



**ÇAĞDAŞ BİR ARAYIŞ OLARAK SANATÇI
DEFTERİ VE SANATÇI KİTABI**

Merve YAZICI

Yüksek Lisans Tezi

Resim Ana Sanat Dalı

2022

(Her Hakkı Saklıdır)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

ÇAĞDAŞ BİR ARAYIŞ OLARAK SANATÇI DEFTERİ VE SANATÇI KİTABI
(Artists's Sketchbooks and Artists' Books as a Contemporary Quest)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Merve YAZICI

Danışman: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU

Erzurum
2022

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Merve YAZCI tarafından hazırlanan “Çağdaş Bir Arayış Olarak Sanatçı Defteri ve Sanatçı Kitabı” başlıklı çalışması 11 / 11 / 2022 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalı, Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU

Atatürk Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Alparslan AKPINAR

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Hatice DOĞAN

Atatürk Üniversitesi

Aslı ıslak imzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Bir Arayış Olarak Sanatçı Defteri ve Sanatçı Kitabı” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

11 / 11 / 2022

Aslı ıslak imzalıdır

Merve YAZICI

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında değerli görüş ve bilgileri ile her konudaki destek ve yardımlarıyla bana yön veren Sayın Hocam Prof. Dr. Mehmet Kavukcu'ya; bu çalışma sürecinde değerli yorumlarıyla yardımcı olan Sayın Hocam. Doç. Dr. Evren Kavukcu'ya, yardımını esirgemeyen Sayın Hocam Dr. Öğr. Hatice Doğan'a ve diğer hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Sadece eğitim alanında değil her alanda desteğini, sevgisini benden esirgemeyen sevgili annem, babam ve kardeşlerime, ayrıca bu süreçte daima yanımda olan arkadaşlarıma da teşekkür ederim.

Merve YAZICI

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ BİR ARAYIŞ OLARAK SANATÇI DEFTERİ VE SANATÇI KİTABI

Merve YAZICI

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU

2022, 177 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU

Dr. Öğr. Alpaslan AKPINAR

Dr. Öğr. Hatice DOĞAN

Geçmişten günümüze pek çok sanatçı defter tutmuş ve bu defterleri çeşitli şekillerde kullanmıştır. Sergilerde de yer alan ve birçok serginin konusu da olan sanatçı defterleri zamanla araçtan amaç konuma gelerek eser olarak da üretilmiştir. Ancak bu noktada sanat eseri olarak defterin sanatçı kitabı alanına dahil olduğu görülür. 20. yüzyılda kitabın yeni anlatım olanaklarının keşfedilmesiyle bir sanat biçimine dönüşmüş olan sanatçı kitabı sanat ortamındaki değişimin bir ürünüdür. Bu süreç sanatçıların defterin yeni olanaklarını keşfetmesiyle benzer özellikler göstermektedir.

Sanatçı defteri bağlamında defterin sanatçılar için işlevselliğini belirlemek ve sanatçı kitabı bağlamında defter ve kitabın neden ve nasıl sanatsal bir ifade biçimine dönüştüğünü ortaya koymak için yapılan bu çalışmada ilk olarak defter ve kitap formunun matbaa öncesi dönemde geçirdiği değişimler ele alınmıştır. Sanatçı defterlerinin ele alındığı üçüncü bölümde; Orta Çağ model kitaplarından sanatçı defterine geçiş süreci, Rönesans Dönemi'nde sanatçıları defter tutmaya sevk eden nedenler ve Rönesans'tan günümüze sanatçı defterlerinden örnekler incelenmiştir. Daha sonra Türk Resim Sanatında sanatçı defterleri ve bu bağlamda düzenlenen sergiler ortaya koyulmuştur. Son olarak incelenen tüm defterler bağlamında sanatçılar için defterin işlevselliği, sanat eseri olarak defter ve sanatçı kitabı arasındaki bağlantıyla birlikte irdelenmiştir. Dördüncü bölümde, sanatçı kitabının ortaya çıkışı ve tanımı üzerine yapılan tartışmalara yer verilmiş ve sanatçı kitaplarının tarihsel arka planı incelenmiştir. Daha sonra 20.yüzyıl ve sonrası sanatçı kitapları üretilen eserler, düzenlenen organizasyonlar, sergiler ve kataloglarla ortaya koyulmuştur. Sanatçı defteri ve sanatçı kitabı arasındaki ilişki ve sanatçı kitabının video sanatı, performans sanatı gibi bir sanat biçimi olarak sanata dahil edilmesinin gündeme gelmesi elde edilen bulgularla sonuç ve tartışma bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Defter, Kitap, Sanatçı Defteri, Sanatçı Kitabı, Sanat Eseri

ABSTRACT

MASTER THESIS

ARTISTS' SKETCHBOOKS AND ARTISTS' BOOKS AS A CONTEMPORARY QUEST

Merve YAZICI

Advisor: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU

2022, 177 Pages

Jury: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU (Advisor)

Assist. Prof. Dr. Alpaslan AKPINAR

Assist. Prof. Dr. Hatice DOĞAN

From the past to the present, many artists have kept sketchbooks and used these sketchbooks in various ways. The artist's sketchbooks, which are also included in the exhibitions and are the subject of many exhibitions, have been produced as works by changing from a tool to an aim over time. However, at this point, it is seen that the sketchbook as a work of art is included in the field of the artists' book. The artists' book, which has turned into an art form with the discovery of new expressive possibilities of the book in the 20th century, is a product of the change in the art environment. This process is similar to the artist's exploration of the new possibilities of the sketchbook.

This study was carried out to determine the functionality of the sketchbook for the artists in the context of the artist's sketchbook and to reveal why and how the sketchbook and the book turned into an artistic expression in the context of the artist's book, the changes that the notebook and book form underwent in the pre-printing period were first discussed. The third part deals with the artist's sketchbooks; The transition process from the medieval model books to the sketchbooks, the reasons that prompted the artists to keep sketchbooks in the Renaissance Period, and examples of artist sketchbooks from the Renaissance to the present were examined. Later, artist sketchbooks in Turkish Painting Art and exhibitions organized in this context were put forward. Finally, in the context of all the sketchbooks examined, the functionality of the sketchbook for the artists was examined together with the connection between the sketchbook as a work of art and the artists' book. In the fourth part, the discussions on the emergence and definition of the artists' books are included and the historical background of the artists' books is examined. Later, artists' books of the 20th century and beyond were put forward with the

works produced, organizations, exhibitions, and catalogs. The relationship between the artist's sketchbook and the artist's book and the inclusion of the artist's book in art as an art form such as video art and performance art are presented in the conclusion and discussion section with the findings obtained.

Keywords: Sketchbook, Book, Artists' Books, Artists' Sketchbooks, Artwork



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	iii
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı	2
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	3
Araştırmanın Sınırlılıkları	4
Varsayımlar	6
Terim ve Tanımlar.....	7
Araştırmanın Yöntemi.....	7
İKİNCİ BÖLÜM	8
DeFTER ve Kitap Formunun Ortaya Çıkış Süreci	8
DeFTER ve Kitabın Tanımı	8
Antik Çağ’da Yazı Taşıyıcıları	10
Orta Çağ’da El Yazmaları ve Kodeks Formunun Yaygınlaşması	18
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	24
Anlamsal ve Biçimsel Olarak Sanatçı Defteri.....	24
Orta Çağ Model Kitaplarından Sanatçı Defterine Geçiş Süreci.....	26
Villard de Honnecourt.....	32
Giovannino de’ Grassi.....	34
Jacquemart de Hesdin	35
Rönesans Dönemi’nde Sanatçıları Defter Tutmaya Sevk Eden Nedenler	39
Öznelliğe ve Bireyselliğe Doğru	40
Sosyal Yapının ve Sanatçı Statüsünün Değişmesi	42
Sanat Akademilerinin Kurulması	46
Yaratıcı Kişi ve Deha Olarak Sanatçı	47
Tinsel Mülkiyet Kavramı ve Sanatçı Hakları	51
Rönesans’tan Günümüze Sanatçı Defterlerinden Örnekler	53
Jacapo Bellini (ykş.1400-1470/71)	53

Francesco di Giorgio Martini (1439-1502)	54
Leonardo da Vinci (1452-1519)	56
Albrecht Dürer (1471-1528)	59
William Blake (1757-1827)	63
Joseph Mallord William Turner (1775-1851)	67
Vincent Van Gogh (1853-1890)	71
Frida Kahlo (1907-1954)	76
David Hockney (1937-)	81
Türk Resim Sanatında Sanatçı Defterleri	84
Sanatçılar için Defterin İşlevselliği	91
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	99
Anlamsal ve Biçimsel Olarak Sanatçı Kitabı	99
Sanatçı Kitapları'nın Ortaya Çıkışı ve Tanımlanması	101
Sanatçı Kitapları'nın Tarihsel Arka Planı	112
Matbaanın Kitap Kavramına Etkileri ve İllüstratör Olarak Sanatçılar	112
19.Yüzyıl: Sanayi Devrimi ve Modern Kitap	116
20. Yüzyıl Başları Livre d'Artiste'lerden Sanatçı Kitaplarına	122
20.Yüzyıl ve Sonrası Sanatçı Kitapları	138
Sanatçı Kitapları ile İlgili Kurumlar ve Organizasyonlar	150
BEŞİNCİ BÖLÜM	153
Tartışma ve Sonuç	153
KAYNAKÇA	159
ÖZ GEÇMİŞ	177

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Ostrakon üzerine Antakya Piskoposu Severos'un Bir Mektubu, MS 508-640.	12
Şekil 2. Bir Neo-Asur kil tablet parçası, 26 + 21 satırlık iki dilli (Sümerce ve Akadca) büyüler yazılmıştır, MÖ 7.yüzyıl.	13
Şekil 3. Okul defteri olarak kullanılan siyah balmumu kaplı ağaç tablet, Roma İmparatorluğu, MS 307-425.....	14
Şekil 4. Sun Tzu, Savaş Sanatı (The Art of War), MÖ 500, balmumu kaydırma fişleri üzerine.	16
Şekil 5. Papirüs kâğıdı, önü ve arkası	17
Şekil 6. Kodeks formunda el yazması örneği, Jaharis Bizans Lectionary, Bizans, Aziz Matta İncili'nin açılış sayfası, ca. 1100, parşömen üzerine tempera, altın ve mürekkep..	19
Şekil 7. Hunefer'in Ölüler Kitabı, sahne (vinyetler) Hunefer'in son yargısını gösterir, 19. Hanedan Yeni Krallık Dönemi, papirüs üzerine boyanmış renkli vinyetler.....	21
Şekil 8. Jaques Daliwe' nin albümü/eskiz defterinin tıpkıbasımından sayfalar,14.yüzyıl.....	27
Şekil 9. Gregorius Bock'un Karalama Desen Kitabı (Scribal Pattern Book), MS 439, 1510- 1517.....	28
Şekil 10. Tudor Desen Kitabı, MS Ashmole 1504.....	29
Şekil 11. Göttingen Model Kitabı (The Göttingen Model Book) (solda) 1450 ve orijinal bir kitap olan Gutenberg İncil'inde kullanılan aynı dekorasyon (sağda).	29
Şekil 12. Villard de Honnecourt'un model kitabı/ eskiz defteri/ portföyü'nün tıpkıbasımından sayfalar,13.yüzyıl.	32
Şekil 13. Giovannino de Grassi'nin model kitabı/eskiz defterinin tıpkıbasımından sayfalar, 14.yüzyıl.....	35
Şekil 14. Jacquemart de Hesdin'in defterinden sayfalar, altı panelden oluşan şimşir tablet üzerine, yaklaşık 1400.....	36
Şekil 15. Jacquemart de Hesdin'in defterinden detay, yaklaşık 1400.....	37
Şekil 16. Albrecht Dürer, Otoportre (solda), 1498, panel üzerine yağlı boya ve Otoportre'den detay (sağda).	42
Şekil 17. Neri di Bicci'nin Günlüğü, 1453-1475.....	43
Şekil 18. Leonardo da Vinci, İnsan kemiği ve kas çizimlerinden örnekler, 1510-1511.	46
Şekil 19. Albrecht Dürer, Kürklü Otoportre, 1500, ahşap üzerine yağlı boya.....	50
Şekil 20. Jacapo Bellini'nin eskiz defterinden sayfalar, 1440.	53

Şekil 21. Jacapo Bellini'nin çizim/eskiz defterinden sayfalar, 1440-1470.....	54
Şekil 22. Francesco di Giorgio Martini'nin mimari çizimlerinin yer aldığı eskiz defterinden sayfalar, 1474-1482.....	54
Şekil 23. Francesco di Giorgio Martini, Mimarlık Üzerine İnceleme/ Codex Ashburnham 361,1480-1506.	55
Şekil 24. Leonardo da Vinci'nin Forster Kodeksleri adı altında ciltlenen üç defteri, 1876.....	56
Şekil 25. Leonardo da Vinci'nin Forster Kodeksleri adı altında ciltlenen defterlerinden Codex Foster 1, 1876.....	57
Şekil 26. Albrecht Dürer, İnsan Oranları kopya kitabı/eskiz defterinden sayfalar (Von menschlicher Proportion - Reinschrift Buch 1- und Skizzenbuch - Mscr.Dresd.R.147.f), 1523.....	59
Şekil 27. “Dürer Buradaydı: Bir Yolculuk Efsane Olur” (Dürer Was Here: A Journey Becomes Legend)Sergisi, 18 Temmuz 2021 - 24 Ekim 2021, Suermondt-Ludwig-Müzesi, Aachen/Almanya.	60
Şekil 28. Dürer Buradaydı: Bir Yolculuk Efsane Olur (Dürer War Hier:Eine Reise Wird Legende) Sergi Kataloğu, 2021.	61
Şekil 29. “Dürer’in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının Seyahatleri” (Dürer’s Journeys: Travels of a Renaissance Artist)Sergisi, 20 Kasım 2021 - 27 Şubat 2022, The National Gallery.	61
Şekil 30. Dürer’in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının Seyahatleri Katalog (Dürer’s Journeys: Travels of a Renaissance Artist Catalogue), 2021.....	62
Şekil 31. William Blake’in Not Defteri, 2-3. sayfa,1787-1847.	63
Şekil 32. William Blake, Songs of Experience kitabından sayfalar,1794.....	64
Şekil 33. William Blake’in Not Defteri, 54-67.sayfa,1787-1847.	65
Şekil 34. William Blake, Songs of Experience, London şiiri, detay,1794.....	66
Şekil 35. William Blake, Elohim Adem’i Yaratır,1795-1805.....	66
Şekil 36. Joseph Mallord William Turner, "Bir Demirhanenin İçi: Çapa Yapımı" Wilson eskiz defterinden, 1796–1797, kâğıt üzerine sulu boya- guaj ve mürekkep.	68
Şekil 37. J.M.W. Turner, Trafalgar Savaşı ve Victory, Nelson eskiz defterinden, 1805, Kağıt üzerine grafit.	69
Şekil 38. J.M.W. Turner, Gökyüzü Eskiz Defteri’nden (Skies Sketchbook) sayfalar,1775–1851, kâğıt üzerine suluboya.	69
Şekil 39. J. M. W. Turner, Raby Kalesi, Darlington Kontunun Makamı (Raby Castle, The Earl of Darlington Kontu),1827, tuval üzerine yağlıboya.	70
Şekil 40. Vincent van Gogh, Nuenen Eskiz Defteri, Kasım 1884-Eylül 1885.	71

Şekil 41. Vincent van Gogh, Paris ve Auvers-sur-Oise Eskiz Defteri, Mayıs-Temmuz 1890.	72
Şekil 42. Vincent van Gogh, Süsenler, Paris ve Auvers-sur-Oise eskiz defterinden, 1890.	73
Şekil 43. Vincent van Gogh, Süsenler, 1890.	74
Şekil 44. Uzmanlar Vincent van Gogh'un orijinal eskiz defterini tıpkıbasımla karşılaştırıyor, 2018.	74
Şekil 45. Vincent van Gogh'un eskiz defterlerinin tıpkıbasımların sunulduğu ceviz ağacından yapılmış dolap, 2018.	75
Şekil 46. Frida Kahlo'nun günlüğünden sayfalar, 1944/1954.	76
Şekil 47. Frida Kahlo'nun günlüğünden sayfa, 1944/1954.	77
Şekil 48. Frida Kahlo'nun günlüğünden sayfalar, 1944/1954.	78
Şekil 49. Frida Kahlo'nun Günlüğü (Frida Kahlo Diario), 1995, La Vaca Independiente.	79
Şekil 50. Frida Kahlo'nun Günlüğü: Yeni Bir Perspektif (Frida Kahlo's Diary: A New Perspective), 2018, La Vaca Independiente.	80
Şekil 51. Frida Kahlo'dan Esinlenen Samimi Bir Defter (An Intimate Notebook Inspired by Frida Kahlo), 2018, La Vaca Independiente.	81
Şekil 52. David Hockney, Eskiz Defterleri, 2002-2004.	82
Şekil 53. David Hockney, Yorkshine Eskiz Defteri, 2019.	83
Şekil 54. David Hockney, 2020 için 220 (David Hockney. 220 for 2020), 2020.	84
Şekil 55. Sanatçı Defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günümüze" Sergi Kataloğunda yer alan Hoca Ali Rıza'nın defterlerinden bir fotoğraf, 2003.	85
Şekil 56. Sanatçı Defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günümüze" Sergi Kataloğunda yer alan Mehmet Ali Lâga'nın eskiz defterlerinden sayfalar, 2003.	86
Şekil 57. Mehmet Güler yüz, Akordeon Defter, kâğıt üzerine mürekkep, 2015.	89
Şekil 58. "Bir Kitapta Resim Şart" kitabında yer alan Burhan Uygun'un şiir kitabı üzerine yaptığı çizimlerden örnekler, 1999.	90
Şekil 59. Mehmet Ulusel'in eskiz defterinden sayfalar, 2013.	93
Şekil 60. Max Beckmann'ın günlüğünden sayfalar, 1940.	94
Şekil 61. Monroe Wheeler, Modern Painters and Sculptors as Illustrators (İllüstratör Olarak Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar) Sergi Kataloğundan sayfalar, Picasso'nun resimlediği Balzac'ın Gizli Başyapıt kitabından örnek sayfalar, 1936.	100
Şekil 62. Diane Perry Vanderlip, Artists Books Moore College of Art Philadelphia Sergi Kataloğu, 1973.	102
Şekil 63. Johann Gutenberg & Johann Fust, Gutenberg İncili (42 Satırlı İncil), 1455.	114
Şekil 64. Johannes de Sacrobosco, Tractatus de sphaera mundi, 1485.	115

Şekil 65. William Blake, Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion (Kudüs: Dev Albion'un Ortaya Çıkışı), 1804.	117
Şekil 66. Eugene Delacroix'in Johann Wolfgang von Goethe'nin başyapıtı Faust' için yaptığı illüstrasyonlar, 1828.	119
Şekil 67. William Morris tarafından tasarlanan ve Kelmscott Basımevinde üretilen "The Works of Geoffrey Chaucer, Newly Imprinted" kitabından sayfalar, 1896.	120
Şekil 68. Stéphane Mallarmé, Un Coup de Des Jamais N'Abolira Le Hasard, 1897.	122
Şekil 69. Henri Matisse'in resimlediği Stéphane Mallarmé'nin "Poésies" kitabı, 1932.	123
Şekil 70. Sonia Delaunay-Terk, La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France (Sibirya Ekspresi ve Fransalı Küçük Jeanne için Nesir), 1913.	124
Şekil 71. Henri Matisse'in "Jazz" kitabından sayfalar, 1947.	126
Şekil 72. David Burliuk ve Vladimir Burliuk tarafından tasarlanan duvar kağıdı üzerine tipo baskı yöntemiyle üretilmiş, Vasilii Kamenskii'nin "Tango s koromavi: Zhelezobetonnye poemu" (İneklerle Tango: Betonarme Şiirler) kitabı, 1914.	128
Şekil 73. Aleksei Kruchenykh, Vselenskaia voina (Universal War), 1916.	131
Şekil 74. El Lissitzky, Pro dva kvadrata. Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikakh (İki Karenin Öyküsü: 6 Konstrüksiyondan Oluşan Süprematist Bir Masal), 1920.	133
Şekil 75. Marcel Duchamp, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin) / The Green Box (Yeşil Kutu), 1934.	135
Şekil 76. Max Ernst, Une Semaine de Bonté (Bir İyi Haftası), 1934.	136
Şekil 77. Dieter Roth, Kinderbuch (Çocuk Kitabı) kitabında sayfalar, 1957.	140
Şekil 78. Dieter Roth. Edebi Sosis (Literaturwurst), 1969.	141
Şekil 79. Edward Ruscha, Twentysix Gasoline Stations (26 Benzin İstasyonu) kitabından karşılıklı sayfalar, 1963.	142
Şekil 80. Seth Siegelaub'un küratörlüğünde üretilen Untitled (Xerox Book), Xerox Kitabı'nın giriş ve Lawrence Weiner'a ayrılmış sayfalarından biri, 1968.	145
Şekil 81. Timothy C. Ely, Cognitive Distance (Bilişsel Uzaklık), 2022.	146
Şekil 82. Mira Schor, Book of Pages (Sayfalar Kitabı), 1976, pirinç kâğıdı üzerine karışık teknik.	147
Şekil 83. Tom Phillips, "A Humument" kitabından detay, 1970 (1966-1973)	149

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Defter ve kitap birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da karşımıza çıkan iki önemli nesnedir. Bu iki önemli nesne biçimsel olarak ortak bir tarihsel süreçten geçmiştir. Ancak matbaanın icadıyla birlikte kitapların çoğunlukla basılarak çoğaltılması kitabı artık biçimsel olarak el yazmalarından ve yazılı olan defterden daha kolay bir şekilde ayırt edebilmemizi sağlamıştır. Defterin alışık olduğumuz formuna kavuşması kodeks formuyla başlayıp devam etse de kitabın alışık olduğumuz formuna kavuşması kodeks formuyla başlayıp matbaanın icadıyla devam eden bir süreçtir. Bu nedenle defter ve kitap nesnesinin matbaa sonrasında ayrı şekilde ilerlemeye ve sanatçılar tarafından farklı şekillerde ele alınmaya devam ettiği görülmektedir.

Günümüz defterlerinin oluşması kâğıdın kolay elde edilen ve yaygın olarak kullanılan bir malzeme haline gelmesiyle mümkün olmuştur. 1450'lerde Guttenberg hareketli yazı tipini tanıtmış ve kitap baskısında bir devrim başlatmıştır. Bu süreçte kâğıt artık büyük talep görmeye başlamış ve üretimi de büyük ölçüde genişlemiştir. Böylece kâğıt sanatçılar için de daha ucuz ve kolay erişilebilir hale gelmiştir. Kâğıdın daha ucuz ve kolay ulaşılabilen bir malzeme haline gelmesiyle kâğıtlar bir araya getirilerek bir cilt altında birleştirilmiş ve günümüz formuyla defter ortaya çıkmıştır. Sanatçıların çalışması için yeterli miktarda kâğıt bulunana kadar çizim de öğretim, geliştirme, keşif ve yaratıcılık için ana araç olarak öne çıkamamıştır. Bu olay Batı'da 15. yüzyılda meydana gelir (Buser, t.y.). 15. yüzyıl Rönesans Dönemi'nin de başlangıcı olarak kabul edilir ve bu dönemde sanatçılar, kendilerini kişisel defter tutmaya sevk eden çeşitli nedenlerle birlikte defterleri kendilerini özgürce ifade edebilecekleri bir araç olarak görmüş ve çeşitli amaçlarla kullanmaya başlamıştır. Bu defterlerin sanatçıların kişisel ifadelerinin gelişmesi ve dönüşmesinde de önemli katkısı olmuştur. İlerleyen yıllarda sanatçı defterleri; sergilenen, sergilere konu olmaya başlayan ve tıpkıbasımları da yapılarak izleyicinin sahip olabileceği eserler haline gelmiştir. Hatta sanatçılar defteri artık bir araç olarak değil amaç olarak görmeye başlamasıyla sanat eseri olarak defter karşımıza çıkar. Ancak bu noktada sanat eseri olarak defterin 20. yüzyılda bir sanat biçimi olarak kabul edilen sanatçı kitabı alanına dahil olduğu görülür.

Sanatçıların kitapla ilişkisi yüzyıllardır farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sanatçıların da dahil olduğu kitap illüstrasyonu sanatçı ve kitap ilişkisinin temeli olarak çok uzun bir geçmişe sahiptir. Ve bu ilişki matbaa sonrasında kitabın geçirdiği değişimle

paralel şekilde değişimler geçirmiştir. Matbaanın icadıyla kitap üretimi büyük oranda değişmiş ve kitaplar sanatçılar ve eserleri hakkına bilgi edinebileceğimiz kaynaklar olmasının yanında sanatçıların üretimine dahil olduğu geniş bir alan haline de gelmiştir. Ancak özellikle 20. yüzyılda kitap geleneksel kullanımından sıyrılarak yeni bir anlam da kazanmaya başlamıştır. Bu süreçte sanatçıların üretimine dahil olduğu geleneksel formatta birçok kitap karşımıza çıksa da bunların dışında sanatçılar, performans ve enstalasyon gibi geçici eserlerini kitap olarak belgeleyebileceklerini, geleneksel galeri ve müze yapısına erişimi reddedilen birçok sanatçı ise kitap formunun bir mekân sağlayabileceğini keşfetmiştir. Bu da sanatçıların kitabın form ve içerik olarak yeni olanaklarını keşfetmesini sağlamıştır. Böylece sanatçı kitabı 20. yüzyılın bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Sanatçı kitapları, sanatta ve edebiyatta çoğu büyük harekette yer almış ve 20. yüzyıl sanat dünyasının biçimini belirleyen birçok avangard, deneysel ve bağımsız hareketlerin tümünde eserler gerçekleştirmenin benzersiz bir yolunu sağlamıştır. Yazar, eleştirmen ve kitap sanatçısı Drucker'ın ifadesiyle: “Sanatçı kitaplarının modern ve çağdaş sanatın birçok alanında oynadığı rol düşünöldüğünde, onları diğer kaygıların tesadüfi bir yan ürünü olarak değil, kendi başlarına bir form olarak tanımak da önemli bir hale gelmiştir” (Drucker, 1995).

Bu süreçte ortak bir tarihsel geçmişe sahip olan defter ve kitabın matbaa sonrası dönemde ayrı kavramlar olarak ele alınsa da biçimsel olarak ortak bir forma sahip olmalarının onları sanat içerisinde *sanatçı kitabı* adı altında bir araya getirdiği göröölür. Ancak isimlendirmede kitabın kullanımı ve bu alandaki araştırmaların kitabın gelişimi üzerinden ele alınmasıyla terim kitap formunda üretilen eserleri kapsasa da sanat eseri olarak defter ve sanatçı kitabı arasında bir ayrım olup olmadığı sorusunu gündeme getirmiştir. Ayrıca sanatçı kitabı adı altında üretilen eserler kitap formu üzerinden de ele alınabildiği için basılı kitap anlayışının da dışına çıkabilmekte bundan dolayı bu alanda üretilen bazı eserler biçimsel olarak sanatçı defterleriyle de karıştırlabilmektedir. Bu ise sanatçı kitabı ve sanatçı defteri arasında birçok benzerlik olduğunu göstermekle birlikte iki kavram arasındaki ayrımın nasıl yapılacağını ve bu iki kavramın birbirleriyle ilişkisinin de ortaya koyulmasını gerektirmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, sanatçı defteri bağlamında defterin sanatçılar için işlevselliğini belirlemek ve sanatçı kitabı bağlamında defter ve kitabın neden ve nasıl sanatsal bir ifade biçimine dönuştüğünü ortaya koymaktır. Bu amaç çerçevesinde sanatçı defteri ve sanatçı kitabını oluşturan bileşenlerin biçimsel ve kavramsal olarak ele alınması iki kavramın anlaşılabilirliği için yol gösterici olacaktır. Bu doğrultuda sanatçıların defter ve kitapla ilişkisi de incelenerek bu iki nesnenin sanata getirdiği yenilikçi bakış açılarını da saptamak amaçlanmıştır.

Malzemenin, içeriğin, tekniğin ve formun sanat yapıtı üretirken birbiriyle nasıl bir etkileşim içerisinde olduğu da bu amaç kapsamında irdelenecektir.

Defterin sanatçıların öğrenme, düşünme ve eser ortaya koyma sürecindeki etkilerinin yanı sıra ressamların defterleri ve eserleri arasındaki bağlantı da ele alınan sanatçılar çerçevesinde incelenerek ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Araştırmada temel amaca ulaşmak için cevap bulunması amaçlanan diğer araştırma soruları ise aşağıda sıralanmıştır.

- 1- Defter ve kitap arasındaki biçimsel ve işlevsel benzerlik ve farklılıklar nelerdir?
- 2- Sanatçı defterlerinin ortaya çıkışında model kitapların nasıl bir etkisi var?
- 3- Sanatçıları defter tutmaya sevk eden nedenler nelerdir?
- 4- Sanatçılar defteri hangi amaçlarla kullanmıştır?
- 5-Türkiye’de defterleriyle ön plana çıkan sanatçılar kimlerdir?
- 6- Türkiye’de sanatçı defteri bağlamında düzenlenen sergi ve etkinlikler var mı?
- 7- Sanat eseri olarak defter sanatçı kitabı alanına mı dahil olur?
- 8- Sanatçı Kitabı nedir?
- 9- Kitap sanatı ve sanatçı kitabı arasında nasıl bir ilişki vardır?
- 10- Sanatçı kitabı ve kitap arasındaki farklar nelerdir?
- 11- Sanatçı defteri ve sanatçı kitabı arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?
- 12- Sanatçı kitaplarının gelişiminde kurum ve organizasyonların nasıl bir etkisi var?

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Yürütülecek olan bu araştırma, defterin sanatçılar için işlevselliğini sanatçıların defterleri üzerinden incelemesi, sanatçı defteri ve sanat eseri olarak defter arasındaki ilişkiyi sanatçıların bu alandaki çalışmaları üzerinden ele alması açısından önemlidir. Ayrıca sanat eseri olarak defterle bağlantılı olarak defterin ve daha çok tasarım ve edebiyat bağlamında ele alınan kitabın sanat içerisinde karşımıza çıkan farklı işlevlerini sorgulaması ve bu nesnelerin neden ve nasıl sanatçı kitabı adı altında bir sanat biçimi haline geldiğini sanatçıların defter ve kitapla kurduğu ilişki üzerinden disiplinler arası bir araştırmayla ortaya koyması açısından önemlidir.

Buna ek olarak ülkemizde sanatçı defteri, sanatçı kitabı ve bu iki kavramın birbiriyle ilişkilendirilerek değerlendirilmesi konusunda yapılan çalışmaların az olduğu görülmektedir. Sanatçı kitabı konusunun da daha çok grafik tasarım bağlamında ele alındığı sonucuna

ulaşılmıştır. Bu çalışma da ise sanatçı kitapları resim sanatı bağlamında sanatçı defterleriyle de ilişkilendirilerek ele alınmıştır.

Oktay, G. (2019) “ 20.yy. Sonrası Sanat Pratiği İçerisinde Sanatçı Defterinden Sanatçı Kitabına Bakış” adlı makalesinde sanatçı defteri ve sanatçı kitabı kavramını birlikte ele almış, aralarındaki benzerlik ve farklılıkları sorgulamıştır. Makalede sanatçı defterlerini sergilenerek sanatsal bir üretimin parçası haline gelmesi üzerinden, sanatçı kitaplarını ise üretim ve yöntem pratikleri üzerinden incelemiştir.

Bu çalışmada ise sanatçı defteri ve sanatçı kitabı başlangıçta formları üzerinden ortak bir süreç içerisinde ele alınmıştır. Matbaa sonrası dönemde ise ayrı süreçler içerisinde ele alınan bu kavramlar daha sonra sanatçı kitaplarının ele alındığı dördüncü bölümde ortak bir şekilde incelenmiştir. Sanatçı defterleri, defterin sanatçılar için işlevselliğini belirlemek için defterin tarihsel süreci ile sanatçıların defterleri üzerinden, sanatçı kitapları ise kitabın sanatsal bir ifade biçimine dönüşme süreci üzerinden, sanat eseri olarak defterle de bağlantılı olarak incelenmiştir. Ayrıca sanatçı kitabı ortaya koyulan farklı tanımlarıyla 20.yüzyıl sonrasında sanatçılar üretimine katkı sağlığı için sanatçı kitabı olarak ele alınan ancak günümüzde sanatçı kitabının sahip olduğu anlam bağlamından farklı bir şekilde üretilmiş olan livre d’artiste ve Rus avangard kitabı gibi kitaplarla arasındaki farklar ortaya koyularak ele alınmıştır.

Araştırma, belirtilen bu yaklaşımlar çerçevesinde sanatçı defteri ve sanatçı kitabı kavramını ele alındığı çalışmaların değindiği noktalardan daha geniş bir perspektifle değerlendirdiği için de önem taşımaktadır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmada ilk olarak defter ve kitabın tanımı ortaya koyularak bu iki nesnenin ortak özelliği olan formunun geçirdiği değişim süreci ele alınmıştır. Defter ve kitabın günümüzde yaygın olarak kullanılan kodeks biçimine gelinceye kadarki bu süreç Antik Çağ’da yazı taşıyıcılarından başlayarak, Orta Çağ el yazması ve kodeks formunun yaygınlaşması üzerinden ele alınmıştır. Böylece ilk olarak matbaa öncesi dönemde defter ve kitap incelenmiştir. Bu süreçte defter ve kitabın biçimsel ve işlevsel olarak benzerlik ve farklılıkları da ortaya koyularak bu iki nesnenin matbaa öncesi ve sonrası dönemde geçirdiği değişimler belirlenmiştir. Matbaa sonrası defter ve kitap ayrı şekillerde ilerleme gösterdiğinden dolayı bu iki nesne matbaa sonrasında ayrı olarak ortaya koyulmuştur. Ancak defter ve kitap sanat içerisinde 20. yüzyılda sanat eseri olarak sanatçı kitabı adı altında ortak bir payda da yeniden birleştiğinden dolayı 20. yüzyıl ve sonrası sanatçı kitabı kısmında bu iki nesne birlikte ele alınmıştır.

Sanatçı defteri kavramının ele alındığı üçüncü bölümde resim alanında sanatçıların kullandığı defterler eskiz defterinin tarihsel süreci ile bağlantılı olarak ele alınmıştır. Bu nedenle ilk olarak Orta Çağ model kitaplarının, eskiz defterinin ortaya çıkışıyla ilişkili olarak sanatçı defterine geçiş sürecine nasıl kaynaklık ettiği irdelenmiştir. Bu sürece örnek olarak günümüzde eskiz defteri ismiyle de anılan ve bu doğrultuda tartışmalara konu olan üç model kitap sanatçısı ile birlikte ele alınmıştır. İkinci olarak eskiz defterlerinin ilk örneklerini gördüğümüz Rönesans Dönemi'nde sanatçıları defter tutmaya sevk eden nedenler ortaya koyulmuştur. Daha sonra Rönesans'tan günümüze sanatçı defterlerinden örnekler incelenmiştir. Defterleri incelenen sanatçılar ise kullanım tarzı ve malzeme bakımından defteri farklı şekillerde kullanan döneminin öne çıkan sanatçıları arasından seçilmiştir. Bu sanatçıların defterleriyle birlikte bu defterlerin yer aldığı ve konu olduğu sergiler, tıpkıbasımlar ve kitaplar da ortaya koyulmuştur. Türkiye'de sanatçıların kullandığı, ürettiği ve sergilediği defterler ise Türk Resim Sanatında sanatçı defterleri başlığı altında incelenmiştir. Son olarak incelenen defterle bağlantılı olarak sanatçılar için defterin işlevselliği ortaya koyulmuş ve bu bağlamda sanatçıların eserlerini doğrudan defter üzerinde oluşturmaya başlaması ile ilişkili olarak sanat eseri olarak defter ve sanatçı kitapları arasındaki bağlantı sorgulanmıştır.

Defterlerin günümüzde kullanım amaçlarına göre adlandırılan; eskiz defteri, not defteri, seyahat defteri, günlük gibi birçok çeşidi vardır. Sanatçılarda defteri bu çeşitli amaçlarla kullanmıştır. Sanatçı defteri ise Türkçede ressam, şair, yazar ve besteci gibi güzel sanatların farklı alanlarda eser üreten sanatçıların kullandığı eskiz defteri, not defteri, seyahat defteri, günlük gibi çeşitli defterlerini tanımlamak için kullanılan genel bir isimlendirmedir. Ancak sanatçıların kullandığı defterler incelenirken uluslararası literatürde bu defterlerin *sanatçı defteri* gibi genel bir adla değil sanatçıların kullanım amaçlarına göre ya da sanatçının isimlendirmesine göre bu farklı adlarla sunulduğu görülmektedir. Örneğin: Leonardo da Vinci'nin not defteri, Frida Kahlo'nun günlüğü vb. Bu nedenle araştırmada sanatçıların defteri hangi amaçlarla kullandığını ve bu doğrultuda sanatçılar için defterin işlevselliğini belirleyebilmek için bir sanatçının defterinden ilk kez bahsedildiğinde bu defterin uluslararası literatürde kullanılan isimlendirmesi de verilmiştir. Örneğin: eskiz defteri (sketchbook), günlük (diary), seyahat günlüğü (journal) vs. Ancak resim alanında sanatçıların kullandığı defterler uluslararası literatürde hangi amaçla kullanılırsa kullanılsın genellikle eskiz defteri (sketchbook) ismiyle ele alındığı için sanatçı defterinin tarihsel süreci eskiz defterinin tarihsel süreci üzerinden ele alınmıştır. Defterleri incelenen sanatçılar da resim alanı ile sınırlı tutulmuştur. Sanatçı defterleri konusunda ulaşabildiğim kaynaklar kısıtlı ve çoğu batı kaynaklı olduğu için araştırmada incelenen ve bahsi geçen defterlerin çoğu bu kaynaklar doğrultusunda ele alınabilmektedir.

Sanatçı kitaplarının ele alındığı dördüncü bölümde ilk olarak sanatçı kitaplarının ortaya çıkışını ve tanımını çevreleyen bazı tartışmalara yer verilerek bu tartışmalarda tam olarak neyin sonuçlandığına dair bir fikir oluşturulmuştur. Daha sonra sanatçı kitaplarının tarihsel arka planı sanatçı ve kitap ilişkisi üzerinden üç başlık altında incelenmiştir. İlkinde matbaanın kitap kavramına etkileri ve illüstratör olarak sanatçılar ele alınarak sanatçı-kitap ilişkisinin 19.yüzyıla kadar nasıl olduğuna dair genel bir çerçeve çizilmiştir. İkinci olarak 19. yüzyılda kitabın gelişimi sanayi devrimi ve modern kitap üzerinden ortaya koyulmuş. Üçüncü olarak 20.yüzyıl başında karşımıza çıkan Livres d'artiste'lerden 20.yüzyılın ortalarında karşımıza çıkan sanatçı kitaplarının ortaya çıkışına doğru giden süreç Livres d'artiste ve Prestijli Kitap alanlarında üretilen eserler ve 20.yüzyıl başında Batı sanatındaki akımlar içerisinde üretilen kitaplarla birlikte ele alınmıştır. Böylece bu başlıklar altında matbaa sonrası dönemde sanatçıların kitaplarla ilişkisinin tarihine kronolojik bir bakış sunularak kitabın bir sanat formu olarak gelişim sürecinin bir haritası çıkarılmıştır. Bu doğrultuda çalışmaları sanatçı kitaplarının ortaya çıkışında etkili olan sanatçıların ürettiği ya da üretimine dahil olduğu çeşitli kitapların sanatçı kitapları ile arasındaki ilişki, benzerlik ve farklılıklar da disiplinlerarası bir şekilde irdelenmiştir. Son bölümde ise 20. yüzyıl ve sonrası sanatçı kitapları, konu ile ilgili araştırmalar sonucunda ulaştığım sanatçı kitaplarının ilk örnekleri olarak kabul edilen eserler ile alanın çeşitliliğini gösteren çalışmalarla birlikte incelenmiştir. Bölüm içerisinde sanatçı kitaplarının gelişmesinde önemli katkıları olan sanatçı kitapları ile ilgili bazı kurum ve organizasyonlar da ele alınmıştır.

Araştırma sırasında sanatçı kitapları (artists' books) ve bu bağlamında üretilen çalışmalar incelendiğinde bu alanı ifade etmek sanatçı kitapları (artists' books) ile aynı anlamda kullanılan kitap sanatı (book art) terimi ve bu alanda üretilen eserler için de kitap-yapıt (bookwork), kitap nesnesi (book object), sanat eseri olarak kitap (book as artwork) gibi terimlerin kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Terimlerin hiçbirisi yanlış olmasa da çalışmada bu alanı ifade etmek için daha yaygın olarak kullanılan "sanatçı kitapları" (artists' books) terimi ve bu alanda üretilen eserler için de sanatçı kitabı ya da sanat eseri olarak kitap/defter terimi kullanılmıştır.

Varsayımlar

Bu çalışmada ortaya koyulan araştırma konusunun Türkiye'de yaygın olmayışından dolayı yazılan kaynaklarda sınırlıdır. Bu bakımdan yapılan bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çalışmanın bu noktada disiplinlerarası literatüre de yeni bakış açıları sunma konusunda katkı sağlayacağı varsayılmaktadır.

Terim ve Tanımlar

Defter: “Genellikle hafif bir kapak içerisinde, yazı yazmak için bir araya tutturulmuş kağıt yaprakları” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2022)

El Yazması (Manuscript): “Matbaanın bulunmasından önce elle yazılmış kitaplar (Alparslan, 2008, s. 449)”

Kitap: “Ciltli veya ciltless olarak bir araya getirilmiş, basılı veya yazılı kâğıt yapraklarının bütünü” (TDK, 2022b).

Kitap Sanatı (book art): “Kitap biçimini kullanan sanat” (Klima, 1998, s. 27).

Kitap-yapıt (bookwork): “Bir kitabın yapısına bağlı sanat eseri” (Klima, 1998, s. 27).

Kitap Nesnesi (book object): “Bir kitabın biçimini ima eden sanat nesnesi” (Klima, 1998, s. 27).

Kodeks (Codex): “Sayfaların tek bir yandan birleştirilmesiyle oluşan, günümüzün yaygın kitap, gazete, dergi formu” (Taşcıoğlu, 2013, s. 177).

Livres d’artiste: “Yüksek kalite malzeme ve işçilikle, genellikle az sayıda baskısı yapılan sanatçı kitapları” (Taşcıoğlu, 2013, s. 177).

Araştırmanın Yöntemi

Bu tezde nitel araştırma olarak tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma kapsamı içerisinde yayınlanmış kitap, dergi, tez ve makale gibi kaynakların yanı sıra internet ortamında sunulan görsel araçlar ve yerli/yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu kapsamda müzelerin internet sitelerinden ve konuyla ilişkili web sitelerinden çevrimiçi olarak sanatçı defteri ve sanatçı kitabı koleksiyonları da incelemiş, internet ortamında yayınlanmış kitaplardan, dergi makalelerinden, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) ulusal tez merkezinden, ansiklopedi, sözlük gibi çeşitli kaynaklardan da yararlanılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

Defter ve Kitap Formunun Ortaya Çıkış Süreci

Defter ve Kitabın Tanımı

Defter ve kitabın tarih içerisinde karşımıza çıkan farklı formları incelendiğinde bu iki nesnenin birlikte bir oluşum sürecinden geçtikleri gözlemlenmektedir. Defter ve kitap, günümüzdeki formuna gelinceye kadar taşlardan kil tabletlere, papirüsten ruloya ve ağaç levhalara, pergamentten kodekse kadar zaman içerisinde birçok değişim geçirmiştir. Hatta akordeon ve yelpaze gibi farklı formlarda defter ve kitaplar da yapılmıştır. Bu nedenle defterin ve kitabın tanımı zamana göre değişiklik göstermektedir (Yıldız, 2014, s. 227).

Defterin TDK sözlüğündeki birinci tanımı “Genellikle hafif bir kapak içerisinde, yazı yazmak için bir araya tutturulmuş kağıt yaprakları” dır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2022). Bu tanımında defterin günümüzde sıklıkla kullandığımız kodeks formu ele alınmıştır. Ancak defter işlevinde kullanılan tablet, ağaç levha gibi farklı malzemelerle ve farklı formlarda üretilen yazı taşıyıcıları bu tanıma dahil edilmemiştir. Kitabın sözlükteki birinci tanımı ise “Ciltli veya ciltless olarak bir araya getirilmiş, basılı veya yazılı kâğıt yapraklarının bütünü” dür (TDK, 2022b). Kitabın bu tanımında gördüğümüz *basılı veya yazılı* ifadesi hem baskı tekniği ile çoğaltılmış olan kitapları hem de el yazmalarını tanım içerisine dahil etmiştir. Ancak *kâğıt yapraklarının bütünü* ifadesiyle parşömen, kil tablet gibi farklı malzemelerle kitap olarak üretilen yazı taşıyıcılarına bu tanımda yer verilmemiştir. *Ciltli veya ciltless* ifadesiyle de form kodesle sınırlı tutulmamıştır. 1931 yılında Malo Renault, Kitap *Sanatı* (Art du Livre)’nda kitabın tanımını şu şekilde yapar: “Basılı formların bir araya getirip birlikte dikilmesi ve ortak bir kap altında yerleştirmesi” (Labarre, 2012, s. 7). Bu tanım da ise matbaa sonrası günümüzde sıklıkla kullandığımız kodeks formundaki kitaptan bahsedildiği göz önüne alınmalıdır. Günümüzde defter ve kitap denildiğinde akla ilk gelen de yüzyıllardır kullanılmakta olduğumuz bu kodeks formundaki defter ve kitaplardır. Elektronik kitaplar da günümüzde sıklıkla kullanılsa da bu kitapların elektronik oluşu onların bir nesne olarak algılanmasını engellemiştir (Taşçıoğlu, 2013, s. 16).

Yukarıdaki tanımlarda defter ve kitap daha çok biçimsel olarak ele alınmıştır ancak daha doğru tanımlar için bu iki nesneyi sadece biçimsel olarak değil işlevsel olarak da ele almak gerekir. Çünkü defter ve kitabı oluşturan malzemeler tarih boyunca pek çok değişim gösterse de her iki nesnenin işlevi yüzyıllar boyunca sabit kalmıştır. Ayrıca bu iki nesnenin biçimsel ve

işlevsel olarak iki farklı şekilde tanımlanması, aralarındaki benzerlik ve farklılıkları da daha doğru bir şekilde incelememizi sağlar. Yukarıdaki tanımlardan da yola çıkarak iki nesne biçimsel olarak incelendiğinde; kitapta basılı veya yazılı olan sayfalar defterde henüz yazılı değildir. Bu nedenle defterin daha çok bir araç olarak kullanıldığı söylenebilir. Kitap ise zaten yazılı ya da basılı olan bir formdur, yayınlanma ve bir okurla buluşma amacı taşır. Yani bir iletişim aracı olarak üretilir. Albert Labarre'e (2012) göre kitabı tanımlamak için üç kavrama başvurmalıyız: "Yazının kaydedileceği malzeme, metnin dağıtılması ve korunması, kullanışlı olması" (s.8). Labarre, kitabın ilk olarak yazının malzemesi olduğunu; örneğin kil tabletler, papirüsler, kâğıt tomarları biçimleri ve malzemeleri birbirinden farklı olsa da eğer içerisindeki metni dağıtma ve koruma amacı taşıyorsa kitap olarak kabul edildiğini söyler. Ayrıca kitabın her şeyden önce bir metin olduğunu belirten Labarre kitabın varlık nedeninin de bu olduğunu vurgular. Ve kitabın varacağı yerin okurun eli olduğunu ve eksiksiz bir kitabın okunmuş bir kitap olduğunu yazar (Labarre, 2012, s. 9). Burada bahsedildiği üzere kitabın yazının kaydedileceği bir malzeme olarak da ele alınması kitabın aslında defteri de kapsayan bir tanım da içerdiğini göstermektedir. Ancak kitabın amacının içerisindeki metni korumak dışında dağıtılması olması yani çoğaltılarak belirli bir kitleye ulaşma amacı taşıması onu defterden ayırır. Örneğin kodeks formundaki el yazmaları da ilk bakıldığında deftere benzer çünkü içerisindeki metin elle yazılmıştır. Ancak el yazmalarının temel amacı kitap gibi içerisindeki metni korumak ve dağıtmak olduğu için kitap olarak kabul edilirler.

İngilizcede kitap anlamına gelen *book* kelimesinin Oxford sözlükteki birinci tanımı "basılı veya elektronik ortam da yayınlanabilecek yazılı bir metin" dir (Oxford University Press, 2006, s. 79). İkinci tanımı "okunmak veya yazılmak üzere bir kapağın içine tutturulmuş bir dizi sayfa" dır (Oxford University Press, 2006, s. 79). İkinci tanıma örnek olarak notebook (not defteri) ve sketch book (eskiz defteri) verilmiştir (Oxford University Press, 2006, s. 79). Bu da İngilizce de defter ve kitabın *book* adı altında bir araya geldiğini göstermektedir. Belki de bu nedenle defter ve kitap arasındaki temel farkın işlev olduğu vurgulanmalıdır çünkü uluslararası literatürde de *book* kelimesinin önüne defterin kullanım işlevine göre kelimeler getirilerek kitapla arasında bir fark oluşturulduğu görülür. Örneğin; sketchbook'un (ekiz defteri) çizim yapılan defteri, notebook'un (not defteri) not alınan defteri tanımlaması gibi. Tüm bu bilgiler doğrultusunda biçimsel olarak defter ve kitap arasındaki en büyük benzerliğin her iki nesnenin de bir araya getirilmiş sayfaların ya da yazı yüzeylerinin bir kap altında toplanmasıyla oluşmasıdır.

Anlam olarak *book* kelimesi eski İngilizcede aslen *herhangi bir yazılı belge* anlamına gelmektedir. Bu anlam, erken Orta İngilizce tarafından yavaş yavaş birbirine bağlanmış ve

ciltlenmiş birçok sayfayı kapsayan yazılı bir eser olarak, daha sonra *edebi bir kompozisyon* olarak daralmıştır. Son olarak, üzerinde yazı olsun ya da olmasın, *ciltli sayfalar* olarak tanımlanmıştır (Online Ethymology Dictionary, 2022). Bu da İngilizcede iki nesnenin *book* adı altında toplanmasının nedeninin ortak bir forma sahip olmaları olduğunu göstermektedir. Bu nedenle bu iki nesnenin geçirdiği tarihsel sürecin formları üzerinden ortak bir şekilde ele alınabileceği söylenebilir.

Ayrıca kitabın sözlükteki ikinci tanımı “herhangi bir konuda yazılmış eser” dir (TDK, 2022b). Burada kitap biçimsel olarak tanımlanmayıp yazılmış olan bir eser başlı başına bir kitap olarak tanımlanmıştır. Yani bir yazarın kitabından bahsettiğimizde aslında kitap nesnesi içerisindeki metinden bahsederiz ancak günümüzde kitap kelimesi bu tanımda gördüğümüz gibi nesne olmanın ötesine geçerek kitabın içeriğini de kapsamaktadır. Bu tanım defter ve kitap arasındaki en büyük farklılıklardan birini de ortaya koyar: Kitabın yazılmış ve bitmiş olan bir eser olması defterin ise yazılacak olması ya da yazılsa da bu nesnenin bir eser olarak değil araç olarak kullanılması.

İşlevsel olarak incelendiğinde; kitabın okurla buluşma amacı taşıdığı söylenebilir ama defter için bu net değildir. “Çünkü defterin çoğaltılıp çoğaltılmayacağı ve bir okurla buluşup buluşmayacağı defterin sahibine bağlıdır” (Kuyucu, 2019, s. 5). Peki çoğaltılan ya da okur ile buluşan defterler kitap mı olur? Yazılı olan defterler artık kitap olarak mı nitelendirilir? Bu ve benzeri soruların cevabı, defter ve kitabın oluşum amaçları ve kullanım işlevlerinden yola çıkarak, ele alınacakları çağda hem biçimsel hem kavramsal olarak sorgulanacaktır.

Antik Çağ’da Yazı Taşıyıcıları

Binlerce yıldır insanların birbirleri ve çevreyle olan etkileşimleri; resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesajlarını iletmede çeşitli yollar bulmalarına neden olmuştur. Konuşma bunlardan yalnızca biridir. Ve yazma da konuşmanın iletilmesinin bir şeklidir. Fransız dilbilim ve göstergebilimci Georges Jean’e göre (2020) yazı: “kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü” (s.12) dür. Bununla birlikte yazının tarihinin uzun, yavaş ve karmaşık bir tarih olduğunu belirtmiştir. Dilbilimci Steven Roger Fischer yazının, insan konuşmasını, düşüncesini ve başka şeyleri kısmen ya da bütünüyle grafik olarak yeniden üretmek için standartlaştırılmış sembollerin (karakterler, işaretler ya da işaret bileşenleri) sıralaması olduğu tanımının da kabul edilebileceğini söyler. Ve yazının halihazırda akla uygun en genel tanımın bu olabileceğini belirtir (Fischer, 2022, s. 6). Yazının bulunup gelişmesi; yazının yazılacağı yüzeyin, yazı taşıyıcılarının ve araç/gereçlerinin oluşmasına neden olduğu gibi aslında yazı da bunlara bağlı olarak biçimlenmiştir. Günümüz

defter ve kitaplarının sıklıkla kullandığımız formu olan kodeks formu da bu yazı taşıyıcıları ve araç/gereçlerine bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Antik Çağ'da defter ve kitap işlevi gören ancak defter ve kitap ismi yerine kil tablet, papirüs rulosu gibi malzemenin ismini taşıyan yazı taşıyıcıları karşımıza çıkmaktadır. Farklı coğrafyalarda farklı yazı türlerinin gelişmesine benzer şekilde bu yazı taşıyıcıları da coğrafi alanlara göre çeşitlilik göstermektedir. Toplumların kültür düzeyleri, ihtiyaç ve tüketimleri de bu yazı taşıyıcılarının çeşitliliğindeki bir başka faktördür. Bu Çağ'da yazı taşıyıcılarının hangi işlevle kullanıldığı formundan değil içeriğinden anlaşılmaktadır. Örneğin Antik Çağ'da papirüs ruloları biçimsel olarak günümüzde sıklıkla kullanılan kitap gibi olmamasına rağmen kitap olarak sınıflandırılmıştır bunun nedeni içerisinde, kolophon (colophon) denilen; eser adının, yaprak, sütun ve satır sayılarının vs. yazılı olduğu kitap künyelerinin kullanılmış olmasıdır. Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında da yazı taşıyıcılarının kitap olarak kullanıldığını algılamamızı sağlayan etiket (label), ilk sayfa (protokollon), index ya da son sayfa exlibrisleri vardır (Jean, 2020, s. 82; Labarre, 2012, ss. 18-31; Yıldız, 2014, ss. 11,72-244).

Antik Çağ'da mağara duvarları, kayalar ve taşlar, üzerine yapılan çizimleri de ele aldığımızda, kalıcı bir yazı yüzeyi olması ve erişilebilir olmasından dolayı en önemli yazı taşıyıcıları olmuştur. Bu yüzeyler üzerine taslak çizildikten sonra yazı alçı kalemi ile kazınmıştır. Eski Yunan ve Roma döneminde yazı, bunlar üzerine yazılmaya devam etmiştir. Tapınaklar, mezar taşları, resmi bina duvarları üzerine çeşitli belgelerin yazıldığı taş yüzeylerdir. Yunanistan'da da mermerin çok olması onun bir yazı taşıyıcısı olarak kullanılmasını sağlamış üzerine; devlete ait kanunlar, giderler, tapınak envanterleri ve diğer bazı resmî kayıtlar, yönetmelikler, halk ile devlet arasındaki sözleşmeler yazılmıştır (Yıldız, 2014, ss. 13,18,129-130).

Antik Çağ toplumlarında, ostrakon da ucuz ve erişilebilir bir malzeme olduğu için yazı taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Ostrakon topraktan ya da seramikten yapılmış sağlam vazo ve kırık çanak-çömlek parçalarıdır. Ostrakon üzerine mürekkeple ya da kazınarak uzun olmayan mektuplar, hesaplar, haberler ve kısa notlar yazılmıştır (Blanck, 2000, s. 49; Yıldız, 2014, s. 125).

Eski Yunan ve Roma döneminde de kullanılan ostrakonun kullanımı Helenistik devirde, Mısır'da Yunanlıların etkisi ile yaygınlaşmıştır. Mısır'da papirüs pahalı bir yazı taşıyıcısı haline geldiğinde de ostrakon, yönetim işlerinde kullanılan bir yazı taşıyıcısı olmuştur. Klasik Dönemde ve Hristiyanlık döneminde okul ödevlerinin bazıları da ostrakon üzerine yazılmıştır. Ayrıca bu dönemlerde günlük yazışmalar, özel metinler, mektuplar, kontratlar, makbuzlar ve çeşitli hesaplar için de ostrakon kullanılmıştır (Yıldız, 2014, ss. 125-129).

Şekil 1

Ostrakon üzerine Antakya Piskoposu Severos'un Bir Mektubu, MS 508-640.



(Fund, 1912)

Altın, gümüş, kurşun, bronz gibi madenler de antik çağdan beri kullanılan yazı taşıyıcıları olmuşlardır. Bu dönemlerde madenlerden yapılan eşyalar üzerinde de çivi yazısı ve piktografik işaretlere rastlamak mümkündür. Altın gibi değerli madenler ise özellikle krallık yazışmalarında kullanılmıştır (Yıldız, 2014, ss. 133-141).

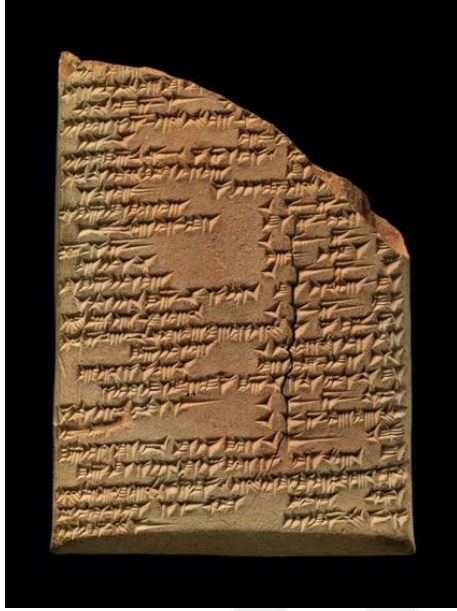
Kil tabletler de dayanıklı olması ve her yerde kolayca sağlanabilir olmasından dolayı birçok coğrafyada kullanılmıştır. Kil tabletlerin boyutları ve biçimleri yazılmış oldukları devire göre değişiklik göstermektedir. Mezopotamya’da kilin yapısı ve kullanılan kalemin biçimi üzerine yazılmış olan yazıyı etkilemiş, üçgen uçlu *stylus* ile yazılan bu yazılar çiviye benzetildiği için ona *çivi yazısı* denilmiştir. Kil tablet üzerine yazılan yazılar yazıldıktan sonra güneşte kurutularak ya da fırında pişirilerek kalıcı hale getirilmiştir. Kil tablet üzerindeki yazıya eklemeler yapmak da mümkündür. Bunun için kil tablet yazıldıktan sonra nemli bir kumaşa sarılıp öyle saklanmıştır. Kil tabletleri korumak için de yine kilden yapılmış, tableten biraz daha geniş olan bir zarf yapılmış ve tablet bu zarfın içine yerleştirilmiştir. Bu zarfın başkaları tarafından kırılıp açılmasını engellemek için de belge sahipleri zarfı mühürlemişlerdir. Kil üzerine yazı yazmak zor olduğu için bu işi yapan katipler önemli bir konuma sahiptir (Yıldız, 2014, ss. 9-13,124). Kil tabletlerin korunması için yapılan bu zarfların yerini ilerleyen yıllarda defter ve kitap sayfalarını koruyan cilde bıraktığı söylenebilir.

Yapılan kazılarda, katiplerin kâtip adayı gençleri yanına alarak onları yetiştirirken kullanıldıkları kil tabletler bulunmuştur. Bu kil tabletlerin sol tarafında katiplerin yazdığı yazı örnekleri sağ tarafta ise öğrencilerin doldurması için boş kısımlar vardır. Düzeltmeleri yapıp kontrol edilen bu ödevler bittikten sonra öğrencinin yazdığı yazılı kil yüzeyi düzleştirilerek

yeniden yazılabilecek hale getirilmiştir. Katipler dışında yazıyı öğrenmeleri için çocuklar da tapınaklara bağlı olan bu okullara gönderilmiştir (Yıldız, 2014, ss. 13-14).

Şekil 2

Bir Neo-Asur kil tablet parçası, 26 + 21 satırlık iki dilli (Sümerce ve Akadca) büyüler yazılmıştır, MÖ 7.yüzyıl.



(The British Museum, M.Ö. 7.yüzyıl)

Fildişi ise pahalı ve zor bulunan bir malzeme olduğundan dolayı yazı taşıyıcısı olarak çok fazla kullanılmamıştır. Ancak kaplumbağa ve istiridye kabuğu, hayvan kemikleri, ceviz ve fındık kabukları, meyveler ve bitkisel yemişler daha kolay bulunabildiklerinden yazı taşıyıcısı olarak kullanılmışlardır (Yıldız, 2014, ss. 145-146).

Yapraklar, özellikle geniş ve sert olan palmye yaprakları ve ağaç kabukları da yazı taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Yazı taşıyıcısı olarak kullanılan yapraklar, ağaç kabukları ve ağaçların türleri bölgelere ve coğrafyalara göre değişiklik göstermiştir. Ağaç kabukları ağacın yapraklarına göre daha elverişli olduğundan yazı taşıyıcısı olarak daha çok tercih edilmiştir. Ve bunların üzerine yazı, kazınarak ya da mürekkeple yazı kalemi kullanılarak yazılmıştır. “Ağaç kabuklarının gerçekten de kitap yazmak için kullanıldığı, Yunanca ve Latince “kitap” anlamına gelen *byblos* [= *biblos*] ya da *liber* sözcüğünün “ağaç kabuğu” anlamına gelmesinden de bellidir” (Blanck, 2000, s. 61).

Antik Yunan, Roma, Mısır, Mezopotamya ve Önasya uygarlıklarında ağaç yaprakları ve ağaç kabuklarından sonra ağaçtan yapılan birbirine çok benzeyen beyazlatılmış ya da balmumu kaplı ağaç levhalar (*tabellae*) yazı taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Beyaz bir tabaka ile kaplanan ağaç levhalar üzerine haberler, mektuplar, oy pusulaları ve çeşitli metinler

mürekkeple yazılmıştır. Bu beyazlatılmış ağaç levhalar üzerindeki yazılar yeni bir tabaka oluşturularak kolaylıkla silinebilmektedir. Bu ağaçlardan yapılan yazı taşıyıcıları *diptyk*, *triptyk*, *polyptik* gibi levha sayısına göre adlar almışlardır. Bu levhaların kullanım amacı ise; gündelik yaşamdaki yazınsal iletişim, okuma yazma öğretimi ve öğrencilerin ödev yapmalarıdır (Yıldız, 2014, ss. 89-99).

Şekil 3

Okul defteri olarak kullanılan siyah balmumu kaplı ağaç tablet, Roma İmparatorluğu, MS 307-425.



(Lewandowski, t.y.)

Beyazlatılmış ağaç levhaların yanında üzeri balmumu ile kaplanmış olan levhalar da yazı taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Yunanlılar balmumu kaplı bu ağaç levhalara *deltos*, *deltidion*, *grammateion*, *tabella cerata*, *pugillares* gibi adlar vermişlerdir. Balmumu ağaç levhaların yüzeyindeki yazıların iş bitince silinebilmesi bu levhaların defalarca kullanılmasını sağlamıştır. Bu nedenle bu levhalar da beyazlatılmış ağaç levhalar gibi not almak ve okul ödevlerini yapmak için kullanılmıştır. Ayrıca bu ağaç levhalar yazı taşıyıcısı olarak kullanılacağı zaman yanlardan delinerek, ipler ve metal sıkıştırıcılar ile birbirine tutturulmuştur. Böylece ağaç levhalar daha kullanışlı hale getirilerek defter ve kitapların günümüzde en çok kullandığımız formu olan kodekse geçişte ilk adımı oluşturmuştur. Kodeks formu sayfaların tek tek bir araya getirilip bir kenardan birbirlerine bağlanarak birleştirilmesidir. Kodeksin henüz bilinmediği bu dönemlerde *codex* denince blok halinde birleştirilen birkaç ahşap yazı tahtası anlaşılıyordu. Kolay taşınabilen boyutları da olan bu ağaç levhalar ödevler için kullanılmasının yanında bilginlerin, şair ve katiplerin gezinti ve seyahatlerinde yanlarında taşıyacakları bir karalama defteri gibi de kullanılmıştır. Bu levhaların küçük boyutlarına da *codicilli* denilmiştir.

Codicilli de gerektiği zaman not defteri ve ajanda gibi kullanılmıştır (Labarre, 2012, ss. 17-18; Yıldız, 2014, ss. 101-111, 229-230).

Nuray Yıldız'ın aktardığına göre Cicero, bulunduğu çağda kullanılan önemli ve kalıcı bilgilerin kaydedildiği büyük defterlerden ve geçici, günlük notların yazıldığı bir not defteri olan *adversia*'dan şöyle bahseder:

... Hesap pusulalarından dolayı kızgınlığımı belirtmek için acele ediyorum. Onlar büyük defterde değil, ancak günlük notların bulunduğu *adversia*'da görülebilir. Ancak bu *adversia* da aynı değer ve öneme sahipse, niçin büyük defter kullanılıyor, her türlü belge ve emirler buraya yazılıyor? Çünkü *adversia*'ya güvenmiyoruz ve büyük defteri kullanma alışkanlığına sahibiz... Niçin büyük deftere daha dikkatle yazıyoruz? Çünkü *adversia*' ya bir ay için yazarken, diğerine kalıcı olsun diye yazıyoruz. *Adversia* her zaman yok olup giderken, büyük defter kalıcı oluyor. *Adversia*, günlük notları içerirken, büyük deftere her zaman gerekli önemli bilgiler yazılır (Yıldız, 2014, s. 109).

Cicero'nun söylediklerinden de anlaşılacağı gibi büyük defterler, yazılanlar daha kalıcı olsun diye kullanılırken *adversia*'lar geçici notların yazıldığı bir not defteri olarak kullanılmıştır. Ancak *adversia*'lara zamanla büyük defterler gibi değer verildiğini ve onlar gibi kullanılmaya başlanmasından dolayı Cicero'nun yakındığını görüyoruz. Cicero'nun dediklerinden büyük defterlerin kitap gibi bir amaç taşıdığı bu nedenle daha dikkatli kullanıldığı söylenebilir. Ya da burada bahsi geçen büyük defterlerin aslında kitap olduğu da söylenebilir. Ama bu dönemde defter ve kitap ayrımının net olmadığı bu nedenle kesin bir yorum yapılamayacağı da unutulmamalıdır.

Bu dönemlerde Çin'de ise ahşap ve bambu kaydırma fişleri yaygın olarak kullanılan yazı taşıyıcılarındandır. Kesilen ağaç ya da bambunun yüzeyi tıraşlanıyor ve kurutuluyordu. Şerit halinde bölünen bu yüzeyler daha sonra bu yazı taşıyıcısını oluşturmak üzere birbirine bağlanıyordu. Fişler, ipek ipe veya uzun derilerle birbirine bağlanmıştır, bu da kolayca sarılıp taşınabilmelerini sağlamıştır. Bu yazı taşıyıcılarının parşömeden çok daha dayanıklı oldukları da kanıtlanmıştır. Ancak bu ahşap ve bambu kaydırma fişlerindeki her bir fiş üzerine yalnızca bir satır yazılabiliyordu. Karmaşık karakterleri fişler üzerine mürekkeple yazmak için kalem yerine ince bir fırça kullanılmıştır (Hennessy, 2017, ss. 26-27).

Şekil 4

Sun Tzu, Savaş Sanatı (The Art of War), MÖ 500, balmumu kaydırma fişleri üzerine.



(Admin/Flickr, 2007)

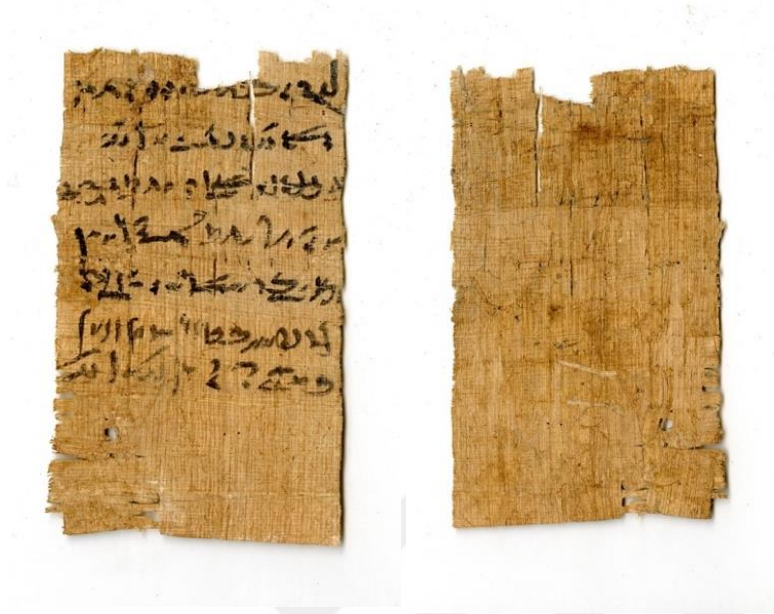
Papirüs bitkisinin sapları da eski Mısırda birçok amaç için kullanılmış ve daha sonra yazı malzemesi olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Papirüs kâğıdı, Fırat ve Nil bataklıklarında yetişen papirüs bitkisinden yapılan bir kâğıttır. Papirüs bitkisinden yapılan kâğıt Antik Çağ'da kullanılan en önemli yazı taşıyıcılarından. Resmi yazışmalar, edebi metinler, sözleşmeler vb. için kullanılan bu kâğıdın farklı boyut, incelik, renk ve kalitede olduğu birçok çeşidi vardır. Kâğıt atölyelerinde üretilen papirüs kâğıtları yan yana yapıştırılarak tomar haline getirilmiş ve bu şekilde satışa çıkarılmıştır. Papirüs almak isteyenler bu tomarlardan istedikleri boyutta kestirerek de alabilmiştir (Sayar, 2008a, s.1216 ; Yıldız, 2014, ss. 155-156). “Tek tek yapraklar, rulonun bir parçası olarak *selis* (Gr.) ya da *pagina* (Lat.) olarak, papirüs rulosuysa *tomos* (Gr.) ya da *volumen* (Lat.) olarak adlandırılmıştır” (Sayar, 2008a, s.1216).

Papirüs ruloları Antik Çağ'da kitabın geleneksel olan formudur. Bir rulonun kitap olduğu ise şu şekilde anlaşılır: Rulonun ilk yaprağına *protokollon* denilmiştir ve rulonun ilk sütunun ortasında, *epigraphe*, *titulus*, *index* vardır. Bu kısımlar, yazarın adının, eserin konusunun, kitabın numarasının yazıldığı bölümlerdir. Ayrıca kitapların iç kapağı durumunda olan ve kitaba ilişkin bilgi veren ve yazı taşıyıcısının sonuncu sütunun altında yer alan *kolophon* adı verilen kısımlar da kullanılmıştır. Kitap künyesi diyebileceğimiz bu kısımların bir yazı taşıyıcısında yer alması onun kitap olarak kullanıldığını göstermektedir (Yıldız, 2014, ss. 235-244). Eski yazıcılar kutsal metinleri kopya etmek için bu papirüs rulolarının üzerine yazmışlardır. Papirüs rulolarının pahalı olması, çabuk yıpranması ve üzerine yazılan metinlere kolaylıkla ulaşamaması gibi sorunlar vardır (Labarre, 2012, s. 18). Bu nedenle rulo formu

ilerleyen yıllarda yerini yavaş yavaş kodekse bırakmıştır. Ve kodekslerde de papirüse göre daha kullanışlı olan parşömen kullanılmaya başlamıştır.

Şekil 5

Papirüs kâğıdı, önü ve arkası



(The British Museum, 1996)

Derinin işlenerek parşömen olarak kullanımından önce ham deri yazı taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Parşömen ise hayvan derilerinin işlenmesiyle elde edilen bir yazı taşıyıcısıdır ve papirüse göre daha esnek ve dayanıklıdır. Parşömenin Eski Yunanca’daki karşılığı *pergamena* (Alm.pergament) dir. Bu adı ilk üretildiği yer olan Pergamon (Bergama) kentinden almaktadır. Latince’de de *membrana* sözcüğü *deri* anlamına gelmekte ve üzerine yazı yazılan hayvan derisini tanımlamaktadır (Sayar, 2008b, s. 1217). Buzağı derilerinden yapılan Tirşe, iyi cins parşömen ve ilk Roma imparatorları dönemindeki nadir yazı taşıyıcılarından ve Hristiyanlık dini için iyi bir yazı taşıyıcısı olmuştur (Fischer, 2022, s. 158).

Ham derininin yalnızca bir yüzeyine yazılabilirken parşömenin iki yüzüne de yazı yazmak mümkündür. Bu nedenle ve dayanıklı olmasından dolayı parşömen, papirüsün yetişmediği ya da ithalatının yapılmadığı bölgelerde de tercih edilen bir yazı taşıyıcısı olmuştur. Parşömenin hafif ve kolay katlanabilen bir yazı taşıyıcısı olması ahşap ve balmumu levhalara göre daha yaygın kullanılmasını sağlamıştır. Sağlam ve esnek olan parşömen ayrıca kodeks için de uygun bir malzeme olmuştur. Ahşap *diptykha* ve *polyptykha*’nın yanı sıra papirüs ve parşömenden yapılmış *not defterleri* (note-book) de nispeten erken bir dönemde ortaya çıkmış olabilir, ama bunlardan MÖ 1. yüzyıldan önce söz edilmez (Blanck, 2000, s. 109).

Ağaç, fildişi, bronz ve diğer malzemelerden yapılmış örneklerden sonra vellum yani deri, ilk kez not defteri olarak kullanılmaya başlanmış ve aynı biçimde kitap şekline sokulmuştur. Birden çok yaprakтан oluşan bu levhalar, kodeks fikrini başlatmış olmalıdır. Vellum'un ilk kez not defteri olarak kullanılması ile kodeks şekline geçme kolaylaşmıştır. Vellum yerine kullanılan membrana da bu nedenle zamanla 'not defteri' anlamında kullanılmıştır (Yıldız, 2014, s. 230).

İpek, MS 1.yüzyıldan itibaren bir yazı taşıyıcısı olarak resmî belgeler, yazışmalar vs. kullanılmış ama pahalı bir malzeme olduğundan dolayı kullanımı sınırlı olmuştur. Bundan dolayı yıpranmış ipek, kâğıt hamuru haline getirilerek kasnakların üzerine ince bir tabaka halinde sürülerek kurutulmuştur. Bu ucuz bir yazı taşıyıcısı üretme denemelerinden yalnızca biridir. Ve bu süreç muhtemelen ilk kez MS 105'te Çin'de Han imparatoru Wu Di'nin sarayında haremağası olan Cai Lun tarafından uygulanmıştır. Bu olay bugün kullanmakta olduğumuz dünyanın en kullanışlı yazı taşıyıcısı olan kâğıdın otaya çıkışının habercisi olmuştur (Fischer, 2022, s. 193).

Kâğıt yapımı bazı araştırmacılara göre, Talas Savaşı'nda alınan esirler aracılığı ile 756'da başlamıştır. Kâğıt İslâm fütuhatıyla İspanya'ya geçmiştir. 13.yüzyıl İspanya'sı kâğıdı, içeriğinin hala paçavralardan oluşturmamasından dolayı *kumaş parşömen* olarak adlandırmıştır. Avrupa, 1276 yılında İtalya'da kâğıt imal edilene kadar ihtiyacını Yakındoğu ve İspanya'dan karşılamıştır. 1300'lerin ikinci yarısında, Avrupa kâğıdı, kitap üretimi için tercih edilen bir yazı taşıyıcısı haline gelmiştir. Kâğıt imalâtı Fransa'da 1348, Almanya'da 1390, İngiltere'de 1495 ve Amerika'da 1690 yıllarında başlamıştır. Osmanlılar' da ilk kâğıt imalinin ne zaman ve nasıl başladığı bilinmemektedir. Matbaanın da icadıyla kâğıt, parşömenin yerini almıştır. 1800'lerde eğitim nedeniyle kâğıda karşı talebin artmasıyla birlikte kâğıt üretiminde paçavraların yerini ağaç almıştır (Ersoy, 2001, ss. 163-166; Fischer, 2022, s. 286). Kâğıt, ilerleyen yıllarda üretiminin yaygınlaşmasıyla ve endüstrileşmeyle birlikte daha ucuz ve kolay ulaşılabilen bir malzeme haline gelmiştir. Kâğıt fabrikalarının artması, kodeks formunun ortaya çıkışı ve ciltleme tekniğinin de gelişmesiyle birlikte günümüzde sıklıkla kullanılan defter ve kitapların üretimi de artmıştır.

Orta Çağ'da El Yazmaları ve Kodeks Formunun Yaygınlaşması

El yazmaları (manuscript) matbaa öncesi dönemde elle yazılmış olan kitaplardır. Bu kitaplar *yazma* ya da *yazma eser* ismiyle de karşımıza çıkmaktadır. İlk el yazmaları başlangıçta papirüs yaprakları üzerine yazılmış daha sonra papirüs yerine parşömen kullanılmaya başlanmıştır. Batı'da el yazmalarının ilk örnekleri *rulo* şeklindedir. Doğu'daki İslam ülkelerinde de kâğıdın bulunuşuna kadar el yazmaları için papirüs ve parşömen kullanılmıştır. Kâğıdın bulunuşuyla birlikte minyatür, cilt, hat ve tezhip gibi sanatların gelişmesi el yazmalarını daha değerli eserler haline getirmiştir (Alparslan, 2008, ss. 447-448).

El yazması eserler daha çok tapınak, manastır ve din çevrelerinde öğretilmiş ve gelişmiştir. 9. ve 10. yüzyılda el yazmaları, her manastırda bulunan *scriptorium* adı verilen yazı odalarında yazılarak ve süslenip ciltlenerek keşişler tarafından çoğaltılmıştır. Bu el yazmalarının hazırlanışı deneyimli bir keşişin yönetiminde denetlenip üretilmiştir. (Jean, 2020, s. 62). Doğu’da ve Arap Yarımadası’nda da durum Batı’dan pek farklı değildir. İslam kültüründe medreselerde el yazmaları üzerinde durulmuş ve müşterileri genellikle din çevresi olmuştur (Uçar, 2004, s. 93).

Kodeks ise modern bir kitap formundaki en eski el yazması türüdür (yani, bir kenar boyunca birbirine dikilmiş yazılı sayfalardan oluşmaktadır) ve daha önceki balmumu ağaç levhaların ve papirüs rulolarının yerini almıştır (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2018). Günümüzde Kodeks (Lat. *codex*) sözcüğüyle bir kenar boyunca birbirine dikilmiş, bağlanmış ya da tutturulmuş yazılı veya boş sayfalardan oluşan bugün halen geçerli olan ve sıklıkla kullanılan defter ve kitap formu kastedilmektedir. Defter ve kitabın birçok formu olsa da en yaygın kullanılan formu kodeks formudur. “Kodeks kelimesi, ağaç kabuğunun Latincesi olan *caudex*ten gelir; sonrasında ise *code of laws*, yani ‘yasaların bulunduğu kitap’ teriminin kısaltması olarak kullanılmıştır” (Taşcıoğlu, 2013, s. 23).

İki tarafına yazılabilen, katlanabilen elverişli kodeks şekli, ağaç ve balmumu levhalardan yola çıkılarak önce bir çift tabakanın dikey olarak katlanması ile papirüs kağıdıyla uygulanarak elde edilmiştir. İlk kodeks örnekleri alternatif olarak papirüs ve pergament yapraklarının bir arada kullanılması ile yapılmıştır. El yazmalarının sağlam olması amacıyla bu iki malzeme bir süre bir arada kullanılmaya devam etmiştir (Yıldız, 2014, s. 231).

Şekil 6

Kodeks formunda el yazması örneği, Jaharis Bizans Lectionary, Bizans, Aziz Matta İncili’nin açılış sayfası, ca. 1100, parşömen üzerine tempera, altın ve mürekkep.



(The Metropolitan Museum of Art, 2007)

Kodekslerin yapı olarak iki ayrı tipi vardır. A tipi, çok sayıda papirüs kağıdının üst üste konulup bu tomarın ortadan dikilmesi ve katlanmasıdır. Üst üste konulan bu papirüs kağıtlarının sayısı çoğaldıkça katlanması zorlaşmakta ve dikişlerin içteki tabakaları yırtması tehlikesi artmaktadır. Bu nedenle A tipi kodeksin dezavantajlarından ders alınarak B tipi kodekse geçilmiştir. B tipi kodekste artık iç içe konmuş sayfalardan oluşan tek bir tomar yerine, daha az sayıdaki kağıtlardan oluşan formalar kullanılmıştır. Daha sonra formaların ortası tutturulduktan sonra üst üste konup sırtları birbirine dikilmiştir. Bu dönemde papirüs pahalı bir yazı taşıyıcısıdır bu nedenle ilerleyen dönemlerde yerini parşömene bırakmıştır. Parşömen, dayanıklı ve esnektir, iki yüzeyine de yazı yazılabilir ve farklı boyutlarda üretilebilir bu yüzden kodeks için en uygun malzeme haline gelmiştir. Kodeksin hala kullanılan ve tercih edilen bir form olmasının sebebi farklı biçim ve ölçülerde var olabilmesi, kolaylıkla üretilebilir ve kolaylıkla taşınabilir olmasıdır. Ayrıca rulolardan farklı olarak kodeksin sert bir cildi vardır. Antik kodeks cildi konusundaki bilgilerimiz; 4. yüzyıldan kalma on üç Kıpti papirüs kodeksinin 1945/46 yılında Mısır'daki Nag Hammadi'de bulunmasıyla genişlemiştir (Blanck, 2000, ss. 98-100).

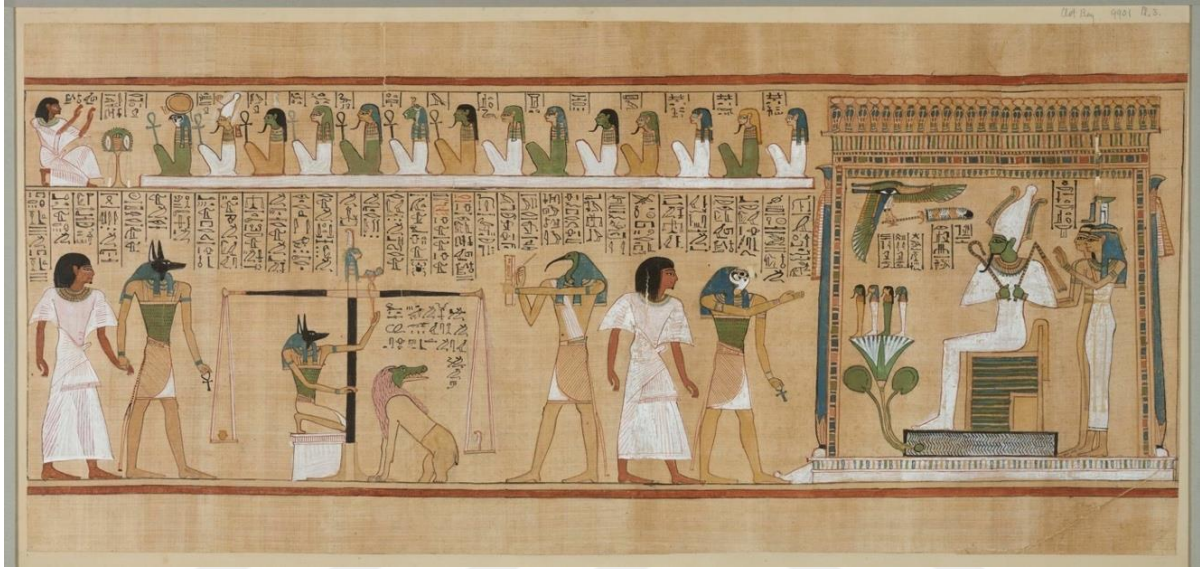
Kodeksin oluşumunda ve kullanımında parşömenin kullanılmaya başlanması ve Hristiyanlık'ın yayılması en önemli iki etken olarak görülmüştür. H. Blanck'a (2000) göre: "Kodeksin yaygınlık kazanmasında Hristiyanlara çok önemli bir rol biçmek isteyen C. H. Roberts ve T.C. Skeat'in aksine Cavollo burada daha genel bir toplumsal öngöründe bulunur. Ona göre, seçkin ve eğitilmiş çevreler kodekse burun kıvrırken, alt tabaka kodekse sahip çıkmıştır, ki bu durum eski kodekslerdeki çoğu metnin edebi düzeyinin pek yüksek olmamasından da bellidir" (Blanck, 2000, s. 112). Ayrıca Blanck yeni kitap formu olan kodeksin, sosyal konumu yüksek okuyucu çevreleri tarafından gündelik ve geçici şeylerin yazıldığı *not defterleri*yle fazlaca ilişkilendirildiğini ve bu nedenle kodeksi kitap formu olarak görmediklerini söyler. Ancak kendilerini seçkin çevrelerden ayrı tutan eski Hristiyanların halkın benimsediği bu kitap formunu kullanmayı tercih ettiklerini belirtir (Blanck, 2000, s. 112).

Orta Çağ'da bir metin çevrilip kopyalanırken orijinal eserler notere yazdırılmış ve o da bu yazıları balmumundan tablete geçirmiştir. Daha sonra scriptorium'lardaki kopyacılar bunu parşömene kaydetmiştir. Bu aracı kopyalar kâğıt ya da defter işleviyle müsvedde olarak kullanılmış ve düzenlenmiştir. Bu dönemlerde el yazması eserlerin nadir olmasının nedeni de budur (Labarre, 2012, s. 31). Ayrıca bir parşömen veya kodeksin de her kopyası, zahmetli bir şekilde elle yazılmış ve bu onları son derece nadir ve değerli nesneler haline getirmiştir. Zaman ve emek yatırımı, yalnızca en zengin ve güçlü insanların bunları yaptırmasını karşılayabileceği

anlamına gelmiştir. Ancak bunların ender olmaları ve geleceğe kesin ifadeler taşıma biçimleri, ilk kitaplara neredeyse büyülmüş görünen bir otorite kazandırmıştır. Örneğin, Eski Mısır'ın ünlü Ölüler Kitabı, ölümden sonraki hayatta bile onlara rehberlik etme gücüne sahip kelimeleri taşıdığı düşünüldüğü için ölen kişiyle birlikte gömülmüştür (Hennessy, 2017, s. 8).

Şekil 7

Hunefer'in Ölüler Kitabı, sahne (vinyetler) Hunefer'in son yargısını gösterir, 19. Hanedan Yeni Krallık Dönemi, papirüs üzerine boyanmış renkli vinyetler.



(The British Museum, 1852)

Matbaa öncesi dönemde yazar ve yayıncı hakları da bilinmiyordu bu nedenle el yazmalarına sahip olanlar onu dilediği gibi kopyalayıp çoğaltabiliyordu. El yazması orijinal nüshanın çoğaltılan benzerleri de hem kitabın gereci olan defter hem de kitabın kendisiydi. Ancak el yazmalarının dilediği gibi kopyalanması, elle yazılması, kodeks ya da rulo gibi farklı formlarda olmasının bir önemi yoktur; çünkü bu eserler kitap olma amacıyla yazıldıkları için kitap olarak değerlendirilmişlerdir (Kuyucu, 2019, s. 7). İlerleyen yıllarda matbaanın icat edilmesi ve gelişmesi uygarlık tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. McLuhan'ın, H.J. Chaytor'un *Elyazmasından Baskıya* (From Script to Print) adlı kitabından aktardığına göre; el yazması çağını matbaa çağından ayıran uçurumun genişliğinin anlaşılması, matbaa sonrası dönemde okumaya, yazmaya ve eleştirmeye başlamış biri için oldukça zordur. Çünkü bir el yazmasını elimize aldığımızda onu basılı yazıyla bütünleşmenin adet haline getirdiği önyargılar ve alışkanlıklarla ele alıp incelemeye başlarız. Örneğin el yazması çağında bir başkasının kitabını kopya etmek ve yaymak övgüye değer bir eylem olarak kabul edilmiştir ancak matbaa çağında bu eylem hukuki sorunlara yol açmaktadır (McLuhan, 2020, ss. 125-126). Bu nedenle el yazmalarını basımdan önceki yılların bakış açısını anlayarak değerlendirmek gerekir.

Marshall McLuhan'ın Gutenberg Galaksisi'nde Goldschmidt'in *Ortaçağ Metinleri ve İlk Basımları* kitabından aktardığına göre; günümüzde bir yazar öldüğünde, onun basılı kitapları kendisinin tamamlanmış ve bitmiş olarak gördüğü, gelecek kuşaklara aktarmayı umduğu biçimdedir. Yazarın, çekmecelerinde duran el yazısıyla yazılmış kağıtları ise farklı bir muamele görür, çünkü yazarın bunları tamamlanmış ve bitmiş olarak görmediğini söyler. Ancak basımcılıktan önce bu ayrımın çok belirgin olmadığını belirtir. Ve matbaa öncesi dönemde hiç kimsenin, ölmüş bir yazarın el yazısıyla yazılmış herhangi bir çalışmasının onun kendi yapıtı mı yoksa bir başkasının yapıtından yapılmış bir nüsha mı olduğunu kesin olarak saptayamadığına değinir. Ayrıca bu dönemdeki metinlerin çoğu anonimdir ve yazarının kim olduğu konusunda da bir muğlaklık vardır (McLuhan, 2020, s. 188). Buna ek olarak Goldschmidt, Marshall McLuhan'ın ifadesiyle matbaa öncesi dönemde kitap yapım ve kullanımının yazarlığı arka plana ittiğine işaret eder:

Genellikle unutulmuş ama bu karışıklığa büyük katkısı olan bir başka durum daha vardır. Ortaçağ alimi için “Bu kitabı kim yazdı?” sorusu ille de “Bu kitabı kim yarattı?” anlamına gelmiyordu. Bu, yazarın değil, yazıcının kimliğinin araştırılması anlamına da gelebilirdi. Ve herhangi bir manastırda, pek çok güzel kitap yazmış bir biraderin karakteristik eli, geleneksel olarak kuşaklar boyunca tanıdık kaldığı için, aslında bu yanıtlaması çok daha kolay bir soru olabiliyordu (McLuhan, 2020, s. 189).

Goldschmidt'in yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı gibi matbaa öncesi dönemde el yazmaları kitabın kendisi olarak değerlendiriliyordu ve kitabın günümüzdeki gibi bitmiş bir hali yoktu. Bu nedenle matbaadan önce el yazmaları üzerinde dilediği gibi ilave ve değişikliklerin de yapıldığı ve okuyucu elinde de sürekli şekillenmeye devam ettiği görülür. Okuyucu elinde şekillenmeye devam eden bu el yazmalarının bu nedenle okura karşı da bir aidiyeti olduğu gözlemlenebilmektedir. Bu yönüyle de el yazmalarının defterlere benzediği söyleyebilir. Aslında bu günümüz kitapları içinde geçerlidir çünkü günümüzde bazı okuyucularda kitapların kenarlarına notlar alabilmektedir.

Yazı taşıyıcıları, el yazmaları ve basılı kitaplar dünyanın büyük dinlerinin, eski hikayelerin, inançların ya da büyük bir bilgenin sözlerinin her yere ve zaman içinde nesilden nesile yayılmasına yardımcı olmuşlardır. Hristiyanların İncil'i, Yahudilerin Tevrat'ı, Müslümanların Kuran-ı Kerim'i, Hinduların Mahābhārata'sı ve Taoistlerin I Ching'i, bu dini kitapların tümü, ilk yazılmalarından binlerce yıl sonra bile bugünün yaşamları üzerinde hâlâ derin bir etkiye sahiptir. Erik Orsenna, İslam otoritelerinin 19. yüzyıla dek matbaa yoluyla basıma karşı çıktıklarını, Tanrı kelamını otomatik makinelerin eline bırakmayarak yalnızca insan eliyle çoğalttıklarını söyler. Tanrı kelamını ileterek kitapların gücünden yararlananlar yalnızca dinler değildir. Kitaplar, zaman içinde biriktirilen fikirleri ve bilgileri depolamıştır, böylece her nesil, daha önceki nesillerin öğrenimi üzerine kendi bilgilerinin inşa etmiş ve yavaş

yavaş bilgi birikimini genişletmiştir. Örneğin İbn Sina gibi yazarlar, doktorlar için bir ders kitabı olan *El-Kanun fi't-Tıb* (The Canon of Medicine)'de kendi tıp bilgilerini önceki nesillerinkiyle birleştirmiştir (Hennessy, 2017, s. 9; Orsenna, 2013, s. 43).

Kitap'a olan talep özellikle 11. yüzyılda katedral okullarının önem kazanmasıyla ve üniversitelerin kurulmaya başlanmasıyla artmıştır. 13. yüzyılda ise yeni ortaya çıkmış olan kitap satıcıları, parşömen ya da kâğıt üreticileri ve yazıcıları kapsayan seküler kitap ticareti de bunların bir uzantısı haline gelmiştir. Bu yüzyılda ders kitaplarına duyulan ihtiyacın da artmasıyla birlikte kitap biçimsel olarak da değişimler geçirmeye başlamış; boyutu küçülmüş, yazı daha kompakt hale gelmiş ve iki sütunlu metinler kullanıma başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde kitaba olan talebi karşılayabilmek için *pecia* adında bir kitap kopyalama sistemi geliştirilmiştir. Bu sisteme göre kitap satıcısı kitabın *exemplar* adı verilen tam bir *master* kopyasını elinde bulundurur. Daha sonra exemplar parçalara bölünerek belirli bir süre için yazıcılara kiralanır böylece belirlenen süre sonunda kitap satıcısı bütün parçaları ciltlenmek üzere eşzamanlı olarak toplayabilmiştir (Dündar , 2011, ss. 31-32).

Daha öncede bahsedildiği gibi matbaadan önce bir yazar genellikle anonim bir katiptir ve orijinal bir eser yazmak yerine sadece kelimeleri kopyalamıştır. Ancak matbaa sonrası dönemde basılı kitaplar bireysel yazarlığı teşvik etmiştir ve yazarları ünlü yapmıştır. Bireysel ifadenin bu yükselişi, Avrupa düşüncesindeki büyük devrimlerde de (Protestan Reformu, Rönesans ve Aydınlanma Çağı) önemli bir faktör olmuştur. Sonuç olarak Antik Çağ'da kullanılan yazı taşıyıcılarından ve Orta Çağ el yazmalarından anlaşılacağı gibi matbaanın icadına kadar defter ve kitap ortak bir tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle iç içe bir şekilde çeşitli değişimler geçirmiştir. Bu nedenle bu süreçlerde iki nesne arasında net bir ayrımın olduğu söylenemez. Çünkü bu dönemlerde defterler de kitaplar da ele yazılmış hatta defterler daha çok kitap olmak için üretilen yazı yüzeyleri olarak kullanılmış defter işleviyle kullanılmaya devam edenler ise ya yüzeyi silinerek tekrar kullanılmış ya da atılmıştır. Ancak baskı teknolojisinin gelişmesi ve basılı kitapların üretilmesiyle kâğıt üretiminin artması defter ve kitap arasındaki ayrımı netleştirmiştir. Bu noktada defter ve kitap üretimi iki farklı kanaldan ilerler. Kitaplar kodeks formunun ortaya çıkışından sonra matbaanın icadı ile şekillenmeye ve üretilmeye devam ederken defterler kodeks formunun ortaya çıkışıyla birlikte kâğıt üretiminin yaygınlaşması, endüstrileşmesi ve ciltlenme tekniğinin gelişmesiyle birlikte üretilip kullanılmaya başlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Anlamsal ve Biçimsel Olarak Sanatçı Defteri

Defter yüzyıllar boyunca standartlaştırılmış ve teknikleştirilmiş kayıt tekniğinin bir unsurunu temsil eder. Kâğıtların biraraya geldiği bir yer ve kâğıt üzerinde çalışmak için üretilen bir araç olarak defter, çeşitli biçimlerde ve amaçlarla kullanılmaktadır. Geçmişten günümüze pek çok kişi defter kullanmıştır. Ressamlar, mimarlar, yazarlar, kaşifler, devlet adamları ve daha birçok kişi hakkında az çok bilgi sahibi olmamızda onların kişisel defterler tutması ve bunların dikkatle korunarak günümüze kadar gelmesinin katkısı büyüktür.

Günümüzde her şekilde, boyutta ve yüzeyde defterlerin varlığını kabul etmek kolay ve onların hiç olmadığı bir zamanı hayal etmek zordur. Ancak sanat tarihi boyunca bir eskiz defterine -ya da herhangi bir tür deftere- sahip olmak ender bir ayrıcalık olmuştur. Defter özellikle ilk sanatçılar için yağlı boya tüplerinin icadı gibi önemli bir gelişme olarak kabul edilebilir. Çünkü her iki yenilik de sanatçıları stüdyodan kurtarmış ve onları dışarıda çalışmak için özgür bırakmıştır (Camhy, 2016, ss. 22-23).

Defterleri oluşturan kâğıttan çok önce çizim (drawing) vardı. Antik Çağlar'da ilk çizimler, yüzeyi temizlenip yeniden kullanılabilen arduvaz, ahşap veya balmumundan yapılmış tablet yüzeylere yapıldı. Bazı ressamalar ise çizimlerini doğrudan boyanacak pano veya duvar üzerine yaptılar. En eski defterler de aslında bir önceki bölümde de ele alındığı gibi birkaç yapraktan hazırlanmış şimşir, papirüs veya parşömeden oluşan el yapımı yazı yüzeyleriydi. Bu defterler özellikle Orta Çağ'da el yazmasının ortaya çıktığı bir yüzey olarak ya da el yazmalarının ortaya çıkışında yardımcı bir araç olarak kullanıldı. Günümüz defterlerinin oluşması kâğıdın kolay elde edilen ve yaygın olarak kullanılan bir malzeme haline gelmesiyle mümkün oldu. 1100'lü yıllara kadar Avrupa'da kâğıt yapılmadı ve yapıldığı ilk zamanlar da pahalı ve elde edilmesi zordu. (Mules, 1999, s. 313). 1450'lerde Gutenberg hareketli yazı tipini tanıttı ve kitap baskısında bir devrim başlattı. Kâğıt artık büyük talep görüyordu ve üretimi büyük ölçüde genişledi. Böylece kâğıt sanatçılar için de daha ucuz ve kolay erişilebilir hale geldi. Bu süreçte sanatçılar çizim için yeni olasılıklar denemeye ve kâğıt üzerindeki çizimlerin dayanıklılığı konusunda daha az endişe duymaya başladı. Bu dönemde kâğıtların bir cilt altında toplanmasıyla da günümüz defterleri ortaya çıktı. Bu süreçten sonra sanatçılar daha çok kâğıt ya da defter üzerine çizim yapmışlardır. Sanatçıların çalışması için yeterli miktarda kâğıt bulunana kadar çizim de öğretim, geliştirme, keşif ve yaratıcılık için ana araç olarak öne çıkamamıştır. Bu olay Batı'da 15. yüzyılda meydana gelir (Buser, t.y.). 15. yüzyıl Rönesans

Dönemi'nin de başlangıcı olarak kabul edilir ve bu dönem resim alanında sanatçı defterini görmeye başladığımız bir dönemdir.

Sanatçılar defterleri kullanmadan önce yukarıda da belirtildiği gibi çizim çeşitli yüzeylere yapıyordu. Orta Çağın sonu 15. yüzyılın başlarında da Avrupa'daki her atölye çizim yapmış olmalı, ancak bunlardan çok azı korunabilmiştir. Bazı istisnalar dışında, sanatçılar henüz onları değerli görmemişlerdir. Bunun sonucu olarak bu yıllardaki çizim bilgimiz sınırlıdır ve bu dönemdeki kayıplar, dönemin tarihini anlatmayı zorlaştırmaktadır. Bu soruna katkıda bulunan diğer bir faktör, çizimlerin genellikle silinmesi veya üzerinin kapatılması gereken yüzeyler üzerinde yapılmasıdır. Örneğin, çıraklar genellikle ovalanarak temizlenip yeniden kullanılabilen hazırlanmış ahşap paneller üzerinde metal nokta çizimi yapmışlardır. Bir zamanlar boyayla kaplanmış bazı eski çizimler, yalnızca modern zamanlarda yeniden ortaya çıkabilmiştir. Bu dönemde duvar ressamı da genellikle, freskte son resim için pürüzsüz bir sıva tabakası (intonaco) ile kaplanmış olan ön sıva tabakası (arriccio) üzerinde çizimler yapmışlardır. Ressamlar bu alt çizimleri, belki de ilk karakalem eskiz üzerine, *sinopia* adı verilen kırmızı bir toprak pigmentiyle yapmışlardır. Orta Çağ sanatçılarının duvar kompozisyonları üzerinde küçük çaplı ön çalışmalar yapmayarak kompozisyonu doğrudan duvara çizmiş olmaları da oldukça muhtemeldir. Avrupa'nın hem kuzeyinde hem de güneyinde, şövale ressamı da genellikle panelleri boya katmanlarıyla kaplamadan önce alttan çizimler yapmışlardır. Zaman zaman, boya katmanları, alt çizimin görülmesini sağlamak için yıllar içinde incelmıştır (Buser, t.y.).

Freskler ve panellerdeki bu modern alt çizimlerin yanı sıra, Avrupa'nın hem kuzeyindeki hem de güneyindeki çoğu sanatçı atölyesi genellikle başka bir tür çizimi korumuştur. Bunlar, atölyelerin geleneklerini sürdürmek için kitaplara yerleştirilmiş bireysel motiflerin modelleri veya kalıplarıdır. Bu çizimler uzun süreli ve sürekli kullanıma yönelik olduğu için genellikle kitap olarak ciltlenmiş yüksek kaliteli parşömen yapraklarına, bazen çizim işleminden önce, bazen de sonra yapılmıştır. *Model Kitap* olarak bilinen bu kitaplar veya daha genel bir terim kullanmak gerekirse, çizim kitapları bazen tüm kompozisyonların örneklerini de içermiştir. Bu model kitaptaki çizimler herhangi bir zamanda bir resim veya kabartmada kullanılabilmektedir. Çizimler genellikle diğer çizimlerin kopyalarıdır. Bir sanatçı bir konuyu doğrudan gözlemlerse, çizim tipik model kitap örneğinin kısıtlamalarına ve formatına uyun olarak yapılmıştır. Özellikle Kuzey İtalya'da popüler olan model kitaplar, o bölgede çizimleri koruma fikrini beslemiştir. Zamanla model kitapların yerini eskiz defteri alır. Bunlar genellikle bitmiş eserler değil, bir sanatçının kişisel stilini ve deneyimini yansıtan bireysel bir sanatçının çizim koleksiyonlarıdır (Scheller, 1995). Model kitapların yerini eskiz defterlerinin

alması aslında uzun bir sürecin sonucudur. Ve bu geçiş tipik model kitap örneğine uymayan çalışmalarla kendini göstermeye başlamıştır. Resim alanında sanatçıların sıklıkla kullandığı bir defter türü olan eskiz defterlerine geçiş resim alanındaki sanatçı defterine geçiş anlamına geldiğı de söylenebilir. Bu nedenle bu çalışmada sanatçı defterleri eskiz defterinin tarihsel süreciyle bağlantılı olarak ele alınacaktır.

Orta ağ Model Kitaplarından Sanatçı Defterine Geçiş Süreci

Orta ağ'da asıl el yazmasının çoğaltılması için yardımcı bir kaynak olarak kullanılan *model kitaplar (model book)* yapılmaktaydı. Orta ağ el yazmaları, paleografi ve kodikoloji konusunda uzman Hollandalı bilim adamı Erik Kwakkel, model kitapların Orta ağ el yazmalarının bir türü olduğunu ve dönemin sanatının yol gösterici imgeleri olduğunu belirtir. Bu model kitaplar kullanım biçimleri açısından günümüz defterlerine oldukça benzemektedir ancak kullanım işlevi bakımından bu model kitaplara çizim kitabı denebilir. Model kitaplar her sanatçının atölyesinde vazgeçilmez bir araç olarak kullanılmıştır. Bu dönemde sanatçılar genellikle ilhamlarını yerleşik formüllerden veya başkalarının eserlerinden almıştır. Model kitaplar da daha önce yapılmış olan figrlar, motifler, kaligrafik baş harfler ve çeşitli temaların resimli çözümlerinin kopyalanarak ana hatlarıyla yer aldığı örnek çizimler sağlayan eserler olmuştur (Kwakkel, 2014).

Model kitapların başlangıçta en önemli gereksinimi, modelin tam olarak yeniden üretilmesidir. Bu nedenle her şeyden önce net ana hatlara dikkat gösterilmesi çok önemli olmuştur. Ancak model kitapların sık sık işlenmesi nedeniyle, ana hatlar kısa sürede bulanıklaşmış ve bu alanlar zaman zaman yenilenebilmişlerdir. Modelleri herhangi bir kompozisyona yerleştirmeye uygun hale getirmek için de temsillerde çevreye ve zamana yapılan tüm referanslardan mümkün olduğunca kaçınılmıştır. Bütün bunların, elbette, kalıplarda belirli bir katılığa yol atığı görülmektedir. Ayrıca Orta ağ'da inancı zedeleyeceği endişesiyle düşünce serbest bırakılmayarak kiliselerde uygulanacak çalışmalar için belirli kuralların konulması sanatçının özgün üslubunu oluşturmasına engel olur. Bu kuralların etkisini bu dönemdeki model kitaplarda da görmek mümkündür. Ancak ilerleyen yıllarda model kitapların ortak kullanımında, sanatsal geleneklerin önemli bir kaynağı haline gelerek ve bir atölyeden diğerine taşındıka, öğrenciler tarafından ustalarından miras alındıkça, sanatsal biçimler ve fikirler de içermeye başladığı görülür. Örneğin bu süreçte karşımıza çıkan Jacques Daliwe'nin küçük albümünde formlar bazı görüşlere göre biraz daha bireyseldir ve ayrıca birkaç figür içeren kompozisyonlar, yani birkaç sanatçının aktif olduğu atölyelerde kullanılmaya uygun olmayan modeller de vardır. Albüm sadece daha önce görülen eserlerin

kopyalarını değil, aynı zamanda bağımsız resimsel fikirler için yapılan çalışmaları da içermektedir (Kwakkel, 2014; Museum Artehalles, 2002; The Web Gallery of Art, 2022).

Şekil 8

Jaques Daliwe' nin albümü/eskiz defterinin tıpkıbasımından sayfalar, 14.yüzyıl.



(Daliwe, 14. yüzyıl)

Çelişkili görünse de Uluslararası Gotik üslup döneminde, model kitapların değişmeye başladığı ve yavaş yavaş uluslararası dolaşımdan çıktıkları görülür. Artık atölyeler, hatta sanatçılar bile onları kendi entelektüel varlıkları olarak düşünerek korumaya başlamıştır. Sanat eserleri üzerindeki sosyal ve dini kısıtlamalar gevşerken, ressamlar eski şematik formüllerden kurtulmaya çalışmış ve kişisel yaratıcılığa giderek artan bir alan veren daha özgür bir sanatsal pratiğe giden yola çıkmışlardır. Bu sırada model kitaplar, sanatsal gelenek koruyuculuğundan yavaş yavaş büyük önem taşıyan resimsel denemelerin yapıldığı bir zemin haline gelmiştir. Hatta doğayı inceleme fırsatı bulamayan çoğu sanatçının doğadaki hayvanları, bitkileri vb. gerçekçi bir şekilde tasvir edebilmesi için yapılan çizim örnekleri de bu kitaplarla sunulmaya başlamıştır. Bazı model kitaplarda çizimlere eşlik eden açıklamalara da rastlanabilmektedir. Sanatsal önemleri ve sanatın stilistik evrimi üzerindeki büyük etkileri göz önüne alındığında, model kitaplar kısa sürede koleksiyoncu eşyaları olarak da aranmaya başlanmıştır. Ancak Orta Çağ'dan günümüze korunarak gelen çok az sayıda model kitap vardır. Ve bu model kitaplar daha çok Orta Çağ'ın sonlarına tarihlenmektedir (Facsimile Finder, 2018; Kwakkel, 2014; The Web Gallery of Art, 2022).

Eric Kwakkel'e göre de hayatta kalan model kitaplar arasında gelişmişlik düzeyi önemli ölçüde değişmektedir. Spektrumun alt ucunda, sadece yazıcılara belirli bir yazının nasıl yazılacağını veya en temel dekorasyon türü olan büyütülmüş büyük harflerin nasıl çizileceğini gösterilen model kitaplar vardır. Şekil 9'da görülen Gregorius Bock'un her iki yüzeyinde de talimat veren Karalama Desen Kitabı (*Scribal Pattern Book*) bu tür model kitaba bir örnektir (Kwakkel, 2014).

Şekil 9

Gregorius Bock'un Karalama Desen Kitabı (Scribal Pattern Book), MS 439, 1510-1517.



(Bock, 1510-17)

Spektrumun üst ucunda yüksek kaliteli bağımsız tasarımların, figürlerin ve sahnelerin yer aldığı sofistike tarihi baş harflere sahip kopyalar vardır. Şekil 10'da görülen *Tudor Desen Kitabı* olarak bilinen model kitap da bu türe örnek olarak verilebilir. Bu model kitap 15. yüzyıl İngiltere'sinde, görünüme göre fikirlerin dekoratörlere veya yardımcılara iletilmesi için yapılmış ve kullanılmıştır (Kwakkel, 2014). Daha sonra detaylı olarak ele alınacak olan Giovannino de Grassi'nin model kitabı da bu tür model kitaplara örnektir.

Şekil 10

Tudor Desen Kitabı, MS Ashmole 1504.



(Bodleian Libraries, 1504)

Spektrumun üst ucunda yer alan ve daha karmaşık olan model kitaplar ise bir dekorasyonun nasıl oluşturulacağını gösteren model kitaplardır. 1450 civarında yapılan *Göttingen Model Kitabı* (Şekil 11) ise bu model kitaplara bir örnektir. Sayfaları bordür süslemeleri gibi yalnızca bir dekorun nasıl oluşturulacağını adım adım göstermekle kalmaz, aynı zamanda ayrıntılı yazılı talimatlar da sunar. Yukarıda gösterilen alfabe kitaplarının amacı sadece sanatçıya ilham vermek iken, *Göttingen Model Kitabı* sanatçıya üretim sürecinin her adımında rehberlik eder. Tüm bu model kitapları hem fiziksel nesneler hem de kültürel eserler olarak bu kadar büyüleyici yapan da bu çeşitliliktir (Kwakkel, 2014).

Şekil 11

Göttingen Model Kitabı (The Göttingen Model Book) (solda) 1450 ve orijinal bir kitap olan *Gutenberg İncil*'inde kullanılan aynı dekorasyon (sağda).



(Göttingen, 1450)

Kopyaların yer aldığı bu model kitapların işlevini daha iyi anlayabilmemiz açısından kopyaların işlevini de ortaya koymak önemlidir. Müller, Hans Swarzenski'nin iki farklı sanatçı ve işlev kategorisini iki farklı kopya türüyle ilişkilendirildiğini söyler. Birinci türün, sadece sanatsal nitelikleri nedeniyle prestij ve popülerlik kazanmış olan sanat eserlerini kaydetmek ve yeniden üretmek için yapıldığını öne sürer. İkinci tür ise yaratıcı kopyadır, bu kopyalar orijinal çalışmanın doğrudan reproduksiyonu ile ilgilenmeyen, kopyalanacağı modelin sadece belirli bir kısmını kullanan sanatçılar tarafından yapılmış olanlardır. Swarzenski, burada modelden çıkarılan ve çıkarılmayanların, yaratıcı sanatçının otoritesini ve özgürlüğünü ortaya çıkardığını belirtir (Müller, 2014). İki tür kopyalama türü olduğu Eric Kwakkel'in görüşünü de destekler niteliktedir. Eric Kwakkel'e göre de kopyaların yer aldığı model kitaplarda iki tür ayırt edilebiliyordu. İlki kullanım kılavuzu olarak işlev görenlerdi. Bu kitaplarda, sanatçılara çizim sürecinin nasıl ilerleyeceğini adım adım öğreten örnek çizimler vardı. Diğer model kitaplar sanatçıların seçebileceği çok çeşitli şekiller ve çizimler sunan, ilham kaynağı olarak işlev görmüş olanlardı (Kwakkel, 2014).

Eric Kwakkel'in görüşündeki gibi model kitapların hangi işlevlerde kullanıldığını belirleyebilmek mümkün olsa bile bu kitaplardaki kopyaların Swarzenski'nin düşüncesindeki gibi sanatçının otoritesini ve özgürlüğünü ortaya çıkardığı görüşü Müller'e göre, Orta Çağ sanat eserlerindeki kopyaların olası siyasi ve kültürel etkilerini de göz önünde bulundurmak zorunda olduğumuz için çekincesiz bir şekilde kabul edilemez. Çünkü özel çalışma koşulları ve süreçleri bile, gelenek ve yenilik gibi zıt kavramlara karşı genel tutumu unutmamak için daha karmaşık bir yaklaşım gerektirir. Bununla birlikte Müller, burada yaratıcı kopyada gördüğümüz alıntı ile birebir kopyalamanın birbirinden farklı fenomenleri değil, aynı sürecin iki farklı sonucunu ifade ettiğini; bunların, esas olarak benzer kıldıkları veya kökenin özelliklerini değiştirdikleri ölçüde farklılık gösterdiğini belirtir. Yaratıcı kopyada ise bazı öğeler kopyalanırken diğerleri kopyalanmamıştır. Yani modelin ve motiflerinin nerede ve ne yoğunlukta takip edileceğine karar verilmiştir (Müller, 2014).

Vuilleumier de Orta Çağ'da özgünlüğün, bugün ona atfettiğimiz anlamlara sahip olmadığını belirtir. Bugünkü anlamıyla özgün eserler üreten, ilham verici bir sanatçı fikrinin Rönesans'a uzandığını vurgular. Ve Orta Çağ'da yaratıcılığın, önceden var olan bir sanatsal formun yeniden sahiplenilmesi ve yeniden yorumlanması olduğunu söyler. Model kitaplarda da sanatçının özgünlüğü, dağınık öğelerin kompozisyonu gibi kullanımlarda veya modele bir

varyant dayatma seçiminde ortaya çıktığını belirtir. Bu çalışma yönteminin, Romanesk ve Gotik dönemler boyunca kanıtlanabilir olduğu ve aynı motifin, hiçbir zaman doğrudan temas halinde olmayan zaman veya mekânda uzak eserlerde ortaya çıktığına değinir. Burada zanaatkarın araçları, geçmiş bir iş ile gelecek bir iş arasında aracıdır. Tüm sanatçılar ve atölyeler tarafından kullanılan bu örnek koleksiyonları çoğunlukla kaybolmuştur ve Orta Çağ'ın sonuna kadar uzanan dönemde yalnızca birkaç kopyası kalmıştır. Vuilleumier'e göre bu durum model kitapların çeşitlilikleri, işlevleri ve durumlarını anlamak için vaka bazında bir çalışmayı gerekli kılmaktadır (Vuilleumier, 2009, ss. 3-4).

Ancak model kitapların bir dizi ortak noktası vardır. Bunlar arasında; tematik birliklerinin olamaması, ağırlıklı olarak Hristiyan hayvan kitaplarından hayvanlar, insan figürleri, mimari planlar ve bitki süsleme unsurlarının olması, formların netliği ve okunabilirliği bununla birlikte tasarımların lineer olması ve böylelikle yeniden üretilmelerinin kolay olması, genel bir kompozisyonlarının olmaması sayılabilir. Model kitapların biçimlerinin ve içeriğinin anlaşılmasının kullanımından geçtiğini belirten Vuilleumier, onların araç olduklarını gerçek bir estetik iddiası olmayan bitmiş eserler olmadıkları gerçeğinin de göz önüne alınması gerektiği vurgular. Bu nedenle herhangi bir incelemenin, yalnızca defterin kendisinden, bir nesne olarak maddeselliğinden başlayabileceğini belirtir. Ve burada esas olarak ele alınacak olanın, taraflı bir okumadan kaçınmak için herhangi bir ikonografik analizden önce gelmesi gerekenin de bu temel soru olduğuna değinir (Vuilleumier, 2009, s. 4).

Daha öncede bahsedildiği gibi model kitapların işlevi zamanla değişmeye başlar. Bu işlev değişikliği onların artık bir model kitap olarak atölyelerde kullanılan araçlar olmaktan çıkarak sanatçının kişisel gözlemlerinin ve araştırmalarının yer aldığı alanlar haline gelmesi durumunda görülür. Ancak bu çalışmaların ne ölçüde sanatçının kişisel gözlemin bir sonucu olarak üretildiği tartışmaya açık bir konudur. Bu nedenle bu çalışmalar hem model kitap hem de eskiz defteri ismiyle de karşımıza çıkabilmektedir. Vuilleumier (2009) model kitaplardaki iki işlev arasındaki geçişin 1250 ile 1350 arasında gerçekleştiğini söyleyenler olduğunu ama sadece bununla yetinmemek gerektiğini belirtir. Çünkü bu ayrım çok basit görünür ve kesinlikle, herhangi bir değişiklik gibi, baskın bir eğilime doğru yavaş ve düzensiz bir evrimin meyvesidir. Bu nedenle bu geçişi daha iyi anlamak için, herhangi bir genellemenin mutlaka doğru olmadığı gerçeğini gözden kaçırmadan, bu sürecin hemen öncesinde ve sonrasındaki model kitapları tam olarak incelemek gerekir (s. 20). Bu nedenle bu sürece örnek olan günümüzde eskiz defteri ismiyle de karşımıza çıkan üç model kitap sanatçıları üzerinden detaylı olarak ele alınacaktır.

Villard de Honnecourt

Birçok sanat tarihçisi için bir model kitap karakterine de sahip olan, Leonardo da Vinci'nin öncüsü olarak da kabul edilen Fransız gezgin sanatçı ve mimar Villard de Honnecourt'a (yaklaşık 1225-1250) ait olan ve *Villard de Honnecourt'un Eskiz Defteri* olarak da bilinen bir eser vardır. Eserde 250 çizim mevcuttur. Bu eserin özel bir eskiz defteri mi, model kitap mı, albüm mü olduğu kesin olarak söylenememektedir. Bazı kaynaklar da çalışmadaki parşömen yapraklarının farklı kalite, boyut ve dokulara sahip olduğu için bu yaprakların farklı vesilelerle elde edildiğini belirtmektedir. Bu yüzden, çalışmayı gerçek bir eskiz defteri olarak düşünmenin yanıltıcı olduğu, çünkü bu kavramın birbirine bağlı tek tip sayfaların kullanımını ima edeceğine değinilerek bu eseri *Villard de Honnecourt'un Portföyü* (The Portfolio of Villard de Honnecourt) ismiyle yayınlamışlardır. Çünkü Villard de Honnecourt örneğinde, bunun yerine, parşömen yapraklarının gevşek ve esnek olduğu, koyu domuz derisi portföyünde bulunduğu vurgulanmıştır (Facsimile Finder, 2019a; The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019).

Şekil 12

Villard de Honnecourt'un model kitabı/ eskiz defteri/ portföyü'nün tıpkıbasımından sayfalar, 13.yüzyıl.



(Honnecourt, 1220-1240)

Swenson'ın, *Lions and Latour litanies in The Sketchbook of Villard de Honnecourt* isimli makalesinde aktardığına göre; Villard de Honnecourt başlangıçta ciltsiz parşömen kağıtları üzerine çizim yapar ve bir noktada çalışmalarını geniş, bilinmeyen bir kitleye sunmaya karar verir. Bazı yaprakları kaybolduğu için kesin sayısı belirsiz olan bu çizimlerini toplar ve bunları eski Fransızca olarak ya kendisi ya da bir kâtip dikte ederek açıklar. Bu çok aşamalı sürecin Villard'ın çalışması üzerinde hem görsel hem de kavramsal bir etkisi olmuştur. (Akt. Swenson, 2013, s. 259). Buradan da yola çıkarak Villard de Honnecourt'un bu eseri başlangıçta bir defter olarak oluşturup kullanmadığı belirli bir kitleye sunulacağı zaman çizili olan sayfaları bir kap altında bir araya getirttiği ve yazılan yazıların bir kâtibe dikte ettirdiği görülür. Bu nedenle bu eserin başlangıçta sadece sayfa üzerindeki çizimler olduğu ancak bir araya getirilerek sunulunca işlevinin değiştiği söylenebilir. Hatta başlangıçta tamamen eskizlere ayrılmış olan bu eserin sayfaları daha sonra teknik prosedürlere, mekanik cihazlara, insan ve hayvan figürlerinin nasıl çizileceğine dair önerilere ve aynı zamanda binalar ve anıtlara ilişkin notlara ayrılmış yazılı açıklamalar içeren bir kılavuz haline geldiği için model kitap olarak değerlendirilmiştir (Facsimile Finder, 2019a). Ancak yukarıda adı geçen makalenin isminden de anlaşılacağı gibi bu çalışma eskiz defteri olarak da kabul görmüştür.

Theodore Bowie'nin editörlüğünü yaptığı ve girişini yazdığı (*The Medieval Sketchbook of Villard de Honnecourt (Villard de Honnecourt'un Orta Çağ Eskiz Defteri)*) kitabı da isminden de anlaşılacağı gibi Honnecourt'un bu eserinin günümüzde bir eskiz defteri olarak kabul gördüğünü göstermektedir. Ve bu da önemli bir soruyu gündeme getirir: Bu eser günümüzde neden bir eskiz defteri olarak kabul görüyor? Bowie kitabın giriş yazısında Villard de Honnecourt'un tam olarak kim olduğu hakkındaki bilgilere onun eskiz defterinde doğrudan veya çıkarımsal olarak bize söyledikleri üzerinden ulaşılabilmesini söyler. Eskiz defterindeki çizimlerin bir dizi çözülmemiş soruyu da ortaya koyduğunu belirtir: Villard'ın onları yapmaktaki amacı neydi? Dükkânı için bir çalışma rehberi ve kendi ihtiyaçları için bir yardımcı hatıra mı hazırlıyordu? Kaç çizim doğrudan gözlemin sonucudur, kaç tanesi kopya ve uyarlamadır, kaç tanesi hafızadan yapılmıştır? Bu tür sorularla birlikte bu eser sanat tarihçilerinin ilgisi çekmeye ve araştırmalarının konusu olmaya başlamıştır (Bowie, 2005).

Böylece eser hakkındaki tartışmalar da giderek artar. Bu sorulara ve tartışmalara neden olan en önemli şeylerden biri yukarıda da bahsi geçtiği şekilde eserin oluşturulduktan sonra bir kap altında toplanarak bir kitleye sunulmaya karar verilmesi diğeri ise eser içerisinde yer alan aslan çizimleridir. Villard de Honnecourt, eser içerisinde yer alan bir yazıda bu aslanı canlı bir şekilde görüp çizdiğini yazmıştır. Bazı eleştirmenler onun bu sözüne inanma eğiliminde olsa da son zamanlarda; Michael Camille, Madeline Caviness, Jean Givens ve James Bugslag gibi

eleştirmenler bu iddiaya giderek daha fazla şüpheyile yaklaşımaya başlamıştır. Tartışma ve incelemelerde bazı araştırmacılar bu aslan çizimlerinin modellere dayandığı sonucuna varmıştır. Ancak Orta Çağ'da hayvanat bahçelerinin olduğu belirten araştırmalardan yola çıkarak bazı araştırmacılar Villard'ın aslanının natüralizmini küçümseseler bile, yine de bir noktada gerçekten bir tane görmüş olma ihtimalini kabul etmişlerdir. Bu da eserde yer alan çizimlerin Honnecourt'un, gerçek deneyimini modellere olan güveniyle birleştirerek kendi aslan imajını ürettiği sonucuna da varılabileceğini göstermektedir (Swenson, 2013, ss. 261-263). Aslında bu sonuçla birlikte eserin eskiz defteri olarak da kabul görmeye başladığı söylenebilir. Çünkü eskiz defterleri genellikle sanatçıyla bağlantılı olarak onun kişisel düşünce ve gözlemin bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Ve Honnecourt'un doğayı gözlemleyerek edindiği deneyimi özgün bir biçimde aktardığının kabul edilmesi bulunduğu çağ da çok önemli bir gelişmeyi göstermekle birlikte sanatçı defterlerinin de temelini oluşturur.

Vuilleumier, bir model kitabın; kopyalama, yorumlama, çizimin durumu, eserlerin ve sanatçıların coğrafi dolaşımı, formların muhafaza edilmesi, iletilmesi sorununa yakından değindiğini belirtir. Villard de Honnecourt'un bu çalışmasının ise Orta Çağ'da özgün eserin ortaya çıkma sürecini anlamak için bir temel olabileceğini söyler. Ve bu çalışmanın aynı zamanda bu döneme Rönesans süzgecinden bakan gözümüzün bir sorgulamasını gerektirdiğini vurgulayarak modern zamanlarda karalanan Hristiyan kopyalama geleneğinin, Orta Çağ ruhuyla anlaşılması gerektiğine değinir (Vuilleumier, 2009, ss. 4-5).

Bu eser, Villard de Honnecourt'un bilinen tek eseridir, bu nedenle sanatçı hakkında çok az şey biliniyor. Yüzyıllar boyunca farklı ellere geçen bu eser üzerinde farklı sahiplerinin isimleri tespit edilmiştir. Eser, Aralık 1795- Şubat 1796 yılları arasında Fransa Millî Kütüphanesi'nin bünyesine girmiştir. Günümüze ulaşan bu eser sayesinde sanatçının sanatına tanık olma şansına erişebiliriz (Facsimile Finder, 2019a). Bu eserin, Geç Gotik' ten Erken Rönesans'a geçiş sırasında (son derece model benzeri) çizimlerden oluşan önemli koleksiyonlar derleyen İtalyan sanatçılar Antonio Pisanello veya Jacopo Bellini'nin eskiz defterlerine benzediğini belirten kaynaklarda vardır.

Giovannino de' Grassi

İtalyan sanatçı, heykeltıraş ve mimar Giovannino de' Grassi ise 14.yüzyılda *Giovannino de' Grassi'nin Eskiz Defteri* ya da *model kitabı* olarak adlandırılan bir eser ortaya koymuştur (Facsimile Finder, 2018). Model kitap olarak ele alındığında bu çalışmanın ilham kaynağı işlevi gören bir model kitap olduğu görülmektedir. Giovannino de' Grassi; Heinrich Parler ve Ulrich von Eisingen de dahil olmak üzere, Orta Avrupa Gotik katedrallerinin en ünlü mimarlarıyla çalışmıştır. Bu, Lombardiyalı ustanın konumunu güçlendirmiş ve muhtemelen onu sanatsal

fikirlerini belgelediği çizimler üretmeye yönlendirmiştir. Giovannino de' Grassi'nin bu model kitabı, 14. yüzyılın sonlarında Visconti sarayında oluşturulan, Bergamo'daki Angelo Mai Kütüphanesinde bulunan en değerli eserlerden biridir. Ve geç Gotik İtalyan sanatının en önemli örneği olarak kabul edilmektedir. Bu model kitabın beş sayfası Giovannino de' Grassi'nin ünlü alfabetini içeriyor. Ustanın kendisi tarafından ustalıkla boyanmış Gotik harfler hem insan hem de hayvan figürlerinden oluşuyor. Bu alfabe ile birlikte diğer sayfalarda 77 çizim yer alıyor. Bu eserin her bir sayfası başlı başına bir sanat eseri gibidir, o kadar ustaca yapılmıştır ki, Giovannino de' Grassi' den sonra birçok ressam onu kendi eserleri için bir kaynak olarak kullanmıştır (Facsimile Finder, 2018; Rossi, 2002).

Şekil 13

Giovannino de Grassi'nin model kitabı/eskiz defterinin tıpkıbasımından sayfalar, 14.yüzyıl.



(Grassi, 14.yüzyıl)

Jacquemart de Hesdin

Jacquemart de Hesdin'in (1335-1414) çalışması ise model kitaplardan eskiz defterine geçişin en önemli örneğidir. Nadia Vuilleumier; *Le carnet de modèle, une approche de la création médiévale: le carnet de Jacquemart de Hesdin* isimli makalesinde Jacquemart de Hesdin'in eserindeki çalışmaları ayrıntılı bir şekilde incelemekte ve bu eserin eskiz defterlerinin kullanılmaya başlanmasının önemli bir örneği olduğunu belirtmektedir. Vuilleumier ayrıca bu

döneme ait model kitapları incelemenin zorluklarından birinin, daha önceki benzer çalışmalarla bağlantısını vurgulamanın ve anlamının imkansızlığı olduğunu vurgular (Vuilleumier, 2009).

Şekil 14

Jacquemart de Hesdin'in defterinden sayfalar, altı panelden oluşan şimsir tablet üzerine, yaklaşık 1400.



(Hesdin, 1400a)

14. yüzyılın başında, Giotto Orta Çağ resminde (ya da onu algılama biçimimizde) bir devrim yaratmıştır. Giotto ile birlikte resim sanatında, ışık-gölge, eşyanın rölyefini ortaya çıkarmak kaçınılmaz bir anlatım aracı haline gelmiştir (İpşiroğlu, 2017, s. 71). Bu zengin yüzyılda, çizim yöntemleri bu nedenle değişmiştir: sanatçılar önceki çizimlere dayanarak daha az çalışmaya bunun yerine doğayı doğrudan gözlemleyerek daha çok çalışmaya başlamıştır. Bu nedenle 1350'den sonra model kitapların durumu yeniden tanımlanmalıdır. Jacquemart de Hesdin'in defteri, Vuilleumier'e göre bu çeşitli evrim biçimlerine tanıklık ederek Orta Çağ ile Rönesans Dönemi arasındaki bulanık sınırı tasvir etmektedir. Defterdeki çizimlerin de iki grup arasında (hanedan stilizasyonu ve gerçekçilik) gidip geldiği görülmektedir bu modeli anlamının yeni bir yolunu mükemmel bir şekilde göstermektedir (Vuilleumier, 2009, s. 6).

14. yüzyılın ikinci yarısında yüzleri temsil etme biçiminde de bir evrime tanık oluruz. Bu dönemde sanatçı yüzleri daha detaylı incelemeye başlıyor ve onlara kişisel özellikler

kazandırmaya çalışıyor. Bu nedenle, bir karakterin duyguları veya yaşı gibi özellikler artık bazı durumlarda jestlerinden veya niteliklerinden ziyade yüzlerinden okunabilmektedir. Jacquemart de Hesdin'in defterinde yer alan büst serisi de (Şekil 14) görüldüğü gibi karakterize edilmiş yüzleri sunar ve daha sonra kişiselleştirilmiş portreye yol açacak bir kişiselleştirmeyi duyurur (Vuilleumier, 2009, ss. 6-17).

Jacquemart de Hesdin'in defterindeki çizimlerin statüsünün ve işlevinin belirsizliği, Vuilleumier'e göre bu defteri Orta Çağ model kitabı ile terimin modern karşılığı olabilecek eskiz defteri arasındaki kavşağa yerleştirir. Çizimlerin olağanüstü işçiliğine ek olarak, defterin bir bütün olarak kalitesi olağanüstüdür. Bir bitki süsü dışında içerisinde çoğunlukla insan figürleri temsil edilmektedir. Sayfalarda şekil ve eskiz bolluğu yoktur bu nedenle birçok boş alan vardır. Defterin değerli olduğu bir zamanda, bir defter için bu boşluklar şaşırtıcıdır. Bununla birlikte, çizimlerdeki gölgeleme efektleri, bir model olarak hizmet etmek amacıyla oluşturulan veya kopyalanan bir şekil için geçerli olmayan, çizimin dış hatlarının zararına hacimleri yansıtır. Bu da çizimlerin iletilmesi probleminde; okunabilirlik, şeklin boyutu ve yeniden üretim kolaylığını azaltmıştır. Bu nedenle Jacquemart de Hesdin'in defteri, inkâr edilemez bir şekilde, repertuarını aşan bir tamamlanma derecesi sunar. Böylece sanatçının buradaki amacının sadece formların aktarımı olmadığı görülmektedir. Yine de çizimlerinin çeşitliliği, defterin konumunu belirsiz kılmaktadır. Vuilleumier'in vurgulladığı gibi, defterdeki çizimler motiflerin aktarımından kesinlikle tamamen kurtulmuş değildir ve tasarımı 15. yüzyılda kazanacağı özerkliğe sahip değildir (Vuilleumier, 2009, ss. 6-14).

Şekil 15

Jacquemart de Hesdin'in defterinden detay, yaklaşık 1400.



(Hesdin, 1400b)

Bugün sadece iki adet şimşir levha defterinin bilinmesi (Jacquemart de Hesdin'in ve Jacques Daliwe'nin defteri) bu yeniden kullanılabilir yüzeyin, alışlagelmiş toplama ve korumaya değer görülmeyen geçici işler, alıştırma ve çalışmalar için kullanıldığını gösteriyor gibi görünüyor (Vuilleumier, 2009, s. 7). Aslında bu onun eskiz defteri olarak değerlendirilmesinin de nedenlerinden biridir.

Jacquemart de Hesdin'in defterinin değeri, figürlerin işlenmesine çok şey borçludur. Bunun onlara bitmiş ve modern bir karakter verdiğini söyleyen Vuilleumier burada bu defterle ilişkilendirilen *modernite* kavramını sorgulamanın yerinde olacağını vurgular. Ve şöyle der: Doğrusal bir çizimden modellenmiş bir çizime geçişin tam olarak daha özgür ve özerk bir çizime geçişe tekabül etmesi şaşırtıcıdır... O halde bugünün izleyicisi, bu çizimleri geliştirmeye çalışarak, analogi yoluyla modern teknik ile modern çizim algısını ilişkilendirmiyor mu? (Vuilleumier, 2009, s. 15).

Giotto tarafından başlatılan dolaysız gerçekliğe dayalı çalışma, önceden var olan bir formun geleneksel yeniden yorumlanmasıdır. Kamusal olmaktan, nesiller boyunca aktarılmaktan ve tamamlanmaktan, sayfa daha kişisel bir alan olma eğilimindedir ve bu sonraki yüzyıldaki çizim yaratıcılığının habercisidir. Metal uç, karakterleri modelleyen vurgulara izin verir; ilk model kitapların konusu biçimin aktarımıdır. Jacquemart de Hesdin'in defterindeki ise bir teknik, sanatsal bir bilgi birikimidir. Vuilleumier bu defter de yer alan yenilikçi veya çağdaş ikonografik formların varlığı ve ayrıntılara artan ilgiyi yansıtan parçalı çizimlerin, büstlerin ve birkaç eskizin, onu kelimenin modern anlamıyla ilk eskiz defterlerinden birisi haline getirdiğini söyler. Ayrıca bugün araştırmacılar için sorun teşkil eden şeyin, belki de Orta Çağ sanatçısı için güçlü bir nokta olduğuna değinerek böyle bir defterin, yeteneğini ve çok yönlülüğünü potansiyel sponsorlara göstermek için kullanılmasının da mümkün olduğunu vurgular (Vuilleumier, 2009, s. 20).

Bütün bu değerlendirmelerin sonucunda model kitapların kullanımının zamanla defterin çeşitli kullanım olanaklarının fark edilmesinde sanatçılara yol gösterdiği görülür. Böylece yeni kullanım olanakları fark edilen defterlerin, sanatçılar için, başvuru kaynağı olarak kullanılan model kitaplar olmaktan öteye geçerek, sanatçıların gözlemlerini ve fikirlerini; çizerek ve yazarak aktarabilecekleri bir alan haline gelmeye başladığı söylenebilir. Böylece model kitapların eskiz defterinin kullanımıyla bağlantılı olarak resim alanındaki sanatçı defterlerinin ortaya çıkışına da kaynaklık ettiği gözlemlenmektedir.

Bununla birlikte model kitaplarda da karşımıza çıkan kopyalamaların sanatsal-teknik yönü veya sanatçıların ya da patronların bir sanat eseri oluşturma niyetlerinin olup olmadığı, model seçiminin bilinçli olarak yapılıp yapılmadığı da son zamanlarda tartışmalara konu

olmaya başlamıştır. Müller, özellikle deha kavramının ve onun estetik ifade biçimlerinin hâkim olmaya başladığı 16. yüzyıldan sonra kopyaların daha aşağı düzeyde görüldüğünün unutulmaması gerektiğini söyler (Müller, 2014). Belki de bu yüzden özellikle Rönesans'ın başlamasıyla Rönesans sanatçısının doğayı ve insanı gözlemleyip kendi izlenimlerini, birikimlerini oluşturması sonucunda kopyaların yer aldığı Orta Çağ örnek kitaplarının işlevselliği yavaş yavaş ortadan kalkar (Altıparmakogulları, 2006, s. 2). Rönesans Dönemi'nde sanatçılar model kitap, el yazmasını süsleme/resimleme geleneğinden farklı olarak kendi defterlerini oluşturmaya ve kullanmaya başlarlar. Bu sürecin nasıl geliştiğini anlamak için ilk olarak Rönesans Dönemi'nde sanatçıları defter tutmaya sevk eden nedenler ortaya koyulacaktır.

Rönesans Dönemi'nde Sanatçıları Defter Tutmaya Sevk Eden Nedenler

Bölümün başında ele alındığı gibi 1450'lerde Guttenberg'in hareketli yazı tipini tanıtip kitap baskısında bir devrim başlatmasıyla kâğıt üretiminin artmasının bir sonucu olarak defterler ortaya çıkmıştır. Bu gelişmenin Rönesans Dönemi'nde meydana gelmesi sanatçıları bu dönemde defter tutmaya sevk eden ana neden olmakla beraber başka birçok neden daha vardır.

Rönesans, TDK'ye göre; "XV. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı" dır (TDK, 2022c). Gombrich, Rönesans teriminin yeniden doğuş ve diriliş anlamına geldiğini ve yeniden doğuş düşüncesinin İtalya'da Giotto zamanında gelişmeye başladığını söyler (Gombrich, 2011, s. 223). Bazı kaynaklar ise Rönesans'ı, İtalya'da 15. yüzyılda başlayan ve 16. yüzyılda zirve noktasına ulaşan bir dönem olarak tanımlar. Ve teriminin ilk kez 15. yüzyılda *klasik öğretinin yeniden doğuşunu* tanımlamak üzere kullanıldığı ancak daha sonra Giorgio Vasari'nin 1550 yılında yazdığı *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykelticilerin Yaşamöyküleri) kitabında *sanatların yeniden doğuşu* anlamında ele aldığından bahsedilir. İtalya'da başladığı kabul edilen Rönesans, sadece İtalya'ya ait bir terim değildir. 15. ve 16. yüzyılda tüm Avrupa ülkeleri için geçerlidir ve kaynağını Antik Çağ' dan alan 14.yüzyıl Hümanizm'nin dereceli gelişmesinin bir sonucudur. Fransız yazar Jules Michelet (1798-1874) ve İsviçreli sanat ve kültür tarihçisi Jacop Burckhardt, Rönesans'ı bir dönem olarak tanımlamıştır. Böylece terimin anlamının edebiyat ve sanat etkinliği olarak belli bir dönemi içermesi ve yaygınlaşması 18. yüzyılda başlamış olur. İtalyan Rönesans'ı; Erken Rönesans (1410-20'den 15.yüzyıl sonuna), Yüksek Rönesans (16. yüzyılın ilk yarısı) ve Geç Rönesans (16. yüzyılın 2. yarısından 17.yüzyıla) olmak üzere üç bölümde incelenmektedir (Germaner, 2008, s. 1341).

Aslında klasik sanata, klasik efsanelere ve tarihe ilgi gösteren birçok Orta Çağ sanatçısı vardı. Ancak Aristoteles, Cicero ve Yeni- Platoncuları incelemiş olan Rönesans hümanistleri Orta Çağ teologlarından ve diğerlerinden farklıydılar. Hümanistler, Klasik antikitede, kültürel ve hatta tüm insani faaliyetlerinin yargılanabileceği mutlak standartları bulmuşlardır. “Ortaçağ şövalyelik ve asalet ideallerinin dayalı olduğu değerlerden farklı bir değerler yapısını -örneğin doğum ve aileyi, şahsi beceriler ve entelektüel yeteneklerden daha az hesaba katmaktaydılar- kurmuşlar veya yeniden kurmuşlardır” (Honour & Fleming, 2016, s. 417). Hümanizm, İtalyan şehir devletlerinde gelişmiştir. Hümanizmin gelişmesi ve yayılması 15. yüzyılın fikir tarihini önemli ölçüde etkilemiştir. Hümanizmin görsel sanatlarla ilişkisi ise muğlaktır. Hümanistlerin ilgilendiği esas konu öteki dünya değil bulunduğumuz dünyadır ve şimdiki zamanla ilgilidir. Kısmen hümanist düşüncenin de etkisiyle 15. yüzyılın sonuna doğru İtalyan sanatı uluslararası alanda itibar kazanır (Honour & Fleming, 2016, s. 417).

Rönesans’ın İtalya’da ortaya çıkmasının başlıca nedeni 15. yüzyılda ülkenin ekonomik olarak iyi durumda olmasıdır. Genel olarak Rönesans’ın ortaya çıkma nedenlerini incelemek gerekirse; Orta Çağ’ın sonlarında birçok alanda bilgi birikiminin oluşmaya başlaması, matbaanın kullanılarak yeni teknik ve yöntemlerin geliştirilmesi ile bilginin dolaşımının artması, coğrafi keşiflerle birlikte zenginleşen burjuvazinin giderek güçlenerek sivil mesen olarak ortaya çıkması ve hümanizmin dereceli gelişmesi sayılabilir. Rönesans gerçekleşirken bu yüzyılda İslam dünyası özellikle felsefe, tıp, fizik gibi alanlarda oldukça zenginleşmiş durumdadır çünkü Orta Çağ İslam Dünyası’nın altın çağıdır ve bu çağda hem ekonomik hem de düşünsel anlamda birçok gelişme ve ilerleme meydana gelmiştir. Özellikle İslam bilginlerinin yazdığı eserlerin ve daha birçok klasik ya da kutsal metnin Rönesans döneminde çevrilerek basılması da Rönesans düşünce sisteminin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. 1453’te İstanbul’un fethiyle Bizans bilginlerinin İtalya’ya göç etmeye başlaması da orada Yunan düşüncesinin yayılmasına sebep olmuştur (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2022).

Rönesans ile resim, heykel, mimari ve edebiyat alanında gelişmeler meydana gelmiş, düşünce yapısına paralel olarak sanat ve sanatçıya bakış açısı da değişime uğramıştır. Rönesans Dönemi’nde bireyin varlığının vurgulandığı anlayışla sanatçı kimliği de ön plana çıkarken, sanattaki kolektif ruh da öznel olana doğru dönüşmeye başlar (Öndin, 2005, s. 85).

Öznelliğe ve Bireyselliğe Doğru

Orta Çağ’ın fiziksel dünyanın gerçeklerinden uzaklaşmaya neden olan öteki dünya anlayışı bilincin bu dünyaya yönelmesi engeller. Rönesans düşüncesi dış dünya gerçekliğine yöneldiğinden bu engeli ortadan kaldırır ve insan, düşünen anlayan bir birey haline gelir. İnsanı

evrenin merkezine koyan rönesans düşüncesi onu mikrokozmos olarak makrokozmosun modeli şeklinde ele alır. Böylece onun deneyimleri, kendisi ve dış dünya hakkındaki bilgisi önem kazanır. Bu doğrultuda düşünen ve anlayan bir birey olarak sanatçının da deneyimleri ve bilgisi yavaş yavaş önem kazanmaya başlar. Bilim de insanın bireyseliğe karşı büyüyen ilgisini karşılamak üzere gelişir (Öndin, 2016, ss. 20-21).

Herbart Read, Burckhardt'ın önderliğindeki birçok Rönesans tarihçisinin Avrupa kültüründeki keskin değişimi kolektif değerlerden bireyselliğe geçiş olarak gördüğünü söyler. Oysa kolektif sanat anlayışının gerçekliğinin sorgulanması gerektiğini, Orta Çağ'daki birçok duygu ve düşünce safhasının kilisenin merkezi otoritesi ile kontrol edilirken kolektif bir boyut kazanmasının ancak bireysel değerlerin azaldığı ve sanat eserinin ifade tarzı açısından değil, öncelikle ne ifade ettiği yönünden değerlendirildiğinde doğru olduğunu belirtir. Fakat sanat eserinin ayakta kalan değerinin, olağanüstü beceri ya da duyarlılık ile donatılmış bireylerin yaratılması olarak görülmesi olduğunu vurgular. Ve bu bağlamda Rönesans'ın sanatın doğasını kökten değiştirmede sadece sanatçının çalışma koşullarını değiştirerek sanatçıya yanıltıcı bir özgürlük kazandırdığını öne sürer (Read, 2018, ss. 93-94). Ve şöyle ekler: "Yanıltıcı bir özgürlük diyorum, çünkü sanatçı, sonuçta sadece bir tür bağlılığı diğerine değiştirdiğini keşfetmişti" (Read, 2018, s. 94). Yani sanatçı kendini ifade etmede özgür görünse de aslında bu özgürlük ancak "kendini ifade etme durumu pazarlanabilir bir mal olduğunda geçerlidir" (Read, 2018, s. 94). Yani sanatçının prensler, sivil mesenler gibi sipariş verenlere karşı olan ekonomik bağılılığı devam etmektedir.

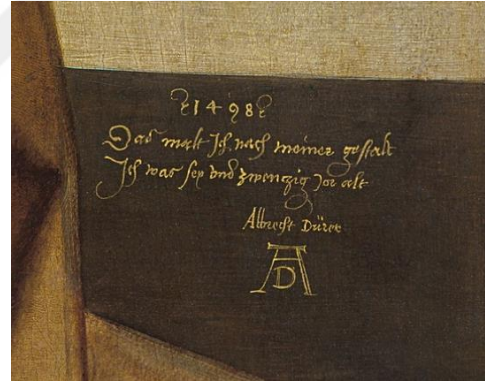
Read (2018) ayrıca Orta Çağ'ın sonu ile İtalya'da Rönesans'ın başlangıcı arasındaki süreçte bireyin kendi kişiliğini ifade etmek için çabalamadığını veya bunu başaramadığının tartışmasız bir gerçek olduğunu belirtir. Ve bir sanatçı olarak kendi duyarlılığını ifade etse de bu duyarlılığı sanatçıya özgü bakış açısını dışavurmak ya da kişisel konuların tasvir edilmesi için kullanılmadığını vurgular. Tüm bunların ise sonunda giderek değiştiğini ve sanatçının artık kendini dışavurduğunu söyler. Read'e göre bu süreç içindeki dikkat çekici ipucu ise portre ressamlığında karşımıza çıkmaktadır (ss. 95-96).

Kendi portresini yapan sanatçı sayısı çok azken, yaptığı otoportreler ile öne çıkan isimlerden biri Albrecht Dürer (1471-1528)'dir. Kuzey Rönesans'ının en önemli sanatçılarından biri olan Dürer, üç adet yarım boy portresini (iki tanesi doğal boyutlardadır) ve çeşitli desenlerini yapmıştır. Dürer otoportresini çizmekle birlikte bu portrelerden ikisine monogramı olan AD'yi eklemiştir. Çok az sanatçının, eskizler dışında en eksiksiz resimlerini bile nadiren imzaladığı bir dönemde Dürer'in bu tavrı, kendisinin ve sanatçı olarak eşsizliğinin son derece bilincinde olduğunu göstermektedir (Honour & Fleming, 2016, s. 455). Bu bilinç

sanatçıları düşünen, anlayan ve gözlemleyen bir birey olarak defter tutmaya sevk eden ve ön plana çıkmasını sağlayan önemli bir gelişmedir. Ancak bu gelişme sosyal yapının ve sanatçı statüsünün değişmesi, ekonomi ve eğitim alanlarında meydana gelen birçok gelişmeyle birlikte mümkün olabilmiştir.

Şekil 16

Albrecht Dürer, Otoportre (solda), 1498, panel üzerine yağlı boya ve Otoportre'den detay (sağda).



(Dürer, 1498)

Sosyal Yapının ve Sanatçı Statüsünün Değişmesi

Rönesans'ın başlarında sanat henüz zanaattan ayrılmamıştır. Bu dönemin başlarında sanatçılar loncaların kurallarına bağlıdır ve loncalar içinde örgütlenmişlerdir. Ressamlar ve heykeltıraşlar, kuyumculuk gibi sahip oldukları farklı yetenekleri de varsa birden çok loncanın üyesi olabilmıştır. Lonca üyesi olmak, mesleğini icra etmenin bir şartıdır, bu nedenle sanatçılar, Erken Rönesans döneminde lonca ilkelerine bağlı atölyelerde yetişmişlerdir. Sanatçılar loncaların kurallarına bağlı oldukları için sanatçılık yapma hakkını sahip oldukları yetenekleri ile değil aldıkları eğitim ile kazanmıştır. Ayrıca lonca atölyelerinde sanat yapısı bireysel değildir, birden fazla kişinin katkısıyla ortaya çıkmaktadır. Sanatçıların siparişleri de loncalardan gelmektedir. Resimler, heykeller, rölyefler vb. genellikle kilise, saray çevresi,

belediye ve lonca örgütlerine ait sivil yapılardan gelen siparişler üzerine yapılmıştır. Bu siparişler için ayrıntılı kontratların da yapıldığı görülür (Artun, 2014; Öndin, 2016, s.55).

Floransalı ressam Neri di Bicci'nin (1419-1491) 1453-1475 yılları arasında tuttuğu günlüklerden bu dönemde çok iş alan bir resim atölyesinde resimden başka bayraklar, armalar, tören ve şölenler için dekorasyon nesneleri gibi zanaat türüne giren pek çok şeyin de üretildiği anlaşılmaktadır (Öndin, Rönesans düşüncesi ve resim sanatı, 2016, s. 55). Bu günlük Neri di Bicci'nin atölye günlüğüdür. Atölyede çalışan birçok öğrenci ve asistanın isimleri de dahil olmak üzere faaliyetinin ayrıntıları bu atölye günlüğüne kaydedilmiştir. 15. yüzyıl ressamına ilişkin günümüze ulaşan en kapsamlı belge olan bu günlük, Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde korunmaktadır. Ayrıca günlüğün günümüze ulaşması 15. yüzyılda bazı sanatçıların defteri günlük olarak kullandığını da göstermektedir (National Gallery of Canada, t.y.). Ancak bu günlüğünün günümüzdeki anlayışta sanatçının kullandığı kişisel bir alan olmadığı atölye günlüğü olarak kullanıldığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Şekil 17

Neri di Bicci'nin Günlüğü, 1453-1475.



(Sailko, 2010)

Bu dönemde şair ve edebiyatçıların daha çok kabul görmesi, onların sahip oldukları ayrıcalıkların ressam veya heykeltıraşlara tanınmaması da sanatçıları harekete geçirir. Böylece sanatçılar eşsiz bir tanrı vergisine sahip olduklarını kabul ettirme yoluna girer. Ressamların zanaatçılıktan bilginlerin konumuna yükselmesinde hümanistlerin de etkin rolü vardır. Hümanistlerin, Antik Çağ'da yazınsal ve sanatsal yapıtların bölünmez bir bütün olduğuna bu nedenle sanatçı ve şairlerin aynı Tanrısal onuru paylaştıklarına dair düşünceleri sanatçıları desteklemelerinin ana nedenidir. Orta Çağ'da dinsel otoritelerden sonra sivil mesenlerin

çıkmasıyla birlikte iktidar sahipleri propaganda aracı olarak sanata başvurmuşlardır. Hümanistler de sanatı kendi düşüncelerinin tanıtımı için etkili bir propaganda aracı olarak görmüştür. Ve bu da sanatçıya olan talebi büyötmüştür. Sanat koruyucularının ün tutkusuyla birlikte küçük krallıkların üne kavuşmak istemesi de ünlü ustaların hizmetini elde etmek için yarışmaya başlamalarına sebep olur. Bu sanatçıların kendi koşullarını öne sürebilmesine ve istedikleri siparişleri kabul edebilmesine olanak tanır. Artık prenslerin sanatçılara sipariş vererek onu onurlandırdığı ayrıcalıklı konuma sanatçı geçmiştir. Bunun sonucu olarak sanatçı yeni bir güç kazanır (Gombrich, 2011, ss. 287-291; Öndin, 2016, ss. 51-68). Ancak daha önce de bahsedildiği gibi sanatçı burada kendini ifade etmede özgür görünse de aslında prensler, sivil mesenler gibi sipariş verenlere karşı ekonomik bağılığı devam etmektedir (Read, 2018, s. 94).

Ali Artun, bu dönemlerde, modern zamanlarda sanatı ayırt edecek özgünlük, biriciklik gibi niteliklerin geçerli olmadığını söyler. Yapılan sanat eserinin ihtiyacı karşılaması, kullanımı ve yararlılığı önemlidir. Eserler sanatçının bireysel yaratıcılığını temsil etmemekte, resmettiği otoriteyi temsil etmektedir: İsa'yı, prensleri, Medici'ler gibi bankerleri, lonca yöneticilerini vb. Bütün bunlara rağmen Artun özerkliğin filizlendiği girişimlerin de bu zamanlarda başladığını belirtir. Bunların başında sanat tarihin babası unvanına sahip Giorgio Vasari'nin sanatçıların yaşamları üzerine kurulan bir anlatı olan *Sanatçıların Yaşamları*'ndan bahsetmek gerektiğini söyler (Artun, 2014).

Bu dönemde ekonomik alanda egemen olan burjuvazinin giderek güçlenmeye ve sivil mesen olarak rol oynamasıyla ekonomik ve sosyal işlevinden dolayı sanatçılar için güvence olan loncalar da etkisini kaybetmeye başlar. Sanatçıların, bağılı oldukları loncaların bulunduğu kentin dışında çalışma olanağı bulması sınırlar içinde geçerli olan lonca kurallarının bağlayıcılığı ifadesini zayıflatır. Bu gezgin sanatçı statüsü, sanatçıların lonca kurallarından daha bağımsız hareket etmesine olanak tanır. Sarayların yanı sıra kentte yaşayanların da sanata olan talebi loncadan kopma sürecini başlatır. Süreç 16. yüzyılın sonlarında yasal bir kararla da tanımlanır. Lonca kurallarının gevşemesi sanatçıyı zanaatçı statüsünden uzaklaştırır (Öndin, 2016, ss. 56-59). Özerkliğin bir diğer belirtisi de bu süreçte sanatçıların Medici gibi aristokrat kökeni olmayan tüccar bir hanedanın himayesinde hümanistlerle aynı itibarı görmeye başlamasıdır (Artun, 2014). Bu sanatçıların itibarını arttırmakla birlikte onların kendilerine duydukları güveni de artırır. Böylece Rönesans döneminde sosyal yapının ekonomik koşullara bağılı olarak da değiştiği ve bunun sonucu olarak sanatçı statüsünün de değişmeye başladığı görülür. Ayrıca bu gezgin sanatçı statüsü bazı sanatçıları gezip gördükleri yerler hakkındaki gözlemlerini çizmeye ve yazmaya da teşvik etmiştir. Dürer'in *Rönesans'tan Günümüze Sanatçı Defterlerinden Örnekler* başlığı altında detaylı olarak incelenmiş olan seyahat günlüğü buna bir

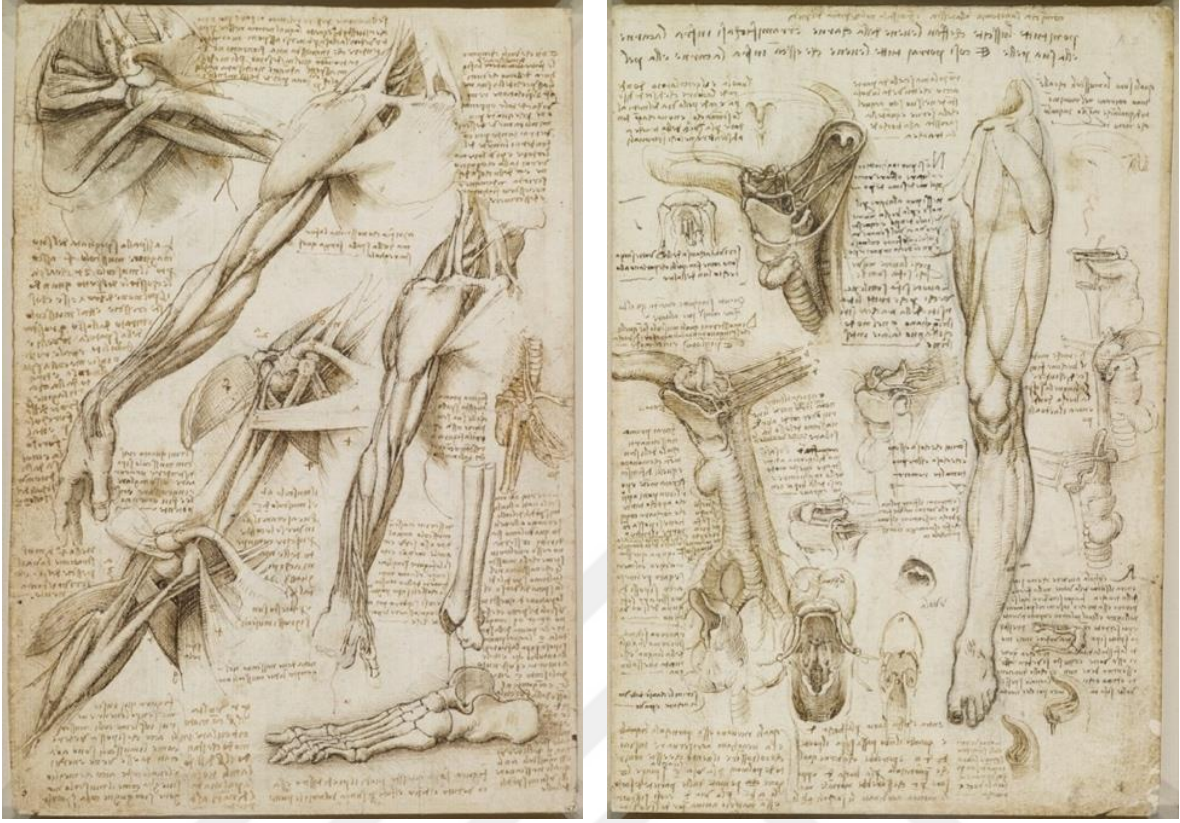
örnektir. Ayrıca bu dönemde sanatçının belli bir kesimin sınırları doğrultusunda değil kendi sınırları doğrultusunda şekillenen alanın genellikle fresk, tuval ya da paneller değil çeşitli çizim ve taslakların yer aldığı kişisel kullanıma uygun olan kağıtlar ve defterler olduğu söylenebilir.

Bu süreçte lonca atölyelerindeki eğitimin temeli olan ustayı taklit etmenin öznelin ifadesine engel olduğunu düşünen Leonardo da Vinci (1452-1519) sanatsal yaratı sürecini incelemeye başlar. Ve resim sanatının yeteneğe dayandığı savıyla, bu yeteneğin nasıl kazanılıp geliştiğini incelerken, sanatçı ediminin bizzat sanatçının kendisini ifade ettiğini keşfeder. Bu nedenle içsel olanın dışsallaşması için gerekli olan eğitimin yalnızca teknik donanım sağlamayarak sanatçının öznelliğini sunabilmesine de olanak tanınması gerektiğini söyler. Bunun için önerdiği yol doğanın analizidir. Resmi zihinsel bir etkinlik olarak ele alan Leonardo da Vinci, resim sanatını bilim olarak görmeyenleri de zanaatçı olarak niteler. Leonardo da Vinci'nin bu doğayı temel alan ve sanatı bilim olarak kabul eden kuramı sanat ve zanaat ayrımının yapılabilmesinde de etkili olur (Öndin, 2016, ss. 55-59).

Doğayı inceleyen ve bilimsel araştırmalar yapan çok yönlü bir sanatçı kimliğine sahip olan Leonardo da Vinci bu gözlem ve araştırmalarını çeşitli şekillerde belgelemiş, özellikle defterler bu araştırmalarını ve gözlemlerini aktarabileceği önemli bir araç olmuştur. Leonardo, 1478'de Verrocchio'nun atölyesinden ayrılarak Floransa'da bağımsız bir sanatçı kimliğiyle çalışmıştır (Rona, 2008b, s. 945). 1480'lerin başlarında Milano'ya gelişinden sonra başladığı defter tutma alışkanlığını yaşam boyu sürdürmüştür. Anna Suh *Leonardo'nun Defterleri: Büyük ustadan uygulamalı dersler* isimli kitabında Leonardo'nun karmaşık fikirleri bir araya getirerek tuttuğu bu defterlerle, Rönesans İtalya'sındaki *zibaldone* adı verilen çizim ve günce defteri tutma modasına ayak uydurduğundan bahseder (Suh, 2010, ss. 105-106). (Leonardo da Vinci'nin defterleri de *Rönesans'tan Günümüze Sanatçı Defterlerinden Örnekler* başlığı altında detaylı olarak ele alınmıştır.)

Şekil 18

Leonardo da Vinci, İnsan kemiği ve kas çizimlerinden örnekler, 1510-1511.



(da Vinci, 1510-1511)

Sanat Akademilerinin Kurulması

Leonardo'nun sanat ve zanaatın ayrılmasında etkili olan, doğayı incelemeyi temel alan görüşü usta çırak ilişkisinin hâkim olduğu atölye eğitim sistemini de değiştirmek istediğinin bir göstergesiydi. Bu süreçte “sanatın zanaattan ayrılabilmesi için de ustaların taklit edildiği eski öğrenim sisteminin değişmesi ve loncaların öğretim tekelinin kaldırılması gerekmiştir” (Öndin, Rönesans düşüncesi ve resim sanatı, 2016, s. 59). Sanatsal etkinlik, lonca öğretimine bağlı kaldığı sürece zanaat geleneği kırılmayacağından dolayı da ilk değişim eğitim alanında atılır (Öndin, Rönesans düşüncesi ve resim sanatı, 2016, s. 59). Bunun sonucu olarak sanat akademileri ortaya çıkmaya başlar. 15. yüzyılda İtalya'da felsefe ve edebiyat çevreleri için kullanılan Atina yakınlarındaki Platon Akademisi'nden kaynaklanan akademi terimi 16. yüzyılda etkinlik alanını genişletmiş ve sanata da yönelmiştir. İlk sanat akademileri Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun (1475-1564) sanatsal özgürlükten çok uygulamaya önem veren atölye eğitimine karşı çıkararak kuramsal eğitimin akademi kavramı çerçevesinde söz konusu olabileceğini desteklemesiyle ortaya çıkar. Böylece atölyelerdeki uygulamalı eğitimin yerini akademilerdeki kuramsal dersler alır ve bu da doğa gözlemiyle birlikte bilimsel yaklaşımı ön plana çıkarır (Öndin, 2016, ss. 60-61).

Böylece Rönesans Dönemi'nde bilgiye ve insana verilen değerin artıp aklın da ön plana çıkmasıyla sanatsal formlarda; oran orantı, perspektif ve simetrinin önem kazanmaya başlar. Bu Rönesans sanatçısını götüren şeyleri gözlemlemeye y6neltir. Bunun sonucu olarak Rönesans'ta birçok alanla ilgilenen 6ok y6nlü sanat6ılar ortaya 6ıkar. Bu dönemde İtalyanlar'ın perspektif yasalarını incelemek i6in matematiğe, insan vücutunun yapısını incelemek i6in anatomiye y6nelmesiyle sanat6ının da ufku genişler. Sanat6ı artık doğanın gizemlerini araştırıp evrenin gizli yasalarını incelemediği s6rece 6nem kazanamaz (Gombrich, 2011, ss. 287-291). Sanat eğitiminin akademiye ge6mesinin ilk 6rneği ise 1563'te Floransa'da kurulan Desen Akademisi'dir (Accademia delle Arti del Disegno) (66ndin, 2016, s. 60).

Akademik eğitimin temelini oluşturan bilimsel sanat anlayışı, oranlar 6ęretisi ve perspektif kuramının matematikle ilişkisi nedeniyle, sanat ve bilimin zeminini oluşturduğunu d6şünen Leon Battista Alberti (1404-1472) ile başlamıştır. Alberti deney yapan bilim adamı ile g6zlem yapan sanat6ının birbirine benzediğine dikkate 6ekerek her ikisinin de doğayı tanımak istediğini belirtmiştir. Ona g6re bilimsel sanat anlayışıyla bilim adamı ile sanat6ı 66zdeşleşmeye başlamıştır (66ndin, 2016, ss. 60-61). Leonardo da Vinci ise Alberti'nin bu g6r6şlerini kabul ederek daha 66ncede bahsedildiği gibi sanatı bilim olarak kabul etmekle birlikte sanatın bilimin 6zerinde yer aldığını da belirtmiştir. Leonardo'ya g6re bilim taklit edilebilecek bir niteliktedir bu nedenle bireysel olmaktan uzaktır ancak sanat bireye ve onun doğuştan gelen yeteneklerine bağlıdır (Da Vinci, 2007, s. 40). Leonardo'nun bu g6r6řü R6nesans d6neminde deha kavramında karşımıza 6ıkar.

Herbart Read, bu dönemde g66, zenginlik ve serbest zaman biriktiren se6kinlerin 6zellikle toplumsal konumlarını belirten g6sterişli dışsal simgelere ihtiya6 duyduklarını, bu nedenle se6kinlerin okullar ve akademiler kurduğunu s6yler. Read, akademilerin kurulmasıyla oralarda gelenek ya da beğeni olarak bilinen kavramların geliştiğini belirtir. B6ylece bu akademilerde ayrıcalıklı bir sınıfın rafine duyarlılıklarına hitap eden bir sanatın geliştiğini s6yler. Sanat6ı i6inde olduğu bu geleneğin sınırlamaları i6inde eserini yaratmak zorundadır. Sanat6ının, b6y6kl6ę6n6 dehasını veya sıradışı karakterini ifade etmek i6in kullanacağımız kelimeyi, i6inde bulunduğu geleneği bazı y6nlerden aşması ve onu d6n6řt6rmesiyle sanat6ı belirlemektedir (Read, 2018, ss. 98-99).

Yaratıcı Kişi ve Deha Olarak Sanat6ı

Sanat6ı, s6zl6k anlamıyla “g6zel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, eser veren kimse, sanat adamı, sanat eri, sanatkâr, artist” dir (TDK, 2022d). Buradan anlaşılacağı gibi sanat6ıyı sanat6ı yapan en 6nemli 6zellik yaratıcılığıdır. Yaratmak kelimesi sanat literat6r6nde kullanılan anlamıyla “Zekâ, d6ř6nce ve hayal g6c6nden yararlanarak o zamana

kadar görülmeyen yeni bir şey ortaya koymak, yapmak” tır (TDK, 2022e). Yaratıcılık özel bir yetidir ve bu yetenek kimilerine göre doğuştan kimilerinde göre de sonrada geliştirilebilen bir özelliktir. İnterdisipliner bir kavram olarak ele alınan yaratıcılık kavramının farklı bakış açılarıyla ele alınmış birçok tanımı ve sınıflandırmaları da yapılmaktadır. Torrance, akıcı, esnek ve özgür düşünebilme yetisine sahip kişileri yaratıcı kişiler olarak ifade etmektedir. Akıcılık ona göre kişinin belirli bir nesnenin değişik kullanımları sorulduğunda üretebildiği farklı düşüncelerdir. Esneklik ise kişinin farklı yaklaşımlar arasında gidip gelme yeteneğidir. Özgür düşünebilme yetisi ise alışılmış ve bilindik düşüncelere bağlı kalmayıp yeni düşünceler üretebilme yetisidir (Akt. Arık & Öztop, 2016, s 69). Yaratıcı olarak sanatçıdan bahsedebilmemiz için sanatçının özerkleşmesi gerekmiştir. Bağımsız sanatçı ve özgür sanat eğilimlerinin temelinin Rönesans döneminde atılmaya başlaması Aydınlanma Dönemi sonrası modernist akımları geliştirmiştir. Ancak Rönesans döneminde sanatçı yaratıcılık anlamında zanaatkardan ayrılmaya başlasa da burada yaratıcılık kavramı Aydınlanma Döneminde sahip olduğu anlama henüz kavuşmamıştır. Sanatçılar özgürleşme yolunda ilerlediği bu sürece gelinceye kadar birçok zorluk yaşamıştır (Çimen, 2010, s. 21).

Sanatçıların sıradışı duyarlılıklar ve algı yetkileriyle donanmış olduğunu söyleyen Read bu nedenle sanatçının psikolojik yönden kalabalıklarla zıtlık içinde olduğunu belirtir. Sanatçıyı farklı kılan bu algı keskinliğinin bedelinin de adapte olamama, uyumsuzluk ve isyan olduğuna değinir (Read, 2018, s. 100). Platon’a göre de “... sanatçı, düzenli ya da eşitlikçi bir toplulukta sıradışı bir unsurdur. Bir istisnadır ve istisna olduğu için, bir anlamda parazittir; fakat sıradan insanlar için değil, pohpohlayıp eğlendirebileceği ve bunun karşılığında para alacağı seçkinler için parazittir” (Read, 2018, s. 100). Ancak sanatçı, zaten kabul görmediği toplumdan uzaklaşmak zorunda kalır. Eğer kabul görmek ve kendi potansiyelini ortaya çıkarmak istiyorsa hitap ettiği sınıfın isteklerine bağlı kalarak onların sınırlandırmaları içinde hareket etmelidir. Ayrıca sanatçı ancak seçkinlerin ilgisini kazandıkça ve onların sınırları içinde çalışmaya devam ettikçe yaşamını sürdürmeye devam edecektir. Leon Battista Alberti *Resim Sanatı Üzerine* kitabında ressamın iyi ve dürüst bir ahlak sahibi olmasının maddi destek görebilmesi için sanatından ve çalışkanlığından daha önemli olduğunu söyler. Ve zengin kişilerin yetenekli ve taşkın davranan sanatçılardan ziyade dürüst ve kibar olan sanatçılara para vermeyi yeğlediklerini belirtir. Bu nedenle bir sanatçının para kazanmak için terbiyeli ve sempatik olması da gerekmektedir. Alberti’nin bu sözleri de sanatçıların özgürlük ve maddi kazanç arasında bir seçim yapmak zorunda olduklarını göstermektedir (Çimen, 2010, ss. 21-22).

Sanatçının duyguları ve duyarlılıkları bireyseldir. Ancak toplum içerisinde kabul görmek, kendisine bir yer bulmak istiyorsa ya da emeğin paraya indirgendiği bu dünyada

geçimini sağlamak istiyorsa sınırlandırılmış bir duygusal komünal birliğin içinde hareket etmelidir. Bu nedenle bazı sanatçılar seçkinlere bağılılığını sürdürmeye devam etmiştir. Çünkü sanatçının ilgisini çekmeyi umabileceği bu insanlar, daha geniş bir insan grubunu etkilemektedir. Sanatçı bu sınıf içinde yer almaya devam ettikçe, sanatçının doğruluğu ve zekâsı insanlar tarafından özümsemekte ve o dönemin kültürünün bir parçası haline gelebilmektedir (Read, 2018, s. 102). Sanatçı hedefine ulaştıktan sonra tek başına bir birey olarak yoluna devam edebilmektedir ve bunu ancak kendi başına başarabilmelidir. Bu nedenle sanatçı Platon'un belirttiği gibi bir parazittir. Çünkü sıradışı duyarlılık ve algılarla donatılmış olan sanatçı kendini ifade etmek için geleneğin sınırlamalarının dışına da her an çıkabilir.

Rönesans'ta sanatçı ile ilgili en önemli kavramlardan biri deha kavramıdır. Tanrının armağanı olan ve doğuştan gelen dehanın sonradan kazanılması güç olduğu düşüncesi Antik Çağ'dan gelen bir anlayıştır. Platon da sanatsal yaratıyı Tanrı vergisi olarak ele almıştır. Ona göre, “bir miknatis gibi (Hereakles taşı) Tanrısal güce sahip olan mousa (esin perisi), şairi kendine çeker ve kendisindeki yaratıcı gücü şaire geçirir. Şair de kendinden geçerek eserini meydana getirir. Sanatçının yaratmak için muhtaç olduğu bu kendinden geçme hali sürekli değildir, yaratma süreci tamamlandıktan sonra ortadan kalkar. Yani tanrısal güç yalnızca yaratma sırasında ortaya çıkar (Öndin, 2016, ss. 61-62). Bu bağlamda Albrecht Dürer' in (1471-1528) 1500 yılında yapmış olduğu otoportresi genellikle krallar ve Hz. İsa için saklı tutulan cepheden verdiği pozla kendini resmetmesi oldukça önemlidir. “Onunu bu tutumu kısmen *Kurtarıcı İsa'nın İzinde* öğretisinin şekli anlamda yorumlanması olarak açıklanabileceği gibi kısmen de Dürer'in sanatçıların doğuştan yaratıcılık kabiliyetinin, Tanrı'nın yaratıcı gücünden geldiği ve en azından bir dereceye kadar onun parçası olduğu inancıyla açıklanabilir” (Honour & Fleming, 2016, s. 456).

Şekil 19

Albrecht Dürer, Kürklü Otoportre, 1500, ahşap üzerine yağlı boya.



(Dürer, 1500)

Dürer, 1512’de şöyle yazar: “Büyük resim sanatı yüzlerce yıl önce kudretli hükümdarlar tarafından çok itibar görürdü. Hükümdarlar önde gelen sanatçıları zengin eder ve yazılmış olduğu gibi, büyük ustaların Tanrı ile eşit bir tarafının varlığını hissettikleri için onlara farklı muamele ederlerdi” (Honour & Fleming, 2016, s. 456). Buradan anlaşılacağı gibi Dürer’i meşgul eden konu da sanatçılara Tanrı tarafından verilen yaratma gücüdür. Dürer ayrıca yaşamının sonlarına doğru şöyle yazmıştır: “Gerçeği dile getirdiğim bu garip lisanı sadece muktedir sanatçılar anlayabilecektir: İnsan kalemiyle yarım bir kâğıdın üstüne bir gün bir şey çizer veya küçük bir ağaç parçasının üstüne küçük bir demirle bir şeyler kazır ve bu yaptığı şey başka birinin bir yıl boyunca yorulmadan çalışarak ortaya çıkarttığı büyük bir eserden daha iyidir. İşte bu istidat mucizevidir. Zira Tanrı bu öğrenme, iyi bir şey yapma yeteneğini kendi zamanında eşi bulunmayan, kendisinden önce onun gibisi uzun zamandır yaşamamış ve ondan sonra da kısa zamanda gelmeyecek tek bir kişiye verir” (Honour & Fleming, 2016, s. 456). Dürer’in bireyin ve sanatçının değerine dair inancını dile getirdiği bu önemli beyan Rönesans’la antik formların canlandırılmasından çok daha fazlasının başarılararak sanatta büyük bir etkiye yol açtığını göstermektedir.

Yaratma yeteneğine, sanatçı kişiliğine ve düşünceye önem verme deha kavramının gelişmesindeki önemli adımlardır. Bu kavramın gelişmesiyle Rönesans döneminde sanatçıların çizimleri ve taslakları sadece sanatsal açıdan değil belge olarak da sanatçının sanatsal yaratım sürecinin bir göstergesi olduğu için önem kazanmaya başlar. Tamamlanmış sanat yapıtların farklı olan bu çizim ve taslaklar özel bir anlatım biçimine sahip olmasından dolayı da ilgiye değer görülür (Öndin, 2016, ss. 63-64). Buradan anlaşılabacağı gibi çizim artık sanatçının öznel bakış açısının ve kişisel ifade gücünün bir parçası haline gelmiştir. Bu dönemde bazı sanatçıların dehasını en net şekilde görebildiğimiz alanın da sanatçının eserleri dışındaki özel bir anlatım biçimine sahip olan çizim ve taslakların yer aldığı kağıtlar ve defterler olduğu söylenebilir. Dolayısıyla sanatçının gözlemlerini ve araştırmalarını aktarma sürecindeki ifade biçiminin gelişmesinde çizimin gelişmesinin ve bu süreçte kâğıt ve defterin kullanılmasının da önemli katkısı olduğu görülür.

Sanat yapıtının, sanatçının kişiliğinin bir yansıması olarak ele alınması sanatçı kimliğini geleneğin üstüne çıkarır ve ona artı bir değer yükler. Böylece sanatçının doğuştan gelen bir yeteneğe sahip olduğu düşüncesiyle sanatçı edimi ön plana çıkar. Ve bu da tinsel mülkiyet kavramını gündeme getirir (Öndin, 2016, s. 61).

Tinsel Mülkiyet Kavramı ve Sanatçı Hakları

Tinsel mülkiyet kavramı, Rönesans döneminde Stoa felsefesinden kaynaklanan ve aklın buyruğu olduğu öne sürülen doğal hukuk anlayışının önem kazanmasıyla gündeme gelmiştir. Tinsel mülkiyet yaratıcı insan zekasının bir sonucu olarak sanatçı haklarının özünü teşkil etmektedir (Öndin, 2005, s. 90).

Bu kavram, sanatçının eser üretme sürecindeki zihinsel etkinliğini hak kapsamına dahil eder ve sanatçının fikri emeğini, üzerinde cisimleştiği malzemeden ayrı değerlendirerek fikri emeğe ayrı bir değer yükler. Fikri emek soyuttur ancak fikrin aktarıldığı malzeme üzerinde somutlaşır. Bir fikrin tuval üzerinde somutlaşması gibi. Ancak ikisi de ayrı değerlendirilir. Yani fikrin bir malzeme üzerine aktarılması fikri somutlaştığı malzemenin kendisi haline getirmez ve fikrin soyutluğunu ortadan kaldırmaz. Mesela bir tabloda fikir tablo üzerindeki boya değildir. Burada esas olan sanatçının zekasıdır (Tekinalp, 2002, s. 6). Sanatçı ediminin vurgulandığı tinsel mülkiyet kavramıyla sanatçının saygınlığını da artırmıştır.

Orta Çağ'da ressamaların, heykeltıraşların anonim olması eser sahibinin yani sanatçının ve sanatçı kavramının ön plana çıkmasını engellemiş ve Hristiyan dünya görüşünün de etkisiyle sanatta teolojik bir karakter dikte ettirildiği sürece ne sanatçının özerkliğinden ne de tinsel mülkiyetten söz etmek mümkün olmuştur. Ancak Rönesans döneminde bireysel girişimlerin

varlığını duyurmaya başlamasıyla anonimlik ilkesi kırılır ve sanatçı kendi ismiyle kayıtlara geçmeye başlar. Tinsel mülkiyet kavramı da baskı tekniklerin bulunması, eserlerin çoğaltılması ve topluma sunulması ile giderek önem kazanır (Öndin, 2005, s. 90).

Sonuç olarak ideal güzelliği arayan Rönesans'ın fiziksel dünyaya yönelmesiyle insan düşünen ve anlayan bir birey olarak evrenin merkezi haline gelmiş, deneyimleri ve bilgisi önem kazanmaya başlamıştır. Bilgiye ve insana verilen değerin artıp aklın da ön plana çıkması Rönesans sanatçısını da gözlemlemeye ve araştırmaya yöneltmiştir. Bu süreçte kâğıdın üretiminin artmasıyla sanatçılar araştırmaları, gözlemleri ve fikirlerini aktarabilmek için yanlarında kolaylıkla taşıyabilecekleri kağıtları bir araya getirerek kendi defterlerini oluşturmuşlardır. Sanatçıların çalışması için yeterli miktarda kâğıdın bulunması ve defterlerin kullanılmaya başlanması çizimin de gelişmesine neden olmuştur. Böylece çizim de sanatçının öznel bakış açısının ve kişisel ifade gücünün bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla defterlerin çizimlerin taşıyıcısı olarak da değer kazanmaya başladığı görülür. Rönesans Döneminde meydana gelen ve konu içerisinde ele alınmış olan bütün bu olaylar sanatçıları defter tutmaya sevk etmiştir. Bu sürecin sonucu olarak sanatçı hem düşünen ve anlayan bir birey hem bir deha olarak önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçının önem kazanmasıyla onun ürettiği ve üretimine dahil olduğu eserlerin de önem kazandığı görülür. Bunun sanatçı defterlerinin de sanat tarihi içerisinde önemli nesneler haline gelmesini sağladığı söylenebilir.

Bu dönemden sonra her ressam yanında bir defter taşıma alışkanlığını edinmiş ve bir doğa bilimi olarak ele aldığı sanatı, ustayı taklit ederek değil, doğayı inceleyerek kavrama yolunu seçmiştir. Kişisel gözlemin yapılmış, modelin yerine geçmesiyle elin yerine aklın öncelik kazandığı yeni bir disiplin sanatçıyı bilimin vazgeçilmez koşulu olan araştırmaya yöneltmiştir. Alberti'den itibaren pek çok sanatçı Ucello, Leonardo, Dürer gibileri yanlarında hep bir defter taşımışlar hatta ciltlerce not tutmuşlardır, bazıları Leonardo'nunkiler gibi sistematikleştirilmemiş olsa da çizimsel ve metinsel çalışmayı bitmiş tablodan daha önemli saymışlardır. Defterler yazıyı çağrıştırdığından Rönesans sanatçısı bu yolla hümanistler safındaki yazarla eş bir konum elde etmeyi ummuştur (Beykal, 2003, s. 14).

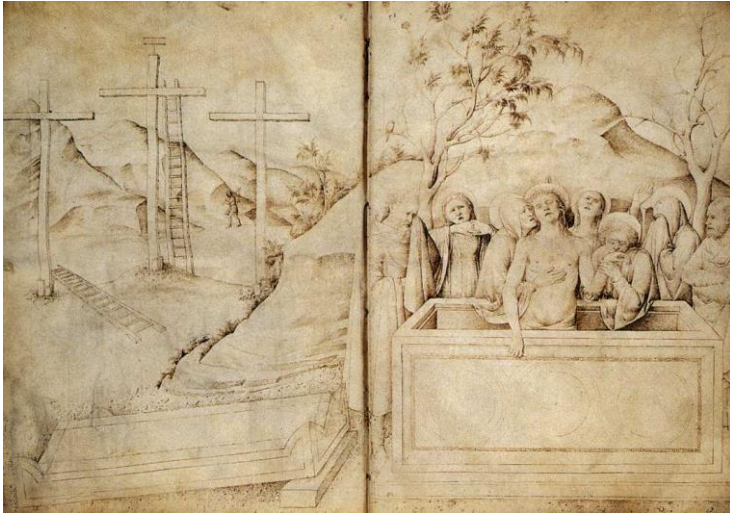
Rönesans'tan Günümüze Sanatçı Defterlerinden Örnekler

Jacapo Bellini (yıkş.1400-1470/71)

Rönesans Dönemi Venedik Okulu'nun önemli temsilcilerinden ressam Jacapo Bellini (yıkş.1400-1470/71) döneminin ilgi alanları arasında yer alan perspektif, anatomi, arkeoloji konularında çalışmakla birlikte defterlerinde daha çok İncil'e özgü konularda çalıştığı, hayvan çizimleri üzerinde eskizler ürettiği ve bu defterleri eserlerine kaynaklık etmesi için *eskiz defteri* (*sketchbook*) işleviyle kullandığı görülmektedir (Tükel, 2008a, s.203).

Şekil 20

Jacapo Bellini'nin eskiz defterinden sayfalar, 1440.



(Bellini, 1440)

Jacapo Bellini'nin sanatsal kişiliğinin en olgun halini görebileceğimiz iki eskiz defteri bulunmaktadır. Bu defterlerde yaklaşık 230 desen yer almaktadır. Model veya desen kitaplarının aksine, Bellini'nin defterleri çoğunlukla orijinal kompozisyon çizimleri içerir ve bunların çoğu iki sayfaya yayılır. Perspektif ve açık mekân düzenlemeleri konusunda da alışılmamış denemelerin yer aldığı bu defterlerdeki çalışmalar, iki oğlu ve damadı Mantegna tarafından da benimsenmiş olmalıdır (Tükel, 2008a, s. 203).

Jacopo Bellini'nin eskiz defterleri, Venedikli sanatçılara 15.yüzyılın ikinci yarısından itibaren perspektif, derinlik ışık gölge gibi konularda temel kaynak olmuştur. Sanatçının günümüzde ulaşan eskiz defterleri British Museum ve Musée du Louve'da bulunmaktadır (Öndin, Rönesans düşüncesi ve resim sanatı, 2016, s. 239) .

Şekil 21

Jacapo Bellini'nin çizim/eskiz defterinden sayfalar, 1440-1470.



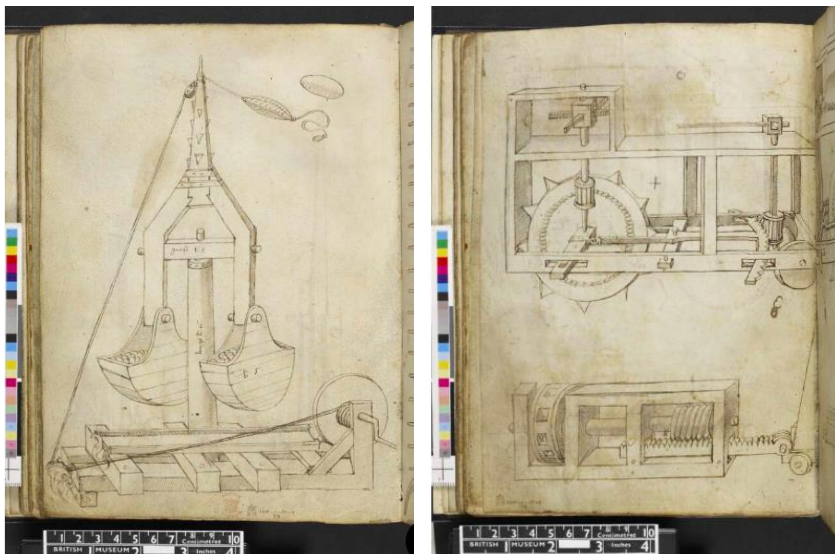
(Bellini, 1440-1470)

Francesco di Giorgio Martini (1439-1502)

Sienalı ünlü ressam, heykeltıraş ve mimar Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) Rönesans Dönemi'nde gözlemlerini ve fikirlerini belgeleyen sanatçılardan biridir. Sanatçı, *Vatikan Codicetto* olarak adlandırılan, mekanik kopya çizimleri ve tasarım prototiplerinden oluşan cep boyutunda bir defter tutmuştur (Merrill, 2013, s. 2). Francesco di Giorgio Martini defteri, Şekil 22'deki defterinden de görüleceği gibi ya eskiz defteri niteliğinde kullanmış ya da Şekil 23'te görüldüğü gibi el yazmasının temel aracı olarak kullanmıştır.

Şekil 22

Francesco di Giorgio Martini'nin mimari çizimlerinin yer aldığı eskiz defterinden sayfalar, 1474-1482.



(Martini, 1474-1482)

Francesco di Giorgio Martini'nin mimarlık üzerine yaptığı çizimlerin yer aldığı eskiz defterleri dışında el yazması ve ders kitabı (textbook) olarak anılan *Trattato di Architettura* (Mimarlık Üzerine İnceleme) ise yaklaşık 1480'de kaleme alınmıştır. Bu çalışma İtalyan Rönesansı'nın mimarlık kuramının kilometre taşlarından biridir. Sivil ve askeri mimari olmak üzere iki ana başlığı takip eden bu el yazması sanatçının not ve çizimlerinin bir koleksiyonudur (Facsimile Finder, 2019b). Ancak bu el yazması içerisinde yer alan çizimlerin en az iki kişiye ait olduğunu ortaya koyan araştırmalar vardır. Bu araştırmalara göre bu yazılardan biri tam olarak Francesco di Giorgio Martini'ye aittir, diğerinin ise işbirlikçilerinden birine ait olduğu yönündedir (Vito, 2021). *Codex Ashburnham 361* olarak da bilinen bu değerli çalışmanın 1490 civarında Milano'dayken büyük ihtimalle Francesco di Giorgio Martini tarafından Leonardo da Vinci'ye verildiğine dair bulgular mevcuttur. Bu el yazması bugüne kadar, Leonardo'nun kişisel kütüphanesinin bir parçası olduğu kesin olarak bilinen tek kitaptır ve yaklaşık 1506'da Leonardo, onu kendi notları ve çizimleriyle doldurmuştur (Facsimile Finder, 2019b). Yaklaşık iki bin metinden oluşan *Codex Ashburnham 361* koleksiyonunun tamamı, 1884'te İtalyan devleti tarafından satın alınarak Laurentian Kütüphanesi'ne devredilmiştir (Vito, 2021).

Şekil 23

Francesco di Giorgio Martini, Mimarlık Üzerine İnceleme/ Codex Ashburnham 361, 1480-1506.



(Martini, 1480-1506)

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Rönesans İtalya'sının en önemli ustalarından biri olan Leonardo da Vinci (1452-1519) gözlemlerini ve fikirlerini aktardığı, çok sayıda konu ve alana olan büyük merakını ve ilgisini gösteren; çizimlerinin, deney ve araştırma notlarının yer aldığı defterler tutmuştur. Bir yapıtın bitip bitmediğine ancak kendisinin karar verebileceğini söyleyen ve tablolarının bittiğine inanmadıkça onları teslim etmeyen bu sanatçının kâğıt veya defterler üzerindeki çizim ve notları dışında çok az sayıda bitmiş eseri vardır (Gombrich, 2011, s. 296). Bu yüzden onun sanatı ve araştırmaları hakkındaki çoğu bilgiye ulaşmamızda bunların katkısı büyüktür. Leonardo'nun günümüze ulaşan defterleri belki de çoğunlukla yazılar ön plana çıktığı için *notebook* (not defteri) adı altında yayınlanmaktadır.

Leonardo'nun geride bu kadar çok araştırma ve deneylerle dolu defterler bırakmasının nedeninin ise sanatçının atölyede ustayı taklit etmek yerine doğayı inceleyerek sanat için gerekli gördüğü bilgilere ulaşabileceği düşüncesi olduğu söylenebilir. Leonardo ancak bu şekilde ressamlık sanatının bilimsel temellere yerleştirileceğini, zanaatçılık düzeyinden saygıdeğer ve soylu bir uğraş haline getirilebileceğini düşünmüştür (Gombrich, 2011, ss. 294-296).

Leonardo muhtemelen başlangıçta gözlemlerini kaydetmek için yanında gevşek kağıtlar taşımış, bunlar üzerinde çalışmıştır. Kağıtlar bir aşamada kitapçıklar halinde katlanmış ve daha sonra muhtemelen İspanyol heykeltıraş Pompeo Leoni'nin (1533-1608) mülkiyeti altında ciltlenmiştir. Günümüzde Victoria and Albert Museum, koleksiyonunda yer alan beş defteri, onları 1876'da Müze'ye miras bırakan John Forster'dan sonra *Forster Kodeksi* (Codex Forster) adı altında üç cilt halinde bir araya getirmiştir (Victoria and Albert Museum, t.y.).

Şekil 24

Leonardo da Vinci'nin Forster Kodeksleri adı altında ciltlenen üç defteri, 1876.

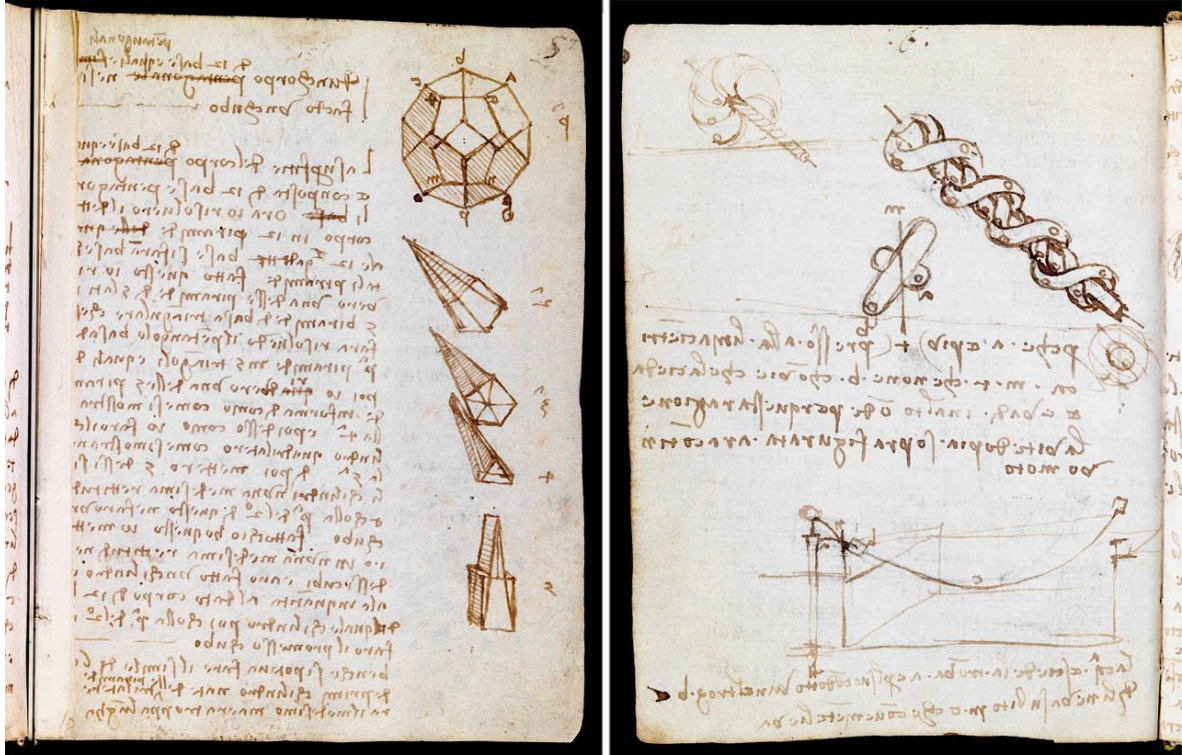


(Victoria and Albert Museum, 1876)

Yani Leonardo'nun kullandığı defterlerden bazıları tek tek yazılı sayfaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Diğerleri ise ince parşömen ciltli, karton kapaklı kitap büyüklüğünde defterlerdir. Hatta dışarıdayken kolaylıkla taşıyabileceği, gözlem ve fikirleri hızlıca aktarabileceği daha küçük boyutlu ince defterler de kullanmıştır (Suh, 2010, s. 105). Sanatçının bu defterleri sayesinde, betimlediği her şeyin özünü yakalayabilmek için sürekli doğayı gözlemleyerek çok sayıda çalışma yaptığına tanık oluruz (Rona, 2008b, s. 945). Ayrıca Leonardo'nun defterleri, sanatçının çalışmalarının arka planını görmemizin yanında Rönesans sanatçısının farklı konularla ilgili araştırma ve gözlemler yaptığını da görebileceğimiz defterlerdir.

Şekil 25

Leonardo da Vinci'nin Forster Kodeksleri adı altında ciltlenen defterlerinden Codex Foster 1, 1876.



(Victoria and Albert Museum, 1876)

Günümüzde Victoria and Albert Museum'da (V&A) yer alan *Codex Forster I*, V&A koleksiyondaki en eski not defterini (41 foliodan, yaklaşık 1487 – 90, Milano) ve en son defteri (40, 1505 folioya kadar, Floransa) içermektedir. Koleksiyondaki ciltlerden yalnızca *Codex Forster I*'de yer alan son defter ne zaman yapıldığına dair herhangi bir gösterge taşır. Leonardo'nun yazdığı bir not, bu deftere *Libro titolato de strasformatione* adını verir ve onu Temmuz 1505'e tarihlendirir. *Codex Forster I*'de yer alan birkaç sayfasındaki yazı, iç kenar boşluklarının ötesine uzanmaktadır. Bu da Leonardo'nun sayfaları kitapçık haline gelmeden

önce yazdığını göstermektedir. Şekil 29'da yer alan sol kısımdaki sayfada notlar, katı cisimlerin ölçümünü ve bugün topoloji olarak bilinen bir matematik dalı hakkındadır. Burada Leonardo hacimdeki değişikliklerle şekil değişimlerini ilişkilendirme problemlerini ele almıştır. Sağ sayfadaki not ve çizimler ise hidrolik mühendisliği konusundadır. Burada suyun hareket etmesi ve yükselmesi ile ilgili cihazlar için notlar ve diyagramlar vardır. Bu sayfalar Leonardo'nun çok yönlü bir sanatçı olduğunu bir kez daha göstermektedir (Victoria and Albert Museum, t.y.).

Gombrich, Leonardo'nun tuttuğu defterleri hiç yayınlamadığını, hatta yazdıklarından neredeyse kimsenin haberi olmadığını söyler. Gombrich'e göre Leonardo'nun bu defterleri yayınlamamasının iki nedeni vardır. İlki düşüncelerinin dine karşı bulunabileceği korkusudur. Diğeri ise araştırma ve deneylerini belgelemek için tuttuğu bu defterleri sadece merakını gidermek için yapmış olduğudur. Gombrich ayrıca Leonardo'nun solak olduğu için yazılarını sağdan sola yazdığını bunların ancak bir ayna yardımıyla okunabileceğini vurgular (Gombrich, 2011, s. 294). Defterlerindeki yazıların sağdan sola yazılması dışında, bazı sözcükler ya da cümleler de bilinçli olarak parçalamış ve yanıltıcı noktalama işaretleri kullanılmıştır. Tersten yazdığı yazılar da Gombrich'in dediği gibi ayna aracılığıyla okunabilmesine karşın bu yazılardan sağlıklı anlamlar çıkartmakta oldukça güçtür. Leonardo'nun defterlerini bu şekilde tutmasının nedenini Gombrich gibi solak olmasına bağlayanlar da vardır ancak bunun asıl nedeninin bu notları herkesin okumasını istememesi olarak da yorumlanabilir (Rona, 2008b, s. 946). Defterdeki yazıların bu şekilde yazılmasının bu çalışmaları bir el yazması olarak değil, kişisel bir defter olarak değerlendirilmesine sebep olduğunu da söyleyebiliriz.

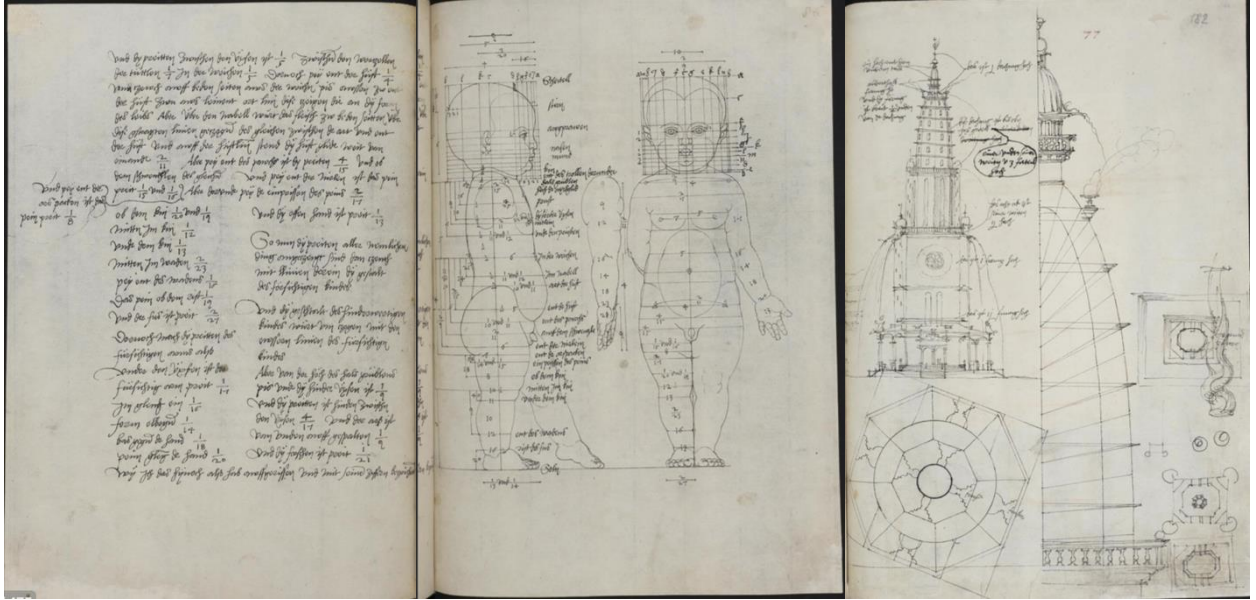
Leonardo, kendinden sonra defter tutan çoğu sanatçının aksine defterlerini eserlerinin taslakları için değil araştırmalarını, gözlemlerini ve icatlarını kaydetmek için bir araç olarak kullanmıştır.

Albrecht Dürer (1471-1528)

Kuzey Rönesans'ının önde gelen isimlerinden Alman sanatçı Albrecht Dürer (1471-1528) de araştırma ve gözlemlerini yazıp çizdiği defterler tuttu. Albrecht Dürer, olağanüstü sanatsal yeteneklerine ek olarak, sanat teorisine ömür boyu sürecek bir hayranlığa sahipti. İnsan anatomisi, ideal oran, perspektif, mutlak güzellik, geometri ve matematik üzerine araştırmalar yapıp bunları yazdı (Tükel, 2008c, ss. 434-435). Tuttuğu defterler ve yazdığı kitaplar aracılığıyla, insan formunu titiz, sistematik diyagramlarla kodlamaya çalışan oldukça analitik bir zihne tanıklık edebiliriz.

Şekil 26

Albrecht Dürer, *İnsan Oranları kopya kitabı/eskiz defterinden sayfalar* (Von menschlicher Proportion - Reinschrift Buch 1- und Skizzenbuch -Mscr.Dresd.R.147.f), 1523.



(Dürer, 1523)

“Resim oymabaskı ve ağaç baskı çalışmalarının yanı sıra Dürer’in yazınsal ve kuramsal çalışmaları da bulunmaktadır. Hollanda’dayken kaleme aldığı günlüklerinden başka ağaç baskı ve oymabaskı çalışmalarıyla örneklediği, ölçüm, kent savunması ve insan oranları üzerine araştırmalar yapmış...kitaplar yazmıştır” (Tükel, 2008c, s. 435). Albrecht Dürer’in Şekil 26’da yer alan defter sayfalarından görüleceği gibi sanatçı defteri günlük işlevi dışında kitabı basılmadan önce kitabının bir taslağı olarak hem bir not defteri hem de bir eskiz defteri niteliğinde de kullanmıştır.

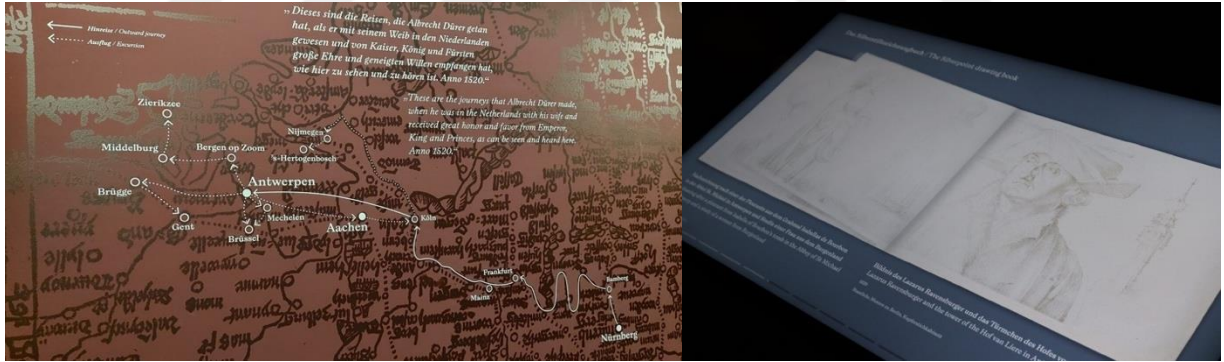
1520-21’de Albrecht Dürer, Rheinland’ı ve o zamanlar Hollanda’yı oluşturan Aşağı Ülkeleri gezmiştir. Ve bu sırada bir seyahat günlüğü tutmuştur. *Seyahat Günlüğü* (Travel Journal) kişinin gezip gördüğü yerler hakkında yazılar yazdığı ya da çizimler yaptığı defterlerdir. Dürer, seyahat günlüğünü; yolculukları sırasında yaptığı programları,

harcamalarını, kazançlarını belgelemek, manzara ve ona ilham veren şeyleri çizmek, diğer sanatçılarla karşılaşmalarını ve önemli kişilerle gerçekleşen toplantılarını kaydetmek için kullanmıştır. Ayrıca Dürer bu seyahat günlüğünde; ürettiği ve seyahatleri sırasında sattığı veya hediye ettiği az sayıda tablodan ve portre çizimlerinden de bahsedilmiştir (Historians of Netherlandish Art, 2019; Wolfthal, 2013, s. 14).

Bu seyahat günlüğü; Dürer'in izlediği yolun, uğrak limanlarının, sakladığı ve sattığı baskı stoğunun, gelir ve giderlerinin olgusal bir açıklamasıdır. Sanatçının, zaman zaman sanatla ve sanatçılarla ilgili fikirleri veya çok kısa sanatsal eleştirilerinin de yer aldığı bu seyahat günlüğü, sanatçının yolculuğunun pratik ayrıntılarını yeniden inşa etmemize ve aynı zamanda diğer sanatçılar hakkında bazı benzersiz bilgiler öğrenmemize olanak sağlamıştır. Albrecht Dürer'in yolculuğu sırasında tuttuğu seyahat günlüğü, 18 Temmuz 2021- 24 Ekim 2021 tarihinde Almanya'nın Aachen kentindeki Suermondt-Ludwig-Müzesi'nde açılan *Dürer Was Here: A Journey Becomes Legend* (Dürer Buradaydı: Bir Yolculuk Efsane Olur) isimli serginin konusu olmuştur (Oosterwijk, 2021).

Şekil 27

“Dürer Buradaydı: Bir Yolculuk Efsane Olur” (Dürer Was Here: A Journey Becomes Legend) Sergisi, 18 Temmuz 2021 - 24 Ekim 2021, Suermondt-Ludwig-Müzesi, Aachen/Almanya.

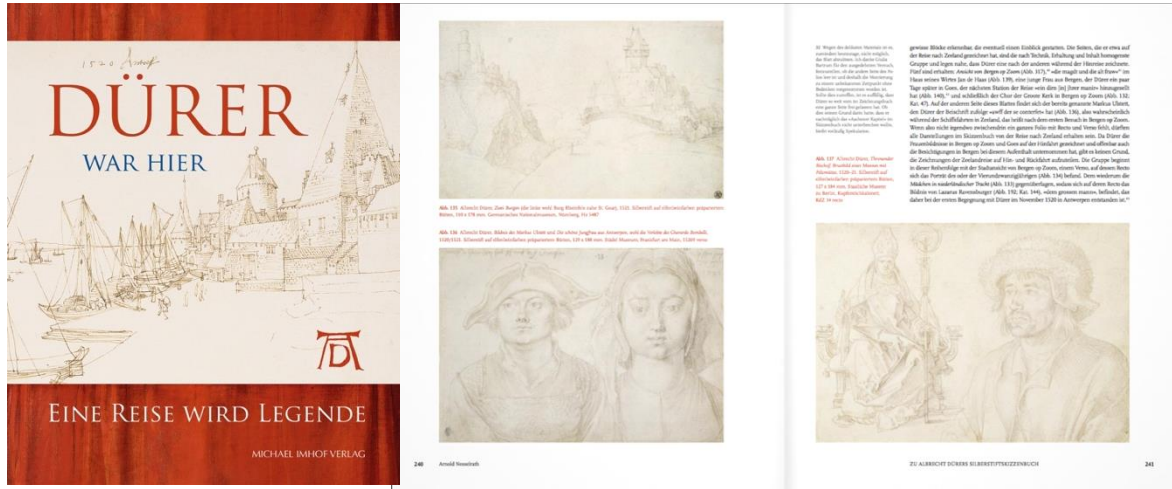


(Codart, 2021b)

Bu sergi, sanatçının yolculuğunu yeniden kurgulayarak özellikle Dürer'in 1520'de İmparator Charles V'nin taç giyme törenine katıldığı Aachen'de geçirdiği zamana odaklanmıştır. İngiliz Kütüphanesi, Dürer'in günümüze kadar gelmiş olan orijinal seyahat günlüğünün sayfalarını, Bamberg'deki Staatsbibliothek tarafından ödünç verilen tam metnin erken dönem kopyasıyla birlikte ödünç vermiştir. Sergide, bu seyahat günlüğünün yanı sıra, Dürer'in yolda tanıştığı ve ilham aldığı bazı sanatçıların eserleri de bir araya getirilip sergilemiştir (Clarke, 2021). Ayrıca sergiye, Michael Imhof Verlag tarafından Almanca yayınlanan, uluslararası üne sahip sanat alimlerinin 26 makalesi ve yaklaşık 500 illüstrasyon içeren 680 sayfalık, sergiyle aynı isimli bir katalog eşlik etmiştir (Codart, 2021a).

Şekil 28

Dürer Buradaydı: Bir Yolculuk Efsane Olur (Dürer War Hier: Eine Reise Wird Legende)
Sergi Kataloğu, 2021.



(van den Brink, 2021)

Aachen'deki Suermondt Ludwig Müzesi ve Londra'daki National Gallery işbirliği ile düzenlenen bu sergi kapandıktan sonra Dürer'in seyahat günlüğü, eskiz defterleri ve eserleri, *Dürer'in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının Seyahatleri* (Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist) ismiyle 20 Kasım 2021 - 27 Şubat 2022 tarihleri arasında, değiştirilmiş bir şekilde tekrar sergilenmiştir (Codart, 2021a). National Gallery'de düzenlenen bu sergi, Alman Rönesans sanatçısı Albrecht Dürer'in son 20 yıl içindeki ilk büyük Birleşik Krallık sergisidir. Resimler, çizimler, baskılar ve mektuplar aracılığıyla bu sergi, Dürer'in seyahatlerinin Hollandalı ve İtalyan Rönesans sanatçılarıyla fikir alışverişini nasıl ateşlediğini, merakını ve yaratıcılığını nasıl körüklediğini ve Avrupa çapında ününü ve etkisini nasıl artırdığını gözler önüne sermiştir (The National Gallery, 2021). İngiliz Kütüphanesi, sergi için Ulusal Galeri'ye Dürer'e ait beş el yazmasını ödünç vermiştir (Doyle, 2022).

Şekil 29

"Dürer'in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının Seyahatleri" (Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist) Sergisi, 20 Kasım 2021- 27 Şubat 2022, The National Gallery.

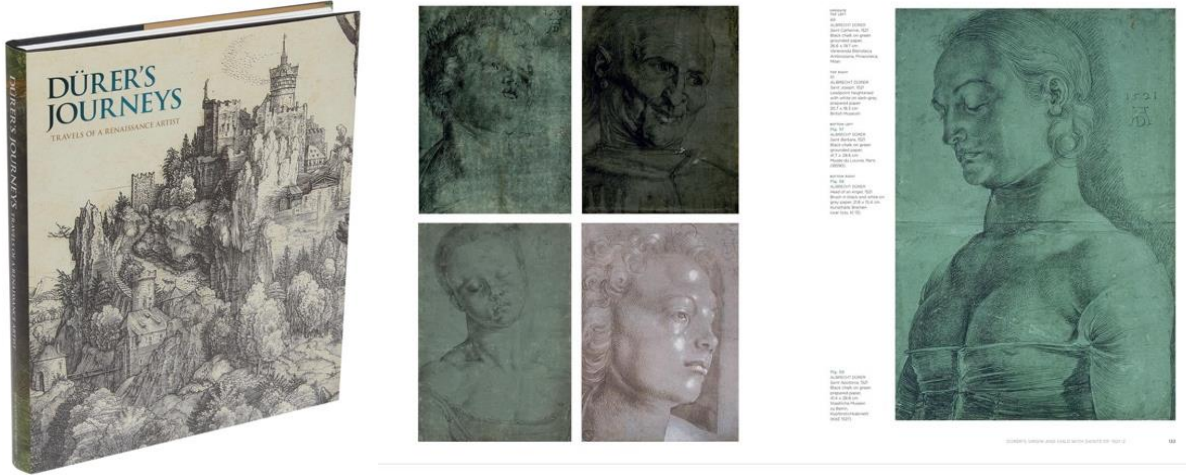


(The National Gallery, 2021-2022)

Bu sergiye de sergi küratörleri Susan Foister ve Peter van den Brink tarafından hazırlanan *Dürer'in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının Seyahatleri* (Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist Catalogue) isminde bir katalog da eşlik etmiştir. Bu katalog, Albrecht Dürer'in uluslararası gezici bir sanatçı olarak kariyeri boyunca elde ettiği olağanüstü başarıların ilk ayrıntılı araştırmasıdır. Sanatçının; tabloları, çizimleri ve baskılarını bir araya getiren kitap, Dürer'i bir sanatçı-girişimci, kâşif ve sanatsal teorinin yenilikçisi olarak inceliyor. Dürer'in incelemeleri ve mektupları ile 1520-21'de yaptığı yolculukları belgeleyen günlüğünden de ayrıntıların yer aldığı kitap, 16. yüzyılın başlarındaki seyahatin doğasının yanı sıra sanatsal uygulamaları, sanatçılar ve patronlarla karşılaşmaları hakkında da fikir veriyor.

Şekil 30

Dürer'in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının Seyahatleri Katalog (Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist Catalogue), 2021.



(Foister & van den Brink, 2021)

Albert Dürer' in tuttuğu seyahat günlüğünün ilerleyen yıllarda sergilenmesi, sergilere konu olması ve günlük sayfalarının tıpkı basımlarının yapılarak kataloglarda ve kitaplarda yer alması bizlere sanatçının defter tutmasının onun yaşamı ve sanatı hakkında bilgi edinmemizde büyük bir öneme sahip olduğunu göstermekle birlikte defterlerin artık bir sanat eseri olarak da değer görmeye başladığını göstermektedir.

William Blake (1757-1827)

18. yüzyılın ortalarına kadar sanatçılar yeni konular arama arayışına girmemişlerdir. Ancak 1789 Fransız İhtilali ile her şey hızla değişmeye başlar. Bu süreçte sanatçıların güncel olaylara, hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran farklı konular seçmekte kendilerini özgür hissetmeye başladığı görülür. Ayrıca bu dönemlerde sanatçılar üslubun ne demek olduğunu kavramaya ve farklı üslupların farkına da varmaya başlamıştır. Geleneklerden kopuşun en dikkat çekici örneği de sanatçıların kişisel hayallerini özgürce kâğıda dökmesidir. Bu yeni yaklaşım Francisco Goya'dan sonra William Blake'in çalışmalarında da kendini gösterir (Gombrich, 2011, ss. 476-490)

Romantizm akımının en tanınmış İngiliz temsilcilerinden, mistik şair, ressam ve oymabaskı sanatçısı William Blake (1757-1827) defteri; fikirlerini, edebi denemelerini ve taslaklarını kaydetmek için kullanmıştır. 18. yüzyılın sonlarında İngiltere'nin politik atmosferinde yazdığı şiirleri, yaptığı resimleri ve tuttuğu defterinde dönemin izlerini görmek mümkündür (Tükel, 2008a, s. 239).

Blake, dindar ve kendi dünyasına kapanmış bir insandır. 1778'de Kraliyet Akademisi Okulları'na gitse de hiçbir zaman akademinin kurallarını ve sanatını kabul etmemiştir (Tükel, 2008a, s. 239). Döneminin sanatçıları geleneğin onaylanmış standartlarına uyarken o Rönesans'tan sonra bilinçli olarak buna başkaldıran ilk sanatçı olmuştur. Her bireyin kendi dünya vizyonuna, değerler duygusuna ve inanç yapısına sahip olduğuna inanan Blake, insanın iç dünyası ve tinsel özüne yönelmiştir (Gombrich, 2011, s. 490). Defterlerinde ve sanatçı kitabı bölümünde detaylı olarak ele alınacak olan kitaplarında sanatçının bu yapısına dair çalışmalar kendini hemen belli etmektedir.

Şekil 31

William Blake'in Not Defteri, 2-3. sayfa, 1787-1847.



(Blake, 1787-1847)

Blake, 30 yıllık eskiz ve taslaklarını içeren, 58 yapraklı küçük bir defter tutmuştur. *Blake'in Not Defteri (Blake's Notebook)* olarak bilinen bu defter sanatçının *Londra, Tyger* ve *The Chimney Sweeper* gibi en ünlü şiirlerinden bazılarının ardındaki yaratıcı süreci de sunmaktadır. Blake'in bu defteri uluslararası literatürde *not defteri (notebook)* olarak isimlendirilse de sanatçının bu defteri bir eskiz defteri niteliğinde de kullandığı görülür. Defterin iki niteliği de kapsayan bu özelliği aslında bir sanatçı defterinin sanatçısının isteğiyle şekillenen bir nesne olduğunu göstermektedir. Ve defterin içeriği isimlendirmelerdeki sınırlandırmaya uymayabileceği için de bir sanatçı defterlerinin buna göre değerlendirilemeyeceğini de göstermektedir. Günümüze ulaşan bu küçük defter aslında Blake'in erkek kardeşi Robert'a aittir. Ancak defter, kardeşinin ölümü üzerine Blake'e geçmiştir ve geçtiğinde hala Robert'ın çizimlerini de içermektedir. Blake bu defteri kardeşinin bir hatırası olarak yaşamı boyu yanında tutmuştur. Ancak ilerleyen yıllarda bu defteri kendi eskizleri ve şiir taslakları ile doldurmuştur. Blake, defteri 30 yılı aşkın bir süre boyunca önden başlayarak *İyi ve Kötü Fikirler* başlığı altında kurşun kalemle yaptığı bir dizi alegorik çizimler de çizerek kullanmıştır (Şekil 35). Bu alegorik çizimler, insanın doğumdan ölüme yolculuğunu kaydeder ve Blake'in kardeşinin erken ölümüne verdiği tepkiden kaynaklanmış olabilir. Blake, muhtemelen 1793'te defterin sonuna ulaştığında, onu ters çevirmiş ve her yaprağın boş olan arka yüzeyinden uçtan uca çalışmaya başlamıştır. Bu sayfalarda yer alan yazıların çoğu *Songs of Experience*'da (1794) görünecek olan şiir taslaklarının açıklamalı notlarıdır (The British Library, 2022).

Şekil 32

William Blake, Songs of Experience kitabından sayfalar, 1794.

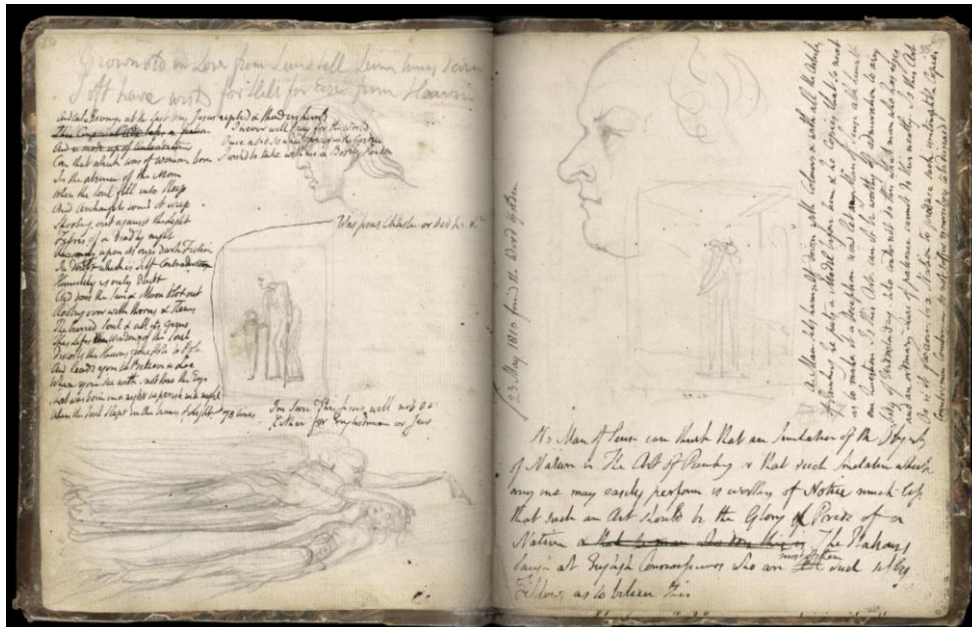


(Blake, 1794)

Blake'in bu defterinin çalışmalarına nasıl bir katkısı olduğunu görebilmek için bir sayfa üzerinden inceleme yapmak da yararlı olacaktır. Örneğin Şekil 33'te yer alan sayfada toplam beş eskiz görülmektedir. Sol sayfada yer alan ilk çizim sağ üst kısımda yukarıda yazılan şiirden önce çizilmiş bir portredir ve yazı ondan kaçınmak için hafifçe eğik yazılmıştır. Sol sayfadaki merkezi görüntü de bir çocuk tarafından yönlendirilen yaşlı bir adamın iskeleti vardır. Bu çizim daha sonra *Songs of Experience*'da yer alacak olan *Londra* şiirinin üzerindeki resmin bir taslağıdır (Şekil 34). Sayfanın alt kısmındaki taslak ise sanatçının, *Elohim Adem'i Yaratır* (Şekil 35) çalışmasının bir eskizidir. Bu çalışma 1795 ve 1805 yılları arasında mürekkep ve sulu boya ile boyanmış renkli bir baskıdır. Elohim, Tanrı'nın İbranice adıdır ve resim kutsal kitaptaki yaratılış sahnesini göstermektedir. Sayfanın sol ve sağ üst köşede yer alan rakamlar sayfayı numaralandırmaktadır. Defterin sağ sayfasında bir otoportre çizimi vardır. Sağ sayfanın ortasındaki çizim ise çok gevşek bir şekilde geliştirilmiş ve bir kapı aralığından ya da revaktan uzaklaşan iki soluk figürü göstermektedir. Çizimin altındaki metinde Blake, doğayı kopyalayan sanatçılara tavsiyede bulunur. Blake'e göre kopyalamak sanatı boğar ve hayal gücünü özgürleştirmez. Sayfanın kenarı boyunca uzanan metinde Blake, sanatçı arkadaşlarına ayağa kalkmaları ve "aşağılık kopyalar" dediği şeyleri küçümsemeleri için bir toplanma çağlığı atıyor: "Köylüler Taşralıların rezil olmasına katlanmayın" (The British Library, 2022). Defterde yer alan bu sayfanın incelemesinden de anlaşılacağı gibi sanatçının defterindeki bu sayfa sanatçının iki çalışmasına kaynaklık etmiştir. Bu da sanatçının defteri tıpkı bir model kitap gibi çalışmalarında faydalanacağı bir araç olarak kullandığını göstermektedir.

Şekil 33

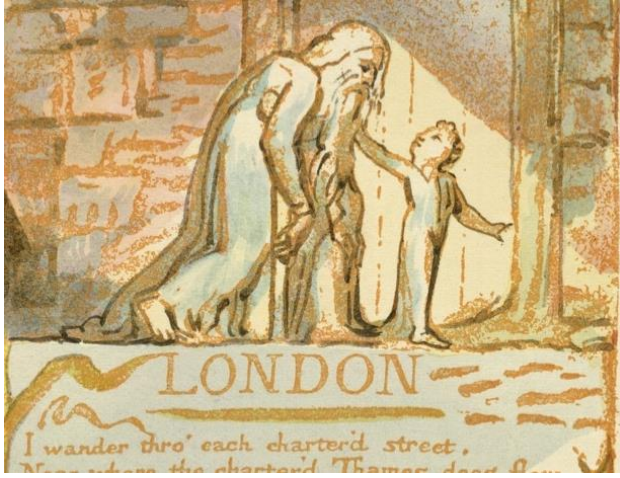
William Blake'in Not Defteri, 54-67.sayfa,1787-1847.



(Blake, 1787-1847)

Şekil 35

William Blake, *Songs of Experience, London* şiiri, detay, 1794.



(Blake, 1794)

Şekil 34

William Blake, *Elohim Adem'i Yaratır*, 1795-1805.



(Blake, 1795-1805)

Sanatçıların defterleri, metinlerin ve görüntülerin doğuşu ve evrimi için derin arka planın bir parçası olarak, genellikle parçalara ayrılır ve analiz edilir. 20. yüzyılın defteri kitaplaştıran baskı editörleri, neredeyse her zaman defterlerdeki öğeleri anlamlı edebi kategorilere ayırarak yayınlamışlardır. Örneğin Blake'in şiirleri "Hiciv şiirleri ve epigramlar", "şarkılar ve balatlar", "çeşitli düzyazılar" gibi başlıklar altında kategorileştirilmekte ve defterin bir bütün olarak değerlendirilmesine engel olmaktadır. Ancak Blake'in defteri, ayrılmaz bir

eser olarak da kabul edilebilir ve edilmelidir, bu durumda, bize bıraktığı diğer eserlerden farklı olarak, bu defter bir ömür boyu sürecek bir eserdir (The Willam Blake Archive, t.y.).

Blake'in defterinden de anlaşılacağı gibi sanatçıların defterleri, dinamik enerjilerini çoğu kitaptan daha fazla ve açıkça ortaya koymaktadır. Bu defterlerin sayfalarını açar açmaz anında katılmanız gerektiğini bilirsiniz. Bir bütün olarak ele alındığında Blake'in defteri de aslında kendine özgü bir kitap türü olarak, okuyucularından güçlü taleplerde bulunur ve bizi, önceden işlenmiş tip baskı sürümlerinin vazgeçilmez olduğu şekilde, 200 yıldan daha önce yaşanmış bir sanatsal hayata bağlamayı vaat eder (The Willam Blake Archive, t.y.).

Joseph Mallord William Turner (1775-1851)

J.M.W. Turner ışık, renk ve atmosfere dair dışavurumcu çalışmalarıyla ön plana çıkan İngiliz Romantik manzara ressamıdır. 1792'den itibaren yazlarını konu aramak için ülkeyi gezerek, defterlerini de daha sonra bitmiş suluboyalara dönüştürülecek çizimlerle doldurarak geçirmiştir. İlk çalışmaları, karakter olarak topografik (yerlerin doğru tasviri ile ilgili), teknikte ise gelenekseldir ve günün en iyi İngiliz ustalarını taklit eder. Cozens, Galli peyzaj ressamı Richard Wilson'ın etkisi, Turner'ın bakış açısını genişletmeye yardımcı olmuş ve ona, kariyerinin sonuna kadar giderek artan bir şekilde sürdüreceği manzarayı daha şiirsel ve yaratıcı bir yaklaşımla ortaya koymasını sağlamıştır (Butlin, 2022). J.M.W. Turner'ın çağdaşı John Constable'de onun gibi doğa gözlemlerini aktarmak için defterler tutmuştur.

Turner gezgin bir sanatçıdır ve her yaz bir tura çıktığında yanına birkaç defter almış ve ilgisini çeken sahneleri kaydetmiştir. Böylece sanatçının becerilerini geliştirmek ve pratik yapmak için herhangi bir fırsat elde ettiğinde bunu defterine hızlıca aktarabildiği söylenebilir. Turner'ın defterleri kullanma şeklinden de anlaşılacağı gibi o defteri eskiz defteri niteliğinde kullanmıştır. Defterlerinin çoğunun küçük formatlı olduğu bunun sanatçının defterleri ceket ceplerinde tutma eğilimine ve seyahat etme eğilimine de uygun olduğu görülür. Turner'a atfedilen defterlerin çoğu *Turner Collection at the Tate* için bir araya toplanmıştır (Finch, 2021). Bu defterler, doğrudan sanatçının zihnine bakmamıza ve ürettiği sahneyi planlamak ve parçalara ayırmak için kullandığı yöntemler hakkında daha fazla bilgi edinmemize olanak tanımaktadır. Turner'ın defterlerindeki çizimlerin çoğu kurşun kalem kullanılarak üretilmiştir. Pek çok kurşun kalem eskizinin yanı sıra, sanatçının defterlerinde suluboyaların deneysel kullanımına sahip birçok çizim de mevcuttur. Eskiz defterleri, onun kariyerinin o kadar büyük bir bölümünü kapsamaktadır ki, sanatçının sanatsal gelişiminin görsel bir görüntüsünü sağlayan çok fazla çeşitlilik de bu defterlerde sunmaktadır.

Turner'ın en küçük eskiz defterlerinden biri, genişliği 20 cm'den az olan *Wilson 1797* defteridir (Şekil 36). Bu defterde Turner'ın erken dönem sanatının pozisyon için itişip kakışmasının tüm unsurları vardır: Figür çalışmaları, günlük hayattan sahneler, tür çalışmaları, endüstriyel bir iç mekân çizimi. Sanatçının *Wilson Eskiz Defteri* birçok ayrıntılı suluboya ve guaj çalışması içerirken, bazı eskiz defterleri soluk, grafit ana hatları olan daha üstünkörü çizimlerle doludur (Finch, 2021).

Şekil 36

Joseph Mallord William Turner, "Bir Demirhanenin İçi: Çapa Yapımı" Wilson eskiz defterinden, 1796–1797, kâğıt üzerine sulu boya- guaj ve mürekkep.

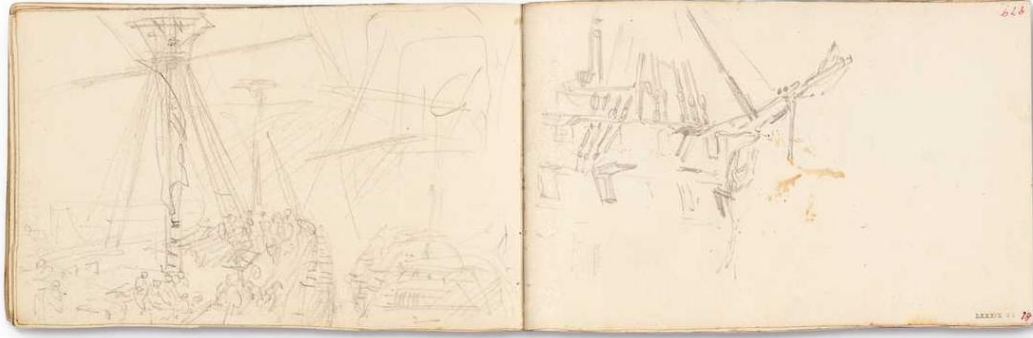


(Turner, 1796–1797)

Tate Galerisi koleksiyonundaki 280 ciltli eskiz defteri boyunca, Turner'ın fikirleri bir araya getirmek için bunları bu şekilde kullandığı görülebilmektedir. Örneğin Turner, 1806'da Trafalgar Savaşı'ndan döndükten sonra HMS Victory'nin demirlendiği Sheerness, Kent'i ziyaret etti. Turner, Victory'e bindi ve bu geminin etütlerini yaptı; ayrıca denizcilerle röportaj yaparak üniformalarını da belgeledi. Nelson eskiz defterinde (Şekil 37) yer alan bu etütlerde, Victory'nin tüm açılardan teknik çizimleri var, bu da Turner'ın etrafta dolaştığını ve geminin tamamının eskizlerini yaptığını gösteriyor. Sanatçı neredeyse bir foto muhabiri gibi, şantiyeye gidip, daha sonra faydalı olabilecek her ayrıntıyı defterlerine aktarmıştır (Finch, 2021).

Şekil 37

J.M.W. Turner, Trafalgar Savaşı ve Victory, Nelson eskiz defterinden, 1805, Kağıt üzerine grafit.



(Turner, 1805)

J.M.W. Turner, birçok Romantik sanatçı gibi, doğal olayların kapsamlı bir algısını elde etmek için de doğayı bilimsel bir bakış açısıyla incelemiştir. Böyle bir yaklaşım, eskiz defterindeki suluboya çalışmalarında göksel fenomenlerin keşfini tanımlamaktadır. Bu tasarımlar ve çizimlerin dayanak oluşturduğu resimler, astronomi ve diğer bilimlerdeki keşiflere dayalı 19. yüzyıl kültürel bilgisi bağlamında varlığını sürdürmektedir. Turner'ın bu eskiz defterleri, zamanının sanatında bilimsel bilginin görselleştirilmesini de örneklemektedir (Bosko, 2019, s. 138).

Turner, *Gökyüzü Eskiz Defteri (Skies Sketchbook)* isimli defterini (Şekil 38), bir dizi nadir gök olaylarının resimli bir keşfi olarak oluşturmuştur. 1810'ların sonlarında üretilen ve Tate Galeri'deki Turner Bequest'te bulunan bu eskiz defteri, değişen hava koşullarının ve olağandışı gök olaylarının yer aldığı 65 suluboyadan oluşmaktadır. Bu suluboyalar, sanatçının işlenen fenomenlerin çağdaş bilimsel ve kültürel anlayışını kavrayışını yansıtmaktadır (Bosko, 2019, s. 138).

Şekil 38

J.M.W. Turner, Gökyüzü Eskiz Defteri'nden (Skies Sketchbook) sayfalar, 1775–1851, kâğıt üzerine suluboya.



(Turner, 1775–1851)

Gökyüzü suluboyaları, Turner'ın olgun yapıtlarındaki gökyüzü manzaralarının da temeli olmuştur. Uygulamalarının en eski örneği, Turner'ın, eskiz defterinin bir dizi sayfasıyla benzerlik gösteren *Raby Kalesi: Darlington Kontunun Makamı* (*Raby Castle, The Earl of Darlington Kontu*) tablosudur (Şekil 39). Gökyüzü ve Raby Kalesi arasındaki bağlantı, suluboya günlüğünün oluşturulma tarihini belirlemeye de yardımcı olmuştur (Bosko, 2019, s. 138).

Şekil 39

J. M. W. Turner, Raby Kalesi, Darlington Kontunun Makamı (Raby Castle, The Earl of Darlington Kontu), 1827, tuval üzerine yağlıboya.



(Turner, 1827)

J.M.W. Turner'ın defterleri daha çok doğa gözlemine dayalı manzara eskizleriyle doludur. Tıpkı Blake gibi o da bu defterleri çalışmalarında yararlanabileceği gözlemlerini aktarmak için kullanmıştır. Defterlerin küçük boyutta, kolay taşınabilir ve aynı boyutta birden çok sayfa içermesi onun gibi sürekli gezen ve gözlem yapan bir sanatçı için çok kullanışlı olduğu tuttuğu birçok defterlerden anlaşılmaktadır. Defterlerin bu nedenle sanatçının hayatının büyük bir bölümünde önemli bir araç olarak kullanıldığı gözlemlenebilmektedir. Turner'ın defterlerinin en önemli özelliklerinden biri de kendinden önce defter tutan çoğu sanatçıdan farklı olarak sanatçının *Wilson 1797* defterinde de görüldüğü gibi farklı tekniklerle birlikte rengi kullanmasıdır. Bu kullanım şekli Turner'ın defterleri renk ve çizim teknikleri konusunda gelişmek için bir araç olarak gördüğünü göstermekle birlikte bulunduğu dönemde kâğıdın üretiminin gelişerek farklı tekniklerin uygulanabileceği bir kalitede üretildiğini de göstermektedir. Ayrıca sanatçının bu kadar fazla sayıda defter tutması sanatçıların defter tutmasındaki en önemli gelişmelerden biri olan defterlerin hazır bir şekilde üretilerek satılmaya

başlandığının da bir göstergesi olduğu söylenebilir. J.M.W. Turner'ın günümüzde Tate Galeri koleksiyonunda yer alan tüm defterlerine Tate Galeri'nin internet sitesi aracılığıyla da ulaşmak mümkündür. Ancak unutulmamalıdır ki sanatçının günümüzde sergilenen bu defterleri aslında sanatçı tarafından sergilenmek için üretmemiş sadece çizim ve renk denemelerinin yapılacağı gözlemlerin aktarılabilceği bir alan olarak görmüştür. Bunun en önemli örneği de bu defterlerin Turner hayattayken sergilenmeyip öldükten sonra defterler keşfedilince sergilenmesidir.

Vincent Van Gogh (1853-1890)

Hollandalı ressam Vincent van Gogh modern sanatın oluşmasında önemli etkileri olan ard-izlenimcilik (post empresyonizm) akımının en önemli temsilcilerindendir. Sanat hayatı yalnızca 10 yıl süren sanatçı bu sürece ykş.1500 resim ve çizim sığdırmıştır (İnankur, 2008, s. 603). Bunlar arasında sanatçının atölyede çalışmayı bırakıp açık havada resim yaparken ya da farklı yerleri gezerken gözlemlerini aktardığı birçok defteri de vardır. Uluslararası literatürde sanatçının bu defterleri eskiz defteri (sketchbook) adı altında sergilenmektedir. Sanatçının okuyucusu ve izleyicisini dikkate almak zorunda olmadan oluşturduğu bu kişisel defterler daha önce de belirtildiği gibi bu isimlendirmedeki sınırların dışına çıkabilmektedir. Bu özellik onları ilgi çekici kılan en önemli özelliktir. Van Gogh'un defterleri de içerisinde bu gibi sürpriz unsurları barındırmaktadır (van der Wolk, 1987).

Şekil 40

Vincent van Gogh, Nuenen Eskiz Defteri, Kasım 1884-Eylül 1885.



(van Gogh, 1884 - 1885)

Van Gogh'un cep boyutundaki yedi defterlerinden yalnızca dördü orijinal kapaklarıyla günümüze kadar gelebilmiştir (van der Wolk, 1987, s. 22). Günümüze ulaşan bu dört defter Van Gogh Müzesi koleksiyonunda bulunmaktadır. Bu defterlerden ilki Nuenen'de (1884-85)

(Şekil 40, ikincisi Nuenen, Antwerp ve Paris’de (1885-86), üçüncüsü Paris’de (1886) ve sonuncusu Paris ve Auvers-sur-Oise’de (1890) (Şekil 41) geçirdiği yıllara ait eskizleri ve notları içermektedir (Van Gogh Museum, 2022).

Van Gogh’un defterleri; kurşun kalem, tükenmez kalem, mürekkep ve kömürle yapılan eskizlerin yanı sıra kişisel notlar, adresler ve yazılarla da doludur. Sanatçının günümüze ulaşan defter ve mektupları onun hayatına ve çalışma yöntemlerine yakından bakmamızı sağlar. Van Gogh’un hassasiyetten ödün vermeden hızlı bir şekilde çizim yapabilme yeteneği, derin ışık gölge duygusu ve çok çeşitli çizim tekniklerini zorlayıcı bir bütüne entegre etme becerisini içeren karakteristik inceliği bu defterlerindeki çizimlerde oldukça belirgindir (van der Wolk, 1987). Van Gogh’un cep boyutundaki defterlerinin Rönesans döneminde gördüğümüz defterlerden en büyük farkı bu defterlerin sanatçı tarafından yapılmayıp satın alınmasıdır (van der Wolk, 1987, s. 7).

Van Gogh günümüzde defterlerinin yanı sıra kardeşi Theo’ya yazdığı kişisel mektuplarla ön plana çıkmaktadır. 1882’de kardeşi Theo’ya yazdığı bir mektupta “Eskiz defterlerim bazı şeyleri hareket halinde yakalamaya çalıştığımı gösteriyor.” (Mektup 190) diye yazar ve Theo’ya Paris’teyken nelere katlanmak zorunda olduğu hakkında bir fikir vermek için mektubu ile birlikte bir taslak gönderir. Van Gogh’un bazı şeyleri hareket halinde yakalamaya çalışması gibi bizlerde onun hayatına dair bazı şeyleri defterlerinden yakalamaya çalışabiliriz (van der Wolk, 1987, s. 7).

Şekil 41

Vincent van Gogh, Paris ve Auvers-sur-Oise Eskiz Defteri, Mayıs-Temmuz 1890.



(van Gogh, 1890a)

Herbert Read, Van Gogh hakkında şöyle der: “Van Gogh sadece dürüst olmak için kendine özgü bir ifade yolu bulması gerektiğini anlamıştı; bu yolu ararken samimiyeti ve dürüstlüğü arttıkça kuvvetli biçim, saf renk kullanmak ve gerçekte yeni bir bağlantı kurmak zorunda kaldı” (Read, 2017, s. 122). Van Gogh’un farklı yıllarda tuttuğu eskiz defterleri aracılığıyla Read’ in dediği gibi sanatçının *kendine özgü bir ifade* yolu bulamaya çalıştığına tanıklık edebilme fırsatını elde ederiz.

Gombrich, Van Gogh’un çalışmalarındaki fırça vuruşlarının onun ruh durumuyla ilgili izleyiciye birçok şey söylediğine değinir. Ondan önce hiçbir sanatçının bu yöntemi böylesine tutarlı ve etki kullanmadığını da belirtir. Onun çalışmalarındaki fırça vuruşları sanatçının üstün ustalığını, hızlı algılama yeteneğini ve bir görüntü oluşturmadaki coşkuyu yansıtmaktadır. Sanatçının bu yeteneği defterlerinde de kendini gösterir. Van Gogh’un çalışmalarında gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesini de pek umursamadığı görülür (Gombrich, 2011, ss. 547-548). Onun tabloları dışında eskiz defterindeki çizimlerinde gördüğü gibi o gördüklerini doğrudan aktarmak yerine nesnelerin görünüşü abartmaktan ve değiştirmekten çekinmemiş, gördüklerini yorumlayarak aktarmıştır.

Şekil 42

Vincent van Gogh, Süsenler, Paris ve Auvers-sur-Oise eskiz defterinden, 1890.



(van Gogh, 1890b)

Van Gogh’un defterlerindeki çizimler, izleyiciye sanatçının çalışmalarını hangi aşamalardan geçerek oluşturduğunu ve bu süreçte sanatçının nesneleri ve doğayı çalışma ilerledikçe nasıl yorumladığını da göstermektedir. Örneğin Van Gogh’un Şekil 42’de yer alan eskiz defteri sayfasında sanatçının ünlü Süsenler tablosunun tuvale aktarmadan önce nasıl bir çizim aşamasından geçtiği görülmektedir.

Şekil 43

Vincent van Gogh, Süsenler, 1890.



(van Gogh, 1890c)

Şekil 44

Uzmanlar Vincent van Gogh'un orijinal eskiz defterini tıpkıbasım ile karşılaştırıyor, 2018.



(Van Gogh Museum, 2018a)

Daha önce de belirtildiği gibi Van Gogh'un günümüze bozulmadan ulaşan dört defteri vardır ve bunlar Van Gogh Müzesi koleksiyonunun bir parçasıdır. Ancak Van Gogh Müzesi bu dört defteri güvenlik nedeniyle nadiren halka açık sergilenmektedir. Bu nedenle Van Gogh Müzesi bu dört eskiz defterinin tıpkıbasımlarını yaparak onları yayınlamaya karar vermiştir. Bu tıpkıbasımlar sınırlı sayıdadır ve yalnızca 1000 adettir. Sergilenmek için tıpkıbasımı yapılan defterler ceviz ağacından bir sergi dolabı içinde yer alır (Şekil 45). Dolabın boyutu, 35 x 35 x 35 cm olan *Rietveld boyutuna* dayanmaktadır. Bu boyut Van Gogh Müzesi ile bağlantılıdır: Müzenin ana binasını Gerrit Rietveld tasarlamıştır. Dört eskiz defteri, bir mektup ve bireysel

eskizler, dolabın dört tarafından da açılabilen keçe kaplı ayrı bir çekmececedir. Yayına, eskiz defterlerini ve yapıldıkları dönemi tanıtan resimli bir kitap da eşlik eder. Dolabın alt tarafında, eskizlere rahatça bakmak için kullanılabilecek yer değiştirebilir bir resim çerçevesi vardır. Ayrıca Van Gogh'un çizim malzemelerinin replikaları da bu sergi dolabında yer almaktadır. Bu, Van Gogh'un eskiz defterlerinde hangi malzemeleri kullandığını deneyimlemenizi sağlamıştır (Van Gogh Museum, 2018).

Şekil 45

Vincent van Gogh'un eskiz defterlerinin tıpkıbasımların sunulduğu ceviz ağacından yapılmış dolap, 2018.



(Van Gogh Museum, 2018b)

Van Gogh'un defterleriyle ilgili 2016 yılında sanat çevresinde tartışmalara neden olan bir olay gerçekleşmiştir. 2016 yılında *Vincent Van Gogh: Kayıp Arles Eskiz Defteri* (*Vincent Van Gogh: The Lost Arles Sketchbook*) ismiyle Van Gogh'a ait olduğu düşünülen eskiz defterini inceleyen bir kitap yayınlanır. Kitabın yazarı uluslararası üne sahip bir sanat tarihçisi ve Van Gogh uzmanı Bogomila Welsh-Ovcharov'dur. Hollandalı sanatçı hakkında çok sayıda kitap yazan bir sanat tarihçisi olan Ronald Pickvance ise kitaba bir önsöz yazmıştır. Pickvance önsözde defterin ortaya çıkışını Van Gogh'un tüm eserlerinin tarihindeki en devrimci keşif olarak nitelendirir. Eskiz defteri, Abrams'ın açıklamasına göre, Hollandalı sanatçının Arles'daki Café de la Gare'in sahipleri Joseph ve Marie Ginoux tarafından kendisine verilen mütevazı bir hesap defterinde tutulduğu iddia edilen 250 renkli çizim içermektedir. Ancak en büyük Van Gogh sanat eseri koleksiyonuna sahip olan Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi'ndeki uzmanlar, hemen bilginlerle aynı fikirde olmadıklarını ve çizimleri büyük olasılıkla başka bir sanatçının taklitleri olarak gördüklerini söylemişlerdir. Müzedeki uzmanlara

tekrar görüşleri sorduğunda defterdeki ikonografiyi, üslubu ve tekniği incelediklerini bunun sonucunda da defterin Van Gogh'a ait olmadığı sonucuna vardıklarını söyleyerek fikirlerini değiştirmediklerini dile getirmişlerdir. Örneğin Bay van Tilborgh, Van Gogh'a ait oldu söylenen defterdeki çizimlerin kahverengi mürekkeple yapıldığını, ancak Van Gogh'un her zaman siyah veya mor mürekkeple çalıştığını belirtmiştir. Kurum yayınladığı bir bildiri ile de bulunan eskiz defterinin Van Gogh'a ait olmadığını dile getirmiştir (Siegal, 2016).

Frida Kahlo (1907-1954)

Meksikalı ressam Frida Kahlo'nun (1907-1954) eserlerine kronolojik bir bakış onun hayatını değiştiren olayların anlaşılmasını sağlar. Çünkü Frida Kahlo, Meksika kültürüne ve sanatına özgü öğelerle birlikte otoportre ve metaforlarla dolu eserlerinde; tutkularını, motivasyonlarını, hayal kırıklıklarını ve arzularını dile getirmiş, ruhsal durumunu ve kimlik arayışını yansıtmıştır (Rona, 2008a, s. 805). Frida Kahlo'nun defteri kendinden önce incelenen sanatçılardan farklı olarak bir tür *günlük* (diary) niteliğinde kullandığı görülmektedir. Sanatçının bu günlüğü aslında sırdan bir günlük değildir. Çünkü defterdeki sayfalar metinlerle dolu olmasının yanı sıra görüntü ve renklerle de doludur. Kahlo'nun etkileyici kolajlı görüntüler ve sembollerle dolu sayfaları birinin uyanık rüyalarını canlı olarak görmek gibidir. Uzun süre yatağında mahsur kalan biri olarak onun defterini tüm fikirlerinden, yaratıcılığundan, kederinden ve acısından bir kurtuluş şekli haline geldiğini hissedebiliriz.

Şekil 46

Frida Kahlo'nun günlüğünden sayfalar, 1944/1954.



(Kahlo, 1944–1954a)

Frida birçok duygusunu resimler aracılığıyla anlatsa da günümüze ulaşan günlüğü (diary) kuşkusuz çok daha kişisel bir alandır. Resimlerinin aksine, Frida Kahlo'nun günlüğündeki çizimler ne planlanmış ne de önceden belirlenmiştir, daha ziyade bir tür katartik salıvermedir. Bu nedenle sanatçının bu defteri tablolarından ayrı bir değere sahiptir.

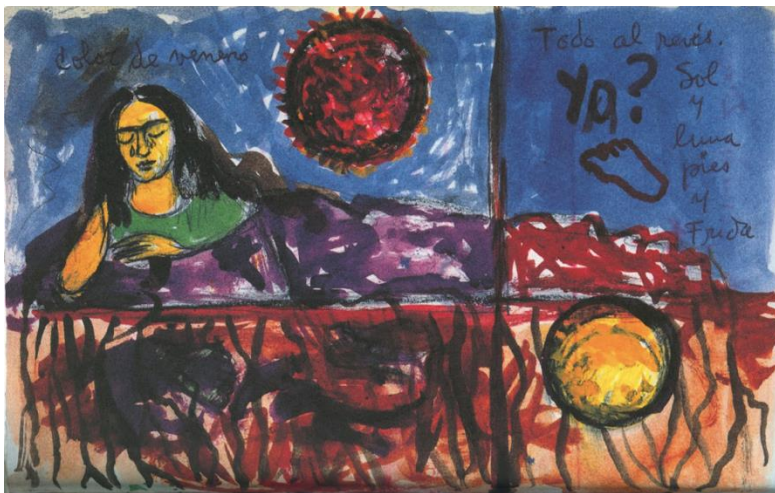
Frida Kahlo'nun yaklaşık 200 sayfa olan günlüğü hayatının, özellikle duygusal ve sanatsal meditasyonları için bir çıkış noktası olacak şekilde yazılıp çizilmeye başlandığı, 1944'ten 1954'e kadar olan dönemini kapsamaktadır. Frida, hayatının bu noktasında, Diego Rivera'yla boşandıktan sonra onunla yeniden evlenmiş, babası birkaç yıl önce vefat etmiş ve bir dizi ameliyat geçirmekle birlikte düşük yapmıştır. Günlük sayfalarında bunlar dışında 1925 yılında okuldan eve giderken geçirdiği trafik kazası ve on üç yaşında geçirdiği çocuk felcinin bıraktığı izlerden dolayı yaşadığı fiziksel ve ruhsal rahatsızlıkla ilgili duygularını, siyasi ve toplumsal hareketlere duyduğu ilgi gibi daha birçok kişisel konu hakkında yazıp çizdiğini görebilmekteyiz (Lowe, 1995, s. 26; Rona, 2008a, s. 805).

Frida, resim yapmanın yanı sıra yazmayı da sadece iletişim kurmak olarak değil, aynı zamanda kendi duygularıyla bağlantı kurmanın hem fiziksel hem de duygusal endişelerini ve acılarını ifade etmenin ve sanatsal pratiği hakkındaki fikirlerini aktarmanın bir yolu olarak görmüştür. Bir sanatçının duyarlılığı ve dehasıyla Frida Kahlo, günlüğünde kendini keşfetme ve özgürleşme yolculuğuna çıkmıştır. Bu nedenle Frida için defter, görüntüler ve kelimeler kullanarak birden fazla ifade biçimini entegre ederek inşa ettiği, en derin duygularını paylaştığı, hislerini ve fikirlerini dile getirdiği, samimi bir araç olmuştur (La Vaca Independiente, 2020).

1953'te, ölümünden bir yıl önce ve sağ bacağının kesilmesinin ardından, Frida günlüğüne en bilinen sözlerinden birini yazar: “Ayaklar, uçmak için kanatlarım varsa sana ne için ihtiyacım var?” (Museo Dolores Olmedo, t.y.).

Şekil 47

Frida Kahlo'nun günlüğünden sayfa, 1944/1954.



(Kahlo, 1944–1954b)

Frida Kahlo'dan önce defterleri ele alınan çoğu sanatçının defteri; araştırmaları ve gözlemlerini kaydetmek, çalışmalarının eskizlerini yapmak ya da edebi çalışmalarının taslağını yazmak için kullandığı görülür. Her ne kadar Vincent van Gogh'da kardeşi Theo'ya yazdığı

mektuplar aracılığıyla duygularını ve kişisel yaşamı hakkındaki bazı şeyleri yazarak ve çizerek dile getirmiş olsa da Frida Kahlo'nun defteri çok daha kişisel bir alan olarak kullandığı görülmektedir. Çünkü Frida'nın burada mektuplardaki gibi bir muhatabı yoktur sanatçı tamamen kendiyi baş başadır. Bu durum sanatçının kendisini muhatabı yüzünden sınırlandırılmadığını bu nedenle de kendine karşı daha özgür ve dürüst davranabileceği özel bir alan oluşturduğunu göstermektedir. Ancak sanatçının bu defteri okunabileceği bilinciyle de tutmuş olabileceği ve bu nedenle belli ölçüde sanatçının kendini sınırlandırmış olabileceği de göz ardı edilmemelidir.

Şekil 48

Frida Kahlo'nun günlüğünden sayfalar, 1944/1954.



(Kahlo, 1944-1954c)

Sürrealist hareketin babası André Breton, Frida'nın eserlerinin gerçeküstü ve fantastik öğeler içermekle birlikte gerçekten kopuk olmadığını belirtmiş ve bu nedenle onu kendi safları arasında saymıştır. Ancak Frida sürrealist olduğu iddialarını reddetmiştir (Rona, 2008a, s. 805). Bununla birlikte, küratör ve tarihçi Sarah M. Lowe, Frida Kahlo'nun günlük sayfalarındaki çizimlerin çoğunun, bilinçaltını özgür kılmak için otomatizmi rasyonel zihnin ötesine geçmenin bir yolu olarak tartışan Breton'un Sürrealist Manifestosu'nun belirli yönlerine atıfta bulunduğunu açıklamıştır (Lowe, 1995, s. 27).

Kahlo'nun günlüğündeki yazılar gözden geçirerek, günlüğün anlatıdan ziyade şiirsel bir doğası olduğu sonucuna da varılabilir. Bu yazılarda, yansımalar ve duygular arasında istemeden kayan çok sayıda şiirsel üslubun izleri bulunmaktadır. Örneğin Kahlo'nun günlüğünde yer alan yazılar arasında avangard şiirle bariz ilişkisine dair ipuçları vardır. Bu yazılar daha sonra somut şiir olarak bilinecek olanla da bağlantılı görünmektedir. Bu, özellikle

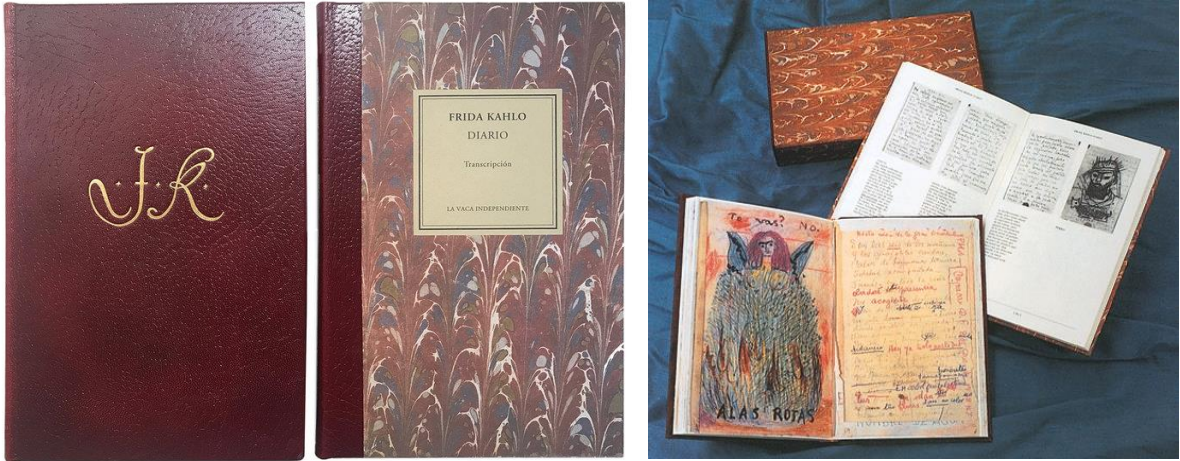
1970'lerin Brezilya'sında, Apollinaire'in şiirinde ve José Juan Tablada'nın görsel şiirlerindeki biçim ve tipografi arasındaki yakın bir ilişkiyle karakterize edilebilmektedir. Kahlo' nun görsel olanla, hatta yazı diliyle olan yakın ilişkisi her yerde belirgindir (La Vaca Independiente, 2020).

Frida Kahlo'nun Günlüğü 1994'ten beri La Vaca Independiente tarafından tıpkıbasımı yapılarak yayınlanmaktadır. Bu tıpkıbasımlar, Kahlo'nun yaşamını, çalışmalarını, ilgi alanlarını yavaş yavaş bir araya getirmemize ve deşifre etmemize izin veren karmaşık bir yapbozun parçaları gibidir. Notlar, çizimler, kaligrafler, şiirler, karalamalar ve kelimelerden oluşan günlük, Kahlo evrenini bir araya getiren ve bu mirasın önemli bir parçası haline gelen büyük bir belgedir (La Vaca Independiente, 2020).

Frida Kahlo'nun günlüğünün tıpkıbasımlarının yapılması ya da sergilenmesi Frida Kahlo'nun ölmeden önce defterinin yayınlanmasına onay verip vermediği sorusunu da gündeme getirmektedir. Ancak sanatçının defterini yayınlamak ya da sergilemesi için üretmediği yani amacının bu olmadığı bilinmektedir. Kûratör ve tarihçi Sarah M. Lowe ayrıca bu günlüğün başkaları tarafından okunduğunda veya yayınlandığında bütünlüğünü koruyup korumadığını da sorar. Bu günümüzde defterleri yayınlanan ya da sergilenen çoğu sanatçının defteri için sorulabilecek önemli bir sorudur (Lowe, 1995, s. 25).

Şekil 49

Frida Kahlo'nun Günlüğü (Frida Kahlo Diario), 1995, La Vaca Independiente.



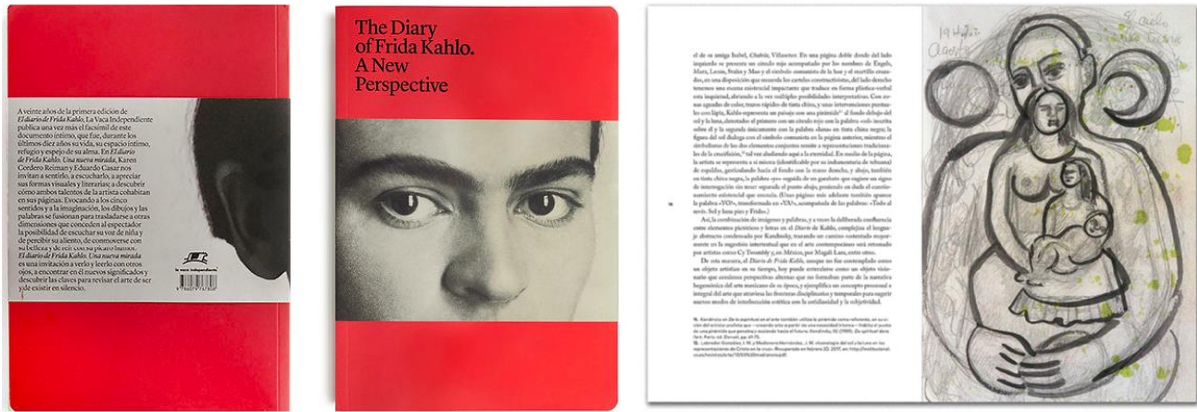
(La Vaca Independiente, 1995)

Frida Kahlo her ne kadar sergilenip yayınlanması amacıyla günlük tutmasa da 20 yıldan daha fazla süredir keşfedilip yayınlan bu günlük o zamandan beri, binlerce kapıdan oluşan bir alan olarak görülmüştür. 1995 yılında içerisinde Frida Kahlo'nun günlüğünün tıpkıbasımının da yer aldığı *Frida Kahlo'nun Günlüğü -1995 (Frida Kahlo Diario)* isimli bir kitap yayınlanır. Kitapta Meksikalı yazar Carlos Fuentes'in giriş yazısı yer almakla birlikte günlükteki metinlerin bir transkripsiyonu da kitapta mevcuttur. Ayrıca, yazar Sarah M. Lowe'un, günlüğün

Kahlo'nun genel çalışmaları için önemine ilişkin bir makalesi de var. İlk baskısından sonra La Vaca Independiente ilk yayınının 20. yılını anmak için *Frida Kahlo'nun Günlüğü: Yeni Bir Perspektif* (*Frida Kahlo's Diary: A New Perspective*) ismiyle günlüğü tekrar yayınlamıştır. Bu vesileyle, önsöz Karen Cordero Reimar ve Eduardo Casar tarafından yazılmıştır. Bu baskılar dışında kitabın yayıncısı La Vaca Independiente, Frida Kahlo'nun günlüğünden ilham alan, öz farkındalık alanını sanat aracılığıyla okuyucuya sunmak amacıyla *Frida Kahlo'dan Esinlenen Samimi Bir Defter -2017* (An Intimate Notebook Inspired by Frida Kahlo) isimli bir defter tasarlamış ve bunu defter severlere sunmuştur (La Vaca Independiente, 2020).

Şekil 50

Frida Kahlo'nun Günlüğü: Yeni Bir Perspektif (*Frida Kahlo's Diary: A New Perspective*), 2018, La Vaca Independiente.

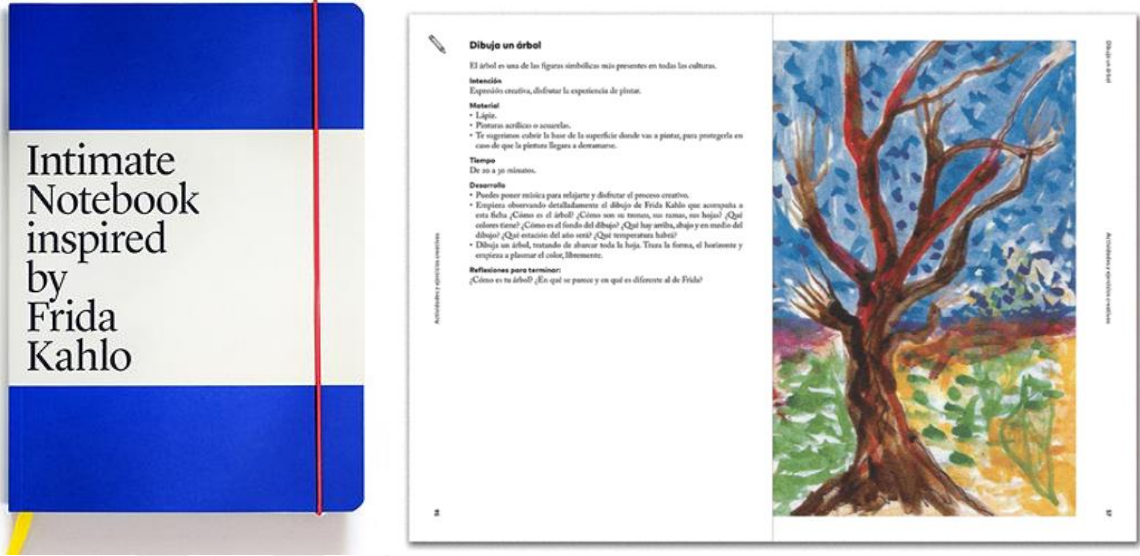


(La Vaca Independiente, 2018a)

Bu basımlar dışında Frida'nın günlüklerinden ilhamla 2020 yılında *Frida ile 21 gün* (*21 days with Frida*) isimli bir çalıştay da düzenlenir. Çalıştay, Frida Kahlo ile ilgili sergilerle bağlantılı halka açık programların bir parçası olarak kültürel mekanlarda, kurumlarda ve müzelerde 2 ve 4 saatlik formatlarda gerçekleştirilmiştir. Çalıştay, ayrıca her grubun hedeflerine odaklanan kişiselleştirilmiş tasarımlarla vakıflara, kültürel mekanların araçlarına ve genel halka açıktır (Frida Kahlo Diario, 2020). Kısacası bu tıpkıbasımlar aracılığıyla Frida Kahlo'nun günlüğü izleyicinin kolaylıkla ulaşabileceği ve satın alabileceği bir eser haline gelmiştir. Bu bağlamda yukarıda da bahsedildiği gibi çalıştayların ve sergilerin de düzenlenmeye başladığı görülmektedir.

Şekil 51

Frida Kahlo'dan Esinlenen Samimi Bir Defter (An Intimate Notebook Inspired by Frida Kahlo), 2018, La Vaca Independiente.



(La Vaca Independiente, 2018b)

David Hockney (1937-)

İngiliz ressam, tasarımcı, fotoğrafçı ve baskı sanatçısı David Hockney pop sanatın genç kuşak temsilcilerindendir. Sanatçı daha çok popüler kültür imgelerini ve soyut biçimleri bütünleştiren resimleriyle ve tiyatro sahnesi tasarımlarıyla tanınmaktadır (Erzen, 2008, s. 693-694). 1960'ların İngiliz hareketinin öncüsü olan sanatçı 20. ve 21. yüzyılın en ünlü ve üretken sanatçılarından biridir. Çok yönlü bir sanatçı olan David Hockney bu çok yönlü karakterini ürettiği akrilik tablolar, fotoğraf kolajları, tam ölçekli opera seti tasarımları ve iPad'lerde oluşturulan dijital eserlerle göstermektedir (Artsy, t.y.).

David Hockney defteri çevresindeki günlük görünümleri aktarmak için eskiz defteri niteliğinde kullanmıştır. Sanatçı basit ve etkileyici çizimleriyle sadece manzarayı aktarmakla kalmamış aynı zamanda evin etrafında dolaşarak bu sahneleri, dolu bir kül tablası veya yerdeki ayakkabılar gibi küçük parçaları da defterlerine aktarmıştır. Bu sıradan konular Hockney ile aynı odada, deneyimlerini paylaşıyor muyuz gibi hissetmemize de neden olmuş ve sanatçıya oldukça çarpıcı bir yakınlık da getirmiştir. Bu defterlerin biçimi ve defterlerdeki çizimlerde kullanılan malzemelerinde farklılıklar olsa da onun defterleri biçimsel ve kullanım şekli bakımından incelediğimiz sanatçıların defterlerinden çok da farklı değildir. Sanatçının özgün çalışmalarını görebilmemiz dışında bu defterler de kişisel gözlemin çeşitli şekillerde aktarılması için kullanılmıştır. Bu sanatçıların defteri yüzyıllardır benzer şekilde kullanmaya devam ettiğini gösteren önemli bir örnektir. Ancak bu defterlerin diğer sanatçı defterlerinden

ayırان çok önemli bir tarafı vardır. David Hockney bu defterleri kendi sitesinde, sosyal medya platformlarında sergilemekte ya da tıpkıbasımını yaptırarak kitap olarak yayınlamaktadır. Sanatçının tıpkıbasımını yapıp bir kitap olarak satışa sunulan defterlerden biri *Yorkshire Eskiz Defteri*'dir (Şekil 53).

Şekil 52

David Hockney, Eskiz Defterleri, 2002-2004.



(Hockney, 2002-2004)

Ünlü sanatçı David Hockney, Yorkshire'a çocukluğunu geçirdiği yerlerin manzarasını resmetmek için gitmiştir. Yeni teknolojiye olan tutkulu ilgisi onu bir iPad'de virtüöz bir çizim tekniği geliştirmeye yöneltmiş olsa da değişen ışığı ve havanın geçici etkilerini yakalamak için hızla çalışabileceği paha biçilmez bir araç olan geleneksel eskiz defteri de ona açık havada eşlik etmiştir. Defter üzerinde suluboya ve mürekkeple gerçekleştirilen bu panoramik sahneler, bitmiş resimlerin uzamsal karmaşıklığına sahiptir. Gökyüzünün veya yolun geniş bir şekilde aktarılması Hockney'nin izlenimlerinin dolaysızlığını iletir. Bu eskiz defteri 2019 yılında sanatçının isteği doğrultusunda tıpkıbasımını yapılarak yayınlanmıştır. Bu tıpkıbasım izleyiciler tarafından satın alınabilmektedir (Royal Academy Shop, 2022).

Şekil 53

David Hockney, *Yorkshire Eskiz Defteri*, 2019.



(Hockney, 2019)

David Hockney'in defterlerinin tıpkıbasımlarının yapılarak kitaplaştırılması sanatçının defteri sadece bir araç olarak kullanılmanın ötesine taşıdığını gösteren bir gelişmedir. Kendinden önceki çoğu sanatçı defteri sadece bir araç olarak görüp gün yüzüne çıkarmazken ya da sergilemezken Hockney onları izleyiciye sunmaktan çekinmez. Hatta defterlerini sunmak için tuttuğu da söylenebilir. Burada defterin araçtan amaç konumuna geldiğini görülür.

Son dönemde özellikle iPad üzerinde yaptığı çalışmaları ile adından söz ettiren sanatçı 2020 boyunca COVID-19 pandemisinin ilk yılını geçirdiği Normandiya'da, değişen mevsimleri yakından takip etmiş ve çevredeki manzaraya ilişkin izlenimlerini spontane bir şekilde tasvir etmek için iPad'ini kullanmıştır. Sanatçının *David Hockney. 2020 için 220 (David Hockney. 220 for 2020)* adını verdiği bu proje onun için bir cankurtaran ve bize sunduğu bir umut mesajı olmuştur. Proje için sanatçının iPad üzerinde oluşturulan 220 çalışması sanatçının vizyonunun zenginliğine uyacak şekilde özel renkle basılmış ve koyu mavi bir kâğıt üzerine eklenerek kitap haline getirilmiştir. Kitaba, sanatçının 2019'dan iki eskiz defterinin tıpkıbasımlarının yer aldığı ek bir cilt de eşlik etmiştir. Bu eskiz defterlerindeki çizimler sanatçının Los Angeles'taki evinin yakınından başlamakta ve onu Normandiya çevresinde keşif gezileri boyunca takip etmektedir. Sanatçının iPad çizimlerinin yer aldığı kitapla birlikte bu iki eskiz defterin bir araya getirildiği tıpkıbasım kapaklı bir kutu içinde yayınlanmıştır. Sanatçının bu çalışması *Yorkshire Eskiz Defteri*'nin aksine sınırlı sayıda üretilmiş bir sanat eseridir (Taschen, 2022).

Şekil 54

David Hockney, 2020 için 220 (David Hockney. 220 for 2020), 2020.



(Hockney, 2020)

David Hockney' in yayınlanan eskiz defterleri sanatçıların defteri artık sadece yardımcı bir araç olarak değil tıpkıbasımı yapıp satılabilecek bir eser, sanatçının eserinin bir parçası ya da başlı başına bir sanat eseri olarak ele alabildiğini göstermektedir.

Türk Resim Sanatında Sanatçı Defterleri

Türk resim sanatında sanatçıların kullandığı ilk defterlerin de aslında kitap olarak hazırlanan ve minyatürlerle zenginleştirilen el yazmaları olduğunu varsayabiliriz. Batıda Rönesans Dönemi'nde kullanılmaya başlandığını gördüğümüz ilk eskiz defterlerine ise batılı sanat anlayışının benimsenmesinden sonra İstanbul'da ilk matbaanın kurulması ve kitapların basılmasından sonraki dönemde rastlarız (Altıparmakogulları, 2006, s. 15).

Özellikle Osmanlı ordusundaki reform hareketleri ile başlayan çağdaşlaşma ve Osmanlı kurumlarının Avrupa'daki kurumları örnek alarak yenilenmesi Tanzimat Fermanı ile 1839 yılında hız kazanmaya başlamıştır. Batılılaşma hareketleri sonucunda askeri okullar açılmıştır. Bu okullarda yetişen ve Çağdaş Türk resim sanatının gelişmesine de öncülük eden asker ressamı batı resminin ilk uygulayıcıları olarak doğayı gözlemlemeye dayalı çalışmalar yapmışlardır. Bu ressamı resimleri oluşturmadan önce desenler çizmiş, renk kullanımı gerekli olduğunda da suluboya kullanarak eskizler üretmişlerdir. Bu ressamı kuşkusuz bu süreçte

kolay taşınabilen ve hızlı bir şekilde çalışmalarına olanak sağlayan defterler de kullanmıştır (Altıparmakogulları, 2006, ss. 21- 22).

Bu okullarda yetişen üçüncü asker ressam kuşağından Hoca Ali Rıza (1864-1930), Türk sanat tarihinin defterleriyle bilinen ilk ressamıdır. Hoca Ali Rıza için resmin öncesindeki araştırma süreci oldukça önemli olmuştur. Bu nedenle sanatçı eserlerini oluşturmada doğadan ve gittiği mekanlardan eskizler üretmiş, manzara çalışmalarının yanı sıra; natürmort, obje ve figür çalışmaları yaparak bunları defterlerine de aktarmıştır. Bu süreçte Hoca Ali Rıza realizmi kendi dili aracılığıyla içselleştirerek özgün bir ifade tarzı da benimsemiştir (Burunsuz, 2020, s. 1194; Tansuğ, 2008, s. 73).

Şekil 55

Sanatçı Defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günümüze" Sergi Kataloğunda yer alan Hoca Ali Rıza'nın defterlerinden bir fotoğraf, 2003.



(Çelikel & Uğurlu, 2003)

Yaşadığı dönemi yaptığı resimlerle belgelemeyi amaçlayan Hoca Ali Rıza'nın defterleri bu dönemin görünümünü aktarması açısından belgesel değer de taşımaktadır. Canan Beykal'ın aktardığına göre; Hoca Ali Rıza'nın defterlerinde boya denemeleri ve nasıl hazırlanacağına dair bilgiler, edebi alıntılar, resimle ilgili özlü sözler, portreler, doğadan çizimler, gündelik nesne çizimleri gibi çeşitli çizimler ve yazılar yer almaktadır (Beykal, 2003, s. 17). Resim çalışmalarının yanı sıra birçok öğrenci de yetiştiren sanatçının karakalem ve suluboya çalışmalarıyla dolu defterleri, atölyesinde öğrenim gören öğrencilerin boya çalışması için Mekteb-i Harbiye matbaasında basılan desenleri ve taşbaskıları onun eser üretme sürecinde sahip olduğu duyarlılığı göstermekle birlikte bu duyarlılığı saklı tutmayı da başarır. Doğadan gözlem yaparak çalışmayı önemseyen sanatçı öğrencilerine de sıkça birebir gözlem yaparak

çalışmayı öğütlemiştir (Burunsuz, 2020, s. 1194). Hoca Ali Rıza'nın Harbiye yıllarında öğrencisi olan Mehmet Ali Lâga'nın da defter tuttuğu ve defterlerinde genellikle peyzaj, natürmort ve iç mekân çalışmaları yer aldığı görülmektedir.

Şekil 56

Sanatçı Defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günümüze" Sergi Kataloğunda yer alan Mehmet Ali Lâga'nın eskiz defterlerinden sayfalar, 2003.



(Çelikel & Uğurlu, 2003)

Hoca Ali Rıza Bey'in sadece öğrencisi değil en yakın dostlarından biri olan Süheyl Ünver ise Hoca Ali Rıza Bey hakkında ilk kapsamlı çalışmaları yapmanın yanı sıra ondan kalan mirasın sahibi ve koruyucularından biri olarak tuttuğu birçok defterde Ali Rıza Bey'in yaşamı, sanatı ve eğitimciliğiyle birlikte pek çok yönünü de anılarıyla kayda geçirmiştir. Süheyl Ünver'in aktardığına göre Hoca Ali Rıza Bey ona en ufak bir kâğıdı bile atmayıp, hoşça giden her şeyi kaydetmesini nasihat etmiştir (Mesara & Şerifoğlu, 2016, ss. 29 - 34).

Süheyl Ünver ömrünü tıp, sanat ve kültür tarihine adanmış, inanılmaz çalışkan ve üretken bir kişiliğe sahiptir. 88 yıllık ömrünün 75 yılını hekimliğin yanı sıra okumak, yazmak, resim yapmak, ders vermek, tezhip çalışmak, sohbet etmek ve arşiv oluşturmakla geçirirken ardında 2000'e kadar yayın dışında sayısı 3000 civarında olduğu sanılan defterler bırakmıştır (Mesara & Şerifoğlu, 2016, ss. 29 - 41). Kızı Gülbün Mesara, sanatçının Kütahya defterlerinin tıpkıbasımlarının yer aldığı *Süheyl Ünver'in Kütahya Defterleri* ismiyle yayınlanan kitabın sunuş yazısında Ünver'in defter yapma geleneğinin 1917 yılından itibaren 19 yaşındayken

topladığı notlar, resimler ve tezyini çizimleriyle doldurduğu bir nevi günlükler şeklindeki *kırkambar*larla başladığını dile getirmiştir (Mesara, 2020, s. 7).

Ünver'in defterlerinde dolma kalem ve kurşun kalem kullanılarak yazılmış yazılar, suluboya çalışmaları, manzara ve obje çizimlerinin yanı sıra tezhip örnekleri ve gezgidiği yerlerden çektiği fotoğraflar yer almaktadır. Ünver'in de hocası Ali Rıza Bey gibi yaptığı seyahatlerde gezip gördüğü yerlerdeki özellikle tarihi yapıları ve tabiat güzelliklerini bir gün yok olacağı endişesi ve özsezisi ile fırçası yahut kalemiyle defterlerine aktardığı görülür (Mesara & Şerifoğlu, 2016, s. 36). Sanatçının bazı defterleri günümüzde tıpkıbasımları yapılarak yayımlanmıştır.

Türk ressam, müzeci ve arkeolog Osman Hamdi Bey'in de Edhem Eldem'in *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885* kitabının özsöz kısmında aktardığına göre günümüze ulaşmış iki defteri vardır. Bunlardan biri Raika Akar'ın koleksiyonunda biri de Raffi Portakal'ın elinde bulunmaktadır. Raika Akar'ın koleksiyonunda yer alan defter yaklaşık 1874-1876 yıllarını kapsayan metin ağırlıklı, deri ciltli, yaklaşık 200 sayfa içerdiği tahmin edilen ancak 50-60 kesilmiş sayfa, 70 boş, 60 dolu sayfadan ve 34 adet paspartuyla çerçevelenmiş portreden oluşmaktadır. Defterin kesilerek alınmış olan kısmının neredeyse hepsinin 1874-1875 yıllarda İstanbul'da doldurulduğu tahmin edilmektedir. Defterden geriye kalan en önemli kısım ise kurşun kalemle yazılmış olan 1876 yılına ait Bulgaristan günlüğüdür. Bu kısım defter ters çevrilip öbür kapaktan içeriye doğru doldurulmuştur. Raffi Portakal'ın elinde bulunana defter ise 1879-1885 civarını kapsayan çizim ağırlıklı, karton kapaklı, yaklaşık 160 sayfa içeren 75 boş, 80 dolu sayfadan oluşan bir defterdir. Eldem, defterin kapağının iç kenarındaki damgadan Viyana'dan satın alındığının anlaşıldığını belirtmiştir. Ayrıca bu defterin bir tür günlük olarak kullanıldığı anlaşılan Raika Akar defterinin aksine belirli bir sıra gözetilmeden çizilmiş resimlerle dolu olduğunu da vurgulamıştır (Eldem, 2015, ss. 10 -12).

Osman Hamdi Bey'in günümüze ulaşan bu iki defterinin tıpkıbasım sayfalarını da Portakal Sanat ve Kültür Evi'nin 100. Yılı şerefine düzenlenen "Portakalın Yüzyılı" adlı seriye ait olan *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885* kitabında görmek mümkündür. Kitabın yazarı Edhem Eldem bu defterlerin tıpkıbasımlarının yapılarak yayınlanmasındaki başlıca amacın defterlerin kendi hikayesini anlatmaktan çok, Osman Hamdi Bey'in ilginç hayat hikayesine katkıda bulunmak olduğunu söyler. Ve bu defterler sayesinde Osman Hamdi'nin hayatının en az bilinen dönemiyle ilgili anlamlı bilgilerin ortaya çıktığını belirtir. Eldem bu tür belgeleri yayınlamanın en önemli görevinin ise belgenin içeriğini okuyucuya en iyi şekilde aktarmak olduğunu dile getirmiştir. Bu nedenle bu belgelerdeki metnin neredeyse tamamı Fransızca

yazılmış olduğundan ilk olarak aynı lisanda transkripsiyonu ve aynı metnin Türkçe tercümesi de kitapta yer almıştır (Eldem, 2015, ss. 12 - 15).

Osman Hamid Bey'in defterleri genellikle kurşun kalemle yazılmış yazılar, portre çalışmaları, figürler, kufi harf denemeleri, motifler, mimari unsurlar ve müzelerde yer alan lahit ve heykel çizimleri, tabloların hazırlık veya ilham çizimleri ile doludur. Edhem Eldem'in de belirttiği gibi Osman Hamdi'nin defterleri ve onların tıpkıbasımlarıyla; onun hayatı, şahsiyeti, zihniyeti, siyasi eğilimleri, merakları ve sanatı ile ilgili yeni bulgulara ulaşılarak sanatçıyı daha iyi anlayabilmek için önemli ipuçlarını meydana çıkarmak mümkün olmuştur (Eldem, 2015, s. 13).

Türk resim sanatı tarihinde bilindiği kadarıyla ilk etkili örneklerini Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza ve Süheyl Ünver'de gördüğümüz sanatçı defterlerine örnek olarak Osman Asaf, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Avni Arbaş, Cihat Burak, Cevat Dereli, Orhan Peker, Mehmet Gülerüz, Burhan Uygur, Ergin İnan, Sabri Berkel, Özer Kabaş, Yüksel Arslan gibi birçok Türk sanatçı tarafından kullanılan defterleri de gösterebiliriz.

Bu sanatçılar arasında deftere farklı açıdan yaklaşan sanatçılardan biri Çağdaş Türk resminin öncü isimlerinden Mehmet Gülerüz'dür. Mehmet Gülerüz deseni, bağımsız bir disiplin, ayrı bir biçim dili olarak ele almış ve defteri de desen için kullanılan, kağıtların bir arada bulunmasını sağlayan bir alan olarak görmüştür. Yani sanatçı defteri eskizlerini ve fikirlerini kaydetmek için bir alan olarak kullanmamış eserlerini doğrudan defter üzerinde oluşturmuştur. Sanatçı, defterlerinde desenin anlatım olanaklarını araştırmakla birlikte biçimi sanatsal bir problem olarak irdellemektedir. Mehmet Gülerüz'ün defterlerinde zamansallık oldukça önemlidir. Bu nedenle sanatçı defterlerine çizdiği desenleri mutlaka tarihlendirmiştir. Defterlerinde yer alan desenler kendinden önceki ve sonraki sayfalar arasında da bir köprü oluşturmuştur. Sanatçının özellikle akordeon şeklindeki defterleri sayfaların birbiriyle bağlantısını göstermesi bakımından iyi bir örnektir (Altıparmakogulları, 2006, ss. 41-48).

Şekil 57

Mehmet Gülerüz, *Akordeon Defter*, kâğıt üzerine mürekkep, 2015.



(Gülerüz, 2015)

Mehmet Gülerüz'ün Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde 2003 yılında izleyiciyle buluşan *Kırk Yıl Desen* adı altında açılan retrospektif desen sergisinde sanatçının 1963 yılından 2003 yılına kadar sanat hayatına ışık tutan yaklaşık 100 deseni ve sayıları 40'ı aşan defterleri sergilenmiştir. Defterlere, bizzat sanatçının yorumlarını, anlattığı öyküleri ve okuma önerilerini de içeren ve defterlerin sırlarını ortaya koyan bir video çalışması da eşlik etmiştir. Sergide sanatçının desen kalemleri, araç gereçleri ve malzemeleri de yer almıştır (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2003).

Mehmet Gülerüz ayrıca 2022 yılında on birincisi düzenlenen *Mehmet Gülerüz Defter Projesi* adı altında bir eğitim projesi yürütmektedir. Projenin amacı güzel sanatlar liselerindeki öğrencilere resim sanatının temeli olan desen kavramının gelişmesine, sürekli çizim yapma disiplini kazandıracağı düşüncesiyle öğrencilere deftere çizim yapmanın özendirilmesidir. Gülerüz, desen defteri ile güzel sanatlar liselerinde okuyan gençlerin bu en temel meseleye yaklaşmalarını sağlamakla birlikte bu mesele ile gençleri var oluşlarını keşfetme yolculuğuna da davet etmektedir. Sanatçının aktardığına göre proje Edirne Hasan Rıza Güzel Sanatlar Lisesi'ne 100 sayfalık özel kağıtlı ve ciltli defterler gönderilerek başlamıştır. Okuldaki öğrencilerden bu defterlere gözlem esaslı çizimler yapmasını istediğini belirten sanatçı üç ay sonra bu defterleri tek tek incelediğini ve 10'unu seçerek ödül verdiğini belirtmiştir (Hatısarı, 2018). On bir yıldır düzenli olarak gerçekleştirilen projeye katılan öğrencilerin sayısı ile birlikte ödül alanların sayısı da her yıl değişmektedir. Sanatçı projenin gerçekleşme sürecinin nasıl işlediği projenin yedinci yılında şu şekilde dile getirmiştir:

Defterlerin başında, "Mehmet Güteryüz Defter Projesi" yarışmasının şartnamesi var. Öğrenciler yaratma süreçlerinde desenlere tarih atıp, hiçbir sayfayı koparmadan bu defterleri sanatçı disipliniyle eskiz, plan ve fikirlerle dolduruyorlar. Projenin doğru anlaşılması için amacımı anlattığım bir videoyu da okullara gönderiyorum. Defterleri üç aylık dönem sonunda alıp inceliyorum. Bazılarına notlar düşüyorum, yorumlarımı yazıyorum. İçlerinden en iyi 10 tanesini seçerek bu öğrencilere başarı sertifikası ve 200 Euro para ödülü veriyorum. Sene sonunda yaptığımız ödül töreni ile öğrencilerle buluşuyorum (Hatısarı, 2018).

Bu proje defterin artık sanat eğitiminin bir parçası olarak da çeşitli amaçlarla kullanılabildiğini göstermektedir.

Defteri farklı bir biçimde kullanan sanatçılardan biri de kendisini gezgin bir ressam olarak tanımlayan ve sürekli yanında taşıdığı çantasında defterlerini eksik etmeyen Burhan Uygur'dur. Samih Rifat onun defterlerinin bir kroki, taslak ya da desen defteri olmaktan çok, doğrudan üretime yönelik bir tezgâh olduğu söyler. Çünkü Burhan Uygur bu defterlere doğrudan resimler yapmıştır. Hatta sanatçı bazı defterlerinin sayfalarını kopararak üzerinde biraz daha çalıştıktan sonra çerçeveletip sergilemiştir. Özellikle resimlediği şiir kitaplarıyla da bilinen sanatçı aslında kitabı resimleme kaygısı taşımadan tıpkı defterlerini kullandığı gibi okuduğu kitaplar üzerine de içinden geldiği gibi çizimler yapmıştır. Yani Burhan Uygur kitapları da defter gibi kullanmıştır. Samih Rifat sanatçının bunu bir defterine de açık bir biçimde yazdığını söyler (Rifat, 1999, ss. 7-29).

Şekil 58

"Bir Kitapta Resim Şart" kitabında yer alan Burhan Uygur'un şiir kitabı üzerine yaptığı çizimlerden örnekler, 1999.



(Antmen, 1999)

Günümüzde sanatçı defterleri üzerine birçok sergi düzenlenmektedir. Bu sergilerden biri sanatçı defterleri üzerine 2003 yılında İstanbul'da Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat

Galerisi'nde gerçekleştirilen *Sanatçı Defterleri: Osman Hamdi Bey'den Günümüze* isimli sergidir. Sergide, defter tutan ressamaların ve çeşitli sanatsal disiplinlerden 75 sanatçının birbirinden farklı defterleri yer almıştır. Serginin aynı isimde kataloğu da yayımlanmıştır.

Bir diğer sanatçı defterleri sergisi de 2006 yılında düzenlenen *İstanbul Defterdarları* sergisidir. Sergi kapsamında İstanbul'da yaşayan birçok sanatçı ya da sanatçı adayının defterlerinden bir ya da birkaç sayfanın aslı veya fotokopileri yer almıştır. *İstanbul Defterdarları* sergisinde yer alan defter sayfalarının büyük bir kısmı *İstanbul Defterdarları: Defter Tutan 69 Arkadaştan Seçmeler* adıyla yayınlanan kitapta tekrar bir araya getirilmiştir. Bu sergide yer alan defterler arasında defterin yalnızca bir araç olarak kullanılmayıp defterin kendisinin sanat nesnesinin oluşmasında bir malzeme olarak kullanıldığı örnekler de görülmektedir (Genç, 2006).

Günümüzde birçok sanatçının defteri tıpkıbasımları da yapılarak kitap halinde yayınlanmaktadır. Bunlara Türkiye'de, Mehmet Gülyüz'ün defterlerindeki desenlerden derlenen *Günce* isimli bir kitap ve *Suluboya Defteri* isimli bir tıpkıbasım, Fikret Muallâ'nın *Albastı Defterleri*, Orhan Peker'in 1995 tarihinde yayınlanan *İspanyol Defteri*, İhap Hulusi Görey'in *Çizgi Dünyasına Yolculuk İhap Hulusi Görey'in Skeç Defterleri (1922,1961)*, Osman Hamdi Bey'in defterlerinin tıpkıbasımlarını da içeren *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885* kitabı, Süheyl Ünver'in *Konya Defterleri*, *Kayseri Defterleri*, *Edirne Defterleri*, *Bursa Defterleri*, *Orta Anadolu Defterleri*, *İran Defterleri*, *Irak Defterleri* ve *Mısır Defterleri* isimleriyle yayınlanan tıpkıbasımlar bu kitaplara örnek olarak gösterilebilir.

Yukarıda incelenen defterlerden görüleceği gibi Mehmet Gülyüz, Burhan Uygur gibi bazı Türk sanatçılar eserini doğrudan defter üzerinde oluşturmuştur. Ve bunlardan bazıları sanatçıların diğer çalışmalarıyla birlikte sanat eseri olarak sergilenmiştir.

Sanatçılar için Defterin İşlevselliği

Defterler genellikle bir şeyleri toplama, disipline etme, kronolojik kayıt ve kanıt tekniği için kullanılan alanlardır. Tamamen kişisel amaçlar için (günlük gibi), kayıtlar için (seyir defterleri gibi) veya bir deneyi sistematikleştirmek için bir araç olarak kullanılabilirler. Kitap defterler ise, kullanıcısıyla şekillenebilen ama aynı zamanda girdileri yönlendiren bir alandır. Burada kitap defterden kasıt belirli bir amaçla üretilmiş içerisinde belli sınırları olan ve içi kısmen dolu olarak üretilen ajanda tipi defterlerden bahsedilmektedir. Bu defterlerde hem girilenin tekniği hem de girilen şeyin maddi biçimi belirli resmileştirme süreçlerine tabi tutulmaktadır. Standartlaştırılmış sayfa biçimlerinden oluşan bu kitap defterler muhtemelen ilk olarak muhasebe için kullanılmıştır. Bugün, kamu kurumlarının kayıt defterleri veya

hastanelerin tıbbi kayıtları bu önceden basılmış mekânsal sayfalar olmadan düşünülemez. Standartlaştırılmış formatlarda üretilen bu kitap defterler yerden tasarruf sağlayan depolamayı mümkün kılan önemli araçlardır (Heesen, 2005, ss. 584-586).

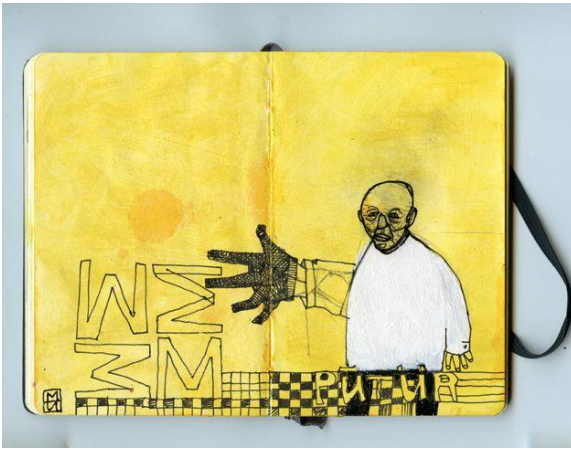
Günümüzde defterler; karton kapaklı, spiralli, renkli kağıtlı, çizgili, çizgisiz, kareli veya yukarıda bahsedildiği şekliyle kitap defter gibi farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Ve defterleri incelenen sanatçıların defterinde de görüleceği gibi eskiz defteri, seyahat defteri, not defteri, günlük gibi farklı işlevlerde kullanılabilir. Ancak defter aslında sayfaları boş olan bir nesnedir, kendi biçimselliği ve varlığı vardır. Bu nedenle bir defterin sahibinin niyetiyle doğrudan ilişkili bir şekilde oluşturulduğu görülür. Bu özellik onun sanatçılar tarafından da tercih edilmesindeki en önemli nedenlerdendir. Hatta defter ile sahibi arasında oluşan bu kişisel bağ nedeniyle defterlerin kullanıcısıyla bağlantılı olarak isimlendirildiği de görülür. Örneğin Leonardo da Vinci'nin defteri gibi. Defterler ayrıca taşınma kolaylığı nedeniyle de sanatçılar tarafından tercih edilen bir araç olmuştur. Özellikle birçok sanatçının bu nedenle defterleri sanatsal yaratım süreçlerinin bir parçası olarak kullandığı görülür. Mehmet Ergüven bunu şu şekilde açıklar:

Özellikle yolculuklarda: Yağlıboya, suluboya kullanmanın pratikte güçleştiği, tuvalin ya da büyük boy kağıt kullanımının hemen hemen olanaksızlaştığı koşullarda, ressam taşınabilirliği açısından da en elverişli araç görünümündeki defteri yeğler. Bağımsız kâğıtların kolayca dağılabildiği, güçlüklerle korunabildiği de düşünülürse, defteri doğal çalışma mekânından uzaklaşmış sanatçının seçmesini eşyanın mantığı saymak gerekir (Ergüven, 2003, s. 9).

Sanatçı, tasarımcı ve yazar Mehmet Ulusel de defter kullanmaya başladığında kendisini iki şeyin memnun ettiğini belirtmiştir. Bunlardan ilki kağıtların dağılmaması, karışmaması ve kaybolmasıdır. İkincisi de bir miktar kâğıdın aynı boy ve cins olması, dolayısıyla yazıp çizdiklerinin de aynı boy kağıtlarda olmasıdır. Ayrıca defterlerin kendisini daha çok yazmaya teşvik ettiğini dile getiren Ulusel defter kullanımının kendiliğinden bir çeşitliliğe neden olduğunu da söyler. Ve farklı amaçlar için kullandığı çeşitli defterlere değinir. İlk olarak bir konu, iş ya da fikir için başladığı defterleri disiplinli bir şekilde kullanmaya çalıştığını, bu durumda genel olarak yazılıp çizilecek defterlerin gerekliliğinden bahseder. Bir de gündelik işlerin ayrıntılarının yazılıp çizildiği günlük kullanım defterleri vardır. Daha sonra kişinin hep yanında taşınabileceği küçük boyutlu, yazı ve çizime uygun defterlerden söz eder. Son olarak taşınması zor büyüklükte olan ve resim de yapılabilecek kağıtlardan üretilmiş defterlere de değinerek kullanılmamış olan defterlerin de olduğunu belirtir (Ulusel, 2003, s. 151, 153). Ulusel' in bahsettiği bu çeşitli defterlerden de anlaşılacağı gibi defterler sahibine göre çeşitli amaçlarla ve çeşitli biçimlerde kullanılabilir.

Şekil 59

Mehmet Ulusel'in eskiz defterinden sayfalar, 2013.

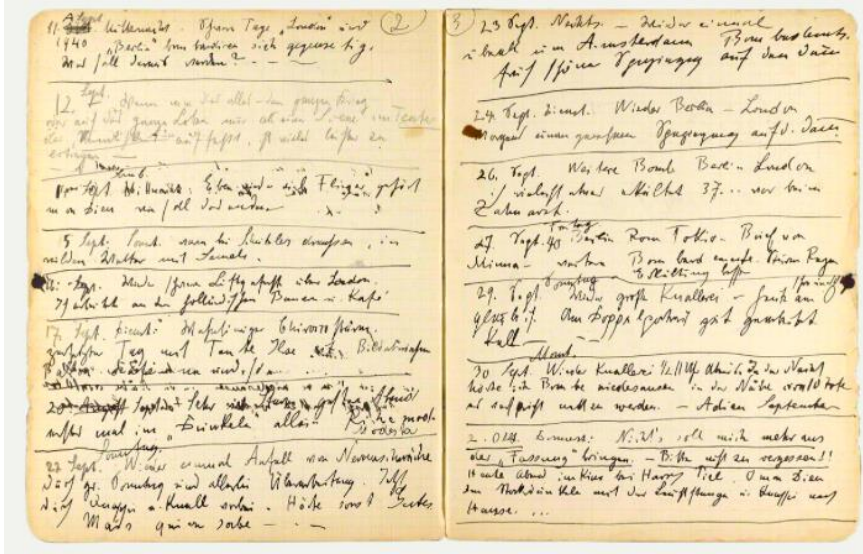


(Ulusel, 2013)

Defterin avantajlarından biri de sayfalarının başkalarının incelemesi ve yorum yapması için açık kalması gerekmemesidir. Bu nedenle defterler; fikirler, günlük gözlemler, çeşitli ilham kaynakları, yeni keşif ve deneylerin yer alabileceği kişisel ve mahrem alanlar olabileceği için de sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Defterler arasında özellikle günlükler, bir kişinin yaşamına kendi aktardığı şekilde tanıklık edebileceğimiz en kişisel ve mahrem defterlerdir. Çünkü günlükler kişinin özel yaşamıyla birebir bağlantılıdır. Günlük tutma eylemi de her şeyden önce kişinin kendini tanıma eylemidir. Ve kişinin kendi varlığının somut tanığı olması için kendi kendine tuttuğu bir aynadır. Birçok sanatçının da defteri günlük olarak kullandığı bilinmektedir ama günlüğü yayınlanan sanatçıların bu günlüklerin yayınlanmasını isteyip istemediği günümüzdeki en önemli etik soru ve sorundur. Resim alanında günlük tutan sanatçılar arasında ilk akla gelebilecek olanlar, Frida Kahlo, Salvador Dali, Egon Shiele, Max Beckmann'dır.

Şekil 60

Max Beckmann'ın günlüğünden sayfalar, 1940.



(Beckmann, 1940)

Esra Özdoğan, *Defter: Geçişimler* başlıklı yazısında bellek için bir yardımcı dediği günlük ile ilgili düşüncelerini aktarırken, bu defterlerin gizli metinler, saklanmış malzemeler barındırmadıkları gibi birer tutanak da olmadıklarını belirtir. Ama yine de bu defterleri günlük kisvesi altında dolduruyor olmasının bu defterdeki her bir parçayı bir mahremiyet merkezi olarak anılmaya değer kıldığını vurgular. Ancak asıl mahrem olanın ve kendisinin de günlükler sahibi olmasının asıl nedeninin günlüğün defteriyle kurduğu o tensel ve organik bağ olduğunu söyler (Özdoğan, 2003, s. 131). Ve bu bağ şöyle dile getirir:

İlk birkaç sayfanın yabancılığından sonra, benim yazan özne'likten çıkmam, sayfanın yumuşaması, kalemin daha iyi akması, yüzeyin yumuşadıkça beni daha bir kavraması, çekip içine alması, bir süre sonra, talep ettiği malzemeyi (fotoğraf, çizim, satış fişi) dayatır hale gelmesi. Oyuna açık yanlarımı, kapalı durduğu alanları zaman içinde ortaya çıkarması. Yalnızca biçimini ve kompozisyonunu değil içeriğini de yönlendirir olması, efendileşmesi, işleyen elimi bir alete dönüştürüp zihnimin düzensizliğine yön vermesi. Günlüğün kutsallığı bu, ben yazarken bir başkasının en az üç metre ötede durmasını, durum elverirse beni görmemesini istememin nedeni (Özdoğan, 2003, s. 131).

Yani defterler, sahibi ile defter arasındaki ilişkinin düşünsel boyut içerisindeki tensel yönü de gösterebilmektedir. Ve bu defterin sanatçılar tarafından kullanılmasının da bir başka nedenidir. Filiz Özdem ise *Şekilsiz, Kurşundan Gölgeleleriyle Nevhiz'in Defteri* yazısında yayımlanmak amacıyla değil de gizli defter olarak tutulan defterlerde etik, oto sansür, sanatsal, yazınsal vb. süzgecin bir yana bırakıldığını söyler. Ve bu defterlerin içinde sahibinin çıırılçılak ve sahici bir şekilde durduğunu belirtir (Özdem, 2003, s. 161).

Fatma Tülin ise *Bir Sanatçı Defteri* isimli yazısında sadece günlüğün değil genel olarak defterin kişisel ve mahrem olabileceğini bir sanatçı defterine bakmakla ilgili görüşleri

üzerinden dile getirir. Onun için bir kapının ardından gizlice içerideki konuşmaları dinlemek, anahtar deliğinden birilerini gözetlemek ya da başka birisinin çekmecelerini karıştırmak bir sanatçının defterine bakmaktan çok da farklı değildir. Ve sanatçın onayını almadan bu kişisel defterleri ya da yaptığı işleri ortaya çıkarmanın doğru olmadığını belirtir (Tülin , 2003, s. 99). Ancak günümüzde daha önce ele alınan sanatçı defterlerinde de görebileceğimiz gibi kişisel ve mahrem alanlar olarak kabul edilen sanatçı defterlerinin sergilerde yer aldığı hatta tıpkıbasımları yapılarak kitap haline getirildiği görülmektedir. Bu durum birçok önemli etik soru ve sorunu da beraberinde getirmektedir.

Defterleri incelen sanatçıların defterinden görüleceği gibi sanatçı defterleri genellikle yazı ve çizimlerinin iç içe geçtiği alanlardır. Mehmet Ergüven de *Sanatçı Defterleri “Osman Hamdi Bey’den Günümüze”* isimli sergi kataloğunda yer alan *Sanatçı Defterleri* başlıklı yazısında, seyyar sanatçı defteri dediği, çiziktirme ve karalamaların birbirine karıştığı defterlerden bahseder. Ve sanatçı defterlerini, araştırma ve çiziktirme arasındaki ince çizgi içerisinde mekân-zaman bağlamında inceleyerek iki farklı açıdan ele alır. Birincisi, sanatçının asıl yapıtının biçimsel aşamalarının oluşmaya başladığı atölyenin dışına taşarak yaptığı araştırmalara bağlı olarak tuttuğu defterlerdir. Bu defterleri sanatçı, gün ışığının hâkim olduğu bir zamanda daha bilinçli bir şekilde oluşturur. İkincisi ise meyhane ve bar gibi karanlığın hüküm sürdüğü mekanlarda karalamaların yapıldığı defterlerdir. Bu defterler ise sanatçının, daha sonra ele almayacağını bildiği çizimlerin ve anlık izlenimlerinin aktarıldığı çoğunlukla kaybolan ya da birilerine hediye edilen defterlerdir. Ergüven, araştırmaya yönelik tutulan defterlerin sanatçının asıl yapıtları ile ilgili genel bir bilgi verebildiğini, ancak sanatçının kişiliği ve esin kaynağı hakkında bilgi veremediğini belirtir. Ancak meyhane ve bar gibi mekanlarda yapılan karalamaların sanatçının kişiliği ve mahremiyetine dair daha çok iz taşıdığına değinir (Ergüven, 2003, ss. 10-13). Örneğin Ferit Edgü, *Fikret Mualla Albastı Defterleri*’nin sunuş yazısında Fikret Mualla’nın tuttuğu bu defterlerde bilincin yok olduğunu, bilinç altının kendini çizgiler ve sözcüklerle dışa vurduğunu söyleyerek gerçek bir otomatisme olgusunun söz konusu olduğunu belirtir. Yani bu defterler Mehmet Ergüven’in değindiği ikinci tür defterlerdendir diyebiliriz ancak Ferit Edgü ilgi çekici olan şeyin sanatçının bu defterleri bilinci yerine geldikten sonra yok etmeyerek özenle saklamış olması olduğunu vurgular (Edgü, 1995, s. 11).

Ergüven’e göre sanatçının asıl çalışmalarının yapıtaşı olan defterdeki çalışmalar bu serüvenin nasıl ilerlediğini yorumlamaya yarar ancak asıl çalışma ortaya çıktığında bu defterler aradan çekilmektedir. “(...) bu nedenle atölye defterlerinde belgelenmiş olan şey, resmin salt biçimsel açıdan (zanaat boyutu) nasıl gerçekleştiğine ışık tutmakla yetinip, ötesini bize

bırakmıştır. Oysa hesaplaştığımız yapıtı farklı bakış açısı ile görmemize yardımcı olan yorum, tam da bu boşluğun doldurulmasını talep eder bizden’’ (Ergüven, 2003, s. 10) der. Seyircinin bu boşluğu defterle doldurmaya çalışması sanatçı için tehlikeli olabilir. Ancak sanatçının defter ile kurduğu mahremiyet sınırlı ölçüde ifşa edilmiş olsa da bu, izleyicinin defter ve sahibinin arasına girmesini engellemektedir. Ergüven bu konuyla ilgili düşüncelerini de şöyle dile getirir:

(...) yaşantı içeriğiyle bütünleşen eidetic içgörü gündemdeki yerini almadığı sürece defterde birikenden yararlanma olanağı çok sınırlı, hatta hiç yoktur çünkü. Böyle bir yetiden hareketle deftere ihtiyaç duymayan çok sayıda sanatçı da vardır hiç kuşkusuz; ama bu olgu söz konusu sanatçıların taslak öncesi karalamayı bütün bütüne dışladıkları anlamına gelmediği gibi defterin sınırlarını bir kez daha gözden geçirmeye davet eder bizi. Aslında herhangi bir sahneyi salt görsel belleği yardımıyla tasarlayabilen sanatçı, belki defterle dolaşp, ayaküstü bir şeyler karalamaz; ama olağan çalışma ortamında önceden yapmak zorunda kaldığı çeşitli desen ve taslakları bir araya getirdiğimiz zaman, ortaya çıkan şey düpedüz defter’ in bir başka örneğidir yalnızca (Ergüven, 2003, ss. 9-10).

Enis Batur ise, *Sanatçı Defterleri “Osman Hamdi Bey’den Günümüze”* isimli sergi kataloğunda yer alan *Defter Müzesi İçin* yazısında korunabilmiş defterlerin, Sanat Tarihi’nin loş arka sokaklarına ışık tuttuğunu söyler. Ve bu defterlerde bir başyapıtın hangi duraksamalardan, yanılgılardan, bocalamalardan geçerek ortaya çıktığına tanık olabildiğimizi belirtir. Sahibinin görsel alıntılarının, bunlara dair yorumlarının ve dönüşen çalışmalarının yer alabildiği defterlerin bu nedenle tanıklık boyutunun da yabana atılamayacağını vurgular (Batur, 2003, s. 7).

Enis Batur ayrıca sanatçı defterleri ile ilgili şöyle yazar: “Anayollardan sapışlar göze çarpar o sayfalarda. Bütün zamanlar’ ın en büyük deftercisi Leonardo, çizmekle yetinmemiş yazmıştır da çağın ürpertici belgeleri arasında önü çeker defterleri. Dürer’in bir defterinde, ısmarlayacağı ayakkabının açılımlı çizimi yer alır. Çağdaş ressamalarda adresler, yol tarifleri göze çarpar” (Batur, 2003, s. 7). Yani sanatçı defterleri; kelimeler, harfler, karalamalar, listeler, otoportreler, çizimler, lekeler ve sembollerden oluşturulmuş farklı unsurların bir araya getirildiği özgür ve büyüleyici alanlardır. Bazı sanatçılar defterleri gözlem yaparken, doğayı ve çevreyi incelerken ya da eser oluşturma aşamasında daha sonra gerçekleştireceği uygulamalarda faydalanmak için eskizler, araştırma notları, fikirler vs. yazarak/çizerek bir başvuru kaynağı olarak kullanmıştır. Bu defterler sayesinde sanatçının bitirdiği bir eserin, sanatçının zihninde oluşmaya başladığı andan itibaren geçirdiği değişimleri de eğer defterine aktarmışsa birçok haliyle inceleyebiliriz. Bu defterlerde yer alan bazı çalışmalar ise daha sonra defterden ayrı bir şekilde bir eser haline getirilerek sergilenebilmektedir. Defterlerde sanatçıların esere dönüşmemiş eskiz aşamasında kalmış fikirlerini görmekte mümkündür. Ayrıca bu defterlerde sanatçının yaptığı işe dair çalışmalarının yanı sıra sanatçının hayatının

diğer alanlarına ışık tutabilecek birçok farklı konudaki düşüncenin izlerine de rastlanabilir. Bu izler defter tutan sanatçının hayatı ve sanatı hakkında, onları daha iyi anlamamızı ve özümsememizi sağlayarak bitmiş eserlerinden bile daha öğretici olabilirler. Rönesans'tan günümüze sanatçı defterlerinden örnekler başlığı altında incelenen sanatçı defterlerinden de görüleceği gibi defterlerin biçimi ve kullanım amacının yanı sıra bu defterlerdeki mahremiyet sınırları da sanatçıdan sanatçıya farklılık göstermektedir.

Bu süreçte bazı defterlerin sanatçısı tarafından sadece kendisi için, herhangi bir edebi amaç güdülmeden, daha da önemlisi yayımlanma niyeti olmadan tutulduğu gibi bazı defterlerin de yayımlanma niyetiyle üretildiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin Ferit Edgü, Fikret Mualla'nın tuttuğu defterler ile ilgili: “(...) herhangi bir resmini satar gibi, bu defterlerini, desenlerini de satıyor resmine ilgi gösteren kişilere” der. (Edgü, 1995, s. 11). Bu sanatçının defterlerini resimleriyle eş değer gördüğünü göstermekle birlikte sanatçının defterleri bu bilinçle oluşturmuş olabileceğini de göstermektedir. Filiz Özdem, bazı sanatçıların defterini yayımlanacağını ya da sergileneceğini gözeterek ya da varsayarak tuttuğunu şöyle dile getirir:

Bazı sanatçılarda ileride yayımlanacağını, sergileneceğini bilerek, gözeterek ya da varsayarak mektup, anı, yazı, desenlerini içeren defterler tutarlar. Bu defterlerde, sanatçı hangi sanat dalında kendini ifade etmeyi biliyorsa, o dilin disiplini dışavurulanı ister istemez damıtarak, incelterek estetize eder (Özdem, 2003, s. 161).

Yani Filiz Özdem'e göre sanatçıların yayımlanacağı bilerek ürettiği defterler belli sınırlar çerçevesinde oluşturmaktadır. Özdem bu defterler dışında birer gizli bahçe olarak tutulan defterlerde yer alan nice imge ve simgelerin de yaratıcısı tarafından seçilerek kullanıldığını belirtir. Ama bir bütün olarak bu defterlerin yine de tartışmalı ve dışavurumcu olduğunu, bu nedenle de kaçınılmaz bir şekilde özel, kişisel ve mahrem olduğunu vurgular (Özdem, 2003, s. 161). Ve şöyle der: “Sanat duyarlılığın alanında yüklenir malzemesini. O halde defterleri, bir disiplin olarak sanatın bir adım gerisine giderek okumak gerekir. Çünkü burada duyarlılıktan çok duygular açığa çıkar” (Özdem, 2003, s. 161). Bu nedenle sanatçı defterleri, sanatçısı üzerinden sanatçının açığa çıkan duyguları da göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. Ayrıca bu süreçte sanatçıların, defterlerini kullandıktan sonra atabileceği, saklayabileceği, satabileceği ya da sergileyebileceği bu nedenle defterlerin kullanım biçimi ve kullanım amacı gibi kullandıktan sonraki durumunun da sanatçıdan sanatçıya değişiklik gösterebileceği unutulmamalıdır.

Kısacası sanatçıların defteri başlangıçta sadece bir araç olarak görmüş ve çeşitli amaçlarla kişisel bir alan olarak kullanmıştır. Zamanla sanatçıların bu kişisel defterleri sergilenme amacı taşımasa da sergilerde yer almaya ve tıpkı basımları da yapılarak yayımlanmaya başlamıştır. Bu süreçte bazı sanatçıların ise defteri artık daha bilinçli bir şekilde kullandığı, hatta defterleri

incelenen David Hockney, Mehmet Güleriyüz ve Burhan Uygur gibi sanatçıların defterlerinde de gördüğümüz gibi eserlerini doğrudan defter üzerinde oluşturduğu görülür. 20. yüzyılda bu defterler sanatçıların diğer yapıtlarıyla birlikte sergilenmeye de başlamıştır. Bu da defterin artık araçtan amaç konumuna geldiğini ve sanat eseri olarak da ortaya koyulduğunu göstermektedir.

Birçok sergide yer alan sanatçı defterlerinin sanatsal bir ifade biçimi olarak keşfi, kuşkusuz yeni araştırma alanları da açmıştır. Hatta birçok sergiye yeni bir yüz kazandırmıştır. 2005'teki "Max Beckmann Baden-Baden'de" sergisi vesilesiyle, Klaus Gallwitz ziyaretçilere eskiz defteri sayfalarıyla resimler arasında doğrudan bir karşılaştırmaya izin veren 30 defter eskizi göstermiştir. Aynı yıl Hamburger Kunsthalle ve Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, ziyaretçilerin karşısına Jean Dubuffet'in eskiz defterini çıkarmıştır. Bu defter açık olarak, bir cam vitrinde sergilenmiş ve vitrinin üstünde izleyicilerin diğer tüm sayfalara dokunmatik ekran aracılığıyla erişilebileceği bir monitör de yer almıştır. Son zamanlarda Köln'deki Ludwig Müzesi de ziyaretçilerine David Hockney'in eskiz defterlerini sunmuştur. Burada da monitörler vitrinin üzerine asılmış ve defter sayfaları buradan izlenebilmiştir. Kısa bir süre sonra aynı müze ziyaretçilere Siegmund Polke'nin bu türle nasıl başa çıktığını çok özel ve kendine özgü bir şekilde göstererek onun on beş eskiz defterini sergilemiştir (Presler, 2017, ss. 29-30). Ancak bu süreçte sanat eseri olarak defterin aslında 20. yüzyılda sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüş olan *sanatçı kitabı* (artists' book) adı altında karşımıza çıktığı ve bu alan içerisinde değerlendirildiği görülür.

Sanat eseri olarak defteri bu terim adı altında görmeye başlamamız sanatçı defteri dediğimiz sanatçının kişisel defteri ve sanat eseri olarak defterin birbirinden çok farklı şeyler olduğu gerçeğini gösterse de biçimsel olarak bunların arasında hiçbir ayrımın bulunamayabileceği de göz ardı edilmemelidir. Bu sorun bu iki kavramın kavramsal olarak ele alınması gerekliliğini doğurmaktadır. Bu nedenle sanat eseri olarak defter dördüncü bölümde sanatçı kitabı konusundaki tartışmalar ve bulgular eşliğinde, 20. yüzyıl ve sonrası sanatçı kitabı başlığı altında incelenen eserler üzerinden, sanatçıların kişisel defterleriyle arasındaki farklılıklar da belirlenerek ortaya koyulacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Anlamsal ve Biçimsel Olarak Sanatçı Kitabı

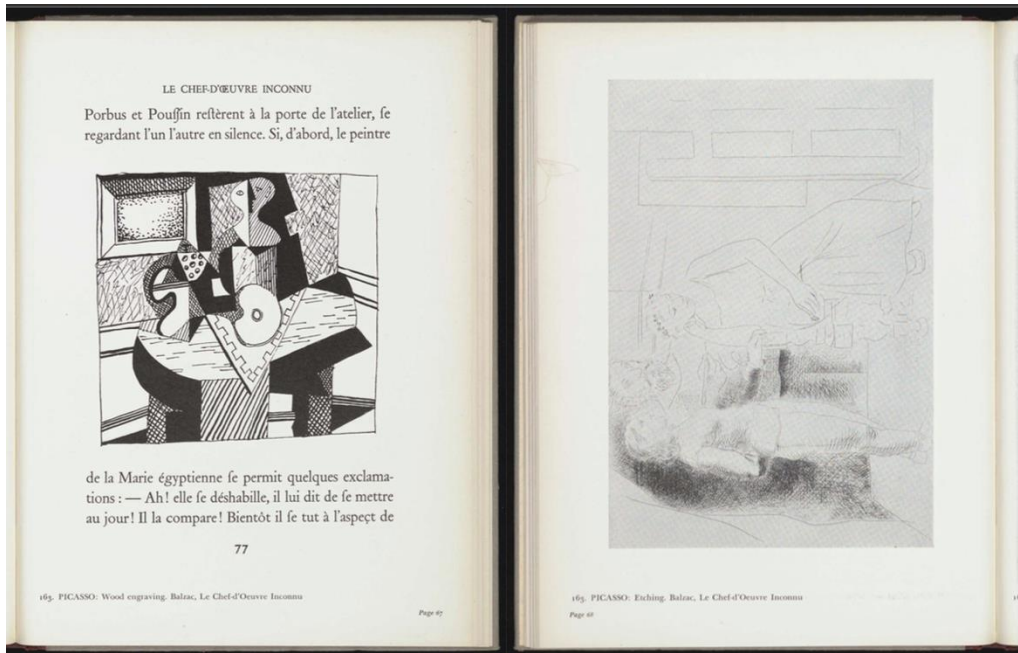
Kitaplar baskı teknolojisinin de gelişmesiyle birlikte her geçen gün artarak daha fazla sayıda ve daha hızlı bir şekilde üretilmektedir. Matbaa sonrası dönemde seri üretim nesnesine dönüşmüş olan kitaplar yıllarca üç boyutlu bir form olmasına rağmen daha çok içerisindeki metni ve görseli koruyan tüketime yönelik nesneler olmuştur. Bu nedenle kitabın içerik ve biçim olanakları da genellikle bu sınırdaki şekillenmiş ve özellikle kitap formunun getirdiği sıralı anlatım olanağıyla bütünleşebilecek olan içerikler tercih edilmiştir. Kitaplar aynı zamanda bir sanat dalı olan edebiyatın taşıyıcısı olmuş; şiirler, denemeler, hikayeler hep bu form üzerine yazılmış ve bu formla bütünleşmiştir. Kitabın biçimsel özelliğinin getirdiği okuyucusu/kullanıcısı ile olan doğrudan ilişkisi, üretim ve kullanım kolaylığı, ulaşılabilir ve satın alınabilir olması onu farklı disiplinlerde görmemize ve kitabın zamanla sanatçı ya da tasarımcı tarafından farklı denemelerin yapılabileceği bir alana dönüşmesine olanak sağlamıştır.

İlerleyen yıllarda özellikle resimli kitapların artmasıyla farklı disiplinlerden sanatçılar resimli kitap üretimine dahil olmaya başlamıştır. Sanatçıların kitap üretimine dahil olması bu kitaplardan yapılan seçkilerin resimli kitap koleksiyonlara dahil edilmesini ve sergilerde yer almaya başlamasını sağlamıştır. Örneğin 1936 yılında Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen (MoMA) düzenlenen *Modern Painters and Sculptors as Illustrators (İllüstratör Olarak Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar)* sergisi 20. yüzyılda da birçok sanatçının kitapla kurduğu ilişkinin kitap resimlemeyle başladığını gösterir. Serginin küratörlüğünü yapan Monroe Wheeler, bu sergiyi modern resimli kitabın babası, *Livre d'artiste*'in ilk örneklerini yayınlayan Parisli sanat tüccarı Ambroise Vollard'a adan (Castleman, 1994, s. 11-12). Monroe Wheeler sergi için yayınlanan aynı isimli katalogda ressam ve heykeltıraşlar üzerinde yoğunlaşarak şunları yazmıştır: “Dürüst olmak gerekirse, özel ve başlıca gelir kaynakları kitap illüstrasyonu olan kişilerin ortadan kaldırılmasının- aralarından seçim yapmak zorunda olduğum kitapların sayısını uygun bir şekilde azaltırken- otomatik olarak mükemmellik seviyesini ve samimiyet yüzdesini yükselttiğine inanıyorum” (Wheeler, 1936a, s. 13). Bu sözden de anlaşılacağı gibi Wheeler, 20. yüzyılda üretilen kitapların büyük kısmını oluşturan Fransız yayıncılarının ayak izlerini takip ederek, çoğaltmayı ve başlıca gelir kaynağı kitap illüstrasyonu olan kişileri değersizleştirerek sanatçıların üretime dahil olduğu kitapları ön plana çıkarmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra Wheeler müzenin sergi kataloglarını yayınlama programını sanatçılarla iş birliği yaparak ortaya koymak ister. Ve bu konudaki girişimi, 1946'da Calder'ın ilk kez sanat simsarı Curt Valentin tarafından yayınlanan bir kitapçığının yeniden basımıyla başlar. Daha sonra Amerika'nın belki de en önde gelen ve üretken iki üreticisi olan Antonio Frasconi ve Leonard Baskin, Wheeler tarafından müze için orijinal gravürler ve ahşap gravürler içeren kitaplar yapmak üzere görevlendirilir (Castleman, 1994, s. 13).

Şekil 61

Monroe Wheeler, Modern Painters and Sculptors as Illustrators (İllüstratör Olarak Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar) Sergi Kataloğundan sayfalar, Picasso'nun resimlediği Balzac'ın Gizli Başyapıt kitabından örnek sayfalar, 1936.



(Wheeler, 1936b)

Bu süreçte sergilenen ve müze kütüphanesi için yaptırılan ve satın alınan kitaplardan sonra sanatçılar çok sayıda kitap üretmiştir. Ancak sanatçıların üretimine dahil olduğu ya da sanatçıların ürettiği bu kitapların çoğu 20. yüzyılın ilk kırk yılında Fransız yayıncılar tarafından ortaya çıkan bir yayıncılık girişimi olan “livre d’artiste” türünü yansıtır. Bununla birlikte üretilen kitapların çok daha büyük bir kısmı livre d’artiste türünden daha az lüks bir karaktere sahiptir. Bu kitaplar da bu dönemde yeniden keşfedilen Rus avangardının en uygun ve/veya en ucuz yollarla görüntü ve fikir üretme ihtiyacının sonucu olarak ortaya çıkan kitaplardır. Bu tür son yayınlara da “Sanatçı’nın Kitabı” (*artist’s book*) denir. Aslında sözü edilen bu kitapların hepsi sanatçının katkısını vurgular (Castleman, 1994, ss. 12-13). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında farklı içerik ve biçimlere sahip olabilen ve bahsi geçen tüm bu kitaplardan ayrı

değerlendirilen kitap biçiminin iletişim işlevinin iletilmesi ve içeriğinin korunmasının ötesine geçmeye başlayan “sanatçı kitapları” (artists’ books) ortaya çıkar.

Sanatçı Kitapları’nın Ortaya Çıkışı ve Tanımlanması

Sanatçı kitaplarının ortaya çıkışı farklı araştırmacılar tarafından farklı tarihlere konumlandırılrsa da daha çok 20.yüzyılda gelişmiş bir sanat formu haline geldiği kabul edilmektedir. Bunun nedeni yazar, eleştirmen ve kitap sanatçısı Johanna Drucker’a göre sanatçı kitaplarının türe özgü ve ağır basan özelliklerinin büyük bir kısmının 20.yüzyılda ortaya çıkmış olmasıdır. Hatta Drucker, 1945’ten sonra sanatçı kitabının kendi uygulayıcıları, teorisyenleri, eleştirmenleri, yenilikçileri ve vizyonerleri olduğunun daha belirgin olduğunu belirtir. Ayrıca ona göre, sanatçı kitaplarını benzersiz kılan şey, çok az istisna dışında, 20. yüzyıldan önceki mevcut biçimleriyle gerçekten var olmamalarıdır (Drucker, 1995, ss. 1-2). Stefan Klima ise *Artists Books* isimli kitabında sanatçı kitaplarını ele almaya 1973’ten başladığını çünkü ilk kez o yıl Philadelphia’daki Moore College of Art’da *Sanatçı Kitapları (Artists Books)* teriminin bir serginin başlığı olarak kullanıldığını söyler (Klima, 1998, s. 12). Joan Lyons da sanatçı kitaplarının, altmışlarda ve yetmişlerin başlarında, hüküm süren toplumsal ve politik aktivizm ikliminde çoğalmaya başladığını belirtir. Ona göre bu yıllarda basılan ucuz ve tek kullanımlık baskılar, sanat nesnesinin manevileştirilmesi ile sanat sürecine yapılan yeni vurgunun bir tezahürüdür (Lyons, 1985, s. 7).

20. yüzyılda sanatçılar, performans ve enstalasyon gibi geçici sanat eserlerini kitap olarak belgeleyebileceklerini ve daha da önemlisi kitapların başlı başına sanat eseri olabileceğini keşfetmişlerdir. Ayrıca geleneksel galeri ve müze yapısına erişimi reddedilen birçok sanatçı için bir forum ve mekân sağlayan sanatçı kontrollü bir dizi alternatif de bu dönemde gelişmeye başlamıştır. Bağımsız sanat yayıncılığı bu alternatiflerden biridir ve bu süreçte sanatçıların ürettiği bazı kitaplar deneysel biçimlerin mayasının bir parçası olmuştur. Çoğu kişi kitabı sanat dünyasının dışında daha geniş bir kitleye ulaşmanın bir yolu olarak görmüştür; diğerleri ise politik veya estetik nedenlerden ötürü kitle iletişim araçlarının görüntülerinin ve/veya tekniklerinin sahiplenilmesini beklemiştir (Drucker, 1995).

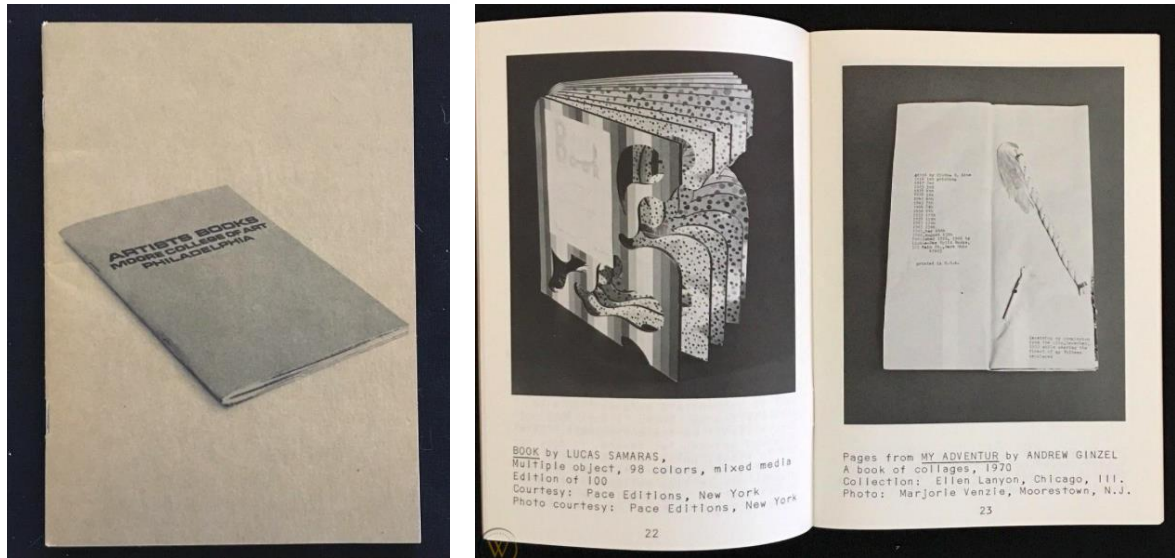
Kitap illüstrasyonu çok daha uzun bir geçmişe sahipken, 20. yüzyılın bir ürünü olan sanatçı kitapları, sanatta ve edebiyatta çoğu büyük harekette yer almış ve katkıları 20. yüzyıl sanat dünyasının biçimini belirleyen birçok avangard, deneysel ve bağımsız grubun tümünde eserler gerçekleştirmenin benzersiz bir yolunu sağlamıştır. Drucker’a göre sanatçı kitaplarının modern ve çağdaş sanatın birçok alanında oynadığı rol düşünüldüğünde, onları diğer kaygıların tesadüfi bir yan ürünü olarak değil, kendi başlarına bir form olarak tanımak da önemlidir. Bunu yapmak için de bu sanat formuyla ilgili kavramsal ve eleştirel konuları tüm tarihsel boyutları

kapsayan malzemelerle iç içe geçirerek, artık sanatçı kitapları terimiyle bilinen birçok türde çalışmaya bakmak gerekir (Drucker, 1995). Kitabın temel formundan sanatçı kitaplarına uzanan süreçte geçirilen değişim incelendiğinde sanatçı kitaplarının tanımlanmasını güçleştiren birçok unsur karşımıza çıkmaya başlar. Bunlardan biri, sanatçı kitaplarının birden fazla disiplinin iç içe geçtiği bir alanda üretilen eserler olmasıdır. Bu nedenle sanatçı kitaplarının tanımı ile ilgili de birçok tartışma mevcuttur.

1973'te, Philadelphia'daki *Moore College of Art* da 1960'tan günümüze sanatçılar tarafından yapılmış birçok farklı kitap türünden 250'den fazla örnek sergilenmiştir. Stefan Klima ilk kez bu sergide *sanatçı kitapları* (*artists books*) teriminin bir serginin başlığı olarak kullanıldığını söyler. Küratörlüğünü Diane Perry Vanderlip'in yaptığı bu sergide sergilenecek olan eserleri seçerken belirlediği kriter, "sanatçının eserini bir kitap olarak tasarlayıp tasarlamadığı" olmuştur. Bu sergide eserleri sergilenen sanatçılar arasında David Hockney, Robert Motherwell, Jim Dine, Ed Ruscha, Dieter Rot gibi birçok ressam vardır. Sergide, fotokopisi alınmış sayfalardan oluşan bir kitaptan, lüks bir livre d'artiste'e kadar sanatçının dahil olduğu ya da ürettiği birçok kitap yer almıştır (Klima, 1998, ss. 12-13).

Şekil 62

Diane Perry Vanderlip, Artists Books Moore College of Art Philadelphia Sergi Kataloğu, 1973.



(Vanderlip, 1973)

Bu sergiye eşlik eden *Artists Books* isimli katalogda (Şekil 62), Vanderlip'in önsözü ve iki makale vardır. Bu makalelerin her ikisi de sergiyi kapsayan kültürel ve estetik kriterleri tanımlamıştır. İlk makale, Lynn Lester Hershman tarafından yazılan *Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture* (Sessizlik Dilimleri, Zaman Parselleri: Taşınabilir Heykel Olarak Kitap) isimli makaledir. Hershman makalesinde dört konu üzerinde durmuştur;

İlki teknolojinin 1960'ların batı toplumu üzerindeki etkisinin, herkesin erişebileceği karışık bir duyarlılık içinde kültürün demokratikleşmesini hızlandırdığıdır. İkincisi, 1960'ların sanatının özne ve nesne, sanat ve yaşam arasındaki ayrımı silmeye çalıştığıdır. Üçüncüsü, kitabın anlamı iletmek için sembolleri kullanan ve kâğıt, tasarım, düzen, baskı, ciltleme, baskı boyutu ile izleyiciyi sirküle eden bir iletişim aracı olduğudur. Dördüncüsü, kitabın bir yakınlığı, barışı ve sükuneti sunduğu ve simgelediğidir. Hershman ayrıca bir kitabın; içeriğine erişimin birey tarafından kontrol edildiğini, kalıcı olmayan bir dünyada kalıcı bir gerçekliği temsil ettiğini belirtir. Buna karşılık, elektronik medya tarafından sunulan duyumların, içeriğin ve erişimin kontrolünün bireyin alanının ötesinde olduğunu, uyumsuzlukla dolu geçici bir dünyayı temsil eden, sonu gelmeyen olaylar ve anları barındırdığını vurgular (Klima, 1998, s. 13).

İkinci makale, John Perreault'ın yazdığı *Some Thoughts on Books as Art* (Sanat Olarak Kitap Üzerine Bazı Düşünceler) isimli makaledir. Perreault bu makalesinde çoğunlukla Hershman'ın görüşlerini doğrulamış ve benzer noktalar üzerinde durmuştur. Teknolojinin yavaş yavaş basılı kitabı bir bilgi sistemi olarak geride bıraktığını belirterek bir sanatçı kitabının estetik deneyimine ancak kitabın içeriği yavaş yavaş ortaya çıktıkça ulaşıldığını yazmıştır. Ayrıca bir sanatçı kitabını okurken kişinin bu deneyimin bilinçli olarak farkına varması gerektiğini, ucuz baskı yöntemlerinin ucuz kitaplar getirebileceğini ve sanatçı kitaplarının dağıtımının Amerika'daki her önemli eleştirmen, koleksiyoncu, küratör ve sanat tüccarının mahremiyetini istila etmek için posta sisteminden yararlanacağını belirtir. 1960'ların ve 1970'lerin başlarında sanatçı kitaplarının pratik, taşınabilir, kişisel ve tek kullanımlık olduğunu vurgulayan Perreault sanatçı kitaplarının sanat olarak demokratik nesneler olduğunu ve mevcut sanat sistemine karşı ciddi bir cephe oluşturabileceğini söyler. Perreault sanatçı kitaplarının tanımını da kısaca yaparak bu kitapların: “edebiyattan ziyade sanat bağlamında kendi başlarına sanat beyanları yapan kitaplar” olduğunu söylemiştir. (Klima, 1998, ss. 14-17).

Diane Kelder ise 1974 yılında *Art in America* dergisinde yayınladığı *Artists' Books* isimli incelemesinde 1960'ların başında yazılı basına olan ilgiye dikkat çekerek, kitaplara karşı özel bir ilginin ortaya çıktığından bahseder. Ve kitapların artık bir galeri duvarında asılı resimlerin aksine, sanat eseri olarak benzersiz bir şekilde erişilebilir olduklarını düşündüğünü yazar. Sanat eleştirmeni, yazar, gazeteci ve küratör Nancy Tousley ise *Artists' Books* isimli incelemesinde sanatçı kitaplarının el yapımı kitap geleneğinden kopmuş olduğunu ve yeni ortaya çıkan ticari baskı tekniklerinden yararlandığını belirtir. Ayrıca geleneksel tipografik geleneklerden koparak, harfler ve kelimelerin artık kendi içlerinde ifade edici unsurlar olduğunu vurgular (Klima, 1998, ss. 16-17).

Artists Books (Sanatçı Kitapları) sergisinde yer alan eserler ve sergi kataloğunda yer alan makaleler, daha birçok inceleme ve yayınlanmış metin sanatçı kitapları konusunda tam olarak başlamayan bir tartışmanın başlangıcını oluşturmuş ve sanat dünyasındaki politik meydan okumalara zemin hazırlamışlardır. Ayrıca tartışmalar başladığında, tanım meselesi önemli bir hale gelmiştir.

Sanatçı kitaplarının tanımı üzerine tartışmalar ilerlerken orijinal isimlendirmede kesme işaretinin kullanılıp kullanılmaması da konu üzerine araştırma yapanlar tarafından tartışmalara konu olmaya başlamıştır. Klima, 1973'te Philadelphia'daki *Moore College of Art* sergisinde ilk kez kullanılan bu isimlendirmede kesme işaretinin kullanılmadığını (artists books) ancak daha sonra kesme işaretiyle birlikte kullanılan örneklerin de ortaya çıktığını belirtir. Bu tipografik hata bazı durumları açıklayabilir; ama açıklanamayan gizemler var. Örneğin, Art Monthly, Haziran 1985'te kesme işaretini kullanarak (artists' books) düzenli bir sütun yayınlamaya başlar. Ocak 1986'da hiçbir açıklama yapılmadan, sütun başlığında kesme işaretini çıkararak Mart sayısına kadar kullanmaz. Ardından kesme işareti yeniden görünür olur ve bu şekilde kullanılmaya devam eder (Klima, 1998, ss. 10-11). Böylece kesme işaretinin kullanılıp kullanılmamasının da tanımlamayı yapana göre değişiklik gösterdiği görülür. Ancak günümüzde bu terim çoğunlukla kesme işareti ile kullanılmaktadır.

Bu süreçte sanatçı kitapları aynı gibi görünebilen, ancak aslında çok farklı olan diğer terimlerle de karşılaştırılmaya başlar. Böylece bu terimler ve sanatçı kitapları arasındaki farklarda da araştırmalara konu olur. Bu terimler: sanat kitabı (art book) livre d'artiste, resimli kitap (illustrated book), ressamın kitabı (painter's book)'dır. Sanat kitabı (art book) ve sanatçı kitapları (artists' books) arasındaki farkı Richard Kostelanetz "Book Art" (Kitap Sanatı) makalesinde çok iyi açıklanmıştır. Kostelanetz, *sanat kitabının* bir sanatçının çalışmalarını kitap biçiminde -reprodüksiyonların retrospektif bir koleksiyonunda- sunması olduğunu belirtir. Ancak sanatçının eserini kitap formunda basması ile sanatçının eserini kitap biçiminde yapması yani sanatçı kitabı arasında büyük bir fark var olduğu vurgular. Birincisi, yüceltici (honorific) olan sanat kitabıdır. Sanatçı kitabı ya da Kostelanetz'in ifade ettiği şekliyle *kitap sanatı* ise, aynı zamanda hem kitap hem de sanat eseri olan şeyleri tanımlar. Sonraki terimlerin tümü ise aynı tür işi belirtmek için kullanılır. Bu kitaplar kısaca üretimine sanatçının dahil olduğu kitaplardır. Bu kitapların üretiminde genellikle sanatçılar klasik olan metinleri resimlemişlerdir, sanatçılar bu eserlerin basılıp ciltlenmesinde de görevlendirilebilirler. Bunlar, sanatçının tek başına tasarlayıp ürettiği işler olmadığı gibi, sanatçı kitaplarına zıt nitelikleri olan sanat piyasasının baskılarından da özgür değildir. Tamamen sanatçı tarafından tasarlanan bir kitap fikri, sanatçı kitapları kavramının temelidir. Bu kitaplar birbiriyle ilişkilidir ancak

yayınlanmış kitaplardan farklıdır. Yayıncılık kavramından sıyrılarak ve imalatın ekonomik ve yapısal sınırlamaları tarafından kısıtlanmamış olarak, kitaplıklarını bir yapımcının hayal gücünün sınırlarına kadar götürebilirler (Kostelanetz, 1985, ss. 27-30). Yani Kostelanetz'e göre sanatçı kitapları; edebiyat, eleştiri veya illüstrasyon geleneklerine bağlı değildir bu nedenle de diğer sanat yayıncılık türlerinden farklıdır. Sanatçı kitaplarının ilke teorisi, sanatla ilgili olmak yerine, daha çok kendileri sanat eseri olan kitaplar olmalarıdır.

Richard Kostelanetz, *sanatçı kitabı* terimiyle ilgili önemli sorunlardan birinin, bir sanat eserini, eserin niteliklerinden ziyade yazarının ilk mesleği (veya eğitimi) ile tanımlaması olduğunu yazar. Yani burada sanatçı kelimesi ön plandadır. Ve hakiki eleştirel kategoriler belirli bir tür sanatı tanımlamayı amaçladığından, bunun yanlış bir terim olduğunu belirtir. Kostelanetz, elimizdeki kim yapmış olursa olsun bir eser olduğunu vurgular. Ve bu eserleri tanımlayan şeyin yazarların arasındaki farklılıklardan ziyade bu eserlerin eleştirel söylemini oluşturan farklar olduğunu dile getirir (Kostelanetz, 1985, ss. 28-29). Bu nedenle *sanatçı kitabı* yerine *kitap sanatı* temini kullanır.

1976'da New York'ta açılan sanatçı kitaplarının dağıtım merkezlerinden Printed Matter'ın kurucularından Lucy Lippard ise 1977'de yayınlanan *The Artist's Book Goes Public (Sanatçı Kitapları Halka Açılıyor)* makalesinde sanatçı kitaplarının 1960'ların bir ürünü olduğunu belirtir. Ve ekler: Ne bir sanat kitabı (aynı sanat eserlerinin toplanmış röprodüksiyonları) ne de sanat üzerine bir kitaptır (eleştirel yorumlar/sanat yorumları), sanatçı kitapları kendi başlarına bir sanat eseridir. Özellikle kitap biçiminde oluşturulur ve genellikle sanatçının kendisi tarafından basılırlar. Görsel, sözlü veya görsel/sözel olabilirler. Birkaç istisna dışında, tamamı tek bir yapıttır ve bir seri çalışmadan veya birbiriyle yakından ilişkili bir dizi resimden ve/veya görüntüden oluşan taşınabilir bir sergi gibidir. Ancak bir serginin aksine, sanatçı kitapları dışarıdan gelen düşünceleri yansıtmaz ve bu nedenle sanatçılara ticari galeri sisteminin, eleştirmenlerin ve araçların yanlış yönlendirmesinden kaçmasına olanak tanır. Genellikle fiyat olarak ucuz, format olarak mütevazı ve kapsam olarak iddialı olan sanatçı kitabı, aynı zamanda yüklü umutlar ve idealler için kırılğan bir araçtır: birçok kişi tarafından sanat dünyasından geniş bir kitleye açılan en kolay yol olarak kabul edilmiştir (Lippard, 1985b, s. 45).

Makalenin sonunda Lippard şu anda sanatçı kitaplarının sanat bağlamıyla tanımlanıp sınırlandırıldığını ve bu dünyada halen değerli bir görevi olduğunu söyler. Ve bir sanatçı için kitabın geleneksel bir kitap nesnesinden daha samimi bir iletişim aracı olduğunu belirtir. Ayrıca Lippard'a göre sanatçı kitaplarının en önemli yönü günümüzde çağdaş sanatın sahip olduğu kitaplardan çok daha geniş bir kitleye yayılma araçları olarak uyarlanabilirlikleridir (Lippard,

1985b, s. 48). Yine de şu uyarıda bulunur: “Genişleyen bir izleyici kitlesi ve koleksiyoncular arasında artan popülaritesiyle, sanatçı kitabı lüks baskı kökenlerine geri dönecektir” (Lippard, 1985b, s. 48).

Lippard, 1985’te sanatçı kitapları antolojisine de yayınlanan *Conspicuous Consumption: New Artists’ Books (Gösterişçi Tüketim: Yeni Sanatçı Kitapları)* makalesinde ise daha önceki makalesinde açıkladığı düşünce ve umutları 1980’lerin ortalarındaki sanatçı kitaplarındaki duygularıyla karşılaştırarak yansıtmıştır. Makalenin girişinde sanatçı kitabının zamanı henüz gelmemiş ya da gelip çoktan gitmiş harika bir fikir olduğunu söyleyerek devamında her şeyi henüz kaybetmedik sadece yer değiştirdiler diye belirtir. Bu konuda özel ilgisi olmayan kitleye sanatçı kitaplarını tanımlamanın halen bir gereksinim olduğunu söyleyerek; sanatçı kitaplarının, sanat ya da sanatçılar hakkında kitaplar değil, sanat eseri olan kitaplar olduğunu bir kez daha belirtir. Bu kitapların sadece sözler, resimler ya da hepsinin bir araya gelmesiyle oluşabileceğini ve en iyi ihtimalle birer sergi, anlatı ve nesne oldukları tanımını da bir kez daha yineler (Lippard, 1985a, ss. 49-56).

Sanatçı kitapları üzerine araştırma yapan önemli isimlerden biri de 1977’den 1994’e kadar New York Modern Sanat Müzesi’nde kütüphaneci olarak çalışan Clive Phillpot’tur. Phillpot elli yıl boyunca kendini kitabın ortamını yüksek sanat formu statüsüne yükseltmeye ve bu tür nesneleri müze koleksiyonlarına dahil etmeye adanmıştır (Klima, 1998, s. 24). Artforum dergisinin Mayıs 1982’deki sayısında Phillpot *Books Bookworks Book Object Artists’ Books* isimli makalesini yayımlamıştır. Phillpot bu makalede sanatçı kitapları teriminin bir kitaba benzeyen sanat bağlamındaki her şeye giderek daha kafa karıştırıcı bir şekilde uygulanarak kullanılmaya başlandığını belirtir. Bu nedenle bu ve ilgili bazı terimleri tanımlamaya çalıştığını belirterek bu konu ile ilgili fikirlerini uzun uzun yazmıştır. Phillpot, sanatçı kitapları ifadesinin ilk kullanıldığı durumlardan birinde, bu terimin sanatçılar tarafından yapılmış kitaplara atıfta bulunulduğunun ima edildiğini söyler. Bu tanımla bir tartışması olmadığını belirten Phillpot sadece sanatçı kitapları teriminin sanatçılar tarafından yapılmış veya tasarlanmış kitaplar olarak tanımlanmasını sağlayacak şekilde genişletmek istediğini dile getirir. Bu eklemenin nedenini ise, fikirden bir kişi sorumlu olsa bile, kitapları yapma sürecine fotoğrafçıların, dizgicilerin, matbaacıların ve ciltçilerin de rol oynayabileceği olduğunu söyler. Ancak Phillpot yine de bu terimden rahatsız olduğunu da belirtir. Ve terimle ilgili rahatsız olduğu şeyi şu şekilde açıklar:

Sanatçıların videosundan veya sanatçıların fotoğraflarından söz edilmiyor öyleyse neden sanatçıların kitapları? Sanat türlerinin başında genellikle yapımcılarının meslekleri gelmez. Örneğin, bir pratisyen hekim şiir yazarsa, şiir *pratisyen hekim şiiri* olarak etiketlenmez; sadece *şiirdir*. Öyleyse neden sadece *kitap* veya *kitap sanatı* olmasın? Ne de olsa, görsel sanatların araçlara göre kategorize edilmesi yönünde güçlü

bir eğilim var; video sanatı, fiber sanatı, vücut sanatı, bilgisayar sanatı, performans sanatı, posta sanatı gibi (Phillpot, 1982, ss. 77-79).

Phillpot ayrıca, *sanatçı kitabı* (*artists' books*) teriminin kullanılmasının ressamların veya heykeltıraşların temel faaliyetlerinin bir yan dalı gibi algılanmasına sebep olarak kitap formuna çok farklı yönlerden yaklaşanların bu alanı dikkate alınmadığını da söylemiştir. Bu nedenle Phillpot, Kostelanetz gibi *sanatçı kitabı* yerine *kitap sanatı* (*book art*) terimini kullanmayı tercih etmiştir. Çünkü kitap sanatı teriminin sanatçısına değil, sanat eserinin kendisine yönelik bir ilgiyi yansıttığını belirtmiştir (Klima, 1998, s. 24-25).

Phillpot kitap formları arasında ayırım yapma misyonunda, sanatçı kitapları teriminin, benzersiz veya türünün tek örneği kitapları veya kitap nesnelerini tanımlamak için de kullanılmış olduğunu söyler. Benzersiz kitaplar, genellikle kitabın fizikselliğini vurgulamaları bakımından resim ve heykel geleneklerine daha yakındır. Phillpot'a göre bu çalışmalardan bazıları kitap gibi görünebilir, ancak örneğin çevirebileceğiniz sayfalara sahip olmak gibi olağan şekilde çalışmayabilir. Anselm Kiefer'den Katie Paterson'a kadar, materyal olarak kitapla deney yapan dikkate değer birçok sanatçı vardır. Peki bu alan içerisinde karşımıza çıkan belirli bir baskı sayısı olan ve birden çok kopyası olan sanatçı kitaplar ne olacak? Phillpot, çoklu (multiple) kitabın ise baskı resim ve fotoğraf geleneklerine daha yakın olduğunu söyleyebileceğini belirtir. Phillpot'a göre bu gibi durumlarda asla tek bir orijinal versiyon yoktur bu nedenle kitap (yeniden) basıldığında, bir kitap çalışmasının her kopyası sanat eseridir ve işte burada "kitap formu esere içkindir" der. Phillpot, çoklu kitap ve benzersiz kitabın çoğu zaman görünümüleriyle ayırt edilebileceğini ancak onları ayıranın öncelikle bir felsefe farkı olduğunu belirtir. Burada bazı benzersiz kitaplar zanaat geleneği içinde kalırken, diğer benzersiz kitaplar resim ve heykelin değerli nesne statüsünü paylaşmaktadır. Phillpot burada çoklu kitap dediği birden fazla sanatçı kitabının yaratılmasının ardındaki itici güçlerden birinin ise sanatı çoğaltarak daha erişilebilir hale getirme arzusu olduğunu belirtir (Phillpot, 1982, ss. 77-79). Kısacası Phillpot sanatçı kitabı terimi içerisinde yer alan: kitap yapıt /bookwork (kitabın yapısına bağlı olan sanat eserleri) ve kitap nesnesi/ book object (kitabın biçimine gönderme yapan sanat eserleri) arasında bir ayırım yapmış ve bazı sanatçı kitaplarını dağıtım potansiyelleri nedeniyle çoklu kitaplar (çoğaltılmak için yapılmış kitaplar) olarak sınıflandırırken bazı kitapları da benzersiz kitaplar olarak sınıflandırmıştır (Phillpot, 1985, ss. 97-133).

Phillpot ayrıca 1982 yılında sanat kütüphanecileri için başlıca dergi olan *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America*'nın editörlüğünü yaptığı dönemde dergiye sanatçı kitapları ile ilgili kısa bir giriş yazmıştır. Açılış sözleri kısadır ve bazıları da müsamahakârdır: "sanatçı kitabı ifadesinin kendisi hâlâ geniş bir yelpazeye sahip"

(Klima, 1998, s. 27). Bununla birlikte, derginin kapağında Phillpot' un sanatçı kitabı ile ilgili terimler için yaptığı tanımları yer almıştır. Bu tanımlar şu şekildedir:

Kitap (book): Genellikle bir kenar boyunca birbirine tutturulmuş ve tek bir tek tip yaprak dizisi oluşturmak için diğer kenarlardan kırılmış boş ve/veya görüntü taşıyan sayfaların koleksiyonu.

Sanat Kitabı (art book): Konusu sanat veya sanatçı olan kitap.

Sanatçı Kitabı: (artist's book): Yazarının bir sanatçı olduğu kitap.

Kitap sanatı (book art): Kitap biçimini kullanan sanat.

Kitap-yapıt (bookwork): Bir kitabın yapısına bağlı sanat eseri.

Kitap Nesnesi (book object): Bir kitabın biçimini ima eden sanat nesnesi (Klima, 1998, s. 27).

Phillpot'un yaptığı kitap (book) tanımında aslında defteri de kapsayan bir tanım yaptığı görülür. Bu önemsiz gibi görünse de önemli bir detaydır. Çünkü çalışmanın ilk bölümünde ele alındığı gibi book kelimesinin aslında yalnızca basılı kitabı değil kitap formunu tanımlayan bir kelime olduğunu göstermektedir. Bu aslında sanatçı kitabı olarak karşımıza çıkan bazı işlerin neden defter kullanılarak yapılsa bile sanatçı kitabı (artists' book) terimiyle karşımıza çıktığını göstermektedir. Ayrıca Phillpot'un yaptığı sanatçı kitabı tanımında sanatçıyı edebi bir eser yazarı gibi tanımladığı görülür. Böylece Phillpot'un 20.yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte kullanılan anlamıyla sanatçı kitabı terimini ise kitap sanatı, kitap nesnesi ve kitap çalışması olarak 3 terime ayırarak ele aldığı görülür.

Phillpot sanatçı kitapları ile ilgi çalışmalarına devam ederken 1990 yılında yaptığı bir röportajda alanı tanımlama girişimiyle uğraşmayı bıraktığını çünkü çok üretken görünmediğini belirtir. Phillpot üç yıl sonra tanım konusuna geri döner ve 1993 yılında *Twentysix Gasoline Stations that Shook the World: the Rise and Fall of Cheap Booklets as Art (Dünyayı Sarsan Yirmi Altı Benzin İstasyonu: Ucuz Kitapçıkların Sanat Olarak Yükselişi ve Düşüşü)* isimli bir makale yayımlar. Phillpot, Ruscha'nın *Twentysix Gasoline Stations* adlı kitabının etkisini, Avrupalı ve diğer Kuzey Amerikalı sanatçıların çalışmaları üzerine yaptığı tartışmanın başlangıcı olarak özetler. Phillpot makalede 1970 yılına kadar sanatçı kitabı (artists'books) teriminin, livre d'artiste veya livre de luxe ifadesinin eşanlamlısı veya çevirisi olarak; lüks, sınırlı ve imzalı olan kitaplar için kullanıldığını söyler. Ancak daha sonra sanatçı kitabı (artists' books) teriminin, sanatçıların sınırsız veya açık olarak ucuza yayımlanan kitapları da tanımladığını vurgular. Ve o zamana kadar ortaya koyduğu üç diyagramı yeniden gözden geçirerek şu sonuca varır: “Her şey yerli yerine oturuyor... (görsel) sanat olmayan eserler, sadece “edebi kitaplar” dır. Kitap olmayan eserler, sadece heykelsi “kitap nesneleridir”. Yani “sanatçı kitapları” bu iki kategoriyi kapsar “kitap-yapıt”ın temel konseptinin yanı sıra, içeriğini ifade etmek için kitap yapısına bağlı olan sanat eseri'dir” (Klima, 1998, s. 31).

Sanatçı kitapları üzerine araştırmalar yapan diğer önemli isimlerden yazar, eleştirmen ve kitap sanatçısı Johanna Drucker ise sanatçı kitapları alanının, yeterince kuramsallaştırılmamış, tarihselleştirilmemiş, çalışılmamış ve tartışılmamış olmasından dolayı çok ciddiye alınmadığını belirtmiştir (Drucker, 2005, s. 3). Drucker, sanatçı kitabının ne olduğu ile ilgili tartışmalar devam ederken 1995 yılında sanatçı kitapları üzerine yazılmış en önemli eserlerden biri olan *The Century of Artists' Books* kitabını yayımlar. Drucker bu kitapta, sanatçı kitaplarını 20. yüzyılın en önemli sanat formu olarak tanımlamış ve asıl odak noktasının, tartışmasız bir şekilde sanatçı kitapları kategorisine giren eserlerin çeşitliliğini göstermek ve bu eserlerin özgünlüğü ve değişken karakteri ile ilgilenmek olduğunu belirtmiştir (Drucker, 1995). Drucker'a göre; bir sanatçı kitabını, önceden var olan bir eserin çoğaltılması değil, orijinal bir sanat eseri olarak oluşturulmuş bir kitap olduğunu söylemek oldukça kolaydır. Ve ayrıca bu kitapların tematik ya da estetik sorunlar ile gerçekleştirilmiş ve üretilmiş biçimsel araçların bütünleştiği kitaplar olduğu da söylenebilir. Ancak bu tanımın, yanıtladığından daha fazla soruyu gündeme getirdiğini vurgular: Orijinal bir sanat eseri nedir? Özgün bir çalışma mı olmalı? Çoğaltılabilir mi? Yapıcı kim? Bu tanıma hangi üretim araçları dahil edilebilir? Bilgisayar yazıcıları ve xerox makineleri ne olacak? Bu sorularla birlikte Drucker, çoğu insanın neyin kitap olup neyin olmadığına dair bir tanımın yapılması konusunda hemfikir olacağını belirtir. Ancak sanatçıların çalışmalarıyla bu açık tanımın da kısa sürede netliğini kaybettiğini söyler. Bir kitap kodeks formuyla sınırlı mı? Tabletleri ve parşömenleri içeriyor mu? Devam eden bu sorular bir sanatçı kitabının tanımının yalnızca birkaç yönünü ele alırken, bir sanatçı kitabını neyin oluşturduğu hakkında tek ve basit bir açıklama yapmaya çalışmanın dolaysız zorluğunu da göstermektedir. Bu nedenle Drucker, bir sanatçı kitabının ne olduğunu tanımlamak için belirli bir ölçüt olmadığını, ancak onun ne olmadığını, nelerden pay aldığını ya da kendisini farklı kılan birçok ölçüt olduğunu belirterek bunları ortaya koymayı amaçlamıştır (Drucker, 1995, ss. 2-14). Bir sanatçının kitabının bir inanca, bir ruha, var olmak için bir nedene sahip olması gerektiğini söyleyen Johanna Drucker 1994'te yayınlanan *Artists' Books and the Cultural Status of the Book* makalesinde ise sanatçı kitaplarını şu şekilde tanımlar: “Doğru bir şekilde tanımlanan sanatçı kitabı, kitabı yalnızca tesadüfen değil, aynı zamanda bir biçim olarak kullanan, kitap biçiminde bağımsız olarak üretilmiş bir sanatsal vizyondur” (Drucker, 2004, s. 15).

Drucker 2005 yılında *The Bonefolder- an e-journal for the book binder and book artist*'de yayınlanan *Critical issues/exemplary works* makalesinde bu konuyu yeniden gündeme getirmiştir. Makalede sanatçı kitapları ile ilgili net bir tanım ihtiyacını vurgulayan Drucker, aksi takdirde bu başlık altında üretilen her çalışmanın üretim ve kavrayış seviyesini düşüreceğini söylemiştir. Ayrıca bu alanda bir sanatçı kanonunun olmadığını, tarihsel bir perspektifle

kitap sanatları (sanatçı kitapları) estetiği için eleştirel bir terminolojinin eksikliğini ve kitap çalışmaları değerlendirmemizi oluşturacak iyi, spesifik, tanımlayıcı bir kelime daracığımızın da olmadığını belirterek bu üç şeye ihtiyaç olduğunu dile getirir. Kendisinin bir sanatçı kitabını neyin oluşturduğuna dair değerlendirme kriterinin basit olduğunu belirterek şöyle der: “Bu, kitap formatını yaratıcı bir şekilde kullanan orijinal bir sanat eseri mi?” (Drucker, 2005, s. 4). Drucker bunun dışında herhangi bir sanat eserine sorduğu daha birçok sorunun ortaya çıktığını söyler. Burada zorlayıcı olanın gözlemleri eleştirel ve bilimsel çalışmaya çevirme sorunu olduğunu da belirtir. Ve sanatçı kitabı olarak kriterine uymayan işlerin “üretimin her iki ucundaki nesneleri içeren: kitap üretim protokollerine göre tamamen doğru olan ancak zaten bildiklerime hiçbir şey eklemeyen veya gösterilmemesi gereken çok amatörce çalışan kitaplar” olduğunu belirterek bu alanda ele alınacak çalışmaların çerçevesini daraltır (Drucker, 2005, s. 4).

Drucker bir kitaba baktığında onu yapan sanatçının: daha önce kitap yapıp yapmadığını, üzerinde çalıştığı formu anlayıp anlamadığını ve entelektüel kombinasyonlara sahip olup olmadığını bilmek istediğini ya da onu çıkarmak için sanatsal becerilere sahip olup olmadığıyla birlikte eserin kavramsal ve üretim değerleri arasındaki ilişkinin ne olduğunu da bilmek istediğini belirtir. Ve bu şekilde belirlenen temel kriterlerle eleştirel bir sözcük dağarcığı geliştirmeyi önerir. Başlangıç olarak da kitap formundaki bir çalışmayı sanatçı kitabı olarak değerlendirmek için üç temel soru önererek bunları yanıtlamanın dolaylı olarak eleştirel bir terminoloji ve betimleyici sözcük dağarcığı ihtiyacını gösterdiğini söyler (Drucker, 2005, ss. 4-5). Bu sorular: “Sanatçının belirlediği proje neydi? Bu proje nasıl dönüştü, gelişti veya sunuldu? Bu proje kitap olarak nasıl çalışıyor?” şeklindedir (Drucker, 2005, s. 5). Drucker özellikle projenin ne olduğunu sormanın; projenin temellerinin ne olduğunu, nasıl tasarlandığını ve kitap fikrinin hangi parametreler içinde vücut bulduğunu sormamızı sağladığını da belirtir. Burada *nedir* sorusunun *hangi varsayımlarla ortaya çıktı* sorusu anlamına geldiğini de vurgular. Ve bir sanatçının hangi varsayımların söz konusu olduğunu kendisinin bilemeyebileceğini bunun eleştirmenin ve tarihçinin sorumluluğunda olduğunu ekleyerek tüm çalışmaların, makullük ufkü ve zamanının gelenekleri içinde tasarlandığını da söyler. Böylece Drucker’ın makalede hem eleştirmen olarak kendisi hem de yaratıcı olarak sanatçı için yüksek standartlar belirlediği ve diğer güzel sanatlar medyasında ve edebiyatta olduğu gibi, sanatı zanaattan eleştirel bir şekilde filtrelemek için bir araç aradığı görülür. Bu bağlamda yapılan işleri değerlendirmenin nasıl olduğunu da şu şekilde dile getirir: “20. yüzyılın ortalarında kavramsal sanat gerçekten yeni bir eleştirel çıkır açana kadar, güzel sanat eserlerini tanımlamak ve ayırt etmek için tematik ve biçimsel özellikler kullanıldı. Bununla birlikte artık, post-kavramsal bir çerçevede, bir sanat eseri fikrini ve onun biçimsel veya tematik özelliklerini ifade etme konusunda net bir yeteneğe

sahip olarak çalışıyoruz” (Drucker, 2005, s. 5). Bu, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanatçı kitabı konusunda yapılan değerlendirmelerde üretim değerleri ve kavramsal değerlerin temel öncül haline geldiğini göstermektedir. Drucker bütün bu bilgiler bağlamında makalenin sonunda sanatçı kitapları için meta verilere eleştirel bir yaklaşım önerisi sunarak ortaya koyduğu meta veri şemasının ayrıntılı taslağını da yapıt ve obje olarak iki temel başlık altında ayrıntılı olarak ortaya koymuştur.

Sanatçı Kitabı’nın tanımına yönelik kendi sanatsal yaklaşımımı en yakından yansıttığı için tanım tartışmalarını Dick Higgins’in tanımıyla bitireceğim. Dick Higgins sanatçı kitaplarının tanımına yönelik kaygısını, Joan Lyons’ın 1985’te sanatçı kitapları üzerine yazılan bazı makaleleri bir araya getirerek yayınladığı *Artists’ Books: A Critical Anthology and Sourcebook* kitabına yazdığı önsözde dile getirir. Bir sanatçı kitabının ne olabileceğine dair sayısız ihtimal olduğunu söyleyen Higgins, sanatçı kitabını katı bir şekilde tanımlamanın, dahil etmek istediğimiz kitapların dışarıda kalmasına sebep olabileceğini belirtir. Ve sanatçı kitabı için çok da net olmayan bir tanım önerisinde bulunur: “Sanatçı kitabı, içindeki bilgi için değil kendisi için yapılan kitaptır. Bir şiir kitabı gibi çok fazla eser içermez. Bu bir eserdir. Tasarımı ve biçimi içeriğini yansıtır. Onu okuma, inceleme, çerçeveleme deneyimi; sanatçının eseri yaparken asıl vurgulamak istediği şeydir” (Higgins, 1985, s. 11).

Sonuç olarak sanatçı kitabı (artists’ book) teriminin tanımı üzerindeki tartışmalar yıllarca sürmüş ve genel fikir birliği tek bir tanım olmadığı yönünde olmuştur. Janis Ekdahl’da eleştirmenler, küratörler ve yazarlar arasında *sanatçı kitabı* tanımı konusunda bir fikir birliğinin olmadığını belirtir. Ve sanat, dil ve baskı teknolojilerinin bu yakınsaması için uygun kapsayıcı terminoloji bulma mücadelesinde çok fazla mürekkep döküldüğünü vurgular (Ekdahl, 1999, s. 243). Nancy Tousley ise sanatçı kitabının tanımının yapılamazlığını savunarak, bu yönü sanatçı kitabının en güçlü erdemi olarak nitelendirir. Ve bir sanatçı kitabının esnek biçime uyan yenilikçi uzantıları kadar çok tanımı olabileceğini ve bu değişken koşulun sanatçı kitabının doğasını tanımladığını belirtir (Klima, 1998, s. 21). Bu nedenle sanatçı kitaplarının, tanımlamayı yapana göre çok farklı genişlikte ya da sınırlılıkta olabilen bir sanat formu haline geldiği söylenebilir.

Belki de katı bir tanımın kısıtlamalarından kurtuldukları için, sanatçılar ve kurumlar sanatçı kitaplarına/ kitap sanatlarına hala çeşitli perspektiflerden yaklaşıyorlar. Sanatçıların kitapla bir ifade aracı olarak ilgilenmeleri bir asırdan fazla bir süreyi kapsadığına göre, belki de Wittgenstein’in belirttiği gibi bir kelimenin anlamının onun dilde kullanımı olduğu fikrini dikkate almanın ve var olup devam edeceğini kabul etmenin zamanı gelmiştir. Bu bağlamda

varyasyonlar olabilir ve olmaya devam edecektir ancak "sanatçı kitabı" teriminin artık geniş çapta bir kavram olarak anlaşıldığı da görülmektedir.

Sanatçı Kitapları'nın Tarihsel Arka Planı

Sanatçı kitaplarının ele alındığı çalışmalarda genellikle son 40 yıla odaklanılsa da sanatçı kitaplarının tarihi kitabın tarihiyle ele alınmalıdır. Bu tarihin çoğu da Batı dünyasına odaklanmıştır ancak Doğu, her çağdaş sanatçının ve aslında her insanın kullandığı bazı çok önemli tekniklere katkıda bulunmuştur. Bu süreçte biçim, teknik ve malzeme üzerinde yüzyıllarca süren deneyler olmadan çağdaş sanatçıların kitapları da muhtemelen ortaya çıkamazdı.

Yüzyıllar önce insanlar çizmeye ve ardından yazmaya başlar başlamaz, üzerinde çalışmak için bir mağaradaki veya başka yerlerdeki duvardan daha taşınabilir bir yüzey istemişlerdir. Bildiğimiz şekliyle kitabın doğması yüzyıllar almış ve çeşitli kültürlerin birleşik bilgisiyle oluşmuştur. Bu nedenle bu başlık altında sanatçıların kitaplarla ilişkisinin tarihine kısa bir genel bakış sunacak ve kitabın bir sanat formu olarak gelişiminin bir haritasını çıkaracaktır. Sanatçı kitapları tarihindeki önemli gelişmelerde kronolojik olarak ele alınacak ve çalışmaları sanatçı kitapları hareketinin büyümesinde etkili olan belirli sanatçıların çalışmaları incelenecektir.

Matbaanın Kitap Kavramına Etkileri ve İllüstratör Olarak Sanatçılar

Nesnelerin biçimleri, ihtiyaçlar doğrultusunda gelişir daha sonra rafine hale gelir, detaylandırılır ya da süslenir, ta ki ihtiyaçlar tarafından radikal bir şekilde dönüştürülünceye kadar bu süreç devam eder. Bir nesne olarak kitap da bu süreçlerden geçmiş ve bilinen biçimini yüzyıllar önce almıştır. Geçmişten günümüze kil tablet, parşömen ya da papirüs tomarı gibi birçok formu ve içeriği olan kitap ancak kodeks veya ciltli kitap formunun gelişmesinden sonra birçok yerde birçok okuyucu tarafından kullanılabilir hale gelmeye başlamıştır. Bu nedenle tarih içerisinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkan kitabın birçok tanımı yapılmıştır. Ancak günümüzde kitap deyince aklımıza ilk olarak matbaada basılmış olan kodeks formundaki kitap gelmektedir. Bu özellikle matbaanın icadından sonra kitap kavramının değiştiğini göstermektedir. Ancak matbaanın gelişi, çoğaltmayı mümkün kılan diğer mekanize icatlarda olduğu gibi kitabı hemen dönüştürmemiştir.

Matbaa'dan önce basımcılık biliniyordu. "Mezapotamya ve Mısır uygarlıkları silindir mühürlerle başlayan basımcılığın erken örneklerini kullandılar." (Sarikavak , 2017, s. 27) . Oyma taşlardan, tahta bloklardan ya da kilden yapılan mühürlerin ilk kez doğrudan kumaş ve kâğıda basıldığı yer Uzak Doğu'ydu. Çinliler geliştirdikleri *ksilografi* adı verilen tahta baskı

yöntemi kullanılıyordu. Ve 868 yılında Çin’de baskı tekniği ile yaklaşık 5 metre uzunluğunda ve rulo formunda olan ilk basılı kitap olan *Diamond Sutra* basıldı. Batı’da ise en erken baskı örnekleri muhtemelen kumaşlar üzerindeki dekoratif tasarımlardı. 12. yüzyılın ortaları ile 13. yüzyılın sonları arasında, bu malzeme üzerine tahta bloklardan küçük dini resimler de basılmıştır (Castleman, 1994, ss. 14-15). Görüntülerin ve fikirlerin yayılmasında bu adımın önemi daha sonra matbaanın kullanılmasıyla daha iyi anlaşılır.

Kitabın diğer okuma biçimlerine karşı geleceğini düşünmeden önce, kitap içindeki resimlerin ve süslemelerin rolüne de değinmek gerekir. Rönesans’a kadar, el yazmaları süslemelerle veya resimlerle dekore edildiğinde, metinler ve resimler o kadar yakından ilişkilidir ki, tüm çalışmanın fiziksel bir varlık tarafından değil, yüce bir ruhtan geldiği kabul edilmiştir. Bu dönemin insanı için resimleri yapanlar onları oluşturmamış Yaratıcı’nın talimatlarını izlemişlerdir. Ayrıca çizimleri de dahil olmak üzere, matematik ve bilim hakkındaki en eski risaleler, bunların yalnızca birer kanal olduğunu anlayan ve ilahi bilgiyi aktaran keşişlerin eserleri olarak kabul görmüştür. Ancak matbaanın icadı, insanlığın kendi tarihini ve evrendeki yerini gözlemlemeye başladığı bir zamanda gelmiştir. Bu gerçekleştiğinde, resimli buluşun kökeni fikri de dönüşüme uğramıştır. Dini kitap ve onunla ilişkili çizimler bir ilahın aktardığı icat olmaya devam ederken, insan müdahalesi anlayışının kritik bir değişim geçirdiği görülür (Castleman, 1994, s. 15). Böylece kitabı yazan, resimleyen ve süsleyen kişi veya kişiler de fark edilmeye başlamıştır.

Rönesans ile birlikte hümanist bir felsefe anlayışının da gelişmesi sonucunda bu dönemde birçok yenilik gerçekleşmiştir. Bunlardan biri de matbaa makinesinin icadıdır. 1450’de Mainz, Almanya’da Johann Gutenberg mükemmel bir basım tekniği geliştirmek için gösterdiği çabaların sonucunda hareketli metal baskı makinesini icat etmiştir. Metal baskı yöntemiyle basılan ilk kitap *Gutenberg İncili (42 Satırlı İncil)* olmuştur. Bu sırada Gutenberg İncili, yalnızca zenginlerin alabileceği büyük bir lüks eşyadır. Ancak kâğıdın yaygınlaşmasıyla birlikte kitaplar daha ucuz ve dolayısıyla daha erişilebilir hale gelir ve matbaacılar çok geçmeden daha küçük, daha ucuz kitaplar üretmeye başlar. Kitlesel baskının öncülerinden biri de 1490’larda dünyanın ilk büyük yayınevi olan Aldine Press’i kuran Venedikli Aldus Manutius’dur. Manutius zarif, okunması kolay italik yazı tipini ve tipik bir modern ciltli kitaba benzeyen kullanışlı oktav boyutlu kitabı tanıtır. Kitaplar artık sadece kütüphanelerde tutulmamış, her yerde okunabilir hale gelmiştir. Gutenberg İncili’nin ilk basımından sonraki 50 yıl içinde 10 milyon basılı kitap vardır (Hennessy, 2017). Baskı teknolojisinin ilk elli yılında üretilmiş kitaplar dönemine ise 17. yüzyılda tipografinin başlangıcını anlatmak için *incunabula* adı verilmiştir. Ve bu dönemin birçok yeniliği Almanya’da olmuştur (Dündar , 2011, s. 41).

Baskı makinesinde aygıtsal olarak bir gelişme ise 1550’lerde Nurembergli bir mekanikçi tarafından metal baskı tezgahının geliştirilmesiyle olur (Sarıkavak , 2017, s. 35).

Şekil 63

Johann Gutenberg & Johann Fust, Gutenberg İncili (42 Satırlı İncil), 1455.



(Gutenberg & Fust, 1455)

Basılı kitabın el yazması (manuscript) köklerinden ayrılışı 16. yüzyılda yalnızca kitap nesnesi üzerinde değil, kitabın üretim aşamalarında da gerçekleşmeye başlamıştır. “Gutenberg’den başlayarak devam eden; “zanaatkar, tipograf, basımcı, editör, yayımcı ve kitap satıcısı” rollerinin hepsini birden üstlenen “basımcı” kimliği de bu yüzyılda parçalanır” (Dündar, 2019, ss. 52-58).

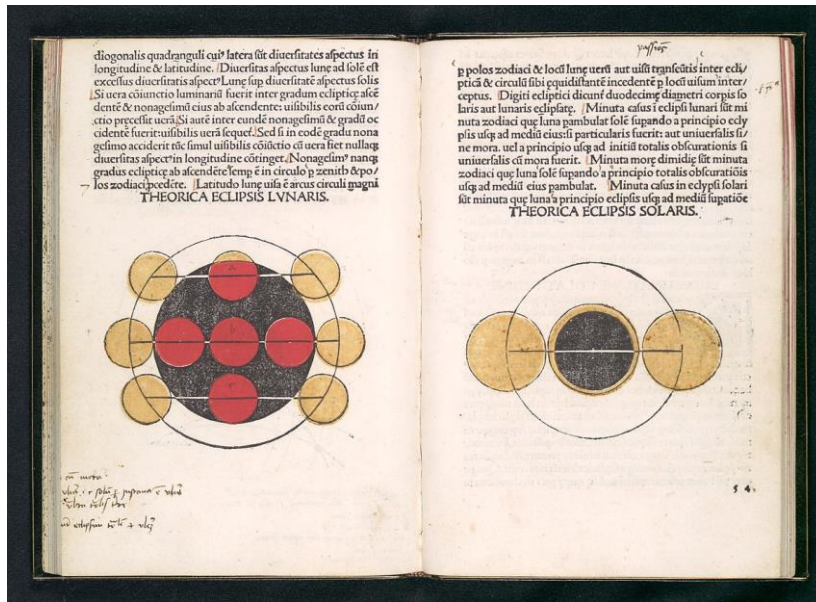
Baskı makinelerinin ve tekniğinin gelişmesiyle birlikte kitabın birçok kopyasının dağıtılması olanağı, onları alabilenlerin talep ettiği kitap türlerine de katkıda bulunur. Böylece farklı türde kitaplar ortaya çıkmaya başlar. Resimli kitaplar, okuma becerisi az olanlar tarafından da edinilip anlaşılabilirliğinden, bu ticaretin çekirdeğini oluşturur. Baskı tekniğinin geliştiği bu dönemde gravür tekniği de doğar. Rönesans’ın da doğuşu olan bu dönem ayrıca sanatta sanatçının öne çıktığı bir dönemdir. Bu nedenle artık, dönemin, üslupların ve tekniklerin yanında sanatçıdan da bahsetmek gerekmektedir. Matbaacılar ve gravür tekniğini kullanan sanatçılar sayesinde resimli kitap basımı da yaygınlaşır. Matbaa sonrası el yazması resimli kitapların döneminin kapanacağı düşünülse de 15.yüzyıl ve 16.yüzyıl’da el yazması kitaplar yaptırılmaya ve üretilmeye devam etmiştir (Turan, 2006, ss. 92-93). Gutenberg’in icadı ise kitap tasarımlarında daha fazla esneklik sağlar, böylece çizimler metin bloklarının üstünde, ortasında, altında veya yanında, basılı kelimelerden oluşan bir sayfaya sığacak şekilde

tasarlanabilir. Böylece tam sayfa veya metin sayfalarının karşısında katlanmış plakalara sahip diğer ciltler, illüstratöre ya da sanatçıya ayrıntılı temsiller için çok daha fazla alan verir.

Ancak bu dönemde kitaplarda renk kullanımını pek yaygın değildir. El yazmalarının kendileri boyandığında renk kolay bir unsur olmuştur ancak baskı söz konusu olduğunda renklendirme nadirdir. Birden fazla renk içeren ilk kitap 1482’de yayınlanmıştır. Bu kitap 13.yüzyıl İngiliz matematikçisi Johannes de Sacrobosco’nun *Tractatus de sphaera mundi*’sinin bir versiyonudur (Şekil 64). Ancak, baskı tekniğinde üretilen kitaba eklenen her rengin elle çalıştırılan bir baskı makinesinde ayrı ayrı basılmasını gerekmiştir ve bu da kitap üretimi için zaman alıcı bir yöntem olmuştur (Castleman, 1994, ss. 17-18). Bu nedenle matbaanın ilk dönemlerinde resimler çoğunlukla renkli basılmamış, baskı sonrasında elle renklendirme yapılmıştır (Turan, 2006, ss. 92-93). Fotoğraf ve renkli baskının ortaya çıkışına kadar mevcut tüm sanat eserlerindeki resimler, resimlerini özenle kazıyan, bakır ya da tahtayı oyan sanatçılar ve zanaatkarlar tarafından yeniden üretilmiştir.

Şekil 64

Johannes de Sacrobosco, *Tractatus de sphaera mundi*, 1485.



(Sacrobosco, 1485)

İtalya’da ise baskının acemilik dönemleri ve kitap resimleri hızla aşılmış ve bazı Rönesans sanatçıları bu yeni olanakları kullanmaya başlamıştır. 16.yüzyılda kitap resimlemede Albercht Dürer ve Hans Holbein’in çalışmaları öne çıkmaktadır (Turan, 2006, ss. 92-93). Sanatçıların kitaplara vinyetler yerine kendi oluşturdukları kompozisyonları dahil etmesiyle sanatçıların çalışmaları yazarın metniyle neredeyse eşit bir konuma gelmeye başlar. Bu sayede sanatçılar, kitapların sanatçıların fikirleri için mükemmel araçlar olduğuna ve aynı zamanda onlar için bir izleyici kitlesi genişletme aracı olduğuna inananlar tarafından cesaretlendirilirler.

Böylece sanatçıların üretimine dahil olduğu, genellikle lüks olan, sınırlı üretim kitaplar da üretilmeye ve yayıncılar tarafından desteklenmeye başlar. Castleman, bu dönemde kitaplardaki resimlerin sanatçıların tüm yapıtlarıyla ilişkilendirildiği için sanatçıların ilham almak için metne daha az bağımlı olabildiklerini söyler. Bu nedenle sanatçıların metni tam olarak tanımlamalarının beklenmediğini ve böylece bu çalışmaların sanatçıların diğer yapıtlarının eşdeğerleri haline geldiğini belirtir (Castleman, 1994, ss. 16-17).

17. yüzyılın Romantik çağında hem metinler hem de resimler ifadeyi vurgulamaya başlar, böylece okuyucuları ve izleyicileri anlam nüanslarını hayal etmeye teşvik eder. 17. yüzyılda baskı tekniğinin gelişerek daha fazla ülkeye yayılmasının yanı sıra bu yüzyılda aylık, haftalık ve günlük gazeteler yayınlanmaya başlar. Ayrıca Shakespeare, Milton, Moliere, Cervantes gibi önemli yazarlar da bu yüzyılda eserler verir (Sarıkavak , 2017, s. 40).

18. yüzyılda Avrupa’da kitap yayıncılığı ve basımında bir patlama yaşanır. Bu döneme Aydınlanma Çağı adı verilir ve kitaplar, bilginin benzeri görülmemiş bir ölçekte yayılmasına yardımcı olur. Bu yüzyılda okuryazarların sayısının artmasıyla muazzam bir yeni okuyucu kitlesi doğar ve bu da kitaplara olan talebi artırır. 18. yüzyılda öğrenme daha demokratik hale gelir ve kitaplar, bilginin yalnızca seçkinler için olmadığını gösterir. Hatta bu dönemlerde kitap yazmak, bazı yönlerden devrimci bir eylem haline gelmiştir. Örneğin Thomas Paine, geniş çapta okunan, Fransız ve Amerikan Devrimlerinin temelini oluşturan *İnsan Hakları* ile hükümetlerin vatandaşlarının doğal ve medeni haklarını koruma, özgürlüklerini, güvenliklerini ve fırsat eşitliğini sağlama sorumluluğuna sahip olduğu radikal görüşünü ortaya koyar. Kitaplar aynı zamanda bilim adamlarının ve filozofların fikirlerini dünyaya tanıtmaya aracı haline gelir. Çocuk kitapları da ilk kez 18. yüzyılda ortaya çıkar. Ancak bu kitaplar çok daha ileri yıllarda çocukluğun ayrılmaz bir parçası haline gelişmiştir (Hennessy, 2017).

19.Yüzyıl: Sanayi Devrimi ve Modern Kitap

18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında İngiliz şair, ressam ve oymabaskı sanatçısı William Blake (1757-1827) kendisinin yazıp resimlediği ve baskısını da kendi buluşu olan bir yöntemle gerçekleştirdiği kitaplar yapmıştır. Metin ve görselleri her sayfaya entegre etme arzusundaki Blake bu entegrasyona izin veren yeni baskı yöntemi sayesinde döneminin yayıncılık geleneklerinin dışına çıkarak kitabı kendi kişisel ve sanatsal vizyonuna uyacak şekilde dönüştürmüştür. Görsel ve metnin ayrı ayrı basılmasını gerektiren teknikler yerine Blake’in yaptığı kitaplarda, yazılar ve resimler iç içe geçmiş bir bütündür. Blake’in çalışmalarının bu teknik ve biçimsel yönleri, kitabı bağımsız bir şekilde yayınlamanın bir aracı olarak algılaması açısından önemlidir (Drucker, 1995, ss. 23-25).

Şekil 65

William Blake, *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion* (Kudüs: Dev Albion'un Ortaya Çıkışı), 1804.



(Blake, 1804)

Bazı araştırmacılar biçimsel yönüyle birlikte Blake'in kendi ürettiği bu kitapların kavramsal olarak da sanatçı kitabının oluşup biçimlenmesine katkı sağladığını hatta çağdaş sanatçı kitaplarının ilk öncüsü olduğunu belirtmektedir (Drucker, ss. 23-25). Çünkü Blake, ticari yayıncılardan ve tipo matbaacılarından bağımsız olarak kendi yayıncısı olabilmek için resimli metinlerin üretimini kendi kontrolü altına almanın bir yolunu aramıştır ve bu bağımsızlık bir sanatçı kitabının oluşmasının anahtarı olarak görülmüştür. Bununla birlikte sanatçıların Blake'in örneğini izleyerek kitap sanatlarıyla aktif olarak ilgilenmeleri 20.yüzyılın başına kadar sürecektir.

19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin etkisiyle teknik ve sosyolojik olarak yenilenen dünyada; fotoğraf, daktilo, foto-gravür, esnek kalıp ve pantograf gibi teknik buluşlarla modern kitabın hatları daha çok netleşmiştir. Ayrıca bu dönemde kitaplarda kullanılan illüstrasyonlara okurların ilgisi arttıkça illüstrasyon kullanımı da artmış ve giderek popülerlik kazanmıştır. Bu sebeple, 19. yüzyılda yayıncılar daha çok illüstrasyonun kullanıldığı ancak maliyeti düşük olan kitaplar üretebilmek için yeni yöntemler araştırmışlardır.

Daha düşük maliyetle daha fazla kitap üretilmesine olanak sağlayan gelişmelerden biri de 1798 yılında, Nicolas Louis Robert'ın ilk kağıt üretim makinesini icat edilmesiyle olmuştur. 19. yüzyılın başından itibaren bu makineler daha da geliştirilerek, etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Yüzyılın sonuna doğru monotype ve linotype'ın icadı ile birlikte de basımcılığa yeni bir boyut gelir. Böylece kitapların ve süreli yayınların sayfalarına renkli çalışmalar basmaya yönelik çeşitli deneyler kamuoyunun ilgisini çeker (Dündar, 2011, s. 63). 18. yüzyılın

başlarında kırmızı, sarı ve maviyi siyahla birleştirme yöntemi icat edildikten ve 19. yüzyılın ortalarında litografiye (kromolitografi) uygulandıktan sonra, baskıların resimlerin bazı renkli yönlerini iletmesi de mümkün olmaya başlar. Bu yeni teknik sayesinde kitaplardaki illüstrasyonların elle renklendirilmesinin de sonu gelmiş olur (Castleman, 1994, ss. 17-19).

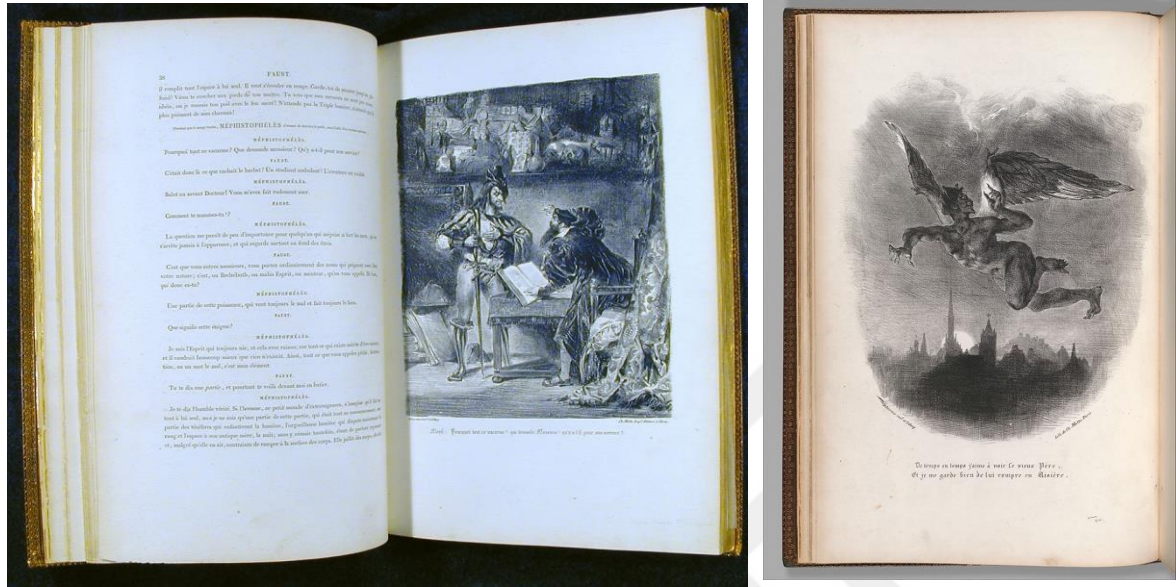
Ciltleme de artık elle değil makinelerde yapılmaya başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte fasikül halinde yayınlanan kitaplar ortaya çıkmış ve bu kitaplar sayesinde kitabın maliyeti düşerek daha fazla sayıda fasikül kitap üretilmiştir. Hızlıca üretilip tüketilen bu kitaplarla birlikte eskiden herkesin ulaşamadığı ve edinemediği kitap artık gündelik hayatta kolaylıkla ulaşılabilen ve alınabilen bir nesneye dönüşür. Böylece kitabın okuyucu kitlesi de artar ve değişir. Okuyucu kitlesindeki bu değişimle birlikte kitaba olan talepte değişiklik göstermeye başlamıştır. Yayıncıların değişen bu talebi karşılaması ve ticari kar elde edebileceği kitaplar üretmesi kitabın biçimsel standartlarında gerilemeye de yol açar (Dündar , 2011, ss. 63-77).

18. yüzyılın gösterişçi toplumu tarafından talep edilen gösterişli, özenle resimlenmiş özel baskılardan ve 19. yüzyılın en iyi illüstratörleriyle yarışan yüksek hızlı matbaa makinelerinin ağır taleplerinden sonra bir tepki gelmiştir. İlk olarak, Francisco de Goya'nın 1799 tarihli sert alt yazılarla vurgulanan hicivli aquatint kitabı *Los caprichos* ve ardından 1828'de Eugene Delacroix'nın, Johann Wolfgang von Goethe'nin başyapıtı Faust'a saygılarını sunduğu yaratıcı taş baskılar, sanatçıların kitap biçiminde çalışmaya yönelik tutumlarında kesin bir değişiklik olduğunu duyurur. Kitabının ortaya çıktığı zaman ile yüzyılın son on yılı arasında, sadece birkaç kez sanatçılar (illüstratörlerin aksine ressamlar, artık belirli imgeler üretmekle görevlendirilmedikleri zaman) anlam kazanmaya başlayan imgelerini edebiyatla birleştirmiştir. Bunlardan en dikkate değer olanı, Edouard Manet'nin Stephane Mallarme'nin Edgar Allan Poe'nun 1875'te yayınlanan *Kuzgun (The Raven)* çevirisine yaptığı litografilerdir. Bununla birlikte, onun baskıları, metnin katlanmış sayfalarıyla bir araya getirilmiş gevşek kağıtlardan oluşan bir portföyde yayınlanmıştır. Bu öğelerin bir kitap gibi oluşturulma niyeti, kuzgunun kendisinin *Exlibris* adlı küçük bir ekstra baskısının yapılarak ortaya koyulmasını sağlamıştır. Öte yandan, baskı türü (şekilli yüzeylerden) ve baskı litografik taşları (düz yüzeylerden) arasındaki teknik farklılıklar nedeniyle, Delacroix'nın tek sayfalık litografilerinin ayrı ayrı basılması ve metnin uygun sayfaları arasına yerleştirilmesi gerekmiştir. Ve bunun sonucu oldukça yenilikçidir. Litografilerin zenginliği, hem ortamın mümkün kıldığı koyu renk

aralığına cesurca vurgu yapmaları hem de dramatik görüntüleriyle, sanatçının katkısını yazarınkiyle eşit, hatta biraz daha üstün olarak sunmuştur (Castleman, 1994, ss. 15-19).

Şekil 66

Eugene Delacroix'in Johann Wolfgang von Goethe'nin başyapıtı Faust için yaptığı illüstrasyonlar, 1828.



(Delacroix, 1828)

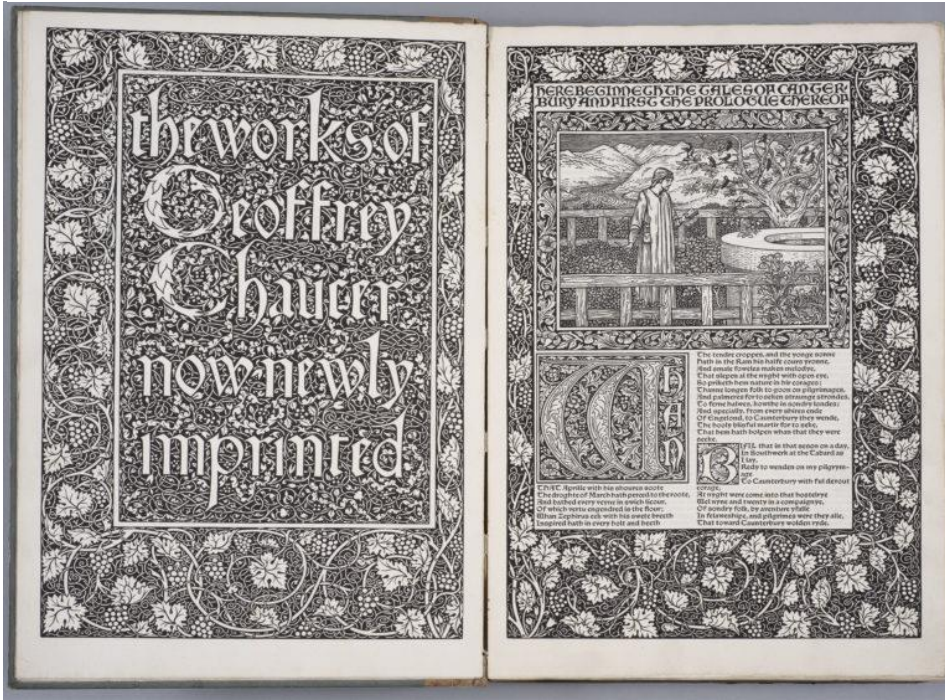
19. yüzyılın sonunda Sanayi Devrimi, en büyük başarılarını ve en kötü sonuçlarını üretmiştir. Bu dönemde sanatçılar arasında, endüstri çağı karşısında hayatlarında yeniden anlam oluşturmaya yönelik farklı yollar izleyen sanatçılar öne çıkmaktadır. Bu sanatçıların ürettiği kitaplarla modern kitap kavramının temelini atmıştır. Bu sanatçılardan biri William Morris'tir.

19. yüzyılın sonlarında da İngiliz ressam, tasarımcı, şair ve sosyal reformcu William Morris, Arts and Crafts akımının bir parçası olarak makine çağında üretilmiş olan eserlere karşı el sanatlarını ve Orta Çağ'daki zanaatçıların üretim düzenini yeniden canlandırmak için çalışmalar yapmıştır. William Morris, makinenin insanın yaratıcı emeğine aracılık etmediğini, tersine işi çoğalttığını ve insanın emeğinden ekonomi sağlamadığını öne sürmüştür. Morris'in kitabı yeniden görünür kılmak konusundaki en önemli girişimi ise 1890 yılında *Kelmscott Basımevini* kurması ile olmuştur. Bu basımevinin kurulması özel basımevlerinin kurulmasına da önemli katkılar sağlamıştır. Morris, Kelmscott Basımevinde kitabı eski tekniklerle en ince ayrıntısına kadar tasarlayarak kitap basmanın bir sanat olabileceğini göstermeyi amaçlamıştır. William Morris'in İngiltere'deki yayınları, sanatçı kitaplarının, yani öncelikle sanatçıların katkılarıyla bilinen kitapların sonraki tarihi üzerinde marjinal bir etkiye sahipken, tipografik tasarım ve baskı alanında da belirleyici olmuştur. Morris'in İtalyan matbaacılığının ilk yıllarında var olduğuna inandığı ahenk içinde sanatı ve zanaatı bir araya getirme tutkusu, birkaç projede

doruğa ulaşmıştır. Ancak bu kitaplar çok pahalıya mal olduğu için geniş kitlelere ulaşamamıştır. (Karaören, 2008, ss. 136-137; Tükel, 2008d, ss. 1099-1100). Blake'in kitapları sanayi devriminden hemen önceki yıllarda oymabaskının zanaatkar şartları içinde tasarlanıp yürütülürken, Morris'in Kelmscott Basımevinde ürettiği kitaplar ise biçimini ve gündemini, sanayileşmenin emek üzerindeki etkilerine karşı ortaya koyduğu tepkinin geniş bağlamından almıştır.

Şekil 67

William Morris tarafından tasarlanan ve Kelmscott Basımevinde üretilen “The Works of Geoffrey Chaucer, Newly Imprinted” kitabından sayfalar, 1896.



(Morris, 1896)

Morris, 1893 yılında düzenlenen ilk Arts and Crafts sergisinde *ideal kitap* üzerine bir konuşma yapmıştır. Morris'e göre *ideal kitap* sanatın gereklilikleri doğrultusunda kitabın doğası neyi gerektiriyorsa fiyat gibi zorunluluklar tarafından kısıtlanmadan üretilen kitaptır. İdeal kitap için bir konu sınırlaması yoktur. Ancak illüstrasyon mutlaka kullanılmalıdır. İllüstrasyonla birlikte süslemelerin kullanımı bir çatışma oluşturacağından süsleme için hiçbir eleman kullanılmamalıdır. Ayrıca Morris kendi çağdaşlarının ürettiği kitaplarda güzelliğin olmadığını belirterek iyi inşa edilmiş bir kitabın süsleme olmadan da güzel görüneceğini söyler. İyi bir kitap tasarlamamanın yolu onun için; temiz ve okunaklı sayfalar, iyi bir tipografi ve metin blokları ile orantılı bir şekilde kullanılan sayfa marjinlerinin tasarımıdır. Konuşmasında üzerinde durduğu son konu ise kâğıttır. Morris giderek kalitesizleşen kâğıttan yakınlıkla ideal kitap için elde üretilen kâğıtların kullanılması gerektiğini vurgular. Eğer makinede üretilen kâğıdın kullanılması gerekirse lüks ya da kaliteliymiş gibi davranmayan kendisini olduğu gibi

gösteren kağıtlar kullanılmalıdır. Yani ona göre el yapımı kâğıdın taklidi yerine üretilmiş olan ucuz kâğıdın kullanılması tercih edilmelidir (Dündar , 2011, ss. 79-82; Morris, 1982, ss. 1-6),

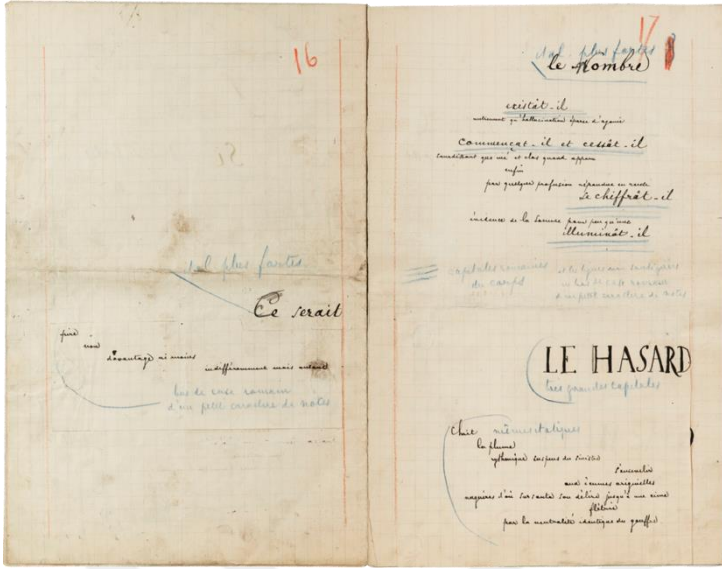
Johanna Drucker’a göre Morris’in sanatçı kitapları tarihindeki yeri, tasarım olarak başarısından ziyade çalışmalarının eksantrikliği ile doğrulanır. Morris’in çalışmaları, Orta Çağ metinlerini coşkulu bir şekilde yeniden ele geçirmesinde ve yazdığı şiirsel eserlerde bunları kendi taklit etmesinde, estetiği ifade edici bir biçim olarak kitap aracılığıyla toplumsal bir gündeme bağlanan bir vizyonu somutlaştırıyor. Morris, bu duyarlılığa uygun olarak daha ucuz ve ulaşılabilir bir kitap üretilmesi arzusunu dile getirmiş, ancak eserlerini anıtsal bir üretim ölçeğinde gerçekleştirmiştir (Drucker, 1995, s. 30). “Morris’ in tasarım anlayışı, kitabı sadece metinselliğe seslenen görünmez bir nesneden bir sanat nesnesine dönüştürmüştür” (Akgül, 2018, s. 192).

Drucker’a göre Blake ve Morris’in çalışmaları, bir sanat formu olarak kitap tarihine olağanüstü katkı sağlamıştır. Ancak bu sanatçıların yapmadığı şey, kitabın metafiziğini ya politika ya da felsefe alanında bilinçli olarak dile getirmemektir. Yani her ne kadar görsel ya da estetik bir biçim olarak kitap fikriyle oldukça meşgul olsalar da kitabın bir fikir olarak eleştirel ya da felsefi açıdan herhangi bir tartışmasını üretmemişlerdir (Drucker, 1995, s. 33).

19. yüzyılın sonlarında kitabın geleneksel biçiminin yıkılmaya başlanmasına ve sanatsal üretime dair bir nesne olmasına katkıda bulunan önemli figürlerden biri de Fransız sembolist şair Stéphane Mallarmé’dir. Kendinden önce kitabın sanatsal bir form olarak ele alınmasına katkıda bulunanların aksine Stéphane Mallarmé kitabı metafiziksel bir obje olarak ele alır. 1897 yılında yazdığı *Un Coup de Des Jamais N'Abolira Le Hasard* adlı şiiriyle geleneksel yazılı kitabın sınırlarını aşmıştır. “Mallarmé, kitabın karakterini bozmadan, geleneksel işlevini reddederek bu alanı yalnızca yazarlara ait olmaktan çıkarmış ve aynı zamanda okuyucuya da yeni roller sunmayı başarmıştır” (Taşçıoğlu, 2013, s. 60). Mallarmé’nin bu yaklaşımı Marinetti, Apollinaire gibi 20.yüzyıl’da Fütürist ve Dadaistlerin çalışmalarının teorik alt yapısını oluşturmuştur.

Şekil 68

Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Des Jamais N'Abolira Le Hasard*, 1897.



(Mallarmé, 1897)

19. yüzyılın sonlarında bağımız yaynevlerinin de artmaya başlamasıyla kitaba dair yeni sorgulamalar yapılmaya başlamıştır. Bu dönemde ressamın baskıları için izleyici kitlesi artmaya başladığından, bazı girişimci yayıncılar, kitapların küçük baskılarını resimlemeleri için sanatçılarla birlikte çalışır. Burada livre d'artiste'in kitap tarihine nasıl girdiğini ve çağdaş sanatçı kitaplarının nasıl ortaya çıkmaya başladığını görebiliriz.

20. Yüzyıl Başları Livre d'Artiste'lerden Sanatçı Kitaplarına

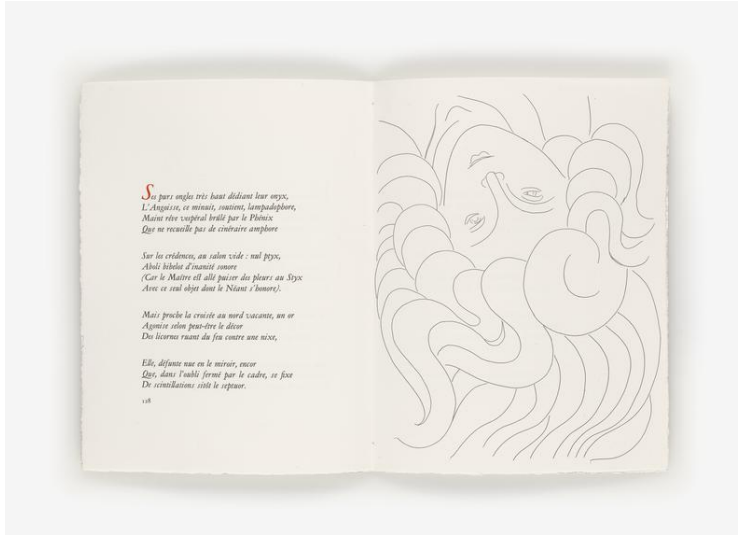
Livre d'artiste ve Prestijli/ Sehpa Kitap

Sanayi Devrimi sonrasında özel malzemeler kullanılarak sınırlı sayıda, pahalı, büyük boyutta olan lüks edisyon kitaplara ilginin artması yayıncıların dikkatini çeker. Bu lüks edisyon kitaplar uzun zamandır yayıncılık endüstrisinin bir parçasıdır ancak Sanayi Devrimi sonrasında bazı yayıncılar lüks edisyon kitaplara benzeyen ancak sanatçılar tarafından resmedilen kitapları izleyicisini artıracığını düşünerek bu pazara dahil eder. Genellikle, bir görsel sanatçının eseriyle birleştirilen kitap formatının ilk önerisi, 1890'larda Fransa'ya atfedilir. Ve böylece Sanayi Devrimi sonrası genişleyen güzel sanatlar pazarının bir sonucu olarak *Livre d'artiste* bir yayıncılık girişimi olarak ortaya çıkar (Drucker, 1995, ss. 2-3). Bu tür kitaplar yayınlayan ileri görüşlü yayıncıların en önde geleni, Gustave Flaubert'in *La Tentation de Saint Antoine* kitabını (1896'da başladı, 1938'de yayınlandı) Odilon Redon'un akıldan çıkmayan litografileriyle yayınlayan Ambroise Vollard'dır. Sanat tüccarı Ambroise Vollard, Pierre Bonnard'ın Paul Verlaine'in erotik şiirlerini gösteren orijinal litografilerinin yer aldığı *Parallèlement*'i ise 1900 yılında yayınladı. Sayfalarda görülen görsel unsurları şiirle birleştirme, o zamanlar radikal bir

tasarım yeniliği olarak görülmüştür. Daniel-Henry Kahnweiler ise avangard sanatçılar ve yazarlarla iş birliği yapmasıyla bilinen bir yayıncıdır ve ilk yayını André Derain'ın çizimleri ve şair Guillaume Apollinaire'ın metninden oluşan *L'Enchanteur pourrissant* (Çürüyen Büyücü, 1909) kitabıdır. Albert Skira ise Matisse'in resimlediği ilk kitap olan Stéphane Mallarmé'nin *Poésies* (Şiirler-1932) adlı kitabını yayınladı; bu kitaptaki baştan çıkarıcı çizgisel çizimler Mallarmé'nin şiiriyle uyumlu bir bütündür. Skira, daha yakın zamanlarda Tatyana Grosman, *Rauschenber's Shades* (1964) gibi alışılmadık formatlarda kitaplar üretmek için Amerikalı sanatçılarla da çalışmıştır (MoMA, 1994).

Şekil 69

Henri Matisse'in resimlediği Stéphane Mallarmé'nin "Poésies" kitabı, 1932.



(Matisse, 1932)

Livre d'artiste, zengin orta sınıfın (burjuvazi) oluşturduğu sanat piyasasından yararlanan genellikle tanınmış bir sanatçının klasik bir metni resimlediği, sınırlı sayıda üretilen lüks edisyon kitaplarıdır. *Livre d'artiste*'in kelime anlamı *sanatçının kitabı* ya da *sanatçı kitabı*dır. Ancak şu anda bu kelime Fransızca bir terim olarak kullanılmaktadır. Clive Phillpot, 1970 yılına kadar sanatçı kitapları (artists' books) teriminin, *livre d'artiste* veya *livre de luxe* ifadesinin eşanlamlısı veya çevirisi olarak; lüks, sınırlı ve imzalı olan kitaplar için kullanıldığını söyler (Klima, 1998, s. 31). Ancak Drucker'ın da belirttiği gibi bu kitaplar incelikle yapılmış eserler olsa da günümüzün terim kavramına göre *sanatçı kitabı* (artists' books) olmaktan uzaktırlar ve sanatçı kitaplarının faaliyet gösterdiği kavramsal alanın tam eşiğinde dururlar. Drucker, bu kitaplarda, kitabın kavramsal veya maddi biçimin; niyetinin, tematik çıkarılarının veya üretim faaliyetlerinin bir parçası olarak sorgulayan bir sanatçı bulmanın da pek mümkün olmadığını söyler. Ve bunun belki de iki biçimin en önemli ayırt edici ölçütlerinden biri olduğunu çünkü sanatçı kitaplarının bir biçim olarak kitabın yapısı ve anlamı konusunda her

zaman bilinçli olduğunu vurgular (Drucker, 1995, ss. 3-4). Livre d'artiste ise metin ve görüntüyü birleştirme ya da görüntülere metin kadar önem verme girişimlerinde o zamanlar radikal olsa da görüntü ve metnin standart ayrımını sürdürmeye devam etmiştir. Ayrıca bu kitaplar pazar odaklı olduklarından, bir görüşü tanıtmanın yolu değildiler ve maliyetleri nedeniyle geniş bir pazara erişememişlerdir. Her ne kadar biçimsel olarak farklı denemelerin yapıldığı Livre d'artiste gibi lüks edisyon kitaplar karşımıza çıksa da bu kitaplar zamanla tanıdık bir görünüm kazanmış ve kitap kavramına dair yeni bir şey söylemişlerdir.

1913 yılında Şair Blaise Cendrars'ın yazdığı ve ressam Sonia Delaunay-Terk ile birlikte tasarladıkları, Livre d'artistes gibi lüks edisyon bir kitap olarak değerlendirilen *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* (Sibiryas Ekspresi ve Fransalı Küçük Jeanne için Nesir) kitabı, o dönem için alışılmadık bir biçime sahiptir. Tek parça kâğıttan ve 22 panelden oluşan kitap, tamamen açıldığında uzunluğu 2 metreyi geçmektedir. Kitap kapalıyken metin sıralı bir şekilde okuna bilse de kitabın gerçekten okunabilmesi için tamamen açılması gerekmektedir. Kitabın biçimine dair yeni bir şey söyleyen bu kitap sunduğu olanaklar bağlamında döneminin sanatçı ve yazarları üzerinde yol gösterici etkileri olduğu için önemlidir (Dündar, 2011, ss. 96-97). Drucker, hiçbir kişisel okuma deneyiminin bu boyutlara ulaşmadığını söylemiş ve kitabın bu büyüklükte bir parçaya dönüşmesinin biçimsel olduğu kadar dramatik bir kavramsal başarı olduğunu vurgulamıştır (Drucker, 1995, s. 51).

Şekil 70

Sonia Delaunay-Terk, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (Sibiryas Ekspresi ve Fransalı Küçük Jeanne için Nesir), 1913.



(Delaunay-Terk, 1913)

1930'ların başında, sanata, özellikle de faaliyet merkezi Paris olan ünlü sanatçıların çalışmalarına ilgi duyan genç bir İsviçreli büyük baskı yayıncısı ortaya çıktı. Bu kişi Albert Skira'ydı. Vollard ile lüks resimli kitabın takdirini paylaşan Albert Skira onun formatını bir dereceye kadar taklit etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ilk sehpa kitaplarından olan ve Albert Skira tarafından İsviçre'de yayınlanan iddialı kitaplar serisinin altında reproduksiyonlar yayınlandığında, dünyadaki engin sanat hazinesi hakkında halkın farkındalığı nihayet yakalanmıştır (Castleman, 1994, s. 18). Sehpa kitaplar (coffe-table books) ya da prestijli kitaplar olarak bilinen bu kitaplar, uluslararası alanda popüler olan genellikle okumak için değil bakmak için üretilen büyük boyutlu pahalı kitaplardır. Resmi terim olarak sehpa kitabı (coffee table book) 1961'de Arts Magazine'de yayınlanır ve o zamandan beri İngilizce kelime dağarcığından hiç çıkmamıştır (Chin, 2022). Bu kitaplarda günümüzün terim kavramına göre sanatçı kitaplarından oldukça farklıdır. Bahsedildiği gibi bu kitaplar resimli katalog gibi sanatçıların yaptığı eserleri sunmak için yapılan resim ve fotoğraflardan oluşan livre d'artistes gibi lüks edisyon kitaplardır. Sanatçı eserlerinin örnekleri bu kitaplar aracılığıyla geniş çapta bilinir hale geldikten sonra, kitabın kendisinin yeni eserler yaratmak için mükemmel bir araç olduğu keşfedilir. 1930'larda Skira, Efstratios Teriade ile *Minotaure* adlı önemli bir sanat dergisi yayınlamıştır. Ve ilk çağdaş sanat girişimlerinde, *Cahiers d'art* dergisinin eski sanat yönetmeni olan Teriade'den içerik ve tasarım konularında yardım almıştır. Ayrıca Salvador Dali, Henri Matisse ve Pablo Picasso'nun siyah-beyaz gravürleri ve ölmüş olan ünlü yazarların metinleri ile birkaç seçkin kitap sipariş etmiştir (Castleman, 1994, ss. 18-19).

Teriade ise 1937'de, yayıncısı olduğu lüks sanat dergisi *Verve*'yi çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tipografi kullanmak yerine yayınladığı çalışmalardaki metinlerin el yazısıyla yazılması gerektiğini düşünmüştür. Bunun nedeni muhtemelen İkinci Dünya Savaşından sonra devam eden ekonomik zorluklardır. Hatta kitaplardaki metinlerin sanatçıya ait olması da onun tercihidir. Bu şekilde kendi kitaplarını oluşturup tasarlayan ve kendi metinlerini el yazısıyla kendi çizimleriyle birleştiren sanatçılar ortaya çıkmıştır. Erken bir örnek, Gauguin'in Tahiti izlenimlerini ve orada yaptığı resimlerle ilgili yazı ve gravürlerden oluşan *Noa Noa*'sıdır. Henri Matisse de 1947 yılında renkli kâğıt kolajlarla yaptığı basılı görüntüleri siyah yazısıyla birleştirdiği kitabı *Jazz*'ı yapmıştır (Şekil 71). Kısa bir süre sonra, Pierre Reverdy'nin yazdığı *Le Chant des morts* (1948) kitabında Picasso, yazar tarafından yazılan metinlerin çevresindeki boş alanı kalın ve kırmızı renkte çizimlerle doldurmuştur. Ardından, Fernand Leger, *Cirque* (1950) için metin ve litograflar yapmıştır. Georg Baselitz'in arkaik halk dilini ve hayvan görüntülerini kırk bir baskıda sunan *Malelade* (1990) kitabı da bu kitaplara bir örnektir. Bu sanatçıların resimlerinin renkli reproduksiyonları dergilerde yayınlanmıştır, ancak bu kitaplardaki baskılar, bir sanat müzesinde görülebilecek bir şeyin

reprodüksiyonları değildir (Castleman, 1994, s. 18-31). Bu kitaplarla birlikte sanatçılar, işlenecek bir alan olarak kitap sayfalarının potansiyelini fark etme konusunda da özgürleşmeye başlamıştır. Bu özgürleşme sürecinin daha önce de bahsedildiği gibi sanatçıların defterin yeni olanaklarını keşfetmeye başladığı zamanla paralel olarak geliştiği görülür.

Şekil 71

Henri Matisse'in "Jazz" kitabından sayfalar, 1947.



(Matisse, 1947)

Clive Phillpot, daha önce de belirtildiği gibi 1970 yılına kadar sanatçı kitapları (artists' books) teriminin, livre d'artiste veya livre de luxe ifadesinin eşanlamlısı veya çevirisi olarak; lüks, sınırlı ve imzalı olan kitaplar için kullanıldığını söyler. Ancak daha sonra sanatçı kitabı (artists' books) teriminin, sanatçıların sınırsız veya açık olarak ucuza yayımlanan kitapları da tanımladığını vurgular (Klima, 1998, s. 31). Phillpot'un bahsettiği ikinci tür kitaplar ise sanatçıların 20. yüzyılda üretmeye başladığı kitaplardır.

20.Yüzyıl Başında Batı Sanatındaki Akımlar İçerisinde Sanatçı Kitapları'nın Gelişmesi

Kitap, çoğaltılabilmesi, kolay taşınabilmesi gibi birçok avantajdan dolayı 20.yüzyılda ortaya çıkan Fütürizm, Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Fluxus, Kavramsal Sanat gibi akımlarda sanatçılar tarafından çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Bu akımlar içerisinde kitabın büyük değişimler geçirdiği görülür. Kitaplar bu akımlarla birlikte artık sanatsal vizyonun oluşması ve bunun gerçekleşmesi için benzersiz bir araç haline gelmiş ve sanat formu olarak kitabın tarihi, tarihsel avangardı oluşturan sanatsal grupların gündemlerinden ayrılmamıştır. Bu

yüzyılda sanatçıların yaptığı deneysel uygulamaların da sanatçı kitaplarının gelişiminde katkısı olduğu söylenebilir.

19. yüzyıl da Avrupa’da süreli yayınların artmasıyla birlikte bilginin iletilmesi kolaylaşmış ve böylece sanatçılar, yazarlar ve diğer alanlardaki düşünürler arasındaki etkileşim artmıştır. 20. yüzyılın başlarında farklı disiplinlerde çalışan kişiler birlikte çalışarak avangard fikirlerini ifade eden broşürler, afişler, dergiler ve kitaplar yayınlamaya başlamıştır. Burada sanatçı/yazar/aktivist rolleri genellikle birbiriyle örtüşmüş ve bu kişiler bir işbirliğinin hırslarını başka bir dizi beceriyle ilerletmek için kitabı kullanmaya başlamıştır. Bu kitaplar yüzyıllardır var olan bir zanaat hakkında yeni bir düşünme ve kullanma biçimi için zemin hazırlamıştır (Drucker, 1995, s. 45).

Rus avangardı, kitap formatının radikal yeni kullanımları için erken bir faaliyet yatağı olmuştur. Bunun nedeni muhtemelen bu alanda eser veren sanatçıların melez doğasından kaynaklanmıştır. Fransız Sembolizminin; *bir duyumun eşzamanlı olarak çeşitli ortamlarda temsil edilebileceği ve birinden diğerine aktarılabilirliği* fikri disiplinler arası çalışma için kavramsal bir zemin oluşturmıştır. Sembolist estetiğin, sinestik uygulamalara ve Mallerme’nin çalışmasında olduğu gibi kitabın kavramsal kimliğine yaptığı vurgu 20.yüzyılın başlarında kitap kavramı üzerinde etkili olmuştur (Drucker, 1995, s. 45).

İtalyan ve Rus Fütüristleri ilk yıllarında lüks basımların aksine 1910-1934 yılları arasındaki siyasi olaylara yanıt olarak kendi kitaplarını, broşürlerini ve manifestolarını üretmişlerdir. Avrupa’daki olaylara tepki veren Fütüristler, akademik gelenekleri küçümsediklerini göstermek için gerçekliği soyutlama sanatsal eğilimine katkıda bulunmuşlardır. Rowell, kitabın Fütüristlerin deneyleri için ideal bir ortam olduğunu ve bunların kasıtlı olarak livre d’artiste’e aykırı olarak tanıtıldığını iddia eder. Hatta özellikle Rus Fütüristler’in bir *anti-kitap* oluşturma peşinde olduğunu söyleyebiliriz. Fütürist kitaplar livre d’artiste’in tam zıttıdır çünkü bu kitaplar küçüktür, ucuza inşa edilmiştir ve alt sınıflara yöneliktir. Ayrıca bu kitaplar elle yapılmış olsun ya da olmasın, el yapımı niteliğini kasten vurgulamıştır. Birkaç istisna dışında birkaç yüz nüsha halinde basılan bu kitapların niteliği, ayrıca bir kâğıt ve teknik kaynak kıtlığı tarafından belirlenmiştir (Rowell, 2002, ss. 50-51). Bu duruma örnek olarak David Burliuk ve Vladimir Burliuk tarafından tasarlanan duvar kâğıdı üzerine tipo baskı yöntemiyle üretilmiş, Vasilii Kamenskii’nin *Tango s koromavi. Zhelezobetonnye poemı*” (*İneklerle Tango: Betonarme Şiirler*) kitabı verilebilir (Şekil 72). Drucker bu çalışma şeklinin Fütürizm’in çöküşüne, Konstrüktivist ve Prodüktivist estetiğin

ortaya çıkışına damgasını vuran Rus Devrimi'ne kadar devam ettiğini belirtmiştir (Drucker, 1995, s. 47).

Şekil 72

David Burliuk ve Vladimir Burliuk tarafından tasarlanan duvar kağıdı üzerine tipo baskı yöntemiyle üretilmiş, Vasilii Kamenskii'nin "Tango s koromavi: Zhelezobetonnye poemu" (İneklerle Tango: Betonarme Şiirler) kitabı, 1914.



(Burliuk & Burliuk, 1914)

1910'larda Rus Fütürist estetiğinin pek çok özelliğiyenilikçidir. 1912'de Rus Fütürist kitapların kullanılma ve üretilme tarzının, 1960'larda ve 70'lerde sanatçı kitaplarının yaratılmasını motive eden hassasiyetlere çok benzeyen yönleri vardır. Burada kitaplar; hazır ve ucuz malzemeler ile yapılan metin ve görüntülerin kombinasyonuna yönelik yeni yaklaşımlar sunmakta, bir tutum ve sınırlar olmaksızın deney ve yeniliğingeçerliliğinin onaylandığı alanlar olarak görülmektedir. Bu kitaplarda mevcut imkanlarla, tamamen sanatçının veya yazarın kontrolünde olan bir formatta ucuz eserler üretme arzusu ön plana çıkmaktadır. Drucker'a göre bu bağlamda Rus avangardının ürettiği eserler, kavramsal temelli geleneksel kitap üretiminden kopan bir form olarak sanatçı kitaplarının 20. yüzyıl gelişiminin başlangıcını işaret etmektedir. Kitap, bu sanatçıların elinde, geleneklere bağlı bir yeniden üretim biçiminden çok, bir sanatsal ifade biçimi haline gelmiştir (Drucker, 1995, s. 47).

Aynı topluluklarda yaşayan ve aynı idealleri paylaşan Fütürist şairler ve ressamlar tarafından yaratılmış olan kitaplar, Fütürist suarelerden veya şiir okumalarından, sokak gösterilerine ve partilerine kadar Fütüristlerin tüm faaliyetlerini karakterize eden coşkulu ve akıl dışı canlılığı ve doğaçlamayı göstermiştir (Rowell, 2002, ss. 50-51).

Nina Gurinova'nın ifade ettiği şekliyle Fütürist kitap kavramının herhangi bir mutlak modelin yaratılmasına, sanatın düzenli, rasyonel bir yapı olarak algılanmasına karşı güçlü bir tepki olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu kitaplar yerleşik kanonun saf bir yıkımından ziyade, sürekli bir yapısökümünü (ya da Rus Fütürist şair, sanatçı ve teorisyen David Burliuk'un 1913'te ifade ettiği gibi dis-konstruksiya) temsil etmiştir. Rus Fütüristleri, zanaatkarlıktan

bağımsız olarak imgelerin ve çağrışımların yaratılmasının irrasyonel mekaniğini keşfetmişlerdir (Gurianova, 2002, ss. 24-25).

Fütürist kitaplarda kelimenin, bir iletişim aracı olmaktan çok bir yaratım nesnesi olarak hizmet eden ana “sanat olayı” haline geldiği de görülür. Bu özerk ve kendi kendine yeterli sözcük kavramı - kendi başına sözcük - tüm Rus şiirsel Fütürizminin dayandığı temel olmuştur. İtalyan Fütürist lider Filippo Tommaso Marinetti 1912 yılında yayımladığı *Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosunda* daha sonra yeni bir dille ifade edilmesi gereken yeni bir çağın doğuşunu ilan etmiştir. Marinetti manifestoda; geleneksel gramer, sözdizimi, noktalama işaretleri ve formatı terk etme ve canlı bir resimli tipografik sayfa oluşturmak için sayfadaki kelimelerin grafik potansiyelinden yararlanma konusunu ayrıntılı olarak ele almıştır. Ancak tüm yeniliklerine rağmen Gurianova, Marinetti’nin manifestoda beklenmedik analogiler ve gramer düzensizlikleri getirmekten öteye gitmediği için, temanın yeniliğinin yöntemin yeniliğine ağır bastığını belirtir. Rus Fütüristlerinin amacı ise dilin yapı düzeyinde köklü bir yenilik yapmak olmuştur. Bu alanda öne çıkan sanatçılardan Khlebnikov ve Kruchenykh’in ana fikri ise *sanat eseri, kelimenin sanatıdır* olmuştur. Burada kelimeleri yaymanın aracı ise kitaplardır. Rus Fütüristleri, bu süreçte kendi şiirsel ve görsel özlemlerini karşılayabilecek yeni bir kitap modeli yaratma zorunluluğuyla karşı karşıya kalmışlardır ve *kendi başına kelime* fikirlerini kitabın kavramına yansıtmışlardır (Gurianova, 2002, s. 25). Artık metnin kendisi, fikirleri görsel olarak ifade etmek ve mesajı tam anlamıyla heceleme için manipüle edilmeye başlanmıştır (Drucker, 1995, ss. 52-58). Böylelikle Rus Fütüristlerin kitabı, canlı bir varlığın bütünlüğüne sahip bir sanat objesi olarak tasavvur ettiği görülür. Fütürist kitabı artık estetik işlevi içinde bir kitaptan başka bir şey olarak tanımlayabiliriz: Kullanışlılığını -iletişimsel işlevini- yitiren ve benlik kazanmaya başlayan bir kitap. Burada kitap üretimi bağlamında, Rus Fütüristler ile İtalyan Fütüristleri arasındaki farkın, Rusların bunu yapabilmek için yeni bir kitap modeli yaratmaları gerektiği gerçeğiyle yüzleşmiş olmaları olduğu söylenebilir (Gurianova, 2002, s. 25). Ancak Drucker bu tür çalışmaların şekillendirilmiş şiir geleneği içinde önemli ve daha sonraki somut şiir için ilham kaynağı olmalarına rağmen bir biçim olarak kitabın eserle dikkate alınan bir yönü olmadığı için, sanatsal ifade olarak kitabın tartışılmasına uygun olmadığını belirtmiştir (Drucker, 1995, s. 52).

Rus Fütüristlerinin yayıncıları olmadığı da görülür; kitapların çoğu sanatçıların ve şairlerin kendileri tarafından, bazen eseri sansürlemeyen veya kontrol etmeyen veya herhangi bir kar beklemeyen arkadaşların mütevazı mali desteğiyle üretilmiştir. Fütüristler, mümkün olan en ekonomik şekilde çalışarak, nihai ürün üzerinde tam bir sanatsal kontrol elde etmişlerdir ve bu, yayıncılık kuruluşunun veya sanat dünyasının kaprislerinden bağımsız, sanatsal bir form

olarak bir kitap yaratmalarına olanak sağlamıştır. Ayrıca bu onların, pahalı ve çoğu zaman kusurlu yeniden üretim makineleriyle uğraşmaktan kaçınmalarını da sağlamıştır. İronik bir şekilde, mekanik yeniden üretim çağında, en uç yenilikçiler kendilerini pahalı makineleri içeren herhangi bir teknolojik süreçten kurtarmıştır (Gurianova, 2002, ss. 25-26). Böylece bu dönemde onlarca küçük kitap üretilmiş ve Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği kıtlıklar ve çeşitli iç çekişmelerle birlikte Devrim'in birkaç yıl boyunca yayın kaynaklarını sınırlandırmasına ve sanat çevrelerini sekteye uğratmasına rağmen, bu taşkınlık 1917'de bile durmamıştır. Rus toplumunun Sovyetler Birliği'ne dönüşümü, sanat ve edebiyatın 1920'lerin kültüründeki yerini tamamen yeniden yapılandırmıştır. Devrim'in ardından estetik tartışmalardan doğan eser, 20. yüzyıl tipografik, fotoğraf ve yayın tasarımı üzerinde uzun vadeli etkiler yaratmıştır (Drucker, 1995, s. 49).

Drucker bu kitapların dikkate değer yanının yalnızca bu kadar çok olmaları değil, aynı zamanda kitabın yeni amaçlara hizmet edecek şekilde yeniden düşünülebileceğini göstermeleri olduğunu söyler. Kısacası bu kitaplar 15. yüzyılda matbaanın icadından bu yana geçerli olan kitap sanatının kurallarından tamamen farklıdır. Hatta bu kitapların daha çok el yazmalarına benzedikleri söylenebilir. Ayrıca bir kitabın, ustaca basılmış bir metinle ilişkili olarak bir sanatçının ince bir şekilde oyulmuş işini sergileyebilecek iyi işlenmiş bir ciltten ziyade, anında, doğrudan ifade için taze ve hayati bir form olduğu duygusu, kitap üretimi için yeni bir çığır açmıştır. Bu anda kitap her şeyden önce bir doğrudan iletişim aracı, kolaylıkla dolaşıma sokulabilen, ucuza satın alınabilen bir hale gelmiştir. Çalışmaların çoğu ise, kitapların sanatçılar tarafından sınırlı imkanlarla, ellerindeki beceri ve teknolojiden yararlanarak yapılabileceğini yansıtmıştır. Bu çalışma biçimi kitabı kökten bir biçimde sanatsal bir biçim olarak, bir yayın kuruluşu, kaliteli bir matbaa üretimi, bir baskı portföyü olarak değil, kuralları ve sınırları olmayan yeni bir melez biçim olarak yeniden kavramsallaştırmıştır (Drucker, 1995, ss. 49-50). Bu durum 20.yüzyılın ilerleyen zamanlarında karşımıza çıkan sanatçı kitaplarının (artists' books) kavramsal çerçevesinin çizilmesine de olanak sağlamıştır.

1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması avangardın liderleri arasında önemli bir tartışma konusu haline gelmiştir. Savaş, toplumsal içeriği sanatsal deneylere aşlamak için bir fırsat sağlamış, yeni biçimlerin yaratılmasıyla, 20. yüzyıl toplumunun artan kaygılarını betimlemek için ifade edici bir dil arayışı başlamıştır. Savaşa verilen en derin ve benzersiz sanatsal tepkiler arasında Natalia Goncharova'nın taş baskı serisi, *Mystical Images of War* (1914) Olga Rozanova'nın portföyü *War* (1916) ve Aleksei Kruchenykh'in *Universal War* (1916) adlı kolaj kitabı sayılabilir. Bu kitaplar; Neo-primitivist, Fütürist ve Süprematist estetiği yansıtan üç farklı sanatsal yaklaşımı temsil etmiştir. Kruchenykh'in, Jean (Hans) Arp'ın ilk

Dadaist kolajlarıyla aynı zamanda ve Henri Matisse'in ünlü Jazz serisinden otuz yıl önce ortaya çıkan bu kitapta öne çıkan değerlerinden biri, kolaj kavramını sanatsal bir metafor olarak uygulamasıdır. Kruchenykh'in kitabında sanatsal bir yöntem olarak kolajın, salt tekniğin ötesine geçtiği gözlemlenmektedir (Rowell & Wye, 2002, s. 84).

Şekil 73

Aleksei Kruchenykh, Vselenskaia voina (Universal War), 1916.



(Kruchenykh, 1916)

1917'deki Ekim Devrimi'nin ardından SSCB'nin (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) kurulmasıyla birlikte Rus avangart kitabının da biçimsel yapısı değişir ve sonunda devletin propaganda aracı olan kitaplar ortaya çıkar. Bu dönemde bireysel dehanın ifadesi olarak sanat kavramı resmi olarak yasaklanmış ve yerini politik olarak etkili, toplumsal olarak yararlı ve kitlesel olarak üretilecek bir sanat almıştır. Yeni bir estetik geliştirmek ve sanatın yeni toplumsal işlevine hizmet edecek sanatçılar yetiştirmek amacıyla 1920'de resmi kararname ile iki önemli kurum kurulmuştur: Konstrüktivizmin bilimsel ve teorik temellerinin içinde bulunduğu INKhUK (Sanat Kültürü Enstitüsü) ve endüstri için yüksek nitelikli usta sanatçı yetiştirmek için stüdyolardan oluşan VKhUTEMAS (Yüksek Devlet Sanatsal ve Teknik Atölyeleri). Kuramsal ve pratik olarak, Konstrüktivist hedefler, bu kurumların her ikisi de geçişler ve altüst oluşlar geçirdikçe pek çok değişiklik geçirmiştir. Bununla birlikte, ağır basan amaç sabit kalmıştır: günlük kullanımda pratik, ekonomik ve toplu üretilen nesneler yaratmak için malzemelerin rasyonel sıralaması için nesnel yöntemler üretmek. Politik bir ideolojiye ve temel biçimsel, yapısal ve teknik kodlara dayanan böyle bir program, kolayca öğretilen bir metodoloji ortaya çıkarmıştır ve çeşitli şekillerde yorumlanabilse de ihlal edilmemesi gerekmiştir (Rowell, 2002, s. 51).

Bu arka plan, 1920'lerin başlarında maddi bütünlük, işlevsel uygunluk ve toplumsal amaç ilkeleri tarafından yönetilen Konstrüktivist kitabı anlamak için yararlıdır. Katı siyasi direktiflere göre tasarlanan ve geniş ve büyük ölçüde okuma yazma bilmeyen bir kitleye hitap eden bu öncelikler, ancak standartlaştırılmış bir görsel kelime dağarcığı kullanılarak gerçekleştirilebilirdi. Bu nedenle Konstrüktivist kitabın öncelikli amacı bu olmuştur. Konstrüktivist kitabın amacından da anlaşılacağı gibi bu kitaplar, varlık nedeni ve var oluş bağlamı açısından fütürist kitaplardan farklıdır. Fütüristler kitap biçimi üzerine yeni denemeler yaparken Konstrüktivist kitaplar yalnızca içerisindekini belirli sınırlar doğrultusunda aktarma amacı taşımıştır. Bu süreçte sanatsal aktivitenin bir aracı olan kitabın toplumsal amaçlara hizmet etmek için kullanılan bir araç haline geldiği görülür. Ancak Konstrüktivizmin görsel stratejilerine olan bağlılığı yine de kişisel bir tarz doğurmuştur. Aleksandr Rodchenko ve El Lissitzky, Konstrüktivist estetiğin başlıca temsilcileri olmuştur (Rowell, 2002, ss. 51-59).

Devrim sonrası Kazimir Malevich, *Süprematizmi* Aralık 1915'te 0.10 sergisinde halka tanıtmıştır. Malevich, serginin açılışı için bastırdığı *Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme* adlı broşüründe Süprematizmi, nesnelerin herhangi bir temsilinden bağımsız ve soyut geometrik formların saflığına dayanan, nesnel olmayan bir sanat olarak tanımlamıştır. 1916'da Aleksei Kruchenykh, *Universal War* için soyut kolajlarında bir Süprematist kitabın benzeri görülmemiş görsel modelini oluşturmuştur. Kruchenykh, Süprematizmi, Malevich'in boyanmış her yüzeyin yaşayan bir form olduğu ve her formun bir dünya oluşturduğu fikrine dayanarak *transrasyonel* resim olarak yorumlamıştır (Rowell & Wye, 2002, s. 148). Lissitzky'de Malevich ile çalışmaya başladıktan sonra, Süprematizm anlayışını benimsemiş ve basit geometrik biçimli elemanların iç ilişkileri üzerine kurulu anlayış üzerinden üretimlerini gerçekleştirmiştir. Örneğin Lissitzky'nin çocuk kitabı olarak tasarladığı kitabı, *İki Karenin Öyküsü*'nde kitap biçiminin bizzat kendisinin, kitabın içeriğinin özünü korumaya hizmet edecek işlevsel bir öge olarak kullanıldığı görülür (Dündar, 2011, ss. 121-123). Lissitzky'nin PROUNlar üzerinden araştırdığı yeni dilin, kitap biçimine ilk uyarlaması da olan bu kitap, görsel olarak kurgulanmış 1920'ler Konstrüktivist kitap örneklerinin ilki olarak değerlendirilebilir. Konstrüktivist tasarım, kitle iletişimi için standartlaştırılmış bir estetik üretmeye uyarlanmış rasyonel bir yöntem ve indirgemeci bir resmi sözlüğe karşılık geliyordu. Bu açıdan Lissitzky'nin çalışma tarzının Rowell'in ifade ettiği şekliyle "basılı kelimenin optik olarak ifade potansiyeline dayanan ve her

kitabın içeriğine göre yazı karakterlerini ve aksanları özgürce manipüle ettiği daha gevşek bir sisteme karşılık geldiği söylenebilir” (Rowell, 2002, s. 54).

Şekil 74

El Lissitzky, Pro dva kvadrata. Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikakh (İki Karenin Öyküsü: 6 Konstrüksiyondan Oluşan Süprematist Bir Masal), 1920.



(Lissitzky, 1920)

20.yüzyılın başlarında Dada hareketini oluşturan sanatçıların da kitapları bir ifade aracı olarak kullandığı bilinmektedir (Taşçıoğlu, 2013, s. 62). Dada yayınları ağırlıklı olarak kolaj ve çarpık yazıya dayanmaktadır. Dada sanatçılarının özellikle sanatın toplumdaki işlevine yönelik etik ve politik kaygılarının, 1960'lardaki sanatçı kitaplarının ardındaki fikrin öncüsü olduğu söylenebilir. Bunda özellikle başka amaçlar için üretilmiş malzemeleri sanatsal bir bağlamda kullanan Marcel Duchamp'ın seri üretim ve kendi ifadesiyle *hazır nesne* 'lerinin de büyük etkisi vardır. Aslında Duchamp'dan önce Picasso ve Braque bazı eserlerinde gazete, hasır, muşamba gibi seri üretim malzemeleri kendi bağlamlarından çıkarıp sanat bağlamına dahil etmişlerdir ama onların kullandığı bu malzemeler tasarımlarının bir parçası olmuştur. Örneğin tasarımda yeşil boyanması gereken bir kısım varsa burayı yeşile boyamak yerine yeşil bir malzemeyi tasarım üzerine yapıştırmışlardır. Ya da Picasso'nun bir bisiklet dümenini ve oturağı birbirine tutturarak onları bir boğa başına benzettiği bir örnek de nesnelerin sanat içerisinde nasıl başkalaştığını gösteren bir örnektir. Ancak bütün bu örnekler Duchamp'ın nesnelerinden farklıdır (Yılmaz, 2013, ss. 165-166). Mehmet Yılmaz'ın söylediği şekliyle “Picasso'nun hazır malzemelerden yaptığı imgeler hem kendi kimliklerini korurlar hem de dönüşecek başka bir şeye benzerler. Duchamp'ın nesneleri ise işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, hazır- yapıt haline gelirler” (Yılmaz, 2013, s. 166). Ayrıca Picasso ve Duchamp'ın yapıtları arasındaki farklılıklardan biri de özgünlük ve biriciklik konusundadır. Picasso'nun yapıtlarının kopyası yokken Duchamp'ın yapıtlarının birden çok kopyası vardır ve bunların asıl işle arasında bir fark olmadığı kabul edilir. Dünyanın birçok yerinde, aynı anda, aynı esere sahip olunabilmesi oldukça demokratiktir. Tabi ki aslında burada asıl sahip olunan ya da paylaşılan

şey nesne değil düşüncedir. Ayrıca Duchamp kopyalara karşı olmasa da bunların üretimlerini sınırlı sayıda tutmaktan yanadır (Yılmaz, 2013, s. 166). Duchamp'ın kavramsal sanatın da kaynağını oluşturan bu çalışmalarıyla birlikte kitabın da sanat bağlamında başlangıçta demokratik bir çoklu olarak üretildiği böylece sanatçı kitaplarının ortaya çıktığı görülür. Ancak bu *sanatçı kitapları* başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır.

Dada hareketinin öncülerinden Marcel Duchamp 1915-1923 yılları arasında *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin)* kısaca *Büyük Cam* olarak da adlandırılan eserini üretmiştir. Duchamp 1934 yılında bu eserin arkasındaki fikirleri ve düşünce süreçlerini görebileceğimiz 94 belge içeren ve bu eserle aynı adı taşıyan, genellikle *Yeşil Kutu (The Green Box)* (Şekil 75) olarak da bilinen çalışmasını ortaya koymuştur (The Metropolitan Museum of Art, t.y.). Sanatçı, 300 adet üretilen eserde yer alan el yazması notlardan yırtık olanları orijinalindeki gibi ortaya koyabilmek için reproduksiyonları da özenle yırttığı görülür. Fotoğrafların, el yazısı notların, diyagramların ve eskizlerin rastgele düzenlenmiş kopyalarının yer aldığı kutu, tümü doğrudan veya dolaylı olarak şans fikriyle ilgili bir dizi yansıma ve meditasyon da içermektedir. Bunu sanatçının kutu içerisinde yer alan notlar için bir düzen sağlamayıp, okuyucunun istediği sırayla okunabilir şekilde sunmasından anlayabiliriz. Esere bir ölçüde izleyicinin dahil edilmesi Duchamp'ın 1957'de verdiği bir konferansta izleyicinin gözlem ve yorumunun sanatsal sürecin çok önemli bir parçası olduğunu belirten “Yaratıcı eylemi yalnızca sanatçı gerçekleştiriyor” cümlesini de hatırlatmaktadır (Rudig, 2022). Eserin bu bağlamda sanatçı kitaplarında gördüğümüz kitap formunun izleyiciyle ilişkisinin kavramsal arka planını oluşturan bir yapısı olduğu da görülmektedir.

Eserdeki el yazısı notlardan bazılarının defterlerden koparılan ya da doğrudan defterden elde edilen sayfaların tıpkıbasımı olduğu görülmektedir. Ancak burada eserin bir parçası olarak sunulan bu sayfaların fikrin sanatta değer kazanmaya başladığını ve bu nedenle bu dönemde sanatçı defterlerinin de değer kazanmaya başladığını gösterdiği de söylenebilir.

Ayrıca sanatçının *Büyük Cam* eseri yıllardır muazzam bir ilgi kaynağı olmaya devam ederken, kuşaklar boyu sanatçı ve bilim adamlarının geri döndüğü yer Yeşil Kutu'nun kendisi olmuştur. Duchamp'ın perspektif inşasına, çok boyutlu geometrinin ve diğer bilimsel düşüncenin imalarına olan ilgisi Yeşil Kutu'da yer alan notlar aracılığıyla netleşmiştir. Duchamp, kutu içerisinde, üretilmiş bir nesneyle yeni bir çağrışım zinciri oluşturup onu dönüştürerek meydana getirdiği sanat eserleri olan *hazır yapıtlarının* yorumlanması hakkında ipuçları da sunmuştur. Bu eser, Duchamp'ın sanatçılar tarafından yapılan baskılar, fotoğraflar, resimler veya heykeller gibi sanatsal emeğin somut ürünlerini değil, aynı zamanda entelektüel

emeği ve fikirlerin üretilmesi önemini de belirten bir sanata olan bağlılığını göstermiştir (Goodyear, 2022). Bu nedenle bu eser kitabın hem biçim açısından hem de kavramsal açıdan yeni olasılıklarını göstermesi bakımından kitap nesnesi olarak ele alınan çalışmalar için de sanatçı kitapları için de oldukça önemli olmuştur. Hatta Drucker *The Century of Artists' Books* kitabında Duchamp'ın bu çalışmasını *The Artist's Book as a Rare and/or Auratic Object* (Auratik ve Nadir Bir Nesne Olarak Sanatçı Kitabı) bölümünde *The Book as Private Archive* (Özel Arşiv Olarak Kitap) başlığı altında bir sanatçı kitabı olarak ele almıştır.

Şekil 75

Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, meme* (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin) / *The Green Box* (Yeşil Kutu), 1934.



(Duchamp, 1934)

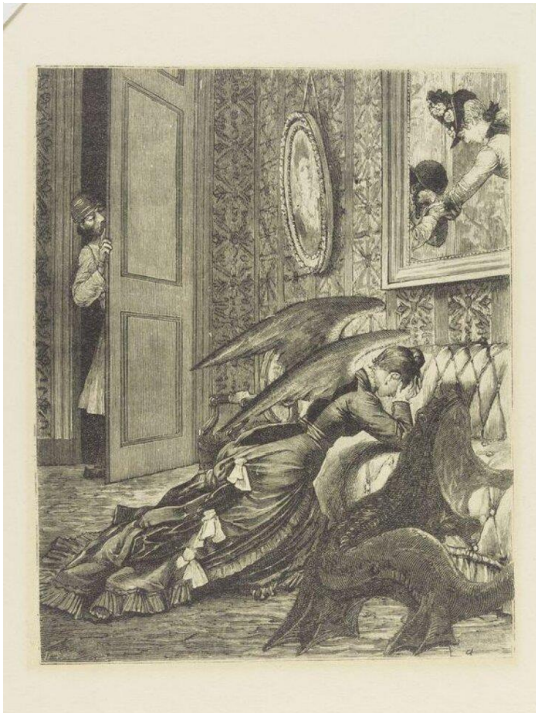
1917'de Francis Picabia ile birlikte Amerika Birleşik Devletleri'nde Dada hareketini yayan Duchamp 1934'ten itibaren Sürrealist hareketle, özellikle André Breton ile güçlü ilişkiler kurmuştur. Sanatçının *Prière de toucher* (Lütfen Dokun) adlı çalışması, Duchamp'ın sürrealistlere olan yakınlığının bir işaretidir. 1947'de Breton'a birlikte Paris'teki Galerie Maeght'te düzenlenen *Le Surréalisme* sergisinin kataloğunun kapağı için tasarlandığı bu çalışma: Karton üzerine yapıştırılmış sahte bir lateks göğüştür. Kataloğun arka yüzünde *Prière de toucher* (Lütfen Dokun) yazısı yer almaktadır. İroniktir ki bu yazı birçok müzede görülebilen *Lütfen Dokunmayın* yazısının tam tersidir. Bu nedenle bu çalışma, görme duyusunun ötesine geçerek, çok daha materyalist dokunma duyusunun lehine bir davettir. Daha ileri gitmek için akademik uygulamaları ve önyargılı fikirleri terk etmeyi önermiştir. Dokunma duyusunun bu doğrulanmasına ek olarak, yapıt açıkça kışkırtıcı bir niyete sahiptir ve (sürrealizm tarafından

çok takdir edilen) açık bir erotik boyutu ortaya çıkarır (Valentí, 2015). Duchamp'ın bir katoloğun kapağı üzerine yaptığı bu çalışmayla sanatçılara kitabın sanatta farklı bir şekilde kullanabilmesi açısından oldukça yenilikçi bir yaklaşım fikri verdiği de söylenebilir.

Bir çıkmaz sokak olarak gördüğü Dada'nın nihilizminden tatmin olmayan şair André Breton, 1924'te, Freud'un rüyaların ve bilinçdışının önceliğine dair kavramlara başvurarak yeni bir hareket olan Sürrealizm'in ortaya çıktığını duyurur. Sürrealist yazarlar ve ressamlar kitabı disiplinler arası iş birliği içinde oluşan bir alan olarak görmüştür. Bu nedenle üretilen kitaplar içerik düzeyinde zengin ve yenilikçi çalışmalar barındırmasına rağmen biçimsel düzeyde genellikle livre d'artiste geleneğine katılmaktadır. Tabi ki bu alanda istisnalar da vardır. Bunların en önemlisi Max Ernst'in (1891-1976) ayrıntılı kolaj anlatılarıdır (Drucker, 1995, s. 58). Drucker, pek çok taklit için model teşkil ettiklerinden dolayı bu çalışmalarını taze bir gözle görmenin neredeyse imkânsız olduğunu söyler. Ayrıca bu çalışmaların romanlardan, bilimsel kaynaklardan ve diğer metinlerden Viktorya Dönemi gravürlerini alıp birleştirerek sentezlenmiş uğursuz bir anlatı sergilemek için oluşturulmuş orijinal eserler olduğunu belirtir (Drucker, 1995, s. 59). Ernst'in kolaj kitaplarının en bilinen iki tanesi *The Hundred Headed Woman* (Yüz Başlı Kadın) ve *Une Semaine de Bonté* (Bir İyilik Haftası)'dır. Kitap biçiminde oldukça mükemmel bir şekilde gerçekleştirilmiş sürrealist ifadelerle dolu bu kitaplar deneysel kavram ve içeriğin entegrasyonunun açık bir örneğidir (Drucker, 1995, ss. 59-60).

Şekil 76

Max Ernst, *Une Semaine de Bonté* (Bir İyilik Haftası), 1934.



(Ernst, 1934)

Fütürist, Dadaist ve Sürrealist sanatçıların eserleri, sanatçı kitabının gelişimine açık bir şekilde katkıda bulunurken fotoğraf da sanatçıların kitaplarına katkıda bulunmaya başlamıştır. Böylece özellikle de sanatçılar tarafından daha sonra genişletilen, kitabı zenginleştirmeye hizmet eden fotoğraflarla birlikte fotoğraf kitapları üretilir. Bunlar Drucker'ın ifadesiyle "sanatçı kitabı (artists'book) değil, kitap kavramını belirli bir biçim olarak dikkate alan fotoğrafçıların çalışmalarıdır" (Drucker, 1995, s. 62). Bu çalışmanın bir kısmı, Laszlo Moholy-Nagy gibi sanatçıların etkisiyle ana akım mekanlara giren avangard bir çevredeki gelişmeleri yansıtmıştır. Bu çalışmalarda kitap formatı içinde anlam yaratmak için fotoğraflar özenle yapılandırılarak sekanslı bir anlatı dili oluşturulmuştur. Almanya'daki Yeni Gerçekçilik hareketi (1920'ler) içerisinde de birçok fotoğraf kitabı üretilmiştir. Bu kitaplar ile sanatsal ifade olasılığı, bazen ana akım, çoğunlukla sınırlı bir izleyici kitlesinden daha ticari bir mekâna doğru genişlemiştir. Bu bağlamda, bir tür sanatçı kitabının endüstriyel olarak üretilebileceği ve daha geniş bir kitleye geniş çapta dağıtılabilmesi de gösterilmiş olur. Böylece fotoğraf kitabı, sanatçı kitapları etkinliğinin bir standardı haline gelmiş ve tarihi, sanatsal bir biçim olarak kitap kavramının yeni, canlı bir kimlik kazandığı zamana kadar uzanmıştır (Drucker, 1995, ss. 62-63).

Bu kısımda ele alınan çalışmaların çoğunda kitabın, estetik anlayışın ayrılmaz bir yönü olan bir form olarak doğrudan kullanmasına izin veren sanatsal çalışmalar olarak tasarlandığı görülür. Ve bu kitapların çoğu livre d'artiste'in özenle hazırlanmış sınırlı baskılarının aksine ucuz baskılar olarak yapılmış, serbestçe dağıtılmış ve sanatsal ifadenin bir parçası haline gelmiştir. Yani bu süreçte Avangard sanatçılar ticari basım tekniklerini ticari olmayan amaçlar için kullanmıştır. Bu kitaplar yapıldıkları dönemde avangard, deneysel ve yenilikçi kabul edilen çalışmalar olmuş ve kitabın bir sanat eseri olarak görsel, sözel, grafik, fotografik ve sentetik olarak kavramsallaştırması için yeni parametreler oluşturarak daha önceki kitap üretiminin biçimsel geleneklerinden kopmuşlardır. Böylece bu kitapların, kitabın anlam ve biçim açısından yenilenmesine aracılık ettikleri ve sanat eseri olarak kitabın çıkışına öncülük ettikleri söylenebilir. 1960'larda ortaya çıkan sanatçı kitaplarının arka planını oluşturan bu kitapların sanat tarihi içerisinde de önemli bir yere sahip oldukları ve gelecekte hem bilimsel hem de yaratıcı çalışmalar için ilham kaynağı olabileceği unutulmamalıdır.

20.Yüzyıl ve Sonrası Sanatçı Kitapları

20. yüzyılda metin, görüntü ve çeşitli üretim yöntemlerini birleştiren bir intermedya (ara ortam) biçimi olarak ortaya çıktığı görülen sanatçı kitabı yenilikçi bir türdür. Dick Higgins, 1965 tarihli *Intermedia* makalesinde, sanat dünyasına giren tüm çeşitli temsil biçimleriyle birlikte kitapların: çizimler, yazılar, müzik notaları, fotoğraflar, transkripsiyonlar vs. içerme kapasitesine sahip tek biçim olduğuna dikkat çekmiştir. Higgins'e göre kitapların kimliği, katkıda bulunan sanatsal öncüllerinden (örneğin, heykel, resim, baskı resim, fotoğraf) herhangi birinden farklı olarak sürekli gelişmekte ve dijital çağda hayati olmaya devam etmektedir. Higgins ayrıca kitabın bir intermedya biçimi olarak tüm bu sanat tarzlarını da karakteristik olarak yeni bir şekilde birleştirdiğini öne sürmüştür (Higgins, 1984).

Yazar, eleştirmen ve kitap sanatçısı Johanna Drucker sanatçı kitaplarının, bireysel sanatçıları ana akım yayıncılık dışındaki üretimlerine dahil eden çok çeşitli kitap yapımları göz önüne alındığında bunların görüldüğünden daha nadir olduğunu dile getirerek sanatçı kitabının bu haliyle 1945 sonrası sanat dünyasının duyarlılığının bir ürünü olduğunu iddia eder. Sanatçı kitaplarının üretimine veya sergilenmesine sponsor olan kurumların da neredeyse tamamının son 20 yılda, akademik programların, galerilerin, koleksiyonların ve türün ne olduğuna dair büyüyen eleştirel anlayışın ilgisiyle birlikte ortaya çıktığını belirtir. Bununla birlikte, kurumların tipik olarak sanatsal faaliyeti başlatmak yerine onu takip ettiğini ve sanatçı kitaplarının ilk itici gücünün, sanatsal etkinliği demokratik bir iletişim biçimi olarak desteklemeye kararlı sanatçılar, fotoğrafçılar, şairler ve diğer destekçilerle birlikte Fluxus hareketinin disiplinlerarası deneysel duyarlılığında ve Sitüasyonizm, COBRA, Somut ve Görsel Şiir ve Letrizm'in kavramsallaştırmadaki bazı emsallerinde bulunabileceğini vurgular. Ve bu itici gücün, sanat üretimi için disiplin ve tür sınırlarının kırılmasını içerdiğini ifade ederek sanatçı kitaplarının, eserlerin kimliklerini artık resim, heykel, müzik olarak değil, kavramsal öncüllerinden kazandığı bir bağlamdan doğduğunu söyler (Drucker, 1994, ss.16-17). Yani kitabın *sanatçı kitabı* adı altında sanat eserine dönüşmesi bu alanda yapılan işlerin kavramsal bir yapı kazandığı 1960'larda Kavramsal Sanat'la başladığı söylenebilir.

Riva Castleman, *A Century of a Artists Books* isimli kitabında 1960'larda kitap üretecek olan pek çok matbaa yayıncısının ortaya çıktığını ve bu yıllarda tüm kitap nesnesini sanatçının yaratıcı kontrolüne yerleştiren yeni bir sanatçı kitabı kavramının ortaya çıktığından bahseder. Sanatçıların gravürleri ve litografileri ile incelikli basılmış sınırlı sayıda kitapların da bu bağlamda farklı bir anlam kazandığını vurgular (Castleman, 1994).

Sanatçı kitaplarının ortaya çıkışı ve tanımlanması kısmında da ortaya koyulduğu gibi kitabın sanatsal bir form olarak tarihi ve kapsamı araştırılmaya devam ederken, sanatçı kitapları

genellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bir tür olarak ele alınmıştır. Özellikle Kavramsal Sanat'ın yükselişiyle başlayan bu süreçte kitaplar sanat bağlamında farklı sorgulamalarla ve farklı biçimlerde ortaya çıkmaya başlamıştır.

1960'ların sonlarına ait sanatçı kitapları ve savaş sonrası Avrupa avangardında üretilen eserler, yüksek hacimli yayıncılığın kesintisiz kurumsal kapitalist estetiği değil, geniş bir izleyici kitlesine (üretim modlarını benimseyen alternatif bir kitle iletişim pratiği) ulaşma kapasitesiyle çok sayıda üretilen uygun fiyatlı bir sanat biçimi olarak tasarlanmıştır. Ancak bu itici gücün uygun fiyatlı baskı tekniklerinin artan mevcudiyetiyle bağlantılı olarak anlaşılması gerekir (Drucker, 1994, s. 17).

20. yüzyılda yeni baskı tekniklerinin geliştirilerek kullanılmaya başlanması kitap üretimi konusundaki önemli gelişmelerden biri olmuştur. Bunlardan biri litografiden türetilmiş bir tür ofset baskı tekniği olan ofset litografidir. Bu teknik daha parlak renklerde ve düşük maliyette kitaplar üretmeye olanak sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde çoğaltma ve kopyalamaya olanak sağladığı için fotokopi tekniği de sıklıkla kullanılan bir teknik olmuştur. Tipo baskı da çok az sermaye yatırımı ve bazı teknik becerileri gerektirmediği için sanatçılar tarafından kullanılan diğer bir tekniktir. Hızlı, kolay uygulanabilir ve düşük maliyetli bu teknikler zamanla sanatçıların ürettiği birçok kitabın üretim sürecinin de önemli bir parçası haline gelmiştir (Dündar , 2011, ss. 139-141). Bu süreçte baskı tekniğindeki yeniliklerin etkisi sadece kitabın üretim sürecindeki biçimsel değişikliklerle sınırlı değildir, sanatçılar bu yeniliklerin etkisiyle kitabın yeni olanaklarını da keşfetmeye başlamış böylece bir sanat eserinin daha fazla kişiye de ulaşabileceği düşüncesi alternatif bir kitle iletişim pratiği oluşturmuş ve üretilen kitaplarda demokratik çoğaltım düşüncesi ön plana çıkmıştır.

1960'larda Kavramsal Sanat'ın yükselişi, sanatçıların sanat uygulamalarını araştırmak için bir araç olarak kitaplara giderek daha fazla yöneldiği bir dönemdir. Ed Ruscha, Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Ian Hamilton Finlay ve diğerleri, sanatlarını galeri duvarlarının sınırları dışında demokratikleştirmenin bir yolu olarak ucuz bir *çoklu* olarak oluşturmaya başlamışlardır. Bunu yaparken de modern sanatçı kitabının çağdaş sanat ve yayıncılık içinde ayrı bir tür olarak tanınmasının yolunu açmışlardır.

1960'larda resmin ve heykelin yerine, performans, enstalasyon gibi izleyicinin daha çok katılımına ihtiyaç duyan yeni sanat biçimlerinin yaygınlık kazanmasıyla da birlikte kitabın okuyucusunun katılımını gerektiren yapısı da bu biçimin sanatçılar arasında yaygınlaşmasına neden olmuştur (Dündar , 2011, s. 151). Drucker da malzeme ya da estetik açısından tek bir ögeye bağlanamayacak, kitap biçiminin doğasının sunduğu çeşitlilik ve esnekliğinin

kullanımından ileri gelen çekiciliğin zaman içerisinde bu kitapların kazandığı popülerliğin nedenlerinden olduğunu söyler (Drucker, 1995, s.1).

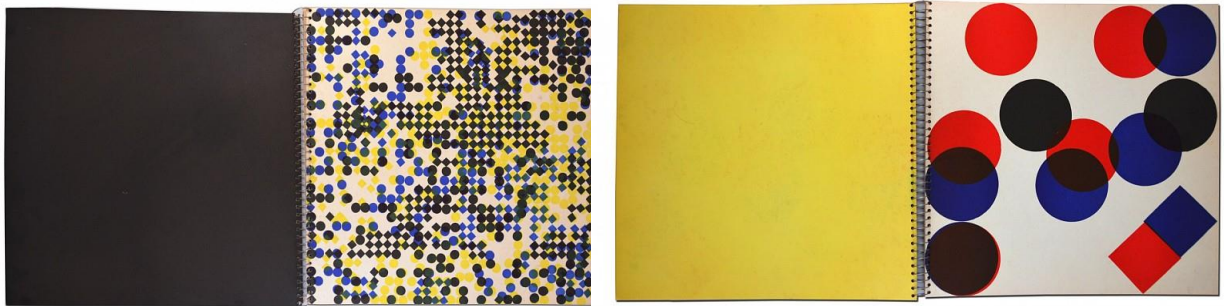
Bu süreçte kitapları çalışmaları için ek veya tesadüfi bir ekstra format değil, aslında birincil araç olarak gören sanatçılar, sanatçı kitabı araştırmalarına hem sezgisel hem de sistematik olarak dahil olmaya başlamışlardır. Sanatçı kitabı tartışması ilerledikçe de bunun apaçık hale gelmesi gerekir ve bu estetik ve kavramsal incelik olgusu, sanatçı kitabının kimliğinin dayandığı terimlerin önemli bir yönünü oluşturmaktadır.

Sanatçıların, kitabın içeriğini ve biçimini önceden belirlenmiş bir gündemle ilişkilendirmeden, kitapları faaliyetlerinin birincil ve en önemli yönü haline getiren sanatçılara örnek verilebilecek ilk sanatçılar Dieter Roth ve Ed Ruscha'dır. Bu iki sanatçının ürettiği kitaplar Sanatçı Kitapları'nın gelişiminde mihenk taşı olmuştur. Ve *sanatçı kitabı* diyebileceğimiz eserleri Drucker'ın ifadesiyle "kitap formunun potansiyelini hem sistematik hem de yenilikçi bir şekilde keşfetmeleri bakımından benzersizdir" (Drucker, 1995, s. 71).

Pek çok alanda üretken bir sanatçı olan Dieter Roth (1930–1998) sanatın ne olabileceğine dair geleneksel kavramları sorgulayarak ve araçlar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, tekniklere, biçimlere ve malzemelere yenilikçi yaklaşımlar geliştirmiş bir sanatçıdır (MoMA, 2019). Özellikle sanatçı kitaplarıyla öne çıkan sanatçı 1940'lardan beri alternatif kitap yapılarıyla çalışan tasarımcı arkadaşı Bruno Munari gibi kitap çalışmalarında biçimsel sorunlara ilgi duymaya başlamıştır. İlk çalışmalarında yapıları kitabın karmaşık iç alanını şekillendirmeye hizmet eden üst üste binen elle ve kalıpla kesilmiş şekiller kullanmıştır. İlk üretimini *Kinderbuch (Çocuk Kitabı)* olarak adlandırmasına rağmen, eserin özellikleri üretim sözlüğünün temel unsurları haline gelmiştir (Şekil 77) (Drucker, 1995, s. 73-74).

Şekil 77

Dieter Roth, Kinderbuch (Çocuk Kitabı) kitabında sayfalar, 1957.



(Roth, 1957)

Roth'un kitaba, yapısal bir araştırmanın temeli haline gelen fiziksel bir form olarak odaklandığı görülür. Onun üretiminde hiçbir yapı unsuru tarafsız kalmamıştır çünkü bütünün

işlevi yalnızca parçalarının performans biçimlerine göre keskin bir odağa getirilmesidir. Bu nedenle onun kitap çalışmalarında bir sayfayı çevirmek tesadüfi bir faaliyetten ziyade fiziksel, heykelsi bir unsur haline gelmiştir. Doğrusal dizinin de uzamsal hale geldiği görülür. Yüzey deseni, aynı anda görsel bir desen ve şekilli bir form olarak okunan, yükseklik ve derinliğe, erişim kanallarına ve tıkanıklık alanlarına dönüşmüştür. Eserin bağlı olduğu gerçek, sadece kısıtlama ve bağlama kolaylığının ötesine geçer ve bu ilişkileri eklemlemenin bir aracı haline gelmeye başlar (Drucker, 1995, s. 74).

Dieter Roth'un en dikkat çekici çalışmalarından biri *Literaturwurst'tur* (*Edebi Sosis*) (Şekil 78). Sanatçının 1961'den 1970'e kadar farklı kitaplarla tekrar gerçekleştirdiği yaklaşık elli edebi sosis çalışması vardır. Bu çalışmada Roth her bir sosisi yapmak için geleneksel bir tarif izlemiştir ancak çok önemli bir değişiklikle: Tarifte domuz kıyması, dana eti veya sığır eti gerektiğinde, onun yerine öğütülmüş bir kitap veya dergi koymuştur. Roth, öğütülmüş metinleri sosis kılıflarına doldurmadan önce yağ, jelatin, su ve baharatlarla karıştırmıştır. Kaynak materyaller, sanatçının kışkırdığı ya da hor gördüğü yazarların ve süreli yayınların çalışmalarını içermiştir (MoMA, 2019). Bu çalışmanın kitap formundan ve okunabilir olmaktan uzak olması ve el yapımı olmasıyla Roth'un burada kitabı hem yapısal hem de kavramsal açıdan sorguladığı görülmektedir. Bu eser sanatçı kitaplarının aslında farklı biçimlerde karşımıza çıkabileceğini gösteren önemli bir eserdir.

Şekil 78

Dieter Roth. *Edebi Sosis (Literaturwurst)*, 1969.



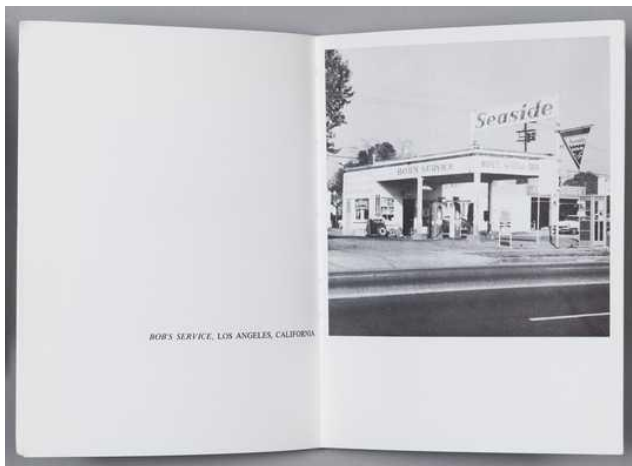
(Roth, 1969)

Drucker, Dieter Roth'un kitapları çalışmalarının ana odak noktası yapan ve kitapla bir sanat eseri olarak ilgilenen ilk sanatçı olduğunu söyler (Drucker, 1995, s. 75). Yani o kitabı, edebi veya görsel ifade için bir yayın veya araç değil, başlı başına bir form olarak ele almıştır. İlk avangart sanatçılar geleneklerini esneterek kitaplarla deneyler yapmış olsalar da Dieter Roth'un yaptığı gibi bu format ve yapı geleneklerini kitap yapmanın konusu olarak ele almamışlardır. Drucker, ayrıca bir Dieter Roth kitabını başka bir ortama çevirmenin hiçbir yolu olmadığını çünkü eserdeki fikrin kitap biçiminden ayrılamadığını ve bir kitabın kavramsal ve yapısal özelliklerini keşfetme yoluyla kendilerini eser olarak gerçekleştirdiklerini söyler. Ayrıca Roth, bu çalışmaları yayıncılık gelenekleri içinde işlev gören baskılarda yaparak, bunların heykel veya birden fazla sanat eseri değil, gerçekten kitap olması gerektiğini de açıkça ortaya koymuştur. Yapıtsal çalışmanın, sanatçı kitabının hibrit formundaki baskı süreciyle bütünleşmesine izin verdiği için, çalışmalarının bu son yönü oldukça önemli olmuştur (Drucker, 1995, s. 75).

Sanatçı kitabı alanında öne çıkan diğer önemli sanatçı Ed Ruscha'dır (Edward Ruscha). Kaliforniyalı sanatçı Ed Ruscha'nın ilk kitabı 1963 yılında küçük bir kitapçık halinde yayımlanan *Twentysix Gasoline Stations (26 Benzin İstasyonu)* adlı kitabıdır (Şekil 79). Kitapta yer alan 26 siyah-beyaz fotoğraf, Ruscha'nın Los Angeles'taki evi ile ailesinin Oklahoma City'eki evi arasındaki otoyol boyunca uzanan benzin istasyonlarına aittir. Ruscha, kitabı mümkün olduğunca geleneksel ve maddi olarak ucuz halde tasarlanmış bir tarzda kullanmıştır (Drucker, 1995, s. 75). Yazar, küratör ve New York Modern Sanat Müzesi'nin eski Kütüphane Müdürü Clive Phillpot, Ed Ruscha'nın bu kitabının sanatsal üretimini resimlerden, baskılardan ve çizimlerden kitaplara doğru genişleten bir çalışma olduğunu söyler (Phillpot, 2013, ss. 186-187).

Şekil 79

Edward Ruscha, Twentysix Gasoline Stations (26 Benzin İstasyonu) kitabından karşılıklı sayfalar, 1963.



(Ruscha, 1963)

Twentysix Gasoline Stations (26 Benzin İstasyonu) ilk olarak 1963'te (başlık sayfasında 1962 yazmasına rağmen) 400 nüsha olarak her biri imzalanmış ve numaralandırılmış şekilde çok düşük bir fiyatta satışa sunulmuş ve hemen tükenmiştir. Ancak numaralandırılmış ve imzalı olarak yayımlanmış bu kitaplar özel edisyon olarak algılanarak koleksiyoncuların peşinde olduğu nadir nesnelere dönüşmüştür. Ancak Ruscha 1965'te asıl amacının sınırlı sayıda üretilmiş bir kitap yapmak olmadığını, seri olarak üretilmiş nesne(ler) ortaya koymak olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle Ruscha daha sonraki kitaplarını sınırlı sayıda üretilmiş nadir bir nesne gibi algılanmasının önüne geçmek için numarasız baskılar halinde yayınlanmıştır. Hatta sanatçı 1967'de *26 Benzin İstasyonu* kitabını 500 kopya olarak yeniden basmıştır (Phillpot, 2013, ss. 187-188). Phillpot böylece bir sanat eserinin kitap biçiminde tekrarlanabilir fikrinin doğrulanmış olduğunu, çünkü ilk baskı ile son baskı arasında neredeyse hiçbir fark olmadığını belirtir (Phillpot, 2013, s. 188). Ruscha'nın çalışmalarının ucuz olması, geniş çapta dağıtılması ve bir izleyici kitlesine ulaşması için yapılması kitabın, bir sanatçının bir vizyon üretebildiği ve onu geniş çapta yayabildiği, demokratik, uygun fiyatlı, erişilebilir bir çoğul olabileceğini göstermiştir. Ruscha'nın kitapları ve özellikle *26 Benzin İstasyonu* bu nedenle sanatçı kitapları tarihinde ufuk açıcı kitap olarak kabul edilmektedir. Hatta bazı araştırmacılar bu kitabı Sanatçı Kitap'larının ilk örneği olarak kabul etmiştir. Ancak Drucker sanatçı kitaplarının Ruscha'nın eseriyle ortaya çıktığını söylemenin ona fikir, kavram ve biçim vermek anlamına geleceğini ancak bunun bu tarih için hatalı bir temel oluşturacağını belirtir. Ve Sanatçı Kitabı'nın, biçimsel özelliklerle kesin olarak tespit edilemeyen, oldukça değişken bir biçim olarak anlaşılması gerektiği söyleyerek kitap formunun, çeşitli geleneklerin yanı sıra yeni maddi ifade ve yaratıcı biçim alemlerine ulaşan sanatçılar tarafından her zaman soruşturma altında olduğunu vurgular (Drucker, 1995, s. 11).

Dieter Roth ve Ed Ruscha'nın çalışmalarından görüleceği gibi bu iki sanatçı, sanatçı kitabının temel konsepti için yeni parametreler oluştururken kitabı diğer çalışmalarla birlikte gerçekleştirdikleri ek bir aktivite olmaktan çıkarıp, temel üretim alanı olarak görmüşlerdir. Böylece kitaplar diğer formların yan ürünü olarak değil tek başına da üretilebilir, sürdürülebilir ana formlar arasında yerini almıştır.

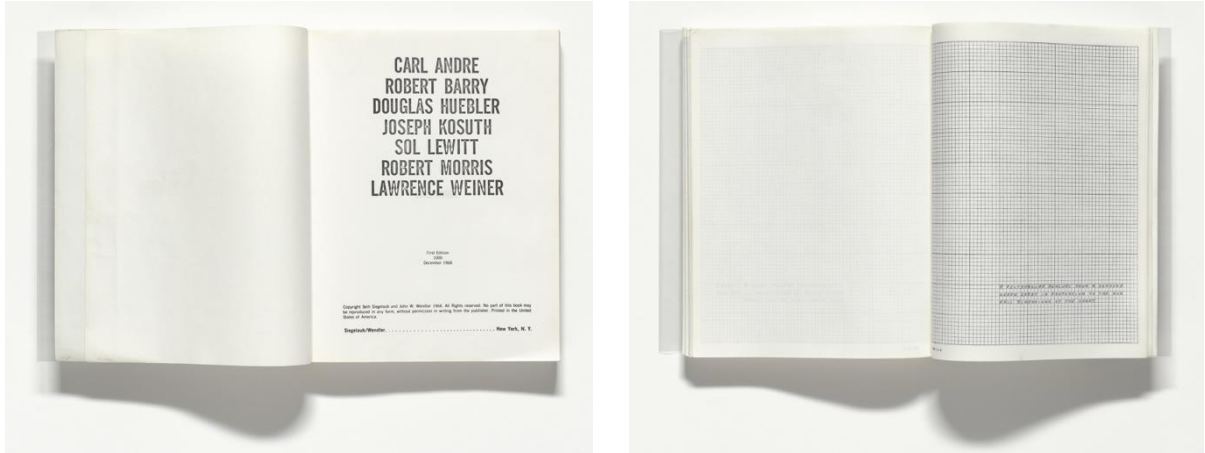
Ed Ruscha'nın *Twentysix Gasoline Stations (26 Benzin İstasyonu)* çalışması sanatçı kitabının- Johanna Drucker'ın adlandırmasıyla – “demokratik bir çoklu olarak” karşımıza çıktığı örneklerdendir. Yani bu kitaplar sanat bağlamında ticari olmayan amaçlarla çoğaltılıp, düşük bir fiyatta daha fazla kişiye ulaşmak için endüstriyel üretimden yararlanan kitaplardır. Bununla birlikte, Drucker demokratik bir çoklu olarak sanatçı kitabı kavramının hem oldukça gelişmiş bir tarihi olduğunu hem de kendi köklü uygulayıcıları olduğunu belirtir (Drucker,

1995, s. 80). Lawrence Weiner, John Baldessari, Richard Long Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Maurizio Nannucci, Philip Zimmermann, Ann Kalmbach ve Suzanne Lacy gibi sanatçılar bu kategoriye dahil edilebilecek kitaplar yapmış diğer sanatçılardır. Bu sanatçıların eserlerinin her biri, bir kitabın sahip olduğu tüm özerklikle dünyada serbestçe dolaşabilen gerçekleşmiş bir vizyonu sunmak için kitap biçiminden yararlanan belirli bir estetik ve politik meseleler kombinasyonu ile oluşturulmuştur. Bu kitapların ayırt edici özelliği ise sanatçının değerli nesneler üzerindeki kısıtlamaları aşan bir çalışma vizyonu sunmasıdır. Burada vizyon, tasarım ve üretim, üretim ve dağıtım arasında en az engelle dünyaya yayılabilen bir kitap haline gelir. Demokratik çokluluğun doğası budur: bağımsız bir sanatçının vizyonunun kitap biçiminde hazır bulunması (Drucker, 1995, ss. 80-88).

Sanatçı kitapları kavramsal bir mekân olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri kitabın başlı başına serginin kendisi olarak yani sergi mekânı olarak ortaya koyulmasıdır. 20.yüzyılın başlarında El Lissitzky'nin *Kunstismes*'i, Wassily Kandinsky'nin *Der Blaue Reiter*'ı ve Alfred Stieglitz'in *Camera Work*' u, kitabın görüntüleri ve estetik fikirleri geniş bir izleyici kitlesine erişilebilir ve uygun fiyatlı bir biçimde dağıtabilen bir sergileme mekânı olabileceğini gösteren erken örnekler olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise sergi mekânı olarak kitabın en iyi bilinen örneklerinden birisi, 1968 yılında kavramsal sanatçı Seth Siegelaub öncülüğünde üretilen *Xerox Book* (*Xerox Kitabı*) olarak bilinen isimsiz kitap olmuştur (Şekil 80) (Drucker, 1995, ss. 320-321). Bu isimsiz kitap daha sonra Xerox fotokopi makineleri kullanılarak üretilecek bir kitap olması nedeniyle *Xerox Kitabı* olarak anılmaya başlamıştır. Ancak fotokopi makinelerini kullanmanın maliyetinin geleneksel baskıdan daha yüksek olduğu kanıtlandığında, yayın nihayetinde ticari ofset litografi kullanılarak basılmıştır (MoMA, 2016). Çalışma bir sergi kataloğu gibi görünmesine rağmen aslında burada serginin kendisi kitap olarak kurgulanmıştır. Bu kitabın kavramsal işleri sunmasının dışında kendisinin de kavramsal açıdan bir söz söylediğini göstermektedir.

Şekil 80

Seth Siegelaub'un küratörlüğünde üretilen Untitled (Xerox Book), Xerox Kitabı'nın giriş ve Lawrence Weiner'a ayrılmış sayfalarından biri, 1968.



(Siegelaub, 1968)

Xerox Kitabı (Xerox Book) olarak bilinen bu sergi-kitap, yedi kavramsal sanatçının yayının sayfaları için yaptığı özgün projelerden oluşmaktadır. Bu sanatçılar: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris ve Lawrence Weiner' dır. Öncü sanat tüccarı Seth Siegelaub ve daha sonra bir satıcı olacak olan Jack Wendler, her bir sanatçıya yalnızca bir kitap için biçimlendirilmiş, tefrika edilmiş, sayfa sayfa ilerleme olarak görülebilecek bir eser yaratmaları için yirmi beş sayfa teklif etmiştir. Hem sanatçılar hem de yayıncılar, *Xerox Kitabı*'nın sayfalarını, tıpkı bir müze veya ticari sanat galerisinin yaptığı gibi sanat içeren yeni sanatsal sunumlar için benzersiz bir sergi mekânı olarak görmüştür (MoMA, 2016).

Seth Siegelau, sanatçılarla sanatı göstermenin farklı yollarını ve olasılıklarını, sanatın gösterilebileceği farklı bağlamları ve ortamları tartıştıklarını belirterek Xerox Kitabı'nın da bu açıdan ele aldıkları en ilginç çalışmalardan biri olduğunu söyler. Çünkü Siegelau proje için, standart boyutlu bir kâğıdın kullanılması ve sanatçıdan çalışması istenen “kap”ın sayfa miktarı ile ilgili bir dizi gereksinim önerdiğinden bahseder. Ve burada yapmaya çalıştığı şeyin, her sanatçının projesinde veya çalışmasında ortaya çıkan farklılıkların tam olarak sanatçının işiyle ilgili olacağı fikriyle sergileme koşullarını standartlaştırmak olduğunu belirtir (Ulrich & Siegelau, 1999). Yani nasıl bir sergide bir çalışmaya bakarken çalışmanın kendisi üzerinden bir sorulama yapıyorsak bu kitapta da sanatçıların çalışmasına bakmak kitaba bakmak değil sergi mekânında sanatçının çalışmasına bakmakla eş değer hale gelmiştir. Çünkü orijinal eser zaten kitabın kendisidir.

Tabi ki tüm sanatçı kitapları basılı şekilde, çoğaltılmış ucuz formatlarda değildir ya da sergi mekânı olarak üretilmemiştir. Bazı sanatçı kitapları sınırlı sayıda, fetişleştirilmiş ya da

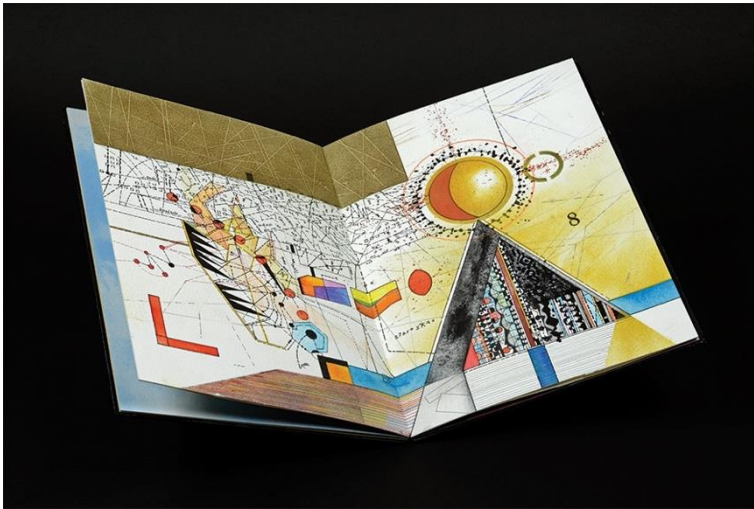
dönüştürülmüş olarak estetik fikirlerin bir kitap biçiminde doğrudan ifadesi olan benzersiz bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzersiz sanatçı kitapları diyebileceğimiz bu kitaplar baskı yoluyla üretilen ve çoğaltılan sanatçı kitaplarından biçimsel olarak net bir biçimde ayrılabilir. Bu tür sanatçı kitapları, sanatçı kitaplarının çeşitliliğini ve biçimsel olarak farklılıklarının olabileceğini gösterir.

Drucker benzersiz sanatçı kitaplarının bazılarını auratik objeler der. Yani kendileriyle ilgili bir aurası olan kitaplar. Bu kitapların mistik ve yüklü bir mevcudiyet duygusu yarattıklarını söyleyen Drucker ayrıca bu kitapların sadece varlıklarıyla, görünümleriyle, ikonografileri, malzemeleri ve biçimleriyle bile anlam taşıyor gibi göründüklerini söyler. Örneğin genellikle benzersiz kitaplar yapan bir sanatçı olan Timothy C. Ely, Drucker'ın bahsettiği gibi belirgin şekilde auratik bir karaktere sahip eserler üretmiştir (Drucker, 1995, ss. 93-94).

Timothy C. Ely'nin kitaplarının çoğunda içerik çini mürekkebiyle çizilmiş, çeşitli boyalarla elle renklendirilmiş ve vurgu noktaları için altın varak kullanılmıştır. Ciltler ise kalındır ve iç sayfalarındakiler kadar anlaşılabilir bir şekilde gizli olan işaretler ve gliflerle işaretlendiği kadar, işlenmiş ve eskitilmiş dokulu malzemelerle (akrilik ile kaplanmış kum gibi) kaplanmıştır. Onun kitaplarını inceleyen izleyici kitabın bir bilgelik eseri olduğu, gizemli ve ezoterik, gizli ve değerli olduğu, sıradan veya yaygın okuyucudan ziyade belirli kişilerin erişebileceği bir dünya önerdiğini hissedebilir. Çünkü sanatçı kitabın sayfalarını haritalama motifleri, kozmolojik bilgi önerileri, glif yazıdaki küçük işaretlerle doğrulanan diyagramatik formlardan oluşmaktadır.

Şekil 81

Timothy C. Ely, Cognitive Distance (Bilişsel Uzaklık), 2022.



(Ely, 2022)

Günlükler de dönüştürülmüş eskiz defteri, manipüle edilmiş bir defter biçiminde benzersiz bir sanatçı kitabı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Drucker'ın ifadesiyle günlükler “sanatçı kitaplarının bir klişesidir” ve yine de bu çalışmalar en başarılı dışavurumlarında neredeyse her zaman merak uyandırırılar (Drucker, 1995, s. 102). Çünkü bu defterler bir bireyin devam eden düşünce süreçlerine, karalamalarına, projelerine bir bakış sunmaktadırlar. Drucker, klişelerin oluşmasının nedenini, bu eserlerin pek çoğunun tahmin edilebilir karalama defteri birikimleri ve/veya bireycilik kültürünün bir tür küçük ev endüstrisinde çizilmiş veya boyanmış imgelerle çevrelenmiş rahatına düşkün el yazısıyla yazılmış paragraflar içermesi olduğunu söyler. Ancak Drucker, günlük biçiminin bir ikona dönüştüğünde, klişenin bu yönlerine gönderme yapan bir imge olarak onlara gönderme yapıp sınırlarını aşabildiğini ve böylece bir günlük biçiminin çelişkili yapısını (dışsallaştırılmış iç yaşamın gerilimleri, içselleştirilmiş dış yaşam vb.) yüksek oranda yükleneceğini söyler. Böyle bir çalışmaya örnek olarak 1976'da sanatçı ve yazar Mira Schor tarafından yapılan *The Book of Pages (Sayfalar Kitabı)* gösterilebilir (Drucker, 1995, ss. 102-103).

Mira Schor, *The Book of Pages (Sayfalar Kitabı)* çalışmasında el yazısını çözülemez hale gelene kadar yarı saydam pirinç kağıdına günlük benzeri bir şekilde katmanlayarak görüntü olarak dille çalışmıştır. Sanatçı mürekkepler, yırtıklar, redaksiyonlar, boya ve pigmentlerle dolu bu büyük ölçüde gizlenmiş metin katmanlarını birleştirerek citlemiştir. Sayfalar yarı saydam olduğu için birinden diğerine çok fazla görsel geçiş olduğu da görülür. Drucker bu günlük benzeri sanatçı kitabıyla ilgili şunları der: “kişi bu günlüğü sadece okumaya kalkışmaz, maddi nesnenin deneyimini onun sıkıntısının kanıtı olarak, mücadelelerin ve hasarın, hayatta kalmanın ve tanıklığın bir kaydı olarak hisseder. Bu tür çalışmalar, yalnızca metinsel anlamda değil, aynı zamanda fiziksel, bedensel bir gerçeklik olarak da bir kayıt yeri olarak çalışmanın bir üst dilini inşa eder” (Drucker, 1995, s. 103).

Şekil 82

Mira Schor, Book of Pages (Sayfalar Kitabı), 1976, pirinç kâğıdı üzerine karışık teknik.



(Schor, 1976)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi benzersiz kitap olarak sınıflandırılabilir sanatçı kitaplarının çoğu el yapımı olduğu için genellikle biçimsel olarak sanatçı defterlerini hatırlatmaktadır. Bu nedenle onlarla karıştırılabilmektedir. Ancak bir sanatçı defteri ve benzersiz bir sanatçı kitabı arasındaki en büyük farkın ele alındıkları bağlam olduğu söylenebilir. Yani sanatçı defteri dediğimiz şey sanatçının araç olarak kullandığı defterken benzersiz sanatçı kitapları ise sanat bağlamında defter/kitap formunda da ortaya konabilen eserlerdir.

Benzersiz sanatçı kitabı sınıfına girebilecek eserlerden biri de dönüştürülmüş kitaplardır. Okuduğumuz bir kitap kültürel ve tarihi değerlerle yüklü, zaten kabul edilmiş bir fikirdir. Ancak bir kitap sınırlı anlamlar barındıran yapısı ile birlikte içerisinde yer alan boşluklarla yeni çalışma alanlarını de içinde barındıran ve yeniliklere izin veren bir yapıya da sahiptir. Bir kitap, sahip olduğu orijinal halinden fiziksel veya kavramsal yollarla dönüştürülebilir veya bir kitabın parçaları kesilip yeni bir eser yapmak için kullanılabilir. Bu biçimlerde karşımıza çıkan kitaplar genellikle orijinal bağlamlarından çıkarak bir diğer kitaba yani *sanat nesnesi olarak kitaba* dönüşmüştür. Dönüştürülmüş kitap aslında bir müdahaledir. Burada hem orijinal bir kitap üzerinden bir dönüşüm gerçekleştiği hem de orijinalin varlığının neredeyse sıfıra indirildiği çalışmalar görülebilir (Drucker, 1995, ss. 108-109). Son belirtilen kitap biçimine Dieter Roth'un daha önce ele aldığımız *Literaturwurst (Edebi Sosis)* çalışması örnek olarak gösterilebilir.

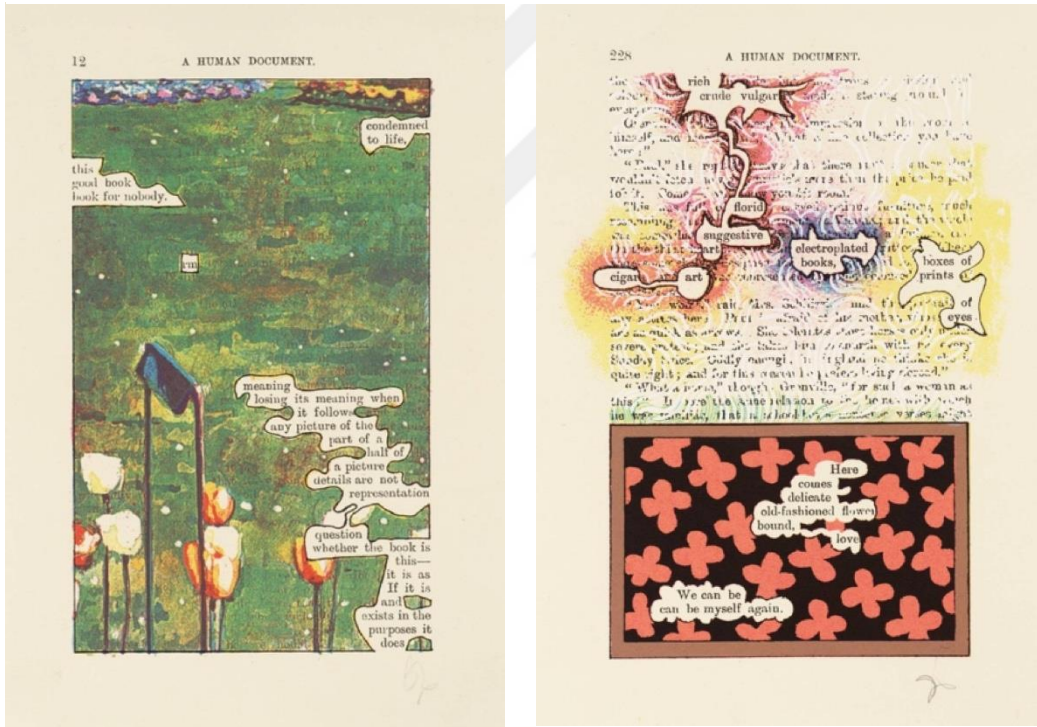
Orijinal bir kitap üzerinden bir dönüşüm görebildiğimiz en ünlü dönüştürülmüş sanatçı kitaplardan biri Tom Phillips'in *A Humument* kitabıdır (Şekil 83). 1966 yılında William Burroughs'un kes-yapıştır (cut-up) tekniğiyle ilgili açıklamalarını okuyan Phillips benzer tekniklerle bir çalışma yapmak istediğine karar verir ve bir projeye başlar. Phillips ilk olarak başlayacağı proje ile ilgili belirli kurallar koyar. Bunlardan ilki satın alacağı malzemenin kitap olması ve İngiliz para biriminde üç peni olması gerekmesidir. Daha sonra kitap dükkanlarını gezen sanatçı üç peniye satın alabileceği bir kitap bularak onu alır. Bu kitap William H. Mallock'un *A Human Document (1892)* adlı bir Victoria Dönemi romanıdır. Sanatçı sonraki birkaç yıl boyunca, kitabın her sayfasını sıralamaya bağlı kalmadan yalnızca birkaç kelimeyi açıkta bırakacak şekilde farklı tekniklere çizer, boyar, kolajlar ve kitabı yeniden yapılandırarak dönüştürür (Drucker, 1995, ss. 110-111).

Phillips, doğrudan kitap üzerinde çalışmak yerine kitabın sayfalarını formdan ayırarak bu sayfalar üzerine çalışmıştır. Sayfalarındaki temel yazı bloğunu çerçeveleme yapısı olarak kullanmış ve çizimlerini kenar boşluklarını koruyacak şekilde bu alan içerisinde yapmıştır. Ancak sanatçı, kendini sınırlandırdığı bu alan dışında hiçbir kurala bağlı olmadan serbest bir

şekilde sayfaları biçimlendirmiştir. Çalışmada kitaptaki yazı tipinin doğrusal biçimi, resimsel bir kompozisyonun bir unsuru olarak işlev görmüştür. Sanatçının metinlerde açıkta bıraktığı konuşma baloncuklarını andıran kelimeler ve cümleler ise diğer sayfalardaki bazı öğelerin yardımıyla birbirine bağlamış ve romandan bağımsız olarak yeni bir anlatı ortaya çıkarmıştır. Phillips'in *A Humument*'daki anlatısı Irma adlı bir kadın ile Mallock'un metninde "together" kelimesini her kullandığında soyadı görünen Bill Toge adlı bir adam arasındaki aşk hikayesini anlatan bir metin olarak okunur. Hatta Phillips'in kendisi de kitapta boy gösterir. Bir sayfada "Sonunda hoş geldiniz! / Benim kendim!" kelimeleriyle kitaba eşlik eder. Phillips, metin üzerinde çalıştığı yıllar boyunca *A Human Document*'ı asla baştan sona okumadığını, ancak sayfalarını taramak için çok zaman harcadığını ve böylece hikâyeye ve karakterlerine aşına olduğunu söylemiştir (Hawley, 2019).

Şekil 83

Tom Phillips, "A Humument" kitabından detay, 1970 (1966-1973)



(Phillips, 1966-1973)

Phillips, *A Humument*'ı kendi icat ettiği bir türün ilki olan *işlenmiş bir roman* olarak tanımlamıştır. Ancak o daha önce var olan bir metinden yeni bir sanat eseri oluşturan ilk sanatçı veya yazar değildir. Kitaplardan heykeller veya diğer sanat eserleri yapma pratiği yıllar öncesine dayanırken, önceden var olan bir çalışmanın seçici olarak silinmesiyle oluşturulan buluntu şiir, Jen Bervin'in *Nets* ve Austin Kleon'un *Newspaper Blackout* (*Gazete Karartması*)

gibi kitaplarda modern popülerlik bulmuştur. *A Humument* ise bu kategoriler arasında belirsiz bir şekilde ve hiçbirine dar bir şekilde ait olmadan daha fazlasını yaşar (Hawley, 2019).

Phillips kitabın 367 sayfasının tümünün dönüşümünü 1973'te tamamlamıştır. Bu dönüştürülmüş sayfalar aynı yıl Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde sergilenir ve kitap olarak ilk kez 1980'de yayımlanır. *A Humument*'in ilk baskısı 1980'de yayınlandığından beri, Phillips orijinal çalışmasının neredeyse her sayfasını yeniden boyar, çizer, kolajlar ve bazı durumlarda farklı kurtarılmış kelimeler aracılığıyla yeni yollar izler. Bu nedenle ilk baskı ile ondan sonra gelen tüm baskılar, çeşitli revizyonlarla yeniden yapılandırılır. Kitabın her bir baskısı aslında çalışmanın metinsel ve sanatsal değişiklikler yoluyla kademeli yenilenme sürecini belgelemiştir (Smee, 2013). Phillips'in çalışmasının baskılar arasında sabit kalan farklı bir görsel dili olduğu görülür, ancak tarzı o kadar eklektik ve çeşitlidir ki, her sayfanın anlamı ilk ve sonraki baskılar arasında kaçınılmaz olarak değişmiştir. Her baskıda karşımıza çıkan bu değişiklikler bir projenin evrimine açılan çeşitli pencereler gibidir ve her biri bir bütünün parçalarıdır.

Bu bölümde incelenen tüm bu sanatçı kitaplarından da görüleceği gibi sanatçı kitaplarının birçok çeşidi vardır. Ve birçok sanatçı bu alanda eserler üretmiştir. Türkiye'de sanatçı kitabı uygulamaları ise oldukça yenidir. Ve bu alanda üretilen eserler 1990'larla birlikte ortaya çıkmaya başlamıştır. İpek Duben, Aslı Çavuşoğlu, Nancy Atakan, Banu Cennetoğlu, Emre Hüner ve Kutluğ Ataman sanatçı kitabı alanında çalışmalar üreten sanatçılardandır (Yıldız, 2012, s. 180).

Sanatçı Kitapları ile İlgili Kurumlar ve Organizasyonlar

Sanatçı kitaplarının ortaya çıktığı süreçte kendilerini kısmen veya tamamen sanatçı kitaplarının geliştirilmesine adanmış kurumlar ve organizasyonlar da ortaya çıkmıştır. 1960'larda bu kurumlar sanatçı kitabının ucuz bir sanat biçimi olarak gelişimine tanık olurken, 1970'lerde kurumların kendilerini sanatçı kitaplarının üretimine adanmış olduğu yıllar olduğu görülür. Bu dönemde demokratik çoğul olarak sanatçı kitaplarının artmasıyla sanatçı kitaplarının bu yönü de pekişmiştir. Sanatçı kitaplarının üretilmesi için kurulan kurumların en eskisi, 1960'ların sonunda Joan ve Nathan Lyons tarafından New York/Rochester'da kurulmuş olan *Visual Studies Workshop Press* 'tir. Bu kurum sanatçı kitapları üretme (basım olanaklarını her zaman korumuşlardır) ve bunları sergileme ve dağıtma taahhüdüne sahiptir. Ayrıca bu kurum türün hibe desteğini ve eleştirel ilgiyi hak eden meşru, özerk bir sanat formu olarak kurulmasında da öncü olmuştur. Bu dönemden sonra üretim tesisleri, dağıtım veya sergi yerleri, sanatçı kitabı üretimi ile ilgili becerilerin öğretildiği kurumlar ve özel, bağımsız olarak işletilen matbaalar dahil olmak üzere birçok kurum ortaya çıkmıştır (Drucker, 1994, ss. 18-19).

1970’lerde veya 1980’lerin başında kurulan, sanatçı kitaplarıyla bağlantılı kuruluşların programları daha yaygın ve çeşitlidir. Bununla birlikte, Drucker bu dönemlerdeki kurum ve organizasyonların neredeyse hiçbirinin ana akım sanat kurumlarıyla, özellikle müzelerle ve çağdaş edebiyat programları veya topluluklarıyla bağlantısı olmadığını söyler. Sonuç olarak, çağdaş görsel sanatlar ve çağdaş edebi etkinliği haklı olarak geliştirmesi gereken bir biçim olan sanatçı kitabı, kendisini yalnızca bireysel koşulların bir eseri olarak diğer alanlarla örtüşen bir ağ içinde tanımlamıştır. Sanatçı kitapları genellikle müze mağazalarında, galeri teşhir raflarında ve sanatçı kitaplarının yer aldığı kitapçılarda veya galerilerde bulunmaktadır. Sanatçı kitaplarının yer aldığı kitapçıların en ünlüleri San Francisco’daki Califia, DC’deki Bookworks, New York’taki Granary Books ve Printed Matter’dır (Drucker, 1994, ss. 18-21). Günümüzde bu kitapçıların internet siteleri üzerinden bazı sanatçı kitaplarını incelemek ve satın almak da mümkün bir hale gelmiştir.

Sanatçı kitabı arşivleri ise daha eklektik ve dağınıktır. Örneğin kütüphanelerdeki arşivler genellikle özel koleksiyonlardan oluşmaktadır. Burada koleksiyonculuk politikaları üzerine bir araştırma, oluşum halindeki bir sanat formu olan sanatçı kitapları ile ilgili daha açıklayıcı bir profil sağlamaktadır. Ancak bu araştırma sanatçı kitaplarının tanımı, sanat, edebiyat veya yayıncılık olarak tanımlanmasını yasallaştıran kategorileri geride bırakmaktadır. Örneğin, New York’taki Modern Sanat Müzesi’nde (MOMA) Clive Philpott, sistematik olarak sanatçı kitaplarından oluşan bir koleksiyon oluşturmuş, seçimini düşük maliyetli çoklu eserler üzerine yoğunlaştırmıştır. New York Halk Kütüphanesi’nde ise sınırlı sayıda üretilmiş olan numaralandırılmış kitaplar, Picasso gibi büyük statüye sahip sanatçıların çalışmalarının bulunduğu bir koleksiyon oluşturulmuştur.

Türkiye’de ise sanatçı Banu Cennetoğlu tarafından 2006 yılında kurulan BAS, sanatçı kitaplarının üretimi, dağıtımı ve koleksiyonları üzerine çalışan bir oluşum olarak ön plana çıkmaktadır (Cennetoğlu & Serttaş, 2010, s. 31). Banu Cennetoğlu yaptığı bir söyleşide sanatçı kitabının ne olduğu ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

Sanatçı kitabı, sanatçının kitaba mekân muamelesi yaptığı, kitabı başlı başına bir iş olarak öngördüğü üretim biçimlerini kapsıyor. Burada yapılmış, bitmiş herhangi bir işi belgeleyen basılı bir malzeme ya da katalogdan söz etmiyoruz. Sanatçının kendini ifade edebilmek için doğrudan basılı bir malzemeye başvurduğu bir üretim biçimi. Ortaya koyabilmek için kitap mekânına ihtiyaç duyan türden üretimler (Cennetoğlu & Serttaş, 2010, s. 31).

Türkiye’de kitap ve çoğaltmaların satışı ve dağıtımı için bir imkân oluşturarak alternatif üretimlere dikkate çekmeyi amaçlayan *Bandrolsüz* ise Şubat 2011’de *Bakkal Press*, *torna*, *Onagöre*, *REC Collective* ve *Too Many Books*’un çabalarını birleştirmeleri ile bir araya gelmiş bir kolektif olarak karşımıza çıkmaktadır (Oktay, 2019, s. 63).

Sanatçı kitapları etrafındaki tüm bu kurumsal faaliyetler, çeşitli karakterine rağmen (hatta kısmen bu nedenle) türün gelişimini desteklemeye yardımcı olmuştur. Özellikle sanatçı kitabı gibi geniş bir üretim yelpazesine sahip bir alanı, bu alanda üretilmiş eserlerin yer aldığı kurumların, organizasyonların, sergilerin, sergi kataloglarının ve arşivlerin bünyesindeki eserler üzerinden anlamaya çalışmak kavramın teorik kısmı dışında türün çeşitliliğinin anlaşılması noktasında daha kapsamlı ve anlaşılır bir fikir oluşturmayı sağlamaktadır.



BEŞİNCİ BÖLÜM

Tartışma ve Sonuç

Defterler ve kitaplar insanların yüzyıllardır kullandığı önemli nesneler olmuştur. Bu iki nesne biçimsel olarak matbaanın icadına kadar ortak bir tarihsel süreçten geçmiştir. Ancak matbaanın ortaya çıkışıyla basılı kitapların üretilmesi biçimsel olarak defter ve kitap ayrımını netleştirmiştir. Bu nedenle bu iki nesne matbaa sonrası dönemde farklı süreçler üzerinden ilerlemeye ve sanatçılar tarafından da farklı şekillerde ele alınmaya başlamıştır. Ancak matbaa öncesi dönemde sanatçı defterlerinin ortaya çıkışına kaynaklık eden önemli bir dönem vardır. Bu dönem Orta Çağ'da karşımıza çıkan model kitapların çeşitli şekillerde kullanılmasıyla başlar. Defterlerin Orta Çağ'da, sanatçılar tarafından el yazmalarının resimlenip süsleneceği bir yüzey olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Bu dönemde model kitaplar da el yazmalarının çoğaltılması sürecinde tıpkı bir eskiz defteri gibi sanatçılar tarafından yardımcı bir kaynak olarak kullanılmıştır. Model kitapların içerisinde el yazmalarında kullanılacak figürler, motifler, kaligrafik baş harfler yer almaktadır ancak eskiz defterlerinden farklı olarak bu model kitapların içerisinde yer alan bu çeşitli çizim örnekleri belirli kurallarla atölyelerde kullanılmak için birçok sanatçı tarafından oluşturulmuştur. Bu nedenle model kitapların aslında defterden çok çizim kitabı olarak oluşturulup kullanıldığı söylenebilir. Ancak Orta Çağ'ın sonları Rönesans Dönemi'nin başlarında model kitaplarda yer alan çizimlerde zamanla kuralların dışına çıkıldığı ve sanatçıların bu model kitapları kendi kişisel gözlemlerini aktarmaya başladığı bir alan olarak kullanmaya başladığı görülür. Bu nedenle bu süreçte model kitapların eskiz defterlerinin ortaya çıkışıyla bağlantılı olarak sanatçı defterlerinin ortaya çıkışına kaynak ettiği görülmektedir. Ancak sanatçı defterleri aslında Rönesans Dönemi'nde sanatçıları defter tutmaya sevk eden çeşitli nedenlerin de bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır.

Günümüz biçimiyle defterler aslında 1450'lerde Guttenberg'in hareketli yazı tipini tanıtırak kitap baskısında bir devrim başlatmasıyla kâğıt üretiminin artmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu gelişmenin Rönesans Dönemi'nde meydana gelmesi sanatçıları bu dönemde defter tutmaya sevk eden ana nedendir. Ancak Rönesans Dönemi'nde insanın düşünen ve anlayan bir birey haline gelmesiyle doğayı gözlemlemeye başlaması, sosyal yapının ve sanatçı statüsünün değişmesi, sanat akademilerinin kurulması, yaratıcı ve deha olarak sanatçı ve sanatçı hakları gibi konuların gündeme gelmesi de aslında sanatçıları defter tutmaya sevk eden diğer önemli nedenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu gelişmelerin bir sonucu olarak bu

dönemde sanatçıların el yazması ve model kitap geleneğinden farklı olarak kendi defterlerini oluşturmaya ve bunları kullanmaya başladığı görülür. Böylece sanatçı defteri dediğimiz sanatçıların kişisel defterleri karşımıza çıkar ve defterler sanatçıların öğrenme, düşünme ve eser ortaya koyma süreçlerin bir parçası haline gelir. Ancak defterin kullanılmaya başlandığı ilk zamanlarda bir deftere sahip olmak ender bir ayrıcalıktır bu nedenle bu dönemlerde fazla sayıda sanatçının kişisel defter tutmadığı ancak ilerleyen yıllarda meydana gelen birçok teknolojik gelişmeyle birlikte defterlerin de daha fazla sanatçı tarafından kullanılan bir nesne haline geldiği görülmektedir.

Defterler biçimsel olarak farklı boy ve çeşitte olabilen, boş kağıtların bir araya geldiği kolay taşınabilen nesneler olması, çeşitli şekillerde ve tekniklerde çalışmalar yapmaya imkân sağlaması ve kişisel alanlar olarak kapalı halde tutulabilmesi gibi çeşitli nedenlerden dolayı birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Kullanılma amacı, niyeti, şekli ve mahremiyet sınırları sanatçıdan sanatçıya değişiklik gösteren defterler eskiz defteri, günlük, seyahat defteri, not defteri gibi çeşitli şekillerde ve isimlerde karşımıza çıksa da aslında sanatçı defterleri; kelimeler, harfler, karalamalar, listeler, otoportreler, çizimler, lekeler ve sembollerden oluşturulmuş farklı unsurların bir araya getirildiği özgür ve büyüleyici alanlar olmuşlardır. Bu nedenle bir defterin sahibinin niyetiyle doğrudan ilişkili bir şekilde oluşturularak, günlük, eskiz defteri gibi isimlendirilmelerindeki bazı sınırları da aştığı görülmektedir. Hatta defter ile sahibi arasında oluşan bu kişisel bağ nedeniyle defterlerin kullanıcısıyla bağlantılı olarak isimlendirildiği de görülür. Örneğin Leonardo da Vinci'nin defteri gibi. Bu özellik aslında bir sanatçı defterlerinin sanatçısıyla bağlantılı bir şekilde bireysel olarak ele alınması gerektiğini de göstermiştir.

Defterlerin, kullanım biçimi, amacı ve mahremiyet sınırları gibi kullanıldıktan sonraki durumu da sanatçıdan sanatçıya değişiklik göstermektedir. Bu süreçte bazı sanatçıların defterleri kişisel ve mahrem bir nesne olarak attığı ya da sakladığı bazılarının ise sanatçının kendisi tarafından çizimlerinin bir taşıyıcısı olarak satıldığı ya da defter içerisindeki çizimlerin defterden ayrılarak sergilendiği görülebilmektedir. Zamanla sanatçıların bu defterleri sergilenme amacıyla üretilmemiş olsa bile sergilerde yer almaya ve tıpkı basımları da yapılarak yayımlanmaya başlamıştır. Sanatçılar defteri başlangıçta bir araç olarak görüp çeşitli şekillerde kullansa da bu süreçte defterin yeni olanaklarını keşfeden bazı sanatçıların onu bir araç olarak kullanmaktan öteye taşıyarak eserlerini doğrudan defter üzerine oluşturduğu görülür. Böylece defterin sanatçı için artık sadece bir araç değil amaç haline de geldiği söylenebilir. Ancak bu süreçte karşımıza çıkan sanat eseri olarak defterin 20. yüzyılda sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüş olan *sanatçı kitabı* alanına dahil olduğu ve bu başlık altında değerlendirildiği görülür.

Sanatçıların kitapla ilişkisi yüzyıllardır farklı şekillerde karşımıza çıksa da sanatçı kitapları 20. yüzyılın bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı kitapları, kitabın fiziksel ve metafiziksel bileşenlerini manipüle etmek yoluyla kitap kavramını yeniden sorgulamaya açmıştır. Bu özelliklerinden dolayı sanatçı kitapları 20. yüzyıldaki sanat hareketleri içinde farklı biçim ve fikirlerle birlikte ele alınmaya başlamıştır. Aslında sanatçı kitabı içerisinde kitabın formu üzerinden yapılan biçimsel ve kavramsal sorgulamaların kitap ve defterin ortak bir forma sahip olmalarından dolayı defteri de kapsadığı bu nedenle bu alan içerisinde aslında hem kitabın hem de defterin ortak bir şekilde biçimsel ve kavramsal olarak sorgulandığı söylenebilir. Ayrıca sanatçı kitapları terimin orijinal isimlendirmesinde kullanılan *book* kelimesinin araştırmada da ortaya koyulduğu gibi biçimsel olarak hem defter hem de kitabı karşıladığını da belirtmek terimin kapsadığı alanın genişliğini anlamamıza yardımcı olabilir.

Sanatçı kitabının tanımı ile ilgili tartışılarsa yıllarca sürmüş ve genel fikir birliği tek bir tanım olmadığı yönünde olmuştur. Bu süreçte aynı kavramı önermek ve bu alanda üretilen işleri de belirtmek için birçok terim kullanılmıştır: kitap sanatı, sanat eseri olarak kitap, kitap-yapıt, sanatçıların kitap işleri, kitap nesneleri ve muhtemelen daha fazlası da vardır. Terimlerin hiçbirisi yanlış olmasa da (çünkü hiçbirisi için tek bir tanım yoktur), bu alanı ve bu alanda üretilen işleri tanımlamak için sanatçı kitabı/kitapları terimi baskın olarak kullanılmaktadır.

Sanatçı kitabının tanımını ortaya koyma sürecinde yapılan araştırma ve tartışmalarda araştırmacıların izlediği ilk yolun, sanatçı kitabının ne olduğunu ortaya koymaktan çok ne olmadığını ortaya koymak ve böylece bu alanın çerçevesini çizmek olduğu görülür. Bu süreçte ise artık sanatçı kitabı terimiyle bilinen birçok türde çalışma, bu sanat formuyla sıklıkla karıştırılan eserlerle birlikte incelenerek aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinden sanatçı kitabının ne olmadığı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Ancak sanatçı kitaplarının birden fazla disiplinin iç içe geçtiği bir alanda üretilen eserler olması bu bağlamda üretilen eserlerin çeşitliliğini arttırmış bununla birlikte kavramın net bir tanımının yapılması durumu da giderek zorlaşmıştır.

Sanat eleştirmeni, yazar ve gazeteci Nancy Tousley de sanatçı kitabının esnek biçime uyan yenilikçi uzantıları kadar çok tanımı olabileceğini ve bu değişken koşulun sanatçı kitabının doğasını tanımladığını belirtmiştir. Bu nedenle sanatçı kitabının tanımının yapılamazlığını savunarak, bu yönü sanatçı kitabının en güçlü erdemi olarak nitelendirmiştir. (Klima, 1998, s. 21).

Aslında sanatçı kitapları üzerine yapılan araştırma ve tartışmaların bu kadar çeşitli olmasının diğer bir nedeni de “sanatçı kitapları” teriminde “sanatçı” kelimesinin ön plana çıkarak bu alandaki çalışmaların sanatçının ürettiği herhangi bir kitap anlamına da

gelebilmesidir. Ayrıca sanatçı kitabı bağlamında ortaya konan sanatçı kitaplarının bir kısmı, sanatçı kitapları alanı dışındaki diğer sanat disiplinlerinin üretimleri gibi algılanabilirken, çoğaltılmış ve basılmış olanlar da sanat dışındaki alanların ürünleri olduğu yanılgısını doğurabilmektedirler. Bu nedenle sanatçı kitabının tanımlanması ya da anlaşılması sürecinde sanatçının eserini hangi disiplin içinde ele alarak üretildiği ya da incelenecek olan eserin hangi bağlamda değerlendirileceği oldukça önemli olmuştur.

Örneğin sanatçı kitabı terimi ilk anlamıyla bir sanatçının yazdığı, ürettiği bir kitap ya da sanatçı hakkında bir kitap olarak genellikle edebiyat bağlamında ortaya çıkmış bir eser şeklinde algılanmaktadır. Hatta çalışmada ele alındığı gibi Clive Phillpot, 1970 yılına kadar sanatçı kitapları teriminin, *livre d'artiste* veya *livre de luxe* ifadesinin eşanlamlısı veya çevirisi olarak, sanatçıların üretimine dahil olduğu ya da ürettiği lüks, sınırlı ve imzalı olan kitaplar için kullanıldığını söyler. Daha sonra sanatçı kitabı teriminin, sanatçıların özellikle avangard sanat hareketleri içerisinde sınırsız olarak ucuza ürettiği kitapları da tanımlamaya başladığını vurgular (Klima, 1998, s. 31). Burada bahsi geçen bu kitapların tek ortak özelliği bir sanatçının üretimine dahil olduğu ya da ürettiği kitaplar olmasıdır. Bu kitapların sanatçı kitaplarının gelişmesinde oldukça büyük bir katkısı olsa da aslında bu kitapların hiçbirisi sanatçı kitabı teriminin 20.yüzyılın ikinci yarısında sahip olmaya başladığı kavramsal anlama sahip olmadığı ve bu bağlamda üretilmedikleri görülür. Aslında sanatçı kitabı teriminin 20. yüzyılın başlarında bu tür kitaplar için kullanılması kafa karıştırıcı değildir ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında sanatçı kitabının kapsadığı anlamın bahsi geçen tüm bu kitapları dışarıda bırakması alanın biçimsel ve kavramsal arka planının ne kadar farklı olduğunu gösterse de bu olay tanım konusundaki tartışmaların da bir nedeni olmuştur.

Sanatçı kitapları aslında eserlerin kimliklerini artık resim, heykel, müzik olarak değil, kavramsal öncüllerinden kazandığı bir bağlamdan doğmuştur (Drucker, 1994, s.17). Bu süreçte kitapları çalışmaları için ek veya tesadüfi bir ekstra format değil, aslında birincil araç olarak gören sanatçılar tarafından da bu bağlamdaki ilk eserler üretilmiştir. Yani sanatçı kitaplarının sanatla ilgili olmak yerine, daha çok, kendilerinin sanat eseri olarak tasarlanan kitaplar oldukları söylenebilir.

Bu süreçte kitabın yapısını günlük beklentilerin ötesine taşımanın genellikle sanatçı kitabının bir amacı olduğu görülmektedir. Sanatçı kitaplarının diğer önemli yönleri şunlardır: disiplinler arası medya kullanımı, eserin erişilebilir (genellikle ucuz) araçlarla üretilmesi ve yerleşik sanat dünyasına/sanat piyasasına tepki. Bu nedenle genellikle kitap formunun kullanımının arkasındaki itici gücün, sınırları aşmak ve mevcut sınırlamalara ve tanımlara meydan okumak olduğu görülür. Kitabın birkaç yaratma tarzının kombinasyonuna izin veren,

hatta bunu gerektiren bir ifade aracı olması da bu alanda kullanılmasının bir nedenidir. Küçük ölçekli, üretim maliyeti nispeten ucuz ve kolayca kopyalanabilir bir kitabın sadeliği, çalışmanın ana akım kanalların dışına akmasına ve kurumsal veya ticari izin olmaksızın bir izleyici kitlesine ulaşmasına olanak tanınması da sanatçı kitaplarının, bu sistemlerin etrafından dolanarak onlara bir eleştiri ve alternatif sunduğu söylenebilir. Ancak sanatçı kitapları başlangıçta bu biçimsel ve anlamsal sorgulamalarla ortaya çıksa da sanatçı kitapları sadece bu kadarla sınırlı değildir. Çünkü bu süreçte sanatçı kitapları genellikle baskı teknolojisiyle, ucuz ve demokratik bir çoklu olarak üretilen eserler olarak karşımıza çıkar ancak sanatçı kitapları estetik kaygılarla, kitabın formu üzerinden ele alınarak farklı denemelerin yapıldığı elle üretilmiş benzersiz eserler olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Çağdaş sanatçıların kitaplarının ise aslında sanat dünyasının bu iki görüşü arasında bir denge aradığı söylenebilir. Çünkü artık bir sanatçının kitabı, benzersiz bir öge veya çok sayıda kopya, bir baskı olarak kabul edilebilir. (Her ne kadar sayı genellikle işin değerini korumak için sınırlı olsa da.)

Kitabın benzersiz bir eser olarak karşımıza çıktığı durumlarda sanat eseri olarak defterin sanatçı kitaplarının bu alanına dahil olduğu görülür. Bunun nedeni kitabın sanatçı kitapları içerisinde formu üzerinden ele alınan sorgulamalarıdır. Bu alanda üretilen diğer eserler incelendiğinde sanatçı kitapları; sanat nesnesi olarak, heykel gibi görsel bir form olarak, kavramsal bir mekân olarak, anlatı ve anlatı dışı bir dizi olarak ve daha birçok şekilde karşımıza çıkabilmektedir. Bu nedenle sanatçı kitaplarının biçimsel olarak sadece kitap formu üzerine inşa edilmiş eserlerden değil kitap formunun zorla algılanabilecek bir halde kullanımına kadar oldukça geniş bir yelpazeye sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca sanatçı kitaplarının bazılarında, kullanılan malzeme ve biçimin bir anlatım aracı olduğu, bazılarında ise kitabın içeriğine bağlı metin ve fotoğraf gibi elemanların arasındaki ilişkinin bir anlatım aracı olduğu görülmektedir. Bu nedenle sanatçı kitabı bağlamında kitap üzerine yapılan tüm bu biçimsel ve kavramsal sorgulamaların sanatçı kitaplarının sahip olduğu bu çeşitliliğin nedeni olmakla birlikte aslında sanatçı kitaplarının tanımı ile ilgili tartışmalarda net bir sonuca varılamamasının da en büyük nedeni olduğu sonucuna varılabilir. Bu süreçte sanatçı kitabı bağlamında üretilen eserlerin de artık tıpkı performans sanatı, video sanatı gibi bir sanat biçimi haline gelen sanatçı kitabı alanında üretilen eserler olarak değerlendirildiği de görülmektedir.

Kısacası sanatçı kitabı, kitabın hem biçimsel bileşenlerinin (yapı ve malzemeler) hem de kavramsal yönlerinin (fikirler, anlam, yorumlama ve duyuşsal tepkiler) yeniden sorgulandığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan eserler, okuyucuya/izleyiciye metin, görüntü ve materyallerin yeni bir yorumunu sunar. Bu bileşenler bir araya geldiğinde metnin geleneksel bir şekilde okumasını aşan anlamlar da ortaya

ıkabilmektedir. Bu nedenle sanatçı kitabı bağlamında üretilen tüm eserlerin aslında kitabın daha geniş kültürel işlevlerinden yararlanırken, geleneksel anlayışını da genişlettiği görülür. Ayrıca temalarını biçimsel olarak gerçekleştiren bazı sanatçı kitaplarının dokunsallığı ve maddeselliği aracılığıyla izleyicileri/okuyucuları fiziksel olarak meşgul etmesi bu kitapların izleyici ekseninde şekillenen eserler olduğunu da göstermektedir. Bu nedenle bire bir etkileşim için ve elle tutularak icra edilmek için oluşturulan sanatçı kitaplarının, galeri duvarında asılı olan dokunulmaz tabloların aksine samimi ve eşsiz bir şekilde erişilebilir olduğu söylenebilir.

Sanatçı kitapları pek çok biçim alabilirken, uygulamada ortak olan birkaç unsur da vardır. Bir kitabı bir sanat eseri olarak anlamak aslında bizi kitap biçiminin kendisinin özellikleri üzerine düşünmeye davet eder. Herhangi bir okuma eyleminde olduğu gibi, bir sanatçı kitabı da- imaları sosyal olmakla birlikte- bireysel ve kişisel olan ortamla bağlantıya izin veren fiziksel bir deneyimdir. Sanatçı kitabı bizi onu tutmaya ve sayfalarını çevirmeye davet etmektedir. İçerik ister görsel ister dilsel temelli olsun (oğunlukla her ikisinin karışımı), bir sanat eserinde fiziksel olarak hareket etmek dizi, tekrar, yan yana koyma ve süre kavramlarını ima etmektedir. Metin ve görüntülerin etkileşimi, ayrıca basım süreci ve kitabın tasarımıyla ilgili hususlar ve yalnızca sanatçı kitabına özgü anlatım, medya ve anlam içinde pek çok heyecan verici olasılığa da izin vermektedir. Aslında sanatçı kitaplarının her ne kadar uygulamada ortak olabilen özellikleri olsa da tıpkı sanatçıların defteri farklı şekillerde kullanması gibi sanatçı kitabı alanında da kitaplar sanatçılar tarafından farklı şekillerde ele alınabilmektedir. Bu nedenle bu alanı ifade eden bir tanımın formun her zaman diliminde uygulanabilir olmasını sağlayan şekillendirilebilirliğini engelleyeceği söylenebilir. Belki de özellikle bu nedenle sanatçı kitabı tanımı açık tutmalı ki keşif devam etsin.

KAYNAKÇA

- Admin/Flickr. (2007). *Savaş Sanatı (The Art of War)* [Fotoğraf].
<https://www.flickr.com/photos/bluefootedbooby/370458424/in/photostream/>.
- Akgül, R. F. (2018). Grafik tasarım bağlamında sanatçı kitapları. *Van Yüziüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 40, 187-206.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyusbed/issue/43698/536122>.
- Alparslan, A. (2008). El yazması. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 447-448). Yem Yayınları.
- Altıparmakogulları, Y. (2006). Mehmet Güteryüz ile Burhan Uygur'un defterlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi. (Tez No: 204401). [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü- İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Antmen, A. (1999). "*Bir Kitapta Resim Şartı*" kitabında yer alan Burhan Uygur'un defter sayfalarından örnekler [Fotoğraf]. <http://www.rob389.com/bir-kitapta-resim-sart-burhan-uygur/dp/tr/11/9789750800320>.
- Arık, E., & Öztıp, P. (2016). Yaratıcı ve yaratıcılık: Anlam, gönderim ve kavramsallaştırma. *29. Ulusal Dilbilim Kurultayı Bildirileri [Proceedings of the 29th National Linguistics Conference]* (s. 68-76). Kocaeli Üniversitesi Vakfı Yayınları.
- Artsy. (t.y.). *David Hockney*. Haziran 2022 tarihinde Artsy: <https://www.artsy.net/artist/david-hockney>
- Artun, A. (2014, Ocak 14). *Sanatın özerkliği üzerine*. Mayıs 2022 tarihinde e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>
- Batur, E. (2003). Defter müzesi için. *Sanatçı Defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günümüze" Sergi Kataloğu* içinde (s. 6-8).Yapı Kredi Yayınları.
- Beckmann, M. (1940). *Max Beckmann'ın günlüğünden sayfalar* [Fotoğraf]. <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/SpecialExhibitions/MaxBeckmann-en/Objects/02ExilParisAmsterdam/1940-beckmann-tagebuch-en.html?single=1>.
- Bellini, J. (1440-1470). *Jacapo Bellini'nin çizim/eskiz defterinden sayfalar* [Fotoğraf]. British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0811-1.

- Bellini, J. (1440). *Jacapo Bellini'nin eskiz defterinden sayfalar* [Fotoğraf]. Mutual Art. <https://www.mutualart.com/Artwork/Lamentation--from-the-sketchbook--folios-/B89F3D646140FB72>.
- Beykal, C. (2003). Hoca Ali Rıza ve defterleri. *Sanatçı Defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günüümüze" Sergi Kataloğu* içinde (s. 14-21).Yapı Kredi Yayınları.
- Blake, W. (1787-1847). *William Blake'in Not Defteri* [Fotoğraf]. The British Library. <https://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=d71fa7d0-a676-11db-a4ff-0050c2490048&type=book>.
- Blake, W. (1794). *Songs of Experience* [Resim]. British Library. <https://www.britishlibrary.cn/en/works/notebook-of-william-blake/>.
- Blake, W. (1795-1805). *Elohim Adem'i Yaratır* [Resim]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-elohim-creating-adam-n05055>.
- Blake, W. (1804). *Jerusalem: The Emanation of the Giant Albion (Kudüs. Dev Albion'un Ortaya Çıkışı)* [Resim]. Wikisource. https://en.wikisource.org/wiki/Jerusalem._The_Emanation_of_the_Giant_Albian.
- Blanck, H. (2000). *Antikçağda kitap*. (Z.A.Yılmaz, Çev.). Dost Kitapevi Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1992'de yayımlanmıştır).
- Bock, G. (1510-17). *Gregorius Bock'un Karalama Desen Kitabı (Scribal Pattern Book)* [Fotoğraf]. Yale Beinecke Kütüphanesi. <https://collections.library.yale.edu/catalog/10450154>, Swabia.
- Bodleian Libraries. (1504). *The Tudor Pattern Book* [Fotoğraf]. Bodleian Libraries, University of Oxford. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/385c0fdd-03ce-42c7-b43f-369003bee8f3/>.
- Bosko, N. (2019, August). Exploration of the sky: the skies sketchbook by J.M.W. Turner, *Journal of the Royal Astronomical Society of Canada*, 113 (4), 138–150.
- Bowie, T. (Dü.). (2005). *The Medieval Sketchbook of Villard de Honnecourt*. Dover Publications.
- Burliuk, D., & Burliuk, V. (1914). *Tango s korovami: zhelezobetonnye poemy* [Fotoğraf]. <https://www.ma-g.org/artwork/747-tango-with-cows-ferro-concrete-poems/?signup-banner=not-now>.

- Burunsuz, M. (2020). Hoca Ali Rıza desenlerinde üslup ve konu analizleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(53), 1192-1202. <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1604655535.pdf>
- Buser, T. (t.y.). *History of Drawing*. Mayıs 2022 tarihinde History of Drawing: https://historyofdrawing.com/?page_id=8
- Butlin, M. R. (2022). *J.M.W. Turner*. Mayıs 2022 tarihinde The Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/J-M-W-Turner>
- Camhy, S. (2016, Spring). Sketchbooks Then and Now. *Drawing Magazine*, 22-25.
- Castleman, R. (1994). *A century of artists books*. The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams.
- Cennetoğlu, B., & Serttaş, T. (2010). Sanat Alanı Olarak Kitap Üzerine Banu Cennetoğlu İle Söyleşi. *Sanat Dünyamız (Üç Aylık Kültür Sanat Dergisi)*.(117), 30-35.
- Chin, T. (2022, April 3). *When Did We All Become Obsessed with Coffee Table Books?* Gear Patrol: <https://www.gearpatrol.com/home/a33438579/what-is-a-coffee-table-book/>
- Clarke, A. (2021, Temmuz 19). *Dürer in the Low Countries*. The British Library: Medieval manuscripts blog: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2021/07/durer-in-the-low-countries.html>
- Codart. (2021a). *Dürer Was Here: A Journey Becomes Legend*. Codart: <https://www.codart.nl/guide/agenda/durers-reise-in-die-niederlande/>
- Codart. (2021b). *Dürer Was Here: A Journey Becomes Legend* [Fotoğraf]. https://www.codart.nl/feature/museum-affairs/durer-was-here-a-journey-becomes-legend/#_ftn1.
- Çelikel, P., & Uğurlu, V. (2003). *Sanatçı Defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günümüze"*Sergi Kataloğu [Fotoğraf]. <https://www.levant.com.tr/urun/3097073/sanatici-defterleri-osman-hamdi-bey-den-gunumuze-istanbul-2003-basimi-175-sf>.
- Çimen, E. (2010). Bağımsızlık-yaratıcılık- geçim üçgeninde sanatçı. *Sanat Dergisi*, 0(12), 21-24. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2600/33451>
- Dündar , B. (2011). Grafik tasarım bağlamında kitap nesnesi ve nesne olarak kitap. (Tez No: 285908). [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü- İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Dürer, A. (1498). *Otoportre* [Resim]. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/self-portrait/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b>, Madrid, ispanya .
- Dürer, A. (1500). *Kürklü Otoportre* [Resim]. Alte Pinakothek. [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Dürer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg#/media/Datei:Albrecht_Dürer_-_1500_self-portrait_\(High_resolution_and_detail\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Dürer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg#/media/Datei:Albrecht_Dürer_-_1500_self-portrait_(High_resolution_and_detail).jpg), Munich, Almanya.
- Dürer, A. (1523). *İnsan Oranları kopya kitabı/eskiz defteri* [Fotoğraf]. SLUB Digitale Sammlungen. <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/444005/133/1>, Nürnberg, Almanya.
- da Vinci, L. (1510-1511). *Leonardo da Vinci: İnsanın mekaniği* [Fotoğraf]. Royal Library, Windsor. <https://www.rct.uk/collection/themes/exhibitions/leonardo-da-vinci/the-queens-gallery-palace-of-holyroodhouse/the-bones-and-muscles>.
- da Vinci, L. (2007). *Paragone/ sanatların karşılaştırılması*. (K. Atalay, Çev). Notos Kitap Yayınevi.
- Daliwe, J. (14. yüzyıl). *Jaques Daliwe' nin albümü/eskiz defteri* [Fotoğraf]. Worth Point. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/jaques-daliwe-14th-sketchbook-22-454041452>.
- Delacroix, E. (1828). *Eugene Delacroix'in Johann Wolfgang von Goethe'nin başyapıtı Faust' için yaptığı illüstrasyonlar* [Fotoğraf]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336614>.
- Delaunay-Terk, S. (1913). *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France (Sibirya Ekspresi ve Fransalı Küçük Jeanne için Nesir)* [Fotoğraf]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/273447>.
- Doyle, K. (2022, Ocak 7). *Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*. Nisan 2022 tarihinde The British Library: Medieval manuscripts blog: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2022/01/dürers-journeys-travels-of-a-renaissance-artist.html>
- Drucker, J. (1994). Artists' books and the cultural status of the book. *Journal of Communication*, 44(1), 12-42.
- Drucker, J. (1995). *The century of artists' books*. New York, United States: Granary Books.

- Drucker, J. (2005, Spring). Critical issues/exemplary works. *The bonefolder: an e-journal for the bookbinder and book artist*. 1(2), 3-16.
<https://www.philobiblon.com/bonefolder/BonefolderVol1No2.pdf>
- Duchamp, M. (1934). *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin) / The Green Box (Yeşil Kutu)* [Fotoğraf].
<https://ropac.net/ko/content/feature/1213/detail/12675-marcel-duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-1934/>.
- Eddy, M. D. (2016). The Interactive Notebook: How Students Learned to Keep Notes during the Scottish Enlightenment. *Book History*, 19(1), 86–131.
- Edgü, F. (1995). *Fiket Mualla Albastı defterleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Ekdahl, J. (1999). Artists' books and beyond: the library of the Museum of Modern Art as a curatorial and research resource. *Museums in Libraries - Libraries in Museums* (s. 241-248). Moscow: INSPEL 33(1999)4. <http://archive.ifla.org/VII/d2/inspel/99-4ekja.pdf>
- Eldem, E. (2015). *Osman Hamdi Bey İzlenimler 1869-1885*. Doğan Kitap.
- Ely, T. C. (2022). *Cognitive Distance (Bilişsel Uzaklık)* [Fotoğraf].
<https://sfcb.org/cognitivedistance>.
- Ergüven, M. (2003). Sanatçı defterleri. *Sanatçı defterleri "Osman Hamdi Bey'den Günümüze" Sergi Kataloğu* (s. 8-13) içinde. Yapı Kredi Yayınları.
- Ernst, M. (1934). *Une Semaine de Bonté* [Resim].
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1106070/une-semaine-de-bonte-print-max-ernst/>.
- Ersoy, O. (2001). Kağıt. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (s. 163-166). TDV Yayınları.
- Erzen, J. (2008). Hockney, David. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (s. 693-694). Yem Yayınları.
- Facsimile Finder. (2018, Kasım 30). *Sketchbook of Giovannino de' Grassi "Model Books: Guiding Images of Medieval Art"*. Ocak 2022 tarihinde Facsimile Finder: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketchbook-of-giovannino-de-grassi-facsimile>
- Facsimile Finder. (2019a, Haziran 28). *The Portfolio of Villard de Honnecourt*. Ocak 2022 tarihinde Facsimile Finder: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/portfolio-villard-honnecourt-facsimile>

- Facsimile Finder. (2019b, Ekim 3). *Francesco di Giorgio Martini, Mimarlık Üzerine İnceleme*. Ocak 2022 tarihinde Facsimile Finder: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/treatise-on-architecture-by-francesco-di-giorgio-martini-facsimile>
- Facsimile Finder. (2019b, Ekim 3). *Treatise on Architecture by Francesco di Giorgio Martini*. Ocak 2022 tarihinde Facsimile Finder: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/treatise-on-architecture-by-francesco-di-giorgio-martini-facsimile>
- Finch, J. (2021, January 15). *A Sketch at Every Turn* . Tate: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-51-spring-2021/jmw-turner-sketch-every-turn>
- Fischer, S. R. (2022). *Yazının tarihi*. (A. H. Konar, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2001’de yayımlanmıştır).
- Foister, S. & van den Brink, P. (2021). *Dürer’in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının Seyahatleri Katalog (Dürer’s Journeys: Travels of a Renaissance Artist Catalogue)* [Fotoğraf]. National Gallery Company: <https://shop.nationalgallery.org.uk/d-rers-journeys-travels-of-a-renaissance-artist-catalogue-1049755.html>.
- Frida Kahlo Diario. (2020). *Inner Journey Experience* . Mayıs 2022 tarihinde Frida Kahlo Diario: <https://www.fridakahlodiarlo.com/innerjourneyexperience>
- Fund, R. (1912). *Ostrakon üzerine Antakya Piskoposu Severos'un Bir Mektubu* [Fotoğraf] . The Metropolitan Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/473403>.
- Göttingen. (1450). *Göttingen Model Kitabı* [Fotoğraf]. <http://www.gutenbergdigital.de/gudi/eframes/>.
- Güleryüz, M. (2015). *Akordeon Defter* [Fotoğraf]. <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=10&lc=tr>.
- Genç, T. C. (2006). *İstanbul defterdarları: defter tutan 69 arkadaşın seçmeler*. Hafriyat Yayınları.
- Germaner, S. (2008). Rönesans. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, s. 1341-1343). Yem Yayınları.
- Gombrich, E. (2011). *Sanatın öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitapevi. (Çalışmanın orijinali 1950’de yayımlanmıştır).

- Goodyear, A. C. (2022, August 1). *Marcel Duchamp's "the green box"*. Bowdoin College Museum of Art: <https://www.bowdoin.edu/art-museum/news/2022/marcel-duchamp-green-box.html>
- Grassi, G. d. (14.yüzyıl). *Sketchbook of Giovannino de' Grassi* [Fotoğraf]. Facsimile Finder. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketchbook-of-giovannino-de-grassi-facsimile>
- Gurianova, N. (2002). A Game in Hell, hard work in heaven: Deconstructing the Canon in Russian Futurist Books. M. Rowell, & D. Wye içinde, *The Russian avant-garde book 1910-1934* (s. 24-32). The Museum Of Modern Art.
- Gutenberg, J., & Fust, J. (1455). *Gutenberg İncili (42 Satırlı İncil)* [Fotoğraf]. The Morgan Library & Museum. <https://www.themorgan.org/collection/Gutenberg-Bible>.
- Hatırsaru, S. (2018, Mart 26). *Gülyüzlü lise defterleri*. Haziran 2022 tarihinde Milliyet: <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/songul-hatirsaru/gulyuzlu-lise-defterleri-2634466>
- Hawley, R. (2019, July 29). "A Humument" is a completely novel project. The Outline: <https://theoutline.com/post/7731/tom-phillips-a-humument-interview>
- Heesen, A. t. (2005). The notebook: a paper-technology. *Making things public: atmospheres of democracy* içinde (s. 582-589). Cambridge, Mass: MIT Press.
- Hennessy, K. (Dü.). (2017). *Books that changed history*. DK Publishing.
- Hesdin, J. d. (1400a). *Jacquemart de Hesdin'in defteri* [Fotoğraf]. The Morgan Library & Museum. <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/158212>.
- Hesdin, J. d. (1400b). *Jacquemart de Hesdin'in defterinden detay* [Fotoğraf]. *Morgan Kütüphanesi ve Müzesi*. he Morgan Library & Museum. <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/158212>.
- Higgins, D. (1984). *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press.
- Higgins, D. (1985). A preface. J. Lyons içinde, *Artists' books: A critical anthology and sourcebook*. New York: Visual Studies Workshop Press.
- Historians of Netherlandish Art. (2019, Ekim 13). *Dürer Was Here: A Journey Becomes Legend*. Mayıs 2022 tarihinde Historians of Netherlandish Art: <https://hnanews.org/durer-was-here-a-journey-becomes-legend/>

- Hockney, D. (2002-2004). *Eskiz Defterleri* [Fotoğraf].
<https://www.hockney.com/works/sketchbooks>.
- Hockney, D. (2019). *Yorkshire Eskiz Defteri* [Fotoğraf]. Royal Academy Arts.
<https://www.srhughes.com/books-1/david-hockney-a-yorkshire-sketchbook>.
- Hockney, D. (2020). *David Hockney. 2020 için 220 (David Hockney. 220 for 2020)* [Fotoğraf]. Taschen.
https://www.taschen.com/pages/en/catalogue/art/all/60012/facts.david_hockney_220_for_2020.htm.
- Honnecourt, V. d. (1220-1240). *The Portfolio of Villard de Honnecourt* [Fotoğraf]. Facsimile Finder.
<https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/portfolio-villard-honnecourt-facsimile>
- Honour, H., & Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*. (H. Abacı, Çev.). Alfa Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1982’de yayımlanmıştır).
- İnankur, Z. (2008). Gogh, Vincent van. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, s. 603). Yem Yayınları.
- İpşiroğlu, N. İ. (2017). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. Hayalperet Yayınevi.
- Jean, G. (2020). *Yazı insanlığın belleği*. (N. Başer, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1987’de yayımlanmıştır).
- Kahlo, F. (1944-1954c). *Frida Kahlo’nun günlüğünden sayfalar* [Fotoğraf]. The diary of Frida Kahlo : an intimate self-portrait. <https://www.amazon.com.tr/Diary-Frida-Kahlo-Intimate-Self-Portrait/dp/0810959542>
- Kahlo, F. (1944–1954a). *Frida Kahlo'nun günlüğünden sayfalar* [Fotoğraf].
<https://www.hagitaz.com/en/frida-kahlos-art-journal/>.
- Kahlo, F. (1944–1954b). *Frida Kahlo’nun günlüğünden sayfa* [Fotoğraf]. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/asset/página-del-diario-de-frida-kahlo-frida-kahlo/XgEuN8afpPttDQ?childassetid=9QGqG3hRtOIItMg>.
- Karaören, F. (2008). Arts and Crafts. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (s. 136-137). Yem Yayınları.
- Klima, S. W. (1998). *Artists books a critical survey of the literature*. Granary Book.
- Kostelanetz, R. (1985). Book art. J. Lyons içinde, *Artists' books: a critical anthology and sourcebook* (s. 27-30). Visual Studies Workshop Press.

- Kruchenykh, A. (1916). *Vselenskaia voina (Universal War)* [Resim]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/13300>.
- Kuyucu, Y. (2019). Sanatçı defterleri bağlamında İlhan Berk'te görsellik ve uygulamalar. (Tez No: 562435). [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı- Ankara]: Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kwakkel, E. (2014, Eylül 12). *Medieval super models*. Mart 2022 tarihinde Medievalbooks: <https://medievalbooks.nl/2014/09/12/medieval-super-models/>
- La Vaca Independiente. (1995). *Frida Kahlo'nun Günlüğü (Frida Kahlo Diario)* [Fotoğraf]. <http://danielarocha.net/fridakahlo/qat0hbd14sz3xbfroid3s9q362sx7>.
- La Vaca Independiente. (2018a). *Frida Kahlo'nun Günlüğü: Yeni Bir Perspektif (Frida Kahlo's Diary: A New Perspective)* [Fotoğraf]. La Vaca Independiente. <https://www.fridakahlodiario.com/thediary>.
- La Vaca Independiente. (2018b). *Frida Kahlo'dan Esinlenen Samimi Bir Defter (An Intimate Notebook Inspired by Frida Kahlo)* [Fotoğraf]. Frida Kahlo Diario. <https://www.fridakahlodiario.com/innerjourneyexperience>.
- La Vaca Independiente. (2020, August 3). *Frida Kahlo's Diary: A Review*. Mayıs 2022 tarihinde La vaca independiente: <https://lavacaindependiente.com/en/frida-kahlos-diary-a-review/>
- Labarre, A. (2012). *Kitabın tarihi*. (I. Ergüden, Çev.) Dost Kitapevi Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1970'te yayımlanmıştır).
- Lewandowski, H. (t.y.). *Okul defteri olarak kullanılan siyah balmumu kaplı ağaç tablet* [Fotoğraf]. RMN-Grand Palais (Musée du Louvre): <https://www.photo.rmn.fr/archive/10-528946-2C6NU0YLWBNH.html>, Paris.
- Lippard, L. R. (1985a). Conspicuous Consumption: New Artists' Books. J. Lyons içinde, *Artists' books: a critical anthology and sourcebook* (s. 49-58). Visual Studies Workshop Press.
- Lippard, L. R. (1985b). The artist's book goes public. J. Lyons içinde, *Artists' books: a critical anthology and sourcebook* (s. 45-48). Visual Studies Workshop Press.
- Lissitzky, E. (1920). *Pro dva kvadrata. Suprematicheskii skaz v 6-ti postroikakh (İki Karenin Öyküsü: 6 Konstrüksiyondan Oluşan Süprematist Bir Masal)* [Fotoğraf]. <https://thecharnelhouse.org/2015/06/11/about-two-squares-el-lissitzkys-1922-suprematist-picture-book-for-kids/>.

- Lowe, S. M. (1995). Essay. *The diary of Frida Kahlo : an intimate self-portrait* içinde (s. 25-29). New York : H.N. Abrams ; Mexico : La Vaca Independiente .
- Lyons, J. (1985). *Artists' books: a critical anthology and sourcebook*. Visual Studies Workshop Press.
- Müller, M. E. (2014). Introduction. M. E. Müller içinde, *The Use of Models in Medieval Book Painting*. Cambridge Scholars Publishing.
- Mallarmé, S. (1897). *Un Coup de Des Jamais N'Abolira Le Hasard* [Fotoğraf]. https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_coup_de_dés_jamais_n%27abolira_le_hasard#/media/Fichier:Jamais_un_coup_de_dé_n'abolira_le_hasard.png.
- Martini, F. d. (1474-1482). *Francesco di Giorgio Martini'nin mimari çizimlerinin yer aldığı eskiz defterinden sayfalar* [Fotoğraf]. British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1947-0117-2-39-v#object-detail-data.
- Martini, F. d. (1480-1506). *Mimarlık Üzerine İnceleme/ Codex Ashburnham 361* [Fotoğraf]. Facsimile Finder. <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/treatise-on-architecture-by-francesco-di-giorgio-martini-facsimile>, Urbino, İtalya.
- Matisse, H. (1932). *Poésies* [Fotoğraf]. <https://collections.artsmia.org/art/6064/poesies-henri-matisse>.
- Matisse, H. (1947). *Jazz* [Fotoğraf]. Sotheby's. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/important-prints-multiples/henri-matisse-jazz-duthuit-books-22>.
- Mcluhan, M. (2020). *Gutenberg galaksisi tipografik insanın oluşumu*. (G. Ç. Güven, Çev.).Yapı Kredi Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1962'de yayımlanmıştır).
- Merrill, E. (2013, 10 29). The Trattato as Textbook: Francesco di Giorgio's Vision for the Renaissance Architect. *Architectural Histories*, 1(1), 20.
- Mesara, G. Ü. (2020). Sunuş. *Süheyl Ünver'in Kütahya Defterleri*. Kubbealtı Neşriyat.
- Mesara, G., & Şerifoğlu, Ö. F. (2016, Eylül-Ekim). Bir İstanbul Ressamı: Süheyl Ünver. *Sanat Dünyamız* (154), 28-52.
- MoMA. (1994). *A Century of Artists Books*. Mayıs 2022 tarihinde MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/439>

- MoMA. (2016). *Various Artists with Lawrence Weiner, Robert Morris, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry, Sol LeWitt, Carl Andre Untitled (Xerox Book) 1968*. MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/11400>
- MoMA. (2019). *Dieter Roth. Literature Sausage (Literaturwurst). 1969, published 1961–70*. Temmuz 2022 tarihinde MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/141853>
- Morris, W. (1896). *The Works of Geoffrey Chaucer, Newly Imprinted* [Fotoğraf]. William Morris Society. <https://williammorrisociety.org/current-exhibitions/the-ideal-book-william-morris-and-the-kelmscott-press/>.
- Morris, W. (1982). *The Ideal Book*. University of California Press.
- Mules, H. B. (1999). Drawing, History of. *The New Book of Knowledge* içinde (Cilt 4, s. 313-316). Grolier.
- Museo Dolores Olmedo. (t.y.). *A Peek at Frida Kahlo's Diary*. Mayıs 2022 tarihinde Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/story/9AWxmDksayhmJA>
- Museum Artehalles. (2002). *Jacques Daliwe: Ein spätgotisches Musterbuch*. Haziran 2022 tarihinde Museum Artehalles: <http://kult-our-tal-museum.de/jacques-daliwe-burgund/>
- National Gallery of Canada. (t.y.). *Neri Di Bicci*. National Gallery of Canada: <https://www.gallery.ca/collection/artist/neri-di-bicci>
- Oktay, G. (. (2019, Mart). 20. yy. Sonrası Sanat Pratiği İçerisinde Sanatçı Defterinden Sanatçı Kitabına Bakış. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(18), 58-66. doi: 10.16950/iujad.450180
- Online Ethymology Dictionary. (2022, Mayıs 24). *Book*. Online Ethymology Dictionary: https://www.etymonline.com/word/book#etymonline_v_15603
- Oosterwijk, A. v. (2021, Ekim 24). *Dürer was here: a journey becomes legend*. Şubat 2022 tarihinde Cosaart: https://www.codart.nl/feature/museum-affairs/durer-was-here-a-journey-becomes-legend/#_ftn1
- Orsenna, E. (2013). *Kağıt yolunda: küreselleşme üstüne küçük elkitabı*. (A. Terzi, Çev.). Metis Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2012’de yayımlanmıştır).
- Oxford University Press. (2006). *Book*. *Oxford Worldpower Dictionary* içinde (s.79). Oxford University Press.

- Öndin, N. (2005, Kış). Rönesans döneminde tinsel mülkiyet kavramının gelişimi ve sanatçı hakları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(11), 84-91.
<https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/49243/>
- Öndin, N. (2016). *Rönesans düşüncesi ve resim sanatı*. Hayalperest Yayınevi.
- Özdem, F. (2003, Kış). Şekilsiz, kurşundan gölgeleriyle Nevhiz'in defteri. *Sanat Dünyamız*, (86), 160-164.
- Özdoğan, E. (2003, Kış). Defter: geçişimler. *Sanat Dünyamız*, (86), 129-135.
- Phillips, T. (1966-1973). *A Humument*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/phillips-a-humument-vol-i-65475/2>
- Phillpot, C. (1982, May). Books bookworks book object artists' books. *Artforum*, 20(9), 77-79.
- Phillpot, C. (1985). Some Contemporary Artists and Their Books. J. Lyons içinde, *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook* (s. 97-133). Visual Studies Workshop Press.
- Phillpot, C. (2013). Books by artists and books as art. C. Phillpot içinde, *Booktrek: selected essays on Artist's Books (1972-2010)* (s. 184-208). JRP|Ringier and Less Presses du Reel.
- Presler, G. (2017). *The Sketchbook: A lucky stroke in art history*. XinXii.
- Read, H. (2017). *Sanatın anlamı*. (N. Asgari, Çev.). Hayalperet Yayınevi. (Çalışmanın orijinali 1931'de yayımlanmıştır).
- Read, H. (2018). *Sanat ve toplum*. (E. Kök, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Çalışmanın orijinali 1967'de yayımlanmıştır).
- Rifat, S. (1999). Defterle Kitap Arası: Burhan Uygur, *Bir Kitapta Resim Şart* içinde (s.7-29). Yapı Kredi Yayınları.
- Rona, Z. (2008a). Kahlo, Frida. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, s. 805-806). Yem Yayınları.
- Rona, Z. (2008b). Leonardo da vinci. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, s. 945-946). Yem Yayınları.
- Rossi, M. (2002). *Grassi, Giovannino de'*. Mayıs 2022 tarihinde Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovannino-de-grassi_%28Dizionario-Biografico%29/

- Roth, D. (1957). *Kinderbuch (Çocuk Kitabı)* [Fotoğraf].
https://zuckerartbooks.com/artist/Dieter_Roth/works/2854.
- Roth, D. (1969). *Edebi Sosis (Literaturwurst)* [Fotoğraf].
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/literature-sausage/index.html.
- Rowell, M. (2002). Constructivist Book Desing: Shaping the Proletarian Conscience. M. Rowell, & D. Wye içinde, *The Russian avant-garde book 1910-1934* (s. 50-59). The Museum Of Modern Art.
- Rowell, M., & Wye, D. (2002). *The Russian avant-garde book 1910-1934*. The Museum Of Modern Art.
- Royal Academy Shop. (2022). *A Yorkshire Sketchbook - David Hockney* [Fotoğraf]. Haziran 2022 tarihinde Royal Academy Shop: <https://shop.royalacademy.org.uk/a-yorkshire-sketchbook-david-hockney>
- Rudig, S. (2022, March 3). *Marcel Duchamp's Dueling Exhibits*. Washington Citypaper: <https://washingtoncitypaper.com/article/550276/marcel-duchamps-dueling-exhibits/>
- Ruscha, E. (1963). *Twentysix Gasoline Stations (26 Benzin İstasyonu)* [Fotoğraf].
<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>.
- Sacrobosco, J. d. (1485). *Tractatus de sphaera mundi* [Fotoğraf]. The Met Museum.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/356589>.
- Sailko. (2010). *Neri di Bicci'nin Günlüğü* [Fotoğraf]. Biblioteca degli Uffizi.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Biblioteca_degli_uffizi,_libro_delle_ricordanze_di_neri_di_bicci.JPG, , Floransa.
- Sarıkavak , N. (2017). *Kaligrafik ve tipografik deneyisel tasarımlar*. Hayalperet Yayınevi.
- Sayar, M. (2008a). Papirüs. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, s. 1216). Yem Yayınları.
- Sayar, M. (2008b). Parşömen. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, s. 1217-1218). Yem Yayınları.
- Scheller, R. W. (1995). *Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the middle ages (ca. 900 – ca. 1470)*. Amsterdam University Press.

- Schor, M. (1976). *Book of Pages (Sayfalar Kitabı)* [Fotoğraf].
<https://caesuramag.org/posts/rachel-blau-duplessis-psalm-151>.
- Siegal, N. (2016, November 15). *Sketchbook Attributed to van Gogh Pits Scholars Against a Museum*. The New York Times:
<https://www.nytimes.com/2016/11/16/arts/design/sketchbook-attributed-to-van-gogh-pits-scholars-against-a-museum.html>
- Siegelaub, S. (1968). *Untitled (Xerox Book)* [Fotoğraf]. <https://book-as-exhibition.org/Seth-Siegeulab-Xerox-Book>.
- Smee, S. (2013, July 4). *Tom Phillips's brilliance on every page*. Boston Globe:
<https://www.bostonglobe.com/arts/theater-art/2013/07/04/review-tom-phillips-humument-mass-moca/SdL3AdLChEaPnOAK4QvC9I/story.html>
- Suh, H. A. (2010). *Leonardo 'nun defterleri: büyük ustadan uygulamalı dersler*. (A. Serin, Çev.) Arkadaş Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2005'te yayımlanmıştır).
- Swenson, H. B. (2013, Eylül 1). Lions and latour litanies in the sketchbook of Villard de Honnecourt. *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies*,(4), 257-269.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir görsel iletişim platformu olarak kitap*. Yem Yayınları.
- Tansuğ, S. (2008). Ali Rıza (Hoca). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 73). Yem Yayınları.
- Taschen. (2022). *David Hockney. 220 for 2020*. Haziran 2022 tarihinde Taschen:
https://www.taschen.com/pages/en/catalogue/art/all/60012/facts.david_hockney_220_for_2020.htm
- TDK. (2022a). *Eskiz*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr>
- TDK. (2022b). *Kitap*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr>
- TDK. (2022c). *Rönesans*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr>
- TDK. (2022d). *Sanatçı*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr>
- TDK. (2022e). *Yaratmak*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr>
- Tekinalp, Ü. (2002). *Fikri Mülkiyet Hukuku*. Beta Basım.
- The British Library. (2022). *The Notebook of William Blake*. Mayıs 2022 tarihinde The British Library: <https://www.britishlibrary.cn/en/works/notebook-of-william-blake/>

- The British Museum. (1852). *Hunefer'in Ölüler Kitabı* [Fotoğraf]. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9901-3,
- The British Museum. (1996). *Papirüs kağıdı* [Fotoğraf]. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA82075.
- The British Museum. (M.Ö. 7.yüzyıl). *Tablet* [Fotoğraf]. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_K-3118.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2018, Şubat 7). *Codex (manuscript)*. Mayıs 2022 tarihinde The Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/codex-manuscript>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, Ocak 18). *Villard de Honnecourt*. Mayıs 2022 tarihinde The Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Villard-de-Honnecourt>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2022). *Renaissance*. Mayıs 2022 tarihinde Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/event/Renaissance>
- The Metropolitan Museum of Art. (2007). *Jaharis Byzantine Lectionary* [Fotoğraf]. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/477499>.
- The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)* 1934. Haziran 2022 tarihinde The Met: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492389>
- The National Gallery. (2021, Eylül 28). *The Credit Suisse Exhibition Dürer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*. Nisan 2022 tarihinde The National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/durers-journeys-travels-of-a-renaissance-artist>
- The National Gallery. (2021-2022). *Dürer'in Yolculukları: Bir Rönesans Sanatçısının (Dürer's Journeys – Travels of a Renaissance Artist)* [Fotoğraf]. The National Gallery. <https://londonvisitors.wordpress.com/2021/11/18/exhibition-review-durers-journeys-travels-of-a-renaissance-artist-at-the-national-gallery-from-20-november-2021-to-27-february-2022/>.
- The Web Gallery of Art. (2022). *From the model-book to the sketch-book*. Haziran 2022 tarihinde The Web Gallery of Art: <https://www.wga.hu/tours/gothic/modelboo.html>

- The Willam Blake Archive. (t.y.). *Blake's Notebook (composed C. 1787-1818)*. Mayıs 2022 tarihinde The Willam Blake Archive: <http://www.blakearchive.org/work/bb122>
- Turan, G. (2006, Bahar). Kitaplarda resimler. *Sanat Dünyamız* (98), 81-99.
- Turner, J. (1805). *Zaferin Mizen Sancak Örtülerinden Görüldüğü Gibi Trafalgar Savaşı ve Victory, Nelson eskiz defterinden* [Fotoğraf]. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-51-spring-2021/jmw-turner-sketch-every-turn>.
- Turner, J. M. (1775–1851). *Skies Sketchbook* [Fotoğraf]. Tate Gallery. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-study-of-sky-d12450>.
- Turner, J. M. (1796–1797). *"Bir Demirhanenin İçi: Çapa Yapımı" Wilson eskiz defterinden* [Fotoğraf]. Tate. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-51-spring-2021/jmw-turner-sketch-every-turn>.
- Turner, J. M. (1827). *Raby Castle, the Seat of the Earl of Darlington* [Fotoğraf]. <https://art.thewalters.org/detail/2067/raby-castle-the-seat-of-the-earl-of-darlington/>.
- Tükel, U. (2008a). Bellini, Jacopo. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 203). Yem Yayınları.
- Tükel, U. (2008b). Blake, William. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 238-239). Yem Yayınları.
- Tükel, U. (2008c). Dürer, Albrecht. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 434-435). Yem Yayınları.
- Tükel, U. (2008d). Morris, William. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, s. 1099-1100). Yem Yayınları.
- Tülin , F. (2003, Kış). Bir sanatçı defteri. *Sanat Dünyamız*, (86), 98-103.
- Türk Dil Kurumu [TDK]. (2022). *Defter*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr>
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap Yayınları.
- Ulrich, H., & Siegelaub, S. (1999). *A Conversation between Seth Siegelaub and Hans Ulrich*. Temmuz 2022 tarihinde Galerie: <https://galerie.international/conversation-between-seth-siegelaub-and-hans-ulrich-obrist/>
- Ulusel, M. (2003, Kış). Defter(lerim). *Sanat Dünyamız*(86), 151, 153.
- Ulusel, M. (2013). *Mehmet Ulusel'in eskiz defterinden sayfalar* [Fotoğraf]. <https://tr.pinterest.com/mehmetulusel9/mehmet-ulusels-sketchbooks/>.

- Valentí, X. S. (2015, Mart 25). *Duchamp: Se ruega tocar*. Haziran 2022 tarihinde Un dermatólogo en el museo: <http://xsierrav.blogspot.com/2015/03/duchamp-se-ruega-tocar.html>
- van den Brink, P. (2021). *Dürer Buradaydı: Bir Yolculuk Efsane Olur (Dürer War Hier: Eine Reise Wird Legende) Sergi Kataloğu* [Fotoğraf]. <https://www.imhofverlag.de/buecher/duerer-war-hier/>.
- van der Wolk, J. (1987). *The Seven Sketchbook of Vincent van Gogh*. Harry N. Abrams.
- Van Gogh Museum. (2018). *Museum Edition Sketchbooks*. Mayıs 2022 tarihinde Van Gogh Museum: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/collaborate/museum-edition-sketchbooks>
- Van Gogh Museum. (2018a). *Uzmanlar Vincent van Gogh'un orijinal eskiz defterini tıpkıbasımla karşılaştırıyor* [Fotoğraf]. Van Gogh Museum. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/collaborate/museum-edition-sketchbooks>.
- Van Gogh Museum. (2018b). *Vincent van Gogh'un eskiz defterlerinin tıpkıbasımların sunulduğu ceviz ağacından yapılmış dolap* [Fotoğraf]. Van Gogh Museum. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/collaborate/museum-edition-sketchbooks>.
- Van Gogh Museum. (2022). *Vincent van Gogh*. Mayıs 2022 tarihinde Van Gogh Museum: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/art/vincent-van-gogh>
- van Gogh, V. (1884 - 1885). *Nuenen Eskiz Defteri* [Fotoğraf]. Van Gogh Museum. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0411V1962>.
- van Gogh, V. (1890a). *Paris ve Auvers-sur-Oise Eskiz Defteri* [Fotoğraf]. Van Gogh Museum. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0414V1962>, Paris.
- van Gogh, V. (1890b). *Süsenler, Paris ve Auvers-sur-Oise eskiz defterinden* [Fotoğraf]. Van Gogh Museum. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0414-084V1962>.
- van Gogh, V. (1890c). *Süsenler* [Resim]. Van Gogh Museum. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0050V1962>.
- Vanderlip, D. P. (1973). *Artists Books Moore College of Art Philadelphia Sergi Kataloğu* [Fotoğraf]. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/artists-books-art-exhibition-catalog-1924028086>.
- Victoria and Albert Museum. (1876). *Codex Foster 1* [Fotoğraf]. Victoria and Albert Museum. <https://www.vam.ac.uk/articles/explore-leonardo-da-vinci-codex-forster-i#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-867%2C-111%2C3209%2C2211>, Londra, İngiltere.

- Victoria and Albert Museum. (t.y.). *Leonardo da Vinci's notebooks*. Mayıs 2022 tarihinde V&A (Victoria and Albert Museum): <https://www.vam.ac.uk/articles/leonardo-da-vincis-notebooks>
- Vito, M. T. (2021, Mayıs 18). *Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini*. Nisan 2022 tarihinde Un bibliotecaun libro: <http://www.unabibliotecaunlibro.it/video?ID=329&PID=66>
- Vuilleumier, N. (2009). *Le carnet de modèle, une approche de la création médiévale : le carnet de Jacquemart de Hesdin*. Mayıs 2022 tarihinde Unine Université de Neuchâtel: https://www.unine.ch/files/live/sites/alumni-ne/files/shared/documents/Prix%20d%20Excellence/PrixExcellence2009_Vuilleumier N.pdf
- Wheeler, M. (1936a). Modern painters and sculptors as illustrators içinde *Modern painters and sculptors as illustrators*. The Museum of Modern Art.
- Wheeler, M. (1936b). *Modern Painters and Sculptors as Illustrators (İllüstratör Olarak Modern Ressamlar ve Heykeltıraşlar) Sergi Kataloğu* [Fotoğraf]. MoMA. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2939_300061898.pdf.
- Wolfthal, D. (2013). Household Help: Early Modern Portraits of Female Servants. *Early Modern Women* (8), 5–52.
- Yıldız, M. (2012). Kitabın bir sanat formu olarak yeniden keşfedilişi: Yirminci yüzyıl sanatçı kitapları. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 169-184. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50763>
- Yıldız, N. (2014). *Eskiçağda yazı malzemeleri ve kitabın oluşumu*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopa Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2020, Nisan). Rönesans ve reformasyon. *ÇAKÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi/ Journal of Faculty of Letters*, 8(1), 184-210. <https://dergipark.org.tr/en/pub/karefad/issue/54628/711875>
- Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. (2003). *Mehmet Güteryüz - Kırk Yıl Desen*. Haziran 2022 tarihinde Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık : <https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/mehmet-guleryuz-kirk-yil-desen>