

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM ANASANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SAF BİÇİMSEL İFADE ARAYIŞI

Yüksek Lisans Tezi

Hakan AKÇE

İstanbul-2015

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM ANASANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SAF BİÇİMSEL İFADE ARAYIŞI

Yüksek Lisans Tezi

Hakan AKÇE

Danışman: Yrd.Doç.Fuat KÖKEK

İstanbul-2015



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Hakan AKÇE

Anasanat Dalı : Seramik ve Cam

Tezin Adı : ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA SAF BİÇİMSEL İFADE ARAYIŞI

25.12.2015 tarihinde yapılan Tez /Sergi/Proje Eser Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

ADI VE SOYADI:	ÖĞRETİM ÜYESİNİN ADI VE SOYADI:	DANIŞMAN VE ÜYELER:	KURUM ADI:	İMZA
Hakan AKÇE	Yrd.Doç.Fuat KÖKEK	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF Seramik ve Cam	
	Yrd.Doç.C.Aslan ÖZBİÇER	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü. GSF Endüstri Ürünleri Tasarımı	
	Prof. Candan DİZDAR	Asıl Jüri Üyesi	Hacettepe Üniv. GSF Seramik ve Cam	
	Yrd.Doç.Nalan DANABAŞ	Yedek Jüri Üyesi	M.Ü.GSF Seramik ve Cam	
	Doç.Tuğrul Emre FEYZOĞLU	Yedek Jüri Üyesi	Hacettepe Üniv. GSF Seramik ve Cam	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun04..... /.....02...../.....2016 tarih ve.....2016...../.....I-2.....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür

ÖNSÖZ

20. yüzyıl insanının değişimi ile birlikte sanat anlayışı da değişmiş, nesnenin dış gerçeği yanında aynı zamanda iç gerçeği açıklayacak yeni bir biçimle sanatsal senteze gidilmiştir. Duygusal içerikten uzaklaşarak kendi üslubunu ve biçim arayışını eserlerinde odaklaştıran çağdaş sanatçı, kendi alanındaki biçim ve plastik sorunları kişisel çözümlerle sonuca götürmüştür. Bu çalışmada soyut sanatın sanat tarihi içinde kapsadığı yer, modern sanatı hazırlayan etmenler dikkate alınarak incelenmiştir. Modern çağı ve bu çağın sanatını belirleyen ve biçimlendiren temel etmenler endüstriyel, teknolojik, siyasal, kültürel ve bilimsel gelişmelerdir. Bu nedenle bu çalışmada bu etmenlerin etkilediği sanat oluşumu üzerinde durulmuştur.

Bu günün sanatsal terimlerini iyi çözümlenebilmek adına, çağdaş seramik sanatını iyi değerlendirebilmek amacıyla yapmış olduğum bu çalışmada bana desteğini esirgemeyen danışmanım Yrd.Doç.Fuat KÖKEK'e, eğitim hayatım boyunca bilgisini paylaştan tüm hocalarıma ve T.C. DKK-SHOD Başkanlığı'na, bana olan güven ve desteklerinden dolayı aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hakan AKÇE

ÖZET

Sanat, tarihin her döneminde yaşanan olaylara tepki olarak doğmuş ve sürekli yaşanan toplumsal, siyasi, ekonomik, teknolojik değişimler düşünce sistemlerini etkilemiş bunun sonucunda sanatçının yönelimleri de değişmiştir. Sanatın, siyaset ve din gibi olgulardan etkilenmesi kaçınılmazdır. Nitekim de böyle olmuştur. Amerika ve Fransa devrimi ile kültürel olarak değişimi sağlayan demokratik devrim 18. yüzyıl'da İngiltere'de ortaya çıkan endüstri devrimi toplumu dolayısıyla da sanatçıları etkilemiştir. Fransa devrimi ile ortaya çıkan halkoyu ve siyasal değişim Avrupa'yı da etkisi altına almış böylece saray için çalışan sanatçılar, değişen düzen ile halkın arasına katılmıştır. Doğa ile karşı karşıya kalan yeni dönem sanatçıları manzara ve toplumcu resimlere yönelmiştir. Yönetimdeki değişimlerle politize olan sanatçı, birey olarak düşüncelerini ifade etme yolunu sanatta bulmuştur.

19.yüzyıl'ın ortalarında ise yaşanan kültürel ve teknolojik gelişmeler sanatçıları başka arayışlara yönlendirmiştir. Özellikle 1840 yılında fotoğraf makinesinin icadı ile ressamlar, görüneni birebir aynı yapmak yerine kendilerini ifade edebilecekleri farklı anlatım tarzlarını bulmak durumunda kalmışlardır. 19. yüzyıl'ın sonlarına doğru ise biçimlerin basite indirildiğini ve basite indirgenen bu biçimlerin, fırça darbeleriyle ve biçim bozmalarıyla farklı şekillerde yorumlandığını görürüz.

İnsanın doğasında var olan soyutluk 20. yüzyıl'ın başlarından itibaren biçim, çizgi ve renklerle kendini göstermeye başlamış, endüstriyel gelişimin sosyal hayatı etkilemesi ile birlikte farklı anlatım tarzları sanata yansımıştır.

Empresyonizm'de konturlar erimiş ve renk parçalara ayrılarak dağılmıştır. Nesneye daha cesurca biçim vermeye başlayan sanatçılar salt biçim kaygısından uzaktır. Bu değişim ve yeni arayışlar 20. yüzyıl'da ortaya çıkan soyut sanatın habercisi niteliğindedir. Doğayı geometrik formlarla biçimleyen ve nesnel gerçekliğe çok boyutlu yaklaşma isteği olan Cezanne nesne yüzeylerini parçalayarak yeni bir çığır açmıştır. Cezanne geometrik kurguya ve ritme önem vermiş, geleneksel resmin tüm değerlerine başkaldırıp sanata yeni bir bakış açısı katmıştır. Picasso ve Braque'ın Cezanne'den esinlenerek ortaya çıkardıkları ve diğer sanatçılardan farklı olarak denedikleri yol,

nesneleri basite indirgerken aynı zamanda hacim etkisi yaratıyor ve derinlik hissini barındırıyordu. Ortaya atılan bu yeni fikir Paris'te "Kübizm" adı ile anılmıştır. Bu iki ressam resimlerinde birden çok bakış açısıyla geometrik biçimler kullanmışlardır. Artık biçim her zaman için konudan önce gelecekti.

İsveçli ressam Paul Klee'de Kübizm'in biçimlerle sağladıkları farklı imkanlardan çok etkilenmiştir. Sanatçının imgeleri ve yavaş yavaş belirmeye başlayan biçimleri, onun için doğayı birebir taklit etmekten çok daha doğaya uygundu. Klee, biçimleri yaratırken onlarla oynuyor resimlerini düşünsel bir özgürlük içinde yaratıyordu.

Cezanne ile başlayan ve Kübizmin doğuşu ile gelişen yeni dönem, sanatçıların arayışlarına sahne olmuş ve yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. 20. yüzyıl'ın başlarından itibaren ortaya çıkan soyut sanat, aynı tarihlerde birbirlerinden habersizce çalışan sanatçılar tarafından da uygulanmaya başlanmıştı. Kandinsky ilk soyut çalışmasını 1910 yılında Münih'te yapmış, yine aynı dönemde Moskova'da Malevich Süprematist, Tatlin Konstrüktivist eserler vermiş, Fransa'da Kübizm, Hollanda'da De Stijl birbirine yakın tarihlerde ortaya çıkmış, İtalya'da Marinetti'nin yayımladığı manifesto ile de Fütürizm baş göstermiştir.

Modern sanat içerisinde ortaya çıkan soyut sanatın, elbetteki belirli bir akımın ya da sanatçının bakış açısı ile yorumlamamız doğru olmaz. Sanatçıyı soyut anlatıma götüren en temel etken, sosyal, kültürel, politik, felsefi ve ekonomik değişimlerdir. Ortaya çıkan sanat akımları birbirini etkilemiş ve sanatçıları soyuta yönlendirmişlerdir.

Biçimsel sorunların yarattığı yeni oluşumlar Kandinsky'nin başlattığı soyut sanat kavramı ile birleşerek yeni fikirlerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Paris, Rusya ve Hollanda'daki ressamların ortaya attıkları resmi, mimari yapı ile ele alma fikri Piet Mondrian'ın toblalarında hayat bulmuştur.

I. ve II. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı toplumsal ve politik olaylar sonucu ortaya çıkan psikolojik bunalımın etkilediği sanat başta Rusya olmak üzere Almanya gibi iki büyük devlette yaşanan rejim değişikliği ile yeni oluşumlara kucak açmıştır. Avrupa'da yaşanan gelişmelerin ülkemizi etkilememesi düşünülemezdi. Ancak bu

etkilenmeler eş zamanlı olmamıştır. Avrupa'daki gelişmeleri yaklaşık 40-50 yıl geriden takip eden Türkiye, ancak 1950'li yıllarda geometrik soyutla tanışabilmiştir. 20. yüzyıl teknoloji ve sanayisinin gelişmişliği ile oluşan modern sanat, bu farklılaşmayı kendi içinde özümsemiş ve izleyiciye farklı boyutta sunmuştur. Bilimin gelişmesiyle doğadan uzaklaşmış ve modern dünyanın gereksinimlerini karşılamak amacıyla yapılan non-figüratif çalışmalar sonucunda soyut kendini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Çağdaş Seramik Sanatı, Cumhuriyet, Sanat

ABSTRACT

Art has started as a reaction to the incidents happened at every period of history and the continuous societal, political, economic, technological changes affected the thinking systems, as a result the tendencies of the artist changed. It is inevitable for art to be affected by phenomenon such as politics and religion. And hence it happened so. Democratic revolution that provides cultural change with American and French revolutions, industrial revolution that came out in England in the 18th century affected the society and thus artists too. Public opinion and political change that came out with French revolution affected Europe too and therefore artists that work for the court joined the public with the changing order. New era artists that are left with nature tended to scenery and socialist paintings. Artist that is politicized with the changes in the administration found the way of expressing his thoughts as an individual in art.

Cultural and technological developments experienced in the middle of 19th century directed artists to other quests. Especially with the invention of camera in 1840, painters have been left with finding different expression styles to express themselves instead of painting exactly the same of what they see. Through the end of 19th century we see that the forms are simplified and these simplified forms are interpreted in different ways with brush strokes and distortions.

Abstractness that is a part of human nature started to show itself with shape, line and colors from the beginning of 20th century, and with the effect of industrial development on social life different expression styles have been reflected on art.

In Impressionism contours are melted and color is spread by breaking up into pieces. Artists that started giving a bolder shape to the object are far from mere shape concern. This change and new quests have the characteristic of the abstract art that came out in the 20th century. Cezanne that shaped the nature with geometric forms and who had the intention of approaching multi-dimensionally to the objective reality broke new ground by shivering object surfaces. Cezanne considered geometric construct and rhythm important, opposed all values of traditional painting and added a new point of view to art. The way Picasso and Braque revealed by being inspired by Cezanne and tried

different from other artists was creating volume effect and containing depth feeling while simplifying objects at the same time. This new idea was mentioned in Paris as “Cubism”. These two artists used geometric shapes in their paintings with more than one point of view. Now shape would always come before the subject.

Swedish artist Paul Klee was so affected by the different opportunities Cubism provided with shapes. The artist’s images and slowly becoming visible shapes were more appropriate to the nature than imitating it exactly the same. Klee was playing with his shapes while creating them and was creating his paintings within an intellectual freedom.

The new era that started with Cezanne and developed with the rise of Cubism became a stage for the artists’ quests and brought along new formations. Abstract art that started from the beginning of 20th century started to be applied by the artists that worked unaware of each other at the same dates. Kandinsky did his first abstract work in 1910 in Munich, and at the same period he introduced Malevich Supremacist, Tatlin Constructivist works in Moscow, Cubism in France, De Stijl in Holland came out in close dates, and manifest published by Marinetti in Italy arose with Futurism.

It would not be appropriate to interpret abstract art that occurred in modern art surely with a point of view of a specific trend or artist. The most essential factor that takes the artist to abstract expression is the social, cultural, political, philosophical and economic changes. Art trends occurred affected each other and directed artists to abstract.

New formations created by stylistic problems provided opportunity for new ideas to come out by integrating with abstract art concept started by Kandinsky. The idea of dealing with the paintings by the artists in Paris, Russia and Holland with architectural structure has found life in paintings of Piet Mondrian.

Art that was affected by the psychological depression occurred as a result of societal and political incidents of 1st and 2nd World War embraced new formations with regime changes in two great countries as Russia and Germany. It is inevitable not to think that the developments in Europe did not affect our country. However these responses did not happen simultaneously. Turkey that followed the developments in Europe

approximately 40-50 years from behind, only met with the geometric abstract in the 1950s. Modern art that's formed with the development of 20th century technology and industry absorbed this differentiation within itself and introduced it to the audience in a different dimension. With the development of science nature has become distant and abstract showed itself as a result of the non-figurative works made in order to meet the modern world's requirements.

Key Words: Ceramic, Modern Ceramic Art, Republic, Art

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	vi
ŞEKİL LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
1. 20. YÜZYIL'ın İLK YARISINDA ÇAĞDAŞ SANAT	3
1.1. 20. yy. ın Başında Rusya'da Sanat Ortamı.....	3
1.2. Ekim Devrimi ve Sanat İlişkisi.....	10
1.3. Meksika Devrimi ve Sanat İlişkisi.....	14
1.4. 20.yy.ın Başında Avrupa'da Sanat Ortamı.....	17
1.5. 20.yy.ın İlk Yarısında Türkiye'de Sanat Ortamı	21
2. SANATTA GENEL KAVRAMLAR	30
2.1. Sanat	31
2.2. Sanat ve Toplum.....	35
2.3. Sanat Eseri ve Yaratıcılık	37
2.4. Sanat Eseri ve Biçim	40
2.5. Sanat ve Doğa	43
2.6. Sanat ve Geometri	45
2.7. Sanatçı.....	48
3. MODERNİZM ALGISI VE MODERN SANAT	49

	Sayfa No.
3.1. Kübizm	55
3.2. Fütürizm.....	67
3.3. Süprematizm.....	73
3.4. Konstrüktivizm	86
3.4.1. Modüler Konstrüktivizm.....	90
3.4.2. Konstrüktivizm ve De Stijl.....	98
3.5. Bauhaus.....	103
3.5.1. Bauhaus'un Weimar Dönemi.....	107
3.5.2. Bauhaus'un Dessau Dönemi.....	121
3.7. Dadaizm.....	125
3.8. Minimalizm.....	131
4. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ OLUŞUMU.....	137
4.1. Dünya'da Seramik Sanatında �aĖdaŐlaŐma Süreci.....	137
4.2. Türkiye'de �aĖdaŐ Seramik Sanatının Oluşum Süreci.....	158
5. UYGULAMA.....	
SONUÇ.....	
KAYNAKÇA	

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1: V. Tatlin, III. Enternasyonel Anıtı, 1920.....	9
Şekil 2: José Clemente Orozco, Dartmouth College Baker Kütüphanesi, Duvar resmi, 1934.....	16
Şekil 3: José Clemente Orozco, “Zapatistas”, Resim, 1931.....	16
Şekil 4: Georges Seurat , Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası.....	20
Şekil 5: Levni, 18. Asır.....	22
Şekil 6: Şeker Ahmet Ali, Natürmort, Tuval / Yağlıboya, 89x130 cm.....	23
Şekil 7: Osman Hamdi, Tuval / Yağlıboya, 1880, 56x116 cm.....	24
Şekil 8: Süleyman Seyyid, Portakal, Tuval / Yağlıboya, 1312 (1896), 27x41.....	24
Şekil 9: Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 1977.....	29
Şekil 10: Aliye Berger, “İstihlal”, Tuval üzerine yağlıboya.....	31
Şekil 11: Georges Braque, L'Estaque'de yakınlarındaki Yol, 1908.....	57
Şekil 12: Paul Cezanne, Le Mont Sainte-Victoire, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100.5 cm, 1897-1898, Hermitage, St. Petersburg, Formerly collection Bernhard Koehler, Berlin.....	58
Şekil 13: Andre Lhote, 1914.....	59
Şekil 14: Picasso, Tuval Üzerine Yağlıboya Portre, Chicago Sanat Enstitüsü, 1912....	61
Şekil 15: Juan Gris, Gitar ve Boru, Teksas Dallas Müzesi, 1913.....	62
Şekil 16: Wyndham Lewis ve Vortisizm, Kompozisyon 1913.....	63
Şekil 17: Nurullah Berk İskambil Kağıtlı Natürmort.....	66

	Sayfa No.
Şekil 18: Bedri Rahmi, Çıplak, 1939.....	66
Şekil 19: Filippo Tommaso Marinetti, Mızrakçılar,	70
Şekil 20: Umberto Boccioni, Bisikletçinin Dinamizmi.....	70
Şekil 21: Malevich, Yağlıboya (79.6 x 79.5 cm) , 1914 – 1915	75
Şekil 22: C. Brancusi, Sonsuz Sütun, 1938	76
Şekil 23: Kazimir Maleviç, Mekansal Süprematizm (arkitektonlar)	78
Şekil 24: Süprematist tekstil tasarımları Kazimir Malevich / Nikolai Suetin	81
Şekil 25: Kazimir Malevich, Suprematist Demlik ve Fincan	82
Şekil 26: Kazimir Malevich, Suprematist Demlik ve Fincan	83
Şekil 27: Carsten Höller	83
Şekil 28: Nikolai Suetin, 1923	84
Şekil 29: Nikolai Suetin, 1922 – 1928	84
Şekil 30: Nikolai Suetin, 1922 – 1928	85
Şekil 31: Post - Suprematist Mimari Yemek Takımı / Özel koleksiyon	85
Şekil 32: Nikolai Suetin, seramik Süprematizm, 1922 – 1928	86
Şekil 33: El Lissitzky, Proun 99, ahşap üzerine suda çözünür ve metalik boya, 129 x 99 cm, 1924	89
Şekil 34: Naum Gabo, Paslanmaz çelik; Oluşturmacılığın öncü, 1916, Fotoğraf Nick Atkins.....	90
Şekil 35: Norman Carlberg	91

	Sayfa No.
Şekil 36: Norman Carlberg, İkiz Sütun	92
Şekil 37: Norman Carlberg, Çağdaş Kompozisyon Soyut Heykel, 1928	92
Şekil 38: Erwin Hauer	93
Şekil 39: Erwin Hauer	94
Şekil 40: New York Dünya Fuarı CocaCola Pavyonu, Erwin Hauer, 1964 – 1965.....	94
Şekil 41: Göbek deliği bağı, Düğme Bölme Birimi, 1958.....	95
Şekil 42: Altıgen Bölme Birimleri, 1958.....	96
Şekil 43: Altıgen Bölme Birimleri, 1958.....	96
Şekil 44: Eva Zeisel, X Oda Bölücüler, 1958.....	97
Şekil 45: Mondrian - Kompozisyon V – 1914.....	100
Şekil 46: Mondrian - Mavi, Kırmızı, Sarı Kompozisyon, 1921.....	100
Şekil 47: Theo Van Doesburg (1883-1931)	101
Şekil 48: Bauhaus'un kurucusu - Usta Walter Gropius 1883-1969	103
Şekil 49: 1860 yılında Büyük Dük tarafından sanat okulu olarak hizmete açılan binaya 1919'da Walter Gropius tarafından Bauhaus adı verildi. 1996 yılında adı Bauhaus Üniversitesi oldu.....	104
Şekil 50: La Creme de la creme! Bauhaus Takım 1908, Mies van der Rohe, Meyer, Hertwig, Weyrather, Chandler, Gropius	105
Şekil 51: Bauhaus Sergi Afışı.....	106

Sayfa No.

Şekil 52: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1923	109
Şekil 53: Paul Klee, Aşıklar, 1920	109
Şekil 54: Johannes Itten, Bruno Adler, 7 Ana Renkten, Renk Skalası, Weimar 1921.111	
Şekil 55: Otto Lindig, Dornburg Bauhaus Weimar Seramik Çalıştayı 1923, 28-parçalı sırlı seramik, Bauhaus kahve seti	113
Şekil 56: Theodor Bogler (1897-1968) Alman seramikçi, Bauhaus seramik lideri, Bauhaus Weimar, Almanya, 1923-1926	114
Şekil 57: Bauhaus Taş Heykel Atölyesi, Weimar, 1923	116
Şekil 58: Otto Lindig - Jarro Alto, 1922	116
Şekil 59: Otto Lindig, 1922	117
Şekil 60: Theodor Bogler (tasarım) / Steingutfabriken Velten-Vordamm (üretim), Mutfak Seti "Haus am Horn" (5 adet), 1923	117
Şekil 61: Max Krehan	118
Şekil 62: Max Krehan (form), Gerhard Marcks (resim), figür, Sürahi, 1923, Weimar Classics Vakfı	118
Şekil 63: Max Krehan	119
Şekil 64: Matthias Kaiser, Bauhaus tarzı çaydanlık, Demir Sapsız h 18cm, 1923	119
Şekil 65: Matthias Kaiser, Bauhaus tarzı çaydanlık, 1923	120
Şekil 66: Matthias Kaiser, 36cm	120
Şekil 67: Walter Gropius - Dessau Bauhaus Okulu	122

	Sayfa No.
Şekil 68: Dessau Bauhaus Okulu, Ders	123
Şekil 69: Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928	123
Şekil 70: F. Picabia, 1916-17.....	128
Şekil 71: M. Duchamp, Bisiklet Jant, 1913	129
Şekil 72: M.Duchamp, Çeşme, 1917	129
Şekil 73: M.Duchamp, Kol Kırılma Olasılığına Karşı, 1915	130
Şekil 74: Carl Andre, tartışmalı Eşdeğer VIII	134
Şekil 75: Richard Serra, Kemerler, sıcak haddelenmiş çelik, 244 x 732 x 2.7, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. Panza Koleksiyonu, 1966-1967	134
Şekil 76: Josef Albers, Minimal Medya, Maksimum Etki	136
Şekil 77: Donald Judd, (sağ anda, kırmızı yığını), Mnuchin Galerisi, 1978	136
Şekil 78: Tony Smith, Gerileme, 1976	137
Şekil 79: W. Morris-Seramik Vazo	138
Şekil 80: W. Morris-Seramik Vazo	139
Şekil 81: Art Nouveau – Dekoratif Süslemeler	140
Şekil 82: Bauhaus Okulu	141
Şekil 83: Bernard Leach	142
Şekil 84: Shoji Hamada	143
Şekil 85: Michael Cardew	144
Şekil 86: Tim Sherman / Micheal Casson	145

	Sayfa No.
Şekil 87: Norah Braden	145
Şekil 88: Katherine Pleydell Bouverie	146
Şekil 89: Peter Voulkos -1978	149
Şekil 90: Kenneth Price / Fred Bauer	150
Şekil 91: Robert Sperry	150
Şekil 92: Howard Kottler	151
Şekil 93: Patti Warashina	151
Şekil 94: Josep Lioerns Artigas / Lucio Fontana	152
Şekil 95: Miro	152
Şekil 96: Picasso Seramikleri	153
Şekil 97: Picasso Seramikleri	154
Şekil 98: Lucie Rie / Hans Cooper	155
Şekil 99: Deirdre Burnett / Ewen Henderson	156
Şekil 100: James Tower / Alison Britton	157
Şekil 101: Hakkı İzzet ve Picasso, Cannes, 1955	161
Şekil 102: Hakkı İzzet, Seramik, Çömlekçi Tornası ve Serbest Elle Şekillendirme, 1950.....	162
Şekil 103: İsmail Hakkı Oygur, Seramik, Serbest Elle Şekillendirme, 38x 30 cm, 1962.....	162
Şekil 104: Ömer Vedat AR, Alçı Kalıp ve Döküm ile Şekillendirme, Seramik, 1938	163

Şekil 105: Füreyâ Koral, Seramik Duvar Panosu, Divan Patisserie, İstanbul, 750x200 cm 1968	165
Şekil 106: Sadi Diren, Seramik Figür, 1994	166
Şekil 107: Ünal Cimit, Sevgi Tohumları Serisi, Pişmiş toprak, 51x55x22 cm	167
Şekil 108: Candeğer Furtun, İsimsiz, 48 x 46 cm, 1994	168
Şekil 109: Filiz Özgüven Galatalı, Form, Porcelain, 67x40x20 cm, 1988	169
Şekil 110: Hamiye Çolakoğlu, Seramik Rölyef, 1965	170
Şekil 111: Nasip İyem, Büst, Seramik, Serbest Elle Şekillendirme, 1960	171
Şekil 112: Melike Abasıyanık Kurtiç, Midye, Serbest Elle Şekillendirme, Seramik, 1979.....	172
Şekil 113: Bingül Başarır, Hitit'e Selam Serisi, Seramik + Talaş, 1999	173
Şekil 114: Jale Yılmabaşar, Seramik Rölyef Panodan Detay, Noramin – Maslak, 1985.....	174
Şekil 115: Alev Ebuzziya Siessbye, Yüksek Pişirim Seramik, Canan Kepenek Koleksiyonu, 9 x 11,5 cm, 1994	175
Şekil 116: Mehmet Tüzüm Kızılcın, Seramik Duvar Panosu, Rölyef, Serbest Elle Şekillendirme	176
Şekil 117: Mustafa Tunçalp, Porselen, Rölyef, Serbest Elle Şekillendirme, 2011	177
Şekil 118: Güngör Güner, "Dün, Bugün, Yarın", Seramik, 63x40x27 cm, 1982	179
Şekil 119: Erdinç Bakla, Büst, Porselen, 51x26x25 cm, 1984	180
Şekil 120: Beril Anılanmert, Dönüşüm, 22 x 24 cm	180

Sayfa No.

Şekil 121: Atilla Galatalı, Porselen Pano, 690x240 cm, TPAO Head Office, Ankara, 1980.....	182
Şekil 122: Sevim Çizer, Box, Seramik - Raku, 25x25x18 cm, 2000	183
Şekil 123: Zehra Çobanlı, Enstalasyon, 2013	183
Şekil 124: Complex Geometrik Form, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015, ...	185
Şekil 125: Complex Geometrik Form, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015, ...	186
Şekil 126: Demlik, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015.....	187
Şekil 127: At, Şah ve Mat, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015,	188
Şekil 128: Lotus, Çömlekçi Tornası ile Şekillendirme, 1100 °C, 2015.....	189
Şekil 129: Birarada, Çömlekçi Tornası ile Şekillendirme, 1100 °C, 2015.....	190
Şekil 130: Hiç, Çömlekçi Tornası ile Şekillendirme, 1100 °C, 2015.....	191

GİRİŞ

19. yüzyıl'da düşün çağının başlamasıyla birlikte çağdaş-modern kavramı ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl'da bilim, felsefe ve sanat alanlarında tüm dünyayı etkileyecek kökten değişiklikler yaşanmıştır. Bu çağ; bilimde yeni ve önemli buluşların yapıldığı, endüstrinin hızla geliştiği düşün ve felsefe alanında yeni ve farklı birçok fikrin ortaya çıktığı bir dönemdir. Modern çağı belirleyen temel kavram endüstri ve teknoloji olmuştur.

Yerleşik yaşama geçen insan, modern çağla birlikte bu kez kendini teknoloji kültürü içerisinde bulmuştur. Teknoloji günlük yaşamın bir parçası haline almış, insanların yaşamları, teknolojiye ve makineye bağımlı hale gelmiştir. Gelişen teknoloji ile birlikte bilimsel çalışmalara dayanan bir endüstri toplumu oluşmuştur. Tarım ekonomisi yerini endüstri ekonomisine, daha önce el sanatlarına dayanan üretim ise yerini makine üretimine bırakmıştır.

Çağdaş-Modern çağla birlikte bilim hızlı bir ilerleme içine girmiş insanın dünya görüşü artık süratle değişmeye başlamıştır. Gerçek artık tanrısal kaynaklarda, kutsal kitaplarda değil, insanın akıl ve mantığında aranmaya başlanmıştır.

1789 Fransız Devrimi ile birlikte bir takım özgürlüklerine kavuşan insan, özgürlüğünün sınırlarını zorlamaya devam etmiştir. İnsan kendi özgür iradesi ve akıl ile eski değerleri sorgulamaya ve eleştirmeye başlamıştır.

Endüstri çağı, insanın düşünce sistemini, yaşam biçimini ve alışkanlıklarını tamamı ile değiştirmiştir. Bu değişimle karşı karşıya kalan insanın zevkleri, estetik anlayışı ve sanattan beklentileri de kaçınılmaz biçimde yön değiştirmiştir. Bilim ve teknik alandaki hızlı gelişmeler, modern kültürde biçim ve estetik alanda yeniden yapılanma ihtiyacını doğurmuş plastik sanatlarda köklü değişikliklere neden olmuştur.

Sanat geleneklere bağlı geçmişin bütün anlatım yollarını reddetmiş, gittikçe soyuta kayan bir anlatım dilini benimsemiştir. Teknoloji çağıyla birlikte ortaya çıkan soyut sanat anlayışının dayandığı temellerden biri de geometridir. Geometrik biçimler evrensel biçimlerdir ve çağdaş-modern sanatın temel konularındandır.

Yapılan bu çalışmada amaç geometrik soyutlama eğilimi ile Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, De Stijl, Bauhaus ve Minimalizm sanat anlayışlarının modern-çağdaş sanatın gelişimi içindeki yerini, plastik sanatlara getirdiği yenilikleri ve bu alandaki öncü sanatçıların konuya ilişkin yorum ve düşüncelerini, yapıtlarını araştırmak, bu yolla çağdaş seramik sanatından örneklerle konuyu pekiştirmektir.

18. yüzyıl'da başlayan ve 20. yüzyılın başlarında devam eden devrimler ve endüstri, bilim ve teknolojiye de değişimleri ile ortaya çıkan bu sanat anlayışları, sonrasında Avrupa ve ülkemizde de etkileri görülen sanat tarihindeki önemli akımlardır.

Bu sanat anlayışlarını ve bu anlayış içinde yapıt gerçekleştiren sanatçıları ele alan yayınlar ve araştırmalar aracılığı ile bu sanat anlayışlarının ortaya çıkışı, gelişimi incelenerek, akımlar içerisinde yer alan önemli sanatçılar ve yapıtlarından örneklere yer verilmiştir.

Bu akımların oluşumu ile ilgili yayınlar incelenerek, bu sanat anlayışlarının plastik sanatlar açısından ortaya koyduğu eleştiri ve öneriler araştırılmıştır. Bu sanat akımlarının temsilcisi olan sanatçıların ve yapıtlarının belirlenmesine çalışılmış, çalışma içinde yer alacak örnekler seçilerek görsel malzeme olarak konulmuştur.

Çağdaş-Modern sanat hareketlerinin seramik sanatındaki karşılıklarına, akımlar içerisinde saptamalar yapılarak nasıl yöntemler ve biçimler ürettiğine değinilmiştir. Ayrıca Dünya ve Türk Çağdaş Seramik Sanatına'da, sanat akımlarının seramik objeler üzerindeki görsel ve nedensel etkilerine tarihsel süreci içerisinde yer verilmiştir.

1. 20. YÜZYIL'ın İLK YARISINDA ÇAĞDAŞ SANAT

1.1. 20.Yüzyıl'ın Başında Rusya'da Sanat Ortamı

I.Dünya savaşı yeni bitmiştir. Ekim Devrimiyle birlikte Rusya gibi kıtada yeni bir konjoktüre dayanmış, nicedir patlayıcı sürüp giden siyasal gerilimin ritmi değiştirmeye yüz tutmasıyla birlikte, özellikle kültür düzlemde, sonuçlarını bugün bile açıklıkla değerlendiremediğimiz bir patlamalar silsilesi sanki bir yerlerden “yola koyul”¹ işareti almış gibi başlamıştır.

19.yüzyıl sonu 20.yüzyıl başındaki bu sanat hareketleri, kaynaklarda genel olarak Rus avant-garde sanatı olarak tanımlanır.

“Avant-Garde tanımı öncü ya da ilerici sanat anlamına gelen bu terim, Fransızca'da ‘savaşta önde giden asker’ sözünden alınmıştır.”²

Bu tanımı genel olarak yerleşik sanat değerlerine karşı çıkan, yaşamın her an değişim içinde olduğu inancından yola çıkıp, yeni anlatım biçimlerine yönelen akımları, ya da sanatçıları tanımlamak için kullanılır. Bu sanat hareketi içinde yer alan sanatçıların hiçbiri avant-garde tanımını kullanmamış fakat buna rağmen sanatçıların yenilikçi tutumları ile avant-garde tanımı ile özdeşleşmişlerdir.

Rus sanatındaki öncü eğilimleri 1860'lı yıllarda akademiden atılan sanatçıların kurduğu ve kendilerine “Gezginler” adını verecekleri bir topluluğa kadar götürebiliriz.

Gezginler topluluğu; “19. yüzyıl ortalarında St.Petersburg Akademisi'nde bir grup öğrencinin uygulanan sanat eğitimine karşı çıkarak bir dizi yenileşme hareketi yapılması gerekliliğini savunmuş, ancak bu istekleri olumlu karşılanmayınca 1863'te İvan Kramskoy (1837-87) öncülüğünde toplu olarak akademiden ayrılarak bir grup kurmuşlardır. 1870'de “Gezginler” adını alan topluluk, kısa sürede halk tarafından benimsenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Grubun amacı, Rus sanatını ulusal özüne döndürerek kendi öz anlatımını geliştirmesini sağlamak ve gezici sergiler düzenleyerek sanatı geniş halk kitlelerine ulaştırmaktı. Gezginler, sanatın toplumsal yenileşme

¹ Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, 7.Baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007, s. 104.

² J.N. Erzen, “Avant-Garde Sanat”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1.Cilt, İstanbul: Yem Yayın, 1997, s. 163.

hareketindeki etkin rolünü vurgulamış ve bu dönemdeki Batılılaşma hareketine karşı tavır olarak, gerçekçi bir yaklaşımla, geleneksel Rus yaşamına dönmüşlerdir. Bu sanatçılara göre sanatın amacı, yaşamı anlatmak ve yorumunu yapmaktır. Gezginler, zaman içinde sanatsal nitelikleri ikinci plana itmiş, ürünler başarı kazandıkça daha fazla üretmiş ve geniş bir halk kesimine ulaşmışlardır. Ancak bu yaklaşım sonucu gerçek resme uzak düşmeye başlayan grubun içinde bazı sanatçılar yeni bir tavır arayışı içerisine girmiştir. Bu ressamlar konudan daha çok tekniğe özen vermeye başlamışlardır. Doğayı daha parlak ve belirgin renklerle işleyen bu sanatçılardan özellikle Repin, Rusya’da “İzlenimcilik’e” geçiş sağlamıştır. Grup, Rusya’da resmi ilk kez bir yan uğraş olmaktan çıkarmış ve ona toplumsal yaşamı yönlendirmede işlevsel bir boyut kazandırmış, bu yaklaşımıyla ülkede 1930’larda egemen olan “Toplumcu Gerçekçilik’e” öncülük etmiştir.”³

Gezginler dönemini takiben ortaya çıkan sanat grupları arasında en önemlilerinden biri 1880’lerde St.Petersburg’da kurulan “Sanat Dünyası” grubudur. ‘Nevski Pickwickians’ adıyla, BENOİS, Dimitri Filosofov, Konstantin Somov (1869-1939) ve Walter Nuvel’den oluşan bir öğrenci topluluğu olarak kurulmuştur. 1890’larda liseyi bitiren bu gençler üniversite öğrenimlerine başlamadan önce, gelenek olduğu üzere bir yıllığına Avrupa’ya gitmişler, döndüklerinde gene bir araya gelerek Rus sanatı üzerine düşüncelerini geliştirmeye koyulmuşlardır. Batı Avrupa Kültürüyle yoğrulmuş bu gençler, temelde “Gezginler” döneminde egemen olan “halkçı” düşünceye yer vermişlerdir, “sanat sanat içindir” felsefesini benimseyerek kısa sürede avante-garde bir niteliğe bürünmüşlerdir. Amaçları, ne Avrupa kültürünü geri getirmek, ne de Rusya’yı bu kültürün bir taşra merkezi yapmaktır. Geleneksel kültürlerini canlandırarak ve Avrupa’yla yeniden iletişime geçerek Rusya’yı, bu kültürü biçimlendirebilecek uluslar arası bir merkez durumuna getirebileceklerine inanmışlar ve çalışmalarını bu yönde yoğunlaştırmışlardır. Grup amaçlarını gerçekleştirebilmek için 1898’de aynı adlı bir de dergi yayınlamaya başlamış; sanatı dinsel, siyasal ya da toplumsal propaganda aracı olmaktan çıkararak ‘sanat için sanat’ yaklaşımı içinde gerçek anlamını ve öz varlığını vurgulamıştır. 1900’lerin başında grupta iki farklı gelişme izlenir. Benois, Somov ve Bakst gibi sanatçıların oluşturduğu St.Petersburg okulu, çizgiye önem vererek

³ Z. Rona, “Gezginler”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 2. Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 675.

kompozisyonda perspektife dayanmayan bir mekan anlayışı geliştirmişlerdir. Özellikle çeşitli sahne tekniklerinden yararlanarak derinliği, yan kanatlar ya da tepeden sarkıtılan panolarla elde etmişler; ayrıca, arka cepheye pencere yerleştirme ve abartılmış boyutlarda siluet kullanma gibi sahne tekniklerini de tuvale aktarmışlardır. Igor Grabar (1871-1960), Kuznetsov ile Nikolay (1874-1962) ve Vasili (1875-1943) Milioti'den oluşan Moskova okuluysa renge önem vermiş; rengi tuvale eşdeğerde uygulayarak durağan ve kapalı biçimleri; devingen ve açık biçimlere dönüştürmüştür. Resimlerinde sahne tekniklerinden büyük ölçüde yararlanan bu okullar, en önemli yapıtlarını gene sahne için yapmışlardır. Sanat Dünyası'nın bir başka etkinliği de 1898-1906 arasında düzenlediği ulusal ve uluslararası sergilerdir. 1904'te Miriskusstva'nın son sayısında Ard-İzlenimciler'in tanıtılmasından sonra grup, artık Batı'daki avant-garde akımlarla amaçlanan iletişim ortamının sağlandığını ve Rus aydınlarının da ulusal sanat miraslarının bilincine vardıklarını ileri sürerek derginin yayımını durdurmuş; ancak, bu gelişme topluluğun giderek çağdaş akımları destekleme gücünü yitirmesine neden olmuştur.⁴ Sanat Dünyası bu tarihten sonra yalnızca bir dernek olarak Rus Sanatının Avrupa'ya tanıtılmasında etkinlik gösterebilmiş ve zamanla yerini 1903'te kurulan "Rus Sanatçılar Birliğine" bırakmıştır.

"1880'lerde Savva Mamantov adındaki bir sanat koruyucusu, Gezginler'i ve başka bir çok satıcıya da, malikanesinde bir 'sanatçılar kolonisi' kurarak, himayesi altına aldı; eski Rus sanatıyla ilgili araştırmaları destekledi."⁵

20.yüzyılın başında Sanat Dünyası grubunu 'Mavi Gül' grubu takip etmektedir. Mavi Gül grubu, Sanat Dünyası üyelerinden Natalia Gonchorova (1881-1962) Michail Larionov (1881-1964) Kuznetsov (1878-1968) Yakulov (1881-1943) ile Martiros Aryan'ın (1880-1972) önderliğinde 1906 yılında kurulmuştur. "Rusya'da ikinci kuşak Simgeciler'i temsil eden bu sanatçılar, büyük ölçüde Vrubel'in düşel görüntüleriyle Borisov-Musatov'un yumuşak mavi tonları ve akıcı çizgilerinden etkilenerek yapıtlarında yalın biçimler ve giderek saflaşan sıcak renk tonları kullanmışlardır. İlk örneklerde figürler, dış çizgileri belli belirsiz renk lekeleri halinde verilmiş; geç örneklerdeyse renkler canlılık kazanmış, figür önceki uçuculuğunu yitirerek atak ve

⁴ Rona, **Sanat Dünyası**, s. 1606.

⁵ J. Berger, **Sanat ve Devrim**, Türkçesi: Bilge Berker, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007, s.25.

kaba biçimlere dönüşmüştür. Önceleri figürü saran mekan tanımsızken, bu örneklerde devinim ve canlılık kazanmıştır. Mavi Gül sanatçıları ilk dönem Simgeciler'in ölüm, hastalık gibi karamsar ve kaderci konularının tersine yaşamı ele almışlar ve mistik bir yaklaşımla incelemişlerdir.”⁶

Bu dönem Rus sanatı için bir diğer önemli olay Mavi Gül grubunun yayını sayılan “Altın Post” dergisi ve bu derginin düzenlediği sergilerdir.

Dergi, 1908-1909 arasında üç sergi düzenlemiştir. İlk sergide Nabiler, Fovistler, Yeni İzlenimciler ve Ard-İzlenimciler’le Rus sanatçıları eş sayıda yapıtla temsil edilirken, ikinci sergide Fransız sanatçılara daha az yer verilmiş; yalnızca Rus sanatçıların yer aldığı son sergide ise Larinov ve Goncharova’nın yapıtlarının çokluğu dikkati çekmiştir.

Mavi Gül grubu dergi yayımlamaları ve sergi düzenlemeleri ile Sanat Dünyası grubunun başlattığı geleneği sürdürmüşlerdir.

Bu dönemde Rusya’da Çağdaş Avrupa Sanatı çok yoğun ilgi görmekteydi. Bu ilginin oluşmasında Rus sanat koleksiyonerlerin'in önemli etkileri olmuştur. “Mamantov’u izleyen sanat koleksiyoncuları, uluslar arası sergiler düzenlemeye, Çağdaş Avrupa’dan ve özellikle Paris’ten sanat eseri edinmeye başlamışlardır.”⁷

Picasso ve Matisse, Moskova sanat çevresinde en iyi tanınan ressamlardı ve özellikle Picasso’nun etkisiyle kübist gelenek Rusya’da bir dönem etkili olmuştur.

Diğer taraftan aynı tarihlerde Avrupa Sanatının Rus Sanatına etkisi, bazı sanatçıların tepkisini çekmeye başlamıştır. Goncharova ve Larionov gibi sanatçılar kültürdeki aşırı Avrupalaşma karşısında yerel geleneklere bağlı olduklarını açıklamışlardır. Bu dönemde kurulan “Kara Oğlanı” grubu “Goncharova ve Larionov’la Maleviç ve Burluk kardeşlerin öncülüğünde 1910’da Moskova’da kurulmuştur. İki yıl avant-garde bir dernek olarak işlev görmüştür. Kurulduktan kısa bir süre sonra Fransız sanatı yanlısı olarak bilinen Aristarh Lentulov (1882-1943), Petr Konçalovski (1876-

⁶ Rona, **Mavi Gül**, s.1186.

⁷ Berger, s.26.

1956), Robert R.Falk (1888-1958) ve İlya Maşkov'un da (1881-1944) katılmasıyla 1910'da açılan ilk sergiye Rus sanatçılarının yanı sıra Fransa'dan Kübist sanatçılarla Almanya'dan Der Blauereiter ve Die Brücke sanatçıları da yapıtlar yollamışlardır. 1911'de Goncharova, Larionov ve Maleviç grubu 'Paris Okulu'nun ucuz oryantilizmi' ile Münih yozluğu'nun etkisi altında kalmakla suçlanmış ve gruptan ayrılarak "Sıpanın Kuyruğu" grubunu kurmuşlardır. Bu tarihten sonra Kara Oğlanı resmi bir sergileme derneğine dönüşmüş ve 1918'e değin sergiler düzenlenmiştir."⁸

1911'de kurulan Sıpanın Kuyruğu Rusyayı tüm dış etkilerden arındırmayı amaçlayan, bilinçli olarak Avrupa'dan ilk gerçek kopuşun ve bağımsız Rus okulunun oluştuğunun simgesidir. "1912'de açtıkları ilk sergide Goncharova, Larionov, Maleviç ve Tatlin bir araya gelmişler; ayrıca Paris'ten Chagall tek yapıtla, Gürcü Naif ressam bu sergiye katılmışlardır. Gelişmiş bir ilkelik'in ağırlıkta olduğu bu ilk sergiyi 1913'te Larionov'un ilk 'Işınıcılık' örneklerini sergilediği 'Mişen' (Hedef) adlı ikinci sergi izlemiş ve aynı yıl 'Argus' dergisinde Işınıcılık'la ilgili bir bildirge yayımlanmıştır."⁹

Işınıcı prensiplere göre yapılan resimlerde, nesnelere değil onlardan yansıyan ışık resmedilir. Bu soyut sanat alanında yeni bir adımdır ve kendilerinden sonra gelen sanat akımları üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde, St.Petersburg'da etkin olan bir diğer önemli sanat grubu 1910'da St.Petersburg'da Filonov, Altman, Exter, Rozanova, Kliun, Maleviç, Tatlin, Goncharova, Larionov ve Burcluk kardeşler gibi avant-garde sanatçıların oluşturduğu dernek. Yılda iki kez düzenli sergiler açan bu dernek aynı zamanda avant-garde sanatçıların pek çoğunun katıldığı, çağdaş akımların konu alındığı açık oturumlar düzenlemiştir. Kısa sürede "Gerçekçilik'in" merkezi olmuş, dekor ve kostümleri bu sanatçılar tarafından tasarlanan tiyatro ve operalar sahnelenmiştir. Yaygın etkinlikleriyle St.Petersburg ve Moskova'daki sanat yaşamını büyük ölçüde etkilemiş olan "Gençlik Birliği" 1914'te dağılmıştır.

1910'lu yıllarda Rus resim sanatında soyutlamacı tutum önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Larionov Işınıcı akımı ortaya koyduğu yıllarda bir diğer ressam Vasili Kandinsky de (1866-1944) soyut resim alanında önemli yapıtaşları olacak resimlerine

⁸ Rona, **Kara Oğlanı**, s.959.

⁹ Rona, **Sıpanın Kuyruğu**, s.1657.

başlamıştır. Kandinsky, 1910 yılından itibaren resimlerinde figüratif anlatımdan uzaklaşmış, 1912'den sonra, tamamıyla soyutlamaya yönelmiştir. Bu dönemden sonra, resimlerinde renklerin ve geometrik biçimlerin ilişkilerini ele almıştır.

Soyut sanat alanında bir diğer önemli sanatçı olan Vladamir Tatlin (1885-1953) Konstrüktivizm (Yapımcılık) akımının önde gelen sanatçılarından. 1904-10 yılları arasında Penza Sanat Enstitüsü'nde öğrenim gördükten sonra 1909'da Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu'na girmiş, geleceğin Yapımcı Mimarlarından A.Vesnin'le aynı stüdyoyu paylaşmış ertesini yıl bağımsız bir ressam olmak için okuldan ayrılmıştır. 1911'de Moskova'da Gençlik Birliği'nde ilk resim sergisini açmış ardından yakın ilişkilerde olduğu Goncharova ve Larionov'la birlikte Sıpanın Kuyruğu sergisine katılmıştır. Bu dönemde Mihail Glinka'nın İvan Susasın operasının kostüm ve sahne tasarımlarını gerçekleştirmiştir. 1913 tarihli "Bir Çıplaktan Kompozisyon" adlı resimdeki eğrisel çizgiler ve düz yüzeyler, Tatlin'in Rus İkona'larından esinlendiğini göstermektedir. Bu sıralarda sanatçı Picasso'nun etkisiyle daha radikal çalışmalar yapmıştır. Maleviç'le birlikte Gençlik Birliği'nden ayrılan Tatlin, 1915'te açtığı "Tramvay V" sergisinde alışlagelmiş malzeme yerine ahşap, metal ve camdan yaptığı kabartmalarla ilgileri üzerine çekmiştir. Bu yapıtları, farklı gereçlerin bir arada kullanılması ve aralarındaki ilişkiler açısından Picasso'nun birleşimci Kübizm'inden çağrışımlar taşımakla birlikte tümüyle soyuttur ve ilk Yapımcı heykeller olarak nitelendirilir. Tatlin 1919'da Narkompros'un Görsel Sanatlar Bölümünde (İZO) görev almış, 1920'de de İNKHUK'un Petrograd şubesinin başkanlığına getirilmiştir. Bu dönemde öbür Rus soyut sanatçılarından farklı bir görüş ve düşünce biçimi geliştirerek, Kandinsky ve Maleviç'in savunduğu "Labarotuar Sanatı'na" karşı Rodçenko'yla birlikte "Üretim Sanatı'nı" savunmuş ve özellikle Maleviç'le karşıt iki uç oluşturmuştur. Kısa bir süre içinde Sovyet Devrimi'nin sanat alanında en önemli adlarından biri durumuna gelen Tatlin, sanat kurumlarının yeniden örgütlenmesi görevini üstlenmiştir. "1919'da İZO'dan III. Enternasyonal için bir anıt siparişi alan sanatçı cam ve demirden oluşturduğu 42 m yüksekliğindeki spiral anıtın maketini 1920'de VIII.Parti Kongresi'nde Petrograd ve Moskova'da sergilemiştir. Bu anıt projesi dinamik biçimiyle, endüstriyel malzemenin kullanımıyla ve dönemin bir ifadesi olarak, Sovyet Yapımcılık akımının bir simgesi olmuştur. Tatlin, 1920'den sonra sanat

çalışmalarının yanı sıra eğitimci ve yönetici olarak da etkinliğini sürdürmüştür. 1920’de Moskova’daki VKHUTEMAS’ta Tatlin ve aynı kurumda öğretmenlik yapan Rodçenko, bir grup öğrencisiyle birlikte OBMOKHU grubunu kurmuştur. Tatlin, 1925’te Kiev Sanat Enstitüsü’nün tiyatro ve film şubesinin başına getirilmiş, iki yıl sonra da VKHUTEMAS’ta ahşap ve metal bölümlerinin yöneticisi olmuştur.”¹⁰



Şekil 1: V. Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı, 1920

20.yüzyılda Rusya’da sanat alanında baskın bir şekilde görülen ilerici sanat akımlarının karşısında yer alan klasik sanat anlayışını savunan sanatçılar Sosyalist Realizm (Toplumcu Gerçeklik) üslubunu benimsemişler ve Devrim Rusya’sı Sanatçıları Derneği çatısı altında toplamışlardır.

Devrim Rusyası Sanatçıları Birliği (AKhRR) 1922’de Sergey Malyutin, Aleksandr Grigorev, Evgeniy Kastman ve Pavel Radimov’un da aralarında olduğu bir grup sanatçı tarafından Moskova’da kurulan birlik. Soyut Sanat’ı tümüyle reddeden

¹⁰ M. Aydın, “Vladimir Tatlin”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 1750 – 1751.

grup, özellikle Gezinler'in benimsediği konuları ve gerçeği anlatımı savunarak figüratif sanatı ön plana almıştır. 1917 Devrimi'nden sonra Rusya'da, 1900'lerin başından beri süregelen avant-garde anlayışının (İşincilik, Suprematizm, Yapımcılık) geniş halk kitlelerince anlaşılamadığı ve bu nedenle de benimsenemediği, dolayısıyla devrimin ilkelerini yaymada etkin olmayacağı görüşü belirginlik kazanmıştır. Oysa figüratif sanat geniş halk kitlelerince daha kolay anlaşılabilirdiğinden devrimi yaygınlaştırma çalışmalarına doğrudan hizmet edebilirdi. Bu düşüncelerden hareketle 1920'lerden başlayarak ülkedeki tüm sanat gruplarıyla resmi kuruluşlarda soyut sanata karşı figüratif sanat egemen olmaya başlamıştır. Bu gelişmeler sonucu oluşturulan AKhRR, sanatın bildiri niteliğini vurgulayarak sesini geniş kitlelere duyurmayı amaçlamıştır. 1920'lerin ortalarında Sovyetler'de devletin de desteğiyle en etkili grup olmuştur. Kısa sürede pek çok kentte şubeler açmış, kurduğu basımevi aracılığıyla ülkede geniş bir iletişim ağı oluşturmuştur. AKhRR sanatçıları daha çok işçilerin, köylülerin ve askerlerin yaşam biçimlerini konu almışlar; fabrikaları, madenleri, limanları gezerek buralardaki yaşamı yakından tanımaya çalışmışlardır.¹¹

1.2. Ekim Devrimi ve Sanat İlişkisi

“Ekim Devrimi, Bolşevik Devrimi ya da Rus Devrimi Çarlık Rusyası'nda Jülyen takvimi'ne göre 25 Ekim 1917'de (miladi takvime göre 7 Kasım 1917) Petrograd'daki Kışlık Saray'ın Lenin önderliğindeki Bolşeviklerin eline geçmesiyle başlayan ve Sovyetler Birliği'nin kurulmasına yol açan olaylar dizisidir.”¹²

Ekim Devrimi siyasal olduğu kadar kültürel ve sanatsal açıdan da dünyada bir sayfayı kapatıp; yeni bir sayfayı açan devrimdir. Tamamına yakını köylülüğün oluşturduğu Rusya topraklarında görülmemiş derecede bir kültür-sanat etkinliğinin yaşandığını söyleyebiliriz. İnsanlık tarihinde ilk kez işçi sınıfı kitleler halinde operanın, balenin, tiyatronun alımlayıcısı haline geldiler. Okuma oranı dönemin standartlarının inanılmaz derecede üstüne çıkmıştır. Kısa bir sürede Sovyet insanları tiyatrodan, müzikten, resimden, danstan iyi derecede anlar ve eleştirebilir hale gelmiştir. Sanatçılar ve halk yeni doğan sosyalist Rusya'nın sanatını kolektif biçimde birlikte yaratmaya

¹¹ Rona, **AKhRR**, s.42.

¹² Tr.wikipedia.org/wiki/**Ekim_Devrimi** (20 02 2015)

koyuldular. Yeni insan yaratabilmenin en önemli araçlarından biri olarak ‘Sanat’ kabul edilmiştir. Sosyalist gerçekçilik doktrini sadece Sovyet coğrafyasında değil tüm dünyada sanat eserleri için önemli bir kıstas haline gelmiştir. Sanatın toplumsal bir görevi olduğu konusunda tüm Rus aydınlar ve Rus sanatçılar hemfikirdi. Sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi etkileyebileceğine inanıyor, meslek, eğitim ve bürokrasideki sınıflaşmalara bir son vermeyi istiyorlardı. “Sanatı mühendislikle, güzel sanatları propagandayla, atölyeyi sokakla birleştiriyorlardı.”¹³ Rus sanatını ilerici ve çağdaş bir yorumla yeniden keşfetmeyi hedeflemişlerdir.

Ekim devriminin içinde yer alan sanatçılar en çağdaş anlatımı Kübizm’de bulmuşlardır. Maleviç şöyle demiştir; “Kübizm ve Fütürizm sanattaki devrimci biçimlerde ve 1917’nin iktisat ve siyaset hayatındaki devrimin habercisiydi.”¹⁴

1917’lerde Rusya’da tasarlanan resim ya da binalar; “mühendis sanatçı” kavramı, “Kandinsky’nin önerdiği sanat eğitimi programları, kitap ve afişlerde kullanılan tipografi, gösteri ve sergileme teknikleriyle önemli bir hareket olan Agit-Prop trenleri ve ulusal törenleri sanatçıların düzenlemesi gibi etkinlikler, gelecekte sanatçının yaşamının farklı alanlarında ayrı bir konumu olacağını gösteriyordu.”¹⁵

Ayrıca, politik olarak desteklenmeyen, ama pekala kendi olanaklarıyla ayakta kalan ve ürün veren sanat çevreleri doğmuş, devrimci kültürün zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır. O günlerin en tipik ve etkili akımlarından biri olan Rus Konstrüktivizmi eserleri üretilmeye başlanmıştır. Akımın bazı taraftarları, evrensel yasaları örnek göstererek, her şeyin geometrik bir oran ve ölçü içinde bulunduğunu, sanatında sanatçının kişisel etkilerinden arınmış ve idrak yoluyla icra edilebileceğini savunurlar. Bu inanç nedeniyle sanat, eninde sonunda tüm bireyler ve toplumlar açısından ülküsel sayılan uyumlu ilişkilerin bir tür yansıması şeklinde yorumlanır.

1917 Ekim devrimin ardından Moskova’da ülkenin kültür ve eğitim politikasıyla ilgilenmek üzere “Moskova’da Narkompros NKP/Halk Eğitim Komiserliği adı altında resmi bir yapı oluşturuldu. Tiyatro (TEO), müzik (MUSO), edebiyat (LİTO)

¹³ Berger, s.35.

¹⁴ Berger, s.29.

¹⁵ Berger, s.36.

ve sinemayla (FOTO-KİNO) da ilgili alt kuruluşları bulunan NKP'nin görsel sanatlarla ilgili bölümünün adı İZO'ydu. Merkezi Petrograd'da yer alan İZO Narkompros'un çalışmalarına Kandinsky, Rodçenko, Rozanova'dan başka Moskova'dan Tatlin yardımcı oluyordu. 1918-21 arasında 21 devlet sergisi düzenleyen İZO, ayrıca St.Petersburg'da SVOMAS (Bağımsız Sanat Stüdyoları VKHUTEMAS), Moskova'da da, VKHUTEMAS gibi araştırma merkezlerinin yönetimiyle ilgilenmiştir. 1918-19'da yayımladığı İskusstvo Kommuni (Toplumun Sanatı) adlı bir dergiye Altman, Maleviç, Stepanova, Udaltsova, Nikolay Punin (1881-1953), Ivan Puni (Jean Pougny; 1894-1956) ve daha birçok avant-garde sanatçı katkıda bulunmuştur.”¹⁶

Kısa bir süre içinde Sovyet Devrimi'nin sanat alanında en önemli adlarından biri durumuna gelen Tatlin, sanat kurumlarının yeniden örgütlenmesi görevini üstlenmiştir. “1919'da İZO'dan III.Enternasyonal için bir anıt siparişi alan sanatçı cam ve demirden oluşturduğu 42 m yüksekliğindeki spiral anıtın maketini 1920'de VIII.Parti Kongresi'nde Petrograd ve Moskova'da sergilemiştir. Bu anıt projesi dinamik biçimiyle, endüstriyel malzemenin kullanımıyla ve dönemin bir ifadesi olarak, Sovyet yapımcılık akımının bir simgesi olmuştur”.¹⁷

Moskova'da Svomas'ta Tatlin ve Rodçenko bir grup öğrenciyle birlikte VKHUTEMAS (Bağımsız Sanat Stüdyoları) grubunu kurmuştur. “Mekansal konstrüksiyon ve endüstriyel malzemenin özellikleri üzerinde duran bu genç sanatçılar 1920'de açık uzamsal düzlemlerin oluşturduğu bir sergi açmışlardır. İçlerinde Kasimir Medunetski'nin de bulunduğu grup, 1921'de Yapımcılar'a katılarak işlevsel olmayan ‘güzel sanatlar’ ı yadsımış, sahne ve endüstri tasarımına yönelmiştir.”¹⁸

1920'de Moskova'da İNHUK adlı enstitü İZO ya bağlı olarak kurulur. 1921'de de Petrograd'da Tatlin, Vitebsk'te Maleviç başkanlığında iki şubesi açılan kuruluşun amacı sanat denemelerini programlamak ve yürütmek olarak belirlenmiş ve çalışma programının hazırlanmasıyla Kandinsky görevlendirilmiştir. Ancak Kandinsky'nin sanat yapıtının, üzerinde düşünülmesi ve belli bir beğeni düzeyinde olması inancından kaynaklanarak oluşturduğu program kuruluşun sol görüşlü çoğunluğu tarafından

¹⁶ Rona, **Narkompros**, s.1336.

¹⁷ Rona, **Vladimir Tatlin**, s.1750.

¹⁸ Rona, **Mavi Gül**, s.1359.

komünist ütopyanın geliştirilmesine katkıda bulunmadığı savıyla geri çevrilmiştir. Yerine heykелci-ressam Aleksey Babiçev (1887-1963) getirilmiştir.

Devrim sonrasında Sovyet Birliği'nde iki farklı görüş oluşmuştur. “Tatlin ve Rodçenko'nun öncülüğünü yaptığı ‘Üretim Sanatı’, sanatçayı hem tasarımcı hem de yapımcı olarak nitelendiriyor ve makine üretimine yönelmeyi vurguluyordu. Maleviç, Kandinsky, Papova, A.Pevsner ve Gabo'nun oluşturduğu ikinci eğilimse ‘Laboratuvar Sanatı’adı altında sanatçının bir tasarımcı olmadığını, ancak yapıtlarının tasarımcıya daha işlevsel ve estetik malların üretilmesinde örnek oluşturabileceğini savunuyordu. Her iki eğilimde savlarını kesin bir biçimde dile getirmelerine karşın İNKHUK içinde birinci eğilim egemen olmuş, bu ideolojik gelişme içinde Kandinsky, Pevsner ve Gabo ülkeden ayrılmış, kalan sanatçılarsa endüstri tasarımına yönelmişlerdir.”¹⁹

İnsanlığın büyük kültür birikiminin boyutlarını görebilmek için günümüzde kullanabileceğimiz birkaç araç vardır. Müzeler, kütüphaneler, tarihsel kalıntılar v.b. gibi bütün bunları, gündelik yaşamımızın bir parçası halinde değerlendirebilmek için birikimin kuşaktan kuşağa aktarılmasının koşullarıyla, her birinin yaratıldığı tarihsel koşulları ve bunlarda kendisini gösteren insan bilgi ve emeğinin gelişim süreçlerini bilmek gerekir. Ekim Devrimi'nin kültürel alanda yaptıklarını değerlendirebilmek için, bir müzeyi gezerken ihtiyacını duyduğumuz donanıma benzer bir bilgi temeli gerekir. Ekim Devrimi, insanlığın bütün ilerleme ve özgürleşme çabasının en yüksek zirvesi olarak anılmayı hak etmiştir. Aradan geçen bütün yıllar boyunca, o büyük atılımdan günümüze kalanlar, işçilerin, burjuvazinin beşyüz yılda yaptıklarını birkaç on yılda yapılabileceklerinin kanıtı olarak önümüzde duruyor. Uzun iç savaşa, kıtlığa, ardından gelen Nazi saldırısına rağmen, büyük kentler kurulmuş, kendine özgü bir mimari yaratılmış, sanat ve edebiyatta kalıcı eserler verilmiştir. Ekim Devrimi'nin insanlığın ortak kültür mirası içindeki yeri, her türlü karalamaya, küçümsemeye, yok saymaya karşın büyük ve değerlidir.

Sanat ve edebiyat, bilim, felsefe v.b. bakımından yaptığı en büyük katkı, bunların toplumsal olarak ve işçi sınıfının gücüyle üretilmesinin olanaklı olduğunu göstermiş olmasıdır. Kültürel-Bilimsel üretimin toplumsal koşullarını değiştirmiş,

¹⁹ Rona, İNKHUK, s..854-855.

kitlelerin gücü hakkındaki bütün ütopyik düşüncelerin gerçekleşebilir olduğunu göstererek yeni bir ufuk açmıştır.

1.3. Meksika Devrimi ve Sanat İlişkisi

Sanatın toplumsal devinimlerden yoğun biçimde etkilenmesine örnek olarak 19. yüzyıl sonunda yaşanan Meksika Devrimini de örnek gösterebiliriz. Meksika devrimi, bir resim okulunu doğuran tek devrim olmuştur. Meksika sanatı devrimi yüceltmış, önderlerini onurlandırmıştır.

Meksika'nın resimdeki figüratif deneyi, toplumsal eylemin üstün anlatımı olarak kendi içinde sanat olayı yaratmıştır. 1920-1930 yıllarında gelişen bu sanatsal deneyim çağdaş, epik-popüler gerçekçiliğin en üst düzeyde örneğini oluşturur. Bu deneyimin değeri, varılan sonuçların kesin anlatım gücünden ve modern bir akıma dönüşmüş olmasından ileri gelir.

Meksikalı ressam Siqueiros sanatını şöyle açıklamıştır; “Modern Meksika resim sanatı, Meksika devriminin anlatımıdır. Bu anlatımın, sadece İspanya'nın devrim öncesi sömürge döneminin kültürel sonucu olduğunu düşünmek yanlıştır. Çünkü aynı kültür temeli Guatemala, Honduras, Ekvator, Peru ve Bolivya'da da az çok vardır. Devrim olmasaydı Meksika resim sanatı olmayacaktı.”²⁰

Modern Meksika resim sanatı demek, Duvar resmi demektir. Halka dönük sanat yaklaşımıyla Meksikalı sanatçılar, devrimciler safında savaştılar. Ülkelerini ve halklarını tanıdılar ve yaşadıkları her şeyi sanat yoluyla anlatma özlemini olgunlaştırdılar. Bu gelişime bakarak, devrimin zaferle son bulmasından sonra Meksika resim sanatının apansız ortaya çıkmadığını görebiliriz. Meksikalı sanatçılar 1921'de yazdıkları bildiride; “yapıtlarımızı müzelere kapatmak istemiyoruz, çünkü oralara ancak vakti olanlar gidebilir, çalışan kişiler gidip göremez. Halk, müzeleri ya da sergileri görmeye gidemezse o zaman biz sokaklara, işçilerin toplandıkları yerlere sergi açarız. Sokakları ve toplantı yerlerini müzeye çeviririz. Caddelerin, kamu yapılarının, sendika yapılarının, çalışan insanların toplandığı her yerin duvarlarını boyarız.”²¹

²⁰ N. Görşen, **Toplumsallığın Sanat Üzerine Etkisi**, www.gorseldil.egitim.com (20 02 2015)

²¹ Görşen, www.gorseldil.egitim.com (20 02 2015)

Düşüncesinden hareket ederek duvar resimlerini yaşanan toplumsal alanlarda oluşturdular.

Sosyal ve politik mesajlar içeren duvar resimleri, freskolarla birlikte 1920'lerde başlayan Muralist harekete paralel olarak, Muralizmin ilkelerini kabul eden birkaç şövale resim sanatçısı ortaya çıkartır. Resim ve Heykel Meksika Okulu olarak bilinen bu akım, Meksika kimliğinin sosyal farkındalığını ve Mezoamerikan kültürlerinin büyüklüğünü temsil eden kuşağın jenerasyonu ve peyzaj resim geleneğinin devamlılığı ile yaratır fakat devrimin kendisinin sosyal amaçlarından etkilenir.

Duvar resmi Meksika'nın dünya çapında adını duyurduğu sanat dallarının başında gelir. Diego Rivera, José Clemente Orozco ve David Alfaro Siqueiros gibi ressamlar Meksika tarihi ve kültürünü kalabalık, canlı, figüratif kompozisyonlarla yansıtan yapıtlarıyla tanınmıştır. Devrim döneminde birçok önyargı silinerek sanatın içine düştüğü basmakalıplıklar giderilmiş ve toplumsal sorunlara yeni açılardan bakılmaya başlanmıştır. Meksika resim sanatı gerçekçiliğin gelişimiyle; tartışmalar, polemikler, toplumsal güçlükler ve çelişkiler arasında kendisini tam olarak onaylatmıştır. 1922'de 'Üç Büyükler' diye anılacak olan Orozco, Riviera ve Siqueiros, Meksika Hazırlık Okulunda ilk duvar resimlerini yapmışlardır.

Meksika sanatı dendiğinde, sadece ülkede doğup yetişmiş sanatçıları değil esasen Avrupalı olup hayatlarının bir döneminde Meksika'ya gelmiş, yerleşmiş ve ülkenin modern sanatının gelişiminde önemli rol almış sanatçıları da dahil etmek gerekir. Bu anlamda Leonora Carrington veya Remedios Varo gibi isimler Avrupalı geçmişlerinden çok Meksika sanat dünyasına ait olmuşlardır.

Sonuç olarak, Meksikalı sanatçılar modern dünya sanatı içinde çok üretken ve yaratıcı bir pozisyonda yer alıyorlar. Giderek küreselleşen dünyada "merkez"lerin çözüldüğü, sanatın daha global bir devingenlik kazandığı düşünülürse çağdaş Meksika ve genel olarak Latin Amerikan sanatı ile kurulacak diyalogların kültürlerarası paylaşım ve karşılıklı yaratıcı yeni fikirlerin doğuşuna katkılar sunacağı yadsınmamanaz.



Şekil 2: José Clemente Orozco, Dartmouth College Baker Kütüphanesi, Duvar resmi, 1934



Şekil 3: José Clemente Orozco, "Zapatistas", Resim, 1931

1.4. 20.Yüzyıl'ın Başında Avrupa'da Sanat Ortamı

“Sanat Düzendir.”

Seurat

20. yüzyıl Batı Sanatını biçimlendiren etmenler ağırlıklı olarak 18. ve 19. yüzyılın siyasal, toplumsal, kültürel ve bilimsel gelişmeleridir. Sanata ve sanatçıya bakışı da bu toplumsal dönüşümler ışığında değişmiştir. Monarşik ve aristokratik toplumda sanatçı, sarayın övünç kaynağı veya değerli bir mal olarak görülüyordu. Yükselmeye çalışan burjuvazi içinse, lüks hizmetler sunan, pahalı bir kişiydi. 19. yüzyılda sanatçı, bireysel girişimi, bir dehayı, daha genel olarak yaşamın tinsel değerlerini temsil ediyordu. 19. yüzyıl'da teknoloji ve bilim sayesinde ilk kez, bazı sanat türlerini ucuz maliyetli ve daha önce hiç görülmemiş ölçülerde yeniden üretmek teknik olarak olanaklı hale geldi. Böylece sanat halka inmekle kalmadı, sanat, ona sadece emeği geçenlerin değil, kapitalistlerin de kazanç kapılarından biri oldu.

18. yüzyılda sanayi alanlarının çoğalmasıyla birlikte üretimde çok büyük bir artış sağlandı. Daha fazla mekanik güç, daha fazla hammadde, daha fazla üretilmiş mal, daha fazla atık, daha fazla ulaştırma, sanayi ve ticaret süreçlerini izleyecek daha çok yazman, malları satın alacak daha çok tüketici, satacak daha çok satıcı ve daha büyük sermayesi olan, daha çok insan çalıştıran daha büyük firmalar ortaya çıktı hızla.

Sanayinin gelişiminde, 19.yüzyılın II. yarısında demiryolları, Avrupa'nın büyük bir bölümünü kapsamış bulunmaktaydı. Bunun dışında yeni yollar yapıldı ve kanallar açıldı. İletişim de hiç görülmemiş derecede yoğunlaştı. Çağdaş posta sistemlerinin düzenlenişi, telli telgraf gibi yeni buluş ve ilerlemelerle enformasyon ağı güçlendirildi. Bu sayede 1850'lerde ilk kez gündelik gazeteler çıkarılmaya başladı. Sanayi Devrimi'nin en önemli sonuçlarından biri de, teknoloji ve tıptaki gelişmelerle ölüm oranı azalırken nüfus artışının hızlanmasıdır. Fabrika malları sadece Batı toplumlarını değil diğer toplum ve uygarlıklardaki küçük el zanaatçıları da ortadan kaldırdı. Küçük el zanaatçıları seri üretimle elde edilen ucuz mallarla rekabet edemediler. Bunun sonuçlarından biri olan tarladan fabrikaya, kırdan kente göç, batı dünyasının her yerinde yaşandı.

Avrupa'yı 1948 Devrimleriyle bilinen devrimler sardı. Avrupa'nın önemli kentlerinde onbir tane devrimci ayaklanma oldu. 1864'te Londra'da I.Enternasyonal, diğer adıyla Uluslararası Emekçiler Birliği kuruldu. Farklı çizgilerdeki sosyalist akımlarını 1876'da I.Enternasyonal'in dağılmasıyla sosyalizm tarihi, büyük ölçüde ayrı ulusal hareketlerin tarihine dönüştü. 1889'da II. Enternasyonal'den sonra III. Enternasyonal, 1917'de Ekim Devrimi'nin kazandığı başarıyla Moskova'da toplandı. 1871, Paris Komünü'de Sosyalizm tarihinde önemli yer tutmaktadır. 18.yüzyıl ve 19. yüzyıl da ekonomide, siyasette, teknolojiye, kültürde devrimler yaşandığı gibi bilimsel teorilerde de önemli devrimler yaşanmıştır.

Teknolojik gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri olan iletişimin ve ulaşımın en önemli katkısı da bilgi aracılığıyla oluşan yeni bir sanat ortamının uluslararası bir nitelik kazanmasıydı. Artık sanat tek merkezden değil, birçok merkezden gelişmeye başladı. 18. yüzyıl Oryantalizmi ile diğer kültür ve toplumları tanımaya başlayan merkezi sanat ortamlarının bu toplumlardan etkilenmelerinin yanı sıra küçük ya da kenarda kalmış ülkelerde ya da o zamana kadar fazla dikkati çekmemiş bölgelerde de sanat serpilmeye başladı. Ayrıca, merkezlerde de o güne kadar pek canlanamamış sanat kollarının geliştiği görüldü. Britanya'da drama ve bestecilik ile Avusturya'da resim sanatı'nın gelişimi gibi.

19.yüzyılın sonlarında, çağdaş olmak terimi günlük literatüre girdi. Sanat ve kültür hayatı ile ilgilenmek modern olmanın bir koşulu olarak görülmeye başlandı. Bu da, büyük çapta sanatın aristokrasi ve burjuvazinin tekelinden çıkmasıyla mümkün olabilirdi. Teknolojinin yeni olanaklar sunuşu ile devrimleşen sanat, burjuva niteliğinden çıkıp halka indi. Sanatın, orta ve üst sınıfların dışında, alt tabakalara da hitap edebileceğini ve hatta bundan yüklü gelirler elde edebileceğini keşfeden işi bilir kapitalistler farklı kollarda sektörler oluşturdular.

1820'lerde Fransa'da icat edilen fotoğrafın empresyonizm üzerinde büyük etkisi oldu. "Yüzyıllardır devam eden Natüralist sanat, 19. yüzyıla gelindiğinde empresyonizmin açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı. Göz duyarlılığına

dayanan empresyonizm, nesneleri kavramlardan arındırarak anlık bir görüntü ve izlenim olarak sanata yansıtıyordu.”²²

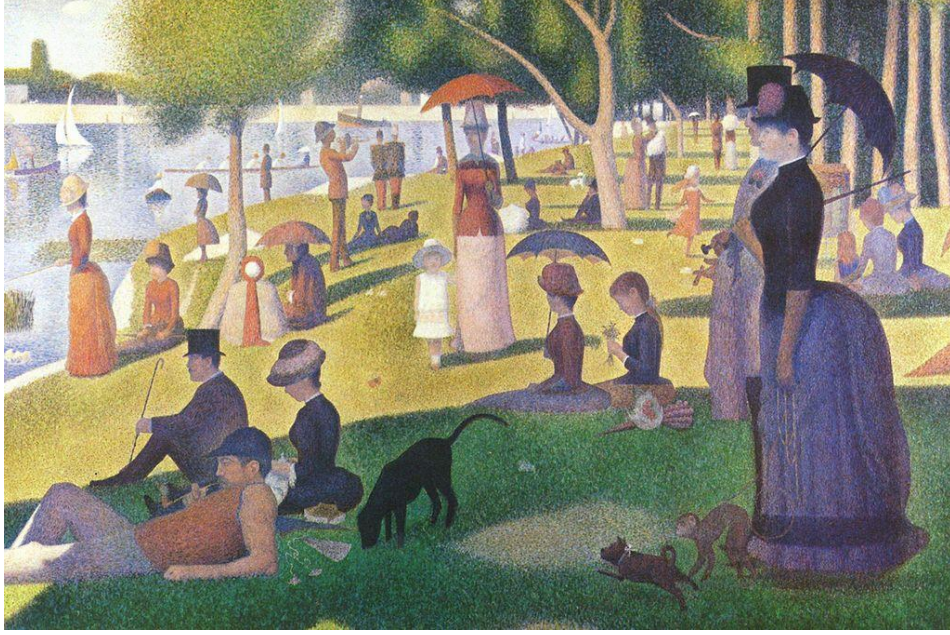
Ressamların artık belgesel nitelikli resimler yapmalarına gerek kalmamıştı. Bunun üzerine akademik sanata da karşı çıkan empresyonistler, fotoğrafın yapamayacağı bir şey yapmayı tercih ettiler ve resmi, insan duyumu ve algılarının dışı vurumu olarak gördüler.

Fotoğrafın bulunuşu, sanatçıların ve izleyicilerin bakış açısını da değiştirdi. Görünen nesnelere, farklı anlamlara gelebilmeye başladı ve bu da resim’e yansıtıldı. Mesela empresyonizmde nesnelere birbirleriyle sürekli alışveriş içerisinde ve hareketlidirler. Kübistlere göre ise görünenler, tek bir gözün karşısına çıkabilecek şeyler değildir. Resim, bir nesnenin çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görüntülerin toplamından oluşur.

Ayrıca fotoğraf görüntüsünün bilimsel olarak incelenmesi ile izlenimciliğin başka kolu sayılan noktacılık gelişmiştir. “Akımı temellendiren Georges Seurat (1859-1891) izlenimciliğin boyama ve biçimlendirme yöntemlerine matematiksel bir yaklaşım getirerek sanatı, bilinçli bir yaratma süreci olarak yorumlamış ve bu yorum sonrasında Mondrian ve Konstrüktivizmden geçerek günümüze kadar ulaşmıştır.”²³

²² N.- M.İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**. 5.Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2011, s.16.

²³ D.Keyvanaklı, **Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları**, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006, s.20-21.



Şekil 4: Georges Seurat , Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası

20. yüzyıla gelindiğinde ise, endüstri çağı toplumu ile birlikte sanat toplum sorunlarına eğilerek, toplumun var olan durumunu yansıtmaktan çok, bu gerçeğe yön vermek yolunu seçmiştir.

Natüralizm geleneğinin yıkılmasıyla sanat yeni bir dünyanın kurulmasına öncülük etmiş, bu süreç 1910'larda Kübizmle başlamıştır. Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olması ile ayrılır. Kübizmin oluşmasında Cezanne'nın teorik düşünceleri önemlidir. Cezanne 1904'te doğada her şeyin "küre, koni ve silindire" uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söylemiştir.

"Ekspresyonizm akıcı bir ifadeyi, Kübizm ise sert ve kuralcı bir yaklaşımı benimsemiştir. Ekspresyonizm'de gerçeklik içsel bir dünyayla ilişki halindeyken, kübizmde ise matematiksel kurallarla ilişkilidir."²⁴ Kübizmin teknikerlerinden yararlanan bir diğer akım Dada'dır. 1922'de dağılarak çoğunluğu gerçeküstücülüklerle katılmışlardır. Gerçeküstücülük, geleneksel sanat dilini değiştirmeye gerek duymadan bilinçaltı dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır.

²⁴ İ.Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 9. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013, s.166.

Endüstri çağında sanat, artık toplumların yaşam tarzını şekillendirmekle sorumluydu. Bu yeni tarzda Dada hareketlerinin, De Stijil'in, Bauhaus sanatçılarının ve Konstrüktivistlerin önemli katkıları olmuştur. "Mondrian tarafından formülize edilen denge-oran ilişkisi ve Maleviç'in objesiz dünyasıyla natüralizm tamamen terk edilerek, endüstrileşmeyle ilişkilendirilecek evrensel bir sanat dili oluşmaya başlamıştır."²⁵

1.5. 20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Türkiye'de Sanat Ortamı

Türkiye'de sanatın oluşum sürecinin tamamlanması ve Batılı anlamda gerçekleşmesi geç ve uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Batı resmi ile ilgimiz Fatih saltanatı (1451-1481) zamanında daha net ortaya çıkar. Bu devirde İstanbul'a davet edilen Gentile Bellini adındaki İtalyan Ressam, Fatih'in bir portresi ve madalyonunu yapmış; Venedikli ressamın saraydaki bazı odaların duvarlarını resimlemiştir. Fatih'in yapmış olduğu bu hamle ancak saray duvarları arasında kalmıştır. Bu sanatçılardan ve belirgin bir etkilenme olmamıştır. Sanat 18. yüzyıl sonlarına kadar kitap resimleri için yapılan minyatürler, belgeleme amaçlı kullanılan levhalarla varlığını sürdürmüştür.

18. yüzyılda yaşamış olan Levni, minyatür sanatının en güzel örneklerini vermiştir. Levni'nin minyatürlerinde de Batılı anlamda çağdaşlaşma eğilimleri görülür. Bu dönem resmi, geçmiş gelenekle bağları koparmamış da olsa yaklaşım olarak yenidir. Bunun nedeni Avrupa ile olan yakın kültürel ilişkilerdir. Levni, III.Ahmet (1703-1730) döneminde çalışmalarını sürdürmüştür. 18.yüzyılda portre geleneğinin de Levni ile devam ettiğini görürüz. Önceleri çok figürlü konular ele alındığı halde Levni az figürlüleri hatta tek figürleri işlemiştir. Çalışmalarında kişilerin karakterlerini belirtmeye çalışmış; o yıllarda memlekete gelen Batılı ressamın etkisi ile az da olsa perspektif kurallarına uymaya çalışmıştır. "II. Mahmud'un kendi portresini yağlı boya yaptırarak çoğaltması, resim tarihimizde minyatür devrinin hemen hemen sonu sayılır."²⁶ Batı resmiyle benzer ortak gelişim süreciyle de sınırlı olarak Türkiye'de sanat, gelişimini ve değişimini sürdürmüştür.

²⁵ N.- M.İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, s. 9.

²⁶ H.- H. Kılıçkan, **Okullarda Resim**, Ankara: Taç Kitabevi, s. 131.



Şekil 5: Levni, 18. Asır

Türk resim sanatında Batı anlamı ile ilk çalışmalar ise, III. Selim (1793) ve II. Mahmud (1835) zamanında mühendis ve harp okullarına konan resim dersleri ile başlamıştır. Türk resim sanatının bu gelişim ve ilerleme süreci tamamen Batılı anlamda gerçekleşen bir oluşum değildir. Tanzimat'la birlikte gelişen, aydınlanan görüşlerin ve yeni oluşumların ışığında sanat kuramlarının açılması ve gelişmesi için çabaların başlatıldığı görülmektedir. Tanzimat sonrası, Batılılaşma hareketleriyle her alanda görülen gelişim, kültür – sanat yapısına da yansyarak, toplumu da değişim olgusuna hazırlamıştır. Asker ressamının ışığında Batılı resim yapma girişimleri, yurt dışına öğrenci gönderme ve oradaki gelişmeler ve yeni teknikleri öğrenme, yeniliklerin yurda getirilmesi açısından bir basamak olarak değerlendirilebilir. Asker ressamı diye adlandırılan bu grup Türkiye’de Batılı anlamda sanatın gelişmesinde öncülük etmişlerdir. “İlk resim dersinin bir okulun programında yer alışı, 1795 yılında öğrencilerine mühendislik ve mimarlık eğitimi veren ve askeri kimliğe sahip bir okul

olan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'dur".²⁷ Ancak bu dönemde figürün geleneksel değerlerden dolayı resimde yer alamamasından, manzara resimleri konu olarak ön plana çıkmaktadır.

1860'larda Ahmet Ali, Süleyman Seyit ve Osman Hamdi gibi ressamların Türk resminin gelişimini sağlamak ve yenilikleri yakından izleyebilmek için yurt dışına gönderildikleri görülmektedir. Osmanlı dönemindeki bu ressamlar resim sanatının gelişimi ve bugünkü aşamaya gelmesinde öncü ve yenilikçi çalışmaları olarak Türk sanat tarihinde önemli yer tutmaktadırlar. Bunu takip eden dönemlerde ise akademiye yetişen diğer öğrencilerin de yurt dışına gönderilmesine devam edilmiş ve sanat alanındaki diğer gelişmelere de hız kazandırılmıştır.



Şekil 6: Şeker Ahmet Ali, Natürmort, Tuval / Yağlıboya, 89x130 cm

²⁷ C. D. Tewiel, "Türkiye'de Seramik Sanatının Kurumsallaşması", Seramik Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi, Sayı:4, "Füreyâ" Özel Sayı, Ağustos 1998, İstanbul, s.118



Şekil 7: Osman Hamdi, Tuval / Yağlıboya, 1880, 56x116 cm



Şekil 8: Süleyman Seyyid, Portakal, Tuval / Yağlıboya, 27x41, 1312 (1896)

Osmanlı'daki Batılılaşma çabaları ve sonraki dönemler için de önemli bir kaynak ve ışık olan ressam Osman Hamdi 12 yıl Paris'te kaldıktan sonra 1869'da ülkeye geri dönmüştür. İlk Arkeoloji müzesinin kurulmasında büyük etkisi olan Osman Hamdi 1881'de "Müze-i Humayun" isimli Arkeoloji Müzesi'ni kurmuştur. Bu müze ile Anadolu topraklarındaki arkeolojik eserlerin korunmasına ilişkin ilk yasaların çıkmasını sağlayan ve Anadolu'nun arkeolojik envanterinin çıkarılmasını başlatan kişidir. Babasının sadrazam olması ve üst düzey görevlerde bulunmasıyla da dönem açısından çok önemli olan müzenin kuruluşu için önemli çabalar göstermiştir. Batılılaşma

hareketleri içinde Osmanlının son döneminde “Sanayi-i Nefise Mektebi”nin 1883 yılında kurulması ise modern Türk sanatının ilk kurumsal yapısını oluşturması bakımından önemli bir girişimdir. Kuşkusuz bir İslam devleti olan ve İslam yasalarıyla yönetilen Osmanlı’da resim ve heykel, İslam’ın Hanefi yorumları kapsamında günah sayılıyordu. Özellikle heykel “put” olarak görüldüğünden, Müslümanların asla yapmaması gereken bir faaliyetti. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ilk açılan bölümünün heykel bölümü olması, Osmanlı modernleşmesinin adımları açısından oldukça ilginçtir. Osman Hamdi’nin, kurulma aşamasında önemli bir katkısı olduğu ve Türk resim ve heykel sanatı eğitimi açısından önemli olan “Sanayi-i Nefise Mektebi” yabancı hocalarında katkısıyla, batılı anlayıştaki sanat eğitimine geçilmiştir.”²⁸

Sanayi-i Nefise Mektebi”nin “(...) kuruluşundan yaklaşık bir yıl sonra 2 Mart 1883’te öğretime ilk olarak erkek öğrenciler ile İstanbul’da başlanmış, kız öğrenciler için otuz bir yıl sonra 1914 yılında kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1925 yılında, ilk kurulan okul ile birleştirilerek 1928 yılından itibaren Güzel Sanatlar Akademisi ismini, 1964 yılında ise Devlet Güzel Sanatlar Akademisi”²⁹ adını almıştır. 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet Dönemi’yle birlikte, ekonomik anlamda sıkıntılar sürmekle birlikte, ülkede beliren özgürlük ortamının tüm kurum ve kuruluşları olduğu kadar sanat ortamını da olumlu anlamda etkiledi. Bu dönemden sonra yetenekli gençlerin Avrupa’ya resim eğitimine gönderilmelerinde ya da resme ilgi duyan gençlerin kendi olanaklarıyla Batı’daki akademilere gitmelerinde bir hızlanma söz konusudur. Osmanlı İmparatorluğu’nun tarih sahnesinden kalkıp yerine Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasına doğru akan süreçte sanat ortamının egemenliği "1914 Kuşağı /Çallı Kuşağı" olarak adlandırılan sanatçıların elindedir. 1914 yılında patlak veren Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Paris Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğitimlerini sürdürdükleri sırada topluca yurda geri çağrılmaları nedeniyle sanat tarihimize "1914 Kuşağı" olarak yerleşirler. 1914 yılında topluca yurda dönen sanatçılar iki ile dört yıl sürelerle kaldıkları Paris’ten edindikleri deneyimleri, yeni sanat anlayışlarını önce 1917’de Şişli Atölyesi, ardından da 1918’de Viyana Sergisi’nde ortaya

²⁸ K. Güner, **Modern Türk Sanatının Doğuşu**, 1. Basım, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014, s.46-48.

²⁹ Tewiel, “**Türkiye’de Seramik Sanatının Kurumsallaşması**”, Seramik Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi, Sayı:4,“Füreyâ” Özel Sayı, Ağustos1998, İstanbul, s.118-119

koydular ve bu arada görev alacakları Sanayi-i Nefise Mektebi, askeri ve sivil liselerde yeni öğrencilere aktarmaya başladılar.

Kuşkusuz Türk sanatının gelişimdeki en büyük pay Cumhuriyet Devrimi'nin kazanımlarıdır. Tüm bu hareketlerin içinde yine "1914 Kuşağı" üyeleri etkindi ve kuşağın bu etkinliği Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllarda da sürdü. Mustafa Kemal'in sosyal, siyasal, kültürel alanlar yanında sanatsal alanda da aldığı köklü kararların ilk aşamalarında görev alan sanatçılar bu kuşağın üyeleri idi. Başka bir ifadeyle "1914 Kuşağı" yıkılan Osmanlı İmparatorluğu ile yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti arasında tüm bu sosyal, siyasal, kültürel, sanatsal vb. olayları yaşamış olması açısından önemli bir konumdaydı. Sanatçının içinden geçtiği, yaşadığı çağın bir parçası olduğu, yapıtlarında kendini oluşturan ve kuşatan ortamın izlerini yansıttığı gerçeğini bu dönem sanatçılarının yapıtlarında izlemek olanaklıdır. Tüm bu çalışmalarda ulusal ve yerel duyguların ön planda olduğu dikkat çekmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında ortaya konan çalışmalar, çoğu yeni değerleri halka benimsetmek, sanatın yaygınlaşmasına katkıda bulunmak amacıyla üretilmiş didaktik ve belgesel nitelikte çalışmalardır. Örneğin ilke ve inkılapları yansıtan eserler çeşitli devlet kurumlarının duvarlarında yer almışlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu dönem sanatçıları doğal olarak içinde yaşadıkları, neredeyse tümüyle tanık oldukları olayları tuvallerine yansıtır. Bu konular içinde Türk ordusunun kahramanlıkları, yaşanan savaşların acıları, Atatürk ve yakın silah arkadaşlarının çeşitli faaliyetleri yer almaktadır. Bu konular kimi zaman bir kompozisyona, kimi zaman da Mustafa Kemal, İsmet İnönü, Fevzi Çakmak gibi büyük bir hayranlık ve sevgi duyulan ulusal kahramanların portrelerine dönüşüyordu. Diğer yandan halkın sanata ilgi gösterip benimseyebilmesi için, halkın değer verdiği, yücelttiği kişiler ve kavramları konu alan heykeller yapılmıştır. Toplumun yeni sanat biçimleriyle yakınlaşabilmesi ve kavramaları için heykeller birçok kentte belli meydanlara dikilmiştir. Genç Cumhuriyet oluşturulurken kültürel yapılanmada sanat yardımıyla paralel olarak geliştirilmiştir.

Cumhuriyetin sanattaki yansıması'nı Tansuğ'un sözleriyle: "Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan sonra gerçekleştirilen devrimler sanatçıların yapıtlarında yankılarını bulmuştur. Öte yandan eleştirel bir yaklaşımla ülke halkının sorunlarını

irdeleyen sanatçı duyarlılığının da gelişmelerde bir katkısının bulunduğunu kabul etmek gerekir.”³⁰

“Jöntürk Devrimi ve Cumhuriyet yıllarında da ulusal sanat politikaları bu kurum üzerinden şekillenmiş ve 1930’lu yıllarda Almanya dışındaki ilk Bauhaus eğitim programı da ABD ve Avrupa’dan yıllar önce yine bu kurumda uygulamaya konulmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebini önemli kılan bir başka özellik ise 1936 yılında Burhan Toprak başkanlığında uygulamaya konulan Akademi reformu Cumhuriyetin kültür ve sanat devriminin bu kurumdan başlatılmış olduğu gerçeğidir. Bir başka deyişle 1936 yılında Ankara, Cumhuriyet kültür projesini İstanbul’a Akademi üzerinden sokmuştur. Bu kurum bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak faaliyet göstermektedir.”³¹

Cumhuriyet ilanıyla birlikte toplumdaki değişim, insanları her alandaki yaşamsal alışkanlıklarını hemen her alanda değişime uğratmıştır. İmparatorlukla yüzlerce yıl yaşamış bir halkın, vatanını kurtarmak adına verdiği kurtuluş mücadelesi ve bunun devamındaki yeni bir toplumsal düzeni oluşturma çabaları karşısında sanatçıların da bu değişime kayıtsız kalmadıkları görülmektedir. Cumhuriyetin ilanından sonra 1940-1950’lere kadar olan sürede sanatçıların bu gelişimlerin tümünün toplumdaki etkisini arttırma çabaları görülmektedir. Bu dönemlerde vatansever yazarların edebi alanda Cumhuriyet ruhunu yansıtan yazılar yazdıkları, resim alanında ise bu geçiş aşamasını çalışmalarına aktaran sanatçılar çalışmalarında kurtuluş savaşının bıraktığı izleri ve kalıntılar arasında yükselen devleti yeni figür anlayışıyla birlikte göstermiştir. Heykel alanındaki eserlere yüzyıllardır uzak olan toplumun alımlayıcı olarak ve yaşamına geçirebilmesi için sanatçılar anıtlar ve kaideler yapmışlardır. İnkılapları yansıtan özellikle kurtuluş savaşından sahnelerin tema olduğu ve Atatürk’ün heykelleri sanatçılara devlet desteğiyle yaptırılarak, halkın heykel sanatıyla kaynaşmalarının da sağlandığı görülmektedir.

Cumhuriyetin 10.yıl coşkusu içinde Batılı anlamdaki yenilikleri takip etmek ve yansıtmaya çalışmak için “d Grubu” adında bir resim grubu kurulur. d Grubu, beş

³⁰ S. Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 7.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005, s.215.

³¹ Güner, s.47.

ressam ve bir heykeltıraş tarafından 1933 yılının Eylül ayında kuruldu. d Grubu'nu modern Türk sanat tarihinde bir dönüm noktası kabul etmek için birkaç neden vardır. Bunlar:

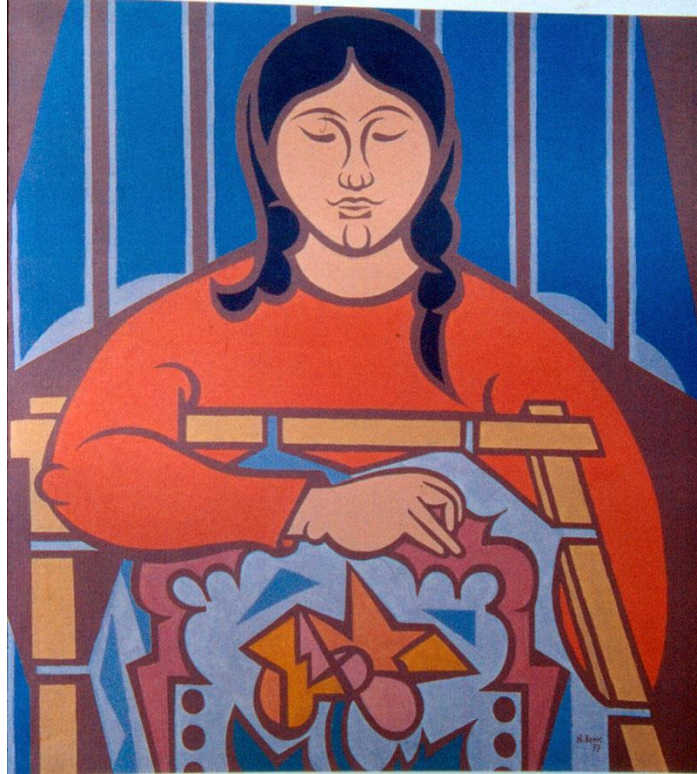
Grup Kültür Bakanlığı'yla teması olmayan ilk sanat grubudur. Bu niteliğiyle, geleneksel aydın sanatçı kategorileri dışında kalan bir organik aydın örgütlenmesidir. Dolayısıyla modern Türk sanat tarihindeki ilk bağımsız sanat grubudur. d Grubu öncesinde kurulan sanat grupları ve sanatçı dernek oluşumları, devletin Kültür ve Sanat Bakanlığı'yla yarı organik ilişki içinde olan oluşumlardır. Bu derneklerin o zamanda faaliyette olanları şunlardır: Güzel Sanatlar Birliği (Cumhuriyet öncesinin Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. Grubun ilk toplantısında, Nurullah Berk'in önerisiyle, var olan üç grubun ardından kurulan dördüncü grup olması nedeniyle alfabenin dördüncü harfi olan "d" nin isim olarak alınması fikri kabul gördü. d Grubu bu şekilde doğdu. Grup Abidin Dino tarafından "Türk avangardı" olarak tarif edilmiş ve önceki sanat dernekleri oluşumlarının aksine, kurumsal planda da sanat tartışmaları başlatmıştır. Avangard, Sovyetler Birliği'nde ve Avrupa'da faşist rejimler tarafından "dejenere sanat" ilan edilmişken, d Grubu, kübizmi genç Cumhuriyet'in sanatı olarak tanımlamıştır. Dahası kübizm genç Cumhuriyet'in sanatı olarak tanımlanmıştır. İlk ortaya çıktıklarında kübist avangard bir yaklaşımı benimsemekle birlikte, sanatı halka götürmek ve halkı sanat konusunda aydınlatmak gibi sosyal-halkçı bir vizyonla hareket etmişlerdir. Grup, ortaya çıkışıyla, 1914 empresyonistleri olarak tanımlanan kuşağın eğitimdeki akademizmine de bir başkaldırıdır.³²

Cumhuriyetin ilanından sonra yurt dışına gönderilen sanatçıların önemli bir bölümü, Türk İzlenimcileri'nde olduğu gibi geç bir katılımı Kübist - Konstrüktivist resmin biçimsel yanını alıp gelirler. Bu hareketlerin özüne ilişkin bir kavrayış resimlerde pek izlenmez. Resmimiz, doğaya yeteri kadar açılmadan batıdaki hareketler nedeniyle yeniden atölyeye sığınmıştır. Batılılaşma isteği içinde, orada olanlara boş verip, bütün olguları sırasıyla yaşamamız gerekirdi denebilir mi? Toplumsal gelişmenin hiçbir türü ve aşaması için bunu ileri süremeyiz. Sanatımızdaki öykünme, yeni

³² Güner, s. 199-200.

toplumsal yapılanışın zorunlu sonucudur. Bu nedenlerle, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'nde önemli yeri olan, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Ercüment Kalmuk, Ferruh Başağa, Hasan Kaptan, Ali Avni Celebi, Turgut Atalay vb. birçok sanatçı Kübist-Konstrüktivist resme yöneldiler. Veya bu etkileri taşıyan bir resme. Bu sanatçıların yapıtları incelendiğinde, nesnenin yeni bir kavrayıştan çok, bir tür öykünme ile parçalandığını; ancak yerel motiflerle ilgi kurarak özgünleşme isteği, Anadolu halı ve kilimlerdeki geometrik örgülerin, cam altı resimlerdeki ifadelerin resimlere yansıdığını görürüz. Belki bu yüzden, Nurullah Berk minyatürlere, yönelir. Bazıları da Anadolu halk sanatlarına veya yalnızca geometrik parçalanmaları kullanarak, soyut geometrik bir resme yönelirler.

Nurullah Berk'in resimlerinde açıklamaya çalıştığımız bu ilgileri kolayca izleyebiliriz. Başlangıca dönersek, Nurullah Berk, Fransa dönüşünden sonra kurulan d Grubu'nun kurucuları arasında yer alır. Çallı kuşağının İzlenimci tutumuna karşı yeni bir tavır sergilenir. Türk Resmi açısından önemli bir hareket olan d Grubu'nun kuramsal düzeyde sözcülüğünü de Nurullah Berk üstlenir.



Şekil 9: Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 1977

II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan politik, sosyal ve zihinsel değişimler de, siyasi ve sosyal oluşumlara paralel olarak kültür ve sanat alanlarını etkilemiş, dolayısıyla dünyada olduğu kadar Türk sanatında da bir kısım yeni gelişmelere, ayrımlara ve sanatsal dönüşümlere neden olmuştur. Bu nedenle kültür ve sanata yönelik genel dönem belirlemelerinde, ya II. Dünya Savaşı'nın sona erdiği tarih olarak 1945 ya da yeni sanatsal oluşumların filizlendiği yüzyılın ikinci yarısına işaret eden 1950'li yıllar öne çıkar.

“1950'li yıllar, Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş ve liberalleşme dönemidir. Ve bu dönem aynı zamanda ekonomide, siyasette, kültür ve sanat alanlarında dış dünyaya açılım yıllarıdır. 1950'ler Türkiye'de, dış dünyaya açılımla birlikte yabancı kültürlerle etkileşimin arttığı, yerel-mahalli kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının tartışıldığı, karşıt tavırlara karşın evrensel kültür değerlerine katılma arzusunun yükseldiği bir dönemdir. Dış dünya ile etkileşimin ve kültürel alışverişin yoğunlaşması, sanat alanında sıçramalı gelişimlere neden olmuştur. 1950'li ve daha sonraki yıllarda izlenen düşünsel alt yapı ve sanatsal üretim, çağımızın başka sanatçılarının görüşleriyle paylaşılan yanları ve ortak paydaları vardır. Çağdaş anlamda bu düşünce ve kavrayış ortaklığı, sanatçılarımızın sanatsal kişiliklerinde sanatsal özgünlüğe giden yolu açmıştır.”³³

1950-1960 arası gerçekleşen Uluslararası Sanat Tenkitileri kongresi sırasında düzenlenen yarışmada soyut bir resmin birinci olması Türk sanat ortamı açısından önemli bir gelişme olarak görülmektedir. 1954 yılında Aliye Berger'in “İstihlal” adlı çalışması ödül almıştır.

³³ Halil Akdeniz, T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Ankara., Nurol Matbaacılık, 2004, s.15.



Şekil 10: Aliye Berger, “İstihlal”, Tuval üzerine yağlıboya, 1954

2. SANATTA GENEL KAVRAMLAR

2.1. Sanat

Sanat, en kaba anlamıyla, yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olarak anlaşılır. Tarih boyunca neyin sanat olarak adlandırılacağına dair fikirler sürekli değişmiş, bu geniş anlama zaman içinde değişik kısıtlamalar getirilip yeni tanımlar eklenmiştir. Bugün sanat terimi birçok kişi tarafından çok basit ve net gözükken bir kavram gibi tanımlanabilir olup olmadığı bile halen hararetli bir tartışmanın konusudur. Açık olan nokta ise sanatın insanlığın evrensel bir değeri olduğu, kısıtlı veya değişik şekillerde bile olsa insanın olduğu her yerde görüldüğüdür.

Sanatın amacı duyduğumuzu başkalarına ulaştırmaktır. Sanattaki biçim elemanının insandaki devamlı karşılığı güzellik duygusudur. Güzellik; duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliğidir.

Sanatta üç basamak vardır: Maddi özelliklerin algılanması; renkler, sesler, hareketler. Bu algıların hoşça giden biçimlere ve kalıplara dökülmesidir. Algılananın düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulması. Sanat eseri hem yapıldığı maddenin özelliklerinden faydalanır hem de bu

maddenin imkansızlıklarını aşar. Bir sanat eserinin beş elemanı vardır; çizginin ritmi, biçimlerin yığılması, mekan, ışık-gölge ve renk. Resimde çizgi gereğince düzenlendiğinde ritim kendiliğinden doğar. Çizginin en önemli özelliği kütleyi veya somut biçimi gösterebilmesidir. Ancak ritim sadece çizgi sınırlamaları ile değil, tekrarlanan ve çok defa derece derece hafifleyen kütlelerle yapılır. Ton, esere mekan ifadesi kazandırır. Renkler eserin gerçeğe uygunluğunu kuvvetlendirir, ancak sembolik bir anlatım da içerdiği doğrudur. Kusursuz bir sanat eserinde bütün elemanlar birbirine bağlıdır; bunlar birleşerek bir bütün oluştururlar; bu bütünün değeri ayrı ayrı elemanların toplamının değerinden daha üstündür.

Gerçekçi diyebileceğimiz sanat, her yolla nesnelere tam görünüşünü vermeye çalışandır, böyle bir sanat gerçekçi felsefe gibi sadece nesnelere dış varlığına inanmaya dayanır. Georges Marlier'e göre, var olanı harfi harfine taklit eden gerçekçilik ile aşağı tabakanın hayatından sahneleri gösteren gerçekliği birbirinden ayırmak gerekir. Ancak gerçeklik de bir idealdir; insanlığa karşı bir lütuf göstermeyen tek idealdir. Örneğin manzaranın bütünü resmin gayesi için dikkatle kurulmuş bir ideal, bütündür; gerçek olan idealleştirilmiştir.

Sanatı incelerken zaman bakımından bize çok yakın olan bir sanatı da ele almalıyız. Köylü sanatı diye bilinen daha basit, iddiasız insanların sanatı. Köylü sanatı, günlük hayatta kullanılan elbise, döşeme, çanak, halı gibi eşyalara renk ve farklılık verme isteğinden doğar. Somutlaşmaya doğru şaşılacak derecede bir eğilim gösterir. Köylü sanatı oldukça muhafazakardır. Ancak onun en şaşırtan özelliği dünyanın her yerinde geçer olmasıdır. Çin tekniği çok basittir, sadece tek fırça ve tek rengi kullanma bilgisine dayanır. Çinli sanatçının eserinde evrendeki ahengi vermeye çalıştığı ve amacını göstermek için bu tekniği uyguladığı söylenir. İran sanatı ise bir bakıma en yaygın sanattır. Çünkü asla tek bir devreye veya tek bir yere bağlanamaz. Bizans sanatı Hıristiyanlıkla adım adım beraber gitmiştir ve esasında dini bir sanat olarak incelenmelidir. Hiçbir sanat içgüdülerimizi akıl dışı bir kuvvetle idare ederek bu kadar etkili olamaz. Bir devrin özelliklerini veren daha çok maddi kuvvetlerdir. Bunlara da kısaca ırktan, iklimden, ekonomiden ve toplumdan gelen kuvvetlerdir, diyebiliriz.

Ancak bir sanat devrinin yükselmesini ve gelişmesini böyle maddi sebepler açıklayamaz; madde her zaman ruhi bir ifadenin aracıdır.

Gotik sanat, Roman sanatından çıkmıştır, genel olarak Roman sanatı da eski Doğu sanatının kuzey duyarlılığına uydurulmasıdır. Bu sanat kilise ve halk sanatı olarak ayrılır. Biri, esasa ait ve basit; diğeri ruhi ve karışıktır. Fakat her ikisinde de sanatta şart olan biçim birliği vardır. İtalyan Rönesans sanatında sanatçının duyarlılığıyla karşı karşıya kalırız ve bize heyecan veren de bu olur. Onlar için desen, resimden ayrı bir sanattır.

Barok etki yapabilmeleri için ağır, şişkin ve taşkın biçimleri hatıra getirirken, rokoko kelimesi de zarif ve serbest, fakat yine de kanunlara uyarak hafif hafif, ince ince çalan çanların sesine benzer. Bu iki sanat anlayışı adlarının içeriğiyle aynı doğrultudadır. Barok üslubunda ruhi durumlar veya psikolojik hacimler verilmeye başlanır. Barok amaçları bakımından psikolojik, ama araçları bakımından maddecidir. Rokoko ise daha çok bir iç süsleme sanatıdır. Serbestliği faydacılık kaygısı olmaksızın sadece estetik bir etki yaratmak için arar. Bu bir “sanat için sanattır.”

İngiliz sanatında asıl olan sanatçının kendini tabiata bırakmasıdır. İngiliz, tabiatı doğrudan kavranır, fakat çok fazla figüre rastlanmaz. İngiliz sanatçısı için tabiat hayattan bir çeşit kaçıdır. Gainsborough, dışarıda gördüğünü olduğu gibi resme geçirirdi, ona heyecan veren sadece bu doğrudan doğruya temastı. Duyduğu sürekli heyecan resimlerinin ilk yapıldıkları günkü kadar taze ve çekici kalmalarını sağlar. Blake’ in üslubu, kırılmamış çizgiler, kırılmamış kütleler ve renklerdir. Blake biçimi bulup, muhafaza etmek ister. Turner ise tüm kuralların dışına çıkar; hiçbir sanat ölçüsüyle değerlendirilemez. O, güzelliği doğuran aracı aramaksızın, onun ruhunu ve özünü yakalar. Constable, “chiaroscuro” diye tanınan yola çok önem vermiştir; buna sanatın özü ve aracı der. Empresyonizm’ in en uygun tanımı, tabiata bir prizmanın arkasından bakmaktır. Kaçan anı kovalamak ta tipik Empresyonist resimden daha ince ve başarılı olanı yoktur. Cezanne ahenge varabilmesi için sanatçının hayaline değil, duyularına başvurması gerektiğini savunur. Van Gogh, dürüst olmak için saf renk kullanmak ve kuvvetli biçimle birlikte gerçekle de bir bağıntı kurmak gerektiğini söyler. Sanatındaki bu başkalık ve yaşama gücü bu özelliklerden gelir. H. Rousseau tecrübe ve

içgüdüsünün doğru bulduğu metodu bütün resimlerinde kullanır. Tek öğretmenin tabiat olduğunu söyler. Picasso her zaman tek bir üsluptan kaçınmıştır. Aynı zamanda hem insani ve alaycı, hem dikkatli, hem duygulu, hem de heybetli ve soyut olabilir. Changall ırkına özgü bir samimilik ve akıcılıkla içinden geldiği gibi resim yapar. Lirizmini boyayla anlatır. Ekspresyonizm, tabiattaki olayları ve bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil, sanatçının bizzat kendi duygularını anlatmaya çalışan bir sanattır. Klee, modern sanatçıların en ferdiyetçi olanıdır. Sanatı içten gelme, hayali ve ilkel derecede objektiftir. Onun resimleri nüktelidir; zeki seyircilere hitap eder. Eserlerinde görülen üslup birliği ve emniyet bakımından Henry Moore İngiltere’ de ki modern sanat akımının başında gelir. Heykel, şekil ve özelliklerin aynen tekrarı değildir, daha çok anlamın bir maddeden diğer maddeye çevrilmesidir.

Sanat eseri, bilinçli olarak insan elinden veya fikrinden çıkmaz. Belli bir sosyal kurum (sanat dünyası) adına hareket eden kişi veya kişiler tarafından, bazı kısımları hakkında fikir birliğine varılmış olunmalı, beğeni kazanmaya aday olmalıdır. Sanatın özellikleri, bu özellikler sanat hakkında bir fikir verse de, kavramı bütünüyle kapsamadığı gibi kavramı oluşturan gerekli koşullar da değildir:

- Hem sanatçı hem izleyici için yaratıcı algılama gerektirmesi,
- İçerdiği fikirlerin akla kolay gelir türden olmaması,
- Birçok farklı katmanda algılanabilme özelliği olması ve değişik yorumlara açık olması,
- Bir beceri izlenimi vermesi,
- Kendini bilinç ve bilinçaltı arasında veya gerçek ve yanılsama arasında bir oyun olarak göstermesi,
- İçinde işlevsel amaç dışında bir fikir barındırması,
- Sanat olarak tecrübe edilmesi, amaç edinilerek yaratılmış olması.

Seramik Sanatı ise, sanatın tüm öğelerini içeren bir resim ve heykel sanatı bileşimidir. Herbert Read “seramik sanatların hem en basitidir hem de en zordur, en basitidir çünkü en ilkelidir, en zordur çünkü en soyutudur” der.

Seramiği plastik sanatların tüm öğelerini bünyesinde içeren tek bir soyut forma dönüştürmek sanatın en zordur. Salt olarak seramik sanat açısından değerlendirildiğinde izleyicinin birçok sorunla karşılaştığı görülmektedir. Bir heykeli, bir resmi değerlendirir gibi kolay değerlendirmek yanlış olur. Bunun en büyük nedeni seramiğin hem heykeli hem resmi içermesi olarak düşünülebilir. Ama asıl neden sanatsal bir seramik ortaya koyulurken görsel estetik kaygı, teknik ve teknolojinin bir arada düşünülmesidir. Bu nedenle seramik tek değil birçok açıdan değerlendirilir. Malzemeyi ve teknikleri çok fazla bilmeyen izleyiciler sadece görsel olarak değerlendirir. Bir ressamın yaptığı resminde kullandığı boyanın kendisi tarafından hazırlanmış olması resmin değeri açısından önem taşımaz. Oysaki seramikte kendi yaratısına en uygun çamuru ve sırrı kullanması gerekir sanatçının eserini oluştururken. Bu uygunluğu sağlaması da sanatçının eserinin özgün olmasının yanında çamurun ve sırrın da özgün ve kendisine ait olmasını gerektirmektedir. Bütün bunlar da, seramik sanatını uygulamada malzemeye yakın olmaktan geçer.

2.2. Sanat ve Toplum

Sanatın asıl amacı üretmeyi amaçlayan bir etkinlik olmasıdır. Her şeyde olduğu gibi sanat üretiminde de tüketici toplumdur. Üretim gereksinimden doğar. İnsanın kendisini eğitmesi, toplumsal kılması, kendi dışındaki dünya ile ilişki kurup benliğinin uzantısını sanat yoluyla ifade etmesi, evrensel deneyleri, düşünce akımlarını, dengeyi, uyumu, estetiği öteki insanlarla paylaşması sanatın amaçlarından olmuştur.

Hiç kimse sanat ile toplum arasındaki derin bağı inkar edemez. Sanatçı topluma dayanır: tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdan alır. Fakat sanat eserinin şahsi özelliğinin bağlı olduğu daha başka şeylerde vardır. Sanatçının şahsiyetinin bir belirtisi olan kesin bir biçim verme isteğine bağlıdır, bu yaratıcı istek olmaksızın önemli bir sanat meydana gelmez. Bir tezatla karşılaşmış gibi oluyoruz. Eğer sanat, içinde bulunduğumuz şartların sonucu olmayıp şahsi bir isteğin ifadesiyse,

belli tarih devrelerine özgü sanat eserlerindeki şaşırtıcı benzerliği nasıl açıklayabiliriz? Bu tezat ancak metafizik yönden açıklanabilir. Esas sanat değerleri, sahsı ve onun içinde bulunduğu zaman ve olayları aşar. Bu değerler sanatçının ancak sezgi gücü sayesinde kavrayabileceği ideal nispet ve ahengi açıklarlar. Sezgisini açıklayan sanatçı, içinde bulunduğu devrim şartlarının kendisine verdiği malzemeyi kullanacaktır: bir devirde mağaranın duvarlarını çizerek, diğerinde bir mabet veya kiliseyi yapıp süsleyecek, bir başkasında ise belli bir sanatsever çevresi için tuval resimleri yapacaktır. Gerçek bir sanatçı kendisine zorla kabul ettirilmek istenen malzeme ve duruma kulak asmaz. Kendi biçim verme isteğine yarayacak herhangi bir durumu kabul eder. Böylece büyük tarih değişimleri sırasında sanatçının önceden kestiremeyeceği kuvvetler onun eserlerini beğenir veya beğenmez, ele alır ve bir yana bırakır. Bu kuvvetlerin sanatçının temsil ettiği değerlerle hemen hiçbir ilgisi yoktur. Bu değerlerin, insanlığın değişmeyen özellikleri arasında yer aldığına sanatçı kuvvetle inanır.³⁴

Sanat, düğmeye basit bir dokunuşla, zaman ve mekanı birkaç yüzyıl kısaltabilecek güce erişen insan düşüncesiyle, yepyeni ve şiddetli korkuları da beraberinde getirmiştir. Bilim, endüstri, teknik ve politika alanında meydana gelen birbirine bağlı ve sürükleyici gelişmeler, topluma özgürlük getirdiği kadar, huzursuzlukları ve hayal kırıklıklarını da artırdı. Özellikle 1945 sonrası gerçekleşen katliamlar, endüstriyel ve teknik gelişmeler, yeryüzündeki sermaye hareketleri, şiddetli ve yıpratıcı korkuları da beraberinde getirmiştir. Bütün bunlar, bugün ki toplumun sanata bakış tarzını da biçimlendiren gelişmelerdir diyebiliriz.

Günümüzde, insanların karşı karşıya kaldığı psikososyal sorunlara çözüm olabilecek alanlardan birisini de ‘sanat’ olarak değerlendirebiliriz. İnsan duyarlılığının karmaşık ürünleri olan ve daima insan özgürlüğünün hakkını arayan sanat eserleri, bazı kalıpları sürekli olarak zorlayıp aşar, onların nitelik olarak daha üstün ve yoğun, yeni seviyelere ulaşmasını sağlar.

İnsan, nasıl duymaya, düşünmeye başladığı andan itibaren kelimenin gerçek anlamıyla hayata girmiş olursa, insanlık da duygularını ve düşüncelerini sesler, çizgiler

³⁴ H.Read, **Sanatın Anlamı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 47, 2. baskı, 1974, s. 186-187.

ve renklerle canlı cansız simgeler halinde şekillendirmeye başladığı andan itibaren, sanatın dünya sahnesinde yerini almış diyebiliriz.

Her sanat eseri, var olan bir şey ile, bir nesne ile ilgilidir, belli bir varlığı anlatır, ondan bir kesit ortaya koyar. Sanatçının gördüğü, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bilgisi, sanatın öz konusunu oluşturur. Bu yüzden sanat olağanüstülük, olağan dışılık, kendiliğindenlik ve doğaçlama taşır. Sanatçının özgürlüğünü en uç noktalara kadar kullanması siyasal, geleneksel ve parasal kısıtlamalarla sınırlanırsa sanatçının kendisini algılayabilecek insanların azlığını bilmesi bile yaratıcılığını dizginler. Bir yerde sanatçının düş gücünün yapıta dönüşmesi daha tasarım aşamasında engellenmiş olur. Güncel sanat bu nedenle topluma, gelişime ve geleceğe yönelik kavram ve ilkeleri tanıtan bir anlatım biçimini, dilini seçmiştir. Sanat yapıtını yaratmak için kullanılan tüm gereçler bu anlatımı sağlayan öğelerdir. Sanatçı topluma yarattığı yapıtı anlatabilmek ve kabul ettirebilmek için bu öğeleri kullanmasını iyi bilmelidir.

2.3. Sanat Eseri ve Yaratıcılık

Yaratıcılık teriminin günümüzde bilim adamları tarafından açık ve kesin bir tanımını yapılmamıştır. Ama kısaca insan aklını yeni bir ürün yaratmak amacıyla kullanılması denebilir. Ya da olmayan bir şeyi hayal edebilme, bir şeyi herkesten farklı yol yapabilme ve yeni fikirler geliştirebilme yeteneğidir.

Fromm yaratıcılığı “görebilen ve tepki gösterebilen yeteneği” olarak tanımlar. Ancak bu görme ve tepki göstermenin gerçekleşebilmesi için kişinin içsel olgunluğa ulaşması diğer bir ifadeyle zihinsel ve psikolojik engelleyicilerden arınmış olması gerekir. Torrance ise yaratıcılığı “boşlukları, rahatsız edici ya da eksik öğeleri sezip, bunlar hakkında düşünceler geliştirmek, varsayımlar kurmak, bunları sınamak, sonuçları karşılaştırıp değiştirmek ve yeniden sınamak ve sonuçları üretmek süreci” olarak tanımlamıştır. Torrance’ya göre bu sürecin her aşamasının temelini insan ihtiyaçları oluşturur. Yaratıcılık, bilinenlerden yola çıkılarak eski ile yeni arasında ilişki kurmak, alışılmışın dışındaki farklılıkları yakalayarak, deneyerek özgün etkinlikler oluşturma çabası olarak tanımlanabilir.

Yaratıcılık yeteneği sorunlara değişik gözle bakma yeteneğidir. Yaratıcılık sadece entelektüellerde ya da sanatçılarda bulunan bir özellik değildir. Yaratıcılık bütün insanlarda bulunan ve geliştirilmesi gereken bir potansiyeldir. Bu potansiyel diğer bazı değişkenlerle örneğin zeka ile birleşerek önemli değişiklikler yapan bir güç halini alır. Yaratıcılık büyük bir yoğunlaşma ve bilinç durumunda gerçekleşmektedir. Yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı ile nitelenir. Sanatçılar bu anda büyük nörolojik değişiklikler yaşarlar. Sanatta yaratıcılıkta görmek, anlamak ve algılamak çok önemlidir.

Kişinin nesnel çevresinde edindiği algılar, kavramlar ve imgelerin betimlemesi, sezgi ve merak duygusu, düşüncelerini dile getirme arzusu kişinin içgüdüsel olarak doğasının gereğidir. Dolayısıyla çocukluktan başlayan yaratıcı dürtüye ortam sağlayan söz konusu faktörler bir anlamda artistik etkinliklere dönüşerek süreç içinde sanatın anlatım dilini oluşturmaktadır. Sanatçının yaratıcılığı; toplumun ekonomik ve sosyal yapısının sanatçının kişiliği tarafından sorgulanıp, düşünceleriyle yoğrulup, yeni özgün bir biçime sokmaktır.

Sanatçıların insanları şaşırtan bu yaratma gücü çok eski zamanlardan beri ilgi çeken ve merak uyandıran bir konu olmuş ve genellikle ilham kavramı, olayı açıklamak için öne sürülmüştür. Sanatçının en temel özelliklerinden biri, onda kişisel hayata karşılık, toplumsal sosyal, psişik hayatın etkin olmasıdır.

Çoğu şeyde olduğu gibi sanatta da beyin fırtınası önemlidir. Bireyin düşünme ve sorun çözme gücünün arttırılması, onun yaratıcı güçlerinin aktif hale getirici önemli bir etkinlik faktörü olarak görülür. Beyin fırtınası yaratıcılığın gelişmesine ortam sağlar. Çünkü insan beyni yeni uyarıcılarla karşılaştıkça, düşünme gücünde artar. Alternatif yeni oluşumlar yaratacak özgün düşünme alanlarının ortaya çıkmasında etkili olan önemli bir yöntem olarak bilinir.

Tabiattaki varlıkların ve olayların doğrudan kendileri bir sanat eseri sayılmazlar. Doğal şeylerin bir sanatçı tarafından işlenmesi ve düzenlenmesiyle bir sanat eseri ortaya çıkar. Sanat, doğanın aynen yansıtılması değildir; nasıl bilim varlıkları ve olayları çözmeye ve formüle etmeye çalışıyorsa, sanat da varlıkları ve olayları anlamaya ve bilimden farklı bir şekilde anlatmaya yönelmiştir. Burada kimi sanatçı

resmi, kimi heykeli, kimi müziği, kimi edebi sanatları kullanır. Ama her sanatçı gerçeği anlatırken kendi tekniğini, kendi ruhunun yaratıcılığını ortaya koyar. İhtimal ki, bir şey ortaya koymaya çalışırken kendi ruhunun derinliklerinde ki güzellik ideali ona yol gösterir. Sanatçıda yaratıcılığı yönlendiren, onun hayal gücüdür. Reel varlıklar ve olaylar onun hayal gücü ile birleşerek unutulmayan sanat eserlerine dönüşebilir. Bu arada gerçek varlık ve olayların bazı yönleri kırılıp atılır, bazı yönleri sanatçının orijinal yaratması, hem ele aldığı konular, hem kullandığı malzeme, hem işleme tarzı ile onun kendine has üslubunu ortaya koyar. Çoğu filozof, gerçek sanatçıları bir deha olarak kabul eder. Sanat eserleri de, bu dehanın çevredeki olayları ve varlıkları kendi ruhlarındaki hayal gücü ile işleyerek değerlendirmeleri sonunda ortaya çıkar. Sanat, insanın iç dünyasının eseridir ve büyük ölçüde bireyseldir. Ama bütün diğer insanların iç dünyasına da hitap ettiği için kısa sürede toplumsallaşmaktadır. Hegel'e göre sanat, 'maddeye sokulan ve maddeyi kendine benzeten sanatçının ruhudur'. Bu yaratıcı ruh, heykelde ve mimaride maddeye çok bağımlı iken, resimde maddeye tamamen hâkim; edebiyatta ve müzikte ise maddeden âdeta kurtulmuş bir haldedir. Sanat; fikirleri, hayalleri çeşitli şekillerde çeşitli boyutlarda gerçekleştirme hareketidir. Ama bilimsel ve teknolojik buluşlar bir sanat eseri sayılmazlar. Çünkü çoğu kez sanatın yol gösterici ışığı olan güzellik ve beğenilme değerlerinden yoksundurlar. Karl R.E. van Hartmann, sanatı bir somut idealizm olarak nitelemiş; bunun temelinde de güzel idealinin bulunduğu savunmuştur. George Santayana ve John Dewey'e göre de sanatsal yaratma, kişinin çevresiyle etkileşiminden çıkar. Sanatçıda bir kişilik, hayal gücü, bilgi, çevrede çeşitli şekiller, olaylar, sesler, malzemeler. Dolayısıyla çevre sanatçıyı besler, sanatçı çevreyi değiştirir. Resim ve heykelde antik Yunan, Roma ve hatta Rönesans sanatçıları klasik taklit sınırları içinde görünüyorlar. Romantizm ve Realizm sanat akımlarına mensup olanların eserlerinde de tabiattaki varlıklar ve olaylar gerçeğine yakın bir şekilde taklit edilmeye çalışılıyordu. Ama biçimden ziyade renk peşinde koşan izlenimciler, insanın bilinçaltını dışa vurmaya çalışan ekspresyonistler, gerçeklerden kaçıp "gerçek üstü"ne ulaşmaya çalışan sürrealistler, edebiyat alanında da temsilcilerini bulan sembolistler, Picasso'da zirveye çıkan geometrik kübizm v.s. sanatta taklitten ziyade yaratıcılığı ön plana çıkardı. Özellikle fotoğraf ve film teknolojisindeki gelişmelerle, bilgisayarın ses ve görüntü işleme tekniklerinin gelişmesi bir montaj sanatını ortaya çıkardı. Dada'cıların resimde bir tahta çizip onu boyama yerine oraya

gerçek bir tahta çakma gibi sanatı tekrar reelleşiren girişimleri eskide kaldı. Şu anda teknolojideki gelişmeler bir taraftan bilgisayarlar ve özel film teknikleriyle hareketli görüntüler üzerinde birçok değişiklikler sağlayan op-art ve çeşitli nesnelere birleştirilmesiyle yeni kompozisyonlar elde eden pop-art, çağdaş sanatçıyı yaratıcılıkta yeni boyutlar geliştirmeye zorluyor.

Sanat Psikolojisine göre aslında bir sanat eserini meydana getiren, daha doğrusu sanat olgusunu çıkararak üç unsur vardır: Sanatçı, sanat eseri ve sanat eserini anlayıp takdir eden kişiler. Sanat eserini meydana getiren kişilere sanatçı, sanat eserine estetik obje, sanat eseriyle estetik ilgi kuran kişilere de estetik süje denilir. Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran, onun kişiliğidir. Onun hayal kurma gücü, duyarlılığı, duygululuğu, çağrışım zenginliği, gerilim sürekliliği ve sabrı gibi özellikleridir. Sanatçı doğada gördüklerini gerek şekil, gerek renk, ses ve gerekse anlatım olarak aynen taklit eden kişi değildir. Onun görüşü başkadır, seçişi ve anlatışı başkadır. Sanatçı yansıtan değil, yaratan kişidir. Bazı kişiler sanatın bireyselliğine, psikolojik özellik ve güçlerine önem vermişler; sanatçıları olağanüstü kişiler olarak nitelemişler; hatta bazıları sanatçıları insanüstü kişiler ve dâhiler olarak görmüşlerdir. Ama bazıları da onların üzerinde çevrenin etkisini, toplumun ve eğitimin etkisini vurgulayarak, onları, çevrenin değişik bir aynası olarak görmüşlerdir. Sanat eserleri, sanatçıların ortaya koydukları estetik objelerdir. Bir heykel, bir tablo, bir beste, bir bina, bir şiir, roman v.s. sanat eseridirler. Sanat eserlerinde, onları estetik obje haline getiren bazı özellikler vardır. Biz buna estetik değer diyoruz. Yani eğer bir eserin estetik bir değeri varsa, o eser sanat eseri olabilir.

Bir sanatsal yaratma oluşumunda bilinçsel bir buluş ya da teknik bir icatta olduğundan daha fazla, daha derin ve zengin daha yoğun süreç, ilgi ve ilişkiler vardır. Ve tüm bu yoğunluğa karşın şaşırtıcı bir oyun, denge ve düzenlik içindeki “ürün-iş-eser” ortaya çıkar.

2.4. Sanat Eseri ve Biçim

Sanat eserini belirleyen belli başlı özelliklerden birisi özgün birside tek olmasıdır. Sanatın bu özelliği sanatçının kişiliği ile yakından ilişkisi olan üslup kavramı

ile özdeşleşir. Yani sanat eserinin özgün olması sanatçının kendisinin geliştirdiği bir üsluptur. Sanatçının eserde yapması gereken biçime egemen olmak değil, biçimi içeriğe uydurmaktır. İçerik onu var edendir. Biçim ise plastik bir form olarak içeriği yansıtmıştır.

“Öz ve biçimin karşılıklı etkisini ilk ortaya atan Aristoteles’tir. Sanatın ana ögesi olarak biçimi, yardımcı ögesi olarak da özü kabul etmiştir. Ona göre, gerçekliğin esası biçimdir. Çünkü yeryüzünde her şeyin bir biçimi vardır. Biçimin olgunluğa kavuşması, maddenin düzgün olmasını sağlamaktır. İkel dönemde önce biçim hazırlanır, sonra şekilsiz madde o biçim içine dökülerek şekil verilir. Bu görüş bütün ilk ve Ortaçağ boyunca geçerli olan düşünce biçimidir.”³⁵

Ne madde ne de biçim kendi kendine var olamaz. Biçim her zaman bir maddenin biçimidir. Öz, kendisi için ne kadar gerekliyse biçimde onun için o kadar gereklidir. Öz gelişmiş bir biçimin bütün zenginliği içinde kavranarak dile getirilebilir. Biçim somut olarak ancak bu şekilde ortaya çıkar.

Bir sanat yapıtı karmaşık bir yaratıcılığın ürünüdür. “Sanat yapıtının karmaşık yapısını çözümlediğimiz zaman, içerik ile biçim arasındaki karşılıklı geçiş ortaya çıkar. Ancak bu geçiş kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılmaz. Sanat yapıtında her şey bir biçim olduğu gibi, bu biçim içinde yapıt, aynı zamanda içeriktir. Renk, hareket ve ton ile sanat yapıtında biçim oluşturduğu gibi, bu biçimsel görüntü arkasındaki anlam ile yapıt aynı zamanda her şeyi ile içeriği oluşturur. Bir yapıtın içeriği kendi biçiminin anlamıdır. Onu oluşturan manevi değerlerdir.”³⁶

Bir sanat eserini oluşturmada hiçbir parça göz ardı edilemez. Organik bir bütünlük, bu bütünlükle karmaşıklık, hareketlilik, çeşitlilik, gelişim ve dengenin sağlanması şarttır. Simgelerle yapılacak bir anlatımla doğal görünüşler yerine soyut geometrik biçimler aracılığıyla basitlik, denge, düzgünlük, süreklilik ve birlik gibi özellikler kazandırılmalıdır. Sanat duyu ile gelen bir biçim oluşturma yeteneği ile tanımlanır. Sanattaki biçimlendirme sorunu çözmedeki yasalar ile doğa yasaları aynıdır. Ancak uygulama biçimleri sanatçıdan sanatçıya ve dönemden döneme değişir.

³⁵ A. Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, 2. Baskı, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1995, s.135.

³⁶ Ersoy, s.136.

Toplumlarda sanatın en önemli elemanlarından biri olan biçim sorunu bir estetik sorun olarak arı görsellik kavramları ile çağdaş bir boyut kazandıktan sonra, soyut sanat kavramları ile değişikliğe uğramıştır. Platon'a göre mutlak güzellik kavramı geometrik figürlerdeydi. Bu düşünce sistemi günümüze kadar birçok değişime uğramıştır. Ortaçağdaki arı ve nesnel geometrik biçime duyulan ilgi tinsel kaygılar ile süs ve renk güzelliğine düşkünlüğün başlamasıyla azaldı. Rönesans döneminde öncelik yine biçime verilmiştir. Yeni klasikçiler, biçimin özelliklerini daha çok vurgulamışlardır.

Günümüzde, biçimler kuramının derinleşmesinde çağdaş soyut sanat hareketinin oluşmasının sağladığı katkı göz ardı edilemez. Modern sanat, 'nesnel biçimi', 'imge biçim'den ayırmayı başardı. Kübizmin nesnelere biçimlerini bozmaları, biçimin daha keskin ve daha nesnel olarak ortaya çıkmasına yol açtı. Günümüze kadar geçen sürede de farklı biçimlerde anlatım ögesi ve mesaj olarak karşımıza çıktı.

Plastik sanatlar tarihi özgün gelişim süresi içinde pek çok kavramı da beraberinde getirmiştir. Bu kavramlar imge, sanatçı, ürün, seyirci ve toplumsal yapı biçiminde sıralanabilir. Biçimlendirme kuramları, bu öğelerden birisini yaratıcılık için temel saymış, diğer öğeleri de bu yaratıcılıkta yan öğe olarak görmüştür. Bu yüzden kavramların belirleyici saydığı birimler arasındaki karşıtlıklar, sanatsal üretim alanında değişik biçimsel sonuçlara varılmasında yardımcı olurlar. Günümüzde görsel anlatım ve etkilerinin nesnel, sonra tinsel ve toplumsal yönüyle bu üç anlayışı içeren çağdaş bir yapı oluşturduğu söylenebilir.

Doğu sanatı evrenin temel anlamına yönelik gerçeklerle simgesel biçim ağırlıkları taşıyan bir üslup benimserken Batı sanatı gerçeklik yolunda en yanılsamacı yöntemleri izlemiştir. Doğu sanatı tinsel, batı sanatı ise nesnel gerçeklik üzerine oturtulmuştur. Sanat tarihi bu iki temel gerçekliğin, simgeciliğin ve nesnel gerçekliğin üstün bileşiklerini gösteren güçlü bireysel çıkışlarına da tanık olmuştur. Ama yinede iki temel ayrımın kesin çerçevesini bozmaz bu çıkışlar.

H.Read: “Keramik, sanatların hem en basitidir hem en güçüdür. En basitidir çünkü en ilkelidir. En güçüdür çünkü en soyutudur”³⁷ der. Seramik sanatı tarihte sanatların en eskisidir. İlk kaplar topraktan çıkartılan kaba balçığa şekil verilip bunların güneşte kurutulması ile yapılmaktaydı. İnsanlar çoğu ihtiyacı olan çoğu keşifi yapmadan önce bile bu sanat vardı. Ateşin bulunması ile kapların daha dayanıklı hale gelmesi ve kullanım alanının genişlemesini sağladılar. Bu arada da çarkı keşfetmişler ve çömlek yaparken çömlekçinin çanaklarına bir ahenk ve yükselen bir hareket vermesiyle ‘soyut sanatın’ ortaya çıkmasına da neden olmuşlardır. Bu verilen biçimler statik bir ahenk taşırlar, dinamikler. Ölçülü bir düzen değil, yaşayan bir hareket taşırlar biçimlerinde. Saf bir biçim verme sanatıdır seramik aynı zamanda da. Her türlü benzetmeden ayrılmıştır çünkü. Sanatların çoğundaki benzetme gayesi, seramik sanatında biçimi ifade etmekte daha az serbesttir ve H.Read’in de dediği gibi, “Seramik sanatın en soyut şeklidir.”

Sanattaki öz ve biçimin değişimlerini toplumsal değişimler ortaya çıkarır. Toplumların düşünceleri, yaşam biçimleri değiştiği zaman sanatta yeni özler doğuracak, bu özler de kendilerine uygun yeni biçimler yaratacaktır. Bütün bu değişimler bazı anlar birdenbire ve kolayca ortaya çıkarken, bazen de ağır bir zaman diliminde çok büyük çabalarla oluşacaktır.

2.5. Sanat ve Doğa

İnsanlık ve sanat ortaya çıkmadan önce doğa vardı. Bizi çevreleyen, etrafımızda gördüğümüz bütün var olanlar doğanın kapsamı içine girer. Doğanın kendine özgü, hiç bozulmayan ve değişmeyen bir düzeni vardır. Bu düzen sürekli olarak hep tekrar eder durur. Doğa içinde somut var olan her şeyin birbiriyle yakın ilişkisi vardır. İnsan da doğanın bir parçası ve onun içinde yer alan bir varlık olduğundan, doğa ile yakın ilişkilidir. Kaynağını yaşamdan ve doğadan almayan hiçbir şey yoktur. Bilim ve sanatta kaynağını doğadan almaktadır. İnsan akıl gücü gelişip, çoğaldıkça doğayı gözlemlemeye çalışmış, kendisi için yararlı olacakları doğadan çekip almıştır. İlk sanat yapıtları da doğa nesnelere kopya edilmiş şekilleridir. Benzerini yapma çalışmaları zamanla değişime uğramış, insanın doğaya üstünlük sağlamasına sebep olmuştur.

³⁷ Read, s. 33.

“Guyeau ve John Ruskin gibi birçok sanat düşünürü, sanatın özünü doğa varlığına, insanın kattığı toplumsal ve insansal varlığın oluşturduğunu söylerler.”³⁸ Güzellik duygusunu oluşturan birlik, canlanmış olarak sanat yapıtında görülebilir. Sanat, doğayı insanla olan ilişkisi yüzünden ele alır. Sanat nesnelere olduğu gibi kopya etmek yerine, doğal biçimlerini koruyarak, anlamlarını genişleterek kavrar. Nesnelere ortaya koydukları fikirleri görünür kılar. Sanat yapıtı gerçekleri hayal gücü ile birleştirmekten doğar. Doğadaki kavradığımız nesnelere, sanatçının hayal gücünde katılmasıyla bir belirlilik kazanır. Bacon: “Sanat doğayla ekli insandır.”³⁹ Tümcesiyle sanatın tanımını yapar.

Sanatın konusu içine doğadan alınmış herhangi bir nesne, güzelse onu güzelleştiren ilke o şeyin kendisinde değil, ona form-biçim veren prensipte aranmalıdır. Sanatçı tarafından biçime ulaşmış her şey, biçim almamış bir nesneye göre daha güzel ve üstündür. Sanatın ortaya koyacağı biçimde doğa kadar güçlüdür. Plotinos şöyle der: “Her varlık her şeyi kendi içinde taşır ve yine başkasından her şeyi götürür. Böylece her yerde bir bütünlük vardır.”⁴⁰ Bu sözlerden anlaşıldığı gibi, sanatçıların ortaya koydukları yapıtlar birbirinden farklı olur. Çünkü her zaman manzara, bir ruhsal durumun ifadesidir. Doğadan aldığı ilhamla sanat eserine biçim vermeye çalışan sanatçı, malzemesinin ve disiplininin gerektirdiği kurallardan uzaklaşmadan onu yorumlar. Doğa ve toplum, sanatçıyı fazlasıyla etkiler, bu yüzden sanatçının algılama şekli sürekli etkileşim içindedir bunlarla. Sanatçının doğadan aldığı ilhamla eserine verdiği şekil birebir aynısı değildir. Sanatçı kendi hayal gücünü de kullanarak sanat yapıtına biçim ve içerik kazandırır. Bu aslında bir tür soyutlamadır. Sanatçı, yepyeni mesajlara ve biçimlere ulaşmaya çalışırken bakmakla görmek arasındaki ince çizgiyi yaratıcılığı ve yorumları ile aşır yepyeni biçime ve mesaja ulaşır. İfade etmek istediği mesaja ulaşırken güzelliğin biçiminin haz ve acelesinin olduğu yeni bir arayışa, bir tür soyutlamaya gider. Aristoteles’in vurguladığı gibi, “sanata girdiği zaman çirkin olabilir ya da doğadaki çirkinlikler sanat girdiği zaman güzel olabilir.”⁴¹

³⁸ Ersoy, s. 45.

³⁹ Ersoy, s. 46.

⁴⁰ Ersoy, s. 47.

⁴¹ Ersoy, s. 47.

Sanatçının zeka, duygu ve içgüdüleri hep yeni arayışlara götürür. Bu arayışlarda yeni bulgular getirir. Zeka yardımıyla biçime ulaşan sanatın, sonsuz anlatım biçimi ve özelliği vardır. Soyut sanatta, doğa ile insan iç içedir. Dışsal doğadan içsel doğaya dönen sanatçı, kendini anlatırken, dolaylı olarak doğayı anlatır. Çünkü insanda doğanın bir parçasıdır.

2.6. Sanat ve Geometri

Geometrinin sanat tarihi içinde önemli bir yeri vardır. Platon'dan günümüze kadar üçgen, kare, küp, daire gibi geometrik biçimlerin güzelliği birçok seçkin filozof ve sanatçıyı ilgilendirmiş ve bu konuda çeşitli fikirler öne sürmüşlerdir. Platon, geometriye idealar dünyasının bir ispatı olarak bakar. Platonun idea kelimesinden kastettiği şey formdur. Nitekim idea sözcüğü felsefe sözlüğünde “görünen biçim”⁴² olarak açıklanmıştır.

Platon “her şey ideadan ibarettir” diyerek içinde yer aldığımız dünyanın görüntülerden, formlardan ibaret olduğunu öne sürmüştür. Doğada yer alan her form temelde geometrik bir biçimden oluşmuştur. Biçim her zaman bir maddenin biçimidir. Madde ve geometri kökünde aynı şeydir. Madde geometriye şekil verendir. Başka bir bakış açısıyla da geometri olduğu için madde var olmuştur. Esasında ikisi de birbirinden ayrılamaz iki kavramdır. Beklide hakikatin değişik açılardan görünen biçimleridir. Birçok sanatçı ve düşünür Platon'un geometrik biçimlerle ilgili düşüncelerini paylaşmıştır. Bunlar geometrik biçimlerin güzel olduklarını düşünen ve estetik değerleri geometrik biçimlerde aramış sanatçılardır.

İlk çağlardan günümüze kadar sanatçılar, eserlerinde oranlar yasası, perspektif bilgisi ve geometriden yararlanmışlardır. Heykel, mimarlık, resim, seramik gibi alanlar geometrik form ve ilişkileri kullanmışlardır. Birçok yapının meydana getirilmesinde geometri ve geometrik işlemlerin önemli yeri vardır. Her dönemde, bütün uygarlıklarda geometrik işlemler ve biçimler sanatın konusu, yardımcı olmuş, estetik biçimler olarak benimsenmişlerdir. Kimi zamanda bir sanat eserinin alt yapısında kompozisyon

⁴² O. Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, 15. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006, s. 175.

kuruluşuna yardımcı bir eleman olarak, kimi zamanda eserin yüzeyinde kompozisyonun asıl elemanları olarak kullanılmışlardır.

Özellikle Rönesans döneminde klasik bilimlere duyulan ilginin artması ile yeni düşünceler gelişmiştir. Sanatçılar ürettikleri biçimlerin, yaptıkları eserlerin asıllarına daha çok benzemesi, güzümüzün dünyayı gördüğü biçimde resmedebilmesi için perspektife başvurmuşlardır. Bu konu üzerinde de birçok araştırma ve çalışma yapmışlardır. Perspektif kuralları Euclides'in düşünce sistemi temel alınarak işlenmiş ve geometrik işlemler eserlerde önemle üzerinde durulan konulardan olmuştur. Geometrik biçimlerin bir sanat eserinin alt yapısında ya da eserin yapılışı sırasında kullanılan yardımcı bir öge olarak değil de, doğrudan sanatsal bir öge, sanatsal bir anlatım aracı olarak kullanılması "soyut sanat" ile birlikte olmuştur. Modern çağın sanat anlayışa akıla dayalı bir sanat anlayışıdır. Bu sanat da nesnelere taklit edilmesi ile olmamaktadır. Soyut sanat, eserlerden taklidi çıkararak akli ve düşünceyi ön plana çıkarmıştır. Modern çağın sanatı için aklın, zeka'nın sanatı denilebilir. Modern sanatçının nesnelere dış görünüşleri ile değil daha çok özü ile ilgilenmeye başlaması, sanatın doğayı ve nesneyi tamamen reddettiği anlamına gelmemesi gerekir. Modern sanatçı, doğanın özüne inmiş esere zeka ve düşünceyi dahil etmiş bunu yaparken de geometriyi kullanmıştır. Kansinsky'nin de dediği gibi "soyut resim, tabiatın derisini terk etmiş, fakat tabiatın kanunlarını, kozmik kanunlarını terk etmemiştir."⁴³

Matematik ve geometri bilimi ile sanatın her zaman yakın ilişkiler içinde oldukları görülmektedir. "Yunan felsefesinde en erken devirlerden beri insanlar sanatta bir geometri kanunu bulmaya çalışmışlardır. Sanat güzellik, güzellik de ahenk olduğuna ve ahenk de orantıların gözetilmesinden doğduğuna göre, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yakındır. Altın Kesim diye bilinen geometrik orantı yüzyıllar boyunca sanat sınırlarının anahtarı olarak kabul edilmiştir. Yalnız sanatta değil fakat tabiattaki her şeye de o kadar çok uygulamıştır ki zaman zaman dini bir saygı bile kazanmıştır. 16. yüzyılın birçok yazarları altın kesimin üç kısmını mukaddes üçlemeye bağlamışlardır. Onu EUCLIDES'in iki önermesinde buluyoruz: 'Belli bir doğru o şekilde kesilmeli ki bütün ve parçalardan birinden meydana gelecek dikdörtgen diğer parçanın karesine eşit

⁴³ N. Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevirenler: C. Çapan-S. Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004, s. 16.

olsun', ' Verilmiş sınırlı bir doğrunun bir orana göre kesilmesi'. En çok kullanılan formül şudur: Belli bir doğruyu o şekilde kesmeli ki kısa kısmın uzun kısma oranı uzun kısmın bütüne olan oranına eşit olsun, Böyle bir kesmenin sonucu kabaca 5 ve 8 (veya 8 e 13, 13 e 21 vs.) orantısı gösterir. Fakat bu hiçbir zaman kesin bir orantı değildir. Matematikte asam (akıl dışı) olarak bilinir. Bu da onun mistik bir değer kazanmasına bir hayli yardım etmiştir. Bir Alman yazarı, Zeising, altın kesimin gerek tabiat, gerek sanattaki biçim dünyasının anahtarı olduğunu ispata çalışmıştır. Başlıca eserleri 1870 civarında çıkmış olan deneysel estetiğin kurucusu Gustav Theodor Fechner altın kesimi çalışmalarının başlıca konusu yapmıştır. O zamandan beri estetik üzerine yazılan hemen her eserde bu problem ele alınmıştır.”⁴⁴ İyi bir sanatçının altın kesimini bile bile eserinin yapısına uydurduğunu veyahut içgüdüsel, biçim duygusunun onu ister istemez buna götürdüğünü kabul edebiliriz.

Birçok uygarlık birçok sanatsal düşünce, birçok sanatçı estetik olanı ve güzel olanı matematiksel oran ve orantılarda, geometrik biçimlerde aramıştır. Simgesel anlatımdaki yalınlık, incelik, matematiksel, geometrik biçimlerin sahip oldukları güzellikle ilgili görüşler, her disiplinde önemli rol oynamaktadır. Matematiksel oran ve orantılar, geometrik biçimler güzel olarak kabul edilmedikçe, geometrik biçimler, matematiksel kavramlar önemle üzerinde durulan biçimler olmaktadır. Kübizm, neoplastisizm, süprematizm, konstrüktivizm ya da minimalizm gibi birçok sanat akımı matematiksel esaslar ve geometri üzerine kurulmuştur. Modern çağın sanatının soyut bir anlayışa sahip olduğu hatırlanacak olursa geometrik biçimlerin modern sanat içindeki önemi daha net bir şekilde anlaşılır. Geometrik biçimler yapıları gereği soyut biçimlerdir ve geometrinin, soyutlamanın varabileceği en son noktadır. Doğadan ve nesnelerin bire bir taklidinden uzaklaşmak sanatı soyutlamaya, soyutlama da doğal olarak geometrik biçimlere ve matematiksel işlemlere götürmüştür. Abstre ya da Nonfigüratif diye adlandırılan ve doğa görüntülerine bağlı olmayan bir akımdır soyut sanat. Uygulama alanı resim sanatı içinde kalmamış, biçim ve renklere sonsuz bir serbestlik tanınması nedeniyle heykeltıraşlık, mimarlık, süsleme, dekor ve kotsüm gibi sanatları da etkisi altında bırakmıştır.

⁴⁴ Read, s. 23-24.

Modern çağın sanatı soyut olmanın dışında yerel özellikleriyle ön plana çıkmayan, evrensel özellikleri ağır basan bir sanattır. Geometrik biçimler ve matematiksel ilişkiler üzerine kurulmuş bir sanat yapısı evrensel olma özelliğine sahiptir.

2.7. Sanatçı

İnsan zihninin en derin tabakalarında yer alan, kendine özgü içgüdüsel yaşamı ve insanlarla toplumu oluşturan olaylar arasında özel bir yerde duran, algılama gücü, çözümlenme, bileşim kurma yeteneğinin ona verdiği güçle maddeye dökülebilen kişiye sanatçı denir. Sanatçı görünmeyen bu hayalleri işleyip etkinlik kazandırarak biçime ulaştırır.

Eflatun'a göre sanatçının amacı "yeryüzündeki güzellikleri görerek bunlardan idealara yükselmek ve sanat yapıtlarında onları yansıtmak; taklit etmek (Mimesis) olacaktır. Yeryüzünde güzelliği gören insan, gerçek güzelliği hatırlar ona doğru uçmak arzusu ile yanar ve bütün dünya işlerini yüzüstü bırakır."⁴⁵ Sanatçı için günlük yaşam sıkıntı vericidir. Yeryüzündeki insanın bozduğu düzensizlik, ahenksizlik sanatçıyı rahatsız eder. Sanatçı ruhu günlük yaşamın ahlak ve politikalarının kargaşası içerisinde ne yapabileceğini bulmaya çalışır. Bu yüzden birçok sanatçı romantik ve hayalperesttir. Gördükleri düzensizliği ve çirkinliği, ışık büyüsü ve ifadeyle güzel bir ruh alemi haline getirmeyi amaç edinirler. Haz verici bir aleme sığınır. Eseri yaşadığı çevre ile ilişkilidir. Eser oluştururken; çeşitli teknik ve gereçlerle yaratılmasına ve özgün nitelikler taşımasına karşın ortak bir dil ve estetik anlayışta birleşir.

Sanatçı yapıtında kendi düşüncelerini, duyarlılığını ve kendi manevi yaşamını ifade eder. Toplumsal yaşam sanatçıyı öylesine kuşatmıştır ki, bilerek veya bilmeden kendi kişisel gizli kalan yanlarını da eserinde ifade etmeye çalıştığı anlarda bile, toplumsal önemi olan şeyleri de ifade ettiği olur.

Sanatçı yaşadığı zaman diliminde, gerçekleri kendi hayal gücü ile birleştirerek yeni duygular üretir. Bu üretmiş olduğu duyguları yeni biçimler içinde izleyicisine sunar. Bu yüzden sanat eserlerinde çok farklı orijinallikler görülebilir. Bu yeni bir keşif

⁴⁵ Ersoy, s. 9.

gibidir sanatçı ve izleyicisi için. Sanatçının dikkat edeceği en önemli husus ise taklit etmekten kaçınmak olmalıdır. Başkalarını taklit etmektense yeni bir yol arayıp bulmalıdır, o zaman özgün bir sonuç verir. Bu yüzden sanat kültürünün yanı sıra genel kültürünü de artırıp geliştirmelidir. Alışlagelmişliğin ötesine geçmek, yaratıcılığını ortaya koymak için sanatçı, görsel elemanları; çizgi, biçim, yön, valör, renk, kütle ve hacim gibi çözümlerini de tamamlamış olmalıdır. Sanatçı bu çözümlerini bir arada iyi bir şekilde kullanabilirse ortaya iyi bir kompozisyon çıkar.

3. MODERNİZM ALGISI ve MODERN SANAT

“İçinde zeka olmak şartıyla ne istersen yap.”

Paul Gauguin

20.yüzyılda bilim ve tekniğin gelişmesiyle, insanoğlu eskiye dair pek çok kavramın dönüşüme uğradığı, değiştiği ve yeni yaşamsal alışkanlıklar geliştirmek zorunda kaldığı bir döneme adım atmıştır. Adnan Turani bu değişimi; “Teknoloji çağının modern sanatı yüzyıllar boyunca edinilmiş olan görüş alışkanlıklarının tersine bir anlayıştır”⁴⁶ görüşüyle açıklar. Modernlik, geçişsel olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın yarısıdır.

Lyotard modern düşüncenin tarihlenmesine ilişkin kesin bir zaman diliminin verilmesinin yanlış olacağını ifade ederken, modernitenin ortaya çıkışının saf felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlere denk düşmediğini dile getirir. “Modernite konusunda, belli bir dönem belirlemek hiç de kolay değildir. Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilip biçilir, örneğin yüzyılın devrildiği son kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Bu da bir anlamda doğrudur. “Son çözüm”le, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdetiyle, o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez. Bu dönemde modernitenin ülküleri açıktan açığa ihlal edilmiştir. Özellikle de, çok daha önceden Saint Augustin’de gördüğümüz -işte ayaküstü olası bir başlangıç tarihi daha- sonradan Aufklarung, Fransız Lumières kardeşler ve İngilizler tarafından yeniden ele alınan temel düşünce ihlal edilmiştir. Bu düşünceye göre bilim, teknik,

⁴⁶ A. Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, 11. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2005, s.549.

sanat, siyasal özgürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır, bu ortak amaç da insanlığın özgürleşmesidir.”⁴⁷

Modernlik eski dünya ile karşıtlık içermektedir. “Eskinin doğalcı yaklaşımının yerine yeni kategoriler çerçevesinde yeni bir dünya anlayışı söz konusudur. Örneğin eski dünyada döngüsel bir zaman anlayışı vardır modern dünyada çizgisel bir zaman anlayışı söz konusudur. Döngüsel zamanda yenilik yerine değişim vardır; tekrar vardır. Burada üzerinde durulması gereken kavram yeniliktir. Yenilik modern ve moderniteyi tarif eden en önemli kavramlarından biri olarak karşımıza çıkar. Yenilik, gelenekten kopuş, gelişme (development), ilerleme (progress) ve değişim (change) anlamına gelmektedir. Bu, Berman’ın “hayatta olduğumuzdan emin olabilmemizin tek yolu” olarak tarif ettiği ilerleme ve gelişme duygusudur. Yeni olan dinamizm ve canlılık getirir. Modernite’de yeni olanla, ilerleme, gelişme ve değişim fikirleriyle ilişkilidir ve endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin gelişmesi, ulus-devlet, kentleşme, kapitalist piyasa gibi paradigmaları içermektedir. Bu paradigmalar, burjuvazinin kişisel ve toplumsal yaşamda “kalıcı bir değişme, sürekli bir kabuk değiştirmeye ve yenilenmeye duyduğu arzu” suna bağlıdır.”⁴⁸

Modernizm yeniden biçimlendirme, yıkıp yenisini getirme anlayışından daha fazlasını içerir. Modernist ideoloji, insanoğlunun ulaştığı bir dönüm noktasıdır. Kişinin kazanmış olduğu hak ve özgürlükler, hukukun yasalaşması, bireyin ve toplumun artık kendi iradesine bağlı olması modern sanatında doğumunu hazırlayan etmenlerdir.

“Endüstri çağı düşüncesinin ardında, büyük kitlelere yaşama hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı, bir hümanizma yatar.”⁴⁹ Esas amaç herkes için yeni, özgür, eşit bir yaşam ve kaliteli hayat şartlarına sahip olacağı bir çevre kurmaktır.

Fakat modernizm, bütün teknolojik gelişmelere, insan yaşamındaki iyileşmelere rağmen, daha fazla para ve sömürü peşinde olan burjuva sınıfı ile karşısında direnen alt-orta sınıfların hak ve özgürlük savaşına sahne olur. El yapımı üretimin yapıldığı küçük atölyelerden, seri üretimin yapıldığı fabrikalara geçiş, sosyal

⁴⁷ Jean-François Lyotard, “Postmoderne Dönüş”, **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. B. Ergan, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006, s.20–21.

⁴⁸ Solmaz H. Bulunday, **Türkiye’de Sanat Üretimi 1975-2005**, Parşömen, İstanbul, 2013, s.24.

⁴⁹ N.- M.İpşiroğlu, s.14.

yapıyı hızla değiştirir. Toplumlara köy yaşamından kent hayatına göçe zorlar. “Bu sosyal değişimin yaratmış olduğu iktisadi sosyo-ekonomik kriz insanı iç huzursuzluklara götürmüş ve kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur.”⁵⁰

Modern yaşama geçiş sürecinde, endüstri ve tüketim kültürü arasına sıkışan sanatçı, toplumdaki yerini tayin etmeye çalışan sınıflarla birlikte yaşam mücadelesine girer. Özgürlüğün gücüyle, kendisini kısıtlayan ekonomik savaşların, krizlerin yaratmış olduğu endişeleri, iç çatışmaları, bilinçaltındaki yansımaları gösterme şansı bulur.

“20.yüzyılın başı geçmişle hesaplaşma dönemidir. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Eskiye dair geleneksel üslup geçiş sürecine girmiş, bununla birlikte değişen ifade biçimleri, resme dair yenilikçi denemeleri ortaya çıkartmıştır. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine çıkar yol aramaktadırlar.”⁵¹ Bu bağlamda modern sanat böyle bir ortamda doğar, bunun içindir ki, hiçbir topluluğa ya da topluma yönelik değildir. Evrensel temeller üzerine gelişmektedir.

Rasyonalist felsefeye, akla ve bilime bağlı olarak gelişen bu yeni dünya da, sanat ve sanatçıya bakış da değişmekteydi. Eski Monarşik düzende, esnaf localarına bağlı olan sanatçılar, demokratik sistemle gelen kişi özgürlüğünün yasalaşmasıyla, el sanatları sınıfından kurtuluyor ve bağımsızlığını ilan ediyordu. Bu dönemde “sanat için sanat” fikri ortaya çıkmıştır.

“Victor coussin, 1818’de Sorbonne daki ilk felsefe dersinde ‘sanat için sanat’ görüşünü açıklıyor ve sanatın hoş ve faydalısının yanında olmadığı gibi ahlakın da hizmetinde bulunmadığını ortaya atıyor. Coussin ‘Din din için, ahlak ahlak için, sanat da sanat için gereklidir’ ”⁵² diyordu.

Değişim sürecinde sanatın işlevi de değişmekteydi, sanat kendi başına evrilmez. Değişen, insanların düşünceleridir ve bununla birlikte ifade tarzları da değişir. Bu düşünce modernizmin getirdiği bir prensiptir. Modern çağın insanının sorunlarına yönelik yeni ifade yolları ile farklı çözümler geliştirmek zorunda kalan sanatçılar,

⁵⁰ Turani, s.550.

⁵¹ N.- M.İpşiroğlu, s.16.

⁵² Turani, s.550.

endüstri dünyasını tasarlayıp, modern çağın yaşamsal üslubuna yön verirken toplum içinde başlı başına bir sorunsal haline gelmişti. Böylece “materyalizmin sebep olduğu devamlı endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimden parçalayıp yok etmiştir. Esasen sanatçı, ya bu ortamı terk edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da bu ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktır.”⁵³ Sanatçılar yaptıkları eserlerde akli ve bilimi temel almış, felsefi kavramlar aracılığı ile yeni ifade yolları geliştirerek doğayla olan bağlarını koparmaya başlamış ve zihinsel özgürlüğe kavuşmuştur. Yaşamda insanın dünyasını meydana getiren var olan biçimler değil, yeni bir gerçeklik yaratma çabası söz konusudur.

20.yüzyıl modernizminin başlıca ifadesi Soyut sanat olmuş, 19. yüzyıl sonunda İzlenimciler’den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. 20.yüzyıl başına tarihlenen her akım genel bir akım olarak soyutlamayı benimsemiş, ‘sanat için sanat’çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır. Modern sanatın amacı soyutlamaya yönelerek nesnenin engellenmiş olduğu esas öze ulaşma çabasıydı. Bu doğrultuda sanatı doğalcılıktan ve yansıtma mantığından ayırmak gerekiyordu. Klasikten romantik döneme geçişte bunun ilk adımları atılmış, temel değişiklikler kübizmle birlikte ortaya çıkmıştır. Kavramsal temeller üzerinde yeniden meydana gelen sanat, artık müzelerde seyirlik bir eşya niteliğinde olmak istemiyor, çağın ve toplumların yaşamına müdahil olarak hayata dair yeni üsluplar geliştireyordu.

20. yüzyıl başında Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akımın genel ilkesi de ‘soyutlama’ olmuş dış gerçekliğe tam anlamıyla sırtını dönmeyen bu akımlar dahilinde ele alabileceğimiz pek çok sanatçı, izleyicinin önüne ancak ‘biçimsel özümlemeyle algılanabilecek yapıtlarla çıkmıştır. Yalnızca dönemin sanatsal merkezi Fransa’da değil Almanya, Avusturya, Hollanda ve Rusya’ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada özellikle 1910-20 yılları arasına tarihlenen süreçte modern sanatın egemen üslubu haline gelen soyutlama, Kandisky, Malevich, Mondrian,

⁵³ Turani, s.550.

Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı biçimsel arayışları bünyesinde barındırmaktadır.⁵⁴

Bauhaus, Modernizm'in kurumsallaşmasında, onay görmesinde büyük savaşlar vermiştir. "Postmodernistler'in cephe alacağı bir dizi katı kurallar zincirinin söyleme dökülmesinde başı çekmiş, Modernist devrimin tartışmasız en büyük savunucularından biri olmuştur. Postmodernistler Modernizme saldırırken, neredeyse Bauhaus'un 1920'kurduğu biçim dağarcığını baş tacı ediyordu. Ve hiçbir açıklamada getirmiyordu."⁵⁵

Soyut sanata ulaşıncaya dek sanatın ve sanatçının geçirdiği aşamaları ele alırsak sanat akımlarının birbirlerine olan etkilerini görebiliriz. "İngres'in biçim değiştirmeleri (deformasyon); Delacroix'nın yeni renk olanaklarını göstermesi, Degas'nın 'sanat hesaplı operasyonlardan ibarettir' sonucuna varması; empresyonizmin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyarak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması. Cezanne'nin resimlerinde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektifi resimden uzaklaştırması; Gauguin'in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilk arkaik sağlamlığına geri götürmesi; Picasso ve Braque'in doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları. Böylece doğa biçimlerinin resimde renk ve biçim hürriyetine engel olduğu sonucuna gidilmesi. Delaunay'nın 'renk yalnız başına biçim ve objedir ve resim kendini objeden kurtaramadığı müddetçe tasvir ve edebiyattır' kanısına varması ve sonuç olarak Kandinsky'nin 'doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanatın durup dururken soyutlamaya gitmediğini oldukça kesin olarak açıklarlar.'⁵⁶

Görüldüğü gibi ekonomik, sosyal, endüstriyel alandaki gelişmeler ile ortaya çıkan sanat akımları birbirlerini etkilemiş ve sanatçıları soyuta yönlendirmişlerdir. İlk soyut eserler veren sanatçılar Kandinsky, Malevich, Mondrian, Klee, Delaunay, Kupka olarak sayılabilir.

⁵⁴ A. Antment, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.80.

⁵⁵ Walter Gropius ve Bauhaus, **Modern Mimarlığın Öncüleri**, Dizi 3, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s.15.

⁵⁶ Turani, s.555-556.

Modernizm halkların ulus kültürüne geçişinde de insanların yaşamını otomasyona dönüştüren, mesleki ve bireysel uzmanlaşma tanımlarını hayatlarına sokan bir dünya yaratmaktadır. 19. yüzyıl aynı zamanda bir müzeleşme çağıdır. Amsterdam'da Rjiks Museum (1815), Madrid'de Prado (1819), Viyana'da Kunsthistoriches (1891), aynı yılda İstanbul'da Müze-i Hümayun ve diğerleri. Her ne kadar 1759'da açılan British Museum, Louvre Müzesi'nin selefi sayılsa da, modern müzeolojinin önderi, 1789 Devrimi'nin eseri olan Louvre'dur; hazinelerin zenginliği kadar, küratörlük modeliyle de başı çeker. Bu müzelerle birlikte imparatorluklara ait koleksiyonlar, Rönesans müzeciliğini temsil eden nadire kabişneleri, kamunun denetimine geçer; modern ulusun sahnelendiği, yurttaşların terbiye edildiği, akılcı ortamlar olarak yeniden nizam ve intizama sokulur.⁵⁷

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaydığı noktada Modernist yaklaşımı savunan ve Modernist eleştiriyi özdeşleşen Clement Greenberg, "sanatın geleneksel köklerini reddeden ve doğrudan sanatın kendi varlığından beslenen bir kuram geliştirmiştir. Yazdığı makalelerle Amerikan sanatının gelişiminde büyük etkisi olan belki de bir ölçüde bu sanatı maniple eden Greenberg, bütünüyle "saf, optik bir deneyime" dayanan bir sanatı benimsemiştir. Greenberg'in formalist çözümlerini temel alan görüşe göre, Modernizmin 1970'lerde Minimalist Sanatla birlikte sona erdiğini kabul edilmektedir."⁵⁸

Özetlemek gerekirse empresyonistler, dışavurumcular ve kübistlerle birlikte natüralist sanat büyük bir değer kaybına uğramıştır. Geleneksel resimde bulunan renk ve şekil farklılaşarak kendini sanatçının iç dünyasına bırakıyordu. Doğadaki gerçeklik ondan bağımsız bir biçimde araştırılıyordu. Artık sanatçı kendi içine dönerek, yaşanan sosyal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerle özgürlüğüne kavuştu. İzlenimlerin uyandırdığı doyumlarla yola çıkan empresyonistler, parlak tonları seçerek nesnelere resmeden Fovistlerden sonra 20. yüzyıl resminde büyük bir devrim olarak nitelendirilebileceğimiz kübizm ile geometrik biçimlere dayalı soyut resmin yolu açılmış oldu. Geleneksel sanatın kurallarından ayrılan kübizm 20. yüzyıl'ın en önemli sanat

⁵⁷ A. Artun, **Modernliğin Sınırlarında**, İstanbul: M.Ü.G.S.F., 2006, s. 59.

⁵⁸ A. Antmen, **A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü**, s.50.

akımı olma başarısını göstermiş ve etkisi kısa sürede yayılmıştır. İtalya’da Fütürizm, Rusya’da konstruktivizm, Hollanda’da ise De stijl hareketini doğrudan etkilemiştir.

Modern sanatla birlikte, amatörü, alıcıyı, üreticiyi, sanatçıyı birbirinden ayıran farklılığında arttığını görürüz. “Tüm tüketim toplumlarında olduğu gibi, araçların sayısı artıyor ve gerçek yöneticiler profesyonel bir alanın oluşmasına eşlik ediyor. Medya araçlarının gücüyle yükselen büyük koleksiyoncu ve büyük satıcı figürlerinin ortaya çıkması ve doğal olarak ürünler üzerindeki spekülasyonlar, fiyat listelerinin rolü ve piyasaya göre değerlendirmelerin çeşitlendiği görülür.”⁵⁹

3.1. Kübizm

“Doğada; Her şey küreye, koniye ve silindire dayanır.”

Paul CEZANNE

20. yüzyıl sonrası ve öncesinde oluşmuş olan sanat hareketleri sonucunda farklı anlatım dilleri ortaya çıkmıştır.

Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamamanın yeni türleriydi. Oysa, kübizmle beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (autonom) bir olay olur ve kübist anlayıştaki farklı sanatçılardan bu temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin yalnızca değişik biçimleri bulunur. Bunlar ise 20. yüzyıl öncesi tüm Avrupa sanatı ile bağlanamayacak bir kopukluğu ifade eder. Bu bakımdan, kübizm, 20. yüzyıl sanatında büyük bir devrim hareketi olarak ortaya çıkar. Ama, ne var ki, bu devrim hareketi daha çok Latin Avrupa’da gerçekleşir. Kübizmi 20. yüzyılın ilk on yılında yeni bir resim biçimi yaratışı ile Latin dehasının çağın ruhuna çok büyük bir katkısı olarak meydana gelir.⁶⁰

Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yarasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. Empresyonist’lerde egemen olan görme duyusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın boş atlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar.

⁵⁹ A. CAUQUELIN, *Çağdaş Sanat*, Kültür Kitaplığı: 20, No: 3, Ankara: Dost Kitabevi, 2005, s. 45.

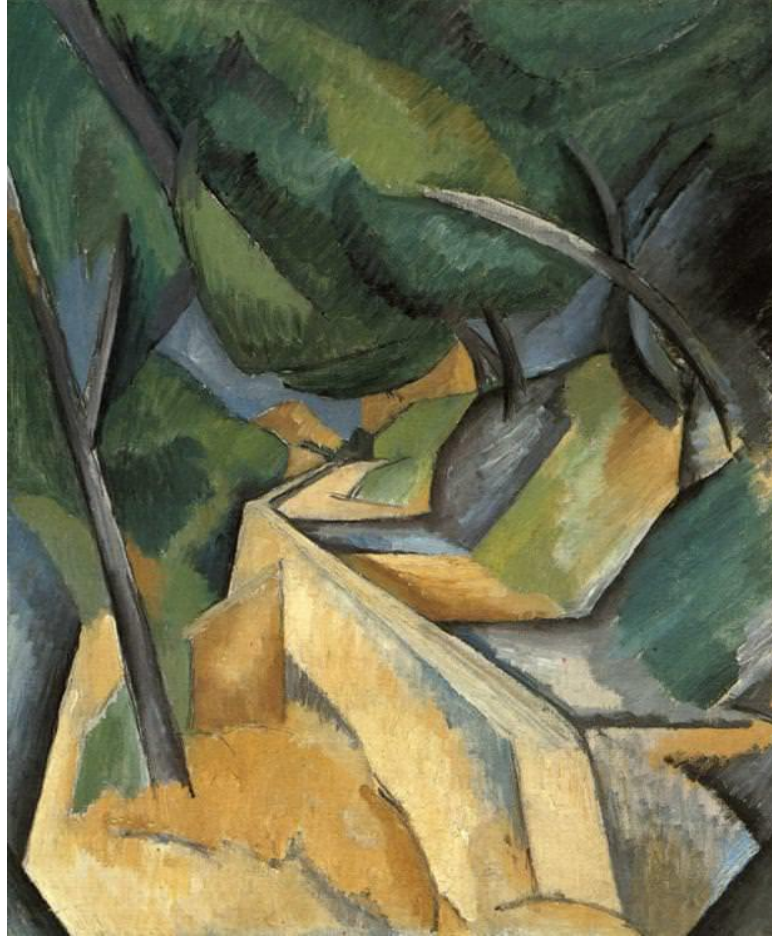
⁶⁰ Tunalı, s.164.

Ekspresyonizm denemesi, Endüstri Dönemi diye adlandırılan XX. Yüzyılda sadece duygu ve coşkularla, çığır açan bir sanat yapılamayacağını gösteriyordu. Buna karşılık Batı uygarlığının eski bir geleneği olan akılcılığa dayanan Kübizm, sanat hayatında bir dönüm noktası oluyor ve gelecekteki gelişmeleri etkiliyor. Kübistler de Empresyonistler gibi doğaya yaklaşma çabası içinde işe başlıyorlar. Fakat her iki sanat akımının doğadan anladığı ve ondan aradığı başka şeylerdi. Empresyonistler uçarı izlenimleri arıyorlardı; Kübistler nesnelerin özünü, değişmeyen kalan yanını. Duyumculuğa aklın tepkisi karşı çıkıyor.⁶¹

Bu yeni ifade sanatı, şüphesiz, bir anda meydana gelmedi. Bu hareketin başında da birileri bulunuyordu. 1906 yılında ölen ve ‘doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir’ diyen Cezanne’ın anısına saygı için 1907 yılında Paris’te büyük bir sergi açıldı. Bu sergide onun olgunluk döneminde yaptığı eserlerini sanatçı gençlik gençlik dikkatle inceledi ve yorumladı. Bu inceleme ve yorumlamalar, İspanyol Pablo Picasso ve Fransız Georges Braque’ta modern sanatın gelişimi bakımından ilgi çekici sonuçlar verdi. 1908 yazında Braque, Cezanne’ın etkisi altında, eleştirmen Vauxelles’in ‘bizzarrerie cubique’ (kübik acayıplık) diye isimlendirdiğı, manzara resimleri (peyzajlar) boyuyordu. Aynı yaz Picasso da, Cezanne’dan esinlenmiş kübik biçimlerin belirtildiğı resimler yapmıştı. Bu resimlerde eşyalar, kuyumcuların kıymetli taşları tıraş ettikleri gibi, köşeli yüzeyler halinde idiler.⁶²

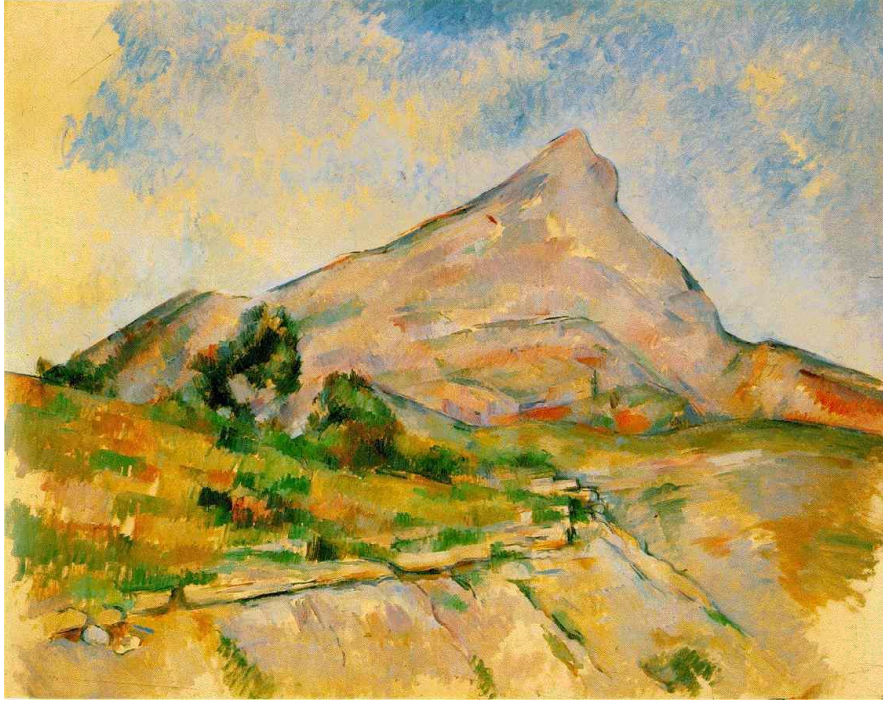
⁶¹ M. – N. İpşiroğlu., **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, s.169.

⁶² Turani, s.582.



Şekil 11: Georges Braque, L'Estaque'de yakınlarındaki Yol, 1908

İlk kübist resimler bu karşıt eğilimlerin çatışmasından doğuyor. Bu eğilimlerin uyandırdığı tedirginlik, daha Empresyonist akımın içinde (örneğin Seurat'ın resimlerinde) başlamıştı. Cezanne'da daha da açık ortaya çıkıyor. Cezanne'ın Kübizmin doğuşundaki rolü, bugün sanat tarihinde tam aydınlığa kavuşmamıştır. Fakat Cezanne'ın ilk yapıtlarında bile hacim değerlerini arayan bir geometri düzeninden söz edilebilir.



**Şekil 12: Paul Cezanne, Le Mont Sainte-Victoire / Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 100.5 cm, 1897-1898, Hermitage, St. Petersburg
Formerly collection Bernhard Koehler, Berlin**

Bu sözlerde söz konusu olan, doğada keşfedilen duyusal, görsel düzenleri biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmek ve böylece de onları görsel olarak gerçekleştirmektir. Biçim düzenleyici tinin nesnelere yaptığı hesaplaşmanın ürünüdür. Bu yeni biçimsel doğa düzenini kurmak, yeni bir çabayı, hem teorik hem de pratik bir çabayı gerektiriyordu. Bu iki yönlü çaba, kübizm adını alan sanat hareketinde somutluk kazandı.⁶³

Kübist sanatçı Andre Lhote: "Kübizm; resmi yine asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelere doğru, ama soyut renkli örtüsünü bulmak olarak anlar. Bu hiç şüphesiz çizginin ve maddi objelere ait olmayan bir yüzeyin plastik ve renkli organizasyonun geometri içine sokulmasıdır"⁶⁴ diye ifade eder.

⁶³ Tunalı, s.165.

⁶⁴ Tunalı, s.165-166.



Şekil 13: Andre Lhote, 1914

Kübizm'in konuları ve malzemeleri ne denli alçak gönüllü seçilmişse, Kübist görüşte felsefi açıdan o denli karmaşıktır. Ressamlar, sunmakta oldukları şeyin fiziksel varlığını kurabilmek için büyük güçlükler çekiyorlardı. İşte Kübist ressamlar bu anlamda Courbet'in mirasçılarıdır. Natürmortlarda, fiziksel varlığın bu gerçekliği, çoğu zaman kullanılan malzemelerle ifade ediliyordu. Gazete, gerçek bir gazete parçasıyla temsil ediliyordu. Ahşap çekmecesini de, ahşap taklidi bir duvar kağıdı parçasıyla temsil ediliyordu.

Kökenleri unutmuş uzlaşımardan nefret ediyorlardı. Gene de uzlaşımını kullanmak zorundaydılar. Bu nedenle de gözlerimizin hâlâ saflıkla görebildiği en basitlerini kullanmayı yeğlediler. Bunlar, tahta, kağıt, taş, metaldir.

Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesnelere görüşümüzü etkiler. Kübistlere görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi. Verilen bir nesnenin ya da insanın çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümün toplamıydı.

Kübistler için temel sorun, gerçekteki üç boyutlu görüntünün geleneksel yanılısama yöntemlerini kullanmada iki boyutlu tuval yüzeyine nasıl aktarılacağı olmuştur. Kübistler bu sorunu nesnenin görüntüsüne rastlantısal olarak katılan

özellikleri ayıklayarak gerçek kalıcı özelliklerini ve atmosfer içindeki durgun ağırlığını geometrik bir yaklaşımla çözmüşlerdir.

Nesnelerin sübjektif niteliklerinde kurtarılması, bu anlamda soyutlanması, resim sanatı için tutulacak yol olarak belirlenir. Soyut resim; buna göre evreni, soyut-geometrik bir varlık, onu bütün tesadüflerin, değişmelerin ötesinde, değişmeyen, mutlak bir varlık olarak kavrar. Resim sanatı bunu yaparken, asıl görev alanını da bulmuş olur. Bu alan "Salt resim alanı"dır. Kübizm, daha önceki resimlerden bir taklit sanatı değil de yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olmasıyla yararlanır.

Gerçi, aynı zamanlarda Kübizme paralel, onun ilkelerine benzer ilkelere sahip bir akımın yaşadığını görüyoruz. Bu akım, Expresyonizm'dir. Expresyonizmde Kübizm gibi dış realiteden değil de, Suje'nin "Ben" dünyasından, iç dünyasından hareket eder. Şöyle ki: Sanatta, putları içtepsel Expresyonizm'e paralel bir kübist hareketin bulunduğu görülür. Her ikisinin ortak yönü, her ikisinin de Natürallizm'i reddetmesidir, ama farklı biçimlerde Expresyonizm'de akıcı bir ifade vardır. Kübizm'de ise yasal bir bağıllık vardır. Expresyonizm'de realite içtepsel, duysal alana bağımlıdır, Kübizmde ise matematiksel kurallara bağılıdır.⁶⁵

Kübizm; bir soyut sanat biçimi olarak anlamını, evrenin içyapısını ifade etmede, varlığın özünü dışlaştırmada bulur. Bu, tüm soyut sanat anlayışlarının, bu arada çağdaş Expresyonizm'in de ana amacını oluşturur.

Expresyonistler, Kübistler ve öbür anlayışlar amaçlarının, nesnelerin iç yüzünü resmetmek, çizmek ve model almak olduğunu öne sürerler. Nesnelerin özünü kavrama, nesnelerin içyüzünü ve içyapısını kavramak için, elbette Kübizm, nesnelere, varlığın görüldüğü gibi değil de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelerin varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimlere parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirerek biçimi bozulmuş, "deforme olmuş" yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformasyonu kaçınılmaz zorunlu bir ilke olarak doğar. Nesnelerin, varlığın iç dünyasını, ona, yine

⁶⁵ Tunalı, s.166.

objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, Kübizmi, bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür.⁶⁶

Bu nedenle, Kübizmde matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar. Birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak.



Şekil 14: Picasso, Tuval Üzerine Yağlıboya Portre, Chicago Sanat Enstitüsü, 1912

Kübizmin ilk Pasttat'ı nesnelere düzenidir. Ama Natüralist olarak kavranan nesnelere değil de soyut biçimlerin düzenidir. Kübizm, mekanı; çizgi, mekan elemanları, dikdörtgen ve kübist eşitliklerin ve denge ilişkilerinin bir sentezi olarak algılanır. Soyut biçimlerin oluşturduğu düzenin dışında artık başka bir varlık düzeni yoktur. Kübizm, ortaya koyduğu yapıtlarda cisimler dünyasının biçimlerini, onların temelinde bulunan özsel biçimlerine olabildiği ölçüde yaklaştırır. İnsanın nesnelere görme ve duymasının temelini oluşturan bu özsel biçimlere dayanmakla, kübist sanatçı tüm biçimlerin bir açıklamasını ve temellendirmesini yapmış olur.

Kübist akımda Picasso ve Braque'den sonra üçüncü büyük usta, Juan Grisdir. Kohnweiler, Gris için: "Kant'ı hiç okumamış olmasına rağmen, kendisini bir kez daha

⁶⁶ Tunalı, s.166-167.

yeni Kantçı olarak tanıtır" der. Gris'e göre; uzay dünyadaki bütün objelerin birlikte düzenlenmelerini sağlayan zihin yapısı içindeki belirli bir yasaya uygun olarak sübjektif ve ideal bir diyagramdır adeta. Kendi dışımızda biz bir uzay aramamalıyız, uzay bizim algımızın bir yapısını oluşturur."⁶⁷



Şekil 15: Juan Gris, Gitar ve Boru, Teksas Dallas Müzesi, 1913

Kübist sanatçılar ve Kübizmin kuramcıları, kübist sanat için bir felsefi dayanak noktası ararken, bunu Kant felsefesinde ve özellikle de Kant'ın "Kendiliğinden şey" kavramında bulmaktadırlar. Bunu yaparken de, hareket noktaları, Kübizmin değişmez olan, asıl varlığı resmetmek istemeleri ve Kant felsefesinde, duyuların sağladığı görüşleri dışında, böyle bir varlığın "Kendiliğinden şey"de temellendirilmesidir.

Birçok ülkede Kübizm başka arayışlarla, özellikle de Fütürizmle birleşerek etkisini sürdürür. Rusya'da "Ludizm", İngiltere'de "Vorticism" gibi. Kübizm en kalıcı izlerini belki de geometrik-soyutlama alanında bırakmıştır.

⁶⁷ Tunalı, s.173.



Şekil 16: Wyndham Lewis ve Vortisizm, Kompozisyon 1913

Nesneye bütün boyutlarıyla sınırlı bir uyum içinde izleyiciye kabul ettirmek isteyen Kübistler, bir anlamda gerçekliğin peşindeydiler. Nitekim Henri Matisse onları gerçekçilikle niteler. Matisse: "Kübistlerin yaptıkları plân, plân araştırması gerçekliğine dayanıyor. Lirik bir ressam bunu imgeleme bırakır. Tabloya derinlik ve uzaysallık veren imgelerdir. Kübistler, objeler (nesnelere) arasında kesinlikle belirlenmiş bir uzaysallığı izleyicinin imgelemesine zorla kabul ettiriyorlardı. Başka bir anlatımla Kübizm, bir tür betimlemeci (tasvirci) gerçekçiliktir" diyordu.

“Platon'dan beri geometrik formların güzelliği ve işlevi filozof ve sanatçıları ilgilendirmiş, konuya ilişkin uzun araştırmalar yapılmıştır. Geometrik formlar başka şeylerde olduğu gibi bir başka şeye göre güzel olmayıp, daima ve daima vardır ve bunlar özleri gereği güzeldirler ve belirli kendilerine özgü bir haz duygusuna götürürler.”⁶⁸

⁶⁸ Tunalı, **Grek Estetiği**, s. 60.

Platon'un bu sözleri modern sanatı ele alan birçok sanat tarihi araştırmalarında mevcuttur ve sanki günümüzde söylenmiş kadar yenidir. Aristoteles ise "Güzelliğın temel formları, düzen ve sınırlılıklar yani çoğuş matematiksel disiplinler tarafından katılan şeylerdir" diyordu."⁶⁹

Geometrik biçimlerin resimde organizma ya da alt yapı öğesi olarak değil de doğrudan resimsel öge olarak kullanılması, 20.yüzyıl başlarında soyut sanatla başlar. Geometrik biçimlerin doğrudan resimsel öge olarak kullanılmasının açıklanabilmesi için soyut sanatın nasıl ve hangi koşullarda ortaya çıktığına bakmak gerekir. Soyut sanat bir ya da birkaç sanatçının buluşu değildir.

Çağımızın sosyal, kültürel, ekonomik ve diğer bütün oluşumlarının ve 20. yüzyıl yaşam biçiminin doğal bir sonucudur. Resim sanatında, geometrik biçimlerin resimsel öge olarak kullanılması, 20. yüzyıl sanat akımlarının, birçoğuna etkisi olan, İspanyol Picasso ile arkadaşı Brogue'nin geliştirdikleri Kübizm ile başlar. Kübist sanatçılar niçin resimlerini geometrikleştirdikleri konusunda kesin bir açıklama yapmamışlardır.

Cezanne'ın resimlerinde kıpırtı halinde olan geometrikleşme Picasso ve Brogue'in kübist resimlerinde somutlaşır. Cezanne bir çay bardağından ruhu olan bir varlığı ortaya koyan nesnelere, insanı ele aldığı gibi incelemiştir. "Mondrian'da, somut objelerden yola çıkarak saf bir formun soyutlamasını elde etmeye dayanan kübizme geçer."⁷⁰ Mondrian kübizmden doğan uzun ve karmaşık denemelerden sonra soyut resime ulaşacaktır.

Geometri Mısır'dan beri vardır. Piramitlerin geometrik yapısını görmekteyiz. Geometri mimarinin vazgeçilmez bir unsurudur. Geometrinin gereksinimi insanların düzensizliğe karşı olan bir düzen aramalarıdır. Sanatçı bu arayışlarda, sınırları belli olan karede denge ve düzene kavuşur. Denge ve düzeni oluşturmak için simetriden faydalanılır. Felsefi estetik açıdan çağı belirleyen temel kategori "geometri" olarak kabul edilmektedir.

⁶⁹ Tunalı, **B. Croce Estetiğine Giriş**, s. 67.

⁷⁰ F. Farago, **Sanat**, Çev: Ö. DOĞAN, 2.Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları-23, 2011, s. 195.

Geometrinin kurduğu bu ilgiler bütünü içinde var olan bir yapılama düşünölmüştür. Bu yapılama sürekli bir değişim için kuvvet noktalarının meydana getirdiği soyut, geometrik bir evren tablosu olarak karşımıza çıkmıştır. Nesnelerin geometrik yapıları içinde algılamaya başlanması ile yeni bir doğa, nesnelerin özünü oluşturabilir. Özler dünyası elde edilmeye çalışılmıştır. Nesnelere; salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavranır. Buda, doğanın görünen optik bir dünya, duysal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünölen bir doğa haline getirilmesi anlamındadır. Cezanne'a, bu doğaya koşul bir evrendir.

Cezanne'nin doğa analizlerinde elma önemlidir. Cezanne'ın elması, formal bir geometrik yapısı ile inceleniyor. "Bunu ne oluşturuyor?" düşüncesi ile doğaya bakmasından itibaren soyutlamalar başlar. Geometrik anlayışın başına çoğunlukla Cezanne koyulur. Hatta çağımızda ortaya çıkan tüm soyut sanatların da babası olarak kabul edilmektedir. Cezanne'de başlayan bu soyut eğilimli geometrik çizgi, değişik anlayışlarla günümüze kadar ulaşır. Geometrik kübistlerin ortak yönü, resimlerinde düşünsel ve geometrik biçimlerin bulunmasıdır. Geometrik resimlerinde Picasso ve Broue nesneyi parçalayıp yeniden düzenlemişlerdir. Bu çalışmaları ile geometrik-soyut resmin sınırlarına geldiklerini ama sınırı geçemedikleri görülür.

Geometri; yüzeyler, azalan mesafeler ve özelliklerinin bilimidir. Aynı zamanda insan zekâsının sezisi olarak maddelerin ve çizgilerin ölçülmesinde sayılabilir. Sanatın geometrikleştirilmesi, geometrik bir yapıya kavuşturulması anlamına gelir. Bilindiği gibi 3. Boyut derinlik yanılması resmimiz için 1930 'lara doğru hatta 1930 'lardan sonra bir yeniliktir. Oysa Batıda 1910 'larda uzayı, uzayın kucakladığı her şeyi tek bir bakış açısından sunan ve gözün uzayda yer değiştirilmesine izin vermeyen objektif gerçeklikle 3 boyutlu uzam imgesiyle yetinmeyen kübistler resme 4. boyutu "zaman" boyutunu da eklemek istediler. Nesnelere "Eş zamanlılık" ilkesine göre aynı anda başka başka açılardan göstermeyi denediler, bunu yapabilmek için örneğin kartondan bir dikdörtgen prizmanın ek yerlerinden çözülerek düzlem üzerine bütün yüzeyleri görünecek biçimde yayılması gibi, nesnelere bileşenlerine ayırdılar, parçaladılar. Kübizmin akım boyutu kavramını bize 1930 'ların başında Nurullah Berk'in

notürmortları, Bedri Rahmi'nin "Oda İçinde Çıplak" gibi yapıştırma ve düzenlemelere yer vermiştir.



Şekil 17: Nurullah Berk İskambil Kağıtlı Natürmort



Şekil 18: Bedri Rahmi, Çıplak, 1939

Baltacıoğlu'na göre kübizm, “konvinasyonların ilgası, hendesenin hakimiyeti, motifin ilgası gibi temel ayrımlarıyla bugünden geleceğe dönük, değişen toplumun değişen sanat anlayışını ifade etmektedir. Ona göre gündelik hayatın, toplumsal ilişkilerin, ekonomik iş bölümünün radikal bir şekilde değiştiği toplumda kübizm hem Osmanlı döneminden gelen geleneksel anlayışları parçalamakta (ananeler değiştirilmek için vardır) hem de geleceği kurgulamakta bir kılavuz görevi görmektedir.”⁷¹

Kübistler biçimlerin uzayda kapladıkları yeri belirlemek için onları parçalarlar ve sonra değişik yönlerde göstermek isterler. Işık gölge oyunlarından kaçan kübistler biçim oyunları ile resim doneleri kırık çizgili geometrik bir düzenleme yaşantısına sokarlar. Gri renklerin egemen olduğu resimlerinde tablo alanı geometrik blntlerle, matematik ölçülerle gerçek dünyadan ayrı bir dünyaya girer.

3.2. Fütürizm

“Mademki ağımızın karakteri dinamizmadır,

o halde sanat da her haliyle bunu anlatabilmelidir.”

Kökten ıslahatçı eserleri ve belki de daha çok nazariyeleriyle 20. yüzyıl başında ortaya çıkmış olan aşırı inkılâpçı bir İtalyan edebiyat ve sanat akımıdır. “İtalyan yazar ve ressamlar son yüzyılda ülkelerinin sanatsal açıdan taşralaşmış olmasından utanıyorlardı. Yobazlığa varan ulusçu bilinçleri, siyasal alanda yeni bir imparatorluk, sanat alanında da hak iddia eden, bir egemenlik istiyordu. Böylece sanatsal zorunluluk, yalnız kültürel bir devrimle tüm geleneklerin kökten yıkılması sonucu çözümlenebilecek ulusal bir sorun oldu.”⁷²

Gelecekilik Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909'da bir Fransız gazetesinde Le Futurisme'i yayımlamasıyla başlayan bir İtalyan hareketi idi. Modern teknolojiyi, hızı ve şehir yaşamını şiddetle yüceltmesi ve Batı sanatı geleneklerine karşı büyük bir enerjiyle yönelttiği küçümseme ile karakterize idi.

⁷¹ Güner, s.202.

⁷² L. Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, 3.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s.f.35.

“Marinetti, kendini Batı sanat geleneğinin ağırlığı altında ezilmiş hisseden bir kuşağın hayal kırıklığını ifade ediyordu. Gelecekçiler geçmişin sanatını ve kültürünü reddettiler: Yeni ve canlı olan her şeye yol açmak için eski ve saygın olan her şeyi yıkmak istiyorlardı. Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemliydi.”⁷³

Süratin üstünlüğünü iddia ve ilan eden Marinetti, bir yarış arabasının Samothrake zaferi (Yunan heykeli)nden daha güzel olduğunu ve buna ek olarak da: "Mutlak içinde yaşıyoruz, çünkü "her yerde hazır ve nazır olan" edebi sürati biz yarattık" demiştir. Fütürizm'in temelleri, Nietzsche'nin "der immoralische Übermensch" (Ahlâksız üstün insan)ına, "Der Ville zur Macht" (İktidar hakkındaki irade)ye, "Lebe gefährlich" (Tehlikeli yaşa) sözüne, Bergson'un zaman anlayışı ile gene onun "élan vital" (yaşamlı atılım)a ve Georges Sorel'in "zorlu gücün teorisi " ve "“Action Directe”e dayandırılıyordu. Esasen Nietzsche, Bergson ve Sorel'in bu düşüncelerini, emperyalist Mussolini faşizmi, kendine prensip edinmiş olduğundan, Fütürizmi; Faşist Partisi'nin sanatı olarak ilân etmişti. İşte Fütürizmin parti sanatı olarak kabul edilmesidir ki, bu sanat anlayışının Avrupa için önemini yitirmesine neden olmuştu. Avrupa sanatı için önemli yön, Fütürizmin Birinci Dünya Savaşı'na dek olan heroik dönemidir. Avrupa'nın tanınmış sanat tarihçileri, bu genel kanıyı benimsemektedirler.⁷⁴

Marinetti, ilk olarak ortaya attığı bu anlayış için, Avrupa'nın birçok kentinde konferanslar vermiş ve yüzyılı sarsan bir sanat anlayışı olmasına çalışmıştı. Fakat bu akımın ömrü kısa süreli olmuştur.

11 Şubat 1911'de ressam Umberto Boccioni (1882-1912), Luigi Severini (1883) ve Carlo Carra'nın imzaları ile Fütürist resim sanatının ilk manifestosu yayınlanmıştı. Daha 03 Mart 1910'da bu manifesto Turin'de Chiarella tiyatrosunda ilân edildiğinde, Fütüristler'le, bunun karşısındakiler arasında büyük bir savaş başlamıştı. 11 Nisan 1912'de Fütürist heykelin manifestosu da yayınlanmıştı. İtalya'nın entelektüel tabakası ile sanatçı gençliği, bu akımdan sarsılmış görünüyordu. Mitingler, kavgalar birbirini izliyordu. Fütürist ressamların en yaşlıları olan Balla, Boccioni ile Severini'ye

⁷³ S. Little, ...**İzimler**, 3.Baskı, Yem Yayınları, syf. 108-109.

⁷⁴ Turani, s.600.

Yeni - İzlenimcilik'i tanıtmıştı. "Bizim, rengi çözümleyen Seurat, Signac ve Gros'nun Divizyonizmini bir araya getirmemiz gerekir" diyen Boccioni, arkadaşları arasında en kabiliyetlisi olarak görünüyordu. Bununla birlikte Boccioni, sonraları heykel yapmaya başlamış ve "oylum içinde devam eden biçimler" adını taşıyan heykeli ile (1913) Konstrüktivistler'i etkilemişti. Severini, zarif biçimler ve zevkli renkler kullanıyordu. Eserlerinde hareket karakteristiktir (Pan Pan Dansı). Önceleri Fütürist olan Russolo, akustik ve müzikal problemlere döndü ve "Bruitisme" (Gürültücülük) akımını buldu.⁷⁵

1910 yılın' dan itibaren İtalyan ressamaları, Carlo Carrà, Boccioni, Luigi Russolo ve sonra da Giacomo Balla, Gino Severini, Milano'da Marinetti ile buluşarak, XVIII. yüzyıldan o güne kadara durgunluk içinde bulunan İtalyan sanatının durumunu inceledikten sonra onu daha dinamik bir akım yoluyla canlandırmak ve bu suretle batı dünyası içinde kaybetmiş olduğu sanat ve fikir itibarını çağdaş espriye ulaştırmak suretiyle yeniden kazandırmak yolundaki düşüncelerini "Fütürist ressamlar" (1911) bildiriyle genç sanatçılara duyurmayı kararlaştırmışlardır. Fütürist Akım, İtalya'da gürültülü gösterişlere yol açarken Fütürist bir sergi de Bernheim - Juenes galerisinde (Paris) açılmıştır. Fütüristler çok statik buldukları kübizme karşı kendi adı altında ebedileşen dinamik duyguyu yeniden araştırmışlardır. Fransız şair ve tenkitçisi Apollinaire, kısa bir zaman Fütüristlerle birleşmiş ve bütün ileri akımların bu ad altında birleştirilmesini teklif etmişse de, Marinetti tarafından reddedilmiştir.

⁷⁵ Turani, s.601.



Şekil 19: Filippo Tommaso Marinetti, Mızrakçılar



Şekil 20: Umberto Boccioni, Bisikletçinin Dinamizmi

Fütürizmin doğuşu, kübizmin yayılmaya başladığı yıllara rastlar. Fütüristler, kübistlerin araştırmalarından faydalanmakla birlikte, resim alanında yeni buluşlara gitmişler ve dikkate değer eserler arasında o zaman başlıca Fütürist ressamlar tarafından

yapılmış eşzamanlık anlayışı içinde kübist tarza giden kompozisyonlar yer almıştır. Boccioni'nin "Elastiklik", Severini'nin "Uzayda Küre Şeklinde Genişleme" tabloları bunlar arasındadır. Dünden esaslı surette ayrılmış, bugünü geçerek geleceği, onun dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş olan Fütürizm, plastik durgunluktan (statik teknik) bir başka duruma geçişi (dinamik teknik) sembolleştirmiştir. Çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren, değişen temalar üstün tutulmuştur.

“Koşan bir atın dört değil yirmi ayağı vardır” diyen Fütüristler, her şeyden çok büyük kent hayatının heyecanları ile sarhoş oluyorlardı. "Bir oda içinde bakarak balkondaki bir kişiyi resmederken, ancak pencere çerçevesinin bize izin verdiği kadarı ile görüş alanımızı sınırlamıyoruz. Bilâkis balkondaki adamın görüp yaşadığı duygularını, çevresiyle vermek istiyoruz. Caddenin gürültüsü, sağda ve solda derinliğine giden evlerin sırası..."⁷⁶ Görülüyor ki Fütürizm, kendine amaç olarak objeyi değil, insanın iç yaşantısını ele alıyordu. Yani ruh durumu resme giriyordu. Fütüristler'e göre bütün müzeler, kitaplıklar ve her çeşit akademilerin yıkılmasının gerekliliği bir adak olarak yüklenilmiştir. Fütürizm, modern hayatı resimlemekten, heyecanlı bir denemeden ya da bir doktrinden daha fazla bir şeydir. Bu akımın en mutlu niyetlerinden biri, "Simultaneité", son bilimsel keşiflere paralel olarak yalnız görüş tarzını ve optik kanunları ilgilendirdiği halde, Fütürist "İntuition" (içe doğma), ressamın ruh haline dayanır ve "Simultaneité"yi, sanatçının kafasındaki anıların ve çeşitli heyecanların birbirlerine girdiği anda, yaratıcı hareket çıkış noktası olarak kabul eder. Ayrıca Fütüristler'den Boccioni, bir dördüncü buut'tan söz etmektedir. Fakat bu nokta, yeter derecede tanımlanmamıştır. Bu da oylum fikridir. Yani seyircinin de resme dahil olduğu fikri. Bu suretle o zaman kadar, yepyeni bir düşünce ortaya atılmış oluyordu.⁷⁷

Marinetti'nin savaş estetiğine dair temel ilkelerinin seramik sanatındaki en güçlü temsilleri "AeroCeramica" seramikleridir. Tullio d'Albisola, 'Farfa' diye tanınan Vittorio Tommasini ve Luigi Colombo aeroceramica grubunun başı çeken kurucularıdır. Marinetti ile beraber 1930'da kaleme aldıkları "Ceramica e AeroCeramica" adlı

⁷⁶ Turani, s.601.

⁷⁷ Turani, s.601.

manifestolarında, aeroceramica'ların dönemlerinin tüm seramiklerinden ileri olduğunu ileri sürerler. Çek Kübizmi, Konstrüktivizm ve Süprematizmin etkilerinin hissedilebildiği bu seramiklerin birçoğu Faenza ve Albisola'daki yüksek teknik imkanlardan yararlanılarak üretilmişlerdir. AeroCeramica'nın başrol oyuncusu d'Albisola'nın çok renkli seramik çalışmalarında, geometrik desenler, tipografik anlatımlar ve devinim duygusu göze çarpan ilk özelliklerdir. D'Albisola direk kullandığı sır altı ana renklerle aeroceramica seramikçilerinin plaetini oluşturmuştur. Çömlekçi Guiseppe Mazotti'nin oğlu d'Albisola, fütürist resim teorisinin çizgi ve yüzey anlayışını kullanarak seramiklerinin yüzeyine hareket kazandırırken; çoğu kez boyutlarını mübağla ettiği kulp ve ayaklarla absürd seramikler yapmaktaydı.

Fütürist seramikçilerin birçoğu faşist temalardan yola çıkarak gaz maskesi, süngü, bomba, miğfer, balta gibi sembollere başvurmuşlardır. Bazı fütüristler faşist propogandaya dolaysız hizmet etmektense, d'Albisolanın "atletik yapılanma" olarak tanımladığı boks, atletizm ve bisiklet gibi sportif etkinliklerden çıkışlı seramikler de üretmişlerdir. Yeni bir dil arayışının özlemiyle yanıp tutuşan fütüristler, üçgen tabakları, araba radyatörüne benzeyen vazoları, pistonu dönuşen emzikleriyle seramikçilerin kendilerini ble şaşırtacak seramikler yapmak arzusu içindeydiler. Aeroceramica akımı bazen bir vidayı bazen de Mussolini'yi bir sanat yapıtına dönüştüren, tam olarak tanımlanması güç bir plastik dil geliştirmiştir.

Fütürist seramikçiler birkaç istisna haricinde fonksiyonun dilini sembolik olarak kullanmışlardır, daha açık belirtmek gerekirse endüstriye ya da halka yönelik tasarım yapma eğilimleri yok denecek kadar azdır. Faşizmi yücelterek gerçekleştirilen yapıtlar sanatın özüne ters düşer, ancak fütürist seramikçiler ortaya koydukları son derece güçlü, sıra dışı işlerle ve geleneklerden kopma arzusuyla seramik sanatına en çok katkıda bulunan akımlardan biri olmuştur. Fütürist seramikçiler, manifestolarında bahsettikleri geçmişin sanatından tamamen kopan, tümüyle farklı bir dil oluşturamadılarsa da hep beraber aynı şarkıyı söylemeyi başarabilmişlerdir. Bu şarkının sözleri gayet basit ve anlaşılabilir bir biçimde yazılmıştır: Sanat olsun, isterse dünya batsın.

Fütürizm, özetle, sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık maddeyi yok edecek güçlerdir. Sanatın estetik öğeleri olan ahenk ve güzel gereksiz sayılmışlardır. Hız yapan bir motor bir şaheserden daha güzel görülmüştür. Geçmişe bağlılık demek olan Passeizm dinamizmi engellemektedir. Bu bakımdan geleneksel konular bırakılmalı, militarizmi, savaşı, şiddeti değerlendiren dinamik konular işlenmelidir. Fütürizmin dinamik niteliklere sahip bu kompozisyonları ve biçimleri, bugün performans sanatı olarak adlandırılan sanatında öncüdür. Performanslar yaşamın dinamizmini gerçeklik bağlantısı içinde daha yetkin yansıtabilir ve böylece geleneksel sanat formlarına karşı kullanılabilir. Fütüristlere göre performansın bu dinamizmi sanat/yaşam ayrımını ortadan kaldırmakta yardımcı olabilirdi. Bu gelişim çizgisi, nesne merkezli sanat üretiminden, sanatın nesneye bağlı sınırlarının ötesinde bir yaratıma doğru gerçekleşen evrimi ifade etmektedir. Fütürizm'in geliştirdiği bir diğer olgu da, sanatçıların bizzat kendilerinin kamuoyu oluşturdukları organizasyonların ilk kez ortaya çıkışına öncülük etmesidir.

Empresiyonizm, fovizm, kübizm bazı sanat eleştirmenlerince bu sanat hareketlerine alaycı anlamda ve benzetmelerle verilen adlardı, Oysa Fütürizm bir grup İtalyan sanatçısının filozofik, politik ve artistik ilkelere ve kavramlara göre oluşturdukları, niteliği ve amacı belli bir sanat hareketidir.

3.3. Süprematizm

Modernizm'in en üst düzeye ulaştığı düşünülen 1910-1930'lu yıllarda, soyut sanat ilk olarak Kübizm akımı ile ortaya çıkmış, biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelerin tanınmaz hale geldiği Analitik kübist resimlerde dahi tam anlamıyla saf bir soyuta varılamamış, nesne var oluşunu sürdürmüştür. Sanatta değişen üslup; akımdaki soyutlama ve eleme gücü ile ilerleyen yıllarda, sadece soyut ifade yerine, nesnenin boyunduruğundan kurtuluşu ve saf duygunun üstünlüğünü kabul eden "Süprematizm" akımı ile gelişmiştir.

Süprematizmde geometrik biçimlerle oluşturulmuş nesnelerin görünüşünün altında yatan yapı hiçbir biçime gönderme yapmadan tasarlanmıştır. Süprematizmdeki soyutsal ifade Kandinsky de heyecan ve sezgiler yoluyla verilmiştir. Kandinsky'nin

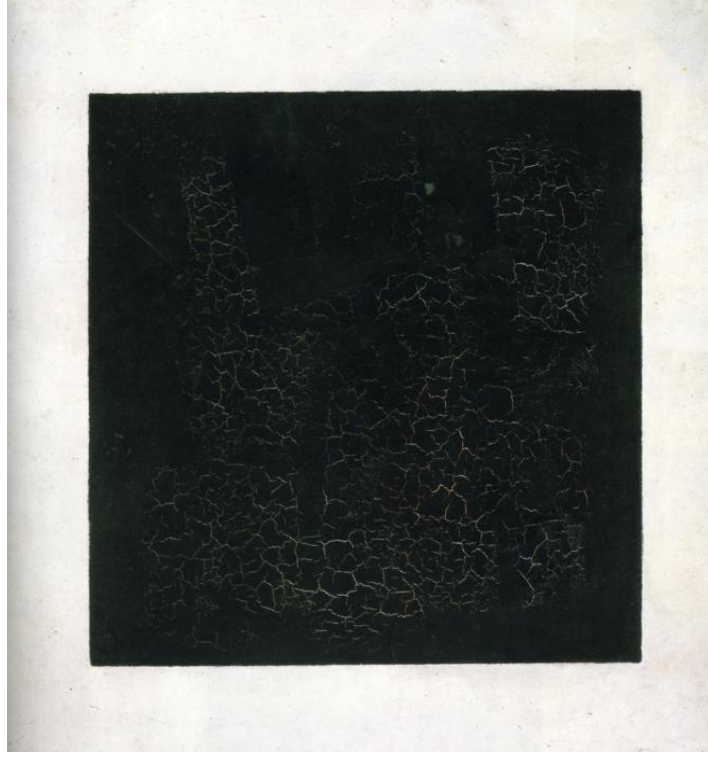
sanat anlayışı Malevich'inki gibi sistemli ve konstrüktivist değildir. Süprematizm doğada var olan biçimlerden değil, sadece temel geometrik biçimlerin, yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesiyle oluşur. Malevich'e göre sanat yapıtı maddi kazancı değil, sadece duyguların üstünlüğünü savunmalıdır.

Bunun gerçekleşmesi içinde nesne tümüyle resimden yok edilmeli, sanat dinsel, siyasal ya da toplumsal amaçların içeriğinden kurtulmalıdır. Non-objektif* ifadeyi benimseyen Malevich, 1915 yılında Petrograd'da açılan sergide 'Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare' isimli çalışmasıyla geometrik ve kavramsal temellere dayanan soyut resimleri üreterek "Süprematizm" akımının yaratıcısı olmuştur.

"Maleviç Süprematist resimdeki beyaz alanları şöyle açıklar; sonsuzluk manzarasını karartan renkli gölgelikler olan geleneksel gökyüzü mavisini yırtarak beyazı ortaya çıkardım. Benim yanımda eşlik eden pilotlar, bu sonsuzlukta yüzün Süprematizmin semaforunu kurdum. Yüzün! Özgür beyaz deniz sonsuzluk önümüzde uzanmaktadır."⁷⁸ Resimlerinde tinsel gerçekliği ifade etmeye çalışan Malevich, geometrik soyutlama ile soyut sanat ve insanı birbirine yaklaştırır. İnsanın doğası soyutla özdeşir, bu tablolar evrenin zaman içindeki yolculuğunun yakalanmış bir parçası gibidir.

* **Non-objektif:** doğanın / dışgerçekliğin soyutlanmasıyla değil, tamamen kavramsal soyut ifade yoluyla gerçekleşen resimsel ifade.

⁷⁸ Aaron Scharf, "Süprematizm", **Concepts of Modern Art**, London, 1994, syf.139.



Şekil 21: Malevich, Yağlıboya (79.6 x 79.5 cm) , 1914 – 1915

Mondrian ve Malevich Kübizm ve Fütürizm gibi etkilendikleri ilk dönem resimlerinin ardından saf soyuta yönelmişlerdir. “Süprematizm’in sadece bir akım değil bir ruh hali olduğunu savunan Malevich resimlerindeki soyut şekillerin “herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu” olduğunu, boş olmadığını aktarmaktadır.”⁷⁹ Malevich yapıtına “Sıfır-Biçim” adını vermiştir. Bu bağlamda anlatmak istediği yeni sanatın geçmişle olan bağı, ilişkisini tam anlamıyla koparması ve eskinin geleneklerini yıkması gerektiğidir. Malevich’in sergilediği ‘boş bir kare’ değil, “non-objektiflik” duygusudur.

“Maleviç irade ve düşünce dünyasını geride bırakırken ‘nesne ve kavram’ temasının yerine duygunun yer aldığını görünce irade ve düşünce dünyasının sahteliğini fark eder”.⁸⁰ Onun aradığı eşitliğin dengesidir, bu denge bireysel ayrıcalıkların hiçliğinde silinmesiyle Süprematizm’in varmayı hedeflediği ‘kozmetik-bütüne’ ulaşarak var olur.

⁷⁹ Antment, **20.yy Batı Sanatın’da Akımlar**, s. 82.

⁸⁰ Antment, s. 91.

Maleviç döneminde Rusya’da öne çıkan konulardan biri de dördüncü boyuttur. Dördüncü boyut mekân algısına değil, mekânın sezgisine dayanır, Süprematizm; dördüncü boyutta nesnelere nasıl görünecekleri teması ile düşünülerek yaratılmıştır. Bu nedenle Malevich’in temel sorunu perspektif yerine, nesnelere zihnimizde var oldukları biçimde, her açıdan ve ölçülebilir sınırlar çerçevesinde gösterilebilmesi olmuştur.

Süprematizm akımında adı geçen önemli sanatçılardan biri de Romen asıllı Constantin Brancusi’dir. Üç boyutlu üretimde saf biçimsel ifadeyi yakalamaya çalışan sanatçı, soyut heykelin yaratıcısı olarak kabul edilir. Bir dönem asistanlığını yaptığı Rodin’in naturalist geleneğini eserlerinde yansıtmayarak, saf biçim yaratma arayışı içinde bulunması, Brancusi’nin sanatsal ifadeye bir kırılma yaratmasına neden olmuştur.



Şekil 22: C. Brancusi, Sonsuz Sütun, 1938

Süprematizm, nesnelere çözünerek parçalara bölünmesi ve parçalardan geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi ilkesinden kaynaklanan Kübizmden farklıdır. Doğada bulunan biçimlerin yapımcı bir yöntemle bir araya getirilmesine dayanır. Süprematizm, ifadeci ve tasvirici soyut ekspresyonizm’in* koybolup, konstrüktivist akımın egemenlik kazanmasıyla ortaya çıkan bir akımdır. Ayrıca, süprematizm dünyası salt bir düzlem üzerindeki geometri duygusudur. Resim yabancı

* **Soyut Ekspresyonizm:** İfadecilik ikinci plandadır. İnsanın içsel dünyasının yeni taraflarını yeni olanaklarla biçimlendirmedir. Önemli olan ruhsal durumdur.

elemanlardan ayrıştırılmıştır. Yani objenin yükünden kurtulmuştur. Bu çaba süprematizm’de kendini asal geometrik biçimlerin en saf halleriyle ele alınmasında gösterir. Malevich yaratmış olduğu yeni sanat dilini ifade etmek için süprematizm kavramını neden seçtiğini şu şekilde ifade eder:” yeni sanat kavramı, bu arada anlaşılabilir bir kavram olmuştur. Bu nedenden ötürü, idesiz ve içeriksiz yaratmalar için süprematizm deyimini seçtim.”⁸¹ Latince suprema (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma ortamı ortaya koymayı hedeflemiştir özünde. Bu alan, salt geometrik–soyut elemanların katışıksız dilini kullanan bir sanat olmuştur. Süprematizm Rus avant-garde sanatının oluşmasında önemli etkiler yaratmış, dönemin sanatçıları bu sanat biçimi ve felsefesini benimsemişlerdir. Sanatı, salt geometrik veriler kullanarak soyut bir dilin yaratılması olarak ele alması açısından Süprematizm ve De Stijl hareketi arasında bir paralellik görülür. Bu iki hareket, aynı yıllarda tüm Batı kültürünün ve sanatının (resim, heykel, özellikle de mimarlık) eksenini oluşturmuştur. Süprematizm’in etkileri Bauhaus’a kadar ulaşır.

Malevich üç boyutlu mimari çalışmaları olan ‘arkitekton’ adını verdiği çalışmalarına Vitebsk’de başlamış ancak ilk somut sonuçlarını 1923’de Leningrad’da ortaya koymuştur.

“Burada GİNKHUK’daki (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü) stüdyosunda Nikolai Suetin, İlya Chasnik ve Lazar Khiedekel ile birlikte çalışmıştır. Bu sanatçılar mimariyi işlevsel anlayışın tersine sanatsal bir biçim olarak ele alıp, bu yapının tam kurallarını ortaya koymaya çalıştılar. Malevich arkitektonları ilk kez 1924 yılında Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü’nde sergilemiş ve daha sonra çalıştığı Sanat Tarihi Enstitüsünde çalışmalarını devam ettirmiştir. Bu çalışmaların modellerinin çoğu özgün olarak günümüze gelebilmiştir.”⁸²

Süprematizm esasına dayanılarak üretilen mimari, herhangi bir siyasi ya da ekonomik sistemden bağımsızdır. Malevich mimariyi modern sanatın bir yansıması

⁸¹ Tunalı, s. 182.

⁸² B. Eroğlu, **Kazimir Malevich ve Süprematizm**, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniv. Sosyal Bilimler Enst., İzmir, 2008, s.83.

olarak ele almış ve bütün nesnelerin süprematist kurallara uygun tasarlandığı bir çevrenin hayalini kurmuştur.



Şekil 23: Kazimir Maleviç, Mekansal Süprematizm (arkitektonlar)

Malevich'in erken dönem arkitektonları çoğunlukla yatay, hareketsizlik izlenimi ve düzlemde yayılma hissini vermektedir. 1920'lerin ikinci yarısında göksellik ve dinamizm izlenimi uyandıran daha yüksek, dikey vurgulu ve süslemesi olan örnekler tasarlamıştır.

Malevich, mimari ile ilgili çalışmalarını sürdürdüğü yıllarda, mimarlık dünyasında da en az resim sanatı kadar devrimci gelişmeler yaşandığını göz önüne alırsak sanatçının mimariye verdiği önemi daha iyi anlarız.

“Rusya’da 1917’deki Ekim Devrimi’nden hemen sonra İmparatorluk Porselen Fabrikası ele geçirilir geçirilmez Devlet Porselen Fabrikası ismi verilmiştir. 1925’te de Lomonosov Porselen Fabrikası ismini almıştır. Bu dönemin en etkileyici ve büyüleyici seramikleri burada yapılmıştır. Seramikler, Modern Sanat’ın ilk evrelerinde Vassily Kandinsky, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin (Konstrüktivizmin kurucusu) ve

Kazimir Maleviç (Süprematizmin kurucusu) gibi seminal figürlerin doğrudan katılımlarıyla ışılı bir sanat dünyasına sahip oldu. Malevich dönemin belki de en önemli seramik objelerinden biri olan Sürematist çaydanlıktan sorumlu olarak çaydanlıklar üretti. Maleviç tarafından yapılan üç çay bardağı ve çaydanlık, 20.yüzyıl seramik sanatının en önemli parçalarından biriydi. Şaşırtıcı güzelliğinin dışında, bu çaydanlık geometrik hacimlerin vahşi ve tartışmacı birleşimlerinden meydana gelen, seramiğin kavramsal özgürlüğü için bir su barınağını temsil etmektedir. Yarım çay bardağı yüzeyinde Ilya Chasnik tarafından Süprematist bir tasarım resmedilmiş olan bardaklar Malevich'in önemli diğer çalışmasıdır. Süsleme ve form birbirleriyle tamamen uyum içerisinde değildir. Fakat gerilim dinamiktir ve insanı resmin enerjisi ve uzayın belirli ve aktif sanılarıyla, garipçe şekillendirilmiş yarım bardağın fiziksel gerçekliğinin birleştirilmesi fikrine alışmaya sevk ediyor.⁸³

Süprematizmin kurucusu ve önde gelen teorisyenlerinden Malevich mimari projelerinde idealize ettiği üç boyutlu çizimlerini seramiklere aktarırken, Suetin süprematist tasarımlarıyla tabak ve kahve servislerini dekorlamaktaydı. 1925 yılında Paris fuarında gösterilen bu seramikler İtalyan Fütürist çömlekçi Tullio D'Albisola'nın AeroCeramica'ları için çıkış noktası olmuştur. Rus Konstruktivizmi'nin ve Süprematizm'in seramik sanatındaki geç etkileri için John Mason ve Peter Shire'in çalışmaları örnek gösterilebilir. Seramik, Rus sanat hareketlerinde majör bir alan olmasada Vlademir Tatlin, Vasily Kandinsky ve Malevich gibi üç sanat hareketi lideri zamana damgasını vuran önemli bazı sanat objeleri üretmişlerdir. Kandinsky, üç boyutlu formlara çok ilgi duymakla beraber, yemek takımları boyayarak, enerji dolu, renkli, dekoratif işler üretmiştir. Malevich ve Tatlin ise daha çok form ve fonksiyonla ilgilenmişlerdir bu dönemde ürettikleri işlerinde. Malevich devlet porselen fabrikasında ürettiği çaydanlık ve fincanlar ile, fonksiyonel bir objeyi bir soyutlamaya dönüştürerek sadece süprematist bir sanat objesi yaratmakta başarılı olmakla kalmayıp 20. yüzyıl seramikçilerine soyut fonksiyonellikten uzak bir rol tavsiye etti. Modern sanat tarafından dönüştürülen geleneksel çömlekçi formları böylece fonksiyonla birleşen kavrama dayalı birden çok anlamı olan metaforlara dönüştürler.

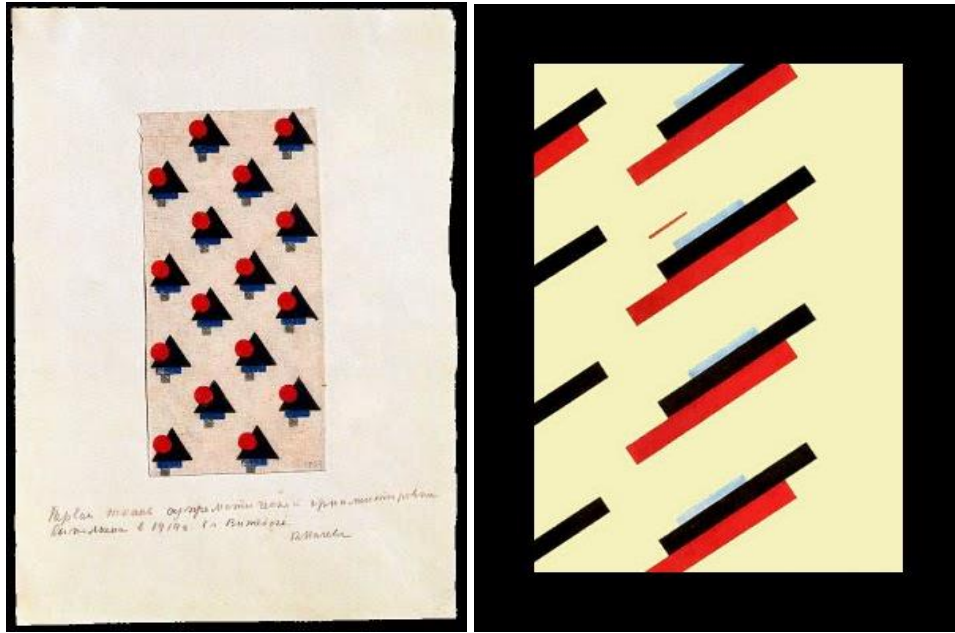
⁸³ Karen Mc Cready, **Art Deco and Modernist Ceramics**, Thamesi and Hudson Ltd London, 1987, s. 15-16-17.

Tatlin'in seramikle olan bağlantısı fonksiyonist bir bakış açısı sergilemekteydi. Sanat objesini devrimin idealleriyle uyumsuz bir burjuva olarak değerlendiren Tatlin sanatın akademik konseptlerinden gitgide hoşnutsuz olmaktadır. 1927'de Moskova teknik yüksek okulunun (VKHUTEIN) seramik fakültesinin üyesi yapıldı. Burada Tatlin artık ideallerini gerçekleştirebilecek ve sanatı hayatın içine sokarak protelerya yararına çalışmalar yapacaktır. Tatlin'in Vkhutein'de gerçekleştirdiği tek dikkat çekici çalışması bebekleri beslemek için tasarladığı çift duvarlı, ısıyı muhafaza edebilen porselen çalışmasıdır. Tatlin enerjisini ploteryanın enerjisi doğrultusunda harcayarak "malzeme kültürü" yaklaşımını geliştirdi. Tatlin'e göre her malzeme kendine uygun bir form üretir; her malzemenin kendine ait benzersiz renk, doku ve şekillendirme metodu vardır. Zanaatkarlardan, mimarlardan ve modern sanatçılardan sık sık duyduğumuz bu doktrine "malzemenin hakikati" denmektedir. Tatlin'e göre renk ve doku malzemenin kendisinden elde edilmelidir ve yapay olarak uygulanmalıdır. Bu yaklaşım seramik için hala son derece yaygındır. Malevich'e göre sanat ruhani bir aktiviteydi ve kullanıma yönelik olduğu zaman sanat, sanat olmaktan çıkmaktaydı.

Malevich ve Tatlin'in yaptıkları çalışmalar geleneksel çömlekçilik formlarından çıkışlı heykelsi formlara yönelmiş sanatçılar için örnek teşkil etmiştir. Burada Kenneth Price'ın işlerinden bahsedebiliriz. Price, erken dönem işlerinde Tatlin'in malzeme kültüründen beslenmiş ve imalarda bulunmuştur. İşlerinde objeyi birçok açıdan sunabilme isteği ve renk kullanımı vardır. Price, sanat tarihiyle yakından ilgili bir sanatçıdır. Sanat tarihinin içinden konuşup seramik disiplininde modernist teknikleri uygulayarak ilkler yaratmak istemektedir. Ancak sonuç olarak bu işler bir sanat yapıtında aranan en önemli kriter olan estetik haz konusunda zayıf kalmaktadır. Price'ın geometrik kap serilerinde, geleneksel çömlekçilik formları dinamiklerinden hareket ederek yeni heykelimsi, seramiğe ait bir dil ürettiği söylenir. Yeni kap artık kap olmaktan çıkıp Kübist prensiplerin benimsendiği, bakılan her açının kendi kurallarını oluşturduğu bir sanat objesine dönüşmüştür. Malevich'in devlet porselen fabrikasında tasarladığı çaydanlık sonuç olarak içinde çay demleyip içebileceğiniz ama çok fonksiyonel olmayan bir "tasarım" olmasına rağmen içinde bir çılgılık barındıran devrimci bir estetiğe sahiptir. Biricik değildir, ama Price'ın sanat yapıtı olma

iddasındaki içinden bir şey içilmeyen, biricik, kupa ile heykel arası objelerinden daha çok göze hitap eder. Seramik sanatçılarının içinden bir türlü sıyrılmadığı seramiğe ait dil meselesi Price gibi birçok sanatçının ayak bağı olmuştur. Ancak dinamikleri kullanarak resim, heykel veya grafik tasarım için geçerli uygulamaları seramiğe aktarma oyunu daha uzun süre deneysel bir sahnede oynanmaya devam edecek gibi gözüküyor.

“Malevich 1917’den itibaren süprematizmi uygulamalı sanatlar alanında da kullanır. İlk olarak 1917’de Moskova’da bir sergi için süprematist desenli yastıklar, çantalar ve kıyafetler hazırlar. Çanta ve elbiseleri büyük bir beğeni kazanmıştır. Kıyafetler, sanatsal kompozisyonların sergilenebileceği yüzeyler olarak kullanılmıştır. Malevich’in kullanıma yönelik sanat anlayışında da genel Süprematizm felsefesinden uzaklaşmamış ve gündelik hayata yönelik faydacı tasarımlar yapmasına karşın Konstrüktivistler gibi hiçbir zaman fabrikaya girip çalışmamıştır.”⁸⁴



Şekil 24: Süprematist tekstil tasarımları Kazimir Malevich / Nikolai Suetin

Bu dönem üretilen çalışmaların çoğunda dönemin siyasi sloganları ve bu sloganları destekleyecek görsel tasarımlar görülmektedir. Süprematistlerin yaptıkları çalışmalar ise siyasi anlam ifade eden biçim ya da slogan içermeyen çalışmalar olarak

⁸⁴ Eroğlu, s. 87.

diğer çalışmalardan ayrılır. Malevich'in mimari çalışmalarını andıran bu alışmalar Süprematizmin insanların günlük yaşamına girmesine büyük ölçüde fayda sağlayabilecek eserler olmalarına karşın malzeme azlığı gibi ekonomik sebeplerden az sayıda üretilmişlerdir ve koleksiyon parçası olmaktan ileri gidememişlerdir.

Süprematizm 1920'li yıllarda Rusya'da siyasi olarak "Toplumsal Gerçekçilik" akımına uyum sağlayamadığı için sona ermiştir. Fakat Avrupa'da o yıllarda oldukça etkili olmuş, İnşacılık "Konstruktivizm" akımının ve "Bauhaus"un oluşmasına zemin hazırlamış ve gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bauhaus'a konstrüktivist kurallar Malevich'in aracılığıyla girmiş ve sadece görsel olarak değil düşünceye de hizmet eden bir tavırla ortaya çıkmıştır.



Şekil 25: Kazimir Malevich, Suprematist Demlik ve Fincan



Şekil 26: Kazimir Malevich, Suprematist Demlik ve Fincan



Şekil 27: Carsten Höller



Şekil 28: Nikolai Suetin, 1923



Şekil 29: Nikolai Suetin, 1922 - 1928



Şekil 30: Nikolai Suetin, 1922 - 1928



Şekil 31: Post - Suprematist Mimari Yemek Takımı / Özel koleksiyon



Şekil 32: Nikolai Suetin, seramik Süprematizm, 1922 – 1928

3.4. Konstrüktivizm

1900'lerin başından itibaren Avrupa kültürel ve toplumsal alanda yeni ideolojilerin arayışına girmiştir. Endüstriyel alanda yaşanan devrim sonrasında toplumsal geleceğe dönük yaşam tasarımlarının bağımsız sonuçlarından biri olarak sanat akımlarının ortaya çıktığı bir dönem başlamıştır. Makineleşmeyle birlikte, yeni malzemelerin üretildiği ve sanayide kullanım alanlarının genişlediği görülmektedir. I. Dünya savaşının sonrasında makinenin ve makineleşmenin modern bir toplum yaratmanın göstergesi olması ve sanat için sınırsız olanaklar sunması yeni bir yaratım sürecini başlatmıştır.

“Rusya’da bu yaratma isteği, Komünist düşünceye temellenmiş bir düşünceye temellenmiş yapısalcılıkla birlikte ortaya çıkmıştır. Rus modernleri için, eski yaşam biçimini tamamıyla reddeden konstrüktivizm, kapitalizmin karşısında duran, kendi temellerini ve kültürünü yaratacak olan bir akımdır.”⁸⁵

⁸⁵ Bilge Aydoğan, “Konstrüktivizm”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı:57, 2003, syf.54-57.

Bu dinamik manzaranın çekirdeğinde oturan sanat ekolü ise Konstrüktivizm'dir. 1920 yılında Naum Gabo ve Antoine Pevsner Moskova'da beş maddelik teknik bir Konstrüktivist manifesto yayımlarlar:

1. Mekanın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekansal çeperi reddediyoruz. Mekanın dıştan içe doğru oylumlamayla değil, ancak içten doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekan, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?

2. Mekan içinde üç boyutlu ve arkitektonik cisimlerin oluşturulmasında tek öğenin kapalı kitle olmasını reddediyoruz. Buna karşılık plastik cisimlerin stereometrik olarak üretilmesini istiyoruz.

3. Üç boyutlu konstrüksiyon'da resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımını reddediyoruz. Somut malzemenin resimsi bir öge olarak kullanılmasını istiyoruz.

4. Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapıtındaki her çizginin yalnızca betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz.

5. Plastik sanattaki biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öge olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılsamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz.⁸⁶

Yukarıda anılan prensiplerle yola çıkan konstrüktivistler, gerçeklerin yanı sıra bir takım düşlerden ve ütopyalardan beslendiği güçlü bir iddiadır. Bu görüşe göre Saint Simon ve Robert Owen gibi ütöpik sosyalistler bu pratiğin ilham kaynaklarıdır.

“Konstrüktivizm adı ilk kez 1921 yılında, Tatlin yönetimindeki Obmoklu Genç Sanatçılar Grubu'nun açtıkları sergi bildirisinde yer almıştır.”⁸⁷ Malevich ve Kandinsky gibi bazı sanatçılar, sanatın toplumsal gereksinimlerinden ayrı tutularak temelde tinsel

⁸⁶ Güner, s.78.

⁸⁷ C. Beykal, “Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm”, **Boyut Dergisi**, 4/3, s.18.

bir etkinlik olarak kalmasının gerektiğini savunmuşlardır. Tatlin ve Alexander Rodchenko önderliğindeki sanatçılar 1921’de karşı görüşlerini ileri sürerek “sanat için sanat”ı reddetmişler ve endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlarda ürün vererek, kendilerini yeni komünist toplumun hizmetine adanmışlardır. Vladimir Tatlin ve Alexander Rodchenko, “sanat için sanat” düşüncesine karşı bir tavırla yaptıkları çalışmalarda sanatın toplum yararına kullanımını amaçlamışlardır. Her türlü figüratif yapıdan uzak, geometrik ve soyut biçimlerle uyumlu yapılar yaratmaya çalışan akım kübizmden etkilenmiş ve sanatı toplumsal gelişmenin bir aracı olarak görmüştür. Sanatta yaratım süreci tasarıma ağırlık veriyor, akım siyasi bir kavram olarak da toplum mimarisinde rol alıyordu. Sanatsal dışavurum, kavram olarak tasarım temasını içermekteydi. Bu bağlamda işlevsellik temel özellik oluyor, sanat felsefesi ve terminolojisinde de temel değişiklikler meydana geliyordu.

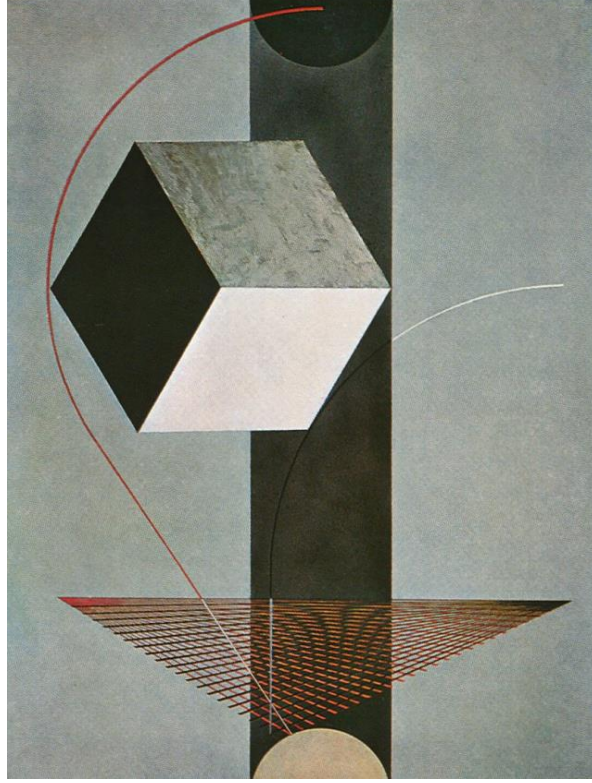
Akım, döneminde “gerçek mekanda, gerçek gereçlerle”⁸⁸ ilkesini savunmuştur. Buradaki “gerçek mekan” deyiminde kastedilen, içinde yer aldığımız bizi saran uzay boşluğudur. “Gerçek gereç” olarak adlandırılan şey ise; demir, çelik, plexiglas gibi somut malzemelerdir. Uzay boşluğunda bu malzemeler değiştirilmeden, direkt olarak kullanılır. Böylece çelik, pirinç, plastik gibi malzemeler kendi özelliklerini açığa çıkarabilirler. Nikolai Tarabukin, “sanat yapıtının biçimi iki temel ilke ile düzenlenmiştir, gereçler ve yapı. Bunlarla gereçler kendini bir üstünlük içinde düzenler ve sanatsal mantık ile derin anlamını kazanır.”⁸⁹ Cümlesiyle Konstrüktivizmi, malzeme ve strüktürün bir birlikteliği olarak açıklamıştır.

Aleksei Gan “konstrüktivizm” broşürünü yazarak, Konstrüktivist ideolojiyi ilk defa formüle etme girişiminde bulunmuştur. Bu broşürde soyut sanatçıları, geleneksel sanatçılarla olan bağlarını koparmadıklarından dolayı eleştirirken, Konstrüktivizmin bir laboratuvar çalışmasından çıkarak, pratikteki uygulamalara yöneldiğini söylemiştir. Gan, Konstrüktivizmin üç ana ilkesini, mimarlık doku ve konstrüksiyon olarak belirlemiştir. Mimarlık, komünist ideolojinin görsel biçimle bütünleşmesini, doku malzemelerin doğasını ve endüstriyel üretimde nasıl kullanıldıklarını, konstrüksiyon ise,

⁸⁸ Beykal, s.18.

⁸⁹ Beykal, s.18.

yaratıcı süreci sembolize ederek, görsel örgütlenmenin kurallarını araştırmaktadır.⁹⁰ Konstrüktivist idealini en iyi benimseyen sanatçı, ressam, mimar ve grafik tasarımcısı El Lissitzky olmuştur. Mimarlığın matematiksel ve strüktürel özellikleri sanatçının sanatının temelini oluşturmuştur.



Şekil 33: El Lissitzky, Proun 99, ahşap üzerine suda çözüner ve metalik boya, 129x99cm, 1924

Yaratma sürecindeki edimi, inşa etme ve tasarıma dönüştüren, bunu yaparken de bilimsel ilkeleri temel alan, yaratıcı bireyin kişisel üslubunu tanımlamaları yerine, toplumsal hedeflere ve ihtiyaçlara göre şekillenen kolektif üretim yöntemlerini kullanan konstrüktivist akım, değişen politika ve siyasi etmenler nedeniyle zayıflamıştır.

Vladimir Tatlin, Naum Gabo, Antoine Pevsner kardeşler konstrüktivizmin önde gelen isimleri olmuştur. Tatlin, Pariste yaptığı “köşe rölyefleri”ni üretirken kullandığı malzemeler ve tekniği ile geleneksel yöntemleri terk etmiştir. Atık malzemelerden oluşturduğu yapıtlarıyla, izleyiciyi heykel sanatının küteselliğinden

⁹⁰ www.circassiancenter.com/cc-türkiye/sanat/genel/01-rusyada.htm (10 02 2015)

kurtararak gerçek mekanlar'da malzeme ile baş başa bırakır. Bu yaklaşım mekanla yetinmek istemeyen sanatçılara yeni ufuklar açmıştır. Sanatçılar Rusya'da sanatın politik propaganda aracı olarak tasarım ve işlevselliğe yönelmesiyle, Paris'e yerleşirler. Konstrüktivist ilkeler çerçevesinde çalışmalarını yaşamlarının sonuna kadar bu kentte sürdüren sanatçılar, soyut heykelin başlıca temsilcileri arasında yer alırlar.



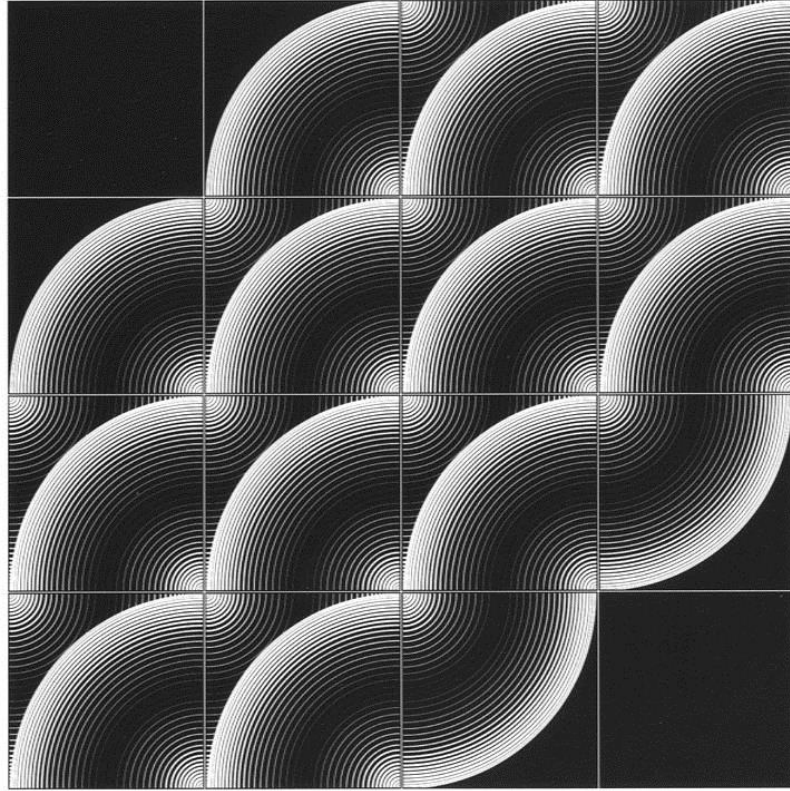
Şekil 34: Naum Gabo, Paslanmaz çelik; Oluşturmacılığın öncü, Fotoğraf Nick Atkins, 1916

3.4.1. Modüler Konstrüktivizm

Modüler Konstrüktivizm, “1950 – 60’lı yıllarda Erwin Hauer ve Norman Carlberg öncülüğünde ortaya çıkmış olan bir akımdır. Erwin Hauer ilk olarak Henry Moore’dan ilham alır. Daha sonra etkilendiği Konstrüktivist heykeltıraşlar ise; Naum Gabo ve Antoine Pevsner’dir. Norman Carlberg, heykellerinin tarzının Modüler Konstrüktivizm olarak bilinen akımı yansıttığını belirtir. Carlberg’in yapılarındaki modüler çizgi göze çarpar. Kendi içinde kapalı sistem olarak ve sık değişebilen

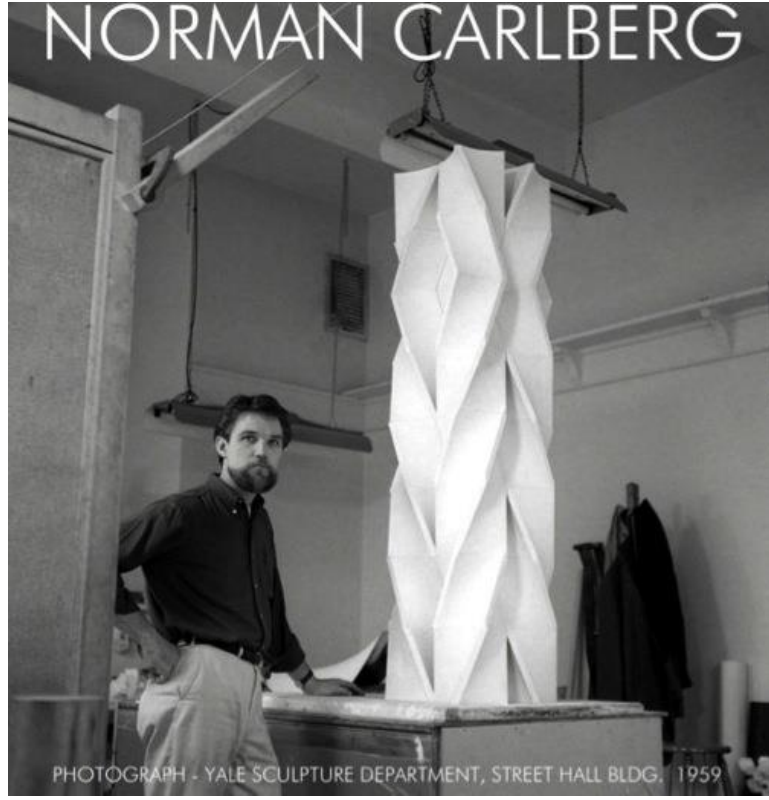
modüller, iyi çözümlenmiş elemanlarla birbirlerine bağlanırlar. Carlberg’in heykelleri tek bir birim tekrarı ya da farklı şekillerde bir araya getirilebilen temel şekillerden oluşabilir.”⁹¹

Akım, inşacı heykel anlayışının farklı bir türüdür. Modüler Konstruktivist çalışmalar; özellikle seçilen ya da amaca uygun olarak üretilen modüllerle oluşturulan, karmaşık ve sonsuza kadar tekrar ediyormuş izlenimi yaratan modeller ve bu modellerden meydana getirilen desenler ile oluşturulur. Yapılar sade, temel zemin ve biçimlerinde, bazen de çok boyutlu formlar olarak ortaya çıkar.

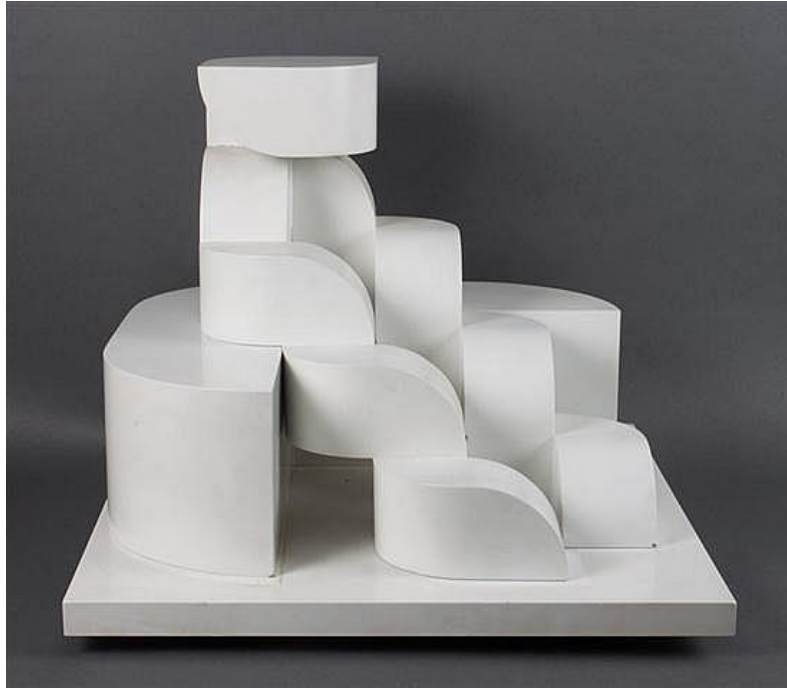


Şekil 35: Norman Carlberg

⁹¹ <http://www.erwinhauer.com/> (02 01 2015)



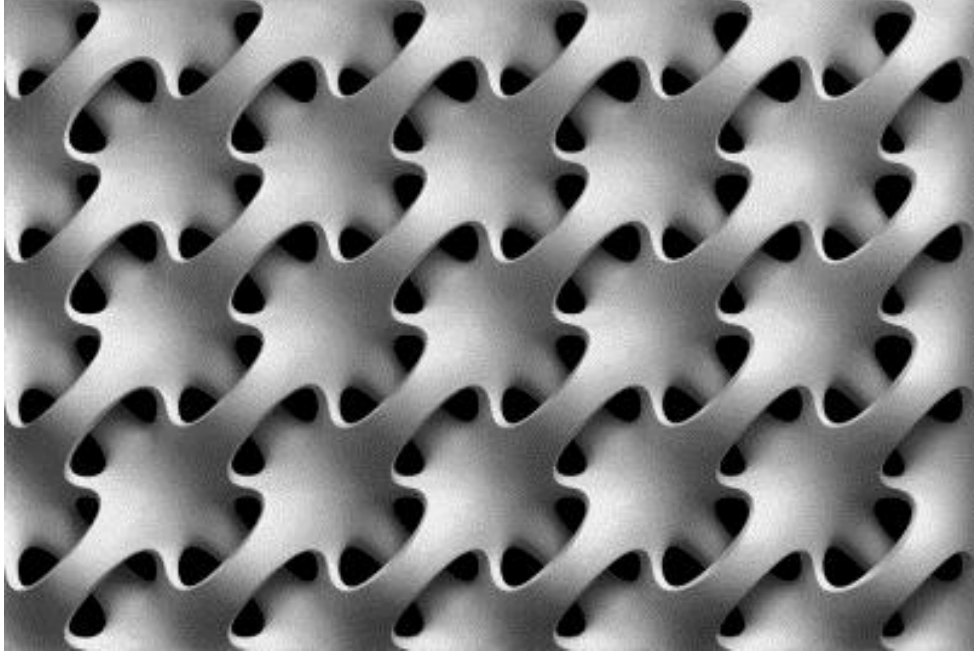
Şekil 36: Norman Carlberg, İkiz Sütun



Şekil 37: Norman Carlberg, Çağdaş Kompozisyon Soyut Heykel, 1928

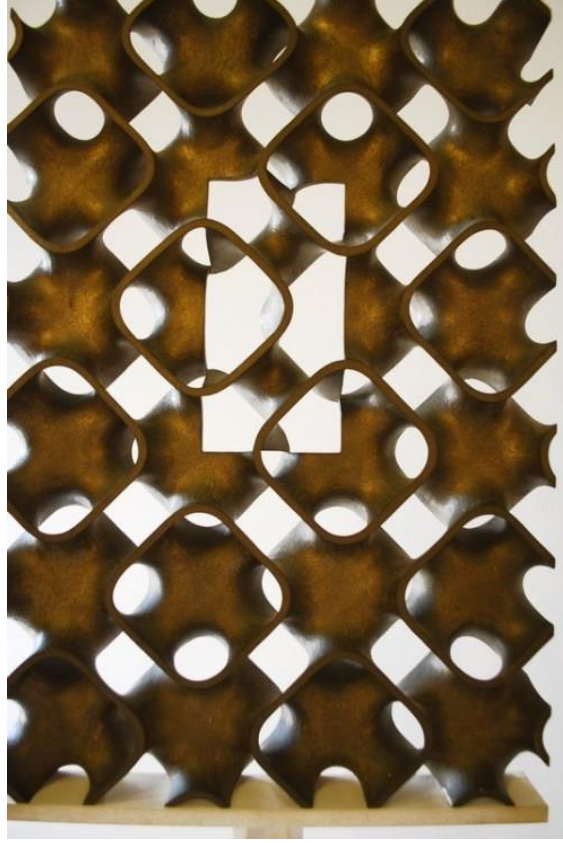
“Modüler Konstruktivist yapıları meydana getirmek oldukça yoğun tasarım çalışmalarını gerektirir. Bileşimsel kombinasyon olasılıkları, eğri çizgiler, akıcı devamlılık sağlayacak şekilde biçimlendirilen modüller, kaynaksız, organik yapıya yakın bir şekilde yuvarlanmış ve kendi içinde kapanmış olabilir, ya da açık formlar halinde, olasılıkları çerçevesinde sonsuza uzanan biçimler alır.”⁹²

Kendini kanıtlayarak ortaya çıkan en son kullanışlı tasarımlar göz alıcı mimari duvarlarda ve yüzeylerde kullanılmıştır. Bu modellerde kullanılan inişli çıkışlı harekete sık sık karışık modeller eşlik eder. İnce kumaş dokusu ile örülmüş gibi aralıklı yüzeylerde oluşan deliklerden sızan ışık kırılarak ve iletilerek, gölgeyle zarif biçimlerin oluşturulmasını sağlar.



Şekil 38: Erwin Hauer

⁹² <http://www.erwinhauer.com/> (02 01 2015)



Şekil 39: Erwin Hauer



Şekil 40: New York Dünya Fuarı CocaCola Pavyonu, Erwin Hauer, 1964 - 1965



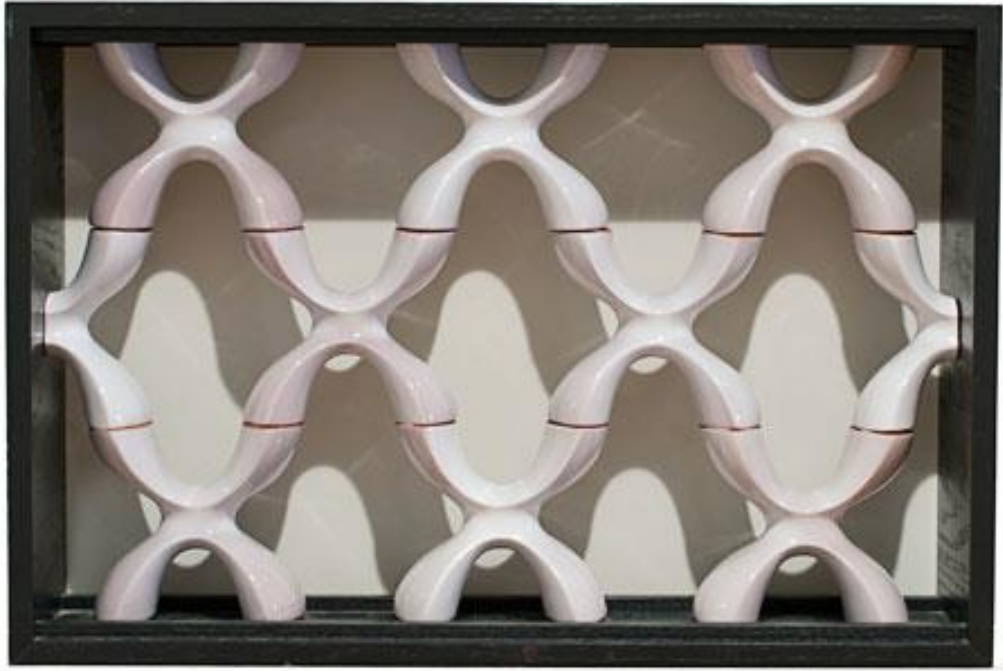
Şekil 41: Eva Zeisel, Göbek deliği bağı, Düğme Bölme Birimi, 1958



Şekil 42: Eva Zeisel, Altıgen Bölme Birimleri, 1958



Şekil 43: Eva Zeisel, Altıgen Bölme Birimleri, 1958



Şekil 44: Eva Zeisel, X Oda Bölücüleri, 1958

3.4.2. Konstrüktivizm ve De Stijl

1917 YILINDA Van Doesburg Mondrian, Anthony van der Leek, J.J.P. Oud Wils, Van't Hoff ve Georges Van Tongerleoo gibi Hollandalı sanatçıların oluşturdukları De Stijl, salt soyut bir ifadeyi ve geometrik bir yaklaşımı benimsemiştir. “Grup aynı adı taşıyan bir dergi yayınlamaya başlamıştır.”⁹³

Stijl sanat anlayışının tanınması ve geçerlilik kazanmasında, Doesburg ve Mondrian'ın hem çalışmalarının, hem de bu çalışmalar üzerine geliştirdikleri teorilerin oldukça önemli bir payı vardır. “De Stijl'de resim anlayışı, doğadan ve gerçek nesnelere hareket edip, imgeleri aşamalı bir şekilde soyutlayarak, kare ve dikdörtgen gibi dik açılı geometrik biçimlerle kurulu kompozisyonlara, renk, çizgi ve biçim gibi temel öğelere indirgemıştır”.⁹⁴ Böylece natüralizm karşıtı ve soyuta dayanan yeni bir sanat görüşünü beraberinde getirmiş, bu anlayışı neo-plastisizm adı altında savunmuştur.

De Stijl ideolojisi, yeni bir resim biçimi olarak ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra, getirdiği temel ilkelerle yeni bir görme, düşünme, hissetme ve inşa etme mantığı ile genel bir kültür ideolojisi halini alır. Bu anlayış, tasarım ve mimarlığın toplumsal rolü üzerinde ısrarla durur. Sanat ve tasarımın geleceği değiştirme gücüne inanır ve kişisel-özel ile toplumsal-genel arasındaki dengenin oluşturulmasından yanadır. Bireyciliğe karşı saf ifadeyi savunur. Evrensel biçimlerin koşula göre değişen biçimleri değil de, insan ruhunu temsil ettiği görüşünü benimser. “Kontrast yapan ve nötralize eden bir karşıtlıkla sağlanan denge, ayrı kişilikler olarak bireyleri yok eder. Ve böylece gelecek toplumu gerçek bir birlik olarak yaratır”.⁹⁵ Aynı zamanda bu ilkeler, devrim sonrasında Rusya'sında ve Almanya'daki Bauhaus'da olduğu gibi, Avrupa'nın pek çok ülkesindeki öncü sanatçıların fikirleriyle de örtüşüyordu. Konstrüktivist çalışmalar bir mühendisin nesnellliğini içeren, raslantısallığa yer vermeyen bilinçli bir kurguyu içerir. Genellikle doğaya dair bir referansları yoktur ve herhangi bir olay, deneyim ve herhangi bir nesnenin hatırlanmasıyla ilişkili değildir. Sanat eserinin konusunu görüntünün kendisi oluşturur. Bu görüntü dünyevi nitelikler dışında, bağımsız bir şekilde kendi

⁹³ Tunalı, s.178.

⁹⁴ Rona, **De Stijl**, s.432.

⁹⁵ George Rickey, **Constructivism Origins and Evolution**, George Braziller, New York, 1968, s. .39.

kendisini ifade eder ve yeni bir gerçeklik oluşturur. Sembol yoktur. Görüntünün seçimi tamamen sanatçının önceliğindedir. Konstrüktivistler hacim veya boşlukla ilgili herhangi bir ilüzyon yaratmazlar. Saydığımız bu özelliklerin pek çoğunu De Stijl’de görmemiz mümkündür. “Konstrüktivizm giderek Süprematizm ve De Stijl’in pek çok fikrini de içine alacak şekilde genişlemiş ve hem resim, hem de heykeli kapsamaya başlamıştır.”⁹⁶

Grubun benimsemiş olduğu ve De Stijl adlı dergide savunduğu sanat anlayışını konstrüktif soyut olarak tanımlayabiliriz. Ancak buradaki konstrüktif soyut kavramı özgün bir kimliği temsil eder. Bu özgünlük çağdaşı olan diğer soyut sanat anlayışlarından, örneğin Kandinsky’nin soyut anlayışından ayrılır. Rasyonel olarak kurulan bir realite, duygusal her yaklaşıma karşı olduğu gibi, bu duygusallığın katıldığı her soyut geometrik obje kavrayışından da ayrılmaktadır.

“Bu yeni ruh, Rusların heyecan ve anarşizminden de uzaktı. O, heyecan dışı, mantıksal, açık ve enerjik, hemen hemen bir mühendisin saltlığını ve nesnellliğini ön planda tutuyordu. Bu onun püritanizminin, temizlik ve saflığının, burada yeni bir nitelik elde eden geometrik açlığa olan eğilimi ile Hollanda ruhu idi. Bu geometrik açlığı Van Doesburg’un keskin akılcılığı ve Piet Mondrian’ın düşünsel yaşam yetisi ve önemli bazı mimarların ortak çabası belirlemiştir.”⁹⁷

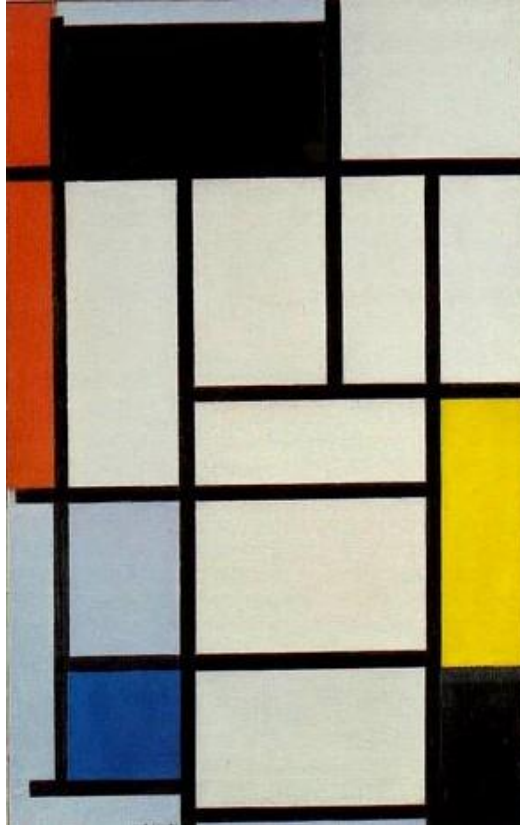
Grubun en dikkat çeken ressamı Mondrian’ın sanatı, teosofinin mistik düşüncelerinden beslenmekteydi. Mondrian, resmi tüm figüratif bileşenlerinden arındırarak, düz çizgiler, yüzeyler, dikdörtgenler ve nötr renklerle birleştirdiği ana renklere indirgedi. Mavi, kırmızı ve sarının yanı sıra siyah, beyaz ve gri dışında renk kullanmayan Mondrian, bu renkleri asimetrik bir biçimde tuval üzerinde düzenleyerek biçimsel ızgaralar oluşturmuştur. Mondrian’ın etkisi özellikle 1930’lu yıllardan sonra endüstri tasarımı ve dekoratif sanatlar üzerinde de etkin olmuştur.

⁹⁶ Rickey, s. 37.

⁹⁷ Tunali, s. 178.

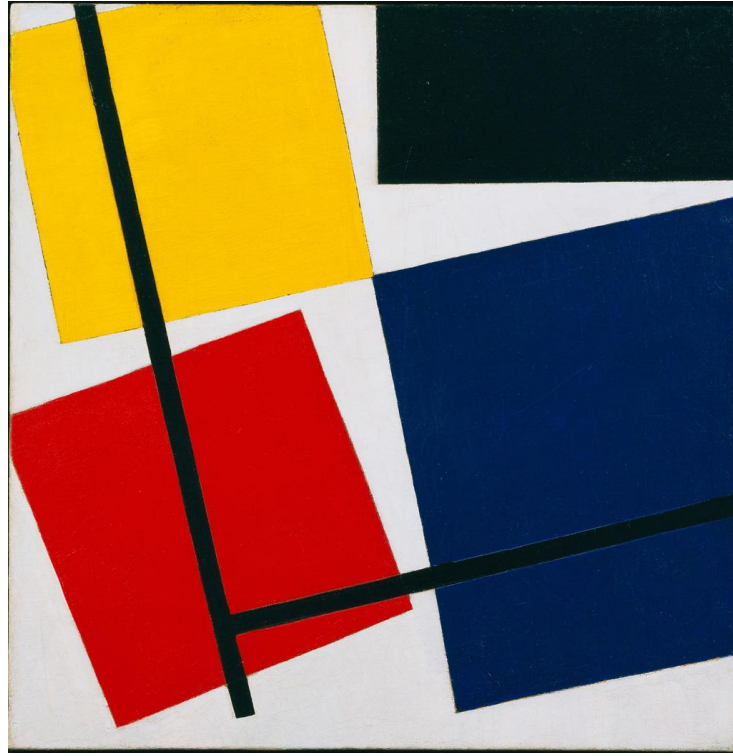


Şekil 45: Mondrian - Kompozisyon V – 1914



Şekil 46: Mondrian - Mavi, Kırmızı, Sarı Kompozisyon, 1921

“Van Doesburg 1922’de Lissitzky ile birlikte Düsselddorf’da Uluslar arası İlerici Sanatçılar Kongresi’nin düzenlenmesine yardım etmiş, yapılan tartışmalarda Konstrüktivist sanatla ilgili görüşleri savunmuşlardır.”⁹⁸ Rusya’da gelişen Konstrüktivizm ihtiyaç duyduğu modern sanat ile bağlantıyı ve teknolojiyi De Stijl etkisiyle tamamlamıştır. “De Stijl’in kuramcılarında Van Doesburg’un yaptığı resimler 1924’e gelindiğinde, De Stijl’in Mondrian etkisi altındaki ilk döneminin dikey-yatay formülünden uzaklaşmaya başlamış, Lissitzky’nin de etkisiyle artık daha dinamik düzenlemeler yapmaya başlamıştır.”⁹⁹



Şekil 47: Theo Van Doesburg (1883-1931)

De Stijl ideolojisi, ahlaksal ve toplumsal sonuçlarıyla, çağın kültür insanları ve sanatçı kuşağını etkisi altına almıştır. Bu ideoloji, hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, ortaklık, objektiflik ve yasalılık gibi temel ilkelerden oluşmuştur. En temel kavramı ise biçim vermedir. Mondrian ve Doesburg için resim düzeyinde ortaya koydukları temel biçim verme uğraşı, üç boyutlu bir dünyada hayat bularak giderek

⁹⁸ Lynton, s.116.

⁹⁹ Rickey, s.36.

modern yapı sanatının temel modelleri olan arkitektonik kompozisyonlara doğru gelişmiştir. Mondrian 1920’li yıllar hakkında şu ifadeyi kullanmıştır: “Konstrüktivizm, Neo-Plastisizm ile birlikte homojen bir hal alarak Pris ve Londra’da devam etti; bununla birlikte, bakış açılarında daima bir farklılık kaldı.”¹⁰⁰ Bu sözyle Mondrian, sanat yoluyla sosyal uyumun yakalanması fikri ve kesin mistisizm ile ifadenin anlamı olarak gördüğü, dikey-yatay çizgiler ve saf renkler üzerindeki ısrarını gösterir.

“De Stijl giderek bilim ve teknolojiyle birlikte düşünölmeye başlamış ve bunun ilk sonucu bir uluslar arası konstrüktivist sanat grubunun, Lissitzky, Van Doesburg ve Berlin’li sanatçı Hans Richter önderliğinde kurulması olmuştur.”¹⁰¹ Yayınıladıkları bildiride Van Doesburg’un şu sözleri yer alıyordu: “Biz bugün makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlılığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler, yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk armağanı olarak, plastik bir ifadeyle belirdeğini görüyoruz.”¹⁰² Ve bu görüşlerle şekillenen yeni sanat anlayışına da *Elementarizm** adı verildi. “Elementarizm ve elementarist kavramları, boşlukta birbirinden bağımsız olan biçimlerin bir araya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını öne sürer.”¹⁰³ Bu anlayış neo-plastisizmin prensiplerini daha dinamik bir anlayış içerisinde ele alarak, kompozisyonlarda dikey-yatay eksenlerden vazgeçilmesini savunuyordu.

1917’de De Stijl grubuna dahil olan Vantongerloo matematik formüllere dayandırdığı basit geometrik biçimlerle heykeller yapıyordu. Vantongerloo’nun bu dönemde gerçekleştirdiği heykeller, De Stijl resminin üç boyuta dönüşmüş halini hissetmektedir. Bu heykeller, konstrüktivist yaklaşımdan çok elementarizmi çağırıştırıyordu. Aslında kuramsal açıdan bakılacak olursa bu iki anlayış arasında kesin bir ayırım bulmak zordur. De Stijl sanat anlayışı, döneminde sanatçıları ve mimari

¹⁰⁰ Rickey, s. 36.

¹⁰¹ Lynton, s.117.

¹⁰² Lynton, s.117.

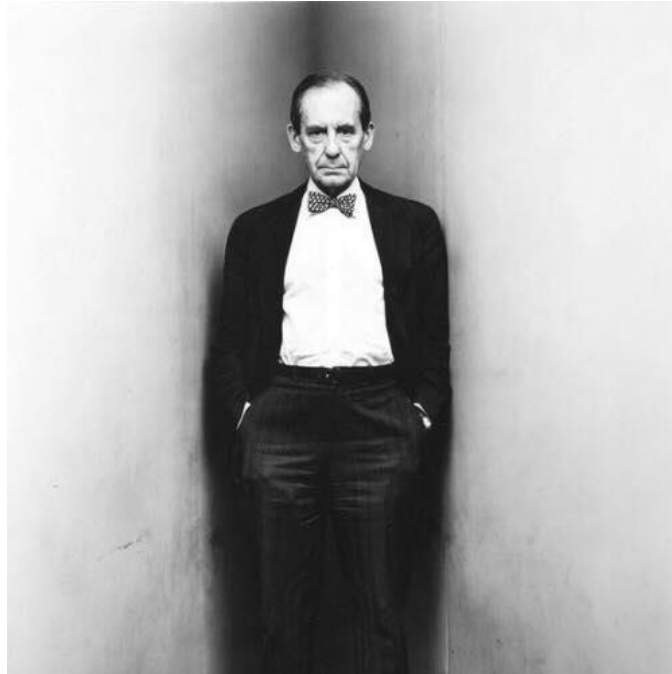
* **Elementarizm**, Raoul Hausman, Jean Arp, İvan Puni ve László Moholy-Nagy tarafından ilk bildirge ile 1922’de, De Stijl dergisinde ve 1923’de de G isimli dergide ikinci bildirge Theo van Doesburg tarafından yayınlanmış yeni plastikçiliğın ilkelerinin değıştirilmesinden ve geliştirilmesinden ortaya çıkan sanatsal bir öğreticiliktir. Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg tarafından oluşturulup geliştirilen De Stijl isimli sanat hareketinin resimdeki oluşumu ve anlayışdır. Ressam Mondrian tarafından uygulanana resimdeki dik açı ve düz çizgi ilkesi, Doesburg tarafından eğimli düzlemler ve çapraz hareketlere yer verilerek dinamik kompozisyonlar ana özelliklerindedir.

¹⁰³ Lynton, s.117.

düşünceyi ahlaki ve toplumsal sonuçları da dahil olmak üzere pek çok alanda derinden etkilemiş, Gropius ve Bauhaus için bir temel oluşturmuştur.

3.5. Bauhaus

Avrupa’da Art Nouveau döneminin ünlü mimarı Henri van de Velde 1914 de “Weimar Art and Crafts” okulundaki yöneticilik görevinden ayrılırken, yerine geçebilecek kişiler arasında genç mimar Walter Gropius’u (1883-1969) önermişti. 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.



Şekil 48: Bauhaus'un kurucusu - Usta Walter Gropius 1883-1969

Walter Gropius 1919 yılında yayınladığı Bauhaus programında; “Hep birlikte, mimarisi ve heykeli ve resmiyle milyonlarca zanaatçının el vermesiyle, içinde her şeyi birden barındıracak olan geleceğin binasını kuralım”¹⁰⁴ diye yazmıştır.



Şekil 49: 1860 yılında Büyük Dük tarafından sanat okulu olarak hizmete açılan binaya 1919’da Walter Gropius tarafından Bauhaus adı verildi. 1996 yılında adı Bauhaus Üniversitesi oldu.

“Bauhaus “yapı evi” anlamına gelmektedir. Adını yapı sanatçılarının bir usta denetimi altında çalıştıkları bir ortaçağ loncası olan Bauhütte’den almaktadır. Alman Werkbundu gibi güzel sanatlarla uygulamalı sanatları birleştirmeyi amaç edinen örgütlerde görev almış olan Gropius’un yapmak istediği de kuramla uygulamayı birleştirmek, uygulama ağırlıklı bir sanat eğitimi gerçekleştirmektir.”¹⁰⁵ Bauhaus’u önceki tasarım okullarından ayıran en önemli özelliği sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemesi, endüstrinin olanaklarını yadsımayarak endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesidir. Bu da onu ilk gerçek “Endüstri Tasarımı Okulu” durumuna getirmiştir.

¹⁰⁴A.- C. Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çev: D. Zaptçioğlu, Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005, s.97.

¹⁰⁵ Ü. Alsaç, “Bauhaus”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s.203.

Sanatı günlük yaşama sokup her şeyi süslemeden uzak yalın bir hale getirmek amaçlı yürütülen çalışmalar Bauhaus sanatçıları elinde can buluyordu.



Şekil 50: La Creme de la creme! Bauhaus Takım 1908, Mies van der Rohe, Meyer, Hertwig, Weyrather, Chandler, Gropius

“Uygulamalı eğitim düşüncesi Bauhaus’ta iki aşamalı bir ders programına götürmüştür. Birinci aşamada biri Güzel Sanatlar, öteki Uygulamalı Sanatlar’dan gelen iki usta denetiminde, kullanılacak gereçleri, onları işleyecek araç ve makineleri tanıttak uygulama ağırlıklı bir ön kurs bulunmaktadır. Daha ilerde, hem sanat hem de uygulama alanında yetişmiş Bauhauslular’ın eğitim kadrosunda yer almaya başlamasından sonra, iki ustalı eğitim yerini tek öğretmenli sisteme bırakmıştır.”¹⁰⁶ Bauhasua’ta marangozluk, metal işlemeciliği, çömlekçilik, renkli cam, dokuma, duvar resmi, Grafik Tasarım (tipografi) ve sahne dekorasyonu işlikleri bulunmaktadır. Çömlekçilik işliği okul Dessau’ya taşındıktan sonra olanakların bir fırın kurmaya elvermeyişi nedeniyle kapanmıştır. Üyelerin baştan beri mimarlığa ilişkin çalışmalara katılmalarına karşın, Bauhaus’ta bir mimarlık bölümü oldukça geç, ancak 1927’de kurulmuştur.

¹⁰⁶ Alsaç, s.. 203.



Şekil 51: Bauhaus Sergi Afişi

Bauhaus'taki eğitim sanat yaklaşımı açısından önceleri Art Nouveau ve Alman Dışavurumculuğu'nun (Ekspresyonizm) güzellik ve yararlık ilkeleri doğrultusunda, sonraları De Stijl ve Yapımcılık'tan da gelen etkilerle akılcı ve işlevci bir nitelik kazanmıştır.

Walter Gropius idareciliğini yaptığı Bauhaus'un eğitim ilkelerini şu şekilde özetlemişti: “Oyun şölene, şölen işe, iş ise oyuna dönüşür.”¹⁰⁷ Bauhaus'taki eğitimde, el becerisine dayalı her türlü sanat dalı üzerine öğretmen-öğrenci, usta-çırak ilişkisine dayalı eğitim veriliyor, yaratıcılıktan öte iş eğitimi ön plana alınıyordu. Yaratıcılık öğretilmesi gereken değil, uyandırılması gereken bir olgudur. Bauhaus, endüstri çevreleriyle alış-veriş halindeydi, 20.yüzyılın başında seri malı yapan fabrikalar pazara hakim olmaya başlamıştı. Bauhaus, fabrikalardan sipariş alıyor, sanatçıların, seri mallarına biçim vererek kalite kazandırmalarına çalışıyor ve bu yoldan Bauhaus üslubunun halk kesiminde yayılmasını sağlıyordu. Böylece okulla yaşamı, sanat dünyasıyla endüstri arasında sıkı bir ilişki ve işbirliği kurulmuştu. Bauhaus, sosyal

¹⁰⁷ J. Erzen, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185> (02 02 2015)

sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinmelerine karşılık verebilecek olan yeni bir sanatçı tipinin yetiştiği bir okul oluyordu. Bu sanatçı “Tekniğe karşı değil, teknikle beraber” olacak, kendinde, Gropius’un bir sözüyle, tekniker ve işadamı niteliklerini de toplayacaktı.

Yani kısaca bu okul 20. yüzyılın başında bir endüstri toplumu olan Almanya’nın, sanat ve zanaatı endüstri ile birleştirerek, seri üretimin ve özellikle ucuz tüketim ürünlerinin işlevsel ve estetik niteliğini yükseltmek için tasarımı desteklemeyi amaçlamıştır. Bauhaus çağdaş tasarım düşüncelerini olduğu kadar eğitimini de etkileyen en önemli kuruluşlardan biridir. Kimi kendi öğrencileri tarafından kurulan, hatta aynı adı taşıyan okulla, örneğin Budapeşte’deki Bauhaus, onun eğitim ilkelerini benimseyerek uygulamışlardır. Okulun kapanmasından sonra ise eski öğretmen ve öğrencileri çeşitli ülkelerde etkinliklerini sürdürerek bu düşünceleri yaymışlardır. Bunların arasında 1937’de Moholy-Nagy tarafından Chicago’da Yeni Bauhaus adıyla kurulan, sonra da Tasarım Enstitüsü adını alan okul önemlidir. II. Dünya Savaşı’ndan sonra Bauhaus çizgisini sürdürmesiyle ünlü okullardan biride Federal Almanya’nın Ulm kentindeki Tasarım Yüksekokulu olmuştur. Türkiye’ye de bu ekol 1957 de Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu kurularak başlamıştır. Kısa zamanda bu okuldan tasarımcı sanatçılar yetişerek Türkiye’de endüstri alanında yurdumuzu batı bağımlısı tasarımlardan kurtarmışlardır.

3.5.1. Bauhaus’un Weimar Dönemi

Bauhaus’ un 1919 da Weimar da kurulduğu dört yıllık dönemi şöyledir. Bu yıllar tasarımın uygulamaya konduğu bir dönem olmuştur. Eğitim sisteminin esası, öğrencilere tasarım ve el sanatları becerilerinin temel ilkelerinin öğretilmesi ve tasarımcıyla zanaatkarın yan yana çalışmasına dayanmaktaydı. Eğitim yapısının önemli bir özelliği de Bauhaus çalışma programının temeli olarak kabul edilen 6 aylık Temel Sanat Eğitimi başlangıç kursuydu. Öğrencilerin endüstriyel malzeme ve modern üretim problemlerini yakından tanımaları ve bilgi sahibi olmalarını sağlamak için çalışma atölyelerinde el sanatları konusunda uygulama yapmaları da okulun bir diğer özelliğiydi. Bu atölyelerde vitray, tahta ve metal malzeme ile yapılan çalışmaları bir sanatçı ve bir zanaatkarı birlikte öğretip denetlerdi. Çalışma biçimi ortaçağda Gotik

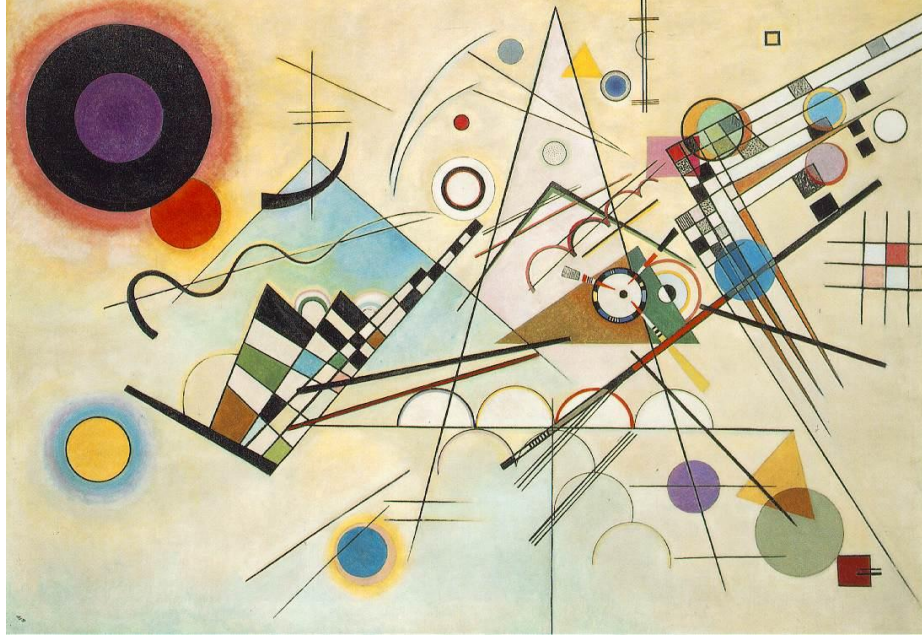
Katedral yapımında mimar, ressam, heykeltıraş ve el sanatçısı yani usta, kalfa ve çırak ilişkileri içersinde çalışarak yapıyı meydana getirmeleri gibi Bauhaus bu dönemin çalışma yöntemlerini örnek alarak öğrencilerle öğrenciler arasında usta - çırak ilişkisinde eğitim vermekteydi.

Bauhaus okulu, uygulamalı yapılan sanatla güzel sanatların estetiğine önem verdiği için eğitimin güçlü olmasını amaçladığından, bu okula Paul Klee ve Wassily Kandinsky gibi ünlü ressamlar getirtilmiştir. Grapius' un 1920 de Paul Klee Bauhaus' a davet etmiştir. Klee, burada resim ve öğretmenlik yaparak 10 yıl geçirmiştir.

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 rast gele hareket ettiklerini gösteren bir belirtide göze çarpmıyordu.

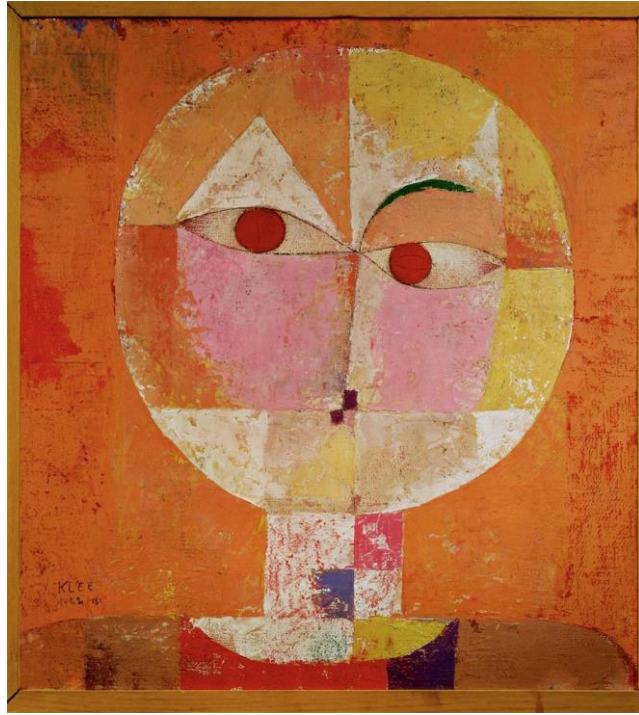
“Kandinsky Weimar'da biçimlerin etkili anlamları konusundaki Kandinsky'nin araştırmalarının özeti Bauhaus'ta yayımlandı. Klee öğrencileriyle çizgilerin, biçim kalıplarının, renklerin, simgelerin, perspektifin resimsel işlevleri üzerinde çalıştı.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ <http://blog.kavrakoglu.com/tag/konstruktivizm/> (10 02 2015).



Şekil 52: Wassily Kandinsky, Kompozisyon VIII

Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, 1923



Şekil 53: Paul Klee, Aşıklar, 1920

“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 zeka da gerekiyordu. Kendi çalışma hayatının ilk döneminde, son derece tutarlı bir hazırlık programı uygulamıştır.”¹⁰⁹

“Klee, modern görsel sanatı, ilkel kültürler ve çocuk resimleri üslubunda çalışarak görsel iletişim unsurları ve sembolleri taşıyan desen 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.”¹¹⁰

Bu güçlü sanatçıların vermiş oldukları eğitim Bauhaus okulunda sanatın temel eğitiminin ne kadar ehemmiyetli olduğunu göstermektedir. Temel sanat eğitimi derslerine giren bu sanatçılar Bauhaus öğrencilerinin ne denli bilinçli ve güçlü bir alt yapıyla yetişen tasarımcılar olduklarını ortaya koymaktadır.

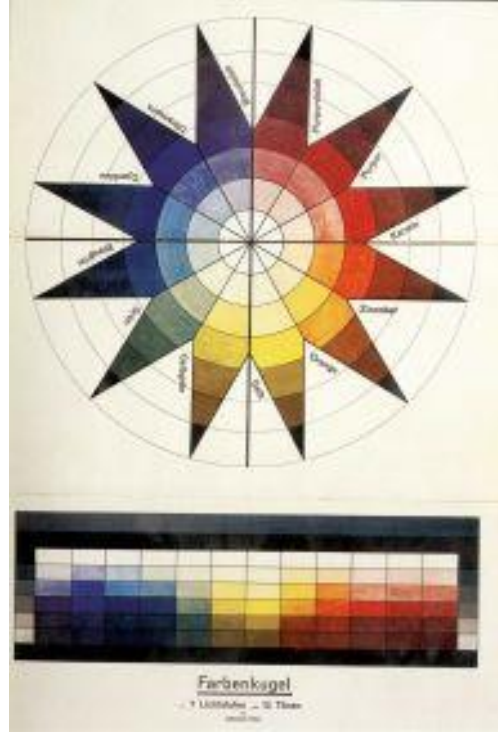
Kandinsky Bauhaus Okulu için yazdığı “Nokta ve Çizgiden Düzleme (1926)” adlı kitabına dayanıyordu. Bu sözler, boşluğa yetiştirilen düzlemler düşüncesinin geliştirilmesi ile, Pasmore’ un güzel sanatlar okulları için hazırladığı eğitim programının özetini oluşturdu. Bu okullarda, ressam ve desen çizimleri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

Temel sanat eğitimi derslerini başlangıçta Johannes Itten yönetiyordu. Itten zanaatı elle yapılan bir aktivite olmaktan çok ruhani olarak tanımlayıp kendi rolünü öğrencilerin kendilerini keşfetmekte onlara liderlik etmek olarak görüyordu. Amacı, her öğrencinin kendi yaratıcı niteliklerine gelişme olanağı tanımak, malzemelerin fiziksel yapısını anlamayı geliştirmek ve tüm görsel sanatların temelini oluşturan tasarım temel

¹⁰⁹ Lynton, s. 224.

¹¹⁰ D. Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 1992, s. 70.

ilkelerini öğretmekti. Daha sonra Itten'in derslerden ayrılmasından sonra makine için tasarıma ağırlık veren bir anlayışa doğru yön değiştirdi. Bunu Bauhaus için hazırlanan mühürlerde (emblemlerde) görmek mümkün, 1919 da ki amblemin aşama göstererek 1922 de Oscar Schlemmer' in yaptığı amblemle görülmektedir.



Şekil 54: Johannes Itten, Bruno Adler, 7 Ana Renkten, Renk Skalası, Weimar 1921

Bauhaus Tasarım Okulu'nun içindeki seramik atölyesi, kendine has bir biçimde gelişerek diğer malzeme atölyeleri içinde en sanatsal işler üreten departman olmuştur. "Walter Gropius ve Gerhard Marcks'ın Weimar yakınlarında kurduğu seramik atölyesi, vazo işlevli sayısız form ve heykelin üretildiği bir yerd. Form konusunda tasarım ve uygulamalarıyla Walter Gropius ile geleneksel çömlek ustası ve teknik uzman Max Krehan, kurdukları diyologla, seramik sanatının incelikleriyle üretilmiş hassas ve kırılğan formlar üretttiler. Her ne kadar bu formlar vazo olarak kullanım işlevini amaçlıyor gibi gözükseler de, artistik işlevleri öncelikliydi."¹¹¹ Geleneksel yöntemlerle çömlekçilik yapan Max Krehan'ın eğitmen olarak seçilmesinin sebeplerinden biriside Krehan'ın Weimar'dan otuz kilometre uzakta Dornburg'ta bulunan atelyesinin

¹¹¹ İ. İnal, "20. Yüzyıl'da Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı", **Seramik Türkiye Dergisi**, Ocak-Şubat 2006, s.101.

kullanabilecek olmasıdır. Krehan küçük bir kasabanın ihtiyaçlarına cevap verebilecek mütevazı atölyesinde zamanın reformcularından ve tasarımcılarından etkilenmeden yerel geleneksel çömlekçilik yapmaktadır aynı zamanda. Krehan'ın atölyesi, çömlekçi tornası, temel hammadde ve seramik fırını ile öğrenciler için uygun bir yerdi. Weimar'ın uzağında kendilerine has bir yaşam sürerek, öğrenciler burada kili ve odunlarını ormandan temin edebilmekteydiler. Krehan Kardeşlerin önderliğinde yirmidört saat ön pişirim, asıl pişirim gerektiren yirmidört saat fırınlama süreci şarkılar, okumalar, yemekler ve çeşitli eğlenceli etkinliklerle şölen havasında geçmektedir. Odun fırının yanarken oluşturduğu şaşalı atmosfer iyi bir reklam aracıydı. Bu sayede bölümün hayatını sürdürebilmesi için gerekli atölye fonları da desteklenmiş oluyordu. Krehan, öğrencilerine çömlekçi tornası, sırlama, pişirme gibi pratik eğitimlerin yanı sıra seramik tarihi eğitimi de vermekteydi.

Yerel çömlekçilik Bauhaus için önemliydi ve Werkbund'un zarif geometrisine bir alternatif potansiyel taşımaktaydı. Uygulamalı sanatlar alanında ifadesel gücün anlatımında güçlü faydalanılabilir kaynaktır çömlekçilik. Bauhaus seramikleri göbekli formları çıkık ve dik emzik, kulp ve boyunlarıyla yerel çömlekçiliğin etkisini yansıtmaya devam etmiştir. Bazı seramikler nadiren Marcks tarafından dekorlandıysa da öğrenciler nadiren yaptıkları dekorlama yerine, dokulara, sırlara ve güçlü formlara yönelmişlerdir. Dekorlamanın rededilmesinin altında Modernizm'in, 'temellere geri dönüş' yaklaşımını destekleyen bir Püritanizm vardı. Aynı zamanda geçmişte yapılan aşırıkların da önlemi böylece alınmış olacaktı. Bu çalışmalar sadece uzman bir kitle tarafından benimsenmiştir. Bauhaus'un asıl hedeflediği kitle olan çalışan sınıf tarafından soğuk ve itici bulundu. 1923'te okulda değişim rüzgarları esmeye başladı. Bu zamana kadar ki periyod günümüzde fakültenin hükmettiği romantik aşama olarak görülmektedir. Kandinsky ve Moholy-Nagy'nin atanması ve Van Doesburg'la birlikte Lissitsky ve diğerlerinin Süprematizm ve Konstrüktivizm'i tanımaları ile yeni bir dönem başlar seramikte.

1923'te Krehan'ın atelyesi üretim atölyesine dönüştürülür. Bu esnada okulun ilk mezunlarından genç ustalar (Jungmeister) kadroya atanmışlardır. Okulda hakim olmaya başlayan yeni yapısalcı tutumdan rahtsız olan geleneksel düşünceli öğretmenler

Arts and Crafts düşüncesine daha yakın durmaktaydılar. Marcks, Gropius'un yönlendirmelerinden aşırı derecede şüphe duyarken Itten istifa eder. Seramik bölümü bu değişimi endüstriye hizmet vermek üzere tasarlanmış bir stüdyo oluşturarak yansıtır. Theo Bogler ve Otto Lindig atelyenin göze çarpan çırakları olarak Marcks'ın altında Jungmeister olarak görevlendirilirler. Seramik atelyesi endüstriye tasarım satarak üretimde başarılı olan ilk Bauhaus atelyesi oldu. Bazılarına göre bu başarının altında yatan başlıca neden atelyenin coğrafi konumundan dolayı Weimar'da sıkça rastlanan ideolojik farklılaşmaların dışında kalabilmesidir.



Şekil 55: Otto Lindig, Dornburg Bauhaus Weimar Seramik Çalıştayı 1923, 28 parçalı sırlı seramik, Bauhaus kahve seti

Okulun yeni rotasının belirlenmesiyle çömlekçiler zanaatlerinin tüm öğelerini yeniden düşünerek asıl Bauhaus seramiklerini ortaya çıkartmaya başladılar. Bauhaus herhangi bir objenin çoklu üretiminde bulunmamaktaydı. Objeler laboratuvar ortamında geliştirildikten sonra büyük sayılarda üretilebilmesi için açıklamalarıyla birlikte prototipler hazırlanmaktaydı. Çömlekçiler nazik ve sert hatlı çömlekler yapabilmek için sırlama gerektirmeyen kendi vitrikiye edilmiş çamurlarını geliştirdiler. Böylece geleneksel formlarla olan bağlarının da koparabilecekleri malzemeye kavuşmuş oldular. Bauhaus seramiklerine kendilerine özgü karakterlerini kazandıran profilin niteliği ve

sertliğine izin veren çamurlardır bunlar. Bu kil sayesinde çömlerinin dış bükey kenarları modern bir metal kap gibi kabarık ve keskin kulplara sahip olabilmekteydi. Eğilip bükülmeyen bir gövde, keskinlik ve karmaşıklık içeren kamburumsu açılara izin verilmekteydi. Modern sanatın eğilimlerine paralel bir şekilde akıcı ritmik formlardan uzaklaşmaya başlayan estetik anlayışı, konstruktivizm etkisiyle seramiğin kendi bileşenlerine odaklanmaya başladı. Sert hatlı bileşenlerin ortaya çıkardığı boyut uğruna doğal harmoniden feda edilmeye başlandı. Daha çok Liding ve Bogler tarafından geliştirilen bu seramikler akademik zincirlerinden kopabilen tasarıma ihtiyaç duyan endüstri tarafından ilgi gördü.



Şekil 56: Theodor Bogler, Alman seramikçi, Bauhaus seramik lideri, Bauhaus Weimar, Almanya, 1923-1926

1923 yılında Weimar da açılan ilk Bauhaus sergisi uluslararası bir beğeni kazandı. Bu sergide, sanat ve el sanatları birliğinin savunulduğu romantik Medivalizm (Orta Çağ Anlayışı) ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) in yerini, tatbiki “uygulamalı” sanatlar ağırlıklı ve teknoloji birliğinin savunulduğu yeni bir görüş açısı meydana çıkmıştır.

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

Nagy tipografi ile fotografiyi birleştirerek meydana getirdiği tasarımlarla Bauhaus da görsel iletişim konularına ilginin artmasını sağlamıştır. Nagy grafik tasarımının ve özellikle afişin, tipofotoya doğru giden gelişim içerisinde olduğunu görerek yazı ile fotoğrafın bu nesnel bütünleşmesini ve mesajı hemen iletmesini “yeni görsel yazım” diye adlandırmıştır.

“Josef Albers (1888-1976), 1920’de Weimar’da Bauhaus Tasarım Okuluna yazılarak 32 yaşında okulun en yaşlı öğrencisi oldu. Burada malzemelerini çöplerden sağlayarak ilk defa soyut resimlerle deneysel çalışmalara girişti; 1922’de cam atölyesini yeniden organize etti.”¹¹²

1919’da Weimar’ da kurulan Bauhaus, “tüm entelektüel birikimine karşın, bu kent böylesine yoğun bir devrimci tansiyona, okul bünyesiyle sınırlı kalsa da, tahammül gösterecek yapıda değildir. Sağ yönelimli bir iktidar değişikliği okulun yaşam kaynağını tüketme tehlikesi yaratınca, Bauhaus yönetimi Dessau adlı küçük endüstri kentinin Sosyal Demokrat belediyesinden gelen taşınma teklifini hemen ciddiye alır. Okul 1924’de Dessau’ ya taşınır.”¹¹³

¹¹² F. Kavrakoğlu, <http://blog.kavrakoglu.com/tag/bauhaus-universitesi/> (03 01 2015)

¹¹³ Walter Gropius ve Bauhaus, **Modern Mimarlığın Öncüleri**, Dizi 3, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 31.



Şekil 57: Bauhaus Taş Heykel Atölyesi, Weimar, 1923



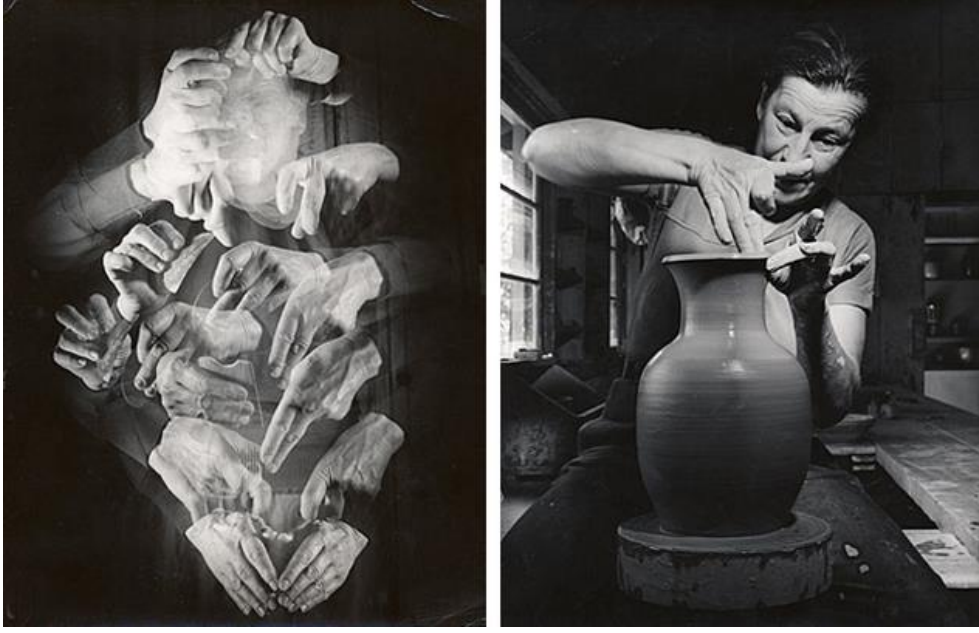
Şekil 58: Otto Lindig - Jarro Alto, 1922



Şekil 59: Otto Lindig, 1922



**Şekil 60: Theodor Bogler (tasarım) / Steingutfabriken Velten-Vordamm (üretim),
Mutfak Seti "Haus am Horn" (5 adet), 1923**



Şekil 61: Max Krehan



Şekil 62: Max Krehan (form), Gerhard Marcks (resim), figür, Sürahi, 1923 Weimar Classics Vakfı



Şekil 63: Max Krehan, 1923



Şekil 64: Matthias Kaiser, Bauhaus tarzı çaydanlık, Demir Sapsız h 18cm, 1923



Şekil 65: Matthias Kaiser, Bauhaus tarzı çaydanlık, 1923



Şekil 66: Matthias Kaiser, 36cm

3.5.2. Bauhaus'un Dessau Dönemi

Bu kentte Bauhaus okulunun kimliği ve felsefesi tam bir olgunluğa erişmiştir. Çalışma atölyeleri geliştirilmiş ve yapılan tasarımların endüstriye satılmak üzere Bauhaus Anonim Şirketi kurulmuştur. Bauhaus'un geliştirdiği sayısız fikir yirminci yüzyıl yaşamını ve tasarımını, ürün tasarımını, çelik mobilya, işlevsel mimari ve tipografi alanlarını etkilemiştir.

Bauhaus endüstri ile kaynaşmaya başlayınca ustalara (öğreticilere) artık profesör adı verilerek, orta çağ usulü usta-çırak sistemi bırakılmış oldu. 1929 yılında Bauhaus Okulu endüstri piyasasına sürekli tasarımlar satması nedeni ile "Tasarım Yüksek Okulu" adını almış ve "Bauhaus" isimli dergiyi yayın hayatına sokmuştur.

Okulda öğretici olan Herbert Bayer, Bauhaus'da matbaayı kurduktan sonra tipografik tasarıma işlevsel ve konstrüktivist doğrultuda büyük yenilikler getirmiştir. Tipografi de esas elamanlar olarak, kare, dikdörtgen, üçgen, renk konusunda ise siyah ve üç ana rengi "kırmızı, sarı, mavi" kullanmıştır. Bu sanatçının tasarımının tipik bir özelliği de bir sözcüğe dikkati çekmek için, sözcüğün bulunduğu alana farklı bir renk kullanmasıdır. Ayrıca kullandığı fotoğrafları bazen de farklı renkte basarak farklılaştırmanın bir varyasyonunu yakalamıştır.

Bayeri'n Bauhaus da ki dönemi için yeni bir tasarım tarzı da, metnin bazı parçalarını 90 derece çevirerek yerleştirmesidir. 1924 de hazırladığı sokak (otobüs durağı, gazete bayii ve reklam) panolarını De Stilj kurallarına uyarlamıştır.

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 kazandırır.



Şekil 67: Walter Gropius - Dessau Bauhaus Okulu

Uygulama atölyelerinde hazırlık amacıyla temel sanat eğitiminden başka, temel tasarım dersi de verilmektedir. Bu dersin içeriğinde malzemenin değişik nitelikleri araştırılırken, malzemenin gücü, içyapısı, doğası ve dokusu da araştırılmalıdır. Burada da Josef Albers'den özellikle bahsetmek gerekir. 1925'te Bauhaus ile Dessau'a taşınan Albers, burada profesörlüğe getirildi. 1939'da Amerikan vatandaşlığına geçti. 1950'de Yale Üniversitesi sanat bölümünde mimarlık ve tasarım bölümlerini yönetti. "Albers önce Bauhaus'da öğrenci olmuş, daha sonra da Itten'nin yerine temel sanat eğitimi dersleri vermeye başlamıştır. Sanatçının deneyim ve birikimleri Bauhaus'un temel eğitim içeriğinin geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır. Bu temel temel eğitimin içeriği, uzun yıllar gerek Almanya'da gerekse dünyanın birçok ülkesinde örnek alınan ve uygulanan bir yaklaşım olmuştur. Malzeme ve strüktür sorununu daha da ileri götüren Josef Albers, Macar sanatçı Moholy Nagy ile, mekansal plastik değerleri, üç boyutlu kitlelerin yoğunluk ve boşluk anlamalarına önem vererek dersleri desteklemiştir."¹¹⁴ Albers malzemelerin yapısal niteliklerini araştıran sistematik bir temel eğitim dersini, Marchel Reuer mobilya üretim atölyesinin yöneticisi olarak, çelik boru malzemeleriyle tasarım derslerini vermişlerdir.

¹¹⁴ S. Bulat, "Bauhaus Tasarım Okulu", A.Ü.S.B.Enstitüsü Dergisi, 2014-18(1), s. 115.



Şekil 68: Dessau Bauhaus Okulu, Ders



Şekil 69: Bauhaus Okulu, Josef Albers Yaratıcılık Atölyesi, 1928

“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.¹¹⁵

Bauhaus bir tasarım okuludur. Devlet Bauhaus Okulu (Das Staatliche Bauhaus) bir mimarlık okulu olarak değil, özellikle zanaatları önemseyerek, tüm tasarım disiplinlerini kapsayacak biçimde oluşturulmuştur. Bauhaus'un temel düşüncesi, sanatla zanaatı birleştirme ve disiplinleri bütünleştirme zorunluluğunu vurgulamasıdır. Mimarlığı bir araştırma nesnesi olarak ele almış, bu okulun üretim biçimleri, malzemeler, yeni denemeler asıl ilgi alanını oluşturmuştur. Bauhaus kurulduğunda tasarımın araç ve olanaklarının tüm alanlarını sorgulamak görevini yüklenmiştir. Bir arada ve artan bir işbirliği içinde çalışma sağlanarak, bir ölçüde ortak bir anlayıştan yola çıkarak, zamanın endüstrisi, zanaatları, bilim dalları ve yaratıcı tasarım güçleri arasındaki bağlantıyı kurmayı başarmıştır. Bauhaus potasında oluşan bu sentez, temel tasarım uygulamasının yönlendirmesiyle ışınlanmış ve günümüze kadar ulaşmıştır.

Bauhaus eğitiminin bütüncül yaklaşımını yaratmak, hoca ve idarecilerin bütünüyle adanmışlığı ile mümkün olabilirdi. Bauhaus'da eğitim yaşamın bir parçası idi ve öğrenci hoca bir arada yaşıyor, bir arada üretiyordu. Bu tür bir eğitim toplumsal beraberlik gerektiriyor ve adanmışlık istiyordu. Bunu gerçekleştirecek çok az okul ya da kurum söz konusu olmuştur. Yaşamı ancak 13 yıl süren ama tasarım ve mimarlık dünyasında bir efsane haline gelen Bauhaus tavrını benimseyen ya da bu tavrın yaratıcılığını anlayarak benzer yaklaşım uygulayanlar yine yüzyılın büyük sanatçıları ve mimarları olmuşlardır.

Bauhaus'un "Sanat Toplum İçindir" imajını çekemeyen diğer sanat okulları, Akademiyi Nazi partisine şikayet ettiler. 1933 yılında da okul Bolşevik yuvası diye Naziler tarafından kapatıldı. Böylece yüzyılımızın en önemli tasarım okulu sona ermiş oldu. Nazilerin artan baskısı sonucu, diğer entellektüeller ve sanatçılar gibi birçok Bauhaus üyesi de Amerika'ya göç etti. Van der Rohe Illinois Teknoloji Enstitüsüne gitti ve uzun yıllar orada çalıştı. Grapius Harvard, Alberts ise Yale Üniversitelerinde Kürsü Aldılar.

¹¹⁵ Bektaş, s. 81.

3.7. Dadaizm

“Bunlar doğanın değil, benim renklerim ve çizgilerimdir.”

Paul Klee

Dada sözcüğü, 8 Şubat 1916’da, Zürih’te Terrasse kahvesinde, bir sözlüğün rasgele açılması sonucunda bulunmuş ve benimsenmiştir. Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco ve Emmy Henningsin aralarında bulunduğu bir grup genç sanatçı ve savaş karşıtı 1916 yılında Zürih’te Hugo Ballin açtığı cafede toplanmasıyla benimsenmiştir.

Hans Richer (1888-1976), Dada’nın temel espirisini şu sözcüklerle belirtmektedir: “Mantık ve mantık-karşıtlığı, anlam ve anlamsızlık, tasarım ve şans, bilinç ve bilinçlilik; bir bütünün gerekli parçaları olarak hepsinin farkında olmak, bu Dada’nın ana mesajıdır.”¹¹⁶

I. Dünya Savaşının katliamlarına ve budalalığına duyulan nefret ve tiksintiden doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle ve alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekte ve alışılmış estetiğe karşı çıkan yapıtlarını anlatmaktaydı. Kamuoyunu şaşkınlığa düşürmek ve sarsmak istiyorlardı. Yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin tiksindiriciğini vurguluyorlardı. Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir. Bu nedenle “Dada ve Gerçeküstücülük, sosyal ve politik köktencilüğün sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangard inancıda paylaşır. Sanatçının görevi estetik hazın ötesine geçmekti; insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesnelere farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktı. Gerçeküstücülük, örneğin, Fransız şair Arthur Rimbaud’nun ‘yaşamı değiştirmek’ dediği şeyden daha azını amaçlamıyordu.”¹¹⁷

Dadaizm’in ilerleme sürecinde, savaşın bitmesinden sonra 1918’de Dada hareketi Almanya’ya sığırdı ve burada aşırı sağın yükselen militer ve milliyetçi

¹¹⁶ Hans Richter, **Dada, Art and Anti Art**, Thames&Hudson, New York, Oxford, 1965, s. 64.

¹¹⁷ David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, Çev. S.K. Angı, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi, 2004, s.19.

politikalarına bir çeşit karşı duruş halini aldı. Tutumlarıyla kamuoyunu sarsmak, şaşırtmak ve onu uyuşukluğundan çekip çıkarmak isteyen dadaistler, bunun için yerleşik dil ve estetik kurallarına başkaldırdılar. Sözcüklerin sözlük anlamını bile yadsıdılar. Dadacılık, ABD’de Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray ın sanatsal organizasyonlar gerçekleştirmesi ve Alfred Stieglitz ve Walter Arensbergs gibi iki zengin sanatseverin çabalarıyla gelişmiştir.

Dadaistler 1918 yılında yayınladıkları manifestolarında Dada’nın hiçbir anlam taşımadığını ilan etmişlerdir. Daha önce akımların akıllı, mantığı dayatan yanlarından bıktıklarını, mantık bir beladır. Mantık her zaman düzmedir cümleleri ile ortaya koymuşlardır. Dadacılar mantığın karşısına ironik ve rastlantısal olan doğaçlamayı koymuşlardır. Böylece günlük yaşamın içinde yeri olan, en temel özelliği geçicilik olan çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Dada’nın daha önce ortaya konan akımlardan farklı yanları vardır. Dadaist sanatçıları belirlediği gibi Dada bir ruh halidir, dolayısıyla onu diğerleri gibi bir akım olarak görmemek gerekir. Diğer akımlarda sanat olgusunun çerçevesini ve kapsamını genişletmişlerdir. Fakat, bu tartışmaları yaparken o çerçevenin içinde kalmışlardır. Oysa Dadaistler tüm geleneksel kuramlara ve kalıplara karşı olmuşlardır. Dadaistler geleneği ifade eden, yerleşik olan (aile, mantık, hiyerarşi, bellek, arkeoloji, gelecek vs. gibi) her şeye karşı çıkmış, yadsımış ve hatta ‘saçma’ ya varan tutumlar içinde olmuşlardır.¹¹⁸

Dadaizm Akımının Özellikleri; “DADA” Fransızca’da tahta at anlamına gelen bu akım, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenir. I.Dünya Savaşının ardından gelen boğuntu ve dengesizliğin akımıdır. Fransız edebiyatında 20. yüzyılın başlarında gelişen bu akım, savaşın hemen sonrasında geliştiği için güvensizlik ve umutsuzluk ortamının ürünüdür. Dadaizmle beraber pek çok yeni şey gelişmiştir: yeni düşünceler, yeni hedefler ve yeni insanlar gibi. Diğer sanat akımlarının aksine, Dadaizm belli karakteristiklere bağlı değildi. Dadaist sanat, onu okuyan ya da gören kişinin yorumuna veya algılamasına göre değişiklik gösterebilirdi. Dadaizm sayesinde, insanların duyguları o anda nasıl hissettiklerine bağlı olarak gelişirdi. İnsanın anlamsızlık üzerine

¹¹⁸ H. Bunulday, s. 32.

kurduğu mantıksal bağı bulunmayan anlamdışılık konmalıdır. Dadaizm, sanata karşı doğanın yanındadır. Dadaizm'e göre doğada anlam yoktur, buna göre de sanatta da anlam olmamalıdır. Dada için felsefeler bırakılmış eski bir diş fırcasından daha az değerlidir, Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada erdemini resmi sözlüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada saçma olan için vardır ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Dada doğadan yana ve Sanatın karşısındadır.

Fütürizmin, rasyoneliteye karşı takındığı tutumun izleri Dadaizm'de de görülmektedir. Dadaizm için felsefi ve bilimsel yaklaşım, gerçekliğin yapısına dair anlamlama çalışmalarında yoğun nedensellik vurgusu ile olumsuz bir kavram niteliği göstermektedir. Ayrıca Dadaist düşünceye göre kültür ve sanatın özgürlük sorunsalıyla ilgilenmesi, rasyonel Batı düşüncesinin anlatım yapısından dolaydır. Bunun ikincil aşaması ise, burjuvazinin üretim ve dağıtım mekanizmalarına dair takındığı tavrıdır. Bunu ortadan kaldıracak eylemin sanatın kendisinden oluşabileceğini vurgulayan dadacılar, anti-rasyonel tavır, raslantısallık, absrdlk, şok etme, sözcük oyunları, ironi ve günlük hayat dair deyimleri sanatsal anlatımda kullanmışlardır. Dadaizm'in özellikle şansa dayalı yöntemlerin, sanatta bir yöntem olarak yasallaşmasına katkısı olduğa fazladır. şans faktörünü işlerine dahil ederek ve izleyicinin sanatsal alılmama süreci içinde mantıklı bir açıklama bulabilme beklentilerini engelleyerek, belirsizlik kavramı elde etmişlerdir.

Saldırđan bir tutum içersinde olan Avrupa Dadasının temsilcileri başta Hugo Ball olmak üzere, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsen-beck, Marcel Janco gibi isimlerdir. Bu isimlere bir dönem Andre Breton da katılır. Francis Picabia da Avrupalı Dadaistlerle ilişki içinde olmakla birlikte etkinliğini daha çok Amerika'da sürdürmüştür. Amerika'daki Dada ise Avrupadaki gibi saldırdan değildir. Avrupa Dadası'nın sanatı ortadan kaldırma isteği vardır, oysa Amerika'da daha ılıman bir yaklaşım dolayısı ile sanatı sorgulama yine sanatın erevesi içinde ve ironik bir yaklaşımla yapılmaktadır. Dada'nın New York ayağını Marcel Duchamp'ın Francis Picabia, Man Ray gibi isimler temsil etmektedir. Özellikle Marcel Duchamp'ın ready-made'leri, bir yönüyle sanat eserinin o ayrıcalıklı yerinden alaşağı edilmesi anlamına

gelmektedir. Seri üretim sonucu elde edilmiş bir sanayi ürünü, sanat nesnesi olarak takdim edilmektedir. Örneğin Duchamp, 'Kol Kırılma Olasılığına Karşı'da (1915) bir kar küreğini sanat nesnesi olarak sunarken bundan iki yıl sonra bir pisuarı yine sanat nesnesi olarak kendisinde jüri üyesi olduğu yarışmaya Richard Mutt adıyla imzalayarak göndermiştir. Duchamp, bu nesnenin R.Mutt tarafından yapılıp yapılmamasının bir önemi olmadığını, R.Mutt'un bu nesneyi seçmiş olmasının sanat nesnesi olarak kabul edilmesi için yeterli olduğunu söyler. Yapılan değerlendirmelerde bunlar, kurumsallaşmış sanatın yapısını bozmaya yönelik ve sanatın sınırlarını zorlayan eylemlerdir.¹¹⁹ Bir başka Dadacı Picabia Da, eserlerinde, kafasında taşıdığı ve ortaya attığı düşünceleri savunur.



Şekil 70: F. Picabia, 1916-17

¹¹⁹ H. Bunulday, s. 32-33.



Şekil 71: M. Duchamp, Bisiklet Jant, 1913



Şekil 72: M.Duchamp, Çeşme, 1917



Şekil 73: M.Duchamp, Kol Kırılma Olasılığına Karşı, 1915

Estetikle ilgisi olmayan acayip, korkunç ve bilinmeyen duyguları anlatabilmek için gazete kağıtları, mermer parçaları, bronz, tahta ve kibrit kutuları kullanarak ilgi çekici sanat biçimleri oluşturmuşlardır. Dada'nın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yarattı; bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılır ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulurdu. Jean (Hans) Arp, 1916-1917 tarihli "Şans Kurallarına Bağlı Olarak Aranje Edilmiş Kolaj" adlı çalışmasında gri bir zemin üzerine rasgele saçtığı küçük kağıt parçalarını yapıştırarak oluşturmuştur. Böylece birbirini kesmeyen geometrik şekiller ile şansa dayalı yöntem kullanılarak oluşturulan bir aranjman elde etmiştir.

Rasyonalite ve geleneksel yaklaşımın sanatın belirleyicilerini oluşturduğu düşüncesinden hareketle, raslantısallıkla oluşturulan absürt etki ve primitif yapılar,

geleneksel sanat yaklaşımını yıkmak için gerçekleştirilen eylemlerdir. Dadaya göre sürecin sonunda çıkan sanat işinin varlığı değil, iletildiği düşünce önemlidir. Sanat-yaşam birlikteliği bağlamında Dadaizm, izleyicinin katılımını da desteklemiştir. Fluxus bu tarz belirleyenlerin ışığında, sanat sözcüklerinde sıkça görüldüğü gibi, Neo-Dada kavramı ile Dadaist ruhun yeniden canlanması olarak isimlendirilmiştir. Yinede Fluxus ve Dada arasındaki çok çeşitli farklılaşmaları göz önünde tutmak gerekmektedir.

Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasında da Dada Hareketi başlangıç olarak kabul edilmektedir. Dadacıların hazır-yapımlarıyla ortaya çıkan, sanatın mutlak özerkliğini sorgulama, daha sonra Kavramsal Sanatta kendisini gösterir. “Duchamp’ın hazır-yapımlarıyla başlayan ve objeyi temel alan bu çizgi, zamanla objeyi de yadsır bir duruma gelir. Burada, Duchamp geleneğinden kopuş başlar ve Kavramsal Sanat ortaya çıkar. Hazıryapım ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler. Duchamp’dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldir.”¹²⁰ Kavramsal Sanat, sanatın bir obje ve bir mekanla sınırlanamayacağı fikrine dayanmaktadır. Hangi malzeme, nerede ve nasıl kullanılırsa kullanılsın, bir fikir sunmaktadır. Bu fikrin kabul edilmesi ve benimsenmesi o fikrin izleyici için geçerliliğine ve kavram sanatçısının yaratıcılığına bağlıdır. Kavramsal Sanat çalışması, yaşadığımız sosyal çevrenin öğretilerinden sıyrılarak algıladığımız, belirli kalıpları yıkan, yeniden düşünmemizi sağlayan ve her an her yerde karşılaşılabileceğimiz çalışmalardır. Dadaizm’den tek etkilenen grup Fluxus olmamıştır, fakat etkilenenler arasında en önemlilerden birisidir.

3.8. Minimalizm

1910’lu yıllarda Kazimir Malevich beyaz zemin üstüne “Siyah Kare”sini koyarak yaptığı resimle Minimalizm’in ilk sinyalini vermiştir. Malevich kareyi doğada bulunmayan geometrik form olarak tanımlıyordu. Biçimleri en basit geometrilerine, renk kullanımını temel renklere, hatta nötrleştirerek siyah-beyaza indirgeyerek mükemmellik araması adeta tanrısal bir davranış gibidir. Bu saf geometrik yaklaşım pozitif düşünceden metafiziğe kayan bir zemin oluşturuyordu. “Pier Mondrian ve K.

¹²⁰ J. Kosuth, **Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı**. Sanat Olarak Betik, İstanbul: Sanat Tasarım Topluluğu Yayınları, 1980, s.11.

Malevich estetikleri, Minimal Sanatın yönlenmesinde yardımcı hareketlerdir. Yanı sıra M. Duchamp'ın ready-made estetiğinin de Minimalist sanata katkıda bulunduğu düşünülebilir. Çünkü ready-made'in benzersiz yanının olmayışı özelliği, Minimalizmin de felsefesinde yer alır; yok etmek ve kimi aşamalarda yok etmeksizin en aza indirmek.”¹²¹

“İlk kez 1961'de düşünür Richard Wolheim tarafından “içeriği en aza indirgenmiş sanat” için kullanılmış olan “Minimal Sanat” terimi, giderek çoğunlukla üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. Ancak 1960'lardan başlayarak Amerika'da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resimde tanımlamaktadır.”¹²²

Bu dönemleri değerlendirirken 20. yüzyıl sanatın da daha önceki akımlarda görülmeyen bir biçimde farklı bir değişim başlamıştı. “Kökten olmasa da bu, ciddi bir estetik değişimdi.”¹²³ Bu değişimin sebebi Modernizm'in sonuçları olarak gerçekleşen ve “...gittikçe artan teknolojinin yaratmaya başladığı sıkıcı kalabalığı dağıtmayı istemek baş nedendi. Çünkü hızla artan bütün oluşumlar karşısında toplumlar da yorulmaya başlamıştı. Buna çare olarak, sakin ve düşünmeyi öğretici yapısıyla, Minimaliz'den bir başkası olamazdı.”¹²⁴

Savaş sonrası Amerika'sında görsel, işitsel, edebi ve diğer sanat alanlarında olası tüm sanat kaynaklarının kullanımını öngören bir hareket olarak algılanabilecek Minimal sürecin tanımlanması sanat çevresinde bir takım tartışmalara sebep olmuştur. Bir görüş, Minimalizm'i “Modernizmin sonu” ve bu yüzden modern ile postmodern arasında bir geçiş süreci olarak karakterize eder. Sol Le Witt bu görüşün güçlü bir temsilcisi olarak daha şüpheli bir ifade kullanır: “Bir şeyler yazmanın tek sebebi, eleştirilenlerin bu konuyu çok iyi kavrayamamalarıdır. Onlar sürekli Minimal sanat hakkında yazıyorlar, fakat hiçbiri Minimal Sanat'ı tanımlayamıyor. İnsanlar beni sürekli

¹²¹ Ö. Eroğlu, **Figür-Atak**, Yayın No, 3, İstanbul: Nelli Sanat Evi,2004, s. 8.

¹²² J.N. Erzen, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s.1260.

¹²³ Eroğlu, s. 17.

¹²⁴ Eroğlu, s. 17.

Minimal sanatçı olarak adlandırıyorlar fakat hiçbiri bunun ne olup olmadığını, sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini ve ne anlama geldiğini tanımlamıyor.”¹²⁵

1963-1968 döneminde sanatçıların arasında başlangıçta, üç boyutlu soyutlamaya karşı gelişen bir argüman olarak ortaya çıkmış, daha sonraları ABC Art, Cool Art, Primary Structures ve Receptive Art gibi diğer terimler bu uygulamaları anlatmak için ortaya atılmıştır.

Rengi ve biçimi en aza ve temel öğelere indirgemek, hatta kullanılan malzemenin yalnızca kendi renginden yararlanmak, yapıtları kompozisyonlara yüklenen ifadelerden arındırmak Minimalistler’in temel tutumu olmuştur. Gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışı çıkış noktasını teşkil ediyordu. Sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen bu hareket nötr bir zevk geliştirmeye yönelmiştir. Ayrıca Minimal sanat akımının temsilcilerine göre sorun, plastik objeler yaratmaktır. Bu objelerin süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış olmalarının ve yaratılan objelerin, içinde düzenledikleri mekan ile ilişkilerinin yeniden yaratılmasının büyük önemi vardır. Tamamen soyut, nesnel ve anonimdir. Yüzeysel dekorasyonlar ya da anlatımcı ifadeler kullanılmaz.

“Minimalist sanatçılar kentsel çevreye entegre olmak için büyük çaba içinde olmalarına rağmen genelde insanları şaşırtan ve toplum tarafından kolaylıkla kabul edilmeyen yapıtlar yaratmışlardır. Sanatları kapalı, anlaşılmaz ve elitisttir. Carl Andre’nin tuğlalardan oluşturduğu konstrüksiyonu’nun Tate Gallery tarafından satın alınması İngiltere’de büyük tepkiyle karşılanırken, Richard Serra’nın New York’ta bir meydanda bulunan ünlü heykeli ‘Eğik Kemer’, imza toplanarak yerinden kaldırılmıştır. Minimalizm, tamamen ABD doğumlu sanatçıların öncülüğünü yaptığı ilk uluslar arası sanat hareketidir.”¹²⁶

¹²⁵ J. Meyer, **Minimalism**, Art and Polemics in the Sixties, Yale University Press New Haven and London, Chicago, 2001, s. 3-5.

¹²⁶ Antment, **A’dan Z’ye 20. Yüzyıl Sözlüğü**, s. 50.



Şekil 74: Carl Andre, tartışmalı Eşdeğer VIII

Minimal sanat, 1950'lerin Soyut Dışavurumculuk akımının doğal bir gelişmesi olduğu kadar, mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesnelliği ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavrı olarak, Soyut Dışavurumculuk'a karşı bir anlayıştır. Soyut Dışavurumculuk'un büyük ölçeğini, çarpıcılığını ve sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini sürdürmüştür.



Şekil 75: Richard Serra, Kemerler, sıcak haddelenmiş çelik, 244 x 732 x 2.7, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. Panza Koleksiyonu, 1966-1967

Minimal sanat objeleri basit, seri olarak imal edilmiş ve hatta sıralanmış biçimde kompoze edilmelidir. Ayrıca Minimal sanatın objelerinin temelde makine ile üretilmiş, yani kişisiz olmaları önem taşımaktadır. Bu nedenle bu anlayışta eser üretenler, kişilikten yoksun, parlak yüzeyleri olan, çelik kompleksi ve ayna camı gibi maddeleri kendi eserlerinin yapımında tercih etmektedirler. Buradaki artistik çalışma, bilinmeyen ve yeni olan objeler yaratmaya değil, herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünce olayına doğru gider. Minimal sanatta objeler, mekan içinde bir kaide üzerinde değil, doğrudan, esas mekan zemini üzerine konurlar ya da çerçevesiz olarak duvara asılırlar. Bu objelerin özelliği yeni kaypak yüzeyleri, arındırılmış detaysızlığı olup başka hiçbir görkemliliği yoktur. Bunlar sokaktaki insana yabancı olmayan objelerdir. Burada sanatçının buluşu, böyle nesnelere kullanma cüretidir. Bu nesnelere yani objeleri tek tek, birbirlerinden ayrı ayrı ve bir seri gibi sıralamaları da minimal sanatın bir özelliği olarak temsilcileri tarafından önemli sayılmıştır. Her objenin kompozisyonda ayrılmış yeri olmasını da, demokratik bir biçimleme olarak değerlendirmişlerdir. Burada bir görüntü tasviri değil, nesnelere bizzat üç boyutlu bir mekan içerisinde yer almaları önemlidir. Yalnız Minimal sanatta teknolojiye bir tepki yoktur hatta teknoloji ürününe sempatik bir bakış vardır. Minimal sanatın önemli temsilcileri, renk tonlamaları ve değişimlere eğilen Josef Albers, renk soyutlaması ile dikkat çeken Barnett Newman, en özgün minimalist eserlerin yaratıcısı ve aynı renkle prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın heykeli ile Don Judd yapıt ve çevre bağlamında tavrı geliştiren Robert Morris ve heykel alanında Tony Smith, Ronald Bladen, John McCracken, Robert Grosvenor ve Larry Bell dir.

Yanılsamaya yer vermeyen, hatta bunu ahlaksızlık sayan, hiçbir şeye olduğundan başka ifade taşımayan bu yaklaşımın temsilcilerinin düşünceleri şöyle özetlenebilir: “Ne ise o”. Yüklenmiş, eklenmiş anlatımlara yer yoktur.



Şekil 76: Josef Albers, minimal medya, maksimum etki



Şekil 77: Donald Judd, (sağ anda, kırmızı yığını), Mnuchin Galerisi, 1978



Şekil 78: Tony Smith, Gerileme, 1976

4. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ OLUŞUMU

4.1. Dünya’da Seramik Sanatında Çağdaşlaşma Süreci

Seramik sanatının şu anki yapısına kavuşması yüzyıllar süren bir yolculuğun ve bir çok kültürdeki biçim değişikliğinin sonucudur. Bu yüzden seramik sanatının kat etmiş olduğu bu yol zorlu bir sürecin hikayesidir. Bu serüven seramiğin günlük kullanım eşyası olmaktan çıkıp, bir sanat nesnesi olma yolunda hızla ilerleyişinin bir resmidir. Seramik güçlü malzeme kimliği ve kendi iç dinamikleriyle, sanatsal söylem açısından plüralist bir görünüm sergileyen günümüz sanatında kendine özgü bir yer edinmiştir.

19. yüzyılın son çeyreğinde İngiltere’nin tüm Dünya’ya hâkim sömürgecilik rejimiyle endüstri devrimi başlamıştır. İngiltere’de Viktorya Dönemi’nin yaşanıldığı bu süreçte toplumun ihtiyaçlarını karşılamak adına ucuz ve kötü üretim hızla devam ederken “William Morris bu üretimde makinelerin estetik değerleri yok ettiğini

savunmuş ve niteliksiz üretime karşın el emeğinin önemini vurgulamıştır.”¹²⁷ Morris’in bu düşüncesi sanatçı ve zanaatçılardan ilgi görerek tüm alanlarda etkisini göstermiş ve 20. Yüzyılın başında “Arts and Crafts” yani sanatkârlar ve zanaatkârlar hareketini başlatmıştır. “Akımın felsefesi oluşturan kişi, yazar ve yayıncılıkla uğraşan John Ruskin idi. Bu akım sanatın, insan doğasından uzaklaştığı iddiası temelinde yaratıldı. İşçi ile sanat arasındaki bağları yeniden kurmak amacıyla başlatıldı ve güzel sanatlar’ın zengin ve boş zamanı olan insanlara özgü bir ayrıcalık olduğu reddedildi.”¹²⁸ Art&Crafts akımı kişilerin gündelik hayatlarında yaşam alanlarını güzelleştirmesini ve dönüştürmesini sağlayacak etkinliklerden, yani el sanatları, dekoratif unsurlar, kumaş tasarımları v.b. gibi uygulamalardan oluşur. William Morris “Salt El Emeği” sloganıyla tüm dünyaya yayılan bir akımın öncüsü olmuştur. Sanat kurumları ve atölyelerle birlikte, üretim ve satışın bir arada olduğu fuar ve mağazalar açılmıştır. “Yeni sanat” adı verilen bu alternatif arayışlar döneminde sanatçı yetiştirmek üzere sanat okulları kurulmuştur. “Morris Company” adı verilen bu okullar günümüz meslek okullarının ilk örneklerindedir. William Morris’in başlattığı “Arts and Crafts” hareketi sanayi devriminin ucuz ve seri üretimine yenik düşmüş, giderek pahalı bir üretim anlayışına dönüşmüştür.



Şekil 79: W. Morris-Seramik Vazo

¹²⁷ E. Becer, **İletişim ve Grafik Tasarım**, 2. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi, 1999, s. 99.

¹²⁸ Becer s.99.



Şekil 80: W. Morris-Seramik Vazo

Artık El emeği sadece zengin kesime hitap eden lüks bir değer olmaya başlamıştır. Böylece amacından uzaklaşmış olan bu akım uzun yıllar birçok sanat hareketine öncü olmuştur. Bunlardan birisi de Fransa da başlayan “Art Nouveau” sanat anlayışıdır. Tüm Avrupa ve Amerika’yı etkileyen bu akım mimari ve sanatsal tasarımda yalın estetik ve işlevsel yaşam objeleri ucuza sunabilmeyi amaçlamıştır. Sanat nesnelerinde ise dekoratif öğeler anlam kazanmış günlük yaşantının fonksiyonelliğinde bile estetik uyum ön plana çıkmıştır. Seramik endüstrisi ve sanatı günlük yaşam nesnelerinde en çok yer alan objelerle bu akımın etkisinde daha fazla kalmış ve geleneksel seramik sanat anlayışı, yerini giderek modern seramik sanatına bırakmıştır.



Şekil 81: Art Nouveau – Dekoratif Süslemeler

İngiliz “Arts and Crafts”, Fransız “Art Nouveau” akımları dünyada 20. Yüzyıl sanatına yön verirken; Almanya’da ise “Bauhaus” akımı başlamıştı. 1918 yılında Wolter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu, 1933 yılında Nazi Rejiminin baskılarıyla kapatılmıştır. Kapatıldığı yıllarda birçok sanatçı Amerika’ya göç etmiş ve burada modern ve özgün çalışmalar yapmışlardır. Frans Wildenhain, Bruno Asshalf, Nazi baskısıyla Amerika’ya göç eden Alman seramik sanatçılarındandır.

Bu sanatçılar artık işlevsel kaygı içerisinde olmadan düşünsel yaratılarını özgürce gerçekleştirebilmiş ve modern seramiğin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Bir süre sonra yeniden açılan Bauhaus okulları günümüzde etkisini sürdüren sanat anlayışlarına örnek olmuştur. Mimarlık ve Sanat Okulu Bauhause; yalın, soyut, işlevsel, ekonomik üretim çizgisiyle endüstriden kopmamış hatta “Arts and Crafts”ın tam tersi bir düşünceyle makineye saygı duymuştur.



Şekil 82: Bauhaus Okulu

20.yüzyılda Britanya’da gelişen en önemli sanat anlayışı olan ve temeli “Arts and Craft” a dayanan Stüdyo Seramiği bir seramik nesnesinin tasarımından tornasına, dekorlamasından, sırlama ve pişirimine kadar tüm aşamaları içerisinde barındıran bir anlayışa sahipti. Bu sanat hareketi dekoratif seramik üretimine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Stüdyo seramiği günümüz atölye seramik sanatının gelişmesine neden olmuştur. Stüdyo seramikçisi tasarım ve tornadan, dekorlama, sırlama ve pişirime kadar tüm aşamaları gerçekleştiren ve süreçleri kontrol eden kişidir. Martin kardeşler, Robert, Charles, Walter ve Edwin, ilk stüdyo seramikçileri olarak kabul edilirler.

Bauhaus, 1920’lerde Fransız “Art Deco” - “Stüdyo Seramiği”, 1950’li yılında “Pop Art”, 1970 sonrasında “High Tech” akımına ve seksenlerden sonrada minimalizm gibi birçok sanat arayışına yön vermiştir.

Batıda durum böyleyken binlerce yıllık seramik geçmişine sahip Uzakdoğu ülkelerinde modern seramik değerleri farklıydı. Uzakdoğu çömlekçileri tornada yaptıkları otantik seramik ürünler ile sanatsal anlamda dünyaya model olmuşlar.

Hong Kong’da doğan Leach, Japon sanatçı Ogata Kensan tarafından yetiştirilmiştir. 1919’da seramikçi Shoji Hamada (1894-1978) ile karşılaşan Leach,

Hamada ile birlikte seramik çalışmalarında bulunmuştur. Avrupa’da yaşanan Endüstri Devrimi Japonya’da da etkili olmuş ve “...insan elinde üretilen ürünler azalmış ve üretilen ürünlerde kalite düşmeye başlamıştı. Japon filozof Soetsu YANAGI ve arkadaşı Shoji Hamada geleneksel üretimi yeniden canlandırmak üzere birtakım girişimlerde bulunarak Mingei Hareketi’ni (Japon Halk Sanatı) başlattılar.”¹²⁹ “İngiltere’ye dönerek, St Ives’te Hamada ile birlikte “Leach Seramik-i” kurmuştur.”¹³⁰ Leach’in amacı doğu geleneği ile İngiliz geleneğini birleştirmektir. Bu doğrultuda Uzakdoğu seramiklerini batı sanatıyla sentezlemiş ve seramik literatürünün ilk örneklerinden olan “Bir Çömlekçinin Kitabı” nı yazmıştır.

“Geleneksel çömlekçiliğin felsefi temeli, içinde bulunduğu toplumun ihtiyaçlarına hizmet eden, günlük hayatta kullanılacak eşyaları üretmektir. Zanaatkarlar, kendi düzenledikleri teknik işlemlerle, çamuru tornada günlük hayatta kullandığımız tandık çömlek, tabak ve testilere dönüştürürler; uygun kaplar, damlamayan çaydanlıklar vb. ele alınan geleneksel çömlekçilik, sırlar, boyalar, lekeler, çizgiler, katmerli akıcı renkler, ince el dekorları ve sırnın mükemmel zarifliği olmadan basit bir zanaat olarak kalır.”¹³¹



Şekil 83: Bernard Leach

Leach, oradaki deneyimlerinden sonra kendi kilini üretip, kendi sır reçeteleri ve fırınına yapmış, formlarında sadeliğe ve minimum düzeyde dekora önem vermiştir. Bu

¹²⁹ Şahbaz, H. **Modern Seramik Sanatında Minimalizm**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi G.S.F.E., Eskişehir, 2006, s.14.

¹³⁰ Emmanuel Cooper, **Ten Thousand Years of Pottery**, (4. Basım, Philadelphia, University of Pennsylvania Pres, 2000), s 283.

¹³¹ Pınar Krom, “Amerika Funk Sanatı ve Seramik”, **Seramik Sanat Bilim ve Teknoloji Dergisi**, sayı15, 2001, s.37.

anlamda Modern çömlekçi - sanatçı kavramını bir arada yaşatmış bu yönüyle günümüz birçok modern seramik sanatçısına örnek olmuştur. Bu durum o dönemin seramik sanatçılarından ilgi görmüş ve estetik çanak çömlek formlar, popüler seramik kültürünün birer parçası haline gelmiştir.

Aynı zamanda Japon seramik sanatçısı Shoji Hamada ve Leach ortak çalışmalar ve araştırmalar yapmışlar ve birçok seramikçi için, Leach ve Hamada'nın çalışmaları esin kaynağı olmuştur. Burada önemli olan nokta ise seramikçilerin, onların çalışmalarında kullanılan teknik ya da yöntemlerden çok düşüncenin form üzerinde ifade ve anlam kazanmış olduğunu görmeleridir.

Amerikalı seramik sanatçısı Suzan Peterson, Leach ve Hamada'nın Amerika ziyaretlerinde ve oradaki çalışmaları sırasında, bu iki seramikçiden öğrendiklerini şu sözleriyle açıklar; “Hamada ve Leach, her biri, etik bir iş ve kendini işe adama felsefesini öğrettiler. Bize günlük çalışma yöntemini, eski moda bağlılık duygusunu ve hayatın sanat, sanatında hayat olduğu fikrini verdiler. Doğu ve Batı arasındaki bağlantıyı kurmamızı sağladılar. Onların karizma ve liderliği, onların öğretisinden gelip onu geçmekte olan bizler ve gelecek nesiller boyunca yaşayacaktır.”¹³²



Şekil 84: Shoji Hamada

Leach Okulu Michael Cardew, William Staite Murray, Norah Braden, Katherine Pleydell Bouverie gibi dönemin önemli sanatçıları yetişirmiş ve bu sanatçı yapıtları modern seramiğin ilk örneklerini oluşturmuştur. “Michael Cardew (1901-?),

¹³² Susan Peterson, **Contemporary Ceramics**, (New York, Watso-Guptill Publications,2000) s.9.

Norah Braden (1901-?), Katherine Pleydell-Bouverie, Harry Davies ve William Murray (1881-1961), Leach okulunun en önemli temsilcileridir. Leach okulu olarak tanımlanan üslup, kavram olarak Japon sert ya da pekişmiş çinileriyle (stoneware) erken dönem İngiliz angoplu işlerinin bir devamıdır. Çok kısıtlı biçim ve renklerle çalışılmıştır. Ancak Hans Coper (1920-?) ve Ruth Duckworth gibi sanatçılar, Bernard Leach'in kesin tavırlı (pürist) üslubunun ve İngiliz-Japon geleneksel sanatının güçlü etkisinin dışında kalarak soyut, ifadeci üsluba yönelmişlerdir.”¹³³ Aslında Leach, kap-kacık sanatını öğretiyordu. Fakat o zamanlarda çok da fark edilmeyen bir şeyin temellerini atıyordu; “Seramik Sanatı'nın, işlevsel çıkışlı fakat bu Uzakdoğu kültürüyle beslenen formlar, batının tüketim esaslı devamlı yorulan kitlesine çok iyi gelmiş, kullanım işlevinden çok estetik işlevleriyle bahsedilir olmuşlardı. Uzakdoğu'nun seramiğindeki o yalınlık, dinginlik, mükemmeliyetçilik gibi ifadelerin yeni bir dil olarak kullanılabileceğinin işaretlerini verdi.”¹³⁴



Şekil 85: Michael Cardew

¹³³ B. Anılanmert, “Seramik”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s.1640.

¹³⁴ İnal, s.102.



Şekil 86: Tim Sherman / Micheal Casson



Şekil 87: Norah Braden



Şekil 88: Katherine Pleydell Bouverie

Bernard Leach çömlekçiliğinin temelinde, Japon seramiğinde de etkili olan kullanılabilirlik özelliği yatmaktadır. Çünkü Leach, kullanılabilirliği “güzelliğin ilk prensibi” olarak düşünmüştür.

1950 ve sonrası seramik tüm dünya ülkelerinde sağlam modern çizginin temellerini oluşturmuş seramik endüstrisinde ve sanatında artık hızlı bir gelişim dönemi başlamıştır. İkinci dünya savaşı sonrasında seramik sanatının göstermiş olduğu bu hızlı gelişimin birçok etkeni vardı. Endüstri Devriminin başlaması, Uzakdoğu'nun (Japonya, Çin, Kore) seramik sırlarının çözülmesi, El sanatlarına verilen önem ve değerin artması, mesleki sanat okullarının açılması sanatçı ve dizaynırların yetişmesi, Endüstriyel fuar ve pazarların çoğalması, seramiğe talebin artması, Seramik Yayınların Artması, Teknolojinin ilerlemesi, Picasso ve Miro gibi sanatçıların uzun süre seramik eserler yapmaları, Konstrüktivizm, Pop Sanatı ve Soyut Dışavurum gibi sanatların, seramikçileri etkilemeye başlamasıdır. Ayrıca, bu yıllarda Danimarka, Belçika ve Hollandalı sanatçılardan CoBrA grubu için de Picasso ve Miro'nun doğaçlama asamblaj teknikleri yüksek sanatın himayesine karşı çıkan bir tavır olarak benimsenmekteydi. Cobra grubu elemanları azimle tekniğe önem vermeden deneysel çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu sanatçılar dışavurumlarını çoğunlukla akıl sağlığı problemi olan çocuklar ve primitif halklar çevresinde konumlandırmaktaydı. 1948'de Karel Apel, Guillaume Corneille, Anton Rooskens ve Constant Nieuwenhuys'dan oluşan Hollandalı sanatçılar seramikle ilgilenmişlerdir. Danimarkalı sanatçı Asger Jorn, Picasso'nun

Vallauris’de yaptığı gibi Jutland’ın Sorring kasabasında gelenekleri tekrar canlandıran çalışmalarda bulunmuştur. Seramik konusunda grubun en deneyimli olan Jorn, d’Albisola (Tullio Mazotti) ile anlaşarak İtalya Albisola’da seramik atölye çalışmaları organize etmiştir. 1954’te Mazotti’nin atölyesinde Jorn, İtalya’dan Fontana, Hollanda’dan Cornielle ve Apel, Şili’den Roberto Matta ve bunun gibi birçok sanatçı deneysel çalışmalar yapmıştır. Mazotti’nin atölyesinde hiyerarşileri tersine çevirmek üzere yüzün üzerinde tabak çocuklara boyatılarak Jorn’un “yapı ve değişim” başlıklı tezinde açıklamalar yapılarak anlatılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda modern teknikleri uygulayarak özgün yüzeysel bir alan oluşturma konusunda, okul yaşına gelmemiş çocukların hem artistik hem de el sanatı sapsamında profesyonellerden başarılı çalışmalar ortaya koyabildiği gözlenmiştir. Cobra işlerinde doğaçlama etkilerin çamura aktarılabilmesi için teknik ve deneyimin önemli olduğundan bahsedebiliriz.

“Önemli Avrupalı ressam, Matisse, Picasso, Leger, Chagall, Gauguin, Miro ve seramikçisi Artigas ve bildiğimiz üzere onlar gibi çamurla derinlemesine denemeler yapan Picasso ve arkasından Dutch De Stijl hareketi ve Kasimir Malevich, W. Kandinsky ve Viladamir Tatlin gibi tarihimizde en heyecan verici seramik üretim tasarımlarını yapan Rus ressam geldi.”¹³⁵

Amerikalı Peter Voukos, Leach’in öğretilerini tamamen yadsımasa da onun serbest anlatımı dizginleyen katı kurallarını kaldırmıştır. Tornada ve serbest şekillendirilmiş heykelleri ile Rudy Autio’nun yanı sıra Jerry Rothman, Don Rietz, Ruth Duckworth, Kenneth Price ve Jason Mason da bu doğrultuda çalışan sanatçılardır. ABD’nin batı kıyısında yani California’da ortaya çıkan Dehşet Sanatı doğrultusunda gelişmeye başlayan seramik heykelin ilk örneklerini verende Voukos’tur. Toplumdaki geleneksel düşünce ve biçimlere karşı inançsızlıktan doğmuş bir tepki olarak ortaya çıkan ve Dadacılık’la Geçeküstücülük’ten izler taşıyan Dehşet Sanatı, görsel anlatımdan çok bir tavidir. Her sanatçı kendine özgü bir yorum getirmiştir.

“Davis’teki California Üniversitesi’nde Robert Arneson’ın öncülüğünde gelişen bu akım, genç seramikçiler için Pop Sanat’la Soyut Dışavurumculuk akımları doğrultusunda üretilen seramiklere bir seçenek olarak önem kazanmıştır. San Francisco

¹³⁵ Peterson, s..9-10.

civarında etkinlik gösteren bu sanatçılar, seramiği orta sınıf evlerinde şöminelerin üstünü süsleyen zevkli ürünler olmaktan çıkartarak alaycı ve eleştirisel bir tavırla ele almış, kaba hatta tiksindirici yapıtlar gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Aynı yıllarda Los Angeles'daki Kenneth Price, Rudy Auto ve Don Rietz gibi seramikçiler San Francisco bölgesinin kaba anlatımına karşı daha “temiz” ve ustalıklı işlenmiş ürünler vermişlerdir. Seattle'daki Washington Üniversitesi'nde ise Robert Sperry, Howard Kottler, Fred Bauer ve Patti Warashina “süper nesne” olarak nitelendirilen ve ince işçilik sergileyen yapıtlar üretmişlerdir.”¹³⁶

Los Angeles'ta Peter Voulkos ve John Mason, 1950'lerin ortalarından itibaren Soyut Dışavurumcu Seramik Hareketi olarak adlandırılan modernist faaliyetlere öncülük etmişlerdir. Hemen ardından, Kuzey Carolina Black Mountain Kolej'inden Robert Turner, Karen Karnes ve David Weinrib, Michigan Cranbrook Sanat Akademisi'nden Richard DeVore, Chicago Üniversitesinden Ruth Duckwoth ve daha birçok sanatçı, onları takip etmiştir. Bu sanatçılar her ne kadar modernist harekete geç kalmış olsalar da, onları bu takımın üyesi yapan, malzemeye bağlılık, kavramın saflığı, orjinallik, yaratıcılık, soyutlamaya sadakat, süslemeciliğin reddi ve daha birçok modernist prensibi benimseyerek bu hareketin değerini yürekten paylaşmışlardır. Soyut Dışavurumcu seramik sanatçıları, kendi ifade biçimlerini yaratma peşinde koşmuşlar ve yapıtlarında işlevselliğin önemini reddetmişlerdir. Bu, çamurun ve sanatçının fiziki yapısının bir düellosu gibi görülebilir. Sanatçı elleri ve tüm vücuduyla çamuru sıkıştırıp yoğurarak, plaka haline getirerek veya tornada çekerek bir ifade tarzını şekillendirir. Soyut Dışavurumculuğun bu hummalı tavrına karşın Pop Art'la aynı zaman rastlayan Amerikan Funk Art Seramikleri, oyun oynayan, eğlenen ve gökkuşağının renginden zevk alan sanatçı kimliğine işaret eder. Bu noktada, fonksiyonel kimliğinden sıyrılmış olan seramik, adeta özgürlüğün tadını çıkarmaktadır. Toplumdaki geleneksel düşünce ve biçimlere karşı inançsızlıktan doğmuş bir tepki olarak ortaya çıkan ve Dadacılıkla Gerçeküstücülükten izler taşıyan Funk Art, bir görsel anlatımdan çok, bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Arneson'un öncülüğünde gelişen bu akım, genç kuşak seramikçiler için Pop Sanat'a ve Dışavurumculuk akımları doğrultusunda üretilen seramiklere bir alternatif olarak önem kazanmıştır.

¹³⁶ Anılanmert, s.1640-1641.

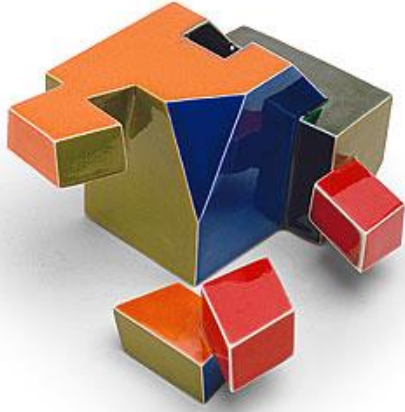
“1950’de Geneva’da kurulan Uluslararası Seramik Akademisi, Fontanayı içeren büyük 50’ler koleksiyonuyla, Faenza Uluslararası Seramik Müzesi ve birçok ülkedeki hükümet desteğindeki el sanatları konseyleri gibi seramik organizasyonları çoğaldı. Bütün bunlar 20. yüzyıl’ın ikinci yarısında bir sanat biçimi olarak seramiği hareketlendirmek için yardımcı olmuştur.”¹³⁷ 20. yüzyıl’ın Seramik Sanatı’nın en önemli araştırmacılarından biri olan ve bu gün New York’ta kendi adıyla anılan galeriyi işleten Garth Clark, devrim yaratan bu çıkışı şöyle ifade eder: “Arneson California Satate Fair’de bir torna çekme gösterisi esnasında bir soda şişesini anımsatan ve üzerinde “No Deposit”–Amerikan tüketim çılgınlığının efsane sloganı–yazan bir şişe formu yaptı ve bu şişeyi el yapımı bir kapakla kapattı. Bu çıkış, Amerikan sanatındaki Soyut Dışavurumculuğun baskın tavrı ve seramik dünyasının öldürücü tutuculuğu’nun (Arneson’un hayranlık duyduğu Peter Volcus ve çevresi hariç) bir tür dizginlemesiydi.”¹³⁸ Seramik sanatında postmodern süreci başlatan bu küçük hareketin seramik sanatının özgürleşmesinde ve bağlam değiştirmesinde ne denli etkili olduğu bu gün daha net algılanabilir. Şimdi çok uysal görünen bu obje –Arneson’un daha sonraki dönemlerinde yapmış olduğu göğüs, vajina, penis ve dışkı gibi sert ifadeler içeren pisuvar ve klozetlerle kıyaslandığında- hem modernistleri hem de anti-modernistleri aynı ölçüde irkiltmeye yetmiştir.



Şekil 89: Peter Voulkos -1978

¹³⁷ Peterson, s.13.

¹³⁸ G. Clark, **Meaning and Memory: The Roots of Postmodern Ceramics, 1960-1980**, Postmodern Ceramics, Thames&Hudson, London,2001,s.12.



Şekil 90: Kenneth Price / Fred Bauer



Şekil 91: Robert Sperry



Şekil 92: Howard Kottler



Şekil 93: Patti Warashina

Amerikalı seramikçi Peter Voulkos gibi birçok sanatçının seramik heykeller yapmaya başlamaları, Picasso ve Miro gibi ressamların seramiği malzemedен çok sanat olarak görmeleri ile yarattıkları eserler tüm dünya da kabul görmüştür. Josep Lioerns Artigas ile birlikte seramik çalışmalarına başlayan Miro 1944-1958 yılları arasında seramikle yoğun bir dönem geçirmiştir.



Şekil 94: Josep Llorens Artigas / Lucio Fontana

“Teknolojide yapılan gelişmelerle sanat disiplinleri, birbirleriyle karşılaşmaya başlamışlardı. Ressamlar özellikle Fransa’da ki gelişmelerden etkilenip seramik malzemeleriyle ifade olanaklarını zorlamışlardır. 20. yüzyılın önemli seramikçilerinden Artigas’dan etkilenen Miro 1944 yılında üç boyutlu anlatımı, seramikle denemiş ve bunda da çok başarılı olmuştur.”¹³⁹

1958 yılında Artigas'ın yardımıyla UNESCO için “Wall of The moon” ve “Wall of The Sun” duvarlarını ortaya çıkarmış bu çalışmalarıyla uluslararası “Guggenheim” ödülünü kazanmıştır. Ayrıca Barselona Havaalanı içinde bir duvar çalışması yapmıştır.



Şekil 95: Miro

¹³⁹ İnal, s.103.

“Howard Kottler ve Fred Bauer liderliğinde Seattle’da ikinci bir Funk seramiği ekolü oluşmuştur. Bu ekoldeki sanatçılar daha şık ve itinalı işler üretmişlerdir. 1966’daki ‘Funk Sanatı’ adlı sergi, tüm Amerika’nın ve hatta Avrupa’nın Funk’tan haberdar olmasını sağlamıştır. Sonrasında 1969 yılında İngiltere’ye sığırayan bu akım yeni bir yorumla kendini göstermiştir. Seramik sanatçıları güncel sanatsal dili yakalayabilir mi? Şöhelerine Funk sanatçıları ürettikleriyle cevap vermişler, ‘kitch’ masa üstü bibloların malzemelerini, teknolojik uygulamalarından ve geleneksel geçmişinden çok, gündelik dertlerin ve sorunların dışı vurumuna alet etmişlerdir.”¹⁴⁰

Miro gibi Picasso’da seramik eserler üreten ressamlardır. 1946 yılında sanatçı arkadaşları Suzanne ve Georges Ramie’nin atölyesini ziyaret eden Picasso 65 yaşında yıllar önce tanıştığı seramikle tekrar ilgilenmeye başlar.



Şekil 96: Picasso Seramikleri

Picasso, zenci sanatında batı estetiği dışında gelişmiş, bu estetiğe tümüyle yabancı yaratıcı bir güç bulunduğuna inanmaktaydı. Sanatçının Matisse, Vlaminck ve Derain ile birlikte zenci sanatını anlamaya çalıştığı, birçok heykelcikler satın almak suretiyle bu sanatlara ilgi duyduğu bir gerçektir. Picasso’nun kübizme temel olan sanatsal buluşlarının, zenci sanatı ilkelerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Miro gibi seramikçi olmayıp ressam olan Picasso sayesinde seramik sanatı ciddi anlamda

¹⁴⁰ İnal, s.106.

yeni yollara kavuşmuştur. Seramik sanatının diğer disiplinlerle algılanmasında ciddi katkılar sağlamıştır. Artık seramik sadece biçimle ilgili çalışmaları olan, işlevsellikle sınırlanmamış formun çok dışında ifade biçimleri barındıran bir tür sanatsal iletişim aracı haline gelmiştir. Seramik yeni anlatım ve ifade olanakları barındıran yapısıyla geleneksel ve işlevsel seramiği reddetmeden, ötesine geçerek bir yer edinmeye başlamıştı. Malzemenin dili sanatçının hayal dünyasıyla birleşerek ortaya özgün formlar çıkıyordu. Her özgün form alt yapısında geleneksel ve işlevsel seramik form yapısını barındırıyordu. Çekilmiş tornalar daha çamur kıvamındayken deforme ediliyor, ortaya çıkan formun anımsattıkları heyecan veriyordu. Tabakların içine sır altı veya sır üstü tekniklerle anlatımcı resimler yapılıyor ve sergileniyordu.

İlk zamanlarda var olan seramik formlarına kendi desenlerini resmederken sonraları form ve sır denemeleri yapmaya baslar. 1947 ve 1962 yılları arasında ki 15 yıllık süreçte sürahiler, vazolar, tabaklar, seramik heykel formlarıyla bini geçen seramik yapmıştır. Picasso'nun o dönem seramik eserlerinin, resimlerine kıyasla sanatsal anlamda değerlendirilmemesinin en önemli nedeni seramiğin dünyada bir sanat olarak algılanmasının gecikmesidir. Ancak kendisinden sonraki dönemlere etkisi olacak bu eserler günümüzde gerçek değerine kavuşmuştur.



Şekil 97: Picasso Seramikleri

İkinci Dünya Savası sonrasında seramik sanatında ki modernleşme, Lucie Rie ve Hans Cooper'le birlikte İngiliz seramiğinde görülmeye başladı. Avrupalı

heykeltıraşlardan esinlenen Cooper'ın seramikleri daha çok heykelsi formlardı. Bu asimetrik çanaklı formlar, fonksiyonellik kaygısı taşımadan yalınlaştırılmış ve artık bir kavramın taşıyıcısı olmuşlardı.



Şekil 98: Lucie Rie / Hans Cooper

Rie ve Cooper'ın Camberwell Sanat Okulunda Deirdre Burnett, Ewen Henderson ve John Ward, ve James Tower gibi öğrencileri olmuştur. Japonya'da doğan Takeshi Yasuda, Kenya'da Magdalena Odundo ve Sudanlı Siddig el Nigoumi gibi seramikçiler kendilerine özgü, bireysel işler yaratmak için doğdukları ülkelerden gelen geleneksel seramik formları oluşturmuşlardır. Emmanuel Cooper gibi diğer seramikçilerde yasadıkları şehir ortamında bulunan dokulu yüzeylerden esinlenerek seramikler yapmışlardır. “ İtalyada'da, 20.yüzyıl başında Guido Gombone, Leach üslubunun tam tersi, canlı, ifadeci çalışmalar yapmış, 1940 ve 50'lerde de Leoncillo Leonardi, R.Rui, A.Fabbri, ve A.Diato mimari bezeme ve heykel dalında ürünler vermiştir. Almanya'da ise sanatçılar daha çok teknik ve malzeme üzerinde yoğunlaşmışlar, kristal sırlarda ustalık göstermişlerdir. Erken ürünlerde, 1920'lerdeki Bauhaus etkisinin devamı görülse de, daha sonraları ise Leach etkisi izlenmektedir. 1920'lerden 1960 sonlarına kadar J.B.Van Breek, R.Bampi, E.Balzar-Koop, H.Griement ve Otto Holt figüratif panolar yapmış, Rolf Weber ise mimari seramikler üretmiştir. İsviçre'de Edward ve Andre Chapaloz, 1950 ve 60'ların en önemli adlarıdır. Ancak bu seramikçilerin ürünlerinde de geleneksel tavır egemendir. Avusturya'da ise Kurt Ohnsorg yine 1960'larda en çok sözü edilen sanatçıdır. Macar Istvan Gador ve

Margit Kovacs, Çek Otto Eckert, Finli Kyllikki Salmenhaara da önde gelen diğer Avrupalı sanatçılarıdır.”¹⁴¹ 1960 sonrası Dünya seramiği Leach, Bauhaus ve Uzakdoğu seramiğinin etkisinde kalmıştır.



Şekil 99: Deirdre Burnett / Ewen Henderson

1970 ‘lerin ortasından itibaren tüm dünyada yankı bulan Kavramsal Sanat, Land Art, Performance Art gibi Anti-Formalist yaklaşımlar ve Enstalasyon gibi yeni anlatım biçimleri Seramik Sanatını etkilemiş, yeni boyutlar kazanmasında itici güç olmuştur. 1980’lerde sanat alanında yaşanan post modernist çeşitlilik içinde seramik malzemeyle çalışan sanatçılar, bir yandan malzemenin getirdiği özgün disipline sadık kalmak diğer yandan da eskiyen imajı yenileyecek ifade araçları geliştirme ikilemi arasında kalmıştır.

“Sanatçılar kavanoz içerisine kil ve su kutuların içine sıvı çamur koymak ya da her şeyi çamurla sıvamak gibi yerleştirme, kavramsal sanat ve oluşumlar çerçevesinde değerlendirilebilecek yeni anlatım biçimlerinden yararlanmaya başlamışlardır. 1980 ‘ler de gelişen teknolojiyle, boyut sorunları ortadan kalkmış ve kavramlar değişmiştir. Temelde 1970’lerin anlatım biçimleri sürmekle birlikte seramik heykel daha da

¹⁴¹ Anılanmert, s.1640-1641.

ciddileşmiş amaçları daha belirginleşmiş, ayrıca malzemenin gereğine uygun olarak daha geleneksel biçimlendirme yöntemleri de benimsenmiştir.”¹⁴²



Şekil 100: James Tower / Alison Britton

“Günümüz seramik sanatının daha iyi anlaşılıp kavranabilmesi için, seramiğin genel olarak tüm dünyada geleneksel kimliğinden sıyrılıp başlı başına bir sanatsal anlatım haline gelmesi doğrultusunda izlediği süreç iyi çözümlenmelidir. Günümüz sanatının birinci kuralı olan düşünsel üretim, bünyesinde barındırdığı yeni kriterleri de büyük bir hız ile ortaya çıkartıp, tartışmaya açmaktadır. Artık sanatçılar, dünyayı yeni koşullarıyla değerlendirirken, yapıtlarında yer alan, ideolojik yaklaşım, toplumsal bildiri, geleneğe gönderme, teknik beceri, vb etkileri bir daha gözden geçirmek durumundadır. Eski kriterlerin yapıttan arındırılması ve objenin kavram boyutunda ele alınması, yeni sorunlara ve ardından yeni önerilere yol açmaktadır. Bu, biçimin değişime zorlanması demektir. Biçimin değişme aşamasında, sanatçının özgün olma çabasını verdiği sınırın da, başkalaşması, yeni düşünsel tavırların gereksinimini doğurmaktadır.”¹⁴³

Geleneksel seramik sanatı karşısında seramik sanatının modernleşme sürecinde en belirleyici ve ayırıcı nitelik, işlevin dışlanması ya da dışlanma çabası içinde olmasıdır. Ortaya çıkışına, başka bir ifadeyle ilk örneklerine bakıldığında bu yönelimi resim ve heykel sanatçılarının başlatması dikkat çekici ve düşündürücüdür. Picasso, Matisse ve Miro, seramiğin geleneksel işlevci ve dekoratif üretim mantığını dışlayarak,

¹⁴² Anılanmert, s.1641.

¹⁴³ E. Zeytinoğlu, “Şeyma Reisoğlu Nalça'nın Seramik Dünyası”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı 139,1992, s.60.

seramik malzemenin bireysel, estetik, biçimsel ve düşünsel yorumları ortaya koymada, sanatçıya sağladığı ifade imkanını görmüş ve gerçekleştirdikleri yapıtlarda seramik malzemenin bu ayrıcalığını göstermişlerdir. Büyük ustaların bu tür uygulamalarıyla seramik, görsel-plastik bir “medium” olarak modern boyutuyla biçimlenerek yeni bir anlatım diline kavuşmuştur.

1980’lerde dünya seramik sanatına yön veren mistisizm, minimalizm, ve enstalasyon gibi alternatif kavramsal arayışlar da dünya seramiğinin evrensel belirleyicileri olmuşlardır. Toplumsal hareketlilikler, sanatsal dengeleri sürekli olarak değiştirmiş ve bu durumdan seramik sanatı da etkilenmiştir. Dünyadaki değişen sanatsal seramik sürecinden ise her ülke teknolojik, ekonomik ve toplumsal duyarlılık gibi faktörler çerçevesinde payına düşen gelişimi göstermiştir.

4.2. Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci

Seramik, dünyanın en eski el sanatlarından birisidir. İnsanoğlunun ateşi bulmasıyla ve çamurdan yaptıkları formları pişirmeyi keşfetmeleri ile seramik insan hayatında yerini almıştır. Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatı bu alandaki endüstriyel gelişmelere de paralel olarak 1950 sonrasında büyük bir gelişim göstermiştir. Seramik sanatçıları, geleneksel Anadolu çömlekçilik ve çiniciliğinin bu gelişim üzerinde veri kaynağı olarak etkisi büyüktür. Zaman içinde gelişmeler göstererek de bugünkü yerini almıştır.

Anadolu üzerinde ilk ortaya çıkışı binlerce yıl öncesine dayanan seramik sanatı çağlarca kullanım alanı bulmuş süslemede de etkili olmuş başarılı bir sanat dalı olarak gelişim göstermiştir. Günümüzde ise seramik sanatı çok farklı biçimlerde kendini göstermeye devam etmektedir. Teknolojik gelişmeler sonucu ortadan kalkmaya yüz tutan halk çömlekçiliği de halen varlığını zor koşullar altında da olsa sürdürmektedir.

Cumhuriyet öncesi dönemden kısaca bahsetmek gerekirse; Yapılan kazı ve araştırmalar, hem İslam ülkelerinde hem Anadolu dışındaki Türk devletlerinde sanat değeri taşıyan seramik örneklerinin çok yaygın olduğunu ortaya koymuştur. Bu seramikler, yetkin formları kadar üstün bir teknik ve zevkle yapılmış süslemeleriyle de dikkati çekmektedirler. Özellikle Abbasiler, Fatimiler, Samanoğulları, Karahanlılar ve

İran Selçuklularında çok gelişmiş bir seramik sanatı olduğu bilinmektedir. 9. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar gelişme gösteren bu sanat, asıl büyük teknik çeşitliliğine İran'da, Büyük Selçuklular döneminde ulaşmıştır. Anadolu Türk seramik sanatı, Büyük Selçuklu seramik sanatından kaynaklanmıştır. Anadolu Selçuklu döneminden elimize geçen az sayıda buluntu, Selçuklu ve Artuklu seramiğinin yüksek bir sanat değeri taşıdığını anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu dönemin sırsız seramiklerinde kazıma, çizikleme, kalıpla kabartma, oyma-ajur gibi süsleme tekniklerinin kullanıldığını görürüz. Seramikte sırnın kullanılmaya başlanması ile kaplara, renkli ve daha estetik bir özellik kazandırılmıştır. Bu dönemde firuze sır altına siyah dekorlu ya da sarı-kahverengi sırlı Selçuklu seramiklerine sıkça rastlanır.

Osmanlı seramik sanatı örnekleri ise Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemine kıyasla, desen zenginlikleri ve teknik kaliteleri ile çok daha ileri bir aşamayı vurgulamaktadırlar. Bu dönemde artık, imparatorluk sanatına yaraşır mükemmellikte bir seramik sanatı yaratılmıştır. Dönemin seramiklerinde üstün nitelikli beyaz çamur kullanıldığı için astar sürülmeden desenler boyanır ve şeffaf bir sır sürülüp fırınlanır. Bu döneme ait cami kandilleri form bakımından da büyük bir olgunluğa ulaştığını gösteren örneklerdir. Yapıldıkları döneme ve bölgeye göre farklılık gösteren seramikler, mavi-beyaz türle başlayıp giderek artan renkleriyle gruplara ayrılırlar. 15. yüzyıl sonuyla 16. yüzyıl başında, porseleni anımsatan üstün kaliteli bir seramik grubu karşımıza çıkar. 16. yüzyıl ortalarından başlayarak, renklerde bir çoğalma görülür. Osmanlı seramik ve çini sanatının bu yarım yüzyılı, gerek form ve desen inceliği, gerek teknik kalitesi bakımından dünya seramik sanatında Türk seramiğinin üstün yerini ve haklı değerini gösteren örnekler sunmuştur.

Cumhuriyet öncesi dönemde, dünya seramik sanatının sanayi devrimindeki modernizasyon sürecinden etkilenen Osmanlı Devletinde 1894 yılında II. Abdülhamit tarafından Yıldız Sarayı bahçesinde ilk porselen fabrikası kurulmuştur. "Fransa'daki Sevres Fabrikası örnek alınarak kurulan bu fabrikanın tasarımlarında Fransız anlayışı hakim olmuştur."¹⁴⁴ Fakat bu fabrika, kendine özgü bir tasarım anlayışının olmayışı ve hammaddesini de Avrupa'dan alması nedeni ile kendini geliştirememiş ve uzun yıllar

¹⁴⁴ Z. Çobanlı, "Çağdaş Türk Seramiğinde 80.Yıl", İstanbul: **Seramik Türkiye Dergisi**, 05-2005, s. 34.

kapanmak zorunda kalmıştır. “Bu fabrika daha sonraları 1957 yılında “Sümerbank Yıldız Porselen Müessesesi” adı altında üretime tekrar başlamıştır.”¹⁴⁵ Ekonomisi iyice kötüye giden Osmanlı Devletinde, dünyaca ünlü Türk Çini Sanatı, yüzyıllarca geleneksel üretim yapan Çanakkale, Kütahya ve İznik’te bugün birkaç atölye ile geçmişin izlerini günümüz seramiğine taşıma görevi ile varlığını zor koşullarda da olsa sürdürmektedir.

I. Dünya savaşı sonrasında Avrupayı saran yeniden yapılanma ve değişim, Türkiye’de de etkisini göstermeye başlamış ve bir İmparatorluğun çöküntüsü üzerine yeni bir Türkiye kurulmasına yönelmiştir. Bu oluşum içerisinde Türkiye Batı ile sıkı bir ilişki içerisine girmiştir. Batıdaki çağ değişiminin bilincinde başlayan süreç, ülkemizde de Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte sosyal, ekonomik ve sanatsal ilerlemelerin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Çağdaş Türk Seramiğinin temelini Anadolu’da onbinlerce yıllık geçmişe sahip olan tuğla örme, çini ve çömlek sanatının değerleri oluşturmaktadır. Anadolu’da sayısız seramik arkeolojik eserlere rastlanmıştır. Dünya seramik sanatı adına önemli değerlere sahip Türk seramiği, Cumhuriyet sonrası bu değerleri dünya seramik sanatıyla sentezleyerek çağdaş bir sanat anlayışına dönüşebilme çabasına girmiştir.

Çanak - çömlekten, soyut plastik değerlere, yapı malzemelerinden, kullanım eşyalarından, uzay araçlarına kadar son derece geniş bir yelpaze içinde yer alan seramik yeni bir yüzyıla gireceğimiz şu günlerde endüstriyel malzeme boyutunda yeni asra damgasını vuracak bir eleman durumundadır. Sanayi devriminden sonraki sürecin, sanatı ve buna bağlı olarak sanat eğitimi mutlak suretle etkilediği kabul edilmekle birlikte, endüstri seramiği kavramı gelişerek seramik sanatı ve eğitimi de, yeni bir boyut kazanmıştır. Cumhuriyet sonrası dönemde seramiğin bir sanat dalı olarak gelişmesi ve çağdaşlaşması sanat eğitimi alanındaki gelişmelerle ve yeniliklerle şekillenirken, seramik sanayinin gelişmesi de Türkiye’de endüstrileşme ve fabrikalaşmanın gelişmesiyle beslenmiştir.

¹⁴⁵ Çobanlı, s. 34.

Türkiye’de seramiğin geleneksellikten çıkıp, işlevsel yönünü endüstriye bırakarak sanat yapılarında özgün eser olarak kullanılması bir sanat dili olarak ortaya çıkması çok kolay gerçekleşmez. Çünkü seramik sanatına kap ve mimari süsleme olarak bakılması bunu gerektirir. Seramik sanatına özgün bir sanat dili olarak bakmak sanat kültürü ve eğitiminin artması sonucu gerçekleşmiştir. Bu konuda sanatçıların özverili çalışmaları da çok büyük başarı sağlamıştır.

Ülkemizde çağdaş seramiğin endüstriyel gelişmelere paralel olarak önem kazanması 1950’lerden sonra dayandırılrsa da, 1930 ve 1940’lı yıllarda yapıtlar veren üç seramikçiyi başlangıç olarak ele alabiliriz. Hakkı İzzet, İsmail Hakkı Oygur ve Ömer Vedat Ar.



Şekil 101: Hakkı İzzet ve Picasso, Cannes, 1955

“Güzel Sanatlar Akademisi’nde (Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi) 1929’da Şubesi içinde Seramik adı altında bir bölümün açılması gerçekleştirilir. Çinicilik atölyesi açılır ve atölyenin başına İsmail Hakkı Oygur getirilir. İsmail Hakkı Oygur, Hakkı İzzet ve Vedat Ömer Ar, seramik öğrenimi için yurt dışına gönderilen ilk sanatçılarımızdandır. Aynı zamanda İsmail Hakkı Oygur, 1928’de Paris’de bir seramik

sergisi açar. Böylece yurt dışında sergi açan ilk Türk seramik sanatçısı olma özelliğine de sahiptir.”¹⁴⁶



**Şekil 102: Hakkı İzzet, Seramik, Çömlekçi tornası ve serbest elle şekillendirme,
1950**



**Şekil 103: İsmail Hakkı Oygur, Seramik, Serbest elle şekillendirme, 38x 30 cm,
1962**

¹⁴⁶ D. O. Erman, "Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Süreci", 'Sanat ve Tasarım' Dergisi, Ankara: Gazi Üniversitesi G.S.F. Yayınları, 2010, s.80.

İsmail Hakkı Oygur'ın seramik sanatına getirdiği çağdaş yaklaşım, diğer sanatçıların da katkıları ile toplumda bu sanata olan ilgiyi artırmış, bu çalışmalar Türk seramik sanatçılarına küçümsenmeyecek uluslararası başarılar kazandırmıştır.

İsmail Hakkı Oygur'la tanıştıktan sonra akademide görev alan Vedat Ar, endüstriyel seramik atölyesini kurarak, seramik sanat eğitiminde endüstriyel seramiğin temellerini oluşturmuştur.



Şekil 104: Ömer Vedat Ar, Alçı Kalıp ve Döküm ile Şekillendirme, Seramik, 1938

“1928 – 1952 yılları arasında Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü’nde kurulan seramik atölyesi de daha sonraları üretime devam edememiştir. 1956 – 1957 yıllarında, Alman Prof.Adolf Schneck’in önderliğinde, Bauhaus tipi eğitim sistemini hedefleyen ve İstanbul’da kurulan “Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu” ile tasarım konusu gündeme gelmiştir.”¹⁴⁷

Çağdaş Türk seramiği özellikle, 1960’ların sonlarından itibaren artan bir ivmeyle büyük bir değişim ve gelişim sergilemiştir. Bu dönemle birlikte batı sanatına paralel olarak, Avrupa ve Amerika’da kendini gösteren sanatsal eğilimler ve ifade biçimleri neredeyse eş zamanlı olarak çağdaş Türk seramiğinde yerini almıştır.

¹⁴⁷ Çobanlı, s. 35.

Bu gelişmelerin seramik sanatına yansması da özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlamasıyla olmuştur. Bireysel anlamda ilk özel seramik atölyesini 1951 senesinde Füreya Koral kurar. Füreya Koral akademik bir eğitim görmemesine rağmen kırk yaşında tedavi amaçlı olarak bulunduğu İsviçre'deki bir hastanede kil ile tanışır ve o günden itibaren seramikle profesyonel olarak ilgilenmeye başlamıştır. Tedavisini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönen sanatçı kendine özel bir seramik atölyesi açarak çalışmalarına burada devam etmiştir. Çağdaş seramik sanatı açısından Füreya Koral'ın atölyesi 'atölye okul' görevi görmüştür. Sonraki dönemlerde aralarında M.Tüzüm Kızılcın, Bingöl Başarır, Binay Kara, Alev Ebüzziya, Müfide Çalık gibi isimlerin de yer aldığı seramikle uğraşan pek çok kişi veya seramik bölümü öğrencileri Füreya Koral'ın atölyesinde kısa süreli çalışmalar yaparak kendilerini geliştirme olanağı bulmuştur. Koral'ın yaşamının ve sanatının anlatıldığı Türe'ye ait kaynaktan edinilen bilgiler doğrultusunda; Füreya Koral'ın*, 1950'lerden 1970'lerin ortalarına kadar seramik duvar panoları çalışmış olduğu, 1980'lerde sırsız pişmiş topraktan (terra cotta) evler ve bu evlerin içindeki insanları konu almaya başladığı, figürsel olarak sıklıkla kullandığı balık ve kuş soyutlamalarının da seçtiği konular arasında yer aldığı anlatılmaktadır.¹⁴⁹

* Füreya Koral 1951 yılında Pariste açtığı 'Seramik ve Taş Baskı' sergisini, Dublaj Sanatçısı Adalet Cimcoz'un sahibi olduğu, Türkiye'nin ilk sanat galerisi "Maya Sanat Galerisi"nde tekrarladı. Türkiye'deki ilk kişisel seramik sergisi olmasından dolayı da geçmiş tarihte yerini aldı. (Prof.G. Güner söyleşi)

¹⁴⁹ Erman, s.81.



**Şekil 105: Füreyâ Koral, Seramik Duvar Panosu, Divan Patisserie, İstanbul,
750x200 cm 1968**

Türk Seramik Sanatı'nın çağdaşlaşma sürecinde öncülük eden ve öne çıkan bir diğer önemli isim Sadi Diren'dir. Sadi Diren; "1953'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. Davetli olarak gittiği Almanya'da 1964 yılına kadar endüstride tasarımcı olarak çalışmış ve bu yıllarda serbest sanatçı olarak yaptığı çalışmalarla uluslararası bir ün kazanmıştır. 1964 yılından başlayarak seramik dersleri verdiği Güzel Sanatlar Akademisindeki atölyesinde, yeni seramik ustalarının yetişmesine öncülük etmiştir. Daha sonra adı Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüşen bu okulda 1982-1994 yılına değin Dekan olarak görev yapmıştır."¹⁵⁰

¹⁵⁰ Erman, s.82.



Şekil 106: Sadi Diren, Seramik Figür, 1994

Yine aynı dönemlerde çalışmalarından söz edilen, “sanat eğitimi Almanya’da alan diğer bir Çağdaş Türk Seramik sanatçısı Ünal Cimit, bir süre Heykeltıraş Fr. Schmit Reuter’in asistanlığını yaptıktan sonra, çeşitli seramik ve porselen fabrikalarında form ve dekor tasarımcılığı yapmıştır. Cimit, toplanmalı sırlar üzerine günümüz seramik sanatı için önem arz eden deneyler gerçekleştirmiştir. 1976’da Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü Alçı Şekillendirme atölyelerine öğretim görevlisi olarak atanmıştır. 1982’de Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi’nde ve daha sonra Hacettepe Üniversite’sinde Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik bölümünde görev yapmıştır. Seramik sanatı eğitiminde modernite bilinciyle günümüz sanatçılarına yol gösterici olmuştur.”¹⁵¹

¹⁵¹ L. Yeltan Özer, “Ünal Cimit”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1.Cilt, İstanbul: YEM Yayınları, 1997, s. 349.



Şekil 107: Ünal Cimit, Sevgi tohumları serisi, Pişmiş toprak, 51x55x22 cm

Çağdaş Seramik Sanatı'nda işlerinde çarpıcı bir indirgemecilik anlayışı benimseyen sanatçı Candeğer Furtun'dur. Furtun'un felsefe ve psikolojiye olan ilgisi, insanı ve yaşadığı dünyayı kavramaya yönlendirmiş kavradıklarını anlamlandırma dürtüsü ise onu sanatla tanıştırmıştır. Türkiye'de aldığı seramik eğitimini bir kez de Amerika da tekrarlayan Furtun, iç ve dış mekân rölyefli duvar düzenlemelerinin yanı sıra üç boyutlu formlarında insan bedeninin farklı bölümlerini plastik ve estetik anlamda yeniden yorumlamıştır. Furtun'un indirgemeci yaklaşımı diğerlerinden önemli bir farklılık taşır. Onun işlerindeki indirgemecilik, geometrik veya salt biçimci bir anlayıştan kaynaklanmaz; aksine, insan figürüne ve Robert Morris'in işlerinde olduğu gibi daha çok kavramsal bir temele dayanır. 1980'ler de gerçekleştirdiği soyut duvar rölyeflerinde, o yılların Türkiye'sinin karmaşık politik durumunu ifade ederken, beden korku ve kaygılarını yansıtan, insan figürünün yalınlaştırılmış, beklide bir anlamda silikleştirilmiş plastik değerlerini kullanır. Sanatçı kendi sanatsal yaklaşımı şöyle ifade etmiştir: "1980 sonlarında işlerimi "seriler" olarak sunmaya başladım. Bu yaklaşımım kaybolan bireyselliğe ve toplu üretimin egemenliğine bir gönderme içermektedir. 1990'lı yıllardaki işlerimle ise gövdenin kaybolan biricikliğini, kutsallığını ortaya koymaya çalıştım. Parçalanmış uzuvların düzenleme biçimleriyle, gövdenin bütünlüğünü, kimliğini ya da kimliksizliğini duyumsatmak istedim. Bütün

çalışmalarımın ortak yanı, duygu ve düşüncelerimi en yalın biçime indirgemek olmuştur diye özetleyebilirim.”¹⁵² “Göz alıcı renklendirme yollarına başvurmadan, biçimsel hareketin seramik obje düşüncesiyle kaynaştığı özgün bir form zarafetine ulaşmıştır”¹⁵³ işleri.



Şekil 108: Candeğer Furtun, İsimsiz, 48 x 46 cm, 1994

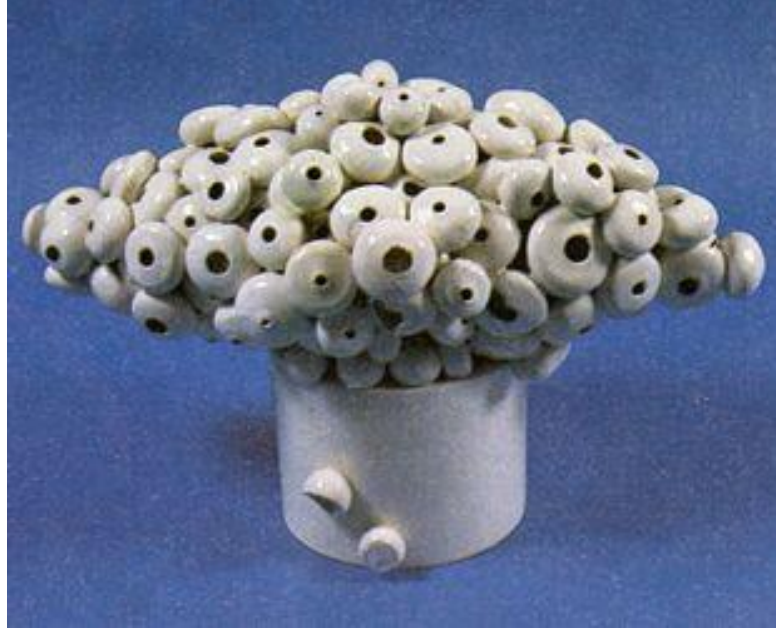
Çağdaş Türk seramik sanatının çağdaşlaşma serüveni içerisinde yer alan ve küçük yaşta geçirdiği rahatsızlık sonucu iştme duygusunu yitiren Atilla Galatalı ise Türk seramiğinde süregelen kalıcı bir sanat anlayışı ile günümüz sanat sorunlarına değinmiş ve bu sanatın ayrıntılarını inceleme adına özel eğitimler alarak birçok başarılı esere imzasını atmıştır. Ayrıca Atilla Galatalı “Eczacıbaşı seramik fabrikasında sanatsal uğraşlar grubunu oluşturan gençlerin içinde yer almıştır. Çağdaş Türk seramiğine teknik ve biçim yönünden cesaretli katkılarda bulunmuş, seramiğin işlevsel amaçlarıyla bütünleşen biçimsel oluşumlarının, aşırı dekoratif yönlerine kaymasını engelleyerek, duyarlı geometrik yaklaşımları gerçekleştirmiştir.”¹⁵⁴ Atilla Galatalı, 1980’li yıllarda eşi Filiz Özgüven Galatalı ile “Devingen Organik Yüzey” kuramını ortaya atmış ve Türk

¹⁵² Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, **Türk Seramik Sanatı, 1930’lardan Günümüze Türk Seramik Sanatı’ndan Seçme Eserler Sergi Kataloğu**, İstanbul, 2007, s.36.

¹⁵³ Tansuğ, s.343.

¹⁵⁴ Tansuğ, s.339-340.

Seramik Sanatında soyut ve kavramsal bir dönemi başlatmıştır. Atilla Galatalı 1994 yılında hayata veda etmiştir.

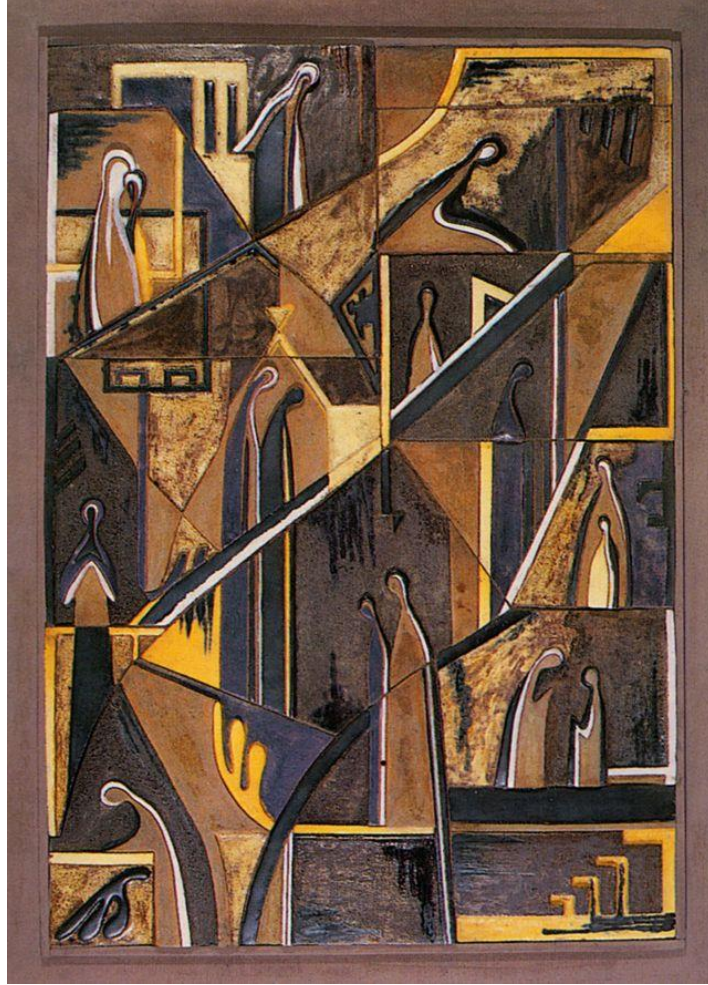


Şekil 109: Filiz Özgüven Galatalı, form, porcelain, 67x40x20 cm, 1988

Yüksek pişirim teknolojileri ve sanat tarihi eğitimleri artistik görselliğin ötesinde seramiğin topraksı yapısını ön plana çıkararak yüksek dereceli killerle çalışan Hamiye Çolakoğlu yaratıları ile modern bir seramik sanatçısıdır. “1953-54 yıllarında hem Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği’nde çalışır, hem de Hakkı İzzet’in Ankara Yapı Enstitüsü’ndeki seramik atölyesine devam etmiştir. Bu iki yol çok önemli olmuştur Hamiye Çolakoğlu için. Hem Karamürsel’deki tozlu çamurdan kile, şamota geçmiş, seramik sanatının içine dalmıştır, hem de Türk el sanatlarını keşfetmiştir. Etnografya ve Arkeoloji Müzelerinin arşivlerinden çıkmaz olur. Hamit Koşay ve Raci Temizer, bu iki müze müdürü, tüm olanaklarını seferber ederler Hamiye için. 1959’un sonbaharında da Hamiye’nin tüm düşleri gerçekleşir ve İtalya Hükümeti’nin ilk karşılıksız burslarından birini alır. Floransa’nın banliyosu Sesto-Fiorentino’da bulunan Enstitüye gider. Burası yeryüzünün ilk seramik okuludur.”¹⁵⁵ Çalıştığı güvercin betimlemeli büyük duvar panoları ise Türkiye’de yeni seramiğin dekorasyon

¹⁵⁵ S. M. Erinç, **Toprağın Erki Hamiye Çolakoğlu**, Çanakkale Sanat Yayınları. 1998, s. 14-19-20.

sanatındaki önemli örneklerini oluşturmuştur. Hamiye Çolakoğlu 2014 yılında hayata veda etmiştir.



Şekil 110: Hamiye Çolakoğlu, Seramik Rölyef, 1965

“Birbirine sarılmış figürleri ile sevgi ve bağlılık gibi evrensel temaları ele alan Ayfer Karamani Anadolu kadın büstleri yapan Nasip İyem gibi seramik sanatçıları, çağdaş Türk seramiğinin gelişmesine katkılarıyla sözü edilmesi gereken sanatçılarımızdandır.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ Çobanlı, s.36.



Şekil 111: Nasip İyem, Büst, Seramik, Serbest Elle Şekillendirme, 1960

1955 yılında İstanbul güzel sanatlar akademisi dekoratif sanatlar bölümünden mezun olan Melike Abasıyanık Kurtiç ise, “Danimarka ve Almanya’dan başka Yunanistan ve Macaristan’da da süren çalışmalarında, malzemenin tüm gizemlerini keşfedercesine ve organik yaşam izlenimlerinin yumrular, kıvrımlar, yarıklar halinde serbest ve güçlü biçim olgularına dönüştüğü etkili işler ortaya koymuştur. Giderek deniz keşanesi üzerine yaptığı sayısız çizim araştırmasını, anıtsal boyutlu bir grafik etkinliğe de dönüştüren Melike Kurtiç’in, diğer önemli başarılarından biri, Ankara’da Anıtkabir çevresinde kurulacak olan Devlet Mezarlığı projesinde, özgün mezar taşları biçimlerinin yaratıcısı olarak karşımıza çıkmasıdır.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ Tansuğ, s.341.



Şekil 112: Melike Abasıyanık Kurtiç, Midye, Serbest Elle Şekillendirme, Seramik, 1979

“Seramik ve cam heykelerde Türkiye coğrafyasından volkanik ve sarsıcı topraklarının izlerini vurgulayan, her eserin formunun bir ağırlık etkisine sahip maceracı deneyselliği ile yıllardır ürün veren ve yaşamını İzmir’de sürdüren Bingül Başarır dekoratif duvar panoları ve aldığı uluslararası ödül ve başarılarla Türk seramik sanatına katkı sağlamıştır.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ Çobanlı, s.36.



Şekil 113: Bingül Başarır, Hitit'e Selam Serisi, Seramik + Talaş, 1999

Büyük boyutlarda çalıştığı duvar düzenlemelerinde ve üç boyutlu formlarında kedi, horoz gibi figürleri soyut betimleyen Jale Yılmabaşar renkli anlatımıyla sanatını keyifli bir anlatıma dönüştürerek seramik sanatını yaşadığı topluma sevdirmeyi başarmıştır. Türk seramik sanatının ilk kadın profesörü ünvanına sahip olan Yılmabaşar, birçok önemli makale ve bilimsel yayınlarıyla Türk Seramik Sanatının öncüleri arasında yer almıştır.



Şekil 114: Jale Yılmabaşar, Seramik Rölyef Panodan Detay, Noramin – Maslak, 1985

20. yüzyıl Türk Seramik Sanatçıları, geleneksel tekniklerde modern olanı aramış ve bazen bir çanağı sanat yapıtına dönüştürebilmişlerdir. Bazen de, çömlek sanatının detaylarını araştırıp Anadolu'nun bir köyündeki kil çeşidiyle özel sırlama teknikleri geliştirmişlerdir. 1958 senesinde Füreyya Koral atölyesinde seramik eğitimi almaya başlayan Alev Ebuzziya Siessbye'da çömlekçi tornasında ince çeperli biçimsel gerilimli iç ve dış boşlukları ve yüksek pişirimi ile geleneksel modern sentezli minimalist bir seramik anlayışının farklı yaratıları ile tüm dünya da kendisinden söz ettirmiştir.

Bu çanakları eşsiz kılan çok şey vardır: İç ve dış hacim arasındaki ilişki ve çizginin dinamizmi. Çanak formuna anıtsallık kazandıran (ya da kazandırmayan) negatif ve pozitif hacim arasındaki işbirliği, yani bu ikisinin birbirini pekiştirmesidir (sinerji). Kabın varlığını her türlü gösterişli sırdan, karmaşık bezemeden ve düşünsel içerikten daha çok tanımlayan, bu özelliktir. Alev'in çanaklarında kabın dışı (dış hacim) biçimsel, keskin hatlı nettir. İç uzam (iç hacim) ise her zaman insanı şaşırtır; cömertçe içine çağırır. Kabın didaktik dış sınırları, kabın kendisinden daha büyükmüş gibi görünen ve biçimsel olmayan iç hacme boyun eğer. Kabın didaktik dış sınırları, kabın kendisinden daha büyükmüş gibi görünen ve biçimsel olmayan iç hacme boyun eğer. Kabın içi sanki sınırları olmayan, uçsuz bucaksız bir mekana giriş – bir iç manzara –

gibidir. Koyu renkli olanların içi bulutlu bir gökyüzünü andırır; burada hafif bir melankoli vardır. Turkuvaz çanaklarında ise (en küçüğünde bile) insan Ege ya da Karayib denizlerindeki geniş su altı mağaralarına girmiş gibi hisseder. Çanağın, dış mekanla iç mekanı birbirinden ayıran cidarı, “resonans” olarak bilinen bir estetik niteliğin kaynağıdır. Resonans, bir çanağın kütle (dış) ile hacim (iç) arasındaki görsel etkileşimden kaynaklanan enerji için kullanılan bir terimdir. Bir çanağın cidarını, titreşimlerle ses yayan bir hoparlörün içindeki diyaframa benzetebiliriz. Daha az teknik bir metafor ise bir davulun zarıdır. İyi çanaklar resonans yapar, kötüler ise yapmaz. Kötü çanakların cidarları cansızdır. Her çanağın resonansı aynı değildir, her sanatçının ruhsal durumu, ses perdesi, ritmi ve tonalitesi farklıdır. Alev’in çanaklarının resonansı, Tibetli kesişlerin ezgileri gibi denetimli ve uyumlu bir mırıldanma gibi düşük perdedendir ama, içinde daha derin ruhsal durumları ve dizginlenmiş bir yoğunluğu ima eden bir dip akıntı, bir anaför barındırır. Son olarak bu boşluk mimarisinde çizginin nasıl bir rol üstlendiğini irdelemek gerek. Çanak formunu iki farklı çizgi tanımlar: Siluet ve kontur. Siluet temel olarak düzgündür ve çanağın dış çizgisini izler. Kontur ise daha karmaşıktır. Kontur üç boyutlu ve devingendir, çanağın etrafında dolaşır, bir kenardan yok olurken, öbür kenardan görünmeye başlar ve çanağın yüzeyinde hareket duygusu uyandırır. Seramikçiler uzamda çizgiyi bu iki öge ile çizer ve eğer bunların iyi kullanılabilirse, çizgisel bir titreşimin nabzını yakalarlar.¹⁵⁹



Şekil 115: Alev Ebuzziya Siessbye, Yüksek Pişirim Seramik, Canan Kepenek Koleksiyonu, 9 x 11,5 cm, 1994

¹⁵⁹ G. Clark, *Alev Ebuzziya Siesbye*, Zeynep Rona (çev.), Çanakkale: Çanakkale Sanat Yayınları, 1999, s.14-15.

Füreyya Koral atölyesinde tanıştığı seramik sanatının, eğitimini Almanya’da tamamlayan Mehmet Tüzüm Kızılcın, İzmir’de kurduğu özel atölyesinde mimari seramikler yapmıştır. 1985 yılında İzmir Resim Heykel Müzesinde seramik eğitmenliği yapan sanatçı 90’lı yıllardan sonra kavramsal seramik çalışmalarına ağırlık vermiştir.



Şekil 116: Mehmet Tüzüm Kızılcın, Seramik Duvar Panosu, Rölyef, Serbest Elle Şekillendirme

Seramiğin plastik ifadesini yapıtlarında somutlaştıran Mustafa Tunçalp’in eserlerini üç grupta toplayarak değerlendirmek doğru olur; fonksiyonel seramikler, figürler ve duvar panolarıdır. Çok defa tornada çekilen ve zaman zaman da elle şekillendirdiği bu eserlerde form arayışı, doku çalışmaları ön plandadır. Forma plastik değerler katan dokunun arayışı içindedir. Gerek serbest şekilde kazıyarak, gerekse yapıştırılmalar yaparak aklındaki formu bulmak için yapılan arayışlardır bunlar. Çok defa tornada çektiği bir vazoyu bir çanağı deforme ederek, bazı parçaları yapıştırarak, basit bir torna işçiliğini gerçek bir sanat eserine dönüştürmeyi bilmiştir. Figüratif çalışmaları onun en özgün tarafıdır. Belki de özellikle seçtiği kuş figürleri onun gerçek imzasını oluşturur. Nefis bir stilize ile gerçekleşen bu kuşlarda başarıyı, kullandığı dokular ve çok özenle seçilmiş sırlar sağlamıştır. Genelde mat, bazen avantürin sırlarla yapılan bu sırlama çok iyi sonuçlanmış formların üzerinde çok etkili bir görünüm yaratmıştır. Pano çalışmalarını da endüstriyel ve özgün olarak ikiye ayırmak yerinde olur. Çok defa

kalıplarla boşalttığı panolar, mimaride binaların dokusal yüzeylerle kaplanmasına olanak yaratmıştır. Bu panolarda özenle seçilmiş mat ve avantürin sırların panoya olan katkısı tartışılmaz. Daha çok şamotlu çamurlarla oluşturduğu özgün panolarda ise çok daha başarılı eserler ortaya koymuştur. Genellikle sıva içine ayrı ayrı yerleştirilen parçalardan oluşan bu panolar gerek renk, gerekse kompozisyon açısından başarılı çalışmalardır.¹⁶⁰



Şekil 117: Mustafa Tunçalp, Porselen, Rölyef, Serbest Elle Şekillendirme, 2011

Çağdaş Türk seramik sanatında ifadecilikten uzak, kesin, net ve ölçülü formalist yaklaşım, bazı sanatçıların yapıtlarında kendisini güçlü bir şekilde göstermektedir. Bu noktada Güngör Güner'in yapıtları dikkat çekici bir nitelik taşır. Çömlekçi tornasına bağlılığıyla tanınan sanatçı yapıtlarında seramiğin gelenekten gelen özünü koruyarak çağdaş ve özgün formlar üretmektedir. Güngör Güner'in tornada şekillendirdiği formları geleneksel seramiğin izlerini sürerken, ilk dönemlerinde gerçekleştirdiği büyük boyutlu, birbirini tamamlayan geometrik, konstrüktif yapılardan oluşan sırlı seramik heykelleri yalın ve süslemeden uzak ifadeleriyle minimalist bir tavır sergilemektedir. Birbiriyle kontrollü bir şekilde kaynaşarak geçişen geniş renk bantları

¹⁶⁰ E. Bakla, "İstanbul'un 100 Çini ve Seramik Sanatçısı", **İstanbul'un Yüzleri Serisi 19**, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2010, s.98.

içeren bu işler, bir yandan da Renk Alanı Resmi'nin kromatik soyutlamacı etkilerini taşır.

Güngör Güner, İşlevsel seramik'lerinin yanı sıra serbest form ve pano çalışmalarıyla da tanınmıştır. 1958-1962 arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nde öğrenim gören Güner, 1964-7192 arasında da Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla Almanya'da seramik sanatı ve seramik mühendisliği eğitimi görmüş, ardından Türkiye'ye dönerek İDTGSYO Seramik Bölümü'ne asistan olmuştur. Sanatçı, seramiğin bütün yönleriyle ilgilenmiş, ancak yapıtlarının biçimlendirilmesinde geleneksel çömlekçi çarkının ayrıcalıklı bir yeri olmuştur. Serbest form ve panolarının yanı sıra yapıtlarının büyük bir bölümünü çömlekçi çarkında biçimlendirmiş, yorum ağırlıklı üç boyutlu nesnelere ve işlevsel, özgün kap kacaklardan oluşturur. Üç dev düğümden oluşan Dün-Bugün-Yarın ve Çark adlı yapıtları bu tür çalışmalarının tipik örnekleridir. 1990'lar da Güner, gene geleneği yadsımaksızın daha soyut kaplar ve Toprak Kurs, Bir Çift, Köşeli Çark, Toprak-Su ilişkisi, Saydamlık gibi soyut nesnelere yapmaya devam etmiştir. Çok canlı renkler içeren küllü sırlarla oluşturduğu kare birimleri, içi renksiz ve renkli su dolu, çok sayıda kare naylon torbayla çevirerek gerçekleştirdiği Toprak-Su ilişkisi ve Saydamlık adlı Yerleştirmesi'yle seramik sanatının sınırlarını aşan kavramsal nitelikli çalışmalara yönelmiştir. 1989'da konuk öğretim üyesi olarak Chicago'da Hyde Park Sanat Merkezi'nde, 1990'da da Japon Vakfı bursuyla Japonya'da araştırma ve incelemelerde bulunmuştur.¹⁶¹ Paper Clay gibi birçok bilimsel araştırmalarıyla da seramiğin teknolojik ayrıntılarına katkılar sağlayan Güngör Güner, "Anadolu'da Yasamakta Olan İlkel Çömlekçilik" adlı kitabıyla da seramik kaynaklarına yön gösterici olmuştur.

¹⁶¹ Rona, **Güngör Güner**, s. 729.



Şekil 118: Güngör Güner, "Dün, Bugün, Yarın",Seramik, 63x40x27 cm, 1982

Erdoğan Bakla, 1962 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik Bölümü'nden mezun olmuş ve ilk çalışmalarına soyut formlarla başlamıştır. Giderek Hitit sanatındaki yalın ve özgün eserlerden etkilenen ve buradan bir çıkış arayan sanatçı "1976'da İstanbul'da açtığı bir sergide teşhir ettiği seramik büstler ilgi çekmiş ve değer verdiği sanat eleştiricilerinin önerilerini dikkate alarak bu tarihten sonra 24 yıl sadece portreler üzerine çalışmalar yapmıştır. Bunları peş peşe açtığı 10 sergide sergilemiştir. 1990 yılından sonra Hitit ve ana tanrıça konusuna dönerek sergiler açmaya devam etmiştir. Erdoğan Bakla, seramik sanatı çıkışının Anadolu uygarlıklarından kaynaklanması gerektiğini savunmuş ve 'Hitit Rüzgarı', 'Troia Rüzgarı' ve 'Çatalhöyük Rüzgarı' sergilerini açmıştır."¹⁶²

¹⁶² Bakla, s.88.



Şekil 119: Erdiç Bakla, Bst, Porselen, 51x26x25 cm, 1984

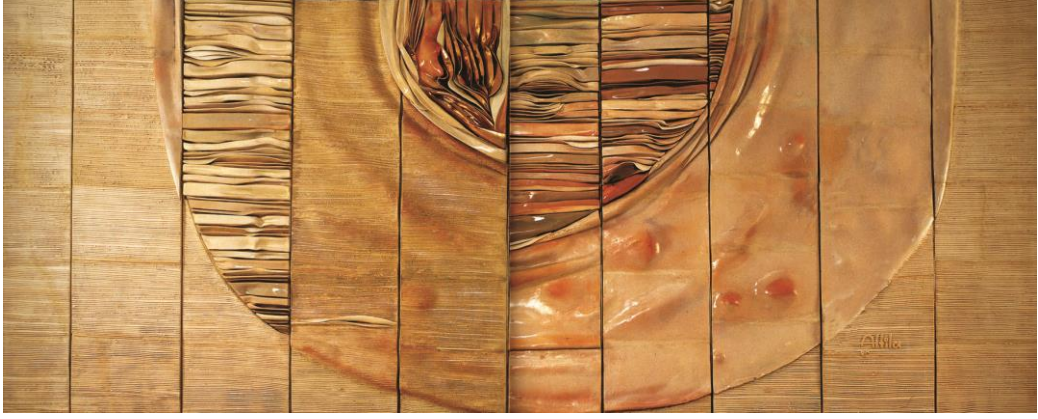
1970'li yıllarda Anadolu'nun birçok mleki köyü üzerine yaptığı araŐtırmalarla geleneksel seramikte farklılıkları aramış ve doğanın dengesel devinimlerinin izlerini taşıyan çalışmalarında zıtlık kavramlarını da içinde barındıran geometrik formları ile aėdaŐ Türk seramiğinde başarılı yapıtlar gerçekleştiren Beril Anılanmert, günümüz seramik sanatı adına uluslararası anlamda önemli organizasyonlara imza atmıştır.



Şekil 120: Beril Anılanmert, Dönüşüm, 22 x 24 cm

Türkiye’de İsmail Hakkı Oygur’ın girişimleri ile başlatılan eğitim alanındaki çalışmaların yanı sıra, sanatsal etkinliklerinde büyük bir ivme kazandığı görülmektedir. Uluslararası birçok sergi ve yarışmalara katılımlar olmuş, sanatçılarımız önemli başarılar elde etmişlerdir. Füreya Koral’ın 1955 yılında Cannes’da ödül aldığı sergiden sonra, 1962 yılında Prag’da gerçekleşen Uluslararası Seramik Akademisi sergisi Türk sanatçıların kazandığı önemli başarılarla dikkat çekmiştir. Sergide Füreya Koral ve Bingül Başarır altın madalya sahibi olurken, Nasip İyem, Atilla Galatalı, Ayfer Karamani ve Güngör Güner gümüş madalya ile ödüllendirilmişlerdir. 1963 yılında ise Hamiye Çolakoğlu Washington Uluslararası Seramik Sergisinde en iyi seramik sanatçısı ödülü almıştır. Merkezi İsviçre de bulun Uluslararası Seramik Akademisi (I.A.C), İsmail Hakkı Oygur’ın çabaları ile, 1967’deki geleneksel sergisini İstanbul’da Güzel Sanatlar Akademisinde gerçekleştirmiştir. Büyük yankı uyandıran ve 20 ülkeden 300’e yakın sanatçının katıldığı sergide İsmail Hakkı Oygur altın madalya alırken, Füreya Koral, Candeğer Furtun, Filiz Özgüven Galatalı gümüş madalya kazanmışlardır. 1972 yılındaki Vallauris 3. Bienalinde Atilla Galatalı’nın birincilik ödülü alması da Modern Türk Seramik Sanatı içinde önemli gelişmedir. Yalnızca ülkemizde ve Fransa’da değil bütün dünya sanat çevrelerinde bu başarı konuşulmuştur. Sergi seçici kurulunun Pablo Picasso başkanlığında yapılması ile de ayrı bir önem kazanmıştır. Jale Yılmazbaşı 1968’de Faenza Uluslararası Seramik Sergisinde altın madalya alarak bu başarı grafiğini yükseltmiştir. Sanatçılarımızın uluslar arası sergilere katılımlarının yanı sıra Cumhuriyetin kuruluşunun 50. Yılı nedeniyle büyük ilgi gören Ankara, Budapeşte, Prag ve Berlin’de ‘Türk Seramik Sanatçıları’ sergisi açılmıştır. Kırka yakın sanatçının 200’ü aşkın yapıtla katıldığı sergi büyük ilgi görmüştür. Atilla Galatalı başarı çizgisini Vallauris’de 1974 yılında düzenlenen Bienal’de sürdürerek birinci olurken 1975 yılında da Bingül Başarır Faenza Uluslararası Seramik Sergisinde altın madalya almıştır. Bu tarihten günümüze kadar olan süreçte seramik sanatçıları pek çok uluslararası sergide yer almış, yabancı müzelerin koleksiyonlarına eser vermiş, başarılarını yapıtları ve ödülleri ile kanıtlamıştır. 1992 yılına gelindiğinde, tam 25 yıl aradan sonra Uluslararası Seramik Akademisi tekrar Türkiye’de toplanmıştır. 26 ülkeden 150’yi aşkın seramik sanatçısı katılmıştır.¹⁶³

¹⁶³ G.Özturanlı, “Modern Türk Seramik Sanatına Bir Bakış”, **Türkiye’de Sanat P. S. Dergisi**, İstanbul,1998, s.32-33.



Şekil 121: Atilla Galatalı, Porselen Pano, 690x240 cm, TPAO Head Office, Ankara, 1980

1980 ve sonrası dönem Türk seramiğinin, endüstrisi ile sanatının kolektif dengesini sağlamaya başladığı yıllardır. Artık Anadolu'nun diğer şehirlerinde Güzel Sanatlar Fakültelerinde seramik bölümleri açılmaya başlanmış ve Türk toplumu seramik sanatını tanıma fırsatı bulmuştur. Bu bölümlerden biri de 1984 yılında açılan Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümüdür. Bu bölümü kurmakla görevlendirilen Sevim Çizer, 1997 yılında uluslararası bir seramik sempozyumu düzenlemiştir. Her yıl düzenli olarak gerçekleştirilmeye devam edilen bu sanatsal etkinlik aynı zamanda seramik eğitiminin kısa zamanlı sayacındaki artılarında ki önemli göstergelerindedir. Batı Anadolu çömlekçiliği ve Karacasu kili ile seramik astarları üzerine çalışmalar yapan Çizer, 20.yüzyıl Türk seramik sanatının günümüzdeki öncüleri arasında yer almaktadır. Terra Sigillata'yı kendine has bir üslup ve duyarlılıkla kullanan Sevim Çizer'in formlarında, gelenekten gelen izleri derinlerinde saklayan bir yaklaşım sezilir. Çizer'in son dönem çalışmalarının ana unsuru olan "kutu" formu, formun doğasından kaynaklanan saklama, koruma ve taşıma gibi eyleme özgü kavramlarla birlikte, bu kavramlarla özdeş insani duyguların metaforlarını içerir. Sanatçının yalın ve basit formlardan oluşan kutu çeşitlemeleri dışında, tavır olarak güçlü bir biçimsel indirgemenin görüldüğü mimari etkileşimli formları dikkat çekicidir. Bu tutum seramiğin geçmişten gelen geleneksel süslemeci ifadelerinin elimine edilmesi olarak adlandırılabilir.



Şekil 122: Sevim Çizer, Kutu, Seramik - Raku, 25x25x18 cm, 2000

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin de Çağdaş Seramik sanatının gelişimine katkıları kaçınılmazdır. Gelişen bu süreçte Seramik Bölümü'nün kurulumu aşamasında ve sonrasında, bölümün gelişimine katkılarının yanı sıra, her sene ayrı bir ülkede düzenlenen ve katılımcı ülkelerin giderek arttığı “Uluslararası Seramik Sempozyumu”nun kurucu üyeleri arasında yer alan Zehra Çobanlı ülkemiz Çağdaş Seramik sanatına önemli katkılar sağlayan sanatçılarımızdandır. Çalışmalarında kendine özgü renk, biçim ve teknik özellikleri ile her sergisinde farklı bir temayı işlemeyi gelenek haline getirmiştir. Eserleri üçboyutlu, çoklu ve tekrarlardan oluşan çalışmalardır.



Şekil 123: Zehra Çobanlı, Enstalasyon, 2013

1980 sonrası, iletişim imkânlarının artması ve uluslararası etkinlikler sayesinde Çağdaş Türk seramiğinde yaşanan açılım ve özgürleşme hareketi çok sesli ve açık uçlu bir sanat ortamı yaratmıştır.

Çağdaş Türk Seramik Sanatı'na yön veren, genç sanatçılara ve yeni nesillere öncülük eden, Türk seramiğinin modern yüzünü dünyada tanıtan daha pek çok önemli seramik sanatçılarımız vardır. Yeni isimler de süreç içerisinde yerlerini almaya devam etmektedir. 1980 sonrası Seramik Sanatı açısından ülkemiz pek çok başlıkta ve konuda ayrıca incelenebilir.

5. UYGULAMA



Şekil 124: “Complex Geometrik Form”, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015



Şekil 125: “Complex Geometrik Form”, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015



Şekil 126: “Demlik”, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015



Şekil 127: “At, Şah ve Mat”, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015



Şekil 128: “Lotus”, Çömlekçi Tornası ile Şekillendirme, 1100 °C, 2015



Şekil 129: “Birarada”, Çömlekçi Tornası ile Şekillendirme, 1100 °C, 2015



Şekil 130: “Hiç”, Serbest Elle Şekillendirme, 1100 °C, 2015

SONUÇ

20. yüzyılın başında gerçekleşen endüstri devrimiyle birlikte yaşantımızı oluşturan çağdaş-modernlik kavramı, o dönemde sanat alanında da yeni bir çağın başlamasını sağlar. Bu bağlamda hazırlanan raporda soyut sanatın temelini oluşturan kavramlar ve eğilimler incelenmiş, günümüz kavramsal-düşünsel sanat etkinliğinin temellerini oluşturan etmenler açıklanmaya çalışılmıştır.

Teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan fotoğraf makinesi ve kameranın, ressamın elinden görevini alması sonucu dış dünyayı yansıtmayı bırakan sanatçıların kendi içine dönmesiyle 20. yüzyıl sanatında büyük değişimler olmuştur. Sanatçı, dilediği renkleri kullanarak yaptığı resimlerde biçim bozmalarına başvurmuş böylece yeni bir anlatımın ilk adımlarını atmıştır. Kübizmle başlayan bu süreçte dış dünya nesnelere analiz etme, sentezleme yöntemini kullanan sanatçılar, soyut sanata giden yolda önemli adımlar atılmasını sağlamışlardır.

İlk çağlardan günümüze tüm sanat yaratılarında var olan soyutlama, 20. yüzyıl'da değişen şartlar sonucunda kendini göstermiştir. Bu soyutlamaya teknik ve bilimdeki gelişmelerle değişen anlayışlar sonucunda ulaşılmıştır. Felsefe alanındaki araştırmalarda soyut sanata giden yolda önemli adımların atılmasına yardımcı olmuştur. Çünkü geometri nesnelere özünde bulunan ilk örnektir. Bu anlayışlarda obje önemini yitirmiş suje ön plana geçmiştir. Sujenin önem kazanmasıyla anlamları belirlenmeye çalışılan dış dünya nesnelere düşünsel bir soyutluluk yüklenir. Uygulanan soyut formlar kare, dikdörtgen, daire ve üçgen gibi geometrik biçimler renk ve çizgilerle görselleştirilmiştir. Böylece sıradan, anlık görüntüler yerine evrensel kavramlar vurgulanmıştır yapıtlarda.

Avrupa'da oluşan şartlar ve bunların sunduğu olanaklar yeni sanat anlayışının ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Kübizm'le başlayan bu değişim plastik sanatlarda Fütürizm, Süprematizm, Konstruktivizm, De Stijl, Bauhause, Dada, Minimalizm gibi akımların oluşumuyla yeni bir boyut kazanmıştır.

Avrupa sanatında görülen bu gelişim diğer ülkelerin sanatçıları tarafından da yakından takip edilmiş ve etkilenmeler kaçınılmaz olmuştur. Ülkemizde askeri alanda

başlayan çağdaşlaşma sanatla devam etmiş ancak yönetim düzeni sanatımızın batıdan farklı bir şekilde gelişmesine olanak sağlamıştır. Avrupadaki değişimi hemen hemen Türkiye’de 40-50 yıl geriden takip eden sanatçılarımız batı sanatındaki değişimleri son yüzyılda geçirdiği değişim ve gelişmeleri biraz gecikerek benimsemişlerdir.

1957 yılında kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun, Bauhaus gibi bir okul olması amaçlanarak ülkemizde sanat alanındaki bu değişime katkı sağlamıştır.

Plastik sanatların her hangi bir dalını etkileyen bir anlayışın, kavramın ya da olayın seramik sanatı içinde geçerli olduğu, malzemesi, tekniği ne olursa olsun ortaya konan sanat yapıtlarının aynı kaygı ve problemlerle üretildikleri düşünülmelidir.

Ortaya konan bir sanat yapıtı estetik bir obje olmadan önce biçimsel ilişkilerden, geometrik bir yapılanmadan oluşmaktadır. Biçimlerin oluşmasında matematiksel ilişkiler sanat yapıtlarında her zaman varolmuşlardır. Biçimlerin ve matematiksel problemlerin yapıtın altyapısından çıkarak, yüzeyde kompozisyonun temel elemanları haline gelmeleri, sanatta çağdaşlığın ve yapıtlarda sanatçının taklitten uzaklaşmasına yardımcı olmuştur.

Bilim ve sanat her dönemde iletişim içinde olmuştur. Seramik sanatı yapısı gereği bilim ve teknolojiden büyük ölçüde yararlanmaktadır. Sanat ve bilim, yüksek düzeyde soyutlama olanağına sahiptir. Soyutlama bilimin ve sanatın gelişimindeki en büyük yardımcıdır. Sanatın bilimin sahip olduğu bilgi birikiminden ve ortaya koyduğu sonuçlardan yararlanması yeni form ve biçimlerin yaratılmasında sanatçıya yardımcı olmaya devam edebilir.

Soyutlamayı sanatta kullanmak estetik olanı bulmaya çalışmaktır. Çağdaş-Modern sanatla birlikte soyut olan sanat biçimlerinin bu değişiminde değişmeyen tek şey, sanatın temeli olan sanatçının kendisini, duygularını ve düşüncelerini başkalarına nakletmek arzusudur.

Bu yeni yapı hem fonksiyonel hem saf estetiğe dayalı alanlarda boy gösteren sanatçılara sonsuz özgürlük tanımakta ve onları sürekli gelişmekte olan bu yeni yapıda yeni araştırmalar yapmaya zorlamaktadır. Sanat tarihi araştırmaları ve bu araştırmaların

içinde ağırlıklı olarak resim sanatının örnekleri ve gelişimlerinin rehberliğinde Çağdaş Sanatın içinde kendisini vareden başlıbaşına bir söylem ve yaratı alanı olarak Seramik Sanatının 20.yy da sadece ülkemizde değil, dünyada önemli bir varlık ve sanatsal değer alanı olarak bu çalışma içersinde ele alınmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ANTMENT, Ahu, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- ANILANMERT, Beril, **Seramik**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- ALSAÇ, Ünal, **Bauhaus**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- ARTUN, Ali, **Modernliğin Sınırlarında**, İstanbul: M.Ü.G.S.F., 2006.
- AYDIN, M., **Vladimir Tatlin**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- BAKLA, Erdinç, **İstanbul'un 100 Çini ve Seramik Sanatçısı**, İstanbul'un Yüzleri Serisi 19, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2010.
- BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, 7.Baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007.
- BECER, Emre, **İletişim ve Grafik Tasarım**, 2. Baskı, Ankara: Dost Kitabevi, 1999.
- BERGER, J., **Sanat ve Devrim**, Türkçesi: Bilge Berker, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- BEKTAŞ, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 1992.
- BUNULDAY H., Solmaz, **Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005**, Parşömen, İstanbul, 2013.
- CAUQUELIN, Anne, **Çağdaş Sanat**, Kültür Kitaplığı: 20, No: 3, Ankara: Dost Kitabevi, 2005.
- CLARK, Garth, **Alev Ebüzziya Siesbye**, Çev: Zeynep Rona, Çanakkale: Çanakkale Sanat Yayınları, 1999.
- CLARK, Garth, **Meaning and Memory: The Roots of Postmodern Ceramics**, 1960-1980, Postmodern Ceramics, Thames&Hudson, London,2001.
- COOPER, Emmanuel, **Ten Thousand Years of Pottery**, (4. Basım, Philadelphia, University of Pennsylvania Pres, 2000.

- ERİNÇ M., Sıtkı, **Toprağın Erki Hamiye Çolakoğlu**, Çanakkale Sanat Yayınları. 1998.
- ERSOY, Ayla, **Sanat Kavramlarına Giriş**, 2. Baskı, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1995.
- ERZEN, J.Nejdet, “Avant-Garde Sanat”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 1.Cilt, İstanbul: Yem Yayın, 1997.
- ERZEN, J.Nejdet, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- EROĞLU, Ö. **Figür-Atak**, Yayın No: 3, İstanbul: Nelli Sanat Evi, 2004.
- FARAGO, France, **Sanat**, Çev: Ö. DOĞAN, 2.Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları-23, 2011.
- GÜNER, Kaan, **Modern Türk Sanatının Doğuşu**, 1. Basım, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, 15.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi,2006.
- HOPKINS, David, **Dada ve Gerçeküstücülük**, Çev. S.K. Angı, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi, 2004.
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mashar,, **Sanatta Devrim**. 5.Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı, 2011.
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mashar, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 1.Baskı, İstanbul: Hayalbaz Ktap, 2010.
- KILIÇKAN, Hüseyin, **Okullarda Resim**, Ankara: Taç Kitabevi.
- KRAUSSE, A.C., **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev:D. Zaptçioğlu, Almanya: Literatür Yayıncılık, 2005.
- KOSUTH, J., **Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı, Sanat Olarak Betik**, İstanbul: Sanat Tasarım Topluluğu Yayınları, 1980.
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çevirenler: C. Çapan-S. Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, Çev. B. Ersan, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.
- LITTLE, Stephan, **...İzmler**,3.Baskı, Yem Yayınları.

- MEYER, James, **Minimalism**, Art and Polemics in the Sixties, Yale University Press New Haven and London, 2001.
- Mc CREADY, Karen, **Art Deco and Modernist Ceramics**, Thames and Hudson Ltd London, 1987.
- ÖZER, L. Yeltan, **Ünal Cimit**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.Cilt, İstanbul: YEM Yayınları, 1997.
- PETERSON Susan, **Contemporary Ceramics**, (New York, Watson-Guipill Publications, 2000.
- RICHARD, L. **Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi**, 3.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- RICHTER, Hans, **Dada, Art and Anti Art**, Thames&Hudson, New York, Oxford, 1965.
- READ, Herbert. **Sanatın Anlamı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 47, 2. baskı, 1974.
- RICKEY, George, **Constructivism Origins and Evolution**, George Braziller, New York, 1968.
- RONA, Zeynep, **Gezginler**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **Sanat Dünyası**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s. 1606.
- RONA, Zeynep, **Mavi Gül**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **Kara Oğlanı**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **Sıpanın Kuyruğu**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **AKhRR**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- Tr.wikipedia.org/wiki/**Ekim_Devrimi** (20 02 2015)
- RONA, Zeynep, **Narkompros**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.

- RONA, Zeynep, **Vladimir Tatlin**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **Mavi Gül**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **İNKHUK**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **Güngör Güner**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, İstanbul: YEM Yayınları, 1997.
- RONA, Zeynep, **De Stijl**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1.Cilt, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.
- SCHARF, Aaron, “**Süprematizm**”, Concepts of Modern Art, London, 1994.
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, 7.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.
- TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, 11. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.
- TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.
- TUNALI, İsmail, **Grek Estetiği**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- TUNALI, İsmail, **B. Croce Estetiğine Giriş**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- TUNALI, İsmail, **Felsefenin ışığında Modern Resim**, 9. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013.
- Walter Gropius ve Bauhaus, **Modern Mimarlığın Öncüleri**, Dizi 3, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Makaleler

- ANTMENT, Ahu, “A’dan Z’ye 20. Yüzyıl Sözlüğü”, **P Sanat Kültür Antika Dergisi**, 2000, sayı 16.
- AKDENİZ, Halil, T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2, Ankara,. Nurol Matbaacılık, 2004.
- AYDOĞAN, Bilge, “Konstruktivizm”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, 2003, Sayı:57.

- BEYKAL, Canan, “Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm”, **Boyut Dergisi**, 4 / 3, s.18.
- BULAT, Sedat, “Bauhaus Tasarım Okulu”, **A.Ü.S.B.Enstitüsü Dergisi**, 2014-18(1).
- ÇOBANLI, Zehra, “Çağdaş Türk Seramiğinde 80.Yıl”, **Seramik Türkiye Dergisi**, İstanbul, 2005.
- ERZEN, Jale Nejdet,
<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185>. (02 02 2015)
- ERMAN, Deniz, “Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Süreci”, **‘Sanat ve Tasarım’ Dergisi**, Ankara: Gazi Üniversitesi G.S.F. Yayınları, 2010.
- GÖRŞEN, Nurşen, **Toplumsallığın Sanat Üzerine Etkisi**, www.gorseldil.egitim.com. (20 002 2015)
- İNAL, İnel, “20. Yüzyıl’da Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı”, **Seramik Türkiye Dergisi**, Ocak-Şubat 2006.
- KAVRAKOĞLU, Füsun, <http://blog.kavrakoglu.com/tag/konstruktivizm/> (10 02 2015)
- KAVRAKOĞLU, Füsun, <http://blog.kavrakoglu.com/tag/bauhaus-universitesi/> (10 02 2015)
- KROM, Pınar, “Amerika Funk Sanatı ve Seramik”, **Seramik Sanat Bilim ve Teknoloji Dergisi**, 2001, sayı15.
- ÖZTURANLI, Gül, “Modern Türk Seramik Sanatına Bir Bakış”, **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, İstanbul, 1998.
- TERWİEL D., Candan, “**Türkiye’de Seramik Sanatının Kurumsallaşması**”, **Seramik Sanat, Bilim ve Teknoloji Dergisi**, Sayı:4,“Füreyâ” Özel Sayı, İstanbul, Ağustos1998, s.118-119
- ZEYTİNOĞLU, Emre, “Şeyma Reisoğlu Nalça’nın Seramik Dünyası”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, 1992, Sayı 139.
- www.circassiancenter.com/cc-türkiye/sanat/genel/01-rusyada.htm (14 01 2015)
- <http://www.erwinhauer.com/> (02 01 2015)

Kataloglar

- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Türk Seramik Sanatı, 1930'lerden Günümüze Türk Seramik Sanatı'ndan Seçme Eserler Sergi Kataloğu, İstanbul, 2007

Yayınlanmış Tezler

- EROĞLU, Barış, **Kazimir Malevich ve Süprematizm**, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniv. Sosyal Bilimler Enst., İzmir, 2008
- KEYVANAKLI, Dilek, **Konstrüktivizm ve Türk Heykel Sanatına Yansımaları**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2006
- ŞAHBAZ, Hasan, **Modern Seramik Sanatında Minimalizm**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi G.S.F.E., Eskişehir, 2006

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tarihçesi

1 Kasım 1955'de Bakanlar Kurulu kararıyla Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu adı altında kuruldu. 1956 yılında, eğitim programını geliştirmek ve görev alacak öğretim elemanlarını belirlemek üzere Prof. Dr. Adolf Schneck danışman olarak görevlendirildi. 1957 yılında eğitime başlayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Dekoratif Resim, Grafik Sanatlar, Seramik, Tekstil Sanatları, Mobilya ve İçmimarlık bölümleri olmak üzere beş bölüm bulunuyordu. 1962 yılında eğitim programında yenilemeler yapılarak dört yıllık lisans eğitimine geçti. Bauhaus ekolü ile kurulan kurumun hedefi, çağın gereksinim duyduğu yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi ve uygulamacı bireyler yetiştirmektir. Bu hedefle, eğitim programları sürekli yenilendi. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, 20 Temmuz 1982 tarihinde yüksek öğretim yasası kapsamında, Marmara Üniversitesi bünyesine katıldı. Fakülte, 1986 yılında Beşiktaş'tan Acıbadem kampüsüne taşındı. Bugün MÜGSF bünyesi kapsamında Resim, Grafik, Seramik-Cam, Tekstil, İçmimarlık, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Heykel, Geleneksel Türk El Sanatları, Sinema-Televizyon, Fotoğraf, Temel Sanat Eğitimi, Müzik ve Canlandırma-Film, olmak üzere onüç bölüm bulunmaktadır. Fakülte, lisans eğitiminin yanı sıra, 1992 yılında kurulan Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik eğitimini de sürdürmektedir.