

**TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI**

**RESİM SANATINDA YARATICILIK, İMGE VE PRİMITİF
YAKLAŞIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa Şükrü NAZİFOĞLU

**TRABZON
HAZİRAN, 2019**

**TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI**

**RESİM SANATINDA YARATICILIK, İMGE VE PRİMITİF
YAKLAŞIMLAR**

Mustafa Şükrü NAZİFOĞLU

**Trabzon Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nce Yüksek Lisans Unvanı
Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU**

**TRABZON
HAZİRAN, 2019**

Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Resim Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir. 26 /06 /2019

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU

Üye : Prof. Yusif ALİZADA

Üye : Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN

Onay

Yukarda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

**Prof. Dr. Bülent GÜVEN
Enstitü Müdürü**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Trabzon Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

Mustafa Şükrü NAZİFOĞLU

19 / 06 / 2019

ÖNSÖZ

Resim, ilk çağlardan günümüze kadar geçen süre içerisinde sürekli değişim göstermiştir. Bu süre içerisinde sanatçının da değişen toplumsal gerçeklerle beraber bir değişim içine girerek düşünsel ve biçimsel değişimlere uğramışlardır. Sanatsal yaratma sürecinde imgenin de bu süre içerisinde sanatçının bulunduğu toplumla birlikte paralellik göstererek temsil ettiği değişikliği gösterir.

Yaratım süreci içerisinde sanatçının nesnelere biçiminden yararlanarak uyandırdığı imge önemli bir rol oynamaktadır. Sanat yapıtının biçimi sanatçı da uyandırdığı imgelemi sanatı sanat yapan niteliklerdendir. Sanatçının gelişimini ve bakış açısını, yaratıcılık kavramına yardımcı olan bu etmenler sayesinde.

Doğanın, sanatçının önüne serdiği biçimleri araştıran ve irdeleyen bu yaklaşım, dünya sanat tarihine sonsuz olanaklar sunmuştur. Sanatçının her türlü düşünsel ve biçimsel uyarıya karşı maddi biçim kazandırma girişimine de yeni bir sürece sürüklemiştir.

Tez araştırma ve çalışma sürecinde değerli katkılarda bulunan ve daima desteğini esirgemeyen sayın hocam Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU'na TRABZON Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Anabilim Dalı Başkanlığına ve değerli hocalarıma teşekkürlerimi arz ederim.

Haziran, 2019
Mustafa Şükrü NAZİFOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
RESİM LİSTESİ.....	IX
KISALTMALAR.....	XIV
GİRİŞ	1-3

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İMGE, İMGELEM VE YARATICILIĞIN TANIMLARI	4-8
1.1. İmge.....	4
1.2. İmgelem.....	6
1.3. Yaratıcılık.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

2. YARATMA SÜRECİ ÜZERİNE.....	9-13
2.1. Algı.....	10
2.2. Algı Yetisi	11
2.3. Biçimlendirme	11
2.4. Soyutlama.....	12

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İLKEL İNSANDA(PRİMİTİF) SOYUTLAMA.....	14-44
3.1. Antik Mısır Sanatı	21
3.2. Minos (Girit) Uygarlığı	29
3.3. Miken Uygarlığı	35
3.4. Antik Yunan	40

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. MODERN RESİM SANATINDA PRİTİTİF YAKLAŞIMLAR.....	45-86
4.1. Primitif Sanat Hareketini Gelişmesini Sağlayan Akımlar	46
4.1.1.Fovizm.....	46
4.1.2.Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	47
4.1.3.Die Brücke (Köprü).....	49
4.2. Primitif Sanat Hareketini Gelişmesini Sağlayan Sanatçılar	50
4.2.1.Paul Gauguin (1848 - 1903).....	50
4.2.2.Henri Matisse (1869 - 1954)	54
4.2.3.Pablo Picasso (1881 - 1973).....	60
4.2.4.Paul Klee (1879 - 1940)	64
4.2.5.Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938).....	69
4.2.6.Emil Nolde (1867 - 1956)	73
4.2.7.Max Pechstein (1881 - 1955)	76
4.2.8.Otto Mueller (1874 - 1930).....	80
4.2.9.Henri Rousseau (1844 - 1910)	83
SONUÇ.....	87
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	89
ÖZGEÇMİŞ.....	91

ÖZET

Resim Sanatında Yaratıcılık, İmge ve Primitif Yaklaşımlar

“Resim Sanatında Yaratıcılık, İmge ve Primitif Yaklaşımlar” Bu çalışmada, sanat anlayışını sağlayan imge, imgelem ve yaratıcılık kavramları olmak üzere bu disiplin kavramlarından geçtiği bilinmektedir. Bu anlamda sanatın yaratım sürecinde yeri büyüktür. Geçmişten günümüze değişen sanat yapılarının ve çizimlerinin, sanatın farklı anlama yetisi ve gelişimi sayesinde yeni anlayışlara, biçimlere, temsillere, mana ve farklı niteliklere sahip olduğuna değinilmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde sanatta yaratıcı süreç olarak imge, imgelem ve yaratıcılık kavramlarının bir yeti olarak insan bilincine ve duygusuna etkisi açıklamaya çalışılmıştır.

İkinci bölümünde ise sanatta yaratıcılık kavramına yardımcı olan etmenlerin üzerinden açıklama yapılmaya çalışılmıştır. Sanatçının gelişimi, bakış açısı ve yaklaşımıyla doğayı ve çevresini algılaması ve sezinlemesi yoluyla imge üzerindeki öznel algısını, becerisini ve sanatçının biçimsel niteliği ve soyutlama yoluyla sanat yapıtını oluşturma sürecini sağlayacak etmenler üzerinde açıklamaya gidilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, ilkel sanatın doğayı kendince anlama, yorumlama ve kavrama çabalarından bahsedilmiştir. Primitif dönem toplumunun akıl ve bilinç gelişimiyle birlikte imge ve sanatsal yaratıları incelenmiştir. Bu doğrultu da yaratılan ilk imgelerin yapılış amaçları ile birlikte bu süreçte değişimini ve inanışlarını açıklamaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde ise, 20 yüzyıl modern sanatçılarının imge ve primitif sanatta öze ulaşma çabalarının bu bağlamda ayrı ayrı sanatçıların kişisel özelliklerini ve sanat biçimlerindeki üslup farklılıkları incelenerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İmge, Yaratıcılık, Yaratıcı Süreç, Primitif

ABSTRACT

Creativity, Image and Primitive Approaches in Painting

“Creativity, Image and Primitive Approaches in Painting” this study, The image, which enables us to make sense understand the art universe, passes through these concepts of discipline, including the concepts of image, imagination and creativity. In these concepts, art has a great place in the process of creation. It is mentioned that art structures and drawings that have changed from past to present have different understandings, different forms, different representations and different qualities thanks to different understanding ability and development of art in research.

In the first part of the study, the effects of image, imagination and creativity on human consciousness and senses and its sources that cause differences as a creative process in art were tried to be explained. Within the artistic activity, by examining images, imagination and creativity, we tried to explain the relationships that emerged.

In the second part, it was explained through the factors that helped the concept of creativity in art. The development of the artist, perspective and approach of the artist through the perception of nature and environment on the image subjective perception, skills and the artist's formal nature and abstraction of the process of creating the work of art is explained on the skills.

In the third chapter, the efforts of primitive people to understand, interpret and understand nature are mentioned. With the development of the mind and consciousness of the people of the primitif period the study of to examine the development of image and artistic creations and to explain the study of making the first images created in line with this aim and their change in the developing process and their social beliefs and understanding of thought.

In the fourth chapter, the works of the 20th century modern artists with the curiosity of the first imaginative works and the efforts to reach the essence of the individual works of artists and stylistic differences were examined.

Key Words: Image, Creativity, Creative Process, Primitive

RESİM LİSTESİ

Resim Nr.	Resim Adı	Sayfa Nr.
1	Boğa ve Atlar, M.Ö. 20000-10000, Lascaux Mağarası, Fransa.....	15
2	Bizonlar, M.Ö. 15000- 10000, Altomira Mağarası, İspanya.....	16
3	Geyik boynuzundan oyulmuş doğum yapan dağ keçisi biçimindeki mızrak atacağı, Paleolitik Dönem, Mas d'Azil, Fransa	17
4	Willendorf Venüs'ü, yükseklik 11,1 cm, M.Ö. 28000-25000, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya.....	18
5	Lespüs Venüs'ü, yükseklik 15cm, M.Ö. 26000, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya	19
6	Oro Tahiti, kumaş örtülü ağaç parçası, uzunluğu 66cm, M.Ö. 1500-500, Museum of Mankind, Londra, İngiltere	20
7	Zoser Piramidi, Eski İmparatorluk Dönemi, Sakkara, Mısır	22
8	Gize Piramitleri, M.Ö. 2613- 2563 dolayları, Eski İmparatorluk Dönemi, Mısır ..	23
9	Chnemhotep'in Mezarından Duvar Resmi, M.Ö. 1900, Orta Krallık Dönemi, Mısır	24
10	Nebamun'un Bahçesi, M.Ö. 1400, Yeni İmparatorluk Dönemi, British Müzesi, Londra, İngiltere	25
11	Anubis & Thot, Ölüler Kitabından Bir Sahneyi Betimleyen Papirüs, yükseklik 39.8cm, M.Ö. 1285 dolayları, British Müzesi, Londra, İngiltere	26
12	Medinet Habu Tapınağı, Yeni Krallık Dönemi, Luksor, Mısır	27
13	Medinet Habu Tapınağı, Yeni Krallık Dönemi, Luksor, Mısır	28
14	Medinet Habu Tapınağı Detayı, Luksor, Mısır	28
15	Girit Adası Knossos Sarayının Bir Kısmı, M.Ö.1600, Yunanistan	30
16	Knossos Sarayı, Mavi Kadınlar Freski, M.Ö.1525- 1450, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan.....	30

17	Minos, Phaistos Diski, apı 15 cm, M.Ö. 1700, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan.....	31
18	Minos Pişmiş Toprak Seramik Örnekleri Sürahi Ve Küpler, yüksekliği 27 cm, M.Ö.1900-1700, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan.....	32
19	Minos Boğası, M.Ö. 1550-1500, yükseklik 26 cm, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan	33
20	Sıçrayan Boğa, M.Ö. 1450-1400, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan.....	34
21	Yılanlı Tanrıça, yükseklik 34,3 cm, M.Ö. 1600, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan.....	35
22	Miken Aslanlı Kapı, M.Ö. 1650- 1200, Yunanistan	36
23	Miken pişmiş toprak seramik örneği, M.Ö. 1375-1350, yükseklik 36 x 27.2 cm, The Met Müzesi, New York, ABD.....	37
24	Miken pişmiş toprak seramik örneği, M.Ö. 1300-1230, yükseklik 41.6 x 30.8 cm, The Met Müzesi, New York, ABD.....	38
25	Miken Kadın Figürleri, M.Ö. 1400-1300, yükseklik 10,8, 10,8, 10,5 cm, The Met Müzesi, New York, ABD	38
26	Miken Vaphio Kapı, yüksekliği 37,4 x 28.7 cm, Atina Ulusal Müzesi, Yunanistan	39
27	Agamemnon'nun Maskesi, yüksekliği 35 cm, M.Ö. 1550-1500, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Yunanistan.....	40
28	Cenaze Sahnesi Vazo, M.Ö. 750- 735 dolayları, pişmiş toprak krater, siyah figürlü vazo, yüksekliği 108 cm, The Met, New York, ABD	41
29	Savaşa Hazırlanan Genç, M.Ö. 510-500 dolayları “Kırmızı-figürlü Üslup”ta Vazo, Yüksekliği 60 cm. Münih Müzesi, Almanya.....	42
30	Disk Atıcı (Discobolos), M.Ö. 450 dolayları, yüksekliği 155 cm, Roma Müzesi, İtalya.....	42
31	Büyük İskender Büstü, M.Ö. 325-330 dolayları, yükseklik 41 cm, Arkeoloji Müzesi, İstanbul, Türkiye.....	43
32	Paul Gauguin, “Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going? ”(Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?), yükseklik 139 x 374,6cm, 1897-98, t.ü.y. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD	51
33	Paul Gauguin, “Matamoe”, yükseklik 115x 86 cm, 1892, t.ü.y. Puskin Müzesi, Moskova, Rusya	52

34	Paul Gauguin, “Femmes de Tahiti” (Tahitili Kadınlar Plajda) yükseklik 69 x 91.5 cm, 1891, t.ü.y. Musee d’Orsay, Fransa	53
35	Paul Gauguin, “The Moon and The Earth” (Ay ve Dünya), 1893, yükseklik 114,3 x 62 cm, t.ü.y, Moma, New York, ABD	54
36	Henri Matisse, “Portrait of Madame Matisse” (Bayan Matisse), 1905, yükseklik 40 x 32 cm, t.ü.y. Kunst Devlet Müzesi, Danimarka	55
37	Henri Matisse, “Joy of Life” (Yaşama Sevinci), 1905-1906, yükseklik 174 x 238 cm, t.ü.y. Barnes Foundation, Philadelphia, ABD	56
38	Paul Cezanne, “The Large Bathers” (Yıkananlar), 1900-1906, yükseklik 210,5 x 250,8 cm, t.ü.y. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD	57
39	Henri Matisse, “The Dessert: Harmony in Red” (Kırmızı Oda), 1908 yükseklik 180 x 221 cm, t.ü.y. Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya	58
40	Henri Matisse, “Dance” (Dans), 1910 yükseklik 2,60 x 3,90 cm, t.ü.y. Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya	59
41	Henri Matisse, “Music” (Müzik), 1910 yükseklik 2,60 x 3,89 cm, t.ü.y. Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya	60
42	Pablo Picasso, “Les Demoiselles d'Avignon” (Avignonlu Kızlar), 1907, yükseklik 243.9 x 233.7 cm, t.ü.y. Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.....	61
43	Pablo Picasso, “Head of a Man” (Bir Adamın Başı), 1907, yükseklik 33 x 24.1 cm, t.ü.y. Barnes Kurumu, New York, ABD	62
44	Pablo Picasso, “Three Bathers” (3 Banyocular), 1920, yükseklik 47,8 x 61 cm, Kağıt üzerine pastel, yağ ve grafit, Guggenheim Müzesi, New York, ABD	62
45	Pablo Picasso, “Profil de Jacqueline” (Jacqueline Profili), 1956, Yükseklik 18,74 genişlik 19 cm, seramik, Christie’s, New York, ABD	63
46	Pablo Picasso, “Bull’s Head” (Boğa Başı), 1942, 33,5 x 43,5 x 19 cm, Metal, Picasso Müzesi, Paris, Fransa.....	64
47	Paul Klee, “Senecio” (Yaşlı Adam), 1922, 40 x 38 cm, t.ü.y. Kunstmuseum Basel, İsviçre	65
48	Paul Klee, “Ventriloquist and Crier in the Moon”, 1923, 41 x 29.5 cm, Kağıt üzerine suluboya ve baskı mürekkebi, Metmuseum, New York, ABD	66
49	Paul Klee, “Comedians Handbill”, 1938, 54,6 x 36 cm, Gazete üzerine guaj, Metmuseum, New York, ABD	67

- 50 Paul Klee, “Brother – Sister” (Erkek Kardeş- Kız Kardeş), 1930, yükseklik 34,9 x 15,9, t.ü.y. Leopold Müzesi, Viyana, Avusturya 68
- 51 Ernst Ludwig Kirchner, “Striding into the Sea” (Denize Girmek), 1912, yükseklik 149 x 195 cm, t.ü.y. Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya 69
- 52 Ernst Ludwig Kirchner, “Bathers at Moritzburg” (Moritzburg’da Yıkananlar), 1909-26, yükseklik 151 x 199 cm, t.ü.y. TATE, Liverpool, İngiltere 70
- 53 Ernst Ludwig Kirchner, “Untitled” (Başlıksız), 1906, yükseklik 28,8 x 22,2 cm, 2 bölümden oluşan tahta baskı kalıbı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD 71
- 54 Ernst Ludwig Kirchner, “Girl Under a Japanese Umbrella” (Japon Şemsiyesinin Altındaki Kız), 1909, yükseklik 98 x 80 cm, t.ü.y. Kuntsammlung Nordrhein Müzesi, Düsseldorf, Almanya 72
- 55 Emil Nolde, “Paradise Lost” (Kayıp Cennet), 1921, yükseklik 106,5 x 157 cm, Keten üzeri yağlı boya, Seebüll Müzesi, Almanya 73
- 56 Emil Nolde, “Candle Dancers” (Mum Dansçıları), 1912, yükseklik 100 x 85 cm, t.ü.y. Seebüll Müzesi, Almanya 74
- 57 Emil Nolde, “Head” (Baş), 1913, yükseklik 77 x 67 cm, t.ü.y. Seebüll Müzesi, Almanya 75
- 58 Emil Nolde, “Indische Tänzerin” (Hintli Dansçı), 1917, yükseklik 86,7 x 100 cm, t.ü.y. Özel Koleksiyon 76
- 59 Max Pechstein, “Stading Female Figure” (Ayakta Duran Kadın Figürü), 1910, yükseklik 52x 38,4 cm, Kağıt üzeri Suluboya, Galeri St. Etienne, New York, ABD 77
- 60 Max Pechstein, “Badende in Moritzburg” (Moritzburg’da Yıkananlar), 1910, yükseklik 70 x 79,5 cm, t.ü.y. Lehmbruck Müzesi, Duisburg, Almanya 78
- 61 Max Pechstein, “Akrobaten III” (Akrobatlar III), 1912, yükseklik 21,5 x 27 cm, Renkli Tahta Baskı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD 78
- 62 Max Pechstein, “Sunset” (Gün Batımı), 1921, yükseklik 81,6 x 101,6 cm, t.ü.y. Saint Louis Sanat Müzesi, Missiouri, ABD 79
- 63 Max Pechstein, “Under the Trees” (Ağaçların Altında), 1911, yükseklik 73,7 x 99,1 cm, t.ü.y. Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD 80
- 64 Otto Mueller, “Two Female Nudes in a Landscape” (Bir Manzara İçerisinde İki Çıplak Kadın), 1922, yükseklik 100 x 138 cm, t.ü.y. Thyssen Bornemisza Ulusal Müzesi, Madrid, İspanya 81

65	Otto Mueller, “Gypsy with Child” (Çingene ile Çocuk), 1926, yükseklik 50 x 70 cm, Litografi, Özel Koleksiyon	82
66	Henri Rousseau, “Tiger in a Tropical Storm” (Tropik bir Fırtınada Kaplan), 1891, yükseklik 130 x 162 cm, t.ü.y, National Gallery, İngiltere	83
67	Henri Rousseau, “The Dream”(Rüya), 1910, yükseklik 204x 298 cm, t.ü.y, Museum of Modern Art, New York, ABD.....	84
68	Henri Rousseau, “The Snake Charmer”(Yılan Büyücüsü), 1907, yükseklik 169x 189 cm, t.ü.y, Musee d’Orsay, Paris, Fransa	85



KISALTMALAR

- yy.** : Yüzyıl
s. : Sayfa
t.ü.y. : Tuval Üzeri Yağlıboya
vb. : ve benzeri



GİRİŞ

Sanatta yaratıcı olan insan ilk olarak imgeleri tanımakla ve düşünmekle kendi hayatına düzen getirir ve ardından ideal olana ulaşmayı amaçlamıştır. Bu süreçte ilk insanların doğayı gözlemlemesiyle başlayıp, ilk imgelerini de yine doğaya üstünlük kurmak amacıyla yaratmasıyla başlamıştır.

Dünya da herhangi bir coğrafya üzerinde bulunan ilkel sanat yapıtlarının günümüz sanatıyla etkileşimi büyüktür. Günümüzün sanatı gücünü geçmişte yapılmış çizimlerden ve imgelerden almaktadır. Dünya ve antik uygarlıkların çeşitli bölgelerinde ilkel dönemlerden günümüze kadar ulaşmış birçok kültürel miras ve tarihi yerler mevcuttur ve her birinin kendine has üslubu ve anlatım şekli olduğu gözlenmektedir. Üslup, sanatın başlangıcından beri var olup kendini yenileyen bir anlatım biçimi olmuştur. Doğada hiç bir şeyin aynı kalmadığını her an her gün değişime uğradığını gördüğümüz gibi sanatsal anlatımlar ve biçimler de değişmektedir

Üretilen yeni biçim doğadan yararlanılan biçimden ve anlatımdan çıkarak sanatçının kendi öz anlatımı oluşturmasına kadar uzanmaktadır.

Çağdaş modern sanatçılardan Paul Gauguin sanatta yeni bir biçim dili oluşturma arayışında olan dikkatleri üzerine çeken önemli sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Primitif sanat yapıtlarından esinlenen sanatçı modern sanata yeni bir yol göstermiştir. Primitif topluluklarının yaşamlarıyla ve sanatlarıyla özgün ve samimi boyutu Gauguin gibi birçok sanatçıyı etkilemiştir. Genel olarak primitif uygarlıkların günümüze kadar ulaşmamış olsa da yapıtlarıyla günümüzde merak uyandırması sanatta tarihsel bir değişime neden oldukları göz önünde bulundurmıştır. Ancak primitivizm sadece, ilkel halkların sanatı değil, tarih öncesi dönemlerin sanatı, köylü sanatı, kabile sanatı ve çocuk ve akıl hastalarının yaptıkları çalışmalarda primitivizm adı altında görülmektedir. Ancak biz konumuzu insanoğlunun ilk büyüsel mantıkla yaptıkları tarih öncesi sanatla ve antik uygar olarak adlandırılan geçimi avcılık ve tarımla sağlayan topluluklar bölümleriyle sınırlandırarak ele aldık. Çalışma niteliksel bir araştırma olmakla birlikte, tümevarımcı bir yaklaşımla incelenmiştir. Çalışma da örnekleme yöntemlerinden, amaçlı örnekleme ele alınmaktadır. Çalışmanın verilerininin toplamı nitel veri toplama yöntemlerinden içerik analizi yöntemi uygulanmıştır.

Araştırmanın Problem Durumu

Sanat, imgelerle düşünme, tasarlama ve oluşturma sürecidir. İmgelerle düşünme ve tasarlama da insanoğlunun en eski varoluş sürecidir. Kişinin duyularla ve zihnen algıladığı imgeler dünyası sanat kavramının en temel taşıdır. Her uygarlık, kendi dünyasını kurgularken ve tasarlarken

çevresindeki imgelerden yararlanır ve kendine göre yansıtır bu tarz imgesel çağrışımlar sayesinde soyutlamayı ve yaratıcılığı geliştirir.

Sanatın bütün dallarında etkin bir rolde bulunduğu inanılan imge, imgelem ve yaratıcılık tüm önemine rağmen sanat tarihi içerisinde yeterince incelenmemiştir. Bu yüzden sanat eserinin anlaşılabilirliğinin sağlanması ve etkin olan bu konuların sanattaki rolleriyle ve alt yardımcı başlıklarıyla incelenmesi gerektiğini düşünmekteyim.

Araştırmada, öncelikle imge ve yaratım süreci içerisinde rolü ele alınmış ardından da algı yetisinin birey üzerindeki etkisini ve güncel durumu daha iyi çözümlenmek adına batı resminde örnekleri ve etkileri incelenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu tez çalışmasının amacı, Bu çalışma da sanatçının biçimsel anlatımı ve farklı bir anlatım dili geliştirmesiyle imge kavramının önemini araştırılmasından oluşmaktadır. Konu bu temel üzerinden ele alınarak imge, imgelem, yaratıcılık, ilkel toplumlar ve 20.yy modern primitif sanatçıları incelemiştir. Kavramların etkinliği ve önemi açıklanmaya çalışılarak bireysel olarak çalışan sanatçıların üzerindeki etkileri ve gözünden tekrar incelenmiştir.

Araştırmanın Problem Cümlesi

Yaratım sürecinin oluşumunda imgenin yeri nedir.

İmge kavramının, primitif sanatçı kültürüne etkileri nelerdir.

Araştırmanın Alt Problemleri

- Sanatçının algı yetisinin imge üzerindeki etkileri nelerdir.
- Biçimlendirmenin, doğa biçimleri ve öze ulaşmadaki rolü nelerdir.
- Primitif sanatçıların, imge ve imgelemin bilinçte oluşumlarında ki etkinliği ve katkıları nelerdir.

Araştırmanın Gerekçesi ve Önemi

Tez çalışmasının önemi kişisel üslup oluşturmada ve resim yapıtlarında imge ve yaratıcılığın incelenmesi ve primitif dönemden günümüze sanatçının yaratım esnasında imge ve yaratıcılık kavramlarının süreç içerisinde ki değişimleridir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Bu araştırmada, konu bağlamından mevcut yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Başlığın kapsamlılığı karşılayabilmek adına farklı sanat alanlarından incelemelere de yer verilmiştir.

Araştırmanın Evren ve rneklemler

Batı resim sanatının 20. Yüzyılın başlarından itibaren eserlerinde primitif etkiler görülen resim sanatçıları araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Çalışmanın rneklemleri içerisinde, araştırma konusu bağlamında istikrarlı tutumları nedeniyle seçilen Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Müeller ve Henri Rousseau ile toplam 9 sanatçının batı resim sanatındaki primitif etkilere sahip yapıtlarıyla oluşmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İMGE, İMGELEM VE YARATICILIĞIN TANIMLARI

1.1.İmge

Günlük dilde imge, "...zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya"(TDK, 1998: 1076) anlamında kullanılmaktadır. Sanat ile ilgili yazılar da sıklıkla kullanılan imge sözcüğü bir kavramdır. Günlük yaşam içinde etkisinde kaldığımız olaylar, içinde bulunduğumuz koşullar, durumlar kısaca algılarımızla edindiğimiz duyumsadığımız nesnelere ve duyuları, uyaran olmaksızın beyinde yeniden ortaya çıkan görüntüsüne imge denir. Tabii bu sanatsal değeri olmayan günlük bir imgedir.

"İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır" (Berger, 1995: 10).

"İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir" (Leppert, 2009: 16). İmgelerin, görünen ve bilinen olarak değil, bir temsili olarak belirtildiğini vurgulamaktadır. "İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir" (Leppert, 2009: 16). Üretilen her imge insanoğlu bilincinin bir ürünüdür, bunlar popüler kültür görselleri ya da tarih öncesi uygarlıklar da öne çıkan motifler ve kabartmalar olsun her imge belli bir amaca temsil etmek için oluşturulmuştur. İnsanoğlu bu imgelerden her ne kadar uzak durmaya çalışsa da insan zihni bir süre sonra yaratılan bu imgelerin etkisinde kalmaktadır.

Duyular aracılığı ile elde edilen ilk malzemeler imgelerdir. İmge önce gözde belirir. Buna retinal imge denir. Sonra bu imgelerden kimileri daha sonra hatırlanmak üzere bellek depolarına gider. Bunlar da bellek imgeleridir. Bir de canlı ya da silimsiz imgeler vardır. Bunlar, görüldükleri anda, oldukları gibi saklanırlar. Canlı imgeler uzun süre görüntülerinin us'da koruyan imgelerdir (Kırıçoğlu, 2002: 173).

Duyu, imge evresinin ilk adımı olduğu gibi imge de yaratma evresinin ilk adımıdır. Kişinin ilk kez karşılaştığı bir şeyi ikinci kez görmesi, anımsaması ya da çağrışımı imgesel bir durumdur. Buna rağmen duyu yoluyla alınan ve edinilen her imgenin her bireyde çağrışımı farklıdır. Bu farklılığın sebebi genellikle bireysel farklılıklar, sosyal çevre, dönem vb. kaynaklanmaktadır. Her zihin edindiği imgeleri biriktirir, depolar ve hatta üretir bu yolla oluşan her sanat eseri de aslında imgelerin temsili olmaktadır.

İmge aslının bir işaretçisi, yansımaları ve bir belirgindir. Resimler, imgeler yalnızca zihne değil bedene, duyguya yöneliktir ve boyutuyla etkisini güçlendirir. Bir İmgenin aslıyla bir benzeri olmasa dahi sezdirme, esinlendirme ve hissettirme yetisiyle de varlığını gösterebilir.

...ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak alalım, ister özerk bir yaratı olarak, her imge bir görüntüdür, bir belirg ya da görünüştür... İmge hem hayal olarak karşılanır, hem de misl olarak. Hayalgücü, imgelem. İkinci karşılığın türevleri ise imgenin doğasındaki asıl-suret ikiliğini daha açıkça belirten terimlerdir: Misal, emsal, masal, mesel, temsil, temessül (Koçak, 1995: 51).

“sanatın yaratım süreci, ilk örnek imgenin bilinçdışı eyleme geçmesi ve bu imgenin özenle işlenip, tamamlanmış bir çalışma olarak biçimlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır” (Jung, 1995: 13). Anlatı ve yaratı sınırlarının sürecinde her engel ve anlaşılmazlık geleneksel anlayışın ve yapıların kısıtlamalarını değiştirmektedir. İmgenin bilinçli bir düşünme etkinliğini sonunda zihinde oluşan yansımaları sanatsal etkinlikte önemli bir biçim kazandırmaktadır. İmgenin sadece görsellikle sınırlı olmadığını düşünme eyleminin ve sürecinin de imge kavramı üzerinde büyük etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Bireyin kendisini ifade etmesinin tek aracı dil değildir. İmgeler, bireyin dış ve iç dünyalarına ilişkin bir dil de oluşturmaktadır. Oluşturulan bu dil sadece ifade aracı değildir aynı zamanda bir sorgulama ve araştırma alanıdır. “Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir” (Leppert, 2009: 22).

İmge ile sanatsal imgenin oluşumlarında da aynı ortak paydalar gözlemlense de sanatçı bu süreci farklı işlemektedir. Sanatçı için imge üretilecek bir estetik kaygısı, bir yaratma edimini ve bunların sonucunda da biçimlendirme kaygısı bir anlam kazanmaktadır. Tabi bu süreç boyunca sanatçı, kendi düşüncesini ve bakış açısını kullanarak kendini diğer bireylerden farklı kıldığını göstermektedir. Sanatçı her ne kadar diğer sanatçılarla birlikte aynı imgeden ya da aynı imge parçasından yararlınsa da sonuç olarak birbirinden farklı yapıtlar olarak sanat tarihinde yer almaktadır.

İmge, tanımı gereği geçmişi temsili eder ya da yeniden önümüze sunar fakat bunu yaparken toplumsal gerçeklerden de yararlanmaktadır. İkna edilmesi gerekenler, sanatı izlemesi ya da izlettirmesi gerekenler gibi başkalarını içine alan toplumsal gerçekler. Temsil edileni seçerken çok seçici olunması gerekmektedir, zira temsil edilen yalnızca bugünkü görüntüsünün aslı olması istenmiyor aynı zamanda geçmişteki ve gelecekteki aslının da belirtisi olması istenmektedir. Bir nevi sanatçının dikkat çekmeye değer gördüğü şeyler hakkında tarihe not düşmesi gibi de algılanabilir. Sonuçta insanlık bugünü anlayabilmek için devamlı geçmişi incelemiştir. Tüm nesnelere gibi sanatın varoluşu da geçmişe aittir. Bu da imgenin işlevini ve anlamını göstermektedir.

Sanatın ve yaratım sürecinin ilk dönemlerinden beri var olan imge kavramı insanın doğal yapısında bulunur da denilebilir. İmge oluşturma öznel bir davranış ise, imgelem de bir tavır veya yetidir. İmgelem salt imge üretici olmadığı gibi gene de imgeler üretir. Bu da sanatsal yaratım aşamasında imgelem kavramının özel ve önem kazandırmaktadır.

1.2.İmgelem

Sanatsal ürününün oluşumunda önemli bir yere sahip olan imgelem kavramı farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla kısacası her aşama da imge kavramıyla iç içedir de diyebiliriz. Genel olarak imgelem, imgelerle düşünme yetisi de diyebiliriz. “İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir... bir imgeyi yeniden canlandırmaktan yaratıcılığa kadar yükselir” (Hançerlioğlu, 2008: 184). İnsan belleğinde bulunan her imgeyi inceleyerek ve etkileşim kurarak oluşturduğu yaratıcı sürece imgelem denmektedir.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde imgelem; “1. Geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurma gücü, muhayyile, 2. Bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarlama yetisi” (TDK, 1998: 1077) anlamında kullanılmaktadır.

İmgelemede her ne kadar yeniden canlandırma ya da tasarım söz konusu olsa da birey bellekte bulunan imgelerle nasıl etkileşim ya da bağlantı kurmayı bilmiyorsa ortaya niteliksel bir ürün koyamaz bunun içinde sanatçının yaratıcılık yetisine sahip olması gerekmektedir. İmgelem bir nevi kurgulama, tasarlama ve canlandırma yetisine sahip olmak demektir bu hem sanatçı için hem de izleyici için önemlidir. Sanatçı seçtiği imgeleri izleyicinin belleğinde ki imgelerle birleştirip yeniden yapılandırarak imgelem kavramını yapılandırmış olmaktadır. Sanatçının imgelem kavramı ne kadar kuvvetliyse, izleyiciye sunduğu imge, sanat yapıtını anlamasında ve okumasında o oranda kuvvetli olmaktadır.

Rollo May için imgelem, kişinin imgeleri anlayıp kabullenmesinden geçmektedir. “İmgelem zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin ön bilinç eşliğinde doğup gelen fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir” (May, 2008: 131).

Bilinç genellikle başlangıçta edindiği imgelerin etkisinde kalmış olsa bireyin kavramlar oluşturarak hatta diğer kavramlarla birleştirerek farklı kavramlar ortaya çıkarılma sürecine de imgelem olarak bakmakta mümkündür.

“İmgelemin, sanat etkinliği sürecinde ortaya koyduğu üç ayırıcı özelliği üzerinde durulmalıdır. Bunlar düşünme, yansıtma ve özdeşlemedir” (San, 1979: 61). San’ın bahsettiği düşünme bireyin zihninde oluşan imgelemken, yansıtma zihinde oluşan imgelerin yeni biçimlenme evresidir ve özdeşleşme de bireyin biçimlendirdiği imgelemin bir parçası olmasıdır.

İmgelem, bir sürü etkenin içinde olduğu bir durumlar topluluğundan oluşmaktadır. Bunlardan belki de en önemlisi kültür farklılığı ya da diğer bir adıyla kültür çeşitliliği de diyebiliriz. Herhangi bir imgenin, farklı kültürlerde farklı anlamlara yorumlandığı gözlenmektedir. Kültür yaşayan bir oluşumun kendisidir ve karşılaştığı imge kavramıyla ya da imge topluluğuyla zaman içinde bir şeyler katarak, eksilterek sürekli bir değişim içinde olduğu bilinmektedir. Kısaca, söz konusu olan imge ve imgelemin tek bir okuma biçimi olmayacağıdır.

İmgelem ve imgenin tüm bu açıklamalar doğrultusunda tanımlarsak; imge, bireyin yaşamındaki tüm etkileşimi algılanan her görüntüyü somut ya da soyut tasarımlar olarak dışavurumu diyebiliriz. İmgelem ise imgelerle birlikte düşünme yetisi olarak tanımlanmaktadır.

1.3.Yaratıcılık

Birey, imgeler sayesinde düşünür ve ideal olanı arayarak ve ona ulaşmaya çalışır. Yaratıcılıkta bu amaç içerisindeki en önemli basamaklardan biridir. Sanatın doğuşu da aslında yaratıcılık sürecinin bir parçası olduğu söylenmektedir. Genel anlamıyla yaratıcılık kavramı, yaratıcılığın doğuştan gelen ve sonradan edinebilen bir öğretiyi ya da yetiyi olduğu bilinmektedir. “Bir şeyi yapış süreci içerisinde ortaya çıkan bir kavram olarak yaratıcılık; “*yapma*” ve “*oluş*” süreci olarak da tanımlanmaktadır” (San, 2008: 13).

Türk dil kurumu sözlüğünde yaratıcılık kelimesi, “1. Yaratma yeteneği, 2. Her bireyde var olduğu kabul edilen, bir şeyi yaratmaya iten farazi yatkınlık” (TDK, 1998: 2395) anlamında kullanılmaktadır. Yaratıcılığın çok anlamlı yapısal özellikler taşıdığını ve süreç boyunca tasarımdan biçimlendirme işlemlerine kadar birçok katmandan oluştuğu görülmektedir.

Günümüz de sadece sanatsal anlamda yaratıcılık kadar, bilim ve teknik yaratıcılığından da söz edilmektedir. İnsan yaşamını her yönüyle kapsayan bu kavram temel bir yetenektir ve karmaşık bir süreç içermektedir. Yaratıcılığa genel bir tanım vermek süreci tam olarak açıklamaya yetmez. Birçok yetiyi ve dürtüyü barındıran bu kavram genellikle farklı görüş ve keşfetme gücü olarak tanımlansa da, merak dürtüsü, eksik öğelerin fark edilmesi ve başkaların göremediğini görebilme gibi yetenekleri de içermektedir.

Kişilerde, bazen de kişilerden meydana gelen öbeklerde rastladığımız, özgünlüğüyle, uygunluk, geçerlilik ve yararlılığıyla seçkinleşen, yeni bir şeyi; şeyleri yeni bir biçimde görme tarzının, bağlantılar kurup, risk almanın, çelişki ve karşıtlıkları aşma ve senteze kavuşturmanın, tanışık olunmayanda daha önceden tanışık olunan yol ya da modeller bulmanın bir sonucu olarak; mantıksal düşüncenin dışında metaforik ya da analogik gücüyle, geleneksel ya da sıradan olan karşı çıkışla, yetersiz bir basitliği reddederek, daha kompleks ve tatminkar bir düzen ya da sentez arayışıyla, varlığa getirme yeteneği (Cevizli, 1999; 919).

“Yaratıcılık kavramı, tek başına bir süreç olarak düşünülmemeli, tüm zihinsel etkinliklerin ve her çeşit çalışmanın içinde varolduğu düşünüsünden hareket edilmelidir” (San, 1979: 7).

“Yaratıcılık konusunda unutulmaması gereken ilk özellik, yaratma yetisinin *sui generis* (kendine özgü) bir nitelik olmasıdır” (Erinç, 2011: 93). Yaratıcılık sözcüğü pek çok alanda kullanılmaktadır ve bu dürtü her bireyin doğal bir dürtüsüdür. Kişinin yaratarak kendini ortaya koyması da aslında yaratıcılık sürecinin bir parçasıdır. Yaratıcılık kavramına sanatsal yönden baktığımız ise sanatçı, zihinsel bir süreç ve estetik algısı kaygısı çıkış noktasıdır, yaratma isteği ilkin güzele erişmek olsa da zamanla sıra dışı özellikleri bulunan güzelliğe ulaşma çabasındadır.

Sözcük kimi zaman bilişsel bir süreç; kimi zaman da bir beceri olarak betimlenmiş olup, insanın yaptığı her etkinlikte; olağan, sıradan, günlük işler diye tanımladığımız etkinliklerden; sanat, teknik ya da bilim gibi karmaşık alanları da kapsayan geniş bir yelpazede gözlemlenen bir olgu olarak tanımlanmıştır (May, 2008: 64).

“Her durumda, yaratıcılığın içinde merak, imgelem, buluş, özgünlük gibi öğeler vardır ve yaratıcı kişi, sorunlara yeni çözüm yolları bulan, karmaşık ve yeni düzeyde bir birleşim (sentez) yapabilir” (San, 1979, 19). Kişinin yaratıcılık kavramına sürüklenmesi genellikle kendi bilincinde özgürlüğünü arayan ve bu farkındalığı amaç haline getirip açığa çıkarabilen kişilerde rastlanmaktadır.

Yaratıcılık kavramının da desteklendiği gibi kısıtlandığı da görülmektedir. Özellikle çevresel alanların ve bazı kültürlerin yeniliğe ve yaratıcılığa sıcak bakmadığı da bilinmektedir. Bağımsız düşünceyi ve keşfetme ilgisini olmayan bir topluluğunda risk almayı kısıtladığını söyleyebiliriz. Yaratıcılığı engelleyen çevresel öğeler olduğu gibi kişinin kendi kendine getirdiği sınırlamalar da engel sayılabilecek bir etmendir.

Yaratıcılığa ilişkin birçok tanım yapılmış olması yine de bize yaratıcılığın ne olduğu hakkında kesin bir tanım vermemektedir. Buna rağmen en genel tanım sanırım yaratıcılık yeni bir gerçeklik, sanatçı ise bu gerçekliği bizlere en uygun estetik ve özgün biçimlerle bizlere yansıtan kişilerdir demek doğru olacaktır. Her yaratıcılık sürecinde bir çıkış noktası ve sonuç vardır önemli olan ortaya koyulan ürünün özgün olabilmesidir.

İKİNCİ BÖLÜM

2.YARATMA SÜRECİ ÜZERİNE

Yaratma sürecinde sanatçı, resmedeceği nesneyle bir ilişki bir süreç içine girerek onu inceler ve gözlemler. Sanatçı bu eylem içerisinde deneyimlerinden yararlanarak yeni bir fikir, yeni bir biçim ortaya koymasını sonucu imgelerini anlamlı bütünlük içerisinde yansıttığı sürece “yaratma süreci” denmektedir.

Önceki bölümlerde ele alınan yaratıcılık kavramında belirli insanların özelliklerinden bahsedilse de bu insanların tam olarak kesin ölçütlerini bulmak zordur. Sanat eğitimi almış bireyler, kendi sınırları içerisinde yaratıcı tavırlar ve hareketler göstermesi kimi zaman herhangi bir sanat eğitimi almayan bireylerin de yaratıcı tavır gösterdiğini ve hatta yaratıcılık algısını yönlendirdiği de görülmektedir. Sanat yapıtlarında ortaya çıkan bireysel farklılıklarda yaratıcılık kavramının gelişmesine yardımcı olmaktadır.

“Yaratma süreci boyunca sanatçı biçimlerle yaratır. Sanatçının biçimleme yapabilmesi için öncelikle düşünme ve imleme yetisini kullanabilmesi ve bunun içinde sezgi gücünü kullanabilmesi gerekmektedir. Sanatsal fikir bir başlangıç deneyinde sezgide açılır ve duyulur duruma girer” (Timuçin, 2013: 204). Sanatsal fikrin sanatçının zihninde oluşmasını ve bu fikrin gerçekleştirilmesi ve somutlaştırılması bütün bunların oluşmasını sağlayan şey sanatçının sezgi gücüdür.

“Bir şeyin bilgisine akli kullanmadan, doğrudan bir biçimde sahip olma yetisi. 2 Analiz ya da kanıtlama yoluyla diskürsif bir tarzda elde edilen bilginin tam tersine, dolaylımsız kavrayış veya doğrudan bilgi” (Cevizli, 1999: 769). Başka bir deyişle sezgi için bilinenlerden hareketle, mantıksal ve nedensel fikirlere ve görüşlere gereksinim duymadan ve dolaysız bir şekilde doğrulara ulaşma gücü de denilebilir. Sezgi gücü, sezgi olmayan, ama olabilecek bir durumun ya da bilinmeyen ama metafiziksel olarak keşfedilmesi olayıdır.

“Sanatta yaratıcılık, algı yetisi üzerine bir düşünme, bir imleme yetisi katmak, katabilmek, bunun için de sezgi gücünü kullanabilmek demektir” (Erinç, 2011: 94).

“Sezgilerimiz mutlaka bilgilerle beslenir. Fakat bu bilgiler, bulunan sezinlenen doğruyla direkt ilişkili olmayan, hatta sezinleme gücü işe konulmadığında, bulunan doğruyla ilişkisi akıl bile edilemeyen bilgilerdir” (Erinç, 2011: 86). Yaratma sürecinde sezginin zihinsel bir hareket olarak başlangıçta belirlese de içsel bir yönü olduğu bilinmektedir. Genellikle yaratım esnasında gereksinimlerimize ve arayış içerisinde ki sıkıntılarımızdan kurtarıp bizi olması gerekene yönlendiren bir faaliyetdir. Kişinin sezgi gücünün genellikle bilincin devre dışı kaldığı konularda ve bilincin ulaşamadığı sözcüklere, düşüncelere, esinlemelere, biçimlemelere ve formlara ulaşmamıza yardımcı olmaktadır.

Sanatsal yaratım geniş bir alana yayılmaktadır yapıttaki biçimleme imgelemde, imgelem de sanatçının yaşamını etkileyen etkenlerden beslenerek oluşan bir süreçten geçmektedir. Her sanatçının yaşamında ki gelişmeler; idealleri, amaçları, potansiyelleri, değerlendirmeleri sanatsal yaratımda önemli bir rol üstlenmektedir. Sanatçının yaratma süreci içerisindeki tüm çabası biçimlendirme ve yorumlama üzerine olacaktır bu yüzden sanatçı zihnindeki imgeleri en uygun estetik ve özgün biçimleri aramaktadır.

2.1.Algı

Algı, birey, çevresini anlamlandırabilmek için duyu organları yardımıyla bilinçte oluşan yansımasıdır. Duyularımızın yorumlama yetisine de algılama denmektedir. Duyular bize dış dünyanın nesnel biçimlerini bize verirken, algılama nesnel dünyanın özünü kavramamıza yardımcı olmaktadır.

“Duyu organlarımız yoluyla bedensel alandan ya da dış çevreden toplanan uyarının uyandırdığı tepkiye duyum (sensation), bir ya da birden çok duyu organının beyinde kaydettiği bir uyarının yorumlanmasına da algı deniyor” (San, 1979: 42).

Algı, insana duyu yoluyla gelen malzemeye uyum ve birlik kazandıran ve dolayısıyla, fiziki, fizyolojik, nörolojik, duyumsal ve bilişsel bileşenleri olan süreci ifade eder. Bu çerçevede içinde, algı, bu süreçte ya da ayırda olma anlamına geldiği kadar, duyumsal verilerin bir sentezine de karşılık gelir (Cevizli, 1999: 37).

Algı, bireyin bilinçli veya bilinçsiz olmasıyla kazanılan duyu bilgilerin bir değer kazanabilmesi için bireyin birikimiyle alakalıdır. Aslında algı 2 farklı şekilde oluşmaktadır;

Birincide, genel olarak duyu yoluyla nesnelere biçimleri kavranır. Genellikle bunlar dış niteliklerdir ve sadece duyu yoluyla gerçekleştirilen bilinçlilik halidir. Bunlar daha çok görüntüler ve imgeler de diyebiliriz.

İkinci de ise, duyularla oluşan bir algı ama bu sefer bilinç düzeyinin yardımıyla oluşan imgelerin deneyim ve birikim yoluyla farklı bir imgeler ortaya koyması sürecidir. Genellikle içsel niteliklere bağlı bir algıdır ve bireyin öznel yapısına bağlıdır.

Sanat eserleri, her iki algılama yolunun da ürünüdür. Algılama bireyden bireye değişen bir yetidir ve deneyim önemli bir rol oynamaktadır. Bireyin algı birikimi, öznel algısı, bilgi birikimleri ve hayal gücü özgün sonuçlara ulaşabilmek için en önemli etmenlerdir.

“Yaratmada da izlemde de içsellik büyük önemini unutmamak gerekir. Önemli olan algıyı verimli kılacak iç gücü oluşturmuş olmaktır. Algının iç etkenleri bakışı özellikli kılar ya da daha genel bir deyişle bakmayı bilmek gerekir” (Timuçin, 2002: 59).

“Algılayanın algılanan kadar, algılananın algılayan kadar belirleyici olduğunu unutmamak gerekir. Bu karşılıklı ilişkide ussallık duygusallık kadar, duygusallık ussallık kadar belirleyicidir ve öznel gerçeklik nesnel gerçeklik kadar, nesnel gerçeklik öznel gerçeklik kadar belirleyicidir” (Timuçin, 2002: 69).

İmgeler kendini algıda gösterir ve imge nesnelliğin ilk örneğidir. Algıda kendini gösteren imge dış dünyanın ve bireyin ortak ürünüdür ve algılama bittiğinde bireyde düşünme yetisi bitmez aksine uzun uzun düşünme evresi başlar ve algıladığı imgenin özelliklerini bulup çıkararak izleyiciyle buluşturur. Bu da sanatçının algı yetisinin şiddetine bağlıdır.

2.2. Algı Yetisi

“Algı yetisi, aslında iki anlama gelir. İlki, algı alanı ile ilişki kurma, kurabilme becerisi; diğeri ise algılanılanlar üzerinde düşünme, düşünebilme, oynama, oynayabilme becerisi” (Erinç, 2011: 65).

Algı, algı alanı içinde var olan o nesnelere duyularımız sayesinde bilinçlenme süreci olduğunu bahsetmiştik ama her bireyin duyuları farklı hassasiyettedir kimimizin duyu organları diğer bireylere göre daha duyarlı olmaktadır. Bu yapısal farklılıklar da her bireyin kendine özgü bir algılama yetisine sahip olduğunu göstermektedir.

... "kişi algısı" deyimi, bir kişinin bir başkasını tanımasını sağlayan tüm karmaşık süreçleri kapsayacak şekilde ele alınabilir; yani sadece kişinin gördüğü, işittiği, kokladığı şeyleri değil, ayrıca bir başkasının ilkeleri, alışkanlıkları, sahip olduğu şeyler ve eylemleri hakkında öğrendiklerini ve farklı bağlamlarda o kişi hakkında geliştirdiği çıkarımları içerir. Bilgi elde etmeye yönelik bu yolların bazıları, algı alanında gerçekleşen işleyişler gibi düşünülmeyebilir, ancak yine de uygun bir düzenlemeyle algı başlığı altına dahil edilirler (Arnheim, 2007: 31).

Algı, bireyin biyolojik ve fizyolojik yapısı gereği algı alanının geliştirilebilir ya da geriletilebilir. Yine algı yetisini ortaya çıkarmak ve yönlendirmek bireyin kendisinin de başlamaktadır. Algı alanı da algı yetisi gibi sürekli değişim ve gelişim içinde olup bireyin çevresini görüp, bakarak, bilme ve öğrenme sorumluluğunda bitmektedir yani bireyin bilinçlilik durumundan oluşmaktadır. Ayrıca yaş, eğitim gibi faktörler de algı alanının değişmesinde büyük önem sahibidirler.

Algı yetisinin tam gerçekleşmesi halinde yine de bireyde tam bilinçlilik durumu uyandırmayabilir bu da bireyin algı ilgisine bağlıdır. Birey hayatı boyunca algıladığı nesnelere kimi zaman bellekte kısa zaman sonra unutulur, kimisini tekrar hatırlarız, kimisini de hiç hatırlamayız bunun sebebi de algıladıklarımızın ilgi alanlarımıza girememesinden kaynaklıdır.

2.3. Biçimlendirme

“Üzerinde durulması gereken en önemli konulardan biri sanatçının nasıl biçimlendirdiği, nasıl yaratır sorusudur ama buna geçmeden önce kısaca biçimin ne olduğundan bahsetmek gerekmektedir. Biçim, kısa bir tanımla Bir şeyin şekli anlamına gelir” (Turani, 1975, 23). Sanat çevremizi saran bu doğal formlardan yararlanır ve kimi zamanda biçimlerini değiştirir farklı anlatımlarla bizlere sunar. Yine de biçim dediğimiz akla ilk gelen şey nesnenin dış görünüşü, dış yapısı kısaca bir bütünden bahsedebiliriz.

Sanatçı yaşamla kurduğu ilişkiyi kendine has algılayışı, bakış açısı ve yaklaşımıyla özgün formları bireysel tavırla yansıtmaktadır. Gerçekçi ya da soyut, figüratif ya da nonfigüratif, özenle planlanan ya da kendiliğinden oluşan tüm sanat eserlerinin bir biçimi vardır.

Biçim bazen doğa biçimlerinin yorumlanarak öze ulaşıldığı, saklı ve görünmeyeni göstererek yeni bir gerçekliğe ve öze ulaşarak kendini en iyi şekilde ifade edebilmesidir. Kısaca resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister doğayı taklit etsin ister etmesin, ister soyut olsun ister olmasın bu süreç içerisinde yeni bir öze ve biçime kavuşmaktadır. Bu üretilen biçimlerin yorumlanarak öze ulaşıldığı ve artık doğanın biçimlerinden ayrılarak sanatçının kendi düşünce dünyasına ait öznel biçimler haline gelmektedir.

Sanatçının gelişim sürecinde, kendini oluşturan toplumsal ortamın özelliklerini sanatsal ve bilimsel olarak yaratma tutkusunu içerisinde bir de biçime yönelik içsel bir tutkuda içermektedir. Örneğin, İlkel insanın ilk olarak hayvanı biçimlendirirken daha sonra bu tutku Tanrıları biçimlendirmeye yönelmiştir.

Biçimlendirme, yaratma sürecinin doğal ve en önemli parçasıdır çünkü biliyoruz ki biçimlendirme çabası olmadan yaratma süreci eksik kalır ve tam olarak bir yaratımdan söz edemeyiz. Tabii tüm bu yaratma süreci sonucunda biçimlendirmeye ulaşamamakta söz konusu olabiliyor bu da ancak Rollo May'in dediği gibi sanatçının "karşılaşma cesareti" olmamasından kaynaklanmaktadır. Sanatçı, gerek nesne gerek iç dünyası ya da toplumla karşılaşmayı tam olarak gerçekleştirmediğinden tam bir bilinçlilik düzeyine oluşturamamasından kaynaklanmaktadır.

Her sanat yapıtında biçimsel nitelikler ve estetiksel kaygılar olsa da anlatılmak istenilene uygun bir hale gelmesini yine kendi mantığını oluşturan sanatçı belirler, ilkeler üzerinde çaba sarf ederek yapıtın son halini almasını sağlamaktadır. Hali hazırda sanatçı birçok belirlenen teknik gelişmeleri kullanmasının yanında yeni biçimsel elemanlar kullanmaktan da geri durmaz. Sanatçının yeni biçimsel yollar ararken kendi anlatım yolları olarak renk kullanımı ve fizik yapısını tanıması yeni biçimsel anlatım yolları, kullanım biçimleri ve ilişkileri değişiklik göstererek kendi içinde sürdürecektir. Nasıl ki bir şair'in sözcük zenginliği o dilin anlatım dilinde kullanılan biçimsel nitelikler kadar zenginse, diğer sanatlarda da, o dalın biçimsel nitelikleri kadar zengindir. Bu da sanatçıları yeni anlatım biçimleri ve o sanata bağlı yeni biçimsel nesnelere sanata kazandırmaya zorunlu kılmaktadır.

2.4.Soyutlama

Sanatta soyutlama, ilk olarak 20.yy'ın başlarında geleneğe dayalı non-figüratif bir üslup olarak ortaya çıkmaktadır. Yine de soyutlama o kadar da yeni bir olgu değildir.

"Tarihöncesi insanın dışarıda gördüğü hayvanların resmini mağara duvarlarına yapmayı düşünmesi onun eşsiz yaratıcılığının; ortaya koyduğu resmin niteliğiyle soyutlama gücünün göstergesidir" (Yılmaz, 2013: 100).

Tarih öncesi insan bulunduğu çevrede doğa ve çevre koşullarına bir düzen ve anlam vermeye çalışmış ve bu doğal çevreye karşı fiziksel ve imgesel bir tavır olarak dönmüştür. Fischer, insanın sanatsal varoluş kökenini şu cümlelerle anlatmıştır.

Tarih öncesi insan bir benzerlikten öbürüne geçerek gittikçe artan bir soyutlamalar zenginliğine erişir. Birbiriyle ilgili araç kümelerine bir tek ad vermeye başlar. Bu soyutlamalar nitelikleri gereği (her zaman olmasa bile) çoğu zaman gerçekten bir bağın, bir ilişkinin belirtmelerini gösterirler. Hatırlanacağı gibi belli bir türdeki bütün araçlar benzeri oldukları bir ilk örnekten türemişlerdir (Fischer, 1990: 26).

İlkel dönemden bugüne kadar soyutlama edimi, algılama ve düşünme edimiyle birlikte insanla var olmuştur. Algılama ve düşünme edimleri birbirlerini tamamlayıcı bir süreç içinde bulunmaktadır. Basit bilgi düzleminden kavramsal bir düzleme kadar uzanan bu süreç soyutlama eylemini barındırır. Bu tür soyutlama tarih öncesi insanların bilmeye yönelik olan faaliyetlerinden doğmaktadır. Soyutlama, insanın bilgi ve veri etkinliğinin bir nevi sonucudur ve içgüdüsel olarak kendinde başlayarak doğadan uzaklaşma şeklidir.

“Elde edilen baltanın ilk örneğe göre yapılanlar içinde hangisi olduğu önemli değildir. Böylece ilk soyutlama, ilk kavramsal biçim araçların kendileriyle sağlanmış: tarih öncesi insan tek tek, ayrı ayrı baltalardan hepsinin ortak niteliğini - balta olma niteliğini - "soyutlamıştır"...” (Fischer, 1990: 25).

Özdeşleyim içtepisinin koşulu olduğu halde, soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, biz, büyük tinsel uzay korkusu diyoruz. Tibull'un, “Prim um in mundo fecit deus timor (Tanrı, evrende ilk olarak korkuyu yarattı)” dediği gibi, biz de sanat yaratmasının kaynağı olarak aynı korku duygusunu kabul ediyoruz (Worringer, 1983: 23).

Estetiksel bakış açısı ve bilinçli yorumlamaların dışında hayal gücünün ürünleri olarak ortaya çıkan bu soyutlama biçimlerinin özgün kılınmasının nedenlerinden biride saf yansıtma ve biçimlerden oluşmuş olmalarıdır. Beceriksizce yapılan bu ürünler ilkel insanın doğa karşısında var olabilme mücadelesi olarak da görülebilmektedir. Belki de bu süreç sayesinde, ilkel insanlar rastlantısal biçimler, keşifler ve nesnenin biçimiyle birlikte özünü de yansıtması için gereklidi

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.İLKEL İNSANDA(PRİMİTİF) SOYUTLAMA

Primitif dönemden günümüze, insanda tıpkı onu çevreleyen doğayla gelişmiş ve bu süreç boyunca kurduğu düzeni sanatla birlikte keşfetmiştir. Bu uzun süreçte sanatın insan gelişiminde yardımcı olduğu dönemler bulunmaktadır. İlkel insanın doğayla ilk etkileşimi görsel bir algılamadan geldiğini gösteriyor dolayısıyla insan bilincinde ki bu süreç imgesel bir süreç olup soyutlama edimini sağlıyordu. Birey bulunduğu topluma, içinde yaşadığı doğaya göre hareket eder ve insan bilicini oluşturan bu süreç evrenseldir. Sanatçılar da onları çevreleyen bu topluma göre şekillenmektedir ve bu bulunduğu toplumda görünmeyeni görüp özümseyip görünür kılandır.

İnsan, doğa yasalarını öğrenerek önce fiziksel evrende daha sonra metafiziksel evrende güç kazanmayı amaçlamıştır oluşan bu iç ve dış dünya da insan her zaman işe ayırmak ve bölmekle başlamıştır. Doğal nesnelere araçlar yapmaya başlayan tarih öncesi insanlar sadece hayatları kolaylaştırmayıp aynı zamanda büyülü araçlar yapma düşüncesini geliştirmiştir. Fischer bu konu hakkında şöyle tanımlar; “İnsan varoluşunun ta kökündeki bu büyü - güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma - her türlü sanatın başlıca özüdür” (Fischer, 1990: 29). Fischer, kısaca insanın varoluşunun temeline büyü kavramını göstererek, ilkel insanların güce sahip olmak için nesnelere benzerlerini yaparak şeylerin üstünde üstünlük kurduklarını inandıklarını ve bütün bunların sanatın öncü ataları olarak görmektedir.

“Sihirsel dönem insanı, iç ve dış olayların tümüne bir gizem yüklemiş ve bunların çözebilmek için olmasa bile, kendi yanına çekebilmek için inançlara, büyülere, sihirsel yollara başvurmuştur” (Erinç, 2011: 12).

İlkel insanlarda büyü kavramının kuşkusuz pek çok biçimin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. İlkel insanın kendi doğasında gördüğü nesnelere biçim ve biçim benzerliğinin büyük önem taşıdığını kolaylıkla gözlenmektedir.

Resim 1: Boğa ve Atlar, M.Ö. 20000-10000 arası, Lascaux Mağarası, Fransa



Kaynak: <https://ekstremlbilgi.com/arkeoloji/lascaux-magara-resimleri/> (11.01.2019)

“İlkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar” (Gombrich, 1997: 39).

İlkel insanların, inanış ve düşünce anlayışlarını anlamak ya da anlamlandırmak için kullandıkları imgeleri neden bir güç nesnesi haline getirdiklerini bilmek gerek. İnsan becerisinin en eski izleri olan bu imgelerin yapılış amaçları sadece avlayabildikleri hayvanları resmetmek olamazdı ya da bu çizimleri resmederek yapılmış olan hayvanın insana boyun eğceğini inanması olamazdı gerçi bu bahsettiğimiz her şey yine ilkel insanın büyü kavramına dayanmaktadır. İlkel insana güç verdiği inandırıldığı en eski ve evrensel bir örnek olması da büyük bir öneme yer etmektedir. Yine de insanların 20 bin yıl önce çıkan bu imgeler insanoğlunun kendini görsel bir imgelerle çevresini, duygu ve düşüncesini aktardığı ilk zihinsel yaratım olarak geçmektedir. “...ilk insanın görsel bir imge yapmayı düşünmüş olması, gizemini her zaman koruyacak bir devrimdir (Yılmaz, 2013: 100).

Resim 2: Bizonlar, M.Ö. 15000- 10000, Altomira Mağarası, İspanya



Kaynak: <https://www.wannart.com/35-000-yillik-magara-resimleri-ve-insanligin-ilk-animasyonlari/> (11.01.2019)

İlkel insanın doğayla mücadelesi zamanla yerini doğayı anlama ve anlatma çabasına dönüşerek yaptıkları çizimlerde ustalaşarak form arayışlarına başladıkları görülmektedir. Bu form arayışı ve yorumlama gücü de yine doğadan esinlenerek başlamıştır doğal çevrelerinde gördükleri figürlerin artık karakteristik özelliklerine dikkat etmeye başladığı görülmektedir. İlkel insanın bu doğayı yorumlama ya da soyutlaması edimi de, kuşkusuz yaşadığı ortamdan yararlanabilmek için araç ve gereçleri en iyi biçim de kullanabilmesiyle elde edebilmiştir. Zihinsel olarak gelişen insan, kendini vahşi hayvanlara karşı koruyabilmek için alet yapımına ve kullanıma başlamıştır.

“Bu ilkel insanlara göre dünya insanlara iyilik ya da kötülük yapan birçok ruhsal varlıkla doludur. İlkeller doğa olaylarının nedenlerini bu cinlere ya da şeytanlara yüklemektedir” (Freud, 1998: 89). Mağara duvarlarındaki resimlerle ilkel insanlar genellikle büyüyle korunma amacını güdüyorlardı. Bu yüzden kullandıkları mağara imgeleri genellikle yırtıcı olmayan kolay avlanabilen hayvanlar görülmektedir. Çünkü büyü sayesinde ilkel insan evreni çözmeye başlamış ve zor zamanlarda çözüm, öneri ve farklı düşünmeye zorlamıştır. Büyü, insanın yeryüzünde var olduğundan beri geliştirdiği ilk inanç sistemlerindedir.

Resim 3: Geyik boynuzundan oyulmuş doğum yapan dağ keçisi biçimindeki mızrak atacağı, Paleolitik Dönem, Mas d'Azil, Fransa



Kaynak: <http://rockartblog.blogspot.com/2017/02/a-unique-theme-in-paleolithic-portable.html> (11.01.2019)

“İnsan araçlar yolu ile insan olmuştur. Araçlar yapıp yaratarak kendini yapmış, yaratmıştır insan” (Fischer, 1990: 13). Doğayı en basit şekliyle taklit etmeye çalışan insan işe ilk araç ve gereçlerle başlayarak hayatını kolaylaştırmıştır. Doğada ki nesnelere edindikleri bilgileri hayatına entegre etmesi ve tasarlaması soyutlamanın ilk örneklerindedir. İlkel insanın düşüncelerini ve tasarımlarını yapabilmesi için ellerini tanıyıp kullanmasıyla, diğer türler arasında yepyeni bir yer edinip insanlaşmanın temelini atmış bulundular. El organının yardımıyla insan; bilincine, düşüncesine, denemelerine, cesaretine ve özgürlüğüne kavuşup maddeye hükmetmeye başlamıştır. Cesaretine kavuşan ilkel insanın zihni gelişerek, taş yerine farklı malzeme arayışlarına yönelmiştir. Bulunan bulgular ilkel insanın sadece sanatsal yönü değil aynı zamanda bilimsel yönünün de geliştiğinin kanıtı niteliğindedir.

Ön ayakları ele dönüştüğü, aynı nesneyi iki gözüyle görüp uzaklıkları yanılsızdan ölçebildiği ve çok güçlü bir sinir sistemi ve gelişmiş bir beynin yardımıyla, bu gördüklerine göre el ve kol hareketlerini ayarlayabildiği için araç yapabilmıştır insan. Ama insan doğuştan bir içgüdüyle bilmez araç yapıp kullanmasını. Bunu deneylerle- deneyip yanılsızla öğrenmek zorundadır (Fischer, 1990: 15).

İlkel insanın, bilimsel düşünme süreci tekel'den genele varmasıyla oluşmuştur yani ilkel toplumdaki sınıflı topluma geçmesiyle artık çevresinde gördükleri imgeleri genellemeye başladığı görülmektedir. Bu da tabii görsel bir düşünme sürecidir. Tek olandan genel olana gitmesi tümevarıma ulaştığının işaretidir. Bilimsel düşünme sürecinde sanatçı artık imgeyi, biçim ve anlamı yeniden tasarlayarak simgesel bir boyuta taşıdığı görülmektedir.

Bilinçle aktarılmış tek sanat ürünleri duvar resimleri değildi. Bugünkü batı Avrupa ülkelerinde sıkça rastlanan fildişinden, kemikten, çakmaktaşıdan, geyik boynuzu ve dişlerden birçok incelikle işlenmiş boncuklar ve gerdanlıklar bulunmuştur. İlkel insanların takı yapımına başlaması toplumsal bir kimlik oluşturmaya başladığının kanıtlarındandır. İlkel insanların, imgeler yaratarak zihinsel yetkinlik kazanması ve nesnelere üzerinde oynaması simgeleşen imgeler oluşturmaya başladığının da kanıtıdır.

Resim 4: Willendorf Venüs'ü, yükseklik 11,1 cm, Günümüzden önce 28000-25000 yılları arası, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya



Kaynak: <http://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/> (11.01.2019)

Kadında, biçimce ve kadının yaşamsal etkinliğince toplumsal olarak önemli ne gibi özellikleri varsa onlar ön plana çıkarılır; yani yüz çizgileri ile el ve ayaklarının biçimi değil, göğüsleri, vücudu, karnı, daha doğrusu, ilkel toplum insanının bilincinde kadının kendi cinsi olarak işlevini, yani doğurganlığını cisimleştiren vücut kısımları ön plana çıkarılır (Kagan, 1993: 224).

Willendorf venüs'ü, heykelinde kadının önemi, doğurganlığını ve üreme gücünü karakteristik olarak yansıtılmaya çalışıldığı ve büyüsel bir güç, doğaüstü bir anlam yüklediği görülmektedir. Burada ki düşünce sanat yapıtı yapmaktan ziyade kadın imgesine katılan doğaüstü anlamdır. Yaratıcı kişinin düşüncelerinin olgunlaşması sürecinde, kişide doğanın sorgulanması, biçim değişikliği ve yaratıcı kişinin yorumu da bir süreç içerisine girmiştir.

İlk dönem olan Paleolitik çağda madeni tanımamış bütün ihtiyaçlarını taş ve benzeri sert cisimler ile karşılamıştır. Bu çağda bazı küçük kadın heykelleri yapılmıştır. Bunlardan en eskisi Garonne(Garon) ırmağı vadisinde bulunan fildişi kadın başıdır. Mamut dişinden yapılmış bu baş dört santimetre kadardır. Bu heykelin dışında 1922 yılında Yukarı Garonn da bir mağarada bulunan bir kadın heykeline rastlanmıştır. Laspuque (Lespüs) Venüs ü denilen bu heykelde mamut dişinden yapılmıştır ve 15 cm boyundadır (Şimşek, 2008: 28).

Resim 5: Lespüs Venüs'ü, yükseklik 15cm, Günümüzden 26000 yıl önce, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya



Kaynak: <http://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/> (16.01.2019)

“Benzerliğin ve benzetmenin büyük öneminin etkisi altında kalan ilkel insan, birbirine benzeyen şeyler özdeş olduğuna göre, bir şeyin "benzerini yapma" yoluyla doğa üzerinde sınırsız bir üstünlük kurabileceği sonucuna vardı” (Fischer, 1990: 30).

Büyünün, ilkel insanlar için öneminin ne kadar büyük olduğunu daha önce bahsetmiştik. Özellikle dans ve mağara derinliklerinde ki resim ve heykeller gibi birçok yapılmış örneklerinin tapınma ve büyü amacıyla yapıldıkları bilinmektedir. Büyünün çıkış noktası ise ilkel insanın zaman içinde gelişerek, doğayı kendine göre yorumlama, anlama ve açıklama çabasından çıktığı bilinmektedir.

İlkel insanın, dış olayların karmaşıklığını ve huzursuzluğunu yine akılca gelişmesini ve bu bağlamda evren karşısındaki korkuyu yaptıkları nesnelere tapınarak iç huzur aradıklarını söyleyebiliriz. Yapılan heykel ve resimlerin sanatla pek az ilgisi vardı ve güzelliği değil, yarattığı etki önemliydi. Yine de, sanatın gelişimi ne olursa olsun insanın gelişimiyle paralellik gösterdiği açıktır. Doğa korkusunun ilkel insana yaşattığı etkiler onun imgelem gücüne yansımıştır ve bu düşünceyle birlikte ilkel insan artık sadece biyolojik ihtiyaçlar değil ruhani ve tinsel ihtiyaçlarını da karşılamaya başlamıştır.

...sanat tarihinin din tarihi ile hemen hemen eşdeğer bir önemi vardır. Gerçi, aslında olduğu gibi, yalnız metafizik, insanın doğayla bir hesaplaşması olarak kabul edilirse de, Schmarsow'un "Temel kavramlar"ında hareket ettiği, "Sanat, insanın doğayla bir hesaplaşmasıdır" formülü de doğru olabilir (Worringer, 1983: 20).

İlkel insanın çalışırken her ne kadar doğayı izlese de deneyimleri ve doğa hakkındaki bilgileri yetersiz kalmaktaydı doğa olayları (Yağmur, Sel, yanardağ, kuraklık) arasındaki bağlantıyı kuramayışları kendilerini yetersiz ve güçsüz hissettikleri için dinsel düşünceler duygusu ilkel insanlarda belirmeye başlamıştır.

“...her bir nesneyi, keyfilikinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur noktası bulmaktır” (Worringer, 1983: 24). Bunun içinde nesnenin sonsuz değişik görünüşlerinden yola çıkmışlardır. İlkel insanın doğaüstü güçlere inanmaya başlaması da bu görünüşleri benimsemesi de ilkel insan da din kavramının oluşmaya başladığını göstermektedir. Tabi ki burada bahsettiğimiz din kavramı yaratıcıyla olan ilişkiden çok dünya-insan-nesne ilişkisi anlamındadır. Özellikle primitif toplumlarda bu nesnelere totem heykeli, maske, kutsal taş gibi günümüze gelen birkaç örneklerdendir.

Resim 6: Oro Tahiti, kumaş örtülü ağaç parçası uzunluğu 66cm, M.Ö. 1500-500, Museum of Mankind, Londra, İngiltere



Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/hd/tahi/hd_tahi.htm (02.02.2019)

“Gördüğümüz, iplikten örülü bir kumaşla kaplanmış bir ağaç parçası. Yalnızca gözler ve kollar, aynı ipliğin bükümleriyle kabaca belirtilmiş, ama dikkat edersek, bunlar ağaca garip bir güç vermeye yetmiş” (Gombrich, 1997: 46). İlkel insanların, insan bedenini soyutlayarak tapındıkları erken dönem polinezya mitolojisinden “Oro” savaş tanrısı heykeli insana atıfta bulunmak için Hindistan cevizi kordonundan göz, burun ve ağız betimlemeleri bulunmaktadır.

“Yalnızca insana özgü olan “soyut düşünme” yeteneği genellikle dile bağlıdır. Bir şeye bir ad vermek de bir soyutlamadır. Ayı, bir ad aldı mı, insanın karşısına çıktığı vakit bağlantılı olduğu karmaşık duymalardan –ağaçlardan, mağaralardan, ötüşen kuşlardan v.b.– ayrılmış demektir” (Childe, 2001: 30). İlkel insanlarda soyut düşünce kavramının başlangıcı da dil yetisinin gelişmesi ve insan iletişiminin başlangıcıyla oluşmaktadır. Dil sayesinde insanlar da, karmaşık düşünce sistemi ve imgeleme yetisini ortaya çıkmıştır.

Fischer’a göre benzetme yoluyla türetilmiş bu dil sayesinde nesnelere üzerinde üstünlük kurma aracı haline almıştır. Doğa da bulunan bir taşın, bir çeşit büyü yoluyla öbür taşlardan ayrı

tutulması gibi ilkel insanlar bu sayede nesneyi bir totem olarak görmesi ve nesneyi kavrama ve anlama aracı olarak dil yetisini bulmasını doğa üzerinde güç kazanmasının da bir başka yoludur. “Bir nesneyi doğanın sonsuzluğu içinden seçip onu işaretleme yoluyla evcilleştirerek öbür insanların kullanabileceği bir araç olarak ortaya çıkaran bir ad-verici de büyük bir sanatçıydı” (Fischer, 1990: 29).

3.1. Antik Mısır Sanatı

Mitolojinin ve batıl inançların etkisinde olan büyük bir zaman dilimine hakim olan mısır kültürü yerleşik bir toplum olup tarıma dayalı bir kültürdü. Ölüm ve ölümden sonraki yaşamla ilgili birçok sanatsal ürün bulunan ve ölüm kültürü üzerine kurulan bir topluluk olan mısır, sanatında birçok simge ve semboller bulundurmaktadır.

“Eski Yunanlılar antik Kem Ülkesine, esrarengiz ve anlaşılmaz şey anlamına gelen "Egypt" (Mısır) adını vermişlerdi” (Livraga, 1984: 9).

Antik Mısır’ın medeniyetinin sanatına ve inançlarına geçmeden önce tarihinden ve coğrafyasından bahsetmekle başlamak gerektiğini düşünmekteyim. Antik çağın en büyük medeniyetlerinden olan Mısır M.Ö. 3050 yıllarına kadar gitmektedir ve Nil nehri ve Nil deltası kapsayacak şekilde yayılmışlardır. Antik Mısır uygarlığın bulunduğu bölge, bugünkü Mısır toprakları içinde yer almaktadır. Antik Mısır’ın biri kuzeyde diğeri güneyde olmak üzere iki ayrı krallıktan meydana geldiği bilinmektedir.

Antik Mısır medeniyetini anlayabilmek için kendi içinde bölünen tarihe de bakmak gerek;

- Tarih Öncesi, İ.Ö. 4000 öncesinden taş devrine kadar
- Arkaik Devir, İ.Ö. 3100- 2686 yılları arası
- Eski İmparatorluk, İ.Ö. 2686- 2181 yılları arası
- İlk Ara Devre, İ.Ö. 2181-2133 yılları arası
- Orta İmparatorluk, İ.Ö. 2133-1786 yılları arası
- İkinci Ara Devre, İ.Ö. 1786- 1650 yılları arası
- Yeni İmparatorluk, İ.Ö. 1650- 1085 yılları arası
- Geç Devir, İ.Ö. 1085-322 yılları arası

Resim 7: Zoser Piramidi, Eski İmparatorluk Dönemi, Sakkara, Mısır



Kaynak: <http://arkeofili.com/misir-piramitleri-nasil-insa-edildi/> (02.02.2019)

Mimarideki ve sanattaki çarpıcı gelişmeler Eski Krallık döneminde gerçekleştiği bilinmektedir. Eski Krallık döneminin en ünlü kralı 3. Hanedanın döneminin 2. Kralı Zoser'dir. Dönemin başkenti Memphis kenti yakınlarında bulunan Sakkara'da Antik Mısır'ın ilk piramidi olan Zoser piramidi bulunmaktadır. Kral Zoser'in kendi adına yaptırdığı Zoser piramidiyle birlikte sonraki krallar da bu geleneği devam ettirmişlerdir. Böylelikle Antik Mısır'ın en görkemli yapılarından biri olan Keops piramidi, 4. Hanedan Kralları zamanında yapılmıştır.

İÖ 2650 civarında, Mısır tarihinde nadiren görülen mimari bir devrim gerçekleşti. Bu olay, Üçüncü sülaleden firavun Coser'in, artık kralların gömülme mekanı haline gelmiş olan Sakkara'daki mezarıyla ilgiliydi. Coser'in danışmanlarından biri olan İmhotep, daima ölümden çok önce başlayan firavun mezarının yapılmasını denetlemekle görevlendirilmişti. Tapınak sıradan bir mastaba olarak başladı, fakat genişletildi ve en sonunda altı katlı, basamaklar halinde düzenlenmiş bir "piramit" ortaya çıktı... Bütün bunlar, firavuna yalnızca piramidin altındaki inceden inceye işlenmiş odalara yerleştirilmiş eşyaların değil, aynı zamanda, yaşamdan sonra hükümdarlığa devam edebileceği bir ortamın da sağlandığını gösteriyor (Freeman, 2003: 33).

"Eski Krallığa, tarihin en büyük idari başarılarından biri olan piramitlerin inşası hakimdir. Çünkü yalnızca Hufu'nun Büyük Piramidi (Keops) için, ortalama ağırlığı 2,5 ton olan 2.500.000 kireçtaşı blok kullanılmıştır" (Freeman, 2003: 34).

Resim 8: Gize Piramitleri, M.Ö. 2613- 2563 dolayları, Eski İmparatorluk Dönemi, Mısır



Kaynak: <http://arkeopolis.com/gize-piramitleri-ve-buyuk-gize-sfenksi/> (04.02.2019)

Mısır da üretilen sanat eserleri, tanrısal yüceliğin ve gücün sembolü haline gelmiştir. Özellikle mısır kültüründe sanatın büyüsel bir amacı vardı bu da devlet ve toplum düzeninin istikrarını sağlamaktı. Piramitler, dünyanın ve antik mısırın en ünlü yapılarındandır. Piramitlerin anıtsal niteliği dışında pratiksel bir işlevi daha vardı. Kralın, halkı üstünde egemenlik süren bir kutsal bir varlık olarak görmelerini sağlıyordu. Piramitler sayesinde kral öldükten sonra tanrıların arasına yükselmesinde kolaylık ve bedenin korunmasını sağlanacağına inanılıyordu. Mısırlıların ruhun ötesinde bir yaşama inandıklarını göstermektedir. Bu yüzden diğer yaşamda kralın vücudu bozulmasını diye mumyalama tekniğinde de çok ileri bir seviyedeydiler.

Mısırlıların ölüm konusundaki düşünceleri ve endişeleri, onları, insanın yaşam ve vücudunu yok olmaktan korumak için çareler düşünmeye yöneltmiştir. “Vücudun mumyalanarak, öldükten sonrada yaşayacağını dini inanışları gereği düşünen mısırlılar, bu mumyaların yanına sağlıklarındaki durumu gösteren, dayanıklı malzemeden yapılan heykelciklerini de bırakmışlardır. Bu heykellerde kral ve firavunlar çok özel olarak işlenmişlerdir” (Şişman, 2011: 91).

“Eğer kralın dış görünümü yok olmazsa, o zaman sonsuza dek yaşaması kesinlik kazanıyordu” (Gombrich, 1997: 59).

Mısır sanatında, imgeler tasviri yapılacak olan varlığın karakteristik özelliklerine bağlı kalınarak yapılıyordu ve bu sayede ruhun imgede yaşayacağına inanılmaktaydı. Amaç imgede öze ulaşarak görkemli bir yalınlıkla sunmaktı. Tasvir edilmesi gereken her şey kesin bir ifadeyle ve kurallarla gerçekleştirilmiştir. Mısır sanatında freskler farklı bir bakış açılarıyla çizilmiştir. Tasvir karakteristik bir açıdan gösterilmeli bu yüzden insan figürlerinde başı yandan gösterip, bacakları ve kolları hareketli bir biçimde yandan gösterilirken, vücudun üst kısmı, her iki omuz başlarını ve göğsü de önden gösterilirdi bunun sebebi de Mısırlı sanatında ki katı kurallardır. Gombrich bu katı kuralları şöyle sıralamaktadır;

Oturan heykeller ellerini dizlerine koymak zorundaydılar. Erkeklerin tenleri, kadınlarınkinden daha koyu bir renkle boyanmalıydı. Her Mısır tanrısının görünümü, önceden sıkı sıkıya saptanmıştı. Her sanatçı güzel yazı yazma sanatını öğrenmek, imgeleri ve hiyeroglif simgelerini, açıklık ve belirginlikle taş oymak zorundaydı (Gombrich, 1997: 65).

Mısırlı sanatçıların özgün olabilecekleri tek konu önemli kişilerin ya da diğer figürlerin vurgulamak adına abartıya başvurmalarıydı. Mısır sanatında sanatçı kendine özgü bir üslup geliştiremiyordu. Hem insan hem de hayvan tasvirlerinde bu düşünceyle oluşturulup belirli kurallar içerisinde üretilip sürdürülüyordu. Mısır sanatına özgü olan bu tasvir amacı güzellik değil, temsil ve sembol aracıyla büyüsel bir nitelik kazandırmaktı. Bu kurallar ve gelenekler Mısır sanatının dili haline gelmiştir.

Bu kurallar ve gelenekler öğrenildikten sonra, Antik Mısır'ı yansıtan imgelerin dili de daha rahat anlaşılacaktır. “...Mısırlı soylunun mezarında, duvarların nasıl süslendiği hakkında iyi bir fikir vermektedir. Hiyeroglif yazıları, bu adamın gerçekte kim olduğunu, yaşamında hangi unvanlara ve payelere sahip bulunduğunu kesinlikle söylüyorlar” (Gombrich, 1997: 62).

Resim 9: Chnemhotep'in Mezarından Duvar Resmi, M.Ö. 1900 dolayları, Orta Krallık Dönemi, Mısır



Kaynak: <http://www.digital-epigraphy.com/reading/the-tomb-of-khnumhotep-ii-tomb-3-at-beni-hassan>
(04.02.2019)

Mısır sanatında kompozisyonlar, simgelerin yan yana gelişiyile, bir amaç doğrultusunda oluşturulmaktadır. Mısır sanatındaki biçimsellik ve anlatılmak istenenin belirgin gösterme çabası kimi zaman bir belge niteliği de taşımaktadır. Nebamun'un Bahçesi adlı tasvirde sanatçı resme yukardan baktığı halde nesnelere karşıdan görüldükleri biçimde resmetmiştir. Her şeyi açıkça ve eksiksiz belirtmek istemeleri doğayı kalıcı bir biçimde yansıtmak istemelerindedir.

Mısırlı sanatçı, çalışmasına duvarı düz çizgilerle bölerek başlıyor sonra figürlerini bu çizgilere göre yerleştiriyordu; ama bu geometrik düzen duygusu, onun doğanın ayrıntılarını şaşılacak bir doğrulukla gözlemlemesini engellemedi. Her bir kuş veya balık öylesine bir gerçeklikle çizilmiştir ki, hayvan bilimciler bugün de o kuşun veya balığın türünü hemen saptayabilirler (Gombrich, 1997: 64).

Resim 10: Nebamun'un Bahçesi, M.Ö. 1400 dolayları, Yeni İmparatorluk Dönemi, British Müzesi, Londra, İngiltere



Kaynak: <https://doanhnhanplus.vn/chon-thien-duong-xinh-dep-425862.html> (04.02.2019)

Paleolitik, devir sonrası toplumlarda sanat dinsel çıkışlıydı ve bunun en önemli örneği de Antik Mısır'da rastlanmaktadır. Primitif dönemde, sanat bireyin kendisi ön plandayken (Avlar, çevresel koşul, vb..) daha sonraki toplumlarda toplumsal olana yöneldiği görülmektedir. Antik Mısır başta olmak üzere, bulunmuş sanat yapıtlarında kolaylıkla gözlenmektedir. Özellikle Mitoloji sayesinde sanatın toplumsallaştığı ve simgeleştiği, mekan ve figür anlayışlarının değiştiği gözlenmektedir.

Antik Mısır'da sanat kavramı temelinde insan hayatını önemli bir ihtiyacını karşılamak için yapılmaktaydı. Antik Mısır topluluğu, insan ve sanat arasındaki bağı Mısır'ın mitoloji düşünce temelinde bağlı olarak gelişip sanat ve yaratıcılık kavramlarıyla iç içe geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. Mitler, doğaüstü varlıkların eylemlerini ve ilişkilerini öyküsünden oluşur. Mit olgusunun anlaşılması ilkel insanlarda din kavramının da gelişmesine olanak sağlamıştır. Antik Mısır da mit olgusu, bir şeyin nasıl oluştuğu, bir davranışın ya da ilişkilerin nasıl olduğunu da açıklanmasına yardımcı olmaktadır. İlkel insan mitler yoluyla kendi dünyasına ve toplumuna bir anlam verir ve böylelikle kendi yerini de belirlemiş olmaktadır. Kagan da mitoloji ve toplum arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır. "...yalnızca ilkel toplum insanında yer etmiş, dinsel bilincin bir anlatımı değil, aynı zamanda dünyanın sanatsal-imgesel olarak özümsemesinin de bir biçimi..." (Kagan, 1993: 223). Antik Mısırdaki da mitoloji, ilkel dünya karmaşasına düzen

getirmektedir. Temsil edilen tanrıları ya da tanrı imgesini sanatçının yaratıcı hayal gücüyle yaratmıştır. İnsan var oldukça, mitler, mitler var oldukça sanat ve yaratıcılıkta var olacaktır.

Resim 11: Anubis & Thot, Ölüler Kitabından Bir Sahneyi Betimleyen Papirüs, yükseklik 39.8cm, M.Ö. 1285 dolayları, British Müzesi, Londra, İngiltere



Kaynak: <http://www.venerabilisopus.org/images/stock/400/424-papyrus-hunefer.jpg> (08.02.2019)

Süsleme sanatını matematik alanında oldukça yaratıcı ve özgün olan Mısırlılar geliştirmişlerdir; üstelik bu ilk süsleme sanatı öylesine yetkindir ki, daha sonra ortaya çıkan süsleme türleri içinde kökü ona dayanmayan yoktur. İngilizlerin Eski Mısır bilginlerinden Sir Flinders Petrie'nin de belirttiğine göre, Mısır'daki ilk süsleme örneklerinden bağımsız ya da kökü ona dayanmayan bir süsleme türü bulmak olanaksız değilse bile çok güçtür (Fischer, 1990: 110).

Mısır sanatında renk devamlı kullanılan bir malzeme olmasına rağmen genellikle siyah, beyaz, sarı, mavi, kırmızı ve yeşil renkler kullanılmaktaydı. Renkler birbirine karıştırılmıyordu ve olabildiğince renkleri basit ve belirgin olarak kullanılmaktaydılar. Kadın ve erkek figürlerin renk tonlamaları açık ve koyu renk tonlamalarına göre farklılık göstermekteydi. Mısır sanatında süslemelerde ki renk zenginliği, kralların ve tanrıların daha dar renk sınırları içinde kaldıkları görülmektedir. Roma egemenliğine kadar belli geleneklerle sınırlanmış olan Mısır sanatı daha sonraları çeşitli denemeler taşıdığı da gözlenmektedir.

Resim 12: Medinet Habu Tapınağı, Yeni Krallık Dönemi, Luksor, Mısır



Kaynak: <https://www.ancient-egypt-online.com/medinet-habu.html> (08.02.2019)

Medinet Habu tapınağı, III. Ramses'in mezarlık tapınağı olarak bilinmektedir ve Mısır'daki en büyük anıt tapınaklardan biridir. Tapınak Mısır'ın Luksor kentinde bulunduğu gibi antik Mısır'ın Yeni Krallık döneminin mimari ve sanatsal önemini gösteren nadir yapılardandır. Tapınağın içinde bulunan süslemeler III. Ramses'in fetihlerini betimleyen rölyeflerle ve yazıtlarla donatılmıştır. Tapınakta duvarlarında bulunan kabartmaların bir kısmı dini bir takvimi, III. Ramses'in seferleri, savaş betimlemeleri ve deniz halkları olarak bilinen Girit adası uygarlığı yani Minos uygarlığı olmak üzere birçok uygarlıklarla da mücadele sahneleri yer almaktadır.

Tapınağın güney kulesine oyulmuş en önemli sahnelerden biri öküz avı sahnesidir. Savaş arabasını yönlendiren III. Ramses'in vahşi öküzleri avladığı en ilginç ve şiddetli tasvirlerdendir. Buradaki av sahnesinde geleneksel Mısır tasvirinin devam ettiğini, sanatçının araba ve atların tasvirinde zorlanmasına rağmen yaralı hayvanların acısını göstermekte daha başarılı olduğu gözlenmektedir.

Resim 13: Medinet Habu Tapınağı, Yeni Krallık Dönemi, Luksor, Mısır



Kaynak: <https://the-ancient-pharaohs.blogspot.com/2016/12/the-outside-walls-of-temple-of-ramses.html> (08.02.2019)

Bütün eski uygarlıklar arasında Antik Mısır soyut sanat eğilimi en güçlü olan toplumlardan biridir. Antik Mısır sanatının bu kadar gelişmesinin birçok sebebi olmasına rağmen en güçlü ihtimal din ve tanrısal inançlarından doğduğu bilinmektedir. Bunda Mısırlıların çok tanrılı bir dine sahip olmalarının etkisi büyüktür. Dinsel alandaki bu çeşitli inanışlar, eski mısırlılar da ruhsal ve fiziksel kavramlar üretmesine sebep olmuştur ve bu sebeple her bir kavram için sembol ve simgeler oluşturmasında yardımcı olmuştur. Tabi ki üretilen sanat eserlerinin mevcut toplumsal yapıyı güçlendirdiği ve kendi çevresel koşullara göre biçimlendirdiği görülmektedir. Bugün bile antik mısır sanatının içindeki büyüsel güç etkilemeye devam etmektedir.

Resim 14: Medinet Habu Tapınağı Detayı, Luksor, Mısır



Kaynak: <https://www.shutterstock.com/g/mounatinpix/sets/432323> (08.02.2019)

3.2.Minos (Girit) Uygarlığı

İlk olarak, Girit uygarlığı adını bugünkü ege denizi içinde bulunan Girit adasından almaktadır. Girit adası Doğu Akdeniz’de merkezi bir konumda olduğu için ticaret ve yağmalamalar sayesinde zengin ve güçlü bir konumda oldukları bilinmektedir.

Minos Uygarlığı tarihi 4 dönem olduğu bilinmektedir. Bunlar;

- Saraylar Öncesi Dönem (M.Ö. 2600- 1900)
- Eski (İlk) Saraylar Dönemi (M.Ö. 1900- 1700)
- Yeni (İkinci) Saraylar Dönemi (M.Ö. 1700- 1450)
- Saraylar Sonrası Çağ (M.Ö. 1450- 1200)

“Girit’in kralları, Mısır’a bazen elçiler gönderecek denli zengin ve güçlüydüler ve Girit sanatının Mısır sanatına bile etkisi olmuştu” (Gombrich, 1997: 75). Saraylarda, anıtsal mimarilerde ve bürokratik yapılar da doğunun özellikle Mısır uygarlığının bazı etkileri görülmektedir. “Knossos, Minos sarayları içinde en büyüğünü keşfettiği yeri ve bu saray, Doğu Akdeniz’deki başka bir uygarlığın zanaatkarlığı denli ince işçiliğe sahip incelikli bir uygarlığın kanıtıydı” (Freeman, 2003: 94).

“İlk büyük uygarlıklar arasında biz, sanatın doğuşundan bu yana bütün üslup devirlerinin düzgün bir gelişim içinde yaşadığı bir ülke ararsak önce Eski Mısır’ı, bunu izleyerek de Grek sanatını görürüz” (Turani, 2010: 129).

“Minos uygarlığı, İngiliz arkeolog Arthur Evans’ın bölgede rastladığı oyulmuş mühür taşlarının ilgisini çekmesi üzerine, 1900 yılında Knossos’da düzenlediği kazılarla yeniden keşfedilmiştir” (Freeman, 2003: 94).

Bugünkü birçok bulgu da Evans’ araştırmasına dayanmaktadır. Girit uygarlığında yaygın olarak kullanılan “Minos” ismi de Knossos’daki arkeolojik kazılar sonucu elde edilen bilgiler sayesinde dönemin kralı Minos’tan gelmektedir. O dönemde kendilerini ne olarak adlandırıldıkları bilinmemektedir.

Girit adasında İ.Ö. 3000-1200 yılları arasında Doğu uygarlıklarının etkilediği, fakat buna rağmen kendine özgü değerleri olan bir kültürün ve sanatın doğduğu görülür. Erken Minos kültürü İ.Ö. 3000- 2000 yılları arasında kapsar. Orta Minos kültürü ise İ.Ö. 2000- 1550 yılları arasındadır. Saray yapıları birçok kereler tahrip edilmiş ve yeniden yapılmıştır. Lüks bir hayat, modalar, ince düşünceler, aletler ve bol inşaatlar, bu uygarlığın genel görünüşünü verir. Minos kültürünün bütün Ege çevresine etkisi olmuştur (Turani, 2010: 133).

Resim 15: Girit Adası Knossos Sarayının Bir Kısım, M.Ö.1600 yüzyıl, Yunanistan



Kaynak: <https://i.sozcu.com.tr/wp-content/uploads/2017/08/k6-1.jpg> (14.02.2019)

Girit adasının kuzey sahilinde bulunan Knossos sarayı, Minos'lular tarafından inşa edilen en muhteşem ve en büyük saraydır. M.Ö. 1700 inşa edilen bu saray 5 katlı bir yapı olup 1300 odalı bir yapıdır. Adada merkezi konumda olarak belirtilen Knossos, Phiastos ve Mallia sarayları yeni (İkinci) saraylar çağında büyük bir felaketin ardından tekrar inşa edildiği bilinmektedir ve Minos Uygarlığının en görkemli çağına girdiği belirtilmektedir. Bu görkem ve parlak dönem Minos sanatında da yükselme sağlamıştır.

Resim 16: Knossos Sarayı, Mavi Kadınlar Freski, M.Ö.1525- 1450, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan



Kaynak: <http://arkeofili.com/girit-uygarliginin-yukselisi-ve-cokusu/> (14.02.2019)

Minos uygarlığının, Mısır, Yakındoğu ve Akdeniz'in doğusuyla yakın ilişkiler de bulunması bu bölgelerdeki el sanatları ve fresklerin tarzlarından anlaşılmaktadır. Minos fresklerinin üslubu üst vücudun cepheden ve başların profilden yapılması Antik Mısır sanatının özelliklerinden biridir. Minos uygarlığındaki fresklerden gözlenebildiği kadarıyla zengin, mutlu ve barışçıl olduğu görülmektedir ve kadın figürlerinin öne çıkması toplumun kadın merkezli bir kültür olduğunu ve

kadına değer verildiği yapılan fresklerden ve heykelticiklerden kadının tanrısallaştırıldığı yorumunda bile bulunulabilir. Knossos sarayında ortaya çıkarılan “Mavili Kadınlar” freski mavi bir zemin üzerinde üç beyaz tenli kadın figürü narin kolyeler, bilezikler ve özenle işlenmiş saç süslemeleriyle ideal minos uygarlığı kadın modelini sunmaktadır.

Resim 17: Minos, Phaistos Diski, çapı 15cm, M.Ö. 1700, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan



Kaynak: <http://www.aktuelarkeoloji.com.tr/phaistos-diskinin-gizemi-nihayet-cozuldu> (14.02.2019)

Üzerinde birçok simge bulunan Minos diski ne olduğu ya da ne için yapıldığı hakkında mantıklı bir açıklama getirilemeyen kilden yapılmış olan disk günümüzde hala bilim insanları tarafından anlaşılmaya çalışılmaktadır. Nesnenin özgün biçimi üzerinde bulunan karakteristik ve bir o kadar da belirsiz imgeler yapıtın deneysel mi yoksa anıtsal mı olduğuyula ilgili herhangi bir bilgi vermemektedir. Yine de Minos'luların imgeler arası ilişkiler kurarak yaratıcı imgelem eyleminin bu denli gizemli yapıtın neyi yansıtmaya çalıştığına yönelik sorular hala yerini korumaktadır. Diskin her iki tarafın içe doğru kıvrılarak ilerlemesi sembollerin merkez yönünde içeri doğrulduğunu göstermektedir. Diskin her iki tarafının da bulunan hiyeroglif simgelerle kaplı olması tarihte ki ilk baskıcılığın bir örneği olduğunu göstermektedir.

Resim 18: Minos Pişmiş Toprak Seramik Örnekleri Sürahi Ve Küpler, yüksekliği 27cm, M.Ö.1900-1700, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan



Kaynak: <https://smarthistory.org/kamares-ware-jug/> (14.02.2019)

Erken dönem Minos uygarlığında seramik sanatının geliştiği ve dönemin sanat ve sanat anlayışını öğrenebilmenin en iyi yoludur. Erken dönem minos seramiklerin genel özellikleri çizgisel kalıplar, spiral şekillere bağlı simgeler ve betimlemeler görülmektedir. Süslemeler koyu fon üzerine kırmızı veya beyaz motif boyalarla yapıldığı da görülmektedir. Sürahinin göbeği, tasarımın ve hareketin gerçekleştiği yerdir. En yaygın süsleme motiflerin de beyaz spiraller, şeritler ve bazen de kabartmalarla bir arada uygulandığı bilinmektedir. Genellikle alt tarafa doğru daralan kap formları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yaratıcılıkta bir fikrin veya biçimin ortaya çıkması bir karşılaştırmayla başlar, sanatçının bu dış gerçeklikle kurduğu ilişki sonucunda sanat imgesine dönüştürmektedir. Minos uygarlığındaki sanatçıların imge dönüşümleri de genellikle yaşamsal etkinlikleri gözlemledikleri görülmektedir. Sanatsal yaratıcı süreç, imgelerle düşünmeyi gerektirdiğinden daha önce de bahsetmiştik. Sanatçının sanat yaratımı esnasında biçimlendirme sürecinde somutlaştırdığı imgeler ve sanatçının zihninde oluşan imgeler, sanat yapıtında deformasyonu etkin kılmaktadır. Minos'lu sanatçıların imge seçimleri de genellikle dini ve inanç merkezli olmuştur. Minos uygarlığında yaygın bir sembol kullanımı vardı ve bu sembollerin tanrısal güçleri simgelemek için kullanıldığı bilinmektedir.

Resim 19: Minos Boğası, M.Ö. 1550-1500, yükseklik 26 cm, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/aegean-art1/minoan/a/bulls-head-rhyton> (16.02.2019)

Minos uygarlığının bir simgesi haline gelmiş olan boğa çizimleri ve heykelleri Yunan mitolojisinde önemli bir yer kaplamaktadır. Mitolojiye göre boğa başlı, insan vücutlu olarak tasvir edilmektedir. Mitoloji'ye göre, Girit kralı Minos'un tahtına çıkmak için Poseidon tanrısından bir mucize olarak beyaz bir boğa göndermesi isteği üzerine mitoloji de başladığı görülmektedir. Ardından birçok mitolojik konularında vuku bulmasına sebep olduğu bilinen Minos boğası, girit labirenti gibi birçok konunun oluşmasını sağlayarak Girit adasının dışına çıkarak Antik Yunanlılara özgü bir mitolojik tasvir haline dönüşmüştür. Minos'lu sanatçıların gelişmeye başlayan yetenekleri sayesinde algısal olarak çevreyi betimleyerek toplumun uygunluğunu gözü önüne alarak ve birleştirici eylemleri sayesinde Minos uygarlığının mitolojik kavramlarını oluşturmaya başladığı gözlenmektedir. Araştırmacılara göre Minos dininde boğa figürlerinin var olup olmadığı şüphelenilse de, boğa figürünün bolluk ve bereket kavramlarıyla ortak yanları daha olası görülmektedir.

Resim 20: Sıçrayan Boğa, M.Ö. 1450-1400, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan



Kaynak: <https://www.ancient.eu/image/396/minoan-bull-leaping/> (16.02.2019)

Freskler, bize Minos uygarlığı hakkında verilen en önemli kaynaklardır. Minos uygarlığı fresklerinde göze çarpan ilk şeyler çarpıcı, doğal ve zarif biçimde görülmeleridir. Freskte ki sahnede boğa sporlarıyla ilgili bir tür ritüel ya da bir festival havasından esinlendiği görülmektedir.

İnsan sosyal bir varlıktır ve Dünyayı zihinsel etkinlikleri ile birlikte algılar ve sorgular ve çoğu sanat yapıtları da toplumlarca yaratılan gelenekler vasıtasıyla hayat bulur. Minos sanatında, kendi gözlemlerine dayanarak natüralist şekilde imgeleştirildikleri görülmektedir. Bu imgeler birçok kez seramik yapıtlarda ve fresklerde karşımıza çıkmaktadır. Motifler genellikle kuş, balık, çiçek, boğa, dans eden ve çiçek toplayan figürler görülmektedir. Mısır sanatındaki katı kontrollü çizgiler yerine serbest bir çizgi edasıyla zevk ürünü eserler çizilmiştir.

“Kapların zemini siyahtır ve bu siyah zemin üzerinde renkli çizgiler vardır. Bunların yanında, ara sıra bitkisel formlar da yer alır. Ayrıca hayvanlar ve bitkiler, aynı üsluplu çizgilerle anlatılmaya çalışılmıştır” (Turani, 2010, 135).

Yaratıcı süreçte, dış dünyayı algılayan ve nesnel dünyayla etkileşimi olan sanatçı, öznel bir biçimde kendi uygarlığının yapıtlarında biçimlendirerek sanatsal imgelerle anlatmaktadır. Gerçekliğin sanatsal imgeyle dönüşümü de söz konusu olan toplumla ilgili bize biçim ve anlam taşıyıcısı görevi görmektedir.

Resim 21: Yılanlı Tanrıça, yükseklik 34,3cm, M.Ö. 1600, Heraklion Arkeoloji Müzesi, Girit, Yunanistan



Kaynak: <http://arkeofili.com/girit-uygarliginin-yukselisi-ve-cokusu/> (16.02.2019)

Minos uygarlığında, tanrılara, tapınaklara ve büyük heykellere fiziksel kalıntılar olmamasına rağmen birçok küçük boyutlarda heykelcikler görülmektedir. Çoğu arkeolog ve sanat tarihçisi “Yılanlı Tanrıça”(Resim 21) heykelini “Doğurganlık Tanrıça” olarak tanımlansa da yılan figürünün evi koruyan ruh olarak da tanımlanmaktadır. Bu yüzden Minos kültürünün ve dini için önemli olarak kabul ediliyor. Minos uygarlığında, Anadolu'nun ilk zamanlarında olduğu gibi anaerkil bir dini kültürün varlığı bulunan heykel figürleri vasıtasıyla inanılmakta olsa da yazılı belge eksikliği ve dinsel törenlerin içeriği tespit edilemediğinden Minos halkının dini yaşayışları tam olarak açıklığa kavuşturulamamıştır.

İlkel toplumların birçoğunun sanatı soyutlama ve simge kullanarak dinsel ritüellere yardımcı olduğu bilinmektedir. Nesnel dünyanın gerçek imgelerinden yararlanılarak ve anlam yüklenmesiyle biçimlendiği bilinmektedir. Simgeler her çağda ve toplumda görülmekle birlikte bir bilgi edinme aracıdır. Minos uygarlığındaki “Yılanlı Tanrıça”(Şekil 19) heykeli, genelleştirilmiş bir nesnel imgeyi görüntülerini soyutlayarak ve kompozisyon haline getirilmiş bir örneğidir. Heykelde bulunan kadın figürü doğurganlığı, yılan ise derisini değiştirdiği için yeniden doğuşu simgelemektedir.

3.3.Miken Uygarlığı

Miken uygarlığı, Yunan anakarasında, Argos'da yaşayan sanata yatkın ve sanatçı bir topluluktu. Mimari olarak kendilerini sağlam surlarla çevrili birçok korunaklı şehir inşa ettikleri bilinmektedir. En önemli yerleşim yerleri Tiryns, Pylos ve Miken'dir. Miken uygarlığı M.Ö. 2000 dolaylarında orta Avrupa üzerinden gelen tunç silahlı aka'lar tarafından kurulduğu bilinmektedir. En parlak dönemlerinin M.Ö.1400-1100 yılları arasında olduğu ve denizciliğin gelişmesiyle tüm Akdeniz'e kıyıları olan devletler arasında ticaret başladığı ve bu sebeple Tarihteki Truva savaşının

da Aka'lar ve Troya'lular arasında geçtiği de bilinmektedir. Bu sayede Homeros ve İlyada destanları doğmuştur.

“Miken kültürü ise İ.Ö. 1600-1200 yılları arasında görülür. Akalar Yunanistan'da Argolis'te, Girit ve Ege kültürü çerçevesi içinde çalışmışlardır” (Turani, 2010: 133).

“Akaların sanatı, yapı sevgisi ve duyuşu olan bir halkın sanatıdır. Miken'e yerleşmiş olan Akaların, dış etkilere karşı kendilerini koruyacak bir inşa tekniğine sahip olduklarını, bugüne kadar kalan Miken'deki kaleden anlıyoruz ” (Turani, 2010: 136).

Miken Uygarlığının saray mimarisi ve kuyu mezarları ile de ünlüdür bu da Miken uygarlığında dini inançlarının olduğunu kanıtlamaktadır. Becerikli yapı ustalıkları da görülmektedir. Arıkovanı biçimli tonozlarla, bir tepenin eteklerine ve yamaçlarına inşa ettikleri anıtsal mezarlıklar görülmektedir. Savunma amaçlı yapılan büyük duvarlar yerleşim alanlarına heybetli bir görünüm vermektedir. Miken'deki ünlü kale Aslanlı Kapı da bunun işçilikte ne kadar ileri oldukları görülmektedir. Sembolik olarak kenti koruduğu ve anıtsal bir giriş olarak bu kapı insanlara gözdağı vermek amacıyla yapıldığı düşünülmektedir.

Resim 22: Miken Aslanlı Kapı, M.Ö. 1650- 1200, Kral Agamemnon'nun Başkenti, Yunanistan



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Lion_Gate (16.02.2019)

Miken uygarlığı, başlarda bilim insanlarınca Girit uygarlığının yani Minos'luların yalın bir taklit topluluğu olarak düşünülmekteydiler sonradan bulunan orijinal özellikte kalıntılarla bu düşünceden vazgeçilmiştir. Miken uygarlığında ki saraylarda Girit uygarlığında ki gibi aynı niteliksel resimler göze çarpmaktadır. Bunlar Boğa oyunları ve kadın toplulukları gibi konular olsa da, Miken uygarlığında bunlar dışında av sahneleri ve yarış oyunları da sıkla görülmektedir. Miken sanatında renk ve desen yönünden özgür davranışlar göze çarpmasa bile figürler de soyutlamalar görülmektedir.

“Miken sanatında genel olarak matematiksel bir soyutluk görürüz” (Turani, 2010: 135). Miken uygarlığında ki matematiksel soyutluk mimarisinde ve seramiklerde de gözlenmektedir. Özellikle biçim ve form verme teknikleri ve süslemelerin daha soyutsal bir hale gelmesi Miken sanatının, Minos sanatından geleneksel olarak şekillenmesinde ve gelişmesinde belirleyici bir rol oynadığı da bilinmektedir. Ayrıca Miken sanatında yüzeyi geometrik biçimlerle süsleme eylemine de rastlanmaktadır.

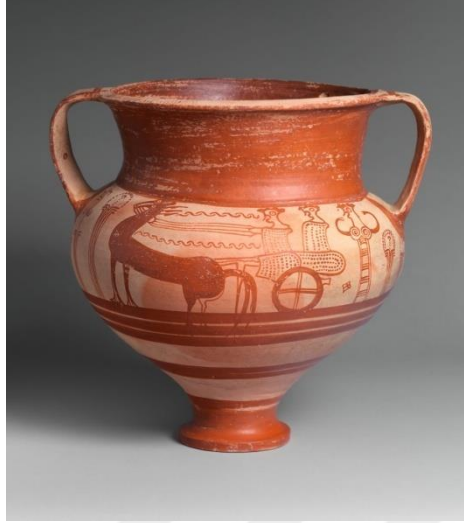
Resim 23: Miken pişmiş toprak seramik örneği, M.Ö. 1375-1350, yükseklik 36 x 27.2 cm, The Met Müzesi, New York, ABD



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/74.51.964/> (21.02.2019)

Miken sanatının, geniş çaplı Akdeniz ticareti sayesinde birçok yerde kalıntıları görülmektedir ve bunun kanıtı olarak vazolardan anlaşılmaktadır. Büyük olasılıkla Miken topluluğu ürettikleri birçok ürünü vazolar sayesinde taşınmasından dolayı birçok Akdeniz’e kıyısı olan topluluklarda da rastlanmaktadır.

Resim 24: Miken pişmiş toprak seramik örneği, M.Ö. 1300-1230, yükseklik 41.6x 30.8 cm, The Met Müzesi, New York, ABD



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/74.51.966/> (21.02.2019)

Miken sanatında öne çıkan bir başa öge de kadın figürleri soyutlamalarıdır. Miken sanatına ait süslemeler ve çizgiler figürlerde de karşımıza çıkmaktadır. Burada tasvir edilen figürlerin boyalı dalgalı çizgilerle dairesel gövdelere sahip olduğu görülmektedir. Karakteristik olarak belirginlik yaratmak için figürler şeritler haline getirilmiştir. Miken sanatçılarının kadın figürlerini yaparken yararlandıkları gözlem ve algılama etkinliği neticesinde ve temel duyuları yardımıyla kadın figürlerini nesnel olarak tasarlamaya çalışıldıkları görülmektedir.

Resim 25: Miken Kadın Figürleri, M.Ö. 1400-1300, yükseklik 10,8, 10,8, 10,5 cm, The Met Müzesi, New York, ABD



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/35.11.16-18/> (21.02.2019)

Miken kadın figürlerinde, insan bedenleri anatomik detaylardan arındırıldığı ve en soyut biçimde stilize edildiği görülmektedir. Figürlerde, baş, kol, bel ve kalça çıkıntısı vurgulanmadığı ama doğal olmayan kafa ve boyun uzantıları görülmektedir.

Miken bitki süslemesini de, Mısır süslemesinden eğreti alınmış bir şey olarak gören Riegel, ayrılığı şu sözlerle belirtir; Miken sanatçılarının temel eğilimini, yalnız onların etkisine göre yargılayabiliriz; eğer bir etkiye ulaşmak amaçlanmıyorsa, o zaman hedef, örnek alınan kaskatı, stilize edilmiş Mısır motiflerine bir canlılık ve hareket vermektedir (Worringer, 1983: 73).

Bu doğallaştırıcı eğilim, Miken sanatçılarında çok ileri gider, örneğin kopya edilmiş yaprak damarlarında, hatta yer yer daha sonraki Grek süslemesinden de ileri gitmektedir.

Resim 26: Miken Vaphio Kupa, yüksekliği 37,4x 28.7cm, Atina Ulusal Müzesi, Yunanistan



Kaynak: <https://giusbowie-blog.tumblr.com/post/72308162840/tazza-di-vaphio-xv-sec-ac-oro-lavorato-a> (22.02.2019)

“Vafio (*vaphio*) adı verilen kaplardaki natüralist anlatım, en eski Kuzey Afrika mağara resimlerinin canlılığını taşımaktadır” (Turani, 2010: 136).

Tüm sanatsal yaratmalar birdenbire, kendiliğinden gerçekleşmez. Sanatsal tasarım da insanın algısal olarak farklı yapı arayış içerisinde olması nedeniyle genişlemektedir. Sanatsal yaratımı gelişimini etkileyen kişisel ve çevresel faktörleri de göz önünde bulundurmalıyız. Tarihsel dönemlerde farklı toplumlarda ve farklı kültürlerde sanatsal yaratıma dair yeni yaklaşımlar ve sunumlar oluşturdukları gözlenmektedir ve dönemsellikler olsa bile kültürlerin birbirini etkilediği bilinmektedir. Kısaca her toplum ve kültürün bıraktıkları izler bir sonraki kültürün temelinde etkili olabilmektedir. Miken kaplarında olduğu gibi kültürler arası anlayış ve benzerlik farklı bir şekilde soyut biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Resim 27: Agamemnon'nun Maskesi, yüksekliği 35cm, M.Ö. 1550-1500, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Yunanistan



Kaynak: <https://www.ancient.eu/image/1235/death-mask-of-agamemnon/> (22.02.2019)

Miken uygarlığında, değerli nesnelere çevrili olan birçok mezar daireleri bulunmaktaydı. Bu maskeler de ölü kişilerin yüzlerine bağlanmış bir şekilde bulundu. 1876'da Alman arkeolog Schliemann tarafından bulunup Agamemnon maskesi olarak adlandırılmıştır. Bu da Miken uygarlığının altın, gümüş ve bronz işçiliğinin de usta işçilikleri olduğunu göstermektedir. Primitif kültürler içerisinde maske kavramı birçok anlamda karşımıza çıkmaktadır Miken kültüründe ise mitsel kahramanları ya da topluluğun önde gelen insanlara saygınlık ve ölen kişiyi dış etkilerden koruduğuna inanıldığı için yapıldığını bilinmektedir.

3.4. Antik Yunan

Antik Yunan uygarlığının, Minos ve Miken uygarlıklarıyla başlangıç olarak görülse bile henüz kabul edilen geniş bir görüş bulunmamaktadır. Buna rağmen asıl Yunan kültürünün M.Ö. 800. yüzyılda başladığı bilinmektedir.

Antik Yunan sanatı 4 dönemden üzerinden incelenmektedir;

- M.Ö.1100-750 yılları arası Geometrik Dönem
- M.Ö. 600-500 yılları arası Arkaik Dönem
- M.Ö. 500-330 yılları arası Klasik Dönem
- M.Ö. 330-30 yılları arası Helenistik Dönem

Geometrik dönemde genellikle görülen soyut geometrik desenlerle süslenmiş vazolar görülmektedir. Doğulu uygarlıklardan etkilenecek var olan ve gelişen, değişen bir süreç işlemiştir. Soyut geometrik betimlemeler ve süslemelerden sonra insan figürünü ele alıp soyutlamaya başlayan Yunanlılar vazo sanatında siyah figürlü resimleri de böylelikle oluşturmuşlardır. Resim sanatı yönünden vazo üzeri siyah figürlü resimler büyük bir öneme sahiptir. Bu dönem ile birlikte insan vücudunun anatomik ilişkisi ve perspektif kurulmaya başlanmıştır.

Geometrik dönemle birlikte Mısır uygarlığını kaynak edinen Yunan uygarlığı geleneksel geometrik soyut sanat yerini arkaik dönemle birlikte figüratif sanat almıştır. Arkaik dönemle birlikte işlenen konular değişirse de renk ve figür tekniğinde değişimler görülmektedir. Geometrik dönemin siyah ağırlıklı vazo sanatı yerini kırmızı figür tekniğiyle yapılan çalışmalara bıraktığı görülmektedir.

Resim 28: Cenaze Sahnesi Vazo, M.Ö. 750- 735 dolayları, pişmiş toprak krater, siyah figürlü vazo, yüksekliği 108 cm, The Met, New York, ABD



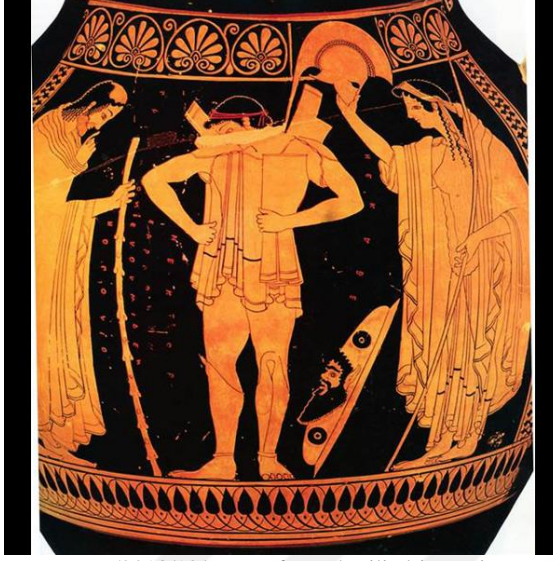
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.130.14/> (22.02.2019)

Antik Yunan sanatında insan figürlerine gerçekçiliğine ve nesnel maddenin gerçekçiliğine verdiği önem birçok eserde görülmektedir. Bunlar hiyerarşik biçimde yerleştirmeler, dengeli ve sade kompozisyonlar, yatay ve dikey çizgiler uzak, yakın planlamalarla perspektif oluşturulmaya başlanması öne çıkan özelliklerdir.

“Mısır sanatı seyirci için yapılmamıştır. Grek sanatında ise, asıl ilke, seyircinin bakış noktasından hareket edilmesidir” (Turani, 2010: 129). Antik Mısır da ideal imge anlayışı katı kurallarla çalışılırken, antik Yunan da imge anlayışı gerçeğe hizmet ederek izleyiciyi etkileme amacındadır. Antik çağlarda imgenin amacı kutsal öğretileri insanlara sanat yardımıyla ulaştırmaktı. Farklı kültürlerde her sanatçı o kültürün imgelerini yansıtmaya çalışmıştır.

Antik Yunan döneminde yapılmış birçok vazo, heykel ve motiflerde de imgelem gücü kuvvetli eserler görülmektedir. Yunanlı sanatçılar, kendi imgelerini kendileri araştırarak bulmak istiyordu ve bu yolla yeni teknikler ve yollar bulmaya başladılar. Antik Yunan sanatının resim sanatıyla ilgili en iyi bulgular çanaklarda ve vazolarda görülmektedir.

Resim 29: Savaşa Hazırlanan Genç, M.Ö. 510-500 dolayları “Kırmızı-figürlü Üslup”ta Vazo, Yüksekliği 60 cm. Münih Müzesi, Almanya



Kaynak: <https://blog.oup.com/2013/12/scenes-from-the-iliad-in-ancient-greek-art/> (22.02.2019)

Yunanlı sanatçıların perspektif kullanmaya başlamasıyla ve artık gördüğünü idealize etme çabası tarihte ilk kez karşıdan çizilen bir ayak resmi görülmektedir(Şekil27). Bu sanat yapıtındaki form arayışı semboliktir, sanatçı gerçek formu bir tür sembolize etmeye çalışmıştır. Bu etkinlik sayesinde sanatçının sanat yapıtını hem amacını hem de kendi öznel tutumuyla birlikte sergilemeye çalışılmıştır.

Resim 30: Disk Atıcı (Discobolos), M.Ö. 450 dolayları, yüksekliği 155cm, Roma Müzesi, İtalya



Kaynak: <http://thegolfclub.info/related/famous-ancient-greek-art.html> (27.02.2019)

“Yunanlı Sanatçıların, insan vücudunun başlıca bölümlerini vurgulamak için kullandıkları kıvrılmama yöntemi, onların, biçimin bilinmesine ne denli önem verdiklerini göstermektedir. Kurallara sadakat ama kurallar arasında özgürlük...” (Gombrich, 1997: 89).

Herhangi bir imgenin görünüş tarzı, tarihsel olarak o dönemin geçerli sayılan temsili bir örneğidir. Örneğin Şekil 28’te görülen “Disk Atıcı” heykeli, atışını yapmak için kolunu geriye savurmuş olan bu heykelde sanatçı yapıtta devinim sağlamak için nasıl yapılacağını önceden belirleyip ardından birçok etkenin içinde bulunduğu biçimsellik ve karakteristik içeren sembolik bir form yaratmıştır.

“Tanrı heykelleri tapınaklarda yer alan ve belli bir fonksiyonu olan kült objeleriydi. Yunanlı, ona Tanrı varlığının görüntüsü diye değil, kendisi diye bakıyordu. Mağara çağlarında olduğu gibi, Mısır ve Yunan uygarlıklarında da tasvir kutsaldı, ona tapınılıyordu” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2010: 24).

Sanat bilimcilerince, sanat kavramını felsefî olarak ele alınmaya başlanması da ilk kez bu dönemde başlanılmıştır. Sanat kavramını kuramsal anlam gereği ilk tanımı yapanda Aristoteles olmuştur. Aristoteles’in sanatı taklit yani mimesis olarak nitelendirmekteydi. Platon ise sanatı ideal olarak tanımlıyordu. Platon’un mutlak güzelliğin aranması, Antik yunan dünyasının da temelini oluşturmaktadır. Sanat düşüncesinin temelini artık insan oturmuştur yüceltilmiş ve tanrılaştırılmış olarak bu da ideal insan kavramını yaratmıştır.

Antik yunan, Helenistik dönem de heykel sanatının zirve yaptığı ve artık karakter portrelerinde gelişme sağlandığı bilinmektedir. Dönemin ünlü sanatçısı Lysippos yaptığı büyük İskender büstü de bunun en büyük örneklerindendir.

Resim 31: Büyük İskender Büstü, M.Ö. 325-330 dolayları, yükseklik 41 cm, Arkeoloji Müzesi, İstanbul, Türkiye



Kaynak: <https://istanbularchaeologymuseum.wordpress.com/> (27.02.2019)

En eski sanat yapıtlarının öncelikle büyüsel ardından da dinsel niteliklerle kutsal törenlerde kullanılmak üzere yaratıldığı bilinmektedir. Antik Yunan sanatında da ilk kullanım değerine uygun ve kaynaklık ettiğini tanrısal tapınaklarda yapılan heykellerden anlaşılmaktadır. Anıtsal heykellerin ortaya çıkmasının en büyük nedenlerinden biri olimpiyatlar da başarı kazanan atletlerin heykelinin dikilmesi örneğidir.

Antik Yunan sanatındaki imgeye ilişkin deneyimler sayesinde bilinçte canlandırma algısı yetisi gelişmiş ve görsel imgeleri yeniden canlandırma edimini sayesinde akıl yürütme itibarlı bir etkinlik haline gelmiştir. Sanatçı algılama yöntemiyle nesnelere genel, içsel ve öz niteliklerini kaydeder ve aklın etkinliği ile birlikte anlamaya yönelir.

İlkel toplumlarda sanatçıların imge ile karşılıklı ilişkileri sonucu ortaya çıkan ya da başlayan yaratım süreci nesnel gerçeğin soyut mantıksal bir düşüncesinden türer. Ortaya çıkan yapının soyut kavramlar barındırdığı ve algılamayı kolaylaştıran toplumsal karakterler ve öznel karakterleri rahatlıkla görürüz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.MODERN RESİM SANATINDA PRİMITİF YAKLAŞIMLAR

Primitivizm, modern sanat içerisinde yaygın bir eğilimdi... Modern sanatçılar, kendilerine Batı sanatını yeniden canlandırmak için esin verecek olan “primitif” (ilkel) sanat yapıtlarının peşinde koşarken büyük müzelerin etnografya koleksiyonlarını ve Batılı olmayan kültürlerin sanatını keşfettiler (Little, 2007: 102) .

20.yy’ın ilk başlarında sanat ortamı oldukça karışıktı. Sanatçılar büyük arayış peşindeydiler, sanat merkezleri gruplar oluşturuyordu. Birçok gelenek yıkılmaya bırakılmış bilinen görüşler ve betimlemeler değişmeye başlanmıştır. Avrupa da ki büyük buluşlar ve sanayi devrimi, kazandığı büyük güç sayesinde sanayi ve demokratik alanındaki zenginlikler, dinin etkisinin azalması ve endüstri alanındaki gelişmeler, köyden kente göçlerin başlaması ve kentlerin büyümesiyle işsizliklerin ve zenginliklerin paralel büyümesine sebep olmuştur. Dönem sanatçıların yaşam ve çalışma şartlarının değişmesi sanatçılarda klasik anlayış yerine bireysel iradelerinin kazanmasına da sebep olmuştur.

20. yy sanat anlayışı genellikle insanın kim olduğunu sorgulamasıyla şekillenmiştir. Geleneksel estetik değerlerin ve görme biçimlerinin geride kaldığı, 20. yy sanat anlayışında bireyleri ön plana alarak dertlerine, acılarına ve travmalarına ayak uydurmuştur. Hızlı endüstrileşme 20. yy sanatçılarına kavramları irdelemeye başlamasına onlara içerik, biçim ve öz kavramları açısından yeni bir bakış açısı sağlamıştır.

20.yy başlarında başlayan Okyanusya ve Afrika kolonilerinin sanat yapıtlarını sergileyen Avrupa müzelerinin, modern sanatçıların ilgisini çektiği de şüphesizdir. Her ne kadar Primitif teriminin sanat tarihi kavramında hem olumlu hem de olumsuz çağrışımları bulunsa da buradaki kullanımı formun belirli bir basitliğine atıfta bulunmasıdır. Afrika sanat stillerinin ve tekniklerinin belirli yönlerini ödünç almak için temel amaçlarının, yalnızca doğalcılık ve Realist resim okullarının geleneğinin sarsmakla kalmayıp aynı zamanda Afrika sanatının belirli üslup özelliklerini kendi eserleriyle karıştırdığı söylenebilir. Böylece, geleneksel stillerden bir şekilde ayrılmayı temsil eden yeni bir sanat yaratıldılar. Primitif eserler, bireysel dışavurumcu sanatçılar sayesinde yayılmıştır. Modern sanatçıların primitif tarzı ehlileştirilmemiş, eğitimsiz ve bilinçsiz bir dürtüyle meydana geldiğini duyurdular.

Primitif sanatının başlı başına bir sanat hareketi olarak belirsizliğini korusa da, belirli bir kültürel tutum olduğu kesindir. İlkel kültürlerle olan hayranlık medeni insanların medeniyete olan hoşnutsuzluklarını dile getirmesiyle sanatta, edebiyatta ve felsefede geniş bir yer edinmektedir.

İlkel sanatların yapımında estetiksel bir değerden çok onun kültürel rolünü açıklamaya ve saptamaya yönelik araştırmalar yapılmıştır. Avrupa da ki dışavurumcular, fovistler, kübist

ressamlar ve heykeltıraşlar ilkel sanat yapıtlarının hangi amaçla ve hangi fonksiyonla yapıldığına ilgilenmeden, yapıtlar da güzeli ve estetiği arayarak, biçim ve plastik unsurlardan etkilenmekteydi.

20.yy sanatın gelişmesinde en önemli rollerden birini de fovizm akımı üstlenmiştir. Kendi dönemi ve sonrasında birçok sanatçıya ilham olmuşlardır. Fovizm sanat akımı sayesinde sanatçılar düşünceleri anlaşılmasında, özümsemesinde ve irdelenmesinde büyük bir yol kat etmişlerdir. Bu anlayış sayesinde özgürlük ve özgünlük gibi kavramların anlaşılmasında yardımcı olmuş ve güçlü bir sanatsal miras bırakmışlardır.

4.1. Primitif Sanat Hareketini Gelişmesini Sağlayan Akımlar

4.1.1. Fovizm

Bir grup Fransız ressamın 1905'te açtıklarıyla sergiyle doğan akım, öncüsü Henri Matisse olarak kabul edilmektedir. Akımın diğer tanınan üyeleri Andre Derain, Maurice De Vlaminck ve Georges Seurat'dır.

Paris'te 1905 yılının Sonbahar Salonu'nda akademik bir sanat anlayışına kökten karşıt bir tavırla dikkat çeken bir grup sanatçı, Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles'in (1879-1943) yakıştırmalarıyla "vahşi yaratıklar", yani "Fovlar", 20. yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiştir (Antmen, 2009: 36).

20.yy başlarında ortaya çıkmış Modern sanatın ilk büyük akımlarından olan fovizm rengin temsil edilenin dışında kullanılarak şekillenen çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Fovizm sanat akımı, Empresyonizm ve Post-Empresyonizm akımlarının başlatmış olduğu renk üzerine buluşları ve teoriyeleriyle bir devam niteliğinde de algılanmaktadır.

O dönem de batı sanatının, sanat merkezi olan Paris şehri, Avrupa'yı ve tüm dünyayı etkileyebilecek bir noktaydı. Güçlü, rekabetçi, canlı ve sanatsal çeşitliliği bu ortamda gerçekliğin ve sanatın son noktası Empresyonizm olarak görülmekteydi. Buna rağmen Empresyonistleri doğaya çok bağlı oldukları konusunda eleştirilmekteydi. Bu sorunu açıkça görebilen Post-Empresyonist ressam Paul Cezanne, sanatçının doğayı taklit etmekle sınırlandırılmaması gerektiğini, kendi gerçekliğini bulması gerektiğini söylemiştir. Sanatçının bu tutumu büyük bir yenilik ve devrim niteliğindedir. Geleneksel resmin yöntemlerini olduğu gibi kabul etmeyen Cezanne sayesinde, Fovizm akımının şekillenmesine yardımcı olmuşlardır. Fovizm akımının şekillenmesinde yardımcı olan bir diğer ressam da Vincent Van Gogh'tur.

Fovizm akımının sanatçılarının her birinden kendi bilincini ve bireyselliğini dışavurması sayesinde yaratıcı düşüncelere karşı yeni biçimler oluşmaya başlanmıştır. Fovizm akımının güçlenmesinde bir diğer etmen de, sanatçıların yaz boyunca veya seyahatlerde, gelişen sanatsal düşüncelerini birbirleriyle paylaşarak çalışmalarınıdır.

Akımın çalışmaları genellikle doğa manzaraları, gündelik yaşam, obje ve portreler olmuştur. Akım içerisinde konu olarak birbirlerine yakın çalışmaları yine de onların bireysel yaratıcılıklarını

etkilememiştir. Çünkü her sanatçı da fovizm sanat akımının etkisi farklıydı. “Matisse, dengeli, yalın ve dingin, anlaşılması güç olmayan, "ruhsal bir güven sağlayacak" ve "ruhu okşayacak" bir sanat yaratmayı düşlerken, Vlaminck, Fovizmi bir yaşama, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu” (Richard, 1999: 26). Akımdaki her sanatçının algısında yeni bir yaratma çabasının bulunması sebebiyle akımın karakteristik yapısı meydana gelmiştir.

Fovizm akımıyla beraber renk resmin tek bir gerçeği haline gelmiştir. Renk kullanımları, titiz fırça darbeleri yerine daha anti-natüralist, sert, savruk ve güçlü bir hal almıştır. Aynı zamanda çalışmalarda perspektif ve derinlik arka plana atılarak kesik çizgiler ve detaysız kompozisyonlar içermektedir. Fovist sanatçıların kullandıkları aykırı renkler ve uygulamada boyayı direk tuvale aktarmaları eleştirilmiştir. Sanatçıların çalışmalarında sınırsız ve sistemsiz olmaları, onların renk üzerinde egemenliği sağladıkları görülmektedir. Sanatçıların algıladığı dış Dünya’yı genellikle sade formlar ve doygun renklerle yansıttıkları görülür. Fovizm akımı, Modern sanatı yansıtan ilk akım olarak tarihte yerini almaktadır. Fovizm sanatçılarının yalınlık arayışları ve rengi imgeleştirmeleri kendi kimliklerini oluşturmalarında yardımcı olmuştur.

Vlaminck, “bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak 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 (İpşiroğlu, 1978: 31).

Fovizm akımının yaratıcılık kavramını belli bir noktada benzer fikirlere sahip sanatçıların buluşma noktası olduğu görülmektedir. Fovizm akımının ve Ekspresyonist akımının yaratıcılık düzeyinde aynı noktada buluşmaları da geleneksel olana karşı duruşlarıyla ve rengi özgür bir alana getirmeleriyle benzerlik göstermektedir.

4.1.2.Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Ekspresyonizm; Empresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ya da Sürrealizm gibi yalnız bir sanat akımına ve sanatçılar grubuna verilmiş bir ad değildir. Bu bir sanat akımı olmakla birlikte, özellikle Germe ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmış bir yaşam anlayışıdır. "*Ekspresyonizm*" sözünü, Herwarth Walden "Der Sturm" dergisinde 1911 'de kullanmıştır (Turani, 2010: 577).

“3 Mart 1910'da öncü dergilerin en ünlüsü olan Der Sturm'un (Fırtına) ilk sayısı yayınlandı. Dergi bir eleştirmen ve öncü bir sanatçı olan Herwarth Walden tarafından kurulmuştu” (Richard, 1999: 18). Walden için ekspresyonizm, sanatçının derinliklerinde yatan yaşanmış tecrübelere yeni bir biçim verme sanatıdır.

“Berlin'de, 1913 Ekim'inde açılan sonbahar Salon'u kataloğu önsözünde Walden, "ister resime, ister doğaya uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz" demektedir” (Richard, 2003: 9)

Empresyonizm ve sonrasındaki akımların, 20.yy psikolojik ve siyasi gelişimleriyle sanatçılar biçimleme üzerine çalışmışlardır. Bu çaba sayesinde sanatçılar kendi üslubunu ifade etmeye başlamışlardır. Ekspresyonizm akımıyla birlikte dönemin toplumsal ve siyasal sorunları içinde

kalan sanatçılar kendilerini ifade etmek için natüralist ve burjuva sanatına bir başkaldırı gerçekleştirmişlerdir.

Gauguin'in Avrupa'dan ve simgesel olarak Avrupa uygarlığından kaçışı; James Ensor'un (1860-1949) yalnızca ele aldığı konuların değil, tekniğinin de şok edici tavrı; Edward Munch'un (1863-1944) kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh'un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Rodin'in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları... Tüm bunlar, Lynton'a göre, 20. yüzyılda Avrupa'da kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu beslemiş olan kültürel damarlardır (Antmen, 2009: 34).

20.yy başlarında sanatsal bağlamda değişimler, gerçeği ve tıpkısını aktarmak yerine sanatçının kendini ifade etmeye ve iç duygularına doğru yönelmiştir. Bundan sonra tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içsel derinliğiyle uygulanmaya başlanmıştır. Sanatçılar artık dış dünyanın gerçeği yerine başka bir gerçekliğe, kişinin kendi gerçekliğine odaklanmıştır. Bunu da düşsel yaratıcılık ve ussal gerçekliğin baskıları sonucu kurmayı başarmıştır. Bu noktada dışavurumculuğun amacı, güzellik ya da çirkinlik değildir. Sanata hayatı tekrar doğanın içinden yeniden hayat üretmekti. Tarafsız, içsel ve kuralsız bir yolla duygulara fener tutmuşlardır. Dışavurumcu sanatçılar bu ruhsal durumları sanatlarına deformasyona uğratarak aktarmıştır.

Dış Dünya gerçekliğini reddeden Ekspresyonizm, kendini yeni ifadelerle temsil etmeye gitmiştir. Artık resmin anlatımı ve yansıtılan nesne, anlatılmak istenen değildir. Gelenekçi anlatımın dışına çıkan Ekspresyonizm, renk, biçim ve düş gücü aracılığıyla çarpıtma, bozma, coşma, aşırılık ve yoğunluk gibi dışavurumlarla yaratmışlardır. Ekspresyonizm akımıyla biçimler özgürlüklerine kavuşmaya başlamışlardır.

Özellikle Alman Ekspresyonizm sanatçıları etkileyen bir diğer unsur ise taş ve tahta baskı ve yontuculuğu olmuştur. Dışavurumcuların yontuculuktan edindikleri bilgiler, çok taraflı görüntülerin soyut biçimlere indirgenmesi, figürde deformasyon ve çarpıtılma, figürün öz bilincine doğasını vurgulamak gibi önemli noktalarda yardımcı olmuştur. Dışavurumcu sanatçıların en çok dikkat ettikleri unsurlardan biri de ifadedir. Bu bağlamda baskı tekniklerinin ve ağaç yontmacılığın ifadenin öz biçimine güç kattığı ve yardımcı olduğu görülmektedir. Dışavurumcular baskı tekniklerinin olanaklarıyla, yağlıboya çalışmalarındaki ilkel ifadeleri yakalamalarında ve keşfetmelerinde yardımcı olmuştur.

Ekspresyonizm akımında 3 stil aşaması sanat tarihinde göze çarpmaktadır. Öncelikle stilin öncüleri olarak kabul edilen Van Gogh, Gauguin, James Ensor ve Edvard Much'tır. Sanatçıların farklı nitelikte yapıtlar vermişlerse de renk, çizgi ve ifade özgünlükleri ve uygulamaları sayesinde akımın öncüleri görülmektedirler. Akımın 2. aşaması olarak Die Brücke(Köprü) grubu oluşturmaktadır. Alman sanatçılardan oluşan bu grupta atılımcı ve yenilikçi sanatçılarla bağ kurarak Alman sanatında geleceğe yönelik estetik kurmaya çalışmışlardır. Ekspresyonizm akımının 3. Aşaması olarak da Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) olarak bilinmektedir. Akımın kurucu Wassily Kandisky'dir. Soyut resmin başlangıcı olarak kabul edilen Der Blaue Reiter, (Mavi Süvari)

fovistlerin ve ekspresyonist yapıtlardaki renklerin soyutlayarak müzikal özelliklerine ve sanatta formun önemli olmadığını belirtmişlerdir.

Van Gogh'un devingen nesnelere ve çarpıcı renklerinden oluşmuş manzaralar, onun ruh halinin estetik göstergeleri olmuştur. Onun kendi ruhsallığını yansıtmaya yeteneği, dışavurumcuların içsel dünyalarını yansıtmalarında temel bir yaratma güdüsü meydana getirmiştir. Van Gogh'un çalışmalarında sadece renkler değil, aynı zamanda nesnelere devinimleri ile dışavurumcu sanatı etkilemiştir. Van Gogh'un kendine özgü mistik ruhsal yaşamı hiç kuşkusuz dışavurumcuların çıkış noktası haline gelmiştir.

Ekspresyonizm akımı sayesinde primitif kültürlerle ve Uzak Doğu'nun tinsel Dünyasından estetik anlayışlar batı sanatında görülmeye başlandı. Bu sanat hareketinin en iyi örneklerini Alman Dışavurumcu grup Die Brücke (Köprü) vermektedir. Kendi dönemini ve bütün Avrupa'da kısa sürede yaygınlaşmıştır.

4.1.3.Die Brücke (Köprü)

1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Dışavurumcu grup Die Brücke (Köprü) ise, 20. yüzyılın ilk 'manifestolu' akımıdır. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl' den oluşan bu akıma, sonradan Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi isimler katılmıştır. 1913 yılına kadar bir arada sergiler açan Die Brücke sanatçıları, Alman Dışavurumcu sanatının öncüleridir (Antmen, 2009, 37).

Die Brücke grubunun adı, ünlü düşünür Nietzsche'nin "Hedef değil, köprü olmak gerek" sözünden yola çıkarak bulunmuştur. Hali hazırdaki sanat ile yeni arayışlar içerisinde olan sanatçıların bir birleşme noktası görevi görmesi için köprü ismi verilmiştir. Die Brücke (köprü) grubunun tahmin ettiği gibi, yenilikçi öğeler arayan ve kullanan sanatçılar için bir buluşma noktası olmayı amaçlamışlardır. Bir yandan da geleneksel Alman tahta baskı resim sanatına sahip çıkmışlardır. Sanatçıların yapıtlarını ortaya koyarken ifade tarzlarına uygun tahta baskı kullanmaları yenilikçi ve önemli yanlardan biri olmuştur.

1.Dünya savaşının etkileriyle oluşan ekonomik ve politik ortamda kurdukları grupla, toplumsal olaylara, kapitalist düzene ve klasik akademi anlayışına karşı duruşlarıyla kısa sürede yaygınlaşmıştır. Gruba, Kuzey Avrupa'dan, Fransa'dan ve birçok ülkeden sanatçıların katılmasıyla 20.yüzyılda yaşanan önemli bir olaydı.

Die Brücke grubu üzerinde etkili olan fovistlerin daha sonra da kübistlerin etkileri göze çarpmaktadır. Buna rağmen genel olarak farklılık daha fazladır. Özellikle renk kullanımları, biçimsel, plastiksel yönelimler ve tinsel aktarımlar gibi zıtlıklar görülmektedir. Die Brücke grubunun yapıtlarında genellikle yaşam alanları, sirk ve dans konuları ve nü temasıyla özgünlerini yansıtmışlardır. Yapıtlarındaki nü temalı çalışmalar da ilkel hayata karşı heyecan ve yönelimleri görülmektedir.

Die Brücke grubu eserlerinde grafikte birlikte doğanın salt ve kaba biçimle çalışmalarını yansıtmışlardır. Die Brücke grubu özellikle on beşinci yüzyıl sonları baskı sanatının çarpıcı, kaba ve güçlü anlatımlarından etkilenmeleri, kendi ahşap baskı baskılarında da etkili olmuştur.

Grubun var olan düzeni değiştirme isteği sanatçılar da yaratıcı güdüsünü daha çok tetikliyordu. Grubun sanatçıları yaşamlarını ve sanatlarını bir uyum içerisine sokmak için gündelik yaşamdan seçtikleri konuları içselleştirerek dışarı vurmuşlardır.

4.2. Primitif Sanat Hareketini Gelişmesini Sağlayan Sanatçılar

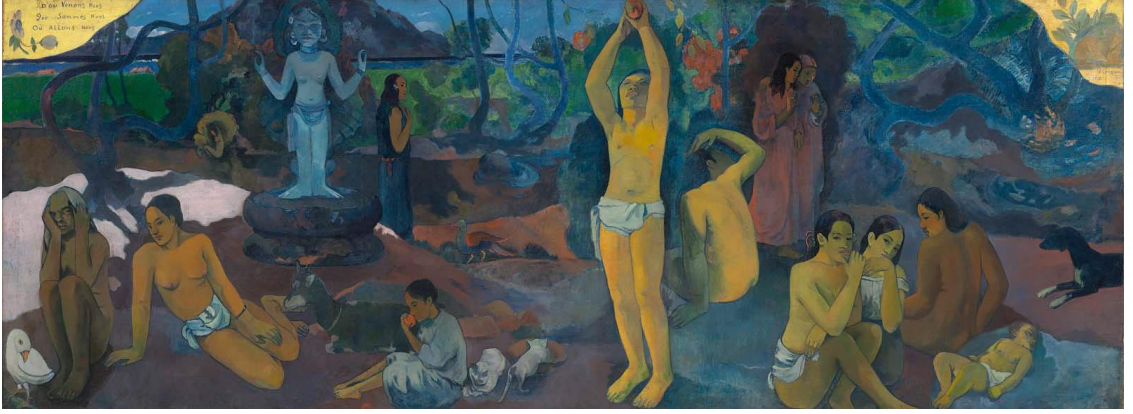
4.2.1. Paul Gauguin (1848 - 1903)

Paul Gauguin sanat hayatına sonradan başlayan sanatçılardandır kendisi 35 yaşına geldiğinde kendini resme vermeye karar vermiş ve bankacılık işini bırakmıştır. Sanat hayatını diğer izlenimci ressamların etkisinde kalarak başlayan sanatçı Fransa'da köy yaşamlarını konu alan çalışmalar yapmıştır. Başlarda yaptığı çalışmalarda Monet ve Pissarro'nun etkileri görülmektedir. Ardından Emile Bernard ile başlayan dostluğu onu farklı bir üsluba itmesi ve Van Gogh'la tanışıp beraber vakit geçirmeleri yapıtlarında tarih içerisinde birçok kez üslubunun değişmesine sebep olduysa da kendini uzak dünyalara karşı konulmaz bir özlem içerisinde bulmasına engel olamamıştır.

“Sanatçılar ‘‘üslup’’ bilincine vardıklarından beri, geleneksel kurallara güvenmez olmuşlar, sadece el becerisiyle yetinmemeye başlamışlardı. Onlar, öğrenilebilen püf noktalarından oluşmuş bir sanat istemiyorlardı. Üslup, insanların tutkuları gibi, içten gelen güçlü bir şey olmalıydı” (Gombrich, 1997: 551). 20.yy sanatı için birçok yeni bakış açısı sağlayan Post Empresyonizmler sanatı öze giden bir yol olarak görmüşlerdir ve rengin kendi başına taşıdığı ifade gücünden yararlanmaya çalışmışlardır. Paul Gauguin'de sanatını doğal içten, öze ve dolaysız bir anlatım gücüne ulaşmak için ilkel kabilelerin sanatına yönelmiş ve yalın bir yaşam sürmek için Tahiti'ye giderek orada yaşamaya başlamıştır.

“...Bu son dönem resimlerinde Bretanyalı köylülerin yerini ilkel ada insanları almış; doğa, cennet gibi bir görünüm kazanmış, çizgiler sert ve köşeli niteliklerini yitirerek yumuşamış” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 1, 1997: 645).

Resim 32: Paul Gauguin, “Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?” (Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?), yükseklik 139x 374,6cm, 1897-98, t.ü.y. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD

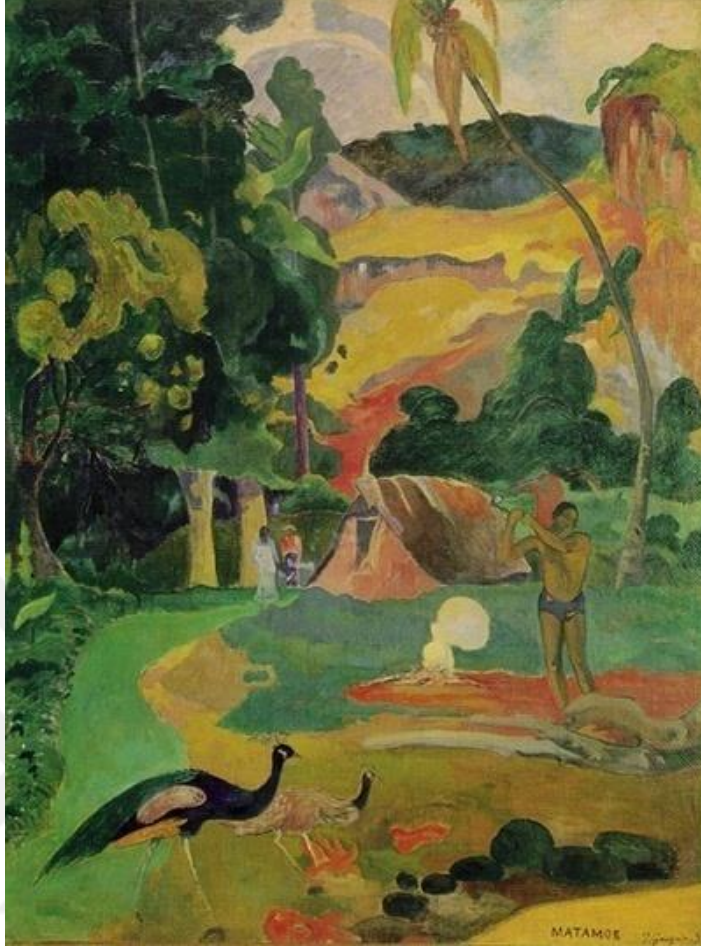


Kaynak: <https://www.mfa.org/collections/object/where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going-32558> (07.03.2019)

Sanatçının çalışmalarında sıkça görülen tropikal ışık ve egzotik bitki örtüsü zengin bir tasvir kaynağı olarak görülmektedir. Gauguin’in sanatını bu kadar doğal ve sentetik yapan şey batı sanatını batı dışı bir desen ile zıtlştırma ve dengeleme de iyi olması ve anlatı aracı olarak kullandığı doğayı bilinen ve kullanılan anlamların dışında soyutlamasıdır diyebiliriz. Gauguin’in sanatında, renk uyumlarının yanında, imgeleri yoğunlaştırdığı, ışık ve gölge ile anlatımın olmadığı, figürlerin basitleştirildiği ve yüzeyselleştirildiği ve bilinen perspektif kurallarının kaldırıldığı ve saf tonların yan yana kullanılarak algı ve görsel imge arasında bir tür denge kurduğunu söyleyebiliriz.

Gauguin yerlilerin ruhunu kavramaya çalışıyor, çevresine onlar gibi bakmak istiyordu. Yerli zanaatkarların yöntemlerini inceledi ve çoğu zaman onların eserlerini kendi resimlerinde de betimledi. Yerlilerin portrelerini yaparken, bu “ilkel” sanatla bir uyum sağlamaya çalıştı. Bu yüzden biçimlerin dış hatlarını basitleştirdi ve yoğun renkli geniş alanlar kullanmaktan çekinmezdi (Gombrich, 1997: 551).

Resim 33: Paul Gauguin, “Matamoe”, yükseklik 115x 86cm, 1892, t.ü.y. Puskin Müzesi, Moskova, Rusya



Kaynak: https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3369/index.php?lang=en (07.03.2019)

Avrupa sanatının yapaylığından kaçarak yeni bir şeyler üretmek için insanın çocukluğuna geri dönmesi gerektiğine inanan Gauguin bu sebeple Tahiti'ye yolculuklar düzenlemiştir. Gauguin, ilk olarak 1891'de daha sonra 1895'te Tahiti'ye iki uzun yolculuk yaptığında kendisini sanatsal bir görevde olduğundan bahsetmiştir. İnsanlığın kökeninin, manasının ve varlığının sorularına cevap vermek isteyen Gauguin sanatını alışılmamış imgelerle ve farklı bir üslupla ilkel hayatta ve doğada aramıştır. Gauguin sanatı, Batı'nın Yunan-Roma sanatı yerine ilkel ve vahşi sanatın ritmini prensip edinmiştir.

Figürlerindeki heyecansızlık, çehrelerindeki katılık ve ciddiyetle arkaik, primitif sanata yöneliyordu. Eseri, eski Girit ve Mısır sanatlarına akraba olmuştur. Kompozisyonlarına anıtsal bir çehre verebilmek için, ışık ve gölgeyle modle etmekten çekindi. Kademeli ton değerleri sıralamaktan, çizgi perspektifinden, kademeli yüzeylerden ve diğer yardımcı unsurlardan kendini uzak tuttu. Figür anlatımında rölyefi, şehvet duygusunu resmi için önemli görmedi... Bu, klasik kompozisyon anlayışından tamamen uzaklaşmak demektir. Hiç kuşkusuz onun gibi başka öncülerde, dünyanın ilk çağlarının figür ve kompozisyon biçimlerine inmenin önemini anlamışlardı. Ancak Gauguin gibi cesaretle bunun gereklerini yapamamışlardı (Turani, 2010: 550).

Resim 34: Paul Gauguin, “Femmes de Tahiti” (Tahitili Kadınlar Plajda) yükseklik 69 x 91.5 cm, 1891, t.ü.y. Musee d’Orsay, Fransa

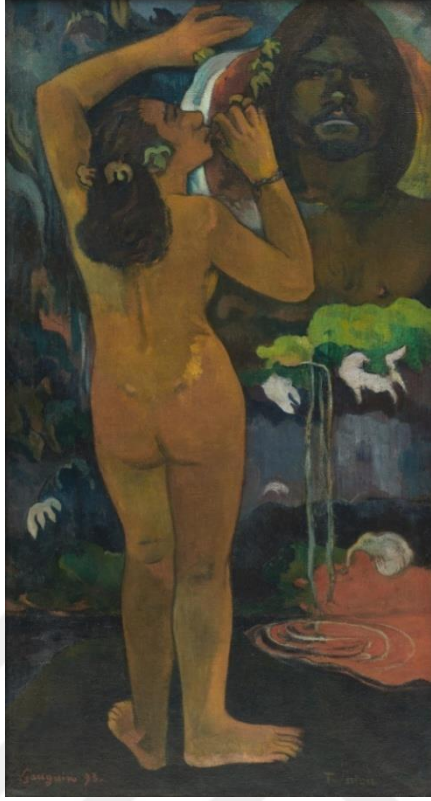


Kaynak: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/tahitian-women-16715.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=503c89d7d8 (07.03.2019)

Gauguin'nin sanatının evrenselliği ilkel olandan geçmektedir. Figürlerinde ki duruş ve primitif sanata olan yakınlık, resimlerinde dekoratif bir anlayışla çalışması ve rengi saf olarak yüzeyler halinde resme sokması ve renk lekelerinden vazgeçmesi Gauguin kendi sanatını anlatan evrensel bir dil oluşturmasına yardımcı olmuştur. Gauguin'in, resmi ilkel sağlamlığa, sadeliğe ve saflığa götürerek yüzeyselleştirmesi ve rengi, doğa biçimlerine bağlı olmadan kullanabilmesi yeni sanat olaylarının belireceğini haber vermektedir.

Gauguin'in öncülüğünü yaptığı İkelcilik (Primitivizm), modern sanatın üstünde, belki de Van Gogh'un Ekspresyonizminin veya Cezanne'dan esinlenen Kübizmin yaptığından daha kalıcı bir etki bıraktı. İkelcilik Fovların ilk sergilerini açtıkları 1905 yılında başlayan ve beğenide tam bir devrim yapan hareketin habercisiydi. Bu devrim sayesinde, eleştirmenler, Ortaçağın başlarının ve gibi yapıtlarının güzelliğini keşfetmeye başladılar. Sanatçılar kabile sanatını, tıpkı bir zamanlar akademik sanatçıların Yunan heykelticiliğini incelediği gibi, büyük bir tutkuyla incelediler (Gombrich, 1997: 586).

Resim 35: Paul Gauguin, “The Moon and The Earth” (Ay ve Dünya), 1893, yükseklik 114,3 x 62 cm, t.ü.y, Moma, New York, ABD



Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/paul-gauguin-the-moon-and-the-earth-1893/ (07.03.2019)

Gauguin’ın “Ay ve Dünya”(Resim 35) adlı eseri bir Polinezya mitinden yararlanarak betimlemesidir. Ay’ın ruhu olan Hina ve Dünya ruhu olan Fatou’yu içeren çalışma Gauguin’in gizemli, efsanevi mitolojik konulara yöneldiği ve geleneksel alegorisinin aksine sembolik figürlerin ölçeği çevreleriyle orantılı gözükmemektedir. Gauguin çalışmasında formun sadeleşmesi ilkel olanın estetiksel olanaklarını daha da ortaya çıkarmaktadır.

4.2.2.Henri Matisse (1869 - 1954)

Matisse, Rouault, Vlaminck ve diğer sanatçıların anti yoğun, cesur ve doğal olmayan renk kullanımları, kaba biçimleriyle kendilerini fovist olarak söz ettirmeye başlamıştır.

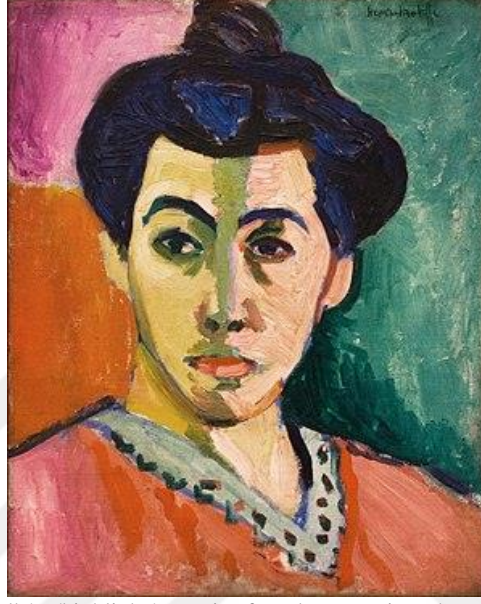
Matisse ilkel kültürle derin etkileşim süreci sanat tarihinde belirleyici bir yol göstermektedir. Matisse’in kuzey Afrika’ya yapmış olduğu ziyaretlerle çalışmalarında dekoratif, resmin düzlemini düzleştirilmesi ve derin bir basitlik anlayışı sahip olduğu görülmektedir.

“Avrupa dışı kültürlerle karşı, büyük bir ilgi uyanmıştı. Matisse ve Fovlar, İran minyatürleriyle halılarına ve Kuzey Afrika çinilerine merak sarmışlardı” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978: 38).

Matisse, kendi sanatını nasıl gördüğü ve yansıttığı ile ilgili bize bilgi veren bir metin kaleme almıştır.

Her şeyden önce, peşinde olduğum şey ifadedir, anlatımdır... Benim için, ifade, yalnızca bir insanın yüzünde ışıldayan tutkulara ya da sert bir harekette göstermez kendini. İfade, benim resmimin her tarafındadır: Figürlerin bulunduğu yer, onları çevreleyen atmosfer, oranlar, yani resimdeki her şey ifadeye katkıda bulunur... Kompozisyon, bir ressamın duygularını anlatabilmesi için, kendi emrindeki farklı elemanları dekoratif bir şekilde düzenleme sanatıdır... Hayalini kurduğum şey, konu baskısı ve sıkıntısından kurtulmuş bir denge, saflık ve dinginlik sanatı (Yılmaz, 2013: 42).

Resim 36: Henri Matisse, “Portrait of Madame Matisse” (Bayan Matisse), 1905, yükseklik 40 x 32 cm, t.ü.y. Kunst Devlet Müzesi, Danimarka



Kaynak: <https://www.smk.dk/en/highlight/portrait-of-madame-matisse-the-green-line-1905/> (09.03.2019)

Sanatçının karısı tasviri “Portrait of Madame Matisse”(Resim 36) adlı tablosu Matisse’in en ünlü tablosudur. Matisse görüntüyü tanımlamak için rengi kullandığı ve geleneksel portre tarzının dışında olduğu görülmektedir. Sanatçının bu çalışmasıyla Fovizm akımının özelliklerinden biri olan natüralist olmayan renk anlayışına bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçının Afrika tahta oymaları ve maskelerine özellikle ilgisi olduğu ve koleksiyon sahibi olduğu bilinmektedir. Bu yapıtlardaki çarpıtılmış yüzleri ve figürlerin betimleme, oran- orantı, anatomik çözümler ve ürkütücülük gibi ifadelerini yer yer çalışmalarında etkiyi vurgulamak için kullandığı görülmektedir. Matisse’in çalışmalarında kabile sanatını etkilerini taklit etmek yerine, onlardan yararlanarak yeni bir oluşum arayışında içerisinde olduğu gözlenmektedir.

“Fovizmin ara renklerini bir yana bırakarak, daha çok göze batan renkleri ele alır. Böylece doğa biçimleri resimden atılmadan bile görünüşleri yabancılaşmıştır” (Turani, 2010: 572).

Matisse’in sanat yapıtlarındaki etkisi diğer sanatçılarda da görülmektedir. Kirchner’in “Model İle Kendi Portresi” adlı çalışmasında yüzeyin kabaca doldurulma hissi, Matisse’in dekoratif anlayış tarzını da çağrıştırmaktadır. Picasso’nun da ilkel sanatla tanışması Matisse’in evindeki Afrika ve Okyanusya heykelleri incelemesiyle başladığı bilinmektedir. İkel sanatın Matisse ve Picasso üzerindeki etkileri benzerlik gösterse de farklılıklar göze daha çok

çarpmaktadır. Picasso için Afrika sanatını daha radikal ve dinamik bir ivme kazandırdığı “Avignonlu Kızlar” (Resim 42) adlı tablosunda gözlenmektedir.

Resim 37: Henri Matisse, “Joy of Life” (Yaşama Sevinci), 1905-1906, yükseklik 174 x 238 cm, t.ü.y. Barnes Foundation, Philadelphia, ABD



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/fauvism-matisse/a/matisse-bonheur-de-vivre> (09.03.2019)

Matisse “Yaşama Sevinci”(Resim 37) başlamadan önce birçok desen ve heykel figür arayışlarıyla içerisinde birçok eser yapmıştır. Sanatçının hayatında bir dönüm noktası olan bu eser, Fovist akımının bir bildirisidir. Figürlerin hem duygu ve içgüdü ile yönlendirildiği, hem de sembolik ve dekoratif olarak tabloya yayılması sanatçının en önemli ve en karmaşık çalışması haline getirmektedir.

Sanatçının “Yaşama Sevinci”(Resim 37) adlı tablosu parlak renkli ormanın, durgun ve hareketli halindeki çıplak figürlerle doldurularak betimlenmiş bir çalışmasıdır. Sanatçının kullandığı renkler yalnızca duygusal ifadeye değil aynı zamanda tuvalin biçimsel ihtiyacına da cevap vermektedir. Çalışmanın aynı zamanda Cezanne’ın “The Large Bathers”(Yıkananlar) adlı çalışmayla benzerlik gösterdiği de görülmektedir. Her iki manzaranın da işlevi aynı şekilde inşa edildiği ve iki çalışmada da ağaçların yanlardan bir sahne perdesi işlevi olduğu anlaşılmaktadır. Her iki sanatçının da ilkel kabile hayatın manzarayla birleştirildiği gözükse de Matisse’in betimlemesiyle ilkel hayatın egzotik ve fantastik havası yansıtılmaya çalışıldığı buna rağmen Cezanne’ın tablosunda ise gündelik bir kesit betimlendiği gözlenmektedir.

Resim 38: Paul Cezanne, “The Large Bathers” (Yıkananlar), 1900-1906, yükseklik 210,5 x 250,8 cm, t.ü.y. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD



Kaynak: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/104464.html> (09.03.2019)

Fransa doğumlu olan Cezanne, empresyonizm ile kübizm sanatlarına ilham verdiği hem de arasını dolduran sanatçı olarak tanınmaktadır. Modern dışavurumculuğu başlatan bir dizi resim yapıtları bulunması hem Matisse, hem de Picasso tarafından “Cezanne hepimizin babası” dedikleri bilinmektedir. Cezanne’ın “Yıkananlar”(Resim 38) adlı dış mekan tablosu, klasik bir konuyu modern resimsel ve deyimisel çalışmanın keşfi altı yıl boyunca üzerinde çalıştığı ve bitmemiş olarak kalması modern resim sanatında bir başyapıt olarak görülmektedir.

Çalışmalardaki deformasyonlar sanatçıların algıladığı çevreyi kendi öznel yaklaşımlarıyla öz ve biçimi değiştirerek yeni form oluşturmasına yardımcı olmuştur. Üslup olarak doğaya bağlı gözükseler de anlatım biçimleri olarak sanatçılar kendi kişisel ve özgün biçimlerini karakterize etmelerini sağlamaktadır.

Sanatçının çalışmalarında genellikle boşluktaki rengi renge karşı kullanarak yeni bir anlatım biçimi oluşturduğunu görmekteyiz. Matisse’in resimlerinde genellikle kasvetli ve sıkıntılı konulardan uzak kalmaya çalışarak, huzur ve uyum diye adlandırdığı kavramların peşindeydi. Sanatçının “Yaşama Sevinci” (Resim 37) adlı tablosunda arka planda daire içerisinde dans eden figürleri, daha sonra tekrar ele alarak ve değiştirerek, 1909 yılında “Dans” (Resim 40) adlı tablosuna uygulayacaktır. Afrika sanatının izlerini taşıyan “Dans” tablosu, sanatçıyı şaşırtıcı biçimde dışavurum gerçekleştirdiği ve ilkel sanatın enerji ifadesini saf renklerle belirlediği bir çalışma haline gelmiştir.

Resim 39: Henri Matisse, “The Dessert: Harmony in Red” (Kırmızı Oda), 1908 yükseklik 180 x 221 cm, t.ü.y. Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya



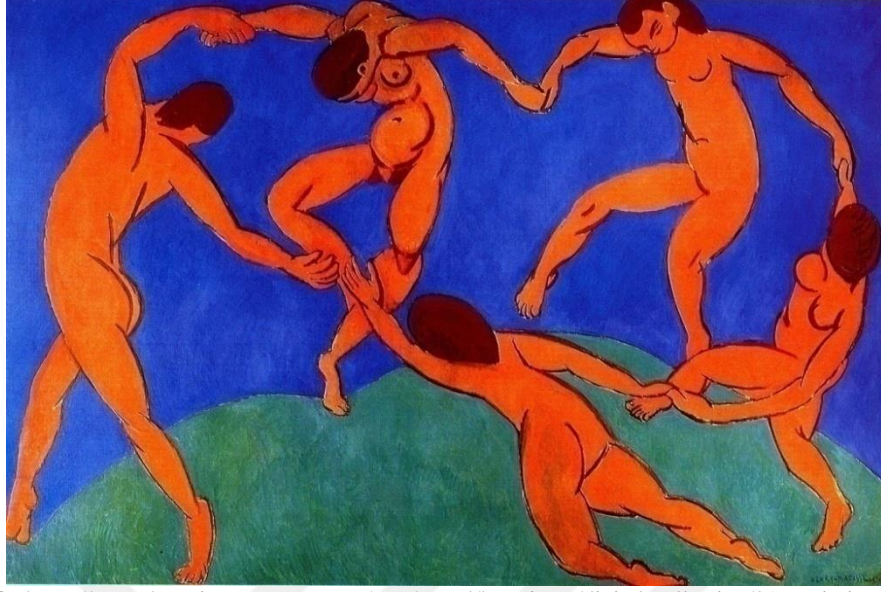
Kaynak: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28389/>
(09.03.2019)

Matisse “Kırmızı Oda”(Resim 39) adlı tablosu dekoratif bir yapı içererek merkezi bir konum bulunmamaktadır. Çalışmanın dekoratif yönünün öne çıkması için sanatçı renk yoğunluğu yüksek ve renk zıtlıkları içererek betimlemiştir. Yoğun olarak ele aldığı kırmızı rengi masa ve duvardan ayırması güç olan çalışmada masa örtüsünü ve duvardaki motifleri de aynı derecede ele almıştır. Matisse’in yoğun renk değerine getirdiği denge, renklerin birbiriyle çarpışmaktansa birbirini karşılmasına olanak sağlamaktadır. Matisse’in Afrika sanatı etkisi, çalışmadaki mobilyada, bitki örtüsünde ve meyvelerle elde ettiği detayların oluşturulmasında görülebilmektedir. Birçok sanatçının renk ilişkileri açısından kullandıkları yaklaşımların birçoğunu Matisse’ten öğrendiklerinin izlerini görmekteyiz.

Sanatçının “Kırmızı Oda” (Resim 39) adlı tablosu Kuzey Afrika seyahatinin bir yansıması sonucu oluşmuş ve sonraki çalışmaların temel özelliği olan dekoratif unsurun öne çıktığı ilk çalışmalardan biridir. Sanatçının tablo içerisindeki düzenlenmesinde, Van Gogh etkileri taşıyan sarı bir sandalye konurduğunu ve bu sayede geçmişe saygı sunma şekli olduğu bilinmektedir.

Sanatçının renk ve çizgilerle soyutlarının, İslam sanatıyla ilişkisi sonucu olduğu düşünülmektedir. Sanatçının birçok kez İslam sanat sergilerini de gezdiği ve onda derin bir iz bıraktığı bilinmektedir. Matisse’in kumaşlara merakı birçok çalışmalarındaki, rengarenk kumaşların üzerindeki motiflerden ve ayrıntılardan arınmış çizgilerden de anlaşılmaktadır.

Resim 40: Henri Matisse, “Dance” (Dans), 1910 yükseklik 2,60 x 3,90 cm, t.ü.y. Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya



Kaynak: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28411/> (09.03.2019)

Matisse “Dans” (Resim 40) adlı eseri zevk ve sevinç ifadelerini kapsayan hareketi ve coşkuyu yansıtan ve dinamik bir yapıya sahip olan bir çalışmadır. Kontur çizgileriyle sınırlandırılmış figürlerin, kırmızı, mavi ve yeşil renkleriyle uyum içerisinde yerleştirilmesi çalışmaya derin bir anlam katmaktadır. Çalışmada ilkel bir topluluğun dans ritüelini seyrederken buluyoruz kendimizi, çalışmanın etkileyciliği dans eden figürlerin aldığı vücut şekilleriyle oluşturulan halkanın tam bir dönüş halinde sürekliliği devam ettirmesidir. Özenle yerleştirilmiş olan figürlerin, sanatçının ritim gücü ifadesinin güçlü olduğu ve dans temasıyla oluşturulmuş imgesel figürlerin gereksiz herhangi bir detaya gidilmeden duyguyu izleyiciyle saf bir şekilde karşılamaktadır.

Matisse, “Dance” tablosu 1910 yılında Salon d’Automne’da sergilendiği zaman büyük bir heyecan yaratır. Tablo fovizm akımının tam karakteristiğini yansıtmaktadır. Dans teması birkaç yıl önce Matisse’in zihnini kurcalamış, “Joy of Living” (Resim 37) arka planındaki altı dansçıdan ilham almıştır. Matisse, “Dans” adlı yapıtında bir figürü çıkarmış ve yapıtı beş figürlü olarak ele almıştır. Çalışmasını dikdörtgen formuna göre uyarlamıştır. En önemli farkı daha güçlü, daha belirgin ve saf renklendirmelerdir ama asıl vurgusu dolaysız ve kesin hislerle yaşam enerjisini betimleyen vücutlardadır.

Resim 41: Henri Matisse, “Music” (Müzik), 1910 yükseklik 2,60 x 3,89 cm, t.ü.y. Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya



Kaynak: <https://www.thermitage.org/Henri-Matisse/Music.html> (09.03.2019)

Çalışmada figürlerin bir dizi hiyeroglifleri benzetilerek müzik icra edildiği görülmektedir. Figürlerin diziliş yönünden notalara benzeyen bir yapısı da vardır. Çalışmanın hareketsizliği izole figürlerden anlaşılmaktadır. Matisse’in “Dans”(Resim 40) adlı tablosuyla örtüşen renk uyumu ve figürlerin sayısı gözle görülse de, “Dans” tablosunun aksine oldukça durgun bir yapıya sahiptir. Matisse’in sanatsal değerlerini kurarken genellikle basitlik ve rahatlama üzerine kurduğundan bahsetmiştik. Yapmış olduğu “Dans” ve “Müzik” çalışmalarındaki figürlerin çıplak olsalar dahi erotizm kaygısı taşımadığını ya da iri yarı vücutlara sahip olsalar da güç simgesi uyandırmadıklarını, kadın erkek ayrımının sadece temel figür belirginliğinde olduğunu ve tek vurgusunun yaşama bağlılık olduğu kolayca yorumlayabiliriz.

4.2.3.Pablo Picasso (1881 - 1973)

Yıllar boyunca Picasso’nun resimlerine yönelik fikirlerin nasıl kavrandığı ve neyi temsil ettiği ile ilgili birçok düşünceler de bulunulmuştur. Picasso’nun Avrupa resmine kattığı en büyük değerlerden biri de bütün dünya sanat yapıtlarıyla alışverişe girip kendi sanatına katacak değerler bulmasıydı.

Sanatçı Afrika maskelerini Matisse’in evinde görmüş, incelemiş ve ertesi gün de kağıt üzerinde bir sürü çizim yapmıştı. Bununla da kalmayan sanatçı, Avignonlu Kızlar’ı çalıştığı aylarda da yine küçük tuvalere bu tip portreler boyamıştı. Demek ki figürlerden ikisinin yüzü bu alıştırılardan sonra çıkmıştı ortaya... Anlaşıldığı kadarıyla bu keskin hatlı yüzler resmin sağ üst bölgesine girer girmez, bir havuza atılan taş misali, dalga dalga yayılarak diğer figürlerin yüzlerini, kollarını, göğüslerini ve bedenlerini etkilemişler, derken, kompozisyonun tamamını başkalaştırmışlardır (Yılmaz, 2013: 84).

Picasso'nun Kübizm akımıyla bağdaştırılan "Avignolu Kızlar" (Resim 42) çalışması bakıldığında figürlerin yüzlerinde ki maskelerin bir Afrika kültürüne ait primitif yapılardan yararlandığı görülmektedir. Bu çalışmada batı sanatının, hem doğu hem de Afrika sanatından nasıl eklemeler yaptığına dair iyi bir örnek teşkil etmektedir. İlkel bir resim anlayışıyla, sayısız ve farklı birçok etkiyi içinde bulunduran bu çalışmada Picasso yeni bir anlayış ortaya koymuştur. Picasso'nun amacı, Batı sanatının bir özetini yaparak onu Afrika sanatının karşısına çıkarmaktı.

Resim 42: Pablo Picasso, "Les Femmes d'Alger (O. K. G.)" (Avignolu Kızlar), 1907, yükseklik 243.9 x 233.7 cm, t.ü.y. Modern Sanat Müzesi, New York, ABD

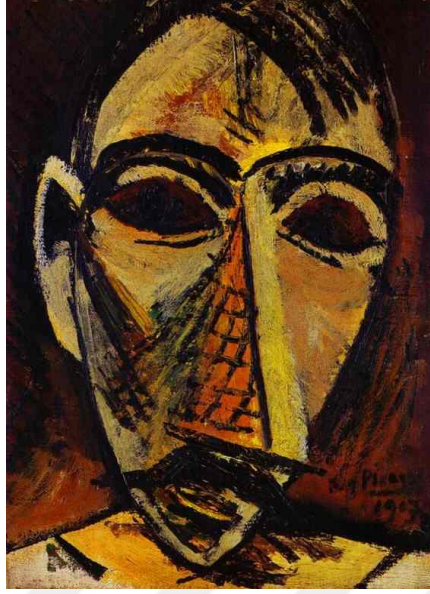


Kaynak: <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> (14.03.2019)

Picasso'nun bu tablosu için sayısız taslak çıkardığı ve üzerinde çalıştıkça resmin giderek değiştiği ve son halinde de, tasarlanan tüm uyum yok edilerek alan geometrik yüzlerle parçalandığı gözlenmektedir.

Picasso'nun ilkel putlar, maskeler ve heykellerle karşılaşmasıyla genelleştirilmiş biçim ve formlardan kurtulmasına yardımcı olduğu figürlerini tahta veya taş putlara benzeterek şekilleri anıtsallaştırarak sadeleştirdiği görülmektedir. 1907'nin ikinci yarısında yaptığı yüzleri değiştirdiği ve Afrika maskeleriyle ilgili birçok çarpık yüzlü figürler yaptığı da görülmektedir. Picasso'nun amacı tualin iki boyutlu düzleminde deforme ederek, üç boyutlu bir alan illüzyonu oluşturmaktır.

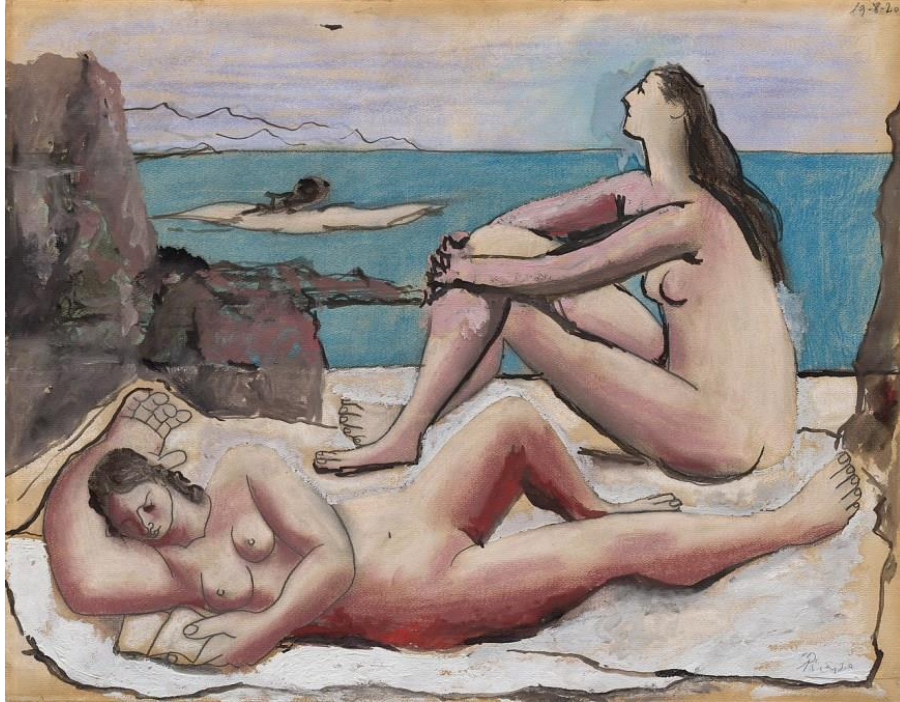
Resim 43: Pablo Picasso, “Head of a Man” (Bir Adamın Başı), 1907, yükseklik 33 x 24.1 cm, t.ü.y. Barnes Kurumu, New York, ABD



Kaynak: [https://collection.barnesfoundation.org/objects/6754/Head-of-a-Man-\(Tete-d'homme\)](https://collection.barnesfoundation.org/objects/6754/Head-of-a-Man-(Tete-d'homme)) (14.03.2019)

Picasso bir sanatçı olarak kendisini bir depo olarak gördüğünü bu sözü ile gökyüzünden, yeryüzünden, bir şekilden ve bir imgeden kısaca bütün nesnelere ayırım yapmaksızın gözetilip toplandığı bir depo olarak bahsetmektedir.

Resim 44: Pablo Picasso, “Three Bathers” (3 Banyocular), 1920, yükseklik 47,8 x 61 cm, Kağıt üzerine pastel, yağ ve grafit, Guggenheim Müzesi, New York, ABD



Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3435> (14.03.2019)

Picasso bir başka çalışması olan “3 Banyocular”(Resim 44) adlı tabloda statik ve sakin bir kompozisyon içerisinde figürlerin devasa elleri ve bacakları ardından da gövdesine küçük kalan başları olduklarını görmekteyiz. Çalışma da sahilde çıplak bir şekilde uzanmış iki kadın ve arka planda üçüncü bir kadının yüzdüğü görülmektedir. Figürlerin biçimlerindeki özgürlükleri, tablonun yüzeyine tamamen kapladıkları gerek yükseklik ve gerek genişlik olarak gözlenmektedir. Bu şişirilmiş figürlerin, klasik figür ölçeklerinden bağımsız oluşu onları anıtsal bir güçte sağlamaktadır. Picasso'nun 1. Dünya savaşı sonrası Fransız tatil beldelerine gitmeye başlaması klasik antik çağın deniz kıyısı temasıyla ilgili bir dize çizim yaptığı ve yeniden yorumladığı görülmektedir. Bu klasik imgenin yeniden yorumlanması savaş sonrası sanatçı da huzur arayışı olarak tanımlanmaktadır. Picasso'nun “3 Banyocular” adlı tablosu her ne kadar klasik unsurlara sahip olsa da, bedenleri deformasyona uğratarak kendi tarzıyla birleştirdiği göze çarpmaktadır.

Fransa'nın Afrika, Okyanusya ve Asya'daki sömürgelerinden getirilen heykeller 19. yüzyılın ortalarından beri ucuz fiyattan Paris'te satılıyordu zaten... Bu imgelerin her şeyden önce biçimleri çarpıcıydı. İlkel sanatçılar, belli ki, taşı ya da ağacı Avrupalı meslektaşlar gibi canlandırmaya (yani, insan biçimini kopyalamaya) çalışmamış, en kısa yoldan imgeyi simgesel, yalın ve anlatımcı bir biçimde kurmaya özen göstermişlerdi (Yılmaz, 2013: 116).

“Kadın, sözünü ettiğimiz taklitlerden biridir. Picasso, bir kütüğü almış, şöyle kabaca bir kadına benzeyecek kadar yontmuş ve bırakmış. Bu iş için kağıda çizdiği ilk taslaklarda, tıpkı bazı Afrika heykellerinde olduğu gibi figürün başına bir de sepet koymayı düşündüğü anlaşılıyor” (Yılmaz, 2013: 117).

Picasso özellikle 1907 yıllarının sonlarında ürettiği yapıtlarda toplumsal görevlerini ve işlevlerini vurgulamak için ilkel toplumların sanatlarındaki yalınlığı, ritmi ve işlevsel niteliğe ulaşmaya çalıştığını, sanatçının kendi yapıtlarındaki yaratmaya çalıştığı etkiden görülmektedir. Picasso'nun böyle bir aşamaya ulaşması için ilkel toplumların sanat yapıtlarının işlevsel yanını yakalamaya çalışarak onları kullanabileceği bir düzeye ve birikime getirmesi gerektiğinin farkındaydı.

Resim 45: Pablo Picasso, “Profil de Jacqueline” (Jacqueline Profili), 1956, Yükseklik 18,74 genişlik 19 cm, seramik, Christie's, New York, ABD



Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/pablo-picasso-1881-1973-profil-de-jacqueline-ar-5912847-details.aspx> (15.03.2019)

Pablo Picasso seramik çalışması , “Jacqueline'in Profili”(Resim 45) Picasso'nun ikinci karısı olan Jacqueline'in basit ama şaşırtıcı derecede güzel bir portresi olan bu yapıtta Antik Mısır etkileri görülmektedir. Hassas fildişi çizgilerle, koyu kahverengi arka plana karşı çıkan zarif ve basit çizgilerle oluşturulan profili, kontrast bakımından dinamiktir ve Jacqueline'e sadece burnunun eğimi ve narin çerçeveli saçıyla, zarafet oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir.

Resim 46: Pablo Picasso, “Bull’s Head” (Boğa Başı), 1942, 33,5 x 43,5 x 19 cm, Metal, Picasso Müzesi, Paris, Fransa



Kaynak: http://www.everypainterpaintshimself.com/article/picassos_bulls_head_1942 (15.03.2019)

Picasso'nun sadeleştirme ve dönüştürme eyleminin en şiddetlisi olarak karşımıza çıkan yapıtı 1942 yılında bisikletin oturağı ve direksiyon çubuğunu birbirine monte ettiği “Boğa başı”(Resim 46) adlı eseridir. Sanatçının günlük yaşamdan kullanılan nesnelere, yeni bir bağlam ve gerçeküstülikle farklı bir anlam kattığı bu heykel çalışması Picasso'nun en ünlü keşfi sayılmaktadır. Picasso'nun bu çalışmasında iki basit imgeyi benzersiz bir biçimde bir araya getirmesi hafızanın zekice kullanılmasından geçmektedir çünkü sanatçının çocuk yaştan beri boğa güreşine olan ilgisi bilinmekteydi ve sadece Picasso'nun özgünlüğü bunu gerçek bir sanat eseri kılabilirdi.

Picasso, gelenekten, döneminden ve primitif sanattan istediği gibi yararlanarak farklı derlemeler ve gerçekleri arayış içerisinde bulunarak sanatını belli bir akıma bağlı kalmadan kendi sınırlarını kendi belirlemiştir. Picasso'nun kavrama ve yorumlama biçimleri sayesinde, resimde, heykelde ve seramiklerinde kendi kurallarını koyduğu bir sanat ortaya çıkarmıştır.

4.2.4. Paul Klee (1879 - 1940)

Müzikçi bir ailenin çocuğu olarak Dünya'ya gelen Klee, 1879 yılında Münchenbuchsee doğdu ve Bern'de büyümüştür. 1895 yılında Münih'e giderek özel bir sanat kolejinde eğitim almaya başlamıştır. Ardında 1900 yılında akademi'de Stück'ün atölyesinde eğitimine devam etmiştir. 1901 yılında Hermann Haller ile birlikte İtalya'ya, 1905 yılında ise Louis Moilliet ile birlikte Paris'e gezilerde bulunmuştur. 1906 yılında ise Münih'e yerleşmiştir. Düzenlediği gezilerle

çağdaşlarını inceleme fırsatı bulan Klee, gördüğü yapıtları birebir aktarmaktansa kendi biçimine dönüştürmüştür.

Paul Klee birçok adla çağırılmaktaydı bunlar soyut sanatın babası, Bauhaus ustası ve Sürrealizmin atası gibi isimlerdi. Sanatçının Alman Ekspresyonizminden Dada'ya kadar birçok 20.yy akımlarıyla adlandırıldığı görülmesine rağmen kendisini tek bir kategoriyle sınırlandırmak doğru gözükmemektedir. Klee'nin esrarengiz ve mistik hiyeroglif form çalışmaları sanatçının kuvvetle çalıştığı konulardır. Klee'nin sanatındaki ilgi alanlarından birkaçı da çocukların saf ifade biçimleri ve Afrika sanatı hiyeroglifleri ilgilendiği ve benzerlik bulduğunu düşündüğünü alanlardı.

“1914'te Auguste Macke ile birlikte Tunus'a, gitmişlerdi. Orada Macke, ilgi çekici renklilikte olan suluboyalarını yaparken, Klee'nin de renge karşı duyarlılığı uyanmıştı” (Turani, 2010: 602).

Yaratıcı öğelerle konu öğeleri arasındaki ilişkiler, Klee'yi düşündürüyordu. O, bir eserin sırf öğelerden meydana geldiği kanısında değildi. Ona göre, öğeler kendilerini feda etmeden, biçim vermelidirler. Yani objeler kendilerini muhafaza ederek yeni biçimler vermelidirler. Biçimin onun nazarında anlamı çoktu, fakat biçim her şey değildi. O, biçimsel konudan hareket ediyor, bununla beraber temayı, doğa biçimlerinin ortaklığıyla zenginleştiriyordu (Turani, 2010: 602).

Cezanne ve Matisse hayranlığıyla bilinen Klee, birkaç kez Paris'e gitmiştir orada Kübizm ve Fovizm etkisinde kaldığı ve gördüğü çalışmalardan etkilenen Klee, bu tarz örnekler vermeye başlamıştır. Çalışmalarında dengeyi sağlamak için, çizgileri, gölgeleri ve renkleri nasıl birbirine etkili ve bilinçli bir biçimde çalıştığını göstermektedir.

Resim 47: Paul Klee, “Senecio” (Yaşlı Adam), 1922, 40 x 38cm, t.ü.y. Kunstmuseum Basel, İsviçre



Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-what-you-need-to-know-about-paul-quee> (18.03.2019)

Klee'nin "Senecio"(Resim 47) adlı eseri yaşlı bir adamın portresini ortaya çıkarmak için sanatçının Afrika sanatını ve geometrik şekillerden yararlanarak biçim ve rengi büyük bir özenle birleştirdiği sanatçının ilkel sanat üslubu etkileri gözlenmektedir. Sanatçının bu çalışmasında çocukların saf form anlayışını bilinçli olarak çizgi, üçgen ve dikdörtgen şekillerini kullanarak ve taklit ederek kaşını kaldıran bir yaşlı adam izlenimi uyandırdığı görülmektedir.

Paul Klee'nin herhangi bir sanatsal tarza yerleşmeyi reddeden yapısı sanatçıyı devamlı deneysel ve üretken bir hale getirmiştir. Sanatçının kariyeri boyunca birçok farklı yaklaşıma sahip olması ve çalışmalarında resimsel işaret, semboller, antik hiyeroglifler ve harfler içermesi sanatçıyı geleneksel sınırların ötesine taşımaktadır.

Resim 48: Paul Klee, "Ventriloquist and Crier in the Moon", 1923, 41 x 29.5 cm, Kağıt üzerine suluboya ve baskı mürekkebi, Metmuseum, New York, ABD



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.315.35/> (18.03.2019)

Klee'nin "Ventriloquist and Crier in the Moon"(Resim 48) adlı eseri sanatçının mizahi yönü ve grotesk fantezi figürlerini tasvir ettiği gösteren çalışmasıdır. Sanatçının sanatı vahşi ve ilkel olan her şeye ilgiliydi kendisini antik medeniyet mirasçısı olarak görmekteydi. Sanatçının basit ve aynı zamanda karmaşık karikatürize ettiği çalışmalarda batı sanatının yenilenmesine olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının ilk olarak Bizans ve Kelt sanatına olan ilgisi 1920'lerde ve 1930'larda yerini Orta Doğu çivi yazılarına ardından da Mısır hiyerogliflerine ilgi duyduğu ve sanatında referanslar yaptığı görülmektedir. Klee'nin sanatına bakıldığında mistik olanı biçimle,

formla, imgeyle, işaretle, sembolle ve hatta müzik ve kelimelerle yeniden tasarladığını görmekteyiz.

Klee'ye göre imgeleri doğrudan doğadan almak yerine onları yaratmanın, eksik taraflarını tamamladığı ve doğaya daha uygun olduğuna inanıyordu. Sanatçı masalsı değişimlere ve imge çeşitliliğini çalışmalarında oluşturmaktaydı.

Resim 49: Paul Klee, "Comedians Handbill", 1938, 54,6 x 36 cm, Gazete üzerine guaj, Metmuseum, New York, ABD



Kaynak:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483177?searchField=All&sortBy=Relevance&who=Klee%2c+Paul%24Paul+Klee&ft=*&offset=20&rpp=20&pos=31 (18.03.2019)

Klee'nin gazete üzerine tasarladığı "Comedians Handbill"(Resim 49) adlı çalışmasında figürlerindeki senkronize hareketleriyle canlılık hissi vermesi ve kullandığı işaretler ve sembollerle primitif sanat etkileri de görülmektedir. Sanatçı sembollerini genellikle Afrika sanatı ve güney Amerika sanatı olan Aztek, Maya ve İnka topluluklarından yararlandığı bilinmektedir. Sanatçı çalışmalarında özellikle kusursuz bir dengeye ulaşmak için çabaladığı da görülmektedir.

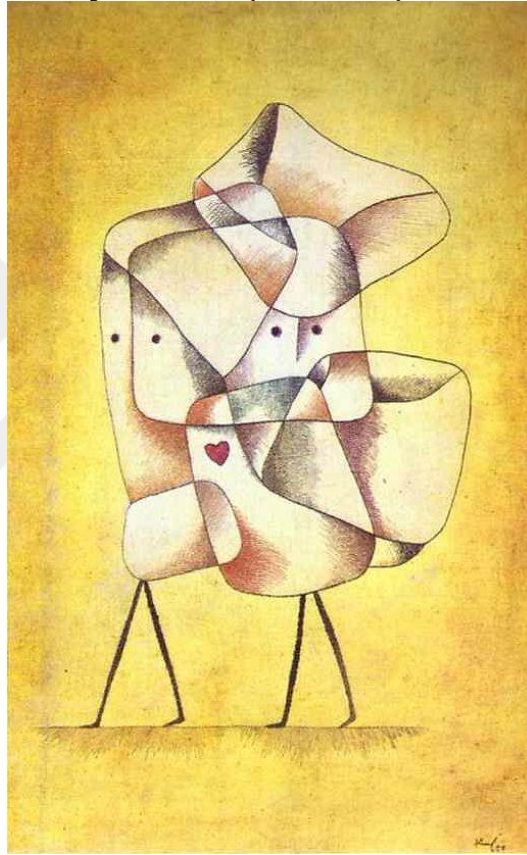
"Ona göre, Evrensel- Oluşum içinde, sanatçının yaratma gücü, doğadaki yaratma sürecinin devamıydı" (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978: 78). Klee'ye göre sanatın yaratıcı olabilmesi için sezgiye de ihtiyaç duyduğunu çünkü sanatçının asla görünenle yetinmeyip görünenin ardına bakabilmesi gerektiğine inanmaktaydı.

Klee'ye göre her şeyin başlangıcında düşünce olduğunu ve geriye kalan imge, biçim ve nesnelere ikincil derecede önemli olduğundan bahsetmektedir. Klee'nin yapıtlarının bu derece eşsiz olması onun hazır bulduğu biçimle yetinmeyip her şeyi kendi yaratma zorunluluğu

hissetmesinden kaynaklandığından kolaylıkla söz edebiliriz belki de bu yüzden birçok yapıtı ilkel kavimlerin büyü objelerini anımsatmaktadır. Kısaca Klee'nin yapıtlarında resim zemininin bilinmedik biçimde hazırlandığını görmekteyiz.

“Renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelere kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme "ruhsal doğaçtan yaratma" (Richard, 1999: 34).

Resim 50: Paul Klee, “Brother – Sister” (Erkek Kardeş- Kız Kardeş), 1930, yükseklik 34,9 x 15,9, t.ü.y. Leopold Müzesi, Viyana, Avusturya



Kaynak: <http://www.youhuaaa.com/page/painting/show.php?id=3058> (18.03.2019)

İlkel sanattan etkilenen sanatçıların çoğu çocuk sanatını da primitivizme dahil etmiştir. Çocuk sanatını ilham kaynağı olarak kullanan sanatçılardan biri de Paul Klee'di. Sanatçı çocukların sanatına büyük bir saygı ve coşkusu vardı. Bu coşku çocukların açıklık, doğrudan ve masumiyeti idi. Klee'nin bu çocuk sanatına olan ilgisini Kandinsky'de paylaşıyordu. Klee sadece çocukların nasıl yarattığı felsefesinden etkilenmedi aynı zamanda çalışmaların biçimsel yönlerini ve çocukların sanatlarındaki özgürlük anlayışlarını benimsemeye de çalışmaktaydı.

Klee'nin evrensel boyut kazanması, Der Blauer Reiter(Mavi Süvari) grubunun ikinci sergisine katılmasıyla olmuştur. Klee'nin yaratıcılığı ve bağımsızlığı onun kendine özgü üslup geliştirmesiyle sonuçlanmıştır. Klee kendi gibi çağdaş sanatçılarla ortak bir noktada buluşmamıştır.

Çalışmalarında renk unsuruna dikkat çekmiş ve aynı zamanda çalışmalarını renk unsurlarına göre kurmuştur. Kendi çalışmalarındaki kullandığı imgelerdeki yaratıcı etkiler, çalışmalarına şiirsel bir yön ve olgunluk katmıştır.

4.2.5. Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938)

Kirchner 1901 ve 1905 yılları arasında Almanya'nın Dresden kentinde mimarlık eğitimi alırken 1904'te Dresden etnoloji müzesine giderek Afrika ve Okyanusya sanatının farkına varmıştır. İkel sanatı gerçek sanat olarak gören Kirchner, çalışmalarında imge ve anlam aramak için bu sanatlara yönelmiştir. Modern sanatın diğer öncülerinde olduğu gibi primitivizm sanatı hakkında incelikli ve karmaşık olan tüm yönlerini arama eğilimi içerisine girmiştir.

Kirchner 1905 yılında Erich Heckel ve Karl Schmidt- Rottluff ile birlikte Die Brücke (Köprü) grubunu kurdular. 1906 yılında Pechstein ve Nolde onlara katıldı. Die Brücke ilkel sanatın ruhu olan duygularla birleşmek istediler bunu da dürüst ve doğrudan olarak gerçekleştirmek istediler. Onlar için güçlü dekoratif etki, artan duygusal yoğunluk, zorlayıcı soyut sembolizm ve dürüst işçilik bu yeni sanatın uç noktalarıydı.

“Onu ilgilendiren somut resim değil, insan içini anlatan, yansıtan resimdi. Kirchner bunu işaretler; hiyerogliflerle görülür bir hale koyuyordu. Hiyeroglifleri doğadan alıyor ve hayata olan derin sevgisiyle onları düzenliyordu” (Turani, 2010: 580).

Resim 51: Ernst Ludwig Kirchner, “Striding into the Sea” (Denize Girmek), 1912, yükseklik 149 x 195 cm, t.ü.y. Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya



Kaynak: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=55806> (20.03.2019)

Brücke ressamı primitif kavramından algıladıklarını sanatlarında genellikle doğa da ve dışarıda yaratılan resimlerle öne çıkmaktaydılar. Özellikle Kirchner'ın çıplak modellemeleri kabaca ve uzun formlar şeklinde betimlemesi tarzını temsil etmektedir. Kirchner'ın çalışmalarında karşımıza çıkan figür ve nesnelere yarı soyutlanmış çalışmalar belirgin biçimde imgesel ve aynı zamanda öyküleyici bir tavırla yapılmaktaydı. Çalışmalarda ki biçimsel çarpıtma, deformasyon ve soyutlamalar temel düşünceyi daha yoğun hale getirme amaçlı olduğu anlaşılmaktadır.

Kirchner'ın anlatmak istediğini etkili ve vurgulu biçimlerle kendine has oluşturduğu farklı ve aykırı imgelerle şaşkınlık yaratmak istemesi ve bu etkileşimle çalışmalarını oluştururken faydalandığı yerel geleneklerden beslendiği ve imgenin anlamını getirdiği farklı yaklaşımla dönemin sanat anlayışını vurgulamaktadır.

Resim 52: Ernst Ludwig Kirchner, “Bathers at Moritzburg” (Moritzburg’da Yıkananlar), 1909-26, yükseklik 151 x 199 cm, t.ü.y. TATE, Liverpool, İngiltere



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kirchner-bathers-at-moritzburg-t03067> (20.03.2019)

Kirchner'ın “Moritzburg’da Yıkananlar”(Resim 52) adlı tablosu o dönemin Moritzburg göllerinde ki rahat, ortak yaşam alanı ve yetişen doğa kültürünü yansıtmaktadır. Çalışmadaki abartılı ve zıt renklerle figürlerin çıplaklığı vurgulanmaya çalışılmaktadır. Aynı zamanda Kirchner'ın çalışmalarında saf resimsel bir anlam da gözlenmektedir. Sanatçının sanatında ilkel doğaya farklı duruşlar sunarak, bir nevi insana ve doğaya dönüş kavramlarını da anlatmaktadır.

Afrika ve Okyanusya heykelleriyle GOTİK ağaç baskılarının etkileri görülmektedir. Ancak sanatçı bunları özümleyerek, kişisel bir üslup geliştirmiştir. Bu dönemde kalın ve güçlü dış çizgilerin ve katıksız, renk alanlarının belirlediği sade ve iki boyutlu resimler yapan Kirchner konularını da çevresindeki dünyadan seçmiş; portreler, manzaralar, sirk ve müzikhol görünümüyle çıplak insan figürleri yapmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997: 1002).

Rekabetçi deneysel estetik için arayış içerisinde olan Die Brücke grubunun sanatçıları çalışmalarının iddialarını tanıtmak için broşür haline getirmeyi düşündüler ve Ernst Ludwig Kirchner, Brücke grubunun merkezinde olarak ahşap bir kalıp üzerine oyduğu broşürle bir bildiri yayınlamıştır. Bildirinin kabile oymalarını anımsatan bir etkide olması Brücke sanatının doğrudan ve gerçek bir temsilini yansıtmaktadır.

Resim 53: Ernst Ludwig Kirchner, “Untitled” (Başlıksız), 1906, yükseklik 28,8 x 22,2 cm, 2 bölümden oluşan tahta baskı kalıbı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD



Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/69786?artist_id=3115&locale=en&page=1&sov_referrer=artist (20.03.2019)

“Die Brücke sanatçıları ayrıca, ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, hatta Kirchner' in yazdığı Die Brücke Manifestosu ahşap baskı yoluyla çoğaltılmıştır. Akım, ahşap baskı sanatının 20. yüzyılda yaygınlık kazanmasındaki temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir” (Antmen, 2009: 37).

Resim 54: Ernst Ludwig Kirchner, “Girl Under a Japanese Umbrella” (Japon Şemsiyesinin Altındaki Kız), 1909, yükseklik 98 x 80 cm, t.ü.y, Kunstsammlung Nordrhein Müzesi, Düsseldorf, Almanya



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/ernst-ludwig-kirchner-madchen-unter-japanschirm-girl-under-a-japanese-umbrella>

Kirchner'ın “Japon Şemsiyesinin Altındaki Kız”(Resim 54) çalışmasında soğuk ve soluk mavilere karşı yan yana dizilmiş kırmızı, sarı ve turuncu renklerle egzotik bir kadın betimlemiştir. Çalışmada cinsel arzu modellemesiyle sınırlandırıldığı, böylece kadınlara karşı geleneksel bir bakış açısı tutumuyla resmedildiği görülmektedir. Resimde arka planda görülen ilkel çizimleri andıran tasvirlerle derinlik oluşturulmaya çalışıldığı ve kadın figürünü ön planda güçlendirilmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Çalışmada, Kirchner'in, formun pürüzlü ana hatlarla ve keskin yüz ifadesi genellikle çalışmalarında kullanmadığı bir yöntemdir.

Sanatçının karşılaştığı ilkel sanat yapıtlarında kendine yakın bir şey bulması o yapıtların sanatçıda uyandırdığı duyguyla ilgili olmasından kaynaklanır ve sanatçı gelişen heyecanını dış dünyaya aktarmak ve kendisine ait oluşturduğu ilkel biçimi paylaşmak istemektedir. Kirchner'ın bu yaklaşımı ve duygulanımı nesnenin imgesiyle öznel bir içsellikle uyanmıştır. İlkel sanat yapıtındaki bu içerik, sanatçının öznel dünyasındaki içerikle tekrar var olmaktadır. Sanatçının farklı algılama seviyesi yapıtlarındaki biçimsel zenginliği göstermektedir. Sanatçının gelenek dışı ve özgür davranması yaratmanın bir etmeni olan bileşenleri ve boşlukları keşfetmesini sağlamıştır.

4.2.6.Emil Nolde (1867 - 1956)

Emil Nolde, 1867 yılında Seebüll'de Dünya'ya gelen sanatçı tam adı Emil Hansen Nolde'dir. Alman ressam Emil Nolde başlarda baskı resim sanatıyla ilgilenmiştir. 20.yy en önemli ressamları arasında yer alan Nolde, kuvvetli fırça tekniği ve etkileyici renk seçimleriyle birçok yağlı boya ve sulu boya çalışmalarıyla Alman dışavurumcu hareketinin kurucularından biri olarak tanınmaktadır.

1901'den sonra Kuzey Schleswig'de doğduğu yerin adı olan Nolde'yi soyadı olarak alan Emil Hansen, bir çiftçinin oğluydu. Çiftçilik yaptıktan sonra, Flensburg'da bir mobilya fabrikasına girerek, tahta oymacılığı çırağı yapmasına izin verildi. Bu, dört yıl sürdü. 1888'de Karlsruhe'ye giderek bir yandan mobilya oymacısı olarak çalıştı, öte yandan Sanat ve El Sanatları Okulu'na gitti. 1890'da mobilya tasarımcısı olarak Berlin'e taşındı. Müzelerde çok sayıda desenler çizdi ve özellikle Asur ve Mısır sanatından etkilendi (Richard, 1999: 91).

“Kendisinin taban tabana zıddı olan Paul Klee onun için *"Nolde, eski çağ insanı"* diyordu” (Turani, 2010: 581). Nolde sanatını evrensel olarak anlaşılan görsel bir dile dönüştürmesi, eşsiz duyarlılığı ve kendi zamanın estetik devinimi ile karıştırması ile ritimlerini ve sanatını yansıtmaya çalışmıştır. Her şeyden önce bir renkçi olduğu için, sanatının canlılığı ve şeffaf güzellikleri onu modern sanatçıların en üst sıralarına taşımıştır. Soyut ressamları düşündürtecek şekilde ele geçiren doğaçlama ve sanatının etkileyciliği ona bu konuda yardımcı olmuştur.

Resim 55: Emil Nolde, “Paradise Lost” (Kayıp Cennet), 1921, yükseklik 106,5 x 157 cm, Keten üzeri yağlı boya, Seebüll Müzesi, Almanya



Kaynak: <http://emilnoldeinberlin.de/en/> (26.03.2019)

Nolde, 1906 yılında Die Brücke (Köprü) grubuna kendisine yapılan öneri ile kabul etti. 1906-1907 yıllarında Dresden'de sergilere katılmıştır. Sanatçının içgüdüleriyle oluşturduğu görüntüleri renk'e dönüştürmesiyle Die Brücke grubuna coşku veren bir birey olarak görülmektedir.

Nolde'nin yapıtlarındaki figürler ve nesnelere, renk bakımından abartılı, parlak ve yoğun şekilde çalışılmıştır. Sanatçının yapıtlarında güçlü fırça darbelerini konularıyla özdeşleştirerek, renklerini yükselterek ve şekillerini sadeleştirerek güçlü bir etki verdiği gözlenmektedir. Nolde boyayı, parmakları, fırça ve çeşitli paletlerle kalın katmanlar olarak uygulayarak rengin varlığına yoğun bir ifade katmaktadır. Almanya'nın en büyük dışavurumcu sanatçı olmasında renk etkeninin payı büyüktür.

Nolde her şeyden önce renk ressamı idi. Bu renk, süsleyici anlamda olmayıp, alışılmamış, göz kamaştırıcı, donuk, ışıklı, ecinli bir hava yaratacak biçimde karanlık, kontrastlı ve renk değerleri bakımından zengin idi. Renk, hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük etkiye sahipti. Resminde boya, ince bir tabaka halinde biçimlendirilmemiş, kaba, hoyratça psikolojik bir araç olarak resim inşasında bir olanak olarak tuvale aktarılmıştır. Resimde çizgi, onu hiç ilgilendirmemiştir. Bunun için de resimlerinde kontur yoktur. Nolde'nin resmi, renklerin bütün ışıklılığı ve aydınlığına rağmen dramatik, ağırbaşlı, güçlü bir havaya bürünmüştür (Turani, 2010: 582).

Resim 56: Emil Nolde, "Candle Dancers" (Mum Dansçıları), 1912, yükseklik 100 x 85 cm, t.ü.y. Seebüll Müzesi, Almanya



Kaynak:

http://www.nasjonalmuseet.no/en/exhibitions_and_events/exhibitions/national_gallery/Emil+Nolde.+In+search+of+the+authentic.b7C_wbI1e.ips (26.03.2019)

Nolde'nin 1912 yılında yapmış olduğu "Mum Dansçıları"(Resim 55) adlı tablosu, Matisse'in "Dansçıları"(Resim 40) adlı tablosuna bir göndermedir. Nolde'in tablosundaki dansçıların daha kaotik, çılgınca ve şehvet dolu olduğu gözlenmektedir. Sanatçının "Mum Dansçıları" adlı tablosunda bütün resmin dans etmekte, figürlerin ritimlerine, titreyen mumlarında eşlik ettiği görülmektedir. Yarı saydam dışında hiçbir şey giymeyen iki kabile kadını yanan mumlar arasında çılgınlar gibi dans ettiği ilk olarak gözlenmektedir. Ardından da figürleri alışılmadık dışında mor ve

pembe vücutları renkli bir arka plana dayandırılarak tasvir edildiği görülmektedir. Nolde'nin basit ve ilkel hayata ilgisini, sıra dışı, stilize edilmiş, doğrudan ve fantezi temalarıyla cesur biçimler oluşturmuştur. Figürlerinin doğayla olan etkileşimini belirsiz ve akışkan bir manzarayla birleştirmesi çalışmalarındaki bir başka gizemli etkilerinden biridir. Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh'un eserleriyle karşılaşması onu bu iki ustanın duygusal bir bağ ve etkisi içine almasına sebep olmuştur.

“Sanatçının 1913-14 arasında Alman Sömürge Dairesi Araştırma Kurulu'yla Rusya üzerinden Kore'ye, Çin'e ve Kuzey Denizi'ne yaptığı gezi de onun ilkele, kaba yalınlaştırmalara, biçimbozma'lara ve canlı renklere olan eğilimini pekiştirmiştir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997: 1353).

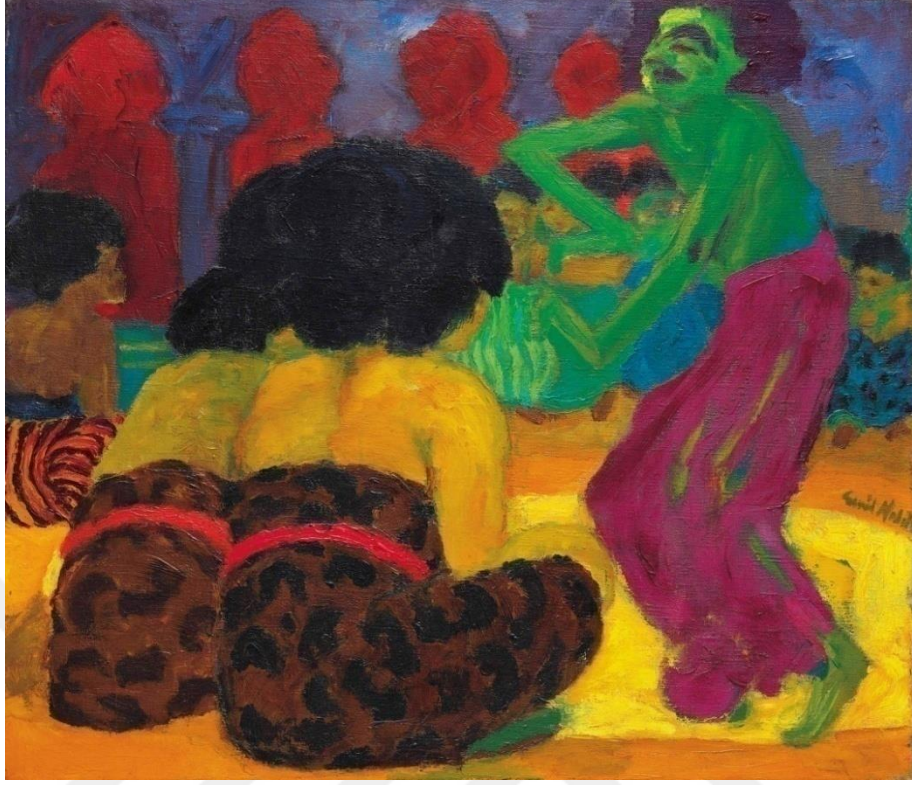
Resim 57: Emil Nolde, “Head” (Baş), 1913, yükseklik 77 x 67 cm, t.ü.y. Seebüll Müzesi, Almanya



Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/740/kopf-head> (26.03.2019)

Nolde'nin ilkel sanatlara olan ilgisi, sanatçının “Head”(Resim 56) adlı tablosunda başın şekli ve yüz özellikleriyle kabile sanatlarını, özellikle ahşap oymacılığını andırmaktadır. Sanatçının ilkel sanat ve ilkelciliğe olan hayranlığı onu güney denizlerine kadar götürmekteydi. Sanatçının kendi çözülmemiş çatışmalarını ifade etmek için ilkel toplumlarda gördüğü formları kendi romantik ve dışavurumcu tarzında sanat dünyasında kendine yer edinmiştir.

Resim 58: Emil Nolde, “Indische Tanzerin” (Hintli Dansçı), 1917, yükseklik 86,7 x 100 cm, t.ü.y. Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/emil-nolde-1867-1956-indische-tanzerin-6108727-details.aspx>
(26.03.2019)

Yıllar geçtikçe Nolde'nin ilkel sanata olan ilgisi sürekli daha da yoğunlaşmış, Entoloji müzelerine yaptığı ziyaretlerle, yerli halkların sanatındaki soyut ve ritmik süslemelerine ve kendi mistik renk gücüyle birleştirerek kendi ifadesini oluşturmuştur. Sanatçı içgüdüleriyle onu kuşatan ve daraltan şeyleri resme dönüştürmesi, sanatçıyı dışavurumcu tavrın içine almıştır.

Özellikle Nolde ve Kirchner'ın çalışmalarında olayların görkemli bir biçimde sunulmakta olduğu görülmektedir. Çalışmalarındaki imgeleri sanatçılarda uyandırdığı hayret duygusunu yansıtmaya çalıştıklarını görürüz. Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşmayı doğaçlama kavramı içerisinde değerlendiren Nolde, ilkel çalışmalarında çoğu zaman tuhaf, enerjik ve hayat dolu olmasının nedenlerinden biri de budur.

4.2.7.Max Pechstein (1881 - 1955)

Hermann Max Pechstein, 1881 yılında Zwickau kentinde doğdu. “Pechstein çok yönlü bir yetenektir. Zwickau'da bir iç mimarın yanında dört yıl süren çıraklık döneminden sonra, 1900'de Sanat ve El Sanatları Okulu'nda öğrenim yapmak için Dresden'e geldi” (Richard, 1999: 94) Pechstein, Die Brücke (Köprü) grubuna 1906'da katıldı ve grubun önde gelen isimlerinden oldu. Önceleri empresyonist tarzda çalışmalar yaptı. Ancak Die Brücke(Köprü) grubuna katıldıktan sonra çalışmalarında duygusal, güçlü ve uyumsuz renk kompozisyonları yönelmiştir. Die Brücke grubu içerisinde akademik öğrenim gören tek kişidir.

Pechstein, İtalya ve Paris'e yolculuklar düzenler ve Paris'te bulunduğu süre içerisinde Fovistlerin en önemli temsilcisi Henri Matisse ile iletişime geçmiştir. Ardından çalışmalarında Matisse'n etkileri görülmeye başlanmıştır. Çalışmalarında kompozisyonu vurgulamak için geniş alanlarda yan yana getirdiği çarpıcı renkler ve ilkel figürler göze çarpmaktadır. Pechstein, çalışmalarında mitoloji ve simgecilik yerine renge yoğunlaşmıştır. Genellikle çalışmalarında süsleyici ve gizemli çizgileriyle bir hava oluşturmuştur.

Resim 59: Max Pechstein, "Standing Female Figure" (Ayakta Duran Kadın Figürü), 1910, yükseklik 52x 38,4 cm, Kağıt üzeri Suluboya, Galeri St. Etienne, New York, ABD



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/max-pechstein/standing-female-nude-a-D7r2vZLYJJ2nLv5EY-B21w2>
(12.05.2019)

Pechstein'in ilkel sanata ilgisi 1910 yılındaki Hintli kadın resimlerinde öne çıkmaktadır. 1914 yılında Palau adalarına gitmiştir. Güney denizlerindeki balıkçı köyelerine giderek ilkel hayatı ilk elden deneyimlemiştir. Orada istediği doğa ve insan uyumunu yakalayabilmiştir. Çalışmalarında Van Gogh ve Matisse'ten ödünç aldığı fikirleri daha dekoratif, renkli, kalın siyah çizgili ve açılal şekiller içeren kendine özgü ilkel bir hale getirmiştir.

"Pechstein 1910'da Berlin'de Yeni Sezession'u kuranlardan biriydi, bu derneğin başkanlığını da yaptı. 1912' de eski Sezession'a döndüğünden, Die Brücke'den çıkarıldı" (Richard, 1999: 95).

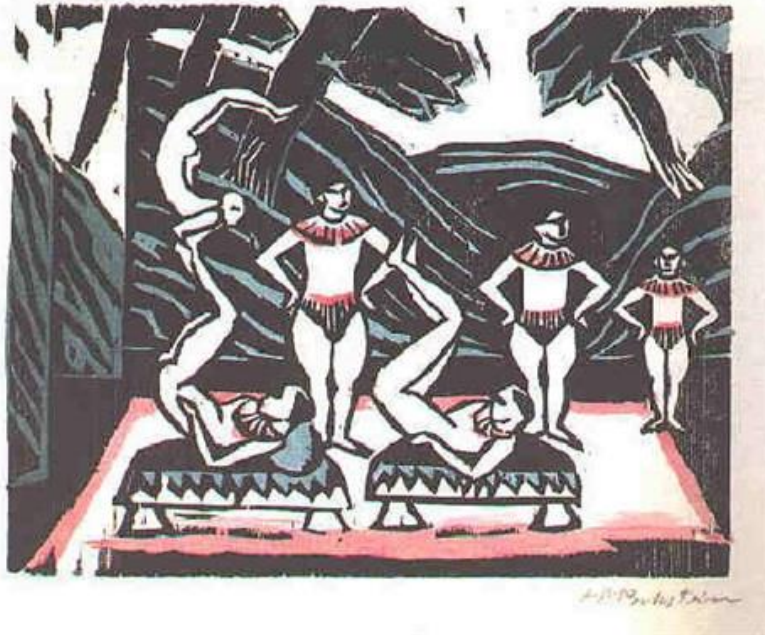
Resim 60: Max Pechstein, “Badende in Moritzburg” (Moritzburg’da Yıkanaanlar), 1910, yükseklik 70 x 79,5 cm, t.ü.y, Lehmbruck Müzesi, Duisburg, Almanya



Kaynak: <https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=57265> (12.05.2019)

Kirchner ve Heckel’in primitif tarzda ürettiği en iyi çalışmalar Moritzburg göllerinde ürettiği bilinmektedir. Daha sonraki yıllarda yapılan çalışmalar genellikle denize girenleri görselleştiren sayısız çalışma yapmışlardır. Pechstein de bu gruba 1909 yılı ile beraber özellikle yaz ayları onlara Baltık kıyısındaki Nidden’de yapmış olduğu çalışmalarla katılmıştır.

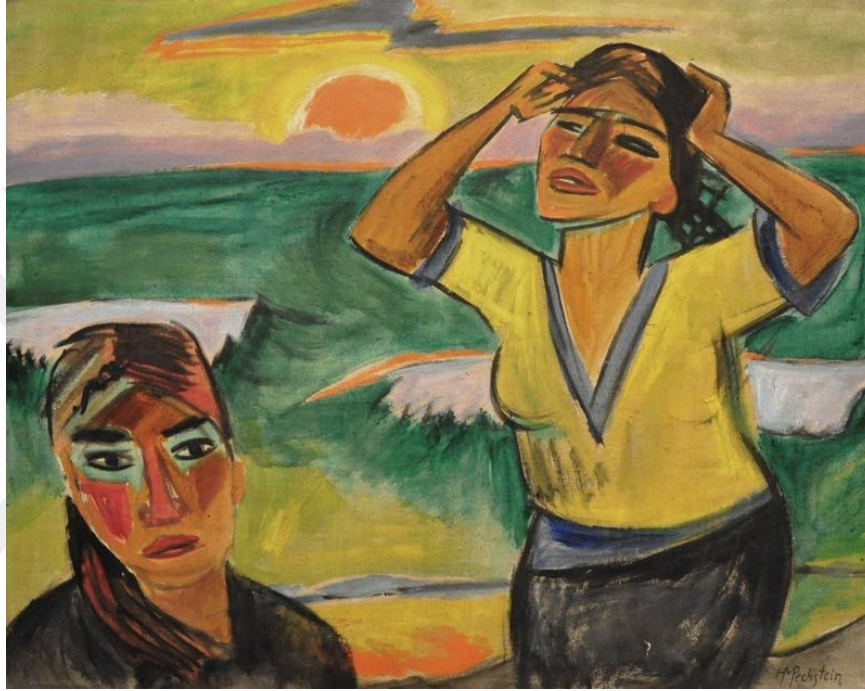
Resim 61: Max Pechstein, “Akrobaten III” (Akrobatlar III), 1912, yükseklik 21,5 x 27 cm, Renkli Tahta Baskı, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/max-pechstein/akrobaten-iii-a-Y4yWucwoBdXGoBpu-aCp7Q2> (12.05.2019)

Pechstein, modern ve ilkel temaları birbirleriyle rekabet halinde, tutkulu ve canlı bir kompozisyon içermektedir. Çalışmalarındaki Afrika ve Okyanus kültürleri heykellerinin basitleştirilmiş Avrupalı insanların kıyafetleriyle birleştirerek, kültürler arası düzensiz yaşam tarzlarını ve özelliklerini keyfi bir şekilde resmetmiştir. Özellikle Avrupa elbiseleri içindeki figürlerini, ilkel kültürlerin maske özelliklerini bir araya getirerek yarattığı değişimi kimlikleriyle öne çıkarmaya çalışmıştır.

Resim 62: Max Pechstein, “Sunset” (Gün Batımı), 1921, yükseklik 81,6 x 101,6 cm, t.ü.y, Saint Louis Sanat Müzesi, Missouri, ABD



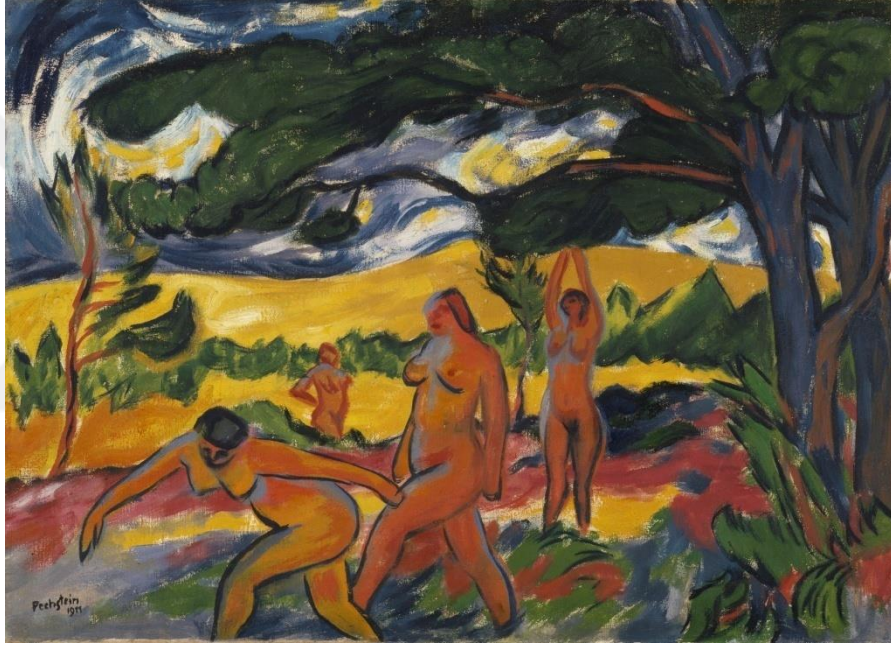
Kaynak: <https://www.slam.org/collection/objects/13526/> (12.05.2019)

Pechstein'in Sunset(Gün Batımı) çalışması yavaşça batan güneşin tadını çıkararak iki kadın figürü gösteriyor. Resim gevşek, etkileyici fırça darbelerinden oluşmaktadır. Üsteki figürün bakış şekli, açısı turuncu kolun dış çizgisini takip eder ve bu daha sonra izleyiciyi nihayet güneşe çeker. Resimdeki atmosferin kadınların kıyafetlerine ve yüzlerine yansıyan ılık turuncu ve sarı tonlarla güçlendirilmeye çalışılmıştır. Tuvalin içinde derinlik oluşturmak için, kadınlar ters yönler bakar, böylece bakışları izleyiciyi arka plana ve ön plana yönlendirir.

1914'te Güney Pasifik'teki Palau'ya gitti. Daha sonra resimleri giderek artan siyah çizgiler ve köşeli figürler gibi Primitivizm unsurlarını sergiledi. Pechstein'in seyahat ettiği yerler çalışmalarında düz günbatımı manzaralarında da etkilenme göstermiştir. Pechstein aynı zamanda üretken bir matbaacıydı ve kariyeri boyunca 900'ün üzerinde baskı yaptı. 1918 yılında sanatçıların sosyal politikalar yaratmalarını isteyen solcu bir sanatçı grubuna dahil olan Pechstein daha sonra Naziler tarafından kınandı ve yüzlerce çalışması Alman müzelerinden çıkarıldı.

Pechstein, ideolojisini güçlendirmek için modernizmden uzak bu figürlerin duygularına ve doğalarına daha yakın olduklarını ideolojisini güçlendirmek için de kullandı. Burjuva toplumun sınırlarını aşmaya çalışan diğer Die Brücke sanatçıları gibi, Pechstein de kırsal kültürü maskeyi uygulamak için kullandığı nedenlerle kullandı. Sanayileşme modernleşmesine maruz kalmasıyla sınırlı olarak görülen bu düşük sınıf, basit düşünceli bir grup olarak görülüyordu. Basit Batılı olmayan bir kimlikle birlikte figürlerini bir araya getirerek, sadeliği doğayla olan samimi ilişkilerinde figürler topluluğuyla dile getirmeye çalışıyordu. Yine de Pechstein ilkel sanat çalışmalarında figürlerin bireysellikten yoksun tasvirleri yalnızca ilkel hayat hakkında geliştirilmiş düşünceleri güçlendirmeye hizmet etmekteydi.

Resim 63: Max Pechstein, “Under the Trees” (Ağaçların Altında), 1911, yükseklik 73,7 x 99,1 cm, t.ü.y, Detroit Sanat Enstitüsü, Detroit, ABD



Kaynak: <https://www.dia.org/art/collection/object/under-trees-56684> (12.05.2019)

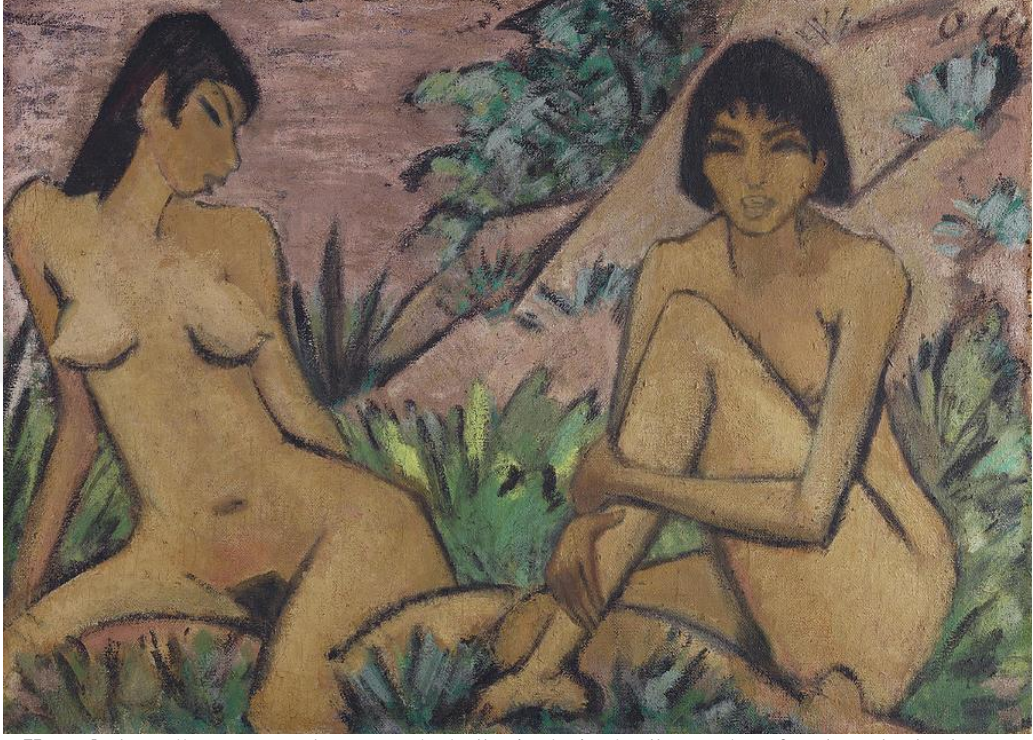
4.2.8.Otto Mueller (1874 - 1930)

Liebau, Silezya, 1874’de dünyaya gelmiştir. 1896’da Dresden’e akademisine geliyor. 1896 - 1897 yıllarında İtalya ve İsviçre’ye gitmiştir. 1898 - 1899 yıllarında Münih Akademisi’ne katılmaya çalıştı ancak Franz von Stuck sınıfını reddederek kendisini eğitmeyi tercih etmiştir. “Hauptmann’ların onun için bir atölye hazırladıkları Dresden’e döndü. 1908’de Berlin’e taşınmaya değin’Müeller, sık sık Riesen Gebirge’deki küçük köylere çekildi” (Richard, 1999: 88).

Mueller’in ilk yapıtları Empresyonizm ve Sembolizmden izler taşımaktaydı. Ancak 1908 yılında Berlin’e taşınmasıyla Ekspresyonizm akımına yönelmiştir. Sanatçı 1910 yılında Die Brücke (Köprü) grubuna katılmıştır. Aynı zamanda diğer bir Ekspresyonist grup olan Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) yakınlık içerisindeydi. Sanatçının kendine özgü ilkel yapıt çalışmalarıyla en lirik anlatımlı Ekspresyonist ressamlardan biri olarak tanınmıştır.

Çalışmalarında kendine has çıplaklık betimlemeleri görülmüştür. Ayrıca çalışmalarındaki figürleri genellikle bej tonlarını tonlayarak çalışması onu diğer Die Brücke (Köprü) sanatçılarından ayırmaktaydı.

Resim 64: Otto Mueller, “Two Female Nudes in a Landscape” (Bir Manzara İçerisinde İki Çıplak Kadın), 1922, yükseklik 100 x 138 cm, t.ü.y, Thyssen Bornemisza Ulusal Müzesi, Madrid, İspanya



Kaynak: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/muller-otto/two-female-nudes-landscape> (13.05.2019)

Diğer Brücke üyeleri arasında onun özel bir yeri vardı. Çünkü o, Pechstein ve Nolde'nin Güney denizlerinde aradığı daha yetkin bir dünyayı, onlardan evvel öğrenmişti. Müller kendi Tahiti'sini kanında taşıyordu. Onun mat tutkal renkleri olan kükürt sarısı, saz yeşili, gri, siyah ve tuğla kırmızıları Çingenelerin hayat ve tiplerini resimlemede isabetli olmuştu. Hatta 1924 ve 1925 yıllarını Macaristan'da Çingeneler arasında geçirmişti (Turani, 2010: 582).

Mueller çalışmalarında tekrarlanan bir tema haline gelecek olan peyzaj düzenlemelerinde ilkel çıplakları betimleme konusundaki ilgisiyle özdeşleşmiştir. Mueller'in kişisel sanat tarzı, yumuşak renklerle boyanmış ve bu konuda kesin bir romantizme sahip olduğu görülen, son derece duygusal bir naifliğe sahip uzun ve açısız kadın bedenleri tasvirinde görülmektedir. Mueller, 1919'da Berlin'deki Galerie Paul Cassirer'in bir sergisinde, asıl arzusunun doğanın duygularını mümkün olan en basit sadeliği ile ifade etmek olduğunu ve bunu başarmak için resimlerini antik Mısır sanatına dayandığını belirtmiştir. Bu etki, figürlerin hatlarını ve kompozisyonlarının iki boyutluluğunu hissetme biçiminde belirgindir. Ayrıca, Ekspresyonist gruba yaptığı en büyük katkılardan biri olduğu da düşünülmektedir. “Onu çağdaşlarına bağlayan şey yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlemdi: "Girişiminin başlıca amacı doğa görünümüne ve insanlara olan duygularımı olabildiğince yalına indirgeyerek dışavurmaktır” (Richard, 1999: 90).

Mueller çalışmalarında sıkça tasvir ettiği Çingene halkı onun ilkel sanat tarzıydı. Bu konuyla ilgili sayısız eskizleri ve litografileri bulunmaktadır. Genellikle bu baskıları ve eskizleri Balkan turları sırasında yapıldığı bilinmektedir. Çalışmalarında Çingeneleri genellikle koyu saçları, koyu derileri ve dar gözleri bulunan bu tasvirler basitliğiyle ön plana çıkmaktadır. Aynı zamanda sanatçının çalışmalarında kullandığı mekanların ve figürlerin dağıtımında üstün bir hakimiyeti kurduğunu da göstermektedir.

Mueller, 1924'te Dubrovnik'e ve Split'e bir yolculuk yapar. Sanatçı, orada yaşayan çingene halkının çokluğu karşısında hem şaşırılmış hem de onlardan esinlenerek kendisini üne kavuşturan resim dizilerinden birini ortaya koymuştur. Mueller'ün bu Çingene halkında gördüğü, doğayla iç içe olan sıkı ilişkilerin ve tam bir özgürlük içinde yaşayan yalın ve ilkel yaşamla karşılaşması kendi ideallerinin gerçekleşmiş olduğunu görür.

Mueller'in çingene olan annesi ve çingene köklerine merakı, sanatçının figürlü yapıtlarında bu bağı aradığı ve ilgilisi olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda çalışmalarında mistik doğa içinde ele aldığı figürlü kompozisyonlarla, primitif'in öncüsü olarak kabul görülen Paul Gauguin'e saygı gösteriminde bulunduğu bilinmektedir.

Resim 65: Otto Mueller, "Gypsy with Child" (Çingene ile Çocuk), 1926, yükseklik 50 x 70 cm, Litografi, Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1110-1/256-otto-mueller.html> (13.05.2019)

4.2.9.Henri Rousseau (1844 - 1910)

Henri Rousseau, 1844 yılında Fransa'nın Laval şehrinde Dünya'ya gelen sanatçı, eserlerinde vahşi doğayı, hayal ve gerçek ile sunmaya çalışmıştır. Sanat hayatına izlenimci tarzda eserler yapan sanatçı daha sonra gezi dergilerinden ilham alarak egzotik manzaralara yönelmiştir. Rousseau genellikle yaptığı çalışmalarda çocuksu, saf ve naif bir yan olan sanatçı primitif tarzda post-Empresyonist olarak tanımlanmaktadır. Rousseau'nun geniş ormanlar ve manzaralar arasında figürlerin bulunduğu çalışmalar yapmaya başlaması, bu çalışmalarda hem portre'yi hem de manzarayı dahil etmeye çalıştığını ve bu tarz çalışmalara da portre-manzara adını verdiği bilinmektedir.

Rousseau kendine has tarzı genellikle alıcıların beklentisine pek uymuyordu. Çalışmalarında mizansen gerçeklikten uzak fantezileri konu almaktaydı. Çalışmalarında egzotik ülkelerden birindeymiş gibi ıssız ve sınırsız bir ormanlarla kaplı, yabanilerle ve vahşilerle dolu ilkel olanı modernle ilişkilendirmeye çalışmıştır. Resimlerdeki dürtüsel hava sanatçıyı eşsiz kılan özelliklerindendi.

Resim 66: Henri Rousseau, "Tiger in a Tropical Storm" (Tropik bir Fırtınada Kaplan), 1891, yükseklik 130 x 162 cm, t.ü.y, National Gallery, İngiltere



Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/henri-rousseau-surprised> (27.03.2019)

Sanatçı tarafından yapılan, "Tropik bir Fırtınada Kaplan" ilk orman tropikal manzara resmidir. Sanatçı yaptığı çalışmalarını Fransa'nın botanik bahçelerine ve çıktığı Meksika gezisine borçludur. Çalışmalarını duyduklarından ve botanik bahçelerinden edindiği duygulardan ve hayal gücünden gelmektedir. Çalışma şimşek çarpmasıyla aydınlanan bir orman manzarası betimlemesidir. Sanatçının yarattığı imgelerin birçoğunu egzotik gösterme gibi bir özelliği vardı. Eserdeki kaplanın, Delacroix'in resimlerinde bulunan motiflerden ilham alınarak yapıldığı

düşünülmektedir. Çalışmanın tasarımı her ne kadar basit görülse de, ormanda bulunan farklı yeşil tonlamalarla katmanlar halinde orman imgesi yakalamak kolay değildir.

Nitekim Rousseau ne doğru çizimi ne de Empresyonistlerin yöntemlerini biliyordu. Bir ağaçtaki her bir yaprağı, bir çayırdaki her bir ot sapını basit, sade renklerle ve açık-seçik kenar çizgileriyle çiziyordu. Onun tabloları, ince beğenili bir kimseye garip gelebilir. Buna rağmen yapıtlarında öyle bir canlılık, sadelik ve şiirsellik vardır ki... (Gombrich, 1997: 586)

Sanatçının doğaya olan içtenliği ve akademiye olan karşıtlığı ve kalıplardan bağımsızlığı kendisini modern resim anlayışının naif temsilcilerinden biri yapmıştır. Paris'te öncü sanatçılar grubu Rousseau'nun sanatındaki saflığını ve naifliği önemseyerek onu büyük bir ressam olarak nitelendirmeye başlamışlardır.

Resim 67: Henri Rousseau, "The Dream"(Rüya), 1910, yükseklik 204x 298 cm, t.ü.y, Museum of Modern Art, New York, ABD



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79277> (28.03.2019)

Sanatçının "Rüya" (Resim 58) adlı tablosu sanatçının orman temalı resimlerin arasından en büyüğü ve son orman resmidir. Çalışmanın içerisinde solda divanda uzanan figür, manzaraya doğaüstü bir gerçeklik kazandırmaktadır. Resmin ay ışığında geceyi gündüze dönüştürken, zengin bitki örtüsünde kırk farklı yeşil ton bulunan manzara içerisinde Fransız tarzı bir divana uzanmış kadın figürü ve renkli etek giyinen yerli bir flütçü eşlik etmektedir. Çalışmanın içerisinde bulunan kadın figüre birçok egzotik bitki ve hayvan eşlik etmektedir; fil, aslan, yılan ve kuşlar yemyeşil orman içerisinde ilkel formda yansıtılmıştır. Çalışmada çalılık boyunca sürünen pembe bir yılanla sanatçı kadının kalçalarını ve bacağının eğrilerini yansıtan kıvrımlı bir form vurgulandığı düşünülmektedir. Çalışmada yatan çıplak kadın figürünün konusu Titian'ın Urbino Venüs(1538) resminden ve Manet'in Olympia'sına(1863) kadar klasik bir gelenekten gelmektedir. Resmin her

bir parçasına aynı eşit yaklaşım ve küçük ayrıntılar çalışmada merkezi odağa yaslanmasını önlemektedir. Rousseau çalışmalarında herhangi bir perspektif ve anatomi anlayışıyla sınırlandırmayarak, çalışmalarının yüzeyinde çocuksu bir ilkelcilik hakimdir.

Resim 68: Henri Rousseau, “The Snake Charmer”(Yılan Büyücüsü), 1907, yükseklik 169x 189 cm, t.ü.y, Musee d’Orsay, Paris, Fransa



Kaynak: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-infocus/search/commentaire/commentaire_id/the-snake-charmer-8959.html (28.03.2019)

Rousseau'un esere ismini veren yerli kadın figürü yılan oynatıcısının bu sefer odak noktasında olduğu görüyoruz. Çalışmada genellikle karanlık bir bitki örtüsüyle yerli çıplak bir kadının sadece silüet olarak betimlenmesi dikkat çekicidir. Çalışmadaki kadın figürün duruşuyla birlikte, cennet bahçesindeki Havva çağrışımı yapmaktadır ve aynı zamanda egzotik yılan oynatıcısını flütü ile yılanları kontrol etmesi manzaradaki gerginliği düşürmektedir. Eser de büyüleme hissi veren tek ayrıntı kadın figürü değildir ayrıca gökyüzündeki dolunay ışığı da esere esrarengiz bir hava katmaktadır.

Rousseau popüler bir halk sanatçısı olması yanı sıra, sanatçının profesyonel salonlardan reddi ve çalışmalarının çok ilkel olarak görülmesi sanatçıyı salon des Independent's (Bağımsızlar Salonu) da kendisiyle birlikte hoş karşılanmayan sanatçılarla birlikte sergi açmasına neden olmuştur. Rousseau çalışmalarında batılı olmayan ve güçlü ilkel sanatı dönemin diğer büyük sanatçılarından Picasso ve Kandinsky tarafından da takdir görüp etkilenmelerine sebep olmuştur. Her canlılıktan bir şey yakalayan Rousseau, çalışmalarını son derece stilize ve gerçekliğin ötesinde

görmemizi sağlamıştır yine de kendisi böyle görmemiştir. Çalışmalarında çabaladığı şeyin gerçekçilik değil, saf ve sembolik doğası olduğundan bahsetmektedir.

Rousseau sanatını yaratırken başlangıç noktası olarak dışsal gerçekliğin görünür nesnelere ele alarak her birine kendine özgü, tekniğiyle anlam kazandırmıştır. Çalışmalarındaki herhangi bir yaprağın temel yapısı sonsuz tekrarlama, çeşitlilik, duyum ve çoğaltma olanaklarıyla yapısını oluşturmuş olmasıdır. Sanatçının orman teması resimlerinde bulmuş olduğu gizemli, ilkel ve egzotik yapıyı ve dokusunu şiddetle artan bir yoğunlukla 1904-10 yılları arasında ele almıştır.

Sanatçının çalışmalarındaki orantısız biçimler, ani renk değişimleri, ön plana çıkan zeminler, havasız ve büyük bir sır saklar gibi betimlenen ormanlar karışıklığa neden olan tüm etkiler Rousseau'nun sanatına katkıda bulunmaktadır. Rousseau'nun sanatındaki sahne gerçekliğinin soyut ve somut bir yapısı olduğu görülmektedir. Bunun nedeni de sanatçının dış gerçeklik analizi ve resimlerdeki saf sentezleme yapısından kaynaklanmaktadır bu sanatçının kendi bakış açısı ve mutlak alanı kendi sezgisel keşfinden doğmuştur.

SONUÇ

19.yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki Avrupa sanat geleneğinden memnum olmayan sanatçılar resim sanatında yeni anlam ve canlılık arayışları içerisindeydiler. Erken dönem modern ressamların ilkel sanata yoğunlaşması bu dönemde gerçekleşmiştir. Sanatçıların aradıkları yeni ruhu ilkel kültürlerin nesnelere, çocuk sanatında ve halk sanatlarında keşfetmişlerdir. Bu tez çalışmasında primitif sanatla ilgili öne çıkan sanatçıların yapıtları ele alınarak incelenmiştir.

Modern sanatçıların ilkel sanatla birlikte düşünsel ve biçimsel özgürlüğe kavuşan sanatçıları, resim alanında da öznel duygular ve düşüncelerle yeni denemelerde bulunmuştur. Öncelikle toplumların değişimi ve gelişimiyle paralel farklılık gösteren resim sanatında sanatçılar yaratım sürecinde imgeleri yeni sanat yansımalarına dönüştürerek yeni bir sürece girilmesini sağlamışlardır.

Sanatın yönünün bu derece değişmesi, sanatçıların sanatsal imgelerin taşıdığı anlamları, arayışları içerisinde imgelem dünyalarını zenginleştirerek, biçimsel sanat yapıtları yaratmaları yeni gerçekliklere yol açmıştır. Yaratım süreci boyunca algısal ve sezgisel duyumlarından yararlanan sanatçılar hayattaki herhangi bir olaya tepkimeleriyle ya da hisleriyle kendilerine ait imgesel yorumlamalarıyla yaratıcı bireyin gerçekliği aşmasına ve yeni kişisel gerçeklik oluşturmasına sebebiyet vermiştir.

Sanatçıların formlarının ve imgelerinin görsel karşıtlığı gibi görünen ilkelci sanatın resimde daha derin bir gerçekliğe ve evrenselliğe ulaşmak istemeleri sanatçıların primitif sanata yönelmiştir. Yinede sanatçıların sanatsal dışavurumlarını ve yaratım süreçlerinde, sanatın bilimsel ilkelerinden sıyrılarak kendi sanatsal yaratım üsluplarını oluşturmaları ve oluşturulan bu sanatsal imgeleri de çoğu zaman doğadan, figürden ve nesnelere biçimsel özlerinden aldıkları görülmektedir.

Sanatsal yaratma gücünün değişmeyen tek unsurun imge kavramının sanatçının dünyasında değişmediği gibi aynı zamanda önemli bir rol üstlendiği de görülmektedir. Sanatın ilk ortaya çıkışı, insanın doğa karşısında çaresizliğine çözüm araması ise modern sanatçıların Avrupa sanatının yapaylığında kaçması da primitif kabile topluluklarını keşfetmesine sebep olmuştur.

Modern sanat olarak nitelendirdiğimiz bu dönemde sanatçıların ilkel toplumların yapıtlarındaki etkiyi yalınlığı, ritmi ve işlevsel niteliğe ilgisi onları primitif sanata yönlendirdiği ve Gauguin'le başlayarak diğer sanatçıları da etkilediği sanatta farklı yaklaşımlar dönemi başlatmıştır. Sanatçıların ilkel olana ilgisi çalışmalarında gizemli, mistik, cesur ve fantezi temalarına daha doğrudan ve akışkan bir birleşim sağladıkları görülmektedir.

Yaratma süreci içerisinde sanatçı doğaya, nesneye karşı imgesel bir yaklaşım içermektedir bu yaklaşım nesnenin işlevi ve biçimden çok sanatçıda uyandırdığı imge ön plandadır. Bu durumda

sanatsal yaratımda imge bir tavır olarak bulunmaktadır diyebiliriz. Herhangi bir nesne, olay, olgu, düşünce ve imge her sanatçının imgeleminde yeni ve farklı öğelerdir. İmgenin sanatsal ifade etkinliğinin yanında, tarihsel süreç içerisinde de etkili ve önemli bir yeri olduğu sonucu çıkmaktadır. Tarih öncesi dönemdeki toplumlardaki yapıtlar da göstermektedir ki üreten kişi kendi çevresini ve dünyayı kendi algısıyla ortaya koyma çabasıdır. İnsanoğlunun var olduğu süre boyunca yaratım süreci güdüsel ya da duyusal olarak kendine yer edinmek için sanatsal faaliyetler sayesinde kendi öznel yapıtlarını ortaya koymaya çalıştıkları görülmektedir.

Sonuç olarak modern sanatçıların primitif sanatındaki yeni oluşumları, alışlagelmişin dışında doğada bilinen ve kullanılan anlamların dışında soyutlamalar yaparak öz ve dolaysız anlatımları sübjektif olarak sanatçıların kendi duyumsadığı ifadelerle ortaya çıkarmaktadır. Sanatçıların her birinin yapıtlarındaki uygulamalarla üslup bilinci oluşmasına ve rengi kendi başına taşıdığı ifade gücünden yararlanarak sanatta öze giden bir yol olarak da görmektedirler. İkel toplulukların primitif yapıtları farklı algılamaları çalışmalarda biçim ve tasarımlar bulmalarına olanak sağlamıştır. Yaşanan algılanan ve ilkel sanatla etkileşimde bulunan sanatçılar da, süreç içerisinde yapılan her bir çalışma ve yorumlama sanatçıların ideal olana ulaşmak için yaratıcılık sürecinin önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Alexiou, Stylianos (1991), **Minos Uygarlığı**, Çev. Elif Tül Tulunay, 1. Baskı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2009), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. Baskı, Sel Yayınları, İstanbul.
- Arnheim, Rudolf (2007), **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Cevizli, Ahmet (1999), **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 3. Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Childe, Gordon (2001), **Kendini Yaratan İnsan**, Çev. Filiz Ofluoğlu, 6. Basım, Varlık yayınları, İstanbul.
- Fischer, Ernst (1990), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 6. Basım, İmge Kitabevi, Ankara.
- Freeman, Charles (2003), **Mısır, Yunan ve Roma Antik Akdeniz Uygarlıkları**, Çev. Suat Kemal ANGI, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Freud, Sigmund (1998), **Totem ve Tabu**, Çev. Niyazi Berkes 1.baskı, Çağdaş matbaacılık yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E.H. (1997), **Sanatın Öyküsü**, 16. Basım, Remzi Kitabevi, 16. Basım, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (2008), **Felsefe Sözlüğü**, 16. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İnankur, Zeynep ve Özsoy Nalan (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 1, *içinde* (641,645), 1. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul.
- İnankur, Zeynep (1997), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 2, *içinde* (1002, 1353), 1. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar (1978), **Sanatta Devrim Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru**, 1. Baskı, Ada Yayınları, İstanbul.
- _____ (2010), **Oluşum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi**, 1. Baskı, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Jung, Carl Gustov (1995), **“Ulysses” ve “Picasso” Üzerine Denemeler**, Çev. Mahzar Candan, Düşün Yayıncılık, İstanbul.

- Kagan, M. (1993), **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, 2. Basım, İmge Yayınları, Ankara.
- Kırıçoğlu, Olcay Tekin (2002), **Sanatta Eğitim Görmek, Öğrenmek, Yaratmak**, 1. Baskı, Pegem A Yayınları. Ankara.
- Koçak, Orhan (1995), **İmgenin Halleri-Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme**, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Leppert, Richard (2009), **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Little, Stephen (2007), **İzmler Sanatı Anlamak**, Çev. Derya Nüket Özer 2. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul.
- Livraga, Giorgio A, (1984), **TEB**, Çev. İnci Kurt, 1. Basım, Eser Matbaacılık, Ankara.
- May, Rollo (2008), **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper Oysal, 11. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Richard, Lionel (1999), **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, içinde (9-95)**, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- San, İnci (1979), **Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık**, 2. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- _____ (2008), **Sanat ve Eğitim**, 5.Basım, Ütopya Yayınları. Ankara.
- Şimşek, Aydın (2000), **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar**, 1. Baskı, Ümit Yayınları, Ankara.
- Şişman, Ahmet (2011), **Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş**, 1. Basım, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Timuçin, Afşar (2013), **Estetik**, 9. Basım, Bulut Yayınları, İstanbul.
- Turani, Adnan (1975), **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 3. Baskı, Toplum yayınevi, Ankara.
- _____ (2010), **Dünya Sanat Tarihi**, 14. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (1998), **Türkçe Sözlük**, Milliyet Yay, 9. Baskı, Ankara.
- Yılmaz, Mehmet (2013), **Modernden Postmoderne Sanat**, 2. Basım, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Worringer, Wilhelm (1983), **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Mustafa Őukrő NAZİFOĞLU, 02.07.1991 yılında Trabzon'da doğdu. 2004 yılında Cumhuriyet ilköğretim okulundan, 2008 yılında Yunus Emre lisesi'ni, 2014 yılında da Karadeniz Teknik Üniversite – Güzel Sanatlar Faköltesi, Resim bölümünden mezun oldu. 2015 yılında Karadeniz Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalında yüksek lisans programına başladı.

2011- 2012 yıllarında K.T.Ü Güzel Sanatlar Faköltesi Geleneksel yıl sonu sergisi, 2011 yılı Karşıyaka Belediyesi 1. Uluslararası İzmir Sanat Bienali gönüllü, 2012 Trabzon Türk Eğitim Vakfı yararına sergisi, 2013 yılı Akçabaat Belediyesi açık hava çalıştay ve karma sergisi, 2014 yılında K.T.Ü Güzel Sanatlar Faköltesi minik ressamilar resim çalıştayına katıldı.

NAZİFOĞLU, bekar olup İngilizce bilmektedir.