



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**RESİM ANASANAT DALI**

**DOĞU BATI KÜLTÜRLERİ ETKİLEŞİMİNDE RESİM SANATI VE  
MİMARLIKTA DEKORATİF ÖĞELER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Özlem ATICI**

**Tez Danışmanı**

**Prof. İhsan DOĞRUSÖZ**

**ÇANAKKALE-2022**





T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**DOĞU BATI KÜLTÜRLERİ ETKİLEŞİMİNDE RESİM SANATI VE  
MİMARLIKTA DEKORATİF ÖĞELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özlem ATICI

Tez Danışmanı

Prof. İhsan DOĞRUSÖZ

ÇANAKKALE-2022



T.C.  
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



Özlem ATICI tarafından Prof. İhsan DOĞRUSÖZ danışmanlığında hazırlanan ve 31/01/2022 tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**Doğu Batı Kültürleri Etkileşiminde Resim Sanatı ve Mimarlıkta Dekoratif Öğeler**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

**Jüri Üyeleri**

**İmza**

Prof. İhsan DOĞRUSÖZ

(Danışman)

Prof. Dr. Abdullah KELKİT

Doç. Dalila ÖZBAY

.....

.....

.....

Tez No : .....

Tez Savunma Tarihi : 31/01/2022

.....  
Doç. Dr. Yener PAZARCIK

Enstitü Müdürü

31/01/2022

## ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarımı kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

(İmza)

**Özlem ATICI**

31/01/2022

## ÖZET

# DOĞU BATI KÜLTÜRLERİ ETKİLEŞİMİNDE RESİM SANATI VE MİMARLIKTAKİ DEKORATİF ÖĞELER

Özlem ATICI

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. İhsan DOĞRUSÖZ

31/01/2022, 96

Bu araştırmanın amacı Doğu batı kültürleri etkileşiminde resim sanatı ve mimarlıkta dekoratif öğelerin incelenmesidir. Bu amaca ulaşmak için tarihsel süreç içinde dekoratif sanatlar ve sanat kavramları ele alınmıştır. Dekoratif sanatlardan öne çıkan akımlar olarak Arts and Crafts, Art Nouveau, Art Deco, Bauhaus, De Stijl akımları incelenmiştir. Resim sanatında kullanılan dekoratif öğelerin yer aldığı ikinci kısımda ise dekoratif eğilim gösteren yabancı resimcilerden Gauguin, Matisse, Kllimt, Frida Kahlo ve Hundert Wasser incelenmiştir. Yerli resimcilerden ise Ergin İNAN, Adnan ÇOKER, Sabri BERKEL ve Fahrelnisa ZEİD ele alınmıştır. Bu resimcilerin sanata bakış açıları ve eserleri dekoratif unsurları kullanma yöntemlerine göre ele alınmıştır.

Tezde yer alan sanatçılar resim sanatının gelişimine katkıları ile beraber sanat akımlarının öncüsü olan sanatçılardır. Bu kapsamda resim sanatında geçmişten günümüze iz bırakan sanatçıların dekoratif unsurların resimlerde kullanım tarzlarının ve sonraki çalışmalara verimli bir kaynakça oluşturması amaç edinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, Ressam, Resim sanatı, Mimarlık, Dekoratif Öğeler

## ABSTRACT

THE ART OF PAINTING IN THE INTERACTION OF EASTERN WEST CULTURES  
AND

DECORATIVE ITEMS IN ARCHITECTURE

Özlem ATICI

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Art Thesis in Painting

Advisor: Prof. İhsan DOĞRUSÖZ

31/01/2022, 96

The aim of this research is to examine the decorative elements in the art of painting and architecture in the interaction of East-West cultures. In order to achieve this aim, decorative arts and the concepts of art are discussed in the historical process. Arts and Crafts, Art Nouveau, Art Deco, Bauhaus, De Stijl movements were examined as the prominent movements in decorative arts. In the second part, which includes the decorative elements used in the art of painting, Gauguin, Matisse, Kllimt, Frida Kahlo and Hundert Wasser, who are foreign painters with decorative tendencies, were examined. Among the local painters, Ergin İNAN, Adnan Çoker, Sabri BERKEL and Fahrelnisa ZEID were discussed. The perspectives of these painters on art and their works are discussed according to their methods of using decorative elements.

The artists in the thesis are the artists who are the pioneers of art movements with their contributions to the development of the art of painting. In this context, it is aimed to create an efficient bibliography for the use of decorative elements in paintings by the artists who have left their mark on the art of painting from the past to the present.

**Keywords:** Culture, Painter, Art of Painting, Architecture, Decorative Elements

## TEŞEKKÜR

Hazırlamıő olduğum yüksek lisans tezinde Doğu Batı Uygarlıkları Kültürleri İőbirliđinde Dekoratif Resim ve Oryantalist Sanat Akımı bağlamında incelenmiştir. Yabancı ve yerli ressamların eserlerinde dekoratif resim unsurunu kullanımı analiz edilmiştir.

Çalışmanın tüm aőamalarında yardımlarını ve desteğini sunan sayın tez danıőmanım Prof. İhsan DOĞRUSÖZ'e çok teşekkür ederim. Jrimde yer alan ve desteklerinin esirgemeyen sayın hocalarım Prof. Dr. Abdullah KELKİT ve Doç. Dalila ÖZBAY'a çok teşekkür ederim.

Çalışma sürecinde her zaman destek olan eőim, kızım ve aileme sonsuz teőekkürlerimi sunarım.



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
RESİMLER DİZİNİ.....	ix
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
GİRİŞ.....	1
İKİNCİ BÖLÜM.....	3
KURAMSAL ÇERÇEVE.....	3
1.1.Dekoratif Kavramı.....	3
1.2.Dekoratif Sanatlar.....	8
1.2.1.Arts And Crafts.....	11
1.2.2.Art Nouveau.....	14
1.2.3.Art Deco.....	24
1.2.4.Bauhaus.....	29
1.2.5. De Stijl.....	30
1.2.6.Rokoko.....	34
1.3.Sanat Kavramı – Resim Sanatı.....	36
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	44
2.1. Bireysel Resimlerde Dekoratif Eğilimler.....	44
2.1.1. Dekoratif Eğilim Gösteren Yabancı Ressamlar.....	44
2.1.1.1. <i>Gauguin</i> .....	44
2.1.1.2. <i>Matisse</i> .....	48
2.1.1.3. <i>Klimt</i> .....	51
2.1.1.4. <i>Kandinsky</i> .....	55
2.1.1.5. <i>Hundertwasser</i> .....	59
2.1.1.6. <i>Frida Kahlo</i> .....	62
2.1.2. Dekoratif Eğilim Gösteren Yerli Ressamlar.....	64
2.1.2.1. <i>Ergin İnan</i> .....	64
2.1.2.2. <i>Adnan Çoker</i> .....	68

2.1.2.3.Sabri Berkel.....	71
2.1.2.4.Fahrelnisa Zeid.....	76
2.2. Avant-Grade Dekoratif Eğilimler.....	78
2.3. Günümüz Resim Sanatında Dekoratif Eğilimler.....	87
SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA.....	93
ÖZGEÇMİŞ.....	I



## GÖRSELLER DİZİNİ

Şekil numarası	Başlık	Sayfa
1.	Fudakowski, Bağırsak Modeli, İstanbul Bienali .....	11
2.	Stijl Dergisi.....	31
3.	Schröder Evi .....	33



## RESİMLER DİZİNİ

Şekil numarası	Başlık	Sayfa
1.	Morris, Fulyalar, 1891 .....	13
2.	Morris, İllustrasyon, 1892 .....	14
3.	Gustav Klimt, The Girl Friends (Die Freundinnen), 1916-1917.....	16
4.	Valentin Serov, Helena Ivanovna Roerich, 1909 .....	17
5.	Alphonse Mucha, Dance, 1898.....	17
6.	Henri de Toulouse, Lautrec, Jane Avril, 1893.....	18
7.	E.M. Lilien-Blue Beat .....	18
8.	Stanislaw Wyspianski, Autoporter, 1902 .....	19
9.	Max Blondat, Clock, 1901.....	20
10.	Max Blondat, Yıldızlı Bronz Kap, 1900.....	20
11.	Kırmızı Yelekli Çocuk, Paul Cézanne.....	22
12.	Hunder Wasser, 'Mutlu Ölüm Bahçesi', 1953 .....	26
13.	Atelier Francais, Art Deco tarzı.....	27
14.	Tamara de Lempicka, The Musician, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	28
15.	Art Deco, Resim Örneği .....	28
16.	Klee, 1993,.....	30
17.	De Stijl Dergisi 2009, Akım Örnekleri.....	31
18.	Pet Mondrian, Broadway-Boogie- Woogie, 1942 .....	32
19.	Cythera'ya Hac 1718-19, Berlin .....	35
20.	Gauguin, Sarı İsa .....	45
21.	Gauguin, Karabuğday Hasadı.....	46
22.	Gauguin, Vaazdan Sonra Beliren Görüntü .....	47
23.	Matisse, Dans .....	49
24.	Matisse, Music, 1910.....	50
25.	Klimt, Öpücük .....	52
26.	Klimt, Büyük Kavak.....	53
27.	Klimt, Pallas Athena.....	54
28.	Kandinsky, Kompozisyon II.....	56
29.	Kandinsky, Daire içeren resim .....	57
30.	Kandinsky, Kompozisyon 8 .....	57
31.	Kandinsky, Renkli Topluluk.....	58
32.	Hundertwasser, Hause Austria .....	60
33.	Hundertwasser, İrinaland Üzerine Dem Balkan, Roma 1969 .....	62
34.	Kahlo, Henry Ford Hastanesi .....	63

35.	Ergin İnan, İkona .....	65
36.	Ergin İnan, Beden Dönüşüm Kaligrafi Örnekleri.....	67
37.	Adnan Çoker, Kompozisyon .....	69
38.	Adnan Çoker, Minareler .....	70
39.	Adnan Çoker, Retrospektif III.....	70
40.	Sabri Berkel, Otoportreler .....	73
41.	Sabri Berkel, Simitçi.....	75
42.	Zeid, Three Moments In A Day And Life, 1944 .....	77
43.	Zeid, Billur Gözlü.....	78
44.	St. Adolf'un Elmas Çemberi, 1913 .....	81
45.	Ellsworth Kelly, Mechers, 1951 .....	82
46.	Piero Gilardi, Bostan, 1967 .....	83
47.	Briget Riley, Katarakt 3.....	84
48.	Victor Vasarely, Vega-Gyoniy – 2, 1971 .....	85
49.	Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962 .....	87
50.	Victor Brauner, Frica Korkusu .....	88
51.	Armand Fernandez, Crusaders, 1968 .....	89

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Yaşamda yer alan ve insanın en önemli değerlerinden biri olan sanatın insanoğluluyla yaşıt olduğu kabul edilmektedir. Tüm bilim dallarında olduğu gibi sanat da, insanın çevreye olan merakından, doğa olaylarına karşı korunma ve hükmetme isteğinden meydana çıktığı düşünölmektedir. Sanat da bilim gibi ilk çağlardan bu yana felsefenin yolunda gelişme göstermiştir. Ortaçağa gelindiğinde ise Avrupa sanatta, felsefe gibi dinin tekelinde yer almıştır. Ortaçağ'da bilim Avrupa ölkelerinde gerileme göstermiştir. İslam ölkelerinde ise tam tersi yüksek seviyelerde yer almıştır. Rönesans'ta ise insanın büyük bir değışimle kendini yenilemesini sağlamış artık yeni bir dünyanın kapıları aralanmıştır. Sanat, bilimin önüne geçerek hümanist düşünceyle birleşmiştir (Arda vd. 2013: 143).

Toplumlar için yaşam felsefesini ifade etmek önem arz etmektedir. Resim sanatı da değerleri ifade etme biçimi olarak öne çıkmaktadır. Doğu ve batı arasındaki bu dönemsel farklılıklar ortaya daha farklı bakış açılarını getirmiştir (Şahin ve Yaman, 2019: 534). Sanat sözlüklerinde dekoratif öğeler; “Somut işlevinden çok bezemesel yönü ağır basan her türden öge”, “Süsleme ögesi” veya “Tezyinî resim, süs resmi” olarak tanımlanmaktadır. Geçmişten bugüne devam eden bir tasarlama ve süsleme geleneğı olan dekoratif öğelerin resim tablolarına taşınması, hem doğu hem de batı coğrafyalarındaki sanatçıların odak noktası olmuştur.

Sanat tüm dünya coğrafyalarının kabul ettiğı şekliyle evrensel bir dildir. Bu çerçeve içerisinde sanatçılar, her hangi bir dil bilme gereksinimi duymaksızın, sanata dair gelişmelere kolaylıkla ulaşabilmektedir. Aynı zamanda birbirleri arasındaki etkileşimleri de kolay olmaktadır. Bu durum sanatçılar arasında ortak bir dile doğru yaklaşımı hızlandırmaktadır. Bu çalışmada, resim sanatında kullanılan dekoratif öğelerin sanatçı perspektifiyle önemi ortaya koyulmaktadır. Ayrıca doğu batı coğrafyaları arasında ortaya çıkan farklar ve paralelliklerin ortaya konulması hedeflenmektedir.

Küreselleşme, ekonomik ve toplumsal alandaki yaklaşımlarda güçlü ile zayıf arasındaki bir karşıtlık ilişkisine odaklanmıştır. Kültürel düzeyde bakıldığında ise çok yönlü ve çoğulcu bir anlayışın hâkim olduğu görüşü ön planda yer almaktadır.

Kültürel alanda çoğulculuğun etkili olması insanlığın ortak mirasına katkı vereceği ve önemli gelişmelere yol açacağı beklentisinde yoğunlaşmaktadır (Gürsoy ve Hülür, 2004: 272).

Çalışmanın birinci bölümünde Dekoratif ve Sanat kavramları ele alınmıştır. Yine bu bölüm içerisinde Dekoratif Sanat akımlarından Arts and Crafts, Art Nouveau, Art Deco, Bauhaus ve De Stijl incelenmiştir. Bölümün sonunda ise Sanat kavramı ve Resim Sanatı ele alınmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde resim sanatında kullanılan dekoratif öğeler başlığı altında bireysel resimlerde dekoratif eğilimler ele alınmıştır. Bu kapsamda dekoratif eğilim gösteren yabancı ressamlardan Gauguin, Matisse, Klimt, Kandinsky, Hundert Wasser ve Frida Kahlo; yerli ressamlardan ise Ergin İNAN, Adnan ÇOKER, Sabri BERKEL ve Fahrelnisa ZEİD incelenmiştir. Avant-Grade Dekoratif eğilimler ve günümüz resim sanatında dekoratif eğilimler başlıkları ile bölüm sonlandırılmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde konuyla ilgili kavram, tanım ve genel bilgi gibi teorik bilgiler açıklanmıştır.

#### 1.1.Dekoratif Kavramı

İnsanoğlunun görsel anlatıma vermiş olduğu değer, sanat tarihinin başlangıcı olarak görülen mağara resimlerinden bu yana yapılmış tüm görsel sanatlarda görülmektedir. Bazı inançlara göre büyü, bazı inançlara göre ise de bir iletişim aracı olarak görülen bu anlayışın, esasında içgüdüsel bir tutumun neticesi olduğu söylenebilir. İnsanoğlunun içgüdüsel olarak güzel yapma, hayatını sürdürdüğü çevreyi değişim anlatımlar ile gösterme arzusundan kaynaklanmaktadır (Kavlak, 2007). Estetik farkındalık; ilk çağlardaki insanlığın pratik faaliyetlerinde ve değer-yönlendirme döngüsünde, diğer bir değişle şekle yönelmelerinde ortaya çıktığı miktarda; yani o insanların iş yaptıkları eşyanın şeklindeki düzene konulmuşluk ve iç düzenin önemine az veya çok, belirli bir gayeye dönük şekilde özen göstermeye başlamalarıyla oluşmuştur. Ve bu sayede kendini diğerlerinden ayırmıştır (Kagan, 1993). Ortaya çıkan bu başkalaşım, insanoğlunda var olan içgüdüsel “güzelleştirme” kaygısı sebebiyledir. Var olan bu farklılık ilk çağlarda çok daha belirgin bir şekilde görülmektedir. İnsanın zorunlu ihtiyaçları dışında farklı arayışlara yönlendiren güzelleştirme isteği ve insanoğlunun bu niteliği, sanat kavramını ortaya çıkarmıştır. “*Bir hayvan, doğrudan fizyolojik ihtiyaçlarından dolayı üretime faaliyeti yaparken; insan, fiziksel ihtiyaçlarından arınmış bir şekilde üretimde bulunur*” (Kavlak, 2007). Marks bu durumu şu şekilde ifade etmektedir. “*Hayvanlar, estetik bir kaygı içerisinde bulunmaz, bunun aksine insanoğlu her şeyin “ölçüsünü bilmekte, doğayı pratikte hâkimiyeti altına almakta, bunun içinde doğadan bağımsız olarak “güzelliğin kanunları”na göre yapma-yaratıma faaliyetinde bulunmaktadır*” (Kagan, 1993).

Güzelliğin kanunları, insanın estetik kaygılarını oluşturmakta, bu durumda sanatın doğuşunu sağlamaktadır. Güzelliğe ulaşma kaygısı, ilk dönemlerde bir sanat faaliyeti şeklinde değil de süs, bezeme arzusu şeklinde görülebilir. Alet ve edevatın



üretilmesinden, işaretlenmesine (çentik, çentik serisi veya ilkel süslerle) ele geçirilmelerine, daha sonrasında isimlendirilmelerinde bu sayede toplumun tüm bireylerince tanınabilir, tanımlanabilir hale gelmelerine dek sürekli bir gelişme vardır (Fischer, 1993). Bu durum aynı zamanda da süslemecilik sanatının da ilk ortaya çıkış tarihidir. Süs yapma arzusu insanoğlunun içgüdüsel endişelerle beraber eşyaya bir mana vermeyi de kapsamaktadır.

Yaşamın sürekliliğini gerçekleştiren ve içinde bulunulan dönemin ekonomik, toplumsal yapısına uygun yapılan tarım, av veya endüstri araçları ile insanoğlunun ruhsal durumuna göre görsel şekiller aynı birim içerisinde de toplanabilirler. İlkel bir günlük gereç üzerine resmedilmiş bir hayvan resmi o gereç ile kaynaşmaktadır. Yapılan uygulama eşyaya süs ve mana yüklemektedir (Tansuğ, 1988). Yapılan bu anlamlaştırma ve güzel yapma gayreti, insanoğlunun doğasında bulunan bir dürtünün ortaya çıkmasıdır. Her devir ve çağda da bu dürtü değişik anlayış ve anlatımlar ile kendisini göstermeye devam etmektedir. Çünkü en başından bu yana insanoğlu, bedenini ve elindeki her nesneyi süsleme içgüdüseli ile hareket etmektedir. İşlev haricinde bir eşyaya atfedilen her yeni şekil, her bir görsel kaygı onun süse özgü niteliklerini ortaya koymaktadır (Bayrakoğlu, 1998).

Sanat ve insanlık tarihinin her döneminde, hem sanatsal manada hem de geleneksel, bölgesel ve yöresel manada süsleme unsurları ile karşılaşmaktadır. Bir anlatış biçimini meydana getiren süsleme, plastik şekillendirme unsurlarından da yararlanılarak, değişik dönemlerdeki, değişik anlatımlarıyla şimdileri de içererek devam etmektedir. Görsel öğeler şeklinde uygulanan şekiller bir manayı anlatırken, zamanla bu manalar yalnızca görsel öğeler olarak kullanılmıştır. Resim içerisinde yerlerini bir mana şeklinde değil, şekil olarak anlamlanmaya başlamaktadır. İlk önceleri günlük hayatın kendisini sürdürme biçimine sıkıca bağlı görsel şekiller tarih boyunca sadece sürekli bir şekilde değişimlerin değil, aynı zamanda şekil dünyasının biçimleri olarak bağımsız olma mücadelesine girmişlerdir (Tansuğ, 1988). Öncesinde mana ve süsleme unsuru şeklinde karşımıza çıkan şekiller, zaman içerisinde özgür bir anlatımın, destekleyicisi olan dekoratif şekil ve anlatımlara dönüşmüş, bir tercih ve anlatım dilini, bir araç olarak devamlılığını ve sanatın içerisindeki yerini oluşturmaktadır (Kavlak, 2007).

Tarihsel süreçte, biçimin farklı anlatımları, farklı sunum evreleri olmuştur. Biçim unsurunun farklı manaları, anlatışları, sunuşları, ifade ayrılıkları ve ifade etmeği arzu ettikleri sürekli olarak değişerek yenilenmiştir. Biçimsel tarihi dönem içinde farklı gaye ve arzulara dönük farklılaşma ve bu farklılıklar ise pek çok yeni anlam oluşmasını sağlamıştır. İnsanoğlunun her dönem yeni ifade şekillerine yönelmesinin sebebi bu farklılık arayışıdır. Çünkü insanoğlu, doğa ve çevre ile etkileşiminin neticesinde olup biten bir düzeni oluşturmakla kalmamaktadır. Yeniyi oluşturma ve değiştirme süreci içerisine girmektedir. Bu sebeple şekil tek seferde yapılarak bitirilen ve sonsuz bir doğma olarak kabul edilen bir durum değildir. Biçim tarihsel süreç içerisinde devamlı değişim göstermiş, yeni anlatış yollarının manalarını meydana getirmiştir. İnsanoğlunun içerisinde yaşayan süs yapma, bezeme arzusu ve isteğinin doğrultusunda farklı çağlarda farklılaşarak gelişmiştir. Bu biçim oluşturma arzusu, insanoğlunun duyarlılığını kendini resim aracılığı ile anlatışı denilen içgüdüsel üretimleri, önceleri ev yapımında bir tamamlayıcı şeklinde, insanın toplu bir şekilde yaşadığı veya bir çeşit tapınak şeklinde kullandığı mağaralarda var olmuştur. Burada yer alan biçim oluşturma değişik bir şekil oluşturma arzusu neticesidir. İnsanoğlunda var olan *sematik* şekillendirme duygu ve yeteneği ölçü kavramı ile beraber oluşmaya başlamıştır. Ressam artık hayvan ve insan şekillerine de *sematik*, sembolik bir şekil dünyası içerisinde değişik bir rol vermeye başlamıştır. Değişik bir anlayış ile figürler meydana getirilmeye çalışılsa da bir kısım uygarlıklar, bu *sematikleştirme* anlayışından uzak kalamamışlardır. Biçimin *sematikleştirilerek* uygulama isteği ısrarlı bir şekilde devam eden en bilinen uygarlık Mısır uygarlığıdır. Hem yazı, hem resim anlayış tarzları katı bir *sematizm* ve sembolizm unsurları taşıyan Mısır sanatında geometrik şekillerin ve formların dekoratif öğeler ile resmedilmesi egemendir. Yine de burada içgüdüsel bir süs yapma değil, mevcut olanı sürdürme söz konusudur. Bununla beraber, insanoğlunda var olan süs, bezeme, dekoratif oluşturma arzusu ve içgüdüsel tarih boyunca devam etmiştir (Tansuğ, 1988; Kavlak, 2007)

Sematik ve ölçülü şekillendirme ile beraber, tabiattan esinlenen insanoğlu daha fazla süslemeci ve dekoratif bir anlatım yolunu keşfetmiştir. İçerisinde geometrik şekillerin de bulunduğu bu anlatım yolu, “basit geometrik şekiller, zikzaklar, svastikalar (Gamalı haç şekilleri), spiraller, gündelik eşya, seramik benerlerinin üstünde ve aynı zamanda soyut bir anlatım biçiminin taşıyıcısı olarak da

kullanılmıştır. Rönesans devrini kapsayacak biçimde uzun süren bu anlatım, o devirlerde gereksinim üzerine yapılmış pek çok gündelik kullanım eşyasının üzerine bezenmiş olan süsleme unsurları, insandaki “güzelleştirme” iç dürtüsünün bir neticesidir. Rönesans’a dek olan devirlerdeki güzelleştirme arzusu ise geometrik şekillendirme ve biçimlendirme üzerine inşa edilmiştir. Aynı devirlerin resimsel anlatımlarında da bu etki sürmektedir.

İlk devirlerde bir iletişim aracı şeklinde kullanılan biçim, yazı dilindeki anlatımla, yine bir iletişim dili olmuştur. Ancak değişik bir anlatım ile ifade edilmiştir. Resim tarihinde de biçimim değişimleri içerisinde, yine bir iletişim yolu olarak kullanılmakla beraber, evrensel bir anlatım yolu da olmuştur. Bu evrensel anlatım dilinin başlangıcı soyutlayıcı ve stilize edilmiş bir anlatım ile başlamaktadır. İnsanoğlu tabiattan aldıklarını, stilize ederek yeniden şekillendirir ki, buradaki şekillendirme için daha çok “iletişim dili” ayrımını yapmak doğru olur. Ancak bu iletişim yolunu kullanırken stilize edilen şekiller, bir o kadar da dekoratif öğeler içermektedir. Çünkü insanoğlunda var olan süsleme ve güzelleştirme arzusu ağır basmaktadır. Bu durum yalnızca iletişim ve yazın dili için değil resimsel manalarda da geçerliliğini sürdürmektedir. İnsanoğlunun düzen gereksinimi resim aracılığı ile gerçekleştirmesinde ya tabiata bağlı kalan veya üsluplaştırma niteliği taşıyan eğilimler geçerli olmaktadır. İnsanoğlu tabiatta gördüğü şekilleri, resimsel şekillere dönüştürürken sistematikleştirme, düzen, şematik şekillere çevirme gibi eğilimlere de girmiştir. Bu eğilimler neticesinde, yapılan işleri dekoratif bir anlatım yoluna yönlendirmektedir. Tabiattan esinlenen, öykünmecî bir yol ile anlatılan şekiller, geometrik bir süslemeciliğe de dönüşmüştür. Bu anlatım tarzı, Mısır sanatının, Antik Yunan’ın, Bizans devrinin, Rokoko’nun ve Art Nouveau’nun ve diğer sanat akım ile dönemlerinin –dönemsel aykırılıkları ile beraber- anlatım yollarını ve üsluplarını meydana getirmiştir. Biçimin değişik yollarla düzene girmesi niteliğinden yararlanarak modern zamanlarda Op-Art gündeme gelmiştir. Biçim ve şekil düzenlemeleri resim sanatı içerisindeki sürecinde aykırılıklar göstererek yerini hep korumuştur (Tansuğ, 1988; Kavlak, 2007).

Bu süsleme ve bezeme arzusu, zaman geçtikçe tuval üstünde bilinçli bir biçimde yapıldığında bir plastik sanat unsuruna ve sanata dönüşmüş biçimi ile karşımıza çıkmaktadır. Dekoratif içgüdü, zaman içinde dekoratif sanatların meydana

gelmesine ve dekoratif unsurların da resim sanatında yer almasına imkan tanımıştır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan, dekoratif ve dekoratifin resim sanatındaki varlığını anlamak açısından dekoratif kavramı incelemek gereklidir. Dekoratif tek başına “*Dekorasyona ilişkin, somut işlevinden çok bezeme yönü ağır basan her türden ögenin niteliği*” (Sözen ve Tanyeli, 1992) olarak tanımlanmaktadır.

Dekoratif kelimesi yine başka bir tanımlama ile “donatma, süsleme, bezemeyle ilgili; süsleme, bezeme niteliği taşıyan, süslemeli, bezemeli olarak ifade edilmektedir. Plastik sanatlardan bağımsız olarak kullanıldığında ise *dekoratif*” sözcüğü süsleme olarak tanımlanabilir (Özkan, 1982; Kavlak, 2007).

Dekoratif sanat; daha ziyade plastik sanat dallarından olan, iç mimarlık, grafik, seramik, cam vb. gibi evrensel sanatların yanı sıra ebru, tezhip vb. gibi İslami sanatları da kapsayan büyük bir alandan yararlanmaktadır. Dekoratif sanatlar, süsleme sanatları olarak da bilinmektedir. Güzel sanatların destekleyicisi olarak değişik etkiler ve süslemeler yapmak maksadı ile kullanılmaktadır. Dekoratif sanatlar kavramı özellikle sanayi devrimi ile kullanılmaya başlanmıştır. Daha ziyade “*el sanatları*” manasına gelen dekoratif sanat kavramı; zamanla dekorasyon, süsleme, bezeme vb. kavramları da kapsamıştır. Dekoratif sanatlar gerek sanatın bir yardımcısı gerekse de endüstriyel sanatların önemli bir unsuru olmuştur. Endüstriyel sanatların da gelişmesi ile beraber kavram, özellikle seramik iç mimarlık ve grafik sahalarındaki yerini almaya başlamıştır. Resim sanatında da dekoratif anlatım yolu tercih edilebilir. Süsleme ve bezeme kavramları, dilimizde daha çok İslam sanatları ile özdeşleştirilerek kullanılmıştır. Kavram olarak bezeme “*bir biçimin yüzeyinde düz ya da kabartma, boyalı ya da boyasız bir takım unsurlar ile oluşturulan düzenleme*” (Eczacıbaşı, 1997) olarak tanımlanmaktadır.

Süsleme sanatı ise, “*bir yüzeyi estetik açıdan daha etkileyici kılmak amacıyla üzerinde yapılan her türlü çalışma*” olarak tanımlanmaktadır. Süsleme ve bezeme kelimeleri mana yönünden çoğunlukla karıştırılmaktadır. Süsleme sözcüğü geniş, bezeme ise dar manada kullanılmaktadır. Kavramsal olarak bezeme daha ziyade mimari sanatta, süsleme ise diğer taşınabilir eşyalar için kullanılmakla birlikte her iki terim de dekoratif anlatım içerisinde yer almaktadır. Dekoratif teriminin ilk olarak ortaya çıkışı zanaatı kapsamaktadır. Ancak şimdilerde sanat ve zanaat alanlarının her ikisinde de dekoratif terimlerinden söz edilebilmektedir. Ancak sanattaki dekoratif

ile zanaattaki dekoratif birbirleri ile yer yer örtüşmelerine karşın aynı anlamda değerlendirilemezler (Sözen ve Tanyeli, 1992; Kılıçkan, 2004; Kavlak, 2007).

Sanatta yer alan dekoratif, bir sanat bilinci ile yapılmıştır. Özgünlüğü ve teklifi ön plandadır. Nesiller boyunca aynı şekilleri sürdüremez. Yapılma gayesi de ticari değildir. Zanaatta yer alan dekoratif ise; mevcudu sürdüren, aslına ve geçmişine uygun olduğu sürece aynı manada yaşayabilen, şimdilerde çoğunlukla endüstri, geçmiş dönemlerde ticari veya inanç sistemleriyle örtüşerek yapılan, yaratıcılığı ön planda olmayan bir gaye ile yapılmaktadır. Sanattaki dekoratif unsurlar, zanaattaki dekoratif unsurlarda yararlanır. Ancak bunu zanaat değil, sanat bilinciyle yapmaktadır. İletişim aracı olarak süslemeci anlatış ile yapılan bir motif, sanat bilinciyle görsel bir sanat unsuruna dönüşebilmektedir. Zanaatta işlev ile biçim arasındaki mevcut ilişki, sanatta kendisini, plastik değerlere yöneltirken, işlev sanat alanında önemini yitirmektedir. Biçim, öz ilişkisine dönüşmektedir (Tansuğ, 1998; Kavlak, 2007).

## **1.2.Dekoratif Sanatlar**

Dekoratif sanatların amacı gerek işlevsel gerekse güzel nesnelere üretimi ve tasarımı olan el sanatları veya sanat şeklinde tanımlanmaktadır (Uyar, 2019). Dekoratif sanatlar, çoğunlukla yalnızca estetik zekâyı ve kaliteyi teşvik etme kapasitesine dönük nesnelere yaratan ‘güzel sanatlar’, fotoğrafçılık, çizim, büyük ölçekli heykeller ve resimlerden farklı bir şekilde sınıflandırılmaktadır.

Sanayileşmenin ve hızlı üretimin artması gündelik kullanılan eşyaların hızla çoğalmasına sebep olmuştur. Sanayileşmeden sonra artan tüketim yoğunluğu günlük eşyaları etkilediği gibi dekoratif sanatları da etkilemiştir. El işçiliğinin, diğer bir ifade ile zanaatın değerinin gittikçe yok olmasına sebep olan bu durum şimdilerde de sürmektedir. Bu sebeple estetik yönden daha değersiz, ‘Kitsch’ şeklinde değerlendirilebilecek nesnelere yaygın bir biçimde insanlar arasında yer almıştır. Şüphesiz ki dekoratif bir eşyanın değerini saptayan şeyler yapılan malzeme, şekilsel nitelikleri, ait olunan dönem ait estetik ve sanat anlayışı olduğu gibi, ne derece ustalıkla bir işçiliğin ürünü olması ile alakalıdır. Bu sebeple zanaat ve sanat ayrı sınıf olarak değerlendiriliyor olsa da sanatın bir de zanaat boyutu bulunmaktadır.

Sanat-zanaat ilişkisi hemen hemen her dönemde birbirine girmiş iki sahadır. Yirminci yüzyıl başlarına kadar dinin nüfuzu etkisi altında klasik bir yöntemde varlığını sürdüren sanat, sanatçının ustalığı sayesinde görkemli bir havaya, bulunduğu yörenin aurasını değiştiren, yücelten bir konuma sahip olmuştur. O döneme kadar sanatçılar yalnızca var olan bir siparişi temin eden, konusu öncesinde belirlenmiş olan bir nesneyi sanat eserine dönüştüren kişiler olarak çalışmaktaydı. Bu sebeple yapılan sanat eserleri çok usta bir el işçiliği ile yapılmış olmasına karşın sanat eseri şeklinde değerlendirilmemektedir. Öyle ki geçmiş dönemlerde; şimdilerde bir sanat şaheseri olarak değerlendirilerek paha biçilemeyen birçok sanat eseri, dekoratif bir nesne olarak zanaat işi olarak görülmüştür. Bahsi geçen bu dekoratif ürünleri imal eden kişiler, sanatçının meslek loncasına bağlı çalışmaktaydı.

Geçmiş dönemlerdeki anlayışa göre el ile üretilen hemen hemen her şey sanat olarak bilinmekteydi. Modernite öncesinde sanat; din, bilim, teknik ile bir birine geçmiş ve bunların meydana getirdiği birbirinden ayırt edilmesi zor bir bütünün parçalarıdır. Modernizm öncesi Avrupa'da da durum bu şekilde idi. Sanatın karşısına zanaat değil de doğa konulmaktaydı. Zanaat, sanat ve hüner kelimelerinin zaman zaman bir birlerinin yerine kullanıldığı çoğunlukla görülen bir durum olmuştur. 18.yy'dan itibaren mimari dışındaki sanat fonksiyonluğundan arındırılarak yeniden tanımlanmıştır. Öncesinde bir sanat eserinde o kadar da farklı görülmeyen el uğraşları, ayakkabıcılık gibi, şimdilerde sanat olarak görülmemektedir. Marangozluktan çömlekçiliğe her tip zanaat bu değişim neticesi güzel sanat sınıfından çıkarılmıştır.

Sanat, uygulamalı sanat ve zanaat arasında net bir ayırım yapmak oldukça zordur. Louvre müzesi ve diğer pek çok müzede; heykel, baskı, resim ve çizimlerin yanında halılar, araçlar, enfiye araçları ve yemek takımları gibi birçok nesne sergilenmektedir. Bu tip nesnelere Fransızlarca 'sanat objesi' olarak isimlendirilmektedir. Diğer bir deyişle bu tip nesnelere Fransızlarca sanat eseri olarak görülmektedir. 'Sanatın icadı' isimli kitabında Shinner'in bu konudaki yorumu şu şekildedir;

Şimdilerde sanat eseri şeklinde isimlendirdiğimiz pek çok nesne yapıldığı çağda dekoratif bir gereksinimin neticesinde yapılmıştır. Yine Shinnerin bu konudaki yorumu;

*‘Popüler tarihler, müze sergileri, senfoni programları ve edebiyat antolojileri de maalesef, geçmişin bugüne en fazla benzeyen unsurlarını ortaya çıkarmak ve farklılıkları göz ardı etmek yönündeki bu doğal eğilimimizi teşvik ediyor. Örneğin, çerçevesiz müze duvarlarına asılan, okul panolarına ya da sanat kitaplarının sayfalarına bağlamlarından soyutlanarak alınan Rönesans resimleri neredeyse her zaman öyle bir havada sunuluyor ki, bizler, aslında bu resimlerin neredeyse tümünün özel bir amaca ve mekâna göre –altarları ya da çeyiz sandıklarını süsleyen öğeler olarak, yatak odalarının duvarlarının ya da toplantı salonlarının tavanlarının parçası olarak- yaptıklarını çok az aklımıza getiriyoruz’, şeklindedir (Shinner, 2001: 22).*

Sanat olarak nitelendirilecek nesne; izleyicinin sanat objesi ile karşı karşıya olduğu bir durumda ruhsal ve ya entelektüel boyutta etkileşim yaratması şeklinde açıklanabilir. Bu türde bir sanat anlayışı, her çeşit işlevselliğin haricinde, yalnızca estetik bir şekilde tecrübe edilebilen zihin ve duygulara seslenen bir nesne olarak tasarlanması ve izleyen ile bu ilişkiler ağı göz önünde tutularak değerlendirilmesidir. Kimi zaman zanaatkar ile sanatçının ortak çalışması ile sanat eseri ortaya çıkmaktadır. ‘İstanbul Bineali’nin Marangozu’ isimli başlıkta yer alan röportajda; ‘Marangoz Özkan Şener altı senedir bienalin marangozluğunu yaptığı yer almaktadır. Bu röportaja göre, marangoz Özkan Şener, mobilyaların yanında ahşaptan bağırsak, özel bir enstalasyona yatak ve her yönden değişik görülen bir küp yapmaktadır. Sanatçı Pedro Gomez Egana’nın enstalasyonunda yer alan yatak, sanatçı Kasia Fudakowskinin tasarladığı ahşap bağırsak marangoz Özkan Şener tarafından imal edilmiştir’ (Ulusum, 2017).



Görsel 1. Fudakowski, Bağırsak Modeli, İstanbul Bienali.

Sanat eserinin ortaya çıkarılmasında zanaatçıya ve zanaata gereksinim duyulmaktadır. Sanat eserinin ortaya çıkarılmasında tasarım işini yapan sanatçının teknik olarak yetemediği durumlarda zanaatçıdan yardım alması olağan bir durum olmaktadır. Güzel sanatlar alanında sanatçının sanat eserinin ortaya çıkarılmasında her şeyi bizzat kendisinin yapması beklenmemektedir. Metal bir eser için demirciden, ahşap bir iş için marangozda destek alınması nesnenin sanat eseri olarak nitelendirilmesini engellemektedir. Dekoratif sanatların esasında yer alan şey zanaat ve sanat arasında var olan etkileşimdir. Çünkü dekoratif bir eşyanın başarısı gerek tasarım sürecinin gerekse tasarım sürecinin en güzel bir şekilde yapılması ile ilgilidir. Bu sebeple modern zamanlara dek el işçiliğinin önemi devam etmiş olsa da, sanayileşme ile beraber bu saha da değerini kaybetmeye başlamıştır. Şüphesiz ki bu süreç, el işçiliğinin değerinin yeniden artırmasını amaç edinen Art and Crafts, Art Nouveau benzeri akımların oluşmasına sebep olmuştur (Uyar, 2019).

### 1.2.1.Arts and crafts

Arts and Crafts; İngiltere’de 19.yy.’da ortaya çıkan ve sanayi nesnelерinin çirkinliğine karşı eski el sanatlarının kalitesini ortaya koymayı amaçlayan bir grup



sanatçı tarafından ortaya atılmış bir akımdır. Ars and Crafts ifadesi ‘*iyi tasarım*’ anlayışını ‘*iyi toplum*’ ifadesi ile özdeş hale getirmiştir. 19.yy İngiltere’inde ortaya çıkan seri üretim anlayışı, gittikçe belirginleşmeye başlayan tüketici sınıfına yöneliktir. Ancak makineli seri üretim kaliteden ve güzellikten uzaktır. Art and Crafts ‘sanat ve el işi’ anlamına gelmekte olup makineleşmeye ve seri üretim anlayışına tepki fikrinin ürünüdür. Bu dönem ortaya çıkan gaye sanat ve zanaat ayırımını ortadan kaldırmak ve endüstrileşme karşısında el işine dayalı üretim yapılmasını yeniden canlandırılmasıdır. Bu hareket, kişisel zanaatkârlığın yeniden canlandırılmasını amaçlamakta olup bu sayede hem üretim aracılığı ile bireylerin hayat standardını yükseltecek, hem de fabrika ortamında ezilen işçiler için daha onurlu bir hayatın kurulması mümkün olacaktır. Art and Crafts akımı ‘*mütevazi ama iyi*’ tasarım fikrinin oluşmasını sağlayarak bir bakıma ‘*büyük sanatkarlar*’ tekeline ortadan kaldırmıştır. Estetiğin sorgulanması yönünden Art Nouveau’yı etkilemiştir (Uyar, 2019).

Sosyal, sanatsal ve ahlaki karmaşa yaratan Endüstri devrimine bir isyan hareketi olarak gelişen bu akım Victoria dönemine ait kötü ve ucuz seri üretim ürünlerinin kalitesizliğine vurgu yaparak geçmişin el işi ürünlerine dönmeyi hedeflemiştir. El işi ürünleri yeniden hareketlendirme gayreti, ürüne sadık kalabilme, fonksiyonel nesnelere güzelleştirmek, tasarımın fonksiyona uygun olması benzeri prensiplere sahiptir. William Morris ve John Ruskin zanaatçılığı yeniden canlandırmak amacıyla bu akımın öncülüğünü yapmıştır. Art and Craft akımının teorik alt yapısını John Ruskin oluşturmuş özellikle endüstrinin getirdiği bireyselliğe ve endüstrinin yıkıcı düzenine karşı çıkmıştır. Sanatsal ve tasarımsal üretime katkı vererek ve Orta çağa dönüş savunması ile bu akımı etkilemiştir. William Morris ise Gotik dönemin atöyle fikrini savunmuş ve tasarımın endüstrinin tekeline çıkarılması ve sanatsal bir yapıya dönüşmesi gerektiğini savunmuştur. Morris, seri üretime yenik düşen el sanatları ve zanaatın yeniden canlandırılmasına dönük çalışmış ve bu durumun sağlanmasının Ortaçağın geleneklerine dönülmesi ile mümkün kılınacağını savunmuştur (Eczacıbaşı, 1997). Endüstrileşme ilk olarak mimari sahada kendini göstermiştir. Mimarlar, sanat adına tarihi figürlerden alınmış bezeme örneklerinden ilham alarak seri üretilmiş yapı elemanlarını bina cephelerinde kullanmıştır. Bu tutumun sanayinin oluşturduğu yeni bir kültür yoksunluğuna neden olması bir kısım mimarları harekete geçirmiştir. Yeniden Ortaçağ dönemine ve

özellikle de Gotik kültürüne ait sanatın canlandırılması eğilimi yavaş yavaş oluşmuştur. Bu akım, bezeme işlemlerinin makine aracılığı ile değil de el sanatları ile yapılarak kültürün yok olmasını veya niteliksiz bir hale gelmesinin engellenmesini savunmaktadır. Arts and Crafts akımı bezeme işlemlerinin sanattan ayrılmaz bir unsur olduğunu savunmaktadır (Eczacıbaşı, 1997). William Morris'in yapmış olduğu bezeme örneği aşağıdaki resimde yer almaktadır.



Resim 1. Morris, Fulyalar, 1891

‘Sanatın dünyayı her yönden güzelleştirebileceği’ fikrine inanmış olan Morris, sonraları ‘*Kırmızı ev*’ ismi ile bilinen kendi evini tasarlamıştır. O döneme kadar bilinen yapıların, düşünsel bir yıkıma uğradığı bu tasarımda Morris, sanat ile uğraşan bireyleri bir araya getirmiş ve hayallerini yaşama geçirmiştir. Morris'in bu tutumu Arts and Crafts, Art Nouveau, Bauhaus ile günümüz tüm tasarım ve dekoratif sanatlarının başlangıcını oluşturmaktadır.



Resim 2. Morris, İllustrasyon, 1892

Sanat ile zanaatın Rönesans ile beraber ayrılması, bu akım ile yeniden birleşmeye dönmüştür. Ancak bu beraberlik sanatı odak noktası yapan bir anlayışın ortaya koyduğu bir üründür. Arts and Crafts akımı endüstrileşmeye isyan bir tutum ile ortaya çıkmış olmasına rağmen sonraki dönemlerde dekoratif sanatların bir kolu olan endüstriyel sanatın oluşmasına öncülük etmiştir. Arts and Crafts, endüstri ve sanatı bir araya getirerek amaçlarına ulaşmıştır. Arts and Crafts akımı, el sanatlarının ve malzemelerin değerine önem vermesi ve onları kullanmaya devam etmesi Bauhousa ve modern harekete miras kalmıştır. Arts and Crafts akımı resim sanatlarına daha fazla yakınlaşarak yerini Art Nouveauya bırakmıştır (Bektaş, 1992).

### 1.2.2. Art nouveau

Art Nouveau akımı, 19.yy. sonları ve 20.yy. başlarına doğru, sanayi ve endüstrinin gelişmesi ile ortaya çıkan sanat ürünlerinin yetersiz oluşu ve estetik endişeden yoksun olmasıdır. Ancak bu akım, sanayi ürünü sanat eserlerine karşı olmuş olsa da sanayileşmenin getirdiği olanaklardan da yararlanmıştı. Kelt sanatı, Art Nouveau akımının ortaya çıkmasında etkili olan bir kaynaktır. M.Ö. 5.yy. ikinci döneminde ortaya çıkan, Batı ve Orta Avrupa'nın Kelt asıllılarınca şekil verilen tarz, özellikle günlük kullanılan eşyalar üzerinde kendisini göstermiştir. Grift ve simgeci

bir anlayışa sahiptir. Kelt etkisi Pre-Raphaelist sanatçılar ile Arts and Crafts sanatçılarının işlerinde de etkisini göstermiştir. Sembolizm de Art Nouveau'nun etkilediği akımlardan biridir. Bu iki akımın birbirlerini etkiledikleri de olmuştur. Her iki akımda tabiatı olduğu gibi taklit etmemektedir. Gerçekçiliğe karşı, duygu, düşünce ve prensipleri savunması, maddeciliğe karşı çıkararak manevi değerleri öne çıkarması, mistik ve dinsel konuları tasvir etmesi Art Nouveau akımının simgeci tarafının alt yapısını oluşturmaktadır (Özsezgin, 1982).

Yaşam ve sanat, endüstri devrimi evvelinde bir bütün olarak ele alınarak oluşturulan görüntü ve şekillerin güzellik unsuru önem kazanmıştır. Bireylerin kullandıkları eşya dahi belirli bir güzelleştirmenin ve tasarımın ürünü şeklinde değer görmüştür. Ancak endüstrileşme, el sanatını kültür unsurundan uzaklaştırarak insan ile sosyal çevresi arasına mesafe koymuştur. Endüstrileşme ile beraber el sanatı fonksiyonunu kaybederek yerine seri üretim geçmiştir. Sanat ve fonksiyonunun bir birinden ayrılması ile beraber, güzellik unsurunun hayatın dışında yer alması benzeri sorunlar ortaya çıkmıştır. Bireyin süsleme iç güdüsü endüstrileşmeyle beraber Kitsch'e dönüşerek sanatı hayatın dışında tutmuştur. Art Nouveau, tüketimin ve endüstrileşmenin etkisi ile yozlaşan hayatı, çirkinliklerinden kurtarmaya ve gelecek ile geçmişi bir araya getirmeyi sanat aracılığı ile yapmaya çalışmaktadır. Bu duyarlılık ile Art Nouveau, hayatı sanata evirmeyi, sanat aracılığı ile dünyayı kurtarmayı amaç edinen bir akımdır. Art Nouveau'nun temelinde Blake'nin eserlerindeki kıvrımlı çizgiler, Beardsley'in estetik anlayışı, Ruskin'in teorileri ve W.Morris'in Arts and Crafts akımının izleri bulunmaktadır (Eczacıbaşı, 1997). Art Nouveau 1900'lü yıllarda Paris'te açılan Dünya Sergisi ile zirveye ulaşmıştır. Bu sergi farklı kültürleri bir araya getirerek aynı zamanda Art Nouveau'nun tanınmasında da önemli katkısı olmuştur. Bu akım çoğunlukla mimariyi etkilemiş olsa da resim, seramik, grafik, çini, mobilya ve heykel gibi pek çok alanı da etkilemiştir (Dora, 2006).

Bu dönemi öne çıkan resim sanatçıları arasında; Gustav Klimt (1862–1918), Gerda Wegener (1886–1940), Valentin Serov (1865–1911), Alphonse Mucha (1860–1939), Henri de ToulouseLautrec (1864–1901), Hans Unger (1872–1936), E. M. Lilien (1874–1925), Stanisław Wyspiański (1869–1907) bulunmaktadır.



Aşağıdaki görsellerde bahsi geçen sanatçılardan bir kısmına ait resim görselleri yer almaktadır.



*Resim 3. Gustav Klimt, The Girl Friends (Die Freundinnen), 1916-1917*

Gustav Klimt, Art Nouveau akımının öncülerinden olmasını yanı sıra *Symbolist* akımında ilk akla gelen sanatçılarından. Kadın figürlerini çoğunlukla eserlerinde kullanan Klimt, bu tarzı ile Art Nouveau etkisini eserinde sergilemektedir.



*Resim 4.* Valentin Serov, Helena Ivanovna Roerich, 1909



*Resim 5.* Alphonse Mucha, Dance, 1898

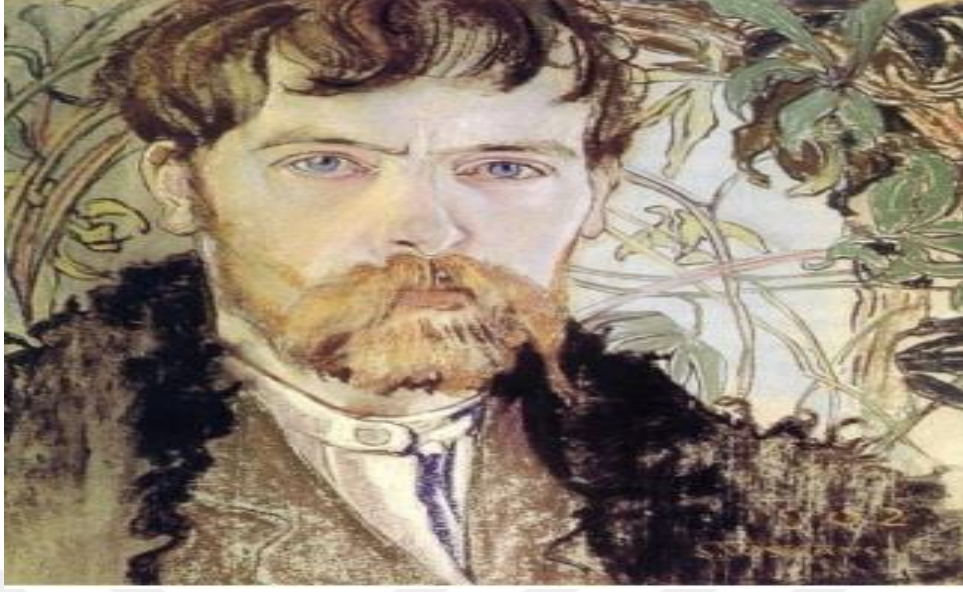


*Resim 6.* Henri de Toulouse, Lautrec, Jane Avril, 1893



*Resim 7.* E.M. Lilien-Blue Beat





Resim 8. Stanislaw Wyspianski, Autoporter, 1902

Orta çağa ait gotik sanatı savunan Ruskin, mutluluğun el işçiliği ile sağlanacağını, işçi sınıfının hayatı sevmesine bu tip çalışmalar aracılığıyla ulaşılabileceğine inanmaktadır. Makinenin, madde ile birey arasına girerek estetiği yok ettiğini savunmuştur. Sosyalist düşünceye sahip Morris'de; el işçiliği unsuru ile sanatı, geniş toplum gruplarına atfetmek suretiyle onları demokratikleştirmeyi arzu etmiş, sanat kuruluşları açarak, günümüz mesleki okul özelliğindeki atölye-mağaza olan, satış ve imalatın bir arada olduğu Morris Company şirketini açmıştır. Morris'in sanata bakışı pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Böylelikle el sanatına dayanan bir sanat akımı başlamıştır (Uyar, 2019).

Art Nouveau'nun temeli Arts and Craft'a dek uzanmaktadır. Bu akımda dekoratif sanat yüceltilmiştir. Bu akım, 1890'lı yıllarda Amerikan ve Avrupalı bir kısım sanatçının gösterişli ve ağır sanat tarzını terk edip, daha fazla estetik sanat eserlerine yönelme eğilimi ile oluşmuştur. Zarif dekoratif süslemelerin öne çıktığı Art Nouveau akımı, bitkisel eserlerin ve kıvrımların çoğunlukla kullanıldığı bir akımdır. Bu akımda ortaya konan eserler çoğunlukla dekoratif nesnelere, günlük kullanılan mobilya ve eşyalar şeklinde 3 kısımda incelenmektedir. Bu tarzda ritmik olarak 'S' biçiminde kıvrımların kullanılması ve yumuşak hatlı çizgiler yaygındır. Asimetri kullanımı nesnelere çoğunlukla yer almaktadır. Dalgalı biçimlerinde yer



alan tavus kuşu, kuğu, fantastik şekiller, drapeli kadın ve bitki figürleri bu tarzın özgün nitelikleridir (Uyar, 2019).



*Resim 9.* Max Blondat, Clock, 1901



*Resim 10.* Max Blondat, Yıldızlı Bronz Kap, 1900

Yukarıdaki resimlerde bu döneme ait eserler yer almaktadır. Bu dönemde Objets d'art olarak tanımlanan sanat eserleri olan olağanüstü güzel, çekici, zarif gümüş ve bronz maddelerden yapılmış her çeşit dekoratif eşyaların kullanımı görülmektedir. Bu dönemin en öne çıkan niteliği dekoratif bir tarzın seçilmiş olmasıdır. Sanatçılar, eserlerinde dışavurumcu ve sembolik içerik katmaktan uzak

durarak eserlerin dekoratif görüntüsüne odaklanmıştır. Eserlerindeki öyküsel ve duygusal içerik bir kenara bırakılarak soyut sanatın önünü açmaya yardımcı olmuşlardır (Uyar, 2019).

19. yüzyıl Avrupa sanatında çeşitlilik, ilerleme ve geriye gidişler bulunmaktadır. Art arda kısa süreler ile ya da eş zamanlı olarak sanatta yeni akımlar görülmüştür. İngiltere’de de Pre-Raphaelist ismini alan bir grup, doğanın yalın resimler ile ifade edilmesi taraftarıdır. İngiliz şiiri ve efsanelerini konu almakta, resimde parlaklığa ve ayrıntılarda sadeliğe dikkat çekmektedir. Bu grubun sanat anlayışı Arts and Crafts akımını çok yakından etkisi altına almıştır. 1938 yılında üretimde kalite ve standardı artırmak için devlet okulu kurulmuştur. Okulda John Ruskin ve Pre-Raphaelist akımı sanatçıları eğitim vermişlerdir. Bu okulun amacı sanat ile zanaatı bir araya getirmektir. Morris ve Ruskin’de sanatta yeniden yorumlamanın, Ortaçağ dönemine geri gidilerek sağlanacağını ummuşlardır. Ancak pek çok sanatçı bu düşüncenin imkansız olacağına inanmışlardır. Bu sanatçılar, yeni bir tasarım akımı geliştirecek, malzemelerin sağladığı imkanları, yeni bir bakış açısı ile yorumlayacak ve ‘Yeni Sanat’ın özlemini çekmektedirler. Bu akım ile beraber mimarlar yeni malzemeler ve süs motifleri ile denemeler yapmışlardır. İlkel ağaç strüktürlerinden oluşan Yunan sütun sistemi Rönesanstan bu zamana dek mimari süsleme için bir kaynak meydana getirmiştir. Garlarda ve sanayi inşaatında kimsenin dikkatini çekmeden gelişen demir ve cam mimarisinin kendine has bir süsleme tarzı oluşturmaya çalışmışlardır. Belçikalı mimar Victor Horta’nın (1861-1947) kısa bir dönemde başarı kazanan tasarımlarının arka planında bu düşünce yatmaktadır. Horta, simetriyi önemsememeyi ve Doğu sanatından bilinen dolambaçlı eğrilerden esinlenmeyi Japonya’dan öğrenmiştir. Bu eğriler, modern ihtiyaçlara uyan, demir yapılarla bezenmiştir. Avrupa, Brunelleschi döneminden bu yana ilk defa yepyeni bir tarz kullanma imkanına kavuşmuştur. Horta’nın bu keşfi, Art Nouveau ile bir tutulmuştur (Süsveren, 2015).

Art Crafts akımında görülen, doğadan esinlenerek oluşturulmuş, bitkisel ve kıvrımlı anlatım tarzı Art Nouveau’da da benimsenmiştir. İkisinin arasında görülen en önemli farklılık Art Nouveau’da motiflerin durağanlıktan sıyrılarak ürünün biçimi ile bütünleşmiş olmasıdır. Art Nouveau bir taraftan gelenekseli kabul etmeyerek yeni bir dekorasyon ve tasarım tarzı oluşturmak maksadı ile Uzak Doğu kaynaklı çizgileri

barındırırken, diğerk yandan da Kelt sanatının iç içe geçmiş çizgilerini ve Gotik mimarinin abartılı kemerlerini, kıvrımlı karakterini yansıtmıştır. En belirleyici olanı Japon el sanatları olmuştur. Japonların tahta baskı motifleri, iç dekorasyondaki paralel ve kafesli yapıları, kimonaların akıcı ve döngüsel çizgileri, çizgisel anlatımları ile ve asimetri ile örnek alınmıştır. Renklerde de sade seçimler tercih edilmiştir. Tüm bu nitelikler Art Nouveau tarzına yeni bir estetik katkı sunmuştur. Japon sanatı genç ressamı da etkileyerek, sadeleştirme uğruna, derinlik algısından ve bir kısım ayrıntıdan vazgeçmiştir. Bu sayede resimde daha güçlü bir etki yaratılacağına inanılmıştır. Henri de Toulouse-Lautrec'in resim ve afişleri bu dadelikleri ile dikkat çekicidir. Bu yaklaşım tarzı sonrasında reklamcılık sektöründe ün kazanmıştır. Ancak Cezanne gibi bir kısım sanatçı, kaybedilen şeylerin geri kazanılması gerekliliğine inanılmıştır. Çünkü Art Nouveau'da denge ve düzen hissi kaybedilmiştir. Çözüm yolu arayan Cezanne Kübizm'in Van Gogh Ekspresyonizm'in Gauguin de Primitivizm'in öncüsü olmuştur (Akyazı, 2005).



*Resim 11. Kırmızı Yelekli Çocuk, Paul Cézanne*

Art nouveau akımı sürecinde birçok İtalyan, Fransız, Avusturya ve Alma kökenli mimar İstanbul'a gelerek bu akımın örneklerinden sunmuşlardır. İtalyan asıllı, Fransız formasyonlu Alexandre Vallaury, İstanbul'un yeni silüetini oluşturan önemli sanatçılardandır. Vallaury aynı zamanda yeni nesil Türk Mimarisinin şekillenmesinde de etkili olmuştur. 1883 yılında Sanayii Nefise Mektebinde mimarlık dersleri vermiştir. Önemli yapıları içinde Mektebi Tıbbiyei Şahane, Düyunu Umumiye, Karaköy, Galata ve Eminönü'ndeki Osmanlı Bankaları, Beyoğlundaki İbrahim Paşa köşkü, Eski şark eserleri müzesi, Beyoğlu Union Française binası, Hamidiye ve Eminönü Hidayet camileri, İstanbul Arkeoloji Müzesi ana binaları batı seçmeciliğine uygun şekilde yapılan projelerdendir. Bu dönemde İtalya asıllı mimar Raimondo D'Aronco (1857-1935) II.Abdülhamit tarafından başmimarlık makamına getirilmiştir. Vallaury ile beraber Düyunu Umumiye ve Haydarpaşa Askeri Tıp Akademisi binalarını yapmışlardır. İtalyan Sefareti, Yıldız Sarayının bir kısmı ve Beşiktaş Şeyhzafir Külliyesi de bu özgün eserlerdendir (Akyazı, 2005).

*Art Nouveau Resim ve Grafik Sanatçıları;*

Gustav Klimt (1862–1918)

Gerda Wegener (1886–1940)

Valentin Serov (1865–1911)

Alphonse Mucha (1860–1939)

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)

Hans Unger (1872–1936)

E. M. Lilien (1874–1925)

Stanisław Wyspiański (1869–1907)

*Art Nouveau Mimari Sanatçıları*

Antoni Gaudí(1852–1926)

Charles Rennie Mackintosh (1868–1928)

Henry Van de Velde (1863–1957)

Victor Horta (1861–1947)

Raimondo Tommaso D'Aronco (1857–1932)

Hector Guimard (1867–1942)

Josef Hoffmann (1870–1956)

Otto Wagner (1841–1918)

#### *Art Nouveau Seramik, Çini ve Heykel Sanatçıları*

Edmond Lachenal (1855–1948)

Ernest Chaplet (1835-1909)

Vilmos Zsolnay(1828–1900)

Artus Van Briggle (1869–1904)

Antonin Daum (1864–1930)

Albert Dammouse (1848-1926)

Adrien-Pierre Dalpayrat (1844-1910)

Raoul Larche (1860 – 1912)

#### *Art Nouveau Mobilya Sanatçıları*

Eugène Gaillard(1862–1933)

Louis Majorelle(1859–1926)

Carlo Bugatti(1856-1940)

### **1.2.3.Art deco**

Art Deco ismi 1925 yılında Paris'te düzenlenen uluslararası '*Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Sanatları Sergisi*'nden gelmektedir (Eczacıbaşı, 1997). Art Deco akımı Art Nouveau akımı sonrasında başlamış ve el sanatları yerine endüstriye dayanan sanatsal ürün ortaya konulmasını savunmaktadır. Bu dönemde mobilya, araba, mücevher, gündelik objeler, seramik, cam, metal benzeri

malzemelerin de kullanıldığı dekoratif tasarımlar ön plana çıkmıştır. Özellikle koyu renk yağlı boya tablolar, heykel görünümlü masa lambaları ve parlak yüzeyli mobilyalar bu dönemin klasik sanat eserleridir (Uyar, 2019).

Art Deco akımı '*Cubism Tamed*' olarak da adlandırılmaktadır. Bu durum Cubist hareketinden alınan Art Deco elementlerine gönderme yapmaktadır. Bu akım, özellikle geometri hayranlığından ve parçalı formlardan esinlenmiştir. Bu yeni tarz Fauvism, Sprenatizm ve Constructivism'in görsel dilini kapsayan avant-grade geleneğinde kuruludur. Art Deco akımı geçmiş dönem akımlardan etkilenmiş olmasına karşın geleceğe taşınmamıştır. Diğer yandan Art Deco tasarım sanatçıları, tasarımları ile uyumlu olabilecek egzotik kültürel elementlerin arayışında da olmuşlardır. Bunun neticesinde, Mezopotamya, Mısır, Afrika, Asya ve Orta Amerika'yı da kapsayan zengin bir kültürel motif de meydana getirmiştir. Art Deco dünyada yaygın dekoratif akım olurken aynı zamanda motiflerin tercihinde bu akım türleri de kullanılmıştır (Uyar, 2019).

Art Deco, sanatın kişisel bir bilinç ile değil de sosyal bir bilinç ile oluşması gerektiğini savunmaktadır. Art Deco, '*Avant-grade*' ile '*geleneksel sanat*' arasında stilizasyon ağırlıklı bir akım olarak dekoratif ve popüler bir stil kabul etmektedir. 1920 ve 1930'lu yıllarda dekoratif sanatlarda, mimari ve iç mimarlık gibi sanatlarda özellikle kendisini göstermiş bir akımdır. Art Deco akımı çalışmalar, Rus yapısalcılığı, İtalyan fütürizminin değişik uygulamalarını ve Kübizm uygulamalarını içermektedir. Art Deco, Fovizm'i ile benzerlik göstermekle beraber, Fovizmin renklerine dokusal nitelikler de ilave etmiştir. Art Deco'nun estetik kökenleri, gelecekçilik, dışavurumculuk ve kübizme dayanmakta aynı zamanda De Stij, Rus yapımcılığı ve Bauhaus izlerini de taşımaktadır. Bununla beraber geçmiş dönemlerden Antik Yunan, Gotik, Mısır, Barok, Roma ve primitif sanatların dekoratif etkileri de Art Deco'da görülmektedir. Art Nouveau'da görülen eğrisel çizgi ve asimetrik düzen anlayışının bu akımda doğrusal çizgi ve köşeli şekil biçimleri görülmektedir. Süslemenin geometrisi Art Deco'da daire, çokgen ve üçgen şeklindedir. Mimari süslemede kimi dönem bezeme olarak değerli taşlar kullanılmıştır. En çok bilinen bezeme unsurları çıplak kadın ve geyik figürleri yanında stilize bitki ve hayvan figürleridir. Çoğunlukla krem ve beyaz renkleri kullanılmaktadır. (Ezracıbaşı, 1997). Çoğunlukla Art Deco hareketi tasarımları ve

nesneleri sezgisel olarak tanınmaktadır. Art Deco'nun farklı ulusal türleri bulunmaktadır. Bu tür stillerin bir pastiji (eserin hiciv ile yapılması), akımların, materyalin ve biçimlerin elektrik karışımı olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple Art Deco'yu Art Nouveau, Bauhaus, Art Nouveau veya Arts and Crafts akımlarından ayırt etmek oldukça güçtür. Buna karşın bir kısım kesin karakteristik nitelikleri ayırım yapılması hususunda yardımcı unsurlardır (Uyar, 2019).



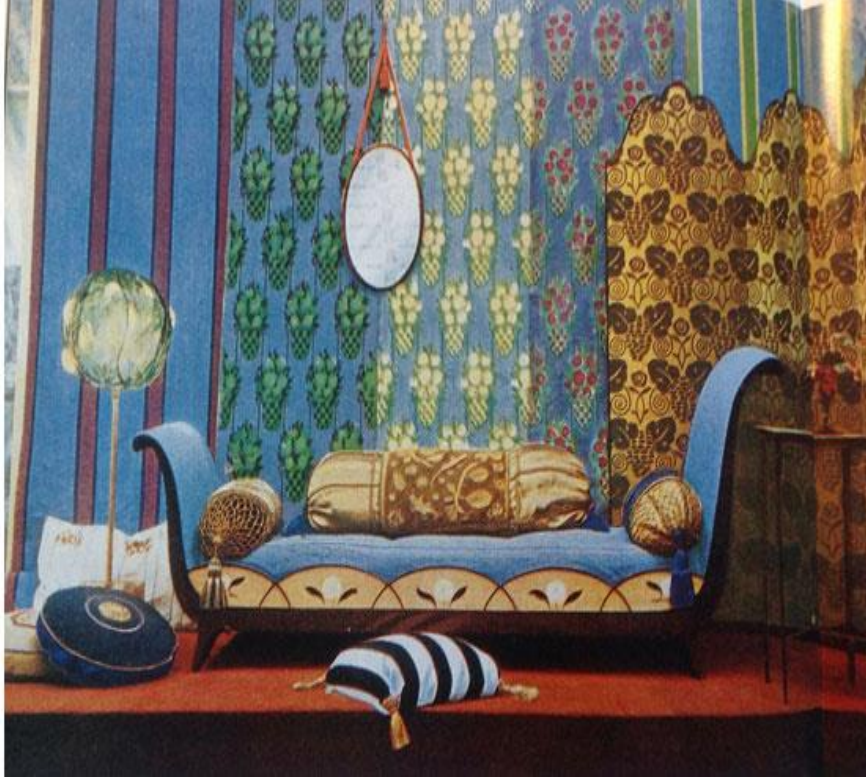
*Resim 12.* Hunder Wasser, 'Mutlu Ölüm Bahçesi', 1953

İşlevselliğin ön plana çıkarılarak süslemenin arka planda kalması ile Art Deco akımını etkinliğini yitirmiştir. Akım, 1960'lı yıllardan sonra Art Deco, tek tip binalara tepki olarak yeniden popüler olmuştur. Bu dönemde Hunder Wasser bu akımı ilgi çekici tasarımları ile yeniden canlandırarak resimsel bir yöntem olarak kullanmıştır.

Art Deco, modern teknolojiyi yansımasının yanında geometrik şekillerle, düz çizgilerle, parlak veya cırtlak renklerle ve aerodinamik şekilli formlar ile bilinmektedir. Art Deco lüks bir tarz yansıtmaktadır. Bu sebeple fildişi, vernik, gümüş ve yeşim taşı materyaller tercih edilmiştir. Bunlara ek olarak Art Deco, boynuz, zebra derisi ve köpek balığı derisi benzeri egzotik materyaller de kullanılmıştır. Dünyada baş gösteren ekonomik krizden sonra plastik ve bakır benzeri daha ucuz maddeler kullanılmıştır. Art Deco, el işleri ve güzel sanatların yanında simetrik ve geometrik biçimlerde kullanılmıştır. Bu yönü ile Art Deco, Bauhaus tasarım ekolünün estetiğine yakındır. Ancak Art Deco ve Bauhaus akımları



modernist yapının iki zıt tarafıdır. Art Deco akımında yer alan lüks ve abartılı süsleme ürünler, Bauhaus'ta sade, modern ve basit geometrik biçimleri hayatın pratikliğine uyumu ile zıtlık göstermektedir. Bunlara ilaveten Art Nouveau ile Art Deco karıştırılabilmektedir. İki akım da savurgan süslemelerden ve güzel sanatlar geleneğinden önemli ölçüde etkilenmesine karşın bir takım ayrılıkları bulunmaktadır. En açık farklılık çizgilerin ve şekillerin uygulama alanındadır. Art Deco, teknik ilerlemelerden ve sanayileşmeden esinlenen bir akım olarak zıt ve canlı renkler ile simetrik düzenlemeler içermektedir. Diğer yandan Art Nouveau ilk olarak doğal hayata odaklanmış ve sanatçılar modern eşyaları daha doğal şekillere uyarlamaya gayret etmişlerdir (Uyar, 2019).

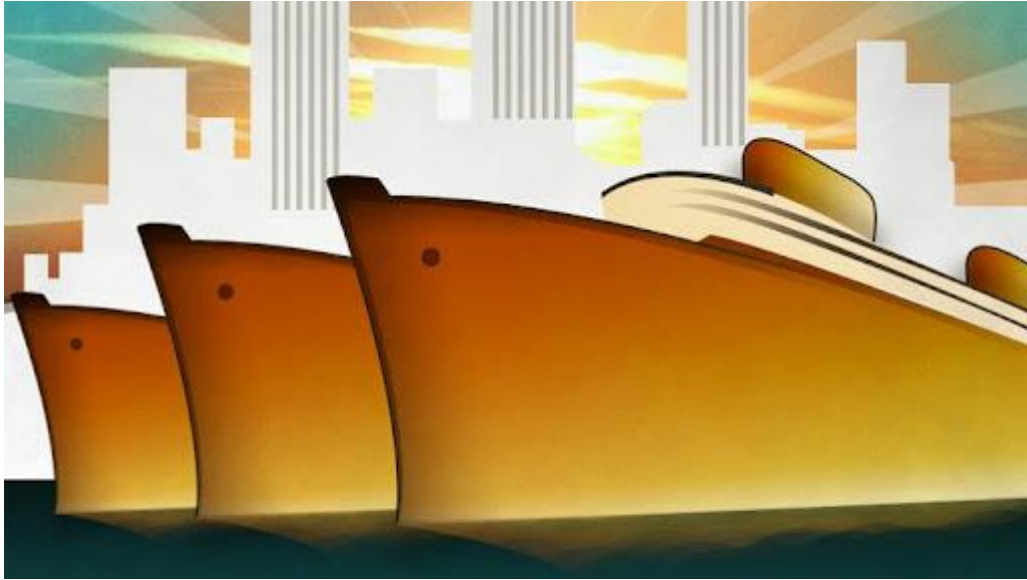


*Resim 13. Atelier Francais, Art Deco tarzı*





*Resim 14.* Tamara de Lempicka, The Musician, Tuval Üzerine Yağlı Boya



*Resim 15.* Art Deco, Resim Örneği

Yukarıdaki görsellerde Art Deco tarzı resimlerden örnekler yer almaktadır.

#### 1.2.4.Bauhaus

Arts and Crafts ve Art Nouveau akımlarından sonra zanaat ve sanatı tekraren birleştirme ve farklı bir tarz oluşturma gayretleri Bauhaus akımının oluşmasına sebep olmuştur. Bauhaus akımı, karşı sanat akımı olmasına karşın mimarlık zanaat ve sanat okulu (1919-1932) da, zanaat ile sanatı tekraren bir araya getirmeye ve sanatın sosyal gayesini ön planda tutarak, yerleşik güzel sanatlar tarzına rağmen direnmekteydi (Shiner, 2004). Bauhaus akımı fikir olarak zanaat, mimarlık ve sanat alanlarını bir arada tutarak, hayatın tüm bölümlerine sanatsal tasarımlar vermeyi amaçlamıştır. Bu akımı diğer akımlardan ayırt eden niteliklerin başında dekoratif hedeflerinin ötesinde işlevsel, ekonomik ve kalıcı ama sanatsal yönü ağır basan ürünler oluşturma düşüncesi bulunmaktadır. Bu açıdan Art Nouveau zanaata destek verirken Bauhaus bu desteğin sanatsal bir endüstri ile yapılabileceğini savunmaktadır. Bauhaus akımında yer alan eğilim sanatsal yönden ilk olarak Alman Dışavurumculuğu ve Art Nouveau'nun yararlılık ve güzellik prensipleri yönünde iken sonraları Yapımcılık ve De Stijl'den gelen etkilere işlevci ve akılcı bir özellik katmıştır. Bu akımda gaye zanaat ve sanatı birleştirmek ve sanat yönü olan işlevsel ürünler ortaya koymaktır (Eczacıbaşı, 1997).

Walter Gropius, Bauhaus'un kurucusu olarak bilinmektedir. Onun yapmış olduğu manifestoda; *'Ressam, mimar, heykeltıraş olarak, hepimiz zanaatlara dönmeliyiz... Zanaatçıyla sanatçı arasında esasta pek bir farklılık bulunmamaktadır. Sanatçı aynı zamanda yüce bir zanaatçidir. Ancak her sanatçı zanaatında usta olmak zorundadır. Yaratıcı hayal gücünün kaynaklarından birisi de budur. Zanaatçı ile sanatçı arasında küstah bir duvar oluşturan sınıfsal farklılığın olmadığı yeni bir zanaatçılar loncası oluşturalım. Hep beraber yeni bir gelecek inşa edelim'*, diyerek zanaatı yeniden sanat ile buluşturma arzusunu açıkça ortaya koymuştur (Shiner, 2004). Gropius sanatçıyı *'Yüce Zanaatçı'* olarak değerlendirmektedir. Zanaat ile sanat ayırımı ise şu şekilde yapılmaktadır. Gropius'un öncelikli gayesi usta zanaatçı yetiştirilmesi değildir; hedef, mimarların ve tasarımcıların eğitiminde zanaatı, teknolojiyi ve sanatı bir araya getirmektir. Bu düşünce ise Bauhaus'u endüstri tasarımı okuluna dönüştürmektedir.



Resim 16. Klee, 1933,

Bauhaus endüstri tasarım okulunda verilen dersler, 2 farklı eğitim müfredatının kaynaştırılmasıdır. Uygulamalı ve güzel sanatlar ile alakalı dersler birlikte verilmektedir. Estetik ve sanatsal yaratıcılık konuları güzel sanatlar eğitiminde ön plana alınırken; araç ve gereçlerin tanıtımları ve mesleki bilgiler uygulamalı sanatlarda verilmektedir. Bu sayede gerek estetik kaygısı giderilmiş gerekse de pek çok konuda uzman bireylerin yetiştirilmesi amaçlanmaktadır. Bauhaus akımının ün kazanmasını sağlayan düşünce '*ressamın fantezi dolu biçim verme stili*'dir. Uluslararası üne sahip ressamlar; Lyonel Feininger, W. Kandinsky ve Paul Klee, bu okulda ders veren sanatçılardır (Turani, 1992).

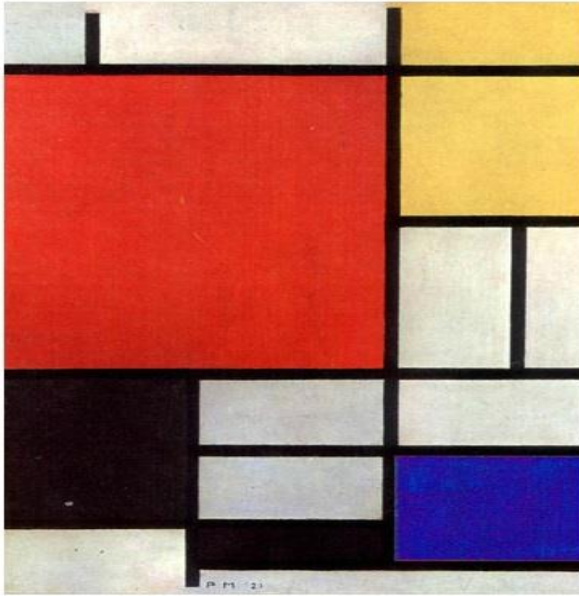
### 1.2.5. De stil

De Stijl akımı, 1.Dünya savaşının hemen sonrasında resim, mimarlık ve tasarımda etkinliği olan modern bir harekettir. Birkaç sanatçının çıkardığı 'De Stijl' isimli dergiden adını alan akım, sanat ile yaşamı bütünleştirmeyi hedeflemiştir. Bahsi geçen derginin gayesi; ilk sayısında gösterilmiş, '*sanatçının yeni sanat konusundaki fikirlerini açıklamasını sağlamak ve bu sayede yeni sanatı topluma tanıtmak*' olarak belirtilmiştir (İpşiroğlu, 1993). De Stijl dergisi resim, yazın, mimari, tasarım ve heykel gibi pek çok türde eserler vermiştir. 1919 yılında ilk sayısı, 1928 yılında ise

son sayısı yayımlanmıştır. 1932 yılında ise Theo Van Doesburg anısına eşi tarafından verilen destek ile bir sayı daha çıkarmışlardır (Lynton, 2004).



Görsel 2. Stijl Dergisi



Resim 17. De Stijl Dergisi 2009, Akım Örnekleri

De Stijl akımının gayesi, evrensel bir sanat dili oluşturmaktır. Ancak endüstrinin varlığını da görmezden gelmemektedir. Milletlerin kültürel niteliklerini ve insanların bireysel seçimlerini içerisinde barındırmayı amaçlamıştır. Bu akımın en çok öne çıkan ressamı Mondrian'dır. Piet Mondrian ve Theo Van Doesburg derginin kurucularından ve bu akımın önde gelen isimleridir. İkili arasında olan



çatışma akımının gelişmesine sebep olmuş olsa da akımın dağılmasına da neden olmuştur (Lynton, 2004).



Resim 18. Piet Mondrian, Broadway-Boogie- Woogie, 1942

De Stijl akımı Hollanda'da 1917 yılında, modernist bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. De Stijl akımı sanatçılarından Piet Mondrian'ın *empyionizm*, *sürrealizm* ve *natüralizm* akımlarını takip ettikten sonra *kübizmi* de çözümlemesi ile oluşan neoplastizm akımını benimsediler. Neoplastisizm akımı, sadece çizgilerin ve renk olarak nitelendirilmeyen beyaz, gri ve siyahın yanı sıra temel renkler olan sarı, mavi ve kırmızının tercih edildiği, soyut eser oluşturmaya dayalı düşünce akımıdır. Bu dönemin önemli sanatçıları arasında, *Piet Mondrian*, *Theo van Doesburg*, *Gerrit Rietveld*, *Bart van Der Leck* bulunmaktadır (Wannart, Erişim.14.10.2021).

De Stijl akımı tek tip uygulamaları reddetmektedir. Simetrinin yerine serbest asimetrik dengeyi kullanmayı tercih etmektedir. Belirli şekillerin devamlı kullanımı kültürün yok olmasına sebep olduğuna inanmaktadır. De Stijl kendisinden evvel gelen dekoratif bakışa öre farklı bir anlayış benimsemektedir. Plastik unsurların yalnızca resimde değil, hayatın her alanında kullanılabilir bir değer olduğunu savunmaktadır. Resim sanatında var olan denge tasarımları, yapı sanatında da hayat

bulursa, bulunulan yeri ayrıca duvarlara resim koyarak güzelleştirmenin bir amacı kalmayacağını savunmaktadır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993). Resim eserlerinin dekoratif bir unsur olarak kullanılması yerine, dekoratif öğelerle donatılmış mekanların tercihini savunmaktadır. Dekoratif anlatım olan ‘duvar resimleri, mozaik, seramik pano geçmişte olduğu gibi bir süsleme unsuru olarak değil, eserin bir parçası olarak mimariye’ girmektedir. Bunlar ile beraber bütün sanat branşları birbirini kapsayan bir unsura dönüşmektedir. Plastik sanatlar yeni bir plastik sanat anlayışıyla karşı karşıyadır. Neoplastizm şeklinde isimlendirilen bu tutum Mondrian’ın basit geometrik biçimler ile sade renkleri beraber kullanmaya dayalı görüşü savunmaktadır. De Stijl akımı sanatçıları, sadeliği, sade renkleri ve evrenselliğe önem atfederek bu niteliklerin birlikte bulunması amacı ile teknik ve estetik bilginin beraber olması gerekliliğini savunmaktadır. Kübizm çıkışlı bir hareket olan De Stijl, geometrik soyutlamanın da çıkış noktasıdır. 3 temel renk olan beyaz, gri ve siyah renlerden yararlanarak, dik açılar aracılığı ile plastik anlatımlar oluşturmayı amaçlamaktadır. De Stijl hareketinin sanatçının evrenselliğini savunması sebebi ile biçim ve renkleri basitleştiren bir ifadeye yönlendirmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1993). De Stijl akımı üyelerinden Truss Schröder ve Gerrit Rietveld tarafından ortaya konan Schröder evinin başarısı bu akımın mimari alanındaki önemli başyapıtlarındandır.



Görsel 3. Schröder Evi

### 1.2.6.Rokoko

Rokoko; 18. Yüzyılda ortaya çıkan, dekoratif sanatlardaki yansımaların mimariye, resime, modaıya uygulanmış estetik tarzın bir ifadesidir. Fransızca çakıl döşeme, çalılık manasına gelen ‘rocailles’ sözcüğünden türemiştir. Barok tarzının devamı şeklinde görülen bu akım, Barok tarzına kıyasla daha renkli ve gösterişlidir. Rokoko akımında; mimari ve resimde çizgi ve renk ile alakalı yeni fikirler ortaya çıkmıştır. Bu akım sürecinde zarafeti öne çıkaran stiller dikkat çekicidir (Toklucu, 2015). Rokoko sanat akımı ilk kez Rönesans döneminde bahçe düzenlemeleri, yol döşemelerinde, yapay mağara iç süslemelerinde ve sonraları ise 18.yüzyıl kuyumculuk işlerinde, heykel kaidelerde, porselen biblolarda uygulanan örnekleri bulunmaktadır. 18. Yüzyılda Fransız sanatçıları İtalya’dan etkilenmiş ve Barok Sanatı dekorasyon alanında Fransız Rokokosunu geliştirmişlerdir. Türkiye’de Rokoko akımı; 1720-1721 yılları Paris elçisi Çelebi Mehmet Efendinin yurda dönmesinden sonra, Fransa Sefaretnamesi isimli eseri ile Fransa Kralı 15.Louis’in gönderdiği ve dönemin sanat niteliklerinin gösteren hediyeleri Sultan III.Ahmet’e vermesinden sonrasında görülmektedir. Kısa sürede de Osmanlı sanatını etkilemiştir (Tüfekçi, 2020). Türk rokoko akımında; mimari eserlerin sütunları ve ikili kemerlerden oluşan şekiller ana çizgileri oluşturmuştur. S ve C biçiminde kıvrımlı, ince işçilikli dallar bu sütunları sarmaktadır. İhtişam ve şatafatın ön plana çıkarıldığı gül, sümbül ve diğer çiçekler ile bezenmiş ve Türk zevkine uygun hale getirilmiş eserler bu akımın ürünüdür. Rokoko sanat akımını ülkemizdeki örneklerinden bazıları; III.Osman Köşkü, Valide Sultan yatak odası, Hünkar sofası, Nuru Osmaniye Camii, Mihrişah Sultan Türbesi, Ayazma Camii, Lale Camii, Beylerbeyi Camii, Laleli Türbesi, Fatih Sultan Mehmet Türbesi, Şehzade Mehmet Camii, Üç Şerefeli Camii Edirne, Aynalı Kavak Kasrı, Nakşidil Sultan Türbesi, I.Abdulhamit yatak odası, III.Selim Odası’dır (Üçer, 1988).

Rokoko akımı; mimari ve dekorasyonun Fransa’da 15.Louis’in hükümdarlığı altında, 14.Louis’in daha resmi ve geometrik stiline yönelik bir tepki olarak oluşmuştur. Akım *stil rocaille* ya da *roaille tarzı* şeklinde bilinmektedir. Rokoko, oynak ve esprili temalara sahiptir. Rokoko, odaların iç dekorasyonunu süslü ve şık mobilya ve aynalarla tasarlamıştır. Mekanların kabartmalarını ve duvar boyalarını

tamamlayan duvar halılarını meydana getirdiği bir süsleme stilidir. Rokoko kimi zaman da *chinoiserie*'den ve kimi zaman da çin figürleri ve pagodalardan etkilenmiştir. Detaylarındaki pitorek zevk, kavis, ters kavis ve barok hareketini coşkuyla değiştiren asimetri ile belirgin hale gelmektedir. ancak Fransız rocaille unsurları Alman rokocosunun deliliğine erişememiştir. Kutlama yapmak için bir araya gelmiş genç soyluları pastoral ortamda tasvir eden Fete Galante türünün en önemli savunucusu Antoine Watteau'dur. Özellikle Louvre'deki Pilgrimage on the Isle of Cythera bunun bir örneği olarak gösterilebilir. Watteau, 1721 yılında 37 yaşında ölmüştür. Genç yaşına karşın eserleri yüzyılın geri kalanında da nüfuzu sürdürmeye devam etmiştir. Pilgrimage on the Isle of Cythera tablosu, 1752 ya da 1765 yıllarında Prusya şansölyesi Frederick tarafından Berlin'deki Charlottenberg sarayını dekore etmek için alınmıştır (İstanbulsanatevi, 2022).



Resim 19. Cythera'ya Hac, Watteau'nun önceki resminin süslü bir tekrarıdır ve Rokoko resminin uçarılığını ve duygusallığını gösterir (c. 1718-19, Berlin)

Rokoko stilinin İngiltere'de temsilini Van Dyck'in yaptığı resimlerin yarattığı etki ile görülmektedir. Reynold ve Thomas Gainsborough, Van Dyck'in resimlerinden önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Van Dyck ve bu iki ressamın eserleri



İngiliz sosyetesinin önemli bireylerini resmederek rokoko akımını İngiltere'dek örneklerini vermişlerdir.

Rokoko akımını İtalya'da var oluşu Canaletto ve Guardi aracılığı ile olmuştur. Avrupa'nın pek çok sarayına görevlendirilen bu ressamlar çok hızlı bir şekilde duvar ve tavanları sayısız figürlerden oluşan kompozisyonlarla döşemiştir. Rokoko akımının İspanya'daki temsilcisi olarak Francisco Goya öne çıkmaktadır. Francisco Goya yaptığı İspanyol saraylarının ve soylularının portrelerinde onları hicveden bir tutum sergilemiştir. Kimi zamanda onlarla alay eden bir hava sezilmektedir. Yaptığı ilk dönem resimlerinde hafif, yüzeysel, züppe bir hava sezilmektedir. Goya zamanla Rembrandt'ta gözlemlenen bir boya anlayışı geliştirmiştir. Dışavurucu, renkçi, trajik bir anlatım benimsemiştir. Kurşuna Dizilenler, savaşın kötü yanını resimsel bir dil aracılığı ile anlatmaktadır. Boyasal anlamı, basit bir doğa deseninden kısacası çizgisel anlatımdan ayrı bir boya olayı olarak anlamaktadır (Arthipo web sitesi, 16.02.2022).

### **1.3.Sanat Kavramı – Resim Sanatı**

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

Sanat kavramı değişik açılımlar içermekle beraber, benzer şekillerde tanımlanmaktadır. Ortaya konulan tanımların genel olarak bakış açısı, duygu ve yaratma kavramlarını içerisinde barındırır. Tarihsel süreç boyunca sanat kavramı, farklı manalar içermiştir. Yine bu şekilde yorumlanarak uygulanmıştır. Çoğunlukla kabul gören sanat kavramı tanımlamaları, Platon ile başlayan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Farklı zaman anlayışlarının, farklı yorumları ile beraber, şimdilerdeki çağdaş kuram ve kavramlara dek erişmektedir. Sanat kavramı, genellikle iki dönem içerisinde tanımlanmıştır. Bu tanımlardan ilki, şimdilerde birkaç yüzyıl evveline dek kabul görmüş zanaat kavramıyla örtüşen sanat tanımlamaları iken, diğeri günümüz sanat anlayışını savunan çağdaş sanat tanımlamalarıdır. Açık bir terim olan ve bu

sebeple de farklı tanımlamalar ile tüketemediğimiz sanat, bir tür “*enigma*”, bir tür “*gizemce*” olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bozkurt, 1995).

Yaşanılan dönemde sanattan beklentiler veya sanatın topluma verdikleriyle beraber, sanat devamlılık gösteren bir değişim sergilemektedir. Bu farklı anlayışlar farklı sanat tanımlarını da beraberinde getirmektedir. Sanat kavramının tanımlanmasına dönük ilk yorum, Platon’a aittir. Platon, sanatı; bir öykünme, taklit olarak tanımlamıştır. Her imitasyon da, hakikat ile hakikat olmayanın, doğruyla yanlışın, varlık ile varlık olmayanın bir birleşimi bulunmaktadır. Bu açıdan da tüm yaratılmış nesnelere kendi ezeli arketiplerinin veya *form*larının taklitlerinden ibarettir. İmgeler de bu öncesiz ve sonrasız arketiplerin *form*ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda vücut bulmuş halidir. Sanat kavramının Platon tarafından bir taklit olarak görülmesi, Aristoteles’in Poetikasında tekrar ele alınmıştır. Aristoteles, mimesis terimine “*arınma*” manasına gelen *katharsis*ide eklemiştir. Sanatın insanları olumlu bir şekilde etkilediği inancını savunmaktadır. Sanat, bir mimesis’dir, ancak *katharsis*ide doğurmaktadır. Aristoteles güzel kavramı üzerinde durmamaktadır. Güzeli açıklayan sanatı ön planda tutmuştur. Aristoteles’e sanat, uygulamaya dönük düşünsel bir erdemdir. Her şeyden evvel gerçekliğin öykünmesi ile alakalıdır. Burada bahsi geçen gerçeklik kavramından hem doğayı hem ahlak alanını çıkarmak yerinde olacaktır (Bozkurt, 1995; Timuçin, 1993).

Genel olarak Antik Yunan düşünürlerinin ve özelde Aristoteles’in sanata bakış açıları, daha ziyade bir işlevsellik ve zanaat fikri üzerine inşa edilmiştir. Sanat kavramını mitolojik inanışların hüküm sürdüğü dönemler içerisinde ele aldığımızda sanat kavramının daha ziyade zanaatı tanımladığı görülmektedir. Sanat kavramı şimdilerde, tanımlananlardan daha ziyade icra ve imal becerisi şeklide ele alınmaktadır. Sanatı bu şekilde tarif etmekle beraber sanat, asıl olarak mitolojiye hizmet etmek amacı için uygulanmaktadır. Güzele ulaşma arzusu da bu hizmeti en iyi şekilde yapabilmek için istenilmektedir. Sanat kavramının tanımı ve içeriği son zamanlara dek şimdilerde algıladığımız ve yorumladığımız şekliyle tanımlanmamıştır. Şimdilerde sanat manasına gelen “*art*” kelimesinin Yunanca kökü ve manası ele alındığında bu durum açık bir şekilde görülmektedir. İngiltere’de yer alan “*art*” kelimesi, *at terbiyeciliği*, *şiir yazma*, *ayakkabıcılık*, *vazo ressamlığı* veya *yöneticilik* gibi her çeşit insani yetiyi açıklamak maksadı ile kullanılan Latince *ars*

ve Yunanca *techne* sözcüklerinden meydana gelmiştir. Şimdilerde kullanılan tam karşılığı zanaattır. Antik Yunan'da yapılan işlerin tamamı şimdilerdeki sanat anlayışına göre tanımlanabilir. Ancak geçmişteki anlayışa göre hepsi zanaat kavramı içerisinde yer almaktaydı (Shiner, 2004).

Devlet öncesi toplumlarda doğruluğu ya da yanlışlığı tartışılır olsa da sanatı amacının (mağara resimlerinde olduğu gibi) çoğunlukla büyücülük olduğu kabul edilmektedir. Bu dönemlerde sanatın komünal inançların bir ifadesi ve komünal ritüellerde rol almanın bir biçimi olduğu düşünülür. Devletler belirgin bir güç hiyerarşisiyle erken dönem Mezopotamya ve Mısır uygarlıkları gibi ortaya çıktığında sanat da zenginliğin ve gücün emrine girerek hükümdarların mevki ve fetihlerini yüceltmede ve sarayları donatmada kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde sanat, tapınakların dekorasyonunda tanrıların tasvirinde ve dini mitlerin resimli anlatımlarında kullanılarak dünyevi hükümdarlıktan ayırt edilmesi güç olan örgütlenmiş dinlere de hizmet etmektedir (Farthing, 1997).

Resim, heykel ve seramik bütünü ile sorgulanmaksızın dekoratif gayelerle kullanılan ve güzele, süslemecilikle mükemmele erişmek amacıyla harmanlanan bir anlayışın ürünüdür. Bu anlayış, Antik Yunan döneminde çok tanrılara, Mısır sanatında firavuna, orta çağ döneminde ise Hristiyanlığa hizmet etmiştir. İslamiyet'in yayıldığı dönemlerde de mimari de özellikle sanat yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Sanatta güzelin gayesi dekoratif bir anlatım ile ilahi güce yönelmiştir. Bu yöneliş sanat kaygısını ikinci plana atılarak zanaat ile örtüşerek yapılmıştır. İlgili dönemlerin sanat anlayışları ve bu anlayışların sunum şekilleri bu günkü sanat tarihini oluşturmuştur. Şimdilerde, “*sanat-sanat içindir*” kliği bahsi geçen dönemler için pek de geçerli değildir. Bunun yanı sıra sanat, kendi isteği içinde yoktu. Aksine sanat; süslemek, mükemmelleştirmek ve ihtişam kazandırmak için vardır (Çelik, 1999).

Dürtüsel bir tavrı olan “*güzelleştirme*”, “*süsleme*”, ve “*dekoratifleştirme*” arzusu dünya çapında tüm dönemlerde kendisini ilgili dönem anlatım yolu, sosyal yapısı, politik duruşları veya dinsel anlayışlarına göre değişerek ifade etmiştir. Bahsi geçen süslemeci, bezemeci insan içgüdücü çoğunlukla inanç anlayışlarını besleyen, bir yapıya araç olarak kullanılmıştır. Bilerek veya bilmeyerek, isteyerek veya istemeyerek dönemin sanatçıları bu amaca hizmet etmişlerdir. Sanat ve kültür; özellikle Ortaçağ döneminde, devlet ve dini kurumların hizmetine girmiştir. Bu

dönemde sanatta kültürde yapılan her türlü çalışma; din ve devletin isteği doğrultusunda yapılmaktaydı. Bir yandan devlet yöneticilerinin saraylarını süsleme amacıyla, diğer yandan din adamlarının isteğine bağlı olarak dini değerler ve doğaüstü güçlerin tanımını yapmıştır (Farthing, 2017).

Ortaçağ Avrupa'sında sanatın ve kültürün gelişmesine katkısı olan sanatçıların herhangi bir özgürlükleri bulunmamaktaydı. Sanatçıya yön veren egemen güçler olan kilise ve kraliyetti. Bunun da ötesinde bu devirde egemen güçlerin arzusu harici yapılan çalışmalar günah sayılmıştır. Bu eserlerin imhası, sanatçıların da cezalandırılması büyük bir olasılıktı. Bahsi geçen bu tür baskıcı tutum sanat tarihinin her döneminde görülmüştür. Ancak zamanla siyasal, dinsel ve sosyal yapıda görülen değişimler; sanat tarihinin yapısını, değişimini ve gelişimini etkilemiştir.. Sanat tarihini incelerken, her dönemin kendi içinde etkileştiği alanlara göre değerlendirmek doğru ve anlamlı bir yaklaşım olacaktır (Çelik, 1999).

Şimdilerdeki sanat bilincimizle sanat eseri veya sanatçı kelimeleri, sanat tarihi süreci içinde yanlış bir yere konumlanabilir. Ancak şüphesiz ki bugünkü anlayış ile plastik sanatların kendi doğruları ile değerlendirildiğinde ortaya konulmuş eserlere sanat eseri, üreticilerine de sanatçı kelimesini kullanmamak, sanatın kendisini de inkâr etmek olacaktır. Her dönem kendi içerisinde kendi doğrularını yaratmıştır. Günümüzde sanatçı olarak nitelendirdiğimiz ortaçağ sanatçısı esasında kendi devrinin bir dekorasyon ustası idi. Sipariş üzerine sancakları, mobilyaları, kalkanları tabelaları, kamu binalarını, kilise duvarlarını ve zenginlerin evlerine resim çizerdi. Ancak yine de o dönemin sanatçısını estetikten ve plastik değerlerden uzak bir yaklaşım içerisinde olduğu söylenemez. Ancak resmin talep edilme sebebi ve amacı resmi dekoratif bir yaklaşımın aracı yapmaktadır. O dönem için tablonun dekoratif bir amacı vardır. (Shiner, 2004).

Rönesans döneminde sanat kavramı, sanat-zanaatı kapsayan bir terim olarak anlamlandırılmaya devam etmekteydi. Bu durumun en belirgin göstergesi de, aynı iş için beraber çalıştıkları ressam Leonardo ile resmin ahşap çerçevesini işleyen oymacı Giacomo del Maino'ya kendilerinden fazla para verildiği gerekçesi ile davalık olmalarıdır. Bahsi geçen resim günümüzde bir sanat şaheseri sayılan “Kayalıktaki Meryem” dir. Bu durum zanaatın o günkü konumunu anlamak için güzel bir örnek olacaktır. Rönesans döneminde dekoratif ve zanaat olan işler ile sanat eseri olan

resim aynı değeri görmektedir. Rönesans döneminde kilise, saray ve soylu zenginler; portre resimlerini, saray odalarının dekorasyonunu, mobilyaları ve mücevher mahfazalarının boyanmasını (Cosimo Tura), goblen ve kase tasarımını (Mantegna), kostüm hazırlanmasını (Leonardo) sanatçılardan istemişlerdir. Rönesans'ın başlangıcında zanaatçılar sanatçılardan daha statülü bir durumdadır. Ancak zaman geçtikçe aynı statüye erişmişlerdir. Buna rağmen statüde sayılmalarına rağmen ekonomik olarak sanat daha aşağı durumda değerlendirilmiştir. Bu durumun sebebi ise o zamanki elit tabakanın, saray ve kilise beğenileri dekoratif olan zanaat üzerine ağır basmasıdır. Resim sanatı daha ziyade bir yaratıcılık olarak değil, mevcudun tekrarına dayalı bir yeti şeklinde değerlendirilmiştir. 18. yüzyıla değin işlev ve beğeni sanat bilincinin önündedir. Ancak 18.yüzyıla gelindiğinde, pek çok alanın birbirinden ayrılması ile sanat da kendine yeni bir alan açmış ve hak ettiği değeri görmeye başlamıştır (Shiner, 2004).

18. ve 19. Yüzyıllarda Avrupa, -bire bir kültürel mücevher olarak değerlendirilen başyapıtların art arda gelmesi ve bunların halkın ruhsal ve etik yapılanması için galerilerde sergilenmesiyle- bir sanat tarihi bilinci geliştirmiştir. Geçmişin büyük ustalarına tapınılması çağdaş ressamların onlara imrenmelerine yol açmıştır. Sanat mesenliği ve saray ressamlığı etkisini hemen kaybetmemiştir. Örneğin Napolyon, imparatorluğun görkemini sergilemek için ressamlar çalıştırmıştır. Fransisco de Goya İspanya'nın saray ressamı olarak bu dönemde görev yapmıştır. Ancak sanatçılardan da gittikçe daha fazla kendi imge dünyalarının peşinden gitmeleri beklenir. Avrupa toplumu büyük bir üretim, makineleşme, faydacılık ve rasyonalizm yolunda ilerlerken Avrupa sanatı Romantizm yönünde gelişmiştir. Kompleks bir kültürel hareket olarak Romantizm açıkça toplum ve makineleşmeye karşı doğa; mantığa karşı ise duygu taraflılığını barındırmaktadır. Bu yaklaşım ressamları burjuva toplumunun sığ maddeciliğine ve kabalılığına karşı bir tutum almaya itmiştir (Farthing, 2017).

Zanaattan sanata geçişte beğeni kavramından estetik kavrama geçişin büyük bir önemi bulunmaktadır. Sanatın insan tarafından icat edilmesinden sonra buna dayalı estetik düşüncenin diğer bir ifade ile sanat felsefesinin yapılmasının önü açılmıştır. İnsan bir yandan sanatı yaratırken bir yandan da bu yarattığı üzerine felsefe yapmıştır. Başlangıçta beğeni üzerine kurulu olan zanaat ve sanat, artık estetik

üzerine inşa edilmeye başlamıştır. Estetik ile beğeni arasındaki en belirgin farklılık; beğeni her zaman için iflah olmaz bir biçimde toplumsal bir kavram olmuştur. En az doğanın ve sanatın güzelliği veya anlamıyla olduğu kadar yeme içme, giyim kuşam, hal ve tavır ile de ilişkilidir. Beğeni kavramı sanat içinde geçerli olsa da, direkt olarak sanat için kullanılan bir kavram değildir. Ancak estetik kavramı yalnızca sanat ve sanatın da felsefesi üzerine kurulu bir sistemden üremiştir. Estetik, sanat tarihine girmeden öncesinde, beğeni kavramının ön planda olduğu dönemlerde sanat ve dekoratif olanın neden bu kadar iç içe olduğu da anlaşılmaktadır. Burada gözden kaçırılmaması gereken durum estetiğin sanata girdiği dönemlerin alt yapısı, beğeni ile yapılan dekoratif anlatımların neticesidir. Beğenin altında yatan önemli nedenlerden birisi de işlevselliktir. Geçmiş dönemlerde sanat-zanaat çalışmaları işlevsellik niteliği olan ve kullanım eşyalarını da içerir bir şekilde hizmet vermekteydi. Ancak sanat ve estetik anlayışı, bu düşüncelerin tümünü geride bırakmıştır. Güzel olmaktan kaynaklanan haz, entelektüel bir bakış açısına doğru geçiş yapmaktadır. Sanat eserlerine yüce olarak bakılmakta ve bir yaratım ürünü olduğu kabul edilmektedir. Bu düşünceler ile zanaatın sırf tensel hazları veya çıplak faydayı amaçladığı, buna karşılık olarak güzel sanatların ise daha yüksek ve düşünsel bir hazzı amaçladığı fikri oluşmaktadır. Sanat veya güzellik ile ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki “*estetik*” ile duygu ile akıllı birleştiren özel bir tarafsız bilgi biçimi anlamındaki estetik kavramının sanata girmesi ile felsefede de pek çok sanat felsefesi görüşü ortaya çıkmaya başlamıştır (Shiner, 2004).

Ressamlar zorunlu olarak kendilerini modern dünyanın yavanlığının karşısına koymuşlardır. Bazıları Ortaçağ üslubuna ve primitif temalara sığınarak modern konuların betimlemelerinden uzak dururken bazıları ise ironik bir gözlem için modern şehir yaşamını kendilerine konu edinmiştir. Ressamlar finansal olarak bağımsız ve eserlerini pazarda satmak için üretir hale geldikçe sanat tüccarları ve eleştirmenler, yeteneği belirleme ve ressamlar ile sanat meraklıları arasında ilişki kurma konusunda önemli figürler haline gelirler. Böylelikle sanatçının hem sahip olduğu dehayı ifade etmeye kendisini adanmış ilham dolu bir birey olmasının beklendiği hem de hızlı satılabilir eserler üretmek zorunda olduğu tuhaf bir oyun başlamış olur. Sonrasında ise avangard kavramı gelişmiştir. Bu kavram, estetik radikalliğe bağlılığı ifade etmektedir. Ancak yeni sanat algısının ürettiği radikal ve tuhaf eserlerin de zaman ile herkesçe kabul gören bir sanat akımına ve evrensel olarak

kabul edilen bir güzellik anlayışına dönüşmesi, yeni bir küreselleşmeyi de beraberinde getirir (Farthing, 1997).

Sanat, 18. yüzyıla gelindiğinde büyük değişikliklere uğramıştır. Sanat artık tek bir duruma bağlı olarak değil de güzel anlayışı içerisinde farklı tanımlamalar ile ifade edilir ve irdelenir hale gelmiştir. Sanat ve zanaat kavramları birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Günümüzde sanat kavramının zanaat olarak nitelendirilmesi bir aşağılama durumu olarak görülmektedir. Diğer yandan da zanaat kelimesi maddeye dayalı ihtiyaçları gidermek amacı ile yapılan ve el becerisi isteyen iş şeklinde tanımlanırken birkaç yüzyıl öncesinde zanaat ve sanat kavramları birbiri ile aynı anlama gelebilecek birbirini tamamlayan kelimelerdir. Sanat kavramının zanaattan ayrılması Rönesansla beraber ilk girişimlerini yapmıştır. Ancak değişik tanımların ve anlamların ortaya çıktığı dönem 18. yüzyıldır. Jarocinski'nin ifade ettiği *algının dışında güzel yoktur* sözü, çağdaş güzel anlatımını, güzeli gerçeğin sınırlarına iten çağdaş estetikçinin gerçekçi bakış açısını göstermektedir (Özkan, 1982; Timuçin, 1993).

18.yüzyıl ve sonrasında sanat artık farklı görüş ve yorumlar ile anlatılmaktadır. Estetik kavramı sorgulanır, güzel kavramının anlamı sanat kavramı içinde aranır hale gelmektedir. Estetik kavramını ve sanatı değişik bir yorum ile açıklayan Kant, güzel kavramını belirli kalıplardan çıkararak kavrama dayanmadan evrensel olarak hoşlanılan her şey güzeldir şeklinde tanımlamaktadır. Kant, kullanım amaçlı olduğu gerekçesi ile çoğunlukla zanaat olarak görülen bazı şeylerin, düşünceleri hayal gücüne özgür oyunlar oynatmak maksadı ile kullanarak ve belirli bir amacı olmaksızın estetik yargı gücünü kapsayarak yalnızca seyredilmeyi amaçladığı takdirde güzel sanatlar olarak değerlendirilebileceğini de kabul etmektedir (Bozkurt, 1995; Shiner, 2004). Kant'ın sözünü ettiği işlevsel niteliği olan eşyaların dekoratif olup olmadıkları bilinmemektedir. Ancak tasarım olarak bir yaratıcılığı ifade etti söylenebilir. Sanatçı, özgül bir kavramı takip eden zanaatçının tersine, hayal gücüne ve idrakine özgür bir oyun oynatarak kendi dehasını estetik bir şekilde kullanmaktadır (Shiner, 2004).

Sosyal ve teknolojik değişimin hızı ressamaları da önemli ölçüde etkilemiştir. Metrolarda kitlesel olarak üretilen resimler, stüdyo yerine açık alanlarda çalışmayı olanaklı kılmaktadır. Küreselleşmenin ilk çağı, yani emperyalizm ve uluslararası

ilişkilerin gelişmesi, Japon baskı resimlerinden Afrika masklarına dek egzotik etkilerin ortaya çıkmaya başlamasına yol açmıştır. Bu dönemde ressamın kendileri de seyahat etmeye başlar. Örneğin Eugene Fromentin (1820-1876) ve William Holman Hunt (1827-1970), Kuzey Afrika'ya ve Orta Doğu'ya seyahat eden ilk Oryantalist ressamlar arasındadır. Bu ressamın gittikleri bölgedeki manzaralar ve kültürler üzerine ilk elden yaptıkları gözlemler, resimlerin özgün ayrıntılarında ölümsüzleşmiştir. Bu dönemde Paul Gauguin (1848-1903) Pasifik Adalarının egzotizmiyle büyülenir ve burada en iyi eserlerini üretir. Batı sanatı, 20. Yüzyılı daha önceden bilinen sanatsal biçimlerin sınırlarını aşan bir deneysel aşamanın doğuşu ile karşılaşır. Kübizm ve soyut sanat ne figüratif ne de dekoratiftir. Bu akımlar dünyaya yeni bir bakış açısı sunar. Sinema, otomobil, elektrikli ampul ve uçak, Fütürizm örneğinde de görüldüğü üzere sanat üzerinde etkili olan teknolojik gelişmelerdir. Avangard sanatçılar, sanatsal değişimin programını ortaya koymak için manifestolar aracılığı ile yeni akımlar oluştururlar. Bu değişimler 1. Dünya savaşının getirdiği felaketin öncesinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Savaşın başlaması ile savaş ressamı statüsü üzerinden istemeden de olsa devlet mesenliği geri gelmiştir. Bazı ressamlar bu dönemde yeni nesnellik ve Klasisizm arayışına girerken bazıları irrasyonelciliği ve tabuları rahatsız edici bir biçimde kutsamaya çalışır. Bireysel üslupların ve birbiri ile rekabet içinde olan akımların bu muhteşem ayaklanması yozlaşmış burjuva sanatını tamamen reddeden ve devlet kutsayıp epik figüratif sanatı himaye eden Nazizm, İtalyan Faşizm gibi Avrupa diktatörlüklerinin doğuşu ile baş başa kalır (Farthing, 1997).



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bu bölümde konuyla ilgili olarak dekoratif eğilim gösteren yerli ve yabancı ressamlar, günümüz resim sanatında dekoratif eğilimler gibi bilgilere yer verilmiştir.

### 2.1. Bireysel Resimlerde Dekoratif Eğilimler

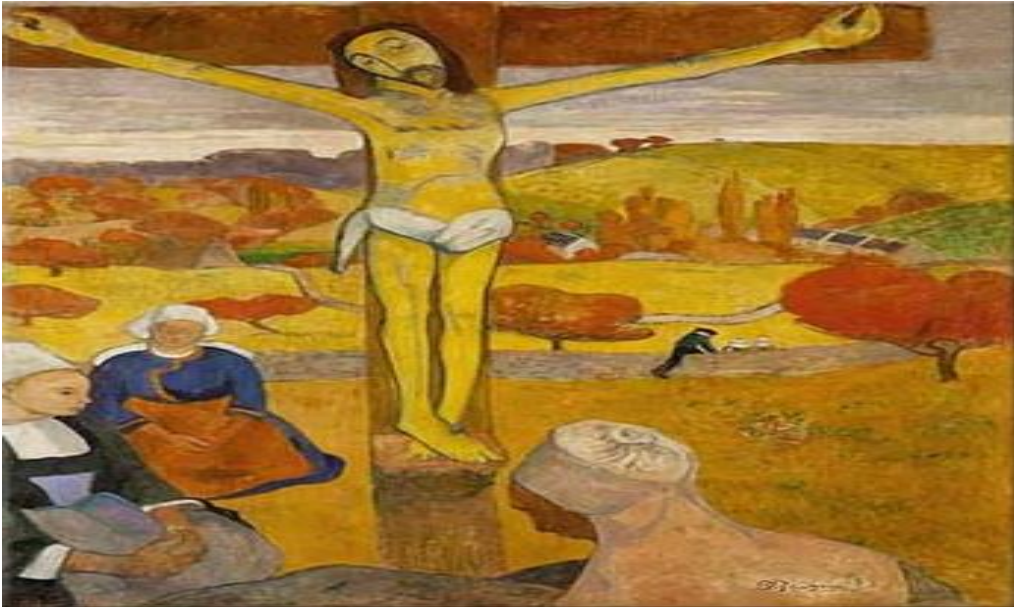
#### 2.1.1. Dekoratif eğilim gösteren yabancı ressamlar

##### 2.1.1.1. Gauguin

Paul Gauguin 1848 Paris doğumludur. Çocukluğunun bir kısmını Peru'nun Lima kentinde geçiren Gauguin, ticari gemilerde denizcilik yapmış ve çoğunlukla tropik bölgelere seyahat etme şansı bulmuştur. 1885 yılında Paris'te Edgar Degas ile, 1886 yılında Pont Aven'de, vitraylardaki bölmeli mine işçiliğinden ilham alarak rengi parçalara ayırma hususunda ustalaşmış Emile Bernard'la ve Vincent Van Gogh ile tanışmıştır. 1888 yılında Paul Serusier ve Emile Bernard ile beraber Brittany'ye dönerek birlikte Ortaçağ vitraylarındaki mine uygulamalarında üretilen 'Sentetizm' ismi verilen yeni bir resim yapma yöntemi geliştirdiler.

Gauguin'in yaşamı süresince toplumdan ve medeniyetten uzak durma gayreti eserlerinde de sıra dışı bir tarz oluşturmasına sebep olmuştur. Benzer şekilde *Art-İzlenimci* sanatçılar gibi biçimler ve renkler ile oynayan Paul Gauguin, kendisinden sonra ortaya çıkacak Dışavurumcu akımında habercisi konumdadır. Gauguin'in eserlerinde koyu kırmızı zemin üzerine kullandığı canlı renkler Breton kadınlarının siyah beyaz ile oluşan tek düze renkleri ile zıtlık oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bu zıt durum yine iki dünya arasındaki farkı yansıtmaktadır. Benzer şekilde ortaya çıkan canlı renkler ve figürlerin dış hatlarının belirgin çizgiler ile çizilmesi Gauguin'in kendi zamanında popüler olan İzlenimcilik akımından ayrılışın simgesidir. Bu gerçek üstü parlak renkler ve blok şeklinde boyalı bölümler Japon baskılarına hayranlığın eseridir. Benzer biçimde resimlerin alışla gelen çizgisel perspektif kurallarına uygun olmaması ve figürlerin rastlantısal bölümlerinden kesilmiş olması yine dönemin aykırı tarzını yansıtmaktadır.

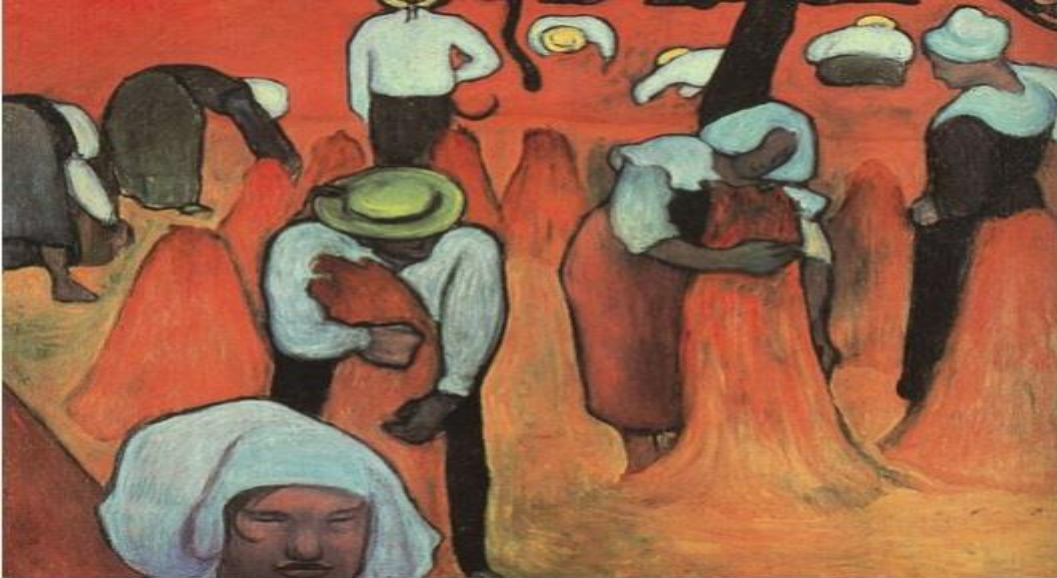
Sarı İsa tablosu, Oryantal-Japon türü ve ortaçağ etkileri ile bölmeli mine uygulamaları neticesinde üretilen görüntüye benzeyen bir karışım olan ve sanat tarihinin en dikkat çeken melez tarzını, Kloisonizmin (Minecilik) önemli bir temsilcisi olarak görülmektedir. Esasında Emile Bernard'ın Karabuğday Hasadı'nda da görüleceği üzere genellikle siyah çizgiler çizerek parlak renkli zıt bölümleri birbirinden ayırmak amacı ile kullanılan standart formül, Gauguin'in resminde bir araya getirilen sarı ve turuncuların rollerini saptamakta çok da işe yaramamaktadır. İsa figüründe ortaçağ resimlerine özgü bir havanın egemen olduğu bu resimde Japonya ile alakalı bir şeyler bulunması olanaksızdır. Formlara netlik katmak için kullanılan çizgiler ise çok zor seçilmektedir. Prensip bu resim desen ile değil renk ilişkileri ile bir renk durumu oluşturmak ile alakalıdır. Her ne kadar konunun önemini ikinci planda tutup çizgi, renk ve forma dönük somut olmayan niteliklere yoğun vurgu yapmayı kapsayan yeni Sentetizm yaklaşımının gelişiminde etkili olsa da eser, tam olarak Sentetist bir uygulama olarak görülemez. Gauguin'e ait Sarı İsa tablosu renk önemli miktarda ön plana çıkmakta ise de içeriğinin de önem arz ettiği unutulmamalıdır.



Resim 20. Gauguin, Sarı İsa

Gauguin'in resimlerinde dini tasvirlerle ve doğal olaylara yer vermesinin asıl sebebi materyalist şehir toplumuna, yaşamlarında bulunan ruhani gizemi yansıtmak istemesidir. Nihayetinde, Gauguin'de fazlası ile sıkıldığı maddesel şehir yaşamının

Paris’i bütünü ile çürüttüğüne inanarak Fransa’nın Breton bölgesinde yer alan Port-Aven’de bir köye yerleşmiştir. Breton köyünde yaptığı eserlerde yer alan basit, dindar insan ve inek tasvirleri sıkıldığı Paris toplumuna karşı duruşunun simgesidir. Sanatçının yaptığı *Karabuğday Hasadı* isimli resimdeki gibi doğal olmayan renkler ve ritmik desenlere sahip, düz ve sadeleştirilmiş formlar kullanılarak düşsel imgelerle deneysel çalışmalar yapılarak *Sembolizm* akımı örnekleri verilmiştir. Resimdeki ilginç kırmızı çimen, esere sanki dünya dışı bir nitelik kazandırmaktadır. Gauguin, sanatın algılanana doğa ile sanatçının tecrübesini sentezleyen ir soyutlama olduğuna inanmıştır. Eserlerinin sade, birbirine karıştırılmamış renkleri ve basitleştirilmiş biçimleri, *Vaaz Sonrası Beliren Görüntü: Yakup’n Melekle Mücadelesi* isimli resimdeki gibi siyah konturlarla çizilen ve son derece etkili olmuştur. Gauguin, sanata verilen duygusal tepkinin entelektüel tepkiden daha önemli olduğuna inandığını vurgulamış ve ressamların gözlemden ziyade hayal gücüne dayanan resim yapmaları gerektiğine inanmıştır. Kendisi, ‘kalbiniz ile resim yapın’ diyerek ve duyguların doğal biçimlerinden daha manalı olduğuna inanmaktadır. Sanatçının temayı duygular ile sentezleme teorisine ‘Sentetizm’ denilmektedir. Hem Bernard hem de Gauguin bu akımı kendilerinin geliştirdiğini iddia etmiştir. Bir kısım sanatçılar 20.yy’da bu tarzda eserler üretmeye devam etmişse de Sembolizmin alt branşları olan Sentetizm, 1881-1894 yıllarında en parlak dönemini yaşamıştır (Farthing, 2017).



Resim 21. Gauguin, Karabuğday Hasadı.



Resim 22. Gauguin, Vaazdan Sonra Beliren Görüntü (Yakup'un Melek'le Mücadelesi)

Yakup'un Melekle Mücadelesi eseri, konusunu dini bir mitten almaktadır. Resmin üst kısmında görülen güreş sahnesi, Tevrat'ta yer alan Yakup Peygamberin melek ile giriştiği mücadeleyi anlatmaktadır. Yakup siyah giysi içinde görülmekte, mavi giysisi ve sarı geniş kanatları ile ise melek tasvir edilmiştir. Resmin geri kalan bölümünde yer alan seyirciler bulunmaktadır. Garip şekilli beyaz şapkaları, beyaz önlükleri ve siyah renk elbiseleri ile görülen kadınlar, Breton bölgesinin geleneksel giysisi içerisindedirler. Dua eden, diz çökmüş ve şaşkın bir tavır ile güreşi seyreden bu kadınlar gerçekte yaşanmayan ve aslında yalnızca görüntüden ibaret olan sahneyi seyretmektedirler. Kadınların sırasında yer alan papaz, gözlerini eğmiş aslında vaaz vermektedir. Kadınların aslında vaazı dinledikleri söylenebilir. Dolayısı ile papazın vaazı ile kadınların zihninde beliren güreş sahnesinin resmedildiği söylenebilir. Resmi çapraz bölen geniş ağaç gövdesi aslında sağ üst kısımda gerçek dışı, hayal ürünü olan görüntüyü; alt solda ise gerçek hayatın ayrılması için kullanılmıştır. Ağacın gövdesinin sağ tarafı doğaüstü kısımda bulunması sebebi ile sarı renk almıştır.

1880'li yıllarda Bretonya bölgesi, modern öncesi dönemden beri değişmeden kalan tek bölgedir. Bu yerleşim yerindeki hayatın, Fransa'nın diğer bölgelerinden tamamen yok olmuş bir resimselliği bulunmaktadır. Bretonlar, batın inançlarına ve folklörlerine, geleneksel giysilerine, alışkanlıklarına ve törelerine sadıktırlar. Keltlere has koyu Katolik inanç, daha koyu bir kırsal ilkelcilikle birlikte var olmuştur. Gauguin'in Vaazdan Sonra Beliren Görüntü (1888) ve Sarı İsa gibi

resimlerinin içeriğinde yüzeye yansıyan da tam olarak bu durumdur (Thompson, 2014).

### **2.1.1.2.Matisse**

Henri Matisse, 1869 yılında Fransa'nın kuzeyinde yer alan Le Cateau-Cambresis kasabasında doğmuştur. 1887 – 1888 yıllarında hukuk eğitimi alan sanatçı sonrasında bir noterde memur olarak çalışmaya başlamıştır. 1890 yılında yaşadığı hastalık sonrasında iyileşme döneminde resim yapmaya yönelmiştir. Hemen sonrasında 1891 yılında akademi ressamı Adolphe-William Bouguereau'nun atölyesinde eğitim almıştır. Sonrasında ise Gustave Moreau ile çalışmak için Ecole des Beaux-Arts'a girmiştir. 1890'lı yılların sonunda Paul Gauguin, Paul Cezanne ve Vincent van Gogh'tan esinlenerek onların tekniklerini özümsemiştir. 1903 yılında Paul Signac ile tanışan ressam, Divizyonist denemeler yapmıştır. Önceleri Georges Seurat'ın Puantilist tarzında ana renklerden oluşan küçük noktalar kullanmasına rağmen sonralarda kalın fırça darbeleri ile bu tekniği biraz geliştirmiştir. 1907 ile 1910 yılları arasında çok sayıda orta ve büyük ölçekli figürler ile kompozisyon yapmıştır. Görünüşte renk ve form açısından basit olan bu resimler, *Yaşam Sevinci*'ndeki (1905-1906) keşiflerin bir kısmını bünyesinde toplamıştır. Yaptığı bu yeni resimlerin teması; oynayan, dans eden ve müzik yapan insanlardır.

Tüm resimlerin zihinde, sinir sisteminde ve hatta bazı zamanlar izleyicinin teninde sempatik tepkiler oluşturduğu farz edilirse, resimlerin her daim bedene hitap ettiğini söylemek mantıksız değildir. Ancak odak noktasını ve yapının konusunun figür olduğu durumlarda bu durum çok daha açık bir biçimde doğrudur. Matisse'nin yaptığı *Dans* (1909-1910) resmi ele alındığında; bu durum zihnimiz kadar bedenimizle de algılar ve anlarız. Bir tür kinestetik empati sayesinde dansın ritminin, bedeninin nerede ise uçarcasına hareketinin, kol ve bacak eklemlerinin akıcı deviniminin hazzını bu eylemlerin beraberinde oluşturacağı hiçbir fiziksel gerilimi ve sınırlamayı deneyim etmeksizin hissedilebilir.





Resim 23. Matisse, Dans

2,60x3,90 metre gibi oldukça geniş ebatlara sahip *Dans* resmi, parlak mavi, kırmızı ve yeşilden oluşan karşıt tonlardaki kompozisyonu ve basit tasarımı ile ilk bakışta son derece ilkel ve baştan savma gibi gözükse de uzun süre incelendikçe büyüleyici yanı ortaya çıkmaktadır. Bu yönü ile eleştirmenlerce çocuksu ve basit olarak eleştirilmiştir. Yeşil renk ile yer yüzü ve mavi ile gökyüzünün tasvir edildiği resimde bedenler tek bir kırmızı renkten oluşmakta ve ayrıntıları ve anatomik doğrulukları ile insan bedenini yansıtmaktan öte yalnızca insan bedeninin bir tür yorumlanması olduğunu işaret etmektedir. Bedenin dış hatlarını ve kaslarını belirgin kılan koyu renk çizgiler, basit formlara hareket katmakta ve bir birilerine bağlarını ve dansı devam ettirebilmek için vücutlarının girdiği şekli ön plana çıkarmaktadır. Bu noktada Matisse'nin insan bedenini baştan savma yapmadığı, aksine onlara özel biçim vermiş olduğu ortaya çıkmaktadır. En solda yer alan erkek dansçı girdiği şeklin ne derece özen ile yapılmış bir kıvrım oluşturduğu ve halkanın tam dönüş şeklini muhafaza edebilmesi için incelikle yerine konulduğu görülmektedir. Sol üstte yer alan başka bir figürün karın ve göğüs biçimi eski kabile heykellerinin bir yansımasıdır. Resimde yer alan *vahşi dansın* doğasına da son derece uygun düşmektedir. Sanatçı bu figürler aracılığı ile izleyiciyi aslında uygarlığın diğer tarafına doğru bir yolculuğa çıkarmaktadır.

Matisse, Avrupa'daki Renkli Resimler ve Amerikan Renk Alan Resmi hiç şüphesiz doygunluğu yüksek renkler ile meydana getirmiş düz ve birbiri ile kesişen alanlara vurgu yapması ile Avrupa resmindeki modern renk yaklaşımlarında Matisse-Gauguin'in ayak izlerini takip eden sorumluydu. Paris ekolünün son dönemlerinde

öne çıkan birçok ressamın yanı sıra Patrick Caulfield, David Hockney ve Howard Hodgkin gibi ressamlar ile beraber savaş sonrası dönemin birçok İngiliz ressamı da Matisse'den etkilenmiştir. Ancak Matisse, Amerikan soyut sanatının ve özellikle renk alanı resminin evrimi açısından da önemli bir sanatçısıdır.



Resim 24. Matisse, Music, 1910

Matisse'nin *Dans*'ı, eşlikçi diğer eseri ise *Music* ile beraber insanlığın altın çağına gönderme yapan bir resim grubunu oluşturmaktadır. Resimdeki figürler gerçek kişiler değildir. Ancak insanlığı ve insanlığın doğasını resmetmektedir. Tasvir el ele tutuşarak yapılan dans Pagan dönemlerinden kalma ritüelleri çağrıştıran, insanın doğa ile bütünleşip karıştırdığı anları resmeden bir eylemdir. Resimde yer alan figürler kendilerini ortamda, birbirlerinde ve izleyiciden soyutlamış, kafalarını kendisine çevirmiş, girdaba dalmış ve kendisinden geçmiş şekilde dans etmektedir. Dansın ritmi havaya kalkan ayaklar ve kaldırılmış omuzlar ile hissedilmektedir. Matisse bu resim ile dansın gerçek manasını, insanın, doğanın ve evrenin ritimleri ile bilinçaltında kaynaşmasını izleyiciye aktarmaktadır. Figürlerin bozulmuş bedenleri ritim ile uyumlarından açığa vuran tutkulu uyanışın etkisi altındadır. Müzik resminde çok farklı bir empatik tepki sahneye konulmaktadır. Sineztezik tepki, İmgenin geneli gibi tınlarken figürler 'görsel' bir kadans meydana getirirler. Kendi sırası geldiğinde ses çıkaran notalar gibi bu figürler de yeşil zemin üzerine, sıraları geldikçe resmin genel alanı içinde yükselip alçalacak şekilde dizilmişlerdir (Thompson, 2014).

### 2.1.1.3.Klimt

Art Nouveau'nun kurucularında olan Gustav Klimt, 1862 yılında Viyana yakınlarında bulunan Baumgarten'de doğmuştur. Viyana'daki Kustgewerbeschule'de mimari dekorasyon eğitimi alarak profesyonel yaşamının ilk evrelerini büyük kamu binaları için duvar resmi yapmak ile geçirmiştir. Kültür politikalarına duyduğu heves sayesinde, 1867'de Viyana Sezasyonu olarak bilenen amacı akademik sanat anlayışına karşı çıkmak ve yenilikçi genç sanatçılara destek vermek olan Jugendstil akımının doğmasına yardımcı olmuştur. Sanatçı, aynı zamanda, *Ver Sacrum* grubunun arkasında yer alan itici güçtür. Grubun üyeleri arasında yaşanan fikir ayrılıklarında ve tartışmalarından sonra Klimt, Kunstschau adlı yeni bir birlik kurmuştur. En önemli eseri *Öpücük* isimli tablodur. Figür temelli pek çok eseri gibi bu eseri de sanat eleştirmelerince çok fazla erotik bulunmuş ve ayıplanmıştır. 1900'lü yıllar başından itibaren Attersee Gölü ve çevresi Klimt'in manzara resimlerinde en sık kullandığı tema haline gelmiştir.

Klimt'in pek çok eserinde desenler, heykeller, mitolojik karakterleri kadın portreleri yer almaktadır. Eserlerinde çiçek motifleri ya da asma filizleri kullanmış ve bunları stilize ederek geometrik biçimlere dönüştürmüştür. Eserlerinde erkek figürüne oldukça az yer vermiştir. Klimt kendi sanatını; '*Kendim veya sanatım hakkında bir şey söylemem gerektiğinde, ben ne yazılı ne de sözlü söz söyleme yeteneğine sahibim. Benim sanatçı kişiliğime dair kim bir şey öğrenmek istiyorsa, kayda değer yapılacak tek şey resimlerime dikkatlice bakmak ve benim ne olduğumu ve ne yapmak istediğimi görmeye çalışmaktır*' şeklinde ifade etmektedir.





Resim 25. Klimt, Öpücük

Oldukça sade bir temel kompozisyonundan meydana gelen resimde birbirine sarılı erkek ve kadın görülmektedir. Sarılmış basit bir ikili şeklinde görülse de ikilinin arasındaki öpüşmenin erotik ve duygusal gücü hissedilmektedir. Erkek, kadının yüzünü elleri arasında tutarak koruyucu bir figür sergilemektedir. Kadın ise erkeğin kolları arasında öpücük etkisi ile kendinden geçen, teslim olan bir duruş göstermektedir. Bir eli ile erkeğin boynuna dolanırken, diğeri ile de erkeğin elini tutmaktadır. Bu duruş terkedilmeme isteğini yansıtmaktadır. Bu istek erkek tarafından da terk etmeye niyeti olmadığı, kadının yüzünü elleri arasında tutarak gösterilmektedir. Çift aşkın birleştirici gücünü izleyiciye yansıtmaktadır. Klimt'in resimlerinde çoğunlukla baştan çıkarıcı 'femme fatale' şeklinde kadın figürleri görülmeye alışık olursa da bu eserde teslim olan pasif bir kadın vardır.



*Resim 26. Klimt, Büyük Kavak*

Büyük Kavak II, resmi Klimt'in manzaraları arasında kesinlikle en karamsar ve olağan üstü olanıdır. Karanlık bulutların toplandığı gökyüzü, beklenen fırtınanın dış dünyada olduğu kadar sanatçının zihninde de kopmak üzere olduğunu ima eder. Derin düşüncelerle yüklü bir psikolojiyi yansıtır. Ön planda yer alan yalnız figür, kurukafaya benzeyen bir forma bürünerek evin belli belirsiz aydınlanan duvarı boyunca ilerlemektedir. Klimt'in ölümü ve cinselliği aynı imgede bir araya getirdiği ilk yapıt bu değildir ancak bu resimde tema bir hayli yoğun bir şekilde maskelenmiştir (Thompson, 2014).





Resim 27. Klimt, Pallas Athena

Pallas Athena isimli resminde Klimt'in antik medeniyetlere karşı hissettiği ilgiyi göstermektedir. Bu eserde yer alan karakter Pallas, Antik Yunan mitinden seçili bir karakterdir. Yunan mitinde zeka, sanat, ilham, barış ve strateji tanrıçası Pallas Athena tablosunda giysi üzerindeki Medusa başı dikkat çekicidir. Sanatçı bu sembolü abartılı bir biçimde tasvir etmiştir. Mitte Medusa, Gorgon yaratıklarından en çok ünü olan ve en çok korkulandır. Resimde Athena'nın arkasında karanlık içinde 2 figür belirlemektedir. Herakles sağda, Triton ise solda yer almakta ve savaşmaktadırlar. Herakles devrin yeni sanat akımı olan Art Nouveau'yu temsil ettiği ileri sürülmektedir. Triton ise tutucu sanatçıları temsil etmektedir. Athena asker giysisi içerisinde erkek karakterini temsil etse de kadın silüeti belirgindir. Esasında burada Athena için kadın değil de maskülen kadın imgesi şeklinde androjen bir nitelik verilmiştir.

#### 2.1.1.4.Kandinsky

Wassily Kandinsky, 1866 yılında Moskova'da doğmuştur. Moskova Üniversitesinde hukuk eğitimi aldıktan sonra aynı kurumda ders vermiştir. 1896 yılında Münih'e taşınmıştır. Münich Kunst akademisine girmek için bağımsız bir sanat okulunda desen ve resim dersleri almıştır. 1903 yılı itibari ile önemli, zaman zaman aykırı bir sanatçı olarak ün kazanmıştır. Avrupa genelinde sergiler açan Kandinsky, 1910 senesinde Franz Marc ile tanışarak beraber Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) kolektifinin manifestosunu şekillendirdiler. Mavi Atlı'nın Almanach'ının ilk baskısı 1912 yılında çıkmıştır. Bir yıl sonrasında Kandinsky soyut resmin önemini ve kaynakları hakkındaki çığır açıcı ders kitabı, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'yi yayımlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması ile Moskova'ya geri döndü. 1923 ile 1933 yılları arası Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Walter Gropius ve Arnold Schönberg gibi isimlerle birlikte Bauhaus'ta ders vermiştir.

Kandinsky resimlerinde sadece içsel hakikatleri ifade etme gayretinde olmuş, dışsal forma ehemmiyet vermemiştir. O'nun öncü sanat görüşünde anahtar kelime 'içsel gereklilik'tir. Kandinsky'e göre; sanat içsel gereklilikten doğmalı ve büyümelidir; dış izlenimlerin rehberliği ile değil. Sanatçının 'iç sesi' sanatın esasları hakkında karar verici konumda olmalıdır. Sanatın ruhani bir rolü bulunmaktadır. İç sesin dışı görünüm üstündeki otoritesini kabul eden Kandinsky, resimlerinde tanınabilir unsurların bütünüyle dışlanmasına da sebep olmaz (sanatinoykusu.com, Erişim:26.12.2021). Vasily Kandinsky, Expressionism ve Abstract ustasıdır. O'nun için sanat, manevi değerlerin tasviridir. Her sanat branşı, dışsal yapısı itibari ile birbirinden ayrılabilir da kesiştikleri nokta, insan ruhunu arıtır hareketi geçirecek iç amaç için gayret etmeleridir. Eserlerinde hesaplı bir ritme uyarak tuvale dağıtılmış hayali figürle bağdaşan renklerin, her tür fikir ve duyguyu dile getirebileceğini göstermek arzusundadır. Her şeklin ve her çizginin ayrı bir manası olduğunu savunan Kandinsky'e göre; sarı; sıcak, hiddetli ve öfkeli, Mavi; sakin, sert ve soğuk, Kırmızı; ateşli, ıstıraplı ve gururlu, Yeşil; hareketsiz ve pasiftir. Beyaz; gizli kuvvetlerle dolu sessizlik, siyah; geleceği olmayan bir sessizliktir. Kandinsky, nesnelere şekillerinden ziyade renklerin biçimleri üzerindeki duygusal akislerine odaklanmıştır. Bunlar esasında dışavurumculuğun nitelikleridir.



Resim 28. Kandinsky, Kompozisyon II

Bazı formları birbiri içine geçmesine karşın Kandinsky'in ikinci 'Kompozisyonu' için yapılan ön çalışma, resmin 2.Dünya Savaşı sırasında tahrip olan son halinden oldukça farklı ve çarpıcıdır. Resmin bitmiş hali, fotoğraflardan bildiğimiz kadarı ile düşey iken bu çalışma yataydır. Bitmiş resmin kapalı ve kontrollü bir görüntüsü varken ön çalışma daha açıktır. Üstelik Kandinsky'nin 'iç dünyamızda gelişen olayların, aniden meydana gelen, bilinçsiz ifadeleri'ni üretme niyetiyle çok daha uyumludur. Anlık duygularla gelişmesine yol açar. Melodik sürekliliği reddeden ve onun yerine rahatsız edici bir müzikal uyumsuzluğa dayanan modern müzik yapıtları gibi Kandinsky'nin bakış açısı da ilk etapta fazlası ile parçalanmış gibi görünmektedir. Gelişi güzel yapılandırılmış canlı ve cansız varlıkların sadece insan, hayvan, ağaç, kayalıklar, tepeler ve gökyüzü imgelerini akla getirecek kadar tamamlandığı bir manzara resmi. Netice itibariyle bu çalışmaya görsel tutarlılık kazandıran şey sanatçıların kırmızıları, sarıları formların arasından geçirme ve rengi kullanma şeklidir (Thompson, 2014).





*Resim 29.* Kandinsky, Daire içeren resim



*Resim 30.* Kandinsky, Kompozisyon 8



Resim 31. Kandinsky, Renkli Topluluk

Kandinsky'in 1909 yılından sonra yaptığı resimlerinde, biçimin dışsal anlatımından ziyade içsel yanının ön plana çıktığı görülmektedir. O'nun için biçimin renk yüzeylerini birbirinden ayırıştırarak dışsal bir mana bulunmaktadır. Bu dışsal mana, seyredenin ruhunda bir titreşim yarattığında ise biçimin içsel manası ortaya çıkmaktadır. Daire ise diğer biçimlere kıyasla içsel olasılıkları daha çok olan bir formdur. Daire formundaki içsel olasılık onun pozitif bir güce sahip olmasındadır. Bu güç seyredende diğer biçimlere kıyasla daha fazla içsel etki yaratmaktadır. Bu sebeplerle Kandinsky, daire formunu 'doğaçlamalar'ından itibaren, 'kompozisyonlar'ında ve 'biyomorf soyutlamalar'ında sıklıkla tekrarlamıştır. O'nun daire formunu kullanma biçimini 3 döneme ayırmak mümkündür. Bunlar Bauhaus öncesi, Bauhaus ve Bauhaus sonrası şeklindedir. Bauhaus öncesinde, Kandinsky'nin çalışmalarında 'kusurlu daire' formu ile karşılaşılır. Yani el ile çizilmiş, düzgün olmayan daireler. O dönemde sanatçı kusurlu formun insanın iç dünyasına daha çok yönelik olduğunu da ileri sürmektedir. Ancak literatür araştırmacıları ve

sanatçının yapmış olduğu resimler göstermektedir ki Bauhaus döneminden itibaren O'nun resimlerinde 'kusurlu daire' yerini Bauhaus yıllarından itibaren 'kusursuz daire'ye bırakmıştır. Kandinsky'in resimlerinde 'biyomorf soyutlamalar'ına kadar, daire formuna zıtlık yaratan üçgen ya da kareler kontrast denge için sıklıkla beraber kullanılmıştır. Ancak 'biyomorf soyutlamalar' ile birlikte bu biçimsel zıtlığın yok olduğu ve daire formunun, sanatçının anlatımlarında özel yerini koruduğu görülmektedir. Kandinsky'nin resimlerindeki daire formlarını ehemmiyeti, diğer çalışmalarına köprü oluşturması ve bu manada çalışmalarında soyutlamalara doğru yönelmesi yolunda ilerleyip bir önceki vardığı neticenin daha yüksek bir uygulama seviyesine çıkmasına aracılık etmiştir. Resimlerinde ele almış olduğu daire formları, bireysel ve ruhsal taraflarıyla yansıttığı melodik unsurların rol oynadığı senfonik kompozisyon ve renkler ile ifade edilen kendine has oluşturduğu sanat yapıtları olarak tuvallerine yansımıştır (Sezer, 2020).

#### ***2.1.1.5.Hundertwasser***

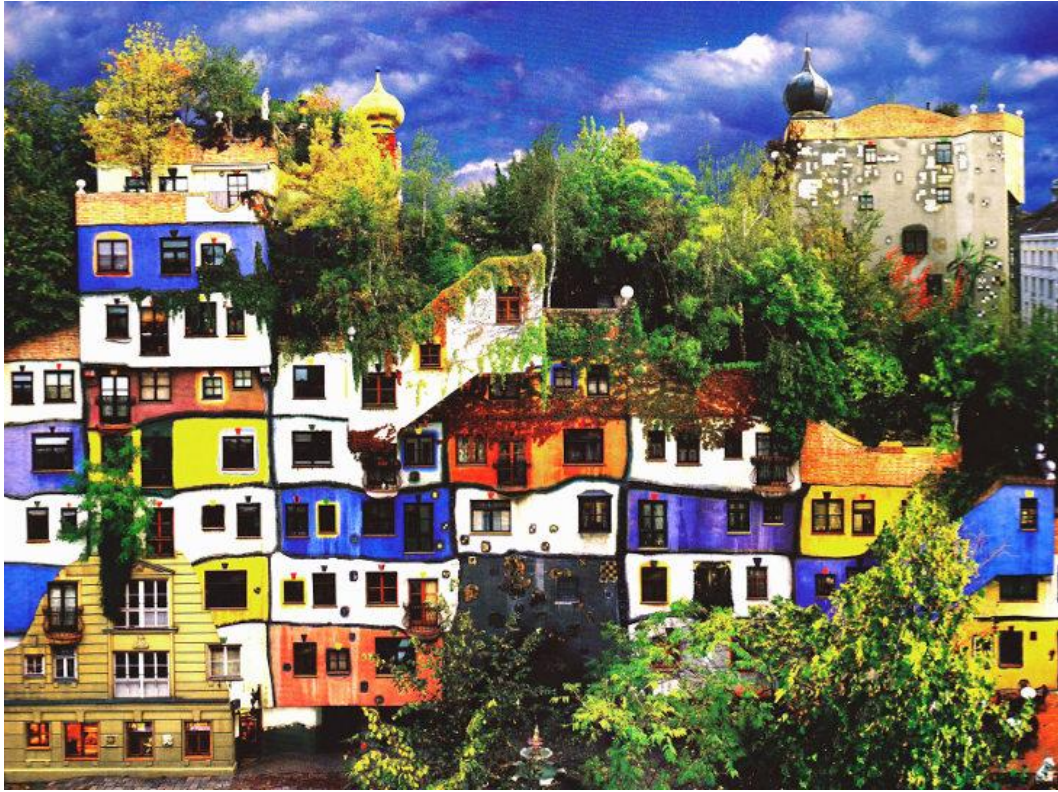
Friedensreich Hundertwasser (1928-2000). Ressam, mimarlık doktoru, ekolojik aktivist, filozof olan Hundertwasser Viyana'da Friedrich Stowasser doğumludur. Eserleri, savaş sonrası modernizmin sanat tarihine en önemli katkılarını yapmıştır. 1950'lerde Paris'teki uluslararası avangardın önemli bir üyesi olarak kendine özgü görsel dilini geliştirmiştir. Renkli imgelerinin ana motiflerinden biri sarmaldır. Hundertwasser günümüzün en popüler Avrupalı sanatçılarından biri olarak grafik çalışmalarının buna büyük katkısı olmuştur. Grafik sanatındaki amacı, yalnızca renk yaratmak değil, aynı zamanda bir baskının her bir sayfasının renk ve tasarım açısından diğerlerinden farklı, benzersiz bir örnek olmasıyla sonuçlanacak şekilde bir baskı içinde varyasyonlar oluşturmaktır.

Hundertwasser'ın doğaya ve insana daha uygun mimariye ve öncü ekolojik bağlılığı, doğanın gücüne ve bireysel yaratıcılığa olan inancından ileri gelmiştir. 1980'lerden bu yana pencere, ağaç, engebeli zeminin, çatıda ormanların ve kendiliğinden bitki örtüsünün olduğu mimari projeler gerçekleştirmektedir. Binaları onun monotonluk yerine çeşitliliğe, romantizme, organik ve kontrolsüz düzensizliklere, kendiliğinden bitki örtüsüne ve doğayla uyumlu bir yaşama olan



bağlılığına tanıklık etmektedir. Ekolojik faaliyetlerinin merkezinde ağaç dikme ve yeşillendirme kampanyaları, doğal döngülerin restorasyonu, suyun korunması ve atıksız bir toplum için mücadele vardır. Yaşamın tüm alanlarının saf işlevselliğini, sınırsız büyüme doktrinini ve sosyal konformizme uyumu eleştirdiği manifestolar, mektuplar, konuşmalar ve halk gösterileri ile toplumsal açıdan eleştirel ve ekolojik konumlarını yaymıştır.

Sanatçının hayatı boyunca ileri sürmekten bıkmadığı görüşlerini ve ürettiği onlarca sanat eserini 'Uyum' kelimesi ile ifade edilebilir. Çünkü sanatçı doğanın, insanın ve yapıların eşgüdümünü sanatının ve hayat görüşünün odağına almış ve insanın doğa ile uyumunu tahrip ettiğine inandığı tüm yapılara karşı savaş halindedir. Var olan mimari yapıların natürellikten uzak olduğunu ileri sürerek, yeşil bitki ve toprak ile donatılmış çatıları olan, odalarının ağaç gövdeleri ile kaplandığı, pencerelerinden ağaç dalları sarkan, doğa ile kaynaşmış evler tasarlamıştır. Yaptığı tasarımlarının şimdilerdeki en öne çıkan örneklerinden birisi de Viyana'da yer alan alışılmışın dışında rengârenk mimariye sahip olan *Hundertwasser Evi*'dir.



Resim 32. Hundertwasser, Hause Austria

Hundertwasser, 1950 yılına dek ilgi çekici ve özgün resimleri ile ün kazanmıştır. 1951 yılında Viyana Sanat Kulübü üyesi olmuş ve bir yıl sonrasında buradaki ilk resim sergisini açmıştır. Resimlerinde çoğunlukla ağaçlar, bitkiler ile doğaya ait unsurlar ile çitler, çok katlı evler, pencereler gibi insan ürünü unsurları bir arada, uyum içerisinde kullanmıştır. Ancak bu unsurları hem biçim hem de renk açısından alışılmışın dışında bir biçimde resmetmiştir. Kendi değişimi ile resim yaparken *'rüyalardan ve özellikle de çocukların rüyalarından'* esinlenmiştir. Sanatçının eserlerinde örneğin parlak ve canlı pembeler, turuncular ve sarıların yanında gümüş ve altın renkleri de kullanılarak boyanmış rengarenk apartmanlar ve üstüne yerleştirilmiş soğan biçiminde kubbeye rastlamak oldukça doğaldır. Eserlerinde rastlanılması zor olanı ise mükemmel derecede düz çizgilerdir. Sanatçıya göre düz çizgiler natürelilikten uzaktır. Çünkü, doğada düz çizgiye yer bulunmamaktadır. Düz çizgi, yaratıcılığın ve sanatın önünde bir engel olarak aslı doğal ve sanatsal olan düzensiz çizgiler ve spirallerin önüne geçmektedir. *'En güzel biçimlendirilmiş olanı, en tehlikeli olanıdır'* ifadesi ile gereğinden çok düzgünlüğe olan tepkisini ortaya koymuş hatta bir adım daha ileri giderek 1953 senesinde *'Düz çizgi insanlığın çökmesine yol açar'* ifadesini de kapsayan iddialı bir yayın hazırlamıştır.



*Resim 33. Hundertwasser, Irinaland Über Dem Balkan, Roma 1969*

Sanatçının resimlerine çok kısa bir süre bile bakarak, onun tarzı hakkında bir kanaat sahibi olmak mümkündür. Onunla ilgili esas hayranlık uyandıran şey, tarzını mimari tasarımlarına da uyumlu bir biçimde taşımış olabilmesidir. Mimari alanda da Hundertwasser, çevre dostu ve insan tabiatına uygun mimari tasarımlarına ağırlık vererek gerek tasarımları gerekse de yayınladığı yazılar ile işlevsel mimariye karşı çıkmıştır. Yayınlamış olduğu ‘*Mouldiness Manifesto Against Rationalism In Architecture (Mimarlıkta Akılcılığa Karşı Küf Manifestosu)*’ yazısı ile de dik köşelerden, düz çizgilerden, kübik yapılardan ve bunları sıklıkla görmekten bıktığını ifade etmiştir. ‘*İnsanların kendi doğalarına yabancı olan, tavuk ya da tavşan kafesi gibi kübik yapılara kapatılmaya karşı isyan etme vakti gelmiştir*’ diyerek işlevsel mimariye isyan etmiştir.

Hundertwasser, insan derisinin üç katmanlı olduğunu söylemektedir. İnsan vücudunu kaplayan derisi, kıyafetleri ve içerisinde hayatını sürdürdüğü bina duvarlarıdır. Ona göre, insan kıyafetlerini seçebildiği ve tasarlayabildiği gibi yaşadığı binaların duvarlarını da tasarlamalıdır. Çünkü aksi halde insanı esaret altında yaşadığı hissi yaratabilir. Akılcı mimari, tek tip renksiz ve düz zemin, duvar ve pencere ile insanı doğadan koparan, doğa ile uyumunu tahrip eden ve en sonunda da insan sağlığını ve huzurunu bozan yapı olarak görmüştür. Hundertwasser’in görüşlerini ifade ettiği aşağıdaki metin onun sanat anlayışının temeli olmuştur (Yılmaz, 2021).

*“Bir kiracı, yaşadığı dairenin penceresinden dışarı sarkmak ve kolunun uzanabildiği kadar alanı kendi istekleri doğrultusunda değiştirebilmek özgürlüğüne sahip olmalıdır. Ve uzun bir fırça alarak (kollarının uzanabileceği kadar alandaki) her yeri pembeye boyayabilmesine izin verilmelidir. Böylece sokaktan, evin uzağından geçen herkes şunu görebilir; burada kendisini komşularından, besi hayvanı gibi hapsedilmiş olanlardan, ayırt eden biri yaşıyor” (Hundertwasser, 1958).*

#### **2.1.1.6.Frida Kahlo**

1972 yılında Mexico City’de doğmuştur. 6 yaşında geçirdiği çocuk felci hastalığı sebebiyle sağ bacağı sakat kalmıştır. Sonraki yıllarda yaşadığı trafik kazası



sonrası sonucu vücudunda ağır hasarlar oluşmuş ve sağlıklı bir gebelik yaşamasına engel olmuştur. Yaşamı boyunca yoğun ağrı nöbetleri geçirmiş, uzun süreler hastanede kalmak zorunda kalmıştır. Otuzun üzerinde ameliyat geçirmiştir. Yaşamış olduğu hastalık ve kazalar neticesinde iyileşme sürecinde resip yapmaya başlamıştır. Bir bütün olarak değerlendirildiği zaman yapıtlarında ağrılarını ve acılarını çarpıcı bir şekilde tasvir ettiği görülmektedir.

Kahlo'nun resimleri bazen yanlışlıkla *Gerçeküstücü*, olarak sınıflandırılmıştır. Esasında Kahlo, sıra dışı hayatındaki ve bunun da ötesinde, kadınların hayatlarındaki olaylara odaklanan *Symbolist* bir ressamdır. Sonraları onun da ifade ettiği gibi, çocuk sahibi olamayacağını kabul etmesi zaman almıştır. Geçirdiği kazadan 7 yıl sonra tamamladığı Henry Ford Hastanesi'nde kendisini, yaşadığı düşüklüklerden birinin sonrasında, yatakta iken tasvir etmiştir.



*Resim 34. Kahlo, Henry Ford Hastanesi*

Yatağı arka planda sanayi gücü ile temsil edilen Birleşik Devletler ile toprakla temsil edilen vatanı Meksika arasında-modern ve antik dünya- bir yerde durmaktadır. Resimde, onu temsil eden figürün elinde tuttuğu kırmızı iplerin ucunda, kedisi ile ilişkilendirdiği 6 sembol vardır. Mavi gökyüzünde görülenler, bedensel bütünlüğüne ve tamamlanmışlık duygusuna dönük düşlerini, çok beklediği tıbbi mucizeyi 'bebeği' ve atalarını temsil etmektedir. Diğer 3 sembol ise yeryüzü ile tanımlanmıştır. Resmin odağında kendisini küçük, kanlar içerisinde ve yüzünde çaresizliğin ifadesi ile büyük bir yatakta resmedilmektedir. Karın bölgesinden çıkan kordona benzer kurdeleler

farklı figürlere bağlanmıştır. Ortadaki figür erkek fetüştür. Bu durum Kahlo'nun istediği çocuğu sembolize etmektedir. Onun solunda bulunan pembe alçı, omurgasında yer alan kırıkları betimlemektedir. Bu sembol Kahlo'nun pelvik bölgesini temsil etmektedir. Sol altta bir makine, ortada eşinin ona verdiği orkide ve sağ tarafında bir leğen kemiği figürü bulunmaktadır. Sağ üst kısımda yer alan salyangoz, kürtağın yavaş yavaş yapıldığını temsil etmektedir. Arka planda yer alan kent figürü, Rivera'nın bazı duvar resimlerinin yaptığı Ford Motor Company'nin bir görüntüsü olan Detroit Sanayi şehridir. Bunlar çektiği fiziksel çileyi, baştan çıkmayı, çürümeyi ve ölüm temsil eder. Kahlo'nun konuyu ele alırken gösterdiği dürüstlük, imgesel öğelerin hoşluğu sayesinde çok belli etmeden, alttan alta bilgi de verdiği naif didaktikliği sayesinde yapıtları daha da çok güçlü kılmaktadır (Thompson, 2014).

## **2.1.2. Dekoratif eğilim gösteren yerli ressamlar**

### **2.1.2.1. Ergin İNAN**

1943 yılı Malatya doğumlu olan Ergin İNAN, 1968 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü mezunudur. Ressam, Emilio Vedova, Mac Zimmerman ile çalışmıştır. 1985-1986 seneleri arasında *Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu*'nda misafir hoca olarak görev yapmıştır. İnan'ın sanat anlayışı, var oluş ile yok oluş arasındaki metafizik mananın kendi perspektifinden irdeleyip yorumlanmasına dayalıdır. İnan'ın resimlerinde, Batı ve Doğu medeniyetlerinin sentezlenmesi görülmektedir. 1970'li yıllardan itibaren böcek ve insan figürlerinin yer aldığı resimlerinde, imgeler arasında var olan simgesel ve görsel ilişkileri yansıtmıştır. Bunun yanında kimi dönem eski medeniyetlerden aldığı kültürel figürlere de yer vermiştir. Bu sayede aynı bahsi geçen unsurları aynı sanatsal bağlamda değerlendirmiştir. Resimlerinde oldukça değişik malzeme ve tekniklerden faydalanan ressam, tuvalin yanında ahşap, kağıt, el yapımı özel kağıtlar ve duralit gibi taşıyıcılar üzerinde yağlı boya, sulu boya, renkli mürekkep, kolaj ve tempera gibi farklı malzeme ve teknikler kullanmıştır. Resimleri ülkemizde ve Almanya, İngiltere, Hollanda, Norveç ve Japonya gibi devletlerin sanat sergilerinde ve çok sayıda özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.



Resim 35. Ergin İnan, İkona

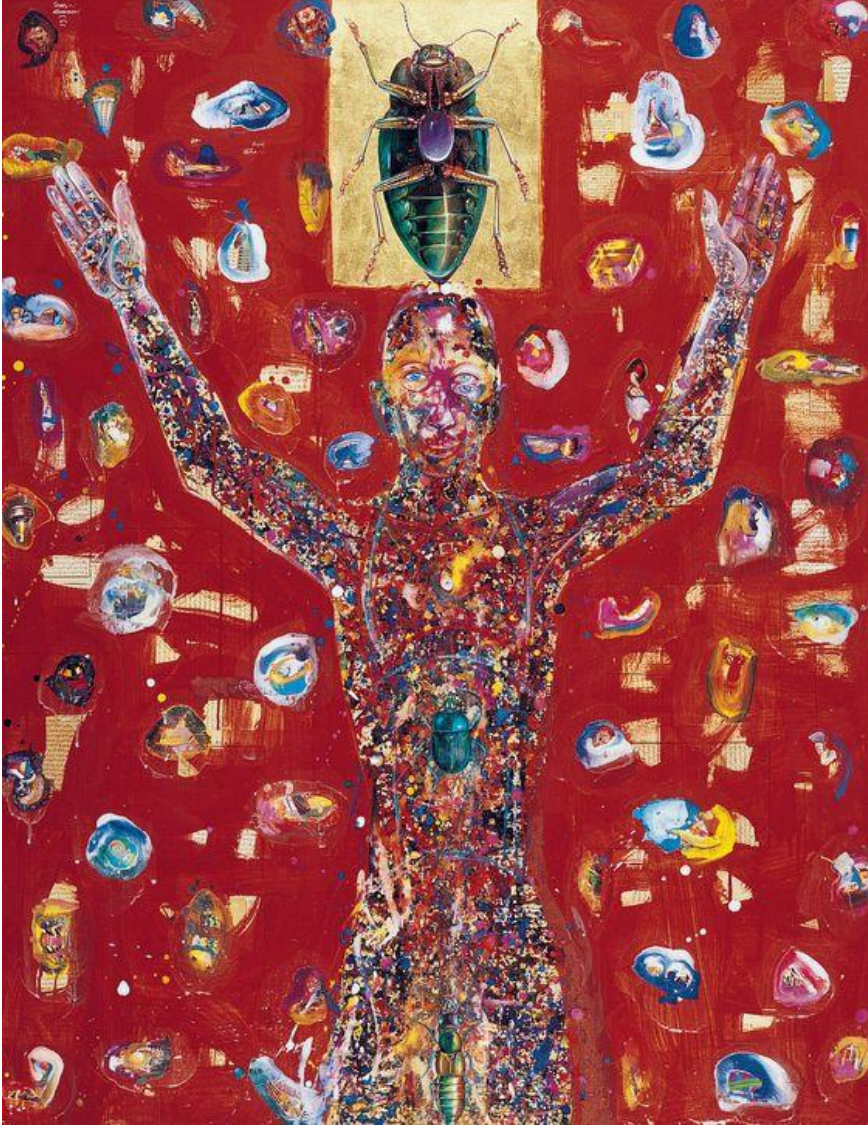
Ergin İNAN, özgün baskı sanatçısı olarak bilinmektedir. Özgün baskı sanatı alanında bireysel bir tarz yaratan resimleri, fantastik akım özelliklerini göstermektedir. Sanatı daha ziyade fantastik yapıtlar ve gerçek üstü olarak yorumlamaktadır. Bireysel eserleri, Avrupa, Anadolu ve Asya medeniyetlerinin sentezini taşımaktadır. İnan'ın eserlerinde; Anadolu halk sanatları, Bizans ikonları, nakkaş Siyah kalem ve Kur'an El yazmasının etkileri görülmektedir (Sanat Mezat, 2021).

Kıymet Giray (2021); Ergin İnan'ın eserlerinin meslektaşlarından ayrıcalıklı olan tarafının bilgelik olduğunu ileri sürmektedir. Bir ressam olarak İnan, kendi gerçekliğini yansıtan tablolar şeklini oluşturma aşamasında sanatın tarihinin derinliklerinin izlerinde öznel gezintiler yapmaktadır. En çarpıcı eserleri Siyah Kalem sergisinin hazırlanması deneyimi ile yaşamıştır. El yazmaları ile oluşturduğu ilk temas bu resimlere dokunduğu öğrencilik yıllarıdır. İnan, yetisinin şekillenişinde değişik kaynakların taşıdığı anlamın farkındadır. Bellek oluşumuna, on beşinci

yüzyıl İtalya'sında başlamıştır. Hümanizmanın özüne ulaşmanın yolu da bu yüzyıldan geçerek O'nun benliğine nüfuz eder. İnsan ve insanca değerler üstüne oluşturduğu süzgülün dünya anlayışı bu evrede filizlenmiştir. Beden ve bedeni manalı kılan ruh etkileşimi Vinci'nin yumuşak ama çarpıcı figüratif anlatışından yücelerek altı yüzyılı aşan bir süredir resim sanatının temelini oluşturup Avant-Garde/Öncü ve çağdaş sanatçılara dek yayılırken İnan'ın sanatına da ışık tutmuştur. İnan'da diğer evrensel sanatçılar gibi, Vinci'nin desen defterlerinin solgun kâğıtlarını kaplayan desenleri bugün yapılmış gibi ilerici, çağdaş yorumlamalarını saklı tutmasının sırrını anlamlandırmaya çalışarak ve bu farkında olma durumunu sanatına katma yolunu aramıştır. 15.yüzyılda bedenden yola çıkararak evrenin sırrını çözümleyen Vinci'nin ters yazılmış, okunması da bilgeliğe açık olan satırlarının kaligrafik değerleri de bu sırrın gizemli bir bilgelik ve erdemle açıklayacaktır. İnan resim-yazı-felsefe arasında kurulan bu gizemli ilişkinin peşine düşerek, üzerinde yoğunlaşacak ve resimsel tasarımın bir parçası olan yazı İnan resimlerinin vazgeçilmez değerleri arasına katılmıştır (Giray, 2021).

Figüratif resmin içerisinde geçen İnan'ın anlatımları 20.yüzyılın öncü ressamlarının aralarında da gezinir. İnan bu araştırmaların beslediği sanatçı kimliğini sürdürürken 20.yüzyılın sanatçılara ulaştığına İrlanda asıllı İngiliz ressam Francis Bacon'ı fark eder ve çözümler. Bacon'ı fark etmek bu yüzyılın önemle takip edilen, gözlemlenen ve anlaşılmaya çalışılan birkaç sanatçısından biridir. Evrenin sırrını bedeninin sırlarla dolu içsellğinde arayan Bacon resimleri figüratif yalınlıkları, yalnızlıkları, acıları ve bu acıları meydana getiren dramatik yaşamsallıklarının ruhlarını parçalayan ıstıraplarını sancılı, sızılı ama protest çıkışlarla dolu gerilimlerle yansıtmaktadır. Mekansızlığın mekan kavramına yeni boyutlar kazandırdığı Bacon resimlerinin oluşturduğu yeni fikirlerin yapısının çözümlenmesi de şüphesiz evrenin gizeminin sırlarına ulaşabilecek farklı dünya görüşleri ile farklı boyutlarda anlaşılır. Yüzyılın sanatçıları bu sırrın kaynaklarını Bacon resimlerde sorgulamaktadır. İnan'ın sorgusu bu konuda bedeninin çözümlenmesi üstüne kurulu özgün söylemlerini varsıllaştırmasıdır.





Resim 36. Ergin İnan, Beden Dönüşüm Kaligrafisi Örnekleri

Beden-dönüşüm-kaligrafinin etkin değerlerinin bulunduğu resimsel tasarımlar İnan'ın düşünsel yapısının derinliklerini örmektedir. Bu örgünün büklümleri içine giren araştırmalar neticesi bununla sınırlı değildir. İnan'ın sanat yaşamı içinde geçirdiği düşünsel gezinti İspanya'ya dek ulaşmaktadır. İnan evrenin sırrını yapıllaştıran resimsel düşüncesi Mevlana'nın mistik düşünce alanı ile bütünleşmektedir. Derinlikleri beden içsellliğini yansıtan tinsel değerlerle buluşan ve insan olmanın, insanca erdemler taşımanın manası ile bütünleşen nitelikleri hedeflemektedir. İnan resimleri ile sanat tarihine Mevlana'dan Kafka'ya uzanan okuma programlarının bellek katmanlarına kazandırmaktadır. Evrimin sırrını çözümlenme, İnan resimlerinin esas çözümlenmesi olarak bu varsıl kazanımların



bireysel kabiliyeti ve gücünün ortak noktasında ortaya çıkar. İnan'ı geleceğe taşıyan bu değerler onun özgün sanat anlayışının yaratım aşamalarının sırrında saklıdır. İnan'ın derin düşünce yapısı ve hümanist değerler ile yüceltilmiş felsefesi ile ürettiği resimler onun resim sanatımızın ulusal sınırlarını aşan sayılı sanatçılar arasında olmasını sağlamıştır (Giray, 2021).

### **2.1.2.2. Adnan ÇOKER**

1927 İstanbul doğumlu olan Ressam Adnan ÇOKER; 1944-1945 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisinde *Şefik Bursalı*'nın Galeri eğitiminde öğrencisi olmuştur. Çoker, 1945-1951 yılları arasında *Zeki Kocamemi* Atölyesinde 6 yıl çalışmıştır. 1951 yılında Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Resim Bölümünü bitirmiştir. Paris'te, W.Hayter Atölyesinde gravür, Goetz Atölyesinde boya etütlerini devam ettirmiş ve Siyah Fonlu resimler yapmıştır.

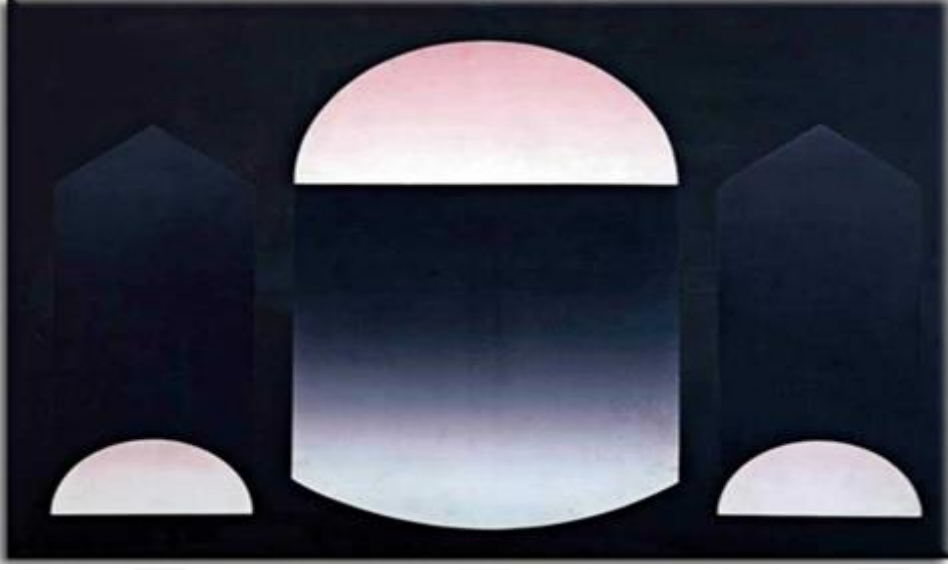
Çoker, minimal-soyut eserlerinde, mekân-yüzey, espas-düzlem benzeri temel kavramları sorgulamaktadır. Mimari-çerçeveleme-anıtsallık, denge ve geometri unsurlarını eserlerinde uygulamıştır. Eserlerinde kalıp-biçim veya asılı biçim olarak isimlendirdiği şekiller, siyah renk üzerine soyut bir mekânsal boyut içerisinde asılı gibi durmaktadır. Selçuklu ve Osmanlı anıtsal mimarlığının, iç uzamı dış dünyaya açan sivri *kemerli pencere* ve *kapı motifinden* esinlenerek oluşturulan uyum, ressamın tecrübesi ile bir *kalıp biçime* dayanmaktadır. Diğer bir ifade ile alışılmış ve geometrik şekilcilikten ayrılmaktadır (Özsezgin, 1994).

Adnan Çoker'in sanat anlayışı 1970 yılı ve öncesi 1970 yılı ve sonrası olarak 2 dönemde incelenebilir. Birince dönemde verdiği eserler çoğunlukla soyut anlatıma dayanmaktadır. 1970 yılına yaklaştıkça sanatçının eserlerinde, özgür renkçiliğin şematik şekillere, geometrik ve net ancak hacimsel bir soyutçuluğa dönüştüğü görülmektedir. Geleneksel Türk mimarlığını iç uzam kavramından esinlenerek, bu kavramın şekillendirdiği gizemli anlamı soyut bir hacim anlayışı ile bütünleştirmeye çalışan Çoker'in bakışlılığı esas alan bu çeşit eserlerinde, anlatisallık ve bilgelik, huzur ve denge uyumu ile bütünleştirmiştir. Mor, siyah ve pembe tonların sade uygulamasını esas alan bir yalınlaştırma prensibinden hareket eden ışık, sanatçının eserlerinde, geleneksel mimarlığın yapı niteliklerinden esinlenilmiş bir unsurdur.

Ancak soyut uzamsal bir disiplinin etkileyici nüanslarını da içermektedir. Çoker, eserlerinde siyah rengin edilgen, tarafsız ve mutlak etkisi, yorum vurgusu eşliğinde ele almıştır.



*Resim 37. Adnan Çoker, Kompozisyon*



Resim 38. Adnan Çoker, Minareler

Çoker eserlerinde, geometrik-minimalist şekilleri bir arada kullanırken sürekli olarak denge ve simetriye bağlı kalmıştır. Eserlerin arası tarihsel başlangıç noktasından niteliksel bir geçiş olduğu kadar, ressamın hayal gücünün kaynağı olan bir alana da vardırılmaktadır eserleri. Hayal gücünün ögesi olan tuvalerde estetik tasvire dönerken içerisinde genel olanın özel aracılığı ile görüldüğü resmin betimlemesi tamamı ile alegoriktir. Çoker, sentezci değil analizci bir kompozisyonun izlerini takip ederek parçalara ayırma, tarihsel unsurları diriltme, yeni bir espas oluşturma gibi faaliyetlerle tuvali resmetmektedir (İnal, 2020).



Resim 39. Adnan Çoker, Retrospektif III

Tematik yönden bakıldığında; Çoker'in eserlerinde İstanbul'u bir büyük kubbe ile resmederken, biraz ötesinde tarihsel öğelerin yer aldığı bir kompozisyon yer almaktadır. Çoker'in ağırlıklı resmettiği konular arasında, yapıtların adlarından da görüleceği üzere Gök Kubbe, Sinan'a saygı, Çifte Anıt, Oriental Nişler gibi geleneksel değerler ve doğa bulunmaktadır (Azeri, 2020).

Adnan Çoker'in eserlerindeki tüm özel unsurlar ve değerlerin her biri kendi başına evren, her biri mutlak bütünlük olma yolunda mutlak olandan ayrılan ve dirimli eserler seviyesinde gerçekten birdirler (İnal, 2020). Soyut resim oluşumu açısından tümüyle zihinsel bir süreçtir. Nesnel olmayan sade biçimler dünyasıdır. *Doğa ile bağlantılarının bütünü ile koparmış sırf soyuta erişme yolunda, kübistlerden geriye kalmış hacimselliği tamamı ile yok ederek adeta natüralizmi silindir gibi ezip geçen 'Beyaz Üzerine Siyah' karesi ile süprematizm'in manifestosunu veren Kasimir Malevich ile beraber, tuval üstüne yerleştirdiği, saf renklerle oluşturduğu dikdörtgen ve karelerini yatay ve dikey çizgiler içerisinde asimetrik olarak düzenleyen Piet Mondrian, sanat anlayışlarını ifade ederken, ürettikleri biçimlere gerçeğin üzerinde manalar yükleyerek felsefik temellere dayanmak istemişlerdir.* Malevich ve Mondrian ait eserlerdeki geometrik unsurların arka planında yer alan beyaz fonun oluşturduğu boşluk duygusundan etkilenen minimalistler ise resim yüzeyinin de ötesine geçerek gerçek mekan içindeki veya daha farklı bir deyiş ile gerçek espasın içinde olarak daha ziyade endüstriyel malzemelerden yararlanıp 'algılanabilecek en sade şekillerde' sanat üretmişlerdir (Azeri, 2020).

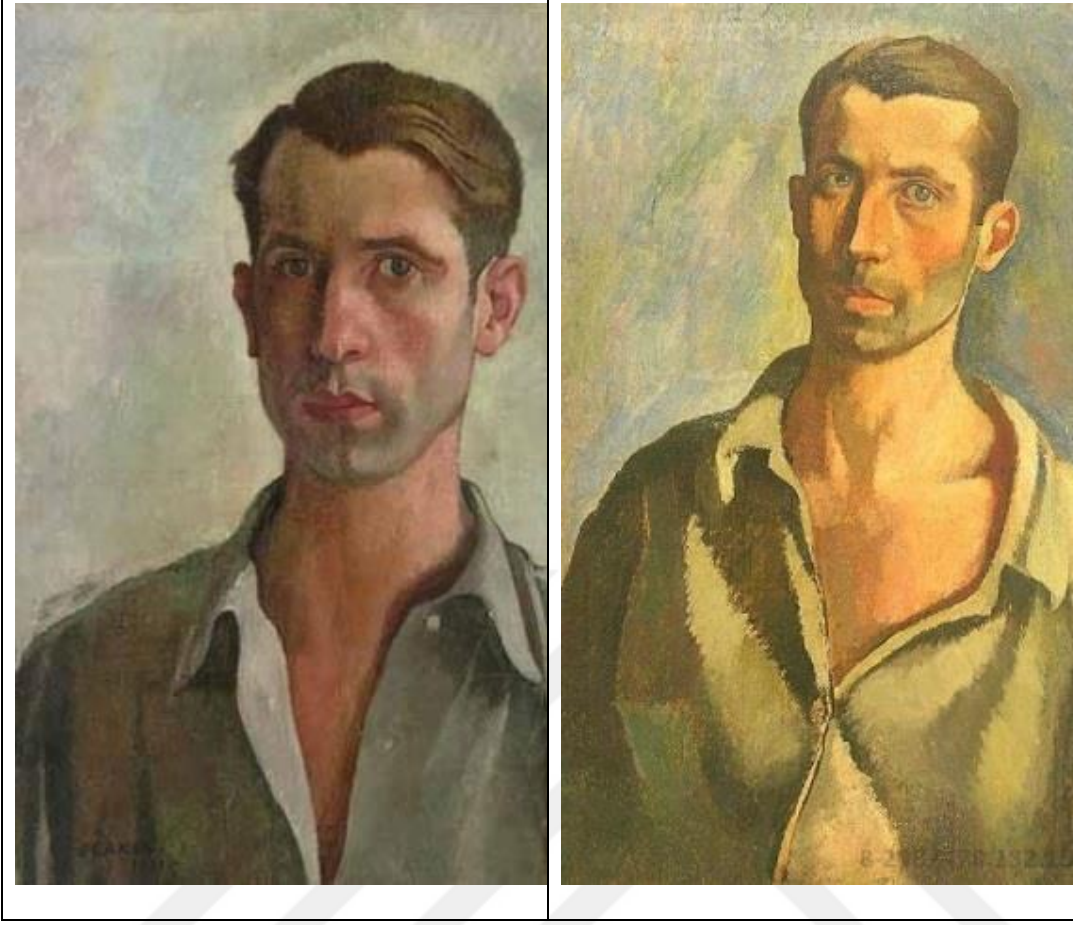
### **2.1.2.3.Sabri BERKEL**

1907 Üsküp doğumlu olan Sabri Berkel, 1933 yılında vefat etmiştir. İlk ve orta öğrenimini bitirdikten sonra, Belgrad Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olmuştur. Sonrasında, Floransa Güzel Sanatlar Akademisinin *Felice Carena* atölyesinde, gravür ve fresk konusunda eğitim almıştır. Berkel, resim öğretmenliği ve akademi resim bölümünde gravür atölyesi asistanlığı ve Yüksek Resim Bölüm Başkanlığı yapmıştır. 1961 yılında 22.Devlet Resim ve Heykel Sergisinde

‘Kompozisyon No 1’ resmi ile 1. olmuştur. Kültür Bakanlığınca 1991 yılında Devlet Sanatçısı unvanını alan Berkel, 1993’de vefat etmiştir.

Sabri Berkel’in eserlerinde ortaya koyduğu geometrik soyut, onu meslektaşlarından ayıran önemli bir özelliğidir. Tuval ile yağlıboya karışımı yapılan bu resimler, Onun çalışmalarını gösterme isteği ile birleşerek devlet korumasına alınmıştır. Geometrik soyut çizimlerinden sonra öne çıkan diğer çalışmaları portreler ve otoportreler olmuştur. Otoportrelerini yaparken kullandığı teknik her daim aynıydı. Berkel otoportrelerinde gülmemektedir ve yüzünde her daim yoğun fikirlere sahip bir bakış vardır. Buna karşın otoportrelerinden elde edilen estetik zevk yinelenmez. Her bir eseri insana farklı duygular hissettirmektedir.





Resim 40. Sabri Berkel, Otoportreler

Sabri Berkel; her çalışmasında en iyiyi bulmak için oldukça titiz, hırslı ve sabırlı çalışmıştır. Modern sanatın halka inmesi gerektiğini savunan sanatçı, bu konuda devlet ile sanatçının beraber çalışması gerektiğini düşünmektedir. O'na göre modern sanat; 'Modern resim kelimesi bizde yanlış anlaşılıyor. Dünyada da öyle. Modern denilince çarpık çurpuk resim anlaşılıyor. Değil, Rafael de zamanında moderndi. Delacroix da, Manet de moderndi, bugün bunların hepsi klasik olmuşlardır. Rönesans'a da zamanında modern çağ deniliyordu. Benim modern anlayışım, bugünün sanatkârı tarafından bugün yapılan sanat demektir' (wannart, 2021).

Sabri Berkel; devlet ile sanatçı ilişkilerinin devletlere göre değiştiğini ileri sürmüştür. Diğer etken olarak zamanı görmektedir. O'na göre; '*Sanatın başlangıcından bugüne kadar muhakkak bir form, bir fikir etrafında devlet ile sanatçılar iş görmüş değillerdir. Muhtelif zamanlarda muhtelif ilişkiler gelişmiştir. Yalnız devlet, çok büyük bir kuvvettir. Sanatın ilerlemesi için sadece sanatçıların*

*gücü değil aynı zamanda maddi tarafın da sağlanması elzemdir. Sanatın inkişafı, sanatın yaşaması birçok desteklere, birçok çabalara ihtiyaç gösterir. Çünkü tek başına sanat ve sanatçı karşı karşıya kaldığı zaman maalesef yüzde yüz verim elde edilemez. Türkiye’de bu ilişkiler maalesef yüzde yüz kesinleşmiş bir durumda değildir. Hatta paramparça bir görünüm sergilemektedir. Yapılacak bazı işleri sanatçılar ileri sürer, sanatçı öne atılır, sanatçı hazırlar, devlet ondan sonra elini uzatır anlayışı vardır. Bazen de devlet başlar bitiremez yine bitirmesi sanatçıya düşer. Maalesef Türkiye’de bu alanda herhangi bir düzenleme mevcut değildir. Şahsi kanaatime göre de çok geri kalmış durumdayız. Sanatın gelişmesi; yüzde yüz devletin emriyle değil, belki yüzde elli devletin dışında, sorumluluğu üzerine alacak, yani otonom bir kurul kurulabilirse Türkiye’de sanat işlerinin yalnız devlet eliyle idaresinde daha iyi idare edileceği kanaatindeyim. Çünkü devlet ya bazen çok katı oluyor yahut da yanlış istikametlere yöneliyor. Hâlbuki bu ihtisas elemanlarından kurulmuş otonom idare devleti daha doğru bir yola sevk etmesini bilebilecektir (Plastik Sanatlarımız 1967, 2016).*

Yine bir konuşmasında Berkel, Türkiye’de oturmuş bir toplum olmadığını bu sebeple de, sanattaki tüm faaliyetler enfüsü olduğunu, yarım yamalak tesadüfi olduğunu ileri sürmektedir. ‘Bence sanatçı her yerde olduğu gibi oturur, sanatını yapar, eserini ortaya çıkarır, ondan sonrasını başkaları düşünür. Sanatçı kalkar da ben bu eseri yaptım, bu eser şu şu yerlerde gösterilmelidir, şu şu yerlere layıktır, bunun için yapılmıştır dediği anda o sanat eseri de sanatçı da tamam değildir, doğru değildir, yerinde bir fikir değildir’ (Plastik Sanatlarımız 1967, 2016).





Resim 41. Sabri Berkel, Simitçi

Berkel'in sanat anlayışında Venedik'te Biennale sergisinde gördüklerinin etkisi büyüktür. Bu sergi kendisini bir hayli düşündürmüştür. *'Şimdiye dek bir resmi daha ziyade yağlıboya, sulu boya, karakalem, baskı filan diye bilirdik. Ekseri sergiler de böyle gözüküyordu. Fakat bu defa baktım yüzde seksen yağlıboya, suluboya, karakalem şu-bu kalkmış, bunun yerine başka malzemelerle sanat eserleri meydana gelmiş. Şimdi gayet tabii bu gördüğüm sergi dünya sanatının en son neticeleri, bu işle uğraşan kişilerin en son çabalarıydı. Bunun karşısında yine eski manada tradisyon (gelenek) içinde eser veren tek bir devlet vardı, o da Rusya'ydı. Tabi bu son iştirakinde de şimdiye dek işaret ettiği sergilerden bir farkı yoktu. Şimdi, mağara devrinden bugüne kadar yapılan sanat eserleri belki başka bir inkişaf içinden çıkmıştı. Eğer bu silsileyi takip edecek ve inanacak olursak demek ki bugünkü neticeyi de, soyut sanatı kastediyorum, inanmak gerekecek buna, demek ki*

*günümüzün ihtiyaçları, günümüz tekniği, günümüz yaşantıları bizi başka bir âleme götürüyor ve başka türlü düşündürüyor. Ben sanatın özünü düşündüğüm zaman ve sanatın özgürlüğünü ve sanatçının özgürlüğünü kabul ettiğim zaman bu neticeye inanmam gerekiyor. Mademki özgürdür sanatçı, söz sahibidir, bir söz söylesin ve bu söyleşide yalnız kendisinin olsun. Bütün sorumluluk kendisindedir. Aksi halde ya başkasının sırtına binmiş olacaksın ya da başkasını taklit etmiş olacaksın. Yani bana göre, bugünkü sanatçı yüzde yüz kumarını oynamak zorundadır. Yüzde yüz bütün sorumluluğu alması gerekir ve yüzde yüz aktüel olması lazım. Ancak sanatçı açıksa ve özgürse bu tür düşünceye sahip olabilir. Sanat kesin olarak soyut-somut şeklinde kesinlikle dondurma taraftarı değildir. Sanat eseri sanat eseridir. Her türlü olabilir ve yalnız devirler ve medeniyetler vardır. Ve onlar hiçbir zorlamayla doğmazlar. Zorluk bu işle uğraşan sanatlıların alın yazısıdır ancak kendiliğinden böyle olur' (Plastik Sanatlarımız 1967, 2016).*

#### **2.1.2.4.Fahrelnisa ZEİD**

Fahrelnisa Zeid; 1901 İstanbul doğumludur. Soylu bir aileden gelen Zeid; II.Abdülhamid dönemi sadrazamı Cevat Paşa'nın yeğeni ve Halikarnas Balıkcısı'nın kız kardeşidir. Zeid, özellikle geniş boyutlu çalıştığı resimleri ve çok renkli karmaşık desenleri bili dünya çapında tanınmış bir Türk ressamdır. Dev boyutlu tablolarının izleyici üzerinde egemenlik oluşturan bir etkisi vardır. Tabloları uluslararası beğeni toplayarak pek çok sergide yer almıştır. 2017 yılında *Tate Modern Sanat Müzesi* sanatçıyı 'Yirminci yüzyılın en önemli kadın sanatçılarından birisi' olarak retrospektif ile anmıştı.

Ülkemizde 1964 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Ankara Hitit Müzesinde kişisel sergi açmıştır. Bu sergilerinde yaptığı soyut resimler ile ün salan sanatçı, önceleri soyut resim yapmayı istemeyen, soyut resim yapmamakta direnmiştir. Ancak sonraları neden soyut resim yaptığını kendisi şu şekilde ifade etmektedir. 'Sanatçının yaşamı anılan sanatım oluşturur, hattâ değiş-tirir. Soyut resim yapmamın bir kaç nedeni oldu. 1938'de Bağdat'a ilk gidişimde kaldığım saraymsı evin penceresinden sabahın erken saat- erinde, başlarında taşıdıkları yo-ğurt kaseleriyle pazara giden kadınların çok hızlı geçişlerini gördüm.

*Çocukluğumda da pencereden baktığımda insanları ka-fesin arkasından görürdüm. Da-ha doğrusu gördüklerim kişiler değil, onların renkleriydi. Bu yüzden resimlerimde renkleri siyah çizgilerle böldüm'* (Oggusto, 2021).

Zeid, fotoğraf olmayan bir portre çizmek için 3 kişiye gereksinim olduğunu söylemektedir. Bu kişiler; ressam, model ve en zor olanı tuval üstünde belirmesi gereken şahıstır. Bu sebeple modeli çok yakınına getirmeği istemediğini ileri süren sanatçı bunun sebebini, *'çünkü yakına gelince yapamayacağından korkacaktır'* şeklinde ifade etmiştir. *'Modelimin bana uzaklığı 6-8 metre arası uzaklıkta olmalıdır'*. Bir nevi belirsizlik içinde çalıştığını belirten sanatçı bu durumu *'bu bir savaştır, savaşı kazanmak gerektiğini'* söyleyerek bu enerji ile portre çalışmalarını yapmıştır.



Resim 42. Zeid, Three Moments In A Day And Life, 1944

Zeid'in tablolarının bir miktar İran-Pers aynı zamanda Batılı olduğu ileri sürülmektedir. Sanat eleştirmeni olan Andre Parinaud Zeid'in resim anlayışını, *'O aynı zamanda Doğu'nun ruhunu, bizim Batı'mızın dinanizm gücünü mükemmel bir alışimla karıştırıyor'* şeklinde tanımlamıştır. Katia Gronoff ise Zeid'i *'sadece astronom ve uzmanlar tarafından fark edilmiş bir kuyruklu yıldız. Belki çoğu kimse onu anlamadı ama biz sinemacılar, sanat eleştirmenleri ve sanat tüccarları biz onu*



*anladık der. Hayatımız boyunca onun getirdiği mesajı taşıyacağız’ şeklinde ifade etmiştir. Soyut ve portre çalışmalarını tanımlarken, ‘Bence portre ve soyutlama arasında çok büyük bir fark yok. Bir insan en az yüz tane insan figürü çizebilir ve hiçbiri birbirine benzemez. Çünkü bu bir fotoğraf değil, bütün içsel geçişleriyle bir insanın ruhu, onun geçmişi ve o anda benim gözümün önüne gelen tüm medeniyetlerdir’ demektedir.*



Resim 43. Zeid, Billur Gözlü

## 2.2. Avant-Grade Dekoratif Eğilimler

Dünya sanat tarihi; tüketim toplumunun başlaması, savaş sonrasında sanatsal ve toplumsal planda yaşanan hızlı gelişmeler, beşeri bilimlerdeki ilerlemeler ve bunun fikir ve sanat hayatı üzerindeki etkileri benzeri pek çok sebeplerden kaynaklı yoğun bir değişim hareketleri yaşamıştır (Kavlak, 2007).

Resim ve heykel sanatları benzeri geleneksel sanat sahaları dışına çıkma arzusu ortak bir şekilde paylaşılan sanat hareketlerini geliştirmiştir. Yaşanan bu tür gelişmeler geleneksel estetik sınıfların; sosyal değişimleri yansıtmaya uygun olmadığı, bilginin paylaşımının harekete geçirdiği uluslararası kültür hususunda yeni beklentileri tek başına karşılamakta yetersiz kaldığı görülmüştür. Bu süreçte tek tip olgular yıkılırken, sosyoloji ve psikanalizin de etkisi ile sanat, yeni sahalara açılmıştır. Tuval, gövdenin yedek unsuru olarak değerlendirildiğinden, sanatçı her tür kaçamak ögesini inkar ederek ve anlatım metotlarını yeni sınırlara ulaştırarak, kimi zaman kendi bedeni üzerinde çalışmıştır. Tablo çerçevesi, baskıncı sosyal bir sistemin de çerçevesi olarak değerlendirildiğinden, şablonundan kurtulup özgürleşen tuval, sanatın yeni yol arayışlarında bir eleştiri aracı haline gelmiştir. Sanat tarihi gelişim sürecinde görülen akımlar, uluslararası bir özellik taşımakta ve birbirine paralel yollardan geçerek gelişimine devam etmiştir. Bu süreçte resim sanatında görülen akımların genel ismi Avant-Grade olarak bilinmektedir. Avant Grade kelime manası olarak savaşta ön sırada yer alan askerlere verilen isimdir (Kavlak, 2007).

Avant Grade sanat akımları, geleneksel sanat akımının karşısında yer almaktadır. Gelenek unsuru bu akım sanatçılarına göre ortadan kaldırılması gerekli ve hatta unutturulması gereken bir geçmiştir. Avant Grade sanat akımlarının sanatçılarına göre sanat devamlı yenilikler üretmek zorundadır. Yeni üretilmiş sanat sonrasında yıkılarak yeniden üretilmelidir. Bu yeni sanat üretim neticesinin nereye ulaşacağı öncesinde hesap edilerek üretim devam ettirilmelidir. Bu sayede sanatçının ve sanat meraklısının devamlı memnun olmayan hali üzerinde ve bu sayede yeniden yeni şeyler üretmesi sağlanarak yeni açılım, yeni üretim ortaya konulabilir (Kavlak, 2007). Ünler'e (1998) göre '*hikâye yeniden yazılmalı, Aydınlanma yeniden ele alınmalıdır. Özellikle aydınlanma felsefesinin burjuva ön dayanaklarına karşı bir mücadeledir söz konusu olan. Avrupa Avant-Garde hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne bir saldırı olarak tanımlanabilir. Olumsuzlaşan şey insanların hayat praksisinden kopuk bir kurum olarak sanattır*'.

Avant Grade sanat akımlarının pek çoğuna bakıldığında; sanatı halka taşıma ve daha da ötesi halkın sanatın içerisinde yer alması, günlük yaşamda kullanılan pek çok nesneyi sanata dönüştürme kaygısı taşıdığı görülmektedir. Avant Grade'e göre sanat galerisine hapsedilmiş ve halktan uzak sanat eseri, ticari eşya haline dönmüş bir

eşyadır. Sanatın bu sarmaldan kurtarılması gerekliliğine inanmaktadırlar. Avant Grade, 20.yy.'da Amerika ve Avrupa halkının geldiği trajik duruma bir isyan şeklinde ortaya çıkmış ve tonsuzluk, işlevsellik, bilinç akışı, dizileştirme benzeri ifade şekilleri ile bulunduğu döneme damgasını vurmuştur (Baş, 2001).

Avant Grade akımının genel olarak görsel manada dekoratif unsurlar ile herhangi bir bağlantısı olmadığı düşünülebilmektedir. Geleneksel olana muhalif olan Avant Grade, geleneksel kültürün bir parçası olan dekoratif bakışı içerisinde barındırmaya pozitif bir bakış göstermeyecektir. Ancak bununla beraber, Avant Grade sanatından bir kısmı yapılaş metodu, sunumu, hayatı kapsamı, toplumu sanat ile bütünleştirme fikirleri ile dekoratif bir tutum sergilemektedir. Tüm bunların ötesinde, süsleme sanatını oluşturan birim tekrarları, biçim ve renk kullanımı, kimi zamanda primitif nitelikler sergilemesi gibi nedenlerden de dekoratif bir duruştan söz edilebilir. Bir kısım Avant Grade hareketler bu nitelikleri birebir taşıdıkları gibi bir kısım da fikirselle özellikleri açısından bu temelde ele alınabilir (Kavlak, 2007).

Çalışmamın bu kısmında dekoratif eğilimler ile ilişkili olabilecek Avant Grade akımından; Color-Field, Art Brut, Op-Art, Grafiti, Art Povera, Paintingi, Kitsch, Post Modernizm ve Pattern'den bahsedilecektir.

Art Brut; Avant Grade akımı kapsamında karşımıza ilk çıkan harekettir. Art Brut kelimesi 2.Dünya savaşından hemen sonra kullanılmıştır. Türk diline 'Toplum dışı' anlamı ile geçen bu kelime, genel manada sanat kültürü olmayan bireylerin eserlerini tanımlama için kullanılmaktadır. Genellikle toplumun dışına atılmış bireyler, medyumlar, akıl hastaları ve sanat kurumları ile bağdaşmayan ve sanat eserleri, Güzel Sanatlar dışarısında tutan bireylerin eserleri olarak tanımlanmaktadır (Yüksel, 2000).

Bu akımın karakteristik özelliğini taşıyan en çok bilinen ressamı Wölfli'dir. Yaşamını akıl hastanesinde geçirmiş olan Wölfli, herhangi bir eğitim almadan çok sayıda resim yaparak bilmeden de olsa bu akımın temelini atan kişilerden biri olmuştur. Dubuffet, ortaya konulan bu resimleri dışavurumculuğun farklı bir açılımı olarak görmekte ve saflığı bozulmamış yaratıcılık olarak tanımlamaktadır.



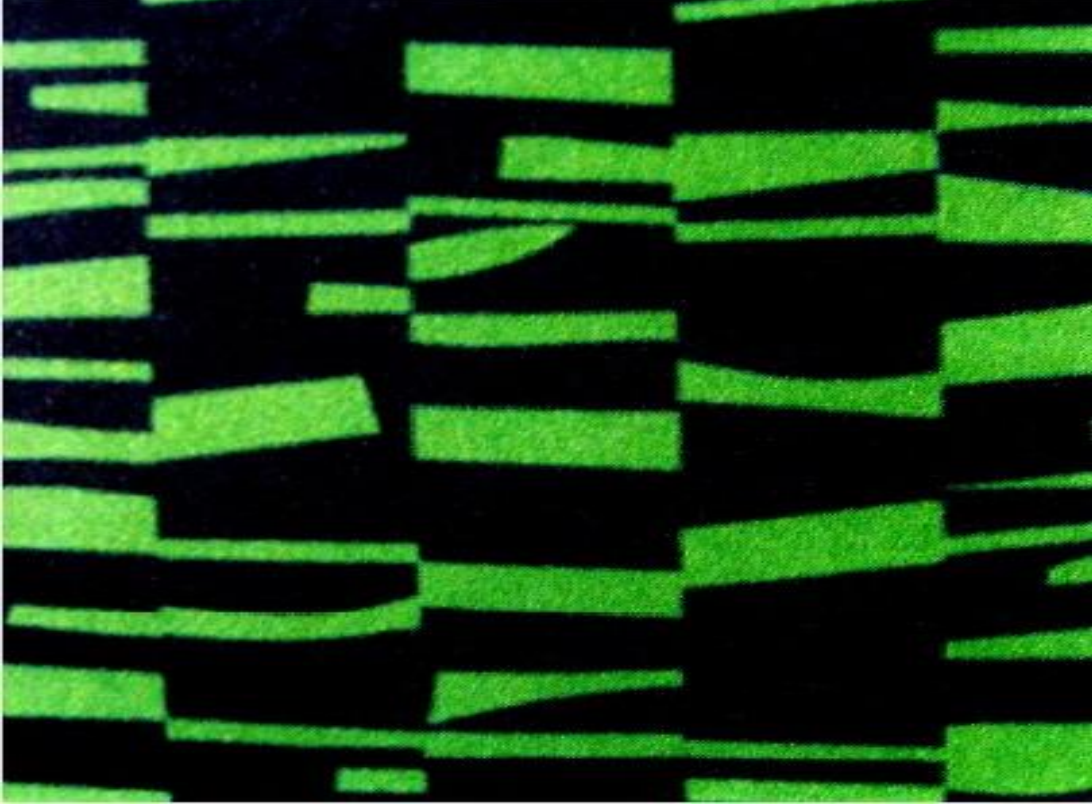
Resim 44. St. Adolf'un Elmas Çemberi, 1913

Art Brut akımının geleneksel sanat ile örtüşen bir yanı bulunmaktadır. Bu akım sanatçıları, yaratıcı olma veya sanatsal yönü ağır basan eser üretme kaygıları bulunmamaktadır. Bu sebeple çok daha özgün ve yaratıcı eserler üretebilmişlerdir. Art Brut'un kapsamında yalnızca akıl hastalarının değil çocukların da yapmış olduğu resimler ve grafitiler bulunmaktadır. Bu bakış açısı ile yapılan resimlerde, dekoratif süsleme öğelerine sıklıkla rastlanılır. İnsanın doğasında var olan güzelleştirme duygusu, temiz ve saf duygular ile birlikte bezemesel anlatım dilinde resimler yapılmıştır. Wölfli'nin '*St Adolf'un Elmas Çemberi*' isimli resmi, çocuklu bir yaklaşım ile ele alınmıştır. Bu anlatım biçimi ile herhangi bir plastik değerlendirme kaygısı olmadığından içinden geldiği gibi anlatımlar dikkat çekmektedir. Dekoratif bir yapıya sahip, motifsel bir etki görülmektedir. Bu hareketin öne çıkan ressamı arasında; Adolf Wölfli, Jean Dubuffet, Bogosav Zickoviç ve Heinrich Anton Müller bulunmaktadır.

Bir diğer Avant Grade hareketi olan ve Türkçe 'renk alanı' manasına gelen Color field; resmin 2 boyutlu bir düzlemi olduğunu ve bu 2 boyutun korunması gerekliliğini, fon-figür ayrımını mutlak reddederek geniş bir yüzeyin parçası şeklinde



görünmesini savunmaktadır. 2 boyutlu tarzı savunmaları açısından dekoratife yaklaşırlar. Bu akımın öne çıkan ressamı arasında; Morris Louis, Kenneth Noland ve Ellsworth Kelly bulunmaktadır.



*Resim 45* Ellsworth Kelly, *Mechers*, 1951

Sanatın bir ticari mal olmasına karşı olan Art Povera sanatçılar da doğaya, çağdaş yaşama ve tarihe göndermeler yapan ironik bir anlatış şekli ile dekoratif anlatıma yaklaşmaktadır.

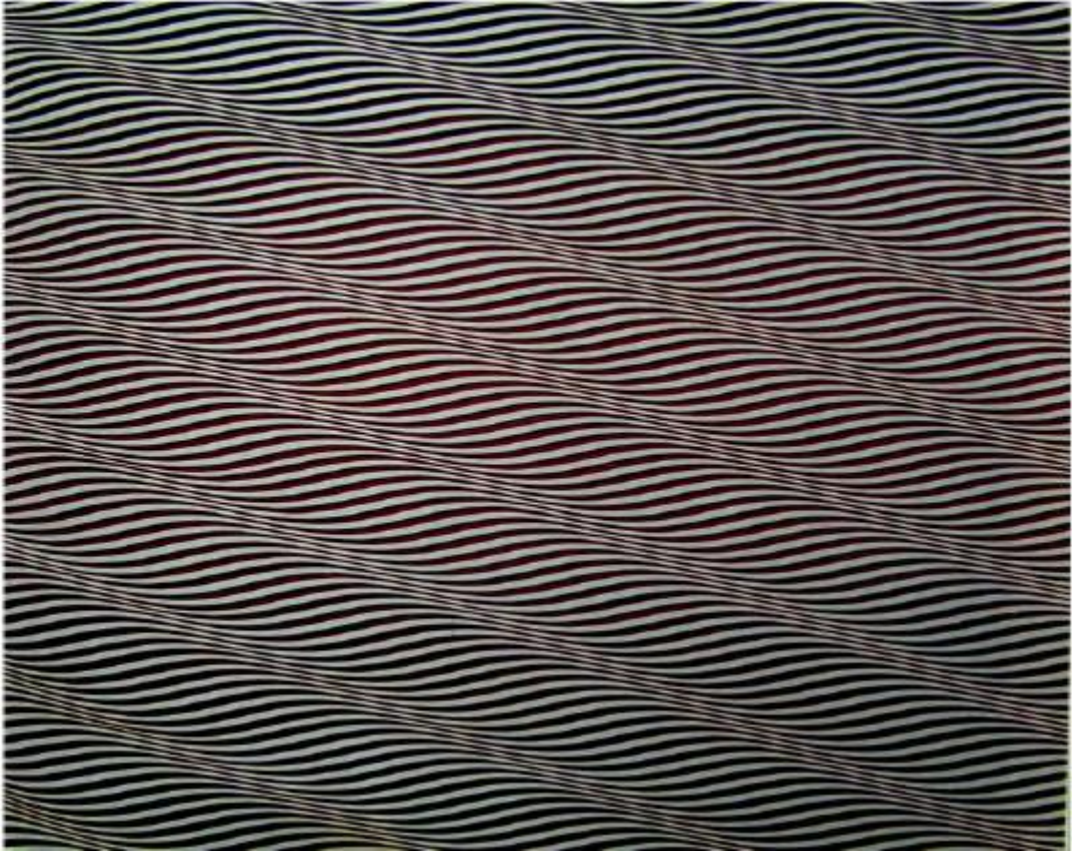


*Resim 46. Piero Gilardi, Bostan, 1967*

Bu akım sanatçıları, geleneksel sanat şeklinde nitelendirilen tuval resminin kabul etmediği malzeme kullanmaktadır. Bu tür malzeme pek çok ünitenin bir araya gelerek, belirli bir bütün oluşturulması ilkesine dayanmaktadır. Bu durum yukarıdaki resimde de görülmektedir. Gilardi'nin eserinde çiçeklerden oluşturulan bir düzenleme yer almaktadır. Dekoratif anlatım şekillerinde motiflerin bir bütün oluşturması, bezemeyi oluşturma mantığının çağdaş farklı bir yorumu olarak görülmektedir.

Art Povero aynı zamanda 'fakir sanatı' olarak da isimlendirilmektedir. Bu isimlendirmeyi almasının sebebi her tip malzemeyi bir sanat aracı şeklinde kullanmasından kaynaklanmaktadır. Dekoratif anlatımlardan birisi kabul edilen primitif sanatların pek çoğunda da çeşitli malzemeler kullanılır. Hans Haacke, Piero Gilardi, Eva Hesse ve Michelangelo Pistoletto gibi sanatçılar bu akımın önemli ressamlarıdır.

Art Povero her tip malzemeyi bir sanat eseri şeklinde değerlendirirken, Op-Art ile beraber 'geometrik soyutlama manasında denemelere girişerek bir çıkış yolu aramayı amaç edine genç ressamlar, toplumun geniş kesiminin zevk duyacağı bir sanat eseri oluşturmaya yönelmişlerdir (Devrim, 2000). Oluşturulan bu sanat akımını da aynı şekilleri devamlı ama matematiksel, sistemli bir düzenleme yaparak oluşturmuşlardır. Op-Art sanat hareketi esasında bir birim tekrarıdır. Op-Art ile geçmişte bezeme yaratılan şekiller çağdaş bir anlayış ile göz yanılmaları sağlayan düzenlemelere dönüşmüştür. Bu anlatım örneği aşağıdaki resimde de görülmektedir.

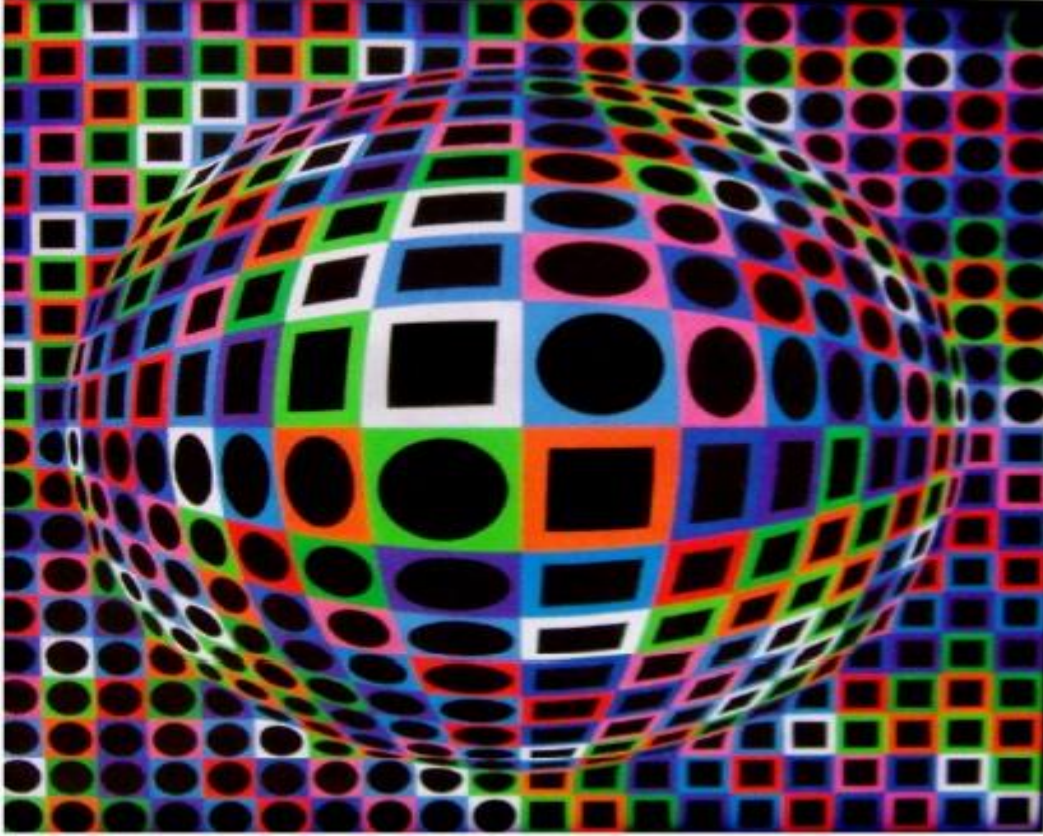


*Resim 47. Bridget Riley, Katarakt 3*

Op-Art hareketi sanatçıların renk, şekil ve çizgileri görsel etki oluşturmak maksadı ile sistemli bir araştırma ile kullanmaları, her kişi için geçerli olan, aynı optik etkiyi yaratması maksadına dayanmaktadır. Op-Art hareketi ile oluşturulan sanat eserleri, gözde oluşturduğu dalgalanmalar ve konum değiştikçe değişen görüntüler ile sanat severleri kendine çekmektedir (Devrim, 2000).



Optik ressamalar sade bir anlatım tarzı kullanmaktadırlar. Aynı zamanda da bütün ifade sel anlatımlardan uzak durulması gerekliliğini savunmaktadırlar. Sanatçısı belirli olmayan, herhangi bir şablon dahilinde olmayan anlatımların yapılması Op-Art sanatının da felsefesi içinde olan tutumlardan biridir. Sanat eserinde ortaya konulan matematiksel oranların, eksikliklerin bir başkasınca da tamamlanacağına inanmaktadırlar. Bu bakış açıları ile de zanaatçı tutumu sergilemektedirler. Optik çalışmaların, sanayi tüketiminde de kullanılacağını, yeniden üretilebileceğini savunduklarından, benzer basımlar ile sanatın değerini ticari mal olmaktan çıkarabileceğini ve bu sayede yapılan eserlerin değerinin ortadan kaldırılabileceğini savunmaktadırlar. Ancak sonraki yıllarda yapılan optik eserlerin çok yüksek meblağlar ile satılması bu durum ile büyük bir çelişki oluşturmaktadır.



Resim 48. Victor Vasarely, Vega-Gyoniy – 2, 1971

Optik sanat eserlerini takip eden tüm sanatseverlerde aynı etki oluşmaktadır. Eserler, geçmişte kazanılmış bir resim eğitimi alt yapısını gerektirmemektedir. Bu sebeple de toplum-sanat ilişkisinde yeni bir bağ oluşturulmuş olmaktadır. Simgesel ve hikayeci anlatımlı geleneksel süsleme sanatları da yalnızca tek bir konuyu

anlatmak ister ve yalnızca onu anlatır. Victor Vasarely, ortaya koyduğu optik eserler ile motif niteliklerini plastik sanatlar ile örtüştürerek, modern bir anlatım tarzına ulaşmıştır. Geometrik şekilleri kullanarak, bu şekilleri optik etkilere dönüştürmüş, çağdaş dekoratif bir anlatım tarzı elde etmiştir. Bu akımın öne çıkan sanatçılarının başında Victor Vasarely gelmektedir. Diğer öne çıkan ressamalar ise; Larry Poons, Yaacov Agam ve Bridget Rilet'dir.

Pop-Art akımının temelinde; tüketim metalarını kitle iletişim araçları ile yeniden tüketime sokulması anlayışı yatmaktadır. Diğer bir anlatımla popüler olanı sanat aracılığı ile farklı popüler zeminlere ulaştırmaktır. Popüler olan imgeleri ve kişiliği kullanarak, eleştirel bir bakış ile eğlendirici bir sanat akımıdır. Pop-Art akımının yaygınlaşmasında alıcı kitlesinin gençlerden oluşmasının ve kitle iletişim araçlarının hızlı yaygınlaşmasının etkisi olduğu söylenebilir. Bu akımda sanata mizah unsuru eklenerek eğlendirici bir akım oluşturulmuştur. Diğer yandan bu akımın ortaya koyduğu sanat eserleri geniş kitlelerce anlaşılabilir ve sempati ile karşılanmıştır. Pop sanatçılarının eserlerini; sanat akımlarını teknik manada serigrafi, endüstri renkleri; resim alanında belirgin dış hatlar ile çevrelenmiş boyalı yüzeyler, düz bir boya sürülmesi, göstergesel şekiller etkilemiştir (Germaner, 1996).

Andy Warhol, Pop-Art akımının önde gelen sanatçılarından biridir. Warhol yapmış olduğu bir eserinde Marilyn Monroe'nun yüzünü sonsuz bir dizi içerisinde tekrar eden bir ikonaya dönüştürmüştür. Başka bir eserinde ise, Mona Lisa'yı reklam imgesi haline dönüştürmüştür. Warhol'un bu eserleri dekoratif açıdan önemli bulunmaktadır. Var olan bir fotoğrafı motif olarak kullanması, bezemelerde olduğu gibi motifi sürekli devam ettirerek dekoratif bir sonuca ulaşmıştır. Warhol'un yaptığı Brillo kutuları bir Pop-Art eseri olmakla beraber, çağdaş dekoratif bir yorumdur. Birim tekrarlarının değişik motif anlayışı ile tasvir edildiği Brillo kutuları Pop-Art akımının dekoratif bir anlatımıdır. Warhol, seri üretim tekniği ile tek bir görüntüyü motifsel bir anlatış ile sürekli tekrar etmektedir. Warhol serigrafiyi resim sanatına kazandırarak eleştirel bir bakış açısı ile sunmuştur (Maubourguet, 1994).



*Resim 49. Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962*

### **2.3. Günümüz Resim Sanatında Dekoratif Eğilimler**

Resim sanatında modern etkiler, 1900 yıllarının sonlarına doğru devam etmiştir. Dekoratif anlatım değişik dillerle ve motifler ile de sürmüştür. Victor Brauner'in 'Frica Korkusu' adıyla bilinen resmi Mısır resim sanatı etkisini göstererek dekoratif bir anlayışı ifade etmektedir.





Resim 50. Victor Brauner, Frica Korkusu

Resim sanatında dekoratif etkinin diğer bir anlatım şeklinin ifade eden birim tekrarları op-art boyutunu da aşarak değişik malzemeler ile de ifade edilmeye başlanmıştır. Armand Fernandez bu açıdan değişik ve çağdaş bir bezemeci olarak görülebilir. Temin edebildiği bütün malzemeleri bezeme unsuru olarak kullanmıştır. Arman Fernandez'e ait 'Crusaders' adlı eser kibrit çöpler ile dekoratif bir bezeme yapmıştır.



*Resim 51.* Armand Fernandez, Crusaders, 1968

## SONUÇ

Doğu batı uygarlıkları kültürleri iş birliğinde dekoratif resim ve oryantalist sanat akımı bağlamında incelenmesi isimli bu çalışmada; dekoratif ve sanat kavramları, Dekoratif sanat akımları ve dekoratif eğilimler sergileyen yabancı ve yerli ressamın yaşamları ve resimleri üzerinde nasıl bir izlenim bıraktıkları incelenmiştir.

İnsanın görsel iletişime vermiş olduğu değer, sanat tarihi başlangıcı ile eş zamanlı kabul edilen mağara resimleri kadar eskidir. İnsanın içgüdüsel olarak güzele ulaşma, anlatımını güzel gösterme arzusu sanatın da gelişmesinde önemli bir unsur olmuştur. İnsanın güzellik kaygısı tarihin ilk dönemlerinde sanat eseri olmaktan ziyade süsleme, bezeme isteği şeklindeydi. Bu durum şekillendirme unsurlarında da faydalanılarak farklı dönemlerdeki farklı anlatımları da kapsayarak devam edegelmiştir. Görsel unsurlar olarak kullanılan şekiller birer manayı ifade ederken, zamanla bu anlam sadece görsel unsur olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Resim içindeki yerini de bir anlam olarak değil de şekil olarak almaya başlamıştır. Başlangıçta anlam ve süsleme ögesi olarak karşımıza çıkan şekiller, zamanla özgür bir anlatımın, destekleyicisi olarak dekoratif şekil ve anlatılara dönüşmüştür. Sanatçının tercihini, anlatım dilini bir araç olarak devamlılığını ve sanatın içindeki yerini sağlamlaştırmıştır.

Sematik ve ölçülü biçimlendirmeye beraber, tabiattan esinlenen insanoğlu daha fazla dekoratif ve süslemeci bir anlatış dilini keşfetmiştir. İçerisinde geometrik şekillerin de bulunduğu bu anlatım dili, ‘basit geometrik şekiller, zikzaklar, svastikalar, spiraller, gündelik eşya, seramik benerlerinin üstünde ve aynı zamanda ruhsal bir ifade düzeninin taşıyıcısı olarak da kendini göstermiştir. dekoratif içgüdü, zamanla dekoratif sanatların gelişmesine ve dekoratifin de resim sanatına girmesine imkan tanımıştır.

Dekoratif unsurlar tüm sanat akımları kapsamında kendisine uygulanma alanı bulmuş ve tüm sanat dallarında özel bir yere sahip olmuştur. Sanatçının eserini meydana getirirken anlatmak istediğini daha güçlü bir şekilde vurgulaması, kullanılan dekoratif unsurların yerindeligi ve doğru kullanımı ile mümkün olabilmıştır. Dekoratif unsurlar sanatçının olduğu kadar sanatseverlerin de sanat eserini yorumlamasında önemli bir unsurdur. Sanatseverler sanat eserini

yorumlarken ana unsur ile beraber dekoratif unsurları da göz önünde bulundurarak sanatçının aktarmak istediğini daha net bir şekilde algılayabilmektedir.

Arts and Crafts, 'iyi tasarım' anlayışını 'iyi toplum' ifadesi ile özdeş hale getirmiş bir sanat akımı olarak sanayi nesnelere karşı eski el sanatlarının kalitesini ortaya koymaya çalışmıştır. Makineleşme ve seri üretim anlayışını tepkinin bir sonucudur. Art Nouveau, sanayi ürünü sanat eserlerine karşı olmuş gibi gözüke de sanayileşmenin getirmiş olduğu imkânlardan yararlanmıştır. Art Deco akımında ise Art Nouveau akımına karşı olarak el sanatları yerine endüstriye dayalı sanatsal ürünlerin ortaya konulmasını savunmaktadır. Sanat ile zanaatı birleştirme ve farklı bir tarz oluşturma çabaları Bauhaus akımının oluşmasına yol açmıştır. Bauhaus, sanatın sosyal gayesinin ön planda tutularak yerleşik güzel sanatlar tarzına karşı bir direnişin sembolüdür. De Stijl ise sanat ile yaşamı bütünleştirmeyi amaç edinen ve 'sanatçının yeni sanat konusundaki fikirlerini açıklamasını sağlamak ve bu sayede yeni sanatı topluma tanıtmak' şeklinde özetlenebilen bir akımdır.

Dekoratif eğilim gösteren ressamalarda Gauguin, eserlerinde doğayı, tabiat unsurlarını ve köy yaşamını çoğunlukla dekoratif unsur olarak kullanmıştır. Onun resimlerinde köy yaşamının ve doğanın sembollerinin yoğun kullanıldığı görülmektedir. Matisse ise yeşil, sarı, kırmızı gibi renkleri ile resimlerini bütünlediği ve sade renk kullanımının yoğunluğu dikkat çekicidir. Klimt'in eserlerinde çiçek motifleri ya da asma filizleri kullanmış ve bunları stilize ederek geometrik şekillere dönüştürmüştür. Kandinsky hayali figürleri resminde gösterme arzusundadır. Nesnelere şekillerinden çok renklerin biçimleri üzerinde duygusal akislerine odaklanmıştır. Onun için biçimin renk yüzeylerini birbirinden ayıran dışsal bir anlam bulunmaktadır. Hundertwasser eserlerinde doğaya uygun bir yaşamı ön plana çıkaran ve organik ve kontrolsüz düzensizliklere karşı olan figürler kullanmıştır. Doğal bitki örtüsünü insan yapımı binaların etrafına serpiştirerek doğa ile birlikte yaşamı önceliklemiştir. Frida Kahlo sembolist bir ressam olarak kendi yaşadığı travmaları resimlerinde sergilemiştir. Dekoratif unsur olarak şehir manzaraları, iskelet, fetüs, hastane aletleri gibi farklı unsurları kullanmıştır. Yerli ressamlardan Ergin İNAN resimlerinde, fantastik unsurlardan, eski medeniyetlerin sentezlerini taşıyan öğelerden, el yazmalarından yararlanmıştır. Adnan Çoker eserlerinde, soyutluğu ön plana çıkarmıştır. Çoker, siyah rengi edilgen, tarafsız ve mutlak etkisi, yorum

vurgusu ile birlikte kullanmıştır. Sabri Berkel eserlerinde, portreler ve otoportreler aracılığı ile soyut anlatımı ön plana çıkarmıştır. Fahrelnisa Zeid ise eserlerinde, soyut resme karşı bir tavır sergilemiştir. Eserlerinde elbise desenlerinde, kadın makyajları, takıları ön plana çıkmaktadır. İran tarzı bezemeler de ayrıca dikkat çekmektedir.



## KAYNAKÇA

- Akyazı, S. (2005). *Art Nouveau Mimarisinde Seramik Malzeme Kullanımı ve Antoni Gaudi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Arthipo web sitesi, <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/rokoko-sanat-akimi.html> Erişim. 16.02.2022
- Azeri, S. (2020) Adnan Çoker Estetiğinde "Minimal Denge", [https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailIID=97](https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailIID=97) Erişim.24.11.2021
- Baş, E. (2001). Avangard ve Ötesi Ya da Sanatta Anlam Yitimi. *Genç Sanat Dergisi*, Sayı: Temmuz-Ağustos.
- Bayrakoğlu, R. (1998). *Art Nouveau Akımı İçinde Resim Sanatı*. Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Bektaş, D. (1992). Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi. İstanbul: *Yapı Kredi Yayınları*
- Bozkurt, N. (2005). Sanat ve Estetik Kuramları. İkinci Basım İstanbul: *Sarmal Yayınevi*.
- Bozkurtoğulları, Y. (2012), 19. ve 20. Yüzyıl İstanbul Art Nouveau Mimarisi Ve Kullanılan Seramikler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, H. (1999). Maniyerizmin Sanat Felsefesi. İstanbul: *Engin Yayıncılık*.
- Devrim, M. (2000). Sanatta 'Op' tik Bakış. *Art Decor*, Sayı: 93,
- Dora, E.A. (2006). Duygusal zeka Art Nouveau ve dayanılmaz kıvrımları, *Tasarım Dergisi*, Sayı: 162.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:1-2-3, *Yem Yayınları*, İstanbul.
- Farthing, S. (2017). Sanatın Tüm Öyküsü, *Hayal Perest Yayınları*, İstanbul.
- Fischer, E. (1993). Sanatın Gerekliliği. Çeviren: Prof. Dr: Cevat Çapan. Yedinci Basım İstanbul: *V.Yayınları*.



- Germaner, S. (1960). 1960 Sonrası Sanatı. İstanbul: Kabalcı.
- İnal, G. (2020) “Adnan ÇOKER,  
[https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailIID=97](https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailIID=97)
- Giray,K.(2021).<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13&section=550&periodID=&pageNo=1&exhID=0&bhcp=1> Erişim:25.12.2021
- İpşiroglu, N. ve İpşiroglu, (1993). Modern Sanatta Devrim. Üçüncü Basım. İstanbul: *Remzi Kitapevi Yayınları*.
- İstanbul sanat evi web sitesi, <https://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/rokoko-sanati-nedir/> Erişim. 16.02.2022
- Kagan, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri. Çeviren: Aziz Çalışlar. İstanbul: *İmge Kitapevi*.
- Kavlak, E.K. (2007). *Resim Sanatından Dekoratif Eğilimler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- Maubourguet, P. (1994). Theme Larousse. Cilt: 1, İstanbul: *Milliyet Yayınları*
- Mondrian, P. (1942). Broadway-Boogie- Woogie, Modern Sanatın Öyküsü
- Klee, P. Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Çağdaş Sanat Kuramı, *Dost Kitapevi*.
- Kılıçkan, Hüseyin. Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Bazeme Sanatı ve Örnekleri. İstanbul: *İnkılap Kitap Evi*.
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü, *Remzi Kitabevi*, İstanbul
- Özkan, A. (1982). Büyük Sözlük. Cilt: 3, İstanbul: *Ansiklopedik Yayıncılık*
- Özsezgin, K. (1982). Art Nouveau ya da Modern Stil, *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Diz, No:51
- Özsezgin, K. (1994). Türk Plastik Sanatçıları. İstanbul: *Yapı Kredi Yayınları*. s. 107. ISBN 975-363-331-9.
- Plastik Sanatlarımız 1967, (2016). 1967’de Sanat Hayatı, *Sanatataak Yayınları*, İstanbul.

- Riley, B. (1967), Katarak 3, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 59
- Sanata Dair, Online Sanat Dergisi, <https://www.sanata dair.net/frida-kahlonun-henry-ford-hastanesi-adli-resmi-hakkinda/> Erişim. 11.01.2022
- Sanatın Öyküsü, Online Sanat Dergisi, <https://www.sanatinoykusu.com/wassily-kandinsky/> Erişim.26.12.2021
- Sezer, A. (2020). Kandinsky'nin Resimlerindeki Daire Formu Üzerine Bir Araştırma, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 14(26), 183-198
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı Bir Kültür Tarihi*. Çeviren: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004
- Sözen, M. ve Ugur T. (1992). *Sanat Kavram ve Metinleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Süsveren, E. (2015). *Art Nouveau Ve Louis Comfort Tiffany*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne
- Tabloların Anlamları Dijital Dergi, <https://tablolarinanlamlari.blogspot.com> Erişim.26.12.2021
- Tansuğ, S. (1998). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitapevi
- Thompson, J. (2014). *Modern Sanat Nasıl Okunur*, Ludion Ghent, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- Timuçin, A. (1993) *Estetik*. İkinci Basım İstanbul: BDS Yayınları. 1993.Toklucu, K.G. (2015). *Barok ve Rokoko Dönemlerinin Modaya Etkileri*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Tüfekçi, S. K.(2020) *Türk Tezhip Sanatında Rokoko Etkisi*, *Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi*, Temmuz-Eylül, orcid.org/0000-0002-5655-389X
- Ulusum, E. (2017). İstanbul Bienalinin Marangozu, *Habertürk Gazetesi*, 22 Ekim.
- Üçer, K. (1988). *Klasik, Barok, Rokoko, Ampir Kalemîşi Üsluplar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uyar, F. (2019). Heykelin Bir Unsur Olarak Dekoratif Nesnelere Estetik Ve Anlam Olarak Katkısı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin Üniversitesi, Mersin

Wannart, Dijital Dergi, <https://wannart.com/icerik/8240-de-stijl-hakkinda-bilmediginiz-6-iliginc-gercek> Erişim. 14.10.2021  
<https://www.pointeriorblog.com> Erişim. 14.10.2021.

wannart, Dijital Dergi, <https://wannart.com/icerik/22850-turk-soyut-resmin-oncusu-sabri-berkel> Erişim. 25.12.2021

Wikipedia, Dijital Ansiklopedi, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Fahrelnisa\\_Zeid](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fahrelnisa_Zeid) Erişim. 25.12.2021

Yılmaz, G.B. (2021). Uyumun Ressamı: Hundertwasser, <https://www.felsefesanatpsikanaliz.com/uyumun-ressami-hundertwasser-gulcin-b-yilmaz/> Erişim.11.01.2022

Yüksel, N. (2000). Art Brut. Genç Sanat Dergisi, Sayı: 71–72.