

**20. YÜZYILIN İLK
ÇEYREĞİNDE MODERN SANATTA
SOYUT SOMUT İLİŞKİLER**

Gülcan GÖREN
Yüksek Lisans Tezi
RESİM ANASANAT DALI
Doç. Mehmet KAVUKÇU

2011
Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Gülcan GÖREN

**20. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE
MODERN SANATTA SOYUT SOMUT İLİŞKİLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETCİSİ
Doç. Mehmet KAVUKÇU**

ERZURUM - 2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

07.02/2011.

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "20. yüzyılın ilk çeyreğinde modern sanatta soyut somut ilişkiler " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun 5 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir

10/03/2011

Gülcan GÖREN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI


SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dos. Mehmet Kavukcu danışmanlığında, ...Gülcan...Gören tarafından hazırlanan bu çalışma ..15 / ..02 / 2011... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. ...Resim...Anasorot...
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. Mehmet KAVUKCU

İmza: 

Jüri Üyesi Y. Doç. Dr. F. B. SAĞMAN

İmza: 

Jüri Üyesi Y. Doç. Dr. N. N. ÇİĞİRCİ

İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 10 / 03 / 2011



Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR ve SİMGELER DİZİNİ	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖN SÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**GENEL KAVRAMLAR**

1.1.SANATTA SOYUT VE SOMUT KAVRAMLAR.....	5
1.1.1. Somut.....	5
1.1.2. Soyut	7
1.2. İLK SOYUT İZLENİMLERİN ETKİLERİ	10
1.2.1. Empresyonizm	13
1.2.2. Post Empresyonizm.....	14
1.2.3. Neo Empresyonizm	16
1.3. SANATTA SOMUTTAN SOYUTA DEĞİŞİM SÜRECİ	18

İKİNCİ BÖLÜM**20.YÜZYILDA BAŞLICA SANAT AKIMLARI**

2.1. 20.YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDEKİ SANAT AKIMLARI	22
2.1.1. Kübizm.....	23
2.1.2. Ekspresyonizm	25
2.1.3. Fütürizm.....	28
2.1.4. Konstrüktivizm	31
2.1.5. Süprematizm	33
2.1.6. Dadaizm.....	34
2.1.7. Sürrealizm	36
2.1.8. Fovizm	37
2.2. AVANGARDİZM	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
20.YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDEKİ SOYUT SANATLA UĞRAŞAN
SANATÇILAR

3.1. P. PİCASSO.....	43
3.2. WASİLY KANDİNSKY	44
3.3. MARCEL DUCHAMP	48
3.4. PAUL KLEE	51
3.5. PİET MONDRİAN.....	54
3.6. KASİMİR MALEVİCH.....	57
3.7. JOAN MİRO	59
3.8. HENRİ MATİSSE.....	60
3.9. SALVADOR DALİ	62
SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA.....	68
ÖZGEÇMİŞ	65

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****20. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE MODERN SANATTA
SOYUT SOMUT İLİŞKİLER****Gülcan GÖREN****Danışman: Doç.Mehmet KAVUKÇU****2011-Sayfa: 71 + VIII****Jüri: Doç.Mehmet KAVUKÇU****Yrd. Doç. Dr. Numan ÖZEN****Yrd. Doç. Dr. Fikri SALMAN**

Sanatın varoluşundan bu yana süre gelen zaman içerisinde, özellikle 20.yüzyılın ilk çeyreğinde meydana gelen değişimler oldukça dikkat çekicidir. Düşünce dünyasında meydana gelen köklü değişimler beraberinde sanat alanında bu değişimlere bir karşılık bulmuştur. Kendisinden önceki dönemin realist anlayışına karşılık bu dönemdeki çalışmalar daha çok kavramasal bir boyut kazanmıştır. Kazanılan bu yeni boyut aslında tüketim kültürü ve onun yaratıcısı olan toplumun bir eseridir. Öyle ki bu dönem hem toplumsal hem de kültürel anlamda çalkantılı ve buhranlı bir döneme karşılık gelmektedir.

Sürekli yenilikler ve bilimsel gelişmelerle yeniden, anlam kazanan bu yüzyılın başı, birçok yeni akımın da ortaya çıktığı dönemdir. Bu dönem içerisinde ortaya çıkan en önemli akımlardan birisi olan Avangardizm aslında meydana gelecek değişimlerin de ayak seslerini oluşturmaktadır. Artık gelinen noktada, ne dünya eski geleneksel dünya, ne de sanat eski geleneksel sanattır. Dünya yaşama biçimi ve düşünce kalıpları ile modern bir hal almışken sanatda soyut sanat olarak bu Yeni Dünyada kendisine yer bulmuştur. Soyut sanat ortaya koyduğu farklı akımlarla düşünce dünyasının da yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Yeni birçok düşünce akımının arka planında bu dönem yatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Somut Nesne, Soyut Nesne, Somut Sanat, Soyut Sanat, Avangardizm, Modernleşme,

ABSTRACT**MASTER OF THESIS
ABSTRACT – CONCRETE RELATIONS IN THE MODERN ART IN THE
FIRST QUARTER OF 20TH CENTURY****Gülcan GÖREN****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU
2011 – Page: 71+VIII****Jury: Assoc. Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU
Assist. Prof. Dr. Numan ÖZEN
Assist. Prof. Dr. Fikri SALMAN**

From the existence of the art to onwards today, the changes, took part in especially in the first quarter of 20th century, are noteworthy. The radical changes apparent in the world of thought have brought about the changes in the art together. In response to the understanding of the former realist movement, the studies in this period have gained a conceptual dimension. In fact, this gained dimension is a work of consumption culture and the society which it creates. In other words, this period corresponds to the turbulent and critical period in the sense of both communal and cultural.

The beginning of this period, which regained a meaning with the help of continuous innovations and scientific developments, is also a period making many new movements apparent. One of the most important movements and turning up in this period, avangardism, in fact, is making up the footstep of developments to be ensued. Anyway, the reached target is neither a world as a traditional world nor the art as a traditional one. While the world has become a modern world in the forms of lifestyle and thought, the art has taken a place as an art in this new world. Abstract art led to the reformation of thought with its different movements. The background of various thought movements date back to this period.

Key Words: Concrete object, Abstract object, Concrete art, Abstract art, Avangardism, Modernisation

KISALTMALAR ve SİMGELER DİZİNİ

A.Ü.D.T.C.F.D.	: Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi
C.	: Cilt
G.Ü. G.E. F.D.	: Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi
İ.Ü.E.F.	: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
İ.T.Ü.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa Sayısı
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.1.** Cezanne, Saint-Victoria Dağı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x92 cm, Barnes Foundation, Lincoln University, Philadelphia, PA, USA..... 16
- Resim 1.2.** Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207.6 cm × 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, USA..... 18
- Resim 1.3.** C.Monet Ot yığınları, Tuval Üzerine Yağlı Boya,60x100cm, Louvre, Paris, Fransa..... 20
- Resim 2.1.** Vincent van Gogh, Buğday Tarlası ve Kuzgunlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.2 cm × 103 cm Van Gogh Museum, Amsterdam..... 28
- Resim 2.2.** Umberto Boccioni Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.0 cm × 100.5 cm, Sprengel Museum, Hanover, Germany,..... 30
- Resim 2.3.** Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.6 x 79.5 cm, The Tretyakov Gallery, Moscow, Russia..... 34
- Resim 3.1.** P.Picasso, Avignonlu Genç Kızlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 cm × 233.7 cm, The Museum of Modern Arts, New York, NY, USA..... 43
- Resim 3.2.** W.Kandinsky, Birçok Daire, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 140 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, USA..... 46
- Resim.3.3.** W.Kandinsky, Fabrika Bacalı Manzara, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44 x 54,5 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York..... 47
- Resim 3.4.** Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913,Hazır Nesne, çapı 64,8cm olan Bisiklet Tekerleği, 60,2 cm yüksekliğinde Tabure üzerine monte, Orijinal eser kayıp. 49
- Resim 3.5.** M. Duchamp, Çeşme, 23.5 x 18 cm, yüksekliği 60 cm..... 50
- Resim 3.6.** Paul Klee Kırmızı Balon, 1922, Tebeşir ile Astarlanmış Tülbent Üzerine Yağlıboya, 31.8 x 31.1 cm, The Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, NY, USA..... 52
- Resim 3.7.** Paul Klee, Balığın Çevresinde, Tempera And Oil, 46.3 X 64.1 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, NY, USA..... 53

- Resim 3.8.** Piet Mondrian Renk Kompozisyonu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 44 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, the Netherlands. 55
- Resim 3.9.** Piet Mondrian, Gri Çizgili Mücevher, Tuval Üzerine Yağlıboya, Diagonal 121cm, Gemeentemuseum, the Hague, Netherlands..... 56
- Resim 3.10.** Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanat Müzesi, New York, USA. 58
- Resim 3.11.** *Joan Miro*, Dünyanın Doğuşu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 251 x 200 cm. The Museum of Modern Arts, New York, NY, USA. 60
- Resim 3.12.** Henri Matisse, Yaşama Sevinci, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175 x 241 cm. Barnes Foundation, Merion, PA..... 62
- Resim 3.13.** Salvador Dali, Belleğin Israrı, (Yumuşak Saatler), Tuval Üzerine Yağlıboya, 24.1 x 33 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, NY, USA.. 65

ÖN SÖZ

“20. Yüzyılın İlk Çeyreğinde Modern Sanatta Soyut Somut İlişkiler” isimli çalışmamız, başladığı dönemden itibaren, ruh olarak kendisinden sonraki yılları da etkileyen, birbirleri ile farklı sanat yapıtlarını anlamak ve anlatmak amacıyla yapılmıştır.

Sanatın varoluşundan bu yana süregelen zaman içerisinde sanattaki değişimler 20.yüzyılın ilk çeyreğinde meydana gelen değişimler kadar çarpıcı değildir. Öyle ki bu dönemde ortaya konulan eserleri değerlendirmek, aralarındaki farkı belirlemek zor olduğu kadar akılcıda olmuştur. Böylece, sanatta kat edilen yollar, değişen durumlar, soyut-somut gerçekler anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu dönemle ilgili yapılan çalışmalar bize şunu göstermektedir ki sanat, bu dönemde hem yüceltilmiş, hemde reddedilmiştir.

Biz bu çalışmamız da mümkün olduğunca dönemin bir resmini ortaya koymaya çalıştık. Bu çalışma mümkün olduğunca bütünü kapsamayı amaçlamış olsa da eksikliklerin olması muhtemeldir. Çünkü sanat belli bir perspektiften okunamayacak kadar geniş bir alanda kendisini ifade etmektedir. Bilginin bu kadar çok olduğu bir dönemde belirli kalıplarla bir şeyleri ortaya koymaya çalışmak aslında bilgi çağının ruhuna aykırı gibi durmaktadır. Dolayısıyla böyle bir sınırlamaya gidilmemesi de kabul edilebilir bir sebep olarak sunulabilir.

Bu çalışmamı gerçekleştirirken fikir ve düşüncelerini benimle paylaşan değerli hocam Doç. Mehmet KAVUKÇU başta olmak üzere, fikir ve düşünceleri ile olgunlaşmamı sağlayan değerli hocalarıma, desteğini ve sabrını her zaman hissettiren sevgili eşim Veysel GÖREN’e ve özellikle umudu gözlerinde gördüğüm biricik kızım Ayşe Ebrar GÖREN başta olmak üzere yetişmemde emeği geçen herkese çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

İnsanoğlunun varoluşuyla başlayan sanat, insanların duygularını, düşüncelerini, istek ve beklentilerini ortaya koymaktadır. Sanatın tarihi insanoğlunun varoluşuna dayandığı için değişik dönemlerde değişik sanat tanımları olmuştur. Ama bu sanat tanımlarında ortak olan bir şey var, o da sanat eserinin estetik bir yanın olması ve sanatçının bir yaratmasının ürünü olmasıdır. Sanatın kaynağına yönelik olarak çıkacağımız bir yolculuğunun nihai son durağı bizi ilkel insana kadar götürecektir. Onun resim yaptığı veya sanat olarak ortaya koyduğu eserler teknik ve malzeme olarak günümüzde yapılanlardan oldukça geridedir. Ama bu geri olma durumu, bizler için aslında bir anlam ifade etmemelidir. Çünkü insanın gelişmesi beraberinde tekniğin ve üretilen her şeyin gelişmesi demektir. Bizler yarınki nesiller için nasıl ilkel kalacaksak geçmiş de bizim için aynı konumdadır. Bizim için önemli olan ve belkide üzerinde durulması gereken en önemli nokta olan güzelin ifade edilme biçimi ve isteği olmalıdır. Güzel, her ne şart altında olursa olsun, bir şekilde insanlar tarafından ifade edilme gereği duyan bir duygulanımdır. Öyle ki, bu ifadenin ediliş biçimi bazen çok farklı yollarla olmaktadır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan dönemde de aslında yapılan bir güzelin ifade edilme çabasıdır.

Geleneksel sanat, nesnelere bizzat kendisini sanatın objesi yaparken, beraberinde bir taklitçiliği de barındırmaktaydı. Fakat modern sanatta ilgisi nesneden çok, nesneden gelen *ışık ve renk duyumlarına*¹ dayanmaktadır. Duyuma dayanan resmin konusu doğal olarak muhtevadan, şekil bütünlüğünden ziyade, eserden taşan renklere odaklanmaktaydı. Onlar her şeyin ışık ve renk duyumları tarafından taşındığını ifade etmektedirler. Onların bakış açısı ile baktığımızda güzel bir kadın ile yeşil bir marul demetinin resmedilmesi aynı şeydir. Çünkü ikisi de benzer şekilde ışık ve renk duyumları taşımaktadırlar ve öyle de kavranılmaktadırlar. Resim renk ve ışık dışında herhangi bir duyum ifade etmez. Resmin dili, renk ve ışığı ifade etmek üzerine kuruludur.

“...Tabiat denince, nesnelere görünür olan yüzeyi anlaşılırsa, sanat eseri, bağımsız bir organizma olarak, tabiatın yanındadır ve tabiatla derinden ve iç-özü bakımından herhangi bir ilgisi bulunmaksızın, onun yanında eşdeğerli olarak bulunur. Tabii güzel, gelişme sürecinde, sanat eserinin değerli bir etkeni, kısmen de, doğrudan

¹ İsmail Tunali, “Modern Sanat Problemi”, *Felsefe Arkivi*, C. 13, 1962, s. 77.

doğruya onunla aynıymış gibi görünürse de hiçbir yolda sanat eseri için bir şart olarak kabul edilemez.”² Sanat eseri aslında özünde güzel olmak zorunda değildir. Daha doğru bir ifade ile o herkese güzel görünmek veya herkes tarafından anlaşılacak gibi bir zorunluluğu bulunmamaktadır. Sanat eseri bir yaratma olarak sanatçı tarafından meydana getirilir ve o olduğu gibidir. Sanat eseri, felsefede olduğu gibi bir süje-obje münasebeti gibi algılanmalıdır. Bilgi nasıl süje-obje münasebetinin sonucu ise sanat eseri de sanatçı ve onun objeye karşı hissettiği duygulanımın bir sonucudur. Dolayısıyla sanatçının eseri ortaya konulduktan sonra artık sanatçıdan bağımsız bir hal kazanmaktadır. Sanat eseri, artık kendisini duyumsayan farklı süjelerin beğenisine açılan estetik objeden başka bir anlam ifade etmemektedir. Sanat eseri aynı zamanda sanatçı açısından epistemolojik bir sonuçtur. Şöyle ki; “sanat eseri olan her tabloda... İnsanla ilgili iki kutup vardır. Bunlardan biri biçim veren ve yorumlayan süje, öbüründe bu süjeye çevresinde verilmiş olan objedir. Tablo sanatçının emrine ve isteğine tabi olan formla, kendisine çevre olarak verilmiş olan mekân formunun, bu iki ana form fenomeninin birbiriyle yaratıcı şekilde kaynaşmasından meydana gelir. Resmin çeşitli devirlerdeki geçirdiği değişmeler bu ana kutuplaşmanın yapısındaki değişikliklerden başka bir şey değildir.”³

Estetik bir obje haline gelen sanat yapıtı artık kendi başına bir dünyadır. Ortaya çıkan Yeni Dünyanın objeleri bizlere “...hem aşına, hem yabancıdır. Aşınadır, çünkü onlara her yerde rastlarız. Biçim olarak roman ya da film olsun, röprodüksiyon ya da anıt, bunların dışında da yaratıcısının yeteneği sayesinde sanat yapıtı katına yükselmiş, her gün kullandığımız eşyalardan biri olsun, bütün bunlar farklı adlarla bizim günlük yaşamımızın birer parçasıdır...”⁴ Yaşamın içerisine giren sanat eserleri müzeli bir seyir nesnesi olmaktan toplumsal bir kullanım nesnesi haline almaktadır. “Her medeniyet çağı, kendine has bir sanat yaratır ve bu sanat hiçbir zaman aynı olarak, değişmeden yeniden doğmaz. Geçmiş yüzyılların sanat prensiplerini canlandırmaya çalışmak, ölü doğmuş eserlerin ortaya çıkmasını sağlamaktan başka bir işe yaramaz. Mesela, plastik alanda eski Yunanlıların hissetme tarzlarını ve esprisini kendimizde duyup canlandırmak imkânsızdır; onların prensiplerini uygulamaya yönelik gayretler Yunanlı şekillere (formlara) benzer şekiller yaratmaktan öteye geçemez. Bu şekilde

² Wilhelm Worringer, *Soyutlama Ve Empfindung*, (Çev. İsmail Tunali), İ. Ü. E. F. Yayınları, İstanbul 1971, s. 7.

³ Georg Scheja, “Soyut Resmin Sanat ve Düşünce Bakımından Temelleri”, (Çev. Zahide Gökberk), *Felsefe Arkivi*, C. 14, 1963, s. 52.

⁴ Beatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, (Çev. Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003 s. 7.

*meydana getirilen eser daima ruhsuz olacaktır. Bu taklit, maymunların taklidine benzer...*⁵ Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere her sanatçı yaşadığı çağda özgün olmak isteği içerisinde. Bu özgünlük isteği kendisini 20.yüzyılın ilk çeyreğinde oldukça belirgin bir şekilde göstermektedir. Çünkü toplum, artık bilinen geleneksel toplum yapısından kopmuş aydınlanma düşüncesi ve beraberinde getirdiği sanayileşme süreci beraberinde yepyeni ve oldukça dinamik bir yapıya kavuşmuştu.

Sanayileşme çok geçmeden meydana getirdiği sanayi toplumu ve kültür anlayışı ile geçmişten radikal bir kopuşu ifade etmektedir. *“XX. yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmasıyla sürdürülen, doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna değin deneyen bir kültür gelişmesiyle hesaplaşmaydı bu. Batı kültüründe böylesine kökten bir hesaplaşma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuştu. O zaman olduğu gibi bu kez de, büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş kalıplar yıkılıyor, büyük kültür birikimleri tasfiyeye uğruyor. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar...”*⁶ Bu dönem içerisinde birçok akım ortaya çıkmıştır. Bu akımların kimisi etkilerini uzun yıllar sürdürmüş, kimileri ise çok kısa bir süre içerisinde etkilerini kaybedip diğer akımlar içerisinde erimişlerdir.

Aslında modern sanatı anlamının yolu, onun konusunu oluşturan objenin varlığının ortaya konulmasından geçmektedir. Şu soruya verilecek cevap belki de modern diye nitelendirdiğimiz sanatın daha kolay anlaşılmasına vesile olacaktır. *“...Modern Sanatın ortaya koymak istediği obje ve objenin varlık düzenindeki yeri nedir...”*⁷ Modern Sanatın başlangıcını kabul edilen Empresyonizm ve onun düşünsel arka planında yer alan Pozitivizm, Modern sanatın oluşmasında belirleyicidir. Bütün her şeyin temeline duyumu koyan pozitivizm, bütün varlıkları duyumda birleştirerek, monist bir yapıya bürünmüştür. Duyumlara indirgenen gerçeklik aynı şekilde tuvale de yansıtılmıştır. *“...Bu impressionist gerçeklik, özellikle renk, ışık impressionlarının meydana getirdiği bir dünyadır. Renk ışık duyumlarının teşkil ettiği bu dünya, bir fenomenler, bir görünüşler dünyasıdır...”*⁸ Geleneksel sanat, nesnelere bizzat kendisini sanatın objesi yaparken, beraberinde bir taklitçiliği de barındırmaktadır.

⁵ Wassily Kandinsky, *Sanatta Manevîlik Üzerine*, (Çev. Ahmet Necati Bigalı), Özden Ofset, İzmir 1981 s. 19.

⁶ Nazan İpşiroğlu – Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Yayınları, İstanbul 2009 s. 16.

⁷ Tunali, s. 75.

⁸ Tunali, s. 76

Dolayısıyla geleneksel sanat için bir taklit sanatıdır ifadesini de kullanabiliriz. Geleneksel sanatın bu yaklaşımına karşılık modern sanat Paul Klee'nin (1879-1940) ifadesiyle; *“Sanat görünürü kopya etmez, onu görünür duruma getirir. Yazısal (grafik) alan, doğası gereği, yerinde olarak, kolayca soyutlamaya götürür. Düşselliğe özgü olağanüstülük ve taslaklaştırma ilkin burada belirginleşir ve aynı zamanda, büyük bir açıklıkla burada dile gelirler. Yazısal çalışma arılaştıkça, yani bir yazısal betimlemenin yerleşik biçimlerine önem verildikçe, görünüşlerin gerçekçi betimlenmesine özgü hazırlıklar azalır”*⁹. Görsel sanatların yazınsal sanatlardan etkilenerek onların betimlediği dünyanın nesnelere kendisine konu ederek yepyeni bir dünya kurması ve ortaya çıkan objelerin nesnel dünyada bir karşılığının olmaması bu sanat anlayışının en temel karakteristiğini oluşturmaktadır. *“...Resim dünyanın bir taklidi değil, başlı başına bir dünyadır. Bu demektir ki bir tablo karşısına geçildiğinde doğal şeye hiçbir gönderme yoktur artık, portrenin estetik deneyiminde portrenin modeline ‘benzerliği’ söz konusu olamaz... Ressamlar gerçek nesnelere üstünde çalışırken bile amaçları asla nesnenin kendisini akla getirmek değildir, amaçları tuvalin üzerinde kendi kendine yeten bir görüntü kurmaktır. Tablonun konuyla ressamın biçimi arasında sıkça yapılan ayırım geçersiz bir ayırım çünkü estetik deneyim için (sanatçı için) asıl konu üzümün, piponun ya da tütün kesesinin ressam tarafından tuval üzerine nasıl oluşturulduğudur...”*¹⁰

Modern sanatta, sanatın ilgisi nesneden çok nesneden gelen *“...ışık ve renk duyularına...”*¹¹ dayanmaktadır. Duyuma dayanan resmin konusu doğal olarak muhtevadan, şekil bütünlüğünden ziyade, eserden taşan renklere odaklanmaktaydı. Onlar her şeyin ışık ve renk duyuları tarafından taşındığını ifade etmektedirler. Onların bakış açısı ile baktığımızda güzel bir kadın ile yeşil bir marul demetinin resmedilmesi aynı şeydir. Çünkü ikisi de benzer şekilde ışık ve renk duyularını taşımaktadırlar ve öylede kavranılmaktadırlar. Resim renk ve ışık dışında herhangi bir duyumu ifade etmez. Resmin dili sade renk ve ışığı ifade etmek üzere kurulur.

⁹ Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı*, (Çev. Mehmet Dünder), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 34.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul 2005, ss. 62-63.

¹¹ Tunali, s. 77.

BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL KAVRAMLAR

1.1. SANATTA SOYUT VE SOMUT KAVRAMLAR

XIX. yüzyıl doğa taklitçiliğinden kavram ressamlığına geçiş olarakta değerlendirilebilir. Kavramları tek tek açıklanmasından önce sanat ile ilişkilendirebiliriz. Kavram görsel, zihinsel ya da dokunsal olan şeydir. Kavramın sanatı oluşturması ise, imgeyi yaratması ile olur. Amaç sanatsal etkiyi oluşturmaktır. İster soyut olsun, ister somut olsun sanatsal etki yaratmaktır.

1.1.1. Somut

Somut kelimesi bir kavram olarak kullanıldığında nesnel elle tutulur, gözle görülür bir varlığa karşılık gelen şey olarak tanımlanmaktadır. Somut dediğimiz şey aslında dış dünyada bu diye gösterip nitelediğimiz nesnelere adıdır. Somut kavramlar hitap ettikleri duyuların kendilerini kavramaları oranında bir varlık kazanmaktadırlar. Nesnelere oluşan dış dünya kendisini hiçbir gizliliğe bırakmadan bizlere sunmaktadır. Bizim kurduğumuz dünya aslında somut nesnelere bir birleşiminin adlandırılmasıdır. Bizler aslında somut kavramlardan hareketle soyut kavramları da yaratmaktayız. Somut kelimesi felsefi bir kavram olarak şu anlamlara gelmektedir:

“1-Ortak özellik ya da nitelikleri ön plana çıkartan genel ya da soyuta karşıt olarak, bireysel, pratik ve tikel olan için kullanılan sıfattır.

2- Dolaylı bir tarzda bilinen, varoluşu çıkarsanana karşıt olarak, doğrudan ve aracısız bir biçimde algılanan, deneyim yoluyla bilinen, aktüel varoluşun ayrılmaz bir parçası olan şeyi;

3- Hipotetik veya teorik olana karşıt olarak, elle tutulur gerçeğin ayrılmaz bir parçası olan şey; belli bir zaman ve yerde bulunan, gözle görülen, elle tutulan, doğal bir bütünlüğü içinde ortaya çıkan bağımsız bir gerçeği; karmaşık Bir gerçeklik içinde olan şeyi gösteren terimdir.”¹² Somut kelimesinin Türkçe karşılığı ise; “Varlığı duyularla algılanabilen, müşahhas”¹³ anlamlarına gelmektedir. Bu bağlamda anlamları içerisinde, kendi başına bir realiteyi işaret eden bu diye gösterildiğinde belli bir nesneyi

¹² Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 1519.

¹³ *Somut kelimesinin Türkçe anlamı*, Türk Dil Kurumu, (Erişim Tarihi: 08 Haziran 2010), <http://www.tdkterim.gov.tr/bts>.

gösteren kavramlara ise Somut Kavramlar denir. “... Somut kavram, tek bir nesneye işaret eden, başka bir şeye bağlı olmadan kendi başına varolan bir şeyin kavramı olarak...”¹⁴Tanımlayabiliriz. Nesnelere niteleyen ve onların algılanır olmalarına karşılık gelen Somut , “...Ontolojik olarak kendi başına varolan, başka şeylerden ayrı duranı...”¹⁵ ifade etmektedir. Bu açıdan baktığımızda somut kavramı tek tek nesnelere işaret etmektedir. Ve işaret ettiği bu nesnelere ilgili olarak da tek bir şartı vardır. O da, “duyusal olarak algılanmış”¹⁶olmaktır. Buradan da somutla ilgili olarak kesinlikle ifade edebiliriz ki duyularımıza hitap eden, onlar tarafından her durumda algılanan bütün her şey Somut’tur. Somut kavramlar duyusal olarak algılanmış olmanın yanı sıra zihinde tasarlanan tek bir şeye de karşılık gelmektedir. “Örneğin geometrik şekiller duyusal yoldan algılanan şeyler olmadıkları halde, somut sayılırlar. Biliriz ki, örneğin “dörtgen”, bir geometrik şekil olarak, tüm geometrik şekiller gibi, duyusal kaynaklı olsa da, tasarımsal bir nesnedir. Bizim kâğıt üzerinde çizimini gördüğümüz dörtgen, geometricinin tasarlayıp tanımladığı “dörtgen”in duyusal bir gösterimidir, kendisi değildir. Ama o tekillik taşır ve bu haliyle somuttur.”¹⁷

Yine bu diye nitelendirdiğimiz kavramlar sanatın dallarına girip yön vermiştir. Plastik sanatlardaki yön vermesi ise “Somut Sanat” olarak adlandırılmıştır. Kısaca somut, anlamın öne çıktığı noktadır. Reel dünyanın anlamı somut şeylerde gizlidir. Dünyaya bakış ve dünyanın yorumlanması aslında kavramlar üzerinden yürütülen bir çalışmadır. Dünyaya realist bir bakış açısı ile baktığımızda konuşma dilimizi ve dünyamızı, dünyanın realist yorumunu oluşturan kavramları tamamen somut kavramlardan oluşacaktır. Somut kavramlardan oluşan bir dünyada hiç kuşkusuz ki meydana gelen bütün ürünler bundan etkilenecektir. Kuşkusuz insanın yaratımlarından birisi olan sanatın da bundan etkilenmemesi düşünülemez. Bu etkileşim süreci kendi içerisinde sanatta yeni akımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanatın özellikle plastik sanatlarda meydana gelen bu yeni akımı da somut sanat olarak adlandırılmaktadır. “Somut Sanat: Malevich başta olmak üzere Konstrüktivistlerin ve De stijl akımının resim anlayışlarını anlatmak için 1930’ da yaratılan bir deyimdir. Günümüzde çok

¹⁴ Doğan Özlem, *Mantık*, İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999, s. 70.

¹⁵ Özlem, s. 70.

¹⁶ Özlem, s. 70.

¹⁷ Özlem, s. 70.

*seyrek olarak kullanılır. Geometrik bir kompozisyon anlayışını ifade etmektedir.*¹⁸ Toplumsal anlamda sanatı yaygınlaştırmak amacıyla kurulan dergilerden birisi olan De Stijl dergisinde, sanatın halka tanıtılması öngörülmekteydi. Bu dergide yazı yazan sanatçıların ortak görüşü ise; toplumdan kopuk bir sanatın yaşama şansının olmayacağıydı. Sanatın kendisini var kılabilmesi için toplum tarafından anlaşılması gerekiyordu. Sanat bu yönü ile toplum için yapılmaya başlanmıştı. Geleneksel olarak nitelenen klasik dönem eserlerini De Stijl’ciler seyirlik eserler olarak nitelendirmekteler ve bunların yerlerini de galeriler ve müzeler olarak ifade etmekteydiler. Oysa onların olmasını istedikleri sanattan beklentileri tamamen topluma girerek ona yön ve biçim vermesidir. De Stijl’ciler sanatın toplumsal bir görev üstlenmesinden hareketle bu yeni sanatı somut sanat olarak ifade etmektedirler. Onlara göre somut sanatın görevi, “...*Bu sanat, seyirlik müze eşyası olmayı istemiyor. Yaşama karışıyor ve ona biçim veriyor... Sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşiyor: sanat yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak...*”tır.¹⁹

1.1.2. Soyut

Soyut kelimesi, Latince çekip çıkarılmış, sıyrılmış anlamlarına gelen abstractus kelimesinden gelmektedir. Dolayısıyla soyut dediğimiz her şey aslında başka başka düşüncelerden ve kavramlardan zihinsel bir çıkarımla elde edilmiş şeylerdir. Aslında soyut kavramları ait oldukları şeylerden ayrı düşünmek gerekir. “*Nesnelerin, olayların, fenomenlerin, onlardan yani nesnelerin, olayların ve fenomenlerin kendilerinden ayrı olarak düşünülen ya da değerlendirilen nitelikleri için kullanılan sıfat. Örneğin, vatanseverlik, vatanını seven insanlardan hareketle oluşturulmuş soyut bir niteliktir. Yine, örneğin “sarı” kavramı, elle tutulmaz, gözle görülmez bir niteliğe işaret edilirken değil de, tek tek nesnelerin gösterilmesinde kullanılması bakımından somut birlikte, “sarılık” nesne ya da nesnelerin bir niteliğinin zihinsel bir soyutlama ile belirtilmesi bakımından soyut bir kavramdır.*”²⁰ Soyut kavramları aslında nesnelerin tanımlanmasında kullanılan kavramlar olarak da ifade edebiliriz. Soyut kavramlar, somut kavramlarda olduğu gibi nesnelerin tekil yönlerine değil de nesnelerin

¹⁸ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 2005, s. 218.

¹⁹ İpşiroğlu, ss. 16-69.

²⁰ Cevizci, s. 1539.

niteliklerine vurgu yapmaktadır. Örneğin kırmızı somut kavram olmasına karşılık, kırmızılık soyut bir kavramdır. Biz kırmızıyı algılarız ama kırmızılık'ı algılayamayız. Kırmızılık, “...nesne veya nesnelerin bir niteliğinin zihinsel bir soyutlama ile belirtilmesi bakımından soyuttur.”²¹

Soyut kavramların somut kavramlardan bir çıkarsama ile elde edildiğini daha önce belirtmiştik, işte bu çıkarsama işlemine, Soyutlama adını vermekteyiz. Soyutlamayı daha geniş olarak şu şekilde tanımlayabiliriz: “Deneyimin içeriğindeki bir öğeyi, doğal kuruluşundan, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden ayırarak, kendinde ve kendi başına düşünme işlemi; duyu yoluyla algılanan gerçeklikte birbirinden ayrılmaz olan iki öğeden birini düşünce yoluyla ayırma, yalıtılma, diğerinden ayırarak ortaya çıkarma”²² olayına denir. Soyutlama aslında bir tür çıkarsama işlemidir. Varolan kavramlardan yeni kavramlar çıkarma yoludur. Fakat bu yeni kavramlar ortaya çıkarılırken yeni varlıklar asla meydana getirilmez. Yine soyutlama işlemi farklı farklı nesnelerin ortak yönlerinden hareketle ortak bir kavram çıkarma işlemidir. Son olarak soyutlama için tikel kavramlardan tümel kavramların oluşturulma sürecidir diyebiliriz.

Soyut kavramlar kendiliğinden meydana gelmezler, onlar ancak başka varlıkların zihinlerinde kendilerini oluştururlar. Soyut kavramlar somut kavramların işlenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadırlar. Varoluşları kendi başlarına yoktur. Onların varoluşları, “...bir başka şeye borçlu olan ve ancak düşünmede ve zihinde bir başka şeyle ilişki içinde, nesne ya da nesnelerin niteliği olarak düşünülen şeyin kavramına ise, soyut kavram adı verilir.”²³ Soyut kavramı Doğan Özlem (1944) ise şu şekilde tanımlamaktadır: “... Varoluşunu bir başka şeye borçlu olan ve ancak düşünmede ve zihinde bir başka şeyle ilişki içinde, nesne veya nesnelerin niteliği olarak düşünülen şeyin kavram”ına...²⁴ soyut kavram denir. Soyut kavramların en çok kullanıldığı mantık sahasında ise soyut şu şekilde tanımlanmaktadır: “...Klasik mantıkta, birçok bireyin, onlardan ayrı olarak düşünülen, ortak doğasının adı olan terime ise soyut terim denmektedir.”²⁵

Bir nitelik, ya da kavram gerçekte ait olduğu nesneden yalıtılma içinde düşünüldüğü zaman söz konusu olduğu özellik soyut diye ifade edilmekle birlikte,

²¹ Özlem, s. 70.

²² Cevizci, s. 1539.

²³ Cevizci, s. 1539.

²⁴ Özlem, s. 70.

²⁵ Cevizci, s. 1539.

*Hegelci felsefede, sadece nitelik ve kavramların değil, fakat ait oldukları bütünden yalıtılma içinde düşünüldükleri zaman, bireysel nesnelere de soyut oldukları söylenir. Örneğin bireysel bir insan, toplumsal ilişkilerinden ayrı ve bağımsız olarak düşünüldüğünde soyuttur...*²⁶ Bütün varolanları kapsayan en genel varolan dışında bireysel olan bütün varlıklar tek başlarına belirli bir noktaya kadar soyut özellik arz etmektedir. Bu görüşe göre bir tek hakikat vardır oda “*bütünün hakikatidir.*”²⁷ Bütünün dışındaki parçaların bir değeri yoktur. Onlar bütünden soyutlama yolu ile elde edilmiş birer yanılısamadır.

*“Yüzey ya da hacim sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak derecede yalınlaştırılması olayı ise soyutlaştırmadır. Soyutlaştırma tümüyle bireysel bir etkinleştirmedir.”*²⁸ Soyutla çıkan aşma süreci bireysel bir eylem olduğu için algılanması ve değerlendirilmesi de tamamen bireysel bir olaydır. Soyut nesnelere zihindeki tasarımları da tamamen öznel bir durumdur. Bütün öznel için bir soyut kavram aynı çağrışım karşılık bulmaz. En yalın anlatımı ile soyut bir kavram olan “insanlık” kavramı yeryüzündeki bütün bireylerin zihninde farklı çağrışımlar uyandırmaktadır.

Soyutlaştırma sürecinin görsel sanatlara uygulanması sonucunda Soyut Sanat akımı meydana çıkmıştır. Soyut Sanat, “*Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler, “non-objektif”(nesnel olmayan) ve “non-figüratif” sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir...*”²⁹ Soyut sanat aslında nesnenin biçiminin çarpıtılmasıdır. Yine Soyut Sanat, nesneden insan zihninin bir soyutlamasının bir ürünüdür. Soyut kavramlar meydana getirme sürecinin aynısı burada sanat eseri meydana getirmek için kullanılır.

²⁶ Cevizci, s. 1539.

²⁷ Cevizci, s. 1539.

²⁸ Sözen, s. 219.

²⁹ J. N. Erzen, “Soyut Sanat”, *Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları İstanbul 1978, C. 3, s. 1689.

1.2. İLK SOYUT İZLENİMLERİN ETKİLERİ

Sanatın doğduğu günden bugüne, çocuğun gelişimi gibi, değişim süreci içermektedir. İnsanlığın kültürel olarak gelişmesi süreci yığınsal olarak nasıl artmaktaysa, benzer şekilde sanatsal gelişimlerde aynı süreçten geçmiştir. Mağara döneminden bu yana toplumun yaşamını olanca gerçekliğiyle yansıtmaya çalışan sanat, gelişim süreci tıpkı insanlığın kültürel gelişimi gibi bir evrim içerisinde. Bu evrim XIX. yüzyılda “gerçeklik” yönünden Zola, Dostoyevski, Balzac’ta en tepeye ulaşmıştır diyebiliriz. XX. yüzyıla geldiğimizde ise sanat “gerçeklik” duygusunu yavaş yavaş geride bırakarak, gerçekliği yansıtmaktansa gerçekliği bizzat kendisi yaratır hale gelmiştir. Aslında olan, sanatın da tıpkı bilim gibi davranmak istemesinden başka bir şey değildir. Sanatçı da tıpkı bilim adamı gibi dünyayı yeniden kurmak istemesidir. Gerçeklik duygusunun kaybolması aslında romantizm anlayışının ortaya çıkışı ile beraber gelişmektedir. *“Tarihsel sınırları kesin olarak belirlenemeyen, hatta çok geniş bir çerçeveye ile bugün bile devam ettiği düşünülen ancak kabaca Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi çok önemli iki olayı içeren Romantizm, tüm sanat dallarında olduğu gibi Plastik sanatlarda da yepyeni bir bakışın temelini oluşturur...”*³⁰ *“Bu yöndeki ilk atılımlar görsel sanatlardan gelir. Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları gerçeği yansıtmaktan öteye gitmiyordu. Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim-dilin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanında bu büyük devrim 1910’larda Kübizm’le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyor...”*³¹

Klasik dönemlere ait Turner’ın manzara resimleri soyutlama etkileri gösterir. Turner’ın bu çalışmaları soyut sanatın ilk örnekleri olarak gösterilebilir. 1840’larda fotoğrafın bulunması sanatı çokça etkilemiştir. 1888’de Paul Servsier’in, Gaugin etkili yaptığı çalışmalar da soyut denilebilecek kadar etkili çalışmalardır.

Yine 1890’da C. Monet’in “Saman Yığınları, Kar Etkisi, Gün Işığı” çalışması tam anlamıyla soyut olmasa da ilk izlenimlerin görüldüğü çalışmalar arasında yer alır. Aslında Monet eserlerinde ışığın sürekli değişimlerini büyük ustalıkla göstermiştir. O bunu yaparken çok hızlı bir şekilde davranmaktadır. Onu ilk soyut ressamlar arasına sokan da ışığı anlık kullanmasıdır. Bu kullanım aslında sürekli bir değişim izlenimini

³⁰ Özerden-Özer, s. 42.

³¹ İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s. 9.

resme vermektedir. Resim sürekli bir oluş içerisinde. Bitmemişlik duygusu aslında gerçeklik duygusunu da alıp götürmektedir. Gerçeklik bir an içindir. Sanatçı; görüldüğü üzere gerçekçi çalıştığı gibi, duygularını da yansıttığı çalışmaları olmuştur. “*Monet’in manzaralarının oluşturduğu anıları, izlenim ve duygularının sentezini yapmak için manzara kaygısından uzaklaşmış çalışmalarıdır. Renk ve biçim ‘soyut’ nitelikte en büyük önemi taşımaktadır.*”³² Bu çalışmalarına örnek olarak ‘Sabah Vakti Salkım Söğütleri’ni (1916-1926) verebiliriz. Yine 1899’da yaptığı “Nilüfer Havuzu” soyut izlenimleri göstermektedir.

Sanatta tarihsel sıralamada soyutlamaya giden başka bir adım Fovizmdir. Bu akımdaki sanatçılar doğayı soyutlarlar. Sanatçılar çalışmalarını renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüştürürler. Amaçları rengi bir ifade aracı olarak kullanmaktır.

“*Soyut sanat doğadan arınmayı amaçlar. Kandinsky’nin 1910 tarihli non-figüratif suluboyası Batı resim sanatı tarihinde soyutlanmanın başlangıcı olarak kabul edilir. Bu aşamaya gelinceye kadar farklı sanatsal akımların ya da eğilimlerin bu noktayı bilinçli ya da bilinçsiz hazırladıkları gözlemlenmektedir. İlk belirgin örnek olarak Turner’la başlayan bu çizgi, İzlenimcilikle devam eder. Fotoğrafın bulunuşunun ardından, tabiatçı gerçekçiliğin ulaştığı son aşama ve çözüldüğü nokta olan İzlenimcilik, bir defterin kapanıp, yenisinin açılmasına imkân tanır. Artık üzerinde ısrarla durulan, sanatın bir yansıtma değil, bir dönüşüm olduğudur. Cezanne bu konuda resimsel olduğu kadar, kuramsal katkılarda da bulunur. Cezanne’dan sonra soyut sanatın gelişiminde ikinci önemli dönüm noktası Kübizm olur ancak, henüz doğadan arınma bütünüyle gerçekleşmemiştir.*”³³

Sanayileşme ile birlikte çok farklı yaşam tarzları ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu farklı yaşam tarzlarının sanattaki yansımaları da farklı olmuştur. “*...XX.yüzyıldan itibaren sanatta eskisi gibi birbiri ardına inci gibi dizilmiş, birbirinden etkilenen ve selefinin içinden doğan akımlara rastlayamayız. Alman dışavurumcu akımına paralel olarak Fransa’da yepyeni bir resim diliyle ortaya çıkan bir sanatçı ortalığı ayağa kaldırıyor. Bu ressam, yarıda kesilmiş izlenimi veren kaba imajlarla bir grup genç, çıplak genç kızı betimlemişti: Les Demoiselles d’Avignon (Avignon’lu kızlar). Ressamın*

³² David Spence, *Büyük Ressamlar Monet*, (Çev. Semih Aydın), Alkım Yayınları, İstanbul 2000, s. 25.

³³ Özerden- Özer, s. 45.

adı Pablo Picasso'ydu...³⁴ Ortaya çıkan bu yeni akımda gerçek görüldüğü şekilde resmedilmiyordu. Onların böyle bir inançları yoktu. “...Ama resimlerinde Alman dışavurumcuların aksine yalnız duygularıyla temalarını ve formlarını aramak yoluna gitmemişler, çok daha akılcı ve analitik davranmışlardır. Resimleri sistematik olarak yapılandırmanın yeni bir yöntemini keşfettiler...”³⁵ Bu yeni yöntemde nesnelere parçalayarak, üç boyutlu şekillere indirgeyip daha sonra bunları yeniden birleştiriyorlardı. Bu işlemi ilk başlarda cansız objeler üzerinde uygulamaya başladılar. “Bakışlarını tek bir nesneye sabit biçimde dikmek yerine çok perspektifli çalışmışlardır”³⁶ resimlerini sanki resmin etrafında dönerek yapıyormuşlarcasına çok açıdan yapmışlardır. Bundan amaçları nesnelere daha kapsamlı olarak resmetmekti. Kübistler resme zaman boyutunu sokmuşlardır. Kübistlerin resme katıkları perspektif anlayışı simültane perspektiftir. “Simültane perspektif; anlatım, iki boyutlu tuvalde hacimli nesnenin sayısız parçaya ve dilime ayrılması ve bunların birbiri üstünde, kesişerek yansıtılması olarak tanımlanır. Böylelikle ortaya çıkan resim, perspektifin tüm kurallarını alaşağı ediyor, mekânın varlığını yadsıyordu. Resim kübistler için artık gerçeğe yakın bir tasvir olmaktan tamamen çıkmıştı; kendi kanunlarına tabi olan ve bir yüzeye bir formatın içine hapsolan canlı organizma haline gelmişti.”³⁷

Kübizmde resim için bağlantıları ve biçimlerin ritmini bir yüzeye vurgulayabilmek için çoğu zaman renkten feragat etmişlerdir. Renk aslında onlar için gereksiz duygu yükü veren bir nesneden başka bir şey değildir. Eğer onlar renk kullanacaklarsa bu renkler genelde topraksı gri ve kahverengi ve tonlarıdır. Kübizmde resmin ön ve arka planlarını birbirinden ayırmak imkânsızdır. Sanatçı eserleri ile diyalog halindedir. Öyle ki bu diyalog zamanla kübist sanatçıları farklı arayışlara itmeye başlamıştır. Artık onlar resim yapmak için sadece boya ve fırça kullanmıyorlardı, günlük hayattan da malzemelerle resim yapmaya başladılar. Onların bu yaklaşımının adına “etrafta bulunan nesnelere”³⁸ denilmekteydi. Bu malzemeler; “duvar kâğıdı ya da gazete parçaları olabiliyordu. Resimlerine bu malzemeyi sokarak ‘kolaj’ı yarattılar”³⁹. Kübistler eskiden birleştirmek için parçaladıkları nesnelere şimdi birleştirmek için

³⁴ Anna-Carola Krausse, *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Dilek Zaptçoğlu), Literatür Yayınları, İstanbul 2005, s. 90.

³⁵ Krausse, s. 94.

³⁶ Krausse, s. 94.

³⁷ Krausse, s. 94.

³⁸ Krausse, s. 94.

³⁹ Krausse, s. 94.

başka nesnelere ekliyorlardı. Ve bu özgürlüğü kendilerinde görmekteydiler. Kübistlerin bu yaklaşım farklılıklarını sınıflandıracak olursak onların ilk dönemlerine ‘*analitik kübizm*’ ikinci dönemlerine ise ‘*sentetik kübizm*’⁴⁰ olarak adlandırabiliriz. “*Sentetik Kübizm’de resimlere entegre edilen günlük nesnelere resmin içinde aynı boyanmış yüzeyler gibi bir işlev üstlenmişler ve kompozisyonun eşit ağırlıklı öğeleri olmuşlardır.*”⁴¹

Kübistler Modern Sanatın farklı akımlarına “*kolaj, fotomontaj, asamblaj ilham vermekle kalmaz; kübist kolaj aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret eder...*”⁴² Kübistler ayrıca çok farklı ve değeri şeyleri sanat eseri konumuna sokarak onların bir değer kazanmasına neden olmuşlardır.”... *bir sanat eseri tümüyle kendi kanunlarına tabi bir varlık olarak gündelik hayatın adı bir unsurunu bile kullanım değerinden arındırarak saf estetik bir nesne haline getirme kuvvetine sahiptir. Gazete parçası resmin kendi bağlamında bambaşka, yeni bir kimliğe kavuşur. Hem gündelik bir nesne hem de estetik obje olarak algılanmaya başlar...*”⁴³ Bu şekilde değerlendirilen nesnelere oluşan kolajlarda soyut yönler bulunurken aynı zamanda kullanılan malzemenin kendisinin olmasından dolayı da bir o kadarla gerçektirler. Bu malzemeler bu bağlantı içerisinde ki ilişkiyi sorgulayan birer *medyumdurlar*⁴⁴ Dolayısıyla gerçeklik duygusunun bu şekilde yıkılıp yerine tamamen soyut ilişkilerin geçirildiği kübizm de aslında soyut sanatın hazırlayıcılarından.

1.2.1. Empresyonizm

XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. Yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da başlayan daha sonra diğer ülkelere yayılan sanat akımıdır. Empresyonizm modern zihnin ilk yansıtıcısıdır. Rönesans’tan bu yana gelen düşünce, XIX. yüzyılda Empresyonizmle birlikte açık havaya çıkmış ve değişmiştir. Empresyonistler, nesnelere görüntülerinin ışık etkisiyle değiştiğini savunmuşlardır. Bu da resim sanatında bir devrimdir. Renk ışığa göre değişir ve ışık renge dönüşür. O güne kadar gelen geleneksel resim anlayışına aldırmağsızın nesnelere kişisel izlenimlere göre resmetmişlerdir. Amaçları ışığı renge dönüştürüp renklilik duygusunu en üst seviyede hissettirmek olmuştur. Resim sanatında

⁴⁰ Krausse, s. 94.

⁴¹ Krausse, s. 94.

⁴² Krausse, s. 94.

⁴³ Krausse, s. 94.

⁴⁴ Krausse, s. 95.

havayı, en iyi resmeden akım empresyonizmdir denilebilir. “ *Empresyonist ressamlar, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten göründükleri gibi resmettiler. Bu, onları sanatın bir çok geleneksel ilkesini terk etmeye yöneltti. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kesin çizgiler bundan böyle bırakılarak, yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarından yararlanıldı... boşluğu ve hacmi belirtmek için ön plandan başlayarak dereceli donlar ve renk çeşitlerinden yararlanıldı.*”⁴⁵

Empresyonizm’in ilk ışıklarını Barok’ta atılmış olduğunu görmekteyiz. Roma doğuşlu olan Barok resim sanatında klasik resim anlayışının yanı sıra manzara (Peyzaj) ressamlığı da girer. Bu dönemde çok yönlü ışık kullanılmaya başlanmıştır. Doğaya Barok’la girildi, “ *...Empresyonizmle birlikte doğanın fethi tamamlandı.*”⁴⁶ İzlenimcilik göz duyarlılığına dayanan XX. yüzyılda modern sanat akımını başlatan duyumcu bir sanattır. Etrafta yer alan objeleri, buldukları kavramlardan ayırarak, anlık görüntüsünü, izlenim olarak sanata aktarmıştır. Sanatta yeni bir dünyaya atılan ilk adımdır denilebilir.

Empresyonizm’in başlıca sanatlarını şu şekilde sıralayabiliriz: Edovard Monet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Auguste Reonir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Alfred Siskey, Augos Rodin Cezanne sayılabilir.

1.2.2. Post Empresyonizm

Sanat tarihinde Cezanne ve Monet’i takip eden sanatçılar, resim sanatına değişik bir yön kazandırmışlardır. 1880’lerde Empresyonizm sanat akımında yaşanan bunalım, doğalcılığa karşı bir tepkiyi de beraberinde getirmiştir. “ *P. Cezanne, V. van Gogh, ve P. Gaugin gibi sanatçıların anlayışlarını nitelemek için kullanılmış bir terimdir. Hemen hepsi izlenimci akım içinde değerlendirilebilecek olan bu sanatçılar, yine de, birbirlerinden oldukça kesin çizgilerle ayrılan bireysel üsluplar geliştirmişlerdir. Örneğin Cezanne Kübizm’in öncüsü gibi ele alınabilir. Buna karşılık, Gaugin’in çalışmaları neredeyse Ekspresyonist ürünlerdir.*”⁴⁷ Empresyonizme bir tepki olarak doğmuştur denilebilir. Sanatçıları sadece güneş ışığıyla yetinmeyip tüm renkleri

⁴⁵ Maurice Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1998, s. 15.

⁴⁶ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 536.

⁴⁷ Sözen – Tanyeli, s. 25.

kullanmayı amaçlamışlardır. Işık oyunları ile yaratılan çalışmaları renklerle yeniden kurmaya çalışmışlardır. Temsilcileri: Paul Cezanne, Paul Gauguin (1848-1903), V. Van Gogh (1858-1890) sayılabilir.

Paul Cezanne, 1839-1906 yılları arasında yaşamıştır. Çalışmaları direk soyut çalışmalar olmasa da, birçok sanatçı Cezanne'den "babam" veya "ustam" diye bahseder. Cezanne, izlenimcilikten yola çıkarak yepyeni ifade biçimlerine ulaşmıştır. Onun ulaştığı bu yeni durum genelde post-empresyonizm adı ile anılmaktadır. O aynı zamanda geleceği de belirleyen bir sanatçıydı. Onun hakkında, Kübizm, Fovizmin ve Dışavurumcuların temellerini atan yenilikçi bir sanatçıydı denilebilir.

Onun eserlerini incelediğimiz zaman izlenimciliğin temelleri sayılan öğeleri bulamamaktayız. Onda ne yanılısamadan ne de bol ışıktan bahsedemeyiz. O resimlerinde, "...Görünür *gerçekliği tuhaf bir donuklukla, pek fazla bir derinlik duygusu yaratmayacak şekilde tuvale yansıtmıştır. İzlenimcilerin rengârenk noktalardan oluşan hareketli resimlerine karşın Cezanne, boyayı geniş fırça darbeleriyle cömertçe kullanır.*"⁴⁸

Resimlerinde kullandığı soğuk tonlar onun resimlerine hacim verirken, perspektife çok fazla önem vermemektedir. Onun sanatın olgunlaşmasından sonra büyük bir hayranlık duyduğu Saint-Victoria Dağı'nın resimlerini yapmıştır. "*Saint-Victoria Dağı*" çalışması "*sert kayada olduğundan başka türlü oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorileri*"⁴⁹ bulundurmaktadır.

⁴⁸ Krausse, s. 77.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, (Çev. Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2003, s. 44.



Resim 1.1. Cezanne, Saint-Victoria Dağı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x92 cm, Barnes Foundation, Lincoln University, Philadelphia, PA, USA.⁵⁰

Sanatçı resim 1.1.'deki çalışmasını 1888-1889 yılları arasında yapmıştır. Sanatçı ters perspektifi planlar dünyasını, birkaç görüş açısını kullanarak bu çalışmasını yapmıştır. Arkadan öne doğru gelen bir kompozisyon vardır. Formdan şekil olarak kübizmin ilk adımını attığı çalışması diyebiliriz. Dağı kendi içine bakarak yapmış ve hacimler oluşturmuştur.

1.2.3. Neo Empresyonizm

Yeni izlenimcilikte denilebilir. İzlenimci resmin bir ileri aşamasıdır. Resmin düzlemini küçük fırça darbeleriyle yapılmış renk noktacıklarından oluşmuş betilerle düzenlemeyi öngörür. Kontur'un ve hiçbir çizgisel öğenin kullanılmadığı bu sanat anlayışına Puantilizm (noktacılık) de denir.

⁵⁰ Resim, (Erişim Tarihi: 20.Ocak. 2011), <http://www.abcgallery.Com/C/Cezanne.html>.*

*: Metin içerisinde kullanılan bütün resimler aynı internet sitesinden alındığı için bundan sonraki resimler için ayrıca kaynakça verilmeyecektir.

Puantializm, Türkçeye, “noktacılık “biçiminde çevrilebilecek Fransızca “Pointillisme”den kaynaklanan sözcük, yeni- izlenimci akım bünyesindeki bir eğilim ve teknik için kullanılır. Bu eğilimdeki ressamın amaçları resimsel etkiyi renkleri küçük noktacılar biçiminde gruplayarak elde etmişlerdir.”⁵¹ Puantilizm veya noktacılık, XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıl başlarında Neo-Empresyonist ressamlar tarafından yaygın olarak kullanılmıştır. Bu akım Pointilist tekniklerin kullanımı, empresyonizmi özellikle şekil bazında daha netleştirmek ve şekil ile renklere sistematik bir yaklaşım sunmak gibi özellikleriyle öne çıkmaktadır. Bu teknik ile renkler gözde farklı algılar oluşturmaktadır. Bu teknik ile boyanın tuvali bütün bütün örtmesine engel olunur. Resmi oluşturan renklerin birbiri üzerine binmemesi sayesinde tuvalde her renk kendi egemenliğini sürdürmektedir. Bu yüzden, küçük renk karelerini ayıran boşluklarda resim tuvali, muşambamsı bir görünüm kazanır. Renkler arasında ki boşluklar Puantialist yöntemle yapılmış tablolara daha bir berraklık kazandırmaktadır. Puantilizmde ortaya çıkan varlık aslında zihinsel belli kurallara göre oluşmuştur. Bu nedenle tablo matematiksel kurallara göre yapılır. Puantialistler, resme bilimselliği soktular. Onlar resimlerinde “...Yeni bilimsel bulgulara göre gözün retina tabakası resim algısını küçücük noktalar şeklinde alıyor, bunlar daha sonra zihinde birleştiriliyordu. Paul Signac ve Georges Seurat işte bu nedenle resimlerini bir sürü küçücük nokta kümelerinden oluşturmaya başladılar. Yan yana kullanıldığında karışıp yumuşak pastel tonlara dönüşen saf renkleri yeğlemişlerdir...”⁵² Bu ressamın resimleri aslında bir tür bilimsel deney gibidir. Ve onların amaçları ise pür bir imaj elde etmekten geçmektedir.

Bu akımın başlıca sanatçıları ise şunlardır: Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935), Henri Edmond Eros (1856-1910), Charles Agrond (1854-1926), Albert Dubois-Pillet (1845-1890), Theo Van Rysselberge (1862-1923), Maximilen Luce (1858-1941), L.Cousturier (1870-1925)’dir. Bu akımı uygulayanlar arasında Georges Seurat’ın , Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra (Resim 1.2.) çalışması örnek verilebilir.

⁵¹ Sözen – Tanyeli, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, s. 196.

⁵² Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının öyküsü*, ss. 76-80.



Resim 1.2. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra, Tuval Üzerine Yağlıboya, 207.6 cm × 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, USA.

1.3. SANATTA SOMUTTAN SOYUTA DEĞİŞİM SÜRECİ

*İlk çağ uygarlıklarında bütün sanatlar ulusların dinsel inançlarına ahlaksal anlayışlarına göre şekillenmiştir. Mısır sanatına ait kabartmalarda firavunların yaşam tutkuları ve acımasızlıkları konu edilir. Bu döneme ait heykellerde sağlamlık ve büyüklük duyguları işlenmiştir. Mezopotamya, Anadolu, İran'a ait yapıtlarda o dönemin olayları ve günlük yaşantısı öğretsel olarak sergilenmiş, Yunan uygarlığına ait yapıtlarda mitolojik konular, tanrılar, insanlaştırılmış biçimler içinde teknik bakımdan daha iyi gelişmiş olarak, gerçeğe uygun bir şekilde biçimlenmiştir. İlk kez insan vücudunun güzelliğine önem verilerek, anatomik oranlara dikkat edilmiştir. Yine aynı dönemde yapılmış olan mabetler dinsel bakımdan olduğu kadar, estetik bakımdan da orijinallik gösterir.*⁵³

⁵³ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Beta Basım Yayım Dağıtım Yayınları, İstanbul 1983, ss. 70-71.

Ortaçağda Avrupa’da iki önemli sanat daha ortaya çıkmıştır. Bunlar Roma sanatı ve Gotik sanattır. Bunlardan Roma sanatı tamamen dinin etkisinde gelişmiştir. Mimari, heykel ve resim sanatları tamamen dinin etkisindedir. XII. ve XV. yüzyılları arasında Ortaçağ Avrupa’sında Gotik sanatı görülür. Sosyal ve ekonomik önemli gelişmelerin olduğu bu dönemde, sanat dinin baskıcı etkisinden kurtulmaya çalışmıştır. Bu dönemde din adamları ile krallar karşı karşıya gelmiştir. Güçlü ve varlıklı kişilerin oluşturduğu sosyal bir sınıf var olmuştur. Bu değişim ve gelişmeler sanata yön vermiştir.

XV. ve XVI. yüzyıllarda Yunan ve Roma kültürlerinin yeniden canlandırılmasını anlatan dönem Rönesans dönemidir. Siyasal düzene hâkim olan kilise gücünü kaybetmiş, buna bağlı olarak da sanatta güncel konular işlenmiştir. Rönesans, hümanizm merkezlidir. Yeni buluşların olması, coğrafi keşifler sonucu kültürel değişikliklerin olması, XV. yüzyılda matbaanın bulunması sanata yeni bir yön vermiştir.

XVIII. yüzyıl Fransız ihtilaline kadar sanat insan kökenli olmuştur. Sanatla uğraşan kişiler, dini veya doğa resimlerini yapmakta tamamen özgürdürler. Sanatçılar isterlerse doğa, mevsim değişiklikleri veya insanı resmedebiliyorlardı. Yeni endüstri merkezlerinin kurulması sanatı doğanın ve dinin etkisinden çıkararak, sanatı kendisi için yapılan bir etkinlik haline getirmiştir. İnsanların yeni buluşları ve teknolojileri zamanla bu yeni anlayışında değişmesine neden oldu.

Teknolojinin, durmadan değişmesi XIX. yüzyılın sonlarında modern sanatın ilk tohumlarının atıldığı Empresyonizm’i (İzlenimcilik) ortaya çıkarır. “...Empresyonizm ‘bir izlenim uyardığı duyumların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntem’iydi ve Empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu...”⁵⁴

Modern resmin ilk tohumlarının atıldığı bu dönemde, sanatçılar doğal görünüşleri gördükleri gibi yansıtmaya çalışmışlardır. Sanatçı her türlü heyecanlarını anlatmaya çalışmış, doğal deformasyona kadar gitmiştir. “...Empresyonist sanatçı, genellikle bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu. Empresyonistler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın

⁵⁴ Serullaz, s. 7.

değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı.”⁵⁵



Resim 1.3. C.Monet Ot yığılıları, Tuval Üzerine Yağlı Boya,60x100cm, Louvre, Paris, Fransa.⁵⁶

Claude Monet'in “Ot Yığılıları”(Resim1.3.) çalışması ise dönemine göre son derece geometriktir. Soyut etkilerin görüldüğü bu çalışma yeni bir üslup oluştururken, eski nesne- doğa ilişkisi her zaman var olmaktadır. Gerçek yaşamda olduğu gibi resmedilmiş olsa da dönemi itibari ile soyut izlenim etkisini seyircisine yaşatmaktadır.

⁵⁵ Serullaz, s. 7.

⁵⁶ Resim, (Erişim Tarihi: 20.Ocak. 2011), <http://www.abcgallery.com/M/monet/monet-5.html>.

Sanat gelişen bilime paralel olarak kendi iç bünyesinde bir takım değişimler yaşamıştır. Şöyle ki bilimsellik iddiası Modernitenin bir söylemiydi. Bilimin her şeyi belirlemeye başlayan ezici üstünlüğü çok normaldir. Toplumsal yaşamda, felsefede, sanatta da kendisini göstermeye başlayacaktır. Sanatta esen bu rüzgâra daha fazla dayanamayıp kendisini bu yeni akımın kollarına bırakmıştır. Artık sanat geleneksel diye nitelediğimiz sanat anlayışlarından bir kopuşu da yaşamaya başlamıştır. Bu bağlamda “... *Modern sanatın natüralizmi (tabiatçılığı, tabiatı taklit etmeyi) ve optik realizmi (yalnız görmeye dayanan gerçekliği) terk etmesinde modern bilimin de etkisi olmuştur. Bilim artık ancak duyuların verilerine dayanan objektif kavramlarla yetinmiyor; görünümlerin ve duyularla kavranan şeylerin ötesine nüfus ederek tabiatın özünü ve gerçekliğini araştırmaya temayül ediyor. Bu itibarla “modern bilimin, bütün araştırmalarında gözlemden ziyade, teorik düşünceye hesaba dayanması”, modern sanatın soyutlamaya son derece önem vermesinde büyük bir rol oynamıştır...*”⁵⁷

Sanat akışı içerisinde insan, tabiat kökenli sanat çalışmalarında gittikçe önemini yitirerek yerini moderniteye bırakmaya başlamıştır. Somut doğa üzerindeki başarılarla doyan insan hızla değişen sanayileşme ile birlikte değişen, toplum anlayışı sanatı ve akışını da değiştirmiştir. Modern sanat, toplumun gelişme sürecinde boy vermeye başlamıştır. Aslında olan şey sanatçının kendisinden önce alışılmış olan söylemin dışına çıkmasıdır. Daha önceleri doğanın bir kopyalanması olarak görülen süreç bu dönem ile birlikte, görünürün kopya edilmesinden ziyade onun görünür hale getirilmesi sürecidir.

Modernizm, kopuş üzerine kurulmuştur. Eskiden kopuş, geleneksel olanın güncelliğini yitirip toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik olarak değişmesi, daha önce var olmamış şeyleri güncellemesidir. “*Romantizmle yaşanmaya başlanan hızlı değişimin ardından izlenimcilik, Batı Avrupa Sanatı tarihinde en önemli dönüm noktalarından biri olur; akım, natüralizmin ulaştığı en son aşamadır ve dolayısıyla da çözüldüğü noktadır...*”⁵⁸

⁵⁷ Joseph-Emile Muller, *Modern Sanat*, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1972, s. 13.

⁵⁸ Lale Kula Özerden, Filiz Özer, “Soyut Sanat Habercileri”, *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C.3, S.1, 2006, s. 42.

İKİNCİ BÖLÜM

20.YÜZYILDA BAŞLICA SANAT AKIMLARI

2.1. 20.YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDEKİ SANAT AKIMLARI

Sanat, kendi içerisinde, varoluşundan bu yana sürekli bir değişim süreci içerisinde olmuştur. Bu değişim ilkel sanatla başlamış, günümüz sanatında da bariz bir şekilde devam etmektedir. İlkelin mağara duvarına çizmiş olduğu çizgiden günümüz sanatına kadar olan gelişmenin birçoğu çığır açıcı gelişmelerdir. Bu gelişmeler, yerine üslup veya akım ifadelerini kullanabiliriz.

Ortak sanatsal görüş, davranış ve tutum özelliği gösteren sanatçı veya sanat yapıtlarının içinde gruplandığı kategoriye akım denir. "Akım" sözcüğü genelde modern sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanılır; önceki dönemler için "üslup" sözcüğü tercih edilir. Örneğin Gotik, Rönesans, Barok, Ortaçağ, birer üslup olduğu halde, Kübizm, Gerçeküstücülük birer akımdır."⁵⁹

XX. yüzyılda Endüstri çağı ile birlikte ortaya çıkan gerçeklik anlayışı, varoluşun yorumlanması ile birlikte doğa taklitçiliğine bağlı olan sanat anlayışını yıkarak, kapitalist dünya toplumunun gerçeklik anlayışına dönüşür. "... XX. yüzyıl sanatında önem kazanan 'değer yargı'sıdır. Değer yargıları yerleşik değildir. Her zaman yeniden düzenlenen yaratılar, yeniden ifade edilen toplumsal anlamlar ve yeniden yönlendirilen bir kültürel sermaye vardır..."⁶⁰ Her farklı kültürün karşısındaki bu sermaye sanatçının farklı değer yargılarını ortaya koyarak sanattaki evrimi de gerçekleştirmiş olur. Aslında XX. yüzyılda sermaye sanatçının özgünlüğünü bir noktada yok eden bir güç konumundadır. Çünkü sanatçı ürünlerini ortaya koyarken piyasa şartlarını da artık göz önünde bulundurmamak zorunda kalacaktır. Sanatçının atölyesindeki eseri ile fabrikadan çıkan bir makinenin piyasa değeri tamamen arz üzerine kurulmuştur. Her ikiside daha çok nasıl satarım kaygısını gütmektedir. Sanatçı eserini estetik kaygılardan ziyade ticari kaygılarla meydana getirmektedir.

XX. yüzyıl sanatı sürekli bir değişim sanatıdır. Sanatın başkenti Avrupa'dır ve buradan bütün dünyaya yayılmaktadır. Sanatta sürekli bir değişimin olmasının belkide en önemli nedeni toplumun oldukça dinamik bir yapı arz etmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü sanayileşme süreci ve paralelinde gelişen düşünce akımları

⁵⁹ Sözen, s. 15.

⁶⁰ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009 s. 14.

toplumu sürekli bir dinamizm içerisinde tutmaktadır. Aslında bu büyük değişimlerin olduğu döneme Modernizm Çağı denilmektedir. İnsanlar bu yeni dönemde geleneksel olan her şeyden kurtulmuşlardır. Her dönemin bir sanat anlayışı olduğu gibi modern çağın da bir sanat anlayışı vardır. Biz bu dönemin sanat anlayışına, modern sanat anlayışı demektediriz. “...Modern sanat ise XIX. yüzyılın son çeyreğinden bugüne sanatta meydana gelen değişmelerin, akım ve eğilimlerin resimler eşliğinde belli bir perspektifle anlatıldığı dönemdir.”⁶¹

Modern sanatın en belirleyici özelliği soyutlama yolu ile gerçekliği yıkmasında yatmaktadır. Yine denilebilir ki modern sanat bir yönü ile soyut sanattır. Modern Sanat, soyut sanat içerir ve bu o kadar birbiri içerisinde erimiştir ki dönem dönem kendilerini birleştirirler. “Soyut sanat, yirminci yüzyılın ilk onyıllarında doğmuş ve çeşitli okullar hâlinde gelişmiş ve günümüze kadar uzanan bir sanat görüşünü ifade eder. Bu geniş sanat görüşü içinde, hepsi de soyut olan **Der blaue Reiter, Kübizm, non-figüratif, konstruktivizm ve suprematizm**, v.b. gibi çeşitli anlayışlar yer almaktadır. Bu anlayışlar gerçeği birbirinden farklıdır, ama onlar bir ortak noktada birleşirler: hepsi soyuttur ve hepsi soyut olma prensibine bağlıdır. Bu çeşitli soyut anlayışları birleştiren bu soyutluk ilkesi, onların varolan, tabiat ve nesnelere karşısında aldıkları tavrı, nesnelere kavrayışını, yani obje yorumunu ifade eder...”⁶²

Yirminci yüzyılda sanat akımları birbirleri ile çoğulcu sanat ortamlarını oluştururlar. Bu akımların ortak yanları ise güçlü muhalefet olma duygusu ile çalışmalarını sunarlar. İlk çeyrekte karşımıza çıkan akımlar; kübizm, ekspresyonizm (dışavurumculuk), Fütürizm, Konstruktivizm, Süprematizm ve Dada, Sürrealizm akımlarıdır. Aslında Modern sanat akımlarının belirleyici özelliği olan, Soyut sanatın, ne zaman ortaya çıktığı tam olarak belli değildir.

2.1.1. Kübizm

Kübizm diye nitelendirilen sanat akımı XX. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. 1906’da meydana çıkan modern sanat eğilimidir, bu eğilime göre tablonun ve heykelin, tabiatın şekillerinin doğrudan doğruya taklit edilmesinden uzak olan plastik-şekle ait - olaylar olarak anlaşılması gerekir. “...Rönesans’tan bu yana sanat, doğanın duyularla algılanan dış görünümünü yansıtmıştır. Duyulara “güven”

⁶¹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara 2005 s. 8.

⁶² İsmail Tunali, “Soyut Sanatta Realite Kavrayışı”, *Felsefe Arkivi*, S. 17, 1970, s. 4.

*olmayacağı için Kübistler natüralist sanatı bir “aldatmaca” olarak görüyorlar. Onlar nesnelere dış görünümüne değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelere değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi...”*⁶³

Kübizm’in bu söylemi aslında çok yabancı olmadığımız felsefi söylemi akla getirmektedir. Antik Yunan’ın karanlıklar prensi lakaplı Herakleitos, kübistlerden asırlar önce her şeyin bir oluş içerisinde olduğunu, her şeyin bir değişim içerisinde olduğunu söyleyerek evrende her şeyin bir değişim içerisinde olduğunu ifade ederken asıl olanın değişimin kendisi olduğudur. Eğer gerçek olan bir şey varsa o da değişimin kendisidir. Bütün bunları söyleyen Herakleitos değişimin kendisinin belli bir kural içerisinde işlediğini ifade etmektedir. Değişmeyi yöneten evresel anlamda ki Logos’tur. Değişme ancak logos sayesinde kavranabilir. Kübizm, Batı düşüncesi köklerini rasyonalizmden alan ve tıpkı rasyonalizm’in dini düşünceye yaptığını naturalist sanat anlayışına yapmaktadır. Kökleşmiş bir sanat anlayışı kökünden yıkılarak yerine yeni bir sanat anlayışı getirilmektedir.

Sanatın özünde, fiziksel varlığı bir çeşit nitelendirme, kavramaya çalışma söz konusudur. Nesnelere değişik açıdan, geometrik bir plan içerisinde, eşzamanlı olarak, özgün bir şekilde yapıtı oluşturmak vardır. Kübizm, kendisinden önceki yerleşik olan tek bakış açısını yıkarak yerine objeyi çeşitli yönlerden gösterebilme olanağını getirmektedir. “*Tek bakış noktasının kırılması kapalı hacmin kırılması demektir. Kübistler, hacmi, düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel planda yan yana ve üst üste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı...”*⁶⁴

Kübist resimde zaman, klasik doğa-nesnel ilişki ve tarih yeni bir düzenlemeye girer. Klasik resimdeki doğalcı perspektif yoktur. Çoklu bakış açısı vardır. İmgeler üst üste bindirilerek, kaydırılarak, çakıştırılarak çoklu bakış açısı ile yapıt oluşturulmaya çalışılır. Yine Kübizmin en önemli yöntemlerinden birisi de nesnelere parçalayarak onları daha sonra geometrik formları kullanarak birleştirmektir.

Kübizm, nesnelere biçimsel olarak analiz eder. “*Kübizm, doğal biçimlerden hareket ederek konstrüksiyon’a ulaşır. İkinci olarak da, Kübizm, salt düşünsel biçimlerden hareket ederek bu konstrüksiyon’a ulaşır diyebiliriz. Birbirinden farklı hareket tarzı, yine birbirinden farklı iki kübist tarzı oluşturur. Bunlardan biri, doğa*

⁶³ İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s. 26.

⁶⁴ İpşiroğlu, s. 29.

biçimlerinin analizine dayandığı için, analitik kübizm adını alır. Öbürü de salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için, sentetik kübizm adını alır.”⁶⁵ Kübizm, nesnelere ele alış şekline göre ikiye ayrılıyor:

a) Analitik Kübizm: Doğa çıkışlıdır, tabiat gerçekliğini geometrik biçimlere indirgeyerek yansıtma çabası içerisindedir. Doğayı analiz eder.

b) Sentetik Kübizm: Sanat eserini oluşturan imge düşünseldir. Her türlü nesnelere gerçeklikten arındırılmış soyut bir hacim anlayışı hakimdir. Görüntülerin doğa analizi olmadığı düşünsel imgeler geometrik olarak parçalanıp yeni bir yapı oluşturduğu görülür. Oluşan bu yapı bir bileşim niteliğindedir. Bu yüzden sentetik kübizm olarak tanımlanır.

Kübizimde parçalanma olgusunun iki temel nedeni vardır. Birincisi nesneyi geometrik olarak parçalamaktır. İkincisi ise herhangi bir olguyu, diyalektik olarak görünüşle oluşturmaktır.

2.1.2. Ekspresyonizm

Kuzey Avrupa’da doğmuştur. 20.yüzyılın ilk on yılında oluşan akımlardan biridir. Ekspresyonizme bir tepki olarak doğduğu söylenebilir. İlk çalışmalar 1905’te ortaya çıkmıştır. “...Sanayi ve teknoloji alanlarında sayısız icat ile psikoloji, sosyal bilimler ve fende çığır açıcı gelişmelerle başladı. Albert Einstein’ın Görecelik kuramı, Sigmund Freud’un psikanalizi geliştirmesi, röntgen ışınlarının keşfi, atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmeler insanın artık bambaşka, daha soyut düşünmesini gerektiriyordu.”⁶⁶

Sanatçının ruhsal durumuna, amaçlarına, hatta politik tercihlerine göre işlenen konular deformasyona uğratılmıştır. Biçim bozma ve çığır renk kullanılmıştır. İfadecilik ve dinamizm vardır. Estetik, fazla dikkate alınmaz. Renk düzeninde keskin zıtlıklar vardır. Resim içten geldiği gibi yapılır. Sanatçı sanatsal birleşime ulaşma çabasıdadır. “... Rengi nesnenin boyunduruğundan, kurtaran bir yöntem uygulandı. ‘renkli bir ışık resmi’ elde etmek için ışık tayfının katıksız renklerini kullandı. Bilimsel renk kuramları ve ışık çözümlenmeleri konusunda yaptığı sistematik araştırmalar ve renklerin kendiliğinden olan karşıtlıklarını (kontrastlarını) incelemesi onu şaşırtıcı bir

⁶⁵ İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangart Resme*, Remzi Kitabevi, Yayınları, İstanbul 2008, s. 169.

⁶⁶ Krausse, s. 84.

sonuca götürdü: renkler artık paket üstünde karıştırılmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşuyordu. Bu nedenle ışık tayfının katışıksız renkleri tuval üstünde yan yana minik noktalar biçiminde konduruluyordu. Bu noktalar biçiminde konduruluyordu. Bu noktalar, resimden yeterince uzakta olan izleyicinin gözünde birbirine kaynıyordu.”⁶⁷

Ekspresyonist sanatçılar, bu tavırlarını sanatın tüm dallarında dile getirmeye çalıştılar. Ritmik süsleyici bir sanat üslubu sergilediler. Dünyanın göz kamaştırıcı güzelliği, benliği, nesnelere doğrudan birleştirildi. Figüratiften soyuta kadar çeşitlilik gösteren çalışmaları vardır. Sanatçılar Klasikçiliğe ve gerçekçi sanat anlayışına şiddetle karşı çıkmışlardır. Tutkularını dile getirdikleri için neredeyse her bir sanatçı bir ekol’u oluşturmuştur. Bu nedenle ekspresyonizm kültürel ve ırklar bağlamında da kullanılabilir.

Temsilcileri arasında; V.van Gogh, Edward Munch, Oscar Kokoschka, Gustav Klimpt, James Ensar, Ernst Ludvig Kirchner sayılabilir.

Burada biz kısaca Vincent Van Gogh (1853-1890)’un “Buğday Tarlası Ve Kuzgunlar” (Resim 2.1.) çalışmasına burada kısaca değineceğiz.

Vincent Van Gogh, 1853 yılında Hollanda da doğmuştur. Amcasının sanat galerisinde çalışmaya başlayan kadar çeşitli yatılı okullarda okudur. 1869 yılında amcasının Lahey’deki sanat galerisinde çalışmaya başlayan Vincent bu arada Londra ve Paris’e iş gezilerinde bulundu. Onun hayatındaki en önemli dönüm noktalarından olan kardeşi ile mektuplaşmaları da bu dönemde rastlamaktadır. Çeşitli işlere ve okullara girip çıkan Vincent bunların hiç birisinde başarılı olamamıştır. Onun resimlerinin ilham kaynağı doğrudan toplumdu. İçersinde yaşamış olduğu maden işçilerinin sorunlarını resmetmeye başlamıştı ilk eserlerinde. Onun ressamlığı akademik bir gelenekten gelmemektedir. O kendi kendisini yetiştirmiş bir ressamdır. Onun eserlerinde Fransız yazarlar Gustave Flaubert ve Emile Zola’nın eserlerinin etkisi büyüktür. Onların tasvir ettiği ezilmişleri ve alt tabakadan insanların yanı sıra kır ve köy yaşamına yönelik eserler vermek istiyordu.

Paris’te ortaya koyduğu çalışmalarında izlenimcilerin etkisi görülmektedir. İlk dönem çalışmalarında önemli bir yer tutan koyu renklerle çalışmak yerine daha açık renklerle çalışmayı seçti. Temel renkler ve bunların zıtları olan renklerin karşılıklı

⁶⁷ Leonel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999, ss. 23-24.

ilişkisinden faydalanarak resimler yapmayı denedi. Onun Paris'te geçirdiği sürede yaptığı bir diğer şey ise; “... *Işığın prizmada kırılmasıyla elde edilen renklerle oynadı; Noktacı üslupta küçük, titreşen fırça darbelerinden oluşan homojen renk alanları yarattı.*”⁶⁸ Van Gogh, hem empresyonizmden hem de Puntualizm’in noktacılığından etkilenmişti. “...*Saf renkleri nokta ve düz fırça vuruşlarıyla kullanma tekniğini seviyordu, ama bu teknik onun ellerinde, Parisli sanatçıların yapmak istediğinden çok değişik bir şey olup çıkıvermişti. Van Gogh, her fırça vuruşunu, yalnızca rengi parçalamak için, kendi coşkusu dile getirmek içinde kullanıyordu...*”⁶⁹ Paris'te kaldığı süre boyunca kendisini geliştiren Vincent, burada Japonların baskı teknikleri üzerine araştırmalar yapmıştır. Bunlardan öğrendiği kalın konturlu, renkli alanlar meydana çıkarmıştır. Öğrendiği bu yeni şeyler sayesinde kendi tekniğini icat etmiştir. Onun tekniğini şu şekilde ifade edebiliriz: “... *Geniş ve serbest fırça darbeleriyle tuvale hızlı ve neredeyse kendinden geçmiş bir halde canlı, hatta bazen fazla canlı renkler atıyordu. Bu üslupla yarattığı mekânlar derinliklerini doğru uygulanmış bir perspektiften değil, olağanüstü yoğunluktaki zıt renk kümeleriyle kazanıyorlardı. Nesnelere figürleri fazla vurguladığı ve resmettiği kişilerin karakterini, özgünlüğünü ortaya koymaya çalıştığı için motifleri kimi zaman deforme, mekânlar ise fazla abartılı görünür.*”⁷⁰ Onun, “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar” (Resim 2.1.) isimli tablosu Empresyonizm açısından en güzel örnektir.

⁶⁸ Krausse, s. 78.

⁶⁹ Gombrich, s. 546.

⁷⁰ Krausse, s. 79.



Resim 2.1. Vincent van Gogh, Buğday Tarlası ve Kuzgunlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.2 cm × 103 cm Van Gogh Museum, Amsterdam.⁷¹

2.1.3. Fütürizm

XX. yüzyılın başlarında İtalya’da kübizmin bir dalı olarak algılanabilecek olan Fütürizm doğmuştur. Endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağında bir ifade anlayışı olarak bilinir. Kübizmin devinim ve hız kavramını yeniden ele alır. Fütürizme göre her şey koşar, değişkendir ve hareket halindedir. Dış dünyayı bir kenara bırakarak iç dünyayı yansıtır.

Sanatı, resim ve heykeli ilgilendiren Fütürizm; 1911 yılında Şubat ayında, Marinetti tarafından seyircilere tanıtılan Fütürist grup, Paris’te, Bernheim-Jeune galersinde, Fütürist sanat doktrinine ait gösterisini yaptı. Bu grupta Boccioni, Carra, Russolo, Balla ve Severini olmak üzere beş ressam ve heykeltçi vardı; bu sanatçıların amacı, Duyumları (Sensation) ve bunların doğurduğu fikirleri aynı zamanda

⁷¹*Buğday Tarlası ve Kuzgunlar*, (Erişim Tarihi: 20.Ocak 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Wheatfield_with_Crows.

ifade etmekte. Onlar şöyle demektedir: “*Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı vardır.*”, “*Bir otobüs, evlerin içine atılıyor ve onların ötesine geçiyor, evler de otobüsün üzerine atılıyor ve onunla birlikte davranıyorlar*”⁷²

Mimarlıktan edebiyata kadar tüm sanat dallarında etkili olan Fütürizm, çağdaştır. Endüstriyel gelişmeleri ve özelliklerini hızla yüceltir. Nesnenin devingenliğini betimlemeye çalışmıştır. Dünya yeni bir güzellikle zenginleşmiştir. Bu güzellik hızdır, sürattir. “ ‘*Eve Giren Sokak*’, ‘*Uzaklaşan Lokomotifler*’, ‘*Araba Sarsıntısı*’, ‘*Otomobil ve Gürültü*’, ‘*Güneşin Önünden Geçen Merkür*’... Fütürist ressamların yapıtlarına verdikleri bu ve benzeri adlar bile, sanatlarının, Endüstri çağının simgesi olarak gördükleri hız ve devinimi eş zamanlı verme çabasını gösteriyor. Devingenlik ve eş zamanlılık, 1910-12 arasında yapılan resimlerde ilk bakışta göze çarpar...”⁷³ Fütüristler, gürültü kavga güzeldir, kurallar yıkıcıdır benimsenmez felsefesindedir. Bunların dışında kübizme birçok açıdan benzerlik gösterir. “*Ressamlar, gözümüzün önünde saniye hızıyla geçmeye başlayan uçucu imajları tuvallerine aktarmak için yanıp tutuşuyordu... Birkaç on yıl önce nasıl fotoğrafın icadı ile gelişimi izlenimcileri resimde yeni üslup arayışlarına ittiyse, şimdi de durağan resimleri hareketli bir biçimde ard arda gelmesinden oluşan film sanatı resimde yeni buluşlara zorluyordu. Ancak fütüristlerin yenilenme heyecanı daha da ileri gidiyordu. Resimlerine yalnız zamanı ve hızı değil, gürültüyü, sesi de sokmak istiyorlardı. Örneğin Bocciani’nin ‘Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde’ adlı eseri verilebilir.*”⁷⁴

⁷² Muller s. 73.

⁷³ İpşiroğlu, ss. 35-36.

⁷⁴ Krausse, ss. 95-96.



Resim 2.2. Umberto Boccioni Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100.0 cm × 100.5 cm, Sprengel Museum, Hanover, Germany,⁷⁵

XX. yüzyılda sanatta sırasıyla gelişen değişimler sanata yön vermiştir. Bu değişimlerden Fütürizm modern sanata değişik bir bakış açısı getirmiştir. Yine duygu ve düşüncelerini anlatırken sanatçılar kendi iç duyguları ile baş başadır. Sanatın dilini oluşturan biçim diliydi. Biçimlenen şey teknik dünya ile hız, yaşantıları ve çağrışımları yansıtmaktadır. Fütüristlere, teknik dünyaya ve onun dinamizmine aşırı bir hayranlık vardır.

*XIX yüzyıla kadar resim tam anlamıyla sessiz bir sanattı. Antik çağın, Rönesans'ın, XV ve XVI yüzyılların ressamaları kompozisyonlarına tema olarak çiçekleri ve fırtınaları seçtikleri zaman bile sesleri, gürültüleri ve kokuları, resimsel olarak dile getirmeyi akıllarının ucundan geçirmediler.*⁷⁶Söylenildiği üzere, o güne kadar sanata

⁷⁵ Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde, (Erişim Tarihi: 20. 01. 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/The_Street_Enters_the_House.

⁷⁶ Luigi Russolo, "Seslerin, Gürültülerin Ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto", (Çev. Selahattin Hilav), Enis Batur(Der.), *Modernizmin Serüveni* içinde, (ss. 97-100), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 97.

girmeyen etkilerle Fütüristler büyük bir geleneği yıkıp özgürlüğü, ritmi ve gürültüyü sanata eklemişlerdir. Sanatta açılan bu yeni yolla dünyanın sanatında duyarlılığı Modernizme taşımışlardır. “1909’da Fütüristler daha geniş bir çerçeveye seslenebilmek için Paris’te yayınladıkları birinci manifestoda, çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yeniliklere, teknik ve bilim alanında çığır açan bulgulara ‘evet’ diyorlardı. Bu manifestoda modern makine dünyası, evrensel bir dinamizm olarak tanımlanıyor, etkinlik devinim ve hız dünyanın amblemleri olarak gösteriliyordu. Bunlar doğadaki ölçülerin sınırlarını aşmış dev boyutlar kazanmıştır. Manifestoda natüralist sanatın olanaklarıyla dünyanın yaşantılarını sanata eş zamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim dilinin uygulanması isteniyordu.”⁷⁷

Sanat akımlarının yolları ne kadar birbirinden ayrılırsa ayrılısın sanatçılar dönemin değişiminin bilincindeydiler ve yeni sanat akımlarına açtılar. Yeniden başlama çoksusu ile sanat eserlerini verdiler. Kübist ve Fütürist akımları birleştiren M. Duchamp, F. Picabia, F. Leger, W. Lewis, D. Bomberg ve U. Baccioni temsilcileri arasında sayılabilir.

2.1.4. Konstrüktivizm

1920’li yıllarda ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Konstrüktivizm ’in asıl doğduğu yer Rusyadır. Ama XX. yüzyılın ilk yirmi yılında ‘De Stijl’ adlı derginin Hollanda da yayınlanmasıyla ortaya çıktığı söylenebilir. *Sanatın üstlendiği toplumsal işlevi gerçekleştirebilmek için, Hollanda’da mimar, ressam, yontucu, bir grup sanatçı Theo van Doesburg’un etrafında toplanarak ‘De Stijl’ dergisini çıkarmaya başlamışlardır. Derginin amacı, ilk sayıda belirtildiği gibi, sanatçıların yeni sanat üzerindeki düşüncelerinin açıklanmasını sağlamak ve bu yoldan yeni sanatı halka tanıtmaktı. De Stijlciler, halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceğine inanıyorlardı... Geleneksel sanat seyirlik bir sanattı, yeri müzeydi. Yeni sanattan yaşama girmesi ve insanın çevresini oluşturması bekleniyordu. De Stijlcilerin yapıtları bu tarihe kadar soyut sanat diye tanımlanmıştı. Doesburg bunlara somut denilmesinden yanadır. Çünkü sanatçının düşünme ve oluşturma gücü bu yapıtlarda biçim alıyor, somutlaşıyordu...*⁷⁸

⁷⁷ İpşiroğlu, s. 33.

⁷⁸ İpşiroğlu, s.69.

Bu dergide ressamalar, şairler, heykeltıraşlar ve mimarlar konstrüktivist ideallerini yazdılar. 1919 yılında Almanya’da kurulan ‘Bauhaus’ okulunun amacı da aynıdır. Aynı zamanda Soyut sanat ilkeleriyle kurulan bir okuldur. Almanya’da W.Gropius tarafından açıldı. Eğitim ve öğretim görüşleriyle diğer sanat okullarından farklıydı. Öğretim mimarlık, resim ve yontu üzerine toplanmıştır. Diğer bir deyişle yapımcılıktır. *“Resim, Heykel ve Mimarlık alanlarında egemen olmuş sosyalist gerçeklik resmi olarak benimsenince ortadan kalkmış, yandaşlarının bir bölümü Batı’ya göçmüştür. Genelde, çağdaş malzemeleri kullanan ve geometrik kompozisyon anlayışını benimseyen bir tutumdur. Sovyet devrimi ile beliren konstrüktivizm geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içerisinde olmuştur.”*⁷⁹ Konstrüktivizm süsü oldukça geriye itmiş, yalın ve pratik olarak, sanat eseri sunmuştur. Sanatçılar Yeni Dünyayı yeniden inşa etme çalışmaları içerisine girmişlerdir. *“1921’in eylülünde resim sanatının öldüğünü açıklayan Rodchenko, görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotomontaja, daha sonra da fotoğrafçılığa döndü.”*⁸⁰

Konstrüktivizm, aslında *“soyut sanatın içinde XX. yüzyıl başlarında beliren bir akımdır. Her türlü figüratif yapıdan uzak, geometrik ve soyut biçimlerle uyumlu yapılar yaratmaya çalışmıştır.”*⁸¹

Bu akım resim tasvirini en keskin biçimde reddetmiştir. Ama resim sanatsal ve estetiksel kurallarına uygundu. Sanatçılar siyasi bir yön taşımalarından dolayı toplumla ilgili her alana müdahale etmişlerdir. *“... Konstrüktivizm daha çok yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış sayıldı. Bunun en belirgin nedeni ise mührünü vurduğu mimari ve edebi kulvarlarda apayrı sonuçlar ve yöntemler doğurmasında aranabilir. Endüstriden soyutlanamayacak mimari ile kitlelere yol verme misyonuna bile endüstriyel bir boyutu, yapısı gereği içleştiremeyen edebiyat bu noktada buluşturulamazdı. Konstrüktivizm’in çağın önde gelen akımlarından biri haline gelememesi birazda bunlardandır.”*⁸²

Konstrüktivizm’in başlıca temsilcileri ise şöyledir: Tantin, Malevich, N.Gabo, A. Pevsener, L.Moholy-Nagy’dır.

⁷⁹ Sözen, s. 136.

⁸⁰ Norbert Lyoton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2004, s. 138.

⁸¹ Krausse, s. 122.

⁸² Enis Batur, “Yeni Dünya’yı İnşa Etme Tasarısı, Konstrüktivizm” Enis Batur (Der.) *Modernizmin Serüveni* İçinde, (ss.194-195), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.195.

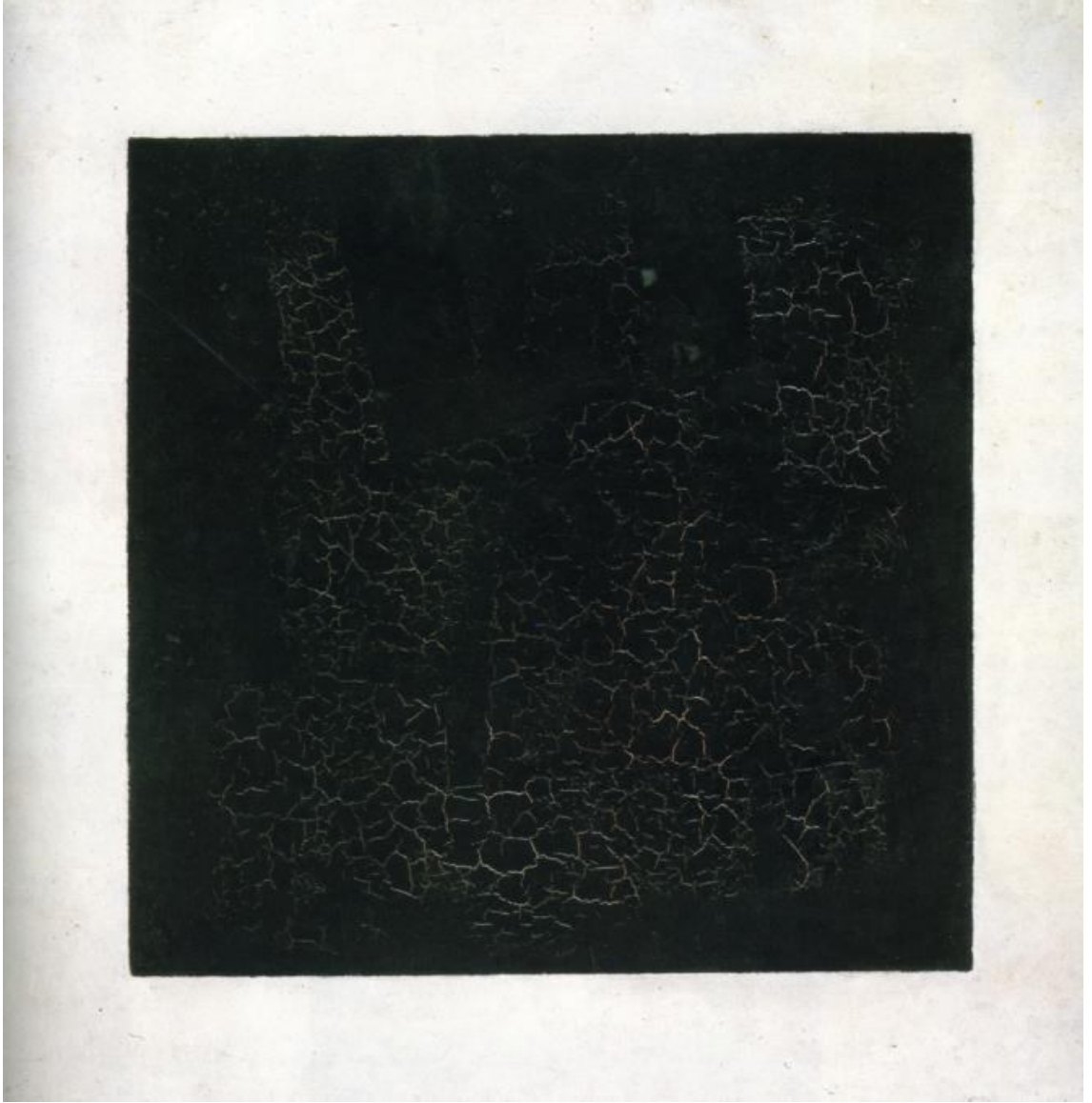
2.1.5. Süprematizm

Rus Konstrüktivizmi'nin temsilcileri tarafından kurulan bir akımdır. Akım konstrüktivizm'in gerçekliğine önem vermiştir. “...1913'de Rusya'da K.Malevich tarafından başlatılan bir soyut sanat hareketidir... Resmin temelinde geometrik biçimler kullanmışlardır”⁸³ Süprematist sanatçılar sanat eserlerini direk kullandıkları malzemeyle sundular. Yani malzemenin ne olduğu, değil nasıl kullanıldığı önemliydi. Onları yeni tasarımlarla sunmak önemliydi.

Akımın temsilcileri arasında K.Malevich, El Lissitsky, L.Moholy, A.Rodchenko gelir. Süprematist sanatçı Malevich çalışmalarında kozmik mekânı evrenselleştirmiştir. Arınmış gerçeği yansıtmıştır. “Soyut resmin ikonası haline gelen ‘ Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare’ (Resim 2.2.) çalışması için şöyle diyordu: ‘hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışı vurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim’ siyah kare onun için saf duygunun ifadesidir; çünkü nesnelerin dünyasına hiçbir göndermede bulunmaz. Malevich sanatını, duyguyu tamamen nesnenin üzerine koyduğu için ‘süprematizm’ olarak adlandırmıştır.”⁸⁴

⁸³ Sözen, s. 223.

⁸⁴ Krausse, s. 98.



Resim 2.3. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.6 x 79.5 cm, The Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.

2.1.7. Dadaizm

Rastgele hiçbir anlamı olmayan, bir direniş bir eleştiri olarak kabul edilen edebiyat ve sanat akımıdır. *“Birinci dünya savaşının dehşetinden kaçıp kurtulmak üzere, sanatta akıl dışılığı, rastlantıyı, sezgi ve alaycılığı ön plana çıkaran sanat*

akımıdır. Temelde yıkıcı bir sanat ve düşünce akımı olan Dadaizm, bu terimi salt anlamsız bir sözcük olduğu gerekçesiyle benimsemiştir."⁸⁵

Birinci dünya savaşında, savaşa karşı olan sanatçılar savaşa tepki olarak bu akımı gerçekleştirmişlerdir. Estetik ve estetik olmayan her şey saçmadır. Akımın başlangıcında hiç resim çalışması verilmemiş, sözlü ve eylemci çalışmalar yapılarak her şey protesto edilmiştir.

Yoksulluk ve ezilmişliği konu olarak ele alındığı, düşüncesele bildirilerin sunulduğu çalışmaları vardır. Sanatın yok olduğuna inanıyorlardı. Dadaizm anlamsızlığın anlamı olarak yorumlanabilir. Neredeyse anti sanat eylemleri yapmışlardır. *"Dadaistlerin anti-sanatla burjuva sanat kavramına karşı çıktıkları isyan bayrağı, yalnızca Dadaist eserler 'sanat' olarak kabul edilirse bir anlama kavuşuyordu."*⁸⁶ Sanatı daha doğrusu kendisinden farklı ekolleri yok sayan Dadaizm sanatın özünde bulunan plüraliteyi de yok saymış bulunmaktadır. Çünkü özü itibari ile nesneye farklı farklı pencerelerden bakılmasından yanadır. Binlerce gözün aynı nesneyi ifade etmesinden sanat etkilenmez. Onun hakikat anlayışı tam da bu noktada plüral (çoğul) bir anlayıştır.

Yine Dadaistler sanatlarında öncülük etmiş sanatçılardan oluşmuştur. Sanatlarının kurallarını alaycı bir şekilde dile getirmişlerdir. Böylece sanata karşı eylem oluşturmuşlardır. *"Dada görüşlerini öncelikle 'sözcük'lerle ifade ediyor ve bunu... Dergiler aracılığı ile dile getiriyordu. Çeşitli yerlerde düzenlenen dada gösterileri, ancak belli çevrelerle ilişki kurabileceği için fazla etkili olmuyordu. Bu gösteriler aynı zamanda, daha sonra dünyanın başka yerlerine basılı olarak yayınlanacak malzemenin denemesi niteliğindedir. Dada'nın sanat yapıtlarına, hemde önemli sanat yapıtlarına kaynaklık etmesi bu yapıcı güdünün varlığının kanıtıdır."*⁸⁷

Dada da geleneksel resim ve heykelin yerine yepyeni bir tarz olan kolaj ve Ready Made'i getirmişlerdir. Kolaj maddenin direk kendisinin sanat yapıtlarına girmesidir. Ready Made, önceden var olan nesnenin (hazır nesnenin) sonradan sanatçı tarafından müdahale edilerek biçim değiştirerek yeni anlam veya şekil verilmesidir. *"Picabia,*

⁸⁵ Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, s. 424.

⁸⁶ Krause, s. 100.

⁸⁷ Lyoton, s. 126.

M.Duchamp ve heykeltçi H.Arp Dada akımının en büyük bir güçle temsil eden sanatçılardır."⁸⁸

2.1.8. Sürrealizm

Diğer adı da Gerçeküstüçülük olan Sürrealizm, 1920'li yıllarda ki Dada akımının değişik bir biçimi olarak da yorumlanabilir. *"iki dünya savaşı arasında olan ve normal bilince sunulmuş sıradan nesnelere yapay dünyasının gerisinde varolduğunu savunarak, bu gerçek dünyaya ulaşmaya çalışan sanat akımıdır. Genellikle bilinç dışı otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlerle bağını koparan mantıksal, ahlâki ve toplumsal her türlü kalıplaşma ve düzene karşı çıkan, rüyanın, içgüdünün, arzusunun ve başkaldırının üstün bir güç olduğunu savunarak geleneksel değerleri yıkmaya ya da aşmaya çalışan sanat hareketidir.*"⁸⁹

Tanımda da verildiği gibi akımdaki başkaldırı, ahlâka, klasik mantığa ve iyi-kötü ilişkisine yapılmıştır. Akımın en büyük özelliği bilinçaltındaki olayları ortaya çıkarmasıdır. *"... Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Bilinçaltı-öğretisine ve psikanaliz incelemelerine yabancı olmayan biri, bu motifleri sürekli bir gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyaları olarak yorumlayacaktır..."*⁹⁰ Sanatta cinsellik kavramını ortaya çıkarmışlardır. Zaman zaman paranoya durumlarını bile oluşturan çıkarımlarda bulunmuşlardır. *"...Paranoya, her zaman 'açıklamaya ilişkin' olmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda, bilinen tek ve hakiki 'gerçek anlamındaki açıklamayı' oluşturur, yani yorumsal açıklamada sınır tanımaz."*⁹¹

Sürrealizm, resimde, göz natüralizminin kaidelerini bozmadan hatta bu kaidelere romantiklerden daha fazla uyararak, bir insan içi âleme gidiş oluşturdu. Görülen dünyaya çevrili resim, hayalci, hikâyeci, ifadeci olduğu zaman bile nihayet

⁸⁸ Müller, *Modern Sanat*, ss. 70-71.

⁸⁹ Cevizci, s. 762.

⁹⁰ İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, s. 22.

⁹¹ Salvador Dali, "Millet'in Angelus'ü Üstüne Dali'nin Düşünceleri", (Çev. Sema Rifat), Enis Batur (Der.), *Modernizmin Serüveni İçinde*, (ss.343-344), YKY, İstanbul 1997, s. 343.

*herkesin kabul edebileceği, akla ve mantığa uygun gelebilecek sahnelerde gösteriyordu.*⁹²

Sürrealizm açısından bakıldığında dünya ve nesnelere asla gerçek değildir. Onların yerine üzerinde yaşanan dünyadan mutsuz olduğumuzu gösteren yepyeni kurmaca bir dünya söz konusudur. Kurulan bu Yeni Dünyanın nesnelere reel dünya da bir karşılık bulmuyordu. Fakat kurulan düş mekânlar sayesinde insanlar realitenin sıkıcı kollarından alınıp, hayal âleminin yumuşak kollarına bırakılmaktaydı. Aslında bu durumun böyle olmasının nedeni ise iki dünya savaşı arasında insanlığın, yaşamış olduğu ağır ekonomik buhranlardır. İnsanlar buhranlardan kaçmak için kendilerini yeni hayal limanları arıyorlardı. Bu hayal limanlarında nesnelere gerçek dünyada asla var olmayacak düşsel bir ortamda, kompozisyonda ortaya konulur. İlgi noktalarının arasında ilkel sanatta bulunmaktaydı. Sürrealist sanatçılar eserlerinde estetik kaygı güdememişlerdir. *“Sürrealizm, rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırının salt bir güç ihtiva ettiğini ilan ediyordu. Mantıki, ahlâki ve sosyal düzendeki bütün şekillere karşı isyan ediyordu.”*⁹³

Sürrealizm’in başlıca temsilcileri; Jean Miro, Paul Klee, Rene Mağritte, Salvadore Dali, Masson, P.Delvaux’ı sayabiliriz.

2.1.8. Fovizm

Fovizm için de Sanatta modernizme yol açan bir akım tanımlaması yapılabilir. Fovizm akımı; *“Paris’in 1905’te karışık salt renklerle, göz alan renklerden oluşan Sonbahar Sergisinde ortaya çıkan bu grup, eleştirmenin onları tanımlamada kullandığı Les Fauves (Vahşiler) akımının ismi olarak yerleşti. Doğalcılıkla arasında bazı benzerlikler olduğunu ileri sürenler olsa da aslında Fovist resim; yüceltilmiş duyguların ve renklerin eğlenceli ve fantastik dünyasını oluşturan bu ‘vahşilik’ en çok güçlü renklerde, dinamik fırça vuruşlarında ve yapıtların derin dışavurumcu niteliklerinde yansır. Resim sade ve temiz boyanmalıdır. Derinlik, ışık, gölge ve belirli kenar çizgileri bırakılmıştır. Fovizmde hafiflik ve sevinç gözlenir. Akımın sanatçıları boya tüpüne, tüpten doğrudan sıkarak resim yapmışlardır.”*⁹⁴ Renk ve üslup konusunda bu kadar özgür olan Fovistler, beraberinde unutulmaya yüz tutmuş

⁹² Mazhar İpşiroğlu, S. Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1972, s. 178.

⁹³ Müller, s. 71.

⁹⁴ *Fovizm*, (Erişim tarihi: 16. 06. 2010), <http://www.fotoritim.com/yazi/sanat-akimlari--fovizm>.

yöntemleri de tekrar kullanım sahasına sokmuşlardır. “... *Resimde Simgencilik ve Art Nouveau'nun (yeni sanat) hayalci, dekoratif yaklaşımları yüzünden unutulmuş olan serbest çalışma tarzını yeniden canlandırdılar ve böylelikle sanatta modernizm'in yolunu açtılar.*”⁹⁵

Fovizmde iki temel ilke vardır. Renklerin canlılığı (çiğrenkçiliği), ve bu renklerin yan yana konulmasıdır. “*Artık tabiatı görüldüğü gibi gösterme gayretinin yüz yıllarca kullanıldığı, inceltildiği akademi ustalarından el ve göz hücrelerinden iyice uzaklaşmış bulunuyoruz. Hatta bazen bir çeşit kastî acemilik, çizmeye yeniden başlamanın verdiği bir safi yâre coşkunun karşısında kalıyorlardı.*”⁹⁶ Fovistlerin yaptığı aslında; “*Van Gogh'un ya da Gauguin'in basite indirgediği resimden daha başka bir şeydir; artık resim daha üç boyutlu değildir. Renk zenginliği ise birkaç saf renk ile sınırlıdır.*”⁹⁷ Fovist resimde renklerin görevi, anlam ve duygunun anlatılmasıdır. Bu yöntemle ressam kendisinden önceki ressamı bağlayan kurallar bütününden kendisini kurtarıp eserlerini daha özgür bir ortamda meydana getirme kararlığını gösterecektir.

Fovistlerde derinlik yavaş yavaş ortadan kalmıştır. Neşeli ve yalın bir anlatım tarzı oluşmuştur. Zaman zaman resimde deformasyona gidilmiştir. Onların resimlerinde ele aldıkları konular; “*cansız doğa ve manzara gibi alışıla gelen türlerin dışına çıkmaz. Fovların getirdikleri yenilik sanata renkli bir çeşni katmaktan öteye gitmez. Kullandıkları renkler, çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanıyordu...*”⁹⁸ Fovistler, doğayı ele alıp işlerken, karşılına yaşayan canlı doğadan ziyade ölü doğayı almaktadırlar. “*...Fovların getirdiği yenilik, sanata renkli bir nakış çeşnisi katmadan öteye gitmez. Kullandıkları renkler, çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanıyordu zamanında...*”⁹⁹ Fovistlerin sanatı, başlangıçtaki coşkunun geçmesinden sonra, bir renk ve motif oyununa dönüşmeye başlar. Onların sanatını bir bezeme, süsleme sanatı olarak niteleyenlerde bulunmaktadır. Ama Fovistler için söylenebilecek belki de en önemli şey onların içgüdüleri ile resim yapıyor olmalarıdır.

⁹⁵ Krausse, s. 84.

⁹⁶ İpşiroğlu, -Eyüboğlu, ss. 167-168.

⁹⁷ *Fovizm*, (Erişim tarihi: 16. 06. 2010), <http://www.fotoritim.com/yazi/sanat-akimlari--fovizm>.

⁹⁸ *Fovizm*, (Erişim tarihi: 16. 06. 2010), <http://www.fotoritim.com/yazi/sanat-akimlari--fovizm>.

⁹⁹ İpşiroğlu, s.25.

Fovistler için izlenimciliğin bir devamıdırılar ifadesini kullananlarda olmuştur. “... İzlenimcilerde pastel ve yumuşak olan renk tonları, Fovistlerde parlaklaşmış, birincilerde küçük fırça darbelerine ağırlık veren teknik ise, geniş ve tek defada oluşmuş renk lekeleri oluşturma anlayışına dönüşmüştür.”¹⁰⁰

Fovizm’in başlıca temsilcileri ise; A.Derain, Maurice De Vlaminck, Raoul Dufy, Kees Van Dongen, H.Matisse’dir.

2.2. AVANGARDİZM

20.yüzyıl sürekli gelişmekle birlikte beraberinde bir değişimi de getirmiştir. Bu çağa kısaca değişim ve dönüşüm çağı, niteleme çağıdır diyebiliriz. Doğa taklitçiliğinden uzaklaşıp, hızla değişen teknoloji, Yeni Dünyalara ait sömürgecilik düşünceleri, Freud’un bilinçaltını keşfi, Planck’ın kuantum teorisi, Einstein’ın izafiyet teorisi sanatı çok etkileyerek değiştirmiştir. Bu dönem içerisinde ‘sürekli değişim’ diyen Modern sanatçılar geleceğin sanatını yapmaya başlamışlardır. Bu dönemde ‘Avangardizm’, “günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneysel sanatçıları ve onların yapıtlarına”¹⁰¹ verilen isme karşılık gelmektedir.

Avangart terimi yirminci yüzyılın başlarından itibaren, mecazi olarak sanat teorisi ve politika felsefesinde, seçkinlerin politik veya kültürel önderliğine işaret eden Fransızca bir terimdir.

Önkabulleri arasında, ‘ileri’ bir azınlık tarafından, sözde içkin tarihsel sürece uygun olarak, başlatılmak veya yönlendirilmek durumunda olan sürekli bir kültürel ilerleme veya estetik ihtilalin söz konusu olduğu kabulünün; kültürel veya politik ilerlemeye beslenen sarsılmaz inancın; toplumun proleter kitleleriyle kültürden nasibini almamış küçük burjuvalarının bu ilerlemeden sağlayacakları çıkarlarla ilgili olarak tam bilgisizlik veya mutlak körlük içinde buldukları ve bu durumun da avant-garde’a onlara önderlik etme hakkı veya görevi verdiği ön kabulünün bulunduğu avant-garde düşüncesi, özellikle kültürel modernizmin çok önemli bir yönünü ifade eder. Avant-garde kendisini genellikle karanlık, anlaşılması zor ve mutlak anlamda yenilikçi tekniklerle ifade ederken, popüler kültüre ya da kitle kültürüne şiddetle karşı çıkar.”¹⁰²

¹⁰⁰ Sözen, s. 86.

¹⁰¹ Sözen, s. 31.

¹⁰² Cevizci, s. 174.

Avangardizm’de, sanat, artık seyircinin ya da okurun istediğini değil, sanatçının ortaya sunduğu eserlerle var olmaktadır. Sanat, toplumsal yönünü bir kenara bırakıp sanatçının özgürlük isteğine dönüşmektedir. Yani karşımızda tabiat değil de direkt sanatçının kendisi ve kendi düşüncelerinden oluşan eseri gelmektedir. Yinede geleneğine bağlı, sürekli değişen, en ileri aşamaya kadar çözünen sanat eseridir. Direk doğa taklitçiliği yoktur. Fakat onun paralelinde yenilikçi, devrimci, bir görüntü yaratıcılığı vardır. Yani sanat özerkleşerek kabuğunu kırmıştır. *“Avangart 1848 öncesinde, Romantizmin isyanı ile peydahlanır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve modernizmle ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleşir. Dolayısıyla, avangart ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayırım okunmaz, her ikisi de yer yer aynı ruhu, aynı bilinci paylaşırlar: her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler.”*¹⁰³

Bu girişe dayanarak avangard ile modernizm (yani modern sanat) aynı kulvardadır. Empresyonizmle başlayan ilk ışıklar yenilikçi grupları oluşturur. Daha sonraki aşamalar Modern Sanatı oluşturur. Modern sanatın gelişip şiddetlenmesi ise avangardizmi oluşturur. *“Modernite, din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyaseti eleştirisiyle başladı. Modernitenin ayırt edici niteliği, ortaya çıkışının özel işareti, eleştiridir. Modern çağı oluşturan her şey, araştırma, yaratı ve eylemin metodu olarak tasarlanan eleştirinin marifetiydi. Modern çağın temel fikirleri ve kavramları-ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi-eleştirden kaynaklanmıştı...”*¹⁰⁴

Hızla değişen dünya kaçınılmaz olarak buhranlara düşmekten de kendisini kurtaramamıştır. Her krizden çıkıştan dünyanın çehresi bir öncekinden değişik olarak çıktı. Aslında olan krizlerin hepsi kamusal alanda olmaktadır. *“Kamusal yaşamın krizi, aynı zamanda bilinçlerin bir krizidir. Ailenin ve eril üstünlüğün eleştirisi, cinsel ahlakın eleştirisi, okulun, kiliselerin, inançların ve değerlerin eleştirisidir. Tekniğin şaşılması başarılarına karşın, Batı’nın yönetici ulu fikri ve entelektüel miti olan ilerlemeden şüphe duyulmaya başlandı. Yüzyılın ilk yarısı boyunca baskın çıkan devlet tininin pasiflik ve kaba güç, radikal şüphecilik ve içgüdüsel bir iman, aşırı bir entelektüalizm ve yaşamın ululanması arasındaki kaba salınımlarla betimlenişi, sıklıkla ele alınması*

¹⁰³ Ali Artun, “Kuramdan Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, Peter Bürger, *Avangard Kuramı* İçinde, (Çev. Ali Artun), İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 14.

¹⁰⁴ Octavio Paz, “Şiir ve Modernite”, (Çev. Nilgün Tütal), *Modernite Versus Postmodernite*, Mehmet Küçük (Der.), Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 185.

gerekmeyen bir olgu haline dönüştü... Eski zihniyet kimyasal bir reaksiyona dönüşüp, buharlaşmış olsaydı, eski madde de tüm istikrarını kaybedip, enerjiye, zaman-uzama, durmadan dağılan ve kendisiyle birleşen gerçekliğe dönmüş olurdu. Eğer madde atomlara ve taneciklerin taneciklerine bölünmeseydi, bilinç hakkında ne söylenebilirdi? Bilinç, kişinin köşe taşı olmayı bıraktı ve büyük bir bozguna uğratıldı.”¹⁰⁵ Bozguna uğrayan bilinç yeniden bir zafer kazanmanın peşindedir. Çok geçmeden bu zafer ayak seslerini bilinç sanat sahasında göstermeye başlamıştır. Sanat artık eski bildik kalıplarından sıyrılıp yeni kalıplarla kendisini yeniden yaratmıştır. Bu yeni kalıplar aslında Avangardizm’in ayak sesleridir. Ortaya çıkan bu yeni tutumda artık gerçeklik kendilik ilkesini çoktan kaybetmişti. Gerçeklik atomlarına ayrılmış gibidir. Nesnelere artık bize göründüklerinden çok farklı şeylerdir. “...Gerçekliğin değişmesi; söylencelerin değişmesidir. Eskiden insan evrene hitabediyordu veya konuştuğuna inanıyordu; insan evrenin muhatabı olmamışsa da, onun yansıtıcısı olmuştu. 20.yüzyılda mitsel muhatap ve gizemli öğütleri yitip gitti. İnsan uçsuz bucaksız kentte tek başına kalmıştı ve yalnızlığı, kendisine benzeyen milyonlarca bireyin yalnızlığıydı...”¹⁰⁶ İnsanı yalnızlığın kollarına iten bu yitim onun her şeye yabancılaşması olgusunu da beraberinde getirdi. Yabancılaşan insan aynı zamanda dünyanın merkezine kendisini yerleştirmeye başlamıştı. Kendini düşünen insan diğer her şeyden, kendisini soyutlamaya başlamıştır.

Avangardist durum ya da tutum yeniliği bir temel kültür ve sanat ilkesi olarak kabul eder ve geleneksel duygu, düşünce ve fikir formlarına tümüyle karşı çıkar. Aslında bu karşı çıkış durumu, usturuplu bir karşı çıkışın ötesinde, içinde tümüyle baş kaldırmış barındıran bir süreçtir. Bu başkaldırıcı niteliği ile avangardist durum/tutum kültür yaşamında, plastik sanatlarda, müzikte ve edebiyatta yenilikçi hatta bir bakıma devrimci bir eylem olarak kendini gösterir. Avangard anlayış bir sanat stili ya da belli bir sanat stilinin adı değildir. Kısaca avangard anlayış yaşamın her alanında bir kültür felsefesi olarak karşımızda durmaktadır.”¹⁰⁷ Avangardizm’in asıl ilham perilerinden biriside ortaya çıktığı dönemlerde esen devrim rüzgârlarıdır. Rusya da meydana gelen Marksist devrim bütün dünyada bir heyecan dalgası yaratmıştı. Benzer şekilde Avangardizm de devrim yapma hayalleri ile yanıp tutuşmaktaydı. Aslında yapılmak

¹⁰⁵ Paz, s. 191.

¹⁰⁶ Paz, s. 193.

¹⁰⁷ Orhan Cebraioğlu, “Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu”, *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 29, S. 1 2009, s. 130.

istenilende büyük ölçüde de başarılı olunmuştur. Çünkü sanat artık eskisi gibi değildi, geleneksel bağlarından tamamen kopmuş, çağının bütün özelliklerini taşımaktaydı.

Modern sanatta öne çıkan kavramlar; yeni-eski, dinsel-dünyevi, duygusal-akılsal, nesnel-öznel, dinsel-sanatsal, öncü-gerici, figüratif-soyut şeklinde sıralanabilir. Avangardizm de bu halkaların birisidir. *“Avangarizm de önemli olan, sanatçının doğayı eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre yorumlaması ve ayrıca bilinmeyi keşfe çıkmasıdır, risk almasıdır. Bu ise öncü ruha sahip olmakla mümkündür.”*¹⁰⁸ Avangard sanat tıpkı ait olduğu dönemin ruhuna uygun olarak dünyayı değiştirmek eskinin yerine yeniyi getirme telaşındaydı. Bunu yaparken de hata yapmaması imkânsız gibi bir şeydi. Geleneksel öğelerle yoğrulmuş olan sanatı kötü diye niteleyip bir kenar itmesi onun belki de en büyük hatasıydı. Onların resimlerinde kullandıkları malzemelerde gelenekselden farklılık göstermekteydi. *“Avangard sanatçıların üretimleri esnasında kullandıkları her türlü malzeme artık eserin sadece konstrüksiyonu değildir ve bu varoluş sanatçının yaratıcı söyleminin konusudur. Avangardist sanatçılar her alanda kendilerine dayatılan dünyaya karşı, alaycı ve pervazız bir karmaşa çıkarır. Bu karmaşa sonucunda sanatçılar yalnızca sıradan bir sistem karşıtlığı ya da kaos yaratma fikrinde değildir. Onlar içinde bulunduğumuz beklide içine hapsedildiğimiz dünyanın/hücrenin içinde aslında hiç de mutlu olmadığımızı ve bu cam fanusu kirmamızın zamanı geldiğini bağırarak söyler.”*¹⁰⁹

Avangardizm’in amacını kısaca şu şekilde toparlamamız mümkündür: *“Avangard’ın hedefi, bizzat gerçeğin sahip olduğundan daha fazla bir anlam taşımayan; estetik nitelikleri gün batımlarına ve kıyıya çarpıp patlayan dalgalara, dağlara ve ormanlara gerçek çiçeklere ve güzel bedenlere benzer bir ilave gerçeklik yaratmak sureti ile gerçeklik ile sanat arasındaki ayrımı göstermekti sanki. ...Sanat eseri bir anlama gelmek yerine olmalıydı...”*¹¹⁰ Avangardlar’ın bütün sorunu burjuva estetizminden kurtulmaktır denilebilir.

¹⁰⁸ Yılmaz, ss. 16-17.

¹⁰⁹ Cebraioğlu, s. 133.

¹¹⁰ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 99.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20.YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDEKİ SOYUT SANATLA UĞRAŞAN SANATÇILAR

3.1. P. PİCASSO

Sürekli verimli ve sürekli başkalaşım içerisinde olan P.Picasso döneminin sanatına yön veren öncü ressamlar arasındadır. Bir ressamın oğlu olup ilk çalışmalarını antik heykellere bakarak çizmiştir. Sanat hayatı içerisinde mavi tonlarını kullanarak yaptığı çalışmalarına “Mavi Dönem” adı verilir. Daha sonraları çalışmalarını yalınlaştırmış ve bu döneme de “Pembe Dönem” adı verilmiştir. Pembe dönemde yaptığı “*Avignonlu Genç Kızlar*” (Resim 3.1.) adlı yalın çalışması Kübizm akımının habercisi olmuştur.



Resim 3.1. P.Picasso, *Avignonlu Genç Kızlar*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243.9 cm × 233.7 cm, The Museum of Modern Arts, New York, NY, USA.

“XX. yüzyıldaki Rönesans dönemi boyunca resim sanatında meydana gelen gelişmeler ressamaları, konuları gerçekçi bir biçimde yansıtmaya yöneltmişti. İnsan anatomisinin incelenmesi ve perspektif uygulamaları resamlara, izleyicilerin resimlerini düz bir yüzeyden çok, gerçek dünyanın bir uzantısı görmelerine yol açarak ‘hileleri’ uygulama imkânı vermişti. Böyle bir izlemenin kuşkusuz bir göz yanılmasıdır. Bu resim geleneği 20.yüzyıla kadar sürmüştü. Ama bir tablo var ki bu geleneğin değişmesine diğerlerinden daha çok katkısı olmuştur. Bu tablonun adı ‘Avignonlu Genç Kızlar,’dır. Bu resim Rönesans geleneğini yıkıp, XX. yüzyıl resim sanatının yolunu açarak kübizm adlı akımın başlangıcını oluşturmuştur.”¹¹¹ Sayısızca eskizlerle yapılmış bir çalışmadır. İlkel bir resim anlayışıyla değişik bir etki ortaya koymuştur. Köşeli ve uyumsuz bir kompozisyon oluşturularak, gözün resim boyunca gezinmesine neden olur. Picasso bu çalışması ile yeni bir biçimi ortaya koymuştur.

*Avignonlu Genç Kızlar’da bütün elemanlar (figürler, çevredeki elemanlar, kumaşlar, alt taraftaki natüermort ve hatta her şeyi kuşatan hava) parçalara ayrılmış, bıçak gibi sivri ve rahatsız edici elemanlar haline dönüşmüşlerdir. Boşluk yoktur, bu resimde denen şey kristalize olmuş bir doluluğa dönüşmüştür.*¹¹² Yine bu çalışmada Picasso Afrika masklarından da etkilenmiştir. Kübizm’in öncülüğünü yapan P.Picasso bu çalışması ile baştan sona kararlı, aynı zamanda, sürekli değişen bir irade eseri ortaya koymuştur.

3.2. WASİLY KANDİNSKY

Kandinsky, 1866 yılında Moskova’da doğmuş,1944 yılında Paris’te ölmüştür. Moskova’da Hukuk ve iktisat okullarını bitirmiştir. Otuz yaşlarında kendisini resme verdi. 1909’da ‘Yeni Sanatçılar Topluluğu’nu kurmuştur. 1911’de bu topluluktan ayrılır. Konstrüktivist’lerin ve soyut kübistlerin üslubunun gelişmesini etkilemiştir. “XX. yüzyıl resim sanatının en önemli ve çığır açıcı şahsiyetlerinden biridir. İlk soyut resmi yapan ressam olmuştur. Yaratıcılığı süresinde somuttan soyuta gelişmiş, resminde somut motifin yerine dereceli olarak kompozisyonu geçirerek renge ve biçime yoğunlaşmıştır.”¹¹³

¹¹¹ David Spence, *Büyük Ressamlar Picasso*, (Çev. Semih Aydın), Alkim Yayınları, İstanbul 1998, s. 17.

¹¹² Yılmaz, ss. 41-42.

¹¹³ Krausse, s. 91.

Yeni sanatçılar topluluğunda ayrılan Kandinsky, akabinde Mavi Atlı grubunu kurdu. Mavi Atlı grubu esasında Yeni Sanatçılar Topluluğuna bir tepî olarak kurulmuştu. “*Mavi Atlı grubunun sanatçıları için duygu aktarımı, ressamla izleyici arasındaki bir zincir gibidir: önce “sanatçının ruhundaki duygu uyanışı” vardır. ressam yapıtında bu duyguları ifade etmeye çalışır. Resim izleyiciye ulaştınca bu kez onda belli duygular uyandırır, yani “izleyicinin ruhundaki kıpırdanış”ın sorumlusu olur. Bir resimde ne gördüğüne, baktığı resmin içinde hangi duyguları uyandırdığına herkes kendisi karar vermelidir...*”¹¹⁴ Estetik beğeni artık bireysel bir olay haline getirilmiştir.

Mavi Atlı ressamlarının resim sanatındaki genel ilkelerini ise şu şekilde ifade edebiliriz. Onlar için önemli olan duyguların tuvale dökülmesidir. Bir resim duyguları ne kadar iyi yansıtıyorsa o kadar başarılıdır. Ruh kanatlandırarak resimler yapmak arzusundadırlar. “*Kandinsky bu tür “ruhsal titreşim”lerin, gerçek ve somut dünyayla artık hiçbir ilgisi kalmamış olan ressamlar tarafından yaratılabileceğine inanıyordu*”¹¹⁵. O bu fikre ise Monet’in bir resmine baktığında ulaştığını söylemektedir.

XX. yüzyıla özgü ilk sanat eseri örneklerini Rusya’da W.Kandinsky vermiştir denilebilir. Bu yönü ile öncü ressamlar arasında yer alır. Duygu ve düşünceleri en yalın şekilde ifade eder. Kandinsky “ilk önce soyutluk (abstraction) ile uğraşmıştır. 1895 yılında Monet’in mevles’ünün varyasyonlarından birini görünce ‘ nesnenin tablonun kaçınılmaz bir unsuru olmadığına’ inandı ancak bu inancını on beş yıl sonra uygulayabildi. Özellikle rengi serbest ve anlatımcı kullanmalarından etkilendi. Fovizm etkisi Kandinsky’in teorik eserlerinde de hissedilir. Kandinsky ‘sanatta manevilik üzerine’ adlı kitabında soyutlamaya giden yolu gösterir ve onu, hemen hemen mistik sözlerle anlatır.

Kandinsky, sanatçının görevinin şekle hâkim olmadığını, bu şeklin, formun içeriğine uyum sağlamasına inanır. Eserleri serbest ve liriktir. O resim hakkındaki düşüncelerini “Boş Tuval ve Ötesi” isimli yazısında şu şekilde ifade etmektedir: “*Harikadır boş tuval – bazı resimlerden daha güzel.*” *En yalın öğeler, düz çizgi, düz ve dar yüzeyleri sert, direşken, acımasızca kendini savunan, görünürde ‘elbetliğı olan’ tıpkı önceden yaşanmış bir yazgı gibi, bundan başka bir şey değil. Sert ve yumuşak. Bunların birleşimleri-sınırsız olasılıklar. Her çizgi “Ben buradayım!” der. Direnir, konuşan yüzünü gösterir-“Kulak ver! Kulak ver gizime! Harikadır bir çizgi. Küçük bir*

¹¹⁴ Krause, s. 90.

¹¹⁵ Krause, s. 89.

*nokta. Birçok küçük nokta, şurada az, biraz daha küçük; orada az, biraz daha büyük. Tümü birbirinin içine geçmiş, ama devinim içindeler...*¹¹⁶

Kandinsky'nin bu ifadelerinden şunu anlamaktayız ki sanatçıda boşluğun, doluluğun, çizginin, noktanın, çemberin, rengin ayrı ayrı anlamlarının olduğunu görmekteyiz. O, "...bestelediği" (kompoze ettiği) soyut resimlerini, ilk planda ruhsal duyuların ifadesi olarak alıyor, onların entelektüel yaracılığın bir ürünü olmalarını ancak ikinci sırada kabul ediyordu.¹¹⁷ O çok sesli olmayı benimser. Resmin anlatabildiği resimsel öyküsünü yansıtmak ister eserlerinde. O aynı zamanda resimde şiirsel bir yön aramaktadır.



Resim 3.2. W.Kandinsky, Birçok Daire, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 140 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, USA.

Yukarıdaki çalışmasında görüleceği üzere Kandinsky renk çember, daire, çizgi, nokta, sertlik, yumuşaklık, boşluk doluluk gibi birçok kavramları anlatarak resimsel

¹¹⁶ Vassily Kandinsky, "Boş Tuval Ve Ötesi", (Çev. Mehmet Ergüven), *Defter Dergisi*, C. 14, 1990, s. 81.

¹¹⁷ Krausse, s. 91.

öyküsünü dile getirmiştir. Kısaca Kandinsky'nin sanatı daha önce açıkladığımız Fovizm'den ve halk sanatından türemiştir diyebiliriz. Çalışmalarında müzikten de çok etkilendiği görülmektedir.

Kandinsky, *“İlk soyut resmi 1910 yılında yaptığı bir sulu boyadır; gene de figüratif resme bağlı kaldığını görürüz. Bu eserinde rengi, betimlediği gerçeklikten kopararak yeni bir algılama biçimine yönelen resmin taşıyıcı ögesi olarak geliştirmiştir...”*¹¹⁸

Kandinsky'nin 1913 yılına kadar ortaya koyduğu çalışmalarında doğadan aşırı bir duygusal esinlenmenin, bir tür “doğaçlama”nın olduğunu görmekteyiz. Onun 1910 yılında yaptığı “Fabrika Bacalı Manzara” buna en güzel örnektir.

1913-1914 yılları arasındaki çalışmalarında nesnelere ilişkinin koptuğu görülür. Bu çalışmalar Geometrik Soyut Sanattan değişik olarak, sanatı bütünleyen bir soyut anlayıştır. *“Kandinsky sık sık, soyut resmin bir form meselesi değil, yeni bir öz, eski deyişimiyle, yeni bir muhteva meselesi olduğunu söylemiştir.”*¹¹⁹



Resim.3.3. W.Kandinsky, Fabrika Bacalı Manzara, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 44 x 54,5 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

¹¹⁸ Krause, s. 91.

¹¹⁹ Scheja, “Soyut Resmin Sanat ve Düşünce Bakımından Temelleri”, s. 56.

3.3. MARCEL DUCHAMP

1887 yılında Fransa da doğan Marcel Duchamp 1968 yılında ölmüştür. XX. yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika'nın en önemli sanatçılarından olmuştur. Onu XX. yüzyıl sanatı için değerli kılan sanata soktuğu Ready-Made anlayışıdır. *“1913'te daha sonraları Ready-Made olarak adlandırılan hazır nesnelere kullanarak “ikiyüzlü sanat uzmanlarına” dâhiyane bir oyun oynamıştı. Dükkânlarda satılan, bir şişe sepetini, bir bisiklet ön tekerleğini ve pisuarı, galeride “sanat eseri” olarak sergilemiş ve böylece yalnız sanat camiası tarafından tanınan bir mekânda sergilenen sanatın sanat sayıldığını göstermek istemişti. Yani bizim “sanat” algımız yalnız objenin kendisinden değil, sergilendiği mekândan da kaynaklanıyordu. Duchamp'ın bu ince düşünceli ve son derece etkili eylemi sanat ve sanat piyasası kavramlarının belki de bugüne kadar en etkileyici sorgulanma şeklidir.”*¹²⁰ Sanat dünyasına soktuğu hazır nesnelere sanat eseri oluşturma anlayışı ile o aslında Dadaizm'in içerisinde yer almıştır.

Çalışmalarında nesnelere kullanmıştır. Geleneksel sanat üretim tekniklerini alaya almıştır. En çarpıcı ve ikonolojik üretimi ise diğer sanatçılara en fazla ilham vermiş olan buluntu nesnelere dir. Onun eserlerinde bilinçli olarak bir kontrolü bırakma söz konusudur.

1913 yılında hazır nesneyi kullandığı sanat eserini sunmuştur. Bu çalışması “Bisiklet Tekerleği”dir. Eser sanatsal yeteneğin anti tezi olan bir yaratıcı süreçtir. Kendisini ve sanat eserinin, eserini ortaya koyar. Çünkü nesneyi sanat eseri olarak kullanmıştır. Her nesne sanat eseri olabilir. O sanatçı tarafından gösterildiği şekilde tasarlanmıştır. Bisiklet Tekerleği, isimli çalışması hakkında Duchamp şunları söylemektedir. *“1913 yılında bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.”*¹²¹

¹²⁰ Krause, s. 100.

¹²¹ Marcel Duchamp, “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, (Çev. Sema Rifat), Enis Batur (Der.), *Modernizmin Serüveni* içinde, (ss.322-323), YKY, İstanbul 1997, s.322.



Resim 3.4. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913, Hazır Nesne, apı 64,8cm olan Bisiklet Tekerleği, 60,2 cm ykseklilinde Tabure zerine monte, Orijinal eser kayıp.

Yine başka bir çalışması olan “eşme” isimli eserinde ise Duchamp bir porselen firmasının yaptığı pisuarı herkese açık olan bir sergiye göndermiştir. Bura da aslında objenin konumunun değiştirilmiş olduğunu görmekteyiz. “...bu objeye verilen yeni addan, eşme ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp’ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-objesi/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir objeyi el alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalılığı kullanacağı yerde, sadece bir obje seçiyordu. –hemde, duchamp’ın vurguladığı gibi rastgele bir biçimde seçiyordu. Bu obje yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir

*ürün oluyordu...*¹²² Sıradan bir objenin bu şekilde değerlendirilmesinin, sanatçı tarafından objeye kazandırılan tek şey bir anlam değişikliğinden başka bir şey olmuyordu. Bu şekildeki bir anlam değişikliği ile sanat izleyicisinin sanattan beklentileri de farklı olmaya başlayacaktır. “...her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtının sanat olup olmadığı ...”¹²³ Sanat izleyicisinin kendi kendine sormak zorunda bırakıldığı bir soru oluyordu.



Resim 3.5. M. Duchamp, Çeşme, 23.5 x 18 cm, yüksekliği 60 cm.

Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve analiz edilmesine – sanata ilişkin herhangi bir toplumsal yargıda bulunulmasına- karşı çıkar. “benim gibi sıradan bir bilim insanı, bir sanat eserinde zihnini sanatçının zihni ile aynı doğrultuda çalıştıracak titreşimleri arar”¹²⁴ diye Duchamp kedisini ifade etmektedir.

Duchamp, sanatında anlaşılabilir olarak yorumlanması, izleyiciye estetik yargılarda bulunma eğilimi, gelecek nesiller için mantığa bürünmüş açıklamalarda da verir. Bir

¹²² Lynton, s. 131.

¹²³ Lynton, s. 132.

¹²⁴ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006, s. 35.

yandan estetik olmak isterken, bir yandan da ondan kurtulmak ister. Hazır nesneyi sanatın içine sanatın içine ustaca sokarak sanata çok farklı bir bakış açısı getirmiştir.

3.4. PAUL KLEE

Alman kökenli İsviçreli olan ressam 1879 yılında Bern’de doğmuştur. 1940 yılında Locarno da hayatını kaybetmiştir. Kendisine özgü tarzı ile Dışavurumculuk, Kübizm, Gerçeküstücülük gibi pek çok akımlarda etkili olmuş öncü bir ressamdır. *“Paul Klee, sanatın bir araç değil, bir süreç olduğunu, sanatçının bunu ilk enerjiyle, bir tohumla katıldığını, sonrada bu tohumun büyümesi ve tam olgunluğa gelmesi için onu bakıp büyütmesi gerektiğini önemle belirtmiştir...”*¹²⁵

Klee Bauhaus’ta öğretmenlik yapmıştır. Eğitimliği sırasında öğrencileriyle, çizgilerin, renklerin, biçim şekillerinin, perspektifin, simgelerin ve benzeri kavramların resimsel değerleri üzerine uzun uzun durmuştur. Ayrıca bu kavramları hissederek kendi çalışmalarına da aktarmıştır. *“Paul Klee’nin kuramsal yapıtı, bir yandan yaşadığı sırada yayımlanan yapıtları, öte yandan, bunların ardından ünlü Bauhaus’ta not ve taslakları olmak üzere iki bölümden oluşur... Özellikle 1925’te yaratılan, ölümünden sonra yayımlanan özgün metinlerinde, çıkış yollarıyla oluş biçimlerinin ayrıntılı olarak anlatıldığı Eğitsel denemeler’i biçimlere ilişkin bir genel kurallar özetidir... Leonardo da Vinci’nin Defterleri Rönesans sanatı için nasıl bir önem taşıyorsa, Klee’nin kuramsal yapıtı da XX. Yüzyıl için aynı önemi taşımaktadır.”*¹²⁶

Kuramsal anlamda ve sanatsal anlamda evreni ve insanı da inceler. Amacı görüneni yeniden üretmek değil, sanatı görünür kılmaktır. Sanatında değişik anlatım yollarını kullanır. O sanatında, “ nesnelere dünyasını yok etme gereksinimi duymaz. O’nun dünyası zıt güçlerin savaşım alanı olan dünyadır. O’nun dünyası Herakleitos vari bir dünyadır. Sürekli bir oluş söz konusudur onun dünyasında ...insan onun bir parçası olarak evrensel dolaşımın içindedir ve bu oluşu sürdürür. ‘insan bitmemiştir’ diyor, gelişim içinde kalmalı, açık olmalı, yaşamında da yaratılışın ve yaratanın seçkin çocuğu olabilmelidir.”¹²⁷

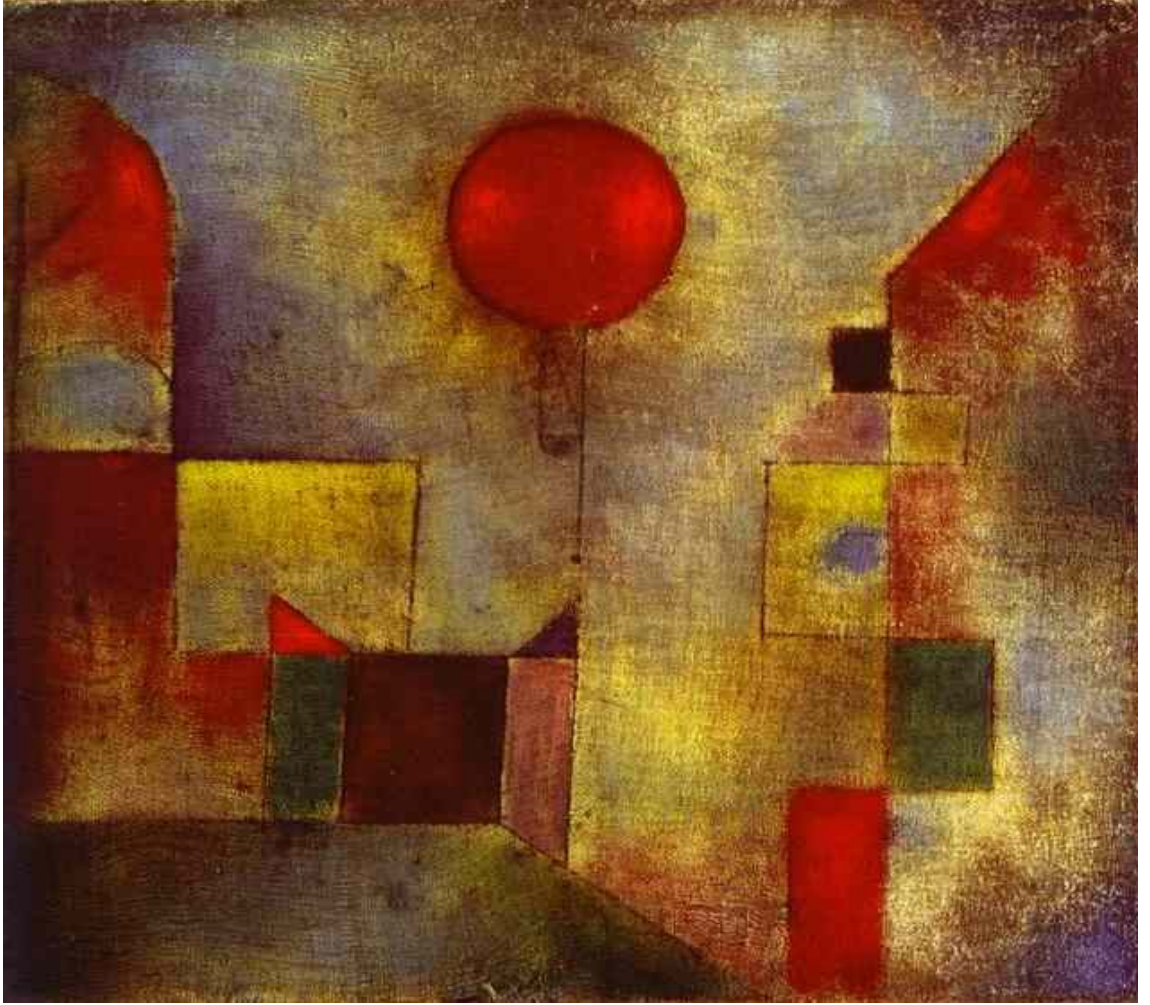
Klee, yapıtlarının soyut olduğunu söyler. Fakat soyut sözünü Mondrian gibi, doğadan soyutlama anlamında değil yapıtlarını doğadaki biçimlerden ayırmak için

¹²⁵ Lynton, s. 220.

¹²⁶ Pierre-Henri Gonthier, Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı* İçinde Önsöz, (Çev. Mehmet DüNDAR), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s. 10.

¹²⁷ İpşiroğlu, s. 60.

kullanır."¹²⁸ Sanatçının bu yapıtları ise, çizgisel, açıklık koyuluk, renk, denge ve düzenleriyle belirir. Nesnenin dış görünüşüne değil özüne iner. "Paul Klee bize resminin arkasında "bunlar tabiatın değil, benim renklerim ve çizgilerimdir" der."¹²⁹



Resim 3.6. Paul Klee Kırmızı Balon, 1922, Tebeşir ile Astarlanmış Tülbent Üzerine Yağlıboya, 31.8 x 31.1 cm, The Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, NY, USA.

¹²⁸ İpşiroğlu, s. 66.

¹²⁹ İpşiroğlu- Eyüboğlu, s. 182.

Resim (Resim 3.6.) de verilen çalışması 1920’li yıllarda yaptığı ilk soyut çalımları içerisindedir. Değişik tonda çok düzenli biçimde çalışılmıştır. Ortadaki kırmızı renkteki balon resmin genel havası içine oturtulmuştur.



Resim 3.7. Paul Klee, Balığın Çevresinde, Tempera And Oil, 46.3 X 64.1 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, NY, USA.

Resimde (Resim 3.7), verilen çalışması ise ana motifiyle basit gibi görünür. Fakat bu resimde ise geometrik biçimlemeler betimlemeler değişik bir şekilde bir araya getirilmiştir. Balığın etrafındaki değişik şekiller balığı çevrelese de birbirleriyle ilişkilidir. Değişik bir yöntem ile elemanlar bütünleştirilmiştir. Bu çalışmasında soyut alanda örnek verilebilir. Zihinsel olarak önceden tasarlanmış zeki bir sürecin ürünüdür.

“...Klee yapıtlarında, kendi iç dünyasını açıkladığı hemen hemen hiç görülmez. Bu yeni olduğu kadar eski, bireysel olduğu kadar da evrensel bir sanattır. Sonunda bile bir sonuca varmayan bir sanattır bu. Her yapıtında Klee, korkusuzca bir ilişki kurmaya çalışır; bu ilişkiden sağ salim çıkabilmek içinde kullandığı malzemeye-beze, biçimlere,

tutkala, renge, vb.-güvenir... Yaratıcı karar verme gibi önemli bir eylemi, tek tek yapıtlar üzerinde yoğunlaştırmak yerine, genel bir resim programına yönlendirilmiştir.”¹³⁰ Ressamların en değişkeni olarak bilinir. 1920’lerdeki yapıtlarının bazıları kolayca anlaşılabilir. Biçimlerin yorumundan çok, kökenleriyle ilgilenir. Klee nesnenin çekirdeğine kadar inerek analiz eder.

3.1.5. Piet Mondrian

Hollanda’da 1872’de doğdu. 1944’te Newyork’ta öldü. Yirmili yaşlarda Amsterdam’da resim öğrenimi yaptı. Büyük ölçüde kendisini resim alanında yetiştirdi. 1909’da “Theosophical Society” grubuna girmiştir. 1916-1917’de Vander Leck ile beraber De Stijl grubunu kurmuştur. Bu grubun değişim için kavramsal çalışmaları vardır. Bu dergide, “*hayatla sanat arasında bir sentezin hayalini kuran tüm ressamlar, şairler, heykeltıraşlar ve mimarlar yazmaktaydı... De Stijl grubunun ressamları da sanatsal yaratıcılıklarında her türlü kapristen kaçınmaya çalışmışlardır. Kompozisyon yalnız sanatsal ve estetik kurallara uygun olmalıydı. Her türlü anlatıcılıktan ya da nesnellikten kaçınmak anlamına geliyordu bu. Kareler, pergelle çizilmiş çemberler, karşılıklı kesişen çizgiler, dik açılar ve düz bir renk yüzeyi...*”¹³¹ Bütün herkes için soğuk bir anlam ifade eden bu çizgiler, Mondrian için uyumun, dengenin ve huzurun işaretidir. Onun yaptığı geometrik biçimleri sayısız varyasyonlar halinde eserine yansıtmaktır. Mondrian için şunu pek ala söyleyebiliriz: “*bütün eserleri birbirine benzesede her resmine kendi ritmini ve özgün karakterini vermeyi*”¹³² başarmıştır.

1925’te bu grubu terk etti kübizmin ilgili birçok kuram yazmıştır. Bu dönemden önce doğadaki bir ressam olarak çalışmıştır. Resimsel çalışmalarında yatay ve dikey unsurları vurgulamıştır. Böylece iki boyutlu yapılanmayı oluşturmuştur. Mondrian’ın çalışmaları duvarda sergilenirken düz olarak tutturulur. Bunun sebebi resimdeki uzay ile duvardaki uzayın özdeş olmasıdır. Çalışmalarında geometrik yapılandırmalarla simgeciliğe de ilgi duyduğu görülebilir. Anlamın önceliği üzerinde durur.

Piet Mondrian’ın, “... *Yürekten inandığı gibi-sanat- insanı uyumlu bir hayata sevk edebilecek ve daha iyi bir toplumun yolunu hazırlayacaktı. Sadece sanatsal unsurların uyumlu birliktelik içindeki saf görünümü hayat trajedisini biraz olsun hafifletebilir... O zaman artık heykele ve resme ihtiyacımız kalmayacak. Çünkü artık*

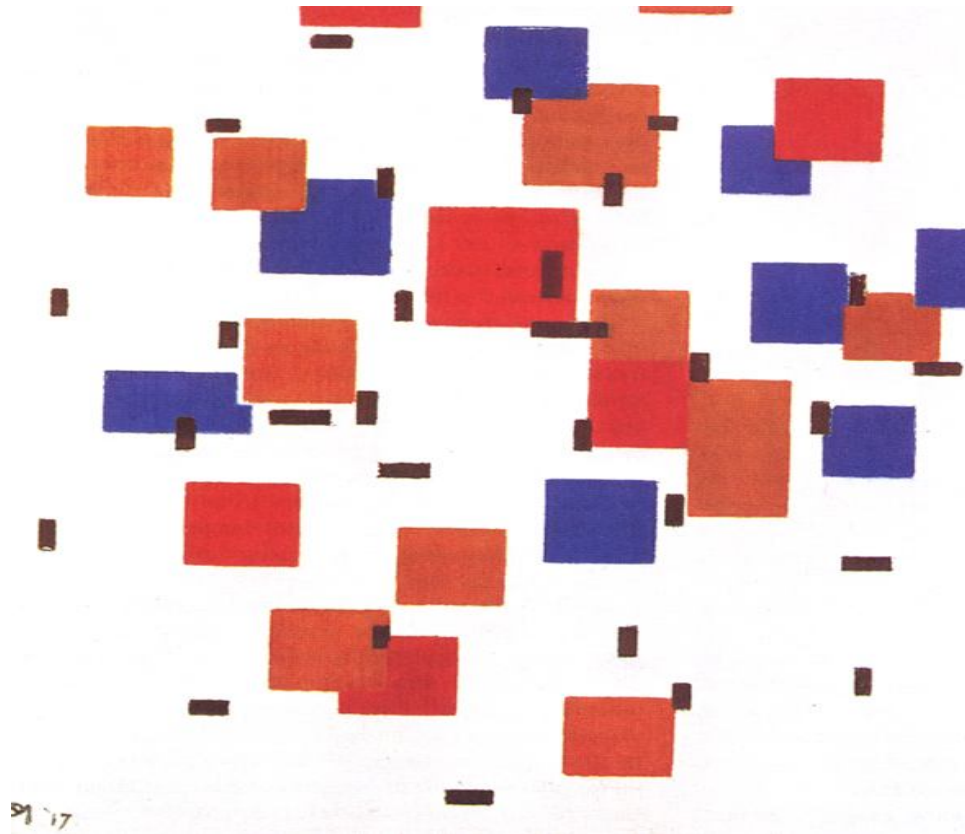
¹³⁰ Lynton, s. 224.

¹³¹ Krausse, ss. 97-98.

¹³² Krause, s. 98.

gerçeklik olmuş bir sanatın içinde yaşıyor olacağız. Hayatın kendisi denge ve uyum kazandıkça sanat kendisini yeniden hayatın dışında çekebilecektir."¹³³ Mondrian ve arkadaşlarının aslında amacı toplumsal bir dönüşümü sanat vasıtasıyla başarmaya çalışmaktır. Sanattaki uyum sayesinde toplumda var olan kargaşa ve kaosun bir dinginliğe ulaşabileceğini düşünüyorlardı.

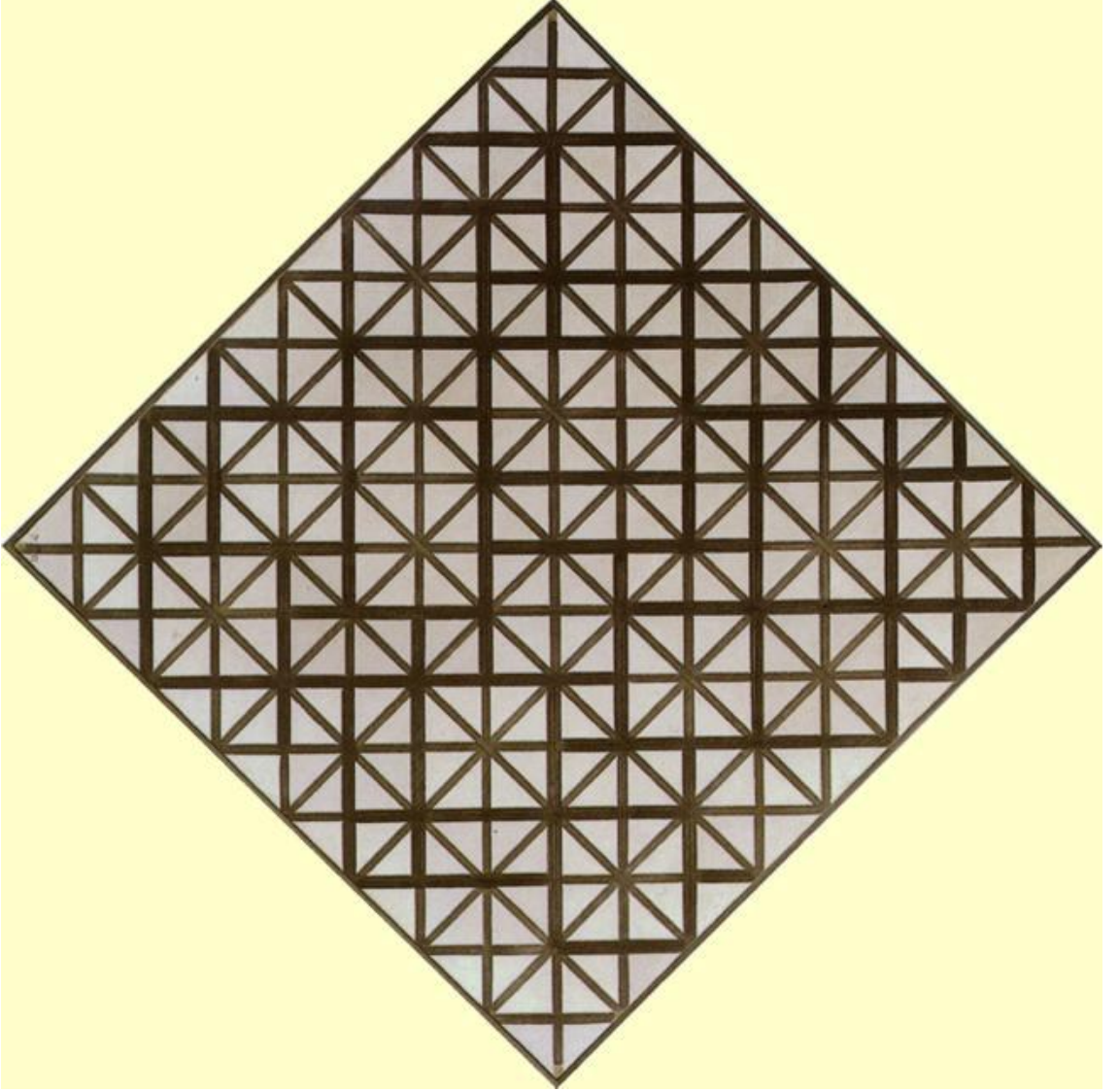
*Mondrian 1912-1914 yılları arasında Paris'te çalışmıştı. Orada yaptığı ağaç ve bina resimleri, onun soyutlama sürecini daha da ileri götürür. "Oval Biçimde Renkli Düzlemler"(1914) adlı tablosu karakalemle yaptığı bir takım bina eskizlerinin giderek tuval üzerine yağlıboya çalışmalara dönüşmesinin bir sonucudur. Bu çalışmalar sonunda, bu resimde görüldüğü gibi renk ve çizgi düzenlemesi olup çıkmıştır. Mondrian, gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, sanatçının heyecanını, resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır..."*¹³⁴



Resim 3.8. Piet Mondrian Renk Kompozisyonu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 44 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, the Netherlands.

¹³³ Krausse, s. 96

¹³⁴ Lynton, s. 75.



Resim 3.9. Piet Mondrian, Gri Çizgili Mücevher, Tuval Üzerine Yağlıboya, Diagonal 121cm, Gemeentemuseum, the Hague, Netherlands.

Mondrian'ın bu çalışmalarında (Resim 3. 8. ve Resim 3.9.), ise görsel konulardan esinlenmiş çalışmalardır. Renkli dikdörtgenlerle siyah çizgilerin bir arada olması, derinliksiz, yüzeysel bir uzay izlenimi oluşturmaktadır. Kullandığı öğelerin üst üste gelmesi, ayrı ayrı olması, hafiflik ve devinim duygusu uyandırır. Gri çizgilerden oluşan diğer çalışması ise düzenli bir kafes oluşturmuştur. Bu çizgilerden bazıları ince, bazıları ise kalınlaşarak belirginleşir. Büyük bir kafesi görüyormuşsunuz izlenimi verir. Çalışmanın düzenliliği ve dengesi, görsel etkisini sağlar. Kalın çizgilerle düzensizlik ise

ilk bakıştaki olan dengeyi bozarak dinamizmi oluşturur. Buradaki olaysa uzayda bir derinlik değil, düzlem uzantısı yanlamasına bir algıdır.

3.6. KASİMİR MALEVİCH

Kasimir Malevich, 1878 yılında Kiew’de doğup, 1935 yılında Leningrad’ta ölmüştür. Moskova’da resim, heykel ve mimari okullarında eğitim aldı. Çalışmalarına direk doğalcı anlatım koymadı ama çalışmalarının belli bir döneminde kolaj tekniğinden de yararlandı. Hayatının belli bir döneminde süprematizm akımına yöneldi. Bu dönemse bir opera için hazırladığı fon perdelerinde siyah ve beyaz kübist özellik taşıyordu. *“soyut sanatın en etkili öncüleri olan Malevich, doğrudan doğruya dinsel olmamakla birlikte, teknolojik dünyayı yadırgadığını belirten görüntüler sunar.”*¹³⁵

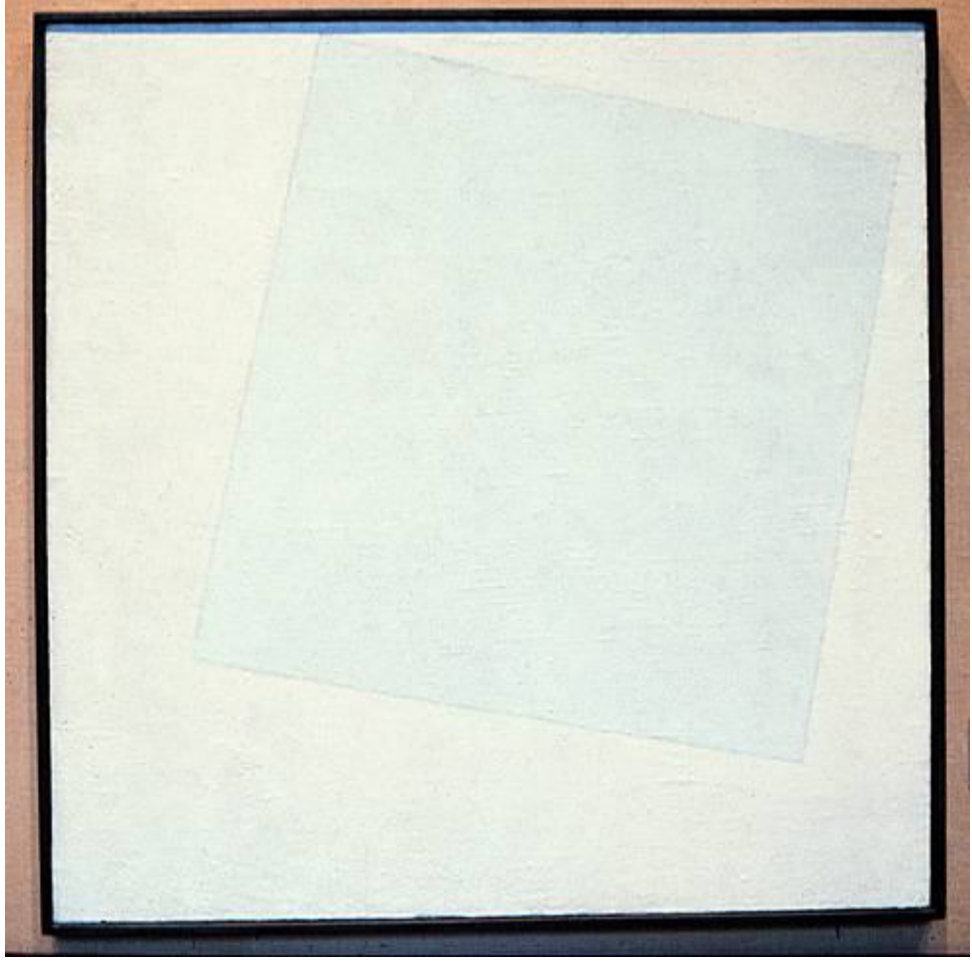
Yukarıda da söylenildiği üzere yadırgadığı nesnedir. Düşündüğü nesnesiz bir dünyadır. Sanata ilk kübistlerle giren Malevich daha sonraları yıkma ve yok etme etkinliğine dönmüştür. Süprematizm’in kurucularından olan Avangart sanatçı çalışmalarını dinsel, siyasal ve toplumsal içerikten arındırmış, nesneyi görsel sanatta yok etmiştir. *“Sıfır- Biçim bu inancının bir sembolüdür. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şey anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracacağı duygular, çağrışımlar ve her türlü “ruhsal titreşim”lerden arınmış olan biçimdi. Malevich’in bir sözüyle bu resim “susan hiçliğin sembolü” idi.”*¹³⁶

Çağın temel özelliği olan eskiyi, geleneği yıkma onu eleme, sanatta da kendisini göstermektedir. Eski geleneksel sanata ait her şey, Kübistlerle başlayan bu yeni süreçte elenmiş ve soyutlanmıştır. Eski, Mondrian ve Maleviç’te ise yıkma ve yok etme ile karşı karşıyadır. *“...Maleviç bu yıkıcılığa, Rus düşüncesine özgü bir bağınazlıkla sarılır. Sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını açıklayan yazılarını okurken, Dostoyevski’nin romanlarında görülen bağınaz ‘nihilist’ler gözümüzün önünde canlanır. Onlar gibi Malevic de nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerektiğine inanır...”*¹³⁷

¹³⁵ Lynton, s. 82.

¹³⁶ İpşiroğlu, s. 57.

¹³⁷ İpşiroğlu, s.55.



Resim 3.10. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Modern Sanat Müzesi, New York, USA.

“Sıfır-Biçim” (Resim 3.10.) diye adlandırdığı çalışmasında nesnelere dünyasından tamamen kurtulmuştur. Bu çalışmasında bir şey göstermiyordu, bir şey anlatmıyordu. Böylelikle sanatın gizemci bir amaç taşıdığını vurguluyordu. Malevich’in çalışmaları temel biçimlere dayandığı için, kişisellikten arınmış modern sanatı temsil eden çalışmalar olmuştur.

Maleviç, Sıfır Biçim isimli çalışmasıyla aslında, yeni sanatın nasıl bir yol izlemesi gerektiğini ortaya koymuştur. Ona göre yeni sanat geçmişle olan bütün bağlarını koparmalı ve her şeye sıfırdan başlamalıdır. Bu sıfırdan başlama doğaldır ki eskiye ait olan her şeyin yıkılması ile mümkün olabilmektedir. Onun sanatının temel öğesini yıkıcılık oluşturmaktadır. Sıfır Biçim bu inancın sembolü konumundadır.

O beyaz zemin üzerine siyah karesi için şunları söylemektedir: *“hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim.” Siyah kare onun için saf duygunun ifadesidir; çünkü nesnelere dünyasına hiçbir gönderme de bulunmaz... ”*¹³⁸

3.7. JOAN MİRO

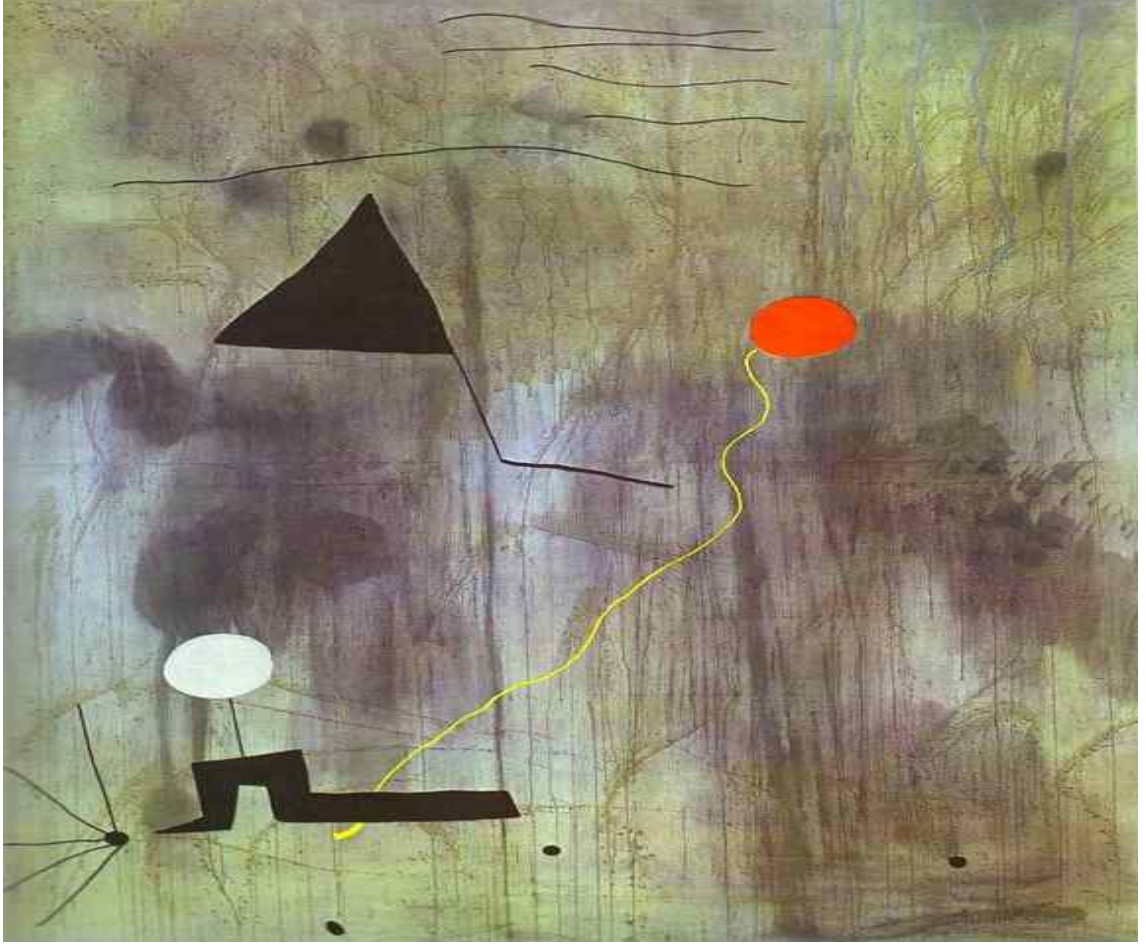
1893'te Barselona'da doğup, 1983'te Mallorca'da ölmüştür. 1907-1915 yılları arasında sanat öğrenimi gördü. Miro yapıtlarında tümüyle soyut biçimlerle çalıştığı görülür. Hemen hemen her zaman canlı hayatın izlerini taşıyan çalışmaları, onun yaşantısına karışmış bir şeylerin simgesi halindedir. Miro , *“...gerçeküstüne çok farklı açılardan yaklaşmış, sürekli olarak “dış dünyanın gerçekliğinin yerine ruhsal gerçekleri” koymaya çalışmıştır... ”*¹³⁹

Miro'nun çalışmalarında kullandığı işaretler ve biçimler hiçbir şeyle ilgili değildir. Sürrealizm içerikli, doğrudan bilinçaltını yansıtan çalışmalarında bulunmaktadır. Çalışmalarında direk imgeleri koyan Miro çok saygı duyulan soyut bir sanatçıdır. Resme figürü sokma ilkesine karşı çıkmıştır. *“İspanyol ressam Joan Miro'nun çalışmaları da her ne kadar sağlam kompozisyonlara dayansalar da hayal gücünün oyunları gibidir. Katalan halk sanatının etkisinde kalan Miro daha geç dönem eserlerinde çok etkileyici form ve renklere sahip şiirsel ve çizgisel imajlar yarattı. İçlerinde sayısız anlam taşıyabilen bu imajları, figürle soyutlama arasında gidip gelmektedir. Akıcı çizgileri, küçük yıldızları, daireleri ve güneşleri hayal gücümüzü harekete geçirir, bizi düş kurmaya çağırır... ”*¹⁴⁰ Eserlerin bir lirizm söz konusu olduğu gibi aynı zamanda eserlerinde komik unsurları da bulmak mümkündür. Çizgileri bizlere hayat vermektedir. Aynı zamanda canlı çizgilerle süslenmiştir eserleri. Ve en önemlisi belki de tuvaldeki bütün öğeler birbirleriyle bir uyum içerisindedir. Onun eserlerinde ki öğeleri incelediğimizde kusursuz bir şekilde tango yapan iki kişinin uyum ve ahengini görürüz.

¹³⁸ Krausse, s. 97.

¹³⁹ Krausse, s. 102.

¹⁴⁰ Krause, 105.



Resim 3.11. *Joan Miro*, *Dünyanın Doğuşu*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 251 x 200 cm. The Museum of Modern Arts, New York, NY, USA.

Miro'nun resimleri (Resim 3.11.) kendiliğinden ortaya çıkmış ve genellikle çabuk yapılmış izlenimi vermektedir. Ama değindiği her noktada bile bir anlam ifade etmektedir.

3.8. HENRİ MATISSE

1869 yılında Le Cateau-Combresis'te doğmuştur. 1954 yılında Le Vence'da ölmüştür. 1895 yılında Paris'te sanat eğitimi almıştır.1905'te Fransız sanatçılar tarafından kurulan ve iki yıl geçmeden dağılan "fauves"adlı grubun önderliğini yapıyordu. Bu gruba Fauves adının verilmesinin ardın da ise; "...*dışavurumcu*

*renklilikleri ve vahşi, çılgın resim üslupları yüzünden ...*¹⁴¹ Vahşi hayvanlar anlamına gelen bu kelime kullanılmıştır, Onları ifade etmek için. Bir fovist olan Matisse, kendisinden önce olan veya çağdaşı olan izlenimcilerden ve genç izlenimcilerden etkilenmiştir. Onun sanatının bir diğer yönünü ise doğu sanatından ve özellikle halılarından etkilenmiş olmasıdır. “... Matisse’in başta Doğu halılarından etkilendiği bilinmektedir. Sanatçının, resminde zaman ve mekân algısı açısından etkileri görülen Doğu resim sanatı örnekleri, halıları, seramikleri gibi Doğu estetiğinin taşıyıcısı kimi yapıtlarla ilk karşılaşması, büyük bir olasılıkla, hocası Gustave Moreau’nun atölyesinde gerçekleşmiştir...”¹⁴²

Matisse için resim bağımsız bir organizmadır. “...doğa resimde yeniden üretilmeyecek, resmin kendi düzeneği içinde temsil edilecektir...”¹⁴³ Matisse, için tuval bir yüzeydir, beraberinde bu yüzeyliliği gidermek için üslubuyla resmine ilginç bir mekânsallık kazandırmıştır. Renklerin karışımı o kadar muhteşemdir ki ortaya resimde muhteşem bir derinlik ortaya çıkmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin hareketi ile bir renk yanılması önüne geçmek için bu yolla renklerle bir ritim verilir. “...bütün hacimli motifler kalın ve kavisli kontur çizgileriyle çevrilerek ve bir bakıma da süslenerek, özgün renk alanları olarak karşımıza çıkarlar. Matisse ince renk nüanslarını veya birbirini tamamlayan can alıcı kontrast renkleri yan yana kullanarak eserlerinde “içten dışa” aydınlatan bir parıltı sağlamış kendi içinden ışıldayan resimler yaratmıştır...”¹⁴⁴ Eserleri tuvalden çıkıp canlanacakmış izlenimi vermektedir. Resimleri ne gerçeği tam olarak yansıtmaktadır ne de bizleri alıp hayal âlemine götürmektedir. Resimlerinde biçim ve içerik adeta iç içe geçmiş sarmal gibi tek vücut olmuş gibidir ve onları birbirinden ayırmak imkânsız gibidir.

Matisse’in “Yaşama Sevinci”, (Resim 3.12.) isimli tablosunda yukarıda söylediğimiz bütün özellikleri görmekteyiz. “Resim, sanki hurilerle dolu bir cennet bahçesini betimlemektedir. Ağaçlarla çevrelenmiş geniş, çimenlik alanda dans eden, sevişen, çiçek toplayan, kaval çalan figürler görülmektedir. Konunun içeriğiyle bağlantılı olarak, figürler, yuvarlak hatlı ve akıcıdır. Figür ve nesnelere belirgin konturlarla sınırlandırılmış ve saf renklerle tanımlanmıştır. Resimde, sanki bir Doğu

¹⁴¹ Krasusse, s. 84.

¹⁴² A. Hande Orhan, “Henri Matisse’in Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 47, 2007, s. 80.

¹⁴³ Orhan, s. 85.

¹⁴⁴ Orhan, s. 85.

*hareminden fırlayıp bir Batı resmine geçivermiş kadınlarla karşılaşmaktadır. Mekân tasarımı Doğu resim sanatının etkileri görülmektedir. Ressam neredeyse tüm kültürlerde ortak bir temayı, ilkbaharın gelişinin kutlanmasını ele almıştır bu resimde. Bir Doğu hareminden çekip çıkardığı figürlerin yanına Batı resminin önemli bir figürünü yerleştirerek iki farklı sanat anlayışını, iki farklı dünyayı birleştirmiştir sanatçı.*¹⁴⁵



Resim 3.12. Henri Matisse, Yaşama Sevinci, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175 x 241 cm. Barnes Foundation, Merion, PA.¹⁴⁶

3.9. SALVADOR DALÍ

1904 yılında Katolanya da doğan ressam, 1989 yılında yine aynı yerde ölmüştür. Dali'nin döneminde sanatçılar artık görünen gerçeğin doğruluğuna

¹⁴⁵ Orhan, s. 81.

¹⁴⁶ Yaşama Sevinci, (Erişim Tarihi: 21. 01. 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Le_bonheur_de_vivre.

inanmamaktadırlar. Onlar görünen üstünde daha farklı bir gerçeklik arayışı içerisindeydiler. Onları bu arayışa iten ise özellikle sosyal bilimlerde yaşanan gelişmelerdi. O zamanlara kadar gerçekliğin arayıcı olarak bir tek felsefe bulunuyordu. Oysa doğa bilimlerinde ki gelişmeler beraberinde, sosyal bilim dediğimiz sahada da bir takım gelişmelerin olmasına neden olmuştur. Daha önceleri felsefenin bünyesinde faaliyetlerini sürdüren birçok dal felsefeden bağımsızlıklarını kazanmaya ve kendi başlarına müstakil bir yapıya kavuştular.

Felsefe'den ayrılan bilimlerden birisi de psikoloji idi. Psikoloji bilimindeki gelişmelerden en önemlilerinden biriside Sigmund Freud'un (1856-1939) çalışmalarıdır. Onun özellikle rüya konusunda söyledikleri, yeni bir gerçeklik arayışı içerisinde olan sürrealistleri derinden etkilemiştir. *“Sürrealistlerin çoğu, Freud'un yazılarından önemli derecede etkilendi. Freud, uyanırken zihnimize hâkim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve Vahşi'nin öne çıktığını göstermişti. Bu düşünceden yola çıkan Sürrealistler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürdüler. Onlara göre, akıl bize bilimi verebilirdi, ama sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi...”*¹⁴⁷ Freud'a göre ruhumuzun derinliklerin de görünenden daha çok fazla şey yatmaktadır. Bizi belirleyen de bu bilinçaltımızın derinliklerinde yatan şeylerdi. Sürrealist açıdan baktığımızda da görünenin dışında bir gerçeklik arıyorsak bu gerçekliğin yeri doğal olarak ki Freud'un dikkatimizi çektiği bilinçaltı olacaktır. Kendilerine resim yapmak için ilham noktası olarak Freud'un bilinçaltını alan, *“...Sürrealistler bilincimizin derinliklerindeki şeylerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye ulaşmanın özlemini çekmişlerdir. Sürrealistler, tıpkı Klee gibi, bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi başına büyümesine izin verilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Sonuç konuya yabancı birisine korkunç görünebilir. Ama bu kişi önyargularından kurtulup hayal gücünü çalıştırırsa, sanatçının bu garip düşünüyü paylaşabilir.”*¹⁴⁸

Böyle bir anlayışla eserlerini ortaya koyan Dali, bilincin yönlendirmesi olan imgeleri şaşırtıcı bir şekilde bozmak ister. Ve bunu yaparken de kullandığı bütünle tezat oluşturacak imgeleri resmin içerisine bütünle ilişkili bir şekilde yerleştirmekten geçiyordu. Dali'nin, resimlerinde izleyici, *“...Her türlü mantığın ve rasyonel*

¹⁴⁷ Gombrich, s. 592.

¹⁴⁸ Gombrich, s. 592.

düşüncenin ötesinde duygularından vuran açıklanması imkânsız imajlarla ve şifrelerle dolu düşsel vizyonların gün ışığına çıkarılmış halleri...”¹⁴⁹İle karşı karşıya kalmaktadır.

Dali, kendi kendisini resim yapan bir fotoğraf sanatçısı sıfatı ile nitelemektedir. Yalnız bu fotoğraf sanatçısı görünüşlerin değil bilinçaltının resmini çekmektedir. Dali, “...Nesnel dünyayı yabancılaştırarak izleyiciye daha derinlerde ki bilinç katmanlarına erişmesi için yardım eder ve görünür gerçeğin ardındaki gerçekliğin yolunu açmaya çalışır.”¹⁵⁰

Sürrealizm, sanatsal üretimin farklı yollarından birisi olmasının ötesinde, “...Gerçeğe bir tür yaklaşım tarzıdır. Gerçeğin alışkanlıklarımızla ve yerleşik normlarla belirlenen bir “görüntüsü” vardır; işte sanatçı bu görüntüyü “yumuşatmak” ve düşlerimizde sık sık rastladığımız belirsiz, geçişken imajlara ulaşmak ister. Dali, “Somut Akıldışılık” adını verdiği düşüncesini yaygınlaştırmak ve kafalara yerleştirmek için yumuşak saatler gibi ilginç imajlar kullanmıştır... Dali için zamanı ölçmeye yarayan araçlar olan saatler “gerçeklik ilkesini” temsil eder; yumuşak olan , “yenebilir” şeyler ise tartışmasız zevk ilkesine tabidir. Dali’nin resminde zaman algısıyla mekân algısı arasında da bir ilişki vardır. Eriyen saatler aklımıza zamanın “akıp gidişini” getirir. Açıklayamadığımız şeylerle dolu olan ve kaçınılmaz olarak bugünkü hayatımızı belirleyen belleğimiz, uzaklara doğru akı gitmekte, zamanın ve mekânın içinde yine de “kalıcı” olmaktadır.”¹⁵¹ Dali resimlerinde her biçimin birden çok şeyi betimlemesini sağlayacak şekilde bir kompozisyon oluşturmuştur. (Resim 3.13.) Bunu yaparken de renklerden faydalanmıştır. Onun resmine bakan birisi aynı anda birden fazla şeyle meşgul olmaktadır. Öyle ki zihin onun resminde sürekli yeni anlamlar keşfetmekte ve kendisinde sürekli bir hayret duygusu uyanmaktadır.

¹⁴⁹ Krause, s. 103.

¹⁵⁰ Krause, s. 103.

¹⁵¹ Krause, s. 103.



Resim 3.13. Salvador Dali, Belleğin Israrı, (Yumuşak Saatler), Tuval Üzerine Yağlıboya, 24.1 x 33 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, NY, USA.

SONUÇ

Bu çalışmanın ana konusunu oluşturan XX. yüzyılın ilk çeyreğindeki somut soyut ilişkiler, özünde ve aslında gelenekselle modern düşünce yapılarının bir ayrımını barındırmaktadır. Şöyle ki düşünce dünyasının hızlı değişimi beraberinde toplumsal değişimi de beraberinde getirmiştir. Toplumsal yapıdaki hızlı değişim yanında toplumsal ürünlerinde de bir değişimi de getirmiştir. Dolayısıyla da bu değişimden sanatın etkilenmemesi mümkün değildir

Sanatın kaynağına yönelik olarak çıkacağımız bütün yolculuklar bizi ilkel insana kadar götürmektedir. . İlkelin sanat olarak yaptığı ya da ortaya koyduğu eser, teknik veya malzeme günümüzdekinden oldukça geridir. Ama bu geri olma durumu günümüzde pek bir anlam ifade etmez. Bizim için önemli olan nokta güzelin ifade edilme isteği ve biçimi olmalıdır. Bu çalışmada boyunca şunu gördük ki ister geleneksel dönem için isterse modern diye ifade edeceğimiz dönemlerin hepsi aslında nesnenin farklı algılanış biçimlerini güzel duygusunu yansıttıklarını düşündükleri biçimde ortaya koymuşlardır.

Geleneksel anlamda ifade ettiğimiz sanat, objesini bir bütün olarak algılar ve oradan hareketle eserini tamamlar. Buna karşılık Modern Sanat, nesneyi bir bütün olarak kabul etmeyip, ondan gelen renk ve ışık duyularından hareketle nesnenin tamamını oluşturmaktadır. Buradan şu sonuca varmamız mümkündür: Somut sanatın en önemli öğeleri olan kontur, düzen ve denge yani kısacası uyum yerini Modern ve/veya Soyut sanatta, ise sadece görme duyularına bırakmaktadır.

Somit sanattan Soyut sanata geçiş aslında bir anda olmayıp belirli bir süreç sonucunda ortaya çıkacaktır. Aslında olan insanın doğadan kopuşu ve kendi iç dünyasında kendisiyle baş başa kalmasından ileri gelmektedir. Teknolojinin hızla gelişmesi beraberinde kentleşme ve kalabalık insan birlikteliklerini meydana getirirken aynı zamanda bu insan yığınlarında tekil anlamda bireyi yalnızlaştırmakta ve onu kendi iç dünyasına hapsedmektedir. İnsan doğa karşısında güçlenirken yalnızlaşmakta doğaya yön vermekte bu gücünü sanat alanında da göstermek istemekte dolayısıyla objenin bütünlüğünde bu bağlamda yıkılıp gitmektedir.

Çalışmamızda şunu gördük ki Soyut Sanatla uğraşan sanatçıların arzusu, Geleneksel Sanatın, bireysel özerkliğine, bireysel biçim dili ve anlayışını ortadan kaldırarak, evrensel anlamda herkes için ortak bir sanat dili anlayışını yerleştirmek, bir

nevi çağın düşünce yapısına uygun olarak herkesin üzerinde uzlaştığı bir sistem oluşturmaktır. Çünkü devrin düşünce yapısına egemen olan pozitivist söylem, dünyayı ve ona ait her ne varsa hepsini bilimsel söylem ile açıklamaktadır. Soyut sanatla uğraşan sanatçıların aslında amacı, geleneksel sanat anlayışı içerisinde obje ağırlıklı söylemi yıkararak yerine renk, ışık gibi duyuların özünde uyandırdığı etkileri ortak dil olarak kabul edip, bunların yansımasından herkes için ortak bir anlatım dili kurmaktır. Bu anlatım bir renk ve bir ışık bütünlüğünden başka şey değildir. Onlar için, ışık ve rengi iyi kullanan herkes sanat yapabilecektir.

Geleneksel sanatta duyum ağırlıklı olan sanat anlayışı Modern Sanatla birlikte akıl merkezli bir hal almıştır. Dolayısıyla sanatın bu eksen kayması onu doğanın egemenliğinden kurtararak kendi ayakları üzerinde durmasını sağlamıştır. Aslında ortaya çıkan bu durum tıpkı insanın kendisini dinin ve Tanrının boyunduruğundan kurtarmasına benzer bir durumdur. Sanatta kendisini doğanın boyunduruğundan kurtararak kendi başına müstakil bir yapı kazanmıştır.

Modern sanat olarak nitelendirdiğimiz bu dönem geleneksel sanatı bir müze sanatı olarak görmekte ve onun bu yönünü eleştirmektedir. Kendisini bir tepki sanatı olarak nitelemekte ve kendisinin halk sanatı olacağını ifade etmiştir. Fakat çalışmamız boyunca şunu gördük ki Modern sanat bu söyleminde başarılı olamamıştır. Kendisi de tıpkı Geleneksel Sanat gibi bir müze sanatı olmaktan kurtulamamıştır.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali, “Kuramdan Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, Peter Bürger, *Avangard Kuramı İçinde*, (Çev. Ali Artun), (ss. 7-29), İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
- Batur, Enis “Yeni Dünya’yı İnşa Etme Tasarısı, Konstrüktivizm” Enis Batur (Der.) *Modernizmin Serüveni İçinde*, (ss.194-195), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Cebraioğlu, Orhan, “Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu”, *G.Ü. G.E. F.D.* , C.19, 2009, ss. 127-139.
- Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005.
- Dali, Salvador, “Millet’in Angelus’ü Üstüne Dali’nin Düşünceleri”, (Çev. Sema Rifat), Enis Batur (Der.), *Modernizmin Serüveni İçinde*, (ss.343-344), YKY, İstanbul 1997.
- Danto, Arthur C., *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demirsü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.
- Duchamp, Marcel, “Marcel Duchamp ve Ready-Made”, (Çev. Sema Rifat), Enis Batur (Der.), *Modernizmin Serüveni İçinde*, (ss.322-323), YKY, İstanbul 1997.
- Ersoy, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Beta Basım Yayım Dağıtım Yayınları, İstanbul 1983.
- Erzen, J.N., “Soyut Sanat”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları İstanbul 1978, C.3, ss. 1689-1690.
- Foster, Hal, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev. Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.
- Gontheir, Pierre-Henri, *Önsöz*, Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı* (İçinde), (ss.9-13), (Çev. Mehmet Dündar), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- İpşiroğlu, Mazhar ve Eyüboğlu,S., *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul 1972.

- Kandinsky, Wassily, “Boş Tuval ve Ötesi”, (Çev. Mehmet Ergün), *Defter*, C.14, 1990, ss. 80-82.
- _____, *Sanatta Manevîlik Üzerine*, (Çev. Ahmet Necati Bigalı), Özden Ofset Yayınları, İzmir 1981.
- Klee, Paul, *Çağdaş Sanat Kuramı*, (Çev. Mehmet Dünder), Dost Kitabevi, Yayınları, Ankara 2006.
- Krausse, Anna- Carola, *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Dilek Zaptçioğlu), Literatür Yayınları, İstanbul 2005.
- Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Lenoir, Beatrice, *Sanat Yapıtı*, (Çev. Aykut Derman), YKY, İstanbul 2003.
- Lyoton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2004.
- Müller, Josep-Emille, *Modern Sanat*, (Çev. Mehmet Toprak), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1972.
- Orhan, A. Hande, “Henri Mattisse’in Sanatında Zaman ve Mekân Kavramı”, *A.Ü.D.T.C.F.D.* , S.47, 2007, ss. 77-93.
- Özerden, Lale Kula ve Özer, Filiz, “Soyut Sanat Habercileri”, *İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, C.3, 2006, ss. 40-46.
- Özlem, Doğan, *Mantık*, İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.
- Paz, Octavia, “Şiir ve Modernite”, (Çev. Nilgün Tural), Mehmet Küçük (Der.), *Modernite Versus Postmodernite İçinde*, (s.184-203), Vadi Yayınları, Ankara 2000.
- Ponty, Maurice-Merleau, *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), Metis Yayınları, İstanbul 2005.
- _____, *Göz ve Tin*, (Çev. Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2003.
- Richard, Leonel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy ve İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.
- Russolo, Luigi, “Seslerin, Gürültülerin Ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto”, (Çev. Selahattin Hilav), Enis Batur (Der.), *Modernizmin Serüveni İçinde*, (ss. 97-100), YKY, İstanbul 1997.

- Seheja, Georg, “Soyut Resmin Sanat ve Düşünce Bakımından Temelleri”, (Çev. Zahide Gökberk), *Felsefe Arkivi*, S.14, 1963, ss. 51-64.
- Serullaz, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1998.
- Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2005.
- Spence, David, *Büyük Ressamlar, Monet*, (Çev. Semih Aydın), Alkım Yayınları, İstanbul 2000.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangart Resme*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008.
- _____, “Modern Sanat Problemi”, *Felsefe Arkivi*, S. 13, 1962, ss. 74-85.
- _____, “Soyut Sanatta Realite Kavrayışı”, *Felsefe Arkivi*, S. 17, 1970, ss. 3-18.
- Worringer, Wilhelm, *Soyutlama ve Einfühlung*, (Çev. İsmail Tunalı), İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul 1971.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara 2005.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Resim*, (Erişim Tarihi: 20.Ocak. 2011), <http://www.abcgallery.com>.
- Somut Kelimesinin Türkçe Anlamı*, Türk Dil Kurumu,(Erişim Tarihi: 08 Haziran 2010), <http://www.tdkterim.gov.tr/bts>.
- Fovizm*, (Erişim tarihi: 16. Haziran. 2010), <http://www.fotoritim.com/yazi/sanat-akimlari--fovizm>.
- Buğday Tarlası ve Kuzgunlar*, (Erişim Tarihi: 20.Ocak 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Wheatfield_with_Crows.
- Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde*, (Erişim Tarihi: 20. 01. 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/The_Street_Enters_the_House.
- Yaşama Sevinci*, (Erişim Tarihi: 21. 01. 2011), http://en.wikipedia.org/wiki/Le_bonheur_de_vivre.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gülcan GÖREN
Doğum Yeri ve Tarihi	Dörtyol- 1975
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	Atatürk Üniversitesi
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	Sağlık Bakanlığı
İletişim	
E-Posta Adresi	sofoss@mynet.com
Tarih	