

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

1850-1950 YILLARI ARASINDA DEKORATİF ÖĞELERİN
SANATSAL KULLANIM BİÇİMLERİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20026099 Nurhan Kiremitçi

Danışman:

Prof.Kemal İskender

İSTANBUL-2006

Nurhan KİREMİTÇİ tarafından hazırlanan 1850-1950 Arasında Resimde Decoratif Öğelerin Sanatsal Kullanım Biçimleri adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

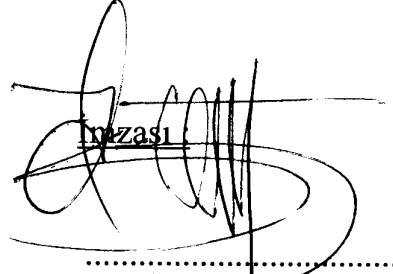
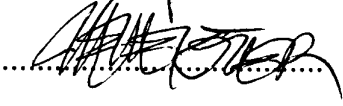

Kabul (Sınav) Tarihi: 29/06/2006

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

Jüri Üyesi: Prof.Kemal İSKENDER(Danışman)

Jüri Üyesi : Prof. Mehmet ÖZER
(M.Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ

İmzası




İÇİNDEKİLERSayfa no.

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	VI
RESİMLER LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
1.1. Dekorasyon Ve Resim.....	2
2.DEKORATİF SANTA BAKIŞ.....	8
2.1.Dekorasyonun Resim ile ilişkisi.....	8
2.2. 1850 -1950 Yılları Arasında Dekoratif Öğelere Yer Veren Sanat	
Akımları	33
2.2.1 Arts and Crafts	33
2.2.2.Art Nouveau.....	38
2.2.3 Sembolizm İçinde Bezemeci Özellik Gösteren Sanatçılar	
Üzerine	49
2.2.4 De Stijl	73
2.2.5 Bauhaus	76
2.2.6 Art Deco	83
2.3Gustav Klimt.....	89
3.RESİMLERİM HAKKINDA	105
4.SONUÇ.....	115
5.KAYNAKLAR.....	116
6.ÖZGEÇMİŞ.....	118

ÖNSÖZ

Bu çalışmamızda 1850–1950 yılları arasında, dekoratif ögelere yer veren sanat akımları incelenerek, geçmişten günümüze var olan süsleme unsurlarının sanatçılar tarafından nasıl sanatsal değerlere dönüştüğü incelenmiştir

Tüm bu araştırmalar bizleri kaynağında yaratıcılık olan dekoratif sanatlar ve güzel sanatlar arasında, zaman zaman iç içe geçmenin ve uzaklaşmanın var olabileceğine götürmüştür. Bu durum her iki sanat dalının yaratıcılarının, değişen toplumsal, ekonomik ve sosyal değişimler sonucunda yeni anlatım olanakları denemesi ve buna ulaşmaya çalışırken de diğer sanat dallarının biçimsel elemanlarından yararlanmasından ileri gelmiştir.

Haziran 2006

Nurhan Kiremitçi

Nurhan Kiremitçi

Artistic Usages of Decorative Elements between and 1850-1950

SUMMARY

“Decoration” word, which was seen in the documents for the first time in 1971, is used for all the objects that are made for the ornament. After receiving basic necessities, people search aesthetic and ornament behind the function of the things. It caused the concept of craftsman who add aesthetic to things. Artists were thought as craftsman because of painting was thought as art. It is changed by Renaissance so painting turn into an art that artists explain their ideas freely.

Decorative art and Fine art which based on creativity from design phase to application phase sometimes close and sometimes far away from each other. In the century between 1850 and 1950 this approach finds a possibility of determined explanation. By Arts and Crafts artists try to remove the difference between craft and art. They worked to give strength to hand work against machine. Art Nouveau artists connect their decorative interests with twisted lines and use geometric shapes some of the symbolism artists gave strength to their symbolic paintings by using these items. With Bauhaus and de Stijl movement, paintings started to simplify and interest to the geometric shapes which are used in decorative art too, increases. Bauhaus wanted to create the master artist who have talent of a craftsman and also creativity of an artist. In 1920s, Art Deco movement gave a place to ornament and decoration again.

In this work these artist movements take place as movements that have the feeling of decoration effect.

There is a different part for the 19th century artist Gustav Klimt who succeeded the connection between his paintings with a decorative manner.

In the last part ;effects of decoratif items in many paintings take charge of such as other artist in the work and it is tried to explain of turning to an artistic explanation.

KEY WORDS:Decorative, Aesthetic, Craftsman, Design,Adorment

Nurhan Kiremitçi

1850-1950 Yılları Arasında Dekoratif Öğelerin Sanatsal Kullanım Biçimleri

ÖZET

1971’de ilk kez belgelerde yer almaya başlayan “dekorasyon” kelimesinin süsleme amacıyla yapılmış olan tüm nesnelere için kullanıldığını görüyoruz. Temel ihtiyaçların karşılanmasından sonra, insanın kullandığı tüm eşyalarda işlevin yanında estetiği ve dolayısıyla da süslemeyi arayışı, nesneye yararın yanında estetikte katacak zanaatçı kavramının oluşmasına sebep olmuştur. Resim de, ilk zamanlarda mimari ile birlikte düşünülmüş, ressam da zanaatçı olarak görülmüştür. Rönesans ile birlikte bu durum değişerek, resim; ressamın düşüncelerini özgürce ifade edebildiği sanat eserine dönüşmüştür.

Tasarım aşamasından, uygulama aşamasına kadar yaratıcılığı temeline koyan bu iki sanat dalının yolları sanat tarihinde kimi zaman yakınlaşmış kimi zaman uzaklaşmıştır. 1850 ve 1950 yılları arasındaki yüz yıllık dönemde bu yakınlaşma daha belirgin anlatım olanakları bulmuştur. Arts And Crafts ile sanatçılar zanaat ve sanat arasındaki ayrımı kaldırmaya ve makineye karşı el emeğine güçlendirmeye çalışmışlardır. Art Nouveau sanatçıları ise dekoratif bezemelere olan ilgilerini, kıvrımlı çizgileri ile birleştirmişler ve geometrik şekillere yer vermişlerdir. Sembolizm sanatçıları arasından da sembolik resimlerini bu öğelerle besleyerek güçlendiren sanatçılar olmuştur. Bauhaus ve De Stijl gibi hareketlerle resimlerde yalınlaşmaya ve dekoratif sanatlarda da yer alan geometrik şekillere olan ilgi artmış, Bauhaus zanaatçı becerisine ve sanatçı yaratıcılığına sahip usta sanatçıyı yaratmayı amaçlamıştır. 1920’lerde günümüze en yakın olan Art Deco ise süslemeye ve dekorasyona tekrar yer veren bir hareket olarak yer almıştır.

Yukarıda değinmiş olduğumuz bu sanatçı hareketleri dekorasyon etkisinin hissedildiği akımlar olarak çalışmamızda yer bulmuştur.

19.yy.da resmini kendine has dekoratif bir üslupla birleştirmeyi başarmış, Gustav Klimt'e ayrı bir bölüm açılmıştır.

Son bölümde ise dekoratif öğelerin, çalışmamızda yer verdiğimiz tüm sanatçılar gibi benim resimlerime de etkisi ele alınmış ve sanatsal bir anlatıma dönüştürme çabaları açıklanmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER:Dekoratif, Estetik, Zanaatçı, Tasarım, Bezeme

RESİM LİSTESİ

- 2.1.Akasya Dalındaki Kuşlar, Chnemhotep'in Mezarından Bir Duvar Resminden Ayrıntı, M.Ö. 1900 Dolayları.(10.sayfa)
- 2.2.Mısırlı Bir Zanaatçı Altından Bir Sfenks Üzerinde Çalışıyor, M.Ö. 1380 Dolayları, British Museum, Londra (11.sayfa)
- 2.3. Meryem'e Müjde, 12. yy ortası çok renkli pencere vitrayı, Chartes Katedrali (12.sayfa)
- 2.4.Henri Matisse, La Desserte (Yemek Sonrası)1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x220, Hermitaj ,St Petersburg (15.sayfa)
- 2.5 Vang Gogh,Çiçek Açan Erik Ağacı, 1887 (26.sayfa)
- 2.6 William Moris,GoldenLilyMinor (36.sayfa)
- 2.7 Alphonse Mucha, The Emerald ,1900 Renkli Litografi, 110x52cm, Özel Koleksiyon (45.sayfa)
- 2.8 Gustave Moreau, The Apparition ,1874-1876 , 142x103cm Musée Gustave Moreau, Paris (53.sayfa)
- 2.9 Puvis De Chavannes ,The Poor Fishermen ,1881 tuval üzerine yağlıboya,. 155.5x192.5cm, Musée D'orsay, Paris (54.sayfa)
- 2.10 Paul Gauguin, The Lost Virginity, 1891 tuval üzerine yağlıboya,. 90x130cm ,The Chrysler Museum, Norfolk (57.sayfa)

- 2.11 Odilon Redon Ophelia ,1900-1905, Pastel ,50.5x67.3cm, Wildenstein&Co. Collection, New york (61.sayfa)
- 2.12 Edward Burne-Jones The Baleful Head ,1885-1887 ,tuval üzerine guaj,
155x130cm, Southamton City Art Gallery, Southamton (63.sayfa)
- 2.13 Jan Toorop The Three Fiancées ,1893 ,Kağıt Üstüne Siyah Ve Renkli Tebeşir
78x98cm, Rijkmuseum Krölller,Müler, Otterlo (64.sayfa)
- 2.14 Jan Toorop ,Turning in on Oneself ,1893 ,suluboya ,Museum Krölller,
Müler,Otterlo (65.sayfa)
- 2.15 Johan Thorn Prikker The Bride, 1892-1893, tuval üzerine yağlıboya ,.
146x88cm,Rijkmuseum Krölller,Müler, Otterlo (66.sayfa)
- 2.16 Ferdinand Hodler Truth II, 1903tuval üzerine yağlıboya, 207x293cm
Kunsthau Zürich, Zürich (67.sayfa)
- 2.17 Gustav Klimt Hope I ,1903 tuval üzerine yağlıboya,. 189x67cm, National
Gallery Of Canada, Ottawa (69.sayfa)
- 2.18 Edvard Munch Madonna, 1895–1902, Renkli Litografi 60.7x44.5cm, Munch-
Museet, Oslo (71.sayfa)
- 2.19 Mikhail Alexrandovich Vrubel , Seated Demon ,1890 tuval üzerine yağlıboya,.
114x211cm, Tretiakov Gallery, Moskova (72.sayfa)
- 2.20 Piet Mondrian , New York City, I 1942 tuval üzerine yağlıboya,. 119.3x114.2cm
Musée National Dd'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (75.sayfa)
- 2.21Josef Albers, Izgara Resim, 1922, Cam Kompozisyon(77.sayfa)

2.22 Wassily Kandinsky Kompozisyon, VIII 1923 tuval üzerine yağlıboya, 127x200cm Solomon R. Guggenheim Museum, New york (81.sayfa)

2.23 Jean Dopas Les Perruches, 1925, Ruhlmann's Hotel Büyük Salonu, Paris (85.sayfa)

2.24 Louis Icart, gravür, 1927 (87.sayfa)

2.3.3.1- Gustav Klimt Palas Athene, 1898, tuval üzerine yağlıboya, 75x75cm Historisches Museum Der Stadt Wien, Viyana (93.sayfa)

2.3.3.2- Gustav Klimt Judith II (Salome), 1909 tuval üzerine yağlıboya 178x46cm galleria d'arte moderne, Venice (95.sayfa)

2.3.3.3 Gustav Klimt , Adèle Bloch-Bauer'in Portresi I, 1907 tuval üzerine yağlıboya, 138x138cm , Österreichische Gallerie , Viyana (96.sayfa)

2.3.3.4 Gustav Klimt The Kiss, 1907-1909 t.uval üzerine yağlıboya, 180x180cm Österreichische Gallerie , Viyana (98.sayfa)

2.3.3.5 - Gustav Klimt , Fulfillment , 1905-1909, kağıt üzerine karışık teknik 193x115cm, Österreichisches Museum Für Angewandte Kunst, Viyana (100.sayfa)

2.3.3.6 Gustav Klimt, Avenue In The Park Of Schloos Kamer, 1912 tuval üzerine yağlıboya, 110x110cm, Österreichische Gallerie, Viyana (102.sayfa)

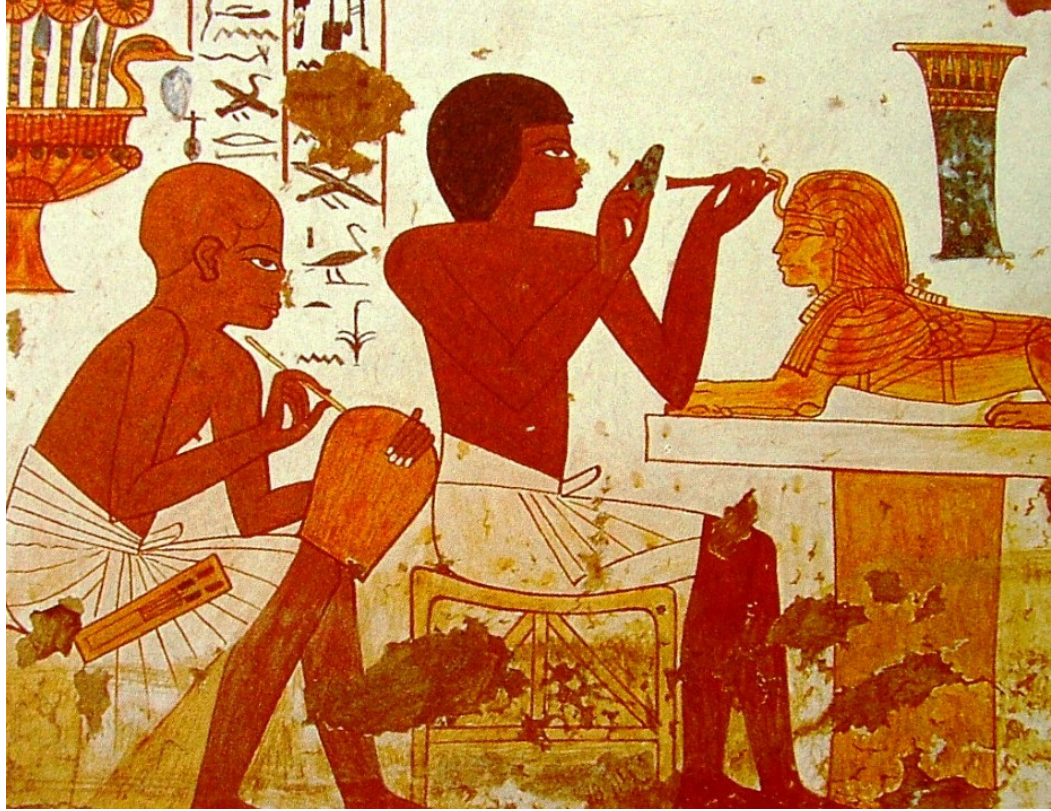
3.1.Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya, 120x80, 2002 (108.sayfa)

3.2.Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya, 60x120, 1999 (108.sayfa)

- 3.3 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya,90x120,2001 (109.sayfa)
- 3.4 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya,35x50,2004 (109.sayfa)
- 3.5 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya,52x90,20002 (110.sayfa)
- 3.6 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine karışık teknik,150x90,2003(110.sayfa)
- 3.7 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine karışık teknik,70x110,2003 (111.sayfa)
- 3.8 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya,120x80,2004 (111.sayfa)
- 3.9 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya,150x110,2005 (112.sayfa)
- 3.10 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya,45x90,2005 (113.sayfa)
- 3.11 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya, 50x70, 2005 (113.sayfa)
- 3.12 Nurhan Kiremitçi,"isimsiz" tuval üzerine yağlıboya 120x80,2004(114.sayfa)



(Resim 2.1) Akasya dalındaki Kuşlar Chnemhotep 'in Mezarı Bir Duvar Resminden Ayrıntı M.Ö.1900 Dolayları



(Resim 2. 2) Mısırlı Bir Zanaatçı Altından bir Sfenks Üzerinde Çalışıyor

M.Ö.1380 Dolayları British Museum, Londra



(Resim 2. 3) Meryem'e Mijde, 12.yy ortası çok renkli pencere vitrayı, Chartes Katedrali



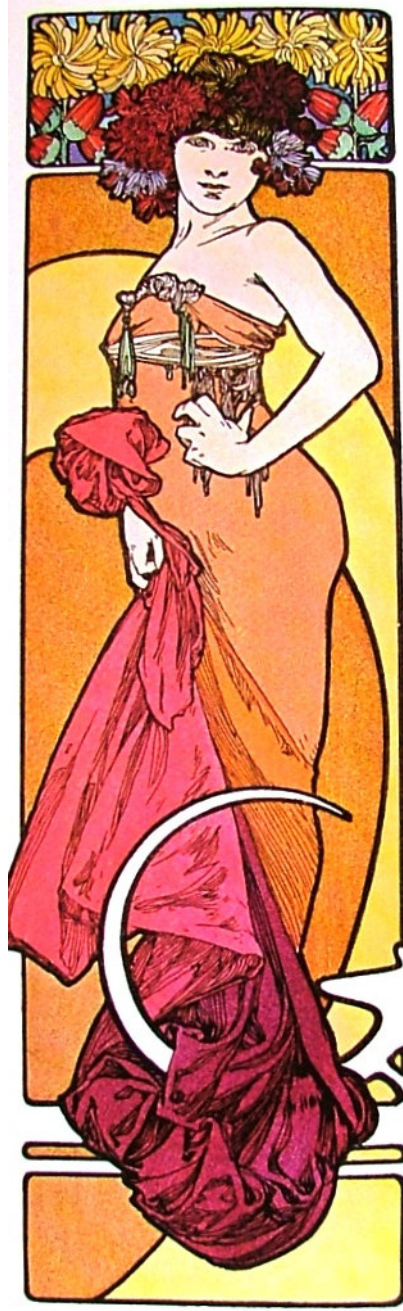
(Resim 2.4) Henri Matisse ,La Desserte, (1908) tuval üzerine yağlıboya , 180x220,
Hermitaj Petersburg



(Resim 2. 5) Vincent Van Gogh, Çiçek Açan Erik Ağacı, 1887



(Resim 2.6) William Morris Golden Lilly Minor



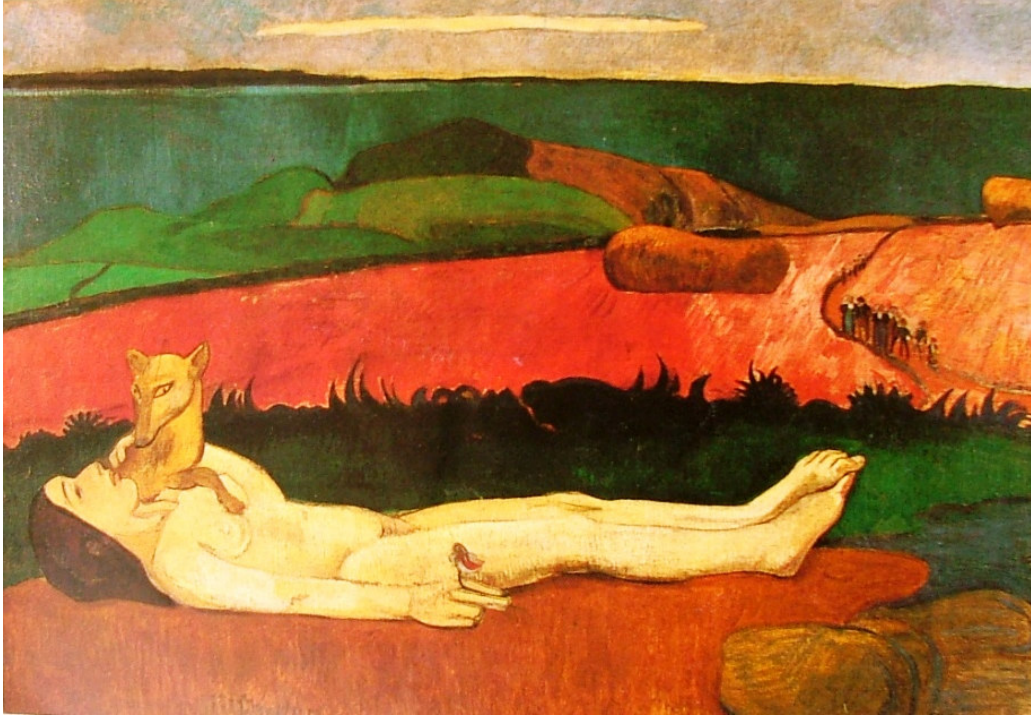
(Resim 2.7) Alphonse Mucha ,The Brunette ,
monokrom litoğrofi;46x33cm,özel koleksiyon, Paris



(Resim 2.8) Gustave Moreau ,The Apparition 1874-1876 142 x103 cm Musée Gustave Moreau, Paris.



(Resim 2.9) Puvis de Chavannes ,The Poor Fisherman ,1881
tuval üzerine yağlıboya, 90x130 cm, The Chrysler Museum ,Norfolk



(Resim 2.10) Paul Gauguin ,The Lost Virginty (1891) tuval üzerine yağlıboya ,90x1cm ,The Chrysler Museum ,Norfolik



(Resim 2.11) Odilon Redon Ophelia ,1900-1905 pastel,50.5x67.3cm Wildenstein &co . Collection ,Newyork



(Resim 2.12) Edward Burne Jones ,The Baleful Head ,1885-1887

tuval üzerine yağlıboya, 150x192 cm ,Musée d' Orsay ,Paris.



(Resim 2.13) Jan Toorop ,The Three Fiancées ,1893 ,kağıt üzerine siyah ve renkli tebeşir.78x98 cm ,Rijkmuseum Kröller ,Müler, Otterlo



Resim(2.1 4)Jan Toorop ,Turning in on Oneself ,1893 ,suluboya ,Museum Kröller,
Müler,Otterlo



Resim 2.15) Johan Thorn Prikker ,The Bride ,1892-1893 tuval üzerine yağlıboya
,Museum Bomans –Van Beunigen ,Rotterdam



(Resim 2.16)

Ferdinand Hodler ,Truth II,1903 tuval üzerine yağlıboya ,

207 x293 cm , Kunthaus Zürich



(Resim 2.17) Gustav Klimt , Hope I,1903 , tuval üzerine yağlıboya

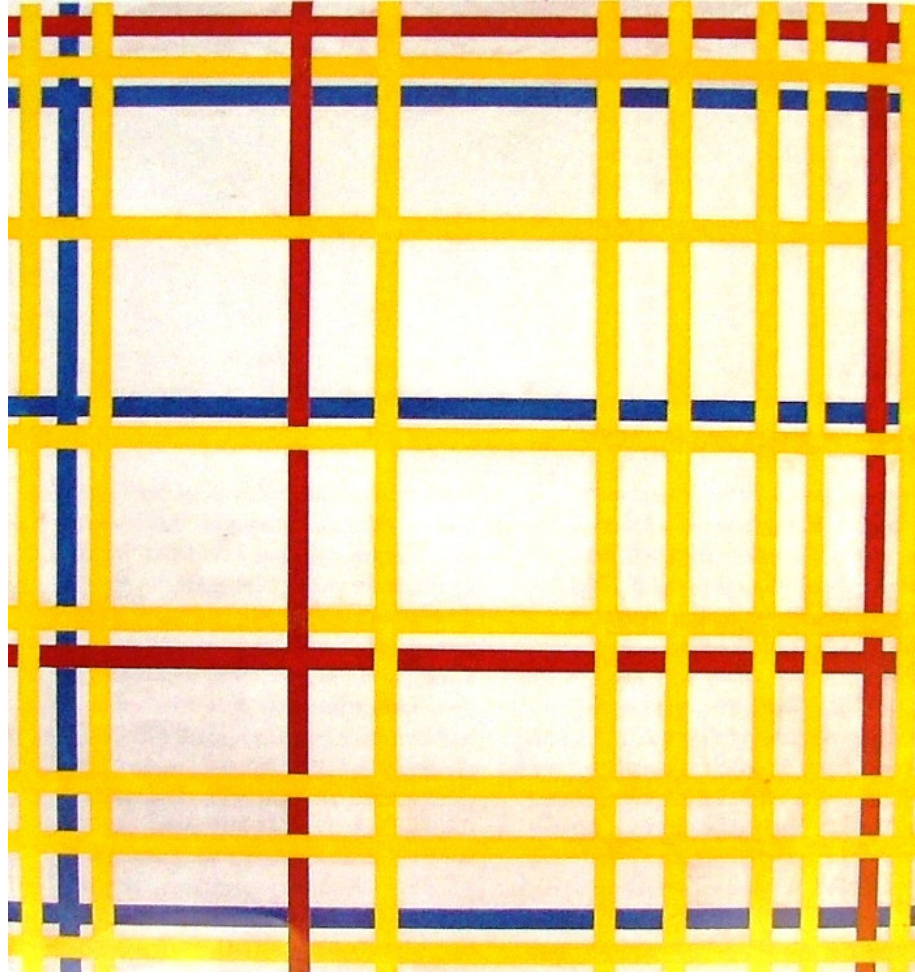
189 x67 cm ,National Gallery of Canada ,Ottava



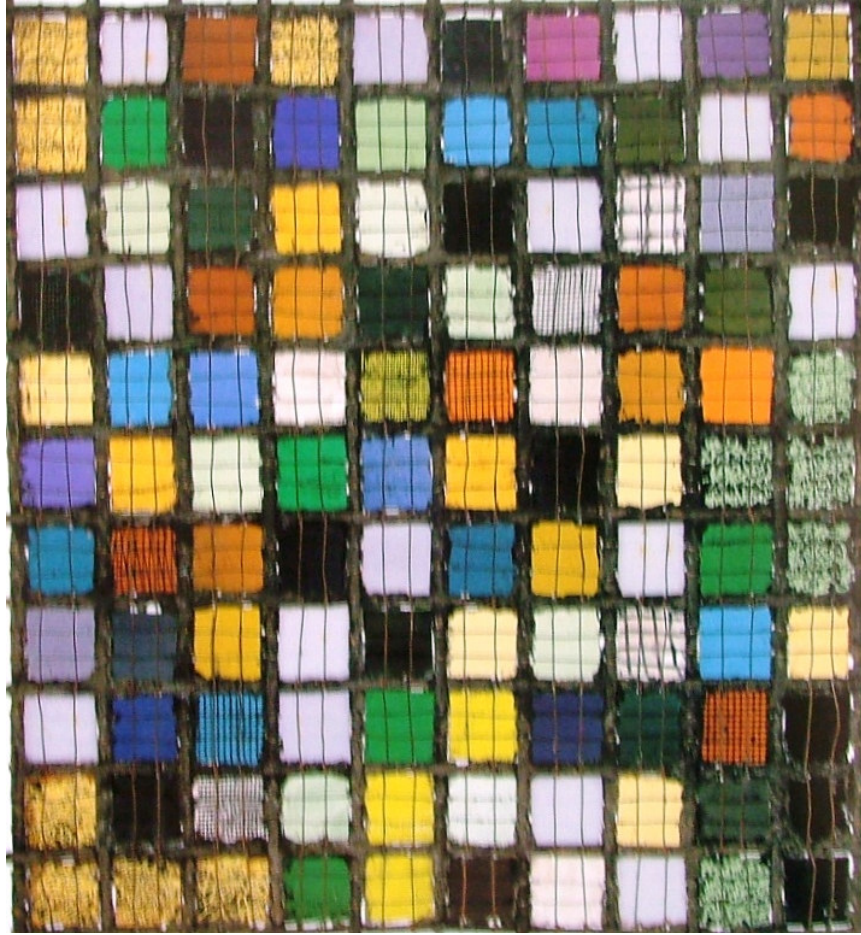
(Resim 2.18) Edward Munch ,Modanna ,1895-1902,
renkli litoğrafi ,60.7x44.5 cm ,Munch Musée ,Oslo



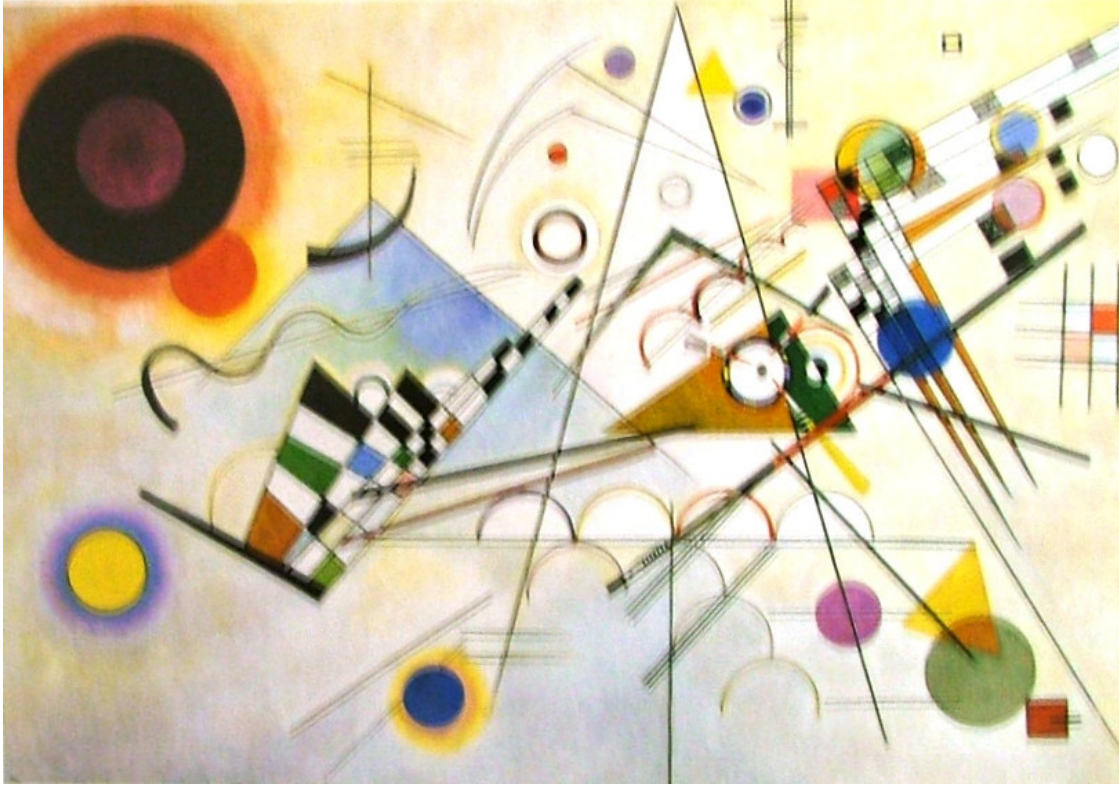
(Resim 2.19) Mikhail Alexandrovich Vrubel ,The Seated Demon ,1890,
tuval üzerine yağlıboya ,114x211 cm,Tretiakov Gallery ,Moskova



(Resim 2.20) Piet Modrian New York City I,1942 ,tuval üzerine yağlıboya ,
119.3x114.2cm Musée National d'Art Moderne e,Centre Georges Pompidou,Paris



(Resim 2.21) Josef Albers Izgara Resim ,1922,Cam Kompozisyon



(Resim 2.22) Wassily Kandinsky ,KompozisyonVIII,1923,tuval üzerine yağlıboya

127x200cm, Solomon R.Guggenheim Museum ,Newyork



(Resim 2.23) Jean Dupas ,Les Perruches ,tuval üzerine yağlıboya



(Resim 2.24) Luis Icart ,gravür 1927



(Resim2.3.3.1)Gustav Klimt ,Pallas Athena ,1898 ,tuval üzerine yağılıboya ,75x75 cm,

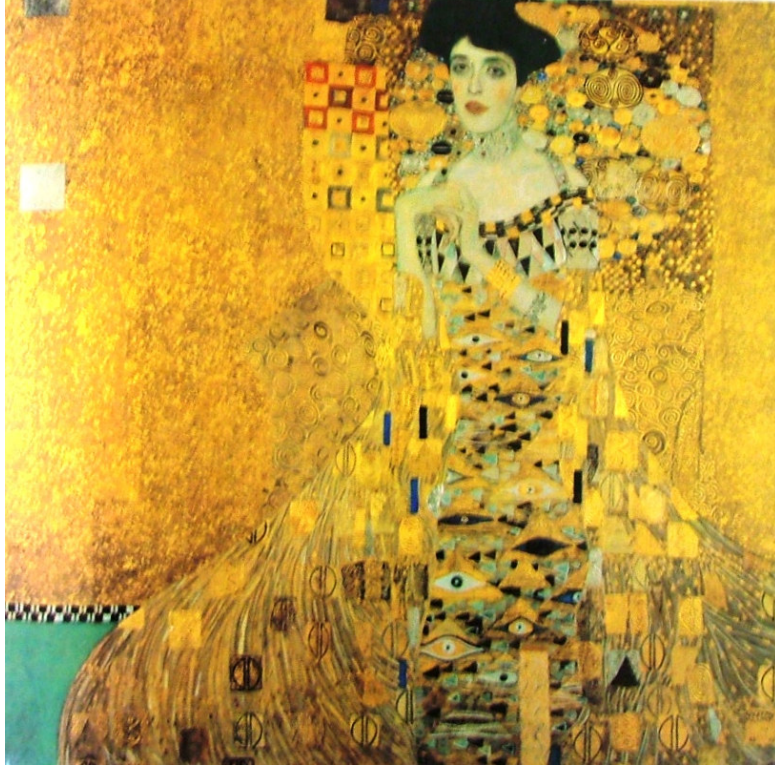
Historisches Museum ,Der Stadt Wien ,Viyana



(Resim 2.3.3.2) Gustav Klimt „JudithII(sSalome)

1909 tuval üzerine yağlıboya ,178x46 cm ,

Galeria d'Arte Moderne, Venice

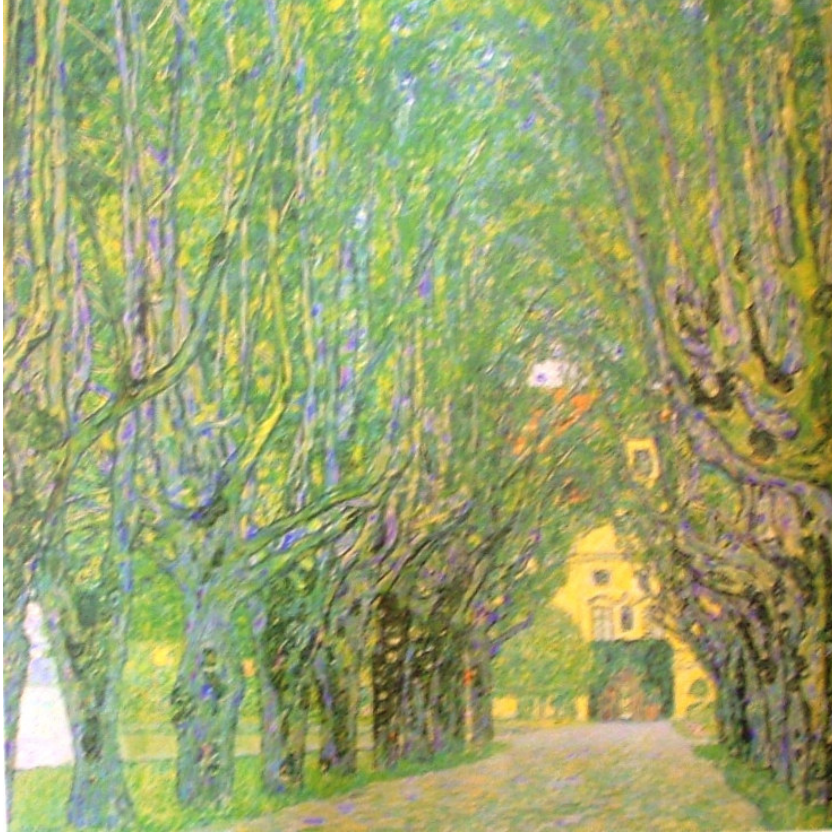


(Resim2. 3 3.3) Gustav Klimt ,Adele Bloch -Bauer'in Portresi ,I ,1907

Tuval üzerine yağlıboya 138x138 cm, Österichische Gallerie, Viyana



(Resim 2.3.3.5) Gustav Klimt ,Fulfillment ,1905-1909 ,kağıt üzerine karışık teknik ,193x115 cm,Österreichisches Museum Für AngewandteKunsts,Viyana



(Resim2 3.3.6) Gustav Klimt ,Avenue in the Park of Schloos Kamer ,1912 tuval üzerine
yağlıboya 110x110 cm,Österreichisches Museum ,Viyana



(Resim 3.1) Nurhan Kiremitçi "isimsiz" Ayrıntı, tuval üzerine yağlıboya, 120x80, 2002



(Resim 3.2) Nurhan Kiremitçi , "isimsiz", 60x120 tuval üzerine yağlıboya, 1999



(Resim 3.3)Nurhan Kiremitçi "İsimsiz" 90x120 tuval üzerine yağlıboya, 2001



(Resim 3.4)Nurhan Kiremitçi ,"İsimsiz"kağıt üzerine karışık teknik,35x50cm,2004



(Resim 3.5)Nurhan Kiremitçi,"İsimsiz", 52x90 tuval üzerine yağlıboya, 2002



(Resim 3.6)Nurhan Kiremitçi,"İsimsiz", ,150x 90cm, tuval üzerine karışık teknik, 2003



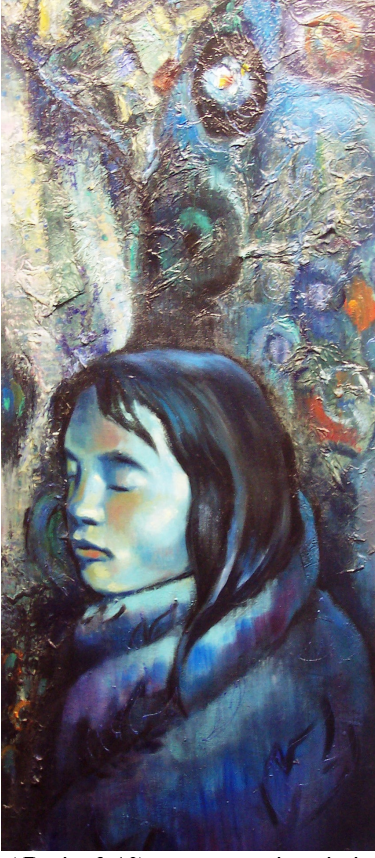
(Resim 3.7) Nurhan Kiremitçi , "İsimsiz" 70x110, tuval üzerine karışık teknik, 2003



(Resim 3.8) Nurhan Kiremitçi "İsimsiz", 120x80 tuval üzerinde yağlıboya, 2004



(Resim 3.9) Nurhan Kiremitçi, "İsimsiz" ,150x110, tuval üzerine yağlıboya, 2005



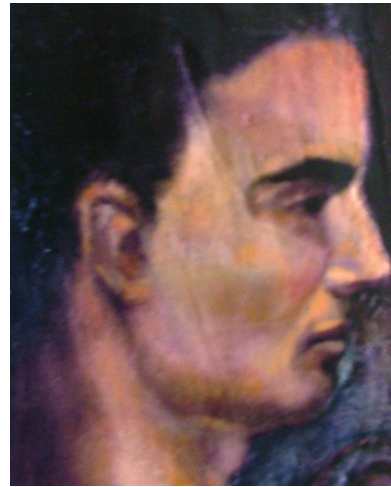
(Resim 3.10) Nurhan Kiremitçi ,45x90,tuval üzerine yağlıboya,2005



(Resim 3.11.) Nurhan Kiremitçi, "İsimsiz" 50x70,tuval üzerine yağlıboya,2005



(Resim 3.12)Nurhan Kiremitçi, 120x80 tuval üzerine karışık teknik, 2004



Resim 3.12'den ayrıntı

1. GİRİŞ

Dekoratif sanatların 1850–1950 yılları arasında sanatsal kullanım biçimlerini araştırmış olduğumuz çalışmamızda, giriş bölümünde dekorasyon ve dekoratif sanatların tanımına, bu sanatın resim ile olan ilişkisine ve ayrıldığı noktalara dikkat çekilmiştir.

Dekoratif sanatın genel olarak ele alındığı ikinci bölümde, ilkel sanatlardan günümüze, dekoratif resmin de temelinde bulunan yüzey etkisi ve gelişimi ele alınmıştır. Tezimizin ana başlığı olan 1850–1950 yılları arasındaki yüz yıllık dönemde dekoratif öğelerin baskın olduğu Arts And Crafts, Art Nouveau, Sembolizm, Bauhaus, De Stijl, Art Deco gibi akımlar incelenerek, bu akımlar için genel bir açıklamaya yer verilmiştir.

Bu yüzyıllık akım içerisinde resimlerinde daha baskın olarak dekoratif öğelere yer vermiş olduğunu düşündüğüm, iki boyutlu dekoratif öğelerle süslenmiş fon üzerinde, üç boyutlu figüre yer vererek bu iki anlayış arasında uzlaşma sağlayan Gustav Klimt'e de, aynı anlayış ile ele aldığım resimlerime iyi bir örnekleyici olduğunu düşünerek çalışmamızda ayrı bir yer açılmıştır.

Son bölümde ise dekoratif öğelere yer vererek iki boyutlu düşsel bir atmosfer ile üç boyutlu figürlerin sentezinden oluşmuş resimlerimde, neden bu öğelere ilgi duyduğuma ve resmimde anlatım olanağı olarak yer verdiğime değinilmiştir.

1.1. DEKORASYON VE RESİM

1791’ de belgelerde ilk kez yer alan “dekoratif” kelimesinin sözlük anlamına bakarsak, ‘dekorasyona has süsleme amacıyla yapılmış’¹ demek olduğunu görürüz. Dekoratif Sanatlar terimi ise “estetik değer taşıması zorunlu olmayan nesnelerin ya da mekânın doğal karakterini ve işlevini değiştirmeden, onu güzelleştirmek amacı ile yüzeyleri renkli, renksiz, çizgi ya da oyma, kabartma gibi tekniklerle süsleme amacı taşıyan sanat dallarına verilen genel bir ad”² olarak karşımıza çıkar.

“19. yy. da bu terim daha çok makineyle yapılmış sanat ürünleri için kullanılmış, zamanla dekore temekten gelen “dekorasyon” kelimesinin her yalın yüzeye uygulanabilen bir tür sanatsal cila olarak algılanmaya başlandığı görülmüştür. Bu aşamayla birlikte “Uygulamalı Sanat” terimi yaygınlaşmıştır.”³

Bünyesinde birçok uygulama alanı barındıran bu sanat dalının ilgilendiği başlıca alanlar, seramik, dokuma ürünleri, cam ve madeni eşya, sepet işleri, mobilya, giyim eşyası, hatta bazen mimari düzenlemelerdir.

Geçmişte batı tarihinde gelişmiş el işleri için kullanılan dekoratif sanatlar terimi, sanayi devriminin elişi nesnelerin niteliğini değiştirmeye başlamasıyla alt bir kategori olarak görülmeye başlar.

“Önceleri dekoratif sanat ürünlerinin kullanım amacı göz önünde tutularak tasarlandığı ayrıca biçim ve işlev arasında tam bir denge sağlandığı görülmektedir. Ancak kimi zaman içinde bezemeci

¹ “Dekoratif Sanatlar”, **Ana Britanica**, Cilt 7.

² Sabiha AKER ALPARSLAN, **Tasarım Mesleki Resim**, 13.

³ Bkz (1) , **Ana Britanica** , Cilt 7.

yaklaşımın önem kazanmasıyla işlev geri plana itilmiş, bu tür ürünlerde biçim, işlev dengesi ancak 19.yy da yeniden gündeme gelmiştir.”⁴

Bununla beraber resim ve dekorasyonun iç içe geçtiği durumlar şöyle özetlenebilir: Resim insanın duygu ve düşüncelerini iki boyutlu bir yüzey üzerine aktarma çabasıdır. Böylelikle resim sanatçı için anlatım ve iletişim aracı olmuş, kendini ifade ederken kelimeler yerine kendisine sınırsız olanaklar sağlayan çizgi, biçim, açık – koyu, doku ve renk gibi resimsel öğelerden yararlanmıştır.

“ Zamanla artan rekabet nedeniyle, sanayi ürünleri teknik ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra biçim, renk ve görünüş yönünden de alıcının beğenisini kazanabilecek estetikte olabilmesi gerekliliği tasarımcıyı sanatçının kullandığı yöntemleri keşfedip onları kendi amaçları doğrultusunda kullanmaya teşvik etmiştir.”⁵

Sanat yapıtındaki biçim, yüzey ve kütlelerin belli ölçülere göre düzenlenmesi dekorasyon içinde başlıca sorunlar haline gelmiş, nokta, çizgi, açık –koyu, renk, doku, kompozisyon, ritim gibi resimsel öğeler dekorasyonda önemsenen değerler olmuştur. Buradaki en önemli ortak yan ise dekorasyonda da yüzeyin resim teknikleri ile süslenmesidir.

Tasarlanmış ürünün işlevselliğini bozmadan, değiştirmeden resimsel öğelerle estetik bir yan katmaya çalışan tasarımcılar için biçimlerin formlarını bozarak yeni yorumlar elde etmeye çalışmak dekoratif sanatlarında ve plastik sanatlarda karşımıza çıkan bir yoldur.

Ressamın resimlerine ilham kaynağı olan doğal biçimler, çizgi, nokta veya açık-koyu lekeler gibi resimsel teknikler süsleme tasarımında da yer bulmuştur. Süsleme tasarımında tasarımcı motifleri tasarlarken doğadan esinlenir, kimi zaman doğadan tamamen uzaklaşarak farklı biçimlere ulaşır. Bu durum yüzyıllardır doğadan

⁴ Dekoratif Sanatlar, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1

⁵ Bkz.(2) ,AKER ALPARSLAN , 10

esinlenmiş resim sanatının gösterdiği gelişim içinde de gözlemlenebilir. Pek çok sanatçı doğayı içine iyice sindirdikten sonra sanatı salt çizgi, biçim, açık-koyu, renk olarak görmüş hatta bazen resimlerinde doğadan izlere bile yer vermemişlerdir. Yine resim sanatında karşımıza çıkan gerçekçi anlatım, üsluplaştırma, soyutlama ve ya da deformasyon gibi öğeler süsleme sanatlarında da kullanılmış yöntemler olmuştur.

Dekoratif sanatlar ve plastik sanatlar da görülen bu birlikler ve ayrımlar örgüsü sanat tarihinde, Arts and Crafts, Art Nouveau veya Art Deco gibi dekoratif akımlarında kendini hissettirmiş, etkisi hem plastik sanatlarda hem de uygulamalı sanatlarda olmuştur.

“Aralarında Raffaello ve Frogonard’ın da bulunduğu geçmişin birçok usta sanatçısı bugün dekoratif sanatlardan sayılabilecek işlerde uğraşmışlardır. Sanatçıların dekoratif öğelere yer vermesi veya dekorasyonla ilgilenmesi dekoratif sanatlar ve güzel sanatlar arasındaki ayrımı daha da bulanıklaştırmıştır. Buna karşılık 19 ve 20. yy başlarında sanatçılar iki tür sanat arasında başlayan ayrımı yansıtabilecek şekilde uzmanlaşmışlar kimi sanatçılarda bu ayırmadan rahatsız olarak zanaat ve sanatı birleştirmeyi amaçlamıştır.”⁶

“Sanat ve zanaat arasında ki bu ayırım üstü örtülü hafifsemeyi içermiştir. Yakın dönemde, güzel sanatlardan birçok sanatçı dekoratif sanatların ya da el sanatlarının araç ve tekniklerini benimsemiş, bunun sonucunda güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar arasındaki ayırım belirginliğini kaybetmiştir. Picasso seramik boyamış, Salvodor Dali mücevher, Fernand Leger duvar halısı ve dokuma, Marc Chagall ise vitray tasarlamıştır.”⁷

“Batılı olmayan kültürlerde genellikle dekoratif sanatlar ile güzel sanatlar arasında ayırım yapılmadığı görülmektedir. Buna örnek olarak doğu Asya’da seramik, kaligrafi ve özellikle Japonya’da çiçek düzenleme, Osmanlılarda hat, tezhip ve çinçilik yaratıcı birer sanat dalı olarak kabul görmüşlerdir.”⁸

⁶ Bkz. (4) **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, , Cilt 7.

⁷ A.g. k, Cilt.7

⁸ A.g.k, Cilt7

Bizce sanatçı olmanın ön koşullarından biri de bir zanaatçı olabilmektir. Ancak iyi bir zanaatçı da sanatsal iç görü ve estetik duyguya sahip olmalıdır. Bu durum sanatla zanaatın etle tırnak gibi, ayrılmaz iki parça olduğunun göstergesidir. Bu bağlamda dekorasyon ustalarının sahip olduğu zanaatın gücü ile sanatçının yaratıcılığı birleştiğinde dekoratif öğelerin baskın olduğu çok iyi sanat eserleri ortaya çıkabilmektedir. Böyle bir sonuca ulaşmak isteyen Bauhaus, hem bir zanaatçı ustalığı taşıyan hem de sanatçı yaratıcılığı olan usta sanatçıyı yaratabilme çabası bu durumu çok iyi bir şekilde örnekler.

Bizce dekoratif sanatlarla, resim arasında düşünüldüğünden daha ince bir ayırım vardır. Sanatın başladığı, zanaatın bittiği nokta zaten tasarım aşamasındadır. Bu durumda kendimizi doğru yaklaşımına daha yakın görürken bunun yanında salt dekoratif özellikleri olan bir çalışmanın bir resim sanatı örneği olamayacağı görüşünü de taşımaktayız.

Bu keskin olmayan ayırımlardan bahsedecek olursak da şunları söylemek gerekir: Dekoratif sanatlar süslemeciliği ön plana tutarak salt dekore etme amacına yönelmiştir. Bu tavrıyla resmin sanat boyutuna ters düşmüş olan dekoratif sanatlarda yaratılmış ürün, içeriğinde süs eşyasından öte bir anlam taşımaz hale gelmiştir.

Dekoratif yaklaşım, uygulandığı yüzeye aittir. Tek başına anlam ve önem taşımaz. Bu noktada duyarlılığın azalmasından ve gündeme süs yanı ağır basan bir anlayıştan söz edilebilir. Resimde ifade yoksunluğu resmi dekorasyona sürükler. Resim duyguların ve düşüncelerin ifade edildiği bir iletişim aracıdır. Oysaki bu anlayış ve ifade gerekliliği dekoratif resmin özünde yer alması zorunlu değildir. Elbette ki dekoratif resimde süslenen alanda yan yana gelmiş çizgi ya da renk bir duyguya ya da düşünceye çağrışım yapabilir ancak bu bilinçli ve zorunlu seçilmiş bir durum değildir. Dekoratif sanatta süsleme gerekliliği yatar. İfade etme gerekliliği değil. Dekoratif sanatlarda nasıl ifade etme amacı öncül amaç değilse, süsleme de resim için amaç değildir. Duvara asılan bir resim asıldığı mekânı süslemiş olabilir ancak yapılaş amacı o

duvarı süslemekten ötedir, ressamın duygularının, düşüncelerinin yansıtıldığı bir yüzey olmak amacı olmuştur.

Dekoratif düşünce belirli temalara kullanarak, bu temaları bazen moda haline getirmektedir. Biçimsellikteki içerik yoksunluğu bu duruma sebep olmaktadır. Dekoratif anlayış, resim sanatında asla amaç edinilmemelidir. Sanatın dekoratif anlayışa yönelmesi, salt bir süsleme amacı taşıması, resmin ifade olanaklarını olabildiğine daraltarak, sanatı zamanın gerçeklerden koparır, kısırlaşmasına sebep olur. Dekoratif öge ancak araç olarak kullanılabilir. Zaten bunun sayısız örnekleri sanat tarihindeki resim örneklerinde karşımıza çıkar.

Dekoratif yaklaşımın ortaya çıkan bir özelliği de ürünün tek bir kişinin el becerisi, yaratıcı gücü olabileceği gibi, ortaklaşa bir çalışma ürünü olabilme esnekliğini de taşımasıdır. Dekoratif tavır bireysel özgünlük ön koşul olarak görülmediğinden, öncelik olarak işlevsellik ele alındığından, bir zanaat alanı olarak düşünülmüş, çeşitli ustaların bir araya gelerek ürettiği kolektif bir çalışmaya dönüşmesinde bir sakınca görülmemiştir. Dekoratif sanatların resim ve heykel gibi sanatlar arasında geriye itilmesinde, bir zanaat olarak görülmesinde bu çalışma yönteminin payı vardır. Oysaki sanat yapıtında en önemli özelliklerden biri özgünlük, diğeri ise onun tek oluşudur. Başlangıçta ham maddelerin elle işlenmesi ve ona biçim verilmesi anlamında, sanat ve zanaat çok benzer yollar izlemiştir. Bu belirsizlik güzel sanatlar kavramının ortaya çıkışı ile yani bir yarar amacı taşıyan nesnelere ve yalnızca seyredilmek için üretilen nesnelere ayrılması ile ortadan kalkmıştır.

“Dekoratif sanatları ele aldığımızda güzel sanatlarla olan diğeri bir farklılığı da yaratılan üründe güzelliğin yanı sıra işlevselliğin, yani yararlılığında olması gerekliliğidir.”⁹

Sanat yapıtının estetik olması onun özü gereğidir. Uygulamalı sanatlarda ise öncelikli olan ürünün işlevsel olması gerekliliğidir. Bir sanat yapıtının dayandığı

⁹ Bkz. (2),AKER ALPASLAN, 10

prensip özgünlüktür. Uygulamalı sanatlarda ise özgünlük ikinci plana itilmiş ve işlev zorunluluk olarak görülmüştür.

Dekoratif yaklaşımda teknik olarak bir yüzeyi süslemek için aynı biçim birçok kez tekrarlanabilirken bu durum plastik sanatlarda çok karşılaştığımız bir tavır değildir. Ancak kontrollü bir uygulama alanına sahiptir.

Aynı zamanda bu sanat dalı iki boyutlu olup, hacme ve üçüncü boyuta izin vermez. Resim sanatı ise üçüncü boyut gereksinimini ve gerçek mekân görünümünü elde etme ilkesini uzun dönemler boyunca taşımıştır. Bunun yolu ise perspektif ve modle de bulmuştur.

“ Oysa dekoratif sanatlar bir maddeye veya yüzeye estetik değer kazandırma amacı ile oluşturulan motifleri yerleştirme sanatıdır. İmge yüzeyde iki boyutlu olarak biçimlenir. Perspektif kaygısı ve derinlik yoktur.”¹⁰

Sanat tarihi gözden geçirildiğinde, resim sanatçısı göze hoş gelen ama ifade bakımından yoksun dekoratif sanatların biçimlerinden yararlanma isteğini kimi zaman duymuş, kimi zamanda bir bıçağın keskin yüzü gibi resmin sanat yanı zedeleyeceğini ve illüstratif bir yan katarak ucuzlaştıracağını düşünerek biçimsel olarak kullanmanın tehlikeli olacağını düşünmüştür. Ama sanat tarihinde bu tehlikeli duruma düşmeden dekoratif ürünleri sanatsal biçimlere dönüştürecek beceride bulunarak zarardan öte evrensel ve anıtsal bir izlenim bırakan sanatçılarda olmuştur.

İki boyutlu bir yüzeye duyguların ve düşüncelerin ifadesi resim ve özgünlük ise onu üstün kılan ve her ressamın farklı bakış açısıysa ebetteki yerinde durmayarak gelişecek, yeni yöntemler keşfedecek, bulup tekrar bozacak ama yeni anlatım olanakları aramaktan ve bulup yerine yenilerini eklemekten vazgeçmeyecektir. Bu yolları ararken

¹⁰ Bkz.(2), AKER ALPARSLAN, 5

de aynı yaratıcılık temelinin üzerinde yükselen diğer sanat dalları ile paylaşım halinde olacaktır.

2. DEKORATİF SANATA BAKIŞ

Güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar, kökeninde yaratıcılığı ve tasarımı barındırmıştır. Bu benzerlik resim ve dekoratif sanatların gelişiminin kimi zaman paralellik göstermesine sebep olmuştur. Özellikle 1850–1950 yılları arasında yer alan akımlarda bu paralellik kendini daha çok göstermiş, sanatçılar sanat ve zanaatı birleştirerek, usta sanatçını idealinin peşine düşmüşlerdir.

2.1 DEKORASYONUN RESİMLE İLİŞKİSİ

“Hangi çağa, hangi üsluba ait olursa olsun, resimde temel unsurlar çizgi ve sonrasında renge dayanır.”¹¹

Resimde ilkçağlarda çizginin oynadığı başrol 9.yy. Avrupa’ında yerini renge bırakmıştır.¹²

Çizgi ve renk, resim sanatının temel unsurları oldukları gibi dekoratif sanatların da temel birer unsuru olmuşlardır. Tasarım, çizgi ve daha sonrasında renk ile devam ettirilmiştir.

¹¹ Sezer TANSUĞ, **Resim Sanatının Tarihi**, 9

¹² A.g.k, 9

İlk resim örneklerinden, Mısır duvar resmi Ted'in Birinci İmparatorluk dönemi eserlerinden "Kuş Avı"nı (resim 2.1) ele alacak olursak çizginin salt eğri veya düz kullanımıyla yüzeyin doldurulmadığı, çizginin değişik nesne görüntülerini betimlemesiyle, gerçek süsleyici motiflere yer verildiği görülecektir."¹³ Böylelikle insan çizgiyi soyut semboller gibi düşünerek çevredeki doğayı zikzaklar, kıvrımlar, çizgi şeritleri veya basit geometrik şekiller gibi yalın bir şekilde ifade ederek yüzeyi süslemeyi atalarından öğrenmiştir. İlk örneklerden bu zamana kadar geçen süreçte ressamalarda gerçek süsleyici motiflere resimlerinde yer vermeyi, ilk örnekleri göz önünde bulundurarak devam etmiştir. İlk çağ resim örneklerinde görülen bu saf dekoratif anlayışın etkisi 19.yy sanatında yankı bulmuş, Albert Aurier gerçek dekoratif sanatların temsilcisi olarak Mısır, Yunan ve Primitif sanatları göstermiştir.

Bu ilk örneklerde hacmin olmayışı ve dolayısıyla yüzeyselliği dekoratif sanatların şu kuralıyla çok iyi örtüşür:

"Dekoratif sanatlarında dış doku (tekstür) vardır. İç doku(strüktür) yoktur. Başka bir deyişle iki boyutlu ve yüzeyseldir. Üçüncü boyut, derinlik ve dolayısıyla da perspektif ve mekân olgusu yoktur."¹⁴

Bu durum Albert Aurier gibi kuramcılarını, bu sanatlar için gerçek dekoratif sanat gözüyle bakmalarına sebep olmuştur.

"Mısır sanatında resim ebedi, sürekli ve kutsal olanı ifade etmek için kullanılmıştır. Gerçektende dekoratif sanatların temsilcisi olabilecek kadar duvar süslemelerine düşkün bir topluluktur."¹⁵

Eski Mısır sanatında değişmez figür stilizasyonu "derinlik duygusunu yaratmama özeni içinde daima düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmiş, figürlerde derinlik duygusu verecek herhangi bir hareketten kaçınılmıştır."¹⁶

¹³ André LHOTE, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**,117

¹⁴Bkz. (2), AKER ALPASLAN, 13

¹⁵ Bkz.(11) ,TANSUĞ, 25

¹⁶ A.g.k, 29

**(Resim 2.1) Akasya dalındaki Kuşlar Chnemhotep 'in
Mezarı Bir Duvar Resminden Ayrıntı M.Ö.1900 Dolayları**

Mısır resminde dikkat çeken bir unsurda, daha sonralarda birçok modern ressamın dekoratif bir öge olarak resimlerinde yer verecekleri kontur, yani çevre çizgisidir. Gerçektende Mısır resminde figür ve motifi sınırlayan siyah ya da kırmızı renkle çizilmiş çevre çizgisi donuk ve kuvvetli bir etki bırakmaktadır. Bu donuk ve kuvvetli etkinin yarattığı duygu yoksunluğu dekoratif sanatların yüzeysel katılığının bir sonucudur.

Gerçek dekoratif sanatın temsilcilerinden bir diğeri olarak görülmüş olan Yunan resminde ise, M.Ö.9.yy da soyut geometrik motifler, zikzaklar, vastikalarla (gamalı haç)süslenmiş yüzeye stilize edilmiş insan figürleri eklenmeye başlanmıştır.¹⁷ Böylelikle soyut süsleme motiflerinin yerini insan ve hayvan motifleri alır. Soyut motiflerden figüratif motiflere geçiş günümüz resim sanatında tam tersi bir gelişmeyle figüratif anlayıştan soyutlamaya yönelerek gelişimine devam etmiştir.

**(Resim 2. 2) Mısırlı Bir Zanaatçı Altından bir Sfenks Üzerinde Çalışıyor
M.Ö.1380 Dolayları British Museum, Londra**

Dekoratif üsluplar tarafından yeniden canlandırılmaya çalışılmış Gotik sanatın dekoratif yanını ise vitray resimlerinde en iyi şekilde bulabiliriz. Vitray resimlerinde “yonca yaprağı biçimli geometrik çerçeveler içine sığdırılmış figürlerin”¹⁸ meydana getirdiği resim düzeni, altın yaldızlı nakışlar ve motifler ile bezeli bordürlerin yer aldığı kıvrımlı elbiseler ve zarif el, kol hareketleri daha sonraları birçok ressamı kaynaklık etmiştir. Bu resimlerin süslemeli yapısına rağmen figürlerinin durgunluğu arasındaki ikilem daha sonraları günümüze yakın ressamları etkilemiştir. Bu durum Gauguin'in resimlerinde yer verdiği Tahiti'li kadınların üzeri motiflerle kaplı giysilerine karşın donuk ifadelerindeki ikilemle benzeşmektedir. Dekoratif etkiden kaynaklanan figürlerdeki ifade donukluğu süslemenin etkisiyle coşkunu ve neşeli etki veren kumaş

¹⁷ A.g.k, 41

¹⁸ A.g.k.,99

kıvrımların yanı sıra figürlerinde nesnel bir motif olarak algılanışından kaynaklanmaktadır.

**(Resim 2. 3) Meryem'e Müjde, 12.yy ortası çok
renkli pencere vitrayı, Chartes Katedrali**

Bu resimlerde mekân ise insanın görme biçimine uygun natüralist bir anlatım yerine, “Tanrısal âlemin alelade dünyamızdan nedenli yüce ve muhteşem olduğunu göstermek istercesine sıklıkla altın sarısı,”¹⁹ iki boyutlu, düz bir dekoratif yüzey olarak ele alınmıştır. Dekoratif sanatların mekâna yer vermeyen iki boyutlu anlayışı, bu resimlerde mekân yerine altın sarısı yüzey kullanılmış oluşuna gönderme yaparak bu resimler için dekoratif düşüncesini güçlendirir.

Süsleyici geleneğin eski resim sanatlarında fazlasıyla yer buluşu resim kurallarının henüz kendisini tüm baskınlığı ile hissettirmemesinden; dolayısıyla naipliğinden gelmektedir.

“Hiçbir resim eğitimi almadıkları halde, kendi duyarlılıklarının ve hünelerinin yardımıyla kendi saf duyularını çizgi ve renk diline aktarıp duran bu kişilere çocuklarınkine yaklaşan görsel heyecanları yardımına koşar. Tıpkı çocuk gibi çevresindeki realiteyi bir düşün atmosferine sokmuş ya da bir düşü gerçekmiş gibi göstermişlerdir. Bu atmosferi yakalayabilmek ve güzele ulaşmak için resimlerinde süslemeyi bir araç olarak kullanmışlardır. Bu durumun her rengi her nesneye yakıştırabilen Doğu sanatının masal ve gerçek arasında yarattığı geniş imgelem olanaklarına katkısı büyük olmuştur.”²⁰

Erken resim örneklerinde henüz resim sanatının perspektif ve bilimsel gözlem yöntemlerine başvurulmamasından dolayı, iki boyutlu yüzeyi süsleyen motifleri buldukları mekânla ilişki içersinde olurlar ve o mekânı süsleyici bir amaç taşırlar. Resme perspektif ve hacim duygusunun katılmasıyla resim o mekâna ait olmaktan ve

¹⁹ Anna, CAROLLA -KRAUSSE , **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü** ,7

²⁰ Bkz. (11) , TANSUÇ,18

süslemekten ziyade, bulunduğu mekâna üçüncü bir boyut katarak derinliği olan farklı bir mekânın gösterildiği pencere açar.²¹

Resimle dekoratif sanatlar arasındaki ilişki bizleri ister istemez zanaat ve sanat arasındaki ilişkiye götürür.

“Güzel Sanatlar gibi, resimde Antikçağ’dan itibaren uzun bir süre basit bir zanaat olarak algılanmış; resim, yüksek mevki sahibi kişilerin ve kurumların kendi belirledikleri süre ve içerikte yaptırdıkları, güçlerini simgeleyen bir araç olmuştur.”²²

O,zamanlarda ressamalar bugünün ressamaları gibi düşüncelerini, duygularını yaşantılarını, gözlem ve izlenimlerini resimlerinde yansıtarak izleyiciyle iletişim kuran bireyler değillerdir henüz. Belki de resim, ressamdan çok resmi sipariş eden kişinin gücünü ve varlığını toplumun diğer kesimine gösterebileceği bir araç olmuştur bu dönem için. Burada ressama düşen görev alıcının belirlediği içerikte Eski ve Yeni Ahitte adı geçen şahsiyetlerin nasıl gösterileceğine dair kurallar silsilesi ile çoğunlukla İncil’ den, okuma yazma bilmeyen halkın anlayabileceği şekilde resmetmek ve kilise duvarlarını bu resimler ile süslemektir.²³ Bu dönemde yapılan resimlerin belirli kurallar çerçevesinde yapılması zorunluluğu ve okuma yazma bilmeyen halka İncil’i anlatma amacı ile işlevsel bir yan taşınması, dekoratif sanatların temelinde bulunan işlevsel ve kuralcı yan ile yakınlık göstermektedir.

Günümüzde belirli kısıtlamalarla resim yapma anlayışı günümüz sanatçısı için ebetteki kabul edilemez bir durum haline gelmiş, sanat yapıtının dayandığı temel prensip özgürlük olmuştur. Böylece günümüz sanatçısı resminden işlevsel bir amaca değil, fikirlerine hizmet etmesini bekler olmuştur.

²¹ A.g.k.,10

²² Bkz.(19) CAROLLA- KRAUSSE,6

²³ A.g.k,7

Rönesans'ın bireysel yaratıcılığa yaptığı vurguyla başlattığı gelişme sürecinde ressamlar, geleneksel zanaatkâr statüsünden kurtularak kendi özelliklerin farkına varmaya ve özgür sanatçılar olarak fikirlerini ifade etmeye başlamışlardır. Artık resim tek bir kişi tarafından yaratılan, özgün ve yaratıcısının imzasını taşıyan bir ürün olmuştur. Böylelikle dekoratif bir ürünün veya resmin yaratıcı usta bir zanaatçı olarak genelleştirilirken resmin sanat eseri olarak kabul görüşüyle ressam bu genellemeden kurtularak sanatçı kimliğine kavuşmuştur. Bu noktadan sonra 19. yy da sanat ve zanaatın birleştirilmesi hayali birçok sanatçıya ve akıma amaç olmuştur.

Resim; sanatçının fikirlerinin ve duyguların yansıdığı bir yüzey haline dönüşünce, içerikte hissedilmeye başlayan hissi yan resmi salt dekorasyondan uzaklaştırmıştır. Bunun sebebi dekoratif resim içeriğinde duygusal bir derinliğin bulunmamasıdır. Amacı düşündürmek ya da hissettirmek olmamış, süslemek olmuştur.

**(Resim 2.4) Henri Matisse ,La Desserte, (1908) tuval üzerine yağlıboya , 180x220,
Hermitaj Petersburg**

Resmin kuralları içinde yer alan hacim ve mekânsallık dekoratif resimle bağdaşmazken, bu kurallar içinde yer alan ışık ve gölge ise tasarım öğesi olarak dekoratif sanatlarda kullanılmaktadır. Ama burada kullanılan ışık nesnelerin ışıklandırılmış gölgelerini kapsamayan, doğal dış ışık kaynaklarına bağlı bir özellik gösterir. Bu durum özellikle Doğu ve İslam resminde görülebilir. Dekoratif resimde görülen bu anlayışta;

“Saf, düz renkler kullanılarak yapılan her resim, bu niteliğiyle ışığı biçim şemaları içinde toplayarak yansıtır. Saf ve düz sürülmüş minyatür renkleri de ışıkla saf ve doğal bir ilişki kurar. Matisse'nin (resim 2.4) süsleyici öğeler kapsayan resimlerinde bu ilintiyi saptamak mümkündür.”²⁴

²⁴ Bkz. (11) , TANSUÇ,13

Resimde de görülen bu anlayış Rönesans'tan sonra sanatçının kendi ışığını araştırmaya başlamasıyla önemini yitirir ve resimde ışık, hacim ve derinlik dolayısıyla üçüncü boyutu vermeye yarayan en önemli araç olarak karşımıza çıkar.

“Oysaki dekoratif sanatlarda hacim söz konusu değildir. Tekniğe göre süslenen yüzeyde en fazla kabarıklıklar veya çukurluklardan bahsedilebilir ve yine ışık bu sanatta en fazla kabarma vasıtası olarak bulunabilir.”²⁵

Resimlerinde dekoratif öğelere yer veren sanatçıların birçoğu ışığı bu doğrultuda kullanmış, ışık hacim etkisi vermektten çok, tüm yüzeye aynı eşitlikte dağıtılmış parlaklık olarak kullanılmıştır.

Süsleme sanatlarında üzerinde durulması gereken bir diğer konuda denge unsurudur. Dekoratif özellik gösteren süsleme resminde, yapıtın düzenlenmesinde, bütünlüğün sağlanmasında, alışılmış ve huzur veren özellik taşıyan denge duygusunun yaratılması önemlidir. Böyle bir arayışın sebebi bu tür resimlerin mekânla birlikte düşünülmesi olabilir. Ana motiflerin resmin merkezine, yan motiflerin ise merkezin iki yanına yerleştirilmesi resmin süslediği mekânın hemen her yerinden en iyi şekilde görülebilmesi amaçlanmasından kaynaklanmıştır. Bilinen en kolay denge unsuru simetri olmuştur. Dekoratif resimde simetri çok karşılaştığımız bir durumdur. Hatta çevremizde görmeye alışkın olduğumuz birçok dekoratif yüzey birbirini tekrar eden bezemelerden oluşmuştur.

Süsleme sanatlarındaki bu anlayışa yakın düşünceler klasik resim örneklerinde de bulunabilmektedir.

“16.yy resim anlayışında her yönün karşılandığı denk olan bir yön vardır.”²⁶

²⁵ Bkz. (2),AKER ALPASLAN , 82

²⁶ Heinrich WÖLFFLİN,**Sanat Tarihinin Temel Kavramları** ,155

Ressamlar resmi merkezi eksen etrafında düzenleme çabaları, resmin merkezine ana karakteri yerleştirmeleri ve figürün sağına veya soluna birbirini karşılayacak şekilde figürleri ya da nesnelere yerleştirmeleri simetrik kavramını içinde barındırmaktan gocunmayan süsleme sanatlarının, resimle yakınlaştığı bir durumdur. Buna en iyi örnek sanırım merkezindeki İsa ve onun her iki yanında eşit sayıda sıralanmış havarileri ile Leonardo'nun "Son Akşam" yemeği olabilir.

Resimde dekoratif anlayışın kendini hissettirdiği en baskın akımlardan biri de Rokoko olmuştur.

“ Bu seyirciyi etkilemekten çok, oyalayan, göz alıcı ama o ölçüde yüzeysel bir üsluptur. Resimsel nitelikler zayıflamış, dekoratif, süslemeci bir işlev ön plana geçmiştir.”²⁷

Bir dekorasyon anlayışı olarak sanat tarihinde yerini almasından dolayı süsleme özelliklerinden öncelikli bahsedecek olursak;

“XIV. Luis zamanındaki süslemede özellikle tavan dekorasyonunda bir akuntus yaprağı kompozisyonun hüküm sürdüğünü söyleyebiliriz. Bu yüksek Barok'la paralel dalgalı bir hareketin heyecanını yansıtır. Kalabalık dalgalı süsleme zayıflar ve soyut şeritler bunların yerini alır. XV. Louis döneminde ise bütün bu unsurların yerini "rocaille" denilen yeni bir öge yerini alır. Bu öge palmiyeden çıkmış ve sonra üç boyutlu biçimde midye kabuğuna dönüşmüştür. Bu süslemelere çiçekler, hayvanlar, Çinvari unsurlarda katarak bütün yüzeyler süslenmiştir. Böylece bütün düzenler, sistemler dağılmış ve mantıksız bir süs ihtirası, bütün akli ölçüleri ve mimari espriyi yıkmıştır.”²⁸

Resimsel niteliklerin azaltılarak, yerine önüne geçilmez bir süsleme anlayışın getirilmesi, bu dönemde görülen resim örneklerinde, resmin anlatım olanaklarını kısıtlamış; salt dekorasyon ögesi olarak görülmesine sebep olmuştur.

²⁷ Ünsal YÜCEL, **18 ve 19. Yüzyıl Batı Sanatı**,1

²⁸ Adnan TURANİ, **Dünya Sanat Tarihi**,484

“Sanatın dekorasyona kayması, sadece süsleme ögesi olarak görülmesi aslında sakıncalı bir tutumdur. Resmi gerçeklerden koparıp yavanlaştırır. Bu yüzden kimi sanat tarihçileri, resmin bezemeye, heykelin porselen biblolarla dönüştürülmesinden dolayı Rokoko’yu bir çöküş olarak da tanımlarlar.”

Burada sakıncalı olan tutum sanatın dekorasyondan yaralanması değildir, buradaki sakıncalı tutum resmin salt bir süs aracı olarak görülmesidir. Sanat tarihinde resimlerinde dekoratif unsurlara yer veren birçok önemli sanatçı vardır ama onların düşmedikleri yanlış resmi salt bir dekorasyon aracı olarak görmemelerinden kaynaklanır.

17.yy’ dan 19.yy.a hızlı bir geçiş yaparsak resim tarihinde büyük değişimlere tanık oluruz. Rokoko anlayışı onu yaratan yaşam biçiminin çöküşüyle son bulmuş yeni sanat üslupları birbiri ardına ortaya çıkmasıyla resim sanatında salt süsleme amacı taşımaya yönelik tehlikeli bir anlayıştan vazgeçilmiştir. Dekorasyon öğeleri belli bir ölçüde ressamın kullandığı bir araç olarak kendini kimi zaman sanatçı hareketlerinde gösterecektir ancak bu ölçü onun amaç olmasına yetecek kadar olmayacaktır.

Arts And Craft ve Art Nouveau gibi, çalışmamızda yer vermiş olduğumuz hareketlere esin kaynağı olmuş Önerafaelciler’den bahsetme ihtiyacı duymaktayız. Resimlerinde çok baskın dekoratif öğelerin olmamasına rağmen, Ortaçağ geleneklerine yakınlıkları, özünde bu döneme ilgi duyan dekoratif üslupların Ortaçağ düşüncesiyle birleşmektedir.

“Amaçları Rafael’den önceki Erken Rönesans sanatında buldukları naif saflığa ulaşmaktır.”²⁹

Resimlerinde eşyalar ve giysiler için kaynak olarak kullandıkları Ortaçağ minyatürleri gibi, dekoratif ürünlerin içeriğinden olduğu kadar, tekniğinden de etkilenmiş ve etkileşimden dolayı adeta bir minyatürcü titizliği ile resimlerine

²⁹ Bkz.(19) CAROLLA- KRAUSSE,69

yönelmişlerdir. Resimlerindeki bu dikkatli özen, değerli bir taşı ya da bir eşyayı süsleyen zanaatçı ile bu sanatçılar arasında çağrışım yapmamıza sebep olur.

“Resimlerindeki estetizim kompozisyonlarına yer yer süslemeci bir karakter kazandırmıştır.”³⁰

Titizlikten ödün vermeyen teknikleri ile dekoratif sanatların yeniden doğuşuna katkıda bulunmuşlardır. Barok’la terk edilen dengeyi resimdeki unsurların kendi aralarında oluşturduğu armoniyle tekrar kurmuşlar ve dengenin kazandığı huzurlu çizgisel üslubuyla 19.yy.da dekoratif sanatlarda çok önemli bir akım olan Art Nouveau’nun ve sembolizm’in hazırlayıcısı olmuşlardır.³¹

1890 ile 1910 yılları arasında hüküm süren Art Nouveau tam bir dekoratif üsluptur. Tasarımdan, mimariye, resme ve tüm uygulamalı sanatlarda modern bir gelişmeye sebep olmuş, kökeninde ise zanaat ve sanat ayrımını kaldırmaya çalışan Arts and Craft hareketi yer almıştır.

Böylelikle uzun uğraşlardan sonra kazanılan sanat ve zanaat ayrımı ve plastik sanatların dekoratif sanatlar üzerinde kazandığı üstünlük, Arts and Craft ve Art Nouveau akımının sanatçıları tarafından yıkılmak istenmiş, dekoratif sanat ürünü olan bir çalışmanın da bir sanat ürünü önemine kavuşmasını düşünmüştür. Bu tutumları ile sanatçılar, zanaat ve sanat ayrımının yumuşamasına sebep olmuşlardır.

“Fransız post empresyonistlerinden resimlerinden gelen düz çizginin, bu sanatçılar için çok büyük önemi vardır. Nabilerde bulunan keskin hatlı biçimler, yüzeylere verilen önem, süsleyici renklerin yüzeylerde kendine özgü yasaları, Art Nouveau ’nun Almanya’da görülen ve Jugendstil olarak adlandırılan üslubunda da varlığını sürdürür. Nesnelere çevreleyen kıvrıntılar, giderek yilankavi bir hal alır.

³⁰ A.g.k,69

³¹ A.g.k,69

Simetrik olmayan, dalgalı çizgileriyle iki boyutlu alevleri veya saçları anımsatır. Resimlerde ele alınan figürlerin saç dokusu, her çeşit oynamaya izin vermesi, saç biçimlerini değişik ve en karmaşık süs unsuru haline getirmiştir.”³²

Art Nouveau'nun “süs biçimine takılı kalmış ve sembolik boya sanatı, şiir gibi estetizmin içine düşmüştür.”³³ Art Nouveau'nun etkisi resimde zamanla canlılıktan yoksun ölü eğrilere ve arabeskle dönüşse de ve endüstri ile ilgili süslemede önemli bir rol oynamıştır.

Arts And Craft ve Art Nouveau gibi akımlar, sanatçılar tarafından ele alınmış, güzel sanatlar ile dekoratif sanatların yöntem ve tekniklerinin birleştirildiği, yaratıcılığın tuval yüzeyi ya da kullanılan bir eşya yüzeyini birbirinden ayırmadığı, sanatsal değerler taşıyan bir süsleme anlayışı olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Bu akımların içerisinde yer alan sanatçılar, yaratıcılığın her yüzeye uygulanabileceğini, sanatsal bir değere olabildiği için tuval yüzeyine gerekli olunmadığı görüşünü taşımışlardır. Böylelikle güzel sanatlar ve dekoratif sanatların özünde bulunan estetik anlayışın çok daha fazla genele yayılarak, insanla buluşması sağlanmış olmaktadır.

Önrafaelcilerin bir diğer etkilediği akım ise, 1880'lerde ortaya çıkan Sembolizmdir. Bu akım içerisinde yer alan birçok önemli ressamın dekoratif öğelere resimlerinde yer verdiğine tanık oluruz. Bu yönüde, hareketin kendine özgü bir tekniği olmamasının ve o sırada var olan üsluplar izlenimcilik, Nabi üslubu, Noktacılık, Art Nouveau gibi hareketlerin tekniklerinin özümsemesinin katkısı büyük olmuştur.

Sembolizm'in öncülerinden Gustave Moreau resimlerinde bu süslemeci özellikleri abartılı bir şekilde kullanmaktan çekinmemiştir. Resminde ele aldığı

³² Bkz.(28),TURANI,565

³³ A.g.k,565

“güzellik” olgusunu, aşırı ince, ayrıntılı adeta minyatürcü tekniği ile yansıtmaya çalışmış, resimlerinin yüzeyini adeta bir kuyumcu titizliğinde, mücevher yüzeyi gibi işlemiştir.

Bir diğer Sembolist sanatçı olan Odilon Redon ise, ışksız mekânı ve hangi zamana ait olduğu anlaşılmayan evrensel figürleriyle, Mısır resimlerinde görülen edebi, mekânsız ve zamansız evrensel sanata yakınlaşmıştır.

Simgeciliği folklorik öğelerle ele alan Rus ressam Mikhail Vrubel’ ise, dekoratif öğelere resimlerinde çok farklı bir yaklaşım ile yer vermiştir. Resimlerinde yer verdiği bezekler, resmine süsleyici bir yan katmaktan çok, ülkesinin kahramanlık hikâyeleri ile dolu destansı havasını güçlendirmeye hizmet ederler. Resimlerinde vermediği folklorik öğeler ve el sanatlarından esinlendiği açıkça belli olan bezekler ile resim yüzeyinde figürü çevrelemenin yanı sıra geleneksel motiflerden oluşmuş dokulu bir yüzey yaratmış olur. Bu anlayış ile figürün dışını çevreleyen motifleri, nasıl küçük renkli mozaik parçalarını anımsatan fırça darbeleri ile oluşturuyorsa, figürlerini de aynı anlayış ile modle ederek, resim yüzeyinde dokusal bir bütünlük elde etmiştir. Resimlerinde konu ettiği figürler nedeniyle doğadan kopamayış, mekânlarında yerini özgürlüğe bırakarak hem doğadan kopmayı istemeyen, hem de soyutlama duygusunu tatmak isteyen ressamın, bu duygusunu açığa vurduğu ve soyutlamaya yakın mekânlar oluşturduğu yüzeyler olarak düzenlenmiş olur.

19 yy ile birlikte resim sanatında çok ilginç değişimler söz konusu olur. Resmin bütün imkânlarına sahip olmuş, perspektif ve üç boyutla doğadaki gerçekliğe çok yakın resim yapabilme ustalığına kavuşmuş, birçok sanatçı topluluğu, bilinçli olarak ilkel sanatların, iki boyutlu dekoratif üslubuna dönüş yaparak, tekrar yorumlamaya ve bu örnekleri resimlerinde kaynak olarak kullanmaya başlamışlardır. Öncelikle perspektiften ve onun matematiksel derinliğinden vazgeçerek, biçimleri ilk çağlarda olduğu gibi geometrik şekillere indirgeyerek yalınlaştırma yoluna gidilmiş ve resmin

derinliğinden tekrar yüzeye bir dönüş yaşamamışlardır. Bu değişimle resim; soyut süslemede biçimlerin de olduğu gibi başlangıçta doğadan esinlenip, sonuçta tamamen doğadan uzaklaşmayı denemiştir.

“Pek çok sanatçı doğayı içlerine iyice sindirdikten sonra, sanatı salt çizgi, biçim, açık -koyu, renk olarak görürler. Artık doğa, bir amaç değil, bir araçtır. Bazıları yapıtlarında doğadan izlere gerek duymazlar. İnsanlar ilk çağlarda süslemeye nokta, çizgi, spiraller, geometrik biçimler ile başlamış, çanak çömleklerini süslemişlerdir.”³⁴

Demek ki sanatçıların, uzun süren yüzey üzerinde, doğayı üç boyutlu bir gerçeklikle resmetme çabalarından vazgeçilerek, ulaştıkları soyut kavramını; süsleme sanatları başlangıcından bugüne değin gözlenilmiş bir durumdur. Özellikle kendi geçmiş sanat tarihimize şöyle bir göz atarsak, soyut ve geometrik süsleme tasarımlarının olağanüstü özgün örneklerini Türk süsleme sanatında bulabiliriz. Kuvvetli stilize özelliklere sahip doğuda, dini inanışlara göre doğanın tasvirinin dahi tanrıyla rekabet anlamına gelebildiği inancı, İslam ve ilkel sanatların resimlerinde doğadaki organik yaşamın taklit edilmemesine sebep olmuştur. Bu durum, insan figürlerinin bile geometrik şemalara indirgenerek, yalın oluşumlar içinde, mümkün olduğunca doğadan soyutlanmış formlar olarak ele alınmasına ve derin öz kavramını taşımasına neden olmuştur.

“Geometrik düzen medyana getirme kaygısı, doğadan bir uzaklaşmadır. Ama geometrik hareket ve ritim, sanatçının istediği etkiyi yaratabilir. Resimdeki doğacı sanat kavramlarının karşısına stil (üslup) kavramı konmuştur. Bu kavram, insandaki soyutlama yeteneğini, daha da derinden çözümlmek amacına yöneliktir.”³⁵

“Soyutlayıcı eğilimin önemli niteliği, uzay izlenimlerini ortadan kaldırma isteğidir. Derinlik meydana getiren üçüncü boyutun, yüzeyde seyirciyi huzur ve iç rahatlığı sağlayan bütün izlenimleri bozması, ortadan kaldırılması için sebep olmuştur. Maddi varlık, kendi açık ve berrak niteliklerini, figürü ya da biçimi uzay içinde değil, yüzeye

³⁴ Bkz.(2)AKER ALPARSLAN,102

³⁵ Bkz. (11), TANSUĞ, 18

yerleştirdiğimizde göz önüne serer. “Perspektif kurallarına yeterince uygun bir resim, yerini aldığı mekâna yeni bir mekân, bir çeşit resim mekânı getirir. Buna resmin “fenestra operta (açık pencere) niteliği de denmiştir. Buna karşılık yüzeyci Bizans ve Ortaçağ resimlerinin gerçek mekânı, yer aldıkları kilisenin ya da herhangi tarihsel bir yapının mekânıdır. Böyle bir durumda mimari mekân içinde yer alan seyirci, resimle aynı atmosferi soluyarak, onunla derin bir psikolojik birlik sağlar.”³⁶

Modern çağ resim yorumlamaları, bu birlikten yararlanmak istemiş ve perspektif kurallarına yeteri kadar önem vermemişlerdir. Kişisel biçim yaratma özgürlüğü sanatın katı kurallarıyla savaşmış, yüzey zevki ve anlayışı ön plana geçmiştir. Bu anlayış modern sanatçıların dekoratif resmin iki boyutlu yüzeyselliğine yakın bir görüş sergilemelerine sebep olmuştur.

“İlk resim örneklerinde görülen anlayışın, 19.yy’ da tekrar öne çıkışında, Empresyonizmin ışık ve gölgenin obje üzerinde meydana getirdiği oyunları saptamak istediğinin, objenin “biçimini dokunulacak gibi oylumlaştırma değerini” ihmal etmesine sebep olmasının da payı olmuştur. Bu durum resmi yüzeyde biçimlendirmeye zorlamış ve böylece bütün modern resim sanatının esas karakteri olan “yüzeyselleştirme” doğmuştur.”³⁷

Resimlerin dekoratif yanını kuvvetlendiren yüzeyselleştirme eğilimi bilinçli bir seçim olarak 19.yy’ da özellikle Paul Gauguin ve Nabilier tarafından kullanılmaya başlamıştır.

Gauguin’deki bu eğilim, resimlerinde ele aldığı biçimleri basite indirgemesi, derinlik veren gölgelerden kaçınması ve motiflerin detaylarına fazla girmemesiyle kendini göstermiştir. Resimlerinde renkli yüzeyler yaratmış, bunların sınırlarını kalın konturlarla iyice belirginleştirmiştir. Perspektif derinlikle betimlenmiş, üç boyutlu resimler yerine iki boyutlu, yüzeysel karakteri ağır basan, arka planın pek umursanmadığı kaba, haşin, ilkel ve dekoratif resimler yapmıştır.³⁸ Resimlerinde

³⁶ A.g.k. 10

³⁷ Bkz. (28),TURANI,560

³⁸ Bkz.(19) CAROLLA- KRAUSSE,81

renklerin ara değerlerine yer vermemesi, renklerin saf yüzeyler halinde sürülmesi ve renk alanını vitray pencereler gibi çevreleyen çizgiler ile sınırlanmasının yanında perspektif ve hava perspektifinden kaçınılmıştır. Eski Girit sanatı ve Japon resminde görülen biçimlerin etrafını çevreleyen katı konturları birçok ressamı etkilediği gibi Gauguin’i de etkilemiş ve o da resimlerinde bu konturlara süsleyici bir unsur olarak yer vermiştir.

Gauguin’i izleyen Srusier ve etrafında toplanan “Nabi”ler ise bu yüzeyselleştirme durumuna katkıda bulunmuşlardır.

“ Nabilere nc boyutun taklit edilmesinin gereksiz olduğunu ve bir resmin kendisini izah etmesi açısından konusu ile değil çizgilerin ve renklerin gücü ile izleyicilere hoş görünmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir.”³⁹

Burada sözü edilen “resmin izleyiciye hoş görünmesi durumu” aslında üstü örtülü bir süsleme amacını da hissettirmektedir.

Burjuva hayatının sanatçılarından ve Nabilere ye olan Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Aurier’in de açıklamış olduğu gibi sembolik, sentetik, dekoratif gibi szckleri eklemeye başlarlar. Dekoratif anlayışın, lüksün ve zenginliğin hüküm sürdüğü burjuva kesiminin taleplerini karşılayan Rokoko ile burjuva zümresine bağlı Edouard Vuillard, Pierre Bonnard’ın sanatlarında tekrar yer bulması dikkat çekici bir benzerliktir. Bunun altında yatan neden lüks unsurunu süsleme unsurunun birbiriyle arz talep ilişkisi kurmasından kaynaklanmaktadır.

“Pierre Bonnard i meknlara ve figürlere yer verdiği resimlerinde sıcak renkleri çok akıllı bir geçişle kullanarak, boyayı çok ince sürmüştür. Bu tarzı resimlerin saf süslemeci karakterine de oldukça uygun düşmüştür. Bonnard modellerini hiçbir zaman belirli pozisyonlarda sabit tutmamış, onları günlük işlerinin arasında

³⁹ Solmaz BULUNDAY, **Nabilere**, 18

gözlemleyerek resmetmiştir. Bu nedenle resimleri motifini herhangi bir pozda “yakalamış” izlenimini vermektedir.”⁴⁰

Gauguin denilince akla ilk gelecek isimlerden biri Van Gogh’tur. 19 yy ‘da birçok dekoratif üslubun esin kaynaklarının arasına giren Japon ağaç baskılarının etkisini Van Gogh’ta resimlerinde hissettirmiştir. Bu baskılar Japonlar tarafından ambalaj kâğıdı olarak kullanılmış, bu yöntemle de Avrupalı sanatçılara kadar ulaşabilmiştir. Japon baskı tekniğinin dekoratif bir yüzeyciliği ve lirik bir zarıflığı, soylu, dingin düzeni ve süresiz bir dünyayı yansıtan figür anlayışları ile birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Zihinden çok göze ve coşkulara dönük bir anlayışın hâkim olduğu Japon baskı sanatında renksel ve çizgisel ayrıntılar yoğundur. Sıklıkla kullanmış oldukları bulut motifi kimi zaman dramatik bir etki yaratırken, kimi zaman süsleyici bir unsur olarak ta resimlerinde yer alır.. Siyah çevre çizgileri ile çizilen biçiminden geri kalan alanların, kalın boya tabakaları sürülerek kapatılışı modern resim örneklerinde tekrarlanır bir durum olmuştur. ⁴¹

Japon sanatında yoğun olarak kullanılan hasır örgülü deseni, geometrik süsler, çiçek demetleri ve stilize edilmiş üç köşeli yüzlü küçük figürler sanatçının etkilendiği unsurlar olmuşlardır. Renk onun resimlerinde hiçbir zaman derinliğe hizmet eden bir unsur olarak kullanılmamıştır. Çizgi ve ifadeye hizmet etmiştir. Böyle olunca resimlerinde hacimsellik değil, çizgisellik egemen olmuştur.

(Resim 2. 5) Vincent Van Gogh, Çiçek Açan Erik Ağacı, 1887

Van Gogh’un “anıtsal olma özelliğini elden bırakmayan kompozisyon bütünlüğü, kadın giysilerinin yaprak bezemeleriyle süslü cesur motiflerinden, erkek kimonolarının geometrize edilmiş motiflere kadar uzanan incelikli bir çizim tekniği, Japon sanatına hayranlıkla eğilmenin sonuçlarıdır. Japon resmindeki kumaş kıvrımlarının devinimsel kıvrımları yerine, kendi saltık formlarını yeğlemiş olmasına dikkat çekmek için, geometrik süslemeler üzerinde biraz daha durmak gerekmektedir. Her türlü biçim bozma yönteminden uzak kalmaya,

⁴⁰Bkz.(19) CAROLLA- KRAUSSE,81

⁴¹ Bkz. (11), TANSUĞ,107,108,110

Japon sanatçılarda özen göstermişlerdir. Bunlardan yalnız Van Gogh değil, aynı disipline uyum sağlayan Matisse de yaralanmış, nesnelere daha belirgin gösterebilmek için, ışık-gölge ayrımları içinde, bu nesnelere parçalara ayırırken, kübistler de aynı şeyi düşünmüşlerdir. 19.yy sanatçılarının Doğu sanatına yönelerek, süslemeci motifler aracılığıyla yüzey tekniğini geliştirmiş oldular böylece”⁴²

Van Gogh ‘un Japon baskılarından etkilenmiş olduğunun en iyi örneği “Japon tarzı çiçek açan erik ağacı” (resim 2.5) resmidir. Japon resim sanatının doğanı tasvirinde çok daha geniş kapsamlı bir tarz içerdiğine inanan sanatçı “Güney Fransa’daki parlak renklerin ve güçlü ışığının ona “ikinci Japonya” sunduğunu düşünmüştür.”⁴³ Resimde Japon ağaç baskılarının etkisi, resmi dekoratif bir motif gibi çevreleyen, aynı zamanda içinde de yer alan Japon yazıların yanı sıra, hacimsiz, düz blok halindeki renkli alanlara ve biçimleri çevreleyen çizgilere kadar her şeyde kendini ortaya koymaktadır.

Cezanne’nin resmi renkle biçimlendirmesi ve doğa biçimlerinin, küre koni, silindir gibi geometrik biçimlere dönüştürmesi, Gauguin’in resmi ilkel sağlamlığa götürerek tüm olarak yüzeyselleştirmesi ve rengi, doğa biçimlerine bağlı olmadan kullanması bize yeni sanat hareketlerinin müjdeleyicisi olmuştur.

Bu yeni sanat hareketlerinden bir tanesi olan Fovizm’de, perspektife ve derinliğe karşı olmuş, yüzeysellik, kontur ve renk, resimlerinde önem verdikleri unsurlar olarak kalmıştır. Bu yanı ile dekoratif sanatların ilkelerine yakın durmuşlardır. Akımın en ünlü temsilcisi olan Matisse, ilhamını Japonların dekoratif resimlerinden alarak, bu yakınlığı hissettirmektedir. Özellikle resimlerinde, biçimleri çevreleyen siyah kontur çizgileri, stilize bitki ve kıvrımlı motif desenlerinin parlak renklerle betimlenmesi, Matisse’nin dekoratif öğelere ne kadar çok yer verdiğinin göstergesi olmuştur. Çoğunlukla arabesk zenginliği içinde olan resimleri doğu halılarına benzetilir.

⁴² Bkz.(13),LHOTE,129

⁴³ David ,SPENCE, **Vang Gogh** ,15

“Resimlerindeki bütün hacimli motifler kalın ve kavisli kontur çizgileriyle çevrilerek ve bir bakıma süslenerek, özgün renk alanları olarak karşımıza çıkmaktadır.”⁴⁴

Dekoratif tasarımda görülen stilizasyon, “yani üsluplaştırarak yalınlaştırma”⁴⁵ eğilimi Modigliani’nin resimlerinde de görülen bir özelliktir. Bu yalınlaştırma, nesnelerin karakteristik özelliği olmayan ayrıntıları, girinti ve çıkıntıları azaltma yoluyla yapılır. Üsluplaştırılan nesnenin özünü ve kimliğini yitirmemesi gerekliliği, Modigliani’nin resimlerinde bilinçli bir durum olup olmadığı hakkında bir bilgimiz olmasa da, Montparnasse’daki dostlarından yaptığı portreler, ne kadar stilize edilmiş olursa olsunlar, asıllarına şaşırtıcı ölçüde benzemektedirler. Stilize edilen nesnenin istenildiği kadar büyütülüp küçülmesine, oranların bozulmaması kaydıyla izin veren⁴⁶ dekoratif tasarımdaki bu durumu, Modigliani’nin resimlerinde, gerçeğinden daha uzun çizilen figürlerinin boyunları için söyleyebiliriz.

“Ana temaları nü ve portre olan resimlerinde biçimleri iyice yalınlaştırarak özlerine indirgemiş, ışık-gölge oyunlarına hiç prim vermeden, modellerini kalın bir bordür ile çevreleyerek resmetmiştir.”⁴⁷

“1913 ile 1930 yılları arasında Almanya’da bağayı fabrika eşyasına el sanatlarının yaratıcı biçimlerini verme zorunluluğu duyulmaya başlanması, amacı gerçek sanat ile nesnel üretimi yeniden buluşturmaya olan Bauhaus Okulu kurulmasına sebep olmuştur. Bu okulun kurucularından Walter Gropius’un okul için yazdığı manifesto, şu sözler ile bitmektedir: “...meslek olarak sanat yoktur. Sanatkâr ile işçi arasında hiçbir fark yoktur. Sanatçı işçinin takviye edilmişidir. Allah’ın inayetiyle o kendi iradesiyle ilgili olan ender ışıklı alanlarda, bilinçsiz olarak kendi el sanatı ile bir sanat çiçeklendirir. Zanaata ait kurallar her sanatçı için geçerlidir. Yaratıcı biçimlerin esas kaynağı buradadır. Bu nedenle işçiler ve sanatçılar arasında kibirli, aşılması zor duvarlar kurmak isteyen sınıf, yaratıcı müşkölpesentlik olmadan, yeni

⁴⁴ Bkz.(19),CAROLLA- KRAUSSE,85

⁴⁵ Bkz. (2), ALPASLAN , 90

⁴⁶ A.g.k , 91,94,97

⁴⁷ Bkz.(19), CAROLLA- KRAUSSE,85

bir lonca kuralım. Hepsi bir vücut halinde kurulacak olan geleceğin binasını, günün birinde yeni teşekkül edecek olan imanın kristal sembolü olarak, el işçilerinin milyonlarca elinden çıkarak göklere yükselecek mimari, heykel ve resim sanatını birlikte işleyelim, düşünelim, yapalım .”⁴⁸

Walter Gropius zanaat ve sanat ayrımının yapılmadığı zanaat ve sanatın bir bütün olarak düşünüldüğü bir anlayış için çalışmıştır. Uygulamalı sanatlarında tasarım, kaynağını resim sanatının kurallarından almaktadır. Tek fark mekânı ve perspektifi kullanmayarak iki boyutluluğu tercih etmesidir. Aynı zamanda tasarıma da dekore etmek gibi işlevsel bir görev verilmesidir. Zanaat’a ait kurallar her sanatçı için geçerli kurallar olduğu gibi, birçok sanatsal kural da, zanaatçı için geçerlidir. Bauhaus ile birlikte, Rönesans’la belirmeye başlayan sanat ve zanaat ayrımı modern sanatçılar tarafından reddedilmeye başlanmıştır.

Hollanda da ise De Stijl dergisinin etrafında toplanan sanatçılar Bauhaus Okulu ile aynı amaç için çalışmışlardır. Anlaşılması zaten çok zor olan soyut tasarımı günlük hayatın içine yerleştirmeyi hayal etmişler tasarımlarına bu şekilde yön vermişlerdir. Uzun zaman önce sanatın amaçları arasından çıkartılmış olan işlevsellik unsurunu hem tasarımın hem de sanatın bir parçası haline getirilmesi gerektiğini düşünmüşler ve bunun çabasını vermişlerdir. Sanatın ve tasarımın günlük hayatta yer alabilmesi, anlaşılır olabilmesi için saf yalın ve net olması gerektiğini düşünmüşlerdir. Daha açık bir anlatımla tasarımda işlevsellik bu sanatçılar için tekrar öncül amaçlardan biri olmuştur. De Stijl sanatçıları, bahsettikleri netliğe ve yalınlığa ulaşabilmek için biçimsel elemanlarını en aza indirmiş, çizgiler de bu yalınlaşma eğik çizgilerin resimden çıkarılmasıyla kendini göstermiştir. Resimlerinde yalnızca dikey ve yatay çizgilere yer vermişler, renkleri siyah, beyaz, gri ve kırmızı, mavi sarı olarak belirleyerek renk kullanımında bile sadeleşmeye yönelmişlerdir. Kareler, pergelle çizilmiş çemberler, karşılıklı kesişen çizgiler, dik açılar, içinde hiçbir resimsellik taşımayan dümdüz bir renk düzeni ve bütün bunların sonunda gözü yormayan dinginliğe, denge ve huzura ulaşmayı düşlemişlerdir. Toplumsal sanat için uğraşan bu

⁴⁸ Bkz.(28),TURANİ ,621

sanatçılar yeteneklerini salt resimde göstermeyi yeterli bulmayarak gerçek sanatçının toplumun ihtiyaçlarına hizmet eden faaliyetlerle de uğraşarak yeteneğini işlevsel tasarımlar içinde kullanması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu işlevsel alanlar genellikle onlar için mimari ve moda tasarımları, kitap illüstrasyonu, fotoğraf, afiş tasarımı gibi sanatsal faaliyetler olmuştur.

Resmin yaratıldığı yüzeyin iki boyutlu olması, resim sanatının dekorasyona kayma tehlikesinin tüm dönemler için var olduğunun bir göstergesidir. Bu durumu konuşmalarında Theo van Doesburg şu şekilde dile getirmiştir.

“ Mimarlık ve endüstri bizim etkimiz altında kaldığı halde, resim ve heykele etkimiz az oldu. Ressam ve heykelticilerin korkusu De Stijl’in onları dekorasyona sürükleyeceği idi. Gerçekte bu korku için De Stijl’de diğer sanatlarınkinden daha çok bir neden var olmamıştır. Bütün sanat, eğer bir ifade derinliğinden yoksun ise “dekorasyon” olur.”⁴⁹

Aslında, tüm sanat akımları içinde ufak da olsa dekorasyon ifadesini bulunmuştur. Burada dikkatle vurgulanması gereken, resmin ifade yoksunluğu gibi tehlikeli bir duruma düşmemesi gerekliliğidir.

Uzun zaman önce resmin amaçları arasından çıkarılan işlevcilik düşüncesi, tekrar bu akımlarla gündeme gelerek, sanatın tüm kullanılan ürünlerde ve hayatın içinde yer alması gereken bir olgu haline dönüşmesine sebep olmuştur.

1920’lerden sonra Bauhaus ve De Stijl ‘den etkilenen yeni bir dekoratif anlayış; Art Deco karşımıza çıkar. Art deco sanatçıları yarattıkları resimlere işlevsel bir yanda katmışlar, asıldıkları odanın mobilyalarını tamamlayarak mekânı süsleme görevi de eklenmiştir. Böylelikle bu dönemde resmin mekânları süsleme ve dekore etme amacını tekrar güncellik kazanmıştır.

⁴⁹A.g.k.,605

19. yy. ortalarında büyük bir hızla, el sanatlarının insan emeği ile yapılmasından, endüstri üretimine geçiş, köy hayatından kent hayatına varma, ekonomik savaşların başlaması gibi olayların yaşandığı bir zamanda, plastik sanatlarda da, bu duruma tepki olarak parçalama eğilimi belirtilerini göstermeye başlar. Materyalizmin sebep olduğu devamlı endişe ve huzursuzlukla içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermiştir. Kübist ve ekspresyonist akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Bunu eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip, tuvalinden tüm olarak atmakla sağlamaya çalışmışlardır.⁵⁰

Yeni biçimler oluşturmak için biçimi parçalamak, parçalanan biçimden yola çıkarak yeni yorumlar elde etmek soyut somut tüm kaynaklar için kullanılmış bir yoldur. Bu anlayış ile resimlerine eğilen bir sanatçı da Kübizmin temsilcilerinden Pablo Picasso olmuştur. Gençliğinde yaptığı bir kadın portresi için, Matisse'nin dekoratif öğelerine hiç çekinmeden resminde yer verdiği gibi, Modigliani gibi kadının boynunu gereğinden fazla uzatabilme cesaretini de göstermiştir. İlkel sanata ilgi duymuş, "Avignonlu Kızlar" resmindeki kadın portrelerini Afrika masklarına benzetmiştir. Üretken bir sanatçı olarak resim sanatıyla ilgilendiği gibi yaratıcılığını dekoratif sanatlar, özellikle seramik işlerine de yansıtmıştır. Cezanne'nin doğada ne varsa küreye, koniye silindire göre biçimlendirme anlayışına katılan Picasso, resimlerindeki biçimleri olabildiğince deforme etmiş hatta bozarak tekrar kurmuş gibidir. Süsleme sanatlarında görülen biçim bozma, böylelikle ressamların da kullandıkları bir araç olmuştur. Resimlerinde hacim ve ışık etkisi yoktur. Artık sanat tamamen yüzeyselleştirilmiş bir anlayışa sürüklenmiş, hatta artık nesnenin yansıtılmadığı salt yüzeye doğru gelişme göstermiştir.

“ Değişken konulara yönelerek, yüzeyleri süslediğini gördüğümüz ressamların, zamanla farklı çizgilerin bileşimlerini keşfetme becerisine ulaştığına ve en sonunda da bütün imgelemine duvara aktardığına tanık olduk. Önce çizgi ve lokal tonları kullanmakla

⁵⁰ A.g.k,555

işe başladı, yani ışığın çapraz geldiği noktalarda saklı rengi keşfetti, böylece de soyutlama tekniğinin içinde buldu kendini”⁵¹.

Zanaat ve sanat ayrımını ortaya koyarak sanatçılara gereken üstünlüğü ve özgürlüğü elde etmek için uzun uğraş veren ressamlar, dekoratif resmin iki boyutlu yüzeyi ile yetinmeyerek kendilerini ifade edebilecek üçüncü boyutu yaratmışlardır. Motiflerine ışık ve gölge etkisini artırarak hacimsel bir yaşam sunmaya çalışmışlar, bu üç boyutlu yüzeye ifade yoğunluğu da ekleyerek süsleme amacının ötesinde bir var oluş amacı yüklemişlerdi. Bu şekliyle aynı kaynaktan, yaratıcılık ve tasarımdan yola çıkarak gelişen iki sanat dalının yolları ayrılmış ama bu ayrılık her iki sanat dalının unsurlarının karşılıklı etkileşim ile kullanılarak kimi zaman yakınlık göstermesine engel olamamıştır.

Yaratıcı düşüncenin ve emeğin var olduğu her üründe sanatsal ya da dekoratif olsun; ister istemez bilinçli ya da bilinçsiz bir yaklaşma ya da uzaklaşma var olagelmıştır ve gelecektir. Temelinde çizgi, renk ışık gölge gibi aynı araçların kullanıldığı, birine ifade gerekliliği, birine süsleme gerekliliği bulunan iki sanat dalının, bir birinin kurallarından yaralanmasından daha doğal bir durum olamaz. Hele ki doğayı iyice içine sindirmiş, perspektifin ve üç boyutun tüm olanaklarını kullanmış, aynı zamanda iki boyuta yönelerek yüzeyselliği denemiş günümüz sanatçıların, yeni anlatım biçimlerine ve yollarına başvurmaları, ilkel sanatlara veya dekoratif sanatların bir parçası olan geleneksel el sanatlarından faydalanmaları günümüz sanatçısı için olağan bir durum olmuştur.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken güzel sanatlarda kullanılan dekorasyon öğesinin, sanatın ifade ve özgünlük yönüne baskın çıkarak onu salt bir süs öğesine dönüştürmemesidir. Çünkü resimde ressamın bakış açısına sahip bir duyarlılık yatmaktadır ve bir sanat eseri olarak ta özgünlüğü sağlayan bu bireysel bakış açıdır.

⁵¹ Bkz.(13),LHOTE;137

Sanatın sadece bir süsleme ögesi olarak görülmesi, bu özgünlüğü sağlayan ifade olanaklarını kısıtlar ve ucuzlaştırır. Ama anlatımı kuvvetlendirecek şekilde amaç olarak değil, araç olarak dengeli bir şekilde kullanılabilir. Zaten yetenekli bir sanatçının ustalığı da resme kattığı anlatım biçimlerinin yüzeye dengeli bir şekilde dağıtabilmesinden ileri gelmektedir.

2.2. 1850–1950 YILLARI ARASINDA DEKORATİF ÖĞELERE YER VEREN SANATSAL AKIMLAR:

1850 ve 1950 yılları arasında dekoratif öğelere yer veren, sanat ve zanaat olgusu üzerinde durmuş olan sanatsal akımlar, Arts And Crafts, Art Nouveau, Sembolizm, Bauhaus, De Stijl, Art Deco olarak ele alınmıştır.

2.2.1. Arts and Crafts Hareketi

1850–1950 yılları arasında dekoratif öğelere yer veren sanatsal hareketlere değinildiğinde, bu yüzyıllık dönemde zanaat ve sanat ayrımını ele alarak, bu ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayan ilk hareketin Arts and Crafts olduğunu görürüz. Bu ayrımın sanatçıların dikkatini çekerek aşılması gereken bir sorun olarak düşünmelerinde, toplumsal değişikliklerin etkisi vardır. 18.yy. Avrupa'sında sanayi devrimiyle endüstride elde edilen ilerleme, halkın daha geniş iş imkânlarına ulaşabilme umuduyla köylerden kentlere göç etmesi beraberinde birçok geleneğin ve alışkanlığın terk edilmesine, el emeğine dayalı üretimin makinelerin tekeline bırakılmasına dolayısıyla da insan emeğinden uzaklaşmış ruhsuz nesnelerin üretilmesine sebep olmuştur.

Bu durum karşısında duyarsız kalamamış bir sanatçı olan William Morris makinelerin seri üretim nesnelere karşılık tekrara el emeğine ve el sanatlarına dayalı üretimin taraftarı olmuş, bu durumun çözümünü de gotik tasarım ilkelerinde ve ortaçağ geleneklerinde bulmuştur. Sanayi devriminin el sanatları üzerindeki en yıkıcı etkileri ilk başta mimarlıkta kendini göstermiştir.

“ İnşa edilen yapılar çeşitli üsluplarda uygulanmış, mimarlar “sanat” adına üsluplardan alınmış tarihsel bezeme öğelerinden esinlenerek seri olarak üretilmiş yapı elemanlarını bina cephelerinde kullanmaya başlamışlardır”⁵²

“ John Ruskin 1853’te yayımlanan “The Stones of Venice”(Venedik Taşları) adlı kitabında, zanaatçının sanat yapıtıyla ilişkisini ele almış, makinenin zanaatçılığı ve el işçiliğini yok ettiğini savunarak her türlü eşyaya kişiliğini kaybettirdiğini ileri sürmüştür. Bu durum, Ruskin’e göre en çok bezemenin makinelerle üretildiği zaman ortaya çıkmıştır. Bezemeyi yapının ayrılmaz bir parçası olarak görür. Ruskin için tamamlanmamışlık, ölümlü gövdenin yaşam işaretidir. Yaşanan şeylerdeki düzensizlikler ve eksiklikler olur; bu yalnızca yaşamın işareti değil, aynı zamanda güzelliğin kaynağıdır. Tamamlanmışlığı aradığı için Rönesans Avrupa sanatında çöküşe işaret eder. Gotik mimarlığın anonimliği, organik biçimlerini ve ortaçağın uzmanlaşmamış zanaatçılığa dayalı iş bölümünün insanın çalışma zevkini ve yetenekleri yok etmediğini savunmuştur.”⁵³

19.yy. sanayi devrimiyle hızlanan gelişmeler ve değişim sanatta da çeşitliliğe sebep olmuştur. Sanatçılar değişen güne ayak uydururken modern hareketlerin yanı sıra geçmiş sanattan da köklerini koparmamış geriye dönüşlerde yaşamışlardır.

Bu geriye dönüşlerle ilgili en dikkat çekici durumlardan biri de sanatçıların el sanatlarının çok gelişmiş olduğu dönem olan 15.yy İtalya sanatına, el sanatlarına mimarisine ve her türlü kullanım eşyasının estetiğine kendilerini kaptırmış olmalarıdır. Öneraelloocular, bu estetiğe kendini kaptıran en bilindik sanatçılar olarak resimlerinde bu döneme ait efsanelere ve şiirlere yer vermiş, bu konuları çok gerçekçi bir anlatımla izleyiciye sunabilmek için bu döneme ait tüm nesnelere, kıyafetleri, mimariyi çok iyi

⁵² Arts and Crafts” Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi , Cilt 1.

⁵³ A.g.k. Cilt 1

şekilde incelemişlerdir. Bu anlayışlarıyla Arts and Crafts hareketini de doğrudan etkilemişlerdir.

“ Viktorya dönemine damgasını vuran neo-klasik ve neo-gotik tarzların iç karartıcı ve ağır tavrına karşı Önerafaelocular, döneminin mütevazı ve basit el yapım geleneği mirasının bayraktarlığını yapmışlardır. Zanaatkâr, sanatçı, mimar ve tasarımcı arasındaki sınırlar, bu akım içersinde netliğini kaybetmiştir. “⁵⁴

Rosetti, Edward Burne Jones gibi Önerafaelocular’a üye olan önemli sanatçılar halkın estetik beğenilerini ilerletmek için günlük kullanım eşyalarının işlevsel yanına sanatçı beğenileri eklemişler ve tasarımlarını bu anlayış ile şekillendirmişlerdir. Morris ve Marshall Faulkner adlı şirket bu sanatçıları bünyesinde toplayarak tasarımda ve üretimde zanaatçı ve sanatçıyı bir bütün olarak görmüştür. Bu sanatçılar vitray, seramik, duvar resmi, metal işleri, mücevher, heykel, el işlemesi, mobilya, halı gibi birçok alanda yaptıkları tasarımlarında ortaçağ minyatürlerinin iki boyutlu bezemelerinden ve dekoratif sanatlardan etkilendiklerini açıkça göstermişlerdir.

“ Morris, 1856’da basılan “Bezeme Sözlüğü” adlı kitabında, ilk çağlardan o güne kadar bütün bezemelere yer vermiştir. Morris’ in kumaş, duvar kâğıdı ve bilhassa kitaplarda eriştiği sonuçlar makine ürünleri üzerinde etkilerini süsleme açısından göstermiştir. “⁵⁵

Çok ayrıntılı ve tam anlamıyla eski tekniklere bağlı kalarak kitap basmanın yalnızca bir zanaat olarak algılanmaması gerektiğini, böyle zahmetli bir uğraşın tuval üzerine resim yapmaktan daha az yetenek veya beceri gerektirmediğini, dolayısıyla her türlü insan emeğine ve yaratıcılığa dayalı zanaat alanının da sanat olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Tüm bu düşünceler doğrultusunda araştırmış oldukları Ortaçağ kitap ve harf tasarımları Golden, Troy ve Chaucer harf karakterlerinin tekrar güncellik kazanarak ilgilenilmesine ve baskı sistemlerinde çeşitliliğe sebep olmuştur.

⁵⁴ A.g.k. Cilt 1.

⁵⁵ www. Hürriyet. com tr.

Arts and Crafts hareketinin ilgilenmiş olduğu duvar kâğıdı ve kumaş tasarımlarına değinecek olursak öncelikle Charles Voysey'in duvar kâğıdı ve kumaş tasarımlarında bahsetmemiz gerekir. Tasarımlarında iki boyutlu bitki desenlerini açık renkli fon üzerinde betimlemiştir. Morris de tasarımlarında sivilize bitki öğelerinden vazgeçememiş, papatya, kafes işi, nar, kadife çiçeği, yasemin gibi isimler verdiği duvar kâğıdı tasarımları yapmıştır .(resim2.6)

(Resim 2.6) William Morris Golden Lilly Minor

Arts and Crafts hareketinin posterlere etkisi ise İngiltere 'de William Blake ve Aubrey Beardsley ile Fransa'da ise Gauguin ve Toulouse Lautrec ile olmuştur. Renkli litografiler olarak düşünülen posterlerde Japon baskılarının zarıflığı siyah ve beyaz renklerinin baskınlığı ve yalın anlatımının etkisi büyük olmuştur. Bu etki yalnızca posterlerde değil, seramik, tekstil ve plastik sanatlarda da varlık göstermiştir. Özellikle tasarımcılar ve sanatçılar, Japon sanatının renk uyumuna, kompozisyon serbestliğine ve asimetrik yapısına kayıtsız kalamamışlardır. Bu durum tasarımlarda sanatçıları ayrıntıları atarak yalınlaştırma eğilimine götürmüştür.

Görüşümüze göre, Arts and Crafts hareketinin en önemli özelliği, resmettikleri ya da süsledikleri yüzeyin sanatsal kaygılar taşıyor olabilmesi için tuval yüzeyi olmasının gerekmediğidir. Resmedilen ya da tasarım yapılan yüzey kimi zaman bir kitap, bir vazo ya da üzerine oturuşun bir koltuğun döşemesi olabilir. Böylelikle, insanın özü gereği baktığı ve yaşadığı çevrede güzele duyduğu ihtiyaç salt resimle değil, aynı zamanda giydiği ve ya da kullandığı kullanım eşyalarının estetik ve sanatsal bir yan da taşımasıyla da karşılanmış olur. Bu kaygılar yüzünden Arts and Crafts'ın resimden daha çok mimari, kitap basımı, döşeme ve duvar kâğıdı gibi yarar amacı taşıyan alanların estetik değer kazandırılmasında daha başarılı olmuştur.

Arts and Crafts sanatçıları için bezeme, her yüzeye uygulanabilen, kendini tekrarlayarak yüzeyi süs ile kaplayan, en küçük estetik hücredir. Bezemeyi oluşturan ilk olgu sanatsal yaratıcılık ise, bezemeyi de ancak estetik duyguya sahip insan kendi elleri

ile işleyerek verebilir. Oysaki makinenin yaratmış olduğu üretimdeki hızlılık ve salt işlevsellik, yapımında estetik duygudan uzaklaşılmasına sebep olmuştur. Bu durum, yaratılan ürünün, işlevselliğini yitirdiğinde insanla estetik bir bağ kuramayarak, çöpe atılacak ürüne dönüşmesine sebep olmuştur. Ürünün bu duruma düşmesine ve çevremizin salt makine yığınının dönüşümüne karşı çıkmış olan bu sanatçılar, estetik kaynaklarını ebetteki sadece insan emeğinin yer aldığı makinenin gelişmiş olmadığı Ortaçağ geleneklerinde aramışlardır. Ortaçağ insanının ilkçağ insanının tersine yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamış olması, güzele ve rahata olan ihtiyacının artmasına sebep olmuştur. Teknolojinin ve makinenin yeterince gelişmiş olmayışı, tüm bu ihtiyaçların insan emeği ile karşılanmasına ve yaratılan her ürünün el yapımı bir estetik taşıması olmasına sebep olmuştur. İletişim olanaklarının da çok gelişmiş olmaması, el sanatları ve süslemede her yöreye özgün bir çeşitliliğe sebep olmuştur. Elbette ki süslemede çeşitliliğin bol olduğu bir dönemden Arts and Crafts sanatçısının etkilenmemesi olanaksız olmuştur.

2.2.2. Art Nouveau

“Yeni sanat ya da kısaca stil 1900 olarak bilinen Art Nouveau, 1880–1910 yılları arasında 19.yy’.ın eklektizmine ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı tepki olarak doğan, romantik, bireyci ve estetik değerleri ön planda tutan, dekoratif bir üsluptur.”⁵⁶

Tasarımın ulaşabileceği her alanda karşımıza çıkan Art Nouveau mimarlık, dekorasyon, grafik, endüstri tasarımı gibi yaratıcılığın yer aldığı tüm dallarda etkisini hissettirmiş bir akımdır. Her ülkede farklı karakterler gösterse ve farklı isimler ile anılsa da özünde ortak amaç birliği olan bir özellik taşıyarak gelişimine devam etmiştir.

⁵⁶ “Art Nouveau”, **Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi** ,Cilt 1

“ Akım İngiltere ‘de “ Modern Style” , Fransa'da “Style Nouille”(şehirliye üslubu) veya 1899 ‘da Paris metrosunun süslü girişlerini yapmış olan mimar H. Guimard ‘ın adından dolayı “Style Guimard” , Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Secessionstil" Belçika'da “Coup De Fouet” (kamçı ucu), İspanya ‘da “Modernismo” İtalya ‘da gösterdiği abartılı barok sitil benzeri dekoratif nitelikler nedeniyle ve bezemeleriyle bitkisel sitil “Styl Floreale” , yada yılan balığı sitil (Styl Angouille) gibi adlar almıştır. 1896 yılında Paris ‘te Art Nouveau adı verilen bir mağaza açılmıştır. Bu mağazada mobilyalar ve dekoratif objeler satılmış, Fransa ‘da Art Nouveau deyimini böylece doğmuş ve tutunmuştur.”⁵⁷

Birçok adla sanat tarihinde yer alan Art Nouveau filizleniş aşamasından gelişim aşamasına kadar dekoratif bir üslup olarak anılmasından gocunmamış, yüzeyleri ve objeleri dekoratif öğeler ile süsleyerek estetik niteliğini artırmayı amaçlamış bir sanat akımıdır. Bu akımın sanatçıları yüzeyleri süslemek için kullandıkları dekoratif öğelerin esin kaynağını doğadan almışlardır. Resimlerinde elde etmek istedikleri simetrik olmayan düzenlemeler, kullanmış oldukları yoğun dalgalı çizgiler ile güçlendirilmiştir. Uzak doğu resimlerinin ve botanik kitaplarının etkisiyle biçimler incelmış ve stilize edilmiş bir üslup yaratılmıştır. Resimlerde kullanılan çizgiler bazen zarif ve ince bir etki yaratırken, bazen de ritmik ve coşkulu bir etki yaratılmasına yardımcı olur. Çiçek sapsarı, asma filizleri, çiçek gıncası, böcek kanatları, kadın figürleri sanatçıların başlıca değişik varyantlarını yorumladıkları motifler olarak karşımıza çıkar. Sanat tarihinin kökenlerinden faydalanarak bu bilgi birikimini değişik ülkelerin arabesk motifleriyle birleştirmişlerdir.

Botanığın Art Nouveau sanatçıları üzerinde olan yoğun etkisi, ressam ve afiş sanatçısı Eugéne Grasset tarafından “Bitkilerin süslemede uygulanması” adlı derleminde ele alınmıştır.

“Belçikalı Victor Horta ise, dekoratif motiflerde doğrudan doğruya doğadan esinlenen bir yenilenmenin gerçekleştirilmesi

⁵⁷ www.odevim.com.tr

gerektiğini savunmuştur. Horta bir yazısında “sapı ve goncayı, açılmış bir çiçeğe tercih edin .” Kıvrımlı sapı ve özsuğu ile şişmiş bitki, bu sanat ilkbaharının, bu estetik yeniden doğuşun simgesi olduğu için, çok daha baş döndürücü olmuştur. Avusturya’da yayımlanan sezession’un kendi dergisine Ver Sacrum (Kutsal İlkbahar) adının konması bu anlayışı açıkça belirtir.”⁵⁸

“Art Nouveau sanatçıları, Ortaçağ katedrallerinin sütun başlıklarına yontulmuş heykelticikleri örnek almışlar, bir yandan yeni malzemelerle farklı biçimler yaratırken, diğer bir yandan doğayı yeniden gözlemleme ve taklit etmeye koyulmuşlardır.”⁵⁹

“ Art Nouveau'nun esin kaynakları arasında, Kelkit süslemeleri, Rokoko stili, Arts and Crafts hareketi, Pre-Rafaelit resimleri, ortaçağ minyatürlerinin iki boyutlu yüzeysel bezemeleri, desen ve çizimleri, Japon dekoratif tasarımı ve tahta kalıp baskıları da yer alır.”⁶⁰

“Modern çağın ilk yeni üslubu olan Art Nouveau; biçim özellikleri açısından en genel tanımla, mimaride; klasik, neoklasik, akademik olandan farklı olarak tanımlaması zor olan atipik plan öğelerine, cephe düzenlerinde frontaliteden kaçışa, kitlelerde serbest çıkmalar ve eklemelere, bezemede ve resimde coşkunun bir eğrimsellik ve çizgiselliğe, kıvrım ve bükülmelere, nakış esprisine, uçuculuğa, doğaya ve doğanın akıcılığına eğimli bir tasarım anlayışı getirmiştir. Art Nouveau’nun özellikle ilk evrelerinde egemen olan bu eğilimler pek çok sanatçının yapıtında örneklenebilir.”⁶¹

“Art Nouveau’da bitkisel ve geometrik olmak üzere iki farklı eğilimi benimsemiştir. Belçika ve Fransa’da bitkisel örgelerin ağırlıkta olduğu yapıtlar üretirken, Avusturya ve İskoçya’da daha geometrik çizgilerin egemen olduğu olmuştur.”⁶²

“1896–1900 yılları arasında eğri çizgiler, neo –barok denilebilecek motifler, bitkisel bezekler egemen olmuştur.

⁵⁸ “Ar Nuvo”, **Axis 2000** ,Cilt 1

⁵⁹ A.g.k.Cilt.1

⁶⁰ Bkz. (57)ödevim sitesi

⁶¹ Bkz. (57) ödevim sitesi

⁶² “Art Nouveau” **Ana Britanica** ,Cilt2

1905–1914 yılları arası geçiş aşamasıdır. Dekoratif süsler daha yumuşak, çizgiler az çok stilize edilmiş, eğri çizgiler çokgenler ve küpler oluşturmuştur.

1925’de Uluslararası stil (style international)uygulanmaya başlanmıştır.1900stili ile uluslararası stil arasında eğriler geometrik volümler, aşırı dekorlar sistematik yalınlık, hayal ürünü ile fonksiyonel isteğinin paralellikleri vardır.”⁶³

Bu sanat akımının doğmasının toplumsal, ekonomik ve estetik nedenleri vardır. 1863 yılında açılan salon Des Refuses, devlet salonuna kabul edilmemiş sanatçıların birçoğu oyalanmak isteğiyle uygulamalı sanat ürünleri alım satımıyla uğraşmaya başlamışlardır. Bu durumun, sanatçıları Art Nouveau’ya yönelttiği de düşünülebilir.

19.yy görülen büyük değişimler, iletişimin ve taşımacılığın gelişimi Art Nouveau’nun büyük kitlelere yayılmasının en büyük nedenidir. Tasarıma duyulan büyük ilgi sanatçıların tasarımlarını büyük dergilerde sunma fırsatı vermiş böylelikle sanatçılar arasındaki bilgi alışverişi çok daha evrensel bir üslubun var olmasına sebep olmuştur.

“Yunan ve Roma sanatlarının kuralları içinde doğal biçimleri bozma, ikincil denem süsleme sanatlarına karşı soylu kabul edilen resim, heykel gibi sanatlara seçkinlik tanıyan Rönesans’tan miras kalmış geleneksel tavra karşı çıkarak, yeniliği savunan Art Nouveau, modern hareketin ilk evresini başlatmıştır. Dekorasyon, strüktür ve amaçlanan işlevin bir bütün olarak ele alındığı bu dönemde, biçimler ve çizgiler doğadan kopya edilmeden, çoğunlukla yeniden yaratıldıkları için, tasarım sürecine canlılık katarak, gelecekteki soyut sanata zemin hazırlayarak ve Modernizm’in ilk evresini başlatmıştır.”⁶⁴

“Sanatın bu yenilenmesi, sanatlar arasındaki hiyerarşinin yeniden gözden geçirilmesine gerekliliğini doğurmuştur. Böylelikle büyük sanatlar ve küçük sanatlar arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması sağlanmış oldu. Günlük hayata uyum getirmek isteyen sanatçı, nesneyi, çevresinden soyutlanmış bir şekilde ele almayı reddetmişti artık. Bundan böyle sanat bir bütünsellik içindedir ve

⁶³ Bkz. (57) ödevim sitesi

⁶⁴ “Grafik Tasarım”, **Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi** ,Cilt 2 .

yarardan kaynaklanmaktadır. Güzel ile yaralının bu ilişkisi, sanayi devrimi bağlamında ortaya çıkmaktadır. Makine insanları hem tedirgin etmiş, hem de büyülemiştir. Makine kitleler için üretim yaparken çalışmayı insanilikten çıkarmıştır. Sanat herkese sunulmuş bir olgudur ve her faaliyet alını ile ilişkilidir.”⁶⁵

Akademik sanata karşı oldukları gibi burjuvaziyle de mücadele eden Art Nouveau sanatçıları zanaat ve sanat arasındaki ayrıma karşı çıkmışlardır. Sanatın daha geniş kitlelere yayılmasının bu ayrımın ortadan kalkmasıyla sağlanabileceğini düşünmüşlerdir.

Her ne kadar sanatı evrensel ve ulaşılabilir bir unsur olarak halka indirgemeye çalışmak gibi toplumsal bir amaç güdümüş olsalar da somut olarak burjuvazinin tekelinde kalmış ürünler tasarlayabilmişlerdir.

“Doğanın gözlenmesine dayandığı zaman yeniliğin kaynağı olana süsleme, aşırı ölçüde kullanıldığında zararlı bir öge haline gelmiş, hareketsiz ve katı olana canlılık veren eğri çizgi ve hacimler, yapıyı kötü bir biçimde saklamak ve gözden kaybettirmekle suçlanmış. Böylelikle gerektiği gibi kavranamayan Art Nouveau “şişirme” bir üslup haline gelmiştir.”⁶⁶

1910’dan sonra popülerliğini kaybeden akım 1925 Art Deco üslubunun müjdeciliğini yapmıştır.

Birçok ülkede varlık gösteren Art Nouvau gelişimini Fransa’da şu şekilde göstermiştir.

“ Fransa'da Victorya dönemi grafiklerinden Art Nouveau'ya geçiş, kademeli bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu geçişte Paris'te çalışan iki grafik sanatçısı, Jules Chéret (1836–1933) ve Eugene Grasset (1841–1917) önemli rol oynamışlardır.”⁶⁷

⁶⁵ Bkz.(58),Axis, Cilt 1.

⁶⁶ A.g.k., Cilt1.

⁶⁷ Bkz. (56) **Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi** ,Cilt 2.

1881'de çıkan basın özgürlüğü ile ilgili Fransız yasaının birçok sansür hükümlerini kaldırarak, afişlerin resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kilise dışında her yere asılabileceğine izin vermesi, afiş endüstrisinde büyük bir gelişmeye yol açmıştır. Sokaklar, toplumun her kesiminden insanların izleyebildiği bir sanat galerisi haline dönüşmüş, saygın ressamlar artık reklâm afişleri tasarlamayı küçültücü bir davranış olarak görmekten vazgeçmişlerdir.

“Arts and Crafts hareketi tasarım sanatları için yeni bir yön yaratmış ve Jules Chéret bu yönde atılım yapan ilk sanatçı olmuştur. Modern afişin babası olarak adlandırılan bu ünlü tasarımcı, uzun yıllar resimli litografik afişlerin, sadece duyuru niteliği taşıyan tipografik harf baskısı afişlerin yerini alması için çaba göstermiştir.”⁶⁸

Karakteristik olarak, siyah kontur içerisinde canlı kırmızı, ışıklı sarı ve yeşilin yanında, mavi mürekkebi akşam ve gece atmosferi yaratma veya süzülerek dans eden figürlerin arka planına açık mavi fon oluşturmak üzere kullanmıştır. Bu parlak renklerle grafik bir canlılık sağlamış, ustaca gerçekleştirdiği üst üste basımlarla şaşılacak genişlikte bir renk yelpazesi yaratmıştır. Çalışmalarındaki gereksiz detayları atıp, büyük renkli alanlar kullanarak dikkati ana motifin üzerine toplamıştır. Tipik kompozisyonu, afişin ortasında yer alan ve hareket eden bir figür veya figürlerdir. Bold karakterli yazılar ise, afişteki figürün hareketini ve biçimini yansıtır niteliktedir.

İsviçre kökenli Eugene Grasset, ressam / tasarımcı olarak Chéret'nin ününe yakın bir popülerliğe sahip bir sanatçıdır. Tasarımları ortaçağ sanatının ve egzotik doğu sanatının sentezi niteliğindedir.

“1866'dan itibaren afiş yapmaya başlayan Grasset, afişlerinde 'boyama kitabı' türü kalın konturlarla çizilmiş, valörsüz boyanmış, figürler ve desenler kullanılmıştır. Boticelli'yi anımsatan bu figürlerin giysileri Ortaçağ çağrıştıırken, hacimsiz bulut motifleri Japon tahta baskılarını incelemiş olduğunu göstermektedir. Grasset'nin geleneğe

⁶⁸ Bkz. (57) ödevim sitesi.

bağlı tutumu, akıcı çizgileri, öznel renkleri ve çiçek motifleri Fransız Art Nouveau üslubunun özelliklerini taşır.”⁶⁹

La Belle Epogue'nun gece hayatını yansıtan iki boyutlu afiş resimleri ile yalnızca Art Nouveau'nun değil Empresyonizm'in de önde gelen sanatçılarından olan Henri Lautrec Degas'tan oldukça etkilenmiştir. İllüstratif nitelikte dekoratif anlamlı resimler yapmıştır. Fırçanın yanı sıra kullandığı diş fırçası ile boyayı yayarak tonal etkiler yaratmıştır. Arabesk bir anlatımla birleştirmiş olduğu sarı ışıkla aydınlatılmış dramatik ifadeli figürlerini kıvrımlı çizgiler ile hareketlendirmiştir. Resimlerinde betimlediği figürlerinin yüz hatlarını o kadar stilize etmiştir ki kimi zaman karikatüre varan ifadelere ulaşmıştır.

“Bu ülkede Art Nouveau 'nun oluşumunda Arts and Crafts hareketi kadar 18. yüzyıl Fransız Rokoko üslubu da özel bir kaynak oluşturmuştur. Yeni filiz vermekte olan bu sanat hareketi, Aralık 1895'te Samuel Bing tarafından, yeni yönlerde ürün veren genç sanatçıların sanat ve el sanatları çalışmalarını sergilemek üzere “Art Nouveau” isimli bir galeri açılmasına kadar, “Le style moderne” (modern stil) olarak adlandırılmıştır. Art Nouveau'nun çiçek motiflerini sanatçılar tarafından hemen benimsemiştir. Chéret, “Grasset, Toulouse-Lautrec'ten sonra özellikle Mucha 1895 ve 1900 yılları arasında Art Nouveau'ya en geniş kapsamlı ifadesini kazandırmıştır. Moravia halk sanatı ve Bizans mozaiklerinden izler taşıyan çalışmalarının başlıca konusu, büyü ve gizem dolu tavrıyla, bitki ve çiçeklerin stilize edilmiş biçimlerinden oluşan motiflerin ortasında yer alan zarif, erotik tavrılı ve görünümlü kadın figürü olmuştur.”⁷⁰

Mucha 'nın tasarlamış olduğu tiyatro afişleri zarif pastel tonlu renkleri ve kıvrımlı çizgileri ile Art Nouveau'nun en karakteristik eserlerindedir. Tasarımlarında genellikle kullandığı kadın figürünün saçlarının kıvrımlarını abartarak ve figürün çevresine yerleştirmiş olduğu dekoratif öğeler ile bütünleştirerek dekoratif bir üsluba ulaşır. Daireler, kıvrımlı çizgiler, at nalı şekiller, tasarımlarında yer alan

⁶⁹ Alastair, DUNCAN, *Art Nouveau*, 94.

⁷⁰ Bkz. (56) *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, Cilt 2

kadınların saçlarının kıvrımlı yapısını destekleyen bezekleridir. Tüm bu bezekler ve şekilleri kalın çizgiler ile belirleyerek tasarımlarının dekoratif yanını güçlendirmiştir.

“Karışık düzenlemeler içinde mümkün olmayan gür saçlarını sivilize ederek dekoratifleştirmiştir. Saçlar Mucha'nın ayırt edici bir özelliği olmuş ve devamlı olarak çağdaş eleştirmenler tarafından “Şehriye” ve “Makarna” olarak tanımlanmıştır. Bu zorlayıcı kıvrımların kullanımı çizimlerinde sık sık görülmektedir. Boş alanlara duyduğu nefretle, kompozisyonlarına ön yargısız olarak başlamakta, kompozisyon geliştikçe çizgileri çizgiyle dengeleyerek, seçilmiş alanı iç ilişkiler ile birbirine bağlayan örneklerin kıvrımları ve arabeskleri ile doldurmaktadır. Tüm grafik işlerinde en açık özellik kompozisyonların, dekoratif çizgilerin iç ilişkileridir. Böylece doğal olarak bütünlük içinde, gevşekçe birleşip güçlenmektedir.”⁷¹

“Mucha insan gözünün kaslarının kıvrımları takip etmeyi düz çizgilere tercih ettiği inancındadır. Bu bakımdan kıvrımların doğal armonisini yeniden üreterek, gözlemci olarak canlanmaktaydı. Herhangi bir nesnenin orta yolu üzerinde gözün odaklandığına inanıyor, bu yüzden her zaman kıvrılan eksen üzerine kompozisyonunun merkezini yerleştiriyordu.”⁷²

İngiltere’de ise Art Nouveau, Arts and Crafts hareketinin varlığını sürdürdüğü bir dönemde mimarlık ve endüstri tasarımından çok illüstrasyon ve grafik tasarımı alanında etkili olmuştur. Eski büyük boyutlu afişlerin çok rağbet gördüğü İngiltere işlevsel afişin dışında sanatsal afişin gelişimi de Arts and Crafts ve Art Nouveau gibi dekoratif akımlarla sağlanmıştır.

**(Resim 2.7) Alphonse Mucha ,The Brunette ,
monokrom litografi;46x33cm,özel koleksiyon, Paris**

“Bundan dolayı bu ülkede uluslararası sanat anlayışının yanında milli anlayış da, ilk resimli afişlerin kendine özgü tarz ve üslubunda belirleyici bir rol oynamıştır.”⁷³

⁷¹ Ayla ERSOY , “Alphonse Maria Mucha” ,57

⁷² A.g.k,57

⁷³Bkz. (57) ödevim sitesi.

Önrafalleleocuların etkisini taşımış olan İngiliz Art Nouveau' sının en önemli sanatçılarından biri Aubrey Beardsley Japon baskılarının etkisiyle düşsel, abartılı ve siyah renkli figürler betimlemiştir.

“Beardsley'in 1894'te Oscar Wilde'nin “Salome” adlı eserinin İngilizce basımına hazırladığı illüstrasyonlar kadın figürünü apaçık bir erotik duyarlılıkta resimlemesi nedeniyle, genç Viktorya dönemi İngiliz toplumunda, şok etkisi yaratmıştır.”⁷⁴

Amerika'nın en ünlü Art Nouveau temsilcilerinden biri olan Will Bradley tarafından Amerika'da temsil edilen Art Nouveau ,Bradley tarafından yeniden yorumlanarak tasarım konusunda özgür bir yaklaşım getirmiştir.bir çok dalda yaratıcılığını kullanan sanatçı tasarımda var olan kuralları yadsıyarak kendi sanatının kurallarını belirlemiştir.

“ Yazıyı tasarım alanının bir köşesine veya dar bir sütuna yerleştirerek veya dikdörtgen bir biçim oluşturacak şekilde, bütün harfleri aynı boyda çizerek, tipografiyi bir tasarım elemanı olarak kullanmıştır.”⁷⁵

Art Nouveau'nun Avusturya sanatına etkisi Gustav Klimt'in başkanlığında kurulan Secessionstil grubunun çalışmalarında gözlenebilir.

“Avrupa dillerinde “ayırılma” anlamına gelen, secession sözcüğünden uyarlanan “Secessionstil” veya “Wiener Secession” ını Avusturya'da, Viyana Yaratıcı Sanatçılar Birliği Künstlerhaus'dan yönetimi protesto için ayrılan genç üyeler kurmuştur.”⁷⁶

⁷⁴ Bkz. (57) ödevim sitesi

⁷⁵ Bkz.(57) ödevim sitesi

⁷⁶ Bkz. (57) ödevim sitesi

Protestoların sebebi sergilerde yabancı sanatçılara yer verilmemesi olarak anlaşılrsa da ülkelerarası düşünsel farklılıklar olmuştur. Klimt'in başkanı olduğu grubun yardımcılığına da Rudolf Van Alt getirilmiştir.

“Secession ‘un üç ana amacı vardı: Genç modern sanatçıları ve onların işlerini sergileyebilmeleri için sürekli fırsatlar sağlamak, Viyana'nın bilinen en iyi sanatçıları ve eserlerini tanıtmak, genç sanatçıların ve yabancı sanatçıların işlerine dergilerinde yer vererek yayımlamak.”⁷⁷

Viyana'da gelişen Art Nouveau' nun bu dalında ürün veren sanatçılar tasarımlarında iki boyutlu yalın bir anlatıma yönelmişler ve çiçekli bezemelerden çok geometrik bezemelere yönelmişlerdir. Daireler, dikdörtgenler ve karelerin tekrarlarından bezemesel bir dokuya ulaşmışlardır.

“Kurucu üyeler ise “Glasgow Üslubu”nun lirik doğalcılığından etkilenen mimar J.J. Olbrich (1867–1908), Josef Hoffmann (1870–1956) ve Koloman Moser (1868–1918)'dir. Tıpkı Glasgow Okulu gibi, Secessionstil'i de Art Nouveau'nun Fransa ve Almanya'da gelişen çiçek motifli üslubuna karşı çıkmıştır. Batıdaki Art Nouveau hareketiyle olan tek bağlantısı İngiltere'dekinden de güçlü bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Secession binasının alınlığına yazılı olan, “Die Zeit Ihre Kunst, Die Kunst Ihre Freiheit” (çağın sanatı yapılmalı, sanatın özgürlüğü olmalıdır) sözü, Viyana'daki sanatsal devrimin parolası olmuştur.”⁷⁸

Viyana Secession sergilerinin afişlerinden grubun, sembolist resim anlayışının illüstratif alegorik stilinden Fransız kökenli çiçek motifli stile, oradan da olgun Viyana Secession stiline ulaşan hızlı gelişimini saptamak mümkündür. Çiçekli Fransız stilini reddedince, Viyana Secession sanatçıları iki boyutlu biçimlerle çalışarak daha büyük bir sadeliğe yönelmişlerdir. Geliştirdikleri tasarım dili kareler dikdörtgenler ve dairelerin tekrarı veya bileşiminden meydana gelirken, kullandıkları geometri mekanik ve katı olmayıp organik bir nitelik göstermiştir.⁷⁹

⁷⁷ Frank, WHITFORD, **Klimt**,68

⁷⁸ Bkz.(57) ödevim sitesi

⁷⁹ Bkz. (57) ödevim sitesi

Yayın hayatı içinde grubun sanatçıların ve yabancı sanatçıların resimlerine yer veren, dergi tasarımı ile yeni bir boyut kazandıran en önemli dergilerden biri de Viyana Secession'un hazırladığı “Ver Sacrum”(Kutsal İlkbahar) adlı dergidir.

“1903'te W. Morris'in uygulamalarını sürdürmeyi amaçlayan ve Secession stiline bir uzantısı olan “Wiener Werkstatte” (Viyana Çalışma Atölyeleri) kurulmuştur. Önceleri bu atölyeler Moser ve Hoffmann'ın tasarımlarını üretmeyi planlamışken, zamanla gelişerek daha birçok kişiyi bünyesine toplamıştır. Amacı, kötü tasarımlarla hazırlanmış olan seri imalat ürünlerine ve yozlaşmış tarihselciliğe bir alternatif getirmektedir. İşleve önem vermek, malzemeye sadık kalmak ve dengeli bir oranlama, ilkeleriyle çalışan “Wiener Werkstatte”, 1932'de mali zorluklar yüzünden kapanana dek, üretime devam etmiştir.”⁸⁰

“Art Nouveau Almanya'da “Jugendstil” (gençlik stili) adını almıştır. Bu isim 1896'da Münih'te çıkmaya başlayan “Jugend” isimli bir dergiden uyarlanmıştır. Ve Jugendstil Münih'ten Berlin'e, Darmstadt'a ve giderek tüm Almanya'ya yayılmıştır.”⁸¹

Almanya 'da Art Nouveau Jugendstil olarak adlandırılmıştır. Diğer ülkelerdeki Art Nouveau hareketlerinin biçimsel yapısından etkilenmiş olsa da akademik sanatla bağlarını kopararak kendi tavrını ortaya koymuştur. Gotik harflerini Art Nouveau'ya özgün bezemelerle birleştirmiş, yalın ve geometrik yapıya sadık bir tasarım gerçekleştirmiştir.

“Jugend dergisinin özgür tipografik yaklaşımının aksine, Münih'te 1899'da çıkmaya başlayan “Die Insel” adlı yazın dergisi, tek tip tipografik bir layout'u (düzenleme) bütün dergi kapsamında kuran ve koruyan ilk yayın örneği olmuştur.”⁸²

Peter Behrens dergide öne tasarımcıdır. Biçimleri basite indirgemiş renkleri blok halinde kullanmıştır. 1898 yılında yapmış olduğu The Kiss, süslemeci sitilin olgunluk örneğidir. İki sade, klasik, profilden kadın portresi arabesk bir şekilde dans

⁸⁰ Bkz.(57) ödevim sitesi

⁸¹ Bkz. (57) ödevim sitesi.

⁸²Bkz. (57) ödevim sitesi.

eden saçların içine yerleştirilmiştir. Tasarımlarında dikkat çeken özellik yüzeyi çizgilerle parçalara ayırarak geometrik bir düzen yaratmasıdır. Yalın basit indirgenmiş biçimselliği ile Art Nouveau'nun süsleyici yapısından oldukça uzaklaşmış, güzelliği işlevsellikte aramıştır.

“Almanya, Jugendstil'den çok, çağ başlangıcında ona karşı geliştirdiği yeniliklerle tasarıma katkıda bulunmuştur.1907 yılında mimar endüstri ve yazarların liderliğinde kurulan “Der Deutsche Werkbund”, İngiliz Arts and Crafts hareketiyle olgunlaşmış olan reformları uygulamayı amaçlamıştır, ancak bir farkla ‘Crafts’ (el sanatları) yerine, endüstriyi koyarak. Endüstrideki seri-imalata standardizasyon getiren bu yeni yaklaşım, Almanya’da coşkuyla benimsenmiştir. ‘Werkbund’, sanat ve endüstriyi birleştirerek, üretimde tasarımı teşvik etmiş ve böylece hem Alman üreticiler, hem de kamuoyu yararına, Alman ürünlerinin tasarım ve niteliğini yükseltmiştir. Avrupa’nın en iyi harf karakterleri ve baskı teknolojisi, Almanya’da bu zamanda geliştirilmiş, Leipzig ve Berlin’deki yayın merkezlerinde, kitap üretimi konusunda yüksek bir standart elde etmiştir.”⁸³

2.2.3. Sembolizm İçinde Bezemeci Özellik Gösteren Sanatçılar Üzerine

19.yy da Sembolizm ilk etkilerini bir grup Fransız şairin çalışmalarıyla göstermiş bir akımdır. Daha sonra etki alanları tiyatro ve resme de kaymıştır.

“Rusya da aralarında olmak üzere bütün Avrupa ülkelerinde, Anglosakson ve Latin Amerika’da ve ayrıca iki Amerika’nın Fransızca konuşan kesimlerinde ortaya çıkmıştır.”⁸⁴

Resimde simgecilik, nesnelcilik ve empresyonizm akımının yayılan etkisine karşılık, düş gücüne dayalı anlatımı savunmuşlardır. Bunun içinde mantığın sınırlarını aşarak bilinçaltına ve düşselliğe ulaşmaya çalışmışlardır.

⁸³ Bkz.(57) ödevim sitesi

⁸⁴ Bkz.(57) ödevim sitesi.com.tr.

Resimde simgeci anlayışın ilkelerini belirleyen Albert Aurier 1891'de Mercure De France yayınlana makalesinde sanat yapıtının beş temel kuralını şu şekilde tanımlar:

“ Ona göre sanat yapıtı,

1-İdeolojiktir, çünkü tek ideali bir fikir ifade etmektir.

2-Sembolisttir, çünkü bu fikri biçimler vasıtası ile ifade eder.

3-Sentetisttir, çünkü bu semboller1 öyle iyi bir şekilde açıklar ki, insanlar onları anlayabilir

4-Subjektiftir. Çünkü ortaya konan obje, sadece bir obje olarak düşünülmez, öznenin önerdiği bir fikrin sembolü olarak düşünülür.

5- Dekoratifdir, çünkü gerçek dekoratif sanat Mısırlılar tarafından muhtemelen Yunanlılar ve primitifler tarafından ortaya konmuştur. Bu gerçek dekoratif sanat, yalnızca sanatın bir göstergesidir ve bu sanat aynı zamanda öznel, sentetisttir, sembolisttir ve ideolojiktir .”⁸⁵

Sembolizm resim sanatında belirli kalıplara sığdırılmayacak kadar geniş bir teknik çeşitliliğe sahiptir. Bu durum kökeninde Romantiklerden, Önrafaelloocular'a oradan Nazerenler'e kadar uzanan geniş öncülerinde de karşımıza çıkar. Etkilerini ise 20.yy başında Gustav Klimt'in işlerinde gösterir.

Simgeci resmin teknik olarak belirli kalıplara sığdırılmayan yapısı içerikte benzerlik gösterir. O sıralarda geçerli olan akımlara eklenen Art Nouveau'nun yılankavi çizgileri teknik olarak söylenebilecek en belirgin özelliktir. Bu akımın sanatçıları sık sık birbirine zıt tekniklere başvurarak resim yapsalar da birbirine yakın temaları konu almışlardır. Çok geniş topraklara yayılan sembolizm her ülkenin kendine özgü geleneklerini ve karakterini içinde barındırarak bazen bir sanat eğiliminden diğerine gidiş gelişler yaşamış ve sanat tarihinde bu yanıyla bir dönemi temsil etmiştir.

⁸⁵ B.k.z.(39) ,BULUNDAY, 19

“Bununla birlikte, daha biçimsel ve çalışma yöntemleri ile ifade tekniklerine bağlı bir başka simgeci akımdan söz etmek gerekir. Bu akım Redon, Toorop, Gauguin ve Klimt’in eserlerinde ortaya çıkacak ve tablolarına özgün bir plastik ve deneysel değer kazandıracaktır. Bu sanatçılar, balmumundan suluboyaya, ahşap üzerinde gravürden pastele, füzenden rötuşlu fotoğrafa, çini mürekkebinden taşbaskıya kadar uzanan geniş bir teknik çözüm yelpazesini benimser. Akımın bu özel görünümü, kendini yalnızca ikonografik planda değil, deneysel ve biçimsel planda ortaya koyan, sınırları aşma isteğini doğrular.”⁸⁶

“Sembolizm, 1886 yılında Moreas’ın sadece edebiyat alanını tanımlayan manifestosundan çok önce, Fransa’da Gustave Moreau’nun işlerinde görülebilirdi.”⁸⁷

Romantik sanatın önemli sanatçılarından Gustave Moreau sembolist içerikli resimleriyle romantizm ve sembolizm arasında bir sentez kurmuştur.

“Hayalet, Jupiter ve Semele, Orpheus’un kesik Başını Taşıyan Trakyalı Kız, Ölüm Meleği, Pargue tanınmış eserleridir.”⁸⁸

Mitolojiden ve kutsal kitaplardan aldığı resimlerinin konusunu düşsel tapınak mekânları ve saray görüntüleri içinde resmederken canlı ve son derece parlak renkler kullandığı süslü, yarı çıplak bir şekilde resmettiği figürleri ile de egzotik bir erotizm havası estirir.

İlk dönem resimlerinde Delacroix ‘in etkisinin yoğun olarak kullandığı işlerinde bir dikkat çeken özellik ise İran ve Hint sanatının karakteristik özelliklerine sahip olmasıdır. Sanatı boyunca Realizm’e karşı olmuş, nesnelerin fantastik bir şekilde yorumlanarak dışa vurulması gerektiğini savunmuştur. Dekoratif öğeler ile birleştirmiş

⁸⁶ Bkz.(58) Axis 2000, Cilt 4.

⁸⁷ Michael, GIBSON, *Symbolist*,31

⁸⁸ A.g.k, 36

olduğu kadın figürlerini resimlerinde çoğu zaman erkeği kötülüğe sürükleyen karşı konulamaz bir tehlike olarak betimlenmiştir.

Genellikle konu ettiği ölüm, düş kırıklığı, karşılanamamış istekler gibi oldukça karamsar içerikli resimlerini işlediği, aşırı detaycı, ayrıntılı adeta kuyumcu titizliği taşıyan tekniğinin, içeriğin kapsadığı olumsuz etki ile uyuşmayan bir yapısı vardır.

Gustave Moreau'nun 'The Apparition' (1874–1876) (resim 2.8) adlı resmi bu düşü, yırtıcı ve süslemeci tavrı için çok iyi bir örnektir. Tuvalin yüzeyine baktığımızda renk bloklarından ziyade, birbirinin içine geçmiş ince boya tabakaları görürüz. Bu barok atmosfer içersinde renklerin tonal değerlerinin birbirine bu kadar yakın tutulması ve belirsiz lekelerin oluşması, daha ilk aşamada düşsel bir etki yaratmaktadır. Üzerine itina ile çizilmiş olan mimari çağrışımların, bu düşsel havaya çok çarpıcı bir katkısı olmuştur. Bu bezemelere gösterilen itina ve bunların şekli bize Parnasse'ci ozanları hatırlatır. Parnasse okulunun etkisi bize, Moreau'nun resimlerindeki titiz ve incelikli bezemelerle yansır. Bu noktada Parnasse okulunun temel prensiplerini hatırlamakta fayda vardır:

“—Sanat sanat içindir: doğası ile sanat yarar gözetmeyen bir uğraşdır. O halde sanattan yararlı hiçbir amaç beklememek gerekir. Sanatçının bir tek hedefi vardır: güzellik. Sanatçının düşünüy yalnız güzellik gerçekleştirir, kaygılarını güzellik dindirebilir, kalıcı olan yalnız güzelliktir, güzellikten başka amacı olmadığı için sanatçı plastik sanatlarla bağlantısını güçlendirme, güzeli elde etmek için bütün çabaları göstermeli, işi rastlantıya bırakmamalıdır (Gautier).

—Biçim ve teknik zorunludur.

—Kişisel lirizme ve kişiselliğe paydos. 'Nesneli aramalıyız', kişisel olmayana yönelmeliyiz. Çağın aydınlık yoluna girmek için geçmişe yönelmeliyiz. Bilim yoluna, pozitivizmin yoluna böyle gelebiliriz, fikirleri, olayları, özden yaşamı, var olma, inanma, düşünme, davranma nedenini, eski soyları oluşturan her şeyi yeniden yaşatmak söz konusudur. Bilim ve sanat birbiriyle kaynaşmasa bile birleşmek zorundadır (Leconte de Lisle).”⁸⁹

⁸⁹ Erdoğan, ALKAN;111,112

(Resim 2.8) Gustave Moreau ,The Apparition 1874-1876 142x103 cm

Musée Gustave Moreau, Paris.

Moreau'nun resmi bu prensiplerdeki anlatımın resimsel bir ifadesi gibidir. Ancak Moreau'nun tanrısı güzelliğin ta kendisi değil, kadının gücü, hâkimiyet kurma yetisi, ihtişamı, güzelliğidir. Mekânı süsleme anlayışıyla kadını süsleme anlayışı arasında bir fark vardır. Mekândaki süsleme onun için bir dekorken, kadındaki süsleme onun gücünün, ihtişamının ve güzelliğinin getirdiği tehlikenin sembolüdür. Ancak buradaki süsleme tavrı salt sembolist bir ihtiyaç değildir. Plastik anlamda Parnasse okulunun getirdiği estetik kriterleri uygulamadaki amaç, dış dünyanın yavanlığına karşı iç dünyanın zenginliğini betimlemektedir. Bu noktada dekoratif öğeler, süsleme amacının dışında bir sanatsal ifade aracı olmuştur aynı zamanda. Mekânda uygulanan küçük bezeklerin sebep olduğu vibrasyona karşılık, konunun odak noktası olan figürlerde nispeten düz ve aydınlık alanların yarattığı tezatlık, süsleme öğelerinin daha etkileyici bir şekilde izleyiciye ulaşmasını sağlar.

(Resim 2.9) Puvis de Chavannes ,The Poor Fisherman ,1881

tuval üzerine yağlıboya, 90x130 cm, The Chrysler Museum ,Norfolk

Fransa'da Pierre Puvis de Chavannes (1824 -1898) resimlerinde biçimsel anlatımını oldukça basitleştirmiş, konu aldığı alegorik içerikli resimlerini büyük boşluklar ve canlı, parlak, düz sürülmüş renkler ile betimlemiştir. Hareketsiz resimleri içe kapanık bir ruh hali ile yalın, sınırlı ve solgun bir özellik taşır.

Sembolist sanatçılar için biçimsel anlamda doğanın bire bir tasvir edilmesinin gerekli olmayışı Odilon Redon içinde aynı geçerlilikte olmuş bu anlayışı ile de sembolistlerin içinde yer almıştır. "The Poor Fisherman" (resim 2.9) gibi resimleri genç ressamı oldukça etkilemiştir.

1881’de yapmış olduğu bu resimde, gözümüz derin bir espas aramaktadır. Ancak deniz, gökyüzü ve kara parçaları, sınırları keskin olarak belirlenmiş leke grupları oluşturacak şekilde sanki arka arkaya değil de, üst üste konumlanmış gibidir. Bu üst üstelik derin bir ufuk arayan izleyici için şaşırtıcı bir yüzey etkisi yaratmaktadır. Bu anlatım şekli doğal olmaktan çok, kurgulanmış hatta bir vitrayda görebileceğimiz bir şekilde bir araya getirilmiş bir manzaraya sebep olur. O tarihe kadar olan genellikle düz zemin içersinde bir pencere açmak, espas illüzyonu yaratma isteği, Puvis de Chavannes’n resimlerinde yer almamaktadır. Sanki kasti olarak ortaçağ primitiflerine bir dönüş yapılmıştır. Resmin mekânında uyguladığı bu düz alan, leke etkileri, volümü azalttığı kadar, figürlerinde de nispeten hacimli yapısını azaltarak yüzeyselleştirir. Figürlerin konumları da espasın varlığını yok etmek istercesine şematik, bir şekilde birbirinden uzaklaşmış, espasa yol açacak pozisyonlara girmemelerine özen gösterilmiştir. Figürlerde ki hacim duygusu dahi konturlarla çevrelenerek, vitray etkisini sürdürmeye yönelik bir tavır sergilemiştir. Bu iki boyutlu yüzeylerin bu kadar belirgin kullanımı, Puvis de Chavannes’in dekoratif sanata olan meyilini vurgulamaktadır. Bu düz alanlar içinde kullandığı (diğer resimlerinde de örneklenebileceği gibi) küçük otlar, çiçekler, kaya parçaları gibi bezek özelliği gösteren elemanlar, yarattıkları vibrasyonla doku etkisi vermektedir. Sanatçının dekoratif özelliği, düz alanların kullanımı dışında bu dokulu bezeklere yer vermesiyle de ortaya çıkmaktadır.

“ Onun boyayı geniş, düz alanlar şeklinde boyama düşüncesi, Maurice Denis tarafından, resimde düz renklerle örtülen yüzeyin belirli bir düzende toplanması olarak yorumlanmıştır. O; bu düşünceyi arkadaşı Paul Serusier ‘den almış, Serusier ise Paul Gauguin’ den, oda Emile Bernard’dan ödünç almıştır.”⁹⁰

Emile Bernard resimlerinde bütünleştirilmiş plan üzerine uyguladığı renklerin gücünü, Puvis De Chavannes’dan daha güçlü ve yoğun renkler kullanarak ifade etmeyi amaçlamış, bireşimsel sembolizm’in kaynağında bulunan “cloisonisme”(bölmeçilik)

⁹⁰ Bkz.(87) ,GIBSON,45.

adını verdiği kuramını Gauguin'e aktarmış, Gauguin'de onun bu mantıklı yargısından etkilenerek resimlerinde yer vermiştir.

Renkleri kilise camlarında görülen vitray camlarındaki gibi kurşun şeritler yerine benzer bir biçimsellikte kalın konturlar ile çevrelenişine “Cloisonisme” adı verilmiştir. Hapsedilmiş bu renkli bölmeler, renk cümbüşünün içinde çizgiler ile belirginleştirilerek bağımsızlığını kazanmış olurlar. Şemacı bir anlayış gösteren Cloisonisme ‘den sonunda Synthetism’e ulaşılmış olur.

“Synthetisme, Maurice Denis’e göre resmi basitleştirmek demektir. Ama bu basitleştirme kimi parçaları ortadan kaldırmak değil, resmi daha anlaşılır kılmak anlamındadır. Kısacası hem tabloyu tek bir ritme bağlamak hepsinden baskın bir ögenin buyruğuna vermek, kimi parçaları gözden çıkarmak, kimi parçaları sınırlamak ve genelleştirmektir.”⁹¹

“Paul Gauguin’in “Lost Virginty 1891” (resim 2.10) varyantlarını yaptığı, derin düşünceler içeren resminde yer alan tilki Hindistan’da azmin simgesidir ve Manet’in Olimpiya’ sında ki siyah kediyi anımsatır. Britanya’da tilki cinsel güç ve yenilenmenin simgesidir ve elindeki koparılmış çiçek bekâreti temsil eder.”⁹²

(Resim 2.10) Paul Gauguin ,The Lost Virginty (1891) tuval üzerine yağlıboya ,90x130 cm ,The Chrysler Museum ,Norfolk

Bu resimde yüzeylerin bir vitray etkisi verebilecek şekilde konturla çevrelenmesi ve üst üste dizilmiş olmalarının yanında, resmin çarpıcı yanı, espasın daralması dekoratif yanını güçlendiren bir unsur olarak kullanmasıdır. Kompozisyondaki yatay unsurların tekrarlanması bahsedilen ritmik özelliği de vurgulamıştır. Bu statik duruş, mekândaki ve figürdeki çizgilerin anlatımı bizi Mısır hiyerogliflerine götürmektedir. Gauguin’in ilkel figür anlayışı, boyutsuz biçimselliği ile primitif sanatlar ile ilişki kurarken, çağının biçimsel tavırlarından sıyrılarak modernizm’in temsilcilerinden olmuştur.

⁹¹ Yalçın, KARAYAĞIZ, 13

⁹² Bkz.(87) ,GIBSON,33.

“Resimlerini dış gerçeğin salt kopyası olarak tasarlamadığından, ne renkleri gerçeğe uygun kullanmaya çalışmıştır ne mekânda derinlik duygusu yaratmak için perspektif kurallarına dikkat etmiştir. Gauguin biçimleri basite indirgemiş, derinlik veren gölgelerden kaçınmış ve motiflerin detaylarına fazla girmemiştir. Renkli yüzeyler yaratır, bunların sınırlarını kalın konturlarla iyice belirginleştirirdi. Perspektif derinlikle betimlenmiş üç boyutlu resimler yerine iki boyutlu, yüzeysel karakteri ağır basan, arka planın pek umursanmadığı resimler yapmıştır. Gauguin’in kompozisyonlarında vurguladığı ana prensip, resmin kendi içindeki ritmidir; olmuş; görüntü bir bütün olarak uyumlu ve doğru bir izlenim yaratmalıdır.”⁹³

Böylece düz renklerle örtülmüş yüzeyin bir düzlemde toplanışının verimli gelişimini bu şekilde biçimlenmişti. Puvis de Chavannes ilk, planlar ile renkleri birleştiren kişi oldu. Emile Bernard ise kendi çalışmalarıyla bu yöneme ulaşmıştı. Gauguin ise bu tekniğe sezgilerini katarak onu yüksek noktasına taşıdı. Paul Serusier ise bu tekniği arkadaşları Nabilerle paylaşmış, böylece Matisse’in sanatına ve Fovizm’ in ilk adımlarına bu şekilde ulaşılmıştır.

“Algılanan dünya ile sanatın kendi yasalarını bir sentezine, 1888’de Pont –Aven’de kurulan ve Gauguin’in izinden giden “Nabiler” grubu ressamlarında da rastlanır; “Nabiler” İbranice ve Türkçe ‘de (Nebi) “peygamberler” anlamına gelir. Onlar da resmin kendisini bir ifade aracı olarak tanımlıyordu. Nabiler üçüncü boyutun taklit edilmesinin gereksiz olduğunu ve bir resmin kendisini izah etmesi açısından konusu ile değil, çizgilerin ve renklerin gücü ile izleyicilere hoş görünmesi gerektiğini ileri sürerler. Diğerlerine göre hakikate daha yakın olma inancı taşıyanlar ve karşılıklı mistik anlayışın bağlananlar üyeliğe kabul edildiler. Bu grubun başkanı Serusier ve yardımcısı Denis olur.”⁹⁴

Yeni sanatçı grubu üyelerinden Paul Serusier 1888 yılında Pont Aven’de tanıdığı Paul Gauguin’in tavsiyesiyle bir puro kutusu kapağına yaptığı peyzajı arkadaşlarına göstermiş ve böylece yeni bir sanat anlayışının doğmasını sağlamıştır.

⁹³ Bkz.(19) CAROLLA- KRAUSSE,81

⁹⁴ A,g,k,81

Yeni doğan stilin anahtarı sayılan bu küçük boydaki peyzaja Talisman(Tılsım)adı verilmiştir.

Nabilerin resimsel estetiği saf ve parlak renklerin düz planlar halinde yan yana dizilmesi ilkesine dayanır. Daha çok günlük yaşamı konu ettikleri resimlerinde dekoratif tekniğe büyük önem vermişlerdir. Uygulamalı sanatların diğer alanlarıyla da ilgilenmiş afiş, kitap tiyatro dekorları ve vitray tasarlamışlardır. Tasarımlarındaki yalın renkler, düz yüzeyler ve şematik kompozisyon anlatımı Nabilerin sanat tarihinde tanınmalarına sebep olmuştur.

“Maurice Denis bütün bunların sonucunu şu şekilde özetler.
“Şu hatırlanmalıdır ki, herhangi bir resim, savaş atı, çıplak kadın olmadan önce aslında belli bir sıraya göre düzenlenmiş renklerle kaplı düz bir yüzeydir.”⁹⁵

Maurice Denis de yumuşak tonlu, düz alanlı renkleri resimlerinde kullanmış ve kıvrımlı çizgilere yer vermiştir. Sanatçı resim tanımıyla resmi doğayı taklit bağlarından sıyrılmış, sadece iç ve kişisel duyguların ifadesinin resim sanatının temel ilkesi olduğu gerçekliğini savunmuştur. Sanatçı, böylelikle modern sanatın öncülerinden olmuştur.

Nabilere üye olan Vuillard ve Pierre Bonnard ise tuvallerinde düz yüzeylerin kullanıldığı eğilime yönelmekle birlikte, alışılmamış gerilimli biçimlere de ilgi duydular. Seyircinin meyilli olduğu üç boyutlu düzlemler yerine iki boyutlu yüzeyi olan resimler yaratılar.

Edward Vuillard özellikle 1890’larda kısa bir süre için soyutlamaya yakın cesur ve yaratıcı küçük işler yaratmış, kısa bir süre sonra bu tür resimsel deneyler yapmaktan tamamen vazgeçmiştir. O,resimlerinde mekânı, eğlenceli, hassas, sevgi dolu ve dinsel bir sükûnetle dolu bir atmosferle canlandırmıştır. Mobilyalarda döşenmiş odayı zengin formlar ve renklerle bezenmiş halı ile süsleyerek, abartılı bir hale gelmesini tercih etmiştir.

⁹⁵ Bkz. (39), BULUNDAY,19

“ Pierre Bonnard’ın eserlerinin güçlü etkisi, resmin bütün yüzeyini parlak bir örtü gibi örten renk cümbüşünden alır. İlk bakışta tam olarak neyi betimlediği anlaşılmayan, ancak bir süre seyrettikten sonra farkına varılan ve doğu şark halılarında alınmış gibi desenleri, rengin kendi değerini ön plana çıkararak Dışavurumcu ve soyut resme gönderme yapar. Bonnard da hayatı boyunca nesnelere motif olarak kullanan bir ressam olarak kalmıştır.”⁹⁶

Resimlerinde manzara, onun resimlerinde çok önemli rol oynamış, mekânsal belirsizliği ile seyirciyi zeki bir fikir bulma güdüsü ile araştırma yapmaya yöneltmiştir. Benzer türde yarattığı kompozisyonlarındaki tutarlılık, onun resimlerinin kolayca anlaşılır olmasını sağlar.

“Resimlerinde nesneye bağlı kalmayan soyut havası, onu 19.ve 20. yüzyıl resim akımlarının tam ortasına yerleşerek ikisi arasında bağlantı halkası haline getirir.”⁹⁷

“Nabilerin sanatını Emile Bernard ile Gauguin’in sanatı arasında bir yere oturmak mümkündür.(Yani sentetist ve dekoratif olan ile idealist, sembolist ve sübjektif olan.)”⁹⁸

Fransa’da Gustave Moreau’ dan sonra en önde gelen sembolist sanatçılardan biri Odilon Redon’ dur.Baskı sanatçısı Rudolphe Bresdin’in etkisiyle resimleri fantastik bir eğilim gösterir.

Bresdin’ in etkisi ile renkten uzak duran Redon kömür kalem ile siyah beyazın egemen olduğu resimler yapar. Yirmi yıl kadar devam ettiği bu tavır resimlerinin karamsar havası ile oldukça iyi örtüşür. Gizemli, düşsel ve ölümle ilgili konular işlediği resimlerinde efsanevi insan yüzlü çiçekler, garip figürler ve çok sayıda üst üste binmiş çemberler görülür temaları işler.

⁹⁶ B.k.z (19) ,CAROLLA –KRAUSSE,81

⁹⁷ A,g,k,81

⁹⁸ B.k.z. (39), BULUNDAY,20

Redon' un 1890'dan sonra rengi resmine katmasıyla sürekli aynı konuyu resmetmiştir. Gözleri kapalı bilinçaltına dönmüş baş teması'nın birçok varyantlarını yapmıştır. Onun geç dönem tabloları arasında çiçek resimleri önemli bir yer tutar.

1900 ile 1905 yılları arsında yapmış olduğu "Ophelia" (resim 2.11) adlı pastel resminde ulaşılmak istenen zamansız, mekânsız ve düşsel atmosfer yüzeye yapıştırılmışçasına durgun renk lekeleri ile sağlanmıştır. Ophelia'nın hikâyesine yabancı biri için figürü çevreleyen mavi alan, plastik bir öğeden başka bir anlam ifade etmeyecektir. Nesnel ilizyon göz ardı edildiği bu çalışmada, mavi yüzey suyu çağrıştırmadığı gibi figürde konuya yabancı biri için bir anlam ifade etmeyecektir. Metinden bağımsız olarak anlaşılmadığından bu bağlamda resim kendi plastik değerinden başka hiçbir şeyi, hatta ismini aldığı hikâyeyi bile önemsememektedir. Puvis de Chavannes'in resimlerindeki kısıtlı oylum duygusundan bile bu resimlerde iz kalmamıştır. Yüzeydeki çember etkisini yaratan çiçek grupları, bir süsleme aracına dönüşerek figürü resmin merkezine odaklarlar.

(Resim 2.11) Odilon Redon Ophelia ,1900-1905 pastel,50.5x67.3cm Wildenstein &co .

Collection ,Newyork

“ İngiltere’de Ön –Rafaellocuların en büyük esin kaynağı İtalyan sanatıdır. John Everett Millais, Ford Modox Brown, William Holman Hunt ve Dante Gabriel Rosetti adındaki ressamlar, 1848 yılında bir kardeşlik teşkilatı içinde bir araya gelir. Amaçları, Raffaello’dan önceki erken Rönesans sanatında buldukları “naif saflığa” yeniden ulaşmaktır. İngiliz Akademilerinde Raffaello’nun sanatı hala en yüksek ideal olarak öğretilmesine karşı çıkmışlar, romantik bir üslupla sanatta ruhsal derinleşmeyi, sahiciliği ve dürüstlüğü savunmuşlardır. Giderek daha maddeci hale gelen bir dünya'nın karşısına şiirsel düşlerini oturtular. Bu estetizm resimlerinde süslemeci bir karakter kazandırmıştır. Eskizlerine dayandırdıkları kompozisyonlarında yumuşak ve akıcı çizgiler hâkimdir; görünür gerçekliği taklit etmeye çalışmazlar. Resmin iç armonisi, unsurların kendi arasında kurduğu denge ön plandadır. Bu yüzden renklere ve biçimlere eserlerinde taşıyıcı rol verdiklerini

söyleyebiliriz. Ön-Rafaellocuların kendi içinde huzurlu çizgisel üslubu, Art Nouveau akımının ve Sembolizm'in hazırlayıcısı olmuştur.”⁹⁹

Ön-Rafaellocuların bu tavırlarına örnek olabilecek resimlerden biri de Edward Burne Jones'un “The Baleful Head” (1885–1887) (resim 2.12) isimli tablosudur. Ortaçağ özlemi fazlasıyla hissedilmektedir. Rönesans öncesi ikonlarda ve minyatürlerde görülen yüzeye yapışmışlık, perspektifteki naiflik burada göze çarparken figürler sert konturlar ile çevrelenmiştir. Ağacı, havuzu hatta arkadaki her yaprağı tek tek resimden kesip çıkarabiliriz. Bu duruma neden olan kontur kullanımı bize vitrayı anımsatır. Aynı zamanda figürlere göz hizasından bakışla, mekândaki tepeden bakış çelişmekte ve minyatür etkisi güçlenmektedir. Resmin ismini aldığı (baleful head) şeytani baş, tam merkezde durmakta iki figür simetrik duruşları ve hareketleriyle bu başı işaret etmektedir. Bu kompozisyon kuruluşu dekoratif sanatın temel özelliği olan merkeziyeti çağrıştırmaktadır. Figürlerin konturlarının dışında çevresindeki yapraklar ile ikinci bir kontur altına alınışları dekor etkisi yaratmıştır. Taşdığı sembolik anlam dışında narların ve yapraklarının plastik anlatıma pek katkısı olmayışı onu salt bezeme ögesine dönüştürmüştür.

(Resim 2.12) Edward Burne Jones ,The Baleful Head ,1885-1887

tuval üzerine yağlıboya, 150x192 cm ,Musée d' Orsay ,Paris.

Belçika gibi sembolizm'in görüldüğü diğer bir ülke ise Hollanda'dır. Hollanda'dan iki sembolist sanatçı Jon Toorop ve Johan Thorn Prikker, tuhaf biçimsel vurguları olan sanatçılardır. Bizim bakış açımızdan Toorop'un ve Thorn Prikker'in resimleri şematik ve bütünsel görülür. Thorn Prikker, Toorop'un biçimselliğini bir adım daha ileri götürür. Thorn Prikker 'in “The Bride” adlı resminde, gelin tarafından giyilmiş taç Hz İsa' nın dikenli tacının tekrarıdır. Bu iş biçimsel olarak çok önemlidir. Her iki sanatçı tarafından onaylanmış, önerilmiş, ilgilenilmiş, şematik formların soyutlama evresindeki süreçleri görülmektedir.

⁹⁹ Bkz (19) ,CAROLLA –KRAUSSE,69.

**(Resim 2.13) Jan Toorop ,The Three Fiancées ,1893 ,kağıt üzerine siyah ve renkli
tebeşir.78x98 cm ,Rijkmuseum Kröller ,Müler, Otterlo**

Jan Toorop'un 'The Thre Fiancees' (resim 2.13) tipik bir dekoratif resimdir. Dekoratif resmin temel unsurlarından biri olan merkezi kompozisyon anlayışı, konu olan gelinin merkeze alınmasıyla uygulanmıştır. Kompozisyonun sağında ve solundaki tüm figürler, bu merkezi anlayışa hizmet etmektedir. Kompozisyonda denge unsuru simetriyle sağlanmıştır. Resimdeki sağlı, sollu gruplardaki figürlerin saçlarının yilankavi çizgilerle betimlenmesi, mekândaki diğer yilankavi bezemelerle bütünleşerek, figürler yüzeyi süsleyen motiflere indirgenmiştir. Bu kaygı figürlerin fantastik bir şekilde deformasyona uğramasına sebep olmuştur. Zemindeki birbirini tekrarlayan diken motifleri, düz ve süslü bir yüzey etkisi ortaya çıkarmaktadır. Kompozisyonda tüm elemanlar simetriye hizmet etmektedir. Bu anlayış resmi tümüyle dekorasyon anlayışına götürür.

**Resim(2.1 4)Jan Toorop ,Turning in on Onesself ,1893 ,suluboya ,Museum Kröller,
Müler,Otterlo**

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz özelliklerin birçoğu Johan Thorn Prikker'in 'The Bride' (1893–1893) (resim 2.15) resmi için de geçerlidir. Buradaki stilizasyonun boyutu, konunun anlatımından çok soyutlama dozunun artmasına ve sadece süslemeye yönelik bir formlar birliği oluşmasına neden olmuştur.

**(Resim 2.15) Johan Torn Prikker ,The Bride ,1892-1893 tuval
üzerine yağlıboya ,Museum Bomans –Van Beunigen ,Rotterdam**

Almanya 'da Fernard Hodler'in sembolist resmin öncülerinden olmuştur. "Day I" ve "Night" Hodler'in sembolist ürünlerinden en önemlileridir. Bunlardan ilki alegoriktir. Dolambaçlı çizgilerin tekrarı onu akademik çizgisinden uzaklaştırır. İkinci resimde ise resmin merkezindeki siyah kumaşın ağırlığı altında belirsiz bir figürün

altında, uykusundan yeni uyandığı belli olan bir figürün korku dolu ifadesi, ilk anda izleyiciyi etkiler.

(Resim 2.16) **Ferdinand Hodler ,Truth II,1903 tuval üzerine yağlıboya ,
207 x293 cm , Kunthaus Zürich**

Resimlerinde akademik tarzda resimlediği figürlerinin çevresini ufuk çizgisinin göz seviyesinin çok üzerinde alındığı boş düzlükler çevreler. İzleyici resmin hemen hemen üst köşesine kadar yükseltmiş ufuk çizgisi olmasa arka plan, figürlerin etrafının iki boyutlu bir düzlemle çevrelendiği, zamansız ve perspektifsiz üzeri motiflerle bezeli bir yüzey olarak algılanabilir. Hodler'in figürlerini resimlerinde akademik tarzda işlediği üç boyutlu motifler olarak düşünebiliriz. Bu kaniya varabiliriz çünkü Hodler; resimlerinde figürleri bir motif gibi değişik açıdan göstererek, tekrarladığı ve neredeyse tek bir düzlem üzerinde sıraladığı bezekler gibi kullanmıştır. Figürlerin birbirine çok yakın olan bu hareket tekrarları, Hodler'in dekorasyonun tekrarlama ilkesini resimsel bir açıdan görüşü gibidir.

Ferdinand Hodler'in 'Truth II' (1903) (resim 2.16) adlı yapıtında, daha önce Toorop'un da resimlerinde bahsettiğimiz temel dekoratif öğelerin hepsinin bulunduğunu görürüz. Kompozisyondaki tüm elemanlar merkezdeki figüre ve simetriye hizmet eder. Hatta arkadaki iki erkek figürünün tonal değeri ile öndeki iki erkek figürünün tonal değeri bile, bir simetri içersindedir. Figürlerin üzerindeki kumaşlar nesnel anlatım yerine motif olarak karşımıza çıkarlar. Buradaki dekoratif öğenin tekrar tarif edilmesi gereksizdir. İzleyici aynı sonuca Hodler' 'Study For 'Day'' (1898–1899) adlı çalışmasında da varabilir. Ancak Jon Toorop'la Hodler'i ayıran en önemli özellik Hodler'in resimsel kaygılarının daha ağır basması ve bunu resimleriyle ifade etmesidir.

Avusturya'yı ve dekoratif Sembolizmi, bu bölümde temsil edecek en önemli sanatçılardan bir tanesi olan Gustav Klimt, kardeşi ve okul arkadaşı F.Matsch'la birlikte yapmış olduğu dekorasyonları ile tanınır.

“Viyana’da çok sayıda tiyatroyu ve Kunsthistorisches Müzesini tamamıyla fotoğrafik sitilde işlemişlerdir.”¹⁰⁰

“Bizans sanatının yansımaları ve parlak renklerin yan yana konulması ile Avusturya Rokoko’sunun türemesine sebep olmuştur.”¹⁰¹

Resimlerinin altın ve gümüş dokusunun yaratmış olduğu masraflı yüzey izleyicinin ilgisini bir anda üzerine çeker. Zamanının zor şartlarına rağmen resimlerinde kullanmış olduğu bu masraflı yüzey, çağdaşları tarafından yadırganarak tepki almasına sebep olmuştur. Arabesk düzenlemeleriyle simgeciliğe dekoratif bir tavır eklemiştir.

Onun resimlerinin iki boyutlu, figürlerinin etrafını çevreleyen altın alanların göz alıcılığı Bizans sanatının etkilerini taşır. Onun resimlerindeki boşluğun etkisizliği belki de zamanın etkisiz hale gelişi olarak yorumlanabilir. Böylelikle Klimt’in sonsuzluğun resmini yaratmış olduğu düşünülebilir. Klimt’in resimlerinde yer verdiği figürlerin hacimsel ve tensel gerçekliği ile Bizans sanatının sert, köşeli figürlerinin statikliği arasında yine de büyük farklılıklar göze çarpmaktadır.

(Resim 2.17) Gustav Klimt , Hope I,1903 , tuval üzerine yağlıboya

189 x67 cm ,National Gallery of Canada ,Ottava

Gustav Klimt ,“Hope I” (resim 2.17)resminde insan seyahatinin sonu ve onu asla terk etmemiş olan anne rahmine geri dönüşü konu alır. Kaynağa dönüş, kâinat ve kadının kazanmış olduğu ilke ve bu rahme ait tutsaklık resimde yer alır. Resimdeki muhteşem kadın karnı her şeye egemendir. Kırmızı saçlı çıplaklığından utanmayan kadın figürünün azmi ve inatçılığı çıkık karnı ile anımsatılmaya çalışılmıştır. Arka

¹⁰⁰ Bkz.(87),GIBSON,136.

¹⁰¹ A.g.k,136

plandaki maskeler, kafatasları, alegorik canavarlar kötülük dolu biçimleri ile gece ve ölümün tasvirleri gibidir.

Edward Munch, kariyerinin ilk yıllarında resme natüralist olarak başlar. 1889 Paris gezisi ile Modern Fransız ressamlarından etkilenir. Özellikle Gauguin' den etkilenişi onun sanatına yeni bir yön vermesine sebep olur.

İkonasal resimsel imajı "The Madonna" (resim 2.18) 1893ve 1902 yılları arasında birçok versiyonunu yaptığı bir konudur. Modanna'ya hayran olduğu bellidir. Ama ulaşılmaz bir imajdır. Resimde bir çerçeve içinde kuşatılmış Madonna ve çerçevenin dışında yoldan çıkmış düzensiz spermler, sol köşede dokunaklı kıvrılmış, asla büyümeyecek olan cenin, şaşkın ve yalvaran bir ifadeyle tanrıçaya bakarken tasvir edilmiştir. Resimlerinde kadınlar travmatik bir ışıkla aydınlatılır. Resmin kökeninde kıskançlık, ayrılık, korku, pişmanlık, endişe, vicdan azabı gibi konular yer alır.

"Munch'ın litografileri ironinin sınırlarındadır. Onun deyimiyle "İroni umutsuzluğun nezaketidir."¹⁰²

Munch'ın bu resminde, Art Nouveau üslubunun temel estetik anlayışını hissederiz. Merkezi figür son derece dekoratif bir anlayışla, yılankavi mavi ve siyah çizgilerle konturlanmıştır. Bu tavır espasa saldırı gibidir. Bordürün yüzeyinde yüzen spermler resmin içindeki konturlarla uyumlu hareketleriyle, çerçeve üzerinde anlamının ötesine geçen bir motif etkisi yaratmaktadır. Hatta sol alt köşedeki cenin figürü bile, kendi başına anlamsız olan bir motif haline gelmiştir. Figürün göğsündeki, boynundaki ve yüzündeki kazınarak oluşturulmuş çizgiler dahi motif etkisi vermektedir. Ancak Munch'ın resmindeki derin huzursuz ifade ve karanlık, salt dekoratif bir etki yaratmasına engel olmaktadır. Kullandığı bu dekoratif anlayış resmin anlamını ezmekten ziyade güçlendirerek, dekoratif öğeleri sanatsal formlara dönüşmüştür.

¹⁰² A.g.k,144.

(Resim 2.18) Edward Munch ,Modanna ,1895-1902,
renkli litoğrafi ,60.7x44.5 cm ,Munch Musée ,Oslo

“ Rusya’da ise bir kısım sanatçı Mr Iskustua(Dünya Sanatı) adlı bir dergi kurmuşlar ve bu derginin etrafında çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Bunlardan öne çıkan sanatçılar arasında Rus Balesini kuran Sergei Diaghilev, onun tasarımcısı Leon Bakst ,Constantin Samov ve hepsinin ötesinde ressam Mikhail Alexandrovich Vrubel gibi sanatçılar simgeci ürünler vermişlerdir. “¹⁰³

(Resim 2.19) Mikhail Alexandrovich Vrubel ,The Seated Demon ,1890,
tuval üzerine yağlıboya ,114x211 cm,Tretiakov Gallery ,Moskova

Rusya’da simgeci resim, geleneksel yapısı ve görenekleri ile bütün olarak gelişimine devam etmiştir. Resimlerinde simgesel anlatımı folklorik öğelerle birleştirerek resimsel anlatımı güçlendiren Mikhail Vrubel efsaneleri resimlerinde konu edinmiştir. Slavlar ise sembolizmde etkilerini Leon Bakst’ın dekorlarındaki parlak renkler ve dekoratif anlatım ile yansıtmışlardır.

Vrubel’in işlerinde bale, mitoloji ve alegorik temalar işledi. Ama onun asıl şöhreti Lermatov’un “The Demon” (resim 2.19) şiirinden sahneleri betimlediği bir dizi resimden gelir. Umutsuzluğa düşen kötü ruh yani Demon figürü Vrubel’in resimlerinde değişime maruz kalmıştır. İnsanüstü güzelliğin kötü ruhu olarak yansıtılmıştır.

¹⁰³ A.g.k.175.

2.2.4. De Stijl

“ 1920’lerde sanat ve mimarlık alanında etkili olan ilk önemli “modern hareketlerden” biri olan De Stijl, ne Kübizm, Fütürizm ya da Gerçeküstücülük gibi bir “izm” ya da homojen bir grup, ne de Bauhaus benzeri bir sanat ve tasarım okuludur.”¹⁰⁴

“ De Stijl, Hollandaca "stil, tarz" anlamını yanı sıra "dikme, söve, destek" anlamına da gelir.”¹⁰⁵

De Stijl, genellikle birbirini tanımamış ya da çok az bir araya gelebilmiş, ressam tasarımcı, yazar Van Doesburg öncülüğünde toplanmış bir grup sanatçının girişimi niteliğindedir. Grup ismini aynı isimle anılan De Stijl dergisinden almaktadır. Bu dergi etrafında ortak düşüncelere sahip sanatçı topluluğu olarak sanat tarihinde yer alan grup, dağınık bir özellik göstermesine rağmen, olabildiğince birbirlerinin sanatlarından haberdar olmaya sanatlarına ortak düşünsel ve biçimsel kalıplar etrafında devam etmeye çalışmışlardır.

“De Stijl üyelerinin ortaklaşa yer aldığı tek etkinlik, 1920’lerin ortasında Paris’te düzenleyip yalnızca mimarlık ve dekorasyon işlerine yer verdikleri bir sergidir.”¹⁰⁶

“İlk kez bir araya geldikleri 1916’da Mondrian, "Rıhtım ve Okyanus" adıyla anılan doğa kaynaklı ilk geometrik soyut yapıtları üzerinde çalışmaktadır ve Van Doesburg, Kandinsky etkilerinin sezildiği soyut anlatımcı üslubunu gerilerde bırakarak geometrik biçimlerden yararlandığı geç Kübizm etkili bir soyutlamaya yönelmiştir.”¹⁰⁷

¹⁰⁴ “De Stijl” **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** , Cilt 1.

¹⁰⁵ A.g.k.Cilt 1

¹⁰⁶ A.g.k.Cilt 1.

¹⁰⁷ A.g.k.Cilt 1.

Grupta yer alan ressamın Van der Leek ve Huszar gibi genellikle şematik, düz alanların yer aldığı, renklerin karıştırılmadan saf haliyle kullanıldığı resimsel anlayışlarıyla dikkat çekerler. Üçüncü boyutun yer almadığı resimler bu tavırlarıyla oldukça dekoratiftir. Doğadan esinlenen kompozisyonlarında varılan yalınlaştırma eğilimi sanatçıların tüm doğayı en sonunda dik açılı geometrik şekillere indirgemesine kadar gitmiş, Art Nouveau'nun kıvrımlı çizgilerinden olabildiğince uzaklaşmıştır.

Bu akımda süsleme için kullanılan bezeme toplumun ahlaki değerlerini simgesel olarak ifade eden unsur olarak sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Düzenlemede yer alan motifler kişiyi temsil ederken bu motiflerin toplamından oluşmuş düzenleme ise toplumu temsil etmektedir. De Stijl sanatçılarının bu karmaşık öğelere bakış açısı tasarlanan her yüzeye yeni bir anlayış getirmiş, ideal modelin yaratılması için gayret göstermişlerdir. Grubun bir araya gelişleri dergi sayesinde olsa da göstermiş oldukları etkinlikler her zaman dergiyle birlikte gitmemiştir. Dergi avantgard bir yan taşımaya ve sınırlı sayıda bir zümreye hitap edebilmesine rağmen grubun düşüncelerini topluma açıklama fırsatı vermesinden dolayı sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Grup içerisinde çok önemli bir yere sahip Van Deosburg De Stijl'i diğer ülkelere yaptığı geziler ile tanıtmış uluslararası bir nitelik kazanmasına sebep olmuştur.

Hollanda 'da ortaya çıkan daha sonraları sanatçı iletişimleriyle uluslar arası nitelik kazanmış De Stijl'in I.Dünya Savaşı yıllarında Hollanda'da oluşmasının nedeni, savaş nedeniyle bu ülkede bulunmalarındır.

(Resim 2.20) Piet Modrian New York City I,1942 ,tuval üzerine yağlıboya ,

119.3x114.2cm Musée National d'Art Modern e,Centre Georges Pompidou,Paris

“Van Doesburg da De Stijl’j Modernizm’e Hollanda katkısı olarak kurgulamaya ve tanıtmaya başlamıştır. Bu dönemde De Stijl dergisinde savunulan ilkeler şöyle özetlenebilir: a) Mimarlığın, resmin, mobilyanın ya da heykelin geleneksel biçimlerinin arındırılarak basit "temel" geometrik bileşenlere ya da öğelere dönüştürülmesi, b) Kompozisyonda, kişisel ve bağımsız unsurlardan oluşmalarına karşın, bu dağınık öğelerin bir bütün olarak algılanacak biçimsel birleşmelerinin sağlanması, c) Tasarım ve kompozisyonda bazen aşırı düzeyde asimetrinin vurgulanması, d) Birbirine dik çizgilerin yanı sıra kırmızı, sarı, mavi ve nötr renklerin (beyaz, gri, siyah) çok kullanılması. Aslında bu ilkeler De Stijl örneklerinde her zaman tam olarak kullanılmamış, pek çok uygulamacı bu ilkeleri değiştirerek diyagonal çizgilerden, ara renklerden ve simetrik biçimlerden yararlanmışır.”¹⁰⁸

De Stijl dergisinin önemli yararlarından biri grubun işlerine yer vererek sanatçıların eserlerinin tanıtılmasına olanak sağlamış olmasıdır. Böylece hem sanatçılar ve eserleri tanıtılırken hem de kuramsal düşünceleri halka aktarılmıştır.

“1920’lerin sonuna doğru Van Doesburg "üslupsuzluktan söz etmeye başlamıştır. Üslubun kaldırılması pek olası değildi, ancak Van Doesburg değiştirilmiş geometrik biçimlere sahip bir Uluslararası Üslup’un mimarlıkta, resimde ve heykelde kullanılmasının giderek "üslupsuz bir üslup" yaratacağı inancını taşımışlardır.”¹⁰⁹

Yalnızca üslup açısından değil, tasarımın toplumsal yanı üzerinde de aynı hassasiyetle durmuştur.

“1920’lerin ortalananda Van Doesburg’un "karşıt-kompozisyonlar" (Öğecilik) olarak adlandırdığı yapıtlarında diyagonal çizgileri kullanmaya başlaması, Mondrian’ın De Stijl içinde savunduğu Yeni-Plastisizm ilkelerine ters düşmüş ve Mondrian 1925’te gruptan ayrılmıştır. Böylece De Stijl’in üçüncü evresi başlamış, bu tarihten sonra grup hızlı biçimde Yeni Nesnellikle Modern Mimarlık akımının etkisi altına girmiş, Van Doesburg’un 1931’de ölmesiyle de dağılmıştır.”¹¹⁰

¹⁰⁸ A.g.k.Cilt 1.

¹⁰⁹ A.g.k.Cilt 1.

¹¹⁰ A.g.k.Cilt 1.

2.2.5. Bauhaus

20.yy ilk yarısından itibaren Batı'da meydana gelen değişimler, vazgeçilen alışkanlıklar ve teknolojik gelişmeler tasarımın ve sanatın her alanında yaratıcı fikirlerin ortaya çıkmasına ve modern hareketlerin birbiri ardına ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Art Nouveau'nun ve o zamana değin var olmuş üslupların süslemenin ardında göz ardı ettiği işlevsellik, artık öncül amaç olarak sanatçılar tarafından ele alınmaya başlamıştır. Tasarımda süsleme öğeleri atılarak yalın işlevsellik sağlanmış böylelikle geçmiş sanatın gelenekleri ile bağlar koparılmıştır.

Tüm bu gelişmelerin ışığında filizlenen Bauhaus “formun fonksiyonel olması” gerekliliğini sanatının temel amaçları arasına koyarak işlevsel tavrını ortaya koymuş bir ekoldür. Arts and Craft ‘in hayalini kurmuş oldukları sanat ve zanaat birlikteliği Bauhaus’un da amaçları arasına girmiştir. Hatta bu birlikteliği daha da ileri götürerek sanatçının ve zanaatkârın tüm beceri ve yeteneklerinin birleştiği usta sanatçıyı yaratmayı tasarlamışlardır

(Resim 2.21) Josef Albers Izgara Resim ,1922,Cam Kompozisyon

Ortaya çıkan ilk tasarımlar oldukça yadırganmış, süslemenin tasarımdan çıkarılması nedeniyle oldukça çıplak bulunmuştur. Bu yalın çizgili tasarımlar almış oldukları tepkilere rağmen çok kısa sürede alışılabenimsenmiştir. Bauhaus’a göre tasarım eğer işlevine uygun tasarlanmışsa güzellik elde edilmiş bir sonuç olacaktır.

Okul endüstri ve sanatı bir bütün olarak algılayarak tasarım yapan sanatçılar yetiştirmeyi amaçlamıştır. Hayal gücünü teknolojiyle birleştirme fikri daha önceleri endüstriye tepki duymuş sanat hareketlerinden farklılık yaratarak günün gelişimine ayak uydurmuştur.

Bauhaus işlevselliğın yaratıcılık ile şekillendirildiğı bir okul olarak temellenmesi, Henri van de Velde'nin 1914 de "Weimar Art and Crafts" okulundaki yöneticilik görevinden ayrılırken yerine mimar Walter Gropius'u (1883–1969) geçmesini önermesiyle başlamıştı.

"Savaş yıllarında kapalı kalan okul, savaştan sonra, Gropius'un yönetici olarak atanması ile eğitime başladı. Uygulamalı sanatlara yönelik eğitim vermekte olan Weimar Arts and Crafts Okulu, bir güzel sanatlar okulu ile birleştirilerek "Weimar Sanat Akademisi"ne dönüştürüldükten sonra, Gropius yeni bir eğitim biçimi getirmek üzere akademiye "Das Staatliche Bauhaus" (Devlet Bauhaus Okulu) ismini verdi. Okul 12 Nisan 1919 da Almanya büyük bir karışıklık içindeyken açıldı. Almanya'nın savaşta büyük bir yenilgiye uğraması ekonomik, politik ve kültürel alanda büyük sarsıntılara neden olmuş, savaş öncesi krallık dönemi tarihe karışarak yaşamın her alanında yeni bir sosyal düzen arayışı başlamıştı."¹¹¹

"Alman gazetelerinde yayımlanan "Bauhaus Manifestosu" yeni okulun felsefesini ilan etmekteydi: Bütün görsel sanatların esas amacı, yapının tümüne katkıda bulunmaktı. Eskiden güzel sanatların en asil işlevi yapıları süslemektir; bunlar mimarinin vazgeçilmez öğesi idi. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar yeniden, yeni bir olgu olarak, yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar... Sanatçı aşama yapmış bir zanaatkârdır... Her sanatçı için esas olan kendi sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliştir."¹¹²

Bauhaus' un 1919 da Weimar da kurulduğu ve 4 yıllık dönemi şöyledir. Bu yıllar sanatçı tasarımının zanaatçı uygulamasıyla birleştiğı bir dönem olmuştur. Derslere sanatçı ve usta öğretmenler bir arada girerek, yetiştirilmeye çalışılan her konuda donanımlı usta sanatçıya ulaşılmaya çalışılmıştır. Okulun çalışma programının temeli sayılan 6 aylık Temel Sanat eğitimi kursu, endüstriyel malzemelerin yapısının tanıtıldığı, bu nesnelere uygun tasarım kurallarının öğrenciye aktarıldığı ve el sanatları konusunda da uygulama yapabildikleri ders olarak karşımıza çıkar. Ortaçağ geleneklerinin modern uygulaması olarak usta çırak ilişkisi Bauhaus'un çalışma yöntemi olmuştur.

¹¹¹ Bkz.(57) ödevim sitesi

¹¹² Bkz. (57) ödevim sitesi

Tasarımın ürünün yaratılmasında çok önemli yeri olduğunu düşünen Bauhaus Okulu, tasarımın en iyi şekilde öğrenciler tarafından uygulanabilmesi için ünlü sanatçılara bünyesinde yer vermiştir. Bu sanatçılar arasında Paul Klee ve Wassily Kandinsky gibi ünlü ressamlar yer almıştır.

“Gropius’ un 1920 de Paul Klee Bauhaus’ a davet etmiştir. Klee, burada resim ve öğretmenlik yaparak 10 yıl geçirmiştir”.¹¹³

“1920’lerde Kandinsky ile Klee’ nin uzun süre öğretmenlik yaptıkları Bauhaus’ un amacı akılcılık ve işlevsellik adına üsluptan kaçınmaktı. Bunun sonucu temel biçim ve örneklerle önem veren, fakat hizmet etmeyi amaçladıkları endüstri tekniği ile pek ilgisi olmayan belli bir Bauhaus üslubuydu. Ancak bu biçim verenleri kullanan tasarımcıların rasgele hareket ettiklerini gösteren bir belirtide göze çarpmıyordu”.¹¹⁴

Klee ve Kandinsky gibi modern sanatçıların tasarıma farklı bakış açıları getirmeleri Bauhaus’un tasarım anlayışını güçlendirmiş, biçim, renk ve mekân anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Böylelikle temelini çok sağlam bir eğitim ile güçlendirmiş, ayrıca olabildiğince hayal gücünü kullanmak için fırsat bulmuş sanatçılar yetiştirilmiştir.

“Klee Bauhaus ‘da ki öğrencileriyle çizgilerin, biçim kalıplarının, renklerin, simgelerin, perspektif ve benzeri öğelerin resimsel işlevleri üzerinde uzun uzun durur. Ve her zaman bunlarla doğal eylemler arasındaki ilişkinin önemini belirtirdi. Yalnız el ustalığı değil, işlek bir zekâda gerekliydi. Kendi çalışma hayatının ilk döneminde, son derece tutarlı bir hazırlık programı uygulamıştır.”¹¹⁵

“Klee, modern görsel sanatı, ilkel kültürler ve çocuk resimleri üslubunda çalışarak görsel iletişim unsurları ve sembolleri taşıyan desen

¹¹³ Sevim, ERDEM, **Modern Sanat**,264

¹¹⁴ Norbert, LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, 158

¹¹⁵ A.g.k ,224

ve resimler yapmaktaydı. Kendini, diğer soyut sanatçıların, yok ederek varmaya çalıştıkları evrensel nesnelere dünyasının bir parçası olarak kabul eden Klee'ye göre insan, karşıt güçlerin çarpıştığı, doğa, üreme, ölme, olaylarının sonsuz oluşun içinde bulunduğu bir dünyanın parçasıydı.”¹¹⁶

. “Kandinsky’in sanatı Bauhaus Okulu için yazdığı “Nokta ve Çizgiden Düzleme (1926)” adlı kitabına dayanıyordu. Bu sözler, boşluğa yetiştirilen düzlemler düşüncesinin geliştirilmesi ile Pasmore’un güzel sanatlar okulları için hazırladığı eğitim programının özetini oluşturdu. Bu okullarda, ressam ve desen çizimleri için ilk program olarak temel bir ders uygun görülmüştür. Bu dersler Bauhaus okulunda çeşitli öğretmenlerce verilen ve hakkında pek az şey bilinen workhouse’ları ve başlangıç derslerini andırıyordu. Dersler ilerledikçe, resim ve desenin temel grameri olarak bilinen her şeyin öğretimi, içgüdüsel olarak yaygınlaştırıyordu.”¹¹⁷

Temel sanat eğitimi derslerini il hocası Johannes Itten olmuştur. Temel tasarım kurallarının özümsemek, bireysel yaratıcılık ile sentezlenmesini savunan Itten, öğrencilerini tasarım aşamasında yaratıcılıklarını kullanmaları konusunda oldukça özgür bırakmıştır.

(Resim 2.22) Wassily Kandinsky ,KompozisyonVIII,1923,tuval üzerine yağlıboya

127x200cm, Solomon R.Guggenheim Museum ,Newyork

1923 yılında Weimar da açılan ilk Bauhaus sergisi oldukça dikkat çekmiş tasarıma getirdiği farklı yaklaşım ülke sınırlarını aşarak uluslar arası bir ekol olarak tanınmalarını sağlamıştır. Sanat ve zanaatın birliğini amaçlayan ortaçağ anlayışının modern yorumu olarak günün sanat anlayışını etkilemiştir.

“Çok yönlü bir sanatçı olan Macar asıllı Laszlo Moholy-Nagy 1923 de Bauhaus’a katıldı. Bu konstrüktivist sanatçı, yenilikçi kişiliği ile resim, fotoğraf, heykel ve grafik tasarım dallarında yeni anlatımlar araştırarak ilginç kinetik tasarımlar yapmıştır. Nagy’nin endüstri tasarımı konusundaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda parmağı vardı. Bunların en çarpıcı ve başarılı olan ilk örnekleri 1926 ile 1928 yılları

¹¹⁶ Bkz. (57) ödevim sitesi

¹¹⁷ BKZ.(114) LYNTON,283

arasında Bauhaus da tasarlanıp gerçekleştirildikten kısa bir süre sonra seri yapıma geçip pazarlanan çeşitli ışık donanımları idi.¹¹⁸

Tipografi ile fotoğrafı birleştirdiği tasarımlarıyla görsel iletişim alanına değişik bir yön çizmiştir. Yazı ile fotoğrafı birleştirmiş, süperpoze ve montaj tekniği, kuvvetli zıtlıkları, parlak renkleri, belirgin anlatımı tasarımlarının en önemli özellikleri olmuştur.

“1919’da Weimar’ da kurulan Bauhaus okulu Nazi hükümetinin tutarsız yönetimleri nedeni ile 1924’de Dessau’ ya taşınmıştır”.¹¹⁹

Dessau’daki dönemde Bauhaus ‘un eğitim şekli sağlam bir yapıya oturmuş yapılan tasarımlar artık satılmaya başlayarak toplum ile tanıştırılmıştır. Usta ve sanatçı elinde yetiştirilmiş olan donanımlı öğrenciler okuldan mezun olunca artık derslere tek bir hoca girmeye başlamış ve ustalara profesör adı verilmiştir.

“1929 yılında Bauhaus Okulu endüstri piyasasına sürekli tasarımlar satması nedeni ile “Tasarım Yüksek Okulu” adını almış ve “Bauhaus” isimli dergiyi yayın hayatına sokmuştur.”¹²⁰

Okulda öğretici olan Herbert Bayer, Bauhaus’da matbaanın da kurulması ile yazıyı yalın, net ve anlaşılır şekilde tasarıma yerleştirilmiş, anlaşılması gereken mesajı süs öğelerinin yoğunluğu arasında kaybolmasını engellemiştir. De Stijl sanatçıların koymuş oldukları temel tasarım kuralları Bayer içinde geçerli olmuş, tasarımlarını dikdörtgenler, üçgenler, kareler gibi geometrik şekillerle sınırlamıştır. Renk konusunda da aynı anlayış ile sınırlandırmış sarı, kırmızı, mavi ve siyah renklerine indirgemıştır.

¹¹⁸ A.g.k.283

¹¹⁹ Bkz.(57) ödevim sitesi

¹²⁰ Bkz (57) .ödevim sitesi

“1928 yılların da Walter Gropius Bauhaus da ki görevinden ayrılır. Ardından Nagy ve Bayer’de okuldan ayrılıp Berlin’e giderler. Bayer’in yerine eski bir öğrenci olan Joost Schmidt geçer. Bu sanatçı Bayer’in izinden gider ama konstrüktivist kurallara sadık kalmaz ve harf karakterlerine yenilik kazandırmıştır.”¹²¹

“Gropius’ dan sonra Bauhaus’un başına İsviçreli sosyalist mimar Hannes Mayer (1889-1954) geçti. 1930 da yerel yönetimle sürtüşmesi sonucu istifa edince, yerine ünlü Berlin’li mimar Mies vander Rohe (1886–1969) başkan oldu. Mies vander Rohe’ nin az ve öz tasarım sloganı yirminci yüzyıl mimarisinin başlıca tavrı olmuştur.”¹²²

“Bauhaus’un “Sanat Toplum İçindir” imajını çekemeyen diğer sanat okulları, Akademiyi Nazi partisine şikâyet etmeleri sonucunda 1933 yılında okul kapatılır. Böylece yüzyılımızın en önemli tasarım okulu sona ermiş olur. Nazilerin artan baskısı sonucu, diğer entellektüeller ve sanatçılar gibi birçok Bauhaus üyesi de Amerika’ya göç eder.”¹²³

2.2.6. Art Deco

“1920 ve 30’larda özellikle Fransa’da yaygınlaşan mimarlık, iç mimarlık, mobilya ve dekoratif sanatlar alanında etkili olan akım, adını 1925’te Paris’te düzenlenen Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri sanatları Sergisinden almış, kısa sürede uluslararası bir nitelik kazanmıştır.”¹²⁴

“Xx.yy. ın başlarındaki sanat akımlarından kaynaklı Art Deco ,Birinci Dünya Savaşında milyonlarca insanın öldüğünün unutulmaya çalışıldığı “çılgın yıllar” havası içinde ortaya çıkmıştır.Paradokslarla dolu sanat kimi zaman geometrik ve yalın biçimleriyle modern bir anlayışı dile getirirken gelenekten de beslenmiş ve seçkin kişilerin beğendikleri lüks bir üslup niteliğini taşımıştır.”¹²⁵

¹²¹ Bkz.(57) ödevim sitesi

¹²² Bkz. (57) ödevim sitesi

¹²³ Bkz. (57) ödevim sitesi

¹²⁴ “Art Deco”, Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, Cilt 1.

¹²⁵ Bkz.(58) Axis 2000, Cilt 1

Art Deco, başlangıçta bütünüyle dekoratif bir sanat özelliği taşıırken çağdaşı Kübizmin sanatçılar üzerindeki yoğun etkisiyle değişime maruz kalmıştır. Yenilikçi ve modern etkiler ile geleneksel tavırlar arasında sıkışıp kalmış sitilizasyon ağırlıklı bir anlayışa sahip dekoratif bir üslup olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

“Art Deco’nun estetik kökeni Dışavurumculuk, Fütürizm akımına dayanarak Alman Werkbund’u, De Stijl, Bauhaus akımlarından izler taşımaktadır. Art Nouveau’nun asimetrik düzeninin ve eğrisel çizgilerinin tersine, simetrik düzene ve köşeli doğrusal çizgilere sahiptir. En tipik bezeme öğeleri çıplak kadın figürleri, geyik başta olmak üzere hayvanlar ve sitilize bitkilerdir.”¹²⁶

Eski Mısırdan ve sanatından etkilenmiş olan Art Deco sanatçıları, eserlerinde tanrıça, eski at arabası motifleri sıklıkla kullanılmıştır. Daha basit şekillere yönelerek aşırı geometrik formlardan uzaklaşmıştır. Süslemelerinde altıgen, sekizgen, oval, daire, üçgen gibi formları sade ve yalın bir anlatıma ulaşabilmek için kullanmışlardır. Bu üslup Art Nouveau’nun biçimselliğinden koparak farklı anlatım olanaklarının peşine düşmüş, kimi zaman zenci sanatının etkilerini de bünyesinde toplayarak 1850–1950 yılları arasında varolagelmiş dekoratif hareketlerin devamı olarak varlık göstermiştir

Bu sanatta ressamlar ve dekoratörler birlikte çalışmışlar, Art Nouveau’nun arabesklerini bir yana bırakarak, XV. Louis ve özellikle Louis-Philipp üslubu geleneğine bağlanmışlardır. Çiçek, meyve sepetleri ve kurdeleler, yeni üslubun en önemli öğeleri olmuş, dik açılı hacimler ve geometrik şekiller, doğrudan doğruya Kübizm, zenci Afrika, Doğu ve Eski Mısır sanatının etkilerini izleyiciye yansıtmıştır.

“Art Deco kökü bakımından, özellikle uygulamalı sanatlar da gelişme göstermekle birlikte; ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar arasında da savunucuları olmuştur.”¹²⁷

¹²⁶ A.g.k.Cilt 1

¹²⁷ A.g.k. Cilt 1

Savaş yıllarında Art Deco çevresinde resim, çok zor bir yaşam alanı bulmuştur. Çoğu zaman sanatçılar kompozisyonlarında geleneksel problemi çözebilmek için avantgard teknikler kullanmaya başlamışlardır. Bu nedenle Art Deco ressamı olarak nitelendirilen sanatçılarla, olmayanlar arasında sınır belirsizliklerinin olmasına sebep olmuştur.

“Bununla birlikte, Art Deco hareketi içerisindeki bireysel ressamın iki ana özelliği vardır. Birincisi yüzyılın ilk yarısında modernist sanatçıların işlerini takip etmeleri, ikincisi çalışmalarının dekoratif olmasıdır.”¹²⁸

Bu resimler asıldıkları odanın mobilyalarını tamamlamak ve mekânı dekore etmek amacı taşımışlardır. Bu ressamlar, resmi dekorasyonun bir parçası olarak ele almışlar, resimlerini süsleyen ana konu olarak kadını seçmişlerdir.

(Resim 2.23) Jean Dupas ,Les Perruches ,tuval üzerine yağlıboya

1925, Ruhlmann's Hotel Büyük Salonu, Paris

“Bu yanından dolayı Art Deco için resmin büyük tatili denmiştir. Gerçektende Art Deco resmi, çağdaşı olan büyük akımların Kübizm, Fütürizm, Dadacılık, Rus Konstrüktivizmi, Bauhaus dışında kalmış ve dekoratif olmaktan öte bir tutkusu yokmuş gibi görülmüştür.”¹²⁹

Bu resimler sonuç olarak sanatsal kompozisyonlardan çok, dekoratif yanı ağır basan ürünler olmuştur. Dupas ince, uzun kişisel ifadeleri ile güçlü, açık ve soyut bir stil geliştirmiş, yüksek sivilizasyonu ile Art Deco'nun özeti niteliğinde ürünler vermiştir. Diğer resimlerinde ise natüralist bir kurgu ile alegorik figürler betimlemiştir.

Art Deco resim stiline doruğa çıkaran kişi olarak Tamara de Lempicko, çok yüksek kişisel bir gelişim göstererek soğuk ve hayali bilmece gibi gizli stili ile parlak renklere hâkim bir yol izledi. İkinci dünya savaşı sırasında yapmış olduğu yaklaşık yüz

¹²⁸ Alastair, DUNCAN, “Art Deco”,142

¹²⁹ Bkz.(58) Axis 2000, Cilt 1

kadar portrede kübist etki çok açıktır. Onu en iyi çalışmalarında vurgulanan yüksek derecede seksüalite ve cinsellik dikkat çekmektedir.

Art Deco bağlamında yerleştirebileceğimiz Roul Dufy ve Sonia Delaunay ilk işlerini tekstil tasarımında vermişler, sınıflandırılmaz stilleri ve özgünlükleri ile çok gelişmiş ürünler tasarlamışlardır.

Baskıcı Louis Icart bugün en çok bilinen Art Deco sanatçılarından. 1907 de kartpostal şirketine girmiş devam eden yıllarda kendi branşının dışına çıkarak kocaman litografi ciltleri oluşturmuştur. Genç kadın modasını yansıtan, kaniş köpekler ve halsiz bakışlarla gösterilmiş duygusal stili ile bazen ticari yana ağır basan kitch işler yaratmıştır.

Resimlerinde hayvan figürlerine yer veren resamlardan Poul Jouve ,Jacques Nom ve Andre Mergolt Delocroix ve Gericault ,zeminde değişik açılardan görünen hayvan figürlerini ani ve hızlı küçük fırça vuruşları ile vurgulayarak güçlü bir ritm sağlamışlardır. Leoparlar, panterler, filler yılanlar, resimlerine konu olmuştur.

(Resim 2.24) Luis Icart ,gravür 1927

Art Deco 1909 'larda grafik alanında ilk etkisini Paris 'e gelen Rus balesi ve bu balenin Leon Bakst tarafından tasarlanmış sahneleri, kostümlerinde kendini göstermiştir. Fransız sanatçılar Rus oryantalist etkisiyle renkler ve karışımlarındaki çılgınlık ile tanışmış, bu etkileri kitap tasarımları, moda katalogları ve tiyatro sahneleriyle ortaya koymuşlardır.

“ 1.Dünya savaşının ortaya çıkmasıyla Bakst 'a ilham veren bakır işlemler Paris 'in önde gelen dergilerinin moda sayfalarına egemen oldu.”¹³⁰

¹³⁰ A.g.k.,155.

Bu dergilerde çalışan sanatçılar kadınları peruklar, son moda kıyafetler, küpeler ile pantomimciler gibi pudralanmış yüzleri ile bütünleştirerek betimlediler.

Poster tasarımlarında sanatçılar Toulouse Lautrec, Jules Cheret ve Alphonse Mucha 'nın izinden, geleneği ilerleten tasarımlar yaptılar. Bu tasarımlardan Leonetto Coppiello 'nun yüksek stili ile Cassandere'nin geometrik düzenlemeleri en dikkate değer olanlarıdır. Tasarımcılar Coppiello'nun yumuşak konturlu hayali öğeli stilizasyonu kısa sürede benimsemişler, Paris 'in ışığı ve çekici grafiksel sanatını kucaklamışlardır.

“1920' lerde posterler tiyatro olaylarını ilan edebilmek için kullanılırken 1.Dünya savaşından sonra kullanım alanları genişleyerek gezi, spor müsabakaları, sanat sergileri gibi alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Hatta Almanya ve İtalya 'da faşist propaganda için önemli bir alet olmuş, Paris 'in geneline ulaşarak radyoyla yarışır hale gelmiştir.”¹³¹

Posterlerde ürünlerin isimleri yazıldığından şekillerde sadeleştirmeye gidilmiş, keskin çizgili kompozisyonlar ve hareketli, renkli arka planlarda bırakılmış düz alanlar ile göze çarparak kolayca algılanması sağlanmıştır. Çapraz perspektif gibi hilelere başvurarak mesaj açık bir şekilde verilmeye çalışılmıştır.

¹³¹ A.g.k, 150

2.3 Gustav Klimt

Art Nouveau' nun ve sembolizmin dekoratif süslemeleriyle dikkat çeken Avustralyalı sanatçısı Gustav Klimt' in süslemeye duyduğu ilgi daha çocuk yaşlarda on dört yaşındayken Viyana Süsleme Sanatları Okulu'na girmesiyle kendini hissettirmiştir. Sembolizm'in uğraşlarının arasına giren mimari alandaki boşlukların doldurulması ve süslenmesi Klimt'in de sanatsal hayatında büyük uğraşlarından biri olmuştur. Buradaki eğitimiyle erkek kardeşi Ernsts ve arkadaşı Franz Matsch ile kendini mimari dekorasyon işleri yaparak kanıtlaması resim yaşamında mimariyi ve süslemeyi her zaman göz önünde bulundurmasına sebep olmuştur.

“1883 ve 1892 yılları arasında üç kişiden oluşmuş bu grup tiyatrolar, müzeler için tarihsel ve alegorik konulu duvar ve tavan resimleri yapmış Viyana'daki Burghtheater' in yan merdivenleri ve tavan resimleri, sanat tarihi müzesindeki freskler, Ruminana Kraliyet Sarayı için dekoratif süslemeler ve Karlsbad Tiyatrosu'nun iki tavan panelinin süslemesine kadar birçok dekorasyondan sorumlu olmuştur.”¹³²

Böylelikle Klimt için resimle mimarinin birlikte düşünülerek algılanması ve resminin duyarlılık taşıması kadar asıldığı mekânı süsleyici bir işlev taşıması kaçınılmaz olmuştur.

“ Hans Makart günümüzde usta bir portre ressamı olarak bilinmektedir.”¹³³

Büyük boyutlu Viyanalı güzel kadınların Rönesans kıyafetleriyle resmedilmiş halde portreleri, daha sonraları Makart'ın mirasçısı olarak adlandırılan Klimt'in dikkat çekeceği büyük boyutlu geniş Rönesans kıyafetleri giymişçesine uzun geniş ve süslü elbiseler içersinde resmettiği güzel kadın portrelerinde kendini hissettirecektir. Klimt

¹³² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, “**Gustav Klimt**” ,Cilt 2

¹³³ Maria ,**CONSTANTINO**, Klimt,5.

duvar resimlerinde erkek figürlerinden ziyade daha çok kadın figürlerine yer vermiştir. Resimlerinde Mısır sanatının da ulaşmak istediği sonsuzluğa ve ebediyete ulaşma yolunu resimlerine yerleştirdiği evrensel bezekler ve kadın doğurganlığının sonsuzluğu ile vermeye çalışmıştır.

“1982’de kardeşinin ölümüyle dekorasyon işini bırakan Klimt’in bu olayı izleyen altı yıl içerisinde sanat anlayışı büyük ölçüde değişmiştir.”¹³⁴

Dekoratif sembolizmi, resim anlayışının merkezine koyarak empresyonizm ve neo-empresyonizm akımlarına ve tekniklerine de ilgi duymuş, bu akımların tekniklerini altın ve gümüş tabakalar ile harmanlayarak Art Nouveau’nun süslemeci tavrına yeni bir soluk getirmiştir. Zamanın tüm sorunlarına karşılık geliştirmiş olduğu ihtişamlı tekniği nedeniyle doğal olmamakla suçlansa da, iki boyutlu süslemeleriyle güçlü ifadeler yakaladığı resimleriyle çağının karamsarlık kokan havasına umut ışığını yansıtmıştır.

“İngiliz ve Hollanda Art Nouveau’sından özellikle Mackintosh ve Toorop’un yapıtlarından çok etkilenen sanatçı tüm bu etkilerin katkısıyla Jugendstil’in Avusturya’ya özgü biçimini geliştirerek 1897’de Sezessyon adlı Viyana Sanatçılar Birliğini kurmuştur.”¹³⁵

Klimt’in yaptığı kare yağlı boya resmi aklın ve savaşın tanrıçası Pallas Athena Sezessyon’u koruyan ana karakter olarak seçilmiştir. Bu resmin önemli bir yanı da Klimt tarafından tasarlanan ve kardeşi George tarafından yapılmış mükemmel metal çerçevesidir. Göğsünün üzerinde Medussa’nın başını taşıyan Athena’nın arkasında ise Yunan vazosunun üzerinde Herkül’ün Tritan ile savaşı gösterilmiştir. Klimt’in bu resminde daha modern bir Athena vardır. Onun çağdaşlığı kaskından ve onu gizleyen zırhından gelmektedir. Nike bir zafer figürü olarak onun sağ elinde gerçek ve yaşayan bir figürden çok bir heykele benzemektedir. Altın sarısının egemen olduğu resimde Art Nouveau’nun yilankavi çizgileri Athena’nın zırhının kenarını süsleyen çerçevede kendini hissettirmektedir. Balık pullarını andıran birbirine bitişik yarım çember motifi

¹³⁴ Bkz.(132), Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi, Cilt 1

¹³⁵ A.g.k Cilt 1

bu resimde Athena'nın zırhının dokusunu oluşturduğu gibi arka planda ise ters yönde devam ederek figür ve mekân arasında bütünlüğü sağlamaktadır. Tragedy ve Judith resimlerinde olduğu gibi yarı beline kadar cepheden gösterilen Athena'nın yüzünü ve gövdesini kaplayan zırh parlaklık ve süsleyici bir görünüş katan altın yaldız ile kaplanmıştır.

“Athena figürü Klimt'in resimlerinde ilk defa Kunsthistorisches müzesinin duvar resimlerinde ilk defa görülür. Buradaki resimlerin on bir tanesi Eski Mısırdan ve Cinguecentro sanatının gelişimi kullanılarak oluşturulmuştur.”¹³⁶

Athena gibi diğer kullandığı ana motifleri lir çalan çoban kız olarak karşımıza çıkan Music I resminde tekrar görülür. Klimt'in kariyerinin başından sonuna kadar bu model yer alır.

“Bu resim Klimt'in altın rengini ilk kullandığı resim olduğu için de önemlidir. Klimt ikinci Sezessyon sergisine “Pallas Athena”nın (resim 2.3.3.1) yanında “Sonja Knips” in portresiyle de katılmıştır.”¹³⁷

Bu resimleriyle Klimt Art Nouveau'ya olan ilgisi dikkat çekse de daha sonra ele aldığı portrelerinde empresyonist tekniğinde sanatçıyı etkilediği ve daha serbest fırça darbeleriyle figürlerini betimlediği görülecektir.

“ Sonja Knips”in bu portresi Klimt'in kare formlu portrelerinin en büyüklerinden ilkidir.”¹³⁸

Klimt klasik idoller kullandığı resimlerinde dekoratif öğeleri sembolik araçlar olarak kullanmış, klasik konulu resimlerini kıvrımlı çizgiler ve altın ile birleştirerek kendi sanatına ulaşmıştır.

¹³⁶ Bkz.(133), CONSTANTINO, 6

¹³⁷ A.g.k.6

¹³⁸ A.g.k.6

“Bu stilin bir örneği olan 1897’de yapmış olduğu “Tragedy” adlı kömür kalem resminde kendini geliştirerek ardından “Alegoriler ve Amblemler” adlı ikinci serisinde “Judith ve Judith II” yi üretir.”¹³⁹

Bu üç resmin kompozisyonunda dar uzun bir dikdörtgen içerisine yerleştirilmiş vücutlarının yarısına kadar betimlenmiş güzel kadın resimleri yer alır. Birinci resim “Tragedy” de resmin ortasında yer alan kadın figürünün siyah elbisesine karşılık arka planda yer alan motifler figürün teninin beyazlığı ile vücudunda parlayan altın sarısı mücevherler resmi çevreleyen sarmaşık hissi veren sarmal çizgiler, resmi iki üst köşesinde yer alan simetrik ve stilize iki kadın figürü resme bütünüyle süsleyici bir yan katar. Resmin ortasında üst köşesinde yer alan şematik ejderha figürü ve kıvrımlı bitkisel motifler Japon sanatının etkisini yansıtır. Sonraki figürlerinin elbiselerinde de göreceğimiz, kumaş kıvrımlarının yalınlaşmış, sade, uzun bir yüzey olarak betimlenmesi, üzeri uzun ince düz çizgilerle dokulu bir anlatıma dönüşmesi, son dönem resimlerinde bu yüzeyin giderek renkli motifler ve desenler ile süslenmesine dönüşmüştür.

Judith I resminde ise yine kadın başrolüdür ve altın tüm resme egemendir. Altın sarısı ve tonlarının arasında dikkat çeken iki leke vardır. Biri kadının saçları, bir diğeri ise elinde tuttuğu yarım şekilde gösterilen erkek başıdır.

“Figür yalnız yüzleri, elleri ve gövdesi olağanüstü stilize bir güzellikle ve somut olarak resmedilmiştir. Diğer bütün öğelerin üzerine uzanan kıymetli doku, arka planla birleşerek olağanüstü bir doku oluşturur ve tüm yüzeye yayılır.”¹⁴⁰

Arka plan tümüyle altın bir mücevher gibi süslemeden oluşmuş bir dekor izlenimini verir. “Pallas Athena” gördüğümüz sonrasında da birçok resminde kullandığı motiflerden biri olan timsah sırtını anımsatan üst üste bindirilmiş yarım çemberler, şematik ağaç ve bitki motifleri Nabiler, Eski Mısır ve Japon sanatında karşımıza çıkan siyah konturlar ile çevrelenmiştir. Arka planda yer alan tüm dekoratif anlayış çizgili

¹³⁹ A.g.k.5

¹⁴⁰ Bkz.(19) CAROLLA- KRAUSSE,83

dokulu bir yüzey halinde betimlenmiş şeffaf elbisesinin üzerinde altın sarısı sarmal çizgiler ve dairelerle devam ettirilmişdir Boynunda ve belinde yer alan mücevher etkisi veren altın renkli bordür bu etkiyi daha da artırarak süslemeye yardımcı olmaktadır.

**(Resim2.3.3.1)Gustav Klimt ,Pallas Athena ,1898 ,tuval üzerine yağlıboya ,75x75 cm,
Historiches Museum ,Der Stadt Wien ,Viyana**

Judith II (resim 2.3.3.2) adlı resmi bu iki resimden daha farklı olarak figür cepheden değil profilden betimlenmiştir. Figürün belden yukarısının betimlendiği resimde figürün bacaklarının örten kumaş mı yoksa sadece bezemelerle süslü bir yüzey mi olduğu net bir şekilde anlaşılabilen motifli bir alan devamında yer alır. Bu resmin dikkat çekici bir özelliği genellikle birbirine yakın renklerde bölümlere ayrılarak üzeri motiflerle süslenen yüzeyin bu resimde birbirinden farklı renklerde yüzeylere ayrılması ve sarının egemenliğinden kurtularak kırmızı, siyah gibi baskın renklere yer verilmesidir.

Yarıya kadar kırmızı olan fon altın yıldızlı sarmal motiflere karşılık daha keskin ve köşeli olan kare formuyla birleştirilmiştir. Figürün elbisesini çağrıştıran siyah alan üç parçaya ayrılmış şekilde üç farklı doku ve bezek örgüsüyle oluşturulmuştur. Üçgenler, renkli dikdörtgenler gibi köşeli motifler ve çiçekleri anımsatan renkli daireler uzun çizgiler, mozaikleri anımsatan küçük renkli karelerden oluşturulmuş parça yüzeyler resmin kıymetli bir etki veren bezemesel dokusudur. Vücudun kıvrımlarına göre kıvrımlanarak deforme olması gereken ama düz şablonlar halinde betimlenen siyah alan üzerindeki motifler bu alanın figürün elbisesi olabilme ihtimalini kumaşların üzerinde görmeye alışkın olduğumuz motiflere ve bezemelere sahip olmasına borçludur. Resim yüzeyini ayıran tüm bu bezekli renkli alanlar resme kolaj hissi vermektedir. Diğer resimde olduğu gibi bu “Judith” resminde de figür mücevherlerle süslenerek dekoratif etki artırılmıştır. Figürün hareketini süsleyen beyaz yılankavi iki çizgi ise Art Nouveau’nun kıvrımlı çizgisinin varlığını hissettirir

Karısı Emile Flöge'nin 1902'de yaptığı portresinde, daha sonra yapacağı portrelerinin karakteristik özellikleri belirlenir. Gölgenin yer almadığı resimlerinde arka planda soyutlanmış bezeklerin çevrelediği figürün ellerinde ve yüzündeki tensellik korunarak figür ve mekân dokusal bir etkiyle de birbirinden ayrılmıştır.

“Sosyete içersinde yer almasını sağlayan kadın figürlerini önceleri daha realist çizerken, ilerleyen dönemlerde biraz daha modernize etmiş ve özellikle kıyafetlerde renk cümbüşüne yer vermiştir.”¹⁴¹

(Resim 2.3.3.2) Gustav Klimt „JudithII(sSalome)

1909 tuval üzerine yağlıboya ,178x46 cm ,

Galeria d'Arte Moderne, Venice

Klimt tekstile olan ilgisini etnik tekstil ürünleri hakkında büyük koleksiyona sahip Emile Flöge ile paylaşır. Bu motifler Emile Flöge 'nin moda solonu (Casa Picola) 'nın tasarımlarıyla birleşir. Bu motiflerin birçoğu Klimt'in resimlerindeki kadın topluluğunun kıyafetlerinde ve arka planda görülen motiflerde yer alacaktır.

“Dekoratif öğeler ve korent stiline kaynaşması ile oluşmuş etkiler son işlerinde etkili olmuştur. Klimt'in sanatına bakıldığında resmi natüralizm ve stilize edilmiş biçimler arasında sıkışmakla kalmamış sanat ve zanaat arasında da gidip gelmiştir.”¹⁴²

En önemli portrelerinden olan “Adele Bloch-Bauer” (1907) (resim 2.3.3.3) ile “Fritza Riedler” (1986)adlı resimlerinde üçgen kompozisyon tekrar bu portrelerinde benzer bir şekilde görülür. Resimlerindeki gerilim birbirini sıkı sıkıya kavrayan elin hareketiyle temsil edilmiştir. Resimlerinde figürleri siluet şekilde ele alışı ve gölge kullanmayışı resmi dekoratif resmin gölgesiz ve iki boyutlu anlayışı ile yakınlaştırır. Cildin tenselliğini öne çıkarmak için figürün etrafını bezemelerle çevreler ve bezemelerin ardına gizlediği ayrıntıları izleyicinin düş gücüne bırakır.

¹⁴¹ Ayşe ERTAŞ, **Gustav Klimt**,29

¹⁴² Bkz.(133), CONSTANTINO, 7

(Resim2. 3 3.3) **Gustav Klimt ,Adele Bloch -Bauer'in Portresi ,I ,1907**

Tuval üzerine yağlıboya 138x138 cm, Österichische Gallerie, Viyana

“ Fritza Riedler”in portresinde yer alan bezeme ve korent stiline sentezi, Rus Konstruktivist hareketinin sanatçı üzerindeki etkileri; modellerinde ve bezemelerindeki geometrik ve köşeli şekillerden seçilmektedir. Figürün tenselliği ve elbisesinin yumuşak uçuculuğuna karşılık dikeylerden ve yataylardan oluşturulmuş mekânın sağlam yapısı tezatlık oluşturmaktadır. Resimlerinde ellerin ve yüzün hafif hacimselliğin dışında üçüncü boyut hiçbir şekilde hissedilmemektedir. Figürün oturduğu koltuk hiçbir şekilde hacimsellik göstermez. Kesip yapılandırılmış bezemesel bir kâğıda benzemektedir. Kıvrımlı çizgiler bu resimde ise koltuğun üzerindeki desenlerde devam etmektedir. Portrenin arkasında küçük karelerden oluşan bezemelerle yarım daire şeklinde bir alan oluşturularak vitray hissi yaratılmış böylelikle portrenin tenselliğinin yumuşaklığı vitrayı oluşturan küçük karelerin geometrik yapısıyla daha da vurgulanmıştır.

Adele Bloch Bauer’in portresinde modelin elleri ve yüzü olmasa tuvalin yüzeyi neredeyse iki boyutlu süslemelerden oluşmuş bezemesel bir doku hissi yaratır. Resim sol alt köşesindeki yeşil alan dışında tümüyle altın sarısı ve sarının tonlarından oluşmuştur. Yüzey sarmal, daire çember elips gibi yuvarlak biçimlerden dikdörtgen, kare, üçgen gibi keskin geometrik şekillere kadar tüm geometrik bezemelerin karışımından oluşmuştur. Bu bezemesel cümbüşe figürlerin elbisesinin üzerinde yer alan motiflerde de eklenerek resimde dekoratif süslemenin yer almadığı tek yer figürün teni kalmıştır.

“ Klimt’in İtalya’ya yaptığı ziyaret sonucu Revanna’daki Bizans mozaik örnekleriyle karşılaşmasının etkileri resimlerinde kendini hemen göstermiştir.”¹⁴³

“Erken Hristiyan sanatı ile realizm eğiliminin karakteristik bileşiminin görüldüğü bu Bizans mozaikleri semboliktir. Bezemenin

¹⁴³ Edward LUCİE-SMITH, “**Klimt ve Viyana Sezessionu**”, 196.

üzerinde çok durulan bu mozaiklerde zenginliğe ve uyuma çok önem verilerek dekoratif bir yan kazandırılmıştır. Mozaiklerde yer alan figürlerin statik ve simetrik yanı durgun, sakin ve mistik Doğu'nun, doğacı nitelik ve pastoral dekor ise Helenistik bir etkinin sonucudur.”¹⁴⁴

Klimt Bizans mozaiklerinden oldukça etkilenmiş, resimlerinde bu mozaiklerde yer alan altın ve gümüş renkleri ile kıvrımlı ve ritmik çizgi anlayışını birleştirerek zengin dekoratif öğelerin birleşiminden oluşan dekoratif üslubunu yaratmıştır. Ressamın herkes tarafından tanınmasına sebep olan bu mozaiksel tarz ile insan figürünün tenselliğinin birlikteliği onun en bilindik resimlerinden olan “The Kiss”te e yansımıştır.

**(Resim2 3.3.4) Gustav Klimt ,The Kiss, 1907-1909 ,tuval üzerine yağlıboya ,
180x180,Österreichische Gallerie,Viyana**

1907-1909 yılları arasında yapmış olduğu “The Kiss” resminde değişik malzemeleri de resmine katmaya başlamış dekoratif tarzını bu malzemelere ile güçlendirmiştir. Resimlerinde yer verdiği modellerini elbiselerini stilize ederek bu elbiselerin üzerinde pürüzsüz süslemelere ile bezemiştir.

“Ayrıca sarılan insanlar konusunun tekrar işlendiği en ayrıntılı resmidir. Bu tema ilk önce “Love” resminde daha sonraları “Beethoven Frize”da ve ayrıca “Scotlet Frieze” da yapılmış figürlerde görülmüştür.”¹⁴⁵

Klimt'in mozaik stiline doruk noktası olan “The Kiss” resminde görülen yağlıboya ve altının birleşmesinden oluşmuş olan dekoratif stili, parlaklık ve kıyafetlerindeki stilizasyon ilk önce kendini “Emile Flöge” ‘nin portresinde daha sonraları “Adele Bloch-Bauer I” portresinde ve “Scotlet Frieze” ile son sınırlarına ulaşmıştır. Klimt “The Kiss” (resim 2.3.3.4) resimde yalnız yüzleri, elleri ve ayakları

¹⁴⁴ Bkz.(37)ödevim sitesi

¹⁴⁵ Bkz.(133), CONSTANTINO, 7

olağanüstü stilize bir güzellikle somut olarak resmetmiş, diğer bütün öğelerin ve tuvalin tüm yüzeyini kıymetli dekoratif bezemeler, çiçekler, dikdörtgenler, elipsler, sarmal çizgiler ve dekoratif öğelerden oluşmuş dokuyu belli parçalara ve sarı, kahverengi, yeşil bloklara ayırmıştır. Süslemeden oluşmuş dekor figürün bedenini çevreleyerek daha da belirginleşir. Figürleri çevreleyen altın yıldız ve küçük mozaik parçalarını andıran bu mozaikler Bizans mozaiklerinin etkisini oldukça hissettirir.

“Soyutlanmış ve çok zengin bir dekorun içinde yer alan duygulu, erotik ve somut vücutlar Gustave Klimt’in resimlerinde tarifi güç bir gerilim katar.”¹⁴⁶

“Mozaik stiline doruklarına ulaştığı “Scotlet Frieze” için tasarlanan iki duvarın her biri üzerinde yedi panel yer alır ve yedi panelde “Tree of Life” temsil edilmiştir. İki duvarın üzerinde yer alan paneller hemen hemen aynı olmakla birlikte ikinci panel farklıdır. Bu farklı panelde bir kadın figürünün betimlendiği “Hope” resmi yer almaktadır. Onun karşısında duran duvarda ise kucaklaşmış çift temasının yinelenildiği “Fulfillment” (resim 2.3.3.5)adlı resim yer alır.”¹⁴⁷

(Resim 2.3.3.5) Gustav Klimt ,Fulfillment ,1905-1909 ,kağıt üzerine karışık teknik ,193x115

cm,Österreichisches Museum Für AngewandteKunts,Viyana

Resim; tuvalin çok küçük bir parçasını kaplayan resmin üst köşesinde yer alan gözleri kapalı yarım şekilde gösterilmiş kadın portresi ve eli olmasa tümüyle süslemelerle kaplı dekoratif bir yüzey olarak algılanabilir. Resim tümüyle sarı ve sarının tonlarındadır ve fon birbirini tekrarlayan sarmal çizgilerle süslenmiştir. Resimde figürlerin kıyafetlerini betimleyen blok halinde farklı motiflerle süslenmiş yüzey kıvrımları kumaş hissini yaratmaz. Figürlerin bastığı kahverengi zemin süsleme unsurundan ve bezemenin yarattığı cümbüş etkisinden nasibini alır. Kıyafetler ve

¹⁴⁶Bkz.(19) CAROLLA- KRAUSSE,83

¹⁴⁷ Bkz.(133), CONSTANTINO, 7

figürler oldukça stilize edilmiş, mekân etkisi figürlerin üzerindeki motiflerden farklı sarmaşık şeklinde motiflerin kullanılmasından ve figürlerin bastığı zemin hissi uyandıran kahverengi yatay renk bloğu ile verilmiştir.

“Bu panellere ek olarak Klimt manzara resimlerine de ilgi duymuş Atterse çevresindeki alanlar özellikle Schloss Kamer manzaraları Klimt’e birçok konu içeriği sağlamıştır. Klimt’in on yıl boyunca her yaz Atterse’ye yaptığı yolculuk sayesinde Fransız direk – izlenimcilerinin etkisini taşıyan birkaç resim yapmıştır.”¹⁴⁸

1912’de yaptığı “Avenue in The Park of Schloss Kammer” bu etkiyi kalın boya katmanları ve hareketli formlarının Van Gogh etkisini taşımasında göstermektedir. Bu çalışmalarıyla stüdyo ressamlarının alışkanlığı ile hava –planı resimleri ile Manet ‘in resimlerinde olduğu gibi yarıda kesilmesini denemiştir. Portreleri ve alegorik resimleri için yaptığı çok sayıdaki ön çalışmaları ve çizimlerine karşılık olarak manzara resimleri için hiçbir ön çalışma yapmamıştır.

“ Doğadan çalıştığı peyzajlarının fotoğraftan yararlanarak atölyesinde tamamlar. Peyzajlarında ilk göze çarpan özellik bunların bir kare içersine yerleştirilmiş olmasıdır. Bir diğer önemli özellik ise manzaralarında figür kullanmamasıdır. Hareketle sağlanan enerjinin hissedilmediği eserlerinde sonsuzluk ve dinginlik hâkimdir ve eserlerinde sessizliği hiçbir şey bozamaz. Ne ışığın geliş yönü, nede herhangi bir figür. Karanlık bir atmosferi olan peyzajları daha sonraları renklenmiş, çiçeklenmiş olarak görülür. “Pammier” resminde olduğu gibi ufuk çizgisi belli belirsiz kullanılmış resimlerinde sonsuzluğu bozmak istememiştir. Sonsuzluğu düşleyerek insan öğelerini kullanmayan Klimt’in peyzajlarında hayvan figürlerine azda olsa rastlanır. Çiçek ve renk armonisi duvar resimlerindeki kadın figürlerinin elbiseleri ile bezenmiştir.”¹⁴⁹

(Resim2 3.3.6) Gustav Klimt ,Avenue in the Park of Schloos Kamer ,1912 tuval üzerine

yağlıboya 110x110 cm,Österreichisches Museum ,Viyana

¹⁴⁸ A.g.k , 8

¹⁴⁹ Bkz.(141), ERTAŞ,29

“Avenue in the Park of the Schloss Kamer “(1902) (resim 2.3.3.6) resminde birbiri ardına sıralanmış ağaçlı yol ve yolun sonunda yer alan sarı renkli bir ev betimlenmiştir. Resmin büyük bir bölümünü ağaçlar ve ağaçların gövdesi, yapraklarının küçük fırça darbelerinden oluşan mozaik hissi veren bezemeleridir.

“1915’te geçici olarak canlı renkleri bir yana bırakarak iki tane pastel tonlarda yeşil ve gri portreler üretmiştir. Bunun yanında resimlerinde bu dönemde başka bir değişiklik ise 1917 ‘nin başlangıcında güçlü renklerle desen, dekorasyon ve süslemelerindeki geometrik formlara olan ilgisinin artmasıdır.”¹⁵⁰

“Bebek” (1917–1918) adlı resminde üç köşeli kompozisyonu kullanarak bu etkiyi hissettirir. Tasarımdaki değişiklik ve abartılı geometrik şekillere yönelik Egon Schiele ile olan bağlantısının belirtisidir. Yeşilin ve mavinin egemen olduğu resimde bebeğin üzerini örten üçgen formlu yorganın üzerindeki çeşitli parçalara ayrılmış alanlar ve parçaların üzerini süsleyen bezekler eski resimlerine oranla daha hareketli, karmaşık ve bir çırpıda yapılmış izlenimini vermektedir.

Klimt’e ait tüm unsurları yer aldığı bitmemiş resmi “The Bridge” adlı resmin merkezinde başı yana yatık şekilde uyuyan kadın figürünü çevreleyen solda birbiri ile örülü gibi duran bir grup figür ile bu grubun arasında yer alan arkadan görülen çıplak kadın torsosu Klimt’in erken işlerinden olan “Goldfish” (1901–1902) resminde daha önceleri karşımıza çıkar. Birbirine örülü gibi duran figürler ve merkezde başı sola yatık kadın figürü 1913’te yapmış olduğu “Virgin” ve “Death and Life” resimlerinde de yinelediği figür grubu olarak karşımıza çıkar. Bu üç resimde dikkat çeken özellik figürlerin vücutlarını saran dekoratif öğelerle süslü kıyafetleri ve etrafını saran dekoratif yüzeyin artık sadeleşerek boş renk alanları olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu resimlerinde Klimt’in soyut kompozisyonlara ve düzenlemelere verdiği önem onun sanatının yeni bir yön almasına sebep olmuş ama bu yöneliş ölümü sebebiyle kısa sürmüştür.

¹⁵⁰ Bkz.(133), CONSTANTINO, 9

Art Nouveau'nun en önemli temsilcilerinden olan Klimt'in yapıtlarında, soylular dünyasının çöküşü bu dünyanın temsili olabilecek, estetik nitelikler açısından çok zengin ve görkemli bir atmosfer kullanılarak betimlenmiştir. Art Nouveau'nun vermeye çalıştığı güzelliği resimlerinde kadını konu alarak yansıtan Klimt, kullandığı simgesel süslemeler ile sembolist çevre içinde de yer alır. Bizans mozaiklerinin etkisini taşıyan altın ve gümüş renkleriyle yılankavi ve ritmik çizgilerin sınırlandığı zengin yüzeysel desenlerinin birleşiminden oluşmuş iki boyutlu dekoratif yüzeye karşılık üç boyutlu natüralist ama bir o kadar da stilize bir güzellikle betimlediği figürlerini dekorun içinde ona ait mozaik parçaları olarak algılanır.¹⁵¹ Dingin, hareketsiz modelleri ile Mısır sanatının hareketsiz ve cepheden görülen zamansız ve ebedi figürlerini anımsatır. Bu durumu resimlerinde tüm zamanlara ait sonsuz ve evrensel figürleri yansıtmak için kullanılır. İzleyicinin dikkatini bu durumu yaratan mekânsızlığı ve zamansızlığı yaratmak için perspektiften çok dekoratif bezemeye yoğunlaştırır. Kolaj tekniğini kullandığı resimlerinde gölgeye yer vermeyişi dekoratif etkiyi artırır. Resimlerinde sona ermeyen metafor, sınırsız değişik konular, hortum şekilli biçimler, parlak fırlatılmış şekilde yılan biçiminde kıvrımlı çizgiler dar yapışkan giysiler, zincir ve damla şeklinde bezemeler resimlerinin yüzeyinde net bir şekilde seçilirler. Ayrıca bu şekiller tipik bir lüks havası yaratır.

“Eserlerinde kendini bulan figürler bezemelerle gizlenen ayrıntılar imgelerle tamamlanmış, zamanı durdurma isteğinin dışavurumu olarak şekilci kurgudan uzak düşlerle bezenerek varlığını korumuştur. Sonsuzlukta kaybolan silüetler geriye özgür renkler bırakır. Sonsuzluk hissini paylaşan renkler yaşamın içinde yaşamdan da bir o kadar uzak kalır. Klimt'in eserlerindeki melankoli ve hüznün renklerde de hissedilir. Renk, desen ve formun kendi içinde kurduğu denge, resmin oluşum sürecindeki iletişimin sonucudur. Hayal gücüne bırakılan resmin ötesindeki anlatım zaman zaman tamamlayıcı bir unsur olarak kendini hissettirir ve erotizmi cesur bir şekilde kullanılır ve ustaca yorumlar.”¹⁵²

¹⁵¹ A.g.k.,84

¹⁵²Bkz.(141), ERTAŞ,28

“Kariyerine tarihsel içerikli resimler yaparak başlayan Klimt Art Nouveau’nun etkisiyle simgesel ve süslemeci resim dili geliştirmiş ve oda birçok Art Nouveau sanatçısı gibi güzelliğin ve tüm çağdaş çelişiklere ve zamana meydan okuyan “büyük uyum”un peşine düşmüştür.”¹⁵³

3. RESİMLERİM HAKKINDA

Resim eğitimiyle tanışıp temel basamaklarından olan desen eğitimiyle karşılaşınca, ilgimi çeken temel bilgi ölçü, oran, ışık gölgeden ziyade beni zorlayan ve çevremi ışığın yüzey üzerindeki kırılmalarından oluşmuş ışıklı mozaik parçaları olarak algılamama neden olan küçük ama birliğinden güçlülük ve hacim fişkiran plan olmuştur. Hatta bu planlar desenlerimde artık bir yüzeye hacim vermekten öte kareler, dikdörtgenler ve bunun gibi geometrik biçimlerin bir araya gelerek oluşturduğu hacimsel çizgisel ve mozaiksel bir doku oluşturabilme çabasına beni yöneltmiştir.

Lise yaşantımda kitaplardan tanıdığım Rus Sanatının ve Bizans sanatı örneklerinin de bu eğilim üzerinde büyük bir katkısı vardır. İkona sanatının kullanmış olduğu dingin ve hareketsiz figürlerin tepkisizliğine karşılık, mekânın altın yaldızlı, parlak ve güçlü etkisi, özellikle mozaiklerin küçük parçalardan oluşmuş dokusu, desenin parçası olan planlar ile ilişki kurmama sebep olmuştur. Art Nouveau sanatçısı Klimt’in Bizans Sanatına ve mozaiklerine duyduğu ilgiye paralel olarak, bu dekoratifsel yaklaşım, benim sanatsal yaratım sürecimde aklımın bir köşesinde esin kaynağı olarak yer almıştır.

Resimlerim gözden geçirildiğinde, ele aldığım birçok figürün, İkona sanatının dinginliğine duyduğum ilgimden dolayı savunmasız ve tepkisiz figür gruplarına yer verdiğim görülecektir. Bu durum, sessizliğe karşılık güçlü bir tepki barındıran güçlü karakterler betimleme isteğinden kaynaklanmaktadır. Örneğin “Kelebek” adlı

¹⁵³ Bkz.(19), ,CAROLLA –KRAUSSE,83.

resimimde ortadaki kadın figürünün üzerinde yer alan kumaş kıvrımları ve bu figürün başının çevresinde portreyi öne çıkaran vitray, tümüyle Bizans sanatının etkilerini taşır.

Kimi resimlerimde Nabilere özgü figürü ve nesnelere yüzeyden ayıran genellikle siyah kalın konturlara yer verişim, betimlediğim figürü ya da nesneyi tuval yüzeyini dolduran motifler arasında öncül ve baskın ana motif olarak koruma isteğimden kaynaklanmaktadır. Böylelikle resmin sonlanış sürecine doğru ana motifin tüm motiflerin arasında kaybolmasına engel olan, ana motifleri çevreleyerek netlik kazandıran ve aynı zamanda sınırlayan sert kontur çizgileri ile bu motiflere bağımsızlığını kazandırmaya çalışmış olurum.

Resimlerimin geneline bakıldığında resmettiğim ister bir obje ister bir figür olsun elde etmek istediğim, üç boyutlu güçlü hacimsel bir etkidir; ama bu etki, objenin ya da figürün etrafını çevreleyen mekânda hemen hemen iki boyutlu bir anlayışla, yüzeysel renk bloklarının üzerinde yer alan motiflerden oluşan, figürlerin duygularını yansıtan, karamsar ya da umutlu düşsel boşluklar olarak değişime uğrar. Bu biçimsel çelişki resmin anlatımında bir gerilime sebep olarak izleyicinin dikkatini resme yoğunlaştırır.

Son resimlerimde dokulu yüzeye duyduğum ilgiyle boyanın dışında farklı malzemelere de yönelerek figürlerimin etrafını çevrelemeye yöneldim. Folklorik öğeler ve el sanatlarından esinlendiğim açıkça belli olan bezekler ise resim yüzeyinde mekânı betimlemekten çok, geleneksel motiflerden oluşmuş dokulu bir yüzey hissi yaratmaktadır. Bu iki boyutlu dokulu yüzeyler yıllardır soyut mu figüratif mi sorusuyla cebelleşen benim gibi bir resim öğrencisi için en politik kaçış noktası olmuştur. Yıllardır üç boyut ve hacim sorunu üzerinde eğitim alıp figürlerinde de hem sembolist nitelikli anlamlar taşıyan ve doğadan kopamayan figüratif anlayışa sahip benim için, bu iki boyutlu figürlerin etrafını çevreleyen yüzeyler özgürce deneyler yapabileceğim, kimi zaman birkaç çizgiyle mekân etkisi vererek somuta, kimi zamanda bu etkiyi yok ederek soyutlamalara yönelebileceğim imkânı bana sağlamış olurlar.

Böylelikle resimlerinde konu ettiğim figürler nedeniyle doğadan kopamayı, mekânlarda yerini özgürlüğe bırakarak hem doğadan kopmayı istemeyişim, hem de soyutlama duygusunu tatmak isteği doğrudan beni bu duygusunu açığa vurduğum ve soyutlamaya yakın mekânlar olarak oluşturduğum yüzeyler halinde düzenlemelere yönelmiştir.

Bu yüzeylerin iki boyutlu olmasına karşılık, farklı malzemelerin yardımıyla elde ettiğim pütürlü yüzey, figürün etrafını çevreleyerek siyah konturlara olan gereksinimi azaltmıştır. Yüzeylerdeki amorf şekillerle, zamansız ve mekânsız düşsel bir ortam yaratma isteği, beni Mısır sanatından Klimt'in sanatına kadar birçok kaynağa ilgi duymama sevk etmiştir.

Çoğunlukla insanı konu aldığım resimlerimde, mekân ve mekânın parçası olan objelere duyduğum ilgi, figüratif anlayışa duyduğum ilginin gerisinde kalmıştır. Daha çok kendi içine ve duygularına dönük, yalnızlığını yaşayan figürlerim, duygu yoğunluğunun daha iyi ifade edilebilmesi için beni mekânın ve objenin yer almadığı düşsel bir atmosfer arayışına götürmüştür. Yaratmak istediğim bu düşsel atmosfer, tüm zamanlara ve insanlara ait olabilmesi için herhangi bir zaman ya da mekâna ait semboller içermez. Resimlerimde ifade etmek istediğim duyguyu daha iyi hissettirebilmek için tuval yüzeyinde ayrı bir pencere açacak mekân anlatımından uzak dururum. Böylece izleyicinin mekânın atmosferiyle ilişki kurmasını sağlarım. Böyle bir düşsel atmosferi yaratma dürtüsü beni geçmişten günümüze tüm yüzeylerde görmeye alışkın olduğumuz dekoratif öğeleri, anlatım elemanı olarak kullanmaya yönelmiştir.

Bitkisel motifler, ayçiçekleri, yapraklar, tüm geometrik şekiller, geleneksel folklorik öğeler resimlerimde bu dokulu, iki boyutlu yüzeyi süsleyen biçimlerdir. Çocukluğumda yere serilen halıdan, duvara asılan geometrik süslü kilime, divan örtüsünden anneannemin giydiği çiçekli patiska elbiseye kadar birçok yüzeyi süsleyen karışık ama samimi bir etki yaratan arabesk biçimlere alışkın olma durumu, gençliğimde minimalist ve avangart hareketler ile sadeleşip yalınlaşan sanattan, kullanım eşyalarımıza oradan da yaşadığımız evlerin katı dikdörtgen bloklarına dönüşümüne tanık olmuş bir kişi olarak, evrensel ile yöresel arasında sentez kurmaya

çalışmama sebep olmuştur. Çocukluğumun karmaşık ve süslü motiflerine olan bağlılık resimlerimde bir nevi eskiye özlem olarak ta açıklanabilir. Yüzeyde kullandığım bu motifler biçimsel işlevlerinin ötesinde beni çocukluğuma da bağlayan simgesel motifler olma özelliğini de üstlenirler.

(Resim 3.1) Nurhan Kiremitçi "İsimsiz" Ayrıntı, tuval üzerine yağlıboya, 120x80, 2002

(Resim 3.2) Nurhan Kiremitçi ,"İsimsiz",60x120 tuval üzerine yağlıboya, 1999

(Resim 3.3)Nurhan Kiremitçi "İsimsiz" 90x120 tuval üzerine yağlıboya, 2001

(Resim 3.4)Nurhan Kiremitçi ,"İsimsiz"kağıt üzerine karışık teknik,35x50cm,2004

(Resim 3.5)Nurhan Kiremitçi,"İsimsiz, 52x90 tuval üzerine yağlıboya, 2002

(Resim 3.6)Nurhan Kiremitçi,"İsimsiz" ,150x 90cm, tuval üzerine karışık teknik, 2003

(Resim 3.7) Nurhan Kiremitçi ,"İsimsiz" 70x110, tuval üzerine karışık teknik, 2003

(Resim 3.8)Nurhan Kiremitçi "İsimsiz",120x80 tuval üzerinde yağlıboya,2004

(Resim 3.9)Nurhan Kiremitçi,"İsimsiz" ,150x110, tuval üzerine yağlıboya,2005

(Resim 3.10) Nurhan Kiremitçi ,45x90,tuval üzerine yağlıboya,2005 (Resim 3.11.) Nurhan Kiremitçi, "İsimsiz" 50x70,tuval üzerine yağlıboya,2005

(Resim 3.12)Nurhan Kiremitçi, 120x80 tuval üzerine karışık teknik, 2004

Resim 3.12'den ayrıntı

4.SONUÇ

Bu eser metninde resim ve dekoratif sanatlar arasındaki ve dolaylı olarak sanat ve zanaat arasındaki ilişkilere değinilmeye çalışılmıştır. Bu araştırma böylelikle beni dekoratif sanatlar ve güzel sanatlar arasındaki mesafeyi irdelemeye götürmüştür.

Sembolizm, Arts and Crafts, Art Nouveau, ,Bauhaus, De Stijl ve Art Deco hareketleri kapsamındaki 19.yy sanatçıların eserleri, iletişimin olanaklarının gelişmesiyle, kullanılan tekniklerin birbirine yakınlık göstermesine sebep olmuştur.

19.yy da sanayinin gelişmesiyle sanatçılar sanat ve zanaat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamış, bu düşünce dekoratif sanatlar ve güzel sanatlar'ın iyice yakınlaşmasına neden olmuştur. Bu gelişmeler ışığında, dekoratif nesnelere süsleyen bezekler bilinçli olarak resim sanatçıları tarafından, kompozisyon elemanları olarak kullanılmaya başlamıştır. Bu eğilim, sanatçıyı, resimde espas arayışından çok yüzey arayışlarına yöneltmiştir. Bu anlayış modern çağdan itibaren klasik gelenekten koparak günümüz sanatına kadar ulaşmıştır.

Kendi resimimde kullandığım dekoratif öğeler köklerini yukarıda bahsedilen anlayışlardan almıştır. Kendi sanat anlayışımı açıklama ihtiyacı, bu akımlar ve hareketler hakkında beni araştırma yapmaya yöneltmiştir.

Bu çalışma sonucunda varılan kanı; resim sanatında dekoratif öğenin kullanımının çetin bir iş olduğudur. Bu anlayışla oluşturulan resimlerde sanat ve zanaat arasındaki ince ayrımın korunması gerekliliği vardır. Resimde bir anlatım olanağı olarak kullanılan dekoratif öğenin, resmin sanatsal değerinin önüne geçmemesi gerekmektedir.

5. KAYNAKLAR

Kitaplar

- ALKAN, Erdoğan (1985) ,**Sembolizm**, Deyiş Yayınları, İstanbul
- ALKAN, Erdoğan (2005), **Şiir Sanatı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- ALPASLAN, Sabiha Aker (2003) ,**Tasarım Mesleki Resim**, 1.Baskı, Ya-Pa Yayınları, İstanbul
- CASSAU, Jean (1994), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- COMINI, Alessandra, 1991, **Gustav Klimt**, 2. Basım, Thames And Hudson, London
- CONSTANTINO, Maria , 1994, **Klimt**, Bison Boks Ltd, China
- DUNCAN, Alastair, , 1993, World Of Art, **Art Deco**,Thames And Hudson, London
- DUNCAN, Alastair, 1994, World Of Art, **Art Nouveau**, Thames And Hudson, New York
- ERDEM, Sevim, **Modern Sanat**, Türkiye Basımevi, İstanbul
- ERGÜVEN, Mehmet, (2002), **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- GIBSON, Michael (1998) ,**The Symbolism**, Taschen, Germany
- KRAUSSE, Anna-Carola (2005) ,**Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü** 1. Baskı, Litaratür, Almanya
- LHOTE, André (2000), **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara
- LUCIE-SMITH, Edward (1995), **Symbolist Art**, Thames and Hudson, London
- LYNTON, Nobert,(1991), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr.Cevat Çapan, 2. Basım, Remzi Kitabevi
- SÖZEN, M- TANYELİ, U, (1994), **Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü**, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- SPENCE, David (2000) ,**Van Gogh**, Çev. Semih Aydın, Alkım Yayınevi, İstanbul
- TANSUĞ, Sezer , (2004) **Resim Sanatını Tarihi**, 5.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TURANÎ, Adnan ,(2005)**Dünya Sanat Tarihi**, 11.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul
- WHİTFORD, Frank, World Of Art, **Klimt**, 1993, 2. Basım, Thames And Hudson, Singaopure

WÖLFFLİN, Heinrich, 1995, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, 4. Basım, Remzi Kitabevi

Makaleler

BUNULDAY, Solmaz(2001) “**Nabiler**” ,Genç Sanat, 80,Nisan

ERSOY, Ayla (2000) “**Alphonse Maria Mucha**”Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi,43,Mart-Nisan

ERTAŞ, Ayşe (2003) “**Gustav Klimt**”,Open Yaşam Kültürü Dergisi,6,Ekim- Kasım-Aralık

YÜKSEL, Nilgün (2000) “ **Pre-Rafaelitizm**” ,Genç Sanat, 70, Haziran, İstanbul

Tezler

İNANKUR, Zeynep, 1988, **Pre-Rafaelitizm**, Doçentlik Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

KARAYAĞIZ, Yalçın (1986), **Sanatta Sembolizm** (19. yy.) Seminer Çalışması, Sanatta yeterlilik, M.S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul

Ansiklopediler

Ana Britanica,(2000),2.Cilt, Ana Yayıncılık, İstanbul

Ana Britanica ,(2000),7Cilt,Ana Yayıncılık, İstanbul

Axis 2000,Büyük Ansiklopedi,(1999) ,1.Cilt, Doğan Kitapçılık, İstanbul

Axis 2000,Büyük Ansiklopedi,(1999) ,2..Cilt ,Doğan Kitapçılık,İstanbul

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997), 1. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi ,(1997) ,2.Cilt, Yem Yayınları, İstanbul

Meydan Larousse,(1970),3.Cilt, Meydan Yayın Evi, İstanbul

İnternet siteleri

www.hurriyetim.com.tr.

[www.odevim](http://www.odevim.com.tr) sitesi. com.tr.

www.woka.com.tr.

www.turkyasami.com.tr

6. ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve orta eğitimini İstanbul'da tamamladı. 1998 yılında İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nden, 2002 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu. 2004 yılından beri Giresun'da resim öğretmenliği yapmaktadır.