akademisyen olarak çalışıp 1988 yılında emekli olur. 2007 yılında Ankara'da Mustafa Ayaz Müzesi'ni kurar. Yurt dışında yüzlerce, Türkiye'de ise binlerce koleksiyonda resmi bulunan ve üretken bir ressam olan Mustafa Ayaz Ankara'da yaşamaktadır.

Mustafa Ayaz'ın Resmi

Türk resminde Mustafa Ayaz'ın sanatı hakkında yazılan az sayıdaki yazıya bakıldığında kişiliği, yaşam öyküsüyle birlikte değerlendirilir (Gençaydın, 2009, s.48; Turani, 1981, s.8-9). Çalışkan, aceleci, tedirgin, heyecanlı, coşkulu kişilik yapısının resimlerine yansıdığı yorumları çoğunluktadır. Mustafa Ayaz, sanatsal gelişimine büyük katkısı olduğunu söylediği ünlü ressam Adnan Turani'nin öğrencisidir. Adnan Turani, Ayaz'dan farklı olarak 1953 yılında Almanya'ya burslu öğrenci olarak gider. Almanya'da lisans ve uzmanlık eğitimi görür. Yurt dışından ülkeye döndüğünde renkçi ve soyut resimler yapmaktadır. Türkiye'de soyut resim yapan ilk sanatçılardan biri olduğu çağdaş sanat tarihi sayfalarında yer alır (Özsezgin, 1998, s.138; Ersoy, 1998, s.51). Adnan Turanî ve Mustafa Ayaz resimleri incelendiğinde yakın mesleki ve dostluk ilişkisinden kaynaklanan resimsel etkileşim ya da resimsel bir düet kolaylıkla görülebilir. (Görsel 1).

Görsel 1. Adnan Turani. (2005). Sevgililer. *http://www.arcadja.com*

Görsel 2. Mustafa Ayaz. (1989). Mustafa Ayaz Kitabı.

Ustalığın özgüveniyle içgüdüsel ve hızlı hareketlerle oluşturulmuş desenler, boyasal soyut geometrik alanlar, kalın boya tabakası üzerine fırça sapı ile kazınarak çizilmiş figürler, kaligrafik desen anlayışı her iki ressamın resmindeki ortak yanlardan bazılarıdır. Örneğin, keman çalan kadınlar, ortak bir konu olarak hemen göze çarpar. Bugün, Turanî resminin Ayaz resmine daha çok yaklaştığı söylenebilir. Başlangıçta, güçlü bir Turanî etkisiyle başlayan resim serüveni, daha sonra hoca ve öğrencisinin buluştuğu ortak bir alana dönüşür. Ayaz'ın başlangıçtan itibaren iç sesine uygun bir ana yolda yürüdüğü ve bu nedenle resminde bir tutarlılık yakaladığı söylenebilir. Lirik soyutlama olarak sınıflandırılan ve doğadan izlenimler taşıyan ilk resimleri birer "kadın" figürü soyutlamasıdır ve bu soyutlamalarda Turanî etkisinden söz edilse de özgünlüğü, farklılığı hemen anlaşılır. (Tansuğ, 1986, s.281). Zafer Gençaydın da bu görüşü onaylayanlardandır:

> Bir sanatçının öğrencilik yıllarında aldığı eğitimin ve hocalarının etkisinden akşamdan sabaha sıyrılabilmesi pek olası değildir. Altmışlı yılların başlarında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde çalışmakta olan Adnan Turanî'nin estirdiği çağdaş sanat rüzgârının etkisiyle soyut çalışmayan ya da soyutlamacı sanat anlayışından etkilenmeyen öğrenci yok gibiydi nerdeyse (...) Her şeye karşın, Ayaz'ın o dönemki resimlerinin de soyutlamacı anlayışın nitelikli örnekleri olduğunda kuşku yoktur. Sezilebilirliğin sınırlarındaki belli belirsiz figür kümelerinin, bir leke bütünlüğü içerisinde yer aldığı bu sağlam kompozisyonlarda; genellikle değerleri (kroması) kırılmış renklerin, yanık kırmızıların, toprak sarılarının, kahverenginin pastel tonlarının müzikal uyumunda birleşen koyu-açık zıtlıkların egemen olduğu bir soyutlamacı anlayışı görüyoruz. Üstün beğeni düzeyindeki renk, biçim ve çizgilerin müzikal birlikteliğini yansıtan bu soyutlamalardaki leke ve düzen anlayışıyla ilgili belli bir akrabalığın hiç yitirilmeden, son dönem resimlerinde de sürdürüldüğü sezilebilmektedir (Gençaydın, 2009, s.25).

Soyutlama ve stilizasyon Ayaz yapıtlarının belki de en önemli resimsel özelliğidir. Figür ve figür gruplarını yani ana temayı ön plana çıkartmak için kullanılan parçalanmış ya da

büyük renkli ve geometrik renkli alanlar başlangıçtaki "lirik soyutlama" döneminin izlerini taşır. Model olarak çalışılan kadın figürleri bile Ayaz'a özgü bir stilizasyonla resmedilirler. Retinal gerçeklik, Ayaz resmindeki soyutlamaya eşlik eder. Ayaz'ın iç dünyası ile dış dünya birbirinden kopmayan bir sentez oluşturur. Model ve hayallerin birlikteliği Ayaz kadın figürlerini yaratır.

Mustafa Ayaz'ın resimleri, bir tiyatro ya da müzikal sahnesine benzetilebilir. Başrolde, sahne ışıklarının aydınlattığı bir kadın veya kadınlar vardır. Sıklıkla resimlerde yer alan diğer bir oyuncu da Mustafa Ayaz'ın kendi portresidir. Ayaz, kadınların yüzleri ve bedenleri üzerinde ayrıntılı bir biçimde çalışır fakat kendi portresini genellikle hızlı çizgilerle bir karikatür gibi eskiz desen tekniğiyle resmeder. Bu durum, resimlerdeki Ayaz portresini bir yardımcı oyuncu pozisyonuna indirger. Ressam sahnenin ortasında yer alsa bile kendisini değil, çizdiği kadın modeli veya figürü vurgulamayı seçer. Kadın konusu, belirleyici biçimde Ayaz resminin merkezinde yer alır. Resimlerdeki kadınlardan bazıları bir sandalyeye ya da koltuğa oturmuş olarak poz verir, çırılçıplak yatar. Bazıları genellikle telli bir müzik aleti çalar, mini etekli, bol makyajlı, ince kırmızı ve siyah çoraplı, süslü şapkalı olanları da vardır. Bazıları ise ata biner, dans eder, elinde mikrofonla şarkı söyler. Ayaz'ın şehirli kadınları genellikle ince belli, uzun bacaklı ve küçük göğüslüdür. Ayaz'ın portresinin kadınlara eşlik ettiği resimlerde ressam, onlarla birlikte ata biner, tuval karşısında model olarak resmeder, çiçek sunar veya birlikte aynı masada içki içerler. Aşk tanrısı Eros gibi çevrelerinde uçar, horoz olup dizlerine çıkar, kuş olup ellerine konar ve onları hayranlıkla izleyerek sanki dokunmak ister. Sahnede şarkı söyleyen kadınların başkemancısıdır. Kadın figürleri magazin dergilerinden çıkmışçasına popüler kültür kriterlerine uygun bedenleriyle, dekolte giysileriyle sıklıkla Ayaz'ı temsil eden erkek figüre ilgisiz, sakin ve kendi güzellikleriyle meşgul poz verirler. Bazı kolajlarında popüler magazin dergilerindeki kadın fotoğraflarını kullanır. Genellikle aşk veya ilgi için çırpınan, emek harcayan Ayaz figürüdür. Sanatçıyla yapılan bir röportajda, dans etmesini bilmediğinden dans eden kadın figürlü resimlerine kendisini yakıştıramadığını ve bu resimlerde kendi portresini çizmediğini söyler (Sancak, 2010, s.99). Buna rağmen kadınların dans ettiği resim ve desenlerde kendini çizmiştir. (Görsel 3).

Görsel 3. Mustafa Ayaz/ Kendi figürü kadınlarla dans ederken
http://www.mustafaayaz.com

Dans, tüm resimlerinde gözlediğimiz hareket ve dinamizmi pekiştirir. Dinamizmi yaratan dans değil, dansı yaratan çizgi ve renklerdeki hareketliliktir. Konusu dans olmayan resimlerde de söz konusu dinamizm açıkça hissedilir.

Mustafa Ayaz resimlerindeki "kaligrafik desen/çizim" baskın bir tavırdır. Ayaz aynı zamanda yazıyı da resimlerinde kullanır. Yazı, izleyicisini ve öğrencilerini eğitmek, resimle ifade edemediklerini göstermek ve paylaşmak için vardır. Tablolarında yer alan sanat ve resimle ilgili felsefi düşüncelerini ifade ettiği yazılar, tıpkı desenlerinde olduğu üzere bir günlük gibi tutulmuştur. Sanatsal düşünceye verdiği önemi resim ve desenlerinin kenarında köşesinde kendi el yazısıyla ile dışa vurur. Desenlerinde kullandığı kaligrafik yöntem dışında resimleri kadar tanınan imzasını bazen aynı yapıt üzerinde defalarca tekrarlaması sanatsal kararlılığının, özgüveninin veya çizgi severliğinin bir göstergesi olabilir. (Görsel 4).

Görsel 4. Mustafa Ayaz. (1988). İki imzalı Ayaz resmi. Mustafa Ayaz Kitabı.

Gençaydın'a göre kadın figürleri başlangıçtan beri Ayaz resminde vardır. (2009, s.31). Ana tanrıça figürlerine benzeyen soyutlamalar, şalvarlı köylü kadınlar, şehirli kadınlar. Şalvarlı köylü kadınlar ve şehirli kadınlar arasındaki zıtlıklar, çelişkiler Ayaz'ın resmine sosyolojik bir boyut katar. Goya'nın resimlerindeki gibi "yaşlı ve genç kadın", "güzel ve çirkin kadın" temalarını hatırlatan bu resimler insana özgü evrensel sorunlarla birlikte yerel toplumsal sorunların iç içeliğini gösterir. Doğu-Batı, köy-şehir kavramları Ayaz'ın resimlerinde içselleştirdiği "bir sorunun" yansımalarıdır. Yukarıda söz edildiği gibi, Anadolu'nun bir köyünde başlayan ve uzun süren kırsal yaşama biçiminden büyük şehirlere taşınan bir hayatla ilgilidir. Birbirine zıt, farklı kültürlerin karşılaşması ve birlikte yaşamaya başlamasından kaynaklanan bir sorunu yansıtır köylü kadın- şehirli kadın resimleri. "Kadın"la bu denli yoğun ilgilenen bir ressamın kadınların toplumsal sorunlarına bir gönderme yapması neredeyse kaçınılmazdır. Köyden şehre göçmüş başı örtülü kadınlar, erotik ve çıplak kadın figürleriyle aynı kompozisyonda yer alır.

Turani'nin (1981, s.7) Ayaz resmi ile ilgili yazısında ve Ayaz'ın Sinem User'le (2007, s.130) yaptığı söyleşide pentürü ve yapıtın çağdaş mesajını yüceltme adına söyledikleri gibi kadın konusunu bir " bahane" olarak görmeleri Mustafa Ayaz Resmi'ne yapılan bir haksızlık gibi-

dir ya da resimde konudan çok resimsel değerlere verilmesi gereken önemi ima ederler. Kadın figürü, konusu, nesnesi veya bahanesi olarak Mustafa Ayaz resmi'nin lokomotifidir. Şüphesiz Mustafa Ayaz resmini önemli kılan yalnızca konusu değildir. Yazarların çoğunun sıklıkla üzerinde durduğu figürlerin sağlam desen yapısı, boya kullanımındaki ustalık, kompozisyon yapısındaki çeşitlilik, gerçekçi ve masalsı anlatım arasında kurduğu denge ve kendine özgü resimsel buluşları ile özgün resimsel bir dil yaratmış olması, anlatmak istediklerinin alt yapısını oluşturur. Çağdaş kadın giyimini yansıttığı siyah çoraplı kızların dizlerindeki silinerek oluşturulmuş ince boya, denemeye tutkun arzulu bir çalışmanın, sürekli bir gözlemin sonucu olabilir.

Jale Erzen Ayaz resminin çağdaş Batı resmiyle ilişkisine de değinir. (1981, s.11). Ayaz'ın modern Avrupa resmiyle diyalog içinde olduğunu anlatır. Matisse, Picasso, Balthus, Pascin, Degas, Raphael Soyer, Alman Dışavurumcuları ve Miro'nun erken dönemiyle Ayaz resmi arasındaki etkilenmeyi işaret eder. Bu açıdan bakıldığında, Ayaz'ın resminde Picasso'nun desenindeki sağlamlığın ve bazı desenlerindeki indirgeyici, minimalistik yani en az elemanla en çok etkiyi elde etme yaklaşımının, Matisse'in resmindeki renkliliğin ve kromatik soyutlamanın, Baltus'un konusuna olan tutkusunun, Alman Dışavurumcuların kendiliğindenliği ve duyguları ifade etmedeki ustalıklarının, Miro resmindeki çocuksu ve eğlenceyi seven hareketli atmosferin, Raphael Soyer'in portre çizmedeki ciddiyetinin izleri gözlenebilir.

Kadın Figürü ve Mustafa Ayaz

1883 yılında açılan Türkiye'nin ilk güzel sanatlar okulu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de çıplak kadın modelle resim yapmak dinsel ve ahlaki değerlerden dolayı gerçekleşememiştir (Ayan, 2006, s.13). 20.Yüzyıl başında batılı resme benzer nitelikte kadın figürleri çizen ilk ressam Osman Hamdi'dir. Osman Hamdi kadınları geleneksel mekanlar içinde ve geleneksel giysiler içinde resmedilmişlerdir. Bir kadın figürünü resmin ana teması yapmak Osman Hamdi'nin başarısıdır. (Görsel 5).

Görsel 5. Osman Hamdi. (1901). Mihrap.
http://tr.wikipedia.org

Aksügür'e göre, bir "rahlenin önüne anıtsal boyutlarda bir figür oturtmak, bunun bir kadın olması, ayaklarına kutsal kitapları sermek sadece Türk resminde değil Türk sanatının hiçbir dalında cesaret edilmemiş bir devrim olarak görülmüştür". (1984, s.9). Türkiye'de çıplak kadın temalı resimler yurtdışına giden ve İzlenimciliğin etkisindeki 1914 kuşağı ressamlarıyla çoğalmaya başlamıştır. İbrahim Çallı (1882–1960); Türk Resminde "çıplak" türünün öncüsüdür (Gönenç, 2000, s.80). 1914 Çallı Kuşağı'ındaki ressamların hepsi modelle "nü" resmi de çalışmışlardır. Çallı'nın ete kemiğe bürünmüş "Yatan Çıplak"ı poz veren model resimleri gibi değil nefes alan, yaşayan bir varlıktır bu resimde. Kıymey Giray Çallı'nın nü'lerini "kadının görsel çekiciliğini" gösteren resimler olarak betimler. (1997, s.99). Çallı ve 1914 kuşağındaki ressamlar için de "suret yasağı olan" bir toplumda nü çalışmak ve sergilemek de büyük bir cesarettir. (Görsel 6).

Görsel 6. İbrahim Çallı. Yatan Çıplak.
http://tr.wikipedia.org

"Yatan Çıplak"ın yapıldığı yıldan tahmini 30 yıl sonra Ayaz, üniversitedeki öğrencilik ve asistanlık yıllarında kadın modelle çalışma olanağı bulmuştur. Çizdiği kadın desenlerinin anatomik doğruluğunun temelinde üniversitedeki çağdaş eğitim olanakları yatar. Gönüllü kız öğrencilerinin giyinik olarak verdiği pozlar, sevgi, gözlem ve desen ilişkisinin senteziyle oluşmuştur. Ayaz'ın desenleri "özgüvenli kadın model" duruşları ile dolu olsa da bunlar "cüretkar" ya da kadın bedenini sınırsızca sergileyen duruşlar değildir. Ayaz'ın çıplak kadın desenleri toplumsal değerler ve özgürlük arasındaki seçimleri yansıtırlar. Ayaz'ın modelleri, Picasso'nun "ressam ve modeli" konulu resimlerindeki kadınlar kadar rahat pozlar vermezler. Picasso'nun ressam ve modelini ele aldığı desenlerin bazılarında ressamın da çıplak oluşu resmedilen ressamla modeli arasındaki yakın ilişkiyi gösterir. Picasso resimlerinde kendini veya ressam figürlerini modelle cinsel ilişki sırasında bile resmetmiştir. (Görsel 7).

Mitolojiden ve ulusal kültürden ilham alan ressam erotik konulu resimlerde erkeği sıklıkla boğa biçimiyle ilişkilendirir. Ayaz'da erkek figür horoz ve atlarla bağlantılıdır. Picasso'nun çıplak figürleri yanında Ayaz'ınkiler mahcup kalır. (Görsel 8 - 9).

Görsel 7. Picasso. Ressam ve Modeli
https://www.google.com.tr

Görsel 8. Mustafa Ayaz. Horoz Bedenli Mustafa Ayaz ve Kadın Figürü. *http://engelliler.gen.tr*

Görsel 9. Mustafa Ayaz. Ayaz ve modeli arasındaki mesafe. *http://lebriz.com*

Ayaz'ın resimlerinde modelle kendi figürü arasında her zaman bir "mesafe" vardır. Ressam figürü kadınlara dokunmaktan kaçınma eğilimindedir. Kemal İskender, Türkiye'deki nü çalışmaları bağlamında yaptığı panel konuşmasında, bizdeki ressamların yaptığı nü resimlerinin genellikle poze durumunda olduğunu, kadınların günlük yaşam davranışları göstermediğini anlatır: " Bizim kültürümüzde, bizim geleneğimizde, sanki ayıp bir konuymuş gibi, ressamın neredeyse ben bu nüyü, çıplağı çizdim ama aramızda hiçbir şey geçmedi gibi bir zorunluluğu, resme belli bir oranda yansır". (İskender, 2006, s.23).

Mustafa Ayaz'ın sahne ışıkları altındaki ya da resmin merkezinde duran kadınlarının çoğu da poze durumundadır. Ressam figürü ile kadın figürler arasındaki mesafenin ve modellerin poze duruşlarının nedeni sosyo-kültürel kaynaklıdır.

Ulaşamama, dokunmaya kıyamama, dokunmak isteyip de dokunamama, bakarak ve gözleyerek arzulama, ressam ve modeli konulu resimlerde ortaya çıkan 'mesafe'nin göstergeleri

olabilir. Bazen Karadeniz Bölgesi'ne ait yerel bir şapka giyip resim yapan ironik resim kahramanı, kadınların kulu, kölesi, palyaçosu, komedyeni olmaktan çekinmez. Bu veriler ışında Ayaz resmine bakıldığında, ressamın aşka tensellikten çok psikolojik açıdan yaklaştığı söylenebilir. Ayaz'ı etin dokusundan çok aşk rüyası ilgilendirir. Bu resmin tensel gerçekliğin değil arzunun ve sevginin peşinde olduğu düşünülebilir.

Jale Erzen, 1950 sonrasında hızla kentleşen toplumumuzda kadının yeni konumunu en nesnel biçimde ortaya koyan ressam olarak Mustafa Ayaz'ı işaret eder. Ona göre, erkek düşünde kadının güçlülüğünü, renkliliğini, bazen gizemli farklılığını dile getiren belki de tek ressamımız Mustafa Ayaz'dır (Erzen, 1981, s.10).

Kadın Fetişi Sorunu ve Mustafa Ayaz

Jale Erzen'in "erkek düşünde" belirlemesinden yola çıkarak, Berger'in (1986, s.36-64) görsel kültürü incelerken 16. yy'dan itibaren çıplak kadınların yer aldığı sanat eserleri örnekleriyle "kadın imgesinin erkek bakışının fetişi haline geldiği" yorumu ile Ayaz resmine bakıldığında, ressamın kadın imgesini bir fetişe dönüştürüp dönüştürmediği sorgulanabilir. Yüz yıllardır resmin konusu olan çıplak kadın, günümüzde yazılı ve görsel basının, reklam endüstrisinin en çok kullandığı imgedir. Kadınların yalnızca cinsel bir obje olarak görülmesi, nesneleştirilmesi erkeklerin yönettiği bir dünyada kadınların dışlanması ya da yönetilmesi anlamına gelir. Sinemada kadın imgesi üzerine çalışan Mulvey'e göre, kadının erkek izleyiciler tarafından objeye dönüştürülmesi erotik fanteziye katkıda bulunur (2008, s.287-288). Erotik fantezi, kadın üzerinde sadistçe bir kontrol ve fetişleştirme arzusuna yol açar. Ayaz resminde kadına erkek (düşüyle) gözüyle bakıldığı yadsınamaz.

Nochlin, sanat tarihinde kadınların sanat yapmasının engellenmesi bağlamında, Batıda çıplak modelle çalışma geleneğinin önemi hakkında şunları yazar:

> Bilindiği gibi Rönesans'tan 19. Yüzyıla uzanan süreçte çıplak modelden çalışmak, genel olarak sanatın en yüksek kategorisi olarak nitelendirilen tarih resminin özünü oluşturan anıtsal yapıtlar üretmekte çok gerekli olduğu için her genç sanatçının eğitiminde olmazsa olmaz bir koşuldu, çıplak modeli çok iyi çalışmak gerekirdi." (2008, s.136).

Batıda eğitim gören Cumhuriyet Dönemi ressamlarının çıplak modelle çalışmanın önemini kavramış olmaları ve bu Batılı geleneği Türkiye'de uygulamaları iyi akademisyen yetiştirmenin olmazsa olmazıydı (Erol, 2006, s.14-17). Ayaz döneminde de Türkiye'de çıplak modelden çalışmak bir akademi geleneğine dönüşmüştü. Batı Sanatı, Antik Yunan imgelerinden başlayarak yüzlerce yılda oluşturduğu bu geleneği hala sürdürmektedir. Yüzü Batıya dönük Türkiyeli bir ressamın da söz konusu gelenekten etkilenmemesi olanaksızdır.

Şüphesiz çıplak model söz konusu olunca cinsellikten söz etmemek güçtür. Clark (1987, s.3), çıplağın Antik Yunan Sanatı'nda sanatın konusu değil bir sanat formu olduğunu söylese de French, kadın bedeninin, sanatta ideolojik ve kültürel bir amaçla erkeklerin erotik üstünlük kurmak için metalaştırılmasına karşı çıkar (İnceoğlu ve Kar, 2010, s.97). Mul-

vey filmlerde erkek izleyicilerin başroldeki erkek oyuncuyla kurdukları özdeşimin erotik fanteziye yol açtığını vurgular (2008, s.289) Mulvey'in kuramıyla Ayaz'ın çıplak modelli resimlerine bakacak olursak, erkek figürün arzu içinde ama onlara dokunmadan kadın figürlerin etrafında dolaşması kişisel bir psikolojiyi olduğu kadar toplumsal bir psikolojiyi de yansıtır. Mulvey, sinemada erkek izleyicinin erkek oyuncuyla özdeşim kurarak fantezi ürettiğini savunur (2008, s.289). Sinemadaki kadınlar göz kamaştırıcıdır ama bir süre sonra erkek oyuncuya aşık olarak onun malı olurlar. Ayaz resmindeki erkek figürün özdeşim için gerekli özelliklere sahip olduğu söylenemez. Onu kadınlara kur yaparken görürüz ama hikayenin sonunda kadınların onun malı olduğunu söyleyemeyiz. Kadınların çıplak olarak resimlerde gösterilmesi konusunda ise Batı resim geleneği ne kadar kadın bedeni ve zevki birleştiriyorsa Ayaz'ın bakışı da ataerkil bir toplumun izlerini taşır. Berger'in Batı sanatındaki nü resimleri baz alarak yazdığı "kadınların röntgenlenen nesne durumuna indirgemesi" yorumu, Kemal İskender'e göre, ülkemizde kültürel nedenlerden dolayı ve çıplak modelle çalışmanın Batıyla kıyaslandığında çok yeni olmasından pek gerçekleşememiştir (2006, s.22). Ona göre bizdeki çıplak daha biçimseldir. User, Mustafa Ayaz'la yaptığı konuşmada, resimlerinde sıklıkla görülen kadın konusunun nedenini sorar. Ressam bu soruyu şöyle yanıtlar:

> İnsanı özellikle de kadın gerçeğini vurgulamak isterim. Sürekli çizip boyadığım konuların başında sizin de belirttiğiniz gibi "kadın" teması geliyor bu yüzden (...) Estetik görüşüm kadınlara uygun düşüyor, kadınlar da estetik görüşüme (...) Sonuçta önemli olan sanatsal mesajdır. Çağdaş mesajın içerdiği doğasal öykü çok önemli değildir (User, 2000, s.150).

Ayaz'ın resimsel dil, boya ve çizgiyle mücadelesi yalnızca kadın bedenini daha iyi vurgulayarak izleyicide fantezi yaratmak amaçlı değildir. Kaldı ki Ayaz'ın kadınları her zaman çıplak ve "gösterişli" değildir. Arkaik Kibele simgelerinden köylü kadınlara, köylü çarşaflı kadınlardan şehirli kadınlara kadar çeşitlilik gösterir. Onun anlattığı hikaye "hapsedilmiş aşklar" yani olanaksız kadın erkek ilişkilerindeki arzulayan ve acı çeken erkeğin duyguları olabilir. Belki de "sanatsal mesaj" dediği şey bunu ifade eden resmin mecazındadır.

Tomris Uyar, aşk hakkında yazdığı bir yazıda "aşk"ın Türkiye'deki gelenekle ilişkili bugününü tanımlamaya çalışır:

> Toplumumuzda aşk'ta bireyin önemi yok pek. Daha çok etsiz kansız, düşsel, kavramsal bir sevgili söz konusu. O sevgiliye de el sürülmez elbet töbe töbe...Halk hikayelerimizde, divan şiirlerimizde bu tür ruhlaşmış kişiliklerin "kainatta" birbirinden ayrı kalmış soyut iki parçanın bütünleşmesi ele alınır. Bakarsınız, seven kalkar, uğruna çöllere düştüğü sevgiliyi karşısında cismiyle görüverdiğinde elinin tersiyle iter (Uyar, 1995, s.71).

Uyar'ın görüşleriyle de Ayaz'ın resmine yaklaşmak tümüyle doğru olmaz. Türk kültüründe sevgiliye el sürmemenin yüceltilmesinde dinin etkisi, dini yasaklar yadsınamaz ama Ayaz'ın resminde dini çağrıştıran bir ipucu yoktur. Dahası çıplak kadın figürü çizerek dini yasakların dışına çıkar. Erkek figürün ve Ayaz'ın kadınlardan vazgeçmemesi bizi divan şiirindeki erkek aşık kişiliğinden uzaklaştırır. Ayaz, kendinden önceki modern Türk ressamlarının cesaretle açtığı Batılı yoldan yürüyerek kişisel bir resim dünyası yaratır. Kadın figürü ve Ayaz portre-

si arasındaki mesafede ahlaki yasakların, ressamın yetişme biçiminin etkisi düşünülebilir. Ayaz sevgiliyi elinin "tersi ile itmez" ya da ondan ayrılıp yerine kendini dağları delmeye adamaz. Kadın figürünü gözlem, düş ve arzuyla oluşturduğu çemberin içinde tutar. Mustafa Ayaz'ın resimlerindeki aşk, geleneksel yasaklarla günümüzdeki medyatik kültürel yaklaşımın arasında bir yerde konumlanır. Ressam, kadın figürleri aracılığıyla bazı resimlerinde Türkiye'deki kültürel yozlaşmayı yansıtır ama bu resimler Cihat Burak'ın resimlerindeki kadar açık, yüksek sesli toplumsal bir eleştiri taşımazlar. Ayaz, popüler kültür içindeki kadında da güzelliği arar, kadınlar aşkına popüler kültürden yararlanır. Bir sanatçı olarak ne kadar özgür düşünürse düşünsün Türkiye'de toplumsal yasakları ve kuralları dikkate almak zorunda kalır ama kadının toplumsal değişim içindeki görünümlerinden de vazgeçmez.

Ayaz'ın resimlerinde canlandırılan kadın- erkek ilişkilerinde içinde yaşanan coğrafya, aileye karşı duyulan sorumluluk ve bağlılık gibi ahlaki kurallar, izleyicinin ahlaki duruşu ve tabular ressamın özgürlüğünü sınırlandıran etmenler olabilir. İzleyicisiyle kurduğu ilişkide de yukarıda sayılan etmenlerin yaptırım gücü etkili olabilir. Gelenek ise bizim seçmediğimiz, bize verilen, fark etmeden içselleştirdiğimiz bir şeydir. Geleneğe karşı çıktığımızda başkalarının duyarlığına karşı saygılı ve dikkatli olmak zorunluluğu doğar. Belki Ayaz'ın resmindeki bize özgü bu tanıdık ikilem ve duyarlık onu izleyicisine yaklaştırmaktadır.

Tuvaldeki Müzikal Sahnesi ve Mustafa Ayaz Resmi

Mustafa Ayaz'ın resmi bir müzikal sahnesine benzetilebilir. Her bir resim, tiyatro sahnesi havasındadır. Genel olarak bakıldığında, "neşeli, sıcak, coşkulu resimler" yani neşeli ve coşkulu bir oyun. Ayaz resminde Batı sanatının etkisiyle ülkemize gelen bale sanatı da bu sahnenin demirbaşları arasındadır. Karadeniz'in mizahı seven kültürü, hareketli ve neşeli müziği eşliğindeki dansları, keskin zekâ ürünü fıkraların dünyasında büyümüş ressamın yapıtlarındaki neşenin ardında bir trajedi yatar. Bu trajedi, resimler tek tek incelendiğinde görülemez, onu görmek için ressamın yapıtlarına genel olarak bakmak gerekir. Resimlerin sürekliliği ve Ayaz'ın resmetme süreci trajediyi ortaya çıkarır. Ayaz, resimlerinde sahne ışığını, müziği ve dansı kullanarak trajediyi belirginleştirir. Oyun metni, gerçekleşemeyen bir aşk üzerinedir. Başrolde güzel kadınlar ve onların yanında trajediyi yaratan kendi portresi bulunur. Farklı bir açıdan bakıldığında, Ayaz resmi için bir "Leylalar ile Mecnun" oyunu diyebiliriz. Bu oyuna ulaşılamayan sevgililere çizilen bir methiye diyebiliriz. Mecnun'la Ayaz arasındaki fark, ressamın asla Leyla'dan vazgeçmemesi ve onu aşktan daha üstün gördüğü aşkın bir değere değişmemesidir. Türk kültürü için bilindik sayılabilecek aşkla ilgili bu öykünün bizde takip etme isteği yaratmasının nedeni, ressamın izleyiciyle kurduğu ilişki, özgürlüğe duyduğumuz özlem ve Ayaz'ın bizim adımıza konuşma cesaretidir. Tuvallerdeki renklilik, hareketlilik, neşe, coşkulu ritim, çekilen acıya karşı kurulan bir psikolojik savunma düzeneği, aşka olan tutkusundan kaynaklanan yaşama sevincidir. Mustafa Ayaz, resimlerinde, sahneye karikatürünü çıkarır ama Velasquez'in Las Meninas tablosundaki gibi kendisinin (sahnenin) de yönetmenidir. 2000 yılında açtığı bir sergi broşüründe "Tüm yapıtlarım, hapsedilen aşkların öyküsüdür." diyen ressam, sanatının hikâyesindeki gizemle ilgili ipuçlarını izleyiciye sezdirir. Sanatındaki ve yaşamındaki mitsel alanı yapılandırır. Bakırcıoğlu da

ressamın kişiliğinden söz ederken söz konusu gizemi gözlemleriyle destekler: "başkalarıyla arasına çektiği perdeyi sürekli kapalı tutan ilginç bir kişilik izlenimi bırakmıştır Ayaz bende". (1981, s.14). Bakırcıoğlu'nun izlenimi, sanatçının içe kapanık bir kişiliğe sahip olduğunu düşündürse de Ayaz, kadın figürünü "bir yaşamın" merkezine koyarak ve onu duygularının biricik yansıması haline getirerek Osman Hamdi veya İbrahim Çallı'nınkine benzer büyük bir cesaret örneği gösterir. Kadını, sanatının ve ömrünün konusu yapmaktır Ayaz'ın cesareti. Bu cesareti gösterirken toplumu tümüyle karşısına almaz, onu sanatın iyiliğini kullanarak etkilemeye çalışır. Giray'ın alıntıladığı gibi, ressam, felsefesini şöyle anlatır: "Ben sanatımı teknik hünerler üzerine değil, yaşadığım toplumun zevk ve değerleri üzerine kuruyorum. İstiyorum ki hayret, teknik cambazlıktan değil ince zevklerden ve yaratıcılıktan oluşsun" (Giray, 1983, s.64).

Sonuç

Mustafa Ayaz, kadın konusunu işlediği resimlerde, dünyada aynı konuyu çalışan çağdaş ressamlardan farklı bir yol izler. Kadın konusuna ve kadın bedenine duyduğu ilgiyi kendine özgü bir teatral duruma dönüştürür. Aynı temayı binlerce kez çalışmasından doğabilecek sıkıcılık, her yapıtındaki resimsel buluşlarla ve ancak sahne sanatlarında görülebilecek bir canlılık ve trajediyle aşılır. Geleneksel Türk Edebiyatında var olan dokunulmaz ama bedeni olan sevgili, sanki bu açığı kapatmak istermişçesine her resimde kendine yeni bedenler bulur. Ayaz resminde trajediyi yaratan, sevgilinin çevresinde pervane gibi dolaşan, aşkı yüceltip tüm kadınları resmine dahil etmeye çalışan Ayaz figürünün kurgusal konumudur. Sevgiliye yakın olmak ve ona dokunamamak öyküsünün üzerine özgün bir stilizasyon ve lirik bir anlatımla resmedilmiş binlerce kadın figürü, elde etme, sahiplenme arzusu ve ulaşamamanın yarattığı çatışmayla renklenir. Kadın figürleri ve kendi portreleri arasındaki uzaklık, sevgiyi, ihtimamı, hayranlığı, şiirsel bir başkaldırıyla anlatır. Ayaz'ın cesareti ise kadın-erkek ilişkilerinde katı ahlaki kuralların var olduğu bir ortamın ürünüdür. Ressam, kırılganlığını, utangaçlığının yanı sıra cesaretini ve direncini ortaya koyar. Resimlerinden yola çıkarak genelleştirilen içerik, kapalı bir toplum içindeki bireyin kendini gerçekleştirme savaşımıyla ilgilidir. Özgürlük ve esaret ikileminden güç alan duygusal çatışmayla sahne sanatlarına yakınlaşır ve sahnede insanın çektiği özgürlük hasreti oynanır. Toplumsal eleştiri, kadın ve erkek arasındaki tensel mesafenin altında yatar. Ayaz'daki eleştiri Ferhat ile Şirin toplumunadır ama toplumsal kuralları ve ahlaki boyutu tümden olumsuzlamaz. Katı toplumsal ve ahlaki kurallara rağmen aşkı savunur. Resimlerdeki Ayaz figürünün altında yatan metafor, yılmayan, aşk için sürekli çabalayan bir ressam, bir erkek veya bir "insanın" direncidir. Mustafa Ayaz'ın resimle kendini ifade etme sürecine, hareketli çizgilerin, boya hamurunun, müziğin, balenin, sahne ışığının, horonun, rengin ve kadın figürünün özgün sentezi yardım eder. Batı resim geleneğinde çok güçlü konumda olan çıplak kadın resmi Ayaz'da toplumsal engellerin oluşturduğu bir sınırlılık ve başkaldırıyla ele alınır.

Kaynakça

Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ayan, A. (2006). *T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi Kitabı,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bakırcıoğlu, R. (1981). "Ayaz ve Resminin Kaynağı", *Sanat Çevresi,* 35, 14-16, İstanbul.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri.* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Duben, İ. (1990). "Osman Hamdi Resminde Doğu-Batı İkilemi", *Hürriyet Gösteri* Eki, 119, 19-21. İstanbul.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı.* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Erzen, J. (1981). " Ressam Mustafa Ayaz", *Sanat Çevresi,* 35, 10-11, İstanbul.

Gençaydın, Z. (1987). *Mustafa Ayaz: Desenler,* Ankara: Odak Ofset.

Gençaydın, Z. (2009). *Mustafa Ayaz Kitabı.* Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı.

Giray, K. (1983). "Tuvalinden İnsan Sevgisi Süzülüyor". *Hürriyet Gösteri,* 29, 64-65. İstanbul.

Giray K. (1997). *Çallı ve Atölyesi.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Gönenç, T. (2000). "Dokuz Türk Çıplağı", *Sanat Kültür Antika Dergisi* P Kitaplığı, 18, 128-135. İstanbul.

İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni.* İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

İskender, K. (2006). *T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi Kitabı, İ*stanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Mulvey, L. (2008). "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması". Ahu Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.* (s.277-295). İstanbul: Metis Yayınları.

Nochlin, L. (2008). "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. Ahu Antmen (Ed.), (E. Soğancılar ve A. Antmen, Çev.), s.119-156, İstanbul: Metis Yayınları.

Mustafa Ayaz Sergisi Tanıtım Broşürü. (2000). Doku Sanat Galerisi, Mart, Ankara.

Özsezgin, K. (2000). *Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Resmi.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Özsezgin, K. (1999). *Türk Plastik Sanatçıları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sancak, S. (2010). Mustafa Ayaz ile Röportaj. *Ankara Life,* 24 (Aralık-Ocak), 100.

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turan, E. (2006). *T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi Kitabı,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turani, A. (1981). "Ayaz ve Resmi İçin Notlar ve Gözlemler". *Sanat Çevresi Dergisi*, 35, 6-7.

User, S. (2007). "Renklerin ve Çizgilerin Özgürlüğü", *Antik Dekor*, 99, 148-152.

Uyar, T. (1995). Aşk ve Sevda Üzerine Çeşitlemeler. *Cogito*, 4, 71–73, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İŞLEV / İMGE: YAŞAM İÇEREN MEKAN ÜRETİMİ

FUNCTION / IMAGE: PRODUCTION OF SPACE EMBODING LIFE INSIDE

YRD. DOÇ. DR. **DUYGU KOCA**
Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
duyguk@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi: 08.11.2013 | **Kabul Tarihi:** 20.02.2014

Öz: *İşlev, tasarlama süreciyle oluşturulan her nesnenin oluşumu sırasında tasarımcısı tarafından dikkate alınan en önemli kavramlardan biridir. İşlevselcilik, Mimarlık alanının her döneminde çeşitli başlıklar altında ya da alt başlıklara ayrılarak tanımlanmış olmasının yanı sıra, günümüzde modern mimarlık ile kurduğu bağ hala çok tartışılan söylemlerden biridir. Ancak, işlev bir mekanı karakterize etmek ya da bir yapıyı çözümlemek için tek başına yeterli bir kavram değildir. İşlev, tanımlanmış bir kurgu içermediği sürece tasarım için yeterli bir ölçüt olamamaktadır. Bu noktada, çalışmanın amacı, Modernizm ile tasarımdaki vurgusunu artıran işlev kavramının günümüz mekan üretiminde kurgu ile beraber edindiği anlamı yorumlamaya yönelik bir mantıksal tartışma sunmaktır.*

Anahtar Sözcükler: *İşlev, Kurgu, Mekan Üretimi.*

Abstract: *Throughout the formation process of any designed object, function is one of the significant notions taken into account by the designer. Functionalism has been identified under several headings or in sub-headings in any time period of Architecture discipline, as well as its relation with modern architecture is one of the most debated discourse in contemporary discussion. However, function as a notion is sufficient to characterize a space or to analyze a structure. Function cannot be an adequate criterion for making design unless it embodies a defined fiction. At this point, the aim of the study introduces a logical argumentation intended to interpret the meaning of function, which improve its emphasis on design by Modernism, obtained together with fiction especially in the production of contemporary spaces.*

Keywords: *Function, Fiction, Production of Space.*

İşlev, hem kavramsal hem de içeriksel olarak düşünüldüğü zaman, tasarlama süreci ile oluşturulan her nesnenin -nesne ister bir ürün, ister bir mekan, isterse bir yapı olsun- oluşturulması sırasında, tasarımcısı tarafından dikkate alınan en önemli kavramlardan biridir. Özellikle fiziksel çevrelerin biçimlenişi sırasında kullanıcının çevre ile kurduğu temel ilişkilerden biri tasarımın işlevinin ne olduğu üzerinden kurgulanır. Hatta mimarlık ve mekan tasarım tarihinde, mimarlık tarihçileri tarafından işlevin tasarımın birincil olgusu olarak kullanıldığı bir dönem, mimarlık disiplini içerisinde yeni bir stil olarak da tanımlanmıştır (işlevselcilik-functionalism). İşlevselcilik, mimari tasarım alanının her döneminde çeşitli başlıklar altında ya da alt başlıklara ayrılarak tanımlanmış olmasının yanı sıra, günümüzde modern mimarlık ile kurduğu bağ ile hala çok tartışılan söylemlerden biridir. Ancak işlev, ne bir ürün, ne bir mekan, ne de bir mimari yapı tasarlamak, bir mekanı karakterize etmek ya da bir yapıyı çözümlemek için tek başına yeterli bir kavram değildir. Başka bir deyişle, işlev, tanımlanmış bir kurgu içermediği sürece ya da içerisinde herhangi bir yaşantıyı barındırabilecek bir kurguya erişemediği sürece tasarım için yeterli bir ölçüt değildir. Bu noktada, bu çalışmanın amacı, Modernizm ile tasarımdaki vurgusunu artıran işlev kavramının günümüz mekan üretiminde kurgu ile beraber edindiği anlamı yorumlamaya yönelik bir mantıksal tartışma oluşturmaktır. Çalışmanın üzerine kurulduğu mantıksal düzen işlev ve kurgu kavramlarını Modernizm-yapı ve Postmodernizm-mekan bağlamında tartışmaya açmaktır.

Mimarlık tarihinde işlev ve kurgu kavramlarının beraber kullanılması, Modern ve Postmodern söylevlerin bir arada tartışılması ile paralel bir gelişim süreci izlemiştir. İki kavram arasında kurulan en net ilişki Heinrich Klotz'un 1984 tarihli Modern ve Postmodern isimli kitabında vurgulanmıştır. Klotz, fiziksel yapı ve mekan söz konusu olduğunda işlev ile kurgu arasında birbirini besleyen geçişlerin bulunduğunu savunmaktadır. Aynı zamanda bu karşılıklı geçişlerin, mimarlık ve iç mimarlıkta Modern ve Postmodern arasındaki ayrımı betimlemek için kullanmıştır. Stanford Anderson'ın 1987 tarihli "The Fiction of Function" adlı makalesinde ise Klotz'dan farklı olarak işlevsellik ve kurgusallık farklı dönemlerde birbirlerinin yerine geçebilen iki kavram olarak kullanılmıştır (Anderson, 1984). Anderson'a göre işlevsellik aslında kurgusallık gibi bir olgudur ve Modern söylev işlevselliği, Postmodern söylev ise kurguyu mekan üretiminin ana tasarım öğesi olarak kullanmaktadır. Bu noktada Anderson'ın savı temelde işlevin yapıyı, kurgunun ise mekanı şekillendirdiği şeklinde de okunabilir.

İşlev ve kurgunun ilişkisinin başladığı nokta, Anderson'ın da belittiği gibi 1932 yılında düzenlenen Enternasyonal Stil Sergisi'dir. Sergi genelinde işlevsellik, Enternasyonel Stilin bir parçası olarak görülmemiştir. Bunun yerine, sergi sahiplerinin işlerinde temel olarak Modernizm ve işlevsellik ilişkisi kurgulanmaya başlamıştır. Bu durum, modern mimarlığın mekan üretimi için kullandığı ana kurgunun işlevsellik kavramı olduğu olarak yorumlanabilir. Anderson'un çalışmasında tanımladığı gibi mekanların oluşumunda ya da yapıların çatkılarının kurulmasında ana tema kurmaca adı ile tanımlanır ve bu kurmaca da Modernizm ve işlevsellik birlikteliğidir (Anderson, 1984, s.20).

1930'lardan daha sonraları (1950'lerde) mimarlığın yanı sıra tüm tasarım dalları içerisinde Modernist kuram rüzgarları eserken, modernizm ve işlevsellik kavramları aynı cümle içerisinde yanyana anılmaya başlanmıştır. John Summerson'a göre işlevselcilik, modern mimarinin temel prensiplerinden biridir (Summerson, 1957). Bu görüş, dönem mimarları içinde benimsenmiş ve uygulanmaya başlanmıştır. Artık modernizm, dıştan algılanan yapısal kütle yaratımı yerine içten deneyimlenen hacimsel üretimi, simetri yerine ardışıklık ya da kendi döngüsünü izleyen bir düzeni, süs yerine sadeliği, yalınlığı ve işlevselliği ön plana çıkarmaktadır (Anderson, 1984).

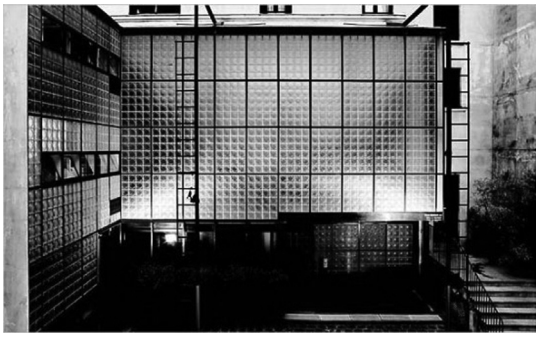
Anderson'un da belirttiği gibi, Modernizmdeki işlevsellik, aslında mekanın kullanılış şekline göre kurgulanması ve bu yolla biçimlendirilmesidir (Anderson, 1984, s.22). Başka bir deyişle, Modernizmin işlevsellik adı altında oluşturduğu mekanlar ve yapılar, tasarım sürecinde kurgulanan bir senaryo ya da bir program üzerinden oluşturulmaktadır. Modernizmin işlevselciliği altında, modern mimari pratiğinin ezberlediği cephelerde yaratılan açıklıklarla, iç mekanın işlevinin dışarıdan algılanması, yapı strüktürünün yaratılan şeffaf cephelerle yine dışarıdan algılanarak taşıyıcı sistemini vurgulaması ya da bu büyük cephe açıklıkları sayesinde, iç mekanda daha sağlıklı ve işleve uygun mekanlar yaratma söylemleri, bu modern işlevselciliğin aslında birer senaryo yaratımı ile ilintili kurgular olduğunu daha da anlaşılır bir şekilde göstermektedir. Mimaride, özellikle de mekan tasarımında işlevsellik kavramının uygulanış biçimi, kavramın sözcük anlamından farklı bir biçimde kullanılmakta ve kavrama olgusal (phenomenal) bir anlam yüklemektedir (Görsel 1, 2, 3, 4, 5, 6).

Görsel 1. Gropius, Walter. (1911-13) Fagus Fabrikası. iç ve dış mekanı ayıran şeffaf dış cephe
http://whc.unesco.org/en/list/1368/gallery/

Görsel 2. Fagus Fabrikası, giriş cephesi ve merdiven kovası
http://proto-architecture.com/blog/?p=1194

Görsel 3. Brinkman, Johannes. (1926-30) Van Nelle Fabrikası, şeffaf giydirme cephe
http://rhythmshaker.tumblr.com/post/3547799201/the-van-nelle-factory-this-building-was

Görsel 4. Van Nelle Fabrikası, cepheden iç-dış ilişkisi ve taşıyıcı sistem vurgusu
Collage No:9. (2011). Van Nelle Fabrikası
http://rhythmshaker.tumblr.com/post/3547799201/the-van-nelle-factory-this-building-was



Görsel 5. Bijyoet ve Chareau (1927-1932) Maison de Verre (House of Glass)
Troelsen, T. (t.y.). Maison de Verre (House of Glass) by Bernard Bijvoet and Pierre Chareau (1928). *http://www.weareprivate.net/blog/?p=16209*

Görsel 6. Bijyoet ve Chareau (1927-1932) Maison de Verre (House of Glass)
Troelsen, T. (t.y.). Maison de Verre (House of Glass) by Bernard Bijvoet and Pierre Chareau (1928). *http://www.weareprivate.net/blog/?p=16209*

İşlev modernizm ile çokça öne çıkarılarak biçime ve mekan üretimine baskın bir şekilde hakim olmuştur. Dolayısıyla, postmodernist söylemin taraftarları tarafından modernizm içerisinde benimsenen bir kavramdan çok, modernizmin kendisi olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Belki de işlevin Postmodernism içerisinde önceki dönemlere kıyasla önem yitirmesi belli bir dönemin ismi ile anılmasından kaynaklanmış olabilir. Modernist harekete alternatif olarak gelişen yeni dönem işlerinde salt işlev yerine yaşanan mekanın kullanıcıya sunduğu farklı kurgular ön plana çıkmıştır.

Postmodernist söylevin eleştirdiği bu modern işlevsellik, aslında tam da Postmodernizmin temelinin dayandığı, belirli bir anlam yüklenen mimari yapı ve mekan üretimi kurgusu ile paralel şekilde yorumlanmaktadır. Yaratılan mekanlar sadece bir işlevin tariflediği alanlar olmaktan öte, o mekanı kullanacak kişilerin içerisinde yaşadığı, belli anlamlar yüklenebi-

len, işlevsellik yanında imgeselliği de barındıran alanlar olarak tanımlanabilir. Eleştirilen modern işlevselliğinin kavramsal içeriği, günümüzde postmodern söylev içerisinde, mekanın anlam içermesi, kullanıcının yaşayış biçimi ya da tasarımcının kurguladığı konsept fikirler üzerinden şekillenen mekanların içeriğine dönüşerek hala geçerliliğini kaybetmemiştir. Aslında ne Postmodernizmin Modernizmi, ne de günümüz mimari yaklaşımların Postmodernizmi eleştirirken değindiği konu, kavram tanımları değil, onların isimleridir. Kavramların içerikleri tartışıldığında ise olgusal paralelliklerin mimari pratiğe de yansıdığı görülmektedir. Modern işlevselciliği ve Postmodern imgeselliği birbirlerinin karşıt görüşleri olarak ortaya çıkmış olsalar da, her iki görüşün olgusal içerikleri yaşam içeren mekan üretimidir.

Tüm bu tartışmaların sonucu olarak, çeşitli kavramlar zaman içerisinde kökenleri ya da kulanım niyetlerinden bağımsız olarak dile pelesenk olup belirli bir döneme atfedilerek önemlerini yitirebilirler. İşlev kavramı da fiziksel çevre oluşumu sırasında çokça yıpratılan kavramlardan biridir. İşlevselcilik, ne tek başına bir kavram olarak, ne de herhangi bir mimari stil içerisinde tek başına var olarak, bir biçim, bir hacim ya da bir mekan oluşturmak için yeterli bir olgu değildir. Elbette ki kavramsal ya da düşünsel mekan üretimi dışında, hiçbir işlevi olmayan ya da herhangi bir işleve yardımcı olmayan, tasarlanmış ve kullanıcıya açık bir mekan yoktur. Diğer bir deyişle, hiçbir yapı ya da mekanın işlevden bağımsız olduğu düşünülemez. Konuyu tersinden düşünmek gerekirse, boşluk olarak tasarlanan bir mekan bile, bir ya da bir çok işlevi barındırabilecek kapasitededir. Öyleyse işlev, aslında hangi dönemde ya da hangi stille tasarlanmış olursa olsun, herhangi bir objede, mekanda ya da yapıda varolmaktadır. Tasarımcının görevi yarattığı mekanların işlev kurgusunu oluşturabilmek ve yaşayana yeni bir hayat sunabilmektir. Bu nedenle, modernizmi sadece işlevselcilik şemsiyesi altında görmek modern mimariyi azımsamak olur. Ya da işlev kavramını sadece modern hareketin benimsediği bir tema olarak tanımlamak farklı dönemlerde yapılan tasarımların önemini azaltabilir.

Günümüz mekanlarının tasarım sürecinde ise tek bir kavramın baskınlığından söz etmek çok doğru olmaz. Tam tersine çoğunlukla, yapının ana programını işlev adı altında, yapısal çevrenin iletişim yeteneğini ise ana kurgusu olarak nitelendiren ve iki kavramın birlikteliğinin temel tasarım elemanı olarak kullandığı günümüz mekan üretimine çokça rastlanmaktadır. Modernizmden bu yana mekanlar, sadece tasarlayanın kurduğu senaryoyu yaşamamakta, kullanıcı ve tasarımcı kurgularının birlikte harmanlandığı, çok sesli bir hikaye ile oluşturulan, günümüz çağdaş yaşantısını içlerinde barındırmaktadırlar. Bu noktada, kullanıcı ile etkileşime girebilen her yapı, ne işlevi, ne tasarımsal kurgusunu, ne de imgeselliğini tek başına bir tasarım ölçütü olarak kabul etmemektedir. Bunun yerine tüm kavramların farklı kullanım biçimlerinde çeşitli anlamlar kazanabildiği, kullanıcı etkisi ile sonsuz deneyime açık, tasarlanan işlevi ve kurguyu destekleyen mekanlar, günümüz mimarlığının asıl ve temel ürünleri olmalıdır.

Kaynakça

Anderson, S. (1984). The Fiction of Function. Assemblage, 2, 19-32.

Klotz, H. (1984). *Moderne und Postmoderne:Architectur der Gegenwart,* 1960-1980. Braunschweig:Vieweg & Sohn.

Summerson, J. (June 1957). The Case for a Theory of Modern Architecture. *Journal of the Royal Institute of British Architects ser.3*. 64, 307-314.

MAYA VE AZTEK'LERİN GÖLGESİNDE MASKE ÖRNEKLERİ

MASK EXAMPLES IN THE SHADOW OF MAYANS AND AZTECS

PROF. **S. SİBEL SEVİM**
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
sssevim@anadolu.edu.tr

YRD. DOÇ. **CEMALETTİN SEVİM**
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
csevim@anadolu.edu.tr

ARŞ. GÖR. **ÖZNUR YILDIRIM**
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
oznuryildirim@anadolu.edu.tr

Geliş Tarihi: 11.04.2014 | **Kabul Tarihi:** 16.05.2014

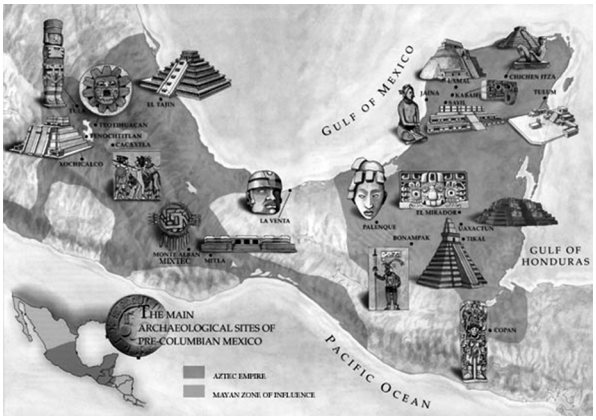
Öz: *Geçmişten günümüze, seramik sanatında geleneksel öğeleri kullanmak ya da onları yorumlamak var olmuştur. Yaşamın içinde olduğu gibi sanatta da kültürler birbirlerinden etkilenmişlerdir. Oldukça dikkat çekici öğeleri bünyesinde barındıran Maya ve Aztek kültürünün en önemli örneklerini oluşturan maskeler günümüz Meksika geleneksel sanatını etkilemiştir. Bu çalışma "Anadolu ve Orta Amerika Ülkelerindeki Geleneksel Seramik El Dekorlarının Karşılaştırılması" isimli 1306E224 numaralı Anadolu Üniversitesi Yayın ve Araştırma Teşvik Projesi kapsamında Meksika'ya yapılan araştırma gezisinde Mayalarda maske kültürü incelenerek günümüz Meksika geleneksel sanatına yansımalarına değinilmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Maya, Aztek, Maske, Seramik Maske.*

Abstract: *To use traditional elements or interpret them have always existed in the art of ceramics from past to present. Cultures have always been impressed by each other in art as they have been in life. Masks that compose the most important examples of Mayan and Aztec cultures affected contemporary Mexican traditional art. In this study, the Mask culture in Mayan art and its reflection to contemporary Mexican traditional art are going to be analyzed. The observations were gained via a journey to Mexico which was organized within the context of 1306E224 numbered Anadolu University Publishing and Research Stimulation Project called "The Comparison of Traditional Ceramics Hand Ornaments between Anatolian and Middle American Countries".*

Keywords: *Mayan, Aztec, Mask, Ceramics Mask.*

Bugünkü Meksika'nın güneydoğu kıyılarından Guatemala'ya kadar uzanan bölgesinde Mayalar, orta ve güney kesimlerinde de Aztekler büyük bir İmparatorluk kurmuşlardır. Günümüze ulaşan arkeolojik kalıntılar ile astronomide, mimaride, matematikte, şehircilikte oldukça ileri uygarlıklar olduklarını kanıtlayan Aztek ve Malyaların, bilimde olduğu kadar sanatta da oldukça ileri görüşlü olduğu bilinmektedir. Kökeni M.Ö. 600'lü yıllara kadar uzanan Maya kültürü 14. ve 16. yüzyıllarda varlığını sürdüren Aztek kültürünü de içine alarak yıllar boyunca bilimle ve sanatla iç içe yaşamıştır. (Görsel 1). Kağıt işleme, ahşap oyma, metal işçiliği, değerli taşlarla kakma işçiliği, resim, müzik, edebiyat alanlarında eserler üretmişlerdir. Araştırmada gözlem ve görüşme teknikleri kullanılarak, üretilen eserlerden maya kültürünün içinde var olan ve özellikle ritüellerde kullanılan ve çeşitli malzemelerden yapılan maskelerin genel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.



Görsel 1. Aztek İmparatorluğu
(http://www.lib.uci.edu/about/publications/exhibits/meso/images/3.jpg)

Birçok kültür, maske sanatından günümüze örnekler sunmuşlardır. Bunlardan bazıları Afrika, Mısır, Kızılderili, Eskimo, Venedik ve karnaval maskeleri olarak sayılabilir. Dünya geneline bakıldığında maskenin en çok kullanımı Afrika kıtasında görülmektedir. "Afrika'da maske yapımında kullanılan malzemeler, genellikle ahşaptır. Maskeyi yapan kimse düşündüğü maske türünü ve işlevine göre seçtiği ağaçlardan elde ettiği kütükleri parçalara ayırırdı. Ayırdığı parçaları yontarak yapıtını belirginleştirir, keskin bir bıçakla maskenin ayrıntılarının oluştururdu" (Kaptan, 1999, s.101). Bunun yanında statüye göre yapım teknikleri ve kullanılan malzemenin de değiştiği, altın, bronz, alçı gibi malzemelerden yapılan Mısır maskeleri de maske sanatının örneklerindendir. Kızılderililer ise, çeşitli renkli, tüylü başlıklar ile yüzlerini boyayarak dinsel törenlerde kullandıkları bilinen maske örnekleri sunmuşlardır. "Günümüzde Meksika dans maskelerinin bir yansıması olarak adlandırabileceğimiz Venedik ve Rio Karnavalı maskelerinin; dans, eğlence amaçlı kullanımı hemen kendini fark ettirmektedir. Böylelikle bu karnaval maskeleri Meksika dans maskelerinin yerini almaktadır."

(Kaptan, 1999, s.110). Günümüz Meksika'sında dans maskeleri yaygın bir şekilde kullanılmamaktadır. Fakat Meksika kültüründe var olduğu bilinen dans maskelerinin yanında diğer maskelerin de önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir.

Görsel 2. Geleneksel Afrika Maskesi
(http://www.allartnews.com/new-exhibition-of-african-art-at-the-dallas-museum-of-art/)

Meksika'da çeşitli geleneksel törenlerde ve danslarda kullanılan maskeler, binlerce yıllık geçmişin izlerini taşımaktadır. Bu maskeleri oluşturan malzemelerin genellikle deri, balmumu, ahşap, kağıt ya da değerli taşlarla kaplanmış seramikler olduğu bilinmektedir. (Görsel 3-4). İspanya'nın işgalinden önce maske kullanımı oldukça yaygındır. Meksika'da halk sanatı geleneği olan maskelerde; bazen değerli taşlarla süslenmiş gerçek insan yüzleri, bazen kuş, yılan, jaguar, yarasa, timsah gibi hayvanlar, bazen de mitolojik yaratıklar tasvir edilmiştir. Ulusal Meksika Antropoloji Müzesi'nde yapılan incelemeler sonucunda geleneksel maskelerin sadece törenlerde dansçılar tarafından değil savaşçılar tarafından da kullanıldığı anlaşılmıştır. Savaşçılar tarafından kullanılan maskeler iki çeşittir: kartal ve jaguar maskeleri. (Görsel 5). Savaşçıların bu maskeleri, tanınabilirliği kolaylaştırması ve o hayvanların özelliklerine sahip olacakları inancıyla kullandıkları düşünülmektedir.

"Anadolu ve Orta Amerika Ülkelerindeki Geleneksel Seramik El Dekorlarının Karşılaştırılması" isimli 1306E224 numaralı Yayın ve Araştırma Teşvik Projesi kapsamında Meksika'ya yapılan araştırma gezisinde karşılaşılan en dikkat çekici eserler maskelerdi. Renk renk, çeşit çeşit, farklı malzemelerden yapılan Meksika maskeleri, izleyenleri farklı bir dünyaya çekmektedir. Malzeme çeşitliliği, renkleri, olağanüstü hayal gücü ile izleyiciyi derinden etkileyen bu maskeler, kuşkusuz renkli Meksika kültürünün de izlerini taşımaktaydılar. (Görsel 6). Turkuaz, yeşim, obsidyen, aquamarin gibi değerli taşlardan, yerel killerden ya da ahşaptan üretilmiş maskeler, alıcıların beğenisine sunulmaktadır. Bunun yanı sıra müze

koleksiyonlarındaki maskelerin reprodüksiyonları da yerli ve yabancı turistler tarafından ilgi görmektedir. Maskeler sadece koleksiyoncuların parçası ya da turistlik satış amaçlı değil, Meksika'nın önemli bir kültür mirasını oluşturmaktadır. Birçok uygarlığın kendi kültür mirasının bir parçası olarak maskeleri bulunmaktadır. Fakat halkının tarihi ve kültürüyle bu kadar bütünleşmiş ve çeşitlenmiş maske örneklerinin Meksika'da özel bir yeri olduğu görülmektedir.

Görsel 3.4. Taş Maske örnekleri, M.S. 300-550, Ulusal Meksika Antropoloji Müzesi Artesanias de Mexico Con Mapfre Mascaras (s.10-16).

Görsel 5. Meksika kutlama, ayin maskesi.
Artesanias de Mexico Con Mapfre Mascaras (s.27).

Görsel 6. Değerli taşlarla süslenmiş maske örneği, Aquamarine taş maske (Fotoğraf: Öznur Yıldırım).

"Meksika Antropoloji Müzesinde bulunan maskelerin bazıları hayvan iskeletlerinin üzerine, bazıları da seramiklerin üzerine, değerli taş mozaikler ile süslenmiştir. M.S. 1000-1250 yıllarında yapılan, Meksika'nın Oaxaca bölgesindeki kazılarda bulunan tek dişli kedi maskesi yaşamın sonunu simgelemektedir." (Artesanias de Mexico Con Mapfre Mascaras, s.33). (Görsel 7).

Görsel 7. Meksika'nın Oaxaca bölgesindeki kazılarda bulunan tek dişli kedi maskesi. (M.S. 1000-1250) Ulusal Meksika Antropoloji Müzesi. (Fotoğraf: Öznur Yıldırım).

Müzede bulunan bir diğer maske örneği ise; göz çukurları olmayan ifadesiz, fakat yeşim taşı mozaiklerle süslenmiş, M.S. 1000-1250' lere tarihlenen ve tanrılara ait olduğu düşünülen maskedir. (Görsel 8-9-10). Gerçek insan yüzünün ölçülerinde olan bu maskelerin yanı sıra, yine değerli taşlarla mozaik tekniği kullanılarak süslenmiş küçük boyutlu maskelerde bulunmaktadır. "Aztek maskelerinin mozaik malzemesiyle yapılması, ayrıca "green stone" taşının kullanılması, Meksika sanatındaki maskeleri diğer kültürlerdeki maskelerden özellikli kılar. Ayrıca ilahi kudreti simgeleyen maskelerin göz çukurlarının açılmayışı, insanların ilahi kudreti maskelemesi bu kültürün farklı yanları arasındadır." (Kaptan, 1999, s.107).

Görsel 8.9.10. Değerli taş mozaiklerle süslenmiş maskeler (M.S. 1000-1250)
Ulusal Meksika Antropoloji Müzesi. (Fotoğraf: Öznur Yıldırım).

Görsel 11. Günümüz Meksika maskeleri, Pueblo, Meksika.
(Fotoğraf: Öznur Yıldırım).

Günümüzde Meksika'nın çeşitli bölgelerinde maske kültürünü sürdürmek ve yaymak için çeşitli sanatçılar tarafından maske yapımı sürdürülmektedir. Yapılan yeni maskeler geçmiş kültürlerin taklitleri olduğu gibi, yeni malzemelerle ve yeni yapım teknikleriyle de üretilmektedir. Bu yeni maskeler, mermer, volkanik kayaçlar, seramik, ahşap gibi malzemelerden gelişmiş teknik aletlerle biçimlendirilip oluşturulmaktadırlar. Bu maskeler daha çok günümüz sanat eğitimi ve anlayışının izlerini taşımaktadır. Genellikle ticari amaçlı olarak yapılan maskeler Meksika halk sanatından örnekler olarak turistlere satış amaçlı sunulmaktadır. Geçmişin izlerini taşıyan bu çalışmalar kültürün devam ettirilmesi, geleceğe aktarılması için önemli bir hizmettir. Çağdaş ve eskilerin tekrarı şeklinde yapılan bu çalışmalar geleceğe ışık tutacak ve kuşkusuz güçlü bir kültüre sahip bu topraklarda gelecekte de değerini kaybetmeyecektir.

Kaynakça

Goldberg, D. (2012). Artesanianias de Mexico Con Mapfre, Mascaras, Mexico.

Guillermo, R. (2010). Brief Introduction to The History of The Sculpture in Ceramic in Mexico.

Hun-Gook, L., Hwa-Yeol, Y. (2010). The Aesthetics of Mayan Civilization Reflected in Clay Dolls, *Ceramics Technical,* 31-96-99.

Kaptan, Ö. (1999). Maske Geleneği, *Anadolu Sanat,* (9), 99-111.

Mayan Civilization. Erişim: 10.04.2014, http://www.aztec-history.com/mayan-civilization.html

Historical Background of the Mayas. Erişim: 10.04.2014, http://www.nativeweb.org/pages/pyramids/overview.html

Ancient America. Erişim: 10.04.2014, http://www.historywiz.com/anc-america.htm

DİZİN / SANAT YAZILARI 28

GÖRSEL SANATLAR

Boerescu, Z.B. **"Algı Kuramlarına Göre Sanatta Soyutlama ve Günümüz Sanatında "Gerçek" Kavramı".** Sanat Yazıları 28, s. 11-28.

Karamanoğlu, S.E. **"Anatomi Sanat İlişkisinde Gunter Von Hagens'in Plastinasyonları ve Mahremiyet Sorunu".** Sanat Yazıları 28, s. 63-88.

Sönmezalp, S.H. **"Türkiye'de Güzel Sanatlarda Anti-Ulusalcı Söylemler".** Sanat Yazıları 28, s.127-144.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Mutdoğan, S.S. **"Yeşil Bina Sertifika ve Değerlendirme Sistemlerinin Türkiye'deki Uygulamalarının Değerlendirilmesi".** Sanat Yazıları 28, s.89-104.

Özel, H.Ş. **"19.Yüzyıl Osmanlı Modernleşme Dönemi Mimarlık Uygulamalarının İzmir'deki Yansımalarından Örnekler".** Sanat Yazıları 28, s.105-126.

MÜZİK

Karaağaç, B. **"Barok Öncesi ve Çok Sesli Müzik Üzerine".** Sanat Yazıları 28, s. 41-50.

Karaağaç, E. **"Müzik Olgusu, Ortaçağ, Nota İşaretleri, Gregor ve Missa Üzerine".** Sanat Yazıları 28, s. 51-62.

SANAT TARİHİ

Gürdaş, B. **"27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesinin Toplumsal ve Kültürel Alana Etkileri".** Sanat Yazıları 28, s.29-40.

*Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

DİZİN / SANAT YAZILARI 29

GÖRSEL SANATLAR

Ay, H.S. **"Rendevu Yerinden Notlar: Tutumlar Biçime Dönüşünce (İşler-Kavramlar-Süreçler-Koşullar-Enformasyon), Kunsthalle Bern, 1969".** Sanat Yazıları 29, s.25-40.

Giderer, H.E. **"Mustafa Ayaz'ın Resmi".** Sanat Yazıları 29, s.73-86.

GRAFİK

Aras, L. **"Postmodern Tüketim Toplumunda Tasarımcı / Kullanıcı Perspektifi Altında "İyi Tasarım" Açılımları".** Sanat Yazıları 29, s.11-24.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Koca, D. **"İşlev / İmge: Yaşam İçeren Mekan Üretimi".** Sanat Yazıları 29, s.87-94.

MÜZİK

Başarır, E.Ö. **"Bir Notanın Tarihsel Yolculuğu: Solo Keman İçin 6 Sonat ve Partita'nın Basılmış Edisyonları".** Sanat Yazıları 29, s.41-56.

Berki, T., Yüksel, M., Özçifçi, S. **"Motif-Yapı Analizi: Beethoven, Piyano Sonatı, OP.2/1, FA MİNÖR, I".** Sanat Yazıları 29, s.57-72.

SERAMİK

Sevim, S.S., Sevim, C., Yıldırım, Ö. "Maya ve Aztek'lerin Gölgesinde Maske Örnekleri". Sanat Yazıları 29, s.95-102.

*Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.