

ni, kendimize ait bir sanat ve tasarım ekolünü oluşturmamızın nedenlerini sorgulamaya çalışıyorum.

Küreselleşen dünya düzeni içerisinde üretim ilişkileri de değişim göstermiştir. Teknoloji ve iletişim teknolojisindeki devasa gelişmeler ülkeleri ekonomiden siyasete kadar pek çok alanda birbirlerine doğru iyice yakınlaştırmıştır. Teknolojik gelişmeler ve bunların ortaya koyduğu iletişim ve bilgi ağındaki ilerlemeler dünyayı adeta global bir köye dönüştürmüştür.

Bu süreçte telekomünikasyon ve ulaşım teknolojisindeki gelişmeler lokomotif işlevi görmektedir. Bu yakınlaşmanın temelinde ekonomiden kültüre, siyasete kadar pek çok alanda ülkelerin birbirlerine yakınlaşmasını sağlayan küreselleşme süreci yatmaktadır. Bu süreçte sermaye, işgücü, teknoloji ve bilgi sınır tanımaz hale gelmiştir. Küreselleşme sürecindeki tüm bu gelişmeler, ülkeleri dünya standartlarında mal, hizmet ve bilgi üreten toplumlar olmaya doğru sürüklemektedir.

Küreselleşme, sanayinin iktisadi anlamda gelişmiş ülkelerden Üçüncü Dünya ülkelerine doğru kayması, dünya ürünlerinin ortaya çıkması, (bir arabanın üretilmesinde yirmisekiz ayrı ülke ürünü parçalarının kullanılması), finans piyasalarının çeşitli ülkelere yayılması, önemli sayıda insanın ülkeler arasında hareketi, dünya ölçeğinde demokrasi taleplerinin artması, aynı malların farklı ülkelerde tüketilmesi olarak da tanımlanabilir.

Küreselleşme bizzatın da göreceğimiz gibi bir çok açıdan "olumlu" bir kavram olarak algılanamamaktadır. Bu algı içerisinde ne yüklediğiyle ilgilidir. Demokratikleşme, özgürlükler, refah artışı gibi kavramlarla özdeşleştirilmiş bir küreselleşme kavramı dünyada yaşayan yaklaşık 7 milyar nüfustan sadece 800 milyonu için anlam ifade etmektedir. Geri kalanlar için eşitsizlik, yoksulluk, savaş, özgürlük kaybı anlamına gelmektedir.

Bu gelişmelerden küreselleşmeyi ateşleyen üçü, üretim, ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerdir.

Üretim teknolojileri geliştikçe pazar ihtiyaçları büyümüş, gelişmiş sanayi ülkeleri pazarlarını dünya çapında genişletme arayışına girmişlerdir. Üretimleri ise ücretlerin düşük olduğu, işçilerin olabildiğince az organize oldukları ve devlet desteğinin en yüksek olduğu ülkelere diğer iki teknolojik gelişme aracılığıyla kolaylıkla kaydırılabilmektedir.

Ulaşım teknolojilerindeki gelişmeler malların hareketliliğinin artmasındaki en önemli etkidir. Ulaşımın hızı artarken maliyeti düşmektedir.

İletişim teknolojileri deyimle aklı ilk gelen kelimeler bilgisayar ve internet olmaktadır. İnternetin kullanılmaya başlanması ve yaygınlaşması bilginin akış hızına çok büyük bir ivme kazandırmıştır.

Boylece özellikle batıyı tanıma fırsatı bulamayan gelişmiş dünya ülkelerindeki insanlar gelişmiş ülkelerdeki teknolojileri takip etme fırsatı bulmuşlardır. Örneğin İstanbul'da yaşayan bir tasarımcı için istediği yayına ulaşmak çok kısa bir zamanda mümkün olmaktadır. Aynı şekilde farklı ülkelere ilişkiler kurmak ortak proje üretme kültür alışverişinde bulunmak imkan dahilindedir.

Bir grafik tasarımcı batıda ne tür tasarımlar yapıldığını interneti kullanarak ve basılı kaynaklara kolaylıkla ulaşarak görmektedir. Gerekli yazısal ve görsel bilgilere ulaşmak çok kısa bir zaman almaktadır.

Küreselleşme bu tür olanakları sağlamıştır. Fakat, beraberinde bazı negatif etkileri de olmuştur.

Türkiye'de kendisine özgü tasarım ve sanat anlayışı olumlanıp olumlanmadığına bakıda yapılmış olan işleri örnek alan tasarımcı ve sanatçılar batıda üretilen işlerin etkisi altında benzer işler üretmişlerdir. Hatta birçok tasarım ajansında yapılan işler batıdaki işlerin aynı veya çok benzerleri yapılarak kullanılmıştır. Bunlara örnek olarak "BOYNER" logosunu verebiliriz. "Boyrer Mağazacılık" firmasının logosu "Booner Design" firmasının logosu direk alınarak kullanılmaktadır.

Halbuki İranlı tasarımcı, Morteza Momayez ve İsrailli grafik tasarımcısı Yossi Lemel Doğuda yaşamış ve yetişmiş olmalarına rağmen kendilerine ait üslubu farklılığı izleyenlere hissettirmişlerdir. Yossi Lemel

evrensel işler yapmıştır. Doğu'da olmanın batıda olmaya göre dezavantajları olsa da sahip olunan farklılık avantaja dönüştürülebilir. Batı Doğuya göre üstündür diyemeyiz sadece farklıdır diyebiliriz. Doğu kültüründe de özgün ve evrensel tasarımlar sanat eserleri yaratmak mümkündür. Ama bunu başarmak çok kolay değildir. Bir altyapı gerekir ve çağdaş olanı bilmek eğitimi de çağdaşlaştırmayı, batıyla ilişkileri mesleki anlamda güçlü tutmayı da beraberinde getirir.

Batı sanatında bugün bir tikanıklık söz konusudur. Tekrardan sıkılmış, kendilerinde olmayan farklı şeylerin peşindedirler. Onun için doğu kültüründen doğu etkisini ortaya koyabilen sanatçıların işleri onlar için dikkat çekicidir.

Batıda sanat ve tasarım eğitimi alıp sanat ve tasarım fâirlerini edinmek, teknolojilerini öğrenmek sonrasında da kendi kimliğini sanat ve tasarımlarında yansıtabilmek ve böylece farklılığı ortaya koymak doğru yol olarak seçilmelidir.

Tekstil ürünlerinin model ve kumaş desenlerinin tasarımları batıdaki örnekler kullanılarak yapılmaktadır.

Reklam filimlerinde batıdan bire bir içeriği kopyalanmış işleri görmekteyiz. Aynı şekilde grafik tasarımda da batıda yapılmış örneklerin kullanıldığını sıkça görmekteyiz. Yazarlarımızın yazdıkları hikaye ve romanlarda batı yazarlardan ne derece esinlendiklerini, yer yer içeriklerin çok benzer olduğunu görüyoruz. Taki mücevher tasarımlarımızda da yine batı etkisine rastlamaktayız. Bu gibi örnekleri bir çok konuda çoğaltmak mümkün. Burada sorgulamamız gereken neden başkalarının sanat eserlerini ve tasarımlarını resimden, grafiğe, tekstile kadar kopyalamakta olduğumuzdur. Neden acaba Batı kültürleri etkin kültür durumuna gelerek, tasarımcı ve sanatçılarımız için kopyalanması gereken örnekler olarak algılanıyor. Yoksa özgün özgür tasarımlar üretme becerisine sahip değil miyiz? Yaratıcılığımız sınırlarını aşmıyor mu diye sorgulamamız gerektiğini düşünüyorum. Yoksa Batı kültürü dışında kalan kültürlerdeki sanatçılar ve tasarımcılar özgün ürünler yarattıklarında bunları kabul ettiremiyor mu, ya da kabul ettiremeyeceğini mi düşünüyor?

Batının kültür emperyalizmi ile pompaladığı popüler kültür ve buna bağlı olan üretim ve yaşam biçimi de batıyı örnek alma ve kopyalama nedenlerimizden biri olmuştur. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nin çok uluslu dev şirketleri dünya ülkelerini, özellikle de gelişmemiş olan ülkeleri, ürünlerini pazarlayacakları alanlar olarak görmektedirler. Bunun için bu pazar hazırlamanın yolunu da kendi tüketim kültürlerini bu az gelişmiş toplumlara pompalayarak onları daha da kendi ürettikleri ürünlerin kullanımına bağımlı bir tüketim toplumu haline getirmek arzusunda olmuşturlar.

Örneğin, bu çok uluslu şirketler bunun için Hollywood'u yıllardır çok iyi kullanmışlardır. Bu filimlerde Amerikan yaşam biçimini, Amerika'nın müstakil evlerinde konforlu yaşamlarını, konforlu büyük Amerikan arabalarını göstererek ideal olan yaşam biçimini az gelişmiş ülkelerdeki insanlar için tasarımlarını yapmışlardır. Sadece bu yolla bir çok insan Amerikan hayatını görmüş, Amerikalı yaşamak istemiştir.

Mc Donald's, Burger King, Kentucky Fried Chicken, Pizzi Hut, Domino's Pizzi, Little Caesars-Pizza gibi fast food olarak çabuk tüketilen markalarını dünyanın her yerinde görmekteyiz. Lezzetli olmayan sağlık açısından çok zararlı olan bu donmuş yiyeceklerle yapılmış menülerini bizim gibi toplumlara çok iyi adapte etmişlerdir. Starbucks Coffee yaşamızın içine girmiştir. Kendine göre bir ambiyans oluşturmuş Starbucks. Rahat koltukları, modern görünümü, kahve, kek, pasta ve sandviçlerden oluşan pratik ve tüketilmesi çabuk ve kolay olan menüsü ile tercih ettiğimiz bir mekan olmuştur. Bizle ait olan kahvehane kültürünü, sosyal alanın paylaşım yerini çok farklı bir hale getirmiştir. Çok çay üreten Türk toplumuna kendi yapmış olduğu kahve çeşitlerini katkısızdır. Starbucks'ı örnek alan benzer yerli küçük ve büyük ölçüde mekanlar oluşmaya başlamıştır. Bunlardan Kahve Dünyası ise bir zincir olmuştur.

Pizzayı mutfağına sokan Türk insanı evine de sipariş vererek pizzayı akşamın kolay ve pratik yemeği

olarak tercih etti. Artık Pizzanız siparişinizi verdikten onbeş dakika sonra sofranızdaydı. Bu servis anlayışı Türk yiyecek şirketleri tarafından da taklit edildi. Artık semtinizin kebapçısı da, pidecisi de evinize kadar motosikletle servis vermekteydi.

Bu etkileşim bir kültür emperyalizminin sonucudur. Kültür emperyalizmi belli bir hayat tarzını ve emperyalizmi yayma amacını güder.

Kültür emperyalizminin hedefi bir kültürün, yerini başka bir kültüre bırakmasını sağlamaktır. Ekonomik emperyalizm ise, hammaddeler ve ticari sürüm alanlarının aranmasından doğar. Ekonomik emperyalizm, modern çağların ürünüdür. Kapitalizmle birlikte ortaya çıkmıştır.

Tarihi bakımdan bu türlerden hiç birine saf haldе rastlanmaz. Devletler, emperyalist amaçlarına varmak için çok defa çeşitli emperyalist modelleri bir arada kullanırlar. Kültür emperyalizmi, diğer emperyalizm türlerinin uygulanmasında onlara yardımcı olur ve onları tamamlar.

Kapitalistleştirilen, liberal ekonomiyi yanlış piyasa şartlarına uygulamaya çalışan bir düzen içerisinde Türkiye pazar olmaktan, kullanılmaktan kurtulamayacaktır.

Tabiki bu tröstlerin Türkiye’de kendini kabul ettirmesi bu yabancı sermaye gruplarının yatırımları ve harcamaları doğrultusunda yapılmaktadır. Bu dev şirketlerin ürünlerini pazarlamak, tanıtmak için reklama ihtiyaçları vardır. Bu aşamada grafik tasarım ajansları, tasarım stüdyoları bu görevleri üstlenmişlerdir. Kısaca Türkiye’deki grafik tasarım eğitiminin ve sektörünün yapısını geçmiştten bu güne kadar inceleyelim.

Grafik tasarım eğitiminin Sanatçı Nefise mektebinde alış atölyesi adı altında başladığını söyleyebiliriz. Cumhuriyetimizin ilk grafik tasarımlarını yapan grafikçimiz yurtdışında eğitim almış olan Alman ekolü ile yetişmiş İhup Hulusidir. Sonrasında yurt dışında eğitim almış olan Kenan Kemizhan ve grafik eğitimi olmayan bazı yetenekli insanlar, ilüstratör ve ressamlar tarafından grafik ürünler üretilmiştir. İlk önceleri grafikçilik diye bir meslek adı bilinmemekteydi. “Marbaa ressamı” olarak adlandırılan insanlar tarafından grafik tasarımlar yapıldı. Grafik tasarım 80’li yıllardan itibaren hızlı bir şekilde belirginleşmeye başlamıştır. Bu yıllarda grafik üretimlere çok büyük bir ihtiyaç vardı. Örneğin, kurum kimliği tasarımı oluşturmamış bir çok kurum vardı ve onlar kendilerine kurum kimliği oluşturdular. Şirketlerinin amblem, logo, antetli kağıt ihtiyaçlarını karşıladılar. Bu dönemde var olan ajanslar ki sayıları bugüne göre çok azdı, çok iyi kazançlar sağladılar. 80’li ve 90’lı yıllarda gelişen, büyüyen bu şirketler 90’lı yıllardan itibaren Amerikan ajansları ile evlilikler yaptılar. Medina Turgul OGB (OGB Worldwide Communications Group Inc) gibi. Yabancı sermaye de artık Türk grafik tasarımında söz ve pöy sahibi olmuştu. Bu Türk ajanslarının da işine gelmişti. Çünkü, bir Amerikan firması yurt dışında hazırladığı reklam kampanyalarını Türkiye’de Türk insanının diline göre adapte edecekti ve bunu en iyi ve sürekli şekilde bir Türk ajansına ortak olarak yapabilecekti. Gördüğümüz gibi kültür emperyalizmi meyvalarını verdi. Benzer şeyleri, Levis jeans, Ray Ban güneş gözlüğü, Diesel Jeans, Nike, Adidas firmaları ile de yaşamaktayız. Herkes mutluydu, Türk insanı Amerikadaki fiyatının 3-4 misline de olsa Levis Jeans giyebiyordu. Amerikan firmaları mutluydu ürünlerini satacakları çok genç nüfusa sahip bir toplum bulmuşlardı. Bu büyük ve uzun zaman kullanılacak bir pazardı. Reklam ajansları, gazeteler, TV şirketleri mutluydu, reklam kampanyalarıyla paraları kazanıyorlardı.

2010’a gelindiğinde grafik tasarım eğitimi veren bir çok devlet ve özel üniversite güzel sanatlar ve iletişim fakülteleri açmıştır. Bu okullarda binlerce mezun verilmektedir ve hala yeni özel ve devlet üniversiteleri açılmaktadır. Peki bu kadar grafikere ihtiyaç var mıdır? Sektör ekonomik şartların zorluğu nedeniyle eski üretimini yapamaz hale gelmiştir.

Aynı şeyleri tekstil firmaları ve tekstil eğitimi almış olan insanlar için de söyleyebiliriz. 80’li ve 90’lı yıllarda Türk tekstil sektörü altın çağına yaşadı. Türk şirketleri sermayelerini çok büyüttüler. Dışarıya işler yaptılar. Ama, Çin ve uzakdoğunun ucuz insan gücü ile çok ucuza üretim yapması sonucu Türkiye’de büyük firmalar da dahil bir çok şirket iflas etti, çalışanlarını işten çıkarttı. Tekstil sektörü en iyi sektör (ken

en çaresiz sektör durumuna geldi, Bursa ve Denizlide bir çok firma kapandı.

Endüstri ürünleri tasarımı eğitimi bizde 1970'li yıllarda Mimar Sinan Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi'nde başlamıştır. 2000'li yıllara kadar endüstri ürünleri mezunları genellikle iç mimarlık firmalarında, ofislerinde çalışmaktaydılar. Son yıllarda şirketlerin ARGE bölümlerinde ve tasarım ofislerinde çalışma imkanı bulmaya başlamışlardır. Fakat, ekonomik şartların zorluğu nedeniyle işsizlik bu branşta da çok yoğun bir şekilde hissedilmektedir.

Tüm bu gelişmeler doğu-batı ilişkisinin sonuçlarını özetleyen örneklerdir.

Doğu ve batının etkileşimini ve batının doğuya etkisini kapsamlı bir şekilde örneklemesi açısından Türk resim sanatı burada ayrıntılı olarak incelenecektir.

İresim sanatı Osmanlı İmparatorluğu sanat dalları arasında Tanzimat dönemi öncesine katılır. 1908 Meşrutiyet devriminin hızlandırdığı yenileşme hareketleri Abdülhamit döneminde güçlü bir ivme kazanır.

Osmanlı İmparatorluğu 18.yüzyılın başında bilim, teknik, ekonomi ve askeri alanlarda yeniden bir yapılanma içine girmiştir. Yeni açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mektep-i Fünun'u Harbiye-i Şahane'nin öğretim programlarına resim derslerini koymuştur. İlk yağlıboya ressamlarımız bu okullarda yetişir. Askeri okullarda yetişen ressamlar manzara resimleri üzerinde çalışırlar.

Paris'e öğrenime asker ressamları gönderilir. Bunlar, Şeker Ahmet Paşa, gerçekçi yorumlarıyla natüramort resimleri ve doğa betimlemeleri yapan Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi Bey konulu kompozisyonları, figüratif anlatımıyla yeni bir gelişimi ortaya koyar.

Batılı teknikler, romantik manzara duyarlığı ve hatta oryantalist eğilimler Türk resmine Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi ile Halile Abdülmecid tarafından kazandırılır.

Halil Paşa, izlenimci paleti Türk resmine kazandıran öncü bir ressamdır. Figüratif anlatımlarıyla da çağdaşları arasında öncülük ve öncelik kazanır.

Hoca Ali Rıza askeri okulların resim öğretmenleri olarak çalışmasının yanında bir çok kentin, düşsel görünümleri ve natüramort resimleriyle döneminin sanat anlayışına Romantik ışık oyunlarının katılmasını sağlar.

Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Ali'sinin öğrenime açılışının ardından geçen bir kaç yıl içinde yetişen Çallı ve arkadaşları, sanatımıza getirdikleri ışık ve renk coşkusu ve yaşamın güncel akışına kadar ulaşan çok konu çeşitliliği içinde resimler yaparlar.

Çallı ve arkadaşları, 1910-1914 yılları arasında geçirdikleri Paris öğrenimi bu kuşağın paletlerinin ışıklandırılmasına ve renklenmesine medenî olacaktır. Bu ışık ve renk oyunları, izlenimci kuramın izlerini taşımasına karşın öznel yorumlarla bu sanatçıları hem batılı örneklerden ayıracak hem de aralarında farklılıklar oluşturmaları sağlayacaktır.

İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifi ile birlikte, École National Supérieure des Beaux Arts'da Fernand Cormon atölyesinde çalışırlar. Çallı'nın birincilikle kazandığı sınav, onun Paris'te dört yıl boyunca öğrenim görmesini sağlayacaktır. Avrupa öğreniminden yurda dönen ressamlar doğayı ışık değişimlerinin yarattığı görsel etkilerle yorumlamaktadırlar. Batı'nın yayılma hızını kaybetmekte olan empresyonizmin ve sembolizminin öznel yorumları, Osmanlı gençlerinin paletinde özgün yorumlar bulacaktır. İbrahim Çallı, Avni Lifi, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Meşrutiyet dönemi sanatına yeni görüşler katan resimler üretecekler ve yaşamın içine açılan tuvalleriyle Türk resminin değişimine yenilikler kazandıracaklardır. Onlar aydınlanma çağıının, rasyonal düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalayacaklar ve resimlerini bu seçim üzerine kuracaklardır. [1]

İbrahim Çallı, İstanbul yaşamını ve özellikle de Cumhuriyet döneminin getirdiği aydınlık yılların izlerini buvallelerine yansıtır.

Döneminin sanatçıları arasında ilk kez Cezanné ile kurulan ilişkinin örneklerini verir Feyhaman Duran (1885-1970). Yalın bir yaklaşımla, hafifletilmiş de olsa leke dengesinin geometrik lekeleriyle kurduğu bağlantı Duran'ın resimlerini çağdaşlarından ayırır ve Post-empresyonizmin kuramlarına yaklaştırır. Feyhaman Duran'ın resimleri arasında en gözde konular natürmort, portre ve peyzajlardır. Özellikle Paris dönüşünde yaptığı resimlerde izlenime dayanan biçimsel etimeleri yansıtan lekesele anlatımlar egemen olur paletine. Pembe ve mavi ışıklarla eriyen görünümlere yönelir. 1930'ları kaplayan bu evrede Duran kalın boya dokusunun yarattığı görselliği renk ve ışıla birleştirir. Lekesele soyut izlenimlere dönen bu resimlerin tabanlarında sağlam kompozisyonlar, düzenli kuruluşlar saklı kalır. Daha sonraları ise bu cesur atılımlardan yorulan Duran resimlerinin üzerindeki lekesele anlatımları, ışığın yarattığı yansımaları ve kalın boya dokusuna veda edecek ve klasik resim anlayışına dönerek natürmort resimlerinin ağırlık kazandığı yapıtlar üretecektir. [2]

Hüseyin Ayni Lifj, Fransız Neoklasik döneminin ressamlarının düşünce sisteminin yarattığı hareket üzerine yoğunlaşır ve onların kahramanlık resimleri, mitolojik sahneleri, simgesel anlatımlarından etkilenir. Ayni Lifj içinde yer aldığı 1914 Kuşçığı olarak bilinen grubun sanat anlayışını paylaşmaz. Düşünsel içtenlik, şiirsel alegori, onun resimlerini, daha çok Fransız Sembolistlerinin ya da romantiklerinin sanat anlayışına yaklaştırır. [3]

Fransa'da edindiği empresyonist etkilerinin yanında Almanya'da olduğu yıllarda ekspresyonizm etkisinde kalan Namık İsmail, kompozisyonlarında boya dokusunun sağladığı bir etili ile anlatımını pekiştirir. Namık İsmail, güçlü ve parlak ışıklar, canlı ve vurucu renkler ve yorumla ağırlık veren resimlemeler yapmıştır.

1920'li yılların ortalarında Türk resim sanatı modernizmin hareketi ile tanışır.

Türk resminde dışavurumcu yorumlar özellikle Hofmann Okulu ve Almanya'nın ekspresyonist sanatçılarının yapıtlarının sanatçılarımız tarafından tanınması ve anlaşılması ile başlar.

Aynı dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi'ni Alisinde öğrenim gören bir grup ressam da Paris'e resim öğrenimine gitmeyi hak kazanarak Türk resim sanatında yeni bir dönemin başlamasına önayak olacak donanıma kavuşacaktır. Cumhuriyet'in ilk ressamları da Almanya ve Fransa'da yetişerek sanat alanında yeni arayışların başlamasına önayak olmaktadır.

Ocak 1925'te Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Muhtetin Sebatı, Refik Epikman, Cevat Dereli Paris'te öğrenime başlarlar. Geçirdikleri öğretim döneminden sonra Akademi kadrolarına atanacak olan üç kişinin, kendi aralarında yapılacak seçimle belirleyecekler ve Mahmut Cüda, Refik Epikman ve Cevat Dereli Akademi kadrolarına öğretim üyesi olarak atanacaklardır.

Mahmut Cüda, Türkiye, Almanya ve Fransa'da geçirdiği sanat eğitimine katılan duyarlı kişiliği ile sanat-doğa ilişkisini gerçekçi üslup doğrultusunda yorumlayıp aktarır. Bu anlayış doğrultusunda ürettiği resimlerinde derin ve puslu mekân olgusu en önemli özelliğidir. [4]

Kübizmin algılanması ve resim sanatımızın içinde örnekler vermeye başlaması Paris'e eğitimlerini tamamlamak amacıyla giden genç sanatçıları aracılığıyla gerçekleşecektir. André Lhoté, Fernand Léger atölyelerinde öğrenim gören ressamlar, bu sanatçıların atölyelerinde edindikleri deneyimleri bireysel sanat anlayışları içinde çözümlemeye çalışarak resim sanatımıza yön vermeye çalışacaklardır. Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir rolü olan ve kübizmi Türk ressamları arasında anlayabilmesini, André Lhoté'un atölyesinde çalışan Nurullah Berk, Cemal Tollu, Bedri Rahmi, Hamit Zeki, Zeki Fakir, Zeki Sağla-yacaktır. [5]

Bilindiği gibi, Türk resmine soyut yorumlar Yeniler Grubu çevresinde toplanan sanatçıların, özellikle de Nuri İyem ve Ferruh Başağa'nın Hoffmann etkileri taşıyan yapıtlarıyla girer. Geometrik ve Lirik soyutlamalar özellikle 1950'li yıllarda resim sanatımıza derinden etkiler. Türk ressamları 1960 ve 1970'lerde kendi biçimlerinden sıyrarak soyut anlatımlara yönelirler. Özellikle genç ressamlar çağdaşlaşma ve modern resim sanatının izinden yürümeyi soyut resim yapmak olarak algılarlar. Bu aşamada öncül örnekler olarak Rus resminin konstrüktivist hareketini seçerler. Malavich ve Tatlin'in resimlerini izlemeye, anlamaya ve uygulamaya alanlarına katmaya yönelirler. Lekeseli soyut yorumlardan konstrüktivist ve minimalist yaklaşımlara ulaşan Adnan Çoker resimlerinde olduğu gibi bu eğilimlere yönelmeler görülür. [6]

Araştırmacı kimliğini sanatçı kişiliğiyle özdeşleştiren Çoker, sanat biçiminin belirlenme evresinden başlayarak soyut anlatımlar üzerinde yoğunlaşır. Bu aşamada çağın düşünsel atılımı olan Konstrüktivizm üzerinde yoğunlaşır. Çoker önce soyut anlatımlarını nesnel olmayan geometrik biçim düzeni çevresinde toplanan ve Süprematizm olarak adlandırılan sanatsal hareketini incelemeye başlar. Bu akımın ünlü örnekleri olan Black Square/Siyah Kare (1915) ve White on White/Beyaz Üzerine Beyaz (1918) adlı yapıtların sanatçısı, Rus "avant-garde"nin önemli ressamı Kazimir Seyerinovich Malevich (1878-1935) sanat anlayışı üzerinde yaptığı araştırmaları derinleştirir. Çoker'in araştırmaları daha sonra geometrik soyutlamalar üzerinde yoğunlaşır. Avrupada geometrik soyutlama önemsenen ve izlenen bir güç olarak kalmaya devam eder. Grup Espace üzerinde yoğunlaşır. [7]

Özellikle de Josef Albers 1963 yılında yaptığı Homage to the Square: Stepped Foliage serisinin sanata getirdiği yenilikleri Çoker yakından takip eder. Bu alanda sürdürdüğü araştırmalar Soyut Dışavurumculuk üzerinde yoğunlaşır ve Ad Reinhardt'ın Colour Field Painting'lerini de kapsayan şekilde Çoker'in çalışmalarında ortaya çıkar.

Adnan Çoker resmini özel kılanı budur. Çoker, Soyut Ekspresyonist anlayışını Konstrüktivist ve Süprematist ve Grup Espace'in lekesele geometriden soyut geometrik düzenlerine ve Soyut ekspresyonist leke anlatımının gelişmelere açar. Biçimine saf, an form ve renk duyarlılığını kazandırır ve bu duyarlılığı Osmanlı ve Selçuklu mimarisinin, kerner ve kubbe gibi geometrik yalın formlarıyla özdeşleştirir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu konu olarak yöreselliğe ve biçim olarak motifelliğe ulaşmış malzeme olarak boya dışında farklı tekniklere, mozaik ve duvar resmi çalışmalarda yapar. Türk halk sanatı ve geleneksel Osmanlı el sanatları arasında bir sentez kurmaya çalışır.

Paris'e giden Mubini Orhon Académie de la Grande Chaumière girer ve lirik soyut anlatımların usta ressamı olur. 1953 yılında geometrik soyut resimleriyle Salon des Réalités Nouvelles'de sergi açar. 1955 yılından sonra tamamen lirik soyut hareketin içinde yer alır. Paris'in merkezinde yer alan Rue des Beaux-Art'da 1956 yılından sonra karma ve kişisel sergilerde yer almaya başlar ve önemli bir koleksiyon er kitlesi kazanır. 1960'larda özellikle ışık ve leke arayışlarının geliştirdiği Orhon resimleri duyarlı lekesele kompozisyonlar yaratır.

Ayni Arbaş 1946 yılında gittiği Paris'te figüratif-soyut anlatımlara yönelir. Lekeseli anlatımlar Arbaş'ın sanat yaşamının temelini renklendiren ve biçimleyen değerlerdir. Anadolu'ya özgü mitosların esinleriyle yüklü atlar serisinde ulaştığı başarılı anlatımın özünde de lekesele özgün anlatımı yatar. Ayrıntıdan anımsı, seçmede bir gözlem değişken renk ve leke dokusuyla aktarılır atlar serisine. Aynı öznel yorum, güçlü yapı dengesi ve yumuşak bir duyarlılıkla birleşerek, görünümünden manzaralara, portrelere, ölü doğulardan deniz insanının yaşamına kadar uzanan konu ayrıntılarında da bütüncül bir özgünlüğe ulaşır. Lekeli bir teknikte ulaşılan yanı soyut anlatımların ustası olarak katılır Arbaş resim sanatımıza. Natüramortları ve manzaraları Arbaş'ın lirik soyutlamalarının önemli örneklerini oluşturur. [8]

Paris Ekolü izinden yürüyen sanatçılar arasına Adnan Varınca da lirik soyut Natüramort resimleriyle katılır.

Yukarıda incelenen örnekte görüldüğü gibi batının doğu kültürleri üzerindeki etkisi yadsınmaz. Bu etkiyi bir kültürün diğer kültürler üzerinde egemenlik kurduğu bir yapıdan çıkıp kültürlerin birbirine eşit olarak etkileşime girdikleri, böylece yeni özgün zenginleşmiş ürünlerin yarabildiği bir üretim sürecine taşımak büyük oranda sanatçıların ve tasarımcıların sorumluluğudur. Kültür emperyalizmi yadsınmayacak bir olgudur ancak bilinçli sanatçı ve tasarımcılar egemen kültürlerin ürünlerini kopyalamak yerine kendi kültürleri ve yabancı kültürlerden birarada yararlanarak yukarıda sözü geçen sorunu aşabilirler. Bunun için grafik ve tasarım alanında verilen eğitim ayrıca önem taşımaktadır.

Kaynaklar

1. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü I, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 11, (2009)
2. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü II, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 12, (2009)
3. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü III, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 13, (2009)
4. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü IV, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 15, (2009)
5. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü V, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 29, (2009)
6. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü VI, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 30, (2009)
7. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü VII, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 36, (2009)
8. K. Gıray, Türk Resim Sanatının Bir Aynakı Öyküsü VIII, Bezzat Han Müzesi Yayını, sayfa 37, (2009)

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

REFLECTIONS IN THE WEST OF EASTERN ART AND DESIGN ART AND DESIGN OF THE EAST-WEST INTERACTION WHAT ARE THE IMPLICATIONS?

EKREM ÇETİN BIGAT

Kadir Has University
Faculty of Fine Arts
Department of Graphic Design
İSTANBUL

etbigat@yahoo.com

Keywords: Art, design, cultural imperialism, to be influenced.

Abstract

In this study, the demands imposed by globalization of the Western and Eastern societies in the direction of artists and designers and how it affects the outcome of interactions and how they are perpetrating a similar monotonous work is intended to carry out a study aimed at showing.

Literature to identify problematic, as well as domestic and overseas via the internet the information obtained as a result of numerous scans will be included. However, the thesis defense will be supported by making various samples.

Based on this view, designers and artists who live in undeveloped countries in the developed countries has remained under the influence of the work, have done similar things. As a result of the impact of globalization on the authenticity of the capitalist without capital, based on the foundation of any culture, not only influenced by current fashion designs and models were created art works are constantly out in front of us.



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KÜLTÜREL FARKLILIKLAR - ALGILAMA VE YARATIM SÜRECİ

NİLGÜN BİLGE

Anahtar Kelimeler: Kültür, algılama ve yaratma.

Özet

Sanatı oluşturan yaratma edimi, insanlığın evrimleşmesine paralel olarak değişmekte ve gelişmektedir. Arthur Köestler'in deyişiyle:

"Yaratıcılık edimi Eski Atık'teki anlamda bir yaratma edimi değildir. Yaratma edimi, hiçten bir şey yaratmaz. Zaten var olan gerçekleri, fikirleri, yetileri, becerileri açığa çıkarır, seçer, yeniden karıştırır, birleştirir ve bileştirir. Parçalardan olan yeni oluşum, artık daha çarpıcı yeni bir bütündür."

Bu sözler, çağımızın sanat anlayışındaki çarpıcı değişkenliğe rağmen, **yaratıcılığı** ve **özgünlüğü** oldukça net açıklamaktadır.

Burada; farklı zaman ve mekânlarda, ancak oldukça zengin farklı kültürel sentezlerden beslenerek doğan iki mimari şahesere yer vermek istiyorum. Bu iki yapı yalnız mimari bir başyapıt değildir; aynı zamanda heykeli bir başyapıttır. Birincisi, Doğu Anadolu'daki başlıca Bizans kentlerinden biri olan Tefrike yani Divriği'deki, Mengüçözoğlu hükümdarı Ahmet Şah ve eşi Turan Melek tarafından yaptırılan Divriği Ulucami ve Şifahanesi'dir. İkincisi ise; İspanya'nın kuzey doğusundaki Barselona'da yer alan, meşhur mimar ve heykeltıraş Antonio Gaudí'nin eseri Sagrada Família Katedrali'dir.

*Koester A, *The Act of Creation*, New York: Dell, 1966, s.120.

İnsanoğlunun **kültürel** oluşumlarını belgeledikleri paleolitik çağlardan günümüze değin kültürler, insanlıkla birlikte değişiler, geliştiler ve insanoğlunun fiziksel, ilkörsel, bilimsel ve sanatsal alanda evrimleşmesinde en önemli gücü oluşturdular. Tarih boyunca toplumların kültürel yapıları doğal faktörler, politik, ekonomik faktörler, göçler, farklı kültürlerden etkileşimleri sonucu değişime uğramış, kültürler değiştiçe; toplumların algıları, fikirleri, beğenileri, beklentileri ve etkilenmeleri de değişmiştir. Tarihin her döneminde devletlerin, imparatorlukların, medeniyetlerin gerçek güçleri, kültürlerinin zenginliği ve gelişmişliği ile ölçülmüştür. Sanatın ve sanatsal eleştiri kriterlerinin gelişimi ve değişimi de kültürlerin değişimine paralel olarak değişmeye devam edecektir.

Sanatı oluşturan yaratma edimi ise, insanlığın evrimleşmesine paralel olarak değişmekte ve gelişmektedir. Arthur Köestler'in deyişiyle:

"Yaratıcılık edimi Eski Atık'teki anlamda bir yaratma edimi değildir. Yaratma edimi, hiçten bir şey yaratmaz. Zaten var olan gerçekleri, fikirleri, yetileri, becerileri açığa çıkarır, seçer, yeniden karıştırır, birleştirir ve bileştirir. Parçalardan olan yeni oluşum, artık daha çarpıcı yeni bir bütündür."[1]

Bu sözler, çağımızın sanat anlayışındaki çarpıcı değişkenliğe rağmen, **yaratıcılığı** ve **özgünlüğü** oldukça net açıklamaktadır.

Son 150 yılın bilimsel, teknolojik gelişmeleri, yalnız sosyal, kültürel yapılarda değil, sanatın yapısında

ve yaratım süreçleri üzerinde oldukça büyük değişikliklere sebep olmuştur. Yunan estetik anlayışından, Rönesans'ın Michelangelo'suna, Endüstri devriminden, Dadaist Jean Arp'a kadar çok şey değişmiştir. Arp, sanatın artık dibe vurduğunu söylemekteydi [2], aynı dönemlerde Miro, " sanat yapının kendisinden de önemlisi, onun uyandırdığı etkidir" der [3]. Paul Klee ise "İnsanlığın henüz sonu gelmedi, insan gelişmeye açık ve yaratıcı olmalıdır" demektedir [4].

İnsan varoldukça, **"Zaman, mekân ve kültürel faktörler, sanatsal kriterlerin mihenk taşıını oluşturmaya devam edecektir."** Buna bağlı olarak sanat : çeşitli değişimler ve gelişimler geçirerek var olmaya devam edecektir.

Burada; farklı zaman ve mekânlarda, ancak oldukça zengin farklı kültürel sentezlerden beslenerek doğan iki mimari şahesere yer vermek istiyorum. Bu iki yapı yalnız mimari bir başyapıt değildir; aynı zamanda heykelsi bir başyapıttır. Birincisi, Doğu Anadolu'daki başlıca Bizans kentlerinden biri olan Tefrike yani Divriği'deki, Mengücekoğlu hükümdarı Ahmet Şah ve eşi Turan Melek tarafından baş mimar Hürremşah ve emrindeki diğer taş ustalarına yaptırılan Divriği Ulucami ve Şifahanesidir. İkincisi ise; İspanya'nın kuzey doğusundaki Barselona'da yer alan, meşhur mimar ve heykeltıraş Antonio Gaudí'nin eseri Sagrada Família Katedralidir (Kutsal Aile Tapınağı). (Resim 1-2).

Divriği Ulucami ve Şifahanesi yanından Çaltı Suyunun geçtiği Divriği Kalesinin bulunduğu tepenin güney-eteğinde, Divriği'ni Sivas'a bağlayan vadinin yamaçında yer alır. Sivas'tan Divriği'ne iki farklı karayolu ile ulaşılabilir. Anadolu'nun bu sakın köşesinde, hangi yolu kullanırsanız kullanın, bazen yarım saat bir otomobil bile görmeden gidersiniz Divriği'ne, Ulucami ve Şifahane'ye vardığınızda; Ortaçağ Anadolu'sunun Türk-İslam kültürünü adeta mimari-heykel bileşiminde bir üslupla yansıtan, muhteşem bir eserle karşılaşsınız. Kapsında ne insan kuyrukları vardır, ne de sizi karşılayanlar. Orada sakin ve dingin, ücra bir köşede fark edilmeyi bekleyen bir cevher gibi, yalnız başına sizi içeri buyur eder. Sagrada Família'nın kapısındaki kuyrukları ve dört işeyi hatırlayınca içiniz burkulur. (Resim 3-4)

Divriği Ulucami ve Şifahane inşaatının tahminen 1228-1229 yıllarında bittiği, Cami Kapısına konulan kitabeden anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yapının tüm bezemelerinin bitirilemediğini, özellikle Kuzey Taçkapısı, Şifahane Taçkapısı, Cami Taçkapısı ve Mihrabın bitmemiş olduğunu; bezeme ve yontuluların yapısal nitelikleri ve üslupsal özelliklerinden anlamaktayız ve bu özellikleri açısından Sagrada Família ile aynı ortak kaderi paylaşmaktadır. O dönemin koşulları ve bezemelerin üç boyutlu heykel niteliğindeki özellikleri, inşaatın 10 yıldan fazla sürdüğünü göstermektedir. Yine Cami ve Şifahane Kompleksinin taç kapılarındaki bezeme-işçiliğine dayanarak, işçiliğin bizzat baş mimar Hürrem Şah ve onun emrindeki taş sanatçıları tarafından yapıldığı bilinmektedir.(Resim 5)

Kompleksin bütünsel olarak mimari özelliklerine baktığımızda; eğitime ve sosyal dayanışmaya ilişkin işlevleri yerine getirmesi açısından, bir ilk değildir. 12. ve 13. yüzyılda ibadet ve medreseyi içiçte toplayan yapılar görülmektedir[5]. Ancak Divriği Kompleksinin taç kapıları, mimari tasarımının da ötesinde, çağın tüm sanatsal normlarının da üzerinde, adeta usta bir heykeltıraşın özgün bir tasarımını yansıtmaktadır. Bu açıdan yalnız dönemine değil kendinden sonraki dönemlere özgün bir örnek teşkil etmektedir. Döneminin eserlerinin yapısal ve üslupsal özellikleri dışında, bu kadar farklı ve üstün niteliklere sahip bir eser ortaya çıkmasındaki faktörlerin başında, mekân yani coğrafi özellikler ve bu coğrafi özellikler içinde yerleşmiş olan zengin bir kültür gelmektedir. O dönemde Anadolu bir Hristiyan yarımadasıydı. Genellikle göçebe kültüre sahip olan Türkler, bölge bölge Anadolu'yu ele geçiriyorlar ve yerleşik bir kültüre doğru ilk adımlarını atıyorlardı. Tabidir ki, yalnız geldikleri bölgelerin kültürlerini değil, aynı zamanda yerleştikleri bölgelerin kültürlerini de harmanlayarak yeni ve zengin bir kültürel yapının doğmasına sebep oluyorlardı. İran, Orta Asya ve Hindistan'a dayanan medeniyetler zincirinden, Kafkasya, Kuzey Suriye, Kuzey Mezopotamya, Kapadokya kültürlerinin ve geleneksel yapılarının esinlerini ve izlerini bölgedeki tüm kültürel

yapılanma içinde görebiliriz. Bu dönemde Anadolu'dan Hindistan'a kadar uzanan coğrafya üzerinde Türk Hükümdarlarının idaresinde yeni bir kültürel bütünlük ortaya çıkmaktaydı. Bu coğrafi ortam, gerçekte kozmopolit bir kültür ve sanat ortamı olarak gözüke de, sayısız sanat eserlerinin yaratıldığı, geleneklerin barındığı, eşsiz sanat motiflerinin, mitosların, hükümlerlik simgelerinin yaşadığı köklerin topraklandı.

Divriği Kompleksini eşsiz bir eser kimliğine kavuşturan öğelerin başında Ulucami ve Şifahanenin taş kapıları gelir. Bilindiği gibi taşkapı (pistak) Orta Asya'da ortaya çıkmıştır (Resim 6). Türklerin 6. yüzyılda Budist kültürün etkisinde kaldığı bilinmektedir [6]. Ayrıca taşkapı bezemelerinde, kısmen pagan geleneklerinden kalan simgesel öğeleri açıkça görebiliriz. Kompleks, Anadolu'da yaygın olarak kullanılan taş duvar tekniği ile yapılmıştır. Divriği yöresinden çıkan, kalkerli, işçiliği kolay, yillandıkça sertleşen taşlar, yapının zemine yakın yerlerinde 150 santimetreyi bulmakta, üst sıralarda 30 santimetreye kadar küçülmektedir. Yapıda alçı kullanılmamıştır. Özellikle taşkapıları blok taşları üzerinde yer alan, adeta heykelsi yekpare kabartma bezemelerin biçimsel özelliklerinden, çoğunun mükemmel bir taş işçiliği ile yerinde yapıldığı anlaşılmaktadır. Bir bölümünün ise, yerine yerleştirilmeden, bütünsel desene uygun olarak taş bloğun üzerine önce çizilerek, kabartmalar yapıldıktan sonra yerine monte edildiğini söyleyebiliriz. Oldukça kompleks ve birbirine geçen bir üslupla özelliği taşıyan motiflerin bulunduğu taş blokların kabartmalarını ise, yerinde yapmış olduğu açıktır. Genel olarak kabartmalarda, simetrik bir yapı var olarak görülsede, motifsel ve simgesel olarak detaylandırıldığı da, bağımsız ve sanatçının kişisel yaklaşımına bağlı, daha özgür bir çalışma yapılmış olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu özellik Şifahane Taşkapısında daha belirgin olarak görülür. "Bu kapıda geçen yüzyılda tahrip edilmiş olan iki insan figüründen söz edilmektedir. Bunlar yapının patronlarını ya da Ay ve Güneş'i temsil eden figürler olarak yorumlanmaktadır. Solda bir erkek (ya da Güneş) sağda bir kadın (ya da Ay) olan iki insan figürü, klasik Selçuklu dönemi şapkalı ve saç örgüleriyle, yüksek kabartma olarak işlenmiştir" [7] (Resim 7-8). Ancak Cami taşkapısında insan figürleri yer almaz. Yine de, İslami bir ibadethaneye büyük nizam olarak tasarlanmış yapının yan yana kapılarının birinde, figür kabartmalarının bulunması, Ahmet Şah ve eşinin, İslamiyet'i kabul etmelerine rağmen; ne denli özgür bir anlayış ve geniş bir vizyona sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kompleksi zamanın yapılarından ayıran ikinci önemli yapısal fark ise; Şifahane Taşkapısını oluşturan temel profillerin kaidelerinin dışarı taşan yüzlerinde kabartma bezeme kullanılmış olmasıdır. Bu özellik, aralarında 700 yıllık bir fark olmasına karşın; Calud'nin 1883-1926 yılları arasında çalıştığı Sagrada Família Katedrali'nin, "İsa'nın Doğuşu Cephesi'nin Ana Giriş Kapısı" taşıyıcı kaidelerin tabanları üzerinde yer alan kabartma motiflerle oldukça benzerlik göstermektedir. (Resim 9-10)

Muhteşem taş işçiliğinin eşsiz kompozisyonlarında kullanılan simgesel öğeler incelendiğinde, Asya'nın doğusundan Batı Avrupa'ya kadar tüm kültür ve medeniyetlerde kullanılmış olan; hayat ağacı motifleri, güneş disk, çeşitli bitki, çiçek ve lotus örnekleri, sekizgen yıldız motifleri, çiçek motifli bordür bezemeleri, sarmasıklar, çelenk motifleri, geometrik motifler, gülbezek, Türklerin İslam öncesi mitolojilerini yansıtan simgesel kuş ve hayvan motifleri, insan figürleri, bazı sütun başlarında yapılan doğaçlama özgün kabartmalar görülmektedir. (Resim 11-12)

İnanılmaz eserin gerçek sahibi olan sanatçılara gelince; başta Ahlatlı Hürremşah ve yanında getirdiği ustalar ya da yörenin Ermeni taş ustaları olduğu söylenmektedir.13. yüzyılda Sivas, Erzurum ve Kayseri bölgelerindeki yapısal zenginliğe bakarak, yörenin taş ustaları açısından zengin olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Yapının tümünde tek düze bir üslupsal bütünlük görülmez. Ancak Şifahanenin eyvanındaki kitabe Hürremşah'ın adı belirtilmektedir. Şifahane Kapısı ile Kuzey Taşkapısı arasında bazı üslupsal farklar olmakla birlikte bu şaheser, dönemin geleneksel yapısal özelliklerinin dışına çıkmış, oradan sonraki dönemlerde de benzeri olmayan, Hürremşah ve çarlarının eseridir. Bu gün elimizdeki kayıtlara göre baş mimarın ve baş taş ustasının da Hürremşah olduğu kabul edilmektedir. Kuzey Taşkapısı üzerinde yer

alan kozmik ağacı simgeleyen büyük çelenk, Hürremşah'ın Gaudi gibi kendine özgü bir üslup yarattığını açıkça ortaya koymaktadır. "Kullanılan taş işçiliği tekniği Mısır ve Suriye yapılarında da görülen dik kesim tekniğidir" [8]. Ancak burada tekniğin de üzerine çıkan bir biçimsel ve ifadesel özgünlük vardır ki, bu bir bezeme işçiliği ustalığı değildir. Ondan da öte, bir heykeltıraşın sanatsal yeteneğidir. "Kısaca Divriği Ulucamisi ve Şifahanesi'nin sanatçılarını önemlerine göre şöyle sıralayabiliriz: Hürremşah ve Çırakları, Şifahane Kapısı mimarı tasarımcısı yapan usta, mihrapta çalışan usta, minberin Tiflisi Ahmet Ustası, sıradan bezemeleri yapan taş ustaları, Külliye'nin mimarısını ve tonozlarını yapan yapı ustaları, doğu cephesinin Ahmet Ustası, batı kapısının Osmanlı dönemi ustası ve geç dönem tamirlerini yapan ustalar" [9].

Selçuklu Ortaçağ'ında yer alan İslam kültürünün ve Türk unsurunun; birbirlerinden kopmayan ve birbirlerini besleyen yapılarına benzer, toplumları ve kültürleri birleştirici bir yapıyı; Ortaçağ Avrupa'sında da görülmektedir. Ortaçağ Avrupa'sında toplumları bir arada toplayan en önemli güç, Avrupa aristokrasisi ve Roma Kilisesi (Hristiyanlık) olmuştur. Tam 700 yıllık sonraya, Hürremşah'ın Ulucami ve Şifahanesinden; 20. yüzyılın başına, Batı Avrupa'nın İspanya'sına, Gaudi'nin Sagrada Família'sına; gidelim. Hürremşah'ı destekleyen patronu Ahmet Şah ve eşi Turan Melek, Anadolu - Türk kültür ve geleneklerini benimsemiş, İslamiyet'i kabul etmiş, göçer toplumlardan yerleşik topluma geçmiş, toplumun refahını misyon edinmiş bilge kişilerdi. Ortaçağ Avrupa'sında ise Michelangelo'yu destekleyen Medici Ailesi ve Kilise olmuştur. İspanya'da yine Gaudi'yi destekleyen Katolik Kilisesi, aristokratlar, Josep Bocabella ve Sanayici Eusebi Guell'dir. Kültürlerin oluşmasındaki temel faktörlerden biri olan dinlerin; tarihin her döneminde, herhangi bir coğrafyada oldukça etkin bir güç olduğu tartışılmaz ve pek çok eserin yaratılmasında da en etkin güçlerin başında gelmektedir.

Antoni Gaudi, 1852'de Katalonya'nın Reus şehrinde bir bakanın oğlu olarak doğmuştur. Barselona'da mimari eğitim almış, Fransız mimar Eugene Viollet-le-Duc ve İngiliz düşünür John Ruskin'in teorilerinden etkilenmiştir. İspanya'da Art Nouveau akımının öncüsü olmuş, ancak içinde yaşadığı tüm sanatsal akım, hareket ve üslupların ötesinde kendine has, özgün, çağrı pek çok sanatçısını ve tasarımcısını peşinden sürükleyen bir üslubun öncüsü olmuştur. Koyu bir Katalan ve koyu bir katoliktir. İspanya'da Katalanca'nın yasaklandığı dönemde, Katalanca konuşmakta ısrar ederek, tutuklanmış ve hapse atılmıştır. Yaşamının son onbeş yılında kendini dine ve dinin hizmetine adanmıştır. Gaudi'nin tüm çalışmalarında görülen oldukça çarpıcı derecede belirgin, özgün üslubu; bulunduğu coğrafyanın, zengin kültürel özelliklerinden beslenmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı İspanya'nın kuzey doğusunda ve kuzey batısında yer alan İtalya ve Fransa'da yetişen tüm sanat akımı ve üsluplarından, Yunan ve Roma sanatından, Gotik ve Barok üsluplardan, İspanya'da bir zamanlar hüküm sürmüş olan Endülüs Emevîleri'nin mimari üsluplarından ve bezeme işçiliğinden de tabii olarak etkilenmiştir. Ayrıca mimari yapı ile bütünleşen iç ve dış cephe süsleme ve heykel işçiliğinde kullandığı üslupsal özellikler; aynı zamanda oldukça masalsı, fantastik ve sürrealist özellikleri de içinde barındırır. [10].

Sagrada Família'nın yapımına 1882'de Francisco de Paula del Villar tarafından geleneksel neo-Gotik üslupta bir proje ile başlanmıştır. 1883'de Katedralin inşası ile Gaudi görevlendirilmiş ve Gotik alt yapı ile başlayan mimari üslup tamamen Gaudi'nin özgün üslupsal anlayışına göre şekillenmiş, doğadan esinlenilerek yaratılan karakteristik formlara dönüşmüştür. İlahın yaşamının anlatıldığı Kilise, üç ana cepheden oluşmaktadır. Birinci cephesi İsa'nın doğumunun betimlendiği, Nativity "Doğuş", ikinci cephe Passion "Tutku" ve üçüncü cephe ise Glory "İhtişam"dır. Kilisenin bitişğinde İslami yapılarda görülen medreseler gibi bir de okul vardır. Üzerinde dev bir haçın yerleştirileceği en yüksek merkez. Kule'nin yüksekliği, 170 metre olarak planlanmıştır [11]. (Resim 13-14-15).

Her bir cephede üç ana kapı yer almaktadır. Barselona Şehrinin turizm merkezi olmasına neden olan bu büyük katedralin üç cephesinde; insanı insan yapan temel değerlerin; İncanın, Gıdığın, aşkın ve sevgi-

nin erdemleri betimlenmektedir. "Doğuş Kapısı" Katedralin doğu cephesinde yer alır. (Resim 16) Kapının mimari tasarımı, heykel ve süsleme işçiliği, doğrudan Gaudi'nin denetiminde tasarlanmıştır. Ancak cephenin tüm işçiliğinin bitmesi Gaudi'nin ölümünden sonra gerçekleşmiştir. Bu kapı aynı zamanda, "Yaşam, Sevinç ve İsa'nın Doğumu" adıyla da anılır. Yaşamın zaferini, dini sembollerle hikâye ederek görkemli bir dille adeta haykırır. Kapının orta giriş sütununun üstünde Meyem ile İsa'nın doğumu, sağda çobanların ve solda Aziz Magus'un Tanrı'ya şükranları, tapınmaları betimlenmektedir. Gaudi, bu muhteşem sahnelerin daha doğal ve yaşamın ırgından bir görünüm sağlamasını istediği için, kullandığı tüm simgesel nesneleri günlük hayattan, doğadan seçmiştir. Doğa aşığı bir sanatçı olarak, sembolik amaçla kullandığı tüm canlıları, uygulama yapılan malzeme ile uyum içinde özdeşleştirerek, plastik bir dille çözümlenmesini sağlamıştır. Şüphesiz burada, emrinde çalışan ve ölümünden sonra da halen yapımına devam eden yetenekli mimar, heykeltıraş, kalıp ve taş ustalarını gözardı edemeyiz. Bu eşsiz eserin temeli, Gaudi'nin inancı, sabır ve güçlü yeteneğiyle kurulmuş; Ona ve sanatına inanan sanatçıların çalışmasıyla da devam etmektedir. (Resim 17-18).

İsa'nın Doğuşu sahnesinin üstünde; Bakire Meryem'in taç giyme töreni, onun da üstünde yaşam ağacını sembolize eden bir servi ağacı yer almaktadır. Yaşam Ağacı'nın üzerinde "Tanrı'ya kavuşan sadık kulları" beyaz güvercinler temsil ederler. Yaşam ağacının altındaki sağ ve sol tarafta, ekmek ve şarap taşıyan melek, yine Antik inanışa göre çıcivlerine göğsünü açmış bir pelikan, hemen onun altında doğanın kökeni ve bereketini temsilen bir yumurta bulunmaktadır. Yaşam Ağacının deruk noktasında ise; kırmızı ve toprak kırmızı seramiklerle mozaik tekniği ile kaplanmış bir haç yer alır. Haç yanı "T" harfi, Yunan alfabesinde Tanrı kelimesinin baş harfini ve Tanrı'nın üç ayrı kişiliğini " Baba, Oğul ve Kutsal Ruh" temsil etmektedir. (Resim 19-20-21)

Gaudi zamanında yapılan figüratif heykeller, genellikle orijinal hareketlerinde poz veren, canlı modeller üzerinden alçı kalıp alınarak yapılıyor, daha sonra taş ya da alçı modellere geçiliyordu. Tabii olarak burada; o dönemde çalışan heykeltıraş Carles Mari, Llorenç Matamala, oğlu Joan, ve diğer heykeltıraşların meslekî ustalıkları ortaya çıkmaktadır. 1958'de "İsa'nın Doğuşu" heykel grubuna, heykeltıraş "Jaume Busquets" yerine yerleştirmiştir. Doğuş cephesi üzerinde yer alan "Bebek Melekler Korosu"nun orijinali, alçıdan yapılmış olup İspanya İç Savaşında tahrip edilmiştir. Bu gün yerinde duran yeni taş versiyonunu ise, 1978'den günümüze değin Sagrada Família'da çalışan heykeltıraş Etsuro Sotoo yapmıştır. Bakire Meryem'in taç giyme sahnesini betimleyen sanatçı heykeltıraş Juan Matamala'dır. Mimari yapıda yer alan tüm yekpare ve kabarmalı heykelleri gerçekleştiren, sayısız kuş, ağaç, kertenkele, kaplumbağa, horoz, koyun, yılan, at, eşek, kurtboğa, deniz altı gibi hayvanlar ve bitkiler, çiçekler, melekler, müzisyenler, Hristiyan aleminin idoller gibi sayısız insan figürünü yapan sanatçıların öğünde saygı ile eğiliyorum. Bu sanatçıların yalnız sanatlarında olan ustalıklarını değil, aynı zamanda ekip çalışmasının mükemmel sonuçlarını da bünyeye sunmaktadır. "Tutku" Cephesi ise ölümü betimlemektedir. Gaudi burada, İsa'nın tutsusunun ıstırapını yansıtan tüm elemanlara ve senaryolara yer vermiştir. "Son Yemek" (Resim 22), "Peter ve Askerler", "Peter'in İnkarı", "İudas'ın Öpücüğü", İsa'nın Yargılanışı" gibi dini sahneler, oldukça köşeli, kübist ve sert dokularla yekillendirilmiş bir üslupla çalışılmıştır. Buradaki sert kübist üslup, ifadeyi, konunun acımasızlığını ve dramabildiğini daha da kuvvetlendirmektedir. Glory "İhtişam" Kapsi'nde, tüm insanlığın ve Hristiyan âleminin tarihi sembolize edilmektedir. İsa'nın Doğuşu, Tutku ve İhtişam cephelerinin üzerlerine oniki havanın heykelleri yerleştirilmiştir.

Yaşamının tümünü sanata ve mimariye adanmış bir deha olarak Gaudi 1926 yılında 74 yaşında, bir tramvayın altında kaldığı zaman, üzerindeki gayet pejmürde kıyafetlerden onun ünlü mimar olacağı kimsenin aklına gelmemişti. Ceplerinden Sagrada Família'ya ait proje eskizleri çıkınca halk sevgili mimarlarını tanıdı. Gaudi 1883 yılından ölene değin 43 yıl Sagrada Família projesi üzerinde çalışmıştı. Park Güell'in

yapımını bitirdikten sonra, son 18 yıl ise atölyesini de Katedrale taşıyarak projenin yapımına hız vermiştir.

Gaudi: "Kilselerdeki ışık yeterince olmalıdır; çok parlak ışık konsantrasyonu bozar ve rahatsızlık yaratır" der (Resim 23). Bir heykeltıraş gözüyle ışığın nerede ne kadar kullanılması gerektiğini ve hangi malzemelerin nerede, ne zaman, ne dozda, ne renkte ve nasıl bir dokuda kullanılması gerektiğini çok iyi bilir. Bu açıdan Gaudi'nin bu yapıtı, yalnız mimari proje olarak değil; taş, alçı, seramik, vitray, bronz, ferforje, heykel ve yüzey kaplama işçiliğinin bir arada, mükemmel bir uyum içinde kullandığı bir bavyaptır. Bu açıdan Gaudi'nin eserlerinin sekiz tanesi "Unesco Dünya Mirası" listesinde yer almaktadır. Bunlar: Park Güell, Palau Güell, Casa Mila, Sagrada Família'nın "İsa'nın Doğuşu Cephesi ve Yeraltı Türbesi", Casa Vicens ve Colonia Güell Türbesi'dir.

Seramiği yüzey süslemelerde, gerek mozaik tekniğinde, gerek kaplama malzemesi olarak modern bir üslupta kullanmış ve tengin yaşamı katığı anlamın farkında olarak, mimari ile seramiği muhteşem bir uyumla birleştirmiştir. Usta Sagrada Família'daki mozaikler için şöyle demektedir: "Bu mozaikler gemicilerin Barselona Limanı'na girerken görecekları ilk şeylerdir. Onlara neşeli, ışıklı bir hoş geldin diyecekler" [12]. Gerçekten bu muhteşem liman yehrine geldiğinizde nerede olursanız olun, sizi kendine çeken, size yaşamı sevinci veren, Sagrada Família'nın kulelerinin tepesindeki çiçek ve çiçek tohumlarının üzerinde yer alan, kırmızı, sarı, altın sarısı, yeşil mavimsi, beyaz renkli mozaik kaplamaları görebilirsiniz. (Resim 24-25).

Günümüzde mimari teknikler oldukça gelişmiştir. Heykel sanatı işçiliği kolaylaştırarak pek çok elektrikli alet, silikon kaplama yöntemleri, modellerin büyütülmesinde ise bilgisayar programları kullanılmaktadır. Ancak Gaudi'nin söylediği gibi; "Sagrada Família'nın inşaatı oldukça yavaş ilerlemektedir, çünkü ustanın da bir acelesi yoktur". Bugün, Divniği Ulucami ve Şifhanesi'nden çok daha farklı bir zamanda, mekanda ve kültürel ortamda inşaat hala devam etmekte ve inşaatta 600 kişi görev almaktadır.

Medeniyetler ve kültürler yer-yerdediçe, camiler, kiliseler, şifhaneler, medreseler, taş kapılar yapılmaya devam edecektir. Her biri yaşadığı zamana, teknoloji ve kültürü günümüze taşıyacak, yapıldığı dönemin teknik ve kültürel donanımlarına bağlı olarak yaratım süreci geçireceklerdir. Ne Ahlatlı Hüremşah'ın Taçkapısı, ne Gaudi'nin İsa'nın Doğuşu Kapısı, ne de Rodin'in Cehennem Kapısı sıyrandan üzerinde aynı etkiyi yapar. Bu üç eser dünyanın en baş temel eserleri arasında yer alır. Fransız heykeltıraş August Rodin, Dante'nin "İlahi Komedî"sinden esinlenerek Cehennem Kapesi'nin yapımına başladığında yıl 1880 civarıydı. Paris'te Bugün Orsay Müzesi'nin bulunduğu alana yapılacak olan, "Dekoratif Sanatlar Müzesi"nin ana kapısı için sanatçıya bir teklif yapıldı. Bu proje 5 metrenin üzerinde arıtsal bir projeydi. Rodin bu teklife çok heyecanlandı. Komisyon 1985'te Rodin'in maketini onaylayarak siparışı verdi. Sanatçı, bu süreç içinde yüzerce yüksek kabartma ve yelpare figür örnekleri çalıştı. Yapılan anlaşmaya göre Komisyon sanatçıya, çalışma bitene kadar yaşamını sürdürmesi için düzenli bir ödenek ve verimli çalışabilmesi için bir atölye verecekti. Bu dönemde Rodin, "Cala's Burjuvaları"nın ve "Öpüşme"nin siparişini almıştı. Cehennem Kapesi'nin on yıl sürmesinin nedenlerinin başında Rodin'in diğer siparişler için çalışmaya devam etmesi ve yapılan anlaşmanın getirdiği rahatlık söylenmektedir (Resim 26-27-28).

Dönemin tüm sanatçıları gibi Rodin'in, Rönesan ustalarından Michelangelo ve Floransa Vaftişhanesi'ndeki "Cennetin Kapısı"nı yapan Lorenzo Ghiberti'nin etkisi altında kaldığı bir gerçektir [13]. Ama O, Ghiberti'nin düzgün bordürler arasında on parça kareden oluşan bir düzen içinde, yani çok parçalı bir düzen içinde anlatmak istediğini anlatmadı. Dante'nin şiirinin en dramatik olan bölümü olan "Cehennem" sahnesini ele aldı. Burada "Düşünen Adam", güçlü, derin bir düşünce içindeki Dante'yi temsil ediyordu. Kapının üzerinde sanki birbirleriyle oldukça ilişkili, girift figürlerden oluşan bir kompozisyon yer almaktaydı. Figürler günlük yaşamdan sahneleri, sansürlü, oldukça dramatik bir şekilde yansıtıyordu. 1890 yılında Rodin yapmış olduğu 1/1'lik çalışmanın özel bir gruba sergilenmesini kabul etti. Kapı artık orijinal amacının çok dışında bir kompozisyondu; Rodin o günün tutucu anlayışını hiçe saymıştı. Kendine has,

tutkulu, romantik, biraz erotik bir sanat dilini, bu "ciddi komisyona" kabul ettirdi. Kompozisyon o kadar etkileyiciydi ki; orada kapı işlevini görecektir bir kapıyı göremezdiniz. Artık o, bir kapı değil, anıtsal bir heykeldi. İşte Rodin'i Lorenzo Ghiberti'den ayıran da budur. Bu kapı ister Dante'nin İlahi Komedisi'nden, ister Ghiberti'nin "Cennet Kapısı"ndan, ister Michelangelo'nun "Son Yargı"ndan esinlenilmiş olsun, çok farklıydı. Hemen hemen aynı dönemde yapılan Gaudi'nin Sagrada Familia için tasarladığı kapılardan da farklıydı (Resim 29-30).

Katolik İspanya'nın muhafazakar kültürü, hemen yanı başındaki Fransa'dan belirgin bir şekilde ayrılır. Kullanılan mekân, eserin amacı, vereceği mesajlar ve buna bağlı olarak toplumun algılama kriterleri de oldukça farklıdır.

Bu eşsiz eserler bize yunı gösteriyor, zaman, mekân ne olursa olsun kültürel faktörler sanatı doğrudan etkilemeye devam edecek ve sanat, ne kadar farklı, zengin kültürlerden beslenir ve etkilense o kadar çok yeşermeye devam edecektir.



Resim 1.



Resim 2.



Resim 3.



Resim 4.



Resim 5.



Resim 10.



Resim 24.



Resim 26.



Resim 28.



Resim 30.

Kaynaklar

1. Koestler A, The Act of Creation, New York: Delft, 1966, s.120.
2. Leroy Kingsöhr C, Geçekün Güzelik, Taschen, 2006, s.26.
3. Leroy Kingsöhr C, Geçekün Güzelik, Taschen, 2006, s.76.
4. İppiroglio Nazari, Mimarlar, Özgürün Sırası İçinde Soruları Tarihi, 1977, Cem Yayınevi, s.152.
5. Kuban-Doğan, Diviği Müzesi, YKY, 1997, s.43.
6. Kuban-Doğan, Diviği Müzesi, YKY, 1997, s. 75.
7. Kuban-Doğan, Diviği Müzesi, YKY, 1997, s. 131.
8. Kuban-Doğan, Diviği Müzesi, YKY, 1997, s. 135.
9. Kuban-Doğan, Diviği Müzesi, YKY, 1997, s. 172.
10. Zerbini - Rainer, Antoni Gaudi, The Complete Buildings, Taschen, 2002, s. 6-39.
11. Triangle Postals, El Temple De La Sagrada Família Gaudi, DVD, ISBN 078-848478-261-2.
12. Dione Arts, The Exploratory Temple of La Sagrada Família, ISBN 578-84932083-5-4, s.113.
13. Miller Emma, Gaudin, RA Royal Academy of Arts Magazine, No 92 2006, s. 54.

Resim Kaynakları

Diviği Ulucami ve Şifahane resimleri Doğan KUBAN, Diviği Müzesi,
Diviği Ulucami ve Şifahane resimleri Milyun BLGE.

Sagrada Família Resimleri: Zerbini - Rainer, Antoni Gaudi, The Complete Buildings, Taschen, 2002, s. 6-35.

Sagrada Família Resimleri: Triangle Postals, El Temple De La Sagrada Família Gaudi, DVD, ISBN 978-848478-261-2.

Rodrón Cebreniens Kapı Resimleri: RA Royal Academy of Arts Magazine, No 92 2006.

Rodrón Cebreniens Kapı Resimleri: Royal Academy of Arts, ISBN 10: 1-90 1971-67-8, 2007.