

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI**

**Önder YAĞMUR**

**MODERN SANATIN TAKİ SANATINA YANSIMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Tez Yöneticisi

Yrd.Doç.Dr. Mustafa BULAT

ERZURUM–2007

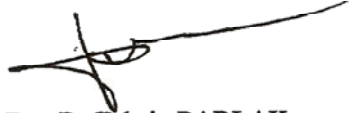
**TEZ KABUL TUTANAĞI**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

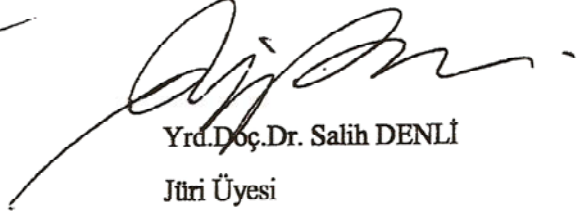
**Bu çalışma Heykel Anasanat Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.**



Yrd.Doç.Dr. Mustafa BULAT  
Danışman/Jüri Üyesi



Yrd.Doç.Dr. Tahsin PARLAK  
Jüri Üyesi



Yrd.Doç.Dr. Salih DENLİ  
Jüri Üyesi

**Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 19 / 07 / 2007**

Prof.Dr. Vahdettin BAŞCI  
Enstitü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET .....	VII
ABSTRACT .....	VIII
ÖNSÖZ .....	IX
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	X
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	9
<b>1. 20. YÜZYIL SANATINI HAZIRLAYAN OLGULAR</b> .....	9
1.1. Sanayi Devrimi .....	10
1.2. Demokratik Devrim .....	11
1.3. Bilimsel Devrim .....	12
1.4. Teknolojik Gelişmelerin Sanata Etkisi .....	14
1.4.1. İletişim .....	14
1.4.2. Kitle Pazarı .....	14
1.4.3. Fotoğraf .....	15
1.4.4. Sinema .....	16
1.5. Sanayi Devriminin Toplum Hayatına Etkisi ve Bireyselleşme .....	17
1.6. XIX. Yüzyılda Gerçekçi Görüşü Yaratın Faktörler .....	18
1.6.1. Bilimin Felsefeyi Etkilemesi .....	18
1.6.2. Biçimi Yeniden Resme Sokmak İsteyenlerin Renkle İlgili Aldıkları .....	20
Sunuçlar .....	20
1.6.3. Işık Üzerindeki Bilimsel Araştırmaların Resim Sanatına Yaptığı .....	20
Etkiler 20	
1.6.4. Taslağın Terk Edilişü ve Sanatta İlk İzlenimin Dolaysız Olarak Saptanmasına .....	20
Önem Verilmesi .....	20
1.7. Modern Plastik Sanatlarda Psikolojinin Ağır Bastığı Dönem .....	21
1.7.1. Yüzyılın İkinci Yarısından Bu Yana Endüstrinin Yaratmaya .....	21
Başladığı Kent Yaşamının Olumsuz Etkileri .....	21
1.7.2. El Sanatları Disiplinin Bozulması, Endüstriyel Disiplinin Kişü .....	23
Üzerindeki Etkileri ve Duygusuzlaşma .....	23
1.7.3. XIX. Yüzyılın İkinci Yarısından Bu Yana Toplum Bireyinde .....	25
Görölmeye Başlayan Ruhsal Birikimler .....	25
1.7.4. Kişüde ve Kitlede Bilinçaltı Dünyasının Keşfi .....	26
1.7.5. Bireyin Başkaldırıldığı Dönem .....	26
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	28
<b>2. MODERN SANAT AKIMLARI VE FELSEFELERİ</b> .....	28
2.1. Teknolojik Toplumda Sanatta Yeni Gereksinimler-Çağdaş Sanatın Genel .....	28
Karakteri Modernizm ve Modernizm Sonrası .....	28
2.2. Empresyonizm (İzlenimcilik) .....	36
2.2.1. Empresyonist Felsefi Düşünce .....	38

2.3. Ard – İzlenimcilik.....	40
2.4. Yeni İzlenimcilik.....	41
2.5. Arts and Craft.....	42
2.6. Art Nouveau.....	45
2.7. Art Deco.....	46
2.8. Gerçekçilik.....	48
2.9. Yeni Gerçekçilik.....	50
2.10. Divizyonizm.....	51
2.11. İlkel Sanat.....	52
2.12. Doğalcılık.....	54
2.13. Fovizm.....	59
2.14. Barbizon Okulu.....	60
2.15. Metafizik Resim.....	62
2.16. Gelecekçilik.....	63
2.17. Dışavurumculuk.....	68
2.17.1. Dışavurum Felsefi Düşünce.....	74
2.18. Kübizm.....	76
2.18.1. 1906 – 1909 Arası Başlangıç Aşaması Cezanne Esprisinde Analitik Kübizm.....	78
2.18.2. 1909 – 1912 Arası İleri Analitik Kübizm.....	79
2.18.3. 1912 – 1914 Arası Sentetik Kübizm.....	79
2.19. Kübik Gelecekçilik.....	80
2.20. Kübik Gerçekçilik.....	81
2.21. Kübizm Felsefi Düşünce.....	81
2.22. Hazır Nesne.....	83
2.23. Dadaizm.....	83
2.24. Bauhaus Okulu.....	85
2.25. Orfizm.....	88
2.26. Sinkromizm.....	88
2.27. Vortisizm.....	89
2.28. Suprematizm.....	90
2.29. Pürizm.....	91
2.30. De Stijl.....	93
2.31. Presizyonizm.....	97
2.32. Yeni Nesnellik.....	97
2.33. Öğecilik.....	98
2.34. Gerçeküstücülük.....	98
2.35. Gerçeküstücü Felsefi Düşünce.....	100
2.36. Yapımcılık.....	102
2.37. Yapımcılık Felsefi Düşüncesi.....	106
2.38. Soğuk Sanat.....	107
2.39. Soyut Sanat.....	107
2.39.1. Anlatımcı Soyutlama.....	110
2.39.2. Geometrik Soyutlama.....	111
2.40. Nesnel Soyutlama.....	111
2.41. Lirik Soyutlama.....	111
2.42. Bireşimcilik.....	112
2.43. Yoz Sanat.....	112
2.44. Soyut Dışavurumculuk.....	113

2.45. Naif Sanat .....	115
2.46. New York Okulu .....	118
2.47. Serbest Biçimli Sanat .....	122
2.48. Ard-Ressamca Soyutlama .....	122
2.49. Hareketli Soyut .....	123
2.50. Hurda Sanat .....	124
2.51. Karşı Sanat .....	124
2.52. Kinetik Sanat .....	125
2.53. Yeni Gerçekçilik .....	127
2.54. Bilgisayar Sanatı .....	127
2.55. Archizoom .....	128
2.56. Dehşet Sanatı .....	129
2.57. Foto Gerçekçilik .....	130
2.58. Serin Sanat .....	131
2.59. Somut Sanat .....	132
2.60. Yeryüzü Sanatı .....	132
2.61. Yoksul Sanat .....	136
2.62. Pop Sanat .....	137
2.63. Op Sanat .....	138
2.63.1. Pop ve Op Sanat Felsefi Düşünce .....	140
2.64. Minimal Sanat .....	144
2.65. Mekanik Sanat .....	145
2.66. Sistem Sanatı .....	146
2.67. Süreç Sanatı .....	147
2.68. Vücut Sanatı .....	147
2.69. Kavramsal Sanat .....	148
2.70. Yumuşak Sanat .....	155
2.71. Yeni Dışavurumculuk .....	156
2.72. Yeni Modernizm .....	157
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....</b>	<b>161</b>
<b>3. TAKI SANATININ OLUŞUMUNUN PERİYODİK SEYRİ .....</b>	<b>161</b>
3.1. Takı Kavramı .....	161
3.2. Takı Tarihine Genel Bakış .....	162
3.3. Endüstriyel Devrim ve Takı Sanatı (1837–1914) .....	166
3.3.1. Mourning Jewellery .....	168
3.3.2. Etkiler .....	168
3.4. 1837–1914 yılları .....	169
3.4.1. Sanat takıları .....	169
3.4.2. Makine Yapımı Takılar .....	169
3.4.3. Estetik Takılar (1875–1919) .....	170
3.5. Art and Crafts Tasarımcılar .....	170
3.5.1. Fransa, Belçika ve Amerika .....	171
3.5.2. Belçika’da Philippe Wolfers (1858–1929) .....	171
3.5.3. Almanya ve Avusturya’da Modern Takı .....	172
3.6. Art Deco ( 1920–1939 ) .....	173
3.6.1. Paris’in Sanatçı Kuyumcuları .....	174
3.7. Savaş Sonrası Dönem (1940–1959) .....	175

3.8. Kokteyl Takıları.....	176
3.9. 1950'lerin Modası .....	178
3.10. Güzel Sanatların Etkisi .....	179
3.10.1. Demokratik Tasarımlar .....	180
3.11. Modern Kuyumculuk Sanatı.....	181
3.11.1. Devam Eden Gelenekler .....	181
3.11.2. Sanat Olarak Kuyumculuk .....	182
3.12. Yeni Konseptler, Yeni Materyaller, Yeni Teknikler .....	183
3.13. Stil ve Post-Modernizm .....	185
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>186</b>
<b>4. KİŞİSEL ÇALIŞMALARIM .....</b>	<b>186</b>
4.1. İsimsiz 1.....	186
4.2. Yığılma .....	187
4.3. Tekno Takı.....	188
4.4. Reenkarnasyon 1 .....	189
4.5. Oluşum .....	190
4.6. İsimsiz 2.....	191
4.7. İsimsiz 3.....	191
4.8. İsimsiz 4.....	192
4.9. İsimsiz 5.....	192
4.10. İsimsiz 6.....	193
4.11. İsimsiz 7.....	193
4.12. İsimsiz 8.....	194
4.13. Reenkarnasyon 2 .....	194
4.14. Reenkarnasyon 3 .....	195
4.15. Reenkarnasyon 4 .....	195
4.16. Reenkarnasyon 5 .....	196
4.17. Reenkarnasyon 6 .....	196
4.18. Reenkarnasyon 7 .....	197
4.19. Reenkarnasyon 8 .....	197
<b>SONUÇ .....</b>	<b>198</b>
<b>RESİMLER.....</b>	<b>200</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>256</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>260</b>

**ÖZET**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MODERN SANATIN TAKI SANATINA YANSIMALARI

Önder YAĞMUR

Danışman : Yrd.Doç.Dr. Mustafa BULAT  
2007- Sayfa: 258

Jüri : Yrd.Doç.Dr. Mustafa BULAT  
Yrd.Doç.Dr. Tahsin PARLAK  
Yrd.Doç.Dr. Salih DENLİ

Bu araştırmada, Modern Sanat akımlarının tanımı, akımların oluştuğu sosyo-kültürel şartları, felsefi düşünceleri ve bütün bu ortaya çıkan oluşumların takı sanatını nasıl etkilediği araştırılarak ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırmada Empresyonizm'den başlanarak günümüze kadar gelen modern sanat akımları irdelenmiş araştırılmış ve sanat akımlarının takı sanatına yansımaları ortaya konulmuştur.

Bu çalışmada Avrupa'dan Amerika'ya kadar ortaya konan sanatsal anlayışlar ve uygulamalar takip edilmiş, bu doğrultuda takı çalışmaları ortaya koyan sanatçıların, eserleri incelenerek, akım içerisindeki yerleri belirlenerek ortaya konulmuştur.

Araştırmada adı geçen her sanatçının ilgili takı çalışmalarına ulaşılarak ve birer örnek yapıtı ele alınarak karşılaştırmalar yapılmıştır.

Bu araştırma sonucunda modern takının arkasında yatan anlayışın ortaya çıkmasına ışık tutulmaya çalışılmış ve bu doğrultuda kendi çalışmalarımla sanat akımlarıyla bağlantı kurarak ele alıp konuyla birlikte yorumlamalara gidilmiş, kişisel modern takı çalışmaları ile sona erdirilmiştir.

**ABSTRACT**

MASTER THESIS

**TEH REFLECTIONS OF MODERN ART INTO THE ART OF JEWELLERY**  
(MODERN SANATIN TAKI SANATINA YANSIMALARI)

Önder YAĞMUR

Supervisor : Asst.Prof.Dr. Mustafa BULAT  
2007- Page : 258

Jury : Asst.Prof.Dr. Mustafa BULAT  
Asst.Prof.Dr. Tahsin PARLAK  
Asst.Prof.Dr. Salih DENLİ

In this research, making a definition of modern art movements, the cultural conditions that these movements reveal, and how they affected the art of jewelry are investigated. From the time of Impressionism to the present, the modern art movements are explicated, investigated; and the reflections of these movements on art of jewelry are displayed.

The artistic perspectives -from Europe to America- are followed in this study; and by analyzing the works of artists who produced similar jewelry works, it is tried to determine their position in these movements.

In this study, comparisons are made by handling one of the related works of the each artist mentioned above.

As a result of this study, it is tried to throw light on the perception about modern arts. I tried to establish a connection between my own works and artistic movements; and so made interpretations. The study was finished with the personal jewelry works.



**ÖNSÖZ**

Avrupa, Fransız ihtilali, endüstri devrimi insan hakları ayaklanmaları gibi birçok toplumsal ve kitlesel hareketler yaşamıştır. Bütün bu yaşanan atmosferde sanat ve sanatsal tepki hiçbir zaman varlığını kaybetmemiş, aksine her türlü aksiyonun ifade diline girmiştir. Bireysel ve kitlesel düşünce, tavır ve heyecanın ifade aracı olmuştur. Yaşanan her türlü fiziksel ve ruhsal sosyal yaşam atmosferinde sanatın varlığını kaybetmemesi Avrupa toplumunun sanat ögesinin ne kadar da güçlü ve sağlam olduğu dikkate değerdir.

Sanata bireysel ve toplumsal ihtiyaçların karşılanmasında ve gerekse bilimsel gelişmelere fikirsel önderlik yapmakta her zaman için ihtiyaç duyulmuş, sanatta bu ihtiyacı karşılamada yetersiz kalmamıştır.

Sanatın bireysel ve toplumsal ihtiyaçlarını karşıladığı bir başka alan ise takı aksesuar alanında olmuştur. Sanatçıların açtığı yolda toplum ve sektörel ilgi yol almış, takının anlamı yeniden oluşturulmuştur. Oluşan her tavır ve düşünce doğrultusunda takı üretimi oluşmuş ve bu oluşumlar Avrupa takı sanatını yeni ufuklara ve zirvelere taşımıştır.

Çalışmada Avrupa düşünce sistemi, toplumsal atmosfer ve oluşan sanatsal tepkiler incelenmiş ve bu oluşumların takı sanatında oluşturduğu etkiler araştırılmaya çalışılmıştır. Her sanatsal hareket karşısında yer alan takı sanatçıları ve takı çalışmalarını araştırılmış, bu çalışmaların hangi sanat akımından etkilendiği incelenmiştir.

Yapılan araştırma ve incelemeden sonra edinilen bilgi ve kavrayışla kişisel sanat görüşü kazanılmış ve bu doğrultuda da konuya kişisel yaklaşım doğrultusunda takı çalışmaları oluşturulmuştur.

Bu çalışmada yoğun iş temposuna rağmen maddi, manevi her türlü desteğini, değerli bilgi ve deneyimini ve yardımını esirgemeyen Değerli Hocam Yrd.Doç.Dr. Mustafa BULAT'a, literatür konusunda yardımcı olan, Sayın Altan TÜRE'ye, çalışmalarımın oluşumunda değerli fikirlerini benimle paylaşan Prof.Dr. Vedat SOMAY'a içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışmalarımnda, desteklerini esirgemeyen Atatürk Üniversitesi Oltu Meslek Yüksekokulu Müdürü Prof.Dr. Erol YILDIRIM'a, tüm okul personeline ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

## RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1. Le Corbusier .....	200
Resim 2. Piet Mondrian .....	200
Resim 3. Vladimir Tatlin .....	201
Resim 4. Kinetik Art.....	201
Resim 5. Op Art.....	202
Resim 6. Conceptual Art .....	202
Resim 7. Wassily Kandinsky .....	203
Resim 8. Minimalizm .....	203
Resim 9. Broş 1961 .....	204
Resim 10. Art Deco .....	204
Resim 11. Ebbe Weiss – Weingart .....	205
Resim 12. Arnaldo Pomodoro .....	205
Resim 13. Gijs Bakker.....	206
Resim 14. Mario Pinton.....	206
Resim 15. Francesco Pavan .....	207
Resim 16. Claus Bruy .....	207
Resim 17. Robert Smit .....	208
Resim 18. Friedrich Becker .....	208
Resim 19. Yasuki Hiramutu .....	209
Resim 20. Peter Skubic.....	209
Resim 21. David Watkins.....	210
Resim 22. Wendy Ramshaw.....	210
Resim 23. Reinhold Reiling .....	211
Resim 24. Othmar Zschaler .....	211
Resim 25. Bruno Martinazzi.....	212
Resim 26. Hermann Junger .....	212
Resim 27. Daniel Kruger .....	213
Resim 28. Manfred Bischoff .....	213
Resim 29. Arline Fisch .....	214
Resim 30. Gerd Rothman .....	214
Resim 31. Angela Hubel.....	215
Resim 32. Jutta Munsteiner .....	215
Resim 33. Michael Zobel.....	216
Resim 34. Carlo Giuliano .....	216
Resim 35. Giacinto Mellilo .....	217
Resim 36. Fortunato Pio Castellani .....	217
Resim 37. Mimari etkili takı çalışması .....	218
Resim 38. Rodolphi .....	218
Resim 39. Fortunato Pio Castellani .....	219
Resim 40. Frederic Boucheron .....	219
Resim 41. Makine yapımı takı parçaları.....	220
Resim 42. Art Nouveau .....	220
Resim 43. Rene Lalique.....	221
Resim 44. Maison Vever .....	221
Resim 45. Georges Fouquet .....	222
Resim 46. Oliver Baker .....	222

Resim 47. Archibald Knox .....	223
Resim 48. Edgar Simpson .....	223
Resim 49. Lucien Gaillard.....	224
Resim 50. Art Nouveau kemik sa aksesuarı .....	224
Resim 51. Philippe Wolfers.....	225
Resim 52. Josef Hoffmann .....	225
Resim 53. Wiener Werkstatte .....	226
Resim 54. Theodor Fahrner .....	226
Resim 55. Henry van de Velde.....	227
Resim 56. Patriz Huber.....	227
Resim 57. Mogens Ballin .....	228
Resim 58. Georg Jensen .....	228
Resim 59. Kübizm(Pablo Picasso) .....	229
Resim 60. Art Deco .....	229
Resim 61. Coco Chanel .....	230
Resim 62. Elsa Schiaparelli .....	230
Resim 63. Mısır Firavun Etkili Art Deco .....	230
Resim 64. Art Deco ( Yaprak Kombinasyonu) .....	231
Resim 65. Jean Dunand .....	231
Resim 66. Gerard Sandoz .....	232
Resim 67. Jean Despres .....	232
Resim 68. Raymond Templier.....	232
Resim 69. Paul-Emile Brandt .....	233
Resim 70. Georges & Jean Fouquet .....	233
Resim 71. Savaş Sonrası 1945.....	233
Resim 72. Savaş Sonrası 1946.....	234
Resim 73. Halka Dizilişli Kokteyl Takısı.....	234
Resim 74. Şeffa Taşlı Kokteyl takısı.....	234
Resim 75. Van Cleef & Arpels .....	235
Resim 76. Van Cleef & Arpels.....	235
Resim 77. Van Cleef & Arpels.....	235
Resim 78. Cartier.....	236
Resim 79. Chaumet .....	236
Resim 80. 1950 lerde Elmaslı Set.....	237
Resim 81. 1950 lerde Renkli Taşlarla Yapılmış iek .....	237
Resim 82. 1950 lerde Altın Filigre Bileklik .....	238
Resim 83. Pierre Sterle .....	238
Resim 84. Alberto Giacometti.....	238
Resim 85. Alexander Calder.....	239
Resim 86. Man Ray .....	239
Resim 87. Georges Braque .....	240
Resim 88. Salvador Dali.....	240
Resim 89. Bruno Martinazzi.....	241
Resim 90. Arnolde Pomodoro .....	241
Resim 91. 1960'lı yıllar .....	242
Resim 92. İskandinav Takısı 1960 .....	242
Resim 93. Georg Jensen .....	243
Resim 94. Margaret de Patta .....	243
Resim 95. Sam Kramer.....	243

Resim 96. Arthur Smith.....	244
Resim 97. Worshipful Company of Goldsmiths .....	244
Resim 98. Andrew Grima.....	244
Resim 99. John Donald.....	245
Resim 100. Louis Osman .....	245
Resim 101. Gillian Packard .....	245
Resim 102. Reinhold Reiling .....	246
Resim 103. Herman Jünger .....	246
Resim 104. Friedrich Becker .....	246
Resim 105. Robert Ebendorf .....	247
Resim 106. William Harper.....	247
Resim 107. Mary Lee Hu .....	247
Resim 108. Richard Mawdsley.....	248
Resim 109. Stanley Lechtzin.....	248
Resim 110. Earl Pardon.....	248
Resim 111. David Watkins.....	249
Resim 112. Kevin Coates .....	249
Resim 113. Norbert Muerrle.....	249
Resim 114. Robert Smit .....	250
Resim 115. Gijs Bakker.....	250
Resim 116. Claus Bury.....	250
Resim 117. Gerda Flockinger.....	251
Resim 118. Emmy Van Leersum.....	251
Resim 119. David Poston .....	252
Resim 120. Helge Larsen .....	252
Resim 121. Darani Lewers .....	252
Resim 122. Frank Bauer .....	253
Resim 123. Susan Cohn.....	253
Resim 124. Rowena Gough.....	253
Resim 125. Peter Tully .....	254
Resim 126. Pierre Degen.....	254
Resim 127. Fritz Maierhofer .....	254
Resim 128. Roger Morris .....	255

## GİRİŞ

Yunan felsefeci Aristo, “sanatın cisimlendirilmiş varlıklar olmasa bile bir çalışma düşüncesi”<sup>1</sup> olduğunu 2000 yıl önce söylemiştir. Yapma, üretme ve gerçekleştirme estetik şiirin dinamik yapısını bulma, tasvir etme ve gösterme anlamına da gelir. Bilgi ve düşünceyi sistematik bir biçimde ifade eden sanatçılar çalışmalarına duygu ve hisleri ile anlamlar katarak kendi yorumlarını ortaya koymuşlardır.

Sanatçı ve zanaatçı arasında birincisi; bir grubun duygusal ifadesinin temeli olurken ikincisi; bir bireyin uysal ifadesi olarak farkı vardır.

Modern takı geleneksel sanat ürünlerinden soyut ve/veya geometrik tasarımların sembolik formları ve kavramsal avant-garde çalışmalar ile ayrılır, yaratıcı özel düşüncelerin ifadesinin yeni formlarının çalışıldığı parçaların fark edildiği sınırlardır.

Günümüz takısında etkili olan yaklaşım, özgün sanatsal simgeleri yaratma ve ürüne yansıtma yaklaşımıdır. Heykel ve resimde olduğu gibi kavramsal takı, açık bir şekilde onu tasarlayan ve /veya oluşturan kişinin tarzını ortaya çıkarır.

Geleneksel yöntemlerle çalışan küçük atölyelerin üretimi olan takılarda geleneksel çizgi ön plandadır. Zanaatkârlar usta çırak ilişkileri ve Pazar talepleri doğrultusunda elde ettikleri formları ve bezeme tekniklerini kullanırlar.

Endüstriyel takıda tasarımcı veya tasarım ekibi konsepti belirledikten sonra modeli ya bilgisayarda özel programlarla hazırlayıp döküm için gereken ana modelleri yine bilgisayara bağlı özel aparatlarla yapmakta, ya da usta bir kuyumcunun çalışması ile el işi model olarak ortaya konulmaktadır. Koleksiyon bu prototiplerin geliştirilmesi ile tamamlanıp seri hale getirilip üretimle çoğaltılmaktadır.

Çoğunlukla butik takı parça üretimi olan sanat takıları alanında tasarımcı sanatçılar kuyumculuk alanında da uzmanlaşmıştır. Dolayısıyla sanatçı takıyı kendisi üretir yada tasarımı projelendirip usta bir kuyumcunun el emeği ile sanatsal ürününü tamamlar.

Herkes Feoder Dostoeivsky'nin bir oyununu bilir fakat çok azı Mouro Rasi 'nin Sao Paulo varoşunda yaşayan halası hakkında yazdığını bilir.<sup>2</sup>

Ferreira Gullar sanatın ölümüne karşı kitabında açıklıyor ; “Bir sanatçının yaratıcı kapasitesi kişisel, bölgesel ve everensel görüşü yorumlama da üst seviyede

---

<sup>1</sup> J. Lacoste, A Filosofia de Arte, Jorge Zahar Editor, Spanish, 1986, s.35

<sup>2</sup> L.S. Adams, Exploring Art, Laurence King Publishing, London, 2002, s. 15

olmaktan oluşur”.<sup>3</sup> Bir sanat çalışması ulusal olmaktan önce bir sanat çalışması olmak zorundadır.

Günümüzde Brezilya’da ve diğer ülkelerde konsept takı tasarımcıları bu sektörün yolunu açıyorlar fakat hala spesifik artistik takı sınıfı olmadığı için bu kişiler zanaatçı veya endüstriye yönelik çalışan tasarımcılar olarak görülmektedirler. Bu durumda takı sanatçılarının Avrupa’da olduğu gibi kendi konumlarını elde etmek için organize olmanın önemini kavramaları gereklidir.

Takı ve endüstriyel tasarım çalışmaları, konusunda temel tasarı sanat eğitimi temeline sahip olması gerekir. Görsel Sanat dersleri büyük ustaların kullandığı temel teknikleri öğrenerek öğrencilerin düşüncelerinin şekillenmesine yardım eder teorileri öğretir. Bu şekilde bir öğrenci kendi düşüncesini destekleyen tercihleri nasıl seçeceğini anlar. Bir sanatçının tarzı; çizgi, renk-biçim, parlaklık ve derinlik, doku ve boşluk-doluluk düzenlemesi bir düşüncenin sentaksını oluşturmak için ortaya konulan uygun elementleri yoluyla yansıtılır. Profesyoneler sürekli yenilikleri araştırarak önemli bilgiler üzerinde kendilerini güncel tutarlar. Çünkü sanat bir düşünce tarzıdır, artistik yaratıda bir başyapıt biçimsellik, ikonografi (figüratif sanat temaları), Marxizm (sosyal ve ekonomik etkenler), Feminizm (kadının içinde bulunduğu yaşam durumu) semiotikler (sembol ve işaretler) , Biyografi ve Otobiyografi (sanatçının deneyim ve tarzı) veya Psikoanaliz (sanatçının bilinçaltı) kullanarak şiirsel, duygusal denemesini kuramlayarak sanat tarihinin çeşitli metodolojilerine göre analiz yapılmaktadır.

Eski kültürlerde ve folklörde takı amulet (muska, nazarlık, tılsım ) biçimlerinde oluşmuş, ya da kişinin kabile ve kabile toplumu içindeki statüsünü belirlemek için kullanılmıştır. Günümüzde takı, toplumların değişim süreçlerinden çıkan sanat alanlarındaki gelişmelere dayandırılan, duygusal ve kültürel öğeler (semboller) tarafından etkilenmektedir. Duyguların ifadesi için gerekli olan metafor düşüncelerin dilidir. Semboller ve metaforlar birbirinden farklıdır fakat bunlar birbirleriyle ilişkilendirilir. Liberal ilişkisi olan takının, estetik özelliklerini tanımlamak için tasarım olgusunun değerinin bilinmesi gerekir. Düşünülen duygusal oluşumların içinde sadece konsept değil, aynı zamanda parçaların kompozisyonu ve mecazı elementler veya sembolik öneminden düşünülmesi gerekir. Artistik takıda alternatif materyaller sanatsal mesajı onaylıyorsa.

---

<sup>3</sup> Ferreira Gullar, Argumentação Aontra a Morte na Arte, Revan, Spanish, 1998, s. 46

Modern sanat belirli düşünceler tarafından kısıtlanırken, çağdaş sanat bu sınırların ötesine gider. Yüzyılın önemli sanat olayları 1905 yılından başlayarak Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm vb. 20.yy. in en önemli Modern Sanat akımlarıyla oluşmuştur.<sup>4</sup> Günümüzde takı alanında Post Modern Sanat aşağıda da özetleneceği gibi aslında soyut ve açıklık üzerinde odaklanarak baskın olarak gelişmiştir.

Pürizmin\* öncü tasarımcı-mimarı LE Corbusier (Charles- Edovard Veanneret) di. Bu mimar daha saf ve daha az soyutlanmış şekillere dönüşü öneren, Post- Kübizm Manifestosunu yayımlamıştır.<sup>5</sup> Şekil, çizgi ve renk püristlerce kültürden kültüre değişmeden kalan, optik reaksiyonların sürekliliği üzerine temellendirilen dilin elementleri olarak görülmektedir (Resim 1 (Res-1)).

Püristler, bir makinenin teknoloji olarak üretilebileceğini fakat o teknolojinin kalıcı değere sahip olmadığından dolayı asla bir sanat çalışması üretemeyeceğini ileri sürmüşlerdir.<sup>6</sup>

De Stijl 1938 'de Amerikan göçmen Piet Mondrianın resimlerinde (Res-2) görüldüğü gibi yatay ve dikey çizgilerin yanı sıra temel renklerin önemini vurgulayan Shoenmaekers\* düşüncesi üzerine kurulmuş bir Alman sanat akımıdır. Neoplasticism terimi evrensel uyum düşüncesi olarak düşünülmüş, sert geometrik soyut stili göstermek, işaret etmek için Almanlar tarafından oluşturulmuştur.

Konstrüktivizm, Soyut Sanat Akımından sanatçıların doğa formlarından ziyade geometrik formlardan esinlenmiş olmaları nedeniyle ayrılmaktadır. Konstrüktivist Soyut Manifestonun iki otoritesi Vladimir Tatlin (Res-3) ve Alexander Radchenko'nun temellendirdiği dekoratif sanatlarda fonksiyonun gerekli olması düşüncesinin Alman Bauhaus Okulu üzerinde de büyük etki oluşturmasını başarmışlardır. Onların görüşüne göre: "Sanatçı artık sadece bir yapıcı ve teknisyen, bir önder ve ustabaşdır".<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005, s. 566

\* İlkelerini OZENFANT ve LE CORBUSIER'nin belirlediği, temel geometrik biçimleri saf, yalın kompozisyonlarda bir araya getirerek çağın ruhunu evrensel ve idealist bir estetikle yansıtmayı amaçlayan akım.

<sup>5</sup> Adnan Turani, a.g.e, s. 648

<sup>6</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1529

\* Mimari ve endüstriyel ürün tasarımı üzerine oluşturulmuş De Stijl, Shoenmakers (ayakkabı üretimi) alanında da etkili olmuştur.

<sup>7</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 106

Kinetik Art Realist Manifestoda 1920 'de ilk kez ortaya çıkan bir terimdir (Res-4). Ancak bu terim ünlü eleştirmenler tarafından sınıflama için 1950'den sonra kullanılmıştır.

Op sanatçılar ilizyon oluşturarak hareket izlenimini verirken, kinetik sanatçılar boşlukta başka bir hacimsiz şekil üretebilen ritmik hareketlerle ilizyon yaratmışlardır (Res-5).

Conceptual Art sanatın çeşitli oluşum ve formlarından bahseder (Res-6). Kavramsal Sanat Akımının öncü sanatçılarından yaygın görüşü, her seferinde ne tür araçlar kullanılırsa kullanılsın kavram sanatçısı olağanüstü bir yaratıcılığa sahip olması gereğidir. Sanatçı Sol Le Witt'in dediği gibi;"Kavramsal sanat, yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir".<sup>8</sup>

Soyut ekspresyonizm teknik ile düşüncenin uyumlu çizimi ve tuvalin düz yüzeyini kullanarak resim yapmaktan bahseden soyut sanatın uygun hareketini içine almıştır. Önemli savunucuları Rus sanatçı Wassily Kandinsky (Res-7) ve II. Dünya savaşından sonra aksiyon resmin yaratıcısı Amerikan Jackson Pollock New York'a taşınan Ermeni ressam Arshile Gorky'dir. Bu sanat anlayışı ilk olarak Amerika'da gelişerek 1950'lerin sonundan 1960'lar boyunca, bazı Avrupa ülkelerinin sanatçılarını etkileyerek son bulmuştur.

Minimalizm'in esin kaynağı Kuzey Amerika Soyut Heykel hareketinin eğilimidir. Bu anlayış bütün detayları en aza indirmeye amaçlamıştır (Res-8). Onun hareketsizliği Soyut Ekspresyonizmdeki aşırı duygu ve heyecana bir tepki olarak ortaya çıkmış olduğu ileri sürülebilir.

Kısa zaman içinde görsel sanatların çok çeşitli yönlü düşünme yöntemleri, yeni bulguların sebep olduğu belirli değişimler ve deneysel çalışmalarla, geleneksel takı sanatını etkilemiştir. Çağdaş sanat takılarının ilk büyük sergisi 1961'de Londra'da Goldsmiths Hall'da yapıldı.

Bu koleksiyon sanatsal önemi engellemeksizin, takıda alternatif materyallerin kullanılması için bir hareket uyandırmıştır (Res-9). Bu serginin ardından taş, maddi değeri yüksek değerli metaller ve minerallerin kullanımı mücevher ve klasik kuyumculuk ürünlerinde devam ederken, alternatif malzemelerin kullanımı, sanat takılarının temel yaklaşımı olmuştur.

---

<sup>8</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 340



Doğu Almanya'da altın ve diğer kıymetli metallerin azlığı, sanatçıların Art Nouveau ve Art Deco'da olduğu gibi (Res-10) takı parçalarında sentetik malzeme ve ucuz metalleri kullanmaya zorlamıştır. Sanatsal takının bu ilk galerilerinin açılması bu takılara uygun niteliklerin ithal edilmesiyle aynı zamana rastlaması, bir gelecek vaat ediyordu. Sanatçı-küratör\* sonunda onun kaynağını kabul etmiştir. Çağdaş takının ilk müzesi ünlü Schmuckmuseum 1961 de Pforzheim da kuruldu.

1960'ların ilk yılları boyunca Soyut Ekspresyonist ressamalar, İngiliz John Donald ve Andrew Grima'nın asimetric ve organik çalışmaları üzerinde bir etki oluşturmuşlardır. Bu dönemim diğer öncüleri; İlk soyut ve geometrik parçalarında altın kaplama kullanmasıyla, Alman Klaus Ulrich, doğal kaynaklar kullanılarak araştırdığı dokuları vurgulayan Ebbe Weiss – Weingart (Res-11), mekanik gerilimi azaltan rölyef ve parçalarıyla informal hareketten İtalyan heykeltçi Arnaldo Pomodoro (Res-12), iletişim aracı olarak kendi vücudunu düşünen Body Art\* ( Vücut sanatı) conceptine dayanan çıplak gözle görülebilen ölçülerde takılarla Alman Pop sanatçıları Gijis Bakker (Res-13) ve eşi Emmy Van Leerson ve Avusturya da doğan eğitimini İngiltere de tamamlayan atölye kuyumcusu, serbest formlarda taş oymacısı, yaratıcı tasarımcı Gerda Flockinger'dir.<sup>9</sup>

1960 ve 1970 arasında belirli fark yoktur fakat teknolojik ilerlemenin altında bu süreç devam etmiştir. 1970'lerin başlarında ünlü Padua Çağdaş Takı Okulu Mario Pinton (Res-14), Giampaolo Babetto ve Francesco Pavan (Res-15) tarafından kurulmuştur.

Koruyucu semboller, suni malzemeler reddedilerek İsrail, İngiltere, Avusturya ve Amerika' da öğretim üyeliği yapan Alman Profesör Claus Bury (Res-16) ve Alman mücevherci Robert Smit (Res-17) tarafından kuyumculuğa yenilikler tanıtılmıştır. Bu yıllarda takı sanatına ilgi artmakta, stüdyo ve galeriler bütün halk tarafından ziyaret edilmektedir.

Bu dönemin takı tasarımı yapan çeşitli sanatçıları ünlü olmuş; Alman mühendis Friedrich Becker'm (Res-18) takıyı takanların duygularını yansıtan hareketler veren kinetik sanat parçaları ünlüdür, altını buruşmuş kağıt gibi kullanan eşsiz fikirleri ve

---

\* Alanında uzman kişi

\* "Gövde Sanatı" ya da "Beden Sanatı" da denir. OLUŞUMLAR'la yakınlığı olan, ancak insan gövdesinin çeşitli çevresel ve ruhsal durumlar içindeki edilgenliğini, davranışlarını, siyasal ve estetik anlamlarını araştıran ve gösterilerle sunan bir sanat yöntemi.

<sup>9</sup> <http://www.mschoen.com/50604.html>, Erişim Tarihi,18.03.2007

kuyumculuk hüneryi ile Japon sanatçı Yasuki Hiramutu (Res-19); çalışmasında hem teknolojiyi hemde geometriyi üstün bir şekilde kullanarak ün kazanan Alman Mucit Peter Skubic (Res-20); Minimalist ve yüksek teknolojik, çok renkli soyut formları ile İngiliz çift David Watkins (Res-21) ve Wendy Ramshaw (Res-22); Görsel Sanatın prensiplerini takıya taşıyan ilk kişi olan ve Taşizm'den\* de etkilenen Alman Konstrüktivist sanatçı Reinhold Reiling (Res-23), birkaç kat altın katmanlarıyla kaplama yapılan orijinal takılarıyla İsviçreli Othmar Zschaler (Res-24); üç boyutlu düşünce ile yapılmış kavramsal ve ergonomik parçaların mükemmel uyumunu sağlayan İtalyan heykeltçi Bruna Martinazzi (Res-25) ve Bauhaus'un modernist düşünceleri ile taşlarla renklendirilmiş resim öğeleri kullanarak takı sanatına yeni bir tanım getiren Doğu Alman Hermann Junger (Res-26) olmuştur. Bu sanatçının çeşitli objeleri özel gösterilerde de kullanılmıştır.<sup>10</sup>

Sanat tarihinde bu süreç The Decade of Design<sup>11</sup> olarak da bilinmektedir. Bu esneklik, minimalist takı üzerindeki yenilikçi ve geometrik şekillerini yeni taş kesimleri ile oluşturmuştur. Bu stil sıradan trendlerin ötesinde yayılarak ebedileşmiştir. Bu dönemden beri takı sanatçıları birçok başka kültürler ile tanıştıkları “Ornamental ve Documental8”<sup>\*</sup> gibi uluslar arası sergilere katılma şansı bulmuşlardır.

Örneğin güney Afrikalı Daniel Kruger (Res-27) o güne kadar birçok kez kullanılmış olan sentetik materyallerin verdiği etkiden daha fazla etkiyi takılar üzerinde kaba taşlar kullanarak vermiştir. Alman Manfred Bizchoff (Res-28) Sanat Tarihi ve Mimarının referanslarıyla kendisini ifade etmek için Grafiti Art elemanlarını kullanmıştır. Amerikan Arline Fisch (Res-29), İngiliz Catherina Martin'in bin yıllık Japon giyim sanatından esinlenip tasarladığı dantel işlemesi, örme ve dokumalarından aldığı fikirlerle temellendirdiği parçalar geliştirmiştir. Takının fonksiyonunun anlamını yeniden düşündüren başyapıtlar Alman Gerd Rothman'ın (Res-30) bir kişinin parmak izleri veya deri gözenekleri gibi bireyin kişisel işaretlerini bir araya getirme cesaretini göstererek yapmıştır.

---

\* Lekecilik

<sup>10</sup> Defne Soytoğay, Endüstri Devriminden Günümüze Takı Tasarımında Biçime Etki Eden Faktörler, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 16

<sup>11</sup> Lesley Jackson, The Sixties, Phaidon Press, London, 1998

\* Kültürlerin buluşmasını amaçlamak için Avrupa'da yapılmış büyük çaplı sanat ve tasarım sergileri

Geleneksel altın işleme teknikleri 1980'lerde meydana gelen modern takının konseptini kesinlikle değiştiren çeşitli tarzlarda yeniden yorumlandı ve yeniden geliştirildi.

Endüstriyel ve markalaşmış takılar, modayla çok yakın tutulmaya başladı ve hurda stile metallerin fiziksel özellikleri ile hakim oldu.

Giampaolo Babetto ünlü mimarlar Palladio ve Mies Vander Rohe'un özelliklerinden esinlenerek bu özellikleri, yaptığı sanatsal takıların üretilmesinde büyük ölçüde kullandı. Neoconstructivist ve Padua Okulu profesörü olan Babetto'ya göre "Bir takının tekniği onların etkilerini en aza indirerek şiirsel olmalıdır".<sup>12</sup>

Daha sosyal ve daha kültürlü duyarlı insanları D'art'ın büyük ustalarının objelerinden her zaman hareket edeceklerdir. Bunlardan, Alman Angela Hubel (Res-31) cesur yüzükleri algılanan anlamından başka anlamlara da sahiptir.

Alman Tom ve Jutta Munsteiner (Res-32) çifti, Tom'un sanatsal kesilmiş taşlarını kullanarak Jutta'nın tasarımlarıyla birleşerek taşların doğal özellikleri daha çok gösterilmiştir. Alman minimalist Robert Smit'in çalışmalarında son derece orijinal ve uygun ruh dili bulunmaktadır. Morocco'da doğan Alman sanatçı Michael Zobel'in (Res-33) farklı metal alaşım türlerini birleştirme tekniğini bulmasıyla, takıda yeni birçok olanakların doğmasına öncülük etmiştir.

Günümüz milenyumunda takı tasarımcılarının yüksek teknolojinin sade çizgilerin dönemi olacağı tahmin ediliyordu. Ancak Neo Barok stili herkesi tasarımlarıyla şaşırtmıştır. Sanatçılar bu dönemdeki tasarımlarında önceki ve son gelişmeleri tekrar gözden geçirmekte ve şuanda karşılaşılan problemleri teknoloji sayesinde ortadan kaldırıyorlardı. Örneğin bilgisayar ve globalleşme, sınırları geçmekte fakat yaşam ve bilgi kalitesi ister istemez düşmektedir. Bununla beraber sanat sadece ciddi soruşturma ve araştırma ile gelişmiştir.

Bir sanatçı tarafından elde edilen bütün yeni bilgi teknoloji sayesinde onun yaratıcı ve duygusal vizyonunu büyütmüş, bu birikimler toplumda, akademide ve ürün dünyasındaki değişikliklerde takı sanatına yansıtılmıştır. Bu yüzden sanatçılar tasarım ve materyallerin ötesine geçerek sosyal ve politik düşüncelerini çalışmalarındaki mesajlarla oluşturmuştur. Bu milenyumun ilk yıllarının önemli yaratıcı sanatçıları, gelecek 10 yılın

---

<sup>12</sup> Graziella Folchini Grassetto, Contemporary Jewellery/The Padua School, Arnoldsche, London, 2005, s. 85

sonuna doğru fark edilmiştir. Duyguları harekete geçiren şeyleri arayan tüketiciler, statü sembollerini gösteren takıları çok fazla arzulamadığı görülmektedir.

Günümüz takısında vurgu, duygusallığı ve erotizmi ortaya çıkaran, parlak renkli organik biçimlerdir. Gelecekte ne olursa olsun kavramsal başyapıtlar her zaman mutluluğu kaynak olarak alacaktır. Sanat, insanın psikolojik duyuları, duyguları ve düşünceleri ile ilişkidir.

Sanat dünyasında yaratma ve hayran bırakma gücü yeni ve orijinal bir şekilde neyi nasıl yapacağını bulması konusu tasarımcıların sınırlarını zorlamıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. 20. YÜZYIL SANATINI HAZIRLAYAN OLGULAR

Sanatı kuşkusuz, içinde bulunduğu toplumun ekonomik ve kültürel değerlerinden soyutlamak olanaksızdır. Çağın düşünce, bilim, toplum yapısı ve teknolojik gelişmeleri hakkında bir fikir sahibi olmadan sanatı anlayabilmek imkânsızdır.

Bu çalışmanın temel konusu olan, 20. yüzyıl Batı Sanatını biçimlendiren etmenleri anlayabilmek için ise, ağırlıklı olarak 18. ve 19. yüzyılın siyasal, toplumsal, kültürel ve bilimsel gelişmelerine bakmak gerekir. Avrupa, 18. yüzyılın sonlarından itibaren iki yönlü bir değişim dönemine girmiştir. Bunlardan birincisi, 1776 Amerikan ve 1789 Fransız Devrimi ile 'kültürel' sonuçları bulunan Demokratik devrim, bir diğeri ise 18. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan Endüstri devrimidir.<sup>1</sup>

Tüm bunların sonucunda, aristokrasiye karşı zaferini ilan eden, gittikçe zenginleşen burjuvazi ve yeni oluşan burjuvaziye, emeğini satarak zengin eden işçi sınıfı, iki ayrı toplumsal tabaka olarak 19. yüzyıla damgasını vurmuştur.

Sanata ve sanatçıya bakış da bu toplumsal dönüşümler ışığında değişmiş monarşik ve aristokratik toplumda sanatçı, sarayın övünç kaynağı veya değerli bir mal olarak görülmekte, yükselmeye çalışan burjuvazi için ise, lüks hizmetler sunan, pahalı bir kişidir. 19. yy. burjuva toplumu için sanatçı, bireysel girişimi, bir 'dehayı', daha genel olarak yaşamın tinsel değerlerini temsil etmektedir. Orta sınıfın kaos ve güvensizlik içinde sürdürülen yaşamlarında sanatın, geleneksel dinin yerini aldığı bile söylenebilir.

Sanatı, 19. yüzyıl burjuvazisi kadar takdir eden ve eserler için bu kadar bol harcama yapan başka bir toplum görülmemiştir. Öncesinde, hiçbir toplum resim, heykel, eski ve yeni kitap, dekorasyon süsleri, müzik ya da tiyatro gösterileri için bu ölçüde para harcamamıştır. Öte yandan sanata para harcayanlar sadece burjuvazi değildi, teknoloji ve bilim sayesinde ilk kez, bazı sanat türlerini ucuz maliyetle ve daha önce hiç görülmemiş ölçülerde yeniden üretmek teknik olarak olanaklı hale gelmiştir. Böylece burjuva sanatı halka inmekle kalmamış, sanat, ona sadece emeği geçenlerin değil, kapitalistlerin de kazanç kapılarından biri olmuştur.

---

<sup>1</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 897

### 1.1. Sanayi Devrimi

R. Wagner 1907 yılında toplumlar konusunu “Bir kere şuna tam anlamıyla kani olmamız gerek: Bugün tarihimizi yapanlar, bir zamanlar Yunan sanat eserlerini yaratmış olanlarla aynı insanlardır. Fakat bunu yaparken, şöyle bir görevimiz vardır: Onlar sanat ürünleri yaratırken, bugün bizler yalnızca lüks tüketim malları üretiyoruz; bu insanları bu denli kökten değiştiren şeyin ne olduğunu bulmalıyız” sözleriyle açıklamaktadır.<sup>2</sup>

18.yy.da İngiltere’de buhar makinesinin bulunması ortaya çıkan sanayi devrimi, 1870’ten sonra Avrupa ve ABD’ye yayılması, bazı tarihçilere göre, (Gordon Childe’in deyimiyle) “neolitik devrim”den sonra insanlık tarihi süresince görülen en önemli ikinci gelişmedir.<sup>3</sup> Kömür ve çelik sanayinin gelişimi, buharlı motorların icadı ile hemen arkasından gelen elektrik ve kimya teknolojisindeki gelişmeler, daha önce hiç görülmemiş türden yeni sanayi kollarının oluşmasına yol açmıştır.

Sanayi alanlarının böylesine çoğalmasıyla birlikte üretimde çok büyük bir artış sağlanmış, daha fazla mekanik güç, daha fazla hammadde, daha fazla üretilmiş mal, daha fazla artık, daha fazla ulaştırma, sanayi ve ticaret süreçlerini izleyecek daha çok yazman, malları satın alacak daha çok tüketici, satacak daha çok satıcı ve daha büyük sermayesi olan, daha çok insan çalıştıran daha büyük firmalar hızla ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanayinin gelişiminde, üretilen mallar için gerekli olan hammaddenin sağlanması ve bunların dış pazarlara satılabilmesi için güçlü bir ulaşım ağına ihtiyaç bulunmaktadır ve 19.yy.ın II. yarısında demiryolları, Avrupa’nın büyük bir bölümünü kapsamış durumdadır. Bunun dışında, yeni yollar yapılarak, kanallar açılmıştır. Ulaşım gibi, iletişim de daha önce hiç görülmemiş derecede yoğunlaşmış, çağdaş posta sistemlerinin düzenlenişi, telli telgraf gibi yeni buluş ve ilerlemelerle enformasyon ağı güçlenmiştir. Bu sayede, 1850’lerde ilk kez gündelik gazeteler çıkarılmaya başlamış, böylece politika ve siyasal olayları birçok insan yakından takip etmeye başlamıştır. Sanayi devriminin en önemli sonuçlarından biri de, teknoloji ve tıptaki büyük gelişmelerle ölüm oranı azalırken, nüfus artışının hızlanmasıdır. 19. yüzyılda tüm Avrupa kıtasının nüfusu yaklaşık 187 milyon dolaylarındayken, 20. yüzyılda bu rakam 400 milyona ulaşmıştır.

Fabrika malları sadece Batı toplumlarınıninkileri değil, diğer toplum ve uygarlıklardaki küçük el zanaatlarını da ortadan kaldırmış, küçük el zanaatçıları, seri üretimle elde edilen ucuz mallarla rekabet edemez duruma gelmiştir. Bunun

<sup>2</sup> W.H.McNeill, Dünya Tarihi, Kaynak Yayınlar, London, 1985, s.464

<sup>3</sup> W.H.McNeill, a.g.e, s.462

sonuçlarından biri olan tarladan fabrikaya, köyden kente göç, Avrupa ülkelerinin her yerinde yoğun olarak yaşanmıştır.

## 1.2. Demokratik Devrim

Amerikalıların 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İngiltere'ye baş kaldırmaları ve 1789'daki Fransız Devrimiyle gelişen ikili süreç, siyasi tarihte büyük öneme sahiptir. Bu ikisinden önce, devletin ve yöneticilerin Tanrı tarafından atandıkları, tanrıdan aldıkları yetkiyle yönettiklerine inanılmaktadır.<sup>4</sup> Yönetim biçimlerini değiştirmenin imkânsız olduğuna ilişkin var olan inancı, halktan aldıkları iradeyle devrim yaptıklarını söyleyen Fransız devrimciler ve onların liberal mirasçıları yıkmıştır. Monarşinin de insan yapımı olduğunu, bir plana göre az ya da çok, uygun olarak değiştirilebileceğini ve bunun müdahale etmekle ilgili olduğu anlaşılmıştır.

Çağdaş Sosyalizm, bir yanda Fransız Devriminin “Özgürlük, Eşitlik ve Kardeşlik” talepleri ile bir yanda Sanayi Devrimine eşlik eden toplumsal dönüşümle yaratılan kültürel ortamda doğmuş, kökenlerinin, kapitalist üretim tarzının, emekçiler üzerinde yol açtığı eşitsizlik ve haksızlıklarda yattığı Sosyalizm düşüncesi, aslen Eski Yunan şair ve yazarlarına kadar uzanmaktadır.<sup>5</sup> Ancak çağdaş Sosyalizm, 1830'larda, Fransa'da Saint-Simon ve ardılları ile İngiltere'de Fourier gibi düşünürlerin görüşleri ile oluşturulmaya başlamıştır. Toplumsal düzene karşı olmalarına rağmen, umutlarını daha çok burjuva sınıfına bağlayan ‘Ütopik Sosyalistler’, sosyalist toplum yapısını belirli temellere oturtmaktan yoksundular. Bilimsel Sosyalizmin kurucuları Marx ve Engels ise sosyalizm görüşlerini tarihin akışı içinde beliren bir olanak olarak sunmuşlardır. İnsanlık tarihi gelişiminin özünde maddi koşulları yatmaktadır ve sınıflar arası çekişmeler, hayali sorunlarla değil, ekonomik çelişmelerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Kapitalistler, üretimde olağanüstü boyutlara varan verime ve işçi sınıfının ürettiği artı değere el koymakta, ayrıca özel mülkiyet altında toplanan üretim araçlarının, toplumun yararına dengeli gelişimini ve kullanımını önlemektedir.

<sup>4</sup> W.H.McNeill, a.g.e, s.464

<sup>5</sup> Francis Frascina ve Jonathan Haris, Art in modern Culture, Phaidon Pres, London, 2003, s. 24

Marx ve Engels'in 'Komünist Manifesto'yu yazdığı 1848 yılında,<sup>6</sup> Avrupa, "1848 Devrimleri" adıyla bilinen devrimlerle sarsıldı. Avrupa'nın önemli kentlerinde onbir tane devrimci ayaklanma olmuştur ve 1864'te ise Londra'da I. Enternasyonal, diğer adıyla Uluslararası Emekçiler Birliği kurulmuştur. 1876'da I. Enternasyonal'in dağılmasıyla, farklı çizgilerdeki sosyalist akımlar büyük ölçüde ayrı ulusal hareketlerin tarihine dönüşmüş, 1889'daki II. Enternasyonal'den sonra III. Enternasyonal, 1917 Ekim Devrimi'nin kazandığı başarıyla Moskova'da toplanmış, bu arada, 1871 Paris Komünü de sosyalizm tarihinde önemli yer kazanmıştır.

### 1.3. Bilimsel Devrim

18 yy. ve 19 yy.da ekonomide, siyasette, teknolojiye, kültürde devrimler yaşandığı gibi bilimsel teorilerde de önemli devrimler yaşanmıştır. Bu dönemlerdeki bilimsel değişimlere damgasını vuran en temel eserler hangileri sorusu sorulduğunda karşımıza çok kısa bir liste çıkmaktadır. İlki, İngiliz matematikçi ve fizikçi Sir Isaac Newton'un 1687 tarihinde yazdığı "Doğal Felsefesinin Matematik İlkeleri",<sup>7</sup> ikincisi de yine bir İngiliz olan Charles Darwin'in 1859'da "Türlerin Kökeni"dir.<sup>8</sup>

Sir Isaac Newton "Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri" adlı kitabında algıladığımız dünyadaki bütün hareketleri açıklayabilecek üç ana yasayı tespit etmiştir. Kuvvet, kütle, ivme ilişkisi, Etki – Tepki yasası ve Eylemsizlik prensibi. Newton fiziğinin arkasında yatan evren görüşünü (kozmooloji) "Mekanizm, Kesinlik, Mutlak Uzay ve Mutlak Zaman", kavramıyla betimler.<sup>9</sup>

18 – 19 yy. bilim tarihine, Newton mutlaklık ve kesinlik kavramlarını kazandırırken, Charles Darwin<sup>10</sup> Evrim teorisini geliştirerek insanlığın doğal seçme (Natural Selection) yolu ile geliştiği ve bu seçmede ayakta kalanların güçlüler olduğu düşüncesini kazandırmıştır.

Mutlaklık, kesinlik, sonunda "güçlülerin" kazandığı doğal seçme, söz konusu dönemin bilimsel devrimlerini karakterize eden bu kavramlar (ve barındırdıkları düşünceler) o dönemde gelişmekte olan Kapitalizm ve onun temsilcisi olan burjuva ideolojisinin temel özellikleri ile de örtüşmektedir.

<sup>6</sup> Francis Frascina ve Jonathan Haris, a.g.e, s. 37

<sup>7</sup> Aziz Yardımlı, Doğal Felsefesinin Matematiksel İlkeleri, İdea Yayınevi, İstanbul, 1998, s.13

<sup>8</sup> Zeynep İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve resim Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 12

<sup>9</sup> Aziz Yardımlı, a.g.e. s.13

<sup>10</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 943



Burjuva sınıfının yeni bir toplum modeli ve ideali geliştirmesinde, Evrensellik, Mutlaklık ve Kesinlik kavramlarının büyük rolü olmuş, bu toplum modeli 19 yy. sonlarından başlayarak ideolojik ve kültürel düzeyde önemli bir açmaza girmiştir.

19 yy. sonları ve 20 yy. başlarında yaşanan siyasi, ekonomik gelişmeler, özellikle 1. Dünya Savaşı, mutlaklık, kesinlik ve doğal seçme düşüncelerine dayanan toplum modelinin pek de umulan sonuçları doğurmadığını işaret etmiştir. Tam da bu dönemde politik düzlemde sarsılan mutlaklık, kesinlik kavramları paralel olarak bilimsel düşüncede de sarsılmıştır. Bu sarsıntıyı doğuran üç temel bilimsel değişim; i) Öklidyen olmayan geometriler ii) Einstein'ın Görelilik teorisi iii) Heisenberg'in Belirsizlik ilkesidir.

19 yy. başlarına dek Öklid'in geometrisinin yaşadığımız dünyanın görsel olarak tek temsili ve resmi olduğu düşünülmektedir. Bu da aydınlanma ile gelişen burjuva ideolojisinin mutlaklık, evrensellik, aklın ve gözün yolunun birliği varsayımları ile örtüşen bir bakış açısıdır.

Ancak 19 yy.'ın ortalarına doğru bütün geometrik bilgimizin, bildiğimiz ve iç açılarının toplamının 180 derece olan üçgenlere dayanmayabileceği, tam tersi şekiller ile de ifade edilebileceği ispatlanınca, burjuva ideolojisinin mutlaklık iddiası yara almış oluyordu. Bir başka deyişle, Newton'un sandığı gibi mutlak olan bir uzay, uzam yoktu aslında.

Öklid geometrisine ek olarak, 20 yy.'ın başlarında ortaya çıkan Einstein'ın görelilik teorisi<sup>11</sup> de tek doğruluk ve mutlaklığa önemli bir darbe olmuştur. Bu teorinin önemli bir sonucu zamanın bağlı olduğunu iddia etmesiydi. Işık hızına yaklaştıkça "zaman" daha hızlı akıyordu. Böylece Newton'un teorisi bu bakımdan da çürütülmüş oldu.

Mutlaklık algısı hem zaman hem de uzay boyutunda yok olmuş, yeni gelişen toplum ve bunun temel temsilcisi burjuvazinin elinde kalan tek şey kesinlik iddiasıdır. Bu iddia doğa bilimlerinde 1930'lara dek devam etmiş, ta ki Heisenberg kesin ölçümün mümkün olmadığını söyleyene dek sürmüştür. Heisenberg öncesi, ölçüm aletlerimiz yeteri kadar yetkin olduğunda her şeyi kesin olarak ölçebileceğimiz düşünülmektedir.<sup>12</sup> Tek sorun ölçüm aletlerimizin gelişmesidir. Ancak Heisenberg göstermiştir ki, ölçüm aletlerimiz ne kadar gelişirse gelişsin, ölçümün her zaman bir belirsizliği olacaktır. Bu kavrayış ile burjuva ideolojisinin dayanakları da ortadan kalkmıştır.

<sup>11</sup> W.H.McNeill, Dünya Tarihi, Kaynak Yayınlar, London, 1985, s. 463

<sup>12</sup> [http://www.odevsitesi.com/default.asp?islem=dok\\_indir&odevno=90468](http://www.odevsitesi.com/default.asp?islem=dok_indir&odevno=90468), Erişim Tarihi, 20.03.2007

## 1.4. Teknolojik Gelişmelerin Sanata Etkisi

### 1.4.1. İletişim

Teknolojik gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri olan, iletişim iki yönlü olmuştur. Telefon, posta, telli telgraf gibi kitle iletişim araçlarının yanı sıra günlük ve periyodik yazılı basın ile haber iletimi ve bilgi alışverişi daha önce hiç görülmemiş türden bir enformasyon ağı yaratabilmiş, iletişim, sanat alanına da birçok yenilik getirmiştir. Sergiler, sanat hayatından haberlerin katkısının yanında, yeni ortaya çıkan reklam sektörüne sanatçılar hakim olmuş, reklâmcılık, 19. yüzyılın sonlarında görsel sanatlarda yeni bir form yaratmış, afiş, sürekli çoğalan ve muazzam çeşitlikle ortaya konan tüketim mallarının tasarımı ve pazarlanması, sanatçı ve zanaatkârların yeni gelir kapılarından biri olarak ortaya çıkmıştır.

İletişim ve ulaşımın bir diğer önemli katkısı da bilgi aracılığıyla oluşan yeni bir sanat ortamının uluslararası bir nitelik kazanmasıdır. Artık sanat tek merkezden değil, birçok merkezden gelişmeye başlamış, 18. yüzyıl Oryantalizmi ile diğer kültür ve toplumları tanımaya başlayan merkezi sanat ortamlarının bu toplumlardan etkilenimlerinin yanı sıra, küçük ya da kenarda kalmış ülkelerde ya da o zamana kadar fazla dikkati çekmemiş bölgelerde de sanat serpilmeye başlamıştır. İskandinavya ve Bohemya gibi bölgeleri, bu duruma örnek olarak gösterebiliriz.<sup>13</sup>

Ayrıca, merkezlerde de o güne kadar pek canlanamamış sanat kollarının geliştiği görülmüş; Britanya'da drama ve bestecilik ile Avusturya'da resim sanatının gelişimi gibi.

### 1.4.2. Kitle Pazarı

19. yüzyılın sonlarında, 'Modern olmak' terimi günlük literatüre girdi. Sanat ve kültür hayatı ile ilgilenmek modern olmanın bir koşulu olarak görülmeye başlandı. Bu da, büyük çapta sanatın, aristokrasi ve burjuvazinin tekelinden çıkmasıyla mümkün olabilmiş, iyi ücret alan işçilerin, memurların ve 'modern' olmaya çalışan köylülerin, taksitlerle aldıkları ve oturma salonlarına koydukları piyanoların o dönemin önemli sembollerinden biri olması, bunun bir göstergesidir.

Teknolojinin yeni olanaklar sunuşu ve kapitalistlerin kitle pazarını keşfi ile devrimcileşen sanat, burjuva niteliğinden çıkıp halka inmiş, sanatın, orta ve üst sınıfların dışında, alt tabakalara da hitap edebileceğini ve hatta bundan yüklü gelirler

<sup>13</sup> W.H.McNeill, Dünya Tarihi, Kaynak Yayınlar, London, 1985, s. 465

elde edilebileceğini keşfeden işi bilir kapitalistler, sanata yönelik, farklı kollarda sektörler oluşturmuşlardır. 19. yüzyılın son çeyreğinde, tüm Avrupa genelinde, tiyatro sayısında büyük artışlar görülmüş, yayınevleri, uluslararası edebiyatı ucuz seriler halinde yayınlayıp fazla varlıklı olmayan okurlara ulaştırarak büyük paralar kazanmışlardır. Fotoğrafın 1850’lerde yaygın olarak kullanılmaya başlanılmasının dışında, geniş kitlelerin, ürünlerin düşük nitelikli versiyonlarına ulaşmalarına olanak sağlayan röprodüksiyonlar sayesinde resim, düşük gelirli insanların evlerine de girmeye başlamıştır.

### 1.4.3. Fotoğraf

Teknolojik gelişmelerin sanat dünyasına bir diğer önemli etkisi de ‘fotoğraf’ın bulunuşu olmuştur. 1820’lerde Fransa’da icat edilen fotoğraf, 1850’lerde ticari bir iş haline gelmiş, burjuvazinin küçük portre resimlere olan büyük ilgisi, fotoğrafın gelişimine zemin oluşturmuştur. Önceleri fotoğrafın, sanatın yerini aldığını düşünen sanat çevrelerinin bir kısmı, fotoğrafa şiddetle karşı çıkmış, mesela Ingres, bu gelişmeyi, sanat alanının endüstriyel ilerleme tarafından istila edilişi olarak yorumlamıştır.<sup>14</sup> Fotoğraf, gerçekliğin kitlesel biçimde yeniden üretimi ise resim ne işe yarayacaktı? Yine de akademik çevreler, tek vücut halinde bir düşmanlık içine girmeyerek, bilimi ve ilerlemeyi kabul etmişlerdir. Bazıları ise fotoğrafın resim sanatına katkısı bulunduğunu, resmin nesnelere salt mekanik kopyalarından farklı bir hal alacağını savundular. 1962 yılında, Paris’te bir firma, korsan fotoğraf basmaktan mahkemelik oldu. Mahkeme ise, korsan fotoğraf basımının, ‘sanatsal mülkiyetin’ çoğaltılması anlamına geldiğini yönünde karar verdi. Sonuç olarak fotoğraf, mahkeme kararıyla bir sanat dalı olarak ilan edilmiş oldu.

Fotoğrafın empresyonizm üzerinde büyük etkisi olmuştur. Artık görüntü, tüm gerçekliğiyle anlık olarak dondurulabilmekte ve ressamların artık belgesel nitelikli resimler yapmalarına gerek kalmamıştır. Bunun üzerine, akademik sanata da karşı çıkan empresyonistler, fotoğrafın yapamayacağı bir şey yapmayı tercih ettiler ve resmi, insan duyum ve algılarının dışı vurumu olarak gördüler.<sup>15</sup>

Fotoğraf, aynı zamanda resmin, izleyici gözündeki anlamını da değiştirmiştir. Resim, bulunduğu mekânla da anlam kazanan, aynı anda iki yerde görülmesinin

<sup>14</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 945

<sup>15</sup> E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 524

olanaksız olduğu ve dünya üzerinde bir tane olduğu bilinen bir şeydir. Bunlar, fotoğrafla değişmiş, resim artık evlere girerek, günlük hayatın bir parçası olmuştur.

Fotoğrafın bulunuşu, sanatçıların ve izleyicilerin bakış açısını da değiştirerek, görünen nesnelere, farklı anlamlara gelebilmeye başlamış ve bu da resme yansıtılmıştır. Örneğin, Empresyonizmde nesnelere birbirleriyle sürekli alışveriş içerisinde oldukları ve hareketlidirler. Kübistlere göre ise görünenler, tek bir gözün karşısına çıkabilecek şeyler değildir,<sup>16</sup> resim, bir nesnenin çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümlerin toplamından oluşur.

#### 1.4.4. Sinema

Sinema ve onu takiben televizyon ve video 20. yüzyıl sanatına büsbütün egemen olan gelişmelerin en önemlilerinden biridir. Tarihte ilk kez, hareketin görsel sunumu, dolaysız, canlı icraattan özgürleştirmiştir. Yine, tarihte ilk kez öykü, drama veya gösteri, zamanın, mekânın ve seyircinin fiziksel doğasının dayattığı kısıtlamalardan kurtulmuştur. Fransızlar tarafından icat edilen hareketli fotoğraf, 1890'a kadar teknik açıdan mümkün hale gelememiş, kısa metrajlı filmler ilk kez, 1895–96 yıllarında, hemen hemen aynı anda Paris, Londra, Berlin, Brüksel ve New York'ta gösterime girmiştir. Bundan sonra<sup>17</sup> sinemanın etkisi olağanüstü olmuş, 1910'lara gelindiğinde ABD nüfusunun yaklaşık %20'si, her hafta gösterime konulan kısa filmleri seyrederek hale gelmiştir. Amerikan film endüstrisi, "beş sentlik" haftalık gösterimlere büyük yatırımlar yaparken inanılmaz kazançlar sağlamıştır. Sinemanın bu başarısı, öncelikle, film piyasasının alt ve alt/orta sınıf halk kitlelerini hedef alarak, onları karlı bir biçimde eğlendirmek dışında, başka hiçbir şey amaçlamamasından ileri gelmektedir. Avrupa sosyal demokrasisi, sinemanın bu başarısını, kaçış arayışındaki lümpen proletaryanın bir sapması olarak nitelendirdi.

Göçmenler ve işçilerin beş sentleriyle servetler edinen Hollywood, 1930'lara kadar sanatsal bir mesaj taşımayan olağanüstü bir araç yaratmış oldu. Üstelik filmler sessiz olduğu için dil engeline takılmadan dünya pazarını rahatlıkla sömürmesini sağladı. Amerikan sinemasının tersine Avrupa sineması, daha elit tabakalara yönelmeyi seçmiş olsa da 1914'lere kadar sanatçıların ilgi duyduğu pek söylenemez. Ancak

<sup>16</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 57

<sup>17</sup> Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları-Kavramları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, Sayı. 59, s. 111

savaşın ortalarında, sanatçıların ciddi biçimde ilgilenmeye başladıkları sinema, 20. yüzyıl sanatını derinden etkilemiştir.

### **1.5. Sanayi Devriminin Toplum Hayatına Etkisi ve Bireyselleşme**

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren, sanatçıların asıl amacının değiştiği görülür. Bu tarihsel dönemde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, 20. yüzyılın sanat alanını da belirleyen temel faktörlerden biri olacaktır. Artık sanatçılar, dış dünyayla ilişki kurmak, onu betimlemeye yönelik eserler vermekten çok, kişisel görme biçimlerini yansıtmaya çabalamaya başlamışlardır. Empresyonizm, ressamın duyularıyla dünyayı nasıl algıladığının dışı vurumu, dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmasıdır. Resim tarihinde ilk olarak, sanatçıların, göstermek istediklerinden çok gördükleri önem kazanmıştır.

Ekspresyonizmde ise bireysellikte bir adım daha gidilmiş, sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliğini yansıtmaya olmuştur, Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarla bireysellik, soyuta uzanmış ve kişisel iç deneyimler, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuştur.

Sanatsal yaratılar, toplumdaki ekonomik ve siyasal değişimlerden soyutlanamaz. Ve kapitalizmle ortaya çıkan, insanın içine kapanma ve bireyselleşme süreci, hiç bir alanda sanatta görüldüğü kadar açık olarak görülmemiştir.

Sanayi kapitalizmi, kamusal ve özel yaşamın doğasını değiştirmiş, yeni ekonomik düzenin karmaşıklığı ve istikrarsızlığı, teknolojik ve bilimsel gelişmeler, kitle iletişim araçları, seri üretim malları, anlaşılamayan, bilinmeyen yeni bir ekonomik düzen, insanların kendilerini yalıtıma, mümkün olduğunca dış dünyadan korunmaya, yabancıları düşman ilan ederek ailelerine sığınmaya doğru itmiştir. ‘Bireyselleşme’ ise, insanın pasifleştiği ve dış dünyadan soyutlandığı oranda gerçekleşmiştir.

Diğer yandan, aydınlanma ile başlayarak düzenli olarak gelişen akılcılık, 19. yy. ile birlikte doruğuna ulaşmış ve tanrılara, bilim ve teknolojinin gelişmesi sonucu şüpheyle bakılmaya başlanmış, “Yaratılış” kanunları, Kutsal Kitap “mucize”leri yok olmuştur. Tanrılar gizemini yitirince insan, kendi durumunu gizemlileştirdi ve kutsallaştırdı. Duyumlar ve algıların dolaysızlığı daha büyük önem kazandı; fenomenler doğrudan deneyimler olarak kendi içlerinde ve kendiliklerinden gerçek görünmeye başladılar.

Yeni ekonomik düzenle beraber oluşan işçi ve güçlenen burjuva sınıfının her ikisine de egemen olan duygu ‘güvensizlik’ti. İşçi sınıfının, sürekli olarak işsiz ve aç

kalmak gibi bir korkusu olmasına karşın, burjuvazinin korkusu ise kazandığı ölçüde hızlı bir biçimde, kazandıklarını kaybetmek olmuştur. 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Paris nüfusunun yüzde 40 ila 45'ini ve Londra nüfusunun yüzde 35 ila 43'ünü oluşturan bu kalabalık grubun, iş hayatına dair düzenli bir bilgileri yoktur. Para kazanmanın, işletmelerinin gelirlerini arttırmanın veya borsada başarılı olabilmenin aslında şanstın geçtiğini düşünüyorlardı, çünkü yeni toplumsal düzende, kendilerine model olarak alabilecekleri hiçbir örnek yoktu. Yeni düzeni kendileri oluşturmuşlardı. Dolayısıyla işleri şansa kalmış, elleri altında güvenceleri yoktu. Kapitalizmin doğası ile şehir yaşamı burjuva sınıfı için iki yönlü bir yabancılaşma ve yalıtılma sürecine neden olmaktadır.

Ekonomik hayattaki değişimlerin bir sonucu olan seri üretim mallarının da kamusal yaşama etkisi önemlidir. Sanayi kapitalizmi, şehir kültürünün ifade araçlarını da denetlemeye başlamış, 19. Yüzyılın ikinci yarısında, insan hayatında dış görünüm, daha önce hiç olmadığı kadar önem kazanmıştır. Seri üretim mallarıyla tek tipleşen kıyafetler, insanların dış görünüşlerini yumuşatarak, onlara kalabalığa karışma olanağı vermiştir. 1750'lerde, amblemler, şapkalar, pantolonlar vb. göstergeler, sokaktaki insanın sosyal mevkisini anlamaya olanak sağlamaktadır, yinede 1850'lerde artık böyle bir şeyin pek de olanağı kalmamıştır. Böylece yabancılarla dolu korkutucu sokaklardaki silik kıyafetler, insanlar için bir tür kabuk, yalıtılma ve kalabalığa karışma aracı haline gelmiştir. Bir diğer deyişle, yaşanan ekonomik değişimler sonucu insan bedeni kendi tekilliğini yitirerek makinelerin ifadesi haline gelmiştir. Bireyselliğin dış görünüş yoluyla ifade edilememesi 'yabancılaşma' olgusuna önlenemez bir davetiye çıkarmıştır.

Yeni toplum düzeninin istikrarsızlığı, kişiyi, kamusal hayattan kaçıp özel hayatta istikrar aramaya yöneltmiştir. Ailenin işlevi, bir tür sığınak ve barınılacak bir yer olmasından ibarettir. Çekirdek ailede, artık tüm aile bireylerinin görevleri belirginleşip, kurallara oturtulmuş ve böylelikle dış dünyada yakalanamayan güven ve istikrar duygusu, özel hayatta aile içine kapanılarak sağlanmıştır.<sup>18</sup>

## **1.6. XIX. Yüzyılda Gerçekçi Görüşü Yaratan Faktörler**

### **1.6.1. Bilimin Felsefeyi Etkilemesi**

Yeni kişi özgürlüğü üzerinde, dinin hukuki baskısı da giderek azalmıştır. Din, artık bilim adamını da rahatsız edemiyor ve bilim kendi yolunda engel bulmadan ilerlemektedir. Kısacası kişi hukukunda olduğu gibi bilimin de dinle yolları ayrılmıştır.

<sup>18</sup> <http://www.kutuphanem.com>

Bilimin getirdiği rasyonellik, felsefeyi de etkilemiş ve sonunda bilim, felsefeye bağlanmak yerine, onu kendi işine yarar hale getirmiştir. Oysa XIX. yüzyıla değin düşünürler, din ve bilimi, ancak kendilerinin işleyebilecekleri konular arasında saymaktadırlar. Böylece bilim, artık felsefenin fantezist gerçeğinden ayrılmış, objektif gözlem ile deneyin yarattığı laboratuvar içinde kendi yeni ve gerçek yerini bulmuştur. XVII. ve XVIII. Yüzyıllar, aklın soyut mantığına dayanmaktadır. XIX. yüzyıl ise, deney, teknik ve buluşlar yüzyılı olmuştur. Buhar makinesi, elektrik jeneratörü ve röntgen ışığı gibi eski felsefecinin aklına bile gelmeyen buluşlar, bilimin laboratuvarında bulup geliştirdiği yeniliklerdi. Bu nedenle, deneyin yarattığı yeni buluş ve teknikler, bu yüzyılın felsefesini de etkilemişlerdir.<sup>19</sup>

Düşünülerek bulunan çözümler yerine, deneye dayanan çözümler, sağlıklı ve isabetli bir düşünme biçimi yaratmıştır. Bu gözlemler ve deneyler sonunda birey, doğadan ayrı bir varlık değil, doğanın parçası olduğunu anlamış, akli ile doğaya egemen olma mantığına ve gücüne ulaşmıştır. Yapılan deneylerin ve buluşların sonuçlarını değerlendirerek bunları yaşama yararlı olanaklar hale gelmesini sağlamıştır.

XIX. yüzyıl, düşüncenin, akli değerlerden pratik değerlere yöneldiği bir dönem olmuş, böylece de deney ve gözleme dayanan bilimler, felsefe ve metafiziğin soyut, hayalci görüşlerinden ayrılmış ve tam tersine, felsefeyi bilimsel açıdan denemiş ve verilere bağlamıştır. Bu yüzden, XIX. yüzyılda artık felsefeye dayalı bilimler değil; aksine bilime dayalı bir Olguculuk (Pozitivizm) felsefesi ortaya çıkarak, giderek kültür ile sanatın oluşumunu gözlem ve deneye bağlayarak açıklamaya çalışmıştır. Gözlem ve deneye dayanan araştırmacı düşünme anlayışı, toplum bireyleri ile sanatçıları da etkilemiş ve onları geçmişin karanlıklarından gelen ve akla dayanmayan inanç ve hurafe kalıpları üzerinde tekrar düşünmeye zorlamıştır.

Sonuç olarak XIX. yüzyılda, yani monarşik yönetimlerin sonuna değin, felsefe bilime yol gösterirken, geçen yüzyıldan bu yana da artık bilim felsefeye yol göstermeye başlıyordu.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2003, s.35

<sup>20</sup> Adnan Turani, a.g.e, s.35

### 1.6.2. Biçimi Yeniden Resme Sokmak İsteyenlerin Renkle İlgili Aldıkları

#### Sonuçlar

Rengin resimde ortaya çıkardığı bu resimsel olaylardan şu sonuçlar çıkarılabilir:

a) Monarşik çağlarda renk, objenin lokal yada görelî görüntüsünün tasvirinde bir araçtır, oysa demokratik parlamenter dönem ile birlikte renk, kendine özgü yapısal sorunlar ortaya çıkarmakta ve biçimin resmedilmesinde kendini feda ettirmemektedir.<sup>21</sup>

b) Monarşik dönemlerde din ve yönetimle ilgili kurumlar, sanatçıdan konu yanında nesne ve insanların biçimlerinin tanınabilirliklerini de istemektedirler. Oysa demokratik parlamenter dönem ile birlikte, sanatçı bu konularda bağımsız kalmış ve renk sorunu, ona göre daha çok önem kazanmasıyla resmin yapısal kuruluşunu etkilemiş, yani renk, resim biçimlemesi açısından önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir.<sup>22</sup>

### 1.6.3. Işık Üzerindeki Bilimsel Araştırmaların Resim Sanatına Yaptığı

#### Etkiler

Doğa nesnesinin biçim bakımından tanınırlığını yitirmesi, aslında ışığın anlatımı için tuval yüzeyinde yapılan renk çözümlemesinden oluşmaktadır. Yani bilim yolu ile bulunan ışık renkleriyle ilgili biçimleme mantıklarının resimde uygulanmak istenmesiyle, nesne biçimi de ışık gibi parçalara ayrılmış, ışığın çözülmesiyle ya da bir başka deyişle parçalara ayrılmasıyla meydana gelen yedi renk, nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasının nedeni olmuştur. Işığın birbirlerinden ayrılan renk, yani boya parçaları ile gösterilmesi, ışığın üzerine vurduğu nesne biçiminin katı sınırlarının dağılmasına neden olmuştur.<sup>23</sup>

### 1.6.4. Taslağın Terk Edilişi ve Sanatta İlk İzlenimin Dolaysız Olarak

#### Saptanmasına Önem Verilmesi

Ressam ve heykelticilerin çalışma tarzlarının incelenişi sırasında ilgi çekici gözlemlerin saptanmasında yarar vardır. Örneğin: Rönesans sanatçısı, yapacağı bir heykel ya da tablo için, önemli gördüğü ön taslaklar hazırlayıp, sonra da bunların gerektirdiği ayrıntılı desen çalışmalarına gitmektedir. Böylece o, optik görüntüye dayanan yapısal kuruluşu saptadıktan sonra, esas tablosuna başlamaktadır.

<sup>21</sup> E.H. Gombrich, a.g.e, s. 524

<sup>22</sup> Adnan Turani, a.g.e, s.45

<sup>23</sup> E.H. Gombrich, a.g.e, s. 570



Sanatçılar, taslağın, içgüdüsel olarak ve kendiliğinden gelişen anlatıma ve yaratıcılığa engel olduğu görüşü ile bu ön hazırlıkları tamamen akıllarında çıkardılar. Hiç kuşkusuz, optik görüntüye dayanan plastik sanatlar önemini yitirip psikolojik resim önem kazandıkça, bir ön çalışma olan taslağın, ruhsal gerilimlerin anlatımına engel olduğu inancı giderek daha bir genel kabul görmeye başladı.

Sonuç olarak, XIX. yüzyıl, sanatta ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardır.<sup>24</sup>

### **1.7. Modern Plastik Sanatlarda Psikolojinin Ağır Bastığı Dönem**

Özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana büyük bir gelişme hızı gösteren endüstri, dünya toplumlarının tümünü her alanda etkileme egemenliğini göstermektedir. Öyle ki, fırtına gibi, bütün değerleri altüst eden ve bütün değerlerin göreliliklerini ortaya koyan endüstri, her şeyi olduğu gibi yönetimleri bile kendi açısından biçimlendirmeye başlamıştır. Bu bakımdan, XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonraki döneme, “Endüstri Çağı” denilmeye başlanmıştır.<sup>25</sup>

#### **1.7.1. Yüzyılın İkinci Yarısından Bu Yana Endüstrinin Yaratmaya**

##### **Başladığı Kent Yaşamının Olumsuz Etkileri**

Endüstri kentlerinin doğmasıyla süratle büyük işçi kitleleri fabrika çevrelerinde toparlanmış dolayısıyla bu kesimlerin büyük alış-veriş merkezleri haline gelmesine neden olmuştur. Fabrika işçiliğinin tarımsal üretimden daha fazla gelir getirmesi, endüstri kentlerine olan göçü de hızlandırmıştır.

Avrupa ve Amerika’da bu göç en fazla yoğunluk kazandığı dönem, XIX. yüzyılın ikinci yarısı olmuştur. Bu göç, Türkiye’de 1950 sonrasında ortaya çıkmıştır. Yer değiştirmelerin neden olduğu büyük kaynaşma bir yana, fabrikaların çoğunlukla köylü olan işçileri için yeni bir üretim disiplinine uyma yüzünden kentle köy kültürlerinin çatışması, toplumda önemli bir yapı değişikliğini zorunlu hale getirmiştir. Bu yeni yaşam, köylünün başına buyruk, istediği gibi işini ayarlayabildiği, düşündüğünü uygulayabildiği, boş zamanlarını kendi keyfine göre saptadığı bir yaşam biçimi değildir. Eskiden köydeki yaşamını, tarlasındaki kendi işiyle garanti etmesine karşın; şimdi fabrikada, önceden başkalarınca planlanmış bir işin getirisi ile

<sup>24</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 57

<sup>25</sup> Adnan Turani, a.g.e, s.51

sağlamaktadır. Yani artık yaptığı işte, onun bizzat planlayıp ortaya koyduğu bir fikir ve uygulama yoktur. Yani kişi köyünde ağa iken, fabrikadaki işinde bir ırgat durumuna düşmüş, bu yüzden birey fabrikada bir robot gibi ve çalışacağı iş saatlerini de kendi saptayamamaktadır. Kendine ayrılan boş zaman ise, yalnız yorgun akşam saatleridir. Hür bir kır ve tarla atmosferinden gelip, bu kapalı işyerlerine giriş ve her yaptığıın başkalarınca devamlı kontrolü, akşama değin hep aynı işi, aynı hareketleri yapma, sağlığa zararlı fabrika ve kent gürültüsü, en azından 11 ay sürekli çalışma; köyden gelen köylünün ya da eski el işçisinin, endüstriye nasıl bir hürriyet sattığını ortaya koymaktadır.

Bireyin çevresindekiler de, para kazanmak ve rahat yaşamak için bu fabrika merkezlerine gelmişlerdir. Yorucu, havası pis, konut koşulları kötü ve yetersiz düzenlenmiş bu kara yüzlü kentler, kömür kokuları içinde hızla büyümüş, fabrikalar, Orta ve Kuzey Avrupa ülkelerinde çoğalırken, bu ülkeler arasında endüstrileşme ve dolayısıyla bir ticaret rekabeti, bir zenginleşme yarışı da başlamıştır.

Endüstrileşmemiş ülkeler, endüstrileşenlerin pazarı durumdadır. Endüstri ülkelerinin çıkarlarını koruyacak milliyetçi politika anlayışı, özellikle bu sıralarda güç kazanmış, tarım gelirleri ile karşılaştırılması olası olmayan endüstri zenginliğini korumak için, acımasız, katı, şiirsiz, pragmatik bir düşünce, toplum yaşamına egemen olmaya başlamıştır. Geri kalmış ülkelerin kolonileştirilmesi yanında, ticari alanların genişletilmesi için akla gelebilen her türlü acımasız tedbirler, çekinmeden uygulanmıştır. Bu büyük çıkar etkeni, bu nedenle, endüstri toplumlarını acımasız, açığözlü, kibirli, gösterişçi, propagandacı, inceleyici ve plancı olarak biçimlendirmiş, bilim, endüstrinin yararlandığı bir laboratuvar durumuna sokulmuş, böylece, insanı düşündüren araştırmacı ve inceleyici bilim yerine; onu otomat haline getiren endüstri, çağımıza her yönden egemen olmuştur.

İşte çağdaş dünyamızı âdeta yöneten insan yapısı makine, giderek yaratanını kendi çarkları arasına alarak, yaratan yaratılanın kölesi olmuştur. Bu durumda, hizmetçi olan yaratanın sanatı, iki alternatife sahiptir;

- a) Ya endüstriye hizmet,
- b) Ya endüstriye isyan.

Bu iki tutum da sanatçının davranışında gözlemlenmiştir.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Adnan Turani, a.g.e, s.51

### 1.7.2. El Sanatları Disiplinin Bozulması, Endüstriyel Disiplinin Kişi

#### Üzerindeki Etkileri ve Duygusuzlaşma

XIX. Yüzyılın ikinci yarısı, kendine özgü toplumsal bir ortama sahip olmaya başlamıştır. Monarşik dönemlerdeki yönetim, sokaktaki vatandaşa görev vermemiş, akli da din kurumu ile kendi iradesi dışında olan mutlak, metafizik güçlere bağlanmıştır. Monarşik yönetimle yönetilen insanlar, onların kıramayacakları ve âdeta ezberlenmiş bir düşünce ve inanç kalıbına, hiyerarşik bir toplum yapısına, doğuştan bağlı olarak yaşamaktadırlar. Kişi, kendi dünyasal ve dinsel işini, geleneksel kurallara uygun olarak yapıyor ve bu mutlak itaat, onun düşünme tembelliğinin sürekliliğini sağladığı gibi, bilinçsiz huzurunun da nedeni oluyordu. Bu bilinçsiz huzurun, onun bu dogmatik kurallara bağlılığından ileri geldiğini bugün yapılan araştırmalar nedeniyle anlayabiliyoruz.

İşte XIX. yüzyıl içinde kırılmaya başlayan bu kurallar bütünlüğü, bu eleştirisiz olarak kabul edilip yüzyıllarca bağlı kalınan dogmalar kalıbıdır. Bilimsel araştırmaların sonuçları, insan aklının ve değerinin keşfi, endüstrinin işleri kolay yapma olanakları, Papalık'ın cezalandırma ve düşünsel baskısının kaldırılması, dinsel inançların tartışılabilir hale gelmesi, devlet yönetiminde sokaktaki kişi ağırlığının yer alması, yukarıda değinilen monarşik toplum ve insan tipini yok etmiştir. Bu nedenlerle, monarşik toplumun katı formunu ayakta tutan etkenler artık kalkarak, yok olmaktadır.

Ancak bu kez, monarşik toplum bireyinin işine gösterdiği saygılı itaat ve disiplin azalmaktadır. Eskiden kişi, işine bağlıdır; çünkü bu bağlılık ona, yüzyılların terk ettiremediği inanç alışkanlıklarından gelişmektedir. O, inançlarına kalpten bağlıdır hatta onlar için ölebilmektedir.

Buna karşılık demokratik-parlamentar-endüstriyel dönemin bireyi, işine kişisel dünyevi çıkarı ile bağlı olduğundan, çalıştığı yere, başındakilere başkaldırabilmektedir. Ayrıca "Fabrikadaki makine, onların yaratıcı güçlerini körleştirmiş, eskiden işlerinden aldıkları sevinci alamaz olmuşlar ve öğrenme içgüdülerini de yitirmeye başlamışlardı".<sup>27</sup>

Oysa kendi başına kalmış, inançları yıkılmış, para için, dünyevi gereksinimleri için kente inmiş bu endüstri toplumunun bireyi, monarşik dönemin dinsel inançlara olan eleştirisiz bağlılıklarını bir saflık, bir uşaklık olarak görmeye başlamış, çıkarı karşılığı bağlandığı endüstri, önce onun yaşamını katı iş saatlerine bağlamış, üretim, saatin

<sup>27</sup> Walter Gropius, *Architektur*, Fischer Bücherei 127, Frankfurt/M Hamburg, 1956, s. 18

saniye sesleri gibi monoton ve keyfi harekete fırsat vermeyen bir çalışma düzenini gerektirmiş, kısacası, endüstri işçisi hür değildir artık. O, gününü para karşılığı satmıştır, yani demokratik parlamenter yönetimin ona sağladığı özgürlüğünü o, para karşılığında endüstriye devretmiştir.

Endüstri, dalgınlığı ve disiplinsizliği affetmemektedir. Bu nedenle, monarşik dönemlerden çok daha katı bir iş disiplini, toplum yaşamına egemen olmuş, ayrıca, monarşik dönemlerdeki atölyelerin bir karakteristiği olan, bir işi başından sonuna değin bir kişinin yapıp bitirme durumu da artık ortadan kalkmıştır.

Yaptığı, bütünden uzak bir ayrıntının tekrarı olarak kalmış, bu nedenle, endüstri işinde çalışanın işi, eşit tekrarlara dayanan bir monotoniye de beraberinde getirmiştir.

Endüstri toplumunda yapılan işlerin çeşitliliği ve bu çeşitlilikle ilgili grupların bir araya gelişi, kent yaşamında aldatici bir dinamizm gibi görünmektedir. Yani kişi, yaşamı monoton ve statik, toplum yaşamı ise dinamik bir görüntü kazanmaktadır. Çalışmanın, fabrika üretiminin ve bunların ticaretinin hep maddi karşılıkları bulunmaktadır. Bu nedenle, çıkar karşılığı iş yapma esası ve her şeyin bir karşılığı olması, endüstri insanını duygusal hareketlerden uzaklaştırmıştır. Bu yüzdendir ki, toplumda duygusallık azalmaya başlamıştır. İşte bu duygusuzlaşma, XIX. yüzyıl sanatlarının oluşmasında önemli etkenlerden biri olmuştur.

Kentlerin kalabalıklaşması ile ilgili derinliğine yerleşim biçimi, insanları doğadan koparmış, yan yana ve üst üste apartman dairelerinde birbirlerine yakın, fakat ruhen birbirlerinden ayrı bölmeler içine sokmuştu. Halka açık park ve bahçe mimarlığının ilk kez akla gelmesi ve uygulanmaya başlaması, çocuk eğitimi ve psikolojisinin dikkatle incelenmesi, hep bu sıralara rastlamaktadır.

Özet olarak:

a) Monarşik dönemin inanç ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlı el sanatları disiplini endüstri ile birlikte yitirilmiştir.

b) Özellikle plastik sanatlarla, birey ve toplum yaşamında etkisini gösteren bir duygusuzlaşma başlamıştır.

c) Dikey bir konut sistemi ve onun kolektif yaşamı, insan-doğa ilişkisini azaltıyor. İlk kez halk bahçeleri, yani parklar doğuyor.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2003, s.54

### 1.7.3. XIX. Yüzyılın İkinci Yarısından Bu Yana Toplum Bireyinde

#### Görölmeye Başlayan Ruhsal Birikimler

Genel olarak sabahtan akşama değin kapalı yerlerdeki çalışma durumu ile, yine doğadan kopuk apartman katlarında yaşamını sürdüren endüstri çağı insanı, psikolojik birikimle doludur ve dolayısıyla bir boşalma gereksinimi içindedir. İşte bu çevresinden izole edilmiş ve psikolojik birikimle yüklü insanlardan meydana gelmiş toplumda, ilginç bir kolektif kitle bilinci oluşmaktadır. Bu kitle bilincinin doğuş nedeni, süratli haber alma kaynakları, yani medya ile dünya yüzeyinin her tarafında meydana gelen olayların ve her türlü düşüncenin, anında toplumlara aktarılmasına dayanmaktadır. Kitle bilincinin doğmasında, eğlenme organizasyonlarının da payı bulunmaktadır. Öyle ki yeni toplum insanının hep halk kitlelerinin içinde yer aldığı görölmektedir. Stadyumlar, sinemalar, eğlence kulüpleri, diskolar, tiyatrolar, kamplar vb. gibi.

Toplum bireyinin yaşamı, sürekli olarak dışa bağılıdır. Modaya, kolektif eğlenme kurumlarına, kolektif iş hayatına, bütün dünyanın politik, askerlik, eğitsel, toplumsal ve bilimsel olaylarına ilişkin ne haber varsa, günü gününe hatta saati saatine medya yoluyla ona ulaştırılmaktadır. Yani birey, kulaklarını âdeta tıkamak zorunda olduğu büyük bir gürültü içindedir. Kısacası insanın yarattığı bu endüstriyel düzen, büyüyünce, yaratanını kendine köle eden ve onun başına bir bakıma dert olan yeni ve çok sorunlu bir dünya yaratmıştır. Böyle olunca, kendi dünyasından kopmuş huzuru elinden alınmış, sonunun ne olacağından endişeli bir insan tipi doğmuştur. Öyle ki, bu insan, artık kendi varlığını bile duyamaz hale gelmiş, bu nedenle onda, çevresine karşı bir sevgisizlik, bir düşmanlık oluşmuştur.

Sonuç olarak, endüstrinin, bireyin kendine köle etmesi ve bir gelecek korkusu içine sokması, onu, geleceği düşünmeden yaşama eğilimine sürüklemektedir. Bu endişenin bireyde ruhsal birikimlere neden olduğu düşünülürse, psikolojik bir boşalma gereksiniminin sanatsal yaşamda yeni olaylara neden olması da doğal olarak beklenebilmektedir. Halen endüstri ileri ülkelerde ve hatta bizim büyük kentlerimizde, bu psikolojik boşalma eğilimi, bireyin yaşamında ve güzel sanatlarda çılgınca bir duygu boşalımı biçiminde gözlenmektedir. Elektronik müzik aletlerinin çılgınca temposu, gürültüsü ve plastik sanatlardaki kişiliksiz endüstri artıklarından yapılan düzenlemeler, hep bu psikolojik birikimlerin sonucu olmaktadır.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Adnan Turani, a.g.e, s.57

#### 1.7.4. Kişide ve Kitlede Bilinçaltı Dünyasının Keşfi

XIX. yüzyılın son çeyreğinden bu yana süratle gelişen endüstri, bireyi baskı altına almış ve ondan kendine hizmet edecek bir robot yaratma yoluna gitmiştir. Aklın eseri olan endüstriden bir kaçış yeri olarak değerlendirilebilecek olan bilinçaltı, bireyin yeni sığınağıdır. İnsan, yine kendi bulunduğu psikanaliz yoluyla, bilinçaltı denilen yeni bir evreni araştırmaktadır. İşte sanatçı, endüstriyel ortamda yitirdiği huzurunu, kendine ait olduğunu sandığı bu yeni keşfettiği iç dünyasında arayacaktı ve iç dünyalarını sanatlarına yansıttılar.<sup>30</sup>

#### 1.7.5. Bireyin Başkaldırdığı Dönem

Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı bir sanat akımı olan Post Empresyonizm yani Ön-Ekspresyonizmdir. Ancak bu içe kapanış uzun sürmemiş ve toplum ile bireyindeki ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırlamıştır.

Zenci müziğinden alınma tempolu yeni değişik ritimler, insanı büyülenmiş duruma sokan ve dans denen kuralsız, yabanıl hareketler, stadyumlardaki anlatımı zor ıslıklı bağırma ve inanılmaz patlayıcı madde gösterileri ve hatta çılgınca toplu kavga delilikleri, gece kulüpleri ile diskolarda gözlemlenen kulakları sağır edici yeni elektronik müzik gürültüleri, sabahlara değin süren sözde dans meczuplukları, tabak çanak kırma çılgınlıkları, acayip giysi, saç biçimi ve takı yolu ile kendini belli etme girişimleri vb. Bütün bunlar, endüstriyel kent yaşamının yarattığı yeni toplumsal psikişik birikimlerin boşaltılması ile ilgilidir. Bilinçli ve akıllı oluştan âdeta nefret eder gibi, insanın bu kendini unutma, kendinden, geçme gereksinimlerini duyması, onun yaşadığı yaşamdan bir uzaklaşma, bir iğrenme, bir nefret duygusunun yansımaları olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>30</sup> Adnan Turani, a.g.e, s.60

Bu yaşamın sonucu, birey egoist, nankör, tahripçi, sadist bir ruh durumuna sahip olunca, toplum da aynı niteliklerde bir özellik göstermeye başlar. Biz, bu yeni toplum ortamı içindedir ki, Ekspresyonistlerin çevrelerini yapıtlarında neden çirkin, kaba ve iğrenç gösterdiklerini daha iyi anlayabiliyoruz. Makine endüstrisine özellikle elektrik gücünün girmesiyle süratle büyüyen üretim ve bu nedenle yoğun çalışma, bireyin bu döneme değin gördüğü cinsten değildir. Bunun yanında toplum bireylerinin kendi katkılarıyla ürettikleri bu ürünleri teminde güçsüz kalmaları, toplumda ve bireyde o zamana değin tarihte görülmemiş yeni bunalımları, psikolojik patlamaları ortaya çıkarmaya başlamış, bu da yeni sanatsal gereksinimler duyulmasına sebep olmuştur.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Adnan Turani, a.g.e, s.66

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. MODERN SANAT AKIMLARI VE FELSEFELERİ

Yüzyılı aşan bir süredir 'modern sanat' insan için bir sorun olmuş ve bu süre içinde sanat düzeyinde kendini gösteren sanat anlayışları ve akımları da daima 'modern' olma kaygı ve amacı ile ortaya çıkmışlardır. Dün olduğu gibi, yaşadığımız günler için de sanat, yine 'sorun olma' niteliğini sürdürmektedir. Geçmiş dönemlerin hiçbirinde sanat, bu derece uzun süreli çözümlenmemiş bir sorun olarak yaşamamıştır diyebiliriz. Kimi zaman o bir sanat olarak reddedildiği gibi, kimi zaman da hayranlıkla yüceltilir. Onun karşısında alınan tavır kimi zaman salt estetik bir tavır olduğu gibi, kimi zaman da estetik dışı bir tavır olur. Yine bir yanda, yalnız bizde değil, en ileri kültür düzeyindeki batı ülkelerinde de, sağlam bir sanat kültürüne sahip nice aydınının modern sanatı bir sanat olarak reddettiğini, buna karşılık, ciddi bir sanat kültüründen yoksun nice kişinin de modern sanatı, bir snobizm ile olsa bile yücelttiklerini görürüz. Yine kimi psikolog estetikçiler onu bir 'beğeni' bozukluğu, kimi sosyolog estetikçiler sosyal yönelişlerdeki gevşekliğe bağlayarak açıklamak istedikleri gibi, kimi psikiatri uzmanları da, örneğin modern resim ürünleri ile akıl hastalarının yaptığı resimler arasında bir öz yakınlığı bulduklarını sanarak, modern resmi bir psikiatrik fenomen olarak açıklamak isterler. Modern sanat karşısında yalnız kişilerin değil, toplumların ve rejimlerin de tavır aldıklarını görürüz. Örneğin, national sosyalizm vaktiyle onu saf olmayan ırkların ürünü olarak görmüş, bu nedenle onu reddetmiş olduğu gibi, günümüz marxist rejimleri de, modern sanatı bir burjuva sanatı olarak görüyorlar ve buna göre onu değerlendirmek istiyorlar. Tüm bu çelişkili tavırlar, modern sanatı büsbütün çözülmeyen bir sorun haline getiriyor diyebiliriz.<sup>32</sup>

#### 2.1. Teknolojik Toplumda Sanatta Yeni Gereksinimler-Çağdaş Sanatın Genel Karakteri Modernizm ve Modernizm Sonrası

Gelişen teknoloji beraberinde değişme ile birlikte toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarına uygun bir sanat yaratma uğraşısı ile geleneksel hale gelmiş, akademik biçim ve kalıpları yıkmaya yönelen modern sanat, çok çeşitli akımları, kuramları ve eğilimleri içerir.

Teknoloji beraberinde getirdiği sorunlarla insanı iç huzursuzluğuna götürürken kişiliğini de tehdit eden önemli bir etken olmuştur. Kısaca materyalizmin sebep olduğu

<sup>32</sup> İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Say Yayınevi, İstanbul, 2003, s.5



bu yıkım insanlarda tepkiye yol açmıştır. Tepki gösteren insanın iki seçeneği vardı, ya içinde bulunduğu ortamı terk edecek, ya da bu ortamını rahatsız edici etkenlere karşı mücadele edip çözüm bulacaktır. Tüm bu durumları çağdaşlık bağlamında ele alıp incelersek, çağdaş toplumun sanatçısı da sanatını bu etkenler içinde sürdürmüştür. Çağdaş sanatçının eseri, onun kendisi için keşfettiği kendi dünyasında yaşamak istediğini gösterir.

Endüstri eşyası ne kadar muntazam ise (parlak, düzgün, kaygan) sanatçının eseri de o oranda ilkel, kaba ve insanın doğasına hastır. Bu durum otomat bir yaşamı olan sanatçının makine imalatına ilk tepkisidir.

Aynı zamanda göze de hitap eden plastik sanatlardaki yenilikler, eserlerin maddesini oluşturan malzemeler kullanıldığı sırada ortaya çıkmaktadır.

Öteden beriye bütün plastik sanatlarda ortaya çıkan değişik karakter ve buluşlar çalışma sırasında akla gelerek ortaya çıkmıştır. Plastik sanat eseri tasarımdan çok bir uğraşı olduğu için işlemin sanatçı düşüncesini oluşturduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü ilk kübist çalışmalarını yapan Picasso ve Braque eserlerinin tamamıyla çalışırken oluştuğunu söylemişlerdir.

Günümüzde çağdaş sanatçı atomun parçalanmasından sonra artık doğa “Tnotifine” pek itibar etmez olmuştur. Kullanılan obje onun için bir araç olmaktan çok bir materyaldir. Bu durum sanatçının doğadan kopması anlamına gelmemelidir. Sanatçı doğayla paralel çalışmaktadır.

Tarihin büyük uygarlıklarından günümüze kadar uzanıp gelen, aşağı yukarı 5000 yıllık figüratif (somut) sanat çağı, yerini yüzyılımızın başından bu yana mucizevî icatlar ve endüstri, insanlığı yeniden ne olacağı tam bilinmeyen yarınlara sürüklemesi, sanatta soyut bir anlatıma neden olduğu görüşünü paylaşılır kılmaktadır. Çağımız sanatının pek ortadan kalkacak gibi görünmeyen gelecek kaygısı, (bilinmeyenlerin ne zaman bilinir olacağı endişesi) taşıyan, durmadan yeni heyecanlar arayan insanlara hitap ettiği bir gerçektir.

Sonraki bölümlerde, sanatsal üretimde ve sanatsal tüketimde ortaya çıkan yeni gereksinimlerden daha geniş olarak söz edilecektir.

Toplumları yapısal özelliğine göre sınıflara ayıran toplum bilimcilerinden bazıları bu sınıflamayı veya ayrımı geleneksel toplum ve endüstri toplumu olarak yapmaktadırlar. Georges Friedmann,<sup>33</sup> geleneksel ve teknolojik toplum ayrımı için bir

<sup>33</sup> [http://www.odevsitesi.com/odevler/2005\\_4/99565-modernizm.htm](http://www.odevsitesi.com/odevler/2005_4/99565-modernizm.htm), Erişim Tarihi: 25.03.2007

doğal ortam ve teknik ortamdaki söz eder. Friedmann'a göre sözü edilen doğal ortam denetim altına alınmamıştır. Günümüz toplumunun içinde yaşadığı Mekanik ortam, insanlarla doğal ortam arasında, makinelerden, karmaşık tekniklerden, sistemleştirilmiş bilgilerden ve dönüştürülebilir nesnelere oluşan bir ortamdır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonraki köklü değişimler, toplumu endüstri toplumu aşamasından, endüstri-ötesi aşamaya geçirmiştir. Buna etken elektronik ve siberetik alanlardaki gelişmelerdir. Sözü edilen bu iki aşama, teknolojik toplumun farklı iki aşamasıdır. Oluşan teknolojik toplum, ekonomik, örgütsel ve düşünsel yapıya sahip bir toplum olarak görülmektedir. Etkisini her alanda sürdüren teknoloji, çağımız toplumlarının aynı zamanda kültürüne de girmiş etkisini bu alanda da sürdürmektedir.

XVIII. yüzyıl siyaset ve hukuk alanında bir devrim yaptıysa, XIX. yüzyıl da bilim alanı da aynı devrimi yapmıştır. Auguste Comte'un müspet düşünüş felsefesi, bilimsel araştırmalarını deneye, gözleme dolayısı ile bilimsel düşünmeye yöneltmiştir. Fen bilimlerinin yanında sosyal bilimler de gelişmiştir.

Bütün bu gelişmelerin ve değişmelerin sanatta da kendini göstermemesi düşünülmelidir. Bu koşullarda kendiliğinden, sanatın ne olduğu, ne olabileceği sorunu ortaya çıkmıştır.

XX. yüzyılın başında, Avrupa'da: Fovizm, kübizm, soyut sanat, dadaizm, sürrealizm, fütürizm gibi birçok yeni sanat akımları meydana çıkmıştı, bu akımların hepsi modern sanatı meydana getirmiştir. Bu sanata bakıldığı zaman dikkati çeken ilk şey, onun büyük bir hızla gelişmesidir. İzlenimcilikten günümüze kadar gelen modern sanat hızlı bir gelişme ve değişme içinde sürmektedir. Hangi nitelik ve formda olursa olsun modern sanat artık evrensel bir boyut kazanmıştır.

Burada özellikle şunu belirtmekte yarar görüyorum. Modern sanat, sanatın tarihsel evriminin bir sonucu değil, aksine, modern sanatçıların, klasik, tabiatçı ve akademik sanat anlayışlarının kalıplarından kurtulmak için yaptıkları mücadelelerin sonucudur.

Tarihsel süreç içinde teknoloji ve sanatın sürekli etkileşim içinde olduklarını daha önce belirtmiştik. Sözü edilen etkileşim ve bunun paralelinde gelişmeler sonsuza dek sürecek kanısındayım!

Özgün bir yapıya sahip olan sanat, teknolojinin sağlamış olduğu imkânlardan sadece kendi doğası ile bağdaşanları kabul etmiştir. Biçimsel yönden teknolojik olanaklardan etkilenen sanata asıl önemli olan, farklı üretim biçimleri olarak içeriksel alandaki etkileşimler olmuştur.

Çağımızda modern toplumunun yeni gereksinimlerine karşı çözüm arayışı, sanat alanında içeriksel ve estetiksel sorunlarını çözümlenip kendine has özgün değerler yaratma mücadelesi içinde olmuştur. Yeni gereksinimlerle birlikte beliren yeni sorunlar, değişmekte olan dünya bağlamında, değişen duygu ve düşünce biçimlerinin daha insani bir tavır takınması zorunluluğunu getirmiştir. Tinsel alanda yaratıcı nitelikler taşıyan bu eleştirel durum, değişen dünya ve düşünce biçimleri karşısında insanca bir tavır alışı gösterirken, ancak organik ilişkiler içinde hayat bulabilecektir sanırım!

Hızla değişen çağımızda, insan gücünü çok aşan mekanik üretim biçimlerinin kullanım alanlarının yaygınlaşması, insanca yaşama şartlarını ve insan ilişkilerini daha hızlı geliştirmiştir.

Buraya kadar çağdaş toplumun yeni gereksinimlerine, özgün doğasını bozmadan cevap veren sanatın takındığı tavra kısaca değinmeye çalışıldı.

Çağdaş toplumu teknolojinin nasıl etkilediğine, aralarındaki etki-tepki ilişkisine değinmek, anlatılacaklara zemin oluşturması açısından önem kazanacaktır. Bizi asıl ilgilendirmesi gereken, teknolojinin sanata getirdiği biçimsel değişikliklerden çok, insan düşüncesini ve onun ürünü olan sanata kültürel etkisidir.

İçinde yaşadığı doğal çevrenin sorunlarını anlayabilmek ve varlığını sürdürebilmek için sık sık sanata sığınan ilkel insanın, kendi bilgi ve teknolojik evrimini yaratırken beslendiği kaynak sanat olmuştur. Teknolojik gelişmelerle birlikte çok şeyden anlayan insan tipinin yerini belirli alanlarda uzmanlaşmış insan tipi almıştır. Güçlü bir ifade ve iletişim aracı olarak sanat, tarih öncesi dönemlerden beri süregelen endüstri ve teknoloji devrimi ile önemli ölçüde değişmiş, çağın vermiş olduğu imkânlardan yararlanan sanatçılar konu ve biçim açısından sanatlarını zenginleştirmişlerdir.

Sanat yapıtındaki somut-biçimsel değişikliklerin kaynağı, eserin sahibi olan sanatçıdır. Düşünce yapısındaki bu değişmeler, sanatçının doğaya bakışı ve onu yorumlamasıyla yeni bir düşünce boyutu getirmiştir. Akılcı-eleştirel düşünceye dayalı yeni bir "gerçek" kavramı, skolâstik evrensel gerçeğin yerini almış, bunun sonucu olarak da içinde bulunduğu coğrafi çevreyi ve sosyokültürel çevreyi farklı algılayan ve algıladıklarını özgürce yorumlayıp ifade eden bir sanatçı tipi ortaya çıkarmıştı. Toplumun değer yargılarına ters düşebilen özgür ve tepkici tavır, çağımız sanatçısına sonsuz yaratma olanakları vermiş, işte bu yüzden ki M. Duchamp (1917); endüstri ürünü olan bir pisuarı sanat yapıtı olarak sunmuştur.

Ele aldığımız konu olarak sanattaki sonsuz yaratma olanaklarını teknolojinin sağlamış olduğu imkanlara bağlamak yada ona borçlu olduğunu sanmak tamamıyla doğru değildir. Meseleye etkiye karşı tepki, olduğunu düşünerek yaklaşmak daha doğru olacaktır. Sanatın doğal olarak teknolojinin sağlamış olduğu imkânlardan yararlanmaması düşünülemez. Ama bundan da sanatın teknolojiye bağımlı olduğu, sonsuz yapamayacağı anlamı çıkarılmamalıdır. Buradan çıkarılacak olan anlam; 20. yy.ın tüm sanat akımlarının teknolojinin toplumda ve insanda yarattığı bunalımlara karşı bir tepkisi olduğudur.

Bireyci insan tipinin oluşturduğu toplumun doğal uzantısı olan çağın sanatçısı da doğası gereği yaşadığı dünyayı yansıtmaktadır. Özellikle son 30–40 yılın sanat akımları kalıcı olmayan sanatsal üretime yönelmişlerdir. 1980'li yıllarda ortaya çıkan daha çok Amerika'da taraftar bulan Post Modern anlayıştaki denemeler resim ve heykelin sınırlarını zorlamıştır. Sözü edilen bu denemelerde "sanatta değişmez ve kalıcı değerler olduğu" na karşı bir tavır sezilmektedir. Yine 1960'ların sonlarına doğru ve 1970'li yıllarda denenilen Happening (olay), gösteri sanatı ve bir kısım kavramsal sanat denemeleri adından söz ettirecek örneklerden olmuştur.<sup>34</sup> Yapılan işler fotoğraf, film, video gibi araçlarla belgelenmekte ve böylece zamanın yok ediciliğine ve değiştiriciliğine karşı önlem alınmış olmaktadır.

Müze mekanlarında ve özel koleksiyonlara dahil olmayan bir dizi çağdaş sanat eserleri ile karşılaşmaktayız. Sözü edilen bu eserler resim, heykel, mimari ayrımı gözetilmeksizin üç boyutlu yapıtlar olarak gerçekleştirilmiş bu tür örnekler Amerika, Avrupa, Japonya ve Avustralya'nın birçok yerlerinde bulunmaktadır. Resim, heykel, mimari arasındaki kesin çizgiler ortadan kalkmakla beraber, sergilenme alanları da bina dışına çıkmıştır. Bu alandaki üretim ve etkinlikler 1970 sonrası yıllara damgasını vuran önemli ve yaygın etkinliklerdir.<sup>35</sup>

Yukarda anlatılanlar ve verilen örnekler, değişmekte olan toplumun sanatçısının özgür ve bireyci tavrı, sanatsal üretimdeki üslup ve katı kurallara onu bağlı kılmadığının bir ifadesidir. Bütün bu gelişmeler, icatlar ve olaylar karşısında insan için yeni gerçek değerlerden oluşan ortam yaratma zorunluluğu çağımız sanatçısını düşündürürken endişeye de sürüklemiştir.

<sup>34</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 329

<sup>35</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 333

XX. yüzyılda sanatta avant-garde dediğimiz kısa sürede görünüp kaybolan akımlar ve hareketler ortaya çıkmış, bu akım içerisinde yapıt üreten sanatçılara da avant-garde sanatçılar denmektedir.

Avant-garde'da bir açıklık getirmek gerekirse, askerlik deyimi olarak kullanılan kelime (öncü, uç bölüğü, müfreze) anlamına gelirken; sanat alanında öz bakımdan değişik anlamlarda alınmaktadır. Basit bir tanımla avant-garde sanatçı, kendi alanında olgunluğa erişmiş bir sanatçı anlamında kullanılmaktadır.<sup>36</sup>

Başka bir manada avant-garde sanatçı, geçmişin eskimiş sanatsal değerlerini yenileriyle değiştirmek isteyen sanatçıdır.

Zamanında anlaşılamayan birçok sanatçı gelecekte adından söz ettiren yaratıcı ustalar olmuştur. Avant-garde sanatçıların çoğu ileriye gören, sürekli araştıran birer kişiliğe sahip olmuşlardır. Yüzyılın sanatçısı için esas olan malzeme, form ve kompozisyonudur. Tam bir seçim özgürlüğüne sahip olan sanatçı istediği her türlü malzemeyi istediği şekilde kullanması sonucu çok değişik şekilde eserler ortaya çıkarmıştır.

Değişen toplumda bugün artık değişikliklerin karşıtlarından oluştuğu, bilim ve teknolojinin analitik tutumunun sanatçıya yeni çıkış yolları göstermesi, rasyonel çağın sanatını da rasyonel olması fikrini sunmuştur. Çağımızda sanat rasyonel olma fikri ile yaşam değil artık bilinçli yaşamdır.

Bir yöntem olarak sanat düşünsel yaklaşımı forma götürür. Sanatçı önceden yapılmayanı sanat içerisinde ele alarak onu yeniden betimleyerek bir yenilik getirmese onun sanatta bir değeri yoktur. Burada sözü edilen yenilik ile Rembrant'ta ışığı A.Calder'de hareketliliği, Y.Klein'de absolutu, (katiliği) Tinquely'de hareketi, G.Brevi'te yaşamı kastedilmektedir.

M.Duchamp'la sanata idenüte (kimlik) verildi. Sanatın intern (özel) problemleri yerine kendisi sorgu alanı oldu. Yine Konstrüktivistler yeni teknik ve malzemeyi kullanan ilk sanatçı grubu olmuştur. Dada hareketi teknolojiye karşı olmalarına rağmen, sanatsal aktiviteleriyle görsel sanatların ifade gücüne yanıtma ve provokasyonun sokulmasıyla alışıla gelmiş bilinç kritiğinin sınırları zorlamıştır. Zamanın gerçek niteliği kinetik ve dinamik unsurlarla oluşmaktadır. Maddesel hacim, fiziksel kitle mekân ifadesi olamaz. Sanat dinamik ritme, kinetik ritme dayanır. Teknolojinin sunduğu olanaklarla teknik, biyolojik, kimyasal, fiziksel olaylar, doğanın güçleri yaratıcı

<sup>36</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Avangart>, Erişim Tarihi: 25.03.2007

işbirliğine alınır. Tabiat gibi toplumlar da sonsuz bir oluş ve evrime bağlıdır. Ebedilik ve özdeşlik (ayniet) ihtiyacının yanı sıra değişlik ve yenilik ihtiyacı ilerlemenin belli başlı etkenidir. Farklı alanlarda görülen bu yarış, sanatta daha çok görülür. Nitekim büyük toplumsal ve siyasal bunalımların etkisini, ilk önce somut bir biçimde sanatta görebilmekteyiz.

Yeni sanat, geleneksel sanatın aksine çirkinliği ve çirkinlikteki güzelliği de fark eder. Çağımız ressam ve heykelticisinin ele aldığı, konunun tözünde (cevher) bulunan, herkesin kolayca göremeyeceği görünüşleri yakalamış, canlının kolay ve eşyanın iç yüzü gösterilmeye çalışılıyordu. Sanatçının neyi gördüğünü neyi görmek istediğini anlamayanlar, eseri anlamayabilirler ya da yanlış anlamlar çıkarabilir. Bu itibarla bugünün sanatı, aykırılıkta bileşikliğin, özdeşlikte çelişikliğin, değişende değişmeyenin ifadesi sayılan bir diyalektiktir.

Bunun içindir ki, çağımız sanatı, geçmişin estetik geleneklerinden kurtularak mantık üstü (supralogique) ve akıldışı (irrationnel) bir karakter kazanmıştır. Bu günün sanatını anlamayanlar, varlığı hala akıl-gözüyle-seyredenlerdir. Yeni sanat eserlerinde açıklık ve kolaylık yoktur. Çağdaş" eserler,"daha çok bilmece gibi çözülmesi güç şifreler denklemler durumundadırlar. Sözü edilen sanat eserleri gerçeği gizlemekte, düğümlemekte ve sanatçı, ustalığı anlaşılamazlığın ifadesinde aramaktadır.

Modern bilimin, tüm araştırmalarında gözlemden ziyade, teorik düşünceye, hesaba dayanması modern sanatın soyutlamaya (abstraction) son derece önem vermesinde büyük bir rol oynamıştır. Modern sanattan anlaşılan daha çok soyut sanattır. Kendiliğinden ortaya çıkmamıştır. Değişik sanat metropollerine dikkatimizi toplarsak, Münih, Paris, Moskova, Zürih ve Amsterdam'da sanatçıların birbirlerinden habersiz soyut çalışmalar ortaya koyduğunu görürüz.<sup>37</sup> Resim alanında bu sanatın ilk temsilcisi Kandinsky olmuş ve Münih'te (1910) ilk soyut suluboya çalışmasını yapmıştır.

Modern sanatın çeşitliliği kadar sürekliliği de önemlidir. Yalnız üslup yönünden değil, kullanılan malzeme ve yöntemlerde de köklü değişiklikler olmuştur. Değişik yaratma süreçlerine giren sanatçılar, zaman zaman sanatın yanında olmalarına rağmen sanat denemeyecek öteki alanlara da kaymışlardır. Tatlin'in mühendislik ve havacılık alanlarındaki girişimleri, Gabo'nun heykele motor takması, Richter, Leger ve ötekilerin film alanlarındaki atılımları.<sup>38</sup> Bu arada sanatın ve sanatçının toplumsal konumuna karşı iki köklü meydan okuyuş gösterilebilir. Bunlardan ilki Duchamp'ın sanat kavramını,

<sup>37</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 297

<sup>38</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 327

özel biçimde yaratılmış bir nesne düşüncesinden ayırmıştır. İkincisi ise sanatın, ayrıcalı bir toplumsal değer taşıdığı inancının reddedilmesidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan sanat hareketleri geleneksel olana değil, özellikle modern sanata karşı bir kıyım girişimidir. İkinci Dünya Savaşı'nın ürettiği sanat, ister, gerçek, ister yapmacık olsun, tüm karmaşıklığı içinde hiçbir yoldan sanata karşı tavır takınmamıştır. Aksine özgür ve son derece öznel bir ifade biçiminin yaratılmasını desteklemiştir.

Modern sanatın öyküsünü oluşturan keşiflerin, değişimlerin ve tersine dönüşlerin ardındaki itici güç ne olursa olsun, çalışmalar ne ölçüde onaylanamaz olursa olsun, hemen hemen her şey bir zevk nesnesine dönüşmekte en azından belli ölçüde kişisel tatmin aracı olmaktadır.

Tüm bunlar çağımıza damgasını vuran kapitalizmin, kapitalist ekonomi politiği, sistemli ve sistemsiz, doğru veya yanlış, bütüncül ve eklektisist, bilimsel veya dogmatik eleştirileri de beraberinde getirmiştir.

Bu yüzden modern sanatı anlamak için çağın problemlerini iyi kavramak gerekir. Bu sadece araştırmacının değil, çağı yakalama, yansıtma ve böylece kalıcılığı sağlamak isteyen sanatçının da görevidir.

Yüzyılımızın başında materyalizmin sebep olduğu sürekli endişe ve iç huzursuzluklar, içsel bir tepki olarak sanatçıyı resmi parçalayıp yok ederek ona cevap vermesine yol açtı. Kübizm ve ekspresyonizm (dışa vurumculuk) gibi akımlar eşyanın gerçek görünüşünü biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir.

Yukarıda anlatılanlardan sonra, modern sanata toplu olarak bakarsak, sonuç olarak özetle aşağıdakileri yazabiliriz. Modern sanat; sanatın tarihsel evriminin doğal bir sonucu değil, aksine geleneksel, klasik, tabiatçı, akademik sanat anlayışlarından kurtulmak için yapılan mücadelelerin sonucudur. Modern sanatçı bireycidir, eserlerinde her şeyden önce kendini ifade eder. Modern sanatta tabiat ve insan anlayışı tamamıyla değişmiştir ve modern sanatçıya göre tabiat ancak bir veridir. Modern bilimin deneye dayanması modern sanatın soyutlamaya önem vermesine etki etmiştir. Modern sanatın en ayırt edici özelliği soyutlamadır.

Modern sanatçı, geçmişin sanatçıları gibi, eserlerinde insan ve insana has olanı anlatır. Dünyada gerçek bir hümanizmin, birliğin ve tam bir barışın gelişmesine paralel olarak, bu gerçekleştiği zaman, modern sanatın, kendi çeşitliliği içinde, modern bir klasisizm şeklini alabileceği söylenebilir. Bu itibarla modern sanat kendi misyonunu (görevini) gerçekleştirmeye çalışmakta, insanın teknokrasiye tepki göstermesiyle ferde

gerçek varlığını, kişiliğini hatırlatıyor ve onu kendi kendini aramaya ve gerçekleştirilmeye itiyor. Tüm bunlardan dolayı yarımlar için seyircilerin aydınlatılmaları ve eğitilmeleri gerekiyor.<sup>39</sup>

## 2.2. Empresyonizm (İzlenimcilik)

İzlenimcilik, "Empresyonizm" olarak da bilinir. 19.yy'ın ikinci yarısında Fransa'da oluşan İzlenimcilik akımı, görsel sanatların yanı sıra edebiyat ve müzik dallarında da etkili olmuş; ayrıca döneminde bir yaşam ve düşünce biçimi olarak gelişmiş ve 20.yy sanat kuramlarıyla akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir. İzlenimcilik, Monet, Renoir, Sisley, Bazille gibi sanatçıların 1860'larda Akademi'lere karşı çıkarak kendi aralarında bir grup oluşturmalarıyla gelişmeye başlamıştır. Daha sonraları C.Pissarro, Cezanne, Berthe Morisot (1841–95), Armand Guillaumin (1841–1927) ve Degas'nın da katılmalarıyla grup özel sergiler düzenlemeye başlamıştır. 1870'lerde Paris'te akademinin denetimi altında açılan resmi Salon sergileri yenilikçi görüşlere oldukça kapalıdır ve pek çok genç sanatçı yapıtlarını sergileme olanağını bulamamıştı. Reddedilenler Salonu bu açığı kapatmak amacıyla 1863'te kurulmuştu. İzlenimciler 1874–86 arasında bu salonda sekiz sergi düzenlemiş, Grup, adını ilk sergilerinde yer alan Monet'nin İzlenimler<sup>40</sup>: Gündoğumu (1872, Marmotta, Müz, Paris) adlı yapıtlarından almıştır.

İzlenimciler' in o güne değin resim sanatına egemen olan akademik kuralların ve geleneksel konuların dışına çıkabilmesini etkileyen önemli bir olguda Manet'nin 1860 sonlarında geliştirdiği yeni estetik anlayıştır. Manet resmi, konunun egemenliğinden çıkartarak dikkatleri biçim ve renge çekmiş, bu doğrultuda İzlenimciler de mitolojik ve tarihsel konuları bir yana bırakarak günlük yaşamı işlemeye başlamışlardır. Manzara ve neşeli insan grupları en sevdikleri konulardır.<sup>41</sup> Yapıtlarında dönemin moda olan yaşam biçimini yansıtırken, doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümünü doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Teknolojiyi, yaşam biçimini olumlu etkilemesinden ötürü yadsımamışlar ve geleceğe iyimser bir bakış açısıyla yönelmişlerdir. Geleneksel kurallar doğrultusunda konu her zaman tuvalin ortasına yerleştirilmemiş, kimi zaman bir yana ya da köşeye çekilmiştir. Derinlik, figürlerin farklı boyutları ve mekânsal

<sup>39</sup> <http://www.kütüphanem.com>, Erişim Tarihi: 25.03.2007

<sup>40</sup> Zeynep İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 64

<sup>41</sup> Zeynep İnankur, a.g.e, s. 68



konumlarıyla elde edilmiştir. İzlenimciler cisimleri gördükleri gibi betimlemekle birlikte kesin dış çizgiler kullanmayarak biçim özgürlüğüne ulaşmışlardır. Işık, önemli bir öğe olarak kullanılmış, koyu tonlardan kaçınılarak, ışığı en iyi yansıtan parlak ve açık renkler yeğlenmiştir. Boyalar palette karıştırılmadan; ayrı ayrı ve tek tek birbiri üstüne gelen fırça vuruşlarıyla uygulanmış, ışıltılı etki bu yöntemle elde edilmiştir. Su ve kar, yansıtıcı niteliklerinden ötürü en sevilen temalardır. Renk ve teknik açısından ortak bir dil geliştirmelerine karşın izlenimcilerin konu ve anlatım biçimi birbirinden farklıdır. Renoir, kadınları, çocukları ve neşeli sahneleri; Degas, atları, balerinleri ve ev işleri yapan kadınları; Sisley, Pissarro ve Monet'ye doğa görünümelerini betimlemişlerdir.<sup>42</sup> Bir başka ortak yanları da konu ne olursa olsun aralık izlenimleri yakalamalarıdır.

1880 ortalarında İzlenimcilik belli bir doyum noktasına erişmiş, sanatçılar yeni arayışlara yönelmeye başlamışlardır. Seurat, İzlenimcilik' in renk kullanımından hareketle Divizyonizm'i geliştirmiş ve Yeni-İzlenimcilik'i oluşturmuştur. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçılarsa Ard-İzlenimcilik'i geliştirerek kuramları ve teknikleriyle çağdaş resmin gelişmesinde etkili olmuşlardır.<sup>43</sup> İzlenimcilik'in, Fransa'da etkisini yitirdiği bu yıllarda İngiltere, ABD ve Almanya'da kısa süreli de olsa etkili olduğu izlenmektedir. İngiltere'de 1884'te Sargent öncülüğünde kurulan Yeni İngiliz Sanat Kulübü, 1898'de ABD'de John H.Twachtman (1853–1902), T.W.Dewing (1851–1935), Childe Hassam'ın (1859–1935) kurdukları Onlar Grubu ve Cassatt, Theodore Robinson (1852–96) ve J.Alden Weir (1852–1919) gibi sanatçılarla, 1880'lerin başında Almanya'da Liebermann, Corinth ve Max Slevoght (1868–1932) İzlenimcilik'in ilkelerini benimsemiş, ancak Fransız İzlenimciliği'ne kıyasla gerek konu, gerek teknik açısından daha dramatik örnekler vermişlerdir.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 520,522

<sup>43</sup> E.H.Gombrich, a.g.e, s. 55

<sup>44</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 900

### 2.2.1. Empresyonist Felsefi Düşünce

Modern sanatı sanat tarihçileri söz birliği ile impressionizm ile başlatırlar. Bunu yaparlarken de haklıdırlar. Çünkü ilk defa konventionel sanattan radikal bir ayrılma impressionizmle başlar. Bu ayrılma acaba hangi meselede ortaya çıkar ve konventionel sanattan modern sanatı kesin olarak birbirinden ayırır? Bu ayrılma sanat faaliyetinin yöneldiği objede, obje dünyasında ortaya çıkar. İmpressionizmin kendisine yönelmiş olduğu obje dünyası o halde nedir? Ve konventionel sanatın obje dünyası ne idi? Fakat bu soruları cevaplandırmadan önce de ilkin şu soru cevaplandırılmalıdır: İmpressionizmin arka planında bulunan ve impressionizmi taşıyan felsefi düşünüş sistemi nedir? Bu felsefi düşünüş, pozitivizmdir, özellikle de Ernst Mach pozitivizmi. Mach pozitivizmine göre, varlık duyum denen elemanlardan meydana gelmiştir.<sup>45</sup> Duyumlar, hem fizik ve hem de psişik gerçekliğin en temel ve en son elemanlarıdır. Varlığı tanımanın manası, var olanları, nesnelere ve ben'e ait fenomenleri elemanlarına, yani duyum elemanlarına geri götürmek ve varlığı bir duyumlar kompleksi olarak kavramak demektir. Bu pozitivist sisteme göre bütün gerçeklikler, yani hem fizik ve hem de psişik gerçeklik aynı duyum elemanına geri götürünce, buradan sübjektivist ve monist bir varlık tablosu meydana gelir. Bu varlık tablosunu belirleyen biricik belirleyici de duyum veya impression'dur. İşte impressionist sanat, böyle bir duyumcu impressionist-pozitivist felsefe sistemi ile bir iç bağlılık içinde gelişir. O da pozitivist felsefe ile aynı varlık yorumundan hareket ederek, tuvale impressionlara geri götürdüğü gerçekliği geçirir. Bu impressionist gerçeklik, özellikle renk ve ışık impressionlarının meydana getirdiği bir dünyadır. Renk, ışık duyumlarının teşkil ettiği bir dünya, bir fenomenler, bir görüşler dünyasıdır. Bu görüşler, substanstan mahrum, değişme dimensionu içinde bulunan bir dünyadır. İmpressionist sanatçılar, nesnelere 'kendisini' değil, onların renkli tayftan ibaret olan örtüsünü, anlık impressionların belirlediği salt görüşleri keşfettiler.<sup>46</sup> İmpressionizmin ortaya koyduğu problem ve getirdiği yenilik, işte bu noktada bulunur.

Konventionel sanat, nesnelere kendisini sanatın objesi yapıyordu. Ve konventionel sanatta kaba bir mimetizm\*\* (taklitçilik) hakimdi. Oysa impressionizmin ilgisi nesneye değil, nesnelere gelen ışık ve renk impressionlarına, ışık ve renk

<sup>45</sup> İsmail, Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.54

<sup>46</sup> Zeynep İnankur, a.g.e, s. 67

\* Taklitçilik

duyumlarına dayanmaktadır<sup>47</sup>. Bunun sonucu olarak, impressionistler isteyerek muhteva bakımından önemi olmayan resim konuları seçtiler. Bununla da, her şey ışık ve renk duyuları tarafından taşındığını ispat etmek istediler. Bunun için bir baş lahana ile güzel bir kadın başı resmetmek tamamen eşittir, zira her ikisi de yalnız ışık ve renk impressionları olarak kavranır. Bu renk ve ışık mozağinin dışında resmin ifade etmek istediği ne bir duygu ne de bir düşünce vardır. Bunun için impressionist resmin formel bir düzeni de yoktur; ve esas itibariyle formel lojik bir yanı da yoktur. Eğer onda mutlaka bir lojik bulmak lazım geliyorsa, o zaman şöyle diyebiliriz: İmpressionist resmin lojiki bir formel lojik değil, fakat bir induktion lojigidir.<sup>48</sup> Zira eski sanatçı, resim sanatı için a priori olarak kabul ettiği bir tümel bütün ide'sinden, bir a priori bütünlük şemasından' hareket ederek tamamen dedüktiv bir yolla buradan resmin en küçük parçalarına indiği halde, impressionist sanatçı bunun tam tersi bir yol tutar. Yani doğrudan doğruya tek tek görme duyularından, impressionlarından hareket ederek tuvali doldurur. Onun tuttuğu yol dedüktiv değil, indüktiv bir yoldur. Konventionel resimde hakim olan elemanlar, mesela rasyonel elemanlar olan kontur, düzen, denge gibi elemanlar, yerini görme duyularına, görme impressionlarına bırakıyor ve resim, böylece tamamen optik bir sanat oluyor ve asıl mahiyetini bir çeşit gerçekleştirmiş oluyor. Optik kanunlar ilk defa olarak impressionizmle sanata girmektedir. Optik ilginin resme hakim olmasıyla, resim sanatından optik olmayan bütün elemanlar, formel elemanlar atılır ve resim sanatında bir pürizm, bir saflaşma hareketi başlar. Bu pürizm, bu saflaşma, genel olarak üç reduktion halinde gerçekleşir.

Birinci reduktion: Üç boyutlu bir dünyanın, iki boyutlu bir dünya haline indirgenmesidir. Konventionel resmin perspektiv anlayışı, objektiv mekân anlayışı parçalanır; yerini iki boyutlu, geometrik perspektivden mahrum subjektif bir mekâna terk eder. İkinci reduktion: fenomenleri, görünüşleri gelenekle gelen bütün alışılmış elemanlardan soyar. Yani nesnelere, lokal ve hafıza renklerinden soyarak, nesnelere üzerine düşen tayf renginde kavrar. Üçüncü reduktion: renkleri nesnelere soyar ve nesnelere parantez içine alarak, onları tayf ışığı rengi olarak resmeder.

Bu reduktion'ların ortaya koyduğu dünya, artık alışılmış, lojik bir dünya olmayıp; salt duyusal, indüktiv bir dünyadır, salt görünüşlerin belirlediği bir dünyadır.<sup>49</sup> Bu reduktionlar, nesnelere ve rasyonel elemanlardan soyutlanmış bir dünyayı, salt

---

<sup>47</sup> İsmail, Tunali, a.g.e, s.55

<sup>48</sup> İsmail, Tunali, a.g.e, s.56

<sup>49</sup> İsmail, Tunali, a.g.e, s.57

duyumlar dünyasını meydana getirir. Ve resim sanatı için yeni bir obje alanı keşfedilmiş olur. Bu, modern sanat ile konventionel sanat arasında en önemli bir ayırım olduğu gibi, aynı zamanda modern sanatın ortaya koyduğu en önemli problemlerden biride olmuştur.

Görüldüğü gibi, impressionizmle birlikte yeni bir resim alanı, resmin kendisine obje yapmış olduğu yeni bir obje dünyası bulunmuş oluyor. Bu dünya, artık herkes için geçer olan, görmeye alıştığımız bir dünya değildir. Alıştığımız dünyanın indirgendiği salt görmenin dünyasıdır. Ve impressionizmi bir problem yapan da işte bu alıştığımız, konventionel dünyadan, alışmadığımız, duyumların belirlediği bir dünya elde etmesi ve bu dünyayı resmetmesidir; tabii görmenin dünyası ile sanatın dünyasını birbirinden ayırmasıdır.<sup>50</sup>

### 2.3. Ard – İzlenimcilik

Empresyonizm ile yakın temasları olmasına rağmen resim tarihinin bazı büyük sanatçıları gerek izlenimci çizginin dışında kalarak, kendi özel tarzları veya tekniklerini geliştirmiştir. Bunlar arasında bazıları kişisel tavırları ve bireyci özellikleriyle Ekspresyonizm için öncü özellikler göstermektedir. Bazılarıysa bilimsel optik arayışlara ağırlık vererek daha farklı bir tutum geliştirmiştir.

1880'lerdeki Empresyonizm krizi, doğalcılığa karşı bir tepki de uyandırmıştı. Doğalcılıkla maddeciliğin bağlantısı toplumsal görüş açılarını da etkilemiş, yalnız sanatsal sorunlar üstünde yoğunlaşmak artık yeterli görülmemiştir. Post-Empresyonist (Empresyonist sonrası) tepkiler böyle bir zemin üzerinde belirdi. Kişisel üsluplar ortaya çıkmış, Cézanne, Van Gogh, Gauguin önemli temsilcilerinden olmuştur. Cézanne, Empresyonist arkadaşlarının fikirleri, onların resimleri, doğayı gördükleri gibi resimlemek zorunluluğunu hissetmişlerdir. Onların resimleri klasik antikiteden öğrendikleri biçimlerin düzenlenmesi şeklindedir. Mekân ve hacim izlenimi bile, her nesnenin yeni bir gözle incelenmesi yerine, ona katı geleneksel kuralların uygulanması sonucu olarak elde edilmiştir. Cézanne ve arkadaşları akademi sanatının doğaya aykırı olduğu konusunda aynı fikirdedirler.<sup>51</sup> Cézanne renk ve hacimlendirme konularındaki yeni buluşlardan etkilenmiş, o da kendini izlenimlerine bırakmak istemiş, daha önceden bildiği ya da öğrendiği biçim ve renkleri değil, gözüyle gördüklerini resmetmeyi amaçlamıştır. Cézanne, üç boyutlu doğayı iki boyutlu resim yüzeyine aktarmanın sırrını yeni başta keşfe çıkmış, yeni resim düzeni yolları aramıştır. Cézanne'nin ısrarla üzerine

<sup>50</sup> İsmail, Tunali, a.g.e, s.57

<sup>51</sup> E.H.Gombrich, a.g.e, s. 511

eğildiği sorunlardan biri, nesne ile mekân arasındaki çözülmeye yüz tutan ilişkiyi yine mümkün duruma getirmek olmuştur. Cézanne, bu sorunu çözmeye çalışırken, önce geometrik yapıları (silindir vb.) nesnelere uygulayıp, oylumlama ilkesine göre renkleri derecelendirmeye yönelmiştir.<sup>52</sup> Bu arada, sıkça perspektifi, ama ender olarak boş mekânı dışlamıştır. Bu belirleme, daha sonraki bir aşamada Kübizm için de geçerlidir.<sup>53</sup>

#### 2.4. Yeni İzlenimcilik

Yeni izlenimcilik, “Neo-Empresyonizm” olarak da bilinir. 1884'te İzlenimcilik'in belli bir doyum noktasına ulaşmasıyla genç kuşak izlenimci sanatçılardan Seurat ve Signac öncülüğünde Charles Angrand (1854–1926), Henri-Edmond Cross (1856–1910), Albert Dubois-Pillet (1846–90), Maximilien Luce (1858–1941) ve Van Rysselberghe yeni arayışlar içinde Bağımsız Sanatçılar Birliği'ni kurmuşlardır. 1886'daki son İzlenimcilik sergisinde Seurat ve Signac'ın yapıtlarının yer alması, Monet ve Renoir gibi bazı İzlenimciler'in tepki göstererek bu sergiye katılmamalarına neden olmuş ve grup böylece resmiyet kazanmıştır. Yeni-İzlenimcilik terimi ilk kez eleştirmen Felix Feneon (1861–1944) tarafından kullanılmıştır.<sup>54</sup> Yeni-İzlenimci sanatçıları bir önceki kuşaktan ayıran en önemli öge renk kullanımları olmuştur. Renkler palette karıştırılmadan, ayrı ayrı noktalama tekniğiyle tuvale uygulanmış, istenen renk tonları, ışıltılı görsel etki bu yolla elde edilmiştir. Divizyonizm adı verilen bu teknik daha önceleri Monet ve Renoir tarafından da deneysel ölçekte kullanılmıştı, ancak yeni-izlenimciler bu tekniği bilimsel bir yaklaşımla inceleyerek geliştirmişlerdir. Akımın kuramcıları; Seurat'yla Signac, Fransız kimyacı Michel-Eugene Chevreuil'ün (1786–1889) *De la contraste simultane des couleurs et de l'assortiment des objects colores* (Eşzamanlı Renk Karşıtlıkları ve Renkli Nesnelere Birbirleriyle Uyumu Yasası Üzerine), ABD'li fizikçi Ogden N.Rood'un *Modern Chromatics* (1879; *Modern Renk Bilimi*) adlı kitaplarıyla estetikçi David Sutter'ın kuramları üzerine çalışmışlardır. Signac, *D'Eugene Delacroix au Neo-impressionnisme* (Eugene Delacroix'dan Yeni-İzlenimcilik'e) adlı kitabında akımın ilkelerini dile getirmiştir. İzlenimciler görüntüleri, değişen renk ve ışık etkileriyle anlık izlenimler olarak yakalamaya çalışırken, yeni-izlenimciler renk ve ışığı bilimsel optik kurallar çerçevesinde kullanmışlardır. Yeni-izlenimcilik 1890'ların sonuna doğru

<sup>52</sup> Zeynep İnankur, a.g.e, s. 76

<sup>53</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 126

<sup>54</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 126

etkisini yitirmekle birlikte Van Gogh, Gauguin, Matisse ve Toulouse-Lautrec gibi Ard-İzlenimciler'in ilk dönemleri üzerinde etkili olmuşlardır.<sup>55</sup>

## 2.5. Arts and Craft

19. yy' ikinci yarısında İngiltere'de endüstrileşmenin getirdiği makineleşmeye ve seri üretime tepki hareketi olarak gelişmiştir. İngiltere, dünyada endüstrileşmenin en erken başladığı ülke olmakla birlikte 1851'deki 1.Londra Dünya Sergisinde yer alan endüstri ürünleri izleyenleri, özellikle de aydınları düş kırıklığına uğratmıştır. Makinenin insanın emeğinden ekonomi sağlamadığını, tersine çoğalttığını ve insanın yaratıcı emeğine aracılık etmediğini öne süren Arts and Crafts' in kurucularından W.Morris, seri üretim karşısında kaybolmakta olan el işçiliğini ve zanaatçılığı yeniden canlandırmaya çalışmış ve bunun ancak ortaçağ geleneklerine dönerek sağlanabileceğini savunmuştur.<sup>56</sup>

Endüstri Devrimi makineleşmeyi ve dolayısıyla da seri üretimi egemen kılarak el sanatları geleneklerini yıkmaya başlamıştır. Bu değişikliğin en doğrudan sonuçlarıysa mimarlıkta görülmektedir. 19.yy' da inşaa edilen yapıların sayısı, tüm geçmiş dönemlerdeki yapı sayısından daha fazladır ve endüstrileşmeyle birlikte Avrupa ve Amerika'da kentsel yayılma yaşanmakta, fabrikalar, tren istasyonları, köprüler resmî binalar gibi yeni yapı türleri inşa edilmektedir. Hızla yayılmakta olan kentlerdeki kamu binaları, büyük konut toplulukları ve endüstri yapıları çeşitli üsluplarda uygulanmaktadır. Mimarlar "sanat" adına, "tarihsel üsluplar" dan alınmış bezeme örgelerinden esinlenerek seri olarak üretilmiş yapı elemanlarını bina cephelerinde kullanmışlardır. Bütün bu üslup karmaşasının yarattığı çözümsüzlük duygusu içinde İngiltere'de İskoçyalı filozof Thomas Cariyle ve İngiliz mimar A.W.N.Pugin ayrı ayrı, dönemin endüstrileşmeye karşı tepkilerinin ortaya konmasına öncülük etmişlerdir. Bir ateist olan Cariyle bir tür paternalizmin savunucusudur. Temelde tutucu olan Pugin ise orta çağın mimarlık biçimlerine ve manevi değerlerine doğrudan dönüşü hıristiyanlık bağlamında savunmuş, 1836 da yayımlanan, *Contrasts (Karşıtlıklar)* adlı kitabında ortaçağ ile endüstri çağının kentsel görüntülerini karşılaştırmıştır.<sup>57</sup> Pugin'in öne sürdüğü ilkeler, sağlamlık, kullanışlılık ve rahatlık Modernizm' in de temel taşı olacak ilkeler olmuştur. 1838 de başka bir mimarın adına çizdiği yeni-gotik üsluptaki

<sup>55</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1933

<sup>56</sup> E.H.Gombrich, a.g.e, s. 535

<sup>57</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 143

parlamento binası projesinin yarışmayı kazanması sonucunda, Pugin 19.yy'da İngiltere de yaygın olan bu üslubun egemenliğini kesinleştirmiş ve binayı eski ustalara Gotik yapı tekniklerini ve el işçiliğini kullanarak yaptırmıştır. Carlye ve Pugin'in ortak yanları endüstrileşmeye endüstrileşmenin getirdiği maddi dünyaya karşı aldıkları tavidir ve bu tavır Ruskin'i de etkilemiştir.<sup>58</sup>

Yazar ve eleştirmen John Ruskin, 1853'te yayımlanan *The Stones of Venice* (Venedik'in Taşları) adlı kitabında zanaatçının sanat yapıtıyla ilişkisini ele alarak, endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan işin bölünmesine ve işi yapanın bir makineye indirgenmesine karşı çıkmış, üretimin ve makineleşmenin geleneksel zanaatçılığı ve el işçiliğini yok ettiğini savunarak, her türlü eşyaya kişiliğini kaybettirdiğini ileri sürmüştür.<sup>59</sup> Bu da Ruskin'e göre en çok "bezeme"nin makinelerle üretildiği zaman ortaya çıkmıştır. 1848'de yayımlanan "The Seven Lamps of Architecture" (1849; Mimarlığın Yedi Lambası) adlı kitabındaysa binanın konstrüksiyon ve kullanılılıktan başka bir şey göstermesi gerekmediğini ve yapılarda doğal malzeme kullanılmasının önemini vurgulayarak, "bezeme"yi de yapının varlığının ayrılmaz bir parçası olarak görmüştür.<sup>60</sup> Ruskin için ise "tamamlanmamışlık", ölümlü gövdenin yaşam işaretidir.<sup>61</sup> Yaşayan şeylerde düzensizlikler ve eksiklikler olur; bu yalnızca yaşamın işareti değil, aynı zamanda güzelliğin kaynağıdır. Doğada hiçbir şeyin saf bir kesiti yoktur. Tamamlanmışlığı aradığı için Rönesans, Avrupa sanatında çöküşe işaret etmiştir. İnsan ancak "bir şey" yaparsa ve başka şey yapmasına izin yoksa bu aynılığı elde edebilir.

Bütün bu nedenlerle de Gotik mimarlığın anonimliğini, organik biçimlerini ve ortaçağın uzmanlaşmamış, zanaatçılığa dayalı iş bölümünün, insanın çalışma zevkini ve yeteneklerini yok etmediğini savunmuştur.<sup>62</sup> Ruskin bütün bu düşünceleriyle Arts and Crafts'ın temel görüşlerini oluştururken, ortaçağ ustasının yâda sanatçısının başarısının, onların dini inançlarının dışavurumunda yattığını göz ardı etmiştir.

<sup>58</sup> Dilek Bektaş, *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 14

<sup>59</sup> Deniz Şengel, *Modern ve Skolâstik: Ruskin'in İncelenmemiş Bir Önsözü*,  
jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2006/cilt23/sayi\_1

<sup>60</sup> Deniz Şengel, a.g.e, cilt23/sayi\_1

<sup>61</sup> Deniz Şengel, a.g.e, cilt23/sayi\_1

<sup>62</sup> Deniz Şengel, a.g.e, cilt23/sayi\_1

Ruskin'in düşünceleri endüstrileşmeye karşı olan aydın çevreyi bir araya getirmiş; gerek yazılarıyla, gerek uygulamalarıyla Arts and Crafts hareketinin kurucularından olan William Morris, 1853'te Oxford'da bu aydın çevreyle tanışmıştır. Ruskin'in zanaatçılık ilkelerinden etkilenen Morris, Burne-Jones ile birlikte 1857'de Oxford Birliği binasının fresklerini yapmayı üstlenmiş, aynı zamanda mobilya tasarımına başlamıştır.<sup>63</sup> 1859'da arkadaşı Webb'e yaptırdığı Red House (Kırmızı Ev), bu düşüncelerin uygulamaya dönüştüğü ilk ürün olmuş, ancak asıl etkisi mimarlıkta değil, el işçiliğine dayanan mobilya üretiminde olmuştur.

Kırsal bölgede, yerel malzeme olan tuğlayla ve Morris'e göre 13.yy anlayışıyla inşa edilen evin döşenmesi birkaç yıl almış, istenen vitray ve el işlemleri bulunamamış, dönemin mobilyaları, seramikleri ve kumaşları da eve uygun düşmediğinden hepsi tek tek tasarlanarak el işçiliğiyle yaptırılmıştır. Bu süreç Morris ve arkadaşlarına sanatçının kendi tasarısını üretebileceği ve satabileceği bir firma kurma fikrini vermiş ve 1861'de sanatçılardan ve zanaatçılardan oluşan Morris, Marshall, Faulkner Şirketi kurulmuştur.<sup>64</sup> Firma, vitray, seramik, duvar resmi, metal işleri, mücevher, heykel, el işlemesi, halı ve her türlü mobilyayı elle ve olabildiğince düşük bir maliyetle üretip, kendi bünyesinde sergileyerek satmayı planlamıştı. Ancak ürünler düşünöldüğü gibi ucuza mal olmamış ve şirket asıl kazancını, üretimin başka ticari firmalara yaptırdığı duvar kâğıdından, makineyle dokuttuğu halı ve kumaşlardan elde etmiştir. Kendi tasarladığını elle değil de makineyle ve seri bir biçimde üreterek satmak firmanın ve Morris'in çelişkisi olmuştur.

Baskı tekniklerinin çok geliştiği ve makineleştiği bir dönemde, 1890'da, Morris, Kelmscott Basımevi'ni kurmuş ve eski tekniklerle, en ince ayrıntısına kadar tasarlayarak kitap basmanın bir sanat olabileceğini göstermeyi amaçlamıştır.<sup>65</sup> Ancak, çok pahalıya mal olmaları nedeniyle kitaplar geniş kitlelere değil, çok küçük bir kesime ulaşabilmiştir. Morris'in bu konudaki çabasının en önemli etkisi iyi kitap basımıyla ilgili standartların ortaya konmasında olmuştur.

William Morris, çalışan sınıfın estetik zevkinin gelişmesinin, onların yaratıcı gücünü arttıracaklarını ve sosyalist bir düzeni olanaklı kılacağını düşünmekte, insanların iyi ve güzel iş üretebilmesi için doğal ve iyi koşullarda yaşaması gerektiğini savunmaktadır. N.Pevsner'e göre Morris, bireysel dehanın küçük bir grup için yarattığı

---

<sup>63</sup> Dilek Bektaş, a.g.e, s. 14

<sup>64</sup> Dilek Bektaş, a.g.e, s. 14

<sup>65</sup> Dilek Bektaş, a.g.e, s. 15



sanat yapıtını küçük görerek, herkesi, sanatın yalnızca "herkes tarafından paylaşılyorsa" önemli ve gerekli olduğu ilkesine inandırmaya zorlamıştır.<sup>66</sup>

Ayrıca Morris'in bir başka çelişkisi de bir yandan işçi sınıfının savunuculuğunu yaparken, öte yandan iş adamlığına devam etmesi ve şirketinde çalışanlarla kâr paylaşımına gitmemesidir. Oysa aynı yıllarda ütopyacı sosyalistlerden Jean Baptist, Andre Godin (1817–88), endüstri devrimini kabul ederek, kent dışında inşa edilen saray biçimindeki yapılarda hem çalışmayı hem de ikameti içeren ve çalışanların kâr ortaklığıyla sürdürülen yeni bir komün yaşamını başarıyla gerçekleştirmiştir.<sup>67</sup>

Sanat, mimarlık ve tasarım üzerine yaptığı konuşmalarla Morris, Arts and Crafts hareketinin kamuoyunda da lideri haline gelmiş ve 1877'de kurduğu Eski Eserleri Koruma Cemiyeti'nde (Sodety for Pro-tecting Andent Buildings ISFAH) toplanan bir grup genç mimarı etkilemiştir. İçlerinde Lethaby ve Sydney Cockerell'in de olduğu bu grup Arts and Crafts akımını kurarak Morris'in zanaatçılık ve kırsal sanatla ilgili görüşlerini 20.yy'a taşımıştır. Voy-Sey'in de aralarında bulunduğu bu mimarlar en çok taşra ve kent evlerinin planlamalarında kendini gösteren yorumlamalar yapmışlardır.

Kendi döneminde özellikle mimarlıkta önemli bir etkinlik göstermeyen Arts and Crafts hareketi, William Morris'in mimarlıkta "bezeme"den arınmışlığı, kullanışlılığı, yalınlığı ve doğal malzeme seçimini savunan düşünceleriyle daha sonra Modern Mimarlık'ı etkilemiştir.<sup>68</sup>

## 2.6. Art Nouveau

Art Nouveau hareketi, uluslararası nitelikte, dekoratif bir üsluptur. Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik gibi tüm tasarım sanatlarını kapsayan bu stilin görsel özellikleri, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgiler olmuştur. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan, bir tasarım devrimi niteliğindeki bu akım, her ülkede özgün bir karakter göstermekle birlikte, temelde karşı çıkmayı ve her şeyden önce değiştirmeyi amaçlayan tek bir hareketin unsurlarını oluşturmuş, Fransa'da "Art Nouveau", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Secessionstil" gibi çeşitli adlar almıştır.<sup>69</sup>

Art Nouveau'nun esin kaynakları arasında, Kelkit süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Rafaelit resimleri, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp

<sup>66</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 143

<sup>67</sup> Deniz Şengel, a.g.e, cilt23/sayi\_1

<sup>68</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 143

<sup>69</sup> Dilek Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 17

baskıları yer almaktadır. Özellikle Japon sanatının bu dönemde etkili olmasının nedeni, Avrupa ile Uzak Doğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla, Japon baskıları ve tahta kalıplarıyla birlikte her tür sanatsal nesnenin Avrupa'ya taşınması olmuştur. Avrupa için tamamiyle yabancı bir grafik geleneğe sahip olan bu sanat, sanatçılara yeni bir üslup geliştirme konusunda kaynak oluşturmuştur.

Bu dönemde taşımacılık ve iletişim teknolojisinde sağlanan ilerlemeler, Art Nouveau'nun uluslararası bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. Öncelikle baskı medyasının yaygınlık kazanması, farklı ülkelerin sanatçıları arasında ilişkilerin doğmasına yol açmış ve karşılıklı olarak birbirlerinden esinlenmelerine neden olmuştur. Ayrıca 1890'larda çıkan birçok sanat dergisi de, bu sanatı ve tasarımı geniş halk kitlelerine tanıtmada yardımcı olmuşlardır.

Tasarımda, historisim (tarihselcilik) geçmişteki sanat ve tasarımları örnek alma olarak nitelenen geleneksel tavra karşı çıkarak, yeniliği savunan Art Nouveau, modern hareketin ilk evresini başlatmıştır. Dekorasyon, strüktür ve amaçlanan işlevin bir bütün olarak ele alındığı bu dönemde, biçimler ve çizgiler doğadan kopya edilmeden, çoğunlukla yeniden yaratıldıkları için, tasarım sürecine canlılık katarak, gelecekteki soyut sanata zemin hazırlamışlardır.<sup>70</sup>

Art Nouveau'nun grafik tasarımcıları ve illüstratörleri, öncelikle estetik endişeleri göz önüne alan sanat biçimleri geliştirmişler, aynı zamanda ticari baskı yöntemlerinin ilerlemesiyle ortaya çıkan uygulamalı sanat tekniklerini de büyük bir coşkuyla benimsemişlerdir. Sonuç olarak kitlesel iletişimin görsel niteliğini büyük oranda yükseltmişlerdir.

I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla sona eren bu stili, diğer tüm sanat etkinliklerinden ayıran özellik, eskiyle yeni arasında bir köprü oluşturmasıdır. Art Nouveau, yeninin saf niteliğiyle, ölmekte olan eskinin deneyimini birleştirerek bir sentez oluşturmuştur. Art Nouveau'dan sonra gelen sanatçılar bu hareketin üslûbundan çok onun malzemeleri, yöntemleri ve değerleri ele alış biçimini, uyarlamışlardır.<sup>71</sup>

## 2.7. Art Deco

1920 ve 1930'larda özellikle Fransa'da yaygınlaşan ve mimarlık, iç mimarlık, mobilya ve dekoratif sanatlar alanında etkili olan bir akım, adını 1925'te Paris'te düzenlenen Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Sanatları Sergisinden

<sup>70</sup> Dilek Bektaş, a.g.e, s. 18

<sup>71</sup> <http://www.kutuphanem.com> Erişim Tarihi: 27.03.2007

(Expositional des Arts Decoratifs et Industriels Modernes)<sup>72</sup> almış, bu akım, ortaya çıktığı Fransa'nın sınırlarını kısa sürede aşarak, uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Avant-garde ile geleneksel sanat arasında stilizasyon ağırlıklı bir akım olan Art Deco'nun estetik kökeni Dışavurumculuk, Kübizm ve Gelecekçilik akımlarına dayanır, ayrıca Art Nouveau, Alman Werkbund, De Stijl, Bauhaus ve Rus Yapımcılık akımlarından da izler taşımıştır. Art Deco, Art Nouveau'nun asimetrik düzeninin ve eğrisel çizgilerinin tersine simetrik bir düzene ve köşeli, doğrusal çizgilere sahip olmuştur. Bezemede yeşim taşı, obsidyen, nefes ve oniks gibi doğal malzemelerin yanı sıra betonarme, morötesi cam ve plastik gibi yapay malzemelerden de yararlanılmıştır. En tipik bezeme örgeleri çıplak kadın figürleri, geyik başta olmak üzere hayvanlar ve stilize bitkiler olmuştur.<sup>73</sup>

Fransa'da Art Deco değişik biçimlerde ortaya çıkmıştır. Örneğin, Rob Mallet-Stevens'in (1886–1945) Paris'te Mallet-Stevens Sokağı'ndaki apartmanı (1926–27) pürizm'in etkilerini yansıtırken, Pierre Patout'un 1925 Paris Dünya Sergisi'ndeki Koleksiyoncular Pavyonu zengin bezemeleri, Boulogne-sur-Seine'de Jean-Baptiste Clement Caddesi'ndeki evi ise (1929) kübik biçimleriyle öne çıkmıştır. Hollanda'da akım Pieter Lodewijk Kramer'in (1881–1961) Lahey'deki çok katlı Bijenkorf Mağazası (1924–25), Amsterdam Okulu ve Wright'ın ilkeleri doğrultusunda gelişmiş, Almanya'da Bernhard Hoetger'in Böttchergasse'deki (Bremen) Paula Moder-sohn-Becker Evi'nde (1926) Dışavurumculuk akımının etkileri ağır basmıştır. ABD'de Art Deco, gökdelen mimarlığının, Art Nouveau bezemenin ve Uluslararası üslup'un bir bileşimi gibi olmuştur. William Van Alen'in (1883–1954) New York'taki Chrysler Binası (1928–30), ABD'de Art Deco' nun en tipik örneği olmuştur.

Fransa'da Art Deco mobilya alanında, Jacques-Emile Ruhlmann (1869–1933) ve Maurice Dufrene (1876-?), cam işçiliğinde Lalique, modada Paul Poiret (1879–1944) ve Rus asıllı Erte (1892–1990), mücevher alanında Georges Fouquet (1858–1929), önde gelen tasarımcılar arasında sayabiliriz. Art Deco ürünler 1929 ve 1934'te New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir. Finli mimar Eliel Saarinen'in tasarladığı ilk serginin amacı en iyi ürünleri sergilemekten çok, çağdaş yaşamın gereksinimleri doğrultusunda yapıtlar üretilmesini özendirmek olmuştur. İkinci sergiye tek tek nesnelere tanıtılmaktan çok genel olarak üslubun özelliklerini ve iç mekânlardaki genel etkisini

<sup>72</sup> Sylvie Raulet, Art Deco Jewellery, Thames&Hudson, London, 2002, s. 13

<sup>73</sup> Defne Soytoğay, Endüstri Devriminden Günümüze Takı Tasarımında Biçime Etki Eden Faktörler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 12

vurgulamak amacını gütmüştür. Art Deco, 1960 ve 70'lerin tarihselcilik anlayışı içinde yeniden gündeme gelmiştir.<sup>74</sup>

## 2.8. Gerçekçilik

Bu akıma "Realizm" de denir. Yaşanan zaman ve mekân içinde duyularla algılananların nesnel olarak anlatımı, plastik sanatlarda ve edebiyatta "Gerçekçilik" olarak tanımlanmıştır. Gerçekçi yaklaşıma yakın olan "Natüralizm" ise gerçeğin genel ve nesnel aktarımını daha ileriye götürerek tikel örneklerin özelliklerini olduğu gibi yansıtmaya çalışmıştır. Gerçekçi ve doğalcı yaklaşımlar arasında pratikte kolay bir ayırım yoksa da Rembrandt, Velazquez gibi ressamlarla Roma dönemi heykelleri gerçekçi olarak tanımlanabilirse, Rodin'in Tunç Çağı (1878, Orsay Müz. Paris)<sup>75</sup> ve Demirci'nin bir zamanlar güzel karısı adlı heykelleriyle, J.F.Millet'nin (1814–75) Çapalı Adam resmi, özellikleri abartan ve vurgulayan tavırlarıyla Doğalcı olarak sınıflandırılmıştır.

Gerçekçi yaklaşım idealist yaklaşımın karşıtı olmuştur. İdealizm her zaman ve mekân için evrensel olarak doğru olanı ararken, gerçekçilik güzelin ve doğrunun her an ve her veri için kendine özgü bir belirtisi olduğunu savunmuştur. Romantizm karşındaysa gerçekçilik düşe, tinsel ve öznel karşı, yaşanan anın özgül verilerine değer vermiştir. En geniş anlamıyla gerçekçi sanat, nesnelliğe yönelişiyle sanatın kalıp ve kurallar saptayan üslup ve anlatımlarına karşı olan bir görüş olmuştur. Gerçekçilik bazı sanat tarihçileri tarafından sanatta yüzyıllar boyu sürekli olarak amaçlanmış ve 19.yy.'a kadar aşamalarla gelişmiş bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Çeşitli üsluplar içinde de birçok yazar ve ressam kendisinin gerçekçi olduğunu savunmuştur. Ancak, gerçekçilik kavramının iddialı bir tavır olarak gelişmesi, 19.yy'ın ortalarına rastlamış ve Avrupa'da yayılan devrimci hareketlerin ışığında akademizm'e karşı ortaya çıkan romantizm'den sonra olmuştur. Romantizm ruh haline, değişime, geçiciliğe, ölüme ve duyguya getirdiği ilgiyle klasik resmin kalıpcılığını bir ölçüde kırmış, gerçekçilik için bir yol hazırlamıştır. Romantizm'den sonra, özellikle Fransa'da Courbet'in öncülüğünü yaptığı bir akım olarak gerçekçilik, 1855'te Pavillon du Realisme (Gerçekçilik Pavyonu) sergisinde doruğuna ulaşmış ve J.F.Millet, Daumier gibi sanatçıların resimlerinde görüldüğü gibi akademizmin konu ve tekniklerine karşı gelmiştir.

<sup>74</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 141

<sup>75</sup> Zeynep İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 70

Fransa'da Gerçekçiler iddialı tavırlarıyla sanatta politik bir güç oluşturmuş ve gelenekçi çevrelerde endişe uyandırmışlardır. Gerçekçilerden sayılan Manet'nin "Meksika İmparatoru Maximilian'ın İdamı" adlı yapıtının sergilenmesi, çoğaltılması ve yayımlanması polis tarafından yasaklanmıştır.<sup>76</sup> Gerçekçi sanatın zamanında anarşik olarak tanımlanan yaklaşımı sanatın ilk kez politikleşmesini de beraberinde getirmiştir. Genellikle yoksulları, işçileri, köylüleri ve gündelik yaşamın en basit gerçeklerini hiçbir duygusallığa ve yüceltmeye girişmeden aktaran gerçekçilik, Batı'da endüstrileşme, kentleşme ve demokratikleşmenin ürünü olmuştur. Ancak, 19.yy ortalarından sonra özellikle Fransa'da güç bulan Gerçekçilik akımını bilim ve ekonominin de beslediği ve böylece Gustave Flaubert gibi gelenekçi yazarları bile etkisi altına alacak kadar yaygınlaşmıştır.<sup>77</sup>

20.yy'da Gerçekçilik iddiası farklı ideoloji ve görüntülerle ortaya çıkmış, hatta mutlak doğruyu arayan birçok metafizik kökenli akımda bile gerçekçilik iddiasıyla karşılaşmak olası olmuştur. Ancak, 19.yy'ın yalın ve tarafsız gerçekçilik anlayışı 20.yy'ın politikleşen ve kamplara ayrılan sanatı içinde, 20.yy insanının içinde bulunduğu karmaşık dünyada aynı tarafsız görüşü sürdürmeye olanak bulamamıştır. Komünist ülkelerde gelişen Toplumcu Gerçekçilik, belirli ideolojilerle sınırlanmış ve kalıplaşmış bir anlatım biçimi olmuştur.

Meksika Devrimi'nin ünlü duvar resimleri de, tüm özgünlüklerine karşın belirli bir konu ve üslup sınırlaması içinde kalmıştır. Öte yandan, Batı ülkelerinde gelişen Pop Sanat, Yeni-Gerçekçilik, Foto-Gerçekçilik akımları içinde Amerikalı Ralph Goings (d. 1928) ve Richard Estes'in (d.1936) orta sınıf insanının gündelik yaşantısını ve kent çevresini anlatan resimleri 19.yy'da başlayan gerçekçi anlatımın tarafsızlığına ve yalınlığına koşut bir nitelik taşımışlardır. Bununla birlikte, bu resimlerde bile endüstriyel kent çevresinden ve nesnelere konular seçilmiş, Courbet ya da Manet' nin evrensel insan ilgilerini işleyen geniş yelpazesinden uzak ve ard-endüstriyel bir kültür ortamının önyargılarını yansıtmaktan geri kalmamışlardır. 20. yy'da Gerçekçilik anlayışının en yaygın örnekleri fotoğraf sanatında görülmüştür. 1950'ler de Batı'da olduğu kadar Türkiye'de de büyük dergilerin yürüttüğü röportaj fotoğrafı yayınları insan yaşamını geniş yelpaze içinde, en dolaysız biçimde aktaran bir uygulama oluşturmuştur.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 669

<sup>77</sup> Zeynep İnankur, a.g.e, s. 54

<sup>78</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 669

## 2.9. Yeni Gerçekçilik

"Neo-Realizm" de denmiştir. İngiltere'de Gilman, Charles Ginner (1878–1925) ve Spencer Gore'un (1878–1914) 1913'te birlikte oluşturdukları estetik felsefe olmuştur. Üçlünün, 1914'te The New Age adlı dergide yayımlanan felsefi düşüncelerini Ginner burada kaleme almıştır.

Yazıda Gerçekçilik yeni bağlamından çok sanatsal bir üslup olarak tanımlanmış ve başka kaynaklardan alınan izlenimlerin türevi olma düşüncesine karşı sanatçının doğa deneyiminin ya da kişisel doğa yorumunun ifadesi biçiminde değerlendirilmiştir. Her çağın kendine özgü bir doğası, atmosferi, kentleri ve insanları olduğunu, gerçekçilik'in yaşamı, çağını sevmek ve dönemin özündeki olumluluklarla olumsuzlukları sanatçının özgün yaklaşımıyla yorumlaması gerektiğini savunan Yeni-Gerçekçilik, İzlenimcilik'le Ard-İzlenimcilik'i gerçekçi sayarken, doğayla doğrudan ilişki yerine bilimsel yöntemlere önem verdiği için Yeni-İzlenimcilik'i gerçekçi saymamış, ayrıca Kübizm'i de benzer nedenlerle reddetmiş, onlar için gerçekçilik'in tam karşıtı akademizm olmuştur.<sup>79</sup>

Fotoğrafçılar yapıtlarını yayımlama olanağına kavuşunca sergilere gereksinim de azalmıştır. Sergi fotoğrafı "sanat için sanat"ı amaçlarken yayımlananlar yaşam ve gerçekle ilişkilidir. Bauhaus deneyselliğine karşı çıkış içinde fotoğraf asıl konusuna geri dönmüş, Albert Renger-Patzsch (1897–1966), "Resmi resamlara bırakalım, kendi değerleriyle ayakta duracak fotoğraflar yapalım"<sup>80</sup> yaklaşımıyla bu eğilimin öncüsü olmuştur.<sup>81</sup> ABD'de de Strand, Edward Steichen (1879–1973) ve Edward Weston (1886–1958) gibi bazı fotoğrafçılar da bu anlayışı benimsemişlerdir. Weston, 1925'te ilk tam net portre ve manzaralarını sergilemiş, 1927'de ise dolmalık biber, midye kabukları, kumullar gibi alışılmadık nesnelere fotoğraflamıştır.

Teknik yetkinlikle aktarılan gerçekçi görünümün arkasındaki duyguları vurgulayan E.Weston ve oğlu Brett Weston (d.1911), E.Steichen. Imogen Cunningham (1883–1976), Berenice Abbott (1898–1991) gibi fotoğrafçılar uzun yıllar süren bir anlayışı derinden etkilemişlerdir. Sonraları ulusal parkları konu alan E.Weston'ın öğrencisi ve arkadaşı Ansel Adams (1902–841) aynı yorum üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu fotoğrafçı grubu, büyük boyutlu makineyi yeğlemekte, teknik düzeyin yaratıcı görüş kadar gerekli olduğunu savunmaktadır. Ansel Adams'ın bilimsel bir içerik kazandırdığı

<sup>79</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1932

<sup>80</sup> Ufuk Murat Duygun, Fotoğraf Akımları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 18

<sup>81</sup> Ufuk Murat Duygun, Fotoğraf Akımları, a.g.e, s. 18

zone sistemi, siyah-beyazda geçerliliğini ve önemini hâlâ korumuştur. Weston ve Adams'tan esinlenen çok sayıda fotoğrafçı arasında doğa yorumlarında rengi kullanan Eliot Porter (1901–90), konularına meditasyonla yaklaşan ve doğadaki tüm biçimlerde gizli anlamlar arayan Wynn Bullock, doğa ve insan ilişkilerini inceleyen Hiroşi Hamaya (d. 1915), havadan çekimlerle yeryüzü biçimlerine soyut görünüm kazandıran William Gamet olmuştur. Ruhsal yapısı ile doğa görünümünü bütünleştiren Paul Caponigro (d. 1932), büyü ve melankolik doğa görüntüleri hazırlayan John Blakemore (d. 1936) ve A. Adams'ın asistanı John Sexton (d. 1953) önem kazanmışlardır.<sup>82</sup>

## 2.10. Divizyonizm

Divizyonizm “Bölmecilik” olarak tanımlanır.<sup>83</sup> Boya maddesi palette karıştırılmadan saf renkler olarak tuvale küçük fırça vuruşlarıyla uygulanmasıdır. Aynı ayrı uygulanan saf renkler yapıta uzaktan bakıldığında görsel olarak birleşerek istenen renk ve tonları oluşturmuştur. Bu birleşme bilimsel olarak seçilen karşıt renklerin tuval üstünde yan yana kullanılmasıyla sağlanmıştır. Yeni izlenimcilerin temel ilkesi olan ve Seurat'yla Signac tarafından geliştirilen bu teknik kimyacı Michel-Eugene Chevreul'un (1786–1889) 1839'da ortaya attığı karşıt renk kuramından kaynaklanmıştır.<sup>84</sup> Chevreul'ün 72 parçadan oluşan renk diyagramından yararlanan Divizyonistler bu diyagramdan seçtikleri bir rengi, örneğin; kırmızı, tam karşısındaki renkle (yeşil) birlikte yan yana kullanmaktadır. Buradaki seçim herhangi bir yeşil değil, seçilen kırmızının diyagramda tam karşısına düşen yeşil tonu olmuştur. Palette karıştırılarak tuvale uygulanan boya, resmin ışıltısını azaltırken divizyonizm tekniği yapıta olağanüstü bir ışıltı kazandırmıştır.

Watteau'yla Delacroix'nın yapıtları Divizyonizm'in ilk örnekleri sayılabilir. İzlenimcilik'te de Renoir'ın “gökkuşağı paleti”ni<sup>85</sup> benimseyenler, bu tekniği deneysel olarak kullanmışlardır.

<sup>82</sup> <http://www.kutuphanem.com>, Erişim Tarihi, 27.03.2007

<sup>83</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 461

<sup>84</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 517

<sup>85</sup> Adnan Turani, a.g.e, s. 517

Tekniği bilimsel yöntemler doğrultusunda geliştiren Signac, Divizyonizm'in temel kurallarını, "1) Bütün renklerin palette karıştırılmadan ayrı ayrı uygulanması, 2) Yerel renklerin (nesnenin öz rengi) ışığın renginden ve yansımalarından ayrılması, 3) Denge ve ilişkilerin karşıtlık temeline oturtulması (ör. Açık-koyu gibi ton, sıcak-soğuk gibi renk ve yatay-dikey gibi çizgi karşıtlıkları) 4) Fırça vuruşlarının büyüklüğünün resmin boyutlarına uygun oranlarda belirlenmesi olarak tanımlar.<sup>86</sup> Divizyonizm'i en üst noktasına ulaştıran sanatçı Seurat olmuştur. Fırça vuruşlarını ancak çok yakından bakıldığında seçilebilecek kadar küçültmesi ve noktalara dönüştürmesi nedeniyle Seurat'ın resimleri "noktacı" olarak nitelendirilmiştir. Kimi kaynaklar<sup>87</sup> Divizyonizm (Bölmecilik ve Pointilism'i (Noktacılık) eşanlamlı kullanırken, bazı kaynaklar da<sup>88</sup> Noktacılık'ı Divizyonizm'in en ileri aşaması olarak açıklamıştır. İtalya'da 1880'lerin sonuyla 1890'ların başında Giovanni Segantini (1858–99), Gaetano Previati (1852–1920), Vittore Grubicy de Dragon (1851–1920), Angelo Morbelli (1863–1919) ve Guiseppe Pellizza da Volpedo (1868–1907) bu tekniği uygulamış ve Gelecekçilik'in birinci evresini (1908–10) etkilemişlerdir.<sup>89</sup>

## 2.11. İlkel Sanat

İlkel sanat "Primitif Sanat" olarak da tanımlanır.<sup>90</sup> İlkel Sanat terimi, 19.yy'da üç farklı anlamda kullanılmış, dolayısıyla zaman zaman yanlış anlamalara neden olmuştur.<sup>91</sup> En yaygın kullanımıyla terim, Okyanusya halkları, Afrika Yerlileri ve Eskimolar gibi, Batı Avrupa kültürünün etki alanı dışında kalan halkların ürettiği sanat ürünlerini kapsamaktadır. Batı'nın kültür evrimi doğrultusunda "ilkel" olarak nitelenebilecek bu ürünler aslında, farklı bir toplumsal yapı içinde tutarlı bir kültürel ve teknolojik gelişimi yansıtmaktadır.19.yy'ın ikinci yarısında özellikle Afrika'da görülen sömürgeleştirme hareketiyle bu kültürler daha yakından tanınmaya başlamıştır. 1897'de Benin'in İngilizler tarafından alınmasından sonra yağma edilen kentte, sayısız fildişi ve tunç parçayla metal levha ele geçirilmiştir. Daha çok sunak eşyası olan fildişi parçalar arasında borular, maskeler, asalar ve heykelcikler yer almaktadır.

<sup>86</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 21,22

<sup>87</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1994, c. 10, s. 208

<sup>88</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 461

<sup>89</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 461

<sup>90</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1994, c. 16, s. 315

<sup>91</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 841



Tunç eşya arasındaysa yitik mum yöntemiyle dökülmüş kadın ve erkek başları ile insan ve hayvan figürleri bulunmaktadır. Çoğu ev ve saray duvarlarından sökülen metal levhalar yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış ve saray yaşamını, av ve savaş sahnelerini betimlemektedir. Aralarında Portekizli tüccarları, rahipleri ve savaşçıları betimleyenler de olmuştur. Benin'de duvarları süsleyen kil kabartmaların hemen hepsi, yağma sırasında yok edildiğinden, bunların günümüze hiçbir örneği ulaşmamıştır. Avrupa'ya getirilen Benin buluntuları birçok sanatçının ve koleksiyoncunun ilgisini çekmiş, bir dönem "ilkel" olarak nitelenen bu yapıtların gerçekte üstün bir estetik anlayışın ve teknik becerinin ürünü olduğu kabul edilmiştir.<sup>92</sup>

20.yy'ın başlarında Almanya'da Dışavurumcu Die Brücke ve Der Blaue Reiter sanatçılarıyla Fransa'da Vlaminck, Picasso ve Braque gibi ressamın Afrika heykel ve maskelerine duyduğu ilgi, Gauguin'in 1890'larda Tahiti'ye gitmesi, "ilkel" sanat ürünlerinin araştırılmasında yeni bir dönemi başlatmıştır. Bugün hala bu ürünlerin "ilkel" sanat örnekleri olarak anılmasıysa yalnızca yeni bir terim üzerinde anlaşılabilmesinden kaynaklanmıştır.

İlkel Sanat olarak adlandırılan bir başka grup da Rönesans öncesi Batı Avrupa ressamlarının yapıtları olmuştur. Rönesans döneminin bilimsel perspektif anlayışından ve anatomi bilgisinden yoksun olan bu örnekler, 19.yy'da uzmanlarca "ilkel" olarak nitelenmiştir. 1940'larda ön-raffaellocular'ın Raffaello öncesi ressamları yücelten tavırlarının da katkısıyla yeniden değerlendirilen bu sanatçılar, 20.yy'da da zaman zaman "ilkel" olarak anılsalar bile bu tanım gelişmemişliklerinin anlatımı olmamıştır.

Sanat eğitimi olmayan, dolayısıyla da bütünüyle kendine özgü bir anlatım geliştiren Naif ressamın yapıtları da bazı uzmanlarca "ilkel" sanat ürünleri arasında sayılır.<sup>93</sup> Biçimin, malzeme, teknik ve işlev üçlüsü doğrultusunda olduğu ve sanatta ilkel evreden gelişmiş evreye geçişin stilizasyondan doğalcılık anlayışına geçişle kendini gösterdiği görüşünü savunan 19.yy düşüncesine karşı, 20.yy'da sanatçılar, uygarlığın dogmatik ve usçu yaklaşımından kurtulmak ve doğallığın içerdiği yaratıcı gücü bulmak amacıyla "ilkel" sanatın estetik değerlerini araştırmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda klasikçilik ile Doğalcılık'tan uzaklaşma başlamış ve biçim kaygısından çok, duygu ve düşüncenin yansıtılması önem kazanmıştır.

<sup>92</sup> E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 551

<sup>93</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 841

Gauguin ve Nabiler<sup>94</sup> ile başlayan bu eğilim, Fovistler'in<sup>95</sup> "barbarlık", saflık ve kendiliğindenlik üzerine yoğunlaşmaları, Kübistler'in Afrika sanatı örneklerinin geometrik yaklaşımından esinlenerek geliştirdiği yeni biçim diliyle sürmüş ve 20.yy'ın ilk 15 yılında etkili olmuştur. Bu dönemdeki bireysel girişimler içinde ressam Modigliani'yle heykeltçi Brancusi "ilkel" sanatın yalınlaştırılmış hacim anlayışından ve biçimlerinden etkilenmiş, Alman Dışavurumcuları ise Afrika ve Okyanusya sanatlarının yanı sıra ortaçağ Alman ağaç baskılarına da ilgi duymuşlardır. Rusya'daysa Maleviç, Larionov ve Goncharova özellikle Rus halk sanatının lubok<sup>96</sup> adı verilen, elle renklendirilmiş 17.yy ağaç baskılarından, çocuk resimlerinden ve İkon'larından<sup>97</sup> etkilenmiş, 1908–12 arasında canlı renkli, kaba dış çizgili portre ve ölü doğalar yapmışlardır. Gelişmiş bir "ilkellik" taşıyan bu örnekler Rusya'da "Yeni-İlkellik" olarak adlandırılır.<sup>98</sup>

Türkiye' de ise bazı ortak özelliklerine karşın karmaşık bir yapıya sahip olan bir grup sanatçının "Primitifler" olarak anılması, çeşitli tepkilere neden olmuştur. Terim ilk kez Fransız sanat tarihçisi Rene Huygues tarafından, fotoğraftan resim yapan 19.yy Osmanlı yağlıboya ressamı için kullanılmıştır. Bir grup sanat tarihçisi Batılılaşma süreci içinde yer alan belli bir dönemin sanatçıları "Primitif" olarak nitelerken, bazıları da terimi anonim bir ortak üslubu uygulayan ressamlar için kullanmıştır. Bir başka görüş de Darüşşafakalı ressamların bu grup içinde değerlendirilmiş olmasıdır. Bugün, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin bir salonunda topluca sergilenen bu yapıtların tek bir grup içinde değerlendirilmelerinin doğru olmadığı görüşü benimsenmiştir.<sup>99</sup>

## 2.12. Doğalcılık

Doğalcılık akımı "Natüralizm" olarak da bilinmektedir.<sup>100</sup> Genel bir terim olarak ilk kez Mısır sanatının stilizasyon eğilimine karşı Yunan sanatının Klasik Dönem ürünlerindeki doğalcı yaklaşım için kullanılmıştır.<sup>101</sup> Bu bağlamda Doğalcılık, Rönesans döneminde yeniden canlandırılmış ve doğayı doğrudan kopya etme anlamında yaygın kullanılan bir terim haline gelmiştir.<sup>102</sup>

<sup>94</sup> Adnan Turani, a.g.e, s. 562

<sup>95</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 30

<sup>96</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 2, s. 841

<sup>97</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 51

<sup>98</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 2, s. 841

<sup>99</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 16, s. 315

<sup>100</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 464

<sup>101</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 958

<sup>102</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 958

Doğalcılık, özel bir terim olarak, 19.yy'ın ikinci yarısında tüm Avrupa'da hem edebiyatta hem de güzel sanatlarda etkin olan ve günlük yaşamın betimlenmesini amaç edinen sanat akımı için kullanılmış, Degas, Adolf Von Menzel (1815–1905) ve Repin gibi aslında birbirinden çok farklı ressamı etkilemiş olan bu akım, kavram olarak Fransa'da İkinci İmparatorluk Dönemi'ndeki (1852–70) Gerçekçilik akımının devamıdır ve ancak 1870'ten sonra, Üçüncü Cumhuriyet Dönemi'nde (1871–1940) yaygınlaşmıştır.<sup>103</sup> 18.yy'da felsefi açıdan, Spinozacı<sup>104</sup> materyalizmle eşanlamı olan kavram, 19.yy boyunca bu içeriğini korumuş, 1839'da Fransız eleştirmen Charles-Augustin Sainte-Beuve tarafından materyalizm ve panteizm ile eşanlamı kabul edilmiştir.<sup>105</sup> Aynı tarihlerde "natüralist" terimi doğa bilimleriyle ilgilenen bilim adamlarını tanımlamak için de kullanılmıştır.<sup>106</sup> Böylece eski felsefi anlamıyla kabul edilen, ancak daha güncel bilimsel çağrışımlar da kazanan "doğalcılık" sözcüğü, sanat eleştirisine Gerçekçilik akımının savunucusu olan yazar Jules Castagnary tarafından sokulmuştur.<sup>107</sup> Gerçekçilik'in 1848 Devrimi'yle ilk önce Fransa'da, daha sonra da pek çok Avrupa ülkesinde yaygınlaştığı sırada, yine Fransa'da birçok toplumsal düşün yıkılması ve Pozitivizm'in yerleşmesi, daha tarafsız ve kötümser bir gerçeklik anlayışına ve yeni bir sanat felsefesine yol açmıştır. Bu yeni felsefeye naturalism adını veren Castagnary'nin, 1863 resmi Salon Sergisi'ne ilişkin yazısında belirttiği gibi Doğalcılık akımına göre, sanat, yaşamın her biçim ve düzeyinin bir ifadesidir ve tek amacı doğayı en güçlü ve en yoğun haliyle yeniden temsil etmektir.<sup>108</sup> Bu, bilimle dengelenen gerçek "Doğalcılık" terimi, Üçüncü Cumhuriyet'in radikal kentsoylularına özgü, sanatın bilim ve demokrasi yoluyla yeniden canlandırılması idealine daha uygun olduğu için zamanla "gerçekçilik" teriminin yerini almaya başlamıştır. Nitekim Saint-Beuve 1863'te Doğalcı sanatçıların her şeyde bilimin yöntemlerini ve sonuçlarını etkin kılmak ve kendileri özgür oldukları için, insanlığı da düşlerinden, belirsiz tartışmalardan, boş çözümlerden, idollerden ve aldatıcı güçlerden kurtarmak istediklerini belirtmiştir.

<sup>103</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 464

<sup>104</sup> İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Rh+sanat Yayınları, İstanbul, 2003, s. 31

<sup>105</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, s. 31

<sup>106</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 16, s. 315

<sup>107</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 464

<sup>108</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 464

Yazar Emile Zola'nın yapıtlarıyla "doğalcılık" terimi kısa sürede "gerçekçilik"e egemen olmuş ve 1880'lerde kendini iyice kabul ettirerek Pozitivizm'in tüm estetik, siyasal ve toplumsal idealler bütününe tanımlamak için kullanılmaya başlamıştır. Zola'nın yanı sıra Guy de Maupassant ve Joris Karl Huysmans gibi yazarlardan oluşan Medan grubu İzlenimci ressamı desteklemekle birlikte,<sup>109</sup> sanatı her şeyden önce bir yaşam dilimi, toplumsal bir belge olarak değerlendirmekte ve plastik deneyimlerden çok konunun çağdaşlığına önem vermektedirler. Nitekim Manet ve Cezanne'nin savunucusu olan Zola, bir süre sonra onları artık anlayamadığını görmüş ve 1896'da Figaro'da yayımladığı "Nouvelle Campagne"da kendi düşüncesine göre<sup>110</sup> "Doğalcı ideale" daha yakın olan bazı akademik ressamı övmüştür. Bunlar İkinci İmparatorluk Dönemi'nde Paris'teki yüksek sosyetenin ve zenginlerin yaşantısını betimleyen Belçikalı Alfred Stevens (1823–1906), çok dikkatli ve ince bir biçimde betimlediği askeri ve tarihsel konulu resimleriyle Edouard Detaille (1848–1912) ve taşra yaşamına ilişkin resimleri ile ün yapan Alfred Philippe Roll'dür<sup>111</sup>(1846–1919). Sanat eleştirmeni Louis Edmond Duranty ise 1876 tarihli La Nouvelle Peinture (Yeni Resim) adlı yapıtında<sup>112</sup> sanatta Doğalcılık'ın programını şöyle tanımlamıştır: "Bize gereken modern bireyin giysilerindeki, toplumsal davranışlarındaki, evindeki ve sokaktaki o kendine özgü niteliktir. Ben toplumdaki insanlara, rahiplere, askerlere, köylülere, işçilere, esnafa ilişkin büyük diziler gerçekleştirecek bir resim sanatı görüyorum. Bu sanatta figürler işlerine göre çeşitlilik gösterecek ve düğünler, vaftiz törenleri, doğumlar, kutlamalar, aile yaşamından sahneler gibi hepsi için ortak olan sahnelerde, özellikle çok yaşanan ve dolayısıyla o ülkenin genel hayatını yansıtan sahnelerde benzeşeceklerdir." Medan grubunun en önemli üyelerinden biri olan Huysmans ise Doğalcılar'ın destekleyecekleri çok az ressam olduğundan yakınmış ve resmin, toplumsal yaşamın her yönüyle ilgilenmesi gerektiğini söylemiştir.<sup>113</sup>

Manet'de beklediğini bulamayan ve Courbet'den hiç hoşlanmayan Huysmans, Gurstave Caillebotte'u (1848–94), Jean-François Raffaelli'yi (1850–1924), Albert Bartholome'yi (1848–1928), Jean-Louis Forain'i (1852–1931) ve Fantin Latour'u övmüştür.<sup>114</sup>

<sup>109</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 32, s. 416

<sup>110</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 32, s. 416

<sup>111</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 464

<sup>112</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 464

<sup>113</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 984

<sup>114</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 984

Bu sanatçılardan Caillebotte, 'İzlenimciler' in en önemli koruyucularından biridir. Sanatçının çalışan insanların yaşantısına ilişkin gerçekçi sahnelerden oluşmuş resimleri, çok kişisel bir anlatıma sahiptir. Raffaelli kendi döneminin yaşamına ve tiplerine, özellikle de yoksullara ilişkin İllustrasyon'larıyla tanınmıştır.<sup>115</sup> Sanatçı kısa bir süre Gerome ile çalışmakla birlikte, aslında bir İzlenimci'dir ve açık havada doğrudan doğadan resim yapmıştır. Huysmans'ın "modern yaşamı anlayan ender ressamlardan biri" diye övdüğü<sup>116</sup> Bartholome ise sanat yaşamına ressam olarak başlamış; ancak, 1886'da Edgar Degas'nın önerisi ile heykele yönelmiş ve Paris'in en ünlü heykelticilerinden biri olmuştur. Ressam ve grafik sanatçısı Forain, Paris'teki çağdaş yaşam tarzını eleştirel bir biçimde yansıtmış, resimlerinde hukuk, politika ve tiyatro dünyasından olayları betimlemiştir.

Fantin-Latour ise İzlenimciler'le dost olmakla birlikte, yapıtlarıyla onlardan ayrılır. Sanatçı açık havadan çok atölyesinde yaptığı resimlerinde gerçekçi bir tarza bağlı kalmıştır. Ancak Huysmans'ın, tüm bu sanatçılar içinde en çok beğendiği Edgar Degas'dır. Nitekim gerek Duranty'nin gerek Huysmans'ın resimsel Doğalcılık'tan beklediklerini, yani her zaman gerçeğin vurgulandığı gündelik yaşam betimini en iyi uygulayan sanatçı Degas olmuştur. Yeni bir tanımlama kazanan resimde Doğalcılık, bundan böyle insanlık durumunun bütün yalınlığıyla betimlenmesi anlamına gelmiş ve fon olarak genellikle iş yerleri ile dinlenme yerleri kullanılmıştır.

Zamanla Fransa'dan tüm Avrupa'ya yayılan akım, değişik ülkelerde pek çok yandaş bulmuş, Almanya'da Adolf von Menzel, Wilhelm Leibl(1844–1900), Liebermann, Belçika'da Constantin Meunier (1831–1904), Rusya'da Repin, Macaristan' da Mihaly Munkacsy (1884–1900) ve İngiltere'de Clascow Okulu, özellikle de John Lavery (1856–1941), akımın savunucuları olmuştur. Fritz Novotny'nin, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880* (1780–1880 arasında Avrupa' da Resim ve Heykel) adlı kitabında belirttiği gibi<sup>117</sup> 19. yy Fransız resminde aynı yüzyılın Alman resminde var olan ve Menzel'le doruk noktasına ulaşan aşırı Doğalcı yaklaşımın bir paraleli yoktur. Sanat yaşamına illüstratör olarak başlayan Menzel'in en önemli grafik yapıtı Alman tarihçi Franz Kugler'in (1805–58) *Geschichte Friedrichs des Grossen* (1840; *Büyük Friedrich'in Yaşamı*) adlı kitabı için yaptığı resimlerdir.<sup>118</sup>

<sup>115</sup> <http://www.maximumbilgi.com/default.asp?sx=mkl&ID=3836>, Erişim Tarihi,15.07.2007

<sup>116</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 984

<sup>117</sup> Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*, Penguin Boks, 1960, s. 213

<sup>118</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 507*

Degas'nın da çok beğendiği bu resimlerde sanatçı geçmişi, kendisinin de görgü tanıdığı olduğu yaşayan bir gerçek olarak yansıtmıştır. Ancak Menzel'in grafik sanat alanındaki bu başarısı onu resimden uzaklaştırmamış, sanatçı resimlerinde dikkatini çeken gündelik yaşam nesnelere betimlemiş, İzlenimcilik'ten izler taşıyan bir dizi Manzara ve İç Mekân Resmi'nin yanı sıra 1876'dan başlayarak fabrikalardaki yaşantıyı da işlemiştir. Sanatçı bu resimlerinde hiçbir idealizasyona başvurmadan gerçekleri yansıtmıştır. Menzel'in gerçek bir izleyicisi olan Liebermann, Berlin ve Weimar' da okumuş, daha sonra Paris'e ve Barbizone gitmiş ve J.F.Millet'den (1814–75) çok etkilenmiştir.<sup>119</sup> 1878'de Almanya'ya dönen sanatçının yapıtları Berlin' de Menzel ile başlayan duygusallıktan uzak gerçekçilik geleneğine bağlı olmakla birlikte, Liebermann, Fransız resmindeki Doğalcılıktan İzlenimcilik' e kadar uzanan yenilikleri Almanya'ya getiren ilk sanatçı olmuş, resimlerinde işçi sınıfının yaşantısı, doğanın büyüklüğü ve insanın yalnızlığı gibi konuları ele almıştır. Eğitimini Münih akademisi'nde Karl Theodor von Piloty'nin (1826–86) yanında yapan Leibl ise doğa ve gündelik yaşam sahnelerinin sanat yapıtları için yeterince önemli konular olduğuna inanmıştır.

1869'da Münih'te Courbet ile tanışan ve daha sonra Paris'te altı ay geçiren sanatçı, gerçekçi tarzda yaptığı resimlerinde ayrıntıya aşırı dikkat göstermiştir. Bavyera köylerinde yaşayan ve köylü modeller kullanan Leibl, Hans Thoma (1839–1924) ile Münih okulunu büyük ölçüde etkilemiştir. Belçikalı ressam ve heykeltıraş Meunier 1854–57 arasında Brüksel Akademisi'nde okumuş, sanatçı 1880 dolaylarında Cockerill fabrikalarına ve Borinage madenlerine yaptığı gezilerden sonra işçi sınıfını konu alan resimler yapmaya başlamıştır. Meunier gerek heykellerinde ve alçak kabartmalarında, gerek resimlerinde işçi figürünü yüceltmiş, onlara anıtsallık ve soyluluk kazandırmıştır. Meunier'nin, işçilerin güç yaşam koşulları, çekilen acılar ve toplumdaki eşitsizlik karşısında duyduğu sempati ve acı onu, tıpkı Millet gibi, çalışmanın soyluluğunu vurgulayan bir sanatçı yapmıştır. Budapeşte, Viyana, Münih ve Dusseldorf akademilerinde eğitim gören Macar ressam Munkacsy 1872'de Paris'e yerleşmiş, 1874'te Barbizon'da çalışmıştır. Münih Okulu tarzındaki eğitime karşın sanatçı, Courbet ve Barbizon Okulu ressamlarından çok etkilenmiş ve Fransız sanatının etkileri, onun yapıtlarıyla Macar sanatına girmiştir.

---

<sup>119</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 20, s. 411

Munkacsy özellikle Courbet'nin resimlerindeki toplumsal mesaj ile onun alt sınıflara karşı duyduğu yakınlık ve anlayıştan çok etkilenmiştir. Sanatçının insanlık trajedilerini biraz da psikolojik bir yorumla yansıttığı bu tür resimlerinde Romantizm'in de izleri vardır.<sup>120</sup> Munkacsy, bu resimlerin yanı sıra gerçekçi manzara resminde de çok başarılı olmuştur. Slav ressamı arasında en ünlüsü olan Repin, Rus ulusunu sanat konusunda eğitmek amacıyla kurulan Gezginler'in en saygın üyelerinden biridir. Onun yapıtları Rusya'da 1930'ların Toplumcu Gerçekçilik Okulu için model olarak alınmıştır.<sup>121</sup>

### 2.13. Fovizm

1900'lerin başında Paris'te Matisse öncülüğünde Braque, Charles Camoin (1879–1965), Derain, Van Dongen, Dufy, Friesz, Henri Charles Manguin (1874–1949), Marquet, Jean Puy (1876–1960), Rouault ve Vlaminck tarafından oluşturulan akım. Dufy, Friesz ve Braque eğitimlerini Le Havre'daki Belediye Güzel Sanatlar Okulu'nda yaptıkları için Le Havre Grubu olarak da anılırlar.1903'ten başlayarak grup sergileri açan bu sanatçılara fauves (vahşi hayvanlar) adı 1905'te Güz Salonu'nda (Salon d'Automne) açtıkları bir sergide verilmiştir.<sup>122</sup> Bu yapıtlar, doğalcı olmayan renkleri ve kaba sayılabilecek tekniğinden ötürü önceleri tepkiyle karşılanmış, ancak zamanla, sanat tarihçileri tarafından çağdaş akımların öncüleri olarak nitelendirilmişlerdir.<sup>123</sup> Fovistler İzlenimciler'in, salt görsel algılamalarını tuvale aktarmalarına karşı çıkarak, gözlenenin, kişinin görme duyusunun yanı sıra tüm duygularını da etkilediğini ve aslında tuvale yansımaları gerekenin de bu duygular olduğunu ileri sürmüşlerdir. Duygularını renklerle yansıtmayı amaçlayan bu sanatçılar Dışavurumcu anlatımı benimsemişler, kaba fırça vuruşlarıyla parlak, canlı ve karşıt renkler kullanarak geniş renk alanları yaratmışlar, figürleriye kalın dış çizgilerle belirlemişlerdir.

Renk kullanımları açısından büyük ölçüde Van Gogh ve Gauguin'den etkilenen sanatçılar, ayrıca Afrika sanatına büyük bir ilgi duyarak özellikle Afrika heykel ve maskelerini incelemişler ve bu yüzlerde doğal biçimlerin aynen kopya edilmediğini görmüşlerdir.<sup>124</sup>

<sup>120</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 464

<sup>121</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 464

<sup>122</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 26

<sup>123</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 26

<sup>124</sup> E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 573

Fovistler'in biçimleri bozmadan figürün bazı özelliklerini vurgulamış olmaları bu gözlemlerinden kaynaklanmış olabilir. Fovizm, Fransa'da Dışavurumculuk ilkelerinin görüldüğü ilk akım olmuş ve Alman Dışavurumcuları'nı büyük ölçüde etkilemiştir. Grup 1908'de dağılmış, sanatçıların birçoğu kendi özgün üslubunu geliştirme yolunu seçmiş, ancak Matisse, Marquet ve Dufy, Fovizm ilkelerine tüm sanat yaşamları boyunca sadık kalmışlardır.<sup>125</sup>

#### 2.14. Barbizon Okulu

19.yy'ın ikinci yarısında Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşen Fransız Manzara ressamlarının oluşturduğu grup. Barbizon bir okul olarak anılmakla birlikte aslında rastlantı sonucu bir araya gelmiş, farklı türde çalışan ve tanımlanmış ortak bir kuramları bulunmayan bağımsız sanatçıların oluşturduğu bir gruptur.<sup>126</sup>

Theodore Rousseau'nun (1812–67) yanı sıra, Daubigny, Jules Dupre (1811–89), Narcisse-Vir-gile Diaz (1807–76), Charles-Emile Jacque (1813–94), Constant Troyon (1810–65), Henri-Joseph Har-pignies (1819–1916), Paul Huet (1803–69) ve J.F.Millet (1814–75) okulun başlıca temsilcileridir. Kral I.François döneminde (1515–47) aynı yörede gelişen ilk Fransız-İtalyan okulunun adıyla karışmaması için "Fontainebleau" adı kullanılmamıştır.<sup>127</sup>

Okulun Millet dışında kalan sanatçıları Romantik manzara akımına bağlıdır. 1848 Devrimi'nden sonra ortaya çıkan okulun öncüsü Theodore Rousseau, Paris'in sefalet ve kolera salgınından kaçarak Fontainebleau Ormanı'nın sağlıklı doğal ortamına sığınmış, 1847'de ailesiyle Barbizon'a yerleşmiştir.<sup>128</sup> Paris'te, resmî Salon Sergileri'ne katılmayı reddeden sanatçı, tarihsel betimlemeleri ve antik esinli manzaraları konu alan çağdaşlarından farklı bir görüşe sahiptir. Resimlerinde özellikle orman konusunu işlemiş olan Rousseau'nun Barbizon'da yaptığı manzaralarda İngiliz Romantizmi'yle Hollanda Gerçekçiliği'nin birlikte ele alındığı şiirsel bir doğa yaklaşımı izlenmektedir. Barbizon Okulu sanatçıları çoğu kez başka yerlerde yaşamalarına karşın, Barbizon'a Rousseau'yla birlikte olmak için gelmişlerdir. İtalya'ya, giderek klasik sanata eğilmek yerine, kendi ülkelerinin doğasını yansıtmak istemişler, Barbizon ve Fontainebleau

<sup>125</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 612

<sup>126</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 511

<sup>127</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 192

<sup>128</sup> Zeynep İnankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve resim Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 39



ormanlarında manzara resimleri yapmayı yeğlemişlerdir. Resimlerine konu oluşturan tarlaları, ormanları, vadileri, dağları, doğa içinde yaşayarak; köylülerin yaşantısını, onlarla aynı ortamı paylaşarak betimlemişlerdir. 17.yy Hollanda resim anlayışı, Constable ve Richard Parkes Bonington (1802–28) gibi İngiliz manzara ustaları, Barbizon Okulu sanatçılarının yapıtlarını yönlendiren başlıca kaynaklar olmuştur.<sup>129</sup> Grubu oluşturanların büyük bölümü, İzlenimciler gibi açık havada çalışmışlar, ancak resimlerini atölyede tamamlamışlardır. Onların doğa sevgisini ve kültürünü yüceltmeleri, dönemin kentsel yaşamına karşı romantik bir başkaldırı sayılmaktadır. Doğa yaklaşımları, Rousseau ve arkadaşlarının İzlenimci akıma öncülük etmesine neden olmuştur. Louis-Henri Murger ile Edmond ve Jules de Goncourt kardeşler gibi yazarların da bu sanatçılarla aynı düşünceleri paylaşarak, Rousseau'yu görmek ve samsal görüşlerini tartışmak için Barbizon'a geldikleri bilinmektedir.<sup>130</sup>

Toplumsal eğilimiyle, romantik olmaktan çok gerçekçi bir sanatçı olarak gruba katılan Millet, tarlada çalışan köylüleri işlemiş, onların günlük çalışmalarını, yaşam koşullarının güçlüğünü betimlemiştir.<sup>131</sup> Sanatçı için çalışma yaşamının anlatımı manzaradan önde gelir. Jacques, ağaçlıklar altında dolaşan hayvan sürülerini ve çiftlik yaşantısını anlatmış; İspanyol bir aileden gelen, Bordeaux doğumlu Diaz, fırtınalı doğa görünümünü işlemiştir. Dupre, İngiliz okuluna, özellikle Gainsborough'ya yakınlık duymuş ve 1834'te Londra'da bu sanatçının yapıtlarını incelemiştir.<sup>132</sup> Daubigny, canlı bir paletle sahiptir; resimlerinde derelere ve göllere yer vermiş ve çalışmalarını yüzen bir atölyeye dönüştürdüğü kayığında yapmıştır. Barbizon Okulu manzara ustaları arasında bazıları hayvan resmi konusunda uzmanlaşmış, bunlar konularını manzara içinde, sunmuşlardır. Troyon ve Jacques Raymond Brascassat (1804–67) büyükbaş hayvanlarla, Rosa Bonheur ise (1822–99) atlarla ilgilenmiştir. Bu kuşaktan ünlü heykeltçi Antoine Louis Barye (1795–1875) gerek heykel, gerek guvaş çalışmalarında vahşi hayvanları betimlemiştir. Barbizon Okulu'nun öteki Avrupa ülkelerinde de etkileri görülmüştür. Belçikalı Hippolyte Boulanger, Brüksel dolaylarında, Barbizon Okulu türündeki Tervueren Okulu'nu kurmuştur.<sup>133</sup>

Hollanda'da 1860–1900 arasında, balıkçıları betimleyen Josef Israëls (1824–1911) öncülüğünde Jacob (1837–99), Matthys (1839–1917) ve Willem (1844–1910)

<sup>129</sup> Zeynep İnankur, a.g.e, s. 34

<sup>130</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 192

<sup>131</sup> E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 508

<sup>132</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 20, s. 416

<sup>133</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 192

Maris kardeşler ile Anton Mauve (1838–88), deniz manzaraları yapan Hendrik Johannes Weissenbruch(1824–1903) ve Hendrik Mesdag (1831–1915) ile bir kilise içlerini betimleyen Johannes Bosboom (1817–91) tarafından Lahey Okulu kurulmuştur.<sup>134</sup> Bu okulun en tipik özelliği, Gerçekçi resimlerinde romantik bir nostalji ile 17.yy geleneğini yeniden canlandırmaktır. İtalya'da Filippo (1818–99) ve Giuseppe Palizzi ile Francesco Michetti(1851–1929) Barbizon ustalarına bağlı sanatçılardır. Alman Kari Buchholz, Peter Burnitz ve Lieberman, İsveçli Alfred Wahlberg (1834–1906), Macar Ladislas Paal (1846–79), Romanyalı Nicolas Grigorescu (1838–1907) ve Ion Andreescu (1850–82), Rus Isaak Levitan (1861–1900) gibi sanatçılar da benzer bir anlayış içinde çalışmışlardır. Kuzey Amerika da George Inness (1825–94) ve Homer D.Martin (1836–97), Daubigny'nin Oise Irmağı kıyılarında yaptığını Hudson Irmağı Okulu'nda gerçekleştirmeye çalışmışlardır. ABD'li ressam William Morris Hunt'da (1824–79), bir süre Barbizon da yaşadığı için Millet ve Rousseau'nun etkisi altında kalmıştır.<sup>135</sup>

## 2.15. Metafizik Resim

"Metafizik Okul" (Scuola Metafisica) Carra, De Chirico ve kardeşi şair, besteci, ressam Alberto Savinio'nun (1891–1952) Ferrara'daki bir askeri hastanede tedavi oldukları sırada geliştirdikleri bir okuldur. Bazı uzmanlara göre De Chirico, Metafizik Resim'in ikonografisini 1908-09'da Savinio ile birlikte bulunduğu Münih'te, Max Klinger (1857-1920) ve Bocklin'in mitolojik imgelerinden esinlenerek oluşturmuştur ve ölü doğa: Baharda Torino (1914) adlı resim sanatçının bu etkileri yansıttığı ilk çalışmalarındandır. Metafizik Resim'in ikonografisi sonraları Gerçeküstücülük, Yeni Nesnellik ve bir ölçüde Yoksul Sanat gibi akımları etkilemiş olsa da döneminde tam bir grup ya da akım niteliğinde gelişmemiş, daha çok bu üç sanatçının 1917–21 arasında yaptıkları resimleri içeren ortak bir anlatım biçimi olmuştur.<sup>136</sup> Carra 1917'de Ferrara'dan ayrılmış, 1921'de de Metafizik Resim'den uzaklaşmış, Morandi 1918'de gruba katılmış ama 1920'nin sonunda ayrılmış, 1917'de Carra ve De Chirico ile birlikte hastanede bulunan Filippo de Pisis de (1896–1956) Metafizik Resim örneklerini 1920'lerin başında gerçekleştirmiştir.<sup>137</sup> Massimo Campigli (1895–1971) ve Mario Sironi (1885-1961) ise Metafizik anlatımdan etkilenmiş sanatçılardır.

<sup>134</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 192

<sup>135</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 192

<sup>136</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 162

<sup>137</sup> <http://www.poetikhars.com/wiki/index.php?wiki=Chirico>, Erişim Tarihi, 25.04.2007

Metafizik Resim'in oluşumunda savaşın getirdiği tedirginlik ve Ferrara'nın uçsuz bucaksız boş mekânlarının etkisi büyüktür. Yapıtlarında boş mekânları, yapı cephelerini, hareket etmeyen, kuklaları anımsatan figürleri, terzi mankenlerini ve kıyıda kenarda unutulmuş nesnelere betimlemiştir. "Yüz"leri olmayan bu figürler ve nesnelere, usdışı çevre düzenlemeleri içinde, bir arada, birbirleri üstüne gelir biçimde verilerek yeni anlamlarla yüklenmişlerdir. Kompozisyonda derinlik, uzun gölgeler ve geometrik düzenlemelerle sağlanmıştır. Sanatçıların kullandığı bu garip İkonografi ve uyguladıkları yapay derinlik, yapıtlara gizemli bir hava vermiştir. Betimledikleri Antik çağ öğeleri, mekânların ve yapı cephelerinin dinginliği, sanatçıların eski İtalyan sanatına ve Rönesans resmine olan ilgilerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle Carra, Giotto, Uccello ve Masaccio gibi ustaların yapıtlarındaki anıtsallığı kendi yapıtlarına uygulama çabasıdır. Grup, 1918–21 arasında Roma'da Mario Brogli tarafından yayımlanan *Valori Plastici* adlı dergide yazılar yazmış ve ilkelerini yaymaya çalışmıştır.<sup>138</sup>

## 2.16. Gelecekçilik

"Fütürizm" olarak da bilinen bu akım endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç bir giriş yapan İtalyanlar'ın ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak da tanımlanır. Marinetti'nin öncülüğünde Balla, Boccioni, Carra, Russolo ve Severini gibi ressamların çevresinde gelişmiştir.

1850'lerde Orta İtalya'da başlayan demiryolu yapımı ve 1900–12 arasında Kuzey İtalya'da Milano ve Torino kentlerinde başlayan yoğun endüstrileşme ülkede önemli bir dönüşüm süreci başlatmış, bu dönemde Fransa, İngiltere ve Almanya'yla karşılaştırıldığında İtalya henüz oldukça geri kalmış, bu nedenle dönüşümün hızlandırılması gerekmekte, ani değişikliklere yol açan bu hızlandırma sürecinin bir parçası da eski değerleri yok edip yeni koşulları yüceltmektedir. İşte gelecekçilik böyle bir ortamdan doğmuştur.

1909'da ilk bildirgeyi kaleme alan Marinetti bu bağlamda tepki duyduğu Klasik mimarlık örnekleriyle dolu bir çevrede yaşamakta ve sorunları bu ortama ve eski değerlere tepki duyan başka gençlerle birlikte tartışmaktadır. 20 Şubat 1909'da Paris'te *La Figaro* gazetesinde *Manifeste du futurisme* (Gelecekçilik Bildirgesi) başlığı altında yayımlanan bildirge Gelecekçiler'in ideolojik eğilimini açıkça ortaya koymuştur.<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 1207

<sup>139</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 89

1909'daki ilk bildirgeyi, heykel, resim ve mimarlıktan giyim, yemek ve plastik dinamizm gibi çok farklı konularla ilgili başka bildirgeler izlemiştir.

1911'de Paris'e giden Gelecekçiler burada Kübist sanatçılarla tanışmışlar, ancak tüm geçmişe karşı oldukları gibi Kübistler' e de karşı çıkmışlardır. Boccioni 1914'te "plastik dinamizm" üzerine yazdığı makalelerde,<sup>140</sup> Kübizmin İzlenimci alışkanlığı kırdığını, ama buna karşı durağan ve değişmeyen bir gerçekçilik kavramını yeniden geri getirdiğini belirtiyor; kendilerininse imgeleri gözleyip, parçalara ayırıp mesajlarını bu yolla iletmek peşinde olmadıklarını ve doğrudan nesnelere kimlik kazandıklarını savunmaktadırlar. "Dördüncü boyutun kavranması eğer sanatsal sezgiyle olacaksa, bunu ilk kavrayanlar biz Gelecekçiler olacağımızı", ileri sürmektedir.<sup>141</sup>

Boccioni "Mekânsal sürekliliğin ancak çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği bir anlatım ortamında var olabileceğini"<sup>142</sup> vurgulamaktadır. 11 Şubat 1910'da yayımlanan Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi Balla, Boccioni, Carra, Russolo ve Severini'nin imzaları vardır. Gelecekçi Resim, Teknik Bildirge adlı ikinci bildirgeyse aynı yıl 11 Nisan 1910'da yayımlanmıştır.<sup>143</sup> İlk bildirge genç İtalyan sanatçılara seslenerek, çılgınca olsa ya da aşırı şiddet içerse bile salt özgünlüğe çağırıyor ve taklidin her biçiminden uzak durmalarını öğütlemektedir.<sup>144</sup> İkinci bildirgeyse "evrensel dinamizm" ilkesi çerçevesinde amaçlarını açıklamaktadır. Bu ilkeler, geleneksel toplum ve sanat değerlerinin tümüyle yıkılması, geçmişin yadsınması ve bunların yerine hız, hareket ve makine gibi modern çağın yeniliklerini yansıtan kavramların getirilmesidir.<sup>145</sup> Gerçeğin geçmişte olduğu gibi yalnızca biçim ve renklerle yansıtılamayacağı, her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğu ve sanatçının da bu "evrensel dinamizmi" yansıtmakla yükümlü bulunduğu savunulmaktadır.

Tarihsel olarak Gelecekçilik iki evreye ayrılır. Birinci evre 1909'dan Boccioni'nin ölümüne (1916) değin sürmüştür, İkinci evreyse I.Dünya Savaşı'ndan sonra Mussolini'nin faşist yönetimi sırasında Marinetti'nin, akımı yeniden canlandırma çabalarını kapsamaktadır.<sup>146</sup> 20.yy sanatı üzerinde kalıcı ve güçlü etkiler bırakan birinci evre de, 1910–12 ve 1911-12'de Kübistler'le başlayan iletişimden kaynaklanan kavramsal ve teknik genişleme süreci olarak iki aşamalıdır. İlk evrede sanatçılar bildirgelerin

<sup>140</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, a.g.e, s. 90

<sup>141</sup> Dilek Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 44

<sup>142</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, a.g.e, s. 91

<sup>143</sup> Dilek Bektaş, a.g.e, s. 44

<sup>144</sup> Dilek Bektaş, a.g.e, s. 45

<sup>145</sup> Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s.101

<sup>146</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 600

ortaya koyduğu ilkeler doğrultusunda yeni bir resim dili geliştirmeye koyulmuştur. Bu dönemde Gaetano Previati'nin (1852- 1920) Divizyonizm tekniği doğrultusunda hareket ve değişim kavramlarının işlendiği duygusal anlatımlı resimler üretilmiştir. Özellikle kentsel yaşamın irdelendiği bu yapıtlarda halkın kitlesel duyguları ve hareketleri yansıtılmıştır. Severini'nin Bulvar (1910) , Boccioni'nin Galeride İsyen (1910) ve Kent Uyanıyor (1910–11, Modern Sanat Müz. New York), Carra'nın Tiyatrodan Çıkış (1910–11) gibi yapıtları, bu kavramların işlendiği önemli örneklerdir.<sup>147</sup> Aynı yıllarda Russolo "ruhsal durumlar"ı betimleme ilkesi doğrultusunda "evrensel dinamizm"i, "dinamik duygu"ya dönüştürme çabası içindedir. Olayların betimlenmesinden öznel olana doğru bir yöneliş vardır. Ayrıca değişim ögesine zaman kavramı da eklenmiş, (ör. Boccioni'nin Yas'ı) Russolo Müzik ve Gecenin Anıları'nda (1911), Severini de Bir Yolculuğun Anıları'nda (1910) "ruhsal süreklilik"i vurgulamışlardır. 1912'de Gelecekçiler, Paris'te 45 yapıt sergilemişlerdir.<sup>148</sup> Aynı sergi Avrupa'nın başka önemli sanat merkezlerine de götürülmüştür. Heykel alanında 11 Nisan 1912'de Boccioni Manifesto Tecnico della Sculptura Futurista'yı (Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi) yayımlamış ve aynı yıl heykele yönelerek " çevresel heykeller" anlayışını oluşturmuştur.<sup>149</sup> Bu anlayış daha sonra Archipenko, H.Moore ve Gabo'nun "uzamsal heykelleri"nin öncüsü olmuştur.

Marinetti 1912'de Le Futurisme (Gelecekçilik) adlı kitapta, akımın genel kuramını açıklamıştır. Kitap Fransızca yazılmış ve İtalya'dan çok, dışarıda dağıtımı öngörülmüştür. Marinetti bu kitapta neye karşı ve neden yana olduğunu bütün açıklığıyla ortaya koymuştur.<sup>150</sup> Ağırlık, yüzyılın başındaki mekanik ve teknolojik dünya üzerindedir. Marinetti bu dünyanın varlığını ve yeniden üretilmesini mekân ve toplumsallığı sağlayan kentte ve metropolde görmektedir. Makineye olan tutkusu (1910'larda büyük ölçüde resme de yansımıştır) onu yer yer mekanik bir usdışına sürüklemekte, motorun insanla özdeş bir kişiliği, akli ve ruhu olduğunu ileri sürmektedir.<sup>151</sup> Makineyle yeterince ilgilenen bir kişinin eğitime, kültür birikimine gereksinimi olmadan bütün bunları makineden alabileceğini savunmaktadır. Endüstrileşmenin, kentleşme'nin ve onlarla birlikte gelen teknolojik, mekanik ve idari

<sup>147</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 664

<sup>148</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, a.g.e, s. 90

<sup>149</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 601

<sup>150</sup> Adnan Turani, a.g.e, s. 600

<sup>151</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1039

güç odaklarının oluşumuna karşı çıkan Arta and Crafts akımıyla Ruskin, Gelecekçiler'in bu bağlamda en büyük düşmanlarıdır.<sup>152</sup>

1913'ün sonuyla 1914'ün başında Boccioni bu kez de bir mimarlık bildirgesi hazırlamış, ancak bunun yayımlanması Marinetti tarafından engellenmiştir.<sup>153</sup> Marinetti, Sant'Elia'yı akıma çekmeye çalışmakta ve bu konudaki söz hakkını yalnızca ona vermek istemektedir. Boccioni'nin yazdığı taslak çok sonra, 1972'de ortaya çıktığında bu konudaki düşüncelerinin o dönemin karmaşası içinde bile ne denli net olduğu görülmüştür. Boccioni, "Küplerin, piramitlerin, dikdörtgenlerin ve bu arada yapıların genel çizgileri terk edilmeli, çünkü bunlar hareketsiz mimarının çizgileridir" demiştir.<sup>154</sup> Ayrıca "bileşen parçaların özelliğiyle yapıların tekdüzelikten kurtulacağını" savunmuş, mimarların iç mekânlar için dış görünümünden vazgeçmeleri gerektiğini ve Cephe'lerin hala geleneksel olmalarından ötürü iç mekânların zaferiyle yeni bir mimari çizginin oluşacağını söylemiştir.<sup>155</sup> Kentlerin tek tek yapılardan oluşamayacağını ve bu ilkelerin tümünün dönüşümüyle çağdaş kentin ortaya çıkacağını ileri sürmüştür. Gelecekçi mimarlık örnekleri Sant'Elia'nın projeleri, Virgilio Marchi'nin 1915'den sonra Roma'daki Bragaglia Barı'nın çevresindeki bir deneme tiyatrosu onarımı ve adı geçen barın dekorasyonu sınırlıdır. Gelecekçiler'in mimarlık alanında söyledikleri her ne kadar somut örneklerle dönüşmemişse de yeniçağla ilgili saptamaları ve bu çağa özgü biçim arayışlarının özü I.Dünya Savaşı yıllarından başlayarak De Stijl grubunun düşüncelerinde, Hollanda'daki uygulamalarda ve savaş sonrası Modern Mimarlık adıyla anılan akımda izlerini gösterir.

Sant'Elia'nın akım içinde adının anılması oldukça geç bir tarihe rastlar. 1912–14 arasında Gelecekçiler'le ilişki içinde olan mimar bu dönemde tek yapı ya da kent ölçeğinde birtakım taslaklar hazırlamış, 1914'te bu taslaklarının bir bölümünü Yeni Eğilimler (Nuove tendenze) grubunun bir sergisinde Yeni Kent (Otta Nuova) adı altında sergilemiştir. Serginin Sant'Elia tarafından kaleme alınan önsöz niteliğindeki "Messaggio"sunda (Mesaj) çağdaş mimarlığın sorunları irdelemiş, bu önsöz Marinetti tarafından yeniden kaleme alınarak 1 Ağustos 1914'te Lacerba adlı dergide "Manifesto dell'Architettura Futurista" (Gelecekçi Mimarlık Bildirgesi) adıyla yayımlanmıştır.<sup>156</sup> I.Dünya Savaşı'na katılan Sant'Elia, Boccioni'yle birlikte 1916'da yaşamını yitirmiş, ama

<sup>152</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 664

<sup>153</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, a.g.e, c. 1, s. 664

<sup>154</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1040

<sup>155</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1040

<sup>156</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1040

Marinetti, Sant'Elia'nın adını ve ününü koruyarak 1917'de De Stijl grubunun dikkatine sunmuştur. Marinetti'nin Sant'Elia'yı Gelecekçilik' in bir üyesi olarak kabul etmesinin aslında Gelecekçiler'le pek ilgisi bulunmadığını savunanlar olmuştur. Bu savın temelinde Sant'Elia'nın "Mesaj"ıyla Gelecekçi Mimarlık Bildirgesi metinlerinin arasındaki farklılık yatar. Bildirgedeki bazı görüşlerin Sant'Elia'ya ait olmadığı kanısı bulunmaktadır. Ayrıca bazı görüşlerin de "Mesaj"da bulunmamasına karşın bildirgeye eklendiği sanılır. Örneğin, bildirgede Avusturya, Macaristan, Almanya ve Amerika mimarlığına alınan karşı tavır, Avusturyalı mimar O.Wagner'in yoğun etkisi altında kalan Sant'Elia'yla birleştirilemez. Ancak Sant'Elia'nın mimarlık üzerine düşünceleriyle Gelecekçiler'in çağı yorumlamaları arasında büyük benzerlikler de bulunmaktadır. Çağın en belirgin özelliği olan hareket ve sahip olduğu hızla bunları gerçekleştiren enerji Gelecekçiler'in de, Sant'Elia'nın da teknolojiyi, makineleşmeyi ve kentleşmeyi yorumlarken daha baştan etkilerine açık oldukları güç kaynaklarıdır.

En yoğun dönemini 1910–12 arasında yaşayan Gelecekçilik, 1914'e doğru resim ve heykel alanlarında eski canlılığını yitirmeye başlamıştır. 1916'da Marinetti bir kez daha Balla'nın önderliğindeki bir grup genç sanatçıyla birlikte Gelecekçilik'i canlandırma çabasına girmiş; 11 Ocak 1920'de Maria Sironi (1885–1961), Contro tutti i ritorni in Pittura Manifesto Futurista'yı (Resimde Bütün Geri Dönüslere Karşı-Gelecekçilik Bildirgesi) yayımlamıştır.<sup>157</sup> 1922'de Mussolini başa geçmiş ve Faşizm İtalya'da yerleşmeye başlamıştır. Gelecekçilik bu rejimin resmi sanat üslubu olabilirdi. Bu düşünceler doğrultusunda Marinetti, Mussolini'nin 1929'da yeniden kurduğu İtalyan Akademisi üyeliğini kabul etmiştir.

Gelecekçilik'in ikinci evresi olarak kabul edilen bu dönemde ortaya çıkan tek yenilikçi atılım Aeropittura (uçma duygusu) kavramıdır. Söz konusu kavram Mino Somenzi, Marinetti, Balla, Fortunato Depero (1892–1960), Enrico Prampolini (1894–1956), Fillia (Luigi Colombo), Gerardo Dottori ve Tato'nun Guglielmo Sansoni ile 22 Eylül 1929'da imzaladıkları "Manifesto dell' aeropittura futurista" ile ortaya konmuştur. 1932'de Faşist Devrim Sergisi'nde "İkinci Gelecekçilik" duyuruldu, ancak bu canlanış kısa süreli ve etkisiz kaldı. Akımın etkisi İtalya dışında oldukça güçlüdür. İlkeleri kısa sürede Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde duyulmuştur. Rusya'da Larionov, Goncharova ve Maleviç önderliğinde oluşan Kübik-Gelecekçilik, ardından da İşçilik modernizm doğrultusunda atılan önemli adımlardır. Almanya'da Marc ve Macke,

<sup>157</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCcrizm>, Erişim Tarihi. 18.04.2007

ABD'de Joseph Stella (1877–1946), İngiltere'deyse Vortisizm akımı Gelecekçilikle doğrudan bağlantılıdır.<sup>158</sup>

### 2.17. Dışavurumculuk

19. yüzyılın sonundan başlayarak plastik sanatların terimleri, tuhaf bir biçimde tüm öteki sanat dallarına da yayılarak eğilimleri, entelektüel akımları, hatta çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturdu. Özellikle Almanya'da bu, Empresyonizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau'ya uygulandı.<sup>159</sup> Fotoğrafın bulunması, resmin katı kurallardan kurtulmasına izin verecek bir ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü değişikliği de kesinlikle önceden hazırlamıştır. Ancak resimsel kavramların sanat dünyasına bu denli yayılmasının kuşkusuz başka bir nedeni daha vardır. Bu da, birdenbire ortaya çıkan yeni bir olayın ender olarak bir tek sanat biçimiyle sınırlanmasıdır. Yeni üslup, belirli bir çağ, toplum ve uygarlık görüşüyle daha çok bağlantılıdır. Romantizmden Sürrealizme değin sanatsal anlatımın tüm biçimleri bu üslubun kapsamına girmektedir.

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) bu durumun özgün bir örneğidir. Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fişkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir. Yvan Goll, burada, aynı teknikleri kullanan, belirli bir program çerçevesinde birleşmiş sanatçı topluluğu anlamında bir okuldan söz etmenin olanaksız olduğunu söylemekte haklıdır. Goll, 1921'de Ekspresyonizmin, entelektüel alanda tıpkı bir salgın hastalık gibi herşeyi etkilediğini; yalnız şiir ve resmi değil, düz yazım, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yönlendirdiğini belirtmiştir.<sup>160</sup>

Yazarların çoğu bu terimin Almanya'ya Abstraction and Emphaty (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911'de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir.<sup>161</sup> Buna karşılık başkaları, bu onuru Paul Cassirer'e vermektedir. Cassirer, 1910'da Pechstein'ın bir resmi önünde, bu resmin hâlâ bir Empresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu, bunun bir Ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamıştır.<sup>162</sup>

<sup>158</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 664

<sup>159</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 10, s. 111

<sup>160</sup> <http://www.kutuphanem.com>, Erişim Tarihi. 20.04.2007

<sup>161</sup> İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Rh+sanat Yayınları, İstanbul, 2003, s. 28

<sup>162</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, s. 28



Bu alaylı şaka sonucunda ortaya çıkan Ekspresyonizm teriminin, dergilerin haber sütunlarına geçmeden önce sanat çevrelerinde moda olduğu söylenmektedir. Doğruyu bulmak kaygısıyla araştırmacılar bu sözcüğü kök bilgisi (etimoloji) açısından incelemişlerdir. Örneğin; Armin Arnold, 1850 Temmuz'unda Tait's Edinburgh Magazine adlı bir İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist Okulundan söz edildiğini, ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamları konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmaya amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır.<sup>163</sup> Yine Armin Arnold'a göre 1878'de Birleşik Amerika'da Charles de Kay'ın The Bohemian (Bohemler) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir.

Gerçekte bu Anglo-Sakson kullanma biçimi, açıkça tanımlanmış bir üslubu ya da belirli bir sanatsal eğilimi anlatmaktan çok uzaktır. Aynı durum Fransa için de geçerlidir. Burada, çoktan unutulmuş orta derecede bir ressam olan Jules-Auguste Herve 1901'de yapıtlarını sergiledi. Bu sözcük kuşkusuz Ekspresyonizmce bağıntılı olarak, ona karşı çıkış anlamında kullanılmıştır. Ancak, Almanya'da sık sık değinilmesine karşılık, Fransa'da bu sözcük hem günlük konuşma dili içinde, hem de sanat eleştirilerinde ender olarak kullanılmıştır. Jules-Auguste Herve, Fransız resim tarihinde önemli bir iz bırakmadığından bu sözcüğün kullanımı enderliğini korudu. Kaldı ki, Herve'nin sözcüğü tekil yerine çoğul olarak kullanmış olması bunu bir estetik akımına ad takmak üzere düşünmediğini de belirtmektedir.<sup>164</sup>

Bu nedenle, ünlü sanat aracı Daniel-Henry Kahnweiler 1919'da Das Kunstblatt (Sanat Sayfası) adlı dergide çok haklı olarak, Almanya'da o sıralarda yaygınlaşmaya başlayan, Ekspresyonizmin Fransız kökenli olduğu düşüncesine saldırdı. Bu kavramın Fransa'da kullanılmadığı ve güzel sanatlara tümüyle yabancı olduğu üstünde ısrarla durdu. Kahnweiler ne söylediğini çok iyi biliyordu, çünkü yeni yeteneklerin ateşli bir yüceltici olarak sapına kadar Paris sanat dünyasının içine gömülmüştü. Kavramın kesinleştirilmesi konusunda duyduğu kaygı, estetik yargıları çarpıtan karışıklığı gidermek isteğinden doğuyordu. Özellikle Matisse'i Ekspresyonizmin önderi olarak gösterecek ölçüde ileri giden Theodor Daubler'e yanıt vermek isteğindedir. Theodor Daubler ayrıca, kuşkusuz bu terimi eleştiren Louis Vauxcelles'in sorumlu olduğu

<sup>163</sup> <http://www.kutuphanem.com>, Erişim Tarihi. 20.04.2007

<sup>164</sup> [http://www.odevsitesi.com/odevler/2005\\_7/141811-ekspresyonizm.htm](http://www.odevsitesi.com/odevler/2005_7/141811-ekspresyonizm.htm), Erişim Tarihi. 20.04.2007

Fovizm ile karıştırarak, Louis Vauxcelles'i Matisse'in bu yeni tanımının bulucusu olarak göstermektedir.<sup>165</sup>

Aslında Theodor Daubler'ın Matisse konusundaki bu yakıştırması tümüyle dayanaksız değildir. Matisse'in adını anarak Alman resminin bir süredir tutturduğu yolun yönünü tanımlamaya çalışmak, Matisse'nin Neo-Expressionizm (Yeni İzlenimcilik)ten koştuktan sonra öncüsü olduğu çeşitli eğilimleri Alman resminde görmek olmuştur. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler şunlardır: Bir yapıt doğayı öykünmemelidir; yapıt tüm zorlamaların yadsınmasıdır; yapıt usdışıdır ve olguların (pozitivist) ve fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcının doğasından çıkar; yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen, saldırgan bir ilişkiye girerek özdeği biçimlendirir. Üstelik Matisse 1908 kışında Almanya da yapıtlarının ilk önemli sergisini açmak iznini alırken 1908 Aralık ayında Grande Reveue de çıkmış olan 'Ressamın Notları' adlı yazısı 1909'da Kunst und Künstler (Sanat ve Sanatçı) adlı dergide yayımlandı. Bu yazıda Matisse bireysel ve öznel olduğunu, "Her şeyin üstünde kendime Dışavurum (Expression) için bir yol arıyorum" ifadeleriyle ileri sürmektedir.<sup>166</sup> Genellikle Ekspresyonist olarak tanımlanan Alman ressamlarının amaçlarına oldukça ters düşen başka önergelerin eşliğinde olmasına karşın, Matisse'in gerçeği doğrulayan bu sözlerini Expressionismus teriminin oluşmasına katkıda bulunması hiç de olanaksız değildir.

Ancak bu sözcüğün halk önüne çıkması ne İngilizce dili konuşan ülkelerden ödünç alma yoluyla, ne de Jules-Auguste Herve veya Matisse ile bağıntılı olarak gerçekleşti. Olanak bu sergi dolayısıyla doğdu: Berlin Sezession'u (Berlin Sanatçılar Birliği) 1911 Nisan-Eylül Sergisi Lovis Corinth yönetiminde Ekspresyonist geleneği sürdüren bu sergiye, olağandışı olarak yeni Fransız ressamlarından bir grup da çağrıldı. Bir salonda Braque, Derain, van Dongen Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck'in yapıtları toplandı. Serginin kataloğunda bunlar Ekspresyonist olarak sunuldu.

Bu tanımın sorumlusunun kim olduğuna, bugün bir yanıt bulmak çok zordur. Ancak, Almanya'da uzun bir süre sanıldığı gibi, bu terim adı geçen ressamlardan kaynaklanmamıştır. Kun Hiller 1945'den sonra yazdığı anılarında ısrarla, bu terimin Ekspresyonizm'den hoşnut olmayan genç Fransız ressamları tarafından bulunduğu

<sup>165</sup> Yeni İnsan Dergisi, İstanbul, 1994, sayı. Kasım 26, s.18

<sup>166</sup> <http://www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm>, Erişim Tarihi. 20.04.2007

söylencesine inanmaktadır.<sup>167</sup> Nitekim 1911 Nisan'ından sonra o dönemin sanat eleştirmenleri Berlin Sezession'u sergisi konusun da yazdıkları yazılarda da bu fikri belirtmektedirler. Almanya'da 'Ekspresyonizm' sözcüğünü ilk kullanan kişi olarak bilinen Walter Hegmann'ın 1911 Temmuz'un Der Sturm (Fırtına dergisinde yazdığı bir yazıda savunduğu da kesinlikle budur. Hegmann, "Bir grup Fransa-Belçika kökenli sanatçı kendilerine Ekspresyonist demeye karar vermişlerdir" demiştir.<sup>168</sup>

Yeni sanat konusundaki tartışmalar ve yazılar sonucunda, Fransız da olsa, Alman da olsa tam anlamıyla bir estetik akımın geliştiği yadsınamaz. Başlangıçta belirsiz bir terim olan Ekspresyonizm, birbirinden ayrı iki akımın, Gelenekçilik ve Yeniciliğin (Modernizm) çekişmesi yüzünden daha kesin bir tanım kazanmış oldu. Gelenekçi grubun sözcüsü Cari Vinnen, Alman resim galerilerinin yabancı ressamlar tarafından işgal edilmesine karşı çıktı. Wilhelm Worringer, Der Sturm'un Ağustos 1911 sayısında buna yanıt vererek, Ekspresyonistlerin bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cezanne, Van Gogh ve Matisse'den teknikler aldıklarını, hepsinin Empresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir.<sup>169</sup>

Bu sonuncu ayırım artık belirleyici oldu ve yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamlarının ayırım yapılmadan birbirlerine bağlanmalarını sağladı. Empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler Ekspresyonist sayılmaktadır. Bu nedenle, Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyelerini, Viyana'lı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır.<sup>170</sup>

Birkaç ad dışında, bu Ekspresyonizm anlayışı Almanya'da geçerli kalmıştır. Der Sturm dergisinin yöneticisi ve akımın yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Herwarth Walden bir Ekspresyonizm tarihi yazmış, bu yazısında, başlangıçta Kokoschka'nın olduğunu, daha sonra Fütüristlerin, özellikle Boccioni'nin geldiğini, bunu sırayla Rusların, özellikle Kandinsky ile Chagall'ın ve Franz Marc, August Macke gibi Almanlarla İsviçreli Paul Klee, Fransız Albert Gleizes, Robert Delaunay ve Fernand Leger'in izlediğini ileri sürmüştür.<sup>171</sup> Walden için Ekspresyonizm, kişinin

<sup>167</sup> <http://www.kutuphanem.com>, Erişim Tarihi. 20.04.2007

<sup>168</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 10, s. 112

<sup>169</sup> Yeni İnsan Dergisi, İstanbul, 1994, sayı. Kasım 26, s.18

<sup>170</sup> Yeni İnsan Dergisi, İstanbul, 1994, sayı. Kasım 26, s.18

<sup>171</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 572

derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır, doğayı öykünme, yadsındığı sürece, üslup çeşitlemeleri önemli değildir.<sup>172</sup>

Berlin'de, 1913 Ekim'inde açılan sonbahar Salon'u katalogu önsözünde Walden, "ister resme, ister doğaya uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz" demektedir.<sup>173</sup> Yazının başka bir bölümünde yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır: "ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir".<sup>174</sup>

Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtması olmalıdır. Empresyonizme ve daha genelde Natüralizme (Doğalcılığa) karşı olan bu başkaldırış, yeni estetiğin kilit noktası olmuştur. Ekspresyonizmin ilk ve en önemli anlamı bulmuştur. Herbert Kühn, 1919 yılında Die neue Schaubühne (Yeni Sahne) adlı dergide yayınlanan tiyatro üstüne bir yazısında, dışa vuruluş şekline bakmaksızın yaratıcı etkinliğin dayandığı temel ilkeleri açıkça göstermiştir. "Empresyonizmin amacı tanıttığı nesne idi: Resimde görülen şey aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daha az, ne daha çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanıyordu. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Bir bakıma, anlatılmak istenen şey resmin, tiyatro oyununun ve şiirin ötesinde başlar."<sup>175</sup>

Yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyor, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğini savunmaktadır. Daha 1912'de Bebuquin adlı romanın yazarı Carl Einstein, Die Aktion dergisinde bu nokta üstünde durarak, sanata düşen görevin, günlük rastlantısal, ruhbilimsel ve ussal gerçeklerin yarattığı baskıların çözülmesini sağlamak ve kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itici güçle yeniden kurmayı (reconstruction) başarmak olduğunu göstermiştir.

<sup>172</sup> Adnan Turani, a.g.e, s. 572

<sup>173</sup> <http://www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm>, Erişim Tarihi. 20.04.2007

<sup>174</sup> <http://www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm>, Erişim Tarihi. 20.04.2007

<sup>175</sup> <http://members.fortunecity.com/iskenderiyeyazilari/sayi23/2304.html>, Erişim Tarihi. 20.04.2007

Kasimir den görünen gerçek özgün olamaz, gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz, verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır"<sup>176</sup>

Bu nedenle Ekspresyonizm Natüralizme karşı bir tepki olarak hız kazandı. Kandinsky'nin önerdiği içsel yaratma gereksinimi, Nolde'nin istediği içsellik (özünürlük), Barlach'ın gözlemlene gücü, Carl Einstein'ın Bebuquin'inde temel kural olarak üstelediği usdışılık Carl Sternheim ve Alfred Döblin'in kısa öykülerindeki içgüdüsel güçler, Oskar Kokoschka'nın Katil, Kadınların Umudu'ndaki dehşette de görüleceği gibi, dışavurucu ya da özsavunucu somut bir öznellik her tarafta ortaya çıktı. Bu Natüralizmin aksine, daha önceden tasarlanan resmedilecek bir düşünce, anlatılacak bir konu, çoğaltılacak bir örnek ya da dıştan gelen bir itki sorunu değildir.

1911'de Schönberg Manual of Harmony (Uyumun El Kitabı)'da sanatçının başkalarının güzel olarak düşündüğü şeyi vermekte başarıya ulaşmağa çalışmadığını, tam tersine kendisi için önemli olanı anlattığını yazmaktadır.<sup>177</sup> Sanatçı bir yıl sonra Der Blaue Reiter yıllığında da Avant-garde (öncü) yaratıcıların, Aristocu benzetmeciliği; yani Naturalizm ile onun bir dalı olan Empresyonizmin temelini oluşturan, doğayı sınırlandırmayı beğenmemede birleştiklerini açıkça göstermiştir. Karl Kraus, dil düşüncenin anasıdır derken, Wassily Kandinsky ve Oskar Kokoschka dıştan görünen biçimiyle artık renkler ve biçimler aracılığıyla düş gücüne özgürlük vermek için üstü örtülü bir neden olan nesnenin resmini yaparken o zamana değil yalnız bestecilerin uyguladığı şekilde kendilerini dışa vururlar. Bunlar sanatın gerçek ruhunun gittikçe daha yaygınlaşarak bilindiğini gösteren belirtilerdir.

Kandinsky'nin Sanatta Tinsellik Üzerine adlı kitabını büyük bir zevkle okudum. Resimde izlenecek yolu gösteren içerik konusunda kuşkuları olanların, buna artık gerek duymayacakları umudunu veren bir kitap bu."<sup>178</sup>

<sup>176</sup> [http://www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=54&Itemid=116](http://www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=54&Itemid=116), Erişim Tarihi. 20.04.2007

<sup>177</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 27, s. 243

<sup>178</sup> E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 570

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu Natüralizmden kurtuluş sinemada da ortaya çıktı Sinema yalnız, sinema tekniğinin özünde bulunduğu düşünülen gerçeğin tıpatıp üretiminde kurtulmakla kalmamış, tiyatroya özgü yöntemlerden sıyrılıp, kendine özgü yöntemleri zorlayarak egemenliğini sağlamlaştırmasıyla ortaya çıkan başka bir özgürlükten tümüyle sinematografik bir sanat doğmuştur. Doktor Kaligari'nin Odası (1919) ve Sabahtan Geceye (1920) adlı filmlerin değeri, sinemanın sanatsal bir dışavurumla kullanılmasındadır. Burada, film setleri, ışıklandırma, kamera devinimleri ve oyun bir bileşim içinde eritilmiş, bu bileşim dünyanın öznel bir görüntüsünü ortaya çıkarmıştır.<sup>179</sup>

O sıralarda Almanya'da bu özgün sinema örnekleri pek anlaşılmamıştır. Doktor Kaligari'nin Odası, Die Neue Schaubühne dergisi taraftarlarınca sözde dışavurumculuğu açısından alaya alınmış, "Sabahtan Geceye" ise halka gösterilme hakkını bile alamamıştır.

Buna karşılık bu filmler Fransa'da özgünlükleri dolayısıyla övülmüştür. Özellikle film yönetmeni Rene Clair 1922'den başlayarak bunların özgünlüğüne Films'de değinmiştir: "Kaligari, birkaç kuraldışı örnek hariç, sarsılmazcasına duran gerçekçi dogmaya karşı çıkmaktadır ve gerçeğin en ilginç biçiminin öznel yorum olduğunu kanıtlamak istemektedir"<sup>180</sup> Clair, uzmanlığını gösteren şu sözleri de söylemiştir: "İnsan eli değmiş bir doğa en azından alışıl gelmiş bir doğa kadar ilginçtir. Film setleri, oyuncular, ışıklandırma, oyuncuların makyajlı yüzü öyle bir bütün oluşturur ki, insanın anlama gücü, bunu denetlediğini bilmekten sevinç duyar"<sup>181</sup>

### 2.17.1. Dışavurum Felsefi Düşünce

Modern sanatın ikinci büyük devri expresyonizm ile başlar. Expresyonizm kavramını, impressionizmden sonra gelen bütün okulları içine alacak bir genişlikte kullanıyoruz. Expressionizmin beraberinde getirdiği problemler neler olduğunu kısaca görmeye çalışalım. Yazımızın başında sanatı bir faaliyet, iki kutbu olan bir faaliyet olarak belirlemiştik. Yani bir yanda bir sanatçı süjesi ve öte yanda bu süjenin kendisine yöneldiği bir obje kutbu. Kaba ve dar anlamında mimetizm\*'in<sup>182</sup> hakim olduğu bir devirde, sanatta bir problem ve problematik yan yoktur ve olamaz. Çünkü sanatçı

<sup>179</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 27, s. 112

<sup>180</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 27, s. 112

<sup>181</sup> <http://www.kutuphanem.com>, Erişim Tarihi. 20.07.2007

\* Taklit veya benzeme

<sup>182</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 5, s. 152

dediğimiz süje alıştığımız ve yaşadığımız bir nesnelere dünyasını mimetik bir obje (bir taklit objesi) olarak almaktadır. Oysa empresyonizm ile birlikte, bu mimetizm sarsılmış ve sanat için yeni bir gerçeklik alanı, sanatın yöneldiği bir obje dünyası bulunmuştur. Bu dünya, yalnız duyular tarafından belirlenen bir obje dünyasıdır. Bu obje dünyası, aynı devrin Mach'ın pozitivist felsefesinde felsefi açıklanmasını ve meşruluğunu elde etmektedir. Expresyonizmle beraber, sanat faaliyetinin yeni bir gerçeklik alanı keşfettiği görülmüştür. Expresyonizm için artık sanatçıyı yöneten düşünce, varlığın empresyonlardan, duyulardan ibaret olduğu düşüncesi olmayıp, varlığın, empresyonlardan meydana gelmiş olduğu düşüncesidir. Empresyon ve expresyon, birbirine zıt iki varlık dünyasının kuşatıcı ifadesidir. Empression, dış dünyanın, expresyon iç dünyanın, ben - dünyasının. O halde bunlar, birbirlerine zıt iki varlık yorumunun ifadeleridir. Empresyonizm varlığı empresyona geri götürmüştü; expresyonizm ise, expresyon'a. Bunun sonucu olarak empresyonizm bir natüralizm, sübjektivist bir natüralizm halinde objektivleşmiş olduğu halde, expresyonizm bir idealizm halinde objektivleşir. Şimdi bu sanattaki idealizm nedir ve beraberinde getirdiği problem nedir? Expresyonizm, devrinin felsefesi ile el, ele, varlığın mahiyeti nedir? Sorusundan hareket eder. İçerik, varlıktan esas itibariyle ayrılır. Ve içeriği kavramak için realiteyi, varlığı paranteze almak gerekir. Şu an ve şurada bulunan bir nesnenin, bir var olanın varlığı paranteze alınınca, geriye kalan şey, onun içeriğidir, özüdür. Gerek expresyonizmin ve gerekse onu kucağında taşıyan aynı devrin felsefi hareketi olan fenomenoloji felsefesinin çıkış noktası budur. Fenomenoloji nasıl mahiyetleri araştırıyorsa, expresyonizm de sanatta mahiyetleri kavrar ve mahiyetleri sanatın objesi yapar. Bunun tabii bir sonucu olarak da, varlıktan yavaş yavaş ayrılarak mahiyetlere yönelmeye, mahiyetleri kendisine obje yapmaya başlar. İmdi mahiyetlere gitmek ne demektir? Mahiyetlere gitmek, duyu organlarımızın bize bildirdiği görünüşleri, fenomenleri aşıp, onların arkalarında gizledikleri kendi - başına - olan - şey'i, eidos'u,<sup>183</sup> substansı kavramak, noumenon'a\* inmek demektir. Yani görünüşleri belirleyen, değişmeden kalan şeyi kavramak. Felsefede mahiyetlerle uğraşan disiplin metafiziktir.

<sup>183</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 24, s. 74

\* Kavranabilir dünyanın sınırları içinde, kategorilerin uygulanamadığı "kendinde şey"i ifade eden terim

Sanat da, modern sanat da, mahiyetleri kavramak istemesi ile bir metafizik karakter elde eder, hatta bir metafizik olur (arta metaphysica veya pittura metaphysica). Sanat tarihi boyunca sanat bu derece metafiziğe yaklaşmamış ve bu derece metafizik olmamıştır diyebiliriz. Zira ekspresyonizme gelinceye kadar tanıdığımız sanat, doğrudan doğruya var olana yönelir, onu kavrar ve kendisine obje yapardı. Oysa ekspresyonizmdir ki, sanat, var olanı paranteze alıp, var olanın mahiyetini, eidos'unu kavramak ve objeleştirmek ister. İşte, modern sanatta kendini gösteren ikinci temel problem, ekspresyonist sanatın bu metafizik tavrından ve karakterinden doğar. Varlığa göre ayarlanmış olan bir perspektif, mahiyete yöneltilemez. O halde yeni bir perspektive, empirik değil de, metafizik bir perspektife ihtiyaç vardır.<sup>184</sup>

### 2.18. Kübizm

XX. yy. içinde doğan ve önemli ölçüde etkinlik kazanan bir akım olan Kübizm, Cezanne'nin doğadaki her şeyin geometrik bir biçimde ifade edileceği fikrinden kaynak almaktadır. Fransa'da 1906–1907 yıllarına doğru ortaya çıkan, 1910 yıllarına doğru gelişen öne sürdüğü görüşlerle estetik anlayışında devrim yaratarak resim sanatının tümüyle dönüşüm geçirmesine yol açan modern sanat akımı olan kübizm nesnelerin yapısını veren bir sanattır.

Bu akım izlenimcilikten fovizm yanlısı ressamların başarısızlığa uğramalarından sonra kendini kabul ettirmeyi başaran ilk resim hareketidir. Kübistler de Ekspresyonistler gibi doğaya yaklaşma çabası içinde işi başlıyorlar. Fakat her iki sanat akımının doğadan anladığı ve onda aradığı başka başka şeylerdir. Ekspresyonistler uçarı izlenimleri aramışlar, Kübistler ise, nesnelerin özünü değişmeyen kalan yanını duyumculuğa aklın tepkisi karşı çıkmışlardır. İlk kübist resimler bu karşıt eğilimlerin çatışmasından doğmuştur. Kübistler görünen nesne veya nesnelerin direkt bir tasvirini değil, onların değişik betim veya görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü eserlerine aktarmayı hedeflemiştir.

Yani görünen cismin görüldüğü anki biçimi dışlanarak aynı cisim için geçerli bulunan değişik köşeler, yüzeyler ve bölümlerin gerçekçi algılamalardan uzaklaşarak mantık yoluyla geometrik formlar halinde yeni bir bütün teşkil edecek şekilde yeniden kurulmasını sağlayan tek bir görüntü değil çeşitli görüntüleri bir araya getiren bir eser meydana getirmektedir. Kübist bir ressamın tuvalinde renk ögesi her zaman desene

<sup>184</sup> İsmail, Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.57



bağımlı kalır; kullanılan renklerle beyaz, gri siyah gibi yansız renklerdir. Bunlar renk karışımlarını ışık yansımalarıyla nesnelere dönüştürmeye yönelik tablolarıdır.

Matisse, 1908 Sonbahar sergisinde Brague'in " Estague'taki evler" adlı tablosunun karşısında küçük küpler gördüğünü söylemiş bu terim Apollinaire ve ardından basın tarafından benimsenmiştir. Adı böylece konmuş olan yeni akım, Brague ve Picasso'nun araştırmalarının aynı doğrultuya yönelmesinden doğulmuştur.<sup>185</sup>

Kübizm Masaccio'dan bu yana ilk kez yeni özlü bir mekân kavramı saptamış ve Resim tarihinde bu bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. " Avignonlu Genç Kızlar'daki " figürler geleneklere güçlü bir baş kaldırışı belirler. Bu yapıtta insan anatomisi Picasso nun inanılmaz hayal gücünün ham maddesi olarak kullanılmıştır.

Akımlar arasında natüralist sanat geleneğini yıkarak yeni bir biçim dili yaratan sanat akımı kübizm olmuştur. Rönesans'tan bu yana sanat doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştır. Duyulara güven olmayacağı için, Kübistler natüralist sanatı bir aldatmaca olarak görüyorlar, onlar nesnelere dış görünümünü değil, özünü değiştirmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değiştirmeyen yanı duyularla algılanamazdı ancak okulla kavranabilirdi. Batı düşüncesinde Deocartes'ten beri kökleşmiş olan doğalcılık felsefe tarihinde olduğu gibi bu kez sanat tarihinde devrim yapmıştır. Natüralizm doğrultusunda gelişen beş yüzyıllık bir gelenekte, Kübizm ile yıkılmıştır.<sup>186</sup>

Kübistler, Cezanne gibi hacmin yapısını aramışlardır. Ancak Kübistler için hacim, nesnelere özüdür. Duyulan niteliklerden elendikten sonra değiştirmeye kalan yanı yoktur. Kübistler'in kavram ressamlığı, Giotto'dan beri süre gelen yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açmıştır. Kübistler'in kavram ressamlığı, Giotto'dan beri süre gelen yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırmış ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açmıştır. Kübistler hacmi, düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel planda yan yana üst üste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyordu. Onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı. Kübistler Empresyonizm'in kavramlardan yoksun plan duyumculuğunu yüzeysel kaldığı için, bir tür körlük olarak görüyorlardı. Buna karşılık Kübistler'in

<sup>185</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1035

<sup>186</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1037

kavram ressamlığı boş değildir. Duyulardan ne kadar soyutlanmış olurlarsa olsun, görsellik düzeyinde bir düşünce ressamlığıdır ve duyulardan büsbütün yoksun değildir.

Kübistler'in sanatında Fütüristlerde olduğu gibi teknik dünyaya ve onu dinamizmine karşı aşırı bir hayranlık görülmez. Kübizm yapısal bir sanattır. Konu değil biçim Kübistleri ilgilendirmektedir. Çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim dili yaratmak istiyorlardı. Bu nedenle Braguo ve Picasso'nun Kübizm dönemindeki çalışmaları biçim aramaları olarak tanımlandırılabilir. İlk kübist resimlere yeni bir biçim dili kuruluyordu.

20. yy ortaya çıkan birçok sanat akımında olduğu gibi kübizmin de teşekkülünde kalabilen sanatçıların büyük etkisi olmuştur. Özellikle Afrika Zenci sanatı'nın büyük etkisi görülen kübizm üç safta gösterir.

1906 – 1909 arası Başlangıç Aşaması Cezanne esprisinde Analitik kübizm.

1909 – 1912 arası ileri Analitik kübizm aşaması.

1912 – 1914 arası Sentetik kübizm aşaması.<sup>187</sup>

### **2.18.1. 1906 – 1909 Arası Başlangıç Aşaması Cezanne Esprisinde Analitik Kübizm**

Başlangıç aşamasının en önemli yapıtı Picasso'nun modern sanatta gerçekten bir devir açan Les Demoiselles d'Auignen (Avignonlu Kızlar) konulu büyük boyutlardaki tablosudur. Bu ilk evrede Paris'te sergisi açılan Afrika Heykel Sanatının ve 1907'de Paris'te bir sergi açan Fransız ressam Paul Cezanne'ın etkileri egemendir. Cezanne'ın "Yıkılanlar" (1898 – 1905) adlı yapıtından esinlenen ressamlar, konu aldıkları nesnelere değişik açılardan elde edilen görüntülerini küçük yüzeyler biçiminde yan yana getirerek çizmeye başladılar. Bu eserlerdeki kadınların vücutları geometrik plandadır, yüzlerdeki biçimlendirme o tarihte Fransız sanatçılarınca merakla izlenen zenci maskelerine benzemektedir. Düz plandaki yüzler de burunların üç boyut verecek şekilde tarama çizgiler verilmiş, kapalı bir kompozisyonla figürler arasında ilişki kurulmuş, volümler sert açılarla kesişen renk planları halindedir. Pembe, mavi, kırmızı renkler bir tür lokal renkler olarak kullanılmıştır.<sup>188</sup>

<sup>187</sup> Francis Frascina, Art in Modern Culture, Phaidon, London, 2003, s. 256

<sup>188</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 52

### 2.18.2. 1909 – 1912 Arası İleri Analitik Kübizm

Analitik kübizm 1909'dan 1912'ye kadar devam etmiş, bu anlayışta doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılmıştır. Bundan dolayı Analitik Kübizm doğa resminin kesin reddidir. Analitik kübizm değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutta bir yüzeyde tasvirini amaçlar, gözü yalnız bir yönden görür, profilden bakış yetmez.

Analitik kübizm akıldan eşyanın çevresinde dolanır ve görülen kimi biçimleri akla gelen formlarla birleştirir. Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif olarak görür. Picasso'nun galeri sahibi Ambroise Vollard Portresi bu nitelikte bir analitik kübizm örneğidir. Analitik kübizm uygulayıcıları öncelikle natüremortlar yapmışlar, gri, kahverengi renkler kullanılmışlardır. Tablolarındaki konuların kolaylıkla okunamadığını anlayan Picasso Brogue 1911 yılından itibaren tasvir edilen konulara sematize edilmiş figüratif öğeler örneğin bir müzik aleti parçası ekleyerek bu sakıncayı gidermeye yönelmişlerdir. Picasso'nun Gazete Okuyan Adam Brague'nin Mandora, Sıçan grisinin Lavabo adlı yapıtları analitik kübizm örnekleridir.<sup>189</sup>

### 2.18.3. 1912 – 1914 Arası Sentetik Kübizm

Sentetik kübizmle resimde kâğıt yapıştırılır ve Colleges'ler başlar. Gazete kesitleri, kibrit kutusu, zincir gibi gerçek nesnelere yapıştırılmasıyla oluşan kolaj tekniği kullanılmıştır. Sentetik denilen kübizm aşamasında objelerin görünüşlerinin en yapıcı olanı bir tür attribut sayılarak, başka bir deyişle bir bardağın, bir müzik aletinin bu objeler algısını verebilecek görünüşleri tasvir olunmuştur. Sentetik denilen kübizm tablolarla, resim sanatı, önceden sahip olmadığı bir bağımsızlığa ulaşır. Picasso Bambu Sandalyeli Natüremortu (1912) yaparken tuvalin üzerinde gazete, pipo, bardak gibi nesnelere Brague ise Pipolu Adamda kalem ve duvar kâğıdı kullanıldı.<sup>190</sup>

<sup>189</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005, s.583

<sup>190</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005, s.583

## 2.19. Kübik Gelecekçilik

"Kübo-Fütürizm" adıyla da bilinir. 1910'ların başında Moskova özellikle sanat alanında birçok düşüncenin tartışıldığı ve bu bağlam içinde Avrupa'nın önemli sanat merkezleriyle iletişim içinde olan uluslararası bir merkez konumundadır. Bu ortamın oluşmasındaki en önemli etkenlerden biri Marinetti'nin 1909'da Paris'te yayımladığı "Manifeste du futurisme"nin (Gelecekçilik Bildirgesi) kısa bir süre sonra Rusça'ya çevrilmesi, öbürüyle 1908–09 arasında gerçekleşen üç Altın Post sergisidir. Bu sergilerin ilkinde Goncharova ve Larionov gibi Rus öncü sanatçılarıyla Yeni-İzlenimciler'in, Ard-İzlenimciler'in, Nabiler ile Fovistler'in yapıtları, ikincisinde Fovistler'le bazı Kübistler'in Kübizm öncesi yapıtları sergilenmiştir. Üçüncü sergiye bu akımların sanatçılar arasında yarattığı doygunluk ve yeni arayışlara yönelme çabalarıyla tümüyle Rus sanatçılarına ayrılmış, Goncharova ve Larionov, bu sergide Ard-İzlenimciler'le Fovistler'e karşı kesin bir tavır alarak, özellikle Rus ağaç baskılarından esinlenen gelişmiş bir "ilkellik" ortaya koymuşlardır. Rus köylü ve işçilerinin yaşamlarını dile getirdikleri bu yapıtlar Kübist bazı öğeler de içermiştir. Benzer bir tavır Burliuk kardeşlerin yapıtlarında da söz konusudur. Maleviç'se Leger'nin tiplerini anımsatan bir üslup geliştirmiştir. Akım ivmesini Gelecekçilik Bildirgesi'nden almakla birlikte İtalyan aslından oldukça farklıdır. Maleviç bu farklılığı belirtmek için "Kübik-Gelecekçilik" terimini geliştirmiş ve terim ilk kez 1912'de Sıpanın Kuyruğu, 1913'te de "Mişen" (Hedef) sergilerindeki yapıtlar için kullanılmıştır.<sup>191</sup>

Akımın ilk sergisi "İlk Gelecekçi Resimler Sergisi: Tramvay V" adı altında Mart 1915'te St. Petersburg'da (Leningrad) açılmıştır. Tatlin, Maleviç, Popova, Exter ve İvan Puni'nin (Jean Pougny; 1894–1956) yapıtlarının yer aldığı bu sergide, Tatlin ve Maleviç soyut sanatın iki büyük itici gücü ve karşıt uçlarının temsilcisi olarak belirlemiştir.<sup>192</sup> Tatlin'in "estetikte karşı-sanat kavramı"yla Maleviç'in "Sanat sanat içindir" ilkesi bu tarihten başlayarak yaşamları boyu sürecek bir uzlaşmazlığa dönmüştür. Akımın, aynı yılın Aralık ayında "Son Gelecekçi Resimler Sergisi: 0–10" adıyla açılan ikinci sergisinde Maleviç ilk Suprematist, Tatlin'se Yapımcı yapıtlarını sergilemiş, Exter, Kandinsky, Altman, Popova, Puni ve Rozanova'nın katıldığı sergide sanatçıların bir bölümü Maleviç'in, öbür bölümü de Tatlin'in ilkeleri doğrultusunda ürünler vermiştir. Bu sergiyle Rusya'da geleneksel akımlar ve arayış süreçleri son bulmuş ve soyut sanat,

<sup>191</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 21, s. 367

<sup>192</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1036

Suprematizm'le Yapımcılık' ın yoğun etki alanı altına girmiştir. Edebiyat alanında Gelecekçilik etkinliğini 1920'lere değin sürdürmüştür.<sup>193</sup>

## 2.20. Kübik Gerçekçilik

"Kübo-Realizm" olarak da bilinir. ABD'de yaklaşık, 1915'ten sonra, Demuth ve Sheeler ile Presizyonistler tarafından geliştirilen bir tür Amerikan Kübizm'i, Avrupalı Çözümsel Kübistler'in tersine Amerikalı sanatçılar işledikleri konulara ilgisiz kalmamış, özellikle Amerika'ya özgü temaları betimlemeye özen göstermişlerdir. Nesnelere, soyutlamaya varacak kadar yalınlaştırmışlar, ama tanınmaz imgelere dönüştürmeden ana strüktürünü geometrik düzenlemelerle vermişler; Cezanne'ı anımsatan bir geometrik kurgudan yararlanmışlardır. Kübizm gibi birbiri üstüne binen düzlemler ya da farklı bakış açılarıyla gerçeği çözümlene yoluna gitmemişlerdir. Amerikan temalarının yanı sıra makine, fabrika ya da yalın cepheli yapılar gibi, Geometrik-Soyutlama'ya elverişli yalın biçimleri yeğlemişlerdir.<sup>194</sup>

## 2.21. Kübizm Felsefi Düşünce

Bu metafizik boyut tarafından belirlenen ekspresyonist sanat ne gibi gelişmeler göstermiştir? Ekspresyonizm, ilk mahiyete inme, var - olandan, fenomenen kurtulma hareketine Van Gogh'da girişir ve ilk objektivasyonuna da kübizm'de ulaşır. Burada bir an Picasso'nun kübist devrini hatırlayalım: Varlık, tamamen kubuslar halinde çözümlüyor. Başka deyimle, bütün nesnelere, görünüşler kubuslara geri götürülüyor. Acaba neden? Çünkü kubus\* formu var - olanların eidos'u, mahiyeti olarak düşünülüyor. Varlığın özü, mahiyeti kubustur. Varlığı resmetmek isteyen sanatçı, varlığı varlık olarak paranteze alacaktır ve geriye kalan şeyi resmedecektir ki, bu kubustan başka bir şey değildir. Bunun için kübizmde reel formlar, reel muhtevalar ile birlikte yavaş yavaş erir, kaybolur, yerlerini tamamen geometrik formlara, kubuslara bırakır. Buradan kendiliğinden şöyle bir sonuç çıkar:

Varlığın özü, eidos'u geometridir. Eidos'u resmetmek geometrik formlar resmetmek anlamına gelir... İşte kübizm, metafizik sanatın arta metaphysica'nın ortaya çıktığı ilk temel okuldur, diyebiliriz. Kübizmin gösterdiği yönü, nonfigüratif veya soyut

<sup>193</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1073

<sup>194</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1074

\* Geometrik form

(absrakt) sanat geliştirmiş ve sonunda da o, konstruktivizm veya suprematizm okullarında hedefine ulaşmıştır.<sup>195</sup>

Non-figüratif resim Kandinsky tarafından kurulmuştur. Ve Kandinsky gerek resim çalışmalarıyla ve gerekse modern sanatın İncili sayılan -"Das Geistige in der Kunst" adlı kitabıyla non-figüratif sanata temel yönünü vermiştir.<sup>196</sup> Non-figüratif veya soyut (abstrakt) sanat nedir? Zaman zaman tartışmalara sebep olan bu kavramla anlaşılması gerekli olan řey şudur: reel formlardan ve reel objelerden, yani dış dünyaya ait nesnelere tamamen kurtulmuş olmak. Bu yolu ilk ačan kübizm olmuştu; fakat kübizmi, nesnelere ait en son elemanlardan soyan, felsefi deyimini ile onu tamamen 'eidetik\*\* kılan Kandinsky olmuştur. Çünkü non-figüratif sanatta artık hiçbir muhteva, objeler dünyasına ait herhangi bir form yer alamaz. Sanat realiteden tamamen soyutlanmıştır; bu sebeple ona aynı zamanda soyut sanat adı da verilir. Soyut sanat veya non-figüratif sanat, varlığın substansını, bütün materyal elemanlardan kurtulmuş olan eidos'unu formda, fakat salt formda, soyut formda bulur. Bunu Kandinsky'nin diliyle söylesek : "Form soyut olarak kalınca (artık) hiç bir objeyi ifade etmez, tersine, tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle salt, soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir paralelkenardır, bir dikdörtgendir, bir yamuktur ve daha matematik isimleri bulunmayan başka formlardır. Bütün bu formlar, soyut (abstrakt) ülkesinin aynı hakka sahip vatandaşlarıdır."<sup>197</sup> Yine Kandinsky bir başka sayfada şöyle devam ediyor: "Bu formlar öyle bir hazinedir ki, sanatçı yaratmalarının tek tek elemanlarını bu hazineden alır." Bu soyut formlar ülkesi, geometrinin ülkesidir ve bu ülke, realite ile olan bağını tamamen koparmış, kendi başına var olan, bir substantiel, bir ideal dünyadır. Mahiyetin, eidos'un dünyasıdır. Sanat zaruri olarak bir eidos alanı, bir substans alanı olacaktır. Yine Kandinsky'nin diliyle söylesek : "Objektif olanın ifade bulabilmesi için, tabii formlar çözüldür. Tabii (zamani) formlar çođu bu ifadenin yolu üzerinde bulunan sınırlardır. Onun için bunlar bir kenara itilir; gaye, komposition için konstruktiondur." Bu, Kandinsky'nin ulaştığı son noktadır. Sanat bir formlar konstruktion'udur. Böyle bir konstruktion için, reel dünya ile bir bağlantıya lüzum yoktur. Bir konstruktion olarak sanat, tamamen abstrakt'tır; böyle bir sanat, non-figüratif bir sanattır.<sup>198</sup>

<sup>195</sup> M. Cüneyt Birkök, Modernizden Postmodernizme Yeni Problemler, Yeni Türkiye, Mart 1998, sayı, 19-20, s. 525

<sup>196</sup> İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Rh+sanat, İstanbul, 2003, s.133

\* Bir şeyin belirleyici özelliğini ya da özünü ifade eden düşünce ya da imge için kullanılan sıfat

<sup>197</sup> İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.60

<sup>198</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, s.60

## 2.22. Hazır Nesne

Seri üretim mallarından herhangi birinin, çevresinden soyutlanarak tek başına bir kaide üstünde "sanat yapıtı" olarak sergilenmesidir. Böyle bir nesne çevresinden soyutlandığında asıl işlevinden arındırılıyor ve biraz fetişist bir nitelikte yeni bir "var oluşçu" kimlik ve kendine özgü rahatsız edici bir değer kazanmış, ilk kez 1910'larda Duchamp tarafından kullanılan hazır-nesnelere, Buluntu Nesne'lerin "güzellik" ya da "teklik" gibi niteliklerine karşı, sıradan, hiçbir özelliği olmayan seri üretim ürünleridir. İlk "Ready Made" Marcel Duchamp bir kaide üzerine monte edilmiş şişe kurutmakta kullanılan bir aleti sergilediği zaman ortaya çıkmıştır(1914).<sup>199</sup> Daha sonra makine üretimi ürünlerle eski makine parçaları da kullanılmaya başlamış ve 1950'lerde hazır-nesnelere Pop sanatçılarının elinde farklı bir kullanım boyutu kazanmıştır. Bu sanatçılar çok sayıdaki hazır-nesneyi Birleştirme yöntemiyle bir araya getirerek karmaşık yapıtlar oluşturmuşlardır. Ancak bu ürünler, Duchamp'ın çevresinden soyutlanmış Bisiklet Tekerleği (1913) ya da Şişe Rafı (1914) kadar çarpıcı değildir.<sup>200</sup>

## 2.23. Dadaizm

Bu akım "Dada" olarak da bilinir. Avrupa'nın bazı büyük kentlerinde de görülen Dadacılık ilk olarak 1915-16'da New York ve Zürich'te hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır.<sup>201</sup>

Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular. Bıkkınlık ve nefret duyguları içinde, yıkılanın yerine yapma isteği olmadan, olayların acı bir alayla ele alınmasıdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır. Otomatizm kavramı bilinçli olarak ilk kez Dadacılık'ta kullanılmıştır.<sup>202</sup> Dadacılar, Gelecekçiler' in saygın toplumların gelenekselliklerine saldıran, kızgınlık dolu ve kışkırtıcı tavırlarını abartarak kullanmışlar; ayrıca geleneksel "sanat" kavramına da saldırarak Karşı-Sanat kavramını geliştirmişlerdir. Sanatın tüm usdışı niteliklerini vurgulamak için de Kübistler' in Kolaj tekniğiyle Duchamp'ın Hazır-Nesne'lerin den yararlanmışlardır. Dadacılık belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat

<sup>199</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 618

<sup>200</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 773

<sup>201</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 126-127

<sup>202</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 417

değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur. Aslında Dadacılık, ressam ve film yapımcısı Hans Richter'in<sup>203</sup> (1888–1976) değerlendirdiği gibi, bir akım değil, savaşın Avrupa'yı sarmasıyla sanat dünyasında patlayan bir fırtına gibidir. Geçtiğinde arkasında yeni anlatım biçimleri, yeni gereçler, yeni biçimler, yeni düşünceler, yeni yönler ve yeni insanlar bırakmıştır. 1922'de dağıldığında sanatçıların pek çoğu Gerçeküstücülük akımını oluşturmuştur.<sup>204</sup>

İlk kez 1916'da Zürich'te resmîyet kazanan Dadacılık bir ölçüde I.Dünya Savaşı'nın etkilediği ülkelerden kaçan sanatçıların bu kentte toplanmalarıyla oluşmuş, bu sanatçılar, Alman şair ve müzikçi Hugo Ball(1886–1927) dır. Kurduğu Cabaret Voltaire' de buluşuyor, şiirler okuyor, gösteriler düzenliyor, sergiler hazırlıyorlardı. Romanyalı şair Tristan Tzara' nın, Alman şair Richard Huelsenbeck'in, Hans Richter'in, ressam Janco, Arp ve Taeu-Ber-Arp'in katıldığı bu toplantılarda, ağırlık edebiyattadır. Garip giysiler içinde anlamsız söz oyunlarından oluşan şiirler okunuyor, gonglarla bu şiirler seslendiriliyor ve bu olaylardaki gülünç anlamsızlık vurgulanmıştır. Grubun aldığı "Dada" adı bile böyle anlamsız bir biçimde, bir sözlükten gelişigüzel seçilmiştir. Bu gösteriler için Janco ve Taeuber-Arp masklar yapmış, Arp ise beğenmediği resimlerini yırtarak, parçaları gelişigüzel yere atmış ve onları yere düştükleri düzen içinde yapıştırmaktadır. "Rastlantısal düzen" olarak adlandırılan bu yöntemi Tzara da edebiyata [yazına] uygulayarak gazete ve dergilerden gelişigüzel kestiği sözcüklerle "rastlantısal şiirler" gerçekleştirmektedir. Aynı yıllarda New York'ta Picabia, Duchamp ve Ray benzer deneyler yapmışlardır. Duchamp'ın 1917'de Çeşme adıyla sergilediği pisuar hazır-nesnelere bir örnek oluşturmaktadır ve bunların tümü Karşı-Sanat kavramı içinde yer almıştır. 1917'den başlayarak sanatçılar Avrupa'nın öteki kentlerine dağılmaya başlamıştır.

Berlin'de Dada 1917'de Richard Huelsenbeck tarafından başlatılmış, ilkeleri bir dizi konuşma ve bildirgeyle duyurulmuş; ayrıca kısa süreli yayınlar da yapılmıştır. Raoul Hausmann (1886–1971), John Heartfield (Helmut Herzfelde; 1891–1968), Grosz ve yazar Franz Jung gibi sanatçıların sürdürdüğü bu eylemler, daha çok politik ve devrimci bir içerik taşımaktadır.<sup>205</sup> Sanat alanındaysa, özellikle Grosz ve DDC'in yapıtlarında izlenen, politik içerikli toplumsal yergi egemendir. Hausmann, Heartfield ve Grosz bu dönemde Fotomontaj tekniğini geliştirmişlerdir. Köln'de akım

<sup>203</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 417

<sup>204</sup> Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s.102

<sup>205</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 136



1919-20'de Ernst, Johannes Theodor Baargeld (Ö.1927) ve Arp tarafından Dadamax adı altında geliştirilmiştir.<sup>206</sup> Kısa süreli yayınlar çıkaran grup zaman zaman ortaklaşa yapıtlar vermiştir. Ernst, Arp'ın "rastlantısal düzen" ilkesinden kaynaklanan kolajlar yapmıştır. Hannover'deyse Schwitters tarafından uygulanmış ve Merz adını almıştır. Sözlük anlamı yoktur; iki sözcükle (Commerz-Privatsbank) yapılan bir kesyap sonunda rastlantısal olarak elde edilmiştir.<sup>207</sup> Amacı, sanatı geleneksel teknik ve gereçlerden kurtarmaktır. Paket kağıdı, bilet, gazete, çivi vb, kent yaşamının günlük gereçleri ve artıkları, kolaj yöntemiyle bir araya getirilerek oluşturuluyordu. Schwitters, artık gereçlerden yaptığı Yapımcı heykellere de Merzbau adını vermiştir. Merz, Dadacılar'ın Karşı-Sanat kavramına karşı çıkarak geleneksel olmayan gereçlerle geleneksel beğeni kurallarına uygun yapıtlar vermeyi amaçlamış ve 1922'de Van Doesburg da kısa bir süre Merz'le ilgilenmiştir.

1918'de Paris'te Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault ve Georges Ribemont Dessaignes gibi şairler Dada akımına katılmışlar, yayımladıkları dergilerde bu akımın ilkelerine koşut olarak dönemin toplum ve edebiyat geleneklerine karşı çıkmışlar, 1919'da Tzara ve Picabia'nın Paris'e gelmeleriyle güç kazanan akım daha çok edebiyat alanında etkin olmuştur.<sup>208</sup> Suzanne Duchamp (1889-?), Jean Crotti (1878–1958) ve Serge Charchoune (1888-?) akıma katılan öbür sanatçılardır. Breton'la Tzara arasında artan görüş ayrılıkları grubun dağılmasına neden olmuş, Dada'nın nihilist tavrına katılmayan Breton, 1920'lerin başında Gerçeküstücülük' ün oluşturulmasında önemli rol oynamıştır. 1960'lar da oluşan Pop Sanat ve Oluşumlar, Dadacılık' tan büyük ölçüde etkilenmişlerdir.<sup>209</sup>

## 2.24. Bauhaus Okulu

Alman mimar Grogius tarafından kurulan bir mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okulu. Belçikalı sanatçı Van de Velde 1906'da Almanya'nın Weimar kentinde bir uygulamalı sanatlar okulu kurmuş, bu okulun yönetiminden ayrılacağı zaman da yerine Gropius'u önermiştir. 1915'te okulu yönetme yetkisi kendisine verilen Gropius, I.Dünya Savaşı'nın bitmesinden sonra Weimar'a gelerek, gene bu kentte bulunan Güzel

<sup>206</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 417

<sup>207</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 146

<sup>208</sup> Dilek Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.45

<sup>209</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 417

Sanatlar Okulu'nu da içine alan yeni bir örgütlemeye gitmiş, 1919'da Bauhaus'u kurmuştur.<sup>210</sup>

Bauhaus "yapı evi" anlamına gelmektedir. Adını yapı sanatçılarının bir usta denetimi altında çalıştıkları bir ortaçağ loncası olan Bauhutte'den almıştır. Alman Werkbundu gibi güzel sanatlarla uygulamalı sanatları birleştirmeyi amaçlayan örgütlerde görev almış olan Gropius'un yapmak istediği de kuramla uygulamayı birleştirmek, uygulama ağırlıklı bir sanat eğitimi gerçekleştirmektir. Bauhaus'u öteki tasarım okullarından ayıran en önemli özelliği sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemesi, endüstrinin olanaklarını yadsımayarak endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesidir. Bu da onu ilk gerçek Endüstri Tasarımı Okulu durumuna getirmiştir.<sup>211</sup>

Uygulamalı eğitim düşüncesi Bauhaus'ta iki aşamalı bir ders programına götürmü, birinci aşama da, biri Güzel Sanatlar, öteki Uygulamalı Sanatlar'dan gelen iki usta denetiminde, kullanılacak gereçleri, onları işleyecek araç ve makineleri tanıtacak uygulama ağırlıklı bir ön kurs bulunmakta, ikincideyse de sanatsal yaratıcılığı ve üretimi önde tutan, kuram ağırlıklı ileri kurs yer almaktadır. Daha ileride, hem sanat hem de uygulama alanında yetişmiş Bauhauslular'ın eğitim kadrosunda yer almaya başlamalarından sonra, iki ustalı eğitim yerini tek öğretmenli sisteme bırakmıştır. Bauhaus'ta marangozluk, metal işlemeciliği, çömlekçilik, renkli cam, dokuma, duvar resmi, grafik tasarım (tipografi) ve sahne dekorasyonu işlikleri bulunmaktadır. Çömlekçilik işçiliği okul Dessau'ya taşındıktan sonra olanakların bir fırın kurmaya elvermeyişi nedeniyle kapanmıştır. Üyelerin baştan beri mimarlığa ilişkin çalışmalarına katılmalarına karşın, Bauhaus'ta bir mimarlık bölümü oldukça geç, ancak 1927'de kurulmuştur.<sup>212</sup>

Bauhaus'taki eğitim sanat yaklaşımı açısından önceleri Art Nouveau ve Alman Dışavurumculuğu'nun güzellik ve yararlılık ilkeleri doğrultusunda, sonraları De Stijl ve Yapımcılık'tan da gelen etkilerle akılcı ve işlevci bir nitelik kazanmıştır.<sup>213</sup>

<sup>210</sup> Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s.102

<sup>211</sup> Dilek Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.69

<sup>212</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 644

<sup>213</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 203

Bauhaus' ta görev alan her biri kendi alanında ün kazanmış yetenekli usta ve sanatçılar arasında, gereç ve temel tasarım öğretmeni Itten, ressam Feininger, Klee, Schlemmer, Kandinsky, ressam ve yazar Georg Muche (1895-?), heykeltci ve seramikçi Gerhard Marcks (1889-?), ressam, dekor tasarımcısı, fotoğrafçı ve dizgi sanatçısı Moholy Nagy, mimar A.Meyer, H.Meyer, H.Wittwer ve Mies Van Der Rohe'yle mimar ve kent plancı Hil Berseimer önemlileridir. Daha sonra, Bauhaus çıkışlı olan Albers, Herbert Bayer (1900-?), Breuer, H.Scheper ve Joost Schmidt de bunlar arasına katılmıştır. Bauhaus eğitimin yanı sıra sergi ve şenlikler düzenleyerek, yayınlar yaparak, öğretmen ve öğrencilerinin yapıtlarını satarak da etkili olmuş, çeşitli fabrikalar için seri üretilebilecek endüstri tasarımları gerçekleştirmiş, ancak sanat eğitimine uygulamayı katan programıyla olduğu kadar, kendine belli bir bağımsızlık sağlayan bu tür çalışmaları nedeniyle de eleştirilmiş, politik baskıların da bunlara katılması bir süre sonra okulun başka bir yere taşınmasını gerekli kılmıştır. Bauhaus'u barındırmak isteyen çeşitli kentler arasından Dessau uygun bulunarak okul 1925'te buraya taşınmış ve tasarımını Gropius'un yaptığı yeni yapısında çalışmalarını sürdürmüş, kendi mimarlık çalışmalarına ağırlık vermek isteyen Gropius'un 1928'de Bauhaus yönetiminden ayrılmasından sonra okulun yönetimine mimarlık bölümü başkanı İsviçreli Hannes Meyer getirilmiş, onu da 1930'da Mies van der Rohe izlemiştir.

Güçlenmeye başlayan Nazi Partisi'nin artan baskısı üzerine Mies van der Rohe Okulu 1932'de önce Berlin'e taşınmış, bir yıl sonra da kapatmak zorunda kalmıştır. Bauhaus çağdaş tasarım düşüncelerini olduğu kadar eğitimini de etkileyen en önemli kuruluşlardan biridir. Kimi kendi öğrencileri tarafından kurulan, hatta aynı adı taşıyan okullar(ör. Budapeşte'deki Bauhaus), onun eğitim ilkelerini benimseyerek uygulamışlardır. Okulun kapanmasından sonraysa eski öğretmen ve öğrencileri çeşitli ülkelerde etkinliklerini sürdürerek bu düşünceleri yaymışlardır. Bunların arasında 1937'de Moholy-Nagy tarafından Chicago'da Yeni Bauhaus (New Bauhaus) adıyla kurulan, sonra da Tasarım Enstitüsü adını alan okul önemlidir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Bauhaus çizgisini sürdürmesiyle ünlü okullardan biri de Federal Almanya'nın Ulm kentindeki Tasarım Yüksekokulu olmuştur.<sup>214</sup>

<sup>214</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 203

### 2.25. Orfizim

Delaunay'nin 1910'ların başında Paris'te oluşturduğu Soyut Sanat akımı, terimi ilk kez 1912'de sanatçının Altın Kesit sergisinde yer alan yapıtları için Apollinaire tarafından kullanılmıştır.<sup>215</sup> Apollinaire 1913'te yazdığı *Les Peintres Cubistes* (Kübist Ressamlar) adlı kitabında Orfizim'i Kübizm akımı içinde değerlendirmiş ve görsel dünyadan değil de bütünüyle sanatçının imgeleminden kaynaklanan öğelerden oluşturulan yeni bir strüktürün betimlenmesi olarak tanımlamış, ayrıca bu strüktürün "eşzamanlı" (simultane) olarak salt estetik bir tat vermesi gerektiğini vurgulamıştır.<sup>216</sup> Delaunay'nin, kimyacı Michel-Eugene Chevreul'ün (1786–1889) Renk kuramlarının, Yeni-İzlenimcilik'in tersine betimsel olmayan salt soyut renk uyumlarına dönüştürülmesi olarak tanımladığı Orfizim'in amacı renk ve ışık etkilerini doğal bir nesneye bağımlı olmadan irdelemektir. Delaunay, Terk, Picabia, Duchamp ve Leger'nin yanı sıra Kupka da salt renk soyutlamalarıyla müzik arasındaki analogileri irdelediği yapıtlarıyla bu akımın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Delaunay, 1950'lerin sonunda Orfizim'in Kübizm'den çok İzlenimcilik ve Yeni-İzlenimcilik akımlarından kaynaklandığını belirtmiştir. Macdonald-Wright ile Russell'ın ABD'de geliştirdiği Sinkromizm akımı Orfizim'in temel ilkelerinden hareketle oluşturulmuştur.<sup>217</sup>

### 2.26. Sinkromizm

1913'te ABD'de Macdonald-Wright ve Russell tarafından oluşturulan Soyut Sanat akımını, her iki sanatçı da 1910'ların başında Paris'te bulunmuş, Delaunay'nin geliştirdiği Orfizim akımından etkilenmiş, rengi, resmin biçim ve içeriğinin temel ögesi olarak kabul eden Sinkromistler bu kuramlarını, ilk kez 1913'te Münih'te Yeni Sanat Salonu'nda ve Paris'te Bernheim-Jeune Galerisinde açtıkları iki sergide örneklemişlerdir. 1914'te New York'taki Carroll Galerisi'nde düzenledikleri serginin ardından Arthur Burdett Frost'la (1851–1928) Patrick Henry Bruce da (1880–1937) akımın ilkelerini benimsemişlerdir. Sinkromizm'in etkisiyle Benton, Anderw Dasburg (1887-?), Morton Livingston Schamberg (1881–1918), Joseph Stella (1877–1946) ve Arthur Bowen Davies (1862–1928) soyut renk denemeleri yapmışlardır.<sup>218</sup>

<sup>215</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 599*

<sup>216</sup> Marilyn Stokstad, *Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1038*

<sup>217</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1381*

<sup>218</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1674*

## 2.27. Vortisizm

İngiliz sanatındaki ilk örgütlü soyut sanat akımı olan Vortisizm, 1914'te Londra'da Lewis öncülüğünde gelişmiştir. Lewis, 1913'te Roger Fry'ın kurduğu Omega İşliği'ne katılmış, ancak kısa sürede Fry'la aralarında çıkan bir anlaşmazlık yüzünden işlikten ayrılmıştır. Lewis'le birlikte işlikten ayrılan Frederich Etchells (1886–1973), Wadsworth ve Cuthbert Hamilton (1884–1959) "Asiler" adı altında biraraya gelerek Fry'ın Ard-İzlenimcilik'i yücelten tavrına karşı çıkmış ve Gelecekçilik'in şemsiyesi altında soyut sanatı savunmuştur. 1913 yılı içinde Camden Town Grubu, 1914 başında da Londra Grubu'nun karma sergilerinde yer alan grup David Bomberg (1890–1957), heykелci Epstein ile Ezra Pound ve Thomas Ernest Hulme gibi "İmgeci" şairlerin katılmasıyla tavrını netleştirmiş ve İngilizce vortex (girdap) sözcüğünden hareketle "Vortisizm" adını benimsemiştir. Grubun, yenilikçi kuramların bir girdap hızıyla dönerek istenmeyenleri dışa atması ve yalnızca olumlu öğeleri içinde tutarak yeni bir bileşim oluşturması, olarak tanımladığı akımın yarattığı görsel imge aslında ortaya çıkan sert, köşeli ve çapraz eksenli yapıtlarla pek uyuşmamaktadır. 1914'te Asi Sanat Merkezi'nin kurulmasından sonra gruba Jessica Dismorr (1885–1939) Lawrence Atkinson (1873–1931), William Roberts (1895-1980) ve heykелci Gaudier-Brzeska katılmış, akım üyelerinin önceleri yakınlık duydukları gelecekçiler, yayımladıkları bir bildirgede bu sanatçıların adlarını kendilerine danışmadan kullanınca Lewis de akımın yayın organı Blast'ta Vortisizm'in savunduğu ilkeleri açıklayan bir bildirge yayımlamış, ardından da 1915'te Londra'da, 1917'de de New York'ta birer sergi düzenlemiştir.<sup>219</sup>

Birçok modern akımın oluşum yıllarında yaşanan tartışmalı ve karmaşık ortam Vortisizm için de söz konusudur ve akım yayımladığı bildirgeyle iç çekişmelere bir ölçüde son vermişse de I. Dünya Savaşı, akımın yetkinleşmesi için olumlu bir ortam oluşmasını engellemiş ve akım hızla etkinliğini yitirmiştir.

Lewis savaş sonrasında, Wadsworth, Hamilton, Etchells, Dismorr, Roberts ile Charles Ginner (1878–1952), Frank Dobson (1886–1963), John Turnbull ve McKnight Kauffer'in (1891–1954) katılımıyla Grup X'i kurarak Vortisizm ilkelerini yeniden canlandırmak istemişse de bu atılım bir sonuç vermemiştir. Vortisizm'in önemi ancak 1970'lerde anlaşılmiş ve İngiltere'de, 1930'larda ortaya çıkan yeni soyut sanatçı kuşağının öncüsü olarak nitelendirilmiştir. Eleştirmen Richard Cork'a göre Vortisizm, Gelecekçilik'in dinamik hareketliliğiyle Kübizm'in durağan anıtsallığı arasında bir

<sup>219</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 31, s. 293

konuma sahiptir. Blast'ta yayımlanan bildirgede akımın amacı, "çağın biçim-içerik ve bilinçdışının temel niteliklerini bulup kalıcı yalınlığı net bir biçimde yansıtmak" olarak belirtilmiştir. Günümüze ulaşan örneklerin azlığı nedeniyle akımın başarısı sanatsal açıdan nesnel bir bakış açısıyla değerlendirilememektedir.<sup>220</sup>

## 2.28. Suprematizm

Sovyet ressam Maleviç'in geliştirdiği bir soyut sanat akımı ve felsefesidir. Sanatçı, 1913'te Aleksey Kruçenik'in Victory over the sun ( Güneşe Karşı Kazanılan Zafer) adlı Gelecekçi operası için hazırladığı dekor ve kottüm tasarımlarında temel geometrik biçimlere yer vererek Suprematizm'in ilk adımlarını atmıştır. Daha sonraki çalışmalarını bu doğrultuda geliştirmiş, 1915'te kare, dikdörtgen ve daire gibi geometrik biçimlerden oluşturduğu kompozisyonlarla akımın ilk örneklerini vermiştir. Suprematizm, nesnelere çözümlenerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi ilkesinden kaynaklanan Kübizm'den farklıdır; doğada bulunan biçimlerin değil, yalnızca temel geometrik biçimlerin yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır. Maleviç'e göre betimleme,<sup>221</sup> sanatsal yaratıyı engellemektedir, bu nedenle nesne tümüyle resimden yok edilmeli ve resim, dinsel, siyasal ya da toplumsal içerikten arındırılmalıdır. Maleviç, sanatçının yaratabilmesi için ruhsal bağımsızlığını koruması gerektiğine inanıyordu. Bir sanat yapıtının maddi bir gereksinimi karşılaması değil, yalnızca duyguların üstünlüğünü vurgulaması gerekirdi. Resimde söz konusu olan, duyarlılığın yansıtılmasıdır. Sanatçının kullandığı geometrik biçimler insanın doğanın karmaşası karşısındaki üstünlüğünün simgesidir. Maleviç, Suprematizm'in ilk örneklerinde kullandığı siyah ve beyaza sonraları kırmızı, mavi ve yeşili de eklemiş, 1916'dan sonraysa kahverengi ve pembe gibi bileşik renklerle, kesik daire, ufak üçgen gibi biçimler kullanmış; gölgeleme üst üste bindirme, kesme ve yineleme gibi karma tekniklerle yapıtlara üç boyutluluk kazandırmıştır. 1917–18 arasındaysa yeniden bir yalınlaşma dönemine girerek Beyaz Üstüne Beyaz dizisiyle akımın en olgun örneklerini vermiştir. Bu yapıtlar Suprematist felsefe içinde mutlak özgürlük ya da insanın sonsuzla birleşmesi anlamlarında yorumlanabilir. Kliun, Exter, Rozanova ve Popova gibi Rus sanatçılar bu akım doğrultusunda örnekler üretmişlerdir. Suprematizm 1920'lerde sosyalist öğretinin ilkelerini benimsemediği ve yeni gelişmekte olan Toplumcu Gerçekçilik akımına uyum sağlayamadığı için sona ermiş; ancak,

<sup>220</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1890

<sup>221</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 82

özellikle 1922–27 arasında Avrupa'da derin yankılar uyandırmış ve Yapımcılık'ın gelişmesinde büyük ölçüde etkili olmuştur.<sup>222</sup>

### 2.29. Pürizm

“Arıtmacılık” olarak adlandırılan, ilkelerini Ozenfant ve Le Corbusier'nin belirlediği, temel geometrik biçimleri saf, yalın kompozisyonlarda biraraya getirerek çağın ruhunu evrensel ve idealist bir estetikle yansıtmayı amaçlayan bir akımdır. Hedeflediği amaçlarla Rasyonalizm ve Uluslararası Üslup'un temelini oluşturmuştur. Ressam Ozenfant 1915–17 arasında L'Elan adlı dergide ele aldığı ilkeleri 1916'da tanıştığı Le Corbusier ile birlikte *Après le Cubisme* (1918; *Kübizm'den Sonra*) adlı bildirgede açıklamıştır.<sup>223</sup>

Bu yazı, Voltaire'in "Gerileyiş, işin kolayına kaçmanın, iyiyi yapmadaki tembelliğin, güzele olan ilgisizliğin ve acayip zevklerin bir ürünü olarak ortaya çıkar", ifadesiyle başlamaktadır. Le Corbusier ve Ozenfant bazı sanatçıların keyfi ve öznel tutumlarıyla ünlenebilmelerine karşı çıkmış, Kübizm'i, ortaya attığı dördüncü boyut kavramının belirsizliği ve zamanla büründüğü bezemeci nitelik nedeniyle suçlamışlardır. Onlar için doğru olan, çağın ruhunu nesnel bir güzellik anlayışının yer aldığı evrensel bir tarzla yansıtmaya gereğidir. Platon'un küp, küre, üçgen, daire gibi soyut rasyonel biçimlerde bulduğu güzellik tanımı, Rönesans'ta da ilgi görüp klasikleşmiş bir yaklaşımdır. Le Corbusier ve Ozenfant da 20.yy'ın ancak ideal estetiğin tanımlandığı böyle bir anlatımla yansıtılabileceğini savunmuştur.<sup>224</sup>

Le Corbusier, biçimlerin ışık ve gölgeyle algılandığını; küp, daire gibi saf biçimlerin herkes tarafından rahatlıkla anlaşılması nedeniyle insana sevinç ve huzur verdiğini ifade etmiştir. Bu açıklamalarla çağın ruhunu kişisel ve dinamik üslupların değil, evrensel ve durağan bir yaklaşımın yansıtacağı savunulmuştur. Yazı, "Bir sanat yapıtı rastlantısal, alışılmamış, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk olmamalı; tersine, genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olmalıdır", mesajıyla son bulur.<sup>225</sup>

<sup>222</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1710

<sup>223</sup> Marilyn Stokstad, *Art History*, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1054

<sup>224</sup> Aydın Hasan Polatkan, Filiz Özer, *Art Deco Mimarlığının Kavramsal İçeriği*, *İtüdergisi/a*, 2006, c.5, sayı.1, s.89–98

<sup>225</sup> Aydın Hasan Polatkan, Filiz Özer, a.g.e, s.89–98

Ozenfant ve Le Corbusier düşüncelerini yaymak üzere 1920–25 arasında L'Esprit Nouveau (Yeni Ruh) dergisini çıkartmış; yalnızca bir yapım tarzı olarak değil, düşünce ve duygu biçimi olarak tanımladıkları yaklaşımlarını derginin 4. sayısında Le Purisme terimiyle açıklamışlardır. Biçimin işleve uyarlanması gerektiğini vurgulamış; araç-gereçler zamanla nasıl insan vücuduna uygun ideal biçimlere kavuştuysa, resmin de bu biçimleri ortaya çıkararak soyutlamalar olması gerektiğini ileri sürerek, duygu ve dışavurumun kompozisyonun bütünüyle ayıklanmasını savunmuşlardır. Le Corbusier, 1911'deki İstanbul gezisinde küre, prizma gibi temel geometrik biçimlerin oluşturduğu cami kütlelerinin pürist kompozisyonundan da oldukça etkilenmiştir. 1925'te Paris'teki Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Sanatları Sergisi'nde Esprit Nouveau Pavyonu'nda tanıtılan Pürizm, yalınlığın yoksulluk olmadığını, tersine belli bir arınmışlığı ifade ettiğini savunmuş, ancak ustaca kompozisyonlardan meydana gelen kütlelerin içeriğiyle ilgilenmemiştir. Bu nedenle sanat tarihçisi W. Worringer (1881-?) bu biçimci yaklaşımı, zamanın karmaşık ve dinamik dünyasında huzuru, akılcı ve durağan biçimlerin görünüşünde bulmaya çalıştığı için eleştirmiştir.<sup>226</sup> Çağdaş Gestalt psikolojisi de saf biçimlerdeki iç kuvvetlerin iyi bir denge durumu yaratmadaki üstünlüklerinden dolayı kullanılmalarının yaygın olduğunu açıklar.

Le Corbusier'nin klasik döneminde (1920–50) pürist tarzda tasarladığı yapılar arasında Poissy'de Savoye Villası (1929–31), Paris'te İsviçre Pavyonu (1930–32), Marsilya'da Unite d'Habitation (Konut Birimi; 1942–52) yer almıştır. Aynı dönemde Mies Van Der Rohe, "İlginç olmak istemiyorum, iyi olmak istiyorum" ifadesinde, iyi olmak kavramını Pürizm ilkelerinde yer aldığı gibi yorumlamış, yapılarında tasarımcının kişiliğini öne çıkarmayan saf biçimlerin güzelliğini ifade etmeye çalışmıştır.<sup>227</sup> 1929 Barselona Dünya Sergisi'nde Alman Pavyonu, Fax River'da Farnsworth Evi (1946–50), Chicago'da Illinois Teknoloji Enstitüsü'nün (IIT) mimarlık okulu Crown Hall (1956), New York'ta P. Johnson'la birlikte gerçekleştirdiği Seagram Gökdeleni (1958), Rohe'nin 20.yy'ın amaçlarını mekâna dönüştürmeyi hedefleyen rasyonel tasarımları arasındadır. Gropius, çağdaş mimarlığın biçimlerini belirlerken, bunların yenilik peşinde bir grup mimarın kişisel çabalarıyla biçimlenemeyeceğini, tersine sosyal gereksinimlerin ve teknik olanakların kaçınılmaz mantıksal ürünleri

<sup>226</sup> Petek Yağmur Tanyeli, Willem Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2006, s.46

<sup>227</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1529



olduklarını belirtmiştir.<sup>228</sup> A.Meyer ile birlikte tasarladığı Alleld Fagus Fabrikası (1910–11) ve Pürizm'in aksenel simetri anlayışının dışına çıkarak dinamik bir kompozisyon elde ettiği Dessau Baubaus Binası (1925–26), Pürizm ilkeleriyle bağdaşan örneklerdir.

Pürizm'in durağan kompozisyonlarının yarattığı tekdüzelik, kuramcılarında Le Corbusier'nin dahi 1950'li yılların başında Dışavurumculuk'a yönelmesine neden olmuştur. Akılcı tasarımlarını sürdüren Mies van der Rohe ve Gropius gibi mimarlar ise Uluslararası Üslup'un yaygınlaşmasını sağlamıştır. Öte yandan Pürizm, resim alanında da kalıcı bir etki sağlayamamış, ama Yeni-Plastisizm ve Yapımcılık gibi soyut akımlara esin kaynağı olmuştur.<sup>229</sup>

### 2.30. De Stijl

1920'lerde tasarım, sanat ve mimarlık alanlarında etkili olan ilk önemli "modern hareket"lerden biridir. De Stijl, ne Kübizm, Gelecekçilik ya da Gerçeküstücülük gibi bir "izm" ya da homojen bir grup, ne de Bauhaus benzeri bir sanat ve tasarım okuludur. Ressam, tasarımcı, yazar ve propagandacı Van Doesburg öncülüğünde gelişen ortak bir proje ya da girişim niteliğindedir ve Van Doesburg'un 1917'de kurduğu, ayrıca yayın yönetmenliğini de üstlendiği De Stijl dergisi çevresinde oluşmuştur.<sup>230</sup>

Bu projeye katılan ya da ilgi duyanlar genellikle birbirlerini pek tanımamış, ender olarak biraraya gelmiş ve çalışmalarını pek az birlikte sergileyebilmişlerdir. De Stijl üyelerinin ortaklaşa yer aldığı tek etkinlik 1920'lerin ortasında Paris'te düzenleyip yalnızca mimarlık ve dekorasyon işlerine yer verdikleri bir sergidir. Bu dağınık yapıya karşın De Stijl ile ilişkileri boyunca Mondrian, Huszar, Bart van der Leck (1876–1958) ve Van Doesburg gibi ressamlar genellikle birbirlerinin yaptıklarından haberdardılar ve ürettikleri resimlerde ortak üslup ile düşünce özellikleri bulunmaktadır. İlk kez biraraya geldikleri 1916'da Mondrian, "Rıhtım ve Okyanus" adıyla anılan doğa kaynaklı ilk geometrik soyut yapıtları üzerinde çalışmaktadır. Van Doesburg, Kandinsky etkilerinin sezildiği soyut anlatımcı üslubunu gerilerde bırakmış, geometrik biçimlerden yararlandığı geç Kübizm etkili bir soyutlamaya yönelmişti.

<sup>228</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1057

<sup>229</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1529

<sup>230</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 113

Van der Leek ise figüratif olmakla birlikte düz alanlara ve saf renklere yer verdiği şematik kompozisyonlar gerçekleştirmekte, Huszâr da dahil olmak üzere hepsi doğadan ya da figürden ve gerçek nesnelere hareket ederek ve imgeleri aşamalı biçimde soyutlayarak kare ve dikdörtgen gibi dik açılı geometrik biçimlerle kurulu kompozisyonlara indirgemektedir. Ayrıca bu sanatçılar, çok daha bağımsız çalışan, ama başlangıçta De Stijl ile ilişkili olan Oud, Robert Van t'Hoff (1887–1979) ve Jan Wils (1891–1972) gibi mimarlarla da aynı amaca yönelik pek çok konuda ortak görüşlere sahiptirler. Birleştikleri bir başka konu, ABD'li mimar Wright'ın düşünce ve çalışmalarına duydukları ilgidir. De Stijl'in bu ilk evresinde heykeltarihi ve ressam Van-Tongerloo ile mobilya tasarımcısı ve mimar Rietveld de gruba yakın ilişki içindedir.<sup>231</sup>

De Stijl, Hollandacada "stil, tarz" anlamının yanı sıra "dikme, söve, destek" anlamına da gelir. Bu kavram Van Doesburg ile gruba ilk katılan öbür sanatçı ve mimarların dekorasyon ya da bezeme yüzeyinde gördüğü şey değil, toplumun ahlaki değerlerinin simgesel ifadesini taşıyan bir düzen anlayışı olarak algılanmıştır. Tek öge ile bütün olarak algılanan karmaşık öğeler, kişi ve toplum arasındaki ilişkileri simgelemektedir. Bu öğelerin yeni ve alışılmamış bir biçimde ayrılması ya da birleştirilmesi, De Stijl anlayışının dönüm noktası olmuş, söz konusu öğeler mobilya, heykel, iç mimarlık ve mimarlık alanlarında ideal bir model yaratılması için kullanılmış, ayrıca resim ve grafik gibi iki boyutlu düzlemlerde de yer almıştır. De Stijl, bir dergi çevresinde oluşmakla birlikte etkinlikleri her zaman dergiyle benzer ve aynı paralele değildir. De Stijl dergisi, sanatçılar ve mimarlar arasında Üslup ve anlayış ilişkilerinin değerlendirilip üretilmesi yoluyla De Stijl'in bir ideoloji ve üslup girişimi olduğu düşüncesinin yayılmasında önemli bir rol oynamış; az sayıda satılan avant-garde bir dergi olmasına karşın De Stijl'in etkisinin ve adının hem Hollanda'da hem de dışarıda yayılmasını sağlamıştır.<sup>232</sup> 20.yy'ın başlarında Modern Mimarlık ya da Modernizm olarak kurumlaşmaya başlayan avant-garde çalışmalarda, 1930'larda De Stijl önemli bir bütünleştirici rol oynamıştır.

Önceleri Hollanda'da yaratılmış yeni ve modern ulusal bir üslup olarak ele alınan De Stijl, 1921'de Van Doesburg'un gezileri sonucu ülke dışında da tanınmaya başlamış, Van Doesburg ve De Stijl'e ilk katılanların ortaya attığı düşünceler yeni Uluslar arası Üslup'un oluşmasına katkıda bulunmuştur. De Stijl'in I.Dünya Savaşı yıllarında Hollanda'da oluşmasının nedeni, hepsi Hollandalı olmamakla birlikte aynı düşünce ve

<sup>231</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1053

<sup>232</sup> Dilek Bektaş, Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 67

ideallerde birleşen birçok mimar ile sanatçının bulunmasıdır. O tarihlerde Hollanda'yı terk etmek ya da öbür Avrupa ülkeleriyle ilişki kurmak kolay değildir. Buna bağlı olarak Hollandalı sanatçı aydınlar, ülkelerinin modern Avrupa üzerinde yaratabileceği etkiyi ve bu kültür içindeki yerlerini pekiştirmeye yönelmişlerdir. Van Doesburg da De Stijl'i Modernizm'e Hollanda katkısı olarak kurgulamaya ve tanıtmaya başlamıştır. Bu dönemde De Stijl dergisinde savunulan ilkeler şöyle özetlenebilir: a) Mimarlığın, resmin, mobilyanın ya da heykelin geleneksel biçimlerinin arındırılarak basit "temel" geometrik bileşenlere ya da öğelere dönüştürülmesi, b) Kompozisyonda, kişisel ve bağımsız unsurlardan oluşmalarına karşın, bu dağınık öğelerin bir bütün olarak algılanacak biçimsel birleşmelerinin sağlanması, c) Tasarım ve kompozisyonda bazen aşırı düzeyde asimetrinin vurgulanması, d) Birbirine dik çizgilerin yanı sıra kırmızı, sarı, mavi ve nötr renklerin (beyaz, gri, siyah) çok kullanılması. Aslında bu ilkeler De Stijl örneklerinde her zaman tam olarak kullanılmamış, pek çok uygulamacı bu ilkeleri değiştirerek diyagonal çizgilerden, ara renklerden ve simetrik biçimlerden yararlanmışlardır.<sup>233</sup>

De Stijl dergisinin önemli işlevlerinden biri de, özellikle ilk dönemlerde anahtar sayılabilecek çalışmalara sayfalarında yer vermesi olmuştur. Böylece bu çalışmaların içerikleri ve kuramsal düşünceleri tanıtılıp yaygınlaştırılmıştır. 1920'lerin sonuna doğru Van Doesburg "üslupsuzluk" tan söz etmeye başlamıştır: Üslubun kaldırılması pek olası değildir, ancak Van Doesburg değiştirilmiş geometrik biçimlere sahip bir Uluslararası Üslup'un mimarlıkta, resimde ve heykelde kullanılmasının giderek "üslupsuz bir üslup" yaratacağı inancını taşımaktadır.

Öte yandan De Stijl yalnızca üslup konusunda değil, sanat, tasarım ve mimarlığın toplumsal rolü üzerinde ısrarla durulması; kişisel-özel ile toplumsal-genel arasındaki dengenin oluşturulması; yeni teknoloji ve makineleşmenin değişen değerlerine ütopyik bir anlayışla yaklaşılması; sanat ve tasarımın geleceği değiştirme gücüne bağlılık gibi, sanat, toplum, üretim, tüketim vb alanlarda da ilkeler koymuştur. Bu ilkeler aynı zamanda Avrupa'nın başka ülkelerindeki avant-garde sanatçı ve tasarımcıların inaniş ve düşüncelerine de çok yakındır. Örneğin, devrimden sonraki ilk yıllarda Rusya'da ve Almanya'daki Bauhaus tasarım okulunda bu ilkeler yaygındır.

---

<sup>233</sup> Dilek Bektaş, a.g.e, s. 67

1920'lerin başında Oud, Vantongerloo ve Wills gibi ilk De Stijl üyelerinin Van Doesburg'la anlaşmazlığa düşerek gruptan ayrılmalarıyla başlayan ikinci evrede Van Doesburg. Hollandalı mimar ve kent planı Cornelius van Eeteren (1897–1988), Avusturyalı mimar Frederick Kiesler (1890–1965), ressam Domela, Rus sanatçı ve tasarımcı El Lissitski, Romanyalı heykeltıraş Brancusi ve İsviçreli ressam Taeuber-Arp'la yakın ilişkiye girmiş, bu sanatçıların De Stijl dergisine katkıda bulunmasını sağlamış ve onlar için "birlikte çalışan" ya da "katılımcı" anlamındaki *medewerkers* sözcüğünü kullanmıştır. 1920'lerin ortalarında Van Doesburg'un "karşıt-kompozisyonlar" olarak adlandırdığı yapıtlarında diyagonal çizgileri kullanmaya başlaması, Mondrian'ın De Stijl içinde savunduğu Yeni-Plastisizm ilkelerine ters düşmüş ve Mondrian 1925'te gruptan ayrılmıştır. Böylece De Stijl'in üçüncü evresi başlamış, bu tarihten sonra grup hızlı biçimde Yeni Nesnellik'le Modern Mimarlık akımının etkisi altına girmiş, Van Doesburg'un 1931'de ölmesiyle de dağılmıştır.

De Stijl de, aşağı yukarı çağdaş Bauhaus gibi tasarım, mimarlık, uygulamalı sanatlar, heykel ve resmi bir araya getiren evrensel bir amaca yönelmiş, derginin ilk sayılarında ressamlarla mimarların çalışmaları birarada sunularak disiplinler arası bir yardımlaşma ve genel üslup birlikteliğinin vurgulanmasına özen gösterilmiştir. Bu çabaya karşın mimar ve sanatçılar arasında ortaya çıkan büyük görüş ayrılıkları, tartışmalar ve acımasız eleştiriler, sonuçta klikleşmelere, erken bölünmelere ve gruptan kopmalara neden olmuştur. Rietveld'in Kırmızı-Mavi Koltuk'u (1918) ve Utrecht'teki Rietveld Schröder Evi (1924), Van Doesburg ve Van Eesteren' in renkli aksonometrik mimari çizimleri (1923), Oud'un Rotterdam'daki Cafe de Unie'rûn cephesi (1924–25; 1940'ta yık.) ve Mondrian'ın 1920'lerdeki asimetrik resimleri, De Stijl'in en önemli örnekleri arasında gösterilebilir. De Stijl günümüzde yalnızca tekrarlanan ve basılan örnekleriyle "Modernizmin klasikleri" olarak kabul edilmesi açısından değil, görsel ve düşünsel yaratıcılığın canlı bir kaynağı olması açısından da ilgi odağı konumunu sürdürmektedir. 1980'lerdeki sanat, mimarlık ve tasarım alanlarında post-modernist kuram ve uygulamanın meydan okurcasına ortaya çıkmasında ve yeni malzemelerin kullanılmasında De Stijl'in yenilikçi tavrının büyük etkisi olmuştur.<sup>234</sup>

<sup>234</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 431

### 2.31. Presizyonizm

1920'lerde ABD'de oluşan Yarı-Kübist soyutlamacı sanat akımıdır.<sup>235</sup> Kökeninde Kübizm'in yanı sıra Gelecekçilik'le Orfizm'in de etkileri sezilir. Tam anlamıyla bir "okul" niteliğinde olmaması ve ortak bir tavır geliştirmemesine karşın akıma dahil olan sanatçılar genellikle yapıtlarını birlikte sergilemişlerdir. Presizyonistler, Manhattan'ın gökdelenleri, fabrikalar, bacalar, endüstri makineleri, silolar, çiftlik evleri ve tarım makineleri gibi endüstri dünyasının görsel imgelerini betimledikleri resimlerinde figüre yer vermemişler, bu öğeleri günlük yaşamın hareketliliğinden arındırarak Serin Sanatı çağrıştıracak biçimde duygusallıktan soyutlamışlardır. Kullandıkları son derece keskin ve net çizgiler, düzgün ve pürüzsüz yüzeylerle bir anlamda sanatçının imzası sayılabilecek fırça izlerini yok ederek belli bir yabancılaşma duygusu yaratmışlardır. Amaçları çağdaş Amerikan teknolojisini destansı bir görkem içinde betimlemektir. Demuth ve Sheeler'in Kübik-Gerçekçi yapıtlarının yanı sıra O'Keeffe'in geniş, ıssız kırsal alanlar içinde betimlediği terk edilmiş çiftlik yapıları, hayvan iskeleti parçaları; Niles Spencer' in (1893–1952) keskin köşeli düzlemlerle oluşturduğu karmaşık mimari öğelere sahip endüstri yapıları: Walter Murch'la (1907-?) Morton Schamberg (1881–1918) ve Preston Dickinson' ın makineleri; Ralston Crawford'un (1906-?), kentsel alanlardaki fabrika görünümleri, bu akımın en tipik örnekleridir. Presizyonizm ABD'de Pop Sanatı özellikle de Indiana ve Johns'u etkilemiştir.<sup>236</sup>

### 2.32. Yeni Nesnellik

1920'lerin başında Almanya'da toplumsal eleştiri çevresinde gelişen akımdır. Terim ilk kez, Mannheim Sanat Salonu müdürünün savaş sonrası resimlerle oluşturduğu bir serginin adı olarak kullanılmıştır. Bu akım, bir anlamda Almanya'nın savaş sonrası yaşadığı vazgeçmişliğin bir ürünüdür. Yaşanan gerçeğin toplumcu bir yaklaşımla yansıtılmasını savunan Yeni Nesnelciler, güncel olayları Dışavurumculuk'tan bütünüyle uzaklaşmadan, ancak soyutlamacı bir tavra da girmeden; doğrucu, nesnel, ama eleştirel bir bakış açısıyla betimleme çabası içindedirler. Akımın en önemli temsilcileri Dix ve Grosz'dur. Her ikisi de savaş sonrası Alman toplumuna büyük tepki duyuyor, düzenin aksaklıklarını ve kişilerin açgözlülüğünü alaycı ve eleştirel bir dille tuvale yansıtılmışlardır.<sup>237</sup>

<sup>235</sup> Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 611

<sup>236</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1518

<sup>237</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 190

Aynı konuları Beckmann ve Hofer daha felsefi bir içerikle işlemiştir. Akımı benimseyen öbür sanatçılar Heinrich Davringhausen, Kurt Günther, Georg Schrimpf (1889–1938), Georg Scholz (1890-1945) ve Yeni Sanatçılar Birliği'nin eski üyelerinden Alexander Kanoldt'tur (1881–1939).<sup>238</sup>

### 2.33. Öğecilik

“Elementarizm” olarak da bilinen akım, Avrupa’da Yapımcılık hareketinin çekirdeğini oluşturmuştur. Temelde sanatsal düzenlemenin içgüdüsel yâda sezgisel olması yerine, evrensel Estetik ilkeler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmasını öngörmektedir. 1922’de De Stijl dergisinde yayımlanan ilk bildirgede Raoul Hausmann (1886–1971), Ivan Puni, Arp ve Moholy-Nagy’nin imzaları vardır. İkinci bildirge 1926’da Van Doesburg tarafından yayımlanmış, bir anlamda Yeni-Plastisizm’in yumuşatılması olarak nitelenebilecek Öğecilik’te Mondrian’ın “dik açı-düz çizgi” ilkesine bağlı kalınmış, ama kompozisyonda “yatay-dikey” ilişkisinden kaçınılmıştır. Doesburg, “karşıt kompozisyonlar”<sup>239</sup> olarak adlandırdığı yapıtlarında eğimli yerleştirilmiş yüzeyleri ve çapraz öğeleri kullanarak kompozisyona hareket katmıştır. Bu sanatçıya göre çapraz, hareket halindeki insan vücudunu simgeleyen soyut bir anlatım, aynı zamanda da insanın doğal gücü dizginlemesinin simgesi olarak, modern yaşamın mekanize hızının göstergesidir. Ayrıca yatay-dikey’in yapısındaki yerçekimine bağlı durağanlığın da karşıtıdır.<sup>240</sup>

### 2.34. Gerçeküstücülük

"Sürrealizm" olarakta adlandırılır. Fransız şair Breton,1922' de Paul Eluard (1895–1952) ve Louis Aragon (1897- 1982) gibi başka şairlerle birlikte Dadacılar'dan ayrılmış ve bu akımın nihilist tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan Gerçeküstücü sanatın ilkelerini oluşturmaya başlamıştır. Ancak, akımın gelişmesinde Dada'nın etkileri yadsınamaz. Plastik sanatların dışında edebiyat, müzik ve sinema gibi öteki sanat dallarını da içeren Gerçeküstücülük, iki dünya savaşı arasında bir felsefe ve yaşam biçimini de belirlemiştir. Breton, Sigmund Freud'un (1856–1939), özellikle düş-ler ve bilinçaltı kuramlarıyla yakından ilgilidir.

<sup>238</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1938

<sup>239</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 116

<sup>240</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1405

Gerçeküstücü sanatta bu kuramların etkisi büyük olmuştur. Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi değil, usun betimlemesi olarak değerlendiriyor ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratmaktadırlar. Breton, Gerçeküstücülük'ü "Gerçeküstü, düşünce sürecini mantık ve us kurallarıyla sınırlamadan, estetik ve töre önyargılarından arıtarak, salt ruhsal istemsizliği aktarmaktadır" diye tanımlamaktadır.<sup>241</sup> Breton, akıma adını, yazar ve sanat eleştirmeni Apollinaire'in, 1917'de sahnelenen *Les Mamelles de Tiresias* (Tiresias'ın Memeleri) adlı yapıtı için kullandığı "gerçeküstücü" sözcüğünden esinlenerek vermiştir.

1924'te, *Manijeste du Surrealisme* (Gerçeküstücülük Bildirgesi) yayımlandığında grup Arp, Ernst, Masso, Miro ve Tanguy'den oluşmaktadır. 1929'da ikinci bildirgeyle Dali gruba katılmış, onu Delvaux, Giacometti ve Magritte izlemişlerdir. Öteki Gerçeküstücü sanatçılar arasında F.Bacon, Hans Bellmer (1902–75), Victor Brauner (1903–66), Duchamp, Matta, Leonor Fini (1908-?), William Stanley Hayter (1901–88), Lam, Picabia, Ray ve Pierre Roy (1880–1950) sayılabilir. Gerçeküstücü sanatçılar, yaratıcı bilinçaltını irdelemek ve özgür kılmakla toplumu geliştirici bir politika belirlemek gibi aslında birbirleriyle pek ilintisi olmayan iki konuyu birleştirebilmiş, 1927–35 arasında, bu amaçları doğrultusunda Fransız Komünist Partisi'yle işbirliği yapmışlardır. Temelde bu sanatçılar kendilerine özgü yöntem ve teknikler kullanmış, ortak bir üslup geliştirmemişlerdir. Ancak nesnelere şok yaratma amacıyla us ve mantık dışı biçim ve ortamlarda sunma konusunda görüş birliği içinde olmuşlardır.<sup>242</sup>

Akımda iki farklı eğilim gelişmiş, Soyut Gerçeküstü (Abstract Surrealism) olarak adlandırılabilir ilk eğilim, ruh çözümüne (psikoanaliz) dayanmakta ve salt istemsizliklerle yöneltilmektedir, bilinçaltındaki duyguların simgelerle betimlenmesidir. Ernst'in Frotaj'ları, Oscar Dominguez'in (1906–58) Dekalkomani'leri bu gruba girer. Ayrıca Gorky, Hantai, Masson, Matta, Mirö ve Wolfgang Paalen (1905-?) bu tür örnekler vermişlerdir. Doğrucu Gerçeküstücülük (Veristic Surrealism) olarak adlandırılabilir ve Dali, Magritte, Tanguy gibi sanatçıların yapıtlarının oluşturduğu ikinci eğilimdeyse De Chirico'nun yapıtlarını anımsatan öğeler göze çarpar.<sup>243</sup> Nesnelere ayrıntılı bir biçimde betimlenmesi, ancak düş ya da karabasanı anımsatan us dışı ortamların içinde verilmeleri söz konusudur. Bu eğilimin bir çeşitlemesi olarak,

<sup>241</sup> Andre Breton, Birinci Sürrealist Manifesto, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003, s. 20

<sup>242</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 173

<sup>243</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 186

birbirleriyle ilintili olmayan nesnelerin, birlikte, düşsel değilse bile günlük yaşamın dışında bir gerçeği çağrıştıran biçimde verildiği görülür: Ameliyat masası üstündeki dikiş makinesi ve şemsiye gibi.

Gerçeküstücülük 1930'ların sonuna doğru uluslararası bir nitelik kazanmaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ABD'ye göç eden Breton, Chagall, Ernst, Masson, Matta ve Tanguy bu ülkede gelişmekte olan Soyut-Dışavurumcuları etkilemişlerdir. Kanada'da Borouas öncülüğünde kurulan Otomatikçiler bu akımın ilkelerini benimsemiş, İngiltere'de P.Nash, Belçika'da E.L.T. Mesens (1903–71), Danimarka'da Vilhelm Bjerke-Petersen (1909–57) ve Hemi Heerup (1907-?), Almanya'da Edgar Ende (1901–65), Richard Oelze (1900-?), Heinz Trökes (d.1913) ve Mac Zimmermann (d.1912) ile Avusturya'da da Rudolf Hausner (d.1914) Gerçeküstücü sanat örnekleri vermişlerdir.<sup>244</sup> Akım, örgütsel niteliğini II. Dünya Savaşı'yla yitirmiş, ancak etkileri değişik ülkelerde pek çok sanatçıda uzun süre izlenmiştir.<sup>245</sup>

### 2.35. Gerçeküstücü Felsefi Düşünce

Kübizm'den kalkan non - figüratif ve abstrakt sanata geçen expressionist çizgi, konstrüktivizm veya suprematizmde devam etmektedir. Fakat Expressionizm yalnız bu çizgiden ibaret değildir, bu çizgiye paralel olarak giden bir expresyonist çizgi daha vardır, bu, sürrealizmdir. Ve bu expresyonist hareket de, birincisi kadar derin ve etkili olmuştur. Çünkü o da, birincisi gibi, devrinin varlık yorumunda temellenir ve ondan hareket eder. Yalnız şu kadar var ki, non - figüratif ve sürrealist sanatların dayandığı prensipler birbirlerinden ayırdılar. Sürrealizm, yalnız bir sanat görüşünü dile getirmiyor, aynı zamanda yeni bir varlık yorumuna dayanan bir felsefeyi, bir hayat stilini ve bir ahlakı da ele alıyor,<sup>246</sup> bu geniş çevreli hareket nasıl bir harekettir, bunu kısaca görelim.

1929 yılında Andre Breton, İkinci Sürrealist Manifestinde "Her şey bizi şuna inanmaya götürüyor: ruhumuzun öyle bir yeri var ki, bu yerden bakınca, hayat ve ölüm, gerçek ve tasavvur, geçmiş ve gelecek, ifade edilebilir olan ve ifade edilemez olan, yukarda ve aşağı, artık çelişik olarak kavranmazlar" ifadesine yer vermektedir.<sup>247</sup> Bu adı geçen elemanların birer zıtlık olarak kavranmadığı dünya, lojikten ve matematik

<sup>244</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 670

<sup>245</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 6, s. 325

<sup>246</sup> İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yaynevi, İstanbul, 1983, s.63

<sup>247</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 21, s. 367



orientationdan soyulmuş olan bir dünyadır. Böyle bir dünya, her çeşit anlam ve lojik düzenden yoksundur. O, artık bir kosmos değil, bir kaos'tur.

Dünya, genel olarak varlık, yine bir eidos'a geri götürülmek istense, denebilir ki, sürrealist düşüncenin varlığı kendisine geri götürdüğü eidos, absürd'tür. Varlığı taşıyan substans, absürttür; zira varlığın mahiyeti absürttür. Camus "Bu dünyada bizi çeviren, zihnimi zorlayan veya beni hayran bırakan her şeyi reddedebilirim, yalnız bu kaos'u, bu tesadüf denen kralı ve bu anarşiden doğan tanrısal hiç bir şeye önem - vermeyişi reddedemem" ifadesiyle açıklık getiriyor.<sup>248</sup> Bunlar sürrealizmin, ifadesini en iyi bir şekilde bulmuş olduğu absürdite felsefesinin sözleridir. Varlığın mahiyeti absürdite olarak anlaşılınca, dünya ve bu dünya üzerinde yaşayan insanın hayatı ve düşünce hayatı da absürttür. İnsan için hiçbir ümit yoktur. Çünkü insan varlığı, ölüm için belirlenmiş olan bir varlıktır. Bu düşünce yönelgesinde yine Camus "Başlangıçta absürdite iklimi vardır. Hedef absürt bir kainat ve dünyayı ona uygun bir ışıkla aydınlatan ruhi tavır - almadır" demektedir.<sup>249</sup> Bu ruhi tavır - alma, manadan ve belli bir rasyonel biçimden yoksun olan dünya gibi, alojik olacaktır. Bu absürdite ve ölüm koordinatları, İnsana büyük bir hürlük imkânı sağlar. İnsan absürt ve ölümlü bir varlık olduğu için hür bir varlıktır. Hürlüğümüzü, onlara borçluyuz. Camus yine şöyle diyor: "Ölüm ve absürdite (akli) hürlüğümüzün biricik prensipleridir, gerçekliğini bir insan kalbinin yaşayabileceği hürlüğün..." dile getirmektedir.<sup>250</sup> Böylece lojik'in bütün varlık dünyasını örttüğü lojik örtü atılır, fantazi, irrationalite, olağanüstü dünyayı içten ve dıştan doldurur. Varlığın mahiyeti absürdite olarak kavranınca, lojik tahtından indirilip yerini keyfilik ve irrationalite alınca, artık bir hakikatten söz açmak da imkânsızlaşır. Hatta o kadar ki, lojik dahi çift değerli, doğru-yanlış değerlerine dayanan bir mantık olmaktan kurtulur, aynılık ve çelişme prensipleri sarsılır. Yeni bir mantık, çok değerli bir mantık kurulur. Heyting ve Brouwer'in kurduğu bu mantıkta, doğru ve yanlış arasında yeni bir değer bulunur, bu değer absürt' tür. Doğru - yanlış ve absürt, aynı lojik skala üzerinde yer alır.

Sürrealist sanatın arka planında bulunan düşünce sistemi bu şekilde ele alınmıştır. Ve sürrealizm, bu düşünce kaynağı ile beslenir. Varlığı absürdite mahiyetine geri götüren bir görüşün ortaya koyduğu sanatta da, aynı düşüncelerin yansıtacağı tabiidir. Bir Chirico'nun, bir 'Max Ernst'in ve bir Salvador Dali'nin eserlerinde böyle bir absürt dünyanın, lojikten soyulmuş bir dünyanın salt karakteri dile gelir. Böyle bir

<sup>248</sup> Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, Ekin Yayınları, Ankara, 1996, s. 140

<sup>249</sup> İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.63

<sup>250</sup> Ahmet Cevizci, a.g.e, s. 140

eserde, rüya ve gerçek, soyut ve somut, uzak ve yakın bir kaos içinde birbirine karışır. Eserde hiç bir mana, hiçbir lojik yoktur. Tersine, kavranan şey sadece absürt'tür ve manasızlıktır. Bunu yine Camus'nün diliyle söylersek : "Bu bakımdan sanat eseri par excellence bir saçma zevktir." Bu par excellence zevk, yeni bir estetiği varlığında taşır. Bu estetik, irrationaliteye, olağanüstüye ve absürde dayanır. Sürrealist estetik bu kategorilerle çalışır ve bu kategoriler tarafından belirlenir. Bunun için sürrealist bir eserde, onu değerlendirirken, zaruri olarak bu kategorileri aramak ve bu kategorilere göre onu değerlendirmek gerekir. Sürrealist eserlere, lojik ve real kategorilerle yaklaşmak, onları anlayamamak gibi bir sonuç yaratır.<sup>251</sup>

### 2.36. Yapımcılık

"Konstrüktivizm" de denir. 1920'lerde Moskova'da gelişen bir Soyut Sanat akımıdır. İnk huk içinde sürdürülen soyut sanat tartışmalarında "Laboratuar Sanatı" anlayışına karşı "Üretim Sanatı"nı savunan sanatçıların (Prodüktivistler) düşünceleri doğrultusunda gelişmiştir. "Yapımcı" sözcüğü ilk kez Kübik-Gelecekçilik içinde Tatlin'in 1914'te geliştirdiği bir dizi kabartmayla ilgili olarak kullanılmıştır.<sup>252</sup> Tatlin bu yapıtlarında malzemeyi taklit etmek yerine malzemenin kendisini, resimsel mekân yerine de gerçek mekânı kullanmıştır. Sözcüğün terim olarak yerleşmesiye Gabo ve A.Pevsner'in 1920 tarihli Realistiçeski manjfest'yle (Gerçekçi Bildirge) olmuştur. Bu bildirgede Gabo'nun terimi, soyut sanat için kullanması yaratıcı sanatın toplumsal ve işlevsel olması gerektiğine inanan Prodüktivistler'le arasının açılmasına neden olmuştur. Gabo'nun SSCB'den ayrılmasıyla akım gelişimini Rusya'da "Üretim Sanatı" doğrultusunda sürdürürken Avrupa'da Gabo'nun düşünceleri çerçevesinde gelişmiştir.<sup>253</sup>

1917 Devrimi'yle birlikte Rusya'da yeni bir toplum oluşmaktadır. Bu ortamda sanatçının amacı devrim ilkelerini sanat aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırmaktı. Kent planlama ve mimarlığın yanı sıra tiyatro, propaganda amaçlı grafik çalışmalar ve endüstri tasarımı ağırlık kazanmış; çeşitli Avant-Garde akımlardan gelen birçok sanatçı farklı alanlarda yapıtlar üretmeye başlamıştır.

<sup>251</sup> İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayinevi, İstanbul, 1983, s.63

<sup>252</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 104

<sup>253</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 112

Örneğin, Rodçenko tipografi ve kitap tasarımının yanı sıra mobilya ve giysi tasarımları; Tatlin ve Maleviç seramik tasarımları; Stepanova ve Popova tekstil tasarımı alanında çalışmalar yapmışlardır. 1920'ler boyunca resim ve heykel gibi geleneksel anlamda güzel sanat yapıtları pek az üretilmiştir. Pevsner kardeşlerle Kandinsky ve Chagall gibi ressam ve heykelticilerse öncü eğilimlerini Rusya'da sürdürme olanağını bulamadıklarından ülkelerini terk etmişlerdir.<sup>254</sup> Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtı bütünüyle Gabo'nun karşı çıktığı bir işlevselcilik içermektedir. Öğelerin estetik kurallar çerçevesinde biraraya getirilmesi yerine, kullanılan malzeme önem kazanmıştır. Bu bağlamda Yapımcılık bütünüyle teknik bir ustalık ve malzeme düzenlemesi olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak kavramların tam olarak netleştirilememesi ya da çeşitli sanatçıların terimlere farklı anlamlar yüklemesi sonucunda Rus Yapımcılığı net bir tanıma kavuşamamıştır, Oysa Avrupa'da Yapımcılık "evrensel ve nesnel estetik değerler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmış düzenleme" anlamını taşımaktadır. İçerdiği yalınlık, netlik ve kesinlik Yapımcılık'ın bir anlamda Öğecilik'le Pürizm'in temel kavramlarıyla örtüşmesine yol açmıştır. Ancak Yapımcılık, betimsel olmayan (non-representationa) ve anlatımcı öğeler içermeyen geometrik öğelerle salt soyut bir yapıya yönelerek her iki akımın da ilerisine geçmiştir.<sup>255</sup>

1921'den başlayarak Avrupa'da gelişen Yapımcılık'ın temelinde Gabo ve arkadaşlarının görüşleri egemendi. Gabo 1921'de Berlin'de, A.Pevsner 1922'de Paris'tedir. I.Dünya Savaşı sırasında Maleviç'le birlikte çalışan Strzeminski 1922'de Polonya'da Yapımcı ilkeleri benimseyen Blok grubunu kurmuştu. Bu tarihten başlayarak Avrupa'nın çeşitli kentlerinde akımın ilkelerini yaygınlaştırmak amacıyla yayımlar yapılmış, sergiler düzenlenmiştir. Bauhaus, yapımcı ilkelerle Moholy-Nagy aracılığıyla tanışmış; akımın ilk resmi duyurusu 1922'de Düsseldorf'ta toplanan Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi'nde yapılmıştır.<sup>256</sup> Akımı edebiyat, sinema ve mimarlık alanlarında yaygınlaştırma çabaları da bu tarihlerde başlamıştır. Paris, yapımcı sanatçıların toplandığı bir merkez olmuş ve etkinliğini II. Dünya savaşının başlarına değin korumuştur. 1930'da Daire ve Kare, 1932'de de Soyutlama-Yaratma grupları Mondrian, Gleizes, Magnelli, Baumeister, Nicholson, Gabo, Pevsner, Vordemberge-Gildewart, Helion, Jean Gorin (1899-?), Arp, Taeuber-Arp, Domela ve Viking Eggeling (1880-

<sup>254</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 87

<sup>255</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1924

<sup>256</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 104

1925) gibi birçok ulustan Yapımcı sanatçıyı biraraya getirmiştir.<sup>257</sup> 1937’de Basel Sanat Müzesi’ndeki (Sanat Salonu) sergi “Yapımcılık” teriminin ne denli geniş bir yelpaze içinde yorumlandığının ve ne tür farklı üslupların bir çatı altında toplandığının göstergesi olmuştur.

1930’ların sonunda Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy gibi yapımcılar Londra’dadır. Burada Hepworth, H.Moore, Nicholson ve Read gibi heykелci, ressam ve eleştirmenlerle ilişkiye geçmelerine karşın II. Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla bu sanatçılar ABD’ye geçmiş ve akım İngiltere’de 1950’lere gelinceye değin yeterli bir gelişme ortamı bulamamıştır. ABD’de ressam Katherina Dreier’in (1877–1952) 1926’da düzenlediği bir sergide Archipenko, Mondrian ve Maleviç’in yapıtları yer almış; 1930’larda da bir dizi soyut sanat sergisi açılmıştır. Gerek bu sergilerle, gerek ülkeye göç eden Yapımcı sanatçıların çabalarıyla akım canlı tutulmaya çalışılmışsa da etkisi bu dönemde pek kalıcı olmamıştır. 1940’ların sonuyla 50’lerin başında sanat kuramcısı ve ressam Charles Biederman’ın (1906-?) araştırmaları savaş sonrası Yapımcılık anlayışına belli açıklamalar getirmektedir. Biederman’a göre sanat başından beri "gerçeği saptamak”la “yaratıcılık” gibi iki uç ve çelişkili ilke tarafından yönlendirilmiştir.<sup>258</sup> Oysa fotoğraf makinesinin yaygınlaşmasıyla gerçeğin saptanması sorunu ortadan kalkmış ve sanatçının artık yalnızca yaratıcılığı düşünmesine olanak veren bir ortam oluşmuştur. Biederman yaratıcılığı betimsel olmayan sanatla yani Yapımcılık’la eşanlamda kullanmaya başlamış; gerçeği saptama sorununun ortadan kalkmasıyla resimde yanılmacı etkilerden de (özellikle üç boyutluluk) vazgeçilmesini savunmuştur. Bu sav her ne kadar sağduyudan uzak olsa da, o dönemde gerçek üç boyutlu kuruluşlar üzerine denemeler yapan bir grup sanatçı tarafından hemen benimsenmiştir. Özellikle Minimal Sanat içinde görsel etkilerden arındırılmış gerçek üç boyutluluk uygulanmıştır. 1958–64 arasında Hollanda’da Joost Baljeu (d.1925) tarafından yayımlanan “Structure” adlı dergi Yapımcılık’a yeni bir ortak tanım getirmeyi amaçlamaktadır. ABD’den Biederman, İngiltere’den Antony Hill (d.1930) ve Martın, İsviçre’den Richard P.Lohse’yle (1902-?), Fransa’dan Gorin, dergiye yazılarıyla katkıda bulunanlardandır. Bu dönemde üretilen Yapımcılık örneklerinde resimle heykel arasındaki kesin ayırımın giderek ortadan kalktığı ve çok farklı malzemelerin kullanıldığı görülür.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 32, s. 102

<sup>258</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1924

<sup>259</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 124

Yapımcı sanatın gerçeği aynen yansıtması bütünüyle reddedilse de gerçeğin "strüktürü"nü yansıttığı konusunda belli bir görüş birliği vardı. Gerçek, dinamik bir süreçtir ve asıl ilginç olan ürünün dış görünümünden çok, gerçeğin nasıl oluştuğu ve işlediğidir. Yanılsamacı etkilerden arındırılmış üç boyutlu kuruluşların ortaya çıkmasıyla "Somut Yapımcılık" kavramı gelişmeye başlamıştır. Kinetik Sanat, hatta Op Sanat ve Minimal Sanat anlayışlarıyla Grav gibi gruplar bir anlamda bu ilkelerden esinlenmiş; söz konusu gelişmeler doğrultusunda Yapımcılık terimi, özellikle 1960'larda oldukça esnek bir anlama bürünmüştür. 1968'de George Rickey'nin *Constructivism: Origins and Evolution* (Yapımcılık: Kökeni ve Gelişimi) adlı kitabı, akımı daha sınırlı bir çerçeveye oturtmuş; 1913–22 arasında Rusya'da ürünler veren Tatlin, Maleviç, El Lissitski, Gbao ve Pevsner'in yapıtları akımın temel ürünleri olarak nitelendirilirken, Öğecilik, De Stijl ve ABD ile Avrupa'da oluşan bazı akımların benzer nitelikler taşıdığı ama doğrudan yapımcılıktan doğmadığı ileri sürülmüştür.<sup>260</sup> Öncelikle heykel sanatında tam anlatımını bulan yapımcılık, resimle heykel arasındaki ayrımı yok ederken bir yandan da heykelciliğin mimarlıkla bütünleşmesine yardımcı olmuştur. Metal, cam, plastik vb malzemelerin yapımcı ilkeler doğrultusunda bir araya getirilmesiyle oluşan heykeller estetik açıdan mimari konstrüksiyonlara yaklaşmaktadır. Resimde kübist ilkelere yakındır. Doğadaki her şey küre, koni ve silindire indirgenebilir görüşünden hareketle geometrik biçimler arasındaki basit ilişkiler ele alınmıştır. Mimarlıktaysa yapımcılık büyük ölçüde işlevselciliğin bir parçası olarak gelişmiş ve özellikle kütleyle mekân arasındaki ilişkilere dayanan bir estetik vurgulanmıştır. Yeni malzemelerin kullanılmasını içeren çağdaş yapım yöntemlerini ve geleneksel yöntemler aracılığıyla sağlamlaştırılan strüktürel etkinliği makinenin yetkinlik düzeyine erişirmek amaçlanmıştır. 1921'de El Lissitski'nin Berlin'de Van Doesburg'la buluşmasıyla Uluslar arası Yapımcılık'ın temelleri atılmıştır. DeStijl adlı dergide yayımlanan ilk bildiride makinenin çağdaş yaşam içindeki önemi vurgulanmış; ayrıca makinelerin yapımında doğal organizmaların ve işlevin temel alındığı belirtilerek yapının İşlev'i ve Strüktür'ü arasında da bir uyum olmasının gerekliliği savunulmuştur. Cornelis van Eesteren (1897–1988), Rietveld, Mart Stam (1899-?) ve Van Doesburg'un 1923'te yayımladıkları *Vers une consturction collective* (Kolektif Konstrüksiyona Doğru) adlı bildirge özellikleri mekân-zaman ilişkisine renk ögesini de eklemiş; ayrıca iç mekân düzenlemesinin aynen dışa yansıtılmasıyla süregelen ikilemin giderilmesini savunmuştur.

<sup>260</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1924

Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtı (1920), Vesnin kardeşlerin Leningrad'da gerçekleştirdiği Leningradskaya Pravda ofisleri (1924), El Lissitstki'yle Mart Stam'ın bir kentin çevresi için tasarladıkları ofis bloklarının büyük kütlelerle desteklendiği Yatay Gökdelene projesi (1923–25), Breuer'in Harkov'da tasarladığı tiyatro (1930) önemli Yapımcı örneklerdendir. Yapımcılık'ın Avrupa mimarlığı üzerindeki etkilerini değerlendirmek oldukça güçtür. Belli bir mimari etki yaratmada ve yapı öğelerinin belirlenmesinde önemli katkıları olduğu açıktır. 1910'ların ortalarında Le Corbusier'nin geliştirdiği, yapıyı, zemin katını bütünüyle ya da yarı açık bırakacak biçimde ayaklar (Piloti) üstünde yükseltme sistemi ve yapının strüktürel öğelerinin aynen dışa yansımaları düşüncesi, Yapımcı mimarları büyük ölçüde etkilemişti.<sup>261</sup>

### 2.37. Yapımcılık Felsefi Düşüncesi

Doğal (zamani) formlar çoğu bu ifadenin yolu üzerinde bulunan sınırlardır. Onun için bunlar bir kenara itilir; gaye, kompozisyon için konstruksiyondur. Bu, Kandinsky'nin ulaştığı son noktadır. Sanat bir formlar konstruksiyon'udur. Böyle bir konstruksiyon için, reel dünya ile bir bağlantıya lüzum yoktur. Bir konstruksiyon olarak sanat, tamamen soyuttur; böyle bir sanat, non-figüratif bir sanattır.

Kandinsky'nin bu konstruksiyon düşüncesi, yeni bir harekete dürtü vermiştir. Bu yeni hareket, Malevich ve Mondrian'da asıl temsilcilerini bulan konstruktivizm veya suprematizm'dir. Bu hareket, kübizm'den kaynaklanan ve non- figüratif sanatta temel yönelmesini bulan geometrik - matematik sanatın ulaştığı son noktadır. Sanatın geometrik elemanların konstruksiyonu olarak anlaşılması, sanatın rasyonel - formel, substantiel olarak kavranmasını gösterir. Buradan yeni bir estetik doğar ki, bu estetik determinationunu, tamamen formel elemanlar münasebetinde bulur. Fakat hemen şunu söyleyelim ki, bu sanat ve bu sanatın beraberinde getirdiği estetik, meşruluğunu daha Platon'un Philebos diyalogunda:

"Formların güzelliği deyince ben, burada büyük yığın bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, mesela canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince ben, düz veya daire şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve iletke ile çizildiği şekilde olan düzeyleri ve küpleri kastediyorum. Bunlar, başka şeyler gibi, bir şeye göre güzel değildir onlar ebedidir, kendi - başına vardır ve mahiyeti gereğince güzeldir". O halde eidos'u, substansı, mahiyeti ifade eden, varlıktan ve varlık formlarından tamamen kurtulmuş olan ideal-dünyayı ortaya koyan

<sup>261</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1924

soyut (abstrakt) sanat, estetik bakımından da yeni bir güzellik anlayışını beraberinde getirir; bu güzellik, yine Platon'un deyimi ile söylersek, bir relativ güzellik (prosti kalon) değil, mutlak bir güzelliştir (auto to kalon)<sup>262</sup>söylediği sözlerde ortaya konulmuştur.

### 2.38. Soğuk Sanat

Yapımcılık'ın, bir yapıtın düzenlenmesinde ve geliştirilmesinde matematiksel yöntemlere ve formüllere dayanan koluna verilen ad. Somut Sanat'la eşzamanlı olarak İsviçreli ressam Bill tarafından 1930'lardan sonra kullanılmıştır. Sanatçı, matematiği temel düşüncenin başı olarak nitelemiş ve sanat yapıtının ancak duyumsal değerlerin ussal düşünce yöntemiyle düzenlenmesi sonucunda ortaya çıkabileceğini savunmuştur. Richard Paul Lohse (1902-?) ve Karl Gerstner (d.1930) Soğuk Sanat kavramını özellikle Renk'e uygulamışlardır.<sup>263</sup>

### 2.39. Soyut Sanat

"Abstre sanat" olarak da bilinir. Renk, çizgi, kütle, ton çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler, "Non-objektif" (nesnel olmayan) ve "non-figüratif" sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğada ki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir.

Bu durumda ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağrıştırabileceği için soyut yerine "soyutlama" terimini kullanmak daha yerinde olur. Anlatımın soyut biçim kullanımından somuta mı yöneldiği, yoksa soyutun somut anlatım ardından gelen bir aşama mı olduğu, çeşitli algı ve anlatım kuramlarında bir tartışma konusudur. Çocuklarda algı gelişmeleri üzerine incelemeler yapan İsviçreli psikolog Jean Piaget<sup>264</sup> (1896–1980) her ne kadar insan zihninin, öncelikle fiziksel varlığın mekândaki hareketleriyle ilgili temel ve soyut kavramlardan başlayarak bunların bileşimiyle somut anlamlara ve anlatımlara vardığını ileri sürmüştü de, soyut biçim kavramlarının gerçek yaşantıdan özümlendiği üzerine görüşler de bulunmaktadır.

Felsefede somutun tikeli anlattığı, buna karşılık soyutun sınıflandırmalar, çözümlemeler, elemeler sonunda varılan bir genelleme olduğu varsayımı vardır. Bu -

<sup>262</sup> İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.62

<sup>263</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1683

<sup>264</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 25, s. 261

görüŖe göre soyut anlatım, düşüncenin üstün bir aşamasıdır. Suprematizm'de olduğu gibi metafizik yaklaşımlarda soyut sanat böyle bir aşama olarak değerlendirilmiştir. Hatta bu metafizik görüşler bir yerde Platon'un biçimler kuramına bağlanabilir. Platon'un<sup>265</sup> ideal dünyasında, varlığın nitelikler nesnelere bağımsız var olabilir. Soyut sanatçıların da birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın Renk, Biçim, Çizgi, Mekân gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışımsal varlığından bağımsız olarak sunmak ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacı gütmüşlerdir. Buna karşın, soyut sanatın her zaman nesnel varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığı da söylenemez. Mikroskopla, ses dalgalarıyla, mor ötesi ışınlarla ya da uzaydan elde edilen görüntüler, insan gözünün alıştığı biçimlerden farklı oldukların soyut denilebilecek biçimler sunmakta, ama bunu tikel örneğe ve ayrıntıya inerek sağlamaktadırlar. Metafizik bir soyut ilkesiyle çalışan sanatçılar yanında çağımızda birçok soyut sanatçı da biçimlerini bu tür, oldukça gerçek kaynaklardan almışlardır. Dolayısıyla görsel sanatlarda soyut, psikoloji ve felsefe dallarının kuram ve varsayımlarının ötesinde çok daha geniş bir kapsamda var olabilmektedir. Tümüyle içeriksiz biçim niteliklerinden hareket edilebildiği gibi, soyutun yaratılmasında en - ayrıntılı gerçeklerden de hareket edilebilir. Bu da soyutun görsel sanatlarda daha çok insan göz ve algı kapasitesinin irdelenmesiyle elde edildiği anlamına gelir. Bir mikrokozmos (küçük evren)ya da makrokozmos (büyük evren) görüntüsü insan gözüyle görülemediği için soyut olabilir; öte yanda tümüyle zihin yarattığı olan arı biçim düzenlemelerinde anlam ve Estetik nitelik arayışı bakımından gene gözün kapasiteleri irdelenmektedir.

Çocuklarla ilkel toplumların görsel anlatımlarında başlangıçta, kendi fiziksel yapılarından ve çevrelerindeki olgulardan özümledikleri anlamları "hareketli" bir biçimde temel görsel işaretler olarak aktardıkları görülmektedir. Bu, soyut anlatımın temel bir ifade biçimi olduğunu ve ilk örneksel bir düzeyde anlamlar taşıdığını kanıtlar. Ancak, sanatta somut ve gerçekçi anlatım üstün bir gelişme olarak kabul edilse de 20.yy için bunun tersi de geçerlidir. Çağımızda, Cezanne'dan başlayarak sanatsal aşamanın, betimlemeden giderek soyuta yöneldiği örnekler de çoktur. 20.yy başlarında Kandinsky, Mondrian ve Maleviç gibi sanatçıların doğadan yola çıkarak tümüyle görsel bir anlatıma varmaları çağın sanat değerleri üzerinde etkileyici olmuştur. Yaklaşık 1960'lara değin soyut sanat, sanatın en arı ve üstün bir aşaması olarak yorumlanmıştır. R.Fry ve

<sup>265</sup> İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.249



Clement Greenberg (1909–94) gibi biçim değerleri ve görsel dil üzerinde ilgilerini yoğunlaştıran eleştirmenlerin de etkisiyle batı sanatı 20.yy.da uzun bir süre soyut sanat egemenliği yaşamıştır.

Görsel sanatlarda soyut kavramı, gerçek bir betimleme içinde de bir düzenleme unsuru olarak var olabilir. Örneğin, Antik Yunan heykelinin tüm gerçekçi ayrıntıları arasındaki Oran ilişkileri böyle bir gerçekçilik altında, hatta onu denetleyen, birtakım soyut ilkelerin var olduğunu gösterir. 15.yy Flaman resminde betimlenen öykünün ardında, tuvalin yüzeyinde geometrik ve simgesel bir düzen şeması belirir ki mekân içinde yanılansan nesne ve figürlerin her birinin bu şema üzerinde kesin yerleri vardır. Görsel olarak soyutun en genel kullanımı Bezeme örgelerindedir. Bunlar, Seramik'lerdeki geometrik bezemelerin sepet örgüsünü yansıtmaları gibi, doğal görüntüden kaynaklanabildikleri gibi, tümüyle geometrik yinelemeler ya da bunların bileşimi olabilir.

Soyut görüntünün sanatta yeterli ve geçerli bir anlatım olarak gelişmesi 20.yy'da olmuştur. Cezanne'nın son yıllarında, 1906'da yaptığı St. Victoire Dağı resimleri, fırça vuruşlarının ve renk alanlarının resim yüzeyindeki strüktürel düzeniyle Kübizm'e ve giderek Geometrik-Soyutlama'ya yol açmış, Kandinsky'nin Manzara'dan kaynaklanan serbest, renkçi soyutlamaları Avrupa'da bu yıllarda lirik ya da anlatımcı soyut resmin ilk adımlarını atmıştı. 1910'lardan sonra gerek resimde, gerek heykelde soyut anlatımda, Kübizm, geometrik-soyutlama, Gerçeküstücülük, Dadacılık, De Stijl, Pürizm, Suprematizm ve Yapımcılık gibi çeşitli akım başlıkları altında toplanabilen farklı soyut yaklaşımların geliştiği görülür. 1940'lardan sonraysa Op Sanat, Soyut-Dışavurumculuk, Minimal Sanat ve Renk Alanı Resmi gibi akımlar doğmuştur. 20.yy'ın başlarında, resim sanatında soyut karşısında aynı güçlükte Figüratif yaklaşımların da söz konusu olmasına karşın, heykel sanatının figüratiften çok soyuta yönelmiş olduğu söylenebilir. Rus Avant-Garde sanatçılarının, A.Pevsner, Villon, Arp, Brancusi ve H.Moore gibi heykelticilerin heykel sanatının soyut dönüşümünde büyük rolleri olmuştur.<sup>266</sup> Ayrıca 20.yy'da soyut sanatın güçlenmesinde endüstri tasarımı, mimarlık, resim ve heykel sanatlarının birbirleriyle yakın ilişkilerinin de rolü büyüktür. Gerek endüstrideki fabrika üretimi, gerek yapı teknolojisi ve ölçeklerinin, strüktürel sorunları ön plana çıkarması resim ve heykel gibi sanatlarda da geometrik ve yapısal düzenlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır. Öte yandan, ilkel toplumların sanatlarının bilinmesi, Freud ve Jung'un

<sup>266</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s.

evrensel anlatım ve simgeler üzerindeki çalışmaları, sanatta psişik ve bilinçaltıyla ilgili içeriğin aranışı da daha serbest ve lirik bir soyutlamanın gelişmesinde etkili olmuştur.<sup>267</sup> Soyut sanatın çeşitlenmesinde bir başka etmen de algı üzerine ve görsel duyunun psikolojisi üzerine 20.yy başlarında yapılan ve süregelen yoğun araştırmalardır. Sonuçta, 20.yy sanatı içindeki soyut akımlar ilgi yönleri bakımından üç ana grup içinde toplanabilir: 1) Salt biçimsel öğelerde evrensel bir anlatım arayan ve düzenli, çoğu kez geometrik ve yalın düzenlemelerle tinsel bir içeriğe yönelen akımlar. 2) Renk, çizgi, hareket gibi öğelerin bilinçaltıyla ilgisini yansıtan duygusal, serbest, lirik, dışavurumcu akımlar. 3) Optik işleyişin verilerinden hareket ederek biçim öğelerinin ilişkileriyle mekân, hareket, titreşim gibi salt algısal içerik amaçlayan resimler, heykeller ve mekânsal çalışmalar. Bunlardan ilk ikisi içeriksel kaynağını doğa ya da yaşantıdan almasına karşın sonuncusu daha bilimsel, teknik ve mekanik bir yaklaşım olmuş, ötekiler kadar yaygın ilgi görmemiştir.

Türkiye' de soyut sanat özellikle resimde ve 1950'lerde heykel sanatında, gene lirik ve geometrik soyutlama başlıkları altında toplanabilecek uygulamalarla ortaya çıkmışsa da figüratif sanat kadar yaygın bir değer kazanmamıştır. Soyut resmin Türkiye'de en yaygın uygulaması Kübizm'den kaynaklanan resim ve heykellerde olmuştur. 1950'ler sonunda Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Adnan Çoker, Fethi Arda, Adnan Turanî, Abidin Elderoğlu, Hasan Kaptan ve Refik Epikman, kesin bir akım bütünlüğü içinde olmasa da anlatımcı soyutlamalarıyla Türk resmini çağdaştırmışlardır.<sup>268</sup> Heykel sanatçılarından Hadi Bara, Zühtü Müritoglu ve Şadi Çalık ile Kuzgun Acar'dan söz edilebilir. Geometrik-soyutlamalarsa Sabri Berkel, Adnan Çoker, Nuri İyem ve Cemal Bingöl dışındaki sanatçılar arasında fazla yaygınlaşmamıştır.<sup>269</sup>

### 2.39.1. Anlatımcı Soyutlama

Soyut Sanat'ın iki ana eğiliminden biridir. Diğeri Geometrik- Soyutlama'dır. Soyut-Dışavurumculuk, Serbest Biçimli Sanat ve Taşizm akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Öznel bakış açısıyla anlık duyguları tuvale yansıtmayı amaçlayan bu eğilim özellikle Biçim' in ve Renk'in anlatımcı değerlerini öne çıkarmış, malzemenin duyumsal niteliklerini vurgulamış ve fırça vuruşlarının duygusal etkilerinden yararlanmıştı.

<sup>267</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 189

<sup>268</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1689

<sup>269</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1689

Anlatımcı-Soyutlama'da kompozisyon, oluşum süreci içinde sanatçının duyguları çerçevesinde biçim bulur. Belirsizlik, çift anlamlılık ve çağrışım her zaman ön plandadır. Pierre Cabanne ve Pierre Restany gibi kimi sanat yazarları Anlatımcı-Soyutlama karşılığında Lirik-Soyutlama terimini kullanmaktadır.<sup>270</sup>

### 2.39.2. Geometrik Soyutlama

Yapımcılık, Suprematizm, De Stijl ve Somut Sanat akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtmayı amaçlayan bu eğilim, özellikle geometrik öğelerden yararlanmış, anlatımcı ya da dışavurumcu niteliklere yer vermemiş, malzemenin duyumsal özelliklerini yok ederek kişisel izler taşımayan son derece kesin ve düzgün fırça vuruşlarını yeğlemiştir. Renk, çoğu kez strüktürel ilişkileri vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Kompozisyon, ussal ilkeler doğrultusunda önceden tasarlanmış ve akılcı bir biçimde kurgulanmıştır. Netlik ve kesinlik her zaman ön plandadır.<sup>271</sup>

### 2.40. Nesnel Soyutlama

1930'larda İngiltere'de doğal nesnelere ve sahneleri Renk lekelerine dönüştüren sanatçıların geliştirdikleri anlatım biçimidir. Monet'nin son döneminde ulaştığı renk soyutlamalarıyla, Bazaine ve Manessier'nin, nesnelere yerine, bıraktıkları izlenimleri betimlemede yararlandıkları Anlatımcı Soyutlama'yla benzerlikler taşır.

Temelde romantik bir yaklaşımın egemen olduğu Nesnel Soyutlama, aslında İzlenimcilik'ten çok J.M.W. Turner'ın son dönem renk soyutlamalarının etkilerini yansıtır. Başta Hitchens ve Pasmore olmak üzere bu eğilimin en önemli temsilcileri William Coldstream (1908-?), Graham Bell (1910-43) ve Rodrigo Moynihan'dır (1910-?).<sup>272</sup>

### 2.41. Lirik Soyutlama

Terim genellikle farklı uzmanlar tarafından farklı anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin, Bernard Dorival *Les Peintres du XXe siecle* (1957; 20.Yüzyıl Ressamları) adlı kitabında terimi<sup>273</sup>, Robert Lapoujade (d.1921) ve Bernard Dufour'un (d.1922) Anlatımcı-Soyutlama doğrultusunda yaptıkları doğal nesnelere çağrıştıran resimleri ile

<sup>270</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 107

<sup>271</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 668

<sup>272</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1341

<sup>273</sup> Marilyn Stokstad, *Art History*, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1099

Paul Kallos (d.1928) ve Rezvani'nin biçimci kurguyu ön planda tuttıkları yapıtları için kullanmıştır.

Pierre Cabanne ile Pierre Restany ise L'Avant-garde au XXe siecle (1969; 20.Yüzyılda Avant-Garde) adlı kitapta<sup>274</sup> terimi bütünüyle Wols, Mathieu, Hartung, Fautrier ve Jean-Michel Atlan'ın (1913–60) öncülüğünü yaptığı Anlatımcı-Soyutlama ile eşanlam da kullanmışlardır. Her iki yazar da daha sonra, 1950'lerin ortasında ABD'de Tal Coat'nın benimsediği anlatımı, Lirik-Soyutlama olarak kabul etmişlerdir. Kimi uzmanlara göre Lirik-Soyutlama, Renk'e verdiği önemle belirginlik kazanır. Türk resim sanatında Zeki Faik İzer, Selim Turan ve Turan Erol gibi bazı sanatçıların yapıtları da zaman zaman Lirik-Soyutlama içinde değerlendirilir.<sup>275</sup>

#### 2.42. Bireşimcilik

Sentetizm olarak adlandırılır, Gauguin'in 1880'lerde, Bernard ve Louis Anguetin ile (1861–1932) birlikte, Pont-Aven'de oluşturduğu sanat akımıdır. Sanatçının özellikle ortaçağ Vitray'larıyla bölmeli mine işçiliğinden esinlenerek Cloisonnisme tekniğine dayanır.

Gauguin, İzlenimci ve Yeni-İzlenimci tekniklerin doğadaki ışık etkilerini yakalama çabasını sınırlayıcı, yapay ve düşünceyle duyguyu dışlar nitelikte bulmaktadır. Amacı açık havada çalışmayı azaltarak doğayı doğrudan betimlemek yerine, akıldan ve tinsel yönleriyle işlemektir. Bu düşünceler doğrultusunda kalın dış çizgilerle sınırlandırılmış düz renk alanları üstünde çalışmaya başlar, Gauguin için Bireşimcilik, renk alanları ve çizgiden oluşan biçimin ana tema ya da duyguyla birleşmesidir. Sanatçı 1886–88 arasında özellikle yaz aylarını geçirdiği Pont-Aven'de Bernard'la birlikte olmuş ve çevresine topladığı Charles Laval (1862–94), Emile Schuffenecker (1851–1934), Serusier ve başka sanatçılarla birlikte Bireşimcilik akımını benimseyen Pont-Aven Okulu'nu oluşturmuştur. Gauguin'in 1891'de Tahiti'ye gitmesiyle grup dağılmışsa da, Bireşimcilik özellikle Simgeci ressamlarla Nabiler'i büyük ölçüde etkilemiştir.<sup>276</sup>

#### 2.43. Yoz Sanat

Nazi Partisi'nin 1933'te yönetime geçmesiyle Almanya'da çağdaş sanat reddedilmiş ve bu doğrultuda üretilen bütün yapıtlar "yoz sanat" diye nitelendirilerek

<sup>274</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1099

<sup>275</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1119

<sup>276</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 247

müzelerdeki resimler yerlerinden indirilmiş, "Bolşevik yatağı" olarak görülen Bauhaus Okulu kapatılmış ve birçok çağdaş sanat yanlısının işine son verilmiştir. Çağdaş sanata yöneltilen bu saldırılar 1937'de iyice yoğunlaşarak, yaklaşık, 16 bin 500 yapıta "yoz sanat" damgası vurulmuş ve birçok sanatçı ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır.<sup>277</sup> Aynı yıl Münih'te Hotgartenarkaden adlı galeride açılan ve dört ay boyunca gösterimde kalan "Yoz Sanat Sergisi"nde, aralarında Rus ve Fransız sanatçıların da bulunduğu 100'ün üzerinde sanatçının toplam 730 yapıtı sergilenmiştir. Baştan savma bir düzen içinde küçük mekânlarda sergilenen yapıtlar "Alman Anelik Duygusunun Alaya Alınması", "Dünya Savaşı'nın Alman Kahramanlarının Aşağılanması", " İrk Bilincinin Son Kalıntıları", "Tam Çılgınlık" vb. başlıklar altında gruplanmış, ayrıca yapıtların yanına sanatçıların bildirgelerinden ve eleştirmenlerin yazılarından metinler asılmış, duvarlara sloganlar yazılmıştır. Burada amaç dikkati yapıtlara çekmek değil, yapıtları yüce bir ideolojik hedefe hizmet edecek "kanıtlar" olarak kullanmaktır. Bu sergi sırasında galeri yakınındaki Alman Sanat Evi'nde de Nasyonal Sosyalizm ideolojisi doğrultusunda "Büyük Alman Sanat Sergisi" gösterimdedir. Bu sergi de Almanya'nın çeşitli kentlerinde yinelenmiş ve "Yeni Alman Sanatı" tanıtılmıştır. Yoz Sanat Sergisi bir süre Almanya içinde dolaştırıldıktan sonra 1939'da İsviçre'nin Luzern kentinde, değişik ülkelerden çok sayıda koleksiyoncunun, müze müdürünün ve galericinin katıldığı bir müzayedede satışa çıkarılmıştır. Satılamayan yapıtların müzayededen sonra törenle yakıldığı iddia edilse de, bunu doğrulayacak yeterli kanıt yoktur.<sup>278</sup>

#### 2.44. Soyut Dışavurumculuk

1946/47'lerde New York'ta geometrik soyutlamanın düzenlenmiş form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçı, kendi fizik hareketlerini de yansıtan bir boyamayı gündeme getirdi. Bu anlayışın Amerika'da doğmasına, bu kıtaya göç eden Andre Mason ve Max Ernst gibi sürrealist akımın önemli temsilcileri neden oldular. Soyut Ekspresyonizmde yaratma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olan bu "Gestial Resimde" lekeler ve materyalin kendiliğinden oluşması kompozisyonun akılla düzenlenmesi görüşünü de ortadan kaldırmaktadır. Bu resme Aksiyon Resmi de denmektedir. Önemli temsilcileri Jackson Pollock, Williem de Kooning ile Franz Kline'dir. Savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan şüphe ve kişisel bağımsızlığa olan istek altmışlı yılların ortalarına değin süren bu

<sup>277</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 32, s. 247

<sup>278</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1947

resim anlayışının temelidir. Arshile Gorky, Robert Motherwell ve Helen Frankenthaler'in temsil ettiği Aksiyon Resmi'ne tepki olarak yaratılan ve renkli yüzeylerin anıtsal etkisini amaçlayan bir resim anlayışı ortaya çıkar. Bu anlayış giderek soyut ekspresyonizmin lirik çeşitlemelerini gösteren eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu çeşitlemelerin önemli ressamaları Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still ve Morris Louis'dir. Soyut ekspresyonizm, 1950'li yılların ortalarından itibaren Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'un ortaya attıkları bir çeşit yeni realizm ile yani daha sonraki adıyla op-art ile hızını kaybetmiştir.<sup>279</sup>

Soyut dışavurumculuk, oluşmaya başladığı ilk yıllarda Gerçeküstücü sanatçıların etkilerini taşır. Newman, Reinhardt ve Rothko'nun tek renkli ( monokrom ) resimlerini: Kline ve Motherwell'in atılgan, zaman zaman Kaligrafi'ye kaçan soyutlamalarının: Pollock'un akıtma resimlerinin ( drip-paintings ) : De Kooning, Gottlieb ve Hofmann'ın birbirinden farklı nitelikteki yapıtlarının oluşturduğu akımın, adıyla niteliği arasında aslında pek bir uyum yoktur. Yapılanların tümü soyut değildir, yer yer figür kullanılmaktadır. Ayrıca, tümü eş nitelikte dışavurumcu da değildir. Ancak hepsinin ortak yönü Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden olan "çağrışımlar" (free association ) ve "özdevinim"den (Otomatizm ) yola çıkmalarıdır. Çağrışımlara bilinçaltı özgür kılınmakta; yapıt bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulmaktadır. Bu biçimler genellikle yüzen lekeler gibidir. Uygulanan bu yöntemle, resim yapma süreci önem kazanmıştır. Parçalardan oluşan bir kompozisyon yerine, bütüncül bir kompozisyon anlayışı vardır. Resim parçalara ayrılamayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan, tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda Ernst ve Pollock, daha sonraları Hareketli Soyut'u oluşturacak olan yeni teknikler denemekte; örneğin, boyanmış tuvale çizikler atmakta, iki tuval arasında boya eziyor ya da tuvale boya sıçratmaktadır.<sup>280</sup>

1940'ların sonuna doğru Amerikalı sanatçıların özgüvenleri artmış, Gerçeküstücü sanatın etkilerinden sıyrılmaya başlamışlardır. Bu gelişmeler sonucunda Soyut-dışavurumculuk yeni bir nitelik kazanmaya başlamış, tuvalin sınırları aşılmış ve özellikle büyük panolar üstünde çalışılmıştır. Savaşın kişilere getirdiği kaygı, bunalım

<sup>279</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 258

<sup>280</sup> Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995, Üç Aylık Kültür Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, sayı. 59, s. 26

ve gerilimler resme aktarılmış; bu gerilimlerin içinde korunması gereken insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır.<sup>281</sup>

#### 2.45. Naif Sanat

Kökeni Latince *nativus* olan "naif" sözcüğü saf, doğal ve yapmacıksız anlamına gelmektedir. Çocuk resimleri, halk resimleri ve çoğu amatör resimleri bu nitelikleri içeren, çevreye ve insanlara sevecen bir gözle bakan resimlerdir. Bu tür resimlerde sanatta tarih boyunca gelişmiş olan betimleme ve biçim kurallarının ya da çağdaş sanat kuramlarının izine pek rastlanmaz; resmi uygulayan kimse nesnelere en tanıtıcı özelliklerini vurgulayarak anlatır. Bu bakımdan halk resimleri, çocuk resimleri ve amatör sanatçıların resimleri kolaylıkla anlaşılabilir evrensel niteliklere sahiptir; eğitim görmüş sanatçıların yapıtlarına kıyasla, bu tür resimlerde çarpıcı renklerin ve kolaylıkla fark edilebilen biçim niteliklerinin abartıldığı ve ince renk geçişlerine, çizgi ve biçim ilişkilerine betimlemenin gerektirdiğinin ötesinde girilmediği görülür.<sup>282</sup> Ağaç yapraklarının tek tek boyanması gibi, nesnelere kişiliklerini belirleyen özellikler vurgulanır; portrelerde, yine en tanıtıcı özellikler olarak gözler, kaşlar, saçlar, bıyıklar abartılır. Bu tür abartmalar birçok naif resimde mizahi, hatta karikatüre kadar varabilen bir nitelik yarattığı gibi, sanatçı için öznel anlam taşıyan özellikler vurgulandığı için, naif resme "anlatımcı" bir espri de kazandırır. Naif resim konularını çoğunlukla güncel olaylardan, doğadan ve resmi yapan kişinin yakın çevresinden almaktadır.<sup>283</sup> Bu bakımdan, "beceriksiz" ve "inceliksiz" uygulamasıyla tümüyle gerçekçi olmasa da naif resimler belirli bir zamanın ve yörenin en içten ve dolaysız belgelerini oluşturabilmişlerdir.

Batı sanatı geleneği içinde naif resim bir tür olarak Fransa'da 19.yy sonlarında boş vakitlerini resim yaparak değerlendiren bir grup sanatçıyla başlamıştır.<sup>284</sup> Alman asıllı koleksiyoncu Wilhelm Uhde (1874–1947) bunların ürünlerine dikkati çeken ilk kişidir. Bu sanatçıların içinde en ünlüsü Rousseau'dur. Hatta gümrükçü Henri Rousseau'yu, sanata içtenliği, akademizme karşı görüşü ve kalıplardan bağımsızlığı getirdiği için modern sanatın öncüsü olarak değerlendirenler de olmuştur. Wilhelm Uhde'nin 1949'da yayımladığı *Cinq maitres primitifs (Beş Primitif Usta)* adlı kitabında<sup>285</sup>

<sup>281</sup> <http://www.odevsitesi.com>, Erişim Tarihi. 28.04.2007

<sup>282</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 23, s. 293

<sup>283</sup> E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002, s. 589

<sup>284</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 23, s. 293

<sup>285</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1331

sözünü ettiği öteki naif ressamalar Andre Bauchant (1873–1958), Rimbart (1896-?), Jules Lefranc (1887-?) ve Louis Vivin' dir (1861–1936).

Bunlar dışında Fransa' da Camille Mobmois, Ferdinand Desnos (1901–59), Dominique Lagru (1873–1960) ve Seraphine de Senlis Louis (1864–1934) de bu akım içerisinde yer almaktadır.

Düş gücünün özgür anlatımına değer veren 20.yy naifleri arasında Amerika'da Wood, Moses, Hırshfield, Alfred Wallis (1855–1942), Louis Eilshemius (1864–1941), John Kane (1860–1934), Horace Pippin (1888–1946) ünlü adlardır. Bunların resimlerinde gündelik yaşamın, kırsal çevrenin görüntüleri yanında kimi zaman Gerçeküstücülük'e yaklaşan bir fanteziye rastlamaktadır.<sup>286</sup>

20.yy'da, Yağlıboya resmin yaygınlaşmasıyla o zamana kadar Avrupa'nın genel resim ve heykel gelişmeleri dışında kalmış olan ülkelerde, çoğu halk kültürünün bir anlatımı olarak naif resmin geliştiği görülür. Yugoslavya, Bulgaristan ve Romanya gibi ülkelerde resim yaygın olarak, günümüze kadar naif bir anlayış içinde uygulama kazanmıştır. Bu örneklere Pasifik'ten, Uzakdoğu'dan hatta Güney Amerika'dan birçok 20.yy uygulaması eklenebilir. İnsan, hayvan ve doğa figürlerine verilen anlatımcı ifade, yerel ve kişisel özelliklerin, ayrıntıların, ton karşıtlıklarının ve renklerin vurgulanması gibi ortaklıklar yanında, giysi, mimari ve coğrafi özelliklerin vurgulanması bu örneklere belirgin kültürel nitelikler kazandırabilmekte, çoğu kez ulusal bir espri de verebilmektedir.

Naif resim için sözü edilen genel nitelikleri, naif olarak tanımlanan heykelde aynı zenginlikte bulmak söz konusu değildir. Çünkü heykelde ister istemez sanatçılar biçim özellikleri üzerinde durmuşlar, hayvan ve insan figürlerinde uyguladıkları anlatımcı abartmalar dışında naif sayılabilecek özelliklerin çoğunu heykelde kullanamamışlardır. Bununla birlikte, Avrupa, Kuzey ve Latin Amerika'da ve Batı dışında birçok kültürde amatör heykel sanatçılarının fantezi dolu ve bulunmuş gereçlerle yapılmış heykellerine rastlamak olasıdır. Resmin heykele oranla daha yaygın olmasının nedenleri sergileme ve pazar koşullarına ve maddi olanaklara bağlanabilir. Tanınmış naif heykel sanatçılarının yapıtlarının çoğu, bulunmuş gereçlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulduklarından Birleştirme sanatı içinde sınıflandırılmaktadır. Bunlardan Los Angeles'ta (Cal.) Simon Rodia'nın (1879–1965) Watts Kuleleri, Frederic Ceron'un fantastik figürleri, Hippolyte Masse'nin çeşitli buluntu gereçlerle yaptığı heykeller,

<sup>286</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 23, s. 293



Joseph Marmin'in hayvanları en bilinenlerdir.<sup>287</sup> Naif sanat için "primitif" sözcüğü de yaygın olarak kullanılır. Ancak "primitif", uygarlığın erken bir aşamasında olan kültürler ve bunların zanaat işleri için de kullanıldığından ve etnografik bir anlamı olduğundan Batı sanat anlayışı koşutundaki naif gelenek için kullanılması kavram karışıklığına yol açabilmektedir. Primitif sanatçıların genellikle anonim olmalarına karşın, naifler dünyanın her yerinde belirgin kişilikleri olan sanatçılardır.

Terim karışıklıklarını gidermek ve naif sanatı sistematik bir değerlendirmeye tanıtmak amacıyla ilki Çekoslovakya'nın Bratislava kentinde toplanan sanat trienali naif yerine kökeni Latince'de *insitus*\* olan *insitio* sözcüğünü kullanmıştır.<sup>288</sup> Bu ve bunu izleyen *insitio* sanat trienallerinde naif sanat belirli estetik kaygılar içeren ve amatörlüğün ötesinde programlı biçimleme ve tavırlara sahip bir sanat türü olarak çözümlenmiştir. Bu bakış açısından naif sanat simgeci (metaforik), fantastik, şiirsel, yöresel olmak üzere dört ana sınıf ta toplanmıştır. Ancak, bu bilimsel çözümlene ve tanıtmaya karşın sanat yazımında *insitio* sözcüğünün yeterince yerleştiği söylenemez.

Yukarıda sözü edilen genel primitif kültürlerin dışında, 15.yy (Quattrocento) İtalyan Primitifleri ile 19.yy sonu Türk asker manzara ressamaları "Primitifler" olarak bilinir. İtalyan Primitifleri, ortaçağ resmi ve Rönesans arasında köprü kuran çoğunlukla dini konuları durgun, saf ve anatomik olarak katı figürlerle anlatan ressamlardır.

18. ve 19.yy'larda Batılılaşmayla birlikte Türk sanatında, anonim duvar süslemelerinde doğa ve kent tasvirleri içeren geniş bir naif resim uygulaması bulunuyorsa da ilk önemli naif ressamlar Minyatür geleneği içinde çalışan Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh ve Nakkaş Osman olarak sıralanabilir. Zamanlarının saray kökenli minyatürleri yanında bu sanatçıların minyatürlerinde doğaya karşı bir içtenlik, kimi zaman fanteziyle yüklü 'bir görüş ve halkın saf duyarlılığını yansıtan bir espri egemendir. Bugün resimlerini fotoğraflardan yararlanarak yaptıkları bilinen çoğu Darüşşafakalı 19.yy Türk ressamıysa, Batı türünde Doğanın Türkiye'de ilk yaygın uygulayıcılarıdır. Bunların resimlerindeki saflık ve ayrıntı ilgisi primitif olarak tanımlanmalarına neden olmuştur. Bu sanatçıların resimlerinin çoğunda Yıldız Parkı'nın çeşitli görünüşleri, bahçeler, köşkler, berrak renklerle durgun bir atmosfer içinde yansıtılmaktadır. Bir - kısmı anonim olan bu ressamlar içinde Fahri Kaptan, Osman Nuri Paşa, Salih Molla - Aşki, Ahmed Şekür ünlü adlardır. Batılı akımların etkilerinden uzak çalışan,

<sup>287</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1331

\* Doğuştan, kendiliğinden, özgün, içten, işlenmemiş

<sup>288</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1331

Darüşşafakalı ressamlardan sonra Batı'da eğitim gören Şeker Ahmed Paşa'nın bir ölçüde naif bir içtenlik içeren resimleri dışında 1950'lere kadar Türk resminde belirgin naif uygulamalara rastlanmaz. 1950'lerde Batı' da naif resimle ilgili sergiler ve yayınlar kadar, o tarihlerde ulusal bilincin kendi kültürel kökenlerine yönelmesi Türkiye'de de bir yaklaşımın gelişmesine önayak olmuştur. Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun halk örgelerinden yararlanması naif bir üsluba malzeme olabilecek bir ikonografinin gelişmesine yol açmış, Turgut Zaim'in köy yaşantısını dile getiren sevecen ve saflık dolu resimleri naif bir resim türüne destek olabilecek ideolojik bir taban hazırlamıştır. Özellikle 1960'lardan bu yana, Türk resminde, kendini özellikle resim piyasasında hissettiren bir naif ekol vardır. Oya Katoğlu, Cihat Burak, Fahir Aksoy, Yalçın Gökçebağ, Nadide Akdeniz (d.1945) gibi halk yaşantısını ve folklor örgelerini zengin renklerle ve ayrıntı sevgisiyle işleyen sanatçıların yanı sıra, naif ekolu oluşturan sanatçıların bir bölümü de Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun öğrencileridir. Bu resimlerde derinlik yok edilmiş, örgeler yüzeyde dekoratif bir uyumla yerleştirilmiş, manzaralara bir minyatür esprisi verilmiştir.<sup>289</sup>

#### 2.46. New York Okulu

ABD modern tasarımla, Avrupa'nın II.Dünya Savaşı ve öncesindeki politik ortamından kaçan göçmen sanatçılar kanalıyla tanışmıştı.20.yy'ın ortalarına doğru Paris'in dünya kültür merkezi olma özelliğinin New York'a kaymasıyla, bu kent grafik tasarımda da öncü bir nitelik kazanmaya başlamıştır.<sup>290</sup> İlk kez 1940'larda başlayan, özgün bir Amerikan tasarımı geliştirme çalışmaları,1950'lerde olgunlaşarak uluslararası bir nitelik kazanmayı başarmıştır. Modernizm'i Amerikan grafik tasarımına uyarlayan grafik tasarımcıların önde gelenlerinden biri Paul Rand'dır. Kübistlerin Klee ve Kandinsky'nin yapıtlarını inceleyen Rand, bu yeni biçimlerin hem simgesel hemde ifade bakımından iletişim için görsel bir araç olabileceğini farkederek, bunları çalışmalarına uyarlamış; kolaj ve fotomontaj tekniklerinden yararlanmış; espri unsuru kullanarak izleyicinin ilgisini çekmeyi denemiştir. New York okulu'nun niteliklerini Los Angeles'a taşıyan ve özgür tasarımlar gerçekleştiren bir başka ünlü ABD'li tasarımcıda Saul Bass'tır. Tasarımlarını yalın bir anlatımla gerçekleştiren Bass, daha çok ortada odaklanmış tek ve etkin bir görüntüye yer vermeye özen göstermiş, görüntüde de

<sup>289</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1331

<sup>290</sup> Emre Becer, İletişim Ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s.106

piktografik bir üslubu yeğlemiştir. Film tanıtımlarında ortak bir görsel kimlik yaratma çalışmasında grafik tasarımda uygulayan ilk sanatçı Bass olmuştur.

1950'lerden 1960'lara kadar, görsel oyunlara kadar yapılan düzenlemeler New York'lu grafik tasarımcıların figüratif tipografiye ilgi duymalarına neden olmuştur. Bu eğilim, bazen harfleri nesnel biçimlere dönüştürürken bazende nesnelere harfsel biçimlere çevirmiştir. Figüratif tipografi kullanımı konusunda bir başka yaklaşımda sözcüğün anlamını, görsel katkılarla bizzat sözcüğün üstünde ifade edilmesidir. Bu tür düzenlemelerde tipografi, kazınarak, yırtılarak, çarpıtılarak, hatta titretilerek kavram ifade etmek ya da şaşırtıcı bir etki uyandırmak için kullanılmıştır. Bu eğilimin en üstün örneklerini veren ve "zamanın tipografik dehası" ünvanını alan tasarımcı Herb Lubalin'dir (1918–81).

Lubalin, tipografiyi kuralına göre kullanmaktan vazgeçerek, alfabetik karakterleri görsel biçim ve mesaj iletme unsuru olarak iki açıdan ele almıştır. En yenilikçi çalışmalarında görsel biçim ve kavram bütünleşerek birbirinin içinde erimiştir. Lubalin, dergi tasarımına getirdiği yenilikçi anlayışla da 20. yy grafik tasarımına büyük katkılarda bulunmuştur.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, grafik tasarım "kavramların görsel anlatımı" olarak nitelenen bir yönde gelişme göstermiştir. Bu dönemden başlayarak artık görüntülere yalnız bilgi değil, aynı zamanda düşünce ve kavramlar da aktarılmaya başlanmıştır. Bu yeni yaklaşımda özellikle 20. yy başındaki modernist sanat hareketleri kaynak olmuştur. Kübizm'in mekân anlayışı, Gerçeküstücülük'ün kendi ortamından soyutlanan, farklı öğeleri aynı ortamda yeni bir bağlamda biraraya getirme ve soyut kavramları görselleştirme yöntemleri, Dışavurumculuk ve Fovizm'in saf renk kullanımları ve Pop Sanat'ın iletişim nesnelidir. Bu yeni yaklaşımda güzel sanatlarla görsel iletişim arasındaki geleneksel sınırlar ortadan kalkmış: kavramsal yaklaşımı benimseyerek öncü çalışmalar ortaya koyan ülkeler Polonya, ABD, Küba, Almanya ve Fransa olmuştur.<sup>291</sup>

İkinci Dünya Savaşından sonra Polonya Grafik Tasarımdan sonra büyük bir aşama göstermiştir. Bu komünist ülkede elektronik kitle iletişim araçlarının batı uluslarına oranla yaygın olmaması ve rejim gereği ekonomik rekabet unsurunun bulunmaması nedeniyle afiş, kitle iletişim konusunda en önemli araçlardan biri olmuş; konular da kültür, politika, film ve sirk gibi iletişim alanları üzerinde yoğunlaşmıştır.

<sup>291</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 872

Sosyalist gerçekliğin, sanatçıların sosyal gelişmeler ve gereksinimler konusundaki bireysel ifadelerini kısıtlaması, hatta tamamen yasaklaması sonucunda, kendilerini ifade etmek için ikonografik bir dil yaratan Polonyalı afiş sanatçıları ortaya koydukları çalışmalarıyla, bu ülkede afişin olağanüstü bir gelişim göstermesini sağlamışlardır. Bu dönemde yetişen dünyaca ünlü grafik tasarımcıları: Henryk Tomaszewski, Jan Lenica, Franciszek Starowieyski, Waldemar Swierzy ve Roman Cieslewicz'tir.<sup>292</sup>

Amerika'da ise 1950'lerde fotoğraf konusunda sağlanan ilerlemeler sonucunda, fotoğrafın, illüstrasyonun geleneksel pazarını ele geçirmeye başlamasıyla, bir grup New Yorklu genç grafik tasarımcısı, illüstrasyonda ilk kez daha kavramsal bir anlatım gerçekleştirmiştir. Bu konuda en özgün ve ilerici çalışmaları yapan Milton Glaser ve Seymour Chwast'tir. Görsel sanatlar tarihini, biçim, görüntü ve görsel düşünceler konusunda bir başvuru arşivi gibi kullanıp, birçok esin kaynağını bir araya getirerek uyarlayan, bu tasarımcılar, söz konusu kaynakları yeni ve umulmadık biçimlere dönüştürerek yeniden yaratmışlardır.

Kavramsal tasarıma ağırlık veren ürünler ortaya koyan bir ülkede, Fidel Castro'nun başa geçmesiyle komünist rejimi benimseyen Küba olmuştur. Bu dönemden başlayarak ulusun tüm kesimlerinin bilinçlendirilmesi ve yeni yaşam biçiminin benimsenmesi doğrultusunda, afiş önde olmak üzere grafik tasarım medyalarına başvurularak çeşitli kavramlar herkesin anlayabileceği bir görsel anlatım diliyle aktarılmaya çalışılmıştır. Bu konuda başlıca ürünleri New York'ta eğitim görmüş olan Raul Martinez gerçekleştirmiştir.

Kavramsal anlatım Almanya'da, fotoğraf ve fotografik görüntülerin kolaj ve fotomontaj teknikleriyle düzenlenmesine dayandırılmıştır. bu tasarımlarda konuya alışılmadık bir açıdan bakılarak, aykırı öğeler bir araya getirilmiş ve izleyicide şok etkisi yaratarak dikkati çekmek amaçlanmıştır.

Hareketin oluşmasında başlıca rolü oynayan tasarımcılar, Günther Kieser, Holger Matthies ve "Grafik ve Foto" Grubundan Günter Rambow, Gerhard Lienemeyer ile Micheal van de Sand'dır. Fransa'da 1968'deki yerleşik değerleri sorgulayan ve yeni bir toplum düzeni konusundaki beklentilerini dile getiren gençlik hareketleri ortamında doğan "Grapus" adlı grafik tasarım grubu kavramsal anlatımı daha çok kültürel,

---

<sup>292</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 872

toplumsal ve siyasal alanda gerçekleştirdiği grafik çalışmalarında kullanarak özgün örnekler ortaya koymuştur.<sup>293</sup>

1960'ların sonuna doğru dünyanın birçok ülkesinde grafik tasarım konusunda ulusal özellikleri silinip, İsviçre'nin yalın geometrik biçimleriyle Amerika'nın sınırsız özgürlük anlayışının bir arada var olduğu, uluslararası nitelikte yeni bir dönem başlamıştır. Bunun oluşumunda, tüm dünyayı saran iletişim ağının, kavramsal özlü yeniliklerin ve görsel buluşların yıldırım hızıyla dünyaya yayılmasını sağlama konusunda başlıca rolü oynadığı bir gerçektir. Tasarım kadar, güzel sanatlar ve gösteri sanatlarını da içine alan bu uluslararası kültür, ulusal sınırları ortadan kaldıran yeni bir dünya görüntüsü oluşturmaya başlamıştır.

20. yy'da özellikle 2. Dünya Savaşından sonra hızlı bir endüstrileşme sürecine giren Japonya, Batı Dünyasının toplumsal modelinin ve yaşama biçimini kaçınılmaz olarak kendi bünyesine uyarlamak zorunda kalmıştır. Bu ortamda Japon Grafik Tasarımcısı da ulusal kimlikle batıdan gelen uluslararası nitelikleri bir araya getirerek, olabildiğince ulusal unsurları zedelemeyen uluslararası bir görsel dil yaratmayı başarmıştır.<sup>294</sup>

Yeni Japon Tasarım Hareketinin başlıca kaynağı Avrupa Konstrüktivizm'i olmuş ancak Japonlar bu hareketin sistematik düzenlenmesini ve kuramsal ağırlıklı temelini, geleneksel tasarım anlayışlarındaki özelliklerle yumuşatmışlardır. Avrupa Konstrüktivizm'inin asimetrik dengesinin yerine görüntüyü genellikle ortalamayı ve kompozisyonu, bir orta eksen çevresinde kurmayı yeğlemişlerdir.

Yeni Japon grafik tasarımının görsel dilini oluşturan en ünlü tasarımcılar; Yusaku Kamekura, Masuda Tadaşi, Kazumasa Nagai, Şigeo Fukuda ve Tadanooori Yokoo'dur.<sup>295</sup>

Uluslararası grafik dünyasında önemli bir konuma gelen ülkelerden biri de İngiltere'dir. İngiliz tasarımı, 1962'de çekirdeğin Alan Fletcher ve Colin Forbes'in oluşturduğu bir tasarım grubuyla, tasarımda özgün ama uluslararası bir tarz yaratmayı başarmıştır.

Daha sonra "Pentagram" adını alarak çeşitli dünya metropollerinde şubeler açan bu tasarım grubu ortaya koyduğu bu yapılanma ile uluslararası tasarım kuruluşu

<sup>293</sup> Emre Becer, İletişim Ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s.107

<sup>294</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1087

<sup>295</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1087

olmanın tüm özelliklerini sergilerken, özgün ve başarılı grafik çalışmalarıyla da örnek ürünler yaratmıştır ve başarısını günümüzde de sürdürmektedir.<sup>296</sup>

#### 2.47. Serbest Biçimli Sanat

İlk kez Fransız eleştirmen Michel Tapie tarafından kullanılan deyim, geometrik olmayan Soyut Sanatı belirtir. II. Dünya Savaşı sonrasında Fransız sanatçılar için iki önemli sorun vardı: Paris' in bir sanat merkezi olarak konumunu korumasını sağlayacak güçte yapıtlar üretmek ve çağdaş bir tavır içinde olabilmek. 1945–50 arasında Fautrier, Maurice Esteve (1904-?), Bazaine ve Edouard Pignon (1905-?), Serbest Biçimli Sanat'ın ilk aşamaları olan soyut ve anlatımcı eğilimli, yüzey dokusunun hareketliliği ve boyanın dokunsal niteliğiyle belirginleşen resimler yapmışlardır. 1950'lerde uluslararası yaygınlığa ulaşan Amerikan Soyut Dışavurumculuk'unun etkileri Fransa'ya gelmeden bu eğilimin belirmesi, savaş sonrası Batı dünyasında sanatsal gelişmelerin uluslararası niteliğini ortaya koyar. Alman kökenli Wols ve İspanyol Tapies bu akımın yaygın etkisini sağlayan sanatçılardır. Paris'e yerleşen Alman Hartung, güçlü fırça darbeleriyle; Michaux, kaligrafik ve rastlantısal soyutlamalarıyla; Riopelle, palet bıçağıyla uyguladığı kalın boya tabakalarıyla; Soulage, koyu renkli boya şeritleriyle; Mathieu' de tuvalin üstünde üst üste uygulanmış çizgi ve lekeleriyle Amerikan Soyut-Dışavurumculuğu'nu andıran, bilincin derinliklerine inerek görsel bir anlatım dili amaçlayan resimleriyle, Serbest Biçimli Sanat'ın belli başlı sanatçılarıdır.<sup>297</sup> Bunların dışında İngiltere' de Da Via, İspanya' da Burri, Hollanda'da Appel, İtalya'da Vedova ve Belçika'da Alechinsky de bu sanatın önemli adlarıdır. Appel ve Davie'nin resimlerindeki şiddetli renk ve anlatımcılık Avrupa'da Kobra etkilerinin bu dönemde Serbest Biçimli Sanat'ta süre geldiğini kanıtlar. Akımın özellikle Fransa' daki örnekleri Türkiye'de Taşizm adıyla tanınmaktadır.<sup>298</sup>

#### 2.48. Ard-Ressamca Soyutlama

"Boyasal Resim Sonrası Soyutlama" da denir. 1950'lerde Amerika'da yaygınlaşan; hareket, renk ve boya dokusuyla sanatçının iç dünyasını ve yaratma sürecini dolaysız olarak resme aktarmayı amaçlayan Soyut-Dışavurumculuk giderek hızını yitirmiş ve daha ölçülü, uyumlu ve dengeli soyut çalışmalara yol açmıştır. 1960'larm ünlü eleştirmeni Clement Greenberg (1909–94), 1959da ve 60'larda "Yeni

<sup>296</sup> <http://www.kutuphanem.com>, Erişim Tarihi.25.04.2007

<sup>297</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 815

<sup>298</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1641

Soyutlama" adı altında New York' ta düzenlediği sergilerde bu yeni soyut anlayışın, sert kenarlı geometrik biçimler kullanan, duygusal ve rastlantısal olmaktan uzak örneklerini sunmuştur. Temelinde 1920 ve 1930'lar Avrupa'sının Geometrik-Soyutlama'sına yakınlığı olan bu yeni anlayış, yalınlığı; az sayıda öge içermesi ve çarpıcı renkleriyle ondan da ayrılmakta, Amerikan duyarlılığına özgü bir kesinlik ve akılcılık içermektedir. 1960'ların ortasına doğru yoğunlaşan bu soyutlama türü giderek Minimal Sanat adı altında toplanmıştır. Başlangıçta Ard Ressayca Soyutlama tanımı altında sunulan Held, Stella, Kelly ve Noland, akım yerleşince, Minimalist olarak tanınmışlardır.<sup>299</sup> Noland' ın resimleri yalnızca birkaç kalın renk şeridi, Stella'nın kiler düz bir renk alanı üstüne çizilmiş tek renk çizgileri, Kelly'nin tuvaleriye bir eğri, bir açılı olmak üzere genellikle iki ya da üç biçimden oluşmaktadır. 1960'ların başında yine Ard-Ressayca Soyutlama akımı içinde sınıflandırılan Reinhardt tek renkli tuvaleri, Poons tek bir renk üstüne yerleştirdiği ufak elips biçimleri, Albers ise iç içe geçmiş renkli kareleriyle tanınmıştır. Söz konusu sanatçıların 1960'lar dönemi yapıtlarındaki bu tür anlamlık, giderek onlara Minimalist adını kazandırmıştır. Ancak Ard-Ressayca Soyutlama, başlangıçta Olitski, Frankenthaler ve Francis gibi, büyük tuvaler üstüne az sayıda öğeyle çalışan ancak kesin bir geometriyi ve sert kenarlı renk alanlarını kullanmayan, daha yumuşak ve atmosferik resimler yapan sanatçıları da içermektedir. Giderek bu tür sanatçılar, Renk Alanı Resmi akımı içinde yer almıştır. Böylece, başlangıçta Soyut-Dışa vurumculuk' un duygusal, gerilimli ve keyfi tavrından ayrılmış yeni, yalın ve arı soyutlamaya verilen Ard Ressayca Soyutlama adı, sanatçılar arasında ki farklılıklar belirginleştikçe geçersiz olmuş; Minimalist, Renk Alanı Resmi gibi sınıflandırmalar ortaya çıkmıştır.<sup>300</sup>

#### 2.49. Hareketli Soyut

1950'lerde ABD'de Soyut-Dışavurumculuk'un iki ayrı doğrultuda gelişmeye başlaması sonucunda oluşan akımlardan biri, Pollock ve De Kooning öncülüğünde gelişen bu akım, Soyut- Dışavurumculuk'un, Gerçeküstücülük'ten aldığı "çağrışımlar ve özdevinim" (Otomatizm) ilkelerinden kaynaklanmış ve gelişmiştir. Yapıtlar, bir öntasarım olmaksızın, çağrışımların oluşturduğu düşüncelerle biçim bulmaktadır. Bu nedenle de resmin bitmiş durumundan çok, oluşum süreci önem kazanmaktadır. Örneğin Pollock'un yere yaydığı tuvale gelişigüzel boya akıtması ya da çeşitli araçlarla boyayı tuvale yayarak rastlantısal biçimler oluşturması, De Kooning'in ise

<sup>299</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 250

<sup>300</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 126

çağrışımlardan kaynaklanarak içgüdüsel ve anlık duygularla tuvali hareketli fırça vuruşlarıyla renklendirmesi gibi, sanatçıların uyguladıkları teknikler resim yapma eylemini ve resmin oluşumunu öne çıkartmaktadır. Tworokov ve Kline da büyük panoları geniş ve serbest kol hareketleriyle renklendirerek Hareketli Soyut örnekler vermişlerdir. Akıma adını veren de bu özgür kol hareketleridir. Bu nedenden ötürü Hareketli Soyut kimi zaman Jestüel Resim (Gestural Painting) olarak da anılır.<sup>301</sup>

### 2.50. Hurda Sanat

Her ne kadar uygulama yöntemi olarak Birleştirme ve Yerleştirme düşüncesinden kaynaklansa da, temelde 1950'lerin kent yaşantısının sanattaki elitizme karşı düştüğü ve çevrenin çöp, hurda ve artıklarla biçimlendiği bilincinden doğmuş bir sanat yaklaşımıdır. Birleştirme sanatı, resim ve heykelde "yanılsama" ve "yapay" kavramlarını irdelerken, üç boyutlu Buluntu Nesne uygulamasında estetik amaçları tümüyle dışlamamıştır. Buna karşılık Hurda Sanatı'nda amaç, sanatla ilgisi olmayan gereçleri ve nesnelere sanat kapsamı içine sokmak değil; rahatsız edici, kirli, kalabalık ve bozulan çevreye, sanat bilincini aşmaktır. Bu bakımdan, Hurda Sanatı'nın altında siyasal bir amaç da vardır. Bu sanat, Birleştirmenin yakın olduğu Gerçeküstücülük'ten çok Dışavurumculuk akımı içindedir ve endüstrileşmenin olumsuz öge ve değerlerine dikkati çeker. 1950'lerde Soyut-Dışavurumculuk ve Pop Sanat'la ortaya çıkan Hurda Sanatı'nın önde gelen adları Stankiewicz, Jason Seley (d.1919), Gustave Metzger (d.1926) ve araba hurdalarını birleştirerek heykeller oluşturan John Chamberlain'dir (d.19271). Bu sanat, sanat yazınında başlı başına bir akım olarak yer almamış, bu tür çalışan sanatçılar Avrupa'da Cesar ve Tinguely gibi Yeni Gerçekçilik, öbür ülkelerdeyse Birleştirme, Yoksul Sanat akımları ve yeni eğilimler içinde sınıflandırılmışlardır. Hatta aynı yöntemlere başvuran Oluşumcular'da olmuştur. Öte yanda, sanat gerecinin yok edilebilirliği kavramı Hurda Sanatı'nı Kendi Kendini Yok Eden Sanat akımı içine sokabilmektedir.<sup>302</sup>

### 2.51. Karşı Sanat

1950'lerde ortaya çıkan bu terim, Dadacılık ve benzeri ilerici akımların, geleneksel sanat kavramlarını yıkma çabalarının izlerini taşımaktadır. Çağdaş yapıtlara

<sup>301</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 757

<sup>302</sup> Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995, Üç Aylık Kültür Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, sayı. 59, s. 40



uygulandığında yeniliği ve tutuculuğu olmayı vurgulamış; ancak terim esnek bir biçimde kullanılmış, kesin anlamı ve belirtileri tanımlanmamıştır.<sup>303</sup>

## 2.52. Kinetik Sanat

1950'lerin önemli akımlarından biridir. Bilim dünyasında 19.yy ortalarından beri kullanılan "kinetik" (devingen) terimi, güzel sanatlarda ilk kez Gabo ve A.Pevsner'in 1920'de hazırladığı "Gerçekçi Bildirge"de kullanılmış, ama hemen yaygınlık kazanmamış, uzun süre resim ve heykelde hareket yanılması "dinamik" terimiyle karşılanmıştır. 1950'lerde sanat terminolojisine giren terim o günden bugüne çok değişik üslup ve teknikleri kapsayacak biçimde kullanılmaktadır. 1974'te Leonardo'nun yayın yönetmeni Frank J.Malina, hazırladığı Kinetik Art: Theory and Practice (Kinetik Sanat: Kuram ve Uygulama) adlı kitapta<sup>304</sup>, Kinetik Sanat'ın kapsamını parçaları mekanik yöntemle hareketli kılan üç boyutlu nesne ve kuruluşlar olarak tanımlamış, ayrıca film aygıtlarından yararlanılarak yaratılan resimleri de bu kavram içine dahil etmiştir. Bugün Kinetik Sanat kapsamında değerlendirilen türlerse şöyle sıralanabilir: 1) Optik yanılma ve görsel ikiliklerin olanaklarından yararlanarak izleyicide optik oynama ve hareket yaratan resimler. Bu tür yapıtlar çoğunlukla Op Sanat tanımı içinde değerlendirilir. 2) İzleyicinin mekân içinde yerini değiştirmesiyle biçim değiştiren işler. Bunun ilk örneği El Lissitski'nin 1928'de Hannover'de tasarladığı Soyut Galeri'deki uygulamasıdır. 1950'den sonraysa Venezuelalı ressam Soto, İsraili sanatçı Agam ve Fransız Görsel Sanatlar Araştırma Grubu benzer türde çalışmalar yapmıştır. 3) Neon ışıklı ilanlarda olduğu gibi, bir işin kademeli olarak aydınlatılmasıyla elde edilen ışık akışından yararlanarak yaratılmış hareket yanılmasının bulunduğu yapıtlar. Işık Sanatı bu yöntemden yararlanmıştır. 4) Calder'in mobil'leri gibi hareket sağlayan bir aygıt olmaksızın kendiliğinden hareket kazandırılan üç boyutlu nesnelere. 5) Bir aygıt aracılığıyla hareket kazandırılan üç boyutlu nesnelere.

1930 öncesi Kinetik Sanat örnekleri sayıca çok azdır. Gelecekçilik akımı sanatçıları dinamik harekete dayalı bazı yapıtlar üretmiş, Balla ve Fortunato Depero (1892–1960), "dönen, dağılan, dönüşen, yok olan ve yeniden görünen" üç boyutlu nesnelere söz etmekle birlikte bunları daha çok "mekanik" tiyatrodaki kullanışlarıdır. Archipenko'nun ahşap, cam, tel ve metal kullanarak gerçekleştirdiği heykelleriyle Laurens'in "parçalanabilen" yapıtlarında bazı hareketli parçalar bulunmakla birlikte,

<sup>303</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 963

<sup>304</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1074

bunların hiçbirinde hareket bir estetik öge olarak kullanılmamıştır. Bu anlamdaki en erken Kinetik Sanat örneği, Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği (1913) adlı yapıtıdır. Delaunay'nin Diskler (1912–13) dizisi, Gabo'nun Kinetik Konstrüksiyon No.1'i (1920), Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtı projesi de (1919), hacim yanılması yaratan kinetik örneklerdir.<sup>305</sup> 1920'lerde Moholy-Nagy'nin elektrikli makine aracılığıyla ışık etkileri yarattığı yapıtları ve Rodçenko'nun Konstrüksiyonları, 1940 öncesi Kinetik Sanat'ın önemli örnekleridir. Hareketi estetik ve anlatımsal öge olarak kullanma eğilimi ancak 1940'larda ivme kazanmıştır. Dadacılık ve Gerçeküstücülük ile Yapımcılık'tan kaynaklanan sanatçılar "kinetik" kavramını işlemeye başlamıştır. İtalyan sanatçı Munari 1930'larda "kullanışsız makineler"i tasarlamış, 1940'larda da kinetik nesnelere gerçekleştirmiştir. 1950'lerde Fransız sanatçı Pol Bury (d.1922), istendiği zaman döndürülebilen "hareketli düzlemler" iyle hareketi anlatım aracı olarak kullanmıştır.<sup>306</sup>

Kinetik Sanat 1960'larda gerek ABD'de, gerek Avrupa'da yaygın anlatım türlerinden biri haline gelmiştir. İngiltere'de Mary Martin (1907–69), Altın Oran gibi matematik kurallarıyla biçimlendirdiği yapıtlarında hareketi doğal ışık aracılığıyla elde ederken, kocası Kenneth Martin hareketli nesnelere yararlanmıştır. Fransız sanatçı Morellet ile Arjantin'li Le Parc da yapıtlarında özellikle bilimsel ilkelerden hareket etmişlerdir. Öte yandan Tinguely ve Takis gibi deneysel sanatçılar da hareketli yapıtlarıyla ünlü kişilerdir.<sup>307</sup> Bu dönem de Avrupa'nın birçok önemli sanat merkezinde Kinetik Sanat'ın irdelendiği grup sergileri açılmıştır. Bu yapıtların çoğunda çok çeşitli malzeme ve tekniklerden yararlandığı, hatta bilgisayarların bile kullanıldığı görülür. Kimi örneklerde hareket yavaş, kimilerinde ise gözün izleyemeyeceği kadar hızlıdır. Düzenli olan kadar rastlantısal olanlar da vardır. 1970'lerin yeni estetik arayışları içinde hareketin yeni anlamlar kazanması; yumuşak, zarif, ritmik, tekdüze, düzensiz, vb. gibi sıfatlar yüklenmesi, Kinetik Sanat örneklerinin çeşitliliğinin artmasına katkıda bulunmuştur.<sup>308</sup>

<sup>305</sup> Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995, Üç Aylık Kültür Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, sayı. 59, s. 43

<sup>306</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 40

<sup>307</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 815

<sup>308</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1016

### 2.53. Yeni Gerçekçilik

Chirico ve Carra'nın Avrupa'nın modern ressamlarının soyut resmi yapmakta birbirleriyle yarış ettikleri bu dönemde Antik atmosferi tuvallerine sokmaları insanı şaşırtır. Fakat hemen hemen 1919 yıllarına doğru Picasso'nun Ingres'i hatırlatan resimler yaptığı, Andre Derain'in klasik bir gerçekçilik karakteri olan resimler boyadığı bilinir. Bu sıralarda bir kısım Alman ressamının “pozitif gerçeğe” döndüğü görülür. Birkaç alman ressamı: “Georges Schrimpf (1889–1938), George Grosz (1893–1959), Otto Dix (1891–1969), Alexander Kanoldt (1881–1938), vb. yeni “pozitif anlaşılan bir gerçeğe” döndüler. Bu anlayışa “Neue Sachlichkeit” (yeni gerçekçilik) denildi. Buna ayrıca “Büyüleyici Gerçekçilik” de denir. Yeni gerçekçilik eşyayı temsili olarak gereğinden çok açık bir kesinlikle tekrar değerlendirir. Bu bakımdan yeni gerçekçilik hem expresyonizme hemde empresyonizme karşı bir tepki sayılır. Büyüleyici Gerçekçilik'in amacı, burjuva gerçekçiliğinden uzak, gerçek bir resme ulaşmak için çalışmaktır.<sup>309</sup>

Bu anlayış, insana dehşet veren bir gerçekçilik kaygısıyla olanaklı idi ve aldatıcı görünüşün arkasında kalan gerçeklere ulaşabildiğinden, büyüleyici bir karakterde sahiptir.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında sosyal durumu üzerine saldırgan eleştiri yapan yeni gerçekçilik ressamları hiçbir açıklıktan çekinmeden bir gerçek-üstüçülük yapmışlar ve doğa biçimini reddetmediklerinden Nazi Almanya'sında da ilgi görebilmişlerdir.

1920 ve 1930 yılları arası Birleşik Amerika'da da nesnenin eski itibarını reddetmeyen akımlara olumlu yakınlık göstermişlerdir.<sup>310</sup>

### 2.54. Bilgisayar Sanatı

1950'lerde, önce ABD'de sonra da pek çok ülkede yaygınlık kazanan sanat türüdür. Bilgisayar kullanan şirketlerde ve okullarda başlayan ilk deneyler, çoğu kez geleneksel anlamdaki sanatçılardan çok mühendisler, matematikçiler, psikologlar, felsefeciler ve bilgisayar uzmanları tarafından gerçekleştirilmiştir. 1966'da New York'ta kurulan Amerikan Sanat ve Teknoloji Deneyleri (EAT), ilk kez sanatçılarla teknik uzmanları bir araya getirmiş, bunu Arjantin, İngiltere, Yugoslavya ve Japonya'da kurulan merkezler izlemiştir. 1968'de Londra'da kurulan Bilgisayar Sanatları Birliği

<sup>309</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, sayı. 59, s. 112

<sup>310</sup> Adnan Turanî, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005, s.610.

uluslararası etkinlikler sağlayan ilk kuruluş olmuştur.<sup>311</sup> İlk bilgisayar grafik sanatı sergisi 1965'te New York'ta açılmış 1970'te de Ohio Eyalet Üniversitesi 100. Yılı'nı, bilgisayar sanatını da içeren ses ve görüntü sistemleri sergisiyle kutlamıştır. Pek çok bilim adamının yanı sıra Polonya asıllı sanatçı Gustav Metzger (d.1926) grafik çizicilerden (graphic plotter) yararlanmış, Frieder Nake de 1960'larda bu alanda ürünler vermiştir. Plastik sanatların dışında, mimarlık, müzik, koreografi alanlarına da uygulanan bilgisayar, en yaygın kullanımını 1970'lerde Grafik Tasarım'da bulmuştur.<sup>312</sup> Çoğu kez bilgisayar tarafından denetlenen bir grafik çizici, bir dizi makinesi ya da katot ışını (cathode ray) aracılığıyla harflerden ya da simgelerden oluşan bir dizi desen elde edilmiştir.

Bu yöntemlerin içinde katot ışını sanatçıya müdahale ve yönlendirme olanağını tanıyan tek yöntemdir. Öteki araçlarsa önceden programlandırmayı gerektirdiğinden sanatçının yönlendirmesine olanak tanımaz. Bilgisayar teknolojisi Video Sanatı'nda da kullanılmaktadır.<sup>313</sup>

## 2.55. Archizoom

1960'lann sonunda ürettiği işlevsel olmayan yapıtlarla Tasarım anlayışına yeni değerler kazandıran Floransalı grup. "Aşırı-Duyumcular" {Supersensualist) olarak adlandırılan tasarımcılardan oluşur. İnsanların özgürlüklerine kavuşabilmeleri için biçimci kalıpların dışına çıkmaları gerektiğini savunan Archizoom, tasarımlarına yeni simgesel değerler yükleyerek farklı izlenimler elde etmeyi amaçlamıştır. İşlev'in alaycı yaklaşımlarla çarpıtıldığı, Pop şarkıcı Bob Dylan portreli "düş yatağı" Naufragio di Rose (1968), "düş yatağı" Rosa d'Arabia(1968) ve Mies İskemlesi (1968) gibi Mobilya örnekleri Post-Modern anlayışı yansıtsa da, grubun anonim olma çabaları Geç Modernizm anlayışını da benimsediklerine işaret etmektedir. Hollein' in yapıtlarından etkilenen Archizoom, kısmen Marksist diyalektiğe ve endüstri sonrası toplumun yaygın değerlerine temellendirdiği ürünlerle yüksek teknolojik olanakları kullanarak endüstriyel üretimin yarattığı tek düzeliğe karşı çıkmıştır.<sup>314</sup>

<sup>311</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 5, s. 319

<sup>312</sup> Emre Becer, İletişim Ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s.121

<sup>313</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 244

<sup>314</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 125

Andrea Branzi, Pado Deganello, Gilberto Corretti ve Massimo Morozzi gibi tasarımcılardan oluşan grubun en önemli yapıtlarından No-Stop City (Bitmeyen Kent: 1970), kent ve kırsal eşit oranlarda yer aldığı bir düzenin dünyanın her yerini kesintisiz kaplamasını önermektedir. Homojen iklim koşullarının sardığı dünyada ırmaklar, yataklar, masalar eşit ve kusursuz bir biçimde dağıtılmıştır. Çalışma, tarihsel bağlantısı bulunmayan standart elemanlar ve 1925'te dondurulmuş teknolojiyle günün koşullarına ters düşmeyi amaçlamış, yaratılan süper market ve park yeri tipolojisiyle alaycı bir anlayışı yansıtmıştır. Anonim kalmayı tercih eden Archizoom, sezgisel yaklaşımlarıyla tasarım tarihinde özgün bir yere sahiptir.<sup>315</sup>

## 2.56. Dehşet Sanatı

Dadacılık'la Pop Sanat'ın bir bileşimi olmakla birlikte tavır olarak Magabre ve nörotik bir teşhircilik içinde olan bu sanat, 1960'ların geçerli düzen dışı inançlarını, anarşist tavırlarını benimseyen yeraltı kültürlerinin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır.<sup>316</sup> 1960'ların ortalarında gücünü çeşitli alanlarda duyuran gençlik, görsel sanatları da etkileyerek, bilinci değiştirici uyuşturucuların etkisi altında yapılan resimlerin, gösterilerin ve yoz beğeniye yücelten, biçimden çok içeriğe önem veren yapıtların ortaya çıkmasına ve hızla yayılmasına neden olmuştur.

Bu tür uygulamalar yerleşmiş toplum yapısının dışında kalmayı amaçlayarak ona karşı bir savaşıma girmiş olan bir inanç grubunun yansımaları olmakla birlikte, giderek estetik nitelikleri de tümüyle dışlamayan, ses, renkli duman, saydam (dia) gösterileri, stroboskopik ışıklandırmalarla birçok duyuyu eşzamanda harekete geçiren "sinestetik" (farklı duyarlar arasında ilişki kuran) sanat yöntemlerine yol açmışlardır.<sup>317</sup>

Usco Mark Boyle'un Duyum laboratuvarı gibi gruplarla Kienholz, deneysel sanatçılar Bruce Conner ve Paul Thek, İngiliz Pop sanatçı Colin Self heykelleriyle insana dehşet veren "tablolar" yaratmışlardır. Bu sanatçıların yanı sıra Alan Aldridge, Michael English, Martin Sharp ve Robert Crumb adlı yeraltı kahramanlarının bazıları 1960'ların ortalarındaki günlük modanın ötesine geçebilmişler ve üne kavuşmuşlardır. Dehşet Sanatı önce California'da (San Francisco) ortaya çıkmış, 1967'de Berkeley'deki California Üniversitesi'nde açılan "Dehşet Sanatı" adlı sergide David Gilhooly ile Robert Arneson (1930–92) bu akım doğrultusunda ürettikleri Seramik'ler ile dikkati

<sup>315</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 125

<sup>316</sup> Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995, Üç Aylık Kültür Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, sayı. 59, s. 68

<sup>317</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Fluxus>, Erişim Tarihi. 05.05.2007

çekmişlerdir.<sup>318</sup> Dehşet Sanatı sonra New York, ardından da sırası ile İngiltere, Almanya, Fransa ve Hollanda başta olmak üzere bütün Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Avusturya'da Gunter Brus bu akımın Dehşet ve pornografi dolu örneklerini üretmiştir. 1970'lerin sonuna doğru özellikle müzik, tiyatro ve deneysel sinema dallarına yayılan akımın bazı yapıtları ve bazı abartılmış biçimlemeleri olmuştur. Aynı yıllar da ortaya çıkan Yeni-Dışavurumculuk eğilimlerine çağrışım yapmaktadır.<sup>319</sup>

### 2.57. Foto Gerçekçilik

1960'larda ABD 'de New York ve Los Angeles gibi sanat ortamlarında belirmeye başlayan Foto-Gerçekçilik, fotoğraf kullanarak resim yapan ve resimlerini olduğu gibi kullandıkları fotoğrafa benzeten sanatçıları içeren bir akımdır. Bu akıma Hiper-Gerçekçilik, Süper-Gerçekçilik, Keskin Odak Gerçekçiliği, Yeni-Gerçekçilik gibi adlar verilmişse de, bu adlar altında sınıflandırılacak sanatçıların ortak yanı fotoğrafı değiştirmeden resme aktarmak olduğundan Foto-Gerçekçilik adı zaman içinde geçerlik kazanmıştır. Her ne kadar, gerek konu gerek teknik uygulama açısından Foto-Gerçekçi sanatçılar arasında bazı ayrımlar varsa da, bu sanatçıların fotoğraf kullanmanın yanında endüstri ötesi kapitalist ve tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere duydukları ilgi bakımından nesnellikleri, ayrıntıya ve somuta gösterdikleri dikkat açısından ortaklıkları vardır. Amerikan Foto-Gerçekçiliği 1971'de 7.Paris Bienali'yle Avrupa'ya tanıtılmıştır. 1970'lerde Avrupa'da çeşitli ülkelerde benzer çalışmalar yapılmışsa da Foto-Gerçekçilik dünyada daha çok Amerikalı sanatçıların ürünleriyle tanınmıştır.<sup>320</sup>

Foto-Gerçekçilik, 1960'larda uluslararası çapta egemen olan, soyut ve yalın Minimal Sanat akımına bir tepki gibi yorumlanmışsa da, 1960'ların sonuna doğru etkisini yitirmiş olan, ancak eski uygulayıcılarının bireysel çabalarıyla süren Pop Sanat'ın taze bir kanla canlanması olarak yorumlanabilir.<sup>321</sup> Pop Sanat, konularını gündelik yaşamdan almış ve buna sadık kalabilmek için kullandığı gerçekçi tekniklerle endüstri ötesi toplumun çağdaş yaşamının, seçici ve parçalanmış da olsa, bir tür belgeselini oluşturmuştu. Pop Sanat düzenleme yöntemlerinde, Kolaj, homojen renklendirme, ölçek tutarsızlığı gibi Soyut Sanat özelliklerini içerebilmiştir. Ancak, çoğu kez fotoğraftan ve

<sup>318</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 68

<sup>319</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 436

<sup>320</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Fotoger%C3%A7ek%C3%A7ilik>, Erişim Tarihi. 05.05.2007

<sup>321</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 12, s. 320

reklâm sanatından yararlanması ve tüketim nesnelere duyduğu ilgi açısından Foto-Gerçekçilikle ortak bir yön gösterir. Nitekim New York limanı kartpostallarından büyüttüğü resimleriyle bir Pop sanatçısı olarak tanımlanan Morley 1970'lerde Foto-Gerçekçi akımın önde gelen adlarından olmuştur. Bu dönemin başka önemli sanatçıları dondurma kulübeleri, plastik eşya ve araba çeşitleriyle Amerikan taşra yaşantısını aktaran Ralph Goings (d. 1928), vitrin camları ve üstündeki yansımaları, otobüsleri, apartmanlarıyla kent ortamını aktaran Richard Estes (d.1936), reklâm ışıklarını konu alan Robert Collingham (d.1935) ve 3m'lik tuvallere yaptığı ayrıntılı portreleriyle Close'dur.<sup>322</sup> Foto-Gerçekçilik akımı içinde farklılaşmalar kişisel yorumdan değil, konu seçiminden ve kullanılan teknikten kaynaklanmıştır. Örneğin, William Bailey (d.1930) gibi bazı sanatçılar, konularını romantik çıplaklardan ya da ölü doğılardan seçmiş ve daha yumuşak bir odaklamayla çekilmiş fotoğraflardan yararlanmışlardır. Fotoğrafın titiz bir işçilikle tuvale aktarımı günümüzde hala süren ve çeşitli konu ve teknikle uygulanan bir yöntem olmasına karşın, Foto-Gerçekçilik'in etkisinin 1970'lerden sonra azaldığı görülmektedir. Buna karşılık, fotoğraf kullanımı resim alanında gerçekçiliğin zengin bir çeşitlilik kazanmasına neden olmuştur.<sup>323</sup>

Türkiye'de Özdemir Altan, Zekai Ormancı gibi fotoğraftan yararlanan sanatçılar varsa da, tüketim kültürünün eleştirisine kadın imge ve eşyası fotoğraflarıyla yönelen Nur Koçak 1974'ten sonraki resimleriyle bu akımın ülkedeki tek temsilcisi olarak değerlendirilebilir.<sup>324</sup>

## 2.58. Serin Sanat

1960'ların ortalarına doğru, Soyut-Dışavurumculuk'un soyut dilini, büyük ölçeğini ve biçimsel anlamlılığını, sanatçının kişisel damgasını ve anlatımcılığını yok ederek arındıran ve giderek görüntüyü düzgün bir yüzey, kesin ve yalın bir düzen bütünlüğüne indirgeyerek "az çoktur" sloganına uygun bir şekilde gelişen, Minimal Sanat akımının yaygınlaşmasıyla, bu akımın içindeki bazı çalışmalar için ve kimi kez bu akımın tümünü kapsayan biçimde kullanılmış olan terimdir. Serin Sanat 1960'ların soyut ve arı sanatının serinkanlılığını, titiz işçiliğini ve duygusallıktan uzaklığını vurgulamaktadır. Bu terim aynı zamanda 1965'te New York Üniversitesi'nde açılan bir Sistem Sanatı sergisi için eleştirmen Irving Sandler tarafından kullanılmıştır.<sup>325</sup>

<sup>322</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1123

<sup>323</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 12, s. 320

<sup>324</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 1, s. 601

<sup>325</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1643

Sanatçının kişilik anlatımını tümüyle dışlayan Serin Sanat yapıtları çoğu kez sanatçıların yaptıkları tasarımların atölyeler tarafından uygulanmasıyla elde edilmiştir. Sert-Kenar resminin boyama türünü ve temel geometrik biçimleri içeren serin sanat belirli bir okul adı olmaktan çok bu tür yapıtlar için yayınlarda kullanılan bir sıfat olarak kalmıştır. Serin Sanat 1960'larda merkezi New York olmakla birlikte 1970'lere dek tüm Amerika'ya yayılan bir tavidir ve kökenleri 20.yy başı soyut akımlarına kadar iner. Held, Noland, Jo Baer (d.1929). Poons, Stella, Kelly ve Rus kökenli Alexander Liebermann (d.1912), bu tarzda çalışan sanatçılardır.<sup>326</sup>

### 2.59. Somut Sanat

Sanatta somut fiziksel çevrede karşılığı olan imgeler ve ifadeler için kullanılır. Somutun kavramsal bir terim olmasından ötürü bu tür ifadeler heykel, resim ve fotoğraf alanlarında daha çok Figüratif olarak anılır. Somut sanat terimi 1960'larda elektrik, hava akımları, doğal olgular ve makinelerle uygulama yapan ve sanatlarının anlamını ve estetiğini fiziksel olgulara dayandıran bazı sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Bunlar içinde bu tanımları bir okul adı olarak kullanan Bill, Camille Graeser, Karl Gerstner (d.1930) ve Richard P.Lohse (1902-?), "Zürich'li Somutlar" adıyla etkinlik göstermişlerdir. Ancak, bu kişilerin sanatı fiziksel olgulardan esinlense de, yapıtlarındaki geometrik soyutlamayla sonuçta soyut bir görüntü ortaya koymuşlardır.<sup>327</sup>

1948'de Milano'da Antonio Soldati (1896–1953), Munarı, Gillo Dorfles ve Gianni Mounet tarafından kurulan Somut Sanat Akımı geometrik soyutlamayla ilgili deneylere giren birçok sanatçıyı bünyesinde toplamıştır. Grup 1958'e değin bu doğrultuda sergiler düzenlemiştir.<sup>328</sup>

### 2.60. Yeryüzü Sanatı

"Toprak Sanatı" adıyla da bilinir. Endüstri sonrası Batı ülkelerinde ekolojik ilgilerin geliştiği 1960'ların sonunda ortaya çıkmış ve 1970'lerde tüm Batı ülkelerinde özellikle etkin olmuş Av Ant-Garde sanat türüdür. Çevreye ve özellikle doğaya yönelik olup, toprak, taş ve benzeri doğal malzemeyle gerçekleştirilen sanatsal ürünleri içerdiği gibi, doğada hendekler açma, toprağa gömme, ıssız arazilerde yapılar gerçekleştirme, galeri mekânları içinde toprak, gübre, taş, moloz ya da insan ürünü çevresel gereç ve nesnelere sergileme, yerleştirme, mekânları ışıklarla, eşya ile düzenleyerek çevresel

<sup>326</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1643

<sup>327</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 275

<sup>328</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1685



boyutlarını ve niteliklerini vurgulama gibi uygulamaları kapsamaktadır.<sup>329</sup> II. Dünya Savaşı sonrasında geleneksel sanat ölçülerine karşı çıkan yenilikçi sanat tavrı, resim, heykel ve benzeri anlatım ortamları arasındaki kesin sınırları yok ederken, sanatın yalnızca içeriğini değil, sanatın üretildiği malzemeyi ve sanatın yer aldığı çevreyi de yaşamın gündelik ya da doğal kapsamı içinde aramaya yönelmiştir. Sanatı geleneksel değer yargılarından kurtarma çabası, çoğu avant-garde sanat uygulamasında olduğu gibi, sanatçıların sanat yapıtının metaya dönüşmesine, parayla satın alınabilmesine ve böylece belirli ekonomik kesitlerin beğenisine hizmet etmesine karşı önlemler almasına yol açmıştır; nesnel değeri saptanamayan birçok yenilikçi sanat türü gibi, Yeryüzü Sanatı'nın da gelişme nedenlerinden biri anti-kapitalist yaklaşımlar olmuştur. Gerçekleştirilmesi bazen büyük yatırımlar ve masraflar gerektirmesine karşın sonuçta satın alınabilme olasılığı hemen hemen hiç bulunmayan Yeryüzü Sanatı ürünlerinin bu özellikleri onları Yoksul Sanat'la da yakınlaştırmaktadır.<sup>330</sup> Öte yandan, sanatçıların çevredeki estetik gizil gücün farkına varmaları, gerçeklere daha yakından sahip çıkma arzuları ve sanatın sınırlarını yeni gereç ve uygulamalarla genişletme deneyimleri çevrenin de bir sanat olayı için kullanılmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle arazilerde uygulamalara yönelik bu sanat türü 1960'ların sonunda ortaya çıktığında bazı eleştirmenler tarafından o zamanlar Yeni-Dada adı altında toplanan yenilikçi sanat türlerinden biri olarak değerlendirilmiş; hatta aynı yıllarda gelişen Minimal Sanat'la da, boyutlarının büyüklüğü, resim ve heykeldeki geleneksel yanılısama amaçlarının ötesinde boyutlar araması bakımından yakın görülmüştür.<sup>331</sup> R.Morris gibi bazı Minimalist sanatçıların Yeryüzü Sanatı'yla da ilgilenmeleri bu iki sanat türü arasındaki yakınlığı pekiştirmiştir.

Çevreye yapılan yeni müdahaleler, yerleştirilen yeni öğeler kişilerin doğayı ve çevreyi yepyeni bir biçimde algılamalarına, farkına varılmayan nitelikleriyle görmelerine, olağan bir yaşam akımı içinde dikkat edilmeyen özelliklerine dikkat etmelerine yardımcı olmaktadır.

<sup>329</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1122

<sup>330</sup> Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995, Üç Aylık Kültür Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, sayı. 59, s. 68

<sup>331</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 68

Giderek, buldozerlerle, dinamitle tüneller ve hendekler açılmasına; ırmaklara, deniz kıyılarına müdahale edilmesine; hatta uygarlıktan çok uzak yerlerde birtakım çevre olayları yaratarak bunların belgelenmesine dönüşmüş olan bu tür sanat, temelde çevre ve doğaya olan ilgisine karşın bazı durumlarda doğayı tahrip etmiş ve bu bakımdan ağır eleştiri almıştır. Yeryüzü Sanatı'nın en önemli örneklerinden biri, Robert Smithson'un (1938–73) ABD'nin Utah Eyaleti'ndeki Büyük Tuz Gölü kıyısında moloz ve taş dökerek yaptığı ve “Sarmal Dalgakıran” (1969–70) adını taktığı sarmal biçimli uygulamasıdır.<sup>332</sup> R.Morris'se 1968'den sonra çeşitli çağdaş endüstri gereçleriyle tuğla ve toprağı birlikte kullanarak tepeler oluşturmuştur. Göllere, dağlara, ıssız arazilere tutkun olan Yeryüzü sanatçıları arasında Michael Heizer (d.1944) Yerliler'in doğaya yakınlıklarından esinlenerek, çağdaş dünyanın duygusuz ve anlamsız atmosferinden uzaklaşmanın yolunu çöllerde yaptığı uygulamalarda bulmuştur. 1965'de Nevada Çölü'nde sekiz büyük hendek açan Heizer, 1969'da çölde çok büyük bir tünel açmış, bunun karşısında topraktan çıkan bir yapı oluşturmuştur (Çifte Negatif).<sup>333</sup> Heizer'in bu yapıtı çölün derinliğinde renkleri, gölgeleri, gökyüzünün farklı renklerini odaklayan bir olgudur.

Yeryüzü Sanatı'nın, eski uygarlıkların ve ilkel toplumların sanat ve kültürlerine karşı ilginin arttığı yıllarda ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Nitekim doğada çalışan birçok sanatçı bilinçli olarak bu kültürlerin duyarlıklarına ulaşmaya çalışmış, hatta bazıları Afrika ve Okyanusya'da ilkel toplumlarla birlikte yaşamıştır. Yine eski uygarlıklara olan ilgisi yapıtlarını etkileyen Charles Simonds (d, 1945), Yeryüzü sanatçıları arasında farklı ölçeklerde çalışan biridir. Simonds ufak tuğla parçalarından höyük evler, harabeler yapmakta, bunları kentte büyük yapıların köşelerine, duvarların aralarına yerleştirmektedir. New York'ta harap ve terk edilmiş bir inşaat kalıntısı üstüne uyguladığı ve “La Placia” adını verdiği duvar resmi tuğlalar ve çitler içermektedir.<sup>334</sup> Uygulamalarının çoğu müzelerde cam kasalar içinde maket olarak sergilenen sanatçı, 1975'te New York yakınlarında daha yapımı sürerken terk edilmiş, ancak beton iskeleti duran 15 katlı büyük binaların içine ve dışına sarmaşıklar ekerek, bunların zamanla Asma Bahçeler haline gelmesini sağlamıştır. ABD'li Âlice Aycock (d.1946) 1970'lerde ıssız yörelerde kendi inşa ettiği mimari ölçekli heykeller yapmıştır. Sanatçının Bir Binanın Başlangıcı gibi, yan yana inşa edilmiş dört duvar, bir bölümü üstünde iskeleler

<sup>332</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1122

<sup>333</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1122

<sup>334</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1940

ya da “Duvarlı Sığınak” gibi 1m boyunca çepeçevre bir duvarın içine inşa edilmiş prizmatik bir yapı ve bunun altında yer alan bir tünel gibi uygulamaları vardır. D. Oppenheim ise Yeryüzü Sanatı'nın yanı sıra Video Sanatı'yla da ilgilenmiş, uygulamalarında mantık oyunları, psişik ikilemler ve insanın doğayla ilişkisindeki ilk örneksel kavramları kullanmıştır. “Yıllık Çemberler” (1969) adlı yapıtında bir ırmağın iki kıyısında karlar üstünde sularla çemberler oluşturmuş; Kutuplar adlı yapıtındaysa ancak uçaktan izlenebilecek biçimde boş araziler üstünde farklı biçimler oluşturan ışıklar yerleştirmiştir.<sup>335</sup> Oppenheim Mitoloji'yi, ilkel insanların doğayla kurdukları gizemli ilişkileri kaynak olarak kullanmış ve doğada var olan gizemi ortaya çıkardığına inanmıştır. “Konferans” Dizisi adını verdiği uygulamasında bir oda içinde sandalyeleri dizmiş; en arka sıraya bir izleyici, öndeki kürsüye ise bir kukla yerleştirmiştir. Sürekli olarak bir banttan konuşan kukla ve izleyici çağdaş kurumlardaki donuk ve anlamsız ilişkileri simgelemektedir. Bu alanda öteki önemli uygulayıcılar arasında; ışıklarla yapıların ya da doğa öğelerinin üstlerinde renk oyunları yapan Dale Eldred; toprak üstünde farklı uygulamalarla biçimler oluşturan Long; 1965'de bir galeriye iki ton toprak yerleştiren ve daha sonra çölde tebeşirle kilometrelerce mesafeyi çizen De Maria; hava, toprak, ateş ve su gibi doğal gereçlerle çalışan Hollandalı Dıbbets'in sözü edilebilir.<sup>336</sup> Bu tür örnekler kimi uzmanlarca Kavramsal Sanat içinde de değerlendirilmektedir. Ancak, yaptığı uygulamaların büyük ölçeğinden ve gözalcılığından ötürü adı en fazla yankı uyandırmış olan Yeryüzü sanatçısı Christo'dur, Christo özellikle kentteki büyük yapıları ya da sahildeki kayaları paketleyip iplerle bağlamış, vadiler arasına büyük perdeler germiştir.<sup>337</sup>

Yeryüzü sanatçılarının birçok uygulaması estetik vurguyu sanattan çok yaşantısal boyuta ve yaşanan çevreye yöneltmektedir. Beuys'un sanatı yaşamla eşit tutması gibi Yeryüzü sanatçıları için de sanatın kozmik görevi, yaşamın bütünlüğünü ve insanın ruhsallığını yakalamak, birbirinden çok farklı nesne ve öğeler arasındaki ilişkileri kurmaktır.

Yeryüzü Sanatı bazı sanat tarihçilerince Çevresel Sanat olarak tanımlanmaktadır. Ancak bir çevre yaratmaktan çok, doğal çevreyi müdahale yoluyla değiştirmeye dayandığından bu savın geçerliliği tartışmalıdır.<sup>338</sup>

<sup>335</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 68

<sup>336</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1940

<sup>337</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 275

<sup>338</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1940

## 2.61. Yoksul Sanat

Geleneksel sanatın kabullenmediği gereç ve yöntemleri, sanat ve yaşam hakkında yeni bir tavır belirlemek üzere, kimi kez kavramsal, kimi kez çevresel ve yaşantısal olarak kullanan, sanatın satılıp alınabilirliğini, meta olarak değerini yok etmeyi amaçlayan ve sanatyaşam baplarını konu eden Yoksul Sanat, 1960'lardan sonra, Fransız Yeni Gerçekçiler'inin, Amerikalı Soyut-Dışavurumcular'ın, kavramsal uygulamaların ve 20.yy başı Dada ve Rus Avant-Garde'ı çalışmalarının, kaynaklarından gelişmiştir.<sup>339</sup>

Özellikle Dada'yla Yoksul Sanat arasında benzerlikler bulmak olasıdır. Örneğin Duchamp'ın sehpa üstüne iliştirilmiş bisiklet tekerleğiyle Hans Haacke'nin (d.1936) kutu içine yerleştirilmiş ve yanında bir pil kutusu bulunan floresan lambası arasında uygulama açısından büyük farklılık yoktur. Yoksul Sanat, 20.yy'ın ilk avant-garde çıkışı olan Dada'ya kıyasla izleyicisi ve sanatçısı çok daha fazla benimsenmiş bir uygulama türüdür. İlk Yoksul Sanat sergileri 1967 ve 68'de New York'ta açılmıştır. Önce ABD'de yayılan bu anlayış giderek Avrupa'da birçok uygulayıcı bulmuştur.<sup>340</sup>

Amerikalı R.Morris'in bir platform üstüne yerleştirdiği boş bir masa, yatak ve sandalye; yine Amerikalı Nauman'ın floresan ışıklarla sanat konusunda yazdığı yazı ya da kendi kolundan yaptığı bir alçı döküm; Alman J.Beuy's'un kapalı mekânlarda katran dökerek, panolar inşa ederek yaptığı uygulamalar; Merz'in tellerden, topraktan, ağlardan oluşturduğu ve üstlerine floresanla yazılar ya da denklemler yazdığı Eskimo İglu'ları; Long'un bulunmuş tahta parçalarıyla yerde düzenlediği spiral biçimler, Yoksul Sanat'ın tanınmış uygulamalarıdır.<sup>341</sup> Amerikalı D.Oppenheim, Kosuth ve De Maria; Hollandalı Dībets ve Ger van Elk (d.1941); İtalyan Giovanni Anselmo (d.1934), Paolini, Alighiero Boetti (d.1940), Luciano Fabro (d.1936), Kounellis ve Pistoletto; İngiliz Barry Flanagan (d. 1941) akımın başka tanınmış sanatçılarıdır.<sup>342</sup> Yoksul Sanat 1980'lerde çok yaygınlaşmış, özellikle Kassel'deki Documenta sergileri ve Venedik bianellerinde gelenekselleşmiş bir sanat türü olarak yer almıştır.<sup>343</sup>

<sup>339</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 32, s. 232

<sup>340</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 56

<sup>341</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 32, s. 232

<sup>342</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 56

<sup>343</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1944

## 2.62. Pop Sanat

1950 ve 60'larda önce İngiltere'de, ardından da ABD'de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan ve kitle kültürünün imgelerini kullanan sanat akımı. "Pop" terimi Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü bünyesinde oluşturulan Bağımsızlar Grubu'nun 1954–57 arasında yaptığı bir dizi toplantıda ilk kez kullanılmıştır. Paolozzi, Hamilton, A. ve P.Smithson gibi sanatçı ve mimarlarla, Lawrence Alloway, Tony del Renzio ve John McHale gibi eleştirmenlerin bu toplantılarda birlikte ürettikleri terim, film, reklâm, bilimkurgu ve pop müzik gibi kentsel kitle kültürü ürünlerini tanımlarken ortaya çıkmıştır.<sup>344</sup> İngiltere'de Pop Sanat'ın ilk evresi olarak tanımlanan 1953–58 arasında Pop sanatçılar teknolojiye ilişkin temaları figüratif bir anlatımla işlemişlerdir. Bu sanatçılar için ABD'deki Hollywood (film endüstrisi) ve Detroit (otomobil endüstrisi) en önemli popüler kültür odaklarıydı. Dönemin en önemli temsilcilerinden Paolozzi, imgelerini bu popüler kültürden ve insan-teknoloji ilişkisinden hareketle biçimlendirmiş; insan-makine ilişkisi üzerinde duran Hamilton da, araba parçalarını ve mekanik ev aletlerini insan imgesiyle birlikte kullanarak Kolâj'lar yapmıştır. 1957–61 arasındaki ikinci evredeyse figüratif anlatım yerini soyut anlatıma bırakmıştır.<sup>345</sup> Birinci evrede sanatçılar popüler malzemeyle insan imgesini kaynak olarak kullanırken, ikinci evrede kitle iletişim araçlarının etkisi altında değişen çevresel koşullar ve dünyayı algılama biçimi önem kazanmıştır. Bu evrenin esin kaynağı İngiltere'den daha gelişmiş bir endüstriye sahip olan ABD' nin popüler kültürü ile büyük boyutlu soyut tuvaleri olmuştur. R.Smith bu iki öğeyi kaynaştıran yapıtlar üretmiştir. Dönemin öbür temsilcileri Peter Blake (d.1932), Roger Coleman, William Green ve Robyn Denny'dir <sup>346</sup>(d. 1930). Pop Sanat'ın üçüncü evresi Kraliyet Sanat Yüksekokulu'ndan bir grup öğrencinin 1961'de açtığı "Genç Çağdaşlar" adlı sergiyle ortaya çıkmıştır. Derek Boshier (d.1937), Patriek Caufield (d.1936), Hockney, Alien Jones (d.1937), Kıtaj, Phillips ve Norman Toyntoy'dan oluşan bu kuşak sanatçılar, bir önceki Kıtchen Sınk Okulu gibi fabrika bacalarına değil, kentsel çevrenin sunduğu tipik ürünlere ve kitle iletişim araçlarına ilgi duymuşlardır. Bu evrede Pop Sanat'ın yeniden figüratif anlatıma döndüğü görülür. Phillips yapıtlarında otomatik eğlence makineleri, deri ceketler kullanırken, Boshier kahvaltılık lifli besin paketleri ve hava haritalarından, Hockney de çocuk resimleri ve duvar yazılarından yararlanmışlardır. Bu evrede grafik anlatımın ağırlık kazandığı dikkati

<sup>344</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 297

<sup>345</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1497

<sup>346</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 94

çeker. Pop Sanat' ın İngiltere' de yerleşik kanılara bir tepki olarak ortaya çıktığı, ama ABD Pop Sanatı'nın ulaştığı yoğunluğa ve canlılığa ulaşamadığı düşünülür.<sup>347</sup>

Sıradan imgelere yer veren Johns ile Rauschenberg'in yapıtları ABD'de 1960'ların başlarında New York'ta gelişmeye başlayan Pop Sanat'ın öncüleri olarak görülmektedir. 1962'de ABD' de Pop Sanat' ın en önemli temsilcileri olan Lichtenstein ve Rosenquist ile Dine, açtıkları kişisel sergilere "Yeni-Dada", "Sıradanlık", "Op Sanat", "Sıradan İmge Sanatı" ve "Pop Kültür" gibi değişik adlar yakıştırmışlarsa da, akım ABD'de de Pop Sanat adıyla tanınmıştır.<sup>348</sup> Amerikalı Pop sanatçılar reklâmcılık, dergi ve gazete resimleri, zevksiz her türlü ıvır zıvır, sıradan giysiler, yiyecekler, film yıldızları, model kızlar ve resimli romanlar gibi her türlü sıradan şeye ilgi duymuşlardır. Lichtenstein ve Warhol özgün imge bile yaratmaya yönelmeden çevrelerinde buldukları hazır imgeleri tuvale yansıtmış, Wesselmann yapıtlarını tamamlamak için bir marangoz tutmuş, Oldenburg'un "yumuşak heykel" adını verdiği işlerinin çoğunu ise karısı dikmiştir. Bir yıl içinde sanatçılar arasında yaygın kabul gören Pop Sanat, birbirini izleyen sergilerle kısa sürede adını duyurmuştur. New York Pop içinde yer alan öbür sanatçılar Indiana, Marisol ve Segal'dir. Batı Kıyısı'ndaysa Mel Ramos (d.1935), Ruscha, Thiebaud ve Joe Goode (d.1937) akımın en önemli temsilcileridir.<sup>349</sup>

Pop Sanat, İngiltere ve Amerika'da gelişmişse de bazı Avrupalı sanatçıların da yapıtlarında Pop imgelere yer verdikleri görülür. Bunlar arasında en önemlileri Fransa'daki Yeni Gerçekçiler'den Arman ve Spoerri, İsveç asıllı Fahlstrom, İtalyan Adamı, Enrico Baj (d.1924) ve Mimmo Rotella'dır (d.1918).<sup>350</sup>

### 2.63. Op Sanat

Hem figüratif hem de soyut sanatta 1960'lardan sonra önceleri yavaş, ama giderek hızlanarak kendini belli eden bir değişme başlar. Bundan, daha çok soyut yapıtlar, özellikle de figürsüz sanat etkilenir. Öznelliğe karşı duyulan tepki, yeni bir nesnelliğin kurulması, yeniden biçime dönülmesi yolunda bir özlem uyandırır. Doğal olarak geçmişe bir dönüş düşünülemez, Gerçekçi ve Doğalsı sanat uzun süre güncel akımlar tarafından hor görülmüştür. Şimdi onların yeniden canlandırılması söz konusu

<sup>347</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 301

<sup>348</sup> Tilman Osterwold, Pop Art, Taschen, Los Angeles, 2003, s. 61

<sup>349</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1497

<sup>350</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1497

olamaz. Önce yeni ve belirgin iki akımı ele almak gerekir. Bunların her ikisi de dar sınırlar içinde kalmışlar ve yukarıda sözü edilen ikilemden kaçınmaya çalışmışlardır.<sup>351</sup>

Bu akımlardan birine optik sanat anlamına gelen “Op Art” adı verilmiştir. 1960’larda Kinetik Sanat kapsamı içinde optik yanılsamaya dayalı anlatım biçimi. Bir terim olarak ilk kez 1965’te New York Modern Sanat Müzesi’nde “Yanıltıcı Göz” adlı sergide algısal ikiliğe olanak tanıyan geometrik kompozisyonlar için kullanılmıştır. Pop art ile aşağı yukarı aynı dönemde gelişmiş bir soyut sanat akımını belirtir ve İngilizce Optical Art’ın (optik sanat) kısaltılmış biçimi olan bir terimdir.<sup>352</sup> Op Art da Pop Art gibi, ama tümüyle farklı bir doğrultuda, hareket nonfigüratif sanata bir tepki olarak doğmuştur.

Bu sanat akımının amacı görsel ikililikten yararlanarak retinayı, güçlü biçimde etkilemek ve optik yanılsama yoluyla titreşim, yanıp sönme ve hareket duygusu yaratmaktadır. Böylece kinetik-optik deyiimi birlikte birbirine yakın anlamlarda kullanılmaktadır. Kinetik sanat, büyük ölçüde optik özellik gösterir.

Birer fizik olan hareket ve ışık yüzyıllar boyu sanatçıları ilgilendirmiş, ışık ve hareket plastik ve görsel sanatların tasvirlerinde estetik öğeler ve ifade araçları olmuştur.

Op Art terimi, tüm yalınlığı içinde kullanışlı, kolay bir terim olarak ortaya çıkmıştır; ama belirttiği sanatsal üretim, değişik ülkelerden belli sayıda sanatçıların benimsemiş oldukları ortak bir estetik anlayışının A.B.D’ne özgü yorumu olarak belirir; üstelik bu anlayış, Mondrian ve Van Doesburgun kurmuş oldukları neoplastisizm, konstruktivizm ve süprematizm gibi soyut deyimlerin uzantısında yer alır.<sup>353</sup> Bütün bu deneyimlerin ötesinde El Lissitzki ve Berlewinin 1920 yıllarının başlarında sürdürdükleri araştırmalar, Picabia’nın görsel anlatım girişimleri (siyah beyaz optik sulu boyalar), Man Ray ve Marcel Duchamp’ın (roto-rölyefler, 1935–1940) etkinlikleri, Vasarely’nin çok boyutlu uzam üstüne çalışmaları, özellikle de, Bauhausta ders vermiş olan ve 1950’den sonra Yale University’de görev alan Josef Albers’in dersleri ABD’li genç ressamların yetişmesinde doğrudan doğruya etkili olmuştur.<sup>354</sup>

Arkaik sanatların hareketsiz, blok gibi görünen heykelleri zamanla ve sanat anlayışlarına göre hareketlendirilmiş, barok sanat aşamasında hareket ve ışık temel

<sup>351</sup> <http://www.kutuphanem.com>, erişim tarihi. 10.05.2007

<sup>352</sup> Sanat Dünyamız, Avant-Garde 1945–1995, Üç Aylık Kültür Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, sayı. 59, s. 87

<sup>353</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 24, s. 224

<sup>354</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 87

sanatsal ifade öğeleri sayılmıştır. Berninin Apollan ve Daphne, Prosperina'nın Kaçırılması, daha sonraları, Carpeaux'nun La Danse'ı, Rude'un Marseilla ise grup heykellerinde hareket ifadenin tümüyle bütünleyici elemanları olarak değerlendirilmiştir. Fültürist resim ve heykel sanatçısı Baccioni tümüyle hareket algısı veren "Mekânda Tek Form Sürekliliği" adlı heykelini hareket olayını somutlaştırmak için yapmıştır.<sup>355</sup>

Resim sanatında da paralel değerlendirmeler görülebilir. Özellikle fütüristler manifestolarında sanatta hareketin önemini vurgulamışlardır. Marcel Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak tuvali resim sanatında hareketin varılabilecek en üst düzeyi olmuştur. Sanatsal çalışmaları geleneksel minyatüre sanatı kurallarıyla sınırlandırılmış bulunan bir XV. yüzyıl Türk Minyatüristi'de Yay Geren Binici tasvirinde hareketi büyük bir ustalıkla somutlaştırmıştır.<sup>356</sup>

Bu sanatçılar ilgili oldukları sanat dalını bilime bağımlı duruma getirerek gözün ağ tabakasındaki titreşime dayalı bir sanatı geliştirmeye çalıştılar; böylece çalışmalarını, temelde, gözün, sert bir karşıtlık oluşturacak biçimde boyanmış iki yüzeye aynı anda uyum yapmasının olanaksızlığı üstüne dayandırılar. Böyle bir girişim de geometrik figürlerin katıksız renklerin, matematiksel olarak düzenlenmiş çizgiler ve noktaların kullanımını gerektirmekte, bütün bu grafik ve rensel öğeler de harekete özgü yoğun bir görsel etki yaratmayı sağlamaktadır. Ayrıca bu sanatçılar ışık, dektromanyetik bitkiler, hatta bazı biçimlerin mekanik yer değiştirmeleri gibi elle tutulamayan hareketli etkenlerden de yararlanmışlardır. Her iki durumda da izleyici, algılamayı bozan ve bir çeşit optik bir resim koşulları yaratan dinamik olayların doğmasında bir rol oynamıştır.<sup>357</sup>

### 2.63.1. Pop ve Op Sanat Felsefi Düşünce

Hızla değişen bir dönüş içinde yaşadığımızı söylerken, bununla belki de bu değişimin en çok kültür kesiminde meydana geldiğini ifade etmek istiyoruz. Duygular değişiyor, düşünceler değişiyor, konuştuğumuz dil değişiyor, inandığımız değerler durmadan değişiyor ve bunlara koşut olarak sanat biçimleri değişiyor. Tüm bu değişimler, insanın dışında değil, insan dünyasında ve insanla birlikte gerçekleşiyor. Kültür tarihi açısından söylersek, vaktiyle Efesoslu Herakleitos'un bir ontolojik ilke

<sup>355</sup> [http://www.kutuphanem.net/goruntule.asp?islem=indir&dok\\_no=137129](http://www.kutuphanem.net/goruntule.asp?islem=indir&dok_no=137129), Erişim Tarihi. 15.05.2007

<sup>356</sup> [http://www.kutuphanem.net/goruntule.asp?islem=indir&dok\\_no=137129](http://www.kutuphanem.net/goruntule.asp?islem=indir&dok_no=137129), Erişim Tarihi. 15.05.2007

<sup>357</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 311



olarak ortaya attığı “panta rei” (her şey akıyor) düşüncesinin hiçbir dönemde günümüzde olduğu kadar doğruluk kazandığını söyleyemeyiz.<sup>358</sup>

Yine aynı düşünürün söylemiş olduğu : "Bir kere girdiğin bir ırmağa ikinci kez giremezsin" sözünü de günümüz kültür olayları kadar doğrulayan bir tarih dönemi pek az yaşanabilir.<sup>359</sup> Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra kendini gösteren baş döndürücü bir değişme, kimi zaman insanı yaşadığı dönemi kavrayamaz bir durumda bırakıyor. Felsefe alanında meydana gelen yeni anlayışlar, yeni düşün sistemleri, sanat alanında meydana gelen yeni "izm"ler, yeni sanat üslupları, eskiden ancak 30–40 yılda kendini gösteren bu tür değişmelerin hızını birden bire değiştirmiş, düşün ve sanattaki değişmeleri adeta her yıl değişen bir tempo içine sokmuştur.

Bu kültür değişimlerindeki hızlı temponun acaba nedeni nedir? Bu neden içinde yaşadığımız çağın özünde aranmalıdır. Bu öz ise, bize göre, iki belirleyici ögenin karşılıklı ilgisinden, belki de etkileşiminden oluşmuştur. Bu öğelerden biri, teknolojinin insanı, süje'yi egemenliği altına alma çabası, öbürü de, insanın, süje'nin kendini, kendi bireyselliğini, düşünme ve yaratma özgürlüğünü koruma çabasıdır. İçinde yaşadığımız kültür dünyası, bu iki kategori tarafından belirleniyor diyebiliriz kısaca: teknik ve özgürlük. Çağdaş bütün öbür kategoriler, bu iki ana kategori içinde saklanmışlardır.

Şimdi, bu açıdan sanat alanına baktığımız zaman, ne gibi özgün sanat fenomenleri ile karşılaşırız? Karşılaştığımız bu fenomenleri, kısaca pop-art, op-art, happening, envirnoment ve aktion painting vs. gibi adlar altında sıralayabiliriz. Bunların her birinin kendine özgü bir biçim anlayışı olduğunu, kendine özgü bir, sanat anlayışı bulunduğunu da ifade edebiliriz. Yalnız sanat uygulaması yönünden değil, aynı zamanda, onlar, sanat teorisi yönünden de bir özgünlüğü benimsemişlerdir. Bunu bir kaç sözcükle ifade etmek istersek, şöyle diyebiliriz: Söz gelişi, 1950'lerden sonra ortaya çıkan pop-art, resmi başlangıçta yapıştırılmış kâğıt parçalarından, sonraları çevremizdeki nesne parçalarından ya da gündelik eşya parçalarından, sanayi artıklarından meydana getirilmiş kompozisyonlar olarak düşünür. "Op-art", 1965'lerden sonra bir resim tarzı olarak ortaya çıkarmıştır. Adından da anlaşıldığı gibi, op-art, optik (görme) duyumlarından hareket ederek, bu duyumları geometrik biçimler içinde yansıtır. Optik duyumlara dayanmakla, op-art, izlenimcilikten gelen bir çizgiyi benimsediği gibi, bu izlenimleri geometrileştirmesiyle de konstrüktivizm'den gelen bir çizgiyi de buna katmıştır. Op-art, bu her iki çizgiyi birleştirirken de, yakın çevre ve kent

<sup>358</sup> İsmail Tunalı, Estetik Beğeni, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.239

<sup>359</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, s.239

yaşamını daima göz önünde bulundurmıştır. "Happening"e gelince, o, nesnelere, gerçekliğin yorumlanması yerine, sanatın gerçekliğe katılmasını bir sanat ilkesi olarak benimsemiştir. Örneğin tiyatrodaki seyirci ile sahne karşılığı ortadan kalkmalı ve onlar birleşmelidirler. Resimde de, insan ile çevre birliği sağlanmalı, insan çevresine karşı daha duyarlıklı olabilmelidir. Aynı şeyler, "environment" için de geçerlidir.

Bu bir kaç genel çizgi içinde belirtmek istediğimiz sanat akımları, her ne kadar ad ve teori olarak birbirlerinden farklı olduklarını öne sürüyorlarsa da, biz, onlarda temel bazı ortak niteliklerin bulunduğunu görüyoruz. Nedir onların bu ortak nitelikleri? Bu niteliklerin en başında, kuşkusuz onların tümünün "progressiv" bir tavra sahip olmaları gelir. İster happening, collage, isterse environment ya da aktion painting, isterse de pop-art ya da op-art olsun, hepsi konventionel (alışılmış) sanata karşı bir tepkiyi ifade ettiği gibi, bu tepkinin bilincindedirler de. Konventionel - geleneksel resim, bu anlayışa göre, ele aldığı nesnelere sanki yapay bir düzen içine yerleştiriyordu ve doğal olarak, buradan da yapay bir sanat dünyası doğuyordu. Bunu yapaylaştıran etken, sanat dünyasının, meydana getirilen bu düzenin nedenselliğe dayalı bir fenomenler dünyası ile ilgi içine sokulması olayıdır, Böyle bir sanat düzeni, ister istemez rasyonel-lojik bir düzen olacaktır. Oysa sanatın nesnelere karşısında alması gereken tavır, yeni sanatta, happening'de, environment'te, collage' da görüldüğü gibi, lojik ve alojik arasındaki yaşam diyalektik'ine dayalı bir tavır olmalıdır. Bu yaşam diyalektik'i ise, şimdiye kadarki sanatın, konventionel - geleneksel sanatın kavrayamadığı bir yaşam tarzıdır. Çünkü bu yaşam tarzı, Jung'un ifade ettiği gibi, "nedensellik - dışıdır".<sup>360</sup> Bu "nedensellik - dışı" yaşam, bundan ötürü şimdi yeni resmin yüzeyine yansır, gündelik yaşamın değersiz obje'leri, çöp artıkları, v.b. gibi.

Bu elbette, yeni bir yaşam biçimini, yeni bir yaşam tarzını aramak anlamına gelir. Bu yeni yaşam biçimi, yaşama yeni bir duyarlılıkla yaklaşmayı isteyecektir. Bunun için, söz gelişi, "happening", duyarlığın tümüyle yenileşmesini ve tinin anarşist bir tavır almasını öngörür, Her şeyden önce de, bizi çeviren çevre ile derinden bir ilgi yaratılmalıdır" der, bu anlayışın bir sanatçı ve kuramcısı olan Alan Kapko.<sup>361</sup> Bu yenileştirme ya da yenilik, yalnız happening'in değil, tüm yeni sanat akımlarının ana ereğini oluşturur. Yenilik, tüm bu sanat anlayışları için bir "fetiş"tir. Bunu yeni sanatın kuramcılarında ve sanatçılarından Ben Vantier duruma, "Bir çiçek demeti hoşuna gidiyor, ama çiçekler kırmızı olduğu için değil, tersine sen çiçeklere baktığın an 'yeni

<sup>360</sup> Marilyn Stokstad, Art History, Pearson, New Jersey, 2005, s. 1088

<sup>361</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1122

bir şey' ile şoke olduğun için hoşuna gidiyor. Güzelliğin yerine ben yeniliği koyuyorum" sözleriyle açıklık getirmektedir.<sup>362</sup>

Yeninin bir fetiş olarak değerlendirildiği ve sanat için bir ana erek görüldüğü yerde, sanata düşen görev, sürekli olarak yeniliği aramak olmalıdır: Yenilik için yenilik. Bu, aynı zamanda biçimini tamamlamış her sanat anlayışını 'alışılmış-geleneksel' olarak nitelermeye ve aynı zamanda onu yıkmaya götürecektir. Yeni sanatın anarşist niteliği işte bu ilkedden kaynaklanır. Bu yeniliği aramak ne demektir? Yeniliği aramak, hiç bir "alışılmış – geleneksel" biçim ilkesine bağlanmadan, özgür olarak sürekli yaratmak demektir. Bu sürekli yaratma süreci, yeni resmin sürekli bir eylem (aktion) ve sürekli bir devrim içinde bulunmasını ister. Böyle bir yaratma eylemi ise, bir anlamda, insan bilincinin sürekli dışlaşmasını, sürekli olarak nesnelere, var olanların öznelleştirilmesini (sübjektifleştirilmesini) ifade eder.<sup>363</sup> Yeni sanatın bu aşırı öznelliği, bir bakıma onun temel bir varlık koşulu olarak anlaşılmalıdır.

Bu aşırı öznelliğin nedeni nedir? Diye sorduğumuzda, bu bizi sözlerimizin en başında söylediğimiz gibi, çağın özüne götürür. Çağımız, genellikle teknolojik bir çağ olarak belirlenir. Teknoloji, insanı, teknolojinin beraberinde getirdiği nedenselliğe, mekanizme karşı bir yabancılaşmaya iter. Yeni sanat, geniş boyutlar içinde ele alındığında, böyle bir yabancılaşmanın dile gelmesidir diyebiliriz. Bu yabancılaşma, yeni sanatın aşırı öznelliğinin de kaynağı olarak görülmelidir. Bu yabancılaşma, yeni sanatı, doğal olarak nedensel-mekanist bir dünyaya karşı bir denge aramaya götürür. Bu arayış, ereğine insan bilincinde ulaşır. Bilinç, özgür yaratış, yenilik demektir. Bu özgürlüğe, bu özgür yaratışa, insan yeni sanat ile ancak insan bilincinde ulaşır. Bunun için, mekanist bir evren tablosu karşısında, insan, yeni sanatla, özgür bilinç yaratışlarına dayanan yeni sanatla çıkar. Bu yolla insan, mekanizmin, nedenselliğin yalın bir uydusu olmaktan kurtulur. Ancak, insana bu kurtuluşu sağlayan sanattır, yeni sanattır. Bu anlamda, yeni sanat, yalnız insansal bir sanat olmakla kalmaz, aynı zamanda insanı özgür bir varlık yapan ve insanı özgür bir yaşam yaşamaya götüren bir sanat da olur.<sup>364</sup>

Pop-Art sanatta artık hayalle yetinmiyor ve tasvir yerine objenin yada obje olarak kabul edilen her şeyin yapıta sokulmasını öngörmektedir.<sup>365</sup>

<sup>362</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, s.239

<sup>363</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, s.239

<sup>364</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, s.239

<sup>365</sup> Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003, s.86

## 2.64. Minimal Sanat

İlk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" için kullanılmış olan "Minimal Sanat" terimi, giderek çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. Ancak, 1960'lardan başlayarak - yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resimde tanımlamaktadır. 1950'lerin Soyut-Dışavurumculuk akımının doğal bir gelişmesi olduğu kadar, mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesneliliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavrı olarak Soyut-Dışavurumculuk'a karşı bir anlayıştır; ama Soyut-Dışavurumculuk'un büyük ölçeğini, çarpıcılığını ve sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini sürdürmüştür. 1950'ler sonunda, Soyut-Dışavurumculuk'un hemen ardından gelen Ard-Ressamca Soyutlama, bu akımın leke ve renk birimlerini tek bir alana büyütüp anlatımcı içeriği yok etmiş ve tüm resim yüzeyine yayılmış bir bileşimin görsel nitelikleri üstünde durmuştur.<sup>366</sup> Bu gelişmeden, Minimal Sanat'ın yalın, düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümü ortaya çıkmıştır. Soyut-Dışavurumculuktan sonra, resimdeki ilk değişimler Ard-Ressamca Soyutlama akımıyla olmuşsa, heykel sanatındaki yenilik de Minimal Sanat'ın getirdiği anlayışla gelişmiştir. Minimal Sanat'ın resimde kapsamakla birlikte, daha çok heykel için bir terim olması bundan ötürüdür.

Minimal yapıtların büyük ölçekli ve çok yalın oluşu sergi mekânlarının da artırılmasını gerektirmiş; temiz, yalın, arı ve anlatımcılığa tümüyle karşı bir estetik anlayış ortaya koyan akım, 1960'larda "Sanat Sanat içindir" ilkesini yüceltmıştır. Amerika'da 1960'ların ortalarında yaygınlaşan ve hemen büyük sergilerle tanınan, 1974'e kadar yoğun etkinliği olan Minimal Sanat, 20.yy. başlarının soyut sanatından, Pürizm, Yapımcılık, De Stijl, Geometrik-Soyutlama ve Op Sanat akımlarından sanatın görsel ve biçimsel niteliklerine öncelik veren kavramları almıştır.<sup>367</sup> Ancak, birçok Minimal Sanat uygulayıcısı Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı olduklarını, yapıtlarını, bir anda anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirdiklerini söylemiştir.

Minimalist resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önemlidir. Minimal Sanat'ın bu yalınlığına ve sanatçıların algıya verdikleri öneme karşın, bu sanat akımı üstünde gelişen yoğun eleştiri ve yazım, ona kavramsal değerler de yüklemiştir. 1967' de Washington D.C'de "İçerik Olarak Ölçek" adlı ilk kapsamlı Minimalist heykel sergisi T.Smith'in devasa küp

<sup>366</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 86

<sup>367</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1260

biçimli yapıtlarını, Caro'nun yerlere serilmiş metal levhalarını, Judd'ın aynı renkte prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın heykelini, Newman'ın büyük piramit heykelini, Andre'nin birbiriyle aynı birimleri yan yana dizerek oluşturduğu yapıtını ve Ronald Bladen'in (d.1918) tavana kadar uzanan yalın geometrik yapıtını içermektedir.<sup>368</sup> Minimal Sanat içinde yer alan çoğu sanatçı, Stella, Held, R.Morris ve Kelly gibi hem resim hem de heykel dalında etkin olmuşlardır. Bunlar dışında Reinhardt ve Agnes Martin (d.1912) de Minimal Sanat'ın önde gelen temsilcileridir.<sup>369</sup>

Minimal Sanat'ın yaygınlaşmasında 1960'ların başında etkili olmuş birçok sergi, taşıdıkları adlarla Minimal Sanat içinde birtakım ayrımı farklarından ötürü dallanmalar ve farklı tanımlar getirmiştir. Sert-Kenar, Serin Sanat, Birincil Kurgular, Sistem Sanatı gibi tanımlar genellikle aynı sanatçı grubunun farklı vurguları içeren yapıtları için kullanılmış; akım adları olmaktan çok eleştirmenlerin tanımları olarak kalmıştır.

Minimal Sanat konusundaki yazımın ve belgelerin en büyük kısmını içeren "Minimal Sanat" adlı antolojide aynı terim birkaç sanatçı grubu için kullanılmaktadır. 1970'lerin ortalarına kadar etkisini sürdürmüş olan Minimal Sanat, bugün hala onu başlatan sanatçılar tarafından sürdürülmekteyse de yeni gelişmelere yol açmamış, hatta giderek kesin sınırlarını yitirmiştir.<sup>370</sup>

## 2.65. Mekanik Sanat

Terim ilk kez 1964'te Fransız deneysel sanatçı Alain George Frank Jacquet (d.1939) tarafından "Çayırda Kahvaltı" adlı yapıtı için kullanılmıştır.<sup>371</sup>

Ardından Baguier, Gianni Bertini (d. 1922), Pol Bury (d. 1922), Nikos ve Mimmo Rotella'nın (d. 1918), 1965'te J Galerisinde (Paris) açtıkları sergi ile fotoğrafçı Nicephore Niepce anısına ertesini yıl Brüksel'de açılan sergide Mek Sanat adıyla anılmıştır. Mek Sanat genelde imgeleri, fotografik teknikler aracılığı ile mekanik yöntemlerle üretmek anlamına geliyordu.1962'de Warhol, elek baskı tekniğine benzer bir yöntemle fotografik imgeleri tuvale aktarmış, Rauschenberg, karışık resim'lerinde benzer bir yöntemden yararlanmış; Avrupalı sanatçılarsa fotografik teknikleri yeni ve sentetik bir imge yaratmak için kullanmışlardır.<sup>372</sup>

<sup>368</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 86

<sup>369</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 260

<sup>370</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1260

<sup>371</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1192

<sup>372</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 314

Örneğin Bertini, taşist resimlerine uyguladığı kolâjların fotoğrafını çekerek imgeler arasındaki doku ve yüzey farklılıklarını yok etmeye çalışmıştır. Nikos ise bir perde arkasındaki insanları farklı ışık değerleriyle resimlemiş ve birbiri üstüne binen silüetlerle karşıtlık oluşturan bir dizi gölge elde etmiştir. Benzer deneysel ürünler 1967 Paris Bienal'inde etkileyici bir düzende sergilenmiştir.<sup>373</sup>

## 2.66. Sistem Sanatı

Adını 1966'da, New York Guggenheim Müzesi müdürü Lawrence Alloway'ın "Sistem Resmi" (Systemic Painting) adı altında açtığı sergiden alan akım, sonradan Minimal Sanat içinde sınıflandırılmış birçok ressamı içermektedir. Yalınlık, açık bir düzen ve çarpıcı renk bütünlüğüyle ortaya çıkan yeni soyutlama ABD'nin çeşitli kentlerindeki yoğun sergilerle Soyut-Dışavurumculuk'un artık geride bırakıldığını ve kendi içinde tavır ayrımları ve gruplaşmalar geliştirdiğini gösteriyordu. Minimalist sanatçıları Soyut-Dışavurumculardan ayıran önemli ilkelerden biri, temelinde hümanist bir düşün, organik ve devingen bir biçim estetiği içeren Klasikçilik ilkesidir. Giderek çeşitlenen Minimalist çalışmalar içinde bakışım (Simetri), dizge ve dizi gibi katı kurgular ve geometriler bulunan yapıtlarsa, organik bir düzen ilkesi içeren Klasikçilikle bağdaşmamaktadır. Bunun içindir ki, başlangıçta Minimal Sanat'la benzer anlamlarda kullanılan Sistem Sanatı terimi zamanla dizgesel ya da dizisel bir kurguyu içeren yapıtlar için geçerli olmuş ve 1967 tarihli "Dizilerde Sanat" adlı Finch College sergisinde yerine oturmuştur.<sup>374</sup> Andre'nin aynı boyutlarda tuğla ya da ahşap birimlerin biraraya getirilmesinden oluşan yatay heykellerinde ve Lewitt'in alüminyum çerçeveli prizmatik kutularında düzenin temel ögesini modüler birim oluşturmaktadır. Judd'ın birbirini yineleyen, duvara alt alta asılmış demir prizmaları, Agnes Martin'in (d.1912) yatay ve düşey, koşut çizgilerden oluşan resimleri ve hatta Pop sanatçısı Warhol'un benzer birimlere bölünmüş resim yüzeyinde birbirini yineleyen portreleri, Sistem Sanatı'nın dizi sanatı türündeki ilk önemli örnekleridir. Başta Lewitt olmak üzere, bu tür çalışan sanatçıların çoğu devinim ve çeşitliliğin, biçimin geometrisine bağlı olmadığını, bakış açısı ve uzaklığının, ışık ve gölgenin, mekân biçiminin, sanat yapıtına algısal zenginlik getiren öğeler olduklarını ileri sürmektedirler. 1960'ların tanınmış sanatçısı ve yazarı R.Morris bu yapıtlardaki standartlaşma ve sürekli yinelemenin Batı endüstri

<sup>373</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 1192

<sup>374</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 86

toplumunun temel ilkeleri olduğunu söylemiştir. Bu tavır içinde çalışan sanatçıların kişilik arayıcı çabaları 1970'lerde bu tür örneklerin azalmasıyla sonuçlanmıştır.<sup>375</sup>

## 2.67. Süreç Sanatı

“İşlem sanatı olarak da bilinir. 1966'da başlayarak ABD'de yaygınlaşan Yeryüzü Sanatı, Karşı Biçim, Yoksul Sanat, Karşı-Yanılsama gibi sergiler geleneksel sanatta kullanılmayan yağ, kauçuk, ot, buz, talaş vb gibi zaman içinde değişime uğrayan çeşitli malzemeler ve yöntemler uygulamış; yerçekimi, ısı, atmosferik etkilerden yararlanmışlardır. Sanat yapıtının satılabilirliğine ve piyasa değerlerine karşı çıkan bu uygulamalar sanatı bir süreç, bir oluşum olarak ortaya koymuşlardır. Bu tür çalışan sanatçıların çoğu aynı zamanda Yoksul Sanat, Yeryüzü Sanatı, Kavramsal Sanat, Yerleştirme, Kendi Kendini Yok Eden Sanat gibi akımlar içinde yer alırlar.

Sanat yazınında Süreç Sanatı kimi kez bu akımlarla eşanlamlı olarak kullanılmış olsa da 1960 sonlarından 1970 sonlarına değin, konusunu özellikle sanatın üretilme sürecinden alan ya da herhangi bir oluşumu ve süreci estetik ve sanatsal içerikli bir olay olarak değerlendiren bir dizi çalışma bu terim altında toplanabilir.<sup>376</sup> Bu anlayışın kökenleri de Soyut dışavurumculuk'a kadar uzanmaktadır. R.Morris'in uygulamalarında yöntem, sanatın içeriği olarak değerlendirilmektedir. Serra'nın bir uygulamasında, galeri duvarına fırlatılan sıcak kurşunun heykele dönüşmesi; Lawrence Weiner'in (d.1940) aerosol ile boya uygulamaları; Ian Burn'ın (d.1939) yaptığı bir resmin 1000 adet fotokopisinin yapılması gibi örneklerin yanında, Beuys'un ve Hesse'nin işleri ya da çeşitli sanatçıların eylemlerini video ile saptayan ya da bir gözlemi belirli aralıklarla fotoğraf ya da yazıyla belgeleyen çalışmalar da vardır.<sup>377</sup>

## 2.68. Vücut Sanatı

"Gövde Sanatı" ya da "Beden Sanatı" olarakta adlandırılır. Bu akım Oluşumlar'la yakınlığı olan, ancak insan gövdesinin çeşitli çevresel ve ruhsal durumlar içindeki edilgenliğini, davranışlarını, siyasal ve estetik anlamlarını araştıran ve gösterilerle sunan bu sanat yöntemi 1965'lerden sonra Avrupa ve ABD'de ortaya çıkmış, sunumunun geçiciliğine karşın yayın ve videoyla yaygın bir iletişim sağlamıştır. Vücut Sanatı'nın kökenleri 1950'lerde Soyut-Dışavurumcuların resim uygularken giriştikleri gösterilere, Fransa'da Yeni-Gerçekçiler'den Klein'ın boyaya sürülmüş kadın

<sup>375</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1675

<sup>376</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 99

<sup>377</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1715

vücutlarının izini tuvale aktarmasına ve Dada'cılığın gösteri ve bedensel hareket öğelerine kadar uzanır. 1960'larda vücut üstüne yapılan resimler ya da yansıtılan filmler, zamanın yeraltı ve hippie kültürünün etkinlikleriyle ilişkili olmuştur. İngiltere'de Stuart Brisley (d.1933) kendini boya, çürümüş ya da dışkı gibi gereçler içine koyarak; gene İngiltere'de Gilbert (Gilbert Proersch, d.1943) ve George (George Passmore, d.1942) adlı sanatçılar toplumsal yaşamlarını vodvil türü gösterilerle yorumlayarak, sanatın meta değerini yok etmeyi, toplumsal ve çevresel anlamlarını irdelemeyi amaçlamışlardır.<sup>378</sup> Vücut Sanatı'nın psikanalizin yaygınlaşmasıyla da yakın ilişkileri vardır. Acconci, Chris Burden (d.1946), Terry Fox (d.1943), Barry le Va (d.1941), Nauman, D.Oppenheim, Arnulf Rainer (d. 1929),Klaus Rinke (d.1939), Keith Sonnier (d.1941) ve William Wegman (d.1943) gibi Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar bedenlerine yakmak, kesmek, duvarlara vurmak gibi işlemler uygulamışlar ve kimi kez cinsel içeriği de sanata sokmaya çalışmışlardır.<sup>379</sup> Bir yanda insana en yakın ve etkili bir uygulamayı kullanan bu sanat türü, öte yanda kavramsal bir amaç da gütmektedir. Birçok uygulamasında şok öğesini vurguladığından yarattığı kavramsal sorunların ötesinde fazla bir kalıcılığı olmayan Vücut Sanatı bugün bile Avantgarde'in oldukça alışılmış bir türü olarak etkinliklerini bir ölçüde sürdürmekte, Dışavurumculuk'un daha yaygın olduğu Almanya'da daha çok izleyici bulmaktadır.<sup>380</sup>

## 2.69. Kavramsal Sanat

Geniş anlamında, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır. Sanatı, bilimle özdeş konuma getirerek herhangi bir sanat dalının -kapsamıyla sınırlı kalmadan, bütünlük içinde irdelemiştir. Çağdaş sanatı sınıflandıran birçok yayında Kavramsal Sanat, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Vücut Sanat'ı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanat'ı, Yoksul Sanat, Süreç Sanat'ı ve Video Sanat'ı ile birlikte "Nesne Sonrası Sanat-Nesnesiz Sanat" (Post Object Art) ana başlığında verilmiştir.<sup>381</sup> Tüm bu sanatların ortak özelliği, düşünceyi-kavramı iletmede araç- gösterge olarak dili, çeşitli nesnelere, insanın kendisini ya da doğayı kullanmalarına karşın, bu göstergelerin hiçbir zaman sanat yapıtı olarak algılanmamasının gerekliliğidir. Bu sanatlarda eğer bir yapıt aranıyorsa, bu ancak sanatçının iletmek istediği düşünce ve kavramdır. Kavramsal

<sup>378</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1109

<sup>379</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 69

<sup>380</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1892

<sup>381</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 971



Sanat, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen seyrine sunulmuş üstün bir meta ya da Fetiş olmaktan kurtarmayı amaçlayan köktenci bir girişim olarak da tanımlanmıştır. Bu tanım, sanatın düşünsel bir süreç olduğunu ve görünür kılınmak için fetişleşmiş bir nesneye gereksinimi olmadığını savunur.

Bu bağlamda Kavramsal Sanat, 1960–70 arası dönemin sanatsal yaklaşımının özel adı olarak alındığında, sanat nesnesinin üretimini bütünüyle terk etmeyi amaçlayan bir yaklaşımdan söz edilmektedir. Kavramsal Sanat'ın başlangıcı Duchamp'a, sürekliliği ise günümüze kadar uzanmasına karşın, ilkelerinin belirlendiği asıl oluşum döneminde Avrupa ve ABD'de açılan sergilerle, yazılan makalelerin başlıkları, bu sanatın anlam ve içeriğini de açıklar niteliktedir.<sup>382</sup> Makaleler, "Davranışlar Biçime Dönüştüğünde" (1969), "Görsel Olmayan Yapılar" (1967), "Nesnenin Maddesizleştirilmesi" (1968), "Felsefe Sonrası Sanat" (1969) ve "Zihindeki Sanat" (1970) gibi başlıklarda yazılmıştır. Bu nedenle Kavramsal Sanat'ın ilkelerini ortaya koyarken, yıkma ve yok etme uğraşı verdiği başlıca görüş, II. Dünya Savaşı Sonrasının Soyut-Dışavurumculuk ve boyasal resim sonrası soyutlama akımlarının kuramcısı Clement Greenberg'in (1909–94) Modernizm ve Biçimcilik kuramları olmuştur. Greenberg, Biçimci Sanatı ve estetizmi savunurken, Kavramsal Sanat biçimi ve estetiği reddetmiş; Greenberg göstergeyi (boyayı, malzemeyi) öne çıkarırken, Kavramsal Sanat değil boya ve tuval, sanata nesneyi yadsımıştır.<sup>383</sup> Her iki görüş arasındaki en önemli fark ise, estetizmin sanatın "nasıl", Kavramsal Sanat'ın "niçin" yapıldığı sorularına verdiği yanıtlardır. Saf "Kavramsal Sanat'ın" karşı çıktığı ikinci görüş, ideolojik, toplumsal içerikli yapıtlar, öncelikle de Dışa Vurumculuk akımıdır. Çünkü Kavramsal Sanat duyguyu temelden yadsır, akılcıdır ve düşünceyi temel alır. Onun ilgi alanı yalnızca gerçekliktir; gerçekliği arayış yolunda sistemler geliştirir, temsili olandan yararlanmaz.

20.yy'ın ikinci yarısında sanat olgusuna bakışı ve sanatın işlevini temelden değiştiren Kavramsal Sanatın ilkelerini oluştururken yararlandığı görüşler, İzlenimcilik, Kübizm, Dadaclık, Duchamp'ın Hazır-Nesne'si, Pop Sanat, Foto Gerçekçilik ve Minimal Sanat'dan yapılan alıntılardır.<sup>384</sup> Farklı anlamlarda da olsa Kavramsal Sanat'ın İzlenimcilik ve Foto-Gerçekçilikten alıntısı, bu sanatların gerçeklik üzerine bir sorgulama girişimi oluşlarıdır. Kübizm'den alıntısı ise, dünyanın algılanmasına yönelik çözümleridir. Kavramsal Sanat'ın yerleşik sanata köktenci bir tavırla karşı çıkışının

<sup>382</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s. 346

<sup>383</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1086

<sup>384</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 80

temelinde Dadacılar ve Duchamp yer alır. Sanat yapıtı ile gerçek yaşam arasındaki kopukluğa karşı çıkan Dadacılar, sanatın toplum yaşamında ayrıcalıklı bir konumda olmaması gerektiğini savunup, sanatı sokağa indirmişlerdir. Duchamp ise, sanat kavramını "özel bir biçimde yaratılmış nesne" düşüncesinden ayırmıştır.<sup>385</sup> Duchamp, özel bir biçimde yaratılmış nesnenin (resim, heykel) yerine, hazır-nesneyi koyar, ancak ona hiçbir anlam yüklemeyiz. Duchamp sonrası bu nesne yeni bir "dil" olarak kabul görmüş, 1970'ler den başlayarak göstergebilimin de etkisiyle bütün çağa egemen olmuştur. Hazır-nesne ile sanat, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, işlev sorununa dönüşmüştür. Kavramsal Sanat'ın önde gelen temsilcisi Kosuth'a göre, bu dönüşüm Kavramsal Sanat'ın başlangıcını belirler.<sup>386</sup> Tüketim nesnelere ve reklâm imgelerine öncelik tanınmasıyla bilinen 1960'ların Pop Sanat'ı, Duchamp'ın açtığı yolda ilerlerken, özellikle Warhol'un imgeleri çoğaltma yöntemiyle oluşturduğu tarzsızlık, kişiliksizleştirme olgusu ile Kavramsal Sanat'a katkıda bulunmuştur. Minimal Sanat ise, içerikten arınmış, söylem dili en aza indirgenmiş, dili kişiliksizleştirilmiş işler üretmesiyle, Kavramsal Sanat'a nesneyi ortadan kaldırma amacı doğrultusunda yeni yöntemler önermiştir. Minimal ve Kavramsal sanatlarda en önemli şey "nesnenin önemsizliği"dir. Sanatsal işlevi ve dünyayı kavramaya yönelik bir araştırma olan Kavramsal Sanat'ta, düşünceyi görünür kılabilmek için kullanılan her türlü "dil" bu sanatın kapsamında nitelenebilirse de, 1960'lı yıllar boyunca Kavramsal Sanat, biri "dilbilim"e, öbürü "nesne"ye dayalı iki kol halinde en etkin dönemini yaşamıştır.

"Dil"e dayalı Saf Kavramsal Sanat'ın savunucusu ABD'li Kosuth'un amacı, bu sanatı Avusturyalı düşünür Ludwig Wittgenstein çıkışlı İngiliz Çözümsel/Dilsel felsefesine bağlamaktır. Kosuth'un da katıldığı ve Terry Atkinson (d.1939), David Bainbridge (d.1941), Michael Baldwin (d.1945), Ian Burn (d.1939), Charles Harrison (d.1942), Harold Hurrell (d.1940), Philip Pilkington (d.1949), Mel Ramsden (d.1944) gibi çoğu İngiliz ve ABD'li sanatçılardan oluşan Sanat ve Dil grubu, eleştirmenlerin entelektüel yazılarına tepki olarak, dilbilimsel açıdan sanatı çözülmemeyi ve Kavramsal Sanat'ın kuramını oluşturmayı amaçlamışlardır.<sup>387</sup> Kosuth başta olmak üzere Robert Barry (d.1936), Douglas Huebler (d.1924), Lawrence Weiner (d.1940), On Kawara (d.1933) gibi Saf Kavramsal sanatçılarla, Sanat ve Dil grubu üyeleri, Kavramsal Sanat'ın gösterme biçimini yalnızca yazılı/sözlü metinler, belgeler, istatistikler ve

<sup>385</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 346

<sup>386</sup> Tony Godfrey, Conceptual Art, Phaidon, New York, 2003, s.13

<sup>387</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 336

gerektiğinde fotoğraflarla sınırlı tutmayı denemişlerdir. Bu uygulamalarında Wittgenstein'in "Anlam kullanımdır" ifadesinden, dile yüklediği işlevden ve indirgemeciliğinden yararlanmışlardır. Kavramsal Sanat'ın Nesne Sanatı olarak da adlandırılan ve gösterge olarak "nesne"yi kullanan bir başka kolunda, Duchamp'ın hazır-nesnesi, sanatın görsel bir dil sistemi olabileceğini kanıtlarken, göstergebilim bu yeni dilin algılanmasında yöntemler önermiştir.<sup>388</sup> Göstergeleri farklı bu iki türün, 1960'larda Kosuth'un bütün tepkilerine karşın birlikte geliştikleri gözlenir ve bu durum Kavramsal Sanat'ın en önemli belirsizliklerinden ve çelişkilerinden biridir.

Kavramsal Sanat'ın başlangıcını özel bir olaya bağlamak olanaklı değilse de, sanat dünyasına Kavramsal Sanat'ın varlığını "Ocak Sergisi" (1969) kabul ettirmiştir. 1960'ların sonu ve 70'lerin başında Avrupa ve ABD'de çok sayıda sergi düzenlenmiş, ama bunlardan hiçbiri 1969 Leverkusen sergisi kadar birleştirici ve simgesel bir görev taşımamıştır.<sup>389</sup> Kavramsal Sanat'ın belirleyicisi kabul edilen 1970'teki "Paris 18 IV 70" sergisi ise, Kavramsal Sanat'ın iki uç noktasını (görselliğin geri çekilmesi ya da özellikle görselliğin korunması) birlikte ve en belirleyici örnekleriyle sergilemiştir. 1989–90'da Paris ve Hamburg'da düzenlenen "Kavramsal Sanat, Bir Perspektif" başlıklı sergi, Kavramsal Sanat'ın bir retrospektifi (toplu sergi) olarak nitelenmiştir. Kavramsal Sanatı kronolojik olarak yansıtan sergilerde, bu sanat çoğu kez Duchamp'ın "Taşınabilir Müze" dediği, Valiz Biçiminde Kutu (1936–41) adlı işiyle başlatılır.<sup>390</sup> İçinde Duchamp'ın yapıtlarının küçültülmüş kopyalarını, tıpkıbasımlarını ve fotoğraflarını taşıyan, mukavva kutudan yapılmış bu taşınabilir müze ile sanatçı, sanatın meta değerine dikkati çekmektedir. Kavramsal Sanat kapsamında en erken tarihli işlerden biri de, Rauschenberg'in Silinmiş De Kooning Çizimi (1953) adlı işidir.<sup>391</sup> Rauschenberg, tanınmış bir sanatçının desenini silerek (silme eylemi ve süreciyle) kendi yapıtını oluşturmuştur. 1954'te ABD'li besteci John Cage'in (1912–91) 1952'de yorumladığı 4'33" (Dört Dakika Otuz Üç Saniye) adlı müzik parçası aslında müziksiz, hatta sessiz geçen bir süre ile Kavramsal Sanat'ın habercisidir. Reinhardt, 1954'te başlattığı "ikonografisiz ikonalar; saf, soyut, nesnesiz sanat nesnelere" olarak adlandırdığı siyah resimleriyle, yok olma noktasına gelen görselliğin son ressamıdır.

<sup>388</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 972

<sup>389</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 18, s. 282

<sup>390</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 81

<sup>391</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 297

Klein'ın Paris Iris Clert Galerisi'nde açtığı "Boşluk" (1958) sergisi ve 1959'da Piero Manzoni'nin (1933–63) 1000m uzunlukta kâğıtlar üstüne çizgi çizip, bunları onayladıktan sonra paketleyerek oluşturduğu sanat nesnelere, yine Kavramsal Sanat'ın ilk örnekleri arasındadır. Arman ise, 1960'ta Iris Clert Galerisi'ni bu kez tavana kadar artık malzeme ve hurda ile doldurarak "Doluluk" sergisini açmıştır.<sup>392</sup>

Kavramsal Sanat'ın uç noktada örneklerinden biri, 1961'de Rauschenberg'in, portresini yaptırmak isteyen galerici Iris Clert' e çektiği telgraf metnidir. "Ben öyle diyorsam, bu [telgraf] Iris Clert 'in portresidir", Oldenburg 1961'de New York'ta açtığı ünlü "Dükkân"ında, arkadaşlarıyla birlikte, görselliği yok etmek yerine, ürettiği sanat yapıtlarını sınırsız biçimde çoğaltıp satarak yapıtın meta değerini küçümsemiştir.<sup>393</sup> Stanley Brouwn (d.1935) 1962'de rastlantısal olarak kaldırımdan geçen bir kişinin, bilerek ya da bilmeyerek katıldığı bir iş gerçekleştirmiş; Kâğıt Üstünde Yaya Adımları adlı çalışmasında, en sıradan insan davranışlarından olan yürüme eylemini görünür kılmayı başarmıştır. 1963'te R.Morris (Sanat Yapıtından Estetiğin Kaldırılması) raporunu yayımlamıştır. Morris'in işleri Kavramsal Sanat'ın birçok özelliğini birlikte içerir. Totoloji (aynı şeyi farklı sözcüklerle yineleme), dil kullanımı, görselliğin kaybolması, işe zaman ve mekânı katma vbg, zaman kavramını işleyen bir başka sanatçı da On Kawara'dır. Kawara, sanat çevresinden kişilere değişik kentlerden, sürekli kendisi üzerine bilgi veren kartpostallar yollamıştır.<sup>394</sup> Kosuth, temelde birbirleriyle aynı düşünceden yola çıkan Bir ve Üç İskemle ile Bir ve Üç Cam adlı işlerinde (1965), ele aldığı nesnenin kendisini, fotoğrafını ve yazılı olarak sözlük anlamını bir arada sergilemiş; aynı anlamı veren farklı göstergelerin, farklı gerçekliklere sahip olduğunu kanıtlamak istemiştir.<sup>395</sup> Buren'ın seçtiği mekânları siyah ve renkli bantlarla kaplaması, Kavramsal içinde görsel sanatların kavramsal biçimi olarak değerlendirilir. Buren, düşüncüyü bir kılıf içinde koruyarak görselliği sürdürmüştür. Lewitt'in 1966 tarihli "Çizimler Dizisi I, II, III, IV", dilsel bir yapı dışında, birbirini izleyen ve önceden belirlenmiş mantık modellerini kapsar. Kavramsal Sanat kapsamında toplumsal olguları irdeleyenler arasında Hans Haacke (d.1936) ve Boltansky'nin adları verilebilirse de, en önemli kişi, daha 1960'larda Fluxus grubu içinde öne çıkan Beuys'dur. Beuys, Kavramsal Sanatı toplumsal ve siyasal olaylarla ilişkilendiren "sosyal plastik" adını

<sup>392</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 343

<sup>393</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 972

<sup>394</sup> Tony Godfrey, Conceptual Art, Phaidon, New York, 2003, s.156

<sup>395</sup> Marilyn Stokstad, a.g.e, s. 1109

verdiği eylemleri ve Yerleştirme'leriyle tanınmıştır.<sup>396</sup> Beuys'un bütün eylemleri temel insan davranışlarıyla ilgili kavramların imgesel biçimlerine dayanmaktadır. Simgesel dili nedeniyle, yerleştirmelerinde imge olarak çeşitli nesnelere (keçe, katran, bal vb) kullanan Beuys, sanatı "bilgi aktarım" yolu olarak görmüş, ancak bilgi aktarımının kökeninin kullanılan nesneden değil "kendisinden", "düşünceden" geldiğini savunmuştur. Çağdaş sanatta 1970'ler sonrası, Post-Modernizm olarak adlandırılırken, Kavramsal Sanat da bütün değişkenleriyle, hatta bunların bir bileşimi biçiminde 1970'lerden günümüze "Kavramsal Sanat Sonrası" (Post Conceptual Art) başlığıyla sürmüştür.<sup>397</sup>

Türkiye'de de 1960'lar, bazı sanatçıların sanat olgusuna bakışı bağlamında önemli bir değişimi başlatmıştır. Bu değişim 1960 ve 70'lerde Türk sanatının en belirgin özelliğidir ve kökeni evrensel ve çağdaş sanat tanıma/yorumlama/irdeleme girişimlerine dayanmaktadır. Bu durum Biçimci sanatlara da kendi kapsamında bir açılım sağlamakla birlikte, asıl dikkati çeken, resim ve heykel dışı alanlara belirgin bir ilginin başlamasıdır. Türk sanatçıları Batı'daki gelişime geç bir tarihte katılmanın avantajını yaşamışlar ve etkinlik yılları, Avrupa ve ABD'nin, Kavramsal Sanat Sonrası dönemine rastgelmiş; dolayısıyla Duchamp'tan günümüze Nesne Sonrası Sanat'ın bütün türlerinden, Kavramsal Sanat'a ve nesne yerleştirmelerine kadar, Batı'nın birikiminden yararlanma olanağı bulmuşlardır.<sup>398</sup> Türkiye'de Kavramsal Sanat'a dikkati çeken ilk çalışmalar Altan Gürman'a aittir. Ancak Gürman, hiçbir zaman sanat nesnesini ortadan kaldıran Saf Kavramsal sanatçıları kadar soyut bir düzlemde çalışmamıştır. Sanatçı, 1960 ve 70'ler boyunca aşamalar halinde boya ve tuvali terk ederken, yüzey üstünde bir öge durumunda kullandığı "nesne"yi sanatsal düzlemde anlatım aracı konumuna getirmenin yanı sıra "otorite" kavramını irdelemiştir. Gürman'ın Kavramsal Sanat'la en yakın ilişkisi, istatistiksel sayılar aracılığıyla bilgi aktarması ve geleneksel malzemeyi terk edişi olmuştur.<sup>399</sup>

<sup>396</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 5, s. 246

<sup>397</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 973

<sup>398</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 973

<sup>399</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 5, s. 246

Türkiye’de 1970–80 arası dönem, Kavramsal Sanat'ın kuramsal düzlemde ve uygulamalarla tanıtıldığı bir süreçtir. Batı'daki Sanat ve Dil grubu sanatçıları gibi, Türkiye'deki sanatçılar da (1990'lara dek) Kavramsal Sanat aracılığıyla sanatın çözümlemesini yaparken, sanat yazarlarından ve eleştirmenlerden kuramsal düzlemdeki çalışmalarına katkı görememişlerdir.

Bu süreçte öne çıkan iki isim Füsun Onur ve Şükrü Aysan'dır. Onur, yerleştirmelerinde imge, simge, sanat nesnesi, sanatın tanımı, anlam ve göstergelerini sorgularken; Aysan, daha çok tuvalin varlık nedenini irdeleyen ve sanata yeni tanımlar getirmeyi amaçlayan çalışmalarıyla tanınmıştır. 1977’de Aysan'ın başlattığı bir başka hareket Sanat Tanımı Topluluğu'nun (STT) kurulmasıdır. Aysan'ın yanı sıra Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'den(d.1940) oluşan grup, zaman zaman Alpaslan Baloğlu, İsmail Saray, Ergül Özkutan gibi sanatçıları da katılımıyla 1978–81 arasında Kavram Sanat'ı tanıtmaya yönelik etkinliklerde bulunmuştur.<sup>400</sup> Grubun çalışmaları temelde çözümlemeci, Minimalist ve Kavramsal sanatların bir birleşimini verirken, sanatın yapısı/doğası üzerine düşünme ve araştırmaları da içeriyordu. Saf Kavramsal Sanat olarak tanımlanabilecek en önemli etkinliği ise çıkardıkları betikler (kitap olarak sanat) ve düzenledikleri sergilerdir. Sanatsal düzlemde kullanılan bu yeni dil, kendi sergileme biçimini de beraberinde getirmiştir. Türkiye’de Kavramsal Sanat'a yönelik bu çalışmalar, daha başlangıcından itibaren yerleştirme biçimiyle iç içe bir gelişim göstermiş ve aynı eğilim ağırlıkla 1980 ve 90'larda da sürmüştür. Türkiye’de Kavramsal Sanat'ın bütün yönlerine ve özellikle nesne yerleştirmelerine açılım sağlayan ve sürekliliği olan İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler sergileri (1977–87, 1994), Günümüz Sanatçıları İstanbul sergileri (1980'den günümüze), Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri (1984–88) ve A,B,C,D sergileridir (1989–92).<sup>401</sup> Bunlardan Yeni Eğilimler, galerilerin ticari endişelerle bu tür sergilere önem vermediği bir dönemde, katılıma açık kuralları ve daha geniş izleyici kitlesini hedeflemeleriyle, Kavramsal eğilimli işlerin sayısında önemli ölçüde artışa neden olmuştur. Gürel Yontan, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Yılmaz Aysan (d.1954), Cengiz Çekil ve Osman Dinç, Yeni Eğilimler sergileriyle dikkati çeken sanatçılardır.<sup>402</sup> Günümüz Sanatçıları İstanbul sergileri genel görünüm olarak Yeni Eğilimler sergilerini andırırken, 1984'te ilki düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, bu alandaki programlı

<sup>400</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 973

<sup>401</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 973

<sup>402</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 18, s. 282

etkinliklerdendir. Bu sergiler başlangıçta resim ve heykel türlerini de kapsamına karşın zamanla Sarkis, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, İsmail Saray, Selim Birsell (d.1963), Adem Yılmaz çerçevesinde daraltılmış ve yalnızca Kavramsal Sanat ve nesne yerleştirmelerini kapsar duruma dönüştürülmüştür. Bir anlamda bu sergilerin devamı niteliğinde olan A, B, C, D sergileri de genelde aynı sanatçıları içerirken, bazı sergilerde eski Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinden Öktem, Özkutan, Baloğlu gibi adlara da yer verilmiştir. Fransa'da yaşayan Sarkis 1980'lerden başlayarak kişisel sergileriyle grup etkinliklerine katılarak ya da uluslararası İstanbul bienallerinde yer alarak, bu alanda çok önemli bir misyon üstlenmiştir.1980–90 arası dönemde bir araya gelerek sergiler düzenleyen bu sanatçıların etkinlikleri dışında, nitelik ve nicelik bağlamında dikkati çeken kişisel ve karma sergiler için de, 1990'ların başından "Anı-Bellek I ve II" sergileriyle Vahap Avşar (d.1965), Hüseyin Alptekin (d.1957) ve Michael Morris (d.1950) ikilisi ile Hale Tenger'in (d. 1960) adları verilebilir.<sup>403</sup> Uluslararası İstanbul bienal'leri ise (1987, 1989, 1992) Türk sanatının dış dünyayla ilişkiye geçmesini sağlarken, Nesne Sonrası Sanat'ın birçok ünlü adının ve işlerinin Türkiye'de ilk kez izlenmesi olanağını da yaratmıştır.<sup>404</sup> Ancak Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki uygulamaları bağlamında genel olarak belirtilmesi gereken, Şükrü Aysan, Canan Beykal, Ahmet Öktem ve betik hazırlayan sanatçıların dışında kalanların asıl amaçları sanat nesnesi oluşturmak olmasa da, daha çok nesne yerleştirmelerine yöneldikleri ve görselliği koruduklarıdır.<sup>405</sup>

## 2.70. Yumuşak Sanat

İp, bez, kauçuk, deri, kâğıt, branda, vinileks ve sünger kırıkları gibi yumuşak malzemelerle nesne-heykel üretme sanatıdır. Duchamp'ın 1916'da sergilediği yumuşak daktilo örtüsü aslında bir Hazır-Nesne olmakla birlikte, Yumuşak Sanat'ın erken bir örneği olarak kabul edilir.<sup>406</sup> Pop sanatçı Oldenburg'un 1960'ların başlarında, vinileks ya da branda içine sünger kırığı doldurarak gerçekleştirdiği dondurma külahları, hamburgerler ve pasta dilimleri, 1960 ve 1970'lerde yaygınlaşan Yumuşak Sanatın ilk gerçek örnekleridir. Sanatçı 1960'ların ortalarında "yumuşak klozet"te olduğu gibi sert

<sup>403</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 81

<sup>404</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 18, s. 282

<sup>405</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 2, s. 971

<sup>406</sup> Gelişim Hachette, Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1983, s. 1096

nesnelerin yumuşak çeşitlemelerini de yapmıştır. Pop sanatın yanı sıra gerçeküstücülük ve yoksul sanat gibi akımlar da yumuşak malzemelerden yararlanmıştır.<sup>407</sup>

### 2.71. Yeni Dışavurumculuk

Bu akıma "Neo-Ekspresyonizm" de denilmektedir. 1970'lere doğru Batı'da sanat dünyasını kaplayan multi-media, video, Kavramsal Sanat uygulamaları içinde tuval resminin giderek azaldığı, ancak birbirinden kopuk bireysel çalışmalar halinde sürdüğü görülür. Çoğunlukla çevre sanatları ve Avant-Garde uygulamaların yer aldığı Venedik Bienali ve Documenta gibi uluslararası sergilerde bu yıllarda sunulan resimlerde genellikle grafik, Kitsch ve "amatörce" bir uygulama tavrı egemendir. Resim sanatında olduğu kadar Post-Modernizm akımı içinde mimarlık da, popüler beğeniye biçimlerine uyarlamaya başlamıştır. 1970'lerde birçok ülkedeki çeşitli kültürel bileşimlerin yol açtığı eklektisizm (seçmecilik), politik ve ekonomik bunalımlar ve terör olaylarının 1980'lere doğru sanatçıları resmin dolaysız ve Dışavurumcu anlatımına sürüklediği görülür.<sup>408</sup> 1980'lerden başlayarak özellikle Almanya, İtalya ve Amerika'da yeni kuşak bir sanatçı grubunun tuval üstüne yağlıboya resme dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest bir fırça üslubuyla bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri izlenmektedir. Bu sanatçılara Yeni-Dışavurumcular ya da Almanya'da Die Wilde (Yabanılar) adı verilmiştir. 1980'ler başında uluslararası sergilerde 1900'lerin Beckmann, Nolde, Kirchner, Grosz gibi Dışavurumcular'ı yeniden gündeme gelmiş, Yeni-Dışavurumculuk'un yüzyıl başının Dışavurumculuk akımıyla yakın bağları vurgulanmıştır.<sup>409</sup> Yeni Dışavurumcular duygu, büyü, şuuraltı ve tinsel konulara yönelirken, Metafizik Resim akımını geliştiren De Chirico gibi ressamlardan ve Gerçeküstücülük'ten de esinlenmişlerdir.

<sup>407</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1949

<sup>408</sup> Sanat Dünyamız, a.g.e, s. 139

<sup>409</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 343



Enzo Gucchi (d.1951) ve Sandra Chia (d.1946) gibi İtalyan ressam, mitoloji ve uzay çağı ikonografisini birleştiren resimleriyle; Walter Libuda, Werner Tübke (d.1929), Bernhard Heisig (d.1925), Wolfgang Mattheuer (d.1927), Georg Baselitz (d.1938), Markus Lüpertz (d.1941), Anselm Kiefer (d. 1945), A.R.Penck (d. 1939) , Jörg Immendorff (d. 1945) ve Sigmar Polke (d.1941) gibi Alman Dışavurumcuları savaş, ölüm, seks, terör gibi konuların kimi kez Kolâj halinde biraraya getirildiği resimleriyle; Salle, Richard Bosman, Fischl, Charles Clough, Joan Snyder (d.1940), Golub, Susan Rothenberg (d.1945), Louise Fishman, Schnabel, Pat Steir (d. 1938), Judy Pfaff, Rafael Ferrer (d.1933), Frank Young, Stella, Bill Jensen (d.1945), Mike Glier ve Peter Dean (d.1934) gibi Amerikan Dışavurumcuları da karşıt tonların ve canlı renklerin egemen olduğu, daha çok kişisel öykülerin fantastik, korkutucu, saldırgan biçimlerle işlendiği resimleriyle tanınır.<sup>410</sup>

Yeni-Dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde 20.yy'ın son döneminde ard-endüstriyel çağın bunalımları, karmaşası ve baskıları altında insanın kendi benliğini, tarih ve gelecekle olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir. Kimi kez Naif resimden de biçimsel ve teknik öğeler, hatta sanat tarihinden çeşitli imgeler alan Yeni-Dışavurumculuk, mimarlıktaki Post-Modernizm gibi, Modernizmin biçim ve ilke kalıplarına karşı gelen, 20.yy'ın olduğu kadar daha önceki dönemlerin de sanatlarından ve anlayışlarından istediği gibi yararlanan oldukça eklektik bir akımdır.<sup>411</sup>

## 2.72. Yeni Modernizm

Modernizm, iki farklı yaklaşımın sonucu olarak iki farklı biçimde tanımlanabilmektedir. N,Pevsner, Giedion, Benevolo, Kenneth Frampton (d.1930) ve Peter Collins (ö.1954) gibi kuramcılar Modernizm'in her zaman bir geçmişi olduğunu kabul ederek başlangıcını 19. hatta 18.yy'daki olaylara bağlamaktadırlar.<sup>412</sup> Modernizm'in başlangıcının Rönesans'a kadar uzandığını kabul edenler de vardır.<sup>413</sup> Tarihin sürekli ve yararlı bir gelişme olduğunu kabul eden pozitivist düşünceye dayalı bu tarihselci yaklaşım, gelişme ve yenilik düşüncesini de içermekle birlikte bugünün, geçmişin bir sonucu olarak oluştuğunu, dolayısıyla bugünkü mimarlığın geçmişten

<sup>410</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 32, s. 69

<sup>411</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1931

<sup>412</sup> Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, Ekin Yayıncılık, Ankara, 1997, s. 485

<sup>413</sup> Ahmet Cevizci, a.g.e, s. 485

kanıtlar taşıyacağını öne sürmektedirler.<sup>414</sup> Bu süreç tarihselci olduğu kadar Darwinci bir yaklaşımı da içermektedir. Dolayısıyla burada hem geleneksel sanat ve mimarlık hem de bundan gelişen ama farklı olan modern sanat ve mimarlıktan ve süreklilikten söz edilebilir. Ancak Modernizm'i böyle açıklamanın eksik, hatta yanlış bir yönü olduğunu savunanlar vardır.<sup>415</sup> Bu ikinci yaklaşıma göre Modernizm, mimarlık ve sanatta var olan ilişkilerin bir devamı olmayıp geçmişle bugünün ilişkilerinde bir farklılık biçiminde ortaya çıkmaktadır. Söz konusu bilgi kuramsal (epistemolojik) kesinti mimarlığın sosyolojisi, ekonomisi ve teknolojisindeki değişikliklerle anlatılabilir ve yenilik, tarihin neden olduğu bir sonucun görüntüsü olarak ele alınamaz. 19.yy'da oluşan tarihselci karşıtı bu görüşü benimseyen Nietzsche ve Yeni-Kantçılar, Modernizm'i bir tarihi değişim olarak kabul etmemektedirler.<sup>416</sup> Jencks de Modernizm'in başlangıcı olarak 1820 tarihini ve Fransa'daki Avant-Garde hareketi kabul etmektedir.<sup>417</sup> Ona göre 1870–1900 arasında çok verimli bir çağ yaşayan Modernizm, eleştirmen Samuel Lublinski tarafından *Der Ausgang der Moderne* (1909; *Modernin Terk Edilişi*) adlı çalışmasında tekdüzeliği yüzünden "eski moda yeni" olarak tanımlanmış ve öldüğü ilan edilmiştir.<sup>418</sup> 1910'daki ilk Ard-İzlenimcilik sergisi, edebiyat ve sanatta Modernizm'in canlılığını kanıtlanmış, mimarlıkta ise I. Dünya Savaşı'nın sonunda birbirleriyle yarışan "izm"lerle (Pürizm, Dadacılık, Dışavurumculuk, Yapımcılık Ve Yeni-Plastisizm) bu hareket yeniden doğmuştur. Le Corbusier ve Ozenfant'ın yayımladığı *L'Esprit Nouveau* (Yeni Ruh), bu yeniden doğuşu ve yeni ruhu açıklamaktadır.<sup>419</sup> Şiddetli çekişmelerle oluşan "yeni ruh", kendinden önceki hareketten güç almakta, onu sömürmekte ve devam etmekte olan kültüre, Akademizm'e ve Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun etkisine karşı çıkmaktadır.

<sup>414</sup> İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni*, Say Yayınevi, İstanbul, 1983, s.52

<sup>415</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 23, s. 71

<sup>416</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 23, s. 71

<sup>417</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1937

<sup>418</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1937

<sup>419</sup> Norbert Lynton, a.g.e, s. 102

Herhangi bir başkaldırış "yeni" bir Modernist yaklaşımın oluşabilmesine neden olabilir. Bu başkaldırış tutuculuk, nostalji, yaratıcı olmamak gibi kavramlara karşı olabilir ve bu da avant-garde olmanın gereğidir. Modernizm ve gelenekçilik, gece ve gündüz gibi birbirleriyle var olmaktadır. Yeni-Modernizm, güçlenen geleneksele hatta Post-Modernizm'e karşı bütün sanatlarda görülen bir karşı çıkıştır. Yeni Modernizm'in doğuşu Jencks'e göre 1977 ilkbaharıdır. Eisenman'ın *Oppositions* dergisindeki "Post-Functionalism" (Ard-İşlevselcilik) adlı başyazısında iki sergiye gösterdiği tepkiyi bu hareketin başlangıcı olarak kabul etmektedir. Eisenman, New York Sanat Müzesi'ndeki *Architettura Razionale* (1973) ve *Güzel Sanatlar Yüksekokulu* (1975) sergilerini Post-Modern olarak tanımlamış ve bunların 500 yıllık Hümanizm geleneğine bağlı olduklarını belirtmiş; Fransız düşünür Michel Foucault'nun (1926–84) Hümanizm'i reddeden kuramını kullanarak insanı dünyasının merkezinden ayıran yeni bir modern mimarlık anlayışı ortaya koymuştur. İşlevselcilik'e ve kimliğe dayalı düşünceleri bir yana koyup, zamana bağlı olmayan ve yeniden biraraya getirilen parçalardan oluşan serilerle ve anlamı olmayan işaretlerle biçimlerin oluşturulduğu bir mimarlık önermiştir. Bu yaklaşım, Kuzeydoğu ABD' nin önde gelen prestijli okullarında (Ivy League) edebiyatta başlayan Dekonstrüktivizm akımının mimarlığa etkisidir.<sup>420</sup>

Yeni-Modern kavramı New York'ta 1982'de duyulmaya başlamıştır. Bunun nedeni belki de P.Johnson'un AT&T Binası (1980; John Burgee ile birlikte) aracılığıyla Post-Modernistler'le başlayan şiddetli tartışmadır. Eleştirmen Ada Louise Huxtable'ın Meier'in çalışmaları için kullandığı bu terimi 1983'te pek çok New York'lu eleştirmen de kullanmış, *Newsweek*'te Douglas Davies zarif ve yeni bir geometri tanımlamasıyla, Foster'ın Hong Kong'daki Şangay Bankası Binası (1979–86), Rogers'ın Inmos Fabrikası (1982, Newport), Gwathmey'in Robert Siegel ile birlikte yaptığı De Menil Evi (1984, Long Island, N.Y.) ve modern Mobilya'nın revival'leri Yeni-Hoffmann ve Yeni-Mackintosh sandalyeleri bu yaklaşım altında toplanmıştır.<sup>421</sup> Jencks'e göre ise bu örnekler bir revival (yeniden doğuş) değil, bir survival'dır (sona ermeden devam etmek). Yeni-Modern terimini kullanan bir başka eleştirmen Paul Goldberger'dir. O ve bir grup eleştirmen modern geleneğin kopmayan bir devamlılığı olduğunu, bu arada davranışlarda ve yaklaşımlarda temel bir değişikliğin varlığını savunurlar.<sup>422</sup> Yeni-Modernistler, Modernist biçimlerin estetiğiyle oynayan mimarlardır, artık toplumu

<sup>420</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1937

<sup>421</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, a.g.e, c. 23, s. 71

<sup>422</sup> Jeremy Melvin, *İzmler Mimarlığı Anlamak*, Yem Yayın, İstanbul, 2006, s. 128

değiştirmek isteyen ütopik kişiler değildirler. Ana mesajları etik değil stilistiktir. Goldberger, Bernard Tschumi'nin (d.1944) Paris'te Villette Parkı'ndaki Folie'lerin Yeni-Modern mimarinin en uç örneği olduğunu belirtmektedir. Çünkü bunlar birtakım abartılı fantezilerdir, sosyal ve ideolojik içerikleri yoktur.

Hümanistik olmayan, insanı kendi dünyasının merkezinden ayıran yapıtlar, mimarlıktan başka sanatlar için daha kolay gerçekleştirilebilir. Mimarlar ise çok yakın zamanlara kadar toplumun hedeflerini yüceltmek için binalarını rasyonel olarak tasarlamak zorundaydılar. Yeni-Modernistler ise bu felsefeyi yıkarak mimarlığı metafizik düşüncelerle kendi düşüncelerini aktardıkları bir oyun, bir fantezi olarak görmektedirler. Bu yaklaşımda olan mimarlar arasında Eisenman, Tschumi, Daniel Libeskind (d,1946), Fujii, Gehry, Rem Koolhaas (d,1944), Zaha M.Hadid (d,1950), Morphosis ile Hejduk ön sırada yer almaktadır. Bu mimarların yapıtları ve felsefeleri için aynı zamanda Dekonstrüktivizm terimi de kullanılmaktadır.<sup>423</sup>

---

<sup>423</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1997, c. 3, s. 1937

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. TAKI SANATININ OLUŞUMUNUN PERİYODİK SEYRİ

#### 3.1. Takı Kavramı

Takı, insanın içinde bulunduğu topluluğa, onun yaşama bakış açısına ve düşünce biçimine özgü mesajlar vermiş, süsleme eğilimini de karşılayan simgesel bir obje olmuştur.

Varoluşunun nedenini anlayabilmek için sürekli düşünen ve araştıran insanoğlu, sağlıklı bir cevaba, yakın çevresindeki canlı ve cansız doğayı tanıyarak ulaşabileceğini daha tarihin ilk günlerinden sezmiştir. Doğal formlara anlam vermek istemesi, bir yerde doğa ile bütünleşerek kendisini güvencede görmesini sağlamıştır. Bu düşünce tüm dünya kültürleri için geçer olmuştur. İşçil kabuğu takılar bunun en güzel örneğidir. Kadın cinsel organına benzeyen bu deniz kabuğu, Anadolu'da olduğu gibi, Asya, Avrupa ve Afrika ilkel topluluklarında doğurganlık, üreme, çoğalma muskası olarak takılarda bolca yer almıştır. Formların böylesine evrenselliği, kültürlerin yerleşmesinin doğal çevreden kaynaklandığına en belirgin kanıt olmaktadır. Bu tür örneklere, takı kültüründe, insanlık tarihi boyunca çok sık rastlanmaktadır.<sup>424</sup>

İlk çağdan beri ustalar ve sanatkârlar, değerli taşları, metalleri ve diğer malzemeleri takıda kullanmış, görsel açıdan çok önemli olan biçim, form, fonksiyon gibi özellikleri sosyal, teknik ve sanatsal davranışları ile denetlemişlerdir. Eski takı sanatçılarının, iyi bir doğa araştırmacısı duygu ve sezgileriyle tanıdıkları doğa ile bütünleşebilen, teknik, fonksiyonel tasarım ve yaratıcılık konusunda en az günümüz meslektaşları kadar yetenekleri olduklarını göstermektedir.<sup>425</sup>

Takı, kültürler doğrultusunda ve çizgisinde tasarlanmış ve ortaya çıkmıştır. Takı kültürünün, anlatıcı bir özelliği de olmuştur. Büyü ve dinsel inançlarla vücudun tüm açıklarını takı ve taşlarla kapatıp kendisini nazardan korumak isteyen bir taşıyıcı, yalnızca kendi özellikleri doğrultusunda değil yaşadığı toplum düzeni, yapısı ve estetik anlayışı hakkında bilgi vermektedir.

Kişiler, takı kullanırken onlara çeşitli anlamlar yüklemiştir. Kullanılan bir takımın çok kişisel ve gizli bir anlamı olabilmektedir. Bunu sadece taşıyan kişi bilmektedir. Bu takımın ya bir anısı bulunmakta, ya da bazı kötü olaylardan kendisini

<sup>424</sup> Meriç Hızal, Takıda Yeni Boyutlar, Yapı Dergisi, Sayı. 18, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1990, s. 9

<sup>425</sup> Meriç Hızal, a.g.e, s. 9

koruduğunu sanmaktadır. Bu yüzden o takıyı kendi kişisel duygularını rahatlatmak ve kendini güvenceye almak için kullanır.<sup>426</sup>

İnsanların süslenme gereksinimleri en gelişmişine kadar olan takıyı takmak yakıştırmak gibi kavramları ortaya çıkarmıştır. Ziyet eşyası olarak da adlandırdığımız takının temelinde süsleme yatmaktadır. Takı, süsleme-form-malzeme üçlemesinin oluşturduğu düzenin yanı sıra, gerekli teknik olanakları ve ustalığı kullanarak ortaya koyulan fonksiyonel kullanım eşyası olarak tanımlanabilmektedir.<sup>427</sup>

Çoğu zaman seyredilen sanat eserlerinde, göz dokunsal özellikler armaktadır. Takıda ise, kullanılan malzemenin yapısından gelen böyle noktalar bulunmaktadır. Takılmış bir gerdanlığa bakarken göz fasetlenmiş taştaki renk koyuluğuna veya açıklığına takılmaktadır. Beklide bu olayın, algılamada bir kararsızlığa imkân vermeyecek kadar belirli oluşu, gözü daha mutlu etmektedir. Fakat söz konusu olan bu nokta ne kadar belirgin ise, gözün odak noktası olarak hem ana temayı hem de takının bütünlüğünün algılanması zorlaşmaktadır.<sup>428</sup>

Sonuç olarak, modern takının süs unsurlarını mümkün olduğu kadar az içermesi, takıldığı yeri süsleme, belirleme ve algılanmasının gerekliliği vurgulanmalıdır.

### 3.2. Takı Tarihine Genel Bakış

Tarihi gelişim içinde yaratılmış ve bugün bizlerin kültürel mirası olan takıların her biri, kuşkusuz büyük değerler taşır. İnsanların bu alanda verdiği çabalar, tarih öncesinden günümüze, birbirini izleyen halkaların meydana getirdiği zincir gibi uzayıp gitmektedir. Tarihi süreç incelendiğinde, insanların özellikte de kadınların yaşantısında önemli yeri olan takılar, maddi açıdan güven kaynağı, estetik açıdan ise mükemmel süs unsuru olmuşlardır. Süslenmek, güzel ve estetik görünmek isteği, her insanda çağlar boyunca az veya çok süregelmiştir. Geçmişten günümüze insanlar, kimi zaman yüzük, bilezik, kolye takmış, kimi zaman da küpeler kullanmıştır. Takıların geçmişle ne amaçla kullanıldıkları birçok kez gündeme gelmiş ve pek çok yorum yapılmıştır.

---

<sup>426</sup> Meriç Hızal, a.g.e, s. 9

<sup>427</sup> Namık Arkin, Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Yayınları, İzmir, 1984

<sup>428</sup> Meriç Hızal, a.g.e, s. 9

Binlerce yıl öncesinden başlayıp, yaşadığımız güne kadar talkılar ele alınıp incelendiğinde, her çağın dizayn yönünde kendine has özellikler sunmasına karşın, kuyumcuların çalışma yöntemlerinde ve aletlerinde pek farklılık olmamıştır.<sup>429</sup>

İnsanların her zaman kendilerini süslemek için içgüdüsel bir tutumları olmuştur. Kiraz ( Berries ) , yumuşak taşlar hayvan dişleri süslemeleri gibi bazı basit altın objelerin kökeni Taş Devri'ne kadar dayanmaktadır. Ancak altın ve gümüşten mücevher yapımı ve bunların renkli taşlarla birleşimleri ilk olarak Bronz Devri nin başlarında görülmektedir. Altın ve renkli taşlarla meydana gelen mücevher, eski Yakın Doğu'da M.Ö. 3000 yılından çok önce cenaze törenlerinde ender olarak görülmektedir.<sup>430</sup>

İlk buluntular günümüzden 30000 yıl kadar önce üst Paleolitik Döneminde mağara resimleri, küçük kadın yontuları ve takılarıdır. Bu dönemki takılar doğal biçimde kullanılan taşlar, deniz ve kara yumuşakçalarının kabukları, kemik, boynuz ve fildişi gibi kolay işlenebilir malzemelerden üretilmişler, sonraları, kazıma ve sürtme yolu ile geometrik desenlerle süslenen takılar yapılmıştır. Böylesine estetik ve dinsel kültürü, insanın doğal çevresi oluşturmuştur. Yaşadıkları her yenilik sanatsal yaratıcılıklarını, inançlarını, korkularını, umutlarını ve sosyal statülerini, etkileyici, yönlendirici rol oynamıştır. İlk yerleşik düzen, hayvancılık ve tarım devresi ile birlikte Neolitik üretim sürecidir. Diğer özelliği ise çömlekçiliğin yanı sıra kazıma ve sürtme yolu ile parlatılan taş aletlerdir.<sup>431</sup>

Spiral süslü iğneler, kolye, bilezik gibi takılardan oluşan bu buluntular, İç Anadolu'dan etkilenen Ege Adaları kültürünü yansıtmaktadır. Mezopotamya'da ilk kez gözlenen sandal biçimli küpeler yaklaşık aynı zaman aralığında Truva'da rastlanmıştır. Bu form Ay Tanrıçası'na atfedilmiştir. Aynı sandal biçimli küpeler, günümüzde de hala kullanılmakta ve Anadolu geleneğini sürdürmektedir. Truvalı sanatkarlar altın zincir tekniğinde de ustalık ve becerilerini kanıtlamaktadır.<sup>432</sup>

Altın, gümüş, bronzdan döküm, fildişi kuvars gibi malzemelerden yontma teknikleri ile yapılmış tanrı ve tanrıça figürleri de, dinsel sanatın kolye askılarındaki örneklerdir. Fildişi malzeme, takının yanı sıra mobilya ve benzeri ahşap malzeme dekorasyonunda da kullanılmak üzere işlenmiştir.<sup>433</sup>

<sup>429</sup> Pelin Demirtaş, Takı Kültürü ve Tasarımı Üzerine Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Tekstil Ana Sanatlar Dalı, İzmir, 1996, s. 3

<sup>430</sup> Sühandan Özey, Mücevher Yapımcıları-Motifler-Tarih-Teknikler Ders Notu, s.3

<sup>431</sup> Altan Türe, Kuyumculuğun Doğuşu, Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 14

<sup>432</sup> Pelin Demirtaş, a.g.e, s. 3

<sup>433</sup> Altan Türe, a.g.e, s. 16

Yunan Devletlerin Arkaik çağdan günümüze az sayıda takı örneği gelebilmiştir. Ele geçen örneklerden bir grubunu, dünyanın yedi harikasından biri olan Artemis Tapınağı'nın altında bulunan tanrıçaya sunulmuş olan takılar oluşturmuştur. Klasik çağda her şey en mükemmel şekilde yapılmıştır. Aynı mükemmellikte yapılan takılarda filigran ve mine tekniği fazla, güherse tekniği nadiren kullanılmıştır. İlk defa bu çağda figürlü küpeler ortaya çıkmış ve moda olmuştur. Altın takıların kullanımı Helenistik Dönem'de yaygınlaşmış, dönemin çarpıcı ve etkileyici üslubu takılarda yansımıştır. Bu dönemde moda olan bir özellik ise "Herakles Düğümü" adı verilen motif olmaktadır. Bu motif gücün sembolü olmuş ve güç ile zekâyı ifade etmekte kullanılmıştır. Ayrıca yine bu dönemde kuyumculuğa renk, yani süs taşları da girmiş, takılar, renkli taşların, cam ve minelerin kullanılmasıyla parlak bir görünüm kazanmıştır. Dönemin yaygın takılan, uçları insan başları boğa, aslan gibi hayvanlarla biten zincir kolyeler olmuştur.<sup>434</sup>

Romalılar kuyumculuğa iki yeni teknik de getirmişlerdir. Bunlardan birincisi olan oyma ve dövme tekniklerinin birlikte kullanıldığı Ajur tekniği, M.S.11. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. İlk örnekleri basit ve kaba olan, ama kısa sürede geliştirilip ince ve zevkli takılar yapılan bu teknik, daha sonra Bizanslılar tarafından kullanılan telkari (filigre) tekniğinin temeli olmuştur. İkinci teknik savat (niello) tekniği, birkaç metalik sülfürden oluşan savat, metal yüzeyine açılan kanallar üzerine doldurulup eritilmiş ve parlak siyah bir dekorasyon elde edilmiştir. M.Ö. 15. Yüzyılda ilk örnekleri görülmeye başlanan ve silahların süslenmesinde kullanılan savat tekniğini ilk uygulayan Romalılar olmuştur. Ayrıca M.S. 2. Yüzyıldan itibaren İmparatorluk sikke ve madalyonlarının kendileri veya bunlardan esinlenmiş parçalar, kolye, küpe, bilezik, broş gibi takılarda kullanılmaya başlamıştır.<sup>435</sup>

Etrüsk ve Grekler'de altın veya taşa kazılmış mitolojik figürler ve portrelerle süslü yüzükler süs eşyası olarak sanatsal çabalarla işlenirken, bürokrasinin ağırlıkta olduğu Roma toplumun düzeninde, mühür kazanmış taşlı yüzüklerin kullanımı, toplumun her tabakasinda geniş ölçüde yaygınlaşmıştır. Taşıyan kişinin adı monogramı veya portresinin bulunduğu mühür yüzüklerin kazındığı taşlar, genellikle daha ince bir işçilikle yapılmışlardır. Baş takıları MS.2. Yüzyıla kadar kullanılmış zamanla önemlerini yitirmişlerdir. Bunlardan taç düzenindeki takılar daha çok Etrüsk karakterlerindedir. Buna karşılık daha az sayıda kullanılan altın diademler Helenistik

<sup>434</sup> Pelin Demirtaş, a.g.e, s. 4

<sup>435</sup> Yılmaz Savaşçın,- Altan Türe, Roma Takıları, Antika Dergisi, Mısırlı Yayınları, Sayı 14, İstanbul, 1986, s.12-14



etkiler göstermektedir. Bu diademlerin bazıları figür kabartmalı alın bantları şeklindedir. Bileziklerde Helenistik etkilerin devamı Herakles Düğümü Motifi ve yılan şekilleriyle açıkça görülmüştür. Özgün Roma düzenlemeleri olarak ajur tekniği ile işlenmiş ve renkli taşlarla süslenmiş bilezikler de yapılmıştır. Bu dönemin en sevilen kolye formları Grek kökenli olmaktadır. Koza sarkaçlı kolyelerin yanı sıra, yer yer ajur tekniği ile işlenmiş metal plakacıklar veya metal boncuklarla süslemeler de yapılmıştır. Helenistik dönemde ortaya çıkan sade altın zincirler Roma döneminde de modadır. Yalnız bunların uçları Helenistik örneklerdeki gibi hayvan ve çengeller kullanılmış, ayrıca Romalılar bu tür kolyelere para, madalyon veya apoletlerden oluşan sarkaçlar takmışlardır.<sup>436</sup>

Erken Bizans Dönemde, takılar, sade ve dekoratif formda iken Orta Bizans Döneminde, büyüklükleri ve aşın gösterişli görüntüleri ile belirginleşmiş, ayrıca, bu dönemde dinsel amaçla yapılmış takılar dikkati çekmektedir. Bizans'ta en sevilen takı küpe olmuş ve genellikle askı, hilal tipleri tercih edilmiştir. Genç Bizans Döneminde ise, yine sade ve basit takılar ön plana çıkmıştır. Cam bilezikler ise, ucuz oluşları nedeniyle halkın tercih ettiği takılar arasında yer almıştır. Roma kuyumcuğunun teknikleri, malzemeleri ve formları, Erken Bizans Dönemindeki takılarda da kullanılmıştır. Bizanslılar tüm bu teknik ve malzemeleri Romalıların götüremedikleri yerlere taşımışlar ve uygulamalarında yardımcı olmuşlardır.<sup>437</sup>

Türkler, Anadolu'ya yerleşmeden önce, Roma, Bizans gibi pek çok uygarlıktan etkilenerek kendilerine özgü takılar üretmiş ve bu takılara dinsel, kültürel ve yapısal fonksiyonlar yüklemişlerdir. Selçuklu dönemi takılarının pek azının günümüze ulaşmasının nedeni, çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçişde, ölümlerin takılar ile mezara gömülme geleneğinin ortadan kalkması olmuştur. Bununla birlikte, ekonomik kriz dönemlerinde, hazine dairesindeki kıymetli eşyaların, takıların ve altınların satılması Anadolu'daki Türk Dönemine ait takı ve tarihinin yazılamamasında en önemli etken olmuştur. Orta Asya'da değişik ülkelerde yaşayan, Özbek, Türkmen gibi Türk boylarının, günümüzde de ürettikleri ve kullandıkları takılar, süs taşları, binlerce yıldır değişmeyen bir kültürün ürünü olarak Selçuklu ve Osmanlı öncesinden günümüze gelene kadar gelen "halk takısı" olgusu hakkında bize ışık tutmaktadır. Afganistan Türkmenlerinin takı kültürü ile Anadolu'da kullanılmış olan takıları arasında çok büyük bir benzerlik bulunmaktadır. Osmanlı imparatorluğu döneminde takılar değerli taşlar ile

<sup>436</sup> Yılmaz Savaşçın,- Altan Türe, a.g.e, s.12-14

<sup>437</sup> Pelin Demirtaş, a.g.e, s. 6

bezenmiş altınlardan oluşmuştur. Hatta giysiler üzerine bile taşlardan bezemeler yapılmış ve altın düğmeler kullanılmıştır. Özellikle yüzük ve kolye çok fazla kullanılmış yükseliş döneminde kuyumculuk sektörü gayrimüslimin elinde olduğu için, ürettikleri takılarda kendi kültürlerine göndermeler olmuş, fakat becerilerinin mükemmel olması nedeniyle bu sektörde günümüze kadar gelen halkı bir birikimin sahibi olmuşlardır.<sup>438</sup>

Rönesans döneminde mücevher, güzel sanatlar varılan artistik düzeye ulaşmıştır. Albrecht Durer, Hans Holbein ve Giulio Romano gibi usta sanatçılar kraliyet ailesi tarafından ödüllendirilmiştir. Onlar sanatçıları mineleme, kakma ve oyma işi kalıplamanın geleneksel becerileriyle, o güne kadar üretilenlerden daha üst düzeyde klasik sanattan yaratılan yeni modeller üretmek için teşvik etmişlerdir. Klasik sanatta yaratılan yeni motifler, yeniden yorumlanan Ortaçağ'ın dini ve duygusal temalarıyla birleşmiştir. Bu konuda öncülüğü İtalya yapmıştır. 15. yüzyılın zarif fakat konservatif modelleri Benvenuto Cellini (1502–72) ile coşkulu heykel modellerine dönüşmüştür. Çerçevelemiş ve kabartma olarak yapılmış, İncil'den, klasik mitoloji ve tarihten sahnelerin olduğu bu çalışmalar kültürel ilgi ve dini istekleri göstermektedir. Altın olarak modellenmiş minelerle parlaklaştırılmış, renkli taşlar ve pırlantayla daha iyi belirlenen mücevherler Rönesans stilini temsil etmekte, 16. yüzyıl sonunda heykel ve tarihi stil daha gurur okşayıcı, daha dekoratif ve taşların daha önemli rol oynadığı mücevherlerle yol açmıştır.<sup>439</sup>

### **3.3. Endüstriyel Devrim ve Takı Sanatı (1837–1914)**

Bu dönemde takı imalatçıları büyük miktarda üretim için makineler tasarlamışlar, takılar, 19. yüzyılın ilk yarısında yaygın olarak kullanılan harfleri oyma veya baskı teknikleri gibi kullanılan eski zamanlardan beri süre gelen kompleks üretim teknikleriyle ortaya konulmuştur.

Fakat daha sonra el veya suyla çalışan makineler gaz ve buharla çalışacak duruma çevrilerek bu adım kuyumculuk alanında hızla ilerlemiştir. Bu durum birçok firma ve üretici arasındaki rekabeti arttırmış, hem materyal hem de zanaatın kararmış standartları (eskimiş) sürekli yeniliklerin araştırılmasına yol açmıştır.

<sup>438</sup> Altan Türe, a.g.e, s. 18

<sup>439</sup> Yılmaz Savaşçın,- Altan Türe, a.g.e, s.12–14

Batının başlıca kuyumculuk merkezleri Almanya'da Pforzheim, İngiltere'de Birmingham, Rodos Adası, U.S.A ve Bohemya'da Gablonz'dır.<sup>440</sup>

Bununla birlikte Endüstri Devrimi becerikli zanaatkârların dünyasına artarak nüfuz ederken, İtalya'da antik kültüre yönelen ilgi yeni bir oluşum yaratıp kuyumcuğu etkilemiş, Neapolitan kuyumcuları Carlo Giuliano (Resim:34) (1831–1935) ve Giacinto Mellilo (Resim:35) (1845–1865) ve özellikle Romen Fortunato Pio Castellani (Resim:36) (1794–1865), Grek ve Etrüsk döneminin yoğun etkisinin olduğu son derece güzel takılar yapmışlardır. Onların yaptığı takıların bazıları Grek ve Etrüsk orijinlerinin tamamen kopyasıdır ve diğerleri ise bu dönemden oldukça esinlenerek üretilmişlerdir. Bu kuyumcular tasarımın geleneksel şeklinden ziyade onu bilgi ve düşünce hazinesi gibi kullanarak geçmişteki bilgi ve deneyimleri öğrenmek için dâhice çalışmışlardır.

Bu yenilikçi harekete ışık tutan Castellani eski Yunan ve Etrüsklerin sırlarını yeniden ortaya çıkarmaya başlamasının yanı sıra becerisinin ötesinde yapması gereken şeyin olması gerektiğini fark etmiştir. Londra'ya çalışmak için giden Giuliano ailesi esin kaynağı olarak İtalyan Rönesans'ına yaklaştı ve 19. yüzyılın genç ruhunu ifade etmeyi başarmıştır. Belki de bu takılardan daha önemlisi Grek ve Etrüsklerden esinlenen tarzdaki bu değişiklik İtalyanlar tarafından yapılmış, bu dönemde endüstri devrimine karşı ilk tepki hareketleri görülmeye başlamış, 1860'dan sonra makineleşmenin, insanların hayatlarının üzerindeki etkileri ve üretilen şeylerin duygusuz olmasına karşı bir tepki yükselmiştir. Bu hayal kırıklığı düşüncesine sahip birçok aydın basit moda etrafında yer aldı ve bu kadınlar ya hiç takı takmadı ya da köylü takılarıyla eskiye gitmiştir. Diğerleri kuyumculuğu ticaretten ziyade bir meslek olarak yapan Giuliano ve Castellani gibi kuyumcu sanatçıları himaye etmiştir.<sup>441</sup>

Bu dönemde Paris'te mine sanatında bir Rönesans vardı ve yüzyılın ikinci yarısında uzun zamandır kullanılmayan teknikler başarılı şekilde yeniden canlandırılmıştır. Riffaut (1832–1872) Paris kuyumculuğunun büyük öncüsü Frederic Boucheron'un büyüleyici tekniği ile bir dizi takı yapmış, onun deneyimleri 1890'ların Art Nouveau takıları ve Lalique üzerinde büyük etki yapmıştır.

<sup>440</sup> Carles Codina, Handbook of Jewellery Techniques, A&C Black, London, 2002, s. 10

<sup>441</sup> Peter Hinks, Jewellery makers- motifs- history- techniques, Victoriana and Belle Epoque, Thames&Hudson Ltd, London, 1989, s. 87

Lucien Ralize batıya yeni açılımlar sağlamak ve mine sanatını öğrenmek için Japonya'ya gitmiştir. Bu dönemde Fransa'nın başkentinde metal üzerine mineleme tekniği yaygın olarak uygulanılmıştır.<sup>442</sup>

### 3.3.1. Mourning Jewellery

Victorian kuyumculuk ürünlerinin çoğu, dönemin duygu ve düşüncesini yansıtmıştır. Takıların birçoğunda ince kitabe bantlar oluşturulmuş ve çok sayıda duygusal yazılar konulmuştur. “Mizpah” ve “The Lord watch between me and thee when we are absent one from another” bunlardan en yaygın ve önemli olanlarıdır.<sup>443</sup> Takının üzerindeki bir kalp, bir çapa veya bir haç işareti sadakat, umut, merhamet duygularını ifade etmekteydi. Günlük takı kullanımı çok iyi bir şekilde yerleşmiş ve 1840'larda kristal saç aksesuarlarıyla mineli kabartmalar yapılmış ve aynı arzuyla 18. yüzyılın sonralarına kadar yapılmıştır. Bu dönemde (18. yüzyılda) aynı özellikler devam etmiş ve günlük alışkanlıklar daha çok düzene girmiş ve takı piyasasının ihtiyacı, üreticilerin bir endüstri boyutunu fark edene kadar artarak devam etmiştir.<sup>444</sup>

### 3.3.2. Etkiler

Victorian takı modasının şekillenmesinde Gotik, Rönesans ve Klasik Yunan ile beraber çok önemli tarihi olaylar sayılabilir.

Farklı yorumlardan ortaya çıkan motifler genellikle mimariden alınmış (Res-37) ve çok etkili olmasına rağmen Rönesans takısına benzemeyen, sıkıcı, yoğun süslemelerle kompozisyon oluşturulmuştur. 19.yy' ın ortasında Paris'te Danimarkalı kuyumcu Rodolphi (Res-38), Fransa'da Neo-Rönesans stili mineli altın çalışmalarında zümrütler, yakutlar, elmaslar ve inci sarkaçlar çalışmıştır.

Victorian döneminde İtalya ve İsviçre'ye yapılan turistik gezilerin artması yeni bir tarzın doğmasını da sağlamıştır. İtalyan sanatçıların renkli camlarla yaptığı tarihi yapıların konu alındığı minyatür mozaikler ve İsviçre manzaralarının mine boyama tekniği ile işlendiği kabaşonların\* takılarda kullanımı artmıştır.<sup>445</sup>

<sup>442</sup> Peter Hinks, a.g.e, s. 88

<sup>443</sup> P Dergisi, Sanat, Kültür, Antika Dergisi, Portakal Sanat ve Kültür Evi A.Ş, İstanbul, 2000, sayı. 17, s.67

<sup>444</sup> Peter Hinks, a.g.e, s. 89

\* Yarı küre ya da yarı oval formda işlenmiş süs taşı

<sup>445</sup> Peter Hinks, a.g.e, s. 90

### 3.4. 1837–1914 yılları

#### 3.4.1. Sanat takıları

Bu dönemde filigre\* ve granülasyon\* tekniği ile süslenen takılar yapılmıştır. Bu takılar 1864'de güneydoğu Rusya'da Kul Oba'da Grek orijinallerinin kazı yaparak çıkarılmasından sonra 1870 civarlarında Castellani tarafından yapılmıştır.<sup>446</sup> (Res–39)

Pugin makineleşmeyi reddeden ilk tasarımcıdır ve el işçiliğini savunmakta ve bu yüzden Arts and Crafts hareketini ima eden tasarımlar yapmaktadır.

Frederic Boucheron 1858'de Paris'te Place du Palais Royal'de ilk mağazasını açmış, başlangıçta zamanının modasına mükemmel bir sezgi ile cevap vermiş, gerçekten kışkırtıcı olduğuna inandığı yeni bir teknik ve bir stil vardı çalışmalarında (Res–40). 1867 Paris sergisinde daha sonra Art-Nouveau ile benzer olan mine tekniğini sergilemiştir.

Boucheron doğayı gözlemleyerek, takıya gerçek görünümünden ziyade bitkileri yorumlayarak büyük bir yenilik getirmiş ve sadece geleneksel güller ve kadife çiçeklerini seçmemiş aynı zamanda mükemmel ağaç yapraklarının ince dallarını seçmiştir.<sup>447</sup>

#### 3.4.2. Makine Yapımı Takılar

Ucuz ve etkileyici takılar bütün Avrupa'ya yayılmıştır (Res–41). Yerel yarı değerli süs taşları sıklıkla kabaşon halinde işlenip çoğunlukla gümüş takıların bezenmesinde kullanılmıştır. 1860'larda elmas ve ametist altın takılarda sevilen süs taşlarıdır ve genellikle hayvansal figürlü takıların oluşumunda kullanılmıştır.<sup>448</sup>

---

\* Kuyumculukta tellerin desen oluşturacak şekilde kıvrılıp birbirlerine ya da metal bir zemine kaynatılmasıyla yapılan takı ve dekoratif eşyaya verilen Farsça kökenli telkari adının Latince kökenli Fransızca karşılığı.

\* Metalin ısıtılarak küçük kürecikler haline getirilip, dekorasyon olarak kullanılması

<sup>446</sup> Peter Hinks, a.g.e, s. 94

<sup>447</sup> Peter Hinks, a.g.e, s. 95

<sup>448</sup> Peter Hinks, a.g.e, s. 99

### 3.4.3. Estetik Takılar (1875–1919)

Yüzyılın bu çeyreği veya 1900’lü yıllar bir yandan modern çağın yoğunluğunu ve diğer yandan Victorian döneminin azalan etkisini barındırmaktadır.

Endüstri Devrimi ses getirmiş, elektrik ve fotoğraf gelişmeye başlayan bilimlerin başında yer almaktadır. Yeni teknolojiler ilerlemiş ve Batı Dünyası üzerinde yayılmaya başlamış, ilk modern güzel sanatlar Manet, Cezanne, Monet ve onların diğer çağdaşları tarafından oluşturulmuştur. Dekoratif sanatlarda da yeniçağın işaretleri kendilerini göstermeye başlamış, tekniklerde, materyallerde, temalarda, etkileşimlerde kendilerini göstermiş ve takı bunların en belirgin olanlarının başında yer almıştır. Bu plastik sanatların heyecanını gösteren yeni stilin adı Art Nouveau’dur(Res-42).

Art Nouveau kamçı şeklinde çizilen, doğa referansları ve hünerli tekniklerle karakterize edilmiş bir Fransız harekâtıdır ve bu sanat hareketi hiçbir yerde Rene Lalique (Res-43), Maison Vever (Res-44) ve Georges Fouquet’in (Res-45) kuyumculuk eserlerinde görüldüğünden daha iyi görülmez.<sup>449</sup>

### 3.5. Art and Crafts Tasarımcılar

Art and Crafts hareketi esinlendiği ve yol aldığı prensipler için ileriye dönük olmaktan çok geçmişe bakan bir hareket olarak düşünülür. Bu hareketin öncüleri eleştirmen John Ruskin ve yayılan bu modern çağın hareketine karşı olan tasarımcı, yazar, aktivist William Morris’dir. Bu çok yönlü anlayış endüstrileşmenin getirdiği anlayışın hasta ve pisliklerine karşı, atıklara karşıdır ve makine yapımı ürünlerin geleceği kirlettiğine inanmaktadır.

Arts and Crafts’ın iç mimar, mimar, mobilya, kitap ve kuyumcu tasarımcıları romantik belirtili sert ve kaba olmayan, eskiye dönük ve daha saf, estetik ve teknikleri düşünmüşler, bu çalışmaların ustaları, kirlenmemiş Orta Çağı örnek alarak gördüklerinden geniş miktarda esin kaynağı edinmişlerdir. Arts and Crafts ekolünün takı çalışmaları sadece ağırlık ve değerleriyle değil, Avrupa sanatının köklerine uzanan tasarım ve bezemeleri, süs taşları ve mine ile verilmiş renk dokuları ile özgün parçalardır.

Birçok Fransız veya Belçika Art Nouveau parçalarından farklı olarak Arts and Crafts tasarımları basit hatta bir dereceye kadar sade, figürel veya bitkisel motifler, daha kompleks, Celtic izlenimi örneklerinin karşılaştırılmış eğilimindedir. Tasarımın

<sup>449</sup> Patricia Bayer, Jewellery makers- motifs- history- techniques, Jewellery for Aesthetes, Thames&Hudson Ltd, London, 1989, s. 110

sonraki örnekleri Oliver Baker (Res-46), Archibald Knox (Res-47), Kate Fisher, Kate Allen ve Edgar Simpson (Res-48) gibi tasarımcılar tarafından çok sayıda kemer veya elbise tokalarında ve saç tokalarında gösterilmiştir.<sup>450</sup>

### 3.5.1. Fransa, Belçika ve Amerika

İngiltere’de dekoratif sanatlarda Art and Crafts hareketi azalırken Art Neouveau ortaya çıkmaktadır.

Rene Lalique, Georges Fouquet, Lucien Gaillard (Res-49) ve Paris’in diğer kuyumcularının göz kamaştırıcı resimsel takıları oluşturmakta ve onların sesi dünyaya yayılmaktadır. Aktris Sarah Bernhardt ve dünyaca ünlü birçok müşterisi sürekli onların etkisindedir.

Art and Crafts’ın katı formlarından farklı olarak Art Neouveau takısı dramatik, sembolik ve dikkat çekici niteliktedir. Takı türleri diademlerden\*, taraklardan ve kolye uçlarından, bileziklere ve yüzüklere çeşitlenerek kullanılmıştır. Renkler, yeni materyaller ve teknikler ile zenginleşip: değerli, yarı değerli ve değersiz taşlar, metaller, camlar, boynuz ve kaplumbağa kabuğu şeffaf ve yarı şeffaf mine tekniği ile kullanılıp etkileyici tasarımlar yaratılmıştır. (Res-50)

Hiç şüphesiz Fransız Rene Lalique (1860–1945) Fransız Art Neouveau hareketinin önemli isimlerinden biridir ve onun oluşturduğu yeni tarzın ünü Avrupa ve tüm Dünya’ya yayılmıştır.<sup>451</sup>

### 3.5.2. Belçika’da Philippe Wolfers (1858–1929)

Atlantik’in karşısında bazı Amerikan kuyumcu firmalar için Fransız Art Neouveau’sını oldukça hatırlatan takılar hazırlamıştır ve bu firmalar arasında en önemlisi Gorham Corporation gelmektedir. Gorham 1800’lerde birçok İngiliz tasarımcı çalıştırdığı halde 1890’larda ürettiği “Martele\*” takısı onun ticari markası olmuştur. Amerika’da birçok kuyumcu firması Fransız tasarımcılarının etkisinde Art Neouveau takısı üretmiştir<sup>452</sup> (Res-51).

<sup>450</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 110

\* Başa konulan ekseriye kıymetli taşlarla süslenen taç

<sup>451</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 111

\* Gorham’ın 1890’larda üretmiş olduğu ve kendisinin ticari markası olan takılara verdiği isim

<sup>452</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 112

### 3.5.3. Almanya ve Avusturya'da Modern Takı

Avusturya'da modern stilin kökü 19. yüzyılın başlarından ziyade 19.yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk on yıllarında başlamış ve zamanın ilerisinde bazı mükemmel takı parçaları mimar Josef Hoffmann (Res-52) ve çağdaşları tarafından tasarlanmıştır.<sup>453</sup>

Wiener Werkstatte (Res-53) çember, kare ve diğer geometrik şekillere ağırlık vermiş, örneğin, Hoffmann'da kare çerçeveli gümüş broşu ince kalp şekilli yapraklarla karıştırılmış yuvarlak, kare, dikdörtgen ve üçgenler içinde bir grup Lapis Lozuli kabaşon şekillerinde tasarlanmıştır.

Bunun gibi takılar çok miktarda üretilmiş ve bunlar 20. yüzyıl başlarının takı tasarımında önemli bir yer işgal etmiş ve bu yeni stil hem Arts and Crafts'tan hem de Art Nouveau'dan kesinlikle farklı yenilikler yaratmıştır.<sup>454</sup>

Alman Young Style Theodor Fahrner'in (Res-54) (1868-1928) genellikle Josef Maria Olbrich, Henry van de Velde (Res-55), Moritz Grادل, Patriz Huber (Res-56), Arts and Crafts hareketinin destekçisi Grand Duke Ernst-Ludwig of Hesse ve diğer tasarımcıların oluşturduğu Darmstadt sanatçıları topluluğunun ucuz takı tasarımlarının toptan üretildiği Pforzheim'daki firmasından parçaların büyük bir miktarda çıkması takı tasarımcıları için faydalı bir alan sağlamıştır.<sup>455</sup>

Diğer Alman şehirleri Munich, Dresden, Berlin'de takı çeşitli kuyumcu sanatçıları Lalique, Theodor von Gosen ve diğerlerinden esinlenerek çeşitli stillerde oluşturulmuştur.<sup>456</sup>

Genellikle diğer Avrupa ülkeleri Fransız parçalarının kopyası veya yerel özelliklere bağlı ve yaratıcı olmayan geleneksel Avrupa stil ve formlarda takı üreterek, Danimarka'da Mogens Ballin (Res-57), Harald Slott-Müller, Eric Magnussen ve hepsinden öte Georg Jensen (Res-58) şık tasarımlarıyla kendilerini göstermişlerdir.

Daha sonraları Doğu Avrupa'da da Fransız ve Belçikalı tasarımcıların etkisi Rus firmaların Art Nouveau stilineki kuyumculuk çalışmalarında görülmüştür.

Budapeşte'de Oskar Huber'in tasarımları Alman kuyumcularının daha kontrollü çizgilerini yansıtmıştır.<sup>457</sup>

<sup>453</sup> Altan Türe, Takımın Öyküsü II., Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s.97

<sup>454</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 113

<sup>455</sup> Altan Türe, a.g.e, s. 96

<sup>456</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 113

<sup>457</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 113



### 3.6. Art Deco ( 1920–1939 )

Yaklaşık 1920'den 1930'a kadar devam eden Art Deco döneminin takıları oldukça göz kamaştırıcı parçalardır, hatta daha cesur, göz alıcı, eskiyi anımsatan ve eğlenceli görünmektedir. Sanatta Kübizm'in (Res-59) ve Jaz müziğinin moda olduğu ve makineleşmiş endüstriyel üretimin hakim olduğu, 1920 ve 30 yılları sıkıntılı ve aynı zamanda tutucu geçen iki savaş arasında bu on yıl ve bu dönemin sanatsal ürünleri dönemin çeşitliliğini yansıtmaktadır.<sup>458</sup> Tasarımcıları Arts and Craft ve Art Nouveau dönemine benzemeyen temel ilkeleri yapmayı fark ettiklerinde diğer bireyler ve firmalar üzerinde kalıcı etkiler oluşturdular. Art Deco yılları kesin ulusal kökeni olmayan imzasız ve isimsiz birçok özel parçaların tasarlanmasında güçlü bir etkiye sahip olmuştur.

Bu stil geniş bir şekilde yayıldı ve Art Deco'ya benzer parçalar, bakalit ve krom'dan takılar Çekoslovakya'dan New Jersey'e farklı yerlerde üretim yapıldı. Art Deco kuyumcuları tarafından kullanılan materyaller gelenekselden, değerli elmas, yakut, altın, inci gibi sıra dışı ve değişik plastik, krom, çeliğe varan yelpazede sıralanmaktadır (Res-60).<sup>459</sup>

Coco Chanel (Res-61) ve Elsa Schiaparelli kadın modacıları (Res-62) özellikle kostüm takılarını oldukça popüler, aykırı ve gösterişli bir şekilde yapmışlardır. 1920 ve 30'larda geniş bir takı yelpazesi kullanılıp, uzun sarkaçlı sahte elmas taşlı küpeler Roaring Twenties'in kısa saç kesimleriyle birlikte popüler olmuştur. Art Deco, takı tasarımına en büyük katkı Fütürizm, Kübizm gibi sanat akımlarından, Makineleri andıran tasarımlardan, Afrika kabile süslemelerinden, Firavun dönemi Mısırından, grafik tasarımı hatta mimari yapılardan, büyük şehir gökdelenlerinden gelmiştir (Res-63).<sup>460</sup>

Hepsinden öte 1920 ve 30'ların takısı geometrik şekillerin esareti altındaydı, tek veya kombinasyon içinde bazen sade ve süslenmesiz, bazen yoğun süslenmiş stilize çiçekler, yapraklar veya güneş ışıkları kullanılmıştır<sup>461</sup> (Res-64).

<sup>458</sup> Sylvie Raulet, Art Deco Jewelry, Thames&Hudson, London, 2002, s. 29

<sup>459</sup> Sylvie Raulet, a.g.e, s. 38

<sup>460</sup> Caroline Pullue, 20th. Century Jewellery, Mollard Pres, New York, 1990, s. 32

<sup>461</sup> Patricia Bayer, Jewellery makers- motifs- history- techniques, Art Deco, Thames&Hudson Ltd, London, 1989, s. 130

### 3.6.1. Paris'in Sanatçı Kuyumcuları

Elbetteki Paris, Art Deco'nun hem kaynağı hem de moda merkezidir. Aslında 1910'ların başı ve 1930'ların sonuna kadar yeni modanın kaynağı ve bunu takibende modern takıda önemli bir lider rolünü oynamıştır.

İsviçre doğumlu tasarımcı Jean Dunand (1877–1942)'in çekiçlenmiş metal çalışmaları, Lake vazoları, Lake mobilyaları ile kafesleri, Asya ve diğer batılı olmayan stillere borçludur. Gümüşün büyük bir kısmı siyah ve kırmızı ile verniklenmiştir. Dunand'ın sarkık küpeleri, küpe klipsleri, broşları ve bilezikleri hayali geometrik şekiller aynı zamanda beraber dokunmuş veya üst üste konulmuş çizgiler, zikzaklar, kare, üçgen vb. kafes işlemleri gibi güçlü motifler içermiştir (Res-65). Bu çalışmaların zamanın resim sanatı anlayışı ile olan yakınlığı son derece aşikârdır ve aslında Dunand sık sık büyük projelerini Kübik ressam ve heykeltıraş Jean Lamber-Rucki ile beraber çalışarak oluşturmuştur.<sup>462</sup>

Kuyumcu bir aileden gelen Gerard Sandoz henüz 18'li yaşlardayken Sandoz firması için geometrik parçalar tasarlamaya başlamıştır ve onun kuyumculuk deneyimi 10 yıllık bir sürecin altındadır fakat yinede onun ürünleri Art Deco takı çizgisi içinde önemlidir. Sandoz'un makine çağındaki parçalarının açık çizgileri ve ince işçiliği Art Deco repartuarında önemli yer almasında inkâr edilemez katkı sağlamıştır (Res-66).<sup>463</sup>

Diğer bir hünerli kuyumcu Jean Despres (1889–1980) I. Dünya Savaşında endüstriyel tasarımcı olarak çalışmakta, yeteneği güçlü parçalarında yansıtılmaktadır. Onun Makine Devri estetik beğenisi kaba ve erkeksi (Res-67) olarak yorumlanmış bu tasarımlar özgürlüğün güçlü düşüncesinin yükseldiği Jazz Dönemine daha çok uygundur. 1920'lerin sonunda Despres Sürrealist sanatçı Etienne Cournault ile çalışmaya başlamıştır. Aslında Despres'in modern endüstriden çıkmış parçaları günümüz antik takı koleksiyoncuları için en çok arzu edilenlerindedir.<sup>464</sup>

Sandoz gibi Raymond Templier (1891–1968) de Paris'in kuyumcu ailelerinin birinden gelmiştir. Büyük babası Maison Templier'in tasarımları Despres'in tasarımları gibi göz alıcı şekilde geometriktir fakat oldukça değerli taşlarla desteklenmiştir. Örneğin sade platin alanlara karşı elmasların dağıtıldığı broşlar oluşturmutur. Templier özellikle platin ve gümüş gibi beyaz soy metalleri sevmiş ve bunları Art Deco döneminde oldukça popüler olan siyah-beyaz kombinasyonların dikkat çektiği şaşırtıcı

<sup>462</sup> Sylvie Raulet, a.g.e, s. 42

<sup>463</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 131

<sup>464</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 131

parçalarda, onix ve diğer siyah taşlarla bütünleştirmiştir (Res-68). L'Argent filmindeki aktris Brigitte Helm'in taktığı tasarımlar şaşırtıcı şekilde gösterişlidir, özellikle John Storrs'un heykelleri veya imparatorluk yapılarının minyatürü olan mimari özelliği belirgin şekilde gösteren küpeler yapmıştır. Templier Kubist ressam ve heykeltıraş Gustavo Miklos ve tasarımcı Michel Percheron ile beraber çalışmıştır.<sup>465</sup>

Art Nouveau döneminde çalışmaya başlayan İsviçre doğumlu Paul-Emile Brandt önemli bir kuyumcu ve son derece hayranlık verici bir tasarımcı olarak kendini göstermiştir. Örneğin onun kokteyl takıları pırlantalarla donatılmıştı ve tam manasıyla geometrik olmuştur (Res-69). Sonuç olarak Boivin atölyesi bugün bu değeri kullanmaya devam etmektedir. Bu kuyumcu sanatçıların ürünleri küçüktü fakat Art Deco döneminin önemli tasarımları olmuştur. Oldukça verimli ve çekici bu etki Cartier, Boucheron, Jaresich, Chaumet, Mellerio, Fouquet, Vever ve Van Cleef & Arpels gibi lüks ürünler üreten büyük kuyumcu şirketlerinin kurulmasında etkili olmuştur.<sup>466</sup>

Georges ve Jean Fouquet baba-oğul çok önemli Art Deco takıları oluşturmuşlardır. Georges'un Art Nouveau tasarımları Sandoz'un geometrik formlu sanat takılarından etkilenmiştir (Res-70). Fouquet firması ünlü mimar ve iç tasarımcı Eric Bagge ve ressam Andre Leveille'nin takı tasarımlarınıda üretmiştir.<sup>467</sup>

### 3.7. Savaş Sonrası Dönem (1940-1959)

1940'ların takısı 20. yüzyılın tema ve esinlemeleri oldukça fazla olduğundan dolayı kokteyl takısı olarak adlandırılırlar. Bu stil Art Deco tasarımının akabinde güçlü bir enerji ve iddia ile ortaya çıkmıştır. I.Dünya Savaşı bunalımı içinde takı kırmızı altın, yakutlar, sarı altınlı kurdeleler, heybetli kuvarslar, aquamarinler, büyük ametisler, yarı şekillendirilmiş Ayaşları ile yeni bir çizgi kazanmıştır<sup>468</sup>(Res-71).

Temel kokteyl takı parçaları kökenini Art Deco'nun çeşitli görünüşlerinden almaktadır. 1940'larda modern takıların süssüz mimari çizgileri daha zevkli çizgilere, kütlesi büyütülmüş üç boyutlu şekiller ve figüratif formlarda gönül okşatılarak yumuşatılmıştır.

<sup>465</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 131

<sup>466</sup> Patricia Bayer, a.g.e, s. 131

<sup>467</sup> Penny Proddow, Hollywood Jewels, Abradale Press, New York, 1996, s. 10

<sup>468</sup> Vivienne Becker, Jewellery makers- motifs- history- techniques, The Post-War Period, Thames&Hudson Ltd, London, 1989, s. 148

Bu dizaynın en belirgin özelliklerinden biri zıt elemanların başarıyla karıştırılmasıdır. Hem doğal hem de doğal olmayan motiflerdir, sert ve akıcı, durağan ve oldukça hareketlidir. 1930'ların sonu ve 1940'ların başındaki ilk kokteyl takıları Art Deco parçalarının iri versiyonları gibi geometrik ve soyut görünümündedir, ilerleyen on yılda bu takılar daha yumuşak, tamamen renkli, hareketli ve dokulu olmuştur<sup>469</sup> (Res-72).

### 3.8. Kokteyl Takıları

Kokteyl takısı sosyal, ekonomik ve politik krizlerin ve büyük değişikliklerin yükseldiği bir atmosferde ortaya çıkmıştı. II. Dünya savaşı güçlü, yeni bir zenginlik dağıtımını getirmiştir ve kadınlara iyi bir bağımsızlık ve otorite ölçüleri oluşturmuştur. Kadınların bu yeni çalışma oluşumu moda için uygun hazır giyim elbise ve aksesuarları için bir pazar oluşturmuştur.

Gösteriş ve hayal kurmaya 1940'larda oldukça ihtiyaç vardır, fakat platin ve elmas parçalara aynı miktarda para harcamak kolay olmamaktadır. Kadının çalışmasının bu yeni oluşumu moda olabilecek hazır giyim konfeksiyon ve aksesuarlar için bir pazar oluşturmuştur. Mali sıkıntılar varken bir kısım varlıklı tüketiciler dışı yönelik güveni zararsız bir şekilde ekonomik tutarlığa zorlamıştır. Kadınların birçoğu sinemaya gitmiş ve Hollywood'un cazibesine hepsi maruz kalmıştır.

Cazibe ve hayal kurma 1940'larda oldukça revaçtadır fakat platin ve elmasların büyüklüklerine çok fazla para harcamak aynı şekilde kolay değildir. Aslında harika bir elmas kütlesi etkisi başarmak altın miktarını kısıtlamayı getirmiş ve değerli metallerin ağır külçe yığını gibi görüntüsü zekice işlenmiştir. Altının genellikle zengin ağırlığı etkisini vermek için ince levhalardan kabartmalar yapılmaktadır.<sup>470</sup>

Düzenli geometrik heykelsi formların yanı sıra, gül pembesi altının veya sarı altının düzensiz dönme hareketler, halka dizilişi yapraklar (Res-73), kıvrımlar gibi formlarda işlenmesine, geniş metal alanlarının yaygın kullanımına doğru bir hareket olmuştur. 1940'ların ortasında siyah ve beyaz kontrastına karşın şeffaf yarı değerli taşlar (Res-74) ve renkli altın kullanarak yapılan takılarda renk ön plana çıkmıştır.<sup>471</sup>

<sup>469</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 148

<sup>470</sup> Altan Türe, Takımın Öyküsü II., Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 115

<sup>471</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 148

Metal dikkati çekmek için kumaş gibi dokunup, delikli altıgenler, bal peteği tasarımı örnekleri 1940’larda Van Cleef & Arpels’in (Res-75) favori özelliği olmuştur. Altının örümcek ağı, tül kopyası ve kafes şeklinde işlenmesi 1940 sonraları ve 1950’lerde özellikle popüler olmuştur. Tekstil motifleri hâkimdi ve altın püskül ve salkımların yükselen hareketinin ilavesiyle kıvrımlar, kavisler ve düğümler görülmektedir.<sup>472</sup>

Art Deco’nun durağan geometrisine karşın kokteyl takı tasarımının odağı hareket olmuştur. Kokteyl takılarının kıvrımları, katları ve pliselerinin metalden kaynaklanan bir katılığı vardır, fakat tasarımın bütünü esneklik ve doğal hareketten birini göstermektedir. Zincir sıklıkla çubuklarla desteklenir veya gaz borusu gibi bilinen bir tarzda akardıyona benzer gibi katlanmaktadır. 1920 ve 1930’ların hâkim olduğu gerçek dışı havanın olduğu bu stil 1940 ve 1950’lerin en popüler çiçek takılarını etkilemiştir. Altın ve taş yerleştirilmiş çiçekler yıldız şekilli çiçekler veya açık düğün çiçekleri doğal görünüşleri ile yapılmıştır. Van Cleef & Arpels görülmemiş yeni taşlar kullanarak bu dönemin en harikulade çiçeklerini üretmiştir<sup>473</sup>(Res-76).

Eğlendirici figüratif motifler ve çizgi filmlerin hayvan figürleri 1940’ların ortasında takı dizaynlarında görülmüştür. Çocuksu figürler, korkuluklar, palyaçolar, bahçıvanlar veya çiçekçiler ve bunların en belirginini ince renkli taşlarla süslenmiş balerindir (Res-77). Cartier ve ona yardım eden tasarımcı Jeanne Toussaint cennet kuşu takıları, neşeli hayvan ve fantastik yaratık modasını getirmişlerdir<sup>474</sup>(Res-78).

II. Dünya savaşı Avrupa’da takı üretim endüstrisini durdurmuştur. Kuyumcuların ürünleri özellikle platinin askeri amaçlarla kullanımı nedeni ile eritilmiş ve kuyumcular orduya katılmak için işlerinden ayrılmışlardır. 1940’ların cesur takısı bu alanda lider olan büyük kuyumcu atölyelerine ait olmuştur. Van Cleef & Arpels, Boucheron, Chaumet (Res-79), Lacloche, Mauboussin, Mellerio Cocktail takılarında çok mükemmeldiler.

Savaşın etkisi Birleşik Devletlerde çok az görülmüş, İtalya’da Bulgari, Cocktail ruhunda band sisteminde kuyumculuk çalışmasına liderlik etmiş ve İsviçre’de büyük saat firmaları dönemin popüler aksesuarı olan moda uygun cocktail kol saatleri üretmişlerdir. İngiltere’de ticaret savaştan sonra yavaşça eski halini almış ve Avrupa’da ki bu egemen tarz D.Shackman ve Byworth gibi Londralı üreticiler tarafından giderek

<sup>472</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 149

<sup>473</sup> Diana Scarisbrick, Jewelry, Thames&Hudson, London, 1989, s. 157

<sup>474</sup> Altan Türe, Takımın Öyküsü II., Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 116

benimsetilmiştir. Savaş döneminin mahrumiyetinden yeni kurtulmuş kostüm takısı tasarımları altın ve gümüş kaplanan temel metallere yenileri ekleyerek yeni tecrübeler edinmekte serbestlik hissetmişlerdir. Kostüm takı tasarımı geleneksel tarzda metal ve taş çalışanlarını da etkilemeye başlamıştır.<sup>475</sup>

### 3.9. 1950'lerin Modası

Çoğu dönemlerde olduğu gibi 1950'ler boyunca da takı sanatının iki gözde tarzı vardır. Yaygın moda anlayışında ünlü kuyumcu atölyeleri tarafından yapılan pahalı taşlı parçalar veya sanatsal ruh ve tasarımda az bilinen materyallerden küçük çalışma atölyelerinde yapılmış sanat işçiliği olan takılar önemli elemanlardır.

Çok pahalı takılarda pırlanta kullanımıyla sofistike olmuş tam bir beyaz ve tamamen mücevher görünüş hâkim olmuştur (Res-80). Tasarımdaki bu vurgu dönemin görüşüdür ve farklı kesim ve şekillerde elmaslar şık etki başarmak için bir arada kullanılmıştır. Bu küçük çubuk şekilli baget elmas Art Deco takılarına aittir.<sup>476</sup> Önceden oldukça popülerdir, fakat bu dönemde daha zevkli bir şekilde bir araya getirilen biçimde örnekler vermiştir. Büyük muhteşem çiçek dalları 1940'ların sonu ve 1950'li yıllarda da popülerliği artarak devam eden sarı altınla karıştırılmış renkli taş veya elmasla döşenmiştir (Res-81).<sup>477</sup>

Altının filigre (Res-82) veya elmasla birlikte işlenmesi 1950'lerde oldukça popüler olmuş, 1940'ların stilize çiçek sapları ve 1950'lerin soğuk sofistike hareketi karıştırılmıştır. Bazı soyut tasarımlar 1960'ların yeni organik ruhunu haber veriyor, diğerleri kokteyl dönemi çiçekleri, kuşları, böceklerini esas olarak almaktadır. Mercan hanım böceği tek başına veya altın bir çiçek üzerine konmakta ve onun vücudu küçük pırlantalarla döşenip mine tekniği ile veya Cartier'in favori motifi ve 1950'lerin takı tasarımının kalite işareti lapis lazuli veya onixle zenginleştirilmektedir.<sup>478</sup>

Denizyıldızı takılar 1950'lerde altın ve elmaslarla veya mercanlarla değerlendirilmiştir. Paris'te Pierre Sterle (Res-83) 1950'lerin bu tarzının önde gelen ismidir. Pierre Sterle değerli ve yarı değerli renkli taşları, türkuazı ametistle karıştırması gibi barok bir kombinasyon kullanmıştır.<sup>479</sup>

<sup>475</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 149

<sup>476</sup> Altan Türe, a.g.e, s. 103

<sup>477</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 149

<sup>478</sup> Diana Scarisbrick, Jewelry, Thames&Hudson, London, 1989, s. 154

<sup>479</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 150

### 3.10. Güzel Sanatların Etkisi

Önemli birçok ressam ve heykeltıraş takı yapımına başlamış, bunların ilki İsveçli heykeltıraş Alberto Giacometti (Res-84) ve Amerikan heykeltıraş Alexander Calder (Res-85) olmuştur. Ernst, Cocteau de Chirico, Man Ray (Res-86), Tanguy ve Dubuffet küçük koleksiyonlar hazırlayarak takip etmiştir.<sup>480</sup>

1960'ların başında Georges Braque (Res-87) Paris'teki Musee des Arts Decoratifs'te sergilenen 130 parça oluşturmuştur. Bunlar Braque'un eşsiz mitolojik olayları yorumlamasının göstergesidir ve bunlar genelde lapis lazuli, cihodocrosite veya kalın kesilmiş taşlar üzerine işlenmiş altın konularak yapılmıştır.<sup>481</sup>

En yaratıcı olan ise İspanyol sürrealist sanatçı Salvodor Dali olmuştur. Dali büyük bir sürreal koleksiyon parçaları olan yumuşak saatler, altın şeker kütlelerinden bir haç, pırlantalı gözyaşıyla mineli platin bir göz, örümcek bacaklı bir fil oluşturmuştur (Res-88). Bu parçaların birçoğu takılabilir değildir, fakat Dali çalışmasının Benvenuto Cellini, Sandro Botticelli ve Leonardo da Vinci tarzında olduğunu dile getirmiştir. Hatta Dali çalışmasının fizik, matematik, mimari, nükleer bilim ihtiva ettiğini ve takıların materyallerin fiyatları hakkında bir protesto olduğunu ifade etmiş, bu amacıyla Dali birçok çağdaş yaklaşıma öncülük yapmıştır.<sup>482</sup>

İtalya'da da sanatçılar takı yapımında aktif olmuştur. Heykeltıraş Bruno Martinazzi bunların ilkidir (Res-89). Onun çalışmalarının çoğu doku üzerinde yaptığı vurguyla güçlü heykeldiler. Martinazzi çalışmalarını kat kat inşa eder ve sık sık farklı renkte altınları bir arada kullanmıştır. Taşlar, özellikle elmaslar olabildiğince parlak yerleştirilmiştir. Martinazziyi heykeltıraş ve mimar Arnaldo ve grafiker ve ressam olan Gio Pomodoro kardeşler takip etmiştir<sup>483</sup>(Res-90).

Almanya'da hava uçuş mühendisi Friedrich Backer 1947'de profesyonel kuyumculuğa başlamış, ve makine mühendisliği ve uçak teknolojisi üzerine kendi estetiği ile kuyumculuk ürünleri yaratmıştır.<sup>484</sup>

<sup>480</sup> Penny Proddow, Hollywood Jewels, Abradale Press, New York, 1996, s. 10

<sup>481</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 150

<sup>482</sup> Sylvie Raulet, a.g.e, s. 176

<sup>483</sup> Lesley Jackson, the sixties, phaidon, london, 1998, s. 158

<sup>484</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 151

### 3.10.1. Demokratik Tasarımlar

1950'lerde daha çok uzun takılarla ilgilenmekte, modern, sanatsal gümüş takılara doğru heyecanlı bir hareket oluşmaktadır.

Gümüş 1950'lerin tasarımlarının genelindeki sade çizgilerin özelliklerine uyum sağlamış, ince tonlar ve dokular organik tasarımları kuşatarak mükemmel ürünler vermiş ve aşırı derecede Calder esinli spiraller oluşmuş, aynı zamanda elektronik çağın getirdiği sert ve zikzak motifler oldukça güçlü bir şekilde yorumlanmıştı<sup>485</sup> (Res-91).

İskandinav kuyumcuları yeni demokratik tasarımlar üretmek için folklor sanatından çıkardıkları basit şekilleri sık sık kullanmışlardır. Bu kuyumcular diğer Avrupalı kuyumcuların soylu müşterilerini etkilemek için kullandığı aşırı süslemeden bilinçli olarak sakınmışlardır (Res-92). İskandinav tarzını çeşitlendiren natürel materyallere olan ilgi düzgün ve sade çizgileri güçlü sosyal sınıfın yıprandığı savaş sonrası dönemde kendi hâkimiyetini kurmuştur. Bu tarz sadeleştirilerek Avrupalı diğer tasarımcılar üzerinde büyük bir etki oluşturmuştu. İskandinav tarzının ilk temsilcisi Georg Jensen'dır (Res-93). Bir heykeltarihi olarak çalışan Jensen belirgin bir şekilde heykelsi tarzda hemen hemen her zaman figüratif veya organik fakat oldukça stilize bir tarzda uzmanlaşmıştır. 1935'te ölen Jensen'ın Kopenhag'ta ki çalışma grubu savaştan sonra büyük bir etkiye sahip olmuş, bu grubun edinmiş olduğu sanatsal politika Jensen'in oğlu Soren Georg Jensen tarafından devam ettirilmiştir.<sup>486</sup>

Amerika'da bu endüstriyi savaş çok az etkilemiş ve 46 sanatçının 135 eserinin sergilendiği New York Modern Sanatlar Müzesinde 1946'da ki bir sergi ile savaş sonrası dönem başlamıştır. İki yıl sonra birçok sanatçı ikinci kez Minneapolis Walker Art Center'da sergi açmış ve 1955'te New York'ta Museum of Contemporary Craft kurulmuştur. 1960'ta Amerikan hükümeti Amerikan Craft Council'i kurmuş ve Council çeşitli uyum merkezlerine ulaşarak buradaki el sanatları ustalarına seminerler, workshop çalışmaları ve sergiler yapmışlardır.<sup>487</sup>

Savaşın Avrupa'nın dışına attığı binlerce sanatçı ve kuyumcu Amerika'ya Bauhaus'un etkisini getirmişler, 1940'ta Margaret de Patta (Res-94) yaz okulunda Lozlo Moholy-Nagy'nin himayesinde çalışmaya başlamış ve daha sonra Cihicago'da School Of Design'ı kurmuştur.

<sup>485</sup> Altan Türe, Takımın Öyküsü II., Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 120

<sup>486</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 151

<sup>487</sup> Susan Grant Lewin, One of A Kind American Art Jewelry Today, Harry N. Abrams Inc. Publish, New York, 1994, s. 11



Picasso'nun etkisi altında minyatür gümüş heykel takılar yapmış ve cesaretle kullandığı yeni materyal ve tekniklerle Amerikan takı sanatında yeni ufuklar açan bir kişi olmuştur. Sam Kramer (Res-95) takılarında hazır bulunan kemik, cam gibi objeleri bir araya getirmeye başlamıştır.<sup>488</sup>

Diğer Amerikan Çağdaş Sanatçıları resim ve heykel tekniklerini kullanarak takı üretmişler. Bu çalışmalar heykel ve kuyum alanındaki engelleri tamamen eritmişti. Harlem doğumlu siyahî sanatçı Arthur Smith (Resim:96) 1940'larda Greenwich kasabasına taşınmış ve basit moda aksesuarlarından ziyade vücut süslemesi niyetiyle büyük kolye ve bilezikler üretmeye başlamıştı. Kuyumculuk alanındaki bu değişim rüzgârları 1960'lara kadar da devam etmiştir.<sup>489</sup>

### 3.11. Modern Kuyumculuk Sanatı

Son 30 yılda batı dünyası onları ilerleten yoğun sosyal değişikliklerle teknolojik gelişmeleri benzersiz denemelerde kullanmışlardır. Kuyumculuk bir dekoratif sanat ürünü olduğu için kültürel değişimde bir öncü olmuş, birçok çağdaş kuyumcu yeni malzemeler keşfetmek için uzmanlık ve yaratıcılıklarını kullanarak değişen sosyal gelenekleri yansıtmışlardır.

#### 3.11.1. Devam Eden Gelenekler

Geleneklere bağlı kalmayı düşünen kuyumcularda bulunmaktadır. Kuyumculuk dünyasında bunların en ünlüleri Cartier, Bulgari, Boucheron, Asprey ve Tiffany özel ve zengin müşterilerine sadakatle bağlı kalmışlar ve geleneksel tarzda takı üretmeye devam etmişlerdir. Köklü şirketler değerli metallere muhteşem tasarımlar yapmayı sürdürmüşlerdir. Son yıllarda 'Grand Jewellery' nin birçok müşterisi zenginliğin ve sosyal statünün resmi göstergesine hala ihtiyaç duyulan geleneksel görüşün hakim olduğu Orta Doğu'dan olmaktadır.<sup>490</sup>

İngiltere de 1960'lar yeni bir zengin müşteri topluluğu getirdiği gibi yeni bir sanatsal kuyumcu kuşağı da getirmiştir. Daha az resmi, daha modern ve bu zengin on yılın ifadesi olan farklı takı çeşitleri için büyük bir ihtiyaç oluşmuştur.

1961'de Worshipful Company of Goldsmiths (Res-97) modern kuyumculuğun etkili temel taşı olan bir sergi yapmış, bu sergide sanatsal ifade için bir araç olarak

<sup>488</sup> Susan Grant Lewin, a.g.e, s. 35

<sup>489</sup> Vivienne Becker, a.g.e, s. 151

<sup>490</sup> Helen Craven, Jewellery makers- motifs- history- techniques, Contemporary Jewellers, Thames&Hudson Ltd, London, 1989, s. 164

takının potansiyel gücünü göstermiştir. 1960'ların İngiliz kuyumculuğu Andrew Grima'nın çalışmasıyla temsil edilmiştir. Grima, bilinçli olarak geçmişi kırmak ve modern düşünceyi oluşturmak istemekte, Mühendis olan Grima takı yapmaya mühendislik tarzıyla başlamış ve yaprakların, ince dalların ve ağaç kabuklarının dokularını değerli metallere aktarmayı başarmıştır<sup>491</sup>(Res-98).

Grima'nın yanı sıra John Donald (Res-99), Louis Osman (Res-100), Gillian Packard (Res-101) ve David Thomas gibi kuyumcular bilimsel başarının getirdiği yeni düşünceleri kullanarak çağdaş tasarımlar geliştirmişlerdir. Materyaller onların maddi değerlerinden ziyade estetik değerleri için seçilmiştir. Doğal organik şekiller tasarımlarda bir araya getirilmiş, kesilmiş kristaller ve mineraller sıkça kullanılmıştır. Yavaş yavaş yarı değerli taşlar (kaplan gözü, mercan, lapis lazuli ve siyah onix gibi) kristallerden üstünlüğü ele geçirmiştir.<sup>492</sup>

1960'lar da sanatsal yaklaşım oldukça yaygınlaşmıştır. Bauhaus'un teorileri Avrupa'nın her yerinde birçok eğitim kurumunu ve tasarımcılarını etkilemeye devam etmiştir.

### 3.11.2. Sanat Olarak Kuyumculuk

1940 ve 1950'lerde sanat dünyası Amerikan soyut Ekspresyonistlerin etkisi altında kalmıştır. Sanatçılar kendilerini geleneksel zincirlerinden dünyayı kurtaran öncüler olarak görünmektedir. Bunların düşünceleri bütün sanat ve tasarım dünyasını kapladı ve bir bireyin hem tasarım hem de tasarımını üretmesinin gerekli olduğu "Studio Crafts" adı verilen düşünce sistemi hakim olmuştur. Amerika, Avustralya ve İngiltere de ve diğer birçok ülkede Studio Crafts öğretimi sanat okullarının müfredatının bir parçası olmuş ve takı üretimi expressive bir sanat formu olarak yeni bir role girmiştir.<sup>493</sup>

Aynı zamanda Fransa ve Almanya'da usta çırak ilişkisi güçlü bir şekilde devam etmekte, Alman kolejlerinde hala yoğun olarak güzel sanatlarda olduğu gibi teknik dersler öğretilmektedir. Reinhold Reiling, İskandinav tasarımcılarından güçlü bir şekilde etkilendiği ilk geometrik parçalarını oymacı bir kuyumcu gibi üretilmiştir (Res-102). 1960'ların sonunda Reiling çalışmaları asimetrik ve serbest olmaya başlamıştır.

<sup>491</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 164

<sup>492</sup> Altan Türe, Takımın Öyküsü II., Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 122

<sup>493</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 165

Reiling Amerikan tarzının özelliklerinin geleneksel sınırından kendini kurtarmış ve çalışmalarında Kuzey ve Güney Amerika yerlilerinin etkisini göstermiştir. Herman Jünger (Res-103), Friedrich Becker (Res-104) ve Reinhold Reiling'in cesur anlatımları, Robert Ebendorf (Res-105), William Harper (Res-106), Mary Lee Hu (Res-107), Richard Mawdsley (Res-108), Stanley Lechtzin (Res-109), Earl Pardon (Res-110) ve birçok sanatçı kuyumcuların çalışmalarında görülmüştür.<sup>494</sup>

Farklı sanat disiplinleri arasında geleneksel engellerin kırılmasıyla beraber kuyumcuların büyük bir çoğunluğu takı çalışmalarını sanat eserleri olarak işlemiştir.

David Watkins İngiltere de Londra Royal College Of Art'da heykeltçi olarak çalışmış ve daha sonra kuyumculuğa dönmüştür. Watkins'in kolye ve bilezikleri her zaman insan vücuduyla uyumlu ve ilişkili olan heykeller gibi görünmüştür (Res-111). Dr. Kevin Coates değerli ve yarı değerli materyaller kullanarak bütün heykelsi takı tasarımlarını düşünce ve temalarını ifade etmek için seçmiş olan çok önemli bir sanatçıdır. Hem tinsel hem de entelektüel harika takılar veya minyatür heykellerin her biri bir hikâye anlatmıştır<sup>495</sup>(Res-112).

Artan bu anlayışın 1970'lerin başında diğer birçok kuyumcu arasında geliştiği görülmüştür. Bazı Alman kuyumcuları harika tekniklere ve detaylara özen göstererek tasarımlarını bir resim gibi sunmaya dikkat etmişlerdir. Ulrike Bahrs ve Norbert Muerrle (Res-113) grafik parçaların yanı sıra takıya da hizmet eden formlarda resimsel ve figüratif takılar üretmişlerdir. Gerd Rothman ressamlık geçmişiyle bir kafes içinde kravat iğneleri sunmuş, Hollanda'dan Robert Smit (Res-114) ve Gijs Bakker (Res-115) ve Almanya'dan Claus Bury (Res-116) Conceptual Art eğilimi göstermişlerdir.<sup>496</sup>

### 3.12. Yeni Konseptler, Yeni Materyaller, Yeni Teknikler

Kaçınılmaz şekilde kuyumcular sanatçıların ve diğer tasarımcıların yanında yer almış ve genç kuşağın sesini ve kimliğini yansıtacak çalışmalara yönelmişlerdir. 1960'ların bu patlayan yıllarında Batı'da meydana çıkan cinsel devrimin yansımaları gençlerin giyim ve moda tasarımlarında önemli değişimler olmuştur. Genç tasarımcılar Avrupa ya yayılan sosyal değişikliklere de cevap vermişlerdir.<sup>497</sup>

İngiltere de bu dönemde göze çarpan sıra dışı kuyumcu Gerda Flockinger (Res-117) olmuştur. 1961 de Flockinger Hoernsey College Of Art'da yeni takı derslerini

<sup>494</sup> Carles Codina, Handbook of Jewellery Techniques, A&C Black, London, 2002, s. 11

<sup>495</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 165

<sup>496</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 165

<sup>497</sup> Lesley Jackson, the sixties, phaidon, london, 1998, s. 213

vermek için atandığında, Flockinger sadece geleneksel becerileri değil aynı zamanda yeni denemeleri cesaretlendiren bir program geliştirmiştir. Onun kişisel çalışmaları değerli metallerin geleneksel uygulamasına bir aykırılık göstermiştir. Flockinger ustalık ve tesadüfün oluşturduğu doğal dokuyu kullanmak için takıların yüzeyini eritmiştir. Flockinger tel ve metal levhalardan kesilmiş şekilleri eritmiş ve yüzeyinde su kabarcıkları varmış gibi görünen bitmiş formların içine yarı değerli taş ve incileri yerleştirmiştir. Bütün bu izlenim fabrika üretiminden ziyade daha harikulade organik bir form göstermiştir.<sup>498</sup>

Hollanda da geleneksel tarzda çalışan kuyumcular Gijs Bakker ve Emmy Van Leersum (Res-118) hem elbise hem de takı olarak basit formları denediklerinde kafalarında takının çok hayali bir etkinlik olduğu fikri oluşmuştur. Bu kuyumcu ikilisi giyinen üzerinde fiziksel sınırları zorlayan büyük bir gerdanlık yapmış, onların bu takı ile doğayı sorgulamaları Avrupa da özellikle İngiltere ve Hollanda da diğer birçok kuyumcuyu etkilemiştir.<sup>499</sup>

Modern kuyumcuların bazıları politik konulara ilgi göstermektedir ve onların çalışmaları seçilen malzemenin bir görüşün ifadesi olduğu sosyal yorumlar içermektedir. Örneğin David Poston (Res-119) zor çalışma şartlarını ve Güney Afrika daki siyahi maden işçilerinin sömürülmesini ‘Diamonds, gold end slovery are forever’ kelimelerini gümüşte taktığı kelepçe şekilli, demir-çelik gerdanlığı 1975’te sergileyerek protesto etmiş, bazı takı sanatçıları da yüksek mali değeri ve elitizmi temsil ettiğinden dolayı değerli taş ve metalleri kullanmayı reddetmişlerdir.<sup>500</sup>

Avustralya kendi takı tarzını oluşturmaya bu dönemde başlamıştır. 1960 ve 70’ler boyunca birçok Avrupalı kuyumcu Avustralya’yı ziyaret ederek Workshop ve sergiler yapmış ve burada çalışmışlardır. Onlardan etkilenen Avustralya’lı yeni kuyumcular kendi ifadeleri olarak takı denemeleri yapmaya başlamışlardır. Bu yeni kuyumcular, farklı bir Avustralya yorumu ile ortaya çıkmışlardır.

<sup>498</sup> Altan Türe, Takımın Öyküsü II., Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 122

<sup>499</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 166

<sup>500</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 166

Bu gelişimin anahtar isimleri olan Wolf Wennrich, Helge Larsen (Res-120), Darani Lewers (Res-121), Frank Bauer (Res-122), Anne Brownsworth, Susan Cohn (Res-123), Rowena Gough (Res-124), Peter Tully (Res-125) ve Lyn Tune gibi sanatçılar ilginç sonuçlara ulaşan ürünler ortaya koymuşlardır.<sup>501</sup>

1970'lerde Pierre Degen (Res-126), Fritz Maierhofer (Res-127) ve Roger Morris (Res-128) takıda mikro teknoloji ve uzay malzemelerin kullanımına yönelmişlerdir. Bu sanatçılar makine yapımı ürünleri hatırlatan çalışmalarında metal ve renkli plastiklerin kombinasyonlarını kullanmışlardır. Bu formlar çoğu kez takılabilir olmaktan ziyade daha çok heykelsi düşünceyi göstermiştir.<sup>502</sup>

Hollanda'da Bakker ve Leersum değerli metalleri reddetmiş ve endüstriyel üretim artığı ucuz metal alaşımlarını kullanmışlardır. Onların düşüncesi metalin mali değerini değil estetik niteliklerini göstermektir. Bu sanatçılar Bauhaus geleneğini tasarım ve üretimde devam ettirmiştir. Platinden kâğıda farklı materyallerin kullanımı takı dünyasına sonsuz çeşitlilik getirmişti. Uzay teknolojisi takı tasarlamak için hayal edebilecek kadar materyal sağlamıştır. Amerika'da çalışan Edward De Large broş ve kolyelerinde harika ilizyonistik manzaralar oluşturarak takı yapımında Refractory malzeme kullanımını mükemmel şekilde yapan ilk kişi olmuştur.<sup>503</sup>

### 3.13. Stil ve Post-Modernizm

Günümüz kuyumcuları kendi çevrelerinde yaygınlaşan post modernizm kültürünün çoğunluktaki ilişkisinin kullanarak kültürel trendleri tekrar yansıtılmaktadır. Takımın politik slogancı özellikleri giderek azalmaktadır.

İngiliz Geoff Roberts önceden heykel ve resim öğrencisidir ve şimdilerde özenli ucuz takı üretmek için parlak renkli materyal ve plastikle çalışmaktadır ve Otto Kumzli Hermann Junger, Peter Chang kuyumculuğun serbest tarzda çalışmalarına çok büyük katkılar sağlamışlardır.<sup>504</sup>

<sup>501</sup> Altan Türe, Takımın Öyküsü II., Goldaş Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s. 127

<sup>502</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 166

<sup>503</sup> Carles Codina, Handbook of Jewellery Techniques, A&C Black, London, 2002, s. 11

<sup>504</sup> Helen Craven, a.g.e, s. 167

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. KİŞİSEL ÇALIŞMALARIM

#### 4.1. İsimsiz 1



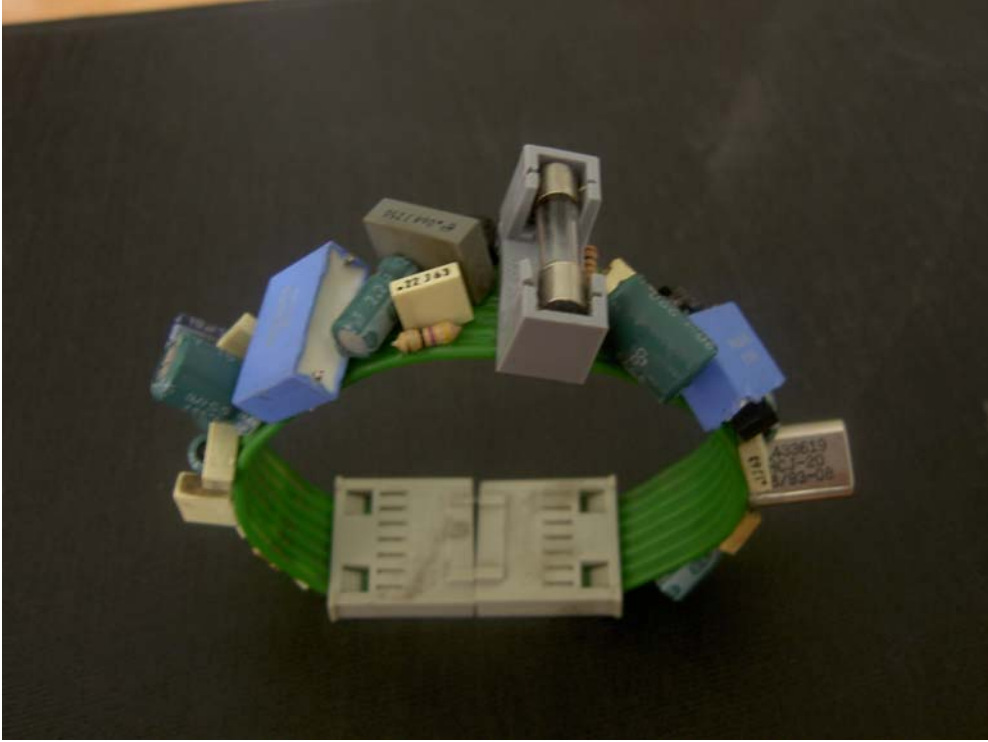
İsimsiz 1 çalışması için sert bir malzeme olan traverten seçilmiş, bu malzemeler dikdörtgen prizma blok şekline getirilmiştir. Burada kontrastlık elde etmek için taşların yüzeyleri parlatılmış ve iki köşelerinden içbükey formlar oluşturularak formlardaki kontrastlığı güçlendirmek için boyanmıştır. Taş malzemenin rengi ve formdaki sertlik ve soğukluk göz önünde tutularak boya renkleri pastel ve sıcak renklerden tercih edilmiştir. Taş blokların keskin köşeleri çalışmaları sert ve soğuk yapmış fakat içbükey oluşumlar ve bu formların sıcak renklere boyanması çalışmadaki soğukluğa zıtlık olarak sıcaklık katmıştır. Her taş bloğun boylarının farklı olması ile tek düzeliğin ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. Çalışma kübik formlardan oluşturulmuş, fakat bu oluşum çalışmaları fazlaca bir sertlik katmıştır. Hem tek düzeliği hemde sert görüntünün dengelenmesi düşüncesine her taş bloğun ikişer köşesine içbükey yumuşak formlar oluşturularak ulaşılmıştır. İçbükey formların kullanımıyla ayrıca kütesel görüntünün içinde var olan mekânın olduğunu, mekânın her zaman algılanan nesnel boyutu yanında algılanamayan ussal boyutunun da olduğuna vurgu yapılmıştır.

## 4.2. Yığılma



Yığılma çalışması için, sert malzemeler osidyen, azurit, kuvars vb. seçilmiştir. Çalışmada ilk izlenim soğuk ve sıcak kavramların yansıtılması olarak hissedilmektedir. Dikdörtgen prizma formunda soğuk renkli ve mat olan blok taşların arasında amorf yapıları muhafaza edilmiş renkli taşlar kullanılmıştır. Doğal ve plastik müdahale zıtlığının uymunun arandığı çalışmada bireysel başkaldırının somutlaştırılmış ifaesi yer almaktadır. Renkli taşların kullanımıyla toplumsal kozmik yapıya gönderme yapılmış, sert, keskin, soğuk ve kübik formlarla da bu kozmik yapının sıkışmış olduğu toplumsal gerçekler vurgulanmıştır. Amorf yapıda bırakılmış, yığın halde renkli taş parçaları arasında boşlukların oluşturulmasıyla çalışmaya katılan aşırı hareket, mat ve soğuk taş blok formlarıyla dengelenmiştir. Sosyal düşüncenin yansıtılması amaçlanarak yapılmış olan çalışma süreç sonunda öznel düşüncenin soyutlaşmış formu olarak kendini göstermiştir. Çalışma estetik kaygılardan çok sosyal kaygı doğrultusunda meydana gelmiştir. İzleyici üzerinde sıcak ilişki kurması amacıyla amorf ve renkli taş örgülemesine önem verilmiştir.

### 4.3. Tekno Takı



Tekno takı çalışmasında teknolojik amaçla kullanılan atık parçalar alınıp, yeniden takı mantığı ile kurgulanıp heykelsellik biçimde birleştirilerek takı-heykel oluşturulmuştur. Bu çalışmada düşüncede sınırların olmadığı fikrinden yola çıkılarak ve ready-made(hazır malzeme) akımının duyarlılığı ile hazırlanan elemanlar, parçaların yeşil ve mavi gibi soğuk renkli ve gri renkli parçalar özellikle seçilerek iletişim çağında insanlar arasında iletişim kopukluğunu ve teknolojinin olumsuzluklarına göndermede bulunmay amaçlamıştır.

Kompozisyonda büyük, küçük, dokulu, düz parçaları yine heykelsel oluşum düşünülerek birbirine kontrast oluşturacak biçimde kullanılmaya çalışılmıştır. Kullanılan malzemelerin renk bakımından soğuk renklerin seçilmesi olmuş fakat suni yapıları renk soğukluğuna zıtlık olarak sıcaklık katmışlardır.

Çağdaş sanatçılar, kendi çağının atık teknolojik gelişmelerini yeniden ele alarak takı çalışmalarına gitmişlerdir.



#### 4.4. Reenkarnasyon 1



Reenkarnasyon çalışmasında metal levha ve teller kullanılarak takı heykel çalışması oluşturulmuştur. Bu kompozisyonda gümüş, bakır ve oltu taşı bir arada kullanılmıştır. Taş yüzeyi bilinçli olarak doğal bırakılmış, doğal taş yüzeyi bakır yüzeyle bölünmüştür. Bakır yüzey plastik müdahale yapılarak buruşturulup parlatılmasıyla gözün bu zıtlığı algılamasında ve durağanlıktan kurtarılmasında etken olmuştur. Doğal taş üzerine geometrik form yerleştirilmiş ve bu oluşum üçlüsü ile visual görüntü sağlanmıştır.

Evrende bulunan bu üç nesne bakır, gümüş ve oltu taşı geometrik bir dizayn ile birbiri içinde yeni bir uyum sağlanarak zıtlıklar dünyasının ortaya çıkardığı estetiği izleyene algılatmaktadır. Buna birbiri içinde yaratılış diyebiliriz.

Gece gündüzle, iyi kötü ile sert yumuşakla yani her şeyin zıttıyla mana kazandığı gibi renk ve form olarak bu üçlü izleyene birbirlerinin uyumsal estetiğini algılatırlar.

#### 4.5. Oluşum



Oluşum çalışmasında doğa malzemesi olan ağaç kabuklarından faydalanılmıştır. Ağaç kabukları bir dizi teknik işlemlerden geçirilerek ağaç kabuğunun dokusu mümkün olduğunca orijinalliği korunarak metal malzemeye aktarılmıştır. Suni oluşumlara bir tepki olarak çıkan bu çalışma şekli birçok takı-heykel sanatçısı tarafından da kullanılmıştır. Parlaklığa zıt olarak karartmalar yapılmış durağanlığı ise kabuk formunun doğallığı gidermiştir. Aşırı metalik soğuk görüntüye karşılık yüzeyde kırmızı sıcak renkli taşlar kullanılmıştır. Yapay plastiklik problemi doğal plastiklik yöntemiyle çözülmeye çalışılmıştır.

**4.6. İsimsiz 2**



**4.7. İsimsiz 3**



4.8. İsimsiz 4



4.9. İsimsiz 5



4.10. İsimsiz 6



4.11. İsimsiz 7





4.12. İsimsiz 8



4.13. Reenkarnasyon 2



4.14. Reenkarnasyon 3



4.15. Reenkarnasyon 4



**4.16. Reenkarnasyon 5**



**4.17. Reenkarnasyon 6**





**4.18. Reenkarnasyon 7**



**4.19. Reenkarnasyon 8**



## SONUÇ

İnsanoğlunun varoluşuyla başlayan takı tarihsel süreci boyunca gelişimini sürdürmüştür. Kùltürler arasında bireysel ve toplumsal boyutta takı farklı fonksiyonelliği ile kendini göstermektedir. Bireyin veya toplumun ortak ifade ve iletişim dili olmuştur. Bazen dini bir sembol, bazen bir statü işareti ve bazende düşünce dilinin sözcüsü olmuştur.

Avrupa siyasi ve sosyal gelişim tarihi süresince birçok düşünce hareketlerine sahne olmuştur. Bu hareketlerden zaman zaman takı sanatıda etkilenmiş ve kendine ait kimliğini yenileyerek evrenselleşmiştir. İletişim çağının ve teknolojinin de gelişmesiyle hızlı bir ivme kazanan takı sanatı kùltürlerin birbirini tanıyıp etkilemesiyle bir anda global bir sanat türü olarak karşımıza çıkmıştır. Artık takı sanatçının elinde evrensel tavrın yansıtıldığı bir işleve bürünmüştür.

II. Dünya Savaşının bitiminden 1960 ların sonlarına kadar uzanan dönem soğuk savaşın dünyayı iki kutba böldüğü yıllardır. Savaşı sona erdiren atom bombalarının yıkıcı ve kalıcı tahribinin yarattığı gerilim, Batı ve Demirperde bloklarının hızla atom silahları üretmeleri ile doruğa tırmandı. Bu gerilimin toplum katlarında yarattığı tepkinin dinamizmi felsefe ve sanat alanında yeni ve özgün akımların yükselmesini sağladı. 20. yüzyılın Rönesansı olan 1960'lar cinsel özgürlük, gençlik hareketleri ve siyahî otoriteye tepki hareketleri ile sürmüş, modanın merkezi Paris'ten Londra'ya kaymış ve moda çizgisine elitlerin değil sokağın beyenisi hakim olmuştur. Bu dönem, kuyumculukta bireysel sanat tasarımlarının yükselip çağın çizgisini yakaladığı dönemdir.

Soğuk savaşın yarattığı diğer bir olguda hem politik hemde askeri nedenlerle her iki blokun başlattığı uzay yarışıdır. Bu yarışla geliştirilen uydular, bilgisayarlar ve benzeri ileri teknoloji 1970 lerden sonra sivil yaşama yansımış ve küreselleşen sermaye ile birleşip iletişim imkânlarını arttırarak dünyanın tek bir kùltüre yönelmesine yol açmıştır. Bunun sonucu olarak 1970'lerden 21. yüzyıl başlarına uzanan süreçte önemli fikir ve sanat akımları yaratılamadı. Bunun giysi ve takı modasına yansımaları geçmişe yönelik sürekli değişen trendler yaratılmasıdır ve buna paralel ikinci bir hareket küreselleşmeye tepki olarak etnik kùltürlerin ön plana çıkması ve bunun giysi takı trendlerinde belirginleşmesi biçiminde gerçekleşmiştir.

21. yüzyıl henüz kendi sanat akımlarını geliştirememiştir ama trend analizleri takıda 21. yüzyılın ilk 10 yılı için makine tasarımlarına benzer yalın geometrik çizginin

yanı sıra geçmişe özlemin yarattığı nostaljik, tarihi üslup ve doğaya özlemin ön plana çıkarttığı naturalist anlatımın etnik takı tasarımları ile birlikte süreceğini göstermektedir.

Takının tarihsel gelişimi incelenen bu araştırma çalışmasında kültürel öğelerin modern ve global bir tavırda takı sanatında yansıtılmasının gerekli olduğu kanısı ve kişisel takı tarzının ve kimliğinin oluşması düşüncesi ile çeşitli takı çalışmaları bireysel tarz dâhilinde çeşitli yardımcı malzemelerle yorumlanmıştır.

Çalışmalarda kültürel kimliğe sahip bir materyal olan oltu taşının, yaygın olan kullanımı dışında sanatsal bir tarzda da kullanılabileceğini ve bu düşünce doğrultusunda oltu taşının, yeni bir estetik ve sanatsal tavırla farklı varyasyonlara yol açması amaçlanmıştır. Çalışmaların ana malzemesi oltu taşı olan takı çalışmalarında yardımcı malzeme olarak bakır, gümüş, pirinç gibi malzemeler çeşitli deformasyon ve kombinasyonlarla bir arada kullanılmış, kullanılan bu malzemelerin takılara kattığı maddi değerlerinin aksine, oluşumlardaki estetik kaygıya öncelik verilmiştir.

Çalışmalar, takı-heykel konseptinde visual görsellikle oluşturulmuş, zıtlık kavramı kullanılan malzemelerin renk, doku, mat ve parlak yüzeyler gibi fiziksel özelliklerin bir arada kullanılmasıyla plastik etkinin arttığı gözlemlenmiştir.

Çalışma sonunda insanı çevreleyen yaşamsal sınırların, kalıpların, ötesine geçilmeye çalışılmış bir takı serisi ile izleyene kendi algıları çerçevesinde yeni varyasyonlar düşündürecek fırsatlar, kullanılan materyaller ve bunların kullanış formları, birbiri içinde yeni oluşumların olabileceği düşüncesi, hatta daha ileri giderek birbirlerinin farklı özelliklerinin tek bir oluşum olarak yeni bir kimlikle, materyallerin yeni bir varlığa büründüğü reenkarnasyon takı grubu tasarlanmasıyla anlaşılmıştır.

Bu düşünce doğrultusunda özellikle üstünde durulan reenkarnasyon takı oluşumlarında farklı bireysel algılamaya yol açması hedeflenmiştir. İzleyiciye bu takı grubu ile kendi ütopyasında yeni oluşumlar düşündürecek ussal ve ruhsal edinimler kazandırdığı izlenmiştir.

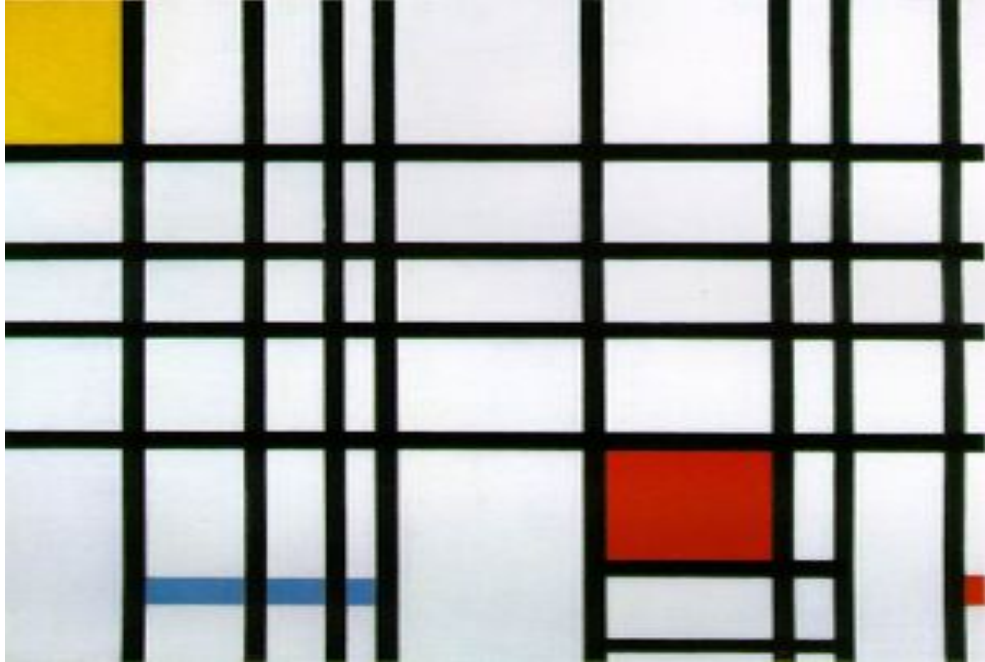
Bu çalışmalarda doğallık, doğallığın plastik müdahale ile yeni bir doğal varlık görüntüsü kazaması ve bunun sonucunda algılamada götüreceği yeni oluşumların ortaya çıkmasıyla, renk, form, doku zıtlıkların bileşkesi, plastik ve doğal oluşum bütünleşmesi soyutlaştırılmış kavramsal düşüncelerde mümkün olduğu anlaşılmıştır.

Bu çalışmalarda, takının toplum üzerindeki kullanım amacının maddi yatırım aracı olmadığı, aksine aksesuar olarak takının bir soyut düşünceyle ve bireysel tavır diliyle takılması fikrinin oluşumuna katkı sağlanmıştır.

**RESİMLER**



**Resim 1. Le Corbusier**



**Resim 2. Piet Mondrian**



**Resim 3. Vladimir Tatlin**



**Resim 4. Kinetik Art**

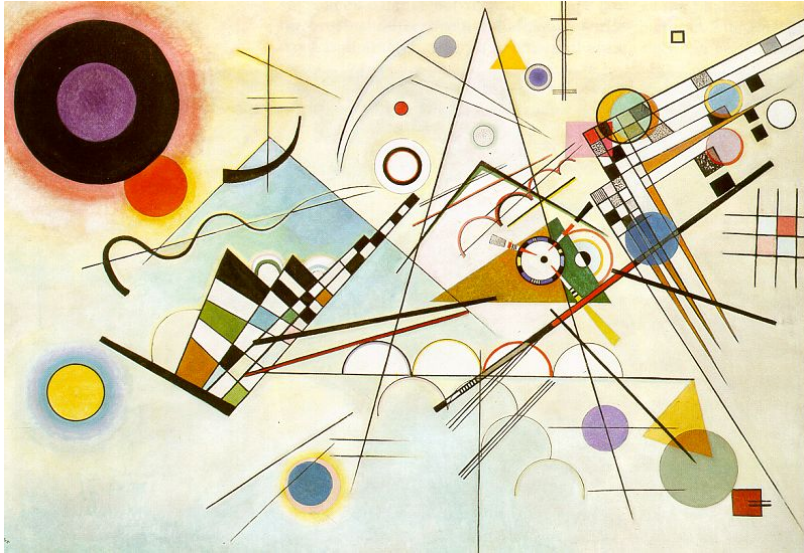




**Resim 5. Op Art**



**Resim 6. Conceptual Art**



**Resim 7. Wassily Kandinsky**



**Resim 8. Minimalizm**



Resim 9. Broş 1961

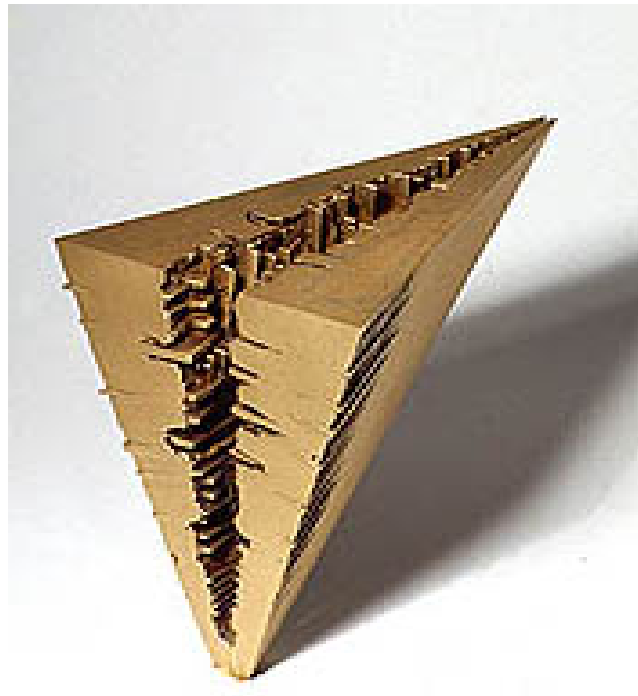


Resim 10. Art Deco





**Resim 11. Ebbe Weiss – Weingart**



**Resim 12. Arnaldo Pomodoro**



**Resim 13. Gijs Bakker**



**Resim 14. Mario Pinton**



**Resim 15. Francesco Pavan**



**Resim 16. Claus Bruy**



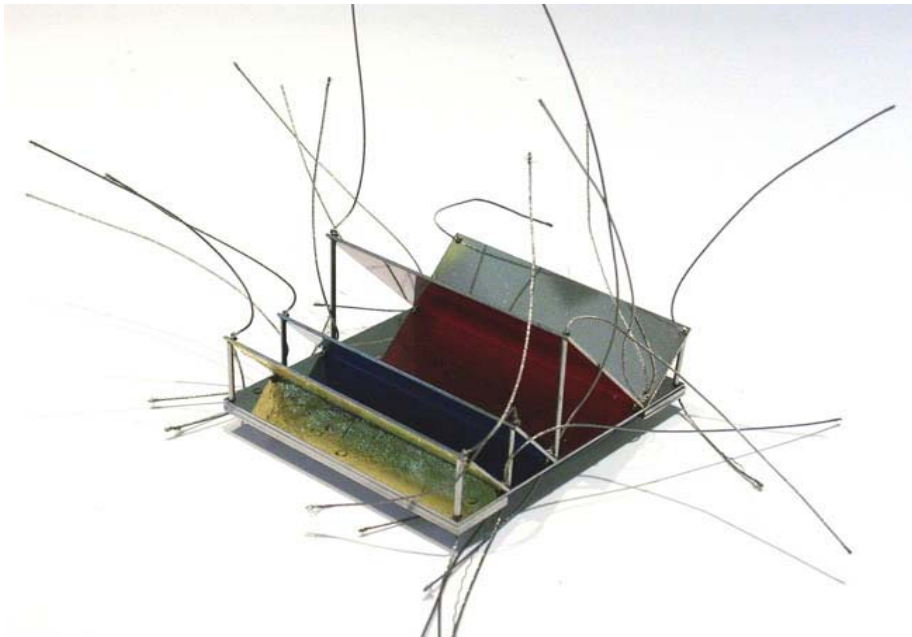
**Resim 17. Robert Smit**



**Resim 18. Friedrich Becker**



**Resim 19. Yasuki Hiramutu**



**Resim 20. Peter Skubic**



**Resim 21. David Watkins**

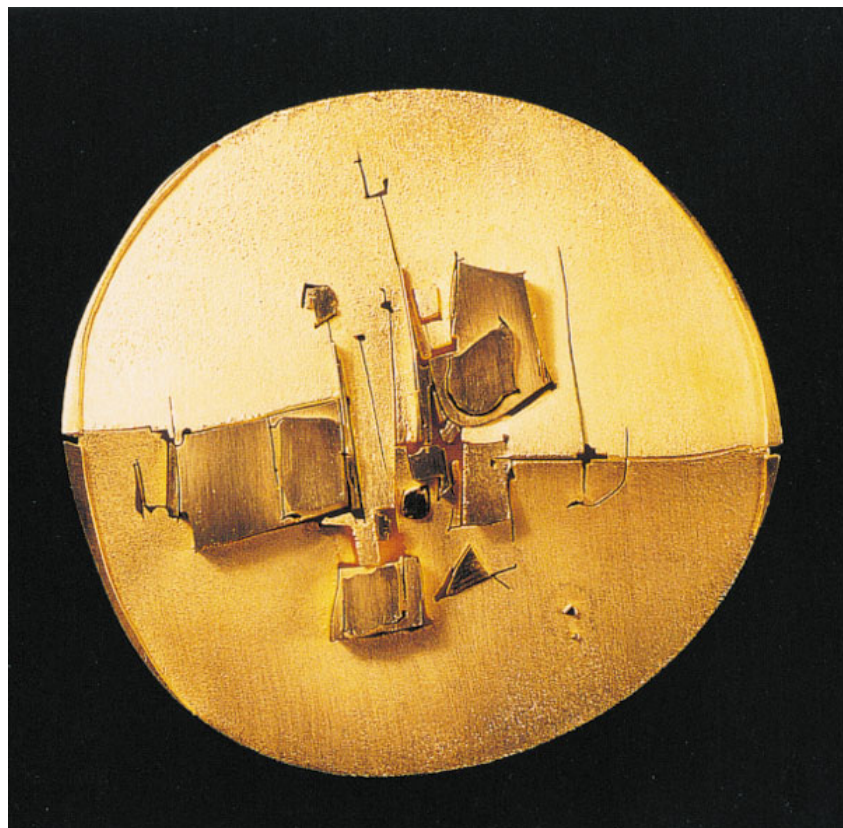


**Resim 22. Wendy Ramshaw**





**Resim 23. Reinhold Reiling**



**Resim 24. Othmar Zschaler**



**Resim 25. Bruno Martinazzi**

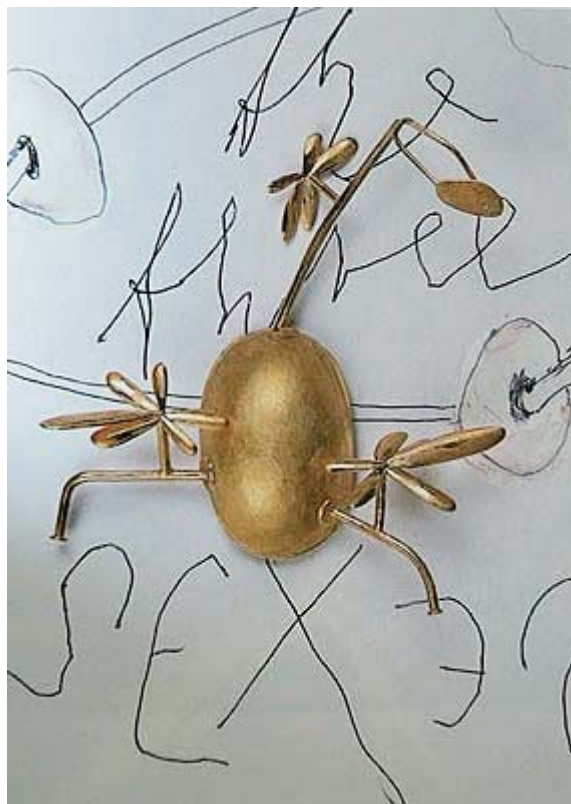


**Resim 26. Hermann Junger**





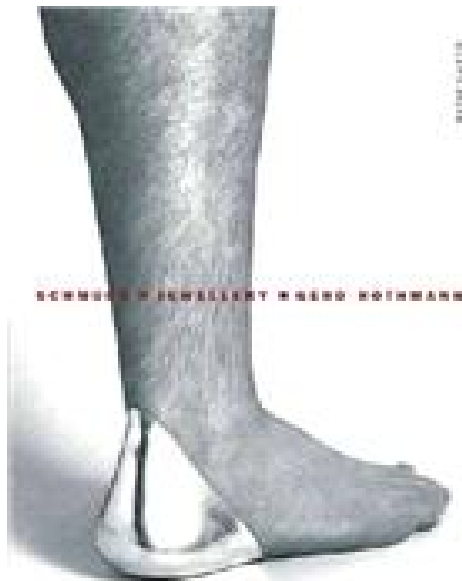
**Resim 27. Daniel Kruger**



**Resim 28. Manfred Bischoff**



**Resim 29. Arline Fisch**



**Resim 30. Gerd Rothman**



**Resim 31. Angela Hubel**



**Resim 32. Jutta Munsteiner**

Z O B E L



**Resim 33. Michael Zobel**



**Resim 34. Carlo Giuliano**



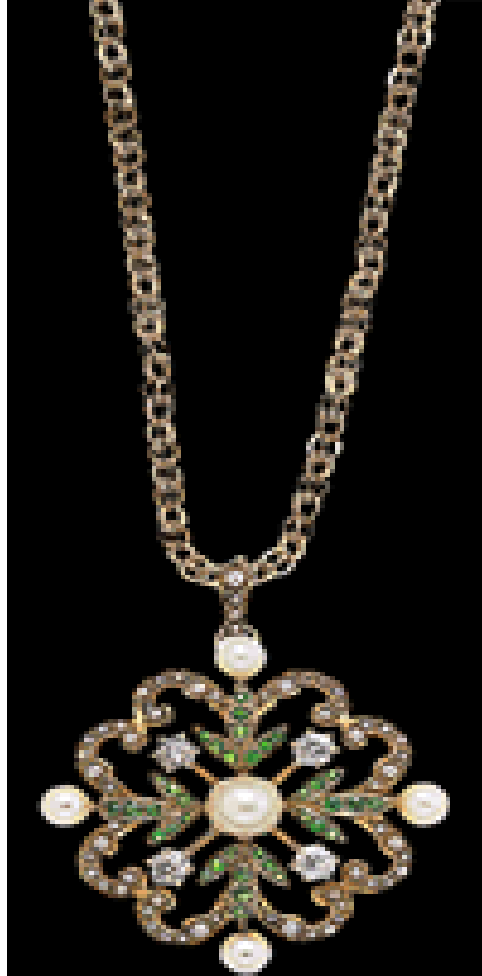
**Resim 35. Giacinto Mellilo**



**Resim 36. Fortunato Pio Castellani**



**Resim 37. Mimari etkili takı çalışması**



**Resim 38. Rodolphi**



**Resim 39. Fortunato Pio Castellani**



**Resim 40. Frederic Boucheron**





Resim 41. Makine yapımı takı parçaları



Resim 42. Art Nouveau





Resim 43. Rene Lalique



Resim 44. Maison Vever



**Resim 45. Georges Fouquet**



**Resim 46. Oliver Baker**



**Resim 47. Archibald Knox**



**Resim 48. Edgar Simpson**



**Resim 49. Lucien Gaillard**



**Resim 50. Art Nouveau kemik saç aksesuarı**





**Resim 51. Philippe Wolfers**



**Resim 52. Josef Hoffmann**



Resim 53. Wiener Werkstatte



Resim 54. Theodor Fahrner



Resim 55. Henry van de Velde



Resim 56. Patriz Huber





Resim 57. Mogens Ballin

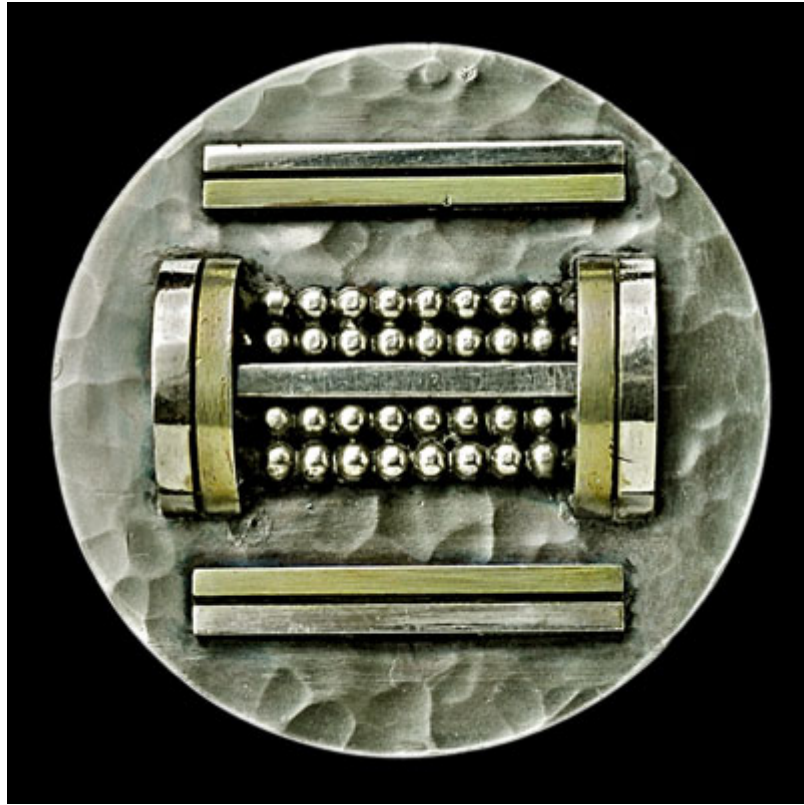


Resim 58. Georg Jensen





**Resim 59. Kübizm(Pablo Picasso)**



**Resim 60. Art Deco**



**Resim 61. Coco Chanel**



**Resim 62. Elsa Schiaparelli**



**Resim 63. Mısır Firavun Etkili Art Deco**



**Resim 64. Art Deco ( Yaprak Kombinasyonu)**



**Resim 65. Jean Dunand**



**Resim 66. Gerard Sandoz**



**Resim 67. Jean Despres**



**Resim 68. Raymond Templier**



**Resim 69. Paul-Emile Brandt**



**Resim 70. Georges & Jean Fouquet**



**Resim 71. Savaş Sonrası 1945**





**Resim 72. Savaş Sonrası 1946**



**Resim 73. Halka Dizilişli Kokteyl Takısı**



**Resim 74. Şeffa Taşlı Kokteyl takısı**



**Resim 75. Van Cleef & Arpels**



**Resim 76. Van Cleef & Arpels**



**Resim 77. Van Cleef & Arpels**



**Resim 78. Cartier**



**Resim 79. Chaumet**

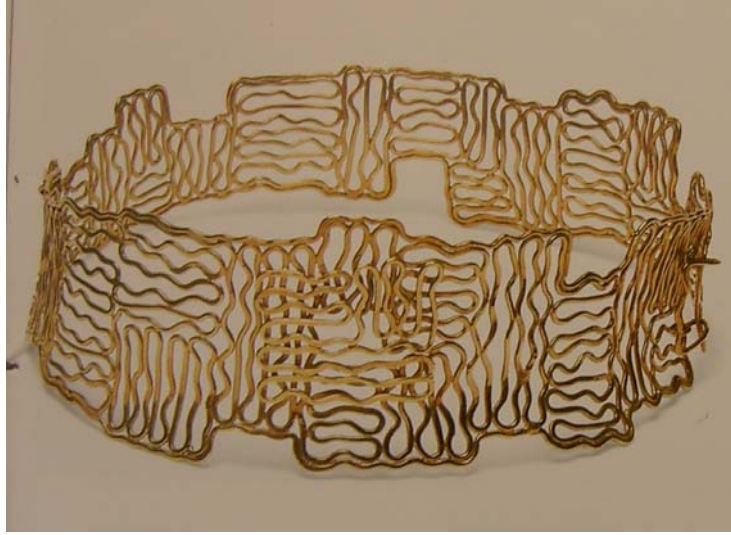




**Resim 80. 1950 lerde Elmaslı Set**



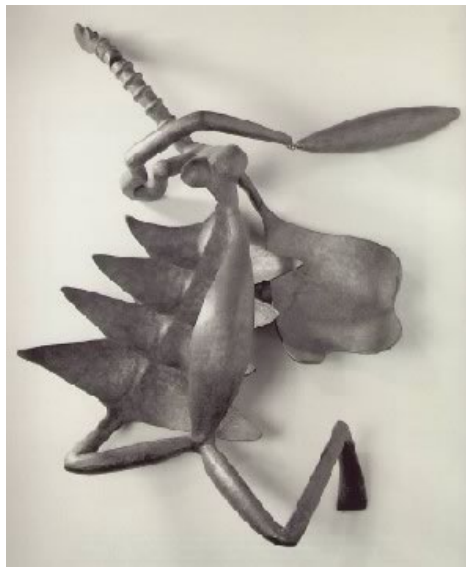
**Resim 81. 1950 lerde Renkli Taşlarla Yapılmış Çiçek**



**Resim 82. 1950 lerde Altın Filigre Bileklik**



**Resim 83. Pierre Sterle**



**Resim 84. Alberto Giacometti**



**Resim 85. Alexander Calder**



**Resim 86. Man Ray**



**Resim 87. Georges Braque**



**Resim 88. Salvador Dali**



**Resim 89. Bruno Martinazzi**



**Resim 90. Arnaldo Pomodoro**



**Resim 91. 1960'lı yıllar**



**Resim 92. İskandinav Takısı 1960**



**Resim 93. Georg Jensen**



**Resim 94. Margaret de Patta**



**Resim 95. Sam Kramer**





**Resim 96. Arthur Smith**



**Resim 97. Worshipful Company of Goldsmiths**

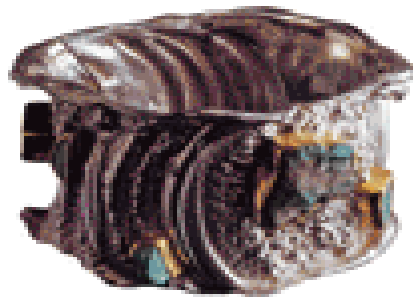


**Resim 98. Andrew Grima**





**Resim 99. John Donald**



**Resim 100. Louis Osman**



**Resim 101. Gillian Packard**



**Resim 102. Reinhold Reiling**



**Resim 103. Herman Jünger**



**Resim 104. Friedrich Becker**



**Resim 105. Robert Ebendorf**



**Resim 106. William Harper**



**Resim 107. Mary Lee Hu**



**Resim 108. Richard Mawdsley**



**Resim 109. Stanley Lechtzin**



**Resim 110. Earl Pardon**



**Resim 111. David Watkins**



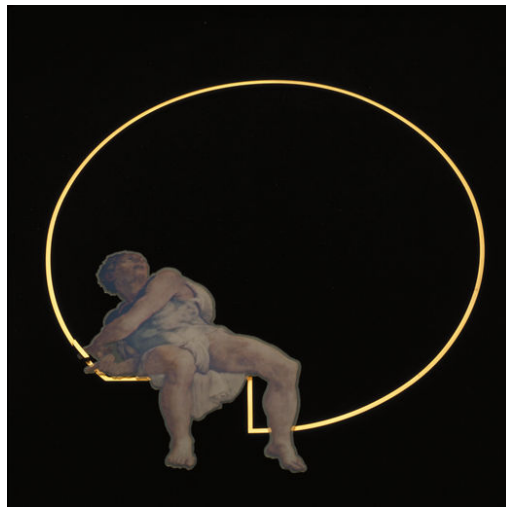
**Resim 112. Kevin Coates**



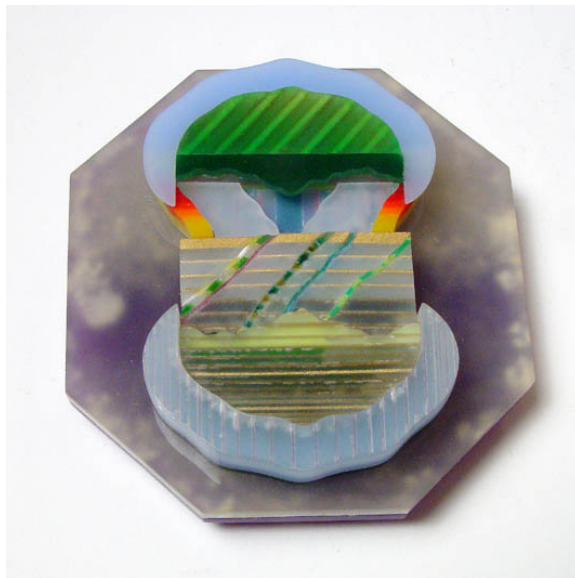
**Resim 113. Norbert Muerrle**



**Resim 114. Robert Smit**



**Resim 115. Gijs Bakker**



**Resim 116. Claus Bury**





**Resim 117. Gerda Flockinger**



**Resim 118. Emmy Van Leersum**



**Resim 119. David Poston**

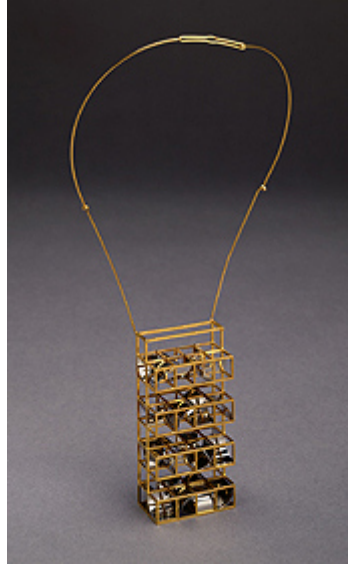


**Resim 120. Helge Larsen**



**Resim 121. Darani Lewers**





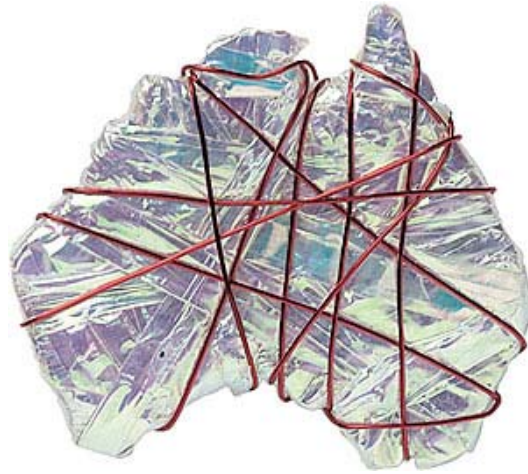
**Resim 122. Frank Bauer**



**Resim 123. Susan Cohn**



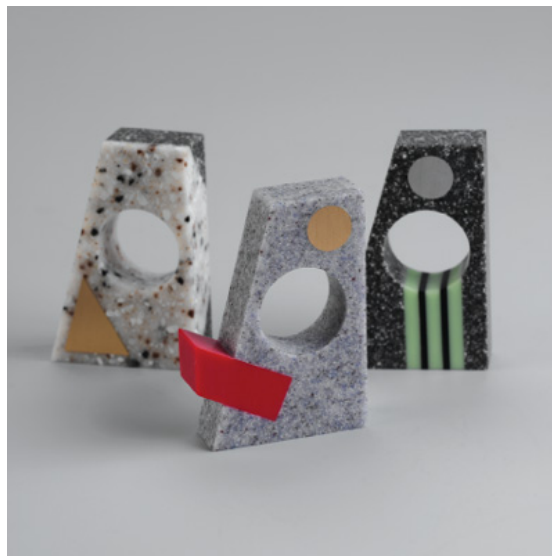
**Resim 124. Rowena Gough**



**Resim 125. Peter Tully**



**Resim 126. Pierre Degen**



**Resim 127. Fritz Maierhofer**



**Resim 128. Roger Morris**

**KAYNAKLAR**

- ADAMS, L.S., 2002. **Exploring Art**. Laurence King Publishing, London
- BAYER, Patricia. 1989. **Jewellery Makers- Motifs- History- Techniques, Jewellery for Aesthetes**. Thames&Hudson Ltd. London
- BECER, Emre. 1997. **İletişim ve Grafik Tasarım**. Dost Kitabevi. Ankara
- BECKER, Vivienne. 1989. **Jewellery Makers- Motifs- History- Techniques, The Post-War Period**. Thames&Hudson Ltd. London
- BEKTAŞ, Dilek. 1992. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul
- CEVİZCİ, Ahmet. 1996. **Felsefe Sözlüğü**. Ekin Yayınları. Ankara
- CODINA, Carles. 2002. **Handbook of Jewellery Techniques**. A&C Black. London
- CRAVEN, Helen. 1989. **Jewellery makers- motifs- history- techniques, Contemporary Jewellers**. Thames&Hudson Ltd. London
- DEMİRTAŞ, Pelin. 1996. **Takı Kültürü ve Tasarımı Üzerine Bir Araştırma**. Yüksek Lisans Tezi. D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Tekstil Ana Sanatlar Dalı. İzmir
- DUYGUN, Ufuk Murat. 2001. **Fotğraf Akımları**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- FRASCINA, Francis. Jonathan Haris. 2003. **Art in Modern Culture**. Phaidon Pres. London
- GODFREY, Tony. 2003. **Conceptual Art**. Phaidon. New York
- GOMBRICH, E.H.. 1997. **Sanatın Öyküsü**. Remzi Kitabevi. İstanbul
- GRASSETTO, Graziella Folchini. 2005. **Contemporary Jewellery/The Padua School**. Arnoldsche. London
- GROPIUS, Walter. 1956. **Architektur**. Fischer Bücherei 127. Frankfurt/M Hamburg
- GULLAR, Ferreira. 1998. **Argumentação Aontra a Morte na Arte**. Revan. Spanish
- HINKS, Peter. 1989. **Jewellery Makers- Motifs- History- Techniques, Victoriana and Belle Epoque**. Thames&Hudson Ltd. London
- İNANKUR, Zeynep. 1997. **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**. Kabalcı Yayınevi. İstanbul
- JACKSON, Lesley. 1998. **The Sixties**. Phaidon Pres. London
- LACOSTE, J.. 1986. **A Filosofia de Arte**. Jorge Zahar Editor. Spanish
- LEWIN, Susan Grant. 1994. **One of A Kind American Art Jewelry Today**. Harry N. Abrams Inc. Publish. New York

- LYNTON, Norbert. 1991. **Modern Sanatın Öyküsü**. Remzi Kitapevi. İstanbul
- MCNEİLL, W.H.. 1985. **Dünya Tarihi**. Kaynak Yayınlar. London
- MELVIN, Jeremy. 2006. **İzmler Mimarlığı Anlamak**. Yem Yayın. İstanbul
- NOVOTNY, Fritz. 1960. **Painting and Sculpture in Europe 1780–1880**. Penguin Boks. London
- OSTERWOLD, Tilman. 2003. **Pop Art**. Taschen. Los Angeles
- ÖZAY, Sühandan. **Mücevher Yapımcıları – Motifler – Tarih - Teknikler**.  
Yayınlanmamış Ders Notları
- POLATKAN, Aydın Hasan, Filiz Özer. 2006. **Art Deco Mimarlığının Kavramsal İçeriği**. İtüdergisi/a. c.5. Sayı.1
- PRODDOW, Penny. 1996. **Hollywood Jewels**. Abradale Pres. New York
- PULLUE, Caroline. 1990. **20th. Century Jewellery**. Mollard Pres. New York
- RAULET, Sylvie. 2002. **Art Deco Jewellery**. Thames&Hudson. London
- SCARİSBRİCK, Diana. 1989. **Jewelry**. Thames&Hudson. London
- SOYTOGAY, Defne. 2006. **Endüstri Devriminden Günümüze Takı Tasarımında Biçime Etki Eden Faktörler**. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- STOKSTAD, Marilyn. 2005. **Art History**. Pearson. New Jersey
- TANYELİ, Petek Yağmur. 2006. **Willem Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi**. Yüksek Lisans Tezi. Adana
- TUNALI, İsmail. 1983. **Estetik Beğeni**. Say Yayınevi. İstanbul
- TUNALI, İsmail. 2003. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. Rh+sanat Yayınları. İstanbul
- TURANİ, Adnan. 2003. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. Remzi Kitapevi. İstanbul
- TURANİ, Adnan. 2005. **Dünya Sanat Tarihi**. Remzi Kitapevi. İstanbul
- TÜRE, Altan. 2000. **Kuyumculuğun Doğuşu**. Goldaş Kültür Yayınları. İstanbul
- TÜRE, Altan. 2006. **Takımın Öyküsü II**. Goldaş Kültür Yayınları. İstanbul
- YARDIMLI, Aziz. 1998. **Doğal Felsefesinin Matematiksel İlkeleri**. İdea Yayınevi. İstanbul

### **Ansiklopediler - Dergiler**

- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 5
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 10
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 12
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 16
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 18
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 20
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 21
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 23
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 24
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 27
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi. 1994. Ana Yayıncılık. İstanbul. c. 32
- ARKIN, Namık. 1984. “Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri”. **D.E.Ü. Güzel Sanatlar Yayınları**. İzmir
- BİRKÖK, M. Cüneyt. 1998. “Modernizden Postmodernizme Yeni Problemler”, **Yeni Türkiye**, Sayı. 19–20, s. 525
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 1997. İstanbul. c. 1
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 1997. İstanbul. c. 2
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 1997. İstanbul. c. 3
- Gelişim Hachette. 1983. Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi. Gelişim Yayınları. İstanbul
- HIZAL, Meriç. 1990. “Takıda Yeni Boyutlar”. **Yapı Dergisi**. Sayı. 18. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul
- P Dergisi. 2000. Sanat, Kültür, Antika Dergisi. Portakal Sanat ve Kültür Evi A.Ş. İstanbul. Sayı. 17
- Sanat Dünyamız. 1995. Avant-Garde 1945–1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları-Kavramları. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. Sayı. 59
- SAVAŞÇIN, Yılmaz, Altan Türe. 1986. “Roma Takıları”. Antika Dergisi. Mısırlı Yayınları. Sayı 14. İstanbul. s.12–14
- Yeni İnsan Dergisi. 1994. İstanbul. Sayı, Kasım 26. s.18

**Web Adresleri**

<http://members.fortunecity.com/iskenderiyeyazilari/sayi23/2304.html>. 20.04.2007

<http://www.halksahnesi.org/incelemeler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm>.

20.04.2007

[http://www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=54](http://www.muzikdersi.com/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=54)

&Itemid=116. 20.04.2007

[http://www.odevsitesi.com/default.asp?islem=dok\\_indir&odevno=90468](http://www.odevsitesi.com/default.asp?islem=dok_indir&odevno=90468). 20.03.2007

ŞENGEL, Deniz. “Modern ve Skolâstik, Ruskin’in İncelenmemiş Bir Önsözü”.

[jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2006/cilt23/sayi\\_1](http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2006/cilt23/sayi_1). 25.05.2007

<http://www.maximumbilgi.com/default.asp?sx=mkl&ID=3836>. 15.07.2007

<http://www.mschon.com/50604.html>. 18.03.2007

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Avangart>. 25.03.2007

<http://www.kutuphanem.com>. 22.04.2007

<http://www.poetikhars.com/wiki/index.php?wiki=Chirico>. 25.04.2007

**ÖZGEÇMİŞ**

Erzurum, 18.06.1976

**Eğitim**

- 1999** Lisans, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Erzurum  
**2005** Yüksek Lisans, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Bölümü, Erzurum

**Akademik**

- 2000** Araştırma görevlisi, Atatürk Üniversitesi, Oltu Meslek Yüksekokulu, Erzurum

**Karma Sergiler**

- 1999** Atatürk Üniversitesi G.S.F. Mezuniyet Sergisi, A.Ü. Sergi Salonu, Erzurum  
**2006** Karma Sergi, Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Adana  
**2007** G.S.F öğretim elemanları sergisi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum

**Sempozyum ve Projeler**

- 2005** İstanbul Kuyumcular Odası Başkanlığı, Kuyumculuk Eğitimi Sorunları Sempozyumu, İstanbul  
**2006** Geleneksel Türk El Sanatları Sempozyumu, Ordu Üniversitesi, Ordu