DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

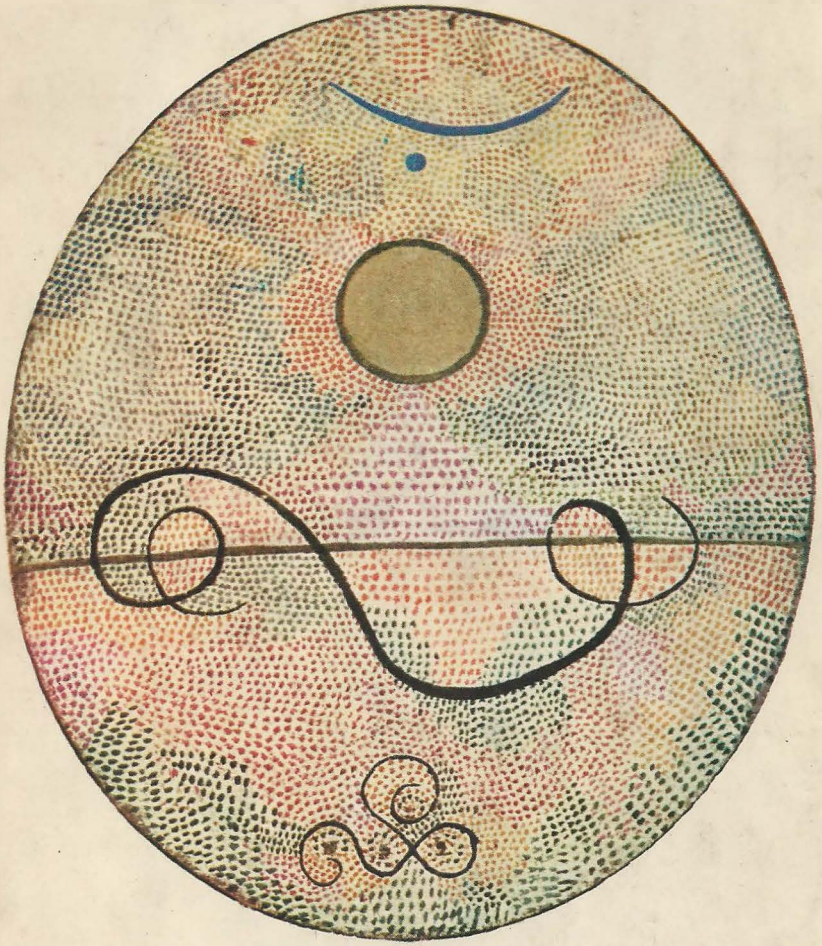
Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Nazan İPŞİROĞLU / Mazhar İPŞİROĞLU

SANATTA DEVRİM



ADA YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

SANATTA DEVRİM Nazan İPŞİROĞLU / Mazhar İPŞİROĞLU

Kapak Resmi : Klee/Sarmaşık, 1932 Tahta üzerine
yağlıboya Felix Klee koll. Bern

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

SANATTA DEVRİM

yansıtmacılıktan oluşturmaya doğru

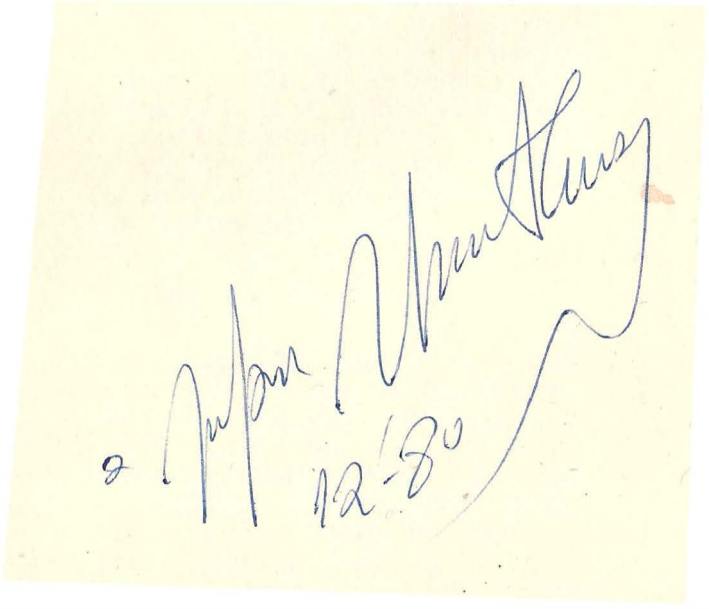
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Nazan İPŞİROĞLU / Mazhar İPŞİROĞLU

SANATTA DEVRİM

yansıtmacılıktan oluşturmaya doğru



ADA YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rarity.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9
BAŞLARKEN 11
OLUŞTURUCU VE YAPICI DÜŞÜNME 15

BÖLÜM I
DOĞA TAKLİTÇİLİĞİNDEN KAVRAM RESSAMLIĞINA GEÇİŞ 22
Empresyonistler—XX. Yüzyılın Başında Yeni Sanat Akımları — Sürrealistler — Alman Ekspresyonistleri — Fovlar — Kübizm'in Kavram Ressamlığı (Peinture Conceptuelle)—Kübizm'in Doğuşu—Cézanne'ın Etkisi—Cezanne'da ve Kübistlerde Hacim Ressamlığı— Zenci Plastiğinin Etkisi— Kübizm'in Felsefesi— XX. Yüzyılın Başında Sanat Ortamı— Orfistler ve Blauer Reiter Grubu—Resimde Devingenlik—Yeni Sanatın Biçim - Dili.

BÜLÜM II
EVRENE AÇILMA VE YARATMA ÖZGÜRLÜĞÜ 53
Soyut Resmin Doğuşu — Kandinsky : Soyut-Ekspresyonizm—Mondrian ve Sanatta Soyutlama— Karşıtlıkların Dengesi—Maleviç : "Nesnesiz-Dünya—"Suprematizm Çağı" Yaratıcılık Çağı—Bergson'un Etkisi—Eşitliğin Dengesi—Klee : Evrensel Oluşum İçinde...—İşlevden Hareket Eden Biçimlendirme—"Olası-Dünyalar" (Mögliche Welten)—Klee'nin Dersleri—Oluşturan Düşünme : Görünmeyeni Görselleştirme—Yaradılışın Gizli Kaynaklarına Doğru.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BÖLÜM III

SOMUT SANAT YAŞAMA GİREN SANAT 84
"De Stijl" Grubu—Rus Konstrüktivistleri—Tekniğe Karşı Değil, Teknikle Beraber—Yeni bir Toplum Düzeni Getirecek Olan Sanat—Düşün - Formu ve Düşün - Objesi—Schwitters : Buluntu Objeleriyle Oluşturma—İş Eğitimine Dayanan Atelyeler—"Ecole des Beaux - Arts"—Özel Atelyeler ve Bauhaus—Bauhaus'un Eğitim Programı ve ilkeleri—Eğitimde Esneklik ve Kollektif Çalışma—Kollektif İş Eğitimine Tepki—Sanatın Halka İnmesi—Dada Hareketi

BÖLÜM IV

YARATICI TOPLUMA DOĞRU 127
XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Sanat—Endüstri-Çağı Toplumda Bireyin Yeri—Utopya mı, Gerçek mi? Dünya Barışının Güvencesi—Bize Gelince...

BELGELER 145

Le Corbusier MODERN ŞEHİRCİLİĞİN TEMEL İLKELERİ 145
Th. van Doesburg KENT TRAFİĞİ 147
Mies van der Rohe NİÇİN CAM 148
Mies van der Rohe YENİ ZAMAN 149
Waltér Gropius GELECEĞİN MİMARLIĞI YENİ BİR İNANCIN SEMBOLÜ OLACAK 150
YENİ BİR SANAT PROGRAMI 152
Kazimir Maleviç YARIN HENÜZ BİLİNMEYEN BUGÜNDÜR 153
Paul Klee YARATICI İNANÇ 154
Paul Klee DOĞA SAVURGANDIR - SANATÇI TUTUMLU OLMALI 161
Paul Klee I SANATTA ÇARPITMA II OLASI DÜNYALAR 163

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ

"Sanatta Devrim" XX. yüzyıl sanatı üzerine yazılan kitaplardan önemli bir noktada ayrılıyor. XX. yüzyıl, sanat yaşamında çok hareketli, birbirini çelen ya da tamamlayan türlü akımların kaynaştığı bir dönemdir. Bu yüzden bu dönemi tanıtmaya çalışan kitapları okuyanlar, çoğu kez kendilerini bir kargaşalık içinde bulurlar, sanat olaylarının birbiriyle ilişkisini anlamada ve onları değerlendirmede güçlük çekerler. XX. yüzyılın geniş bir zaman süresi kapsadığını unutmamalı. Bu yüzyılın son çeyreğine girdiğimizin bilinci içinde geriye bakan tarihçiye XX. yüzyıl bir kargaşalık olarak görünmeyecek. Zamanında büyük sanat olayı olarak değerlendirilen akımlar arasında yenilik getirenleri, çığır açanları, geçmişin kalıntısı olanlardan ayırabilecek ve bu dönemin sanatı ona bütünlüğüyle, başından günümüze kadar süren bir gelişme içinde görünecektir. "Sanatta Devrim" bu gelişmeyi izleyecek. Bu kitabın amacı XX. yüzyıl sanatını ayrıntılarıyla yansıtmak değil, onun sanat tarihine katkısını belirtmek olacak.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"Sanatta Devrim"de görsel sanatlar ve özellikle resim sanatı üzerinde duruldu. Oysa devrim yalnız görsel sanatlarda değil, biraz erken biraz geç, bütün sanatlarda, müzik, yazın ve tiyatroda ve sanat türlerinin dışında bütün hayat kesimlerinde, örneğin bilim ve ekonomide de oluyor. Bu alanlardaki çalışmalara bu kitabın bir başlangıç olmasını diliyoruz. Çünki Rönesans'tan bu yana süregelen değerler dünyasını altüst eden, düşünce tarzını ve hayat üslubunu kökünden değiştiren böyle bir devrimin gerçek boyutlarının ancak o zaman anlaşılabileceği kanısındayız.

Bir sanat tarihi kitabının basımı kendi başına bir sorundur. Sanat tarihi yayınları bizde yeni başladığı için, bu sorun bizi türlü güçlüklerle karşılaştırır. Bu kitabın Ferit Edgü'nün, zamanıyla hesaplaşmasını bilen bir "çağdaş sanatçı"nın denetimi altında ADA yayınlarında çıkması iyi bir talih oldu. Gösterdiği özenden dolayı sayın Ferit Edgü'ye teşekkür ederiz.

Istanbul, Aralık 1978

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"Çöl ürüyor: Çölleri barındıranın vay haline".
Fr. Nietzsche, Zarathustra Bölüm IV. 1884

"Geleceğin mimarı sanatın efendisi olacak; çölleri bahçeye dönüştürecek, göklere tırmanan harikalar yaratacak".
W. Gropius, Geleceğin Adsız Mimarları sergisi için hazırlanan bir yazıdan, 1919

Yeni bir insanlık anlayışının doğduğu bir çağda yaşıyoruz, büyük toplumların bilinçlendiği ve yaşam hakkını aradığı bir çağda...

Batı'da toplum yaşamını olanca gerçekliğiyle yansıtan sanat akımları eski bir geleneğe dayanır. Sanatta "gerçekçilik" XIX. yüzyıl yazarlarında, Balzac, Zola, Dostoyevski'de doruğuna varmıştı. XX. yüzyılda Endüstri-çağı toplumu bilinçlenerek her alanda varlığını duyurmaya başlayınca, sanata, toplum gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek, toplum sorunlarını çözümlemek düşüyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu yoldaki ilk atılımlar görsel sanatlardan gelir. Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları gerçeği yansıtmaktan öteye geçemiyordu. Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim-dilinin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanında bu büyük devrim 1910'larda Kübizm'le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyor. Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı konstruktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian'ın denge ve oran araştırmaları ve Maleviç'in "nesnesiz-sanat" denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır. Konstruktivistler, insanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak olan bir dünyanın özlemi içindeydiler ve yeni sanatın insanlığa bu yolu açacağına inanıyorlardı. Hollanda'da Th. van Doesburg, 1924'de "De Stijl" dergisinde yayımlanan bir yazısında "sanatla yaşamın birbirinden ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık" diyor* Geleneksel sanat yansıtıcıydı, seyirlik bir sanattı, yeri müzeydi. Yeni sanattan, yaşama girmesi, insanın çevresini

Theo van Doesburg, De Stijl, yıl 12, sayı 6/7

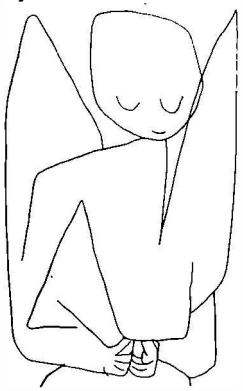
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

oluşturması ve yeni bir yaşam üslubu yaratması bekleniyordu. Bu yıllarda sanat devrimini sanat eğitimindeki devrim izliyor. 1919-da Almanya'da Bauhaus kuruluyor. Bu okul, iş-eğitimi temelleri üzerine kurulan ilk sanat okulu oluyor. Okulun kurucusu W. Gropius, Bauhaus'un gerçekleştirmek istediği idealin "büyük-yapı"(Der grosse Bau) olduğunu söylüyor. Gropius, "büyük yapı"da ilerde gerçekleşecek olan endüstri dünyasının çekirdeğini görüyordu. Bu ideali gerçekleştirecek olan genç kuşaklar Bauhaus'da yetişecekti. "Büyük yapı" çeşitli mesleklerden gelenlerin ortaklaşa oluşturacakları bir yapı olacaktı. Gropius ve arkadaşlarına göre, XIX. yüzyılın başına buyruk sanatçısı, XX. yüzyılda yerini toplumsal sorunlara çözüm getirebilecek kollektif bir çalışmaya bırakmak zorundaydı. Bu, kollektivizm içinde bireyin yok olması demek değildi. Böyle bir ortamda çalışacak olan sanatçı, bireyselliğin dar sınırlarını aşacak ve yaratma özgürlüğüne kavuşacaktı. Geleceğin sanatçısı, "sanatın efendisi" olacak, "çölleri bahçeye dönüştürecek, göklere tırmanan harikalar yaratacak"tı. Bauhaus'da zamanın en büyük mimarları, ressam ve dekoratörleri toplanmıştı. Paul Klee 1921-23 yıllarında Bauhaus'da verdiği derslerde öğrencilerine "olası-dünya-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lar''dan sözediyor, gördüklerini yinelememelerini, yeni biçimler oluşturmalarını öğretmeye çalışıyordu.

XX. yüzyılın sanatı bize yeni bir düşünmeyi öğretiyor. Topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdan alan oluşturucu ve yapımcı bir düşünmeyi. Endüstri-çağının kapısını bu düşünme açıyor. Hangi meslekten olursak olalım, düşünür, sanatçı, bilim ya da devlet adamı, çağ dışı kalmak istemiyorsak, böyle düşünmeyi öğrenmek zorundayız. Endüstrileşmeyi—Endüstri-çağına yeni girmeye çalışan az gelişmiş ülkelerin pek çoğu gibi—sadece bir ekonomik ve teknik olay gibi görmeye alışmamalıyız. Bu olayın ardında yatan düşünceyi öğrenmedikçe, Batı taklitçiliğinden öteye gidilemeyeceğini ve Endüstri-çağına girme yollarını kendimize kapatacağımızı unutmamalıyız.



P. Klee

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

OLUŞTURUCU VE YAPICI DÜŞÜNME

XX. yüzyıla Endüstri-çağı diyoruz. Çağ kavramı kültür gelişmelerindeki büyük aşamaları belirler. Eskiçağ, Ortaçağ, Yeniçağ derken "çağ" kavramını bu anlamda kullanırız. Bu anlamda Endüstri-çağı da Batı kültüründe tekniğin gelişmesiyle varılan bir aşamadır. Fakat bu kavram günümüzde daha geniş bir anlam taşıyor. Endüstri-çağı yalnız Batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak anlaşılıyor. Arnold Gehlen'e göre* Endüstriçağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştı. İkincisinde topraktan koparak tek nik dünyayı yaratıyor, endüstrileşme başlıyor. Her iki geçişte temelden bir değişikliğe

---

A. Gehlen, Die Seele im technischen Zeitalter, Rowohlt 1971, s. 71

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yol açan tam bir devrim niteliği gösteriyor. Tüketicilikten üreticiliğe geçiş binlerce yıl sürmüş, insanoğlu yeni duruma alışıncaya değin türlü güçlükleri yenme zorunda kalmıştı. Fakat bir kez toprağa yerleşip kök saldıktan sonra hepsini unutuyor ve bastığı yerin bir daha değişmeyeceğine inanıyor. Bu inanç Yeni taş döneminden yakın atalarımız zamanına kadar sürüyor. Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, atom fiziği ve uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız kazanınca, tarımcılık kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan kopmaya başlıyor. Bu değişme sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yığınlar endüstri merkezlerinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makinalaşmış yapay bir dünyaya itiliyor ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanıyor. Sosyal konutları süpermarketleri, otomobil yolları, insanların üstüste yığıldıkları kampingleri, yüzme havuzlarıyla endüstri düzeyinde yeni bir yaşam üslubu doğuyor. XIX. yüzyıl sonlarına kadar süren tarımcılık kültürü, yerini topraktan kopmuş endüstri kültürüne bırakıyor. H. Freyer, "büyük kentlerde oturan milyonlarca insan haftanın her günü artık

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

toprağa basmıyor. Bastığı yer toprak değil asfalt, cam, taş, ya da marley'' diyor.*

Batı'da doğan ve dünyanın her bir yanını sarmaya başlayan endüstri dünyasının kuruluşunda, işveren, işçi, iktisatçı, işletmeci, mimar, mühendis, teknisyen, sanatçı, bilimadamı, düşünür, çeşitli uzmanlık dallarından gelen sayısız insan çalışıyor. Yeni bir düşünce bunları bir araya topluyor, tarihte görülmedik bir işbirliği ve işgücünün oluşmasını sağlıyor.

Endüstri-çağına özgü olan bu düşünce, XIX. yüzyıldaki büyük sermaye döneminin merkantilist-tekelci düşücesiyle karıştırılmamalı. Sombart ''büyük sermaye dönemi'' düşüncesini, sınırsız kazanç arayan kişisel girişim ruhu diye tanımlar. Buna karşılık Endüstri-çağı düşüncesinin ardında, büyük kitlelere yaşama hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı, bir humanizma yatar. Bu düşünce büyük toplumlara yaşam alanı açar, bozkırları yeşertir, kentler kurar, ''olası dünyalar'' tasarlar ve gerçekleştirir. Sonsuz bir hayalgücü, ve oluşturma etkinliği, Endüstri-çağı düşüncesinin birbirinden ayrılmaz iki yanıdır.

H. Freyer, Theorie des gegenwaertigen Zeitalters, Stuttgart 1959, s. 29

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İnsanla doğa arasına bir ara-dünya olarak giren endüstri dünyasının oluşmasında beyin-işçilerinin ve bunların arasında özellikle sanatçıların büyük payı oluyor. Endüstri-çağı insanının dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayan ve biçimlendiren sanatçılardı. Endüstri-çağının kapısı onlarla açılıyor denilebilir. Yeniçağın başında nasıl Leonardo, Bramante gibi Rönesans ustaları doğa gerçeğini beş yüzyıl işleyecek olan bir dünyanın kurucuları oluyorlarsa, Picasso, Le Corbusier, Mondrian, Gropius vb. XX. yüzyıl sanatçıları da, tekniğin getirdiği olanakları insanın buyruğunda kullanacak olan yeni bir dünyayı kuranlara öncü oluyorlar.

Çağımız sanatının belirginleştiği ve biçim aldığı yıllar 1910'larla 1930'lar arasına rastlar. Sanat yaşamı, bu kısa süre içinde, Batı sanatının hiç bir döneminde görülmedik yoğun bir sanat gelişmesine sahne oluyor. 1930'dan sonra bu etkinlik, İkinci Dünya Savaşıyla kesintiye uğruyor. Savaştan sonra, yüzyılın ikinci yarısında ise, sanat yaşamındaki yenilikler bir devrim niteliği taşımıyor artık. Yeni akımlar yüzyılın ilk çeyreğindeki büyük devrimin doğrultusunda gelişiyorlar.

Çağdaş sanatın temellerinin atıldığı yıllar üzerinde duracak olan bu kitapta,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sanatın 1910'la 1930 arasındaki gelişmesini üç bölümde ele alarak izleyeceğiz.

1 / ***Doğa taklitçiliğinden Kavram Ressamlığına geçiş***

XX. yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmasıyla sürdürülen, doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna değin deneyen bir kültür gelişmesiyle hesaplaşmaydı bu. Batı kültüründe böylesine kökten bir hesaplaşma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuştu. O zaman olduğu gibi, bu kez de, büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş kalıplar kırılıyor, büyük kültür birikimleri tasfiyeye uğruyor. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. Bir çok akımlar ortaya çıkıyor. Bunlardan sadece biri, Kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası oluyor. Sanatta natüralizm dönemi kapanıyor, soyut sanat dönemi başlıyor.

2 / ***Evrene Açılma ve Yaratma özgürlüğü***

Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşuyor ve evrene açılıyor. Verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, yeni biçimler oluşturuyor. "Yeni gerçek"in yaratıcısı oluyor. Paul Klee'nin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bir sözüyle, bu sanat görüneni vermiyor, bir düşünceyi görselleştiriyor.* Soyut kavram ressamlığı (peinture conceptuelle) sanata beklenmedik gelişme olanakları açıyor. Soyut sanat çağ üslubu oluyor ve soyut sanatçılar, evrensel insanlık anlayışı içinde toplum dünyasını kuracak olan kuşaklara öncülük ediyorlar.

3 / *Somut Sanat : Yaşama Giren Sanat*

Endüstri-çağında sanat büyük toplumların yaşam üslubunu oluşturmak işlevini üstleniyor. Bu sanat, seyirlik müze eşyası olmayı istemiyor. Yaşama karışıyor ve ona biçim veriyor. Yeni yaşam üslubunun oluşturulmasına De Stijl grubunun, Konstruktivistlerin, Bauhaus sanatçılarının ve Dada hareketinin büyük katkıları oluyor. Bugün, XX. yüzyılın son çeyreğinde bize pek doğalmış gibi görünen yaşam üslubu, XX. yüzyılın ilk çeyreğindeki bu çabaların sonucudur.

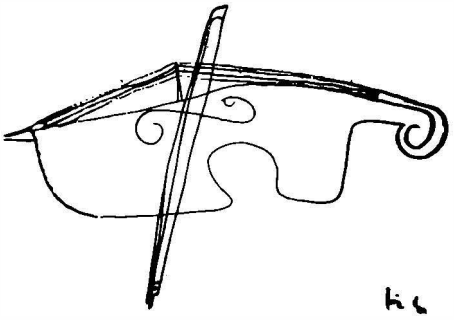
Kitabın sonunda bir ek bölümde, büyük toplumların uyandığı Endüstri-çağının evrensel insanlık ideali üzerinde duracağız. Büyük kütlelere yaşama hakkı tanıyan Endüstri-çağında, toplumlarda yatan yara-

---

P. Klee, Das Bildnerische Denken, Basel 1956, s. 76

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tıcı güçlerin uyandırılması bir insanlık ideali oluyor. "Yaratıcı-toplum", gerçekten kaçan aydınların kafalarında kurdukları bir utopya mıdır, yoksa gerçekleşebilecek olan bir ideal mi? Yalnız sanat alanında değil, Endüstri-çağı kültürünün her alanında oluşturucu ve yapıcı güçlerin yazgısı bu soruya verilecek yanıta bağlı. Günümüzde yeryüzündeki ülkeler uygarlıkları, teknik ve ekonomik gelişmeleri aynı aşamada olmadığı için büyük ayrılıklar gösteriyorlar. Ayrıca gelişmiş ülkeler de ortak bir insanlık anlayışından henüz çok uzak görünüyorlar. Tekniğin, insanlara insanca yaşam sağlayabildiği bir dönemde, teknikten her zamandan çok korkuluyor. Nasıl bir yarın bekliyor dünyamızı? İnsanın insanı sömüreceği, birbirini yok edeceği bir yarın mı, yoksa yaratıcılığın en yüksek değer olarak tanınacağı, yaratıcı-toplumun gerçekleşeceği bir yarın mı?



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BÖLÜM I

DOĞA TAKLİTÇİLİĞİNDEN KAVRAM RESSAMLIĞINA GEÇİŞ

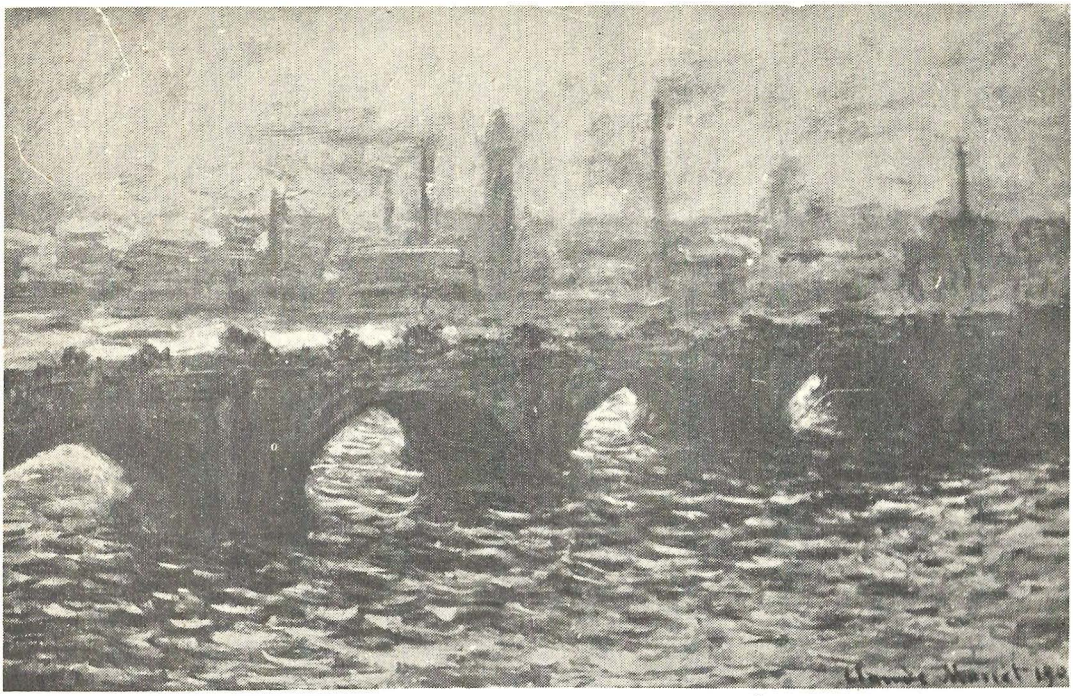
Empresyonistler

Rönesans'tan beri süregelen natüralist sanat, XIX. yüzyılda Empresyonizm'in açıkhava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı. Bu aşamada sanat, uçarı izlenimlerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür. Bu yeni akım 1870'lerde ortaya çıktığı zaman yadırganmıştı. Fakat kısa bir süre içinde sanat yaşamına egemen olmuş ve Empresyonizm'in getirdiği yeni görüş bütün sanatlarca benimsenmişti.

Resim 1

Empresyonizm göz-duyarlığına dayanan duyumcu bir sanattı. Çevremizde yer alan nesneleri, kavramlarından sıyırarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu. Empresyonistlerle yeni bir dünya ortaya çıkmıştı. Batı sanatının her döneminde olduğu gibi, bu döneminde de alışılagelen dünya yeni bir görünüm kazanıyordu. Bu görünüm Marcelle Proust'u öylesine etkilemişti ki, Empresyonistleri yeni bir dünyanın yaratıcıları olarak görüyordu. "Genç Kızlık Yıllarının Gölgesinde" adlı romanında bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 1 : Claude Monet, Thames Köprüsü, /1902/Yağlıboya 66 x 100 cm/Hamburg, Kunsthalle

Empresyonist ressamı anlatırken, "Tanrı nasıl adlarını vererek nesneleri yarattıysa, Ressam Elstir de onları yeniden yaratabilmek için, adlarından sıyırmak ve onları yeniden adlandırmak zorunda kalıyordu'." diyor *

XX. Yüzyılın Başında Yeni Sanat Akımları

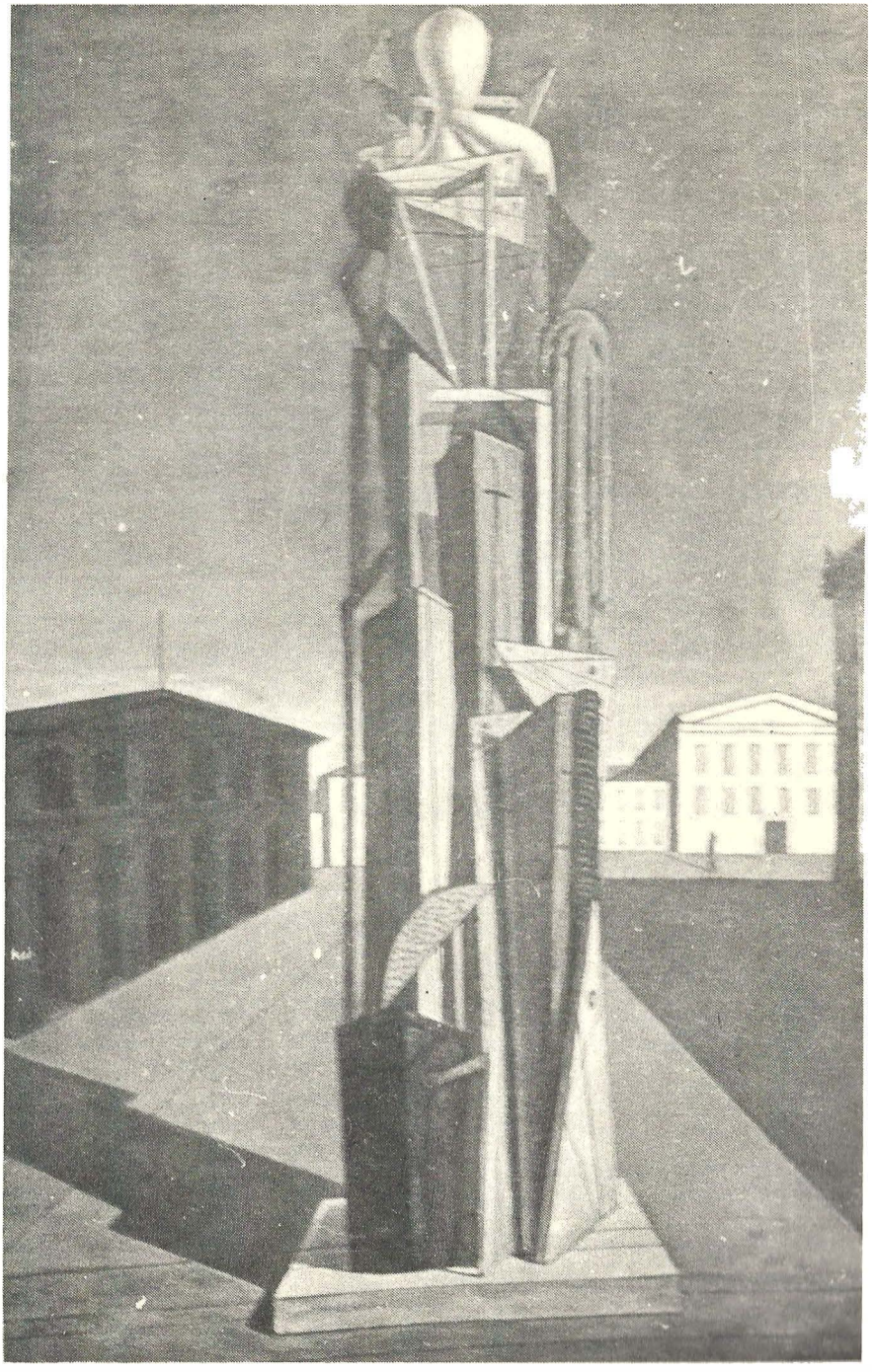
Empresyonizm'in büyüsü uzun sürmüyor. XX. yüzyılın başında empresyonist sanat, bir görüntü ve aldatmaca (illusionisme) olarak niteleniyor. Batı kültürünün her çağında yeni bir dönem başladı mı, bir önce-

M. Proust, A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Ed. Folio Paris, 1954, s. 498

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

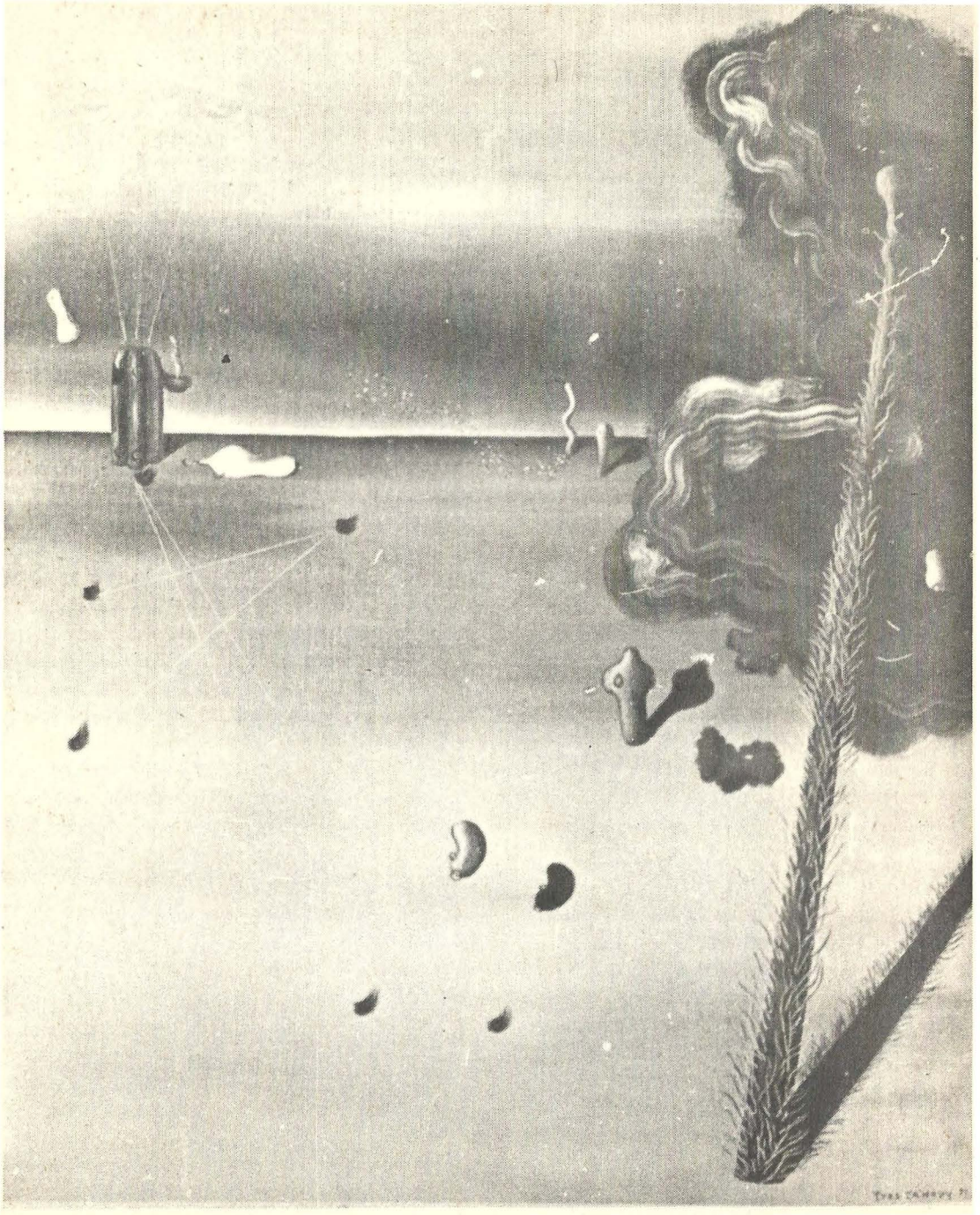
kinin değerler dünyası sorunsal olur ve bunlarla hesaplaşmak zorunluğu duyulur. XX. yüzyılın başında da böyle oluyor. Gerçi Endüstri-çağı henüz belirginleşmemişti, fakat teknik gelişmeler, geleceğin habercisiydi. Doğmakta olan yeni çağın ilk belirtileri, yeniden başlama sevinci diyebileceğimiz bir çoşku oluyor. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabiler, Futuristler, Sürrealistler... Batı sanatının hiç bir döneminde bu kadar kısa zamanda bu kadar çok sanat akımı ortaya çıkmamıştı. Büyük sanatçıların çevresinde toplanan bu gruplar çoğu kez kısa ömürlü oluyor.. 1905'de ortaya çıkan Fovlar altı yıl sonra dağılıyorlar. 1910'da toplanan Futuristler grubu 1914'de çözülüyor. Birbirini izleyen ya da aynı zamana rastlayan gruplar (Sürrealistlerin dışında) kapalı bir çevre niteliği taşımıyorlardı. Sanatçılar bir gruptan ötekine geçiyor, ya da bir kaçına birden bağlanabiliyorlardı. Bu nedenle bu dönemin sanatçılarını bir grubun adıyla yaftalamak doğru olmaz. Picasso'nun ekspresyonist, kübist, neorealist, sürrealist dönemleri olmuştur. Sanatçıların pek çoğu için bunu söyleyebiliriz. Sanat yaşamındaki bu kaynaşma ve hareket, çağ değişiminin yarattığı bunalım içinde sanatçıların kendilerine çeşitli yönlerde yol aradıklarını gösteriyor..

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 2 : Giorgio De Chirico, Büyük Metafizikçi/1917/Yağlıboya 104,5 x 70 cm/ New York, The Museum of Modern Art

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org



Resim 3 : Yves Tanguy, "Maman, Papa est blessé" /1927/Yağlıboya 86 x 100 cm/New York, The Museum of Modern Art

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sürrealistler

Bugünün gözüyle geriye bakınca, yenilik olarak ortaya çıkan bu akımların çoğunun "yeniliği" natüralist sanat geleneğinin sınırları içinde aradıklarını söyleyebiliriz. Sürrealistler buna iyi bir örnek verirler. Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makina insanlar, manken ve heykeller (S. Dali, G. de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Bilinçaltı-öğretisine ve psikoanaliz incelemelerine yabancı olmayan biri, bu motifleri sürekli bir gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyaları olarak yorumlayacaktır. Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçimdilini değiştirmeyi gereksinmezler. Hatta böyle bir değişikliğe karşı çıkarlar. Çünki bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir "otomatizm" içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar. Sanatçının abartılan yaratma gücü, Max Ernst'e göre "bir masal, yaratma mitosunun duygusal bir kalıntısı"dır (Sürrealistler sergisi kataloğundan, 1951). S. Dali, sanatın "her türlü modernizm"e karşı korunması gerektiği kanısındadır. Metafizik

Resim 3

Resim VII

Resim 2

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

resmin öncüsü G. de Chirico da bu düşünceyi onunla paylaşır ve günümüz sanatçılarına, eski ustaların yolundan şaşmamalarını söy-

Resim VII ler. Bu sanatçıların tutucu yanları (M. Ernst bunlardan ayrılır) ilk bakışta yapıtlarında belli olur. Bilinçaltı mekanizmasının ürünü olduğunu söyledikleri bu yapıtlar, mantık dışı, olmayacak çağrışmalarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı gösterirler.

Alman Ekspresyonistleri

Natüralist sanat geleneğinin sınırlarını Ekspresyonizm de aşamamıştı. Bu yüzden onlar da biçim-dilinde önemli bir değişiklik

Resim 4,5 yapamıyorlar. Nolde, Beckmann, Kirchner, O. Müller yeniliği konu ve içerikte arıyorlardı. Nolde dinden yararlanıyor. Otto Müller, hayalindeki bir ilkel yaşamı canlandırıyor. Weimar Almanyasının sosyal düzeni, sınıf farkları, savaş sakatları, yeraltı insanları, dansing ve bordelleriyle büyük kent yaşamı, Alman Ekspresyonistlerinin pek sevdikleri konulardı. Bu konuların anlatımı için geleneksel biçim-dili yetiyordu. Konunun etkisini şiddetlendirmek istediler mi hareketli çizgilere, bağıran renklere, biçim çarpıtmalarına baş vuruyorlardı. Resim bir tür afişçiliğe dökülmüştü. Agusut Macke buna değinerek, bu sanatçıların anlatmak istedikleriy-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 4 : Max Beckmann, Aile Resmi/1920/Yağlıboya 65 x 100 cm/New York, The Museum of Modern Art



Resim 5 : Emil Nolde, Maria Aegyptiaca/1912/ Yağlıboya 86 x 100 cm/ Hamburg, Kunsthalle

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

le anlatım araçları arasında uyum olmadığını söyler. Ekspresyonistlerin biçim bakımından getirdikleri yenilik, biçim zorlamalarından ileri gitmez.

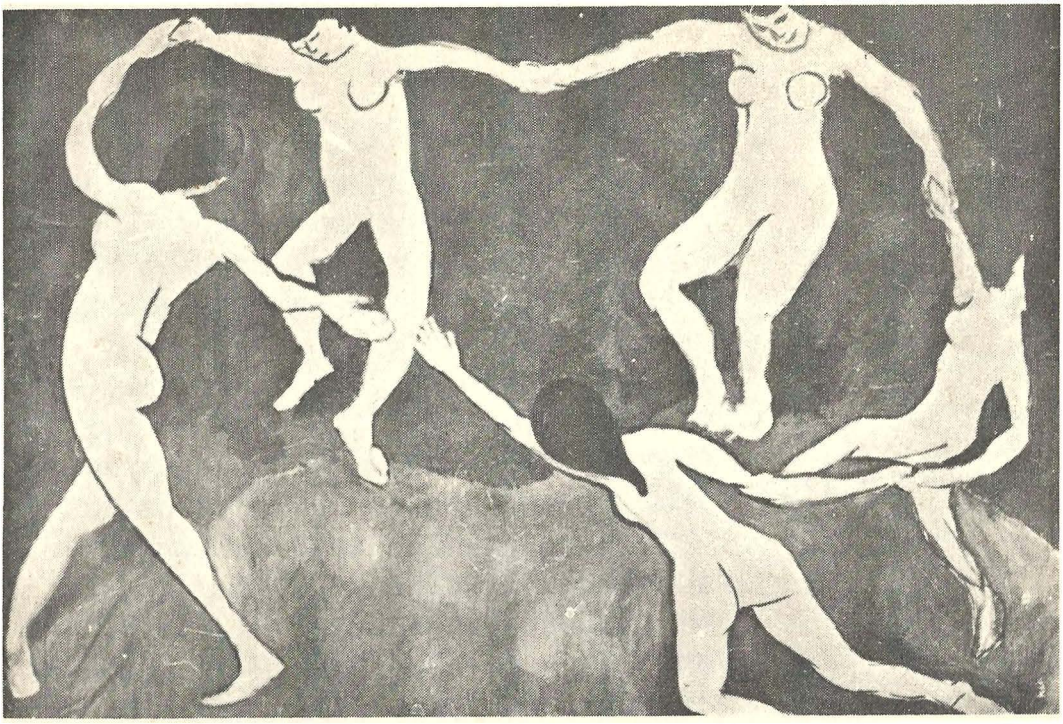
Fovlar

Fransız Ekspresyonistleri, konu yoluyla (Batı sanatında ele alınmadık konu kalmışmıydı?) sanatta yeni bir atılıma geçilemeyeceğini Almanlardan çok daha önce anlamışlardı. XIX. yüzyılın büyük Fransız ressamlarıyla (Delacroix, Courbet, Corot, E. Manet vb, sanatçılarla) Paris'de incelmiş bir sanat duyarlığı uyanmıştı. Bu duyarlık onları konuya yaslanmaktan, biçimlendirmede aşırılığa düşmekten kurtarıyordu. Matisse'in çevresinde toplanan Fransız Ekspresyonistleri (Vlaminck, Rouault, Derain, Marquer, Manguin, Puy), eleştirici Louis Vauxelle'in kendilerine verdiği "Fauves" (vahşi, yırtıcı hayvan) adını seve seve benimsemişlerdi. Ama bunun nedenini işledikleri konulara bakarak anlamak güçtür. Çünki ele aldıkları konular, cansızdoğa ve manzara gibi alışılagelen türlerin dışına pek çıkmaz. Fovların getirdikleri yenilik, sanata renkli bir nakış çeşnisi katmadan öteye gitmez. Kullandıkları renkler, çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanıyordu zamanında. Vlaminck, "bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yarat-



Henri Matisse

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 6 : Henri Matisse, Dans/1909-10/Yağlıboya 218 x 366 cm/Philadelphia, Museum of Art

mak istiyordum'' diyor, ''gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya... tonları abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü.'' İçgüdü, duygu ve coşkularla yapılan sanata, daha önce Gauguin, ve van Gogh en güzel örnekleri vermişlerdi. Geleneksel sanatın dışına çıkabilmek için coşku ve duygu yetmiyordu. Bu yüzden Fovların sanatı,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kısa bir süre içinde renk ve motif oyununa dökülüyor. Bu dönemin görgü tanığı ünlü kolleksiyoncu Daniel-Henry Kahnweiler,"Batı sanatı bu dönemde süslemeciliğe (dekorasyon) düşme tehlikesiyle yüzyüze gelmişti" diyor.*

Kübizm'in Kavram Ressamlığı (Peinture Conceptuelle)

Bu akımlar arasında natüralist sanat geleneğini kırarak yeni bir biçim-dili yaratan sanat akımı Kübizm oluyor. Rönesans'dan bu yana sanat, doğanın–duyularla algılanan–dış görünümünü yansıtmıştı. Duyulara "güven" olamıyacağı için, Kübistler natüralist sanatı bir "aldatmaca" olarak görüyorlar. Onlar nesnelerin dış-görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelerin değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi. Batı düşüncesinde Descartes'tan beri kökleşmiş olan Akılcılık, felsefe tarihinde olduğu gibi, bu kez sanat tarihinde devrim yapıyordu: Natüralizm doğrultusunda gelişen beşyüzyıllık bir gelenek, Kübizm'le yıkılıyor ve Apollinaire'in "Düşün-Ressamlığı" ya da "Kavram-Ressamlığı" (peinture conceptuelle) dediği yeni bir çağ üslubu doğuyor.

D.H. Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, Hatje Stutgart 1958, s. 25, Juan Gris, Gallimard, Paris 1946 - Almanca çevrisi Hatje Stutgart 1968

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kübizm'in Doğuşu

Kübizm'in nasıl ortaya çıktığı sorusu bugün tam aydınlığa kavuşmuş değildir. Genellikle Kübizm'in Emresyonizm'e tepki olarak doğduğu söylenir. Bu açıklama doğru olmakla beraber Kübizm'in doğuşunu aydınlatmaya yetmez. Empresyonizm'e tepki, sadece Kübistlerden gelmiyordu. Bu dönemde Empresyonizm dışında kalan her sanat hareketi ona bir tepkiydi. (Hatta daha Empresyonizm'in içinde Seurat ile tepkinin başlamış olduğu söylenebilir.) Bu bakımdan Gauguin, van Gogh, daha sonra Fovlar, Alman Ekspresyonistleri hepsi bir tepki hareketi olarak gösterilebilir. Herhalde bu yoldaki açıklamalar Kübizm'in nasıl doğduğunu anlamak için yetersiz kalıyor.

Cézanne'ın Etkisi

Kübizm, nesnelerin yapısını veren bir sanattır. Bu dönemde resim sanatında yapı sorununa yaklaşan tek sanatçı Cézanne olduğu için, onun Kübizm üzerindeki etkisinden söz edilir. Cézanne, 1904'de Emil Bernard'a yazdığı bir mektupta doğada herşeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söyler. D. H. Kahnweiler, Juan Gris kitabında Cézanne'ın yapıtlarına zamanında "organisme constitue" denildiğini, kendisine de "resim bütünlüğünün sarsılmaz mimarisini kuran usta" gö-

Resim 7,8

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 7 : P. Cézanne, Nature - morte. 1902 - 06, Tuval üzerine yağlıboya, 58 x 72 cm.

züyle bakıldığını yazıyor. Günümüzün sanat tarihi bu görüşü benimsemiş görünüyor. Cézanne'ın sanatı, genellikle Kübizm'in çıkış noktası sayılmaktadır.

Cézanne'da ve Kübistlerde Hacim Ressamlığı

Fakat sorunun bu yoldan da yanıtlanmıyacağı kanısındayız. Gerçi yapı sorunu, Cézanne'ın da Kübistlerin de sanatlarında bir temel sorundu, ama bunların yapıdan anladıkları başka başka şeylerdi. Cezanne hacim ressamıydı ve hacmin yapısını arı-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 8: P. Cézanne, Sainte - Victoire dağı. 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 80 cm.

yordu. Resimlerinde her ne kadar küre, koni ve silindir biçimleri görünmüyorsada, Emil Bernard'a yazdığı mektuptaki sözler, onun doğada geometri biçimlerini aradığını gösteriyor. Kübizm'in kurucuları Braque ve Picasso'nun 1910'dan önceki Erken-Kübizm diye adlandırılan yapıtlarında Cézanne'ın etkisinden bir dereceye kadar söz edilebilir. Fakat bu yapıtlar, örneğin Picasso'nun 1907 tarihli "Avinyon'lu Kızlar"ı, bir yıl sonra yaptığı "Yelpazeli Kadın"ı Kübizm-

Resim 7,8

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

den çok Ekspresyonizm çizgisindedir. Braque'ın 1908 de Estaque'da, Picasso'nun 1909 da Horta de Ebro'da yaptıkları manzaralar Kübizm'e daha yaklaşıktırlar. Fakat bunlarda da Cézanne'ın etkisi, nesnelerin dış-görünümünün yapısal özelliklerini vermeden öteye gitmez. Her ne kadar çelişkili görünüyorsa da, ancak bu etkiden kurtulduktan sonra her iki ustanın da sanatında Kübizm dönemi başlar. 1910'lara rastlayan bu dönemin resimlerine bakacak olursak, Cézanne'ın resimleriyle bunlar arasında ilişki kurmak güçtür. Gerçi bu aşamada da Kübistler, Cézanne gibi hacmin yapısını arıyorlardı. Ama Kübistler için hacim, nesnelerin özüydü; duyusal niteliklerinden elendikten sonra değişmeyen, kalan yanıydı. Resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmışlardı. Cézanne, yapısını göstermek istediği hacma, geleneksel sanatın çizgisinde saptan-

Resim 7,8 mış bir noktadan bakıyordu. Kübistlerin kavram-ressamlığı, Giotto'dan beri süregelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabuledilen tekbakış-noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Tekbakış-noktasının kırılması kapalı hacmin kırılması demekti. Kübistler, hacmi, düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel planda yanyana ve üstüste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı. Üstüste yerleştirilen (plans superposés), yakın planlardaki düzeylerin yapışmasını önlemek için, 1910'la 1912 arasındaki yapıtlarda gölgelemeden yararlanılıyor. Resim Kübizm'in bu yıllarında, tek ya da iki renkle yapılan bir tür basık rölyef etkisi bırakır. 1912 den sonra natüralist resim alışkanlığının son kalıntısı olan gölgeleme de eleniyor ve böylelikle lokal renk resme giriyor. Resim I,II

Aklın eleme, çözümleme ve bileşim etkinliğinin ürünü olan bu yapıtlar, XX. yüzyılın başında doğanın dış-görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini veriyordu. Doğanın boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğe kavuşuyor ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlıyor.

Zenci Plastiğinin Etkisi

Yaptığımız açıklama, Cézanne'ın Kübizm üzerindeki etkisinin abartılmış olduğunu gösteriyor. Kübizm'in doğuşu üzerin-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

de zenci plastiğinin büyük etkisi olduğu hakkında biraralık çok yaygınlaşan düşünceler için de aynı şey söylenebilir. XX. yüzyılın başında Avrupa dışı kültürlere karşı büyük bir ilgi uyanmıştı. Matisse ve Fovlar, İran minyatürleriyle halılarına ve Kuzey Afrika çinilerine merak sarmışlardı. Braque ve Picasso, zenci plastiği ve maskeleri topluyorlardı. Bu sanatçıların kimi yapıtlarında Afrika sanatının etkisini gösteren özelliklerle de karşılaşıyoruz. Fakat bunlarla Kübizmin oluşmasını ve gelişmesini açıklamaya kalkışmak, yanlış bir yoruma yol açabilir. Tarih bize sanat akımlarının, kendi ilgi alanlarının dışında kalan sanatlara karşı tam bir kayıtsızlık içinde kaldıklarını gösteriyor, Yunan-Roma yapıtları bütün Ortaçağ süresince ortadaydı. Fakat Tanrı'ya ve öte-dünyaya yönelik Ortaçağ insanı bunlara kayıtsız kalmıştı. Antikiteye karşı duyarlık ve hayranlığın uyanabilmesi için, insanın doğayı bulgulaması ve doğa gerçeğine yönelen Yeniçağın başlaması gerekiyordu. Kübizm için de böyle. Sanatçılarda zenci plastiğine karşı duyarlığın uyanabilmesi için, natüralist sanat geleneğinin kırılması ve Kübizm'in doğmuş olması gerekiyordu. Ama tersi, yani zenci plastiğinin etkisi altında Kübizm'in doğduğu söylenemez.



Picasso

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sorunun açıklanmasındaki güçlükler, kimi araştırmacıları felsefe yorumuna götürüyor. Arnold Gehlen "Zeit-Bilder"* adlı kitabında, Kübizm'in sanat tarihinde çağ açan büyük bir devrim olduğunu ve sağlam bir dünya görüşü temeline dayanmaksızın böyle bir devrimin düşünülemeyeceğini söylüyor. Bu temeli Gehlen, Alman Idealist felsefesinde buluyor. Kant ve Fichte dünyayı insan varlığının bir tasarısı olarak görüyorlardı. Kübistlerin de sanatlarında verdikleri dünya böyle bir tasarı değil miydi? Apollinaire, Picasso'dan söz ederken "o yeni insandır, bu dünya onun tasarısıdır..." der. Kant "Kritik der Urteilskraft"ın başında "duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyular da kördür" demişti. Gerçekten ilk kübist resimlerin temelinde bu düşüncenin yattığı söylenebilir. Kübistler, Empresyonizm'in kavramlardan yoksun olan duyumculuğunu, yüzeysel kaldığı için, bir tür körlük olarak görüyorlardı. Buna karşılık Kübistlerin kavram-ressamlığı "boş" değildi, duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, görsellik düzeyinde (optik düzeyde) bir düşünce-ressamlığıydı ve duyulardan büsbütün yoksun değildi. Bu ve benzeri bağ-

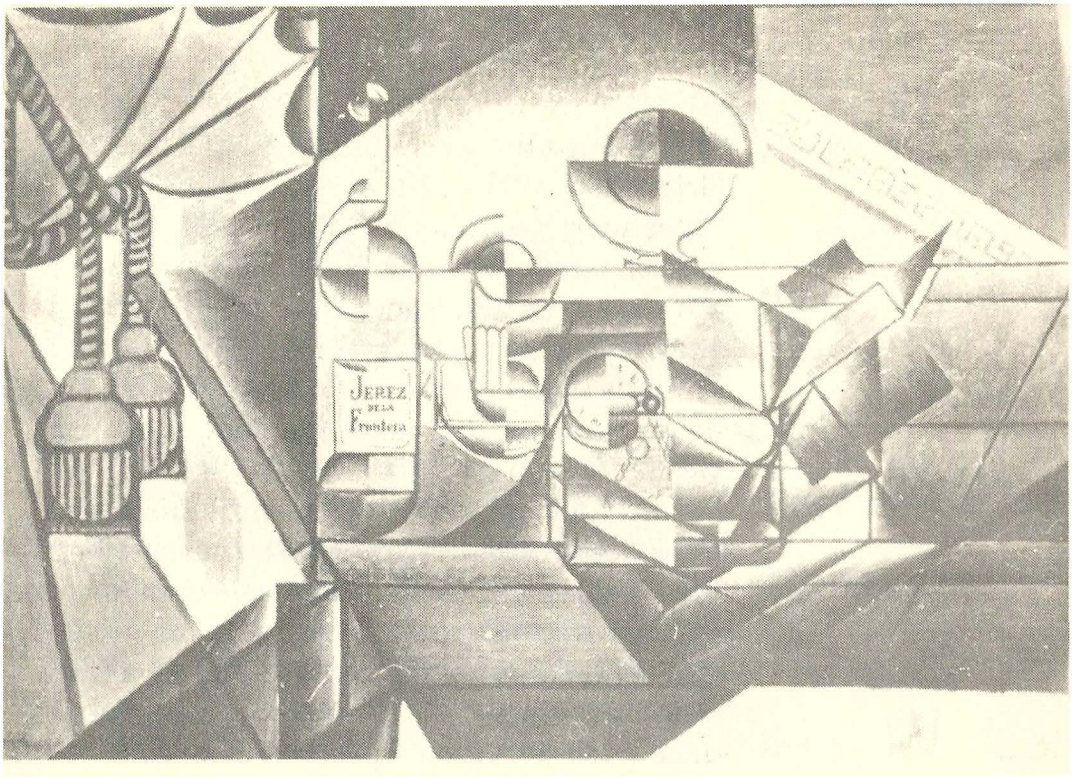
Athenaeum Verlag, Bonn 1965

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lantılar, yerine göre Plato'dan Husserl'e kadar idealist felsefenin başka düşünürleriyle de kurulabilir. Juan Gris, Kübizm akımının bu üçüncü büyük ustası, "çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam" diyor. Bu söz bizi doğrudan doğruya Plato'nun Idealar öğretisine götürüyor. Çevremizde yeralan nesneler birer görüntüdür, gerçek olan bunların Idea'sıdır. Plato'nun bu düşüncesi, bilindiği gibi "mağara benzetisi"nde en güzel anlatımını bulur (Politeia VII). Bu benzetiye göre, bu-dünyanın insanları yeraltında bir mağarada yaşayanlara benzer. Bunlar bağlanmışlardır, ne oturdukları yerden kalkabilir, ne de başlarını geriye çevirebilirler. Bu yüzden mağara dışındaki dünyadan habersizdirler. Onların gördükleri, mağaranın kapısından içeriye sızan ışıkla dışardaki nesnelerin mağara duvarına düşen gölgeleridir. Bu gölgeleri onlar "gerçek" sanırlar. Bağlarını koparıp mağaradan dışarıya çıkabilen, gerçeğin kendisiyle, yani Idealarla yüzyüze gelebilir ve içerde gördüklerinin gölge olduğunu anlar. Juan Gris, bu düşünceyi benimsemiş gibiydi. Natüralist sanatçıyı gölgelerin ressamı olarak görüyordu. Kendisi görüntüyü değil görüneni, çiviyi değil çivi kavramını, gerçeğin özünü, değişmeyen hakikatı, Idea'yı vermek istiyordu. Onun sana-

Resim 9

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 9 : Juan Gris, Saat ve Şişe/1912/Yağlıboya ve kâğıt kolaj 65 x 92 cm/Basel, Hans Grether

tı Idea'ların sanatıydı.

Kübizm'in dünya görüşüyle Idealist felsefenin dünya görüşü arasındaki benzerlikler, bir yanlış anlamaya yol açmamalı. Kübistler felsefe teorilerinden hareket etmiyorlardı. Sanat tarihinin hiç bir döneminde felsefeyle sanat yapıldığı görülmemiştir. Sanatçılar, ancak kendi dünyalarına girerse bir dünya görüşüne ilgi gösterirler. Juan Gris'nin sanatı Idealar öğretisiyle, Braque ve Picasso'nunki Alman Idealist felsefesiyle

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

aynı doğrultudadır denilebilir. Ama Juan Gris'nin yapıtlarında ne Plato'nun ne de Plotin'in adı geçer. Sadece "Resmin Olanakları" adlı bir konferansında çivi örneğiyle İdealar öğretisine değindiğinden söz edilebilir. Braque ve Picasso'ya gelince, Kahnweiler'in söylediğine göre, Alman İdealist felsefesinden habersizdirler; her ikisi de Kant'ın tek bir yazısını okumamışlardı. Sanat tarihinde atılımlar, yukarıda belirttiğimiz gibi, dış etkenlerle değil, kendi içinden, yani sanatçıların belli bir gelişme aşamasında, bulundukları ortamla hesaplaşmalarıyla oluyor. Bu bakımdan Kübizm'in nasıl doğduğunu anlayabilmek için, onun doğduğu ortamı incelemenin daha yerinde olacağı kanısındayız.

XX. Yüzyılın Başında Sanat Ortamı

Kübizm'in doğduğu yıllarda Avrupa'da sanat ortamını etkileyen ilerici sanatçılar, İtalya'da Futurizm, Fransa'da Orfizm, Almanya'da "Der Blaue Reiter" adları altında gruplar oluşturmuşlardı. Futuristlerin 1910'da yayınladıkları birinci manifestoda, çağdaş uygarlığın getirdiği türn yeniliklere, teknik ve bilim alanında çığır açan bulgulara "evet" deniliyordu. Bu manifestoda modern makine dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanımlanıyor, étkinlik, devinim ve hız bu dünyanın amblemleri olarak gösteriliyordu. Etkinlik,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

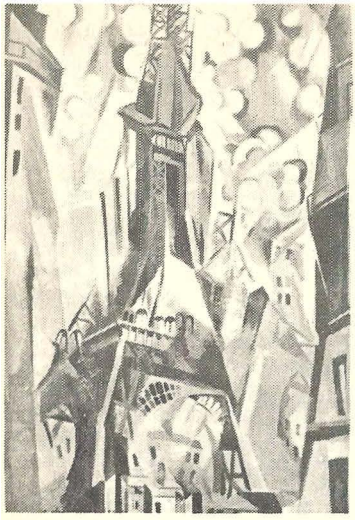
devinim ve hız teknik dünyada doğadaki ölçülerin sınırlarını aşmış, dev boyutlar kazanmıştı. Manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla, doğmakta olan yeni dünyanın verilemiyeceğine işaret ediliyor ve hız yaşantılarını anlatabilecek yeni bir biçim-dilinin uygulanması isteniyordu.

Orfistler ve Blauer Reiter Grubu

Bu düşünceleri Orfistler ve "Blauer Reiter" grubu da benimsemişti. Bu akımlar aynı sanat geleneğinden gelmiyorlardı ve yolları birbirinden ayrılıyordu, Orfistlerin ritm ve renk-tınısı, Gauguin'e, Nabilere, Neo-Emresyonistlere ve Fovlara çok şey borçluydu. Blauer Reiter grubu sanatçılarında, özellikle Franz Marc'da kökü Altdorfer'e kadar giden Alman Romantizminin doğa sevgisinden, doğayla özdeşleşme ve bir tür doğa Panteizminden söz edilebilir. Fakat yolları birbirinden ne kadar ayrılırsa ayrılsın, bu sanatçıların hepsi çağ değişiminin bilincindeydiler ve yeni bir sanatın doğacağına inanıyorlardı. Yeniden başlamanın coşkusu içinde aralarında sıkı bir dayanışma ve ilişki kurulmuştu. Franz Marc: "Ben sanatla bilim arasında denge kuramadım ama, bu dengenin -bilimin hakkı yenmeksizin- bulunması gerekir. Çünkü Avrupa kültürünün temeli kesin sonuçlara ulaşmak isteyen bi-

Resim 10,11

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 10 : Robert Delaunay
Eyfel Kulesi/1910/Yağlıboya
196 x 129 cm/Basel,
Öffentliche Kunstsammlung



Resim 11 : Franz Marc, Hayvan Yazgıları/1913/Yağlıboya
196 x 266 cm/Basel, Öffentliche Kunstsammlung

lime dayanır. Gerçekten kendimize özgü bir sanatımız olacaksa, bu sanat bilime karşı olmayacaktır" diyor. Franz Marc bu sözlerle, bu dönemdeki ilerici sanatçıların ortak bir düşüncesini dile getiriyordu. Bu sanatçıların hepsi bilim ve teknik alanındaki büyük gelişmeler karşısında, sanatın bunlara kayıtsız kalamıyacağı kanısındadırlar. Bu kanı öyle ağır basıyordu ki, gruplar arasındaki ayrılıklar, ya da sanatçıdan sanatçıya değişen özellikler, büsbütün silinmese bile, önemlerini yitiriyorlardı.

Resimde Devingenlik

Resim 14

"Eve Giren Sokak", "Uzaklaşan Lokomotifler", "Araba Sarsıntısı" "Otomobil ve Gürültü", "Güneşin Önünden Geçen Mer-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kür''... futurist ressamların yapıtlarına verdikleri bu ve benzeri adlar bile, sanatlarının, Endüstri-çağının simgesi olarak gördükleri hız ve devinim teması etrafında döndüğünü gösteriyor. Devingen görünme çabası, 1910-12 arasında yapılan resimlerde ilk bakışta göze çarpar. Gerçi Orfistler ve Blauer Reiter grubu durgun temaları da ele alıyorlar, fakat bunları da devingenlik içinde işliyorlar. Çizginin hızlı ritmi, bağıran renkler ve biçim çarpıtmaları bu resimlerde, Delaunay'ın ''Eyfel Kulesi'', Franz Marc'ın'' Hayvan Yazgısı'' nda görüldügü gibi - bir gerilim yaratır, biçim ögeleri dörtbiryana savrulur, yuvarlanıyor ya da devriliyormuş etkisi bırakır. Kandinsky'nin 1910'dan sonraki soyut resimlerinde bu etki daha da artar. Konunun yerini renk ve biçim patlamaları alır. Hız çağrışımı uyandıran makina ve makina parçaları da bu dönemde resim sanatına girer. Fernand Leger çark, silindir, koni, prizma vb geometri biçimlerinden oluşan resimlerini (''Ormanda Çıplaklar'' 1910, ''Merdiven'' 1913) bu sırada yapmaya başlar.(Bu resimlere bakarken, Cézanne'ın E. Bernard'a yazdığı mektupta doğa biçimlerinin geometrisine işaret eden ünlü sözlerini anımsamamak olanaksızdır.) Duchamp'ın bu yıllarda makina konstruksyonlarına canlı varlıklar gibi

Resim 10,11

Resim 15

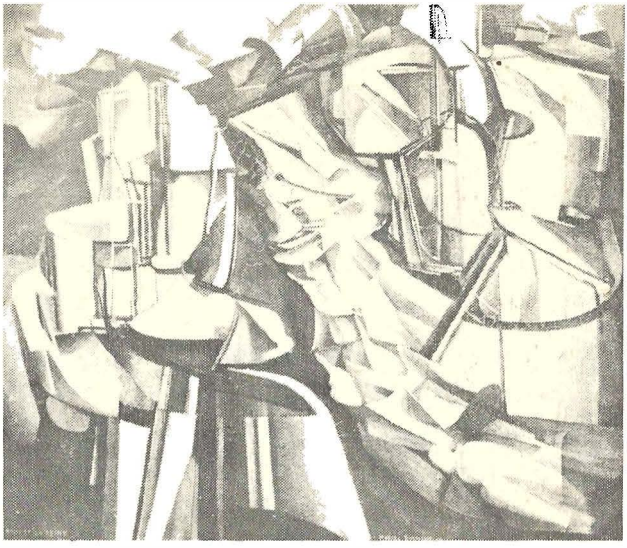
Resim 12

Resim 13

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Resim 12: Fernand Léger, Merdiven /1913/Karma teknik, 141 x 118 cm/ Zürih, Kunsthaus



Resim 13: Marcel Duchamp, Kral ve Kraliçe/1912 /Yağlıboya, 115 x 128 cm/Philadelphia, Museum of Art

kişilik veren resimleri ("Kral ve Kraliçe" 1912), onu ilerde "ready made"lere götürecek olan bir gelişmenin başlangıcı oluyor.

Yeni Sanatın Biçim-dili

Teknik dünyayı, hız yaşantıları ve çağrışmalarını yansıtan bu resimler, Kübizm'in biçim-dili olmaksızın düşünülemezdi. Kübistler, natüralist sanatın saptanmış tekbakış-noktasını bir kez kırdıktan sonra, devinimi sürekliliği içinde verme olanağı sanata açılmıştı. Futuristler, kendilerine özgü yeni bir biçim-dili yaratmamışlardı. Bir süre yollarını Ekspresyonizm çizgisinde aradıktan sonra Kübizm'in anlatım ilkelerini öylesine benimsemişlerdi ki, sanat tarihinde

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bugün bir Kubo-Futurizm'den yani Kübizmin biçim-diliyle devinimi veren bir sanat akımından söz edilebiliyor. Orfizm için de aynı şey söylenebilir. Onların da kendilerine özgü bir biçim-dili yoktu. Werner Haftmann'ın dediği gibi Orfizm, Kübizm'in bir çeşitlemesiydi. Blauer Reiter sanatçılarına gelince, bunlar düpedüz ekspresyonistti. Böyle olduğu halde Franz Marc, August Macke ve Kandinsky'nin yukarda sözü geçen Ekspresyonistlerden ayrılarak sanat yaşamında daha etkin bir rol oynamaları, Kübizm akımına karşı kayıtsız kalmamış olmalarından ileri geliyor.

Bütün bunlar, 1910'larda Endüstri-çağı bilincinin uyanmaya başladığı sırada Sanatdilinin Kübizm'le çözülmeye başladığını gösteriyor. Kübistlerin sanatında, Futuristlerde olduğu gibi, teknik dünyaya ve onun dinamizmine karşı aşırı bir hayranlık görülmez. Kübizm yapısal bir sanattır. Konu değil, biçim Kübistleri ilgilendiriyordu. Çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçimdili yaratmak istiyorlardı. Bu nedenle Braque ve Picasso'nun Kübizm dönemindeki çalışmaları biçim aramaları olarak tanımlanabilir. İlk Kübist resimlerle yeni bir biçimdili kuruluyor, bu dilin sözlüğü, ilkeleri,bağlantıları oluşturuluyordu. Bu dil, yukarda

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gördüğümüz gibi, tekbakış-noktasını kıran bir kavram-ressamlığı olarak ortaya çıkıyor. Hacim kavramından çıkılarak uygulanan biçim denemelerinde Braque ve Picasso'nun bir tür geometri üslubuna baş vurmaları doğaldı. Yeni biçim-dilinin sağlam bir temele oturtulması için, öznellikten arınmış, nesnellik düzeyinde, herkesin kabuledebileceği basit geometri biçimlerinden oluşması isteniyordu.

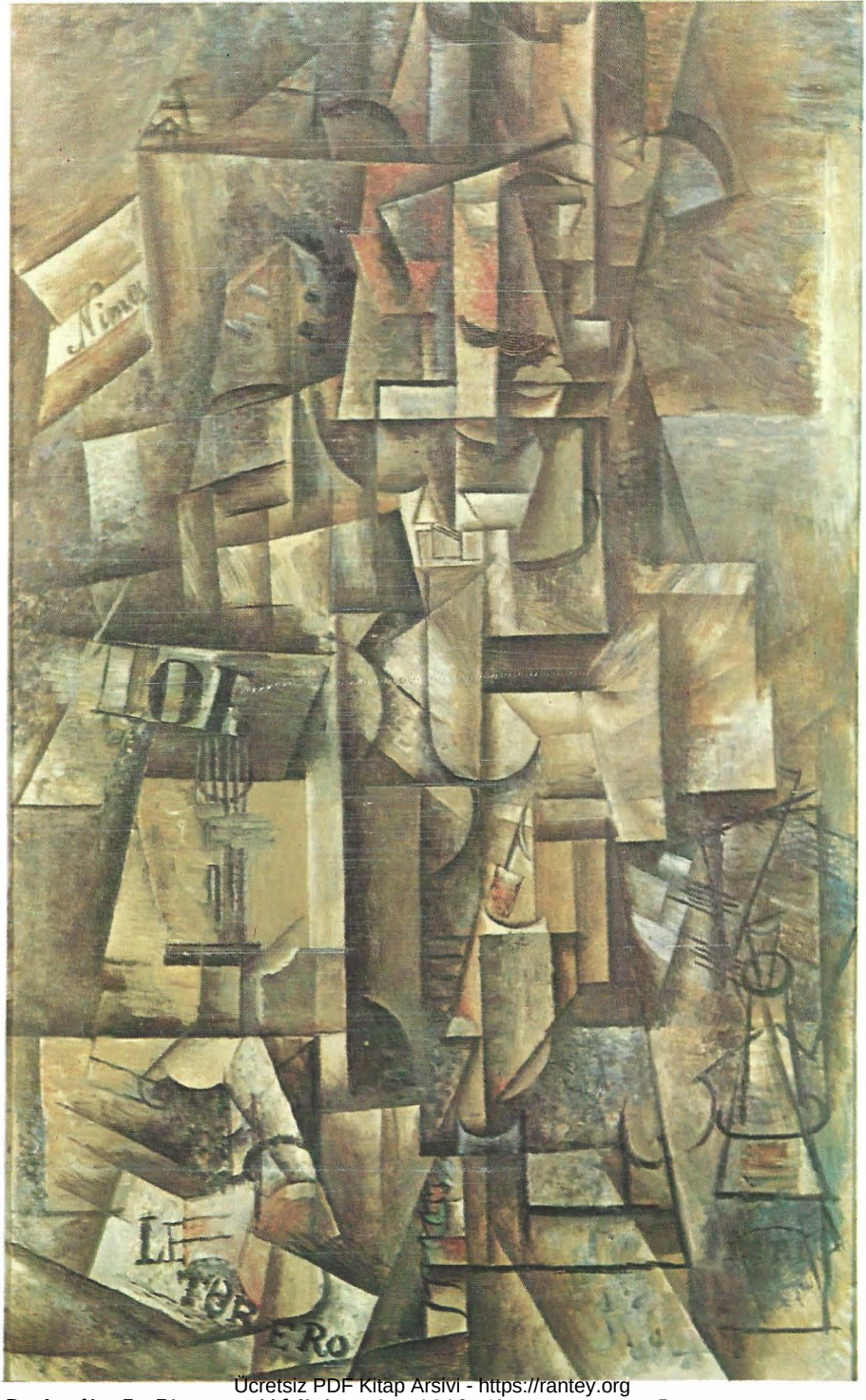
Buraya kadar yapılan açıklamalar, Kübizm'in doğuşunun Cézanne'ın sanatına, zenci plastiğine, felsefe teorilerine, kısaca dış etkenlere bağlanamıyacağını, bu sanat akımının bir çağ değişimi döneminde türlü sanat akımlarının oluşturduğu bir ortamın sorunlarına karşılık olarak ortaya çıktığını gösterdi. Kahnweiler Juan Gris kitabında Picasso ile Braque'ın 1910'dan önce daha birbirini tanımadıkları sırada, birinin la Ville de Bois-da, öbürünün Fransa'nın öbür ucunda L'Estaque'da Kübizm yolunda ilk denemelere başladıklarını ve ayrı yollardan gittikleri halde sonuçlarda birleştiklerini söyler. Bu sanatçıların Kübizm dönemlerinde yaptıkları resimlerse, öylesine birbirine benzer ki bunları ayırmak bile kolay olmaz. Karşılıklı etkiyle açıklanmayacak olan bu benzerlik, Kübizm'in XX. yüzyılın başında bir çağ üslubu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



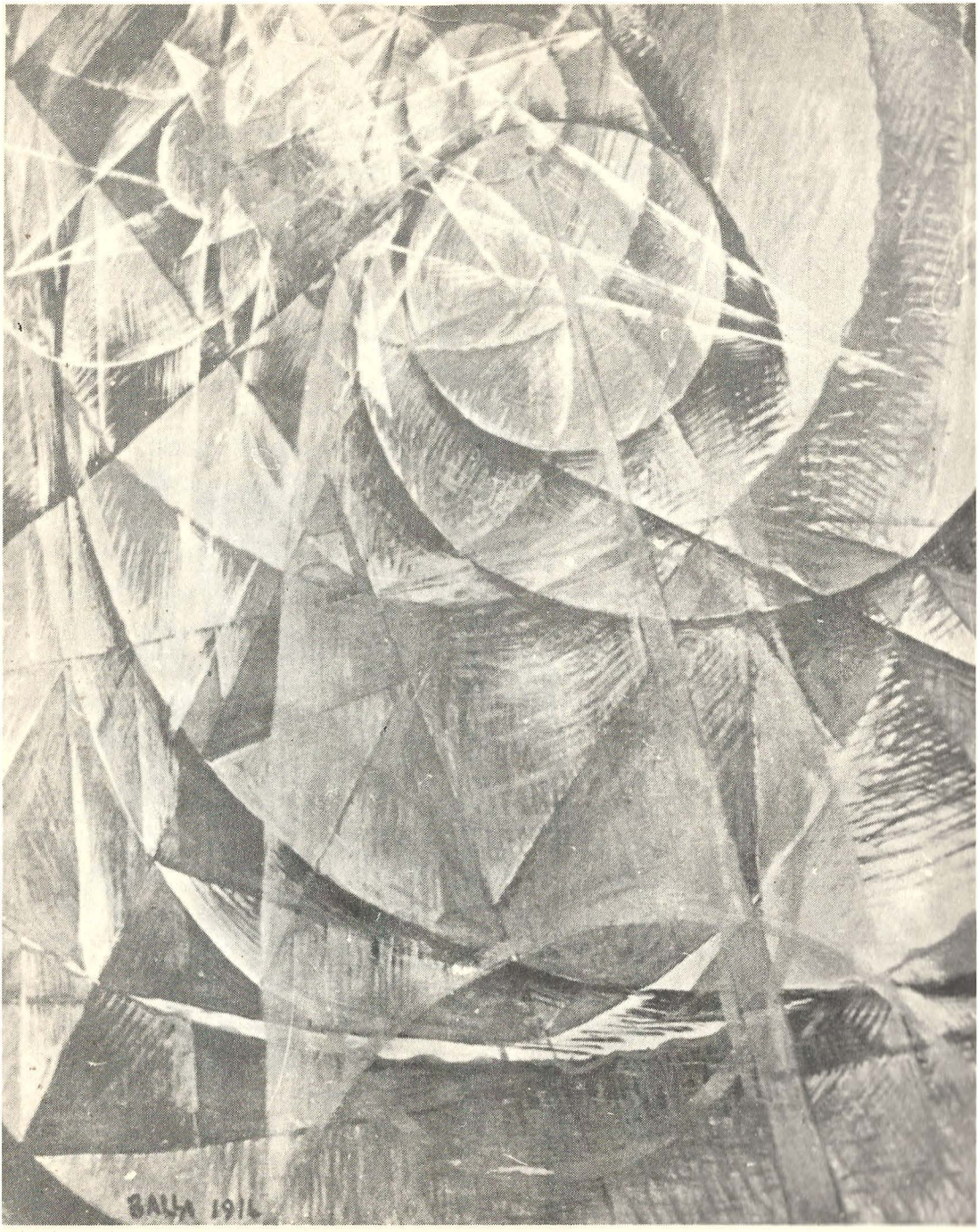
Resim I : Braque
Bardak, Surahi ve Gazete
1913/14 (Kolaj 24x11 cm)
Özel kolleksiyon Basel

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



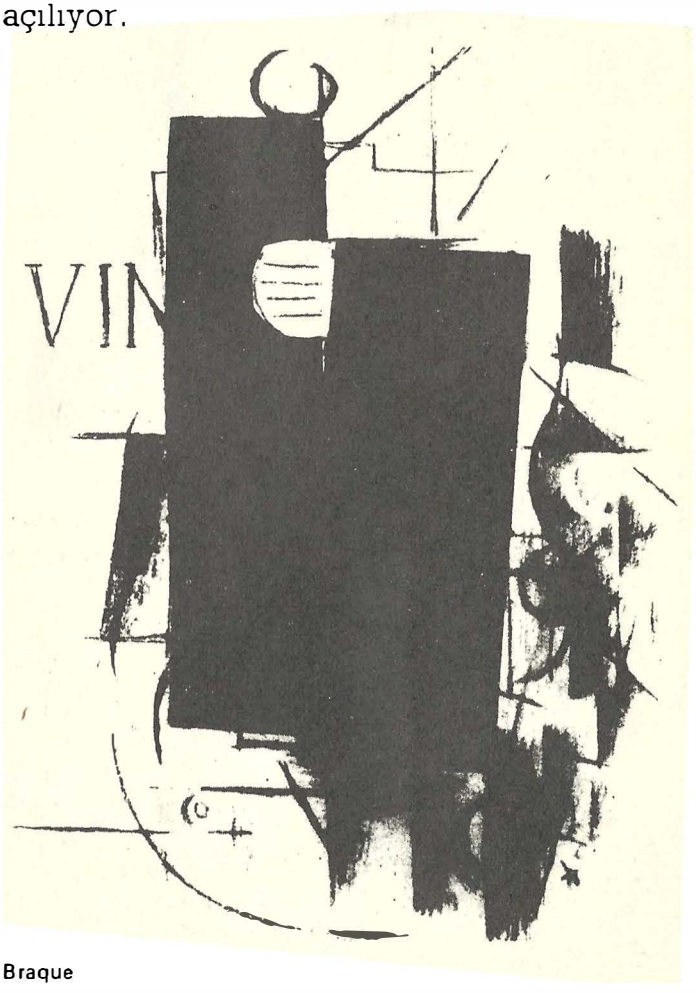
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Resim II: P. Picasso, L'Aficionado, 1912, Kunstmuseum Basel tuval üstüne yağlıboya (53 x 32 cm)



Resim 14 : Giacomo Balla, Merkür Güneşin Önünden Geçiyor/1914/Tempera, 120 x 100 cm/ Milano, Gianni Mattioli

olarak ortaya çıktığını kanıtlıyor. Endüstri-çağına özgü olduğunu söylediğimiz oluştu-ruculuk Kübizm'in biçim-diliyle konuşmaya başlıyor ve sanat tarihinde yeni bir çığır açılıyor.



Braque

BÖLÜM II

EVRENE AÇILMA VE YARATMA ÖZGÜRLÜĞÜ

Kübizm bir kavram-ressamlığıydı. Fakat bu kavram-ressamlığı daha doğayla bağlarını büsbütün koparmamıştı. Kübistlerin bunu istedikleri de söylenemez. Tersine doğaya yaklaşma, onu daha derinden kavrayabilme çabası içinde tekbakış-noktasını kırarak kavram ressamlığına yönelmişlerdi. Bu nedenle Kahnweiler, kübist yapıtların nesneleri bize tanıtan bir takım işaret ve şifrelerle yüklü olduğunu söyler * Bizde masa kavramının doğabilmesi için, masaya ilişkin bir çok algıların, türlü denemelerle belleğimizde yeretmesi gerekir. Kahnweiler'e göre, nesnelerin kavramını veren kübist resimler, belleğimizde yereden bu algınların birikimini yansıtıyorlardı. Bu resimlere bakan bir işaret yazısıyla karşılaşıyor ve bu işaretleri bir bir çözerek onu okumak zorunda kalıyordu. Böylece kübist yapıtlar, Kahnweiler'in ve

---

Juan Gris s. 110

kübist sanatçıların sözlerine bakılacak olursa, birbiriyle çelişen iki nitelik taşırlar. Bunlar bir yandan soyut düşünmenin ürünü olarak doğaya bağlı olmayan özerk varlıklardır, öte yandan da bize doğayı tanıtan bir yazıdırlar. Kübistlerden sonra gelenler bu çelişkiyi ortadan kaldırıyorlar. Empresyonistler, duygular dünyasını yansıtmışlardı, Kübistler nesnelerin kavramlarını; şimdi nesne kavramı da eleniyor ve salt kavram-ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortaya çıkıyor.

Soyut Resmin Doğuşu

İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bugün sanat tarihinde bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910'da soyut resim yapmaya başlanıştı. Daha önce Moskova'da Empresyonistlerin bir sergisini görmüş ve sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusundan çok etkilenmişti. Monet'nin sonradan ün salan "Saman Yığını" adlı resminden aldığı izlenimleri şöyle anlatır: "resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an

gözümün önünde canlandığını farkettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için." Öncelik sorununda her zaman titizlik gösteren Fransızlar, Kandinsky'nin soyut resme başladığı yılda Daniel Rossiné'nin de (1888-1942) "Composition abstraite" adlı bir resim yapmış olduğunu söylerler. Daha önce, 1908 de F. Avenarius "Yeni Bir Dil" adıyla yayınladığı bir yazıda Katharina Schäffner adlı Prag'lı bir sanatçının öfke, tutku, uyuşukluk vb. yaşantıları çizgi karalamalarıyla dile getirmeye çalıştığını yazmıştı* Avenarius bu yazısında, ayrıca çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu tür resmin o zamana kadar denenmemiş olduğuna deyiniyor. ve bu yeni dilden ilerde pek çok sanatçının yararlanacağını söylüyor. Aynı yıl W. Worringer'in "Einfühlung und Abstraktion" adlı kitabı çıkıyor. O da Avenarius'un düşüncelerine benzer gözlemlere işaret ediyor ve çizginin, çizenin gerilim ya da denge ve uyum içinde bulunduğuna göre değişeceğini söylüyor. Worringer, bu gözlemin büyük üslup-



Kandinsky /1914/

Kunstwart, sayı 22

ların—Gotiğin ve klasik Yunan sanatının—anlaşılmasına ve yorumlanmasına bir ipucu verebileceği kanısındaydı. Bütün bunlar, yüzyılın başında soyut resmin gelişmesine elverişli bir ortamın hazırlanmış olduğunu ve bu ortamda "öncelik" sorununa önem vermenin anlamsızlığını gösteriyor.

Kandinsky: Soyut-Ekspresyonizm

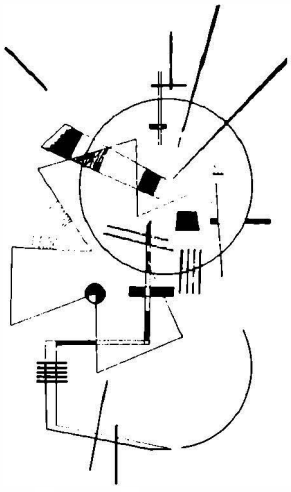
Resim 15
Resim V

Bu dönemde soyut resim, iç-yaşantıların dolaysız-yani nesnelerin aracılığı olmaksızın - dışa dökülmesi anlamını taşıyordu. Kandinsky "Über das Geistige in der Kunst" adlı kitabında (1912) soyut resimden ne anladığını ve bu yoldan ne anlatmak istediğini açıklar. Dilimize çevirmesi güç olan "Geist" (Yunanca nous, Latince animus, mens, intellectus, spiritus, Türkçe: tin!?) sözcüğünü Kandinsky (maddesel karşıtı olarak) içsel, düşünsel ve ruhsal anlamında kullanıyor. Kandinsky soyut resmin, dış-dünyayı veren natüralist sanatın tersine, iç-dünyamızda olup bitenleri yansıttığı kanısındadır. Kandinsky'nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği vardı, Buna pek az insana özgü bir yetenek de ekleniyor. Gestalt-psikolojisi, biçim-algısının yanında bir de ifade-algısından söz eder, hatta çocukların biçimleri daha seçmedikleri bir aşamada öfke, sevgi ve sevecenliğe karşı duyarlıkları olduğunu söy-



Resim 15 : Wassily Kandinsky, Mahşer/1911/Yağlıboya 73,5 x 126 cm/Münih, Städtische Galerie

ler. Biçim ve ifadeyi, canlı ve cansızı çocuk uzun süre birbirinden ayıramaz, bez parçasından yaptığı bebekle canlıymış gibi konuşur. Çocukların ifadeye karşı bu aşırı duyarlıkları Kandinsky'de sürüyordu. Çevresinde yer alan her şeyde (somut nesnelerden soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar) kişiliği varmış gibi

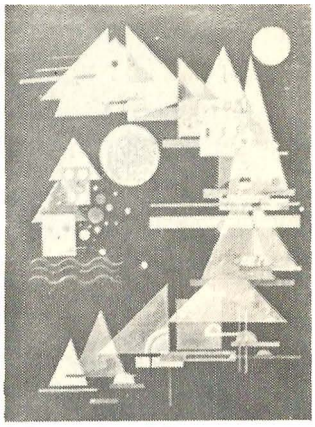


Kandinsky, 1925

karakter niteliği görüyordu. Bunlar ona yumuşak, alçak gönüllü, sert huysuz, inatçı vb. niteliklerde görünüyor ve kendi deyimiyle onda "ruh titreşimleri" uyandırıyordu. Bu duyarlık ona madde dünyasının başka türlü görünmesine ve ondan zaman zaman büsbütün uzaklaşarak kendi içine dönmesine yol açıyordu. Biçim ve sesleri çok defa birbirinden ayıramadığını söylüyordu. Renkleri tını olarak duyuyor, ya da sesleri, ruh titreşimleri uyandıran renkler olarak yaşıyor. Wagner'in Lohengrin'ini dinlerken "kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde canlanıyordu" diyor. Ruh titreşimleri uyandıran biçim ve renk ögelerini saptayıp sistemleştirecek bir resim yazısı oluşturmaya çalışıyordu; ressamlar için bir tür nota yazısı. Bu yoldaki gözlem ve deneylerle ilerde, müzikte olduğu gibi, resim sanatında da bir tür "armoni öğretisi" geliştirmek istiyordu.

Başlangıçta sanıldığı gibi, soyut sanatın, iç-yaşantıları dile getirmekten başka bir anlamı olmasaydı, bu sanat, ifadecilik geleneği içinde yeni bir deneme olarak kalacaktı. Kandinsky'de de bunu görüyoruz. Konu olmadan yaşantıların grafiğini çizen bir sanat, ne kadar ilginç olursa olsun, sanatçının kişiliği içine kapanacak ve özel yaşantıları anlatmadan öteye gidemiyecekti. Toplum

çağında böylesine içe-dönük bir sanatın uzun ömürlü olması beklenemezdi. Nitekim Kandinisky'de de böyle oluyor. İlk zamanlarındaki Ekspresyonizm doğrultusundaki renk ve çizgi kargaşalığı, biçim patlamaları uzun sürmüyor. 1914'den sonra Rus Konstruktivistlerinin etkisi altında resimleri durulmaya başlıyor. 1922'den sonra, Bauhaus dönemindeki resimlerinde, ekspresyonist yanı büsbütün kaybolmasa bile, geometri biçimlerinden yararlanarak yeni bir düzen aradığı görülüyor.

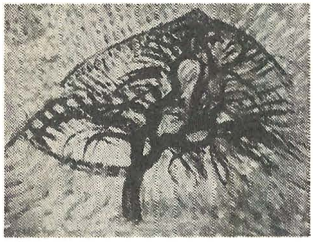


Kandinsky, 1927

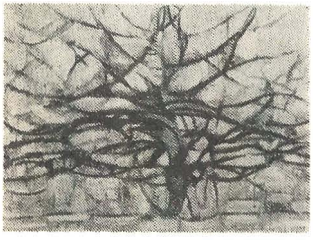
Mondrian ve Sanatta Soyutlama

Kandinsky'den dört yıl sonra ilk soyut resim denemelerine başlayan Piet Mondrian soyut sanatı artık öznel yaşantıların anlatım aracı olarak değil, evrensel bir biçim dili olarak görüyordu. Kandisky yazılarında soyutlama süreci üzerinde hiç durmamıştı. Mondrian'ın sanatında olsun, yazılarında olsun, ana sorun buydu. 1919'da yayınlanmaya başlayan "De Stijl" adlı dergide çıkan "Resim Sanatında Yeni Biçimlendirmeler" adlı yazısında: "Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor" diyor. Mondrian'a göre, sanat'da bu gelişmeye adım uyduracak ve natüralist sanat yerini soyut sanata bırakacaktı. Soyut sanat bireysel değil, evrensel

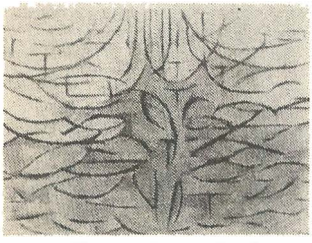
Resim III,IV



Piet Mondrian, Mavi Ağaç /1909/



Piet Mondrian, Gri Ağaç /1911/



Piet Mondrian, Çiçek Açan Elma Ağacı/1912/

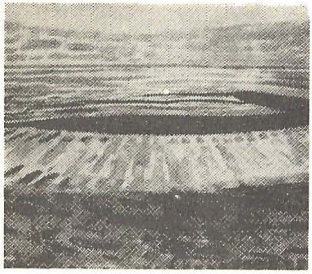
olacaktı. Bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak, onlardan soyutlanmış olan evrensel bir biçim-dili yaratacaktı. Soyutlama sözünden Mondrian, bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre "yoketme" ve "yıkma" (destruction) diye tanımlar. Yazılarında sık sık geçen evrensel-bireysel, nesnel-öznel, dış-iç, düşünce-madde, erkek-dişi deyimleri onun dünyayı karşıtlıkların savaşımı olarak anladığını gösteriyor. Bu karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları, Mondrian'ın sanatının çıkış noktasıydı; bu sanatın ereğiyse uyum ve dengeye ulaşmaktı. Mondrian'a göre geleneksel sanat bu dengeyi bulamamıştı. Doğada karşıtlıklardan biri-doğanın dış yanı, maddesel yanı-ağır bastığı için, sanatın Natüralizm yolundan giderek dengeye ulaşması da beklenemezdi. Bu yüzden Mondrian, düşüncesinde doğayı yıkarak, yokederek dengeye varabileceğine inanıyor. Dostu Sweeney'e 1924'de yazdığı bir mektupta "sanatta yıkıcılığın yeterince önemsenmemiş olduğunu sanıyorum" diyor. "Doğayı yıkma, derinliği bulmadır" Mondrian için.* Sanatta soyutlama Kübistlerle başlamıştı.

"Dénaturaliser, c'est approfondir", A. Gehlen, Zeitbilder, Frankfurt s. 176

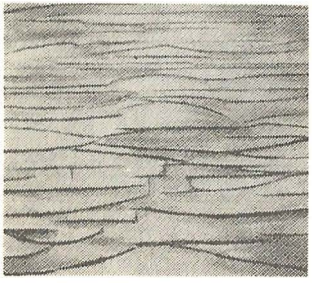
Mondrian'a göre, Kübist sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildi. Çünki doğayla ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştı. "Bu yüzden" diyor, "hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama düzeyi yoketmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun, renk karşıtlıklarıyla çizgileri yoketmede." Mondrian'ın bu sözleri, onun soyutlamalarla dengeye adım adım nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor. Soyutlama aşamalarını Mondrian'ın yapıtlarında bir bir izleyebiliriz. Küçücük karşıt renk kareleriyle çizgiyi görünmez hale getirmek, sanat yaşamının son iki yılında (1942 - 44) yapmış olduğu "Broadway Boogie-Woogie" ile "Victory Boogie-Woogie"de gerçekleşebiliyor. **Resim IV**

Karşıtlıkların Dengesi

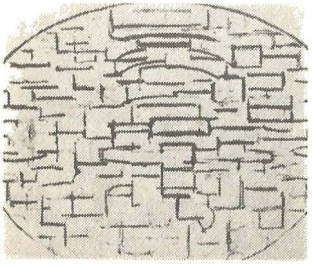
Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge oynak (kalıplaşmamış) bir dengeydi. Simetriden kaçınıyordu. Çünki simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilginliğe, sanatta da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden Mondrian resimlerinde dengeyi ararken, düzeyi eşit parçalara bölmez. Fakat dengenin, belli bir kalıp içinde donma teh-



Piet Mondrian, Güneş Batarken Deniz /1909/



Piet Mondrian, Deniz /1912/



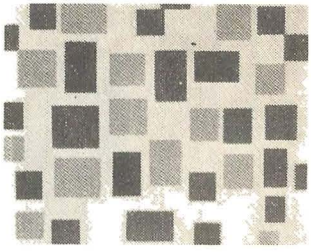
Piet Mondrian, Deniz /1913-14/

likesi bununla önlenmiş olmuyordu. Bunu önleyebilmek için, Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, yirmi yıl bıkmadan usanmadan, sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır. (Dikey ve yataylar temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtlıklardı. Dikeyler: evrensel, nesnel düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dişisel olanı dile getiriyordu.)

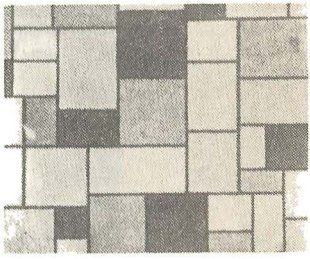
Mondrian, "Doğada biçim ve renk özelliklerinin öznel duygular uyandırarak, salt realite'ye gölge düşürdüğünü bulgulayıncaya değin çok zaman geçti" diyor. Salt realite'ye varabilmek için, doğadaki biçim ve renklerden temel yönlere ve renklere (mavi, kırmızı, sarı) gidiyor. 1919'a kadar resim zeminini küçük dikdörtkenlere bölerek renklendiriyor. Bu dönemde renkler birbirine karıştığı gibi, tonlar da kesinlikle birbirinden ayrılmıyorlar. 1919'dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtkenler büyüyor ve renkler tonlardan arındırılarak parlamaya başlıyor. Bu aşamada büyük bir değişiklik de siyah beyaz karışımından elde edilen gri dikdörtkenlerin resimde ağır basmaya başlaması oluyor. Bu renksiz bölmelerin arasında parlayan temel renkler, vitraylarda gö-

rüldüğü gibi içten ışıldar. Resim düzeyini bölen siyah çizgilerin renklendirilerek ortadan kalkması, az önce değindiğimiz gibi, Mondrian'ın son yıllarına rastlar. "Victory Boogie-Woogie"de Mondrian'ın sanatı, doğal ışıktan arınmış, içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür. Mondrian'ın monografisini yazan Michel Seuphor, onun sanatını kontemplasyon'a dayanan bir tür metafizik ressamlığı diye tanımlar ve başından beri bu sanatın hep bu yolda geliştiğini söyler.*

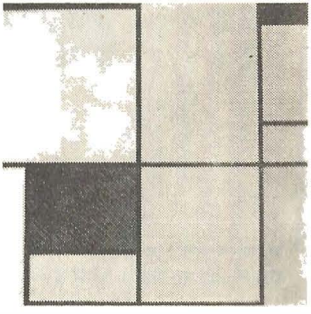
Mondrian'ın yaşamı boyunca oran ve denge sorunlarıyla uğraşmış olmasına bakarak onun sanatını içerikten yoksun, salt biçim denemeleri diye görmemeli. Çünki onun aradığı uyum, kurmaya çalıştığı denge düşünsel ve etik bir değer taşıyordu, insancıl bir içeriği vardı. Barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getiren bu sanat, Endüstri-çağına özgü evrensel bir humanizmanın habercisiydi. Seuphor, Mondrian'ın resimlerine bakarken, düşüncenin günlük yaşamın hayhuyundan sıyrılıp açıklığa kavuştuğunu söylüyor. "Bu sanat" diyor, "kontemplasyon'a yatkın olan her insanı kendi dar dünyasının dışına götürür, evrenselliğe açar."*



Piet Mondrian, Beyaz zemin üzerine salt-renk yüzeyleriyle komp. /1917/



Piet Mondrian, Gri konturlu renk yüzeyleri/1919/



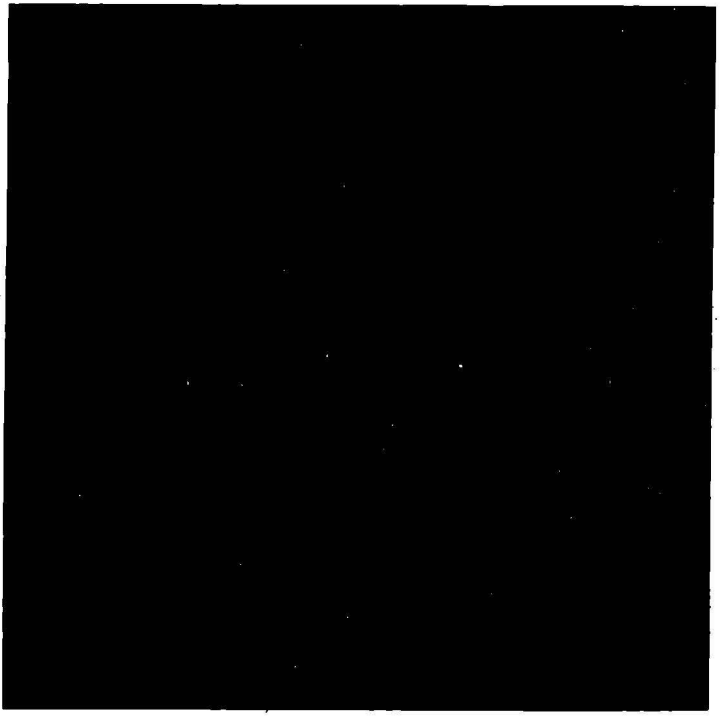
Piet Mondrian, Kırmızı, sarı ve mavili kompozisyon /1921/

M. Seuphor, Piet Mondrian, Dumont Schauberg, Köln s. 144
M. Seuphor, aynı kitap s. 144

Maleviç: "Nesnesiz-Dünya"

Nasıl Kübizm'in öncüleri aynı zamanda birbirinden habersiz aynı denemelere girişiyorlarsa, soyut sanatın öncüleri de aynı yıllarda ayrı ayrı yerlerde birbirine pek benzeyen denemelere girişmişlerdi. 1915'de Petrograd'da "Son Futurist Resim Sergisi 0,10" adı altında açılan bir resim sergisinin baş köşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerinde bir siyah kare. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil, hiç bir şeyin resmiydi bu. Resmi yapan Kazimir Maleviç yapıtına "Sıfır-Biçim" adını vermişti. Bu adlandırmayla Maleviç, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Bu inancı Mondrian'ın da Maleviç'le paylaştığını gördük. Yıkıcılık onun da sanatının temel ilkesiydi. Eskiyle uzlaşmazlık, geleneklerin birikimini sonuna değin eleme, bu yıllarda Endüstri-çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşiyor. Sanat dünyasına ilk olarak Kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç'de yıkma ve yoketme etkinliğine dönüşmüştü. Maleviç bu yıkıcılığa, Rus düşüncesine özgü bir bağnaz-

Resim 16



Resim 16 : Kazimir Maleviç, Beyaz Üzerine Siyah Kare/1913/Yağlıboya 109 x 109 cm/ Leningrad Müzesi

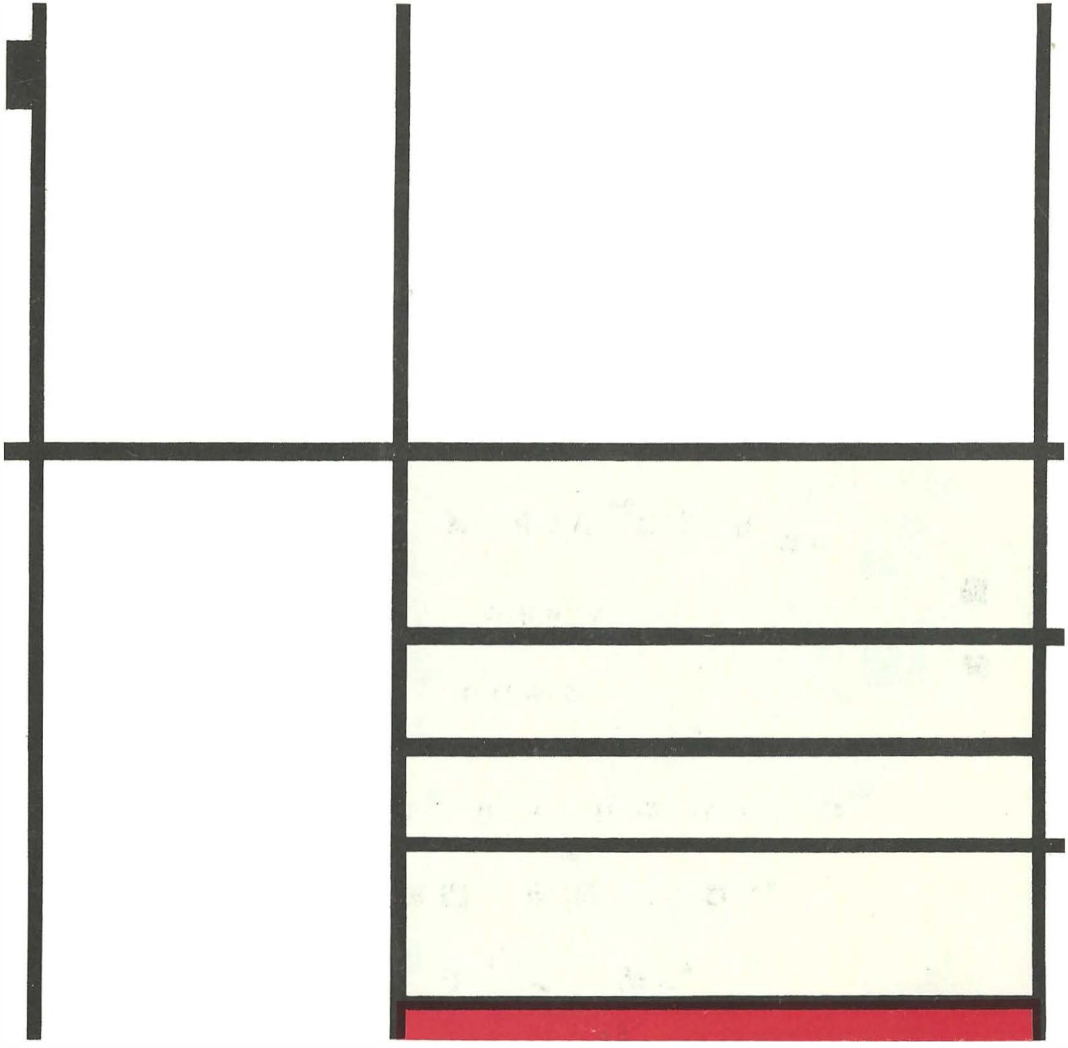
lıkla sarılır. Sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını açıklayan yazılarını (K.Malevitsch, Suprematismus-Die Gegenstandslose

Welt, Du Mont, Köln 1962) okurken, Dostoyevski'nin romanlarında görülen bağnaz "nihilist"ler gözümüzün önünde canlanır. Onlar gibi Maleviç de nesneler dünyasının hiçlik içinde yokolması gerektiğine inanır. "Sıfır-Biçim" bu inancın bir semboluydu. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şey anlatmıyordu. Yalnız nesnelerden değil, onların uyandıracağı duygular, çağrışımlar, ve her türlü "ruhsal titreşim"lerden arınmış olan biçimdi. Maleviç'in bir sözüyle bu resim "susan hiçliğin sembolu"idi.

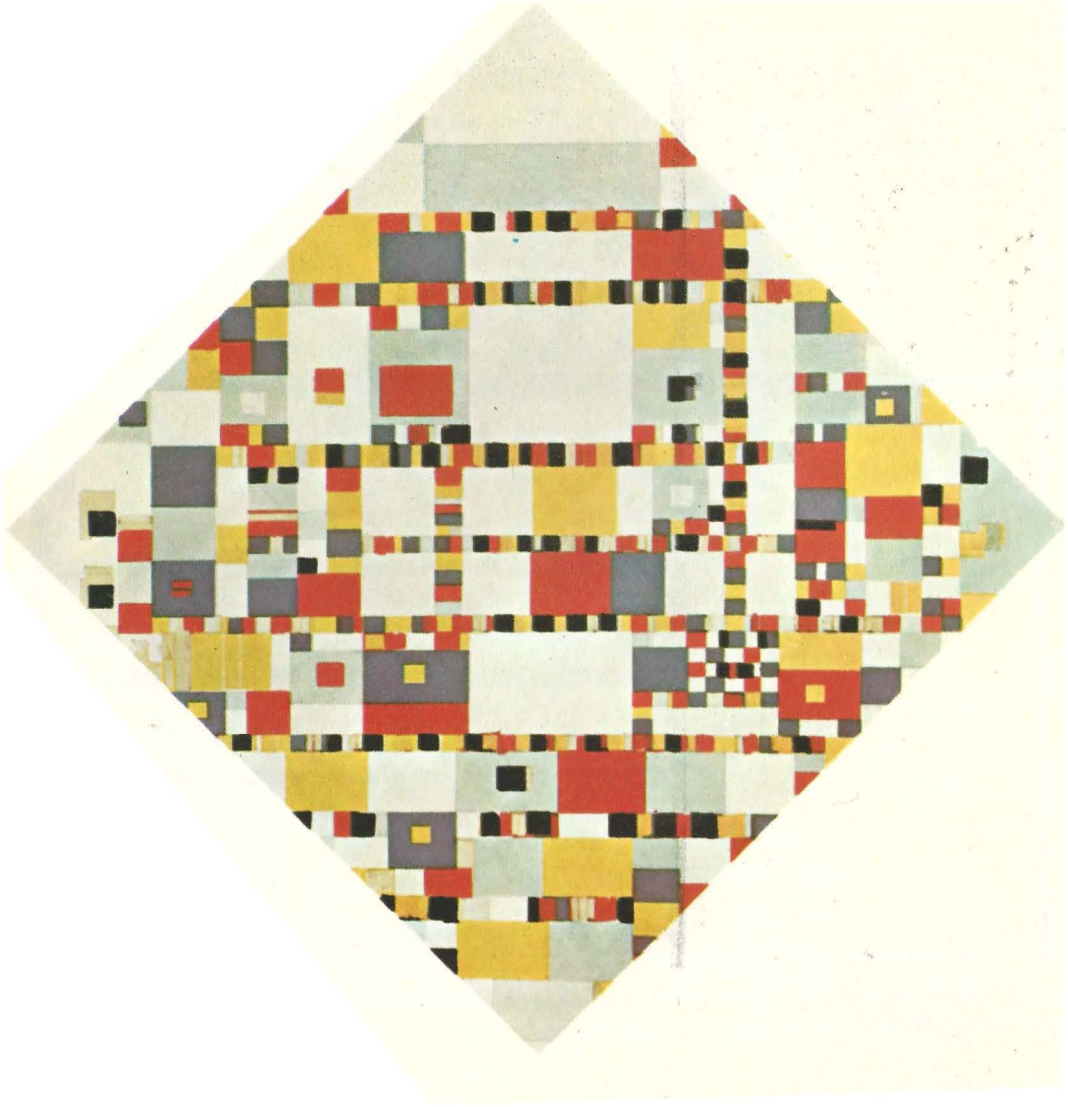
Sanatçının ölümünden sonra bir rastlantıyla bulunan 1962 de yayınlanan yazılarında nesneler dünyası insan iradesinin tasarısı olarak tanımlanır. Kant ve Fichte'den Hegel'e kadar Alman Idealist felsefesi Rusya'da çok iyi tanınıyordu. Schelling Rusçaya çevrilmişti. Schopenhauer'in "İstem ve Tasarı Olarak Dünya" (Die Welt als Wille und Vorstellung) adlı yapıtı da Maleviç'e herhalde yabancı kalmamıştı. Nesneler dünyası, Maleviç'e göre, insan tasarısının ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır, kendi deyimiyle "yemlik" olarak tasarlanan bir dünya.

"Suprematizm Çağı" Yaratıcılık Çağı

Yemlik olarak tasarlanan nesneler dünyasından kurtuluşun sembolunu Maleviç "Sı-



Resim III : P. Mondrian, Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon 1936, Museum of Modern Art New-York (63 x 40,5 cm)



Resim IV : P. Mondrian,
Victory Boogie-Woogie, 1943/44
Burton Tremaine, Meriden, Conn. (126 x 126 cm)

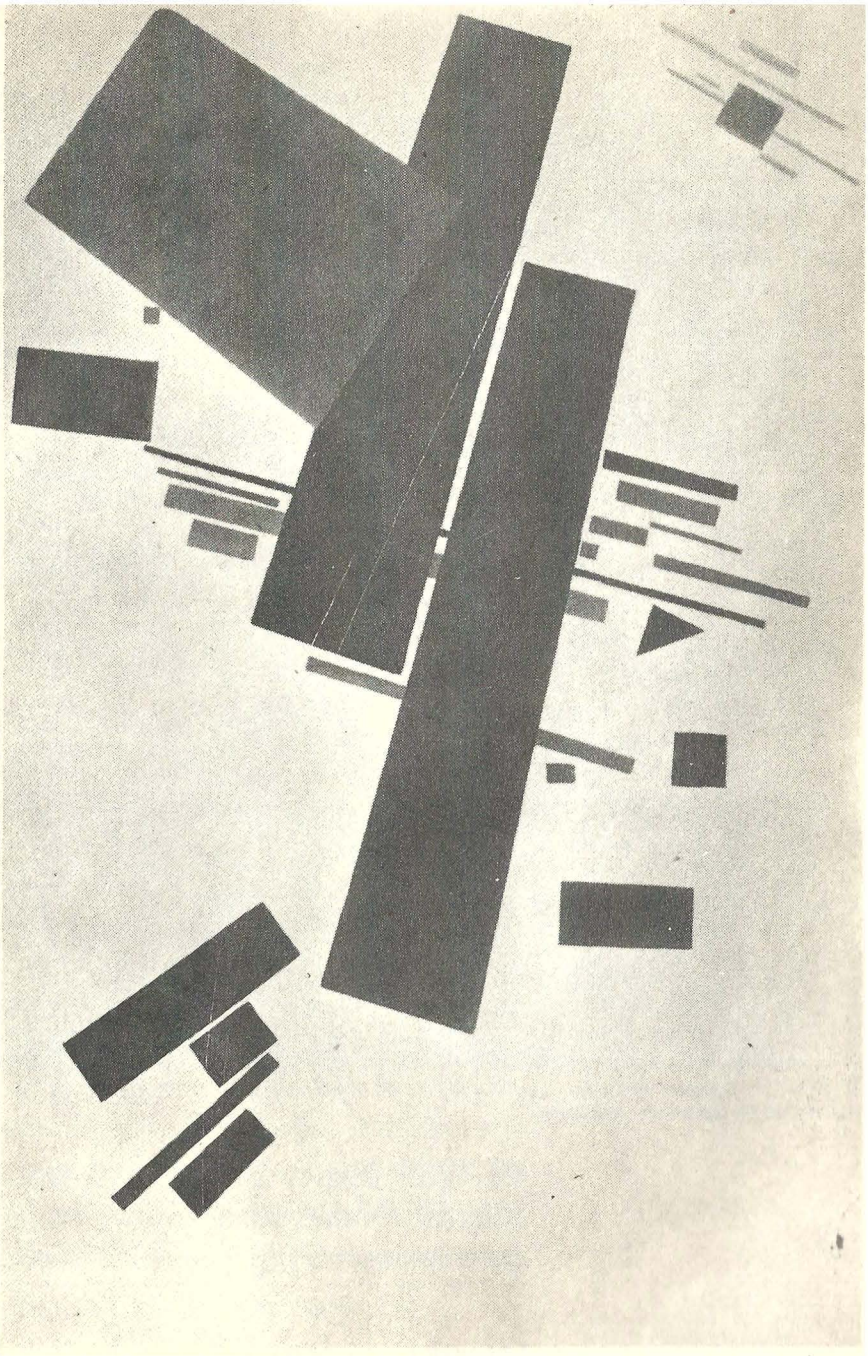
fır-Biçim''de görüyor. "Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım'' diyor. Fakat ''Sıfır-Biçim'' Maleviç'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun semboluydu. ''Sıfır-Biçim'' insanlık tarihinde nesnelerin, mal ve mülk hırsının yokolacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Maleviç ''Suprematizm-Nesnesiz Dünya'' çağı diyor. Suprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı.

Suprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Nesneler dünyasından sıyrılan insan, ''Hiçlik'' içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat ''Hiçlik'' içinde erime yokolma demek değildi. ''Hiçlik'' nesnelerin boyunduruğundan kurtulmaydı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu ''Hiçlik'' içinde insan, Maleviç'e göre, ''evrensel titreşimler''in ürpertisiyle sarsılır. ''Evrensel titreşimler'', Kandinsky'nin ''ruhsal titreşimler''iyle karıştırılmamalı. ''Hiçlik'' içinde ne bireye ne de onun ruhsal yaşantılarına yer olabilirdi.

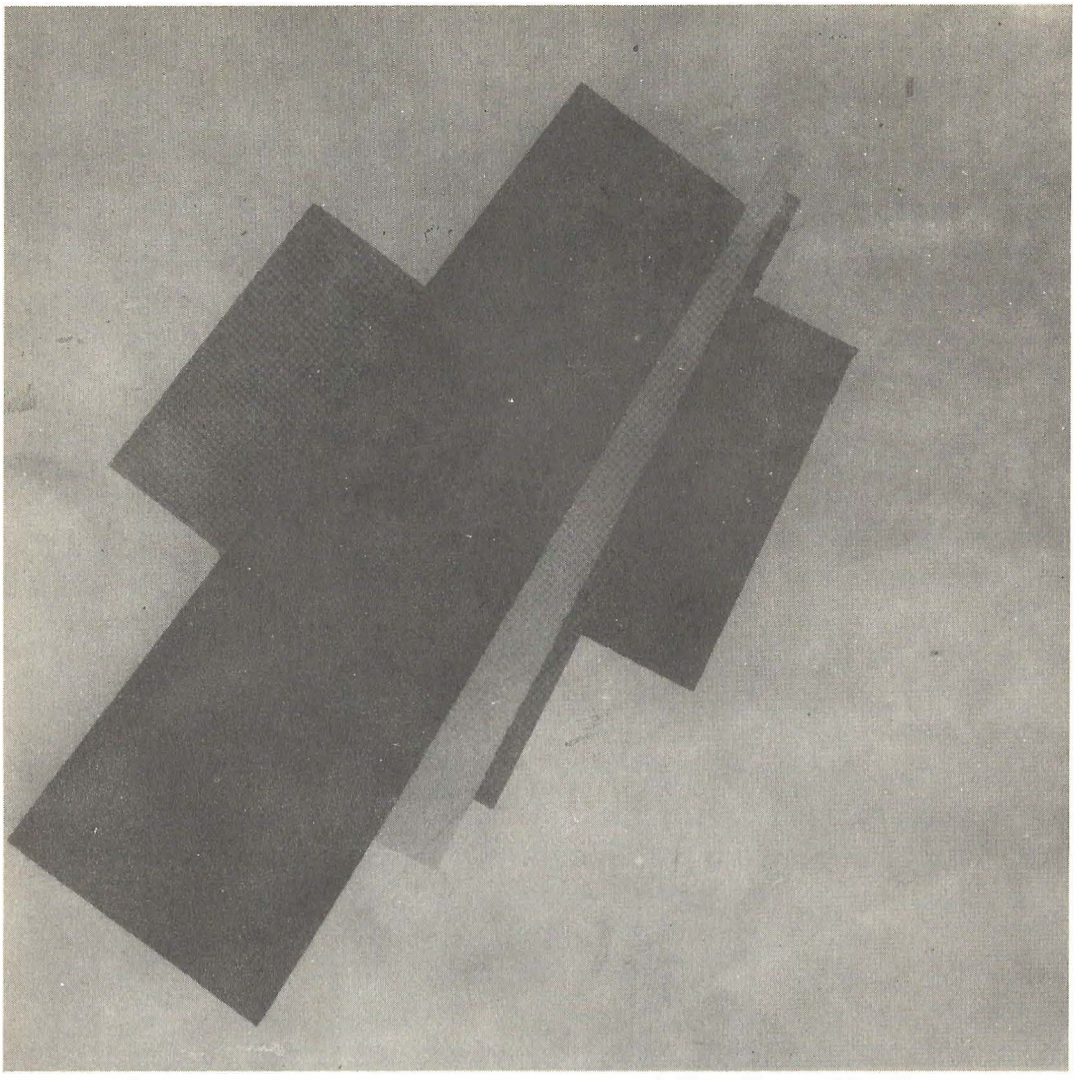
Bergson'un Etkisi

Maleviç'in yaratıcı oluşum süreci, Bergson'un "yaratıcı evrim" (evolution creatrice) ini anımsatıyor. Maleviç, insan varlığını sarsan evrensel titreşimi anlatırken, Bergson'un "yaşam atılımı" (elan vital)'na pek benzeyen içgüdüsel güçlerden, bilinçaltı kaynaklardan sözediyor. "Evolution Creatrice" 1910 da çıktığı zaman büyük yankılar uyandırmıştı. Maleviç gibi felsefe düşüncesine yatkın bir sanatçının bu kitabı okumamış olması düşünülemezdi. Bununla Maleviç'in Bergson'un etkisi altında sanatına yeni bir yön verdiğini söylemek istemiyoruz. XX. yüzyılın başında, hızla gelişen tekniğin getirdiği yeni sorunların uyandırdığı kaygı içinde, teknik'e ve materyalizme karşı bir tepki başlamıştı, Maleviç'le Bergson arasında değindiğimiz benzerlikler, düşünürlerle sanatçıların bu ortamda materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içinde buluştuklarını gösteriyor.

Çağının insanı olarak Maleviç, din aşamasının çoktan geride bırakıldığına inanıyordu. Fakat Süprematizm çağında gerçekleşecek olan insanlık idealini anlatırken, dinsel bir bağnazlıkla bu sanatın insanlığı yeni bir hakikata kavuşturacağını savunur. Sıfır-Biçim diye adlandırdığı beyaz üzerinde siyah kare dinsel bir anlam taşıyordu Male-



Resim 17 : Kazimir Maleviç, Dinamik Suprematizm/1914/Yağlıboya 102 x 66 cm
Moskova Trettyakoff Galerie



Resim 18 : Kazimir Maleviç, Suprematizm. 18. Kompozisyon/1914/Yağlıboya, 53 x 53 cm/ Amsterdam, Stedelijk Muşeum

viç için. Resim burada bir inanç sembolü oluyor. Ondan sözederken "zamanımın çerçevelenmemiş çıplak ikonu" diyor. Maleviç'in

yakın arkadaşlarından sanatçı Anton Pevsner, Maleviç'in genç yaşta ölen bir kız öğrencisinin cenazesine, göz yaşları içinde, ortasına beyaz bir kare dikilmiş olan siyah bir bayrak taşıyarak katıldığını anlatır.*

Eşitliğin Dengesi

Mondrian'ın evrensel uyum içinde gerçekleştirmeye çalıştığı denge, eşit olmayan karşıtlıkların (bireyle evrenin) dengesiydi. Maleviç, eşitliğin dengesini arıyordu. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinecek ve Suprematist sanatın varmak istediği "kozmik-bütün" eşitliğin dengesi olacaktı. Bu yüzden aynı biçim dilini kullandıkları halde, Maleviç'le Mondrian'ın sanatları ayrı yönlerde gelişiyor. "Evrensel-uyum"u Mondrian, derinliği olmayan bir düzey üzerinde kesişen dikey/yatayların dengesinde arıyordu; Maleviç bunu irili ufaklı dik dörtkenlerin, uzay içinde çeşitli yönlerdeki hareketinde arıyor.Mondrian'ın sanatında renk bir denge ögesiydi. Renklerin ayrıcalığını eşitlikle bağdaştıramadığı için, Maleviç resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşıyor. Ak-Suprematizm diye tanımladığı dönemde yalnız renk karşıtlıklarından değil, ton karşıtlıklarından da resimlerinin arındığını görüyoruz. Bu dönemdeki resimleri beyaz üzerine beyaz biçimlerden oluşur.

Resim III

Resim 17,18

Maleviç, aynı kitap. W. Haftmann'ın önsözü



Resim 19: Paul Klee, Schwere Fahrt durch O./1927/Kamışkalem/Bern, Felix Klee

Klee: Evrensel Oluşum İçinde...

Mondrian ve Maleviç, evrenselliğe açılabilmek için, doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğine inanıyorlardı. Her ikisi için de bu dünya görüşlerinde madde, maddesel çıkar, bencillik, edilginlik ağır basıyordu ve bu dar dünyalar yıkılmadıkça, insanlar yaratma özgürlüğüne kavuşamayacak, evrene açılamıyacaklardı. Bu bakımdan her iki sanatçı da tasarladıkları dünyalara ulaşabilmek için, soyutlamayla işe başlarlar.

Klee, böyle bir soyutlamayı gereksinmez, baştan beri o kendini, ötekilerin nesneler-dünyasını yokederek varmaya çalış-

tıkları evrensel-bütünün içinde, onun bir parçası olarak duyuyordu. Klee'nin dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır. Doğan, ölen ve üreyen güçlerin oluşturduğu, sürekli oluş içinde bir dünya. İnsan onun bir parçası olarak evrensel dolaşımın içindedir ve bu oluşu sürdürür. "İnsan bitmemiştir" diyor, "gelişim içinde kalmalı, açık olmalı, yaşamında da Yaradılışın ve Yaradanın seçkin çocuğu olabilmeli."*



P. Klee, Kendi portresi /1919/

İşlevden Haraket Eden Biçimlendirme

Klee, Bauhaus'da verdiği dersleri bu temel düşünce etrafında toplar (Paul Klee, Das bildnerische Denken-Oluşturan Düşünme-Basel 1956). Daha ilk derslerde yolunu açıklıyor. Önemli olan "biçim değil, işlev (fonksyon) dir" diyor. Doğadaki nesnelerin dış görünümünü veren natüralist sanat, yüzeyde kalan bir doğa araştırmasına dayanıyordu. Klee'ye göre bu tür araştırmalar küçümsenilemezdi, ama yetersizdi, geliştirilmesi gerekiyordu; Klee, önemli olan biçim değil, işlevdir derken dış kalıbın değil, gelişme sürecinin, canlının ve onun zaman süresi içindeki hareketinin (yürüme, yüzme, uçma, vb) onu ilgilendirdiğini söylemiş oluyordu.

Resim 19,21,22,23

Paul Klee, Das Bildnerische Denken, Giriş s.31, Benno Schwabe, Basel

Nesnelerin dıştan göründüklerinden daha fazla oldukları hakkındaki bilgi, yeni bir doğa incelemesini gerektiriyordu; dıştan içe yüzeyden derine giden bir incelemeyi. Bu inceleme, oluşma, gelişme, üreme gibi işlev sorunlarının üzerinde duruyor. Anatomi, geleneksel natüralist sanatın dayandığı temel bilimlerden biriydi. İşlev sorunları ortaya çıkınca, sanat öğretiminde fizyoloji anatominin yerine geçecekti.

Sanatçı görünenle yetinmeyip, görünenin ardındaki sorunlar üzerinde düşünmeye başladı mı, işlev sorunlarını bir bütün içinde ele alarak çözümlemeye çalışacaktı. Nesnelerle, bunların bulundukları yer, kök saldıkları toprak ve yükseldikleri uzam arasındaki ilişkileri araştıracak ve yerçekimi, yerçekiminden kurtulma, uçma, yüzme, denge vb. statik ve dinamik sayısız sorunla karşılaşacaktı.

"Olası-Dünyalar" (Mögliche Welten)

Görünenle yetinen doğa araştırması, sadece bir göz eğitimine, biçimleri, bütünlüğü ve ayrıntılarıyla kavrayan bir "optik-görme" ye dayanıyordu. Nesneleri evrensel ilişkileri içinde gören araştırıcı, yalnız düşünsel görmeyi değil, bilinçaltı güçlerle beslenen bir hayalgücünü de gereksiyecekti. Çünki evrensel oluş içinde her şeyin bir "dün"ü ol-

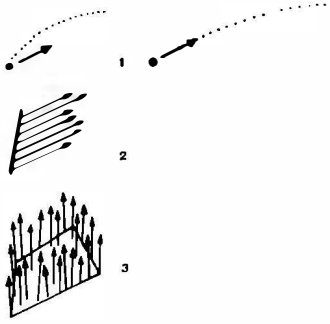


Resim 20 : Paul Klee, "Şehirler kitabından bir yaprak" /1928/Kâğıt yapıştırılmış tahta üzerine yağlıboya/Basel, Öffentliche Kunstsammlung

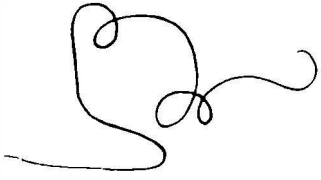
duğu gibi, bir "yarın"ı da olacağını düşünecek ve yaratma süreci sona ermedikçe, yaşadığı dünyanın olduğu gibi kalmayacağını, yeni yeni dünyaların doğacağını anlayacak ve "olası-dünyaları" tasarlayacaktı.

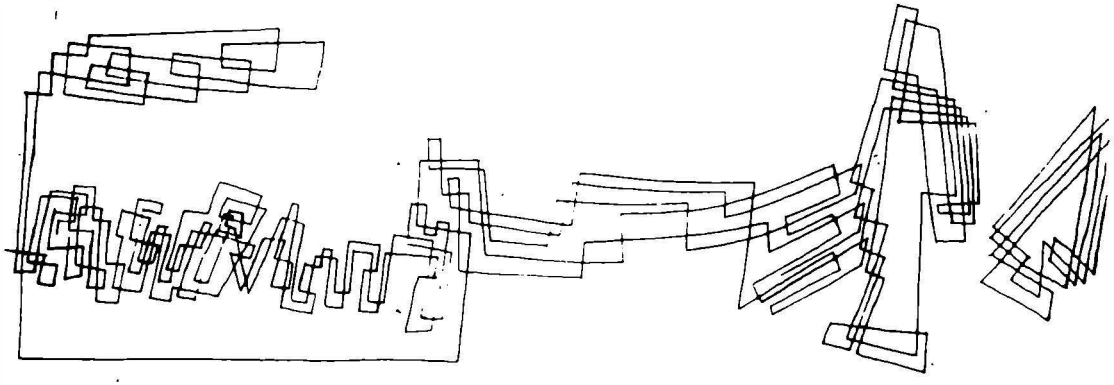
Klee'nin Dersleri

Klee çalışmalarında, doğadaki yaratma sürecini titizlikle izler ve öğrencilerine de bunu yapmalarını salık verir. Ona göre, Evrensel-Oluşum içinde, sanatçının yaratma gücü, doğadaki yaratma sürecinin devamıydı. Klee, öğrencilerini bu etkinliğe sokmağa çalışır ve sanat eğitiminde yeni bir yöntem uygular. Geleneksel atölye çalışmalarında olduğu gibi modelden çalışılmıyordu Kleenin atölyesinde. Burada öğrenciler verilmiş bir biçimi tekrarlamıyor, biçim oluşturmayı öğreniyorlardı. Bu biçimlendirme "hiç"ten başlıyordu. Düz beyaz kâğıt üzerinde, kalemin dokunmasıyla beliren renksiz nokta çıkış noktası oluyordu. Bu nokta, kalemi tutan elin enerjisiyle yüklüydü. Noktanın hareketinden çizgi, çizgiden düzey, düzeyden hacim oluşuyordu. Oluşturan-biçimlendirme üzerine yapılan açıklamalar, teoride kalmıyor yeni yeni buluşlarla oluşturulan sayısız biçimlendirmelerle destekleniyordu. Noktanın-zaman ve uzam içinde-belli bir ritmle çeşitli yönlerdeki hareketiyle karada, suda



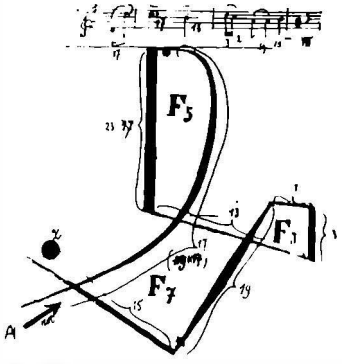
P. Klee


P. Klee

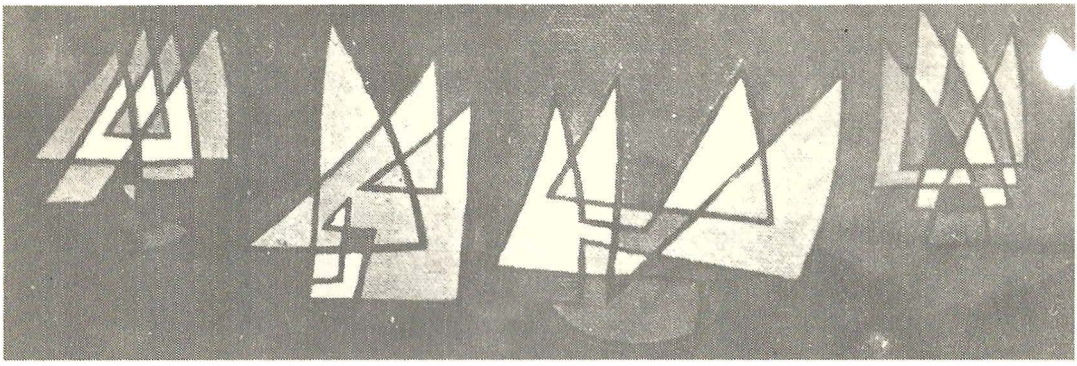


Resim 21 : Paul Klee, Symptomatisch,/1927/Mürekkepli kalem/Bern, Felix Klee

ve havada türlü hareket ve denge sorunları çözümlenmeye çalışılıyor. Çizginin hareketine ton ve rengin katılmasıyla yeni biçimlendirme olanakları ortaya çıkıyor. Klee, çizginin ölçülebileceği gibi, tonların da ağırlıkları olduğunu, yoğunluklarına, yani açıklık koyuluk derecesine göre tartılabileceklerini söyler. Renklere gelince, bunlar niteliklerdir. Sarıyla kırmızı nitelikleriyle ayrılırlar, şekerle tuzun birbirinden ayrıldığı gibi. Klee'ye göre ölçü, tartı ve nitelik biçimlendirme ögeleridir. Bunları yerinde kullanabilmek için, herbirinin olanaklarını iyice tanımak zorunluğu vardır. Çizgi sadece ölçülür. Açıklık-koyuluk, yoğunluklarına göre tartılabilir, kapladıkları yere göre de ölçülebilirler. Buna karşılık renk niteliktir,



P. Klee



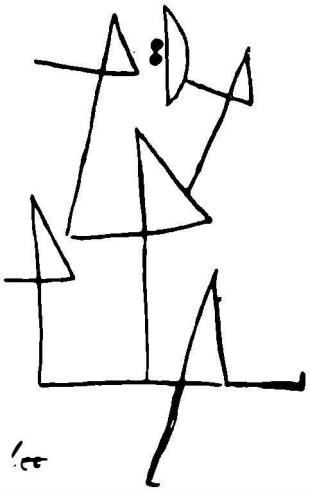
Resim 22: Paul Klee, Dört Yelkenli/1927/Gazbezi gerilmiş tahta üzerine yağlıboya/Pittsburg, David Thompson

ama açıklık-koyuluk farkı gösterdiği için tartılabilir, ayrıca büyüklüğüne ve küçüklüğüne göre de ölçülebilir (Das Bildnerische Denken, s. 86).

Oluşturan Düşünme : Görünmeyeni Görselleştirme

Klee'nin yazılarında ve yayınlanan Bauhaus derslerinde bu ögelerin kullanılmasıyla oluşturup ürettiği sayısız biçimler bizi sürekli bir oluşturma etkinliğiyle karşılaştırıyor Klee bu etkinliğe "biçim-oluşturan-düşünme" etkinliği diyor. Sanat etkinliği Empresyonistlerde göz duyarlığına, Ekspresyonistlerde ve Fovlarda bilinç altı güçlere içgüdü ve coşkulara dayanıyordu. Klee, bu etkinliğin bilinç aydınlığında "bilimsel kesinlikle" yürütülen çözümleme ve bileşime

dayanması gerektiği kanısındadır. Ama bu yolda Klee, öğrencilerine bir yere kadar kılavuzluk edebileceğini biliyordu. "Yüksek düzeyde sanat" için bütün bu işlemlerin yetmiyeceğini söylüyor. Sanat etkinliği, oluşturan düşünmeye dayanmalıydı. Ama bu etkinliğin yaratıcı olabilmesi için sezgi (Intuition) gerekti. "Tanıtla, temellendir, destekle, kur ve düzenle, hepsi iyi ama bunlarla bütünlüğe (Totalisation) erişemezsin" diyor. Çünki sanat Klee'ye göre yasa değildir, "yasaların üstündedir". Sezgi olmadımı, aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı "en yüksek düzeydeki sanat" sanatçıya yabancı kalır.*



P. Klee, Kendisiyle savaşıyor /1939/

Klee, "eskiden yeryüzünde görünen şeylerin, görünmesinden hoşlanılan ya da hoşa gideceği düşünülen nesnelerin resmi yapılırdı" diyor. Evrensel-bütünlüğün saklıdığı hakikatlar arasında bunlar, ona göre, sadece bütünden kopmuş bir kaç parçaydı. Klee'nin sonradan sanat çevresinde çok tekrarlanan bir sözü "sanat görüneni vermez, onun işlevi (görünmeyeni) görünür kılmaktır" der. Düşünmeyi görselleştirme, olasıdünyaları tasarlama, yeni biçimler oluştur-

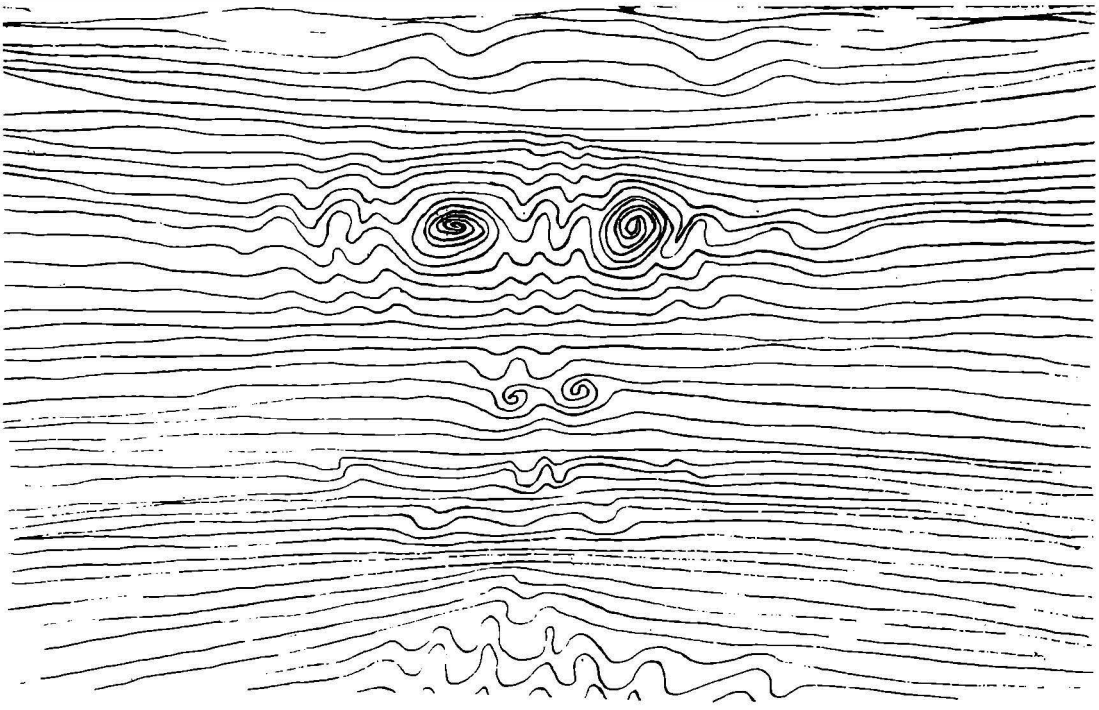
---

Paul Klee, Das Bildnerische Denken - Oluşturan Düşünme - Basel, 1956

ma hep sezginin işiydi. Akılla sezginin, bilinçle bilinçaltının, gerçekle düşün, oluşturma, buluş ve oyunun birbirine karıştığı yaratıcılığa, Klee yapıtlarıyla en güzel örnekleri veriyordu.

Yaradılışın Gizli Kaynaklarına Doğru

Klee, yapıtlarının soyut olduğunu söyler. Fakat soyut sözünü, Mondrian gibi, doğadan soyutlama anlamında değil,yapıtlarını doğadaki biçimlerden ayırmak için kullanıyor. Soyut yapıtlar, biçimlendirme ögelerinin (çizgi, açıklık-koyuluk, renk) denge ve düzeniyle, bunların iyi seçilmesi, yerinde kullanılması ve aralarındaki bağlantıların belirlenmesiyle gerçekleşebilirlerdi. Doğadakine benzeyen bir oluşumla karşılaşıldığı için, bu soyut yapıtlar ister istemez bazı doğa formlarının çağrışımlarını uyandırabileceklerdi. Klee'ye göre, bu yüzden resim soyutluğunu yitirmez. Yeter ki seyirci bu çağrışımlara kendini kaptırarak kafasından geçenleri resimde arayıp bulmaya kalkışmasın. Yanlış yorumlara düşmeyen, soyut denilen bu yapıtlara baktıkça, bunları canlı, somut varlıklar olarak görmeye başlayacaktır. Doğaya paralel düzeyde özgün bir yaşamı olan bu varlıklar, ona başka başka yüz ifadeleriyle güleç, somurtkan, gergin ya da öfkeli görünecektir. Doğal yaratıklardan ayrılan, fa-



Resim 23: Paul Klee, Su oyunu/1935/Bern, Klee-Stiftung

kat evrensel-oluşumu sürdüren bu sanat-varlıkları, ortada bulunanı (görünen-nesneleri) yinelemiyecek, daha doğmamış olandan, olası dünyalardan haber verecekti, yaşama yeni bir şey katacak, onu zenginleştirecekti. Bu varlıkları yaratan, "Yaradılışın" gizli kaynağına yaklaşır. "Orada olmayı, bu yere ister Yaradılışın beyni, ister yüreği deyin, sanatçı olarak orada olmayı kim istemez?" diye soruyor Klee.*

Das Bildnerische Denken, s.86

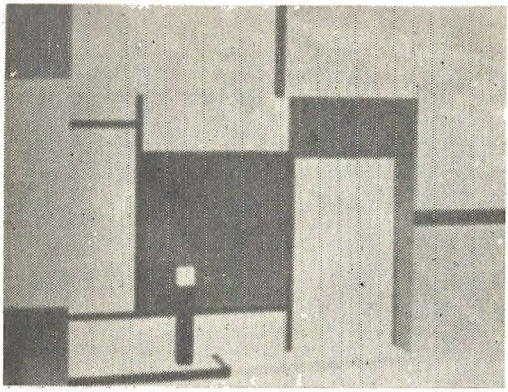
BÖLÜM III

SOMUT SANAT
YAŞAMA GİREN SANAT

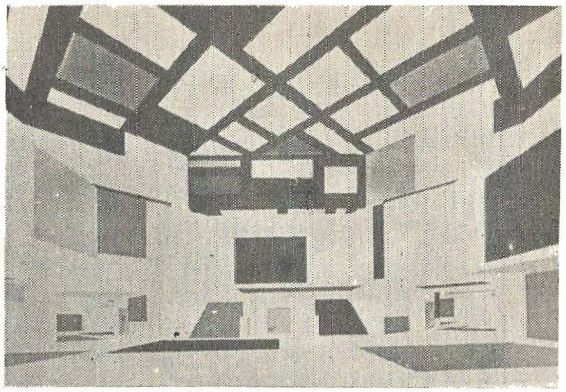
Sanatın kültür fonksiyonu XIX. yüzyıla kadar belliydi ve üzerinde konuşulmayı gerektirmiyordu. Bu tarihten sonra kendi başına bir sorun olarak ortaya çıkıyor ve bir tartışma konusu oluyor. Din için sanat, gerçekçi sanat, gerçeğin yükünden ve baskısından kurtulmak için sanat, sembol ve büyü olarak sanat–bu ve benzeri savlar sanatın toplum yaşamında aldığı yerin artık sorunsal olmaya başlamış olduğunu gösteriyor. Soyut sanatın öncüleri, oluşturan düşünmenin biçim-dilini yarattıktan sonra, sanatın kültür fonksiyonu yeniden belirginleşiyor: sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara-dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstleniyor.

"De Stijl" Grubu

Sanatın üstlendiği bu görevi gerçekleştirebilmek için, Hollanda'da mimar, ressam, yontucu, bir grup sanatçı Theo van Doesburg'un çevresinde toplanarak 1917 yılında "De Stijl" dergisini çıkarmaya başlıyorlar. Derginin amacı, ilk sayıda belirtildiği gibi, sanatçıların yeni sanat üzerindeki düşüncelerinin açıklanmasını sağlamak ve bu yoldan yeni sanatı halka tanıtmaktı. De Stijl'ciler, halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremiyeceğine inanıyorlardı. Doesburg De Stijl dergisinde yayınladığı bir yazısında "Sanatla yaşamın ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık" diyor. Geleneksel sanat seyirlik bir sanattı, yeri müzeydi: Yeni sanattan yaşama girmesi ve insanın çevresini oluşturması bekleniyordu. 1930 da Doesburg ilk olarak "somut sanat" deyimini kullanıyor. De Stijl'cilerin yapıtları bu tarihe kadar soyut sanat diye tanımlanmıştı. Doesburg bunlara somut denilmesinden yanadır. Çünki sanatçının düşünme ve oluşturma gücü bu yapıtlarda biçim alıyor, somutlaşıyordu. Doesburg'a göre soyut olan doğa biçimleridir. Gerçi doğa somuttu ama, resme aktarıldı mı soyut oluyor, canlının resmi cansızı veriyordu. Buna karşılık soyut düşünce, resimde biçim alıyor, somutlaşıyordu. Soyut resimler, somut düşün-biçimlerini veriyordu. "Biz dü-



Resim 24 : Piet Mondrian, Sahne Modeli /1926/ Michel Seuphor'un "L'ephémére est Eternel" adlı oyunu için hazırlanmıştır/



Resim 25 : Theo van Doesburg, Bir üniversite avlusu modeli /1923/

şün-biçimlerini tasarlıyoruz" diyorDoesburg "yaratıcı düşünmenin somutlaşacağı bir döneme doğru gidiyoruz.*

Mondrian, sanatın yaşamla ilişkisi üzerine düşüncelerini, 1919 yılında De Stijl'de yayınlanan "Doğal ve Soyut Gerçek" (Natuurlijke en abstracte realiteit) adlı bir yazı dizisinde açıklıyor. Bu yazı dizisi, bir sanatsever, bir naturalist ve bir de soyut sanatçı arasında bir söyleşi biçiminde yazılmıştı. Resim sanatının geleceğine ilişkin bir soruyu soyut sanatçı yanıtlarken, denge, oran ve renk uyumunun sadece resim sanatına özgü şeyler olmadıklarını, bunların içdekorasyon ve yapı sanatlarının da temel sorunları olduklarını, resim sanatında görülen denge

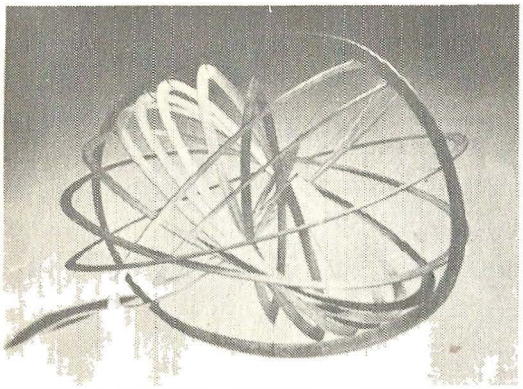
Theo van Doesburg, De Stijl, yıl 12, sayı 6/7

tasarıları yapı sanatında gerçekleştirilirse, bulunduğumuz yeri, ayrıca duvarlara resim asarak güzelleştirmenin gereği kalmayacağını söylüyor. Geleceğe, yeni insanların yaşayacağı yeni bir dünyaya ilişkin olan bu düşüncelerin bugün büyük ölçüde gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Günümüzde mimaride ve içdekorasyonda bir "Mondrian üslubu"ndan sözedebiliyoruz. Mimaride gördüğümüz duvar resimleri, mozayık ve seramik panolar, eskiden olduğu gibi bir süsleme olarak değil, yapısal bir öge olarak mimariye girmiş bulunuyor.

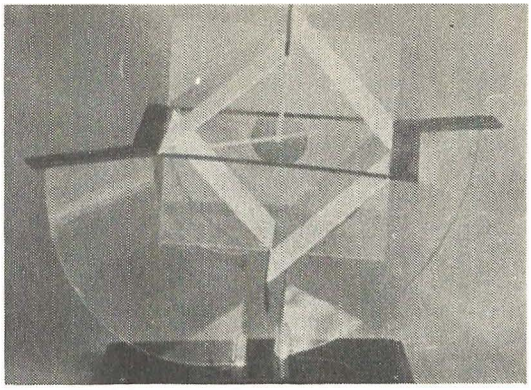
Resim 24, 25

Rus Konstrüktivistleri

Hollanda'da De Stijl grubunun etkinliğini sürdürdüğü yıllarda Moskova ve Petrograd yoğun ve verimli bir sanat yaşamının merkezi olmuştu. Maleviç ve Tatlin'in çevresinde toplanan sanatçılar Rus Konstrüktivistleri diye adlandırılıyor bugün. Yaşam ve sanat ilişkisi Avrupa'da olduğu gibi, burada da sanatçıların temel sorunu olmuştu. Burada da sanatın yaşama uzak kalmaması, yaşama girmesi isteniyor ve sanatçıdan taklit etmesi değil, gerçeği yaratması bekleniyordu. Naum Gabo, "biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak bunlar birer gerçektir" diyor. Ve düşüncelerini şu



Resim 26 : Alexander Roçenko, Uzam Kompozisyonu /1920-21/Aluminium, 85 x 55 x 47 cm/Köln, Galerie Gmurzynka



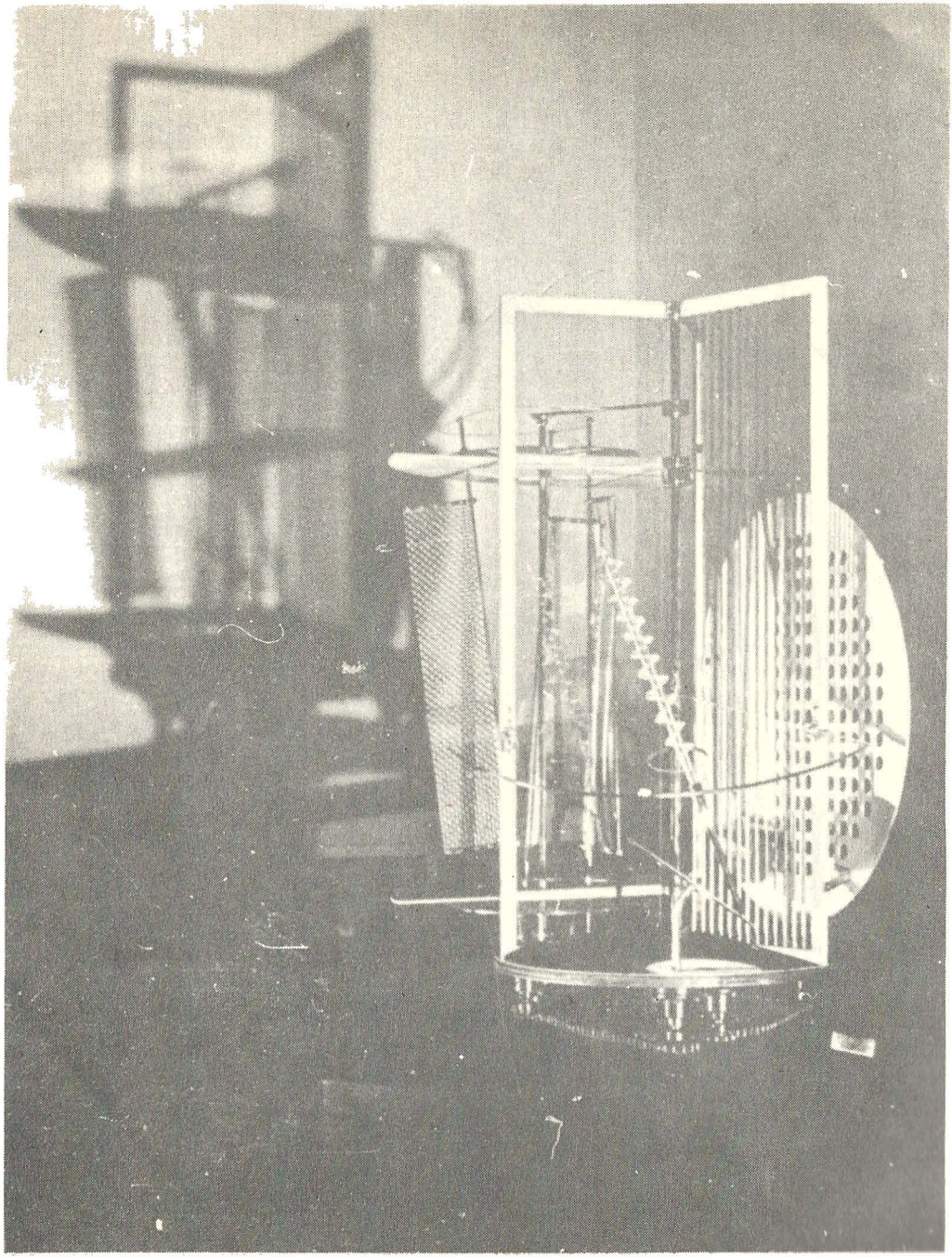
Resim 27 : Anton Pevsner, Uzam Kompozisyonu /1929/Karartılmış pirinç ve cam 69 x 84 cm/ Basel, Kunstmuseum

sözlerle açıklıyor; "Bunlara görüntü (Images) diyorum ben ve sanıyorum ki bunlar gerçeğin ta kendisidir, bunların dışında bir gerçek olamaz. Meğer ki yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin: o zaman yeni gerçekler yaratmış oluruz."*

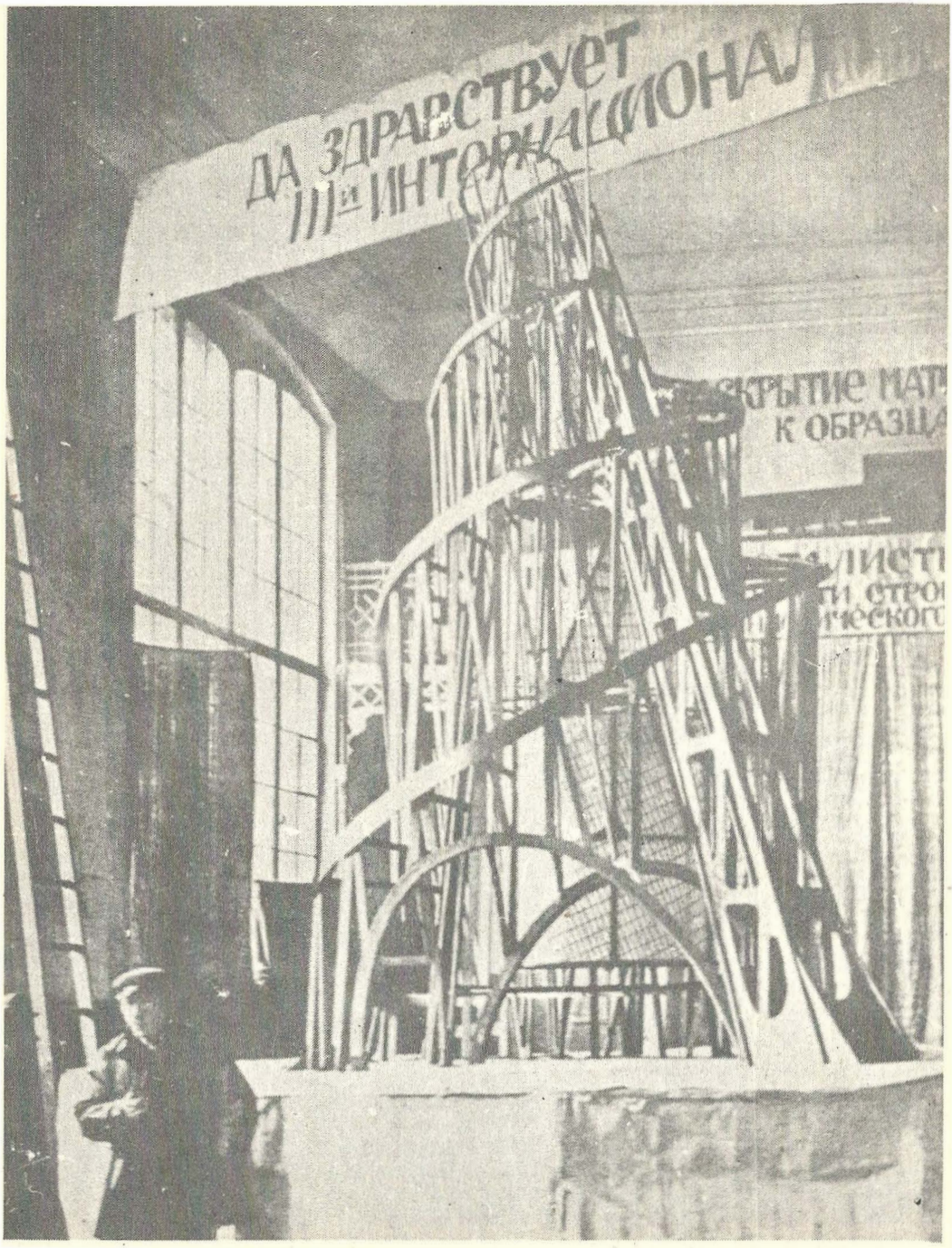
"Tekniğe Karşı Değil Teknikle Beraber"

Gerçeği yaratan sanat, tekniğe karşı kayıtsız kalamazdı. Bauhaus dergisinde çıkan bir yazıda Moholy-Nagy, "tekniğe karşı değil, teknikle beraber" sloganını kullanıyor. İnsan tekniğin neye yarayacağını bilirse, o zaman onu yerinde kullanabilir, onun tutsağı değil, efendisi olurdu. Moholy-Nagy'ye göre endüstri toplumunun yaşamına girecek olan sanatın, teknikle beraber sorun-

H. Read, The Philosophy of Modern Art, s. 98



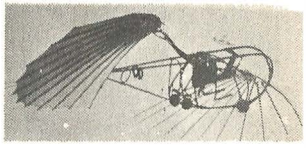
Resim 28: L. Moholy-Nagy, Işık-uzam-modülatörü/1922-30/Metal, tahta, plastik ve elektrikli motör, 151 x 70 x 70 cm/Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum



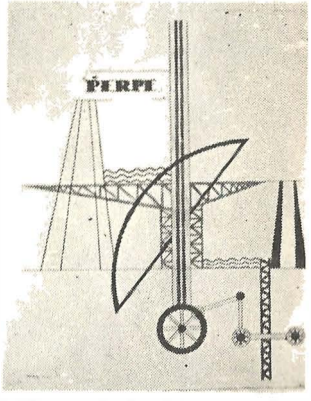
Resim 29 : Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı modelinin önünde Petrograd/1920/

lara çözüm araması gerekiyordu. Bu düşünceleri De Stijl'ciler de onunla paylaşıyor. Doesburg "biz düşünme ve ölçüp biçme yürekliliğini gösteren ilk ressamlarız" diyor.* Bugünün sanatçısı, ona göre, yeni yaşamı biçimlendiren bir kurgucu, bir tür mühendisten başka bir şey olamazdı.

Teknik alandaki gelişmeler, yeni bulgular, tekniğin geleceği üzerine yürütülen düşünceler, XX. yüzyılın başlarında bir bekleme havası yaratmıştı. Yalnız resimde değil, yazın ve filmde de ileriye ilişkin görüler, hayaller ortaya atılıyor, Mars'da ve öteki gezegenlerde yaşam olup olmadığı tartışılıyor, uzay gemisi ve yolculuklarından söz ediliyordu. Lissitzky, Tatlin, Stenberg, Exter, Moholy-Nagy gibi Konstrüktivistlerin yapıtları, uzay araçlarının tasarılarını veren bir tür teknik resim niteliği taşıyordu. Hareket ve zaman birbirinden ayrılamayacağı için, bu sanatçıların yapıtlarına dördüncü boyut olarak zaman da girer. Böylece Konstrüktivistler diye adlandırdığımız sanatçılar arasında iki ayrı eğilim görülüyor. Mondrian ve De Stijl'cilerin statik resimleri, hacim, uzam ve zamandan arınmış olan düşün-formlarını veriyordu. Rus Konstrüktivistlerinde



Tatlin, Planör modeli



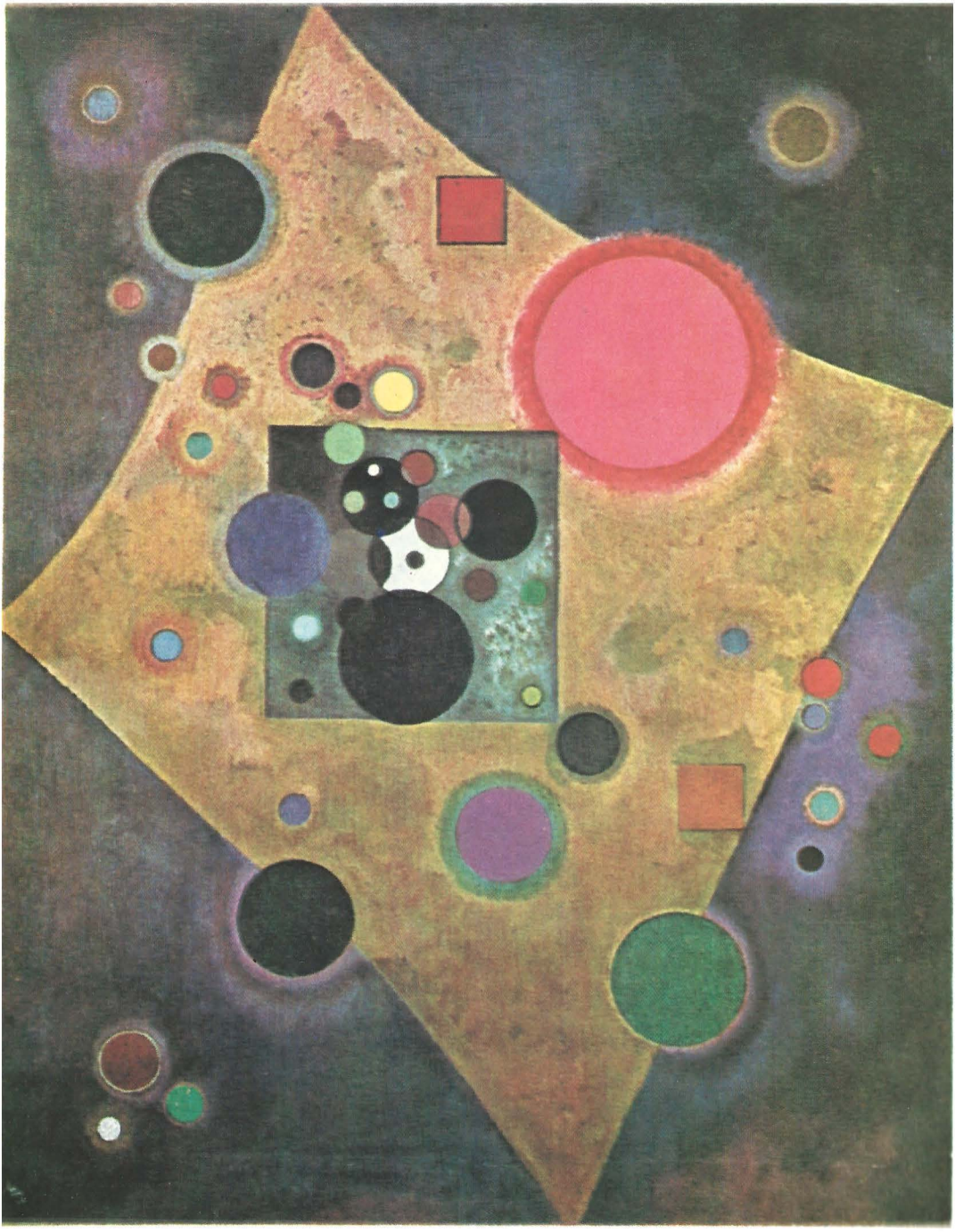
Moholy-Nagy, Perpe, /1920/

Art Concret, Paris, Ocak 1930

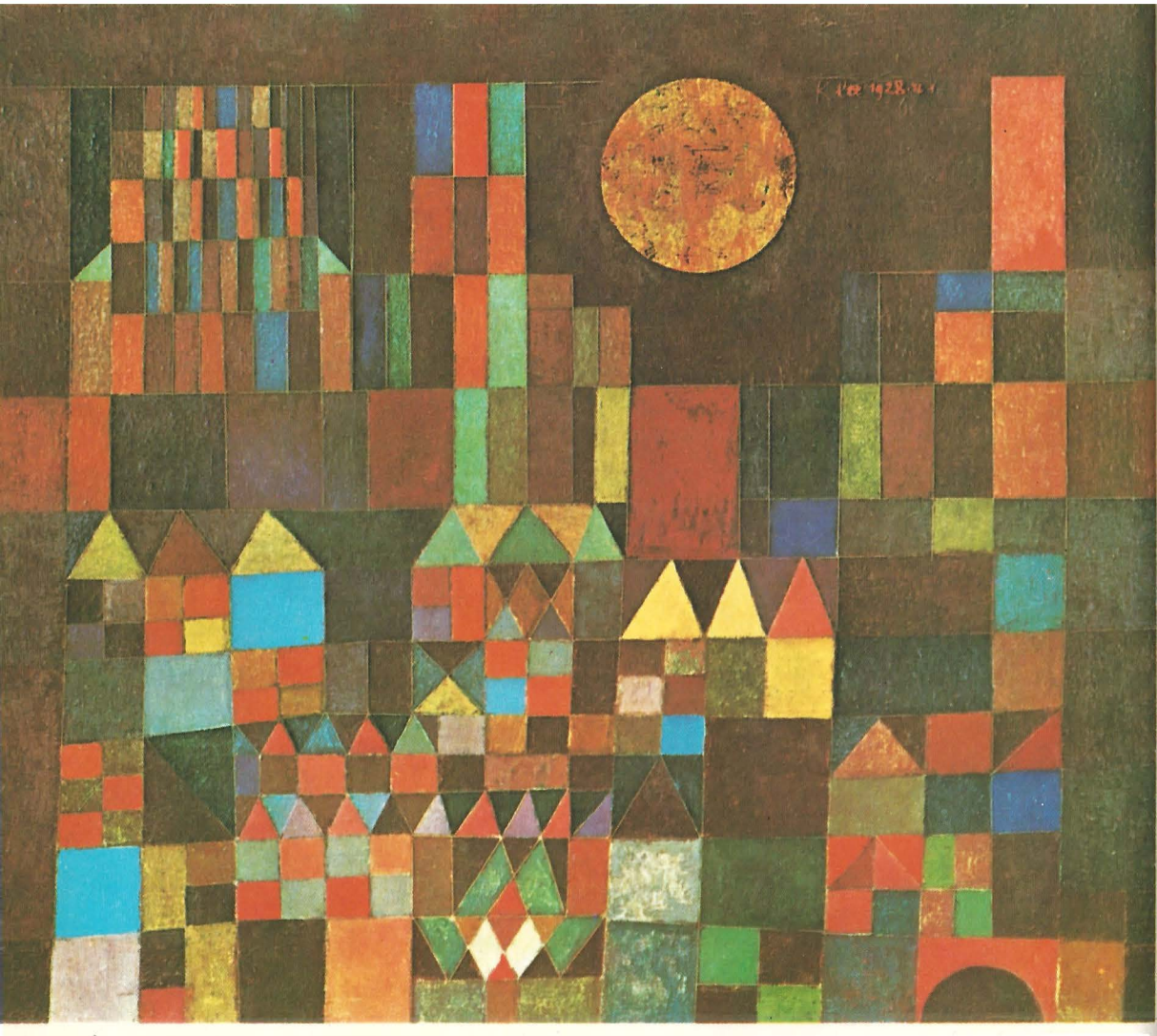
ve onların çizgisinde gidenlerdeyse, düşün-
formları, dinamik uzay kompozisyonlarına
Resim 26,27 dönüşüyor. XX. yüzyılın ikinci yarısında De Stijl'cilerin etkisi daha çok yapı sanatı, iç-dekorasyon, kullanılan eşya ve tekstil alanlarında kendini gösteriyor. Buna karşılık Rus Konstrüktivistlerinin dinamik uzay kompozisyonları, dokunmayla ya da hava titreşimleriyle kımıldayan mobillerin (Calder 1930'da mobillerini yapmaya başlıyor), kurularak ya da elektrikle işletilerek biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yansıtan heykel-makina karışımı otomatların yapılmasına ve daha bir çok buna benzer buluşlara yol açıyor.
Resim 28 (1922 de Moholy-Nagy "Işık-Uzam Modülatörü" ile bunlara ilk örneği veriyor).

Yeni bir Toplum Düzeni Getirecek Olan Sanat

Rus sanatçıları, yaşama giren sanatın toplum düzeninde de devrimlere yolaçacağına inanıyorlardı. Maleviç'e göre, nesneden arınmış suprematist sanat, yukarda gördüğümüz gibi, insanları yaratma özgürlüğüne kavuşturacak olan tek yoldu. Bu sanat, her türlü bencilliğin, mal mülk hırsının ötesinde, insanların eşitlik ve kardeşlik içinde yaşayacakları bir dünyanın habercisiydi. Rus devrimi ilk yıllarında, sanatta devrim yapan Konstrüktivistleri öncü olarak görüyor ve sanatlarını devrimin sanatı olarak benimsi-



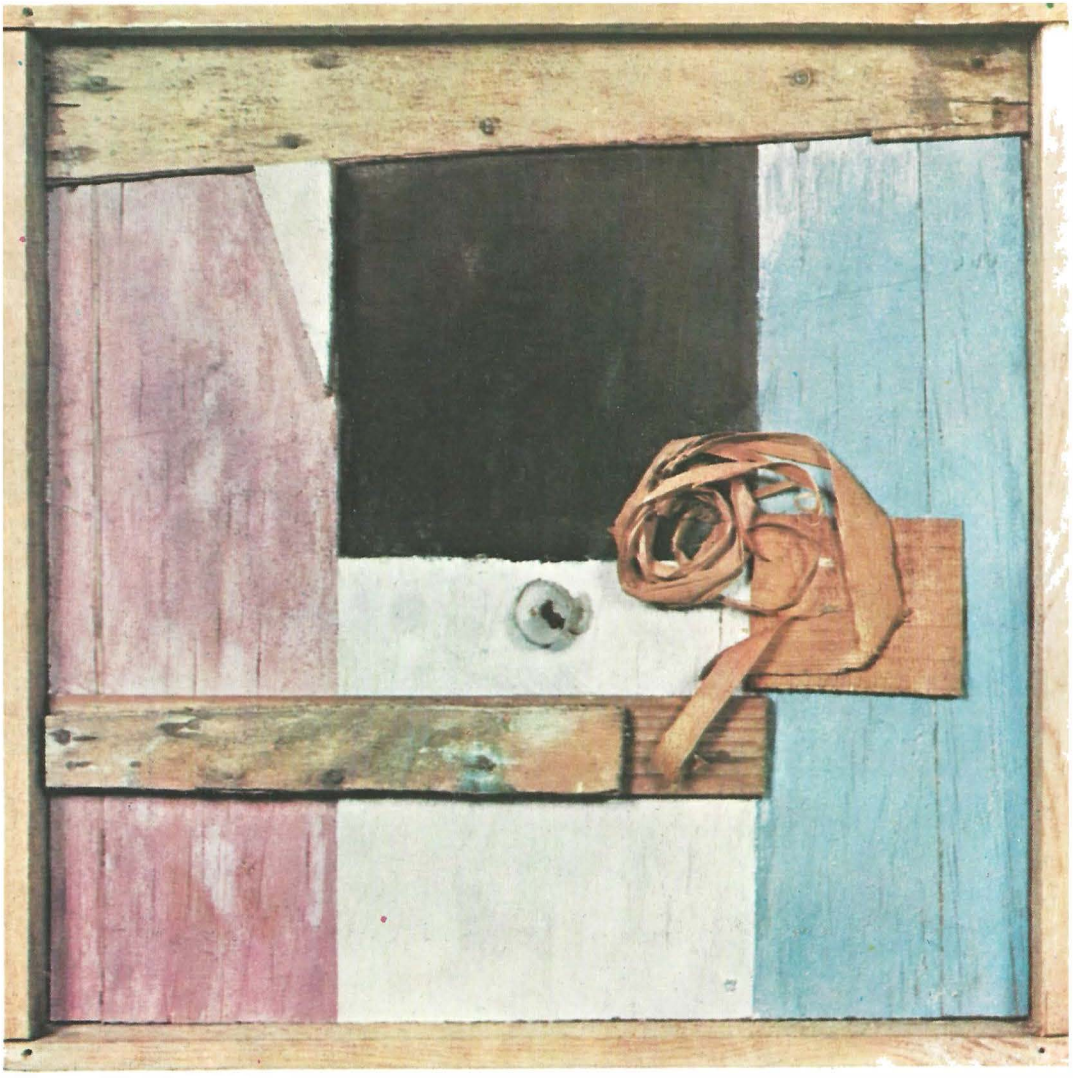
Resim V : W. Kandinsky, Pembe Vurgu, 1926, Yağlıboya, Nina Kandinisky Koleksiyonu



Resim VI : P. Klee,
Kale ve Güneş, 1928 Tual üzerine yağlıboya (54 x 62 cm) Norman Granz Kolleksiyonu Londra.

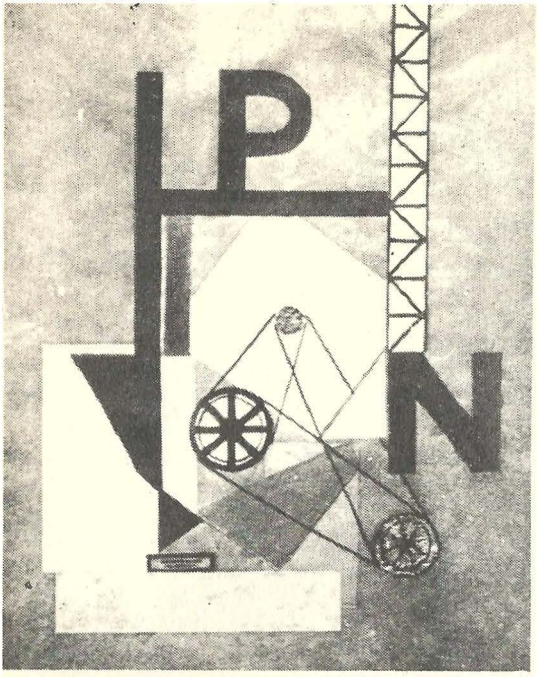


Resim VII: M. Ernst, Dadaville 1923,/24 (66x56 cm) alçı mantarlaşmış tahta ve yağlıboya karışımı. Penrose Kolleksiyonu Londra.

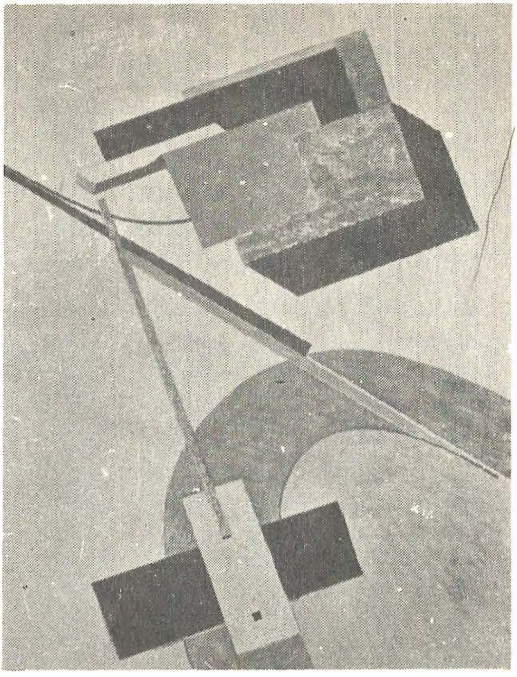


Resim VIII : K. Schwitters,
Mumlu Merz Resmi, 1925/28 Montaj, tahta üstüne karma - teknik (26 x 26 cm)

yordu. Devrim olur olmaz, Maleviç Moskova'da akademiye profesör olarak atanmış; Tatlin'e Rus devrimini simgeleyecek olan III. Enternasyonal anıtı ısmarlanmıştı. Lenin- Resim 29
in Mart 1921 de ilân edilen "yeni ekonomi politikası" ile kültür politikasının yönü birdenbire değişiyor ve devrimin tabanı olan işçi sınıfıyla beyni olan aydınlar arasında ilk sürtüşmeler başlıyor. O zamana kadar devrimci sayılan Konstrüktivistler, "Biçimciler" diye küçümseniyor ve tutuculukla suçlanıyorlar. Biçimcilere karşı önceden "Heroik Realizm" sonraları "Sosyal Realizm" diye adlandırılan akımlar ortaya çıkıyor. Büyük Petro'dan beri süregelen Batı'ya açılma eğilimleri, bu tarihten sonra kesintiye uğruyor ve Rusya, kendine özgü bir kültür politikası geliştirme çabası içinde Batı'ya kapılarını kapatıyor. Sanatın propaganda aracı olduğu bu dönemde devlet yapılarında görkemlilik ve anıtsallık aranıyor. Neo-Klasisizm devlet üslubu oluyor (1933 den sonra Hitler Almanyasında da böyle olacaktı). İlerici sanatçılar, bu gerilemeye karşı koyuyor, direniyorlardı. Başta Gabo, Kandinsky, Pevsner, Chagall olmak üzere bir çoğu Rusya'dan ayrılıyor ve çalışmalarını Batı ülkelerinde sürdürüyorlar. Maleviç Rusya'da kalıyor. Ama o da resmi bırakıyor. 1923 den sonra



Resim 30 : Laslo Moholy-Nagy, PN/1920/



Resim 31 : Lasar El Lissitzky, Proun 23 N /1920-21/Tahta üzerine kalem, boya ve kolaj/ Ludwigshafen, Wilhelm Hack Museum

"Planit" (planit boşlukta yüzme sözünden geliyor; Rusya'da bugün de planöre "planirizm" deniyor) ya da "arhitektona" adını verdiği bir seri maket yapıyor. Suprematist sanatın varmış olduğu en basit biçim ögelerinden oluşan bu maketler, geleceğin şehircilik ve yapı sanatlarına örnekler veriyordu. Rusya'da kimse bunlarla ilgilenmiyor, ama Batı'da bazı yankıları oluyor.

Sayfa 153

Düşün-Formu ve Düşün-Objesi

Yukarda değindiğimiz gibi, Konstrüktivist sanatçıların elinden çıkan yapıtların pek çoğu teknik resim niteliği taşır. Doesburg-

un düşün-biçimleri diye adlandırdığı bu yapıtlar, ilerde gerçekleşebilecek olan bazı tasarıları veriyordu. Soyut düzeydeki bütün sanat yapıtları için bu söylenemez. Soyut sanatçılardan bir çoğu için sanat yapıtı bir düşün-form değil, bir düşün-objesiydi. Bir tasarı değil somut bir objeydi. Tablo-obje (tableau-objet) sözü daha Kübistlerle ortaya çıkmıştı. Braque, resimlere bakarken, bunlara eliyle de dokunmayı gereksindiğini söyler. Resme elle dokunurluk, maddesel bir nitelik kazandırabilmek için, Kübistler yağlıboyaya kum karıştırmışlardı. Sayı ve harf gibi, ilk kübist resimlere giren resimdışı soyut ögelere, 1912 den sonra kağıt, bez, düğme, kırık cam parçaları, ip gibi somut nesneler katılıyor. Yağlıboya resimlerde mermer ve tahta damarların tıpkısına taklit edilmesi de yine bu dönemde başlar. Kolaj tekniğinin ilk uygulamalarıydı bunlar. Klee, bu yolda yeni denemelere girişiyor ve beklenmedik sonuçlar elde ediyor. Biçimlendirme, kimi resimlerinde kaygan bir zemin, cam ya da cilalı tahta üzerinde, kimi resimlerindeyse kırıştırılıp düzlenmiş kaba kağıt ya da bez üzerine alçı yapıştırılarak elde edilen kazımaya elverişli, pürtüklü bir doku üzerinde oluşuyor. Bu yapıtlarla bilinmeyen bir madde (neo-materie) etkisi bırakan ye-

Resim VII,VIII

Resim 20

ni bir varlıkla karşılaşıyoruz. Bunların, Endüstri-çağında ortaya çıkan plastik, fibreglas gibi yapay objelerin ya da muska, fetiş, idol gibi, ilkellerin büyü-objelerini anımsatmaları bundandır. Bu sanat duvar süslemesi olmaktan çıkıyor artık. Alışılagelen dar dünyamızın ötesinde, bize bilmediğimiz dünyaları açıyor. Duyarlığımıza yeni boyutlar kazandıran bir varlık olarak yaşamımıza giriyor. Klee'nin bu resimleri, ilerde Taşistlerin çalışmalarının çıkış noktası oluyor.

Schwitters: Buluntu Objeleriyle Oluşturma

Resmin nesneye dönüşmesi, kolaj sanatının gelişmesine elverişli bir ortam hazırlamıştı. Bu dönemde sanatçıların hemen hepsi (Max Ernst, Hans Arp, Juan Miro, Benn Nicholson, Man Ray vb) kolaj tekniğini deniyor. Bu denemelerin en ilginç olanları Kurt Schwitters'in elinden çıkanlardır. İşe yaramayan hurda eşyanın, gelişigüzel biraraya gelen döküntünün, çerçöpün Schwitters'in üzerinde büyüleyici bir etkisi oluyordu. Atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar, boş makara, düğme, tahta, tel örgü ve yosun parçaları Schwitters'in kolaj yaparken kullandığı ögelerdir. Konstrüktivistlerin ölçülü resimlerine karşı Schwitters'in resimleri, bu döküntülerle oynarken birdenbire oluşturuluvermiş etkisi bırakır. Schwit-

Resim 32,33,34
Resim VIII



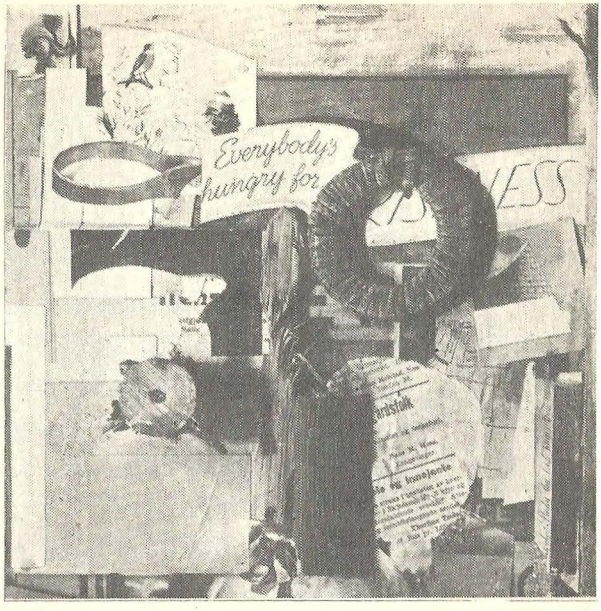
Resim 32: Kurt Schwitters, Das Huthbild/1919/Asamblaj, 87 x 74 cm/Zürih, C. Giedion-Welcker Kolleksiyonu

ters'e göre bu resimler, rastlantıların oluşturduğu yaşamın bir parçasını veriyordu. Bu resimlerin, yaşam bütününün parçaları olduğunu vurgulayabilmek için, bunları tek bir ad altında toplayarak numaralamıştı. "Merz" resimleri diyordu. İsimlerin pek çoğu gibi "Merz" de herhangi bir anlam taşımıyordu. Gelişigüzel bir sözden, "commerz" den alınmış bir heceydi. (Schwitters, resim kollajlarının yanında dil kolajları da yapıyordu. Sözleri parçalara bölüyor, hecelerin, harflerin yerlerini değiştirerek yeni sözcükler üretiyor, bunlarla şiirler yazıyordu. Ahengi olan, fakat hiç bir anlam taşımayan bu tür şiirlere en güzel örneği "Anna Blume" dizisi verir). Resimlerin adlandırılıp numaralanmasıyla, bunların yaşam bütünlüğüyle olan bağlarına sadece soyut bir şekilde işaret edilmiş oluyordu. Ama Schwitters parçayı, bütünün bölünmezliği ve sürekliliği içinde somut olarak göstermek istiyordu. Bu nedenle "Merz sütunu" diye adlandırdığı büyük bir plastik yapıya başlıyor. Bu yapı türlü buluş ve buluntuların (objets trouvés), çağrışım ve anıların bir karmasıydı ve hergün bunlara yenileri eklendiği için, durmadan biçim değiştiriyordu. Schwitters'e göre yaşamı rastlantılar oluşturuyordu; sanat yapıtı da yaşam-atılımının bir ürünüydü, geçiciliği

Sayfa 104

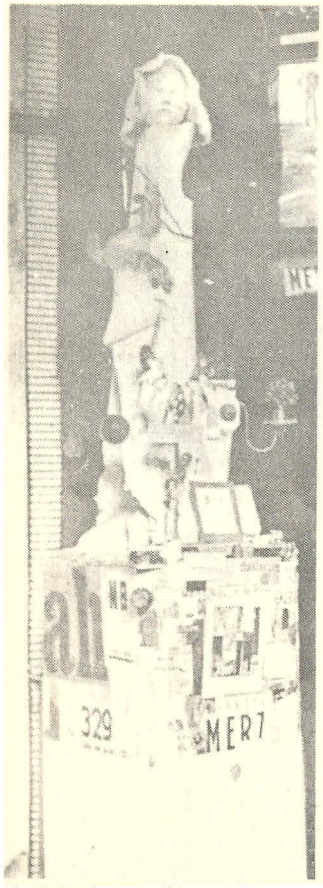


Resim 33 : Kurt Schwitters, Merzbild rosa-gelb /1943/



Resim 34 : Kurt Schwitters, Everybody's hungry for /1938/

içinde, doğan, büyüyen ve yokolan bir varlıktı. Hannover'deki evinin bodrumunda başladığı Merz sütunu, sanatçının, tesadüflerin önüne çıkarttığı buluntularla yavaş yavaş ürüyor ve evin çatı katına kadar çıkıyor. Fakat Merz yapısı çalışmaları bununla bitmiyor. Norveç'te, daha sonra İngiltere'de yeniden bu çalışmalar sürüyor. Schwitters, Merz yapıları üzerine yaptığı açıklamada, yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyor. Sütunun her yanına fotoğraflar, yazılar, resimler ya-



K. Schwitters, Merz sütunu

pıştırmış, oyuklar dehlizler açmış ve bunları adlandırmıştı. Goethe Mağarası adını verdiği oyukta "kutsal emanet" olarak Goethenin bacağı, Niebelungen mağarasında eski Cermen efsanelerinin hazineleri; Aşk mağarasında kafası ve kolları kopmuş sevgililer, tepelerinde aşk meleği Amor'u simgeleyen frengili bir çocuk; Ruhr havzasından kok ve linyit kömürü parçaları; bir genç kız cesedi, üç bacaklı bir fahişe; Persil sabunu ilanı; noel şarkıları çalan bir laterna; dimdik duran kafası kopuk bir "harp malûlu" vb. imgeler ve sembollerle donatmıştı Merz sütununu Schwitters. Gittikçe üreyen ve büyüyen bu dev yapı, nerede ve nasıl biteceği belli olmayan bir oluşumun somut belgesiydi. Merz sütunu yapıldığı zaman sanat çevrelerinde şaşkınlık uyandırmış, eleştirilere ve sert tepkilere yol açmıştı. Schwitters bu yapıtla ne söylemek istiyordu? Yapıcı — düşünmenin özgür yaratıcılık ortamında doğan bu yapıt, sanatın sonunun geldiğini mi haber veriyordu, yoksa yeni bir başlangıcı mı? Bu soruyu daha sonra Dada bölümünde yanıtlamaya çalışacağız.

Sanatın yaşama girebilmesi için, sanat eğitiminde temelden bir değişiklik gerekiyordu.

İş Eğitimine Dayanan Atelyeler

Sanatçı, XIX. yüzyıla kadar atölyelerde çıraklık yaparak yetişirdi. Bu atölyelerin ilk örneklerini Floransa'da görüyoruz. Floransa atölyelerinde eğitim elustalığına dayanıyor, teknik ve teorik öğretimle de temellendiriliyordu. Bugünkü anlamda bir uzmanlık daha yoktu. Leonardo, Verrocchio'nun atölyesinden çıktıktan sonra Sforza'nın hizmetine mühendis olarak girmişti. Diğer büyük Rönesans ustaları da yerine göre ressam, mimar, yontucu olarak çalışıyorlardı. Bununla beraber Floransa atölyeleri, baştaki ustanın kişiliğine, yeteneğine, meraklarına göre bazı ayrılıklar gösterirler. Robbia kardeşlerin atölyeleri seramik çalışmalarıyla ün salmıştı, Pollaiuolo'nun atölyesinde dökümcülüğe, Verrocchio'nunkinde yontu ve kuyumculuk işlerine önem veriliyordu. Bu ayrılıklar Barok döneminde daha artıyor. Bu dönemde çeşitli sanat dalları birbirinden ayrılıyor, aynı sanat dalında da bölünmeler başlıyor. Örneğin Hollanda'da manzara ressamları, cansız-doğa ressamları, portre, grup portresi, ev-içi ressamları yetişiyor. Bu gelişmeye göre atölye çalışmaları da değişiyordu. Böylece sanat eğitimi, canlılığını yitirmeksizin kuşaktan kuşağa geçiyor, sanat gelişmesine adım uydurarak ve zamanın gereksinmelerini karşılayarak sürüp gidiyordu.

"Ecole des Beaux-Arts"

İş eğitimine dayanan atölye geleneği, sanat okulları ve akademiler kurulduktan sonra da sürdürülüyor. Bu duruma 1863 de Paris'de Ecole des Beaux-Arts'da yapılan Violett-le Duc reformuyla son veriliyor. Bu sanat okulunda eğitimin, dışardaki sanat hareketlerinin etkilerinden, yani tutarsızlıktan kurtarılarak, değişmeyen sağlam temeller üzerine oturtulması isteniyordu. Bu temeli, herkesin kabul edebileceği bir klasik sanat üslubu sağlayabilirdi. XV. Louis zamanı Fransız kültür tarihinin parlak bir dönemiydi. Devlet bürokrasisi bu dönemin mirasçısı olarak kendini görüyor, öğretimi gelipgeçiciliğin üstünde tutabilecek olan klasik üslubu da XV. Louis üslubunda buluyordu. Gerçekte Violett-le Duc reformu, sanat eğitiminin belli bir üslup içinde dondurulmasından başka bir şey değildi. Dondurulmuş öğretim, sürekli gelişme içinde olan sanatla çelişkiye düşeceği için, soysuzlaşacaktı. Böyle de oluyor. Empresyonistlerle, akademide öğretilen sanatla akademi dışındaki sanat arasında bir uçurum açılıyor. Akademi, yaşamdan kopmuş, yaratıcılıktan yoksun, işin fırça ustalığına döküldüğü tutucu bir sanatın öğretildiği bir yer sayılmaya başlıyor.

Bu yüzden Paris'de XX. yüzyılın başlarında sanat eğitimi yeniden akademiden atölyelere kaymaya başlıyor. Genç sanatçılar artık akademide değil, André Lhote, Fernand Léger, M. Gromaire gibi tanınmış sanatçıların atölyelerinde çalışıyorlar. Buna benzer bir gelişme Fransa dışındaki ülkelerde de oluyor. Ecole des Beaux-Arts örneği kurulan sanat akademileri buralarda da vardı ve ilerici sanatçılar yüzyılın başındaki sanat devrimine adım uydurabilecek bir reformu zorunlu görüyorlardı. Hollanda'da De Stijl grubu, reformdan yana olanların öncülüğünü yapıyordu. Almanya'da W. Gropius, aynı düşünceyle Weimar'da Bauhaus'u açıyor. Bauhaus bir devlet kurumuydu. Fakat eğitim ve öğretim ilkeleriyle, devlet eliyle kurulan sanat okullarından ayrılıyordu. Bauhaus, Weimar'daki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'yla Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu bünyesinde birleştirmişti. Öğretim üç esas sanat dalında (mimarlık, resim, yontu) toplanmıştı. Fakat burada serbest sanat ve uygulamalı sanat ayırımı yapılmıyor, taşçılık tornacılıktan dokumacılığa kadar küçük sanatların her çeşiti öğretiliyordu. Bauhaus, emeğe ve el ustalığına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştı. Orada olduğu gibi burada da öğrencilerin çalışmaları tek sanat

dalında kalmıyor, buradan çıkanların, sahne dekorundan mobilya, tekstil ve sofra takımına kadar, kullanılan her türlü eşyayı tasarlayabilecek bir eğitimden geçmeleri isteniyordu.

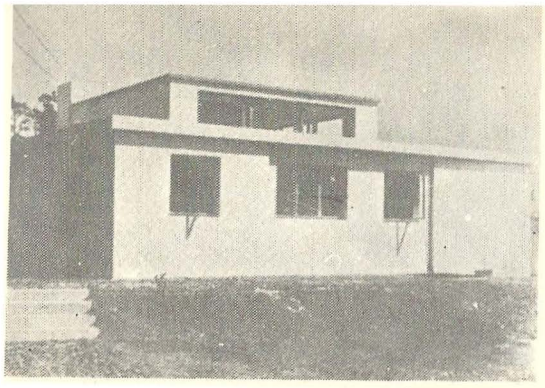
Bauhaus'un Eğitim Programı ve İlkeleri

Bu yüzden Bauhaus'un kuruluş programında iş eğitimi özellikle vurgulanır ve mimar, ressam ve yontucuların, sözün tam anlamıyla işçi oldukları söylenir. Sanatta yaratıcılığı okul öğretemezdi. Fakat sanatların temelinde yatan işçilik burada öğrenilebilirdi. Bauhaus'a girenlerden atölyelerde ve şantiyelerde çalışmaları isteniyordu. "Okul, atölyelerin hizmetindedir ve günün birinde atölye çalışmaları içinde eriyecektir... Bauhaus,da öğretmen öğrenci değil, usta ve çırak vardır" deniliyor(Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar).

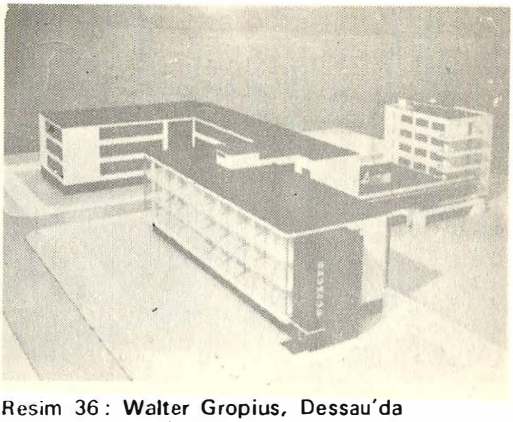


Bauhaus Sergi afişi

İş eğitiminin verimli olabilmesi, öğrencilerde yaratıcı güçlerin uyandırılmasına bağlıydı. Atölye çalışmalarında öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, yeni yaşama uyacak yeni biçimler oluşturmaları bekleniyordu. Bu yüzden Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başına getirilmişti. Gropius, kuruluş yıllarında marangozluk atölyesini yönetiyordu. Klee, vitray ve dokumacılık, Mo-



Resim 35 : Georg Muche, Bauhaus Deneme-Evi Weimar/1923/

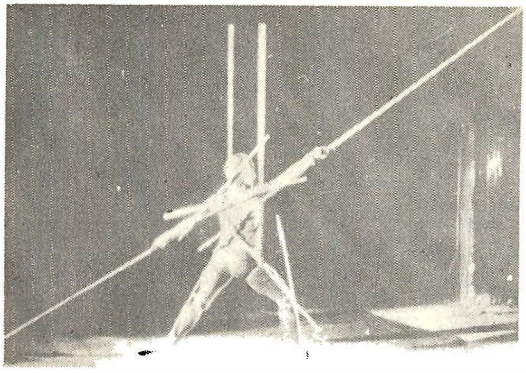


Resim 36 : Walter Gropius, Dessau'da Bauhaus Binası/1926/

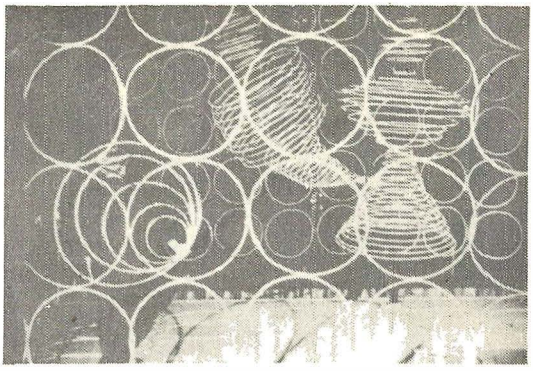
holy-Nagy metal işleri atölyelerinin başındaydılar. Dış ülkelerden Le Corbusier, Maleviç, Lissitzky gibi tanınmış sanatçılar konuk, konuk profesör ya da konferansçı olarak çağrılıyorlardı. 1920 de Weimar'da yapılan ilk Konstrüktivistler Kongresi'nde De Stijl'cilerle diyalog kuruluyor. Doesburg, 1921-23 arasında Bauhaus'a yakın çevrelerin çağrılısı olarak Weimar'da dersler veriyor. 1923 de öğrencilerin ve hocaların ortak çalışmalarının sergilendiği bir "Bauhaus Haftası" düzenleniyor. Sergilenen yapıtlar arasında tam olarak döşenmiş bir "deneme evi" (evin projesi Bauhaus hocalarından ressam Muche tarafından çizilmişti) yer alıyordu.Bauhaus haftasına Strawinsky, Oud, Einstein gibi yabancı sanatçı ve bilim adamları da katılıyorlar. Sergilerin yanı sıra ,hoca ve öğrencilerin birlikte çalışmalarıyla hazırlanan



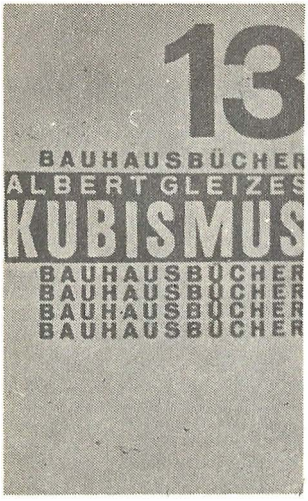
Bauhaus yayınlarından



Resim 37: Bauhaus Sahnesi, Deynek Dansı /Uzam oluşturan devinim/1928-29/



Resim 38: Bauhaus Sahnesi, Çember Dansı /Uzam oluşturan devinim/1928-29/



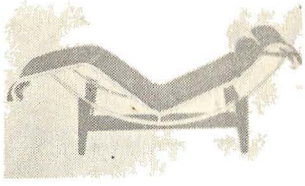
Bauhaus yayınlarından

tiyatro, müzik ve bale gösterileri yapılıyor. Bauhaus, "Bauhaus Dergisi" ve "Bauhaus Yayınları"yla 1926-31 yılları arasında sesini dörtbir yana duyurma olanağını buluyordu. Bauhaus, endüstri çevreleriyle alış-veriş halindeydi. XX. yüzyılın başında seri malı yapan fabrikalar pazara hâkim olmaya başlamıştı. Bauhaus, fabrikalardan sipariş alıyor, sanatçıların, seri mallarına biçim vererek kalite kazandırmalarına çalışıyor ve bu yoldan Bauhaus üslubunun halk kesiminde yayılmasını sağlıyordu. Böylece okulla yaşam, sanat dünyasıyla endüstri arasında sıkı bir ilişki ve işbirliği kurulmuştu. Bauhaus, sosyal sorumluluk taşıyan, toplumun gereksinmelerine karşılık verebilecek olan yeni bir sanatçı tipinin yetiştiği bir okul oluyordu. Bu sanatçı "tekniğe karşı değil, teknikle

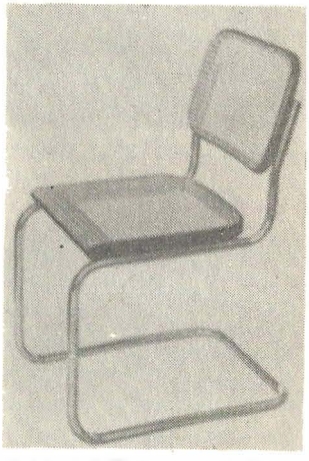
beraber'' olacak, kendinde, Gropius'un bir sözüyle, tekniker ve işadamı niteliklerini de toplayacaktı.

Eğitimde Esneklik ve Kollektif Çalışma

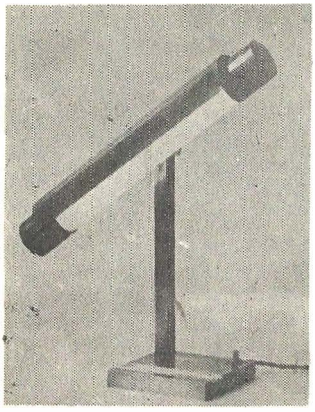
Bauhaus, Endüstri-çağı düşüncesinin oluştuğu bir eğitim merkeziydi. Sürekli bir gelişme içindeydi; öğretim kadrosu ve programı dondurulmamıştı. Kuruluş yıllarında (1919-25) koşullara ve gereksinmelere göre yeni atölyeler kuruluyor ve her sömester öğretim programı yeniden hazırlanıyordu. Fonksyonalizm ve Konstrüktivizm diye adlandırılan Dessau döneminde (1925-33) okulun yönü belirginleştiği halde bu gelişme sürüyor. Bauhaus (Yapıevi), adından anlaşılacağı gibi, herşeyden önce mimar yetiştirecek olan bir okuldu. Gropius, Hannes Meyer, M.van der Rohe gibi zamanın büyük mimarları okulu yönetiyorlardı. Böyle olduğu halde 1927 yılına kadar burada düzenli bir mimarlık öğretimi yapılmamıştı. Okulun kurucusu Gropius, kendi başına bir mimarlık bölümünün kurulması için zamanı erken buluyordu. Yapı sanatı, ona göre, bütün sanatları ve hertür elişçiliğini kendinde toplayan bir sanattı. Okulda bütün atölyeler kurulmadıkça ve atölye çalışmaları belli bir aşamaya gelmedikçe mimarlık bölümü kurulamazdı. Bütün XX. yüzyıl sanatçıları gibi



Le Corbusier



Bauhaus Atelyesi, sandalye modeli



Masa Lambası,/1928/ İngiltere

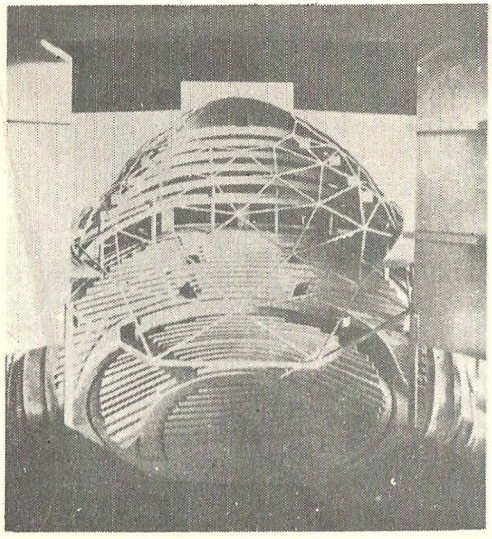


Kapaklı kâse,/1930/ Almanya



Bauhaus atelyesi, çay ibriği

Bauhaus'cular da yepyeni bir şey oluşturmanın coşkusu içindeydiler. Dünden kopmak ve yarınları yaratmak istiyorlardı. Gropius, "günümüzün mimarı yok daha" diyor, "biz sadece gelecekte mimar adına hak kazanacak olanları yetiştirenleriz. Yarının mimarı sanatın efendisi olacak; çölleri bahçeye dönüştürecek, göğe tırmanan harikalar yaratacak" (Geleceğin Adsız Mimarları sergisinde dağıtılan bir bildiriden). "Sanatın efendisi" olacak mimarı yetiştirmek için bütün atölyeler elbirliği yapmışlardı. 1923 yılındaki Bauhaus haftasında sergilenen "örnek ev"in tasarımını çizen bir ressamdı, Gropius'un marangozluk atölyesinin yardımıyla gerçekleşmiş ve Bauhaus'un öteki atölyelerinde yapılan eşyalarla döşenmişti. 1924 de çeşitli atölyelerin genç ustaları yapı sanatında çalışacak olan bir ekip kuruyorlar. Dessau döneminde hoca ve öğrencilerin, okul binası ve yedi usta evini yapmaları ve döşemeleri, gerçekleşen yaratıcı işbirliğine ilk örnekleri veriyordu. Bu ara Gropius'un planladığı Dessau İş bürosu, Törten'de kurulacak olan bir mahalle ve rejisör Piscator için hazırlanan "Total tiyatro" tasarımları üzerinde sürdürülen tartışmalar, Endüstri-çağı yapı sanatının gelişmesine yön veren atılımlar oluyor. Bütün sanatların içinde kaynaşacağı "büyük yapı",



Resim 39 : Walter Gropius, Das Totaltheater /1927/Erwin Piscator için hazırlanan tiyatro tasarımı

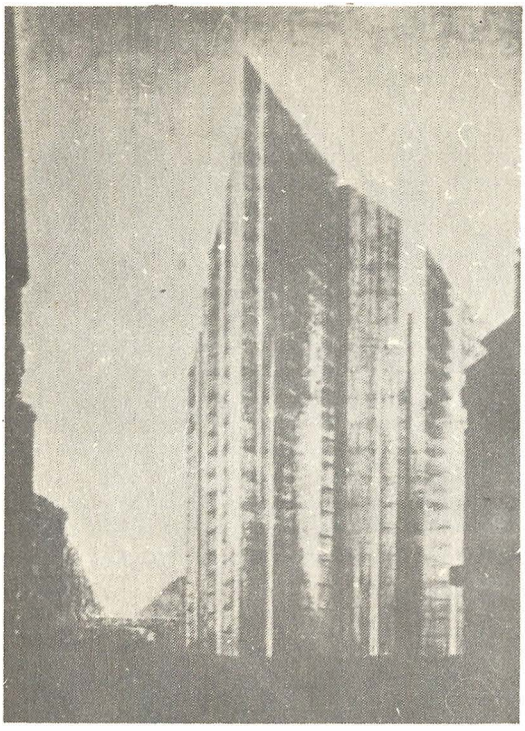


Resim 40 : L. Moholy-Nagy, Tiyatro afişi/1927/

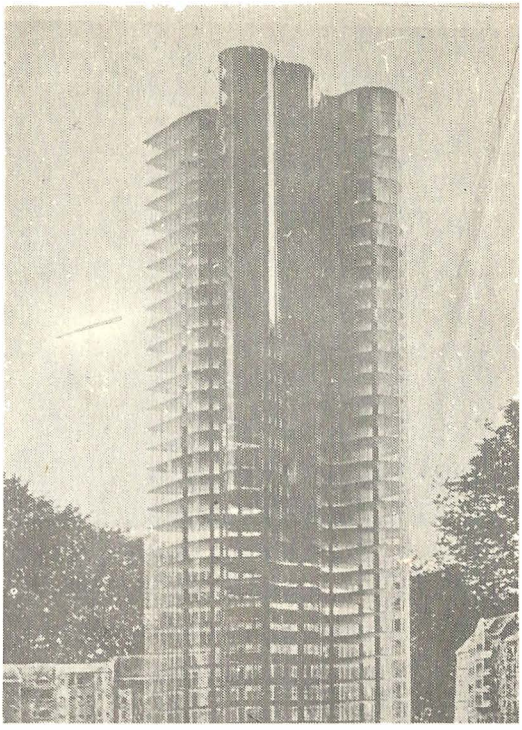
uzak da olsa, Bauhaus'un gerçekleştirmeye çalıştığı bir idealdi. Büyük yapı Endüstri-çağının simgesiydi. Gerçekleşmesi kollektif çalışmayı gerektiriyordu. Gerçi Bauhaus' dan çıkanlar mimar, ressam, yontucu, teknisyen olarak bağımsız çalışabilecekledi ama, birlikte çalıştıkları zaman birbirinin dilinden anlayan bir çalışma grubu kuracak ve yapıcı-düşünme etkinliği içinde, doğmakta olan yeni yaşam üslubunun oluşmasına katkıda bulunabileceklerdi.

Kollektif İş Eğitimine Tepki

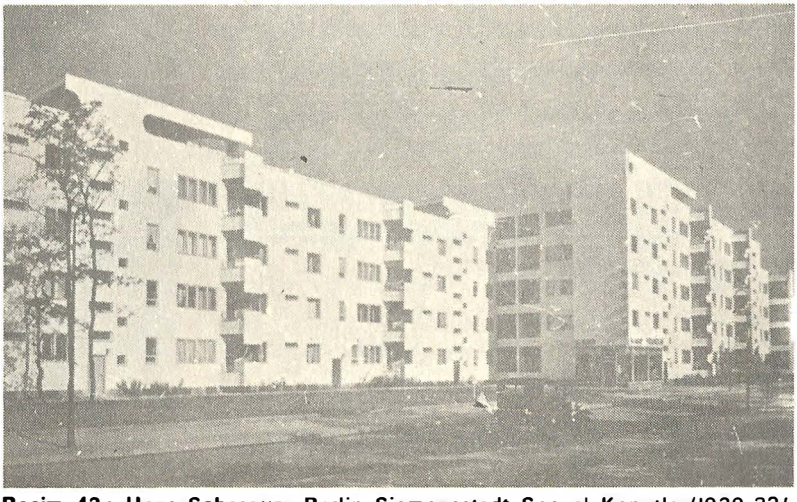
Yapıcı-düşünme temeli üzerine kurulan Bauhaus eğitim sistemi yeni bir çığır açmış, kısa zamanda başka ülkeler de bu



Resim 41 : Mies van der Rohe, Berlin /1921-22/ Friedrichstrasse'de bir gökdelen tasarımı



Resim 42 : Mies van der Rohe, Cam Gökdelen /1922/



Resim 43 : Hans Scharoun, Berlin-Siemensstadt Sosyal Konutlar/1929-32/

sistemi, yerel koşullara ve gereksinmelere göre değiştirerek benimsemişlerdi. Ülkemizde de bu yolda ilginç bir gelişmeyle karşılaşıyoruz.Bundan kırk yıl önce kurulan köy enstitüleri, Bauhaus'un kollektif iş eğitimine dayanıyordu. Enstitüleri bitirenler, köylerinde oluşturucu işbirliğinin öncüleri olacaklar, köylünün bilinçlenerek kalkınmasına yardım edeceklerdi. Bauhaus ilkesinin tarımcılık alanında önemli bir gelişmeye yol açabileceğini gösteren bu enstitüler, ne yazık ki kısa zaman sonra tutucu güçlerin tepkisiyle karşılaştılar ve 1947'de kapatıldılar. Bauhaus'da 1933 de Hitler Almanyasında aynı durumla karşılaşmıştı. Yeni sanatın "soysuz sanat" diye damgalandığı bu dönemi izleyen İkinci Dünya Savaşı, Bauhaus'la başlayan gelişmeyi kesintiye uğratıyor. XX. yüzyılın birinci yarısında tasarı olarak kalan "büyük yapı" ancak yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşme olanağını bulabiliyor. İkinci Dünya Savaşından sonra, dünyanın her yerinde büyük kütlelerin uyandığı ve yaşama hakkını aradığı bir dönem açılıyor. Ulusal sınırların, Doğu-Batı ayırımının önemini yitirmeye başladığı bu dönemde çeşitli kültür çevrelerinin kaynaştığı evrensel düzeyde bir endüstri kültürü oluşuyor.Bu kültürün taşıyıcısı, yeni bir insanlık anlayışının birleştirdiği bü-

yük toplumlardır. J. Burckhardt, Rönesans üzerine yazdığı ünlü kitabında yeni çağın bireysellik bilincinin uyanmasıyla başladığını söyler. Endüstri-çağı'nın ise, toplumsallık bilincinin uyanmasıyla başladığını söyleyebiliriz.

Sanatın Halka İnmesi

XIX. yüzyılın sonuna kadar sanatın taşıyıcısı, Kilise, saray ve zengin burjuva sınıfı olmuştu. Geniş halk kütlelerinin yaşam alanına girmek isteyen Endüstri-çağı sanatı, halka dayanmak zorundaydı. Ancak şu var ki kısa zamanda sanatta büyük bir devrim olmuştu. Fakat halk bundan habersizdi. Bu yüzden yeni sanatın öncüleri boşlukta duyuyorlardı kendilerini. Klee, 1924'de Jena'da verdiği bir konferansta, geleceğin sanatını pek açık olmasa da, az çok tasarlayabildiğini, fakat bu tasarının bir rüya olarak kalacağını söylüyor ve konferansı şu sözlerle bitiriyor: "...Tasarılarımızı gerçekleştirmeye gücümüz yetmiyor: çünki bizi taşıyan halk yok. Ama biz bu halkı arıyoruz. Bauhaus'da bu işe başladık. Orada her şeyimizi, nemiz varsa verebileceğimiz küçük bir toplumla, bir ortaklıkla işe başladık. Daha fazlası elimizden gelmiyor."

Halkı bulma, halka inme, halkla ilişki kurma, bu dönemin sanatçılarının başlıca so-

runlarıydı. Yeni sanatın taşıyıcısı halk olacağına göre, her şeyden önce halkın aydınlatılması gerekiyordu. Bu düşünceyle Bauhaus, yüksek öğrenimin belli bir sınıfın ayrıcalığı olduğu bir dönemde, kapılarını genç, yaşlı, okumuş, okumamış, sabıkası olmayan herkese açmıştı. Halk eğitimi için her yerde kurslar açılıyor, sergiler yapılıyor, konferanslar veriliyor, dergiler, manifestolar, bildiriler yayınlanıyor, yeni sanatın sesini halka duyurabilmek için her olanaktan yararlanılıyordu.

Sanatçıların bu yolda karşılaştıkları en büyük güçlük, geçmişe körü körüne bağlı kalan burjuva sınıfıyla, bunların sözcüsü olan tutucu aydınlardan geliyordu. Bunlar yıllanmış alışkanlıkların, gelenek ve törelerin koruyucusu olarak ortaya çıkıyor, halkla ilerici sanatçılar arasına aşılmaz bir duvar çekiyorlardı. Edilgin halk kütlelerinde yatan yaratıcı güçlerin uyandırılması için, bu duvarın yıkılması gerekti. Bu yoldaki ilk girişimler, İtalya'da Birinci Dünya Savaşından önce, Futuristlerden gelmişti. Theodor Daubler, "Im Kampf um die moderne Kunst" (1920) adlı kitabında, Floransa ve Prato'da gördüğü, Marinetti, Carrà ve Boccioni'nin elebaşı oldukları iki sokak gösterisini anlatır. Floransa'dakinde Carrà, tanınmış iki sanat eleştiricisi-

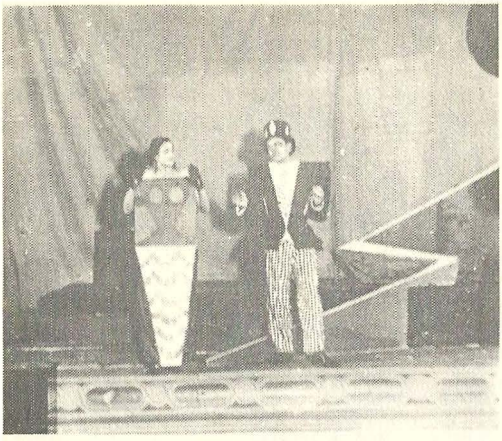
nin Santa Croce meydanında derhal idam edilmelerini istiyor. Pampini, "Floransalılar, uşak çocukları" diye bağırıyor. Bu ara ortalık karışınca halka haşlanmış makarna, domates ve ampuller atılıyor. Sosyalist olan Prato'da kilise önünde çıkan kavga dövüş, ancak jandarma gücüyle yatıştırılabiliyor.

Dada Hareketi

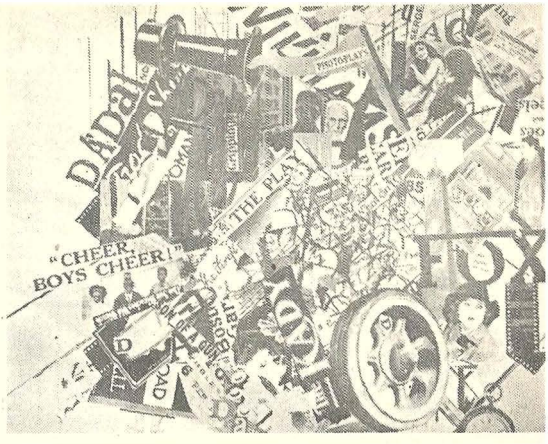
Futuristlerin bu girişimleri, Birinci Dünya Savaşı sırasında Dada hareketiyle yeniden canlanıyor. Dada bir sanat akımı değildi. Çeşitli sanat dallarından gelen sanatçılar, halk kesimindeki girişimlerini böyle adlandırmışlardı. 1916 da Zürih'te başlayarak kısa zaman da Avrupa'nın kültür merkezlerine, oradan Kuzey ve Güney Amerika'ya yayıldıktan sonra 1923 te dağılan Dada hareketine ressam, yazar, tiyatrocu, filimci, çeşitli sanat çevrelerinden gelen sayısız sanatçı katılıyordu. Zamanında Dada, savaş ve savaş sonrası ortamının yarattığı bunalım içinde bir çılgınlık gibi görünüyor ve sanat tarihinde bir kargaşalık ve anarşi olayı olarak niteleniyor ve kısa zamanda unutuluyor. XX. yüzyılın ikinci yarısında Dada, sanat çevrelerinin yeniden ilgisini çekiyor ve belgeler toplanarak rekonstrüksiyonu yapılıyor. Bugünün gözüyle bakınca, Dada hareketini bir anarşi eylemi olarak görmüyoruz. Kuşkusuz Dada pek çok



Resim 44 : Carlo Carrà, Manifestazione Interventista,/1914/Karton üzerine kolaj, 38,5 x 30 cm/Milano, Mattioli Kolleksiyonu



Resim 45: Bir Dada Kabaresi, Kostümler Sonia Delaunay



Resim 46: Georg Grosz-John Heartfield, Öğle vakti 12'yi 5 geçe-büyük kentte olup-bitenler/1920/Montaj/

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
u uu u
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

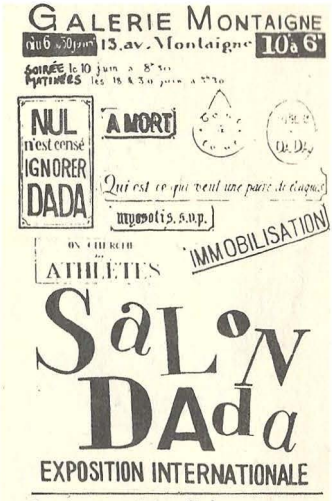
Hugo Ball, Soyut sözcüklerle ses-şiiri

şeyi yıkmak istiyordu. Fakat yıkıcılık Endüstri-çağında yeniden başlamanın temel koşulu değil miydi? Mondrian, zamanımızda yıkıcılığın yeterince önemsenmediğinden yakınmamış mıydı? Geçmişle hesaplaşma ve gelenekleri tasfiye, Endüstri-çağı sanatının çıkış noktasıydı. Dada bu temizlik hareketini halk kesimine indirmişti.

Dada Zürih'de "Kabare Voltaire" de başlıyor. İlk Dadalardan Huelsenbeck buradaki günleri anlatırken Kabare Voltaire'i bir cadı kazanına benzetir. Rus, Fransız, Alman, İsviçreli ve Romanyalı, çeşitli uluslardan sanatçılar burada toplanmış gürültü ve kargaşalığı, ortak bir dil, bir anlaşma aracı haline sokmuşlardı. Sabahtan akşama kadar tokmaklar, ziller, çıngıraklar, türlü ilkel sazlarla

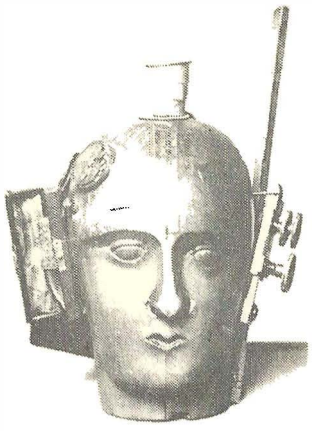
bir cehennem gürültüsü içinde hora tepiliyor, hep bir ağızdan ayrı dillerde şiirler okunuyormuş. Kabare, ardı arkası kesilmeyen başdöndürücü bir yaşam kaynaşmasının sahnelendiği bir yer haline getirilmiş. Zürihliler, esnafı, zenaatçısı bu kargaşalığa dayanamayıp ayaklanmışlar. "İşin en güzel yanı buydu" diyor Huelsenbeck. "Kimlerle işimiz olduğunu şimdi anlamıştık". Rahatının, içinde bulunduğu düzenin bozulmasından korkanlara, çıkarcılara, mal mülk düşkünlerine, paracıklarının üstüne titreyenlere, kısaca burjuva sınıfına karşıydı Dada. Savaş Dada'yı yaratmıştı. Dada'da burjuva sınıfına karşı savaş açıyordu. Dada yıkıcılıktı! Dada anarşiydi! Dada komünizm kışkırtmacılığıydı! Herkes böyle görüyordu Dada'yı. Onlar da bunu seve seve benimsemişlerdi.

Kabare Voltaire'de başlayan, çarçabuk başka ülkelere yayılan Dada-kargaşalığından, sonradan Bertold Brecht'in çok yaygınlaşacak olan bir sözüyle "yabancılaştırma etkisi" (Verfremdungseffekt), uyandırmak için yararlanılıyordu. Bu yoldan çevremizi, burada olup bitenleri, alışkanlıklarımızdan sıyrılarak yeni bir gözle görmemiz isteniyordu. Sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, karikatür, fotomontaj, kabare, güldürü dergileri, yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik - bütün



Dada sergisi afişi


Otto Dix, Savaş kalıntıları, /1920/



Raul Hausmann, Mekano Dada /1921/Asamblaj, yüksekliği 32 cm

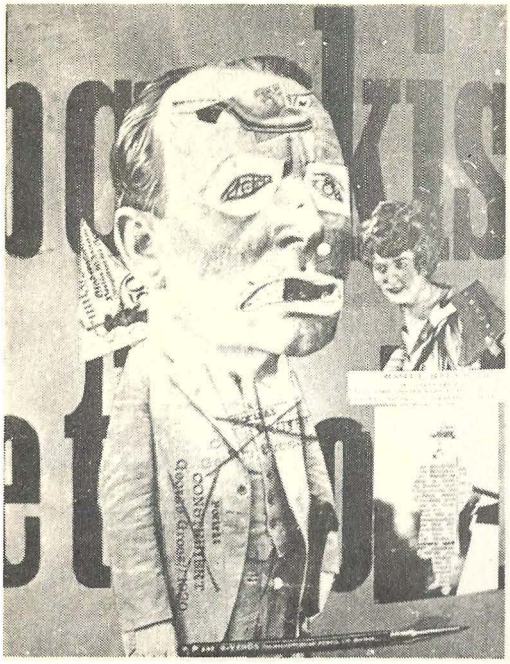
Resim 47

Sayfa 120 - 121

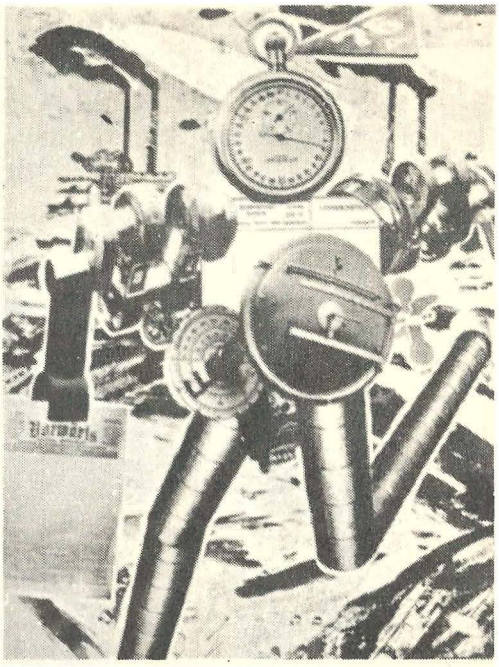
bunlar, Dadaların yabancılaştırma etkisi uyandırabilecek olan ortamı yaratabilmek için başvurdukları çarelerdi. Kabarenin yanısıra yazın-geceleri düzenleniyor, burada Dada müziği çalınıyor, Dada dansları (Dadatrott) yapılıyor, Dada şiirleri okunuyordu. Saçmalama, alaya alma, şaka, ciddi, eylence, eleştiri, oyun hepsi birbirine karışıyordu. Dada'cılar büyük emprovizasyon ustalarıydı. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlayamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmekti. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiç bir şey kurtulamıyordu. Konuşma ve yazı dili, anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünüyor, Schwitters' de gördüğümuz gibi, hecelerin yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretiliyor, bunlarla ses ve söz kolajları yapılarak, şiir dilinin duygusallığı, bürokrasi dilinin boş kalıpları, politik nutuklar, büyük sözler, demagoji, olanca güldürücülüğüyle sergileniyordu. Her alanda olduğu gibi, bir anlaşma aracı olan dilde de kalıpları ve kalıpçılığı kırmak istiyordu Dada. Bu kalıpların başında "deha" ve



Resim 47 : Georg Grosz, Toplumun Dayanakları, yağlı boya / 200 x 108 cm. / Berlin Nationalgalerie



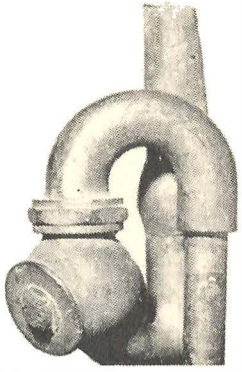
Resim 48: Raul Hausmann, Sanat eleştirmeni /1919/Londra, Tate Gallery



Resim 49: John Heartfield, Avrupa'da Bir Hortlak Dolaşıyor/1927/Montaj/

"üstün insan" edebiyatının, insanı yüceltmek için kullandığı aşınmış kavramlar geliyordu. Sanatçının yaratıcılığı üzerine söylenenler, Max Ernst'e göre bir masal, Kutsal Kitap'ta anlatılan yaratma mitosunun hazin bir kalıntısından başka bir şey değildi. Sürrealizm'in "otomatizm" ilkesi, büyük adam kültünün yıkıldığı bu dönemde ortaya çıkar. Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan "değişmez" kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir "sa-

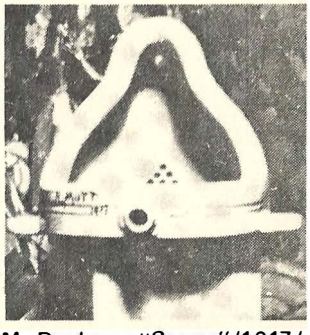
nat tapınağı" gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük gereksinmeler için kullanılan ütü, telefon, oturak gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek bunlara yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak ortaya sürülüyordu. Dadalar, hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla "ready made" diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini M.Duchamp ve Man Ray veriyor.



Norton Schamberg, Ready made/1918/

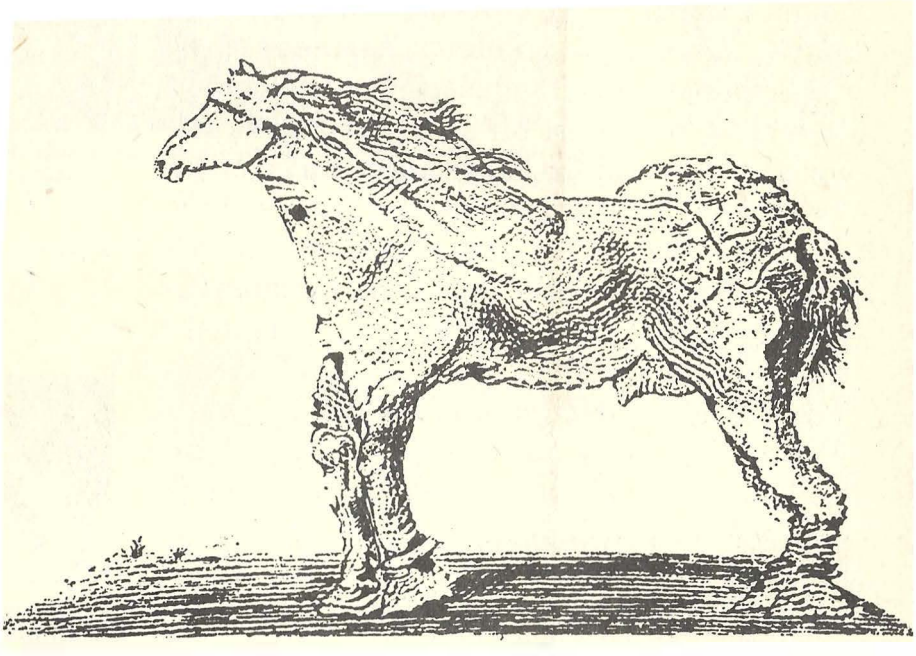
Schwitters Merz sütununu böyle bir ortamda yapmaya başlamıştı. O da zamanın sanat anlayışına, "deha edebiyatına", geleneksel sanat kurumlarına, müzelere, akademilere karşıydı. Merz sütunu bir sanat yaratması olarak değil, raslantıların oluşturduğu bir yapıt olarak ortaya çıkıyordu. Schwitters, yaşamı boyunca onu uğraştıran bu yapıtla yüksek düzeyde bir sanat yaratması sergilemek istemiyor, imgeleri, oyun ve şakayla karışık buluşlarıyla başı sonu belli olmayan bir oluşturma sürecini gözönüne seriyordu. Bu döneme kadar gözönünde gös-

Sayfa 104



M. Duchamp "Çeşme"/1917/ Ready made

teri yapanları, halk panayırlarda görmeye alışmıştı. Şimdi yaratıcı bir sanatçıyı bu rolde görüyor. Gerçi Schwitters'in sanatı bu dönemde dar bir çevrede kalıyordu. Kleenin dediği gibi "taşıyıcısı" olacak halkı daha bulamamıştı. Fakat Schwitters'de Klee, Mondrian, Gropius gibi onu bulmanın çabası içindeydi.



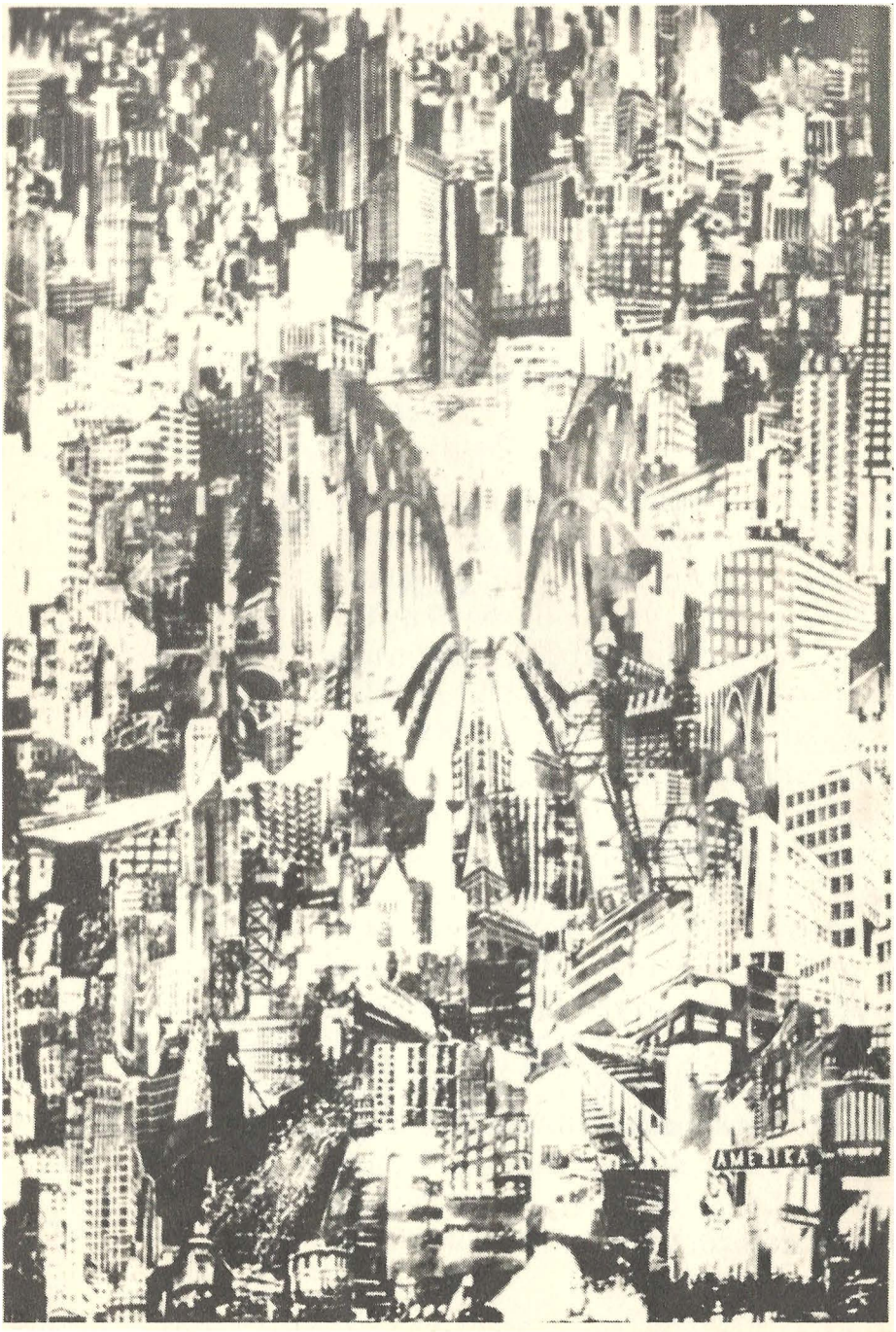
Resim 50 : Max Ernst, "Histoire Naturelle"den/Frotaj/

BÖLÜM IV

YARATICI TOPLUMA DOĞRU

XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Sanat

Endüstri-çağı toplum çağıdır. Sanat bu çağda toplumun dünyasını ve yaşam üslubunu oluşturmak görevini üstleniyor. Bu kitapta, XX. yüzyılın birinci yarısında, bu dünyayı oluşturan güçlerin ardındaki düşüncenin nasıl doğduğunu ve geliştiğini gördük. Bu düşüncenin sanat alanındaki etkinliği, XX. yüzyılın ikinci yarısında da sürüyor ve önemli değişikliklere yol açıyor. 1950 den sonra sanat çalışmalarının ağırlığı resim ve yontu dallarından yapı sanatına kayıyor. Yapı sanatı temelinden değişiyor. Geleneksel yapı tipleri, otel, okul, hastane vb. yapılar yeni bir anlayışla, toplum çağının gereksinmeleri gözönünde tutularak ele alınıyor. Biçim ve fonksiyon sorunları bu açıdan çözümlenilmeye çalışılıyor, Ayrıca eskiden olmayan yeni yapı türleri, hava meydanları, sosyal konutlar, moteller, supermarketler, sergi, konferans, ve kongrelerin yapıldığı büyük kültür



Resim 51 : Paul Citroen, Metropolis/1923/Kolaj

merkezleri ortaya çıkıyor. Büyük kentler kuruluyor, geleceğin dev kentleri, toplum yaşamındaki gelişmelere ayak uydurarak gittikçe büyüyebilecek olan kentler. Dörtbir yana uzanan dallarından yere kök salarak yürüyen ağaçlara benzeyen kentleri, Alfred Döblin, 1924 de yayınlanan "Dağlar, Denizler ve Devler" adlı romanında bir utopya olarak düşünmüş ve bunlara "yürüyen kentler" demişti. Bu utopya bugün gerçekleşmiş bulunuyor. Klee'nin "önemli olan biçim değil, fonksiyondur" ilkesi, günümüz yapı sanatının da bir temel ilkesi oluyor. Hiç bir şey dondurulmuyor, biçim, toplum yaşamındaki değişen gereksinmelere göre sürekli bir değişim ve gelişim içinde tutuluyor. Günümüzde dev boyutlar alan "büyük yapı" (der grosse Bau) nın oluşmasına katılan ressam ve yontucular, etkinliklerini kollektif çalışma içinde sürdürüyorlar. Bu yüzden yapıtları da yapı içinde yabancı bir öge olarak kalmıyor, onun bünyesine girerek, ona özgü bir öge oluyor. Bu dönemde görsel sanatlar, serbest sanat olarak da etkinliklerini sürdürüyorlar. Fakat yaratma özgürlüğüne kavuşan sanat etkinliği içinde ressamlar ve yontucular doğa taklitçiliğine düşmüyorlar artık. Sanatın işlevi öznel dünyaları aşarak "olası-dünyalar"a açılmak, "yeni gerçek" ler

yaratarak dünyamızı zenginleştirmek oluyor.

XX. yüzyılın ikinci yarısında uygulamalı sanatlarda büyük bir gelişme oluyor. Moda, tekstil, reklamcılık ve kitapçılık alanlarında grafik sanatlar görülmedik bir önem kazanıyor. Reklamcılık, yeni bir resim ve yazın dilinin doğmasına yol açıyor. Pop Art, Op Art, Hapening, Aksyonculuk vb. adlar altında geniş çevrelerin ilgisini çekecek yeni akımlar ortaya çıkıyor. Bu tür akımlar, kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok, gözü şenlendiren, ya da görenleri belli bir davranış ve tutuma zorlayan olumlu olumsuz bir oluşturmayı sergilemek istiyorlar. Bunlardan pek çoğuna Schwitters tükenmez bir esin kaynağı oluyordu. Bu yapıtların çoğu kısa ömürlüdür, sergilenmek üzere yapılır, sergi kapandıktan sonra atılırlar. Kimi oluşturmalarsa, sadece bir gösteridir, sanat yapıtı olarak sergilenebilecek elle tutulur bir şey ortaya çıkmaz.

Endüstri-Çağı Toplumunda Bireyin Yeri

Standartlaşmaya doğru gidiş, endüstri dünyasının en karakteristik yanıdır. Oturduğumuz evler, kullandığımız eşya, yaşam biçimimiz giderek standart ölçülere ve örneklere uydurulmaya çalışılıyor. Endüstri-çağının yaşam üslubu eşitliğe dayanıyor, ayrıcalık tanımıyor. Giyim kuşamdan birbi-

rimizle olan ilişkilerimize, en yüzeysel olandan dostluk ve sevgi gibi en yüksek değerlere kadar her şeyde sosyal norm ve törelerin etkisi duyuluyor. Dünyanın her bir yanını saran moda salgını, kişisel özellikleri hatta etnik ve cinsel ayrılıkları bile maskeleyen ortak tipler yaratıyor ve bunlar durmadan değişiyor.

Değişmiş bir dünyada yaşıyoruz. Bu dünya Rönesans'dan XIX. yüzyılın sonlarına kadar süren kültür geleneklerinin yıkıntıları üzerinde yükseliyor. Yeniçağın değerler dünyası, Rönesans'da uyanan bireysellik bilincine dayanıyordu. Endüstri dünyası yeni bir bilince, XX. yüzyılda uyanan toplum bilincine dayanıyor. Bu devrim, Batılının kafasında altıyüzyıldan beri kök salan bireysellik bilincinin sona erdiğini mi gösteriyor? Toplum çağında, bugünün ve yarının toplumlarında bireyin yeri ne olacak? Bireysellik bilincinin taşıdığı değerler dünyası yıkıldıktan sonra birey ayakta durabilecek mi? Bireysellik bilinci, kapitalist burjuva toplumunun sadece bir kalıntısı mı? Ondan başka hiç bir şey değil mi? Bu sorun günümüzün baş sorunu oluyor. Eski-yeni kavgası, kuşaklar arasındaki anlaşmazlıklar, ideoloji çatışmaları, eğitim ve öğretim kurumlarındaki patlamalar—çağ değişiminin yarattığı

bütün bu bunalımlar hep bu sorun etrafında dönüyor.

Bireysellik bilincinin eleneceği bir toplum düzenine doğru gidiyorsak, haklı olarak günümüzde Ortaçağa bir dönüşten sözedilebilirdi. Çünki Ortaçağda bireysellik bilinci daha uyanmamıştı. Toplum içinde insan, kendini birey olarak değil, sadece din kardeşi olarak duyuyordu. Ancak şu var ki Ortaçağ bir inanç çağıydı, Endüstri-çağı ise toplumların bilinçlendiği bir çağdır. Bu çağın insanı mutluluğu öte-dünyada değil yeryüzünde arıyor; din kardeşi olarak değil insanca yaşama hakkını arayan birey olarak topluma bağlı duyuyor kendini. İnanç çağlarını geride bırakmış bulunuyoruz. Ortaçağ yaşamını sürdüren geri kalmış toplumlarda bile inanç beraberliği bugün bağlayıcı bir güç olmaktan çıkıyor, bu toplumların, terör, anarşi ve ideoloji çatışmaları içinde bölünmelerini önleyemiyor. Bireysellik bilincinin yitirilmediği, ama onun temelden değiştiği bir çağda yaşıyoruz. XIX. yüzyıl burjuva toplumunda bireysellik, kişisel özgürlüğün dar sınırları içinde kalıyordu. Toplum bilincinin uyandığı yerde bireysellik, bu sınırları kırma, sosyal sorumluluk içinde kendini aşma, kişiliğini yitirme değil, kişiliğinin tüm olanaklarını sonuna değin kullanma özgürlüğü

anlamını taşıyor. Yaratma özgürlüğü, Tanrıya özgü bir etkinlik olarak anlaşılmıyor artık. Çağımızda toplumun inanç doğmalarına dönmesi değil, yaratma özgürlüğüne kavuşması isteniyor. Bu aşamaya varılabilmesi için, tekniğin tüm olanaklarından yararlanılması, yaşam standartının yükseltilmesi, insanların ağır iş altında ezilmemesi, çalışma saatlerinin azaltılıp boş zamanların değerlendirilmesi, kısaca herkese eşit olarak insanca yaşama hakkının tanınması gerekiyor. Ancak o zaman toplumda yatan yaratıcı güçlerin uyanması beklenebilir. Burjuva toplumunun anladığı bireysellikten çok başka bir bireysellik anlayışıyla karşı karşıyayız. Bu bireysellik anlayışı içinde yaratma özgürlüğü, değerler dünyasının en üstünde, Maleviç'in sözüyle "her türlü çıkarın ve bencilliğin ötesinde" en yüksek değer olarak yer alıyor.

Utopya mı, Gerçek mi?

Yaratıcı toplum ideali bugün pek çoklarına bir utopya olarak görünmektedir. Gerçi bu ideal günümüzde beyin işçilerinin dünyasında gerçekleşmiş bulunuyor. Bilim ve sanat adamları uzun zamandan beri kollektif çalışmaya alışmış bulunuyorlar ve bu zorunluk onların yaratma özgürlüğünü kısıtlamıyor, artırıyor. Fizik alanındaki büyük gelişmeler buna en güzel örneği vermiyor

mu? Fakat aydınlar arasında gerçekleşebilen bir ideal, halk kesiminde bir utopyadan öteye gidebilir mi? Böyle düşünenlere göre "yaratıcı toplum" Platon'dan beri aydınların iyi bir dünyaya ulaşma çabasıyla kafalarında kurdukları bir utopyadan başka bir şey değildir. 1924'de Rus rejisörü A.N. Tolstoi "Aelita" (Uzay Gemisi) adlı filminde böyle bir düşüncenin peşinde giden bir bilimadamını bize tanıtır. Dizginlenmeyen bir hayalgücünün sürüklediği bu bilim adamı Mars'a gitmek için bir uzay gemisi yapıyor ve orada (Mars'da!) bir toplum devrimi yapmayı tasarlıyor. Devrim gerçekleşemiyor ve filim bilimadamının başarısızlığıyla sona eriyor. Filmin son sahnesinde bilimadamı: "yoldaş, rüyalara son verme zamanı geldi, uyan, haydi iş başına!" diyerek bütün plan ve projelerini ateşe atıyor. Devrim sonrası Rus yönetiminin Batı yanlısı Rus aydınlarına uyarısı sayılabilecek olan bu filimde sözü edilen düşlerin pek çoğu bugün yeryüzünde gerçekleşmiş bulunuyor. XX. yüzyılın görünümünü altüst eden, bize olası-dünyaları açan bir çok tasarı geçmişte hep düş olarak tanımlanmışlardı. Zaman böyle olmadığını gösterdi. Utopya olarak düşünülen şeylerin gerçekleştiği bir yüzyılda yaşıyoruz. Yaratıcı toplum ideali de, gelişmiş ülkelerin pek

çoğu için bir utopya değil bugün.

Bütün bu söylenenlere evet denilse bile, yaratıcı toplum idealinin bir insanlık ideali olarak gerçekleşebileceğine inanmanın aşırı bir iyimserlik olacağı söylenebilir. XX. yüzyıl birbirinden korkunç iki dünya savaşı yaşadı. Bunlardan ikincisi bir tümsavaş oldu ve tekniğin yıkıcılığı beklenmedik boyutlar aldı. Savaş alanı cephelerden içerlere yayıldı, nice şehirler yerle bir oldu. Savaşı izleyen barış tam bir huzur getirmedi ve büyük devletlerin silahlanma yarışıyla yeniden savaşa hazırlık dönemi başladı. Bu koşullar altında tekniğin, toplumda yaratıcı güçlerin uyandırılması yolunda kullanılabileceğine inanılabilir mi artık?

Doğru. XX. yüzyılda tekniğin sadece insanlığın yararına kullanıldığı söylenemez. Fakat tekniğin getireceği tehlikelere karşı nasıl karşıkonabilir? Tekniğe karşı direnmek ve teknik gelişmeleri önlemekle mi? Tekniğin tarihi insanlığın tarihi kadar eskidir. Teknik araç ve gereçler, tarihöncesi çağlarda insan varlığını kanıtlayan en eski belgelerdir. Yaşayabilmek, yaşam savaşımını sürdürebilmek için, insanoğlu taşı sürtüp ateşi buluyor, yontup silah yapıyor, korunmak ve avlanmak için, balta, mızrak, ok vb. aletler kullanıyor. Teknik buluş, hayvana oranla, iç-

güdüleri yetersiz olarak dünyaya gelen insanın bir yaşam koşuluydu. Toprağa yerleşip, tüketicilikten üreticiliğe geçtikten sonra, teknik gelişme gittikçe hızlanıyor. İnsan, doğa üzerinde tam bir egemenlik kuruncaya değin uzun bir zaman geçiyor. Fakat bu aşamaya bir kez varıldıktan sonra teknik sorunsal oluyordu. Niçin teknik? Teknik buluş, insan varlığının özüne ait, onun varlığından koparılamayacak olan bir yetenekti. Teknik gelişme durdurulamazdı. Fakat toprağa yerleşen insan doğa üzerinde eğemenliğini kurduktan sonra, ilk kez bu gelişmenin insanlığı nereye götüreceği soruluyor ve sonuçlarından korkuluyordu. Teknik, binlerce yıldan beri toprağa kök salmış olan insanın bastığı yeri temelinden sarsıyor, insanı topraktan koparıyordu. Bu gelişme insanı yokedecek olan bir makinalaşmaya mı gidiyordu? XIX. yüzyılın sonlarında, geleceğe ilişkin kaygı uyandırıcı bir çok sorun ortaya çıkmıştı. Endüstri dünyasını yapan ve oluşturan düşünme bu sorunlara yanıt olarak ortaya çıkıyor. Büyük toplumların bilinçlendiği ve özgürlüğünü aradığı bir dönemde "niçin teknik" sorusu yapıcı düşünmenin insanlık ideali ile yanıtlanıyordu. Topraktan kopan büyük toplumlara yeni yaşam alanları açmak, yeni bir yaşam üslubu oluşturmak,

yeni yaşama uyabilecek kuşaklar yetiştirmek ve onlarda yatan yaratıcı güçleri uyandırmak için teknik isteniyordu. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde başıboş bir güç olmasından korkulan tekniğe yön veriyordu bu insanlık ideali. Yapıcı ve oluşturucu düşünme tekniğe karşı değil, teknikle birlikte, onun beyni ve ruhu olarak endüstri dünyasını oluşturuyor.

Bütün bu gelişmeye karşın, tekniğin getireceği olumsuz sonuçlardan korku, giderilmek şöyle dursun artmış bile bulunuyor. Günümüzde teknik, insanlığın başı üstünde Demokles kılıcı gibi sallanıyor. Teknik gelişme bugün öylesine dev boyutlar kazanıyor ki, tekniğin yapıcı ve yıkıcı güç olarak kullanılmasında, ötedenberi olduğu gibi, denge sağlanabileceğini düşünemiyoruz artık. Gelecekte bu karşıt güçlerden hangisi ağır basacak? Teknik insanlığın buyruğuna mı girecek, yoksa başıboş bir güç olarak insanlığı felâkete mi sürükleyecek?

Dünya Barışının Güvencesi

Bu soruna, az gelişmiş ülkelerle gelişmekte olan ülkelerin çözüm getirebileceği kanısındayız. Büyük bir çoğunluğu uzun süre sömürge yaşamı sürdürmüş olan bu ülkeler ötedenberi büyük devletler arasında, dünya barışını sarsan anlaşmazlıklara neden oluyorlardı. Günümüzde az gelişmiş ülkelerden

çoğu–iki büyük dünya savaşından sonra Avrupa devletleri aradan çekildiği için–ya Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğinin ya da Amerika Birleşik Devletlerinin yanında yer alıyor ve dünya egemenliği için savaşan bu iki dev güçten birinin dümen suyunda gitmek zorunda kalıyorlar. Emperyalist güçlerin uydusu olmak ve sömürülmek, az gelişmiş ülkelerin değişmez bir alınyazısı mıdır? Yakın zamanlara değin böyle sanılıyordu. Fakat bugün savaş sonrasının çöküntüleri üzerinde yeni bir Avrupa doğuyor. Bu Avrupa, silahlanma yarışmasında kullanılan tekniğin insanlığın yararına kullanılması için, dünyaya çağrıda bulunuyor. Bu çağrı yabancı gelmiyor bize. Onun sesini bu yüzyılın başından beri Batılı sanatçıların, düşünürlerin ve bilimadamlarının ağzından hep işitiyorduk. Bu dönemde Batılı aydınların geleceğe ilişkin düşüncelerini, 1921'de yayınlanan üçüncü De Stijl manifestosu en açık biçimde dile getiriyor. ("Yeni Dünya Düzenine Doğru" De Stijl, yıl 4 sayı 8 Leiden 1921.) Manifestoda kapitalist ve sosyalist ülkeler düzenbazlılıkla suçlanıyor, "Yeni Avrupa" dan ve onun taşıyacağı "yeni dünya düzeni" nden sözediliyor ve bütün yaratıcı güçlerin burada sözde kalmayacak olan bir düşün ve işbirliği içinde buluşmaları isteniyordu. Bu

düşünceler, yüzyılın birinci yarısında sadece dilek olarak kaldı ve insanların bir dünya savaşından sonra ikincisine girmesini önleyemedi. Bir üçüncüye sürüklenmesi önlenebilecek mi? Buna inanıyoruz bugün. Çünki büyük toplumların uyandığı bir çağda hiç bir ülke başka bir ülkenin uydusu olmak istemiyor artık ve özgürce yaşama hakkını arıyor. Sömürülen ülkelerin özgürlüğe kavuşmasını, Avrupa Birliğinden yana olanlar, dünya barışının en büyük güvencesi olarak görüyorlar. Yeni bir yol açılıyor az gelişmiş ülkelerin önünde; onları özgürlüğe, insanları barışa götürecek olan yeni bir yol..

Bize Gelince...

XX. yüzyılın ilk çeyreği Batı'da olduğu gibi bizde de büyük değişikliklere gebeydi. Tanzimattan beri ülkemizde bir çok reformlar yapılmıştı. Fakat bunlar Batı örneklerini taklitten öteye geçememişler, yüzeyde kalmışlardı. Atatürk devrimi, Batı'nın çağ değişimini yaşadığı bir dönemde, derine inmeyi, hakikat anlayışında ve düşünce tarzında kökten bir değişmeyi zorunlu görüyordu.
"Hakikat", Doğulu'ya göre, her türlü değişikliğin üstünde ve ötesindedir. İslam dini "değişmeyen hakikat" anlayışını Musevilik-

ten almış ve onu benimsemişti.* Müslümanlıkta hakikat Tanrı Buyruğunda belirir. İslam dininin taşıyıcısı "Söz" (kelâm) dır. Öğretimin temeli Söz'de dondurulan, değişmeyen hakikatlara dayanır. Medrese bu hakikatların bekçisidir ve "nakil" geleneğiyle bunlar kuşaktan kuşağa iletilir.

Doğmaların kırılması, medreselerin kapatılması, nakil geleneğinin yıkılması, İslam dünyasında ilk kez Türkiye'de Cumhuriyet döneminde başlar. Hakikatin bir veri olmadığını, kazanılması gereken bir değer olduğunu bu devrim bize öğretti. Verilmiş hakikatlar (doğmalar) bizi tek yönlü düşünmeye alıştırmıştı. Tek yönlü düşünmeyle değil dünyayı, kendimizi bile tanıyamıyacağımızı bu dönemde öğrendik. Yahya Kemal, Fransa'ya gidip başka bir kültürle ilişki kurduktan sonra kendimizi anlayabildiğini söyler-

---

* *Yahudiliğin ve Müslümanlığın değişmez "Hakikat kavramı içinde dondurduğu Tanrı, Hıristiyan inancına göre, "oluş" içindedir. Tanrı, İsa'nın kişiliğinde yeryüzüne iner, dünya hayatını insanlarla paylaşır ve çarmıhta can verir. Bu oluş içinde en soyut olan en somut olanla bağdaşır. Hıristiyanlıkta bir Mysterium (giz) olarak kalan bu hakikat inancı, sonradan Hegel'in felsefesinde bilinç düzeyine aktarılır. İdee (hakikat) karşıt kavramların savaşımıyla sürdürülen bir gelişmenin son aşamasında, kendisini diyalektik oluşum olarak tanır ve tanımlar.*

di. "Fransız sembolistleri" derdi, "bana kendi edebiyatımızın ne olduğunu, onun anlamını ve değerini öğretti."

1920'lerde Batı'da olup-bitenleri gözönünde tutmadan Atatürk devriminin anlaşılabileceğini sanmıyoruz. Birinci Dünya Savaşından sonra ülkemiz de, bütün Avrupa'yı saran "yeniden başlama" coşkusu içinde çalkanıyordu. Bütün oluşturucu güçler, beşyüzyıllık imparatorluğun çöküntüleri üstünde yeni bir Türkiye'nin kurulmasına yönelmişti. Doğu'da görülmeyen bir kesinlikle gelenekler tasfiye ediliyordu. Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının başkenti olan Istanbul, tarihin ağırlığıyla yüklüydü. Bu yüzden Türkiye'nin simgesi olacak başkentin Anadolu'nun ortasında, bozkırda kurulmasına karar verilmişti. Geçmişin mirası olan Osmanlıca karma bir dildi. Yeni Türkiye'de konuşulacak Türk dili, yabancı öğelerden arınmış yeni bir dil olacaktı. Bu dönemde yeni uyanmaya başlayan tarih bilinci, Doğu'da kökleşmiş olan tutuculuğun ve gelenekçiliğin yerini almaya başlıyor. Tarih ve Dil Kurumları kuruluyor; Dil-Tarih Fakültesi, Istanbul Üniversitesi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Tiyatro, Opera ve Konservatuvar, Resim ve Heykel Müzesi açılıyor. 20 yıl içinde temelleri atılan bilimsel araştırma ve öğretim

merkezlerinin yanında halka yönelik eğitim merkezleri de yer alıyorlar. Türkiye'nin her yanında halk evleri açılıyor. Bu kalkınma hareketine katılmaları için, Batı'dan bu dönemin tanınmış mimar, şehirci, sanatçı ve bilim adamları çağrılıyor. Tarihimizin hiç bir döneminde bu yıllarda olduğu kadar Batıyla sıkı ve yoğun bir ilişki kurulmamıştı. Bütün bunlar, Batı'daki çağ değişiminin bilincinde olduğumuzu, bu yıllarda orada olupbitenin dışında kalmadığımızı, orada olduğu gibi burada da geçmişle hesaplaşmada ödünvermeyen oluşturucu bir ruhun estiğini gösteriyor.

Böylesine kökten bir devrim uzun süre tepkisiz kalamazdı. Bu tepkinin gittikçe kuvvetlenerek aydınlar kesiminde düşünce ayrılıklarına götürecek olan ilk belirtileri yirmi yıl sonra başlar. Bugün Türkiye'de türlü adlar altında ayrı düşüncelerin çarpışmasını bir ilerleme olarak görmeliyiz. * Bunlar, Doğu'ya özgü olan tek yönlü dogmatik düşünmeden bizim kurtulmaya başladığımızı kanıtlıyor. Gerçi böyle bir ilerleme kolay olmuyor; düşünce ayrılıklarının altında yatan

---

** Rus devriminden sonra Rusya'da ve Doğu Bloku ülkelerinde bu tür düşünce ayrılıklarının gelişmesine meydan verilmemişti.*

fanatizm, çarpışmaların sertliği, tek yönlü düşünme alışkanlığının hala sürdüğünü gösteriyor. Bu alışkanlıktan kurtulduğumuz gün, çarpışmalar düşünce düzeyinde kalacak ve karşıt düşüncelere saygı göstermeyi öğreneceğiz.

Atatürk Devrimini incleyecek olan tarihçi, ister istemez Fatih Sultan Mehmet dönemini anımsayacaktır. Batı'ya açılma, Batıyla ilişki kurma, Rönesans'da Yeniçağa girmekte olan Batı'ya katılma girişimleri tarihimizde Fatih döneminde de olmuş, fakat bilindiği gibi sonuçsuz kalmıştı. Bağnazlık, Batı'ya açılma hareketini daha başında boğmuştu. Batı'yla Doğu'yu o zamandan beri, giderek büyüyen ve aşılması güçleşen bir çağ duvarı ayırıyor. Bu duvar, Batı'nın Endüstri-çağına girmekte olduğu bir dönemde, Atatürk devrimiyle yıkılıyor. Bugün Türkiye'de büyük kütlelerin uyanarak ülkenin yazgısını elinde tutması, kırsal bölgelerden kentlere göçün neden olduğu sorunlar, endüstrileşme çabaları, sosyo-ekonomik bunalımlar, ülkemizde, 1920 lerde uyanan çağ değişimi bilincinin artık yerleşmiş olduğunu göstermiyor mu?

BELGELER

Le Corbusier

MODERN ŞEHİRCİLİĞİN TEMEL İLKELERİ

Şehircilik sorunlarını çözümleyebilmek için dört işlev gözönünde tutulmalıdır: Oturma, çalışma, dinlenme ve hareket etme.

Şehirlerin yapısı, insanların belli dönemlerdeki yaşam üslubunu yansıtır. Günümüze değin şehirci bu dört işlevden sadece birini, trafiği ele almak yürekliliğini göstermiş bulunuyor. Şimdiye kadar şehirciler yol yapmakla yetiniyorlardı; yol açıyorlar, fakat yolların arasında kalan adaların düzenine karışmıyorlar, bunların düzenini orada oturanların keyfine bırakıyorlardı. Bu tutum, şehircilerin kendilerine düşen görevi yeterince anlayamadıklarını ya da yanlış anladıklarını gösteriyor.

Şehirciliğin dört ana sorunu vardır:

1- İnsanların sağlıklı yaşayabilecekleri evler yapmak, güneş gören ve hava alan yerler sağlamak.

2- Çalışmanın ezici bir baskı olmaktan çıkıp doğal, insancıl bir etkinlik niteliği kazanabileceği iş yerleri yapmak.

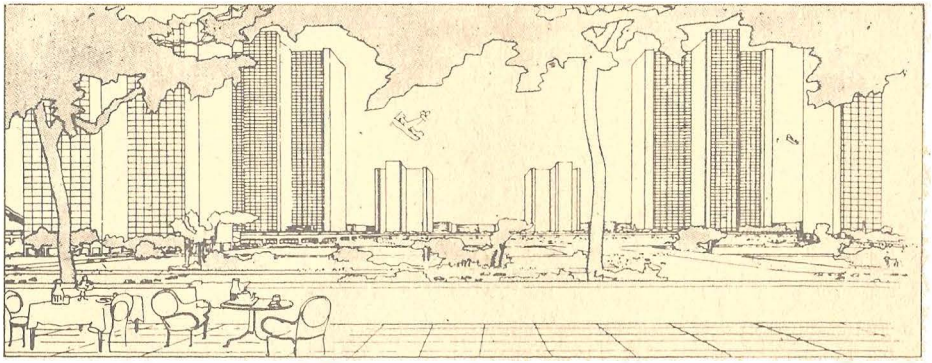
3- Boş zamanları iyi değerlendirme olanakları sağlamak.

4- Bu üç yaşam alanı arasında, bunlardan hiç birinin hakkı yenmeksizin, ulaşımı kolaylaştırabilecek, dengeli bir trafik ağı örmek.

Modern şehircilik, bu dört fonksiyonla çok geniş kapsamı olan bir kavram olmuştur. Şehircilik insanın yaşam biçimini öngören bir düşünceyi yansıtır.

Şehircilik sorunlarıyla uğraşan mimarın ölçütü insandır.

Yapı sanatı, son yüzyıl içindeki yanlış yola sapmalardan kurtulup yine insanın hizmetine girmeli. Kısır gösterişten yakasını kurtarmalı, bireye yönelmeli, ona



Le Corbusier, "Bir Modern Şehir"/1922/

mutluluk sağlayacak bir yaşam alanı düzenlemeli; yaşamını kolaylaştırmalı. Bunları yapabilmek için, mimardan başka kim gereken önlemleri alabilir? Ondan başka kim uydurma planları bir yana iterek maksada en uygun araçları seçer ve kendine özgü bir güzelliği olan yeni bir düzen yaratabilir?

Gelecekte toplumun çıkarı kişilerinkinin üstünde yer alacak.

Kendi başına bırakılan insan, karşılaşacağı güçlüklerin altında kolaylıkla ezilebilir. Öte yandan toplumun zorladığı yasaklar ağır basarsa insanın kişiliği gelişemez. Bireyin hakları ve toplumun hakları birbirini desteklemeli, güçlendirmeli ve yapıcılık düzeyinde buluşmalı, Kişinin hakkını, çoğunluk orta halli bir yaşam sürdürürken, azınlığı varlığa boğan bir çıkarcılıkla karıştırmamalı. Herkesin güzel bir şehirde, rahat bir evde yaşaması insan olmanın bir temel hakkıdır.

Bu yazı IV. Uluslararası Modern Mimari Kongresi'nde (1933) saptanan şehircilik ilkelerini yansıtmaktadır. Alıntımızda bunlardan bir kaçını veriyoruz.

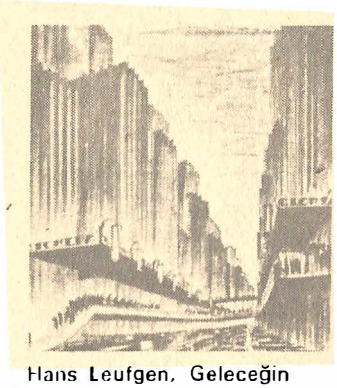
Th. van Doesburg

KENT TRAFİĞİ

Büyük kentler bir felaket karşısında: Trafik, gün geçtikçe yoğunlaşan trafik.

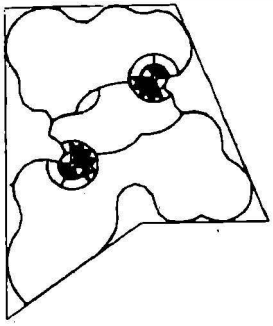
Trafik yayalar için de, otomobil sürenler için de gittikçe çekilmez bir hal alıyor. Günün belli saatlerinde, belli yerlerde insan olduğu yerde mıhlanıp kalıyor... Romantik-estetik türlü günahlarımızın cezasını çekiyoruz. Yunanlıların ve Romalıların mirası üzerinde oturuyoruz. Taklit ederek geliştirmeye çalıştığımız kentlere hep bunlar örnek oluyor. Bu yüzden kentlerimiz günümüzün gereksinmelerini karşılayamıyorlar.

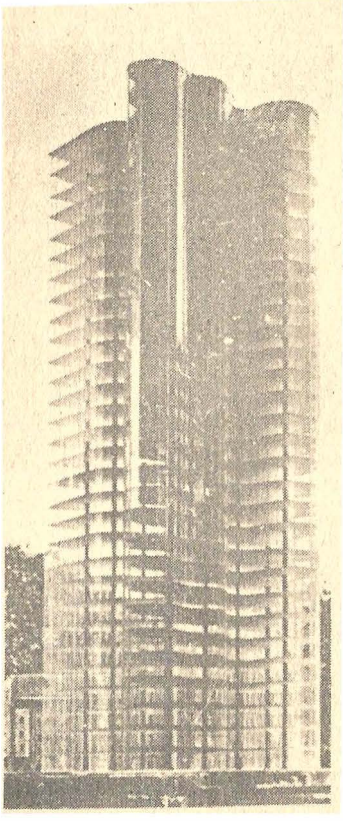
Bunların dışında yeni, yani Ortaçağdan kalma kentlerimizde var. Bunlar insan organizmasını örnek almışlar: merkez de kalp, yani kilise; buradan damarlar, yani yollar dörtbir yana yayılıyor. Bu yollar kimi zaman düz, kimi zaman eğri gider, ama nasıl giderse gitsin ters gider. Bu sokaklar boru gibidir. Sıra sıra evler de bu boruların duvarları. Günümüz insanının yaşamı bunların arasında sıkışıp kalır. Büyük kentin bu hastalığını kökünden gidermeliyiz. Ne yapmalı trafiği tıkanıklıktan kurtarmak için, her yana delikler açarak yer altında bir yol ağı (yine borular!) mı örmeli? Hayır-aşağıya değil, yukarıya! Boruları patlatmak ve kenti dörtbir yana doğru açmak istiyoruz. Doğa verileri sonuna değin kullanılmış. Roma ve Ortaçağ kentleri modern insanın ruhsal ve fiziksel varlığına ters düşüyor. Artık eski yolları istemiyoruz, evleri topraktan kaldırmak istiyoruz. Elimizde trafiğe açık bir kent, bir "viadukt kenti" yapabilecek teknik olanaklar var. Mesken sıkıntısı ve trafik tıkanmasını önleyebilmenin tek çaresi bu.



Hans Leufgen, Geleceğin yapıları tasarım /1928/

Şimdilerin Mimarisi, sayı 3, 1929





NİÇİN CAM

Konstruksyon alanındaki yeni düşünceler ve büyük atılımlar ancak yapı halindeki gökdelenlerde belirginleşir. Yapının bu aşamasında çelik iskeletin ezici bir etkisi vardır. Cephe duvarları örülünce bu etki bozulur. Konstruksyonu taşıyan düşünce, biçimlendirmenin dayandığı temel, çoğu kez anlamsız, bayağı bir biçim yığını ardında kalarak ,görünmez olur. Böyle bir yapı olsa olsa büyüklüğüyle bir etki uyandırabilir. Oysa bu tür yapılar sadece teknik yeteneğin belgesi değildir. Bu yapılardaki yeniliğin ortaya çıkması, artık taşıyıcılık fonksiyonu kalmamış olan dış duvarların yerine cam malzeme kullanılmasıyla sağlanabilir. Camın kullanılması yeni yolların aranmasını zorunlu kılar. Berlin'de Friedrichsbahnhof'daki gökdelen için hazırladığım projenin yapı alanı üçgen biçimindeydi. Bu alana en uygun yapı biçimi prizma olabilir diye düşündüm. Geniş cam yüzeylerde görülen donmuşluğu önlemek için, cepheleri her yandan hafifçe kırdım. Cam model üzerinde yaptığım denemeler, bana yol gösterdi ve hemen gördüm ki cam kullanıldığında gözönünde tutulması gereken gölge-ışık etkisi değil, ışık yansımalarıdır... İlk bakışta planın konturları gelişigüzel gibi görünür. Oysa cam model üzerinde yapılan sayısız denemelerin sonucu olarak ortaya çıkmıştı bu plan. İçerisinin aydınlanması, yapının sokaktan görünümü ve elde edilmesi istenilen ışık yansımaları cephelerin kırılmasında etken olmuştu...

Cam bölmelerle, gereksinmelere göre, istenildiği gibi yeni planlar oluşturabilmesi için, planda asansör kuleleri ve merdivenlerden başka hiç bir şey saptanmadı.

Frühlicht dergisinde yayınlanan bir yazıdan, yıl I sayı 4
Magdeburg 1921/22

Mies Van Der Rohe

"YENİ ZAMAN"

Yeni zaman bir gerçektir. Ona "evet" de desek "hayır" da desek, o varlığını yine sürdürecek. Onun başka zamanlardan daha iyi, ya da daha kötü olduğu da söylenemez. Yaşadığımız zamanı değerlendirmeye kalkışmaksızın onu bir veri olarak görmeye alışmalıyız. Bu yüzden burada yeni zaman hakkında uzun boylu açıklamalara girişmeyeceğim.

Yeni zamanın getirdiği makinalaşma, standartlaşma sorunlarını abartmamalı ve değişen ekonomik ve sosyal koşulları bir olgu olarak onaylamalıyız. Çünki bunlar her türlü değerlendirmenin ötesinde, çizili bir yolda ilerliyor. Bizim için önemli olan bu veriler karşısındaki davranışlarımızdır. Düşünsel sorunlar bu noktada ortaya çıkar. Ne yaptığımıza değil, nasıl yaptığımıza bakmalı. Üreticilik, üretme araç ve gereçleri, düşünsel bir değer taşımaz. Yapılarımızın yüksek ya da alçak olması, çelik ve camdan yapılması, yapıya bir değer katmaz. Şehircilikte açık sistem ya da merkezi düzen uygulaması, bir değer sorunu değil, pratik bir sorundur. Ama önemli olan değer sorunlarıdır. Yeni ölçütler kazanmak, yeni değerler bulmak ve yön veren yeni amaçlar saptamak zorundayız. Çünki her zamandan dünyamızı zenginleştirmesi beklenir.

1930'da Viyana'da toplanan bir kongreye verilen bildirinin son bolumu. Die Form, yıl 5, sayı 15, Berlin 1930

GELECEĞİN MİMARLIĞI YENİ BİR İNANCIN SEMBOLÜ OLACAK

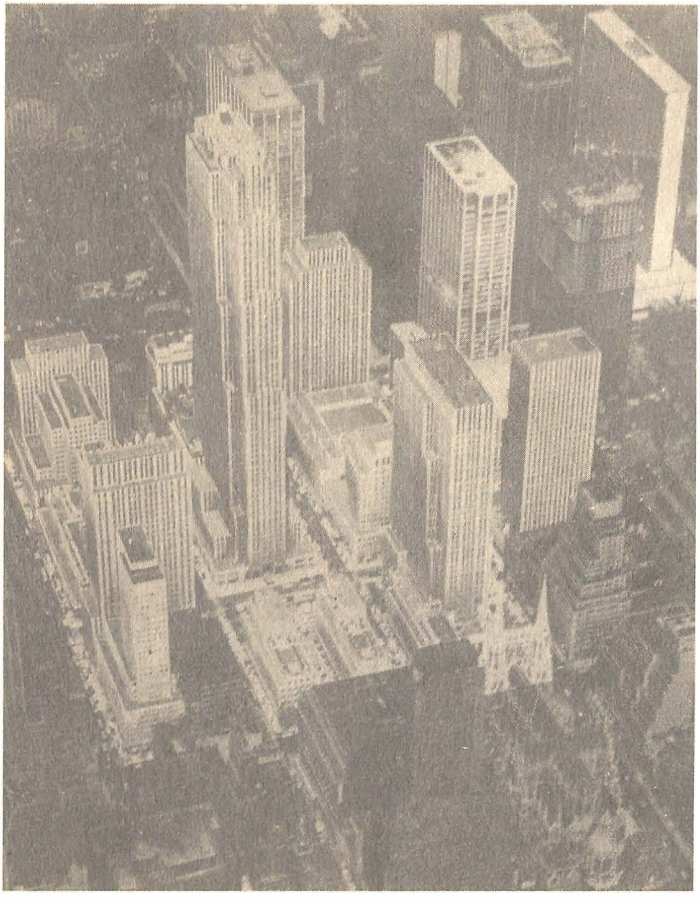
Yapı sanatı, sanat etkinliklerinin tümünü kendinde toplar. Bir zamanlar güzel sanatlar, büyük yapı sanatından ayrılamayacak olan ögelerdi ve başlıca görevleri yapıyı süslemekti. Bugün bu sanatlardan her biri başına buyruk, kendi hayatını yaşıyor. Bu dağılma, "sanat-işçileri"nin birlikte çalışma yolundaki bilinçli çabalarıyla önlenebilir. Mimarlar, ressamlar ve yontucular, yapıyı bütünlüğü içinde ve çeşitli işlevleriyle görmeyi ve kavramayı öğrenirlerse, o zaman "salon-sanatçısı"nın yitirmiş olduğu işçilik-bilinci kendiliğinden yeniden ağırlık kazanacaktır.

Eski miş sanat okulları bu bilinci uyandıramıyorlar. Bunu yapamazlar da. Çünki sanat bir oluşturma işidir, okulda öğrenilecek bir şey değildir ki. Bu okullar yeniden atölyelere dönüştürülmeli. Grafikçilerin ve uygulamalı sanatçıların salt renk ve çizim dünyalarına oluşturma ruhu girmeli. Sanatçı olmayı isteyen genç adam, bir zamanlar olduğu gibi bir zenaat öğrenmekle işe başlarsa, yaratıcı olmasa bile, iyi bir usta olacak, yeteneksiz olduğu bir alanda ustalık göstermeye kalkışmayacak.

Mimarlar, ressamlar, yontucular hepimiz zenaata geri dönmeliyiz. Çünki sanat meslek değildir. Sanatçıyla zenaatçı arasında öz ayrılığı yoktur. Zenaatçının güçlüsüne sanatçı denir. Sanatçının elinden çıkanlar pek seyrek hallerde gerçek sanat yapıtı niteliği taşır. Sanat bir Tanrı vergisidir. Bilinç ve iradenin ötesindeki (yaratıcı) güçler onu oluşturur. Buna karşılık sanatın temelinde yatan işçiliği her sanatçının öğrenmesi gerekir. Çünki yaratıcı oluşturmanın ana kaynağı buradadır.

O halde zenaatçıyla sanatçı arasında sınıf farkı gözetmeyen yeni bir zenaatçılar loncası kuralım. Yontu, resim ve mimarinin bütünleşeceği geleceğin-yapısını birlikte düşünelim ve oluşturalım. Milyonlarca işçinin elinden çıkarak göklere yükselecek olan bu yapı, gelecekteki yeni bir inancın sembolü olacak.

Bauhaus programından, Weimar 1919



Rockfeller Center, New - York - 1931 - 1939
Raymond Hood, (birlikte çalışan mimarlar : Reinhard, Hofmeister, Corbett, Harrison, Macmurray, Foilhoux)

YENİ BİR SANAT PROGRAMI

Sanat halkla bütünleşmeli. Sanat bir azınlığın keyfine değil, çoğunluğun mutluluğuna ve yaşamına hizmet etmeli. Amacımız bütün sanatların yapı sanatının kanatları altında toplanması.

Bu düşünceye dayanarak isteklerimizi altı noktada topluyoruz :

1 - Devlet yapısı olsun, özel yapı olsun her türlü yapı işinin kamusal bir niteliği olduğunun gözönünde tutulması. Memurlar saltanatına son verilmesi. Kent bölgelerinin, mahalle ve yollarının yönetilmesinde eşitliğe dayanılması, ayrıcalık tanılmaması. Yapılması gereken yeni işler: Halkevlerinin ve halka açık sanat merkezlerinin kurulması. İnşaat çalışmalarının verimli olabilmesi için, geniş ölçüde deneme olanağı sağlanması.

2 - Köhneleşmiş devlet akademilerinin kapatılması. Sergilere katılma hakkının bir ayrıcalık olmaması, bu hakkın her sanatçıya tanınması.

3 - Sanat öğretiminin, devlet vesayetinden kurtarılarak temelden değiştirilmesi.

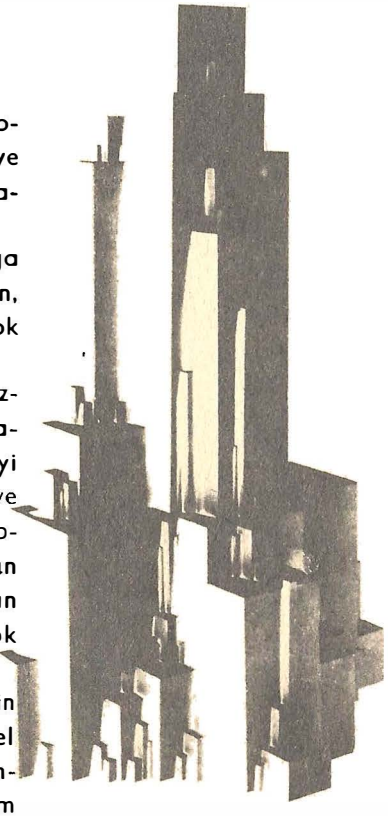
4 - Müzelerin halka açık bir eğitim merkezi haline getirilmesi.

5 - Sanat değeri olmayan anıtların ve aceleye gelip iyi planlanmadan hazırlanan savaş anıtlarının önlenmesi ve Berlin'de ve ülkenin her bir yanında askeri müzelerin yapılmasına son verilmesi.

6 - Hazırlanacak olan yasalara göre anıtların korunmasını ve bakımını üstlenecek bir devlet kurumunun kurulması.

İlerici sanatçıların, Almanya'da Birinci Dünya Savaşından sonra sürdürülen kültür politikasına karşı çıkarttıkları bir sanat programından: (Bauhelt sayı 11, 1959)

Kazimir Maleviç



YARIN HENÜZ BİLİNMEYEN BUGÜNDÜR

Zafere ulaştık! Yüzeyle olan tüm bağlarımızı kopardık. Üç boyut içinde biçimlendirmeye geçtik. Yüzeye bağlı kalanlar, yüzeysel olanlar eskisi gibi resim yapadursunlar!

Uzam bilinci, resim sanatını konstrüksyonculuğa itiyor. Uzamsal biçimlendirmeye yön verebilmek için, birikimleri, kalıntıları, can çekişen eski sistemleri yok etmeli ve yeni bir yol aramalıyız.

Eski sanata duyulan sevgiden, alışkanlıklarımızdan kurtulmalıyız. Yeni sanatın taşıyıcıları daha çıkmadı, ama bunlar ortaya çıkacak. Çağdaşlarımız yeniyi eskiyle bağdaştırma alışkanlıklarından kurtulacak ve yeni biçimleri benimseyecekler. Bugün her yenilik "soyutlama" ya da "utopya" olarak niteleniyor. Yeni olan işe yaramaz sayılıyor ve eskiyi canlandırma çabalarının her türlüsü sevinçle karşılanıyor. Eskiye bağlılık çok ağır basıyor...

Motörlü araçların gelişmesini sağlamak için şehir yolları çoktan boşaltılmalı, atlı arabalardan el arabalarından, sırtında yük taşıyan hamallardan arındırılmalıydı... Fakat yaşam akışı yeni buluşlara adım uyduramıyor. Neredeyse uçağın otomobil, telsizin de telgraf ve telefon yerine geçmeğe başladığı bir sırada evlerimizi örümcek ağından temizlediğimiz gibi, şehirlerimizi de telgraf ve telefon tellerinin ağından temizlemeliyiz... Yarın henüz bilinmeyen bugündür. Yeniyi bulan, bugünü yarattığı için düne ve yarına bağlanmalıdır... Gideceğimiz yol çok güç. Kökleşmiş ekonomik ve estetik kavramları sarsmak kolay olmuyor. Yeni sanat bütün bunlara karşı savaş açtı. Suprematizm, 1913'den bu yana bu savaşa katılmış bulunuyor.

UNOVIS (Yeni Sanat Biçimleri) Manifesto'sundan, Leningrad 2 Mayıs 1924

Paul Klee (1)

YARATICI İNANÇ

I- Sanat görüneni yansıtmaz, görünür kılar. Grafik, özü gereği kolaylıkla soyutlamaya götürür. Çünki çizginin (gerçekten uzak) imgesel karakteri şema niteliği taşır ve masalsı yanı şaşmaz bir kesinlikle belirginleşir. Grafik ne denli arıksa, yani grafiğin temelinde yatan biçim ögelerine ne denli ağırlık verilmişse, görünen şeylerin gerçekçi bir gözle tavsirinden o ölçüde uzaklaşılmış olur.

Grafiğin biçim ögeleri: Noktalar, çizgiler, yüzeysel ve uzamsal enerjilerdir. Altbirimlerden oluşmayan bir yüzeysel ögeye örnek olarak, kalın uçlu bir kalemle çizilen çizgide beliren enerjiyi gösterebiliriz. Uzamsal ögeye de boya dolu bir fırçanın değişik ton farkları yansıtan bulutumsu, sisli lekesini.

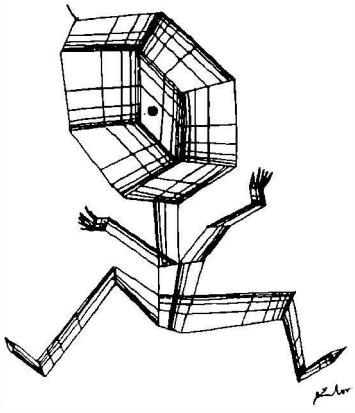
II - Şimdi bir topografya haritası yaparak bizi dada iyi bilgilerin beklediği bir arazide küçük bir geziye çıkalım, ya da kafamızda geliştirelim böyle bir geziyi. İlk devinim ölü noktadan başlasın (çizgi), kısa süre sonra mola verilsin, biraz soluk almak için (kesik çizgi, ya da birkaç durakla parçalara bölünen çizgi). Sonra ne kadar ilerlediğimizi anlamak için geriye bir bakış (karşıdevinim). Çeşitli yönlere uzanan yolların kafamızda tartılışı (çizgi demeti). Yolumuzu bir nehir kessin, bir tekneden yararlanalım (dalga devinimi). Biraz yukarda bir köprünün bulunduğunu düşünelim (kemer dizisi). Öte yanda bize benzeyen birine rastlayalım; o da bilginin daha büyüğünü bulabileceği yere girmek

---

(1) Paul Klee çevirilerindeki yardımlarından dolayı Sayın Ahmet Cemal'e teşekkür ederiz.

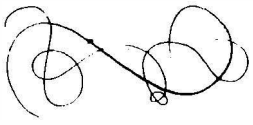
istiyor olsun. Aramızda önce kaynağını sevinçte bulan bir birlik doğsun (aynı noktaya yönelme), ama sonra giderek ayrılıklar belirsin (iki çizginin birbirinden bağımsız çekilişi). Her iki tarafta belli bir heyecanın başlaması (çizginin ifadesi, devingenliği ve ruhu).

Sürülmüş bir tarladan (üzerine çizgiler çekilmiş yüzey), ardından da sık bir ormandan geçiyoruz. Yanımızdaki yolunu şaşırıyor, yönünü arıyor, dahası bir kez de koşan köpeğin bildiğimiz klasik hareketini izliyor. Ama artık ben de soğukkanlılığımı sürdüremiyorum; yeni bir akarsu bölgesi ve üzerinde sis (uzamsal öge). Ama sis çok geçmeden yine dağılıyor. Sepetçiler arabalarıyla eve dönüyorlar (Tekerlek). Yanlarında, saçlarında düşünülebilecek en sevimli lüleler bulunan bir çocuk var (burgu hareketi). Biraz sonra hava boğucu oluyor ve kararıyor (uzamsal öge). Bir şimşek çakıyor ufukta (zikzak çizgi). Üzerimizde hâlâ yıldızlar var (noktalar). Nerdeyse ilk konaklayacağımız yere varacağız. Uyumazdan önce gördüklerimiz birer anı olarak belirecek kafamızda, çünki bu türden bir küçük gezi alabildiğine etkileyicidir.



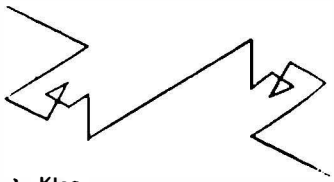
P. Klee, Yolculuk heyecanı

Alabildiğine çeşitli çizgiler. Lekeler. Noktalar. Dümdüz yüzeyler. Fırça ucuylu dokunularak ya da çizgilerle oluşturulan yüzeyler. Dalga devinimi. Engellenmiş, parçalanmış devinim. Karşı devinim. Örgü doku. Duvar örgüsü. Balık pulu. Tekseslilik. Çokseslilik. Hafifleyen ve yeniden güçlenen çizgi (dinamik).



P. Klee

İlk alınan yolun sevinci, sonra tutukluklar, belli belirsiz bir titreme, sinirler. Bir ümit belirtisi. Fırtınadan önceki sessizlik. Öfke. Öldürme. İyi şeyler kılavuzumuz, alaca karalıkta ve çalılıklarda bile. Şimşek, hasta bir çocuğun yükselen ateşini gösteren grafik..



P. Klee

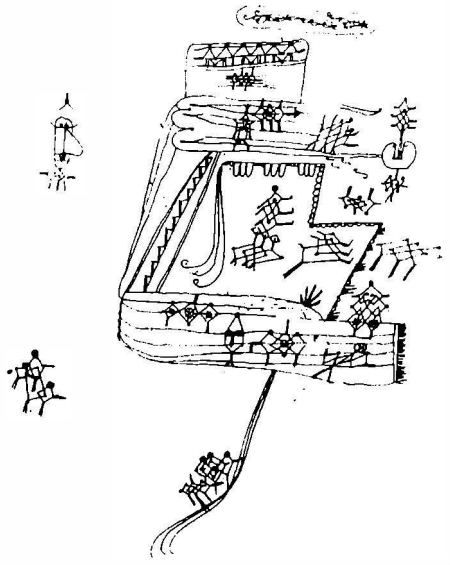
III - Burada, yapıta ait olması gereken grafik tasvir ögelerini saydım. Ama bundan, bir yapıtın bir sürü ögeden

oluşması gerektiği anlamını çıkarmamalı. Ögeler biçimleri oluşturmalı, ama bu arada kendileri eriyip gitmemeli. Varlıklarını sürdürebilmeli.

Biçimleri, nesneleri ya da ikinci derecede başkaca şeyleri oluşturabilmek için, çoğu kez birkaç ögenin birlikte bulunması gerekecektir. Birbiriyle bağıntı kuran çizgilerden oluşan yüzeyler (örneğin hareketli su akıntıları ya da üçüncü boyutla bağlantılı enerjilerin oluşturduğu uzamsal biçimler (Raumgebilde) karışık küme halinde yüzen balıklar).

Biçimlerin senfonisinin böylece zenginleşmesiyle çeşitleme olanakları, bu olanaklara bağlı olarak da düşünsel anlatım yolları sayısız ölçüde artar.

Başlangıçta eylem vardır, doğru, ama düşünce onun üstünde yer alır. Sonsuzluğun belli bir başlangıcı



P. Klee

olmadığı için—tıpkı çemberde olduğu gibi—düşünce öncel sayılabilir. Başlangıçta söz vardı diye çevirir Luther.

IV - Devinim, her türlü oluşun temelinde yatar. Gençliğimizde düşünce denemelerimize kaynak olan Lessing'in Laokoon'unda, zamansal sanat ile uzamsal sanat arasındaki ayırıma büyük önem verilirdi. Oysa yakından bakıldığında yalnızca bilgin kafasından çıkma bir düş ürünüdür bu. Çünki uzam da zamansal bir kavramdır.

Zaman gerektirir bir noktanın devinimi ve çizgiye dönüşmesi. Bir çizginin yüzey olması ya da yüzeylerin uzama dönüşmesinde de böyledir.

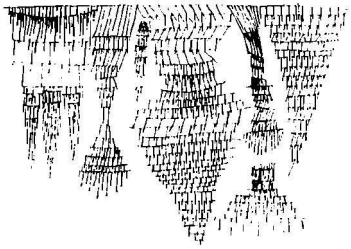
Resim bir çırpıda mı yapılır? Hayır. Parça parça oluşturulur, tıpkı bir ev gibi.

Peki ya izleyici? O bir çırpıda mı tamamlar yapıtla olan alışverişini? (Ne yazık ki evettir çoğu kez bu sorunun yanıtı!)

Feuerbach, bir resmi anlayabilmek için sandalye gerekli dememiş mi? Peki neden sandalye? Yorulan ayakların düşünceyi rahatsız etmemesi için. Uzun süre durmak insanın ayaklarını yorar. Resme resim niteliğini kazandıran harekettir. Onu görmek için yine zaman gerekir. Zaman-dışı kalan tek şey ölü-noktadır. Evrende de varolan devinimdir. (Bu gücü nereden buluyorlar, sorusu, yanılgıya düşenin sorusudur). Yeryüzünde dinginlik maddenin rastlantısal tutukluğudur. Bu tutukluğa öncelik tanımak bir yanılgıdır.

Yazının oluşması (yazma süreci) devinimin aydınlanmasına iyi bir örnek verir. Sanat yapıtı da her şeyden önce bir oluşum sürecidir. Ona bitmiş bir ürün olarak bakmamalıdır.

Oluşturucu bir ateş canlanır, elden geçerek tuvale akar, tuvalde yayılır, kıvılcım olarak sıçrar, çemberi kapayarak geldiği yere, göze ve daha ilerisine döner



P. Klee, Yağmur

(devinimin, istemenin, düşüncenin odak noktasına). Gözlemcinin esas çabası da zamansaldır. Gözün yapısı da böyledir, parça parça alır; kendisini yeni bir parçaya göre ayarlayabilmek için, eskisini bırakmak zorundadır. Bir ara işi bırakır ve sanatçı gibi çekip gider. Değdiğine inanırsa, sanatçı gibi yine geri döner.

İzleyicinin otlayan bir hayvan gibi çevreyi yoklayan gözleri için sanat yapıtında yollar hazırlanmıştır (müzikte kulak için iletme kanalları vardır—herkes bilir bunu—tiyatro yapıtında ise hem göz hem de kulak için vardır). Resim yapıtı devinimden doğmuştur, kendisi saptanmış devinimdir ve devinimle algılanır (göz kasları).

V - Eskiden yeryüzünde görülen, insanın görmekten hoşlandığı ya da görse hoşlanacağı şeyler anlatılırdı. Şimdi görünen nesnelerin göreceliği açıklanıyor; bu arada görünenin, dünyanın tümüne oranla bütünden kopuk bir örnek olduğu ve gizli kalan başka gerçeklerin sayıca ağır bastığı, inancı dile getiriliyor. Nesneler daha geniş ve daha çeşitli bir anlam kazanıyor ve çok defa görünüşte, dünün akılcı deneyimiyle çelişiyor. Şimdi çabalar saklı olanın (raslantıların karşımıza çıkarttıklarının) aydınlığa çıkarılmasına yönelik.

İyi ve kötü kavramlarının katılmasıyla iş etik bir düzeye dökülüyor. Kötü, ağır basan ya da utandıran bir düşman olarak değil de bütünün yaratılmasına katılan bir güç olarak anlaşılmalı; üretme ve gelişme etkenlerinden biri olarak. Etik düzeyde güvenilir bir durum, erkek ve dişi niteliklerin (kötü, coşku verici, tutkulu, iyi, gelişen, rahat) eşzamanlılığıyla sağlanabilir.

Biçimlerin, devinimin ve karşıdevinimin, daha basit söylemek gerekirse, nesnel karşıtlıkların, aynı zaman süresi içinde birleşmesi buna örnek gösterilebilir (renklendirmede: nüanslı, bölünmüş karşıtlıkların kullanılması,

Delaunay'de olduğu gibi). Her enerji, karşıt güçlerin oyununda bir dengeye varabilmek için kendi tamamlayıcısını arar. Soyut biçim ögelerinden - bunların somut varlıklarla ya da sayı ve harf gibi soyut şeylerle birleşmesiyle-eninde sonunda bir biçim dünyası yaratılır. Bu dünyanın büyük yaradılışla benzerliği o denlidir ki, ona bakarken nerdeyse Yaradan'ın gücünü iş başında görür gibi oluruz.

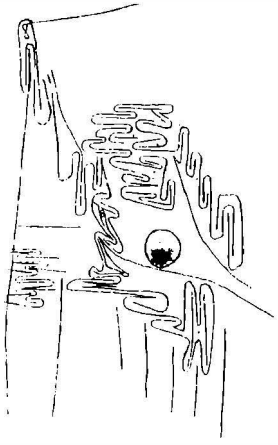
VI - Bir kaç örnek: Teknede gemici olarak bulunan bir Eskiçağ insanı. Herşeyin düşünülerek hazırlanmış olduğu bir çevrede rahatlığının değerini biliyor ve yolculuğun tadını alabildiğine çıkarıyor. Eskilerin betimlemesi bu yoldadır. Şimdi de bir vapurun güvertesinde yürüyen modern bir insanın yaşantılarına bakalım : 1. Kendidevinimi. 2. Geminin gidiş yönü, bu karşıt bir yön de olabilir kendi devinimine. 3. Akıntının devinim yönü ve hızı. 4. Dünyanın dönüşü. 5. Yörüngesi. 6. Ve çevredeki aylarla yıldızların yörüngeleri.

Sonuç: Evrende bir devinimler örgüsü, gemide de odak noktası bir "ben". Çiçek açan bir elma ağacı, kökleri, yükselen besisuları, gövde, yaşı gösteren çemberlerle gövdenin kesiti, çiçekler, bunların yapısı, cinsel işlevleri, yemiş, çekirdekleri saklayan kabuklar. Büyüyüp gelişmenin türlü konumlarını kapsayan bir bütün.

Uyuyan bir insan: Onun kandolaşımı, ciğerlerin uyumlu soluk alıp verişi, böbreklerin hassas işlevi, kafanın içersinde kaderin güçleriyle bağıntılı olan bir düşler dünyası. Dinginlikte birleşmiş bir işlevler örgüsü.

VII - Sanatla Yaradılış arasında bir benzeti ilişkisi vardır. Tıpkı yeryüzünün, evrenden bir örnek olması gibi, sanat ta her zaman bir örnektir.

Ögelerin açığa çıkarılması, bileşik altbölümler olarak gruplandırılması, her yanda aynı zamanda bölün-

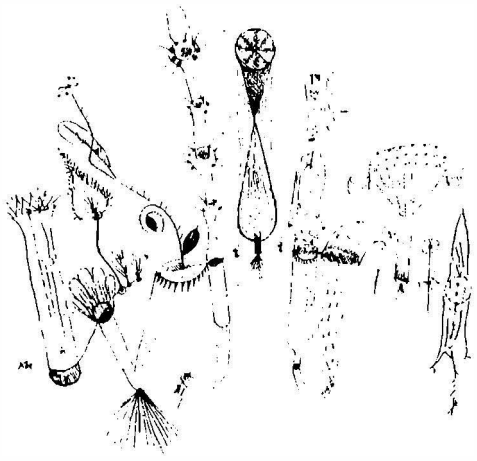


P. Klee, Yokuş yukarı

mesi ve ardından yine bir bütün içersinde birleştirilmesi, biçimleyici çok seslilik, devinimlerin denkleştirilmesi yoluyla dinginliğin sağlanması—bütün bunlar yüksek biçim sorunlarıdır. Bunlar olmadan biçim ustalığına varılamaz. Ama henüz en yüksek düzeyde sanat değildir. Enyüksek düzeyde, çok anlamlılığın ardında son bir sır yatar ve zekânın ışığı acınası biçimde söner.

Hayalgücü, içgüdülerden ödünç alınan güçlerin hızıyla bizi öylesine görüntülerle karşılaştırır ki, bunlar, bu dünyada bildiğimiz ya da öte—dünya için düşündüğümüz şeylerin tümünden daha şiddetle bizi yaratıcılığa iter. Aklı böylesine geniş bir anlamda anlarsak, onun sanat yaratmasına etkisinden ya da yardımından sözedilebilir... Sanat erişilemiyecek olanla, bilinçsizce oynar, ama yine de ona erişir!

Haydi kalk! Bu değişikliğin değerini bil! Bakış noktasını değiştir—hava değişsin. Renksiz işgünlerinde sana güç katacak olan başka bir dünyada kendini bulacaksın. Yalnız bu kadar değil, örtülerinden sıyrılarak Tanrılaşacağın anlara ulaşacaksın...



P. Klee, Bitki-toprak ve hava dünyaları

Paul Klee

DOĞA SAVURGANDIR—SANATÇI TUTUMLU OLMALI

Tıpkı insan gibi resminde bir iskeleti, kasları ve derisi vardır. Resmin kendine özgü bir anatomisi olduğu söylenebilir. Konusu "çıplak insan" olan bir resim, insan anatomisi açısından değil, resim anatomisi açısından biçimlendirilir. Yapılacak resim için, önce resmin yapısını belirten bir karkas kurulur. Bunun ötesinde ne yapılacağı sanatçıya kalmış bir şeydir. Kimi zaman bu karkasın uyandıracağı sanat etkisi, bitmiş resminkinden daha şiddetlidir.

Uyaran, bize can katan tek bir sözcüğü, sözcükler yığınına, cilt cilt kitaplara yeğlerim ben. Ama sözü dinlemesini bilmeli. Onda gizli-kapaklı kalmış olanı aydınlığa çıkarabilmeli. Kitaplar harflerden, söz parçalarından oluşur. Bu işe sadece meslekten gazeteci zaman ayırabilir. Düşünen sanatçı gevezeliğe düşmez, sözün değerini bilir.

Doğa, savurganlık içindedir; sanatçıya gelince, o sonuna değin tutumlu olmak zorundadır. Doğa kimi zaman bir kargaşaya yol açacak denli konuşkandır; sanatçıya düşen ise susmayı da bilmektir. Bunların dışında başarı için önemli olan, bitmiş bir örneği gözönünde tutmaksızın işe başlamaktır. Çalıştığı sırada resmin neresini oluşturuyorsa, kendisini bütün varlığıyla oraya vermeyi bilmeli. Bütünün etkisini kısıtlamamak için ayrıntılara gitmemeli. Bütünlüğe erişebilmek için hesaplı ve tutumlu olmak zorundayız.

İstem ve disiplin her şeydir. Disiplin yapıtın tümü açısından, istem onun tek tek parçaları açısından önem

taşır. İstem ve yapabilme burada çok özdeştir birbiriyle, yapamayan isteyemez de. Yapıt sonunda bu tek tek parçalardan ve bütüne yönelik bir disiplinle tamamlanır.

Kimi zaman yapıtlarım ilkelmiş etkisi bırakıyorsa, bu "ilkellik" işi basitleştirme yolundaki disiplinli tutumda kaynağını bulur. Demekki bu ilkellik, tutumluluktur yalnızca, yani bu uğraşın en temel bilgisidir. Başka deyişle gerçek ilkelliğin tam tersidir.

Natüralist çalışmalarımın verdiği taze güçle yine o en eski alanıma, psikolojik emprovizasyonlara dönmek yürekliliğini gösterebilirim. Belli belirsiz bir doğa izleniminin etkisiyle içimden geldiğince biçimlendirmek yürekliliğini. Gecenin koyu karanlığında bile çizgiye dönüşebilecek olan yaşantıları not edebilirim. Bir yeniden yaratma olanağı açılıyor; yalnızlığa düşme korkusuyla yeterince yararlanılamayan bir olanak. Böylece kişiliğim dile gelebilecek ve özgürlüklerin en büyüğü içerisinde kendini özgür kılma olanağına kavuşabilecek.

Bir yapıtın oluşmasında parçalardan bütüne yönelen biçimlendirme deneyimlerimi size iletirken, hoca olarak bana düşen görevi daha açık görüyorum. Bu deneyimi size kısmen sentez, kısmende analiz olarak iletiyorum. Yani yapıtlarımı olduğu gibi ya da ana parçalarına bölerek önünüze koyuyorum. Bunları oyuncak diye, oynamanız için elinize veriyorum. Nasıl yapıldıklarını anlamak için bunları bozarsanız, size kızmam, hak veririm.

PAUL KLEE, (Bauhaus Derslerinden, Temmuz 1922)

Paul Klee

I

SANATTA ÇARPITMA

Burada bir karşılaştırmaya başvuralım isterseniz; ağaçla bir karşılaştırma yapalım. Sanatçı içinde yaşadığımız bu çok biçimli dünyayı uğraş edinmiş ve diyelim ki burada yolunu da sessiz sedasız belli bir ölçüde bulabilmiştir. Gördüklerini, başından geçenleri belli bir düzene sokabilecek durumdadır. Bu dallanmış budaklanmış düzeni, doğa ve yaşamda edindiği bu bilginliği ağacın köküyle karşılaştırmak istiyorum.

Sanatçının içinden ve gözlerinden geçen besisularının kaynağı oradadır. Böylece ağacın gövdesine benzetebiliriz sanatçıyı.

Besisularının gücüyle zorlanan ve devinen sanatçı, gördüklerini yapıta iletir. Ağaç nasıl zaman ve mekan içinde-herkesin göreceği biçimde-dört-biryana yayılırsa, yapıtta öyle gelişir.

Ağaçtan, kökleriyle tepesini aynı biçimde oluşturmasını beklemek kimsenin aklından geçmez. Aşağısı ile yukarısı arasında ayna bağıntısı olmadığını herkes bilir. Çeşitli işlevlerin çeşitli temel alanlarda zamanla ayrılıklar göstereceği açıktır.

Ama nedense sanatçının, örnekleri olduğu gibi vermeyip oluşturma etkinliğinin zoruyla zaman zaman onlardan ayrılması bir türlü kabul edilmez. Üstelik sanatçı yeteneksizlikle ya da örneği bile bile değiştirmekle suçlanır.

Oysa sanatçı gövdede kendisine ayrılan yerde derinliklerden geleni toplayıp ileri iletmekten başka bir şey yapmamaktadır. Ne hizmet eder ne de hizmet ettirir, o sadece iletir.

Demekki gerçekten alçak yürekli bir tutumdur onunkisi. Tepelerdeki güzelliğin ortaya çıkmasında aracıdan başka bir şey değildir o.



P. Klee, Kaçarken geriye bakıyor.

II
OLASI DÜNYALAR

Şimdi nesnellik kavramını kendi başına ve yeni bir açıdan ele almak istiyorum ve sanatçının nasıl olupta doğa biçimlerini—görünüşte keyfine göre—çarpıtmaya kalkıştığını göstermek istiyorum.

Herşeyden önce sanatçı, doğa biçimlerine, durmadan eleştiri yapan realistlerin verdiği önem ve anlamı vermez. O denli bağlı da duymaz kendini bu gerçeklere; çünki ona göre, doğal yaratma sürecinin özü, bu bitmiş-biçimlerde değildir. Biçimleyici güçler, bitmiş-biçimlerden daha önemlidir sanatçı için. Belki de istemeksizin filozoftur sanatçı. İyimserler gibi bu dünyayı dünyaların en iyisi diye nitelendirmeye kalkışmasa da, ya da bizi çevreleyen dünyanın örnek alınamayacak denli kötü olduğunu söylemek istemese de, kendi kendine şöyle diyebilir:

Dünya—bugünki biçimiyle—olabilecek tek dünya değildir.

Böyle diyen sanatçı, doğanın biçimlenmiş olarak sergilediği şeylere (dışta kalmayan) içe işleyen bir bakışla bakar. Bakışlarını derinleştirdiği ölçüde dünle bugün arasında daha kolay bağlantı kurabilir ve kafasında tamamlanmış bir doğa görünümü yerine, yaradılışın oluş olarak görünümü yer eder.

Böylece yaradılışın sonuna ermiş olamıyacağını düşünür ve dünya-yaratma etkinliğini daha ileri götürür; yani oluşumu sürdürür, ona süreklilik verir.

Daha da ileri gider.

Şöyle der dünyamızın sınırları içinde kalarak: Bir zamanlar başkaydı bu dünyanın görünümü, ilerde de başka türlü olacak.

Öte yandan dünyamızın sınırlarını aştığında şöyle düşünür: Başka yıldızlarda çok başka biçimler oluşmuş olabilir.

PAUL KLEE (1924'de Jena'da verdiği bir konferanstan)

RESİM DİZİNİ

Sayfa

14—Klee/Desen
21—Klee/Desen
23—Claude Monet/Thames Köprüsü
25—Giorgio De Chirico/Büyük Metafizikçi
26—Yves Tanguy/Maman, Papa est blessé
29—Max Beckmann/Aile Resmi
Emil Nolde/Maria Aegyptiaca
30—Matisse/Desen
31—Matisse/Dans
34—Cézanne/Nature-Morte
35—Cézanne/Sainte Victorie dağı
38—Picasso/Desen
41—Juan Gris/Saat ve Şişe
44—Robert Delaunay/Eyfel Kulesi
Franz Marc/Hayvan Yazgıları
46—Fernand Léger/Merdiven
Marcel Duchamp/Kral ve Kraliçe
49—Braque/Bardak, Surahi ve Gazete
50—Picasso/L'Aficionado,
51—Giacomo Balla/Merkür Güneşin Önünden Geçiyor
52—Braque/Desen
55—Kandinsky/Desen
57—Kandinsky/Mahşer
58—Kandinsky/Desen
59—Kandinsky/Desen
60—Mondrian/Mavi Ağaç
Mondrian/Gri Ağaç
Mondrian/Çiçek Açan Elma Ağacı
62—Mondrian/Güneş Batarken Deniz
Mondrian/Deniz
Mondrian/Deniz
63—Mondrian/Gri konturlu renk yüzeyleri
Mondrian/Beyaz zemin üzerine salt-renk yüzeyleriyle kompozisyon
Mondrian/Kırmızı, sarı ve mavili kompozisyon
65—Maleviç/Beyaz üzerine Siyah Kare
67—Mondrian/Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon
68—Mondrian/Victory Boogie - Woogie,
71—Maleviç/Dinamik Suprematizm
72—Maleviç/Suprematizm, 18. Kompozisyon
74—Klee/Schwere Fahrt durch O
75—Klee/Kendi Portresi
77—Klee/Şehirler kitabından bir yaprak
78—Klee/Desen
Klee/Desen
79—Klee/Symptomatisch
Klee/Desen
80—Klee/Dört Yelkenli
81—Klee/Kendisiyle savaşıyor
83—Klee/Su oyunu
86—Mondrian/Sahne Modeli
Theo van Doesburg/Bir üniversite avlusu modeli
88—Alexander Roçenko/Uzam Kompozisyonu
Anton Pevsner/Uzam Kompozisyonu
89—Moholy-Nagy/Işık-uzam-modülatörü
90—Tatlin/III. Enternasyonal Anıtı modelinin önünde
91—Tatlin/Planör Modeli
Moholy-Nagy/Perpe
93—Kandinsky/Pembe Vurgu
94—Klee/Kale ve Güneş,
95—Max Ernst/Dadaville
96—Schwitters/Mumlu Merz Resmi,
98—Moholy - Nagy/PN
Lasar El Lissitzky/Proun 23 N
101—Schwitters/Das Huthbild
103—Schwitters/Merzbild rosa - gelb
Schwitters/Everybody's hungry for
104—Schwitters/Merz sütunu
108—Bauhaus Sergi Afişi
109—Georg Muche/Bauhaus Deneme-Evi Weimar
Walter Gropius/Dessau'da Bauhaus Binası
Bauhaus yayınlarından
110—Bauhaus Sahnesi, Deynek Dansı, Uzam oluşturan devinim
Bauhaus Sahnesi, Çember Dansı. Uzam oluşturan devinim
Bauhaus yayınlarından
111—Le Corbusier
Bauhaus Atelyesi, sandalye modeli
112—Masa Lambası
Kapaklı Kâse
Bauhaus Atelyesi, çay ibriği
113—Walter Gropius/Das Totaltheater
Moholy-Nagy/Tiyatro afişi
114—Mies van der Rohe/Berlin-Friedrichstrasse'de bir gökdelen tasarımı
Mies van der Rohe/Cam Gökdelen
Hans Scharoun/Berlin-Siemensstadt Sosyal Konutlar
119—Carlo Carra/Manifestazione Interventista
120—Sonia Delaunay/Bir Dada Kabaresi
Georg Grosz-John Heartfield/Öğle vakti 12'yi 5 geçe büyük kentte olup bitenler
Hugo Ball/Soyut sözcüklerle ses şiiri
121—Dada Sergisi Afişi
Otto Dix/Savaş Kalıntıları
122—Raul Hausmann/Mekano Dada
123—Georg Grosz/Die Stützen der Gesellschaft
124—Raul Hausmann/Sanat eleştirmeni
John Heartfield/Avrupa'da Bir Hortlak Dolaşıyor
125—Norton Schamberg/Ready made
M. Duchamp/Çeşme
126—Max Ernst/Histoire Naturelle'den
128—Paul Citroen/Metropolis
146—Le Corbusier/Bir Modern Şehir
147—Hans Leufgen/Geleceğin yapıları tasarım
148—Mies van der Rohe/Desen
151—Rockefeller Center, New-York
153—Kazimir Maleviç/Desen
155—Klee/Yolculuk heyecanı
Klee/Desen
Klee/Desen
156—Klee/Desen
158—Klee/Yağmur
159—Klee/Yokuş yukarı
160—Klee/Bitki, toprak ve hava dünyaları

Dizgi ve yapımı DATA A.Ş.
renk ayırımları RENK GRAFİK
tarafından gerçekleştirilen bu kitap
1979 yılının Aralık ayında
KAYA BASIMEVİ'nde
Ofset sistemiyle basılmıştır.

"Sanatta Devrim" XX. yüzyıl sanatı üzerine yazılan kitaplardan önemli bir noktada ayrılıyor. XX. yüzyıl, sanat yaşamında çok hareketli, birbirini çelen ya da tamamlayan türlü akımların kaynaştığı bir dönemdir. Bu yüzden bu dönemi tanıtmaya çalışan kitapları okuyanlar, çoğu kez kendilerini bir kargaşalık içinde bulurlar, sanat olaylarının birbiriyle ilişkisini anlamada ve onları değerlendirmede güçlük çekerler. XX. yüzyılın geniş bir zaman süresi kapsadığını unutmamalı: Bu yüzyılın son çeyreğine girdiğimizin bilinci içinde geriye bakan tarihçiye XX. yüzyıl bir kargaşalık olarak görünmeyecek. Zamanında büyük sanat olayı olarak değerlendirilen akımlar arasında yenilik getirenleri, çığır açanları, geçmişin kalıntısı olanlardan ayırabilecek ve bu dönemin sanatı ona bütünlüğüyle, başından günümüze kadar süren bir gelişme içinde görünecektir."

Bu kitap, çağıyla hesaplaşmak isteyen HERKES için yazıldı.

TL - 400