

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNCEL SANAT PRATİĞİ İÇİNDE MOTİF VE NEW ORNAMENTATION

Hazırlayan
HAYAL İNCEDOĞAN

Danışman
Yrd. Doç. RAMAZAN BAYRAKOĞLU

İZMİR
2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Güncel Sanat Pratiği içinde Motif ve New Ornamentation” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01 / 09 / 2008

Hayal İNCEDOĞAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 18.09.2008 tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anabilim Dalı Resim öğrencisi Hayal İnceduman'ın Güncel Sanat Pratiği içinde Motif ve New Ornamenta konulu tezi / projesi incelenmiş ve aday 18.09.2008 tarihinde, saat 14.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini / projesini savunmasından sonra 100 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin / projenin BAŞARILI olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE
Prof. Dr. H. K. Kaya

ÜYE
Yrd. Doç. Dr. A. F. Kocak

ÜYE
Yrd. Doç. Ramazan Bayrakçı
R. Bayrak

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: İNCEDOĞAN **Adı:** Hayal

Tezin Türkçe Adı: Güncel Sanat Pratiği İçinde Motif ve 'New Ornamentation'

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Motif in Contemporary Art Practices and 'New Ornamentation'

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D. E. Ü.

Enstitü: G. S. E.

Yıl: 2008

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: **Türkçe**

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez Danışmanının

Unvanı: **Yrd. Doç.**

Adı: **Ramazan**

Soyadı: **BAYRAKOĞLU**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- **motif**

2- **ornament**

3- **süs**

4- **Adolf Loos**

5- **güncel sanat**

1- **motif**

2- **ornament**

3- **pattern**

4- **Adolf Loos**

5- **contemporary art**

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını istiyorum

Evet

☐

Hayır

☐

ÖZET

Tarihsel skalada, insanoğlunun vazgeçemediği 'motif', 'süs' ya da 'ornament', yüzyılların getirdiği yüzlerce sanat formu içinde kendini gösterir. Günlük kullanımdan mimariye kadar çok geniş bir izgede ürünler vermiş olan bu alan, sosyal düzenin bir parçası ve sanatsal bir kategori olarak, aynı zamanda dönemleri belirleyen bir unsur olmuştur. Yaptığımız inceleme de bu bağlamda sanat tarihi ve tarihsel kategoriler içinde 'motif', 'süs' ve 'ornament' kavramlarına ilişkin bir konumlama oluşturabilmek adına tanımlardan yola çıkılarak oluşturulmuş tarifleri içerir. Ve bizi, bugün güncel sanat pratiği içinde motifin yeniden gündeme gelişi ile oluşan tarihsel tekrarın nedenlerini ve açılımlarını düşünmeye yöneltir.

Motif ve ornament kavramları kültürlere ait birer değerler sistemidir ve bu değerleri oluşturan sosyal düzene görsel terminolojinin olanaklarını kullanarak referans verirler. Geçtiğimiz yüzyılın başında Adolf Loos'un önerisiyle süsten kurtulmak gerektiğini savunan modernist düşünce ve modern sanat aslında süsten hiç bir zaman arınamamıştır. Bunun yerine yine motifleri tercih etmiş ve bugün modern sanattaki geleneğin ritüeli güncel sanattaki yeni eğilimlerle yer değiştirmiştir.

Motifler kültürlerin yansımaları olarak belirginleşmiş ve gelişmişlerdir. Ancak evrenselliğin yolunun individüel* olandan geçtiğinin farkında olan pek çok sanatçı bugün motifi, evrensel bir değer iddiası geliştirebilmek adına kullanır ve neredeyse insanlıkla yaşıt olan bu kavramın önerdiği dille sanatın ilksel kökenlerine ilişkin sınırlarını keşfetmek için çabalar ve günümüzde de varlığını sürdüren sürecine katkıda bulunur. Ornamentasyon ve motif güncel sanat içindeki kavramsal sorularla görsel temsil arasında gidip gelen zengin bir dil oluşturur.

* **İndividüel** (orj.individual); aynı zamanda bölünemeyen, yegane, tek olan anlamdadır.

ABSTRACT

In the historical scale, the “motif” or the “ornament”, which has been indispensable for the human being, depicts itself in hundreds forms of art brought up as the result of centuries. This field, which generated products in many spectrums from daily use to architecture, also has been an element that determined the periods, as part of the social order and as a category of art. In this context, this analysis contains the descriptions made based on the definitions with the aim of establishing a positioning for the concepts of “motif” and “ornament” in art history and historical categories. And it directs us to contemplate on the causes and extensions of the historical recurrence of the motif when it has acquired currency on the agenda again in contemporary art practice.

Motif and ornament concepts are systems of values belonging to cultures and they refer to the social order establishing these values by using the possibilities of the visual terminology. The modernist thought and modern art which claimed that we have to abandon the ornament with the suggestion of Adolf Loos in the last century have never been able to purge of ornament. Instead, it preferred motifs again and today, the ritual of the traditional in modern art is replaced by the new trends in the contemporary art.

The motifs have become more prominent and sophisticated as the reflections of the cultures. However, many artists, who are aware that the way to being universal passes from the individual*, use the motif today in order to claim a universal value and they try to discover the boundaries related to the primary origins of the art and the language offered by the motif concept which is almost of the same age with humanity and contribute to its process which still exists. Ornamentation and motif generated a rich language which goes between the conceptual questions within contemporary art and visual representation.

* **Individual** refers distinct, indivisible entity, being.

İÇİNDEKİLER

GÜNCEL SANAT PRATIĞI İÇİNDE MOTİF VE 'NEW ORNAMENTATION'

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	xiii
GİRİŞ	xiv

BİRİNCİ BÖLÜM

MOTİFSEL ÜRETİMİN TEMELLERİ ve ART NOUVEAU

1.1 'MOTİF', 'ORNAMENT' VE 'GRİD' KAVRAMLARI	1
1.2 GOMBRİCH'İN 'DÜZEN DUYGUSU' KAVRAMI	6
1.3 STİLLERİN PSİKOLOJİSİ – RIEGL'İN ALGISAL STİL TEORİSİ	8
1.4 ESTETİK YASALARI DAHİLİNDEKİ SİMETRİ VE UYUM	12
1.5 ANONİMİTE KAVRAMI	17
1.6 ART NOUVEAU (STİL 1900) ve MİMARİ, TASARIM ve RESİM SANATI'NDA SÜSÜN YERİ	20

İKİNCİ BÖLÜM
MODERNİST SÜREÇ İÇİNDE MOTİFİN YERİ ve KÜLTÜREL EVRİMİ

2.1	ADOLF LOOS ve EL EMEĞİNİN SONU	30
2.2	MATERYAL ve SÜREÇ TEMELLİ ORNAMENT	36
2.3	MATISSE ve ORNAMENT	41
2.4	MODERNİST ORNAMENT	46
2.5	RESİM SANATI'NDA DEKORATİF ETKİLER ve SOYUTLAMA	48
2.6	ORNAMENT'TE SOYUT ve NATURALİST ETKİLER	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GÜNCEL SANAT ve TASARIMDA MOTİFİN YERİ

3.1	MOTİF, SEMBOL ve ANLAM	58
3.2	TEKRAR ve ANLAM	66
3.3	PSİKOLOJİ – MOTİF İLİŞKİSİ	
	ANDY WARHOL ve RORSCHACH RESİMLERİ	72
3.4	GÜNCEL SANAT'TA MOTİFİN İFADE VE YORUMLARI	78
3.5	GÜNCEL SANAT ve TASARIMDA 'META OLARAK MOTİF ve SUÇ'	91

SONUÇ	98
--------------	-----------

EKLER

ADOLF LOOS 'ORNAMENT ve SUÇ', 1908	100
KAYNAKÇA	109
ÖZGEÇMİŞ	112

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Karl Blossfeldt 'Phacelia Congesta' (Phazeliye) Gümüş Jelatin Baskı, 30.5 cm x 23.8 cm, Galeri Clara Maria	s. 2
Resim 2:	Michelangelo, Sistine Şapel, 1508-1512, Vatikan	s. 3
Resim 3:	16. yy. Selçuklular'a ait bir savaş miğferi	s. 4
Resim 4:	Galileo'nun teleskopu, Floransa Bilim Tarihi Müzesi, İtalya	s. 5
Resim 5:	William Morris, (1834-96) Akantos Yaprakları 'Acanthus', Duvar kağıdı, Baskı Jeffery & Co. for Morris & Co., 1875	s. 9
Resim 6:	William Morris (1834-96) ve William de Morgan'a (1839-1917) ait el yapımı ve el boyaması seramik panel, İngiltere, 1876	s.11
Resim 7:	Raphael, 'Madonnna della Sedia', tuval üzerine yağlıboya, 1514	s.15
Resim 8:	Flatiron Binası, New York City, Mimar: Daniel Burnham, 1902, ABD	s.21
Resim 9:	Letonya'nın başkenti Riga'da 800'un üzerinde bulunan Art Nouveau Mimari örneklerinden biri	s.22
Resim 10:	Sinderella Masası (Cinderella Table), MOMA, New York Modern Sanatlar Müzesi, ABD	s.23
Resim 11:	1968 yılına ait Art Novueau stili bir kumaş deseni	s.24
Resim 12:	Gustav Klimt, 'Adele Bloch-Bauer I', tuval üzerine altın varak ve yağlıboya , 1907	s.25
Resim 13:	Gustav Klimt, Idylle, tuval üzerine yağlıboya, 49.5 x 73.5 cm, Viyana Tarih Müzesi ,1884	s.26
Resim 14:	Gustav Klimt, Su Yılanları I, 1904-7, (Wasserschlangen) Parşömen üzerine karışık teknik, 50 x 20 cm Viyana, Österreichische Galeri	s.27
Resim 15:	James Mcneill Whistler, 'Mavi ve Altın Renginin Harmonisi: Tavuskuşu Odası', 1876-77, Londra	s.28
Resim 16:	Adolf Loos (1870-1933)	s.30

Resim 17:	Michaelerplatz, Mimar; Adolf Loos, Viyana, 1911 (iç mekan)	s.32
Resim 18:	Michaelerplatz, Mimar; Adolf Loos, Viyana, 1911	s. 33
Resim 19:	Mimar; Le Corbusier, 'Villa Savoi'	s. 35
Resim 20:	Adam van Vienen, (1568-1627), 'auriküler ornament'	s. 36
Resim 21:	Adam van Vienen, Odysseus'un hikayesinden esinli bir tabak	s.37
Resim 22:	Sir Alfred Gilbert, 'Kraliçe Victoria', İngiltere	s.38
Resim 23:	Sir Alfred Gilbert, Komedi ve Trajedi (Comedy and Tragedy), 1892	s.39
Resim 24:	Sir Alfred Gilbert , Savernake Kilisesi, Wiltshire (detay)	s.40
Resim 25:	Henri Matisse, 'Nehirde Yıkananlar' (Bathers by a River), tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü	s.41
Resim 26:	Henri Matisse, Yeşil Çizgi (Madam Matisse), Green Stripe (Madame Matisse), 1905, tuval üzerine tempera ve yağlıboya, 15 7/8 x 12 7/8 inches (40.5 x 32.5 cm), Kraliyet Müzesi, Kopenhag	s.42
Resim 27:	Yağmur Ormanlarında yaşayan 'Blue Morpho Didius' kelebek türü	s.43
Resim 28:	Henri Matisse, Mavi Nü (Blue Nude), Kağıt üzerine guvaj boya ve kağıt kesme, 1952	s.44
Resim 29:	Henri Matisse, Kar çiçekleri (Snow Flowers), 1951, (Fransız, 1869–1954), Kağıt üzerine suluboya ve guvaj ile boyanmış kesme kağıt; 68 1/2 x 31 3/4 in. (174 x 80.6 cm), Jacques and Natasha Gelman Koleksiyonu, 1998	s.45
Resim 30:	Helen Frankenthaler	s.49
Resim 31:	Helen Frankenthaler, "The Bay", 1963, tuval üzerine yağlı boya	s.49
Resim 32:	Morris Louis	s.50
Resim 33:	Charles Rennie Mackintosh'a ait bir skeç 'Krizantemler' (Chrysanthemums) , kağıt üzerine guvaj boya	s.52
Resim 34:	Charles Rennie Mackintosh'a ait bir vitray çalışması	s.53
Resim 35:	Karl Bloosfeldt, (1865-1932) 'Aconitum, Monkshood', (filizlenen fırtınakülâhı ya da kaplanboğan) Fotogravür, 6x	s.55

Resim 36:	Rokoko stili sütunlar	s.56
Resim 37:	H.G.Giger'e ait bir illüstrasyon	s.57
Resim 38:	Ekrem Yalçındağ, Balmoral Şatosu no.5, tuval üzerine yağlıboya , 180 x 160 cm, 2002	s.58
Resim 39:	Ekrem Yalçındağ, '297 renk', tuval üzerine yağlıboya , 50 x 60 cm, 2003	s.59
Resim 40:	Ekrem Yalçındağ, 'Renkli Plaklar', tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 175x175 cm, 2005 - 2007, Özel Koleksiyon	s.60
Resim 41:	Damien Hirst, 'The Kingdom of The Father' (Baba'nın Krallığı), 2007, Portland Sanat Müzesi	s.62
Resim 42:	Damien Hirst, 'Baba'nın Krallığı' (detay) Mavi Morpho Didius ve güveler	s.63
Resim 43:	Damien Hirst, 'Baba'nın Krallığı', (The Kingdom of The Father), 2007	s.64
Resim 44:	'Kamufraj Sergisi' Portland Sanat Müzesi, 2007	s.65
Resim 45:	Andy Warhol, Marily Monroe (Marilyn), Kağıt üzerine renkli serigrafi, 36" x 36", 1967	s. 66
Resim 46:	Andy Warhol, (1928-1987) Araba Kazası (Green Burning Car I), Sentetik Polimer boya, mürekkep ve akrilik, 90" x 80" (228.2 x 203.2 cm) 1963	s.67
Resim 47:	Thomas Bayrle, 'Madonna Mercedes', 1989, Fotokopi ile kolaj, 198 x 146 cm, Galeri Barbara Weiss, Berlin	s.68
Resim 48:	Thomas Bayrle, 'Feld', Ahşap konstrüksiyon ve karton üzerine serigrafi, Courtesy Modern Sanatlar Müzesi, Frankfurt, 2005	s.70
Resim 49:	Johannes Vermeer, (1632-1675) 'The Lacemaker', tuval üzerine yağlıboya,(22.5" x 28.5"),1664	s.71
Resim 50:	Andy Warhol, Rorschach, tuval üzerine yağlıboya,1984	s.73
Resim 51:	Andy Warhol, Rorschach, 1984	s.76
Resim 52:	Andy Warhol, Rorschach, 1984	s.77
Resim 53:	Kaleydeskop (çiçek dürbünü)	s.78
Resim 54:	Kaleydeskop ile üretilmiş bir imaj	s.79
Resim 55:	Gunilla Klingberg, 'Kozmik Töz', 10. İstanbul Bienali, 2007	s.80

Resim 56:	Gunilla Klingberg, Tekrar Pattern (Repeat Pattern), Enstelasyon, 2004	s.81
Resim 57:	Shazia Sikander, 'Pleasure Pillars', doğal boya, kuru pigment, suluboya, kağıt üzerine mürekkep ve çay, 12"x10", Amitta and Purnendu Chatterjee Koleksiyonu, New York, 2001	s.82
Resim 58:	Shazia Sikander 'Pursuit Curve', 2005, Animasyon	s.83
Resim 59:	Haluk Akakçe, 'Sky is the limit', video enstelasyon, 2006, Vegas s.84	
Resim 60:	Haluk Akakçe, 'Sky is the Limit', video enstelasyon, 2006	s.85
Resim 61:	Haluk Akakçe, 'Sky is the Limit', video enstelasyon, 2006	s.86
Resim 62:	Beatriz Milhazes, Succulent Eggplants, 1996. Tuval üzerine sentetik polimer boya, 74 3/4 x 96 1/2" (189.9 x 245.1 cm)	s.87
Resim 63:	Beatriz Milhazes, Mariposa, tuval üzerine akrilik, 98" x 98", 2004	s.88
Resim 64:	Beatriz Milhazes, tuval üzerine karışık teknik, 6. ShangHai bienalinde sergilenmiştir.	s.89
Resim 65:	Christopher Wool, Untitled, 84" x 60", 1993, Alüminyum üzerine Enamel boya,	s.90
Resim 66:	Christopher Wool, Kağıt üzerine serigrafi, 1995	s.90
Resim 67:	Art Nouveau stili iç mekan	
Resim 68:	Damien Hirst, 'Tanrı Aşkına' (For the Love of God) Swarovsky taşlarla kaplı kafatası, 2006	s.91
Resim 69:	Jemal Wright, Isis Collection, swarovski taşlarla kapladığı klozeti	s.92
Resim 70:	Andreas Gursky, 'Prada II', 65" x 124.5", 1997	s.94
Resim 71:	Damien Hirst 'Seni istiyorum çünkü sana sahip değilim' (I Want You Because I Can't Have You), Formaldehit içinde balıklı cam vitrin, 1992	s.95

ÖNSÖZ

Bu çalışma motif, süs ve ornament kavramlarının tarihsel süreçleri ve güncel sanat pratiği içerisindeki konumlarına ilişkin bir tanımlama oluşturabilmek amacıyla oluşturulmuştur. Ve bu kavramların sanatsal, toplumsal ve kültürel açımları üzerinde gelişen bir yaklaşımla ele alınmışlardır. Bu çalışma, resim sanatı, mimari ve tasarım içinde geçmişten günümüze motifin kullanımı ve bugün, güncel ifadelerinin yorumlarına ilişkindir.

Kraliçe Victoria Dönemi ve sonrasında Art Nouveau ile süs zirvesini yaşarken Modernizmin kurucularından sayılan Avusturyalı mimar Adolf Loos'un 1908 tarihli 'Ornament ve Suç' önermesiyle süs ilk kez sorgulanmıştır. 19.yy'ın başında ise dekorasyon ve fonksiyonellik kavramları birbirinden ayrılmış sanat kendi alanını yapılandırmıştır. Bununla birlikte Loos'un önerisiyle mimari açıdan şekil değiştiren süs, resim sanatında çok geçmeden özellikle Matisse'in katkılarıyla özerkliğine kavuşmuştur. Güncel sanat ve tasarımda yeniden beliren süs bugün pek çok sanatçı tarafından kullanılır ve evrensel temalar taşır. Böylelikle neredeyse insanlıkla yaşatılan motifin günümüze kadar olan serüveni ele alınmıştır. Bu çalışmanın çıkış noktası motif ve süs kavramları için dönüm noktası oluşturan bu tarihi ve sanatsal süreçlerin daha sonra ise motifle ilgili çağdaş yorumların incelenmesine dairdir.

Motif özellikle doğu kültürlerinde (aynı zaman da bizim kültürümüzde de) gelişmiş bir kavram iken dilimizde konuyla ilgili sanatsal açıdan içerikli güncel bir metin bulunmamaktadır. Bu nedenle kullanılan kaynakların neredeyse tamamı yabancı metinlerden oluşur. Bu çalışmayı hazırladığım süreçte bana eleştirileri ve yönlendirmeleri ile destek olan danışman hocam Yar. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU'na, Prof. Mümtaz SAĞLAM'a, Yar. Doç. Dr. Fevzi KORUR'a, Arş.Gör. Borga KANTÜRK'e, Arş.Gör. R.Özgül KILINÇARSLAN'a, Arş.Gör. Korkut ÖZTEKİN'e, Arş.Gör. İlke İLTER'e, Ekrem YALÇINDAĞ'a, çevireleri için Gökçe SÜVARİ'ye teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanat her zaman bulunduğu döneme ait olmuştur ve gündelik yaşam ile bir bağ kurabilmek ve hayatın içinde olabilmeyi hedeflemiştir. Eski çağlarda motif tasarımları kültürlerin kutsal görsel ve sembol değerleri ile anlamlandırılmıştır. Dolayısıyla günlük kullanım nesneleri içinde de gelişen motif, özerk alanını yaratmadan önce de sanatsal üretimin de üzerinde yer almıştır. Bu bağlamda sanat ve gündelik yaşam ile arasında hayati bir bağ bulunmaktadır.

Motif; sanatsal üretim içinde sanatçının, bulunduğu kültüre aidiyet kavramı ve geleneğin maneviyatı ve görsel ritüellerinden faydalanmasına olanak verir. Motifler bu bağlamda kültürleri tanımlamak, kimlikleri ortaya çıkarmak ve geleneği korumakla yükümlüdürler ve görevlerini kusursuzca yerine getirirler.

Modernist düşüncenin mimar kökenli önderlerinden sayılan Adolf Loos 1908 tarihli 'Ornament ve Suç' önermesiyle; yeni çağ, hızlı tüketim toplumu ve endüstrileşmeye karşı süsü ortadan kaldırmak isterken (aksini iddia etse de) ornament düşüncesine yep yeni bir boyut kazandırmış, yeni bir ornament tasarlamış, süs üzerine düşünmeye sevk ederek ona (süse) hem içeriksel hem görsel yeni anlamlar yüklemiştir. Diğer bir deyişle modern sanat gelenekten kopmaya çalışmış ancak bunu başaramamıştır.

Modernist yüzyıl içindeki diğer önemli figür motifin efendisi olarak anılan Matisse'dir. O yüzyılın başında gerçekleştirilmesi hedeflenen asıl geçişi ornamental ve cesur formları ile sağlamış, renk, formun kendisi ve ifade arasında kendine özgü bir dil yaratmış ve motifsel üretime yenilikçi bir bakış getirmiştir.

Postmodernizmle gelişen eklektik yapı içinde motif, birçok sanatçı tarafından yeni ifadeler bulmuş hem biçim hem anlam boyutunda kapsamlı üretimlere referans oluşturmuştur. Gelenek ve onun getirdiği tarihsel biçim ve görsel vizyon sanatçılara eserlerini oluştururken kökensel ipuçları sağlamıştır.

Yukarıda bahsedilen bu kavramsal çerçeve de ele aldığımız birinci bölüm, incelediğimiz temel kavramlar olan motif, ornament ile gridin tanımlarıyla açıklanır. E.H.Gombrich'in dekoratif sanatların psikolojisi üzerine yaptığı bir inceleme olan 'The Sense of Order' adlı eserindeki 'düzen duygusu' kavramı ele alınır. Bu kavramın, kökensel tarihi içinde bir istifleme ve düzene sokma güdüsü ile insanoğlunun sanatsal üretimlerinin de kaynağı olduğunu vurgulanır. Bu bölüm estetik yasalar dahilinde aynı zamanda motifsel üretimin temel ilkelerini oluşturan simetri ve uyum kavramlarını konu alınır. Süsün kullanımının 20.yy başında zirveye ulaştığı art nouveau ile mimari, resim ve tasarımdaki etkilerini görsel örneklerle incelenir.

İkinci Bölüm Avusturyalı mimar ve modernizmin kurucularından sayılan Adolf Loos'un 1908 tarihli ünlü 'Ornament ve Suç' adlı makalesi üzerine bir eleştiri ile modernizm sürecini inceler. Materyal ve süreç temelli ornament, Matisse'in son dönem ürettiği kağıt kesme işleriyle ornamente katkısı, modernist ornament ile modernizm süreci içindeki yeni eğilimler ve resim sanatı içindeki dekoratif etkiler ve değişimler incelenir.

Son bölümde ise motif ve tekrarın anlama katkısı ile tarihsel süreç içinde sembol değeri taşıyan motifin güncel sanat eserleri içindeki yeri ile ilgili bir inceleme bulunur. Bu bölüm bugün ornamentin ne anlama geldiği ve güncel sanat eserlerinde kullanım çeşitliliği ile ilgili sorulara yanıt aramak üzerine oluşturulmuştur. Değişen medyumlarla yeni ifadeler bulmaya çalışan Gunilla Klingberg, Shazia Sikander, Haluk Akakçe, Beatriz Milhazes, Christopher Wool gibi çağdaş sanattaki farklı yaklaşımlarıyla göze çarpan sanatçıların eserleri bu bölüme görsel ve içerik olarak yön verir. Tasarım ve resim sanatında süsün bugün yeniden geri dönmesinde meta olarak süs ve süsün kullanım değeri incelenir.

Böylece tarihsel ve kronolojik bir sıra izleyerek motifin ele alınış biçimleri incelenmektedir. Bugün güncel sanatta motifin yeniden gündeme geldiğini görüyoruz. Bu durum yeni nesil sanatçılar için geçmiş ve bugüne ait olanın entegrasyonu şeklinde bir açılım olarak işlev görür. Ve motifsel üretime ait bu tarihsel tekrarın sebebini ortaya koyar.

BİRİNCİ BÖLÜM

MOTİFSEL ÜRETİMİN TEMELLERİ ve ART NOUVEAU

1.1 Motif, Ornament ve Grid Kavramları

Motif, onu üreten sanatçısı tarafından kişisel bir üslupla yorumlanmış ancak anlam düzeyinde ve zaman içerisinde gelişimine paralel olarak bir kültürü tanımlayıp anonimleşebilen formlardır. Bu bağlamda motifleri belirleyen, üsluba şekil veren ve kültürle ait farklılık gösteren, sosyal, coğrafi, dinsel kimi özellikler devreye girer. Ancak tek başına sahip olduğu özellikler kimi zaman yinelemenin dayandığı görsel bütünlük adına stilize formlara dayanır ve bu soyutlama ya da stilizasyon ile birlikte kaçınılmaz olarak üsluplaşır. Bu noktada Riegl'in 'Stil Sorunları' adlı eserindeki teorisinde de belirttiği üzere ayrı bir 'sanat formu' olarak 'sanat kategorisi' içinde değerlendirilmelidir. (bkz sf.12 -akantos örneği) Motif, formun temsili argümanlarını kullanarak bir figür ya da tanımlı bir elemanın görselliğini doğaya ait referanslar vererek gösterir. Motif, bölünemeyen, içerik olarak 'anlam'a, biçim olarak 'anlatım'a katkı sağlayan, kimi zaman bütüne vurgu yapan birim elemandır. *'Tarihsel olarak motif, bir dönemi tanımlayan ve toplumu ortak bir yörüngeye yerleştiren ama bunu yaparken de bireysel eğilimlere özgürlük tanıyan bir zaman dilimi olarak okunabilir. Motif hedefine yineleme yoluyla ulaşan belirli ideallerin ifadesidir.'*¹

Ornament, düzen ve simetri dahilinde, kendi içinde algoritmik bir tekrara sahip bezemedir. Ornamenti, motif gibi tarihselliği ve yer aldığı kültüre aitliği bağlamında gösterdiği çeşitlilik açısından konvansiyonel konteks içinde değerlendiririz.

Gombrich ornamenti şöyle bir örnekle tanımlar:

*'Avrupa'nın ünlü mağara resimlerinden yüzlerce yüzyıl önce, birilerinin, taşla gömülü bir fosil kabuğundan el baltası yapabilecek hayal gücü ve yeteneği vardı. Bu, en basit haliyle ornamenttir: fonksiyonel şeklinin üzerinde ve dışında, görsel zevk adına eklenmiş bir şey. Bu durumda ornament; fiziksel olarak eklenmemiş, ham madde de açığa çıkarılmış olsa da, sonuç aynıdır.'*² Bitmiş ürün, şimdi,

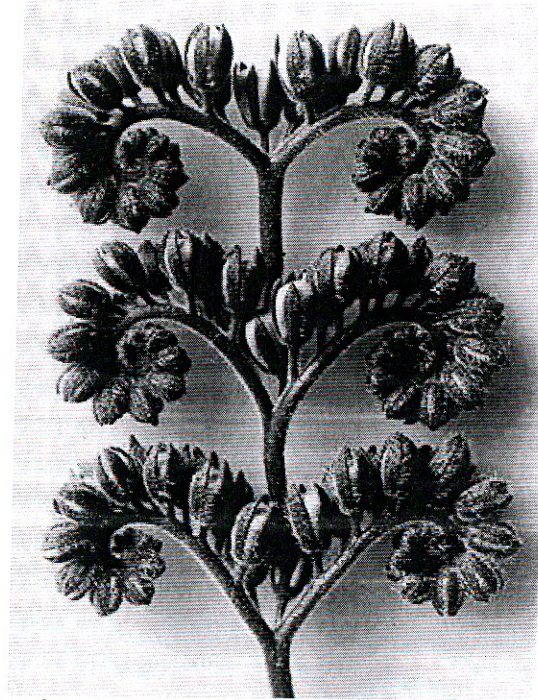
¹ Michele Thursz (Küratör), **Modernizmin Arabulucusu: Motif** sergi kataloğu, Borusan Sanat Galerisi, 2006, İstanbul

² **Hazırlayan notu:** Bu örnek sonraki bölümlerde göreceğimiz materyal temelli ornamente örnek teşkil ettiği gibi, taşın kendine has ornamental özelliklerini keşfeden Adolf Loos'un modernist ornamenti icadına da yerinde bir paralellik gösterir.

orada bulunmasına gerek olmayan, sanatçının işini zorlaştıran, ancak karşılığında objeye sahip olmayı bir zevk ve ayrıcalık meselesi haline getiren bir şeyi içeriyordu. Ornament stilleri önemli ölçüde farklılaşsa da onikinci yüzyıla kadar prensip değişmedi: 'şeyleri özel kılan özendir.'³

'Ornament, formun görsel cazibesinin, duygusal ya da entellektüel içeriğe göre öncelik taşıdığı işlemedir. Ya da, bu amaca hizmet eden formlara odaklanmak için, ornament, temel olarak temsili olmayan ya da stilize formun görünümüne dayanan işlemedir.

Ornament, tanımlanabilir konu veya örtülü anlam bakımından, içeriğin ortadan kalkmasını ima etmez, ancak form ve içerik arasındaki kendine özgü ilişkiyi ima eder.'⁴



Resim 1. Karl Blossfeldt 'Phacelia Congesta' (Phazalie) Gümüş Jelatin Baskı, 30.5 cm x 23.8 cm, Galeri Clara Maria

Bu noktada 'her işleme ya da özen ornament midir' sorusu çıkar karşımıza.. Elbette değildir. Parthenon'un heykelleri ve Sistine Şapeli'nin freskleri fonksiyonel açıdan tam olan yapıların işlemeleridir, ancak eğer onlar ornament ise, sanatın ayrı bir kategorisi olarak ornament anlamsızdır.

Bahsedilen yapılardaki işleme, resim, fresk, mozaik, heykel ya da resimleri çevreleyen mimariye ait bordürlerin tümü belli bir amaca hizmet etmek için oradadırlar. Hepsi bir bütünün parçaları olarak orada yer alır ve bütünün algısına

³ James Trilling, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, Londra, 2001, sf.12

⁴ y.a.g.e sf.14

yardımcı olurlar. Sistine Şapeli örneğinde olduğu gibi. Bilindiği üzere Kutsal Kitap'ta bahsedilen hikayeler ve yaratılış efsaneleri resmedilmiş, hristiyanlığa ait kimi özel semboller ve bitki stilizasyonları, belli ritm ve tekrarlar ile bütünde bahsedilen temaya vurgu sağlar. Resimler tek tek ele alındıklarında kendilerini ifade ederler ancak bütünün kurgusu içinde şapelin yaratmaya çalıştığı ruhani atmosfere eşlik eden birer birim elemandırlar. Şapelin bu kadar önemli olmasının sebebi elbette her şeyden önce Michelangelo'ya ait fresklerdir ancak bunun yanı sıra şapelin hem fonksiyonel hem sembolik ve atmosferik olarak eksiksiz olması görkemini artırır.



Resim 2. Michelangelo, 'Sistine Şapeli', 1508-1512, Vatikan

'Omament, mimari, heykel ve pentür ile birlikte sanatın temel kategorilerinden biridir. Kendi tarihiyle birlikte bir sanat formudur, insanoğlunun binalara, ev aletlerine, mobilyalarına, silahlarına ve taşınabilir nesnelere, tekstil ve giyime ve hatta tarih öncesi zamanlardan beri bedenlerine uyguladıkları tüm şekil ve desenleri kapsar.

Omament, öncelikli amacı zevk vermek olan tek görsel sanattır. Fonksiyonel anlamda, bu, onu (omamenti) tanımlı gereği gereksiz kılar, fakat fonksiyon tanımımız, haksız bir biçimde, mekanik olanla sınırlandırılmıştır. İki yüzyıl ya da farkedecekse yirmi binyıl önce, atalarımızın meşru bir fonksiyon olarak zevk ya da mümkün olan her anlamda, çoğu yavan nesne ve yerlere vermeye değer güzellik fikriyle hiç bir alıp veremedikleri yoktu.⁵

⁵ y.a.g.e sf. 14

Resim 3'de 16.yy da Orta Asya'da yaşamış olan Selçuklulara ait bir savaş miğferi görmekteyiz. Bu objeyi, yapıldığı dönemin gereksiniminden farklı olarak, bugün artık bir müzede, bir sanat eseri olarak görmemizin nedeni; tarihselliğinin ve yaşanmışlığının, objenin kendisinin gösterdiği referansların, kullanıldığı döneme ilişkin sunduğu süsleme dilidir. Fonksiyonelliğinin de üstünde dikkatimizi çeken şey üzerindeki tılsımlı sözler (ya da dualar) işleme ve süslerdir. Toprak, zafer ve bunlar gibi kimi kutsal değerlerin arzulanişı ile sanatkarı, onu, savaşçının başını koruyacak kadar güçlü, beş yüzyıl sonra bugün sergilenmek istenecek kadar güzel ve 'yüce' bir nesne kılmak için nakşetmiştir.



Resim 3. 16. yy. Selçuklular'a ait bir savaş miğferi

'Güzelleştirme gücü aynı zamanda yüceltme gücüdür. Floransa'daki Bilim Tarihi Müzesi'nde otuz milimetre çapında, çatlamış, ufak bir cam parçası yer alır: Galileo'nun ilk teleskobunun objektif merceği. Eğer ahşap ve fildişi çerçevesinin cömert omamentleri olmasaydı, kolayca göze çarpmayabilirdi. Oymalar, bilimsel enstrümanlara ait imgeler içerse de, çerçeve bir bütün olarak Katolik Kilisesi'nin relikleri ve efkaristiyalarını** akla getirir. Galileo efsanesinin en üzücü yeri Kilise'nin kendisine davranış biçimi olduğundan ilk bakışta bu benzerlik çelişkilidir. Ancak ironi yerini bir süre sonra, bilimin de, dinden aşağı kalır olmayan bir biçimde, kendine ait relikleri ve şehitleri (hristiyanlıktaki martyr) olduğu anlayışına bırakır. Bilim adamları insandılar: alet kullanırlar, çaba harcarlar ve eza çekerler, ve hatırlamak ve hatırlanmak için gayet insani bir ihtiyaç duyarlar. Galileo'nun relik'iyle beraber, omament bu karmaşık ve insani mesajın taşıyıcısıdır.⁶*

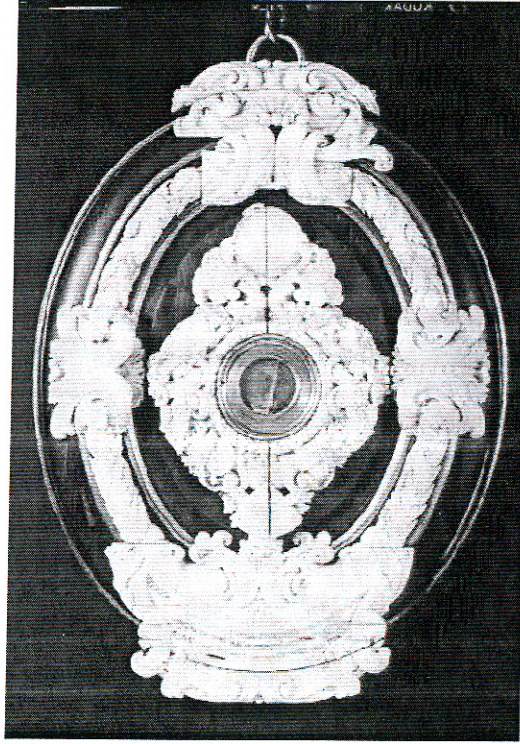
* **Relik:** 4. Zaman'daki buzul devrinde görülen, iklimlerin ısınmasıyla günümüzde, dağların yüksek kesimlerindeki soğuk alanlarda yaşamını sürdüren, eski devre ait bitkilerdir.

** **Efkaristiya:** Eski Ahitteki kurbanları hatırlamak için koç başı, ekmek ve şarap ile Yeni Ahit'in kurbanın kutsanmasını hatırlamak için buğday ve üzüm salkımları ve çeşitli yiv olukları ile yapılan süslemeler.

⁶ James Trilling, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, Londra, 2001, sf.15

Motifsel üretimin geometrik alanında Mondrian ile doruğa ulaşan 'grid'den söz edebiliriz. Grid de bezemenin bir parçası olarak yine belli bir simetri ve tekrara dayanan, birbirini kesen yatay ve dikey elemanların oluşturduğu bir çeşit ızgara sistemidir. Rosalind Krauss gridi şöyle tanımlar.

'Gridin mutlak durağanlığı, sıra düzene, merkeze, derecelenmeye sahip olmayışı, sadece gönderge karşıtı niteliğini değil aynı zamanda anlatıma karşı olan düşmanlığını da ortaya koyar. Zaman ve olaya olan geçirimsizliği sayesinde, dilin, görselliğin alanının yansıtılmasına engel olur ve sonuçta sessizlik ortaya çıkar. Grid sessizliği ortaya koyar daha da ötesinde bunu konuşmanın reddi olarak ifade eder.



Resim 4. Galileo'nun teleskopu, Floransa Bilim Tarihi Müzesinde yer alıyor.

Sanatın bir tür kökensel saflık içinde başladığını düşünenler için grid, yapıtın arı yansızlığının, özerklik vaaadini türeten mutlak gayesizliğinin amblemi konumundaydı. Schwitters 'sanat tanrısal olan gibi yükselmiş, yaşam gibi dile getirilemeyen, tanımlanamayan amaçsız bir ilksel kavramdır' diye ısrar ederken sanatın kökensel özüne yönelik bu anlamlandırma gelir kulağımıza. Ve grid, estetik saflık ve özgürlüğün bu yeni boşaltılmış uzamına doğma hissine zemin hazırlar.*

* **Kurt Hermann Eduard Karl Julius Schwitters** (1887-1948), Alman ressam. Dada, Konstrüktivizm, Sürrealizm, şiir, ses, heykel, grafik, tasarım ve tipografi ile ilgilenmiş ve enstelasyon çalışmaları üretmiştir.

*Sanatın kökenlerinin saf bir yansızlıkla değil deneysellikle zemin kazandırılmış bir birliği göstermeye dayandığına inanan diğer bir grup sanatçının amacı, gridin gücünü, aynı zamanda hem üzerini çizerek hem görünür kılarak, resimsel nesneye hem tinsel hem maddesel boyut kazandırmak için kullanmak oldu. Böylece resimsel yüzeyin, resimsel olanın organizasyonunda ortaya çıktığı görülebilir. Bu sanatçılar için grid ile işaretlenmiş yüzey sanatın kökenlerine ait olduğuna inandıkları mutlak başlangıcın sembolü durumdaydı. Tekillik, otantiklik, özgünlük, sanatın dayandığı kökensel durumlar, yüzeyin, hem deneyimsel hem de göstergebilimsel aşamasıdır.*⁷

Sanat tarihi içinde sayısız sanatçı 'grid'e başvurdu ve hepsi bunu kendileri keşfetmişçesine ele aldı. Temsilin kökenine erişebilmek için şematize edilmiş bu son indirgemedede hem resme hem kendi kökenlerine ait özellikler buluyor ve bu köken içinde özerk bir alan yaratıyorlardı. Özellikle soyut sanatçılar bir dönem dalgalar halinde gridi keşfettiler çünkü gridin her zaman yeni bir keşfi tetikleyecek sofistikasyona sahip olduğunu biliyorlardı.

1.2 Gombrich'in 'Düzen Duygusu' Kavramı

Gombrich'in dekoratif sanatların psikolojisini konu aldığı 'The Sense of Order' isimli eserinde birçok canlının, gelişmiş hayvanların ve insanın 'kavrama haritası' olarak bilinen, anlamlı nesneleri sınıflandırmaya yarayan bir koordinatlar sistemine sahip olduğundan söz eder. Canlıların çevrelerindeki nesneleri tanımlayıp, bir 'sıralama sistemi' içinde dünyayı deneyimlediklerini vurgular. Böylelikle Gombrich'in 'düzen duygusu' olarak adlandırdığı şey; her canlının, öncelikle bulunduğu ortamı sistemli yapılardan başlayarak aktif bir şekilde gözlemleyip deneyimleyerek tanımlaması ve koşullara göre olağandışı bir engelle karşılaştığında duruma uygun bir davranış modeli belirlemek zorunda olduğudur.

Düzen duyumuzun en temel manifestolarından biri, bize yerçekimine ve böylelikle algılanan çevremize göre neyin aşağıda, neyin yukarıda olduğunu söyleyerek kendimizi konumlandırmamızı sağlayan 'denge duygusudur'. Buna göre Gombrich; eğitilmiş bir gözün görsel algısıyla formları, eğitimsiz bir gözün ise denge ve düzen duygusuyla şeyleri algılayabildiğini söyler.

⁷ Rosalind Krauss, "The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths" Art in Theory, 1900-1990, Harrison & Wood, Blackwell, Oxford-Chambridge, 1992, sf.47-49

Düzen algısı üzerine Gombrich, öncelikli olarak algının pasif bir süreç olduğunu söyleyen Sir Karl Popper*'ın "tabula rasa teorisini"ni reddeder. Yine Sir Karl Popper'ın 'aklın projektör teorisi' olarak adlandırdığı, organizmanın çevreyi algılarken, araştırıp tarayarak sürekli aktivitelerini vurgulayan, aktif bir süreçte olduğunu savunur. Popper ile birlikte Gombrich Darwin'den bu yana böyle bir teorinin kaçınılmaz olduğu görüşüne inanır.⁸

Yeni doğan bir bebeğin aklının bir tabula rasa*, boş bir levha gibi görülmesi gerektiği; duyu organları dışında aklına hiçbir şey giremeyeceği üzerine önermesiyle 'tabula rasa yada kova teorisini' ilk ortaya atan John Locke'tu. Ancak bu 'duyu izlenimleri' akılla ilişkilendirildiğinde, dış dünyaya dair bir resmi yapılandırabiliriz. 'Yaratılıştan gelen fikirler' yoktur, insanın deneyim dışında bir öğretmeni yoktur.

Kant, eğer uzam ve zaman, öncelikle deneyim yoluyla öğrenilmesi gereken şeylerse aklın bu izlenimleri uzam ve zamana göre nasıl düzenlediğini sorduğunda, bu teorik yapıda ilk yarığı oluşturdu. Önceden var olan bir çerçeve ya da 'sıralama sistemi' olmadan bırakın dünyayı deneyimlemek, hayatta bile kalamazdı. Şematik olarak konuşmak gerekirse, hayatta kalması için bir organizmanın iki temel sorunu çözebilme yetisine sahip olması gerekir. 'Ne?' ve 'nerede?' sorularına cevap verebilmesi gerekir. Diğer bir deyişle çevresindeki nesnelerin onun için ne anlama geldiğini, beslenme ya da tehlike için potansiyel kaynaklar olarak sınıflandırılıp sınıflandırılmayacağını bulması gerekmektedir ki her iki durumda da uygun eylem pozisyonunu alabilsin, takip ya da kaçmak. Bu eylemler, gelişmiş hayvanlar ve insanlarda 'kavrama haritası' olarak bilinen, anlamlı nesneleri sınıflandırmaya yarayan bir koordinatlar sistemini ön koşul olarak gerektirir.

*Bu noktada, etoloji'nin babası Konrad Lorenz**'i alıntılararak: 'Paramaecium'*un bir engelle karşılaştığında önce ters dönüp farklı tesadüfi bir yöne doğru yüzerek eylemden kaçındığı primitif yol bile tam anlamıyla "amaçlanan" olgu olarak tanımlanabilecek, dış dünyayla ilgili bir şeyler "biliyor" oluşunu ortaya koyar. Obicere, '-karşı fırlatmak' anlamına gelir, "obje" bizim ilerleyişimize karşı fırlatılmış bir şeydir, karşı karşıya geldiğimiz anda içinden geçilemeyen bir şey. Paramaecium'un, hareketinin devamlılığını farklı bir yöne çevirmesine yol açan, "obje" ile ilgili "bildiği" herşey, dış*

* **Sir Karl Raimund Popper**, (1902-1994) Avusturya asıllı İngiliz filozof, Londra Ekonomi Üniversitesi profesörü. 20.yy 'ın en önemli bilim profesörüdür.

⁸ Bkn. Ayrıntılı bilgi için, E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, New York, 2006

* **tabula rasa**: boş zihin

* **Etoloji**, özellikle evrim, nöroanatomi ve ekoloji gibi bazı bilim dallarıyla sıkı bir işbirliği içinde yürütülen, laboratuvar ve alan çalışmalarını kapsar. Etolojinin amacı belirli bir hayvan gurubunu değil, onların davranışlarını incelemektir ve çoğu kez tek bir davranış kalıbının, örneğin saldırganlığın değişik hayvanlarda nasıl ortaya çıktığını araştırır.

** **Konrad Zacharias Lorenz**, (1903-1989) Avusturyalı, Nobel ödüllü hayvan bilimci, kuş bilimci, hayvan psikoloğu.

*** **Paramecium** ya da **infusoria**, tek hücreli bir canlı türü.

dünyaya ait daha zengin ve detaylı resmin bakış açısından hareket edebildiğimize dair eleştiriye karşı durur. Doğrudur ki tesadüfi olansansa, bu yaratığa daha tercih edilebilir yönler doğru hareket etmesini salık verebiliriz, ancak “bildiği” şey hala kesinlikle doğrudur: “öndeki düz yol kapalı”⁹

Hareketimizi yönlendiren, uzamsal oryantasyonumuz aynı ölçüde iç güdüseldir ancak farklıdır. Düzene dair ilişkilerin algısını; yakın ve uzak, yukarıda ve aşağıda, birleşik ve ayrı ya da zamana dair önce ve sonra şeklinde ifade ederiz. Bu noktada Gombrich anlam algısı ile düzen algısını ayırmamız gerektiğini söyler.

Gombrich anlama karşı tepkimize de her zaman tam farkıdalığın eşlik edmediğini söyler. Gözler tarafından yorumlanabilen herhangi bir konfigürasyona karşı oldukça duyarlıyızdır, ancak şeylerin tam formu ve konumunun farkına varabilmek için iyi bir bilinçli gözlem ve eğitim gerekmektedir. Eğitilmiş olmayan bir gözün nesneleri form olarak algılayamadığını söyler. Anlam algısı asla kapatılamaz, ancak dekorasyonu anlamak için öncelikle düzen algısına yoğunlaşmamız gerekmektedir. Yine modern evrimci düşünce, Kant’ın zaman ve uzam sorunsalını formüle ettiği soyut sistemi modifiye etmiş ve zenginleştirmiştir.

Gombrich ‘düzen duygusu’ önermesiyle, bir ‘koordinatlar ve sıralama sistemi’ ile dünyayı deneyimleyen insanoğlunun sanatsal üretimlerinin de zamanla bir istifleme ve düzene sokma ihtiyacı ile biçimlendiğini söylemeye çalışır. Böylelikle dekoratif sanatların psikolojik temellerinin ‘düzen duygusu’nun uzantısı ile belirlendiğini ve geliştiğini anlatır.

1.3 Stillerin Psikolojisi- Riegl’in Algısal Stil Teorisi

‘Stilfragen’ (Stil Sorunları) adlı eserinde Alois Riegl, stilistik gelişimlerin diakronik* birliğini gözlemlemiştir. Riegl bu eserle, stillere ait psikolojik önermelerde bulunur. Örnek olarak, akantos* motifinin kültürler arası farklılıklarından söz eder ve çiçek motifinin aynı olmasına rağmen yorumlamadaki farklılığın belirleyici olduğuna

⁹ E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, 2006, New York, sf.1

* **diakronik**: Zaman içindeki gelişimine dair.

* **akantos** (acanthus), kenger otu ya da ayı yoncası olarak bilinen, sütun başlıklarında da kullanılan bir tür bitki.

dikkat çeker. Dolayısıyla ornamentte kişisel üsluptan söz edebileceğimizi ve bu nedenle sanatın ayrı bir kategorisi olarak ele alınması gerektiğini yazar.

Özellikle Victoria Dönemi sanat akademileri ressamalara iki boyutlu illüzyon (göz-aldatma) derecesinde gerçekliği taklit etmeyi öğretirken, tasarım okulları, öğrencilerini illüzyonist dönemlerin sanatını asla taklit etmemeleri yönünde uyarır, onun yerine modelleri olarak Avrupa Sanatı'nda henüz stilize temsiliyetin terkedilmediği dönemlerin dekorasyonunu seçmelerini önerirdi.

'Aynı zamanda Wickhoff'tan öğreniyoruz ki dogmatizme karşı kaçınılmaz tepki sanat tarihinde önceden yaşanmamış bir olaya bağlıydı; Japon Sanatı'nın Batı üzerindeki etkisi. Wickhoff'a göre naturalizm üzerindeki tabunun kalkmasına bu keşif yardımcı oldu. Bu gelişimin ışığında, bir önceki jenerasyonun tasarım kurallarını ihlal ediyor diye reddedeceği gül sütunlar gibi işlerin artık güzelliğini takdir edebiliriz.'*¹⁰



Resim 5. William Morris, (1834-96) Akantos Yaprakları 'Acanthus' Duvar kağıdı, Baskı Jeffery & Co. for Morris & Co. 1875

Bu değişim Avrupa pentüründe Rönesans'tan sonra gözlemlenen değişimlere paralel gidiyordu. Detaylara verilen yakın dikkat, hızlı görsel izlenimle ilişkilendirdiğimiz davranışın özetlenmesine olanak verdi.

^{**} **Franz Wickhoff**, (1853-1909) Avusturyalı sanat tarihçi, Viyana Sanat Tarihi Okulu üyelerinden.

¹⁰ E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, 2006, New York, sf. 196

Riegl'in 1901 tarihli '*Spatrömische Kunstindustrie*'si sanatın bu algısal teorisi için en tutarlı ve ilkelerine bağlı başvurusudur. Tezi kısaca özetlenebilir: Eski Mısır'dan geç antikite'ye kadar sanat tarihi, Kunstwollen**'in dokunsal algıdan, görsel ya da optik algı biçimlerine geçisidir. Bu değişim yalnızca figüratif sanatlar da değil, aynı zamanda mimaride ve dekoratif sanatlarda da gözlemlenebilir. Belirli bir tarihe ait her bir mimari motif, her broş ve fibula sanatı amansızca dokunmadan görseelliğine doğru yöneltilen stilistik bir gelişimin aynı kurallarına uyduğunu gösterebilir ve göstermek zorundadır.

Riegl kunstwollens terimini; maddi belirlenim iddiasına karşı, estetik özerkliği savunmak amacıyla ortaya atmıştır. Riegl diğer sanat tarihçiler gibi teknik becerinin temel doğasından değil, sanatsal iradenin görelî bağımsızlığından söz ediyordu. '*Erwin Panofsky** kunstwollens'i; biçimsel özerklik ile toplumsal-tarihsel örtüşme arasındaki çelişkiyi, bir kültür psikolojisi aracılığıyla yumuşatmak, bir döneme ya da kültüre bir ifade atfetmek olarak yorumluyordu.¹¹

Riegl'in bakış açısına göre, klasik Grek sanatından bildiğimiz, nötr bir yüzeyden berrak bir biçimde çıkan izole motif anlayışının gittikçe terkedilmesini gösterir. Bunun yerine figür ve yüzey arasındaki ayrımın bulanıklaşmasını görürüz. Figür ve yüzey arasındaki değişimin ornamentin belirli stillerine yön verdiğine dair tartışmasıyla algı psikologlarından önce harekete geçen Riegl olduğunu biliyoruz. Bu özellik, öncelikle figür ve boşluğun birbirini görsel olarak dengelediği bazı kafes örgüsü biçimlerinde ortaya çıkmıştır. Grek sanatının en iyi eserlerinde hayranlıkla baktığımız o her bağımsız unsurun eklenmesi yerine, yakındansa uzak mesafeden daha etkili olan kitle etkisiyle karşılaşırız. Riegl'e göre bu değişimi bir yozlaşma olarak nitelemek yalnızca gereksiz değil aynı zamanda öngörüsüz olmaktadır, çünkü bu kaçınılmaz değişim olmadan sanat, bir sonraki geri dönüşünde Rönesans'ı başlatan ve Riegl'in döneminde doruğuna ulaşan, uzam ve atmosferin icrasına doğru gelişemezdi.

** Alois Riegl'in terminolojisiyle **Kunstwollen**; izlenim ve izlenimin kayıt edilmesi istencine dayalı sanatsal üretim, sanat istenci, sanatsal yaratıcılık ya da yaratma niyeti anlamında kullanılır.

* **Erwin Panofsky**, (1892-1968) Alman ve Yahudi sanat tarihçi. Amerika'ya göç etmiş ve ikonografi üzerine oldukça etkili çalışmalar bırakmıştır. 'Rönesans Sanatı'ndaki Hümanist Konular' ve 'Albert Dürer'in çalışmaları üzerine eserler vermiştir.

¹¹ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004 sf. 118



Resim 6. William Morris (1834-96) ve William de Morgan'a (1839-1917) ait el yapımı ve el boyaması seramik panel, İngiltere, 1876

Kunstwollen'da belirtilen bir evrenin manifestosu olarak, zekice yapılan algısal etkilerin analizlerden bazıları, bu stilistik gruba özgün olmaktan uzaktır. Neticede Grek anahtar deseni (meander formu) kadar figür ve zemin arasındaki yer değişimiyle cesurca oynamış bir başka ornament yoktur. Alois Riegl'in 'kunstwollen' tanımını, Rönesans'ın betimlemedeki artistik sezgisel gücünde olduğu gibi, rastlantısal olanın taklidi, doğanın temsil yoluyla ele geçirilmesi olarak tanımlar.

Worringer'in 'Soyutlama ve Özdeşleyim' adlı eserinde popülerleştirdiği mesajı, yeni çağ için yeni bir sanat biçimlendirmeye çalışan erken yirminci yüzyılın devrimci hareketleri tarafından sahiplenildi. Tarihsel stillerin bayat uyarlamalarından kaçma arzusu, yüksek sanat ve uygulamalı sanatların birlikteliğinin hayati bir talep

olduğu, Art Nouveau hareketine ilham verdi. Ve tabii stiller üzerine araştırmalar bu disiplinler arası içsel uyum ve birlik arayışından etkilenmiştir. Kökenleri ondokuzuncu yüzyılın sanatsal durumundan kaynaklanır.

1.4 Estetik Yasaları Dahilindeki Simetri ve Uyum

'Eser yaratmak, bir dünya yaratmaktır...'

Vassilly Kandinsky

Estetik, klasik anlamıyla güzelliğin ne olduğu sorunsalını yanıtlamakla ilgilenen felsefe bilimidir. Bu bağlamda güzel olan ile sanatın özdeşliğini ortaya koyan anlayışın ürünüdür. Antikite'den bu yana güzellik sorunu felsefeyi ilgilendirmiştir ancak 'estetik' sözcüğüyle ilk olarak filozof Baumgarten'in 'Aesthetica'* adlı eserinde karşılırız. Bugün güncel sanattaki estetik anlayışı tarihsel bir yöntem kullanarak sanatı açıklamak üzerine kurulmuştur.

Antikite'den sonra sanatçılar ve düşünürler doğada ve sanatta, güzellik kriterlerini açıklayabilmek için büyümlü bir matematiksel formül araştırmaya koyuldular. Bu büyümlü formül 'altın oran'da bulunmuştur. Bu orantı, parçayla bütün arasındaki ilgiyi gösterir. H. Wölfflin, çoğunlukla mimari yapılara uygulanan altın oranı, Klasik İtalyan sanatında incelediğinde Grek ve İtalyan yapılarının orana uyduğunu ancak Gotik yapılar ve Kuzey Sanat'ı yapılarının aynı ölçüde uyum sağlamadığını söyler. Altın oran Rönesans için ciddi önemi olan bir oran sistemi iken sonraki dönemler için geçerliliği tamamiyle yitmiş bir oranlama sistemi olduğundan kısa zamanda terk edilmiştir. Altın oran bir eser yaratılırken kurulabilecek düzen bağlantılarından hiç te zorunlu olmayan biridir ve çağdaş sanat uyum ve yaratma sorunsalını tek bir formüle indirgeyemeyeceği için böyle bir yaklaşımı yadsımaktadır.

Orantıya bağlı olarak bulunan bir diğer biçimsel ilke ise simetridir. Simetri doğanın temel bir prensibi olarak hüküm sürdüğünden sanat eserlerine yerinde bir referans verir. Simetriyi, bir bütünün parçaları arasındaki kendine özgü düzeni ifade

* Filozof **Alexander Gottlieb Baumgarten**, (1714-1762) Alman asıllı filozof '**Aesthetica**', adlı eserini 1750-1758 yılları arasında yazmıştır.

* **Antikite**: Antik çağ. Yunan ve Roma uygarlıkları için kullanılır. Yaklaşık olarak MÖ. 6. yy ile MS 3. yy arasında kalan dönem için kullanılır. MS 3-6 yy Geç Antik Çağ olarak adlandırılır.

eder. Bir bütüne ait ve onu oluşturan parçaların kendi aralarındaki uyumu ya da dengesi olarak tanımlayabiliriz. Algımız dikey çizgiler üzerinden hareket ettiği için bir dikey eksen üzerinden bakıldığında, birbirini tamamıyla karşılayan iki yarımından oluşan bir bütünü oluşturmalıdır. Simetrik düzen, daha çok görme duyusu ile algılanabildiği için nesnenin ya da figürün bulunduğu mekana ait bir sistemdir. Elbette müzikte, edebiyatta ve sürece dayalı kimi disiplinlerde de simetriden bahsedilir ama bu alanlardaki simetri tanımımız daha çok kavramın simgesel anlamı ile ilişkilidir. Simetri, bir bütünün iki yarısının aynı anda kavranmasına dayanır ve bu da nesnenin bulunduğu mekana ait bir tanımlama gerektirir. Zaman ya da süreç temelli disiplinlerde ise kavrama, aynı anda değil art arda gelişir. Dolayısıyla simetri tanımımız daha çok görsel sanatlar için geçerlidir.

Algımızın ve beğenimizin, simetrik nesne ve biçimlerden estetik haz almasının sebebi; doğa da ve kendi bedenimizde simetrik prensiplerin bulunmasına dairdir. İnsan bedeni, ağaçların yaprakları, kelebekler, kuşlar ve doğadaki tüm canlıların sahip olduğu bir temel prensiptir simetri.

Özellikle Antik Sanat, İtalyan Rönesansı, mimari ve süsleme sanatlarının da temel prensibi haline gelmiştir. Resim sanatında, özellikle Leonardo'nun üçgen kompozisyonlarının ya da Barok'un diyagonal kompozisyonlarının temel prensibi yine simetri yasasına dayanır.

Estetik kriterler içindeki bir diğer nitelik ise harmoni (uyum) 'dir. Genel bir tanımla iki ya da daha fazla unsurun bir bütün meydana getirebilmek için birleşmeleri ve bu bütün içinde denge unsurunu barındırarak varolmalarıdır. Harmoni felsefede ilk olarak varlık yönünden ele alınmıştır ve varoluşun temel ilkelerinden bir diğeridir. Bu yönden felsefede bir kaç farklı harmoni anlayışı yer alır.

'Birincisi Pythagorasçılar*'ın uyum anlayışıdır. Bu anlayış sayılar ve sayılar arasındaki ilgiye dayanır. Ancak sayı ve sayılar arasındaki bu ilgiler sadece aritmetik kavramlar olarak değil aynı zamanda mistik nitelikte elemanlar olarakta düşünülür.

* **Pythagorasçılar:** İlkçağ Yunan felsefesinin ikinci okulu. Dini, bilimsel ve felsefi görüşleriyle seçkinleşmiş olan Pythagorasçı Okul'dur. Milat'tan önce altıncı yüzyılın ikinci yansında Güney İtalya'da, Kroton'da Pythagoras tarafından kurulmuş olan Okul, İlkçağ Yunan felsefesinde, İyonya'da kurulmuş olan Doğu geleneği karşısında, Batı geleneğini temsil eder.

İkincisi Herakleitos'un karşıt kuvvetler arasındaki diyalektiğe dayalı harmoni anlayışıdır. Buna göre varlık, karşıt kutuplara doğru çeken kuvvetlerin gerilimine dayanır. Bu gerilim bir harmonidir. Tıpkı bir lir'in karşıt yöne çekilen tellerinin geriliminden doğan harmonide olduğu gibi. Üçüncüsü ise Platon'un organik harmoni anlayışıdır. Burada Herakleitos'taki gerilim ilkesi yerine stabil ve yetkin bir durum söz konusudur. Çünkü bu ilkeye göre öğeler bir denge içinde olmalıdır.¹²

*'Antikite kaynaklı bu üç anlayışa bir de Leibniz'in 'harmoni preetablie'" anlayışını da eklemek zorundayız. Bu anlayışa göre evreni oluşturan ve tinsel nitelikte olan monad"lar arasında Tanrı tarafından kurulmuş, sonu olmayan ezeli bir uyum söz konusudur. Bu uyumla da hem evrenin hem de evren hakkındaki bilgimizin objektivitesi sağlanmış olur.'*¹³

Sanat eseri, ruh ve doğa arasındaki denge ve düzeni yansıtır. Bu düzen ise kendini ontolojik bir harmonide ifade eder. Theo Van Doesburg*'a göre biz doğadaki harmoniyi kavrayamayız ancak sanat yapıtlarında bu uyumun bir yansımasını ifade edebiliriz. Sanatçının görevi de bu gizli evrensel dengeyi keşfetmek ve ona biçim vermektir. Mondrian bu noktada Doesburg'dan ayrılır. Ona göre, sanat evrendeki uyumu izlemez, sanat eserinin kendine ait bir denge sistemi vardır ve eser kendi içinde sistemli bir bütündür. Bu bütün içinde doğayı tamamlar ve hatta onu aşar. Artık sanat yapıtı bir sistem içinde ifade edilmiş doğa demektir.

'Doğadaki uyum fenomenlerle, görsel dünyadaki uyum ise biçim argümanları ve onların kullanımı ile ilgilidir. Yani sanat eserinin uyumu onun ontolojik yapısı ile ilgilidir. Doğadaki uyum onu oluşturan unsurların tesadüfiliğine dayanır, sanat eserindeki uyum ise belli sistemler ve bu sistemlerin eser içindeki varlığına dayanır. Kandinsky sanat üretimini evrenin yaratılışı ile özdeşleştirir ve 'eser yaratmak, bir dünya yaratmaktır.' der. Çünkü ikisinin de ontik yasaları benzerlik gösterir. Denge kavramı, evrensel olanın ontik yapısını ve onun dayandığı yasa ve zorunlulukları ifade eder. Bu nedenle 'uyum' yerine 'denge' kavramı tercih edilir. Estetik

¹² Bkz. ayrıntılı bilgi için, Tunali İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, sf. 217

* **harmoni preetablie**: ezeli ahenk

* **Monad** (sembol) Antik çağ filozofları Pythagoras, Parmenides, Xenophanes, Plato, Aristotle ve Plotinus tarafından kullanılmış Tanrı'yı ya da ilk oluşumu simgeleyen sembol.

¹³ Bkz. ayrıntılı bilgi için, Tunali İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, sf. 217

* **Theo Van Doesburg**, (1883-1931) Alman sanatçı. Resim, yazı, şiir ve mimarlık alanında çalışmalar üretmiş olan 'De Stijl' grubu lideri.

kavrayışımız, şeylerin ve nesnelerin belli bir uyum ve denge sistemine sahip olmaları ile açıklanabilir.'

Gombrich 'Düzen Duygusu' isimli ünlü eserinde 'güç alanları' başlıklı bölümde sunduğu çeşitli örneklerle, gözün, en az dirençli çizgiden bile etkilenecek bir simetri aradığını belirtir. Bunu da beyindeki gerçek bir fiziksel güç alanının varlığından dem vurarak açıklar. Bunun için, hem merkezi hem periferal** karşıtlığı tanımlayan orjinal dilinde 'central importance' ya da 'merkezi önem' olarak adlandırdığı tanımı kullanır.



Resim 7. Raphael, 'Madonnna della Sedia', tuval üzerine yağlıboya, 1514

Form; çevresindeki belirleyiciler ile var olur ve bunlar, onun 'konumsal arttırımı'na ya da 'konumsal zayıflığı'na hizmet eder. Bu kavramlar resmi tanımlamamıza, koordinatlamamıza yarayan, resmin bulunduğu mekanla ve uzam algımızla ilgilidir ve görsel, biçimsel unsurların tümünü kapsar. Bir çok disiplindeki temel ilkelerin, algımızdaki seçicilik, yön, simetri ve merkez arayışımız gibi kimi belirleyicilerle şekillendiğinden söz edebiliriz. Örneğin sinema ve tiyatro gibi sahne

** **Periferal:** Metinde dış yüzey, kenar, çevre ya da çerçeve anlamında kullanılmıştır.

sanatlarında, temel karakter daima soldan gelir ya da klasik gelenek içindeki bir resimde önemli figür genelde merkezde gösterilir.

Gombrich 'güç alanı' teorisini açıklamak için, Raphael'in 'Madonna della Sedia'sını ve süslü, görkemli çerçevesini örnek verir. '*Çerçeve olmadan merkez de olmaz*' der. Bu örnekle birlikte kullandığı yine orjinal dilinde 'border' kelimesi, hem formları çevreleyen 'sınır' hem de dekoratif 'bordür' anlamında kullanılmıştır. Ve kelimenin sunduğu çift anlamlılıkla Gombrich bizi, görsellik ve anlam arasında düşünmeye yöneltir. Anlam eğiminin, merkeze doğru ilerleyen güç alanını sınırladığını belirtir. '*Çerçevenin üzerindeki maskeler ve akantos yaprakları, merkezi organize eder ve bu unsurlar ne kadar zengin olursa merkezin itibarı o kadar artacaktır*' der. Burada da temsili unsurların tanıtımı tüm konfigürasyona bakışımızı etkiler. Canlandırma en geometrik çizgilere değin yayılır. Çerçevadaki motifler bizi, resmin merkezine yönlendirir ve böylece 'güç alanı' kendi çekim alanını yaratmış olur.

İnsan, doğaya adım attığından bu yana doğayı bilmek, tanımak ve gereksinimlerine göre değiştirmek istemiştir. Doğayı bilme isteği insanı bilime, anlama isteği felsefeye, doğayı değiştirme isteği ise sanat yapmaya götürmüştür. Güncel sanat ise artık kimi yapıtların gösterdiği üzere, disiplinler arasındaki sınırlarında kaybolması ile yapıt ile birlikte bilgi üretmek üzerine gelişmektedir. Dolayısıyla bugün artık ne sanatın ne de sanatçıların gereksinimleri aynı değildir. Varolan yeni gereksinimler üzerine sanat ve bilim bir çok eserin üretimi için bir araya gelir. Bugün güncel sanat eserleri ve tasarımların kaygısı ise yüzyıllar boyu hüküm süren bu yasaları modifiye etmek ve yeni bir dil ile estetik biçim kurabilme üzerine gelişmektedir.

1.5 Anonimite Kavramı

"Anonim" eski yunancada omtma(mi-, isim) o/j(-sız) kelimelerinin birleşmesinden oluşmuş bir kelimedir. İsimsiz, adsız, sanatçısı bilinmeyen demektir, terim olarak 'anonim', bir objenin veya sanat eserinin kendisine ait ayırd edici bir özelliği, sanatçısına ait bir imza ya da tanımlama olmaması anlamına gelir.

Bundan yüzyıllar öncesinde insanoğlunun dış dünyaya karşı duyduğu korku ve güvensizlikle, dünya üzerindeki varlığını aşkın bir şeye dönüştürebilmek üzere harekete geçişinin tinsel bir dürtüyle ilgili olduğunu biliyoruz. Bu 'tinsel uzay korkusu' psikolojide 'agora fobi'* olarak karşımıza çıkıyor. Eski Yunan düşünürlerinden Albius Tibullus'un 'tanrı dünya da ilk korkuyu yarattı' sözünü hatırlayarak sanatın, tam da bu sebepten yüzyıllarca insanoğlunun vazgeçilmez üretim biçimi olduğunu biliyoruz.¹⁴ İnsanın akılca gelişmesi, evrenin bütünü içinde yitirdiği yeri (yabancılaşması) ile paralel olan bu içsel korkuyu geride bırakmıştır. Bu yüzden zaman ve kayıt dışılığın yanında, yüzyıllar öncesinden gelen bir eserin anonimliğinden bahsederken bugün kişiselliğinden bahsederiz.

Anonimite, bir dönem hristiyan geleneğinin tavrı ile de ilişkilendirilir ancak daha çok doğuya ait bir yaklaşımın izidir. Özellikle minyatür sanatında naturalizmin karşısında stilize bir anlatım mevcuttur. Bu yaklaşım doğuya ait tinsel bir dünya görüşünü yansıtmaktadır. Doğanın taklidi ya da sıradan insanın dünyayı nasıl gördüğü yerine tanrının dünyayı ve insanoğlunu nasıl gördüğü üzerine bir yorum ve betimleme minyatür sanatını belirler. Osmanlı'daki nakış atölyelerinde (nakkaşhanelerde) bezeme ve minyatürler birden fazla kişinin katkısıyla ortaya çıkar ve ortaklık ruhu ya da anonimite egemendir. Diğer bir deyişle sanat yapısı henüz bireysel değildir. Orhan Pamuk 'Benim Adım Kırmızı' adlı romanında Osmanlı'daki saray nakkaşları ve nakış geleneğini anlatırken belirgin bir üsluba sahip olmamanın, sanatçıya ait bir iz bulunmaması tersine işaretli, imzasız ve anonim olabilmenin bir üsluba sahip olmaktan çok daha zor olduğunu anlatır. Osmanlı nakkaşlarına göre nakış göz zevki içindir ve üsluba sahip olan nakış kusurları olan nakıştır.

Anonim eserler kişisel izlerden yoksun ve zaman içinde sanatçısının bulunduğu kültüre ait biçimsel bir tanımlama gösteren eserlerdir.

'Tinsel mülkiyet kavramı aklın, zihnin, düşüncenin ve duygunun ortaya çıkardığı fikri emek ürününün aidiyeti sorunsalına işaret eder. Anonimlik ilkesinin geçerli olduğu Orta Çağ boyunca ressam, heykeltıraşlar, 'bilinmeyen usta' olarak nitelenmiş ve çoğu eser sahibinin adı belirtilmemiştir. Anonimlik ilkesi için, hristiyan dünya görüşünün, sanata teolojik bir karakter dikte etmesi sebebiyle, bir dönem üretilmiş eserlere ait ne tinsel bir mülkiyetten ne de sanatçının özerkliğinden söz edilemez. Bu

* **Agora fobi:** Maddi meydan korkusu.

¹⁴ Bkz. Ayrıntılı bilgi için, Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, sf.23

*nedenle, tinsel mülkiyet, fundamental hristiyan dogmaların ve hristiyan kültürün zamanla modifiye edilmesi ile gündeme gelir. XIV. yüzyıldan itibaren bireyin ve bireysel girişimlerin varlığını duyurmaya başlamasıyla anonimlik ilkesi kırılır ve sanatçı isimleri kayıtlara yansımaya başlar.*¹⁵

Sanat yapıtı üzerine düşünmeye başlanması ile zanaatın ve geleneğin üstünde yapıtın yaratıcı fikirsel değeri ve aidiyet kavramı ile sanatçının kimliği tartışılmaya ve anonimite kavramı yavaş yavaş yok olmaya başlar. Eserin fikri değeri sadece malzemenin kendisi değil bir düşüncenin ürünü olarak tasarımıdır. (Bu noktada henüz adı konmamış olmasına rağmen yine maddi belirlenim iddiasına karşı sanatsal niyeti –kunstwollen-i hatırlamalıyız.) Ortaçağdaki dinsel otoritenin karşına sivil iradelerin çıkması ve aristokrasinin sanatla propaganda yapma ve güç kazanma arzusu sanat ve sanatçıya verilen değeri katlamıştır. Böylelikle artık ‘tinsel mülkiyet’ kavramından söz edilir. Tinsel mülkiyet, sanatçı haklarının özünü teşkil ettiği gibi sanat eserinin fikir düzeyinde oluşmaya başladığı andan itibaren somutlaştığı aşamaya kadar ki tüm sürecini kapsar. Lonca kurallarının esneklik kazanması, kollektif çalışmadan bireyselliğe geçiş sürecini de başlatır. Böylelikle eser ve eser sahibi önem kazanır.

*‘Yapıtı başından sonuna kadar kendi eliyle yaratma istemi ilk kez Michelangelo’da ortaya çıkar. Sistine Chapel’in tavan freskolarını zamanında tamamlayamayan Michelangelo, meseni Papa II. Julius tarafından görevden azledilmeye tehdit edilir. Ancak Michelangelo bu tehdidi hiç ciddiye almaz. Zira kendisinden başka hiç kimsenin söz konusu freskleri bitiremeyeceğinden emindir. Gerçekten de tavanın birinci bölümü 1 Kasım 1509’da tamamlandığında, Papa da dahil bütün Roma, bu muhteşem eserin yalnızca Michelangelo’nun imzasını taşıyacağına, bir başka sanatçı veya sanatçılar tarafından yapılamayacağına kanaat getirir. Böylece Michelangelo’ya sanatsal ediminde ‘mutlak özgür olma’ garantisi verilir.*¹⁶

‘Yunan düşüncesinde kaos ve çatışmanın karşısına ‘düzen isteği’ ile çıkan, dünyayı akli ilkelere bağlamak ereğini taşıyan doğal hukuk, Roma’da Stoa felsefesi’nin etkisiyle insan doğasının gereği olan ve evrensel bir nitelik taşıyan

¹⁵ Nilüfer Öndin, **Rönesans Döneminde Tinsel Mülkiyet Haklarının Gelişimi ve Sanatçı Hakları**, 2005, İstanbul

¹⁶ Toman Rolf, **The Art of the Italian Renaissance**, Könnemann, 1995, Germany, sf.154

* **Stoa Felsefesi** Roma İmparatorluğu zamanında hristiyanlık öncesi en etkin felsefi düşünce akımıdır ve hristiyanlığı da etkilemiştir. Bilge kişi olarak ünlenen Marcus Aurelius bir stoa düşünürüydü ve aynı zamanda batı tarihinde, filozof imparator olarak adlandırılmıştır. Stoa Yunanca, etrafı sütunlarla çevrili koridor anlamına gelmektedir. Stoa düşüncesi felsefeyi; mantık, fizik ve ahlak olarak üç genel başlıkta değerlendirip işler. Aristoteles’in tümellere ve mutlaklığa dayalı mantığının uzun yıllar boyunca egemen olduğu düşünce tarihinde, Stoa mantığının zamana ve olaylara dayalı koşullu önermeler üzerine yapmış olduğu çalışmalar, özellikle 19. yüzyıla birlikte yeniden ele alınmış ve mantık çalışmalarının çeşitlenip gelişmesinde belirgin bir rol oynamıştır.

*hukuk görüşüne dönüşür.*¹⁷ Doğal hukuk, diğer pozitif hukuk kavramlarından da üstün, insanın doğasında bulunan evrensel değer taşıyan yerleşik bir kavramdır. Ve sonrasında sanat eserinin tecimsel değer kazanmasına yol açmıştır.

Sosyolojik anlamıyla anonimlik özellikle yabancılaşma kavramıyla yan yana kullanılmaktadır. Modern sanayi toplumlarının kalabalık ve karmaşık yapısının bireyi mutsuz eden ve kendi kimliğine yabancı kılmasının yanında, onun bu yığınlar içerisinde kendi kişiliğini kaybedip anonimleşmesine yol açtığı da günümüzün bir gerçeği olarak karşımıza çıkmaktadır. Kısacası anonimlik bugün bu anlamda bireyin kimliğini yitirdiği bir süreçte işaret etmektedir.

Bir döneme kadar motif üretimi biçimsel olarak anonimite ile ilişkilendirilse de ortaçağdan sonra (Riegl'in de katkısıyla) bu durum tamamiyle terkedilmiş ve sanatçının kimliği ön plana çıkmıştır. Güncel sanatta motifin kullanımı ise bir imza kadar kişiselleşir. Motifin tarihsel belleği anlam düzeyinde, kültürlere ait bir tanımlama gösterip anonimleşebilir ancak biçim ve form düzeyinde bağımsız ve öznel bir kullanıma sahiptir ve soyutlamanın getirdiği kişisel yorum ile sanatçıya mal edilir.

1.6 Art Nouveau (Stil 1900) ve Mimari, Tasarım ve Resim Sanatı'nda Süsün Yeri

19.yy sonu ve 20.yy başı savaş sonrası değişen ve yenilenen dünyanın gösterdiği gelişim, bir çok disiplinin kendini sorgulamasını, tanımların ve alanların ayrımlarının yapılmasını gerekli kıldı. Modernleşmeye doğru gidilen süreç ve aydınlatma ile birçok disiplin gibi sanatta kendini yeniden konumlamamanın gerekliliğine inanıyordu. Aydınlanma süreci, geleneği terketmek değil ama modifiye edip yenilemek anlamına geliyordu. Yeni yüzyıl, sanayi devrimi ile yeni bir yaşam, yeni talepler ve makineleşmenin hayata geçmesi ile yeni bir tarz anlamına geliyordu.

1848 haziranında Paris'in yaşadığı şiddet ve büyük düş kırıklığının ardından sanat ve edebiyatta özerkleşme tutkusuna kapılır. Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtır. Yalıtımla kalmaz, hepsine ve dile

¹⁷ Adnan Güriz, **Hukuk Felsefesi**, Siyasal Kitabevi, 1999, Ankara, sf.149

getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olur. İyi, doğru, güzel artık onun derdi değildir; tersine metropolün kötü, sahte, ve 'çirkin' temsilleri üzerinden bir karşıt estetik inşa eder. İlerlemenin öncülüğü gibi avant misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ilerleme dogmasıyla alay eder. Vahşi olanı, primitif olanı yüceltir. Bu dogmanın yarattığı modernleşme karşısında kendi modernizmini kurar. Sanat artık herhangi bir hakikati değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Estetizm ve sembolizm bu dönüşümü ifade eder. Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşindedir. Baudelaire, dünyaya 'imgelem hükmetmelidir' derken kastettiği budur.¹⁸

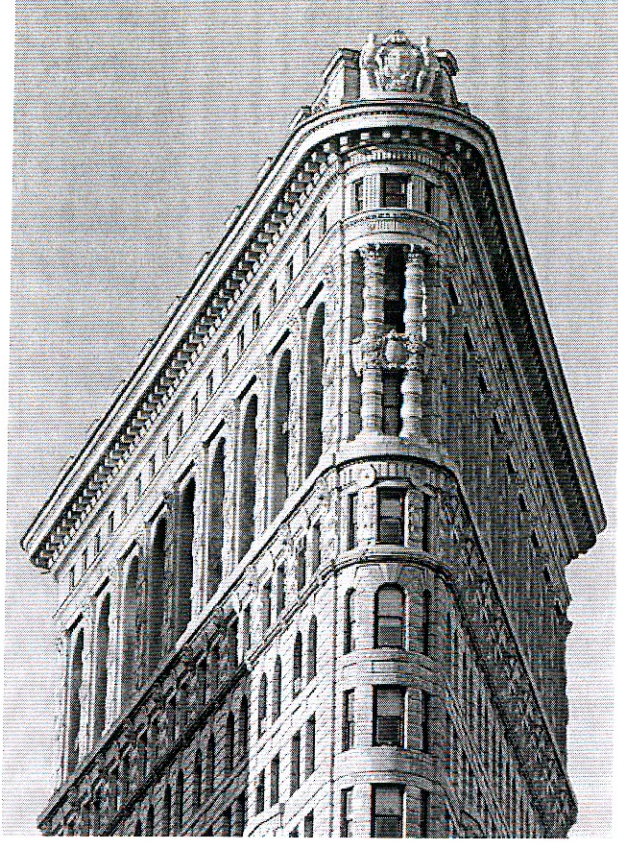
20.yy görsel estetiği Art Nouveau'nun baskın bir şekilde günlük kullanım eşyalarından mimariye her alanda kendini gösterdiği bir tarz olarak süslemeyi yüceltiyordu. Süsleme ve motif tasarımının giderek artan taleplerle bağımsız bir sanata doğru özgürleşmesi, dekorasyon ve fonksiyonellik arasındaki ilişkiyi etkiledi. Dekorasyonun ayrı bir estetik alan yaratmasıyla artık bu iki kavramın birbirlerinden bağımsız olarak düşünülmesi gerektiği anlaşıldı.

1851'de ornament'in büyük eleştirmen ve moralist'i, John Ruskin, The Stones of Venice'de mimari ile resim sanatını kıyaslayarak ornamentasyonun bir eleştirisini yaparak şöyle yazar:

Hiç bir mimari böylesine mağrur değildir ki basit olsun; bazı net ve güçlü çizgiler dışında gözü hedeflemeyi reddetsin; bakışlarımıza çok az şey önererek, önerdiği herşeyin mükemmel olduğunu ima etsin; özelliklerinin karmaşası ya da cazibesi yüzünden, araştırmalarımızı utandırmak veya haz ile baştan çıkarmak için küçümsesin.

Bu pasajı yirminci yüzyılın önsezili bir eleştirisi olarak değerlendirmemek zordur. Haz ile baştan çıkarmak ornamentin amacıdır. Mimarideki kullanımı ise anıtsal özellikleri ve anlam düzeyinde sembol ve heykelleri içermesi ile paraleldir. Art Nouveau mimarisi süsü tüm zenginliği ile kullanmıştır, modernizmle birlikte ise mimari ve sanat kavramsala, minimal ve düz yüzeylere yönelmiştir.

¹⁸ Burger Peter, **Avangard Kuramı** çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, sf.13



Resim 8. Flatiron Binası, New York City, Mimar Daniel Burnham, 1902

İnşa edildiği XX.yy başında da şimdi olduğu gibi, dünyanın kalbi sayılan New York şehrindeki, Flatiron binası, yapıldığı dönemin ruhuna ilişkin güçlü bir sembol olarak durur ve çevresindeki diğer binalardan bir anda sıyrılır. Onu özel kılan ve bu kadar çok fotoğraflanmasını sağlayan şey, Manhattan adasının en eski gökdelenlerinden biri olmasının yanında, farklı mimari yapısı, konumu ve ünlü fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'in kadrıjları kadar üzerindeki zarif ornamentlerdir. Fifth Avenue ile Broadway'in ve 23. caddenin birbirini kestiği köşede; şehrin en rüzgarlı yerlerinden birinde durmaktadır. Binanın iki yüzünün birleştiği yerde ise tüm katlar bir pencere ile dışarıya açılır. Üçgen binanın en eski kiracısı, binanın zerafetine yakışır şekilde, süslemeli fes imalatçılarından biridir. Bu basit not bile, insanların yaşam alanlarını seçerken bile, tıpkı Gombrich'in teorisinde olduğu gibi bir "sıralama sistemi" ve oryantasyonla hareket ettiklerini gösterir. Süslemecilikle uğraşan zanaatkarlar, belli bir farkındalıkla şehrin en süslü gökdelenini mesken edinirler.

Flatiron'ın inşasından altı yıl sonra Adolf Loos "Ornament ve Suç" isimli ünlü makalesini yayımladı ve ornamentleri gerici ve bir suç olarak nitelendirerek bir an

önce ondan arınmak gerektiğini yazdı. Loos, ornamentin barbarlık ve suçla özdeşleşimini geliştirip yorumladığında, dekorasyonun erotik çağrışımları üzerinde de fazlasıyla durmuştur. Hatta, ornamenti, primitif erotizmle, (en azından ima olarak) ornamentin yokluğunu ise saflık ve erdemlilikle özdeşleştirmiştir.



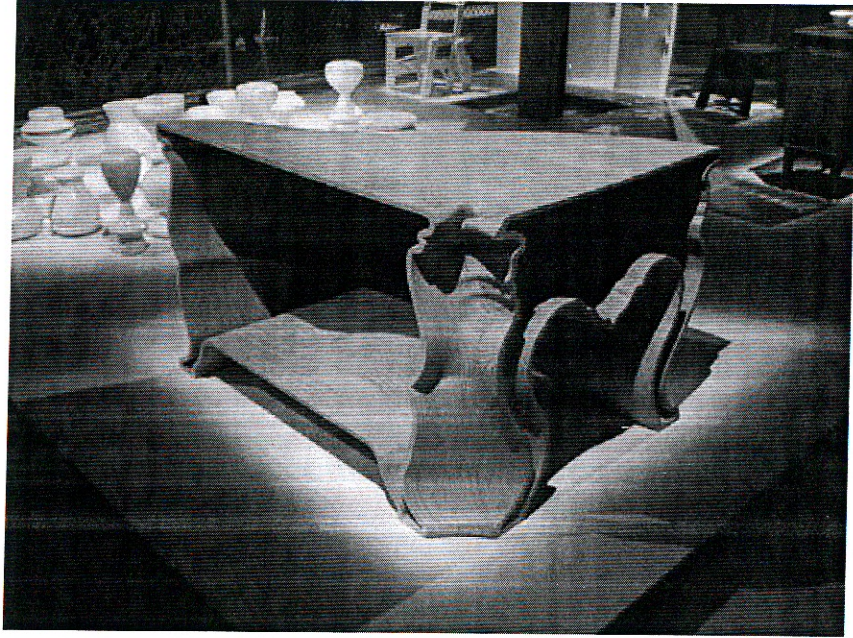
Resim 9. Letonya'nın başkenti Riga'da 800'un üzerinde bulunan Art Nouveau Mimari örneklerinden biri

Loos, Art Nouveau'nun, onun zamanının tarzı olduğu iddiasına meydan okur ve zorlama bir üslup olarak görür. Loos'un illeri sürdüğü estetik ise, kesinlikle, ornamente herhangi bir aşırılığı bayağılık olarak gören, Neo-Klasik geleneğe gitmektedir. *'Loos'un görüşleri aynı zamanda Ruskin* ve diğer İngiliz Tasarım reformcularının barbar ve egzotik el işçiliği geleneği üzerine yapmış olduğu vurgudan destek alır. Nitekim Loos'un radikal fikirlerinin bir çoğunun altında İngiliz reformcuların görüşleri yatmaktadır.'*¹⁹

* **John Ruskin**, (1819-1900), İngiliz yazar, şair ve sanatçı, Venedik mimarisi üzerine önemli çalışmaları bulunmaktadır.

¹⁹ E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, New York, 2006, sf. 33

Sanayi Devrimi ile gelişen makineleşme fonksiyonun önemini vurguluyordu. Sanat ve tasarım arasındaki ayrım ihtiyaca karşılık veren bir gereklilik olarak kabul gördü. Dekoratif formların yaratımının fonksiyonel işlevsellik adına güçlü bir biçimde bastırıldığı bir dönemde 'soyut sanat' pentür ve heykelin alanına girişini yaptı. Herkesin kabul edeceği gibi bu, yirminci yüzyıl kritiğinde hem hassas, hem de çelişkili bir noktadır. Çünkü dekorasyon ve soyutlama arasındaki ilişkiler, herhangi bir formülde özetlenmek için oldukça karmaşıktır.

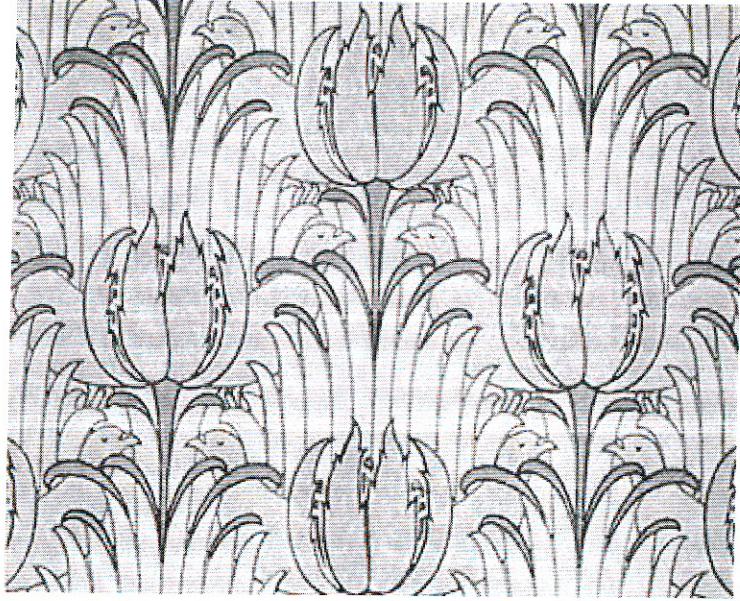


Resim 10. 'Sinderella Masası' (Cinderella Table), (MOMA) New York Modern Sanatlar Müzesi

Modernist etkilerle sanat kendi yeni alanını yapılandırırken soyutlama ile dekoratif sanatların yolları burada kesişir. Ve kendi temsilleri üzerinden bir ifade ve biçim oluşturmaya çalışırlar. Resim yüzeyindeki yeni bir ilgi ve sorunsalın keşfi, soyut sanatçıları dekorasyonun alanına bakmaya yöneltir. Zaten yirminci yüzyıl sanatında tasarımı etkilememiş bir yaklaşım neredeyse yok gibidir. Kumaş tasarımları ve duvar kağıtları üzerinde Kübizm, Tachism*, Op Art ve Pop Art'ın etkisi ve bu yeniliklerin endüstri yoluyla giderek hızla yayılması farklı yaklaşım ve tavırların iç içe geçmesini sağlamıştır. Ve bu değişim yeni yüzyıl ve yeni tarzın çoktan hüküm sürdüğü anlamına gelir.

* **Tachism**, Lekecilik. Kelime kökü fransızca 'tache'-'leke' kelimesinden türemiştir. 1940-1950 yılları arasında Soyut Expresyonizm'de bir Fransız stili olarak karşımıza çıkar. Amerikada ortaya çıkan soyut ekspresyonizm akımının Avrupadaki muadilidir.

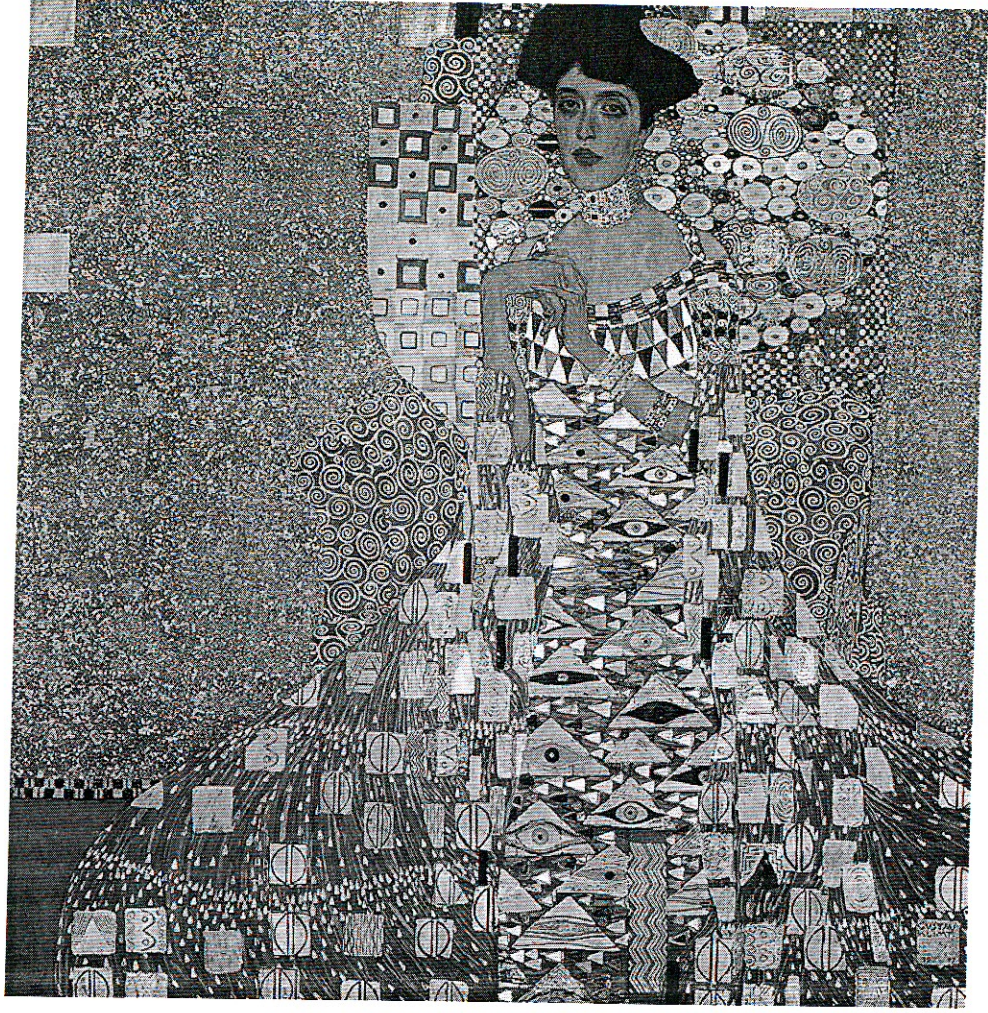
Art Nouveau resimde, artistik olanla dekoratif unsurların iç içe geçtiği bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. 19.yy'da özellikle floral desenlerle bitki motiflerinden esinli, kıvrımlı ve stilize formların hakim olduğu bir stil olarak sanat, tasarım ve mimaride bir dönemi belirlemiş bir tarzdır. Motif ve ornament farklı temaları yorumlayabilmek için en elverişli yöntem olarak görülüyordu. İfade biçimine göre, hem dünyevi hayata ait yaşamsal özellikleri hem de karanlık ürkütücü ve karamsar olanı göstermek için idealdi. Gustav Klimt, James McNeill Whistler gibi sanatçılar resim sanatında motif ve süs elemanlarını eserlerinde kullanarak, günün popüler yaklaşımını resmin sorunsal haline getirmişlerdir.



Resim 11. 1968 yılına ait Art Nouveau stili bir kumaş deseni

1897 yılında Gustav Klimt, bir grup sanatçı ile birlikte, zamanın akademik sanat anlayışına karşı çıkan Viyana Sezession* grubunu kurdu ve grubun ilk başkanı seçildi. Sezession'cular, kendi sergi sarayları ve *Ver Sacrum* (Kutsal Bahar) adındaki dergileri aracılığıyla, art nouveau anlayışını Viyana'da yaymaya çalıştılar.

* **Sezession** ya da **secession**; ayrılma, uzaklaşma anlamındadır.



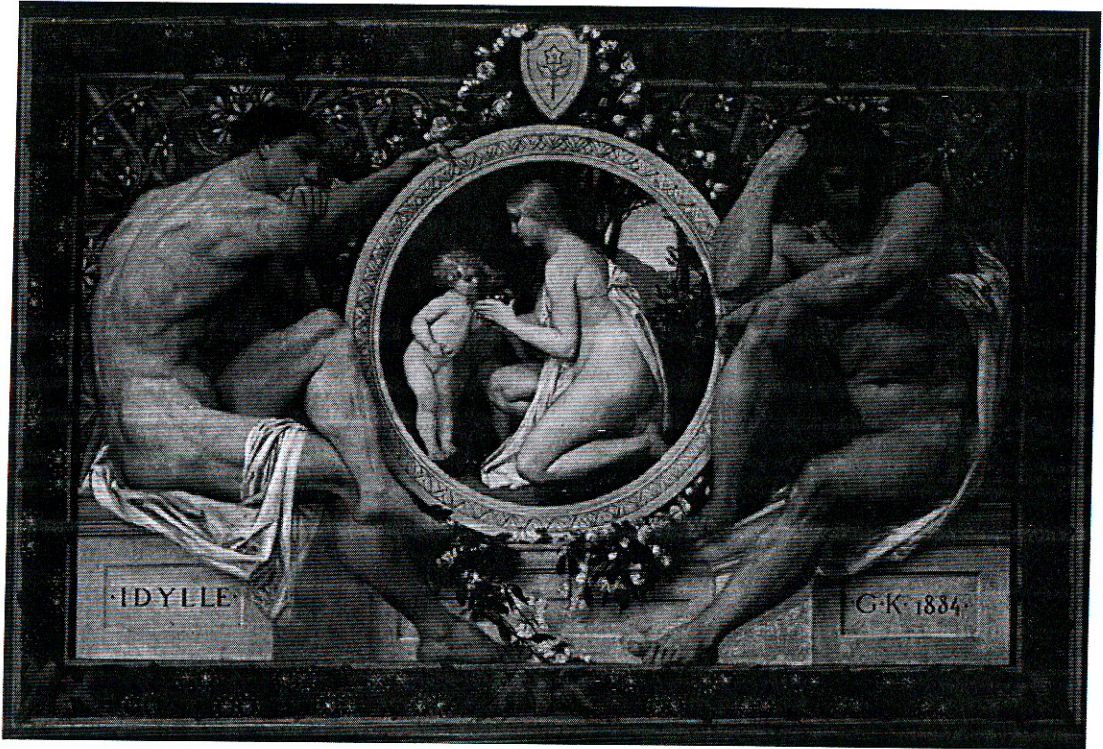
Resim 12. Gustav Klimt, **Adele Bloch-Bauer I***, 1907, tuval üzerine altın varak ve yağlıboya

Nitekim Sezession sanatçılarının ortak sanatsal kaygısı Goethe'nin ortaya koyduğu "Gesamtkunstwerk"*** kavramını somutlaştırmak olmuştur ve Viyana'da Art Nouveau'nun zirve noktası olarak değerlendirilebilecek oldukça önemli bir seyirci kitlesine ulaşmışlardır. Klimt'in 1902'de Sezession sergi sarayının duvarı için yaptığı 'Beethoven Frizi', zengin sembolizmi ve zarif süslemeleriyle Klimt'in tarzını en iyi yansıtan eserlerdendir. Klimt, 1905'te bazı Sezession üyeleriyle anlaşamayarak gruptan çekilmiştir.

* Bu resim aynı zamanda haziran 2006' da 135 milyon dolara satılarak, dünyanın en pahalı resimlerinden biri olmuştur.

** **Gesamtkunstwerk**, bütünlüklü sanat eseri manasına gelir. Goethe tarafından ortaya konup Richard Wagner gibi ünlü besteci ve yorumcular tarafından kullanılmış, operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen teoridir. Bu teori, müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur.

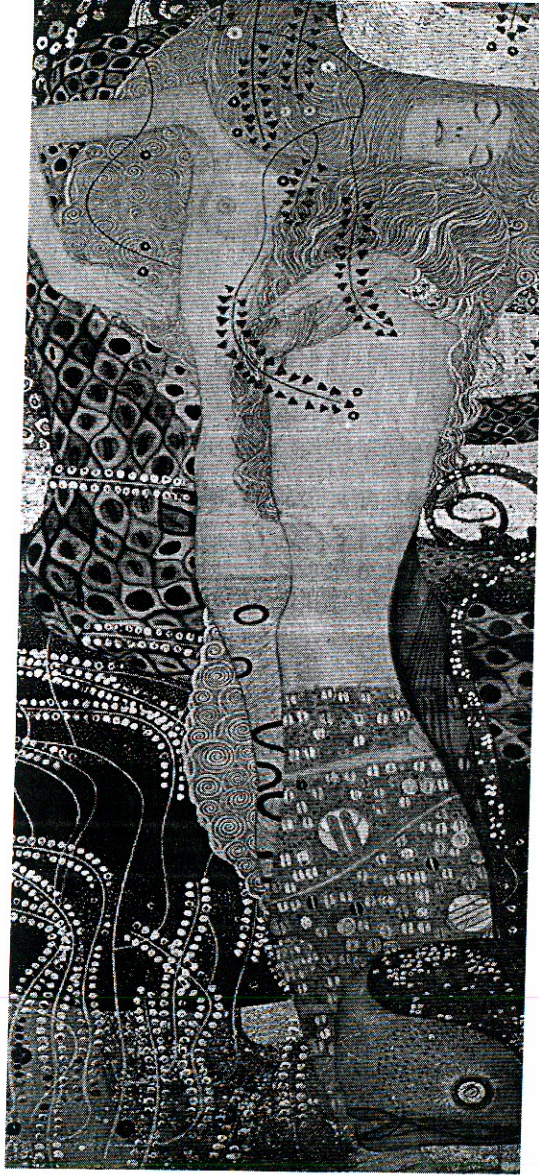
Gustav Klimt duvar resimlerinden peyzajlara, portrelerinden iç mekan düzenlemelerine kadar her eserini süsün hem biçimsel hem sembolik anlamlarını kullandığı resimsel dille gerçekleştirmiştir. Klimt Doğu'ya ait bir soyutlama kavramıyla yakından ilintili bir estetiğe bağlı kalır. Kompozisyonlarındaki doku zenginliği ve sık sık kullandığı altın yaldız ile süslemeyi ve dekoratif olanı yüceltir. Portreleri kadar peyzajları da çarpıcı ve zengin dokulara sahiptir. Süs, onun resminde tamamlayıcı bir yan unsur değil Klimt'in resim dilinin bir parçasıdır.



Resim 13. Gustav Klimt, 'Idylle', tuval üzerine yağlıboya, 49.5 x 73.5 cm, Viyana Tarih Müzesi ,1884

Kadın güzelliğini görkemli ve pahalı malzemerle, güçlü sembolik motiflerle anlatmayı tercih etmiştir. 1907 yılında yaptığı Adele Bloch-Bauer'in portresi altın varak kullanılarak yapılmış bir resimdir. Klimt, Adele'in portresinde, 1903 yılında ziyaret ettiği İtalya'nın Ravenna şehrindeki İmparatoriçe Theodora'nın portresindeki Bizans mozaiklerinden esinli motifler kullanmıştır. Mısır Tanrısı Ra'nın gözü motifini merkezde kullanarak vurgu yapmıştır. Adele deforme olmuş parmaklarını zerafetle saklarken Klimt; zengin, sembolik ve ikonik anlatımıyla gerçekleştirdiği resmiyle onu yüceltir ve adeta tedavi etmeye çalışır.

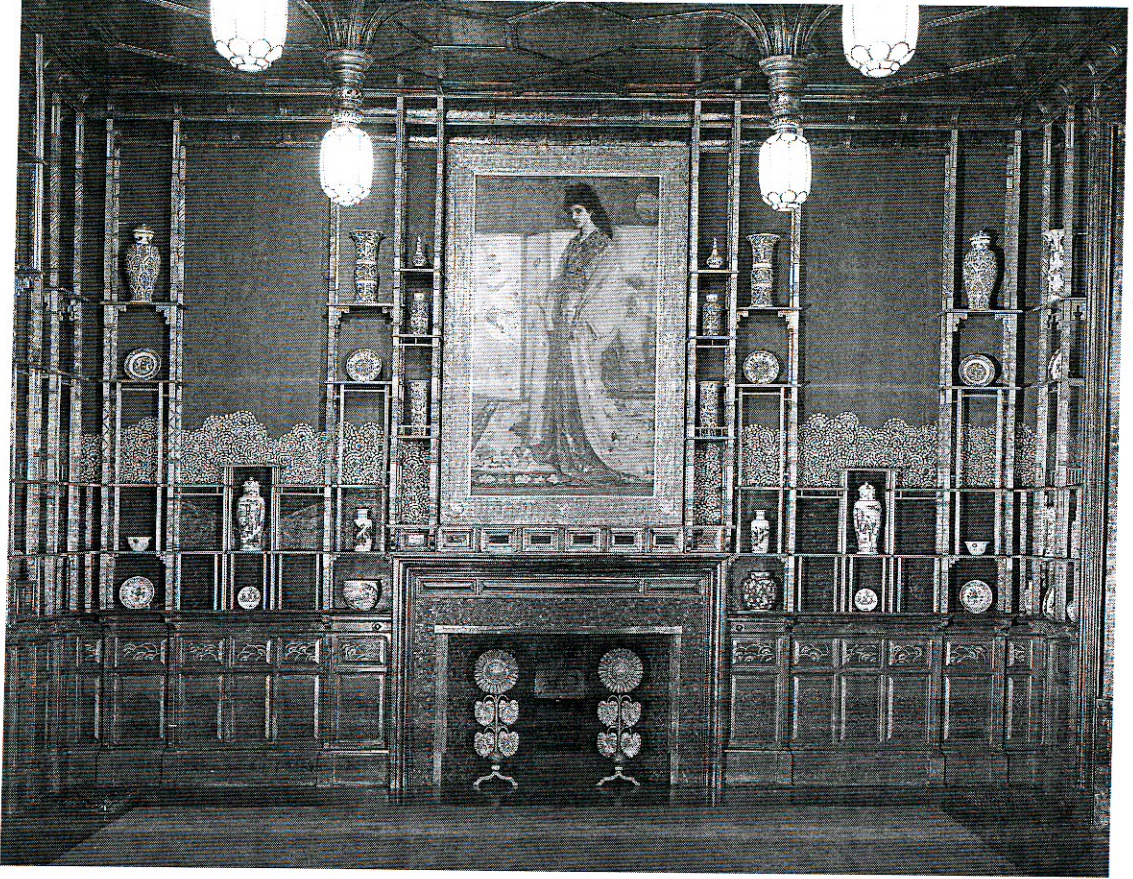
Klimt; pek çok kilise, müze, tiyatro ve devlet binasının iç süslemelerini yaptı. Ancak eserleri; kimi zaman motif, süs ve varaklı boyamaları resmine cesurca eklemesi ile dekoratif ve içerik olarak, radikal, karamsar ve pornografik bulunarak eleştirildi. Klimt eleştirilere aldırmadı ve bunlara karşın, kendi resimsel yaklaşımını yandaşlarıyla birlikte güçlendirerek yeni bir tarzla diğerlerinden ayrıldıklarını gösterdi.



Resim 14. Gustav Klimt, Su Yılanları I, 1904-7, (Wasserschlangen) Parşömen üzerine karışık teknik, 50 x 20 cm Viyana, Österreichische Galerie

Sanatta tamamiyle estetik gündemin hizmetinde olan teklifsiz bir taraf vardır. Bu sanat tarihçilerinin 'sanat için sanat' ifadesiyle değinmekten hoşlandıkları, ideolojiden bağımsız ve sadece görsel zevk ve estetik değer iddiası taşıma adına

Üretilen sanat biçimidir. Bu nosyon sıklıkla 19.yy sonlarında özellikle James McNeill Whistler'in işleri ve İngiliz sanatıyla ilişkilendirilir.



Resim 15. James McNeill Whistler, 'Mavi ve Altın Renginin Harmonisi: Tavuskuşu Odası', 1876-77

Whistler ise eserleriyle resim ve müzik arasında bir paralellik kurmaya çalıştı. Bu yüzden pek çok resminin adı 'senfoni', noktrn (gece müziği) ya da 'melodik düzenleme' (arrangement) gibi isimler taşır. Klimt gibi onun da resimlerinde romantik etkilerle motifler unsurları bir arada görürüz. En önemli çalışmalarından biri 'Peacock Room' olarak bilinen 'Mavi ve Altın Renginin Harmonisi: Tavuskuşu Odası'dır. Bu iç mekan düzenlemesi Whistler'in Doğu ve Batı'ya ait stilleri bir arada kullandığı eklektik bir düzenlemedir.

Whistler'in kullandığı bu tarz Anglo-Japon stili* olarak tanımlanır. Özellikle 19.yy sonu 20.yy başı tasarım elemanları ve iç mekan düzenlemeleri aristokrasinin ilgi odağı olan Japon kültüründen izler taşır. Tavuskuşu, doğuda ölümsüz aşkın ve

* **Anglo-Japon Stili**, yaklaşık olarak 1872-1900 yılları arasında İngiltere'de, Asya ve özellikle Japon kültürüne ait tasarım mimari ve dekorasyon unsurlarına karşı duyulan hayranlıkla oluşmuş bir stildir.

cennetin sembölüdür ve 'Tavuskuşu Odası' da dünyevi güzellikleri gösteren vitalist bir yaklaşımı sergiler. Whistler tıpkı bir mimar gibi odayı her şeyiyle yeniden düzenlemiştir. Kullanılan her motif ve sembol anlamlı bir bütüne hizmet eder. Uzak doğu ve Asya kültüründen esinli geometrik ve sembolik motifler odanın bütüne hakimdir. Belirgin bir mavi-yeşil ile altın varaklı çiçek ve bitki stilizasyonları, geometrik tavan süslemeleri, mavi desenli çin porselenleri ve yine Whistler'e ait resimlerin bulunduğu oda aynı zamanda bir koleksiyoner olan Frederick Richards Leyland için yapılmış bir yemek odasıdır.

19.yy da tasarımda, dekoratif olanla fonksiyonel olan birbirinden ayrılmıştır ancak resim kendi dilini zenginleştirebilmek adına 'kendi tarihiyle birlikte bir sanat formu olan süs'ü bünyesine dahil etmiştir. Art Nouveau'nun etkisi bu yönde sanatçılar için bir açılım olarak görülür. Resim sanatı 'süs'ü 20.yy başında eklektik bir yapı içinde bir yan unsur olarak kullandıysa da daha sonraki yıllarda özellikle Matisse'in katkısıyla 'süs' kendi başına varolarak özerk alanını yaratacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİST SÜREÇ İÇİNDE MOTİFİN YERİ ve KÜLTÜREL EVRİMİ

2.1 Adolf Loos ve El Emeğinin Sonu

Adolf Loos Avusturyalı bir mimar olarak modernizmin kurucuları arasındaki en belirgin figür olarak karşımıza çıkar. 'Adolf Loos, ornamentin yürürlükten kalkmasını ilk talep eden insan olarak hatırlandığından beri, onu yirminci yüzyıl dekoratif sanatında anahtar figür olarak adlandırılmasında ironiden fazlası vardır. Kuşkusuz, 1908'deki 'Ornament ve Suç' önermesi, ornamentin sonu için ilk açık çağrıydı. Ancak Loos'un argümanı ve bunun, onun mimari çalışmalarıyla olan ilişkisi, orijinal seyircisinin takdir etmekte yetersiz kaldığı ince detaylardadır. Loos'un sonradan modernist yarı-tanrı statüsüne yüceltilmesi, ve argümanının popüler bir biçimde ornamenti suçla eşleştirir hale indirgenmesi, başarılarını halen çarpıtmaktadır.



Resim 16. Adolf Loos (1870-1933)

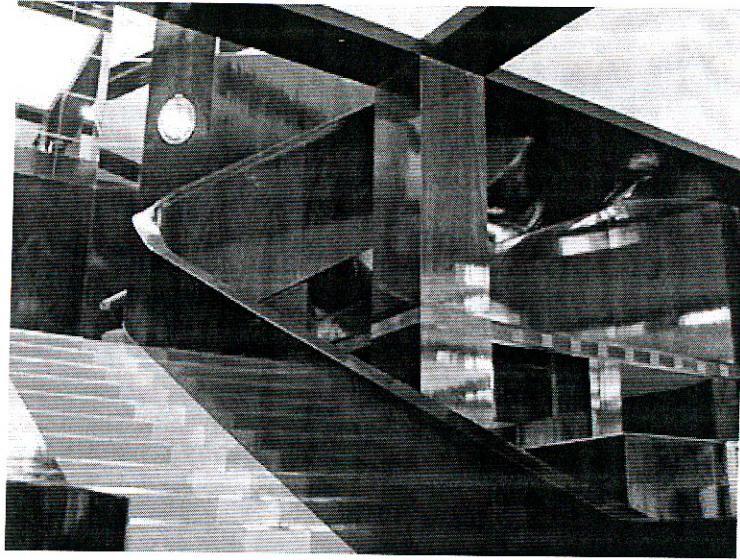
Loos'un gerçekte ne istediğini ve neyi başardığını anlamak için, 1908 yılında yazılıp, 1910 yılında yayınlanan 'Ornament ve Suç' isimli ünlü makalesinin, yirminci yüzyıldansa ondokuzuncu yüzyıla ait bir bakış açısıyla yazıldığı fikrini kabul etmemiz gerekir. Bununla birlikte Loos'un ornamente karşı gerçek davası, detaylarına ve duyarlılıkla tartışılmış olmasına rağmen genellikle estetik değil ekonomiktir. Loos için, ortak insan emeğinin, para ve materyalin boşa gitmesi bakımından, ornamente gösterilen ilgi hepsinin ötesinde 'ekonomik bir suçtur'. Loos'un savunusu; sanayi devrimi ve gelişimle birlikte, yeni bir yaşam tarzına ihtiyaç duyan Batının, zaman, emek ve para tasarrufuna katkısı olabilecek, bununla birlikte modern insanın rafine beğenisini karşılayabilecek yeni bir tarzıdır.

Bu nedenle 19.yy kültür ve sanat düşüncesine ve dönemin profiline bakmamız gerekir. Bahsedilen yıllar Art Nouveau'nun doruğa ulaştığı, süsleme ile el işçiliğinin her alanda popülerleştiği bir zaman dilimidir. Süs unsurunun, günlük kullanım eşyalarından afişlere, mimariden tasarıma kadar her alanda fazlasıyla boy gösterdiği bir estetik durum Loos ve yandaşlarına göre modernleşmeye engel oluyordu. Loos'a göre Art Nouveau'nun süslü tasarımları, erotik ve yozlaşmıştır; uygarlığın yüceltme, nitelikli kılma, saflaştırma yönündeki asıl ilerleyişinin geriye döndürülmesidir.

19.yy ornament düşüncesinde üç faktör ayrışır. Sanayi devriminin toplumsal ve ekonomik sonucu olarak düşük imalat masrafları ile el işçiliğinin yerini, makina yapımı imitasyonların alması ve bu ürünlerin el işi ürünlere göre zayıf işçilikleri ve 'ruhsuzluğu' ile yaşam kalitesi konusunda endişe duyan burjuvayı etkileyişi. Onlara göre modernizm, ornamente karşı ciddi bir tehdit unsuruydu.

İkinci faktör ilkinin yakından takip eder. Ornament sadece görsel zevk adına değil o zevki mümkün kılan herşey adına vardı; İnsanlar özel ve eşsiz bir şeye sahip olduklarında, onu oluşturan zevke, birikime, beğeniye, emeğe ya da eşyanın ruhuna sahip oluyorlardı. Bunların paylaşımı ise sosyal açıdan burjuva ve aristokrasinin günlük yaşantılarının bir parçasıydı. Şimdi onu tehdit eden ve ortadan kaldırmak isteyen güçlerle yüzleşilecekti. Tarihte ilk kez, insanlar ornamentini, hayati önemi olan bir şey gibi, Batı medeniyetinin, onu neredeyse bir gecede ortadan kaldıran felaketini atlatmasını sağlayabilecek doğru ornamentini arzu eder gibi tartışmaktaydılar.

Üçüncü ve sonuncu olarak ornament, temelde Batıya ait değil Doğuya ait bir tarzdı. Ve Batının kendine ait ornamental bir tarzı aslında hiç olmadı. Motif ve süs kavramları seferler, siyasi jestler ve hediyeler ya da yolculuklar sırasında keşfedilerek Batının yaşamına girmişti. Bunlara duyulan hayranlık ile Batı, ornamenti kendine mal etmeye çabaladı. Ondokuzuncu yüzyılın iki büyük tarzı Klasik ve Gotik'ti. Her ikisinde o gün için doğru tarz olduğunu iddia eden savunucuları vardı. Ancak kesin bir gerçek vardı; iki tarzda artık miadini doldurmuş ve 19.yy insanın taleplerini karşılayabilecek nitelikte değildi.



Resim 17. Michaelerplatz, Mimar; Adolf Loos, Viyana, 1911 (iç mekan)

Diğer yandan Loos'un kariyerindeki bir çok çelişkiden biridir; yirminci yüzyıl içindeki hak edilmiş yerine karşılık, modernleşen bir dünya da yaşam kalitesi için uygulamalı sanatların önemine herkesten çok inanıyordu. Elbette sebebi, doğrudan on dokuzuncu yüzyıl sosyal estetiğinden kaynaklanmaktadır. Loos, sunduğu manifestosu ile ornament'in terkedilmesini değil onu özgürleştirerek ayrı bir beğeni ve kategoride sunmayı teklif ediyordu.

Loos, çağın yeni bir ornamental tarz yaratamıyor oluşunu bir zafer nidasıyla karşılar ve şöyle der: *"Görmüyormusunuz ki bizim çağımızın yüceliği buradan, yeni bir ornament yaratma yetisine sahip olmayışımızdan geliyor..?. Ornamentin ötesine geçtik ve savaşıarak onu yendik, ornamentsizliği kazandık."* Loos' un şiddetli söylemi görünüşte bize ornamenden kurtulmamız gerektiğini söyler ancak bu belki de

Loos'un aklından geçen en son şeydir. Nitekim şiddetle karşı çıktığı ornamente yeni bir açılım getirerek, taş ve ahşap gibi materyallerin ornamental özelliklerini farketmiş ve 'modernist ornament'in ya da 'materyal temelli ornament'in keşfini gerçekleştirmiştir. İnşa ettiği Michaelerplatz'ın girişine yerleştirdiği yeşil ve beyaz *cippolino* mermeri sütunlar, hem fonksiyonel olarak hem de taşıdıkları kendilerine has süs öğeleri ile modernist ornamentin havarisidirler .



Resim 18. Michaelerplatz, Mimar; Adolf Loos, Viyana, 1911

Binanın tarihi önemi; geleneksel yapı ve fonksiyona sahip olmasının yanında geleneksel anlamda ornamente sahip olmayan ilk şehir binası olmasından kaynaklanır. Konum olarak İmparatorluk binası'nın tam karşısında bulunmaktadır ve dönem için dış görünüşünün geleneksel ornamentten yoksunluğu hatırı sayılır derecede sansasyona yol açmıştır.

"Viyana şehir otoriteleri ornamentleri ortadan kaldırdığını düşünerek Loos'dan nefret etti, avant-garde aynı sebeple ona hayranlık duydu... Temsili formların yokluğu ile pentürde yükselen soyut eğilimlerle kusursuz bir uyum içindeydi. Mimariyi ornament el işçiliğinden özgürleştirerek bu yeni tarz modernizasyonun ekonomik baskıları kabul edildi ve geleneksel anlamda el işçiliğinin olmadığı bir geleceğe doğru yön verildi. Bu başarıyı pekiştirmek için Loos, hem izleyiciler hem üreticiler için ornament reddederek modern döneme temiz bir şekilde girdiklerine, onlara kullanım için gösterdiği şeyin ornament olmadığına inandırarak olanaklı hale getirdi. Ve neredeyse bir yüzyıl boyunca herkes buna inandı.

Loos eğitim aldığı sırada, ondokuzuncu yüzyılın son on yıllarında, ornamentin popüler imgesi, yalnızca Art Nouveau gibi non-konformist hareketlerle çeşitlilik gösteren bir görkemlilik, eklektisizm ve literalizm'e ait bir imgeydi. Bununla birlikte, literalizm ve suniliğe karşı tepkiler üzerine bildiklerimiz ışığında, materyal-temelli ornament ve süreç-temelli ornamentin ortaya çıkması bir sürpriz olmamalı. Sonuç olarak, yüzyılın sonu civarında, dekoratif sanatçılar belirgin kaynaklardan kurtulup, 'spontane' ornamentler geliştirmeye başladılar.²⁰

Loos ornamentsizliğin ruhsal gücün ifadesi olduğunu söylüyor ve ekliyordu: *'Modern insan geçmiş dönemlerin ve yabancı kültürlerin ornamentlerini kendi takdirine göre kullanır. Kendi yaratıcılığı içinse, farklı şeylere yoğunlaşır.'* Bu sözlerle Loos, modernizmin temel sorunlarından birini tanımlar ve üzerine gider; toplumu homojenize ederek bireysel olanın değerini düşürebilme gücü. Ornament'in kitle üretimi gibi, ornamentin elenmesi de, zamanında bir çokları tarafından bireyselliğe bir darbe olarak görülmüştür.

Dekorasyon ve fonksiyonellik arasındaki ayrım artık gerçekleşmeliydi. Bir yanda her kullanım nesnesine bireysellik katarak bezemelerle sanat kategorisine çıkarmaya çalışan Art Nouveau tasarımcıları, diğer yanda kullanım nesnelerini sadece fonksiyonelliğe ve rahatlığa kavuşturmak isteyerek gereksiz detaylardan arındırmaya çalışan işlevselci modernistler durmaktadır. Birkaç yıl sonra ise Marcel Duchamp fonksiyonel olmayan bir pisuarı, sanat eseri olarak sergileyecek ve iki tarafında bu alandaki muğlak yaklaşımlarını manipüle edecektir.²¹ Ve Adolf Loos, yerinde bir öngörü ile bu ayrımların artık gerçekleşmesi gerektiğini savunuyordu.

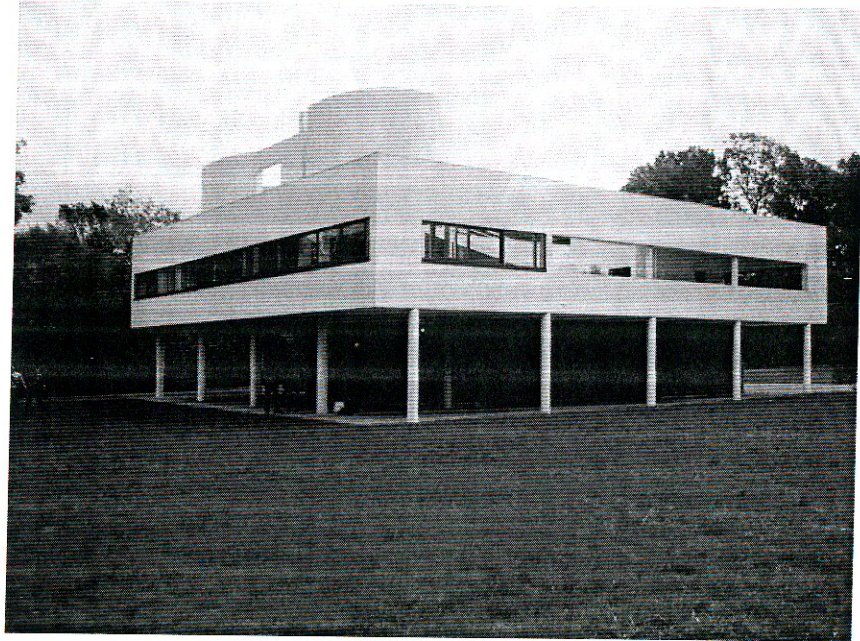
*'R. Kraus'a göre bu iki yaklaşım hataları yüzünden birbirlerine yakındır; ikiside fonksiyonellik ile sanat talebinin birbirinden farklı tezahürleri olduğunu göz ardı ederler. İçerik ve nesneler arasındaki ayrımların silinmesi tehlikesini barındırdıkları için ikisi de gerilettiricidir. Özgürleştirici bireysel yaklaşımların ve kültürel çeşitliliklerin oluşabilmesini sağlayacak 'hareket alanı' için nesnel sınırların gerekli olduğunu göremezler. Loos bu yüzden Art Nouveau'nun sadece tasarım ilkelerine değil, dizginsiz öznelciliğine de karşı çıkar. Ancak ne Kraus ne de Loos, sanatın doğal özünden, kültürün muğlak özerkliğinden dem vurur; onların tek derdi, 'ayrımlar', 'hareket alanı', amaçlanmış farklılıklar ve geçici alanlardır.'*²²

²⁰ James Trilling, *'The Language of Ornament'*, Thames & Hudson, 2001, London, sf. 199

²¹ Bkz. Ayrıntılı bilgi için, Hal Foster, *Tasarım ve Suç*, İletişim Yayınları, 2004, İstanbul, sf.33

²² A.g.e. sf.24

Peki süsten kurtulmak ne anlama geliyordu? Loos ve yandaşlarına göre öncelikle aristokrasi ve çökmüş bir burjuva estetiğinden kurtulmak demekti. İyimser, aydınlanmacı barok, yerini rokokoya bırakarak bir çöküş ve israf estetiği yaratmıştı. Bu anlamda süse karşı olmak, biçimleri demokratikleştirmekti. Çünkü sade formlar, ucuz ve seri üretimi mümkün kılacaktı. *“Gündelik hayat bakımından, sade alışkanlıkları sürdürmek, şaşaalı olanlarından daha ucuz ve daha az zaman tüketicidir. Şaşaa sevgisinden kurtulmuş yirminci yüzyıl insanı ihtiyaçlarını çok daha mütevazı bir kapitale karşılayabilir ve böylelikle birikim yapabilir”* diyordu Loos. Nitekim Stil 1900’un ardından Le Corbusier’*den Bauhaus’a uzun bir modern süreç, sadeliğin, kavramsal yüzeylerin, beyazlığın dönemi oldu.



Resim 19. Mimar; Le Corbusier, ‘Villa Savoy’

* **Le Corbusier** olarak tanınan **Charles-Edouard Jeanneret** (1897-1965) İsveç asıllı Fransız mimar. Aynı zamanda; şehir planlayıcısı, ressam, heykeltıraş, yazar ve modern mobilya tasarımcısıydı. Modernizme ve uluslararası tarz’a yaptığı katkılar ile tanındı. Yaptığı tasarımlarda; kalabalık şehirlerde yaşayan insanlar için daha iyi yaşama koşulları sunan tasarımları önem taşıdı.

2.2 Materyal ve Süreç Temelli Ornament

Materyal-temelli ve süreç-temelli ornament yirminci yüzyıl ornamentinde ayrışan deyimler olmuşlardır. Ancak tarih, ornamentin modernizm etkisi altında sendelesen de asla yıkılmadığına tanıklık eder. Modernist ornament, geleneksel ornamentten ne fazla ne de daha az temsilidir, bağımsız formlar bazen daha 'modern' bir ruh adına sadeleştirilmiştir. Diğerleri esinlerini, akıllıca üst üste bindirilmiş ya da form ve renklerdeki süreksizlikten belirsizleşmiş geometrik şekillerde bulmuşlardır. Bugün bu desenler neredeyse muhafazakar görünür ama elli sene önce modernitenin amblemleriydi. Belki de atmosfer deneyimleme konusunda tatmin edici olduklarından kimse bunların ornament olduğunu düşünmedi.



Resim 20. Adam van Vienen (1568-1627) auriküler ornament

Adam van Vienen yaşadığı dönem içinde oldukça belirgin figür olarak durmaktadır ve erkek kardeşi Paulos van Vienen'in çizimlerinden esinli üç boyutlu tasarımlarıyla temsiliyetin sınırlarını ilk kez araştıran ve zorlayan kişi olmuştur. Auriküler ornament organik biçimleri andırır. 'Kulak memesi kıvamında' ve elle şekillendirilebilir gibi görünür. 17.yy'da auriküler ornament 'garip ve mizahi' adıyla da bilinirdi. Fakat Adam van Vienen'in tasarımlarına baktığımızda mizahi mi yoksa tuhaf ve ürkütücü mü olduğuna karar veremeyiz. Auriküler ornamentin orijini 16.yy'da iki boyutlu ornamental baskılardaki üç boyut izlenimi veren biçimlere dayanır. Kulak biçimini andıran iç içe geçmiş horizontal dairelerden oluşur. İki boyutun yanında üç boyutlu bir dekoratif eleman olarak pencere ve resim çerçevesi gibi alanlarda kullanılmıştır. Paulos van Vienen tarafından sıklıkla iki boyutlu çizim ve tasarımlarında kullanılmış ve onun imzası haline gelmiştir. Ölümünden sonra kardeşi Adam van Vienen onun anısına **Resim 20**'deki bu ibriği yapmıştır.



Resim 21. Adam van Vienen, Odysseus'un hikayesinden esinli bir tabak

20.yy başında Doğu'nun egzotizminin Batı'nın ilgisini çektiğini biliyoruz. Japonya'da 'naturel' ornament için geleneksel kaynak, taş değil ağaçtır. Ahşap bina

materyalleri ve mobilyalar çoğunlukla dekore edilmeden bırakılır. Batı zevkine göre daha egzotik olan ise ahşabın pürüzsüzleştirilmeden ya da damarlarını gizlemeye çalışmadan dekore etme pratiğidir. Japon zevki simultane ya da üst üste binen etkileri birbirleriyle bağdaşmaz olarak değerlendirmez; burada, doğal materyalin hatırlatılması, cilalamanın daha kendini bilen sanatkarlığına bir tamamlayıcı olarak spontan bir duyarlılık sağlar. Nitekim Loos'un yeni ornamenti Japonların geleneksel el işçiliğinden esinlidir. Taşın ornamental özelliklerini göstererek paralyze eden bir kültürel ikilemden kaçışı önerdiği için 'yenilikçi' titrini kazanmaktan fazlasını yapmış, geniş bir sanatçılar ağı içerisinde bu özellikleri kullanabilen tek kişi olmuştur.



Resim 22. Sir Alfred Gilbert, 'Kraliçe Victoria', İngiltere

Loos'un keşfini gerçekleştirdiği modernist ornament ve meşrulaştırdığı manifesto ile 'el işçiliği' artık farklı bir açıdan işlev görüyordu ve bu modernizmin başlangıcıydı. Ancak sanat tarihi içindeki hiç bir tarz keskin ayrımlarla gerçekleşmemiş, hepsi bir önceki stilin etkisi altında gelişmişlerdir. Nitekim

modernist ornament; ornamentin tamamen reddi değildi, ss unsuru taşımadığı ya da ornamental olmadığını da kimse söyleyemez. Yeni stil; ornamenti yalnızca geleneksel anlamından azad etti ve 'modern' bir ruh adına sadeleştirdi. Doğadan esinli bağımsız formlar ve soyutlamalar yeni stile yön verdi. Ve modernist ornament, pentrdeki gelişiminden önce temsiliyeti kaldırdı. Teorik bir düzlemde, modernist ornament, zamanı ve yeri açısından doğru ve kusursuz bir fikirdi. Bununla birlikte, dünyadaki tüm teorik yaklaşımlar, eğer insanlar sevmeseydi, başarıyı garantileyemezdi. Yalnızca fikir değil, modernist ornamentin görünümü de doğru olmalıydı.



Resim 23. Sir Alfred Gilbert, Komedi ve Trajedi (Comedy and Tragedy), 1892

Bir taraftan, yeni tarz, erken yirminci yüzyıl Art Nouveau'sunun radikal hareketliliğinden etkilenmiştir. Uzun bir süre Art Nouveau, ornament ve el işçiliğinin ana gövdesine yerleşmişti ancak diğerk yandan yirminci yüzyıl ornamentinin tanımsızlığına asla ulaşamamış olan rokoko'ya bakıyordu. Formun tanımsızlığı, yirminci yüzyıl ornamenti için muğlak ve karanlık bir etki verebilir ancak belirsizlik, devamsızlık ve zaman zaman korkutucu imalarına tamamen inanmamamız gereklidir. Çünkü keşfedilecek yeni şeylerle birlikte yeni çağ her zaman sürprizlerle doludur ve geriye değil ileriye bakmayı gerektirir.

*'Diğer bir taraftan, Sir Alfred Gilbert figürü oldukça belirginleşir. Onun, bir zamanlar rahatsız edici ve düşündürücü ve tuhaf bir biçimde yersiz 'formsuz' formlarını filantropi adına bir kamusal anıtta farketme tecrübesini yaşadık. Şimdi ise onu, ondokuzuncu yüzyıl sanatından yirminci yüzyıla geçişte önemli figürlerden biri, belki de formun kendi medyumundan çözülmesini ilk tanıtan kişi olarak görüyoruz.'*²³

Sir Alfred Gilbert'in figürleri; kıyafetlerinden aksesuarlarına, ifadelerinden hissiyatlarına kadar en küçük detaylarıyla ve tüm canlılıklarıyla karşımızda dururlar ve onları çevreleyen mekanlar her zaman görkemli geometrik ya da ornamental bezemelerle çevrilidir. Bu süslemeler ise asla figürlerden bağımsız ya da kendi başlarına değil onların ifadelerini güçlendiren birer eleman olarak bulunurlar. Hem ornamental hem sentimental yapıyı tüm görsel zenginlikleriyle ortaya koyarlar.



Resim 24. Sir Alfred Gilbert , Savernake Kilisesi, Wiltshire (detay)

'Loos eğitim aldığı sırada, ondokuzuncu yüzyılın son on yıllarında, ornamentin popüler imgesi, yalnızca Art Nouveau gibi non-konformist hareketlerle çeşitlilik gösteren bir görkemlilik, eklektisizm ve literalizm'e ait bir imgeydi. Bununla birlikte, literalizm ve suniliğe karşı tepkiler üzerine bildiklerimiz

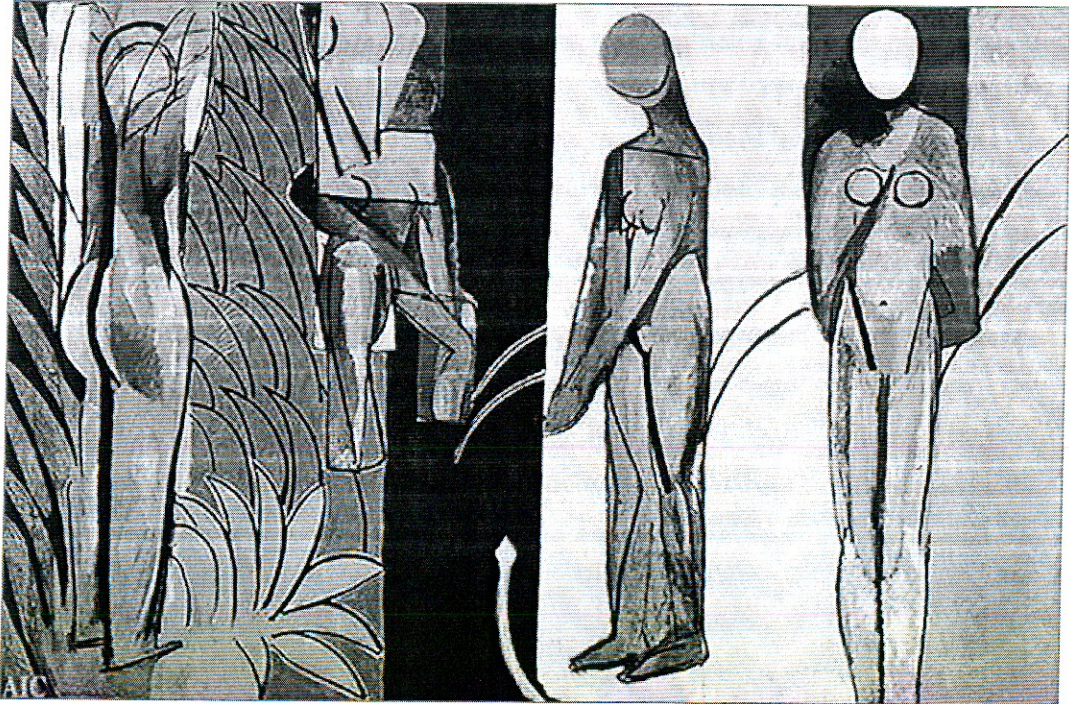
²³ James Trilling, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, 2001, Londra, sf. 206

*ışığında, materyal ve süreç-temelli ornamentin ortaya çıkması bir sürpriz olmamalı. Sonuç olarak, yüzyılın sonu civarında, dekoratif sanatçılar belirgin kaynaklardan kurtulup, 'spontane' ornamentler geliştirmeye başladılar. Ornamentin reddi zamanı gelmiş olan bir fikirdi. Modernizasyon(modernleşme), eklektisizm ve ustalık ornamentin üzerine fazla büyük bir yük bindirmisti; tek kaçış bu yükün ornament için gerekliliğine son vermek ve bunlardan kurtulmak demektir.'*²⁴

Biz yirminci yüzyıl ornamentine baktığımızda ornamentsizliği değil, doğanın sunduğu olanakların farkına varılmış yeni tarz bir ornament görürüz. Ve yine el işçiliği bir kenara atılmamıştır. Ancak bu kez beceri gizlidir, temel yapıyı tepkimiz için ortaya koyar ve sonrasında geri adım atarak kaybolur. Kendine has biçimsel özellikleriyle varolur.

2.3 Matisse ve Ornament

Adolf Loos, yirminci yüzyıl ornamentinde en etkili figür olsa da, en büyük usta o değildi. Bu onur Henri Matisse'e aittir. Yalnız onun ellerinde, tanımsız formlar ve yarı-formların modernist dili, materyal, teknik ve geleneğe ait kökenlerini aşarak, odaklı zevkin aracı haline geldi.



Resim 25. Henri Matisse, 'Nehirde Yıkananlar'
(Bathers by a River), tuval üzerine yağlıboya, Chicago Sanat Enstitüsü

²⁴ James Trilling, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, 2001, Londra, sf. 198

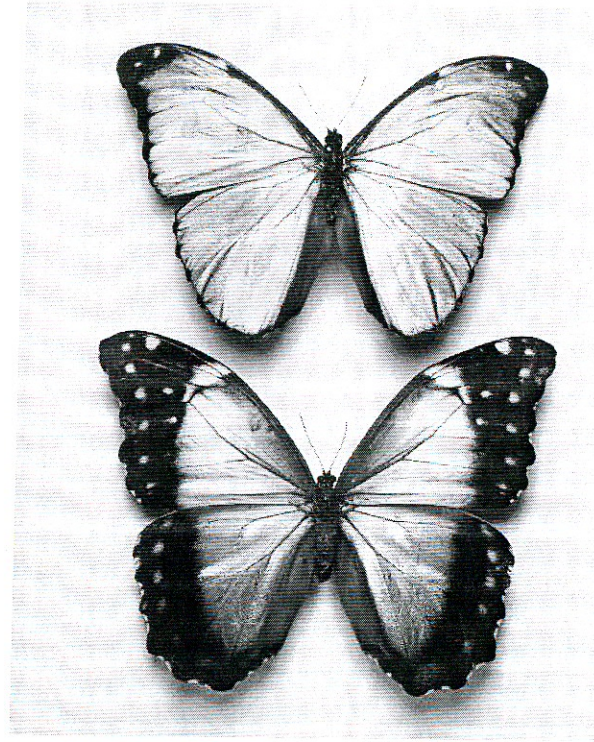
Sanatı her zaman, çiçekleri ve tekstil desenlerini de insan figüründeki gibi kapsamlı bir duyarlılıkla kucaklayarak dekoratif olana meyletse de, Matisse'in ornamente katkısı hemen ölümünden önceki yıllarda yaptığı geç dönem kağıt kesme işlerle belirginleşir.

1940'ların ortaları ve 1954'teki ölümü arasında gittikçe artan bir biçimde, boyanmış kağıtlardan makasla motifler 'oyma' şeklinde, kolaj medyumuna döndü. Hayranları, belki de ornamente yapılacak herhangi bir ilişkilendirmenin idollerinin değerini düşüreceğini düşünerek, bu çalışmaların bağlantısını tanımlamada yavaş davrandılar. Matisse'in kendisi ise bu konu hakkında hiç de endişeli görünmemektedir. En itinalı kolajlarından biri, bir kilim deseni olarak tasarlandı ve kullanıldı, ve papaz cüppesi de aynı yöntemle tasarladığı bir grup dini cüppelerden biridir.



Resim 26. Henri Matisse, Yeşil Çizgi (Madam Matisse), Green Stripe (Madame Matisse), 1905, tuval üzerine tempera ve yağlıboya, 15 7/8 x 12 7/8 inches (40.5 x 32.5 cm), Kraliyet Müzesi, Kopenhag

Matisse henüz meşhur olmadan önce zamanın ve gelirinin büyük kısmını kelebekleri araştırıp koleksiyon yaparak geçiriyordu. Bu ilginç uğraşı ile yağmur ormanlarında yaşayan 'Blue Morpho Didius' isimli kelebek türü ona ilham verdi ve geç dönem ornamental kağıt kesme işleri yapmaya yönlendirdi. Bu kelebek türü göz alıcı mavi rengi ve muhteşem kanatları ile Matisse'in tam da göstermek istediği şeyi referans veriyordu. Kağıt kesme işleri Matisse'in, doğanın kırılğanlığına ve renklerine karşı duyduğu saygıyı gösterme biçimidir. Bu işler daha sonra Damien Hirst'un 'Baba'nın Krallığı' isimli işine de esin kaynağı olacaktır.



Resim 27. Blue Morpho Didius

Tüm kolajları ve kolaj-temelli tasarımlarında olduğu gibi, her ikisinde de Matisse'in olağanüstü güveni kararsız ya da tamamlanmamış formu yeni bir fevkaladelik derecesine taşır. Matisse'in şablonlarındaki bağımsız motifler, kusursuz ya da yapmacık olmaktan uzak, ornament tarihçesinde en keskin tanımlı olanlarıdır. Bir çoğu temsilidir. Yine de o kadar tahmin edilemez, geleneksel ornamentin doğurduğu beklentilere o kadar karşıttırlar ki en yakın bağlantıları erken modernizmin materyal ve süreç-temelli ornamentidir. Ve son analizde, Matisse'in ornamentleri süreç-temellidir. Şekilleri kesip çıkararak yaptığı gibi Matisse, istese bile motiflerine 'mükemmel bir sonuç' veremezdi. Her çizginin, bize eğer

mükemmellik arıyorsak başka bir yerde aramamız gerektiğini hatırlatan, tuhaf kesikleri ve kıvrımları vardır.

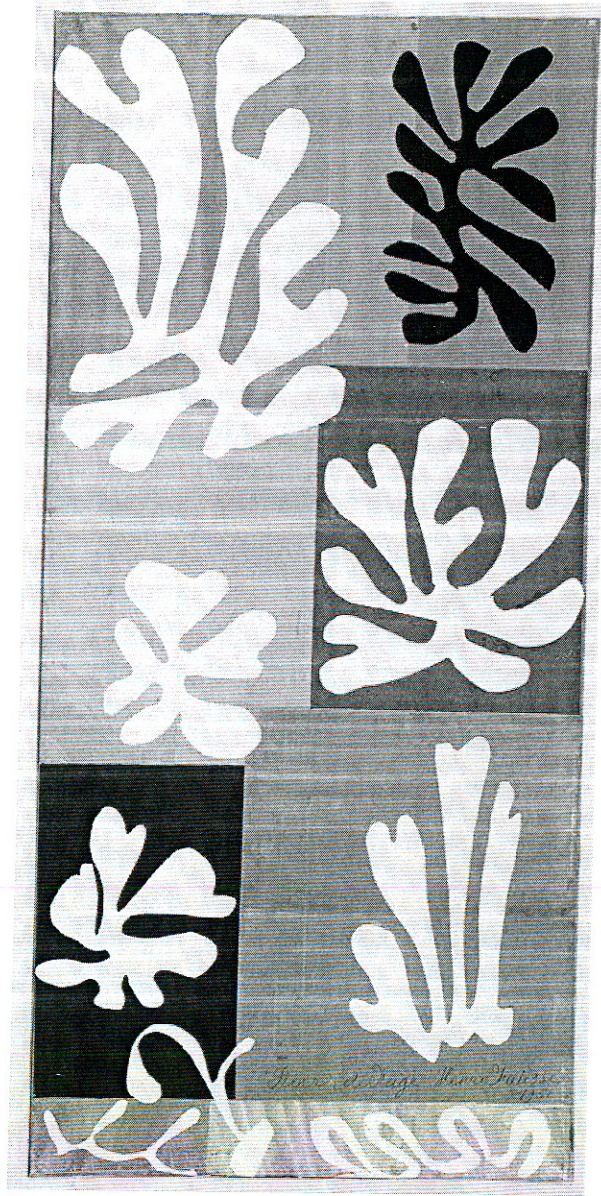
Bu kusurlar hayatidir ve yalnızda sanatçının spontanlığını korudukları için de değil motiflerin tesadüfi ve akıcı şekillerine bağlantılı olarak okunduklarında güçlü bir mesaj iletirler: Form, her zaman bu şekilde görünmek zorunda değildir. Gördüğümüz şey yalnızca zamandan çekilen bir karedir. Her an değişebilir. Formların, potansiyel, imalı ve değişebilir olması, asla kesin olmayışı fikri, materyal veya süreç-temelli ya da geleneksel anlamda üretilmiş olsun, modernist ornament için temeldir. Ancak Matisse için bu mesajın yalnızca yarısıdır. Belirsizlikle ilgilenen tüm sanatçılar içerisinde yalnız Matisse, simultane olarak, formlarının kesinlikleri ve kusurları üzerinde ısrarcı oldu. Matisse'in formları her an değişebilir gibi görünürler, ancak değişmeyeceklerdir. Ne transformasyonun potansiyel enerjisini ne de sanatın doğadan özgürlüğünü ilan ederek kazandığı açık fikirliliği feda etmeden, değişebilirliği kalıcı hale getirdi.



Resim 28. Henri Matisse, Blue Nude (Mavi Nü), Kağıt üzerine guvaj boya ve kağıt kesme, 1952

Matisse'in ornament üzerindeki etkisi hem ölçülemez derece büyük hem de üzüntü vericesine küçük oldu. Büyük, çünkü onsuz bir dünya hayal edemeyiz. Loos

dışında herhangi bir yirminci yüzyıl sanatçısından daha fazla, dekoratif sanatla ilgili olan çıkarımlarımızı biçimledi. Küçük, çünkü doğrudan onun yolundan gidenler sayıca çok az oldu ve sınırlı başarıya ulaştılar. Matisse'in soyutlama yöntemini mümkün kılan olağandışı tartma yeteneği ve kendine güveni, onu tüm pratik amaçlar için benzersiz kıldı. Uzun süreçte, belki de en büyük etkisi ornamentin 'öğretmeni' olarak olabilir; formu algılama eğitiminde büyük ihtimalle bir Matisse kolajı, hatta gücü ve tuhaf zarafetine dair ipuçları taşıdığı için sade bir motifini incelemekten daha iyi bir yol yoktur.



Resim 29. Henri Matisse, **Kar çiçekleri** (*Snow Flowers*), 1951, (Fransız, 1869–1954), Kağıt üzerine suluboya ve guvaj ile boyanmış kesme kağıt; 68 1/2 x 31 3/4 in. (174 x 80.6 cm), Jacques and Natasha Gelman Koleksiyonu, 1998

2.4 Modernist Ornament

Adolf Loos ornamente olan ilginin; modern çağa adım atarken, aydınlanmacı fikirlerin karşısında durduğunu ve herşeyin hız kazandığı bir çağda zaman ve maddi kayba yol açtığını bu yüzden de herşeyden önce bu ilginin 'ekonomik bir suç' olduğunu söylüyordu.

Ornamentle ilgili modalar tarih boyunca gidip gelmiştir, ve her zaman az ya da hiç ornament içermeyen, geniş zarafete sahip yapıtlar olmuştur, ancak ornamente duyulan saygı sürekli kalmıştır. 'Az çoktur*' sloganı, işlemeye** olan modern güvensizliği özetler. Aynı zamanda 'çok azdır' manasını vurgular. Modernizm'in doğumundan önce, tek bir kültürel an olmamıştır ki, 'çok azdır' –etki bakımından, ornament zaman kaybıdır- önerisi şüphecilikten başka bir tepki bulsun.²⁵ Nitekim modernizm, ornamentin yokluğu anlamına gelmez, ornament sürecine farklı bir açılımla devam eder.

Ornament'in yeniden kabulünde diğer bir engel ornamentin kendisinden değil ama onu inceleme yöntemlerimizden gelir. İki tane olası yaklaşım vardır. Biri kişisel ve lokaldır, belirli objeyi kapsayan tüm insani eylemleri kapsar: üreticinin eğitimi, çalışma koşulları ve patron ile ilişki; objenin nasıl yapıldığı, kullanıldığı, saklandığı, onarıldığı ve taklit edildiği. Diğer, stillerin zaman içerisinde nasıl evrim geçirdiğini, ve nasıl belirli bir stilistik hareketin ya da kişisel çalışmanın büyük evrimsel şemada yer aldığını göstermeyi amaçlar.

*'Ornamentle ilgili kişisel yaklaşım çekicidir çünkü sanatın insani yönünü asla kaybetmez ve kaza ve değişkenliğin biçimleyici rolünü takdir eder. Rudyard Kipling** 'den bir hikaye, 'The Wrong Thing' (1910), bize bu dış etkilerin ne kadar güçlü olabileceğini hatırlatır. Erken onaltıncı yüzyıl İngiltere'sinde geçen hikaye, saray maiyetinden belirsiz biri kendisinden, kralın gemilerinden biri için*

* "Less is more" bu deyim, şair Robert Browning tarafından 1855'te oluşturulmuştur ancak daha sonra Alman mimar Ludwig Mies van der Rohe'a mal edilmiştir.

** (orj.elaboration) detaylandırma, incelleme, özellikle ham madde veya maddeleri işleyerek belli bir özellikte bileşik haline getirme, dikkatle hazırlanma, özen, ayrıntı, detay.

²⁵ James Trilling, *The Language of Ornament*, Thames & Hudson world of art, 2001, Londra, sf. 15

* **Joseph Rudyard Kipling**, (1865-1936) İngiliz şair, roman ve hikaye yazarı. İngiliz dilini ustalıkla kullanması, Hindistan'daki hayatı yazılarında konu alması, romantizmle, realizmi birleştirmeyi başarması ona 1907 yılında Nobel Edebiyat Ödülünü kazandırdı.

varaklı bir ahşap oyma işi istediğinde yıllardır Kral VII. Henry'nin Westminster Manastırı'ndaki şapelinde çalışmakta olan yetenekli zanaatkar Harry Dawe'ın öyküsünü anlatır. Bir taslak teslim eder fakat bundan memnun değildir ve başarısız bir geri alıp yeniden çalışma girişiminde bulunur. En sonunda işverenine (gerçekte tebdili kıyafet içerisindeki kralın kendisidir) süslenmiş geminin yalnızca tören amaçlı mı olduğunu yoksa denize açılma beklentisinin de olup olmadığını sorar. Tamamen fonksiyonel olması gerektiğini öğrendiğinde, Dawe, dürüstçe, ornamentinin ilk dalgada silinip gideceğini açıklayabildiği için rahatlar. Bunun üzerine kral kendini açığa çıkarır ve Dawe'i orada şövalye yapar. Buruk mizah şudur ki; Dawe 'sınırsızca, ruh ve bedeniyle, kralın mezarı ve şapelini, bir utku ve tüm zamanlara yayılacak bir ihtişam anıtı haline getirmeye çabaladığı' için değil 'kralı gemideki varaklama parası, otuz pound'u harcamaktan kurtardığı' için ödüllendirilmiştir!²⁶

Öykü ornamanti kullanmama üzerine bir kararla ilgilidir, ancak ima ettiği şey açıktır. Aksine güçlü delil olmadığı sürece, bir objenin estetik karakterini yalnızca estetik seçimlerin belirleyeceğini varsayabiliriz. Diğer etkiler hemen unutulmaktadır. Halbuki, bir usta, işe alan ya da kendisi usta olan herhangi birinin, estetik olmayan faktörlerin bir projenin sonuçlarını ne kadar da kolayca biçimlendirebileceğini bilir. Loos'un kaygısını taşıdığı belirleyicilerden olan ekonomik faktör gibi, zamanla değişen beğeniler, yaşam tarzı, sosyal düzen ve değişimler, ülkelerin sahip olduğu konvansiyonel ve sentimental karakterler, modernite ve hız hepsi süsü kullanma ve hayata geçirme üzerine birer belirleyicidir.

En radikal halinde bile, Art Nouveau, tanıdık insani duygulara hitap etmek için, tanımlanabilir imgeler kullanan, temsili bir tarzıdır. Modernist ornament, tanımı gereği temsili değildir (non-representational). Bundan da fazlası, kararsızdır, tamamen formsuz değildir, ancak formları, materyal ya da süreç-temelli olsun, sabit olmayan, değişken ve kavranması zordur. Modernist ornamanti, kullanımını meşrulaştıran şey; formun soyutluğuna ve süreksizliğine duyulan yaygın ilgidir.

En basit anlamıyla modernist ornament-materyaller dekoratif özellikleri için seçilir, ve geleneksel ornamentle doğrudan bir karşılığı akla getirecek şekilde kullanılarak her yerde bulunan dekoratif bir tarza dönüştü. Yakın akrabası, süreç-temelli ornament bile ondan daha etkin olmuştur. Burada iş üzerinde iki güç vardır. İlki, tanıdık, mekanikleşmeye karşı kemikleşmiş bir direniş ve buna eşlik eden fikir: Ruskin'in de reddettiği 'kusursuz sonuç'tan daha önemli olduğuna inanılan, tinsel ve fiziksel yaratıcı süreçtir.

²⁶ James Trilling, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, 2001, Londra, sf. 16

'Modernist Ornament' el işçiliği tanımımıza yeni bir boyut kazandırır. Modernist ornament, doğadan esinli ve doğayı referans alarak kullanan, kişisel deneyimler ve sürece dayalı, temsili olmayan, tanımsız ve 'soyut' bir ornamental tarzıdır. Sanayi devrimi ile herşey hız ve zaman değeri kazanmıştır. Ve modern insan yeni olanı keşfetmek, bir adım daha ileride olabilmek için kaçınılmaz şekilde makine üretimini kabullenmiş ancak el emeğinden vazgeçmemiştir. Nitekim insanoğlu tarihin hiçbir safhasında el emeğini bir kenara atmamıştır. Aksine her zaman benzersiz, ender ya da tek olanı yüceltmıştır. Modern süreçte bu açıdan, aslında zanaat ya da el emeğine hak ettiği değeri kazanmasını sağlamıştır.

Modernist düşüncenin temelinde yüceltilmiş bir 'evrensel ilerleme' kavramı vardır ve bu ülkelerin çıkarlarının dışına taşan bir birlik ütopyasıdır, iyimser ve aydınlanmacı bir inançtır. Artık sanat kendi alanını yaratmıştır ve ne herhangi bir kuruma ne dine ne devlete hizmet etmeyecek yalnızca kendini temsil edecektir. Bu her anlamda bir özerkleşmedir ve sanatın kendini konumlayabilmesi için hayati önemi olan bir süreçtir.

2.5 Resimde Dekoratif Etkiler ve Soyutlama

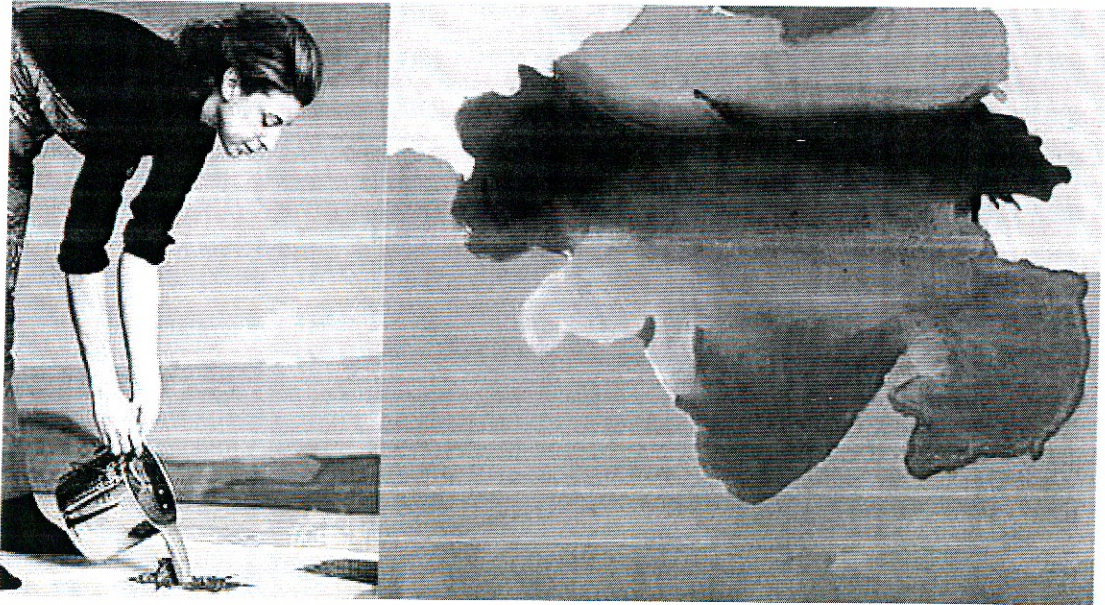
20.yy'da modern sanat kendini yapılandırırken temel olarak iki şey gündeme gelmişti. Birincisi sanatın soyut yapısını keşfetmesi gerekiyordu. İkincisi ise Batı, Doğu'ya ait olan egzotizmi keşfetmeye çalışıyordu. Bunlarla ilgili olarak sanat kendi içinde sorular sormaya başladı: ilki; stillere ait formalist sorulardı, diğeri ise farklı dönemlere, farklı kültürlerle, sanatsal iradelere yani 'kunstwollens'e yönelikti. 1961'de Clement Greenberg 'Modernist Painting' makalesinde "*modernizm asla bir geçmişten kopuş anlamına gelmemiştir*" diye yazar.

*'Soyut sanat ise, o günkü mirasını biraz da, ondukuzuncu yüzyılda ortaya çıkan tasarımla ilgili tartışmalara borçludur. Ruskin'in spontane el işçiliğinin etkili, 'grafolojik (yazıbilimsel)' karakteri üzerine vurgusu, Womum'un omamenti müzik sanatıyla karşılaştırması, ve hepsinden öte öğelerin saf formel düzen adına illüzyonizmin giderek değeri yitimine uğramasıyla, yeni çağın ifadesi olabilecek özgün, yeni bir sanat için yoğun bir çaba ve arayış söz konusudur. Tüm bunlar soyut sanatın yükselişi ve kabul görüşünün hikayesindeki unsurlardır. Yüzyılın sonundaki tüm bu oluşum süreci boyunca ornament ve dekoratif kelimeleri pentür kritiğinde henüz kirliliği sözler değillerdi.'*²⁷

²⁷ E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, 2006 New York, sf. 60

Yirminci yüzyılın ortasından sonra ortaya çıkan ve yalnızca tanımladığını ve savunucusu olmadığını iddia etse de, resmin ekspresif özelliklerindense biçimsel (belki de dekoratif) özelliklerini vurgulayan Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg olmuştur. Greenberg modernizmin temel sorununun kendini kritik etme olduğunu ve bu yüzden her sanat formunun kendi doğası ve sınırlarını araştırma görevi olduğunu söyler. Greenberg'in 1960 tarihli 'Modernist Painting' makalesinde yazdığı gibi:

'Her sanat kendi işleyişi ve çalışmasını, kendisine has olan etkileri saptamak zorundaydı...Çabucak ortaya çıktı ki her sanatın özgün ve kendine has rekabet alanı kendi medyumunun doğasına has olan herşeyle uyum içerisindeydi. Kendini kritik etme işi, diğer bir sanat medyumundan alındığına inanılan herhangi veya her etkinin özgün etkilerden ayrılmasıydı. Böylelikle her sanat 'saf' duruma gelecekti ve kendi 'saflığı' içerisinde kendi bağımsızlığı olduğu kadar kalite standartlarının güvencesini de bulacaktı. Bu kritere göre, örneğin, pentürün özgün ve ayrılmaz özelliği düz olmasıydı; bu yüzden pentürün 'düzlük ya da düzlem' ile ilgili olduğu farzediliyordu.²⁸



Resim 30. Helen Frankenthaler **Resim 31.** H. Frankenthaler, "The Bay", 1963, tuval üzerine yağlı boya

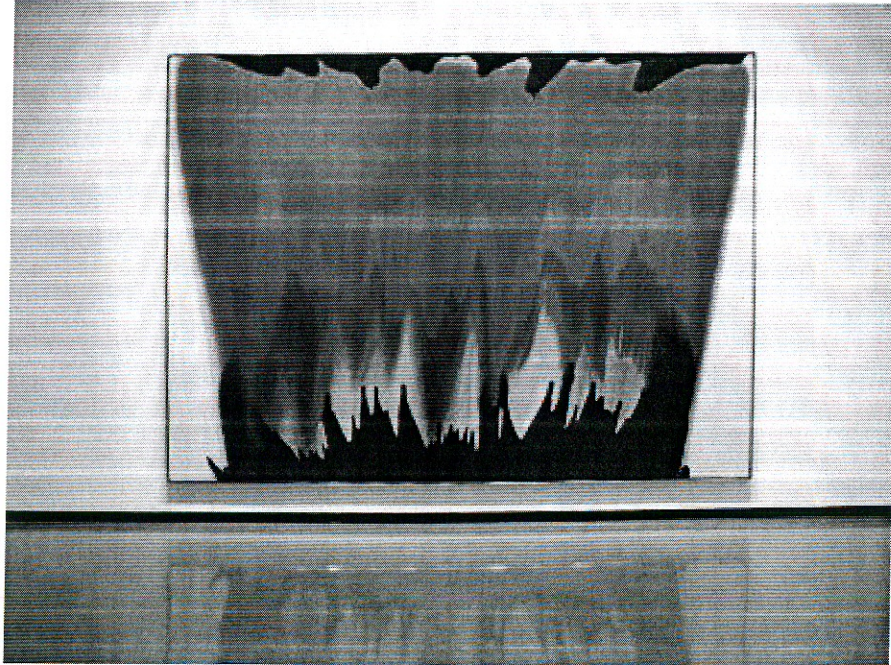
Bu özellikleriyle Frankenthaler'in resmi, pentür alanında 'modernist ornament' olarak bakabiliriz. Çünkü resimlerde, hem materyalin hem resmin kendi taleplerini açığa çıkarabilmek için sarfedilen Ruskin'in de üzerinde durduğu o tinsel çaba söz konusudur. Frankenthaler bunu, Pollock ve Rothko gibi pentürün

²⁸ Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, Ütopya Sanat Dizisi, 2003, Ankara, sf. 39

olanaklarına başvurarak sağlamıştır. Resim dekoratif etkiler taşır ancak bu onun ontolojik yapısına zarar vermez.

Bu özellikler virtüoziteye benzeyen her şeyi dışarıda bıraktığı için boyanın kendinden gelen yaratılış özelliklerini, düzgünce detaylandırılmış imgeler yapma uygunluğunu içermiyor görünüyordu. Böylelikle dekoratif el işçiliğindeki temel etkinin, eser üzerindeki süreç-temelli modernist vurguyu pekiştirmek olması anlaşılır.

Modern sanatın tarihindeki bir diğer ayırt edici aşama Color Field (Renk Alanı) resmidir. Başlıca sanatçıları Morris Louis, Kenneth Noland ve Jules Olitski'dir. Color Field sanatçılarının tümü, rengi yaşama bağlı tüm anlamlarından soyutlayarak kullanmaya çalışır. Toplumsal ve ruhsal içeriğinden koparılırlar. Renk, yalnızca renktir. Greenberg'in bu sanatçıları desteklemesinin ardında yatan sebep 'sanat için sanat' argümanı ile çalışmalarındır.



Resim 32. Morris Louis

Greenberg soyut resme getirilen 'dekoratiflik' eleştirisine şöyle karşı çıkar: 'Bu eleştirinin altında toplumsal statü yatmaktadır' der. Ona göre soyut resmi figürative resimden aşağı gösteren şey resimsel eleştiri değil statüsüdür. Giotto'dan Courbet'e ressamın görevi iki boyutlu bir yüzey üzerinde üçüncü boyut illuzyonu göstermek olmuştur ama artık bu anlayış kaliteyi yakalayamamaktadır. Soyut Resim ve Modernist Resmin özeleştirisiyle, izleyici artık içinde bulunduğu mekandan resmin içine kaçamayacaktır. Tıpkı bedenlerimizin içinde bulunduğu mekana ait olmaları gibi resimde mekan

*düzenine ait olmaya başlamıştır. Resimsel mekan içselliğini yitirerek tamamen dışsallaşmıştır. Soyut resim illuzyanist resme göre daha çok fizikseldir ve düş gücünden daha az yaralanmaktadır.*²⁹

Soyut resim; renk, form, biçim gibi pentüre ait bir dille çalışır. Formsuz ve tanımsız oluşu, modernist ornament'te olduğu gibi bir şüphe yaratmıştır ancak resmin kendi içindeki serüveni için tartışılmaz bir önem taşır. Aynı zamanda resme bakma, anlama ve görme ile ilgili bildiklerimizi değiştirmiştir. Resmin kendi iç dinamiğini oluşturan unsurlara yönelmesini sağlamıştır. Bu bakış açısı, özeleştirici anlamında pentürün gelişimine ve açılım sağlamasına yardımcı olmuştur.

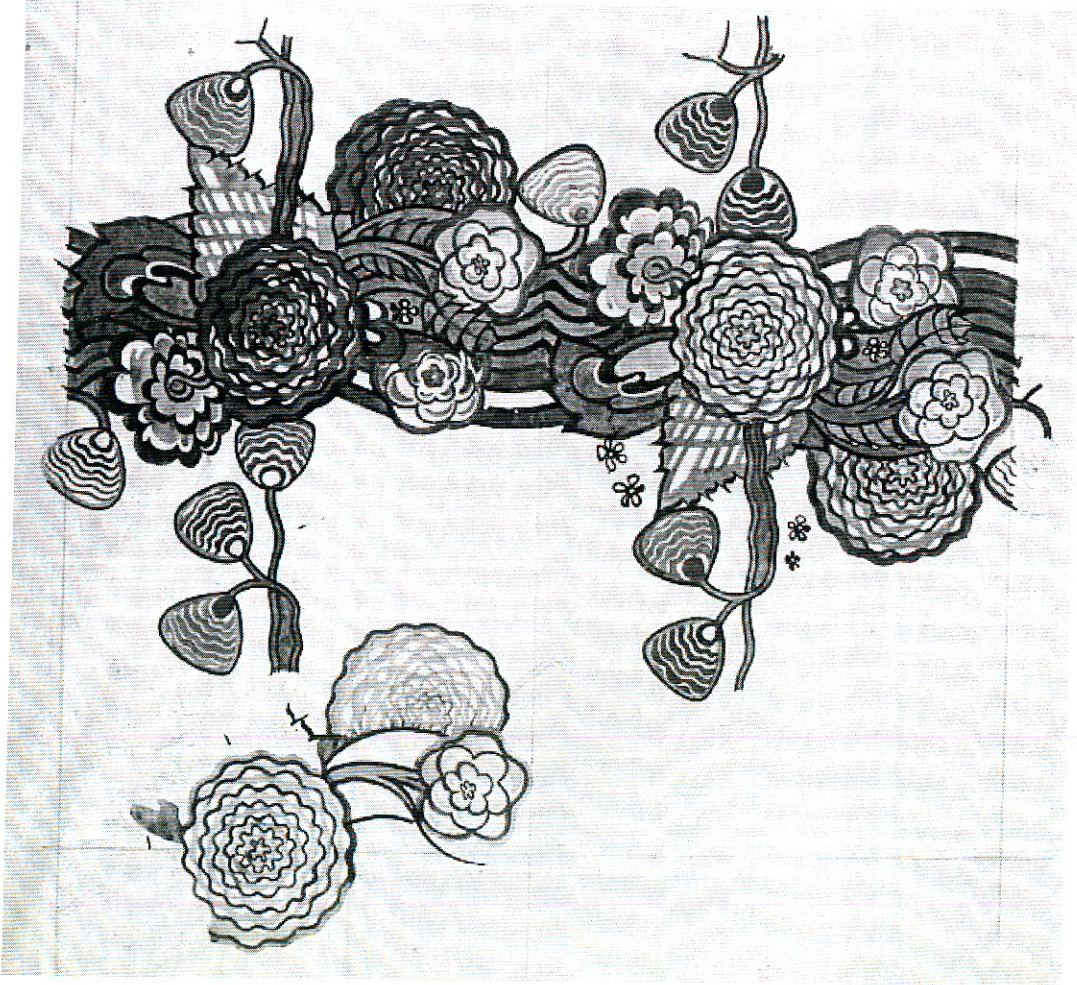
*Eski ustaların eserlerine bakan bir izleyici onu bir resim olarak görmekten ziyade onda ne olduğunu görmeye ya da bir anlam aramaya çalışır. Ancak modernist bir resme bakan izleyici onu sadece resim olarak görür. Bu elbette bir resmi görmenin en iyi yoludur fakat modernizm bunu tek ve zorunlu bir yol olarak görmüştür ve onun başarısı öz eleştirisinin başarısıdır. Modernizmin özü kendi disiplini eleştiren bir disiplinin karakteristik yöntemlerini kullanmasında yatar. Özeleştirinin görevi herhangi bir sanattan bilinçli olarak alınmış etkileri ve araçları elimine etmektedir. Böylece sanat 'saf' hale gelebilecektir.*³⁰

²⁹ Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, Ütopya Sanat Dizisi, 2003, sf. 46-47

³⁰ Clement Greenberg, **Modernist Painting**, ed. Enis Batur, Modernizmin Serüveni, sf. 357

2.6 Ornament'te Soyut ve Naturalist Etkiler

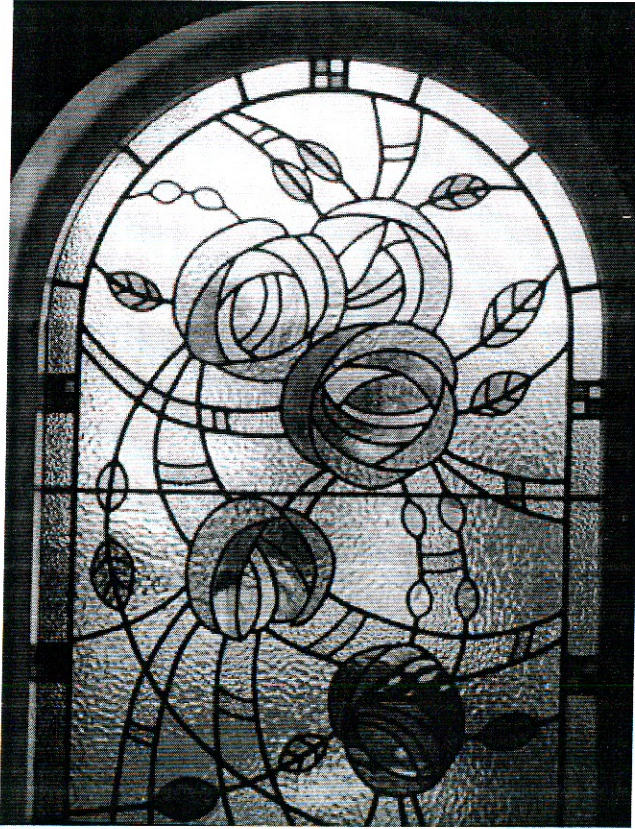
Giorgio Vassari* 'sanatın birincil görevi doğayı taklit etmektir' der. Doğayı taklit etmek ise doğayı temsil etmektir. Temsili sanatta önemli olan çoğunlukla biçimdir ve naturalist sanatın amacı, temsil edilen biçimin temsil edilen şeyle örtüşmesi üzerine kurulmuştur. Ancak ornament ve motif kavramları için tam tersini söyleriz. 19.yy'da iki boyutlu tasarımların genel olarak, doğada bulunan formların analitik çizimlere ve stilizasyonla yorumlanması gerektiğine savunan görüş, üç boyutlu illuzyon üretmeye dayalı ışık ve gölgeyle biçimlendirme yöntemlerini savunan görüşün karşısında yer alıyordu.



Resim 33. Charles Rennie Mackintosh'a ait bir skeç 'Krizantemler' (Chrysanthemums), kağıt üzerine guvaj boya

* **Giorgio Vassari** (1511-1574) İtalyan ressam ve mimar.

Batıda ornament, Art Nouveau'dan önce Kraliçe Victoria* döneminde oldukça popülerdi. Sir John Summerson**, 'batıda ornament, Victoria Dönemi onu problem haline getirene kadar hiçbir zaman sorun olmamıştı' diye yazmıştır. Yine Victoria döneminde kurulmasına karar verilen Londra Tasarım Okulu (Londra Design School) dönem için stil konusunda belirgin bir rol oynar. Kuşkusuz dekoratif sanatların en iyi örnekleri bu dönemde üretilmiştir; porselenler, mobilyalar, ipekler, gümüşler, metal işçiliği örnekleri, mücevherler, heykeller, antik paraların en değerlileri vs.. Bu şekilde süsleme ya da ornament yaşamsal (vitalist) bir felsefenin getirdiği, mantığa dayalı olmayan bir dışavurumdan sembol değeri ile birlikte bir özne haline gelmiştir. Ve bu özsel değeri, doğanın temsili olan naturalist bir yaklaşımın tam tersine öznel ve stilize formlarla ifade etmek için uğraşılmıştır.



Resim 34. Charles Rennie Mackintosh'a ait bir vitray çalışması

* **Kraliçe Victoria**, IV. William'dan sonra Birleşik Krallık, İrlanda Kraliçesi ve Hindistan İmparatoriçesi olarak, 20 Haziran 1837 - 22 Ocak 1901 tarihleri arasında 63 yıl yedi ay boyunca Birleşik Krallık tarihinde en uzun süre saltanat sürmüş kraliçedir.

** **Sir John Newenham Summerson**, (1904-1992) 20. yy'ın İngiliz mimarlık tarihi önderlerinden.

Diğer taraftan fotoğrafın keşfiyle görünmeyeni resmetme arzusu artmış ve buna bağlı olarak yaratıcılık ve hayal gücü önem kazanmıştır. Victoria dönemi tasarımcıları ve sanatçıların naturalizmden ve gerçek dünya dan uzaklaşmalarının nedeni bu durum olmuştur. Bu yüzden stilize tasarımlar, fantastik öğeler, Victoria dönemi resim sanatının belirgin profilini oluşturur. Bu resimler, İngiliz sanatçılara, yeni bir tür anlatımcı resim yapma olanağı sunmuş ve konularını Shakespeare'in kimi oyunlarından, halk arasında anlatılan efsane ve peri masallarından, İngiliz folklorundan alarak oluşturmuşlardır. Victoria dönemi'ndeki bu tür eğilimlerin zirvesi 1840'lı yıllarda yaşanır.

Victorya dönemi tasarım okulları natüralist temsiliyetle dekorasyon arasında büyük ayrımlar olduğunu düşünüyorlardı. Natüralizmi yasaklama sebepleri tam olarak gözlemlediğimiz, zemini geri plan ya da uzama dönüştürme etkisinde yatar. Tasarımcılar vazo, duvar kağıdı ya da halı olsun, uzamdaki gerçek bir şey ile resimde motiflerin kurgusal ya da sanal uzamları arasındaki çelişkiyi yaşadılar. Böyle bir ihtilafın kafa karıştırıcı olduğunu inkar edemeyiz, özellikle de eğer ilgimiz ona yöneliyorsa. Ancak bu noktaya değin bu gerilim tüm dekorasyon için ortaktır. Dekorasyon, neredeyse tanıımı gereği, çevremizdeki şeyler ve nesnelere uygulanmaktadır. Onları şeyler olarak görürüz, aynı zamanda da dekoratif yapıyı görürüz. İki süreç kaçınılmaz olarak etkileşime girecektir ve bizim de dönmemiz gereken bu etkileşimlerdir.

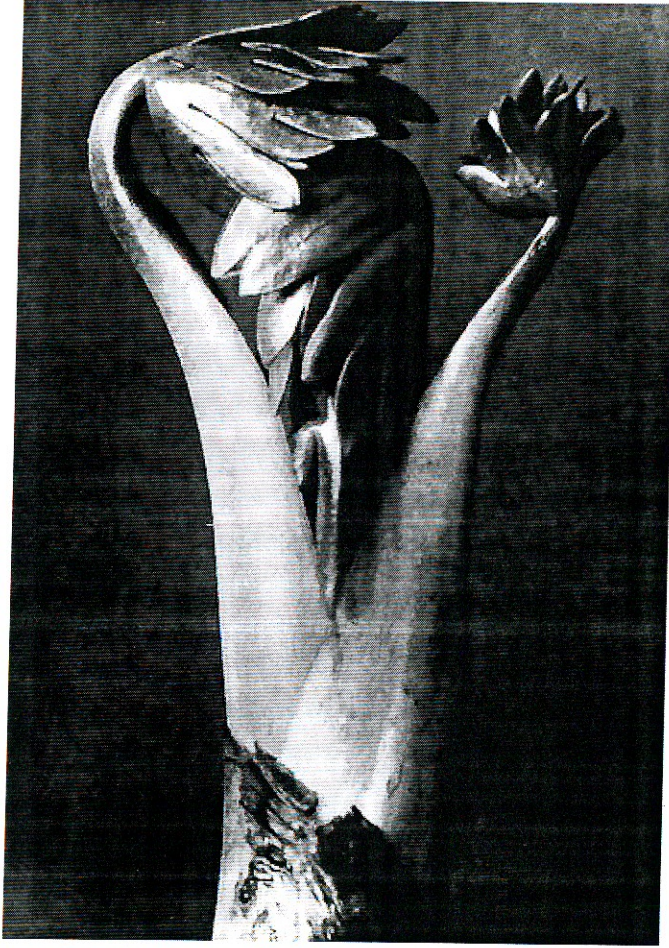
*'İlk bakışta, ornament, özgürlük ve fantazinin vahşi bir kutlaması, naturalizmin kriterlerinin başarmaya çalıştığı her neyse onun kasıtlıca hiçe sayılmasıdır. Ornamentin, simultane bir biçimde insanın güzellik ve fantazi için ikiz güdülerinden esin alan tüm kaynaklarının, hayal gücü ve yeteneğe sahip ve onları kullanabilecek herkese açık olduğu varsayımına karşı çıkmak zor olabilir.'*³¹

Naturel formlar duygusal olarak nötrdür. Ancak kullanıldığı bağlama göre onlarda da duygusal içerik bulabiliriz, hatta bir sanatçı onları, belirli bir tepki yaratacağı için seçebilir, ancak kendileri bir içerik ya da böyle bir ima taşımazlar. Buna karşın 'yapay' kuzenleri duygu ile yüklüdür ve hatta derin bir duygu taşıyabilir.

Karl Bloosfeldt'in (1865-1932) fotoğraflarının konusu; bitkilerin, evrensel, motifsel özellikleriyle ilgilidir. O, tutkulu bir amatör olarak başladığı fotoğraf sanatına; görsel sürprizler, geometri, simetri, soyutlama hatta matematik katarak, bitkileri

³¹ James Trilling, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, 2001, Londra, sf. 17

araştırmıştır ve bu sessiz dünyayı duyarlı bir dille görselleştirmiştir. İlginç formları bir araya getirerek kimi zaman sürreel hatta fantastik etkiler yakalamıştır. Bu fotoğrafları, süreç temelli ornamentler olarak da adlandırabiliriz; çünkü Bloosfeldt hem canlı hem kurutulmuş bitkileri büyüme süreçleri içinde gözlemleyerek, parça ve formları modifiye ederek zenginleştirmiştir. Fotoğraflar ve onun estetik yaklaşımı; ornamentle yeni nesnelcilik, gelenekle avangard arasında bir yerde durur.



Resim 35. Karl Bloosfeldt, (1865-1932) 'Aconitum, Monkshood', (filizlenen fırtınakülahı ya da kaplanboğan) Fotogravür, 6x

Doğuya ait ornamentler, tipografiye dahi yansıyan, genellikle bitki ve hayvan stilizasyonlarından oluşur ve minyatür geleneğinin de uzantısı olarak naturalizmin karşısında bir görselliğe sahiptirler. Bununla birlikte bir sembol değeri taşırlar. Dini ya da mistik çağrışımlara sahiptirler, tanımlama ve anlamla yüklüdürler. Batıya ait ornamentler ise ortaçağ mimarisinin fantastik yaratıkları ya da rokoko'nun huzursuz

edici skerzo*ları olsun, genellikle hayal gücünün karanlık tarafından etkilenmiştir. Denilebilir ki, görevinin bir parçası da korkunç olanı, oyunsu heyecan verici olana ya da belki mizahi olana çevirmektir. Bu yaklaşım farklılıkları bu iki kültürün yaşam tarzları hakkında da bilgi verir.

Tarihsel dönemlerin büyük ornament gelenekleriyle birlikte, modernist ornament şeytani ve korkutucu olanla flört eder. Tanımlanabilir ancak fantastik içerik yerine tam karşıtını ‘alımlaması’ gerçeği, tanımlanabilir şekli ile kullanmaya karşı çıkışı, yirminci yüzyılın ilgilenecek kendine has canavarları olduğunu düşündürür. Ancak bu ornamentin ifade ettikleri modernken, sanatsal kökenleri şaşırtıcı bir biçimde uzak geçmiştir.

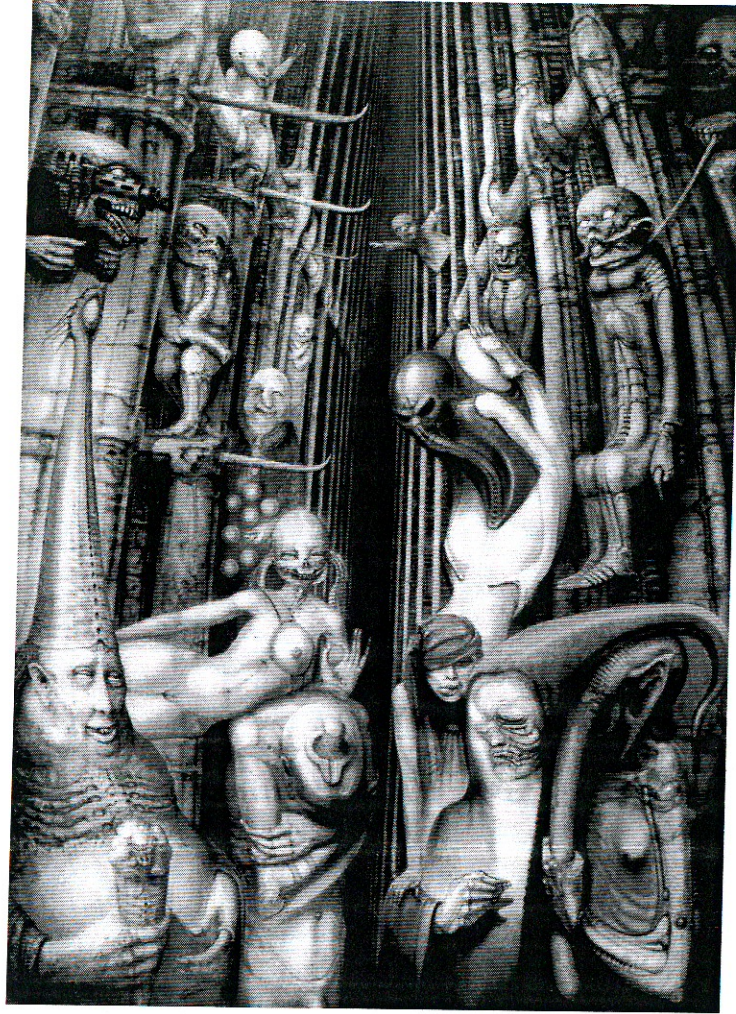


Resim 36. Rokoko stili sütunlar

‘Max Ernst ve Ernst Fuchs gibi sürrealistler ya da kimi anonim resimler, itinalı tasarımlarıyla ‘tanımsızlığı’ hayata geçirerek, ornamentteki eğilimi desteklediler. Daha yakınlarda Fuhcs’a hayranlığıyla bilinen, İsviçreli sanatçı H.R.Giger, neredeyse öncüllerine ait formlarının, dünyevi olmayan varlıklar ve tuhaf teknolojiler olarak belirginleşmesine olanak verdi. Resimlerinden birçoğu, itici cinsel sadizmi ifade eder, fakat en iyi çalışmaları kabusvari olduğu kadar fevkalade omamentaldir.

* **Skerzo**, “şaka” anlamına gelir, ama daha çok alaycı, çalkantılı, karanlık ve öfkeli bir motiftir. Hem müzikte hem görsel sanatlarda kullanılabilir. Beethoven kimi besteleri için bu tanımlı kullanmıştır.

Giger'in bilim kurgusal temaları insansız bir geleceği çağırıştır, fakat 1970'lerin sonlarında 'Alien' filmi için tasarladığı setler, altmış yıl öncesinin Barcelona'sında o kadar da yersiz görünmezdi.³²



Resim 37. H.G Giger ait bir illüstrasyon

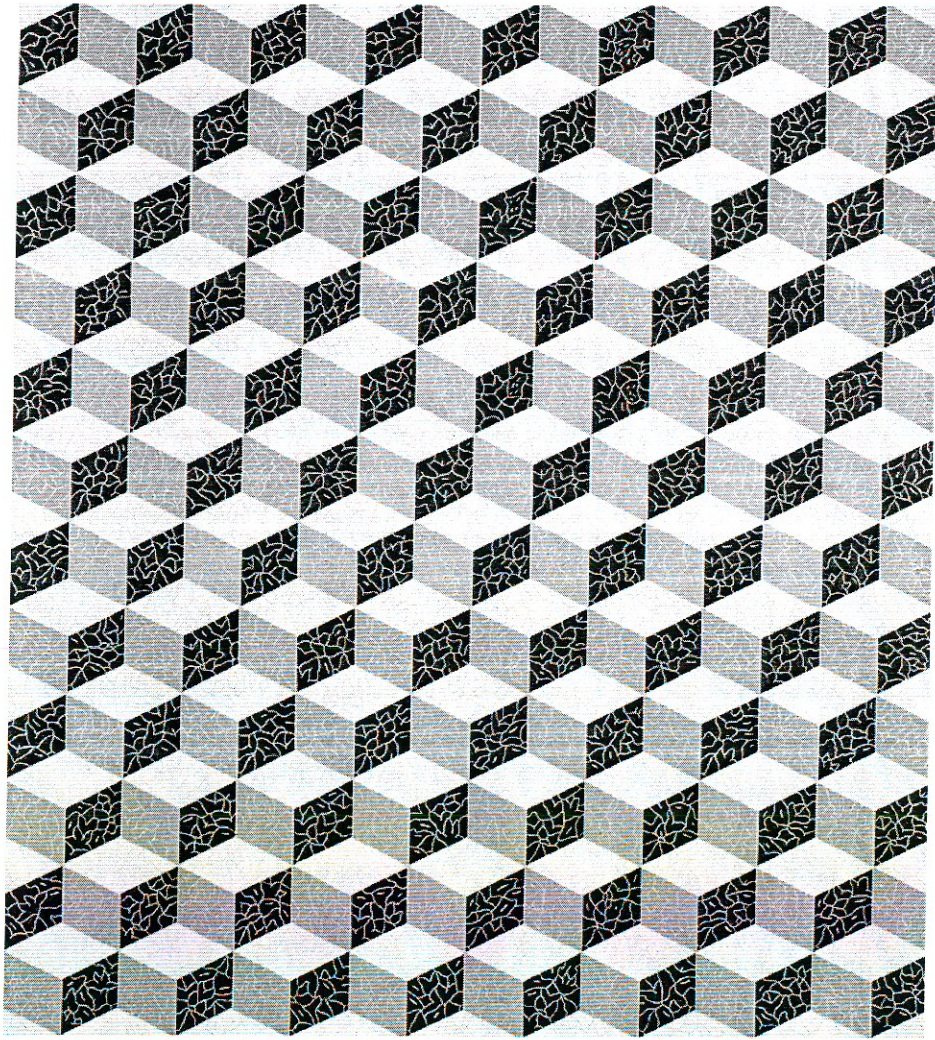
³² James Trilling, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, 2001, Londra, sf. 206

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANAT ve TASARIMDA MOTİFİN YERİ

3.1 Motif, Sembol ve Anlam

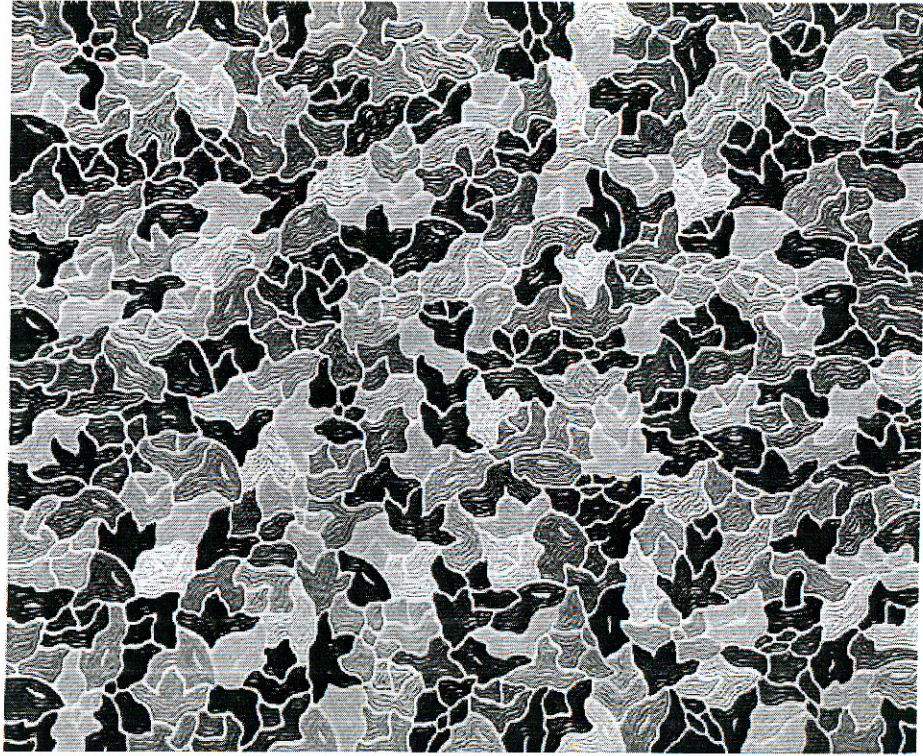
Eski çağlara ait dekoratif motiflerin kendilerine ait sembolik anlamları vardır. Her ne kadar yüzyıllar içinde anlamlarını kaybetmiş olsalar da, bütün motifler kökenlerinde semboller olarak tasarlanmışlardır. Bu sonuç eski çağlardan beri sembolizmin şifrelerini çözen tarihçilerin zengin ürünlerini işaret ederek haklı nedenlere dayandırılabilir. Bir zamanlar bu tasarımların anlamları oluşturuldu. Bu anıtlar bizimle yeniden konuşabilirler. Bir zamanlar anlamları bilinen ve o anlamlara göre tasarlanan bu anıtlar, tekrar o anlamlar çözülürse bize neyi anlattıklarını söyleyebilirler.



Resim 38. Ekrem Yalçındağ, Balmoral Şatosu no.5, tuval üzerine yağlıboya , 180 x 160 cm, 2002

Ekrem Yalçındağ 'Balmoral Şatosu' isimli eserlerinde, Şato'nun zemininde yer alan motiflerle, kendi imzası haline gelen motifleri biraraya getirerek, motiflerin kendilerine ait sembolik anlam değerlerini katmanlaştırır. Ve tarihsel motifin önerdiği anlamı bugüne taşıyarak yüzyıllar öncesinden gelen sembolik değeri, resmiyle, yirmibirinci yüzyıl izleyicisine yeniden sunar.

'Yalçındağ resim sanatının modernist kaygılarını, malzemenin malzeme olarak önemini sorgulayan bir yanılsama alanı olarak oluşturmak için zanaat tekniklerini ve ikona motiflerini kullanır. Tarihi malzeme olarak kullanan bu yapının önerdiği resim nesnesine ve zanaatin niteliğine güven duygusu, toplumsal bağlam ve geleneksel malzeme kullanan bir çok sanatçıda içsel olarak vardır.'

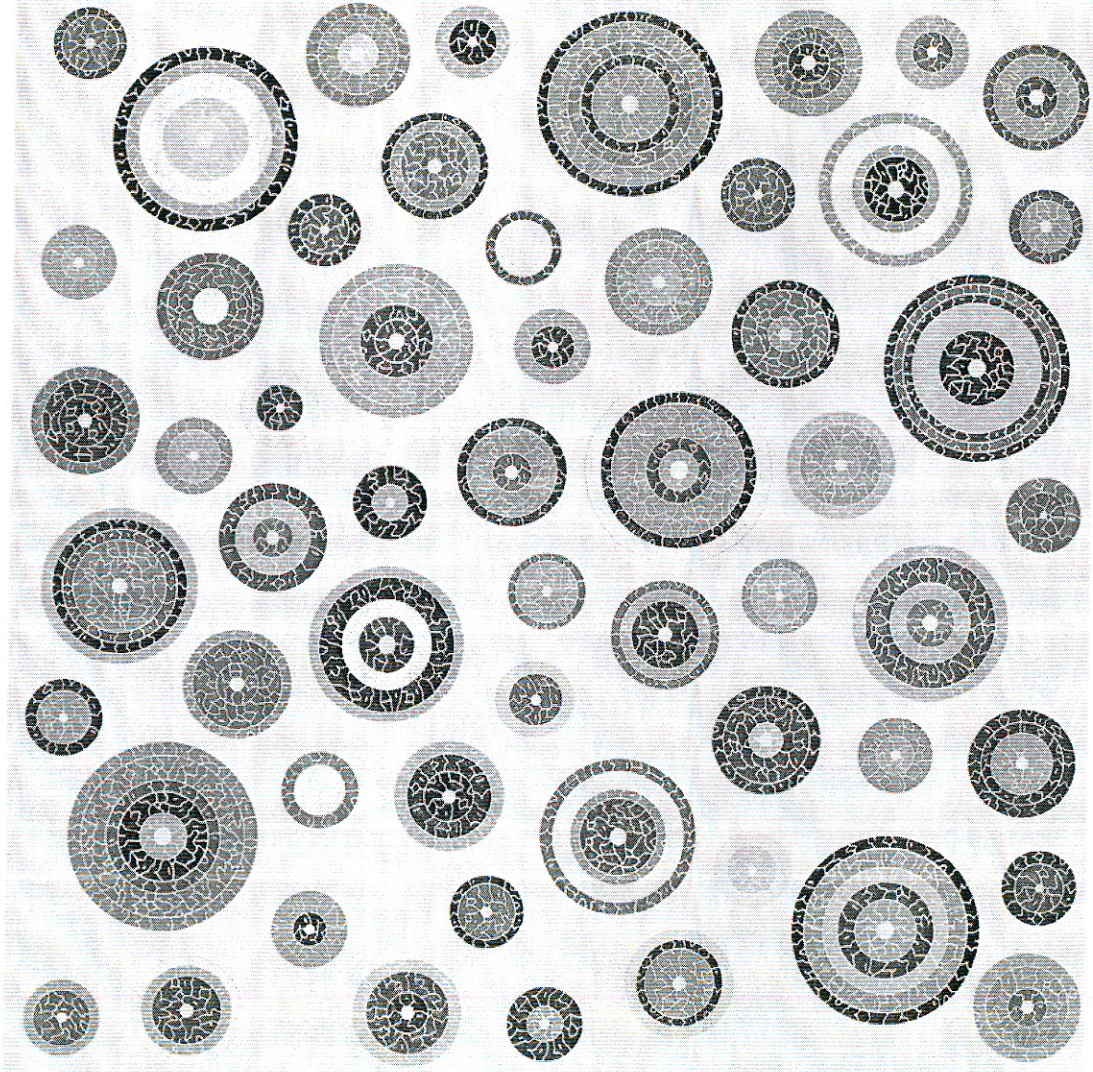


Resim 39. Ekrem Yalçındağ, '297 renk', tuval üzerine yağlıboya , 50 x 60 cm, 2003

Jeff Koons'un sözlerini hatırlayacak olursak 'Sanata olan inancım manevi bir unsuru da içerir. Bir sanat yapıtını oluştururken, kullandığım zanaatin niteliğiyle izleyiciye güven duygusu vermeye çalışırım...Tarihte güven ve zanaat el ele giderken bugün artık bilgi sistemleri, açık bir veri bankası olarak internetin kullanımı, küresel toplumun tarihe ve tarih oluşturma sürecine katkıda bulunmasını sağlarken, güvenin kullanımını ileriye taşımakta, bugüne kadar varolan sanat düşüncelerinde hareketi de mümkün kılar.'³³

³³ Michele Thursz, **'Modernizmin Arabulucusu: Motif'** başlıklı 2006 tarihli serginin katalog yazısından. Sergi İstanbul Borusan Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir.

Bunlarla birlikte renk, sembol ve motiflerin anlamlarının kültürden kültüre farklılık gösterdiğini hatırlamalıyız. Örneğin; Batılı kültürün yas rengi siyah olarak bilinirken Çinliler için yas rengi beyazdır. Ancak her iki renkte gerçek renklerin yokluğu anlamına gelir. Bu paylaşım noktasında birbirlerine yakındırlar. Yalçındağ'ın resmi, kullandığı renkler bağlamında bu şekilde de okunabilir.



Resim 40. Ekrem Yalçındağ, 'Renkli Plaklar', tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 175x175 cm, 2005 - 2007,  zel Koleksiyon

Yalçındağ'ın 'Balmoral şatosu' isimli altı parçadan oluşan tuval resimlerinde kullandığı kare sembolün k lt rl r arası farklılıklarından da söz edebiliriz. Eski  ağlardan bu yana kullanılan ilk ve orijinal kutsal sembollerden biri karedir. İngilizceki karşılığı olan 'square' kelimesinden de anlaşılacağı üzere yeri, dünyayı ve

stabil olan şeyleri simgeler. Dört köşe de dört ana yönü; Kuzey, Güney, Doğu ve Batı'yı. Cennetin tersi olarak dünyayı ve dünyevi varoluşları ile sabit olanın mükemmeliğini temsil eder. Dört elementin birlikteliği bütünlüğünü toprak, su, ateş ve havayı temsil eder. Yaratımda tanrının açıkça ortaya koyduğu gösterdiği ulvi ve tanrısal olanın bütünlüğü anlamına gelir. Dürüstlüğü, tamlığın, ahlakın, doğrudanlığın işaretidir. Hareketin ve yaşamın dinamik döngüsünün tersi olarak, ölümün sabitliğini simgeler.

Mimari sembolizmde, göçebe çadırların dairesel biçimi, onların dinamik hareketinin tersine yerleşik toplumların ve tarım kültürünün oluşturduğu binaların stabil, sabit formunu simgeler. Kısıtlama ve sınırlamayı böylelikle biçimi ve formu temsil eder. Düzeni, gerçeğin yasalarını, mülkü, iç görünün yollarının biçimsel ifadesi olarak karşımıza çıkar. 'Dişiliğe ait üretim gücü olarak Afrodite ve Venüs olarak sembolleşir. Kutsal mimaride aşkın bilgiyi simgeler. Bütün mimari yapıların arketipidir. Aynı zamanda insanoğlunun mükemmel dengesini temsil eder.³⁴

*'Motifin tarihi çağdaş Türkiye Kültürünün yerleşik bir parçasıdır. İslam sanatında ise motif geometri ile arasında kurduğu yakınlığı büyük anlatılarla ortaya koyar. Süregelen geleneklerin örf adet ve inançların aktarıldığı bu anlatıların çerçevesi hem gelenekte hem de el sanatları mimari müzik ve tarihte oratya çıkar. Bu motifler tıpkı farklı anlam katmanlarıyla örülü ikonalar gibi farklı biçimlerde okunabilir.'*³⁵

Kare, islami geometrik motiflerde fiziksel deneyimi bununla birlikte, adaleti ve sabitliği, sağlamlığı, değişmezliği, bütünlüğü, otoriteyi ve güvenilirliği ifade eder. Dünyevi kusursuzluğu simgeler.³⁶ Şatonun zeminini süsleyen kare sembollerin, 'motiflerin evrensel dili' bağlamında bu tanımlarla bir ilgisi olduğu kaçınılmaz. Yalçındağ'ın çok katmanlı göndermeleri kendi resim dili ile birlikte bizi Warhol'un Kamuflej resimlerinden doğuya ait kilim desenlerine kadar götürür.

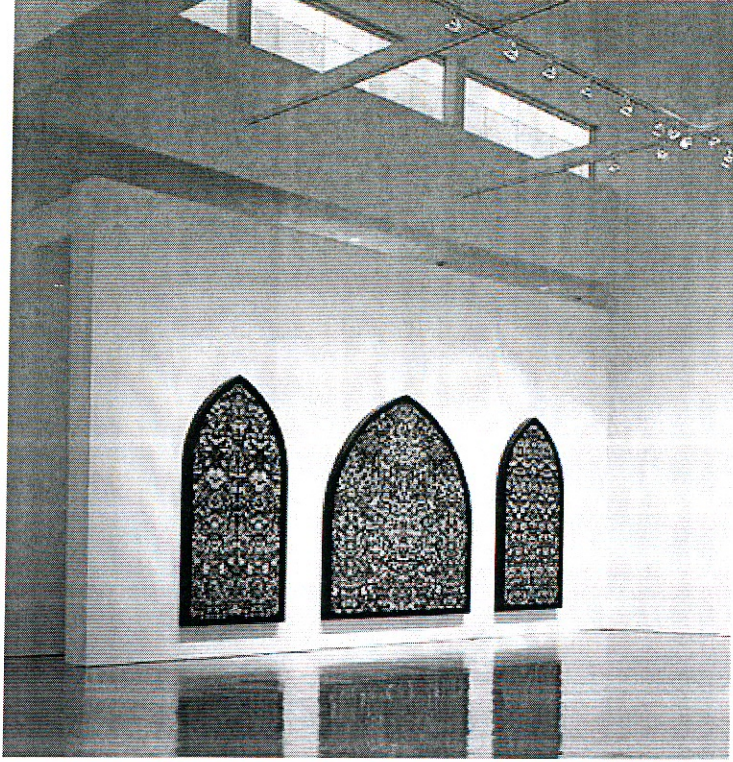
'Yalçındağ yineleme ve karmaşa yoluyla izleyiciye kendi anılarında yitip gitme alanı sağlar, bir yandan sonsuz büyüme olanağı verirken diğer yandan yapıtlarını resim sanatının tarihsel bağlamında

³⁴ Bkn. Ayrıntılı bilgi için, J.C. Cooper, **An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbol**, Thames & Hudson, 2004, Londra, sf.157-158

³⁵ Michele Thursz, **Modernizmin Arbulucusu: Motif** sergi kataloğu, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 2006

³⁶ Bkn. Ayrıntılı bilgi için, J.C. Cooper, **An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbol**, Thames & Hudson, 2004, Londra, sf.157-158

*konumlar. Hem resim sanatının hem motifin tarihi yineleme duyulan güveni oluşturur.*³⁷



Resim 41. Damien Hirst, 'The Kingdom of The Father' (Baba'nın Krallığı), 2007, Portland Sanat Müzesi

Damien Hirst'un 2007 yılında, Portland Sanat Müzesi'nde gerçekleşen 'Kamufaj' sergisinde de yer alan 'Baba'nın Krallığı' isimli işi, gotik bir katedral vitrayını akla getirir ancak yakından bakan izleyici onlarca ölü renkli kelebek ve güve kullanılarak yapıldığını hayretle farkedecektir. Hirst, motifini, gül şekli ya da ilahi ışığı simgeleyen mum alevi biçimi olan gotik pencere formu 'flamboyant'* içinde gösterir. Hirst, kelebeklerle yaptığı bu ornamental düzenlemeyle; ornamentin, gelenekle, özellikle doğudaki sembolik anlamları ve çağrışımı ile mistik ve dini temalarla ilişkisini nitelemektedir. Flamboyant formu içindeki, biri daha büyük olan üç bölüm hristiyanlığa ait üç temel kavramı; 'baba', 'oğul' ve 'kutsal ruhu' ifade eder.

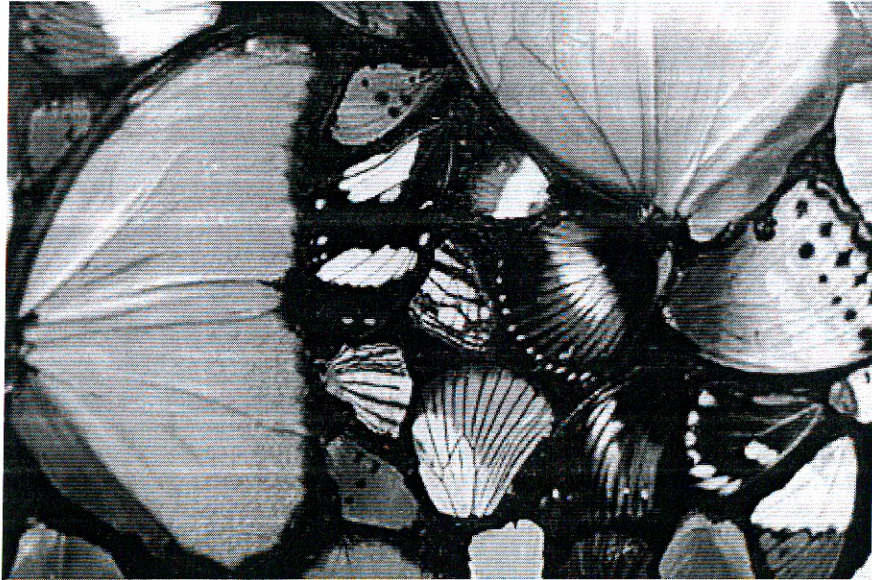
Parçalar ve renkler tam anlamıyla birbirlerini karşılar, kusursuz derecede simetrikler. Andy Warhol'un Rorschach resimlerinde olduğu gibi sanki ortadan bir

³⁷ Michele Thursz, '**Modernizmin Arabulucusu: Motif**' başlıklı 2006 tarihli serginin katalog yazısından. Sergi İstanbul Borusan Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir.

* **Flamboyant**, 15.yy boyunca Fransa, İspanya ve Portekiz'de görülen geç gotik mimarideki mum alevi şeklindeki alınlık ve dış cephelere verilen stilin ismidir.

izgi çekilmiş ve bir taraftaki motifin aynısı diğ er tarafa geçirilmiştir. Ne varki bu kusursuzluk, simgesel anlamı yaşam ve yaşama ait zevkleri anlatan kelebeklerin    leriyle gerçekleşir. Dünyevi zevklerden arınmak ve bu dünya da çekilen acıların öbür dünya da  d llandirileceği inancı ya da Hirst'in diğ er eserlerinin de konusunu oluşturan    ml     ve    ms     kavramları; yaşam süreleri bir günü geçmeyen kelebeklerle anlatılmıştır. Üstelik kelebekler kanatlarının bozulmaması ve renklerinin sabit kalabilmesi için hiçte insani olmayan yöntemlerle  ld r   r.*

Böylece Hirst, şaşırtıcı malzemesinin olanaklarını kullanarak hristiyanlığı ve kiliseyi eleştirmektedir. Fakat aynı zamanda gözden kaırmamamız gereken birşey daha vardır ki o da; Hirst'in içinde bolca görülen 'Mavi Morpho Didius' türü kelebeğin Matisse'in geç dönem kağıt kesme işlerinin de esin kaynağı olduğudur. Kimi kritikler Hirst'in işinin ismindeki 'Baba'nın, motifin efendisi sayılan Matisse'i refere ettiğini düşünür.

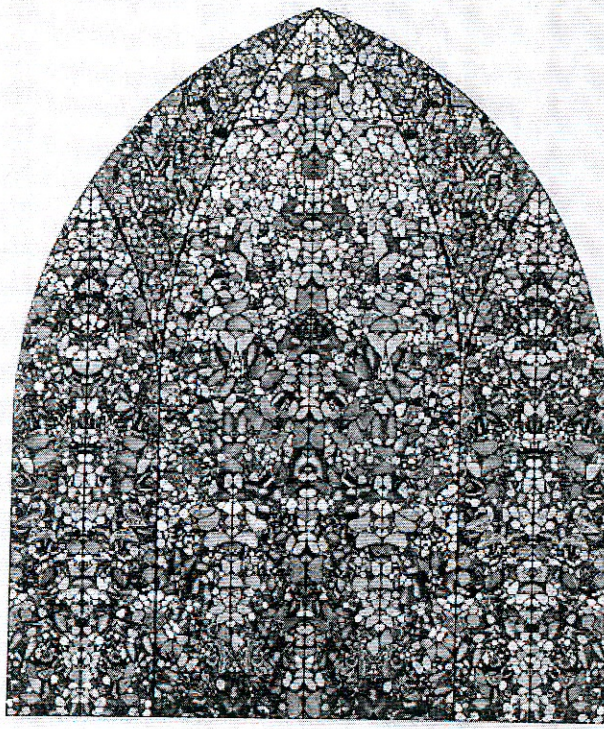


Resim 42. Damien Hirst, 'Baba'nın Krallığı' (detay) Mavi Morpho Didius ve g     r

Damien Hirst'un motifi, cevaplanamayacak kavramsal sorularla görsel temsil arasında gidip gelen bir dil oluşturur. Ve bunun için motiften başka hangi teknik anlam d   s  n  böylesine görkemli bir dille nakşedebilir.. Hirst, güzelliğin gücü ve    m ile sanat tarihi arasındaki samimi ilgisini ironik bir dille yansıtır. Bu durum sanat kritikleri için bir saygı duruşu iken sıradan izleyici için elbette dehşet vericidir.

* Canlı halde yakalanıp g     lerinin içinden b          ne g  re iğne geçirilir, hayvan anında fel olur.

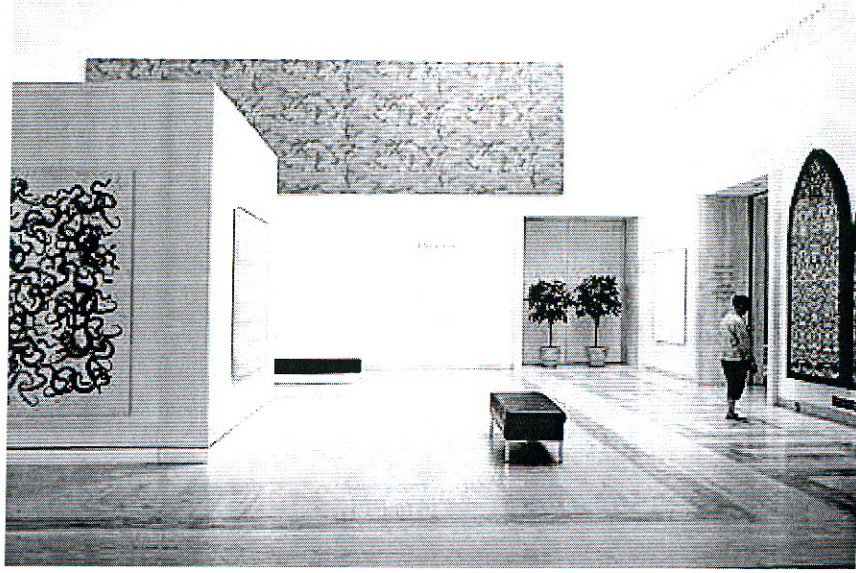
2007 yılında Portland Sanat Müzesi'nde gerçekleşen 'Kamuflaj' sergisi Andy Warhol, Damien Hirst, Phillippe Taaffe, Christopher Wool gibi güncel sanatta motif üretimine katkıda bulunan önemli isimleri ağırladı. Gerçek şu ki motif şu günlerde oldukça popüler bir dil haline geldi. İnsanın yaratıcı etkinliğinin her zamana ve her yere yayıldığını gösteren biçimlerdir motiflerdir. İslam Sanatı'nda içindeki her türlü bezeme ve arabesklerden İskoçyalıların geleneksel eteklerindeki gride, cinsel gücün ve cesaretin simgesi ve belki de yeni çağın ornamanti dövme kadar bizim görsel terminolojimizin bir parçasıdır.



Resim 43. Damien Hirst, 'Baba'nın Krallığı', (*The Kingdom of The Father*), 2007

Batı kültürünün (batılı olmayan kaynaklardan ödünç alarak) görsel dokusunu durmaksızın değiştirmenin yollarını arayan 'Modern Sanat' kökeninde oldukça radikaldi. Modern ornament düşüncesi de endüstriyel çağın, yeni görsel ritimlerin paralelinde, estetik bir değişimin keşfi ve ornamentasyonun veya dışarıdan gelen motifin (batıya ait olmayan) yer değiştirerek modern sanat içinde bir mesele haline getirilmesi ile oluştu. Daha sonra modernizmin bir stil haline gelmesi ile motif herhangi bir özgül görevden bağımsız, temsili olmayan ve konvansiyonel olanın dışında var olmaya başladı.

Erken dönem modernizmin önemli temsilcilerinden, yüzyılın sonunun mimarı Loos, ornamenti, primitif, ölçüsüz ve sofistike olmayanla denkleştirdiği 'Ornament ve Suç' adlı kitabında –Michealarplatz'deki sütunların, malzemeye bağlı olarak, kendindeki çizgisel mimariyi kullanan- ortaya koyduğu el emeğini farklı bağlamda ele alır.



Resim 44. 'Kamufraj Sergisi' Portland Sanat Müzesi, 2007

Motife geri döndüğümüzde -eskiden olduğu gibi- bugün hala 'sosyal' düzenin sembolü olduğunu görüyoruz. Böylelikle modern sanat ornamanttten tam olarak arınamamıştır. Bunun yerine modern sanat yine motifleri tercih etmiş ve üretimin, endüstriyel olanın anlamını açıkça ortaya çıkarmıştır. Bu yolla modern sanattaki geleneğin ritüeli, endüstriyel üretimin ritüelleriyle yer değiştirmiştir. Örneğin Sol le Witt'in, üretimin altını çizen, içeriği değil ürünü vurgulayan (tıpkı Gombrich'in ornamant tanımında olduğu gibi), motifi anlam yada biçim boyutunda algoritmik olarak tekrarlayan yaklaşımı –ya da işlemsel süreci- farklılık yaratmıştır ve diğerlerine sanat üretiminin nasıl olması gerektiğine dair önerilerle o işlemsel süreci refere etmiştir.

Kamufraj sergisi yakın tarihteki pattern ritüellerine işaret eden kapsamlı bir araştırma gibidir. Her sanatçı hakim olduğu, tekrar eden görsel formlarla, oluşturduğu dille ya da motiflerle izleyici büyüler ve ele geçirir.

3.2 Tekrar ve Anlam

Tekrar motifSEL üretim içinde pek çok sanatçı tarafından kullanıldı. Pop Art sanatçıları içerisinde elbette en dikkat çeken isim Andy Warhol'dur. Warhol, tekrar'ı, çoğalan medyanın kimliksizleştirme eğilimlerine doğrudan referans vererek kullandı.

*'Warhol'un seri halde ürettiği Marilyn Monroe Portresi ve neyin bireysel (individueL) olması gerektiği, salt bir stereotip ya da bunun tersi haline gelir. Ne de olsa 'individueL' bölünemeyen anlamına gelir, ancak 'tekrarlama' gibi zıt bir kavram ile yan yana geldiğinde bizi bu önemli özelliği görmezden gelmeye davet eder.'*³⁸



Resim 45. Andy Warhol, Marilyn Monroe (Marilyn), Kağıt üzerine renkli serigrafı, 36" x 36", 1967

Portrenin özelliklerine dikkatle bakarak özgün imgeye konsantre olmak yerine, bizleri, göz, ağız ya da özel bir gölge gibi unsurları ayıklayarak yeni bir motifi içerisinde erimesine yönlendirir. Bir sıra tekrarlanan gözler artık herhangi birine ait özel gözler değildir.

³⁸ E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, 2006, New York, sf.151

Anlam ve düzen karşıt gayretler sarfeder gibi görünür ve etkileşimleri dekoratif sanatların biçimlenmesini oluşturur. Çünkü izleyici kadar tasarımcı da tekrarın motifin değerini azaltırken yalıtmanın onun potansiyel anlamını güçlendirdiğini deneyimlemelidir. Bu yüzden ki tekrarlanan bir desen modelinin unsuru haline gelen herhangi bir nesne, geometrik anlamda sadeleştirilmeye, neredeyse 'stilize' edilmeye ihtiyaç duyar.³⁹

Kitle Kültürü; kendisinden çok daha önce ve onun da istediği bir biçimde Warhol'un konularının içinin boşalmasına yardımcı oldu.



Resim 46. Andy Warhol, (1928-1987) Araba Kazası (Green Burning Car I), Sentetik Polimer boya, mürekkep ve akrilik, 90" x 80" (228.2 x 203.2 cm) 1963

'Warhol film yıldızının popüler bir ikona indirgendüğünü biliyordu. Bir katil ile aziz, bir seks tanrıçasıyla ölümsüz bakire arasındaki ayrımını da çok iyi biliyordu. Herhangi bir infazın anonimliğine oynuyordu, 'eğer biri induvidüel kalırsa onu öldüremem' diyordu. Gerçeklik Pop Art'ı sezinlemişti. Anlamalarını kaybetmenin riski pahasına terör ve sevgiyi resimlerinde muhafaza etti. Ancak Warhol banallikleri üzerinde ısrar etme adına bir adım daha ileri gitti. Bir grid (R.Krauss'un gridi) boyunca imgeyi dekoratif bir biçim olarak tekrar eder ve bunu yapmak için mekanik tekniklere başvurur.'

³⁹ E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, New York, 2006, sf 149

Ancak tüm sıradanlıklarına rağmen Warhol'un resimleri çok gerçekçiler ve mekanik tekrarlarına karşın, bu, resimlerin gücünün ya da anlamlarının yok olması anlamına gelmez. Örneğin otomobil, Amerika'da doğal olmayan ölüm sebebini temsil eder. Ölümler, Warhol'un resminde olduğu gibi anlamsız ve gereksizdir. Ancak serigrafileri hissiz bir tekrar yaratmaz, Warhol onları yeniden üretir.



Resim 47. Thomas Bayrle, 'Madonna Mercedes', 1989, Fotokopi ile kolaj,
198 x 146 cm, Galeri Barbara Weiss, Berlin

Warhol'un Amerikadaki etkisi kadar Thomas Bayrle, Sigmar Polke ve Gerhard Richter ile birlikte Alman Pop'unun kurucu isimleri arasında yer alarak Avrupa sanatının en etkili sanatçılarından biri olmuştur. Frankfurt'taki Staedelschule'de 1976-2003 yılları arasında profesör olarak çalışan Thomas Bayrle, aynı zamanda gelecek sanatçı kuşakları Sergei Jensen, Tobias Rehberger, Sean Snyder ve Thomas Zipp gibi uluslararası sanatçılar üzerinde de büyük bir öneme sahip olmuştur.

'II. Dünya savaşı'nın ardından sıfır noktası'na (stunde null) dayanan Alman toplumu, Doğu-Batı bölünmesi yaşadıktan sonra Federal Almanya'nın kurulmasının ardından hızla endüstrileşmeye giderek son derece kısa bir süre içinde 'tüketim toplumu' konumuna erişti. Bayrle'in işleri politik skalada 1960'ların Federal Almanyası'nda solda durduğunu gösterir.⁴⁰

1960'lardan bu yana, Thomas Bayrle'in başlıca konuları bireyin kitle toplumuyla, endüstriyel ürünün de seri üretimle olan ilişkisidir. Bayrle örüntüler, noktalar, pikseller ve parçacıklar temelinde bireysel bir yeniden üretme süreci geliştirmiştir. Seri üretim, reklamcılık, biyoloji, şehircilik, sibernetik* ve pornografi gibi çok çeşitli bilgi alanları Bayrle'in sanatının ham maddelerini sağlamaktadır. Çalışmaları, sadece yayıldıkları bu geniş alan itibariyle bile, sanat tarihinin alışlageldik sınıflandırmalarının dışında kalmıştır.

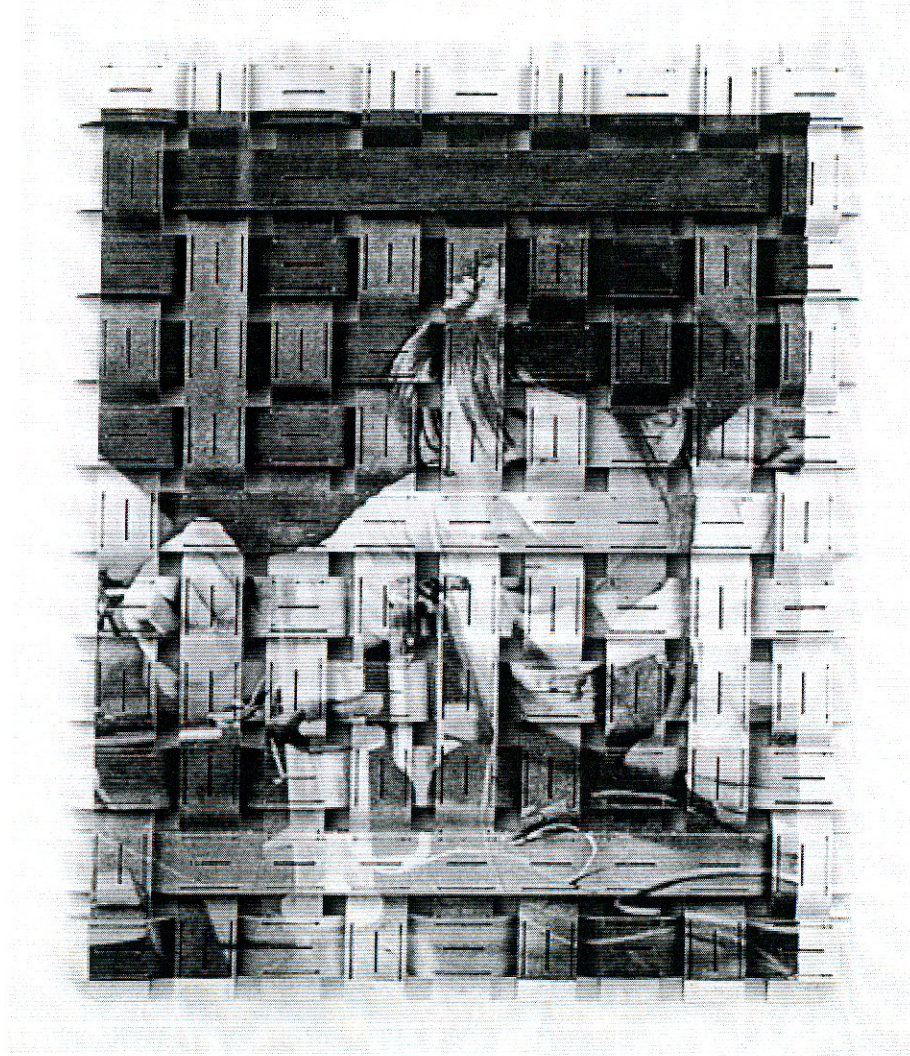
Bayrle'in malzemesi duvar kağıtlarından yağlıboyalara ve serigrafı baskılardan üç boyutlu düzenlemelere kadar çeşitlilik gösterir. Ve çalışmalarının temel ilkesi, telefon, uçak ya da fincan gibi belli bir motifin tekrar ve yinleme yoluyla başka bir motif ya da figür oluşturmak üzere bir araya gelmesi sonucu ortaya anonim bir ürün çıkmasına dayanır. Başka bir deyişle, Thomas Bayrle mikro görüntülerin tekrarlanmasıyla makro görüntüler yaratır. Ne var ki, erken dönem çalışmalarında içinde yaşadığımız sosyal yapılara referans veren piktografik üst yapılar geliştirme konsepti, grafik çizebilen bilgisayarların geliştirilmesinden çok daha önce, elle üretildikleri için mutlak standardizasyondan uzaktır.

Thomas Bayrle'e göre, birey ve kolektif arasındaki ilişki, örüntünün bir bileşeni olarak nokta ile örüntü, bedenin temel ögesi olarak hücre ile beden arasındaki ilişki ile aynıdır. Çalışmalarının "birey ile kitle" arasındaki her türlü ilişki biçimini, her iki gerçeklik için de organik olan bir grupta anlamında, ele almaya odaklandığının altını çizer. Bu, basit noktalardan başlayarak gelişen ve onlara yüklenen bir üst formun organik parçasını oluşturan basit çizimler ve piktogramlar ile sağlanmıştır. Geçen yıllarla birlikte, karmaşıklığı da artan bu piktogramlar, kullanılan teknik ve içerikler açısından, her seferinde daha fazla bilgi ileten "özerk bir imgeye" dönüşmüştür.

⁴⁰ Necmi Sönmez, '**Sanat Hayatı İçerir mi?**', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, sf.89

* **Güdüm bilimi** ya da **Sibernetik** (Yunanca *kybernetes*, "dümenci"), makine ve canlılarda geçerli olan kontrol ve iletişim teorisi. İnsanlara ait ve mekanik sistemlerin çalışma tarzı ve fonksiyonlarını daha iyi anlatabilmek amacıyla bilgi-işlem sistemleri ve canlı varlıkların kontrol ve iş haberleşme yöntemlerinin karşılaştırmalı araştırması. Sibernetik birden fazla disiplin oluşturmakla ilgili olup, bilim dallarının her biriyle tam bir uygunluk içinde olan bir dizi kavram yardımıyla bu dallar arasında tam bir ilişki kurulmasını sağlar.

Bayrle'in farklı malzemelerle oluşturduğu örüntüler ile kullandığı grid ve tekrar, kapitalizmin boyunduruğundaki ülkelerde çalışan işçileri konu aldığı işleriyle bir üst anlam yaratır. Ucuz iş gücü ile çalışan işçiler ile motif, tekrar ve örüntülerle sağlanan anlatım, Loos'un 'süsü ekonomik bir suç olarak' gördüğü 'Ornament ve Suç' makalesine de referans verir.



Resim 48. Thomas Bayrle, Feld, 2005, Ahşap konstrüksiyon ve karton üzerine serigrafi,
Courtesy Modern Sanatlar Müzesi, Frankfurt

Aralarında neredeyse 350 yıllık bir fark bulunan Vermeer'in 'Nakış İşleyen Kız'ı ile Bayrle'in 'Feld' isimli işlerini yan yana getirmek yüzyıllar içinde gelişen medyumlar ve görsel algının nasıl değiştiğini bize gösterir. Bununla birlikte biçimsel düzeyde malzemedeki kaynaklı farklar bulunmasına rağmen ifade de aslında büyük

ayrımalar olmadığına dikkat ederiz. Nakış işleyen kızların ifadelerinin neredeyse aynı olduğunu, ikisinin de işlerine tatlı bir kendiliğindenlikle daldıklarını farkederiz. Bu iki resim yüzyıllar içinde gelişen ve değişen sosyal düzen ile resmin konusunun değil ama onu gösterme nedenlerinin nasıl değiştiğini bize gösterir.



Resim 49. Johannes Vermeer, (1632-1675) 'The Lacemaker', tuval üzerine yağlıboya,

(22.5" x 28.5"), 1664

Anlam düzeyinde bir karşılaştırma yaptığımızda; Bayrle'in kızı kendi gibi etrafında belki yüzlerce işçiyle birlikte çalışmaktayken Vermeer'in kızı kendine özgü gündeliği ile muhtemelen evinde, pencere kenarında çalışır. Vermeer'in göstermek istediği nakış işleyen kızın kendisiyken, Bayrle'in göstermek istediği Siegfried Kracauer'in da üzerinde durduğu 'mass ornament' ya da 'mass prodüksiyon' ile sistemin içinde erittiği ve öznesizleştirdiği işçi sınıfıdır. Bayrle bu durumu tersine çevirmek istercesine o yığınların içinden seçtiği işçi kızı ısrarla özneleştirmeye, Vermeer'in yaptığı gibi resmin konusunun kendisi haline getirmeye çalışır. Böylelikle Bayrle, geleneğin (janr resmi) ritüelini malzemeyle yeni bir görsel vizyondan bakarak gerçekleştirir.

Resimlerin arasındaki biçimsel fark, malzemelerinin izleyiciyle kurduğu diyoluğu ve yarattıkları mesafeden kaynaklanır. Biri klasik pentür tekniği ile renkli resmedilmiş diğeri serigrafi tekniği ile siyah beyaz üretilmiş ve şeritler halinde bölünerek gride dönüştürülmüştür.

'Grid tarafından uygulanan yinleme belirli bir mevcut deneyimsel yüzeyi izlemek, onun ardından gelmek zorundadır. Bunun yanında gridin temsilsel metni yüzeyi önceler. Hatta gerçek yüzeyin köken gibi birşey olmasının önüne geçer. Çünkü bu yüzeyin ardında mantıksal olarak öncesinde sınırlandırılmış düzlemi kolektif olarak resimsel bir alan biçiminde örgütleyen o bütün görsel metinler dumaktadır. Grid bu metinlerin tümünü özetler. Çizimi freske mekanik olarak geçirmede kullanılan ızgaralarla bölünmüş karton taslaklar ya da üç boyuttan iki boyuta algısal geçişi sağlamak üzere hazırlanan perspektif kafesleri ya da oranlar gibi uyumsal ilişkileri çizelgeye oturtan matrisler ya da resmin düz bir dört kenar olduğunu denemek üzere milyonlarca kez yinelenmiş çerçeve eylemi..⁴¹

Baskı tekniğinin çoğaltılabilir olmasının yanında Bayrle'in işi de tek üretimliktir. Çünkü fotoğraftan kullandığı imajı önce serigrafi tekniği ile üretmiş daha sonra (parçadan bütüne gittiği diğeri işlerinin aksine bütünü oluşturup parçalayarak) gridi kullanıp örüntülerle zenginleştirmiş ve yeni bir görsel karakter ile sunmuştur. Bu grid ve örüntüler, ideolojik fikrini belirgin şekilde ifade eden Bayrle'in, kapitalizmin içinde bulunduğu kısır döngüyü ifade etmek ve eleştirmek için kullandığını düşündürür.

3.3 Psikoloji –Motif ilişkisi

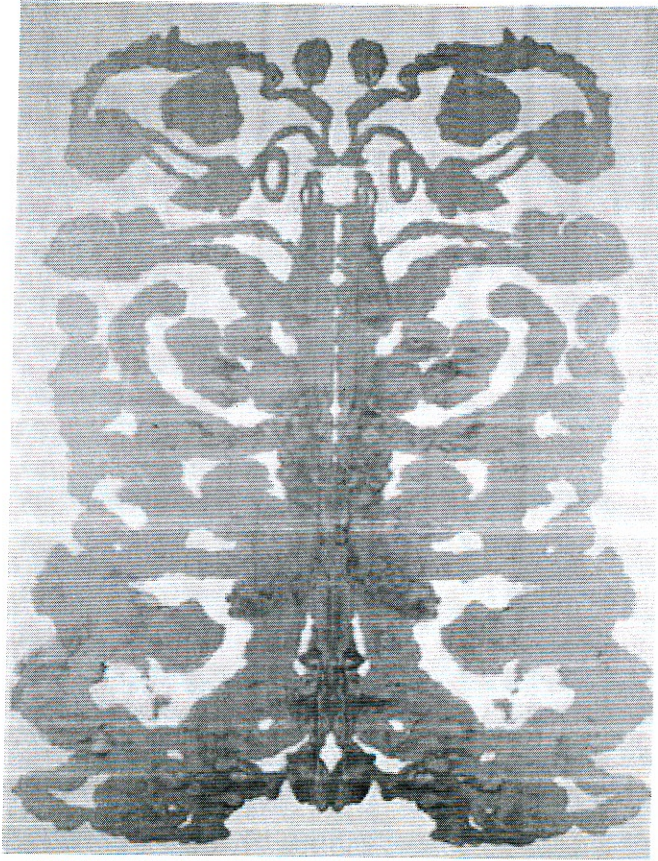
Andy Warhol ve Rorschach Resimleri

Bilgisayar, çeşitli üç boyutlu tasarım programları ve kaleydeskop gibi formun, bizlere parçalanma ve entegrasyonun karşıt etkilerini incelememize izin verebilecek, sonrasında ise elimizde Gombrich'in sözünü ettiği 'güç alanları'nın kendilerine ait anlamlar yaratmadaki gücünü gösterebilecek bir araç daha vardır. Psikolojik tanı için geliştirilmiş 'Rorschach Testi'nden bahsediyoruz. Bu test deneklere, tesadüfi formlara dair yorumlamalarını incelemek için mürekkep lekelerini kullanır. Bizim için önemli olan ise bu sürecin teşhissel değeri değil yorumları ortaya çıkarmak için simetrik mürekkep lekelerini kullanmanın avantajlı olduğudur. Oluşturulan şekil mürekkep hala ıslakken kağıdı ikiye katlayarak simetrik bir şekle dönüştürülür.

⁴¹ Rosalind Krauss, "The Originality of The Avant-garde and Other Modernist Myths" Art in Theory, 1900-1990, Harrison &Wood, Blackwell, Oxford-Chambridge, 1992, sf.64

Böylelikle görsel, simetrisinin doğası gereği anlamlı bir bütün iması taşır. Bu doğada ve çevremizdeki bir çok nesnenin simetri taşıyor olmasıyla ilgilidir.

Warhol'un 1984 tarihli Rorschach resimleri boyut ve etki bakımından görkemli ve hatırı sayılır derecede sarsıcıdır. Tümü dikey, boyut bakımından 4m ye 5m ile 34 cm'e 24cm'den biraz fazlasına kadar bir çeşitlilik gösterir. Küçük işler, özellikle de çok renkli olanlar, yaratıcı ve canlıyken, barok ve mimari ölçeklerdeki resimler bize yalnızca görsel zevk değil aynı zamanda optik ve duygusal bir etki de verirler.



Resim 50. Andy Warhol, Rorschach, tuval üzerine yağlıboya,1984

Büyük resimler monokrom ve sentetik renklere sahiptir. Tek tük gri pasajlar ile mat bir siyah ve parlak metalik yaldız. Klasik mürekkep tekniği ile boyanmışlardır: Tuvalin ortasına bir çizgi çekilmiş, boya bir tarafa uygulanmış, tuval ikiye katlanmış, ve sıvıyı yaymak için kibarca ya da darbe ile baskı uygulanmıştır. Açılarak, tuval, sanatçının belirli bir üst ve alt tayin etmediği, karmaşık bir simetrik imge açığa çıkarmıştır. Böylelikle bu çalışmalar, Warhol'un resimlerinin çoğu gibi, bir çeşit baskıdır.

'El üretimi ve mekaniğin kombinasyonlarıdır, tekrar edilemez kişisel jestlerin (Rauschenberg'in neredeyse birbirinin aynı olan, abstract expresyonist resimleri Factum I ve Factum II tavrında) zeki, dikkatli tekrarlamalarıdır.

Resimler, neşeli ve ornamantal olanla, sinirli ve hastalıklı olanın merak uyandıran bir karışımıdır. En iyi Warholian tarzda sersemce soyut/soyutlar, sahte-naif ama aynı zamanda referanslar katmanlarıyla, ima ve paradoksla yüklüdürler. Başlıklarının da belirttiği gibi seri, iyi bilinen Rorschach psikolojik testlerine dayanmaktadır. Ancak Warhol'un imgeleri serbestçe oluşturulmuş, standart gruptan alınmamıştır. Hatta 1986 tarihli bir röportajda "Hastane gibi yerlere gittiğinizde size çizmenizi söylüyorlar ve öylelikle Rorschach testini yapıyorlar diye düşünüyordum." diyerek- biraz şüpheli bir biçimde, standart bir test olduğundan bile haberim yoktu iddiasında bulunmuştur.⁴²

Resimler hatırı sayılır bir biçimsel çeşitlilik gösterir. Kimileri, tuvalin çoğunluğu doldurulmuş halde, parçalı, karanlık ve yoğunken, diğerleri, kısmen yıldızlı olanlar daha açık ve filigranlıdır. Simetrik konfigürasyon bizi, tesadüfi görünümünü kaybederek anlamlı bir bütün aramaya yönlendirir. Tüm şekil ya da alan özünde bir prensip ya da kural tarafından yönetiliyor olmalıdır ve sanatçıya ait bu sezgisel kanaat düzenli şeklin bir tanısı olarak aday olmasını sağlar.

Şekillerin yorumlanması sadece şekiller ve renkle ilgili değildir aynı zamanda kendi hesabına bir nesne ya da şey olarak sınıflandırılmalıdır. Burada izleyicinin 'yorumu yansıtmı' olarak bilinen tanımlama süreci her zaman lekenin nasıl görüldüğü ile ilgilidir. Resmin yönünü değiştirerek hayal gücümüzün farklı yorumlara ulaşması mümkündür. Non-figüratif sanatçıların şekil ve renklerinde temsili unsurların aranmasına karşı tepkileri tam da bu durumla ilgilidir. Çünkü bu tarz yansıtmı ve yorumlar formun arzu edilen dinamikleri için son derece yıkıcı olabilir; düzenin anlamı alt üst edebileceği gibi anlamda düzen için yıkıcı olabilir.

Resimler püskürtmeler ve damlalar, filizler ve büyük eklemlı kütlelere sahiptir. Önerilen imgeler çok sayıdadır; pelvisler, penisler, göğüs kafesleri ve böcek kafaları, uçan yaratıklar ve fetus benzeri figürler gibi her izleyici farklı bir bütün bulabilir. Bir açıdan, resimlerin, izleyicinin fantazi ve yansıtmaları için çağrışım uyandıran ancak esasen boş ekranlar ya da aynalar olarak fonksiyon görmeleri amaçlanmıştır. Tabii ki bu, aynı zamanda soyutlamanın popüler hayal gücünde ifade ettiği şeydir.

⁴² Richard Kalina, **Test Pattern: Warhol's Rorschach Paintings**, Art in Amerika, Gagosian Gallery, New York, Ocak 1997

'Yansıma kavramının avantajıdır ki desen tasarımlarında geometrik olanlarının nerede bitip temsili olanın nerede başladığını çok da ısrarla sormak zorunda değiliz. Bazı basit konfigürasyonlara verdiğimiz isimlerin kendileri, soyut olanla figüratif tasarım arasında kimşeye ait olmayan bir bölge olduğuna işaret eder. Yıldız biçimlerinden, dalgalı çizgilerden, girdaplardan, merkezden yayılan formlardan, ağlardan, damalı desenlerden, yumurta formlarından ve rozetlerden, temsili bir anlam katmadan bahsederiz. Burada biz ilgilendiren, bağımsız bir motifin yalnızca tanımlanmasından daha ileride giden, yansıtmamızın algısal etkisidir. Farklı dekoratif stillere değin tepkimiz motiflerini okuduğumuz şekliyle yönetilir.

Temsiliyet, kurgu ve saf form arasındaki bu karmaşık durum hiyerarşiler yapısı içerisinde dekoratör ve tasarımcılar için yeni bir boyut kurar. Kurgular içinde kurgular, temsiller içinde temsiller vardır, tümü tekil ya da birarada dekore edilecek yapıyı açığa çıkarırır veya dönüştürmeye hizmet edebilir.⁴³

Warhol'un 'Rorschach resimleri' Soyut Ekspresyonizme dair güçlü bir referans vermekle birlikte, kırılğanlıkları örtbas edebilmek için savrulan ancak pek de neşeli olmayan birer kahkaha gibidirler. Warhol, dünyanın duyarlılığını gidermesini istediği ve böylelikle onlarla başa çıkmak zorunda kalmaması için resim yapar. Resim onun için zehri akıtmanın bir yoludur. Dolayısıyla o, her ne kadar 'bir makine gibi üretmek' istediğini söylese de, bu, onun resminin en samimi, insani ve kırılğan yanıdır. Resimlerin sarsıcı etkisi ona ait bu tür detaylarda yatmaktadır.

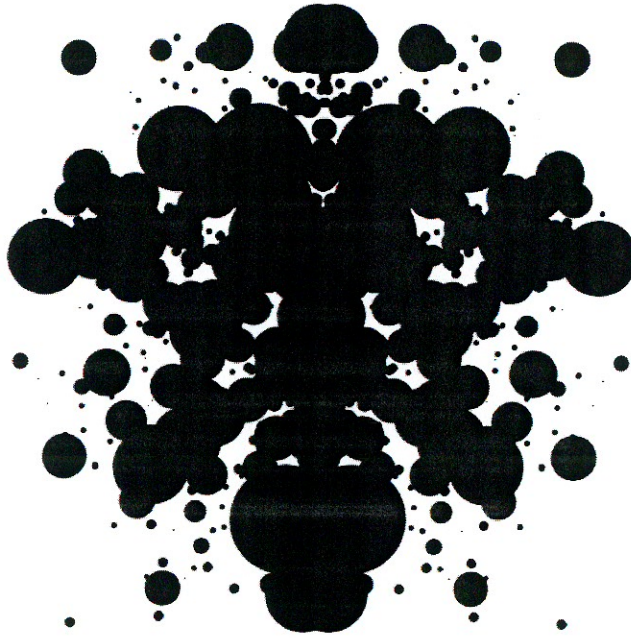
Ancak Warhol, burada, isteyerek ya da istemeyerek, toplumun geniş kesimlerince paylaşılan çifte yanlış anlamayı kullanır. En belirgin düzeyde, Rorschach testi, birinin uydurduğu değil, özellikle standart bir yansıma testi olduğu için işler. Her zaman aynı sıralamada ve her zaman iki defa gösterilen; birinci de, yalnızca özne konuşarak, serbest çağrışım için, ve ikinci seferde ise bir araştırma ve işleme diyaloguna olanak vermek için on kart vardır. Test sonuçlarının değerlendirilmesi ve teşhis istatistiki verilere göre yapılır. Warhol'un Rorschach'ları klinik olarak kullanışsızdır: açığa çıkarmaktansa -verili olduğu görsel haliyle- saklamaya hizmet eder. Psikoloji konunun bir parçasıdır, ancak psikolojinin incelemeyi varsaydığı duygular değildir.

İkinci popüler yanlış anlama, algılanan imgelerin çağrışımsal içeriğinin oynadığı rol ile ilgilidir. Bir çok insan Rorschach testinin ne gördüğünüle ilgili olduğunu

⁴³ E.H.Gombrich, **The Sense of Order**, Phaidon, 2006, New York, sf.158

düşünür. Aslında konu bu değildir. Çağrışımsal içerik de bilinçli akıl tarafından kontrol edilir: Sansür uygulayan ve doğrudan açığa çıkaran, kullanımdan kaçınan yine akıldır. Warhol'un 'Rorschach' fikrinin bu yönü üzerine bakış açısı sezgisel bir biçimde hedefe gelir.

"Bunları aslında okuyup üzerlerine yazmayı düşünüyordum, ancak bunu yapmak için gerçekten hiç zamanın olmadı. Bu yüzden onları okuyup benim gibi davranacak birini kiralayacaktım, böylelikle biraz daha ilginç olacaktı. Çünkü tüm göreceğim, bir köpeğin yüzü, ya da belki de bir ağaç, kuş ya da çiçek gibi birşey olacaktı."⁴⁴



Resim 51. Andy Warhol, Rorschach, 1984

Aslında Rorschach testi ne gördüğünden çok nasıl gördüğün üzerinde değerlendirilir: Nereye bakıyorsun? İlk ne görüyorsun? Büyük şekillere mi küçük olanlarına mı dikkat ediyorsun? Renk ve gölge ile nasıl başa çıkıyorsun? Şeyleri hareketli mi yoksa durağan olarak mı algılıyorsun? Boyut ve konum okuman bir karttan diğerine değişiyor mu? Tersine çeviriyor musun? Kısacası uygun psikolojik okuma esasen formel olandır, soyutlama üzerine temel bir gerçekle paralellik kuran: anlam kesin, net imgelem ile değil, ince algısal ve bilişsel yollar ile oluşur. Warhol'un soyut resimleri, tüm anlamsızlıklarına, boş oluşlarına rağmen, psikolojik ve entelektüel olarak yüklüdürler.

⁴⁴ Richard Kalina, **Test Pattern: Warhol's Rorschach Paintings**, Art in Amerika, Gagosian Gallery, New York, Ocak 1997

'Warhol, kendini ifade ve benlik davasını basitçe imkansız hale getirmiştir. Yadsıma, egzistansiyel hiçlik üzerinde bir pencere değildir. Silmenin şimdiki zamanı, sanatın uhrevi varlığı için şık bir yedek değildir. İşareti Cy Twombly'nin çalışılmış el yazısı değildir. İptal etmek, tekrarlamak ve hatırlamak için gereklilikle ilgilidir.' "Rorschach" çalışmaları, tam da güncel pentür kaygılarının keşmekeşinde yer alır. Açıkça abstraksiyonlar/soyutlamalar olarak, aynı zamanda hem karmaşık bir biçimde imza gibi hem de göndergesel (referans yapan), ironi ve ornamentle, tarih ve psikolojiyle, sezgi ve yanlış anlamayla doludurlar. Günümüzde Soyut resim, ulaştığı alanı genişletmeye, kendine-referanslılık, saflık ve aşkınlığa (transcendence) dair striktürleri (sınırlamaları) daha az azametli fakat daha ilgi çekici ve ulaşılabilir olanla değiştirmeye çalışıyor. Andy Warhol, her zaman olduğu gibi, zamanında yetişmiş görünmekte⁴⁵.



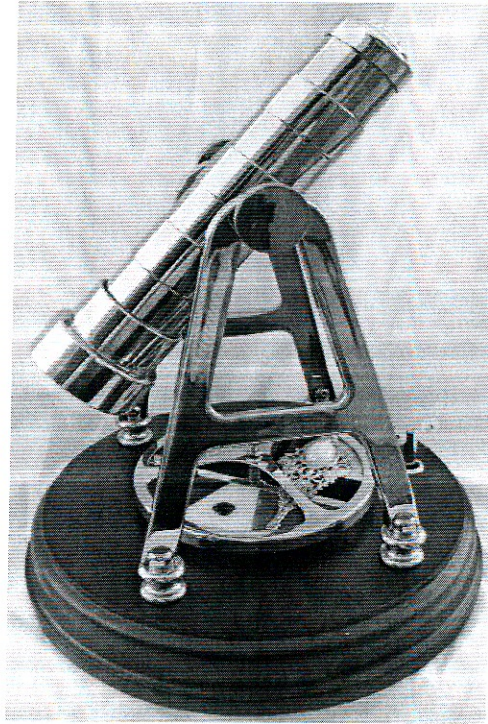
Resim 52. Andy Warhol, 'Rorschach', 1984

Warhol'un resmi, içerik olarak anonim temaları barındırırken, hem ressamca hem Warhol'a ait kişisel duyarlılıkları taşır. Bu nedenle onun eserlerine kolektif bilinç ve duyarlılıklar bağlamında, görsel olanın ötesinde ve yanında dıştan içe doğru bakılmalıdır. Nitekim Rorschach resimleri de bu bağlamda okunabilir. Onun başarısı, klasiklere ait teknik bütünlük ve duyarlılıkları güncel konular ve estetik kriterlerle zekice birleştirmesinde yatar.

⁴⁵ Richard Kalina, **Test Pattern: Warhol's Rorschach Paintings**, Art in Amerika, Gagosian Gallery, New York, Ocak 1997

3.4 Güncel Sanat'ta Motifin İfade ve Yorumları

Motif tasarımı incelerken, değindiğimiz tarihi yaklaşımlar arasında, yüzyıllar içindeki değişim ve süreci göz ardı edemeyiz. Bu nedenle ne bilgisayarların ne yeni medyanın ne de kaleydeskop gibi materyallerin görsel algı ve değişen estetik değerler ile motif tasarımına etkisi olmadığını asla söyleyemeyiz. Değişen ve gelişen görsel vizyon, yeni medyum ve video sanatı güncel sanat içinde motifin kullanımını da etkilemiştir.

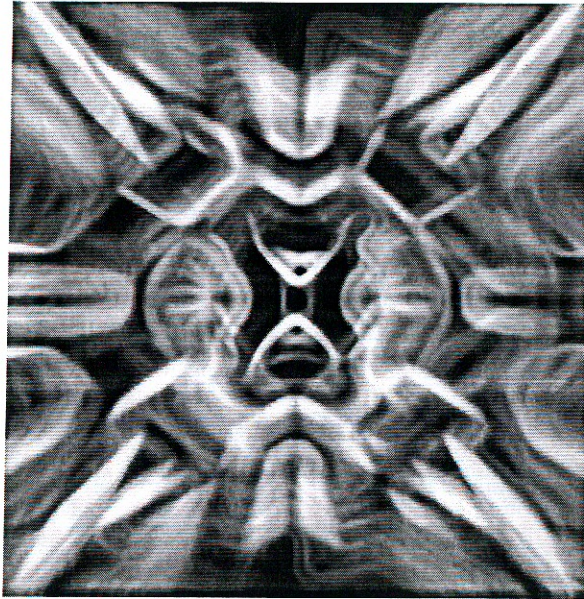


Resim 53. Kaleydeskop (çiçek dürbünü)

Kaleydeskop 19.yy başında keşfinden sonra elbette pek çok görsel malzemeye esin verdi. İskoçyalı bilimadamı Sir David Brewster'in 1819'da esinini, ışığın polarizasyonu üzerine, 1814'ten beri yürüttüğü ve belirli açılarda yerleştirilmiş aynaların kullanımını içeren bir dizi deneye borçludur. Yunanca'da 'güzel görüntü izleyicisi' anlamına gelen 'kaleidoscope' ismini önererek buluşuna patent almaya karar verdi. 'Sir David Brewster'in kendisinin belirttiği üzere patent araçlarından birinin Londra'daki gözlükçülerden bazılarında sergilenmesi sonucu, üretilebilir olmadan önce meşhur hale gelmiştir. Üstelik sansasyon yarattığını söylemek

*abartmak olmayacaktır. Nitekim Londra ve Paris'te üç ay içerisinde yaklaşık iki yüzbin adet satılmıştır.*⁴⁶

Sir David kaleydeskop'unun bir çok sanatçı ve tasarımcı için esin kaynağı olacağını düşünüyordu. Kaleidoskopun önerisi; herhangi bir nesneyi alıp eşit ve simetrik parçalara ayırarak artık kendini referans vermeyen bir motif sistemi üretmesidir. İlginç olan kırılmaların bütünsel form içinde değer kaybına uğramasıdır. Form içindeki artıklık, anlam ve karakterinin çoğunu minimize eder. Bu nedenle kaleydeskop; şeyler ve modeller arasındaki varolan bu etkileşimi araştırmak için ideal bir başlangıç noktasıdır. Etkisi yüzyıllar içinde ise dijital sanat ve new media'ya kadar gelecektir.



Resim 54. Kaleydeskop ile üretilmiş bir imaj

Motifi çeşitli ilgi alanlarıyla zenginleştirip farklı bir dil yaratmış bir sanatçı Gunilla Klingberg'dir. Klingberg 1966'da Stokholm'de doğmuş ve halen orada yaşayan, 10. İstanbul Bienali'ne de katılmış, sanat ve grafik tasarım deneyimine sahip bir sanatçıdır. Sanatçı, kozmik ve ticari öğelerle çalışmaktadır. Başlıca yapıtlarını oluşturan karışık malzeme enstalasyonlarında ses, ışık, duvar kağıdı ve diğer objelerden yararlanıyor.

⁴⁶ E.H.Gombrich, **'The Sense of Order'**, Phaidon, New York, 2006, sf.149

Klingberg'in enstalasyonlarında reklam, süpermarketler ve Budist imgeler gibi çok çeşitli alanlardan nesnelerle ruhani ve dünyevi bir yaklaşım aynı anda hedefleniyor. Her zaman tanıdık nesnelerin yer aldığı enstalasyonları, hızla gelisen yeni tüketim kimlikleri ve yerel pazarlamayı şekillendirme stratejilerini ortaya koyuyor. Bütün bunlar Klingberg'in düşünce örüntüsünde mimari, heykel ve grafik gibi farklı disiplin ve tekniklerle dönüşüp görselleşiyor.



Resim 55. Gunilla Klingberg, 'Kozmik Töz', 2007, 10. İstanbul Bienali

*'Kozmik Töz' adlı 2007 tarihli işi, bilimden ve yeni çağ kültüründen imgeler taşıyan motif ve bezemelerle oluşturduğu karışık teknik bir enstalasyon. Klingberg enstalasyonunda efsaneleri, rüyaları ve ortak bilinçaltını marka ve sermaye haline getiren çağdaş mülkiyet mantığı ile yan yana yerleştiriliyor. 'Kozmik Töz'; ruhani olanla ticari olanın bu illegal birlikteliğini geleneksel ruhani nesneleri ve Klingberg'in ay desenleri motifleriyle temsil ediyor. Arketipler tüm sergi mekânını çevrelerken sanatçı insanın uzayı ele geçirmesinin dizginsiz -ir-rasyonel mantığına dair bir uyarıda bulunuyor. Çalışma 'ortak bilinçaltı', günlük ritm ve sıradan eylemlerin ritüelleri ve aynı zamanda meditasyon imgeleri hakkında. Kaleydeskop (çiçek dürbünü) biçiminde, geometrik bir motif olan bu çalışma, indirimli süpermarket mağazalarının ve küçük bakkaliye markalarının logolarından oluşuyor.*⁴⁷

⁴⁷ Adnan Yıldız, **10. İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul, 2007

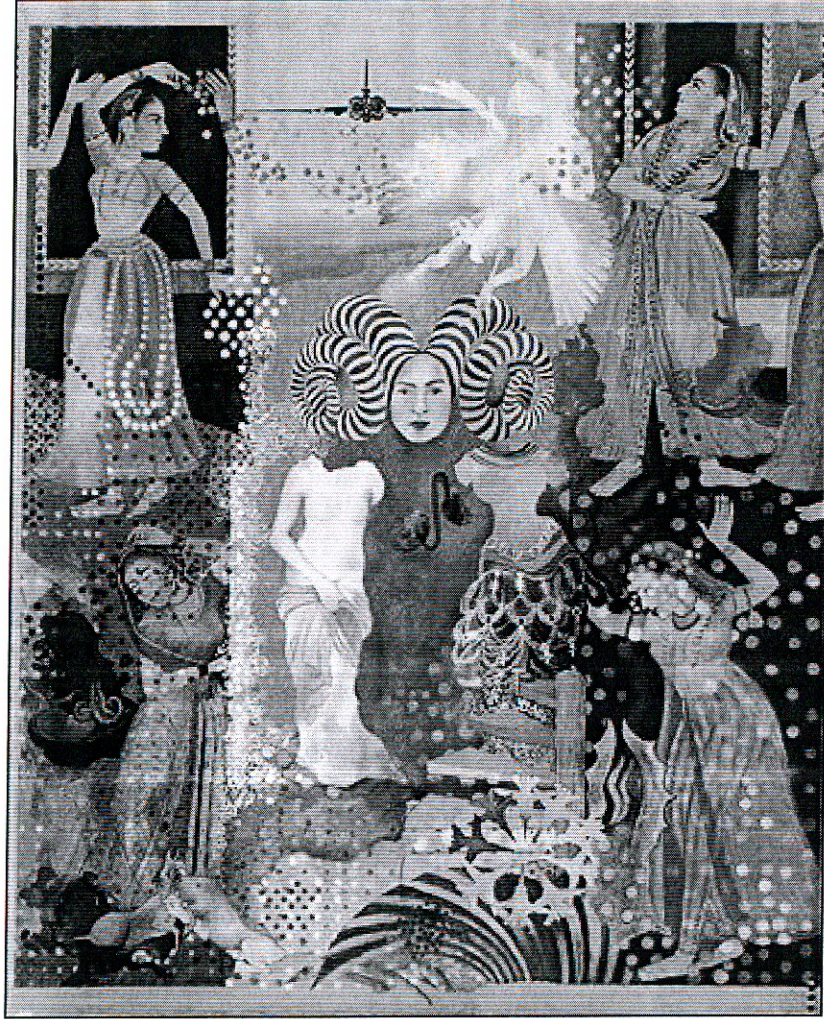


Resim 56. Gunilla Klingberg, Tekrar Pattern (Repeat Pattern), Enstelasyon, 2004

Diğer yanda geleneksel malzemeyi güncel konularla mükemmel bir teknikle harmanlayan Pakistanlı sanatçı Shazia Sikander, güncel sanatta geleneksel olanın yeniden gündeme alınması konusunda yep yeni bir söylemin öncülerinden oldu.

Uzun süre özellikle medya dan beslenen sanatçının resimlerindeki fikirler bir yorum veya tepki olarak dışavurmaktadır. Düzenli bir CNN izleyicisi olduğunu söyleyen sanatçı, güncel politik konuları, hem geçmişte hem bugün kullanılan çeşitli savaş gereçlerini de (kılıç, mızrak, silah ve savaş uçakları) kullanarak yaptığı pattern ve motifleri resmine ustaca yerleştirerek doğunun minyatür geleneğine eklektik bir yapı ve yeni bir soluk kazandırmıştır. Sikander'in resmindeki bu eklektik yapı şaşırtıcı olduğu kadar hem teknik hem içerik olarak tatmin edicidir. Görsel olarak ilk bakışta klasik bir minyatür dili hakimdir. Ancak resmin içinde fantastik yaratıklarla birlikte birden bir savaş uçağı, bir tank, bir kalaşnikof ya da geç dönem bir heykelle birlikte alıştığımız görsel kodların ötesinde bir bütünle karşılaşırız. Minyatürlerinde, Hindu Hindistan ve Müslüman Pakistan gibi bugün dost olmayan iki ülkenin

tarihindeki kültürel diyalog geleneğini, iç içe geçmiş sanatsal geleneklerini, dolayısıyla melezliğini kullanan Sikander, bu iç içe geçmeyi bugüne dair bir mesaj olarak da irdeliyor.



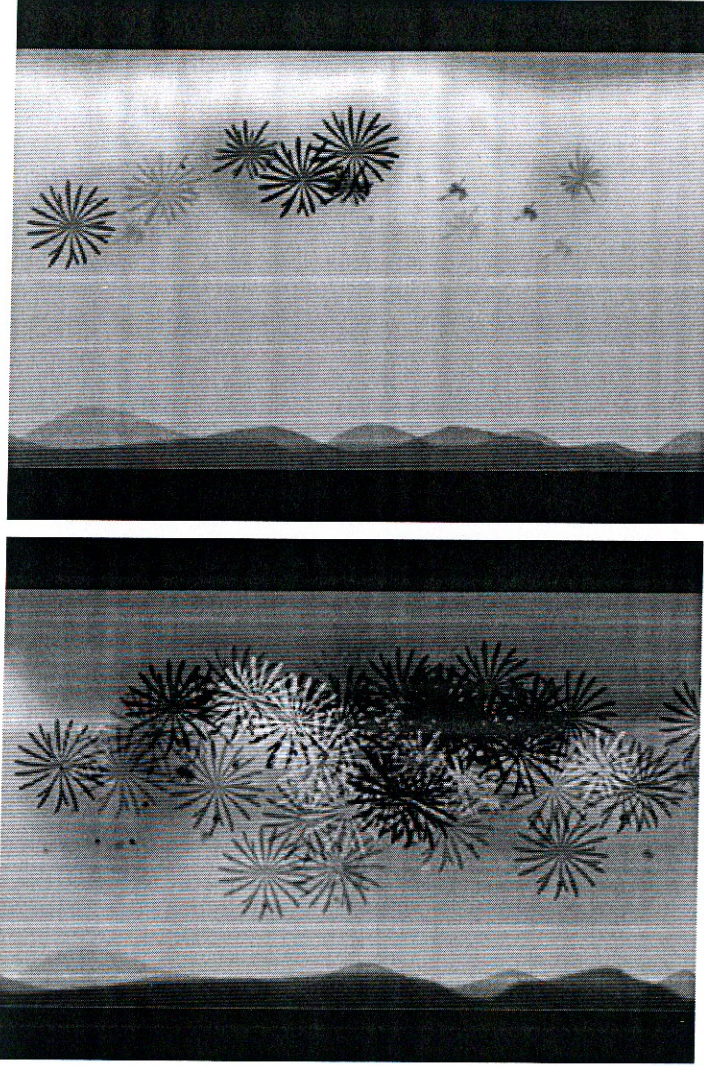
Resim 57. Shazia Sikander, 'Pleasure Pillars', doğal boya, kuru pigment, suluboya, kağıt üzerine mürekkep ve çay, 12"x10"

Amitta and Purnendu Chatterjee Koleksiyonu, New York, 2001

İki yaklaşım arasında mütevazı bir barış sağlanabileceğini gösteren Shazia Sikander'in resminin en önemli yönlerinden biri, geleneklerin kapsamlı bilgi ve görgüsünden süzülerek geldiği kadar, bilinçli, niyetli ve kavramsal çerçevesiyle de geleneksel yapının nerede melezleşip, nerede aşılabileceğini bildirmesidir.

Sikander'in kullandığı imgelerin genellikle beslendiği kaynaklar olan tarihsellik ve güncel bülten ile bir arşiv niteliğinde geliştiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte ironi, deneysellik ve ifade zenginliğiyle yüklü resimleri açık uçlu, kendi

belleğinden ve tarihten gelen imgelerle yüklüdür. Eserlerinde kara mizahı aşırı politik yönde sunmamak kaydıyla, daha çok varolanın ardındaki farkındalığı doğrultusunda izleyiciye aktarma gayretindedir. Yapıtlarının odak noktasını iletişim ve iletişim içindeki tercümeden ötürü oluşan iletişimsizlik hali oluşturur.



Resim 58. Shazia Sikander 'Pursuit Curve', 2005, Animasyon

Son dönem işleri yine masalsı daha az politik ve daha çok motiflerle oluşturduğu hareketli imajardan oluşmaktadır. Günümüzde bir tanımlama ya da konumlama oluşturabilmek adına farklı olan her şey kategorize edilmeye mahkumdur. Kişisel olduğu kadar evrensel bir sözlük kapsamında üreten Shazia Sikander'i din, gelenekler, ait olduğu ulus gibi kavramlarla bir kadın sanatçı, müslüman, asyalı ya da avrupalı bir sanatçı olarak tek bir ayrımla kategorize etmek onun sanatıyla göstermeye çalıştığı ekletsizme ihanet olacaktır.

Haluk Akakçe'nin işlerinin zaman ve yaşamın hızına, teknoloji ve güncel olanın görsel ritmine paralel gittiğini söyleyebiliriz. Başarısının nedeninin bugüne ait işler üretmesinin yanı sıra üç boyutlu programlar ses ve teknolojiyi kusursuz bir teknikle kullanmasının yanında duyarlı ve insani jestler taşımasını gösterebiliriz. Bunun yanı sıra video işlerinin üretimini de kağıt üzerinde eskizlerle gerçekleştiren sanatçı, video işleriyle kusursuz bir görsel zihinsel etki yaratmaktadır. Endüstriyel tasarım ve iç mimari eğitimi alan Akakçe kişisel serüveni ve insani hisleri insansız formlarla görselleştirir.



Resim 59. Haluk Akakçe, 'Sky is the limit', video enstelasyon, 2006, Las Vegas

Haluk Akakçe, 2006 yılına oldukça dikkat çeken projesi 'Sky is the Limit'i (Sınır Gökyüzü) Las Vegas'daki Fremont Caddesi'ndeki sıra dışı bir ekranda gösterilmek üzere yaptı. Bu, şehir merkezinde başınızın üzerinde yer alan, dört blok boyunca devam eden ve dev ekranlardan oluşmuş bir kubbeydi. Daha sonra ise, ünlü Fransız moda markası Louis Vuitton'ın Champs-Elysees'deki mekânında sergilendi. Akakçe'nin işi; mağazanın gezinti alanının en dikkat çekici bölümlerinden biri olan yürüyen merdiven boyunca devam eden, 20 metre uzunluğundaki bir fiber optik ekranda gösteriliyordu.

Tek bir yatay görüntü yerine, video ekranı 12 eşit parçaya bölünerek kullanılmış ve 12.5 milyon LED kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu parçalanmış uzayda gezinen ziyaretçiler, dünyayı bir kaleydoskop gibi algılar. Haluk Akakçe çalışmasının ne olduğunu ise şöyle anlatıyor: "Amacım, bir dünya içinde yer alan başka bir dünyaya bir yolculuk yaratmak ve yürüyen merdiveni, üzerinde beklenen bir yer olmaktan çıkarıp, ziyaret edilecek bir alana dönüştürmek."

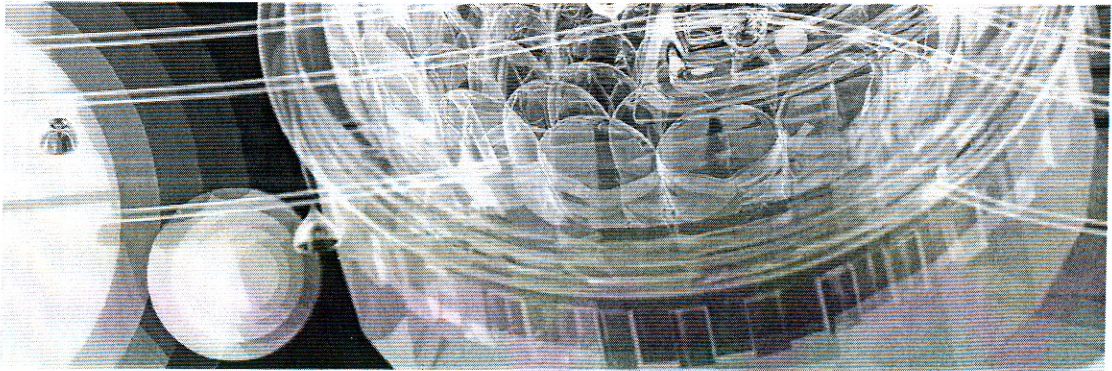
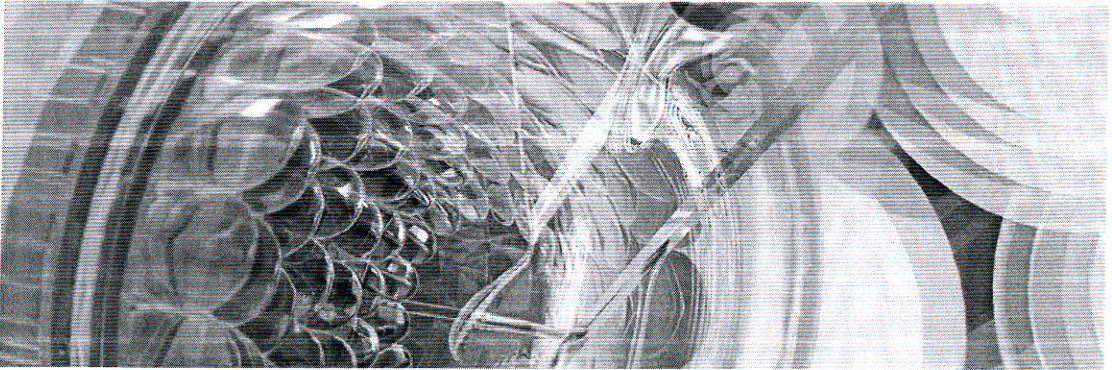
Akakçe'yle beraber çalışan Britanyalı besteci Dan Donovan'ın hazırladığı film müziği de eserin önemli parçalarından biridir. 'The Unheard Melodies' (Duyulmamış Melodiler) ise Haluk Akakçe'nin, şeffaf zemin üzerinde, katedral girişini andıran bir kapının açılışını hatırlatan heykel formundaki bir başka enstalasyonu. Bu enstalasyon, mağazanın pencerelerinde geçici olarak sergileniyor. Ayrıca binanın ön cephesini birleştiren kapılar, aynı kapıların arasından geçerken zaman içinde donup kalmış birer tekneyi çağrıştıran heykellerle birlikte, geçici bir dönüşüm sürecini aklı getiriyor.



Resim 60. Haluk Akakçe, 'Sky is the Limit', video enstalasyon, 2006

Yeni medya ve teknolojinin izleyiciyi özgürleştirme vaadi sunarken yalnızlaştırdığını yabancılaştırdığını inkar edemeyiz. Güncel sanat bugün tek kişilik

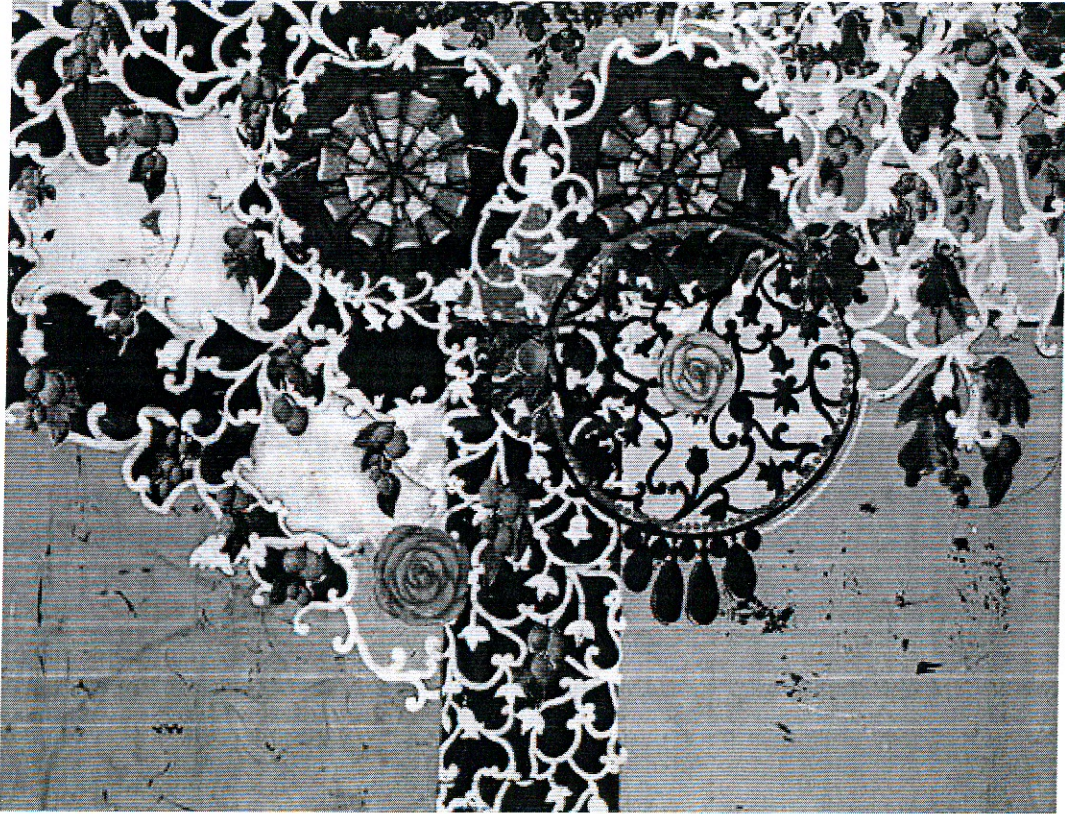
dünyalara odaklı. Yarattığı görsellikle, işlerinde bilinçli bir boşluk sunan Akakçe, bir takım duyguların cisimleştiği, objeleştiği mekanlar sunmaya çalışır. Amaçladığı insansız bir siber alem yaratmaktan ziyade hayallerin cisimleştiği bir görsel şölen sunmaktır. Tüm neşeli ve hayat dolu görünümünlerine rağmen kimi işlerini romantik melankolik ya da arayışlarla dolu bulabiliriz. Akakçe hayal gücünün zengin motifleriyle yüklü, iç içe geçmiş fraktallarla sunduğu 'Sky is the Limit'i izleyiciyi bu dünya dan kısa süre de olsa alıp başka bir yere götürüyor.



Resim. 61 Haluk Akakçe, 'Sky is the Limit', video enstelasyon, 2006

1970'lerin sonunda ve 80'lerin başında Amerikan sanatında 'Desen ve Dekorasyon Akımı' olarak adlandırılan yaklaşım yeniden canlandı. Minimal sanatın kuru şekilciliğine ve kavramsalcılığın propagandacı niteliğine tepki olarak sanatçılar kaba kumaşların, seramiklerin ve halk sanatının rutin motiflerini kullanarak renkli, dekoratif açıdan zengin görseller yapmaya başladılar.

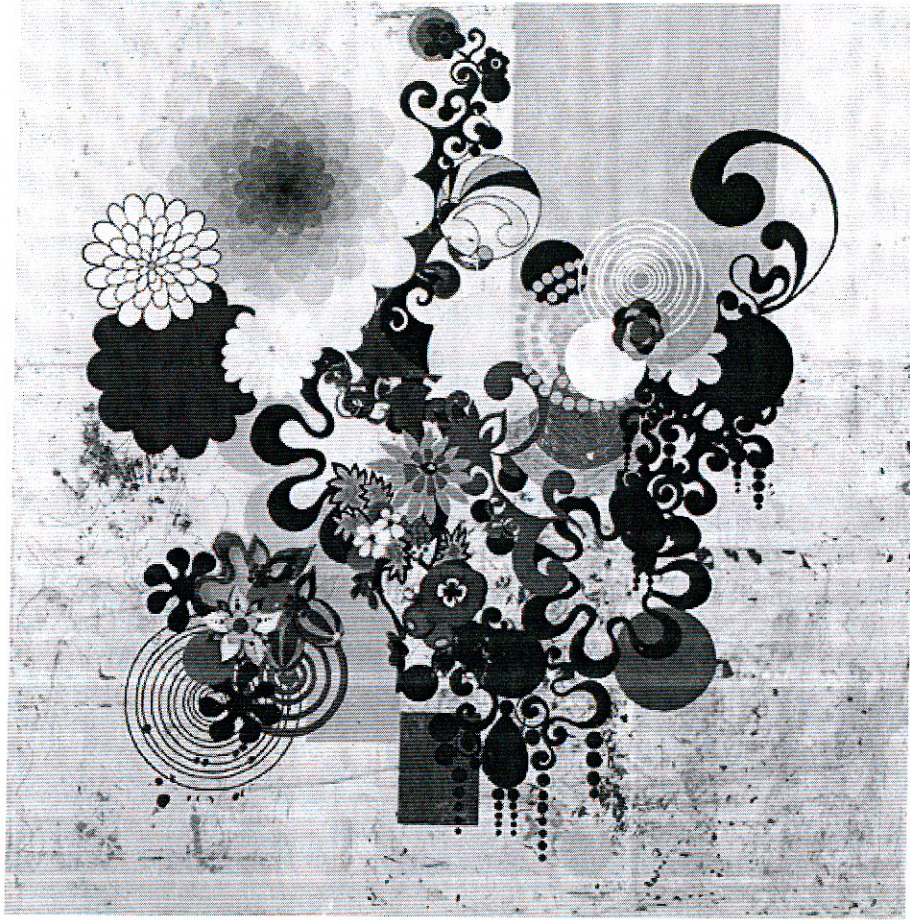
Milhazes işleriyle eş zamanlı olarak Brezilyalı kimliğini ve o kimliğin bazen dünyanın geri kalanını nasıl sarmaladığının farkındalığıyla karnavalımsı bir kutlamaya dönüştürür. Milhazes'in motifleri hem sıradışı hem tanıdık, tekniği ise ayırt edicidir.



Resim 62. Beatriz Milhazes, Succulent Eggplants, 1996. Tuval üzerine sentetik polimer boya, 74 3/4 x 96 1/2" (189.9 x 245.1 cm)

Arka plan renklerini ve kompozisyonel skeçlerini tuvallerine genellikle doğrudan yansıtmalarına rağmen merkezi motiflerinin çoğunu ilk olarak plastik levhaya boyar ve oradan tuvale baskı yapar. Birbirinin üzerine ve arkasına yerleşerek çoğalan her bir unsur hem resmin zaman içindeki gelişiminin tarihsel kaydını tutar hem de karmaşık nihai imgeyi ortaya koyar.

Milhazes'nin fırçasız tekniği bir yana her motifi belirgin şekilde el yapımı görünür. Sanatçının belirgin dokunuşu ve tekrarlanan unsurlar asla özdeş değildir çünkü imgelerin tuval üzerine baskı süreci el emeğinin izlerini taşır; çoğunlukla eşit olarak ya da akıcı bir şekilde transfer edilmezler. Milhazes ayrıca kompozisyonel çizimlerinin izlerini arkasında bırakır.



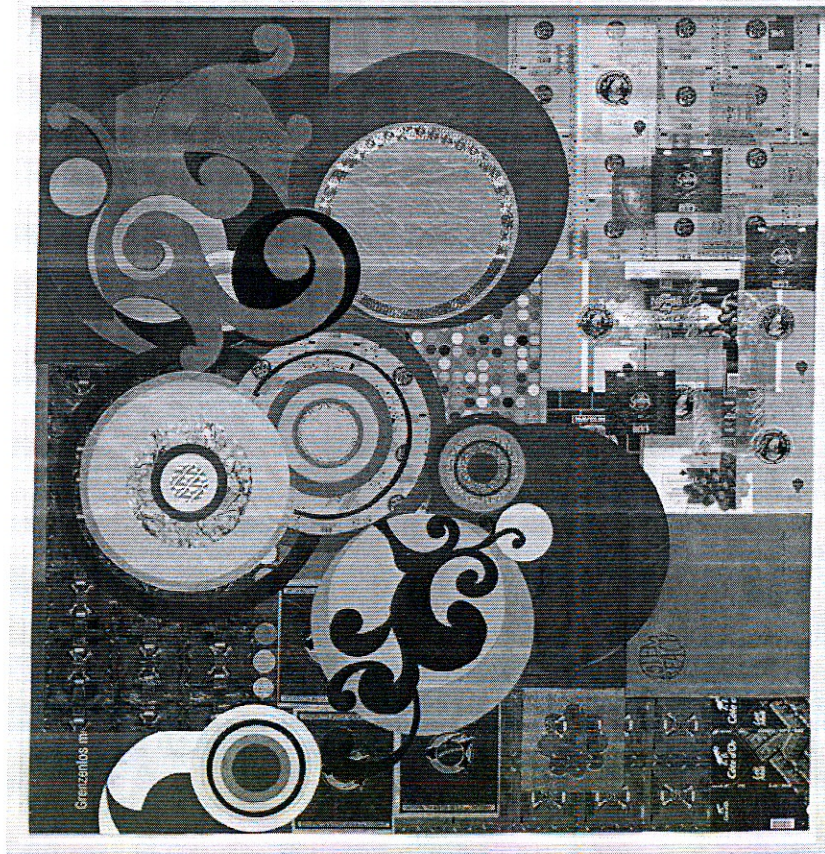
Resim 63. Beatriz Milhazes, Mariposa, tuval üzerine akrilik, 98'' x 98'', 2004

Milhazes'nin tuvallerinin yüzeyleri üst üste bindirilmiş imgelerin zengin katmanlarından oluşur; bazıları doğrudan sunulur, bazıları maskelenir, bazıları ise yalnızca terkedilmiş olasılıkların silüetleri gibidir (palimpsest*). Milhazes tekniğinin, modernist kolajın bazı niteliklerini vermek niyetinde olduğunu söylemiştir. Bazı imgeler kazındığında ortaya çıkan yenileriyle pürüzlü yüzeyler kolaj izlenimini verir.

* **palimpsest**; üzerindeki yazı silinerek yeniden başka bir yazı yazılmış parşömen.

Milhazes'in işlerindeki motiflerin anlamları geçmişe ait dekoratif formlardan oluşan dağarcığını kullanmasıyla derinleşir, çoğunlukla antik duvar kağıtlarını, kartpostalları ve posterleri hatırlatır. Boncukların zevkli dizilimi, eş merkezli dairelerin düzenlenmesi ile yayılan arabeskler ve çiçekler çoğalır. Kültürel motiflere saygısı ve onları kullanmadaki cesareti resimlerini zenginleştirir. Karanlık bir zemine karşı dantelden yapılmış mandala* benzeri daireler, kurdelelerle, yapay güllerle, boncuklarla bitleştirilmiş tel süslemeleri çevreler.

Brezilyalı sanatçı 1996'da tam tersine, dantela ve kurdele imgelerini 60'ların poster sanatını andıran çiçek motiflerini barış sembolleriyle birleştirir. Milhazes daha az usta ellerde modası geçmiş taklitler olabilecek motifleri tekniği ile sağlamlaştırır. Milhazes'nin resimleri bize yabancı egzotik süslerden oluşan göz alıcı helezonik motifler teklif eder; imgeleri tropical adaların neşeli ve sıcak yansımalarıdır.



Resim 64. Beatriz Milhazes, Ouro Branco, kağıt üzerine kolaj, 2006

* **mandala**; evrenin dinsel simgesi olarak daire biçimi.

Amerikalı sanatçı Christopher Wool ise Beatriz Milhazes'in işlerinin karnavalımsı, çocuksu neşesine karşı mesafeli, karanlık, ıssız ve melankolik görünebilir. Ancak resimleri alt-kültüre, gettolara yada sokağa ait detayları, kırılğanlıkları, hırçın, öfkeli ve tutkulu sözleri yada yalnızlığı tüm sentimental yapısı ile ortaya koyarlar. Motifleri gettolara ait duvar kağıtlarından hastalıklı, öznesizleşen yüzeylere geçiş arz eder. Tekniği şablonlar, baskılar, kalın katmanlı boyalar ve spreyle zengin bir yüzey oluşturabilmek üzerinedir ve sokağın tekinsizliğine ait izler taşır. Kimi işleri Pollock'un akıtmaları yada Warhol'un serigrafilerini akla getirir ama işlerin sahip olduğu duyarlılığı ne Warhol ne Pollock ile kıyaslayamayız.

Baskılama ve şablonlar ile birlikte ürettiği, kelimelerin tekrarına dayanan işleri biçimsel olarak harfleri birer motif olarak kullanıp yüzeyler yaratırken anlamsal açıdan sarsıcı ve duygusal etkiler taşırlar. Onun resim dili içeriğin ötesinde hissediş ve duygularla ilgilidir. Harflerle yaptığı düzenlemeler heceleme bozarak ve harfleri kırarak, doruk noktasına ulaşan anlamın reddi şeklinde okunabilir ve bu işler Wool'un imzası haline gelmiştir. Ancak Wool'un işlerini anarşist, öfkeli ya da sadece dekoratif olarak da değerlendiremeyiz.



Resim 65: Christopher Wool, Untitled, 84'' x 60'', 1993, Alüminyum üzerine enamel boya



Resim 66: Christopher Wool, Kağıt üzerine serigrafi, 1995

3.5 Güncel Sanat ve Tasarımda Meta Olarak Motif ve Suç

'Stil 1900' ya da 'Art Nouveau' ile 'binalardan kül tablalarına kadar herşey, göz alıcı süslerle bezeniyor, tasarımcı, vitalist bir çerçevedeki kodlar aracılığıyla her türlü nesneye kendi öznelliğinin damgasını vurmaya çalışıyordu- nesneye böyle bir damga vurulması, sanayileşmenin getirdiği 'şeyleşme' sürecine bir şekilde direnmekti adeta. 1920'lerde 'makine estetiği' hakim olmaya başladığında Art Nouveau, nouveau olmaktan çıktı; sonraki yıllardaysa, yavaş yavaş günü geçmiş bir stile, ardından bayalığa doğru kaydı, o zamandan beri de bu muğlak konumunda pek bir değişiklik olmadı. Ancak Art Nouveau tezahürlerinin yeniden arz-ı endam edişinde çarpıcı olan, günümüzde uyandırdığı etki; disiplinler arası sınırların silindiği, nesnelere küçük özneler muamelesi edildiği bir topyekün tasarım çağında, bir 'Stil 2000' çağında yaşadığımızı hissediyoruz.⁴⁸

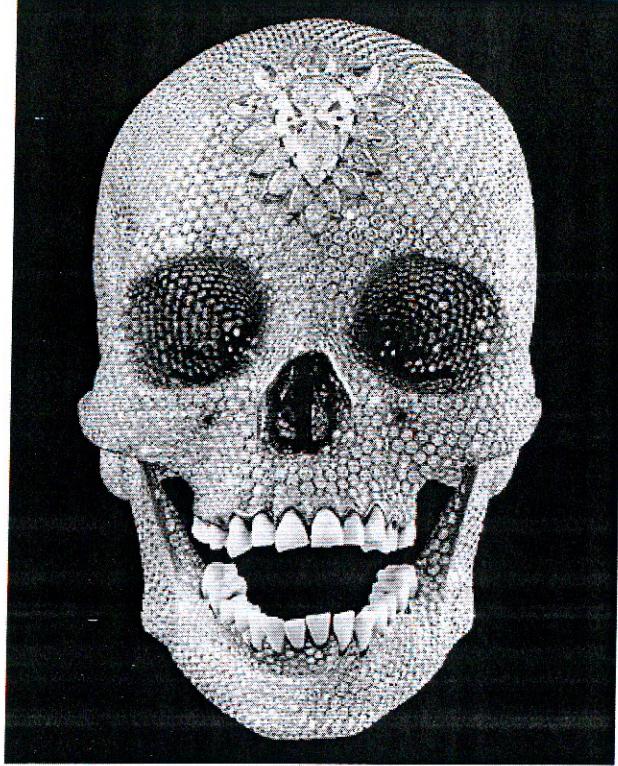


Resim 67. Art Nouveau stili iç mekan

Ancak Art Nouveau tasarımcıları ile günümüz tasarımcıları arasında keskin farklar bulunmaktadır. Art Nouveau hareketi öncelikli olarak; sanayi devrimine; nesnenin induvidüellikten ve çeşitli kusurlardan arınmasına karşı makina yapımı imitasyonların varlığına karşı bir yaklaşımdı. Günümüz tasarımı ise teknoloji

⁴⁸ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 34-35

sonuna kadar yararlanıyor hatta sayısız imitasyonlar ile pratikler arası geçişi de kullanarak, sanat ve tasarım ilkelerini modifiye etmek için olanca gayret sarfediyor. Böylelikle düşük gelirli sosyal sınıfı 'ortalama' bir seviyeye (middlebrow)** çıkararak ara bir sınıf ya da sınıfsızlık yaratarak tuhaf bir biçimde sistemi provake ediyor.



Resim 68. Damien Hirst, 'Tanrı Aşkına' (For the Love of God)
Swarovsky taşlarla kaplı kafatası, 2006

* Hal Foster'ın '**Tasarım ve Suç**' adlı eserinin çevirmeni Elçin Gen'e ait nottur. Hal Foster 'Düzeyi Şaşmış Kültür' adlı makalesinde çok sık geçen 'üst düzey', 'orta düzey', 'düzey dışı' ve 'düzeysiz' kültür kelimeleri, İngilizce'de sırasıyla 'highbrow', 'middlebrow', 'lowbrow' ve 'nobrow'dur. Kelime anlamları ile alındığında 'geniş alınlı' ve 'dar alınlı' şeklinde çevrilebilecek 'highbrow' ve 'lowbrow' terimleri üst sınıf kültürü ile alt sınıf kültürü anlamında kullanılır. (Geniş ve çıkık alınlı insanların zeki, entellektüel açıdan gelişmiş olduğuna varsayımına dayanan bu terimlerin kökenindeki fizyolojik gönderme zamanla sınıfsal bir göndermeye evrilmiş olmalı.) 'Middlebrow' sözcüğü Virginia Woolf'un bu iki terimden yola çıkarak, yüksek kültür standartlarına erişememekle birlikte aşağı kültüre de burun kıvrıran, özenti bir 'ortalama' kültürü ifade etmek için türettiği bir sözcüktür. Hal Foster'ın metninde, daha makalenin başlığından itibaren bu terimlere dayalı çeşitli kelime oyunlarına rastlanıyor. 'Düzeyi Şaşmış Kültür' şeklinde çevrilen başlığın İngilizcesi 'Brow Beaten' sözcük anlamıyla 'gözü korkutulmuş, yıldırılmış' anlamına gelmekle birlikte, sözü edilen terimlerle birlikte düşünüldüğünde eski ayırım kriterlerinin alt üst oluşuna işaret ediyor.

*"Estetik nesne ile kullanım nesnesinin ticarete iç içe geçmesinin tarihi, en azından 1920'lerde Bauhaus'un tasarım programına kadar götürülebilir. Haklı bir itirazdır bu. İlk sanayi devrimi Jean Baudrillard'ın uzun süre önce iddia ettiği gibi, siyasi iktisadin, maddi üretime dair ussal bir kuramın önünü açtıysa, Bauhaus'un stilleştirdiği ikinci sanayi devrimi'de 'tasarım adı altında, bu mubadele değeri sistemi bütün göstergeleri, formları nesneleri içine alacak şekilde' genişletmiştir. Baudrillard'a göre Bauhaus üretimin siyasal iktisadından' göstergenin siyasal iktisadına doğru nitel bir sıçramayı işaret eder: metanın yapısı ile göstergenin yapısı –ikisi tek bir şey olacak şekilde dolaşıma girecek şekilde –birbirini şekillendirir: Dolaşıma giren, günümüzde olduğu gibi gösterge mubadele değerine sahip 'imge ürünler'dir."*⁴⁹

Damien Hirst'in işi, günün popüler metalarının ve sınıfsal hiyerarşinin uzlaşmaz birliğiyle, ulaşılabilirliğin yarattığı imitasyon ve orijinal kavramlarının Stil 1900'den sonra günümüzdeki anlamları üzerinde durur. Swarovski taşlarla kapladığı kafatası anlam katmanlarıyla dolu bir jukstapozisyon* yaratır. Çünkü bir yandan geleneksel 'vanitas motifi'ni kullanır diğer yandan bunu popüler kültürün metalaştırdığı bir mücevher markası ile simgeleştirir. Artık vanitas motifi 16.yy'daki anlamını yitirmiş, tüketim toplumu içinde yitip giden figürün güncel imgesi haline gelmiştir.

*'Ne dilediğinize dikkat edin...Çünkü hiç ummadığınız şekilde karşınıza çıkabilir.. Bugün bakıldığında modernizm'den alınması gereken derslerden biri şudur: Modernizmin temel yaklaşımlarından olan Art Nouveau, Bauhaus ve daha bir çok yaklaşımın çeşitli yollarla sanat ile hayatı bir araya getirme yönündeki kadim proje nihayet hayata geçirilmiştir. Ancak avangardın talep ettiği özgürleştirici güç ile değil kapitalizmin ve kültür sanayiinin amansız buyrukları doğrultusunda. İşte sanat ile hayatın çarpık uzlaşmasının günümüzdeki en temel formu, tasarımdır.'*⁵⁰

Tasarımın hayatımızın bir parçası haline gelişinin nedeni; hiç şüphesiz, nesnenin kendisi kadar, büyük kurmacalar ile hazırlanan markası, ya da ambalajı ile de ilgilidir.

⁴⁹ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 33

* **Juxtaposition:** Post-yapısalcı modern düşüncede bütünü oluşturan parçaların bağlamlarından koparak ya da kopmadan farklı biçimlerde üst üste gelmesiyle oluşmuş yeni bir bütünü tanımlayan kavramdır.

⁵⁰ a.g.e sf. 35

'Tasarlanan nesne; ister Young British Art olsun, ister bir başkan adayı, marka değeri olarak, ürün fazlalığından dikkati dağılmış bir kitle için, çeşitli kodlarla akılda kalıcı hale getirilmiştir. Gerçek marka oluşturma'nın tek yolu, değer katmak; ürünü zeka ve kültür ambalajı ile sunmaktır. Görünen ürün, ticari işleme vesile olan nesne, gerçek ürünün kendisi değildir. Artık asıl ürün, kültür ve zeka.'⁵¹*



Resim 69. Jemal Wright, Isis Collection, swarovski taşlarla kapladığı klozeti

Loos, 20.yy başında kültürel evrimin, ornamentin günlük hayattan çıkarılmasıyla eş anlamlı olduğunu ve yeni çağın artık, önceki toplumların görmekten mahrum kaldığı ve ornamentin yerine geçen, 'sanat' a sahip olduğunu söylüyordu.

"Postmodernistlerin, Loos gibi modernistlere yönelttikleri eleştirilerin kaynağı da, bu tür sözlerin altında yatan pürten tavidir. Ama kimbilir belki herşey yine değişmiştir; belki bugün, pratikler

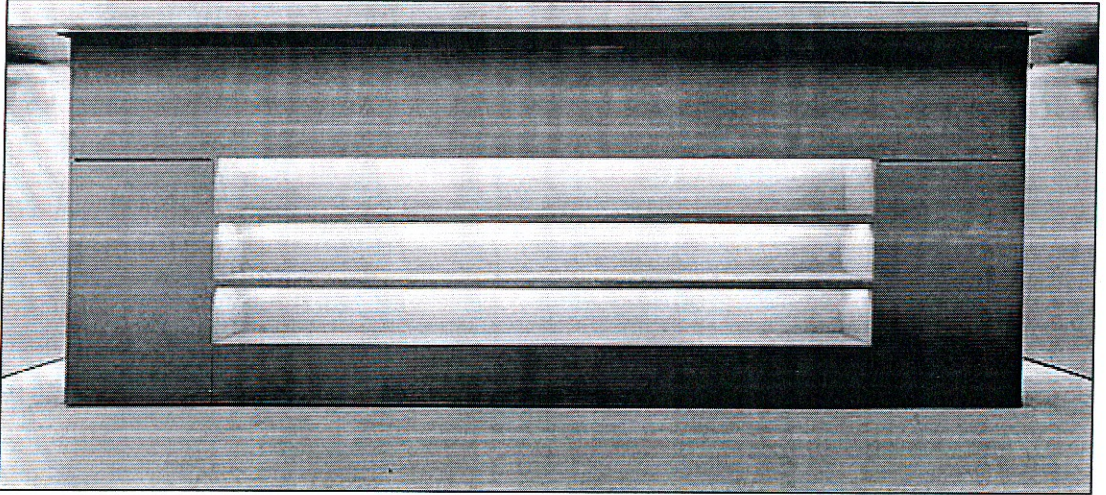
* **Young British Art**, Charles Saatchi'nin himayesi altındaki, Damien Hirst, Tracey Emin gibi İngiliz sanatçıların yer aldığı grubun çalışmalarına yakıştırılan isim. Charles Saatchi'nin, kardeşleriyle birlikte kurduğu Saatchi & Saatchi adlı reklam ajansı, Margaret Thatcher'ın 1979'da iktidara gelmesini sağlayan seçim kampanyasını yürütmüştü. (Hal Foster, *Tasarım ve Suç* adlı eserinin çevirmeni Elçin Gen'e ait not)

⁵¹ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim yayınları, İstanbul, 2004, sf. 40

arasındaki ayrımların -saflığın ya da püriten tavrın ideolojik yükü olmaksızın- yeniden geçerli olacağı bir noktada bulunuyoruzdur.⁵²

20. yüzyılın başında süs, görkemli zanaat'ine hayran bırakan ve günlük hayatın her alanına işlemiş bir kavramdı. Loos ve yandaşlarının daha sonra Bauhaus'un etkisi ile bu etki süsten arınma ve soyutlama üzerine gelişti. Bugün tekrar süsün popülerlik kazandığı ve metalaştığı bir süreci yaşıyoruz. El emeği ve süs bugün ne anlama geliyor? Sınıfsal hiyerarşinin neresinde duruyor? Tasarım ve günlük hayatın içinde ne kadar var?

Süse karşı sadelik, sınıfsal olarak "nötr" bir demokratikleşmeyi, eskinin suçla dolu geleneklerinden kurtulmayı hedeflemişti; bugünün tasarım dünyasına baktığımızda ise bu modern projenin tersine döndüğünü görüyoruz. Düşük geliri orta sınıf ve yoksullar ucuz iş gücü ile süse boğulup, kitsch adı altında hayat biçimleri yargılanırken, toplumun üst kesimleri minimalizmin verdiği bir tabula rasa'yı yaşıyor.⁵³



Resim 70. Andreas Gursky, 'Prada II', 65" x 124.5", 1997

"Günümüz tasarımı, kapitalizmin postmodernizme ödettiği çok daha büyük bir bedelin parçası aslında: Sanatları disiplinleri iç içe geçirmesinin bedeli, sınır ihlallerinin olağanlaşması. Özerklik hatta yarı özerklik bir yanılsama hatta kurnaca olabilir.

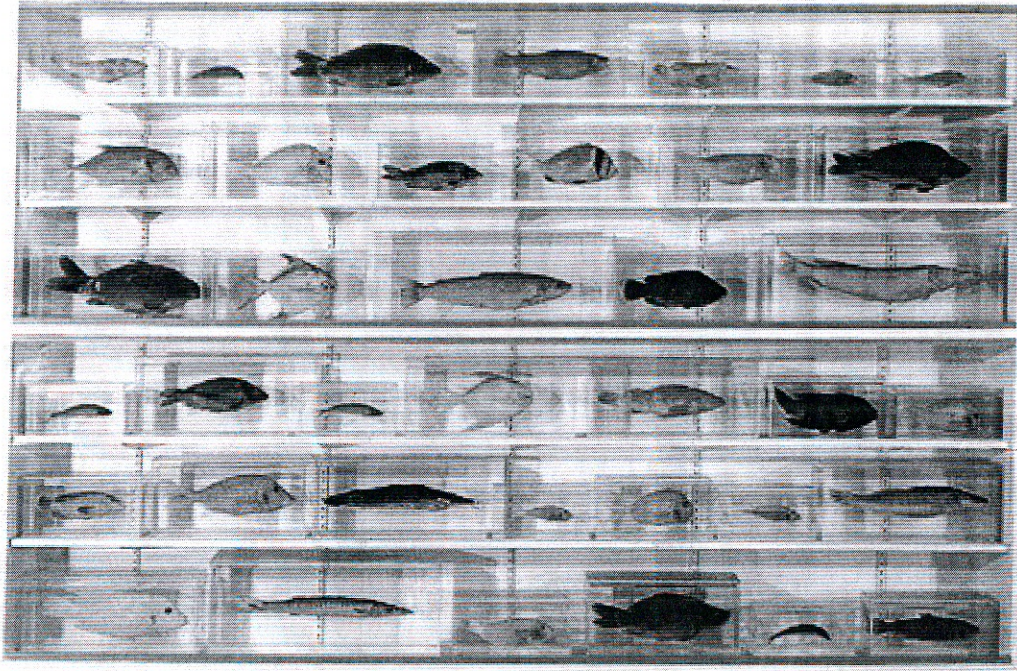
İster hiyerarşileri savunalım, ister eleştirelim, ister bunlardan kurtulmak isteyelim, bilmemiz gereken bir gerçek var ki; onlar her zaman hayatın içinde oldular, şimdi varlar ve bundan sonra da var olacaklar. Hatta bugün, kültürel farklılıkları artık sınıfsal farklılıklara bağlayan bir ayrımlaştırma sistemi söz konusu. Eski kültürel ayrımların artık geçerli olmaktan çıktığı 'düzey dışılık' hali, sadece

⁵² a.g.e sf.40

⁵³ Rh Sanat Dergisi, 'Süsten Minimale Cürüm', giriş yazısı, Temmuz -Ağustos 2008, sayı 53

*entellektüel kültürün gücünü yitirdiği anlamına gelmiyor: Bir horgörü nesnesi haline gelen ticari kültürün itibar kazandığını da gösteriyor.*⁵⁴

Damien Hirst'in yukarıdaki işi ile birlikte Gombrich'in ilk bölümde bahsettiğimiz 'düzen duygusu' olarak adlandırdığı, istifleme ve düzene sokma kavramlarına geri dönebiliriz. Hirst'in işi bu kez oldukça eski bir güdüsel gelenekle kavramsallaşır. Kelebeklerden sonra bu kez canlıymışçasına inandırıcı duran ölü balıklardan oluşan ışıklı ve gösterişli vitriniyle hazırladığı düzenlemeyi izleyiciye sunarak yine tüketim toplumunu eleştirir. Hirst'in eseri, bize anlamlılık ve içi boşluk, sahte ve gerçek arasındaki sınırı düşündürür.



Resim 71. Damien Hirst 'Seni istiyorum çünkü sana sahip değilim' (I Want You Because I Can't Have You), Formaldehit içinde balıklı cam vitrin, 1992

Bugün kullandığımız cep telefonlarından giydiğimiz kot pantolona kadar herşeyi seçerken kişiliğimize bir 'stil' katabilecek tarzda olmasına özen gösteriyoruz. Günümüz tasarım dünyası böylelikle ve sinsice bizi içine alabiliyor ve bizde, ayrıcalıklı olduğunu düşünen onlarca insan gibi tüketim toplumu içindeki yerimizi alıyoruz. *Bu aynı zamanda görüntüden ibaret narsistik öznenin, kendi potansiyel yok oluşu anlamına gelen (Warhol'un yıllar önceki söylemini katlayarak) ilahlaştırılması.*

⁵⁴ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, sf.15

Üstelik birşeyler için çabalamaktan, gelişmekten ve arzulamaktan ve hayattan men edilmiş olarak.

Benjamin vaktiyle Stil 1900 için şunları yazmıştı: *Yalnız ruhu yüceltmek onun hedefi olarak belirginleşir. Kuramı ise bireyciliktir. Bireyin kendi içselliğini temel alarak teknolojiyle boy ölçüşmesi sonuçta onu yıkıma götürür.*⁵⁵

*Bugün artık ‘..özerkliğin de özerklik ihlalininde siyasal konumlara bağlı olduğu anlayışını, disiplinleşme ile ona karşı çıkış arasında tarihsel bir diyalektik olduğu anlayışını yeniden kazanmanın –kültürel hareket alanı açmanın- vakti gelmiştir.*⁵⁶

Bugünün tasarım dünyası; insansız mekanlardan, sanal dünyalardan, yaşam olmayan yaşantılardan bahsediyor. Mahremiyetten ya da kişisel değerlerden bahsetmekse mümkün değil. Herşey hatta sanat bile formalize edilmiş durumda. İnsan ve sanat merkezli yaklaşımlardan yüzyılların akışı içerisinde bugün bireyin yitip kaybolduğu, kendi dahil herşeye yabancılaştığı bir noktaya geldik.

⁵⁵ W.Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, sf. 86

⁵⁶ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, sf. 42

SONUÇ

19.yy'da ornament ile ilgili konular dürüstlük, doğallık, otantiklik gibi değerlerle beraber düşünülürdü. Modernizm bunu tersine çevirmeyi denedi ve 20.yy'da yüzeysel, sofistike olmayan ve popülerlikle eş anlamlı olarak kullanılmaya başlandı. Günün çağdaş sanat ve tasarımında ise süsleme ve motifin bütün görkemiyle yeniden gündeme geldiğini görüyoruz.

Motif, küreselleşme çağında, kültürlere ve kişilere ait duyarlılıkları barındırırken evrensel bir değer iddiası taşır. Güncel sanat ve tasarımda yeniden popülerlik kazanması postmodernizm gibi eklektik bir yapı içinde farklı yeni bir dil sunabilmesinden kaynaklanır. Çünkü motif, yorumlamada bireysel farklılıklar taşıyabildiği gibi bulunduğu sosyal düzenin etkilerini taşıyarak evrensel bir temayı görselleştirebilmenin en elverişli yoludur.

Günümüz sanatı, ne hakim bir eğilime ne ileri bakışlı bir avantgard teoriye ne de standartları belirleyici bir karaktere sahiptir. Üstelik bu tür büyük söylemler artık modası geçmiş ya da naiv bulunmaktadır. Tüm bilindik kurallar gücünü yitirmiştir. Sanatın en tutkulu teorileri bile günümüzde bireysel tını vermektedirler ve evrensel bir değer iddiası zorlukla talep ederler. Birkaç istisna dışında sanatçılar arasında 'doğrudanlık', kaynağa kökünden ulaşma ya da 'sezgisellik' artık sanatsal bir kaygı değildir. Çağdaş sanat, kılavuz çizgileri oluşturmak için yönelmeyi ya da yönelecek merkezi aramaktadır. Beyanlar ya da ifadeler oluşturmak yerine gittikçe karmaşılaşan gerçek ve sanatın bu gerçek içindeki yeriyle ilgili sorular sormaktadır.

Bu problemlerin farkındalığı Edward Said'in 'aklın özgürleşmesi' düşüncesi ile ilişkilendirilebilir. Ve bu düşünceler ışığında, küreselleşme çağında, 'dünya sanatı' ya da 'kitle kültürü' gibi kuşatmacı ifadelerin etkisi altında yok olmamaya özen gösterilmelidir. Çünkü bu düşünceler giderek daha fazla siyasetin taleplerine maruz kalmaktadır ve politik anlamda olduğu kadar sanatsal ve kültürel anlamda da ölümcül olan steril aynılık ile faydacı ve yönlendirici bir kültürel geçirgenliği de beraberinde getirmektedirler.

Edward Said bir yazısında evrenselliği şu şekilde tanımlar: 'Çoğunlukla başkalarının gerçekliğini görmemizi engelleyen bir perde işlevi gören, yetiştiğimiz ortamın ve sahip olduğumuz kültürün, dilin ya da ulusun sağladığı ucuz kesinliklerin ötesine geçebilme riskini göze alabilmektir evrensellik.'⁵⁷

Keşfetmek zorunda olduğunu hissettiği sürece insan tümüyle resmin alanına giremiyor ve resmin içsel zenginlik konusundaki asıl taleplerini göz ardı edebiliyor. Endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin sert ve statik biçimciliği bugün sanatçıları bir sığınma duygusu ile yeniden geleneğe ve geçmişe yöneltmiştir.

Owen Jones, 'The Grammar of Ornament' adlı kitabında süsleme ya da ornamenti küresel çapta tüm stillerin iç içe geçebileceği bir platform olarak nitelendirmiştir. Karşılaştırmalı biyolojinin yöntemlerini temel alan kitap tüm çağlar ve uluslar boyunca kullanılan bütün süsleme unsurlarını ortak belirgin biçim şekil ve ritmlere sahip olduğunu öne sürüyordu. Jones, dekorasyon anlayışındaki bu durumu sanatsal bir esperanto* olarak yorumlamıştır.

Sanat, insanlık ve iletişimi besleyen, şeylerin tek bir açıklaması olmadığı yönünde, gerektiğinde, rasyonalitenin başaramadığı şeyleri dile getirmeye yarayan son derece faydalı bir araçtır. Sorun deneyim ve bu deneyimin niyetiyle ilgilidir. Kültürel, politik, ekonomik ve coğrafi farklılıklar gibi çeşitlilikler her zaman söz konusu olmuştur ve olacaktır. Bu farklılıklar arasında bir denge unsuru oluşturabilmek sanatın işlevi olmalıdır. Yeni fikirler geliştirebilmek için çağdaş iletişim araçlarının, yeni medyaların, ortak kodların ya da modern temsil sistemlerinin bizi sürükledikleri klişeleri kırmak gerekmektedir. Motif ve ornamental üretim bu bağlamda standardizasyona karşı klişeleri kırabilmenin ve kültürel geçirgenliğe karşı ayırt edici olabilmenin en elverişli yoludur.

⁵⁷ Edward Said, **Entellektüel**, 'Sürgün, Marjinal, Yabancı', Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995

* **Esperanto**, tüm dillerin ortak tek bir dilde toplanmasını ön gören ütöpik bir yaklaşım. Dil ortaklığı. Aynı zamanda 'ümit eden' anlamındadır.

EKLER

Adolf Loos, “Ornament ve Suç”, 1908*

Rahim içerisinde, insan embriyosu, hayvanlar krallığında da rastlanılan gelişim süreçlerinin aynılarından geçerek gelişir. Doğumla birlikte insan, yeni doğmuş bir köpeğinkiyle aynı duyuşal fonksiyonlara sahip olur. İki yaşındayken bir Papualı (Papua Yeni Gine yerlisi) gibi, dört yaşındayken bir Töton(Germen) gibi, altı yaşındayken Socrates gibi, sekiz yaşındayken Voltaire gibi gözlemler. Sekiz yaşına geldiğinde ise, onsekizinci yüzyılda keşfedilmiş olan violet/mor renginin farkına varır. Öncesinde violet, mavi ve mor-salyangoz kırmızısıydı. Günümüzün fizikçileri, gerçek anlamlarının ancak gelecekteki insanlar tarafından ele geçirilebileceğine inanarak, güneş ışığı tayfındaki hali hazırda adlandırılmış renkleri işaret etmektedirler.

Bir çocuk amoraldir (yerleşik ahlak kavramları dışındadır). Bizim için bir Papualı da böyledir. Papualı, düşmanlarını katleder ve onları yer. O bir suçlu değildir. Ancak modern insan bir diğerini katledip, yediği zaman, bir suçlu ya da dejenere biridir. Papualı, tenine, teknesine, küreklerine ya da ellerini üzerine koyduğu herhangi bir şeyin üzerine dövme yapar. Suçlu biri değildir. Oysa kendine dövme yapan modern insan ya suçlu ya da dejenere biridir. Bazı hapishanelerde tutukluların yüzde sekseninde dövme bulunmaktadır. Tutuklu olmayan, dövme sahibi insanlarsa ya gizli suçlulardır ya da dejenere aristokratlardır. Eğer dövmeli bir insan (hapisane dışarısında) özgürken ölürse; bu, cinayet suçunu işlemeyen, zamansız ölümü yüzündendir.

Birinin, yüzünü yada ulaşabileceği şeyleri dekore etme/süsleme ihtiyacı, güzel sanatların kökenidir. Resim yapmanın, çocuksu bir mırıltısıdır. Tüm sanat erotikdir. Var olan ilk ornament, haç, erotik bir kökene sahiptir.

İlk sanat yapıtı ve ilk sanatsal eylem, ilk sanatçının fazlalığa kaçmadan, duvarlara boya sürerek ifade etmeye çalışması. Yatay bir çizgi: uzanan kadın. Dikey

* August Sarnitz, ‘Adolf Loos, Architect, Cultural Critic, Dandy’, (1870-1933), Taschen, 2003, Almanya çev. Gökçe Süvari

bir çizgi: onun içine giren adam. Bunu yaratan adam, Dokuzuncu Senfoni'sini besteleyen Beethoven ile aynı dürtüyü hissetmiştir, yapıtını üreten Beethoven ile aynı cennetin içerisinde bulunmuştur. Ancak içsel bir dürtüyü tatmin için duvarları erotik sembollerle sıvayan, bizim zamanımızın adamı, bir suçlu ya da dejenere biridir.

Açıktır ki böyle dejenere semptomlara sahip olan insanlar en çok, temizliğe adanmış olan oda: tuvaletteki itici dürtü tarafından saldırıya uğrayacaklardır. Bir ülkenin kültürü tuvalet duvarlarını kaplayan graffiti oranından da ölçülebilir. Doğal bir olgudur ki bir çocuğun ilk sanatsal dışavurumu, duvarlara erotik semboller çiziktirmesidir. Bir Papualı ya da bir çocuk için doğal olan şey modern insanda kesinlikle dejenere bir davranışın göstergesidir. Yandaki gerçeği keşfettim ve dünyaya sundum: *kültürel evrim, ornamentin günlük hayatta kullanılan nesnelerden çıkarılmasıyla eşanlamlıdır*. Bununla, dünyaya, yeni bir zevk kaynağı sunduğumu düşündüm, ama bana bunun için teşekkür etmedi. İnsanlar üzgün ve umutsuzdular. Onların canını sıkan şey, yeni bir ornamentin artık yaratılamayacağını ortaya çıkmasıydı. Her zencinin (afrika sanatını kastediyor sanırım) yapabileceği, her ulusun tüm çağlar boyunca yapabildiği şey, neden bizlerden, ondokuzuncu yüzyıl insanlarından sakılmalıydı? İnsanlığın, önceki bin yıllarda, süslemeden yarattığı herşey dikkatsizce bir köşeye atılıp yokolmaya bırakılmıştı. Artık Carolingian dönemine ait marangoz tezgahlarına sahip değiliz ancak (o döneme ait) en ufak dekorasyon unsurunu taşıyan herhangi bir döküntü toplanıp temizlenmiş ve içinde barındırmak için görkemli saraylar inşa edilmiştir. İnsanlar camekanların etrafında kederli bir biçimde yürüyerek kendi kudretsizliklerinden utanç duymuşlardır. Her dönem kendine ait bir stile sahip olsun, ve bu yalnız bizim zamanımızdan mı sakınılsın? Stilden kastedilen dekorasyondur. Ancak dedim ki: Ağlamayın! Görün ki bizim kültürümüzü mükellef kılan şey yeni bir dekorasyon formu üretemiyor oluşudur. Ornament'e galip gelmiş, süsleme yokluğunun üztesinden gelmişizdir. Bakın, zaman yakındır, bunun gerçekleşeceği an bizi beklemektedir. Yakında şehirlerin sokakları, beyaz duvarlar gibi parılayacaktır. Kutsal şehir, cennetin metropolisi, Zion gibi. O zaman (dönüşüme) nail olacağız. Ancak, bunu tolere edemeyen bazı kara elfler(kötü huylu peri; kötü niyetli kişiler için metaforik olarak kullanılmış) de vardır. İnsanlık, iyisi mi, bu sıkıntılı zahmete, ornamente köle olarak bağlı kalmalıdır (bu kötü niyetli insanlara göre). İnsanlık artık ornament'in şehvetli duygular uyandıramadığı, dövmeli bir vücudun artık ,bir Papualı da olduğu gibi,

estetik bir cazibe uyandırmadığı noktaya kadar gelmiş, onun yerine ornamenti azaltmıştır. Aynı fiyata satılan süslü/bezeli bir sigara kutusunun, düz olanına tercih edilmeyeceği bir noktaya kadar gelmiştir. İnsanlar giyimlerinden tatmin olmuş ve panayirlardaki laterna maymunları gibi yaldızlı ince çizgili kırmızı pantolonlar giymiyor olmaktan mutludurlar. Ve dedim ki: “Goethe’nin ölmüş olduğu odaya bakın. Rönesans’ın görkeminden daha muhteşem, düzgün bir möble, oymalı, lekeli bir müze parçasından daha cazibelerdir. Goethe’nin dili, Pegnitzschafer (Pegnitz Çobanları topluluğu/kardeşliği vs...) tarafından yazılan herhangi süslü/bezeli bir şiirden daha muhteşemdir.”

Kara Elfler, bunu memnuniyetsizlikle karşıladı; ve işi, insanların kültürel gelişimlerini yavaşlatmak/geriletme olan devlet, ornamentin yeniden hayata geçirilmesi ve geliştirilmesi adına olan savaşın kalesi haline geldi. Devlet adına en derin pişmanlıklar, müsteşarlar tarafından girilen devrimlerdi. Bunun ardından Wiener Arts and Crafts Museum’da “Cömert Balık Akını” isimli büfe, “Efsunlu Prenses” ya da benzeri bir şey olan, talihsiz mobilyanın üzerlerindeki süslemeye göre adlandırılmış dolaplar görebilirdiniz. Avusturya devleti bu görevini o kadar ciddiye alıyor ki, Avusturya-Macaristan Monarşisi’nin *footcloth*’ları (çorap yerine giyilen bir şey bu eskiden askerler falan kullanıyormuş ama türkçe karşılığı nedir bulamadım.) ortadan kalkmamasını sağlamaktadır. Her, eğitilmiş, yirmi yaşındaki erkeği üç yıl boyunca örgü ayakkabılar yerine *footcloth* giymeye zorlamaktadır. Bununla birlikte, her devlet baskı altındaki insanların daha kolay hükmedilebileceğini varsayar.

Sonuçta, ornamental salgın devlet-onaylıdır ve kamusal fonlarla sübvansede edilmektedir. Ben, bu hususta bir geriye adım içerdiğini görüyorum. Ornament’in kültürlü insanların yaşam kalitesini arttırdığına dair itirazı kabul etmiyorum ve “Ama güzel bir ornament olduğunda...” ifadesinin taşıdığı izlenime de katılmıyorum. Ben ve etrafımdaki tüm kültürlü insanlar yaşam kalitemizde bir artış görmüyoruz. Zencefilli kek yemek istediğimde, kalp şeklinde olan ya da üzeri defalarca süslenmiş bir bebek veya atlıya benzeyenler yerine düz olanı tercih ediyorum. Onbeşinci yüzyıl insanı beni anlamayacaktır. Ancak tüm modern insanlar anlayacaktır. Ornament savunucusu, benim sadelik ihtiyacımın, nefsi köreltmeye benzediğine inanır. Hayır, sanat ve el sanatları okulunda saygın bir profesör olan ben nefsimi köreltmiyorum! Bu şekilde bana lezzetli geliyor. Geçmiş yüzyılların göz boyayan yemekleri, tavus

kuşlarını, sülünleri ve ıstakozları daha lezzetli göstermek için süslenmiş olan tüm yemekler ben de tamamiyle ters tepki oluşturuyor. Yemek sanatı sergisini gezerken, bu doldurulmuş hayvan cesetlerini yemem gerektiği düşüncesiyle korkuya kapılıyorum. Biftek yiyorum.

Ornament'in yeniden canlandırılmasının estetik gelişim üzerinde yarattığı geniş zarar ve tahribat kolaylıkla geri çevrilebilir, çünkü kimse, devlet gücü bile insanın evrimine mani olamaz! Yalnızca geciktirebilir. Bekleyebiliriz. Ancak ulusal ekonomi adına suçtur, insanların emeği, parası ve materyalleri yokedilmektedir. Zamanın bile dengeleyemeceği bir zarardır bu. Kültürel gelişimin hızı geriden gelenlere bağlı olarak düşer. Ben 1908 senesinde yaşıyorum, komşum 1900'de oradaki adam ise 1880'de yaşıyor. Nüfusunun kültürünün böyle birbirinde farklı zaman çerçeveleri içerisinde dağılmış olması bir ulus için felakettir. Kals çiftçisi onikinci yüzyılda yaşamaktadır. Ve nüfus gruplarının yıldönümü kutlamaları yürüşü daha bile gerilerde bulunabilir, hatta kavimler göçü dönemine kadar geri, yine de günümüze kadar gelmiştir. Böyle geriden gelenler ve çapulculara sahip olmayan ülke şanslıdır. Amerika şanslıdır. Burada şehirler bile geriden gelmektedir, henüz violet rengini göremedikleri için, violet gölgelere sahip bir resimden korkan, onsekizinci yüzyıldan gelmektedirler. Aşçının daha lezzetli olması iççin bütün gün uğraştığı sülün daha lezzetli, üzeri rönesans desenleriyle kaplı sigara kutusu onlara düz olanından daha çekici gelmektedir. Peki ya kırsal alan? Giyimleri ve ev araç gereçleri geçmiş yüzyıllara aittir. Çiftçi hristiyan değil, hala pagandır.

Geriden gelenler, insanların ve insanlığın kültürel gelişimi yavaşlatırlar, çünkü ornament yalnızca suçlular tarafından üretilmekle kalmaz; insanların sağlığına, ulusal ekonomiye ve kültürel gelişime zarar vererek kendisi de bizzat suç işler. Aynı ihtiyaçlara, isteklere ve gelire sahip ancak farklı kültürel gruplara ait iki insane yan yana yaşadığında, ekonomik olarak olarak görünen yandaki durumu gözlemleyebilirsiniz: onsekizinci yüzyıl insanı fakirleşirken, yirminci yüzyıl insanı gittikçe daha zengin bir hale gelir. Her ikisinin de hayatlarını kendi eğilimlerine göre sürdürdüğünü varsayıyorum. Yirminci yüzyıl insanı gereksinimlerini daha düşük bir para miktarıyla giderebilir ve böylelikle kapital toplayıp biriktirebilir. Onu tatmin eden sebzeler, sade bir biçimde su içerisinde pişirilmiş ve sonradan az bir miktar tereyağı ile kaplanmıştır. Aynı sebzeler diğer insan için, ancak saatler boyu pişirilip bal ve fıstıklarla kaplandığında aynı lezzeti verebilir. Süslü(ornamental) tabaklar oldukça

pahalıyken modern insanı cezbeden düz beyaz olanlar son derece ucuzdur. Biri tasarruflarını biriktirirken diğeri borçlarını biriktirir. Bu ulusların tamamı için geçerlidir. Gelişimin gerisinde kalan kültürün insanları için sıkıntı vardır. İngilizler zenginleşirken bizler fakirleşiyoruz.

Üretken bir kültürün insanların, ornament yüzünden aldıkları hasar daha da geniştir. Artık ornament uygarlığımızın doğal bir ürünü olmadığından, buna bağlı olarak geriliği veya dejenerasyonu temsil eder, artık süslemecinin emeğinin karşılığı uygun bir biçimde verilmemektedir.

Ahşap oymacıların ve tornacıların kötü çalışma koşulları, nakışçılara ve dantelcilere ödenen müthiş düşük fiyatlar kadar iyi bilinmektedir. Süslemeci (ornamentalist) olan, modern işçinin sekiz saatte elde ettiği gelire ulaşmak için yirmi saat çalışmak zorundadır. Genel bir kural olarak ornament, ürünün fiyatını artırır. Bununla birlikte, aynı materyalden üretilen süslü (ornamentli) ürün, kendisinden üç kat daha fazla sürede üretilebildiği, düz ürünün fiyatının yarısına satılmaktadır. Ornamentin yenilgisi iş saatlerinin kısalması ve ücretlerin artmasına da yol açmıştır. Çin ahşap oymacısı onaltı saat çalışmaktadır, Amerikalı olan sekiz. Düz olan birine verdiğim ile ornamentli olan bir kutya verdiğim para aynı olduğunda aradaki çalışma saatlerindeki fark işçiye aittir. Hiç bir ornament kalmadığında, belki bin yıl içerisinde oluşabilecek bir durum, o zaman bir işçi, iş gününün yarısının ornament'e gittiği için, sekiz yerine sadece dört saat çalışmaya gereksinim duyabilir.

Ornament harcanmış insan gücüdür ve bu yüzde de harcanmış insan sağlıklıdır. Her zaman böyle olmuştur. Ancak günümüzde hem harcanmış material hem de harcanmış kapital anlamına da gelmektedir.

Ornament, artık kültürümüze organik olarak bağlı olmadığı gibi, artık bizim kültürümüzün ifadesi de değildir. Günümüzde yaratılan ornamentin, olusturulduğu zamanki gibi, herhangi birimizle, ya da herhangi bir insanoğluyla ya da dünyayla arasında bir ilişki yoktur. Gelişim için hiçbir potansiyele sahip değildir. Otto Eckmann'ın (ornament) bezemelerine ne oldu?, ya Van de Velde'ninkiler? Sanatçı her zaman, güç ve sağlıkla dolu bir biçimde, insanlığın ön saflarında yer almıştır. Ornament'in modern üreticisi ise ya geride kalandır yada patolojik bir durumdur. Kendi ürünleri sadece üç yıl sonrasında reddetmektedir. Kültürlü kimseler, bunu

anında katlanılmaz bulmaktadır, diğerleri ise birkaç yıl sonrasında dayanılmazlıklarının farkına varmaktadırlar. Otto Eckmann'ın süslemeleri bugün nerededir? Olbrich'ib çalışmaları bundan on sene sonrasında nerede olacaktır? Modern ornamentin önceleyicileri yada ardılları, geçmiş ve geleceği yoktur. Eğitimsiz(kültürlü olmayan) insanlar, ki bizim zamanımızın önemi onlar için mühürlü bir kitap gibidir, ornamentini memnuniyetle karşılar ve sadece kısa bir süre sonra reddederler.

Günümüzde insanlık hiç olmadığı kadar sağlıklıdır; yalnızca küçük bir kısım hastadır. Ancak bu küçük çoğunluk, kendilerinin muhtelif materyallerde tasarladığı ornameti yaratma yetisine sahip olmayacak denli sağlıklı olan işçiye zulmeder.

Ornament'in değişiminin, üretim nesnesi üzerinde zamansız bir değer düşürücü etkisi bulunmaktadır. İşçinin zamanı ve kullanılan materyaller boşa harcanmış kapitaldir. Şunu talep ediyorum: Nesnenin formu, fiziksel devamlılığı kadar dayanabilir (katlanılabilir olmasını kastediyorum) olmalıdır. Bunu açıklamaya çalışacağım: bir takım elbisenin modası değerli bir kürkten daha hızlı değişmelidir. Bir kadın balo elbisesi, tek bir gece içindir, formunu bir çalışma masasından daha hızlı değiştirecektir. Derin tasa, çalışma masasını da gece elbisesi kadar kısa sürede değiştirme ihtiyacı ile gelmektedir, çünkü eski formu katlanılmaz hale gelmiştir. Böylelikle biri parasını çalışma masasını satın alma adına çarçur etmiştir.

Süslemeci bunu bilir ve Avusturyalı süslemeciler, bu durumdan faydalanmaya çalışmaktadırlar. "Mobilyalarını on sene sonra katlanılmaz bulan ve bu sebeple her on senede bir değiştirmeye yeltenen tüketici, bizim için, ancak eskisi yıpranınca yeni bir parça satın alanına göre daha tercih edilebilirdir." Derler. Endüstri buna dayanmaktadır. Milyonlarca insane bu hızlı değişimin sonucu olarak iş bulmaktadır. Avusturya milli ekonomisinin en gizli sırrı gibidir; ne zaman bir yangın çıksa çoğunlukla şu sözleri duyabiliriz "Tanrıya şükür, sonunda insanların yapacak bir şeyleri var!" Bunun için iyi bir çarem var, şehri ateşe verelim, tüm imparatorluğu ateşe verelim ve sonrasında hepimiz para ve lüks içerisinde yüzüyor olacağız. İşçiler, üç sene sonra şömineye atabileceğiniz mobilyalar ve dört sene sonrasında eritebileceğiniz süslü donanımlar üretsın, çünkü mobilyanın mezarından işçilik ve kullanılan materyallerin değerinin onda birini bile almak mümkün olmayacaktır: böylelikle gittikçe daha da zenginleşiyoruz.

Kayıp yalnızca tüketiciyi değil üreticiyi de etkiler. Gelişim sayesinde bir takım şeyler ornamentale olmaktan kurtulabilmiştir ve günümüzde ornament yalnız kayıp işgücü değil aynı zamanda boşa harcanmış materyal anlamına da gelir. Eğer ürünler estetik değerlerini, fiziksel şekilleri kadar muhafaza edebiliyor olsalardı, tüketici, işçinin daha fazla kazanmasına ve daha az saat çalışmasına olanak verecek bir fiyat ödemeye razı olurdu. Kullanışlı bulacağım ve mümkün olduğunca uzun dayanacak, form ve material olarak daha az değerli olan bir ürün için dört katını vermeye razıyım. Bir diğerinden on şiline alabileceğimi bilmeme rağmen, ayakkabılarımı kırk şiline aldığım dükkkanı tercih ederdim. Dükkkanların, ornament altında ezildiği endüstride bile iyi ve kötü zanaatkarlık arasındaki fark telafi edilememektedir. Zanaatkarlık, kimse gerçek değerinin fiyatını ödemeyi istemediği için sıkıntı çekmektedir.

O şekilde daha iyidir. Bezeli (ornementale) şeyler ancak en pejmürde hallerinde katlanılabilirler. Yalnızca gereksiz ıvır zıvırın yandığını bildiğimde, cehennemi daha kolaylıkla reddedebilirim. Bir kaç gün içerisinde kaldırılıp günün birinde atılacağını bildiğimde, bir sanat galerisinde gösterilen saçma yapıtlardan zevk alabilirim. Çakıl taşı yerine altın bozuk paralar fırlatmak, sigarayı bir banknotla yakmak yada bir inciye toz haline getirip suya karıştırıp içmek gibi çok daha anaesthetic buluyorum. (bu felsefedeki anaesthetsy kavramından geliyor da turkce anatezi demedim artık!)

Ornament ancak en iyi materyallerden, büyük bir hassasiyet ve mümkün olan azami iş zamanı ayrılarak üretildiğinde gerçekten anaesthetic bir görünüme sahip olur. Kendimi işçilik kalitesi talep ettiğim için mazur göstermeyeceğim, ancak böyle bir şey için değil.

Ornamenti, geçmiş dönemlerin bereketinin gereksiz kalıntısı olarak kutsal tutan, modern insan, modern ornamentin, güç, çürük hastalığının hemen farkına varacaktır. Bu günlerde bizim kültürel seviyemizde yaşayan kimse artık ornament yaratamaz. Henüz aynı seviyeye ulaşmamış kişi ve kişiler için bu durum farklıdır.

Nasihatim soylular içindir; bundan kastım, insalığın en yüksek zirvesinde oturup bununla beraber altlarında yer alan kitlelerin baskılanmışlıkları ve fakirliklerini

anlama kapasitesini elinde bulunduranlardır. Ancak çözüldüğünde anlaşılabilir kumaş desenleri üreten Afrikalı (asıl metinde *kaffir*: güney afrikalı zencileri aşağılamak adına kullanılan bir söz), halısını dokuyan İranlı, Slovakyalı çiftçinin dantelini işleyen karısını, ipek ve boncuklardan muhteşem kroşeler yapan yaşlı kadın, hepsi iyi anlaşılmaktadırlar. Soylu bunu bahşeder, çünkü biliyordur ki bu çalışma saatleri onların mübarek zamanlarıdır. Devrimci ise gidip “Bu tamamen saçmalık!” der. Tıpkı yaşlı kadını yol kenarında bir tapınaktan çekip “Tanrı yok!” diyeceği gibi. Estetik soylu ise hala, ne zaman bir katedralin önünden geçse şapkasını kaldırır.

Ayakkabılarım tekrar tekrar ornamentlerle kaplanmış durumda. Zigzaglar ve desenler tamamını kaplamakta. Bu ayakkabı üreticisinin ücretini almadığı bir şey. Ayakkabıcıya gidip “Bir çift ayakkabı için otuz şilin talep ediyorsun, ancak ben sana kırk vereceğim.” diyorum. Bunu yaparak ayakkabıcıyı, bana, fazladan ödemenin yanına bile yaklaşmayan materyal ve işçilik parası için dua edeceği, cennetin en yüksek noktalarına gönderdim. Başı göğe erdi. Şans ender olarak ziyarete gelir. Onun karşısında duran adam, işinin gerçek değerini anlayan ve dürüstlüğüne sorgulamayan biri. Kafasında bitmiş ayakkabıları şimdiden görüyor, en iyi deriyi nereden temin edeceğini ve hangi elemanın işi doğru yapması için güvenilir olduğunu biliyor ve ayakkabılar mümkün olduğunca çok sayıda zigzaglar ve desenlerle kaplı olacak. Ve sonrasında “Yalnızca tek bir koşulum var” diyorum, “ayakkabılar düz ve süslenmemiş olmalı”. Bu ifadeyle birlikte cennetinden doğruca cehennemine ortasına düşüyor. Daha az işi var, fakat ben bütün eğlencesini yokettim.

Soylulara vaaz ediyorum. Bedenimde ornament taşımaya ancak insanlarıma mutluluk getirecekse katlanabilirim. Böylelikle, ben de onlardan zevk alabilirim. Afrikalının, İranlı'nın, Slovakyalı çiftçinin karısının ve ayakkabıcımın ornamentlerini tolere edeceğim çünkü onların, varoluşun doruğuna ulaşmaları için başka bir yolları yok. Ornameti kendinden tasfiye etmiş bir sanata sahibiz. Günlük işimizden sonra dinlenmek için Beethoven ya da Tristan dinliyoruz. Ayakkabıcım bunu yapamaz. Zevkini ondan çalamam; çünkü yerine koyabileceğim başka bir şey yok. Ancak Dokuzuncu Senfoni'yi dinlemeye giden birisi, daha sonra oturup duvar kağıdı desenleri çiziyorsa, bu kişi ya hilekar ya da dejeneredir.

Ornamentin yokluğu, sanatı beklenmedik noktalara çıkarmıştır. Beethoven'ın semfonileri, asla ipek, saten ve dantel giyen biri tarafından bestelenemezdi. Günümüzde etrafta saten giysiler içerisinde dolaşan biri sanatçı değildir, ya bir soytarı ya da ev ressamıdır. Daha ince ve saf bir hale geldik. Kitleler arasına sıkışıp kalmış olan insanlar farklı renkler kullanarak kendilerini diğerlerinden ayırmaya ihtiyaç duyar. Modern insane giysisine bir maske olarak ihtiyaç duyar. İndividüellik için gereksinimi o kadar inanılmaz bir biçimde güçlenmiştir ki artık giysi parçalarıyla ifade edilemez. Çıplak ornamentler kullanmak ruhsal gücün ifadesidir. Modern insane geçmiş dönemlerin ve yabancı kültürlerin ornamentlerini kendi takdirine göre kullanır. Kendi keşifleri içinse, farklı şeylere yoğunlaşır.

KAYNAKÇA

ADAM Hans Christian, **Karl Bloosfeldt**, Taschen, Icons, 2001, Almanya, 190 S.

Art in Theory 1900- 2000 (An anthology of Changing Ideas), Editör: Charles Harrison, Paul Wood, Dördüncü basım, Blackwell Publising, İngiltere, 2005, 1258 S.

Art in Theory 1900-1990, Editör: Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell, Oxford-Chambridge, 1992

ART in the 20th century, Volume II, Editör Ingo F. Walther, Taschen, 2005, Almanya, 840 S.

Art in Amerika, Richard Kalina, Test Pattern: Warhol's Rorschach Paintings, Gagosian Gallery, New York, Ocak 1997

BATUR Enis, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, 2000, İstanbul, 495 S.

BENJAMİN Walter, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal. Beşinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 277 S.

Birth of The Cool, Amerikan Painting from Georgio O'Keeffe to Cristopher Wool, Sergi Kataloğu

CEVİZCİ Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Üçüncü Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, 170 S.

COOPER J.C., **An Illustrated Encyclopaedia of Traditinol Symbol**, Thames & Hudson, 2004, Londra, 256 S.

FLORENSKİ Pavel, **Tersten Prespektif**, Zeynep Sayın'ın sunuşuyla, Metis Yayınları, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 142 S.

FOSTER Hal, **Tasarım ve Suç**, Müze Mimarlık Tasarım çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, Birinci Basım, 2004, İstanbul, 198 S.

GİDERER Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ütopya Sanat Dizisi, Birinci Basım, 2003 Ankara 232 S.

GOMBRICH, E.H, **The Sense Of Order, A study in the psychology of decorative art**, Phaidon, 2006, New York, 411 S.

GÜRİZ, Adnan. **Hukuk Felsefesi**. Siyasal Kitabevi, 1999, Ankara, 510 S.

Modernizmin Arabulucusu: Motif, Sergi Kataloğu, (Pattern: Modernism as Mediator) Kürator: Michele Thursz, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 2006

PAMUK Orhan, **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, 23. Baskı, İstanbul, 2005, 472 S.

PETER Burger, **Avangard Kuramı**, Sunuş Ali Artun, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, Üçüncü Basım, 2004, 190 S.

Rh Sanat Dergisi, '*Süsten Minimale Cürüm*', Görsel Rejimin Eklemlerindeki Sınıf, giriş yazısı, Temmuz -Ağustos 2008, sayı 53,

SAİD Edward, '**Entellektüel, Sürgün, Marjinal, Yabancı**', çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 1995, 110 S.

SARNİTZ August, '**Adolf Loos** 1870-1933 Architect, Cultural, Critic, Dandy,' Taschen, 2003, Almanya, 96 S.

SÖZEN Metin-TANYELİ Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, 291 S.

SÖNMEZ Necmi, **Sanat Hayatı İçerir mi?**, Yapı Kredi Yayınları, 2006, İstanbul, 299 S.

TOMAN, Rolf, **The Art of the Italian Renaissance**. Könemann, 1995, Germany.

TRILLING James, **The Language of Ornament**, Thames & Hudson world of art, 2001, Londra, 224 S.

TUNALI İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, Beşinci Basım, 1998, İstanbul, 282 S.

WORRINGER Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, Ankara, Birinci Basım, 1985, 140 S.

YILMAZ Mehmet, **Hayali Söyleşiler, Sanatçıları Okumak**, Ütopya Sanat Dizisi, Birinci Basım, 2001, İstanbul, 238 S.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Hayal İncedoğan

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir- 1980

Yabancı Dili: İngilizce

Eğitimi: Yüksek Lisans

Lisans: 2003, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: 2003-2007 'K2 Güncel Sanat Merkezi ve Sanatçı İnsiyatifi'

Alınan Burs ve Ödüller: 2007, New York School of Visual Arts Üniversitesi, Resim ve Karışık Teknik (Painting- Mixed Media) Bölümü, Summer Recidence Bursu. (Türk ve Amerikan Kültür Derneği, Moon and Stars Proje, Modern and Contemporary Art Galeri sponsorluğunda)