

RESİM SANATINDA DEKORATİF EĞİLİMLER
EBRU KANKAYA KAVLAK
Yüksek Lisans Tezi
Eskişehir 2007

RESİM SANATINDA DEKORATİF EĞİLİMLER

EBRU KANKAYA KAVLAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Rıdvan COŞKUN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2007

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

RESİM SANATINDA DEKORATİF EĞİLİMLER

Ebru KANKAYA KAVLAK

Resim Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2007

Danışman: Yrd. Doç. Rıdvan COŞKUN

Bu araştırmada resim sanatında dekoratif anlatım eğilimleri, bu eğilimlerin tarihsel süreçleri ve gelişimleri incelenmiştir.

Birinci bölümde, temel olarak dekoratif kavramı ele alınmıştır. Dekoratifin yanı sıra, süsleme ve bezeme gibi kavramların da üzerinde durulmuştur. Dekoratif kavramının sanat tarihi içindeki yeri ile zanaat ve sanat kavramlarının oluşum ve gelişim süreçleri irdelenmiştir.

İkinci bölümde ise, dekoratif anlatımların sıklıkla rastlandığı inanç sistemlerinin etkisinde olan tarihsel dönemler ele alınmıştır. Mısır sanatından başlamak üzere Rönesans'a kadar Avrupa sanat tarihinin dekoratif yorumları araştırılmıştır. Bununla birlikte İslam sanatının da dekoratif anlatımları göz önünde bulundurularak, dekoratif eğilimleri incelenmiştir.

Üçüncü bölüm irdelenirken, Avrupa sanatı dışında, dünyadan, değişik kıtalardan genel olarak sanat tarihini etkileyen uygarlıkların, yerel sanat anlayışları ele alınmıştır. Bu yerel sanatların, dünya sanat tarihine dekoratif katkıları işlenmiştir.

Dördüncü bölümde, Modern zamanların başladığı XX. yüzyılın ilk yıllarındaki dekoratif eğilimler irdelenmiştir. Dekoratif eğilimlerin tekrar dikkate alındığı ve zanaat

anlayışının yeniden gündeme geldiği dönemler, içerdikleri akım, anlayış ve hareketlerle birlikte incelenmiştir.

Beşinci bölümde, bireysel olarak ressamların dekoratif eğilimleri ve bu eğilimlerle yaptıkları resimler irdelenmiştir.

Altıncı bölümde ise, günümüz dekoratif anlayışını gösteren hareketler ele alınmış, dekoratifin Avant-Garde yorumları incelenmiştir.

ABSTRACT

DECORATIVE TENDENCIES IN THE ART OF PAINTING

Ebru KANKAYA KAVLAK

Department of Painting

Anadolu University Institute of Social Science, September, 2007

Advisor: Asst. Prof. Rıdvan COŞKUN

In this research, decorative description tendencies, historical processes and progresses of these tendencies are studied.

In the first chapter, chiefly, the concept “decorative” is taken up. In addition to decorative, ornamentation and decoration concepts are also considered. Not only the importance of decorative in the history of art, but also the creation and development progresses of art and craft are examined.

In the second chapter, historical periods -affected by religious systems- in which decorative descriptions are frequently seen, are studied. Decorative interpretations of history of European art within a period starting from the art of Egypt until Renaissance are researched. Moreover, decorative tendencies, under the consideration of decorative descriptions of Islamic art, are studied.

In the third chapter, beyond European art, mainly local artistic perspectives of civilizations of different continents which affected the history of art are taken up. Decorative contributions of those local arts to the history of world art are treated.

In the fourth chapter, decorative tendencies in the very first years of XXth century when the Modern times commenced, are studied. The periods when the decorative

tendencies are taken into consideration once more and understanding of craft is come into question, are examined with trends, which are included in those periods, and understandings and movements.

In the fifth chapter, decorative tendencies of painters and their paintings which were done with these tendencies are studied individually.

In the sixth chapter, movements which show current understanding of decorative are taken up and the Avant-Garde interpretations of decorative are studied.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ebru KANKAYA KAVLAK'ın “**Resim Sanatında Dekoratif Eğilimler**” başlıklı tezi .../.../2007 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Rıdvan COŞKUN

Üye :

Üye :

Üye :

Üye :

ÖNSÖZ

Dekoratifin, resim sanatının bir parçası olarak değeriendiğı bu araştırmada süslemeci anlatımların tarihsel süreçlerine bir yolculuk yapılmıştır. İnsanda var olan süsleme içgüdüsünün resim sanatının üzerindeki etkileri değışik zaman ve kültür anlayışları ile birlikte ele alınarak, süslü bir dünyanın kapıları aralanmıştır.

Plastik anlayışların da kökeni olarak görebileceğimiz dekoratif yorumlamaların günümüze gelişı anlatılmıştır.

Bu araştırmanın hazırlanması sırasında yardımlarını, özverisini esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Rıdvan Coşkun'a, sevgili eşim Ertan Kavlak'a, sabırlarından dolayı Kamilabi Grubuna ve aileme, ama en önemlisi bu araştırmayı yaparken, göremeden kaybettiğim, araştırmayı bitirmemin tek sebebi canım Babam, Ahmet Hamdi Kankaya'ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM DEKORATİF VE SANAT KAVRAMLARI

1. Dekoratif Ve Sanat
 1. 1. Dekoratif ve Dekoratif Kavramının Tanımları..... 3
 1. 2. Sanatın Tanımı, Dekoratif Anlatımlarla Olan İlişkisi ile Sanat
ve Zanaat 8

İKİNCİ BÖLÜM DEKORATİFİN DİN MİTOLOJİK VE İKONOGRAFİK TARİHİ İÇİNDEKİ YERİ

1. Dekoratif Anlatımın Dini Amaçlı Kullanımı..... 16
 1. 1. Sembolik Biçimlerde Dekoratif Anlatımlar..... 19
 1. 1. 1. Geçmişi ve Geleceği sorgulayan Mısır Sanatında
Dekoratif Yorumlar 20
 1. 2. Mitoloji ve Dekoratif Anlatım..... 26
 1. 2. 1. Antik Yunan Sanatında Dekoratif Anlatımlar..... 27
 1. 2. 2. Etrüsk Sanatında Dekoratif Anlatımlar 33
 1. 2. 3. Roma Sanatında Dekoratif Anlatımlar..... 35

1. 3. Ortaçağın İkonografik Dünyasındaki Anlatım Biçimleri.....	38
1. 3. 1. Dinsel İkonografiyi Betimleyen Mozaikler ve Bizans.....	41
1. 3. 2. Yerel Olandan Beslenen Hikayeci ve Süslemeci Roman	
Üslubu	46
1. 3. 3. Gotik Sanatta Dekoratif Anlatım.....	48
1.4. Süslemeci ve Bezemeci İslam Sanatı.....	53
1. 4. 1. Gündelik Hayat, Hikaye ve Kitap Resimleme Sanatı,	
Minyatür	56
1. 4. 2. İslam Sanatında Sudan Yansıyan Bezeme Biçimleri,	
Ebru	59
1. 4. 3. Yazının Süslemeci ve Bezemeci Yönü, Hat-Tezhip	61

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELENEK VE DEKORATİF ANLATIM

1. Gelenek Ve Sanat.....	62
1.1. Dekoratif Anlatımların Bölgesel ve Geleneksel Farklılıklara	
Göre İfadeleri.....	64
1. 1. 1. Güneşin Doğduğu Topraklarda, İnsan Ruhunu	
Betimleyen, Uzak Doğu.....	64
1. 1. 2. Ruhu Simgeleştiren Masklar Totemler ve Afrika.....	70
1. 1. 3. Yeni Dünyanın (Amerika) Eski Uygarlıkları Maya,	
Aztek, İnka, Meksika ve Kızılderili Sanatları	74
1. 1. 4. Kuzey Güney Ekseninde, Barok ve Rokoko Etkisinde	
Avrupa	79

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MODERNLİK VE DEKORATİF

1. Modern Zamanlarda Dekoratif Eğilimler.....	87
1.1. Modern Dünyada Dekoratif Eğilimi Hazırlayan Hareketler...	88
1.1.1. Pont-Aven Okulu.....	88

1.1.2. Nabi'ler.....	90
1.1.3. Sembolizm.....	91
1.1.4. Ön Rafaeloculuk ve Zanaatı Tekrar Sanatla Buluşturma Çabaları.....	94
1.2. Modern Zamanların Betimleme ve Tasarımlarını Yaratan Hareketler.....	98
1.2.1. Arts And Crafts Hareketi Ve Dekoratif Anlatımla Olan İlişkileri.....	99
1.2.2. Art Nouveau.....	101
1.2.3. Bauhaus.....	109
1.2.4. De Stijl.....	111
1.2.5. Art Deco.....	112

BEŞİNCİ BÖLÜM BİREYSEL İFADE VE RESİMLERDE DEKORATİF EĞİLİM

1.1. Farklı Bakış Açılıyla Dekoratif Eğilim Gösteren Ressamlar.....	114
1.1.1 Ortaçağ ve Primitif Sanatları Sentezleyen, Gauguin.....	115
1.1.2.Rengi ve Biçimi Bir Süslemeye Dönüştüren, Matisse.....	121
1.1.3. Modern Zamanların Dekoratif Mozaiklerini Yaratan, Klimt.....	128
1.1.4. Soyut Resmin Dekoratif Yorumcusu, Kandinsky.....	134
1.1.5. Kent süslemecisi, Hundert Wasser	139
1.1.6. Aynadan Görüntüyü Çalan Kadın, Frida Kahlo.....	142
1.2. Türk Resim Sanatında Dekoratif Eğilim Gösteren Ressamlar.....	145
1.2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	146
1.2.2. Eren Eyüboğlu.....	150
1.2.3.Erol Akyavaş.....	153

ALTINCI BÖLÜM GÜNÜMÜZ RESİM SANATI ANLAYIŞINDAKİ DEKORATİF EĞİLİMLER

1.1. 1945 Sonrası Avant-Garde Hareketler ve Bu Hareketler İçindeki Avant-Garde Dekoratif Yorumlar	164
--	-----

1.2. Günümüz Anlayışı İle Dekoratif Yorumları	180
SONUÇ.....	193
KAYNAKÇA.....	196

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim. 1. Nebamum ve İpuki'nin yaptığı mezarlardan fresk, Teb.....	20
Resim. 2. Mısır Resmi.....	21
Resim. 3. Mısır Resmi.....	23
Resim. 4. Gündelik hayatı anlatan bir Mısır resmi.....	24
Resim. 5. Duvar Resmi.....	28
Resim. 6. Yunan Sanatı Bezeme Örnekleri	29
Resim. 7. Yunan Sanatı Bezeme Örnekleri.....	29
Resim. 8. Geometrik Süslemeli Amfora.....	30
Resim. 9. Siyah Figürlü Vazo	31
Resim. 10. Siyah Figürlü Kırmızı Vazo	31
Resim. 11. Antik Yunan Resim Örneği (Apaollo)	32
Resim. 12. Tricliniuim mezarından çıkmış flüt çalan adam resmi.....	34
Resim. 13. Roma Dönemine ait Dekoratif bir resim örneği.....	35
Resim. 14. Pompei Duvar Resmi.....	36
Resim. 15. Roma Freski.....	37
Resim. 16. Santa Constanza'nın Avlusundan Mozaik.....	38
Resim. 17. Santa Constanza Anıt Mezarından Detay IV. Yüzyıl.....	39
Resim. 18. Roma dönemine ait bir mozaik.....	40
Resim. 19. İyi Çoban Mozaiği, Ravenna.....	42
Resim. 20. Bizans Mozaiği Örneği.....	43
Resim. 21. Sanatçısı Bilinmiyor, “Büyük İsa”.....	44
Resim. 22. Sanatçısı Bilinmiyor, “Sebastocrator ve Kraliçe Dessislava”.....	45
Resim. 23. İkonografik Anlatımlı Kitap Resmi.....	46
Resim. 24. Sanatçısı Bilinmiyor, “Yeni Kıyamet Vasiyetnamesi” 1125–1150.....	47
Resim. 25. Benozzo Gozzoli, “Kral Kahinlerin Beytullahim'e Gidişleri”.....	49
Resim. 26. Stephan Lochner, “Çocuk İsa Tapınakta” XIII. Yüzyıl	49
Resim. 27. Sanatçısı Bilinmiyor, “Notre-Dame de la Belle-Verriere” Vitrayı XII. yy.51	
Resim. 28. Roman ve Gotik Dönem Vitray Örnekleri XII. yy.....	52
Resim. 29. Jean Fouquet, “Katedral Yapımı” Resimli Elyazması XIII. yy.....	53

Resim. 30. İslam Sanatı Motif Örneği.....	54
Resim. 31. İslam Sanatı Motif Örneği.....	55
Resim. 32. Mualla Balıkcıoğlu, “Türk Motifli Süslemelerden Örnekler”	56
Resim. 33. Nakkaş Levni, “III. Ahmet Surnamesi Minyatürlerinden” XVIII. yy. başı	57
Resim. 34. Süleymanname’den bir sahne.....	58
Resim. 35. Mualla Balıkcıoğlu, “Türk Motifli Süslemelerden Örnekler”	58
Resim. 36. Kuş şeklinde Yazı.....	59
Resim. 37. Ebru Örneği.....	60
Resim. 38. Ebru Örneği.....	60
Resim. 39. Ayasofya Camii şeklinde Aynalı Yazı.....	61
Resim. 40. Pençe-i Ali Aba “(Aynalı)-İnsan Yüzü”	61
Resim. 41. Utagawa Kuniyasu, “Bijin (güzel kadın)”, 1830.....	66
Resim. 42. Sanatçısı Bilinmiyor, “Ejderha” VI. yy.....	66
Resim. 43. Sanatçısı Bilinmiyor, “Buda” III. yy.....	68
Resim. 44. Eişi Çobunsai, “Suma’da Sürgündeki Genci” XVIII. yy.....	68
Resim. 45. Takashi Murakami, “Küp 2” 2001.....	69
Resim. 46. Nerissa Mugadza, “Afrikalı bir çocuk”,1987.....	71
Resim. 47. Ngaady Mwaash, “Süslü Tahta Maske”	72
Resim. 48. Afrika resim örneği.....	73
Resim. 49. William Grimmond, “Tezcatlipoca as Lord of Days”	75
Resim. 50. Çağdaş Yerli Naif Halk Sanatına Bir Resim Örneği.....	76
Resim. 51. Kızılderili Sanatından Bir Örnek.....	77
Resim. 52. Motifli Kızılderili Kıyafet Örneği.....	78
Resim. 53. Sandro Botticelli, “İlkbahar” 1510.....	80
Resim. 54. Hyacinthe Rigaud, “Kral 14. Luis” 16. yy.	82
Resim. 55. Hans Holbein, “Elçiler” 1543.....	82
Resim. 56. Peter Paul Rubens, “Paris’in Yargılanması” 1640.....	83
Resim. 57. Büyük Johann Michael Hoppenhaupt, Müzik Salonu.....	84
Resim. 58. Pietro da Cortona, “VII. Urbanus Dönemine Övgü” 1669.....	85
Resim. 59. Ingres, “Yıkanan Kadın” 1808.....	86
Resim. 60. Paul Serusier, “Selin Yanında Görme” 1897.....	88
Resim. 61. Maurice Denis, “İlham Perileri” 1893.....	89

Resim. 62. Felix Vallotton, “Tembellik” 1896	90
Resim. 63. Edgar Maxence, “Tavuslu Profil” 1896’dan önce.....	92
Resim. 64. James Ensor, “Maskeli Kendi Portreleri” 1899.....	92
Resim. 65. Karel Masek, “Kahin Kadın Libuse” 1893.....	93
Resim. 66. John Everett Millais, “Mariana” 1896	95
Resim. 67. William Holman Hunt, “Uyanan Vicdan” 1853.....	97
Resim. 68. William Morris, “Fulyalar” 1891.....	100
Resim. 69. William Morris, “İllüstrasyon” 1892.....	101
Resim. 70. Alfons Mucha, “Slavia” 1908	103
Resim. 71. Gustave Moreau, “Galatea” 1880.....	104
Resim. 72. Gustav Klimt, “Su Yılanları I” 1904–1907.....	105
Resim. 73. Alphonse Mucha, 1896	106
Resim. 74. Henri de Toulouse Lautrec, 1895“Kamara 54’ün Yolcusu Yatta” Altı Renkli Taş Baskı.....	107
Resim. 75. Henri de Toulouse Lautrec, 1895“Kamara 54’ün Yolcusu Yatta” Renkli Taş Baskı Afiş.....	107
Resim. 76. Kolo Moser, “Ver Sacrum’un Sayfası” 1901.....	108
Resim. 77. Paul Klee, “Resimli Sayfa” 1937.....	109
Resim. 78. Piet Mondrian, “Broadway-Boogie-Woogie” 1942–3.....	110
Resim. 79. Hunder Wasser, “Mutlu Ölüm Bahçesi” 1953.....	113
Resim. 80. Paul Gauguin, “Karikatür Otoportre” 1889.....	115
Resim. 81. Paul Gauguin, “Meryem’e Sesleniş” 1891.....	116
Resim. 82. Paul Gauguin, “Madam Sartre’ın Portresi” 1889.....	117
Resim. 83. Paul Gauguin, “Çiçekli Kadın” 1891.....	118
Resim. 84. Paul Gauguin, “Bir Daha Asla” 1897.....	119
Resim. 85. Paul Gauguin, “Korkutucu Masallar” 1902.....	120
Resim. 86. Henri Matisse, “Kırmızı Uyum” 1907.....	121
Resim. 87. Henri Matisse, “Türk Sandalyesiyle Odalık” 1928.....	122
Resim. 88. Henri Matisse, “Dekoratif Figür” 1925–26.....	123
Resim. 89. Henri Matisse, “Mavili Kadın” 1937.....	124
Resim. 90. Henri Matisse, “Ressamın Ailesi” 1911.....	125
Resim. 91. Henri Matisse, “Düş” 1940.....	126

Resim. 92. Henri Matisse, “Torse a l’aiguier” 1927.....	127
Resim. 93. Gustav Klimt, “Danae” 1907–08.....	129
Resim. 94. Gustav Klimt, “Yuhit I”, 1901.....	130
Resim. 95. Gustav Klimt, “Yuhit II, 1909.....	130
Resim. 96. Gustav Klimt, “Bakire” 1913.....	131
Resim. 97. Gustav Klimt, “Huş Ağacı Ormanı” 1913.....	132
Resim. 98. Gustav Klimt, “Tavuklu Bahçe” 1916.....	132
Resim. 99. Gustav Klimt, “Dansöz” 1918.....	133
Resim. 100. Gustav Klimt, “Kız Arkadaşlar” 1917.....	133
Resim. 101. Vasily Kandinsky, “İsimsiz” 1915.....	134
Resim. 102. Vasily Kandinsky, “Daireler İçin Taslak” 1926.....	135
Resim. 103. Vasily Kandinsky, “Jürisiz Sergi İçin Proje” 1922.....	136
Resim. 104. Vasily Kandinsky, “Miras” 1935.....	137
Resim. 105. Vasily Kandinsky, “Renkli Birlik” 1938.....	138
Resim. 106. Hundert Wasser, “Hundert Wasser in the Moonlight” 1995.....	139
Resim. 107. Hundert Wasser, “Tree Tenants Do Not Sleep” 1973.....	140
Resim. 108. Hundert Wasser, “City Seen Beyond the Sun” 1955.....	140
Resim. 109. Hundert Wasser, “Pullar” 1967–1995.....	141
Resim. 110. Hundert Wasser, “Saatler” 1992.....	141
Resim. 111. Frida Kahlo, “Otoporte ” 1938.....	142
Resim. 112. Frida Kahlo, “Otoporte ”.....	142
Resim. 113. Frida Kahlo.....	143
Resim. 114. Frida Kahlo, “Diego ile Otoportre ” 1943.....	144
Resim. 115. Erol Akyavaş, “İnsan-ı Kamil ”.....	145
Resim. 116. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otoportre”, 1938.....	146
Resim. 117. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Deniz Kızları”, 1937.....	147
Resim. 118. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Talas’lı ya da Oyalı Baş”, 1946.....	147
Resim. 119. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Çıplak”, 1933.....	148
Resim. 120. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Acem Vazolu Ressam”, 1931.....	148
Resim. 121. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Vagon Restoran”, 1954.....	149
Resim. 122. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Gecekonduların Büyük Mavisi”, 1973...	149
Resim. 123. Eren Eyüboğlu, “Köylü Kadın”, 1950.....	150

Resim. 124. Eren Eyüboğlu, “ Yatan Nü”, 1950’ler.....	150
Resim. 125. Eren Eyüboğlu, “Manzara”, 1930’lar.....	151
Resim. 126. Eren Eyüboğlu, “Köylü Kız”, 1950’ler.....	151
Resim. 127. Eren Eyüboğlu, “Ağaç Dibinde”, 1954.....	152
Resim. 128. Erol Akyavaş, “İkonalar İçin İkonalar” 1990.....	153
Resim. 129. Erol Akyavaş, “Miras VIII (Detay)”, 1998.....	154
Resim. 130. Erol Akyavaş, “Peyzaj”, 1979.....	155
Resim. 131. Erol Akyavaş, “İkonoklaslar için İkonalar”, 1990.....	156
Resim. 132. İsmet Doğan, “Adsız ”.....	157
Resim. 133. Ergin İnan, “Mektup ” 1978	158
Resim. 134. Ergin İnan, “Ayak ” 1990	158
Resim. 135. Turgut Zaim, “Halı Dokuyan Kadınlar ”.....	159
Resim. 136. Turgut Zaim, “Orta Oyunu ”.....	160
Resim. 137. Turgut Zaim, “Yörükler Köyü.....	160
Resim. 138. Cihat Burak, “Aliye Berger’in Portresi ”	161
Resim. 139. Cihat Burak, “Bar ”.....	162
Resim. 140. Dinçer Erimez, “Yemişler Çocukların Olsun ” 1980.....	162
Resim. 141. Gülsün Karamustafa, “Arabesk ”.....	163
Resim. 142. Fahir Aksoy, “Kasaba ”	163
Resim. 143. Hüseyin Yüce, “Kır Manzarası ”.....	163
Resim. 144. Adolf Wölfli, “St Adolf’un Elmas Çemberi ” 1913.....	166
Resim. 145. Ellsworth Kelly, “Mechers” 1951.....	167
Resim. 146. Piero Gilardi, “Bostan” 1967	168
Resim. 147. Bridget Riley, “Katarakt III” 1967.....	169
Resim. 148. Victor Vasarely, “Vega-Gyony-2” 1971.....	170
Resim. 149. Andy Warhol Brillo Sergisinde.....	171
Resim. 150. Andy Warhol, “Marilyn Diptych” 1962	172
Resim. 151. Andy Warhol, “Mona Lisa” 1963	173
Resim. 152. Allen Jones, “Meraklı Kadın” 1965	173
Resim. 153. Robert Combas, Babel Oued “Çarmiha Gerilmiş Otoportre” 1986	174
Resim. 154. Robert Kushner, “Perdeleri Koy” 1983.....	175
Resim. 155. Robert Kushner, “Spring Scatter Summation” 2005	176

Resim. 156. Kenny Scharf, “Orman Spermi” 1985.....	176
Resim. 157. Randey Anlan Greenblat, “Şömine” 1983	176
Resim. 158. Sanatçısı Bilinmiyor, Üsküdar Olabilir-Çeşme Ve Cami Baskı Kart	177
Resim. 159. Kedi Ve 3 Yavrusu Kartpostal, 1977.....	177
Resim. 160. Erro, “Ding Dong” 1979	178
Resim. 161. Audrev Flack, “Marilyn (Vanitas)” 1977.....	179
Resim. 162. Victor Brauner, “Frica Korkusu” 1950.....	180
Resim. 163. Armand Fernandez, “Crusaders” 1968	181
Resim. 164. Fernandez Arman, “Model Olun, Çark Akümülayonu” 1964.....	181
Resim. 165. Fernandez Arman, “Eldiven Gövde”, “Traş Fırçalı Venüs” 1967–68	182
Resim. 166. Allan McCollum, “Plaster Surrogates” 1983	183
Resim. 167. Juan Munoz, “Çorak Toprak” 1986.....	183
Resim. 168. Clifford Possum Tjapaltjarri, “Kanguru Rüyası” 1986.....	184
Resim. 169. Nancy Spero, “Mısırlı Akrobatlar” 1988	184
Resim. 170. Keith Haring, “Maymun Pazılı” 1988.....	184
Resim. 171. Peter Hristoff, “Sarı Gökyüzü Bahçesi” 1996.....	185
Resim. 172. Peter Hristoff, “Yağmur” 1998.....	185
Resim. 173. Tasumasa Morimura, “Portre”, 1988.....	186
Resim. 174. Alma Lopez, “Bizim Lady” 2001.....	186
Resim. 175. Cristian Schumann, “Vahşi Yüzey”, 1998.....	187
Resim. 176. Roxy Paine, “Ürün”, 1997.....	187
Resim. 177. Fred Tamaselli, “Virüs Patlaması”, 1998	188
Resim. 178. Shahzia Sikander , “Eğlenceli Pillars” , 2001.....	188
Resim. 179. Yıldız Şeremet, “Tel Şehir”.....	189
Resim. 180. Nuri Abaç.....	189
Resim. 181. Murat Morova, “Ah Minel Aşk-i Memnu”, 2004.....	190
Resim. 182. Süleyman Saim Tekcan “Atlar ve Hatlar” 2004.....	190
Resim. 183. Hasan Osma, 2004.....	191
Resim. 184. Hasan Osma, 2004.....	191
Resim. 185. Bill Viola, “Tiyatronun Tarihi”, 1985.....	192
Resim. 186. Cristian Boltanski, “Karanlık Dersi”, 1987.....	192

Babama...

GİRİŞ

“Resim Sanatında Dekoratif Eğilimler”in incelendiği bu araştırmada resim sanatı tarihi içinde, dekoratif eğilim gösteren zamanlar ve anlayışlarla bunların anlatım şekilleri araştırılmıştır. Dekoratif anlatımın zaman içinde farklılaşan anlayışları incelenmiş; insanda var olan süsleme içgüdüsünün plastik anlatımla birleşerek resim sanatına yansımaları ve sürecin bütünü ele alınmıştır. Resim sanatı tarihinin dekoratif yönü ve eğilimleri ile bunların anlatım tarzları araştırmanın temel problemini oluşturmuştur.

Dekoratif eğilimin nasıl ve ne şekilde anlatıldığı, zaman içinde hangi aşamalardan geçtiği ve geçmişle bugün arasında sürekli devam eden devingen dekoratif tavır, araştırmanın temel amacıdır. Bu amaç göz önünde bulundurularak, aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- 1- Dekoratif kavramı, resim sanatı tarihi içerisinde neleri karşılamaktadır?
- 2- Sanat ile dekoratif tavrın örtüşen ve ayrılan yönleri nelerdir?
- 3- İnanç sistemlerine bağlı olarak dekoratif anlatım nasıl ifade edilmektedir?
- 4- İkonografik ve dekoratif ifadelerin anlatım biçimleri nasıl örtüşmektedir?
- 5- Yerel ve primitif sanatlarla dekoratif anlatımlar geçmişte ve günümüzde hangi bağlamlarda buluşurlar?
- 6- Modern zamanlarda dekoratif anlatım nasıl bir ifadeyle ortaya çıkmıştır?
- 7- Bireysel ifadelerle dekoratif eğilim ve bunun plastik sonuçları nelerdir?
- 8- Günümüz dekoratif anlayışı nasıl bir boyut kazanmıştır?

Bu araştırmanın önemimi, dekoratif eğilim ile resim sanatı arasındaki bağın oluşturulması, bu konuyla ilgili net bir öngörüye varılması ve ilgilenenlerin bilgilendirilmesi oluşturmaktadır.

Bu araştırma resim sanatı ile ilgili Türkçe, kitaplar, dergiler, ansiklopediler, sanat tarihi kitapları, yayınlanmamış özgün tezler ve internet üzerinden edinilen bilgi ve örneklerle sınırlandırılmıştır.

“Resim Sanatında Dekoratif Eğilimler” isimli araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli kullanılırken araştırmanın konusu ile ilişkili olan tüm Türkçe yazılar incelenmiştir.

Araştırma; Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, YK, internet ve araştırmacının kendi kütüphanesindeki kaynaklardan yararlanılmıştır.

Araştırmanın evrenini; resim sanatı tarihi ile ilgili Türkçe ve yabancı kaynaklar ile internette yer alan örnek fotoğraf ile resimler oluşturmuş; metin yazılarında ise Türkçe kaynaklar ve internetten bulunan yazılar oluşturmaktadır.

Oluşturulan veriler ile resim sanatı içinde var olan dekoratif eğilimler, sanat tarihinin başlangıcından günümüze dek var olan anlatım biçimleri ile incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Resim sanatındaki dekoratif eğilimler anlatılırken, geçmişin zanaat anlayışını kendine kaynak olarak alan, ancak bunu sanata dönüştürmüş ve yansıtmış, sanat bilinci ile üretilmiş durumlar irdelenecektir. Geçmişte süslemeci, günümüz içinse dekoratif olanın ve bunun oluşum sürecinin üzerinde durulacaktır. Geçmişin süslemeci tavrını, kişisel tercihleri ile sanata dönüştüren, evrenselleştiren sanatçılar anlatılacak, dekoratifin tarihine bir kısa yolculuk yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DEKORATİF VE SANAT KAVRAMLARI

1. DEKORATİF VE SANAT

1.1. Dekoratif ve Dekoratif Kavramının Tanımları

Sanat tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen mağara resimlerinden itibaren sanatı incelemeye başladığımızda, insanın görsel anlatıma verdiği önemi de görmüş oluruz. Kimi inanışlara göre büyü, kimi inanışlara göre bir iletişim dili olarak kabul edilen bu anlayışın, aslında içgüdüsel bir tavrın da sonucu olduğu düşünülebilir. İnsanın içgüdüsel olarak güzelleştirme, yaşadığı mekanı farklı anlatımlarla sunma isteğinden kaynaklanır. “Estetik bilinç, ilk toplumlardaki insanların pratik etkinliklerinde ve değer-yönlendirme sistemlerinde, yani “biçime yönelme”lerinde ortaya çıktığı ölçüde; başka bir deyişle, o insanların iş gördükleri nesnenin biçimindeki düzene konmuşluk ve iç düzenin önemine az ya da çok, amaçlı biçimde dikkat etmeye başlamalarıyla oluşmuş, bu yoldan kendini başkalaştırmıştır”(Kagan, 1993 s.87). Bu başkalaşım, insanın içgüdüsel olan “güzelleştirme” kaygılarından kaynaklanır. İlk dönemlerde bu ayrım çok daha net ortaya çıkar. İnsan olmazsa olmaz ihtiyaçlarının dışında farklı arayışlara giren, güzelleştirme kaygıları yaşayan bir canlıdır ki, insanın bu özelliği sanatı yaratmıştır. ““Bir hayvan, dosdoğru fiziksel gereksinimlerinden ötürü üretimde bulunurken insan fiziksel gereksinimlerinden kurtulmuş olarak üretimde bulunur.” Buradan da Marks şu sonuca varır, hayvan dış dünyada estetik bir ilinti içine girmez, buna karşılık, insan her şeyin “ölçü”sünü bilir, doğayı pratikte egemenliği altına alır, bunun içinde doğadan özgür olarak “güzelliğin yasaları”na göre yaratımda bulunur” (Kagan, 1993 s.75). Güzelliğin yasaları, insanın estetik kaygılarını, bu da sanatın doğuşunu sağlar. Güzellik ilk çağlar için bir sanat olarak değil de bir süsleme, bezeme isteği olarak değerlendirilebilir. “Araçların yapılmasından, işaretlenmesine (çentik, çentikler dizisi ya da ilkel süslerle) ele geçirilmelerine, sonra da adlandırılmalarına böylece topluluğun bütün üyelerince tanınabilir, kavranabilir duruma girmelerine kadar aralıksız bir gelişim vardır” (Fischer, 1993, s.30). Bu aynı zamanda da süslemeciliğin de ilk çıkış tarihidir. Bu

süsleme kaygıları insanın içgüdüsel kaygılarıyla birlikte “ona” bir anlam yükleme de içerir. “Hayatın devamını sağlayan ve yaşanan çağın ekonomik, toplumsal yapısına denk düşen av, tarım ya da endüstri araçlarıyla insanın ruhsal düzenine uygun görsel biçimler aynı birim içinde de toplanabilirler. İlkel bir gündelik araç üstüne çizilmiş bir hayvan resmi o araçla kaynaşır, ona hem bir süs, hem de bir anlam katar” (Tansuğ, 1988, s.62). Bu anlam katma ve güzelleştirme çabası, insanın doğasında var olan bir dürtünün ortaya çıkmasıdır. Her çağ ve dönemde de bu dürtü farklı anlayış ve anlatımlarla kendini göstermeye devam eder. “Çünkü baştan beri insan, vücudunu ve elinin altındaki her şeyi süsleme dürtüsüyle hareket eder. İşlevi dışında bir nesneye yüklenen her yeni biçim, her görsel kaygı onun süsle dayalı özelliklerini ortaya koyacaktır” (Bayrakoğlu, 1998, s. 58). Sanat tarihinin ve insanlık tarihinin hangi dönemine bakılırsa bakılsın, gerek sanatsal anlamda gerekse yöresel, geleneksel ve bölgesel anlamda süsleme öğeleri ile karşılaşılır. Bir anlatım tarzını oluşturan süsleme, plastik biçimlendirme öğelerinden de faydalanarak, farklı çağlardaki, farklı anlatımlarıyla günümüzü de kapsayarak devam eder. Görsel elemanlar olarak kullanılan biçimler birer anlamı ifade ederken, zaman içinde bu anlamlar sadece görsel elemanlar olarak kullanılmış, resim içinde yerlerini bir anlam olarak değil, biçim olarak almaya başlamışlardır. “Başlangıçta gündelik hayatın kendini sürdürme tarzına sıkı sıkıya bağımlı olan görsel biçimler tarih boyunca yalnız sürekli değişimlerin değil, aynı zamanda bir biçim dünyasının biçimleri olarak bağımsızlaşmanın da kavgasını vermişlerdir” (Tansuğ, 1988, s.62). Başlarda bir anlam ve süsleme ögesi olarak karşımıza çıkan biçimler, zaman içinde özgür bir anlatımın, destekleyicisi olan dekoratif biçim ve anlatımlara dönüşmüş, bir tercih ve anlatım dilini, bir araç olarak sürekliliğini ve sanatın içindeki yerini oluşturmuştur.

Tarih içinde, biçimin değişik anlatımları, değişik sunma süreçleri olmuştur. Biçimin değişik anlamları, anlatımları, sunumları, ifade farklılıkları ve söylemek istedikleri hep değişmiş ve yenilenmiştir. Biçim tarihsel süreç içerisinde değişik amaç ve isteklere göre farklılaşmış ve bu farklılıklar birçok yeni anlamların kapılarını açmıştır. “İnsanın her zaman yeni ifade biçimlerine başvurmasının nedeni budur. Çünkü insan, tabiat ve çevreyle ilişkilerinin sonucunda olup bitmiş bir düzeni gerçekleştirmekle kalmaz, bir yenilenme ve değişme süreci içine girer. Bu yüzden biçim bir defada yapıp bitirilmiş ve edebi bir dogma gibi kabul edilmiş bir olgu değildir” (Tansuğ, 1988, s.61). Biçim tarih içinde sürekli değişmiş, yeni anlatım dillerinin anlamlarını oluşturmuştur. İnsanın içinde var olan süsleme, bezeme, kaygı ve

isteklerinin doğrultusunda dönemlere göre farklılaşarak ortaya çıkmıştır. Bu biçimlendirme isteği, “insan duyarlılığının kendisini resim diliyle ifade edişi dediğimiz köklü içtepinin ürünleri, başlangıçta ev üretiminin bir tamamlayıcısı olarak, insanın ya da topluca yaşadığı ya da bir çeşit tapınak olarak kullandığı mağara duvarlarında yer aldı” (Tansuğ, 1988, s.63–64). Buradaki biçimlendirme farklı bir şekillendirme isteğinin sonucudur. İnsandaki şematik biçimlendirme duygusu ve becerisi ölçü kavramı ile birlikte ortaya çıkmaya başlar. “Resim sanatçısı artık insan ve hayvan figürlerine de şematik, sembolik bir biçim dünyası içinde farklı bir rol vermeye başlıyordu” (Tansuğ, 1988, s.64). Her ne kadar farklı bir anlayışla figürler yapılmaya çalışılıyorsa da bazı uygarlıklar, bu şematikleştirme anlayışından uzaklaşmamışlardır. Biçimin şematikleştirilerek kullanımına ısrarla devam eden en belirgin uygarlık Mısır’dır. Gerek yazı, gerek resim anlayışları katı bir şematizm ve sembolizm üzerine kurulan Mısır sanatında geometrik formların ve biçimlerin dekoratif unsurlarla anlatımı hakimdir. Ancak burada içgüdüsel bir süslemeden değil, var olanı devam ettirmekten bahsedilebilir. Bununla birlikte, insandaki süsleme, bezeme, dekoratifleştirme isteği ve içgüdüğü tüm çağlar boyunca devam etmiştir.

Ölçülü ve şematik biçimlendirme ile birlikte, doğadan öykünen insan daha dekoratif ve süslemeci bir anlatım dilini keşfeder. İçinde geometrik şekillerin de yer aldığı bu anlatım dili, “basit geometrik biçimler, zikzaklar, svastikalar (Gamalı haç biçimleri), spiraller, gündelik eşya, seramik vb.’ların üzerinde ve aynı zamanda ruhsal bir ifade düzeninin taşıyıcısı olarak da yerlerini almaya koyuldular” (Tansuğ, 1988, s.64). Neredeyse Rönesans dönemini içine alacak kadar uzun süren bu anlayış, o dönemlerde ihtiyaç üzerine yapılmış birçok gündelik kullanım eşyasının üzerine bezenmiş olan süsleme elamanları, insandaki “güzelleştirme” iç dürtüsünün bir sonucudur. Rönesans’a kadar olan dönemlerdeki güzelleştirme anlayışları ise geometrik şekillendirme ve biçimlendirme üzerine kuruludur. Aynı dönemlerin resimsel anlayışlarında da bu etki devam eder.

İlk çağlarda bir iletişim dili olarak kullanılan biçim, yazı dilindeki biçimle, yine bir iletişim aracı olmuş, ancak farklı bir ifadeyle sunulmuştur. Resim tarihinde de biçimin değişimleri içinde, yine bir iletişim aracı olarak kullanılmakla birlikte, evrensel bir

anlatımın aracı da olmuştur. Bu evrensel ifade dilinin başlangıcı soyutlayıcı ve stilize edilmiş bir anlatımla başlar. İnsan doğadan öykündüklerini, stilize ederek yeniden biçimlendirir ki, buradaki biçimlendirme için daha çok “iletişim dili” ayrımını koymak yerinde olur. Ancak bu iletişim dilini kullanırken stilize edilen biçimler, bir o kadar da dekoratif unsurlar içerir, çünkü insandaki güzelleştirme ve süsleme içgüdüğü devreye girer. Bu sadece yazın ve iletişim için değil resimsel anlamlarda da geçerliliğini devam ettirir. “insanın düzen ihtiyacını resim diliyle gerçekleştirmesinde ya doğaya bağlı kalan, ya da stilizasyon (üsluplaştırma) niteliği taşıyan eğilimler geçerli olur” (Tansuğ, 1988, s.65). İnsan doğada gözlemlediği biçimleri, resimsel biçimlere çevirirken düzen, sistematikleştirme, şematik biçimlere dönüştürme gibi eğilimlere de girmiştir. Bu eğilimlerin sonuçları, yapılan işleri dekoratif bir anlatıma yönlendirir. Doğadan gözlemlenen, öykünmecî bir tavrı sunulan biçimler, geometrik bir süslemeciliğe de dönüşmüş, hatta bu anlatımlar, Mısır sanatının, Antik Yunan’ın, Bizans döneminin, Rokoko’nun ve Art Nouveau’nun ve diğer sanat akım ile dönemlerinin -dönemsel farklılıkları ile birlikte- anlatım dillerini ve üsluplarını oluşturmuştur. Biçimin farklı şekillerde düzene girmesi özelliğinden faydalanılarak modern zamanlarda Op-Art gündeme gelmiş, şekil ve biçim düzenlemeleri resim sanatı içindeki sürecinde farklılıklar göstererek yerini hep korumuştur ve korumaktadır.

Bu süsleme ve bezeme içgüdüğü, zamanla tuval üzerine bilinçli olarak yapıldığında bir plastik sanat ögesine ve sanata dönüşmüş haliyle karşımıza çıkar. Dekoratif içgüdü, zaman içerisinde dekoratif sanatların oluşmasına ve dekoratifin de resim sanatına girmesine olanak sağlamıştır. Bu araştırmanın konusu olan, dekoratif ve dekoratifin resim sanatındaki varlığını anlamak açısından dekoratif kavramı irdelemek gerekir. Dekoratif tek başına “Dekorasyona ilişkin, somut işlevinden çok bezemesel yönü ağır basan her türden ögenin niteliği” (Sözen, Tanyeli, 1992, s.65) olarak tanımlanmaktadır. Dekoratif kelimesi yine başka bir tanımlamayla, “Donatma, süsleme, bezemeyle ilgili; süsleme, bezeme niteliği taşıyan, süslemeli, bezemeli”(Özkan, 1982, s.535) olarak ifade edilir. Plastik sanatlardan bağımsız olarak kullanıldığında “dekoratif” sözcüğü süsleme olarak tanımlanabilir ki, bu tanımlama gündelik kullanımda da salt süslemeci bir tavrı karşılamaktadır.

Dekoratif sanat ise, daha çok plastik sanat dallarından olan, iç mimarlık, grafik, seramik, cam v.b. gibi evrensel sanatların yanında, ebru, tezhip v.b. gibi İslami sanatları da içine alan büyük bir alandan faydalanır ve bu alanlarda kullanılır. Dekoratif sanatlar dilimizde süsleme sanatları olarak da adlandırılır. Güzel sanatların destekleyicisi olarak farklı etkiler ve süslemeler yapmak amacıyla kullanılmaktadır. Dekoratif sanatlar kavramı özellikle sanayi devrimi ile kullanılmaya başlanmış, daha çok “el sanatları” anlamına gelen dekoratif sanat kavramı giderek dekorasyon, süsleme, bezeme v.b. kavramları da anlatır ve kapsar hale gelmiştir. Dekoratif sanatlar hem sanatın bir yardımcısı hem de endüstriyel sanatların önemli bir ögesi olur. Endüstriyel sanatların da yükselmesiyle birlikte terim, özellikle seramik iç mimarlık ve grafik alanlarındaki yerini almaya başlar. Resim sanatında da -kişisel bir tavır olarak- dekoratif anlatımlar kullanılabilir. Süsleme ve bezeme kelimeleri, dilimizde daha çok İslam sanatları ile özdeşleştirilerek kullanılmaktadır. Kavram olarak bezeme “bir biçimin yüzeyinde düz ya da kabartma, boyalı ya da boyasız bir takım öğelerle oluşturulan düzenleme” (Eczacıbaşı, 1997, s.236) olarak tanımlanmaktadır. Süsleme ise, “bir yüzeyi estetik açıdan daha etkileyici kılmak amacıyla üzerinde yapılan her türlü çalışma” (Sözen, Tanyeli, 1992, s.223) olarak tanımlanır. “Süsleme ve bezeme sözcükleri anlam yönünden genelde karıştırılır... Süsleme sözcüğü geniş anlamda, bezeme ise dar anlamda kullanılır” (Kılıçkan, 2004, s.11). Terimsel olarak bezeme daha çok mimari olanda, süsleme ise diğer taşınabilir nesneler için kullanılmakla beraber her iki kavram da dekoratif anlatımın içinde yer alır. Dekoratif kavramının çıkışı ilk olarak zanaatı kapsar. Ancak günümüzde sanat ve zanaat alanlarının her ikisinde de dekoratif kavramından bahsedilebilir. Ancak sanattaki dekoratif ile zanaattaki dekoratif birbirleriyle yer yer örtüşmelerine rağmen aynı karşılık içinde değerlendirilemezler. Sanattaki dekoratif, bir sanat bilinci ile yapılmıştır, özgün ve tektir, nesilden nesile aynı biçimleri devam ettirmez, yapılış amacı ticari değildir. Zanaattaki dekoratif ise, var olanı devam ettiren, aslına ve geçmişine uygun olduğu sürece aynı anlamda yaşayabilen, günümüzde genelde endüstri, geçmişte ticari ya da inanç sistemleri ile örtüşerek üretilen, yaratıcılığı ön plana çıkarmayan bir amaçla yapılır. Sanattaki dekoratif, zanaattaki dekoratiftan faydalanır, ancak bunu zanaat değil, sanat bilinci ile gerçekleştirir. İletişim dili olarak süslemeci anlatımla sunulan bir motif, sanat bilinci ile bir görsel sanat ögesi haline dönüşebilir. Zanaatta biçim ile işlev arasında var olan ilişki,

sanatta kendini, plastik değerlere yöneltirken, işlev sanat anlamında önemini kaybeder, biçim öz ilişkisine dönüşür.

1.2. Sanatın Tanımı, Dekoratif Anlatımlarla Olan İlişkisi İle Sanat ve Zanaat

Araştırmanın bu bölümünde sanat tanımının dönemlere göre değişim süreçleri ele alınacaktır. Sanat kavramının günümüz anlayışlarına gelinceye kadar yaşadığı farklılıklar ve bu farklılıkların oluşturduğu felsefe düşüncelerinin zanaatla ve dekoratif olanla ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Günümüzde sanat kelimesi farklı açılımlar içermekle birlikte, benzer biçimlerde tanımlanmaktadır. Bu tanımların genel olarak bakış açısı, yaratım ve duygu ikilisi içinde irdelenir. Tarih boyunca sanat kavramı ise değişik anlamlar içermiş, yorumlanmış ve bu şekilde de uygulanmıştır. Genel kabul görmüş sanat kavramı açıklamaları Platonla başlayan geniş bir yelpazeyi içerir. Değişik zaman anlayışlarının, değişik yorumlarıyla birlikte, bu günkü çağdaş kuram ve kavramlara kadar ulaşır. Sanat kavramının genel olarak iki döneme ayrılarak tanımlanmıştır diyebiliriz. Bunlardan ilki, günümüzden birkaç yüzyıl öncesine kadar kabul edilen zanaat kavramı ile örtüşen sanat tanımları iken diğeri ise günümüz sanat anlayışını savunan çağdaş sanat kavramlarıdır. “Açık bir kavram olan ve bu yüzden de çeşitli tanımlamalarla tüketemediğimiz sanat kavramımız, bir tür “enigma”, bir tür “gizemce” olarak karşımıza çıkar. Yine de onu bazı tutamaklardan yola çıkarak betimlemekten bir türlü vazgeçemeyiz” (Bozkurt, 1995, s.9).

İlgili çağın sanattan beklentileri ya da sanatın topluma sundukları ile birlikte, sanat sürekli bir değişim gösterir. Bu değişik anlayışlar değişik sanat tanımlarını oluşturur. Bunlardan bilinen ilk yorum, Platon’a aittir. “Platon’a göre sanat bir öykünme, bir taklittir; her imitasyon da, hakikat ile hakikat olmayanın, doğru ile yanlışın, varlık ile varlık olmayanın bir bireşimidir... Bu bağlamda da bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi ezeli arketiplerinin ya da “form”larının taklitleridirler. İmgeler de bu ezeli öncesiz- sonrasız arketiplerin ya da “form”ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmasından başka bir şey değildirler” (Bozkurt, 1995, s.85–86). Platon’un sanatı bir taklit olarak görme düşüncesi Aristoteles’in Poetika’sında tekrar ele alınarak bir düzene sokulur. Aristoteles, mimesis kavramına “arınma”

anlamına gelen katharsis’ide ekleyerek sanatın insanları olumlu yönde etkilediği inancını savunur. Sanat yine bir mimesis’dir, ancak katharsis’i doğurur. “Aristoteles güzelin üstünde durmaz, güzeli açıklayan sanatı ele alır. Sanat ona göre uygulamaya yönelik düşünsel bir erdemdir, her şeyden önce gerçekliğin öykünmesiyle (mimesis) ilgilidir. Burada gerçeklikten hem doğayı hem ahlak alanını anlamak gerekir” (Timuçin, 1993, s.20). Aristoteles’in ve genel olarak Antik Yunan düşünürlerinin sanata bakışları, daha çok bir işlevsellik ve zanaat fikri üzerine kuruludur. Sanat kavramını mitolojik inanışların hakim olduğu dönemler içinde incelediğimizde karşımıza sanat tanımından çok zanaatı tanımlayan ifadelerin çıktığını görürüz. Sanat kavramı günümüzde tanımlanan anlamından çok daha farklı olarak, imal ve icra etme yetisi olarak görülmektedir. Sanat böyle tanımlanmakla birlikte, asli olarak mitolojiye hizmet etmek için vardır. Güzel kavramı da bu hizmeti en iyi şekilde yerine getirdiği ölçüde güzeldir. Sanatın tanımı ve içeriği son yüzyıllara kadar bizim bugün algıladığımız ve yorumladığımız biçimiyle tanımlanmamıştır. Bugün sanat anlamına gelen İngilizce “art” kelimesinin Yunanca kökleri ve anlamları incelendiğinde de bu açıkça ortaya çıkar. “İngilizcedeki “art” sözcüğü, at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir.” (Shiner, 2004, s.23). Bu günkü karşılığı tam anlamıyla zanaattır.

Antik Yunan’da yapılan işlerin tümü bu günkü sanat anlayışına göre ayrımlanabilir, ancak o günkü anlayış içinde tümü zanaattır. Hatta o günkü sanat karşılığı “techne” olan kelime Aristoteles tarafından ““rasyonel düşüncenin ve alınan eğitimin rehberliğinde herhangi bir şey imal etme kabiliyeti” olarak tanımlıyordu” (Shiner, 2004, s.54). Sanat ve zanaat ayrımının yapılmadığı, bir “kabiliyet”, “yapma yetisi” olarak değerlendirilen sanatın belki düşünürler de plastik sanatlar bağlamında farkında değildiler. Çömlekçilik, dokumacılık ve birçok alan imal etme kabiliyeti olarak değerlendirilir. “Heykel ve resim alanın da ise, bu gün bizim seyre daldığımız, şeylerin çoğu gündelik ya da kült işlevleri olan şeylerdi: Saklama kavanozları, içki kupaları, adak olarak yapılan heykeller, cenaze törenlerinde kullanılan işaretler, tapınak parçaları, ev dekorasyonu parçaları. Hatta eski Yunanda herhangi bir yerin parçası olarak değil de tek başlarına yapılmış olan ve bu gün bizim estetik yaklaşımlarla değerlendirdiğimiz heykeller bile hayranlık uyandıracak güzel sanat eseri olarak değil, çeşitli dinsel, siyasal ya da toplumsal amaçlara hizmet edecek şeyler olarak imal ediliyorlardı” (Shiner, 2004, s.58). Tüm bu imal edilen şeyler ya işlevsellik için kullanılan bir ürünü daha

dekoratif ve süslemeci bir amaçla sunmak için ya da ilahi güçleri daha idealize bir şekilde betimlemek için kullanılırken, bugün bizim sanat dediğimiz ürünler, o gün için dekoratif amaca hizmet eden araçlardır. Sanata belli bir döneme kadar dekoratif bir gözle bakıldığını ve zanaat anlayışıyla icra edildiğini söylemek yanlış olmaz. Bu gün sanat gözüyle incelediğimiz birçok ürün zanaat, zanaat olarak gördüğümüz birçok üründe bu dönem için sanat olarak ele alınmıştır. “Bu gün modern dünyanın zanaat statüsüne indirmiş olduğu birçok sanat ortaçağda resim ya da heykel kadar hayranlık uyandırıyor. Örneğin, ortaçağ ve erken Rönesans dönemlerindeki nakkaşlar ipek, metal iplikler, mücevherler, inciler ve altın varak kullanarak, göz kamaştırıcı resim ve süsleme başarılarına ulaşan eserler üretiyorlardı” (Shiner, 2004, s.62). Ve bunların tümü sanat zanaat ayrımı yapılmaksızın sanat tarihindeki yerini alıyordu. Gerek resim, gerek heykel ve gerekse seramik tamamıyla sorgulanmaksızın dekoratif amaçla kullanılan ve güzel kavramını, süslemecilik ile mükemmele ulaşmak adına yapmaya dönüştüren bir anlayışın ürünüdür. Bu anlayış, Mısır sanatında firavun tanrılara, Antik Yunanda çok tanrıcılığa, ortaçağda ise Hıristiyanlığa hizmet eder. Güzelin amacı dekoratif bir anlatımla ilahi güce yönelmiş ve bu yöneliş sanat kaygılarını ikinci plana atıp, zanaatla örtüşerek yapılmıştır. İlgili zamanların anlayışları ve bu anlayışların anlatım biçimleri bu günkü sanat tarihini oluşturur. Günümüzde, “sanat-sanat içindir” kavramının altı o günler için dolu ve geçerli değildi ki, bunun yanı sıra sanat, “kendi isteği içinde yoktu. Bilakis süslemek, mükemmelleştirmek ve ihtişam kazandırmak için vardı” (Çelik, 1999, s.10).

İnsanın içgüdüsel bir tavrı olan “güzelleştirme”, “süsleme”, ve “dekoratifleştirme” isteği tüm dünya sanatlarının, tüm zamanlarında kendini ilgili çağın anlatım dili, sosyal yapısı, politik duruşları ya da dinsel anlayışlarına göre değişerek ifade etmiştir. Bu süslemeci, bezemeci insan içgüdücü çoğunlukla inanç sistemlerini besleyen, bir yapıya araç olarak kullanılmıştır. İlgili dönemlerin üreticileri de bilerek bilmeyerek ya da isteyerek istemeyerek bu amaca hizmet etmişlerdir. “Özellikle Ortaçağ’da sanat ve kültür devlet ve dini kurumların hizmetine girdi. Artık sanatta kültürde yapılan her türlü çalışma din ve devletin isteği doğrultusunda yapıyordu. Bir yandan devlet yöneticilerinin saraylarını süsleme amacıyla, diğer yandan din adamlarının isteğine bağlı olarak dini değerler ve doğüstü güçlerin tanımını yapıyor. Ortaçağda gelişen kültür ve sanatı yaratan sanatçıların hiçbir özgürlükleri yoktu her şey egemen güçlerin elindeydi. Hatta bu dönemde egemen güçlerin isteği dışında yapılan sanat çalışmaları, felsefi eserler ve bilimsel çalışmalar günah sayılarak imha edilmesi gerçekleştirildi ve sanatçıları, bilim adamları ve filozoflar cezalandırıldı” (Çelik, 1999, s.9). Sanat tarihinin her döneminde bu denli baskıcı

bir tavır sergilenmemiştir, ancak zamanın siyasal, dinsel ve sosyal yapısı, sanat tarihinin yapısını, değişimini ve gelişimini etkiler. Sanat tarihine bakarken, her dönemin kendi içinde etkileştiği alanlara göre değerlendirmek doğru ve anlamlı bir yaklaşım bilincidir. Bugünkü sanat bilincimiz ile sanat eseri ya da sanatçı terimlerini kullanmamız, sanat tarihinin kendi süreci içinde yanlış bir yere oturabilir. Ancak şüphesiz ki günümüz anlayışıyla, plastik sanatların kendi doğrularıyla bakıldığında bu eserlere sanat eseri, yaratıcılarına da sanatçı dememek, sanatın kendini inkar etmektir. Her çağ kendi içinde kendi doğrularını oluşturur ve yolunu çizer. Bizim “haklı olarak” sanatçı diye nitelendirdiğimiz “ortaçağ ressamı esas itibarıyla bir “dekorasyon” ustasıydı ve sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, kalkanları tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resimlerdi” (Shiner, 2004, s.66). Sanatçı burada estetikten ve plastik değerlerden uzak bir yaklaşım içinde değildir ancak resmin talep ediliş nedeni ve amacı resmi dekoratif bir yaklaşımın aracı yapar. Resim dekoratif bir amaç için vardır daha fazlası beklenmez, çünkü sanat bugünkü güzellik kavramının dışında bir yaklaşımla değerlendirilir. Güzellik kavramının karşısına bugünün anlayışı ile konulan birçok terim o günün güzellik kavramlarını tam olarak içermez. Amaca hizmet eden resim güzeldir. “Vitray, müzik ve heykel sadece zevk verdikleri için güzel değillerdi. Bunlar zevk verebilir ya da bir şeyler öğretebilirlerdi. Ancak ortaçağ insanlarına göre her iki durumda da bunların gerçek güzelliği amaçlarıyla uyum içinde olabilmelerine bağlıydı” (Shiner, 2004, s.71).

Rönesans’a gelindiğinde sanat kavramı hala sanat-zanaatı içeren bir anlamı karşılar. Bunun en önemli kanıtı da, “aynı iş üzerinde birlikte çalıştıkları öteki ressamla Leonardo resmin ahşap çerçevesini işleyen oymacı Giacomo del Maino’ya kendilerinden fazla para verildiği gerekçesiyle dava...”(Shiner, 2004, s.74) açmalarıdır. İlgili resmin, günümüzde bir sanat şaheseri sayılan “Kayalıktaki Meryem” olduğu düşünülürse, zanaatın o günkü konumunu anlamak daha kolay olacaktır. Rönesans’ta dekoratif ve zanaat olan işler, sanat olan resimle aynı değeri görür. Bu dönem de saray, çalışan birçok ressamdan, “portre çizmelerini ve saray odalarının dekorasyonunu yapmalarını ya da, kimi durumlarda, mobilyaları ve mücevher mahfazalarını boyamalarını (Cosimo Tura), goblen ve kase tasarımlarını (Mantegna) ya da şenlik ve kostüm hazırlamalarını (Leonardo)...” (Shiner, 2004, s.83) ister. Rönesans’ın ilk

dönemlerinde zanaatçılar sanatçılardan daha statülü bir durumdayken zamanla aynı statüye erişirler. Ancak aynı statüde sayılmalarına rağmen ekonomik olarak sanat daha aşağı durumdadır. Çünkü o zamanki saray, kilise ve elit tabakanın beğenileri dekoratif olan zanaat üzerine kuruludur. Resim bir yaratıcılık olarak değil var olanın tekrarlanmasına dayanan bir yetenek olarak görülür. XVIII. yüzyıla kadar beğeni ve işlev, sanat bilincinin önündedir. Ancak ilgili yüzyıla gelindiğinde, birçok alanın birbirinden ayrılmasıyla, sanatta kendine yeni bir kategori oluşturmuş ve hak ettiği yeri almaya başlamıştır.

Zanaattan sanata geçiş sürecinde beğeniden estetik olana geçişin önemi vardır. Sanatın insanlarca icat edilmesinin ardından buna dayanan estetik düşüncenin yani sanat felsefesinin yapılmasının önü açılmış olur. İnsan bir taraftan sanatı yaratmış, bir taraftan da bu yaratım üzerine felsefe yapmıştır. Önceleri beğeni üzerine kurulu olan zanaat ve sanat, artık estetik üzerine kurulmaya başlamıştır. “Beğeni ile estetik arasındaki can alıcı fark şudur: Beğeni her zaman için iflah olmaz biçimde toplumsal bir kavram olagelmıştır ve en az doğanın ve sanatın güzelliği ya da anlamıyla olduğu kadar yeme içmeyle, giyim kuşamla ve hal ve tavırlarla da alakalıdır” (Shiner, 2004, s.208–209). Beğeni sanatı da kapsamakla beraber birebir sanat için kullanılan bir terim değildir. Ancak estetik sadece sanat ve sanatın da felsefesi üzerine kurulu bir sistemden üremiş bir terimdir. Estetik kavramı sanat tarihine girmeden önce, beğenin önemsendiği dönemlerde sanat ve dekoratif olanın neden bu kadar iç içe olduğu da anlaşılmaktadır. Ancak yine unutulmamalıdır ki, estetiğin sanata girdiği dönemlerin alt yapısı, beğeni ile yapılan dekoratif anlatımların sonucudur. Bu beğenin altında yatan önemli sebeplerden biri de işlevselliktir. Geçmişte sanat-zanaat çalışmaları işlevsellik özelliği olan, kullanım eşyalarını da kapsayan bir alana hizmet vermektedir. Ancak estetik ve sanat anlayışı, bu düşüncelerin tümünü geride bırakır. Güzel olmaktan kaynaklanan zevk, entelektüel bir bakış açısına doğru geçiş yapar. Sanat eserlerine yüce olarak bakılır ve bir yaratım ürünü olduğu kabul edilir. Bu düşüncelerle, “zanaatın sırf tensel zevkleri ya da çıplak faydayı hedeflediği, buna karşılık güzel sanatların ise daha yüksek ve daha düşünsel bir zevki hedeflediği” (Shiner, 2004, s.221) fikri oluşur. Estetik düşünce bir kavrama dönüşürken, “Baumgarten duyumun kendi mantığı için bir ad arıyordu ve sonunda Yunancada “duyularla ilgili” anlamına gelen *aisthesis*’ten hareketle buna “estetik” adını verdi” (Shiner, 2004, s.228). Estetiğin sanat tarihine girmesi ile beğeniden ayrılan ve sanata ait

olan yeni bir kavram ortaya çıkmış olur. Bu yeni kavram, yeni anlamlar yeni açılımlara da kapı açmış olmakla birlikte iki farklı anlamla açılır: “Sanat ya da güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki “estetik” ile duyguyla aklı birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamındaki “estetik”” (Shiner, 2004, s.228). Estetik kavramının sanata girmesi ile felsefede de birçok sanat felsefesi görüşü ortaya çıkmaya başlar.

Sanat kavramı ancak XVIII. Yüzyıla gelindiğinde büyük değişikliklere uğrar. Sanat artık bir duruma bağlı olarak değil, güzel anlayışı içinde farklı tanımlamalarla ifade edilir ve irdelenir. Sanat, zanaat kavramından ayrılmaya başlar. Bugün sanat kavramının zanaat olarak nitelendirilmesi bir aşağılama durumuyken ve ayrıca da zanaat kelimesi “maddeye dayanan gereksinimleri karşılamak için yapılan ve az çok el uzluğu isteyen belirli iş” (Özkan, 1982, s.2287) olarak tanımlanırken, bundan birkaç yüzyıl öncesinde sanat ve zanaat kavramı birbiri ile aynı anlamda kullanılan tamamlayıcı kelimeleridir ve içerik olarak da bu anlama hizmet verirler. Sanatın zanaattan ayrılması Rönesans ile birlikte ilk girişimlerini yapar ancak farklı tanımların ve anlamların ortaya çıktığı çağ, XVIII. yüzyıldır. “Jarocinski’nin “algının dışında güzel yoktur” sözü bize çağdaş güzel kavrayışını, güzeli gerçekliğin sınırlarına çeken çağdaş estetikçinin gerçekçi bakış açısını duyuruyor” (Timuçin, 1993, s.23). Sanat artık farklı görüş ve yorumlarla anlatılır. Estetik sorgulanır, güzel kavramının anlamı sanat kavramı içinde aranır hale gelir. Sanatı ve estetiği farklı bir yorumla açıklayan Kant, güzel kavramını belli kalıplardan çıkararak “Kavrama dayanmadan evrensel olarak hoş a giden her şey güzeldir” (Bozkurt, 1995, s.121) şeklinde tanımlar. “Kant, kullanım amaçlı oldukları gerekçesiyle genellikle zanaat olarak sınıflandırılan bazı şeylerin “düşünceleri hayal gücüne özgür oyunlar oynatmak için kullanarak ve belli bir amaçları olmaksızın estetik yargı gücünü işgal ederek yalnızca seyredilmeyi amaçladıkları” takdirde güzel sanatlar sınıfında değerlendirilebileceğini de kabul ediyordu” (Shiner, 2004, s.230). Burada Kant’ın bahsettiği işlevsel özelliği olan nesnelerin dekoratif olup olmadıklarını bilemiyoruz, ancak tasarımsal anlamda bir yaratıcılıktan bahsettiği söylenebilir. Kant böylece sanatsal tasarımlara da zamanından çok öncesinde açık bir kapı bırakmış olur. Bununla birlikte Kant burada kelime anlamıyla tasarımdan değil zanaattan söz etmektedir. “Kant’a göre, zanaat eseri (*Handwerk*) sırf emektir, yalnızca ücret karşılığında üretilen bir şeydir; halbuki güzel sanat üretmek bizatihi kendi içinde zevkli bir faaliyettir, bir tür “oyun” dur. Sanatçı, özgül bir kavramı takip

eden zanaatçının tersine, hayal gücüne ve idrakine özgür bir oyun oynatarak kendi dehasını “estetik biçimde” kullanır” (Shiner, 2004, s.231).

Kant estetiğini bu denli önemli kılan noktalardan biri de, o güne kadar skolastik düşünce etrafında dönen estetik, güzel ve sanat irdelemelerinin evrensel bir boyuta bağlanma girişimlerini içermesidir. Kant güzeli doğaya ve dehaya bağlar, sanatı da akılcı kurallarla örtüştürür. Kant’ın bu görüşleri ile birlikte sanat kavramı ve anlayışı değişik tanımlamaların yapılmasının kapılarını da aralamış olur.

Kant’tan sonra, sanat kavramı üzerine büyük gelişmeler yaşanır. Sanat artık tam anlamıyla zanaattan ayrılmıştır. Bununla birlikte zanaatı benimseyen düşünürlere de rastlanır. Bu düşünürlerden biri “hazcı estetik”in savunucusu olan Hogarth’dır. Hogarth iki görüş arasında kalan bir düşünce sistemine sahiptir: “Eğitimi yaygın zevklerle harmanlayan eski sanat/zanaat dünyası ile yeni incelenmiş beğeni ve sanat için sanat dünyası” (Shiner, 2004, s.243–44). Burada bahsedilen uygunluk zanaatın içeriğini daha yakından ilgilendiren, şekillendirme, geometrik formlar ve bunların devamlılığı ile dekoratif bir anlatım oluşturan biçimlerdir. Hogarth’ın iki önemli ilkesi vardır: “Çeşitlilik (variety) ve giriftlik. Çeşitlilik kullanımdan ziyade yüzeyin biçimi ya da süsüyle ilgilidir ve öncelikli amacı “gözü eğlendirmek”tir. Giriftlik ise “gözü amaçsız bir kovalamacaya sürükler” ve “güzelliğe yakışan bir zevk verir”” (Shiner, 2004, s.244). Bu görüş süslemeyi ön planda tutan Rokoko akımının destekleyicisidir. İşlevsellikle sanat iç içedir. Basit olarak görülen halkın yanında olmakla beraber, yerel dekoratif halk sanatlarını da önemser. Halkın beğenilerini uygunluğun olmazlarından biri olarak görür. Hogarth’ın düşünce sistemi ilerde birçok ressamı kucaklayacak olan Ortaçağı yeniden benimseme, yerel sanatlara sahip çıkma, zanaatı tekrar canlandırma, dekoratifin yeniden kullanılması gibi fikirlerin de çıkış noktasını oluşturur.

Dekoratif anlatım içinde sanat kavramı bu tanımlamalardan geçer. Sanat ve zanaat farklı anlamları ifade eder hale gelir. Sanat günümüzde de zaman zaman zanaat ile benzerlikler ve ortaklıklar göstermektedir.

Sanat kavramı ile dekoratif kavramı Kant'tan sonra çok az zamanlarda birbirleri ile örtüşür ya da birbirini karşılar biçimlerde kullanılır. Günümüzde ise sanatta sınırların tamamen kaldırıldığı çalışmalar ile birlikte sanat ve zanaat, sanat ve dekoratif bireysel bir tercih olarak birbirleri ile örtüşen noktalarda yapılmakta ve tanımlanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

DEKORATİFİN DİN MİTOLOJİK VE İKONOĞRAFİK TARİHİ İÇİNDEKİ YERİ

1. Dekoratif Anlatımın Dini Amaçlı Kullanımı

“İnsana özgü bir fenomen olan din, insanın sınırlı ve ölümlü bir varlık oluşundan kaynaklanan durumuna bir karşılık bulma denemesidir. Din insana kendinden daha kapsamlı ve daha kalıcı bir gerçekle özdeşleşerek, benliğinin tutarlılığını sağlamak olanağı verir” (Maubourguet, 1994, s.474). İnsanlığın toplumsal bir yapı kazanmasıyla birlikte, çevrede olup bitenlere bir anlam yükleyen ve cevaplarını dinde buldukları bir yapı oluşa gelmiştir. İnanış sistemlerinin ilk oluşumuyla birlikte, insan içindeki din olgusunu çeşitli simge ve sembollerle anlatmaya, çizmeye ve çizilenlere inanmaya başlamıştır. “İnsan ruhunun kendi özünü özgürce gözlemlemesi ile sanat, kendi özünü simgelerle kavramasından din doğar”(Ersoy, 1995, s.5). İşte bu ilişki sanat ve dini uzun yıllar sürecektir olan birliktelik hikayesine taşır. Öyle ki din ve sanatı ayrı ayrı düşünmenin ötesinde zamanlama olarak hangisinden önce bahsedileceği dahi birbirine karışır. “Kurumlaşmış toplulukların başlangıcından beri sanat ile din kimi yönlerden yalnız var olmakla kalmamışlardır; ayrıca öylesine ayrılmaz bir biçimde birleşmişlerdir ki, kimi zaman bunların birbirlerinden ayrı olduklarını söylemek olanaksızdır”(Baynes, 2004, s.61). Hatta sanat mı dini, din mi sanatı yarattı gibi bir ikilem dahi düşünülebilir. Öyle ki sanatla ortaya konmuş olan birçok resim, heykel ve rölyef gibi çalışmalarla din somut bir gerçeklik kazanmışken; din bu gerçekliklerin oluşmasında büyük ölçüde öncü olan bir misyon üstlenmiştir. İnanışlar sanatı, sanat inanışları doğurmuştur. Her iki durumda da bir iletişim dili olarak, birlikte hareket edildiği söylenebilir. “Kimi zaman insanın sanatı dinin mümkün kıldığını düşünebilir; kimi zamanda bunun karşıtını. Şunu söylemek daha doğru olacak: Bu çeşit bir sorunun anlamı olmadan önce bunlar birlikte başladılar” (Baynes, 2004, s.61). Bu birliktelik bu günkü anlamıyla sanat olarak nitelendiremeyeceğimiz, ancak içinde yaşanılan çağ ve tarihsel anlamda “sanat” diyebileceğimiz birçok eserin ortaya çıkmasına olanak sağlar hatta sebep olur. Gerek gündelik yaşamda kullanılan nesnelerde, gerek birebir

gerçekliğe çevirme çabalarında ve gerekse de öteki dünya adına yapılan birçok eserde bu sanat anlayışı hakim olmuş ve günümüz sanatının oluşumunu sağlamak adına, sanatın tarihsel sürecini yaratmıştır. Sanat din ilişkisinin sonuçları gündelik hayatın tümünde ve ibadet alanlarında soyut inanç sistemini, somut gerçekliklere dönüştürmüştür. “Çoğu dönemlerde tanrılarla ilgili öyküler uygulamalı süslemenin en büyük konusu olarak yaşamın her evresine sızdı. El yapımı yöntemleri sürerken dinsel temler her çeşit ev eşyasında başlıca imlerin kaynağını sağladı” (Baynes, 2004, s.75). Tek tanrılı dinlerden öncede sonrada bazı imgeler din sanat ilişkisi içerisinde kullanılmaya başlar. Bu kullanılan imgeler, güzellik ve idealleştirme içgüdüleri ile birlikte, dekoratif ve bezemeci bir anlayışa doğru yönelmeye başlar. İnsandaki güzelleştirme ve idealleştirme içgüdüsünün sonucu olan dekoratifleştirme işte bu noktada özellikle inanç sistemlerini yansıtan resimlerde daha ön planda anlatılmaya başlanır. Mısır sanatının önemli karakteristik özelliklerinden birini oluşturan frontal duruş, Antik Yunan sanatındaki ideal güzellik, Bizans mozaiklerinin altın taşları, İslam sanatının bezemeci tavrı hep bu idealleştirme ve güzelleştirme çabalarının dekoratif yansımalarıdır.

Sanatsal yaratım, tarihin her alanında, dinle olan ilişkisi içinde daha ideali yaratma içgüdüleriyle, daha dekoratif bir anlatıma yönelmiştir. Bu dekoratif anlatım sadece resimsel boyutta değil, Mısır ve İslam sanatında olduğu gibi yazınsal ve yazı süslemeciliği anlamında da devam eder. “Dinsel felsefenin geçmişten şimdiye iletiminde önemli bir yeri vardır. Gerçekten de bunlar “Tanrı Sözü” olabilirler ve böylece en görkemli süs ve temsilleri hak ederler. Ortaçağ Avrupa’sının resimli el yazmaları bunların en bilinenleri arasındadır. Ama her büyük dinin üstün kutsal kitapları vardır ve Ortadoğu’da Kuran metinlerine dayanan süslemelerle kaplı camilerde bir kutsal sözcükler mimarisine rastlanır” (Baynes, 2004, s.76). Yazıdaki süsleme, resimdeki süslemelerle birleşerek, bütünsel bir dekoratif anlama yönelir.

Tanrılar, uzun süre insana benzeyen bir yaklaşımla yapılır. Hatta tanrıların insansal birçok özellikleri vardır. Bu yüzden de tanrı heykelleri ve resimleri en ideal, en güzel insan görüntüsüne ulaşılabilmesi için süslü ve dekoratiftir, çünkü bu dönemlerde güzel olan dekoratiftir.

Çok tanrılı dinlerde ki süslemeci ve bezemeci anlayışla yapılan tanrıların idealleştirilmesi Mısır sanatında Firavun tanrıların, Antik Yunan’da Mitolojik tanrıların tüm betimlemelerinde din sanat ilişkisini hatta bütünlüğünü yaratan bir sanat ortamında devam ettirmiştir. Tek tanrılı din anlayışında ise, durum çok fazla değişmemiştir. Artık, tanrılar değil tanrıların sözleri, mitolojik söylenceler değil, tanrının mucizeleri anlatılmaya başlanmış, ancak, idealleştirme, süsleme, bezeme ve dekoratifleştirme anlamında ki tavırda bir farklılık olmamıştır.

Günümüzde çok da birbiriyle ilişki içinde olmayan, ya da biri olmadan diğerrinin yinede alanını devam ettirdiği bir anlayış olmasına rağmen yüzyıllar boyunca din sanat ilişkisinin bu kardeşliğinin sebebi nedir sorusunun açıklamaları dinin sanatı bir iletişim ve somutlaştırma aracı olarak kullanmasında saklıdır. Öyle ki, “ilk olarak, Hristiyanlık öncesi din, mitolojik bir biçim taşıyordu. Doğa öğeleri karşısında insanın güçsüzlüğünün anlamı olan mitoslar, imgelem yardımıyla, gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimlerdi. Mitoloji, tarihsel evrimin ilk aşamalarında bulunan toplulukların hem dini, hem de sanatsal yaratusıydı. Marks, mitolojiyi, antik sanatın çalışma alanı ve atelyesi diye niteler” (Ziss, 1984, s.66). Mitolojik öyküleri, somut bir görüntüye çeviren plastik sanatlar dinden beslenirken, din de insanlarla iletişimini sanatla sağlar. Bu karşılıklı antlaşma tek tanrılı dinlere geçildiğinde de devam eder. Hristiyanlık sanata hükmeden bir anlayışla Rönesans’a kadar kendini hissettirir. “Bu yüzden, Rönesans döneminde yeni fikirler ve dünya görüşleri sanatta yansımaya başladığı zaman; kilise ve dine karşı insancıl bir yönelişin doğduğu görüldü” (Ziss, 1984, s.67). Sanat ilk kez kendini Rönesans ile birlikte, dinden ayrı temalarla ortaya koymaya başlamıştır. Bununla birlikte, bu Rönesans’ta dini içerikli resimler yapılmadığı anlamına gelmez. Rönesans bir başlangıçtır, sanatın özgürlüğünü kazandığı yıllara bir zemin oluşturur. “XVII. yy.dan başlayarak sanat, en sonunda mitoslara ve alegorilere başvurmaksızın gerçekliği göstermek üzere dinsel ve mitolojik görünüşünden büsbütün sıyrılmaya başlamıştır. Böylece sanat, yaşam kavrayışını önemli bir ölçüde genişletmiştir” (Ziss, 1984, s.67).

İslam dininin sanatı etkileme alanları, çok tanrılı dinler ve Hristiyanlıkla farklılıklar gösterir. İslam sanatı için, kaligrafik ve simgesel bir anlatımdan söz etmek daha doğru olur. Batıda algılanan ve uygulanan anlamda bir sanattan söz edilemez. Bu yüzden İslam sanatlarını farklı bir üslup ve anlatım anlayışıyla ele almak gerekir. İslam

inancında, sureti yasaklayan bir anlayışın sonuçları olarak değerlendirebileceğimiz kaligrafi, sanatı da bu anlamda zengin bir ifadeye yönlendirmiştir. Resimle olayları anlatmanın yerini, tanrının sözlerini, süslemeci bir anlayışla sunmak oluşturmuştur. Tanrının sözleri yazılabilecek en güzel şekilde yazılmaya çalışılmış bu da tezhip ve hat gibi sanatlarda ilerlemeyi sağlamıştır. Kaligrafik yazı, tam anlamıyla süslemeci ve bezemeci görüntüleri betimleyen bir üsluptur. Bu anlayış da İslam sanatına dekoratif bir görüngü getirir. İslam sanatı gerçek ve nesnel olanı somutlaştırmayı değil, bunu dekoratif bir anlatımla yazmayı tercih eder. Minyatür, İslam sanatını resme en çok yaklaştıran anlayıştır. Sembolik anlatım tarzıyla hiyerarşik bir yapıya sahiptir ve bir o kadar da dekoratiftir.

Dinin sanatı kendine bir araç olarak kullanması, güçlü bir iletişim dilinin oluşmasını sağlamıştır. Bu iletişim dilinin seçtiği tarz ise, genel olarak dekoratif bir eğilim gösterir. Sanat ve dinde imgelem büyük bir önem taşır, bu ortaklıkta dinin imgelemi tanrıyken, sanatın imgelemi dekoratif eğilimler gösteren bir tarzdır.

Tüm dinsel inanışların resimsel anlatım dillerinde, süslemeci, bezemeci bir tavırla karşılaşırız. Bu dekoratif anlatım dili, sanat tarihini biçimlendirmesi ve günümüze gelişinde bir basamak oluşturması anlamında dekoratif ifadelerle başlayan sanatın, nasıl plastik bir anlatıma dönüştüğünü gösterir. Bu bağlamda, günümüzde –dinsel anlamda olmamakla beraber- hala dekoratif anlatımların, plastik anlatımlarla yeni bir tarza dönüştüğünü görmek mümkündür. Bu sebeple inanç sistemlerinin dekoratif tarihini irdelemek gerekir. Çünkü resim sanatı tarihinin dinle ilişkili olan, her döneminde dekoratif bir anlatım dili kullanılmıştır.

1. 1. Sembolik Biçimlerde Dekoratif Anlatımlar

Sembolik anlatım, var olan nesnelerden yola çıkarak bu nesneleri bir imgeye dönüştürür. Sembolik anlatımın kökeni imgedir. İmge görsel olarak ifade edilirken, süslemeci ya da dekoratif örgeler de kullanılır. Bu anlatımın en net hatlarla görüldüğü medeniyette Mısır Uygarlığıdır. Araştırmanın bu bölümünde simgesel anlatım, Mısır sanatı üzerinden anlatılacaktır.

1. 1. 1. Geçmişi ve Geleceği sorgulayan Mısır Sanatında Dekoratif Yorumlar

Gombrich Mısır sanatını şöyle anlatır:“ Yerkürenin her yerinde bir sanat biçimi mutlaka vardır, ama bir çaba olarak sanat tarihi, güney Fransa’nın mağaralarında veya Kuzey Amerika’nın yerlileri arasında başlamıştır. Bu çok geniş zamanları günümüze bağlayacak bir gelenek yok. Oysa zamanımızın sanatını, günümüzün herhangi bir evini veya reklam afişini, yaklaşık beş bin yıl önce Nil vadisinde yeşeren sanata bağlayan, ustadan çırağa, ondan da sanat severe veya kopyacıya aktaran doğrudan bir gelenek var” (Gombrich, 1986, s.3). Bu gelenek öyle etkili alanlar ve zamanlar oluşturmuştur ki günümüz sanatına varıncaya kadar birçok alanın alt yapılarını da inşa etmiştir. Mısır sanatını bu kadar etkili ve sürekli kılan nedir sorusunun karşısında birçok cevapla karşılaşılır. Mısır sanatı; var olan birçok üslubun yanında kendini ilk ortaya koyan, kimliğini direkt olarak anlatan bir ifadeye sahiptir, karakteristiktir. Mısır sanatı, sanatı bir araç olarak kullanır ve dünyaya egemen olmanın bir yolu olarak görür, bunun yolu da geleneği korumaktan geçer. Süslemeci ve dekoratif anlatımların korunduğu, katı kurallara dayalı betimlemelerin yapıldığı, perspektifin hiçe sayıldığı, ancak kendi içinde farklı bir büyük küçük ayrımının yaşandığı, hikayeci, sembolik ve karakteristik insan betimlemeleriyle kendini hemen belli eden bir tavrı ve ekolü vardır. Figürler ve fon, anlatılmak istenenler için, bütünde süslemeci bir ifadeye dönüşür.



Resim 1 Nebamum ve İpuki’nin yaptığı mezarlardan fresk

(Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.61)

Mısır sanatının en belirgin özelliklerinden biri, derinlik değil, yüzey kaygılarıyla yapılmış olmalarıdır. Dekoratif sanatların tümünün ortak özelliği olan yüzeysel anlatım,

iki boyutlu, şablonla hazırlanmış bir anlatımı anımsatır. Figürün üzerinde yapılmış çeşitli süslemeler, onu daha dekoratif bir anlatıma sürükler. Aynı ifade dili, gerek mısır hiyeroglif yazısında, gerekse resmin fonunda kullanılan değişik dekoratif anlatımlarda da karşımıza çıkar (Resim 1). Perspektif de önemsenmediği için fonda görülen diğer biçimler uzak-yakın ilişkisinin yerine, süslemeci bir anlatımın ayrıntılarını oluşturan bir izlenime bürünür. Çünkü “Mısır sanatı, gerçeği olduğu gibi yansıtmaz, onu simgesel değerlerle yüklü özgünlükten yoksun bir bütüne dönüştürür” (Maubourguet, 1994, 155). Amaç simgelerle ifade etmektir. Bu da gerçekte olmayan ancak, ifade eden bir anlatıma yöneltir ki belki de Mısır sanatının süslemeci tarzının kökenleri bu anlayışın ürünüdür. Mısır sanatındaki yazının şekli bile bu anlatıma destek verir. “Uygarlığa apayrı bir sanat etkinliği olarak katılan o büyüleyici yazıyı da unutmamak gerekir. Burada, resim ve renk bir yazıdan çok süsleme şekline uyum sağlayarak bütünleşirler. Rölyefler ve duvar resimleri, daima olayı anlatan yazılarla çerçevelenmiştir. Ya da bu yazılarda büyüdü deyişler yer alır” (Lise, 1978, s.4). Mısır sanatında yazı hem içerik hem de biçimsel olarak resimlerle uyum içindedir. Biçimsel uyumundaki ana öge dekoratif anlatıyla örtüşerek yapılmasındadır.



Resim 2 Mısır resmi (www.portalarartes.com.br.)

Genellikle doğadan öykünerek oluşturulan bu süsleme anlayışı IV. Sülaleden sonra kendini iyice göstermeye başlar. “Piramitlerin kullanımları ve işlevleri değişir, mezardan çok anıtsal bir anlam kazanır V. Sülale ile fasat duvarlarında Mısır’a özgü, ters boğaz çizgilerini taşıyan

süslemeler başlar. Bu dönem de ayrıca lotus veya palmiye başlıklı sütunlara rastlanır. Sütunlar genellikle bir ağaç gövdesini veya bitki sapını simgelerler. Bunlar şekiller, rölyefler ve yazılarla süslüdürler. Başlangıçta çok renkli oldukları da kesin. Bu büyük yapılarda sütun eksik kalmazdı. Bunlar da, hep bitki dünyasından esinlenen başlıklar taşırlardı” (Lise, 1978, s.11). Mısır sanatının dekoratif tarzında önemli bir yer tutan bitki motifleri ve stilize edilmiş bitkiler simgesel anlatımları destekleyen bir öge, yazının bir parçası ya da sadece süslemeci amaçlarla kullanılır. Bitkilerin kullanımı, ana konuya ve dekoratif anlatıma destekleyici bir öge olarak Mısır sanatında sürekli yer alır (Resim 2).

Ana tema olarak görülebilecek hayvan, hayvan- insan betimlemeleri yine Mısır sanatının vazgeçilmez sembolik anlatım şekillerinden birini oluşturur. Firavunların bazıları hayvan başlı ve insan vücutlu olarak ifade edilmiş, sfenksler mezar girişlerinde yol boyunca dizilmiş, iyilik kötülük gibi kavramlar hayvan tasvirleriyle anlatılmış, yazı dili hayvan betimlemeleri ile bir anlatım olmuştur. Özellikle mezar girişlerinde ki sfenksler girenleri izleyen ve mezarları koruyan, gözeten simgeler olarak yerleştirilmişlerdir. Üzerinde dekoratif anlatımların yoğun olarak kullanıldığı, hatta kendi başına dekoratif bir obje olan sfenks, sembolik bir anlatım biçiminin neredeyse mihenk taşı konumunda Mısır sanatında önemli bir yer tutar. “İlk olarak Giza’da M.Ö. 3.bin ortalarında firavunların sihirli gücünün simgesi olarak yükselen sfenks, binlerce yıl tüm uygarlıkları dolaşmış ve insanlığı, taşıdığı sihirli güçle buluşturmuştur” (Erkanal, 2000, s.154). Sembolik ve dekoratif anlatımın önemli ilklerinden birini oluşturan bu sfenksler özellikle Akdeniz üzerinden Anadolu’ya ve bazı Akdeniz ülkelerine yayılmış, burada kültürlerin kendi anlatımlarıyla farklı ifadelerle betimlenmişlerdir. Bazı bölgelerde cinsiyetleri değişerek kadınlaşmış, Anadolu’da seramikleri süsleme amaçlı kullanılmış, Ege’de kapların üzerine dekoratif motifler olarak işlenmiş, Antik Yunan’da Oidipus söylencesi ile birlikte yine birçok vazoları süslemiştir.

Mısır sanatı gerek simgesel ve sembolik anlatım tarzıyla gerekse de dekoratif ve süslemeci anlatımıyla kendinden sonra gelen birçok uygarlıklara esin kaynağı olmuş ve kılavuzluk yapmıştır. Dekoratif anlatımın sanatsal çalışmaların tüm alanlarında önemli bir yeri olmuştur. Mısır sanatı kendini ifade ederken sembolleri kullanmış ve bunları da dekoratif bir dille anlatma yolunu tercih etmiştir. Bu dilin amacı ve sergilendiği alanlar

tanrılarının mezarları üzerinedir. “Mısır sanatının düşünsel olarak temeli, tanrılarının onurlandırılmasına dayanır. Buna tanrılaştırılmış ölü krallarda dahildir. Bu krallar için yapılan cenaze tapınakları ve anıtsal mezarlar alabildiğine süslü, heykeller ve rölyeflerle bezeli mekanlardır” (Lise, 1978, s.6). Bu mekanlar simgesel anlamları içinde barındıran Mısır uygarlığını ve firavunlarını sonsuzluğa ulaştıran önemli anlamlar içerirler. Anlama verilen bu önem estetik kaygıların önündedir. “Mısırlıların “güzel” karşılığı olarak kullandıkları nefer kelimesinin “tamamlanmış” olgunluğa ulaştırılmış anlamına gelmesi de bir rastlantı değildir” (Maubourguet, 1994, 158). Estetik kaygıların kurallara bağlandığı, geleneksele yaklaştığı ölçüde güzel kabulü gören Mısır sanatı, ancak isteklere cevap verdiği kadar güzel ve estetikdir. Dönemin bu kaygıları mutlaka ki, günümüz anlayışıyla örtüşen bir yaklaşım ve anlayış değildir, ancak binyıllar öncesinin Nil kıyılarında güzel, bir öncekinin aynı olduğu kadar güzel ve değerlidir.

Mısır resminin çıkış noktası seramik üzerine yapılan bezemelerdir, kuşkusuz öncesinde de yapılanlar vardır, ancak bunların tümü seramik bezemelerinin gölgesinde kalmıştır. Mısır resmi simgesel anlatımın çok yoğun kullanıldığı, her şeyiyle kurallara bağlı bir ifadenin, resimleridir.



Resim 3 Mısır resmi (www.hp.uab.eduimage_archiveumume.html)

Kontur, Mısır resminin vazgeçilmez öğelerindendir. Firavunların ve kralların oturushları hep aynı şekilde resmedilirken, sıradan insanların yer aldığı gündelik hayat resimlerinde önemli olan kişilerin ne yaptığının anlaşılmasıdır (Resim 3). Bu hikayeci ve sembolik anlatımın yanı sıra renk, Mısır sanatında önemli bir yer tutar. “Firavunlar ülkesinde renk, görsel ifadenin temel gereksinmesi gibidir, Duvar resimlerinin dışında, rölyeflerde

yazılarda ve hatta mimaride bile renklere başvurulmuştur. Bu nedenle en küçük ve en basit eşyalarda bile parlak değerlere başvurulmuştur. Değerli ve yarı değerli taşlara, renkli cama da, ölüyü koruyan ve ısıtan bir büyü gözüyle bakılıyordu” (Lise, 1978, s.42). Rengin bir diğer kullanım yeri de cinsiyeti belirlemektir. Her şekilde kadınlar daha açık, erkekler daha koyu renklerle ifade edilir. Konturlarda da siyah ve kırmızı renklerle anlatılır. Renk de, Mısır resminin katı kurallarına uygun bir sembolik tavır sergiler. Bu tavır resim, heykel ve kabartmaların yanı sıra, gündelik hayatta kullanılan eşyalarda, takılarda, süsleyici sanatların tümünde karşılaşılan bir anlayışın sonuçlarını gözler önüne serer. Bu denli renkliliğin yanı sıra Mısır Resminde ve özellikle de firavunların resim ve rölyeflerinde asıl temeli oluşturan renkler, beyaz, kahverengi, sarı ve siyahtır, çünkü simgesel anlatım dilleri oluştururlar. Mısır uygarlığının üç bin yıllık süreci içinde, son dönemlere kadar bu renkler de diğer formlar gibi katı kurallara bağlıyken, son dönemlere doğru renkler de diğer esnemeler gibi, bağımsızlığına kavuşmuştur.



Resim 4 Gündelik hayatı anlatan bir Mısır resmi (www.hp.uab.edu/image_archive/mume.html.)

Zamanla Mısır sanatı gündelik hayatın sahnelerine doğru sürüklenir. Uzun bir süre ölüm, inanışlar, firavunlar gibi konular üzerine çalışan mısırlılar, 18. sülaleden itibaren “Sanatsal yaratımda artık ciddi törensel konuların yerine, anlatıma yönelik gerçekçi konular ön plana geçmeye başlar. Zenginlik ve lüks yaygınlaşır, aile eğlenceleri,

şölenler, müzik ve dans duvar resimlerinin sevilen konuları olur. (Pischel, 1983,s.69) Bu konular, dönemin zengin ve lüks içinde yaşayan halkının, süslenme sahnelerinden eğlencelerine, birbirleri arasında ki ilişkilere varıncaya kadar birçok konuyu içerir.

Mısır sanatı dinsel inançların dışındaki temaları işlemeye başlamıştır, bununla birlikte, yüzyıllar sonra çağdaş ressamalara da esin kaynağı olacak olan süsleme, bezeme ve dekoratif anlatımdan vazgeçilmemiştir. Dekoratif anlatım sembolik çıkışlı ifadelerde, gündelik yaşam sahnelerinde yine yerini alır(Resim 4). Sert katı kurallardan bir derece kurtulmuş olsa da Mısır resmi karakteristik olarak sembolik ifade tarzını koruyan bir dönem olarak sanat tarihi içinde var olur.

“Mısır sanatı, Napolyon’un Mısır seferine kadar Batı dünyasınca bilinmiyordu... Napolyon zamanında, Fransa İmparatorluk sanatı olarak, mobilyalara Mısır sanatındaki motifler ve bazı eşyalara sfenksler işlenmeye başlamıştı”(Turani, 1992. s.71). Mısır sanatının etkileri bu dönemden sonra Avrupa’da da izlerini taşır hale gelmiştir. Ancak bu, Mısırın katı kurallara bağlı karakteristik anlatımı değil daha çok dekoratif anlatım elamanlarının kullanılması ölçüsündedir. Yine de Avrupa sanatına taşınması tüm dünyada daha hızlı bir şekilde yaygınlaşmasını ve kabul görmesini hızlandırmıştır.

Mısır sanatı için, dünya sanat tarihinin en süslemeci, bezemeci, dekoratif anlatım örneklerini veren uygarlıklarından biridir diyebiliriz. Gerek yapılan resim, heykel ve rölyeflerdeki figürlerin üzerindeki süslemeler, gerek bunların anlatım biçimleri, gerekse de bu işleri bütünleyen yazıların tümü süslemeci anlatımın betimlemelerini tarihsel sürecin koridorunda şekillendirir. Tarihi, süsleme sanatlarına yönlendiren bu uygarlık, kendi süreci içinde de süslemeci tavrı yanında, süsleme sanatlarına da büyük önem vermiştir. İkinci yaşama inanan Mısır insanı ölen kişinin mezarlarına bırakılan eşyaları da bir resim kadar önemsemiş ve süslemişlerdir. Bu dekoratif tavır, anlaşılan o ki, yaşamın tüm alanlarında kendini gösterir. Bunların içinde mobilyalar, takılar, kutular, mutfak malzemeleri, seramikler hatta peruklara varıncaya kadar her şey, hem bir kullanım aracı hem de süslemeci bir tavrın ürünleri olarak vardır. Mısır sanatı tüm tarihi boyunca, dünyaya ve öteki dünyaya süslemeler yapmış, yapılan tüm ürünleri, bezemeci ve sembolik bir tavırla sunmuştur.

Bu bezemeci ve sembolik tavrı yıllar boyunca tüm uygarlıkların dekoratif anlatımlarına ışık tutmuş, öncülük etmiş, değişen tavrı ve anlayışlarla devam etmiştir. Bu anlatımlar modern birçok sanatçı ve akıma esin kaynağı olmuş, dekoratif ve plastik amaçla kullanılıp değişim ve gelişimlerle tekrar sanat tarihindeki yerlerini almışlardır. Mısır sanatının dekoratif tavrı binlerce yıl sonra, dünyayı sanatla güzelleştirerek değiştirmek amacıyla yeniden ortaya çıkan akımlara kılavuzluk eder. Mısır sanatının dekoratif anlayışı tekrar dünyada etkili ve önemli hale gelir.

Nil'in insanları bu süslemeci tarzı, dekoratif olsun diye yapmadılar. Amaç, ölen kişinin ruhunu yaşatmak ve sonsuzluğa ulaştırmaktır. Hatta Mısır'da "Heykelci sözcüğü o zaman, "yaşamı koruyan kişi" ile eş anlama geliyordu" (Gombrich, 1986, s.33) Mısır sanatı tarz olarak, dekoratif bir anlatım tercih edilmiştir ve bu tercih Mısır sanatının stilini oluşturur. Seçilen bu tarz, dekoratif olarak değil çağın sanat anlayışının sonucu olarak bu anlatımla sunulmuştur. Her ne kadar Mısır sanatı süslemeci ve dekoratif amaçlı yola çıkmamış olsa da anlatımı bu yönde zengin bir uygarlıktır.

1. 2. Mitoloji ve Dekoratif Anlatım

Sembolik anlatımlı Mısır sanatının ardından, dünya sanat tarihine yön veren, yüzyıllar sonra da tekrar aynı üslubun devam ettirilmesini sağlayan dönem Ege uygarlıklarının sanat tarihine girmesiyle başlar. Sanat, Ege uygarlıklarıyla ve bunların içinde özellikle Yunan sanatıyla, mitolojik bir eksen etrafında dönmeye başlar. Mısır'ın firavun tanrıları, Egede yerini mitolojik tanrılara bırakmıştır. İnsanoğlu anlam veremediği tüm olayları açıklamanın yolunu bu söylencelerde bulmuş, mitoloji bir inanış sistemine, bu inanış sistemi de sanata dönüşmüştür. Ege'nin bu inanış sistemleri, somut gerçekliklere dönüşerek, bugün dünyada etkilerini hala devam ettiren, Yunan sanatını meydana getirmiştir. Tanrıların kendileri resmedilmiş ya da yontulmuş, adlarına tapınaklar yapılmış, kısacası sanatın tüm dalları tanrılara hizmet eden ve hizmet veren bir yapıya dönüşmüştür.

1. 2. 1. Antik Yunan Sanatında Dekoratif Anlatımlar

Girit ve Miken uygarlıklarının ardından, Ege’de hüküm sürmüş ve adından en fazla söz ettirmiş olan da Yunan Uygarlığıdır. Aynı zamanda mitolojiye en çok ürün veren uygarlıklardan biridir. Girit ve Miken daha çok, Mısır ve Yunan sanatı arasındaki tarihsel köprüyü kuran, geçiş dönemi sanatları olarak ifade edilebilir. Gerek Mısır sanatının etkilerini devam ettirmesi açısından, gerekse de Yunan sanatına, bir alt yapı oluşturmaları anlamında dekoratif sürecin de ara basamakları Girit ve Miken uygarlıkları ile sağlanmıştır. Girit ve Miken uygarlıklarında da resim, heykel ve çömlekçilik süslemeci bir tavırla işlenmiştir. Sembolik ifade Girit ve Miken uygarlıklarında Mısır sanatında olduğu gibi devam etmektedir. Bununla birlikte sembolik ifade günlük kullanım eşyalarında daha fazla kullanılır olmuştur. Bu uygarlıkların, genel olarak sanata bakışları ve yapış nedenleri de inanç sistemlerinin yanında dekoratif bir anlamı kapsar. “Ege medeniyetlerinde resim, insan vücudunu belirtmek veya incelemek niyetiyle yapılmıyordu. Bu resimler, çağımızın Modern Stil dediği anlayışa ilham kaynağı olacak, bir süsleme sanatı özelliğindeydi... seramik üzerine süsleyici resimlerde, tıpkı maden eşya üzerine yapılan kabartmalar, dövmeler gibi gayet başarılıdır” (Güvemli, 1968, s.44). Bu başarı zaman içerisinde Yunan sanatına da aktarılır ve yansır.

Tüm ilkel sanatların ortak noktasını, bir inanç sistemi etrafında üretimde bulunmalarına bağlayabiliriz. Yunan sanatı da bir inanç sistemi etrafında şekillenmiş, mitolojik söylenceleri somutlaştırmış, bir tapınma sistemi olarak değerlendirilebilir.

Yunan sanatını önceki uygarlıkların sanatından ayıran nokta, insan anatomisinin gerçekte örtüştürülerek yapılması sanatta büyük ilerlemelere olanak sağlamıştır. Ancak Yunan sanatçılarının bu denli araştırma yapmaları da yine inanç sistemlerinin bir getirisiidir. İnsan vücutlarında hayat bulan tanrıları en idealize ve mükemmel ifade etme arayışının sonunda, Yunan sanatı insana verdiği önemi de arttırmak zorunda kalmış ve ideal insan anatomisine ulaşmıştır. Çünkü tanrılar insan kılığındadır, yapılabilecek en güzel ve mükemmel şekilleriyle betimlenmeleri gerekmektedir(Resim 5).

Yunan sanatındaki bu gerçekçi görüş, sanatı da gerçekçi ve akılcı bir yaklaşıma iter. “O nedenle de sanatta denge, uyum, düzen, oran, ölçek gibi kavramlar dile getirilir”

(Pischel, 1983, s.89). Bu yaklaşım felsefe alanında da yansımalarını bulur. “Bunun sonucu, ilk kez böyle bir olgunluğa erişen bir güzellik düşüncesi doğar ve bugüne kadar her çağda insanları harekete geçiren yaratıcı güç olarak kalır. Onun bu etkileyici gücünün sırrı, gerçekle düşünce arasındaki olgun bütünlükte, oyun oynar gibi kolaylıkla kurallar koyan akılda, dünyanın çok yönlülüğüyle insan ruhunun düzen getirici egemenliğinde saklıdır” (Pischel, 1983, s.89). Bu düzen getiren anlayış dekoratif anlatımlardaki motiflerin oluşumunu sağlamıştır.

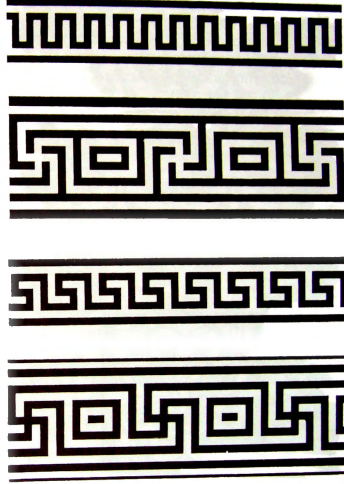


Resim 5 Duvar Resmi (www.fortunecity.es)

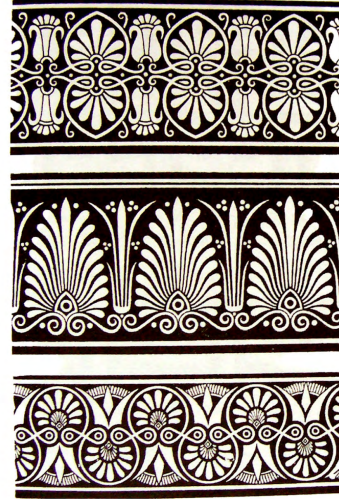
Yunan sanatındaki motif anlayışı tam anlamıyla düzen ve düzenin ölçülü tekrarları üzerine kuruludur. Bu dekoratif düzen ifadesi sıklıkla resim ve heykellerdeki betimlemelerde de karşımıza çıkar. Bu anlatım, kadın saçının dekoratif bir ifadeyle sunulması olabileceği gibi, giydiği kıyafetin üzerindeki bir motifte olabilir. Yunan sanatının hangi dönemine bakılırsa bakılsın düzen ve ölçeğin kullanıldığı bu motif anlayışının, dekoratif yansımalarıyla karşılaşılır.

Yunan sanatını başlıca iki farklı üslupsal yaklaşım altında toplamak mümkündür. Bunlardan ilki, daha sade bir anlayışı kapsayan Dor üslubudur. Dor üslubu bu sadeliğinin yanı sıra yine doğadaki biçimlerden yola çıkarak, düzen ve ölçüyü de kullanarak motifsel anlatımlara ulaşır (Resim 6). Anlayışlardan bir diğeri olan İon

üslubu ise çok daha süslemeci ve dekoratif bir anlatışı benimser (Resim 7). Birbiriyle biçimsel ifadede ayrılan bu iki üslubun, birlikte kullanıldığı eserlere de rastlanır. Çünkü tüm mitolojik çıkışlı resimlerin ortak özelliği, dekoratif bir motiflendirme ile mitolojik bir öykünün birleştirilerek anlatılmasıdır. Neredeyse motiflerin olmadığı mitolojik bir resimden söz edilemez. Bu iki tema, bir bütünmüşçesine sunulmuştur.



Resim 6 Yunan Sanatı Bezeme Örnekleri
(Bezeme Sanatı ve Örnekleri, s.23)



Resim 7 Yunan Sanatı Bezeme Örnekleri
(Bezeme Sanatı ve Örnekleri, s.23)

Ege uygarlıklarının, plastik sanatlar anlamında verdikleri ürünlerden günümüze çömlekler ve heykeller dışında fazla bir ürün kalmamıştır. Resim sanatındaki çalışmalar ne yazık ki, bugüne kadar ulaşamamıştır. Ege uygarlıklarının resimsel gelişimlerini ancak çömlekler üzerine çizilenlerden öğrenebiliyoruz. Bu yüzden ege uygarlıklarının resim sanatı incelenirken çömlekler üzerindeki resimler ele alınmak zorunda kalınmıştır. Bununla birlikte, “birçok Yunanlı ressamın, çağlarında, heykelticilerden daha ünlü kişiler olduğunu anımsatmak önemlidir” (Gombrich, 1986, s.50).

Günümüze kadar ulaşamayan resimler yerine inceleyebileceğimiz vazo resimleri de bize Ege sanatlarının ve Antik Yunan’ın resimsel gelişimi hakkında bir fikir verebilir. “İ.Ö. II. ve 10. yüzyıllarda geometrik motiflerle süslü ilk vazolar görülür. Bu üsluba protogeometrik üslup adı verilir” (Pischel, 1983, s.90).

Ege sanatlarındaki bu başlangıç geometrisiyle birlikte artık düzen, ölçü gibi kavramların yansımaları olan şekillendirme üslubundan bahsedilebilir. İnsan ve hayvan anatomilerinin de gerçeğe uygun bir ölçülülüğünü arayan Yunan sanatçıları, vazo



Resim 8 Geometrik Süslemeli Amfora (Sanat tarihi Ansiklopedisi s.87)

süslemelerini bu anlayışla gerçekleştirmiştir. Protogeometrik üslupla yapılan vazo resimlemelerinde “ henüz doğalcı motiflere rastlanmaz, eğri ya da sarmal çizgiler, düz sürekli ya da kesik geometrik motifler, zikzaklar, üçgen baklava, dama tahtası, gamalı haç gibi basit motifleri ya da köşeli menderesler kullanılır” (Pischel, 1983, s.90). Bu dönem yapılan vazo süslemeleri henüz insan figürünü işlemeye başlamamıştır. İnsan figürü vazolarda ilk yapılmaya başlandığında da geometrik üslubun izlerini taşır ve insan figürü yine geometrik ve süslemeci bir tarzla sunulur (Resim 8). “Figürün gövdesi üçgen biçiminde, kollar da düz birer çizgi halindedir” (Turani, 1995, s.135). Geometrik üslup zaman içinde bazı gelişimlerin temelini oluşturur. “Geometrik üsluptaki vazolar, yalnız süslerde değil, aynı zamanda formlarda da bir gelişimi göstermektedir” (Turani, 1995, s.135). İlk olarak geometrik formlarla vazoya giren figür, zaman içerisinde geometrik formların süslemeci anlayışının yerini alır. Süslemenin ögesi geometrik formlarken, bunu yerine insan ve hayvan figürlerinin dekoratif denebilecek bir sistematikte anlatımıyla karşılaşıyoruz.

Burada bahsedilen insan figürleri ilerde incelenecek insan figürlerinin yanında, figürden çok geometrik bir ögeye benzetilebilecek, stilize edilmiş şekillerde betimlenmiştir. Konu olarak da diğer dünyaya, ölüme hizmet veren Mısır sanatı etkileri altındadır. “Bu insan figürlerine soyut motiflerden oluşan süsleme şeritlerinde, özellikle ölüleri ve arkalarında ağlayanları gösteren sahnelerde rastlanır. Vazoyu çepeçevre saran hayvan motifleri de vardır. Figürler derinliksiz, basitleştirilmiş, siyah silüetler halindedir ve çok katı görünümde içine verilmiştir” (Pischel, 1983, s.90). Ancak zamanla bu katı geometrik etkiden, daha esnek ve figüratif bir anlatıma geçildiği gözlemlenmektedir (Resim 9–10). Figüre geçilmesiyle birlikte, çömleklerin ölenlerle birlikte gömülme geleneğinin de ortadan kalktığını görüyoruz. Bu resimlemeler artık öteki dünyaya hizmet veren bir anlayıştan, bu dünyaya resim veren bir anlayışa dönüşmeye başlamıştır.



Resim 9 Siyah Figürlü Vazo
(Sanat tarihi Ansiklopedisi s.89)



Resim 10 Siyah Figürlü Kırmızı Vazo
(Sanat tarihi Ansiklopedisi s.100)

Ege sanatları özellikle deniz ticaretinin başlamasıyla birlikte bir dönem doğu sanatlarından etkilenerek, vazo resimlerinde doğuya özgü olan “yaprak, rozet, yırtıcı hayvan, sfenks ve grifonların dekoratif süsleme motifleri olarak kullanılmasına yol açar” (Pischel, 1983, s.90). Doğudan gelen bu hayvan ve hayvan-insan betimleme örnekleri Yunan sanatçıların farklı bir bakış açısına, doğayı ve insanı gözlemlemeye iter. Bu inceleme arzusu, sanat tarihinin belki de en önemli dönüm noktalarındandır.

Artık, kalıplaşmış, ezberlenmiş formların dışında, gerçeğe uygunluğun arandığı, gerçeğin incelenip, irdelendiği bir dönem kapılarını açmıştır ki, bu önüne geçilemez bir gelişimin ilk kıpırtılarıdır. “Buradan da, arkaik inşalı bir figür biçimlendirmesine giden yolun, geometrik anlatımdan geçtiği açık olarak görülür” (Turani, 1995, s.137). Geometrik biçimlendirmenin de dekoratif bir anlatım olduğu düşünülürse, dünya sanatı geometrik ve dekoratif anlatımların ışığında ve öncülüğünde plastik sanatları yaratmıştır diyebiliriz.



Resim 11 Antik Yunan Resim Örneği (Apaollo) (www.uark.edu)

Yunan uygarlığı arkaik döneme girdiğinde vazo ressamlığının büyük ilerlemeler gösterdiği görülür. Mitolojik öyküler, figürlerin yüzlerindeki psikolojik ifadelerle birlikte anlatılmaya başlanır (Resim 11). Yunan sanatı resim ustalarının mitolojik resimlerinde “psikolojik ifadeleri yakalayabildiği ve resmettiği yüzlere derin anlamlar kazandırdığı görülür” (Tansuğ, 1993, s.45). Bu dönemler ayrıca tiyatro sahnelerindeki dekorlardan etkilenerek, mekan izlenimi verilmeye çalışılan bir anlayışla da önemlidir. Birkaç yüzyıl öncesinde, geometrik formlarla ifade edilen figür, psikolojik ifadeleri dahi yansıtan bir araştırmayla incelenmiş ve bir mekan içine yerleştirme çabaları başlamıştır.

Klasik dönem içerisinde vazo ressamlığı önemini eskisine oranla kaybeder. İnsanın kusursuz betimleme isteğine vazo ressamlığı yeterli olamamaktadır. Özellikle de “resim sanatına psikolojik ifade tutkusunun girmesiyle birlikte vazo ressamlığı ile duvar ressamlığının arasındaki ilişkiler değişmiş ve bir süre sonra Yunanistan’da değişmekte olan toplumsal hayatın da etkisiyle vazo

resimlerinde orta sınıf zevkine hitap eden zarif ve kansız sahneler yer almıştır.” (Tansuğ, 1993, s.45) Vazo ressamlığına verilen önemin ortadan kalkmasıyla birlikte Yunan resmi hakkında bir fikir yürütmek de olanaklı değildir. Ancak Roma dönemi resimlerinin antik Yunan’ı taklit ettiği düşünüldüğünden resimdeki gelişmeler artık Roma dönemi ile takip edilmeye başlanmıştır.

Roma sanatına geçmeden önce, İtalya’da Romalılardan önce yaşayan ve Roma sanatını, Yunan sanatı kadar etkileyen bir uygarlıktan, yani Etrüsk’lerden söz etmek gerekir. Çünkü Etrüsklerin ve Yunanlıların mitoloji etkisinde devam eden sanat anlayışı birleştiğinde Roma sanatı oluşur.

1. 2. 2. Etrüsk Sanatında Dekoratif Anlatımlar

Mitolojinin etkisinde sanatını devam ettiren bir başka uygarlıkta Etrüsk’lerdir. “Etrüsk’lerin de öbür antik toplumlar gibi ölü kültüyle ilgili olduklarını ve bu mezar anıtlarının duvarlarını süsleyen resimlerde yaşama sevinciyle dolu bir hayat anlayışını öteki dünya kavramıyla bağdaştırdıklarını ortaya koymuştur” (Tansuğ,1993,s.46). Etrüsk sanatı, Yunan sanatından büyük ölçüde etkilenmiş, ana tema olarak mitolojik söylencelerin yontulması ve resimlenmesi üzerine ürünler vermiştir. Etrüsk sanatında Yunan sanatına, göre, çok daha süslemeci ve dekoratif bir anlayışın hakim olduğu görülür. Etrüsk sanatında da resmin gelişimini yine çoğunlukla vazo resimlerinden takip edebiliriz. Yapılan tüm vazolar bir genelleme ile anlatılmak istenirse, “Ayakta, kulp ve ağız kenarlarında dil motifi, boyunda ve dipte ışın motifi, omuzda büyük volütlü lotus-palmet frizi veya sarmaşık, dikey kulpun iki yanında antitetik hayvan figürleri ile ön yüzeyde yatay kulplar arasında mitolojik sahneli büyük bir friz ile altta daha küçük bir hayvan veya bitki frizi tipiktir” (Tulunay, 1992, s.46). Etrüsk sanatı resimlerinin az da olsa bir kısmının günümüze ulaşması sayesinde, bu sanat sadece vazo resimlerine göre değil mezarlara yapılan resimlerin kalanlarına göre değerlendirilebilir.

Etrüsk sanatı için daha çok, ilişki içinde olduğu uygarlıkların sanatlarını güzel bir armoni ile bir araya getirmiş, dekoratif bir sanat anlayışının, mitolojik ifadelerini yaratmış, karma bir sanat denilebilir. “Etrüsk sanatı, farklı kökenlerden üslupları ve motifleri birleştirmede büyük bir ustalık gösterir”(Maubourguet, 1994, s.166). Diğer

uygarlıklardan edinilen bazı deneyimler, özellikle doğunun bezemeci ve süslemeci anlayışı ile “Yunan sanatından edindiği üslup ve ikonografi modellerini çok derin bir biçimde değiştirir ve dönüşüme uğratar” (Maubourguet, 1994, s.166).



Resim 12 Triclinium mezarından çıkmış flüt çalan adam resmi
(Sanat tarihi Ansiklopedisi s.113)

Etrüsk resimlerinde mekan yok gibidir. Figürler bir boşluk içinde olmakla beraber, genelde çeşitli ağaç ve dal motifleri ile birlikte betimlenirler, burada amaç mekan yaratmak değil, dekoratif bir anlatım sunmaktır. Ana tema olan mitolojinin yanı sıra gündelik hayattan anlatımlar da vardır. Bu anlar daha düşsel bir çerçeveye sunulmuştur. Süslemeci motiflerin arasında müzik yapan, dans eden insanların anlatıldığı resimlere sık rastlanır. Bunlar olasılıkla dinsel törenlerde dans edip şarkı söyleyen halktan insan betimlemeleridir (Resim 12). “Bu saf dekoratif motifler, çoğunluğu aile hayatından alınmış konuların meydana getirdiği sahneleri çerçevelemekte ve resimlere belli bir bezeme ortamında denge sağlamaktadırlar” (Tansuğ, 1993, s.47). Etrüsk resmi Yunan sanatının etkisine girmeden önce daha gerçekçi yaşamdan konuları ele alırken, Yunan etkisiyle birlikte kendi özelliklerini kaybederek, mitolojik konuları işleyen, kopyacı bir sanat anlayışına bürünmüştür. Etrüsk sanatının ilk dönemleri için, “içtenliğin ve kendiliğindenliğin sanatıdır” (Tansuğ, 1993, s.48) denilebilir.

1. 2. 3. Roma Sanatında Dekoratif Anlatımlar

Roma sanatı, Yunan sanatından yola çıkarak, doğunun mistik etkisini de kabul ederek, bulunduğu bölgede farklı bir anlatım yaratmış; bir dönem mitolojik etkilerde, Hristiyanlığın resmi din olarak kabul edilişinden sonra da İkonografik etkilerde ürün vermiştir.

Roma sanatı uzun yıllar kendi benliğine kavuşamaz. Hristiyanlığın başlangıcına denk gelen yıllara kadar sanat, “İtalyan-Etrüsk geleneğinden aldıklarını Yunan-Doğu örneklerine göre işlemekle uğraşmıştır. Tapınaklar Etrüsk planına göre yapılmakta, Yunan üslubuna göre süslenmekte” (Pischel, 1983, s.122) dir. Roma sadece sanatta değil, o günün dinsel inancı olan mitolojide de Yunan’ın ütopik tanrılarını ve hikayelerini kabul etmiş, ancak isimlerini ve şekillerini değiştirerek kendi kültürüne katmıştır. Resim sanatına da Yunan resmini benimseyen ve hatta taklit eden bir anlayışla başlamış ve sonunda Roma’ya özgü bir anlatıma ulaşmıştır.



Resim 13 Roma Dönemine ait Dekoratif bir resim örneği (www.dl.ccc.cccd.edu.)

Roma resmi sadece mitolojiye ait konuların değil, gündelik hayattan sahnelerinde yer aldığı resim anlayışında özellikle fresk ve mozaik tekniği ile ön plana çıkmıştır (Resim 13).

Roma resmini iki farklı dinsel etkide incelemek gerekir. Bunlardan ilki Yunan sanatının taklidi ya da devamı olarak değerdendirebileceğimiz, mitolojinin etkisindeki dönem, diğeri ise III. yüzyıldan itibaren Hristiyanlıkla birlikte, ikonografik etkiler gösteren dönem. Araştırmanın bu bölümünde mitolojinin dekoratif sanatlarla olan ilişkisi incelendiğinden, Roma sanatının ikonografinin etkisindeki dönemi, “Ortaçağın İkonografik Dünyasındaki Dekoratif Anlatım Biçimleri” adlı bölümde irdelenecektir.

“Roma resim sanatının eski örnekleri, iç süsleme konusunda, Helenistik dünyanın yayıldığı geniş bir alanla ortak ilkeler ve zevkler taşır” (Tansuğ, 1993 s.49). Birinci Pompei üslubu olarak değerdendirilen bu dönemde duvarlara yapılan resimler, derinliksiz, yüzeysel bir iki boyutlulukla ifade edilir. Süslemeci ve dekoratif bir anlayışa, mitolojinin etkileriyle hizmet verir. Bu dönemi ikinci Pompei üslubu izler. İkinci Pompei üslubu resim sanatında -uzun sürmeyen- bir dönüm noktasıdır, perspektifli resimler yapılmaya başlanır. Hristiyanlık etkisine kadar, perspektif resim sanatına girer, ancak ikonografik anlatımlarla birlikte bu etki tekrar yok olur. İkinci Pompei üslubu resimlerinde “sütunlar arkasından manzaralar ve figürlü sahneler, perspektif bir derinlik içinde yer alır.



Resim 14 Pompei Duvar Resmi (Sanat tarihi Ansiklopedisi s.131)

Bu resim tarzı Helenistik tiyatro düzenlenmesinden yani bir çeşit sahne fikrinden de esinlenmiştir” (Tansuğ, 1993 s.49). Birinci Pompei üslubu tanımıyla dekoratif bir anlatımı sunarken (Resim 14), ikinci Pompei üslubu ile birlikte resmin kendisi dekoratif bir üsluba yöneltlmıştır. Resim bu anlayışla beraber tek başına, bir nesne olarak dekoratif bir öge olarak kullanılmıştır. Üçüncü Pompei üslubu tekrar birinci üslubun izlerini taşımaya başlar. “Augustus dönemindeki “3. üslup”ta duvar yeniden bir yüzey olarak ele alınır, derinliği olmayan zarif mimarlık ögesi motifleriyle bölümlere ayrılır ve buralara mitolojik sahneler, düşsel manzaralar yerleştirilir (Pischel, 1983, s.129). Bu resimlerde yer alan figürlerin, Yunan heykellerini anımsatan bir yapısı vardır. Genelde kırmızı arka fon rengi ve dekoratif öğeler oluşturan mekan izlenimi yer alır. “Dekoratif düzen daha sonraları duvarı ya büyük bir boşluk olarak ele almış ya da mimari çerçevelere bölünmüş düz bir yüzey olarak kullanmıştır” (Tansuğ, 1993, s.49). Roma dönemi resimlerinin gündelik hayattan alınan konuları da dekoratif bir anlayışla işlenmiştir. Portrenin işleniş tarzında biçimler süslemeci bir anlayışla ele alınmıştır (Resim 15).



Resim 15 Roma Freski (Sanat tarihi Ansiklopedisi s.141)

Romalılar, sanatı günlük hayatlarında da yaşamın içine almışlar, yaşadıkları mekanları güzelleştirme kaygıları taşımışlar ve bu amaçla da resmin yanı sıra gündelik hayatta kullandıkları bir çok nesneyi süslemişler, değerli madenleri kullanarak

bezemeler ve mozaikler yapmışlardır. Resim geleneğine bağlı olarak sürdürülen mozaik, ilerde Bizans sanatında da irdeleneceği üzere, o zamanların önemli görsel anlatım dillerinden biridir. “Roma egemenliğindeki Doğu’da mozaikte resim etkisini yaratmanın yolları aranırken, Roma ve Ostia’daki ustalar sadece siyah ve beyaz renklerle, özgün ve grafik bir üslup geliştirirler” (Maubourguet, 1994, s.170). Bu grafiksel üslup daha çok süslemeci ve bezemeci yer mozaikleridir (Resim 16). Bununla birlikte, “figüre yer verilen yer kaplamalarında akla gelen tüm konular ele alınır: mitoloji kadar günlük hayat da tükenmez bir imge kaynağıdır” (Maubourguet, 1994, s.170).



Resim 16 Santa Constanza’nın Avlusundan Mozaik (Sanat tarihi Ansiklopedisi s.142)

Roma sanatı, mitolojik anlatımların yanı sıra, gösterişe önem veren, Roma’nın büyüklüğünü ve ihtişamını sanatla anlatmaya çalışan, mitolojiden Hristiyanlık sanatına geçişi içeren bir dönemi kapsar. Tüm bu sayılan sebepler Roma sanatını dekoratif bir anlatıma yönlendirir.

1. 3. Ortaçağın İkonografik Dünyasındaki Anlatım Biçimleri

Özellikle Hristiyanlık dinin kutsal saydığı değerleri plastik sanatlarla ifade etmesi ikonografi olarak değerlendirilir. “Yunanca’da *eikon* sözcüğü yalnızca “imge” anlamına gelir; bugünse ikona dediğimizde, genellikle altın kaplama tahta bir pano üzerine temperayla yapılmış, soyut dini resimleri kastederiz”(Vıkan, 1998, s.13). Bu

kullanım zaman içerisinde özellikle Hristiyanlık dini adına yapılan, tüm dinsel resimleri ve heykelleri içermeye başlamıştır. Dekoratif ya da yalın olmakla birlikte imge yoluyla inancı simgeleyen tüm anlatımlar ikon olarak adlandırılmaktadır. “Bir şeyin ikona olup olmadığını belirleyen şey, o şeyin yapıldığı madde ya da biçimi değil, imgenin nasıl kullanıldığı, özellikle de inanca göre neyi simgelediği idi”(Vıkan, 1998, s.13). Hristiyanlığın yayılmaya başlaması ve Roma’nın bu dini kabul etmesiyle birlikte, inancı yaymak adına çok değişik tekniklerle ikonalar yapılmaya başlanır. İkonalar plastik bir öge olmanın ötesinde birer metafizik inanç imgeleridir. “Bunun nedeni, ikonaların yeryüzünü cennete bağlayan bir kapı olmalarının yanı sıra cenneti de yeryüzüne bağlayan bir kapı olduklarına inanılmasıydı; bu kapı aracılığıyla İsa, Meryem Ana ve azizler, insanoğulları üzerinde ruhani güçlerini kullanabilirlerdi. Mucize yaratma gizil gücü taşıdıklarından ikonalar kafirleri bu dine inandırma, hastalıkları iyileştirme, bazen de imparatorluğu düşmanlara karşı koruma gibi güçlere de sahiptiler” (Vıkan, 1998, s.15–16). Bu kadar önemli özelliklere sahip ikonalar, bu sebeplerden albenisi yüksek içerikleri kadar dekoratiftiler.



Resim 17 Santa Constanza Anıt Mezarından Detay IV. Yüzyıl

(www.hp.uab.edu/image_archive/ulg/)

Roma imparatorluğunun 313 yılında Hristiyanlığı kabul etmesinin ardından, dünya sanat tarihinde yeni bir kapı açılmış olur. Artık sanat, bu yıllardan itibaren etkisini sürekli arttırarak, Rönesans’a kadar ikonografik bir anlatımın etkisine girmiştir denilebilir (Resim 17).

Roma sanatı Hristiyanlıkla birlikte sanatta sadece tema değişimlerine değil, aynı zamanda bir anlayış değişikliğine de girmiştir. “Hristiyanlığın büyük çapta yayılmasına doğru, yani III. yüzyılın ortalarından itibaren, resimde ve heykelde, insan vücuduna ait gözlemin, dinin yorumuna göre önemini kaybettiği; dolayısıyla da plastik sanatların, anlatım tekniği bakımından natüralist görünüş özelliğini kaybettiği ve natüralist anlatımın bir çeşit şematizme ve katılığa yerini bıraktığı görülüyor. İnsan fizik yapısının ve güzelliğinin itibarını kaybetmesi ve Antikite’nin ideal vücut kavramının ortadan silinmesi, yeni bir biçimleme ve resim anlayışını doğuracaktır. Bu da, katı, dekoratif ve süslü bir duvar resmini ortaya çıkaracaktır” (Turani, 1995, s.200). İçerik ve anlam bakımından birbirine taban tabana zıt olan mitolojik ve ikonografik bakış, birbirini takip eden dönemler değildir. İnanç sisteminin değişmesi ile birlikte plastik sanatların görevleri ve amaçları da yeni inanç sistemine göre farklılaşmıştır. Tanrıyı betimleyen mitolojik anlatım, ideali yaratmak ve insan vücudundaki tanrıyı idealize ederek betimlemeyi karşılarken, ikonografik anlatım, idealize güzellikle uğraşmaz, sembolik bir sezdirmeyi hedefler.(Resim 18)’de de görüldüğü gibi her iki anlayışın da izlerini taşıyan bir geçiş dönemi yaşanır.



Resim 18 Roma dönemine ait bir mozaik

Bu sembolik anlayış betimlemeleri, resmi dekoratif bir anlatıma götürür. Ancak yine de bu iki zıt görüş arasındaki geçiş döneminde İsa, Antik Yunan izleri taşıyan bir betimleme ile sunulurken “sanat bir çeşit sembol, bir çeşit resim-yazı anlamındadır”

(Turani, 1995, s.202). Roma'nın henüz Hristiyanlığı kabul etmediği dönemlerde, gizlice Hristiyan inancını sürdürenlerin ve azizlerin gömüldüğü yeraltı mezarları ve Hristiyanlığın kiliseleri olarak kullanılan alanlar Katakomp'lardır. Katakomp duvarları, bu mitolojik ve ikonografik anlayışın ara dönemi resimlerinin yer aldığı alanlardır. Sembolik anlatıma dekoratif bir geri dönüşü de belgeler. "Katakomplarda bu yüzden kıvrık dal süslemeleri, maskeler, güvercin resimleri, tavus kuşları, üzüm çitakları ve balık resimleri yapılmıştır" (Turani, 1995, s.202). Önceleri, Antik Yunan etkisinde İsa ve sembolik anlatımlar ile bu anlatımlara destek veren dekoratif fon kullanılırken, zamanla bu durumdan tamamen uzaklaşarak, ikonografik bir anlatıma yönelinir. Roma sanatı bu her iki durumda içeren, mitolojinin ve ikonografinin etkisinde ürün vermiş olan bir uygarlıktır.

Roma imparatorluğunun ikiye bölünmesi ile birlikte, Doğu ve Batı Roma imparatorlukları sanat tarihi sayfalarına farklı anlayışlarla adlarını yazdırmaya başlar. Doğu Roma imparatorluğu, yani Bizans, sanat tarihine ikonografinin etkisinde ki dekoratif anlayışın, mihenk taşlarından birini oluşturur.

1. 3. 1. Dinsel İkonografiyi Betimleyen Mozaikler ve Bizans

Bizans sanatı Anadolu'dan İtalya'ya kadar yayılan büyük bir alanı etkisine almış olan bir Hristiyanlık sanatıdır. Bizans sanatı "esin kaynağıyla Hristiyan; görkemi ve büyüklük anlayışıyla imparatorluğa özgü, heybetli kompozisyonları ve renk zevkiyle Doğu'dan derin bir şekilde etkilenen... birçok ikonografik veya üslupçu ayrıntıda göze çarpan Antikçağ geleneklerinin de büyük ölçüde mirasçısıdır" (Maubourguet, 1994, s.174).

Mitolojinin etkisinde yapılan sanat çalışmalarından, ikonografik anlatımlı bir döneme geçilmesinde dini anlayışın değişmesi esas nedendir. Daha önce yapılan heykelleri tanrı olarak gören ve daha sonra Hristiyanlıkta puta tapmak olarak nitelendiren anlayış, heykel sanatında büyük gerilemeye neden olur. Ancak yine aynı anlayış, resim sanatının da daha ön plana çıkmasını sağlar. Yeni tapınak mekanları olan kiliselere heykel –mitolojik inanışları sürdürebileceği kaygısıyla- sokulmazken, resim bir öğretici kimliği ile kiliselerdeki yerini almaya başlar. "VI. yüzyılda yaşamış olan Papa Gregorius Magnus... "Nasıl ki yazı, okumasını bilen işine yarıyor, resim de ne

okumasını, ne yazmasını bilen işine yarar” diye buyuruyordu” (Gombrich, 1986, s.95). Bu açıklama dünya sanat tarihinin eğitici ve öğretici yöne doğru gittiğinin önemli göstergelerindendir. Ve yüzyıllar içerisinde, kiliselere bir eğitici ve öykü anlatıcısı olarak giren resim, bir sanat olarak çıkacaktır.

Bizans resim sanatı iki teknik üzerine yoğunlaşmıştır. Bunlar mozaik ve fresko teknikleridir. Özellikle mozaik tekniğinde ortaya çıkarılan çalışmalar kendinden önce yapılanları gölgede ve geride bırakır. Mozaik tekniği çok daha eskilere dayanmasına rağmen, dünya sanat tarihinde, neredeyse Bizans sanatıyla birlikte anılır. Bizans sanatı, “usta çırak mirasına uygun olarak soyut bir etki yaratmıştır. Ve bu soyut dünyanın tasviri için mozaik seçilmiştir” (Turani, 1995, s.210). Mozaik sanatına, Bizans’ta dini bir misyon yüklenmiştir. Mozaik alanında verilen ilk çalışmalar, mekan süslemesi üzerinedir. Zamanla, kilise duvarlarındaki yerlerini almaya başlamalarıyla, inancın ön planda tutulduğu, bu yüzden de plastik değerlerin ikinci plana atıldığı bir anlayışla, daha çok anlam ve inancın desteklendiği mozaik resimler yapılmaya başlanır (Resim 19). Daha önceleri havuzlara, yerlere döşeme sanatı olarak mozaik kullanılırken “Hristiyan sanatı mozaığe farklı bir işlev yükler... kutsal resimler ayaklar altında kalmamalıdır. Dolayısıyla, yeni dinsel ikonografiye yanıt veren mozaik, duvarlara ve tavanlara yapılmaya başlanır” (Orcasberro, 1998, s.152). Mozaığın seçilme nedenlerinden biride olasılıkla sağlam ve dayanıklı olması ile ilgilidir.



Resim 19 İyi Çoban Mozaïği, Ravenna (Sanat tarihi Ansiklopedisi s.157)

Tessera adı verilen küçük küplerden oluşan mozaik, “sonunda hem antikçağ hem de Hristiyan sanatına özgü ikonografik bir öğretim, hatta din (Hristiyanlık) öğretimi değeri kazanır. Mozaiklerde işlenen konu, tek, gözle görülmeyen ve her şeye gücü yeten bir Tanrı düşüncesine dayanarak açık ve yalın olma savındadır.” (Orcasberro, 1998, s.152) Mozaiklerin ana teması İsa’dır. İsa Meryem ve çevresindeki azizler, yüzleri hep izleyiciye dönük bir kompozisyonla betimlenirler. Mozaikler sade ve yalın bir anlatımla sunulmakla beraber, özellikle altın ve yıldız kullanımlarıyla dekoratif bir anlatıma bürünürler. Ayrıca kendi başına mozaikte kendi başına dekoratif bir tarz olduğu göz önünde bulundurulursa, Bizans mozaikleri süslemeci ve bezemeci, ikonografik bir anlatımı sunar denilebilir. Zaman içinde büyük bir gelişim gösteren Bizans mozaik sanatında “arka planda perdeler, sütunlar gibi süsleyici öğelere yer verilmiştir” (Tansuğ, 1993, s.59). Başlarda basit ancak, altın ve yıldızlarla süslenen mozaikler, daha sonraları biçim olarak da süslemeci bir ifadeye dönüşür. Bizans sanatının gösterişi ön plana çıkaran tavrı mozaiklerde de kendini gösterir (Resim 20).



Resim 20 Bizans Mozaïği Örneği (Art of the Byzantine Era, s.39)

Bizans mozaikleri, açık-koyu dengesi ve renk dağılımları ile sanat tarihinde üsluplaşmış ve katı kurallara bağlanmış eserler vermiştir. “Bunun yanında bütün desen katılığına rağmen, neo-empresyonistlerin renk tuşlarına benzeyen renkli taş parçalarının etkisi, bu katı deseni tablonun her tarafına dağılan renk kompozisyonu haline getirebiliyordu” (Turani, 1995, s.210).

XIII. yüzyıla gelindiğinde mozaik sanatı zirveye ulaşmıştır. “Teknik gelişmiş, renkler daha uyumlu bir hale gelmiştir. Üslup, özellikle giysilerin, yüzlerin resmedilmesinde, belli bir sertliğe karşın, hep antikçağ sanatını çağrıştıran bir sağlamlığa, bir güzelliğe erişmiştir. Aslında resimler artık öykünmeye dayanmayıp, kutsal bir nitelik, sert bir ikonografik düzen taşımaya başlamıştır” (Orcasberro, 1998, s.153). Mozaik sanatındaki bu şatafat ve süse düşkünlük, Bizans’ın tüm plastik sanatlarında görülür. Neredeyse tümü dini konuları işleyen bir anlatımla, freskolar yontular, kitap resimleri, gündelik kullanım eşyaları hep aynı gösteriş ve ihtişam içinde anlatılır. Plastik sanatlar, Bizans İmparatorluğunun ve Hristiyanlığın görkemini anlatan birer imgelem olarak kullanılır. Bu imgelemi anlatan en önemli ifade biçimi de ikonlardır.



Resim 21 Sanatçısı Bilinmiyor, “Büyük İsa” (Art of the Byzantine Era, s.91)

Kilise duvarları başta olmak üzere, ikona resimlerinin yapıldığı tüm mekanlar kutsanmış birer alan olarak belirlenir. İkona resimleri, resmi plastik boyutundan farklı

olarak bir hikaye ve inançsal bir araç, eğitici bir tarz biçiminde ele alır. İkona resimlerinde önemli olan, konuyu anlatıp anlatmadığıdır, ötesi düşünülmez. Burada bahsedilen konu da tüm plastik sanat dallarında olduğu gibi, İsa, Meryem ve Azizlerdir. Büyük İsa isimli resimde de görüldüğü gibi İsa, korku veren bir ifade ile resmedilmiştir. İnsanlara ders veren, onlara gelecekle ilgili uyarılar yapan bir hakem gibidir (Resim 21). Konunun bu kadar katı kurallara bağlanmış olması, sanatçıların özgürlüklerini tam anlamıyla kısıtlar. Belki de bu kısıtlama, dekoratif anlatımın parlak işler çıkarmasına olanak sağlar. Çünkü süsleme ve bezeme anlayışında herhangi bir kısıtlama olmadığı gibi, aksine destek ve beğeni gören bir tavır vardır. Doğadan esinlenerek, stilize edilmiş birçok motif, fonda, giysilerin üstünde, resmin etrafındaki çerçevelerde ve hatta saç biçimlerinde bile özgürce kullanılabilir. Sanatçı figürün seçiminde ve temada kısıtlanırken, süslemeci tavırda tamamen özgürdür (Resim 22). Bu özgürlük, Bizans sanatını bir Hristiyanlık sanatı olmakla beraber, dekoratif bir sanata da dönüştürür.



Resim 22 Sanatçısı Bilinmiyor, “Sebastocrator ve Kraliçe Dessislava”

(Art of the Byzantine Era, s.173)

Modern dünyada bireysel olarak, dekoratif anlatımı bir dil olarak seçen tüm ressamların Bizans sanatından az ya da çok yararlandığını görürüz. Çünkü Bizans sanatı dekoratifi kendisine hedef belirlemiş mihenk taşlarından biridir.

1. 3. 2. Yerel Olandan Beslenen Hikayeci ve Süslemeci Roman Üslubu

Ortaçağ Avrupa'sında, Roma kilisesine bağlı ulusların birbirine benzer üsluplarla yaptığı çalışmaların tümü Roman Üslubu olarak adlandırılır. Bu üslubun hakim olduğu XI. ve XII. yüzyıllarda sanat, mimari ve mimariyi resimle süsleme üzerine kuruludur. Doğu ve Batı Avrupa tarzlarını bir araya getirmiş, süslemeci bir anlayış hakimdir. "Roma sanatının en tipik ifadesi mimari ile gerçekleşti. Ortak dekoratif ve yapısal çözümler geliştirilmesine rağmen, giderek yerel ama güçlü ekoller ortaya çıktı" (Conti, 1985,s.4). Roman üslubunu bu kadar süslemeci yapan unsurlardan biri de, yerel sanatların, ortak üsluba katılması ve zaten dekoratiften uzak olmayan ortak üslubun da yerel süsleme öğeleri ile birlikte iyice bezemeci bir tavra dönüşmesidir.

Roman resmi, mimari bir yapı içerisinde, okuma yazma bilmeyen insanlara resimle incili ve Hristiyanlığı anlatmayı amaçlayan dekoratif bir anlatım şeklini hedefler. Bu yüzden yapılan tüm resimler hikayeci bir anlatımla sunulmuş, süslemeci bir üslupla işlenmiştir. Roman resmi özellikle mimari yapıları süslemiş ama aynı zamanda birçok alanda da eser vermiştir. Özellikle kitap resimlemeleri (Resim 23), mozaik, vitray alanlarında birçok ürün ortaya koymuştur.



Resim 23 İkonografik Anlatımlı Kitap Resmi (Art of the Byzantine Era, s.181)

Roman resmi, kiliselerde iki türde yapılır; en çok görülen ve birinci derecede öncelikli alanlarda, İsa, Meryem ve Azizlerin anlatıldığı, İncil’den sahneler yer alırken, “ikinci derecedeki yüzeyleri süsleyici motiflerle doldurmak adetti” (Tansuğ, 1993, s.94). Bu süslemeci motifler Avrupa’nın her bölgesine göre farklılıklar gösterir. Doğudan, İslam sanatlarından ve yerel anlayış farklılıklarından gelen bu biçimsel başkalaşımın ortak noktası, aynı tema altında dekoratif bir anlayışla toplanmalarıdır.

Roman sanatının çok ürün verdiği bir diğer alan olan kitap resimlemeleri de dinsel amaçlara hizmet eden dekoratif anlatımlardan oluşur. Kitap resimlemeleri kendini iki farklı türde gösterir: Bunlardan ilki, dinsel bir temayı işleyen ve kitabın gerçek konusuna destek veren minyatür anlatımken, diğeri ilerde tipografinin ilk örneklerini oluşturacak olan satır başlarının ilk harflerinin bezemeci bir tavırla resmedilmesidir. Bu kitap resimlemelerinde, yine dekoratif resimsel bir anlatımı, süslemeci yazınsal bir anlatım destekler. Resim için mi yazı yazılmıştır, yoksa yazı için mi resim yapılmıştır, anlaşılamaz. Resim ve yazı dekoratifin işlenişinde bu denli iç içe girer. Yazı, resmin



Resim 24 Sanatçısı Bilinmiyor, “Yeni Kıyamet Vasiyetnamesi” 1125–1150

(Art of the Byzantine Era, s.162)

dekoratif bir elemanı gibi görünür (Resim 24). Roman dönemi, Bizans ile Gotik arasında bir geçiş olduğu gibi, tüm Avrupa’yı da benzer çizgide buluşturmaya sağlayan,

yerelliği Avrupa geneline yayan bir dönemdir. Avrupa bu geçiş döneminin ardından Gotik döneme girer.

1. 3. 3. Gotik Sanatta Dekoratif Anlatım

Birçok farklı kültürü içinde barındıran, Roman üslubunun ardından Gotik sanat doğar. Gotik sanat, “kendinden önce dağınık olarak var olan birçok mimari elemanı yeni bir anlatım biçimi için ve bilinçli olarak bir araya getirmiş, bu elemanları yeni bir ruhla kullanmıştır” (Akyürek, 1994, s.52). Gotik sanat Avrupa’da var olan tüm anlayışları içinde barındırarak, yeni bir anlayışla sunar. Gotik sanat genel olarak mimarlık alanını kapsamakla birlikte, yine Roman üslubunda olduğu gibi, mimariye destek olan resim anlayışı hakimdir. Resim yine mimariyi süsleyen bir eleman olarak kullanılır, “yeni olan, bu motiflerin bambaşka bir estetik amaca yönelmiş bileşimidir. Gotik de bu nedenle yeni bir biçemdir” (Akyürek, 1994, s.52).

Bizans sanatının devamı olarak görebileceğimiz Gotik sanat, yine bir Hristiyanlık sanatı olmakla beraber, saraya ve soylulara da hizmet veren bir anlayışı doğurur. Bu anlayış, resmin sadece kiliselerde değil, üst düzey diyebileceğimiz diğer mekanlarda da yapılmasını ve sanatın böylece daha da yaygınlaşmasını sağlar. Sanat yine dinsel temalar etrafında döner, ancak mekanında farklılıklar oluşmuştur. Bu mekansal farklılık, o güne kadar kalıplaşmış figür anlayışına da bir yenilik getirir. Gotik sanatçısı, tekrar doğaya yüzünü döner, ikon resimlerine bir hareket ve perspektif girer (Resim 25).

Gotik sanatla resim, kilise duvarlarının dışında şatolara ve saraylara girmiştir. Bu resim sanatına farklı bir işlev yüklenmesinden kaynaklanır. Resmin kendisi dekoratif öğeler taşır ve bir nesne olarak da dekoratif bir unsur olarak ele alınır. Birçok mekanda resim bulunmasının bir başka nedeni de ekonomik olmasıdır. “Çünkü odaların duvarlarını fresko ile kaplamak halı ile örtmekten çok daha ucuza geliyordu” (Gozzoli, 1982,s.54).Resmin hala bir zanaat olarak görüldüğü bu çağlarda duvarda bir dekor elamanı olarak bulunması ve konusu önemlidir. Konunun işlenişi ve anlatmak istedikleri amaca uygun olduğu sürece fresko ya da halı olması ancak ekonomik olarak bir değer yükler ve bu da resmi halıdan daha değersiz kılar.



Resim 25 Benozzo Gozzoli, “Kral Kahinlerin Beytullahim’e Gidişleri”

(Sanatın Öyküsü, s.192)

Gotik sanat, resime ve resimle ilgili tüm alanlara dekoratif bir yaklaşımla bakar. Figürler, mistik ve bol dökümlü kıyafetler içinde gösterilir, bütünün yanı sıra ayrıntı çok önemsenir, renkler olabildiğince canlı ve gösterişlidir, mekan dekoratif bir süsleme alanı içinde incelenir ya da bitkilerle ele alınır, genel olarak iki boyutluluğun izleri devam eder (Resim 26). Tüm bunlar Gotik resmini süslemeci ve dekoratif bir anlatışa götürür.



Resim 26 Stephan Lochner, “Çocuk İsa Tapınakta” XIII. Yüzyıl

(Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.89)

Gotik dönem iki farklı okul arasında, iki farklı resim anlayışını birlikte yaşamıştır. Floransa ve Sienna okulları, bu iki farklı bakış açısının yaratan okullar ve ekolleridir. Floransa okulu perspektif ve renk anlayışını ortaya koyan, böylelikle de resim sanatında dönüm noktasına imza atan bir misyon yüklenirken, Sienna okulu ve ressamı “Bizans geleneklerine bağlı kaldılar. Rengi ve süslemeyi önemli saydılar....Resimlerindeki figürler mekan içerisinde derinlemesine değil, yanlamasına bir dizilişle sıralandı. Parlak renkleri tercih ettiler ama bu yüzeyleri dümdüz sürmekte devam ettiler” (Güvemli, 1968, s.61). Gotik dönemle resme perspektif ve hareketlilik Floransa Okulu ile birlikte girmiştir. Giotto bu hareketliliğin başlangıç ressamıdır. “Gerçekten de, Floransa’da Giotto’yla, resim iyice değişti. Floransa Okulu denilen bir ressam grubu, resim sanatına eski Yunan’ı hatırlatan insancıl değerler getirdiler” (Güvemli, 1968, s.60). Bu yenilikler, perspektifin resme girmeye başlaması ve değişen renk anlayışıdır. Resme, tekrar plastik değerler girmeye başladığı ve bunlarla birlikte dekoratif anlayışın da devam ettiği görülür. Gotik sanat hem plastik değerlerin önemsendiği hem de gerek eski alışkanlıklardan, gerekse de inanç sisteminin getirilerinden kaynaklanan, dekoratif anlayışında devam ettiği karma ve özgün bir dönemdir. “Gotik sanatta aslolan görsel gerçeğe sanat gerçeği arasındaki eşit eğilimler ve yasaları ortaya koymaktı” (Tansuğ, 1993, s.100). Floransa Okulu bir başlangıcı yaratmış, ancak son noktayı Rönesans koymuştur. Gotik sanat Floransa Okulu’na rağmen, yine dekoratif eğilimlerin ağır bastığı, resmin süsleyici öğelerle desteklendiği, iki boyutluluğun büyük ölçüde devam ettiği bir dönemdir.

Resim, ortaçağ boyunca bu tutumunu az ya da çok devam ettirir. Ortaçağ için, süslemenin doruk noktasını ikonalarla yaşayan, dekoratif bir dönemdir denilebilir. Ortaçağın son dönemlerini oluşturan Gotik sanat da, heykel mimari ve resim ile resmin alt dallarını oluşturan fresko, mozaik ve vitray sanatlarında dekoratif üslubu devam ettiren bir anlayış hakimdir.

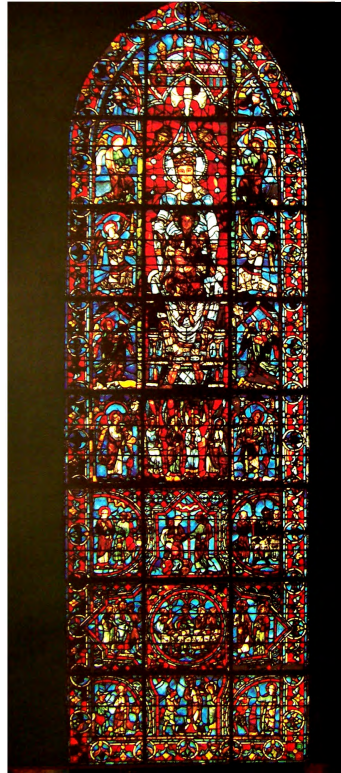
Gotik üslup, özellikle mimari alanda ürün vermiş olmakla birlikte, mimari tarz resmi de etkilemiştir. Bizans döneminde kilise duvarlarına yapılan resim, Gotik

mimarideki büyük pencerelerle, vitraya dönüşmüştür. Kilise duvarlarındaki resim, vitraya yerini bırakmıştır.

Işığı içeri daha çok alma fikri ile büyüyen pencerelerle, “Gotik mimari vitrayı, ortaçağ mistik havasını olduğu kadar, yaratıcılığını da ifade eden üstün bir sanat düzeyine yükseltmiştir” (Maubourguet, 1994, s.288). Işık dinsel motiflerin oluşturduğu renkli camlardan geçerek, kiliselerin içine hem inançsal bir yön hem de bu renkli ışığın mistik havasını sunar (Resim 27–28) .

Bu, çok renkli bir hava yaratmak kadar, dekoratif bir unsurdur da. Derinliksiz ve iki boyutlu bu resimler ışığın kırılmaları ile birlikte farklı bir boyuta taşınır.

Vitray, mimari yapının içine öyle bir şekilde işlenir ki, yapı vitray süslemeleriyle mimari özelliklerinden sıyrılarak, tamamen dekoratif bir öğeye dönüşür.



Resim 27 Sanatçısı Bilinmiyor, “Notre-Dame de la Belle-Verriere” Vitrayı XII. Yüzyıl (Sanat Tarihi Ansiklopedisi s.304)



Resim 28 Roman ve Gotik Dönem Vitray Örnekleri XII. yy.
(Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi s.85)

Fresko resimlerinin ve vitrayların yanı sıra bir diğer resimleme alanı da, kitaplardır. Henüz baskı makinelerinin icat edilmediği bu dönemlerde kitap resimleri kitabın konusu hakkında bilgi veren dinsel hikayeleri içerir. Bunlar daha çok minyatür olarak ele alınabilir. “Bu kitaplardaki minyatürlerin hem süsleyici hem de anlatıcı bir işlevi vardı. Kitapların ve bölümlerin başlarındaki büyük harflerin süslemesi tamamen dekoratif olup, çoğu kez bu sayfayı kaplayan çizgici bir arabesk şeklini alırdı” (Gozzoli, 1982, s.50). Kitapların konuları çoğunlukla dinsel içeriklidir, ancak başka temalar işleyen kitaplara da rastlanmıştır. Minyatür el yazmaları iki boyutlu anlatımlarıyla, altın

bir zemin üzerine yapılmasıyla, bezemeci bir tarzla ifade edilişyle ve ana temasıyla tam bir dekoratif anlatımdır (Resim 29).



Resim 29 Jean Fouquet, “Katedral Yapımı” Resimli Elyazması XIII. yy.

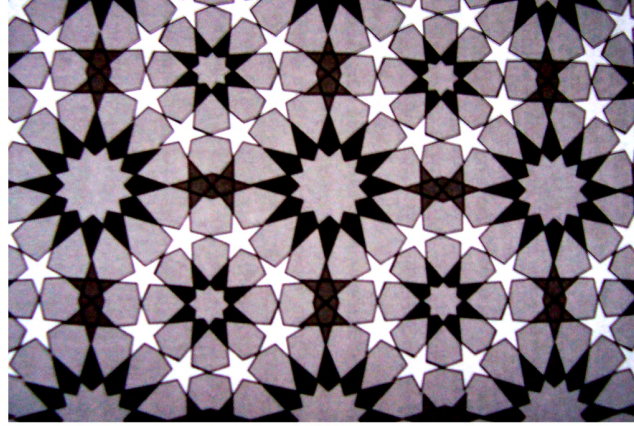
(Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.299)

Freskolar, vitray ve kitap resimlemeleri Gotik resmin önemli anlatım dillerini oluşturmakla birlikte, gündelik kullanım eşyalarının ve resim yerine geçen halıların anlatım dilleri de o dönemin plastik anlayışını yansıtır. Bu anlatım dilinde seçilen yol olabildiğince süslemeci ve dekoratiftir.

1.4. Süslemeci ve Bezemeci İslam Sanatı

İslam dininin plastik sanat dallarından, resim ve heykele, putperestliği tekrar getireceği inancıyla, karşı olması, İslam sanatını dekoratif bir anlayışa yönlendirir. Sanatçı, heykel ve resimle kendini anlatamadığından, süslemeci motiflerin ifadesine sığınmıştır. İslam sanatı dekoratif tarzını, yazı ve motif üzerine kurar. Tanrının sözleri büyük bir ihtişamla yazılır. İslam sanatı mimari süslemelerde de yazıya ayrı bir dekoratif anlam yüklemiştir. Kaligrafik anlatımlar, dekoratif ifadenin önemli bir ögesi olarak kullanılmıştır. Yazı hem içerik hem de süslemeci bir anlatım olarak İslam

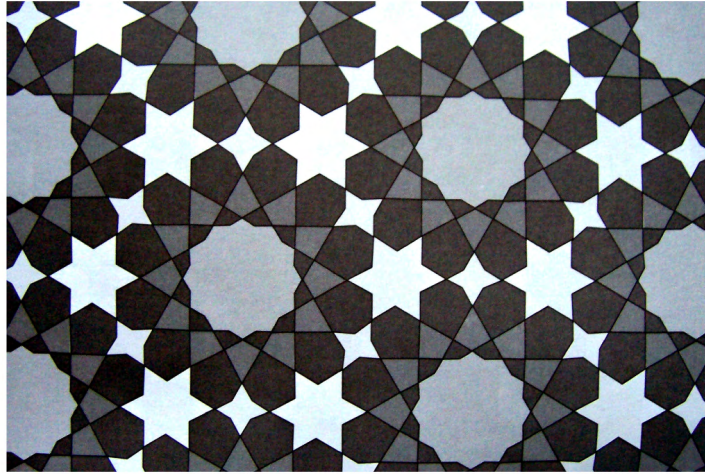
sanatında önemli bir yer tutar. Bir diğer anlatım ögesi olan motifte basit geometrik şekillerin bileşiminden oluşur. Hayvan ve bitki stilizasyonları nadiren görülmekle birlikte, bunlar da birer motif gibi işlenir. İslam sanatını oluşturan temel düşünce: İnsan ve çevre ilişkilerini kavramaktır. İslam’a göre, tanrının yarattıklarını tekrar kopya etmek



Resim 30 İslam Sanatı Motif Örneği

(Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Bezeme Sanatı Örnekleri, s.58)

anlamsız bir çabadır. Ancak bu açıdan bakıldığında, klasik resim anlayışının dışında minyatürden bahsedilmesi anlaşılabilir bir tavidir. İslam sanatı genel olarak bu yüzden, yazı, bitkisel motifler ve geometrik şekiller üzerine kuruludur. Genel olarak birbiri içine geçen optik bir geometri vardır (Resim 30). İslam sanatının temelini oluşturan geometrik şekillerin çıkışları ve anlamları birçok değişik yorumu beraberinde getirmiştir. Bu yorumlar inanç sistemleri, siyasal yapılar ve felsefi düşünceler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bununla birlikte kullanılan geometrik formlar genel olarak, belli bir sisteme dayanan simetrik bir dengeye sahip, ölçülerek çizilebilen şekillerdir. İslam sanatında bu şekillerin sonsuz tekrarı oluşturması sürekliliğin İslam dinindeki önemini yansıtır. “İslam dini dünya görüşünün Tanrıdan başka hiçbir nesneye beka (kalıcılık) mal etmeyen ve her şeyi geçici anlardan ibaret sayan metafiziği, biçim sanatlarında süreklilik kavrayışını ortaya çıkarmıştır. Yüzeylerin biçimsel düzenlenişine özel bir derinlik kazandıran bu kavrayış, motif ve parçaların sonsuz bir tarzda birbirlerini izleyen girift dekoratif anlamlarını da güçlendirmiştir” (Tansuğ, 1993, s.129). Bazı görüşler geometrik formların çok kullanılmasının sebebi olarak, matematiksel çizim kolaylığına bağlarken, diğer bir görüş ise, şekillerin birer anlam ifade ettiği düşüncesini savunur.



Resim 31 İslam Sanatı Motif Örneği

(Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı Örnekleri, s.74)

“İslam sanatında yıldızlar ve çarkıfelek adı verilen dönen şekiller tekke ve tarikatlarla ilgili görülmekte, şekillerin köşe ve kenar sayıları bazı özel anlamlarla (12 imam, 4 mezhep gibi) açıklanmaktadır” (Maubourguet, 1994, s.230) (Resim 31). Motiflerin bu sürekliliği ve iç içeliği anlatıma büyük bir zenginlik kazandırır. Yine bitkisel motiflerde tasvir yasağını kolayca aşabildiği için çokça kullanılan biçimlerdir. “İslam süslemesinde en çok rastlanan şekillerden biriside herhangi bir geometrik, kaligrafik ya da bitki motiflerinden oluşan bir frizin, arkası geliyormuş izlenimi uyandıran çeşitli biçimlerle birleşerek hemen hemen sonsuzluğa kadar tekrarlanması ile elde edilirdi” (Mandel, 1978, s.32). Bu motifler, İslam sanatında mimari, mozaik, vitray, ahşap oymacılığı, kumaş ve halı desenleri, minyatür, tezhip ve hat sanatları başta olmak üzere küçük el sanatlarına varıncaya kadar tümünde kullanılmaktadır. İslam sanatında sıkça rastlanan birim tekrarları, iç içe geçmiş şekiller, optik kompozisyonlar ve arabesk kıvrımlar biçimin bir bütün olarak algılanması içindir. Çünkü İslam inancı da evrenin bütünlüğünü ve tanrının yarattığı sonsuz uyumu düşündürmek için böyle bir anlatıma ihtiyaç vardır. Bu düşünce tarzı, İslam sanatını birimden bütüne taşıyan dekoratif bir anlatıma götürür. Konusu ne olursa olsun, İslam sanatının tüm alanlarında boşluk, doluluk ve bunların bir bütün içindeki devamlılığı vardır (Resim 31–32). Bu anlayış da İslam sanatını bezemeci ve süslemeci bir tavra sürükler. İslam kültürü neredeyse yaşamına kattığı her şeyi bezemiştir.



Resim 32 Mualla Balıkcıoğlu, “Türk Motifli Süslemelerden Örnekler”
(Keskin Color Kartpostal Koleksiyonundan)

1. 4. 1. Gündelik Hayat, Hikaye ve Kitap Resimleme Sanatı, Minyatür

İslam sanatında resim sanatına en yakın olan dal minyatürdür. “Sözcük, Latince miniare’den (kırmızıyla boyama) kaynaklanan İtalyanca miniatura’dan Fransızcaya, oradan da Türkçeye girmiştir. Osmanlıca’da minyatüre “nakış”, ustasına da “nakkaş” denir. Minyatür geniş anlamıyla el yazmalarına metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir” (Eczacıbaşı, 1997, s.1262). Minyatürlerde din dışı konuların işlendiği özellikle de hükümdarların, yüksek dereceli yöneticilerin, aşk hikayelerinin ve masalların ana tema olarak kullanıldığı görülür. Minyatür özünde bir kitap resimlemesidir. Ancak bu resimleme İslam sanatının soyut anlayışını içerir. “Nakkaş metinde geçen olayları resimlerken ı ışık-gölge, perspektif ya da renk değerleri gibi öğelere dayanan Batı resim geleneğinin tersine, nesneler gibi canlıları da doğadan soyutlar, onları gerçek görünümlerinden çok farklı birer dekoratif örgeye dönüştürebilir.” (Eczacıbaşı, 1997, s.1262) Genel olarak İslam sanatında var olan süsleme ve bezeme anlayışı minyatürlerde de devam eder. Resmin çerçevesindeki motifler, figürlerin üzerindeki bezemeli kıyafetler, bazı minyatürlerde arka planlar, mimarının süslü bir anlatımla ifade edilmesinin tümü dekoratif tavrın yansımalarıdır. Bu süsleme öğelerinin kullanılmasının



Resim 33 Nakkaş Levni, “III. Ahmet Surnamesi Minyatürlerinden” XVIII. yy. başı
(Çağdaş Türk Sanatı, s.33)

yanı sıra, minyatür gerçek dışı ifadeyle de dekoratife yönelir (Resim 33). “Yapılar, ağaçlar yan yatar, otlar maviye, tepeler eflatuna, gökyüzü altın yaldıza boyanabilir; gölge oyunundaki gibi iki boyutlu bir kalıba dönüşen insan figürü, çevresindeki nesnelerle hiçte orantılı olmayabilir” (Eczacıbaşı, 1997, s.1262). Minyatür sanatçısı, resmettiği tüm elemanları bir dekoratif elemanmış gibi ele alır ve öyle de sunar. Bu resimlemelerde doğadan farklı bir anlatım dili vardır, bu anlatım da minyatürü dekoratife doğru sürükler. İslam ülkelerine göre değişen anlatımlara rağmen, minyatürün ortak bir dili vardır. “Figürler, ya özenle işlenmiş çok renkli bir çerçeve ile çerçevelenir ya da halıda olduğu gibi, geniş bordürler içine alınır; figürler birkaç düzeyde ve genellikle hareket halinde olan kalabalık şeklinde verilir; ve, minyatürler kuşbakışı olarak gösterilir. Perspektif ise hiçbir şekilde gerçeğe uygun olmadan tamamen geometrik bir anlayışla ele alınıp sanatçıya kendi kişisel yorumunu özgürce uygulayabilme olanağı sağlardı” (Mandel, 1978, s.52). Tüm bunlar özellikle figürü iki boyutlu şablonlar haline sokar. Figürler birer insan ya da hayvan olmaktan öte dekoratif bir motif gibidir (Resim 34). Resmin mekanı da dekoratif anlayışın ötesinde mistik bir havaya bürünür. “Çoğunlukla görülen manzaralar arasında koyu mavi gökyüzü, altın yaldızlı yapraklar, çok titiz incelikle işlenmiş üsluplaştırılmış ağaçlar bir masal alemi yaratacak şekilde resmedilirdi” (Mandel, 1978, s.52).



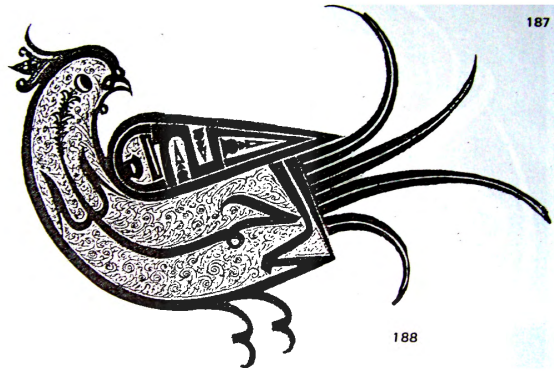
Resim 34 Süleymanname'den bir sahne (Türk Sanatı, Arka Kapak)

Tüm bu süslemeleri çerçeveleyen bordürle birlikte bütünde olağanüstü bir bezeme ortaya çıkar. “Motif, figür veya şekil olarak sanat eserine yansımış olan insan düşüncesi, izleyen kişiyi, bu görüntünün arka planındaki mitolojik ve ikonografik alana çekerek, kültür ve inanç sisteminin derinliklerine doğru sürükler” (Maubourguet, 1994, s.230).



Resim 35 Mualla Balıkcıoğlu, “Türk Motifli Süslemelerden Örnekler”
(Keskin Color Kartpostal Koleksiyonundan)

İslam sanatı ile ilgili olarak var olan genel kanı insan ve hayvan figürlerinin kullanılmadığıdır. Ancak, İslam sanatı insan ve hayvanı da birer bezeme ögesi olarak kullanmış ve dekoratif olarak işlemiştir. Resim (35 – 36)'de de görüldüğü gibi kuş figürü İslam sanatında sıklıkla kullanılan dekoratif bir motif olma özelliği gösterir. Ayrıca fantastik bir yapıyla karşımıza çıkan figür anlayışı da belli kalıplar içerisinde. İnsan başlı hayvan gövdeli bu fantastik yaratıklar, birer bezeme ögesi haline dönüştürülmüştür. Sadece insan ya da hayvan figürleri yerine bunların bileşiminden oluşan doğaüstü yaratıkların kullanılması düşündürücü bir yaklaşımdır.



Resim 36 Kuş şeklinde Yazı

(Başlangıçtan Bugüne Onbin Türk Motifi Ansiklopedisi, s.32)

1. 4. 2. İslam Sanatında Sudan Yansıyan Bezeme Biçimleri, Ebru

İslam sanatında minyatürden sonra resme en yakın geleneklerden biri ebru sanatıdır. Ebru özellikle ciltçilikte ve hat sanatının geri planında kullanılır. Kendi içinde dekoratif olan ebru, aynı zamanda dekoratif diğer elemanlarla da desteklenerek kullanılmaktadır. Tek başlarına üzerine herhangi bir işlem yapılmayacak olan ebrular birkaç kat üst üste çalışılarak yapılır (Resim 37) .

Üzerine hat yapılacak ya da bordür olarak kullanılacak olan ebrular ise genellikle boyanın kağıda yayılışının yer aldığı alt rengi ile bırakılır (Resim 38). Ebru desenleri kalıplaşmış bazı formların tekrarları ile elde edilir.



Resim 37 Ebru Örneği

(Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı Örnekleri, s.189)

Bu dekoratif anlatımda daha çok çiçek motifleri kullanılır. Özellikle karanfil, gül, sümbül, gelincik ve lale gibi çiçeklerin ebru sanatında sıkça kullanıldığı görülür. Ebru İslam sanatına özgü dekoratif bir anlatımdır. Ancak tüm İslam sanatları gibi kalıplaşmış, usta çırak ilişkisinin ötesine günümüze kadar geçememiş bir anlatım tarzını oluşturur.

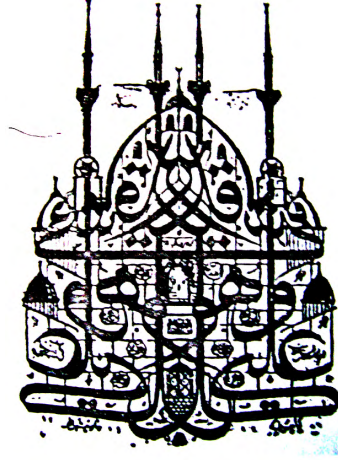


Resim 38 Ebru Örneği

(Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Bezeme Sanatı Örnekleri, s.185)

1. 4. 3. Yazının Süslemeci ve Bezemeci Yönü, Hat-Tezhip

Hat belirli kurallarla yazılan güzel yazıdır. Çoğunlukla tanrının sözlerini içerdği için büyük bir özenle yapılır. Yazı İslam sanatında önemli bir yere sahiptir, öyle ki



Resim 39 Ayasofya Camii şeklinde Aynalı Yazı

(Başlangıçtan Bugüne Onbin Türk Motifi Ansiklopedisi, s.287)

tezhip olarak adlandırılan bu sanatın yapımında altın kullanılması bunun önemli göstergelerindendir. Tezhip aynı zamanda kitap bezeme tarzıdır. İslam sanatının tüm dallarında görülen geometrik formlar ve çiçek motifleri tezhipte de dekoratif ifadeyi arttıran bir destek olarak kendini gösterir. Yazı, çalışmanın orta kısmında yer alırken çevresi bezeme alanı olarak kullanılır. Yine kullanılan tüm biçimler stilize edilmiştir. Tezhip İslam sanatında sadece kağıt üzerine değil, dokuma, çini ve maden işlerinde de kullanılan bir bezeme üslubu oluşturur.



Resim 40 Pençe-i Ali Aba “(Aynalı)-İnsan Yüzü”

(Başlangıçtan Bugüne Onbin Türk Motifi Ansiklopedisi, s.287)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELENEK VE DEKORATİF ANLATIM

1.Gelenek ve Sanat

Sanat bugünkü düzeyine gelinceye dek birçok aşama ve değişimlerden geçmiştir. İlk çağlar da dahi yörelere göre değişen farklılıklar göstermiş, yani ulusal ya da mahalli olarak adlandırabileceğimiz farklılıklarla ifade edilmiştir. Sanat bu aşamalardan geçerken mahalli olanı evrenselleştirmiş, sürekliliğini korumuş ve geliştirmiştir. Günümüzde yapılmış olan bir sanat eserinin, geçmişten hiçbir iz taşımadığını söylemek imkânsızdır. Geçmiş olmayan hiçbir resimden söz edilemez. “resmin gene de resimden öğrenildiği gerçeğini kimse unutmamalıdır. Hangi sanatçı kendisinin katıksız bir orijinallikte olduğunu ileri sürerse sürsün, bu da pek öyle geniş bir rağbet bulmaz. Bazen en aşırı orijinallikte biçim yaratışlarının bile eski, yeni kaynakları ortaya çıkar. Biçim yaratmakta kişisel fantezinin sonsuz imkânlarına yönelen çağdaş sanatçıların bilerek bilmeyerek oluşturdukları ilkel sanat biçimlerinin, Doğu’nun şematik biçim ve renk anlayışları üzerinde temelleniverdiklerini görebilmek de bu yüzden pek hayal kırıcı değildir” (Tansuğ, 1988, s.18–19). Resmin resmi doğurduğu gerçeği yüzyıllar boyunca sanat tarihinin vazgeçilmez sürekliliğidir. Bu süreklilik, bazen var olana karşı çıkmakla olabileceği gibi, bazen de kendinden çok öncesine öykünerek de olabilir. Yüzyıllar boyu Mısır sanatına, Antik Yunan’a, Bizans Sanatına ve daha birçoklarına öykünerek, çağdaş ve çağcıl sanatlara ulaşılmıştır. Çağdaş sanatların bir kısmının esin kaynağı yüzyıllar, hatta bazen binlerle ifade edilebilecek yıllar öncesine dayanır. Bu sanattaki sürekliliğin bir göstergesidir ki bu süreklilik, aynısını taklit etmek ya da yeniden üretmek değil, üzerine yeni bir şeyler ekleyerek, yeni bir evrensellelikle sunmak, aynı zamanda da mahalli, yerel bir görüntüyü, evrensel boyutlara taşımaktır.

Geçmişten ilham alarak oluşturulan sanat eserlerinin tümünde, yerellikten evrenselliğe doğru bir gelişim vardır. Özellikle primitif sanatlardan ve bu sanatların

dekoratif dilinden etkilenen sanatçılar, eserlerinde yerellikten evrenselliğe giden yolu kullanmış, evrensel bir dil olan resimde bu duruma bir araç olmuştur.

Zaman zaman sıkı kurallara bağlı olarak yapılan yerel, primitif ya da yüzlerce yıl öncesine ait olan çalışmalar, zamanla bir ressamın evrensele ulaşan yorumu ile birlikte daha serbest, özgün eserler haline dönüşmüştür. Sanat geçmişte var olan gelenekleri özümleyip, sentezleyerek, bir yeniyi ve belki de moderne ulaşmıştır. Sanat geleneğin devam etmesini kabullenemez. Ancak yeni bir yorumla ifade edilmesine açıktır. Var olan en önemli şey, önceden olanın yeni bir yorumla tekrar anlatılması, farklı bir bilinçle ve modern bir anlayışla yeniden ifade edilmesidir.

Sanatçı, önceden var olanı, çağcıl bilinci ile birleştirerek yeni bir eser ortaya koyar. Bu anlatım biçimini gerçekleştirirken önceden bir simge, bir şema, bir işaret olan biçim, resim olarak anlatıldığında, plastik bir anlatıma dönüşür. Önce doğada bir biçim vardır, bu biçim insanın soyutlamacı ve şematikleştirici yaklaşımıyla birer şekle dönüşür, bu şekiller ressamın bilinçli ve plastik anlatımıyla da bir resim halini alır. Önceki dönemlerde doğaya öykünerek oluşturulan şema, biçim, şekil ve dekoratif öğeler, sanat bilinci ile yaklaşan bir ressamın gözlemi ve katkılarıyla bir sanat eseri halini alabilir. Doğadan ilk öykünen kişiler dahi, doğayı farklı anlatım dilleri ile sunarken burada daha şematik ve dekoratif anlatımlarla ifade yolunu seçmişlerdir. Dekoratif anlatımların ilk kaynağı doğayken, primitif bir yaklaşımla, şematik ifadeler başlamış ve bu anlatımlar bilinçli bir sanat anlayışının da katkılarıyla günümüz çağdaş dekoratif resim yaklaşımlarına ulaşmıştır.

Mısır sanatının simgesel anlatımları, Bizans dönemi mozaikleri, Rokoko'nun süslemeciliği ön planda tutan anlayışı, Art Nouveau'nun dekoratif tavrı hep birbirini izleyen, birbirini besleyen yeni anlatımların tarihsel süreçleridir. Bu süreklilik geleneğin devamını sağlayan, geleneği moderne çağcıla ulaştıran bir gerekliliğin sonucudur. “Sanatlar daima kendi yaratıcı geleneklerini izler. Gelenekler çok defa eski biçimsel olguların tekrarı sanıldığı için, yenilenen biçimlerde yaşayıp giden gerçek yaratış hatıralarıdır. Şu halde gelenek bir ruh ve duyarlılık sorunudur, eski biçimlerin tutucu (muhafazakâr) bir ısrarla kendilerini sürdürmesi değildir” (Tansuğ, 1988, s.19). Dekoratif anlatımların tarihsel gelişiminde de aynı dili konuşmaya devam edenler zanaat kısılcı içinde kalmış denilebilir. Bu anlatımlar ancak yaratıcı ve

plastik öğelerle desteklenip, sanat bilinci ile tekrar sunulduğunda sanat tarihindeki yerlerini alabilirler. Aynı çalışmaların sürekli devam ettirilmesi, yöresel bir zanaat olabilir. Burada ancak, gelenekten yola çıkılarak, yeni bir şeye ulaşılmasından bahsedilebilir. Sanattan söz ediyorsak ancak değişimle birlikte kabullenilebilir bir gelenek vardır. Dekoratif anlatımlar da, gelenekten beslenen ancak bu geleneği her çağın kendi biçimlerini oluşturduğu bir yapıyla anlattığı söylenebilir. Geçmişte kullanılan anlatım biçimlerini günümüze ya da kendi çağına göre yorumlayabilen bir sanatçı ancak geleneği sanat anlamında doğru kullanmış olabilir, aksi kişiyi zanaata yönlendirir ve bu da sanatı kapsamaz. Yani sanatçı geçmişten ayrıldıklarıyla ve üzerine koyduklarıyla vardır, onunla aynı olduklarıyla değil.

1.1. Dekoratif Anlatımların Bölgesel ve Geleneksel Farklılıklara Göre İfadeleri

Dünyanın hangi bölgesine gidilirse gidilsin farklı bir görsel anlatım dili ile karşılaşılır. İnsanlar yaşadığı coğrafya, iklim, dinsel ve siyasi yapıları ile birçok farklılıklar gösterirler ve bu farklılıklar, anlatım şekillerine yansır. Resimsel anlatımları da değişiklik gösterir. Biçimi ele alışları, renkleri kullanışları ve bunu konusal anlamda ifade edişlerinde mutlak bir farklılık vardır. Bu bölümde değişik coğrafyalardan farklı anlatımlar ve bu farklı anlatımların zamanla evrensele ulaşım süreci üzerinde durulacaktır.

1. 1. 1. Güneşin Doğduğu Topraklarda, İnsan Ruhunu Betimleyen, Uzak Doğu

Dünyanın en eski uygarlıklarından olsalar da Avrupa tarafından geç keşfedildiler. Sanatlarının, batı uygarlığını etkilemesi ise XVII. ve XVIII. yüzyılları bulur. Hristiyanlığı yaymak amacıyla uzak doğuya giden papazlar, uzak doğunun kültürünü Avrupa'ya yaymıştır. Öyle ki XIX. yüzyıl sonlarında Avrupa'da Japon ve Çin kültürü moda olmuştur. Bu etkilenme resim sanatında da kendini gösterir. Art Nouveau, Sembolizm, Pont-Aven Okulu hep uzak doğudan beslenen akım ve hareketlerdir. Uzak doğunun dekoratif ve simgesel yaklaşımı, Avrupalı sanatçıları resimsel anlamda etkilemiş ve Matisse, Gauguin gibi sanatçılara esin kaynağı olmuştur.

Uzak doğu sanatında etkili olan iki önemli uygarlık Japon ve Çin uygarlıklarıdır. Her iki uygarlığında sanatları birbirlerinden etkilenmiş ve benzer özellikler göstermiş olmakla birlikte Japon sanatı Avrupalı sanatçıları daha çok etkileyen bir özellik göstermiştir, çünkü Japon sanatı dekoratif anlamda daha güçlü bir anlatım sunar. Japon sanatında, “güzel ve değerli şeylere, iyi malzemeye ve sanat ustalığına karşı duyulan sevgi, Çin sanatından çok daha yüksek bir ölçüde, dekorasyon ve bezeme biçimlerinin inanılmaz inceliğinde izlenir” (Pischel, 1983, s.214). Bu özellikleri Avrupalı sanatçıları büyük ölçüde etkilemiş resimsel anlayışlarında değişiklikler yarattığı olmuştur.

Uzak doğu sanatlarında, resim insan ruhunun ifadesidir. Gerçekliklerin ötesinde fikirselleşmiş değerler önemlidir. Uzak doğu sanatında “resim yapmak her şeyden önce, varlıkların yüceliğinin derinliklerinde, evrenin gizemini yakalamaktır” (Maubourguet, 1994, s.189). Var olanı resimlemenin amacı, onun özünü anlatmaktır. Bu inanış şekli Japon resmini sembolist bir yapıya taşır. Semboller ve bunların anlamları, yapılan resimde insanın ve objelerin var oluş nedenleridir. Yapılan her şey aynı zamanda simgesel bir anlam içermektedir.

Japon sanatı simgesel bir yapı üzerine kurulduğundan, anlatılmak istenilenler de ikilikler üzerinden ifade edilir. İyilik ve kötülük, aydınlık ve karanlık, mutluluk ve keder, iç ve dış dünya gibi kavramlar uzak doğunun temel felsefesidir. Bu felsefede yapılan resim anlayışları da yine bir ikilik içererek büyü ve süs olarak değerlendirilebilir. Uzak doğu resimlerinde bu simgesel anlatım yazı ile desteklenerek ifade edilir, yazı neredeyse resmin vazgeçilmez bir elamanı gibidir. Çin ve Japon yazılarının çıkış noktası da simgesel anlatımlar içerir. Yazı aynı zamanda dekoratif bir anlatım diline sahiptir (Resim 41).

Uzak doğu sanatlarında yazı da, resim de çizgi üzerine kuruludur. “Yazıyla birlikte ortaya çıkan kısa ve akıcı şekiller, fırçayla atılan çizgiler bakımından resimle yakından bağlantılıdır” (Maubourguet, 1994, s.189). Yazı ile resim ayrılmaz bir biçimde iç içedir. Yazı resim gibi sembolik ifadelerle işlenir. Bir motif gibi ele alınır. Yazının bu motifsel ifadesi ile resimdeki diğer süsleme öğelerinin birleşimi, Japon resminde olağan üstü dekoratif bir anlatıma ulaşır. Uzak doğu sanatı “süslemeleri genelde belirgin ve plastik

bir etkiden, giderek neredeyse güzel yazı motifleri sanılabilecek düzlemsel desenlere kayar”(Pischel, 1983, s.201).



Resim. 41. Utagawa Kuniyasu, “Bijin (güzel kadın)”, 1830
www.arteorientalis.com/hokusaibio.htm

Uzak doğu resimlerinin simgesel anlatımı renklerin kullanım şekillerine varıncaya kadar etkili olur. Kırmızı hükümdarların rengidir, sıradan halktan kişilerin resimlerinde kullanılamaz. Sarı renkli çatılar ancak devlete ait binaları göstermek için kullanılabileceği gibi, renkler bir anlamı ifade edecek şekilde kullanılmıştır.

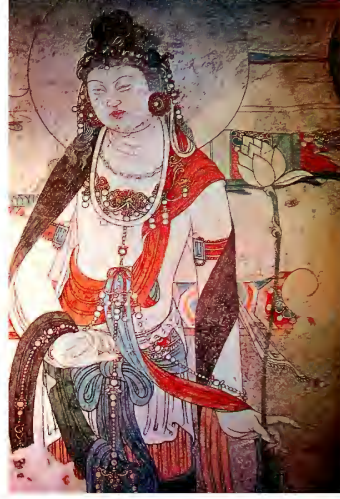


Resim. 42. Sanatçısı Bilinmiyor, “Ejderha” VI. yy. (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.209)

Uzak doğu resimlerinin ana teması manzaralar üzerine kuruludur. Bununla birlikte geri planda gittikçe yok olan dağlar, çiçekler, kadın, ejderhalar ve kuşlar bu manzara resimlerinin vazgeçilmez bütünleyicileridir. Bu resim konularının çıkış noktası, mitolojiler ve ermişlerin yaşantılarıdır. Temalar ele alınırken, doğadan öykünmeler yapılır, ancak mistik bir atmosferde dekoratif bir tarzla ifade edilir. Hayvan temasının işleniş tarzı, soyutlamacı yorumları (Resim 42), Japon resimlerinde simgesel bir ifade olarak sürekli yer almıştır. Bir masal kahramanı gibi değerlendirilebilecek olan ejderha imgesi özellikle belirgin bir kişiliktir. Ejderhaların ve hayvanların işleniş tarzları renksel ve biçimsel olarak son derece dekoratif anlatımlar içerir. Hayvanlar kendi başlarına bir motif gibi değerlendirilmekle birlikte, motifsel anlatımlarla üzerleri de süslenmiştir. “Hayvanlardan oluşan süsler, bunların bazı barok anlayışa yaklaşan hareketliliği, vazolarda, aynalarda karşımıza çıkan dallı tomurcuklu dekoratif motifler bozkır sanatı ile büyük benzerlik gösterirler” (Pischel, 1983, s.201). Japon sanatında hayvanı dekoratif bir öğe olarak kullanmak ve hayvanlarla dekoratif izlenimler uyandırmak sıklıkla kullanılan bir yöntemdir.

Japon Zen rahipleri için resim bir tapınmadır. Bu bakış açısı, tüm ikonografik resim anlayışlarında olduğu gibi resmin daha geniş kitlelerce kabul görmesini ve dekoratif bir anlatıma yönelmesini sağlamıştır. Japon sanatında, “lüks saraylardaki ışık içinde yüzen, uyum dolu salonların bezemesinde resim ayrı bir yer tutar” (Pischel, 1983, s.221). Resmin kutsal sayılması, bir tapınma olarak görülmesi bu önemi arttıran sebeplerdendir. Tüm tapınma alanları, saraylar dekoratif resimsel anlatımlarla zenginleştirilmiştir. “Bu yapıların büyük tören salonları gayet görkemli bir biçimde bezenmiş, duvar resimleri, küçük dekoratif figürler ve paravanlarla süslenmiştir” (Pischel, 1983, s.222).

Resimle simgesel anlatım burada gücün simgesine dönüşmüştür. (Resim 42)’de de görüldüğu gibi Zen ruhunda yapılmış Japon resmi, “kıvrak figürleri, zarif fırça kullanışı, karmaşık düş gücüyle, insanın içine işleyen tanrı resimleri, altın yıldız fon üzerine işlenmiş susen çiçekleriyle bezeli panolar” (Pischel, 1983, s.222) tümüyle Japon resim sanatının gelecekte birçok Avrupalı ressamın esin kaynağı olacak dekoratif yapısını oluşturur.



Resim. 43. Sanatçısı Bilinmiyor, “Buda” III. yy. (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.202)

Japon kültürünün V. ve VI. yüzyıllarda kendini Batı’ya açmasıyla kültür alış veriş de başlamış olur. Japon kültürü kendi lirik ve süslemeci tarzında ki resimleri korur ancak Batı’nın yağlıboya resim tarzından da etkilenir. Batı sanatından etkilenen Japon resim sanatı bu etkilenmeyi dekoratif bir anlayışla yorumlayarak çağdaş dönemde yapacağı işlere yakın eserler üretmiştir. İlginçtir ki çağdaş Japon resmi de, XX. yüzyılda Batı resmini etkileyerek çağdaş dekoratif yorumlamaları doğurmuştur. Japon sanatının vazgeçilmezi olan Estamp’lar (Resim 44) Avrupalı sanatçıları etkilemiş, bu teknikle yapılan baskılar Avrupalı sanatçıların resim üsluplarına yansımıştır.



Resim. 44. Eişi Çobunsai, “Suma’da Sürgündeki Genci” XVIII. yy.

(Thema Larousse Tematik Ansiklopedi, s.197)

XVI. ve XVII. yüzyıllarda Japon sanatı, “Japon diktatörlerin yaptırdıkları saraylarda yer alan dekoratif resimler... renk kullanımı, gerçekçi temalar, cüretli düzenler ve büyük ölçüler” (Tansuğ, 1993, s.112)le farklı bir anlatım sunar. “Bu üslupla stilize bir süsleme anlayışı içinde çiçekler, kuşlar, karlı manzaralar yaratılmıştır” (Pischel, 1983, s.222). Batı sanatı etkisi de gösteren bu resimler sadece saraylarda değil evlerde de yerini alır. Batı resminin etkisinin yanı sıra geleneksel tavrı koruyan atölyeler de bulunmaktadır.



Resim. 45. Takashi Murakami, “Küp 2” 2001 (Genç Sanat, Sayı:83–84, s.32)

XIX. yüzyıla gelindiğinde, “Japonya modern kültüre birden bire kapılarını açınca, bu resimler Batı dünyasında çok büyük bir hayranlık uyandırır. Batının alışık olduğu perspektif kurallarının dışında kalan bir mekan duygusu, karmaşık ve kıvrımlı çizgi anlayışını, çok gelişmiş renk duygusu, doğa sevgisi ve kadın güzelliğine karşı duyulan soylu bir sevgi, Batı dünyası için yepyeni şeylerdir” (Pischel, 1983, s.222). Daha önce batı sanatından etkilenen Japon resmi, XIX. yüzyılda bütün batıyı etkisi altına almıştır. Japon sanatı Avrupa’da bir moda yaratacak kadar etkili olur. Kadınlar Japon giysilerini giyer, Japon eşyaları aranır, kullanılır olur. Resim sanatında da bunun yansımaları birçok ressamın resimlerine konu olarak girmesini sağlar. “Hakusai ve Utamaro gibi sanatçılar, hiç beklenmedik bir başarı kazanır ve Japon

ustalarının çizgisindeki yalınlığı ve özgünlüğü sahiplenmeye çalışan birçok genç ressam için örnek oluşturlar”(Bartolena, 2004, s.104).

Japon resim sanatının belki de en önemli özelliği, geleneksel tavrını sürekli korumuş ve yansıtmış olmasıdır. Bu kendine özgü tavır Avrupalı sanatçıların dikkatlerini çekmiş dekoratif anlatımlarını, çizgisel yapılarını, renk anlayışlarını, kompozisyon yapılarını çağdaş bir anlatımla resimlerinde kullanmışlardır. “Çağdaş soyut Japon resminin, Batı etkileri taşımakla birlikte geleneksel ruhu ve duyarlılığı sürdürmekteki başarısı en önemli niteliğidir” (Tansuğ, 1993, s.113). (Resim 45)’de yer alan çiçek resimlerinin bir Japon sanatçısı tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Çiçeklerin ele alınış biçimleri, sade ve dekoratif olanı birlikte kullanmaları ve renklerin anlatım dili bize Japon resminin ipuçlarını vermektedir. Japon resmi günümüz de dahi karakteristik bir yapı göstermektedir. Japon sanatı geleneklerini ve sanat kültürünü korumayı, bunu çağdaş yorumlara ulaştırmayı bilen ulusların başında gelenlerindendir.

1. 1. 2. Ruhu Simgeleştiren Masklar Totemler ve Afrika

XIV. yüzyılda Afrika, Avrupa tarafından keşfedilene kadar kendi içinde ve kapalı bir kültürle yaşamışlardır. Bu da Afrika sanatının naif, primitif ve dekoratif yapısını bozulmadan korumasını sağlamıştır. Avrupa ülkelerinin, Afrika’yı bir sömürge olarak kullanması XX. yüzyıl başlarında kendini sanat alanında da göstermiştir. Birçok sanatçıyı heyecanlandıran bu ilkel sanat anlayışı, çağdaş yorumlarla tekrar ele alınarak süsleme öğeleri ve ilkelliği ile bir çıkış noktası oluşturmuştur.

Afrika sanatında genel olarak eğilim, heykeller ve maskeler üzerinde yoğunlaşır. Çünkü mask ve heykel insanın ve tapınmanın simgesi durumundadır. Bununla birlikte resim örnekleri de görülür. Afrika’da yerliler, resmi “kimi yerde, mağarada yaşam kavgasını en gerçekçi biçimde canlandırmış, tapınakların duvarlarını boyamış; kimi yerde de klan önderlerine ait hasır evlerin üstünü önderin gücünü belirtir nitelikte bezemiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.24). Bu bezeme örnekleri simgesel anlamları içinde barındıran yapıdadır. Tüm ilkel sanatlarda olduğu gibi Afrika sanatında da simgesel



Resim. 46. Nerissa Mugadza, “Afrikalı bir çocuk”,1987
(L’Art Contemporain Africain, s.116)

anlatım her zaman, estetiğin önündedir, hatta yapılış sebebidir. Bu simgesel ifadeler sadece nesneler değil, insanların kendi vücutları üzerinde de bezemesel olarak görülür (Resim 46). Afrika yerlileri kendi vücutlarını bir resim yüzeyi gibi görerek, bu yüzeyi süsleme öğeleri ile bezerler. Bu boyamalar simgesel anlatımlar içermekle birlikte son derece dekoratif bir yapıya da sahiptir.

Afrika sanatında bir nesne kutsal bir anlam taşıyorsa o, diğer yapılan mask heykel ve resimlere göre daha ideal, daha fetiş bir durumla anlatılır. Ve bu kutsal objeler diğerlerine oranla daha bezemesel ve dekoratif bir anlatımla süslenir. Boncuk, zil, tüy vb. ürünlerle de bezemeler yapılır. Tüm bu kutsal idoller, masklar, heykeller insanları güldürmek ve korkutmak için olabileceği gibi, “Afrikalıyı kötü ruhlardan korur, hastalığı iyileştirir, uğursuzluğu defeder, toplumdaki dirlik ve düzeni korur, töre bozucuları cezalandırır, hayvanları bitkileri kutsar, düşmanı yenmek için savaşlarda kullanılır” (Eczacıbaşı, 1997, s.25). İnanç sistemlerine dayalı tüm sanatlarda bu tür bir üretim ve anlam yükleme vardır. Anlamsal yönlerinin ve imgelerin ağır bastığı bu sanat anlayışı ilkel sanatların yanında İslam, Hristiyan ve mitolojik tüm inanışların sanatlarının çıkış ve ilham kaynağıdır.



Resim. 47. Ngaady Mwaash, “Süslü Tahta Maske” (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.650)

Afrika kültüründe maskelerin bezeli ya da yalın olmalarının anlamsal yönleri vardır. “Bezeli olanlar, genellikle eğlence ve dinsel törenlerde, yalın olanlarsa ölüm cezaları ve kötü ruhlardan arıtma gibi önemli işlevleri yerine getirmek amacıyla kullanılır” (Eczacıbaşı, 1997, s.25). (Resim 47)’de dinsel törenler için yapılmış, bezeli bir mask örneği görülmektedir. Bu maske heykel ve boyamalar insan, hayvan ile insan ve hayvan karışımı yaratıkları içinde barındıran üç ayrı figür anlayışıyla yapılmıştır. “Biçimsellik çoğu kez matematiksel ilişkilere dayalı soyutlama düzeyindedir. İnsan ve hayvan figürlerinin yorumlanmasında geometriye dayalı bir yapı dikkati çeker” (Eczacıbaşı, 1997, s.25). İlkel sanatların ve özellikle de Afrika sanatının bu geometriye dayanan yönü dekoratif anlatımları doğuran özelliğini oluşturur. Geometrik motifler inşa edilir ve bu motifler bezemesel bir anlatımla tekrarlanarak, dekoratif yapılar oluştururlar. Renksel olarak da şiddetli renkler seçilerek dekoratif anlatım desteklenir. (Resim 48)’de de görüldüğü gibi canlı renkler ve geometrik yapı resmin genel özelliklerini oluşturmaktadır.



Resim. 48. Afrika resim örneği (L'Art Africain, s. 67)

“Alçakgönüllü Afrikalı doğaüstü güçleri toplumu için canlandırır ve bu Avrupalı’nın yapıt diye adlandırdıklarını günlük yaşantısında her an kullanmak için yaratır” (Eczacıbaşı, 1997, s.26). İlkel sanatın Avrupa tarafından küçük görülmesi sona erdiğinde, etkileme alanı da artmıştır. “İlkel toplumların sanatı zaten bilinmektedir, şimdi ise oradaki eşsiz yalınlaştırma ve stilize etme gücü ve buruk ritim ile birlikte, alışılmadık abartmalar ve çarpıtmalarda fark edilmeye başlar” (Pischel, 1983, s.650–651) Bu etkilenmeler ilk olarak Picasso’da görülür. Avignon’lu Kızlar isimli tablosu, Afrika yerlilerinin masklarından etkilenecek yapılmıştır. Ancak Picasso Afrika sanatını hiç bilmediğini iddia eder, fakat daha sonra da yaptığı birçok eserinde bu etkilenme açıkça sezilmektedir. Resimlerini Afrika masklarını gördükten sonra büyük bir değişikliğe uğratan bir başka sanatçı da Gauguin’dir. “Gauguin 1858 Dünya Sergi’sindeki renkli tahta oymaları ilk kez gördükten sonra, resimde zengin bir anlatım aracı olmasının yanı sıra, dekoratif ve simgesel bir önem de taşıyabileceğini anlar” (Pischel, 1983, s.651). Ve bu dekoratif etkileri kendi resimleriyle örtüştürerek kullanır. Asıl çıkış noktasını minyatür ve halılara dayandıran Matisse’in de Afrika sanatından etkilendiği hatta, birçok mask edindiği bilinmektedir. Bu masklardan yola çıkarak Madam Matisse isimli tablonun ortaya çıktığı da sezilmektedir.

Afrika sanatı primitif yapısı ve dekoratif örgeleriyle Avrupalı sanatçıların bir çıkış noktası olmuştur. Oradaki stilizasyonlar ve bezemeler ile çocuksu saf duruş Avrupalı sanatçıların yapıtlarında başka anlam ve plastik değerlerle yeni bir biçimlendirmeye dönüşür.

1.1.3. Yeni Dünyanın (Amerika) Eski Uygarlıkları Maya, Aztek, İnka, Meksika ve Kızılderili Sanatları

“Amerika kıtasının keşfinden önce yapılan yerel sanata özgü çalışmalar genel olarak, Orta Amerika’da Meksika’daki Aztekler, Peru’daki İnkalar ve Mayalardır” (Eczacıbaşı, 1997, s.82). Kuzey Amerika’da ise Kızılderili sanatından söz edilebilir. Bu uygarlıkların tümü dinsel inanışlarının sonucu olan dışavurumları ile sanatlarını yaparlar. Bu yaratımlar, genel olarak bezeme, simgesel anlatım ve motifler üzerine kuruludur.

Amerika yerel sanatı üç coğrafi bölge üzerinde üç ayrı kültürü ve sanatı barındırır. Kuzey Amerika Kızılderili sanatını, Orta Amerika Aztek ve Maya sanatlarını, Güney Amerika ise İnka Sanatının varlığını devam ettirir.

Güney Amerika sanatını oluşturan İnka sanatında seramik önemli bir yer tutar. Seramiklerin üzerleri bol bezemeci bir anlayışla resmedilir. Çok fazla renk kullanılır. Duvar üzerine yapılan resimlerde de “seramik desenlerini anımsatan hayvanlar, kuşlar, balıklar ve insan figürleri soyut bir düzen içinde serpiştirilmiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.84) Bu bol renkli ve bezemeci anlayış tüm Güney Amerika sanatına hakimdir.

Orta Amerika sanatı tümüyle Aztek ve Maya kültürüne dayanır. Mitolojik hikayeler tüm sanatın anlatım dillerini oluşturan temel öğedir. Sanatın yapılma nedeni de bu mitolojik öyküler yani dinsel inançlarıdır. Yapılan tüm tapınaklar da mitolojik bu söylencelerin anlatımlarıyla bezenmiştir ve değerli taşlar kullanılmıştır. İnsan figürleri stilize edilmiş, kıyafetlerde dekoratif bir anlatımla süslenmiştir. Aztek ve Maya sanatı alçı üzerine resimler yapmış ve bunları dekoratif bir anlayışla ifade etmişlerdir. Mozaik sanatında da ürünler vermişlerdir.

Maya uygarlığı kendi içinde de yöresel bir üslup çeşitliliğine sahiptir. Maya kültürüne ait “yapılar küçük odalı, bol bezemeli taş yığındır. Gene taştan yapılmış, acayip hayvan başlı maskeler taş duvarlardan dışarı fırlar, kapılar ve kornişler insan yüzleri ya da geometrik bezemelerle süslenir” (Eczacıbaşı, 1997, s.84). Bu bezeme ve süslemeler renklendirilmiş ve resimler de bu süslemelerin bir parçası olarak kullanılmıştır.



Resim. 49. William Grimmond, “Tezcatlipoca as Lord of Days”
(Magic Boks From Meksiko, s.42)

Tüm kültürlerde olduğu gibi seramik kapların üzerleri bir süsleme ve bezeme alanı olarak kullanılmış, seramik kaplar resimlenmiştir. Maya seramikleri “yalın olarak biçimlendirilmiş, zaman zaman üstleri sarmal biçimli bezemelerle süslenmiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.84). Aztek ve Maya resim sanatından en büyük ipuçları bu seramiklerin üzerlerinde yer alan resimlerdir.

Orta Amerika sanatları içerisinde kendi kültürünün özelliklerini koruyarak çağdaş ürünler veren en önemli yerel bölge Meksika’dır. Aztek ve Maya kültürlerinin davamı niteliğinde olan Meksika kültürü Amerika’nın keşfinden sonra kesintilere uğramış, Avrupa kültürünün özelliklerini de göstermeye başlamıştır. “XV. yy. sonlarına doğru Avrupa’dan sürülerle istilacıların gelmesiyle ve zamanla bunların yerlilerle karışması ile burada, yeni etnik-melez bir kesim doğar. Bunların arasından Meksika’ya özgü naif ressamaların çıktığını görmekteyiz” (Ayataç, 1993, s.28). Nesillerin birleşimi sentezci,

dekoratif bir sanatı doğurmuştur. Bununla birlikte her zaman bir Latin Amerika özellikle de Meksika sanatından söz etmek mümkündür. Avrupa kültürü ile Meksika'nın yerel sanatı birleşerek, Meksika'nın büyük sanatçıları yaratmıştır.

Maya ve Aztek sanatlarını miras alan Meksika sanatı XX. yüzyıla gelindiğinde bu mirası değerlendirmeye başlar. Halkın yanında yer alan sanat, halktan aldıklarını sentezleyerek ona tekrar sunar. Meksika sanatının gelenekçi ve dekoratif kanadını da bu tavır oluşturmaktadır. Resimler, süslemeci bağlarından kopmayan ve plastik değerleri de yadsımayan bir bütünlük içermektedir. Meksika sanatçıları kendi kültürlerini resimlerinde kullanmışlar Avrupa'dan bir başka sanatçının bu kültürü yüceltmesini beklememişlerdir (Resim 50).



Resim. 50. Çağdaş Yerli Naif Halk Sanatına Bir Resim Örneği
(Meksika Resim Rönesansı s.29)

Meksika devrimiyle birlikte sanata destek veren yönetim, duvar resmi konusunda ressamı destekler. Bu destek neredeyse tüm mekanların duvar resimleri ile donatılmasını sağlayarak, Meksika sanatında duvar resmini evrensel anlamda önemli bir yere getirir. Önceleri din için yapılan duvar resimleri Meksika'da ideoloji için yapılmaya başlanır. “Meksika’lı sanatçılar, Meksika devrimi aracılığıyla ülkelerinin

gizli, ama canlı gerçekliği ile tanışırken, bununla eş zamanlı olarak modern sanatı da tanımışlardı” (Ayataç, 1993, s.27) Devrimle birlikte sanatçılar kendi kültürlerinin farkına varırken, modern sanatı da görerek bu kültürü modern anlayışla yorumlamayı öğrenmişlerdir. “Meksikalı yurtsever sanatçılar, özlerine dönük yeni değişmelerle toplumlarının renkli, coşkulu yaşantısını, tarihlerinden gelen sanatsal zenginliklerini de ele alıp işlemeye başladılar” (Ayataç, 1993, s.22). Meksika kültürünün dekoratif yapısı yeni dönem resimlerine de yansır. Renklerdeki canlılık, motifsel ifadeler Meksika sanatının süslemeci yönlerini oluşturur. “Ayrıca bu özgün halk ressamı yanında, Meksika’nın geleneksel köklü el sanatları vardır; bugün bile birçoğu çok ayrı bir sanatsal etkinlik gösterir” (Ayataç, 1993, s.28) Meksika sanatının bezemeci ve süslemeci yapısı plastik sanatlarının her alanında devam etmektedir.

Kuzey Amerika sanatı ise güney ve orta Amerika sanatlarından birçok anlamda farklılıklar gösterir. Kuzey Amerika sanatı orada yaşayan Kızılderili yerli halkının sanatı ile özdeşdir. Amerikanın keşfinin ardından, asimilasyon çabaları görülmüş ancak, yerli Kızılderili kültürü bugüne kadar kendini korumayı başarmıştır. Özellikle yapılan asimilasyon çabalarına direnerek, gelenekçi tavırlarını daha da belirgin olarak kullanmışlardır.



Resim. 51. Kızılderili Sanatından Bir Örnek (Native American Art, s.122)

Kızılderili sanatında maskeler kullanım eşyaları, heykeller hep bir bütünlük ve uyum içindedir ve birbirini tamamlar. Bu kültür, “toplumu ve hayatın uyumu ve sürekliliği kadar var oluş nedenini de tayin eden metafizik bir öz ve eylem olarak oluşan bir sanatsallık ve estetik duyum sanat denilen eylemin yönü ve özü içinde bir açıklayıcılığa sahiptir” (Beksaç, 2000, s.13). Sanat dini inançların varlığı ile kendini bulur. İnanç sisteminin sembolik anlatımlarını içinde barındırır. Kızılderili sanatı için Sembollerin anlatımı ve bunların anlamsal ifadeleri denilebilir.



Resim. 52. Motifli Kızılderili Kıyafet Örneği

(Art Of The American Indian Frontier, s.176)

Kızılderili sanatının kültürü bütünleştirici ve kuşakları bağlayıcı bir özelliği vardır. Sanat aynı zamanda bir iletişim dilidir. Kızılderili sanatı ölüm yaşam ile doğa ve doğaüstünün sembolik ifadelerinin bütünleştiği bir anlatıma sahiptir.

Kuzey Amerika yerel sanatının kökeni olan Kızılderili sanatı yaptığı mask, heykel ve sembolik boyamaları insan ötesi, insanın ulaşamayacağı metafizik bir yapı içinde değerlendirir. Sanatsal ürünler kişileştirilmiş, insanlaştırılmış bir soyutlama ile anlatılır ve yapılır. “Sembollerin güç odağı olarak beliren ve algılama ve yorumlaması toplumsal olarak tayin edilmiş bulunan dini nesnelleşmeye gereksinim duyar ve bu hususta da

sanat önemli etkin ve etkisel bir araçtır” (Beksaç, 2000, s.33). Sembolik anlatım Kızılderili sanatının çıkış noktasıdır.

Sanatsal anlatımların kaynağı olan geometrik motiflerin bezemeci yapısı anlamsal bütünlükler içerir. “Maskeler, fildişi büyü aletleri, küçük bebekler, seramik kaplar ve battaniye, kilim, hasır gibi günlük kullanım eşyası canlı renklerle bezenmiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.85). Kızılderili sanatının bütüncülüğünü oluşturan bu kullanım eşyalarının üzerinde “Geometrik düzenlemeli kuş, hayvan ve dans eden figürler çoğunlukla simgesel içeriklidir” (Eczacıbaşı, 1997, s.85). Bu soyutlamacı anlayış ve bezemeci tavır, inceleyen resamlara esin kaynağı olmuştur.

1.1.4. Kuzey Güney Ekseninde, Barok ve Rokoko Etkisinde Avrupa

Yerel ve primitif sanatlar ülkeler kıtalar ve coğrafyalara göre büyük değişiklik gösterir. Tüm dünyada sanat tarihi olarak kabul edilen Avrupa sanat tarihi de kendi içinde yerel özelliklere sahiptir. Avrupa’nın resim sanatı tarihi içinde yerel örnekler sürekli olagelmıştır, bununla birlikte Rönesans’tan sonra da ülkelere göre değişen yerel anlatımlara rastlanır. Gündelik hayattan resimlerin sıkça yapıldığı bu tarihsel süreç; bulunan mekanların, kullanım eşyalarının ve kıyafetlerin aynı zamanda resimsel bir aktarımıdır. Plastik anlamda resim sanatının temellerini oluşturduğu düşünülen bu dönem, aynı zamanda Avrupa kıtasının yerel özelliklerini de barındırır. Bu açıdan bakıldığında dekoratif öğeleri de kapsayan bu yerellik farklı bir görüş açısıyla değerlendirilebilir. Tüm bunlarla birlikte özellikle XVIII. yüzyılda şatafat ve süs olan düşkünlüğün de artmasıyla dekoratif anlatımlar farklı yorumlamalarla karşımıza çıkar. Hem yerel öğeleri içinde barındıran yapısıyla, hem de süs varan bezemeci tutumuyla bu süreci dekoratiflik penceresinden kısaca incelemekte yarar vardır. Barok ve Rokoko resim üslupları hem dekoratif yapıları hem de yörelere göre değişen anlayışlarından dolayı bu bölümde ele alınacaktır.

Rönesans sonrası tüm Avrupa’yı etkileyen yenilikler, klasik üsluba karşı bir tavrın doğmasına neden olur. Bu tavırla birlikte tekrar dekoratif olanın ve süsleme elamanlarının resimlere girdiği görülmektedir.

Dekoratif resim anlayışı Rönesans döneminde neredeyse yok denecek kadar azdır. Dinin etkisinden kurtulan resim artık dekoratif ve süslemeci tarzdan bir süreliğine uzaklaşır. İnsanın doğasında var olan süsleme içgüdüğü, resimle olan birlikteliğine Barok Üslupla geri döner. Barok isim olarak da bir süsleme malzemesi olan “inci” kelimesinden gelir; düzgün olmayan inci demektir.

Barok hareketin başlangıcı bazı sanat tarihçilerine göre, Reform hareketine karşı Kilisenin başlattığı bir eğilimin sonucu olarak da yorumlanır. Bu sebep Barok hareket içerisinde dekoratif ve süslemeci inançsal motiflerin bulunmasını açıklar. Kilisenin bu desteği ile birlikte, “sanat gösterişe yönelmiş, mimarlık, resim ve heykeltıraşlıkta hareketi, gösterişi sağlayacak estetik ve teknik düzenlemeler yapılmıştır” (Kınay, 1993, s.84). Bu düzenlemelerde hareket önemsenmiş, derinlik hissi artırılmış, renk kullanımları artmış -hatta kırmızı renk özellikle kullanılır olmuş- açık koyu tonlar Botticelli’nin İlkbahar isimli resminde de olduğu gibi abartılarak yapılmaya başlamıştır. (Resim 53)



Resim. 53. Sandro Botticelli, “İlkbahar” 1510 (Sanat Kitabı, s.57)

Barok üslupta “dekorasyon, göz aldanmasını ve tiyatro dekoru etkisini en ileri noktasına ulaştırır, mimarlığa sonsuzluk duygusunu getirir” (Pischel, 1983, s.478). O

güne kadar mimari yapılara resimler yerleştirilmiştir, ancak bunların yapılış amaçları dekoratif değildir. Barok ve Rokoko ile birlikte mimari süsleme sadece bezeme ve güzelleştirme çabalarının üzerine kurulmaya başlar. Bu bezemeci resim anlayışıyla “kubbeler adeta, içlerinde ağırlığı olmayan süslerin uçtuğu bir gökyüzüne benzer” (Pischel, 1983, s.478). Bilinen tüm plastik değerler, süsleme için kullanılır hale gelir. Perspektif, renk ve biçim süslemenin araçları olmuşlardır. “Zengin bitkisel ve figüratif bir dekorasyon, mimarlık öğelerinin üstünü kapatmadan, bu çizgiler boyunca uzanır” (Pischel, 1983, s.478) Perspektifin etkileri o güne dek bilinenlerin çok dışında, bir süsleme elemanı olarak kullanılır. Rengin kullanılış şekli de bu dekoratif tarza büyük ölçüde hizmet eder. “Bu üslup o zamana kadar geçerli bütün kuralları bir yana iter, titreşen ışık ve parlıtlı renkler, her şeyi ağılsızmış gibi gösterir” (Pischel, 1983, s.478). Barok üslubun en belirgin sanat dalı olan mimarlığı da, resimsel anlatımlar süslü hale getirmiştir.

Barok dönemin dekoratif anlayışı, mekanların ayrıntılarının incelenmesi, bu ayrıntıların da dekoratif öğeler taşımasından kaynaklanır. Barok üslup olarak dekoratif bir anlatım sunmaz, ancak dekoratif elemanların kullanılması resimde motifsele ve süse dayalı etkiler yaratır. Resimlerde yer alan kişilerin giysileri, insanların kendilerinin ve bulunduğu mekanların süslemeci yanları, bu resimlerin içinde dekoratif motiflerin bulunmasını sağlamıştır. Ülkelere göre değişen dokuma üsluplarına varıncaya kadar resimlere aktarılmış, bu gerçekçi anlatımlar resimlerde dekoratif ve yerel bir üslup yaratmıştır (Resim 54–55). Rigaud ve Holbein’in resimleri incelendiğinde, giyimsele farklılıklar, mekanın inceleniş tarzındaki ayrıntılar, sembolik objeleri kullanım biçimlerindeki stiller, bölgesel farklı anlatımların birbirinden ne kadar ayrıldığını gösterir.

Barok sanatın en önemli özelliklerinden biri de Avrupa’nın değişik bölgelerine göre etkisinin farklılaşmasıdır. Bu yerel bir tavrın sonucudur.

Barok sanat o güne kadar olan resim anlayışını değiştirir. Yine freskler yapılır ancak önce yapılanlara kıyasla “ daha çok dekoratif mahiyetteydi ve konuları aynı derecede önemli değildi” (Tansuğ, 1993, s.180). Barok dönemi ressamalarının genel

özelliklerinden biri haline gelen dekoratif resimler yapma eğilimi kendini ağırlıklı olarak gösterir.



Resim. 54. Hyacinthe Rigaud,
“Kral 14. Luis” 16. yy.
(Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.542)



Resim. 55. Hans Holbein, “Elçiler” 1543
(Sanat Kitabı, s.226)

Rönesans’la birlikte sona eren din sanatı, yerini burjuva ve saray etkisinde yeni bir sanat anlayışına dayandırmaya en belirgin olarak Barok’tan sonra Rokoko ile başlar. Barok ve Rokoko aynı dekoratif anlayışın iki farklı zaman dilimini oluşturur. “Bütün Avrupa’ya yayılan Roma Barok’unun yerel öğelerle kaynaşması sonucu XVIII. yüzyılda Rokoko üslubuna gelindi” (Maubourguet, 1994, s.257). Barok dönemde başlayan dekoratif anlayış Rokoko ile son noktasına ulaşır. Rokoko süsleme ötesinde aşırı bir bezeme anlayışdır (Resim56).

Rokoko aşırılığa varan bir bezeme üslubudur. XVIII. yüzyılın ilk yarısında tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır. “Rokoko temelde bir iç mimarlık ve mobilya stili olmakla birlikte güzel sanatlarla küçük el sanatlarında da kendini göstermiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.1567). İç mekan tasarımları ve bu alanların işlevleri, mekana yerleştirilecek resmi de belirler. Resim işlevsel bir amacın parçasıdır. Bir mobilya ile aynı önemi taşır. Bu sebepten “büyük tavan resimleri azalmış, duvarlardaki resimler ise

kapı üstleri, çerçevesiz duvar panoları ve örtüye geçiş köşeleriyle sınırlanmıştır” (Eczacıbaşı, 1997, s.1567).



Resim. 56. Peter Paul Rubens, “Paris’in Yargılanması” 1640 (Sanat Kitabı, s.405)

Resim mekanın bir parçası gibi görülerek, dekoratif bir unsur olarak kullanılmıştır. Bezemeli çerçevelerin içerisine yerleştirilerek, dekoratif etki artırılmıştır. Hem resimler dekoratif bir anlayışla yapılmış, hem de aynı amaçla kullanılmıştır. “Gerek iç bezemede, gerek resimlerde pastel renklerin sağladığı bir hafiflik, zariflik, asimetri ve “S” ya da “C” harfini anımsatan kıvrımlar söz konusudur” (Eczacıbaşı, 1997, s.1567). Resim kompozisyonu da bu bezemesel anlayışa göre değişikliğe uğrar. “Yeni sanatta renk ve ifade farklılıkları, eskinin belirgin, sağlam ve nesnel çizgisine yeğ tutulmuş, duygusallık ve duyumsallık her alanda kendini göstermiştir” (Hauser, 1984, s.17). Rokoko ile birlikte iç mekanda tasarım süreci de başlamış olur. “zevk ve sefahat, konakların döşenmesi ve süslenmesi, halıcılıktan başlayarak ev eşyasında süse ve şatafata düşkünlük bir yandan Rokoko zevkini besliyor, öte yandan bir takım sanat kollarının gelişmesini sağlıyordu” (Güvemli, 1968, s.99). Rokoko zaten süsleme üzerine kurulu bir üslupken süsleme sanatlarını da yönlendirerek tam anlamıyla süsü ön plana çıkaran bir anlayışa dönüşür. (Resim 57)’de Rokoko anlayışına göre düzenlenmiş bir Müzik Salonu görülmektedir. Duvarı yer alan resim, dekoratif bir resim olmakla

birlikte, aynı zamanda dekoratif bir amaç için kullanılmıştır. Yer karoları, ahşap işlemler, koltuk, avize ve bunların tümü dekoratifin daha da ötesinde bir şatafata dönüşmüştür.



Resim. 57. Büyük Johann Michael Hoppenhaupt, Müzik Salonu
(Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s.503)

Rokoko'nun yayıldığı dönemler olan XVIII. yüzyılda sanat piyasası tam anlamıyla burjuvaların elindedir. “Orta sınıf tamamıyla soyluların yerini almış ve süslemeciliğin (Dekorasyon) yerini alan ifadeciliği yeğleyen beğeni farkı şimdiye kadar bu denli belirgin olmamıştır” (Hauser, 1984, s.18). Hayat tarzının bu denli bozulması “resim ve heykel sanatında da kendine mahsus saf güzelliğini bozarak eserlerin fazla şatafatlı olmasına, mesela günlük hayatın... sahnelerini canlandırırken elbise, kumaş, koltuk, kanepeler gibi eşyayı da büyük bir özenle tasvir etmeye sürükledi” (Güvemli, 1968, s.99). Her ne kadar betimlemeler hayatın içinden nesneleri ve durumları kapsıyorsa da Rokoko halka ve topluma çok yakın bir anlayış sergilemez. Bu denli dekoratife yaklaşımının bir sebebi de soyluların zenginliklerini sanat yoluyla göstermek istemelerinden de kaynaklanır. Rokoko bu yönüyle bir gösteriş sanatıdır.



Resim. 58. Pietro da Cortona, “VII. Urbanus Dönemine Övgü” 1669
(Sanat Kitabı, s.359)

Rokoko tüm plastik sanatları bir arada kullanarak süsleme çabasını yoğunlaştırır. “Kiliselerin, daha çok da sarayların içi, resim, heykel ve süslemelerle mimari olanın tanımı içinde aşırı ölçüde yer vermesi yüzünden çoğu zaman “sanatların sentezi” veya “toplam sanat”tan söz edilmesine yol açar;... çok renkli mimari elemanların ve kimi zaman figüratif, kimi zaman tamamen süsleme amaçlı zengin bir dekorun üst üste yığılmasına yol açar” (Maubourguet, 1994, s.275) Bu özelliği ile Rokoko, ileriki zamanların dekorasyon anlayışına ön ayak olmuştur.

Rokoko dört evrede gerçekleşir: İlk evre, öncü nitelikler taşır, bezemenin ilk kıpırtılarını verir, ikinci evrede mimari ve bezeme daha ön plandadır. Üçüncü evre ise Barok etkileri iyice belirginleşir. “Bu evrenin en tipik özelliği... bütünüyle asimetrik bezeme yöntemidir”(Eczacıbaşı, 1997, s.1567). Son evrede ise Rokoko etkisini kaybetmeye başlayarak yerini Neo Klasik bir anlayışa bırakır. “1750–1800 yılları arasında Avrupa sanatı Barok ve Rokoko stillerini terk etme yoluna gitmiştir. Bir başka deyişle Barok sanat çağın sosyal ve kültürel gereksinimlerine yanıt verecek güçten yoksun kalmıştır” (Kınay, 1993, s.139). Bu dönemin arkasından gelen Neo Klasik dönem, Antik Yunan’a ait eserlerin kazılar sonucu bulunmasıyla ve şatafat sanatına bir tepki olarak başlar.



Resim. 59. Ingres, “Yıkana Kadın” 1808 (Sanatın Öyküsü, s.400)

Bununla birlikte Klasik dönemin kurallarına dönülür. Neo Klasizm’de dekoratif anlamda sadece giysilerin gösterişli olması ve bunların realist bir anlayışla yapılması sonucu süsleme ve yerellik öğeleri görülür. Bu dönem içinde bireysel olarak farklı bir tavır gösteren İngres dekoratif mekanları kullanarak, süsleme öğelerini resimlerine yerleştirir. (Resim 59)’da olduğu gibi bir anlamda Oryantalist bir tavır gösteren İngres, bu etkide yaptığı tüm resimlerinde dekoratif bir tavır sergiler. Neo Klasik sanatın akılcı yaklaşımının ardından buna tepki olarak Romantik sanatla karşılaşılır. “Romantik sanat duyguya seslenir, ihtirası körükler, kişiliği öne sürer; ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin abartılarak belirtilmesini tercih eder” (Kınay, 1993, s.157) Romantiklerin bu tavırları ileride dekoratif anlayışın çağdaş yorumlarının ilk çıkışı olan Sembolizme ışık tutacaktır. İletişimin tüm Avrupa ülkelerinde yaygınlaşması, kültürler arasındaki yerel farklılıkları ortadan kaldırır. Genel olarak bir Avrupa sanatına dönüştürür. Zaten büyük bir farklılık göstermeyen Avrupa sanatı ortak bir anlayışla çalışmalarını sürdürür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MODERNLİK VE DEKORATİF

1. Modern Dünyada Dekoratif Eğilim

Modern zamanların dekoratif sanat anlayışı geçmişten aldıklarını yeni yorumlamalarla sunma eğilimleri içerir. Modernizm, XIX. yüzyılın sonlarında başlayan endüstrileşmeye karşı sanatın gösterdiği bir karşı duruştur. Bu duruş aynı zamanda doğaya sadakatin yadsınması olarak da yorumlanır. Modernizm ile ilgili birçok farklı yorum ve düşünce vardır. Bunlarla birlikte Modernizm, başlarda tüm düşüncesini “saf olan” üzerine kurar: “İlk modernistler için “saflık” resmi... kendi özlerine yabancı her şeylerden arındırma dürtüsünü ifade ediyordu” (Shiner, 2004, s.372). Bu amaçla saf olanı yansıtmak için, ilkel sanatlara, çocuk ve zihinsel engellilerin resimlerine kadar tüm alanlar sorgulanır ve uygulanır. Modernist görüşle birlikte saf olan önemli bir dürtüye, olmazsa olmaz bir özelliğe dönüşür. Öyle ki, müzik yapar gibi resim yapma anlayışı gelişmeye başlar. Gerek malzeme gerekse de plastik değerler elden geldiğince özgür ve saf olanı kullanmayı amaçlar; “...bununla beraber bütün sanatçılar bunu sanat için sanat olarak yorumlamıyorlar, bunun yerine, Mondrian gibi, soyutlamanın güzel sanatlarla uygulamalı sanatları birleştirerek daha iyi bir dünyaya yol açacağına inanıyorlardı” (Shiner, 2004, s.374). Modernizm ile daha önce ayrımı konmuş olan sanat ve zanaatın tekrar birleşmesi fikri yoğunlaşır ve bu anlayış birbirini takip eden birçok harekete dönüşür.

Önceleri çok önem verilen, bir işaret dili, dinin vazgeçilmezi ve gücün simgesi olan dekoratif anlatım, artık durdurulamaz bir hareketliliğin içinde farklı bir anlatım amacına yönelmiştir. Endüstri devriminin getirileri ile birlikte tüm dünyada etkili olan tüketim, yaşamın ve sanatın içinde yer almaya başlamıştır. Geçmişte büyük önem verilen ve anlamlar yüklenen birçok kullanım eşyası tüketim amaçlı üretilmiştir. Bu üretimin sanattan yoksun bir gidişi varken sanat tasarımıyla tüketime yeni bir boyut kazandırmak

üzere gündeme gelir. Sanatın tasarımlarla tekrar kullanım eşyalarına girmesi yeniden dekoratif anlatım özelliklerini gündeme getirir. Tasarımla yeniden gündeme gelen dekoratif eğilim, resim sanatı üzerinde de etkili olur.

1.1. Modern Dünyada Dekoratif Eğilimi Hazırlayan Hareketler

Modern dünyanın etkili olması ile birlikte, zanaat tekrar gündeme gelmiştir. Zanaatın tekrar bir yer edinmesini sağlayan bazı akım ve hareketler de kendini göstermeye başlamıştır. Bu alanda üretimde bulunan sanatçılar birçok farklı sanat hareket ve ekollerinin içinde yer almıştır. Kısa zamanda birçok benzer ve birbirinin devamı olan hareket ve ekoller benzer özellikler taşıması yanında, aynı süreçlerde etkili olmuş, zaman zaman birbirinden çokta ayrılmayan tavırlar göstermişlerdir. Pont-Aven Okul'u ve Ön-Rafaelloculuk'la başlayan süreç, içinde Nabi'leri de barındırarak Modern dünyanın dekoratif eğilimlerine giden yolu belirlemiştir.



Resim. 60. Paul Serusier, “Selin Yanında Görme” 1897

(Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s.139)

1.1.1. Pont-Aven Okulu

“Keltçi-Ortaçağcı bir simgecilik nüvesi olan Pont-Aven Okulu, akımın başlatıcısı Gauguin’in çevresinde toplanan Emile Barnard ve Paul Serusier ile Breton folklorunu

betimleyebilmek için izlenimcilik karşıtı bir sentezciliği uygular” (Maubourguet, 1994, s.286). Pont-Aven Fransa’da Gauguin’in zaman zaman çalışmaya gittiği küçük bir kasabadır. Gauguin’in burada çalışmalarını yoğunlaştırmasıyla bir okul ekolüne dönüşür. Pont-Aven’de çalışan ressamalar, Gotik dönemin vitray anlayışını resme taşır. Büyük düz yüzeyler boyanır, aralarına konturlar atılır, ufuk çizgisi ve perspektifte değişiklikler yaşanır (Resim 61). Doğayı olduğu gibi resmetme fikrinden uzaklaşarak, insanın kendine yönelmesi gerektiğini savunurlar. Resim olanları yansıtmak değil, sanatçıdaki fikirleri ortaya koymak için var olmalıdır. Bu anlayışlarla, “Yunan Rönesans’ından çok Mısır Rönesans’ına ve primitiflere dönmeleri de resmi her şeyden önce bir nakış, bir resim saymalarındandır” (Güvemli, 1968, s.142).

Primitif sanatı, Japon baskılarını ve Gotik anlayışı, insanın içten gelen duygularıyla destekleyerek, yeniden ifade etmesi Pont-Aven Okul’unun resim anlayışını oluşturur. Maurice Denis’in İlham Perileri isimli resmi de Japon Estamplarını anımsatan bir yapıya sahiptir. Bu grubun birçok üyesi Nabi’ler ve Sembolizm akımında da yer almıştır.



Resim. 61. Maurice Denis, “İlham Perileri” 1893
(Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s.70)

1.1.2. Nabi'ler

Özellikle Gauguin'in çalışmalarından etkilenen, dinsel inançları ve mistizmi önemli gören, Sembolizmin çıkışı olmakla birlikte, sembolizmin bir kolu olarak da tanımlanabilecek gruptur. Nabi, peygamber anlamındadır. Nabi'ler grubunun sanatçıları da Hristiyan geleneğini ve içeriğini sürdüren, simgelere dayalı bir sanat akımını yaratmayı amaçlar. Nabi'ler grubu da Pont-Aven Okulu gibi empresyonistlere karşıdır. Sanat, Nabi'lere göre var olanı yapmak değil, insandaki düşünceleri dışa vurma alanı olarak değerlendirilir. "Nabi'lerin yaklaşımları süse ve yüzey olgusuna dayanır. Kendi yaklaşımlarına yakın buldukları Ön Rafaelocular'dan ve Japon baskı sanatlarından etkilenmişlerdir. Onlara göre resim düz boyanmış, konturlarla çevrili biçimlere yani resimdeki objelere dönüştürdüklerinde başarılıdır." (Bayrakoğlu, 1998, s.41). Buradaki düz yüzey ve çevre konturu Gotik dönem



Resim. 62. Felix Vallotton, "Tembellik" 1896 (Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s.148)

vitray anlayışının XIX. yüzyıldaki çağdaş resim yorumudur. Bu yorum süslemeci ve dekoratif bir eğilime sahiptir. Öyle ki Nabi'lerin süslemeyi ne denli önemsedikleri şu açıklamalarıyla daha da ortaya çıkar: "Resim yoktur, süsleme vardır" (Bayrakoğlu, 1998, s.42). Süs ögesi sadece biçimde değil, renkte de Nabi'lerin çıkış noktasını oluşturur. "Nabiler, rengi, bezemesel ve duygusal nitelikleriyle kullanmış, ayrıca çizgisel biçimbozmalardan yararlanmışlardır" (Eczacıbaşı, 1997, s.1331). Biçim bozmayı iki alanda ele alırlar: "Tam manasiyle saf bir güzellik anlayışına dayanan dış bozuş ki resmin kuruluşuyla, renkleriyle ilgilidir ve böylece resmi süsleme tarzına

yakınlaştırır; bir de bu çalışmaya sanatçının şahsi duruşunu katan iç bozuş, yani duyuşta gerçeği değiştirme” (Güvemli, 1968, s.138) olarak açıklanabilir.

Nabi’lerin ortak buluşma alanlarından biri de serbest ve teoriden uzak bir anlayışı benimsemeleridir. Kendilerine sundukları bu özgürlük ve sembolizmin etkileriyle dekoratif anlayışın tam anlamıyla yanında olan bir uygulama alanı yaratmış olurlar. Bu yeni yaklaşım, ilerde çok daha fazla ön plana çıkacak olan dekoratif anlatımın ilk kıpırtılarındanandır.

1.1.3. Sembolizm

Sembolizm biçimin ve rengin bir anlam ifade etmesi gerektiğini savunarak, bunların birer hikaye mantığıyla kullanılmasının doğru olduğunu ileri sürer. Özellikle Rönesans da var olan simgelerle anlatımın tekrar canlanmasını, bu anlatım biçimiyle renklerin anlamları ve ifade ettikleriyle var olmasını, biçimlerin anlamsal değerleriyle resmedilmesi gerektiğine inanılır. Sembolizmin yaşandığı dönemler, aynı zamanda psikoloji biliminde de büyük atılımlar olduğu zamanlardır. İnsan ruhu, resim sanatının da başlıca konularından birini oluşturmaya başlar. İnsanın bilinçaltının keşfi, resimlere sembolizm akımıyla yansımıştır.

Realizm ve Empresyonizmin karşıtı olan sembolizm, dünyaya bu akımlar kadar gerçek bir gözle değil, insanın psikolojisini yansıtan duygu ve düşlerle bakılması gerektiğini savunur. Bu bakışın anlatım dili de ağırlıklı olarak dekoratif eğilimleri içinde barındırır (Resim 63). İnsandaki manevi duyguların tekrar canlanması gerektiğine inanan Sembolizm, bu amaçla da mistik anlatımlar, dinsel semboller, renksel ifadeler kullanarak dekoratif anlatımları tekrar gündeme getirmiştir. Resmi simgelerle anlatmayı tercih eder.

Sembolizm, Rönesans ve öncesindeki dönemde neredeyse ana tema olan ikona resimlerinin, çağdaş ve tanrı yerine insana yönelmiş yorumlarıdır. Dini simgeleştiren insan, şimdi de insansal özellikleri sembolleştirmektedir. Ensor’da kendini değişik maskelerin altında, değişik kişiliklerini “Maskeli Kendi Portreleri” ile anlatmıştır

(Resim 64). Ön-Rafaelloculardan da esinlenerek, felsefi ve düşünsel yanı ağır basan bir akım oluşur. “Simgecilik konularını (Ölüm, hayaletler, deniz kazaları) çoğu zaman romantizm’den alır ve bunları tinsel bir çerçeveye oturtturur



Resim. 63. Edgar Maxence, “Tavuslu Profil” 1896’dan önce
(Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s.106)



Resim. 64. James Ensor, “Maskeli Kendi Portreleri” 1899
(Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s.26)

Şiddetle karşı çıktığı gerçekçiliğin estetiğini alıp ona metafizik boyut kazandırmaktan da geri kalmaz” (Maubourguet, 1994, s.286). Böylece Sembolizm kendinden sonra gelen Art Nouveau’ya felsefi bir alt yapı bırakmakla birlikte, kendinden önce var olan birçok akımın özelliklerini bir arada barındıran, dekoratif anlatım tarzını ortaya koymuş olur. Düşsel bir dünya oluşturur ve bu dünyayı gerek simgesel öğeleriyle, gerekse de kullanım biçimleriyle süsler.



Resim. 65. Karel Masek, “Kahin Kadın Libuse” 1893

(Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s.105)

Sembolizm’in ana konuları, insanın bilinçaltı, korku, ölüm, cinsellik, şehvet ve mistizmdir (Resim 65). Bu temalar işlenirken kadın, sıkça kullanılan bir araçtır. Çünkü kadın simgesel olarak bu temaların işlenmesinde kolaylıkla sembolleştirilebilen bir anlatıma sahiptir. Sembolizm sanatçıları kadına, iyilik ve kötülük olarak iki farklı imaj yüklemiştir. Kadın iyiliğin simgesi olabileceği gibi, şehvetin, kötülüğün ve ölümün yüzü de olabilir. “Dönemin aktrisleri ve yarı sosyetikleri, bu güzellik bakımından saf ama hal ve gidiş bakımından hafifmeşrep kadınlar, eski zaman prenslerine özgü giysileri ve yapmacık tavırlarıyla, sembolistlerin gözde ideallerinin somut simgeleridir” (Cassou, 1987, s.48). Kadının dekoratif anlatıma uygunluğu da ifadeye bezemesel bir destek verir.

Sembolizm evrensel bir dilden yola çıksa da, yöresel farklılıklar gösterir. Bu da her bölgeye göre değişen renksel ve anlamsal farklılıkların, sembollerin algılanış biçimindeki değişikliklerin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Bu da, alt yapısını geçmişteki simgelerin anlatım biçimleri üzerine kuran sembolizmin, bölgelere göre anlatım farklılıklarını oluşturur. Orta Avrupa ülkeleri sembolizmi kendi kültürlerindeki bezeme ve süsleme öğelerini yorumlayarak kullanırken, Kuzey Avrupa çizgisel anlatımları ve parlak renkleri simgesel bir ifadeye dönüştürür. Güney Avrupa da ise, Antik Yunan'ın ve Roma'nın inceliği göze çarpar. Tüm sembolist resimlerde bu anlamda yöresel farklılıklar vardır.

Sembolizm, gerçek olandan kaçıştır. XIX. yüzyılın getirdiği sanayileşme gerçeğine, sanatsal bir sığınma alanıdır. Bu sanatsal hareketin anlatım dili dekoratif öğeler içermekle birlikte, kendinden sonra gelen birçok harekete de süsleme ve felsefi içerik anlamında öncülük etmiştir.

1.1.4. Ön Rafaelloculuk ve Zanaatı Tekrar Sanatla Buluşturma Çabaları

Ön Rafaelloculuk, Rafaello'dan önceki dönemin sanat anlayışını tekrar canlandırmayı hedefleyen ve Rafaello'ya karşı olan hareketin adıdır. Ön Rafaellocular Rönesans'a karşı çıkar, Rafaello ile birlikte sanatın olması gerekenden farklı bir yöne doğru gittiği fikrini savunur. Örnek alınan ve tekrar yaşatılmak istenilen dönem ise, Rönesans öncesi özellikle de İtalya Ortaçağ dönemi resimleridir. “Kaygılarını ortaya koymak, ortak bir tavır içinde hareket etmek için 1848 yılında bu üç genç sanatçı (Pre-Raphaelite- Brotherhood) Ön-Rafaellocu Kardeşlik adında gizli bir birlik kurarlar” (Bayrakoğlu, 1998, s.28). Bu birliğin açtığı sergiler önceleri eleştiri alırken, zamanla kabul görmeye başlar. Konularını şiirsel bir anlatımla resmeden bu hareketin hedefi; o güne kadar resim konusu edilmeyen temaları resme taşıyıp, plastik bir dille ifade etmektir. Bu anlayışla birlikte, “ Ön-Rafaellocu resimde belirgin olan dekoratif sanat izlenimini daha da yoğunlaştırır. ... duvar halılarına özgü olan gerçekten uzak, süslü ve gösterişli bir hava vardır” (Bayrakoğlu, 1998, s.29–30). Ön Rafaelloculuk kendi dönemi içinde başarılı olmadığı gibi, uzun soluklu da olmamıştır. Bununla birlikte ilk kez

Ortaçağ, Gotik gibi dönemlerin ve bu dönemlerin anlayışlarının canlandırılması fikrini doğurmuştur. “Gotik sanattan etkilenerek ve titizliğinden ödün vermeyen bir teknik kullanarak dekoratif sanatların yeniden doğuşuna katkıda bulunan önrafaelciler ve sanatçılar, kendilerini harekete geçiren soylu duyguları fotoğrafçılığın bulunmasının güncel plana getirdiği bir nesne gerçekliği ile birleştirmek istediler” (Cassou, 1987, s.47).



Resim. 66. John Everett Millais, “Mariana” 1896 (Sanat Kitabı, s.315)

Endüstrinin de kötü tasarımlar ortaya koyması zanaatı tekrar canlandırma fikrini destekleyen sebeplerden biri olmuştur. Tasarımcılığın mihenk taşı sayılan W. Morris’i etkileyen ve Endüstriyel sanatlara kadar uzanan uzun süreç Ön Rafaeloculukla başlamış olur. Morris’in ilk ilhamı Ön Rafaelocularla olmakla birlikte, sanat eleştirmeni Ruskin’in yaklaşımlarından da büyük ölçüde etkilenmiştir. “Ruskin, sanatın bozulmasını, modern fabrikalarda uygulanan mekanik üretim biçiminin ve iş bölümünün işçi ile işi arasındaki gerçek ilişkiye engel olmasına; diğer bir deyişle tinsel ögeyi ezerek üreteni kendi ürettiğine yabancılaşmış olmasına yorar. Ruskin ile birlikte, sanayileşmeye karşı verilen savaşım, kitlelerin proleterleşmesine yönelmiş bir silah olma özelliğini kaybederek kolay ele geçmez olana el zanaatçılığına ve sanayine, loncalara kısacası ortaçağ üretim biçimlerine duyulan romantik bir coşkuya dönüşür” (Bayrakoğlu, 1998, s.31). Belki de bu coşku ardı ardına dekoratif birçok anlayışın yeniden, modern bir ifadeyle oluşmasına olanak sağlamakla birlikte, tekrar endüstriye hizmet veren tasarım süreçlerinin oluşumuna da öncülük etmiş olur. Aynı zamanda

amaç, üretilen sanat nesnelerinin sadece üst düzey bir zümreye değil, tüm halka ulaştırılmasını da sağlamaktır. Millais'ın Maria isimli resminde Gotik anlayışı hatırlatan vitray resimle ifade edilmiş, diğer bezeme ve süslemelere de kendi döneminin anlayışıyla yer verilmiştir (Resim 66).

Ön Rafaeloculuğun uygulayıcılarından olan ve devamlılığını sağlayan Morris, “sadece tasarımın düzeltilmesiyle, Gotik’e özenerek veya yetenekli kuyumcularla çalışmakla işlerin düzelmeyeceğini biliyordu. Morris’e göre en iyi çözüm zanaatçı tasarımcılardan devşirme bir sanatçı olarak kendisi gibilerin işe katılmasıydı” (Bayrakoğlu, 1998, s.33). Morris bu anlayışla, kendi tasarımlarını üretmeye başlar. Ortaçağ ve Gotik’in sanat anlayışını benimsemekle birlikte, İslam sanatının süsleme tarzından etkilenmiştir. Doğunun desenlerini kendine model olarak almış ancak, modern bir yorumla tasarlamıştır. Morris’in önemli bir dönüm noktası yaratma sebebi de budur. Dönemin düşünür ve sanatçıları amaçlarını “sanatçılarımızı zanaatçıya ve zanaatçılarımızı sanatçıya dönüştürmek” (Bayrakoğlu, 1998, s.35) olarak açıklarlar. Tüm bu farklılaşmaların sonunda zanaat fikri tekrar canlanarak Arts and Crafts hareketini doğurur.

Zanaatı tekrar canlandırma düşüncesinin savunucularından Ruskin ile ilk uygulayıcılarından Morris’in fikirleri üzerinde kısa bir yorum yapmak yerinde olur.

Sanat eleştirmeni Ruskin sanat ve zanaatın, Gotik dönem ve Ortaçağdaki gibi birbirinden ayrılmaz iki disiplin olduğunu düşünür. “1870’lere gelindiğinde, çini üzerine resim yapmaktan tuval üzerine resim yapmaya, saban demiri yapımından katedral sütunu yapımına kadar her şeyi içine alan ve mantıksal hiçbir bölünmeye izin vermeyen kesinliksiz ve bütünlüklü bir yelpaze olarak tanımlıyordu sanatı. Dahası, hakiki sanatın sadece iki işlevinin olabileceğine kanaat getirmiş bir insandı artık Ruskin: “*Ya doğru bir şey söylemek yahut da işe yarar bir şeyi süslemek*” (Shiner, 2004, s.358) Ruskin’in bu düşüncesi Hunt’un “Uyanan Vicdan” isimli resminde bezeme ve süslemelerle kendini açıkça göstermektedir (Resim 67).



Resim. 67. William Holman Hunt, “Uyanan Vicdan” 1853 (Sanat Kitabı, s.232)

Ruskin’in düşüncelerinin uygulayıcılarından olan Morris, sanat ve zanaat ayrımının karşısında büyük bir ciddiyetle durur. Morris’e göre sanat ve zanaatı birbirinden ayırmak, her iki tarafa da zarar verir. Bu sebeple zanaatçı ve sanatçı ayrımını kaldıracağına inandığı “el sanatları” kavramını kullanmayı tercih eder. Bu kavram her iki uygulama alanını da içine alan bir anlatımdır.

Morris, endüstrinin kötü, estetikten uzak, tekdüze üretim yaptığını savunan ve bu sebeple zanaatı ön plana çıkarmayı hedefleyen bir anlayışla kendi tasarım atölyesini kurar. Kurulan bu ilk tasarım atölyesini diğerleri izler. “XX. yüzyılın başlarına gelindiğinde birbiri ile kesişen... iki sanatsal eğilim doğdu sanat ve zanaat hareketlerinden: Birincisi, dekoratif sanatlarla mimarlık ve sanayi arasında sıkı bağlar kuran bütüncül tasarım anlayışı; ikincisi ise küçük üretim çömllekhaneleri, dokuma atölyeleri ve mobilya stüdyolarıyla stüdyo zanaatları hareketi” (Shiner, 2004, s.361). Bu her iki eğilim de tasarım sanatlarına ve sanata katkılar sağlamıştır. Böylece tasarıma sanat girmiş, zanaat ve sanatın ortak noktaları tekrar ortaya çıkmaya başlamış, birbirlerinden destek almaya başlamışlardır. Zanaat tekrar saygınlık duyulan bir alan olma yolunda ilerlemeler göstermiştir.

1.2. Modern Zamanların Betimleme ve Tasarımlarını Yaratın Hareketler

Dekoratif kaygı taşımayan, tasarımı önemsemeyen hiçbir nesneden söz edilemez. İnsanda bulunan dekoratif iç güdü, bu olasılığı imkansız kılmıştır. Ancak günümüzde dekoratif anlatımın eskiye oranla yalınlaştığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle manevi anlamların önemsendiği, kültürel yozlaşmaların arttığı dönemlerde dekoratif anlatımların da arttığı görülmektedir. Örneğin Mısır sanatı tanrı ve güç kavramlarını dekoratif bir dille anlatmış, İslam sanatı resimleyemediklerini dekoratif anlatıma yönlendirmiştir. Aynı şekilde Rönesans'ta soyluluk, süsle ifade edilmiştir. Ortaçağ bir gücü gösterme, gösterişle ifade etme adına dekoratif anlatımları kullanmıştır. XX. yüzyıl dekoratif eğilimlerin çıkış noktası bunlar olmakla beraber, bu sayılanların hiç biri ile örtüşen amaçlarla yapılmamıştır. Modern zamanların dekoratif anlatım sebepleri endüstrileşme ve tüketim toplumuna karşı bir duruştur. Seri üretimle birlikte, tek tip, kültürel farklılıklardan ve estetik kaygılardan uzak bir yaklaşıma karşı çıkar. Zanaat kültürünü destekleyen bir tavır gibi görünse de aslında bunun da karşısındadır. XX. yüzyıl dekoratif eğilimleri, geçmiş reddetmeyen, hatta ondan beslenen ama geleceği de göz ardı etmeyen bir anlatıyla iki tarihsel süreç arasında bir geçiş oluşturur. Geçmişin anlamsal özelliklerinin ağır bastığı dekoratif eğilimler, modern bakış açısıyla birlikte yerini, estetik kaygıları ön planda tutan ve sanatı yaşamdan ayırmayan bir tutuma dönüştürür. Sanatın, sanat olarak yapılması gerektiğini savunduğu gibi aynı zamanda da yaşamdan ve yaşamın içinden de ayrılmaması gerektiğine inanır. Bu tutum tasarım sanatlarının doğuşunun da ön göstergelerini oluşturur. XX. yüzyıla birlikte dekoratif kelimesi süsleme ve bezemeden ayrılarak, tasarımla ilgili olanlar başta olmak üzere farklı anlamları içinde barındırır. Dekoratif sanatlar denildiğinde özellikle, iç mimari, grafik, seramik, cam v.b. alanları içine alan geniş bir yelpazeden söz edilir. Tasarımla ilgili tüm sanat dallarında kullanılan bir terim halini alır. Özellikle Arts and Crafts hareketi ile birlikte kullanılmaya başlamış ve sonra tasarımın dönüm noktası olan Bauhaus'la dekoratif sanatlar bugünkü kullanım alanını bulmuştur.

Tasarıma girmiş olan dekoratif anlayış resimde de kendini gösterir. Art Nouveau, Deco Art, gibi sanat akım ve hareketlerinde de etkili bir dekoratif anlayış vardır. Modernizm'in ilk ışıklarını verdiği XIX. Yüzyıl sonlarında yeniden zanaat anlayışını

canlandırmayı hedefleyen hareketler göze çarpar. Gerek Arts and Crafts, gerekse de Art Nouveau hareketleri endüstrileşmeye karşı olmakla beraber, zanaatında yanında yer alan bir duruş sergilerler. Ancak zanaatın desteklenmesi, endüstriye karşı olan bir tavır olmakla beraber, sanatsal duruşunda önemli olduğu, sanatsal bir zanaat anlayışıdır. Bu hareketler sanatsal anlamda afişleri, kitap kapaklarını, iç mekanları ve tasarımı kapsayan tüm alanları içine alır. Savunucuları bu tavırlarını resimsel anlamda da devam ettirirler. Sanatın tüm tasarımlarla hayatı kapsaması gerektiği savunulur. Bu görüş Bauhaus okulunun çıkışını sağlar. Bauhaus resimsel ve tasarımsal anlamda dekoratif bir tavır sergilemez. Aksine son dönemlerine doğru minimal bir tavra doğru ilerlemeler göstermiştir. Bauhaus'un çıkışı, dekoratif anlayışın devamında beliren bir okul niteliğinde olmasındadır.

1.2.1. Arts And Crafts Hareketi Ve Dekoratif Anlatımla Olan İlişkileri

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanat, geçmişten aldıklarıyla kendi döneminin hareketliliğini ve yeniliklerini yaşamaktadır. Bu hareket aynı zamanda gelecek yüzyılın temellerini oluşturur. Dini ve siyasi sistemlerin sanata olan hakimiyeti sona ermiş, sanat kendi dünyasına kavuşmuştur.

“Sanatlar ve el sanatları anlamına gelen “Arts and Crafts” hareketi, 19. yüzyılın sonuna doğru, endüstri devriminin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğmuştur” (Bektaş, 1992, s.14). Bu hareketin lideri William Morris'dir. Gotik dönemin atölye anlatışını savunarak, tasarımın endüstrinin tekeline çıkması ve sanatsal bir yapıya bürünmesi gerektiğini düşünür. “W. Morris, seri üretim karşısında kaybolmakta olan el işçiliğini ve zanaatçılığı yeniden canlandırmaya çalışmış ve bunun ancak Ortaçağ geleneklerine dönülerek sağlanabileceğini savunmuştur” (Eczacıbaşı, 1997, s.143). İlk olarak endüstrileşme kendini mimari alanda gösterir. “Mimarlar “sanat” adına “tarihsel üsluplar”dan alınmış bezeme örgelerinden esinlenerek seri olarak üretilmiş yapı elamanlarını bina cephelerinde kullanıyorlardı” (Eczacıbaşı, 1997, s.143). Bu tavrın sanayinin yarattığı yeni bir kültürsüzlüğe yol açması bazı mimarları harekete geçirir. Tekrar Ortaçağ özellikle de Gotik kültürün sanatını canlandırma eğilimi içindedirler. Bezemenin makinelerle değil, el işçiliği ile yapılarak, kültürün yok

olmamasını ya da kişiliksizleşmemesini savunurlar. Arts and Crafts hareketi bezemenin, sanattan ayrılamaz bir öge olduğunu savunur. (Resim 68)'de Morris'in kendi yaptığı bir bezeme örneği görülmektedir.



Resim. 68. William Morris, “Fulyalar” 1891
(Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, s.14)

Arts and Crafts hareketi -ki anlamı sanat ve zanaattır- sanat ve zanaatı tekrar buluşturmayı hedefleyen bir amaç güder. Arts and Crafts, endüstrileşme ile birlikte, kötü bir biçimde yapılan el sanatları sektörüne de karşıdır. Sanat ve zanaat ancak birlikte hareket ederse, dünya daha güzel ve yaşanabilir bir mekana dönüşür. Morris bu düşüncelerle grafiksel tasarımlardan (Resim 69) kumaş desenlerine kadar birçok alanda çalışmalar yapar. Sanatın dünyayı her anlamda güzelleştireceğine inan Morris, daha sonraları “Kırmızı Ev” adıyla anılacak olan, kendi evini tasarlayarak uygulamaya başlar. O güne kadar ezberlenen yapıların, düşünsel bir yıkıma uğradığı bu tasarımda Morris sanatla uğraşan insanları bir araya getirerek, hayallerini hayata geçirir. Morris'in bu tavrı Arts and Crafts, Art Nouveau, Bauhaus ile günümüzdeki tüm dekoratif ve tasarım sanatlarının çıkış noktasıdır. Rönesans'la birlikte ayrılmaya başlayan sanat ve zanaatın yeniden buluşmasıdır. Ancak bu buluşma sanatı merkeze alan bir anlayışın ürünüdür.



Resim. 69. William Morris, “İllüstrasyon” 1892

(Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, s.15)

Arts and Crafts hareketi endüstriye karşı olan bir tavırla çıkmış olmasına karşın ileriki zamanlarda dekoratif sanatların bir dalı olan endüstriyel sanatların doğmasına ön ayak olmuştur. Sanat ve endüstri birleşerek Arts and Crafts’ın amaçlarını gerçekleştirmiştir. “Modern hareket ve özellikle Bauhaus, el sanatlarının ve malzemenin değerini anlayarak, onu kullanmaya ağırlık vermeyi, Arts and Crafts hareketinden miras almıştır” (Bektaş, 1992, s.17). Arts and Crafts hareketi resim sanatına biraz daha yaklaşıp yerini Art Nouveau’ya bırakır.

1.2.2. Art Nouveau

Endüstri devrimi öncesinde bir bütün olarak ele alınan sanat ve yaşam, yaratılan biçim ve görüntülerin güzelliğini önemsemiştir. İnsan kullandığı eşyaları dahi, bir tasarım ve güzelleştirme nesnesi olarak görmüştür. Ancak endüstrileşme el sanatlarını kültürden uzaklaştırarak, sosyal çevre ve insan arasında bir uzaklaşmaya neden olmuştur. El sanatları işlevlerini yitirmiş yerini seri üretime bırakmıştır. Bununla birlikte de sanat ve işlevin birbirinden kopması, estetik değerlerin yaşamın dışında

kalması gibi problemler ortaya çıkmıştır. İnsanın süsleme içgüdüğü endüstrileşme ile birlikte Kitsch'e dönüşmüş, sanat neredeyse dışarıda bırakılmıştır. Endüstrileşmenin ve tüketimin etkisiyle yozlaşan yaşamı çirkinliklerden kurtarmaya ve geçmişle geleceği buluşturmaya sanat sahip çıkmaya çalışmaktadır. Art Nouveau bu duyarlılıkla, yaşamı sanata dönüştürmeyi, sanatla dünyayı kurtarmayı hedefleyen bir harekettir. "Kökeninde Blake'in yapıtlarındaki kıvrımlı çizgiler, Beardsley'nin estetik anlayışı, Ruskin'nin kuramları ve W. Morris'in Arts and Crafts hareketinin izleri vardır" (Eczacıbaşı, 1997, s.142).

"Art Nouveau hareketi, uluslararası nitelikte, dekoratif bir üsluptur" (Bektaş, 1992, s.17). Art Nouveau hareketi için zarif süslemelerin, bitki stilizasyonlarının, kıvrım ve çizgilerin dekoratif bir anlatımla sunulduğu Arts and Crafts hareketinin devamı denilebilir. Çizgi ve süs Art Nouveau'nun vazgeçilmez unsurlarındandır. Modern zamanların süsü ve süslemeyi reddederek, sanatın süsten arındırılmasını savunduğu bir dönemde Art Nouveau çizgi ve süs elemanlarını ön plana çıkarma çabalarındadır. Art Nouveau'nun savunduğu süsleme özelliği, maddeye kültür ve anlam yüklemeyi hedefler. Tek tipe dayalı üretime sanatla bir karşı koymadır. Çünkü seri üretim, kültürel farklılıkları ve bu farklılıklar içindeki insana ait olan manevi değerleri yok sayar. Art Nouveau, sanatı kültürden koparmadan, insanı bu kültürün içinden soyutlamadan, estetik kaygıları ön planda olan tasarımları destekleyen bir harekettir. Bunun için de geçmişin süsleme öğelerini kültürel farklılıkları ile birlikte, sanatta kullanmayı hedef edinir. Amaç süs yığınlarının oluşturduğu bir kargaşa değil, estetik bir düzen taşıma kaygılarıdır. "Emil Gale, seri üretimin nesnelere karşı el sanatlarının bir savunusunu yaparken Nouveau sanatının süsleme anlayışının ayırt edici özelliklerini tek tek vermektedir... "...tasarımda incelik, yapıda yenilik, aşırı cömertliğe karşı temkinli olma, mümkün olduğunca kusursuz bir incelik yakalamak, iyi hüner sahibi olmak, kabiliyet aşkı, güzel maddelere tutkunluk, uyumlu renklendirebilme, ritimde mükemmellik hissi, yenilik yaratmada verimli olmak, sonuca başarıyla ulaşabilme ve bütün bunların dışında kendini tamamiyle kaptırmayan soğuk bir kendine hakim olma, doğanın incelenmesinde, kişiliğin geliştirilmesinde, karakter ve stil kazanılmasında ilerlemeye yardımcı olmak ve bütün bunları kaçınılmaz bir sentezle zihinde bulundurabilme yeteneği" (Bayrakoğlu, 1998, s.59-60). Emil Galle'nin bu yaklaşımı Art Nouveau'nun sanatı ve dekoratifi nasıl bir sentezle harmanladığını açıklamaktadır. Mucha'nın "Slavia" tablosunda Emil Galle'nin tüm öngörülerini toplayan bir yapı hakimdir (Resim 70).

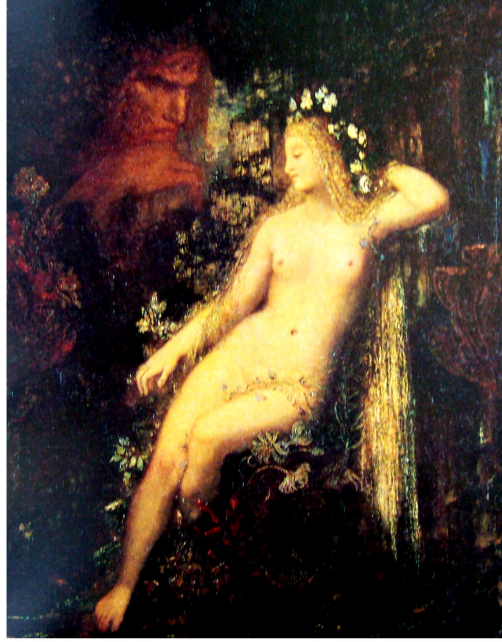


Resim. 70. Alfons Mucha, “Slavia” 1908 (Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, s.113)

Süslemenin resim sanatında kullanılması bir nesne üzerinde kullanılmasından farklı etkiler yaratır. Hatta süslemenin resim sanatında kullanılması, yerinde olmadığında, resmi plastik öğelerden uzaklaştırabilir. Art Nouveau akımında bu iki ögeyi başarıyla kullanabilen Gustav Klimt, dekoratif süsleme elemanları ile plastik sanatları ustaca sentezleyebilen nadir ressamlardır. Resimde süsleme elemanlarına yer veren diğer ressamlar, Sembolizm’in içeriğinden faydalanmışlardır.

Art Nouveau’nun etkisinde resim yapan ressamların birçoğu süsleme öğeleri olarak, tekrarlanan kıvrımlar, çizgiler, arabesk ve çiçek motifleri kullanırlar. Bu anlatımın kökleri Mısır, Antik Yunan, Ortaçağ, Gotik ve İslam sanatı etkileri taşır. Özellikle Gotik anlayışla yola çıkan Art Nouveau, bunu yalnızca felsefi anlamda değil, yaptıklarıyla da destekleyerek kullanmıştır. İşlevselliğin ve bezemenin birlikteliğini oluşturan eserler, Gotik anlayışın mistik ve dinsel yönünden uzaklaşır. Amaç, Gotik’i tekrar ya da taklit

etmek değil, onun dekoratif anlayışını devam ettirmektir. Bu dekoratif etkiler o çağlardaki kadar belirgin ve ön planda değil, plastik elemanların içinde farklı bir sentezle sunulmuştur. Moreau'da Sembolizm'e daha yakın olmakla birlikte Art Nouveau'nun süslemeci tavrını dekoratif bir dille "Galatea" isimli tablosunda resmetmiştir (Resim 71).



Resim. 71. Gustave Moreau, "Galatea" 1880 (Sanat Kitabı, s.325)

Art Nouveau'nun çoğunlukla ve ağırlıklı olarak ürün verdiği alanların mimarlık, endüstriyel tasarım ve dekorasyon olduğu göz önünde bulundurulursa resimle tam örtüşmeme nedenleri de ortaya çıkar. Bu anlayışın resim sanatına uygunluğu tartışılabilir.

Art Nouveau'nun ağırlıklı olarak ifade tarzını oluşturan çizgisel anlatım, kullanıldığı alanlara göre değişik dekoratif anlatımlar içerir. Art Nouveau sanatçıları çizgisel anlatımlarının motiflerini doğadan alır. Klasizm'i reddeder ve yüzünü doğaya çevirir. Doğanın da statik görüntüsünü değil, hareketli yorumlamalarını tercih eder. Doğanın kendisini bir süs ve bezeme unsuru olarak kabul eder. Stilize edilmiş değişik çiçek motifleri ve şekiller iki boyutlu bu tasarımların temelini oluşturur. Bitkilerin yanı sıra kadın temasının da can alıcı dekoratif bir unsur olarak kullanıldığı gözlemlenir.

Kadın teması tüm sanat tarihinin ana konularındandır. Kadın resim içinde dekoratif bir öge olarak ele alınmışken, Art Nouveau ile birlikte diğer süsleme elemanları da kullanılarak tam bir bezemeye dönüştürülür.



Resim. 72. Gustav Klimt, “Su Yılanları I” 1904–1907 (Art Book: Klimt, s.97)

Klimt’in çoklukla yaptığı gibi (Resim 72) kadının giysileri, saç, takıları ve çevresi dekoratif anlatımın yoğun olarak ifade edilebileceği alanlar olarak kullanılır. Öyle ki modern afiş tasarımının öncüsü sayılan Jules Cheret’in “konu ne olursa olsun afişlerinde hep aynı güzel genç kadın tipine yer vermesi, halk tarafından hayranlıkla karşılanmış ve bu kadın tipi “Cherette” olarak adlandırılmıştır” (Bektaş, 1992, s.19). Yaratılan bu dekoratif kadın tipi, döneminde yaşayan bir insan gibi idealleşmiş, yaşam tarzı ve kıyafetleriyle taklit edilir hale gelmiştir. Dekoratif bir öge olarak yaratılan kadın tipi topluma örnek olan, moda yaratan bir idole dönüşmüştür. Kadın temasının yanı sıra yine dekoratif anlatıma uygun olan tavus kuşu, kedi ve kuğu gibi hayvanların da sıkça

kullanıldığı görülmektedir. Art Nouveau ele aldığı konuyu dekoratif bir anlatıma sürüklemekten kaçınmaz. Bu anlatımın temel taşı olarak da çizgiyi kullanır. Art Nouveau sanatçıları “çizginin ince, zarif, saldırgan, akıcı, dairesel veya dalgalı niteliklerini, sembolik özelliklerini ve uyarıcı gücünü ritmik enerjiyi ve sistemli gelişmeyi ifade etmek için kullanmışlardır” (Bayrakoğlu, 1998, s.71). Bu çizgisel anlatımı resimde en çok kullanan ressamlardan biri de Mucha’dır. Mucha dekoratif etkili resimlerini çizgisel anlatımlarla da destekler (Resim 73). Çizgisel anlatım Art Nouveau’nun temel ifade biçimini oluşturur.



Resim. 73. Alphonse Mucha, 1896 (<http://www.robotwisdom.com/flaubert/salammbô/>)

Art Nouveau akımı ile birlikte birçok ressamın afiş tasarımları yapıldığı görülmektedir. Daha önceleri ressamı küçülten bir etkinlik olan bu duruş, sanatın sokağa çıkması hedeflendiğinden aşağılayıcı konumundan da kurtulur. Böylece resim tadında birçok afiş, sokakları bir galeriye çevirmeye başlar. Ana teması ağırlıklı olarak kadın üzerine kurulu olan bu afiş tasarımları yine dekoratif öğeler içeren anlatımlarla sunulur. Ortaçağ ve Japon sanatı çağrışımları taşıyan afişler birçok ressamın resimsel anlatımlarıyla da örtüşür. Bunların arasında en öne çıkan isim Henri de Toulouse Lautrec’dir. Lautrec’in resimleri ile afişleri arasında -yazılar olmasa- neredeyse bir fark yoktur. Lautrec’in hem afiş hem de baskı resim olarak kullandığı “Kamara 54’ün Yolcusu Yatta” çalışması bu örneklerden sadece birisidir. Bir resim tadında hazırlanan

afişler, Art Nouveau akımının yaygınlaşmasını sağlaması yanında halk tarafından da daha hızlı ve kolay benimsenmesini sağlar. Bu tavırla dahi Art Nouveau sanat ve halk arasında görsel bir köprü oluşturarak, estetiğin yaygınlaşmasına da katkıda bulunmuş olur.



Resim. 74. Henri de Toulouse Lautrec,
1895“Kamara 54’ün Yolcusu Yatta”
Altı Renkli Taş Baskı
(Toulouse Lautrec, s.76)



Resim. 75. Henri de Toulouse Lautrec,
1895“Kamara 54’ün Yolcusu Yatta”
Renkli Taş Baskı Afiş
(Toulouse Lautrec, s.77)

Aynı anda dünyanın değişik ülkelerinde etkisini sürdüren Art Nouveau değişik isimlerle adlandırılır. Fransa’da ve İngiltere’de Art Nouveau, Avusturya’da Secession, Almanya’da Jugend Stil ve Türkçesiyle Yeni Sanat olarak isimlendirilir. Tüm ülkelerde aynı anlamı ve amacı içermekle birlikte, kültürel farklılıkları yansıtan nüansları da vardır. Fransa’da gelişen Art Nouveau hareketi sanatsal afiş tasarımı ön plana çıkarken, İngiliz Art Nouveau hareketi daha çok illüstrasyon ve grafik tasarımı alanlarında kendini gösterir. Avusturya’daki Secession ise ağırlıklı olarak iç mekan

tasarımlarıyla ilgi çeker. Amerika’da ise afiş tasarımlarının yanı sıra kitap kapağı resimleri de Art Nouveau akımı etkilerinde tasarlanır. Aynı zamanda yazının kullanımı da plastik ve dekoratif bir öge haline getirilerek ele alınır. Kolo Moser’in Kutsal İlkbahar dergisi için hazırladığı tasarım Art Nouveau’nun tüm tasarımlara ne kadar önem verdiğinin bir kanıtı gibidir (Resim 76).



Resim. 76. Kolo Moser, “Ver Sacrum’un Sayfası” 1901 (Art Book: Klimt, s.41)

Avusturya’da Secession adıyla bilinen Art Nouveau’nun diğer Avrupa ülkelerinden farklı olarak bir devrim niteliği vardır. Kelime olarak da “Ayrılma” anlamına gelen Secession, var olana bir başkaldırıdır. Secession destekçilerine göre, “insanın gündelik yaşamda karşılaştığı her nesne, tam anlamıyla Secession’un ideal anlayışına göre tasarlanmalıydı” (Bektaş, 1992, s.30). Bu görüş daha planlı ve ciddi bir tavrın söylemidir. Bu anlayışın kutsal mekanı olarak kabul edilen ve “Secession binasının alınlığında yazılı olan... “Çağın sanatı yapılmalı, sanatın özgünlüğü olmalı” sözü Viyana’daki sanatsal devrimin parolası olmuştur.” (Bektaş, 1992, s.30). Avusturya’daki Art Nouveau akımını diğerlerinden ayıran önemli bir fark da sade ve geometrik formların daha fazla kullanılmasıdır. Secession iki boyutluluğu ön plana çıkaran bir tavır sergiler. “Geliştirdikleri tasarım dili kareler, dikdörtgenler ve dairelerin tekrarı veya bileşiminden meydana gelirken, kullandıkları geometri mekanik ve katı olmayıp organik bir nitelik göstermiştir” (Bektaş, 1992, s.30). Secession’un bu farklı bakış açısı kendinden sonra gelecek olan hareketlere kapılar açmıştır.

Art Nouveau 1900'lerin başından itibaren dekoratif etkisini Secession'un da etkileriyle sadeleştirmiştir. Bezeme ve süslemelerin yerini geometrik formlar, küpler ve çokgenler almaya başlar. Bu sadeleşme sanat tarihinde, Minimalizm'e kadar uzanır.

Art Nouveau'nun el sanatlarını bir değer olarak kabul edip, yayma çabası kendi amacıyla çelişen bir sonuç doğurmuştur. Art Nouveau, Endüstriyel Sanatların doğmasına ve yaygınlaşmasına öncülük ederek, endüstriye hizmet eden bir yapının ilk aşamasını oluşturmuştur. Art Nouveau'dan sonra ortaya çıkan süsleme ve bezeme hareketini devam ettiren Art Deco'nun da çıkış noktasıdır.

1.2.3. Bauhaus

Arts and Crafts ve Art Nouveau hareketlerinin ardından sanat ve zanaatı yeniden birleştirme ve farklı bir sentez yaratma çabaları Bauhaus ile devam eder. “Bir karşı sanat hareketi olmasına rağmen Bauhaus mimarlık sanat ve zanaat okulu (1919–1932)da, sanatla zanaatı yeniden birleştirmeye ve sanatın toplumsal amacını yeniden tesise açarak, yerleşik güzel sanatlar sistemine karşı direniyordu” (Shiner, 2004, s.385). Bauhaus düşünce olarak güzel sanatlar, zanaat ve mimarlık alanlarını bir arada bulundurarak, yaşamın tüm alanına sanatsal tasarımları sunmayı hedefler. Bauhaus'u kendinden önce gelen hareketlerden ayıran özelliklerinin başında, dekoratif amaçlarının ötesinde, kalıcı, işlevsel ve daha ekonomik ama sanatsal ürünler ortaya koyma fikri vardır. Art Nouveau zanaatın destekleyicisi iken, Bauhaus bunun sanatsal bir endüstri sektörü ile oluşabileceğini savunur. “Bauhaus'taki eğitim sanatsal yaklaşımı açısından önceleri Art Nouveau ve Alman Dışavurumculuğu'nun güzellik ve yararlılık ilkeleri doğrultusunda, sonraları De Stijl ve Yapımcılık'tan gelen etkilerle akılcı ve işlevci bir nitelik kazanmıştır” (Eczacıbaşı, 1997, s.203). Amaç sanat ve zanaatı birleştirerek, işlevsel ama sanatsal ürünler ortaya koymaktır.

Bauhaus'un kurucusu olan Walter Gropius Bauhaus'un amacını anlattığı manifestosunda şöyle der: “Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz... Sanatçıyla zanaatçı arasında özde hiçbir fark yoktur. Sanatçı yüce bir zanaatçıdır... Fakat her sanatçı zanaatında ehil olmalıdır. Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından birisi de burasıdır. Gelin, zanaatçıyla

sanatçı arasında küstah bir engel oluşturan sınıf ayrımlarının olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. El ele vererek yeni bir gelecek bina edelim” (Shiner, 2004, s.386). Gropius’un bu açıklaması zanaatı tekrar sanatla birleştirme isteğinin ne denli güçlü olduğunun kanıtıdır. Öyle ki sanatçıyı yüce zanaatçı olarak değerlendirerek, sanat ve zanaat ayrımına da kendi yorumuyla son noktayı koyar. “Fakat Gropius’un öncelikli hedefi usta zanaatçılar yetiştirmek değil, tasarımcı ve mimarların eğitiminde sanatı, zanaatı ve teknolojiyi bir araya getirmektir” (Shiner, 2004, s.386). Bu düşünce de Bauhaus’u endüstri tasarımı okulu haline getirir.



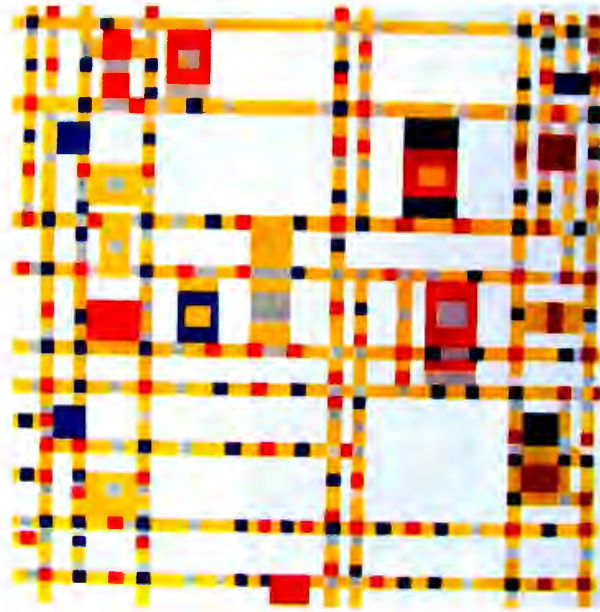
Resim. 77. Paul Klee, “Resimli Sayfa” 1937 (Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, s.70)

Okulda verilen dersler iki farklı eğitim disiplinini birleştirmek üzerine kuruludur. Güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlarla ilgili dersler verilir. Güzel sanatlar eğitiminde sanatsal yaratıcılık ve estetik gibi konular ön plandayken, uygulamalı sanatlar da “araç ve gereç tanımları ile mesleki bilgiler okutulmaktadır. Böylece, hem estetik duyguları gelişmiş hem de birçok konuda ehil kişilerin yetişmesi hedeflenmektedir. “her şeyden çok Bauhaus’un ününü yapan, “ressamın fantezi dolu biçim verme tarzı” idi. Biçim ustası olarak ders veren ressamı W. Kandinsky, Paul Klee ve Lyonel Feininger uluslararası ün sahibi oldular” (Turani, 1992, s.622).

Bauhaus'un tarzı zaman içerisinde, işlevselliğin aşırı ön planda tutulması nedeni ile minimal bir tavra dönüşür. Dekoratif bir hareket olan Art Nouveau'nun devamı minimal bir anlayışa varmıştır. Bauhaus sanatı yaşama geçiren, modern bir üslup yaratmıştır.

1.2.4. De Stijl

Birinci dünya savaşının ardından resim, tasarım ve mimarlıkta etkili olan Modern bir harekettir. Bir grup sanatçının “De Stijl” adlı çıkardığı dergiden adını alan hareket sanatla yaşamı birleştirmeyi hedefler. “Bu derginin amacı, ilk sayıda belirtildiği gibi, sanatçıların yeni sanat üzerindeki düşüncelerinin açıklanmasını sağlamak ve bu yoldan yeni sanatı halka tanıtmaktır”(İpşiroğlu, 1993, s.73). Amacı, evrensel bir sanat dili geliştirmek olan De Stijl hareketi, endüstrinin gereklerini de yadsımaz. Ulusların kültürel özelliklerini ve bireylerin kişisel tercihlerini içinde birlikte barındırmayı hedefler. Hareketin içinde yer alan en önemli ressam Mondrian'dır (Resim 78).



Resim. 78. Piet Mondrian, “Broadway-Boogie-Woogie” 1942–3

(Modern Sanatın Öyküsü, s.218)

De Stijl her türlü konuyu reddeder. Simetrinin yerine serbest asimetrik dengeyi kullanır. Belli bazı formların sürekli kullanılmasının kültürü sona erdirdiğine inanır. De Stijl kendinden önce gelen dekoratif anlayışa başka bir bakış açısı getirir. Plastik

ögelerin sadece resim sanatında değil, tüm hayatta kullanılabilecek değerler olduğunu savunur. “Resim sanatında görülen denge tasarıları, yapı sanatında da gerçekleştirilirse, bulunduğumuz yeri, ayrıca duvarlara resim asarak güzelleştirmenin gereği kalmayacağını söylüyor” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993, s.73). Resmin dekoratif bir eleman olarak kullanılması yerine, dekoratif unsurlarla bezenmiş mekanları tercih eder. Dekoratif anlatım olan “...duvar resimleri, mozaik ve seramik panolar, eskiden olduğu gibi bir süsleme olarak değil, yapının bir parçası olarak mimariye...” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993, s.73) girer. Bununla birlikte tüm sanat dalları birbirini kapsayan bir öргеeye dönüşmeye başlar. Plastik sanatlar yeni bir plastik sanat anlayışı ile karşı karşıyadır. Neoplastizm olarak adlandırılan bu tavır Mondrian’ın basit geometrik şekiller ile yalın renkleri birlikte kullanmaya dayanan görüşüdür. De Stijl sanatçıları yalınlığı, evrenselliği ve saf renkleri önemseyerek, bu özelliklerin bir arada bulunması için estetik ve teknik bilginin birlikte olması gerektiğini savunur. Kübizm çıkışlı bir harekettir, geometrik soyutlamanın da çıkış noktasıdır. Üç ana renk ve siyah, beyaz, griyi kullanarak, dik açılar oluşturarak, plastik anlatımlar sunmayı hedefler. De Stijl hareketinin sanatçılarının evrenselliği savunmaları nedeni ile form ve renkleri basitleştiren bir ifadeye yönlendikleri söylenebilir.

1.2.5. Art Deco

“Adını 1925’te Paris’te düzenlenen Uluslar arası Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Sanatları Sergisi’nden... alan Art Deco, ortaya çıktığı Fransa’nın sınırlarını kısa sürede aşarak uluslararası bir nitelik kazanmıştır” (Eczacıbaşı, 1997, s.141). Art Nouveau’nun ardından başlayan bu hareket, Art Nouveau’nun el işçiliğine dayanan üretimi yerine, endüstriye dayalı sanatsal üretimi destekler ve bu şekilde ürün verir. Art Deco sanatın bireysel bir bilinçle değil, toplumsal bir bilinçle hareket etmesi gerektiğini savunur.

Avant-garde ile geleneksel sanat arasında stilizasyon ağırlıklı bir akım olan Art Deco, popüler ve dekoratif bir üslup olarak kabul edilir. 1920 ve 30’lu yıllarda özellikle iç mimarlık, mimarlık ve dekoratif sanatlarda kendini göstermiş olan bir harekettir. Fovizm’i andıran bir tarzı olmakla birlikte, Fovizm’in renklerine dokusal özellikler de

eklenmiştir. Estetik kökenlerini Gelecekçilik, Kübizm ve Dışavurumculuğa dayandıran Art Deco hareketi aynı zamanda De Stijl, Bauhaus ve Rus Yapımcılığının izlerini de taşır. Bununla birlikte geçmişten Mısır, Antik Yunan, Roma, Gotik, Barok ve primitif sanatların dekoratif etkilerini de taşır. Art Nouveau akımında gözlenen asimetrik düzen ve eğrisel çizgi anlayışlarının yerini simetri, doğrusal çizgiler ve köşeli biçimler alır. Art Deco’da süslemenin geometrisi çokgenler, daireler ve üçgenler üzerine kuruludur. Mimari süslemelerde zaman zaman değerli taşları kullanarak bezeme de yapmışlardır. “En tipik bezeme örgeleri çıplak kadın figürleri, geyik başta olmak üzere hayvanlar ve stilize bitkilerdir” (Eczacıbaşı, 1997, s.141). Ağırlıklı olarak beyaz ve krem rengini kullanırlar.



Resim. 79. Hunder Wasser, “Mutlu Ölüm Bahçesi” 1953

(Taschen, Hunder Wasser, s.9)

Süslemenin değil de, işlevselliğin önemli olduğu görüşü ile savunuları çürütülmüş ve Art Deco hareketi etkinliğini kaybetmiştir. Hareket, 1960’lardan sonra Art Deco olarak isimlendirilmiş ve tek düze binalara tepki olarak yeniden gündeme gelmiştir. Hunder Wasser bu anlayışı ilginç tasarımlarıyla tekrar gündeme getirmiş, resimsel bir üslup olarak da kullanmıştır (Resim 79).

BEŞİNCİ BÖLÜM

BİREYSEL İFADE VE RESİMLERDE DEKORATİF EĞİLİM

Sanat tarihi dönemleri içerisinde birçok farklı bakış açısına ve değişik eğilimlere sahne olmuştur. Bu farklılıkların her biri ayrı bir renk ve mozaik olarak sanata bir değer kazandırmakla birlikte sanatın oluş nedenlerinden birini de oluşturur. Bu bireysel duruşlar içerisinde dekoratif eğilim gösteren birçok sanatçı yer almaktadır. Bu sanatçılar sanat tarihinin geçmişinden, değişik kültürlerin ve kendi kültürlerinin süslemeci tarzlarından da esinlenerek, dekoratif eğilimlere varan yorumlamalara ulaşmışlardır. Tüm bu ressamın çıkış kaynaklarının farklılıkları ile birlikte, yorumsal farklılıkları da dekoratif anlatımın ne kadar geniş bir çeşitlilik üzerine kurulduğunun bir kanıtı gibidir. Bu ressamın ortak özelliklerinden biri de salt dekoratif resimler değil, plastik öğeleri içinde barındıran ve buna dekoratif örgeler ekleyen çağdaş yaklaşımlarıdır. Hem etnik kültürlerin dekoratif yanlarını korumuş, hem de resimsel plastik öğelerden vazgeçilmemiştir. Dekoratif eğilimler gösteren tüm ressamın bu araştırmanın içinde yer alması mümkün olmadığından, çok belirgin özellikler gösteren ve farklı bakış açıları sunan ressamlar seçilmeye çalışılmıştır. Bu yelpaze içinde, yalnızca ressamın dekoratif bakış açıları üzerinde durularak, ressamlar dekoratif eğilimleri yönünden ele alınmıştır.

1.1. Farklı Bakış Açısıyla Dekoratif Eğilim Gösteren Ressamlar

Araştırmanın bu bölümünde farklı dekoratif eğilimler gösteren ressamlardan Gauguin, Matisse, Klimt, Kandinsky, Hundert Wasser ve Frida Kahlo incelenmiş; Türk ressamından ise Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu ve Erol Akyavaş gibi isimlerin yanında dekoratif eğilim gösteren başka ressamlar üzerinde de durulmuştur.

1.1.1. Ortaçağ ve Primitif Sanatları Sentezleyen, Gauguin

Endüstrileşme ile birlikte ödenen birçok bedel XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Ayrıca Avrupa sanatçıları, Avrupa sanatının dışında yeni keşfettikleri Doğu, Afrika, Japon ve Amerika sanatlarına büyük ilgi duymaya başlamışlardır. Bu da sanatçıları, sanayiden uzak, primitif sanatların yapıldığı bu ülkelere sürüklemiştir. Bu sanatçılardan biri ve belki de en bilineni Gauguin'dir. Gauguin kırsal bölgelerde ve uzak ülkelerde yaşamın derinliklerini ve bozulmamış saflığını aramış, bu düşüncelerini resimlerinde de kullanmış ve yaşatmıştır. Bir yerli kadar saflığa hiçbir zaman ulaşamamakla beraber, resmin estetik yönünden de taviz vermeyerek, yeni bir sentez oluşturmuştur. Primitif süslerden ne kadar uzakta olsa da, bu etkilenme yine de Gauguin resimlerinin belirleyici özelliklerindendir. “O, iki dünya arasında yaşadı. Sanatı aracılığıyla, hiç de iyi gözle bakılmadığı uygar dünyaya ayna tuttu ve bir seçenek sundu: Tüm yalın, çocuksu uyumuyla ilkel yaşam...”(Walther, 2005, s.7).



Resim. 80. Paul Gauguin, “Karikatür Otoportre” 1889 (Taschen, Gauguin, s.29)

Pont-Aven Okulu Gauguin'in sanatsal yaşamında önemli ayıraçlar oluşturmuştur. Resme, yaşam tarzı olarak ilk başladığı yer Pont-Aven Okulu dönemleridir. Bununla birlikte primitif sanatlarla ilgilendiği dönemlerde aynı zamanlardır.



Resim. 81. Paul Gauguin, “Meryem’e Sesleniş” 1891 (Taschen, Gauguin, s.38)

Kluazonizm adı verilen yeni biçem arayışları da Pont-Aven Okulu dönemleridir. “Ressam arkadaşı Emile Bernard ile birlikte bu biçemi Pont-Aven’da iyice geliştirdi. Biçeme adını veren, Ortaçağdan beri kullanılan bir mincecilik tekniğiydi. Bu teknikte, farklı renk alanlarının sınırları ince tellerle dış çizgi olarak işlenir, bunların oluşturduğu kapalı alanlara renkli cam hammaddesi doldurularak fırınlanırdı. Bernard ile Gauguin’de benzer bir biçimde yapıtlarında geniş renk alanlarını kalın dış çizgilerle ayırmaya başladılar ve bunu neredeyse dogmatik bir kararlılıkla sürdürdüler” (Walther, 2005, s.17). Bir Ortaçağ tekniği olan Kluazonizm’in, Gauguin’in sanatsal yaratımlarındaki etkisi yadsınamaz. Gauguinde kalın konturlarla çevrili, büyük düz alanlar kullanarak resim yapar. Gerek figürsel, gerekse de nesnel anlatımlarında bu düz yüzey ve kontur kullanımı süslemeci, motifsele etkileri de içerecek devam eder (Resim 80). Soyutlamacı bir tavra ulaşan resimlerde vardır. “Gerçekliğin aktarılmasının çok ötesinde bir yerde, bir resimdeki tuvalin ve boyaların, çizgilerin ve lekelerin, figürlerin ve süsleme öğelerinin birleşimi, ilk bakışta görünenin ardında ki tüm dünyayı akla getirmeliydi tıpkı Bretonların ataları Keltlerin kendi tavırlarını sicim örgüsü gibi soyut, süslemeci bir görüntüyle yansıtmaları gibi...” (Walther, 2005, s.18). Pont-Aven Okulu Gauguin’in olduğu kadar ondan etkilenen

birçok ressamın da primitif sanatlara olan ilgisini ve bu sanatları resimlerine yansıtmaya eğilimini etkilemiştir. Pont-Aven Okulunda Gauguin'i kendine örnek gören ressamlardan bazıları, “anlatı yerine sezdirme, yanılsama yerine süsleyici öğeleri araştıran daha geniş bir çevre meydana getirdiler” (Lynton, 1991, s.20).



Resim. 82. Paul Gauguin, “Madame Sartre’in Portresi” 1889 (Taschen, Gauguin, s.35)

Gauguin’in dekoratif eğilimler gösterdiği resimlerin tümü, primitif sanatın etkisinde yaptığı çalışmalardır. Bu yüzden de primitif sanatların dekoratif etkileri, Gauguin’i (Resim 81)’de de olduğu gibi özgür ve doğal resim eğilimlerine taşır. Gerek figürlerin üzerindeki, gerekse mekandaki motifler ve renksel anlatımlar, tümüyle primitif sanatların dekoratif etkilerini yansıtır. Gauguin primitif sanatları sadece biçimsel olarak değil, yaşamsal olarak da benimseyen bir ressamdır. Gauguin’e göre mutluluk, doğa ile iç içe ve basit bir yaşamdır. Resimlerinde sürekli bu basit ama mutlu insanların yaşamları, çevreleri ile yüzlerini resmeder. Bu resimlerde içeriğin yanı sıra biçimsel etkilerde çokça göze çarpar (Resim 82). Degas tarafından satın alınan bu resim, Gauguin’in kendine özgü tavrını yarattığı ilk resimlerden biridir. “Breton giysileri içindeki

kadının kırsal görüntüsü ve arkasında atalarından biriymiş gibi duran ilkel bir dinsel figür. Her ikisi de gerideki süslemeci ayrıntılarla bağlantı içinde; derinlik duygusu yaratma kaygısının yerini, her motifin “kendi bölgesini” belirleyen bir yerleştirme anlayışı almış” (Walther, 2005, s.34)tır.

Maskları andıran yüzler, kalın konturlar, motifler, perspektifin çok önemsenmemesi etkili renkler ve bunların bir arada kullanılma şekli, hep primitif etkilerin sonuçlarındandır. Gauguin, yedi yaşına kadar Güney Amerika’da, Peru’da yaşar.



Resim. 83. Paul Gauguin, “Çiçekli Kadın” 1891 (Taschen, Gauguin, s.40)

Gauguin’in sanatı üzerine büyük yansımaları olan primitif sanat etkilerini de belki, bu dönem yaşadıkları ile görsel olarak biriktirdiklerine borçludur. Primitif sanatların yanı sıra Mısır sanatı etkilerinin de gözlemlendiği resimleri de vardır. Figürlerin düz yüzeyler halinde boyanması, insanların duruş şekilleri, öyküsel alt yapıları, bu etkilenmelerin ipuçlarını verir. “Figürlerdeki heyecansızlık, çehrelerdeki katılık ve ciddiyet ile arkaik, primitif sanata yöneliyordu... eski Girit ve Mısır sanatlarına akraba olmuştur” (Turani, 1995, s.545) (Resim 83). Gauguin sanatının temellerini geçmiş ve

primitif sanatlar üzerine kurar. Çünkü saf ve doğal olanı aramaktadır. Bu arayış onu, sürekli yönlendirir. “Emile Aurier’nin yazdığı Gauguin ya da Resimsel Simgeci Hareket başlıklı yazı...sanat yapıtının süslemeci olması gerekir, çünkü –sözcüğün gerçek anlamıyla- süslemeci sanat, Mısırlılar, büyük olasılıkla Yunanlılar ve ilkel toplumlarca, öznel, yapay, simgesel ve düşünsel olarak görülmüştür” (Walther, 2005, s.34) der.

Tüm bu uygarlıkların ve primitif sanatlarının etkisinin yanı sıra, o dönem tüm Avrupa sanatında etkili olan ve Gauguin’i de içine alan Japon sanatının getirilerini de unutmamak gerekir. Avrupalı ressamın birçoğu Japon baskı sanatlarını ve bu sanatın dekoratif tarzını, bir Avrupalı ressam olarak yorumlamışlardır. “Gauguin’in... süslemeci düzenleme eğilimi, Japon ahşap baskılarının etkisini taşıyor. O zamanlar, egzotik dünyalara duyulan özlem, Uzakdoğu’ya dek uzanıyordu ve özellikle Japon giysileri, süsleri çok modaydı. Avrupa sanatında bu eğilime Japonaiserie adı verilir” (Walther, 2005, s.18) Gauguin tüm bu etkilenmelerle ve biriktirdikleri ile Avrupa’dan ayrılarak Tahiti’ye yerleşir. Resimsel anlatımı artık tam anlamıyla yerel sanatlara yakınlaşmış konularını da bu bölgenin insanların hayatları ve inanışları üzerine kurmuştur. Tahiti’de yaptığı resimler o bölgenin simgesel anlatımını gösteren, dekoratif ve motifsel anlatımlar içeren tavrını yansıtır (Resim 84).



Resim. 84. Paul Gauguin, “Bir Daha Asla” 1897 (Taschen, Gauguin, s.75)

Gauguin renk anlatımlarını Tahiti’de daha primitif ve özgür bir yorumla sunmaya başlar. Biçimsel ifadelerinde de değişimler olur. “...Gauguin, eserlerinde her türlü gerçekliğe son verdi. Renkler artık bir derinlik anlatımı için değil, yüzeysel bir anlatım için kullanılıyordu. Modle yoktu. Renkler objelerin renkleri değildi. Yalnız nesneleri belli eden çevre çizgileri vardı. Oylum duygusu, hava perspektifi denilen renklerin yan yana yarattıkları derinlik ile de belli edilmüyordu. Demek ki Gauguin’in, resmi eski Mısırlıların freskleri gibi yüzeyde bir anlatıma doğru götürüyordu. Onun resimlerine yakın anlatımları biz Ortaçağ ile halk sanatının resimlerinde bulabiliyoruz” (Turani, 1995, s.545).

Gauguin’in, “... bütün yapıtlarında, dekoratif bir kompozisyona eklenmiş yeni biçimler, yeni renkler görülür” (Pischel, 1983. s.630).

Gauguin’in son dönem resimlerinde, bazı farklılıklar göze çarpar. Çizgisel etkilerde yumuşamalar görülür. “Japon baskıları ile halk sanatının etkilerinin yerini Hint, Mısır, Polinezya ve Rönesans öncesi sanatlarının etkisine bırakmıştır” (Eczacıbaşı, 1997, s.645).



Resim. 85. Paul Gauguin, “Korkutucu Masallar” 1902 (Taschen, Gauguin, s.92)

Gauguin resimleri birçok kültür ve anlayışın sentezi gibidir. “Korkutucu Masallar” isimli resimde de olduğu gibi primitif etkilenmeler, sembolist bir alt yapı ve mükemmel bir plastik anlatım aynı eserde buluşmuştur (Resim 85).

Gauguin’in anlatımı olan primitif sanatların yeniden yorumlanması, geleceğe büyük miraslar bırakır. Gauguin’den etkilenen bazı ressamalar Nabi’ler grubunu oluşturur. Bu etkilenme aynı zamanda Art Nouveau hareketinde de görülür. Çizgi ve renk anlayışı bakımından Art Nouveau’nun, Gauguin’in tarzından oldukça etkilendiğini görmek mümkündür.

1.1.2. Rengi ve Biçimi Bir Süslemeye Dönüştüren, Matisse

Modernizm’in devrimci bir hareket olarak sanatta kendini göstermeye başladığı yıllarda, Fovizm hareketinin öncüsü olarak, Henri Matisse’i görürüz. Matisse, resimlerinde biçimsel özellikleri, sentezleyici tavrı ve renkleri ile farklı bir bakış açısı sunar. Yaşamı boyunca yaptığı tüm resimlerde Fov etkisini sürdürmüş ve bu değişik renk anlatışına dekoratif öğeler eklemiştir. “Estetik duyarlılık, süslemeci soyutlamaları da dahil olmak üzere hemen hemen tüm resimlerinde ona yol göstermiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.1183).



Resim. 86. Henri Matisse, “Kırmızı Uyum” 1907 (Art Book Matisse, s.61)

Matisse, Fovizm etkisi ile birlikte, dekoratif anlatım anlamında da en bilinen eserleri veren ressamlardan biridir. Resimde, Fovizm'in etkilerinin yanı sıra, çizgisel olarak motifleri kullanarak da dekoratif bir etki yaratmıştır. “Kırmızı Uyum adlı resim hem Fovist etkiler gösteren hem de dekoratif elemanlar içeren bir sentezdir (Resim 86). Bu senteze ulaşmada etkilendiği ressamlar ve geçmişten esintiler vardır. Matisse resimleri için sanat tarihindeki birçok dönemin büyük bir uyumla, günümüze sentezlenmesidir denilebilir. Matisse, sanat tarihindeki resimlerin sentezleyicisi olmakla beraber, sanat tarihinden birçok ressamın eserlerinden de etkilenmiştir. Matisse çizgisel çıkışında “Ingres çizgisini sürdürür; renklerdeki oranın keskinliğiyle Moreau’dan ve Signac’tan gelir; çizgiyle rengin anlatım gücüyle Van Gogh’tan ve Gauguin’den alır” (Maubourguet, 1994, s.304).



Resim. 87. Henri Matisse, “Türk Sandalyesiyle Odalık” 1928

(Art Book Matisse, s.68–69)

Matisse'in resim anlayışı dekoratif bir zemin üzerine kurulu olduğundan, resimlerinde renk, kontur ve motif kullanımı sürekli dekoratif bir örgede devam eder. Matisse'in kendi anlatımıyla; “Kompozisyon dediğimiz şey, ressamın, duygularını açığa vurmak için tablosuna koyduğu farklı elemanların dekoratif bir yöntemle düzenlenmesi sanatıdır” (Matisse, 1998, s.18). Resimsel anlatımda sürekli kullandığı dekoratif ifadeler, geçmişten aldıklarını modern bir tarzla sunma sentezi içerir. (Resim 87)'da yer

alan “Türk Sandalyesiyle Odalık” resmi, Oryantalist etkiler göstermekle birlikte, dekoratif elemanlar çağdaş bir anlatımla sunulmuştur.

Matisse birçok farklı dönemin ve bölgenin anlayışını sentezleyerek, dekoratif bir anlatım dili oluşturmuştur. “İlk keşfedenlerden biri olduğu zenci sanatına duyduğu ilgi onu, *Müzik* ve *Dans* adlı tablolarındaki (1910) mükemmel yalınlaştırmalara götürür. Sanatçının kendi deyimiyle, “çekiciliği daha gösterişsiz, ama uzun süreli” olacak bu doğallığı ve inceliği, tutkunu olduğu İran minyatürleriyle birleştirerek yakalar” (Maubourguet, 1994, s.304). Matisse resimlerinde, var olan tüm figürler olması gereken gibidir, aslı gibi değil. O, bu figürleri dekoratif öğelerle zenginleştirir. Dekoratif öğelerinin kökeni minyatüre, özellikle de İran minyatürlerine dayanır. Odalık resimlerinin birçoğu, halı deseni içine yerleştirilmiş figürleri andırır. Çünkü “Ona göre, “esin hep Doğu’dan gelmişti”. 1910’da...Münih’te gördüğü İslam sanatı sergisi, kendi çizgi arayışlarını doğrular. Ertesi yıl, Moskova’da gördüğü ikonalarla büyülenir. İran halıları, seramikleri ve minyatürleri onun plastik dünyasıyla bütünleşir.” (Maubourguet, 1994, s.305).



Resim. 88. Henri Matisse, “Dekoratif Figür” 1925–26 (Art Book Matisse, s.92)

Resimlerinde figür hariç, diğer tüm mekanlar derinliksizdir. Ancak figür üzerinde üçüncü boyutu hissettiğimiz lekeler yer alır (Resim 88). Minyatürün genel özelliklerinin tümü Matisse'in resimlerinde de karşımıza çıkar. Perspektifin hiçe sayılması, dekoratif anlatımları, iki boyutluluk etkisi hem Matisse resimlerinin hem de minyatürlerin ortak özellikleridir. Matisse minyatürü çağdaş bir yorumla tekrar karşımıza çıkarmıştır. Sentezleyici tavrının temelini minyatür ve İran halıları üzerine kurmuş, bunun üzerine plastik ve resimsel kadınlar eklemiştir. Minyatürde olduğu gibi, figür ve motifler birlikte kullanılmış ve bu da halı dokuma tarzında işlenmiştir. Renk anlatımından çizgi anlatımına kadar tüm çıkış noktalarını, geçmişte anlamsal dekoratif ifadeler sunan anlayıştan, çağdaş dekoratif resimsel bir düzleme taşımak üzerine kurar. Bunu yaparken de en çok süsleme ve bezeme anlayışlarını devam ettirir.

Matisse, biçimde ki dekoratif anlatımı İran minyatür ve halılarından alırken, renksel anlatımını da Fov etkisinde devam ettirir. “Mavili Kadın” Fov etkisinin korunduğu ve dekoratif elemanların da etkisinin devam ettiği bir anlayışla yapılmıştır (Resim 89). Fovist resimlerindeki çizgi anlayışı da, “renkleri ayırmakta kendini gösteren yahut sırf bir renk lekesi teşkil edecek olan çizgidir. Fov resimlerinin dekoratif, süsleyici veya süslemeci özelliği bu unsuru meydana getiriyordu” (Güvemli, 1968, 149). Matisse hem Fov anlayışını hem de minyatür etkisini büyük bir uyumla sentezleyerek, estetik ve plastik bir bireşim oluşturur.



Resim. 89. Henri Matisse, “Mavili Kadın” 1937 (Art Book Matisse, s.100)

Matisse'in renkleri çocuk resimleri gibi saf ve parlaktır. Gri tonlar kullanmadan bu kadar canlı rengi bir arada kullanabilmek hem büyük bir ustalık, hem de çocuksu ve ilkel bir tavidir. Matisse'in sentezleme yanı sıra sadece sanat tarihinde var olanlardan etkilenmez. Bir yandan da doğal ve sade olanın peşindedir. Bu anlatımın da en belirgin görüldüğü çocuk resimleri yine Matisse'in ilgi alanlarındandır. "...Matisse 1907'den beri biçimleri ve renkleri yalınlaştırarak, kendi Fovizmine karşı çıkıyordu; bu tutum, Picasso'ya göre, çocukların yaptığı desenlere duyduğu ilgiden kaynaklanıyordu" (Maubourguet, 1994, s.304) Gerçekten de Matisse resimlerinde görülen, perspektifsiz ve yalın renkli anlatımlar çocuk resimlerinde de karşımıza çıkar. Kendi ailesini resimlediği "Ressamın Ailesi" isimli resminde konunun ele alınış biçimi, figürlerin duruşları, renksel anlatım ve derinliksiz yüzey anlayışıyla çocuk resimlerini anımsatan bir yapıya sahiptir. Bu çocuksu yapıyla birlikte, dekoratif anlatımda ve renk kullanımında bir farklılık göstermemiştir (Resim 90).



Resim. 90. Henri Matisse, "Ressamın Ailesi" 1911 (Art Book Matisse, s.19)

"Matisse'in kendisi, bir an bile olsun, beyinsel incelikten vazgeçmemiş bile olsa da, bu tabloların basit kenar çizgilerinde ve pırıl pırıl renklerinde, çocuk resimlerinin süssel

etkisinden bir şeyler var” (Gombrich, 1986, s.453). Matisse, çocuk resimlerini, primitif ve doğu sanatlarını inceleyerek, tüm bu sanatları estetik bir kaygıyla bütünleştirmiştir.



Resim. 91. Henri Matisse, “Düş” 1940 (Art Book Matisse, s.109)

Primitif sanatlardan da etkilenen Matisse, bunu resimlerine de yansıtmıştır. Zıt renkleri birbiriyle kullanarak etkisel anlamda güçlü resimler yapar. “...katışksız rengin açıktan koyuya giden tonlarını yaratmadaki zorluklar, Matisse’i daha güçlü bir anlatım için renk tonlarını yoğunlaştırmaya ve karşıtlıklar yoluyla vurgulamaya götürdü. Çizgi de eriyerek ışığa dönüşmüyor, bunun yerine renklerden oluşan geniş bir bezemeye (arabesk) dönüşüyordu” (Richard, 1984, s.84). Rengin yanı sıra kullandığı kontur, primitif, çocuk ve doğu minyatürü resimlerinin ortak özelliğidir. Matisse konturu, resimde bu etkilerle kullanır. Figürlerin ve biçimlerin dış hatlarını konturlarla belirlediği gibi, dekoratif anlatımı oluşturan motifler de kontur etkisinde yapılmıştır. “Düş” isimli resim birçok farklı kültür anlayışlarını içinde barındırır. Konturlar ve figürün duruşu Mısır sanatını anlatan bir özellik gösterirken, figürün üzerindeki işlemler doğu sanatlarını anımsatır, düz yüzey boyamaları Japon

estamplarından alınmış gibidir ve İran minyatürlerinden fırlamış bir kadın figürünü de içinde barındırır (Resim 91).

Matisse Fovizm etkisindeki resimlerinin yanı sıra bir dönem Kübizm'in de etkisine girmiştir. Ancak, "Sanatçının Kübist dönemi kısa sürmüş ve 1920'lerde çizgileri yeniden arabesk'e varan boyutlarda kıvrılaşmıştır. Bu dönemde yaptığı Nice'te Ev İçi (1921, Chicago Sanat Ens.) gibi bir dizi ev içi görünümünde Matisse, hem renge hem de çizgiye dekoratif nitelikler kazandırmış, ayrıca geleneksel perspektif anlayışıyla İran minyatürlerinde izlenen düz mekan anlayışını birlikte kullanmıştır" (Eczacıbaşı, 1997, s.1183). 1930'lu yıllarda Fovizm etkisinin tekrar arttığı gözlemlenmekle birlikte, bu dönem olgun bir Fovizm ve çizgilerde dekoratife daha incelikli bir yapı kazandırıldığı gözlemlenir.



Resim. 92. Henri Matisse, "Torse a l'aiguier" 1927 (Art Book Matisse, s.103)

Matisse resimlerinde iki boyutlu bir tavır gösterirken, yaptığı heykellerle de üç boyutlulukla ilgilendiğini de anlatır. Heykel çalışmalarında da süsleme ve bezeme anlayışından vazgeçmemiştir. "İnsan figürü ve onun yuvarlak hatlı biçimi, Matisse için

vazgeçilmez bir tema olmuş, heykellerinde sürekli üç boyutlu bir arabesk anlayışını biçimlendirmeye çalışmıştır” (Eczacıbaşı, 1997, s.1183). Matisse için dekoratif anlatım plastik sanatların tüm alanlarında vazgeçilmez bir anlatım biçimidir. “1947’de şablon kullandığı örnekleri de içeren Jazz kitabında, yalnızca renksel düzenlemelere dayalı süsleyici örnekler yer vermiştir.” (Eczacıbaşı, 1997, s.1183) Resim heykel ve kitap resimleme örneklerinin tümünde dekoratif, süslemeci bir anlayışı sürdürmüş, resmi dekoratif bir amaçla yapmıştır. “Matisse görsel izlenimin süsle dönüştürülmesinde daha ileri gitmiştir” (Gombrich, 1986, s.453). Resim Matisse için süsleme alanından başka bir şey değildir. Çizdiği gerçekçi desenlerin içlerinede dekoratif öğeler yerleştirerek resmi süslemeci bir yapıya büründürmeyi bilmiştir (Resim 92).

Matisse, renkleri şiddetli bir biçimde kullanarak ve figürü deforme ederek, perspektifi yok etmiş, resmi iki boyuta indirmiştir. Bu iki boyutlu alan üzerinde de dekoratif ve soyut etkide motifler ekleyerek üçüncü boyutu tamamen yok saymıştır. Bu bezemeci tavır, Matisse resimlerinin, süslemeci ve dekoratif yönünü belirler.

1.1.3. Modern Zamanların Dekoratif Mozaiklerini Yaratan, Klimt

Klimt, resimlerini şiirsel anlatımlarla süsleyen, gerçekle düşü, olanla olmayanı, zannetmekle varolanı, anlatan; insan bedeninde dokuların en güzelini yaratmasını bilen, bunu yaparken de Antik Yunandan, Bizans’a Mısırdan günümüze çağdaş bir yorum, sunan ressamdır.

Klimt’in eğitim gördüğü Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu “hedefini, el sanatları ve zanaat kültürünün gelişmesine sıkı sıkıya bağlı, pratik amaçlara yönelik bir sanat eğitimi olarak belirler”(Pauli, 1999, s.12). Bu anlayışla birlikte okulda mimari, duvar resmi ve mozaik gibi birçok farklı alanlardaki öğretilere yer verilir. Bu eğilim Klimt’in sanat anlayışının kökenini oluşturur.

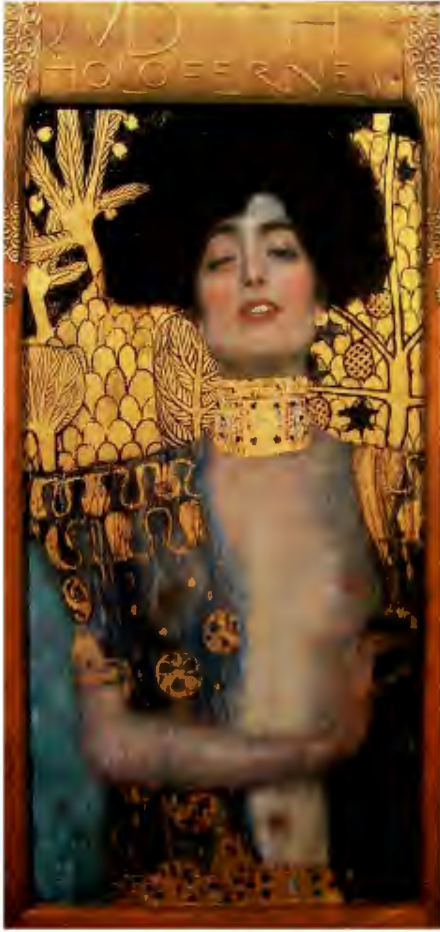


Resim. 93. Gustav Klimt, “Danae” 1907–08 (Art Book Klimt, s.88)

Klimt, yaşamı boyunca süsleme sanatlarına doğru giden bir yol için desteklenmiştir. Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu’nun tarzı, babasının mesleği (oyma kuyumcusu), anlayışına yön veren hocası Laufberger ve daha sonraları karşısına çıkan birçok fırsat Klimt’i dekoratif sanatlarının plastik sanatlara uyarlanışında usta yapar. Klimt’in Antik Yunan ve İtalyan Rönesans’ı resimlerini incelemesi, figürlerde kullandığı yüz ve el gibi bölümlerini gerçeğe en yakın biçimde ifade etmesini, Mısır ve Ortaçağ incelemeleri ise dekoratif ve süslemeci anlayışının temellerini oluşturur. Çünkü Klimt, özellikle Ortaçağ resimlerini inceleyerek, bu dönem içerisinde kullanılan teknik ve anlayış özelliklerini sindirerek yorumlamıştır. Klimt, değişik dönemlerin anlayışlarını, kendi üslupları içinde değerlendirerek, aynı zamanda dönemin sanat anlayışına da ters düşmeyen bir tavır gösterir.

Sembolizm etkisinde de resimler yapan Klimt, bu dönem de yaptığı afiş, kitap resmi ve tuvalerde aynı anlayışı kullanır. Amaç gerçek dünyadan koparak düşsel bir dünya yaratmaktır, bunun yolu da düşlerden ve hayallerden geçer ki bu anlayış Klimt’in sanata bakışının da anlatımıdır.

Tüm dünyada etkili olan Modernizm ile sanat anlayışı değişmekte zanaat tekrar sanatla birlikte hareket etmeye başlamaktadır. Viyana’da da önceki sanat anlayışlarından kopmak adına Secession yani Ayrılış hareketi –tüm dünyada bilinen adıyla Art Nouveau- Klimt’in öncülüğünde başlar. Art Nouveau anlayışıyla birlikte dekoratif anlatım resimsel anlatımla tekrar örtüşen özellikler göstermeye başlar. Bu etkide yapılan çalışmalardan biri Yuhit’dir.



Resim. 94. Gustav Klimt, “Yuhit I”
1901 (Art Book Klimt, s.50)



Resim. 95. Gustav Klimt, “Yuhit II”
1909 (Art Book Klimt, s.51)

Klimt’in kadınları her zaman dekoratif ve süslemeci bir anlatımla yorumlanmıştır. Bu çalışmalardan biride “kenti tehdit eden kumandan Holofernes’in başını kesmek için, baştan çıkarıcılığını kullanan İncil kahramanı Yuhit” (Pauli, 1999, s: 50) tir.

Sanatçı tarafından sekiz yıl arayla iki kez yapılmış olan bu konu farklı anlatım ve üslup içeriklerine sahiptir. Biçimsel olarak da süslemeci bir çerçevenin içinde çevresi ve boynu altın varaklarla bezeli bir Yuhit vardır (Resim 94).

Yuhit II’ de daha farklı bir dekoratif anlayış hakimdir. Resim biçimsel olarak ilkinden çok daha dekoratiftir. Altın süslemeler bir kenara bırakılmış olmakla birlikte renkler ve biçimler daha dekoratif bir dille anlatılmıştır (Resim 95).



Resim. 96. Gustav Klimt, “Bakire” 1913 (Art Book Klimt, s.124)

Klimt anlatmak istediği tüm olaylarda kadınları kullanır, bir adalet temsilcisi, kötülüğün simgesi, ölüm, doğum hatta sfenks bile bir kadın olarak betimlenir. (Resim 96) da görüldüğü gibi kadın imgesi Klimt resimlerinin vazgeçilmez temalarındandır. “Bakire” isimli resimde dekoratif örgelerin içine yerleştirilmiş kadın portrelerinden oluşan ve soyut resim izlenimi veren bir kompozisyon gibi hazırlanmıştır.

Klimt resimlerinin ortak özellikleri, dekoratif biçimciliği, vücutları sade ve az renkli kullanması, hikayeci bir anlatım sunması ve en önemlisi de dekoratif ve plastik

anlayışı bütünleştirmesidir. Özenle incelediği Bizans mozaiklerinin etkisi, geometriyi dekoratif bir anlatımla sunmasının her aşamasında kendini göstermektedir.

Resimlerinde sürekli bu mozaik etkisi kendini hissettirir. Belli bir dönem yaptığı resimlerde, figürlerin duruş şekilleri, düz bir yüzey olarak boyanmaları Mısır sanatı etkilerini de ortaya koyar.

Klimt sadece kadın resimleri yapan bir ressam değildir. Onun için rahatlatıcı ve güzel olan her şey bir temadır. İlk manzara denemeleri Sembolizm'in etkisindedir. Ancak zamanla yapılan manzaralar Klimt'in gözünden Klimt'in dünyasına dönüşür (Resim97–98). Başta Atterse Gölü olmak üzere birçok manzarasını yaptığı mekanlar bulunmaktadır. Yapılan bu resimler zamansız mekanlara aittir, büyüldür. Binalar geometrik formlarla ifade edilirken, diğer doğaya ait öğeler biraz süslemeci ama boyutlu ve perspektifli bir etki yaratır.



Resim. 97. Gustav Klimt,
“Huş Ağacı Ormanı” 1913
(Art Book Klimt, s.124)



Resim. 98. Gustav Klimt,
“Tavuklu Bahçe” 1916
(Art Book Klimt, s.127)

Renge dönüşü izleyen yıllarda yine kadınları resmeder ancak, daha renkli, daha olgun, daha hayattan kadınları. Kullanılan düz alanlar azalmış, fon tamamen figürden ayrılmıştır. Süslemeler bazen “Kız Arkadaşlar” isimli resminde olduğu gibi Japon

Sanatı esintileri taşıırken bazen “Dansöz” isimli resminde ki gibi bir halının figürlerini andırır. Klimt artık kadınları bir ikona olmaktan çıkararak, onları, güçlü, kendine güvenen, rahat insanlara dönüştürür.

Dansöz isimli resimde ise klasik Klimt tavrının renkçi, çağdaş bir yorumuyla karşılaşırız. Dansöz’ü canlandıran kadın, bir erotik duruş içinde, kendinden emin, bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu kez fondaki figürlerin anlatımını bir halı motifi ve motifin içindeki figürler sağlamıştır. Çiçeklerin içinde betimlenen dansöz, bu çiçeklerin arasında bir mozaîği andırır.



Resim. 99. Gustav Klimt,
“Dansöz” 1918
(Art Book Klimt, s.127)



Resim. 100. Gustav Klimt,
“Kız Arkadaşlar” 1917
(Art Book Klimt, s.132)

Klimt dekoratif etkiyi yaratırken, geometrik şekillerden, çiçek motiflerinden, altın varaklardan ve mozaîğin resimleştirilmesi etkilerinden faydalanmıştır.

1.1.4. Soyut Resmin Dekoratif Yorumcusu, Kandinsky

Soyut resmin öncüsü olan Rus ressam Kandinsky renk ve kompozisyonu resmin en önemli değeri sayarak, biçimleri soyutlaştırmıştır. Sanatta yeniliğin öncü savunucularından olan Kandinsky, “eski sanat ilkelerini canlandırma çabası olsa olsa, ölü doğmuş bir çocuğa benzeyen sanat eserleri yaratır” (Kandinsky, 1993, s.21) diyerek, kendine özgü ve ilk soyutlamaları resim tarihine kazandırır.



Resim.101. Vasily Kandinsky, “İsimsiz” 1915 (Art Book Kandinsky, s.63)

Kandinsky, XX. yüzyıl başında ortaçağdan esinlendiği resimler yapar. Burada modern bir bakış açısı ve yorumuyla, geçmişi sentezlemeye çalışır. Bizans ile Avrupa ve Rus Ortaçağ dönemi resimlerini inceler. Bu resimleri yeni bir yorumla ele alır. Yaptığı resimlerde çeşitli pırıltıları içinde barındıran, dekoratif etkiler yaratan, düşsel ve sihirli denilebilecek değişik bir hava vardır (Resim 101). “Bu dönem yapıtları manzaralardan, Rus ve Alman efsaneleriyle peri masallarından seçilmiş görünümlerden oluşur” (Eczacıbaşı, 1997, s.940). Bu resimler Art Nouveau tarzındadır ve Kandinsky’i Rus Gerçekçiliğinin etkisinden kurtarmıştır. Art Nouveau etkisinde yaptığı bu resimlerin ardından daha yalın ve ekspresif etkide resimler yapmaya başlar. Ekspresyonizmin etkisinde yapılan resimlerdeki biçim zamanla belirsizleşmeye

başlayarak, soyutlamanın ilk adımlarını oluşturur. İlk soyutlamalar dekoratif etkileri de içinde barındırır.

1915 ve 1916 yıllarında Moskova üzerine yaptığı resimlerde ortaçağ ve minyatür etkileri olduğu söylenebilir. Bir “araştırma gezisinde gördüğü giysilerin renkleri, köylü yerleşimlerinin iç mekan dekorasyonu ona “resmin içinde yaşamayı” öğretir” (Rapelli, 2001, S.12). Soyut mekanların içine yerleştirilen figür ve bunların dekoratif yapıları Kandinsky’nin resim anlayışından farklı bir bakış açısını oluşturur.

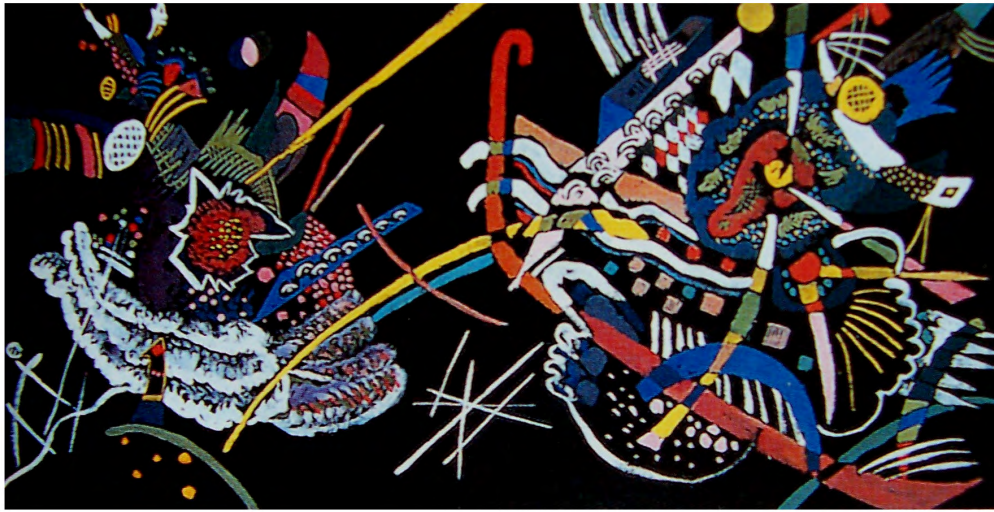


Resim.102. Vasily Kandinsky, “Daireler İçin Taslak” 1926 (Art Book Kandinsky, s.99)

1920’li yılların başında Kandinsky için Bauhaus yılları başlar. Bauhaus dönemi resimleri plastik anlamda eğitici bir eğilim göstermekle birlikte, geometrik anlamda da farklı çıkışlar yaratır. Bauhaus geleneğine de uygun olarak, geometrik anlatımın güçlendiği görülür (Resim102). “Kandinsky’nin kullandığı biçimler kare, satranç tahtası deseni ve üçgenli gruplardan oluşmaktadır” (Rapelli, 2001, s.81). Bu biçimlerle birlikte ana renkler ağırlıklı olarak kullanılmaktadır.

Çizgiyi de resimlerinde sıkça kullanan Kandinsky, gelenekçi kalıpları çizgi anlatışıyla farklı yorumlamalara götürür. “Resimler genellikle düz beyaz bir yüzey

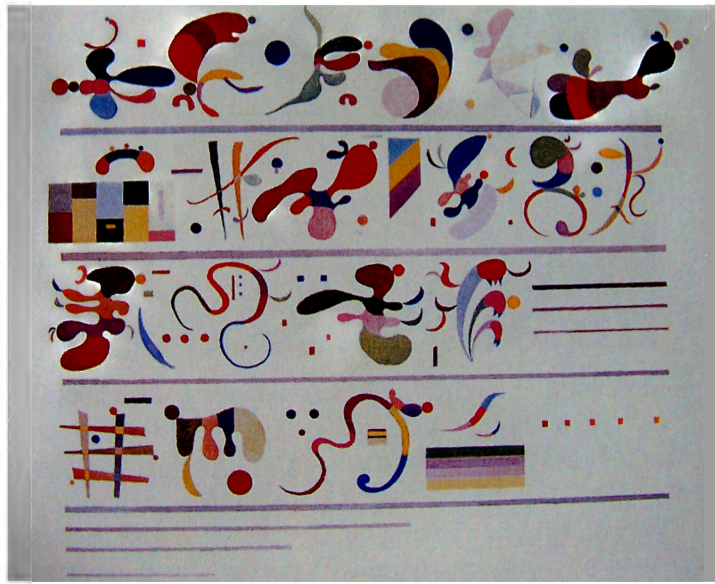
üstüne dağıtılmış daire, üçgen ve kare gibi düz ve parlak renkli geometrik biçimler düzeninden oluşur” (Eczacıbaşı, 1997, s.940). Bu düzenlemeler bezeme anlayışının çağdaş yorumları olarak kabul edilebilir. Bezemede bu şekillerin sistemli hale getirilerek çoğaltılması dayanağı varken, Kandinsky bu biçimleri serbest olarak dağıtmış ve farklı bir dekoratif yoruma ulaşmıştır. Ancak Kandinsky resimleri için salt dekoratiftir denilemez. Çünkü, O, resmin plastik değerlerini, kompozisyonunu, dengesini her şeyin önünde tutan bir tavır sergilemiştir. Bununla birlikte çağdaş, dekoratif bir yorum sentezlenir. “Jürisiz Sergi İçin Proje” isimli resimde de olduğu gibi dekoratif örgeler içermekle birlikte plastik ve soyut bir anlatım hakim durumdadır.



Resim.103. Vasily Kandinsky, “Jürisiz Sergi İçin Proje” 1922
(Art Book Kandinsky, s.81)

Bauhaus’un kapatılması ile Almanya’dan ayrılarak Paris’e giden Kandinsky’nin sanat ve biçim anlayışında da değişiklikler görülür. Geometrik formlar daha karmaşık şekil ve renklere dönüşerek, motif etkisi yaratırlar. Tekrarlanan birbirine benzer, bu motif etkisindeki şekiller bezeme üslubu özellikleri de gösterir. Ancak bu resimlerde Kandinsky’nin çıkış noktası doğal elementlerin görüntüsüdür. “Doğal elementlerle resimsel biçimler arasındaki benzerliği keşfettiğinde, “küçük ve büyük olanın, mikrokozmos ve makrokozmos uyumunu” vurgulamıştır” (Rapelli, 2001, s.117). Doğal elementlerin görüntülerinden etkilenecek stilize eder yapar. Bu stilize edilen biçimler, geometrik formlarla zenginleştirilir. Kandinsky’nin bu tavır primitif sanatların yapılış şeklini anımsatır. O dönem yapılan resimlerinde “ Kandinsky, salt geometrik dilinden

uzaklaşarak, biyomorfik elementlerle ve larvamsı biçimlerle hayat bulan, atmosferik kompozisyonlara yönelir” (Rapelli, 2001, s.122). Bu yeni eğilim içinde yaptığı resimlerin hem motifsel etki yaratmaları, hem de düzenleniş biçimindeki bezemeye yakınlık dekoratif bir eğilim hissi uyandıracak niteliktedir. Kandinsky’nin “Miras” isimli resmi doğal elementlerin görüntüsünden yola çıkarak hazırladığı bir düzenlemedir. Biçimlerde birbirini andıran motifsel özellikler ve bunların düzenleniş şekilleri dekoratif bir etki oluşmasını sağlar (Resim 104). Bazı resimlerinde dokuma desenlerine yakınlık dahi sezilmektedir.



Resim.104. Vasily Kandinsky, “Miras” 1935 (Art Book Kandinsky, s.117)

Kandinsky, “süslemenin üzerimizde, rastlantısal ve plansız da olsa bir etkisi vardır” (Kandinsky, 1993, s.85) diyerek, resimlerinde süsleme öğelerinden faydalandığını yadsımaz. Bunu hayatın bir parçası olarak görerek, resimlerinin bir parçası olarak süslemeyi kullanır. Süsleme ile ilgili düşünceleri şöyle devam eder: “Süslemecilik de bütünüyle cansız bir varlık değildir. Onun da kendine özgü, ya bizim için artık anlaşılır olmaktan çıkmış (eski süsleme sanatı), ya da sadece gayrı-mantıki bir karmaşa olan bir içsel hayatı vardır” (Kandinsky, 1993, s.85).

Kandinsky’e göre süsleme ilk önce doğadan çıkmış, sonra şematik anlamsal bir yapı kazanmıştır. Günümüzde ise bu doğa çıkışlı dekoratif öğeler sadece bir süs olarak

algılanmaktadır. Süsleme ögesi olarak kullanılan biçimler geçmişteki amaçlarını kaybetmiştir.

“Renkli Birlik” resmi Kandinsky’nin dekoratif eğiliminin belirgin olarak gözlemlendiği bir eserdir. Dekoratif bir panoyu andıran resim, renk kullanımı, biçimsel yapısı ve bezemesel düzenlemesiyle süslemeci bir yapıya sahiptir(Resim 105).



Resim.105. Vasily Kandinsky, “Renkli Birlik” 1938 (Art Book Kandinsky, s.123)

Kandinsky’ye göre resimdeki biçimlerde olduğu gibi, süsleme şekillerinde de yeni bir yoruma ihtiyaç vardır. *“Belki de... yeniden bir süsleme sanatı gelişecek, ama bu pek geometrik biçimlerden ibaret olmayacaktır. Bugün ise, vardığımız şu noktada bu süslemeyi zorla yaratmaya çalışmak daha yeni belirmekte olan bir tomurcuğu parmaklarımızın zoruyla açıp çiçeğe dönüştürmeye çalışmaya benzer”* (Kandinsky, 1993, s.86). Kandinsky, resme getirdiği biçim anlayışında olduğu gibi süsleme anlayışında da yeni yöntemlerin ve yaklaşım biçimlerinin oluşacağını ancak bunun sanat tarihi içerisinde gelecek zamanlarda var olacağını savunmuştur.

Kandinsky soyut biçimlerini yaratırken, geçmişten değil, içinden gelen çocuksu sesten yola çıkmış, insandaki güzelleştirme içgüdüsünü kullanarak, renkler ve biçimlerle oynamış, bunlara soyut bir can vermiştir.

1.1.5. Kent süslemecisi, Hundert Wasser

Hundert Wasser, dekoratif anlatımı tuvalerin dışına, kentlere, sokaklara, pullara, saatlere ve neredeyse bulabildiği tüm alanlara taşıyan önemli bir isimdir. Bir mimar olan Hundert Wasser, yaşamsal alanları kendi gözüyle dekoratif bir anlatımla yeniden tasarlamıştır. Ortaçağda kullanılan mozaik tekniğini, evlerin dış cephelerinde yeni bir boyut kazandıracak biçimde yeniden tasarlamıştır. (Resim 106)’da da olduğu gibi dış mekanlara farklı ve yeni bir boyut kazandırmıştır. Binaların dışlarını, bir resim gibi yorumlamış, alışılmış görüntülerini dekoratif alanlara dönüştürmüştür.



Resim.106. Hundert Wasser, “Hundert Wasser in the Moonlight” 1995
(Hundert Wasser Taschen, s.44)

Mozaik tekniğinin yanı sıra, farklı dış tasarımlar ve boyama biçimleri ile kentleri süslemiştir. İç mekan boyamaları ile de kendine özgü süsleme tarzını korumuştur.

Tasarımlarında resimsel bir yapı vardır. Resim yapan bir mimar olan Hundert Wasser, geçmiş zamanlarda olduğu gibi, resimle mimarlığı kendine özgü anlatım biçimi ile birleştirmiştir.

Resimlerinde, dekoratif elamanlara sıklıkla yer vermiştir. Bu dekoratif yapıyı oluştururken, çizgi ve birim tekrarlarını kullanmıştır (Resim 107–108). Hundert Wasser

resimlerinde primitif bir yan da vardır. Resimler onun çocuksu bir yönünü de ortaya koyar. Öyle ki içten geldiği gibi, yalın ve hikayeci bir anlatıma sahiptir.



Resim.107. Hundert Wasser, “Tree Tenants Do Not Sleep” 1973
(Hundert Wasser Taschen, s.35)



Resim.108. Hundert Wasser, “City Seen Beyond the Sun” 1955
(Hundert Wasser Taschen, s.6)

Hundert Wasser, için bir tasarım ustası denilebilir. Çevresinde tasarlayabildiği tüm şeyleri değerlendirmiştir. Bunların içinde kitap ciltleri, ülke bayrakları, saat içleri, haritalar, araba plakaları, pullar ve saat kuleleri gibi, o güne kadar bu denli tasarımına önem verilmeyen birçok obje, Hundert Wasser'in süsleme alanlarına dönüşmüştür (Resim 109–110).



Resim.109. Hundert Wasser, “Pullar” 1967-1995

(Hundert Wasser Taschen, s.69)



Resim.110. Hundert Wasser, “Saatler” 1992

(Hundert Wasser Taschen, s.71)

1.1.6. Aynadan Görüntüyü Çalan Kadın, Frida Kahlo

Meksikalı olan Frida Kahlo, kendine özgü, bir ressam olarak dünya sanat tarihine geçmiş ender kadın sanatçılardandır. Frida Kahlo'yu bu denli önemli kılan kendine özgü anlatım biçimidir. Yaşamı boyunca sayısız eserler vermiştir. Frida'yı bu kadar çok resim üretmeye bağlayan güç ilginçtir ki bir trafik kazasının sonucudur. Yaşamı boyunca sıklıkla yatağa bağlı kalan Frida, yaşama resim ile bağlanır. Kazanın ardından yatağının üzerine konulan bir ayna, zamanla onun otoportrelerini yapmasını sağlar. “Frida Kahlo'ya göre böyle resim yapmak, kendisine eziyet edip her an kendisini sorgulayacak, az kalsın kimliğini elinden alacak olan aynadan görüntüyü çalmaktır” (İlbeyli, 1998, s.42). Tüm hayatını aynadan görüntülerini çalmaya adar.



Resim.111. Frida Kahlo, “Otoporte ”

1938 (500 Autorretretos, s.464)



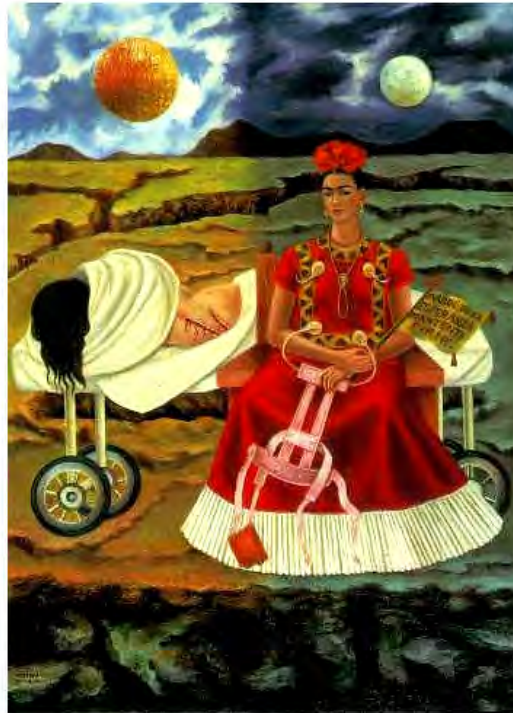
Resim.112. Frida Kahlo, “Otoporte ”

(<http://vision1.eee.metu.edu.tr/>)

Frida neredeyse yaptığı tüm oto portrelerde Meksika kültürünün etnik yapısını ve primitif özelliklerini yansıtır, dekoratif anlatımlara yer verir. Bakışlarındaki rahatsız ediciliği dekoratif örgelerle dengeler (Resim 111–112).

Yine bir ressam olan Diego Rivera ile evlenmesi Frida'yı “yarı yarıya Orta Avrupalı olmasına –annesi Meksikalı, babası Alman- anadili gibi Almanca

konuşmasına, Batı kültürünü özümsemiş olmasına karşın Meksikalılardan daha Meksikalı yapmış ve ülkesi ile arasında sınıksıkı bir bağ oluşturmuştur” (İlbeyli, 1998, s.44). Frida, Meksikalı kimliğini tüm yaşamında en ince noktasına kadar yaşar. “Tüm yaşamında, sanatçı hüviyetine yaraşır ve yakışır bir kişiliği sürdürür; frapan renkli, yerli motifleriyle işlemeli, kendine özgü Meksika giysileri içinde her zaman geleneksele bağlı daima folklorik giyinmeyi sever” (Ayataç, 1993, s.65). Frida’nın bu yaklaşımı, resimlerindeki dekoratif ve yerel anlayışın da sebebidir. Sürekli kendi resimlerini ve portrelerini yapan Frida, Meksika kültürünün tüm geleneksel özelliklerini de resimlerine dekoratif bir dille yansıtmış olur (Resim 113). “Giydiği ulusal giysileri ve Meksika’ya özgü kaktüs ve bitkilerle, geyik maymun ve papağan gibi hayvan örgelerini hemen hemen bütün portrelerinde kullanmıştır” (Eczacıbaşı, 1997, s.928).

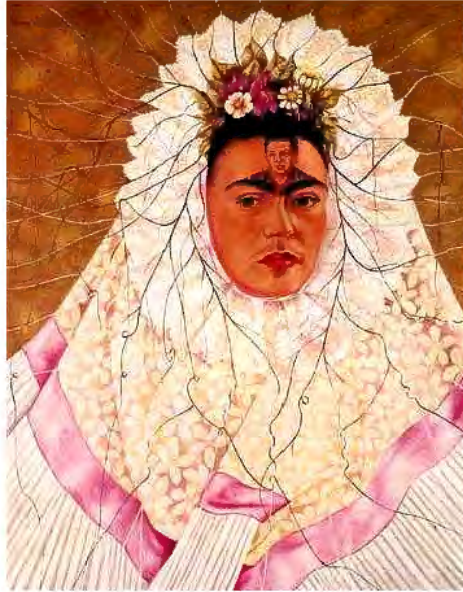


Resim.113. Frida Kahlo (<http://vision1.eee.metu.edu.tr/>)

Meksikalı sanatçıların çoğunun ortak özelliği olan “halka ve doğaya dayalı içeriklerde olduğu gibi, Frida Kahlo’nun resimleri de halkçı-yerel ve evrensel bir kimlik taşır” (Ayataç, 1993, s.65). Bu yerellik Frida’nın Meksika mitolojisinden esinlenmesine ve bunları resimlerine aktarmasına kadar varır. “Kahlo’nun resimlerinde izlenen ikilik

ilkesi Meksika Mitolojisinin Güneş ve Savaş Tanrısı Huitzilopochtli ile karanlığı simgeleyen Tezcatlipoca arasındaki savaştan kaynaklanır” (Eczacıbaşı, 1997, s.928) Bu savaş Frida’nın yaşamında da sürekli vardır.

Frida Meksika kültürü resimlerini kendi bakış açısıyla değişik bir noktaya taşımıştır. “Frida Kahlo için resimleri hiçbir kuramın, hiçbir akımın içinde yer almaz; çünkü onun resimleri kendi gerçeğinin resimleridir” (İlbeyli, 1998, s.46). Naif bir anlatım tarzının yanı sıra Sürrealist bir görüngü de sunmakla birlikte, yerel anlatımları sadece kendine özgü bir dille de anlatmayı başarmış birçok kültürü içinde barındırarak güçlü bir sentez oluşturmuştur (Resim 114). Eşi Rivera, Frida için: “Sanat Tarihinde Frida içinde ve yüreğinde hissettiği biyolojik gerçeği dile getirmek için canını dişine takan tek örnektir” (Ayataç, 1993, s.65) der.



Resim.114. Frida Kahlo, “ Diego ile Otoportre ” 1943 (<http://vision1.eee.metu.edu.tr/>)

Kendi kişisel süslemeci yanı resimlerinin dekoratif yanını belirlemiştir. Kendi mahremini ve iç dünyasını ahlak kurallarının tümünü hiçe sayarak resimleriyle dışa vurur. Bu dışa vuruşta çocuksu bir eğilim de vardır. Kendini, çevresini ve resimlerini “Meksika’nın çeşitli el sanatları eserleriyle süsleyen Frida ölümüne dek otantik bu renkli yaşam biçimini kesintisiz sürdürmüştür” (Ayataç, 1993, s.65). Dünyaya Meksika kültürünün renkli bezemeci yapısını evrensele ulaşan resimleriyle tanıtmıştır.

1.2. Türk Resim Sanatında Dekoratif Eğilim Gösteren Ressamlar

Osman Hamdi'ye kadar, -Avrupa resmine yakın- bir resim tarihinden söz etmek çok mümkün olmasa da bu süreçten sonra ortaya çıkan resim anlayışında geçmişten alınanları yorumlama süreci vardır. Bu süreç tabi ki olanı devam ettirmek değil, "...kültürlerin katmanları üzerine kendi, evreni ve çağını sorgulamaktan geçer. Kendi dinamikleri üzerinde durarak, çağlar öncesinden günümüze özümleyerek" (Günyaz, 1994, s.45) yeni bir yorum oluşturma sürecini içerir.



Resim. 115. Erol Akyavaş, "İnsan-ı Kamil " (Türkiye'de Sanat, Sayı:45 s.24)

Sanatçı içinde yaşadığı görsel kültürü yadsıyamaz. Ancak bu, esinlenmek anlamında kullanılabilir. Türk sanatçısının sürekli karşı karşıya olduğu Selçuklu ve Osmanlı mimarisi, minyatürler hat ve tezhip sanatları, ebru sanatı ve halk sanatlarının resimlerine yansımaları doğal bir süreçtir. Bu yöresel kültürü, evrensel anlatımlarla ortaya koymak, sanatsal bir yoldur (Resim 115).

Çağdaş Türk sanatı, üzerinde yaşadığı coğrafya gereği, Türk uygarlıklarının yanı sıra Antik Yunan ve Bizans sanatlarından da etkilenmiştir. Bu anlamda farklı kültürleri sentezleme olanağına sahiptir. "Kültürün, sanatın evrenselliği tartışılmaz kuşkusuz ama tartışılması gereken bu evrenselliğin kaynaklandığı ana malzemedir, alt yapıdır, beslendiği kaynaklardır. Onların verdiklerini yeniden yoğurarak bir yerlere, evrenselliğe varmanın tersi asla düşünülmemelidir" (Günyaz, 1994, s.45). Çağdaş Türk sanatı İslam

sanatlarından, Anadolu'nun eski kültürlerinden etkilendiği kadar, kendi halk sanatlarından da yararlanmaktadır. Anadolu'da da sanat tüm İslami yasaklamalara rağmen devam eden bir kültür oluşturmuştur. “Nakkaşların, minyatür ustalarının, en azından Matrakçı Nasuh'ların, Levni'lerin ne demelere geldiğini de sormak lazım elbet. Ayrıca bunların yanı sıra eski taş baskılarındaki, halk sanatlarındaki resimleri de” (Günyaz, 1994, s.45). Türk resim sanatında dekoratif eğilimler araştırılırken özellikle tarihe mal olmuş, yeni açılımlar yaratmış ya da farklı anlatım dillerini kullanmış ressamalar seçilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda bazı ressamalar kişi olarak ele alınırken bazıları gösterdikleri eğilimler ile irdelenmiştir.

1.2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu

Türk resim sanatında kendinden öncekilerden aldıkları ile birlikte Türk kültürünün zenginliğine, içeriğine ve gücüne inanarak ona sahip çıkan en önemli ressamdır denilebilir. Avrupa resmini iyi bilen hatta zaman zaman bu etkide resimlerde üreten Bedri Rahmi, Anadolu kültürüne ve bu kültürün görsel değerlerine sahip çıkmıştır. Bedri Rahmi, Nazmi Ziya resimlerinden çok etkilenmiştir. Bununla birlikte iki boyutlu resim anlayışı ve Anadolu kültürüne sahip çıkan anlayış Bedri Rahmi ile anılır ve bu yönden bir ilk sayılır.



Resim.116. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otoportre”, 1938 (www.sanalmuze.org/sergiler/)

Anadolu kültürü ve bu kültürün ortaya çıkardığı tüm ürünler Bedri Rahmi resimlerinin çıkış noktasını oluşturur. “Bedri Rahmi yirmi beş yaşındayken, halk kaynağının

değerini, bu kaynağın sanatında alacağı yeri saptamış görünmektedir. Sinan'ın büyüklüğüne inandığı kadar, halk sanatına da inanmaktadır. Van Gogh'u, Matisse'i sevdiği gibi minyatürü de sevmektedir” (Erol, 1984, s.54) Bedri Rahmi'yi önemli ve özellikli kılan da bu yönüdür. Resim sanatının plastik değerlerini koruyarak, içinde yaşadığı kültürün özelliklerini de sentezleyerek yeni bir bireşim oluşturmayı bilmiştir. Halkın sanatını yok saymadığı gibi bu sanatı önemsemiş ve değerli görmüştür. “Tüm etkilenmelerine karşın Bedri Rahmi'nin resimlerinde halk örgeleri aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı, örgelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak bir bireşime ulaştırmaktır” (Eczacıbaşı, 1997, s.573). Birçok farklı anlayışı içinde barındıran ve resimlerini de bu anlayış içerisinde yapan Bedri Rahmi ayrıca Greco'nun resimlerinden, zenci sanatından ve çocuk resimlerinden de etkilenir.



Resim.117. Bedri Rahmi Eyüboğlu,
“Deniz Kızları”, 1937
(www.sanalmuze.org/sergiler/)



Resim.118. Bedri Rahmi Eyüboğlu,
“Talas'lı ya da Oyalı Baş”, 1946
(www.sanalmuze.org/sergiler/)

Önceden beri Anadolu kültürüne ilgi duyan Bedri Rahmi 1940'lerde Fransa'ya gittiğinde Matisse ve Dufy resimlerini çok beğenerek Doğu motiflerini derinlemesine incelemeye başlar. Yurda döndüğünde de, katıldığı yurt gezilerinin de etkisiyle Anadolu motiflerini yerinde inceleme fırsatını yakalamış olur. Tüm bu gelişmeler Bedri Rahmi'yi dekoratif bir anlatıma yönlendirir. Anadolu'nun dekoratif kültürünü resimlerinde kullanır (Resim 117–118). “Yaşamı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine eğilen Bedri Rahmi, Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu

duyarlılığını yansıtmak istemiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.573). Bedri Rahmi’yi özel ve önemli yapan yanı bu anlayışta saklıdır. O, Avrupa resmini tekrar etmek yerine, kendi kültüründen çıkışlar yaparak bir sentez oluşturma kaygıları içindedir. “Bedri Rahmi, Batı resmini yadsımamaktadır; Batı resminin teknik özelliklerini geleneksel el sanatlarımızın kaynaklarıyla birleştirmek, Türk resim sanatını özgün bir kimliğe kavuşturmak, daha da önemlisi Batı resmini taklit etmekten kurtarmak amacındadır” (Maubourguet, 1994, s.364). (Resim 117–118)’de batı resmi etkilerinin yanı sıra Türk kültürüne ait motiflerinde kullanıldığı resimler görülmektedir. Kendi bu çabalarını resimleri ile ifade etmekle kalmaz öğrencilerini de bu bilinçle yetiştirir. Türk resim sanatı tarihinde önemli isimler Bedri Rahmi’nin bu özgünlük çabaları ile yetişerek Anadolu ve halk sanatlarını resimlerine katan bir yapı içinde olmuşlardır.



Resim.119. Bedri Rahmi Eyüboğlu,
“Çıplak”, 1933
(www.sanalmuze.org/sergiler/)



Resim.120. Bedri Rahmi Eyüboğlu,
“Acem Vazolu Ressam”, 1931
(www.sanalmuze.org/sergiler/)

Bedri Rahmi resimleri süsleme öğelerini sıklıkla içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Öyle ki resimlerden bazıları süslemeler için yapılmış gibidir. “Resim sanatını, ...süsleme sanatlarına yaklaştıran Van Gogh. Gauguin, Matisse, Dufy gibi ressamlardan sonra kilimler, halılar duvarlara asılmış, süsleme sanatlarına özgü bütün nitelikleri taşıyan resimler yıldızlı çerçevelere kurulmuştu. Süsleme sanatları resme kendi değerlerini unutturmuştu. Bedri Rahmi de resim dünyasına süsleme sanatları kapsamında girmiştir.” (Erol, 1984, s.74). Anadolu süsleme sanatlarının tümüyle yakından ilgilenmiş, var olanlara eklemeler yaparak resimlerine yeni bir anlayışla yerleştirmiştir. Özellikle minyatür, halı, kilim desenleri, yazmalar Bedri

Rahmi resimlerinin vazgeçilmez alt yapılarını oluşturmuştur. Etkilendiği ressamlardan olan Matisse’inde çıkış noktası olan minyatür sanatı Bedri Rahmi resimlerinin kurgusal yapılarını da belirler. Yazmalar üzerine araştırmalar yapan Bedri Rahmi bu serüvenini şöyle anlatır: “...yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça kurcalasam altından ya bir kilim çıktı ya da bir yazma yahut da bir köy türküsü, bilemedin bir eski Türk çinisi” (Erol, 1997,s.56). Türk sanatına ait tüm değerlere sahip çıkmış ve resimsel bir öge olarak resimlerinde kullanmıştır. Bu tavrı geleneksel özellikler gösteren Anadolu kültürü motiflerinin evrensel boyutlara taşınmasını sağlamıştır. Bedri Rahmi resimlerinde ki motifler bu tavrı ile birlikte evrensel olan değerleri içinde barındırmakla birlikte yerel olanı da evrensel yapmıştır. Bedri Rahmi kilim motiflerinin evrensel olduklarına da inanır. “Kilimlerimizi Londra müzelerinde gördüğüm zaman şaşırıp kalmıştım. Bu kilimler ve bizim çeşitli nakışlarımız zamanımızın en büyük ressamlarına renk ve biçim dersi veriyor desem Acem mübalağası yaptığımı sanacaksınız” (Erol, 1997, s.57) diyerek de bu düşüncesini açıklar.



Resim.121. Bedri Rahmi Eyüboğlu,
“Vagon Restoran”, 1954
(www.sanalmuze.org/sergiler/)



Resim.122. Bedri Rahmi Eyüboğlu,
“Gecekonduların Büyük Mavisi”, 1973
(www.sanalmuze.org/sergiler/)

Kilim, yazma, minyatür desenlerini ve motiflerini evrensel boyutta değerlendiren, resimlerinde kullanan Bedri Rahmi, bunu kurgusal anlamda da uygular. Resimlerinde, kilim ve yazmalarda göze çarpan açık koyu renk dengesi vardır. Özellikle açık ve

koyuların dağılımı ve bunların yüksek oranlarda kullanılması, tıpkı Anadolu motiflerinin dağılımlarını tekrar eder. (Resim 121)’de kilim motiflerini andıran, bununla birlikte kübist bir tavrı da yansıtan Bedri Rahmi resmi görülmektedir.

Bedri Rahmi, “Halk sanatının geleneksel ürünleriyle, etkisinde kaldığı sanatçıların (Van Gogh, Gauguin, Raul Dufy, Matisse vb...) üslupları arasında yakın benzerlikle halk sanatımızın özündeki süslemeci niteliklerin ağır bastığını görerek halk sanatımıza yönelerek Doğu kökenli süslemenin, arabesk düzeninden yola çıkarak çağdaş süslemenin, görsel şemalarına yönelmiştir” (Sevin, 1996, s.59).

Bedri Rahmi, halk sanatı ile plastik sanatları sanat ile zanaatı halk ile sanatçıyı aynı alanda birleştirmeyi bilmiş, içinde yaşadığı kültürü resimleriyle sentezlemeyi başarmış halkçı bir sanatçı olarak Türk resim sanatı tarihinin en önemli isimlerindendir.

1.2.2. Eren Eyüboğlu

Eren Eyüboğlu yaşamı boyunca doğaya dair doğanın içinden sorduğu sorulara resimlerle karşılık bulmaya çalışmıştır. Doğada var olan şekil ve biçimleri yerel olarak anlatan halk sanatı yorumlarını, plastik bir anlayışla sentezlemiştir. Bu sentezci resim anlayışında, “doğu insanına ve geleneksel yaşama yönelik konuları işlemiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.573). Geleneksel Anadolu sanatı, eşi gibi Eren Eyüboğlu’nun da çıkış noktasını oluşturur.



Resim.123. Eren Eyüboğlu,
“Köylü Kadın”, 1950
(www.sanalmuze.org/sergiler/)



Resim.124. Eren Eyüboğlu,
“Yatan Nü”, 1950’ler
(www.sanalmuze.org/sergiler/)

Eğitimini yurt dışında alan Eren Eyüboğlu Avrupa resim sanatından öğrendiklerini, Anadolu motifleri ile sentezleyerek, yeni bir anlayışın ilk kıpırtılarını verir. (Resim 123)’de Eren Eyüboğlu Türk halk sanatı motiflerini büyük bir ustalıkla resimsel bir dile çevirmiştir. Kilim motiflerinden yola çıkarak, plastik bir tat yakalamıştır. (Resim 124)’de ise halk sanatlarından kopmayan ve Matisse etkilerini de içinde barındıran, ancak aynı anlayışın hakim olduğu bir Eren Eyüboğlu resmi ile karşılaşırız. Eyüboğlu ailesi Anadolu kültürüne her anlamda sahip çıkmış, bu kültüre hak ettiği değeri vermiştir.



Resim.125. Eren Eyüboğlu,
“Manzara”, 1930’lar
(www.sanalmuze.org/sergiler/)



Resim.126. Eren Eyüboğlu,
“Köylü Kız”, 1950’ler
(www.sanalmuze.org/sergiler/)

“Daha Romanya’da ikon kopyalarını yaparken, resmin bir gerçeğin aynası olduğunu sezinler gibi olmuştum. Ama hangi gerçeğin? Dış dünyanın aynaya yansıtan görüntüsünün gerçeği mi? Ya da gözüm açık, bakış alanıma giren nesnelerin, canlıların resmedilişindeki gerçeği mi?” (Edgü, 1981, s.2) Eren Eyüboğlu bu sorularının cevaplarını yıllar sonra halk sanatlarında bulacaktır. Resmi yurt dışında öğrenirken bazı ressamı da özellikle inceler. “Bir ressam, resmi doğaya bakarak değil, kendinden önceki ustaların yapıtlarına bakarak öğrenir... Matisse’den, Picasso’dan, Breque’dan kopyalar yaptım” (Edgü, 1981, s.3) diyen Eren Eyüboğlu, esinlendiği ressamı da

sıralamış olur. Ustalardan öğrendiklerini daha sonra halktan öğrendikleri ile sentezleyerek plastik öğelere sahip ama Anadolu esintili resimler yapar. (Resim 125–126)’da halktan öğrendiği teknik ve tarzları tuval resmi dışında kullandığı örnekler görülmektedir. Bu örnekler karışık teknik ile yapılmış, her objenin plastik bir değer taşıyabileceği fikrini doğrular niteliktedir. Eren Eyüboğlu, dekoratif elemanları, dekoratif bir yorumla resme dönüştürmüştür.



127. Eren Eyüboğlu, “Ağaç Dibinde”, 1954 (www.sanalmuze.org/sergiler/)

Yurda dönmesi, Bedri Rahmi ile evlenmesi Eren Eyüboğlu’nun resim anlayışında çeşitli değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Artık yurt dışında öğrendiği bilgileri halk sanatlarıyla bütünleştirme zamanıdır. “1930’larda gerçekleştirdiği yapıtlarında geleneksel süsleme sanatlarından yola çıkarak doğaya ve yöreye bağlı kalıp çağdaş ve özgün bir biçime ulaşma çabası sezilir” (Eczacıbaşı, 1997, s.573). Bu çabalar zamanla sonuçlarını vermeye başlar. (Resim 127) bu çabaların sonuçlarını gösteren resimlerinden biridir. Hem kültürel bir olgunun anlatıldığı hem de bu olgunun kültürel ve süslemeci değerlerle ifade edildiği “Ağaç Dibinde” isimli resim, bir Eren Eyüboğlu klasiklerindendir. Eren Eyüboğlu yaşamı boyunca resimlerinde, “yöresel anlatımlara plastik değerler kazandırma eğilimindedir” (Eczacıbaşı, 1997, s.573). Tüm Anadolu sanatını güzel olarak kabul eden Eren Eyüboğlu, yaşamı boyunca bu sanatı dekoratif bir tavırla resmetmiştir.

1.2.3.Erol Akyavaş

Bir mimar olan Erol Akyavaş, Türk resim sanatı tarihinde minyatür ve yazı sanatlarını resim sanatına modern bir dille aktarmayı başarmış ressamlardan biridir. Hem Avrupalı hem de doğulu bir tavrı içinde barındıran resimleri her iki kültürün bir sentezi gibidir. Akyavaş resimlerinde, minyatür, hat, tezhip, soyut resim ve Japon estampları bir araya gelmiş ve modern bir anlatımla birleşerek yeni bir bireşim oluşturmuştur. Doğu ve Batının bilinen sembol ve simgelerini resimlerinde dekoratif bir dille kullanmıştır. “Amacı, bu imgelerin resimsel değerini kendi resimlerine eklemek değil, bunların kültürel semboller olarak yaşamla ilişkilerini kurmak ve bütünün çoğulluğunu anlatan tarihin referanslarını vermektir” (Erzen, 1995, s.39). Tarihten bu kesitleri sunarken de Doğunun da Batının da dekoratif ve süslemeci öğelerini çağdaş bir anlatımla izleyicilerine sunar. (Resim 128)’de görüldüğü gibi doğu motifleri içinde batıdan esinlenen bir anlatım tarzı Erol Akyavaş’ın genel anlatım dilini oluşturur.



Resim.128. Erol Akyavaş, “İkonalar İçin İkonalar” 1990 (Erol Akyavaş)

Akyavaş, özellikle minyatür sanatından yola çıkar. Mimar olmasının avantajlarını da resimlerine yansıtır. “XVI. Yüzyılın Türk nakkaşı Matrakçı Nasuh’un sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplini, Erol Akyavaş’ta da vardır”(Tansuğ, 1996, s.266). Çağdaş bir nakkaş olan Akyavaş,

geometrik formları ve minyatürün kompozisyonunu kullanarak modern eserler ortaya koyar. Geometrik formları birer motif etkisinde ve mekansal izlenimler de vererek resimlerine yerleştirir. Motif haline getirdiği geometrik formlarla, yine mekanı oluşturan geometrik formlar arasında büyük bir uyum ve dekoratif bir ilişki vardır. “Dikdörtgen resim yüzeylerine karışık teknikler uygulanarak, eski nakış-resim ve bezeme örneklerinin çapraz planlar halinde girişi, geometrik düzenlemelerin gereksindiği bir hareket türü sağlamaktadır” (Tansuğ, 1996, s.264). Minyatürün renksel ve biçimsel özelliklerini geometrik formlarla süsleyerek resimlerinde çağdaş bir yorum oluşturur. Resimlerde ayrıca “mekan, minyatür ve ortaçağ resimlerindeki, yatay plandan yukarı büyüterek dikilen görüşler gibi bir derinliğe doğru kıpırdamaktadır” (Erzen, 1995, s.13). Mekansal hisler tüm resimlerinde mistik bir hava ile resmedilmiştir. Geometrik düzenlemelerin içindeki mekanlar yine geometrik ve dekoratif bir anlatımı yansıtır (Resim 129).



Resim.129. Erol Akyavaş, “Miras VIII (Detay)”, 1998 (Erol Akyavaş)

Akyavaş resimlerinde “dişi ve eril formlar sadeleşip soyutlandıkça çiçek, mermi, diken, diş, göz, pençe vb. çağrışımlara yol açar ve evrensel sembollere dönüşür” (Erzen, 1995, s.29). Bu evrensel semboller dekoratif bir antılımla sunulur. Erol Akyavaş dekoratif ve simgesel ifade tarzını kendi çağdaş yorumlarıyla destekleyerek özgün bir anlatım dili oluşturur.

Matrakçı Nasuh'un yazmalarını resimlemiştir. Bu resimlemeleri çağdaş bir dille anlatmış, her eski motifi yeni bir anlayışla yorumlamıştır. Türk kültürünün ve bu kültürün dekoratif yönlerinin günümüz yorumlamalarını yapmıştır. Sadece minyatür değil yazı sanatlarını da resimsel anlatımlarla yeniden yorumlamıştır. Akyavaş'a göre,"tuval, alemin betimlediği bir yüzey değil, kavrananların, inançların görüntüye dönüştüğü, yazıldığı tabletler gibi, demin bir devamıdır" (Erzen, 1995, s.32). Akyavaş, tuval resmini, İslam inancında olduğu gibi bir sembolik anlatım yeri olarak görür ve resimlerini yazınsal süslemelerle destekler.

"Akyavaş'ta yazı her resimde farklı şekilde karşımıza çıkar. Bu onda bir üslup ve biçim oluşturma unsuru değildir. Yazının ilkörneksel bir ifade olarak anlatımlarını arar ve onu "iz"lerle karşılaştırarak bu anlamları sezdirir. Bütün ifadelerin orijinine, söze, sese, "kelime"ye ve "nefes"e götürür" (Erzen, 1995, s.20). Akyavaş yaptığı resimlerin dini alt yapısını kendi kişisel inanç sistemi ile besler. Akyavaş resimleri, İslam sanatının günümüz yorumlarını oluşturur. Tüm dinsel resimlerde olan insanı farkına vardırarak, bir şeyler anlatmak ve bu anlatılanları yazılarla desteklemek Akyavaş resimlerinin de vazgeçilmez anlatımlarıdır.



Resim.130. Erol Akyavaş, "Peyzaj", 1979 (Erol Akyavaş)

Akyavaş'ın özellikle 1970'lerde yaptığı ikona resimleri vitray etkisi gösterir. Bu resimleri yaparken, "bazan bunlara renkli camlar, boncuklar yapıştırarak, hatta boyanın yer yer kalın tabakasındaki ışık pırıltılarından faydalanarak ikona'ların imgelerine görsellik ötesinde bir dokunsallık, nesnellik verir" (Erzen, 1995, s.42). Bu tavır, hem vitrayın dekoratif yapısının farklı bir anlatımla resmedilmesi hem de ikonografik

değerlerin diğer malzemelerle desteklenerek yeni bir vitray denemesi oluşturur. Bu ikona denemeleri biçimsel olarak minyatür ve kitap resmi tasarımlarından yola çıkılarak yapıldığı izlenimi uyandırır. İkona resimlerinin ardından “1980’lerde, bazan figürün çarpıtmalarıyla üretilmiş, organik amorf şekiller içeren, binlerce çizginin girift dokular oluşturduğu, bir yıldız kayması gibi akışan ışıklar yarattığı, esoterik resimler gelişmeye başlar” (Erzen, 1995, s.53). Biçimsel İslam etkilerinin yanında ışık etkileri ile desteklenen bu anlatım dili zamanla simgesel ifadelerle de bütünleşerek dekoratif bir anlatıma daha da yaklaşır (Resim 131).



Resim.131. Erol Akyavaş, “İkonoklaslar için İkonalar”, 1990
(Türkiye’de Sanat, Sayı:47, s.55)

Resimlerini dini semboller ve minyatürler üzerine kurarak, mimar olmaktan getirdiği mekan anlayışını da katarak dekoratif bir anlatım sunan Erol Akyavaş, çağdaşlık ve doğu batı geleneklerini birleştirmeyi başarmış bir ressamdır. Çağdaş yorumlar yapmış olmakla birlikte, “O batı geleneğine karşı özgürlüğünü, kendi köklerinde ve çok boyutlu kültür açılışında buldu diyebiliriz” (Erzen, 1995, s.14). Bu kültür açılımı Erol Akyavaş’ı sürekli dekoratif bir dile yöneltmiştir.

Türk resminde geçmişten etkilenecek, İslam sanatını örnek alarak yapılan çalışmalar kaligrafik öğelere yer verilen yazı-resim olarak tanımlayabileceğimiz anlayıştır. Yapılan resimler, resimsel ve yazınsal öğelerin bir sentezi gibidir. Bu anlayışta resim yapan ressamalardan Erol Akyavaş'ın yanında ön plana çıkan isimler, Ergin İnan ve İsmet Doğan'dır.

Bu sanatçıların ortak özellikleri, “dini motiflerden ve resimlerden esinlenme veya dolaysız olarak yararlanma” (Gürel, 2000, s.27) olarak sıralanabilir. Bu sanatçıların tümü gelenekselden yola çıkarak evrensel olan plastik kaygıları sentezlemişlerdir. Bu sanatçıların bir başka ortak özelliği de, “*insan figürleri*’nin veya “*onu simgeleyen motiflerin veya işaretlerin*” kullanılan resim dillerinin veya ikonografilerinin vazgeçilmez parçaları olarak yapıtlarında yer almaları” (Gürel, 2000, s.27) dır.



Resim 132 İsmet Doğan, “Adsız ” (Türkiye’de Sanat, Sayı:45 s.28)

Ergin İnan, “sürdürdüğü arayışların sonucunda... anonim... insan figürleri, böcekler ve küçük hayvanlar, gözler, eski yazı kolajları, Almanca mektup sözcükleri ile kat kat uygulanan Ortaçağ’dan günümüze geliştirilmiş tüm resim tekniklerinin bir arada kullanıldıkları özgün bir sentez geliştirmiştir” (Gürel, 2000, s.28). (Resim 133) bu sentezin resimlerinden biridir.



Resim 133 Ergin İnan, “Mektup ” 1978 (Türkiye’de Sanat, Sayı:45 s.27)

Ergin İnan tüm bu tarihsel süreçleri basit kompozisyonlarla birleştirir. Sanatçının resimleri “gerçek ile soyutlanmışlığın, simgesel ile “canlı gibinin”, eski Türkçe taşbaskı bir metin ile el yapımı kağıdın, varak ile pleksiglasın, barok su damlası motifi ile akıtma soyutlama zeminin karşıtlığından” (Gürel, 2000, s.28) faydalanarak, sentezlenerek oluşturulmuştur. Ergin İnan’ın resimlerinde dekoratif etkilerin yanı sıra geçmişe aitliği hissettiren bir yapı da vardır (Resim 134).



Resim 134 Ergin İnan, “Ayak ” 1990 (Türkiye’de Sanat, Sayı:45 s.27)

Türk resim sanatı günümüz anlayışı, çokta uzun olmayan sürecinde birçok değişik kaynağı kendine örnek olarak seçmiştir. Bunların içinde Avrupa sanatına öykünenler, İslam sanatlarından çıkış yapanlar olduğu gibi, kendi mirasını kullanarak çağdaş yorumlamalar yapanlar da vardır. Bu coğrafya içinde, Anadolu'dan miras kalan birçok uygarlık, sanatçılara esin kaynağı oluşturmuştur. İslam sanatı özelliklerini sürdüren sanatçılar olduğu gibi, Anadolu motiflerinden yola çıkarak, kendi kültürel özelliklerini resimlerine aktaran sanatçılar da vardır.

Turgut Zaim, Anadolu kültürünü benimseyen anlatım tarzı ile kültürel dekoratif öğeleri kullanan sanatçılardan biridir. “Yapıtlarında, Anadolu görünümünden oluşan mekanlar içinde, köy insanların yaşama ve çalışma biçimlerini betimleyen Turgut Zaim, yer yer minyatürleri, yer yer de halk resimlerini anımsatan ve gerçekçi sayılabilecek bir üslup geliştirmiştir” (Eczacıbaşı, 1997, s.1960).



Resim 135 Turgut Zaim, “Halı Dokuyan Kadınlar ” (<http://www.lebriz.com>)

Turgut Zaim Anadolu'da yaşayan halkın özellikle de Yörüklerin yaşantılarını ve bu yaşantıların getirdiği tüm dekoratif öğeleri resimlerinde kullanır. (Resim 135) de de görüldüğü gibi Anadolu kadınının yöresel kıyafetleri ve Anadolu'ya özgü yerel dekoratif örgelerin tümü Zaim'in resimlerinin ana yapısını oluşturur.

Turgut Zaim Anadolu kültüründen yola çıkarak, bu kültüre ait birçok değeri ve gelenekleri de resimlerine aktarmıştır.



Resim 136 Turgut Zaim, “Orta Oyunu ” (<http://www.lebriz.com>)

(Resim 136)da yer alan “Orta Oyunu ” isimli resim Anadolu’ya özgü tiyatronun canlandırılışıdır. Resim Anadolu kültürüne ait bir geleneği anlatmanın yanı sıra minyatür özelliklerini de içinde taşır.



Resim 137 Turgut Zaim, “Yörükler Köyü ” (<http://www.lebriz.com>)

Anadolu kadınının giyiniş tarzı ve bu tarzın yarattığı dekoratif oluşum, Turgut Zaim resimlerinin vazgeçilmez diğer bir özelliğidir. (Resim 137), Yörüklerin giyiniş özelliklerini ve Anadolu kültürünün yapısını anlatan resimlerden sadece biridir.

Turgut Zaim Anadolu kültürüne bağlılığı ile her zaman farklı bir tavır içinde olmuştur. Bu tavrı ile “Türkiye’de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bakılan Turgut Zaim, resim sanatımızın, tekniğin ötesinde Batı’da fazla bir şey bulamayacağını düşünen nadir sanatçılardan biridir” (Tansuğ, 1996, s.165). Turgut Zaim’in Anadolu’ya sahip çıkan bu tavrı kendinden sonra gelen birçok sanatçıya da örnek oluşturmıştır. Bunların en önemlilerinden biri de Cihat Burak’tır.



Resim 138 Cihat Burak, “Aliye Berger’in Portresi ” (Çağdaş Türk Sanatı, s.271)

Cihat Burak resimlerinde yer alan dekoratif öğeler, onun anlatımını mistik bir zamana taşır. Gündelik hayattan konular seçilir ve bezemesel bir naiflikle anlatılır. “Cihat Burak, resminin düşsel dekoratif zenginliği yönünden, XX. yüzyıl dünya naif sanatçıları arasında ki yerini de almaktadır” (Tansuğ, 1996, s.311). Aliye Berger’in Portresi isimli çalışmada, “ sokak işi nakışlardan, kuralsız halk resimlerinden yani ortak bir dilden çok işaretler var. Buketli, biblolu etejer, konsol süslerinden yapma çiçekli

otobüs süslerine, istifli, cafcacflı camekan süslerine kadar” (Tansuğ, 1996, s.272) her anlatım dekoratif eğilimi destekleyen bir tavır gösterir (Resim 138). Yine gündelik hayat sahnelerinden bir görüntü sunan “Bar” çalışması da naif bir anlatım sunar (Resim 139).



Resim 139 Cihat Burak, “Bar ” (Çağdaş Türk Sanatı, s.271)

Çocuksu ve dekoratif bir tavırla resim yapan bir başka sanatçı da Dinçer Erimez’dir. “Dinçer Erimez’in figüratif eğilimlerinden caymadığı ve zaman zaman dekoratif kompozisyonlardan yararlandığı görülür” (Tansuğ, 1996, s.276) (Resim 140).



Resim 140 Dinçer Erimez, “Yemişler Çocukların Olsun ” 1980 (Çağdaş Türk Sanatı, s.276)

“Kitsch diye belirlenen kötü beğeni örneklerinin eleştirel bir mizah içeriğiyle beslenerek sanatsal bir düzeye ulaştırılmasını içeren bu yaklaşımı Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında görürüz” (Tansuğ, 1993, s.134). Gülsün Karamustafa Kitsch’den yola çıkarak dekoratif bir yoruma ulaşmıştır (Resim 141).



Resim141 Gülsün Karamustafa, “Arabesk ” (Çağdaş Türk Sanatı, s.303)



Resim 142 Fahir Aksoy, “Kasaba ”
(Çağdaş Türk Sanatı, s.311)



Resim 143 Hüseyin Yüce,
“Kır Manzarası ”
(Çağdaş Türk Sanatı, s.312)

Dekoratif eğilimin tartışma götürmez bir başka anlatım dili de naif resimdir. Türk sanatında yer alan naif resim örnekleri, halk sanatlarını kendilerine çıkış noktası olarak seçtiklerinden bu dekoratif yapıyı da yansıtır. Fahir Aksoy’un “Kasaba” çalışması dekoratif anlatımın güzel örneklerinden biridir (Resim 142) Hüseyin Yüce’nin “Kır Manzarası ” isimli çalışması da naif resim özelliklerini içinde barındırır (Resim143). Ağaçları birer motif gibi ele alan, halk sanatından yola çıkan Hüseyin Yüce, bu alandaki önemli isimlerden biridir.

ALTINCI BÖLÜM

GÜNÜMÜZ RESİM SANATI ANLAYIŞINDAKİ DEKORATİF EĞİLİMLER

1.1. 1945 Sonrası Avant-Garde Hareketler ve Bu Hareketler İçindeki Avant-Garde Dekoratif Yorumlar

Tüketim toplumunun doğuşu, savaş sonrası kuşağın yoğun bir biçimde toplumsal ve sanatsal sahnede yer alması, ama aynı zamanda insan bilimlerindeki ilerlemeler ve bunların düşünce ve sanat olayları üzerindeki etkileri gibi son derece farklı nedenlerden kaynaklanan, çok sayıdaki etmenin baskısıyla savaş sonrası sanat tarihi, güçlü değişim hareketlerine sahne olur.

Tüm dünyada, resim ve heykel gibi geleneksel alanların dışına çıkartma tutkusunu ortak bir biçimde paylaşan sanat hareketleri gelişir. Bu durumda, geleneksel estetik kategorilerinin sosyal değişimleri anlamlandırmaya elverişli olmadığı, barışın ve bilginin paylaşılmasının harekete geçirdiği uluslararası kültür konusundaki yeni beklentileri tek başına dile getirmekte yetersiz kaldığı görülmüştür. Her türlü tabu yıkılırken, psikanaliz ve sosyolojinin etkisiyle sanat, yeni alanlara açılır. Tuval gövdenin yedeği olarak görüldüğünden, sanatçı her türlü kaçamağı inkar ederek ve anlatım yollarını yeni sınırlara taşıyarak, bazen kendi bedeni üstünde çalışır. Tablo çerçevesi, baskıcı toplumsal bir düzenin de çerçevesi olarak tanımlandığından, çerçevesinden kurtulup özgürleşen tuval, sanatın yeni yöneliminde bir eleştiri aracı haline gelir. Bu akımlar, uluslararası bir nitelik taşır ve birbirine paralel yollardan geçerek gelişimini sürdürür. Bu akımların genel adı Avant-Garde olarak tanımlanır. Avant-Garde cephede önde savaşan askerlere verilen isimdir.

Avant-Garde anlamda, sayıları çok fazla olan bu akımların bir kısmını üslup, anlayış, zihniyet ya da hareket olarak tanımlayabiliriz. Bir kısmı çok etkili olurken, bir kısmı ise kenarda kalmış fazla ses getirmemiştir.

Avant-Garde sanat akımları geleneğin karşısındadır. Gelenek onlara göre yıkılması gereken hatta unutulması gereken bir geçmiştir. Avant-Garde akımların sanatçılarına göre sanat sürekli yenilikler üretmelidir. Yeni üretilmiş olanı da sonra yıkmalı ve yeniden üretmelidir. Bu üretim süreci içerisinde sonunun nereye varacağını önceden hesaplamamalı ve üretime devam etmelidir. Bu durum sanatçının ve sanat alıcısının sürekli memnuniyetsiz olmasını ve bunun sayesinde de yeniden yeniden farklı şeyler üretmesini sağlamalıdır ki yeni açılımlar, yeni üretimler ortaya koyabilsin. “ O halde hikaye yeniden yazılmalı, Aydınlanma yeniden ele alınmalıdır. Özellikle aydınlanma felsefesinin burjuva ön dayanaklarına karşı bir mücadeledir söz konusu olan. Avrupa Avant-Garde hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne bir saldırı olarak tanımlanabilir. Olumsuzlanan şey insanların hayat praxisinden kopuk bir kurum olarak sanattır” (Ünler, 1998, s.312).

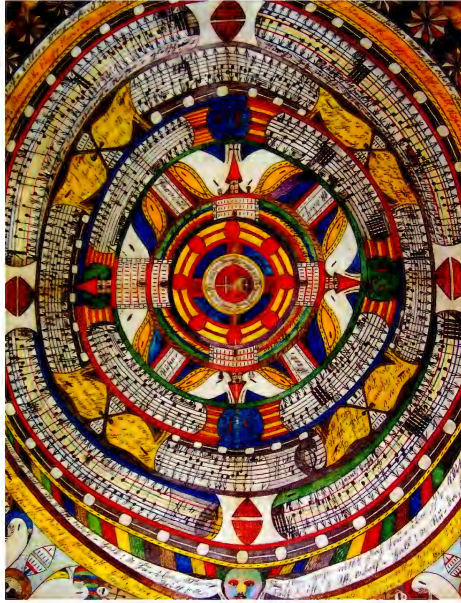
Avant-Garde hareketlerin birçoğuna baktığımızda sanatı topluma, halka taşımak hatta içine almak, gündelik hayatta kullanılan birçok şeyi sanata çevirmek kaygıları taşıdığını görürüz. Avant-Garde'lara göre sanat galerilere sıkışmış, halktan uzak, meta haline dönüşmüş bir nesnedir ve sanatın bu zincirlerinden kurtulması gerekir. “Avant-Garde, yirminci yüzyılda Avrupa ve Amerika insanının geldiği trajik noktaya bir itiraz olarak ortaya çıkmış, fonksiyonalizm, tonsuzluk, dizileştirme, bilinç akışı gibi ifade biçimleriyle yüzyıla damgasını koymuştur” (Baş, 2001, s.6).

Genel olarak Avant-Garde hareketlerin görsel anlamda dekoratifle bir ilgisi ve bağlantısı olmadığı düşünülebilir. Geleneksele karşı olan Avant-Garde, gelenekselin bir parçası olan dekoratif anlayışı içinde barındırmaya olumlu bir bakış sergilemeyecektir. Ancak bununla birlikte, Avant-Garde sanatların bazıları yapılış tekniği, sunumu, yaşamı içine alması, halkı sanatla bütünleştirmesi düşünceleri ile dekoratif bir tavır gösterir. Bunun ötesinde süslemeyi oluşturan birim tekrarları, renk ve biçimin kullanılması, yeri geldiğinde primitif özellikler gösterilmesi gibi sebeplerden de, dekoratif bir duruştan söz edilebilir. Bazı Avant-Garde hareketler bu özellikleri birebir taşıdıkları gibi bazılar da düşünsel yapıları bakımından bu temele oturtturulabilirler.

Araştırmanın bu bölümünde Dekoratif eğilimlerle ilişkilendirilebilecek Avant-Garde hareketlerden; Art Brut, Color-Field, Art Povera, Op-Art, Pop-Art, Grafiti, Pattern Painting, Kitsch ve Post Modernizm'den kısaca söz edilecektir.

Avant-Garde anlamda karşımıza çıkan ilk hareket Art Brut'tur. "Art Brut terimi II. Dünya savaşıdan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Türkçe'ye 'Toplumdışı' olarak giren bu kavram, genel olarak sanat kültürü olmaya kişilerin yapıtlarını tanımlamak için kullanılır. Çoğunlukla toplum dışına itilmiş kişiler, akıl hastaları, medyumlar ve sanat kurumlarıyla bağdaşmayan ve sanat yapıtları Güzel Sanatların dışında tutulan kişilerin ürünleridir" (Yüksel, 2000, s.16).

Wölflü bu hareketin en karakteristik ressamlarından. Hayatını akıl hastanesinde geçiren Wölflü, hiçbir eğitim almadan binlerce resim yapmış ve bilmeden bu hareketin temellerini atan önemli isimlerinden biri olmuştur. Dubuffet, yapılan bu resimleri dışavurumculuğun farklı bir açılımı olarak görür, saflığı bozulmamış yaratıcılık olarak tanımlar.

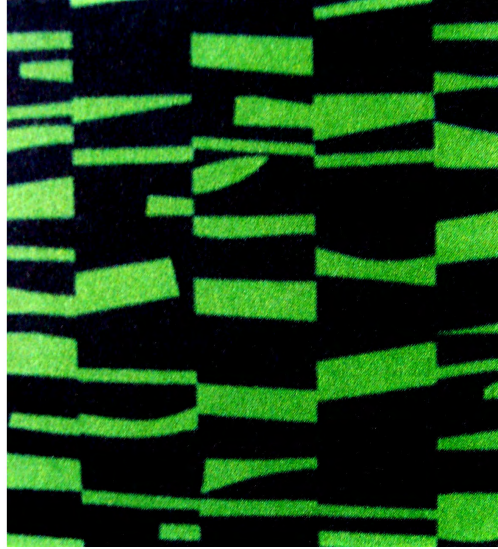


Resim 144 Adolf Wölflü, "St Adolf'un Elmas Çemberi " 1913
(The 20th Century Artbook, s.496)

Geleneksel sanatlarla örtüşen bir anlayışları vardır. Bu kişilerin yaratıcı olmaya da sanatsal alanda ilerleme kaygıları da yoktur. Bu yüzden de çok özgür ve yaratıcıdır.

Sadece akıl hastalarının değil, çocukların yaptığı resimler ve grafitilerde Art Brut'un kapsamı içinde değerlendirilir. Bu bakış açısıyla yapılan resimlerde, dekoratif süsleme öğelerine sıkça rastlanır. İnsanın içinde olan güzelleştirme duygusu saf ve temiz duygularla örtüşerek, bezemesel anlatım diline dönüşen resimler de yapılmıştır. Wölfli'nin "St Adolf'un Elmas Çemberi " isimli resmi, çocuksu bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu anlatım tarzı ile herhangi plastik bir değerlendirme endişesi olmadığından içinden geldiği gibi anlatımlar göze çarpmaktadır. Dekoratif bir yapıya sahiptir, motifsele bir etkisi vardır (Resim 144). Bu hareketin önemli sanatçıları: Jean Dubuffet, Adolf Wölfli, Heinrich Anton Müller, Bogosav Zivkoviç'dir.

Diğer Avant-Garde bir hareket olan, Türkçe Renk Alanı anlamına gelen Color-Field; resmin iki boyutlu bir yüzey olduğunu ve bu iki boyutluluğun korunması gerektiğini, figür-fon ayrımını kesinlikle reddederek geniş bir yüzeyin bir parçası gibi görünmesini savunur. İki boyutlu anlayışı savunmaları bakımından dekoratife yaklaşılr (Resim 145). Bu hareketin öncü isimleri: Kenneth Noland, Morris Louis, Ellsworth Kelly'dir.



Resim 145 Ellsworth Kelly, "Mechers" 1951 (Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.35)

Sanatın bir "meta" olmasına karşı olan Art Povera sanatçıları da doğaya, tarihe ya da çağdaş yaşama göndermeler yapan ironik bir anlatım biçimi ile dekoratif anlatıma yaklaşırlar.



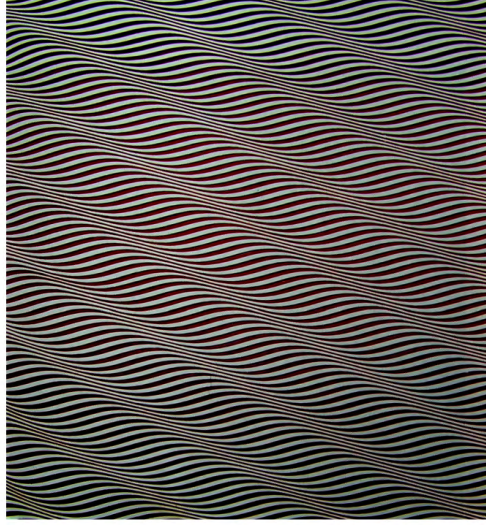
Resim 146 Piero Gilardi, “Bostan” 1967 (Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.57)

Geleneksel sanat olarak nitelendirebileceğimiz tuval resminin kabul etmediği malzemeleri kullanırlar. Bu malzemeler birçok birimin bir araya gelerek, bir bütün oluşturmaları ilkesine dayanır. (Resim 146)’de yer alan Gilardi’nin çalışması da çiçeklerin kendilerinden oluşturulan bir düzenlemedir. Dekoratif anlatım biçimlerinde motiflerin bir araya gelerek, bezemeyi oluşturma mantığının çağdaş farklı bir yorumudur.

Art Povera aynı zamanda “Yoksul Sanat” olarak da nitelendirilir, bu tanımlamayı almasının nedeni her türlü malzemeyi bir sanat aracı olarak kullanmasından kaynaklanır. Dekoratif anlatımlardan biri olan primitif sanatların birçoğunda da farklı malzemeler kullanılmaktadır. Pierro Gilardi, Michelangelo Pistoletto, Hans Haacke, Eva Hesse hareketin içinde yer alan önemli isimlerdir.

Art Povera her türlü malzemeyi bir sanat aracı olarak kullanırken, Op-Art ile birlikte “geometrik soyutlama anlamında denemelere girilerek bir çıkış yolu aramaya koyulan genç sanatçılar, herkesin zevk alabileceği bir sanat yaratmaya yöneldiler” (Devrim, 2000, s.156). Bu anlatımı da aynı biçimleri sürekli ama matematiksel, sistemli bir düzenleme oluşturarak yaparlar. Op-Art özünde bir birim tekrarıdır.

Op-Art ile geçmişte bezeme yaratılan biçimler çağdaş bir anlayışla göz aldanmaları sağlayan düzenlemelere dönüşmüştür (Resim 147).



Resim 147 Bridget Riley, “Katarakt III” 1967 (Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.87)

“Sanatçıların renk, biçim ve çizgileri görsel etkiler yaratmak için sistemli bir araştırmayla kullanmaları, her birey için geçerli olan, aynı optik etkiyi yaratma amacına dayanır. Gerçekten de Op-Art işler, gözde yarattığı dalgalanmalar ve yer değiştirdikçe değişen görüntülerle izleyiciyi kendine çeker” (Devrim, 2000, s.156).

Optik Sanatçılar yalın bir ifade biçimi kullanırlar. Aynı zamanda da tüm ifadesel anlatımlardan kaçınılması gerektiğini savunurlar, kişisel izlerden vazgeçmişlerdir. Bu tavır da yerel sanatlar özelliği göstermektedir. Sanatçısı belli olmayan, bir tarz içermeyen anlatımların yapılması Op-Art sanatının da felsefesi içerisinde yer alan tavırlardan biridir. Yapılan matematiksel oranların, eskizlerin bir başkası tarafından da tamamlanabileceğine inanırlar. Bu bakış açılarıyla da zanaatçı duruşu sergilerler. Optik çalışmaların, endüstriyel tüketimde de kullanılabileceğini, tekrar tekrar üretilabileceğini savunduklarından, tıpkıbasımlarla sanatın değerinin “meta”dan çıkacağını ve böylece yapılan çalışmanın değerinin ortadan kalkabileceğini düşünürler. Ancak sonraki zamanlarda yapılan Optik çalışmaların çok yüksek fiyatlarla satılmış olması büyük bir çelişkidir.



Resim 148 Victor Vasarely, “Vega-Gyonyi-2” 1971 (The 20th Century Artbook, s.474)

Optik Sanat çalışmalarında izleyen tüm seyirciler aynı etkiyi algılar. Çalışmalar önceden edinilmiş bir resim kültürü alt yapısı gerektirmez, her izleyen aynı şeyi algılar. Bu sayede de sanat-toplum ilişkisine yeni bir köprü kurulmuş olur. Hikayeci ve simgesel anlatımlı geleneksel süsleme sanatları da tek bir şey anlatmak ister ve sadece onu anlatır.

Victor Vasarely, yaptığı Optik düzenlemeler ile motif özelliklerini plastik sanatlarla örtüştürerek, modern bir anlayışa ulaşmıştır. Geometrik formları kullanarak, bu formları optik etkilere dönüştürmüş, çağdaş dekoratif bir anlayış yakalamıştır (Resim 148). Akımın tartışmasız önde gelen ismi, Victor Vasarely’dir. Diğer önemli sanatçıları: Yaacov Agam, Larry Poons, Bridget Rilet’dir.

Pop-Art’ın temel dayanağı, tüketim ürünlerini, kitle iletişim yolu araçları ile anlatmak ve tekrar tüketime sunmaktır. Yani popüler olanı sanat yoluyla farklı popüler zeminlere taşımaktır. Popüler olan kişilik ve imgeleri kullanarak, izleyici kitlesi zaten var olan bu alanda işler üreterek, popülerliğe sanatsal katkıda bulunan ama aynı zamanda da bu duruma eleştirel bir bakışla yaklaşan eğlendirici ve iğneleyici bir sanat akımıdır.

Pop-Art o dönem içerisinde bu kadar yaygınlaşmasını kullandığı imgelerin zaten popüler olmasına (Coca-Cola gibi), alıcı kitlesinin gençlerden oluşmasına ve kitle

iletişim araçlarından gördüğü desteğe borçludur. Sanata mizah eklenmiş ve eğlendirici olan bir akım yaratılmıştır. Diğer taraftan da, anlaşılır herkesin anladığı bu çalışmalar, modern sanata geçici olarak bir sempati ile bakılmasını sağlamıştır. “Pop sanatçıların çalışmaları, sanat akımlarını teknik anlamla (Serigrafi, endüstri renkleri) resimsel alanda (belirgin dış çizgilerle çevrelenmiş boyalı yüzeyler, düz bir boya sürüşü, göstergesel biçimler) ... etkilemiştir” (Germaner, 1996, s.18).



Resim 149 Andy Warhol Brillo Sergisinde (Türkiye’de Sanat, Sayı:45 s.49)

“Pop-Art sanatçılarının en ünlüsü hiç tartışma götürmez bir biçimde Andy Warhol’ dur (1929–1987); Warhol, mesela bir Marilyn Monroe’nun yüzünü sonsuz bir dizi içinde tekrarlayarak bir ikonaya dönüştürürken, Mona Lisa’yı da tersine neredeyse bir reklam imgesine dönüştürür” (Maubourguet, 1994, s.323). Warhol’un bu yapıtları dekoratif anlamda önemlidir. Çünkü var olan bir fotoğrafı motif yerine kullanmış, bezemelerde olduğu gibi, bu birimi sürekli devam ettirerek dekoratif bir sonuca varmıştır. Andy Warhol’un yaptığı Brillo kutuları bir Pop-Art eseri olmakla birlikte, çağdaş dekoratif bir yorumdur. Birim tekrarlarının, farklı motif anlayışıyla betimlendiği Brillo kutuları Pop-Art’ın dekoratif bir anlatımıdır (Resim 149). Andy Warhol, seri üretim tekniği ile tek bir görüntüyü motif sel bir anlatımla sürekli tekrar eder. Andy Warhol serigrafiyi resim sanatına kazandırmış, ancak bunu eleştirel bir bakış açısıyla sunmuştur.



Resim 150 Andy Warhol, “Marilyn Diptych” 1962 (Türkiye’de Sanat, Sayı:45 s.48)

Marilyn Monroe, Andy Warhol tarafından bir ikona olarak ele alınmış ve günümüz dekoratif anlayışıyla sunulmuştur (Resim 150). “Warhol, Monroe’nun resimlerinde onu törensel bir nitelikle öven ve sıkça anlatan bir ikon olarak resmetmiştir” (Şahiner, 2000, s.48). Geçmişte bir ikon olan Meryem Ana, İsa gibi idoller, XX. yüzyıl popüler kültürüyle, pop kültürün idollerine dönüştürülmüştür. Modern anlayışla birlikte ikonlar ve bunların anlatım biçimleri de değişik bir bakış açısına sürüklenmiştir. Monroe’nun altın yaldızlı baskıları Ortaçağ sanatının modern bir yorumudur. Marilyn Monroe’nun altın yaldızlı baskıları, Andy Warhol’un popüler kültüre sunduğu yeni ikonlardır. “Bu altınla kaplı bir yüzey içerisinde parıldayan (ışık saçan) bir yıldızı anımsatıyordu ve tıpkı Bizans stilineki o gökselliği yansıtıyordu” (Şahiner, 2000, s.48). Bir taraftan da “Warhol’un Marilyn’leri belki de doğu Katolik kiliselerinin mozaik tavanlarındaki azize portrelerinde görülmeyecek denli büyüleyici ve her şeye rağmen açıkça sanatçının figürlerini kutsadığının bir göstergesiydi” (Şahiner, 2000, s.48). Altın sarısı renk, yapılan bu resmi bu dünyadan ve maddeden arındırarak, öteki dünyaya ve manevi olana yönlendirir. Warhol sadece Marilyn Monroe’yu değil, aynı mantıkla Mona Lisa’yı da tekrar ikonalaştırmıştır (Resim 151). Mona Lisa üzerine yapılan bu deneme onu, günümüzde de hala kullanılan bir metaya dönüştürmenin ilk adımıdır.



Resim 151 Andy Warhol, “Mona Lisa” 1963 (Türkiye’de Sanat, Sayı:45 s.50)

Popüler kültür ile birlikte “yitirilen şey, ancak nostaljik ve geçmişe dönük bir tarihin “otantik” olarak yeniden oluşturabileceği orijinaldir... bu gelişmenin en ileri, en modern biçimi, her şey anında sınırsız çoğalım uyarınca tasarlandığından, orijinalin bundan böyle hiç yer almadığı biçimdir. Andy Warhol’un yapıtlarında vurguladığı da budur” (Şahiner, 2000, s.51). Akımın önemli sanatçıları; Andy Warhol, Allen Jones, Roy Lichtenstein, Richard Smith, Tom Wasselmann’dır.



Resim 152 Allen Jones, “Meraklı Kadın” 1965 (Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.90)

Pop-Art gibi diğerk bir anlatım şekli olan Graffiti'nin ilk olarak metroların duvarlarına yapılan çeşitli süslemelerle ortaya çıkar. Belli bir süre sonra bulunan uygun tüm duvarlara kaligrafik etkilerle yazı ve resmin birleştirilmesi ile görölmeye başlar. Bu kaligrafik tavır dinsel resim örnekleri ile örtüşür. Ayrıca geçmişteki duvar resminin çağdaş bir yorumu olarak da nitelendirilebilir. Yapılan çalışmalar da dekoratif etkiler taşır. Yasalarla çelişen, kabul edilmeyen bir harekettir. Kent gençliğinin anlık anlatımlarını yansıtırken zamanla galerilere taşınan resimlere dönüşmeye başlarlar. Ancak, Grafitinin kent sokaklarının boyanmasından, sergi salonlarına taşınması altında yatan felsefesini yok ettiğigibi, ortaya çıkan çalışmaların kalitesini de düşürmüştür. (Resim 153)'de neredeyse resimleşmiş bir örnek görölmektedir.



Resim 153 Robert Combas, Babel Oued "Çarmıha Gerilmiş Otoportre" 1986
(Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.135)

Bu çalışmalarla da ilgilenen sanatçılar: Jean Dubuffet, Antoni Tapies, Basquiat ve Jackson Pollock'dur.

Pattern Painting, kelime anlamı olarak motif resmi demektir. Yüzyılın en son dekoratif eğilimli hareketlerinden biridir. Otantik bir yapısı vardır.

Pattern Painting, “1970–1980 yılları arasında A.B.D.’de İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin sanat dünyasında “dekoratif” sıfatı hakaret kabul ediliyordu. 1970’li yılların ortalarına doğru bir grup Amerikalı sanatçı Kelt, Bizans ve İslam uygarlıklarının ince örneklerine dayanarak bu tabuyu yıkmaya karar verdiler”(Batur, 1996, s.122) Bu hareket Avant-Garde akımların içinde dekoratif anlatıma en yakın olan tavidir.



Resim 154 Robert Kushner, “Perdeleri Koy” 1983 (Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.122)

Pattern Painting hareketinin sanatçıları “dönemin sanatsal etkinlikleriyle pek fazla ilgilenmeyerek, birlikte dekoratif unsurları çözümlemeye çalıştılar” (Batur, 1996, s.122). Bu sanat hareketinde, batılı olmayan oryantalist sanatlara da önem verildi, dekoratif olan modern kullanım eşyalarına da. “Bazıları özellikle Navahoların örtülerinde kullandıkları geleneksel motiflere çok fazla önem verirken bazıları da batılı olmayan sanatlara büyük ilgi gösterdi” (Batur, 1996, s.122). Bu hareketi tanıtmak amacıyla sergiler, konferanslar ve tartışmalar düzenlediler. (Resim 154 ve155)’de yer alan Robert Kushner resimlerinde de olduğu gibi, dekoratif duvar kağıtları üzerine çalışılmış resimler de vardır.

Art Nouveau hareketinin yaşandığı zamanlarda olduğu gibi geçmişten ve diğer kültürlerden edindikleri dekoratif özellikleri resimlerine yansıtırlar. “Pattern Painting (“motif resmi”) yandaşları canlı renklerin hakim olduğu büyük tablolar ve çiçekli duvar kağıtlarını (Robert Zakannitch) Japon yelpazelerini (Miriam Schapiro) ya da Kelt girişik süslemelerini (Valerie Jaudon) anımsatan, dikilerek birbirine eklenmiş kumaş parçalarında oluşan yapıtlar ürettiler” (Batur, 1996, s.122). Bu hareketin sanatçıları işlevsel eşyalar da yapmışlardır.



Resim 155 Robert Kushner, “Spring Scatter Summation” 2005

(<http://www.artnet.com/Galleries/Artists>)

Hareketin önemli isimleri: Robert Zakannitch, Miriam Schapiro, Brad Davis, Valerie Jaudon, Robert Kushner, Kim Mac Connel’dir .



Resim 156 Kenny Scharf, “Orman Spermi”
1985 (Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.144)



Resim 157 Randey Anlan
Greenblat, “Şömine” 1983
(Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.143)

Pattern Painting gibi dekoratif örgeler taşıyan bir başka anlayış da Kitsch’dir. Kitsch, genel olarak alt kültürün sanat anlayışı, beğenisi olarak açıklanabilir. Kitsch anlayışında “aşırı bezeme, duygusallık, gösterişli teknikler ya da beylik imgeler gibi...”

(Eczacıbaşı, 1997, s.1006) özellikler göze çarpar. Hikayeci yanı her zaman her şeyin önündedir, Kitsch'in yapılış nedenidir. İnançsal resim anlayışında olduğu gibi izleyicisi ile doğrudan iletişim kurmak amacıyla yapılır ve izlenir. Kitsch'le birlikte ele alınan konular ne kadar ciddi olursa olsunlar farklı, ciddiyetsiz bir yapıya bürünürler (Resim 156). Kitsch, konuları büyük bir huzur ortamına taşır. “biçim kitsch’e teslim olduğu andan itibaren, sözüm ona kendisiyle dile gelen şey de eğreti durmaya mahkum bir fazlalıktır” (Ergüven, 1998, s.19). (Resim 157)’de yer alan “Şömine” isimli çalışma hem mekansal, hem de içinde yer alan resim olarak çarpıcı ve yapay bir izlenim sunmaktadır.

Kitsch, toplum tarafından çok çekici bulunurken, sanatçılar ve sanat eleştirmenlerince hep kötü olarak yorumlanır. Kitsch anlatmak istediğini aynen gösterir. “Kiç ürünlerinin tümü yoğun bir duygusallıkla yüklüdür. Kiç üretiminde de kullanılan nesneler “güzel”, “hoş”, “sevimli” ve duygusaldır. Eğer resim söz konusuysa, yapılan çalışmalar soyuttan çok figüratif olmalıdır” (Kahraman, 1995, s.148). Yapılan çalışmaların güzel ve hoş olması genelde de dekoratif bir yorumu barındırır. Kitsch izleyicisi simgesel anlatımla ilgilenir. Hatta önemli olan bu simgesel anlatımdır. Bu yönüyle de dekoratif anlatımları içinde barındırır.



Resim 158 Sanatçısı Bilinmiyor,
Üsküdar Olabilir-Çeşme Ve Cami Baskı Kart
(<http://koleksiyon.gittigidiyor.com/Kartpostal>)



Resim 159 Kedi Ve 3 Yavrusu
Kartpostal, 1977
(<http://koleksiyon.gittigidiyor.com/Kartpostal>)

Kültürlere göre değişen Kitsch kavramı Türk sanatında daha farklı bir yorum bulur. Özellikle kartpostal ve poster resim olarak yaygın bir alanı vardır (Resim 158–159). Örneklerde de görüldüğü gibi gerçekten uzak düşsel bir anlatım sürekli korunur.

Mutluluk ya da bu hissi yaratma isteği de yine sürekli var olan bir kaygıdır. Bu kaygı genelde dekoratif anlatımlarla desteklenir.

Dekoratif eğilimlerle ilgili olarak bir başka günümüz hareketi de Post Modernizm'dir. Post Modernizm terimi “bireyci, özgün, çeşitli kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenmeye açık, genelde çarpıcı niteliklere sahip ve biçimsel bütünlüğü amaç gütmeyen çalışmaların sınıflandırıldığı genel bir yaklaşım türü olarak kullanılmaktadır” (Eczacıbaşı, 1997, s.1507).



Resim 160 Erro, “Ding Dong” 1979
(<http://www.munch.museum.no/ekko/en/gr/erro.htm>)

Post Modernizm ilk çıkışında Modern olan her şeye karşı olan anlayış olarak kullanılmaktadır. Modernizme karşı ancak Modern hareketten de yola çıkarak yeni konular ve tarzlar yaratma çabaları ile Post Modern hareket başlar. Modernizm’i küçümseyen ve aşağılayan bir tavırları vardır. Bu karşı duruş deneysel sanatın reddi ile geleneksel tavra geri dönüşü yaratır. Geçmişten alıntılar yapılır ve üzerine günümüz anlayışı eklenir. Post Modern hareketin ana ilkeleri; otantik özelliklere, günümüz yorumu katılması, bu aktarımların sıra dışı yapılması ve geçmişin farklı bir dille yeniden ele alınması olarak sıralanabilir. Munch’un “Çılgılık” isimli resmi Erro’nun yorumuyla hem mizahi hem de ironik bir yapıya dönüşmüştür (Resim 160).

Post Modern anlayış, “Modernizm’e karşın... Pop Sanat, kitsch beğeninin her düzeyi, grafiti, halk anlatımı gibi her türlü anlatın biçimlerinden yararlanmakta, bezemesel nitelikleri rahatça kullanmaktadır” (Eczacıbaşı, 1997, s.1507). Bu bakımdan da dekoratif eğilim gösteren hareketler içinde değerlendirilebilir. Audrev Flack’ın “Marilyn (Vanitas)” isimli resmi bu dekoratif eğilimi göstermektedir (Resim 161).

Günümüz dekoratif eğilimi, geçmişte yaşanan eğilimlerin toplumsal etkileriyle birlikte değişikliğe uğramış, yeni bir boyut kazanmıştır. Bu yeni dekoratif anlatım biçimleri tüketim toplumu yapısını korumaktadır. Resim bir obje olarak, dekoratif bir öge olma özelliğini de yaygın bir anlayışla devam ettirmektedir.



Resim 161 Audrev Flack, “Marilyn (Vanitas)” 1977

(<http://www.csupomona.edu/~plin/women2/flack.html>)

Dekoratif anlayışın günümüz yansımaları kavramsal boyutta ve Post Modern bir anlayışla devam etmektedir. Bu yeni eğilimler gelenekselle moderni buluşturan bir anlayışı yansıttığından, sanatta geline bu son nokta dekoratif eğilimlerinde geldiği yeni noktadır. Gerek biçimsel gerekse de içerik olarak, geleneksel tavrın modern bir yorumu

olan Post Modern eğilim dekoratif bir anlatımı belirlememekle birlikte, bu tür özellikleri içinde barındıran bir anlayıştır.

1.2. Günümüz Anlayışı İle Dekoratif Yorumları

1900’lü yılların sonuna yaklaşıldığında Modern etkiler devam ederken, dekoratif anlatım farklı dillerle ve motiflerle ifade edilmeye de devam etmektedir. Victor Brauner’ın “Frica Korkusu” isimli resmi Mısır sanatı etkileri gösteren, dekoratif bir anlayışı yansıtmaktadır.



Resim 162 Victor Brauner, “Frica Korkusu” 1950 (The 20th Century Artbook, s.63)

Dekoratif etkinin bir başka anlatım dilini oluşturan birim tekrarları Op-Art boyutunu da aşarak farklı malzemelerle de anlatılmaya başlanır. Armand Fernandez bu anlamda farklı ve bir o kadar da çağdaş bir bezemeci olarak yorumlanabilir. Bulabildiği tüm malzemeleri bezeme ögesi olarak kullanmayı başarmıştır. Armand Fernandez’in, “Crusaders” isimli çalışması kibrit çöplerini dekoratif bir bezemeye dönüştürmüştür (Resim 163).



Resim 163 Armand Fernandez, “Crusaders” 1968 (The 20th Century Artbook, s.14)

Armand Fernandez’in, dekoratif etkideki birim tekrarlarına bir diğer örnekte bir teknoloji objesi olan CD’lerin tekrarı üzerine kurulu olan “Model Olun, Çark Akümülayonu” isimli düzenlemesidir.



Resim 164 Fernandez Arman, “Model Olun, Çark Akümülayonu” 1964
(Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.40)

Eldivenler ve tıraş fırçalarından oluşan düzenlemeler de kadın imgesi ile birlikte dekoratif boyutunu arttırmıştır.



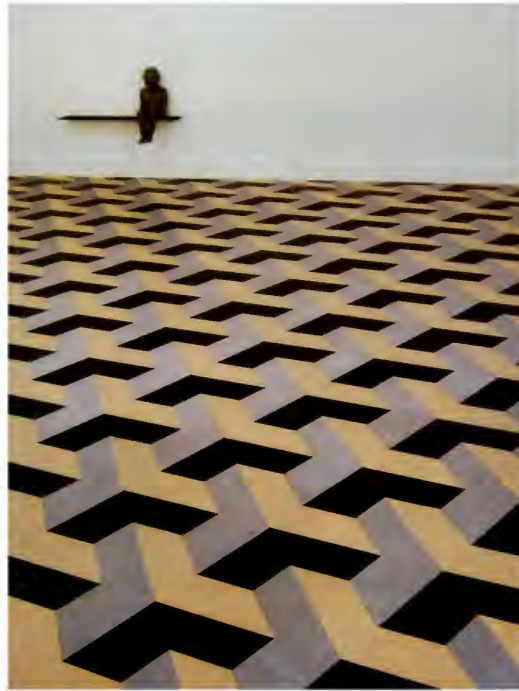
Resim165 Fernandez Arman, “Eldiven Gövde”, “Traş Fırçalı Venüs” 1967-68
(Sanat Dünyamız, Sayı:59 s.42)

Düzenlemeler açısından ilginç bir örnek de Allan McCollum’un, “Plaster Surrogates” isimli çalışmasıdır. Bir obje olarak resmin kendisinin dekoratif olması bakımından, çağdaş bir yorum olarak değerlendirilebilir. Modern çağda, içleri karatılmış resim çerçevelerinin oluşturduğu bu dekoratif düzenleme soru işaretleri oluşturmaktadır (Resim 166).



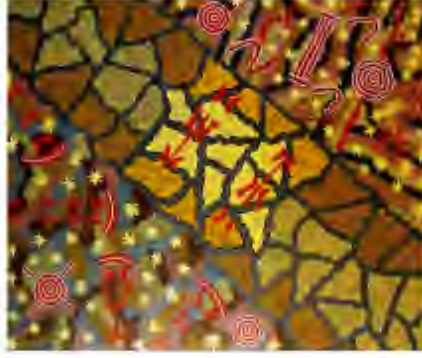
Resim 166 Allan McCollum, "Plaster Surrogates" 1983
(The 20th Century Artbook, s.281)

Bir sergi salonunu andıran Munoz'un çalışması ise, mekana dekoratif bir görüntü kazandırması bakımından önemlidir (Resim 167) .



Resim 167 Juan Munoz, "Çorak Toprak" 1986 (The 20th Century Artbook, s.328)

Yerel sanatların günümüz yorumu, farklı bir dekoratif etki gösterir. Clifford Possum Tjapaltjarri'nin "Kanguru Rüyası" resmi, Aborjin sanatının, Nancy Spero'nun "Mısırlı Akrobatlar" çalışması Mısır Sanatının, Keith Haring'in "Maymun Pazılı" isimli resmi ise Meksika sanatının çağdaş dekoratif anlatımlarıdır (Resim 168–169–170) .



Resim 168 Clifford Possum Tjapaltjarri, "Kanguru Rüyası" 1986
(The 20th Century Artbook, s.462)



Resim 169 Nancy Spero, "Mısırlı Akrobatlar" 1988 (The 20th Century Artbook, s.437)



Resim 170 Keith Haring, "Maymun Pazılı" 1988 (The 20th Century Artbook, s.188)

Günümüz sanat anlayışında kültürlerin ne kadar birbirine karıştığını ve kültürel alışverişin ne kadar üst boyutlara taşındığını gösteren bir başka örnekte Peter Hristoff'un resimleridir.



Resim 171 Peter Hristoff, “Sarı Gökyüzü Bahçesi” 1996 (Peter Hristoff, s.41)

Peter Hristoff Amerika’lı bir ressam olmakla birlikte Anadolu kültüründen yararlandığı bezemeleri ve örgeleri çağdaş ve plastik resim yorumlamalarına dönüştürmüştür (Resim 171–172). Anadolu halk sanatından örnekler, kilim motifleri, yazmalar, oyalar ve bezemeler kullanan Hristoff, bu süslemeleri resimsel bir dille anlatmayı da bilmiştir. Peter Hristoff’un resimleri, “günümüz Türkiye’sine çok benzeyen ama sonuç olarak yalnızca Hristoff’un tutkulu hayal gücünde var olan... sınırları aşan ve zıtlıkları bağdaştıran bir sanattır” (Ash, 1998, s.9–10)



Resim 172 Peter Hristoff, “Yağmur” 1998 (Peter Hristoff, s.68)



Resim 173 Tasumasa Morimura, “Portre”, 1988 (History of Modern Art, s.759)

Tasumasa Morimura, Portre isimli resminde geçmişten aldıklarını günümüz anlayışı ve kendi kişisel dekoratif yorumlarıyla tekrar ortaya koymaktadır. Bu yeniden yorumlamada dekoratif öğelerin arttırılarak kullanılması dikkat çeker (Resim 173).

Günümüz dekoratif anlayışları çok farklı yorumlarla karşımıza çıkabilir. Foto-kolaj olarak yapılan “Bizim Lady” isimli çalışma yeni dekoratif anlayışa ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Bir ikon olan Meryem, popüler ikon olarak dekoratif bir anlatımla yorumlanmıştır (Resim 174).



Resim 174 Alma Lopez, “Bizim Lady” 2001 (Genç Sanat, Sayı:83–84, s.27)

Yine günümüz anlayışının bir eseri olarak Cristian Schumann'ın “Vahşi Yüzey” isimli resmi dekoratif anlayışın farklı bir yorumudur. Schumann resminde figürlerin tümünü dekoratif bir eleman olarak kullanmış bütünde, süslemeci bir etki yaratmıştır (Resim 175).



Resim 175 Cristian Schumann, “Vahşi Yüzey”, 1998 (Art Since 1940, s.500)

Roxy Paine'nın “Ürün” isimli çalışması ise dekoratif anlayışın geldiği son noktaya güzel örneklerden birini oluşturmaktadır. Paine, dekoratif bir öge olan gelincikleri kavramsal anlayışla bütünleştirerek yeni bir yaklaşım sergiler (Resim 176).



Resim 176 Roxxy Paine, “Ürün”, 1997 (Art Since 1940, s.497)

Fred Tamaselli'nin “Virüs Patlaması” isimli çalışması ise soyut dekoratif bir düzenlemedir. Virüs olarak nitelendirilen birimler, sistematik ve bezemeci bir anlayışla düzenlenmiştir (Resim 177).



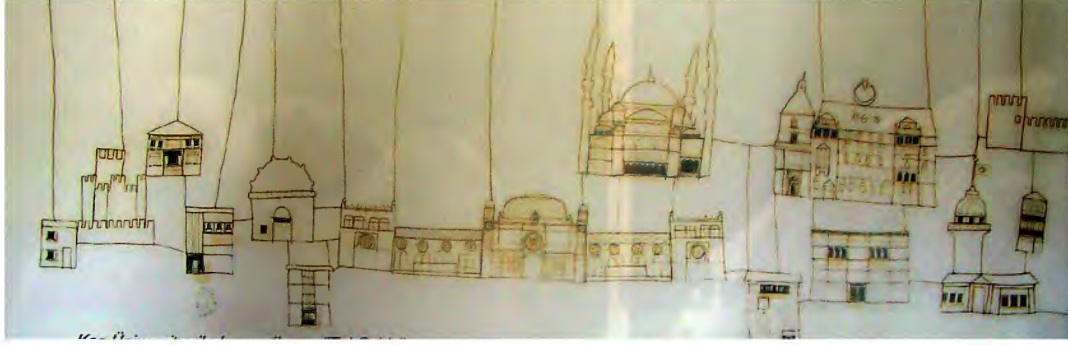
Resim 177 Fred Tamaselli, “Virüs Patlaması”, 1998 (Art Since 1940, s.479)

Shahzia Sikander ise Uzak Doğu ve Antik Yunan figürlerinden yola çıkarak, sembolik anlatımları da kullanarak, dekoratif bir anlatım yakalamıştır. “Eğlenceli Pillars” isimli bu resimde farklı kültürlerin dekoratif özellikleri bir araya getirilerek farklı bir dekoratif anlayış sentezi yapılmıştır (Resim 178).



Resim 178 Shahzia Sikander , “Eğlenceli Pillars” , 2001
(History of Modern Art, s.750)

Ülkemizden bir örnekte yine, farklı bir anlayışla İstanbul'a ait birçok görüntüyü yeniden biçimlendiren Yıldız Şeremet'in tellerle oluşturduğu görüntülerdir. Hem dekoratif ev eşyalarını anımsatması nedeni ile çocuksu yönü ile süslemeci bir etki oluşturmaktadır. Yıldız Şeremet'in çalışmaları minyatür etkisi de vermektedir (Resim 179).



Resim 179 Yıldız Şeremet, “Tel Şehir” (Milliyet Sanat, Temmuz 2004, s.56)

Gelenekselden yola çıkan Nuri Abaç resimlerinde ise, minyatür resim etkisinin yanı sıra göze çarpan en belirgin etkilenme gölge oyunlarıdır. Geleneksel gölge oyunlarının canlandırıldığı sahneleri anımsatan resimleri ile dekoratif etkilere de oldukça yakın bir anlayışı vardır (Resim 180).



Resim 180 Nuri Abaç, (Milliyet Sanat, Aralık 2003, s.15)

Murat Morova'nın resimleri, yazıyı figürlerle dans ettiren, yazıyı hareketlendiren ve kişileştiren dekoratif bir özellik gösterir. Kaligrafinin çizgisel anlatımı Murat Morova'nın yorumuyla değişik ve dekoratif bir desen anlayışına dönüşür (Resim 181).



Resim 181 Murat Morova, “Ah Minel Aşk-i Memnu”, 2004

(www.galerinev.com/res_serg/rsi_morva2.html)

Süleyman Saim Tekcan ise yaptığı çalışmalarda Anadolu kültürünün tüm esintilerini yansıtır. Kaligrafik öğelerin yanı sıra motif özelliklerinden de faydalanır (Resim 182).



Resim 182 Süleyman Saim Tekcan “Atlar ve Hatlar” 2004

www.arkitera.com/.../2004/11/haberler/index.htm

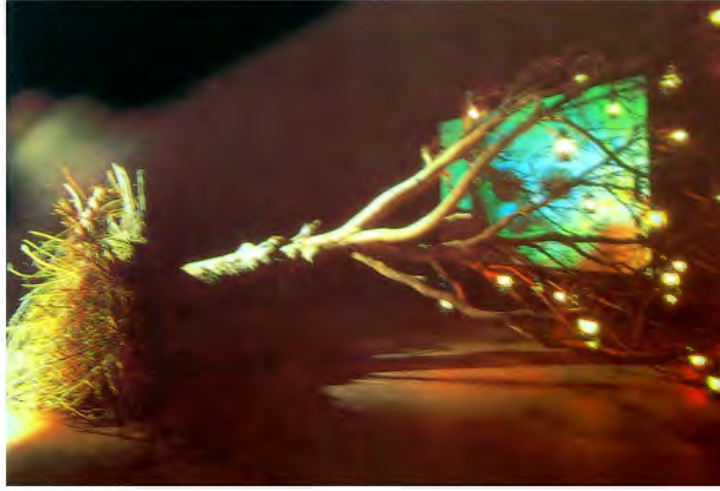
Hasan Osma resimlerini “Tapiseri” tekniği ile yapan dünyadaki nadir ressamıdır. Tapiseri tekniği dokumayı içermekle birlikte tam olarak dokuma tekniği olarak değerlendirilemez. Hasan Osma’nın kendi anlatımıyla “Tapiseri, kilimle, halıyla, cicimle karşılaştırılmış ya da karıştırılmıştır. Bunlardan teknik olarak da, kullanım olarak da hiçbir alakası olmamasının yanında çok farklıdır. Tapiseri öncelikle duvar içindir ve dekoratiftir” (Kargılı, 2004, s.49). Bir Tapiseri ustası olan Hasan Osma resimlerinin bir halı, kilim gibi dokuyarak oluşturmaktadır (Resim 183–184).



Resim 183 Hasan Osma, 2004 (Milliyet Sanat, Sayı:538, s.49)



Resim 184 Hasan Osma, 2004 (Milliyet Sanat, Sayı:538, s.48)



Resim 185 Bill Viola, “Tiyatronun Tarihi”, 1985 (History of Modern Art, s.716)

Video sanatı ile yapılan dekoratif anlatımlar ise belki de süslemeciliğin büründüğü son noktadır. Teknolojinin getirdiği tüm yenilikleri ve özellikleri dekoratif bir anlatımla sunmak; dekoratif anlatımın sınır tanımayan yönünü de ortaya koyar. Bill Viola ve Cristian Boltanski’nin çalışmaları da bu dekoratif anlatımlara birer örnektir (Resim 185-186).



Resim 186 Cristian Boltanski, “Karanlık Dersi”, 1987 (History of Modern Art, s.716)

SONUÇ

İnsan, yaşadığı ilk zamanlardan bu yana güzelleştirme içgüdüsünün esiridir. Bu güzelleştirme ve yaşadığı çevreyi estetik hale getirme isteği, günümüz çağdaş anlayışına kadar devam etmiştir ve edecektir.

Güzelleştirme isteği ilk olarak, mağara duvarlarında başlar. Burada simgesel, iletişimsel ve anlamsal bir amaçla simge ve semboller kullanılmıştır. Zamanla insan, işlevsel olarak tasarladığı silahlardan çömleklerine kadar tüm kullanım eşyalarının üzerine bezemeler yapmaya başlar. Bu bezemeler bir iletişim dilini ve anlamsal bir zinciri oluşturmak yanında, güzelleştirme ve estetik kaygıları da birlikte taşır. Dekoratif anlatım, insanların naif, içgüdüsel, anlamsal bir ifadenin bilinçli bir anlatımıyla plastik bir ifadeye dönüştürmesinin öyküsüdür.

Resim bir simge, bir iletişim dili, bir hikaye ve bir söz olma görevinden uzaklaşınca kadar da güzelleştirme ögesi, simge ve dekoratif bir anlatım olmaya devam etmiştir. Uzun bir dönem inanç sistemlerinin aracı olan resim, bu süre içinde daima dekoratif ve süslemeci bir yapı gösterir. Mısır, Antik Yunan uygarlıkları gibi uluslar, çok tanrılı dinlerin etkisinde süsleme ve bezeme örnekleri gösterirler. Kullanım eşyalarından, kıyafetlerine varıncaya kadar süsleme öğeleri yaşamın her yerine ve buradan da tanrıların resmedildiği yüzeylere taşınmıştır. Mitolojik anlatımdaki dekoratif eğilim, yaratılan karakterlerin kişisel özelliklerini betimlemeye kadar varabilir. İnançsal anlamda mitolojik dönem yerini tek tanrılı dinlere bırakır. Tüm inanç sistemleri dekoratif anlatım biçimlerini içinde barındırır. İkona resimleri, mozaik ve vitray hep dekoratif anlatımın inançlara bağlı olan yorumlarıdır. Sanatın merkezi olarak kabul edilen Avrupa sanatı, yüzyıllar boyunca din etkisinde dekoratif ve süslemeci resimler yapmıştır.

İslam sanatı resim anlayışı ise, özellikle süsleme üzerine kurulu bir anlatımdır. Bezeme, İslam sanatının temelini oluşturur. Resmedemediği her şeyi süsleme ile anlatmış, sanatını dekoratiflik üzerine kurarak sürdürmüştür.

Resim sanatı, dini etkilerden kurtulmaya başladığında, dinsel etkilerle yapılan dekoratif geçmişinin plastik sonuçlarını almaya başlamıştır. Resim sanatının temelleri dekoratif etkide yapılan dönemde atılmış, dinin aracı olmaktan sıyrıldığında da, bu temellerini daha plastik ve resimsel anlatımlara ulaştırmıştır. Resim sanatının çıkışı ve gelişim sürecinin bir kısmı bu dekoratif ve süslemeci döneme dayanır.

Özellikle simgesel ve inançsal anlamda yapılan resimlerinde dekoratif amaçlarla tasarlandığı ve bu anlayışın hakim olduğu düşünülürse, bugünkü sanatın geldiği nokta, dekoratif bir sanat anlayışının sonucudur denilebilir.

Günümüze yaklaştıkça resim sanatındaki dekoratif eğilim, kişisel tercihler dışında fazla görülmez. Anacak tasarım ve sanatın birlikte hareket ettiği Bauhaus gibi ekollerle birlikte dekoratif endüstriyel sanatların da anlatım dili haline dönüşmüştür. Günümüz sanat anlayışının bir sonucu olarak, sanat dalları arasında ki ayrımın da ortadan kalkması ile dekoratif anlatım farklı dillerle tekrar ifade edilmeye başlanmıştır.

Resim sanatı mutlaka ki dekoratif olarak algılanamaz. Plastik eleman ve örgelerle yapılan bir sanattır. Resim sanatı tarihi dekoratif bir altyapıyla başlayarak, plastik bir sürece ulaşmıştır. Bu serüven içinde simgesel anlatımlar, motifler ve hikayeci bir yaklaşım, resmi dekoratif eğilimlere sürüklemiş, plastik anlayış uzaklaştırmıştır. Dekoratif eğilimlerle başlayarak, plastik bir yoruma ulaşan resim sanatı, dönemlere göre yine dekoratif anlatımlara yaklaşıp uzaklaştığı süreçler de yaşamıştır. Resmin kendisi, süsleme ve güzelleştirme kaygılarıyla kullanıldığında yine dekoratif bir elemana dönüşmüştür. Resmin içinde kullanılan dekoratif elamanların ötesinde, resmin kendisinin de dekoratif bir araç olarak kullanıldığı dönemlere rastlanmaktadır. Günümüzde de bir kişilik göstergesi, toplumdaki statü gibi değerler için resmin bir araç olarak kullanıldığı rahatça söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında resim ya kendi içindeki dekoratif örgelerle, ya da kendi başına dekoratif bir öge olarak süslemeci bir özelliğe sahip olduğu dönem ve zamanlar yaşamaktadır.

Resim sanatındaki dekoratif anlatım günümüzde, bir eğilim ya da bireysel bir tercih olarak vardır. Primitif sanatlardan, kendi kültüründen, ikonografik anlatımlardan etkilenebildiği gibi kişisel yeni yorumlarla da ifade edilebilir. Bu kişisel yorumlamalarla birlikte, resim sanatı, dekoratif sanatlarla ilişkilidir ancak iç içe giren açılımlar sunmaz. Dekoratif sanatlar, resim sanatından yararlanır. Bununla birlikte resim sanatı ise dekoratif sanatlardan etkilenebilir.

Dekoratif anlatım iletişimsel bir dilin plastik bir dile dönüşme sürecidir. Sanatçıların naif, içgüdüsel, sembolik bir ifadeyi bilinçli bir anlatımla plastik bir dile dönüştürmesinin öyküsüdür.

KAYNAKÇA

- Akyürek, Engin. **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1994.
- Ash, John. **Peter Hristoff** Çeviren: Fatih Özgüven, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. 1998.
- Ayataç, Mustafa. **Meksika Resim Rönesansı**. İstanbul: Troya Yayıncılık. 1993.
- Bartelona, Simona. **“Art Book: Empresyonizm”**.Çeviren: Durdu Kundakçı, Ankara: Dost Kitabevi. 2004.
- Baş, E. *“Avangard Ve Ötesi Ya da Sanatta Anlam Yitimi”*. **Genç Sanat**, Sayı:83–84, 2001.
- Batur, Enis. **Sanat Dünyamız, Avat-Garde 1945–1995**. Sayı:59, 1996.
- Baynes, Ken. **Toplumda Sanat**. Çeviren: Yusuf Atılgan. İkinci Basım İstanbul: YKY. 2004.
- Bayrakoğlu, Ramazan. *“Art Nouveau Akımı İçinde Resim Sanatı”* Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, 1998.
- Beksaç, Engin. **Kızılderili Sanatı'nda Pueblo Katçınaları**. İkinci Basım İstanbul: Engin Yayıncılık. 2000.
- Bektaş, Dilek. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. İstanbul: YKY. 1992.
- Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. İkinci Basım İstanbul: Sarmal Yayınevi. 2005.
- Cassou, Jean. **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. Çevirenler: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitapevi. 1987.
- Conti, Flavio. **Roman Sanatını Tanıyalım**. Çeviren: Eren Soley. İstanbul:İnkılap Kitapevi. 1985.
- Çelik, Haydar. **Maniyerizmin Sanat Felsefesi**. İstanbul: Engin Yayıncılık. 1999.
- Devrim, M. *“Sanatta ‘Op’ tik Bakış”*. **Art Decor**, Sayı: 93, 2000.
- Eczacıbaşı, Şakir. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. (1997). Cilt:1 İstanbul:YEM Yayınları.

- Eczacıbaşı, Şakir. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. (1997). Cilt:2 İstanbul:YEM Yayınları.
- Eczacıbaşı, Şakir. **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. (1997). Cilt:3 İstanbul:YEM Yayınları.
- Edgü, Ferit. **Eren Eyüboğlu**. İstanbul: Ada Yayınları. 1981.
- Ergüven, Mehmet. **Görmece**. İstanbul: Metis Yayınları. 1998.
- Erkanal, Hayat. “Mısır Sfenksinin Anadolu’daki İzleri”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:80, Yaz, 2000.
- Erol, Turan. **Bedri Rahmi Eyüboğlu**. İstanbul: Cem Yayınevi. 1984.
- Erol, Turan. “Halk Sanatı ve Yazmaları” **Arkitekt**, Sayı:453, Temmuz 1997.
- Ersoy, Ayla. **Sanat Kavramlarına Giriş**. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık. 1995.
- Erzen, Jale Nejdett. **Erol Akyavaş**. Ankara: Enlem 80. 1995.
- Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**. Çeviren: Prof. Dr: Cevat Çapan. Yedinci Basım İstanbul: V.Yayınları. 1993.
- Germaner, S. **1960 Sonrası Sanatı**. İstanbul: Kabalcı, 1996.
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. Üçüncü Basım İstanbul: Remzi Kitapevi, 1986.
- Gozzoli, Maria Christina. **Gotik Sanatı Tanıyalım**. Çeviren: Solmaz Turunç. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevleri. 1982.
- Günyaz, Abdülkadir. “Geleneksel Kültüre Çağdaş Yorum” **Türkiye’de Sanat**, Sayı:12, Ocak/Şubat 1994.
- Gürel, Haşim Nur. “Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler” **Türkiye’de Sanat**, Sayı:45, Eylül/Ekim 2000.
- Güvemli, Zahir. **Sanat Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Çeviren:Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- İlbeyli, Gonca. “Frida Kahlo: Yirminci Yüzyılın Mona Lisa’sı”, **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:8, Nisan 1998.
- İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları. 1993.
- Kagan, M. **Estetik ve Sanat Dersleri**. Çeviren: Aziz Çalışlar. İstanbul: İmge Kitapevi, 1993.

- Kahraman, Hasan Bülent. Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. İstanbul: YKY. 1995.
- Kargılı, Tuna. “Paris’te, Kelkitli Tapiseri Ustası”. Milliyet Sanat, Sayı:538, Ocak 2004.
- Kılıçkan, Hüseyin. **Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Bazeme Sanatı ve Örnekleri**. İstanbul: İnkılap Kitap Evi, 2004.
- Kınay, Cahid. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Kandinsky, Vasili. Sanatta Zihinsellik Üstüne. Çeviren: Tefik Turan. İkinci Basım. İstanbul: YKY. 1993.
- Lise, Giorgio. **Mısır Sanatını Tanıyalım**. Çeviren: Eren Soley. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1978.
- Lenoir, Beatrice. **Sanat Yapıtı**. Çeviren: Aykut Derman. Dördüncü Basım İstanbul: YKY. Yayınları. 2005.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan ve Sadi Öziş. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1991.
- Mandel, Gabriele. **İslam Sanatını Tanıyalım**. Çeviren: Solmaz Turunç. İstanbul: İnkılap Kitapevi. 1978.
- Maubourguet, Partice. **Theme Larousse**. (1994). Cilt: 1, İstanbul: Milliyet Yayınları
- Maubourguet, Partice. **Theme Larousse**. (1994). Cilt: 5, İstanbul: Milliyet Yayınları
- Maubourguet, Partice. **Theme Larousse**. (1994). Cilt: 6, İstanbul: Milliyet Yayınları
- Matisse, Henri. “Matisse’den Görüşler”. Çeviren: Kaya Özsezgin **Genç Sanat**, Sayı:51, Kasım 1998.
- Orcasberro, Sophie. “Mozaiğin Kısa Tarihi”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:69–70, 1998.
- Özkan, Abdullah. **Büyük Sözlük**. (1982). Cilt: 3, İstanbul: Ansiklopedik Yayıncılık
- Özkan, Abdullah. **Büyük Sözlük**. (1982). Cilt: 10, İstanbul: Ansiklopedik Yayıncılık
- Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. (1983). Cilt:1 Çevirenler: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç. İkinci Basım İstanbul: Görsel Yayınlar,
- Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. (1983). Cilt:2 Çevirenler: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç. İkinci Basım İstanbul: Görsel Yayınlar,
- Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. (1983). Cilt:3 Çevirenler: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç. İkinci Basım İstanbul: Görsel Yayınlar,

- Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. (1983). Cilt:4 Çevirenler: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç. İkinci Basım İstanbul: Görsel Yayınlar,
- Pauli, Tatjana. “**Art Book:Klimt**”.Çeviren: Durdu Kundakçı, Ankara:Dost Kitabevi. 2004.
- Rapelli, Paola. “**Art Book: Kandinsky**”. Çeviren: Özge Özbek, Ankara: Dost Kitabevi. 2001.
- Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çevirenler: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1984.
- Sevin, Emel.”Bezemenin Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Resimlerindeki Yeri” Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 1996.
- Shiner, Larry. **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**. Çeviren: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Metinleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- Şahiner, Rıfat. “Andy’nin uyanıklığı: hiçbir şey özel değildir!” **Türkiye’de Sanat**, Sayı:45, Eylül/Ekim 2000.
- Tansuğ, S. **Sanatın Görsel Dili**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.
- Tansuğ, S. **Resim Sanatının Tarihi**. İkinci Basım İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Tansuğ, S. **Türk Resminde Yeni Dönem**. Üçüncü Basım İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- Tansuğ, S. **Çağdaş Türk Sanatı**. Dördüncü Basım İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Timuçin, Afşar. **Estetik**. İkinci Basım İstanbul: BDS Yayınları. 1993.
- Tulunay, Elif. **Etrüsk Sanatı**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. 1992.
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Varlık Yayınları. 1974.
- Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. Beşinci Basım İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Ünler, Hakkı. **Estetik’in Kısa Tarihi**, İstanbul: Paradigma, 1998.
- Vikan, Gary. “Bizans Sanatı”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:69–70, 1998.
- Walther, İngo F. **Gauguin**. Çeviren: Ahu Antmen. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2005.
- Yılmaz, Mehmet. **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**. Ankara: Ütopya Yayınları. 2004.
- Yüksel, N. “*Art Brut*”.**Genç Sanat**, Sayı: 71–72, 2000.
- Ziss, Avner. **Estetik**. Çeviren: Yakup Şahan. İstanbul: de Yayınevi, 1984.

