

GÖRÜNÜM

NİSAN 2018

SANAT, TASARIM VE SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

JOURNAL OF ART,
DESIGN & SOCIAL SCIENCES

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ KAVİM'DİR
GÜZ
2018
Sayı: 4

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
HAKEMLİ ELEKTRONİK DERGİSİ**

GÖRÜNÜM

2018 Nisan/ Sayı: 4

Sahibi: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı adına Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ

Genel Yayın Yönetmeni: Yrd. Doç. Dr. Z. Canan BAYER

Editör: Yrd. Doç. Dr. Üftade MUŞKARA, Yrd. Doç. M. Çağatay GÖKTAN

Editör Yardımcısı: Arş. Gör. G. Sevgi KARACA

**Redaksiyon: Arş. Gör. Arzu PARTEN, Arş. Gör. Serpil ŞAHİN, Arş. Gör. Ceyhun TOPCU,
Dilara ŞENTÜRK**

Grafik Tasarım: Burak YÜRÜR

İletişim: Yrd. Doç. Dr. Üftade MUŞKARA gorunum@kocaeli.edu.tr

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Ahmet BEŞE, Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU, Yalova Üniversitesi

Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER, Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN, Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Ayten ER, Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Nevnihal ERDOĞAN, Kocaeli Üniversitesi

Prof. Ayşegül İZER, Mimar Sinan Üniversitesi

Pro. Dr. Recep KARADAĞ, Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Ece KARŞAL, Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Levent KILIÇ, Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hülya NUTKU, Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Tuba ÖKSE, Kocaeli Üniversitesi

Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN, Mimar Sinan Üniversitesi

Prof. Dr. Candan TERWIEL, Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Metin TOPRAK, Kocaeli Üniversitesi

Prof. Dr. Murat TUNCAY, Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. M. Safa YEPREM, Marmara Üniversitesi

ÖNSÖZ

Değerli Okur,

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yayımlanan Görünüm dergisinin dördüncü sayısı ile karşınızdayız. Bu sayımızda dergimize katkıda bulunan yazarlarımız sanat çerçevesinde çeşitli konuları ele almaktalar.

Abdül Tekin ve Osman Odabaş, Çağdaş Sanat ve Eğitim İlişkileri başlıklı çalışmalarında sanat ve eğitimin toplumları dönüştürmede üstlendikleri rolleri irdelemektedirler. Toplumu etkileme güçleri sanat ve eğitim ilişkisinin de dikkatlice planlanması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Yazarlar buradan hareketle bu ilişkinin yeni bir politik estetik düşünme biçimini geliştireceği görüşünü ortaya koyup, sanat eğitiminin sanatçılar aracılığı ile yeniden şekil alması gerekliliği üzerinde durmaktadırlar. Çünkü sanatçı eğitim ile ilişki kurmadan doğal yeteneklerini ortaya koyamamaktadır. Ancak eğitimin iktidar ile ilişkilerinin sanat ve sanatçı üzerindeki etkisinin de sorgulanması gerekmektedir. Bu amaçla toplumla sanatı eğitim çatısı altında buluşturma fikrinden yola çıkan Free International University, Street-Level Youth Media, The Center of Urban Pedagogy (CUP) örnekleri incelenmektedir.

Barok sanat devrinde yaşamış Francesco Borrominiyi 400. ölüm yılı dönümünde anmak amacı ile 1999-2003 yılları arasında "The Museo Cantonale D'arte" tarafından bir sergi gerçekleştirilmiştir. San Carlino Sergileme Pratiğinin Tasarım Kökeni başlıklı çalışmada Canan Demirok, Borromini'nin Barok sanat devri içindeki en önemli eseri olan San Carlino Katolik Kilisesi yapıtını ünik bir sergileme çözümü ile değerlendiren ve çağdaş Mimar Mario Botta tarafından gerçekleştirilen San Carlino modelinin sergi pratiğinin tasarım kökenini çözümlemeye çalışmıştır. Projede; San Carlino Katolik Kilisesi'nin orijin yapı kütleleri ile aynı ölçekli olan kesit görünüş modeli yeniden inşa edilmiştir. Çalışmanın araştırma yöntemi; üç temel unsur barındırmaktadır. İlk unsur; Mario Botta ve Francesco Borromini'nin tasarım üslupları üzerindeki durulmasıdır. İkinci unsur; Mario Botta tarafından tasarlanan yeni San Carlino maket eserinin; konum, plan, cephe, kubbe çözümü; süsleme gibi ana kütleli gizleyen plastik öğelerinden arınarak, Barok mimari yapıtının çıplak iskeletinin incelenmesidir. Üçüncü unsur ise; Yeni San Carlino yapıtının görsel ileti gücünün diğer medya araçlarından ve sergileme tekniklerinden neden daha etkili olduğunun tartışmasından çıkan değerlendirmenin diğer unsurlar dâhilinde sonuçlandırılmasıdır. Demirok, çalışmada dört asır önce yapılar inşa etmiş bir mimarın yeniden hatırlanması için onun bir yapısını yeniden ele almış olmakla; mimar Mario Botta'nın, yenilikçi bir sergi profili yarattığını düşünmektedir.

Mehmet Fatih Yelmen'in çalışması Gerçeküstücü Fotoğraflarda Psikolojik Anlam: Man Ray Örneği fotoğraf üzerine yoğunlaşmaktadır. Fotoğrafın anı sabitlemesi dışında başka alanlara katkısı da gözönünde bulundurulmalıdır. Örneğin suçlu insanların portrelerinin çekilmesiyle oluşturulan arşiv, kriminalistik bilimine katkı sağlamıştır. Çalışmada fotoğrafın psikoloji bağlamındaki sanatsal yansımaları ele alınmıştır. Özellikle gerçeküstücü sanatçıların fotoğraflarında kullandıkları teknikler sonucunda ortaya çıkan eserler, psikanalizden faydalanılarak açıklanmıştır. Anlaşılmaktadır ki, gerçeküstücü sanat eseri, aynı zamanda psikoloji ile de ilgilidir ve eser hakkında yapılacak her yorum, elde edilecek her anlam psikanalizin bir parçasıdır. Buradan hareketle Luiza Casati'nin Man Ray tarafından çekilen The Portrait of My Soul isimli portresi incelenmektedir.

Minimalizm ve "Sil Gözyaşlarını Artık Hiçbir Şey Eskisi Gibi Olmayacak" Adlı Oyunda Minimalizmin İzdüşümleri isimli makalesinde Onur Özcan, sadeliği, en azı ve saflığı ilke kabul eden minimalizm akımının tiyatro ile ilişkisini incelemektedir. Minimalist tiyatrodaki sahne ve kostüm tasarımı, makyaj ve sahne aksesuarlarında sadelik göze çarpar. Sahne mümkün olduğu kadar boşaltılmalıdır. Oyunculukların doğaçlama ve gerçekçi bir yapıda olması gerekmektedir. Bu bakış açısından hareketle yazar Mek'an Sahne'nin "Sil Gözyaşlarını Artık Hiçbir Şey Eskisi Gibi Olmayacak" isimli oyunu minimalist tiyatro ilkelerine göre değerlendirmeye çalışmıştır.

Letonya'nın Başkenti Riga'da "Art Nouveau" Üslubu ve Müzesi bizi Letonya'nın başkenti Riga'ya götürüyor. Oya Şenyurt 19. yüzyıl sonunda etkili olan Art Nouveau üslubun Riga şehrindeki yansımalarını ele almıştır. "Art Nouveau" üslubunun Letonya'daki versiyonu tümüyle uluslararası nitelikte olmayıp, ulusallaştırılmış ve halk geleneği içinde yer edinerek ülkeye özgü bir "Milli Romantizm"i ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle kentteki Art Nouveau Müzesi ile ilişkili olarak, "Art Nouveau" ve "Milli Romantizm" in karma üslupsal özelliklerini taşıyan bazı yapılar ve bu yapıların mimarlarının incelenmesi hedeflenmiştir.

Selçuk Artut, Müzisyenin Teknoloji Kullanımı İle Boyut Kazanan Görsel ve İşitsel Performansı makalesinde geleneğe dayalı teorilere ve varsayımlara odaklanmış akademik çizgi ile tekniğe dair olanakların yaygınlık kazanmasını takiben deneyselliğin katkısını ele almış ve müziğin algoritma ile bestelenmesi, eş zamanlı müzik kodlama, ses sentezleme, ses örnekleme, sesin eş zamanlı olarak görüntü ile ilişkilendirilmesi gibi farklı üretim biçimlerinin üretim sürecine dahil oluşunu incelemiştir. Yazar, müzisyenin kavramsal ve işlevsel tanımının sahip olunan teknolojik edinimlerin de katkısıyla yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Artık müzisyen hem teknolojiyi kullanan hem de üreten rolünü üstlenebilmektedir.

21. Yüzyılın Sanat ve Tasarımı Eğitiminde Hikâyelerin Kullanımına Dair Öneriler başlıklı makalesinde Sevgi Arı, hikayeci anlatımın öğretici niteliğini araştırmıştır. Hikayeci anlatımın psikoloji üzerindeki olumlu etkilerini gösteren veriler ile hikayenin eğitsel alandaki gerekliliği ortaya konulmuştur. Hikayeleştirmenin, didaktik olmayan ve aktif bir öğrenme süreci sağlamak adına eğitsel amaçlarla kullanılması önemlidir. Hikayeler sadece yaratıcı drama dersleri dahilinde ve dar bir yaş grubuna yönelik olarak uygulanmaktadır. Oysa hikayeleştirme yönteminin her yaşta insanda kalıcı bir bilgi aktarımı sağlayabileceği, sanat ve tasarım alanı başta olmak üzere tüm eğitsel alanlara adapte edilerek kullanılabilmesi çalışmadan ortaya çıkan önemli bir sonuçtur.

Tüm bu çalışmaların sanat ve eğitim alanına katkıda bulunmasını diliyoruz. Akademik alan ile uygulama alanını birleştirme çabasında çıkılan yolculukta gelecek sayılarda birlikte olma temenniyle...

Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ
DEKAN

İÇİNDEKİLER

6 Çağdaş Sanat ve Eğitim İlişkileri
Abdül Tekin - Osman Odabaş

San Carlino Sergileme Pratiğinin
Tasarım Kökeni
Canan Demirok

13

20 Gerçeküstücü Fotoğraflarda Psikolojik
Anlam : Man Ray Örneği
Mehmet Fatih Yalman

Minimalizm ve "Sil Gözyaşlarını Artık Hiçbir Şey Eskisi
Gibi Olmayacak" Adlı Oyunda Minimalizmin İzdüşümleri
Onur Özcan

28

36 Letonya'nın Başkenti Riga'da "Art Nouveau"
Üslubu ve Müzesi
Oya Şenyurt

Müziyenin Teknoloji Kullanımı İle Boyut Kazanan
Görsel ve İşitsel Performansı
Selçuk Artut

46

54 21. Yüzyıl Sanat ve Tasarım Eğitiminde Hikayelerin
Kullanımına Dair Öneriler
Sevgi Arı

ÇAĞDAŞ SANAT VE EĞİTİM İLİŞKİLERİ

Osman Odabaş - Abdül Tekin*

ÖZET

Çağdaş sanat ve eğitim arasındaki ilişki dikkate alındığında, sanat ve eğitimin toplumlara dönüştürmede önemli olduğu açıktır. Bu doğrultuda sanat ve eğitimin ayrı ayrı birer iktidar aracı olarak görüldüğü düşünülebilir. Bu iki ayrı alanın kapsamının iktidarın beklentileri bakımından yakın ilişki içinde olması yalnızca estetik bir öznenen beklenen vazifeler ile açıklanamaz. Toplumsal çıkarlar gözetilerek oluşan bu birlikteliğin toplumun çıkarları doğrultusunda olabilmesi adına bu ilişkilerin dikkatlice, planlanması gereklidir. Çağdaş sanat ve eğitimin ortaya koyduğu bu ilişkilerin yeni bir politik estetik düşünme biçimini geliştireceği önemsenmelidir. Politik içeriği ile çağdaş sanatın yine iktidar enstrümanı olarak eğitimin kurumsal içeriği ile bu durumu desteklemesi beklenmektedir. Bu kapsamda eğitimin politik beklentilerinin yönünün tayini önemlidir. İktidar aracı olarak görülen eğitimin sanatçılar elinden yeniden şekil alması ve bu durumun kendiliğindenliği ile alternatif yollar sunması önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, bilgi ve iktidar ilişkileri

RELATIONSHIP OF CONTEMPORARY ART AND EDUCATION

Abstract

From the relationship between contemporary art and education, it's obvious that art and education are important to changing societies. In this direction, it can be thought that art and education are seen separately as power tools. The scope of these two separate areas is inextricably linked to expectations of power, which can not be explained by the expected vestiges of an aesthetic subject. These relationships must be carefully planned in order for this two subjects relationship to be in line with the interests of the society. Attention should be paid to the fact that contemporary art and education will develop a new way of thinking about political aesthetics. With its political content, contemporary art is expected to support the institutional content of education as a power instrument. It is important that the education that is seen as a means of power is reshaped from the hands of the artists and that this situation presents alternative ways by its spontaneity.

Keywords: Contemporary art, information and power relations

Giriş

Joseph Beuys sanatsal duruşunu tanımlarken, “Öğretmenliğim en büyük sanatsal eserimdir. Geri kalan ise atık malzemeler ve gösteridir” demektedir (Wervoert, 2006). 1969 Duesseldorf’ta bu sözlerle sanatta alışlagelen sanatçı tanımlarının dışında, İkinci Dünya Savaşı sonrası, sanatta politik bir figür olarak sanat eğitimcisinin rolünü sorgulamıştır. Bu görüş, sanatın estetik katmanlarla dolaylı kurduğu yapısal birliktelik dışında, toplumsal bellekte var olduğu eğitimin arka planını ve sanatçının dolaysız biçimde toplumla bütünleşebileceğine dair önemli bir görüştür. Sanatın daha fazla yazın ve felsefeye öykünmesi, sanatta klasik öğrenme süreci ile estetik eylemi bütünleştiren bu görüş sanatsal ürün olarak koleksiyonları süsleyen eserleri atık malzeme ve gösteri olarak tanımlamaktadır. Sanatçının sergilediği bu duruş, aynı zamanda sanat ve eğitim arasındaki ilişkileri görünür kılmaya kanıt olarak önerilebilir.

Kristina Lee Podeseva, Beuys’un “Herkes sanat yapabilir” düşüncesi ile ortaya koyduğu fikirlerin, “Sosyal Heykel” olarak tanımladığını aktarmaktadır. Ayrıca bir canlının topluluk içinde var olan eylemlerinin ve sosyal boyutta ortaya koyduğu ilişkilerin bu yolla sanatsal üretimle ilişkilendirildiğini de belirtmektedir. Podeseva üretilen sosyal içeriğin ekonomik, politik ve diğer sosyal ağlarla ilişkili olduğunu aktarmaktadır (Fillip / A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art, 2010). Bir sanatçının öğretmen olarak üstlendiği rol ile eğitimin içinde yer alan amaçlar arasında önemli bir bağ bulunduğu iddia edilebilir. Sanat eğitimcisi bir estetik obje olarak eğitimi önerebilir mi? Bu soru Beuys’un sözleri ile yanıtlanırsa “evet” olacaktır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da öğretmen olarak Beuys’un içerik olarak ne sunacağıdır? Ayrıca bu sunulan içerik alışkın olduğu biçimde genel eğitimle benzerlikleri ve ayrıldığı noktalar neler olacaktır?

Bu soruların cevapları dikkate alındığında Beuys’un sıra dışı bir örnek olduğu ve geneli yansıtmadığı söylenebilir. Ancak farklı dönemlerden örnekler incelendiğinde, sanat eğitiminin önemli bir kısmında kişi, eğitim ile ilişki

kurmadan doğal yeteneklerini ortaya koyamaz. Jean-Jack Rousseau bu durumu, “Zayıf olarak doğuyoruz ve güce gereksinimimiz var; her şeyden yoksun olarak doğuyoruz ve yardıma gereksinimimiz var. Doğduğumuzda sahip olmadığımız ve büyüdüğümüzde gereksinim duyduğumuz her şey bize eğitimle verilir” sözleri ile açıklamaktadır (Rousseau, 2016, s. 6).

Eğitim kişinin hayatında ve sanatında bu kadar önemliken burada söz söyleyen aktörlerin konuya olan bakışı daha da önemli olacaktır. Özellikle eğitimin uygulayıcısı olan okul, öğretmen ve öğrencinin ortaya koydukları ürün istendik bir davranış değişikliği olma dışında, kendi amaçları düşünülerek estetik bir ürün olarak tanımlanması yalnızca Beuys’un aklına gelmiş olmamalıdır.



Resim 1. Joseph Beuys Chicago Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde ders işlerken.

1 .Çağdaş Sanat ve Eğitimin Farklı Bileşenleri

Kuşkusuz genel eğitim ve sanat arasındaki ilişki sebebiyle eğitim bireyi dolayısıyla da toplumları dönüştürmede son derece önemlidir. Toplumların dönüşümünde sanat eğitiminin önemsenmesinde bu dönüştürücü gücün sunduğu olanaklar bu durumu ispatlar. Sanat ve kültürün bireyleri dönüştürmede oynadığı rol bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu durum toplumu dönüştürmede etkin bir araç olarak önem arz ederken, iktidar ile ilişkilerde doğduğu bileşenleri ile de bir hegemonya aracına dönüşmesi muhtemeldir. Bu önermede ortaya çıkan beklentilerin içeriği ve iktidarın eğitim ile ilgili beklentilerine bakıldığında meselenin önemi anlaşılmaktadır.

“Estetik ‘karışıklık’ın tarihinin izini sürmek, aynı zamanda estetiğe yönelik eleştirinin barındırdığı bir diğer karışıklığı da aydınlatmaya çalışmak demek: Sanatın işlemleri ile siyasetin pratiklerini, etik ayrımsızlık içinde boğan bir karışıklık bu. Burada işin ucu yalnızca sanata dair meselelere değil, bugün dünyamızın sahip olduğu ve iktidarların meşruluğunu onayladığı algılama tarzlarına da dokunuyor” (Ranciere, 2012, s. 20).

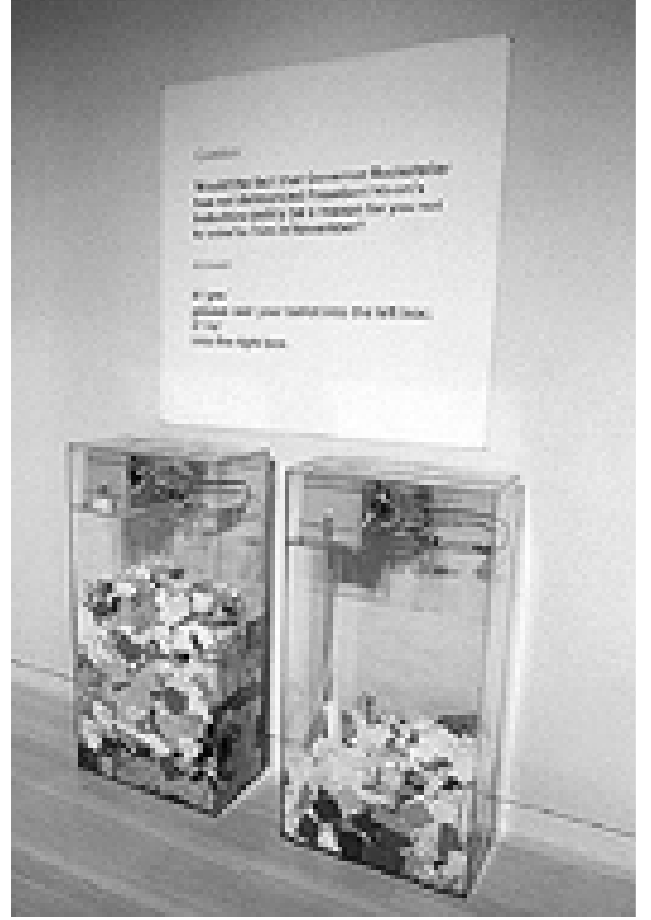
Meral Sayar, “Jack Ranciere, Politik Sanat ve Temsil Sorunu” adlı yazısında sanatın muhaliflik adına ortaya koyduğu üretimlerin yine iktidar tarafından manipüle edildiğini aktarmaktadır. Sanatın bu durumda kendi ürettiği metaforlar ile iktidarın toplumlar üzerinde kurmayı düşlediği hegemonyasını kendi içinde yine iktidar eli ile ortaya koyduğunu belirtir. Bu durumun yarattığı çelişkiler de bu hali ile kanıtlamaktadır (Sayar, 2015). Sanat adına söz söyleyenlerin kültürün mevcut olanaklarını kullanmada ne kadar istekli oldukları bu durumda daha da görünür olmaktadır.

Mevcut piyasa koşullarını yöneten farklı aktörlerin sanatın şekillenmesindeki önemiyle politik, eşitsiz ve tek taraflı kültürel araçların öne alındığı bir sanatsal dilin oluşacağı sonucu akla gelmektedir. Bu tespit aynı zamanda sanat eğitimi için de önem taşımaktadır.

Sanatta politik ilişkinin görünürlüğü düşünüldüğünde, **Hans Haacke’nin “Moma Pool”** çalışması önemli bir örnektir. Mütevelli heyeti başkanı olduğu bir müzenin içinde kendi siyasal kimliğine yönelik bir oylama ile varlığının tartışılması, sanat ile iktidar ilişkisine dair kurumsal eleştiriye verilebilecek en önemli örneklerdendir.

Sanatta politik ilişkinin görünürlüğü düşünüldüğünde, Hans Haacke’nin “Moma Pool” çalışması önemli bir örnektir. Mütevelli heyeti başkanı olduğu bir müzenin içinde kendi siyasal kimliğine yönelik bir oylama ile varlığının tartışılması, sanat ile iktidar ilişkisine dair kurumsal eleştiriye verilebilecek en önemli örneklerdendir.

“1970 yılında Hans Haacke, New York’ta Modern Sanatlar Müzesi’nde düzenlenecek “enfomasyon” başlıklı seçimde,



Resim 2. Hans Haacke, “MoMA Pool”.

Başkan Nixon’ın Hindu Çin politikasını desteklemediğini beyanetmezse kendisine oy vermeyecek misiniz? sorusuna ziyaretçiler hayır oylarının iki katı kadar evet diyerek cevaplamıştır” (Wikiart, 2012).

Sanatsal imgenin taşıdığı bilgi içerikle birleşerek, anlamın algıya etkisini görünür kılar. 15. İstanbul Bienali’nde de yer alan Adel Abdessemed’in “Feryat” isimli çalışması bu bilginin taşıdığı ideolojik anlam, politik bir bilgiye dönüşen çağdaş sanatın ürettiği ilişkilerin anlaşılması adına önemli bir örnektir.

Sanatın desteklenmesi, sanatçıların yaşama ekonomik olarak tutunabilmeleri açısından önemlidir. Eğitimin desteklenmesi ise bu ekonomik ilginin dışındadır. Bu noktadan hareketle, her iki alana sağlanan desteğin yönü ayrıca önem taşır.



Resim 3. Adel Abdessemed "Feryat".

Devlet ve sermaye sahiplerinin sanat üzerindeki gizli bakışını Chin Tao Wu, "Elitlerin ve şirketlerin ekonomik çıkarlarının kültür dünyasında kurumsallaştırılmasını kuşkusuz 'sistem taraflılığının' vazgeçilmez bir ögesidir. Yine de bizi ilgilendiren nokta şu: Kişilerin ya da şirketlerin dolaysız bağışlarından her zaman daha fazla olan devlet sübvansiyonlarının önemli bir bölümü büyük bir incelikle gizlenmektedir" diyerek açıklamaktadır (Wu, 2014: s. 46). Bu şartlar altında sanatın fon ve hibeyle desteklenmesi ile sanatın geniş kitlelere pazarlanması ve bazı sanatçıların himayeye alınmasıyla korunması, iktidar ve sermayenin sanat üzerindeki baskıcı elini görünür kıldığının kanıtı sayılabilir.

Bu tür yönlendirmeler olsa bile merkezinde katılımcıların olduğu sanat adına yapılmış girişimlerin varlığı ayrıca önem taşır. Bu girişimlerin icrasında ortaya çıkan zorlukların aşılması için daha özgür ve öznel kolektif yeni yapılanmalar ve alternatif arayışlar incelenmelidir. Sanatın bu doğrultuda, kendi kural ve yapılarını oluşturarak bağımsız yapısını ile farklı çözümler oluşturabileceği beklenir. Bu kolektif ve bağımsız yapı ve deneysel fikirlerin mevcut sisteme karşı duruşu ve sistem içindeki yeri incelenebilir.

2. Çağdaş Sanat ve Eğitim

Sanat ve eğitimin klasik birlikteliğinin olduğu geleneksel modellerde iktidar tarafından manipüle edilen bilginin aktarıldığı gözlenir.

İktidarın ürettiği bilgi dışında, çağdaş sanat alanına girmesi muhtemel bilgi yapıları ve içeriklerin üretilmesinde bu yapıların anlaşılması önemlidir. Eğitimde kullanılan klasik bilginin yapısının tanımlanabilmesi adına çağdaş bilgi ve iktidar ilişkileri ve Foucault'un ortaya koyduğu biyo-iktidar ve bilgi arkeolojisi tanımları incelenmelidir.

Foucault toplumun normlar ile denetim altına alınmasını iktidar biçimi olarak biyo-iktidar tanımı içinde görür. İktidar ve sivil toplum örgütlenmelerinde, kurumları kullanarak mevcut ilişkilerin yönü ve biçimini kontrol ederek, bunu ortaya koyar. Foucault "Biyopolitikanın Doğuşu"nda iktidar tanımlamasını yaparken amacını çok incelikle açıklamaktadır. Bunu, "Delilik, hastalık, suç, cinsellik ve şu an size anlatmakta olduğum konu da dahil, bütün bu araştırmaların esas amacı, eylem dizinlerinin nasıl hakikat rejimiyle bir araya gelerek, var olmayı gerçekliğe bağlayan ve dolayısıyla da meşru bir şekilde doğru-yanlış ayırımına tabi tutan bir bilme-iktidar (Savoir-pouvoir) düzeneği yarattığını göstermek" biçiminde açıklamaktadır (Foucault, 2015, s. 20). Burada özellikle iktidarın kişileri dönüştürdüğünü ve kurumlar ile kurumsal kimlikler üzerinden yeniden kendini var eden bir yapı ürettiğini öne sürülür.

Sanatsal alanda üretilen içeriğin taşıdığı kodlar bu kapsamda vasıflandırıldığında, mevcut iktidar yapısını korumaya odaklandırıldığı düşünülebilir. Foucault bilgiyi, "Söylemsel bir uygulama tarafından düzenli bir biçimde oluşturulmuş ve bilime yer vermekle zorunlu olarak yükümlü bulunmadıkları halde bir bilimin kuruluşu için gerekli olan elemanların bu toplamına bilgi adı verilir" biçiminde tanımlanmaktadır (Foucault, 1999: s. 233). Sanatsal bilginin taşıdığı içeriğin anlamlandırılmasında çağdaş sanatın da içeriğinin anlamlandırılmasında eğitim ile ilişki kurduğu önerilebilir.

Eğitimin de bu iktidar ve dolayısı ile bilgi üretme ve sağlama sistemi içinde gelişen kurumsal işleyişte sunulan yapının politik olması beklenir. Şimdi eğitimi sanatsal alanla ilişkilendiren örnekler incelenecektir.

Free International University

Joseph Beuys, Klaus Staeck, Goerg Meis-termann ve Willi Bongard tarafından kurulan ve manifestosu ise Joseph Beuys ve Heinrich Böll tarafından oluşturulan bir eğitim modeli önerisidir. Mevcut eğitim sistemi içinde uygulanan ayrımcılığa karşı çıkmayı ve toplum çıkarlarına yönelik hareket eden sanatsal deneyim odaklı bir yapı oluşturulmak istenmiştir (Free International University, 2017). Sanat ve eğitim arasındaki ilişkileri yine sanatın estetik içeriği ile ilişkilendirerek açıklanmak istenmiştir.

“Tüm öğrencileri kabul eden akademik sistemin dışında bir okul. Toplumun geleceğini düşünmek için ‘araştırma, iş ve iletişim organizasyonel bir yer’ olarak kuruldu. Hedefleri ise, özgür bir üniversite olarak devlet eğitim sistemini desteklemek ve aynı zamanda bu sistemle yasal eşitlik için kampanya düzenlemek amaçlandı. Özgür uluslararası yaratıcılık ve disiplinlerarası araştırma Üniversitesi’nin en önemli konularından biri de tüm bireylerin yaratıcı varlıklar olma kapasitelerinin farkına varmak için bilim dallarında fikirlerin çapraz polinasyonunun yanı sıra, bireysel özgürlük kavramını, sosyal formların şekillenmesine, kaynakların dönüşümü yoluyla nasıl formüle edilebileceğidir” (Free International University (FIU) for Creativity and Interdisciplinary Research, tarih yok).

Joseph Beuys’un sanatsal anlamda materyalleri ve simgeselliği kullandığı mistik sanatta öğrenci merkezli bir yapıyı kurgulaması bu anlamda son derece önemlidir. Reformlar önererek eğitim ve silahsızlanmaya odaklı çalışmasını Whitman ve Pooke referandumla doğrudan demokrasi uygulamaları ile çalışmasını son derece önemli gördüklerini belirtmektedir. Özgür Uluslararası Üniversite ile tüm insanların yaratıcı güçlerini harekete geçirmeye çalışması ise sanat ve eğitim ilişkilerinin anlaşılması adına son derece önemlidir (Whitham ve Pooke, 2013: s. 40). Beuys eğitime bu yolla doğrudan sanatsal müdahaleyi önermektedir.



Resim 4. Documenta Sergisi, "Free International University" Afışı.

Street-Level Youth Media

1993 yılında ABD’de sokak gençlerinin ve düşük gelirli ailelerin çocuklarının katılımıyla genellikle Meksika, Porto Riko, Orta ve Güney Amerika mahallelerinde bulunan West Town Lisesi’nden gelen bir grup genç arasında bir iş birliği olarak başlamıştır. Paul Tereul, İñigo Manglano-Ovalle ve Tony Streit girişimiyle başlatılan projede, toplumun karşılaştığı zorlukları, eylemler merkezinde belgelemeyi teşvik etmek amacıyla sorun yaratan çeteler ve aileleri gibi, bölgede yaşayan insanların günlük yaşamını anlatan kırk videodan oluşan enstalasyon oluşturulmuştur (Street Level Youth Media, t.y.). Etkinliğe yüksek katılımın olduğu gözlenmektedir. Organizatörler gençlerin medya ve teknoloji okuryazarlığına alışmalarını sağlamak amacıyla, uzun vadeli bir program oluşturmuşlardır. 1995’te Street Level Youth Media’nın, ABD’de kentlerde yaşayan gençlere teknoloji erişimi ve medya sanatları eğitimi sunan ilk sivil toplum kuruluşlarından olduğu gözlenmektedir.



Resim 5. Street Level Youth Media Okulu.

The Center of Urban Pedagogy (CUP)

1997 başlayan ve toplumla sanatın eğitim çatısı altında buluşturulmasına çaba gösteren bir projedir. Damon Rich, Jason Anderson, AJ Blandford, Josh Breitbart, Stella Bugbee, Sarah Dadush, Althea Wasow, Rosten Woo gibi katılımcıların çabalarıyla gerçekleştirilmektedir. CUP, çocukların anlamaları için adalet sisteminden, hukuka, doğru beslenme ve gıda erişimine, ayrıca politika ve planlama konularını ele alan bir proje olarak ortaya çıkmıştır. Basit, erişilebilir, görsel açıklamalara indirgeyen, kar amacı gütmeyen bir kuruluştur.



Resim 6. The Cup Afiş.

Sanat ve tasarım profesyonelleri, eğitimciler, toplum temelli savunucular ve politika yapımcıları ile birlikte belgeseller, posterler ve yayımlar, atölyeler ve toplum eğitim programlarında kullandıkları diğer öğretim araçlarını geliştirmek için iş birliği yapmalarını konu edinmektedir (ArteUtil, t.y.). CUP ayrıca, deneyimsel, proje tabanlı müfredat üretmeyi de okullar ve okul sonrası süreçleri için ortaklıklar geliştirmiştir. Proje kapsamında üretilen içerik, özellikle New York'ta öğrenme amaçlı kullanılmaktadır (The Center Of Urban Pedagogy, t.y.). Öğrenmenin sanatsal bir aktivite olarak ele alınması ve üretilen içeriğin bağımsız olması bu tür projelerin önemini ortaya koymaktadır.

Sonuç

Çağdaş sanat, içeriği ve ortaya koyduğu projeleri ile de son derece karmaşık bir sistemin parçası gibi görünmekte, eğitimin ise her geçen gün toplumların geleceğini tayin etmedeki önemi artmaktadır. Böylesine farklı yönlerde gelişen iki toplumsal alanın oluşumunu iktidar ve sivil çıkar gurubu kurumlarının beklentilerinin ellerine bırakmak, kaderi belli olan bir yazgıyı kabul etmek demektir. Bu bakımdan eğitim ve sanatın sadece ayrıcalıklı konumdaki insanların değil de toplumun her kesimine yönelik ulaşılabilir olması isteniyorsa alternatif bağımsız sanat ve eğitim kurumlarının toplum tarafından üretilmesi gereklidir.

Eğitim çağı, gençler kadar toplumun tamamını ilgilendirmesiyle birlikte, geleceğin imarı açısından da taşıdığı anlam son derece önemlidir. Bağımsız yapıların sanat ve eğitimi ele alma biçimleri ve ortaya çıkan sonuçların bu anlamda taşıdığı önem ortadadır. Kamusal beklentilerin, kendi kendine işleyen bu tip yapılar ile daha verimli olacağı beklenmektedir.

Sanat ve eğitimin gelecek için önemli bir araç olması sebebiyle potansiyellerin keşfi, yeni tartışma alanları yaratma beklentilerini doğuracaktır. Aracısız ve çıkar gözetmeksizin katılımın önemsendiği bu tip yapılar ile istenilen aktif dönüşüm sağlanabilecektir. Böylelikle sanat ve eğitimin taşıdığı toplumsal potansiyeller, yenilik ve yaratıcılığın keşfinde kamusal ihtiyaç uygun hale gelecektir.

Bu durumda kamusal kurumların toplumların gelecek beklentilerinde iktidar ve sermaye gibi yapıların çıkarlarından azade alternatif deneyimleri de kapsayacak biçimde yeniden ele alınması önerilebilir. Gelişen ve iyileşen imkanlara rağmen azalan kaynakların idamesinde böylelikle daha adil bir dağılımın oluşması beklenebilir.

Sanatçılar ve öğrencilerin yaratıcılık potansiyellerini açığa çıkarmak amacıyla oluşturdukları bu birlikteliğin katılımcı doğası ile geleceğin imarında önemli beklentileri karşılayacağı beklenebilir.

KAYNAKÇA

Freeland Cynthia. (2008) Sanat Kuramı (Fisun DEMİR). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Turani Adnan. (2007) Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sanat Dünyamız Kültür Dergisi. (1996) Avant-Garde 1945-1995, Yapı Kredi Yayınlar, sayı:59

Artun Ali, Örgü Nursu. (2014) Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, İstanbul: İletişim Yayınları

Hirst, Damien (2012) , <http://www.damien-hirst.com>

Tate Modern (2012,4 Nisan) Elde edilme tarihi: 16 Nisan 2017,

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/damien-hirst>

ALBERGE , Dalya , HASTINGS, Chris (2012, 28 Ekim) ,Elde edilme tarihi: 14 Nisan 2017,

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2224210/Hes-thieving-magpie-Unknown-artist-claims-Damien-Hirst-copied-800-painting.html>

SAN CARLINO SERGİLEME PRATIĞİNİN TASARIM KÖKENİ

Canan Demirok *

Özet

Çalışma Mario Botta tarafından gerçekleştirilen San Carlino modelinin sergi pratiğinin tasarım kökenini çözümlenmeye çalışmıştır. Estetik ve ünik unsurlar barındıran salt bir yapıyı mimarlık tarihine kattığı değerleriyle kitlelere iletilebilmek amacıyla araç olarak kullanılan sergi pratikleri içerisindeki ünik tavrın kökeni üzerinde durularak Mario Botta'nın sanal algısı ile karşılaştırılma yapılmıştır. Çözümlemede; çağdaş mimar Mario Botta ve Françeso Borromini'nin tasarım üslupları üzerinde durulmuş, Mario Botta tarafından tasarlanan yeni San Carlino maket eserinin; konum, plan, cephe, kubbe çözümü; süsleme detaylarındaki in situ orijinine erişme yaklaşımı incelenmiştir. San Carlino model yapıtının görsel ileti gücünün diğer medya araçlarından ve sergileme tekniklerinden neden daha etkili olduğu incelenmiştir. İncelemeler sonucunda ilgili sergileme pratiğinin; mimari yapıtların bütüncül olarak tasarımını algılamak için gerçek ölçekli kesit görünüş modelleri ile gerçekleştirilebilmesinin deneysel bir temsili olduğu, bu temsilin ise olum değerinin yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Franceso Borromini, Mario Botto, San Carlino.

Abstract

The work tries to solve the design roots of the exhibition practice of the San Carlino model performed by Mario Botta. The analysis; contemporary architects Mario Botta and Francesco Borromini focused on the design styles. The new San Carlino model work, designed by Mario Botta; location, plan, facade, dome solution; approach to in situ origin of ornament details has been examined. It has been investigated why the San Carlino model artwork is more effective than other media tools and display techniques. As a result of the reviews; it has been determined that the architectural works can be realized with real scale section view models in order to perceive the design as a whole.

Key Words : Francesco Borromini Mario Botto, San Carlino,

Giriş

Plastik sanatlar içerisinde mimari; estetik ve teorik anlamının toplumlara iletilebilmesi hususunda sergilenebilir sanatsal bir döküm haline getirilebilmesi teknik anlamda zorlu bir alandır. Bu bağlamda, gerek taşınmaz kültür varlıkları olmaları, gerek boyutları ve tasarım analizlerinin kavratılabilmesindeki zorluklar nedeni ile uygulama imkânları sergileme teknikleri açısından diğer plastik ve yeni medya sanatları ile karşılaştırıldığında daha kısıtlıdır. Estetik ve ünik unsurlar barındıran salt bir yapıyı mimarlık tarihine kattığı değerleriyle kitlelere iletilebilmek amacıyla sergiler araç olarak kullanılır. Bu sergiler kapsamında mimari eserler; onları temsil eden görsel ileti niteliğindeki yapı eskizleri, modelleri, fotoğrafları ve diğer medya unsurları ile teşhir edilirler.

Çağdaş sergileme tekniklerinde bir ilk olabilecek, ünik bir uygulama gerçekleştiren mimar Mario Botta, Barok mimarinin temsilcilerinden Francesco Borromini için 1999 yılında hazırladığı sergileme projesinde farklı bir teşhir yöntemi uygulamıştır. Bu projede; San Carlino Katolik Kilisesi'nin orijin yapı kütleli ile aynı ölçekli olan kesit görünüş modeli yeniden inşa edilmiştir. Makalede uygulaması gerçekleştirilmiş olan yeni sergi pratiğinin; tasarım kökeni, eser-küratör ilişkisi, eserin gelişen görsel ileti gücü ve mimarlık tarihindeki orijine dayalı genel kütle görüntüsü esasları incelenmiştir.

Çalışmanın amacı; sergileme anlayışındaki değişim ile Barok mimari üslubunun yalnızca plastik öğelerle sınırlı olmadığını vurgulayan detayların sanat izleyicisine iletim sürecindeki materyal ve uygulama kullanımının yarattığı yeniliğe ışık tutmaktır. Aynı bağlamda; sergileme tekniğinin değişimi ile yeni bir sanat-tasarım devrine öncü olan mimari eserin özgünlüğünün görsel olarak kavratılabilmesinin kazanımları da bu çalışmanın içerisindedir. Çalışmanın önemi; mimarlık tarihinde iz bırakmış olan San Carlino Katolik Kilisesi'nin esas tasarımına gönderme yapan detayların vurgulanarak sanat izleyicisine plastik öğelerinden sıyrılmış, salt plan ve düşey kütle analizi yapmayı sağlayan özel çalışmayı görsel ileti bağlamında inceleyerek gelecek sergileme teknikleri için kalıcı kazanımlar ortaya çıkarabilmektir.

Çalışmanın araştırma yöntemi; üç temel unsur barındırmaktadır. İlk unsur; Mario Botta ve Francesco Borromini'nin tasarım üslupları üzerinde durulmasıdır. İkinci unsur; Mario Botta tarafından tasarlanan yeni San Carlino maket eserinin; konum, plan, cephe, kubbe çözümü; süsleme gibi ana kütleli gizleyen plastik öğelerinden arınarak, barok mimari yapının çıplak iskeletinin incelenmesidir. Üçüncü unsur ise; Yeni San Carlino yapının görsel ileti gücünün diğer medya araçlarından ve sergileme tekniklerinden neden daha etkili olduğunun tartışmasından çıkan değerlendirmenin diğer unsurlar dâhilinde sonuçlandırılmasıdır.

1. San Carlino Sergileme Pratiğinin Tasarım Kökeni

1999 ile 2003 yılları arasında barok sanat devrinde eserler üretmiş olan Francesco Borromini'nin 400. yıl dönümünü anmak amacı ile The Museo Cantonale D'arte tarafından devlet destekli bir sergi gerçekleştirilmiştir. Çağdaş mimarlarından Mario Botta, projede mimar olarak görevlendirilmiştir. Mario Botta tasarladığı projesinde, Francesco Borromini'nin barok sanat devri içindeki en önemli eseri olan San Carlino Katolik Kilisesi yapısını ünik bir sergileme çözümü ile değerlendirmiştir. Bu sayede, farklı bir yaklaşımla barok sanat devrindeki gerçek anlamı açığa çıkarılmıştır (Atasoy,1979). Barok devre ait bir yapıyı; gerçek ölçülerinde, plastik öğelerinden arındırarak, oval plan tasarımını vurgulayan sergileme tercihi, mimarlık tarihi sergileri içinde öncü bir yaklaşımdır. Mario Botta'nın inşa ettiği yeni yapının kamusal alandaki sergi mekânı da estetik etkiyi arttıran önemli detaylarından biridir.

Mario Botta'nın projesinin önemi, mimarlık tarihinde mühendisliği ve tasarım yönüyle önemli yer tutan mimarların tasarım algılarının günümüz toplumlarına aktarılabilmesi hususunda uygulanmış farklı bir örnek teşkil etmesidir. Mimari bir yapının izleyiciye kavratılabilmesindeki önemli hususlardan biri; eser sahibinin tasarım anlayışını çözümleyebilmektir. Bu çözümü sağlarken, kendi çağındaki sosyal karakterini kaynaklardan edinebilmek gerekir. Edinilen bilgi ile gerçekleştirilecek anı-sergi projelerinde; sanatçı kimliği, yapıtlar

ve kendi çağının sanat-tasarım algısı ile girift olarak analiz edebilme imkânı sağlar. Bu veriler, sanat izleyicisinin zihninde salt mimari yapı analizinin ötesinde daha geniş bir verinin iletilmesine olanak tanır. Ancak, söz konusu Francesco Borromini'nin mimari eserleri dışında şahsi karakter özellikleri hakkında biyografi yazarlarından edinilebilen bilgiler yeterli düzeyde değildir (Portoghesi, 1967:709). Hakkında yapılmış olan çalışmaların inceleme alanı salt mimari plan analizleri ile plastik çözümlerinin karşılaştırmalarına dayanmaktadır. Toplumdaki sıradan bir sanat alımlayıcısının, salt mimari tartışmaları kavrayabilme becerisi edinme gerekliliği olmadığı düşünüldüğünde, Francesco Borromini'nin yalnızca yapıtları ile kavranabilmesi problematik yaratır. Oluşan bu problematik, sahip olunan maddi kültürün toplum tarafından benimsenmesini, yeni kültür yaratımında kullanılmasını ve iletimini zorlaştırır.

Sergi pratiğindeki yeniliklerinden ilki; yapının gerçek boyutları ile algılanabilir hale getirmek amacıyla gerçek ölçekteki kesit görünüş modelinin inşa edilmesidir. Bu sayede yapıda, barok plastik öğelerinden arındırarak planındaki detayların ön plana çıkarılması hedeflenmiştir. Kesit görünüş modelinin gerçek boyutları ile inşa edilme fikrinin öncü olduğu belirtilmelidir. Geçmiş örnekler üzerinde gözlem yapıldığında sergileme tekniklerinin kısıtlı bir çerçevede gerçekleştirildikleri anlaşılmaktadır. Amerikalı çağdaş mimar Richard Meier'in retrospektif sergisinde, mimarın beyaz cepheler ve beyaz düşey taşıyıcıları kullanan tasarım tavrına gönderme yapmak amacı ile sergi mekânına beyaz kolonlar yatay ve dikey olarak yerleştirilmiştir. Sergi mekânı içerisindeki bu düzenlemeye ek olarak Richard Meier'e ait yapı modelleri, teknik çizim eskizleri, yapı fotoğrafları da teşhir edilmiştir. Frank Lyord Wriht, Zaha Hadid (Görsel 3), Bernard Tchumi, Stephan Kahner gibi modern ve çağdaş mimarlık anlayışına iz bırakmış isimler için düzenlenmiş olan retrospektif sergilerinde de mimarların yapı fotoğrafları ve eskizleri, medya görselleri, sergilenmiştir. Örneklere dayanarak, retrospektif sergi geleneğinin mimar sanatçı kimliği taşıyan temsilcileri için gerçekleştirilmiş uygulamalarda klasikleşmiş bir tavır gözlemlenmektedir. Ancak, Mario Botta'nın Francesco Borromini için tasarlamış olduğu

sergileme yöntemi; ünük olmakla birlikte yapıyı küçük ölçekli maket ile temsil etmenin ötesine geçirmektedir.

İkinci olarak; modelin İsviçre'de Lugano Gölü'nün doğusunda, 22 metrekarelik bir platformda Parco Ciani'nin girişinde su yüzeyinde sergilenmiş olmasıdır. Sergi mekânı; gerçek yapıdan bağımsız olmakla birlikte Francesco Borromini ve Mario Botta'nın yaşamlarının bir döneminde kesişmiş olduğu Lugano Gölü ile sembolik bir iletme sahiptir. Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir husus; eser ile küratör ilişkisinin temelinde iki mimarın da yaşamlarının belli dönemleri bu Gölün etrafındaki yerleşim yerlerinde geçmiş olmasıdır. Mario Botta, gölün Francesco Borromini üzerinde bir etki taşıdığına inanmış olmalıdır. Aynı zamanda göl, sergi için estetik bir mekân sunmaktadır. Modelde, ahşap malzeme kullanımı ile karşımıza çıkan doğal doku, Lugano Gölü'nün rengi ve güneş ışığıyla görsel bir haz uyandırdığı gözlemlenir. Her biri 4,5 cm kalınlığında olan 35.000 adet ahşap parça ile oluşan model, çelik bir iskelete örülmüştür (Botta,2000).



Resim 1. Kyobo Tower soldaki; Sariate Kilisesi, orta ve sağ görsel

Mimarın İtalya'da yaptığı Sariate Kilise binasında, dış cephelerdeki geometrik biçimlendirme yapının iç mekânında da benzer şekilde sürdürülmüş olduğu gözlemlenmektedir (Resim 1). Yapıda ağır plastik öğelerin yer almaması ile San Carlino'nun modelinin sadeliğini çağrıştırmaktadır. Yapının apsisindeki İsa heykelinin tam merkezde yer almaması, iç mekânda pek

çok notadan daha kolay algılanabilmesi amacı ile tasarlanmıştır. Klasik anlayışın aksine gerçekleştirildiği tavır, işlevsel tasarım tavrı ile bağdaştırılır. İtalya'da Santo Volto Kilisesi; Seriate Kilisesi'ne benzer bir sadelikle tasarlanmıştır (Resim 2). Yapı apsisinde, altın arkasında yer alan silüet halindeki İsa portresi sade, bir o kadar da çarpıcıdır. Buradaki kilise-insan ilişkisinde, gelenekselin aksine İsa'nın dev portresinin doğrudan apsiste sunulduğu yenilikçi bir detaydır.



Resim 2. SantoVolto Kilisesi,
(kaynak :<http://www.sindone.univoca.org>)



Resim 2. Petra Şarap Fabrikası, (kaynak: <http://www.petrawine.it>)



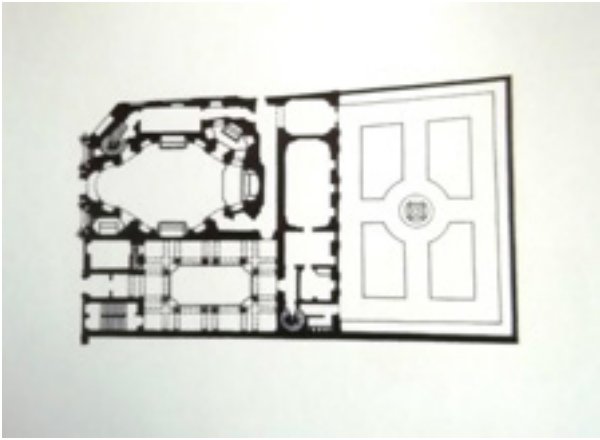
Resim 2. Cymbalista Sinagogu, (kaynak: <http://www.botta.ch>)

Mimarın bir diğer eseri olan Petra Şarap Fabrikasının yapı kütleleri, arazinin doğal eğimine adapte edilmiş ve çevresindeki üzüm bağlarıyla bir bütün oluşturarak üçgen bir alana yerleştirilmiştir. Yapı; doğa ile biçimsel bir uyum içerisindedir. Üzerindeki ağaç dizisi, yapıyı doğaya yaklaştıran bir diğer unsurdur. Cymbalista Sinagogu ve Musevi Miras Merkezi olarak inşa ettiği yapı ise; dış tasarımı ile ilgi uyandırmaktadır (Resim 2). Doğrudan bir sembolik anlam taşıyan yapı; dıştan bakıldığında dikdörtgen prizma üzerinde yükselen, içte kare prizmadan yukarı doğru küreselleşen ve ardından tam bir daire görünümüne ulaşan iki taraflı görüntüsüyle devasa iki bacayı anımsatmaktadır. Yapının içerisinde eş karelerin tek bir çerçeve içerisinde betimlenmesiyle oluşturulmuş yekpare kare tavan, bir ızgara gibi algılanmaktadır.

Mario Botta'nın tasarımlarındaki sadelik, dışta geometrik kütle vurgusu, yapı-doğa ilişkisi, aydınlatma tercihi ve yapı-arazi ilişkisi değerlendirildiğinde San Carlino sergi projesini ne denli içselleştirdiği açığa çıkmaktadır. Göl kıyısında bir kesit görünüş modelinin sergilenme amacı da bu sayede kavranabilmektedir. Bu noktada sergi pratiğinin çözümlenebilmesi için, Mario Botta tarafından gerçekleştirilmiş olan San Carlino'nun kütlelerine, planına, cephelerine, kubbesine ve süsleme algısına teknik olarak değinmek gerekir. San Carlino modelinin genel yapı kütleleri; dikdörtgen prizma bir platform üzerine inşa edilmiş olup, ön cephede yarım kubbenin başlangıç hizasına kadar kısa yan alanı zemine dik inen dikdörtgen prizma bir kütle şeklinde tasarlanmıştır. Yan cepheler; kubbenin başlangıç hizasına kadar dikdörtgen dik prizma kütleleri biçiminde inerler. Çalışmanın ön cephesi; iç mekânı temsil eden alan haricinde kalan kesit kısımları tarama izlenimi verecek şekilde düşünülerek siyah renkle boyalı ahşap ile tasarlanmıştır. Yatay şeritler halinde ahşap malzeme tercihi, kuşkusuz çizim etkisi verme görünümünü güçlendirme amacını taşımaktadır. Çalışmanın ön cepheden bakıldığında; hem dış mekânı hem de iç mekânı aynı anda sunmaktadır.

Mario Botta'nın eskizleri incelendiğinde, çalışma planının Borromini'nin yapısından yola çıkarak birebir tasarladığı açıktır. Planı daha

iyi çözümleyebilmek için Borromini'nin yapı-sının zemin planına bakmak yeterlidir (Resim 3). Bu planda dar giriş orta mekâna doğru genişleyen ve sonra tekrar daralan bir mekâna tamamlanmıştır. Borromini Rönesans'ın daire planını Gotik bazilikanın uzunlamasına planı ile birleştirerek mekânda bir oval elde etmiştir (Atasoy, 1976). Girişten altara doğru süren bu dalgalı hareket, iç mekânda baskın bir izlenim uyandırır. Girişin solunda, çan kulesine giden merdivenler yer almaktadır. Buradan da bir açıklıktan dikdörtgen mekâna geçilerek, dehlizle manastıra ulaşılır. Mario Botta, planı ortadan kesmiş ve doğudaki apsis alanını değerlendirmiştir. San Carlino Katolik Kilisesi'nin batı bölümü olan ön cephesinin ağır plastik süslemesine dair hiçbir detay yansıtılmamıştır. Girişten itibaren üst örtüye göre yerleştirilmiş sütunlar, taşıyıcı duvarların önünde bitişik olarak konumlandırılmıştır. Kesiti alırken ki sınır içerisinde kuzey ve güneyde dörder sütun esas alanın içerisine dahil edilmiştir.



Resim 3 : San Carlo Alla Quattro Fontane Kilisesi, Plan (kaynak: Mario Botta, 2000)

Zemin katta, kuzey ve güneyde dörder adet sıralanmış sekiz sütun ve bunların arasında farklı yüksekliklerde nişler yer alır. Nişler alt ve üst bölgelerde derinlik etkisi yaratıp, öne doğru çıkıntı oluşturacak şekilde değerlendirilmiştir. Apsis duvarı ise, yuvarlak kemerle değerlendirilmiştir. Kat geçişi yapının üst örtüsüne paralel olarak keskin, iç bükey-dış bükey hatlarla oluşmuş kalın bir silmeden oluşur. Bu kalın silme temelde üç kademelidir. Tonozların yalnızca biri tam olarak yer alırken, diğer ikisi kesite göre yarım kalmıştır.

Kat silmesinin üstünde tonozla paralel gelişen üçgen alınlıklar yer alır.

Tonoz arasında kalan boşluklar yuvarlak kartuşlarla değerlendirilmiştir. Tonoz içleri devrinde sıkça kullanılan eş dilimlemelerle eğik düzleme uygun olarak gelişmiş, aşağıdan yukarı doğru daralan kare bölmelerden oluşur. Yapının orijininde bu bölgeler ve tonozlar arasında yer alan daire biçimindeki kartuşlar çeşitli ikonografik sahneler içermektedir.



Resim 4 : San Carlino Kuzey, Güney ve Batı Cephe-leri (kaynak: Mario Botta, 2000)

Kubbe; toplamda 5 elipsin, 4'ü altta, 1'i üstte yer alacak biçimde 4 elipsten her 2 elipsin karşılıklı biçimde uç bölümlerince, diğer 2 elipsin de yatay düzlemde karşılıklı gelecek biçimde dizilmesi ve bunların açıkta kalan üst boşluğuna da diğer tek elipsin yerleştirilmesiyle oluşmuş bir düzene sahiptir. Kubbeyi meydana getiren geometrik şema çözümlemesi, içi boş bir elipsin yarısı ile oluşturulmuş kubbenin ağırlığını karşılamak üzere tasarlanmıştır. Kubbede, aydınlık fenerine geçişin oval bir açıklıkla sağlandığı görülür ve sütünce dizileri ile alt kütleyle yakışan bir görüntü arz eder.

Kubbe; sekizgen, Yunan haçı formunda haç, dik kenar yamuk ve iki dik kenar yamuğun birleştirilmesiyle oluşturulmuş düzgün olmayan altıgenin aynı kompozisyonda birleştiği bir geometrik desene sahiptir. Burada yer alan sekizgen çokgenin sahip olduğu hacim düzgün on ikiyüzlü katı cismin simetrik biçimde ikiye ayrılmasıyla oluşturulmuş bir görünümde oluşmaktadır. Aydınlık fenerinde yer alan açıklıkla aynı aks üzerinde yer alan sekizgen, üzerine yine aynı aksta bir hac, sonra tekrar bir sekizgen ve en sonda yine bir hacle yukarı doğru küçülerek almaşık bir düzen izlemiştir. Her hac koluna denk gelen bir sekizgen olması hac ile sekizgenin aralarının dik yamuklarla değerlendirilmesi ile çözümlenmiştir.



Resim 5 : San Carlo Alla Quatro Fontane, Francesco Borromini

Kubbe, dıştan bakıldığında dik hatlarla çevrelenmiş ve kubbenin sahip olduğu ovallik yapının dışına yansımamıştır. Orijinal kubbe kasnağında daha detaylı yer alan almaşık sıralanmış dokuz yapraklı Grek motiflerini andıran çiçek motifi ve antemiona benzeyen şekilde iki tip plastikte çevrelemiştir. Antemiona benzeyen plastiklerin altında Yunan haçı biçiminde haçlar yer almaktadır. Kubbe kasnağındaki silmeler arasında ise çelenk biçiminde plastik bir bordür yer almaktadır. Esas yapıda tonoz içlerinde kartuşlar içerisindeki çiçek motifli plastiklerle yukarıdan aşağıya doğru boyları küçülecek biçimde sıralanmış bir görüntüyle karşılaşırken ahşap modelde bu detaylara rastlanmamaktadır. Bu da Mario Botta'nın bir in situ değeri yaratmasına işaret etmektedir. Yapı bu sıralamanın ardından üçgen alınlıklarla hareketlilik kazanmıştır. Orijinal kubbede; kasnak ve tonozlar arasında oval kartuşlar içerisinde çeşitli ikonografik sahneler yer almakta, ayrıca arada kalan boşluklara yerleştirilmiş, kanatları çerçeve gibi kartuşları saracak şekilde melekler yerleştirilmiştir. Ancak ahşap modelde bu detaylara da Botta yer vermemiştir. Kubbe on altı korint başlığa sahip sütunla desteklemiş ve bu sütunların aralarına nişler yerleştirilmiştir.

San Carlino sergileme tekniğinin sahip olduğu ünik etkinin temelinde, Mario Botta'nın mimari tasarım anlayışı yatmaktadır. Günümüzde hala ayakta olan San Carlino Kilisesi'nin doğrudan sergilenmemesi esası, eserin in situ olarak sanat izleyicisi tarafından algılanmasını sağla-

mak amacı taşımaktadır. Modeldeki detayların barok plastik öğelerden arındırılmış olması, apsisten itibaren değerlendirilmiş olması bu tutumu desteklemektedir. Yapının ana mimari detaylarını örten plastik süslemeler, orijin yapıda gözlemlenmesi zordur. Günümüz kent düzeni ve kilisenin bütünleştiği manastıra ait yapı kompleksi de eseri gerçek ölçülerindeki bir modeldeki kadar detaylı algılanmasını zorlaştırmaktadır. Bunlara ek olarak; Lugano Gölü'nde kamusal alanda sergilenen modelin Francesco Borromini ve Mario Botta ile taşıdığı simgesel anlam model aracılığı ile yansıtılmaktadır. Diğer sergileme teknikleri ile değerlendirildiğinde yenilikçi ve aktarım olarak daha etkili olduğu gözlemlenmektedir.

Sonuç

San Carlino alışılmış sergi anlayışının dışına çıkan çarpıcı bir denemedir. Bu modelle, mimarlık tarihine yenilikçi bir yöntemle yaklaşan ünik tavır, tarihi yapılara farklı bakış açısıyla bakılabileceğini göstermektedir. Plastikten ardında kalan strüktür çözümlerinin ne denli zor olduğu, in situ değeri model aracılığı ile izleyiciye doğrudan sunulabilmektedir. Dört asır önce yapılar inşa etmiş bir mimarın yeniden hatırlanması için onun bir yapısını yeniden ele almış olmakla mimar Mario Botta, yenilikçi bir sergi profili yaratmıştır. Francesco Borromini'nin San Carlino Kilisesini anlamış olmak için kuşkusuz Mario Botta'nın kendisini onun yerine koyması gerekmiştir. Bir sanatçıyı anlayabilmenin en iyi yollarından biri sanatçının yaşamına ve eserlerine odaklanmaktır. Mimar, yalnızca tasarım algısını değil kendi simge algısını da açığa çıkarmıştır. Seriate Kilisesi, Kyobo Kuleleri, Cymbalista Sinagogu gibi Mario Botta yapıları, dış ve iç mekân tasarımlarında ağır plastik öğelerden yoksun ve çıplaktır. Ancak San Carlino'nun orijini ağır plastik öğelerle kaplıdır. Mario Botta'nın kendi tasarımlarında yapı kütlesine verdiği önemin süslemede benimsediği sadeliği pekiştirir. Bu nedenle San Carlino, yalnızca mimari ana kütlesi ile ön plana çıkarılmıştır. Kütle detaylarını en iyi biçimde ortaya çıkartacak olan kesit görünüş modeline ve gerçek boyutlarına odaklanılmıştır. Tarihi yapıların topluma aktarımında orijin yapı ayakta olsa dahi pek çok mimarı detayın iletilebilmesi

güçtür. Bu sergileme pratiği; mimari yapıtların bütüncül olarak tasarımını algılamak için gerçek ölçekli kesit görünüş modelleri ile gerçekleştirilebileceğinin deneysel bir temsilidir.

KAYNAKÇA

ATAŞOY, N.17 ve 18.yy'da Avrupa Sanatı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1976.

BOTTA, M. ,Mario Botta, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2000 .

PORTOGHESI, P., "An Unknown Portrait of Borromini", The Burlington Magazine, Vol. 109, No. 777, 1967.

<http://www.botta.ch/>

<http://www.petrawine.it/en/home.html.htm>

<http://www.sindone.univoca.org>

GERÇEKÜSTÜCÜ FOTOĞRAFLARDA PSİKOLOJİK ANLAM: MAN RAY ÖRNEĞİ

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fatih YELMEN **

Özet

Bilimsel bir icat olarak ilan edilen fotoğrafın teknoloji ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Örneğin suçlu insanların portrelerinin çekilmesiyle oluşturulan arşivle kriminalistik bilimine katkıda bulunulurken, hayvanların hareketlerinin düşük enstantanede pozlanarak çekilmesiyle, ressamın o güne kadarki algılarından kaynaklanan çizimlerdeki yanlışlıkların düzeltilmesi sağlanmıştır. 19. yüzyıldaki teknik çeşitlilikle birlikte ifade alanları genişleyen sanatçılar, bilim dışında insan psikolojisine dair durumları da anlatmayı denemişlerdir. Bu konuda gerçeküstücü sanatçılar, Sigmund Freud'un çalışmalarına ilgi göstermişlerdir. Böylelikle psikanalizdeki bazı kavramlar, sanatçıların eserlerine biçim veya içerik olarak yansımıştır. Bu çalışmada, fotoğrafik ifade biçimi oluşturulmasını sağlayan bazı teknik imkanların, psikoloji bağlamındaki sanatsal yansımaları ele alınacaktır. Özellikle gerçeküstücü sanatçıların fotoğraflarında kullandıkları teknikler sonucunda ortaya çıkan eserler, psikanalizden faydalanılarak açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Gerçeküstücülük, Psikanaliz.

Abstract

The photograph, which is declared as a scientific invention, has a direct relation with technology. For example, the archive created by drawing criminals' portraits contributed to the science of criminalism, and the removal of the movements of animals in low shutter speeds provided the correctness of mistakes in the drawings of painters due to their perceptions. Artists who expanded their expressions with the technical diversity of the 19th century have also tried to describe situations of human psychology other than science. Surrealists in this regard have shown interest in the work of Sigmund Freud. Thus, some concepts in psychoanalysis reflect as the form or content of the works of the artists. In this study, artistic reflections in the context of psychology will be discussed with some technical possibilities for the formation of photographic expression. In particular, the artworks produced as a result of the techniques used by surreal artists in their photographs will be tried to be exploited by using psychoanalysis.

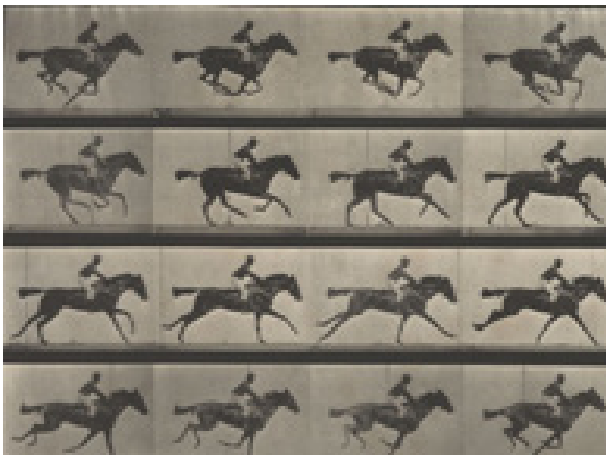
Keywords: Photography, Surrealism, Psychoanalysis.

Giriş

Fotoğrafın, Paris Bilimler Akademisi'nde ilan onun bilimin sınırları içinde anılmasını mecbur kılmıştır. Kısa bir süre sonra ise, fark edilmiştir ki fotoğraf, ressamların çizimlerine yardımcı olma işlevini de yerine getirmektedir. Böylelikle resim sanatıyla bir bağ kurulmuştur. Bu bağ, bazı ressamların fotoğraf sanatıyla ilgilenmeye başlamasıyla güçlenmiştir. Zaman içinde, tekniğin de gelişmesiyle fotoğraflardaki resimsi üslup, yerini daha gerçekçi, daha fotoğrafik bir görünüme bırakmış, içerik açısından daha sosyal konulara ilgi duyulmuş ve fotoğraf, bir sanat olarak kabul görmeye başlamıştır. Bu durum sonucunda çeşitli sanat akımları fotoğraf sanatını etkilemiştir.

1. Fotoğrafın Teknik Gelişiminin Bilime ve Sanata Katkıları

Fotoğrafın icadına kadar ressamların gözlemleri ve çizimleri, doğanın ve algılanan herşeyin temsili konusunda kabul edilen en yüksek mertebeydi. Fotoğrafın icadıyla birlikte ise, bu konuda adeta bir devrim yaşanmıştır, çünkü o güne kadar ressamların bazı gözlemlerinin yanlış olduğu ortaya çıkmıştır. Örneğin Eadweard Muybridge'in 12 tane fotoğraf makinesi kullanarak bir atın dört nala koşmasını çektiği seride, atların ayaklarının tamamen yerden kesildiği ilk defa görülmüştür (Newhall, 1982:119). Muybridge'in bu çalışması hem sanata hem de bilime katkı sağlamıştır (Resim 1).



Resim 1. Eadweard Muybridge, Galloping Horse, 1878-1886.

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce, teknolojik gelişmelerin yaşanmaya başladığı bir dönemde, hız ve teknoloji tutkunu bir grup sanatçı, eski olan herşeyi reddederek, gelişimi sadece gelecekte görmüş ve fütürizm, diğer adıyla gelecekçilik akımını başlatmışlardır. Savaşı takip eden yıllarda ise, başka bir grup sanatçının oluşturduğu, özellikle varoluşu sorguladıkları ve savaşın getirdiği yıkıcılıktan bir çıkış yolu bulmaya çalıştıkları dada akımı ortaya çıkmıştır. Akım, sert politik eleştiriler yapan ve sanat kuramlarını alt üst eden sanatçılarla doluydu. Her iki akım da çok uzun ömürlü olmamakla birlikte dada akımı, yerini, etkisinin günümüzde bile devam ettiği gerçeküstüçülük akımına bırakmıştır. Özellikle insan psikolojisi ile alakalı önemli çalışmaların yapıldığı o dönemde, gerçeküstüçülük akımına katılan sanatçılar bahsi geçen çalışmalara yoğun ilgi duymuş ve insanın hem sınırlarını açığa çıkarmaya çalışmış hem de yaratıcılık sınırlarını zorlamışlardır.

2. Gerçeküstüçülük Akımı

Gerçeküstüçülük akımı, şair André Breton tarafından 1924 yılında hazırlanan manifesto ilan edilmiştir. Akıma dahil olan sanatçılar genel olarak bilinç, bilinç dışı, rüya, mitoloji gibi kavramlara ve konulara ilgi duymuşlardır. Gerçeküstüçülüğün kökeni, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasındaki döneme dayanmaktadır. Akımın doğuşunu hazırlayan ise, akılcılığı yok sayan, mevcut sanatsal düzeni yıkmak isteyen, dada akımıdır. Klingsöhr-Leroy (2006:6), gerçeküstüçülüğün, düşüncenin, aklın türlü denetimlerinin ötesinde estetik ve ahlaki bütün kaygılardan sıyrılmış düşünce şekli olarak, başka bir deyişle saf ruhsal otomatizm da ifade edilebileceğini söylemiştir. Edward Lucie-Smith (2010:209), gerçeküstüçülük teriminin, ilk olarak 1917'de Guillaume Apollinaire tarafından kullanıldığını yazmıştır. Apollinaire, şiirlerini kaligram denen ve aynı zamanda gerçeküstücü ilhamlar verecek biçimlerde yazmıştır (Resim 2).



Resim 2. Guillaume Apollinaire, Kaligram Şiir Örneği, 1918.

Sanat akımları, sanatçıların ortak fikir veya tekniklerde buluşmalarıyla oluşmuştur. Başka bir ifadeyle sanat akımları kolektif bir düşünme ve çalışma biçimine sahiptirler. Bununla birlikte Mary Ann Caws (1999:19), gerçeküstücülüğün hem kolektif bir şekilde ortaya çıkmış hem de kesin bir biçimde kişiselleşmiş bir akım olduğunu belirtmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, gerçeküstücülük akımında sanatçının öznel bakışının ve dünyasının ne denli önemli olduğu görülmektedir, ancak öte yandan yüksek düzeydeki öznelliğin, sanatta kabul görmüş kuralları yıkabilecek güçte olduğu da unutulmamalıdır. Bu düşünceden hareketle Fiona Bradley (1997:73), gerçeküstücülüğü, bir sanatçının kendi kendine dahil olup bir başkası tarafından çıkartılabildiği bir hareket olarak tanımlamıştır. Dönem itibarıyla, insan psikolojisi üzerine yeni ve çığır açıcı nitelikteki çalışmalar yapan Sigmund Freud, sanatta öznelliği ve özgürlüğü savunan gerçeküstücü sanatçılar için adeta bir çıkış noktası olmuştur. Bu bakımdan psikanaliz ve gerçeküstücülük, psikoloji ve sanat bağlamında aynı anda anılabilen kavramlardır. Sanatçılar, psikanalize yoğun bir ilgi göstermiş olsalar da, eserlerini, psikanalizi bir bütün olarak ele alarak oluşturmuşlardır. David Hopkins (2006:12); Max Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró ve André Masson gibi gerçeküstücü sanatçıların psikanalizle olan bağlarını, insan aklının en

gizemli noktalarına erişmek amacı taşıdığını ve bunun aşk ilişkisine benzediğini ifade etmiştir.

Gerçeküstücü sanatçılar, otomatizm veya 'otomatik' sanat olarak adlandırdıkları mantık, ahlak veya estetik yargılarla biçimlenmemiş, direkt olarak bilinç dışından çıkan bir yaratımı hedeflemişlerdir (Stephen Little, 2006:118). Bir yöntem ve kuram olarak psikanaliz, gerçeküstücülük akımının ortaya çıktığı dönemde bile henüz tamamlanmamıştır ve bu sebeple gerçeküstücülerin eserlerini sadece psikanalizle açıklamak pek mümkün olmayacaktır. Öte yandan, Freud'un "bilinç dışı" olarak isimlendirdiği kavram ve rüyalara atfettiği önem, hem gerçeküstücüler açısından hem de psikanalitik kuram açısından büyük değer taşımaktadır. Charles Rycroft (1989:18), bilinç dışını öznenin farkında olmadığı mental süreçleri niteleyen bir sıfat olarak tanımlamıştır. Selçuk Budak'ın (2005:133) Psikoloji Sözlüğü'nde ise, bilinç dışı, Freud'un topografik ruhsal yapı modelinde en derindeki, normal bilinç süreçleriyle ulaşılabilecek en zor olan kısmı olarak tanımlanmıştır. Gerçeküstücüler, bu tanımlamalar ışığında, yaptıkları eserlerin bilinç dışına ait olduğunu düşünmüşler ve Freud'un bilinç dışına ulaşma konusunda önemli gördüğü serbest çağrışıma ve rüyalara ilgi göstermişlerdir. Psikanalizde kullanılan serbest çağrışım yönteminin gerçeküstücülükteki karşılığı, daha önce bahsi geçen otomatizmdir. Serbest çağrışımında kişinin aklına gelenleri baskı ve yönlendirme olmadan, bilinç dışındaki haliyle ifade etmeleri, gerçeküstücülükte karşılığını otomatizm kavramında, başka bir deyişle sanatçıların içlerinden geldiği gibi eserlerini oluşturmaları şeklinde bulmuştur.

Rüyalara duydukları ilginin karşılığı olarak oneirizm de, gerçeküstücü sanatçıların ilham aldığı bir unsurdur. Kaplan ve Sadock (1994:475), oneiroid kavramının, oneiroid şizofrenik hastalar için kullanıldığını ve bu kişilerin halüsinasyon tecrübelerinin gerçek hayattaki tecrübeleriyle adeta yer değiştirdiğini söylemişlerdir. Işık ise (1997:96), oneiroid teriminin kökeninin Yunanca düş anlamına gelen oneiros kelimesine dayandığını ve hasta kişilerin kendilerini sanki bir düşteymiş gibi

Man Ray, fotoğrafta kendi ruhunun kadını bir tasvirini görüntülemek istemiştir ve görünen

hissettiklerini, zaman ve yer yönelimlerinin bozuk olduğunu ve gerçek dünyayı bildikleri halde halüsinatuar dünyalarına öncelik verdiklerini ifade etmiştir. Gerçeküstücü sanatçılar oneirizmi bir çalışma türü olarak kullanmışlar ve böylelikle de eserleri sanki bir düşe aitmiş izlenimine sahip olmuştur. Passeron (1982:23), oneirik ya da düşsel fantezinin resim alanına girmesiyle gerçeküstücülüğün, resim sanatındaki özel geleneğin içinde yerini aldığını ifade etmiştir.

3. Gerçeküstücü Fotoğraflardan Psikolojiye

Gerçeküstücülük, sadece ressamın çalışmalarıyla belirmiş bir akım değildir. Fotoğraf sanatçıları da, dönem itibarıyla gerçeküstücü olarak nitelenebilecek fotoğraflar çekmişlerdir. Fotoğraf sanatının gerçeküstücülük akımı ile olan ilişkisi, fotoğrafın ontolojik yapısından kaynaklanmaktadır. Susan Sontag (1999:72), gerçeküstücülüğün, “fotoğraf girişiminin tam ortasında, bir kopya dünyanın, daha dar ancak doğal görüşle algılanandan daha dramatik olan ikinci dereceden bir gerçekliğin yaratılışında” yattığını söylemiştir. Başka bir ifadeyle, fotoğraf kendi varoluşunu bir gerçeklik çizgisinde tanımlamaktadır, ancak bu çizgi algılananın bir tür temsili veya kopyası olduğu için, gerçeklik çizgisinin adeta asetat kalemiyle kopyalanmış bir tür paralel evreni gibidir. Bu sebeple de, ortaya çıkan her görüntü, üzerine düşünülebilen, yorum getirilebilen, başka bir ifadeyle psikolojik süreci tahlil edilebilen dramatik bir boyuta sahip olmuştur.

Anlaşılmaktadır ki, gerçeküstücülük akımına dahil olan veya gerçeküstücülükten ilham almış her sanat eseri, aynı zamanda psikoloji ile de ilgilidir ve eser hakkında yapılacak her yorum, elde edilecek her anlam psikolojik sürecin, başka bir ifadeyle psikanalizin bir parçasıdır artık. Katherine Ware (2012:19), Breton’un, gerçeküstücülüğün manifestosunda, rayogram gibi fotoğrafik çalışmaları sebebiyle Man Ray ve görsel sanatlarla uğraşan bazı sanatçıları da akıma eklediğinden bahsetmiştir. René Passeron (1982:235) da, benzer şekilde gerçeküstücüleri ilgilendiren ve şaşırtan şeyin, Man Ray’in fotoğrafları ve objeleri olduğunu söylemiştir. Buradan hareketle, sanatçı Man Ray’in (1890-1976) hem ışığa duyarlı fotoğraf kartlarının üzerine koyduğu üç boyutlu nesnelerin pozlandırılmasıyla oluşturduğu

“rayogram”ları hem de “solarizasyon”ları, karanlık oda teknikleriyle elde edilmiş eserleri gerçeküstücü olarak nitelendirilmektedir.

Man Ray’in 1922 yılında çektiği Luiza Casati’nin portresinde insanın kimliği üzerine çeşitli çağrışımlar akla gelmektedir (Resim 3). Özellikle fotoğrafın ismi The Portrait of My Soul, bu yaklaşımı doğrulamaktadır. Bir ruhun portresinin olup olamayacağı sorusu, felsefi bir soru gibi görünmekle birlikte aynı zamanda psikolojik de bir yaklaşımı gündeme getiren bir sorudur. Ruhun portresinin fotoğraf ile aktarılmaya çalışılması ise, psikolojik yaklaşımı daha da tetiklemektedir.



Resim 2. Guillaume Apollinaire, Kaligram Şiir Örneği, 1918.

odur ki, bunu henüz Jung'un anima/animus teorisinden önce yapmıştır (<https://cakeorathsite.wordpress.com/2016/09/21/the-portrait-of-my-soul/>). Jung, bir erkeğin kişiliğinde bulunan, bilinç dışı aracılığıyla kişileştirilmiş kadın figürünü anima olarak tanımlamıştır. Ruth Snowden (2012:89), animanın rüyalarda, baştan çıkarıcı kadın, fahişe, tanrısal kadın vb. arketipsel figürler olarak belirlediğini ifade etmiştir. Luiza Casati'nin portresindeki görüntü, çekim ve karanlık oda tekniği dolayısıyla hareket izlenimi taşıyan bulanık bir yapıdadır. Bu görüntüyü elde etmek üç şekilde mümkündür. İlki, çekim esnasında düşük enstantane kullanmak ve modelden hareket etmesini istemek; ikincisi karanlık odada baskı esnasında kartı hafif biçimde oynatmak, üçüncüsü ise yine karanlık odada üst üste baskı yapmak şeklindedir. Man Ray de, bu tekniklerden birini kullanarak, üstelik kendi ruhuna dair psikolojik bir tanımlamayı, Casati'nin port-



Resim 4. Man Ray, Hand, 1927.

Ray'in Hand isimli fotoğrafında, ayası içe doğru bakan bir el görülmektedir, ancak elin dört parmağı bulunmaktadır (Resim 4). Mary Coupal (2008:167), psikanalitik analizlerin de bulunduğu kitabında, parmakları birleşmiş bir halde aşağıya yönelmiş bir elin tersini görmenin; kararlı, iradeli soğukkanlı bir kişiliği sembolize ettiğini yazmıştır. Bu yorumdan hareketle

sanatçının, bir eli tesadüfen çekmediği düşüncesi ağır basmaktadır, çünkü bilindiği üzere el, algı açısından dokunma duyusunun parçasıdır, ancak teknik açıdan rayogramda oluşan görüntüde el yüzeye temas etmemektedir. Dolayısıyla Ray'in fotoğrafında, imkansız bir temas, iradeli bir kişiliği simgeleyen el ile ifade edilmiş gibi görünmektedir.

Sanatçının, Egg and Shell isimli çalışmasında ise, bir yumurta, bir kabuk ve onları tutan iki tane el görülmektedir (Resim 5). Yumurta, etrafında bilinç dışı enerjilerin spiral benzeri evrimin içinde hareket ettiği, yaşamsal hakikati yavaş yavaş açığa çıkaran gizemli bir "merkez" dir (Ronnberg ve Martin, 2010:14). Deniz kabuğunun spiral yapısı da, yumurtanın temsil ettiği varlık kavramı ile aynı doğrultudadır. Buna göre, fotoğraftaki iki el de, varlığı, hayatı ve sonsuzluğu simgeleyen unsurlar ile temas halindedir. İki el aynı zamanda bütün insanlığı simgeleyebilecek bir yorumu karşılayabilir, çünkü fotoğraftaki solarizasyon tekniğinden ve kadrajın seçiminden ötürü elin kime ait olduğu belli değildir. Böylelikle Ray'in tekniği, insanın aidiyetini ve bilincini sorgulayabildiği psikolojik bir boyuta açılmıştır.



Resim 5. Man Ray, Egg and Shell, 1931.

Man Ray, karanlık odadaki baskıdan sonra da fotoğrafa müdahale ederek gerçeküstücü anlamı oluşturmuştur. Ressam Max Ernst'ün portresinde, Ray'in tercih ettiği bahsi geçen teknik görülmektedir (Resim 6).



Resim 6. Man Ray, Max Ernst, 1934.

Sanatçı, Max Ernst'ün fotoğrafını çekip karanlık odada baskısını gerçekleştirmiştir. Daha sonra ise, yaptığı baskı üzerinde çizikler oluşturmak, siyah şeritler meydana getirmek gibi çeşitli işlemler yaparak fotoğrafı deforme etmiştir. Bu deformasyon yalnızca, teknik bir deformasyon olmamıştır, çünkü fotoğrafın konusu olan Ernst'ün eserlerinin isimleri de siyah şeritlerin üzerine el yazısıyla yazılmıştır. Bu isimler, adeta onun kimliğini tanımlayan, varlığına nüfuz eden bir görünüm halinde sunulmuştur. Çerkes Karadağ (2000:220), her insanın önce yüzüyle tanındığını söyleyerek, yüzün kimlik açısından önemini vurgulamıştır. Bu düşünceden hareketle, Ernst'ün portresinde bulunan eserlerin onun kimliğinin bir parçası haline geldiği düşünülebilir. Bununla birlikte, Ernst'ün yüzündeki deformasyon algıda biçim bozulmalarına sebep olarak, eserlerinin onun kişiliğini parçalara ayırdığı fikrini akla getirebilmektedir.



Resim 7. Man Ray, Self Portrait, 1948.

Sanatçının 1948 yılında çektiği otoportresinde ise, gerek kendisi gerek içinde bulunduğu mekan görsel bozulmaya uğramış biçimde görüntülemiştir (Resim 7). Sanat tarihinde karşılaşılan otoportreler -bilhassa ayna veya yansıtıcı bir yüzey karşısında olanlar- narsisizm ile ilişkilendirilirler. Buna göre, kişinin kendini seyre dalarak kendine hayranlık beslemesi düşüncesi üzerine anlam spekülasyonları yapılır. Fotoğrafta, tripoda bağlı fotoğraf makinesi ile poz veren sanatçı, çeşitli sanat eserlerinin bulunduğu bir odada bulunmaktadır. Başka bir deyişle, Man Ray bu fotoğrafta sanatçı kimliğini vurgulamak istemiş gibidir. Bu bağlamda Ray'in fotoğrafı bir tür narsisistik durumu çağrıştırmaktadır, ancak öte yandan sanatçının hem kendi bedenini hem de içinde bulunduğu mekanı deforme ederek, bir sanatçı olarak kendi varoluşuna ve yaşadığı mekan algısına dair bir eleştiri yaptığı da düşünülebilir.

Sonuç

Teknoloji ile yakın ve doğrudan bir bağı olan fotoğraf, bilimsel bir icat olarak dünyaya tanıtıldıktan kısa bir süre sonra, sanat olup olmadığı tartışmalarıyla gündeme gelmiştir. Fotoğraf; bazı sanatçıların, başta resim sanatına öykünerek onu daha prestijli bir hale getirme çabalarının ardından, zamanla bir dil yetisine dönüşerek diğer sanat dallarının yanında yerini almıştır. Böylelikle bir sanat olarak fotoğraf, teknik, biçim veya içerik bakımından çeşitli sanatlarla da bir temas kurmaya başlamıştır. Gerçeküstücülük gibi edebiyat kökenli bir akım da, fotoğraf sanatı aracılığıyla sanatçıların eserlerinde kendini hissettirmiştir.

Sanat eserlerinin anlamları, sanatçının ve izleyicinin ortaklaşa sahip oldukları bilgi ve bağlamın yorumlanması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu bilgi ve bağlamın içine sanat akımları da girmektedir, çünkü bu akımlar eserin biçim ve içerik açısından hangi köklere dayandığını gösteren işaretlerdir. Söz konusu gerçeküstücülük akımı olduğunda ise, insan psikolojisinin ve dolayısıyla algının kökenine inmek adeta bir zorunluluk haline gelmektedir, çünkü dönem itibarıyla insan psikolojisi üzerine bugün dahi geçerliliğini

koruyan Sigmund Freud'un kuramı ve yöntemi olan psikanaliz yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Freud'un çalışmalarından haberdar olan gerçeküstücüler de, eserlerindeki ilhamı onun kuramında aramış ve kısmen bulmuşlardır. Bilhassa bilinç dışının ve rüyaların sembollerle dolu alanı, sanatçılar için zengin birer ilham alanı olmuştur. İnsan algısına tuhaf gelen her fotoğrafik görüntü, biçim ve teknik bağlamında doğrudan gerçeküstücülüğün ve aynı zamanda psikanalizin alanına geçivermiştir.

Bu da fotoğraflarda psikolojik bir anlamın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Elbette sanatlar, doğrudan doğruya psikanalizin bir açıklaması ve karşılığı olmadığı için, kuramın ve yöntemin sanat eserinin anlamı üzerine spekülasyonda bulunma konusunda nispeten ilham verici ve yol gösterici olarak işlev gördüğü unutulmamalıdır. Sonuç olarak, gerçeküstücü fotoğraflarda kullanılan bazı teknikler, algıyı doğrudan etkilediği için psikolojinin de bir parçası olmuş ve psikolojik bir anlamın ortaya çıkmasını mümkün hale getirmiştir.

KAYNAKÇA

Bradley F. (1997). Surrealism. Cambridge University Press.

Budak S. (2005). Psikoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat.

Caws M. A. (1999). The Surrealist Look. Usa: The Mit Press.

Hopkins D. (2006). Dada ve Gerçeküstüçülük. (Çev. S.K.Angı). Ankara: Dost.

Işık E. (1997). Şizofreni. Ankara: Kent.

Kaplan H. I., Sadock B. J., Grebb J. A. (1994). Kaplan and Sadock's Synopsis of Psychiatry: Behavioral Sciences/Clinical Psychiatry. Baltimore: Williams & Wilkins.

Karadağ Ç. (2000). Sözde Fotoğraf. Ankara: İmge.

Klingsöhr-Leroy C. (2006). Gerçeküstüçülük (Surrealizm). (Çev. M.T.Yalım). İstanbul: Remzi.

Little S. (2006). ...izimler Sanatı Anlamak. (Çev. D.N.Özer). İstanbul: Yem.

Newhall B. (1982). The History Of Photography. Usa: Martin Secker&Warbung Limited.

Passeron R. (1982). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. (Çev. S.Tansuğ). İstanbul: Remzi.

Ronnberg A. ve Martin K. (2010). The Book Of Symbols. Köln: Taschen.

Rycroft C. (1989). Psikanaliz Sözlüğü. (Çev. M.S. Kayatekin). İstanbul: Ara.

Smith E.L. (2010). Dictionary of Art Terms. New York: Thames&Hudson.

Snowden R. (2012). Jung Kilit Fikirler. (Çev. K.Atakay). İstanbul: Optimist.

Sontag S. (1999). Fotoğraf Üzerine. (Çev. R.Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş.

Ware K. (2012). Man Ray. Köln: Taschen.

İnternet Kaynakları

<https://cakeordeathsite.wordpress.com/2016/09/21/the-portrait-of-my-soul/>, Erişim tarihi: 22.03.2017

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Eadweard Muybridge, Galloping Horse, 1878. http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/eadweard_muybridge.html, Erişim tarihi: 22.03.2017.

Görsel 2. Guillaume Apollinaire, Kaligram Şiir Örneği, 1918. <http://www.galleryintell.com/artex/poems-peace-war-guillaume-apolinaire/>, Erişim tarihi: 22.03.2018.

Görsel 3. Man Ray, The Portrait of My Soul, 1922. <https://cakeordeathsite.wordpress.com/2016/09/21/the-portrait-of-my-soul/>, Erişim tarihi: 21.12.2017.

Görsel 4. Man Ray, Hand, 1927. <https://www.artsy.net/artwork/man-ray-rayograph-of-hand>, Erişim tarihi: 21.12.2017.

Görsel 5. Man Ray, Egg and Shell, 1931. <http://jumblepusher.com/post/95408196654/man-ray-loeuf-et-le-coquillage-the-egg-and-the>, Erişim tarihi: 22.03.2017.

Görsel 6. Ware K. (2012). Man Ray. Köln: Taschen.

Görsel 7. Man Ray, Self Portrait, 1948. <https://www.sfmoma.org/artwork/80.383#artwork-info>, Erişim tarihi: 22.03.2018.

MİNİMALİZM ve “SİL GÖZYAŞLARINI ARTIK HİÇBİR ŞEY ESKİSİ GİBİ OLMAYACAK” ADLI OYUNDA MİNİMALİZMİN İZDÜŞÜMLERİ

Onur Özcan *

Özet

Minimalizm 1960'lı yıllarda ortaya çıkan soyuta karşı, gerçekçiliği görev edinmiş bir akımdır. Sadeliği, en azı ve saflığı ilke kabul eden minimalizm, birbirinden farklı birçok sanat dalını etkilenmiş ve bu doğrultuda minimalist eserler ortaya çıkmıştır. Resim, müzik, sinema, mimarlık, heykel, edebiyat gibi birçok sanat dalında minimalizmin etkisi görülmüştür. Minimalizm'den etkilenen sanat dallarından biri de tiyatrodur. Minimalist tiyatrodaki gerçeklik illüzyonu yaratılmaya çalışılır. Gerçeklik illüzyonu için ise doğallık çok önemlidir. Sahne tasarımı, kostüm tasarımı, makyaj ve sahne aksesuarlarındaki sadelik, gerçeklik illüzyonu için önem arz eder. Abartılı tasarımların, doğal olmayan sahne ışıklarının ve fazla sayıda sahne aksesuarının minimalist tiyatrodaki yeri yoktur. Sahne mümkün olduğu kadar boşaltılmalıdır. Bunların yerine doğallığı ve gerçekliği ön plana çıkaran sahne unsurları tercih edilmelidir. Minimalist tiyatrodaki oyun doğaçlama ile ilerlerken, bir oyuncu birçok rolde oynama yetisine sahip olmalıdır. Oyunculukların şatafattan uzak, beden ile ses ilişkisini kontrol edebilen gerçekçi bir yapıda olması gerekmektedir. Bu çalışmada minimalizm penceresinden tiyatroya bakılmaya çalışılırken, Mek'an Sahne'nin “Sil gözyaşlarını artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak” isimli oyunu minimalist tiyatro ilkelerine göre değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minimalizm, Minimalist Sanat, Minimalist Tiyatro, Gerçekçilik,

Abstract

Minimalism is a movement that has committed on realism against the abstract that began in the 1960s. Minimalism, which accepts the simplicity, the least, and the purity, is influenced many different art branches, and accordingly minimalist works have emerged. The influence of minimalism was seen in many art branches such as painting, music, cinema, architecture, sculpture, literature. One of the art branches influenced by minimalism is theater. The illusion of reality is tried to be created in the minimalist theater. For the illusion of reality, artlessness is very important. The simplicity of stage design, costume design, make-up and stage accessories are fundamental for the illusion of reality. Exaggerated designs, unnatural stage lighting and too many stage accessories have no room in the minimalist theater. The scene should be emptied as far as possible. Instead, stage elements that accentuate artlessness and reality should be preferred. As the play continues improvisationally in the minimalist theater, a player must have the ability to play in many roles. It is necessary for the acting to have a realistic structure that can control the relation between the body and voice, far from the gaudiness. While trying to examine the theater from the minimalism perspective in this study, the Mek'an Sahne's play “Sil gözyaşlarını artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak” is tried to be evaluated according to the principles of minimalist theater.

Keywords: Minimalism, Minimalist Art, Minimalist Theater, Realism

Giriş

Müzik, resim, heykel, mimarlık, tiyatro, sine- ma ve edebiyat gibi birçok sanat dalını etkile- yen minimalizm 60'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Soyuta karşı somutu ve gerçekliği kılavuz edi- nen minimalizm gösterişten uzak, yalın ve en az nesne ile kendisini ifade etmeye çalışır. Dı- şavurumculuk ve sürrealizmin doruğa çıkardığı soyut sanat anlayışının karşısında yer alan mi- nimalizm, gerçekçiliğe başka bir biçim vererek kendi anlayışını ortaya koymuştur (Antmen, 2013: 55).

Minimalizm farklı sanat disiplinlerinde ken- disini başka şekillerde göstermiştir. Resim, heykel, mimarlık, edebiyat, sinema ve tiyatrodaki kendisini başka şekillerde ifade etmiştir. Mini- malist müzikte az enstrümanlı, az notalı, ken- dini tekrar eden bir düzen vardır. Minimalist resimde düzenli bir yapı, gösterişsiz biçimselci ve yalın bir anlayış vardır. Minimalist heykelde endüstriyel malzemeler ve gerçek mekanlar kullanılır. Minimalist mimarlıkta ekonomik, az malzemeli ve işlevsel yapılar öne çıkar. Mini- malist edebiyatta süsten uzak cümleler, günlük ve sıradan hikayeler kendisini gösterir. Minima- list sinemada ise kameranın minimum düzey- deki hareketliliği ve durağanlık ifade aracıdır.

Minimalizm diğer sanat dallarında olduğu gibi tiyatroyu da etkilemiştir. Minimalist tiyatrodaki dekor, kostüm ve aksesuarların şatafattan uzak, gösterişsiz ve gerçekçi bir şekilde olması gerekmektedir. Işık doğal veya minimum dü- zeyde olmalıdır. Oyunculuklarda abartı ve fazla mimikten uzak durulmalıdır.

Günümüz Türkiye'sinde özellikle de İstan- bul'da yoluna devam eden birçok küçük tiyatro topluluğu bulunmaktadır. Bu toplulukların ortak özellikleri maddi açıdan sıkıntılarla boğuşma- larıdır. Bunun neticesinde sahneye konulan oyunlarda minimalizm etkisi dekor, kostüm, ışık ve aksesuarlarda görülür. Mekanların küçük olması ve başka biçimlere dönüşebilmesi bu sahnelerle işlevsellik kazandırmıştır. Bu tiyat- ro topluluklarının büyük çoğunluğunun ortaya koydukları tiyatro anlayışına minimalist tiyatro denmeyebilir, ancak maddi şartların yetersizliği neticesinde oyunlarını sahneledikleri mekanlar,

dekor ve kostümdeki sadelik minimalist tiyatrodan izler taşımaktadır. Bundan hareketle bu ça- lışmada Ankara'da bulunan bir tiyatro topluluğu olan Mek'an Sahne'nin bir prodüksiyonu olan Şamil Yılmaz'ın "Sil Gözyaşlarını Artık Hiçbir Şey Eskisi Gibi Olmayacak" adlı oyununu mi- nimalist tiyatro anlayışına göre irdeleyeceğiz.

1. MINİMALİZM

1.1. Minimalizm Kavramı

Minimalizm, Fransızca "En az, yalın, sade, doğal, içten" gibi anlamlara gelen "Minimal" sözcüğünden türemiştir. Kelimenin sözlük an- lamı "birey için gerekli en az veya en küçük miktar" olarak tanımlanır. Kavram ile anlatılmak istenen basitlik değildir; bir fikri net anlamıyla yan anlamdan kaçarak olduğu gibi sunmaktır. Akımın ismi "ABC Sanatı", "Cool Art", "Serial Art", "Primary Structures", "Art in Process" gibi ifadeler ile anılmış olsa da "minimal" kelimesi kadar açıklayıcı olmamıştır (Islakoğlu, 2006: 23).

Amerika'da 60'lı ve 70'li yıllarda etkin olan akım için "Minimalizm" terimi ilk defa Richard Wolheim tarafından kullanılmıştır. Wolheim akımı "içeriği en aza indirgenmiş sanat" olarak tanımlar (Güleryüz, 2014: 2).

İlk etkilerini resim ve heykel alanlarında gös- teren minimalist akımın temelindeki düşünce, Ludwig Miesvan der Rohe tarafından "Less is more" (Az çoktur) ifadesiyle özetlenmiştir. Mi- nimalizm yalınlık, nesnellik, saflık anlayışının akımıdır, "sanat sanat içindir" ilkesi içerisinde konumlandırılmıştır (Özdoğru, 2004:62).

1.2. Minimalizmin Tarihçesi

Soğuk savaş döneminde dünyada etkin olan iki güç vardır; SSCB ve ABD. Fakat ABD sa- nat alanında Avrupa'nın etkisindedir. Bu durum Amerikalı sanatçıları, sanat alanında bağımsızlık arayışlarına yöneltir. Arayış sonucu Av- rupa merkezli sürrealizm ve dışavurumculuğun karşısında yer alan gerçekçilik temelli sanatın her dalında etkili olabilecek bir akım olarak "Mi- nimalizm" ortaya çıkmıştır.

Endüstri devrimi ve teknolojik ilerleme sonu-

cu ortaya çıkan hızlı ve karmaşık yaşam tarzına alternatif olarak, doğunun Zen, Budizm vb. kültürel özelliklerden de etkilenen sakinliği, sadeliği, sessizliği temel alan minimalizm, 60'lı yıllardan günümüze kadar varlığını hissettirmektedir.

Minimalizm sanat tarihinde ABD'de eser veren plastik sanatçılar tarafından ortaya çıkarılan uluslararası çaptaki ilk harekettir. Minimalizm Pop Art, Abstract Expressionism (Soyut Dışavurumculuk) ve Post Painterly Abstraction (Geç Resimsel Soyutlama) gibi akımlar ve akıma direkt dahil olmayan Yves Klein, Frank Stella, Marcel Duchamp gibi pek çok sanatçının yapıtlarıyla ilişkilendirilmiştir (Köksal, 2007:33).

Minimalizm özellikle soyut dışavurumculuğa bir tepki olarak ortaya çıkmıştır; soyut dışavurumcuların biçimde iki boyutluluğu savunan anlayışına karşı tepki olarak üç boyutluluğu getirmiştir. Yine minimalistler soyut dışavurumcuların sanatın işlevsel olmaması gerektiği görüşünün tersine sanatın işlevsel olması gerektiğini savunmuşlardır (Düzgün, 2013: 4).

Minimalizm bir fikri, en az renk, biçim, çizgi ve malzeme ile ortaya koymaktır. Minimalist eserlerde kullanılan nesnelere olduğu gibi biçimleri değiştirilmeden sade ve basit bir şekilde kullanılırlar. Minimalist sanatçılara göre problem objeleri kalabalığa boğmadan en aza indirilmiş şekilde sunmaktır. Objelerin süsten kurtarılıp var oldukları şekilde, mekan ile ilişkilendirilerek yeniden yaratılması önemlidir (Turani, 2010:15).

Plastik sanatlardaki yansımalarıyla minimalist sanat, resim ve heykeli temel olana indirger. Burada biçim içeriğe dönüşür. Minimalist sanat ürünlerinin basit ve seri olarak üretilmeleri öngörülmektedir. Minimalist bir yapıtta geometrik düzen, sert köşeler az ya da çok renkler öne çıkmaktadır (Nergiz, 2005:11 ve Turani, 2010:15).

Minimalizm akımı sanatçıları için genel olarak mekan eserden ayrı bir şekilde konumlandırılmaz. Mekan eserle birlikte vardır, eserle bütünleşir. Minimalist yapıtlarda geometrik

formların yanı sıra olağan formları basite indirgemeye, malzemenin doğallığına ve renk olgusuna önem verilir (Güleryüz, 2014:3).

Minimalizm geleneksel gerçekçilik ile ilişkilendirilmiştir. Çünkü "gördüğün gördüğündür", "ne ise o" gibi bir anlayışa sahip olmasıdır. Bunun yanında minimalizm ve geleneksel gerçekçilik bir noktada farklılaşmaktadır: Minimalist görüşte gerçek algılara bağlı olarak değişebilirken geleneksel gerçekçilikte gerçek kurallara bağlıdır, değişmez. Bunun yanında minimalizm "dirty realism" (kirli gerçekçilik) olarak da adlandırılmıştır (Düzgün, 2013:12).

Minimalizmin gerçekçilik anlayışı; yaşamı olduğundan fazla sıradanlaştırdığı ve yoksullaştırdığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Yapılan bu eleştiriye göre yaşamda sıradanlıktan sadelikten fazlası da vardır. Yaşamın içinde karmaşa, aksiyon, hayal gücü de vardır, bunları olduğundan fazla bir şekilde basite almak "kirli gerçekçilik" olarak değerlendirilebilir. Resim sanatında hikayesi olmayan, müzikte neredeyse notasız ve sessiz eserler veren ve sinemada ve edebiyatta mahrem konuları ifşa etme boyutuna indirgenen minimalist anlayış kendisine göre bir gerçekçilik sınırları çizmektedir (Kıçıklar, 2010:6 ve Düzgün, 2013:12).

Minimalist sanata tepki olarak çeşitli sanatsal eğilimler ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki minimalizm ile neredeyse birlikte ortaya çıkan post-minimalizmdir. Post minimalizmde, minimalizmdeki belirgin sınırlar, keskin kenarlar ortadan kaldırılır. Nesnellik ve formel özellikler yerine geçici ve organik yapıtlar ortaya çıkarma gibi bir anlayış vardır. Anti form anlayışı ise minimalist sanatın aşırı kuralcılığına karşı olarak gelişen bir eğilimdir. Yine kavramsal sanat anlayışında felsefe ve düşünsel sürecin yapının nesnel varoluşundan daha belirleyici olduğu öne sürülür; düşünce nesnenin önündedir (Özdoğru, 2004:63).

1.3. Minimalist Sanat

Sanatın hemen her dalında etkili olan minimalizm, değişik sanat dallarında farklı bir ifade şekli ile anlatılmıştır ve bu nedenle diğer akımlara göre özel bir yeri vardır (Küçükler, 2015:

47).

Minimalizm, başta resim ve heykel olmak üzere, müzik, tiyatro, sinema, edebiyat ve mimarlık gibi birçok sanat dalında ifadesini bulmuştur.

Minimalist resimde figüratif unsurlar ve süslü mekanlar dışlanır. Minimalist resim genelde düzenli bir yapı temelinde kurulan parçalardan oluşan bir imaj şeklindedir. Resimde biçimselcilik ve sadecilik önemlidir.

Minimalist müzik, ritimsel tekrarlar üzerine oluşturulmuştur. Minimalist müzikte çok az nota, çok az söz, sınırlı sayıda enstrüman kullanılır. Minimalist müzisyenler Asya ve Afrika müzik kültürlerini ve ritimlerini eserlerinde kullanmışlardır. Minimalist müzik tekrarlayan ritmi ile dinleyende hipnotik bir etki yaratmaktadır. Minimalist müzik, elektronik müzik, rock müzik, klasik müzik, rap müzik gibi çeşitli müzik tarzlarını etkilemiştir. Minimalist müziğin temel özellikleri tekrarlı çalgılar, durgun armoni ve kademeli eklenen tınılardır. Günümüzün etkin müzik anlayışı olan Dub, Disco, Dj, Hip Hop, House gibi müzik türlerinin ortaya çıkmasında minimalist müzik anlayışının büyük etkisi vardır (Kaya, 2011:13 ve Gülerüz, 2014: 30).

Minimalist heykelcilikte kullanılan malzemeler fazla bir değişime uğramaz. Hazır nesnelere, endüstriyel malzemeler, metal, plastik veya çelik levhalardan yapılan yapılar basit ve büyük boyutlu geometrik biçimlerden oluşmaktadır. Bu şekilde eserde sadelik, nesnellik ve ilk bakıldığında anlaşılabilirlik oluşturulmaya çalışılır. Minimalist sanatçıların gerçek mekan kullanma eğilimleri yüksektir (Nergiz, 2005:12 ve Küçükler, 2015:8).

Minimalizmin mimarlıktaki etkisi, en az malzeme ile yalın, ekonomik ve işlevsel yapılar oluşturmaktır. Karmaşıklardan ve gereksiz süslemelerden arınmış Japon mimarisinden etkilenmiştir. Minimalist mimari ilk etkilerini New York ve Londra'da minimal butik mağazaları gösterir. Çeşitli markalar doğal, anlaşılır, sade bir anlayış ile mağazalarını tasarlamışlardır. Bu mağazaların ortak özellikleri, geniş mekanlara yerleştirilen az sayıda obje olmasıdır (Açııcı, 2006:14 ve Islakoğlu, 2006:23).

Minimalizm ABD'deki dergilerde yayımlanan kısa hikayeler ile kendini edebiyat alanında göstermeye başlamıştır. Görsel sanatlardaki azlık, basitlik ve işlevsellik gibi minimal özellikler edebiyatta da biçimsel olarak sergilenmektedir. Bu öykülerde süslü bir dil ve biçimden uzak durulmuştur. Öykülerin içerikleri genelde sıradan insanların hayatları ve günlük olaylardan oluşmaktadır. Kısa öykü ile ortaya çıkan minimalist edebiyatta daha sonra roman türünde de yapıtlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Minimalist roman ve hikayenin günlük olağan hayatı yansıtması, önemsiz gibi görünen olayları konu edinmesi, olanı olduğu gibi anlatması bazı eleştirmenlerce gerçekçiliğe bir dönüş olarak değerlendirilmiştir (Düzgün, 2013:4).

Minimalist film ise oyunculuk ve teknik hile kullanımlarının ez aza indirildiği film türüdür. Minimalist filmde kamera hareketi çok azdır; kamera hareketleri en az şekilde kullanılmaya çalışılır. Minimalist filmde sonradan düzeltme ve yapımcının filme müdahalesi gibi etkiler önlenmeye çalışılır. Gerçekçi bir duruşa sahip minimalist filmde; oyunculuk sadedir ve genelde doğaçlama tercih edilir, dekor mümkün olduğunca sadedir, sabit kamera açıları ve doğal ışık kullanılır, yapay efektler kullanılmaz (Özdoğan, 2004:66).

İlerleyen teknoloji ile minimalist sinema yapan çok az sinemacı kalmıştır. Bu durumun önemli etkisi günümüzün hızlı ve karmaşık yaşam tarzına göre inşa edilmiş bireylerin, yapay efektler ve bol aksiyonlu filmlere daha fazla talep göstermesidir. Genellikle bağımsız duruşun ürünü olarak değerlendirilen minimalist sinema sakinliği ve durağanlığı nedeniyle sıkıcı bulunarak gişede tercih edilmemektedir.

2. MINİMALİZMİN TİYATROYA İZDÜŞÜMLERİ

2.1.Minimalist Tiyatro

Minimalizm tiyatroyu; sahne tasarımı, makyaj, dekor, oyuncu sayısı, ışık gibi alanlarda etkilemiştir. Sahnede bulunan oyuna ait ne varsa olabildiğince doğal, az, sade ve işlevsel olmalıdır. Minimalist anlayışta oyuncu doğaçlama ve

az mimik kullanımı ile öne çıkar. Sahnede yapay ışık yerine doğal ışık kullanılmaya çalışılır.

Jerzy Grotowski "Yoksul Tiyatro" adlı makalesinde Minimalist tiyatronun sahip olması gereken unsurları tanımlamıştır. Buna göre tiyatro sahnelenmesindeki her birimin sahip olması gerekenler şöyledir:

- Yönetmen seyirci ve oyuncuyla birlikte ilgilenir,
- Bir oyuncu birden çok rolde kullanılabilir,
- Doğal ışık kullanılır,
- Oyun doğaçlama ilerler,
- Oyunda kullanılan aksesuarların sayısı çok azdır ve birçok işleve sahiptir,
- Oyuncu fazla mimik kullanmaz,
- Oyunlarda önce beden sonra ses gelir; oyuncu beden ve ses demektir. Ses hareketi destekler. Hareketle anlatılan bir ifade için ilaveten söz ve ses kullanılmaz.
- Makyaj yoktur (Özdoğan, 2004:64).

Minimalist tiyatro gerçekçi tiyatro kapsamında değerlendirilebilir. Gerçekçi tiyatrodaki seyircinin, izlediği rol kişinin duygularını hissederek onunla empati kurması amaçlanır. Bu amaç için bir gerçeklik illüzyonu yaratılarak, seyircinin bir oyun değil gerçek bir yaşam kesiti izlemekte olduğuna inandırılması sağlanmaya çalışılır. Minimalist tiyatrodaki aranan gerçeklik illüzyonunun yaratılması için üç etken vardır; oyun metni, sahnedeki duyusal unsurlar ve oyunculuk. Minimalist tiyatrodaki Samuel Beckett oldukça önemli bir yer tutmakla birlikte, az olan çoktur ilkesinden yola çıkarak, oyunlarında karakter sayısı, eylem ve biyografik bilgilere olabildiğince az yer vererek, dialogları keskin ve lekesiz tutmaya özen göstererek gerçekleştirmiştir. Benzer şekilde Jonhathan BARTH' da Beckett gibi iki unsuru minimalizm ışığında sadeleştirmiştir. Bunları özellikle yazı stilinde ve cümle yapısında kelime kullanımı üzerinden diğerini ise, kullanılan malzemeleri azaltarak yapmayı hedeflemiştir (Neikirk, 2015:

4). Jerzy Grotowski ise yoksul tiyatro terimi ile minimalizm örneği göstermektedir. Kavramın yoksul olarak adlandırılması 1950'lerde, zengin tiyatrosunun teatralliklerinden ve teknolojisinden uzak tutularak, aktörün ses ve vücut hareketleri ile zenginleştirilmesi etken olmuştur. Bu tarz bir

tiyatronun makyaj, kostüm, ışık ve ses gibi malzemelerden arındığı, her şeyin daha günlük ve sade olduğu görülmektedir. Burada önemli olan gerçekliğin ve günlük yaşamın ön planda olmasıdır (Neikirk, 2015:

5). Gerçekçi tiyatrodaki gerçeklik illüzyonu yaratmak için gereken üç unsurdan en önemlisi oyunculuktur. Seyirci ancak oyuncunun hissettiği duyguları hissedecektir. Oyuncu, duyguları taklit etmemeli, sahnede o duyguları hissederek ifade etmelidir. Oyuncunun abartıdan uzak fazla mimik kullanmadan sade bir oyunculuk örneği sergilemesi minimalist tiyatronun gerçekçi anlayışına uygun düşerken seyircinin empati kurmasına da yardım eder (Özüaydın, 2013:108).

Minimalist tiyatrodaki gerçeklik illüzyonu yaratılırken doğallık da büyük önem arz eder. Bu da hem oyunun sahne tasarımı, kostüm tasarımı, makyaj ve sahne aksesuarlarındaki sadeliğiyle ve gerçekçiliğiyle sağlanır. Minimalist tiyatrodaki makyajın, şatafatlı aksesuarların, abartılı tasarımların ve doğal olmayan sahne ışıklarının sadeliği bozması ve dolayısıyla gerçekçi anlayışı bir anlamda yok etmesi seyirciyi oyundan uzaklaştıracağından, bu gibi sahne unsurları minimalist tiyatrodaki kullanılmazlar. Bunların yerine sahnede doğallığı ve gerçekçiliği ön plana çıkaran sahne unsurları tercih edilmektedir.

Bir anlamda sahne aksesuarlarına ve dekor parçalarına boğulmamalıdır.

Sahnedeki duyusal unsurlarda gerçeğe benzemek adına yaratılmaya çalışılan illüzyon bozulabilir. Özellikle dekor ve aksesuarlar gibi görsel öğeler gerçeğe tıpa tıpa benzediklerinden dolayı seyirciyi gördüğü ile bildiğini karşılaştırmaya iterek oyundan uzaklaştırır. Bu yüzden sahnede bütün yerine bütününü simgeleyen nesnelere kullanılmalıdır. Sahne olabildiğince boşaltılmalıdır (Özüaydın, 2013:116).

2.2. Bir Örnek İnceleme: Mek'an Sahne'nin "Sil Gözyaşlarını Artık Hiçbir Şey Eskisi Gibi Olmayacak" Adlı Oyununun Minimalist Tiyatro İlkeleri Açısından İncelenmesi

Mek'an Sahne'nin sahnelediği "Sil gözyaşlarını artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak" oyunu Şamil Yılmaz tarafından yazılmış, Cansu Yumuşak tarafından sahnelenmiştir. Oyunda, yetimhanede büyümüş, sokaklarda yatan Mustafa'nın Gezi Parkı olayları sırasında Ankara'da yaşanan toplumsal olaylara şahit olması kendi ağzından anlatılır. Mustafa, bu toplumsal olaylar sırasında kendisini öteki hissetmeyeceği insanların yanında bulur. Bu süreç içinde başından geçen olaylar hayata bakışını değiştirir.

Oyun tek kişiliktir. Sahnede bir sandalye haricinde başka bir dekor yoktur. Oyuncu hareketlerini bu sandalye çevresinde gerçekleştirir. Oyunda bali ve tütün aksesuar olarak kullanılmıştır. Oyuncunun elindeki bu aksesuarlar gerçeklik duygusunu seyirciye hissettirmiştir. Oyunda söylenen arabesk şarkılar seyircinin oyuna adaptasyonunu arttırmıştır. Oyuncunun duygu durumunu seyirciye yansıtabilmesi, seyircinin oyun kişisi ile empati kurması açısından önemlidir.

Oyundaki kostüm seçimlerindeki abartısızlık, aksesuarlardaki sadelik oyun ile seyirci arasındaki kurulan bağ minimalist tiyatro anlayışı açısından önemlidir. Oyundaki ışık kullanımının duygu değişimine bağlı olarak değişim göstermesi tercih edilmiştir. Bunun yanında ışık seçimi tek ışıkla sağlanmıştır. Sahnede aksesuarların azlığı dekor ve kostümdeki sadelik, makyaj kullanımının olmaması gerçekçi bir atmosfer yaratmaya olanak sağlamıştır.

Oyun minimalist tiyatro özellikleri açısından değerlendirilirse;

- Oyundaki dekor, kostüm ve aksesuarların az ve işlevsel oluşu minimalist tiyatro anlayışının sadeliğine ve gerçekliğine uygundur.

- Oyunda tek bir kişi tek bir rolü oynamaktadır.
- Oyunda ışık tek bir ışıkla sağlanmıştır.
- Sahnede, madde bağımlısı bir sokak çocuğunun canlandırılmasında gerçekçi bir ifade yaratmıştır
- Oyunda doğaçlamalar yapılsa da oyun metnine sadık kalınmıştır.
- Oyunda makyaj kullanımı az seviyededir.

Sonuç

Elde ettiğimiz verilerin ışığında, bu çalışmada; minimalizm ve minimalizmin tiyatroya izdüşümleri bir örnek inceleme ile ortaya konulmaya çalışılmış ve Mek'an Sahne'nin "Sil gözyaşlarını artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak" oyunu minimalist tiyatro ilkelerine göre değerlendirilmiştir.

Minimalist sanatı özetleyecek olursak; birçok sanat dalını etkisi altına alan minimalizm, yalınlığı, sadeliği, doğallığı ve hep en azı ilke edinerek gerçeklik illüzyonu yaratmaya çalışmıştır. Resim, heykel, edebiyat, sinema, müzik gibi birçok sanat dalında minimalizm etkisi görülmüştür. Minimalist tiyatro da diğer sanat dalları gibi yalın, abartıdan ve gösterişten uzak bir anlayışa sahiptir. Minimalist tiyatro anlayışı; dekorda, kostümde, ışıkta, makyajda, aksesuarlarda ve oyunculuklarda yalınlık ve doğallığı en az malzeme ile ortaya koymaktır. Sahnede oyuna hizmet etmeyen hiçbir nesnenin ya da hareketin yeri yoktur. Her nesne ya da hareketin bir amacı bir işlevi olmalıdır.

Sonuç olarak Mek'an Sahne'nin "Sil gözyaşlarını artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak" oyunu minimalist tiyatro anlayışından izler taşımaktadır. Dekorun sadece bir sandalyeden ibaret olması, kostümün sade ve gerçekçiliği, tek bir ışığın olması ve aksesuarların işlevselliği oyundaki minimalist yaklaşımlara işaret eder. Bunun yanında oyunculuğun abartıdan uzaklığı ve az mimik kullanımı minimalist tiyatro anlayışının bir karşılığı olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

Açııcı, F. K. (2006). İç Mekan Örgütlenmesinde Sınır Ögeleri: Postmodern ve Minimal Mekanlar. Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Antmen, A. (2013). 20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Döl, A. ve Avşar, P. (2013). "Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi". İdil Dergisi, s. 2, 10.

Düzcün, Ö (2013). Toby Litt'in King Death Adlı Yapıtında Minimalist Ögeler. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güleryüz, G (2014). Minimalizm ve Steve Reich'in Klavyeli Vurma Çalılımları İçin Yapılmış Yapıtlarının Biçim Analizi. Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Islakoğlu, P. M. (2006). Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Kaya, İ. (2011). Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kıcıklar, S. (2010). Abbas Kiarostami Örneğinde Minimalizm. Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Küçükler, T. (2015). Heykelde Minimalizm. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Köksal, A. (2007). "Minimalist Sanatta Bir Ressam Ve Bir Besteci: Stella Ve Glass". Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, s.47, 31-42.

Neikirk, Anna (2015). Making Theatre Special Without Special Effects You Better Sit Down: Tales from My Parents' Divorce. Yüksek Tezi, University of Louisville, Kentucky.

Neşgiz, F. (2005). Minimalist Mekanların Tasarım Özellikleri ve Görsel Niteliklerinin Mimarlığın Bazı Temel Ögeleri Aracılığıyla Konut Tipolojisi Kapsamında İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Özüaydın, N. U. (2014). "Tiyatroda Gerçeklik İllüzyonunun Yaratılmasında Oyuncunun Sahipliğinin Önemi". Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Dergisi, s.12, 116.

Özudoğru, P. (2004). Minimalizm ve Sinema. İstanbul: Es Yayınları.

Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

LETONYA’NIN BAŞKENTİ RİGA’DA “ART NOUVEAU” ÜSLUBU VE MÜZESİ

Oya Şenyurt*

Özet

19. yüzyıl sonunda Avrupa ve Amerika’da gündelik kullanım eşyalarının stillerinden mimariye kadar etkili olan Art Nouveau üslubu, her ülkenin ulusal ve geleneksel mimarlık yaklaşımı, fikirsel üretimi ile genel özelliklerini sürdürmeye devam ederken, kendine has bir üsluba da dönüşmüştür. Avrupa’da pek çok kentte bu düşüncüyü yansıtan yapılara rastlamak mümkündür. Bu çalışma, Riga’ya yapılan dört günlük bir gezi sırasında elde edilen görseller, çekilen fotoğraflar ve kent incelemeleri ile sonrasında yapılan kaynak taramalarına dayalı bilgileri araştırmacılarla paylaşma isteği ile kaleme alınmıştır. Kentteki Riga Art Nouveau Müzesi ile ilişkili olarak, “Art Nouveau” ve “Milli Romantizm”in karma üslupsal özelliklerini taşıyan bazı yapılar ve bu yapıların mimarlarının incelenmesi hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Riga, Milli Romantizm, Art Nouveau Müzesi.

Abstract

Art Nouveau style effective from the style of daily usage furnishing to the architecture in the end of 19th century in Europe and America, has turned into a specific style while continuing to maintain its general features with every country’s national and traditional architectural approach and intellectual production. This study has been written with the aim of information sharing, based on the resource scans done after the images, photographs and city studies of a 4-day travel to Riga, with the researchers. It is aimed to examine the structures having the mixed stylistic features of “Art Nouveau” and “National Romanticism” and their architectures the relation with Art Nouveau Museum in Riga.

Key Words: Riga, National Romanticism, Art Nouveau Museum.

Giriş

Art Nouveau, 1895-1905 yılları arasında Avrupa ve Amerika'da mimarlıktan başlayarak tüm sanat dallarına egemen olmuş bir üsluptur. Üsluplaştırılmış bitkisel-eğrisel bezeme anlayışı geliştirmiş olması, bu üslubu benimseyen tüm ülkelerde genel kabul görmüştür (Sözen ve Tan- yeli, 1996: 27). Ancak buna rağmen her ülkede belirli ölçülerde farklılaşan yerel özellikler gös- termesi, özgün yaratıların da ortaya çıkmasını sağlayan ve mimarların yaratılarındaki sınırları deneyimledikleri bir üslup olma özelliğini belirlemektedir. Genel özelliklerinin uygulanması konusundaki tutarlıklara rağmen, üslubun her ülkede farklı adlar alması ülkelerin geleneksel mimarileri ve mimarlık düşünceleri üzerinden beslenen bir üslup özelliği gösterdiğini doğrular. Akım, Fransızca adıyla tanınıyorsa da Ger- men ülkelerinde "Jugendstil" olarak adlandırılır (Batur, 1996: 94-118). Bu makalede ele alın- cak olan Letonya'nın başkenti Riga'daki mimar- lık örneklerinin bu bağlamda, Alman "Jugend- stil" ve Avusturya Art Nouveau'su "Secession" ile ilişkili değerlendirildiğini söylemek gerekir. Ancak bu ilişkinin varlığını vurgulamak amacıyla ülke- lerle özelleşmiş "Art Nouveau" üsluplara gönder- me yaparken "Jugendstil ve Secessionstil" gibi terimlerin kullanılacağı ve genel olarak üsluptan söz ederken akımın yaygın olarak ifade bulduğu "Art Nouveau" teriminin kullanımının tercih edil- diğini belirtmek uygun bulunmuştur.

Bu üslubu benimseyen bazı ülkelerde, üslu- bun adı da farklılaşmakla birlikte; üslupla ilgili bir ad üretmeyen ülkelerin mimarlık ürünlerini değerlendirirken "Art Nouveau" teriminin kulla- nılması daha yaygın bir eğilim gösterir. Bu ma- kale de Avrupa'nın merkezi dışında kalan bir başkentteki "Art Nouveau" üsluplu yapılarla bu üslubun milli kimlik arayışları içinde diğer Avrupa ülkelerinden farklılaşan yönlerine ilişkin bir de- ğerlendirme yapmak hedeflenmektedir.

Bu sebeple makalede 19. yüzyılda Avrupa'nın kuzeyinde kalan Riga'daki "Art Nouveau" üslubu ve yöreye ait bir alt akım olarak mimaride orta- ya çıkan "Milli Romantizm"; hem mimarları hem de yapıları bağlamında incelenecek ve Riga Art Nouveau Müzesi özelinde döneme ilişkin mekân özellikleri değerlendirilecektir.

1. Letonya'nın Tarihine Genel Bakış ve Riga

Letonya ya da resmî adıyla Letonya Cumhu- riyeti, Kuzey Avrupa'da yer alan bir ülkedir. Kara sınırlarını kuzeyde Estonya, güneyde Litvanya; doğuda ise Rusya Federasyonu ve Belarus ile paylaşmaktadır. Aynı zamanda Letonya, İs- veç ile denizden sınırdadır. Ülkenin en büyük şehri, başkent Riga'dır. Riga resmi olarak 1201 yılında Haçlı Seferleri'ni takiben Piskopos Albert tarafından kurulmuştur. Ancak Riga'nın tarihi, ilk yerleşmelerle 2. yüzyıla dayanmaktadır. Kentin önemi 1282 yılından sonra artmıştır. Özellikle, Hanseatik'e üye olması, stratejik konumu, Baltık denizi kıyısında olması, Rusya ve Kuzey (Nor- dic) ülkeleri arasında konumlanması ve liman kenti özelliği; yüzyıllar boyunca yabancı güçle- rin Riga'ya olan ilgisini arttırmıştır. İlk olarak Al- man işgalinden sonra, 16. yüzyıl boyunca Riga, Polonya tarafından idare edilmiştir. 17. yüzyılda İsveç, 18. yüzyılda ise Ruslar ülkenin egemenli- ğini ele geçirmiştir. Riga'nın "eski kent"i bu tarihi gelişimlerin önemli bir tanıklığına sahiptir. Bu du- rum, 19. yüzyılın sonlarında yabancı iktidarında millet olma ile bağımsızlık kazanma fikrinin ge- lişmesine sebep olmuştur ve 1918 yılında Leton- ya amacına ulaşarak bağımsızlığını kazanmış- tır. Ancak, 1940 yılında Sovyet güçleri, 1941'de Almanlar tarafından yeniden işgale uğrar. 1945 yılında Sovyetlerin eline geçen kent, 1991 yılı- nda "Şarkı Devrimi"nin tam ortasında bir "barikat kent"e dönüşmüştür. Ülke, 21 Ağustos 1991 yı- lında S.S.C.B.'den ayrılarak bağımsızlığını ilan etmiştir (e.t: 2016, li.lv/upload/files).

2. Riga'da Milli Romantizm ve Art Nouveau Üslubu

Riga'da 1905-1911 yılları arasında inşa edi- len binaların dörtte biri Art Nouveau üslubunda inşa edilmiştir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Riga'da çalışan mimarların çoğu Riga Politeknik Enstitüsü'nde eğitim alan Letonyalıdır. Riga'daki Art Nouveau yapılar, bu üslubun biçimsel dilinin geniş yelpazesi için- de çok çeşitlilik gösterir. Kentte inşa edilen ne- redeyse her yapı, çoğu Riga Politeknik'te olmak üzere, 1869'da açılan yerel mimarlık okulunda öğrenim gören mimarlar tarafından tasarlanmış- tır (Krastinš, 2005: 86). "Milli Romantik" tarzda

inşa edilen yapılar, anıtsal, hantal ve minimalist olarak tanımlanır. Cephelerdeki etnografik temalar genelde Art Nouveau ile karakterize edilerek süslenmiştir (Krastinš, 2005: 5, 8).

Baltık ülkelerinde ekonomik genişleme, Letonya'nın etnik kültürü ve milli bilincinin yeniden hayat bulmasıyla ilişkili olarak gelişmiştir. Bu sebeple, "Jugendstil" akımının Letonya'daki versiyonu tümüyle uluslararası nitelikte olmayıp, ulusallaştırılmış ve halk geleneği içinde yer edinerek Letonya'da "Milli Romantizm" in temeli haline gelmiştir (Tolloczko, 2015: 56). Krastinš'e göre, milli kimliğin mimari ile ebedileştirilmesi fikri büyük imparatorlukların sınırlarında yeşeren "Milli Romantizm" in sık sık ekonomik ve kültürel gelişmelerle imparatorluk merkezine doğru yayılmasıyla baş göstermiştir. Bu milli kimliği "Milli Romantik" mimaride simgeleştiren ülkeler içinde Finlandiya, Letonya, Rus İmparatorluğu bulunmaktadır. Slovakya, Bohemya, Moravya ve Slovenya Avusturya-Macaristan İmparatorluğu içindedir. Katalonya ise İspanya'ya bağlıdır. Bu sebeple söz konusu ülkelerin geleneksel yaklaşımlarının da tasarıma dahil edildiği farklı uygulamalar ve özgün yaratıların ortaya çıkması doğaldır (Krastinš, 2006: 395-425).

"Milli Romantik" yapılar hantal görünüşleri, anıtsallıkları ve dik eğimli çatılarıyla kent içinde diğer yapılardan kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Dış cephe kaplaması olarak doğal yapı malzemesinin kullanılması konusunda özen gösterilmiştir. Mimarların cephe süslemesine fazla rağbet etmeyen bir yaklaşım içinde bulunması dikkat çekicidir. Riga'nın mimari dokusu içinde "Milli Romantizm" üslubunda hızlı bir üretim gerçekleşmiştir ancak buna rağmen akım kısa sürmüştür. Organik ve paganist duygularla geleneksel ahşap mimarisi ile halk sanatının dilinden kökleşen uygulamalar, mimarların kişisel zevkleriyle dönüştürülmüştür. Bu üsluba ait yapılar kentte belirli bölgelerde inşa edilmiştir (Krastinš, 2006: 395-425). Anita Antenške göre, mimarlar yeni malzemelerin özgür yaratıcılığının farkındadır. Finli örneklerden esinlenen aynı özerklik rüyalarının paylaşıldığı ulusal bir mimari yaratmaya çalışmak, Letonyalı mimarların bakışlarını Ortaçağ'ın erken dönemlerine geri çevirmelerine ve geleneksel ahşap mimarlığının içindeki eski ruhu aramalarına sebep olmuştur. Bu sebeple

mimarlar hızla artan Letonyalı nüfusun yaşadığı kentin çağdaş yüzünü sunmak için yerel mimarının köklerine ulaşmaya çalışmışlardır. Yapıların köşelerinde veya cephelerinde gotik şatolara benzeyen kuleler, sivri çatı külahları ya da sivri kubbeler, kısmi taş kaplama kullanımı, kalkan duvarlar, dik çatılar, cumbalar ve çıkmalar Riga'da "Milli Romantik Üslup" özelliklerini taşıyan öğeler olarak tespit edilmiştir.

20. yüzyılda Riga'da mimarların çoğu, mimarın toplumun talebine bir cevap olarak getirmesi gereken yeni eğilimleri takip etmeye heveslidir. 20. yüzyılın başlarındaki büyük inşa faaliyetleri, yeni apartman binaları içinde milli özlem ve ruhun çevrilebilirliğinin ve yaratıcılığının keşfedilmesi konusunda olanak sağlamıştır.

Bununla birlikte, Riga'da "Milli Romantizm" e katkıda bulunan tüm ustalar ve mimarlar arasında üç mimarın öneminin büyük olduğu düşünülmektedir. Bu mimarlardan her biri Art Nouveau akımına ait 10'dan fazla apartman inşaa etmiştir. Söz konusu mimarlar; Konstantin Pēkšēns, Eizēns Laube ve Aleksandrs Vanags'tır (Anteniške, t.y.: www.artnouveau-net.eu/).

1903 yılında Konstantin Pēkšēns, Riga'da pek çok eklektik akım üzerine çalışmaları bilinen bir mimardır. "Milli Romantik" akımın başlangıcı, 1905 yılına dayandırılırsa da Konstantin Pēkšēns'in Eizēns Laube ile işbirliği içinde tasarladığı apartman bloğu (Resim 1) bugün Riga Art Nouveau Müzesi olarak kullanılmaktadır, Letonya'daki Milli Romantik akımın İskandinav anlayışındaki ilk örneğidir. Alberta ve Strēlnieku sokakları köşesinde yer alan yapıda, mimari hacimlerin etkileyici kompozisyonu ve doğaya olan sevgiden esinlenilerek, Art Nouveau'da Ortaçağ geçmişini romantikleştiren dekoratif unsurlar detaylandırılmıştır (Anteniške, t.y.: www.artnouveau-net.eu/).



Resim 1. Konstantin Pekšens ve Eižens Laube tarafından tasarlanan Strēlnieku Caddesi ile Alberta Caddesi köşesinde yer alan 12 numaralı apartman, sonradan Art Nouveau Müzesi'ne dönüştürülmüştür (Oya Şenyurt, 2016).

Eižens Laube (1880-1967), 1906 yılında Politeknik Enstitüsü'nün mimarlık bölümünü bitirmiştir. 1907 yılında doçent unvanını almıştır. 1919 yılında Letonya Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nin kuruluşuna katılımcı olarak davet edilen E. Laube, 1920 yılında profesör olarak mimarlık fakültesine atanmıştır. 1919-1922 ve 1932-1934 yılları arasında fakültede dekan olarak görev yaptığı anlaşılmaktadır. Mimarın, Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan projeleri içinde 80 tane bina inşa edilmiştir. "Milli Romantizm" ve "Art Nouveau" tarzında inşa edilen bu yapıların çoğu kira evi ve kamu yapısıdır. Eižens Laube ayrıca 1920-1930'larda çok sayıda renovasyon işinde görev almıştır (e.t: 2017, <http://www.rlb.lv/rls-house>).

Eižens Laube'nin dikkat çekici yapılarından biri Alberta Caddesi no: 11'dedir (Resim 2). Mikhail Eisenstein'in zengin süslemeli yapısının tam karşısında yer alan bu yapı, açık gri, ağır/hantal görünüşlü, rustik "Milli Romantik Mimari" dili ile Anteniške söz konusu yapıyı kişileştirerek, "Yanlışlıkla bir kente gala gecesi inen, kırsala ait biri-

ni düşündürdüğünü" belirtir. Söz konusu olan bu yapıda olduğu gibi, Art Nouveau'nun bir alt akımı olarak gelişen "Milli Romantik" üslupta kullanılan açık gri renk yapıların aldığı yaşı ya da yaşlanmayı vurgular. Ayrıca yapıdaki dairesel çıkıntılar ve bu çıkıntının tepelerindeki külâhlar, eski bir kaleyi hatırlatır. Cephe kaplaması için kullanılan doğal malzemeler (kayrak taşı, doğal taş ve baki), yeni mimari tarzın dürüstlüğüne ilişkin ilkeye katkıda bulunur. Cephe dekorasyonunda kullanılan süslemeler, Letonya ve İskandinav süsleme öğelerindeki folklorik motifleri (özellikle Riga'da salyangoz kabuğu motifini taşıyan cephe süslemelerine rastlanmıştır) özgürce yorumlar (Anteniške, t.y.: www.artnouveau-net.eu/).



Resim 2. Mimari E. Laube olan, 1908 yılında "Milli Romantik" tarzda inşa edilen Alberta Sokağı No: 11'deki apartman (Oya Şenyurt, 2016).

"Milli Romantik" üslubun üçüncü önemli ve üretken mimarı Aleksandrs Vanags'dır (1873-1913). Mimarın Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra vefat etmesi sebebiyle onun yaratıcı yaşamı içinde bu mimari tarzın yeri, diğer iki meslektaşının- kenden daha önemli görünür. Mimar Aleksandrs Vanags, Letonya kültüründeki geleneksel unsurların ve folklorik motiflerin mimariye tercümesini

yapmaya kendini adanmıştır (Resim 3). Profesyonel hayatına K. Pēkšēns'in ofisinde başlamış ve 1905 yılında kendi ofisini kurmuştur (Antenišķe, t.y.: www.artnouveau-net.eu/).



Resim 3. 1906 yılında inşa edilen ve Mimar Aleksandrs Vanags'ın tasarımı olan bir apartman (Oya Şenyurt, 2016)

Sarmal dallar, masklar, eğrisel motifler, iç içe geçmiş halkalar ve renkli seramiklerden oluşan kompozisyonlarla biçimlenen bina cepheleri Art Nouveau'nun genel geçer süsleme özellikleriyle paralellik göstermekle birlikte, Riga Art Nouveau'su tüm bu süslemelere sadece Neo-Klasik ya da Neo-Gotik detayların yerleşmesiyle farklılaşmamaktadır. Riga Art Nouveau'sunun Fransa ve Belçika Art Nouveau'su örneklerinden de farklılaştığı söylenebilir. Renāte Čaupale göre, hem Letonya'da hem de Bohemya'da 20. yüzyılın başlarındaki mimari eğilimin Alman ve Avusturya geleneği ile ilişkisi özellikle, Avusturya Otto Wagner'in mimarlık okuluyla bağlantılıdır (Čaupale, e.t: 2016, www.gdynia.pl/g2/2012, 51). Gerek "Jugendstil" ve gerekse "Secessionstil"e sahip tasarımların Fransa ve Belçika'daki eğrisel mimari formlar ve süsleme öğelerinden çok, geometrik niteliğe sahip olduğunu söylemek gerekir.

Bu özgün yaratımlar içinde Mikhail Eisenstein kentte antik Mısır'a özgü mimari öğelerle, Avusturya Art Nouveau'suna (Secession) referans veren üslubu ile kent mimarisine biçim veren mimarlar arasında önemli bir yer edinmiştir (Stilis, t.y.: 9-10). Bilindiği gibi Secession, Art Nouveau'nun Fransa ve Almanya'da gelişen çiçek motifli üslubunu benimsemiştir (Ayaydın, 2015: 65).

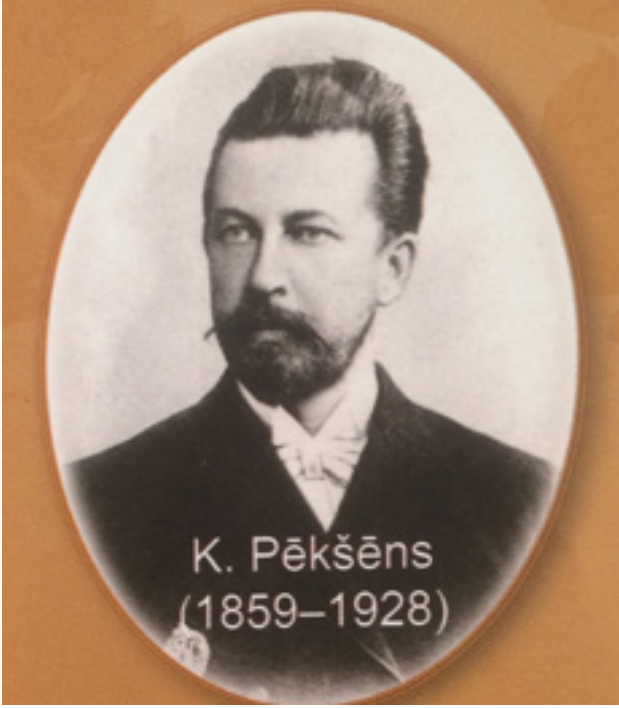
Bununla birlikte, Riga'da tarihselci üsluplarla birlikte tasarlanan ve Letonya güzel sanatlarına ilişkin ürünlerin taçlandırdığı Letonya Milli Sanat Müzesi'nin iç mekânları (Resim 4), sarmal dallı, yaprak ve gül motifli ferforje merdiven korkulukları, duvar ve tavan süslemeleri ile "Art Nouveau" üslubunun önemli bir temsilcisi olarak belirir.



Resim 4. Alman mimar Wilhelm Johann Carl Neumann'ın tasarımı olan Riga Milli Sanatlar Müzesi'ndeki (1903-1905) galeri korkuluklarında bulunan Art Nouveau detaylar (Oya Şenyurt, 2016).

2.1. Mimar "Konstantin Pēkšēns" ve Riga "Art Nouveau" Müzesi

Riga'da "Art Nouveau" tarzındaki yapılar yaklaşık bir sayı verilmek istenirse 800'ün üzerindedir. Bunların %40'ını kentin merkezindeki apartmanlar oluşturur. "Art Nouveau" binalar çok sayıda ve mimari çeşitlilikte, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki 15 yıl boyunca inşa edilmiştir (Antenišķe, 2013: s.n.y.). Burada ele alınacak olan yapı, Konstantin Pēkšēns'in (Resim 5) Eižens Laube ile birlikte tasarladığı hem de ikâmet ettiği ve bugün "Riga Art Nouveau Müzesi" olarak kullanılan apartmandır.



Resim 5. K. Pēkšēns
(Riga Art Nouveau Müzesi broşüründeki fotoğraf kullanılmıştır).

Konstantīn Pēkšēns (1859-1928), 1875 yılında Riga Politeknik Enstitüsü'ne girmiştir. İlk olarak mühendislik bölümüne 1880 yılından sonra mimarlık bölümüne devam etmiş, öğrenci olarak çeşitli kulüplerin kurulmasında ve sportif faaliyetlerde aktif rol oynamıştır. 1885 yılında enstitüden mezun olunca Jānis Baumanis'in ofisinde, 1886 yılından itibaren ise kendi çalışmalarını başlatmıştır. 1909 yılında Riga Kent Konseyi'nin üyesi olan mimar, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Riga Kenti Özel Kurulu üyesi olması sebebiyle birkaç teknik komisyonda görev almıştır. K. Pēkšēns ayrıca, Letonya'da bazı gazetelerin yayımlanmasında da aktif rol üstlenmiştir. Mimarın profesyonel deneyimleri Birinci Dünya Savaşı'nın zararlarının nasıl tamir edilmesi gerektiği hakkında katkı vermesini kolaylaştırmıştır. Ayrıca K. Pēkšēns, kurduğu şirket sayesinde savaş öncesinde merkezi ısıtma sistemlerinin montajı ile uğraşan ve sıhhi tesisat işleri yapan yerel bir girişimci olarak Riga'da oldukça tanınmıştır. Bu şirket 1940'a kadar faaliyetlerini sürdürmüştür. Eižens Laube ile girdiği pek çok yarışmada ödüller alan K. Pēkšēns, 1928 yılında Almanya gezisinden dönemeyerek vefat etmiştir (e.t: 2017, <http://www.revolvy.com/main/index>).

Bugün Riga'da Art Nouveau Müzesi olarak kullanılan apartman daha önce de ifade edildiği gibi, K. Pēkšēns'in mimar Eižens Laube ile birlikte tasarladığı bir yapıdır. Letonyalı ressam J. Rozentāls, K. Pēkšēns ile işbirliği içinde apartmanın merdivenin altına, duvarlara ve tavanlara "Art Nouveau" üsluplu süslemeler yapmıştır (Resim 6). Ayrıca, Rozentāls'in eserlerine ilişkin sergi, Riga Art Nouveau Müzesi içinde yer alır. 1903 yılında inşa edilen yapıda K. Pēkšēns'in 1907 yılına kadar ikamet ettiği bilinmektedir.



Resim 6. Art Nouveau Müzesi'ne dönüştürülen, Strēlnieku Caddesi ile Alberta Caddesi köşesinde yer alan, 12 numaralı apartmanın Art Nouveau tarzındaki tavan süslemeleri (Oya Şenyurt, 2016).

K. Pēkšēns'in 1903 yılında apartman olarak inşa edilen bu yapıda yer alan giriş katındaki dairei sonradan müzeye dönüştürülmüştür. (Şekil 1).



Şekil 1. Riga'da Strēlnieku Caddesi ile Alberta Caddesi köşesinde yer alan yarım daire cumbası kule ile bitirilen Art Nouveau Müzesi Mimar K. Pēkšēns'in (1859-1928) tasarımıdır. Mimarın yaşadığı daire müze olarak ziyaretçilere açıktır. Dairenin odalarının işlevleri bugün şöyledir: 1. Büyük Hol, 2. Ofis, 3. Salon, 4. Şömine Odası, 5. Yemek Odası, 6. Sergi Salonu, 7. Yatak Odası, 8. Koridor, 9. Mutfak, 10. Hizmetçi Odası, 11. Banyo, 12. Tuvalet, 13. Kiler.

Mimarın yaşadığı dairede, Riga halkının kullandığı eşyalardan toplu olarak sergilenenler dışında, büyük ölçüde daireye özgü mobilyalar ve dekorasyon da korunduğundan, bir Riga konutunun Art Nouveau iç mekân özelliklerine ilişkin bilgilere gerek mobilyalar gerekse gündelik ev eşyalarına bakarak fikir sahibi olmamız mümkündür (Resim 7-8).



Resim 7. K. Pēkšēns'in dairesinden Art Nouveau mobilyalarla döşenmiş bir köşe (Oya Şenyurt, 2016).



Resim 8. Pēkšēns'in dairesindeki konsolun üstünde sergilenen Art Nouveau gümüş fırça ve fırça altlığı olarak kullanılan tabak seti (Oya Şenyurt, 2016).

Müzedede aynı zamanda dönem kıyafetlerini giymiş hizmetçi ve ev sahipleri rollerini üstlenen tiyatro oyuncularının mekân kullanımlarını canlandırmaları, mekân-zaman deneyimlenmesinin ziyaretçilere aktarılması açısından, müze ziyaretini son derece keyifli hale getirir. İç içe geçen oda düzenine sahip daire planında, odalar kimi zaman kapılar, kimi zaman da perdelerle ayrıştırılmış ve geçişler sağlanmıştır. Dairenin giriş bölümünün tam karşısında salon yer alır, antrenin sağında yer alan kapı ise ofise açılır. Salondan sonra iç içe geçmiş oda dizileri sırasıyla, şömine odası, yemek odası, bugün sergi salonu olarak kullanılan bir oda (Pēkšēns'in çalışma odası) ve yatak odası olarak düzenlenmiştir. Yatak odası ile sergi salonu arasındaki alan ise kısa bir koridora açılır. Bu koridorda mutfak, hizmetçi odası, banyo ve küçük ofis bulunmaktadır. Söz konusu kısa koridorun sonunda yemek odasına ulaşılır. Ayrıca yemek odasından dairenin giriş bölümüne de çıkış vardır.

Böylelikle daireye giren bir kişi, dairenin tüm odalarını tavaf ederek ve ziyaretini yeniden girişe ulaşılarak tamamlar. Bu durum, salondaki misafirlere görünmeden içeri girmek isteyen birinin, girişten yemek odasına ve oradan yatak odasına ulaşmasını da sağlar. Dolayısıyla kısa koridor, odaları birbirine bağlayan bir mekân olmaktan öte hizmet alanına dönüşür. Burada iç içe geçen odaların (Resim 9) işlevleri ve içindeki "Art Nouveau" süslemeleri, mobilyalarını ve objeleri incelemek dönemin özelliklerini yansıtmaları sebebiyle önemlidir.



Resim 9. K. Pēkšēns'in dairesinde iç içe geçen odalar düzenine genel bakış (Oya Şenyurt, 2016).

Müzedeki sergi salonu haline getirilen odanın ilk olarak daire sahiplerinin yatak odası ya da Mimar Konstantin Pēkšēns'in çalışma odası olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Günümüzde ise "Art Nouveau" objelerin sergilendiği bir sergi holü olarak kullanılmaktadır. Odanın özgün duvar rengi açık mavidir. Tavandaki daha koyu parçalar ve geometrik süslemeler restorasyon görmüştür. Kapılar, pencere aparatları özgündür. Odadaki tüm objeler 20. yüzyıl başına aittir (Resim 10).



Resim 10. Sergi Salonu (Oya Şenyurt, 2016).

Müzedeki "şömine odası" olarak adından söz edilen ve dairenin sembolü olan oda, ev sahiplerinin ve misafirlerinin şöminede yanan ateş etrafına toplanarak şarap bardağı ile söyledikleri bir mekân olarak tarif edilir. 1903 yılında odanın restorasyonu yapılmıştır. Duvarlar özgün rengi korunarak yine yeşile boyanmıştır. İç mekân Riga'da yetişen ağaçların çiçeklerinden esinlenerek yapılan motiflere dayanmaktadır. Duvarlarda kestane yaprağı ile süslü bantlar vardır. Tavan alçı dekorludur. Merkezde yer alan bir paralelkenar rozeti, kestane yapraklarına ait bir boyama

çevreler. Parkeler, kapılar, pencereler ve radyatörler özgündür. Şömine odası, Riga mimarisindeki Art Nouveau döneminin özelliklerini yansıtır. Odadaki eşyalar ve objeler erken 20. yüzyıla aittir (Resim 11).



Resim 11. Şömine Odası (Oya Şenyurt, 2016).

Salon, dairenin merkezi mekânıdır. Dairenin sahipleri misafirlerini burada kabul etmiştir. Bu salonda çay içilmiş, politika ve operalar, Paris'teki son modalar ve Riga'daki son haberler konuşulmuştur. Misafirler müzik dinlemiş, şarkı söylemiş ve dans etmiştir. Oda, 1903 yılındaki haline dönüştürülmek üzere restorasyon geçirmiş ve duvarlar yeniden maviye boyanmıştır. Duvarların üstünde papatya motifleriyle süslü bir bant vardır. Tavan alçı dekordur. Odadaki ilginç elemanlardan biri cumbadır. Art Nouveau bir ahşap dekorla yaşama mekânından ayrılır. Döşemeler, çiniler, kapılar, pencereler ve radyatör özgündür. 2008 yılında restorasyona uğrayan odadaki objeler, 20. yüzyıl başına aittir (Resim 12).



Resim 12. Salon (Oya Şenyurt, 2016).

Yemek odası, apartmanın içindeki en lüks oda olarak bilinir. Arkadaşlarla yenen akşam yemekleri ve her gün aile bireylerinin birlikte yedikleri yemekler için bu oda kullanılmıştır. İki görkemli boyama motifi ve vitray camlarla, apartmanda dekorasyonu farklı tek odadır. Dekoratif boyamalar, tavandaki ahşap paneller ve çam ağacından yapılan kirişler dikkat çekmektedir. Ailenin büyükleri çoğunlukla bu odayı geleneksel menüsüyle, ciddiyet gerektiren bir mekân olarak hatırlamaktadır. Odadaki objelerin tümü 20. yüzyıl başına aittir (Resim 13).



Resim 13. Yemek Odası (Oya Şenyurt, 2016).

Sonuç

20. yüzyıl başında Baltık ülkelerindeki ekonomik iyileşme, Letonya'nın etnik kültürü ve milli bilincinin yeniden hayat bulmasıyla ilişkilidir. Bu sebeple, "Art Nouveau" üslubunun Letonya'daki versiyonu tümüyle uluslararası nitelikte olmayıp, ulusallaştırılmış ve halk geleneği içinde yer edinerek ülkeye özgü bir "Milli Romantizm"i ortaya çıkarmıştır. Mimari aracılığıyla milli kimliğin ebedileştirilmesi fikri büyük imparatorlukların sınırlarında yeşeren "Milli Romantizm" in sık sık ekonomik ve kültürel gelişmelerle imparatorluk merkezine doğru yayılmasıyla baş göstermiştir.

Kuşkusuz, 20. yüzyılın başlarında Letonya'daki mimarlık okullarından mezun olan mimarların da yaratıcı ruhu hem üslupsal farklılaşmada hem de yapı üretiminde önemli bir faktör olarak kaydedilmelidir. Bu mimarlardan her birinin ürettiği "Art Nouveau" ve "Milli Romantik" üsluptaki apartmanlar içinde günümüzde Riga Art Nouveau Müzesi olarak kullanılan,

Konstantin Pēkšēns'in mülkü olan apartman, kentteki simge yapılardan en önemlisidir. Yapının dışındaki Gotik üsluba ait Ortaçağ göndermeleri ve iç mekânlarında yer alan Letonya'nın bitki çeşitliliğinden ilham alan bitkisel süslemeler; Riga'daki Art Nouveau'nun batı ve orta Avrupa Art Nouveausu'ndan farklılaşan yönünü gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

Anteniške, Anita (2013). "Art Nouveau Buildings of Riga for the

Future". Barselona: CDF International Congress.

Anteniške, Anita (t.y.). National Romanticism Apartment Buildings of

Riga. Réseau Art Nouveau Network. Elde edilme tarihi: 04.01.2016, <http://www.artnouveau-net.eu/>

Ayaydın, Abdullah (2015). "Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış". Ulakbilge 3/6, 59-73.

Batur, Afife (1996). "Art Nouveau Mimarlığı ve İstanbul". Mimari Akımlar 1, İstanbul: YEM. Yay., s. 94-118.

Čaupale, Renāte (2012). Art Déco and Neoclassicism in 1900-1930

Architecture Examples from Latvia, Poland and Czechoslovakia. Elde edilme tarihi: 04.01.2016, <http://www.gdynia.pl/g2/2012>, s. 51-58.

Gössel, Peter ve Leuthäuser, Gabriele (2005). Architecture in the 20 th Century, C. 1, Köln: TASCHEN.

Grosa, Silvija. Motifs of Art Nouveau Décor in Riga and Their

Sources. Elde edilme tarihi: 04.01.2016, <http://www.artnouveau-net.eu/>, s. 1-9.

Krastiņš, Jānis (2006). Architecture and Urban Development of Art

Nouveau-Metropolis Riga. International Review of Sociology, V.: 16, I.: 2, Elde edilme tarihi: 04.01.2016, <http://www.tandfonline.com/doi/10.1080/00207179.2016.1191395>, s. 395-425.

Krastiņš, Jānis (2005). "Riga'da Art Nouveau Mimarlığı". (Ed. Yıldız

Salman). Avrupa'dan İstanbul'a Yeni Sanat: 1890-1930". İstanbul : Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 83-92.

Sīlis, Mārtiņš (t.y.). Mikhail Eisenstein: Master of Riga Art Nouveau. Riga: Madris.

Sözen Metin ve Uğur Tanyeli (1996). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, 4. B., İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tolloczko, Zdzisława (2015). At the Confluen-

ce of Art Nouveau and Ecclectic Early Modernism in Riga's Metropolitan

Architecture. Technical Transactions Architecture 10-A, 52-72.

Eižens, Laube. Elde edilme tarihi: 30.01.2017, <http://www.rlb.lv/rls-house>.

Konstantīn Pēkšēns. Elde edilme tarihi: 30.01.2017, <http://www.revolvy.com/main/index>.

Many Faces of Riga. Elde edilme tarihi: 20.11.2016, <http://www.li.lv/upload/files>,

Riga. Elde edilme tarihi: 20.11.2016, <http://www.rpr.gov.lv/>.

MÜZİSYENİN TEKNOLOJİ KULLANIMI İLE BOYUT KAZANAN GÖRSEL VE İŞİTSEL PERFORMANSI

*Selçuk Artut**

Özet

Müziyenin kendi olma yolculuğu temelleri geleneğe dayalı teorilere ve varsayımlara odaklanmış akademik bir çizgide ilerleyebilmektedirken bir yandan da bu yolculuk tekniğe dair olanakların yaygınlık kazanmasını takiben deneyselliğin bireysel katkısıyla da şekillenmektedir. Müzisyen günümüzde bilgisayar başında birçok müzik enstrümanına sanal ortamda kolayca ulaşabilmekte ve çeşitli besteler üretebilmektedirken aynı zamanda müziğin algoritma ile bestelenmesi, eş zamanlı müzik kodlama, ses sentezleme, ses örnekleme, sesin eş zamanlı olarak görüntü ile ilişkilendirilmesi gibi farklı üretim biçimlerini de üretim sürecine dahil edebilmektedir. Müziğe dair tüm bu farklı yöntemlerin ve biçimlerin var olduğu bir çağda müzisyeni ve sergilenen müzikal performansın ana arterleri olan ses ve görüntü üreteçlerini nasıl ilişkilendirebiliriz? Teknolojik aletler ile ses ve görüntü üreten bir müzisyenin sanatsal performans açısından durduğu yer neresidir? Müzisyen içinde bulunduğu çağa ayak uydurmak adına kendi becerileri yönünde nasıl bir değişim sürecine tabidir?

Anahtar Kelimeler: Müzik, Teknoloji, Sanat, Performans, Ses ve Görüntü Birlikteliği

Abstract

The musician's journey of becoming him/herself is traditionally based on focusing academic theories and conceptions, today it is also shaped by the individual contribution of experimentation following the widespread possibilities of technological opportunities. The musician can easily access many musical instruments in the virtual environment while he/she is able to produce various compositions at the same time and can incorporate different production methods such as composing music with algorithm, live music coding, sound synthesis, sound sampling and sound synchronization with image. In an era where variety of contemporary musical forms exist, how should we depict sound and image components as being the main arteries of musical performances? How should we define the role of a musician who is utilizing technological instruments to constitute sound and image based art pieces in terms of artistic performances? What is the process of change in the direction of musicians' skill developments while trying to keep up with the time of the day?

Keywords: Music, Technology, Art, Performance, Sound and Image Relations

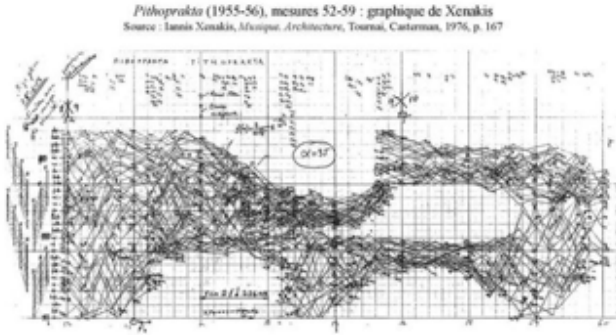
Giriş

Müziği tanımlayabilmek ve müzik olarak nitelenen şeyleri bir çatı altında toplayabilmek gün geçtikçe zorlaşmaya devam ediyor. Müziğin temel yapıtaşını oluşturan ses; kavramsal ve estetik olarak birbirinden çok farklı biçimlerde kendini ortaya çıkarmakta ve bu durum karşısında müzik bu değişimden derinlemesine etkilenmektedir. Alperson (2010:3) müziği duyguların evrensel dili olarak tanımlamaktadır. Elbette müziğin bir anda ortaya çıktığını ve bugünkü haline dönüştüğünü söylemek imkansızdır (Cross ve Morley 2009: 61). Clifton (1983:10) müzik için seslerin ve sessizliğin düzeninin mânasında öte sunumudur ifadesini kullanmaktadır. “20. yüzyılın başlarında müziğin düzenli titreşimlerden oluştuğu yönündeki yaygın görüş, müziği gürültü etmeninden belirgin bir biçimde ayırtırmaktaydı.” (Killcoyne, 2016:10). Ancak 20. yüzyılın Endüstri Devrimi ve Dünya Savaşları gibi çarpıcı gelişmeleri karşısında müzik de diğer birçok sanat dalında görüldüğü üzere köklü değişimlere maruz kalmıştır. Müziğin yapıtaşları sorgulanmış ve deneysellik yaygınlık kazanmıştır. Bu durum elbette bugün sadece müziğe özel bir durum değildir ve içinde tekniği ve düşünceyi barındıran tüm sanat alanları için geçerlidir. Bugün resimden tiyatroya, sinemadan plastik sanatlara kadar birçok alanda eşine rastlamadığımız bir hızda başkalaşımın ve durmak bilmeyen bir insanın yer aldığına şahit olmaktadır. Bahsedilen hızlı değişimin yani bir anlamda başkalaşımın başlıca sebepleri arasında bireylerin temelleri sorgulayıcı karakter özelliklerinin pekişmesini sağlayan ortamların oluşması, bilimin popülerleşmesiyle birlikte otantik ve sahi olanın el üstünde tutulması fikrinin diğer alanlara nüfuz etmesi, internetin yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan Bilgi Rönesansı sayesinde bilginin demokratik bir zemin kazanmasını takiben bireylerin özelleştirebildikleri bir bilgi dağarcığına egemen olabilmeleri gibi sebepler sıralanabilir.

Müziğin Ses Dokusu Odaklı Yaklaşımı Ve Görüntü Birlikteliği

Konu müziğe döndüğünde müziğin tarihinin dilin ortaya çıkışı kadar belirsiz olduğunu söyleyebiliriz. Bir folklorik öge olarak farklı toplumlarda farklı biçimlerde yorumlanan müzik, zaman içinde belirgin biçim özellikleri kazanarak Wis-

hart'ın (1996:11) da belirttiği üzere Soyut Biçimci bir şekle bürünmüştür. Wishart bu durumu müziğin akademik çevrelerce kabul görmüş bir ifade biçimi olan notasyonun örgüsel yapısı üzerinden ele alırken notasyonun beraberinde getirdiği kısıtlamaları sorgulamakta, çözüm arayışlarında ise aynı formalist yapıyı benzer bir formalist sembolik anlatım biçimi olan matematiksel yaklaşımlarla irdelemektedir. Temel anlamda, süre ve perde kriterlerinden oluşan notasyon sistemi beraberinde uygulanan crescendo, animato, piano, accelerando gibi kavramlarla zenginleştirilerek eser icracının yorumuna açık bir hale getirilmiştir. Ancak bugün icra edilen müzik estetik açıdan incelendiğinde müziğin geçmişe oranla daha fazla dokusal (textural) özellikler içerdiğini görmekteyiz. Teknolojik ilerlemelerle birlikte ortaya çıkan sentezleme, örnekleme gibi yöntemlerle üretilen müziklerde 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da ve Amerika'da yer alan endüstrileşmenin peşinden gelen Futurizm gibi sanat akımlarının etkisiyle gürültü kavramının müzik ile barıştırılması, Fluxus gibi sanat akımlarıyla müziğin performans ögesi olarak icrasının düşünsel bir kavram olarak yer edilmesi gibi evrim niteliğindeki gelişmeleri takiben gürültü müziği, endüstriyel müzik, klasik müziğe komşu diyebileceğimiz minimal müzik, elektronik müzik, spektral müzik gibi yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Müziğin görsel olarak kodlanmasını, bilgi olarak kaydedilip yeniden ifade edilebilmesini sağlayan notasyon sistemleri ile yukarıda dile getirilen yeni müziklerle birlikte ortaya çıkan bir takım alışılmedik biçimleri ifade edebilme yönünde sorunlar yaşanmaktadır. 20. Yüzyılda birçok çağdaş besteci müziği bir deneyim olarak kabul ederek, süreci formüle etmeye çalışmış, bilgiyi görsel biçimler halinde sunarak veya eserin üretim unsurlarını işlevlere bölerek müziği ifade etme yollarına gitmişlerdir. Örneğin John Cage (Pritchett, 1996:2) olasılık unsurunu içeren eserlerinde rastlantısallığı eserin üretiminde etkin bir yapıcı olarak kullanmıştır. Cage'in çağdaşı olan bir başka besteci olan Xenakis'e baktığımızda ise bestelerinde mimari yaklaşımları içeren bir takım grafik çizimlerin sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz (Xenakis, 1992:255).



Resim 1. Xenakis'in Pithoprakta isimli müzik eserinin grafik notasyonu

Özellikle müziğin ve materyal özü olan sesin bugün geldiği çağdaş noktanın The Day the Earth Stood Still, Forbidden Planet, 2001 Space Odyssey gibi tarihteki öncü sinema örnekleri ile birlikte kitlesel bir hız kazandığını söyleyebiliriz. Schönberg, Stockhausen, Ligeti gibi çağdaş bestecilerin operaya dair çizgi dışı yorumları, Xenakis, Varese gibi bestecilerin Philips Pavyonu (1958) gibi mekâna ait farklı icra biçimlerini ses ve görüntü bileşenleri ile ortaya koymalarını takiben sinema sanatı da müziğin farklı anlamlar kazanmasında önemli bir mecra olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema müziği zaman içinde dört kolla sahiplenirken günümüzde izleyici ile olan buluşmalarında ise mekâna dair özel konumlandırılmış hoparlör düzenekleri ile mekâna ait kurgulanmış bir birlikteliği izleyicilerin beğenisine sunmaktadır. 19. yüzyılın teknolojik bir hediyesi olarak müziğin kaydedilebilir ve ses olarak saklanabilir bir hale dönüşmesiyle birlikte besteciler artık geçmişte uygulanan icraya ve aynı mekânda buluşmaya yönelik yaygınlaşma aktivitelerinden farklı yöntemlerle müziklerini geniş kitlelere yayma fırsatlarını değerlendirmişlerdir. Radyo, televizyon, plak, kaset gibi taşınabilir hallerde kaydedilmiş müzikler, biçimi ve tanımı ne olursa olsun ilgi duyan farklı müzik dinleyicilerine ulaştırılabilmektedir.

Şunu belirtmek gerekir ki müziğin zaman içinde niteliğinin değer kazanması yapıcı katkılarla inşa edilmelidir. Müziği tanımlama gayreti içindeyken onu sabit sınırlarla kalıplaştırmak yenilikçi ve özgün yaklaşımların dışlanmasına sebep verebilmektedir. Ancak yapıcı veya yıkıcı yaklaşımların genel kriterlerinin belirli bir standarda oturtulması pek olağan gözükmemektedir. Akademik yaklaşımlar müziği biçimden yola çıkarak sınıflandırmakta ve değerlendirmekteyken,

dinleyici tarafından duruma baktığımızda çok daha fenomenolojik bir algının boy gösterdiğini söyleyebiliriz. Örneğin ciddi oranda takipçisi bulunan Heavy Metal ve türevlerinin biçimsel kökeninin gürültü estetiğine dayalı olduğu ve tarihsel süreçte teknolojinin bizlere kattığı bir norm olduğu gibi gerçekler birçok dinleyici tarafından farkında olunmaksızın özümsemiştir. Bu anlamda besteci öz fikrini somutlaştırmakla meşgulken bunu bir iletişim problemi olarak hangi koşullarda dinleyiciye aktarabildiği de sanatın önemli bir problemi haline dönüşmüştür.

Tüketim ve Üretim Alışkanlıklarındaki Değişimler

Müziğin dinleyiciler tarafından nasıl tüketildiğine baktığımızda ise günümüzde dinleyicinin pasif dinleyici olarak Radyo, TV gibi yayın alıcısının başında yayınlanan müziği dinleyebildiğini, aktif dinleyici olarak müzik ile bir konser ortamında buluşabildiğini ve proaktif dinleyici olarak ise istediği müziği seçip kayıtlı ortamı sese dönüştüren teknolojik cihazların yanı sıra başında müziği dinleyebildiğini görmekteyiz. Özellikle internetin yaygınlaşmasını takiben ağ üzerinde müzik tüketimi ile birlikte müziğin proaktif bir biçimde tüketilmesi yaygınlık kazanmıştır. Geçmişte bir hobi olarak sıralanan müzik dinleme olgusu günümüzde bilgi kuşağına ait her bireyin nefes almak, uyumak kadar temel bir ihtiyacı haline dönmüştür. Müzik tüketiminde geline proaktif dinleyici kavramı müziğin çok daha fazla üretilmesine ve yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır.

Ancak bu durum peşinden müziğin sınıflandırılmasına dair ihtiyaçların ortaya çıkmasını zaruri bir hale getirmiştir. Müzik dükkanlarında yer alan tür tanımları melez müziklerin yaygınlık kazanması ile birlikte dinleyicinin isteklerini ve beklentilerini yeterince karşılamamaya başlamıştır. Bunun üzerine tür kabulünü temel edinen ancak benzerlik kriterlerini dinleyicilerin davranışları üzerinden analiz etmeye çalışan algoritmalar ile yazılımlar proaktif dinleyicilerin müzik zevklerinin şekillenmesinde etken rol oynamaktadırlar. Bu yüzden kitlesel iletişim araçları olan radyo ve televizyonlar ciddi oranlarda takipçilerini kaybetmişlerdir. Müzik geçmişe oranla daha fazla kişiselleşen zevkleri ile tüketilen bir sanat aktivitesi haline dönüşmüştür.

Peki müzik eseri nasıl ortaya çıkar? Geleneğe dönüşmüş bir biçimiyle uzun zamandır müzik eserleri bestecileri ile birlikte anılmaktadır. Var olan diğer örneklerle oranla daha fazla yerleşmiş standartlar barındıran klasik müzik eserlerini incelediğimizde bestecinin eser üzerindeki emeğini ve eserin besteciye ait biçim özelliklerini belirgin bir biçimde fark etmekteyiz. Günümüzde istisnalar az olmakla birlikte klasik müzik bestecileri akademik bir müzik eğitiminin beraberinde klasik müzik eserleri üretebilecek bilgi ve beceriye ulaşabilmektedirler. Müzik eğitimi üzerine uğraş veren kurumların geleneğe sadık bir biçimde kurguladıkları eğitim programlarını halen sistematik bir şekilde uyguladıklarını söyleyebiliriz.

Müzik eğitimi müzik icracısı ve/veya besteci olma gayesindeki kişilere müziğin teorisini ve bileşenlerini anlatmanın dışında birtakım enstrümanlarla performansa dayalı beceri içeren ilişkiler kurmalarını aktarmaya çalışmaktadır. Ancak hiphop, deneysel müzik, rock gibi farklı müzik türlerinde aynı derece yapısı net ifadelerle kurgulanmış eğitim içeriklerine rastlamak pek mümkün değildir. Yanı sıra bu alanda ilerlemek isteyen müzisyenlerin kariyer mücadelesi de oldukça zorludur. Benzerlerinin ve örneklerinin çok fazla olduğu bir ortamda kendine özgü olduğu yakalayıp dinleyicilere ulaşabilecek kalıcı üretimleri üretebilmeleri konusunda gerekli koşulların sağlanması için çoğunlukla ilk başlarda yalnız mücadele etmek zorundadırlar. Bu yüzden günümüz müzisyeni kendi prodüksiyonunu kendi üstleneceği yöntemler geliştirmektedir. Nitekim bu ihtiyacı karşılamak amacıyla ortaya çıkmış Müzik Teknolojileri ve Kayıt Sistemleri üzerine uzmanlaşmayı hedefleyen birçok akademik eğitim programına sıklıkla rastlamaktayız (Ferreira (2007), Burnard (2007), Bauer, Reese, McAllister (2003)). Müzisyenler büyük ölçüde müzik üretiminin temel prensipleriyle uğraşırken bir yandan da müzik teknolojilerindeki gelişmeleri takip ederek kendi sanatsal üretimlerinde birçok teknolojik çözümden faydalanmaktadırlar. Bu olanaklar sadece müzik üretme özelinde olmayıp ses ve görüntü birlikteliklerinin de ortaya çıkabilmesini sağlayan teknolojik uygulamalar halinde müzisyenlerin ilgisine sunulmaktadır. Ses ve görüntünün uyum içinde bir araya gelmesi ve müzikal performansın yapısını oluşturması izleyici tarafından da bir zaman içinde bir beklentiye dönüşmüştür. Artık müzisyen eserini kitlele-

re sunarken sadece işitsel anlamda bir üretim içinde olmaksızın görsel anlamda da bütünleyici bir yapının inşası için uğraş vermektedir. Ses ve görüntü arasında kurulan ilişkiler yer yer belirgin biçimlerde senkronizasyona dayalı içerikler oluşturmakta, yer yer tematik bir kurgunun akışına olanak vermektedirler.



Resim 2. Sanatçı Amon Tobin'in canlı performansına dair görsel tasarımı

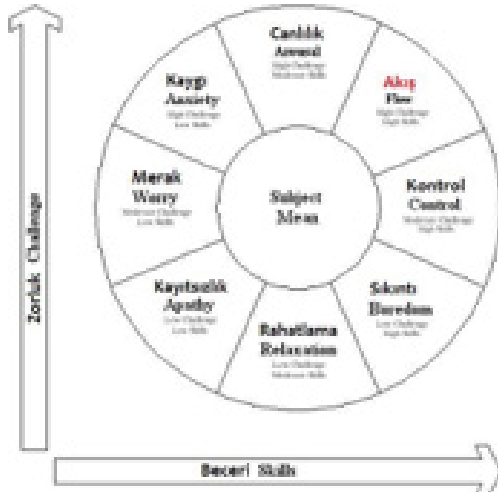
Ses ve görüntü arasında oluşturulacak birliklerin oluşturulmasında sesin ve görüntünün nesne biçiminde ele alınması teknolojik analizlerle ilişkilerin kurulmasında önemli bir unsurdur. Müziği oluşturan ses nesnelere görsel malzemelerle eşleştirilebilmekte, sesin yapısal içeriğini oluşturan fiziksel etmenler işlevsel olarak ilişkilerin kurulmasını sağlamaktadır.

ENSTRÜMAN İLE TEK VÜCUT OLMAK

Günümüzde çok yönlü olmak yoğun bir biçimde bilgisayar ortamında çalışmanın bize yansıttığı bir özellik olarak karakter özelliklerimize dahil olmuştur. Müzisyen artık sadece eser icra eden bir sanatçı değil, kimi zaman eserin kaydını gerçekleştiren, farklı sesler edinmek için alan kayıtları yapan, konser verebilmek için prodüksiyon ile uğraşan bir kimliğe dönüşmüştür. Tüm bu zorlu mücadeleye rağmen müzisyen hala neden müzik yapmaya devam etmektedir? Bunun temel sebebi kişinin yeteneği ve çabasını ortaya koyarak karşılık beklediği bir kişisel tatmin veya beraberinde geleceğini düşündüğü bir toplumsal statü arzusu mudur? Yoksa bu durumun ardında başka dürtüler de olabilir mi? Yaratıcılık konusunda Psikoloji alanında araştırmalar yapan ve çalışmalar üreten Csikzenmihalyi ve Nakamura (2014:112) yaratıcı insanların birbirlerinden fark-

lı biçimlerde ayrılmalarına karşın hepsinde ortak olan bir şeyin varlığından bahsetmektedirler.

O da yaptıkları şeye olan şevkleri ve işten dolayı duydukları hazdır demektir. Csikzenmihalyi ve Nakamura haz duygusunu araştırırken herhangi bir şekilde şan, şöhret ve para gibi değerlerle mükafat edinmeyen satranç oyuncularını, kaya tırmanıcılarını, dansçıları ve bestecileri incelerler. Bu kişiler yaptıkları şeyi ne için yaptıkları sorusu sorulduklarında motivasyonlarının yüksek olmasının sebebinin meşguliyetleri sırasında edindikleri keyfiyetten olduğundan bahsediler. Bu duygu onlara dinlendikleri zamanlarda veya zenginliğin getirdiği refahtan fayda edindiklerinde oluşan bir duygu değildir. Tam tersine acılı, riskler içeren birtakım uğraşlarla kendilerini aşip yeni fikirler ve keşifler bulmak için gayret ettikleri anlarda olmaktadır. Csikzenmihalyi ve Nakamura bu duruma akış ismini uygun görmektedir. Çünkü yapılan söyleşilerdeki şahıslar genel olarak kendi kendine olan, çabasız ve yüksek bilinç içeren nitelikte akmayı ifade eden bir duygudan bahsetmektedirler. Akış duygusu sporcular, sanatçılar, dini mistikler, bilim adamları ve her yaş grubundan sıradan insanlar tarafından yaşanmaktadır. Csikzenmihalyi ve Nakamura'ya göre iyi bir yaşam kişinin meşguliyetine dair yaşadığı salt bir yoğunlaşma sonucunda ortaya çıkabilmektedir. Ancak bu uğraşların meydana gelebilmesi için kişinin benliğinden üreyen, uğraşın peşinden gelebilecek mükafat ve beklentilerden uzak, nihayeti kendinde bir güdünün varlığına ihtiyaç bulunmaktadır. Ancak kişinin sahip olduğu bilgi ve beceriler meşgul olduğu uğraşlara göre farklı koşullarda buluşabilirler.



Resim 3. Csikzenmihalyi'nin Akış Şeması

Yukarıdaki grafiğe göre zorlayan hedefler ve beceriler bireyin ortalama yetilerinden fazla olduğunda akış, az olduğunda ise kayıtsızlık hali ortaya çıkmaktadır (Resim 3). Csikzenmihalyi ve Nakamura'nın araştırmalarında bireylerle yaptığı söyleşilerden edindiği çıkarımlara göre akışın içinde olmak şu unsurları içermektedir.

- Yapılan uğraşa dair yoğun ve sabit odaklı bir konsantrasyon
- Faaliyetin ve farkındalığın kaynaşması
- Toplumsal bir etmen olma farkındalığına dair bilincin yok olması
- Kendi eylemlerinin hakimiyetinde olma duygusu
- Zaman algısının tahrifata uğraması
- Uğraşın içsel mükafat duygusuna kapılması, sonun sürecin vesilesi olması

Yukarıda belirtilen unsurlara birçok müzik performansında rastlamak mümkündür. Müzisyen akış anında eserini icra ederken ciddi bir konsantrasyon düzeyindedir ve kendi eylemlerinin hakimidir. Enstrümanı ile kurduğu birliktelik bütünselliğe döner ve enstrüman bir araç gereç olmaktan öte varlığının önemli bir uzvu haline dönüşür. Ihde (2012:56) bu durum için tek vücut haline gelmek kavramını ortaya atmaktadır. Enstrüman vücudun uzantısıdır ve deneyimli müzisyenler kullandıkları enstrüman üzerinden sessiz ifadelerini sese dönüştürürler. Uğraşlar ve beceriler gerekli biçimde eşleştğinde yaratıcı süreçler devreye girer ve diğer kaygılar meşguliyet esnasında ortadan kaybolurlar. Bu durumun oluşabilmesi için bireyin alet ile yani insanın teknoloji ile güçlü bir birliktelik kurması gerekmektedir. Akış anında daha önceden edinilmiş tüm eğitim bilgileri içselleştirilmiştir ve Heidegger'in bahsettiği nesnenin ele gelir olmasıdır. Bu süreçte sembolik ve teorik ilişkiler ortadan kalkmakta odak enstrümandansa faaliyete yoğunlaşmaktadır.

Commoner (2014:59) bir alet üzerinden harekete geçme ve farkındalık arasındaki buluşmadan şu şekilde bahseder: "Ben bu kalemle yazı yazarım diyerek gömlek cebindeki bir kalemi gösterir. Benim için düşünme sezilerimin açığa çıkması ve yazıya dönüşmesi bu kalemin mürekkebinin akması ile oluyor. Tükenmez bir kalemle yazı üretmem mümkün değil, çünkü akmıyor. Bu yüzden dolmakalem kullanırım." Benzer bir

tutum Heidegger'in (1942:134) el yazısı ve daktilo arasında kurduğu ilişkide de görülmektedir. Heidegger'e göre Modern Çağ'ın buluşu olan daktilo bir yazı yazma aracı değil, yazıyı dikte etme makinasıdır. Daktilo kişinin el yazısını gölgelediği için yazanı da biçimsel anlamda gizli tutmaktadır. Bu durum herkesi sıradan bir hale getirmektedir. Günümüzde el yazısı antikadır ve istenmeyendir, çünkü hızlı okumaya mâni olmaktadır. Daktilo, yazının biçimini oluşturmada elin katkısını azaltarak üretilen yazının sadece iletişime fayda etmesini sağlamaktadır. Buradan anlaşılmaktadır ki Heidegger'e göre daktilo ile yazıyı dikte etme faaliyeti düşünsel faaliyetin biçimsel uzanımları açısından farklı bir ontolojik durum sergilemektedir.

Yukarıda belirtilen araç ve gereçlerle ile kurulan birliktelik halleri müziğin en temel bileşenlerinden birisidir. Piyanist özümsemiği müzik eserini zihninden parmaklarına akıtırken eserin icrası teknik anlamda tuşlardan tokmalara mekanik bir biçimde ulaşmakta ve bu birliktelik değer barındıran bir ses manzarasına dönüşmektedir. Müzik aleti müziyenin ses niteliğini barındıran bir biçim üreteni olmasının yanı sıra performansla yönelik gerekli konfor koşullarının sağlandığı bir enstrümandır. Yaygınlık kazanmış ve üretiminde sabitlemiş standartlara sahip olan birçok müzik aletinin müziyene sağladığı olanaklar zaman içinde ve özellikle 20. yüzyılda çağdaş besteciler tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Akustik yapılarına olan dışarıdan müdahaleler ve farklı ses üretme teknikleri denenerek çalınan müzik enstrümanları kendine özgü estetik yapıların oluştuğu birtakım müziklerin ortaya çıkmasına olanak sağlamışlardır. Müzik enstrümanının sınırlarını sorgulama uğraşlarında enstrümanın ele gelen karakteri kimi zaman elde hazır biçiminde yorumlanmıştır. Ses üreten bileşenlerine yapılan müdahalelerle enstrümanı parçalayarak ya da farklı biçimlerde üreterek sesin yapısı değiştirilmek istenmiştir.

Peşi sıra teknolojinin gelişmesiyle birlikte doğal biçimde akustik olarak var olmayan seslerin elektronik yöntemlerle üretilmesi zaman içinde müzikte yeni tartışmaların ve farklı biçimleri ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Müziyenin karşısında kimi zaman enstrüman olarak geleneksel bir piyano klavyesi yapısı ve görünümüne sahip bir

bireştirici bulabilmekte ve bu enstrüman ile çeşitli sesler sentezleyebilmektedir. Bu anlama bireştirici dışından bakıldığında çıkarılabileceği sesler konusunda bir bilinmezliktir ve aslında işte bu bilinmezlik üretilen sesler konusunda ortaya çıkabilecek zengin bir çeşitliliği doğurmaktadır. Dolayısıyla müziyenin yaratıcılığını sadece ürettiği eserin kompozisyonu üzerinden düşünmemekte aynı zamanda sesin niteliği konusunda da geçmişe oranla daha titiz bir çalışma içine girmektedir. Sesin özelliklerini değiştirmek ve arzu edilen estetik formu oluşturmak için teknik bilgi ve beceri ihtiyaçları ortaya çıkmaktadır. Bireştirici örneğinde olduğu üzere müziyenin karmaşık birçok düğme, gerilimbölen gibi değişkenlerden oluşan bir müzik aletinin başında hem eseri klavyeye bağlı nota yapısı üzerinden kurgularken hem de teknik bir anlayışla sesin yapısı üzerine odaklı bir çalışma içindedir. Bu durum bilgisayarla müzik yapılan ortamlarda çok daha karmaşık boyutlara ulaşabilmektedir. Bilgisayar yapısı itibarıyla imkanları yazılımlarla gelişen teknolojik bir alettir. Müzik de bilgisayar teknolojisindeki hızlı gelişmelerden derinlemesine etkilenmektedir. Artık yoğun bir biçimde müzik bilgisayar ortamında dolayısıyla sayısal ortamlarda kaydedilmekte, üretilmekte, dağıtılmakta ve dinlenmektedir. Günümüz müziyenin de bilgisayar ortamını birçok sebepten ötürü kullanmaktadır. Eser bestelemeye katkı sağlayan nota yazma sistemlerinde çalışabilmekte, farklı enstrümanları sanal versiyonları üzerinden kullanabilmekte, performanslarını çok kanallı kayıt ortamlarında kaydedebilmekte ve genel ağ üzerinden çalışmalarını dinleyicilerle paylaşabilmektedir. Tüm bu aşamalardan anlaşıldığı üzere günümüz müziyenin sadece müzik üretmekle meşgul değil aynı zamanda bir takım teknik konularda bilgi sahibi olmak zorundadır. Müziyenin bilgisayar ortamında ihtiyaçlarına yönelik kendi enstrümanlarını sayısal yöntemlerle tasarlayabilme olanaklarına sahiptir.

Magnusson'a (2009:170) göre akustik ve sayısal enstrümanların tasarımındaki en belirgin fark sayısal enstrüman tasarımının daha geniş bir müzik teorisi bilgisine ihtiyacı olduğu yönündedir. Sayısal enstrümanlar sesin yapısal özellikleri üzerine kurulu bir takım matematiksel hesapların kurgulanması ve kontrol sistemlerinin üretilmesi ile tasarlanmaktadır. Bahsedilen kontrol sistemlerinin tasarlanmasındaki farklı yaklaşımlar

müzikal performans açısından önemli bir tartışma konusudur. Her ne kadar arzu edilen fikirlerin üretilmesi yönünde kararlar verilerek sanal bir enstrüman üretilmeye çalışılsa da nihayetinde eğer canlı bir performans söz konusu ise o sistemin performansa yönelik özelliklerinin de muntazam biçimlerde tasarlanması gerekmektedir. Sonuç olarak müzisyen belirgin seviyede bir müzik bilgisine sahip iken hem sesin teknolojik açımlarını kullanmakta hem de tasarladığı enstrümanın kullanıcı odaklı performans özelliklerini geliştirmektedir. Jorda (2005) bu duruma sayısal luthiercilik demektedir. Ortaya çıkan enstrüman son derece karmaşık matematiksel ve algoritmik yapılardan oluşsa da enstrümanın çalınabilirliği müzisyenin nesne seviyesindeki jestleri ile belirlenebilmektedir. 1988'de Osnabruck'de yapılan Avrupa Medya Sanatı Festivali'ndeki röportajında Flusser (1988) işlevsel ve yapısal karmaşıklık üzerine şunları söylemektedir. "İşlevsel karmaşık sistemler yaratıcı düşünce sistemlerimize meydan okurlar ve bizi zorlarlar. Oysa işlevsel basit sistemler bizi aptallaştırırlar." Günümüzde ortaya çıkan teknolojik gelişmeler sayesinde elde edilen farklı müzik biçimleri özlerinde Flusser'in (1988) de bahsettiği gibi son derece karmaşık yapısal içeriklere sahiptirler. Ancak bu sistemleri işlevsel olarak karmaşık halde kullanıp kullanmamak artık müzisyenin elindedir. Çünkü müzisyen bu konuda teknik ve estetik anlamda bizzat söz sahibidir.

Sonuç

Müziğin yapısal ve biçimsel sınırlarını, sahip olduğu tüm tanımlar üzerinden derinlemesine sorguladığımız teknolojik bir değişim içindeyiz. Hızla gelişen teknolojinin günümüz sanatçılarına yaratıcılık alanında sağladığı türlü olanaklar göz önüne alındığında müzisyenin kavramsal ve işlevsel tanımının sahip olunan teknolojik edimlerin de katkısıyla yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Günümüz koşullarına kendini adapte edebilen müzisyenler geçmişe oranla daha yaygın olarak ses ve görüntü malzemesi odaklı performanslar sergilemektedirler. Müziğin biçimsel olarak temel yapıtaşı olan ses, teknolojinin elinde bir biçimden farklı bir biçime kolaylıkla dönüşebilmekte, görüntü kendini her fırsatta müzik ile bir araya getirmekte ve müzisyen ise bu değişimde birleştirici ana rolü üstlenebilmektedir.

çalışan her sanatçı farklı alanlarda kendini geliştirmek için uğraşmakta, edindiği bilgi ve becerileri bir araya getirebileceği özgün fikirleri üretmek için yoğun bir çaba göstermektedir. Müzik ise sanatın olduğu gibi karşısında bulunan farklı açımlardan derinlemesine etkilenmektedir. Birçok müzisyen sanatsal üretimini sadece ses bileşeni üzerinden değil, görüntü ile olan oluşturduğu birliktelikler üzerinden de zenginleştirmektedir. Bu anlamda teknolojinin sanatçıya sağladığı olanaklar özgün eser üretimi açısından son derece önemlidir. Müzisyen var oluş anlamını müziğin üretiminde yaşadığı haz duygusu ile yaşamak-tayken bir yandan da bunu görsel etmenlerle de pekiştirmektedir. Ses ve görüntü arasında ortaya çıkan birliktelik sanatçı açısından zengin bir ifade biçimi ortaya sergilemekle birlikte izleyici açısından da bütünleyici bir deneyimin gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Günümüzde müzisyen ses ve görüntü arasında kurduğu birliktelikleri yaratırken teknolojinin ona sağladığı hazır olanakları kullanmakta, ancak var olan imkanları yetersiz gördüğünde ise gereken teknolojileri kendi geliştirebileceği bilgi ve becerilerle kendini donatabilmektedir. İşte bu noktada müzisyen hem teknolojiyi kullanan hem de üreten rolünü üstlenebilmektedir. İcra ettiği enstrümanın tanımlanması gerektiğinde yeni bir fikir olarak üzerinde çalışabilmekte ve farklı boyutlardaki geliştirdiği teknik açımlar ile o fikri inşa edebilmektedir. Bu yüzden ses ve görüntünün birlikteliği müzisyen açısından bütünlük sağlayan bir sanatsal üretim sürecidir.

Bugün günümüz temposuna ayak uydurmaya

KAYNAKÇA

Alperson, P. (Ed.). (2010). What is music?: an introduction to the philosophy of music. Penn State Press.

Bauer, W. I., Reese, S., & McAllister, P. A. (2003). Transforming music teaching via technology: The role of professional development. *Journal of research in Music Education*, 51(4), 289-301.

Burnard, P. (2007). Reframing creativity and technology: Promoting pedagogic change in music education. *Journal of Music, Technology & Education*, 1(1), 37-55.

Clifton, T. (1984). Music as heard: A study in applied phenomenology.

Commoner, B. (2014). The closing circle: nature, man, and technology. Knopf.

Cross, I., & Morley, I. (2009). The evolution of music: Theories, definitions and the nature of the evidence. *Communicative musicality: Exploring the basis of human companionship*, 61-81.

Ferreira, G. M. D. S. (2007). Crossing borders: issues in music technology education. *Journal of Music, Technology & Education*, 1(1), 23-35.

Heidegger, M. (1942). The Hand and the Typewriter.

Ihde, D. (2012). Technics and praxis: A philosophy of technology (Vol. 24). Springer Science & Business Media.

Jorda, S. (2005). Digital Lutherie Crafting musical computers for new musics' performance and improvisation. Department of Information and Communication Technologies.

Killcoyne, H. L. (2016). The history of music. New York, NY: Britannica Educational Publishing in association with Rosen Educational Services.

Nakamura, J., & Csikszentmihalyi, M. (2014). The concept of flow. In *Flow and the foundations of positive psychology* (pp. 239-263). Springer Netherlands.

Magnusson, T. (2009). Of epistemic tools: Musical instruments as cognitive extensions. *Organised Sound*, 14(2), 168-176.

Pritchett, J. (1996). The Music of John Cage (Vol. 5). Cambridge University Press.

Vilém Flusser, 'On Writing, Complexity and Technical Revolutions', Interview by Miklós Pertenák in Osnabrück, European Media Art Festival, September 1988 (10'30").

Wishart, T., & Emmerson, S. (1996). On sonic art (Vol. 12). Psychology Press.

Xenakis, I. (1992). Formalized music: thought and mathematics in composition (No. 6). Pendragon Press.

Görsel Kaynaklar

Iannis Xenakis – Composer, Architect, Visionary, Elde edilme tarihi: 21 Haziran 2017 <https://annesoaudio.com/2016/06/12/iannis-xenakis-composer-architect-visionary/> 21.06.2017

Derivative, Elde edilme tarihi: 05 Eylül 2017 <http://www.derivative.ca/Events/2011/AmonTobinVSquared/> 05.09.2017

The Flow / Akış, Doğala Özdeş Sanal Alem, Elde edilme tarihi: 21 Ağustos 2017 <http://universumcorpusnostrum.blogspot.com.tr/2012/08/the-flow-aks.html>

21. YÜZYIL SANAT VE TASARIM EĞİTİMİNDE HİKAYELERİN KULLANIMINA DAİR ÖNERİLER

Sevgi Arı*

Özet

Hikayeler, meraklı insanlara daima çekici gelmiş ve tarih boyunca geliştirilen bir çok analitik öğretim yönteminin yanında varlığını sürdürmüştür. Bilgilerin duygusal bağıntı yaratmadığı takdirde akıllardan uçup gittiğini anlayan 21. yüzyılın reklam ve ekonomi dünyası, hikayelendirmeci yaklaşımı çoktan lehine kullanmaya başlamıştır. Hikayeci anlatımın öğretici niteliğinin araştırıldığı bu çalışma, hikayenin barındırdığı potansiyel olanakların sanat ve tasarım eğitimine nasıl adapte edilebileceği sorusuna cevaplar getirmeyi amaçlamıştır. Araştırmanın eğitim alanına özgü kapsamı, ilham veren hikayeler ve yazar görüşlerinin üzerinden açıklanmış ve buluşlara dair hikayeler grafikler özelinde örneklendirilmiştir. Hikayelendirmenin önemi, bizzat hikayeler aracılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ilk bölümü hikayelendirme-zihin arasındaki ilişkiye işaret eden bilimsel verilere ayrılmıştır. Hikayeci anlatımın psikoloji üzerindeki olumlu etkilerini gösteren bu verilerden hareketle, hikayenin eğitsel alandaki gerekliliği ortaya konulmuştur. Bir kavramı ezberletmeye dayanan ve sadece sol beyne yönelik anlatımların, kalıcılığına dair tartışmalar eğitim dünyasının da gündemindedir. Bu çalışma, hali hazırda bilinen bir anlatım biçimi olan hikayeleştirmenin, didaktik olmayan ve aktif bir öğrenme süreci sağlamak adına eğitsel amaçlarla kullanılmasını problem edinmiştir. Bu çalışmada sanat ve bilim tarihine dair en bilinen örneklerle yer verilmiştir. Bu örnekler üzerinden hikayenin önemini kavranmasının mümkün olacağı düşünülmüştür. İnsanın düşünce sisteminin hikayeleştirmeye dayandığı gerçeği eğitim bilimlerinde teorik anlamda kabul görmekte, fakat hikayeler sadece yaratıcı drama dersleri dahilinde ve dar bir yaş grubuna yönelik olarak uygulanmaktadır. Araştırmanın sonucunda, hikayeleştirme yönteminin her yaşta insanda kalıcı bir bilgi aktarımı sağlayabileceği, sanat ve tasarım alanı başta olmak üzere tüm eğitsel alanlara adapte edilerek kullanılabilirliğini söylemek mümkündür. Çalışmanın en genel manadaki sonucu, öğretmenlerin, içeriğe hakim olmanın ötesinde, konunun aktarım biçimine dair üst ve yaratıcı bir düşünce geliştirmesinin önemli olduğu ve hikayeleştirmenin bunu sağlamak adına verimli bir yöntem olduğudur. Araştırmaya konu edilen bilimsel veriler, görsel örnekler ve yazarların anlatıları ışığında dört farklı yöntemin eğitsel amaçla kullanılmasının mümkün olduğu bulgulanmıştır. Simgesel anlatımlar, süreç hikayeleri, etimolojik köken araştırmaları ve alternatif anlatım denemeleri bu çerçevede uygulanabilir olarak belirlenmiştir. Hikayelerin sadece metne dayalı olmak zorunda olmadığı görsel yolla da hikayeci anlatımın uygulanabileceği eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eğitimi, Tasarım eğitimi, Hikayeleştirme, Hikayeci anlatım, İlişkisel düşünce

IMPORTANCE OF STORY-TELLING IN ART AND DESIGN EDUCATION OF THE 21ST CENTURY

Abstract

Stories have always been attractive to curious people and have continued to exist alongside many analytical teaching methods developed throughout history. In the world of advertising and economy of 21st century, it has been understood that information is not permanent if it does not create emotional connection and this fact has already begun to use in favor of the narrator. This work, which investigates instructive nature of story-telling, aims to answer the question that how narrative can be adapted to the art and design education. The coverage of the study's specific area is explained through inspiring stories and author views and exemplified with some graphics inspired by the inventive stories. The importance of the story-telling has been conveyed through the stories particularly. The first part of the work is devoted to the scientific findings that point out the relationship between narrative thinking and mind. By showing the positive effects of narratives on psychology, the necessity of the story-telling in the educational field has been put forth. Discussions about the persistence of informative messages based on rote learning and the left brain, is also on the agenda of the education world. This study has raised the problem of using story-telling for educational purposes to provide a non-didactic and active learning process. This work includes some of the best-known examples of art and science history. It is thought that it is possible to grasp the importance of the story through these examples. The fact that human brain is based on story-telling, is theoretically accepted by educational systems, but stories are applied only for creative drama lessons and for a narrow age group. As result of this research, it is possible to say that the method of story-telling can be adapted to all educational fields including art and design fields and which can provide permanent information transfer to the people of all ages. The most general inference of the work is that, it is important for the instructors to develop a supreme and creative way to transfer information and story-telling is an efficient method to achieve this aim. It has been found that, it is possible to use four different methods for instructional purposes in the light of scientific data, visual examples and authors' narratives. Symbolic narratives, process narratives, etymological researches and alternative narrative essays have been identified as feasible. It has been added that story-telling do not only have to be based on text but it can also be applied visually.

Key Words: Art Education, Design Education, Story-telling, Narrative, Relational Thinking

Giriş

Gerçeğe dayalı ya da gerçek dışı olan herhangi bir içeriğin, düz anlatımlardan sıyrılarak; metaforlar, karakterler ve ilişkisel bağlar üzerinden kurgulanmasına dayanan hikâyeler, aktardığı içeriğin ötesindeki niteliğiyle, birer yaratıcı düşünme önerisidir. Dilin ve düşünme biçiminin zenginleşmesine katkı sağlayan hikâyeler, insanlığın düz anlamlardan öteye geçme, yeni anlamlar üretme ihtiyacıyla açtığı bir oyun alanıdır. Hikayeletirmenin zihinsel süreçlerle ilişkisi o kadar yakındır ki, bir insanın hayata bakışını, yaşadığı olayları aktarırken seçtiği hikaye dili üzerinden yorumlamak mümkündür.

Bilginin ötesindeki bilgeliğin aktarımı olan hikâyeler, modern toplumların kaybettiği bir değer olsa da, Amazon ormanlarındaki topluluklarda, ateşin başında hikâyeler anlatan bilgelere halen özel bir değer verilmektedir. Tarihten günümüze uzanan mitlerin ve inanç sistemlerinde hikâyeleştirme yönteminin kullanılmış olması da tesadüfi değildir. Metaforlar yoluyla ideolojilerin kodlandığı, kavramların sembolize edildiği, temsiliyet değerleri üzerinden kahramanların oluşturulduğu yapısal anlatılar olarak hikâyeler, mitlerin bireysel yaşam sürelerinin ötesine taşınmasını sağlamış, diğer yandan toplumsal bilincin / kültürün oluşmasında büyük rol oynamıştır. Anadolu halk ozanlarının nükte içeren atışmaları, özünde hikâyeci anlatımlardır. Ya da tasavvuf düşüncesini aktaran mesneviler, temsili (alegorik) bir yöntemle kaleme alınmış eğitsel hikâyelerdir. Mevlâna, mesnevilerin dinleyici üzerindeki eğitsel gücünü vurgularken, bu hikayeleri “manâ tohumunu gizleyen çiçekler” olarak tanımlamıştır (Ceylan, 2010:61). Batı edebiyatı geleneğinden gelen Kafka'nın “Dönüşüm” hikayesinde bir böceğe dönüşen Gregor Samsa karakteri, modern metafor kullanımının ünlü örneklerinden biridir.

Günümüz modern toplumlarında içinde barındırdığı kitleleri etkisi altına alma gücü nedeniyle bir halkla ilişkiler aracı işlevi gören hikayeler, ticari kuruluşlardan sivil toplum örgütlerine dek, bir marka imajı oluşturmak veya itibar yönetimi aracı olarak; televizyon şovlarında, reklamlarda; politikacılar veya liderler tarafından da bir manipülasyon aracı olarak kullanılmaktadır (Zipes, 2004: 16)

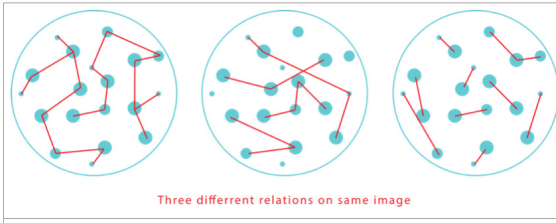
Hikâyeler Yoluyla Öğrenmek

İnsan beyninin evriminde, yazıdan çok önce geliştirilmiş olan sözel iletişim dilinin ve dilin özündeki hikâyeleştirmeye dayanan (ilişkisel) yapının etkisinin büyük olduğu bilinmektedir. Yazım dilinin oluşmasına zemin hazırlayan bu gelişme, aynı zamanda insanı diğer canlılardan ayrılması noktasında önemli bir yol ayrımı olmuştur.

Princeton Üniversitesi'nde beynin hikayelere verdiği tepkinin ölçüldüğü bir araştırma, dinleyicilerin hikayeleştirilerek aktarılan bir konuya, daha çok katılım gösterdiği, hikaye ile dinleyici arasında bir çeşit senkronizasyon oluştuğunu ortaya koymuştur. Bu bilgi, dinleyicilerin adeta bir radyonun frekansını yakalamış gibi anlatıcı ile aynı frekansa geçerek; anlatılan olayı kendi deneyimleri hâline getirmeleri olarak yorumlanmıştır (Williams, Whybrow, 2013:22). Hikâyeleştirmenin kitlesel etkisinin Güney Afrika'daki bir telekomünikasyon firması özelinde araştırıldığı bir vaka çalışmasında “kurumsal itibarın kurumun ürünlerinden çok çalışanların hikâyeleri ile ilgili olduğu; çalışanların performansları, sorumlulukları ve şirket içindeki yerlerini belirlemede hikâyelerin etkin olduğu” (Seyfi, Soydaş, 2014:169) bulgulanmıştır. Bu bulgu, hikâyelerin hem iç hem de dış ilişkiler noktasında kurumlar için önemini; hem de bireysel konum farklılıklarına rağmen insanı boyuttaki etkisinin değişmezliğini göstermesi açısından dikkate değer bir veridir.

Bir olay örgüsüne dayanan hikâyeleştirmenin (geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanda) beynimizde bir doku (ing: pattem) yaratıyor olması da diğer önemli bulgudur. (Carroll, 2014:175-180) Başka bir deyişle, insan beynindeki nöron ağlarının gelişmesi, hikayeci / ilişkisel düşünce sistemi ile yakından ilişkilidir. Bu bulgular bir ileri aşamada, kişilerin dünyaya bakış açısının da, olayları zaman örgüsü bağlamında hikâyeleştirme şekline bağlı olduğunu ortaya koymuştur. Bireylerin söz konusu hikâyeleştirme alışkanlıklarını değiştirdiklerinde kendilerini de değiştirebilecekleri iddiasından hareket eden bilişsel psikoloji çalışmaları, kişilerin beyinlerinde yarattıkları hikayelerin dokusunu değiştirmeye yönelmiştir. Bu, hikâyenin değil, hikâye dilinin / biçimin değiştirilmesi anlamına gelmektedir.

Aşağıda, beyindeki nöron ağlarına benzeyen üç farklı görsele dikkatli bakıldığında, aslında hepsinde mavi noktaların yerinin aynı olduğu görülecektir. Bu görselleri birbirinden farklı kılan unsur, mavi noktaları birleştiren kırmızı çizgilerdir. Bu kırmızı çizgiler aslında aynı görsele uygulanan üç farklı bağlantı / yorum / doku (pattern) önerisidir. Hikayelerdeki gerçekliklerin aynı kalmasına rağmen, bağlantıların değişmesinin yarattığı farkı ortaya koyan bu üç farklı görsel, bilişsel psikolojide uygulanan yöntemin grafik bir karşılığıdır. Pek tabii ki burada üç şekilde örneklenen farklı yorumlar, olasılık dâhilindeki kombinasyonlar düşünüldüğünde çok daha fazla sayıya ulaşmaktadır (Resim 1):



Resim 1. Aynı noktalar üzerinden gerçekleştirilmiş üç farklı ilişkilendirme. (Tasarım:Sevgi ARI)

Bilim dünyasına ait popüler bir anlatı olarak Newton'un yerçekimini buluş anı, bir ağaç altına dinlenmek üzere oturduğunda kafasına bir elmanın düşmesine dayanan bir hikâyeye aktarılmaktadır. Bilinen bu hikayeden farklı bir anlatımda Newton; "(...) bahçesinde oturmuş ay hakkında düşünürken kafasını kaldırmış ve yakındaki ağacın üstündeki elmanın hemen hemen ay büyüklüğünde olduğunu görmüştür..." (Godin, 2005:36) Birbirinden farklı anlatıma sahip bu iki hikaye de, özünde bir doğa yasasının buluş anını ortaya koymaktadır. Resim 1'deki mavi noktalı örneklerle ilişkilendirdiğimizde Newton'un yerçekimini buluş anı, bu noktalar iken, bu buluşa neden olan olaylar dizgesi kırmızı çizgilere denk gelmektedir. Bu özü gördüğümüzde, bu iki hikâyenin birbirlerinden farklı olmasının aslında bir zenginlik yarattığını söylemek mümkün olacaktır. Resim 2'de yer alan görseller, her iki anlatımın sahip olduğu farklarla mümkün olmuştur. Sağdaki görsel, daha çok bilinen elma hikâyesine işaret ederken, soldaki görsel daha az bilinen ve ay ile ilişkilendirilen hikâyeyi bağlam olarak almaktadır. Sanat ve tasarım penceresinden bakıldığında bu hikâyelerden biri diğerine naza-

ran daha önemli ya da geçersiz değildir. Hatta bir buluş anına dair iki farklı hikâyenin biliniyor olması, alternatif düşünme yolları sağladığı için faydalıdır.



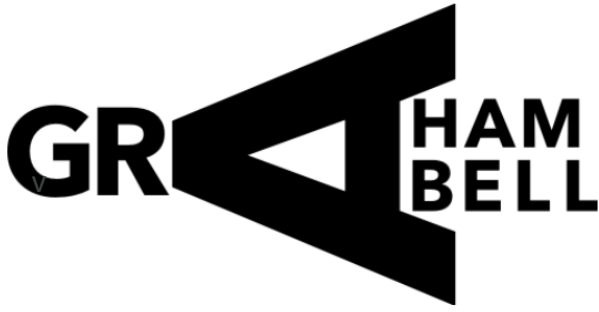
Resim 2. Newton'un yerçekimini buluşunu anlatan iki farklı hikaye için tipografik yorumlar (Tasarım: Sevgi ARI)

Newton örneğinde olduğu gibi, bütün buluşların / keşiflerin arka planında gelişen bir süreç hikâyesi vardır. Hayali kahramanlara dayanan hikâyelerin yanı sıra, gerçekte var olmuş bilim insanlarının ve sanatçıların buluş hikâyelerinden öğretici / ilham verici bilgiler edinmek mümkündür. Örneğin Thomas Edison'un başarıya kavuşmayan sayısız deneyin ardından, vazgeçmesi yönünde / başarılı olamayacağına dair yapılan yorumlara verdiği; "ben başarısız olmadım sadece ampulün nasıl çalışmadığının 1999 yeni yolunu buldum" (Revell&Norman, 2000:47) cevabı, eğitsel alanda ilham vericidir. Bu çok sayıda deneylerinin devamında ampulü icat eden Edison'un karanlıktan korkması ise bir bilim insanının yaratıcılık üzerinden korkularını yenme çabasına işaret eden, kıymetli / tek cümlelik bir hikâyedir.

Bu bilgiden yola çıkıldığında Thomas Edison, ampulü icat etmesinden ötürü aydınlık kavramıyla olduğu kadar, karanlık korkusu ile de ilişkilendirilebilecek bir figür haline dönüşür. (Resim 3). Benzer şekilde telefonu icat eden Graham Bell'in annesinin doğuştan, eşinin ise dört yaşından beri sağır olması, başlı başına şiirsel bir gerçekliktir. (Resim 4)



Resim 3. Thomas Edison için tipografik yorum. (Sevgi ARI)



Resim 4. Graham Bell için tipografik yorum. (Sevgi ARI)

Bilim insanlarının yanı sıra, sanat alanından verilebilecek bir örnek; Picasso'nun en bilinen eseri "Guernica"(1937) nın hikayesidir. Bir Bask şehri olan Guernica'ya İspanyol iç savaşı sırasında Nazi savaş uçaklarının düzenlediği hava bombardımanının trajik yüzünü gösteren bu resim, Picasso için, üç buçuk saat içerisinde ölen binlerce insana bir saygı duruşu niteliğindedir. Tarihin bir oyunu olarak, Picasso'nun bir sergisinde Guernica'nın önünde duran bir gestapo subayı, hayranlık ve şaşkınlıkla resmi göstererek "Bunu siz mi yaptınız?" diye sormuştur. Picasso'nun bu soruya verdiği tarihi cevap: "Hayır. Bunu siz yaptınız." (Hensbergen, 2005:139) dır. Bu resmin tarih sahnesinde oynadığı rolün, bir sanatçı figürü olarak Picasso'nun imajıyla bağlantılandırılması mümkündür (Resim 5). Diğer yandan, arka planında yatan bu hikâyenin Guernica'nın akılda kalıcılığındaki etkisini yok saymamız mümkün değildir.



Resim 5. Pablo Picasso için tipografik yorum. (Sevgi ARI)

Benzer bir bilinirliğe sahip olan, ressam Edvard Munch'un dünyaca ünlü eseri "Çılgılık" (1893), ilk bakışta bir şehir manzarası önünde betimlenmiş korku dolu bir yüzün betimlemesidir. Resmin hikayesini araştırdığımızda, sanatçının bu resme dair ilhamını, hasta olduğu bir dönemde Norveç'in başkenti Oslo'daki Ekeberg tepesinden fiyordları izlerken aldığını öğreniriz. Munch'un "Çılgılık" ın ortaya çıkışını anlattığı aşğıdaki pasaj, resmin hatırdı kalıcılığına olumlu bir katkı sunması ve Resim 6'ya ilham vermesi nedeniyle paylaşmaya değerdir:

Yolda iki arkadaşım ile birlikte yürüyordum. Gün batımında. Havada melankolinin izleri hissediliyordu. Birdenbire gökyüzü kıpkırmızı oldu. Çok bitkin bir şekilde, tırabzanlara doğru eğildim. Gökyüzünde mavi-siyah fiyortlar ile şehrin üstünde Demokles'in kılıcı gibi sallanan kan rengi bulutlara baktım. Arkadaşlarım yürümeye devam etti, fakat ben korkudan titrer bir şekilde karşımdaki manzaraya baka kaldım. İçimde doğanın heybetli çılgılığını hissettim. (Rothenberg, 1999:123) (Resim 6)



Resim 6. Edward Munch için tipografik yorum. (Sevgi ARI)

Yazar Mac Barnett, 2014 yılında yaptığı TED konuşmasında, çocuklara hikaye yazmaktan duyduğu mutluluğunun sebebini; çocukların kurguları (ing.fiction) büyüklerden çok daha iyi kavrayabilmeleri olarak göstermiştir (Barnett, 2014). Barnett'in konuyla ilgili analizi özetle şöyledir: Sanatın yalanlara inanma ve inandırma potansiyeli düşünüldüğünde çocuklar büyüklerden çok daha farklı davranmaktadır. Çünkü çocuklar hikayenin gerçekte olmadığını/olamayacağını bilmekle beraber, anlatılan hikayenin yalnızca güzel bir hikaye olmasından zevk alabilmektedirler. Bu çocuksu 'inanma hâli'; oyun oynayabilme, empati geliştirme, hayal kurabilme ve toplamında daha yaratıcı bir insan olabilmesinde rol oynamaktadır.

Yazar Young-ha Kim, hikayelerle yaratıcılık arasındaki ilişkiye başka bir açıdan bakarak, çocuklar tarafından uydurulmuş hikayelerin önemi- ne değinmiştir. Bir çocuk “bugün bir uzaylı gör- düm” dediğinde büyüklerin verdiği ilk tepki olan “saçmalama!” kelimesinin yerine “nerede gör- dün, neye benziyordu?” diye sorulmasını öner- miştir. Kim, ancak bu yolla çocuğun uydurduğu hikayenin bir sonraki cümlesini düşünmek duru- munda kalacağını ve diyalog sürdükçe çocuğun yaratıcı düşüncesinin zenginleşmesinin mümkün olacağını vurgulamıştır. (Kim, 2014) Çocuklarda doğuştan gelen hikayelere karşı açık algının ne- den büyüyünce kaybolduğu ve eğitim sisteminin bu algıyı ne yönde etkilediği, üzerinde düşünül- mesi gereken en temel konulardan biridir. Yazar Kim’in diyalog aracılığıyla hikâyesel anlatımı destekleme / sürdürme önerisi, hem ebeveynler hem de eğitimciler tarafından yaratıcılığı destek-lemek adına uygulanabilir görünmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER:

Yaratıcı düşüncenin gittikçe değer kazandı- ğı 21. yüzyılda, hikayelerin zihinde yarattığı al- ternatif düşünce patikalarının önemlidir. Tiyatro oyunlarından, kısa öykülere; televizyon haber- lerinden, evlilik programlarına dek nitelik yön- nünden birbirinden ayrılan hikayelerin, yöntem yönünden ortak noktalar barındırması dikkate değer bir konudur. Bu hikayeci anlatımlar; sim- gesel bağlantılar, temsili karakterlerle seçilen ayrıntıları öne çıkarmanın yanı sıra, anlatımın doğurduğu yükseliş ve alçalışlarla güçlenen duy- gusal bir içeriğin taşıyıcısı olarak kullanılmakta- dırlar. Manipülatif etkileri bir yana bırakıldığında, pozitif etki yaratma potansiyeli çok yüksek olan hikayeci anlatımın bilişsel psikoloji, edebiyat ve aile ilişkilerinde olduğu kadar, eğitim alanında da daha aktif kullanılması mümkündür.

Araştırmada yer verilen yazarların anlatıları, büyüdükçe kaybettiklerimizi hatırlatması açısin- dan önemlidir. Hikayelerdeki gerçek dışı/ kur- gusal unsurlara ön yargısız şekilde yaklaşmak, farklı algı ve karakter biçimlerine özdeşlik kur- mak, kişinin yaratıcı düşüncesini büyük oranda zenginleştirmektedir. Bu nedenle hikayelerin gerçek veya hayal ürünü kurgular olması öğretici / kalıcı niteliğini değiştirmemektedir. Uydurma olan ya da normların dışında kalan bir hikayeyi “saçma” olarak nitelendiren bir zihniyet, yaratıcı-

lık açısından baltalayıcıdır.

Yaratıcı drama terapileri, çocuklarda ank- siyete, şiddet, öfke, inkar, korku vb. olumsuz duygusal tepkilerin aşılması amacıyla hikaye ve oyunun çeşitli metaforlar çerçevesinde birleştiril- mesine dayanmaktadır (McFarlane, 2012: 26). Bu işleyiş, sonuç odaklı, ezberci ya da didaktik yaklaşımların bilgi aktarımında çoğunlukla eksik bıraktığı bir noktadır. Hikayeci anlatımı sadece çocuklara yönelik eğitim dönemiyle sınırlandı- rarak yerine eğitim sisteminin tümünde, mate- matikten müziğe uzanan çok çeşitli konularda geçerli kılmak olanak dahilindedir. Bu yöntemin eğitim alanında daha özgür ve geniş biçimiyle kullanılması, her yaşta özgür ve açık düşünen bireyler yaratmak adına önem taşımaktadır. Hi- kayelerin sağladığı katılımcı / aktif dinleyici profi- li, anlatıcının bilgiyi tek taraflı olarak aktardığı di- daktik eğitim yöntemlerine karşı geliştirilebilecek bir alternatiftir. Anlatıcının kimi zaman öğretmen, kimi zaman da öğrenci olduğu; dinleyicilerin de kendi hikayelerini anlatarak özgün düşünme bi- çimini ortaya koyabileceği, kendi kimliğini keşfe- debileceği bir ortamın hikayeler aracılığıyla yara- tilması mümkündür.

Bu çalışma en genel manada, bir eğitmenin aktarım yöntemi hakkında üst bir düşünce geliştirmesinin önemini vurgulamakta ve sadece sa- nat-tasarım eğitiminde değil, eğitim anlayışının tümünde aktarım yöntemlerinin yaratıcı bir şekil- de tasarlanması gerektiğini hatırlatmaktadır. Bu çerçevede dahilinde araştırmada öne çıkan öneri- ler aşağıdaki gibidir:

Simgesel Hikayeler: Araştırmada öne çıkan ilk bulgu, hikaye anlatımının dinleyicide yarattığı empati bağlantısı ve bu empatinin, kalıcılık adı- na önemli bir rol oynadığıdır. Hikayelerin empa- ti oluşturmayı kolaylaştıran bu duygusal içeriği sayesinde, dinleyiciler hikayeye karşı daha ka- tılımcı/aktif bir konum almaktadırlar. Bu anlamda soyut veya somut tüm kavramların, eğretilme, alegori, metaforik bağlantılar, simgesel ilişkiler üzerinden bir hikaye içerisine yerleştirilerek ak- tarılmasının, eğitsel alanda katılımcı/pozitif bir etki yaratacağını belirlemek mümkündür. Diğer yandan, hikayeler aracılığıyla sağlanan empati duygusunun, insanlar arasında karşılıklı anla- yışın ve sosyal bağların güçlenmesini, bireysel derinleşmeyi desteklemesi, eğitimin en temel amacıyla kesişmektedir.

Süreç Hikâyeleri: Metin içerisinde verilen bilim ve sanat alanına dair örnekler, yaratılan veya icat edilen ürün/nesnenin ötesinde, kişilerin bu icat yolunda yaşadığı serüveni aktaran hikâyelerdir. Bu hikâyeler tekil / tekrarı olmayan bir yaratıcı sürecin aktarımlarıdır. Bir buluşun veya sanat eserinin nasıl olup da bu dünya üzerinde eksikliğini hissedildiğini kavramaya, 'evraka' anlarına, o anı hazırlayan tüm süreçlere dair bir derinleşme sağlayan arka plandaki hikâyelerinin, eğitmenler tarafından kullanılması önemlidir. Birçok çağdaş kuramda da, yaratıcılık ve inovasyonların ürün (sonuç) üzerinden ele alındığı, fikirlerin sadece ürün ile özdeşleştirildiği yaklaşımlar eleştirilmektedir (Clark, 1997:8) . Kişilere bir başkasının süreç deneyimine ortak olma fırsatını sunan bu anlatılar; hem yaratıcılık, hem kişisel gelişim, hem de sanat ve tasarım eğitiminde etkin olarak uygulanabilir görünmektedir. Genel manadaki eğitim alanında da bu türden hikâyelerin paylaşılması, öğrencilerin yaratıcı sürece ortaklık sağlamaları, buluş yapan zihniyetin içine girmeleri, ilham almaları, motive olmaları, yalnız hissetmemeleri açısından güzel bir yoldur.

Aynı zamanda süreç hikâyeleri sadece metinlerden değil, tasarımcıların ya da sanatçıların eskizlerinden, çalışma alanlarından, yaşadıkları döneme ait fotoğraflardan oluşan görsel anlatımlardan da meydana gelebilir. Çağımızın teknik imkanlarıyla, sonucu paylaşmaktan öte, yapım sürecini aktaran videolar internet ortamında büyük ilgi görmektedir. Çok az bir sürede bütünü yansıtan bu videolarda kişiler, deneyimlerini görsel yolla hikayeleştirerek aktarmaktadır.

Örneğin; kaligrafi alanında yazım araçlarını tanıtan, ya da bizzat yazım sürecini aktaran bir videoyu izlemek, konuya dair bilginin anlaşılmasında verimli bir yoldur. Eğitim kurumlarının da eğitmenlerin üretim süreçlerini benzer şekilde kayıt altına alarak zengin bir veri tabanı oluşturması mümkündür.

Etimolojik Köken Araştırmaları: Dünya üzerinde eksikliği hissedilen bir sorunu çözmek için var edilen tasarım nesnelere yanı sıra; kavramlara, olgulara işaret eden kelimelerin, soyut düzlemdeki icatlar olduğunu söylemek mümkündür. İnsanın o ana kadar tanımlamadığı bir olgu, ona bir isim/ tanım verilmesi sayesinde varlık kazanmış/keşfedilmiş olur. Eğitimsel alanda bir kavramı öğretmek, alışıldık şekilde sadece o kavramın sözlük tanımını vermekle de mümkündür. Buna alternatif olabilecek diğer bir araştırma yöntemi ise, etimolojik köken araştırmalarıdır. Etimolojik köken araştırmaları, söz konusu kavramın ilişkisel bağlarını, varlık nedenini, tarihsel konumunu ortaya koyduğu için özünde hikayesel bir bilgi sunmaktadır. Bu pencereden bakıldığında bir kelimenin her şeyden soyutlanmış sözlük tanımını vermekten öte, o kelimenin hikayesinin incelenmesine dayanan etimolojik köken araştırmaları, eğitimde kalıcı bir etki sağlamak adına kullanılabilir.

Alternatif Anlatım Denemeleri: Bir bilgiyi alternatif yollarla anlatma denemesi olarak aşağıda yer alan ve farklı bilgi türlerinde de geçerli olabilecek paragraf, eğitmenlerin hem kendi konuları üzerinde uygulayabileceği hem de öğrencilerden talep edebileceği son yöntem önerisidir:

Bir cümleyi kurmanın yüzlerce yolu vardır. Aynı cümleyi yüzlerce farklı şekilde kurmak mümkündür. Bir şeyi söylemenin bir tane yolu yoktur. Aynı şeyi farklı yollardan anlatmayı denemek öğreticidir. Yaratıcılık, aynı şeye farklı açılardan bakabilme becerisidir. Aynı bilgi farklı kurgularla aktarılabilir. Farklı yollardan geçen üç insan, aynı anda aynı şehrin meydanına varabilir. Aynı anda aynı yere varan üç insanın hikâyesini dinlemek güzeldir. Her cümle bir hikaye, her hikaye bir seçimdir.

KAYNAKÇA

Barnett, Mac. (2014). "Why a good book is a secret door?" http://www.ted.com/playlists/194/10_talks_from_authors (Erişim Tarihi: 09.06.2015)

Carroll, Michael. (2014). Effective Supervision for the Helping Professions, USA: SAGE publications

Ceylan, Can. (2010) Mevlana'dan Önce ve Sonra Mesnevi, İstanbul: Rumi Yayınları,

Clark, Timothy. (1997). The Theory of Inspiration, UK: Mancesther University Press

Godin, Seth. (2005). Büyük Mor İnek, İstanbul: Timaş Yayınları

Hensbergen, G. (2005). Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon, London: Bloomsbury Publishing

Kim,Young-ha. (2014). "Be an artist, right now!" https://www.ted.com/talks/young_ha_kim_be_an_artist_right_now?language=tr (Erişim Tarihi: 29.03.2015)

Kafka, Franz. (2016). Dönüşüm, (Çev:Ahmet Cemal), İstanbul : Can Yayınları

McFarlane, Penny. (2012). Creative Drama for Emotional Support: Activities and Exercises, London: Jessica Kingsley Publishers

Revell, Jane & Norman, Susan. (2000). In Your Hands: NLP in ELT, London:Saffire Press

Rothenberg, Albert. (1999) (ed: Steven R. Pritzker). Encyclopedia of Creativity, Vol:1, UK:Academic Press

Simmons, Anette. (2012). Hikayenin Gücü, İstanbul: Mediat Yayınları

Seyfi, Murat. Soydaş, Ayda Uzunçarşılı. (2014) "Sivil toplum kuruluşlarında Hikayeleştirme" Marmara İletişim Dergisi, Sayı 22

Williams, Alan &,Whybrow, Dr. Alison. (2013) The 31 Practices, UK:LID Publishing Ltd.

Zipes, Jack. (2004) Speaking Out: Storytelling and Creative Drama For Children, Great Britain: Routledge