

**T.C.
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**KÜBİZM'DEN KONSTRÜKTİVİZM'E
SANAT AKIMLARININ
GÜNÜMÜZ KADIN GİYİM MODASINA YANSIMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge TUNÇ KAVAKLI

**Enstitü Anabilim Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Enstitü Bilim Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı**

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Saniye Çiğdem KOÇAK

OCAK – 2016

T.C.
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KÜBİZM'DEN KONSTRÜKTİVİZM'E
SANAT AKIMLARININ
GÜNÜMÜZ KADIN GİYİM MODASINA YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge TUNÇ KAVAKLI

Enstitü Anabilim Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı
Enstitü Bilim Dalı : Tekstil ve Moda Tasarımı

“Bu tez ___/___/201___ tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Esin SARIÖĞLÜ (Beykent Univ.)		Basarılı
Prof. Dr. Hulya TEZCAN		Basarılı
Yrd. Doç. Dr. Saniye Cigdem KOCAK		BASARILI
Yrd. Doç. Dr. Sinem BudunGÜKAS (İstanbul Aydın Univ.)		BASARILI
Yrd. Doç. Ayşegül DURUKAN		BASARILI

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Özge TUNÇ KAVAKLI

25.01.2016

ÖNSÖZ

Bu tezin yazılması aşamasında, çalışmamı sahiplenerek rehberlik eden ve desteğini esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Saniye Çiğdem KOÇAK'a değerli katkı ve emekleri için içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca yüksek lisans eğitimim boyunca bana destek olan, benimle birlikte bu sürecin sıkıntılarına katlanan ve varlığıyla beni güçlendiren eşim Uğur KAVAKLI'ya ve bu günlere ulaşmamda emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim anneme ve babama şükranlarımı sunarım.

Özge TUNÇ KAVAKLI

25.01.2016

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	v
ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1 : MODERNİZM VE SANAT.....	3
BÖLÜM 2 : XX. YÜZYIL MODERN SANAT AKIMLARI.....	11
2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik).....	11
2.1.1. Empresyonizm Akımının Öncüleri.....	17
2.1.1.1. Claude Monet.....	17
2.1.1.2. Pierre Auguste Renoir.....	17
2.1.1.3. Edgar Degas.....	17
2.2. Post Empresyonizm.....	18
2.2.1. Post Empresyonizm Akımının Öncüleri.....	23
2.2.1.1. Georges Seurat.....	23
2.2.1.2. Paul Cezanne.....	23
2.2.1.3. Paul Gauguin.....	24
2.2.1.4. Vincent Van Gogh.....	24
2.3. Fovizm.....	25
2.3.1. Fovizm Akımının Öncüleri.....	30
2.3.1.1. Henri Matisse.....	30
2.3.1.2. Andre Derain.....	31
2.4. Ekspresyonizm(Dışavurumculuk).....	31
2.4.1. Ekspresyonizm Akımının Öncüleri.....	36
2.4.1.1. Ernst Ludwig Kirchner.....	36
2.5. Kübizm.....	36
2.5.1. Kübizm Akımının Öncüleri.....	46
2.5.1.1. Pablo Picasso.....	46
2.5.1.2. Georges Braque.....	47
2.5.1.3. Albert Gleizes.....	48

2.6. Fütürizm.....	49
2.6.1. Fütürizm Akımının Öncüleri.....	56
2.6.1.1. Umberto Boccioni.....	56
2.6.1.2. Gino Severini.....	56
2.6.1.3. Giacomo Balla.....	57
2.7. Konstrüktivizm.....	57
2.7.1. Konstrüktivizm Akımının Öncüleri.....	61
2.7.1.1. Vladimir Yevgrafovich.....	61
2.7.1.2. Naum Gabo.....	61
2.7.1.3. Alexander Rodchenko.....	62
2.8. Dadaizm.....	63
2.8.1. Dadaizm Akımının Öncüleri.....	65
2.8.1.1. Marcel Duchamp.....	65
2.8.1.2. Francis Picabia.....	66
2.8.1.3. Raoul Hausmann.....	67
2.9. Sürrealizm.....	67
2.9.1. Sürrealizm Akımının Öncüleri.....	68
2.9.1.1. Joan Miro.....	68
2.9.1.2. Salvador Dali.....	69
2.9.1.3. Max Ernst.....	70

BÖLÜM 3 : XIX. VE XX. YÜZYIL BATI TOPLUMLARINDA KIYAFET MODASI..... 71

3.1. XIX. Yüzyılın Son Çeyreğinde Batı Toplumlarında Kıyafet Modası.....	71
3.2. XX. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Batı Toplumlarında Kıyafet Modası.....	76
3.3. XX. Yüzyılın İkinci Çeyreğinde Batı Toplumlarında Kıyafet Modası.....	79

BÖLÜM 4 : XX. YÜZYIL MODERN SANAT AKIMLARINDAN KÜBİZM, FÜTÜRİZM VE KONSTRÜKTİVİZM'İN KIYAFET MODASINA ETKİLERİ.82

4.1. XX. Yüzyılda Kübizm ve Moda.....	82
4.2. XX. Yüzyılda Fütürizm ve Moda.....	88
4.3. XX. Yüzyılda Konstrüktivizm ve Moda.....	91

BÖLÜM 5 : KÜBİZM'DEN KONSTRÜKTİVİZM'E MODERN SANAT AKIMLARININ GÜNÜMÜZ KADIN GİYİM MODASINA YANSIMALARI..107

BÖLÜM 6: UYGULAMALARIM: KÜBİZM'DEN KONSTRÜKTİVİZM'E SANAT AKIMLARININ GÜNÜMÜZ TEKSTİL ÜRÜNLERİNE MUMLU BATİK VE DİJİTAL BASKI TEKNİĞİYLE UYGULANMASI..... 111

6.1. Uygulama 1.....	113
6.1.1. Eskiz 1.....	113
6.1.2. Mumlu-Batik 1.....	113
6.1.3. Dijital Baskı 1.....	114
6.2. Uygulama 2.....	114
6.2.1. Eskiz 2.....	114
6.2.2. Mumlu-Batik 2.....	115
6.2.3. Dijital Baskı 2.....	116
6.3. Uygulama 3.....	117
6.3.1. Eskiz 3.....	117
6.3.2. Mumlu-Batik 3.....	117
6.3.3. Dijital Baskı 3.....	118
6.4. Uygulama 4.....	118
6.4.1. Eskiz 4.....	118
6.4.2. Mumlu-Batik 4.....	119
6.4.3. Dijital Baskı 4.....	119
6.5. Uygulama 5.....	120
6.5.1. Eskiz 5.....	120

6.5.2. Mumlu-Batik 5.....	120
6.5.3. Dijital Baskı 5.....	121
6.6. Uygulama 6.....	121
6.6.1. Eskiz 6.....	121
6.6.2. Mumlu-Batik 6.....	122
6.6.3. Dijital Baskı 6.....	122
SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA.....	124
ÖZGEÇMİŞ.....	128

RESİM LİSTESİ

Resim 1: H. Matisse, Bayan Matisse, 1905.....	9
Resim 2: Auguste Renoir, Dance at Le Moulin de la Galette, 1876.....	14
Resim 3: Edgar Degas, The Dance Class, 1873.....	15
Resim 4: Medardo Rosso, The Concierge, 1883.....	16
Resim 5: Georges Pierre Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1883.....	20
Resim 6: Paul Gauguin, Vaazdan Sonra Hayal: Yakup Melek ile Güreşiyor, 1888....	21
Resim 7: H. Matisse, Şapkalı Kadın, 1905.....	26
Resim 8: H. Matisse, Mavi Çıplak, 1902.....	28
Resim 9: Vlaminck, Chatou Köprüsü, 1906.....	29
Resim 10: Edward Munch, Çılgılık, 1893.....	33
Resim 11: Ernst Ludwig Kirchner, Japon Şemsiyesi Altındaki Kız, 1909.....	34
Resim 12: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912.....	35
Resim 13: Cezanne, La Montagne Sainte, 1904.....	43
Resim 14: Braque, Estaque'taki Evler, 1908.....	44
Resim 15: Picasso, Oturan Yeşil Elbiseli Kadın.....	46
Resim 16: Giacomo Balla, Balkon Boyunca Koşan Kız, 1912.....	51
Resim 17: Marcel Duchamp, Pisuar, 1917.....	64
Resim 18: Marcel Duchamp, Gizli Bir Gürültüyle.....	65
Resim 19: Langtry, Tarlatan Modeli, 1880.....	73
Resim 20: Aestetiche Dress.....	74

Resim 21: Aestetische Dress.....	75
Resim 22: Picasso, Ütü Yapan Kadın, 1904.....	76
Resim 23: 1926 yılında tasarlanmış bir gündelik elbise.....	86
Resim 24: Küçük siyah elbise çeşitlemeleri.....	87
Resim 25: Sonia Deleunay, Bir ceket tasarımı, 1923.....	90
Resim 26: V. Stepanova tasarımı, 1924.....	99
Resim 27: S. Burylin, 1930.....	100
Resim 28: Liubov Popova, Kumaş Örnekleri, 1924.....	101
Resim 29: Stepanova, Kumaş Tasarımı, 1924.....	102
Resim 30: Stepanova, Tarelkin'in Ölümü, 1922.....	103
Resim 31: Liubov Popova, Giysi Tasarımı.....	104
Resim 32: Popova, Manto Tasarımı, 1923.....	105
Resim 33: Popova, Kumaş Tasarımı, 1924.....	106
Resim 34: Ellen Gry, Milan Fashion Week.....	108
Resim 35: Oscar De La Renta.....	108
Resim 36: Alexandre McQueen, 2012.....	109
Resim 37: BCBG MaxAzria.....	110

Tezin Başlığı: Kübizm'den Konstrüktivizm'e Sanat Akımlarının Günümüz Modasına Yansımaları	
Tezin Yazarı: Özge TUNÇ KAVAKLI Danışman: Yrd.Doç.Dr.S. Çiğdem KOÇAK	
Kabul Tarihi: 25 Ocak 2016	Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 128 (tez)
Anabilimdalı: Tekstil ve Moda Tasarımı Bilimdalı: Tekstil ve Moda Tasarımı	
ÖZET	
<p>Klasik form anlayışına tamamen arkalarını dönen kübistler; görünen nesnelerin direkt tasvirini değil onların farklı açılardan görünümünü bir araya getirerek oluşturdukları bütünü eserlerine aktarmışlardır. Bu dönemde resimlerde olduğu gibi tekstil yüzeylerinde de, kübizm akımının özelliklerinden olan geometrik desenlerin, parçadan bütüne gitme ve monokrom yüzeylerin tasarımlarda etkili olduğu görülmektedir.</p> <p>Kübizm'in farklı anları ve açıları aynı görüntüye yerleştirmesi, sonrasında çıkan fütürizm akımı sanatçıları esinlendirmiştir. Fakat kübist resimlerin durağanken fütürist resimlerin dinamizm içermesi kübizm'den konstrüktivizm'e geçiş sürecini etkileyen önemli faktörlerden biridir.</p> <p>Fütüristler heykel sanatıyla da ilgilenmişler ve eserlerinde endüstrileşmeyi kitlesel hareketle vurgulamaya çalışmışlardır. Fütürizm sonrasında doğan Konstrüktivizmin en önemli özelliklerinden biri ise; kinetik sanat kavramının ilk kez ortaya atılmış olmasıdır.</p> <p>Bu bilgiler ışığında XX. Yüzyıl Kübizm ve Konstrüktivizm sanat akımlarının disiplinler arası geçiş süreci kadın giysi tasarım anlayışında incelenecektir.</p> <p>Uygulamada Kübizm akımının öncülerinden etkilenilerek farklı desen özelliklerinde eskizler hazırlandı. Eskizler, Kübizm akımında kullanılan renkler doğrultusunda kuru kalem boya ile renklendirilerek "Mumlu Batik" tekniği ile kumaşa aktarıldı ve boyama işlemi uygulandı. Boyama sonrasında "dijital baskı tekniği" ile kadın giyiminde kullanılan viskoz ağırlıklı t-shirt'lere bastırıldı.</p>	
Anahtar Kelimeler: Tekstil, desen, dinamizm, kinetik sanat, giysi, dijital baskı.	

Title of the Thesis: Constructivism Art Currents From Cubism To Today's Fashion Reflections	
Author: Özge TUNÇ KAVAKLI Supervisor: Assist. Prof. Saniye Çiğdem KOÇAK	
Date: 25 January 2016	Nu. of pages: viii (pre text) + 128 (main body)
Department: Textile And Fashion Design Subfield: Textile And Fashion Design	

SUMMARY

Cubists are completely returned back to the classical concept of form; not the direct depiction of visible objects they create by bringing together the whole of their appearance and their transfer images from different angles to work. Here in the textile surface that period as in motion pictures, the properties of the cubism movement; geometric patterns, go to all the parts and appears to be effective in the design of monochrome surfaces.

Different moments and angles of the same image placement of cubism, futurism has inspired the artist of the current post. But even the cubist pictures stagnant futurist pictures include dynamism. This difference is one of the most important factors affecting the transition from cubism, constructivism.

Futurists were interested in the art of sculpture as well as painting. From here, the futurist painters have tried to emphasize the mass movement to industrialization in the work.

One of the most important features of the Futurism movement born after the Constructivism movement; the first time the concept of kinetic art is put forward by constructivist. The stressed that kinetic rhythms of the most important elements of art in fact manifest.

In light of the 20th century Cubism and Constructivism examining the transition interdisciplinary understanding of art movement will be studied in women clothing design.

In practice, the influence of the pioneers of the Cubism movement designed with different patterns in the properties of the generated sketches. Sketches, colors that is used in the Cubism movement in the direction of dry colored paint with a pen and “waxed batik and painting process is transferred to the fabric by using the technique that was applied. After staining, “digital printing technique” used in women's clothing weighted with viscous T-shirts was printed.

Keywords: Textile, pattern, dynamism, kinetic art, clothes, digital printing.

GİRİŞ

“XIX. Yüzyılda modern dünyanın tüm karmaşıklığını temsil etmeyi amaçlayan sanatçılar, modern dünyanın görünülerinin ötesinde bu sürecin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar ve yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır”. Endüstri devrimi ile ortaya çıkan bilim ve teknolojiadaki değişimler de insanların algılarını değiştirmiştir. 19. Yüzyıl içinde Afrika ve Avustralya’da yaşayan ilkelerin sanatları keşfedilerek batı sanat merkezlerindeki müzelerde sergilenmiştir. Bu ürünler Kübistler başta olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiştir. Özellikle Gauguin, Picasso, Braque gibi sanatçılar bu ürünlerin biçim özelliklerine hayran kalmışlardır. Kübist sanatçılar Cezanne’ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini benimseyerek bunu geometrik parçalamalar yapmak için kullanmışlardır. Kübist eserlerde nesne ve figür doğada var olan biçimlerini yitirmektedir. Bu aşamada obje hem madde, hem görünüş ifadesi bakımından değerini yitirmiştir. Kübistler perspektif kullanımı olmaksızın resimde derinlik ve boyutluluk duygusunu verme peşindeydiler ve sanatlarını geliştirirken gerçeği tamamen özgün bir biçimde resim sanatına sokmak amacındaydılar.

Sanatta soyutlamaya gidişte modern çağın yeni icatları olan hızlı araçların hayata girmesi yadsınamaz bir gerçektir. Özellikle Fütürizm akımının temsilcileri mekânda zaman boyutunun yanı sıra hız ve hareketinde temel rol oynadığına inanıyorlardı. Özellikle Umberto Boccioni ve Gino Severini gibi sanatçılar zamanın farklı aşamalarını üst üste yığarak biçimler oluşturmaya ve bunu heykele uyarlamaya çalıştılar. Fütüristlerin yeni bir dünya kurma iddiaları Rus İnşacılara yakın bir düşüncedir.

Fütüristlerden etkilenen bir diğer akım olan Rus Konstrüktivizmi, 20. Yüzyılın ilk yarısında görülen başka Avangart sanat akımları gibi bir ‘soyut estetik’ hareket olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Ve buradan çıkışla Konstrüktivistlerin öncelikli hedefi topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir ‘görünüm’ kazanmasına çalışmaktır.

Buradan hareketle bu çalışmada, kübizmden konstrüktivizme geçiş sürecindeki desen, biçim ve form anlayışının dinamiklik kazanmasının günümüz tekstil ürünlerine yansımaları ve uygulanabilirliği ele alınmıştır.



BÖLÜM 1

MODERNİZM VE SANAT

Öncelikle Modernizm kelime kökü olarak incelendiğinde; “Modern (Fransızca: Moderne; İngilizce: Modern; Almanca: Moderne): Daima çağdaş görüşü ifade eder. Geleneksel olmayan anlamına gelir. Modern Sanat da aynı biçimde, geleneksel olmayan en son sanat çalışmalarını ifade eder.”¹

“Modern sözcüğü, Latince "modernus" sözcüğünden değişerek günümüze gelmiştir. Modernus, ilk kez, MS. 5. yy. da, kendi çağını, yani beşinci yüzyılı, önceki dönemler açısından tanımlamak amacı ile kullanılmıştır.”²

“O halde modernizm ya da modernlik, her şeyden önce bir "eski" kavramını baz almak ve ona göre "yeni" olma durumudur ve bir karşılaştırma eylemini içinde barındırır.”³

Modernizm’ in bir başka tarifi de şöyle yapılmıştır; “Modernizm (İngilizce: Modernism) Modern Sanat ve Mimarlık görüşleri doğrultusundaki tüm akım ve üsluplar.”⁴

“Modern’in kelime anlamı; çağcıl, çağdaş, yeni; asri olup Modernizm’ de çağcılık; yenilikçilik demektir. Modern teriminin içeriği her çağda her dönemde ‘yeni’ olan şeylerle değişmekle birlikte eskiden yeniye geçişi ifade etmekte; çağcıl yeni olan şeyleri irdelemek için kullanılmaktadır. Bu nedenle belirli çağları içerdikleri yenilikler açısından değerlendirirken kendilerinden önceki çağlara göre modernlik niteliği atfetmekteyiz. Sözcüğü XVIII. Yüzyıl, Rönesans dönemine göre modern bir yüzyıldır ya da 1990’ların Türkiye’si, 1980’lerin Türkiye’sinden daha moderndir denilebilmektedir.”⁵

Bu tanımlardan da anlaşıldığı gibi Modernizm, sanat tarihi içinde belirli bir süreci tanımlamak için kullanılmıştır. Genel olarak “...tarihsel çizgi içinde Ortaçağ’dan sonraki çağları modern olarak nitelendirme eğilimi vardır. Bunun da nedeni insanın

¹ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 5. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, s. 96.

² Sıtkı M. Erinç, **Kültür Sanat Sanat Kültür**, İstanbul: Çınar Yayınları, 1995, s. 133.

³ Erinç, s. 133.

⁴ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kuram ve Terimleri Sözlüğü**, 7. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2003, s. 164.

⁵ Nesrin Kale, **Modernizm’den Postmodernist Söylemlere Doğru**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Sayı:19, 2002, s. 31-32.

Ortaçağ'da yüklendiği dinsel kulluk görevini modern çağlarda bırakıp kendini; rasyonalitesini merkez alması bilimin, bilimsel düşüncenin, pozitivistimin yaşamın tüm alanlarına nüfus etmesidir.”⁶

Modernizm'in tam olarak ne zaman ve hangi akımla beraber başladığına dair farklı görüşler vardır. "Sanatın icadı" isimli kitabında Larry SHINER Modernizm'in başlangıcı ile ilgili görüşlerini şöyle belirtmektedir; “Tanımını ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte modernizmin yerleşmesi genellikle, resimde temsil tarzlarında (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinde (Woolf), müzikteki standart tonal sistemde (Schoenberg), dansa klasik bale hareketlerinde (Duncan), ve geleneksel mimari biçimlerde (Le Corbusier) derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanır.”⁷

Modernizm kavramıyla ilgili farklı bir yaklaşımda bulunan Ahu ANTMEN ise Modernizm'e şöyle bir tanım getirmektedir: “Modernizm, değişime ve ilerlemeye öncelik veren, sanatçının özellikle klasik ve geleneksel anlatım biçimlerinden koparak gerçekleştirdiği yöntemler, tarzlar ve tavırlar bütünü tanımlar. Modernizmin başlangıç tarihiyle ilgili çok farklı görüşler olmasına karşın, genel eğilim, bu olguyu, 19.yüzyıl ortası olarak tarihlendirir.”⁸

Genel olarak bakıldığında Modernizm'in başlangıcı, Endüstri Devrimi'nin oluşturduğu kent'li insan ve onun yeni yaşam alanlarına duyduğu ihtiyaçlar çerçevesinde oluşan değişimlerin başlattığı yeni kent mimarisinin oluşma sürecine dayanmaktadır. Bu noktada da devreye 20.yy sanatını derinden etkileyen İsviçre'li mimar ve tasarımcı Le CORBUSIER (1887-1965) girmektedir. “Le Corbusier, tasarımlarında, çağdaş mimarlığın işlevci anlayışını gözü pek bir Dışavurumculukla bağdaştırmış; modern mimarlığın gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır, mimarlık öğelerinin insan boyutlarına göre oranlandığı bir ölçü sistemi olan ‘Modulor’ kavramının temel ilkelerini geliştirmiş, tasarladığı bütün yapılarda kullanmıştır.”⁹

CORBUSIER'e göre kent olgusu ve kent yaşamı modern insan için vazgeçilmez bir gerekliliktir. O'da tüm çalışmalarını bunun üzerine temellendirerek, geleceğin modern kent planlarını oluşturmuştur. O dönem için modernliğin ve modern sanatın başkenti diyebileceğimiz Paris için yeni kent yerleşimleri çizer. "Modern Kent" olgusu

⁶ Kale, s. 32.

⁷ Larry Shiner, **Sanatın icadı**, Çeviren: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 369.

⁸ Ahu Antmen, “Yerleşime: Heykelin Dönüşümü mü?”, **Sanat Dünyamız**, İstanbul: YKY, Sayı:82, 2000, s. 50.

⁹ Antmen, **Sanat Dünyamız**, s. 47.

CORBUSIER için önemlidir. Çünkü CORBUSIER için ‘Kent’ “...Modernizmin toplumsal izdüşümlerinin coğrafi mekân üzerindeki temsiliyetidir ve Geleceğin Kenti kitlesel dönüşümün önemli bir simgesidir.”¹⁰

Bu anlamda gerçekten de modernliğe dair tüm eylemlerin kentlerde, kent’li bir kültür ortamında gerçekleştiğini görürüz. Müzeler, sinemalar, büyük alış-veriş merkezleri, galeriler, sergiler, bienaller, sempozyumlar vb. tüm bu eylemler kent kültürü içinde yaşanmaktadır. “Modernizm çoğu düşünür için, bir anlamda, ‘kentlerin sanatı’dır ve doğal olarak mekânını kentlerde bulmaktadır.”¹¹

Modernizm’in başlayış tarihi, yorumculara ve temel aldıkları disiplinlere göre farklı tarihlendirmelere neden olmaktadır. Örneğin; Modernizm’in başlangıç tarihi Mimarlık açısından Le CORBUSIER’e dayandırılırken, plastik sanatlar açısından 19.yy ortalarında geleneksel sanat görüşlerinin yerini alan yeni tarz sanat akımlarına dayandırılmaktadır. Farklı bir bakış açısı da edebiyat alanında oluşmakta ve Modernizm Charles BAUDELARIE’ye temellendirilmektedir. “Kuşku yok ki [modernizm] Baudelarie’le baslar; onunla, mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır.’ A Hauser. ‘Eğer bir ilk modernist göstermek gerekirse o muhakkak ki Baudelarie’dir’. M.Berman. ‘Estetik modernite ruhu ve adabının hatları Baudelarie ile netleşti’. J Habernas.”¹²

BAUDELARIE’in Modernite kavramına kaynak olarak gösterdiği kent yaşamının içinde yer alan sanatçıya yaklaşımı dikkat çekicidir. Sanatçıyı modern hayatın içine yerleştirir, onu kent yaşamında ve kalabalıkların içinde olması gerektiğini düşler. Bu düşlerini de şöyle anlatır; “[O] kalabalıklarda yaşar... Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flaneur için ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmaktır. Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir prenstir.”¹³

¹⁰ Güven Arif Sargın, “Le Corbusier ve Kent; Devrim ve Tutucu Söylence’ye Dair...”, **Sanat Dünyamız**, İstanbul: YKY, Sayı:87 Bahar, s. 189.

¹¹ Sargın, “Le Corbusier ve Kent; Devrim ve Tutucu Söylence’ye Dair...”, **Sanat Dünyamız**, s. 190.

¹² Charles Baudelarie, **Modern Hayatın Ressamı**, Çeviri: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 3. Baskı, 2004, s. 9.

¹³ George Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çeviri: Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 12.

Rönesans'la başlayan Modernizm düşüncesinin, din baskısından kurtulan insanların düşünsel ve duygusal dünyalarında gerçekleşen değişimlerle birlikte "birey" olma bilincine ulaştığını ve Hümanizm'le birlikte bu değerlerin tam olarak yerli yerine oturduğunu, devam eden süreçte de Fransız İhtilali'ne (1789) ve Endüstri Devrimi'ne kadar geldiğini söylemek mümkündür. Yaşanan bu süreç içerisinde birey olma bilincine ulaşan ve kendine yönelen sanatçı için yeni bir dönem başlamıştı. Bu yeni dönemle birlikte; "...Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesini, Beethoven'in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dili yeğleyip yüceltilmiş bir dili reddetmesini, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi bir dış etken ya da dürtü değil de, bilinçaltı olduğunu anlamasını içeren bir dönem yaşanmıştı."¹⁴

Görüldüğü üzere birçok değişken bu sürecin iyi ya da kötü, olumlu ya da olumsuz, yararlı veya yararsız sonuçlanmasında önemli roller üstlenmiştir. 20. yüzyıla geldiğinde, "...modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır."¹⁵

Tüm üretkenliği ile toplumsal hayatta olumlu ve olumsuz gelişmelerin yaşandığı bir yüzyıl olarak 20. yüzyılın tüm insanlık tarihini oluşturan zaman dizini göz önüne alındığında, sanatsal üretkenlik ve bilimdeki ilerleme açısından ne denli yoğun bir yüzyıl olduğu net anlaşılmaktadır. 20.yüzyılın bu denli yoğun yaşanmasının nedenlerinin altında elbette ki 19. yüzyıl Modernizm'inin teknolojisiyle başlayan buluşların yarattığı tetikleyici kıvılcımlar vardı.

"19.yüzyıl modernliğine özgü ayırt edici ritim ve sesleri belirlemeye çalıştığımızda ilk gözümüze çarpan şey, modern deneyimin ortaya çıktığı son derece gelişmiş, farklılaşmış ve dinamik yeni zemin olacaktır. Buharlı makinelerin, otomatik fabrikaların, demiryollarının, yeni devasa sanayi bölgelerinin; bir gece içinde, çoğu kez insanî açıdan acılı sonuçlar yaratarak büyüyüp yayılan şehirlerin; iletişimin çapını gitgide genişleten günlük gazete, telgraf, telefon."¹⁶

¹⁴ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çeviri: Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Basım, 2004. s. 13.

¹⁵ Marshall Berman, **Modernlik-Dün, Bugün ve Yarın**

¹⁶ Marshall Berman, **Modernlik-Dün, Bugün ve Yarın**

Tüm bu gelişmeleri miras olarak devralan ve bu ilerlemelerin çığ gibi sürekli büyüyerek yaşandığı bir dönem olarak 20.yüzyılda, ne olmuştu ki 19.yüzyıla kadar olan süreçte ağır adımlarla ilerleyen ‘her şey’ 20.yüzyılda hızla ilerlemeye başlamıştı. Çünkü 20.yüzyıl; “Bazı yönlerden, en gem vurulmamış düşlerinin ötesine uzandı ve büyüdü. Resim ve heykelde, şiir ve romanda, tiyatro ve dansa, mimarlık ve tasarımda, daha yüz yıl öncesine dek var olmayan bir sürü elektronik iletişim araçları ve bilimsel disiplinde, yüzyılımız en yüksek nitelikte, şaşırtıcı zenginlikte yapıtlar ve düşünceler üretti. Her şey bir yana yaratıcı enerji dünyanın her tarafından fıskırmıştır.”¹⁷

Her ne kadar sanat amacıyla yapılmamış olsalar da mağara resimlerinden ve şu an için 30 bin yıl öncesine dayanan geçmişle en eski tanrıça heykelciği olan Villendorf Venüsü’nden bu yana Resim ve Heykel sanatlarının değişimi ve gelişimi göz önüne alındığında sanat eserine yüklenen kimlikler pek çok çeşitlilik içerir. Büyü amaçlı mağara duvar resimleri, tapınma amaçlı heykelcikler, mitolojik kahramanlara adanan yontular, tanrıları veya siyasi yöneticileri ölümsüzleştirmek için yapılan anıtlar, ideal insanı tanımlama çabasındaki Yunan heykelleri ve din egemenliği altında sürdürülen resim sanatı incelendiğinde, günümüze kadar geçen süreç içerisinde Sanatın amacı ve anlamı üzerine göstermiş olduğu değişimi ve geçirdiği evrimi daha net anlayabiliriz. İfade edilen bu köklü geçmişin son temsilcisi 20.yüzyıl sanatı ise geçmişteki tüm misyonlarından kendini sıyrıp, felsefeyi kendine temel almasıyla birlikte yeni bir sorgulama dönemine girmiş ve sanata yeni bir anlam kazandırmıştır. Ama bu yeni yeni filizlenen düşünceler temellenirken, yüzyıl baslarında yaşanan 1. Dünya Savaşı yeniden bir dağılma ve gerçekleri sorgulama süreci başlatmıştır. Yaşanan bu büyük savaşla birlikte, “...toplum değerlerinin yıkılması, sanatçının modern dünyaya duyduğu inancın sarsılmasına neden olmuş ve söz konusu hayal kırıklığı, güvensizlik, ruhsal huzursuzluk tüm insanları, sanatçı ve filozofları etkilemiştir. İnsanlık büyük bir bunalım içindedir. Bu bunalımlı dönem içindeki sanatçılar kendilerine yeni yollar aramışlar ve böylece bazı tepkisel eğilimler (Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dada gibi) ortaya çıkmıştır.”¹⁸

¹⁷ Marshall Berman, **Modernlik-Dün, Bugün ve Yarın**

¹⁸ Ayşe Sibel Kedik, **Modernleşme Süreci ve XX. YY. Sanatı**, Anadolu Sanat, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sayı: 9, Mart, 1999, s. 114

Yaşanan bu bunalımlı süreç, sanatçının birey olarak kendini ve görevini yeniden sorgulamasının yollarını açmıştır. Değişen hayatın ve buna paralel olarak özne-nesne ikilisinin birbiri karşısındaki konumlarının da değişmesiyle kendine yeni görevler üstlenen öznenin/sanatçının, nesne karşısında ki konumunu yeniden ele almasıyla tüm bu yaşanan karmaşık ve algılanması zor dünya ve onun gereklerinden sıyrılma yolunda kendisiyle giriştiği sorgulamalar sonucunda, “...nesnenin algısal eşitini/benzerini, kopyasını yapmak bir amaç olmaktan çıkarak yerini sanatın önceliği almış ve sanatçı neyi göstermek istiyorsa ona yönelik duyguların nesnelleştirilmesi /dışsallaştırılması söz konusu olmuştur.”¹⁹

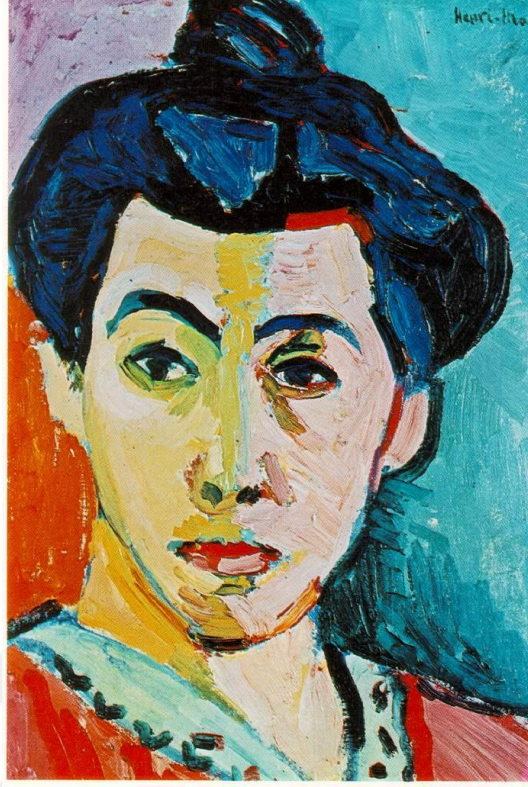
Toplumsal değişimlerin ve Sanat’ın birbiriyle olan diyalektiği sonucu gelinen noktada Sanat’ın ve Felsefe’nin oluşturdukları bu yeni birlikteliğin ortaya koyduğu sanatsal üretimde “...artık resmin mi felsefeyi ürettiğinin, yoksa felsefenin mi resmi ürettiğinin belirsizleştiğini”²⁰ görüyoruz.

“20. yüzyıl sanatı devrimlerin ve dönüşümlerin tarihi olmuştur, ...sanatçılar o tarihten başlayarak kendilerine kalanın ne olduğunu sormaya başlamışlar ve Matisse 1906’da karısının resmini yaparak bunun ilk yanıtını vermiştir. Resimde Bayan Matisse’in burnunun üstünden inen yeşil şerit, doğurduğu sorularla yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.”²¹ (Resim 1)

¹⁹ Kedik, **Modernleşme Süreci ve XX. YY. Sanatı**, Anadolu Sanat, s. 115.

²⁰ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul: Everest Yayınları, 2. Basım, Haziran 2002, s. 25.

²¹ Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, s. 25.



Resim 1: H. Matisse, “Bayan Matisse”, 1905

MATISSE’in ortaya koyduğu bu yeni durum karşısında oluşan kuşkulara cevap olarak “öyle bir burun olamayacağına göre artık sanatçılar resim yapmayı mı unutmışlardı yoksa bilinemeyen, açıklanamayan başka bir şey mi vardı?”²²

Bu durumu Croce’nin “... Estetica Come Scienza dell’ espressione yapıtı ve orada geliştirdiği yorumu doğrultusunda açıklamak bizi sonuca ulaştırabilir, ...Croce, sanatın oluşumunu, arayışını ve gereksinimlerini temsil kavramından ifade/dışavurum (expression) kavramına doğru kaydırıyordu.”²³

“İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kaydığı noktada Modernist yaklaşımı savunan ve Modernist eleştiriyile özdeşleşen Clement GREENBERG’in, formülasyonunu kabul edenler, Modernizm’in 1970’lerde Minimalist Sanatla birlikte sona erdiğini kabul eder.”²⁴

Bu aşamada 1970’lerden sonrası için yaşamın her alanında olduğu gibi tüm sanat disiplinlerinde de geçerli olmak üzere varlığı hissedilen ve üzerine çok fikirler üretilen,

²² Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, s. 44.

²³ Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, s. 44.

²⁴ Antmen, *Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?*, *Sanat Dünyamız*, s. 50

yeni bir algılama ve sorgulama süreci başlamıştır. Postmodernizm olarak isimlendirilen bu dönemde “Modernizm’deki hemen tüm olgulara bir tepki vardır. Postmodernizm; mimari, sanat, politika, ekonomi, eğitim, toplum gibi çok farklı alanlara ilişki yeni söylemler üretmektedir. “Eco’ya göre bu söylem, ironi ve eğlence olarak çift anlamlılık taşır. Hem Modernizm üzerine yargılarda bulunur hem de sonrası için imlemeler yapar.”

25



²⁵ Kale, **Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, s. 38.

BÖLÜM 2

XX. YÜZYIL MODERN SANAT AKIMLARI

2.1. Empresyonizm

İzlenimcilik akımı. Paris'te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) Capucines Bulvarı'ndaki stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" (Societe anonyme des artistes) adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi Salon'a alternatif olarak düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır.²⁶

Bu sergide Claude Monet'nin 'İzlenim: Gün Doğumu' isimli tablosu da yer aldı. Eleştirmen Louis Leroy, bu eserden yola çıkarak, Le Charivari gazetesinde sergiyi gayet olumsuz eleştirdiği bir yazıda, sanatçı grubunu 'izlenimciler' olarak adlandırdı. Dolayısıyla akım ismini, kendileri ile dalga geçen bir eleştiri yazısından aldı. Sergide Monet'nin yanı sıra Jean Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Paul Cezanne gibi isimlerin tabloları da bulunuyordu. Aslında akımın kökenini daha erken bir tarihte bulmak mümkündür. Edouard Manet'nin 1863 yılında sergilenen ve büyük tepki çeken 'Kırda Öğle Yemeği' isimli tablosunda izlenimciliği müjdeleyen özellikler söz konusu. Serbest tuşlar, ara tonların aza indirgenmiş olması, hızlı teknik, yalın biçimler Manet'nin bu resmindeki teknik özellikler, Ayrıca konunun modern yaşamdan seçilmiş olması diğer önemli bir unsur. Tabloda o gün yaşamakta olan gerçek figürler yer alıyor. Kıyafetli erkeklerden biri ressamın ağabeyi Gutave Manet, diğeri ise ressamın kayınbiraderi Ferdinand Lennhof. Kadınların çıplak olanı Manet'nin favori modellerinden Victorine Meurent, diğeri ise Manet'nin karısı Suzanne Leenhof.²⁷

Bu yeni akım kısa süre içinde sanat yaşamına egemen olmuş ve gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Empresyonizm " bir izlenimin uyardığı duyuların duyulduğu bir resim yöntemi" ve Empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu. İzlenimciler birbirinden ayrı tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma

²⁶ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 6. Baskı, Ekim 2014, s. 21.

²⁷ Tempo Özel Sayı, **1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat**, No: 2013/01, s. 22.

tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları, ışığın değişen etkilerini yakalayıp, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı.²⁸

Empresyonist sanatın göz duyarlılığına dayanan bu lirik ve şiirsel anlatımı, renk ve ışığın doğa üzerindeki izlenimleriyle ifade bulur. Bu bakımdan izlenimcilerin algıladığı doğa, ışık ve nesne bütünlüğünde görülen bir doğadır. “İzlenimciler doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ile karalanması olarak aldılar. Bu bakımdan izlenim form değil, biçimin gözde bıraktığı etkidir”.²⁹

İzlenimciler 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882, 1886 yıllarında 8 sergi düzenlemişlerdir.³⁰

Fransa’da düzenlenen bu sergilerle başlayan akım, daha sonra diğer ülkelere yayılmıştır.³¹

Bu sanatçıları, bir akımın içinde birleştiren ortak özellikleri söz konusudur. Örneğin fotoğrafın icadından olabildiğince etkilenmiş olanları, gün ışığının farklı saatlerde, mevsimlerde nesnelere üzerindeki etkisini incelemeleri, akademik öğrenimi reddedip açık havada çalışmalarını, doğaya önem vermeleri, doğada var olmayan siyah gölgeleri ve konturu atmaları, prizma renkleri kullanmaları, o günlerde Paris’te moda olan Japon sanatından etkilenmeleri, renkleri palette karıştırmadan tuvale yan yana uygulamaları ortak özellikler arasında sayılabilir.³²

Empresyonizme göre açık havada bulunan eşyaların, renk görünüşleri, güneş ışığının şiddetinin değişmesiyle beraber, günün her saatinde değişir. Bu akımın kurucuları atölye çalışmalarından çok, açık havada çalışmaya önem vermişlerdir. Çünkü aradıkları canlı ve temiz renkleri gün ışığının parlaklığında bulmuşlardır.³³

1874 yılında empresyonist ressamın Paris’te ortak açtıkları bir sergide halk gördüklerine gülüp alay etmiştir. Sergi tam bir rezalet olmuş ve sergilenenler o dönem içinde kabul görmemiştir. Oysa empresyonizm, resim sanatı tarihindeki sürekli yeniliklerin hareket noktası sayılmaktadır.³⁴

²⁸ Maurice Serullaz, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çeviren: Devrim Erbil. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 7.

²⁹ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 8. Basım, İstanbul 2000, s. 513.

³⁰ Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 23

³¹ Serullaz, s. 7.

³² Tempo Özel Sayı, s. 22.

³³ Hüseyin Kılıçkan, **Okullarda Resim**, Taç Yayınevi, İstanbul 1993, s. 121.

³⁴ Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul 2005, s. 99.

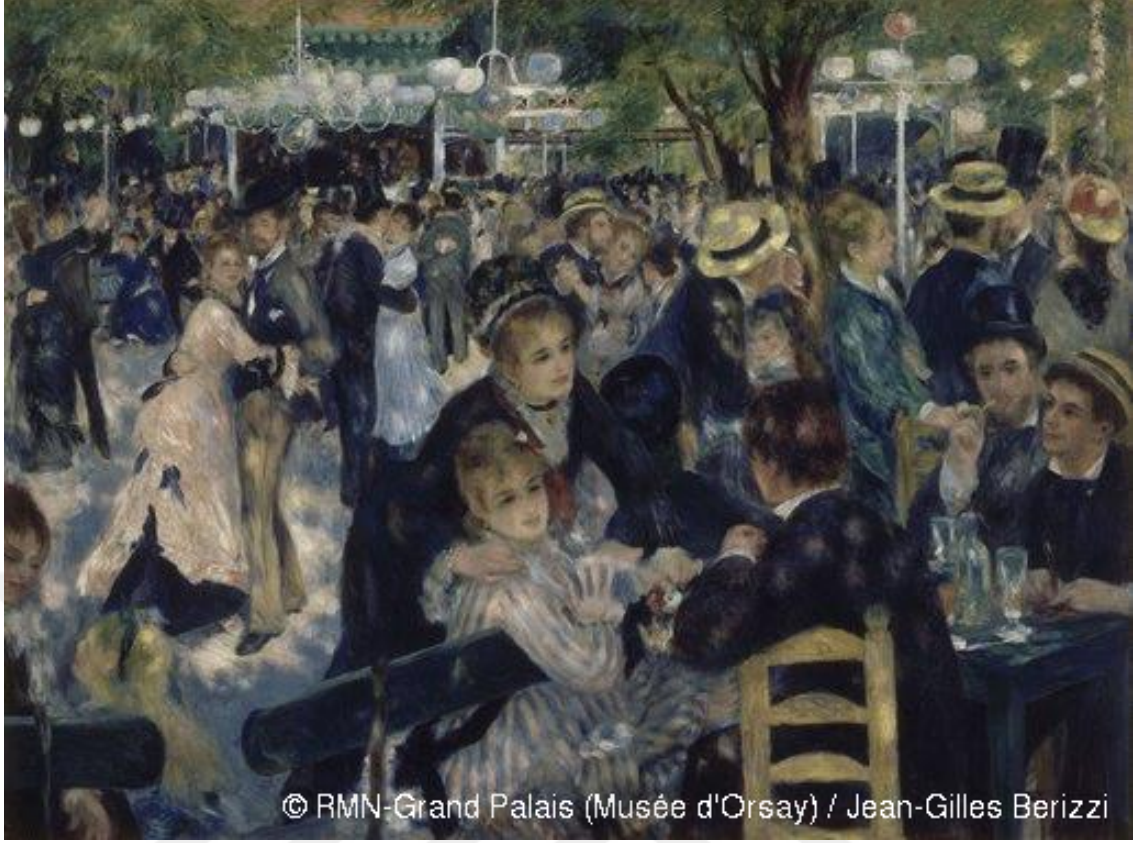
XIX. yüzyıl sanatının tarihi, hiçbir zaman, çağının en çok aranan veya en iyi ödenen ustaların tarihi olmayacak; tersine karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek, onları korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan bir küme dışarıda bırakılmış insanın sanatının tarihi olacaktır.³⁵

İzlenimciler, bir anlık ışık titreşimleri içinde dünyayı görüp gösterme çabalarıyla sanata o güne kadar olmayan bir dünya görüşü getirmişlerdir. Empresyonistler, ışığı kendi başına bir konu olarak alıp, doğadaki her şeyi ışık görüntüsü olarak göstermekle, Rönesans'tan bu yana adım adım keşfedilen doğanın, üzerinde durulmamış bir yanını ortaya çıkarmışlardır.³⁶

Diğer önde gelen izlenimci ressamlardan biri ise Pierre Auguste Renoir (1841-1919). Fransız ressam bu dönemde Monet'den farklı olarak manzara resimlerinden ziyade, açık havada figür resimlerini tercih etti. En bilinen tablolarından olan 'Le Galette' sanatçının bu dönemine en tipik örnek. (Resim 2). Resimde, güneş ışığının ağaç yapraklarından süzülerek, Monrmarte'da yel değirmenleriyle ünlü bir bahçede hoş vakit geçirmekte olan Paris halkının üzerine yansımaları görürüz. Sanatçı geçici bir anı verme kaygısı güder. İzleyici kendini sanki ortamın bir parçasıymış gibi hisseder. Figürlerin biri bile poz veriyor etkisi yaratmaz. Kenarlardaki yarım figürler sahnenin çerçevesinin dışında da devam ettiği izlenimini verir.

³⁵ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü** Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1992, s. 399.

³⁶ Nazan & Mazhar İpşiroğlu, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul 1977, s. 151.



Resim 2: Auguste Renoir, “Dance at Le Moulin de la Galette”, 1876

Erişim: <http://www.musee-orsay.fr/>

Erişim Tarihi: 25.02.2015

Bir başka en bilinen izlenimci sanatçılardan biri ise Edgar Degas (1834-1917). Monet'nin manzaralarındaki, Renoir'ın Paris insanlarındaki uçuculuğunu Degas'nın balerinlerinde görürüz. Camille Pissarro (1830-1903), Berthe Morisot (1841-1895), Eugene Boudin (1824-1898), Alfred Sisley (1839-1899), Mary Cassatt (1894-1926) diğer izlenimciler arasında sayılabilir.³⁷

³⁷ Tempo Özel Sayı, s. 24.



Resim 3: Edgar Degas, “The Dance Class”, 1873

Erişim: <http://www.metmuseum.org/>

Erişim Tarihi: 25.05.2015

İzlenimciliğin heykel alanındaki yansımalarının izini sürmek, oldukça güçtür. Ana konusu anlık ışık değişimleri ve renk olduğu için heykeltıraşların ilgisini çok fazla çekmemiş olan İzlenimcilik akımı dâhilinde resmin yanı sıra heykel de yapan Degas ve Renoir gibi sanatçılardan söz edilebilir. Ancak İzlenimci yaklaşımın heykeldeki hakkını veren başlıca sanatçı olarak İtalyan sanatçı Medardo Rosso’dan (1858-1928) söz edilebilir. Genellikle küçük boyutlarda alçı üzerine şeffaf balmumuyla çalışan

Rosso'nun ışık oyunlarını gözeten heykelleri, tıpkı İzlenimciler gibi gündelik yaşamı ve sıradan insanları konu alır. Rosso'nun kullandığı şeffaf balmumu, İzlenimcilerin resimlerindeki gibi titreşimli bir yüzey elde etmesine yol açar. Kendi döneminin geleneksel heykel anlayışıyla karşılaştırıldığında özgün bir figür olarak dikkat çeken Medardo Rosso, 19. yüzyılın en ilginç heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilmiştir.³⁸



Resim 4: Medardo Rosso, The Concierge, 1883.

Erişim: <http://www.moma.org/>

Erişim Tarihi: 25.05.2015

Resim sanatında gelenekçi kurallara bağlılığı reddeden bu akımın sanatçıları, önlerindeki sahnenin yarattığı kısa süreli izlenimi yakalamaya çalışmışlardır.³⁹

³⁸ Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 27

³⁹ Mary Hollingsworth, **Dünya Sanat Tarihi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 425.

2.1.1. Empresyonizm Akımının Öncüleri

2.1.1.1. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

Fransız ressam, İzlenimcilik akımının öncülerindendir. Güzel manzaraların, çiçeklerin, çocukların ve kadınların ressamı olan Renoir, Fransız resmine getirdiği neşe duygusuyla anımsanan bir ışık ve renk ustası olarak nitelendirilmiştir. İzlenimcilerin sergilerine katılan ve çok kısa sürede döneminin en çok beğenilen ressamı arasında yer alan Renoir, 1907'den itibaren heykele yönelmiş, özellikle Venüs heykelleriyle dikkat çekmiştir. Artrit romatizma nedeniyle 1912'den itibaren tekerlekli sandalyeye mahkûm olan Renoir, yaşadığı fiziksel güçlüklerle karşı ölümüne değin resim yapmayı sürdürmüştür. Ünlü film yönetmeni Jean Renoir'ın babasıdır.

2.1.1.2. Calude Monet (1840-1926)

'İzlenim: Gün Doğumu' adlı resmiyle, resim sanatında devrim niteliğinde bir hareket olan empresyonizm (izlenimcilik) akımına ismini vermiş Fransız ressam. 14 Kasım 1840'ta Paris'te dünyaya geldi. Monet, resimlerinde fırça darbeleriyle oluşturduğu değişik renklerdeki noktalarla, istediği izlenimi uyandıracak renk ve ışık etkisini yaratmayı başarmıştır. İleri dönem resimlerinde coşkulu ve zengin bir renk kullanımıyla belirginleşir. Pierre-Auguste Renoir, Frederic Bazille ve Alfred Sisley ile tanıştı. Bu ortamda yeni fikirler yeşerdi ve resim sanatında devrim niteliğinde bir akım doğdu.⁴⁰

2.1.1.3. Edgar Degas (1834-1917)

İzlenimciler arasında sayılsa da, kendisini 'gerçekçi' olarak tanımlayan Fransız ressam, heykeltıraş ve çizer. Daha çok dans ve at yarışı temalı, hareketli resimleriyle bilinir. Teknik ustalığı ve ele aldığı konularla, kendisinden sonra gelen pek çok ressama ilham verdi. 19 Temmuz 1834'te Paris'te doğdu. Varlıklı bir ailenin çocuğu olarak edebiyat bölümünden mezun oldu. Babasının isteği üzerine hukuk fakültesine kaydoldu ama hukuk eğitimini önemsemedi ve çok geçmeden güzel sanatlar okulu Ecole des Beaux-Arts'a kabul edildi. 1856'da İtalya'ya gitti; üç yıl kaldığı bu ülkede resmin

⁴⁰ Görsel Kültür, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2403 1. Baskı

büyük ustalarının ayak izini takip etti. 1860'ların başında yaptığı Normandiya ziyaretinde ise, ilk kez at resimleri çizdi. 'New Orleans Pamuk Borsası' eseri, Fransa'da geniş ilgi yarattı ve yaşadığı sürece bir müze tarafından satın alınan tek tablosu oldu. Fotoğrafa ilgisi, resmine de katkı sağladı; dansçıların ve çıplakların fotoğraflarını, eserlerinde kullandı. Bir başka ilgi alanı ise heykeldi. Bu konuda verdiği eserler de son derece önemlidir. Hiç evlenmeyen ressam, hayatının son dönemlerini yalnız ve gözündeki rahatsızlık nedeniyle neredeyse kör gibi geçirdi. 1917 yılında öldü.

2.2. Post Empresyonizm

Post-Empresyonizm, empresyonizme tepki olarak çıktı. En önemli post-izlenimciler arasında Georges Seurat, Paul Cezanne, Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh sayılabilir. Seurat ve Cezanne, izlenimciliğe, resmin yapısına verdikleri önem ile karşı çıkarlarken, Gauguin ve Van Gogh resmin konusu itibarıyla tepki gösterdiler. Bu dört sanatçı arasındaki ayrım, 20'nci yüzyılın başlarında şekillenen akımları da etkiledi.⁴¹

İleri izlenimcilik terimi, 1910'da İngiliz eleştirmen ve sanat kuramcısı Roger Fry'n ölen sanatçıların anısına düzenlediği "Manet ve İzlenimcilik Sonrası Ressamları" adlı sergiden sonra kullanılmaya başlanmıştır.

İleri izlenimcilik akımının en tanınan sanatçılarından Cezanne (Sezan,1839-1906), Van Gogh (1853-1890) ve Gauguin (1848-1903), sanata yaklaşımları ve uyguladıkları yeniliklerle 20. yüzyıl sanatına yön vermişlerdir.⁴²

Empresyonizm, Fransız sanatında devrim yaratmış ve fiziksel dünyayı tuvale yansıtmamanın yeni yollarını göstermiştir ancak birçok sanatçı artık son noktaya ulaşıldığını düşünmektedir. Artık gölgelerin ve yansımaların resmini yapmak yeterli değildir. Post-Empresyonist sanatçılar natüralist ve Empresyonist etkilerden sıyrılarak, canlı renkler, kalın tabakalar halinde uygulanmış boya, gerçek yaşamdan sahneler ve geometrik yapılara benzeyen dışavurumcu fırça darbeleri kullanmaya başlarlar.

⁴¹ Tempo Özel Sayı, s. 55

⁴² Çağdaş Dünya Sanatı Devlet Kitapları 1. Baskı, 2012. s. 36.

Cezanne'nin eserlerinin temelinde de bu yaklaşım yatmaktadır. Cezanne, daha derine inerek doğanın temel geometrik düzenini analiz etmek amacıyla yüzeysel detayları resminden çıkarır. Çoğu izlenimci ressam küçük boya dokunuşları kullanırken Cezanne daha geniş boya lekeleri kullanmayı tercih eder. Bunun sonuçları ressamın Sainte-Victoire Dağı ve Büyük Çam Ağacı gibi geç dönem manzara resimlerinde ve Yıkılanlar gibi figür resimlerinde görülebilir. Bu radikal yaklaşım kompozisyon bağlamında Kübistleri de etkilemiştir.⁴³

Georges Pierre Seurat (1859-1891), renkleri izlenimciler gibi kullandı, ama bunu daha bilimsel ve sistematik olarak yaptı. Paletindeki renk sayısını azalttı; 'noktacılık' ismini verdiği bir teknik ile boyayı küçük noktalar halinde tuvale uyguladı. 'Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğle Sonrası' isimli resmi, sanatçının resim anlayışına en iyi örneklerden biri. (Bkz. Resim.5). Bir Pazar günü, güzel bir havada vakit geçirmekte olan Paris halkını konu edindiği bu resminde, Seurat adeta manifestosunu yayınladı. Fransız ressama göre sanat, uyumdur. Bu uyumu da karşıtlıklar sağlar. Üç ana karşıtlık söz konusudur: Ton karşıtlığı (aydınlık-karanlık), renk karşıtlığı (sıcak-soğuk), çizgi karşıtlığı (yatay-dikey). Bu karşıtlıklar sanatta uyumu sağlarken diğer yandan sanatçıya göre izleyende çeşitli duygular da uyandırır. Aydınlık, sıcak renkler ve yükselen dikeyler neşe uyandırırken, karanlık, soğuk renkler ve inen dikeyler hüzne sebep olur.

⁴³ Stephen Farthing **Sanatın Tüm Öyküsü**, Hayalperest Yayınları, 2. Baskı, Şubat 2014, s. 329.



Resim 5: Georges Pierre Seurat, “Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 1883

Hayli sinematografik bir hayat yaşamış olan Paul Gauguin (1848-1903), sosyalist bir baba ve Perulu bir annenin oğlu.

Gauguin, 17 yaşında bir kargo gemisinde çalışmaya başladı. Fransa- Brezilya arasında gidip geldi. Duvarlarında Eugene Delacroix, Gustave Courbet'nin resimlerinin asılı olduğu bir evde yaşadı ve bunun sonucunda resme ilgi göstermeye başladı. Amatör olarak resim yaptı. 1874 yılında izlenimci ressam Camille Pissarro ile tanışınca, izlenimci tarzda resimler yapmaya başladı. 1882 yılında finansal kriz sonucu Gauguin işini kaybetti. Ailesini geçindirmek için, resim satarak para kazanmaya çalıştı ama başarısız oldu. 1888 yılında tanıştığı Fransız ressam Emile Bernard'ın 'cloissonnism' (emayecilik) ismini verdiği teknikten etkilendi ve izlenimci tarzı bıraktı. Bu yanılsama, üç boyutu reddeden, resim yüzeyini geniş renk alanları olarak yorumlayan, vitray benzeri bir teknik. 'Vaazdan Sonra Hayal: Yakup Melek İle Güreşiyor' isimli resim Gauguin'in yeni döneminin en çarpıcı örneklerinden sayılıyor. Tabloda, İncil'den bir sahne görülse de, aslında vaazdan sonra halüsinasyon gören kadınlar söz konusu. Belli

bir ışık yok. Orta Çağ sanatından, Japon baskı sanatından etkilenmiş, vitray esintili bu resmin tarzı için 'sentetizm' de deniliyor. Ayrıca konusu itibariyle sembolizm akımının da bir örneğidir.



Resim 6: Paul Gauguin, “Vaazdan Sonra Hayal: Yakup Melek İle Güreşiyor”,
1888

Erişim: <http://khanacademy.org.tr/>

Erişim Tarihi: 27.05.2015

Gauguin, 1888 yılında Fransa'nın Arles kasabasında bulunan Vincent Van Gogh'dan ısrarlı davetler aldı ve ekim ayında Hollandalı ressamın yanına gitti. İki sanatçı iki ay boyunca aynı çatı katında kaldılar. Sanat teorisi üzerine hararetli tartışmalar yaptılar, resim ürettiler. Ama Van Gogh'un ruh sağlığı gittikçe bozuluyordu. Sanat üzerine yaptıkları tartışmalar hep şiddetli kavgalarla son buluyordu. 23 Aralık 1888 tarihinde Van Gogh bir tartışma esnasında bıçakla kulak memesinin ucunu kesti

ve Gauguin'i bıçakla tehdit etti. Bunun üzerine Gauguin, üç gün sonra Van Gogh'u terk ederek Paris'e döndü. 1891 yılında Avrupa medeniyetinden iyice sıkılan, kendini bir tıkanmışlık içinde bulan Gauguin, Tahiti'ye gitmeye karar verdi. 1897 yılında kızının öldüğü haberini alınca depresyona girdi. Başyapıtını tamamlayıp intihar etmeye karar verdi. Bu başyapıtı, 'Nereden Geliyoruz, neyiz, Nereye Gidiyoruz' isimli bir resimdi. Resim tamamlandıktan sonra arsenik içerek intihar etti. Ölmeden kurtarıldı. Sanatçıya göre bu resim, sağdan sola okunmalıdır. Sağdaki üç kadın ve bir bebek yaşamın başlangıcını simgelerken, ortadaki figür grubu bir gencin yaşamını, soldaki figür ise ölümü anlatmaktadır. Arkadaki mavi figür ise öbür dünyayı, ahireti simgelemektedir. İntihar girişiminden sonra Gauguin, üç sene resim yapamadı, bir işe girerek çalışmaya başladı. 1903 yılında ise frengi nedeniyle hayata veda etti.

Koyu bir Hıristiyan olan Hollandalı sanatçı Vincent Van Gogh (1853-1890), 1880 yılına kadar Belçika'da rahiplik yaptı. Bu meslekte de başarısız olması sanatçıyı krize soktu. Güney Fransa'ya, Jules Breton isimli bir ressamın yanına gitti ve bu karar hayatının dönüm noktası oldu. Köy ressamı olmaya karar verdi. Balıkçıların, köylülerin giydiği kıyafetlerden koleksiyon yapmaya başladı. 1880'in sonunda Brüksel'e giderek Kraliyet Akademisi'nde kardeşi Theo'nun mali desteği ile formal sanat eğitimi aldı. 1881 sonbaharında Lahey'e taşındı. Bu dönemde Fransız gerçekçi edebiyatına merak saldı. Emile Zola'nın sert gerçekçiliği Van Gogh'u sarstı. 1885 yılına ait 'Patates Yiyenler' sanatçının erken dönem resimlerinden ve hayata bakışını simgeler.

'Medeni' insanların hayata yabancılaşmalarına karşı köy insanların doğa ile olan barışıklığı Van Gogh'un temel temasıdır. Bu resimdeki köylüler kendi elleriyle pişirip yerler. Yani, ürettikleri ürüne yabancı değiller.

Van Gogh, Eylül 1888'de yaptığı 'Gece Kahvesi' isimli resim Arles döneminin en çarpıcı eserlerinden biridir. Kahvenin sahipleri Joseph Michel ve Marie Ginoux sanatçının yakın arkadaşları oldu. Basit bir taşra kahvesiydi. Kahve, konu olarak sanatçının ruh halini yansıtması için bir araç olmuştu. Kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta bu resim için şöyle diyordu: "Açık pembe, kan kırmızısı ve şarap rengini, XV. Louis yeşilinin tatlısı ile Veronese yeşilini bir araya getirip, sarı yeşillerle sert mavi-yeşilleri karıştırarak sarı kükürtün yandığı cehennem sıcaklığı bir meyhanenin havasını

vermeye çalıştım.” Arles’deki kahve bugün ‘Cafe Van Gogh’ ismiyle varlığını sürdürüyordu.

Van Gogh’un son dönem resimleri 20’nci yüzyıldaki dışavurumcu akımın habercisi gibidir. Renk kadar çizgi de anlatım aracı. Çizgi yalnız biçimleri sıralamaz, aynı zamanda dinamik bir ritm de yaratır. Bunun yanı sıra Van Gogh’un kıvrımlı fırça vuruşları, sanatçının iç dünyasının ifadesini yansıtıyor.

Post-izlenimcilerden Seurat ve Cezanne, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm gibi akımları etkilerken, Gauguin ve Van Gogh ise fovizm ve ekspresyonizm akımlarının öncüleri oldular. Dolayısıyla post-izlenimcilik 20’nci yüzyıl sanatını şekillendirdi.⁴⁴

2.2.1. Post-Empresyonizm Akımının Öncüleri

2.2.1.1. Georges Seurat (1859-1891)

2 Aralık 1859’da Paris’te varlıklı bir ailede dünyaya geldi. Öğrencilik yıllarında resme ilgi duymaya başladı. 1878’de girdiği güzel sanatlar okulu Ecole des Beaux-Arts’taki eğitimi sırasında Henri Lehman’ın atölyesine devam etti. Askeri hizmetin ardından sanatçı Edmond Aman Jean ile aynı atölyeyi paylaştı. Bu dönemde Delacroix, Barbizon Okulu ve empresyonistler ilgisini çekti ama en çok etkilendiği sanatçı Puvis de Chavanne oldu. 1884 yılında Paul Signac ve Henri Edmond Cross ile tanıştı ve beraber neo-empresyonizmi başlatan divizyonist tekniği geliştirdiler. Bu teknik ile yaptığı ve günümüzde en bilinen eseri olan Grande Jatte Adası’nda Bir Öğleden Sonra isimli resmi ile sekizinci ve son empresyonist sergiye katıldı. 29 Mart 1891’de Bağımsızlar Salonu’nun açılışından sonra, anjin hastalığı nedeniyle yaşamını yitirdi.

2.2.1.2. Paul Cezanne (1839-1906)

‘Modern sanatın babası’ olarak anılan, Fransız ressamdır. Empresyonizm ile kübizm arasında duran sanatıyla, fovistler, kübistler ve soyut sanatçıları etkiledi. 19 Ocak 1839’da Aix-en-Provence’da dünyaya geldi. Fabrikatör babasının baskıcı kişiliği nedeniyle, resim okulunu bırakıp hukuk okumaya başladı. Ama resim çizmeyi asla bırakmadı. 1861 yılında, Paris’e, çocukluk arkadaşı Emile Zola’nın yanına gitti. İsviçre Akademisi’nde ve Louvre’da çalıştı. Ne var ki, Güzel Sanatlar Akademisi giriş

⁴⁴ Tempo Özel Sayı, s. 57

sınavlarında başarılı olamadı ve memleketine geri döndü. Resimleri, sergi jürilerinin onayını almıyor ve sergilenmiyordu. Bu reddediliş yıllar sürse de azminden bir şey kaybettirmedi; İtalyan ustaların yapıtlarını kopyalamaya ve eserler vermeye devam etti. Tabloları ilk kez, 1863'te, Reddedilenler Salonu'nda sergilendi. Empresyonistlerin parlak ve açık renklerinin etkisi, eserlerinde görülüyordu. Noktalama akımından da yararlandı. Perspektif kurallarını kendince yorumlaması, kübistlere ilham verdi. Hayatının bu döneminde Hortense Fiquet ile evlendi. Yaşamının son yıllarında yaptığı 'Yıkılan Kadınlar' (1902-06) adlı tablosu ile sanatının doruk noktası kabul edilir. 1906 yılının 22 Ekim'inde geçirdiği zatürre sonucu yaşamını yitirdi.

2.2.1.3. Paul Gauguin (1848-1903)

7 Haziran 1848'de Paris'te doğdu. 1851'de ailesiyle Peru'ya yerleşti. Okul çağına geldiği zaman annesinin kararıyla Paris'e döndüler. 1871 yılında Paris Borsası'nda broker olarak çalışmaya başladı ve uzun süre bu mesleği devam ettirdi. Henüz çocuk yaşlarındayken Peru gibi Batı dışı bir kültürün görselliği içinde büyüyen, gençliğinde ise mesleği icabı çok farklı coğrafi bölgelere seyahat eden Paul Gauguin, dönemi içinde bu deneyimlerinin etkisi ile kendine diğer sanatçılar arasında farklı bir yer edindi. Hayatının ilerleyen dönemlerinde Avrupa dışına kaçarak Tahiti, Markiz Adaları gibi bölgelerde yaşadı. Gauguin gerek primitif kültürlerin etkisi, gerek sembolizmi ile Batı resim tarihinin özgün isimlerinden biri oldu. Gauguin'in sanatı 20'nci yüzyıl sanatçıları epey etkiledi. Özellikle fovizm ve ekspresyonizm akımlarının şekillenmesinde onun sanatının belirgin bir yeri oldu.

2.2.1.4. Vincent Van Gogh (1853-1890)

30 Mart 1853'te, Hollanda'nın güneyindeki Zundert kasabasında dünyaya geldi. Sanat simsarlığı, gönüllü öğretmenlik, kitapçılık ve misyonerlik yaptı. 1880 yılında, kardeşi Theo'nun tavsiyesiyle, kariyerini resimde sürdürmeye karar verdi. Ancak özel hayatında yaşadığı gel-gitlerin de etkisiyle, kendisini ciddi anlamda resme vermesi üç yılı buldu. Komşuları, ırgatlar ve dokumacılar, resimlerinin konuları arasındaydı. 1885 baharında 'Patates Yiyenler' adlı meşhur eserini tamamladı. Bu dönemde, Paris'te de beğeni toplamaya başlamıştı. Ocak 1886'da Antwerp Güzel Sanatlar Okulu'na yazıldı, ama sağlık durumu ve akademik sanata güvensizliği yüzünden okuldan ayrıldı. Ressam

Fernand Cormon'un atölyesinde Emile Bernard ve Henri de Toulouse-Lautrec ile tanıştı. Şubat 1888'de Güney Fransa kıyılarına doğru yola koyulup, Arles kasabasına yerleşti. Çizdiği manzara resimleri, Paris Bağımsız Ressamlar Topluluğu'nun o yılki sergisinde sergilendi. 'Ayçiçekleri' adlı eseri bu dönemin ürünüdür. Arles'a çağırdığı arkadaşı ressam Paul Gauguin ile tatsız bir son yaşadı. Bir kavga sonucu, kendi sol kulak memesini kesti. Birkaç y sonra, Saint-Remy kasabasındaki Saint-Paul-de-Mausole akıl hastanesine yattı. Burada, en bilinen eserlerinden 'Yıldızlı Gece'yi yaptı. 1890 başında hastanede nöbet geçirirken, Mercure de France dergisinde kendisinden dahi diye bahsedilmeye başlanmıştı bile. Aynı yıl, Paris yakınlarındaki Auvers-sur-Oise'a geldi ve kendini resme verdi. 27 Temmuz'da resim malzemeleriyle birlikte tarlaya gitti ve kendini tabancayla göğsünden vurdu. Yaralı halde otele döndü. İki gün sonra, kardeşi Theo'nun kollarında can verdi. Auvers-sur-Oise'a defnedildi.

2.3. Fovizm

Fovizm, Fransa'da geliştirilen bir sanat akımıdır. En önemli özelliği, tüpten çıkmış gibi çığ, bağırarak renklerin doğrudan kullanımı, şiddetli renklere sahip, cüretkâr kompozisyonlar yaratmasıydı. Bu anlayış, Matisse, Derain ve Vlaminck'in Paris'te açtıkları bir sergide ilk kez duyulmuştur. 1905 yılında gerçekleşen bu sergi, modern resme birçok katkılarda bulunmuştur. Sergiye gelenler daha önce hiç karşılaşmadıkları bir anlatımla karşılaşmışlar, tuval üzerine sürülmüş doğrudan renkler, bozuk perspektif gelenleri şaşırtmıştır.⁴⁵ (Resim 7).

⁴⁵ T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, No: 2403, 1. Baskı, s. 87.



Resim 7: H. Matisse, “Şapkalı Kadın”, 1905

Erişim: <http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-39-fovizm/>

Erişim Tarihi: 27.05.2015

Fransız sanatçı Henri Matisse’in (1869-1954) öncülüğünde gelişen fovizm akımı, 1905 yılında Güz Salonu’nda açılan sergi hakkında yazdığı bir eleştiri yazısında kendileriyle dalga geçen eleştirmen Louis Vauxcelles’e borçlu.⁴⁶

Vauxcelles, salonda yer alan ve aralarında Vlaminck’in de bulunduğu bir grup ressam için, ilk kez “Fauve” deyimini kullanmıştı. *Vahşi yırtıcı* anlamına gelen bu sözcük, sonradan bir akımın adı oldu ve yerleşti.⁴⁷

Matisse’in yanı sıra George Braque (1882-1963), Andre Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Raoul Dufy (1877-1953) gibi sanatçıların yer aldığı akım 20’nci yüzyıl modern sanat tarihinin ilk öncü akımı. İzlenimciliğe bir tepki içerir. İzlenimcilerin salt gözleme dayanan tarzı yerine kişinin duygularının da yer aldığı bir yaklaşımı benimseyen fovistler, rengi doğal özelliklerinden kopartma yolunu seçerek ona ifadeci anlamlar yüklediler. Bu yönleriyle kendilerinden etkilenen ekspresyonizm

⁴⁶ Tempo Özel Sayı, s. 66.

⁴⁷ Kaya Özsezgin, *Chirico: Fizikötesi*, Milliyet Sanat Dergisi 290, Eylül 1978, s. 18.

akımı ile benzerlik taşırlar. Bazı yazarlar fovizm için Fransız ekspresyonizmi nitelemesi yapıyor. Kaba fırça vuruşları, parlak ve karşıt renklerin hâkimiyeti, geniş renk alanları fovist ressamların belirgin özellikleri. Bu yönleriyle Gauguin ve Van Gogh'u andırırlar. Paris'te 1904 yılında büyük bir Van Gogh retrospektifi gerçekleştiğini hatırlamakta fayda var. Bununla birlikte fovistler, 20'nci yüzyıl başlarında Avrupa'da moda olan Afrika sanatından da etkilendiler. Akımın ömrü çok kısa sürdü ve sanatçılar 1908 yılında dağıldı. Buna karşın Matisse ve Dufy gibi akımın önemli isimleri hayatlarının sonuna dek fovist anlayışla sanat üretmeye devam etti.

Matisse'in 1905 tarihli 'Şapkalı Kadın' tablosu fovizmin önemli örneklerinden. Turuncu boynu, yeşil burnu ile kadının yüzüne bakıldığında renklerin nasıl doğal özelliklerinden kopartıldığı anlaşılıyor. Arka plandaki renk alanlarının belirleyiciliği, figürde karşıt renklerin kullanımının getirdiği canlılık, fovizmin en tipik özellikleri. Matisse'in diğer önemli bir tablosu ise 'Mavi Çıplak'. (Resim 8). Tipik fovist renk anlayışına sahip olan eser, diğer yandan deforme edilmiş figür yaklaşımı ile Afrika masklarının modern sanat üzerindeki etkisini gösteriyor. Matisse'in 'Mavi Çıplak' tan hareketle yaptığı 'Çıplak' heykeli, geleneksel anlamda estetik kaygıların 20'nci yüzyıl akımlarında gündemden düştüğüne iyi bir örnek. Vücudun bölümlerinin birbirleriyle olan ilişkileri, figürün aldığı pozisyon ile mekân sorunlarına getirdiği yeni yorum, heykeli sanat tarihi içinde önemli kılan unsurlar. Sanatçının 1909 tarihli 'Dans' ve 1910 tarihli 'Müzik' isimli tablolarında ise geniş renk alanları ile birlikte figürlerde yalınlaşma söz konusu. Medeni yaşamdan kopuk, müzik ve dans aracılığıyla doğanın özüne yolculuk yapan figürler, yüzyıl başında moda olan primitivizm (ilkelcilik) yaklaşımının da iyi birer yansıması.⁴⁸

⁴⁸ Tempo Özel Sayı, s. 66.



Resim 8: Matisse, “Mavi ıplak”, 1902

Fransız eleştirmen Vauxcelles, parlak ve katkısız renklerle boyanmış tuvaler arasında on beşinci yüzyılın İtalyan heykel anlayışını yansıtan bir yapıtla karşılaşınca “Donatello vahşiler arasında” demekten kendini alamamıştı. Ona göre “vahşiler” Matisse, Derain, Manguin, Puy, Rovavit, Valtat ve Vlaminck’ ti.⁴⁹ (Resim 9).

⁴⁹ zsezgin, s. 18.



Resim 9: Vlaminck, “Chatou Köprüsü”, 1906

Vauxcelles; Fovistler’ in göz alıcı renklerini, coşkunun ve çılgınca bir içgüdünün vahşice bir ifadesi olarak niteler. Fovistler renkleri birbirine karıştırmadan, en saf halleriyle ve şiddetli etkiler uyandırarak kullanıyorlardı. Derain, “Renkler bizim için dinamit lokumuydular, biz resme derhal renk ile başlıyorduk” diyordu.⁵⁰

Fovlar kompozisyonlarında sembolistlerin aksine konu ve biçim öğelerini değil de, renk prensibini ortaya koymuşlardır. Doğa soyutlanıyor biçim bozuluyor ve doğasal biçimler resimde renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşüyor. Böylece nesneye bağlı biçimlerin resim içinde yer alışlarından ortaya çıkan derinlik olgusu da ortadan kalkıyordu. Bu özellikleri ile Fovizm ile Almanya’daki ekspresyonist anlayış arasında, bir bağlantı görülebilir.

Matisse: “Benim için anlatım (expression) bir insan çehresi üzerine yansiyacak ya da sert bir devinimle kendini açığa vuracak olan tutkuda bulmaz kaynağını, tablomun

⁵⁰ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 556.

düzeni içinde yer alır o: insan figürlerinin yerleştirildiği yüzey, onların çevresindeki boşluklar, oranlar. Bütün bunlar, resimde kendilerine ayrılan bölümleri doldururlar. Kompozisyon dediğimiz şey, ressamın duygularını açığa vurmak için tablosuna koyduğu farklı elemanların dekoratif bir yöntemle düzenlenmesi sanatıdır. Bir tabloda her bölüm, bu yöntemle görünürlük kazanacak ve kendi işlevini yerine getirmiş olacaktır. Aynı nedenle tabloda yararlı bir işlev taşımayan her şey, tablonun dışında bırakılmalıdır. Çünkü sanat yapıtı bir bütünlük üzerine kuruludur” diyordu.⁵¹

Fovizm, bir resmin doğanın gerçekçi bir betimlemesi olmadığı, yalnızca tuval ve boyadan oluştuğu konusunda direten ilk sanat akımıdır.⁵²

2.3.1. Fovizm Akımının Öncüleri

2.3.1.1. Henri Matisse (1869-1954)

1869’da Fransa’da doğdu. 1887 yılında Paris’te hukuk eğitimi aldı. Stajını yaparken aynı zamanda Ouentin Latour Okulu’nda çizim derslerine girdi. Paris’te Ekim 1891’de Julien Akademisi’ne kaydoldu. 1900 yılında Andre Derain ile tanıştı ve bir süre sonra aralarına Maurice de Vlaminck’i de alarak yeni bir akımı, Fovizm’ i şekillendirmeye başladılar. Matisse, 1 Haziran 1904 tarihinde Ambroise Vollar’ın galerisinde kişisel bir sergi açtı, ama başarısız oldu. Yine de deneyselliği bırakmadı, Fransa’nın Akdeniz sahillerinde geçirdiği 1904 ve 1905 yazlarında, rengi daha da ifadeci bir tarzda kullandığı resimler yaptı. Ekim 1905’te Sonbahar Salonu’nda Derain ve Vlaminck ile birlikte resimlerini sergilediği zaman gazetelerde dalga geçen yazılar çıktı. Louis Vauxcelles’ in kendilerini Fauve (vahşi hayvanlar) olarak nitelendirmesiyle Matisse ve arkadaşları fovistler olarak bilinmeye başladılar. 1910 itibariyle Paris’te, modern sanatın liderinin Picasso mu yoksa Matisse mi olduğuna dair rekabet başladı. 1912-1913 kışını Fas’ta geçirdi. Hem bu ziyaretinin hem de İran minyatürlerinin etkisiyle resimler yapmaya başladı ve kübizmin hâkimiyetine karşı rengin hâkimiyetindeki bambaşka bir üslupla mücadele etti. 1914 yılında savaş başlayınca gönüllü askere katılmak istedi, ama yaşı müsait olmadığı için kabul edilmedi. 1930

⁵¹ Henri Matisse, **Matisseden Görüşler**, Çeviren: Kaya Özsezgin, Genç Sanat Dergisi, Kasım 1998, s. 46.

⁵² **Çağdaş Dünya Sanatı Devlet Kitapları**, 1. Baskı, 2012, s. 70.

yılında Gauguin'in izinden Tahiti'ye gitmeye karar verdi. 1941 yılında vücudundaki tümör yüzünden ameliyat oldu. 1954 yılında hayata gözlerini yumdu.

2.3.1.2. Andre Derain (1880-1954)

1895 yılında resim yapmaya başlayan Derain, 1898 yılında Camillio Akademisi'ne girdi ve Henri Matisse ile tanıştı. İlerleyen yıl Maurice ve Vlaminck ile de tanışan sanatçı kendisi ile aynı atölyeyi paylaşmaya başladı. 1901 yılında Paris'teki Van Gogh sergisine giden ve Hollandalı sanatçının renk anlayışından oldukça etkilenen Derain, 1904 yılında askerden döndükten sonra Julien Akademisi'ne yazıldı bu tarihten itibaren fovizm akımına dâhil edilebilecek resimler yapmaya başladı. 1905 yılının yaz aylarını Matisse ile birlikte resim yaparak geçiren sanatçı aynı yıl, Sonbahar Salonu'ndaki sergiye katıldı. 1906 yılında sanat taciri Ambrose Vollard'ın kendisini Londra manzaraları yapması için İngiltere'ye yollamasıyla en çarpıcı fovist resimlerini burada yaptı. Aynı yılın sonlarına doğru Picasso ile tanışması üzerine Derain'in resim anlayışında değişiklikler oldu. 1909 yılında Apollinaire'in 'Kokuşmuş Büyücü' isimli kitabı için taş baskılar yapan sanatçı, 1919 yılından itibaren sahne ve kostüm tasarımı yapmaya başladı. Bunlardan en önemlileri Rus bale yönetmeni Diaghilev'in 'Acayip Dükkân' isimli gösterisi için yaptığı tasarımlar oldu. Andre Derain, resmin yanı sıra heykel de yaptı. Erken dönem heykellerinde primitif etkiler görülen sanatçı, uzun süre heykel yapmadıktan sonra 1939 yılında bu sefer Orta Çağ Romanesk üslubu andıran heykeller yapmaya başladı. 1953 yılında göz enfeksiyonuna kapıldı, ertesini yıl ise bir trafik kazasında hayata veda etti.

2.4. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

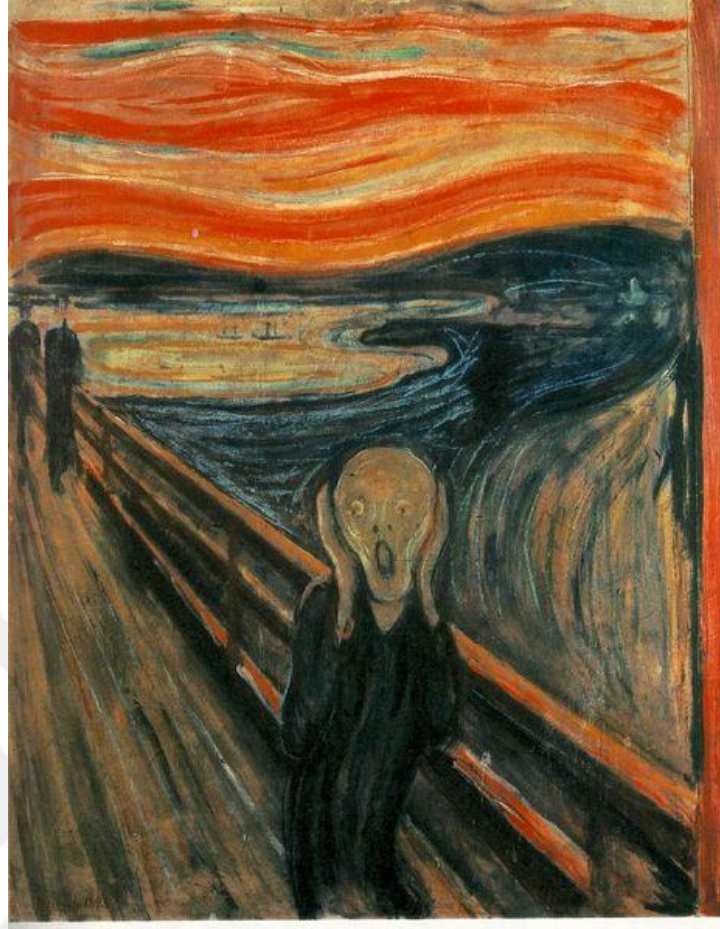
İlk defa 1911 yılında Alman yazarlar tarafından, Fransız fovistlerinin sanatını tanımlamak için kullanılan ekspresyonizm terimi, Türkçe'de "Dışavurumculuk diye biliniyor.

"Ekspresyonizm" sözünü, Herwarth Walden 1911'de "Der Stum" Dergisinde kullanmıştır.⁵³

⁵³ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 572.

Akımın yaklaşımına göre sanatın gayesi sanatçının iç dünyasını çizgi ve renkler aracılığıyla yansıtmak. Buna göre iç dünyayı, duyguları daha güçlü ifade etmek için deformasyona başvurulabilir, renkler doğal özelliklerinden kopartılabilir. Norveçli sanatçı Edvard Munch'un 1893 tarihli 'Çılgılık' isimli taşbaskı resmi ekspresyonizmin ilk örneklerinden biri olarak değerlendiriliyor. (Resim 10).

Berlinli sanat tüccarı Paul Cassirer, Edward Munch'un çalışmalarının ekspresyonist olarak karakterize etmiştir. Bununla beraber şu da mümkündür ki Lovis Corinth'in 1911'deki Fransız Kübistleri ve Fovistlerin 22. Secession Lakrimal sergisini yorumlarken etkileyici kelimeler kullanmıştır: "Dahası biz genç Fransız ressamların (ekspresyonistlerin) birçok çalışmalarını sergiledik. Biz şuna inandık ki, biz onları toplumdaki soyutlamamalıyız, çünkü Secession (1897'de Viyana'da bir grup sanatçının kurduğu bir sanat birliği binası) görevinin daima Almanya dışında yapılan ilginç şeylerin gösterilmesi olduğunu kabul etmiştir". En azından Corinthias'ın çağdaşları için, ekspresyonizm, genelde modern sanatın bir diğer anlamı ve etiketi olarak devam etmiştir.



Resim 10: Edward Munch, “Çılgılık”, 1893

Erişim: http://tr.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch

Erişim Tarihi: 27.05.2015

Ekspresyonizm teriminin Almanya’da yayımlanan “Soyutlama ve Etki” adlı kitabın yazarı Worringer tarafından ilk olarak 1911’de kullanıldığı ileri sürülmektedir. Buna karşılık ilk olarak 1910’da Paul Casier’e yöneltilen bir soru üzerine Pechstein’in resmi için “ekspresyon” ifadesini kullandığı da söylenmektedir.

Ekspresyonizm terimi, gelenekçiler ve yenilikçiler arasındaki çekişmeyle kesin bir anlam kazanmıştır. İzlenimci eğilime karşı çıkan herkes ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. Artık yalnızca görünen gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve taklit etmek istemeyenler dışavurumcu olarak nitelendirilmiştir.⁵⁴

⁵⁴ Çağdaş Dünya Sanatı Devlet Kitapları, s. 86.

Bu akımın ilk dönemlerindeki temalardan birisi, Ernst Ludwig Kirchner'in (Alman, 1880-1938) Japon Şemsiyesi Altındaki Kız (1909) adlı tablosunda olduğu gibi çılgın erotizmdir.⁵⁵ (Resim 11).



Resim 11: Ernst Ludwig Kirchner, “Japon Şemsiyesi Altındaki Kız”, 1909

Dışavurumculuk; izlenimcilik, fovizm, kübizm ya da gelecekçilik gibi yalnızca bir sanat akımına verilmiş bir ad değildir. Bir sanat akımı olmasının yanı sıra özellikle Germen ülkelerinde sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır.⁵⁶

Dışavurumcu sanatın amacı, sanatçının duyguları ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışavurmasını sağlamaktır. Bu duyguları daha iyi yansıtabilmek için sanatçının geleneksel kuralların dışına çıkarak bazen, gerçeğin biçimini bozma yöntemini kullanmasına imkân verir. Dışavurumculuk, sanatçının öznel duygularına çok önem verir. Dünya'nın istikrarsız gidişatına bir tepki olarak şekillendi. Dışavurumcular, sanatın daha çok bir müzik gibi olması gerektiğini, form ve imgeleri

⁵⁵ Edward Lucie-Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul 2004, s. 67.

⁵⁶ **Çağdaş Dünya Sanatı Devlet Kitapları**, s. 87.

tarif etmek yerine, duygu anlam ve imayla, yüksek sezgi ve çağrışımla sanat yapmayı hedeflediler. Dışavurumculuk'ta çoğu kez izleyiciyi rahatsız eden bir cesaret ve coşku hissedilir.⁵⁷ (Resim.12)



Resim 12: Marcel Duchamp, Tuval üzerine yağlı boya, “Merdivenden İnen Çıplak”, 1912

Dışavurumcu sanatçılar; sanatta doğa biçimi ile soyutlama biçim arasındaki farkın önemine ve bilincine işaret etmişlerdir. Yani soyutlanma bilinci, bir bakıma Ekspresyonizm'in hazırladığı bir ortamda daha açık olarak görülebilmiştir.⁵⁸

⁵⁷ T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, s. 89.

⁵⁸ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 83.

2.4.1. Ekspresyonizm Akımının Öncüleri

2.4.1.1. Ernst Ludwig Kirchner

Die Brücke (Köprü) sanat akımı grubunu kuran, Van Gogh, Munch ve Ensor'un açtığı yolu takip eden ekspresyonist Alman ressam. 6 Mayıs 1880 yılında Almanya'da dünyaya geldi. 1901 yılında, Dresden'de bir teknik üniversite olan Königliche Technische Hochschule'a başladı. Ressam, 1903-1904 yıllarında çalışmalarına Münih'te devam etti. Konuları Berlin'in kalabalık kafeleri, sirkleri, tiyatroları, kabareleri ve caddeleri gibi telaşlı çevresindendi. Modern kent insanının yapay, ikiyüzlü ve kasvetli hallerine dikkat çekmeye çalıştı. 1905 yılında kurduğu 'Die Brücke' isimli sanat akımını temsil eden grubun 20'nci yüzyılda modern sanatın gelişimi ve dışavurumculuk akımı üzerinde büyük etkileri oldu. 1911 yılında Berlin'e taşındı. 1918'de Davos'ta Alpler'deki bir çiftlik evine yerleşti. O dönemde pek çok dağ manzarası çizdi. Almanya ve İsviçre'de düzenlediği sergilerle 1920 yılında ressamın ünü arttı. 1923'te Frauenkirch-Wildboden'e taşındı. 1928 yılında Venedik Bienali'ne katıldı. 1931 yılında ise Prusya Sanat Akademisi'nin bir üyesi oldu. En çok bilinen eserlerinden birkaçı: Bir Asker Olarak Otoportre (1915), Sokak, Berlin (1913) ve Marzella (1909-1910). 1933'te Kirchner, Naziler tarafından dejenere ressamlardan biri ilan edildi ve Berlin Sanat Akademisi'ndeki görevinden alındı. 1937'de Almanya'daki farklı müzelerde bulunan 600'den fazla çalışması toplatıldı. Bu eserler satıldı ya da yok edildi. Ressam, 1938 yılında, Almanlar'ın Avusturya'yı işgali ve evini kapatmaları sonucunda yaşadığı psikolojik travma sonrası intihar etti.

2.5. Kübizm

Kübizm akımı, İspanyol Pablo Picasso (1881–1973) ve Fransız George Braque (1882–1963) öncülüğünde oluştu. Picasso mavi ve pembe dönemlerinin ardından 1906 yılında primitivizm (insanlık tarihinin ilk dönemlerinde insanlar arasında yaşamın çok daha iyi, dürüst ve etik olduğunu savunan bir inanç akımı) etkisi altında, özellikle Afrika masklarından etkilenerek resimler yapmaya başladı. Sanatçının 1907 yılında yaptığı "Avignon'lu Kadınlar" isimli resmi kübizmin öncü resimlerinden biridir. Dolayısıyla kübizmin 1907 yılında başladığına dair yorumlarda doğruluk payı yüksek. 'Avignon'lu Kadınlar' geleneksel anlamda perspektifin bozulduğu, Afrika masklarının

yanı sıra Mısır ve İber sanatı etkili resim, modern sanat tarihinin en önemli eserlerinden biri olarak değerlendiriliyor.⁵⁹

Sanatçının Barselona'nın Calle Avinyo'da yer alan bir genelevden aklında kalanları aktardığı resmin konusu en az üslubu kadar sıra dışı ve radikaldi. Sanat Dünyasının kübizmi şekillendiren, kolaj tekniğini canlandıran ve 20. Yüzyıldaki diğer önemli sanat akımlarının neredeyse hepsini etkileyen bu resmi kabullenebilmesi otuz yıldan fazla bir zaman aldı.⁶⁰

Kübizm ne bir manifestodur, ne bir okul, ne yeni bir teori; başlangıçta, Braque ve Picasso'nun tablolarını farklı kalemlerden belirten bu niteleme, daha "okunaklı", geometrik yapılaşma uygulayan ve öncekilerin tersine, salonlarda resimlerini sergileyerek hakaret ya da alaylarla karşılaşan birçok ressamı da kapsayacaktır.⁶¹

Akımın gerçek isim babası bir rivayete göre Henri Matisse'dir. 1908'de Sonbahar Salonu'nun jürisinde yer alan ünlü sanatçının sergiye katılan Braque'ın "L'Estaque" resimlerini şematik olarak küçük küplere benzetmiş olduğu, Vauxcelles'in de bu benzetmeden esinlendiği çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır. Kübizmin isim babası değil ama gerçek taraftarı ise, akımın bir anlamda sözcülüğünü de yapmış olan ünlü şair ve sanat eleştirmeni, Guillaume Apollinaire'dir (1880-1918). 1911 yılının Sonbahar Salonu'yla ilgili yazısına, "Kübizm öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir" diye başlayan Apollinaire, "İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyici'ye, Kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Apollinaire'e göre Kübizm, Fransa'da dönemin en 'yüce' sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır.⁶²

Klasik anlamdaki form anlayışına tam anlamıyla arkalarını dönen kübistler, görünen nesne veya nesnelerin direkt bir tasvirini değil, onların değişik bölüm ve görüntülerinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bütünü eserlerine aktarmayı

⁵⁹ Tempo Özel Sayı, s. 94.

⁶⁰ Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, s. 388.

⁶¹ Pierre Cabanne, **Kübizm**, Çeviri : Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara 2013, s. 8.

⁶² Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 45

hedeflemişlerdir. Bu akımın en büyük ve ünlü temsilcilerinden bazıları ise Pablo Picasso, Paul Cezanne, Salvador Dali, Emil Filla ve Leonardo Da Vinci'dir.⁶³

İlk gerçek anlamda kübist resim ise Picasso ve Braque'ın birlikte çalışmaya başladıkları 1908 yılında ortaya çıktı. Paul Cezanne'ın doğanın geometrik formlarla yorumlanması gerektiğine dair teorileri kübist sanatçıları etkiledi. Rönesans'tan beri süregelen, iki boyutlu tuval üzerinde üç boyutluluk yanılsamasını ortadan kaldırmaya çalışan, bunun için mekân kavramı üzerine yoğunlaşan kübistler, nesneyi, figürü parçalamak yoluna gittiler. Ortaya çıkan form, kübik görünümlü olduğu için sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles tarafından yazılan bir yazı sonucu akım kübizm olarak adlandırıldı. Her ne kadar akım, bütün yenilikçiliğini Picasso ve Braque'a borçluysa da, 1909 yılından itibaren çeşitli sanatçılar kübist tarzlarda resimler yapmaya başladı. Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Fernand Leger (1881-1955) gibi ressamlar 1909 Sonbahar Salonu'nda bu tarz resimlerini sergilediler. Nitekim Braque ve Picasso dışındaki kübist sanatçılar 'Salon Kübistler' olarak adlandırıldı

Kübizm iki döneme ayrılıyor. 1908-1912 yılları arasındaki dönem Analitik Kübizm olarak adlandırılırken, 1912-1914 yılları arasındaki dönem Sentetik Kübizm olarak isimlendiriliyor.

Analitik Kübizm'in çıkış noktası doğadır. Kübistler doğadan aldıkları nesnelerin, farklı açılardan görünümünü çözümleyerek, geometrik biçimler düzeninde resmin kurgusal yapısını oluşturmuşlardır. Analitik Kübizm, değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini amaçlar, objelerin bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Sanatçı, böylece üç boyutuyla mekânda yer tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir. Bu, bir bakıma, zaman faktörünü dördüncü boyut olarak kullanma zaman-mekân (spacetime) verisini sanatta geçerli hale getirmektir.⁶⁴

Picasso ve Braque ile ortaya atılan Sentetik Kübizm'in çıkış noktası, artık görünenin değil, resmin, yani görünür olanın önemli olduğunun bir göstergesi idi. Artık doğa, resim yapıtının elemanlarını oluşturmamakta aksine soyut-düşünsel elemanlar

⁶³ Engin Beksaç, Tayfun Akaya, **Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 1990, s. 116.

⁶⁴ Cahid Kınay, **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 234.

doğa biçimlerini belirlemektedir. Bu bakımdan Analitik Kübizm ile Sentetik Kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Bunu, Werner Hafftmann'ın açıklaması ile şöyle söylemek mümkündür: “Analitik Kübizm’in bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, Sentetik Kübizm, soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü Sentetik Kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz.”⁶⁵

Sentetik dönem aynı zamanda geleneksel malzeme arayışında bir dönüm noktasıdır. Picasso, 1912 yılında yaptığı ‘Bambulu Ölü Doğa’ ile boya dışındaki malzemeleri resim sanatına soktu ve ilk kez kolaj tekniğini kullandı. Bu resme bakıldığında, bambu yanılması veren muşamba ve oval formdaki resmin kenarlarında kalın ip göze çarpıyor. Analitik dönemde bütünün parçalanması söz konusuysen, sentetik dönemde parçaların bütüne ulaşması amaçlandı. 1914 yılında George Braque’ın cepheye gitmesi ile kübizm dinamizmini ve yenilikçi özelliğini kaybetti. Albert Gleizes, Juan Gris gibi birçok sanatçı kübist anlayışla resimler yapmaya devam etti. Ancak akım, artık estetize bir şekilde kendini tekrarlar oldu. Picasso’nun ilerleyen yıllarda yaptığı eserlerde kübizm etkisi oldukça belirgindi. 1937 yılına ait, sanat tarihinin en ünlü savaş karşıtı resimlerinden olan ‘Guernica’ da bu etki çarpıcı bir şekilde göze çarpar. İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kentinin bombalanması üzerine sipariş alan Picasso bu resmi Dora Maar’ın hayal gücünün katkısı ile yaptı. Hayatta bir kere bile savaşı yaşamamış, İspanyol vatandaşı olduğundan orduya katılma zorunluluğu olmadığı için Birinci Dünya Savaşı esnasında Paris’in keyfini sürmüş Picasso’nun bu eseri, birçok Avrupa kentini dolaştıktan sonra Amerika’ya gönderildi ve bu ülkedeki sergilenmesinden elde edilen gelir İspanyol mülteciler için harcandı.

Guernica’nın etkisi günümüzde hala olabildiğince güçlü. Resmin halı bir kopyası bugün Birleşmiş Milletler Binası’ndaki Güvenlik Konseyi Toplantı Salonu’nun girişinde asılı. 27 Ocak 2003 tarihinde Colin Powell ve John Negroponte’nin Irak üzerine yapacakları basın toplantısı esnasında arka planda sanat tarihinin savaş karşıtı belki de en önemli eserinin görülmesi sakıncalı olacağından, Amerikalı diplomatların talebi ile halı mavi bir örtü ile kapatıldı.⁶⁶

⁶⁵ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul 1992, s. 172.

⁶⁶ Tempo Özel Sayı, s. 97.

Kübizmci ressamların çoğunlukla bilinen motifleri gitarlar, şişeler, yemiş tabakları veya bazen de insan figürleridir. Bu gibi herkesçe bilinen ve tanınan motifleri seçmelerinin nedeni ise bu motifler içinde, değişik bölümler arasındaki ilişkiyi anlayarak, seyircinin yönünü daha rahat belirleyebilmesidir.⁶⁷

Kübizm gerçekten de yeni resimsel bir dil; yeni bir görme biçimi; dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. Yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.

“Avignon’lu Kızlar”, Kübizme giden yolu açmakla birlikte, tam anlamıyla Kübist değildir; sonraki yıllarda gelişen Kübist estetiğinin çok uzağında bir renkselliğe ve dışavurumculuğa sahiptir. Bazı sanat tarihçilerinin Picasso’nun “Afro-Kübist” dönemi olarak adlandırdıkları 1906-1908 sürecindeki ön Kübist döneme atfettikleri “Avignon’lu Kızlar” ın Kübizm açısından önemi, o güne kadar hiçbir sanatçının yeterince üstüne gitmediği resimsel sorunların çözümünü göze almasıdır.

“Avignon’lu Kızlar” ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır: Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir. Rönesans’tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanatta “Avignon’lu Kızlar” a atfedilen önemi açıklar. Picasso, resmindeki her bir figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik

⁶⁷ E. H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 455.

olarak tek yüzeyde algıladığı nesnelere ve figürleri üç boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmış; izleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir.

1907-1909 arası süreçte Picasso'yla tanışan, "Avignon'lu Kızlar"ı gören ve hemen ertesi yıl "Büyük Çıplak" adlı resmini yapan Braque da tıpkı Picasso gibi etnografik nesnelere merak duymuş, bu nesnelere biçimsel sadeliğinden etkilenmiştir. Ancak Picasso'nun da Braque'ın da bu dönemde etkilendikleri belki de en önemli kaynak, Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar"ı yaptığı yılın Sonbahar Salonu'nda açılan Cezanne'ı, sözde değil özde sahiplenilen Picasso, resimlerinde üçüncü boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeye değil, renk tonalitesiyle elde eden sanatçının ortaya attığı yeni görsel önermeleri yeniçağa, 20. Yüzyıla taşımıştır. Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar"ının Cezanne'ın geç dönem resimleri arasında yer alan "Yıkılanlar" dizisiyle ilişkisi açıkça görülebilir. Cezanne'ın doğadaki nesnelere, geometrik bir öz halinde, koniler, küreler ve silindireler' gibi algılayarak resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque'ı derinden etkilemiş, Kübizmin temellerinin atılmasında etkili olmuştur. Yüzyıl başında Kübist resimleri fazla geometrik bulan izleyici, "yazar için dilbilgisi neyse, ressam içinde geometri odur" diyerek yönlendirmeye çalışan Apollinaire, geometrinin espasla ilgili bir bilim olarak resmin her zaman en temel kuralı olduğunu öne sürerek Kübistleri savunmuştur.

Kübizm, özünde resimsel bir akım olmasına karşın heykeltıraş sanatçıları arasında da taraftar bulmuştur. Sanat eğitimi görmek için geldiği Paris'te Güzel Sanatlar Okulu'ndaki eğitimi fazlasıyla akademik bulup terk eden, bunun yerine Louvre'daki antik heykellerle kendini eğiten Rus asıllı Amerikalı heykeltıraş Alexander Archipenko'nun (1887-1964), özellikle Mısır sanatına duyduğu ilgi onu Kübizme yaklaştıran başlıca etkenler arasındadır. 1912 yılından itibaren heykellerinde atık malzemeler kullanmaya başlayan Archipenko'nun özellikle erken dönem yapıtlarında Picasso'nun gündelik malzemelerle gerçekleştirdiği asemblajvari (üç boyutlu kolaj) heykellerinin etkisi sezilebilir. Yine bir diğer Kübist heykeltıraş da Kübist üslubu heykele uyarlayan ilk Fransız sanatçılardan biri olan Henri Laurens'dır (1885-1954).

Laurens, ahşap ve metal kullandığı son derece renkli heykelleriyle üç boyutlu bir Kübizm benimsemiş, heykelsi Kübist resimlere, resimsel Kübist heykellerle karşılık vermiştir.

Kübizm, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yoğun enerjisinin yitirmiştir. Birçok sanatçı askere çağrılmış, aralarında Braque'ın da bulunduğu bazı sanatçılar ciddi yaralar almış, sanatçılarda savaş öncesi döneminin heyecanı kalmamıştır. Ancak Kübizmin deneysel evresi sona ermiş olsa da etkisi, her zamankinden daha yoğun bir şekilde hissedilmeye başlanmış ve geometrik soyutlamacı yaklaşımlar, Kübizmin temelleri üzerinde gelişerek modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi olmuştur.⁶⁸

İzlenimcilik, fovizm, kübizm de kelime ve kavram olarak alaylı bir benzetmenin ürünüdür. Kübizm denemeleri yapan Georges Braque'ın Estague'da Evler tablosunu gören Henri Matisse küçük küplerden söz etmiş, daha sonra eleştirmen Vauxcelles Kübizm deyimini, istemeyerek, sanat hareketine mal etmiştir.⁶⁹

Kübizm' in nasıl ortaya çıktığı ile ilgili bugün tam bir sonuca varmak mümkün olamamaktadır. Fakat Kübizm' e ortam sağlayan ve bu akımın temellerini oluşturan Cezanne' ın “doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir” sözü kübizm için önemli bir çıkış noktası olmuştur.

Cezanne için amaç doğayı ve nesnelere duyusal görüşlerinden soymak ve onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktı. Kübizm' in meydana gelişi Cezanne tarafından uyarılmış, teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler ardında ideal ilgileri canlı tutacak bir muhafazaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı... Nesnelere duyusal görüşlerinden kurtarılınca geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşte çözümlenektir.⁷⁰

⁶⁸ Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 51

⁶⁹ Kınay, s. 232.

⁷⁰ Tunalı, s. 165.



Resim 13: Cezanne, “La Montagne Sainte”, 1904



Resim 14: Braque, “Estaque’taki Evler”, 1908

Bu sözler Cezanne’ın doğanın gerçek biçimlerinden uzaklaşarak, doğa biçimlerinin dışında farklı biçim anlayışları aradığını gösterir. Cezanne’ın düşünceleri etkisinde kalan sanatçılar eşyaları parçaladılar ve parçalardan birini yalınlaştırarak, öteki parçaları ise gelenekçi perspektife başvurmadan, resmin yüzeyinde dağıttılar. Cezanne’ın düşüncelerini benimseyerek kendi yöntemlerini oluşturdular. Böylece 1910 yılında “Kübizm” akımını başlattılar.

Kübistler Cezanne gibi hacmin yapısını arıyorlardı. Ama kübistler için hacim nesnelerin özüyü; duyuşal niteliklerinden elendikten sonra değişmeyen, kalan yanıydı. Resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmışlardı.

Cezanne, yapısını göstermek istediği hacme geleneksel sanatın çizgisinde saptanmış bir noktadan bakıyordu. Kübistlerin kavram ressamlığı, Giotto'dan beri süre gelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyor.⁷¹

Kübizmin fotoğraf objektifinden bakar gibi doğayı ve nesnelere, tek bakış noktasından değil de çok bakış noktasından görmesi farklılık yaratmıştır. Bu görme tarzı, nesnelere parçalayıp farklı açılardaki görünüşlerini bir araya getirerek, yeni bir biçim oluşturmuştur (Resim 13, Resim 14, Resim 15).

Kübizm “soyut sanat biçimi olarak anlamını evrenin içyapısını ifade etmede varlığın özünü dışsallaştırmada bulur... Nesnelere özünü kavramak nesnelere iç yüzünü ve içyapısını kavramak için, elbette kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık, alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, “deforme olmuş” yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformasyonu kaçınılmaz zorunlu bir ilke olarak doğar”.⁷²

⁷¹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 28.

⁷² Tunalı, s. 167.



Resim 15: Picasso, “Oturan Yeşil Elbiseli Kadın”

1912’ de Picasso ile Braque’ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür kübizmine “Bireşimsel (Sentetik) Kübizm” adı verildi. Bundan şu anlaşılıyordu: bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu.⁷³

2.5.1. Kübizm Akımının Öncüleri

2.5.1.1. Pablo Picasso (1881-1973)

İlk resim derslerini yedi yaşında ressam babasından alan Picasso, 16 yaşında Madrid’teki San Fernando Kraliyet Akademisi’ne girdi. 1900 yılında ilk kez Paris’e gitti ve Max Jacop ile tanışıp Fransızca öğrenerek kentin sanat ortamına girdi. Şubat 1901’de yakın arkadaşı Carlos Casagemas’ın intihar ettiğini öğrenen Picasso,

⁷³ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s. 63.

depresyona girdi. Bu dönemde sanatçının resimlerine mavi ve yeşil gibi soğuk renkler hâkim oldu. 1904 yılında Fernande Olivier ile tanışması ve mutlu bir beraberlik yaşamaya başlaması ile ‘mavi dönem’ sona erdi ve ‘pembe dönem’ başladı. 1906 yazını Pireneler’deki bir Katalan köyünde geçiren sanatçı, burada İber heykelleri ile tanıştı ve ilk oyma heykellerini yaptı. 1906’da Paris’te Trocadero Etnografya Müzesi’nde Okyanusya ve Afrika’dan gelen objeleri inceleme fırsatı buldu. Gerek İber heykelleri gerek müzede gördüğü objelerden aldığı etki ile 1907 yılında ‘Avignon’lu Kadınlar’ isimli resmi yaptı. Ekim 1907 tarihinde şair Apollinaire tarafından Fransız sanatçı Georges Braque ile tanıştırıldı. Bu yıl, Picasso’nun sanat hayatında ‘kübist dönem’in başlangıç yılı oldu; yeniliği geometrik formlar değil, bakış açılarının sayılarının artması ve düz yüzeylerde üç boyutluluğun kalkması, hacmin indirgenmesi sonucu ortaya çıkan yüzeyselliktir. 1912-1914 arasındaki ‘sentetik kübizm dönemi’nde ise Picasso modern sanat tarihinin en önemli eserlerinden ‘Bambulu Ölü Doğa’yı yaptı. En ünlü eserlerinden biri ‘Guernica’ İspanyol İç Savaşı’nda Alman hava kuvvetleri tarafından bombalanan Guernica kentini konu alır. Hayatında savaş görmemiş olan sanatçı, hayal gücüne dayanarak resmi yaptı. Pablo Picasso’nun özellikle ünlü olduktan sonraki hayatı için “Dolce Vita” (tatlı hayat) denilebilir. Âşık olduğu kadınlarla, sanatçı arkadaşlarıyla ve sanatından kazandığı bol para ile güzel bir hayat sürdürdü ve 1973 yılında hayata veda etti.

2.5.1.2. Georges Braque (1882-1963)

Sekiz yaşında ailesi ile birlikte Le Havre’a taşındı. Burada babasının resim ve dekorasyon üzerine faaliyet gösteren bir şirketi vardı. 15 yaşında yerel bir sanat okuluna girdi ve ilerleyen yıllarda yakın arkadaşı olacak olan Raoul Dufy ile tanıştı. Bir sene askerlik yaptıktan sonra 1902 yılında Paris’e taşındı. Louvre Müzesi’ni sıklıkla ziyaret ederek Van Gogh’un resimlerini inceledi, onun renk anlayışından etkilendi. Ekim ayında Humbert Akademisi’ne girdi. 1905 yılında Fovist Andre Derain ve Henri Matisse’in Sonbahar Salonunda sergilenen resimlerini görünce çok etkilendi. 1906 yılında Fovizm etkili resimleri ilk kez Bağımsızlar Salonu’nda sergilendi. 1907’de şair Apollinaire tarafından Pablo Picasso ile tanıştırıldı. Yılın sonuna doğru Picasso’nun atölyesinde ‘Avignon’lu Kadınlar’a rastladı ve bu tarihten sonra kübizm akımının Picasso ile birlikte öncüsü oldu. Picasso, 1912 yılında ilk kolajı yaparken, Braque’da ilk

'papier-colle'yi (kâğıt yapıştırma) yaptı. Ağustos 1914 tarihinde askere çağırıldı. Mayıs 1915'de cephede çarpışırken yaralandı ve geçici körlük yaşadı. 1916 yılının sonlarına doğru yeniden resim yapmaya başladı. Bir süre kübizm esintili resimler yapan Braque, ilerleyen yıllarda farklı bir üslubu benimsedi. 1940 yılında, Paris'in Almanya tarafından işgal edilmesi üzerine, bir süre Limoges ve Pireneler'de yaşadı. Savaş sonrasında, 1945 yılında yağlı boyadan ziyade renkli baskı tekniğini uygulamaya başladı. 1953 yılında Louvre Sarayı'nın Henri II Salonu'nu dekore etme siparişi aldı. Daha önceki resim dizilerinde resmettiği kuş motiflerini burada da kullandı. Ertesi yıl Varengeville'deki bir kilise için vitray resimleri yaptı. 1959 yılında kronik bir hastalığa tutuldu ve resim yapamamaya başladı. 1963 yılında ise hayata veda etti.

2.5.1.3. Albert Gleizes (1881-1953)

1881 yılında Paris'te doğan Gleizes ortaokul eğitiminden sonra babasının kumaş fabrikasında tasarımcı olarak çalışmaya başladı. Bir süre orduda görev aldıktan sonra resim yapmaya başladı ve empresyonist tarzda manzara resimleri üretti. 1902 yılında Societe Nationale des Beaux Art'da bu tarzda bir resim sergilendi. 1907 yılında sanatçı arkadaşlarıyla Abbaye de Creteil isimli bir oluşuma girdi. Oluşumun gayesi mali kaygılar olmadan sanatçıların özgürce sanatlarını yapmalarına yol açmaktı. Fakat başarılı olamadılar ve 1908'in başında vazgeçtiler.

Gleizes, 1911 yılında Bağımsızlar Salonu'nda kübistlerin resimlerini görünce çok etkilendi. Hatta bu sergiye katılan Jean Metzinger ile 1912 yılında 'Kübizm' isimli bir kitap yazdı. Ertesi yıl New York'taki Armory Show'a katılarak kübist resimlerini sergiledi. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile yeniden askere alındı. Ünlü Jean George Cocteau'nun yönetimde sahnelenen William Shakespeare'in 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' isimli oyununda kostüm tasarımcısı olarak görev aldı. 1915 yılında askeri görevi sona erince, ailesiyle birlikte New York'a taşındı ve buradan dünyanın çeşitli bölgelerine sıklıkla seyahatler yaptı. 1932 yılında Kelt, Romanesk ve Doğu sanatları üzerine bir kitap yayınladı. Paris'e döndü. 1930'ların sonunda birçok eseri, Amerikalı koleksiyoner Peggy Guggenheim tarafından satın alındı. İkinci Dünya Savaşı esnasında Alman işgalinden kaçmadı ve Paris'te kaldı. 1952 yılında Fransa Devleti kendisine Legion d'Honneur ödülü verdi. Sanatçı, 23 Haziran 1953'de hayata veda etti.

2.6. Fütürizm

Fütürizm modern yaşamı, modern yaşamın süratliliğini, makinenin modern hayata getirdiği hareketi göklere çıkarmakta ve süratin güzelliğini övmektedir. Fütürizmde yapılmak istenen şey, evrendeki hareketin bir anını tespit etmek değil; hareketin kendini duyurmaktır. 1909 yılında İtalya’da ortaya çıkan, geçmiş ve geleneksel görüşleri reddeden bir akımdır. Savaş, isyan, yaşamın sağlıklı adaletsizliğini göklere çıkarmaktadır. Fütürizm, Faşist Partisi’nin sanatı olarak ilan edilmiştir. Fütürizmin parti sanatı olarak kabul edilmesidir ki, bu sanat anlayışının Avrupa için önemini yitirmesine neden olmuştur.⁷⁴

Çağdaş uygarlığın en önemli öğeleri olan hareket, hız ve sürekli değişimin karşıtı hareketsizliği içerdiği için, fütürizm kübizmi suçlar. Fütürist resim, dinamizm ilkelerini sergilemelidir ve karşılıklı iç içe geçiş sürecini, ardışık kaynaşmayı kendine konu edinir.

Fütüristler daha çok fırtınalı denizler, son hızla giden otomobiller, dansözler gibi hareketli konuları seçmişlerdir.⁷⁵

Bu akım etkisini ağırlıklı olarak başta İtalya olmak üzere Rusya ve yakın Avrupa ülkelerinde etkisini göstermiştir. Gelecekçilik, devrimci bir hareket olarak algılanmakla birlikte, manifestosunu 1909’ da Marinetti’nin yazdığı “La Figaro” gazetesinde yayımlattı. Biz enerjiye, korkusuzluğa ve tehlikeye duyulan aşkın şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı şiirimizin esas elamanları olacaktır... İddia ediyoruz ki, dünyanın görkemi yeni bir güzellikte zenginleşti: hızın güzelliği... Bir top güllesi üzerinde uçarcasına, gürleyerek giden bir otomobil, “Samorhrace zaferinden daha güzeldir... Mücadeleden daha güzel bir şey yoktur. Saldırgan bir karakteri olmayan hiçbir çalışma sanat şaheseri olamaz.”⁷⁶

“Marinetti’nin manifestosu, bir tür çağrıdır. İtalya’yı geçmişin tüm kangrenli hücrelerinden kurtarmaktan söz eder şair.”⁷⁷

Çağrı İtalya’da yapılmıştır ancak modern dünyanın pek çok ülkesinden karşılık gelmiştir. Fütürist Manifesto’da hız, gelecek, mücadele ve sınırsız özgürlük gibi

⁷⁴ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 600.

⁷⁵ Kılıçkan, s.126.

⁷⁶ Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s. 42.

⁷⁷ Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s. 65.

kavramlarına yapılan vurgu pek çok ülkede kabul görmüştür. Makineler eşliğinde yeni bir yüzyıl doğmaktaydı. Artık her şey yenilediğine göre sanat da değişmek zorundaydı. Dolayısıyla “hareketin en dikkate değer sonuçları, görsel sanatlarda ve şiirde olmuştur. Kültür ve toplumsal yapıdaki değişim ve yenilik, şiirsel mısırada (dizede) ve tipografideki (forma uygun yazma) yeni düşünceleri ifade etmede önemli bir iletişim misyonuna öncülük etmiştir”⁷⁸

Marinetti'nin etkisiyle şiir ve edebiyat akımı olarak ortaya çıkan Fütürizm, çok geçmeden güzel sanatları da etkisi altına almıştır. Bu akıma öncülük eden resim sanatçıları; Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla, Gino Severini ve Luigi Russolo'dur. Bu ressamlar 1910 yılında Marinetti gibi kendi manifestolarını yayımladılar. “Gelenekçi Ressamlar Manifestosu” şu ilkelere dayanıyordu: geçmişin tüm kültürlerini yıkmak... Her türlü taklidi geçersiz kılmak... Özgürlük adına yapılan tüm girişimleri yüceltmek... Sanat eleştirilerini gereksiz ve tehlikeli kabul etmek... Tüm sanat alanını, geçmişte kullanılmış olan süje (özne) ve konulardan arındırmak...⁷⁹ (Resim 16).

⁷⁸ H. Y. Öztuna, **Fütürizm ve Tipografi**, Grafik Tasarım Dergisi 2007, sayı: 10, s. 33.

⁷⁹ Bektaş, s. 44.



Resim 16: Giacomo Balla, “Balkon Boyunca Koşan Kız”, 1912

Bu ilkeler bütününde, gelenekçi ressamalar sanata yeni bir devinim, hız ve hareket getirmişlerdir. Süslemeci ve estetik unsurları yadsıyarak saçma ve gereksiz buldular. Gelenekçiler resimlerinde önem verdikleri hareket ve dinamizmi karakteristik bir biçimde dile getirdiler. Onların resimlerinde hız ve hareket kadar, ‘an’ kavramı da dikkat çeker, Örneğin; koşan bir atın dört değil yirmi ayağı olmalıydı. Gelenekçiler, kendilerine amaç olarak objeyi değil, kendi iç yaşantısını ele alıyordu. Resimlerinde, Kübizmin etkisinde bölmece bir üslup dikkat çeker. Gelenekçilerin çok önem verdikleri hareket ve dinamizm iki tür uygulama ile elde olunur. Kübizm tekniği ile form elemanlara, planlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz ya da insan vücudu değişik açılardan görülerek, üst üste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekân ve zamanla kayıtlı hareket algısını verir. Teknik bakımından Gelecekçilik ve Kübizm

ortaklaşa görüntü verirler. Kullanılan renkler puvantilistlerin (noktacılık ya da diğer adıyla yeni izlenimcilik akımının öncüleri) çeşitli renkleridir.⁸⁰

Modern sanat akımları arasında kendine özgü bir yeri olan Fütürizm, sanatsal zeminini kısa zaman içinde Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958), ve Gino Severini (1883-1966), gibi genç İtalyan sanatçıların katılımıyla bulmuş; bu sanatçıların imzalayacağı Fütürist resim ve heykel manifestolarının izlenmesiyle biçimsel bir ifadeye kavuşmuştur. Akım, manifesto yazımına özellikle önem vererek ‘sanatçı manifestosu’ geleneğinin oluşmasında etkili olmuş; şairlerin, ressamların, heykeltıraşların yazdığı sanatsal Fütürizm manifestolarının yanı sıra kendini Fütürizme yakın hisseden pek çok kişinin kaleme alacağı çok sayıda Fütürist manifestonun yazılmasının da yolunu açmıştır. Bu manifestolar arasında, Fütürizmin anti-feminist tavrına rağmen yazılmış bir ‘Fütürist Kadınlar Manifestosu’ oldukça dikkat çekicidir. Kadınlara ‘‘Erkeklerinizi sıkıcı, duygusal gereksinimlerle boğmayın! Erkeklerinizi ve oğullarınızı kendilerini aşmaları için yüreklendirin! Unutmayın, onları sizler yaratıyorsunuz... İnsanlığa borcunuz, kahramanlar yaratmaktır. Hadi, yaratın onları!’’ gibi öğütler veren bu manifesto, Fransız yazar ve ressam Valentine Saint-Point’in (1875-1953) imzasını taşır.

Fütürizmin sanat manifestolarında, yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Ancak bu ‘yeni sanat’ hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmak önerilir, ama yerine ne konacaktır, bu o kadar açık değildir. Marinetti’nin akıl hocalığı yaptığı, yeni eğilimleri göstermek amacıyla zaman zaman Paris’e de götürdüğü genç Fütüristler’in yapıtları, çoğu zaman manifestolarda yer alan söylemler kadar yeni ve farklı değildir. İtalyan Fütüristleri, Marinetti’nin manifestosunda söz ettiği ‘hız estetiği’ne, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci ‘divizyonizm’e başvurmuş, ayrıca Eadweard Muybridge (1830-1904) ve Etienne-Jules Marey (1830-1904) gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir. Kübizmin birden çok anıyı ve açıyı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekân algısı Fütüristlerin dikkatini çeken akımlar arasında önemli bir yer tutarken, Fransız sanatçı

⁸⁰ Kınay, s. 249.

Robert Delaunay'nin 1911-12 yıllarına tarihlenen resimleriyle gündeme gelen "Orfik Kübizm" in ayrışık canlı renk alanlarına dayalı görselliği de etki alanları arasında sayılabilir. Bütün bu etkileri özümseyen Fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür. Hareketin an an görüntülendiği 'devinim fotoğrafları'nı betimleyici bir yaklaşım içinde olmaları ise, mimetik görsel temsilden tam anlamıyla kopmadıklarının bir göstergesidir.

Flippo Tommato Marinetti etrafında toplanan genç sanatçıların lideri konumundaki ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni'nin 1910 yılında kaleme aldığı "Fütürist Resim: Teknik Manifesto" da, genç Fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları dile getirilmiştir.

Fütüristlerin önde gelen temsilcileri arasında yer alan Boccioni, manifestoda yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki uğraşısını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Sanatçının "Ruh Halleri-Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar" (1911) başlıklı ünlü triptiği, Fütüristlerin ilgi duyduğu konulara, tren istasyonlarına, kalabalıklara ve tüm bunları tek yüzeyde buluşturan dinamik görsel zenginliğe bir örnektir. Bergson'un düşüncelerini yankılayan "Teknik Manifesto" da yazdığı gibi Boccioni bu resimlerde kendi "farklı ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtabilmek" çabası içindedir. Aynı çabayı tüm Fütüristlerin paylaştığı, yapıtlarına seçtikleri "ritm", "dinamizm", "eş zamanlı hareket" gibi isimlerden de anlaşılabilir. Carlo Carra'nın "Nesnelerin Ritmi" (1911); Giacomo Balla'nın "Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi" (1912); Luigi Russolo'nun "Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi" (1913) gibi. Bu resimlerin hemen her biri bir yandan Kübizmin yoğun etkisini hissettirirken, bir yandan da dışavurumcu bir soyutlama dinamizmini yakalama uğraşını yansıtır. Hareket halindeki nesnelerin dinamizmini yansıtabilme çabası, resimleri kadar heykelleriyle de dikkat çeken Umberto Boccioni'nin "İnsan Dinamizminin Sentezi" (1913) ve "Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri" (1913) gibi yapıtları, Fütürist heykeltiriliğinin başlıca örnekleri arasında yer

alır. Boccioni'nin, bir hareket anını eş zamanlılıkta yine de betimlemeci bir şekilde ele alan bu gibi heykellerinin yanı sıra 1914-15 yıllarına tarihlenen, daha soyut bir görünüm taşıyan, ayrıca ahşap, bakır, demir ve atık malzemelerle gerçekleştirdiği “Dört Nala At ve Evin Dinamizmi” gibi çalışmaları da bulunmaktadır. 1912’de kaleme aldığı “Fütürist Heykel Teknik Manifestosu”nda antik Yunan ve Roma geleneğine ve Rönesans sanatına başkaldıran Boccioni, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını eleştirmiş, cam, ahşap, karton, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme dağarcığı önermiştir. Heykellere hareket kazandırmaktan da söz eden Boccioni'nin bu manifestosunu, heykel sanatının geleceğine ilişkin bir öngörü olarak okumak mümkündür.

İtalya’da Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı’yla birlikte son bulmuştur. Bu sonda, savaşın bir tür hijyen olduğunu savunan Fütüristlerin bazılarının savaşta ölmesinin etkisi vardır. Fütürizmin önde gelen sanatçısı, resim ve heykel manifestolarının yazarı Umberto Boccioni, savaş sırasında yaşamını kaybetmiştir. Sant’Elia savaş sırasında ölen bir başka fütüristtir. Sağlık nedeniyle ordudan terhis edilen Gino Severini, savaş sonrasında Fütürizmin ilkelerinden vazgeçmiş, Kübizme yönelmiştir. Savaş sırasında yaralanan Carlo Carra, askeri bir hastanede tanıştığı Giorgio de Chirico’nun (1888-1978) “Metafizik Resim” akımından etkilenmiş, savaş sonrasında bu yönde eğilim göstermiş, hatta 1919’da “Metafizik Resim” başlıklı bir kitap yayımlamıştır. Günümüz elektronik müziğinin öncüsü olarak nitelendirilen Luigi Russolo’nun gürültü kompozisyonlarının pek çoğu savaş yıllarında kaybolmuş, gürültü müziği gerçekleştirmek adına kendi icadı olan birçok müzik aleti de İkinci Dünya Savaşı sırasında tahrip olmuştur. Savaş sonrasında Fütürizmin ideallerine bağlı tek sanatçı Giacomo Balla olmuş, 1929’da Filippo Tommaso Marinetti’nin Fütürizmi yeniden canlandırmak adına öncülük ettiği “Aeropittura” akımını temsil etmiştir. 1909’da yayımladığı Fütürizm Manifestosu’nda vatanseverlikten ve militarizmden söz eden, savaşı ve şiddeti yücelten Marinetti, 1915 yılında İtalyan ordusuna katılmış ve başarı madalyası almıştır. 1918 yılında Fütürist Politika Partisi’ni kuran Marinetti’nin Mussolini ile yakınlığı, Fütürist hareketin faşizmle ilişkilendirilmesine, hatta faşizmin resmi sanatı gibi algılanmasına yol açmıştır. Gerçekte Fütürizmin faşizm ile bu anlamda bir organik bağının olmadığını; ancak benzer siyasi görüşlerin yol açtığı bir yakınlaşmanın yaşanmış olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Mussolini

ülkesindeki modern sanat hareketlerini Hitler gibi bastırmamış, hatta gerektiği yerde propaganda aracı olarak kullanmıştır.

İtalya’da doğan ama etkisi çok kısa sürede diğer Avrupa kentlerine ve Moskova’ya kadar uzanan Fütürizmin genç sanatçılar arasında yoğun olarak benimsediği Rusya’da da bir Fütürizm dalgasından söz edilebilir. 1912 yılında David Burliuk (1882-1967) ve ünlü şair Vladimir Mayakovski’nin (1893-1930) imzasıyla yayımlanan “Halk Beğenisine İndirilen Şamar” başlıklı manifesto, Rusya’da Fütürizmi ilk belgelerinden biri olarak nitelendirilir.

Kübizmle birlikte özümsemiği için “Kübo-Fütürizm” olarak nitelendirilen, Moskova ve St. Petersburg’da Natalia Goncharova (1881-1962), Mikhail Larionov (1881-1964), Kazimir Maleviç (1878-1935), Lyubov Popova (1889-1924) ve Olga Rozanova (1886-1918) gibi genç sanatçıların benimsediği bu yeni eğilim, Rus halk sanatı ve ikonaları gibi geleneksel kaynakları geometrik ve mekanik görüntüler halinde sunmuştur. Rusya’daki Fütürist eğilimlere “Rayonizm” adı da verilmiştir. Rus sanatçılardan Larionov’un 1913 yılında yayınladığı bir manifestoda Rayonizm’in Kübizm, Fütürizm ve Orfizim’in (Kübizm’in bir kolu olan, renge ve renk uyumuna önem veren sanat anlayışı) bir sentezi olduğu öne sürülmüştür.

1914 yılında Londra’da ortaya çıkan, makine estetiğini öven ve yeni sanatın öncelikle hareketle, dinamizmle özdeşleşmesi gerektiğini savunan “Vortisizm” akımı da Fütürizm’in bir yansıması olarak nitelendirilebilir. Ressam ve yazar Wyndham Lewis’in (1882-1957) öncülüğünde gelişen akım ismini “girdap” anlamına gelen ve akımın dinamik harekete yönelik ilgisini ifade eden ‘vortex’ sözcüğünden almıştır. Ünlü İngiliz şair Ezra Paund’la birlikte iki sayı olmak üzere çıkardığı Blast dergisinde Vortisizm’in sözcülüğünü yapan Wyndham Lewis, Vortisist resimlerin içsel bir girdaba sahip olduğunu, bunun da yeni bir görme biçimi yarattığını iddia etmiştir. Vortisizm, Fütüristler gibi Kübizmden, fotoğraf alanındaki yeni gelişmelerden ve giderek endüstriyelleşen dünyanın görüntülerinden etkilenerek hareket algısını görünür kılmak isteyen sanatçıları bir araya getirdiği için genel olarak Fütürizm’in İngiltere’deki yansıması olarak değerlendirilmiştir.⁸¹

⁸¹ Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s. 71.

2.6.1. Fütürizm Akımının Öncüleri

2.6.1.1. Umberto Boccioni (1882-1916)

Fütürizmin önemli kuramcılarında İtalyan ressam ve heykeltıraştır. 19 Ekim 1882'de Reggio di Calabria'da doğdu. 1898-1902 yılları arasında ressam Giacomo Balla'nın yanında çalıştı ve ondan resmin tekniklerini öğrendi. 1907 yılında Milano'ya taşındı ve şair Filippo Marinetti'nin teknoloji çağıyla ilgili düşüncelerini eserlerine taşıdı. Böylece, fütürizmin kuruluşuna ön ayak oldu. 1910'da şiddet, güç ve hız kavramlarını yücelten 'Gelecekçi Ressamların Teknik Bildirisi'ne imza attı. Eserlerinde endüstrileşmeyi kitlesel hareketle vurgulamaya çalıştı. 'Galeride İsyân' ve 'Kent Uyanıyor' eserleri, bu durumu yansıtır. Bu dönem kübizmden de etkilendiği düşünülür. 1912'de heykelde cam, ahşap, çimento, kumaş ve elektrik lambaları gibi çok çeşitli malzemelerin kullanılmasını savunan 'Gelecekçi Heykel Bildirisi'ni hazırladı. Yine de, heykelleri, düşüncelerinden daha gelenekçi bulunur. 'Şişenin Mekândaki Gelişimi' ve 'Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri' eserleri, bilinen yapıtlarıdır. Birinci Dünya Savaşı sırasında orduya katıldı ve burada attan düşerek, henüz 34 yaşındayken, 16 Ağustos 1916'da yaşamını yitirdi.

2.6.1.2. Gino Severini (1883-1966)

Kübizm ve fütürizmi benimsemiş İtalyan ressam. 7 Nisan 1883 Cortona, İtalya'da doğdu. Resme 1900'de, noktacılık tekniğini uygulayan, sonradan fütürist olacak Giacomo Balla'nın yanında başladı. 1906'da Paris'e giderek Georges Braque ve Pablo Picasso ile tanıştı. 1910'da fütürist ressamların bildirisini imzaladı. Eserlerinde, insan figürlerini kübizm ve fütürizm noktasında birleştirir. Resimlediği gece kulüplerinde, ritmik hareketler ve titrek renkler dikkat çeker. Fütüristlerin savaş ve makinelere olan tutkusu, onda fazla karşılık bulmadı. 'Kızılhaç Treni' eseri, bu dönemin ürünüdür. 1920'de 'yeni klasikçilik' ilgisini çekti. 1921'de ise, 'Kübizm'den Klasizm'e' başlıklı bir kitap yayımladı. Sonraki dönemde, kendini daha dekoratif panolar, freskler ve mozaiklere verdi ve tiyatrolar için kostüm tasarladı. 1946'da neo-kübizm tarzda resimler yapmaya başladı. 27 Şubat 1966'da Paris'te hayata veda etti.

2.6.1.3. Giacomo Balla (1871-1958)

Fütürist hareketin kurucularından İtalyan ressamdır. 24 Temmuz 1871’de İtalya, Turin’de dünyaya geldi. İlk gençlik yıllarınca ciddi anlamda bir sanat eğitimi almadı. 20’li yaşlarında Roma’ya gitti. Genç bir ressam olarak, Fransız post-izlenimcilerden yoğun biçimde etkilendi. Bir yandan da karikatür çizip, ambalaj tasarlayarak geçimini sağlıyordu. 1904’te Eliza Marcucci ile evlendi. Resimlerini satamıyor, ama yapmaya devam ediyordu. Bir dönem fotoğraf stüdyosunda çalışmış olmanın da etkisiyle, ışığın etkisi ilgi alanındaydı; bu yüzden siyah ve beyaz renkleri sıkça kullanıyordu. Öğrencilerinden Umberto Boccioni ve Gino Severini aracılığıyla, şair Filippo Tommaso Marinetti’nin fütüristik düşünceleriyle tanıştı ve onun kaleme aldığı bildirgeye imzasını attı. Hareket ve dinamiği resmediyordu, ama bir yandan da diğerlerinden farklı olarak lirikti, dolayısıyla modern makineler ilgisini çekmiyordu. Hayatının son döneminde, soyut resim ve gelenekçi stilde eserler verdi. 1 Mart 1958 yılında 87 yaşında Roma’da yaşamını yitirdi.

2.7. Konstrüktivizm

Fütüristlerden etkilenen bir diğer akım Rus Konstrüktivizmidir. Fütüristlerin yeni bir dünya kurma iddiaları Rus İnşacılara yakın bir düşüncedir. Çünkü Rusya’da Sovyet Devrimi ile birlikte tarihe ilgili bütün köprüler atılmış yeni bir rejim kurulmaya başlanmıştır. Bu sebeple devrimi başarıya ulaştıracak her türlü faaliyet desteklenmiştir.

“Lenin önderliğindeki Bolşevikler, Marx’ın sınıfsız bir toplum idealine bir adım daha yaklaşabilmek için, devrimin hemen öncesi ve sonrasında sanat dâhil her şeyi kullanmışlardı.”⁸²

Vladimir Tatlin, Aleksander Rodchenko, El Lissitzky ve Wassily Kandinsky gibi pek çok Rus sanatçı devrimi gönülden destekleyerek yeni bir dünyanın inşası için çaba üretirler. Rus Konstrüktivizmi, 20.yüzyılın ilk yarısında görülen başka Avangart sanat akımları gibi bir ‘soyut estetik’ hareket olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve

⁸² M. Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme**, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 86.

kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir ‘görünüm’ kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir.⁸³

Rus Devrimi dönemi, soyut sanatın öncülerinin giderek kendilerini daha fazla devrime hizmet etmeye adadıkları yaratıcı bir dinamizm ile ilişkilendirilir. Bolşevikler, toplumu sürekli bir değişime tabi tutmak amacıyla 1917’de iktidarı ele geçirdiler. Bolşeviklere sempati duyan pek çok genç sanatçı, bu ideali, pazar güçlerinin hakimiyetinden kurtulmanın ve sanata daha somut toplumsal bir rol vermenin yolu olarak gördü.

Ancak Rus avangart sanatını Rus Devrimi yaratmadı. Kazimir Malevich (1878-1935), Lyubov Popova (1889-1924), Vladimir Tatlin (1885-1953) ve Alexander Rodchenko (1891-1956) gibi sanatçılar Paris ve Berlin’deki en son kültürel ve sanatsal eğilimlerin farkındaydılar ve 1917’den önce hem yurtdışında hem de Rusya’da çeşitli sergiler düzenlemişlerdi. Malevich’in sanatı, sanatsal bir sismik dalgaya “yaratıcı sanatta saf hislerin üstünlüğü” olarak tanımladığı süprematizm’e dönüşmeden önce empresyonizm ve fütürizm etkileri taşıyordu. Ressamın beyaz bir arka plan üzerinde süzülen tek renkli, geometrik form kümeleri Popova, Ivan Kliun (1873-1943) ve El Lissitzky (1890-1941) gibi başka sanatçıları da etkiledi. Ancak devrimin, amaçlarını başarıyla gerçekleştirmesine yardımcı olacak, süprematizm’den daha az ruhani bir sanat türüne ihtiyacı vardı. Süprematizm’in karışık olmayan dinamizm anlayışını grafik sanatı, tiyatro, endüstriyel tasarım ve mimari bağlamında daha geniş alanlara uyarlayarak devrimin ihtiyacını karşılayan konstrüktivizm gelişti.⁸⁴

Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı, Vladimir Tatlin’dir. 1913-14 yıllarında Paris’e yaptığı bir ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını, ya da rölyeflerini üreten Tatlin, ahşap, metal, tel, kâğıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Birçok kaynak, Tatlin’in geliştirdiği alternatifini Picasso’nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajlarına ya da Boccioni’nin heykeltıraşlara

⁸³ Antmen, s. 104.

⁸⁴ Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, s. 401.

alternatif malzemeler öneren Fütürist heykel manifestosuna bağlamaktadır. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle Minimalistlerin yapıtlarında yansımalarını göreceğimiz bu yaklaşım, resimsel mekânla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yeni bir yol açmıştır. Tatlin'in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi 'imal edilmişliğini' görünür kılmaktan anlaşılabilir. Bu yaklaşım, Konstrüktivist terminolojide "faktura" olarak adlandırılır. Bugün Sovyet avangardının simgesi olarak hatırlanan "3. Enternasyonal Anıtı" da Tatlin'e aittir. Zamanının diğer pek çok iddialı projesi gibi gerçekleştirilememesine karşın maketiyle de olsa tarihe mal olan bu anıt, resim, heykel ve mimarinin bileşimini öngören dev bir propaganda merkezi olarak tasarlanmıştır.⁸⁵

İşçi devletinin kurulmasıyla sanatta günlük malzemelerin kullanılması yeni bir önem kazandı. Bunu yaparak sanatçılar endüstriyel üretimde bu malzemeleri kullanan işçilerle özdeşleşiyorlardı. Objektif olmayan resim bile konstrüktivist bir biçim kazanabiliyordu. Resim yaparken kullanılan Tuvalin, metal çivilerin, ahşabın ve pigmentlerin onu El Lissitzky'nin "konstrüksiyon ve etrafında yürümeniz gereken bir ev" olarak tanımladığı kurulmuş (inşa edilmiş) bir nesne haline getirdiği öne sürülüyordu. Çizgiler, düz renk alanları ve geometrik şekiller öyle uygulanıyordu ki tuvalin yüzeyine yerleştirilmiş, ressama ait olmayan "konstrüksiyonlar" gibi görünüyorlardı.

1918 itibarıyla konstrüktivizm iktidardaki Komünist Parti'nin resmi desteğini almıştı. Tatlin ve Rodchenko gibi sanatçılar tüm becerilerini işçi kıyafetleri, evde kullanılan ısıtıcılar gibi pratik nesnelerin tasarımlarını yapmaya ve ürünlerin pazarlanmasına adanarak ekonomiye katkıda bulunmanın yollarını aramaya başladılar. Ürünlerin pazarlanması için, Rodchenko, dada etkisi altındayken geliştirdiği fotomontaj tekniklerini uyarlayarak kitap kapaklarının, film afişlerinin ve hatta bisküvi reklamlarının tasarımlarını yapacak şekilde kullandı.

⁸⁵ Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s. 84.

Naum Gabo (1890-1977) ve erkek kardeşi Antoine Pevsner (1886- 1962), Gerçekçi Manifesto'da (1920) konstrüktivizmin sınırlarını belirlediler. Gabo, Kadın başı adlı yapıtında olduğu gibi karton, kontrplak ve galvaniz demir benzeri malzemeleri kullanarak kütleyi betimlemeksizin uzam konstrüksiyonu yapmayı denedi. İki kardeş sanatı politik ve sosyal gereksinimleri karşılamaya yönelik bir araç gibi kullanmak istemediler ve 1920'lerin başında Avrupa'ya gitmek üzere Rusya'dan ayrıldılar. Heykelleri konstrüktivist düşüncenin Avrupa'da yayılmasına yardımcı oldu.

1920'li yıllarda Rusya'da Konstrüktivizm akımı, Almanya'da ise Bauhaus Okulu bünyesinde üretilen yapıtları karşılaştırdığımızda, farklı koşullarda üretilmiş olsalar da üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından ortak noktalar bulmak söz konusudur. Ancak belki de temel yakınlık, gerek Rus Konstrüktivizmini oluşturan sanatçıların gerekse Bauhaus çerçevesinde bir araya gelerek yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olanların dünyaya bakışlarındadır: Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışıl gelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür. Bu değişimin anahtar sözcüğü, gerek Rus Konstrüktivistleri gerekse Bauhaus sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden 'konstrüksiyon'dur.

Almanya'nın Weimar kentinde 'geleceği kurmak' idealiyle açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur. Sanat ve zanaatı buluşturmayı ve dönüştürmeyi amaçlayan Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardır. Okulun kurucusu mimar Walter Gropius (1883-1969), bu düşünceden yola çıkarak 'yapı evi' adımı verdiği Bauhaus'u bir tür 'atölye-okul' olarak tasarlamıştır. Gropius, bu okulda zanaatçıların ve sanatçıların eğitimde ve üretimde birlikte çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır. "Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik" sloganıyla yola çıkan Bauhaus, endüstriyel üretime yönelik yeni bir model üretmeye

çalışmış, modern endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Günümüzde Bauhaus ilkeleri üzerine temellenen çok sayıda sanat ve tasarım okulu bulunmaktadır.

Bauhaus'un okulunun ilk eğitimcileri arasında Wassily Kandinsky (1866-1944), Lyonel Feininger (1871-1956), Oscar Schlemmer (1888-1943), Paul Klee (1879-1940), ve Johannes Itten (1888-1967) gibi sanatçılar bulunur. Bütün bu eğitimcilerin özellikle vurguladıkları nokta, bireyin, yaratıcı bir kişilik olarak kendi kendini keşfetmesidir. Dolayısıyla Kandinsky'nin önceki yıllarda Rusya'daki Vkhutemas okulları için hazırladığı ama fazla bireysel bulunan program, bireysel yaratı sürecini dışlamayan Bauhaus'ta, özellikle ilk yıllarda, benimsenmiştir. Klee 1930'a, Kandinsky de 1922'den 1933 yılına kadar Bauhaus'ta eğitimcilik yapmışlardır.

2.7.1. Konstrüktivizm Akımının Öncüleri

2.7.1.1. Vladimir Yevgrafovich Tatlin (1885-1953)

Konstrüktivizmin önderlerinden Rus ressam, heykeltıraş ve mimardır. 28 Aralık 1885'te Kharkiv, Ukrayna'da doğdu. Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimi aldı. 1913 sonlarında gittiği Paris'te, özellikle Picasso'nun sanatının etkisinde kaldı. Moskova'ya döndükten sonra, 1915 yılında, fütüristlerin sergisine katıldı. 1919'da, Güzel Sanatlar Bakanlığı'nın siparişi üzerine III. Enternasyonal için meşhur anıtı tasarladı. Anıtın modeli, Aralık 1920'de VIII. Sovyetler Kongresi sırasında düzenlenen sergide yer aldı. Anıt, her biri eksenleri üzerinde farklı hızlarla döndürülebilir bir cam silindir, cam koni ve cam küp taşıyan, eğimli, sarmal bir demir kafesten oluşuyordu. Yüksekliğinin ise, 396 metrenin üzerinde olması öngörülmüştü. Ne var ki, bu çarpıcı anıt, Sovyet yönetiminin soyut sanata karşı tutumu nedeniyle inşa edilemedi. 1927 yılında, 'Letatlin' adlı planörle uçuş denemesi yaptı, ama başarısız oldu. 1933'ten sonra sahne tasarımcılığı yapmaya başladı. 31 Mayıs 1953'te Moskova'da hayatını kaybetti.

2.7.1.2. Naum Gabo (1890-1977)

Yahudi kökenli ailenin altı çocuğundan birisi olarak 1890 yılında Rusya'nın Bryansk şehrinde dünyaya geldi. Asıl adı Naum Neemia Pevsner. Babası metal işçisiydi. Ağabeylerinde Antoine Pevsner de konstrüktivizm sanatının öncülerindendi.

Ağabeyi ile karıştırılmamak için ismini Naum Gabo olarak değiştirdi. Tarihe ‘dahi heykeltıraş’ olarak geçecek ve ‘Kinetik Sanat’ın kurucusu olacak Naum Gabo, 1915’te bir dizi baş heykelleri yapmıştı. Ağaç ve ince metal tabakalar kullanılarak kübist eğilimli heykelleri oluşturmuştur. 1917’de Sovyet devriminden sonra Kandinsky, Tatlin ve Malevich’le birlikte Narkomros’un Görsel Sanatlar Bölümüne bağlı bir araştırma merkezine katıldı. 1919-1920’de Serpuçau kenti için bir radyo istasyonu projesi hazırladı. 1920’de ince uzun bir metalden elektrik yardımıyla titreşen bir heykel denemesi yaparak, adını ‘Kinetik Konstrüksiyon’ koydu. Ancak bu türü sürdürmedi. Naylon ve plastikten ince şeritler kullanarak değişik türde konstrüksiyonlar yaptı. Bu yapıtlarında, geleneksel heykeldeki kütesellik, yerini matematiğe bıraktı. Tüm yaşamı boyunca konstrüktivist düşünceyi salt bir sanat akımı ve yaratım üslubu olarak değil, bir yaşam biçimi olarak da benimseyen sanatçının bu yaklaşımı, ona 20’nci yüzyılın teknolojik gelişimini sanat alanına aktaran sanatçılar arasında seçkin bir yer kazandırdı. ‘Kinetik Sanat’ ilk kez konstrüktivistlerce ortaya atıldı. Bu sanat düşüncesini Pevsner ve Gabo kardeşler manifestolarında şöyle savundular: “Sanatın Mısır’dan gelme 1000 yıllık yanılığında, sadece statik ritimlerden oluşabileceği yanılığında kendimizi kurtarmalıyız. Çağımızın duyarlılığının ana biçimi olarak, sanatın en önemli unsurlarının kinetik ritimler olduğunu bildiriyoruz.” İlk kinetik heykel bu anlayışla 1920’de Naum Gabo tarafından yapılan ‘Kinetik Heykel: Yükselen ve Duran Dalga’dır. Naum Gabo 23 Ağustos 1977’de hayata veda etti.

2.7.1.3.Alexander Rodchenko (1891-1956)

Konstrüktivizmin kurucusu Rus ressam, Heykeltıraş, fotoğrafçı ve grafik tasarımcısıdır. 5 Aralık 1891 St. Petersburg’da doğdu. 1921’de ‘prodüktivist’ grubun bir üyesi oldu. Alman Dadaistlerin fotomontaj tekniklerinden etkilendi ve kendi çalışmalarına başladı. O dönemde yaptığı işler daha çok soyuttu. 1930’larda spor aktivitelerini ve yürüyüşleri fotoğraflamaya başladı. 1930’ların sonunda resme döndü. Bir dönem devlet kurumlarında sanat yöneticiliği de yaptı. Resmin ‘burjuva sanatı’ olarak algılanmasına karşı çıktı. Ressam, fotoğrafçı ve tasarımcı Varvara Stepanova ile evlendi. 3 Aralık 1956’da Moskova’da hayatını kaybetti. “Sanatın, örgütlü bir biçimde yaşamla kaynaşmasının zamanı gelmiştir” ve “Kahrolsun mülkiyet insanının sıradan yaşamındaki parlak yamalar şeklindeki sanat” gibi sözleri meşhurdur.

2.8. Dadaizm

Dadaizm'in doğuşu, I. Dünya Savaşı koşullarının ve sonuçlarının içerisinde. Dadaizm, hemen her şeyi denemekten yana olan, farklı tutumuyla, sanat tabularına karşı başlattığı hareketlilikle devrimci bir sanat anlayışı olarak da algılanmıştır. Ancak, savaşa, savaşın neden ve sonuçlarına, insanlığa yaşattığı acıya ve yıkıma bir karşı çıkış hareketi olduğu kesindir.⁸⁶

Kültürel bir fenomen olan ve 1916-1922 yıllarında ortaya çıkan dada akımının özünde ikili bir yaklaşım vardı: Yıkıcı dürtü ve neşeli, sınırsız yaratıcılık. Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan, mantık dışı, kendisini yanlışlayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi.⁸⁷

1915 yılında Paris, New York ve Zürih'te gelişmiş, sonra Almanya'ya sığıran bu sanat hareketi sanatın ve her şeyin inkârı demektir. Dadaizm, toplumu bahane ederek sanatçının kendi kendisini yıkması olmuştur. Harabeleri üzerine de sürrealizm kurulmuştur.⁸⁸

İlk Dada'cı deneyleri yapan ve estetiği kökünden reddeden Marcel Duchamp, yaptığı 'Ready made'ler (Kullanılan eşyaları amaçlarından uzaklaştırıp yeni bir ilişki için bir araya getirerek sanat eserine ulaştırmak) ile heyecan yaratıyordu. Picabia da, Duchamp gibi 1915'ten beri New York'ta yaşıyor ve "Dada" adlı dergiyi çıkarıyordu. Paris'teki Dada grubunda Breton, Anagon, Sovpavit, Elvard gibi şairler, aktif rol oynuyorlardı.⁸⁹

Marcel Duchamp uyguladığı Pisuar ve Bisiklet Tekerleği çalışmasıyla nesnelere anlamından soyutlamış ve onları sanat nesnesi konumuna getirmiş, yeni anlamlar yüklemiştir. Jean Arp'ın renkli tahtaları üst üste koyarak resim yüzeyinde oluşturduğu

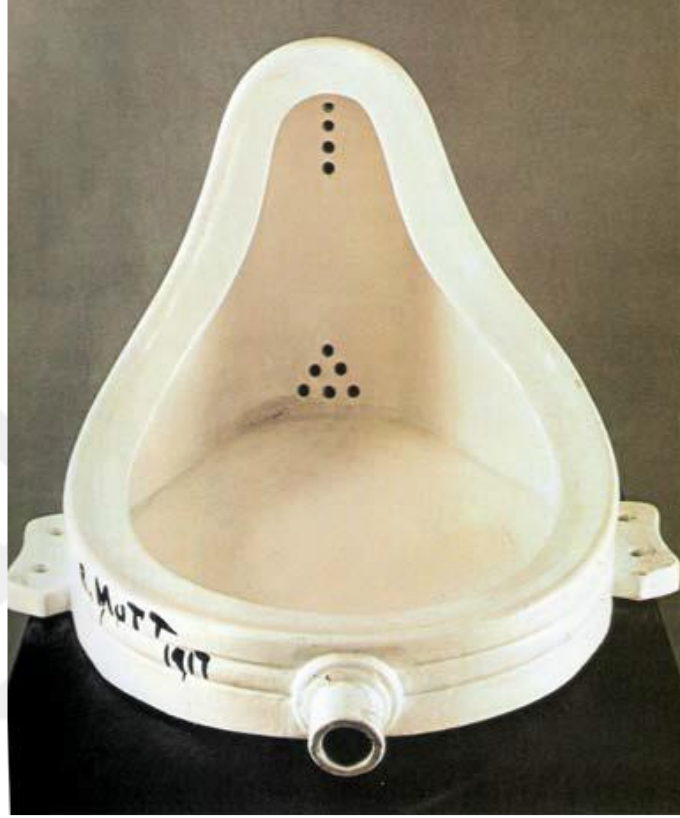
⁸⁶ Aydın Şimşek, *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*, Ümit Yayıncılık, Ankara 2000, s. 175.

⁸⁷ Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*, s. 410.

⁸⁸ Güvemli, s. 149.

⁸⁹ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 603.

düzenlemelerle, plastik kuralları reddetmiş ve soyutlama mantığını ortaya koymuştur. Buna en iyi örnek 1916 yılında yapmış olduğu “Tristan Tzara’nın Portresi” adlı eseridir. Bu esere ilk bakıldığında bir portre olduğunu sezme neredeyse imkânsızdır. (Resim 17, Resim 18).



Resim 17: Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917



Resim 18: Marcel Duchamp, “Gizli Bir Gürültüyle”

Duchamp ve Arp’ın benimsediği gibi sanat yapıtı ve onun değeriendirilmesine ilişkin geleneksel kategorileri geçersiz kılmaktı. Bu bağlamda sanat kavramıyla ilgili kategorileri tersine çeviriyordu; çıkarsız hoşlanmaya karşı ilgi duyulan kayıtsızlık, bilinçli üretim ya da inşaaya karşı amaçsız belirleme; estetik açıdan düzenlenmiş seçim yerine estetiğe kayıtsız kalan tavır, yaratıcı öznenin ifade iradesi yerine kişisel beğeninin yasaklanması. Duchamp oynama hakkının sadece kendisine ait olduğu bir oyunda dünyayı öylesine kusursuz bir biçim de hafife almıştır ki bunu önemsemekten başka bir şey kalmamıştır.⁹⁰

2.8.1. Dadaizm Akımının Öncüleri

2.8.1.1. Marcel Duchamp (1887-1968)

Fransız ressam Marcel Duchamp, 28 Temmuz 1887 tarihinde, Blainville’de dünyaya geldi. Duchamp, 1897-1907 yılları arasında Rouen’de bulunan Corneille Lycee’de tarih, felsefe, matematik, fen, Latince, İngilizce dâhil pek çok konuda eğitim

⁹⁰ Mehmet Ergüven, **Yorumla Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 1992, s. 216.

aldı. 1904 yılında Paris'e gitti. 1908 yılında Courier Français gazetesinde çalışmaya başladı. 1910 yılında fovizm'e olan ilgisi artarken Francis Picabia ile tanıştı. Bir yıl sonra, fütürizm, orfizm ve biçim ayrışması uygulamaları alanlarına yoğunlaştı. Simya alanındaki incelemelerinin etkileri 'Bahar' adlı resmine de yansdı. Kübist sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları 'Section d'Or' grubu ile çalıştı. 1912 yılında iki ay için Münih'e gitti. 'Merdivenden İnen Çıplak II' tablosu, Bağımsızlar Salonu jürisi tarafından kabul edilmedi. 1912 Temmuz'unda, 'Büyük Cam' adlı çalışmasının ilk eskizlerine yoğunlaştı. New York'a giderek , 'Merdivenden İnen Çıplak II' adlı eseri ile 'The Armory Show' sergisine katıldı. Bu tablosu, sanat dünyasında skandal yarattı. 1915 yılında New York'ta Francis Picabia ile buluştu. Arensberg Ailesi'nin himayesi altındaydı. New York Dada hareketinin önemli katılımcılarından biri haline geldi. 1917 yılında 'Çeşme' isimli işi ile Bağımsız Sanatçılar Topluluğu Sergisi'nin jürisi tarafından reddedildi. 1926 yılında Man Ray ve Marc Allegret ile beraber 'Anemik Sinema'yı yaptı. 1947 yılında Paris'teki sürrealizm sergisinin düzenlenmesi için önemli destekler verdi. 2 Ekim 1968'de 1967 Rouen müzesinde, heykeltıraş kardeşi Raymond Duchamp-Villon, ressam kardeşleri Gaston Duchamp ve Suzanne Duchamp ile beraber retrospektif sergisi açtı.

2.8.1.2. Francis Picabia (1879-1953)

1879'da Fransa'da doğan ressam, yazar, yayımcı ve tasarımcı. Picabia, 1884 yılında 'Ecole des Art's Decoratifs'de sanat eğitimi almaya başladı. İlk yıllarında 'Barbizon' ekolünü benimsedi. Camille Pissarro ile tanıştıktan sonra empresyonizmden etkilendi. 1905'te, Galerie Haussmann'da ilk kişisel sergisi açan Picabia, 1909'da fovizm ve kübizm ile ilgilenmeye başladı. 1912'de, kübizm akımının en önemli sanatçılarından biraraya geldiği 'Section d'Or' sergisine katıldı. 1912 yılından itibaren kullandığı boyama tekniği, Apollinaire tarafından 'Orphism' olarak isimlendirildi. Duchamp'dan esinlendi ve ironik makine resim – çizimleri yaptı. İlk dönemlerinde başarılı bir izlenimciyken soyutlamayla, kübist etkiyi birleştirerek kendisini yeniledi. Dada öncesi etkinliklerini, 1915'ten itibaren Stieglitz'in '291' dergisinde, sonra da Walter Arensberg'le çıkardığı '391' dergisinde ortaya koydu. Dada akımından etkilendi,

fakat 1920 yılından sonra Dadacıların dağılmasıyla sürrealist akıma dâhil oldu. Durağan sanata karşı her zaman tavır takınan Picabia, Dadaizm ve sürrealizm akımlarının somut örneklerini oluşturan eserler yaptı. Parlak renkler kullanarak boyadığı nesnel resimlerinin yanı sıra ‘Monster Paintings’ (Canavar Resimler) diye adlandırılan eserlerini yapmaya başladı. 1920’li yılların sonuna doğru, birbiri üzerine sürülmüş birkaç kat transparan boyanın kullanıldığı ‘Transparencies’ tekniğini kullanmaya başladı. 30 Kasım 1953 tarihinde hayatını kaybetti.

2.8.1.3. Raoul Hausmann (1886-1971)

12 Temmuz 1886 tarihinde Viyana’da doğdu. İlk resim derslerini ressam olan babası Victor Hausmann’dan aldı. 1900 yılında ailesi ile Berlin’e taşındı. 1910’lu yılların başında Erich Heckel, Ludwig Meidner gibi sanatçılarla yakın arkadaş oldu ve beraber sanat üretti. Yağlıboya resmin yanında ahşap baskı da yaptı. İlk sergisini Herwarth Walden’in galerisi ünlü Sturm Galerie’de gerçekleştirdi. Bu dönemde Hausmann Friedrich Nietzsche, Henri Bergson ve Doğu felsefesinden etkilendi. 1918-1922 yılları arasında George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde ile birlikte Berlin Dada’nın en önemli isimlerinden oldu. Bu dönemde fotomontaj tekniğini benimsedi. Yağlıboya geleneksel sanatın bir malzemesiydi ve reddedilmesi gerekiyordu. ‘Poster-şiir’ adını verdiği fotomontajları ile ünlendi. 1920’lerde Neo-Kantçı felsefenin etkisindeydi. 1930’da İbiza Adası’na gitti ve burada mimarlık üzerine birçok kitap kaleme aldı. 1959 yılından itibaren yağlıboyaya geri döndü. 1 Şubat 1971 tarihinde, 85 yaşında hayatını kaybetti.

2.9.Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Türkçe’de ‘Gerçeküstücülük’ diye de bilinir. Dadaistlerden ayrılan bir sanatçı grubu tarafından şekillendirildi. Fransız edebiyatçılar Andre Breton, Paul Eluard ve Louis Aragon Dadaizm’in nihilizmden sıyrılarak yeni bir dünya kurmanın ümidi ile sürrealizm akımını başlattı.⁹¹

Sürrealizm, bilimsel biçimde bilinçaltının sırlı gücünü inceleyen ve yeni bir artistik duygululuğu ortaya çıkaran sanat akımıdır. Dadaizm gibi sürrealizm de her şeyi yok etme niyetindedir. Bu akıma göre Avrupa’nın bütün değerleri (dinsel, ahlaki

⁹¹ Tempo Özel Sayı, s. 158.

görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır. Sürrealizm’de mantığın yerini Freud’un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Sürrealist düşüncüyü benimseyerek hareket eden ünlü ressamın başında ise Salvador Dali, Yves Tangy, Rene Magritte, Max Ernest, Georgio de Chirico, Andre Masson, Joan Miro ve Man Ray gelmektedir.⁹²

Bu akım içindeki resim sanatı anlayışlarının kaynakları çoktur. Gustave Moreau’da olduğu gibi simgeci görüntüler, De Chirico’da olduğu gibi metafizik gariplikler, Marcel Duchamp’da olduğu gibi dadacı köktencilik, Picasso’da olduğu gibi yeni Kübist sorgulamalar, Kandinsky’de olduğu üzere, soyutlamanın şiirsel kendinlendiği, ilkel ve naif sanatta, hatta akıl hastalarında olan, ilkel yâda akıldışı yaratıcılık, bu akım resim sanatına öncü olmuştur.⁹³

Gerçeküstücülük, şimdiye dek ihmal edilmiş düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmaya dayanır. Sürrealizm diğer bütün ruhbilim teorilerini çürütmeye uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek problemlerin çözülüşü için koymak ister. Gene Breton: plastik sanat eserinin bütün gerçek değerlerin tam bir gözden geçirilmesi gereğine (bu hususta bütün düşünürler aynı kaniya sahiptirler) uymak için, kendini bir iç biçimlendirmeye tabi tutması gerekir ya da sanat eseri var olmayacaktır.

Dadaist hareket içinden filizlenen sürrealizm köklü olmuş ve bütün dünyada XX. yüzyılın en etkin sanat hareketlerinden birisi olarak büyük önem taşımaktadır. Sürrealizm, bilinçaltında meydana gelen oluşumların dışı vurumunu yaratıcılığın ana eylemi haline getirmiştir. Sürrealizm de somut ve doğal biçimler kullanılmasına ve soyutlamaya girilmemesine rağmen, ortaya konulan görsel bütün, alışılmışlığın dışında ve görülmesi mümkün olmayan, rüyalar ve dalınç hallerinin yansıması olarak şekillenen sahnelerdir.⁹⁴

2.9.1. Sürrealizm Akımının Öncüleri

2.9.1.1. Joan Miro (1893-1983)

İspanyol (Katalan), ressam ve heykeltçi Joan Miro, 20 Nisan 1893’te Barselona’da doğdu. Küçük yaşta sanata yatkınlığı anlaşılınca, babasının isteği ile

⁹² Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 612.

⁹³ Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı*, Bursa 1997, s. 81.

⁹⁴ Beksaç ve Akaya, s. 124.

klasik eğitimi alırken, bir yandan da ünlü İspanyol ressam Picasso'nun da gittiği Lonja Güzel Sanatlar Okulu'na devam etti. Sonra memur olmaya karar verip, bu görevle çalışmaya başlasa da kısa süre sonra istifa edip, 1912'de Barselona'daki Gali Akademisi'ne kaydoldu. Nitekim ilk sergisini 1918'de Barselona'da açan Joan Miro, iki yıl sonra Paris gezisi sırasında Pablo Picasso ile tanıştı. Bunun üzerine, hayatının yarısını Barselona yarısını da Paris'te geçirmeye başladı ve Dadaizm'e katıldı. Joan Miro resmin yanı sıra sahne sanatlarına da ilgi gösterdi. Bununla da yetinmeyip duvar halıları yaptı. Yapıtları New York'taki Valentine Galerisi'nde sergilendi.

1940'lardan itibaren New York, Bern, Venedik Bienali, Brüksel, Amsterdam, Londra, Tokyo ve Kyoto'da sergiler açtı. 1955-1959 yılları arasında sanatçı resim yapmayı bırakıp kendisini seramik ve tahta oymalarına verdi. 1960'da yeniden resim yapmaya başladı. 1962'de Paris'teki Ulusal Modern Sanat Müzesi'nde ilk toplu sergisini açtı. 1980'de İspanya'nın Genel Sanatlar Altın Madalyası'nı kazandıktan sonra, Madrid'de bir meydana adı verildi. Joan Miro 25 Aralık 1983'te Mallorca'da kalp rahatsızlığı sonucu hayatını kaybetti.

2.9.1.2. Salvador Dali (1904-1989)

Daha çok Salvador Dali olarak tanınan İspanyol ressamın gerçek adı, Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali Domenech, 11 Mayıs 1904'te İspanya'nın Figueras kentinde doğdu. Dali, 10 yaşında kendi resmini yaptı ve bu resme "Hasta Çocuk" adını verdi. Resimdeki bu yeteneğinin gelişmesi için Madrid San Fernando Akademisi'ne kaydedildi. Ancak aykırı hareketleri nedeniyle okuldan atıldı ve bir süre Girona cezaevinde tutuklu kaldı. Daha sonra okula yeniden kabul edilse de 1926 yılında okuldan tekrar atıldı. Dali bir süre sonra Picasso'yla tanıştı. Luis Bunuel ile 'Bir Endülüs Köpeği' isimli filmi çekti. Salvador Dali'nin kadınlar pek ilgisini çekmiyordu. Ancak sanatçının kadınlar hakkındaki fikrini; Gala adlı bir kadın değiştirdi. Gala; sürrealist şair Paul Eduard'ın eşiydi. Gala'nın Paul Eduard'dan ayrılmasının ardından, Dali için hem mükemmel bir danışman, hem çok yakın bir arkadaş ve esin kaynağı oldu. Dali; onu defalarca resmetti. Gala, 1982'de hayatını kaybetti. Dali, bundan sonra neredeyse hiç resim yapmadı. 25 Ocak 1989'da 84 yaşında Figueras hastanesinde hayata gözlerini kapadı.

2.9.1.3. Max Ernst (1891-1976)

2 Nisan 1891'de Almanya'nın Köln kentinin yakınındaki Brühl'de dünyaya geldi. 1909 yılında Born Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi görmeye başladı. Ancak kısa zaman sonra dersleri bıraktı. Aynı yıl resim yapmaya başladı, herhangi bir okulda resim dersi almadı. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Jean Arp ve sosyal aktivist Alfred Grünwald, Köln Dada grubunu kurdular. 1919'da ressam Paul Klee ile birlikte resimler, kalıp baskılar ve kolajlar yaptılar, farklı malzemelerle çalıştılar. Sürekli deneysel çalışmalar yaptı ve 1925'te frotaj (sürtme tekniği olarakta bilinen, ahşap, taş ya da dokuma gibi dokulu bir yüzey üstüne yerleştirilen kâğıda siyah ya da renkli bir malzeme sürtülerek dokunun kâğıda geçmesini sağlayan teknik) tekniğini buldu. Sonraki yıl, Miro'nun yardımıyla, tuval üzerinde kurumuş boyanın kazınmasına dayanan grataj yöntemini geliştirdi. Ayrıca resmin iki yüzey arasında ezilmesine dayanan decalcomania tekniğini denedi. Ernst 1 Nisan 1976'da Paris'te vefat etti.

BÖLÜM 3

XIX. VE XX. YÜZYIL BATI TOPLUMLARINDA KIYAFET MODASI

3.1. XIX. Yüzyılın Son Çeyreğinde Batı Toplumlarında Kıyafet Modası

XIX. yüzyılda, büyük iktisadi gelişmenin olağanüstü döneminde, Fransa'da yeni toplumsal kategoriyi oluşturan burjuva sınıfı, yeni giysi ve biçimlere yoğun ilgi göstermiştir. Dönemin, ünlü 'zenginleşin' sloganının en yaygın biçimde belirgin sonuçlarından biridir bu. Kadın terzileri ve modacılar, bütün XIX. yüzyıl boyunca Fransa'da yukarı ve orta burjuvaziden kadın ve erkek müşterilerine, albümlerden modeller önermişlerdir. 1880-1890'dan itibaren fotoğrafın yaşamın içine girmesi modayı bu albümler, gazete ve dergilerle yayımlanabilir ve eskisinden çok daha geniş kitlelere ulaşılabilir kılmıştır. Basın da, moda fotoğrafçılığının gelişmesini ve kendi kurallarının gelişmesini sağlamıştır. XIX. yüzyılın bu zaman aralığında, moda basını oluşturan La Mode pour tous (1878), L'Art de la mode (1881, ilk sayısında ilk moda fotoğrafını yayınlamıştır), La Mode pratique (1891, haftalık) gibi önemli Fransız gazeteleri de bulunmaktadır. XIX. yüzyılın sonuna doğru kadın ve erkek giyimi arasında çok önemli bir fark ortaya çıkmaya başlamıştır. Erkekler, geçen yüzyıllara kıyasla daha basit ve daha düz stiller, daha ağır kumaşlar, daha ciddi renkleri giymeye başlamışlardır. İki cins arasındaki bu giyim farkının ortaya çıkmasıyla kadınlara, erkeklere olmadığı şekilde, süslü cins, modanın geçici heveslerine ve aşırılıklarına yem olarak bakılmaya başlanmıştır. Kadının görevi, eşinin zenginliğini ve statüsünü sergileyebileceği gibi modaya uygun giyinip kuşanmaktır. Kadının giysi aracılığıyla statü kazanması kendi hakkıyla değil, bir erkeğin malı olarak söz konusu olan bir şeydir. Bir kadının giyimindeki abartının derecesi onun medeni halinin de bir göstergesidir. Bekâr bir bayanın, taze çiçeklerle süslenmiş, beyaz muslinden yapılmış basit tarzda bir elbise giyinmesi beklenir; giysinin basitliği, kadının masumiyetini ifade ederken aynı zamanda henüz kendisine bir eş bulamadığının da göstermektedir. Evli bir kadın ise çok daha süslü, modaya uygun şekilde giyinebilmektedir. Evli kadınların, bekâr kadınlar

üzerinde sosyal önceliği vardır. Kocalarının statüsünü göstermek onların görevi olduğundan kostümleri, bekâr bir kadınlıkından çok daha zengin olabilmektedir.⁹⁵

1870'lerin ortalarından sonra etekler, arkada kabarıktır ve bu kabarıklık etek ucuna kadar inmiştir. Günlük giysilerde bile etek uçları şaşırtıcı bir şekilde uzun kuyrukludur. Bu etekler kadınların hareketlerini son derece engelleyici tasarımlara sahiptir. Bel kısımları ise çok yırtıcı bir şekilde sıkı dantellidir. Beli daha ince hale getirmek için yatay olarak dikilmiş olan korseler 1880'lerin başlarında hâkim olan modadır. 1880'lerin yeni tarlatanları, önceleri kullanılan diğer tarlatanlara kıyasla omurgaya daha az ısıreren, tel örgülü ve daha sağlıklı olduğu düşünülen tarlatanlardır. Aynı zamanda, bir eksen üzerinde çalışan metal bantlar düzenlemesi olan 'Langtry' adı verilen tarlatanlar da bulunmaktadır. (Resim 19). Bu tarlatanlar, oturulduğu zaman yukarı kalkabiliyor ve giyen kişi ayağını kaldırdığı zaman otomatik olarak geri yaylanabiliyordu. Bu, moda tarihinin en önemli icatlarından birisiydi. Tarlatanlar, 1880'lerin sonunda kadın giyiminden kaybolmuştur. Etekler, uzun ve çan biçimini almışlardır.⁹⁶

⁹⁵ Elizabeth Rouse, **Understanding Fashion**, London 1989, s. 116.

⁹⁶ James Laver, **Costume and Fashion**, London 2002, s. 196.



Resim 19: “Langtry” tarlatan modeli, 1880

Kaynak: www.etsy.com

1880 yılında beden boyu tam bel üzerine gelmiş, beyaz ketenden dik, sert yakalı erkek gömleğini andıran bluzlar siyah eteklerle giyilmiştir. Yakaları fiyonklar süslemiş ve önde düğmeli patlar dikkati çekmiştir. Sonraki yıllarda bluzların etek uçlarında ipek, saten, kadife gibi süsler görülmüştür. Bluzların kolları bilekten dirseğe kadar oturtulmuş bir çizgiye sahip olup, omuzlar geniş penslerle kol evine yerleştirilmiştir. Arkadan kapanan gömleklere, baskı ve sedef düğmeler kullanılmıştır. XIX. yüzyılın sonlarına doğru kadife veya yünden yapılan kürklerle tasarlanan ve genellikle açık havada giyilen pelerin modelleri görülmüştür. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kadınların spora olan ilgileri artmış, hareket etme yeteneklerini kısıtlamayan uygun giysiler tasarlanmıştır.⁹⁷

Kadınların spor yapmaya başlaması gibi daha aktif hayatlara yönelmeye başlamasıyla çağdaş moda daha bilinçli ve direkt bir eleştiri, 1881’de ortaya çıkan,

⁹⁷ Elif J. Dereboy, **Kostüm ve Moda Tarihi**, Ankara 2004, s. 98

kadınlar için hareket özgürlüğü sağlayan ve sağlıklı giyimi savunan Rasyonel (Akılcı) Giysi hareketinin üyelerinden gelmiştir. Sıkı korselerin, sağlıklı egzersizi imkânsız hale getiren ağır ve geniş eteklerin, yüksek topuklu ve dar ayakkabıların ciddi anlamda sağlığı tehdit eder hale gelmesi, 1888’de Londra’da The Ratinonal Dress Socity (Akılcı Giyim Derneği) adında bir derneğin kurulmasının amacı olmuştur. Dernek sağlık, rahatlık ve güzellik öğelerini barındıran bir giyim tarzının benimsenmesini teşvik ederek Aesthetic Dress (Estetik Giysi) şeklinde adlandırılan yeni model basit kesimli ama yine uzun, korsesi olmayan bir öneriyi sunmuşlardır. Estetik hareketi ortaçağ üslupları, Japon sanatı ve doğanın etkisi altında, kadın ve erkek kıyafetlerinde sadeliği savunmaktadır.



Resim 20: “Aestetische Dress”

Kaynak: www.tumblr.com

Erişim Tarihi: 18.01.2016



Resim 21: “Aestetische Dress”

Kaynak: www.tumblr.com

Erişim Tarihi: 18.01.2016

Giysi tuval üzerindeki istisnai yerini, modelin ifadesinin tamamlayıcısı olarak, birey portresinde bulmuştur. Hükümdarın, soylunun ya da zengin burjuvanın portresi öncelikle bir siparişin ürünü olduğundan, dekorun tamamladığı giysi, resme modellik yapan kişinin mevkiini ve statüsünü ifade etmektedir. Gerçekçi ya da stilize de olsa resimdeki kostümler, sanatçının damgasını taşımaktadır. Degas’ın ‘Bir Dansöz’ü, Picasso’nun ‘Ütü Yapan Kadın’ı, Renoir’nın ‘Şehirde Dans’ı vb. öncelikle ressamın modelinden esinini ifade etseler de, giysinin insanlık durumunu açıkladığını ve duygu ürettiğini kanıtlamaktadır. Ressamların moda esin kaynağı olduğunu, haute-couture tarzının mucidi kabul edilen Worth’un, kreasyonları için kimi ayrıntıları resimlerden aldığını itiraf etmesiyle de anlayabilmekteyiz. XIX. yüzyıl sonundan itibaren sanatçılar ile modacılar arasındaki çapraz esinlere çok sık rastlanmaktadır.⁹⁸

⁹⁸ Dominique Waquet ve Marion Laporte, **Moda**, Çeviren: Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Ankara 2011, s. 44.



Resim 22: Picasso, “Ütü Yapan Kadın”, 1904

3.2. XX. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Batı Toplumlarında Kıyafet Modası

XX. yüzyıl, seri üretimdeki teknik değişiklikler, kadınların hür ve eşit olma isteği ve bunlardan etkilenen moda yenilikleriyle doludur. Bu yüzyıla, teknoloji yüzyılı da denilebilir. Yüzyılın başlarında toplumda gelenek ve göreneklere karşı çıkma eğilimi görülmektedir. Ekspresyonist sanatçılar ‘sanat için değil insanlık için’ resim yaptıklarını açıklayarak mekanikleşmeye karşı çıkmışlardır. Sanatta mekanikleşmeye karşı gelen bu görüş, giyimi de etkilemiş, bu yüzyılın ilk on yılında kan-kan dansözleri sahnelerde volanlı, parlak renkli, gösterişli etekler, jartiyeri görünen siyah çoraplar ve uzun devekuşu tüyünden etoller giymişlerdir. 1900’lerden sonra moda da aşırılıklarla birlikte çok sık değişiklikler görülmektedir. Yüzyılın ilk on yılında, kadınlar genellikle XIX. yüzyılın sonlarında giyilen tayyörlerin stilinde tayyörler ve prenses adı verilen tek parça elbiseler giymektedirler. Saçlar hala geçen yüzyıl sonlarındaki gibi klasik olarak şekillendirilmekte ve süslü hasır şapkalar kullanılmaktadır.

1900'lerden I. Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar geçen süre İngiltere'de Kral VII. Edward Dönemi'ne rastlamaktadır. Fransa'da ise bu döneme 'la bela époque' (güzel çağ) denmiştir. Bu iki Avrupa ülkesi bu dönemde moda alanında benzer özellikler göstermektedirler. Elit kesimde görkemli giyim stilleri, aksesuarlar, gece hayatı zenginlik göstergesi kabul edilmiştir. Kozmopolit şehirlerde oturanlar modayla yakından ilgilenmiş, yüksek sosyetedeki bayanların gardropları çeşitlilik göstermiş; partiler, balolar, spor, hafta sonu, köy ve şehir kıyafetleri gibi kostümler gruplandırılmış; aksesuarlar giysi özelliklerine göre hazırlanmıştır. Bu dönemde şapka adeta zorunluluk haline gelmiş, abartılı genişlikler, otrişler, kuş tüyleri, yapma çiçeklerle süslenmiş şapka tasarımları prestij sembolü olmuş, 1900-1909 yılları arasında şapkalar yüksek ve gösterişli stildeyken, spor aktiviteleri için minik şapkalar kullanılmıştır. Bisiklete ve ata binmek, yüzmek, golf, yat ve tenis sporları sosyal hayatın bir parçası olmuştur. 1903'te tasarlanan ilk binici pantolonu gibi giysiler kadınlar tarafından benimsenmiştir.⁹⁹

1914- 1918 yılları arasında yaşanan I. Dünya Savaşı, beraberinde ekonomik krizi de getirmiştir. 1920 yıllarının başında, korunmak için bile giyinmek sorun haline gelmiş; kumaş, karneye bağlanmıştır. Savaş yüzünden erkek nüfusu oldukça azalmış ve Batı Avrupa'da kadınlar arasında eşcinselliğin artması giyim anlayışının değişmesine sebep olmuştur. Bu dönemde erkeksi çizgiler taşıyan 'ala garson' adı verilen tarz benimsenmiştir. Ala garson tarzla birlikte saçlar kısalmış, göğüs ve sırt bölgeleri kapanırken kol ve bacaklar açıkta bırakılmıştır. Kadına aykırı sayılmış bütün formlar moda dünyasında yer almaya başlamıştır. 1920'li yıllarda, modayı ve sosyal hayatı en fazla etkileyen ülke Amerika olmuştur. Amerika, savaş sonunda önceki durumundan daha zengin çıktığı için, evlerden arabalara, müzikten spora, saçlardan makyaja kadar tüm sosyal hayatta etkili olmuştur. 1920'lerde yine Amerikan modasının etkisiyle makyaj sanayinin doğuşu görülmektedir. Kadınlar, pudranın yanında bir de ruj, maskara, kaş kalemi kullanmaya başlamışlardır. XX. yüzyıl modacıları, bu durumu değerlendirerek kendi markalarını taşıyan kozmetik ürünlerini sunmuşlardır.

1900-1924 yıllarının ünlü terzi ve modacıları Vernon, Paquin, Decerol, Maison Rauf, Erte, Paul Poiret, Jeanne Lanvin, Coco Channel, Marianno Fortuny, Jean Patau, Thomas Burberry'dir. 1902'de Thomas Burberry, markalı gabardin paltosunu

⁹⁹ Elif J. Dereboy, **Moda ve 100 Yıllık Moda Tasarımcıları**, Ankara 2008, s. 16.

tasarlamış, yedi yıl sonra markalı bu tasarım yağmurluk ve paltolar alanında ünlü bir etiket olmuştur. Modacıların adına parfüm yaratılması ilk kez Paul Poiret tarafından yapılmıştır. 1920'lerde ilk canlı manken kullananlardan biri olan Poiret tarafından tasarlanan korse kullanılmadan giyilebilen elbiseye 'Lola Montes' adı verilmiştir. 1915'te Jeanne Lanvin, romantik çiçeklerle süslü elbiseleriyle ün kazanmıştır. XX. yüzyılın en önemli moda dergisi olan 'Vouge' 1900'den sonra ünlü modacıların giysi tasarımlarının da içinde bulunduğu moda fotoğrafları yayınlamaya başlamıştır. 1905 yılında gazetelerin moda ekleri çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmeler yaşanırken 1914'teki I. Dünya Savaşı tasarımcıları ve moda basınına da olumsuz etkilemiştir. Kısıtlamalar, sosyal yaşamın her alanında gerçekleşmiştir. Kadın modası kısa zamanda çok daha fonksiyonelleşmiş ve ciddileşmiştir. İnce silüetler ve savaşın etkisiyle kısalan etekler, 1916'da askeri üniformaların etkisinde kalan kadın ceket, manto tasarımları moda tarihinde yerini almıştır. 1917'de Fransa'da lüks eğlence yerlerinde tuvalet giymek, takı takmak savaş sonuna kadar yasaklanmıştır. 1918 savaş sonunda tango'nun varlığı keşfedilmiş, tango dans giysileri moda olmuştur.¹⁰⁰

I. Dünya Savaşı'ndan sonra daha kadınsı tarzlara geri dönülmüştür. 1923'te etekler yerlere değerken 1924'e doğru etek boyları dizlere kadar çıkmıştır. Yirmiler boyunca, güzel bir figür, mükemmel bir şekilde düz bir figür anlamına geliyordu. Bir kıvrımın, en hafif şekilde gösterilmesi bile şişmanlık olarak aşağılanıyordu. 1920'li yılların tarzı kısa saç, etekleri kloş olan kısa, düz ve kolsuz giyim tarzıdır. Bu dönemde kadınlar, göğüsleri en küçük hale getirmek için dizayn edilen sütyen veya korse- sütyen bileşimi bir iç çamaşırı giymek suretiyle vücutlarını boru gibi düzleştirmek için çaba harcamaktadırlar. İç eteklerin yerini de kombinezonlar almıştır. Aktif kadın için daha basit, pratik ve uygun stiller ortaya çıkmıştır.

Tasarımcı Chanel, 'Kadının içinde yaşayabileceği, nefes alabileceği modalar yaratıyorum' demiştir. Chanel, günlük giyim modasına, jarse kumaştan yapılmış basit ceket takımlarla işlevsel bir şıklık getirmiştir. 1923'te pantolon modası geniş kitlelere ulaştırmıştır. Boş zamanlı hayat tarzından ziyade aktif bir yönü olan sıradan kadın için modayı uygulanabilir hale getirmiştir.¹⁰¹

¹⁰⁰ Dereboy, **Kostüm ve Moda Tarihi**, s. 106.

¹⁰¹ Rouse, s. 155.

Bir etkileşim alanı olan moda her şeyde etkilenmiş, herhangi bir alanda ilham ve enerji kaynağı olan her şey yakalanıp moda haline getirilmiştir. Eski Mısır Kralı Tutankamon'un mezarının 1922'de keşfi ve bu olayın gazetelerde gösterilmesi dünyayı birden bire Tutankamon çılgınlığına götürmüş, Mısır motifleri, renkleri kısaca giysi modası da, Mısır'ın egzotik havasına kapılıvermiştir. Bu dönemlerde moda doğudan çok etkilenmiş, ta ki 1923'teki Fransız erkek terzilerinin yarıştığı, Paris'teki Çin Balosu'na kadar. İnsanlar artık doğu modasına doymuşlardır. O dönemde, Kuzey Afrika'da modayı etkilemiştir. Bu moda anlayışının etkisiyle kadınlar, ciltlerine kırmızımsı renk verebilmek için tentürdiyot banyolarında yıkanmışlardır.¹⁰²

3.3. XX. Yüzyılın İkinci Çeyreğinde Batı Toplumlarında Kıyafet Modası

Erken XX. yüzyılda tasarımcılar zanaatkâr ya da tüccar kabul edilmiştir. I. Dünya Savaşı yıllarından itibaren Fransız tasarımcıların toplumsal statüsü durmadan artmıştır. Bir Fransız moda küratörü şöyle söyler: '1919 ile 1930 arasında, couture tasarımcıları yavaş yavaş bir çeşit beğeni aristokrasisi haline gelerek; estetik otorite, entelektüel saygınlık ve ekonomik durumu fark edilir bir konum sağlayarak gözle görülür toplumsal ilerleme kaydetmişlerdir.' Erken XX. yüzyıl modacılarının toplumsal kökeni genellikle işçi sınıfına ve alt orta sınıfa uzanır. Chanel seyyar bir tüccarın, Vionnet ise geçiş ücreti toplayan bir memurun kızıdır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise moda tasarımcısı olan kişilerin aileleri tarafından çoğunlukla avukatlık, doktorluk, mimarlık gibi kariyerlere yönlendirilmiş, nispeten zengin ailelerin bireyleri olduğu görülmektedir. Bu dönemde mesleğe girenlerin artan saygınlığı, mesleğin II. Dünya Savaşı öncesi kazanmış olduğu saygınlığın bir sonucudur. 1945'ten sonra, birçok başarılı couture tasarımcısı ve lüks moda tasarımcısı, üst sınıfla özdeşleşmiş beğeni timsali imajı çizmeye devam etmiştir.¹⁰³

XX. yüzyılın öne çıkan tasarımcılarından biri olan Chanel, zengin seçkinler ve ünlü sanatçılarla toplumsal temaslar kurmak ve bu ilişkileri korumak için bir hayli zaman harcamıştır. Montecarlo'da 'Westminster Dükü' ile tanışmış, Dük tarafından gönderilen kamelyalardan birini tayyörünün yakasına iğnelemiş, onun günümüze kadar

¹⁰² Nuran Zengingönül, *Giyimde Moda Akımları ve Öncü Tasarımcılar*, Gazi Üniversitesi, Ankara 1996, s. 23.

¹⁰³ Diana Crane, *Moda ve Gündemleri Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik*, Çeviren: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, s. 197.

gelen çeşitli fabriklerden yapılan, Chanel simgesi kamelya yaka çiçeklerini yaratmasına rol oynamış, ayrıca İngiliz esintileri taşıyan tasarımlar yaratmasına sebep olmuştur. Kaliteli İngiliz tüvidi kullanarak tasarladığı kostümleri, denizci stili bereleri, yelekleri, incilerle bezeli mücevherleri döneme damgasını vurmuştur. 1923'te Chanel yarattığı 'pelerin kol line' nını 1930'lu yıllara kadar kullanmaya devam etmiştir. Bu dönemde kalça line'ları, etek boyları modacıdan modacıya değişim göstermiş, 'Garçonne Look' line'nı 1925-1929 yılları arasında en önemli moda trendi olmuştur. 1930'larda dönemin ünlü modacıları olan 'Elsa Schiaparelli' ve 'Chanel' zarif, düz siluetin ayak bileği ile diz altı arasında değişen çeşitli etek boylarının evrensel yaratıcıları olarak kabul edilmiştir.¹⁰⁴

1925'te birçoğuna göre skandal olan, gerçek kısa etek devrimi doğmuştur. Kısa etek modası, Amerika ve Avrupa'da kınanmıştır. 1927'de eteklerin kısalığı en uç noktaya ulaşmıştır. 1930'ların başında eteklerin boyları tekrar uzamaya başlamıştır ve bel hattı normal yerine geri dönmüştür. 1930'ların başlarında giysilerdeki vurgu bacaklarda sırta doğru kaymıştır. Sırtlar bele kadar çıplak bırakılmıştır ve dönemin giysilerinin çoğu, arkadan görünmesi için tasarlanmıştır.¹⁰⁵

XX. yüzyılda insanların spor dallarına verdiklerini önemin arttığı görülmektedir. Bu durum modayı da etkilemiştir. 1925'te golf giysileri moda olmuştur. Dizin altında bir bant ile toplanan bol kesimli golf pantolonlar, üstten pilili cepleri, arkada kemeri olan üç düğmeli spor ceketler ile giyilmekte ve bu giysiyi başa giyilen kasket ve ekoseli çoraplar tamamlamaktadır. Bu dönemde deniz giysilerinde de büyük değişiklikler olmuştur. 1926'da Manş'ı geçen kadın yüzücü Gertrude Ederk'in iki parçalı mayosu büyük yankılar uyandırmıştır. 1900- 1930 yılları arasında hem hareketli hem de ilginç moda dalgalanmaları görülmektedir. Bu yıllarda Valansia gibi dönemin gözde melodileri, negro (siyahi) revüleri, Charlie Chaplin gibi sessiz sinemanın önemli isimleri, Kamelyalı Kadın filmi gibi sinema klasikleri, Mısır ve Kübik tarzı sanat akımları modayı derinden etkilemiştir. 1925'lerden sonra Abstre (soyut) sanat, modayı etkilemekte, geometrik desen ve kesimlerle, giysiler romantikliğini yitirmektedir. Asimetrik kesimler, bu yıllarda yaka ve eteklerde çok kullanılır.

¹⁰⁴ Dereboy, *Moda ve 100 Yılın Moda Tasarımcıları*, s. 47.

¹⁰⁵ Laver, s. 232.

Erkeksi hatlara ve askeri üniformaya tepki olarak Çarliston modası 1925 yılında moda sahnesinde yerini almıştır. I. Dünya Savaşı'na tepki olarak, eğlence sektöründe büyük bir canlanma yaşanmış, 1925'ten sonra cazın hızlı ritimleri, enerjik danslar ve rengârenk kıyafetler ön plana çıkmış, Çarliston dansının popülaritesi modaya yansımış, dans sahnesinde maksimum etkiyi yaratabilmek için rahat hareket etmeyi sağlayan, korsesiz, bol boncuklu ve püsküllü elbiseler modaya yön vermiştir. Çarliston döneminin derin dekoltelerden oluşan çarpıcı imajı, gelinlik tasarımlarında, gelin ayakkabılarında, parlak taşlı tokalar ve nakışlarla birlikte gelin zarafetini tamamlamıştır. 1930'lu yıllarda, krep döşin ve ipek jarse kumaşlar moda olurken, geometrik desenler de yerini çiçek desenlerine bırakmıştır. 1934'te ilk kez streç lateks piyasaya çıkmış ve moda tasarımında önemli değişikliklere neden olmuştur. 1939'da başlayan II. Dünya Savaşı ile birlikte zorlaşan ekonomik şartlar, yapay elyaf türlerinin üretimini arttırmış, sentetik ipek kumaşlar kullanılmıştır. Savaş dolayısıyla kumaş sıkıntısına girildiği için günlük giyimde daha çok fonksiyonellik ön plana çıkmış, askeri üniforma stilini andıran kıyafetler tüm Avrupa ve Amerika'da moda olmuştur.¹⁰⁶

1945-1946 yılları, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Fransa'nın moda alanında kaybettiği itibarını tekrar kazanma yıllarıydı. 'Theatre de Mode / Moda Tiyatrosu'¹⁰⁷ adındaki etkinlik moda tarihi içinde çok önemli bir yer tutar. Bir katalog kitap ile belgelenen bu etkinlik Amerika'dan Japonya'ya kadar sergilendi. Bir anlamda, o yıllarda, tekrar Paris'in moda merkezi olmasının tescillenmesi niteliğindedir. Bu etkinlik ile sanatsal anlamda, 'modanın ruhu Paris'ten doğmuştur, yine buradan canlandırılacaktır' mesajı veriyordu.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Dereboy, **Kostüm ve Moda Tarihi**, s. 128.

¹⁰⁷ Nur Onur, **Moda Bulaşıcısı**, Epsilon Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 54.

BÖLÜM 4

XX. YÜZYIL MODERN SANAT AKIMLARINDAN KÜBİZM, FÜTÜRİZM VE KONSTRÜKTİVİZM'İN KIYAFET MODASINA ETKİLERİ

4.1. XX. Yüzyılda Kübizm Ve Moda

Kübizm ve moda arasındaki etkileşim dönemin ekonomik, sosyal ve teknolojik gelişmelerinin ve toplumsal dönüşümlerinin ışığında vuku bulmuştur. Kübist sanatçılar bu gelişim ve dönüşümlerin yansımalarını tuval üstünde ete kemiğe büründürürken, moda tasarımcıları insan bedenini saran hacimler ve yüzeyler çerçevesinde bu gelişim ve dönüşümlerin sunduğu yeni yaklaşımları deneyimlemişler, ortaya çıkan sorunlara çözümler aramışlardır. İki alandaki süre giden arayışların benzer bir görsel yapı etrafında toplandığını söylemek olasıdır. Bu döneme özgü olarak moda tasarımında ortaya çıkan en büyük yenilik kişiye özel üretimin esas olduğu *haute couture*'un doğuşu olarak gösterilmektedir. Ancak bazı araştırmacılar *haute couture*'un yanında sanayi devrimi ile ortaya çıkan ve 19. yüzyılın son çeyreğinde giderek yaygınlaşan hazır giyim üretiminin de aynı öneme sahip olduğunu iddia etmektedirler. Nancy L. Green (1994), giyim üretiminin standartlaşmasını ve hazır giyim sanayinin gelişmesini modern moda sistemi için bir devrim olarak nitelirmektedir. Dikiş makinesinin geliştirilmesi, savaşlar nedeniyle antropometri (insan vücudunun boyutları ile ilgilenen bilim dalı) biliminin gelişmesi, üretimin sivil atölyelere kayması olguları hazır giyimde önemli adımlar atılmasını sağlamış; zanaatsal üretime dayalı ve kişiye özel olarak üretim yapan *haute couture* sektörü ile hazır giyim sektörü arasında bir rekabet doğmuştur. 19. yüzyılın sonlarında kadınların gündelik hayata katılımı da giyim alışkanlıklarını değiştirmiştir. Bu dönemde sokakta varlıklarına pek rastlanmayan kadınlar çeşitli spor ve hobi kulüplerinde spor kıyafetleri ile görünmeye başlamıştır. Ayrıca, otomobil ve bisikletin gündelik hayata katılmasıyla bu araçların kullanımı için tasarlanmış basit giysiler gerekmiştir.

Bütün bu gelişmelerin yanında gündelik hayatın hızlanması ve kadınların hakları için başlattığı feminist mücadeleler sonucu abartılı, süslemelerden arınmış, sağlığa zararlı korseden ve hareketi zorlaştıran hacimli kıyafetlerden gündelik hayat içinde hareket kolaylığı sağlayan modern siluete geçiş yaşanmıştır. Modern siluetin ortaya

çıkması ile sadeleşen giysi konstrüksiyonu ve kübist sanatçıların eserleri arasında paralellikler kurmak mümkündür; ancak bu paralellikler ne sanatçıların doğrudan hazır giyimden ne moda tasarımcılarının doğrudan kübist sanatçılardan etkilenmesinin sonucudur. Bunları iki alanda ürün veren yaratıcı kişilerin ortak bir zamana ve bu zamanın ruhuna getirdikleri yorumlar ve aşmaları gereken zorluklarda kesiştikleri çözüm yolları olarak ele almak daha doğru olacaktır.

Kübizm ile moda arasında kurulabilecek bir paralellik hazır giyim sektörünün standartlaşmış beden ölçülerini referans alarak üretimde kullandığı kalıplar ve kübist sanatçıların dünyayı geometrik formlar olarak temsil etme gayretidir. Hazır giyim sanayisi tarafından kullanılan kalıplarda beden geometrik düzenlemeler olarak ele alınmakta, giysi yapısı insan bedenine oturacak şekilde çeşitli geometrik düzenlemelerle oluşturulmaktadır. Uzun süren savaşlar nedeniyle Fransa'da zor zamanlar geçiren tekstil sektörünü canlandırmak için alınan önemlerden bir tanesi de hazır giyim üretimin arttırılması, diğer ülkelere ihracatın desteklenmesidir. Dönemin giyim otoritelerinden Allilaire'ın tekstil sektörünün canlandırılması için getirdiği önerilerden bir tanesi kübist bir sanatçının ağzından çıkmış gibidir. Allilaire, giyim ürünlerinin üniforma, iş kıyafeti, spor kıyafeti gibi belirli kategoriler altında üretilmesi gerektiğini savunmuş; bu kıyafetlerin de cepler, manşetler, yakalar gibi belirli öğelerinin mekanik bir biçimde ve standart olarak üretilip kıyafetlere monte edilebileceğini iddia etmiştir. Kübist sanatçılar dünyanın birebir temsilinden uzaklaşarak, doğanın geometrik şekillerden meydana geldiği iddiasından yola çıkmış, resimlerinde doğayı geometrik formlar olarak resmetmek için çaba harcamışlardır. Kübist ressam G. Braque'nin 1908 yılında L'Estaque kırsalında yaptığı bir dizi manzara resmi bu tip bir uzamsal araştırmayı örneklemektedir. Ressamın eserlerinde formlar mümkün olduğunca sadeleştirilmiş; kayalar, yeşil alanlar ve binalar üst üste yığılarak tuvalin bitimine değin taşınmıştır. Tuval yüzeyinde gözün hareket edebileceği herhangi bir boşluk bırakılmamış, konturlar belirsizleştirilerek nesnelere arasında geçişler sağlanmıştır. İlerleyen çalışmalarında ressam uzamsal araştırmalarına devam ederek izleyiciyi resmin uzamsal kompozisyonu ile optik bir mücadele gitmeye zorlamıştır. Allilaire'ın insan bedeninin saran giysinin öğeleri ile kurduğu mekanize edilmiş geometrik ilişki, Braque'ın (Fransız kübist ressam ve heykeltıraş) resimlerindeki geometrik uzam araştırmalarını ve parça bütün ilişkisini çağrıştırmaktadır. Denebilir ki, kübist sanatçılar doğadaki geometrik özün keşfine

çıkarken, hazır giyim üreticileri de insan bedenini sarabilecek standart geometrik formları araştırmışlardır.

Dönemin kübist sanatçıları ve moda tasarımcıları arasında kurulabilecek bir diğer paralellik de iki alandaki renk kullanımının farklı nedenlerle de olsa aynı dönem içinde azalmasıdır. Kübizmin ortaya çıktığı 1907 yılından Birinci Dünya Savaşı'na kadar süren analitik kübizm döneminde kübist sanatçılar eserlerinde genellikle resmedilen nesnenin gerçek renginden farklı bir renk kullanmışlar ya da nesnenin her yanını sadece gerçek rengine boyamışlardır; bunun yanı sıra, nesnelere parçalamışlar ve açık koyu dengesini resmin plastik değerini vurgulamak için kullanmışlardır. Bu dönem kübist resimlerde öne çıkan renkler yeşil, gri ve kahve tonları ile sınırlıdır. Sanat tarihçisi A. Antmen bunun nedeninin biçim ve espas (resmin kompozisyon elemanları içinde nesnelere, formlar ve biçimler arasında bırakılması gereken anlamlı boşluklar) arayışları için renklerin bilinçli olarak geri plana itilmesi olduğunu söylemektedir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında giyim de tek renkliliğe yönelmiştir. Savaşa giden erkeklerin boşluğunu doldurmak için gündelik hayatta aktif roller almaya başlayan kadınlar kir tutmaması için kıyafetlerinde siyah ya da koyu tonlarındaki renkleri tercih etmişler; üst sınıftan olan ya da savaş bölgesinin dışında yaşayan kadınlar da savaşın yasını simgelemesi amacıyla tek renk kıyafetlere bürünmüşlerdir.

Pratik ve sembolik amaçlarının dışında kıyafetlerdeki bu renk tercihinin diğer nedenleri de savaş nedeniyle kumaş ve boya stokunda yaşanan sıkıntılardır. Sanat ve moda alanlarındaki bu paralellik tamamen farklı nedenlerle belirmiş olsa da benzer bir görsel yapı sunmuştur.

Kübizm ve dönemin kıyafetleri ile örtüşen bir diğer unsur ise kübist eserlerin izleyiciyi ve hazır giyim giysiyi giyeni konumlandırma biçimleridir. Kübizm, tek bir izleyicinin bakış açısından resmetmeye dayalı olan geleneksel perspektifi yıkarak, bir nesnenin değişik bakış açılarından görünen yüzeylerini tuval üstüne aktarmıştır. Bu yaklaşım resmin izleyicisi için çoklu bir görüş imkânı sunmakta, 'dördüncü bir boyut' kavrayışı getirmektedir.¹⁰⁸

Konunun resmedildiği bakış açılarının çoğalması, ressamın bakış açısının baskınlığını ortadan kaldırmaktadır. Aynı zamanda, A. Antmen'in sözünü ettiği

¹⁰⁸ Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s. 46.

‘dördüncü boyut’ izleyiciyi çoklu görünümünün karşısında bırakarak kendine has bir konum seçmesini olanaklı kılmaktadır. Hazır giyimde de üretilen giysiyi giyecek kişiler için benzer bir durum söz konusudur. C. Kidwell ve M. Christman’ın tanımlamasıyla, hazır giyim devrimi, bir giysiyi biri için üretmekten, herhangi biri için üretmeye ve nihayetinde ‘herkes için üretmeye’ dönüştürmesidir.

Kübist resim, resmi ressamın bakış üstündeki iktidarından nesnelere yüzeysel ilişkilerinin araştırıldığı bir konuma taşınmış ve sunduğu farklı açılardan bakış imkânı ile izleyiciyi bu ilişkileri keşfetmeye çağırıştır. Hazır giyim ise, giysiyi giyecek olan kişiyi anonimleştirir; C. F. Worth’un ortaya koyduğu tasarımcının müşterinin imajını belirleme olgusunu ortadan kaldırarak onu birçok ürün arasında seçim yapmaya itmiştir.

Kübizmin resim sanatına getirdiği en önemli yeniliklerden biri de resim dışı unsurların resimde kullanılmaya başlanması ve ilk kolajların ortaya çıkmasıdır. Kübist resim ve kolajlarda formlar belirsizdir; nesnelere birbiri ile ilişki halinde resmedilir. Bir müzik aletinin bir parçası, müzisyen ve masa ile birleşiktir. Benzer biçimde resme nesnelere bütün formları ile yerleştirilmez, nesnenin bir ya da birkaç yüzü diğer nesnelere ilişkili bir biçimde kompozisyona dâhil edilir. Kübist resimlerde izleyici bir hız duygusuna kapılır. Geometrik şekillerin düzenlenmesi ve formların ressam tarafından çözümlenmesine bir hız duygusu eşlik eder. Richard Martin (1999)’in örneklediği, 1920’li yıllarda tasarlanan birkaç kıyafette de benzer dinamikleri gözlemlemek olasıdır. 1926 yılında tasarlanan bir günlük elbise sözü edilen kübist özelliklerin hepsini barındırmaktadır. (Resim 23). Bu elbisede bir gömlek görünümü, bir bluz görünümü ve etek birleştirilmiştir. Bir gömlek parçası gibi duran üst kısım asimetriktir. Eteğe oval boşluklar açılarak pililer ile doldurulmuştur. Elbiseyi baştanbaşa saran eşarpların elbisenin bir parçası olup olmadığı belli değildir. Kumaşın deseni kübist formlar olan kareler, daireler ve üçgenlerden oluşturulmuştur.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Şakir Özudoğru, **Modern Sanat Akımları Ve Moda**, İdil Dergisi, s. 220.



Resim 23: 1926 yılında tasarlanmış bir gündelik elbise

Değınilen görsel benzerliklerden yola çıkılarak, kübizm ve moda arasındaki ilişkinin billurlaştığı giyim unsurunun ünlü moda tasarımcısı Coco Chanel tarafından 1926 yılında tasarlanan “küçük siyah elbise” olduğu söylenebilir. Chanel’in bu tasarımı hazır giyim ve *haute couture*’un arasında durmaktadır. Giysi konstrüksiyonu mümkün olduğunca sadeleşmiş, gerektiğinde uzatılıp kısaltılabilen geometrik şekillerin düzenlemesine indirgenmiştir. Bedenin çevresini saran hacimden tamamen uzaklaşmış, giysi bedene oturan kumaşlara indirgenmiştir. Malzeme seçimi o güne değın sadece erkek iç çamaşırlarında ve spor kıyafetlerinde kullanılan, *haute couture* tasarımcılarının asla kullanmadığı, giyimde kolaylık sağlayan jarsedir. Kübist ressamlar da çalışmalarında resmetmede ve boyamadaki kusursuzluk yerine, resmi bir araştırma zemini olarak görerek, kendi ilkeleri çerçevesinde kuracakları kompozisyonlara önem vermişlerdir. Küçük siyah elbisedeki renk seçimi tek renk, siyahtır. Ayrıca bu elbise kolaylıkla hazır giyim üretim yöntemleri ile üretilebilecek biçimde tasarlanmıştır. Son olarak küçük siyah elbise diğer aksesuarlarla kombine edilebilmekte; elbisenin kalıbı

temel alınarak kollarında, yakasında ve etek boyunda sayısız değişiklik yapılabilmektedir. (Resim 24).

Bu yanıyla bir giyim kolajı yapmak için temel oluşturmaktadır. Bütün bu özellikler göz önüne alındığında, Chanel'in küçük siyah elbisesini kübizmin ortaya çıkardığı kübist bir görsel kültürün içinde değerlendirmek olasıdır.



Resim 24: Küçük siyah elbise çeşitlemeleri

Günümüz tasarımcılarından Christian Francis Roth, Ronaldus Shamask, Rei Kawakubo gibi tasarımcılar Kübizmin dinamiklerini kullanarak çeşitli kıyafetler tasarlamaya devam etmektedirler. Ancak R. Martin (1999)'in belirttiği gibi Kübizm ve moda arasındaki ilişki görsel bir benzerlikten ötedir. Moda tasarımcıları ve Kübist sanatçılar farklı ortamlarda çalışarak benzer bir dünyayı ve bununla birlikte ortak bir görsel kültürü paylaşmışlardır. Kübist ressamlar tuvalin düzlüğünü keşfederken moda tasarımcıları geniş hacimli elbiselerden kumaşın düzlüğüne yönelen kıyafetler tasarlamışlardır. Bunun yanında iki alanda da geometrik şekiller kullanılarak formların

belirsizliği vurgulanmıştır. Bu nedenle moda ve Kbizizm arasındaki etkileşimin Kübist bir görsel kültürün ürünü olduğu söylenebilir.

4.2. XX. Yüzyılda Fütürizm ve Moda

Fütürizm ve moda, Fütürist sanatçıların amaçlarından biri olan dünyayı değiştirme ekseninde bir araya gelmiştir. Fütüristler dünyayı değiştirme amacı ile yola çıkmışlar, bu amaç için sadece sanatla değil, mimari müzik ve moda gibi görünen ve duyulan her Şey üstüne çeşitli manifestolar kaleme almışlardır. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Rusollo, Giacomo Balla ve Gina Severini (2001), 1910 yılında Fütürist resmi konu edindikleri manifestoda modern giyimın kıvrımlarının ve çizgilerinin armonisinin Fütürist duyarlıktaki önemini vurgulamışlardır. Onların giyim anlayışlarına göre kıyafet süslerden ve gösterişten arındırılmış olmalı, sağlık ve rahatlık unsurları dikkate alınarak tasarlanmalıdır. Modern kıyafet hayatın dinamizmine ve hızına dikkat çekmeli, bunun için asimetrik ve dinamik kumaşlardan meydana gelmelidir.

Giacomo Balla fütürist modanın babası olarak bilinmektedir. Sanatçı kıyafet üstüne çeşitli manifestolar kaleme almıştır; bunlardan 1914 yılında yazılanında erkek giyiminin sıkıcı, kasvetli ögelerinden kurtulmak gerektiğini ve bunlar yerine hareketli renkli ögelerin geçmesi gerektiğini dile getirmiştir. Aynı yıl tasarladığı erkek ceketinde bu talebini asimetrik bir kesim üstüne geniş geometrik formlar yerleştirerek hayata geçirmiştir. Ceketinde o güne değin alişılmış olan cep ve yaka yoktur. 1923 yılında tasarladığı bir takım elbisede ise fütüristik modanın özellikleri karakterize edilmiştir. Bu takımda da asimetrik kesimler, hareketli ve renkli geometrik formlar giyeni bir hareket hâlinde gösterecek biçimde organize edilmiştir. Stern (2004)'e göre, G. Balla giysi tasarımıında ne çıkardığı canlı renklerle ve asimetrik kesimlerle kıyafeti giyenin anatomisini parçalayarak Fütürist resimdeki gibi dinamik bir etki yakalamıştır.

Fütürist sanatçılar, kıyafet tasarımıında alüminyum, cam, metal, ahşap gibi alişılmışın dışında malzemeler kullanmışlardır; bu malzemeler arasında fosforlu malzemeler, çeşitli beden boyama teknikleri ve kolajlar da bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, Fütüristler giyim için günümüz akıllı giysilerine öncülük eden çeşitli fikirler de öne sürmüşlerdir. G. Balla (2004) bir manifestosunda dönüşen giysiyi tanıtmıştır. Bu giysiyi giyen kişi teknolojinin yardımıyla bir düğmeye basarak hava koşullarına göre giysinın kollarını uzatabilecek ya da kısaltabilecek, ruh hâline göre giysinın rengini

değiştirebilecektir. Sanatçının teknolojiyi giysi tasarımı ile birleştirdiği bir diğer çalışması da ışık saçan kravattır. Bu kravat için bir selüloz kutu, bu kutunun içine de bir lamba ve pil yerleştirilmiştir; kravata mekanizma monte edilmekte, böylece halk önündeki konuşmalarda lamba yanmakta ve kravat ışık saçmaktadır. Giyenin ruh hâline ya da izleyenlerin ilgisine göre değişebilen giysiler tasarımcı ile onun tasarladığı giysiler arasında bir köprü oluşturarak giysi-tasarımcı ve giysiyi giyen arasında bir ‘açık yapıt’a dönüşmektedir.

İkinci nesil Fütürist sanatçılardan biri olan Tullio Crali de kıyafetler tasarlamıştır. T. Crali’nin tasarımlarında fütüristik öğeler, G. Balla’nın tasarımdakilerden farklı bir biçimde formüle edilmiştir. Sanatçının 1932 yılında tasarladığı “Sentetik Ceket” cepsiz ve yakasızdır; yaka yerine sadece sol klapa bırakılmış ve bu klapa vurguyu kendine çekmek için siyaha boyanmıştır. Ceket parlak renkler de olup cepsiz ve yakasız olmasından dolayı oldukça basitleştirilmiş hatlara sahiptir. T. Crali’nin tasarımları fütüristik dinamizmi insan bedeninin hatlarında yakalamaya çalışmakta, G. Balla’nın aksine renkler ve geometrik formların ötesinde fütüristik öğelerin kıyafete nasıl uygulanabileceğine ışık tutmaktadır.

Fütürizmin etkisinde kıyafet tasarımları yapan diğer bir sanatçı çalışmalarını Fransa’da sürdüren Sonya Delaunay’dır. Sanatçıya göre moda sanatsal bir anlatım biçimidir, bir söyleşisinde moda ile ilgilenmediğini, “ışık ve rengi kumaşlara uyguladığımı” söylemiştir. S. Delaunay’ın eşi ile birlikte sürdürdükleri renk araştırmaları, renk karşıtıkları üstüne kurulu Simultaneizm akımı ile sonuçlanmış; S. Delaunay bu akımın etkisinde kıyafet tasarımına yönelmiştir. Sanatçı tasarladığı kıyafetlerde gerek farklı dokulardaki kumaşlar, gerek karşıt renkler gerekse de önerdiği yeni kesimlerle insan bedenini hareket hâlinde gösteren bir dinamizmin peşinde olmuştur. 1923 yılında S. Delaunay tarafından tasarlanan bir cekette kırmızı ve yeşil karşıtlığı vurgulanmış, farklı dokulu kumaşlar birbiri ile yan yana kullanılmış ve manşet ve yakalar ceketten çıkarılarak dinamik bir görünüm yakalanmıştır. (Resim 25). Sanatçının sanat ve tasarım alanlarını kıyafet üstünde birleştirdiği çalışmaları da şiir elbiselerdir. Bu elbiselerde Tristan Tzara, Paul Soupault gibi dönemin ünlü şairlerinden alınan şiirler kıyafete metindeki harfleri dekoratif tipografik öğelere dönüştürülerek uygulanmıştır. Beden hareket ettiği zaman elbiselerin üstündeki metin ve renkler akıcı bir görünüm elde ederek iç içe geçmektedir.



Resim 25: Sonia Deleunay, Bir ceket tasarımı, 1923

Fütürizm bir akım olarak çok uzun soluklu olmasa da sanat ve moda dünyalarında etikleri hâlâ devam etmektedir. Emilio Pucci, 1960'lı yıllarda sade, geometrik şekillerden oluşan kıyafetler yaparak Fütürizme bir saygı duruşunda bulunmuş; yine aynı yıllarda uzay çalışmalarının artması, aya ayak basılması moda dünyasını bir gelecek arayışı içine itmiş Andre Courreges uzay modasını yaratmıştır. Bir başka tasarımcı Paco Rabanne plastik, alüminyum ve metal gibi malzemelerle bedeni saran kıyafetler üretmiştir. Günümüz tasarımcılarından Hüseyin Çağlayan'ın kıyafetlerinde teknoloji ve giysi arasındaki ilişkilerin sorgulandığı, beden ve beden çevresi ile ilişkileri üstüne geliştirilen işlevsel form arayışları dikkat çekmektedir. Emily

Braun'a göre Fütürist idealler etrafında şekillenen moda "yeniye sunup eskiyi reddetmiş, endüstri ve sanat arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırmış" ve tarza sosyal ve estetik bir anlam yüklemiştir. Fütüristler yazdıkları manifestolarda hayatın hızına dikkat çekmişler, makine çağını heyecanla kucaklayarak tarzın yerini seri üretimi koymuşlardır. Ancak Fütüristlerin giysi tasarımları kendi dönemlerinde uç tasarımlar olarak kalmış, yakın çevreleri ve kendileri dışında kimse bunları kullanmamıştır. İleriki yıllarda Fütürizmin giyim üstüne olan biçimsel ve işlevsel önerileri teknolojinin gelişmesiyle bir bir hayata geçmiş, Fütürizmin etkisinde tasarımlar yapan moda tasarımcılarının sayısı artmış ve bu tasarımcıların tasarladığı kıyafetler geniş bir tüketici kitlesine hitap eder olmuştur.¹¹⁰

4.3. XX. Yüzyılda Konstrüktivizm ve Moda

Konstrüktivist sanatçılar da Fütürist sanatçılar gibi sanatın birçok alanı ile ilgilenmiştir. Konstrüktivizm uzun bir süre Rusya'da Bolşevikler tarafından gerçekleştirilen Ekim Devrimi'nin resmi sanatı olmuş ve bütün gündelik hayatı yeniden inşa etmek etrafında gelişmiştir. Konstrüktivist sanatçılar, eserlerini bireysel olarak üreten ve bu eserleri galeri ve müzelerde sergileyen sanatçılara savaş açmışlar, sanatçının görevini yeni toplumun en küçük detayından en geniş organizasyonuna inşası sürecinde yer almak olarak belirlemişlerdir (Shiner, 2004). Ekim Devrimi'ni destekleyen bu sanatçılar gündelik kullanım eşyalarının insan psikolojisi üstünde önemli etkileri olduğuna inanarak, bu inanç doğrultusunda gündelik kullanım nesnelere değiştirerek ya da sıfırdan yeni nesnelere üreterek Devrimin gündelik hayatı değiştirme amacına ulaşmasını hızlandırabileceklerini düşünmüşlerdir. Gündelik hayatın yeni görünümünü oluşturma misyonu içinde kıyafet tasarımı büyük bir yer kaplamaktadır. İçlerinde Vladimir Tatlin, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Luibov Popova'nın da bulunduğu sanatçılar grubu tekstil üretiminde ve kıyafet tasarımında doğrudan yer almışlar, Devrimin ihtiyaçlarını karşılamak üzere giysiler tasarlamışlardır.

Ekim Devrimi'ni takip eden yıllarda Rusya'da tekstil endüstrisi çökme aşamasındadır; üretim dağınık atölyelerde, çok eski teknolojilerle yapılmaktadır. Devrimin sanayileşmeye verdiği önem doğrultusunda 1920'li yıllarda tekstil endüstrisindeki aksaklıkları gidermek ve yeni Rusya için kıyafetler üretmek için çeşitli

¹¹⁰ Özudoğru, s. 232.

komiteler oluşturulmuş, merkezler kurulmuş ve bu merkez ve komitelerde sanatçılar görevlendirilmiştir. Sovyet Rusya’da kıyafet tecimsel bir ürün değil Devrimin sembolü hâline gelmiştir. Sanatçılardan, işçilerin gündelik hayatlarına ve çalışma koşullarına uygun olacak şekilde süsten arındırılmış, yalın ve burjuvazi değerlerinden uzak kıyafetler tasarlamaları istenmiştir.

Konstrüktivizmin kurucularından olan sanatçı Vladimir Tatlin, Devrim’in ardından sanatçıları üretime katılmaya, işçiler için işlevsel kıyafetler tasarlamaya çağırılmış; sanatçının kendisi de konstrüktivist görüşleri çerçevesinde kıyafeti giyenin sorunlarına pratik çözümler üreten tasarımlar yapmıştır. V. Tatlin’in tasarımlarında renkler sadece kiri gizlemeye yönelik olup kıyafetin biçimi beden bütünü parçalarına özgür hareket etme imkânı tanıyacak şekilde düzenlenmiştir; cepler ise herhangi bir estetik ölçüt göz önüne alınmadan kolların uzunluğuna göre kıyafetin dış yüzeyine yerleştirilmiştir. Sanatçı bu kıyafetleri “güzel” olarak değil, “sıcak ve hijyenik giysiler” olarak tanıtmıştır. Sanatçının kıyafet hakkında ortaya attığı diğer bir yeni fikir ise modüler kıyafetlerdir. Bu kıyafetlerde kıyafeti giyen kişi yaptığı işe göre kıyafetin takılıp çıkarılabilen parçaları ile kıyafeti düzenleyebilmektedir.

Konstrüktivist sanatçılar Varvara Stepanova ve Luibov Popova da, V. Tatlin gibi, sanatçıların üretimde doğrudan yer alması gerektiği görüşünü savunmuş, bir tekstil fabrikasında çalışmaya başlamışlardır. Onlara göre Devrimin kıyafeti, modayı takip etmeye yönelik bir kıyafet değil, işçiler için çalışırken işlevsel, makine çağının dinamizmini yansıtacak biçimde ve burjuvazi değerlerinden arınmış olacaktır. V. Stepanova, 1923 tarihli manifestosunda yeni kıyafeti şu şekilde tanımlamaktadır: “Bugünün kıyafeti hareket halinde görülmelidir –bunun dışında kıyafet yoktur; nasıl makine ondan yapması beklenen iş dışında tasavvur edilemezse... Dikişlerin kendileri - kesimin başlıca ögesi olan – kıyafete biçim verir. Giysinin nasıl görüneceğini vurgularlar; bağlarını vb. nasıl bir makinede benzer şeyler görünebilirse...”

Sanatçı aynı manifestoda üç tip kıyafet belirlemiştir. Bunlar bir kalıp temel alınarak iş koşullarına göre değişebilecek iş giysisi (prozodezhda), pilotlar, cerrahlar gibi özel işlerde çalışanların ihtiyaçlarını karşılayabilecek olan özel kumaşlardan üretilmiş özel giysi (spesodezhda) ve sporcular için üretilecek olan spor giysisidir (sportodezhda). Sosyalistler aynı kıyafetleri giyen kitlelerin aynı toplumun üyesi olduklarını daha yoğun olarak hissedeceklerini, böylece kitlelerde topluluğa ait olma hissinin uyanarak

bireyciliğin önüne geçilebileceğini düşünmüşlerdir. V. Stepanova'nın ortaya attığı üretim giysisi fikri, giysiyi giyeni etrafındaki diğer insanlarla aynı görünüme büründürerek insanlar arasındaki farkı ortadan kaldırmakta ve ideolojik bir işlev görmektedir. Spor giysisi ise sanatçıya göre yeni toplumun dinamik yapısını vurgulamalı ve işlevsel olmalıdır. V. Stepanova üç giysiyi de şu unsurlarla açıklamıştır: "basitlik, pratiklik ve giyimdeki kolaylık".

V. Stepanova ve L. Popova, giysi tasarımının yanı sıra desen tasarımında da görev almış, tasarladıkları desenlerde burjuvaziye ait olarak gördükleri çiçek motifli baskıları reddederek, dinamizmi vurgulayan üçgenler, kareler, dikdörtgenler gibi geometrik şekilleri kullanmışlardı. B. English (2007: 49-50)"e göre, V. Stepanova'nın kullandığı genellikle iki renkli ve birbirini tekrar eden desenler "sadece doğada bulunabilen organik biçimlerin evrensel ritminin etki ettiği bir biçimsel sanat değildir, aynı zamanda iyi yağlanmış makinelerin sistematik çalışmalarının etkisini" de taşımaktadır.

V. Stepanova ve L. Popova'nın radikal önerilerinin yanında, Ekim Devriminden önce başarılı bir haute couture tasarımcısı ve Paul Poiret'nin arkadaşı olan Nadezhda Lamanova da Devrim sonrası dünya için kıyafetler tasarlamıştır. Lamanova bu tasarımlarında Rus folklorundan aldığı öğeleri stilize etmiş, Rus halkının kolektif bilincini işçiler için resmi kıyafetlere ve gece kıyafetlerine dönüştürmüştür. V. Stepanova ve L. Popova'nın kişilerin işlerine göre şekillenecek üretim giysisinin karşısına, giyenin silüetine ve bedenine göre düzenlenecek kişisel giysi fikrini yerleştirmiştir.

Konstrüktivist sanatçılar tekstil endüstri için kıyafet ve desen tasarımının yanında tiyatro için sahne ve kostüm tasarımı yapmışlardır. Ekim Devrimi'nin ardından Ulusal Tiyatroların müdürü olan Vsevolod Meyerhold, "Biyomekanik" olarak adlandırılan yeni bir tiyatro biçimi geliştirmiştir. Bu tiyatrodaki mekanik çağın gereklerini karşılamak için beden mekanize olan bütün hareketleri denemiş, geleneksel tiyatronun aksine aktörlerin bedenleriyle "zaman içinde gelişen bir sanat" ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda sahne tasarımı da arkada iki boyutlu boyanmış manzara ve düz bir zeminden üç boyutlu, dinamik bir hareket alanına dönüşmüştür. V. Meyerhold ve V. Stepanova 1922'de sahnelenen Tarelkin'in Ölümü isimli oyun için birlikte çalışmıştır. Bu oyundaki kostümler beden parçalarını yansıtan küçük parçalara

ayrılmıştır. L. Popova'nın aynı yıl Bağışlayıcı Aldatılan isimli oyun için tasarladığı kostümler de Konstrüktivist ilkeleri yansıtmaktadır. L. Popova, kostümleri aktörler için uniformalar, işçiler için ise prototip kıyafetler olarak tasarlamıştır. Aktörler ancak işaretlerle birbirinden ayrılabilir (Clark, 1998). Tiyatro için yapılan bu kıyafetler, diğer taraftan yeni kurulan dünyanın propagandasını yapmakta, sanatçılar için kıyafetlerin ilk deneme alanını oluşturmakta ve tiyatro oyunları sayesinde halka tanıtılmaktadır.

Konstrüktivist sanatçılar tasarımlarını büyük işçi kitleleri için seri üretimin esaslarını temel alarak gerçekleştirmişler; sanatı kitle için üretim yapılacak bir alan olarak gömüştürler. Bu bağlamda tasarladıkları kıyafetler de yeni kurulacak dünyanın kitlesel tüketim nesnelere; kapitalist toplumlardaki her sezon değişen moda olgunun karşısına her daim aynı kalacak evrensel bir giysi fikrini koymuşlardır. Ancak 1930'lu yıllarda Sovyet Rusya'nın diğer ülkelerle girdiği ilişkiler sonucunda halkın talebi değişmiş, insanların beklentisi her daim aynı kalacak kıyafetler giymek yerine; yere, zamana ve ortama göre farklılaşan kıyafetleri içine alan bir moda olgusuna doğru kaymıştır.¹¹¹

Art Deco ve Modernizm, demokratik Batı'da savaş sonrası modasına hükmederken, 1917 Devrimi, Rusya'nın, Avrupa'ya ait görsel tarzla olan ilişkisini değiştirdi. Komünist Parti, Rus görsel kültürünün yerli bir karakteri, belirgin bir propaganda işlevi ve inşa edilmekte olan yeni toplumun yararına olması gerektiğini savunuyordu. Konstrüktivizm akımı, bu koşullar altında, Avrupa'nın makine çağı Fütürizmi ile proletarya için evrensel bir kültür olan Komünist prolekt'ün biraraya gelmesiyle doğdu. Konstrüktivist Manifesto, sanatçıların artık toplumdan kopuk olarak çalışmaması gerektiğini belirtiyordu. Liubov Popova (1889-1924), Varvara Stepanova (1894-1958) ve eşi Alexander Rodchenko (1891-1956), "şövaleye savaş açarak" teknolojiyi kucakladı. Hem endüstri sektörü hem de Komünist Parti ile ortaklık yapmaya çalışarak; mimari, mobilya tasarımı, heykel, grafik sanatlar ve moda aracılığıyla, sanatı insanlarla buluşturmak istediler. Bu amaca olan bağlılıkları devlet tarafından karşılık buldu: Devrim'den sonraki ilk zamanlarda, Moskova'daki INKhUK (Sanatsal Kültür Enstitüsü) gibi tasarım enstitüleri kuruldu ve Konstrüktivist sanatçılar bu enstitülerdeki kurullara atandı.

¹¹¹ Özudoğru, s. 234.

1920'lerde, agresif Yeni Ekonomi Politikası uygulanmaya başlanınca (küçük tüccar ve çiftçinin belirli ürünleri şahsen satmasına izin verip, ülkedeki sermaye akışını artırmak), Konstrüktivist teorinin endüstrinin tamamında yaygın bir şekilde uygulanmasının pratik olarak mümkün olmadığı görüldü. Öte yandan, tekstil ve kıyafet tasarımı alanı bir istisnaydı ve devletle Konstrüktivist sanatçılar arasındaki en başarılı iş birliğinin gerçekleştirildiği alanlar oldu. Sanat ve endüstrinin bu şekilde bütünleşmesi Sovyet Rusya'ya özgü bir şeydi. Varvara Stepanova ve Lyubov Popova, Sovyet devletinin, daha önce tekstil numuneleri ve iplikler için Fransa'ya bağlı olan endüstriyi yeniden canlandırma girişimlerindeki en önemli figürlerdi. Stepanova ve Popova, 1923 yılında, Rus kimliği taşıyan ve toplumdaki herkes için uygun olan dokumalar üretmeleri için Moskova'daki First State Textile Print Factory'nin (Birinci Devlet Tekstil baskı Atölyesi) tasarım ekibinin başına atandı. Bu göreve atanmaları, Popova'nın uluslararası ölçekte çok gezmiş ve tanınmış bir Kübist-Fütürist ve "resimsel arkitonikler" destekçisi olarak deneyimleriyle Stepanova'nın köylü kökleri ve grafik sanatlardaki Rus eğitimini bir araya getirdi.

Popova ve Stepanova, Atölye'nin kurulumunda başlangıçta birçok zorlukla karşılaştılar. Yıllarca süren savaşın ardından, Rus endüstrisi ve maddi kaynaklar büyük oranda zayıflamış ve sadece bir kısım tecrübeli iş gücü kalmıştı. Bu iki kadın, kendi Konstrüktivist fikirlerini yansıtan, devletin, herhangi bir görselin açık ve anlaşılabilir olması gerekliliğine dair emrine uyan ve aynı zamanda teknik olarak üretilmesi mümkün olan tekstil tasarımları yaratmak zorundaydılar. İkisi de tekstil konusunda eğitilmiş değildi ve bu yüzden, sanat ve seri üretimi birleştirmek için, kendilerini üretim süreçleri konusunda eğitmeleri gerekiyordu. Sovyet sanat eleştirmeni D.M. Aronovitch'in savına göre, 'yeni' estetiğin zorla kabul ettirilmesine içerleyen ve tasarımlarını kullanışsız bulan dokumacılar ve teknik kadro ile anlaşmazlıklar yaşadılar. İkisi de, endüstriyel sürece (dokuma ve boyama) katılarak ve işe alınacak tasarımcıları ve kullanılacak tasarımları belirlemek için oylama yaparak bu zorlukların üstesinden gelmeyi umdular. Ayrıca atölyeyi ve işlerini perakende satıcılar arasında ve basında tanıttılar.

Diğer çağdaş tasarımcılar, kabaca Konstrüktivist dokumalar üretirken, Popova ve Stepanova'nın yaklaşımı daha yaratıcıydı. İki kadın da kumaş tasarımı konusunda

oldukça tutkuluydu ve üretimlerinin “hayatın maddi unsurlarını” düzenlemenin bir yolu olduğuna inanıyorlardı; tekstil ve Konstrüktivizm mükemmel bir ittifak içindeydi. Popova, “hiçbir sanatsal başarı, bana, köylülerin ve işçilerin benim dokumalarımın satın aldıklarını görmek kadar tatmin yaşatmamıştır” diye yazmıştır. Popova ve Stepanova, başarılı tasarımlar üretmenin yanı sıra sürecin teknik kısmına da hâkimdiler ve pamuklu baskının, birkaç bileşimsel katmanlı, çok yönlü küçük motifler için uygun olduğunu kavramışlardı.

Popova'nın tasarımları, soyut dünyanın sanatsal olarak temel geometrik formlarla ifade edilebileceği fikrindeki Süprematist akım içinde yer alan daha erken işleriyle ilişkiliydi. 1917 dolaylarında, bu idealleri, Konstrüktivist “uygulanabilirlik” için bir kenara bırakmadan önce, Popova, bu tecrübesini, zanaatkâr kooperatifi Verbovka için kırsal tasarımlar ve geleneksel dantel kullanarak yaptığı eskizlerle arkitektonik kolajlara dönüştürdü. Tekstil tasarımları, politik olarak uygun bir çerçeve içerisinde uzamsal düzlemleri kesiştirme diyalogunu devam ettirdi. 1923 yılında yaptığı “Orak Çekiç” tasarımı, politik olarak yüklü bu sembolü, zarif bir motife dönüştürdü.

Buna karşın, Stepanova, daire, üçgen ve kare gibi sınırlı bileşenleri kullanarak tasarımlarını “mekanize” hale getirdi. Çok az rengi, mavi, siyah ve beyaz gibi beklenmedik kombinasyonlarda kullandı ve her tekstil görsel olarak şaşırtıcı geometrik egzersize dönüştü. Popova gibi, o da, kumaş tasarımlarında sıkı sıkıya bu prensiplere bağlı kaldı ve “özgür, nesnel olmayan, Süprematist ya da Kübist-Fütürist etkileşimli kompozisyonları” reddetti; 150 tasarımından 120 tanesi uygulandı.

Popova ve Stepanova aynı zamanda, Konstrüktivist moda tasarımı hareketinin ve prodezhda (işçi giysisi) ve spetsodezhda (uzman giysisi) üzerine olan tartışmanın da bir parçasıydılar. Stepanova bu konuda, “tek bir giysi çeşidi yoktur, belirli üretim faaliyetleri için belirli giysiler vardır” tezini savunmuştur. Konstrüktivistler, giysilerin, giyenin mesleği ve iş aktivitesi için uygun olmasını şart koşmuşlardı; üstesinden gelinmesi gereken zorluklar arasında, uygun malzemelerin ekonomik bir şekilde kullanılması, seri üretimin teşvik edilmesi, Batı'nın burjuva lüksünün reddedilmesi (meta fetiş) ve eşitlikçi, ilham veren tasarımlar yaratmak vardı. Önerilerin içinde, kolay ve hijyenik giyim sağlayabilecek, devrim niteliğindeki atılabilir kâğıt elbise fikri vardı. Diğerleri, köylülerin geleneksel sarafan (tunik elbise) giysisini, herkes tarafından

giyilebilecek uzun kollu bluzaya uyarladı. Bu fikirlerin ikisi de gerçekte işlevsellikten uzak kaldı. Patron kullanmak yerine, kumaşı doğrudan müşterinin üzerinden dökümle çalışan modacı Nadezhda Lamanova (1861-1941), “giyim işinde, sanatçılar inisiyatif almalı ve çok basit kumaşlar kullanarak, çok sade ama hoşnut edici formlarda, çalışma hayatımızın yeni yapısına uygun olabilecek giysiler üretmek için çalışmalıdır” fikrini savunarak gerçek bir değişime ön ayak oldu. Bununla birlikte, Sovyet burjuvazisinin önde gelen üyeleri, saf Konstrüktivist felsefeyi kısmen gönülsüzce benimsediler ve geometrik kesimleri, pahalı inci ve kürklerle süslediler.

Mühendislik tekniklerini heykele uygulama arayışında olan çok yönlü sanatçı Vladimir Tatlin (1885-1953), erkekler için sıcaklık ve hareket kolaylığı sağlayan, sade kumaştan basit kesimli bir takım elbise tasarladı ve bu elbise, standart (aynı zamanda çok amaçlı) Konstrüktivist elbise haline geldi. Tatlin, kostüm tasarımlarında, folk motifleri ile soyut formları biraraya getirdi. Stepanova ve Popova da, ellerindeki dokumaları giysilere dönüştürürken, giysilerin cüretkâr ve açıkça didaktik olabildiği kostüm ve dekor tasarımcılığı tecrübelerinden etkilenmişlerdi. Fernand Crommelynck’in The Magnanimous Cuckold’u için, Popova’nın yaptığı dekor, hareketin hızının, duygunun yoğunluğunu gösterdiği, standart beyaz kalastan yapılmış durmaksızın hareket eden bir aygıttı. Karakterler, temsil ettikleri şeyi gösteren kaba geometrik şekiller giydirilmişlerdi. 1922 yılında, Stepanova, Tarelkin’in Ölümü oyunu için monokrom (tek rengin farklı tonlarıyla yapılmış resim) kumaşlarda temel geometrik şekilleri kullandığı kostümlerin tasarımını yapmıştır.

Stepanova ve Popova, Konstrüktivist sanat dergisi Lef’i tasarımlarını anlatmak ve yaymak için kullanarak, moda teorisi üzerinde yazmıştır. İkisi de fikirlerinin “Tula’daki köylü adına” (endüstrileşmiş bir Moskova banliyösü) yönelik olduğu konusunda ısrar etmişlerdir, fakat Popova’yı kreasyonlarında elitist olmakla itham eden eleştirmenler, onun aslında “Kuznetsky Most’taki hanımefendi” (Moskova’da elit couture mağazalarının bulunduğu bir bölge) için tasarım yaptığını iddia etmişlerdir.

Popova’nın moda tasarımları “Orodüktivist” bir ruhla canlandırılmıştır. Rus Konstrüktivist sanat uzmanı Natalia Adaskina, bunu “demokratik fakat proleterya tarzının bir versiyonu” olarak görmekteydi. Elbiseleri tarım ya da sanayi işçilerine yönelik olmaktan çok, boş zamanı olan beyaz yakalı bohem işçilere yönelikti. Popova,

giyimi Konstrüktivist heykelin bir formu olarak düşünüyordu: bir elbise ya da ceket “uzamsal bir form” oluşturmakta ve dokuma süreci, bu heykeli güçlendirmek için tasarlanmaktaydı. Art Deco’nun erkek çocuksuluğu ya da doğrusal geometrisi yerine, Popova’nın tasarımları, kadın figürünü “kıyafeti taşıyan ve destekleyen” bir bina çatkısı olarak düşünmekte; sıkı beller ve abartılı kalçalarla da kadınsı kıvrımları vurgulamaktaydı. Tasarımcı, biçim ve kumaş için mümkün olan en iyi kombinasyonu hedefliyor; yaka, kemer ve manşetler eklediği baskılı kumaşları, daha sade kumaşların önüne çıkarıyordu.

Buna karşılık Stepanova’dan geriye kalanlar, renklerin basit geometrik şekillerle birleştiği androjen ve vahşi geometrik tasarımlardır. 1923 yılına ait, kırmızı, beyaz ve mavi atletik kostüm desenleri, dikdörtgenlerin, dairesel yayların ve parçalara bölünmüş konilerin basit bir birleşimidir. Bu, kadınlar için, geniş kollu, bol kesimli bir üst ve evaze etek ile bacakları geniş şortlar oluşturmuştur; geometrik spor tasarımları, sade bir kırmızı yıldız taşır. Aynı zamanda, Popova ve Stepanova, birlikte, atölyeler için, sadece renk ve malzeme çeşitliliği ile çok amaçlı bir giysi olan prozodezhda’yı tasarlamışlardır.

Konstrüktivist moda, grubun daha geniş çaplı projesi içindeki nadir bir başarıydı, ancak Popova’nın 1924 yılında kızıl humma hastalığından ölmesiyle düşüşe geçmeye başlamıştır. Stepanova, 1924 yılında Moskova Vkhutemas’a (Yüksek Teknik Sanat Stüdyoları) öğretim görevlisi olarak atanmasından sonra tekstil tasarımı üzerine ders vermeye devam etti, fakat Konstrüktivist tasarımların ve kumaşların satışı, zaten daralmış bir iç pazarda daha da zorlaştı. Yeni Ekonomi Politikası’nın, rantçılar arasında belirli bir zenginlik oluşturmasına rağmen, bu potansiyel tüketiciler, eski elitlerin el konulmuş varlıklarını satın almayı tercih ettiler. Konstrüktivistler, Devrim’e olan politik bağlılıklarına karşın, içinde bulunulan on yılın sonunda Stalin tarafından sürgüne gönderilen Leon Troçki ile özdeşleştirilmeye başladılar. Konstrüktivistler, Komünist Parti için propaganda malzemesi üretmeye devam ettiler fakat sanatları en sonunda marjinalleşti ve burjuva olmakla suçlandı.¹¹²

¹¹² Marnie Fogg, **Modanın Tüm Öyküsü**, Çeviren: Emre Gözgül, Hayalperest Yayınları, İstanbul



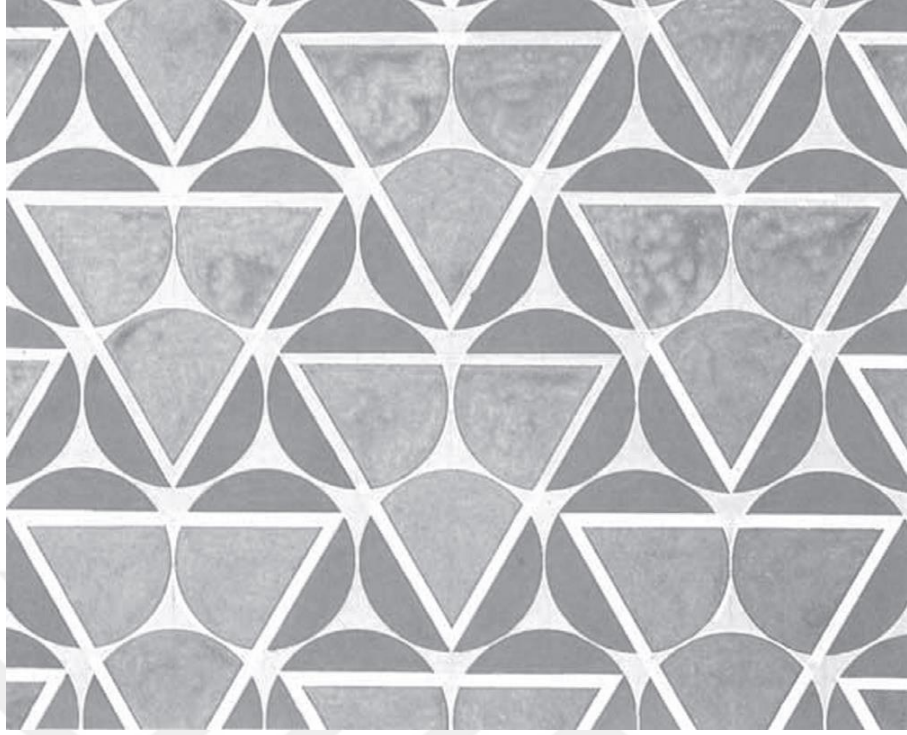
Resim 26: V. Stepanova tasarımı, 1924



Resim 27: S. Burylin, 1930



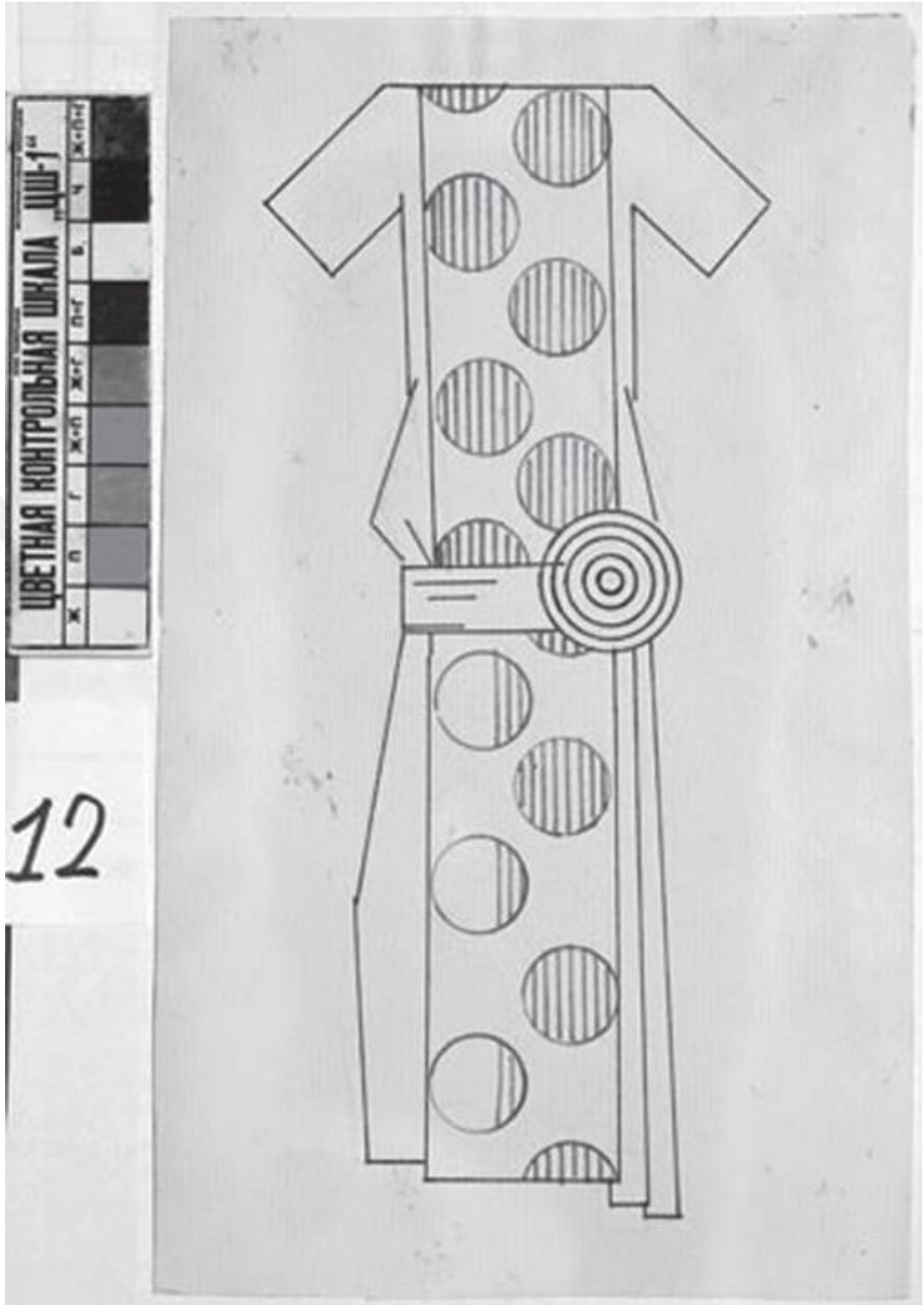
Resim 28: Lyubov Popova, “Kumaş Örnekleri”, State Tretiakov Gallery, Moscow,
1924



Resim 29: Stepanova, “Kumaş Tasarımı”, 1924



Resim 30: Stepanova, Sahne Kostümü, "Tarelkin'in Ölümü", 1922



Resim 31: Liubov Popova, “Giysi Tasarımı”, SMCA. Via The Guardian



Resim 32: Popova, "Manto Tasarımı", 1923



Resim 33: Popova, “Kumaş Tasarımı”, Lef Dergisi Kapağı, 1924

BÖLÜM 5

KÜBİZM'DEN KONSTRÜKTİVİZM'E MODERN SANAT AKIMLARININ GÜNÜMÜZ KADIN GİYİM MODASINA YANSIMALARI

Yaratıcılığın veya hayal gücünün ifadesi olarak anlaşılan, insanlık tarihinde her daim var olan bir olgu olan sanat, E.G Benite'nin de dediği gibi "... Ne bir oyun ne bir eğlencedir. O ancak ruhun dışarıya vurarak kendisini göstermesi ihtiyacıdır." Sanat evrenden, insanlardan, tarihten beslenirken insanlarda sanattan beslenir ki barbar yönleri törpülensin. Bu yüzden de sanat insanlarla beraber değişen bir olgudur. Modern sanat da özellikle sanayi devrimi ile beraber insanların şehirlere akımıyla kendini göstermeye başlamıştır. Dünyadaki her noktaya dokunmaya başlayan sanat, sanayi devrimi ile estetik algısında ve moda da daha çağdaş ve hızla evrimleşen bir soluk doğurmuştur.

Zamanın gerisine gittiğimizde, 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan modern sanat akımları günümüze kadar modayı etkilemeyi başarmıştır. Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm moda ile doğrudan etkileşim içinde olmuştur. Hatta sürrealist çalışmalar moda ve sanatın birer bütün olduğunun kanıtıdır. Kübist sanatçılar yansımalarını tuval üstünde ete kemiğe büründürüp, kan katarken, moda tasarımcıları insan bedeni üzerinde doğadan, doğal, geometrik şekillerden ilham alarak çalışmışlardır. Bu dönem aynı zamanda moda dünyasında zıtlıklar dönemi de denebilir. Dönem, kişiye özel üretim olarak adlandırılan haute couture ve sanayi devrimiyle günümüze giren hazır giyimin doğuşu olarak gösterilir. 19. Yüzyılın sonlarında kadınların gündelik hayata dâhil olması ve modern silüetlerin ortaya çıkması ile sadeleşen giysi iskeletleri ve kübist sanatçıların eserleri arasında paralellikler de görülmeye başlamıştır. Şöyle ki, modada hazır giyim sektörünün standartlaşmış beden ölçülerini referans alarak üretimde kullandığı kalıplar ve kübist sanatçıların dünyayı geometrik formlar olarak algılaması; manşet, yaka, votka gibi keskin parçalar, renklerdeki zıtlıklar da kübizmin moda üzerinde birer yansımasıdır. Chanel'in küçük siyah elbiseleri, abartısız geometrik hatları kübizm akımında değerlendirilebilir.



Resim 34: Ellen Gry, "Milan Fashion Week"



Resim 35: Oscar De La Renta

Fütürizm modayı besleyen en önemli sanat akımıdır. Günümüzde moda insanları değil, insanlar modayı, moda dünyayı değil, dünya modayı takip ediyor. Alexander McQueen'in uzay çağı defilelerinden, Hüseyin Çağlayan'ın mekanik çizimlerine kadar fütürizm moda dünyasında hayatta kalabilmek, çağın ötesini görebilmek ve risk alabilmek için de tasarımdan, tasarımcıya ve moda dokunmalı. Bir akım olarak çok uzun soluklu olmasa da sanat ve moda dünyasında etkileri hala devam etmektedir ve adından da tahmin edileceği gibi varlığını sürdürmeye devam edecektir. Emilio Pucci, 1960'lı yıllarda sade, geometrik şekillerden oluşan kıyafetler yaparak Fütürizmin varlığını korumuş; aynı yıllarda, bilimde uzay çalışmalarının artması, aya ayak basılması moda dünyasını bir gelecek arayışı içine itmiş ve plastik, alüminyum, metal gibi maddelerin ve bu tarz metalik renklerin kullanımına başlanmıştır.



Resim 36: Alexandre McQueen, Fall 2012

Konstrüktivizm ise modanın etkilendiği en insani, topluma yönelik akımı denebilir. Akım, Rusya’da Bolşevikler tarafından gerçekleştirilen Ekim Devrimi’nin resmi ve devrimi geleceğe tanıtan sanatı olmuş, gündelik hayatı yeniden inşa etmeyi amaçlamıştır. Sanatçının bireyselliği değil toplumsallığını isteyen akım gündelik hayattan parçaları sanatta ve modada göstermiştir. Şu an da etkisi devam eden marin tarzı, kamuflaj desenleri vb. halkın çalışan kesiminin üniforma olarak kullandığı kostümlerin moda da yerini alması dolaylı ya da dolaysız konstrüktivizmin etkileri denebilir.



Resim 37: BCBG MaxAzria

BÖLÜM 6

UYGULAMALARIM: KÜBİZM'DEN KONSTRÜKTİVİZM'E SANAT AKIMLARININ GÜNÜMÜZ TEKSTİL ÜRÜNLERİNE MUMLU BATİK VE DİJİTAL BASKI TEKNİĞİYLE UYGULANMASI

20. yüzyıl modern sanat akımlarından kübizm, fütürizm ve konstrüktivizm'in gelişim süreci incelendiğinde; Kübizm akımının öncülerinden olan Picasso'nun Afrika sanatından ve Afrika masklarından, Braque'un L'Estaque'deki mimari yapılardan esinlendiği görülmektedir. Uygulama amacıyla bu esinlenmelerden etkilenilerek farklı desen özelliklerine sahip eskizler hazırlandı.

Hazırlanan eskizler Kübizm akımında kullanılan renkler doğrultusunda kuru kalem boya kullanılarak renklendirildi. Renklendirilen eskizlerin Doğu-Batı sanat sentezini daha güzel yansıtacağı düşünülerek Türk Sanatlarından biri olan "Mumlu Batik" tekniği ile kumaşa aktarılmasına karar verildi. Eskizleri aktarmak için kullanılacak kumaş türleri incelendiğinde; boyayı ve mumu emme özelliği nedeniyle Amerikan Bezinin daha uygun olacağına karar verildi. Eskizler ışıklı masa üzerinde baskı boyutlarına uygun olacak şekilde hazırlanan Amerikan bezlerine aktarıldı.

Hazırlanmış olan 3/1 oranında mum-parafin karışımı, desenlerin çizildiği Amerikan bezlerine 4 ve 6 numaralı fırçalar kullanılarak desen sınırlarının üzerinden geçecek şekilde uygulandı. Parafin maddesi 'mumlu-batik' çalışmalarda kırılmanın sağlanması için kullanıldığından ve kumaştaki desen kırılmalarının ne oranda olması isteniyorsa karışıma o oranda parafin eklenmesi gerektiğinden uygulamalarda kırılma etkisinin az olmasını istendiği için 3/1 oranında parafin kullanıldı.

Tasarımların Amerikan bezi üzerine mumlama işlemi bittikten sonra hazırlanan 6 adet kumaş el yardımıyla farklı yerlerinden bükülerek -18 °C'deki dondurucuda 2 saat bekletildi. Bu işlem ile bezlerdeki mumun sertleşmesi ve kırılmaya hazır hale gelmesi sağlandı. Süre sonunda dondurucudan çıkartılan kumaşlar biraz daha bükülerek mumun farklı yerlerden kırılması sağlandı.

Mumlama işlemi bittikten sonra hazır olan 6 adet mumlanmış kumaşın boyama aşamasına geçildi. Boyama aşamasında ‘Viktoria’ marka toz kumaş boyalarından faydalandı. Kullanılan toz boyalar Kübizm akımında kullanılan renkler doğrultusunda seçildi. Boyaların kumaş üzerindeki fikse özelliğinin artmasını sağlamak amacıyla toz boyalar sıcak su, kaya tuzu ve sirke ile karıştırılarak kullanıma hazır hale getirildi.

Boyarlar farklı numaralardaki fırçalar yardımıyla kumaş üzerindeki mumlanan desen bölgelerine aktarıldı ve boyama işlemi tamamlanarak kumaşlar kurumaya bırakıldı. Kumaşların dokulu kalması istenildiği için “Mumlu batik” tekniğinin son aşaması olan “kumaşın ütülenerek mumların kumaş üzerinden uzaklaştırılması” işlemi uygulanmadı.

Son aşamada kumaş üzerine mumlanıp renklendirilen tasarımlar dijital ortamda Scanner ile tarandıktan sonra “dijital baskı tekniği” kullanılarak kadın giyiminde kullanılan viskoz ağırlıklı t-shirt’lere bastırıldı.

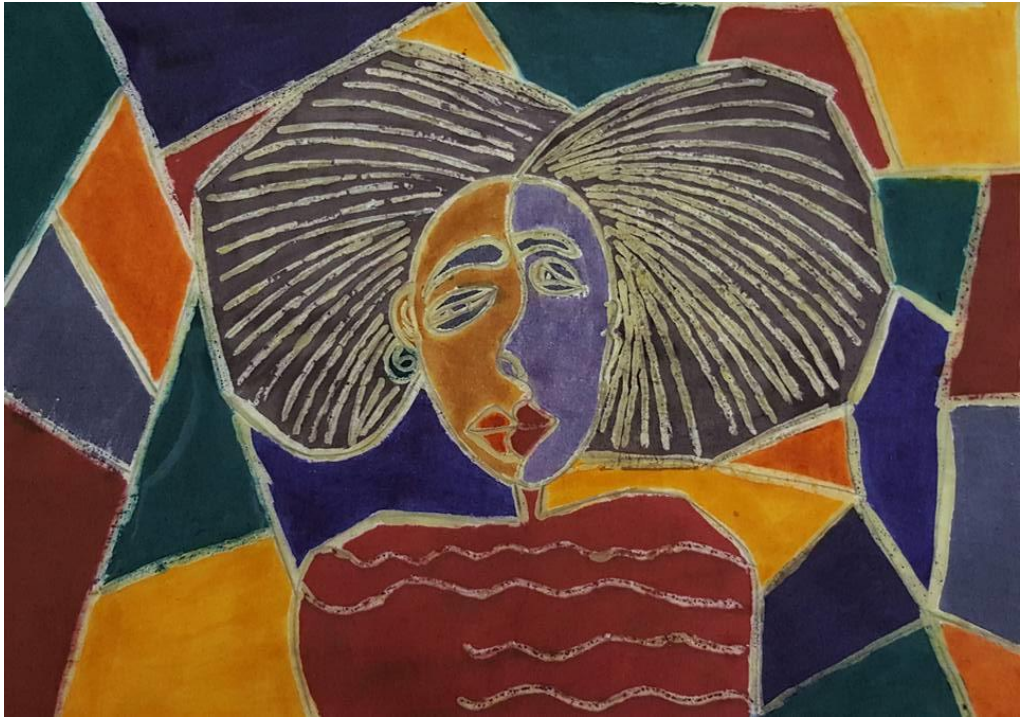
Bu çalışmayla 20. Yüzyıl modern sanat akımlarından olan kübizm ve fütürizm’in desen, renk ve biçim özelliklerinden esinlenilerek; Türk sanatlarından olan “mumlu-batik” tekniği ile günümüzde kullanılan “dijital baskı” tekniği kullanılarak ‘Doğu-Batı’ sentezi oluşturulup günümüz kadın giyim modasına farklı ürünler sunmak amaçlanmıştır.

6.1. Uygulama 1

6.1.1. Eskiz 1



6.1.2. Mumlu-Batik 1



6.1.3. Dijital Baskı 1



6.2. Uygulama 2

6.2.1. Eskiz 2



6.2.2. Mumlu-Batik 2



6.2.3. Dijital Baskı 2



6.3. Uygulama 3

6.3.1. Eskiz 3



6.3.2. Mumlu-Batik 3

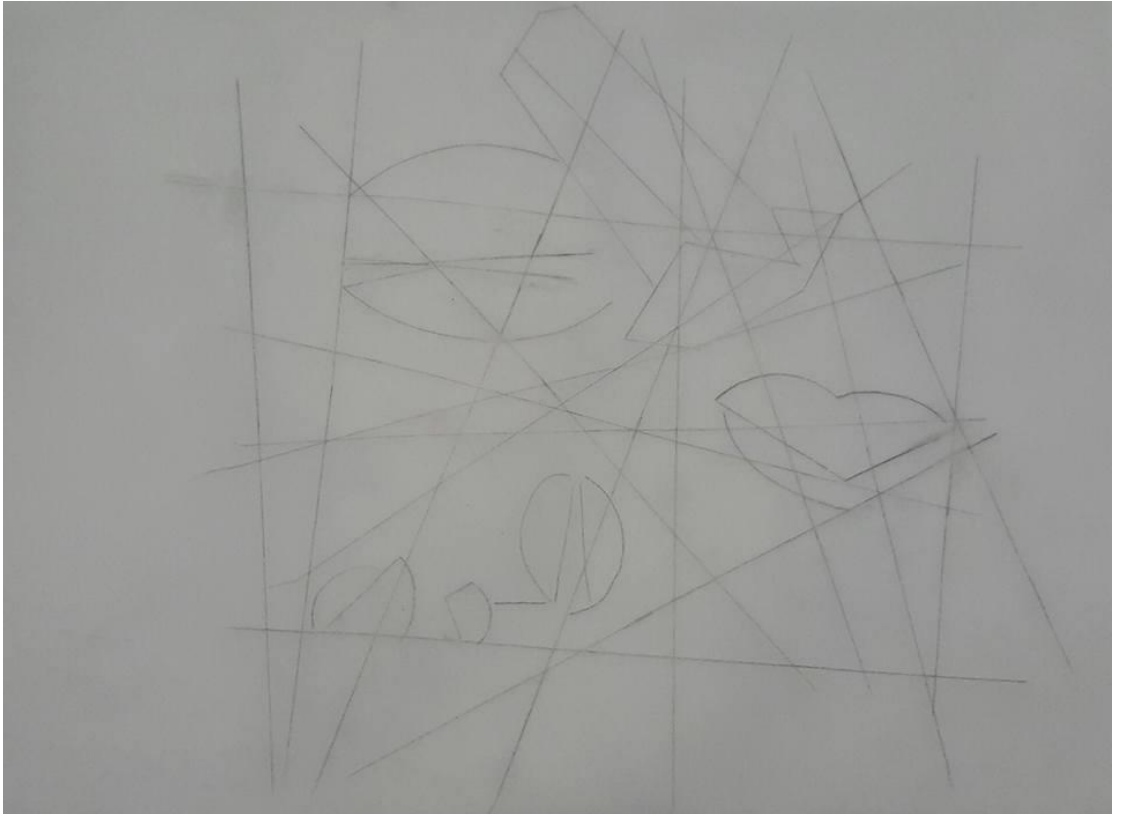


6.3.3. Dijital Baskı 3



6.4. Uygulama 4

6.4.1. Eskiz 4



6.4.2. Mumlu-Batik 4

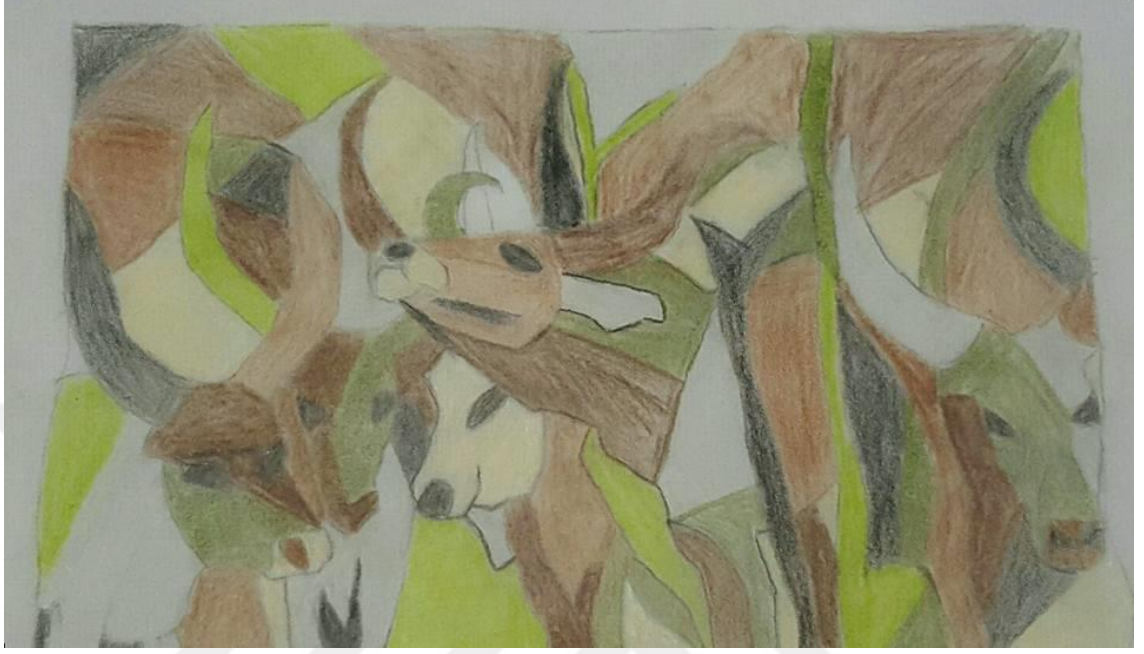


6.4.3. Dijital Baskı 4



6.5. Uygulama 5

6.5.1. Eskiz 5



6.5.2. Mumlu-Batik 5

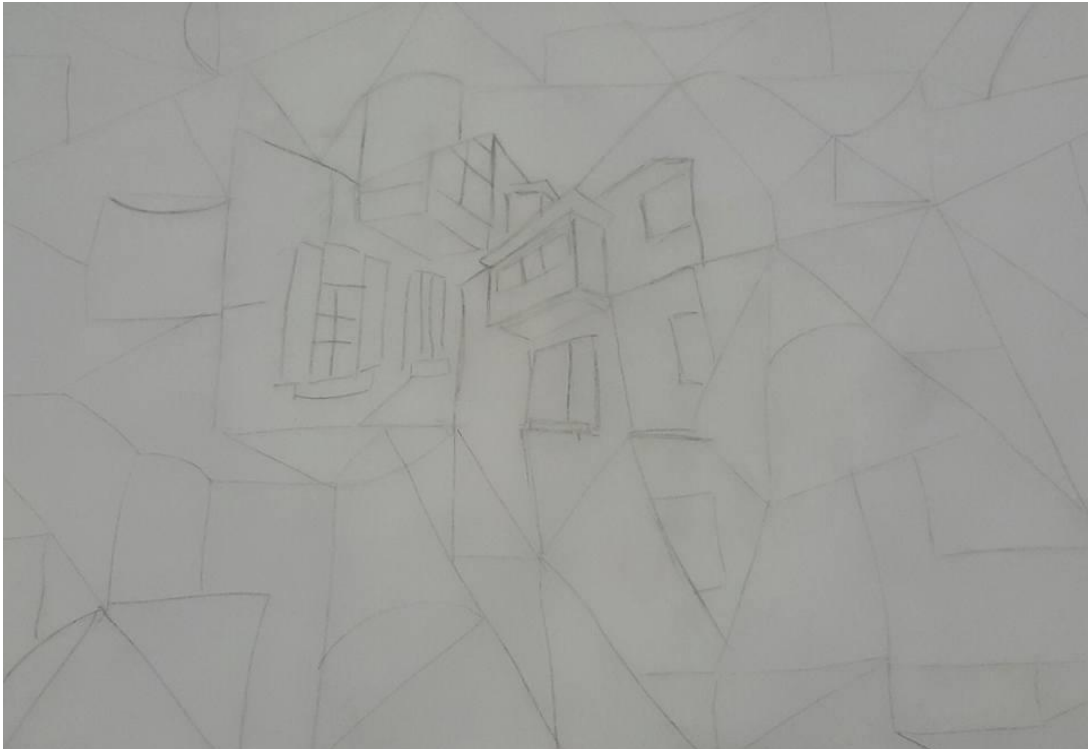


6.5.3. Dijital Baskı 5



6.6. Uygulama 6

6.6.1. Eskiz 6



6.6.2. Mumlu-Batik 6



6.6.3. Dijital Baskı 6



SONUÇ

Bu çalışmada 20. yüzyıl modern sanat akımlarından kübizm fütürizm ve konstrüktivizm'in gelişim ve değişim süreci ile bu sürecin günümüz kadın giyim modasına yansımaları incelenerek özgün tasarımlar oluşturulup günümüz tekstil ürünlerine "dijital baskı" tekniği kullanılarak uygulamalar yapılmıştır.

20. yüzyıl sanat akımları tarihi süreçte moda ile doğrudan etkileşim içinde olmuştur. Kübist sanatçılar geometrik formları araştırarak formları parçalara bölüp kolaj tekniğini kullanmışlardır. Ve buna bağlı olarak bu dönemde ortaya çıkan kıyafet tasarımlarında önceki dönemlerdeki hacimli ve gösterişli tasarımlardan ziyade daha düz, sade ve geometrik şekillerin hâkim olduğu tasarımları görmekteyiz. Diğer sanat akımlarından olan Fütürizm ve Konstrüktivizmi incelediğimizde de bu akımları temsil eden sanatçılar bir toplumu yeni baştan inşa etmeye çalışmışlar ve çalışmalarını bu yönde geliştirerek daha dinamik, heykelimsi yapıda yeni kıyafet önerileri getirmişlerdir.

Özellikle kübist sanatçıların perspektif ve derinlik kaygısı gütmeksizin eserlerinde üç boyutlu nesnelere geometrik parçalara bölerek iki boyuta indirgemeleri, o dönemdeki moda olgusuna da etki ederek tuvallerin adeta kumaş gibi algılanarak, gösterişten uzak vücudu örtme ilkesine dayanan sade kıyafetler üretilmesini sağlamıştır. Teknolojiye, hıza ve mekanikleşmeye ilgi duyan Fütürist sanatçılar ise sıradanlıktan uzak, dünya görüşlerini yansıtabilecekleri, alışılmamış, çok renkli ve asimetrik çizgilere sahip kıyafet tasarımları ortaya koymuşlardır. Konstrüktivizm akımının modayla etkileşimi ise Fütürist sanatçılarda olduğu gibi dünya görüşlerinin sanata bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Konstrüktivistlerin moda anlayışında diğer akımlardan farklı olarak işlevsellik daha ön planda tutulmuştur.

Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmalardan yola çıkılarak modern sanat akımlarının teknik özellikleri doğrultusunda tasarımlar yapılarak günümüz tekstil ürünlerine farklı tekniklerle uygulanmasının mümkün olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu (2008), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2000), “Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?”, “Sanat Dünyamız”, YKY, Sayı:82, İstanbul.

BAUDELARIE Charles (2004), “Modern Hayatın Ressamı”, Ön Sunuş. Ali Artun, Çeviri: Ali Berktaş, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

BEKSAÇ, Engin, AKAYA, Tayfun (1990), Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

BEKTAŞ, Dilek (1992), “Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERMAN Marshall, “Modernlik-Dün, Bugün ve Yarın”

CABANNE, Pierre (2013), “Kübizm”, Çeviri: Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara.

CRANE, Diana (2003), Moda ve Gündemleri, Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik, Çeviren: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Çağdaş Dünya Sanatı Devlet Kitapları (2012), 1. Baskı.

DEREBOY, Elif J. (2004), Kostüm ve Moda Tarihi, Ankara.

DEREBOY, Elif J. (2008), Moda ve 100 Yıllık Moda Tasarımcıları, Ankara.

ERGÜVEN, Mehmet (1992), “Yoruma Doğru”, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ERİNÇ, Sıtkı M. (1995), Kültür Sanat Sanat Kültür, Çınar Yayınları, İstanbul.

EROĞLU, Özkan (1997), “Resim Sanatı”, Bursa.

FARTHING, Stephen (2014), “Sanatın Tüm Öyküsü”, 2. Baskı, Hayalperest Yayınları.

GOMBRICH, E. H. (1992), Sanatın Öyküsü, Çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (1992), “Sanat ve Yanılsama”, Remzi Kitabevi, İstanbul.

“GÖRSEL KÜLTÜR”, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2403 1. Baskı, Eskişehir.

GÜVEMLİ, Zahir (2005), Sanat Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul.

HOLLINGSWORTH, Mary (2009), Dünya Sanat Tarihi, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar (1977), Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Cem Yayınevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Nazan, İPŞİROĞLU, Mazhar (1993), “Sanatta Devrim”, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), “Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri”, 2. Basım, Everest Yayınları, Haziran, İstanbul.

KALE, Nesrin (2002), “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Sayı:19, Ankara.

KEDİK, Ayşe Sibel (1999) “Modernleşme Süreci ve XX. YY. Sanatı”, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi, Sayı: 9, Mart, Eskişehir.

KILIÇKAN, Hüseyin ve Hayrettin (1993), Okullarda Resim, Taç Yayınevi, İstanbul.

KINAY, Cahid (1993), " Sanat Tarihi", Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

LAVER, James (2002), Costume and Fashion, London.

LYNTON Norbert (2004), Modern Sanatın Öyküsü, Çeviri: Cevat Çapan-Sadi Öziş, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

LUCIE-SMITH, Edward (2004), 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul.

FOGG, Marnie, Modanın Tüm Öyküsü, Çeviren: Emre Gözgün, Hayalperest Yayınları, İstanbul

MATİSSE, Henri (1998), "Matisseden Görüşler". Çeviren: Özsezgin Kaya. Genç Sanat Dergisi 51:16-19.

ONUR, Nur (2004), Moda Bulaşıcıdır, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya (1978), "Chirico: Fizikötesi", Milliyet Sanat Dergisi 290.

ÖZTUNA, H. Y. (2007), "Fütürizm ve Tipografi", Grafik Tasarım Dergisi, sayı: 10.

ÖZÜDOĞRU, Şakir, Modern Sanat Akımları Ve Moda, İdil Dergisi.

ROUSE, Elizabeth (1989), Understanding Fashion, London.

SARGIN, Güven Arif, "Le Corbusier ve Kent; Devrim ve Tutucu Söylence'ye Dair...", Sanat Dünyamız, YKY, Sayı:87 Bahar, İstanbul.

SERULLAZ, Maurice (1999). Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren: Devrim Erbil. Remzi Kitabevi, İstanbul.

SHİNER, Larry (2004), Sanatın icadı, Çeviren: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

SIMMEL George (2003), “Modern Kültürde Çatışma”, Çeviri: Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.

SÖZEN, Metin, TANYELİ, Uğur (2003), Sanat Kuram ve Terimleri Sözlüğü, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ŞİMŞEK, Aydın (2000), “Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar”, Ümit Yayıncılık, Ankara.

TEMPO, Özel Sayı, “1863’ten Günümüze Modern Ve Çağdaş Sanat”, No: 2013/01.

TUNALI, İsmail (1992), “Felsefenin Işığında Modern Resim”, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (1998), Çağdaş Sanat Felsefesi, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (2000), Dünya Sanat Tarihi, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURANİ, Adnan (1993), Sanat Terimleri Sözlüğü, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

WAQUET, Dominique, LAPORTE, Marion (2011), Moda, Çeviren: Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Ankara.

YILMAZ, M. (2006) , “Modernizm’den Postmodernizm’e”, Ütopya Yayınevi, Ankara.

ZENGİNGÖNÜL, Nuran (1996), Giyimde Moda Akımları ve Öncü Tasarımcılar, Gazi Üniversitesi, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

10/03/1987 İstanbul doğumlu olan **Özge TUNÇ KAVAKLI** Lise eğitimini Özdemir Sabancı Emirgan Lisesi'nde (2000-2004 yılı) bitirmiştir. Trakya Üniversitesi Teknik Bilimler M.Y. O. Halıcılık ve Desinatörlüğü (2006 – 2008 yılı) Bölümünden Bölüm İKincisi olarak mezun olduktan sonra Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünden (2008-2012 yılı) Anasanat Dalı Birincisi olarak mezun olmuştur. Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Yüksek Lisans Programında (Tezli) 2013 yılından itibaren öğrenim görmektedir. Nişantaşı Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu'nda Ekim 2014 – Haziran 2015 tarihleri arasında Öğretim Görevlisi olarak görev yapmış olup Kumaş Yapı Bilgisi dersini vermiştir.

Hazır Giyim Baskıcılığı, Makine Baskıcılığı, El Baskıcılığı, Serigrafı, Işıklı Kumaş Tasarımı, Mumlu Batık Tasarımı, İkat Teknikleri ve Uygulamaları, Özgün Desen Tasarımı, Sipariş Tasarımlar, Boya Bilgisi, İplik Aşamaları, İplik Analizi, konularında uygulamalar yapmıştır. Yöresel Dokuma (Yağcıbedir Halıları Dokuma ve Teknik Özellikleri / 2010), Geçmişten Günümüze Kandıra Bezi Dokumacılığı ve Örnek Uygulamaları (2012), Tekstilde Tasarım Moda Marka İlişkisi (Marka Araştırması/Christian Dior/ 2013), Türk Tezyini Sanatları (2013), Giyim Tasarım İlkeleri (Tasarım Öğeleri ve İlkeleri Doğrultusunda Giyim Analizi/2013), Tekstilde Ebru Sanatı (2014), Keçe Sanatı ve Keçecilik (2014) konularında akademik çalışmalar yapmıştır. Yabancı dili İngilizce olup evli ve 1 çocuk annesidir.