



**İLKEL SANAT ÖRNEĞİ OLARAK
PETROGLİFLER BAĞLAMINDA SOYUT
DİŞAVURUMCULUĞA BAKIŞ**

Abdullah ERSÖYLEYEN

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Abdullah ERSÖYLEYEN

**İLKEL SANAT ÖRNEĞİ OLARAK PETROGLİFLER
BAĞLAMINDA SOYUT DİŞAVURUMCULUĞA BAKIŞ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK**

ERZURUM – 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "İLKEL SANAT ÖRNEĞİ OLARAK PETROGLİFLER BAĞLAMINDA SOYUT DIŞAVURUMCULUĞA BAKIŞ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için altı ay, patent için iki yıl süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

26.06.2019

Abdullah ERSÖYLEYEN

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6- (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7- (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokollü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	X
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
İLKEL SANAT	5
1.1. İLKEL İNSAN – İLKEL SANAT	5
1.2. İLKEL SANAT ÖRNEĞİ: PETROGLİF	9
1.3. MAĞARA RESİMLERİ	14
1.3.1. Gravür Tekniği	22
1.3.2. Boyama Tekniği	22
1.4. CHAUVET ÖRNEĞİ	24
1.5. BUŞMAN (BUSHMAN) ÖRNEĞİ	27
1.6. ADDAURA ÖRNEĞİ	29
1.7. ÇATALHÖYÜK ÖRNEĞİ	32
1.8. MISIR SANATI.....	33
1.8.1. Eski Krallıkta Resim İmgelemi	33
1.8.2. Hatşepsut (Eski Mısırda Kadın Tasvirleri)	35
1.8.3. Orta Krallık	36
İKİNCİ BÖLÜM	38
İLKEL SANAT ÖRNEĞİ OLARAK PETROGLİFLER BAĞLAMINDA SOYUT EKSPRESYONİZME BAKIŞ	38
2.1. PETROGLİF-EKSPRESYONİZM İLİŞKİSİ	38
2.2. TEMSİLİ GERÇEKTEN KAÇIŞ: EKSPRESYONİZME DOĞRU	39
2.2.1. Empresyonizm.....	39
2.2.1.1. Van Gogh (1853-1890)	43
2.2.1.2. Paul Cezanne (1839-1906).....	52
2.2.1.3. Paul Gauguin (1843-1903).....	58
2.2.2. Fovizm.....	65

2.2.2.1. Henri Matisse (1869-1954)	66
2.2.3. Kübizm	70
2.2.3.1. Pablo PİCASSO (1881-1973)	73

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM EKSPRESYONİZM

3.1. EKSPRESYONİZM (1940-1950).....	86
3.1.1. Die Brücke	90
3.1.2. Der Blaue Reiter.....	90
3.1.3. Paul Klee (1879-1940)	91
3.1.4. Wassily Kandinsky (1866-1944).....	101
3.2. SOYUT EKSPRESYONİZM (1940-1950).....	105
3.2.1. Mark Rotkho	106
3.2.2. Jackson Pollock.....	109
3.2.3. Franz Kline.....	111
3.3. NEO-EKSPRESYONİZM (YENİ DİŞAVURUMCULUK)(1970-1980).....	114

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ	120
4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR	121
4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ	127
SONUÇ.....	128
KAYNAKÇA	129
ÖZGEÇMİŞ.....	133

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İLKEL SANAT ÖRNEĞİ OLARAK PETROGLİFLER BAĞLAMINDA SOYUT
DIŞAVURUMCULUĞA BAKIŞ

Abdullah ERSÖYLEYEN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK

2019, 134 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK

Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

Doç. Dr. Mustafa IŞIK

Tarih öncesi zamanlarda insanlar doğaya karşı kendilerini korumak adına büyüye başvurarak sanatsal örneklerini mağara duvarlarına resmetmişlerdir. Petroglif olarak tanımlanan bu resimler, doğudan batıya, kuzeyden güneye bütün dünya üzerinde farklı zamanlarda yaşamış insan topluluklarına atfedilmektedir. Genel olarak farklı yöntemlerle yapılmış olsa da, temelde aynı ortak payda da buluşmuşlardır. Genel tanımla petroglif olarak nitelendirdiğimiz kaya resimleri sanat tarihi içerisinde bir başlangıç noktası olarak düşünülebilir. Mağara Döneminden günümüze kadar gelen bu süreç 20. Yy. itibari ile farklı sanat akımlarıyla karşılaşmamıza neden olsa da, Ekspresyonizm noktası bizi başlangıç noktasına götürür. İşte o nokta, primitif etkilerle hissedilen görme, gerçekten kaçış, saf sanata ulaşma arzusudur.

Empresyonistlerle başlayan doğaya dönüş yeni bir çağ olmuş ve sanatsal süreci farklı bir boyutta hızlandırmıştır. İnsanlığın özünde olana dönmesi, ilkel insanların vermiş olduğu örneklere kadar sorgulamalarına ve araştırmalarına vesile olmuştur.

Artık doğayı çağın gerekliliği karşısında anlayan sanatçılar doğal olan bir şekilde kendilerini ifade etmeye yönelerek Ekspresyonizm gibi öncü bir sanat akımını ortaya çıkarmışlardır. İkel insanlar gibi doğal saf bir sanatsal anlayış olduğu için zemin ve teknik hiçbir şekilde önemli olmamıştır. Önemli olan ifade boyutunu ve ilkel insanın kendi çağında kullandığı ifade yöntemini bu dönemin sanatçıları da kendi çağına göre kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Petroglif, Soyut Ekspresyonizm, İkel Sanat, Soyut Sanat.

ABSTRACT**MASTER THESIS****OVERVIEW ON THE ABSTRACT EXPRESSIONISM IN THE CONTEXT OF
PETROGLYPH AS AN EXAMPLE OF PRIMARY ART****Abdullah ERSÖYLEYEN****Advisor: Assoc. Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK****2019, 134 Pages****Jury: Assoc. Prof. Cemile Didem ÖZİŞİK****Assoc. Prof. Dr. Nevin AYDUSLU****Assoc. Prof. Dr. Mustafa IŞIK**

In prehistoric times, people resorted to magic in order to protect themselves against nature and painted their artistic examples on cave walls. These paintings, which are defined as petroglyphs, are attributed to human societies who lived at different times throughout the world from east to west and from north to south. Although generally made by different methods, they also basically meet the same common denominator. Rock paintings, which we describe as petroglyph in general, can be considered as a starting point in art history. Although this period from the Cave Period to the present has caused the emergence of different art movements since the 20th century, the point of expressionism leads us to the starting point. That point is the desire to see, truly escape, pure art, felt by primitive effects.

The return to nature, which began with impressionists, was a new age and accelerated the artistic process in a different dimension. The return of mankind to its essence has been instrumental in questioning and researching up to the examples given by primitive people.

The artists, who understood nature as a necessity of the age, therefore, have begun to express themselves in a natural way and have created a pioneering art movement like Expressionism. Because of the natural and pure characteristic of this artistic understanding like primitive people had, its ground and technique was not important in any way. The important thing was to be able to express. The artists of this period applied the method of expression according to their era like a primitive man who used the method of expression according to their era.

Key Words: Petroglyph, Abstract Expressionism, Primary Art, Abstract Art.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Kayı Damgası, Asmalı Yatak Mevkii, Gdl Salihliler Ky, Ankara.....	9
Resim 2. Sulawesi Adası, Endonezya	10
Resim 3. Ani ren Yeri, Âlem Ky, Kars	10
Resim 4. İnsanın Tanrı'ya teslimiyetini ve yakarışını gösteren kaya st tasvir, Gobi, Del Dağları, Moğolistan	11
Resim 5. Kandinsky, Geometric abstraction, 1923, T..Y.B, 140×200 cm.....	11
Resim 6. Türk Alfabesiyle yazılmış satırlar, Gdl Salihliler Köyü Deliklikaya Mevkii, Ankara	12
Resim 7. Kandinsky, Yzeyeye Nokta ve Çizgi Çizme, 1925, Kâğıt zerine mürekkep, 38x30cm	12
Resim 8. Camuşlu köyündeki kaya üstü tasviri, Kağızman, Kars	12
Resim 9. Franz Kline, Painting Number 2, 1954, T..Y.B, 204 m x 272 cm	13
Resim 10. William Baziot, Suluboya 1, 1958, K..S.B, 37,6 x50.1 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Washington, DC.....	13
Resim 11. Duvar resmi, Lascaux Mağarası, M. 15.000-10.000, Paris.....	15
Resim 12. Bizon, Mağara Resmi, M.. 15,000-20,000 Dolayları, Altamira. İspanya..	15
Resim 13. Lascaux'da Mağara, M.. 15,000-20,000 Dolayları, Fransa	16
Resim 14. Tarih ncesi Yaban Boğası Resmi	16
Resim 15. Tarih ncesi bir mağara resmi, Av Sahnesi	17
Resim 16. Bizon, M 1 4.000-10.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, uzunluk 1.95m, Altamira, İspanya.....	18
Resim 17. " Büyük Salon" un genel görüntüsü, M 16.000-14.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Lascaux, Fransa	20
Resim 18. Ağlayan inekler, Cezayir Kayaaltı Sığınağı.....	22
Resim 19. İnsan El İzleri, 37.000 yıllık, El Castillo Mağarası.....	23
Resim 20. Chauvet Mağarası, yaklaşık 30,000-32,000 yıl ncesi, Fransa	24
Resim 21. Chauvet Mağarası, yaklaşık 30,000-32,000 yıl ncesi, Fransa	24
Resim 22. Sırtlan ve panter, M 25.000- 17.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Chauvet mağarası, Ardeche vadisi, Fransa.....	25

Resim 23. "Aslan Paneli" bölümü ve gergedan sürüsü, MÖ 25.000 - 7.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Chauvet Mağarası, Ardeche vadisi	25
Resim 24. Atlar, gergedanlar ve yaban öküzü, MÖ 25.000 7.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Chauvet mağarası, Ardeche vadisi.....	26
Resim 25. Buşman kaya resimleri, Tsisab geçidi (Brandberg Güneybatı Afrika) Hogo Obermaier ve herbert	28
Resim 26. Figür grubu, yak. MÖ 8000, Kaya üzerine oyma, figürler 25-38 cm uzunluğunda, Addaura, Monte Pellegrino, Palermo yakınları, Sicilya	30
Resim 27. İspanya'nın Doğusunda Castellon Bölgesindeki Cueva de la Arana'da Bulunan Mezolitik Çağ Kaya Resimleri.....	31
Resim 28. Dans Eden Avcı, M.Ö. 5800, Çatalhöyük, Türkiye.....	32
Resim 29. Nehirden geçen hayvanlar, MÖ y. 2450, Resimli kireçtaşı, Ti 'nin mezarı, Sakkara, Mısır.....	35
Resim 30. Yas Tutan Kadınlar, Minnakht' in mezarındaki duvar resminden detay Thebes, MÖ y. 1480.	36
Resim 31. Deir el Berşa'daki Cehutinekht lahdinin dış yüzündeki ön panelden detay, Sedir ağacı üzerine boyama, MÖ y. 2040-1926, Panelin toplam yüksekliği 1.15 m, Genişliği 2.63 m, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, (Harvard Üniversitesi - Güzel	37
Resim 32. Dan Kabilesinden bir maske, Batı Afrika, 1910-1920 dolayları, Ahşap ve göz kapaklarının çevresinde kaolin, yüksekliği 17,5cm Von Der Heydt Koleksiyonu, Museum Reitberg, Zürih	38
Resim 33. Monet, İzlenimler: Gündoğumu, 1872, Marmottan Müzesi, Paris	40
Resim 34. Van Gogh, Ayçiçekleri, 1880, T.Ü.Y.B, 95x73 cm, Van Gogh Müzesi	44
Resim 35. Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, Devlet Müzesi, Amsterdam.....	45
Resim 36. Van Gogh, Gece Kahvesi, 1888, Yale On. Sanat Galeri, New Haven, Conn.....	45
Resim 37. Van Gogh, Auvers'de Kilise, 1890, T.Ü.Y.B, 74x94cm, Orsay Müz. Paris.	46
Resim 38. Van Gogh, Otoportre, 1889, T.Ü.Y.B, 65x54cm, Orsay Müzesi	47
Resim 39. Van Gogh, Ayçiçekleri, 1880, T.Ü.Y.B, 95x73 cm, Van Gogh Müzesi.	47
Resim 40. Van Gogh, Armand Roulin Portresi, 1855-1890, T.Ü.Y.B, Wallarf Richartz Müzesi, Köln.	49

Resim 41. Edvard Munch, Çılgılık, 1895, Taş Baskı, 35,3x25,4cm.....	52
Resim 42. Paul Cezanne, Oturan Köylü, T.Ü.Y.B, 73x60cm.....	54
Resim 43. Paul Cezanne, Bibemus Taş Ocağından Victoire Dağı'nda, 1898-90, Baltimore Sanat Müzesi.....	55
Resim 44. Paul Gauguin, Vaazdan Sonra Hayal, 1888, İskoçya Ulusal Galeri, Edinburgh	58
Resim 45. Paul Gauguin, Meryem'e Selam, 1891, 113,7x87,7cm	59
Resim 46. Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz Kimiz Nereye Gidiyoruz, 1897-98, Boston Güzel Sanatlar Müzesi	60
Resim 47. Paul Gauguin, Te Rerioa (Düş Kurma), 1897, T.Ü.Y.B, 95x130cm, Courtauld İnstitute Galleries, Londra	63
Resim 48. Matisse, Madam Matisse Yeşil Çizgi, 1905, Devlet Sanat Müz. Kopenhag.	66
Resim 49. Matisse, Yaşama Sevinci, 1906, Barnes Vakfı, Merion, Penn	67
Resim 50. Matisse, Dans, 1909-1910, Ermitaj Müzesi, St.Petersburg	68
Resim 51. Matisse, Nice 'te Ev İçi, 1921, Chicago Sanat Ens	68
Resim 52. Matisse, Kırmızı Stüdyo, 1911, Modern Sanat Müzesi, New York	69
Resim 53. Matisse, Kırmızı, Geniş İç Mekân, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris	69
Resim 54. Matisse, Pembe Çıplak, 1935, Baltimore Sanat Müzesi.....	70
Resim 55. Picasso, Avignolu Kızlar, 1907, T.Ü.Y.B, 244x233 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.	71
Resim 56. Picasso, Otoportre, 1907, T.Ü.Y.B, 56x46cm, National Gallery Prague, Çek Cumhuriyeti.	72
Resim 57. Picasso, Çıplak Ayaklı Kız, 1897, T.Ü.Y.B, 75x50cm, Picasso Kol. Paris, Fransa.....	74
Resim 58. Picasso, Kör Adamın Yemeği, 1903, T.Ü.Y.B, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	75
Resim 59. Picasso, Wilhelm Uhde Portresi, 1910, T.Ü.Y.B, Roland Penrose Kol. Londra.....	75
Resim 60. Picasso, Akrobat Ailesi, 1905, T.Ü.Y.B, 213x230cm, Ulusal Sanat Galeri, Washington D.C.	76
Resim 61. Picasso, Üç Müzikçi, 1921, T.Ü.Y.B, 200x223cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.	77

VIII

Resim 62. Picasso, Oturan İki Kadın, 1902, T.Ü.Y.B, 80x91cm, Royal Academy of Arts, London.....	78
Resim 63. Picasso, Guernica, 1937, T.Ü.Y.B, 350x780cm.....	79
Resim 64. Picasso, Alçı Baş ile Atölye, 1925, T.Ü.Y.B, 97,9 x 131,1 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD.....	79
Resim 65. Picasso, Genç Çocuk Başı, 1945, Taş Baskı, 29x23cm.....	82
Resim 66. Picasso, Baş, 1928, T.Ü.Y.B ve Kolaj, 55x33cm, Özel Koleksiyon.....	83
Resim 67. Picasso, Kuş, Seramik Tabak, 1948, 32x38cm, Özel Koleksiyon.....	83
Resim 68. Edvard Munch, Çılgılık, 1895, Taş Baskı, 35,3x25,4cm.....	86
Resim 69. Paul Klee, Senecio, 1922, T.Ü.Y.B, 40,5x38cm.....	91
Resim 70. Paul Klee, Balığın Çevresinde, 1926, 46,7 x 63,8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	93
Resim 71. Paul Klee, Ölüm ve Ateş, 1940, Klee Vakfı, Bern.....	94
Resim 72. Paul Klee, Cıvıldaama Makinesi, 1922, Kâğıt üzerine guaj, suluboya, mürekkep, 64x48cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	95
Resim 73. Paul Klee, Minik Cücenin Minik Masalı, 1925, Karton Üstüne Suluboya, verniklenmiş, 43x35cm, Özel Koleksiyon.....	97
Resim 74. Paul Klee, Yükselen Yıldız, 1930, Joan Miro Müzesi, Barcelona.....	101
Resim 75. Kandinsky, Renkli Yaşam, 1907, Tuval Üzerine Tempera, 51x64cm, Lenbachhaus Belediye Galerisi, Münih.....	102
Resim 76. Kandinsky, Kompozisyon IX, 1936, 113,5×195,0 cm.....	103
Resim 77. Kandinsky, Doğaçlama II, 1909.....	103
Resim 78. Kandinsky, Kompozisyon VI, 1913, T.Ü.Y.B, 195,0 × 300,0 cm, Ermitaj Müzesi, Saint Petersburg.....	104
Resim 79. Kandinsky, Kompozisyon VII, 1923, T.Ü.Y.B, 200x300cm, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.....	104
Resim 80. Rothko Chapel.....	106
Resim 81. Rothko, Vaftiz Sahnesi, 1945, Kâğıt üzerine suluboya ve grafit kalem, 52,1×36,8 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi. New York.....	107
Resim 82. Rothko, Adsız, 1951-1955, T.Ü.Y.B, 189x101cm.....	108
Resim 83. Jackson Pollock, Ateş, 1937, Sunta üzerine monte edilmiş tuval üzerine yağlıboya, 51,1 x 76,2 cm.....	109

Resim 84. Pollock, Dişi Kurt, 1943, Tuval üzerine yağ, guaj ve alçı, 106,4 x 170,2 cm.	110
Resim 85. Jackson Pollock, Mavi Direkler, 1953, yağ, emaye, alüminyum boya, tuval üzerine cam, 212.1x488.9cm, New York	111
Resim 86. Franz Kline, Reis, 1950, T.Ü.Y.B, 148,3 x 186,7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.....	112
Resim 87. Franz Kline, 9.Cadde, 1951, Kart üzerine yağ ve kalem, 20 x 25,4 cm	113
Resim 88. Franz Kline, Turuncu ve Siyah Duvar, 1959.	113
Resim 89. Kiefer, Palet, 1981, Tuval üzerine yağlı boya, gomalak, emülsiyon, kâğıt ve çiviler, 290 x 400 cm, İskoçya Ulusal Galerileri.	116
Resim 90. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2015, D.Ü.K.T. 105x155cm.	122
Resim 91. Abdullah Ersöyleyen, Zıtlıkta Armoni-1, 2013, D.Ü.Y.B, 100x150cm.	122
Resim 92. Abdullah Ersöyleyen, Zıtlıkta Armoni-3, 2013, D.Ü.Y.B. 100x150cm.	123
Resim 94. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2014, Akuatinta, 50x70cm.	124
Resim 96. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2014, Ahşap Baskı, 35x60cm.	125
Resim 97. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2014, Ahşap Baskı, 35x60cm.	125
Resim 98. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2019, T.Ü.K.T. 90x150cm	126
Resim 99. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2016, T.Ü.K.T. 70x100cm	126

ÖNSÖZ

Tarihi süreç içerisinde sanat her zaman farklı kılıflara bürünmüştür. Olaylar ilkel dönemde mağara duvarlarına resmedilirken, Rönesans, Barok, Rokoko, Romantizm dönemlerinde duvar ya da tuval üzerine resmedilmiştir. Empresyonizmle doğaya dönen insan, iç dünyasına dönünce duyguları devreye girmiş ve Ekspresyonizmi mümkün kılmıştır. Böylece sanatçı, kendisine ait bir ifade biçimi ortaya koymuştur. Dolayısıyla sebep-sonuç ilişkisi insana bazı şeyleri de gerekli kılmıştır. Doğadan korkan ilkel insanın yaptığı resimler gibi, modern çağda icat edilen fotoğrafın ve görsel çoğaltma aletlerinin de tetiklediği modern sanatın yeni formları ortaya çıkmıştır. Çoğaltılamayacak şekilde devasa çalışmalar ve özgün düşünceler modern çağın gerekliliği haline gelmiştir. Çünkü dünya endüstriyelikleştikçe kapitalizmin insanlara dayattığı korkunç tablo sanatçılarında eserlerini etkilemiş ve sanat eserlerinin şeklini ve içeriğini değiştirmiştir. Böylece sanatçılarda soyuta karşı büyük bir ilgi oluşmuştur. İfadelerinin ise somuttan daha çok anlaşılır olduğu yanılmayacak kadar gerçektir.

Bu eşsiz duygular içerisinde bilgi ve tecrübeleriyle bana destek sağlayan, yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğrt. Üyesi Cemile Didem ÖZİŞİK'a onun nezdinde bütün desteklerinden dolayı aileme ve çok kıymetli büyüğüm Sn. Leyla ERSÖYLEYEN'e teşekkürlerimi borç bilirim.

Erzurum 2019

Abdullah ERSÖYLEYEN

GİRİŞ

Sanat, insani bir ihtiyaç sonucu ortaya çıkmıştır. İlkel insandan günümüze kadar süregelen bir olgu olmuştur. Değişen zaman ve mekân sanatın boyutunu ve içeriğini değiştirse de amacını değiştirmemiştir. İnsan, varolduğu sürece ekmekten sudan vazgeçemediği gibi sanattan da vazgeçememiştir. Savaş dönemlerinde dahi insanlar savaş sahnelerini resmederek tarihe bir iz bırakmışlardır. İlkel insanlar doğaya karşı korunmak amacıyla büyüye başvurarak sanatlarını icra etmişken, günümüz modern sanatçıları ise çağın getirdiği olumsuz şartların ve esintilerin etkisiyle kendilerini bir anlamda korumak amacıyla sanatlarını icra etmişlerdir.

Bir arabanın icadı tarih öncesi dönemlerde bulunmuş olan tekerleğe dayanmaktadır. Sanat da tıpkı bu örnek gibi bir gelişim ve oluşum içinde tarih sahnesinde yerini almıştır. İlkel insandan günümüze kadar sanat eserleri üretilmiş ve üreilmeye de devam edecektir. Sanat eseri üretilirken sanatçı toplumdan farklı bir bakış açısı sergilediği için toplumu yönlendirici bir görev üstlenmiştir. Diğer insanların göremediğini görüp tarihe gördüklerini sanat eseri olarak not düşmüştür.

İnsan üretken bir varlıktır. Kendi ihtiyaçlarını gidermek, topluma katkıda bulunmak yahut da kendisini ifade etmek için üretir. Bu neticede ilkel insandan günümüze ihtiyaç, toplumun istekleri ve kendisini ifade etme çerçevesinde üretim şekillenmiştir. Alet edevat yaparak ihtiyaçlarını karşılarken, gelenek görenek ve toplumun beklentisi olan bazı zorunlulukları olmuştur. Her toplumda bir takım dürtüler olmuştur ve insanlar bunları yapmak ve ayak uydurmak zorunda hissetmişlerdir. Bunun neticesinde insan kendisini var bildiği sürece de toplumda kendisini ifade etmeye çalışmıştır. Bu ifade sadece topluma karşı değil kendisi için, inandığı değerler için de olmuştur. İlkel insanın büyüye başvurmak için mağaraya resim yapmaları gibi bir olgu olmuştur. Bazen de kendilerini ifade etmek için yapmışlardır. Bir anlam ve ifade biçimi oluşturur.

Sanat insan için bir ifade biçimi olmuştur. İlkel insandan başlayan bu sanatsal ifade biçimi toplumun yargısı, insanların ihtiyacı ve sanatçının ifade biçimi sanatı şekillendirmiştir. İlkel insanda sanat, doğaya bağımlı, doğanın parçası olan unsurları konu eder ve bunların çerçevesinde bir ifade biçimi ortaya koyar. Zaman değiştikçe zamanın gerekliliğine göre ifade biçimleri de değişmiştir.

İlkel insanların sanatsal ifade yöntemlerine bakacak olursak her kabiledaki sanatçılar kendi toplum yargıları için sanatsal nesnelere ortaya koymuşlardır. Geçmişten günümüze doğru gelen sürece baktığımızda insanlar etkin güç ne ise ona karşı çaresizliklerini ifade etmek amacıyla sanatsal bir dil kullanarak kalıcı hale getirmişlerdir. Bazılarına göre korkunun alameti iken bazılarına göre saygı veya teşekkürün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Mağara insanı doğayı ürkütücü güç olarak görmüştür. Zamanla insanlar güçlendikçe ve birikimleri arttıkça korkularının boyutları da değişmiştir.

Mağara insanı, Buşman kabileleri, Mezolitik dönem, Paleolitik dönem, Mezopotamya kabileleri, Türkiye de Çatal Höyük, Sümerler, Akatlar, Mısırlılar, Minos, Yunan, Roma vb. geçmiş topluluklar bir sürecin parçaları olmuştur. Sanatın aşamasının parçalarını oluşturmuştur. Mağaraya işlenen resimlerden, kazıma resme, boyama resminden, kayalara işlenen rölyeflere, liderlerini kutsama yönelimleri, kabilelerinin geleneklerini kutsamaları, tabiata karşı, bazı dönemlerde okyanusa karşı saygılarını, teşekkürlerini ya da korkularını bir şekilde ifade etme biçimi olarak tezahür etmiştir. İfade yöntemi ise sanatsal bir teknik aracılığı ile tarihe bir iz bırakılmıştır.

Sanatın oluşum süreci bir şekilde ilerlerken zaman zaman kırılmalar geçirmiştir. Neticesinde modern sanatın habercisi akımlar teker teker çıkmaya başlayınca dek bir oluşum süreci devam etmiş ve kırılmalar da oluşum sürecine paralel oluşmuştur.

Endüstriyelleşen dünyada insanların kolayına gelen bir takım gelişmelerin olmasının yanında olumsuz etki eden yönleri de kaçınılmaz olmuştur. İnsanların kapitalizm tutkusu bu dönemi kâbus haline getirmiş böylece insanlar çağın getirilerinden bunalarak doğaya yönelmişlerdir. Korkunçlaşan bu dünyada artık reel olan şeyler insanları tatmin etmemiştir. Yaşantısı değişen insanın sanatı da sanata bakışı da değişmiştir. İlkel insanın kendi çağında doğayı kontrol altına alamadığı için doğada korkması gibi, bu çağın insanı da endüstriyelleşen dünyada bazı oluşumları kontrol altına alamadığı için dünya korkunçlaşmıştır. Bunun neticesinde ilkeller gibi sanatı doğadan soyutlayarak anlam yüklemiştir. Artık sanatçının kendisini ifade biçimi de değişmiştir. Yeni gözlüklerle dünyaya bakarak çağın getirdiği buhranlardan kendisini uzak tutmanın yolunu bulmuştur.

Doğadan birebir çalışan sanatçı kendisini ifade edebilmek için yeni bir dil geliştirmiştir. Artık bu şekilde kendisini ifade edebilmiştir. Van Gogh gibi sanatçılar kendilerini ifade ederken beslendiği bu gelişmeler temel ilham kaynakları olmuştur. Sanatçının inişli çıkışlı yaşantısı onun bu dilini meşru kılmıştır. Resmin babası olarak tarif edilen Cezanne ise doğadan kopmayarak doğayla bütünleşip doğaya farklı bir bakış açısı getirmiş resimlerinde sadece görsele değil, usa ve düşünceye de hitap etmiştir. Bunu yaparken de doğayı geometriyle analiz ederek bir bakış açısı ortaya koymuştur. Çağın getirdiği maddeleşmenin ve köleleşmenin içinde sanatsal ifadeler peşine düşen Gauguin ise modern insanların yaşadığı yerlerde bir süre sanatını aramakla geçirmiştir. Ancak kapitalizmin insanlar üzerindeki baskısından sıkılan Gauguin kendisini doğayla bütün bir şekilde sanatını icra edeceği Tahitiye gidip sanatını burada doruk noktasına ulaştırmıştır. Onun için ifade biçimi ilkel olanın sanatın vahşiliği önemli olmuştur. Eserlerinde bunu çok belirgin bir şekilde vurgulamıştır. Bu üç büyük sanatçıdan etkilenen Fovistler de aynı yolun yolcuları olmuşlardır. Renklerin patlak etkileri onlar için en önemli ifade biçimleri olmuş extradan ekledikleri Afrika Mask'ları ise onların ilkel olanın doğallığını vurgulamadaki en önemli unsur olmuştur. Fovizm'in en önemli temsilcisi Matisse'de bu özelliklerin tamamını görebilmekteyiz. Matisse hayatı boyunca bu ifade biçime bağlı kalmış ondan sonraki dönemlerde ortaya çıkan dışavurumculuğa büyük bir öncü olmuştur. İlkel olana bağlılığı ve renklerle kendisini ifade etmesi en önemli özelliği olarak göze çarpmıştır.

Kübistlere baktığımızda ise onların ifade biçimleri akılcılıkla öne çıkıp doğayı geometriyle analiz etme şeklinde belirginleşmiştir. İlkel olana özlem burada da göze çarpar ve bizi doğaya karşı bir sorgulamaya iter. Cezanne'ın etkisi burada bir üst aşama olarak eserlere yansımıştır. Böylece sanatçılar doğal olanın ilkel bir şekilde doğaya bakmak olduğunu burada vurgulamışlardır. Bu akımın en önemli temsilcisi Picasso'dur. Hayatı boyunca bu akıma bağlı kalarak eserler veren sanatçı kendisini bu şekilde ifade etme yoluna girerek yeni tekniklerle bir dönüm noktası da olmuştur. Kolaj ve benzeri tekniklerle yeni bir soluk getirmiştir. Sanatta belirgin ya da soyut biçimler değil, yalnızca yorumlamalar bulunduğunu belirtmiş böylece ifadenin sadece biçimden ibaret olmadığını ilkelerin yaptığı gibi doğal bir biçimde kendisine özgü bir yorumlamayla eserlerini noktalamıştır.

Sanat tarihi bu şekilde gelişimini sürdürürken nihayetinde sanatçının kendisini ifade etme serüveni doğadan beslenme olarak devam ederken bir taraftan da toplumsal yozlaşmalara karşın sanatsal ifade yöntemleri gelişmiştir. Nitekim bu doruk noktada bir dönüm olmuş ve artık sanatçılar kendilerini dışavurumculukla ifade etmeye başlamışlardır. Çünkü bu mantığın sonu olmamıştır. Sınırlar tamamen sanatçının iç dünyası ve hayal gücüne bağımlı olmuştur. İfadeler renk ve biçim olarak sanatsal nesneye dönüşmüştür. Dışavurumcu sanatçılar, “benzersiz” yaklaşımlarına rağmen biçimsiz tavırlarına; özellikle rengin sembolik, duygusal ve dekoratif etkileri; rengin natüralist bağlamdan boyanın yoğun dokusallaşması ile özgürleştirilmesi; abartılı bir bakış açısı benimsemek ve örüntü anlayışı gibi ortak noktalardan bahsetmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleşmesine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konunun önündeki ifadenin algılanmasına yol açmıştır. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür manevi etkileşim de vardır: çizginin ritmi ve renk duygusu ile sağlanan bu etkileşim izleyicinin sezgisinin derecesine bağlı olarak zenginleştirilmiştir. Böylece sanat farklı bir boyutta kendisini devam ettirmeye başlamıştır (Antmen, 2010: 34).

Bu tez çalışmasında konu edinilen incelemeler; birinci bölümde, ilkel insan-ilkel sanat ele alınarak, ilkel sanata bir örnek olarak petroglifler başlığı altında incelemelere yer verilmiştir. Mağara resimlerindeki teknik özellikler (gravür ve boyama tekniği) şeklinde iki başlık altında araştırılmıştır. Chauvet örneği, Buşman örneği, Addaura örneği ve Çatalhöyük örneği olarak mağara örneklemelerinde bulunulmuştur. Son olarak Mısır sanatına değinilerek birinci bölüme son verilmiştir.

İkinci bölüme, İlkel Sanat örneği olarak Petroglifler bağlamında Soyut Ekspresyonizme bakış şeklinde giriş yapılarak, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm başlıkları altında Petroglifler ile ilişki kurularak değerlendirmeler yapılmıştır.

Üçüncü bölümde de, Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm ve Neo Ekspresyonizm dönemlerinden ve bu dönem sanatçılarından bahsedilmiştir.

Son olarak uygulama raporunda ise; uygulamanın yapılış gerekçesi, içerik ve biçimine yönelik saptamalara değinilerek, uygulamanın düşünsel yönünden bahsedilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İLKEL SANAT

1.1. İLKEL İNSAN – İLKEL SANAT

İnsanların yazılı belgeler bırakmadan yaşadığı uzun döneme tarih öncesi dönemler denir. Bu dönemlerin ilk günlerinde, insanlar tarafından yontma taş ya da eski taş çağı olarak adlandırılan birkaç taş eseri ortaya koyulmuştur. Bu zamanda insanlar yarı vahşi oldukları için yabani ot ve meyve veya avlanıp balıkçılık yaparak beslenmişlerdir. Avlanma aletleri de kendileri kadar ilkelidir. Dönemin başlarında badem benzeri baltalar kullanılarak avcılık yaptıkları gözlemlenmektedir.

Ancak zamanla, havalar soğudukça ve buzullar Asya ve Avrupa'da geniş bir alana yayıldıkça insanlar açıkta barınak kuramamışlar, mağaralara sığınmak zorunda kalmışlardır. Bu soğuk dönemin sonunda, yaklaşık 40.000 ila 15.000 yıl önce, Milattan önce, kabaca oyulmuş ağaçların yanında bazı eserler ortaya çıkmıştır. Bunlar kaya yüzeyindeki boya veya çizgilerden yapılmış tasvirlerdir. Mağara duvarlarında bulunan resimler Fransa ve İspanya'da yalnızca dar bir alanda bulunsa da, heykeller ve çizgi çizimleri batı, orta ve doğu Avrupa'dan Sibirya'ya ve İtalya'dan kuzey Afrika ve doğu Akdeniz bölgelerine yayılmıştır (Antmen, 2010: 34).

İnsan ırkının çevreye egemen olmasını sağlayan manuel tekniklerin tarihi, iki milyon yıl önce, Orta Doğu Afrika'da başlamış, burada taş parçalarının yüzeyinin oluştuğu ve basit aletlerin yapıldığı görülmüştür. Bu enstrümanlar, bazen Homo habilis olarak tanımlanan insan benzeri hayvanat bahçesi sınıfı hominid'ler tarafından yapılmıştır. Homo erectus insanlar, taşların diğer tarafındaki katmanları keserek, kenarları keserek, milyonlarca yıl önce Afrika'da ve yarım milyon yıl önce Asya'da ve Avrupa'da daha kullanışlı araçlar yapmıştır. Çin'deki bu türün üyeleri, ateş kullanımını öğrenerek zihinsel kapasitelerinin daha da arttığını göstermiştir. Çeyrek yüzyıldan daha uzun bir süre sonra, matkap uçları ve el eksenleri olarak adlandırılan çok amaçlı aletler levhalara bölünmüş; az çok düzeltilmiş ve bazen kabaca simetrik görünümündedir. Form ve fonksiyon farkındalığı ile takım yapımı arasındaki bağlantı güçlendirilmiştir.

Böylelikle bu süreçte sanat yapma yolunda ilk adımlar atılmıştır (Fleming ve Honour, 2015: 24).

Neandertal halkı - yaklaşık 25.000 yıl önce Avrupa ve Batı Asya'da yaşayan Homo Sapiens ve Neandertalizasyon türleri çok çeşitli araçlar yapmıştır. Bu alt türlerin üyeleri, vücutlarını kırmızı aşiboyasıyla boyamışlardır. Düşünceleri, yakın çevresinde fiziksel dünyanın ötesine geçmiş gibi görünmektedir. Ölülerini mezarlara cenaze töreni yiyecekleri ve aletleriyle gömdüler ve en azından bir keresinde Fransa'nın La Ferrassie kentinde içbükey saksı biçimli işaret çiftlerinin oyulduğu büyük bir taştan bir tür anıt bırakmışlardır. Taşın üzerindeki işaretlerin herhangi bir hatıra, sihir veya işlevsel bir amacı yoksa bile sanat yapma yolunda ikinci bir adım atıldığı söylenebilir (Fleming ve Honour, 2015: 25).

Bunlar, "buzul arası" dönemler tarafından kesilen Buzul Çağı'nın ilk bin yılları içinde olmuştur. Bu sıcak ara dönemlerin sonunda, yaklaşık 40.000 yıl önce, Neandertal insanı ortadan kaybolmuş ve tanımladığımız gibi Homo sapiens'e ait olduğumuz bir başka tür ilk kez Afrika, Asya ve Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Beyin kapasitesi de dâhil olmak üzere tüm önemli özellikler açısından, bu türün insanları bizim gibiydi. Buzul Çağı'nın son evresinden önce, sanat eseri olarak ilk bilinen nesnelere oymuşlardır.

Yontma taş bu uzak çağdan günümüze kadar gelmiştir, ne yazık ki hala bir dizi ortaya çıkan netlikle tarihlenememektedir. Tarihlenebilir olanların en büyüğü 5.000 yıl içindedir. Bu türün öncüleri hakkında odun ya da işlenmemiş kil gibi malzemeleri kullanması konusunda hiçbir şey bilmiyoruz. Bu nedenle, sanat tarihinde perde ancak oyun başladıktan sonra açılır. Dahası, günümüze ulaşan heykellerin, onları üreten kültürlerin tipik ürünleri olup olmadığını söyleyemeyiz. Bu heykeller, Avrupa ve Güney Rusya'da geniş bir alanda bulunmuştur. Ve elbette, bu gün ele alınan çakmaktaşı ve aletlerin çoğu günümüzdeki alet edevata kıyasla çok nadirdir (Fleming ve Honour, 2015: 25).

Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz için sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Tapınak ve ev inşasını, resim ve heykel yapmayı ve dokumayı sanat olarak düşünürsek, dünyada sanatçı bulunmayan tek bir topluluk yoktur. Sanat hakkında konuştuğumuzda, müzelerde ve sergilerde tanınan veya elit salonların güzel dekorasyonlarında kullanılan nadir bir şeyi anlarsak; sözcüğün bu özel anlamının çok

yakında geliştğini ve geçmişin en büyük mimarlarının, ressamlarının ve heykeltıraşlarının bu konuda hiç düşünmediklerini bilmeliyiz. Mimariyi ele alırsak, bu ayrımı daha iyi anlayabiliriz. Hepimizin bildiği gibi, güzel yapılar var ve bazıları gerçekten sanat eserleri. Ancak, dünyada belirli bir amaç için kurulmamış tek bir yapı gösteremezsiniz. Bu yapıları ibadet, eğlence veya ikamet yeri olarak kullanan insanlar, yararları açısından değerlendirir. Ek olarak, binanın tasarımını veya oranlarını istedikleri kadar az ya da çok uygun bulabilirler ve binayı yalnızca kullanım açısından değil, aynı zamanda onu “doğru” yapan başarılı mimarın çabalarıyla değerlendirebilirler.

Geçmişte, resim ve heykele yönelik tutum çoğu zaman farklı olmamıştır. Bu sanat dallarında verilen ürünler sadece sanat eseri olarak değil, belirli görevleri olan nesnelere sayılmıştır. Hangi yapıların hangi ihtiyaçların sonucu olarak inşa edildiğini bilmeyen biri iyi bir değerlendirici olamaz. Aynı şekilde, ne amaçla yapıldığını bilmediğimiz sürece geçmişin sanatını anlayamayız. Tarihte ne kadar geriye gidersek, o kadar açık, ama aynı zamanda garip, sanata hizmet ettiğine inanılan amaçlar görürüz. İçinde yaşadığımız şehirlerden uzaklaşıp köylere gidersek ya da daha iyisi, kendi uygar ülkelerimizden uzaklaşırsak, hala çok uzaktaki atalarımızdan uzak koşullarda yaşayan topluluklarla aynı şeyle karşılaşırız. Biz bu toplumlara “ilkel” diyoruz, çünkü onlar bizden daha basit değiller çünkü düşünme biçimleri genellikle bizimkinden daha karmaşıktır. Çünkü tüm insanlığın geldiği ilk koşullara yakınlar. İlkeler için, bir kulübe ve bir görüntü arasında fayda bakımından bir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten korur; onları doğal güçler kadar gerçek olan diğer güçlere karşı da korur. Başka bir deyişle, resim ve heykeller büyülü amaçlar için kullanılmaktadır (Gombrich, 2007: 39).

Nitekim “Primitif Sanat”; henüz köy ve şehir olgusunun oluşmadığı bir toplumu ve kültürünün başlangıç aşamasında mağaradan çıkıp toprağa yeni yerleşmiş toplulukların tasvirlerini, kavimler halinde yaşayan bu halkların duyguya dayalı sanatını toplumsal anlayışa göre anlatan bir kavramdır.

Kısacası “İlkel Sanat”, okuma yazma devresine gelmemiş olan kavimlerin tasvirlerini, duyguya dayalı, yaşanan dönemi ve insanların psikoaktif yaşantısını

betimleyen ifadelerini, estetikten ve var olandan ziyade, tinsel şekillerle anlatan bir dönemin tasvir şeklidir.

Birçok sanat eserinin amacı bu garip törenlerin bir parçası olmaktır ve bu durumda önemli olan, söz konusu heykelin veya resmin yarattığı etkiyi yaratıp yaratmadığıdır. Sanatçılar bu eserleri, her bir formun rengin ne anlama geldiğini bilen kabileleri için de yaparlar. Sanatçıların yapması beklenen şey, onları değiştirmek değil, tüm bilgi ve becerilerini çalışmalarına uygulamaktır.

Benzer örnekler bulmak için fazla ileri gitmenize gerek yok. Bir ulusal bayrağın özelliği, her üreticinin kafasına göre değiştirebileceği renkli bir kumaş parçasına sahip olmasından kaynaklanmamaktadır. Bir alyans, istenildiği gibi giyilen veya değiştirilen bir süs değildir. Kurallarımızla belirlenen hayatımızın gelenek ve göreneklerinde, hayranlık ve beceriye bırakılmış bir özgürlük ve seçim hala var. Noel ağacı hakkında düşünelim. Noel ağacının temel özellikleri geleneklerimiz tarafından belirlenir. Ancak her ailenin bu ağacı bir ağaç yapan gelenek ve tercihleri vardır ve eğer yapılmazlarsa, ağaç güzel görünmeyecektir. Önemli an ağacı süslemek için geldiğinde, birçok şeye karar verilmesi gerekir. Bu dala kandil mi koymalı? Tepedeki süslemelerin yeterli olduğunu düşünüyor musunuz? Bu yıldız çok mu ağır? Bu taraf çok mu dolu? Belki bir yabancıya garip gelebilir. Örneğin, süs ağaçları daha zarif olarak kabul edilebilir. Ancak bunun anlamını bilenler için, ağacın aklımızdaki düşünceye göre süslenmesi çok önemlidir (Gombrich, 2007: 44).

Üretim sürecinin bu gelişimi, bir yandan sosyal gelişimin dinamiklerini yaratırken bir yandan da insanın yaratıcılığını ve aklını vurgulamaktadır. Bu süreç aynı zamanda insanın doğaya hükmetme mücadelesinde kaçınılmaz yükselişinin başlangıcıydı (Erbek, 2012: 17).

Gerçekten, sanat, insanlık tarihi kadar eskidir. İlkel topluluklardan günümüze kadar uzun bir geçmişi vardır. Sanat her şeyden önce bir anlatı tarzıdır. Bu ifade tarzı, belli bir çalışma süreci ile ortaya çıkar. Çalışma insana özgü bir faaliyettir. Nitekim insanoğlunun farklılaşması, doğaya karşı mücadelesinde kendisine yardımcı olacak el ve araçların kullanılması ile başlamıştır. Doğruyu başlattığı çalışma süreci ile değiştirirken, kendisini yeniden yaratmıştır.

1.2. İLKEL SANAT ÖRNEĞİ: PETROGLİF

Petroglif, “taş üzerine yapılan oyma” anlamına gelmektedir. Yunanca kaya anlamına gelen petra ve oyma anlamına gelen glyphein kelimelerinden türetilmiştir.



Resim 1. Kayı Damgası, Asmalı Yatak Mevkii, Gütül Salihliler Köyü, Ankara.
<http://ww1.tariheyolculuk.org/2013/04/milattan-once-anadoluda-turkler.html>
Erişim Tarihi: 11.10.2019

İlkelerin sanatından günümüze kadar ulaşan sanat örnekleri olan petroglifler, insan zihninin ürettiği şaheserlerdir. Petrogliflerin çoğu kutsal törenler sırasında bir takım psikoaktif maddeler eşliğinde ve bir esrime halinde çizilmiştir. Hepsi çok minimalist, sade ama dinamiklerdir (Resim 1). Hareketli figürler dışavurumculuğun açıkça yansımasıdır.

Dünyayı soyutlayan insanın ortaya koyduğu ilk sanat eserlerinden biri olan Petroglifler de, kültürel evrimin bir parçası olduğunu, dünyanın birçok yerinde tespit edilmiş olmasıyla kanıtlamış, göçebe topluluklardan, yerleşik toplumlara dek tinsel bir anlatım biçimi olmuştur. Yakın zamanda Endonezya'nın Sulawesi Adası'nda bir mağarada bulunan kaya resimleri (Resim 2), bu sanatın tarihini 40 bin yıl öncesine kadar götürmüştür.



Resim 2. Sulawesi Adası, Endonezya. https://en.advisor.travel/city/Tonasa-914150#lat_center=-4.9131&lng_center=119.754&zoom=11&first=1&scroll=15&filter_interest=0&filter_category= Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 3. Ani Ören Yeri, Âlem Köyü, Kars.
<http://www.radikal.com.tr/kultur/karsta-buyuk-kesif-tarih-oncesinden-14-resim-1489039/>
Erişim Tarihi: 13.05.2019

Dünyanın farklı lokasyonlarında, geniş bir zaman dilimi içerisinde kullanılmış olan resimlerin Anadolu'daki yeri, bugün bu konu üzerinde detaylı çalışma yapılmaması sebebiyle göz ardı edilmiştir. Bugüne kadar tespit edilmiş kaya resimlerinin sayıca en fazla görüldüğü bölgenin Doğu Anadolu olması ise ilgi çekicidir.

Tamgalısay veya Saymalıtaş gibi Kazakistan'da, Alma Ata'nın Kuzeydoğusunda, Göksü(Köksu) Nehri Vadisinde, Şolak, Kındıktaş, Anrakay ve Bayan Yürek (Bayan Zhurek) Dağlarında, çoğunluğu Tunç Devrinden kalan, binlerce petroglifin kayalara kazılı olduğu bölge (Resim 4), eski avcı göçebe Türklerin kutsal alanıdır. Petrogliflerin ve bölgenin kutsallığından yola çıkarak bu vadiye aynı zamanda kurganların ve kutsal mezarların gömülü olduğu düşünülmektedir.



Resim 4. İnsanın Tanrı'ya teslimiyetini ve yakarışını gösteren kaya üstü tasvir, Gobi, Del Dağları, Moğolistan. <https://www.altayli.net/petroglifler-kaya-ustu-tasvirler.html/petroglifler-004> Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 5. Kandinsky, Geometric abstraction, 1923, T.Ü.Y.B, 140×200 cm. <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Wassily-Kandinsky/557692/Intersecting-Lines,-1923.html> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Tüm bu ilkel örnekler bize soyut dışavurumculuğu anımsatmaktadır. Soyut dışavurumculuğa baktığımızda, resimsel soyutlama, ressamın gerçek nesnelere temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır. İlkel örnekler ve soyut dışavurumculuğa baktığımızda bu iki farklı oluşumun bize temelde aynı noktayı işaret ettiği aşikârdır. Sanatsal dürtü her ne şartta olursa olsun; kullanılan materyallerden tekniğe kadar her bir ayrıntısı farklı olsa da insanın özünde olanı ifade etmek için mutlaka açığa çıkmıştır çıkmaya da devam edecektir. Petroglifleri inceledikten sonra soyut dışavurumculuğun bazı örneklerine göz attığımızda daha net bir şekilde anlamış olacağız ki insanın kendisini ifade dillerinden birisi de renk ve şekillerdir.



Resim 6. Türk Alfabesiyle yazılmış satırlar, Gdl Salihliler Köyü Deliklikaya Mevkii, Ankara. <https://uqusturk.wordpress.com/2011/12/18/tukolojiye-atilan-imza-tastaki-turklerden-saymali-tasa/> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Sanatın farklı Şekillerde aıĒa çıkmasındaki etkenler, dönemler arası farklılık göstermiştir. Bu etkenler sanat eserinin Şeklini de deĒiřirmiřtir. Altmışlı yılların ortalarına kadar süren Soyut dıřavurumculuĒun temelinde ise, Savaş, yaşam düzeninin sarsılması, rasyonel düzenlere olan Şüphe ve kişisel baĒımsızlıĒa olan istek olmuştur.



Resim 7. Kandinsky, Yüzeye Nokta ve çizgi izme, 1925, KĒıt zerine mürekkep, 38x30cm. <https://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/wassily-kandinsky-zeichnung-fur-punkt-und-linie-5173994-details.aspx?from=salesummary&intobjectid=5173994&sid=cc955010-eed2-459d-bda3-d1f0f9f681df> Erişim Tarihi: 13.05.2019



Resim 8. Camuşlu köyündeki kaya üstü tasviri, KaĒızman, Kars. <http://arkeolojikhaber.blogspot.com/2015/12/ani-kenti-yaknlarnda-kaya-resimleri.html> Erişim Tarihi: 21.04.2019

Kandinsky'nin eserine (Resim 7.) baktığımızda temelinde şu olgulara rastlarız; birincisi natüralizmi içeren izlenimler, ikincisi içten geldiği gibi davrandığı doğaçlama, üçüncüsü ise en yüksek ve bütünsel seviye olan kompozisyon. Kandinsky için gerek çizgi, gerekse renk konularındaki her şeyde tinselliğin büyük bir yere sahip olması söz konusuydu. Renkle çizginin, renkle rengin ve çizgiyle çizginin tüm ilişkilerinde tinselliğin etkili olduğuna inancı tamdı. Anadolu'da kaya üzerine kazınan petroglife (Resim 8.) baktığımızda Kandinsky'yi hatırlayınca bunun bir tesadüf olmadığını pekâlâ bilebiliriz.



Resim 9. Franz Kline, Painting Number 2, 1954, T.Ü.Y.B, 204 m x 272 cm
<https://www.moma.org/collection/works/79234> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Franz Kline ise daha çok soyut dışavurumculuk stili ile yaptığı resimlerle tanınmıştır. Resimlerine baktığımızda (Resim 9) İlkellerin dışavurumuna benzer bir ifadeciliği yakalayabiliriz.

Soyut dışavurumculuğa katkısı bulunan Sürrealizm akımından etkilenen William Baziotes çizgiden çok renk alan resimleriyle (Resim 10) bize mağara resimlerinde kullanılan renk tekniklerini anımsatmıştır.

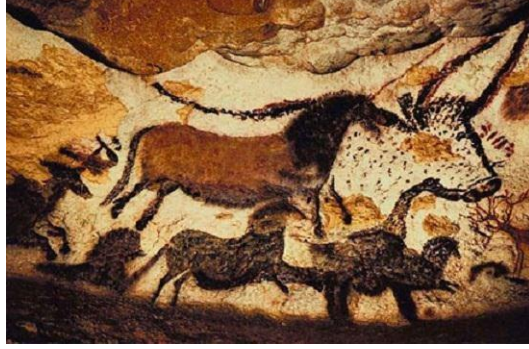


Resim 10. William Baziotes, Suluboya 1, 1958, K.Ü.S.B, 37,6 x50.1cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Washington, DC. <https://www.wikiart.org/en/william-baziotes/watercolor-1-1958> Erişim Tarihi: 11.10.2019

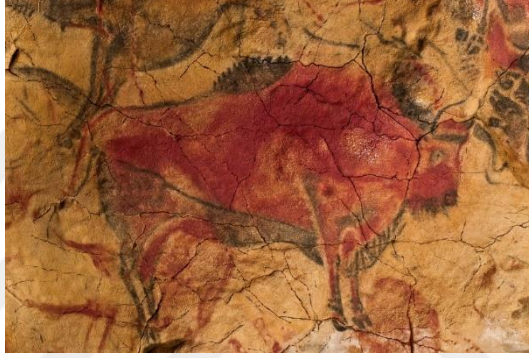
1.3. MAĞARA RESİMLERİ

Mağara adamı hayatını avla sağlamıştır. Doğanın güçleri için çaresiz kalmıştır. Karşı koyamayacağı güçlerden korkmuş ve o güçlere tapmak zorunda kalmıştır. Onu doğanın kuvvetlerine karşı koruyan mağaralar onun için kutsal olmuştur. Resimler sık sık, gün ışığından uzak, dar koridorlardan erişilen, ulaşılması zor mağaralarda bulunmuştur. Paleontologlardan mağaraların bir tür tapınak olduğunu, burada kült toplantılarının yapıldığını ve resimlerin kutsal bir anlamı olduğunu öğreniyoruz. Analojinin gücü ve resmin canlandırması, tarihin karanlık çağlarında bile insanları etkilemiştir. Ölüm anında bir hayvanın resmini çizdiğinde, avlanmayı kolaylaştıracağına inanmıştır. Her taraftan şişmiş, ağzından ve burnundan kan fışkıran hayvanın mağaralarda çok sık görüldüğü bunu kanıtlamaktadır. Bunlar av tilsimiydi. Çiftleşen hayvan bolluğu temsil etmiş, sürü resmi bolluğu sağlamıştır. Aynı amaç için çeşitli danslar yapmış ve hatta bu hayvanların bazı uzuvlarını üzerlerine koymuşlardır. Böylece, çizgi, dans, söz, ilkel anlamda sanatsal faaliyetlerde bulunmuşlardır. Elbette, bu çağdaş anlamda bir sanat değildi ve estetik değerleri yoktu. Sadece sihir için bir araçtı (Erbek, 2012: 23-24; N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 17-18).

19. Yüzyıl'da İspanya'da (Resim 12.) ve güney Fransa'da (Resim 11.) mağara duvarlarında ve kayalar üzerinde ilk kez görüldüklerinde, arkeologlar önce canlı gibi duran ve gerçeğe çok benzeyen bu hayvanların, Buzul Çağı insanlarınca yapılmış olabileceğine inanmamışlardır. Zamanla, bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba aletler; bizon, mamut ve ren geyiği resimlerinin, onları avlayan ve dolayısıyla onları çok iyi tanıyanlar tarafından boyandığı veya kazındığı giderek daha belirgin hale gelmiştir. Bu mağaralara girmek insana garip bir his verir. Bazen dar ve alçak koridorlardan geçer. Dağın karanlık yerindeyken, kılavuzunuzun feneri aniden bir boğanın resmini aydınlatır. Sadece onları süslemek için böyle bir güce sahip bir yere gitmek düşünülemez. Ayrıca, Lascaux mağarasındakiler dışında (Resim 13.) pek az yerdeki resimler net bir şekilde dağılmışlardır. Genellikle üst üste düzensiz şekilde boyanmış veya oyulmuştur. Bu bulguların daha iyi bir açıklaması, bunların resmin insanlara güç verdiği evrensel inancın en eski örnekleri olduğudur. Başka bir deyişle, bu ilkel avcılar, sadece mızrak ve taş eksenleriyle hayvanları boyayabilirlerse gerçek hayvanların kendi güçlerine teslim olacağına inanmışlardır.



Resim 11. Duvar resmi, Lascaux Mağarası, MÖ. 15.000-10.000, Paris.
<https://ekstrebilgi.com/arkeoloji/lascaux-magara-resimleri/> Erişim Tarihi: 20.04.2019



Resim 12. Bizon, Mağara Resmi, M.Ö. 15,000-20,000 Dolayları, Altamira. İspanya.
<https://ekstrebilgi.com/arkeoloji/lascaux-magara-resimleri/> Erişim Tarihi: 20.04.2019

Elbette bu bir varsayımdır, ancak bugün hala eski geleneklerini koruyan ilkel topluluklar arasındaki sanatın işlevi iyi bir şekilde desteklenmektedir. Bildiğimiz kadarıyla bugün tarih öncesi insanlar tarafından bu topluluklar arasında kullanılan aynı sihri uygulayan kimse yoktur. Fakat onlar için sanat, imgelerin gücündeki benzer inançlarla sıklıkla yakından bağlantılıdır.

Tesadüfen korunmuş ve ele geçirilmiş nesnelere tarih öncesi sanat bilgisinin temelidir. Bu kaza sonucu ortaya çıkan öğelerin ne kadar karakteristik veya istisnai olduğunu bilmenin bir yolu yoktur. Genellemeler, yüzyıllarca değil, on binlerce yıl boyunca ölçülebilen ve olağanüstü uzunluğu dışında hiçbir veriye sahip olmayan çok uzun bir süre boyunca tesadüfen yapılamaz (Fleming ve Honour, 2015: 27).



Resim 13. Lascaux'da Mağara, M.Ö. 15,000-20,000 Dolayları, Fransa.
<http://www.reidsitaly.com/places/general/topics/art-architecture/art/artistic-eras-in-italy/etruscan-art-in-italy/> Erişim Tarihi:11.10.2019

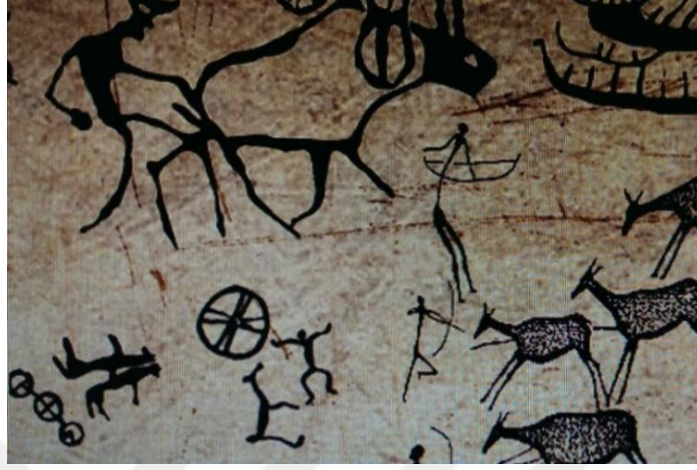
İnsanlığın bu en eski eserlerini anlatmak ve değerlendirmek için estetik görüşlerimizi bir kenara bırakmalıyız. Bu eserlerin tümü ne belirli bir güzellik duygusunun ifadesi ne de sanat için yapılan sanat eseridir. Bunların bir amaç için önerildiği anlaşılmaktadır. İlkel insan, büyüü desteklemek için avlanma konusundaki başarılarını arttırmaya çalışmıştır. Bu nedenle, bu sanat buzul çağına dayanamamış ve yontma taş devri sonunda insanlar doğadan uzaklaşmaya başladıklarında ve soyut tasvirlerle yöneldiklerinde kaybolmuştur.

Mağara av hayvanlarının duvarlarındaki hayvanların çoğu, gruplar halinde ya da avcılarla birlikte bulunabilir. Bu resimler, düz kaya yüzeyinde kömür, manganez toprağı ve kırmızı kireç gibi suları ezme ve karıştırmak suretiyle elde edilen bir boyayı parmak, kıl topları veya sivri sazlarla uygulamak suretiyle elde edilmiştir.



Resim 14. Tarih Öncesi Yaban Boğası Resmi.
<https://ekstrembilgi.com/arkeoloji/lascaux-magara-resimleri/> Erişim Tarihi: 20.04.2019

Sadece kontur çizgileri ilk önce profilden (yanda) gösterilen şekillerde gösterilmektedir (Resim 15.). Daha sonra, gölge ve ışık oyunları ile birlikte iç detaylar da gösterilmiştir (Resim 14.).

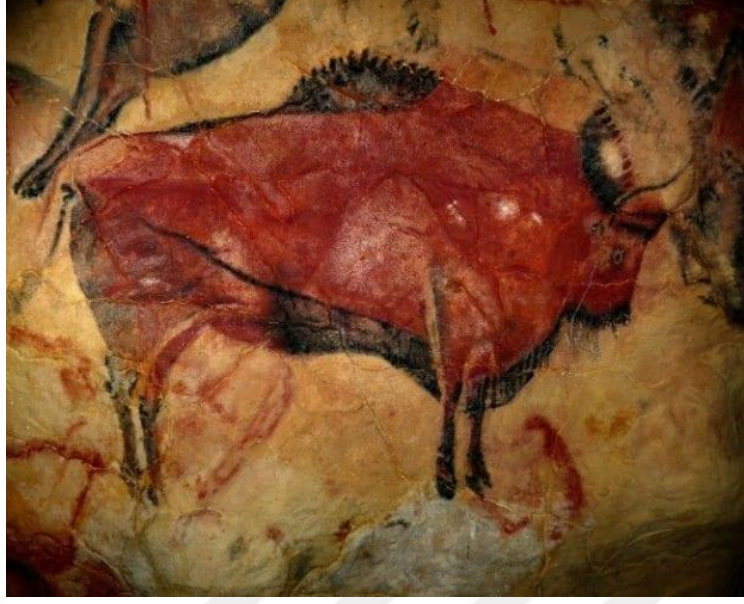


Resim 15. Tarih öncesi bir mağara resmi, Av Sahnesi.

<https://evrimhaberleri.com/2013/09/17/avrupanın-en-eski-magara-resimleri-bulundu/> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Kırmızı ve siyahla birlikte canlı macenta tonları da kullanılmıştır. Çoğu mağara resminde, şekiller veya semboller, kompozisyon için endişe etmeden boş alana rastgele dağılmışlardır. En yaygın hayvan figürleri bizon, yaban domuzu, at, geyik ve öküzdür. Yapıların işlevleri tarihte belirginleştikçe resimler, resmi tanımlamalar kazanmaya başlamış; genellikle duvar yüzeyi yatay ve dikey bantlara veya panel benzeri bölümlere ayrılmış ve resimler bu alanlara yapılmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 432).

Plastik işler arasında, taş kabartmaları veya hayvan ve insan hikâyeleri en çok dikkat çekenleridir. Fildişi, kemik ve taştan yapılmış kadın heykelleri oldukça yaygındır ve erkek figürler daha az yaygındır (Mansel ve Aslanapa, 1959: 8).



Resim 16. Bizon, MÖ 14.000-10.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, uzunluk 1.95m, Altamira, İspanya. <http://hispanohelena.com/quiz-la-espana-prehistorica/>
Erişim Tarihi: 11.10.2019

Tarih öncesi resimlerin ilk örnekleri keşfedildiğinde çok az kişi, hayvanların o kadar canlı canlandırılabilmesine inanmışlardır (Resim 16.). Karmaşık çizgilerden oluşan bu resimler net değildir. Renk olarak sadece siyah ve kırmızı kullanılmıştır. Yirminci yüzyılın başına kadar bu resimler genellikle Paleolitik dönemden kabul edilmiş ve onaylanmıştır. Franco-Kantahrik üçgeni adı verilen zirve, Dordogne vadisidir; Lascaux'da yapılan daha sonraki keşifler, İspanya'nın kuzeyinden Fransa'nın güneybatısında bulunan bölgede, yaklaşık tarihlerin bilimsel olarak keşfedilmesine yol açmıştır. Kronoloji, basit formlardan komplekslere, anahatlı hayvanlardan gölgelenmeye, kabaca boyanmışdan daha dikkatli tamamlanmış görüntülere bir değişiklik olduğu varsayımına dayanarak tasarlanmıştır. Ancak bütün bu varsayımlar, güneybatı Fransa'daki Ardèche kanyonundaki mağara bilimci Jean-Marie Chauvet tarafından ismini taşıyan bir mağarada keşfedilmesiyle sarsılmıştır. Radyokarbon analizi, pek çok resmin Lascaux'daki resimlerden 10,000 yıl öncesine tarihlenebileceğini ortaya koymuştur. Başka bir deyişle, yaklaşık 25.000 yıl önce Willendorf Kadını ile çağdaştır (Eczacıbaşı, 2008: 432; Fleming ve Honour, 2015: 27).

Bu dalgalandırıcı bulguyu, 2000 yılında bir başkası izlemiştir: bazıları Dordogne'deki Cussac mağarasında bulunan, bazıları çok büyük olan yüzlerce kontur çizimi, Chauvet'te temsil edilmeyen birkaç hayvan figürü de dâhil olmak üzere hayvan

figürleri keşfedilmiştir. Daha da şaşırtıcı olan, yerin altındaki insan iskeletlerinin, bu mağaranın bir mezarlık alanı olduğunu göstermesidir (Fleming ve Honour, 2015: 29).

Kaya yüzeyinin rahatsızlıkları bazen düzeltilmektedir, ancak mağaradaki çıkıntındaki bir ayının ön pençesinin rahatlamasını betimlemek gibi, genellikle göz ardı edilmiştir. Bu şekilde, mağara resminin kaya yüzeylerinin çatlak ve damarlarının çarpma ve oyuklarında hayvan görüntüleri ile ortaya çıkıp çıkmadığını bilmiyoruz, tıpkı nemli bir duvarda rastgele lekeler halinde şekiller gördüğümüz gibi. Ancak bu düşünce, bazı taş devri avcıları bir taş gibi pusudaki bir hayvanın silüetini bir büyüymüş gibi hissetmeye başladıklarında mağara sanatının başlayabileceği ihtimalini tahmin etmemizi ve başkalarının onu kutsal göreceğine inanmaya karar vermelerini teşvik eder (Fleming ve Honour, 2015: 29).

Mağara resimlerinin konusu neredeyse tamamen hayvanlarla sınırlıdır. Bununla birlikte, tasvir edilen hayvanların seçimi, avlanan ve mağlup edilen hayvanlarla sınırlı olmadığı için şaşırtıcıdır. Geç Buzul Çağı'nda, ren geyiği kuzeye yerleşmiştir. Dağ keçisi onun yerini almıştır. Ren geyiği, Chauvet mağarasında görünür ve nadiren Franco-Cantabric üçgeninde bulunur. Öte yandan, dağ keçileri, çok fazla görülmeyen bizon ve atlardan daha az görülmektedir. Chauvet mağarasında, tehlikeli hayvanlar, mamutlar, aslanlar, mağara ayıları ve tüylü gergedanlar göze çarpıyor ve tavşan, geyik, kuş ve her yerde görünen balıklardan daha fazla yerlerde tasvir edilmiştir (Fleming ve Honour, 2015: 30).

Tüm bu hayvanların tanımlanması günümüzdeki kemiklerinden bildiğimiz, mamutlar, tüylü gergedanlar ve vahşi öküzler gibi tükenmiş hayvanların bile mağara ressamlarının doğalcı temsiline tanıklık etmiştir. Mamutlar ve gergedanlar lanetlenmiş çünkü onları yalnızca güvenli bir mesafeden görenler tarafından tanınmışlardır. Bununla birlikte, diğer tüm hayvanlar görsel gerçekliğe şaşırtıcı bir benzerlikle çizilmiştir. Aslında, görünüşlerinin canlılığı Lascaux mağarasının “büyük salonunun” tavanından geçen boğaların seslerini neredeyse duyabilecek şekildedir (Resim 17.). Birkaç yarı insan ve yarı hayvan figürü de vardır (Eczacıbaşı, 2008: 432). Birisi Chauvet mağarasında, diğeri Lascaux'da olan bu figürlerin bazen maskeli şamanları temsil ettiği düşünülmektedir. Aksi takdirde, mağara resamları çok temel kavramsallaştırılmış görüntüler uygulayarak insanları çekmiştir. Örneğin, bacak ve kollar için çubuk

kutuların kullanılması örnek gösterilebilir. İşaret ve sembollerin farkında olmadıkları söylenemez. Hayvanların natüralist çizimlerine ek olarak, genellikle erkek ve dişi cinsiyet simgeleri olarak yorumlanan garip geometrik yapılandırmalara da sıkça rastlanmıştır (Fleming ve Honour, 2015: 30).



Resim 17. " Büyük Salon" un genel görüntüsü, MÖ 16.000-14.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Lascaux, Fransa.

<http://nevzatayan.blogspot.com/2008/06/chauvet-maaras.html> Erişim Tarihi: 20.04.2019

Ancak, mağara resminin doğallığı yanıltıcı olabilir. Paleolitik sanatçılar, sonraki dönemdeki sanatçılar gibi, bilinçli veya bilinçsizce bir dizi görsel eğilim ile çalışmışlardır. Anılarını tasvir etmişler, ancak anıları hem hayvanların hem de başka şeylerin görüntülerini ve farklı hayvan türleri için geliştirilen temsil sistemlerini korumuştur. Örneğin, atlar, mamutlar ve bizonlar profilden neredeyse değişmeden, geyik başını dönüp geriye bakarken veya yüzü izleyiciye bakarken tasvir edilmiştir. Bu gibi eğilimlerin düzenliliği, hayvanı, mamutun yuvarlak başı ve gövdesi veya bizonun kamburluğu gibi, sadece bir parçasını temsil eden tek bir kesintisiz çizgiden tanımlamamızı sağlar. Son dönem sanatlarından edindiğimiz bilgiler, bu kısa işaretli ifadeleri neredeyse hiç düşünmeden yorumlamamız için teşvik eder, ancak belki de başka şekillerde yorum yapmamızı engeller (Danto, 2014: 88).

Kuşkusuz, erken eserler korunmasaydı ve incelenmeseydi, ilerici gelişme tarihi olmazdı, sadece bir tür doğal evrim olurdu. Bununla birlikte, Üst Paleolitik çağda bile, hatta daha sonra Lascaux mağara duvarlarında modellenen ressamlar; ritüel resim için sabit bir yer olması gerektiği gibi, ateş yakacak bir yer varmış gibi, duvarı bir tür erken

eğitim müzesi yapmıştır. Yirmi bin yıl önce, ilerleme kavramının paleolitik atalarımız için ne anlama geldiğini kimse bilmiyor (Danto, 2014: 89).

Hayvanlar mağaraların kaba taş yüzeylerinde asfalsız bir zeminden geçirilmiş gibi tasvir edilmiştir. Görüntüler belirsiz bir alana yerleştirilmiş, ancak daha sonraki resimlerin arka planları gibi taşların yüzeyi görüntünün bir parçası gibi algılanmamıştır. Paleolitik sanatçı, belirli sınırları olmayan ve genellikle düzensiz bir yüzeyde çalışmıştır. Bu yüzden kesinlikle bize güçlü görünüyorlar. Sanatçının tuvalini, işaretini veya diğer tanımlanmış alanını yapaylığını sorgulamadan normal kabul ediyoruz. Çünkü bu yapay zeminlerin mağara resimlerinde olduğu gibi görsel hafızanın hayal gücünün sınırsız bir boşluğundan kaynaklandığı doğa ya da zihinsel imgelemede bir eşdeğer yoktur. Mağara ressamları, gösterilen alanın sınırlarını çizmek için herhangi bir çerçeveleme aracı kullanmamışlardır (Fleming ve Honour, 2015: 30).

Chauvet mağarasında, çok nadir ve hatta eşsiz bir sahnede paleolitik sanatta başa baş çatışma yaşanmıştır. Bunun da ötesinde atlar, gergedanlar, vahşi öküzler, bunun ne olduğunu bilmemize rağmen, sanatçının niyeti, sanki yarışıyor muş gibi hareket etmiştir. Bu görüntülerden hikâyeler yapmak kolaydır. Onları canlandırdıkları ve canlandırdıkları insanlar gibi görmek mümkün değildir, ancak görsel belirsizlikleri rüya gibi ve zorlayıcıdır. Reçine fenerleri veya hayvansal yağ yakan küçük taş lambalarla aydınlatıldığı gibi, duvar veya tavanın sadece sınırlı bir bölümünün göründüğünü unutmamalıyız. İlk bakışta, bazı tavanlar karışık hatlardan başka bir şey ifade etmez. Ama daha yakından incelediğimizde, hayvanlar ortaya çıkmaya başlar. Bunlar kontur çizgileriyle iç içe geçmiş atlar, bizonlar ve geyiklerdir. Aynı şekilde, üst üste binen konturlarla işlendikleri çakıl taşları üzerinde görünürler. Bunları açıklamak için çeşitli önerilerde bulunulmuştur. Bir hayvan çizmenin törensel veya büyülü bir öneme sahip olduğu ve aynı köz üzerinde aynı ocakta yanan yangınlarla aydınlatılan duvarın aynı alanında yıllar içinde tekrarlandığı gelenek olarak kabul edilmiştir. Resimlerin üst üste binmesinin kendi başlarına törensel mi yoksa mevsimsel bir anlamı mı olduğu bilinmiyor. Bununla birlikte, yakın zamanda, süs olarak düşünülen birçok kemik ve fildişi üzerindeki oyukların aslında düzenli aralıklarla işlendiği keşfedilmiştir. Bu gravürlerin bir tür çetele tahtası olarak kullanıldığı ve yüksek bir bölümünün, ayın belirli günlerine karşılık gelen izler taşıdığı ve pratik amaçların dışında zamana ilgi duyduğu anlaşılmaktadır.

1.3.1. Gravür Tekniği

Gravür resimlerinde zamana ve yere göre yeni teknikler oluşturmak mümkündür. İnce, derin, çift çizgiler veya konturlar, noktalar veya gelişmiş konturlar oluşturan farklı teknikleri yansıtmaktadır. Oyma tekniği olarak kabul edilen gagalama tekniği, özellikle Mısır ve Afrika Sahralarında yaygın olmuştur ve Kars, Camışlı köyü ve Anadolu'daki Yazılıkaya'da tanımlanmıştır. Kazıma resimlerindeki çizgiler, düzeltme veya yanlış etki olmadan net ve belirgin olmuştur. Elbette kötü durumda olan ve beceriksiz sanatçılar tarafından dağıtılan resimler vardır. Ancak, genel olarak kaba gövde derin çizgilerle vurgulanmış, tüyler, gözler, tasvirler ve ince aletlerle taranmış resimler gibi detaylar da ortaya konmuştur (Uysal, 2011: 37).

Izgara formları, daireler, benekler ve daha fazla geometrik çizim hayali görüntülere neden olmuştur ve bu motifler o dönemde yaşayan şamanlarla ilişkilendirilmiştir. Ancak, bu motiflerin çoğu doğrusal olmasına rağmen, nadiren kayaya kazınmış ve çoğunlukla tek renkli yapılmıştır. Taşınabilir nesnelere, duvar veya kaya sanatında gravür tekniğini gözlemlemek mümkündür. Cezayir'deki 6.000 yıllık bir kaya sığınağındaki ağlayan inekler en iyi örneklerdir (Resim 18.).

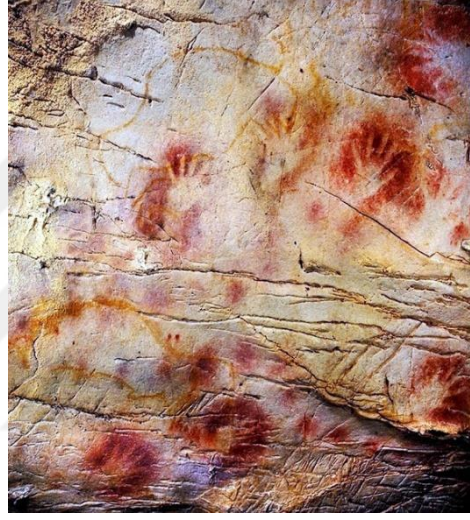


Resim 18. Ağlayan inekler, Cezayir Kayaaltı Sığınağı.
<http://pribilov.blogspot.com/2014/03/la-vaca-que-llora-tassili-argelia.html>
 Erişim Tarihi: 11.10.2019

1.3.2. Boyama Tekniği

İlk resimler 30.000 yıl öncesine kadar uzanır. Boyalı resimler mağaraların renkli kil duvarlarına bastırılarak çizilen geometrik desenler ve hayvan silüetleri olarak

görülmüştür. Ellerini mağara duvarlarında bırakarak, boru olarak içi boş bir kemiği kullanarak, ağızlarına kurum veya renkli boya püskürterek duvardaki ellerinin silüetini çıkarmayı öğrenmişlerdir. İspanya ve Fransa'daki mağaralardaki en derin ve en karanlık köşelerde el izleri, duvarlar ve kireçtaşı perdelerinde boyalı alanlar bırakmışlardır. Bu işaretlerin çoğu el izi oluşturmak için boya püskürtülerek elde edilmiştir (Resim 19). Daha az kullanılan bir diğer yöntem ise, duvardan bir iz bırakması için elin boyadan sonra basılmasıdır. Neden siyah ve kırmızı rengi tercih ettikleri bilinmese de, doğada daha kolay bulunduğu görüşü güç kazanmıştır. El izlerinden bazıları beş parmaklıdır, ancak bazı durumlarda parmakların eksikliği veya yokluğu gizem olarak kalmaktadır.



Resim 19. İnsan El İzleri, 37.000 yıllık, El Castillo Mağarası.
<https://bezginsite.wordpress.com/2017/08/05/hadin-27-bin-yillik-hikayesi/>
 Erişim Tarihi: 20.04.2019

Dünyadaki bilinen en eski resimler, Batı Avrupa'daki paleolitik çağın sonuna tarihlenen mağara duvarlarında at, boğa, bizon, geyik, dağcı, mamut, öküz resimleridir. Orientalılar döneminde görünmeyen duvar resimleri magdalanyan dönemi boyunca patlama noktasına ulaşmıştır. Tarihler bilinmese de, güneydoğu Almanya'nın Heidenheim bölgesindeki Vogelhard mağarasındaki resimlerin en eskisi 30.000, en yenileri 9.500 yaşında. En ünlü mağara resimleri, Pyrenees'in İspanyol tarafındaki Altamira'daki Lascaux, Niaux ve Les Eyzies mağaralarında ve Fransa'nın güneybatısında bulunan Dordogne bölgesinin kalker kayalarındadır (Uysal, 2011: 37).

1.4. CHAUVET ÖRNEĞİ



Resim 20. Chauvet Mağarası, yaklaşık 30,000-32,000 yıl öncesi, Fransa.
<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Chauvet%20Ma%C4%9Faras%C4%B1>
 Erişim Tarihi: 21.04.2019



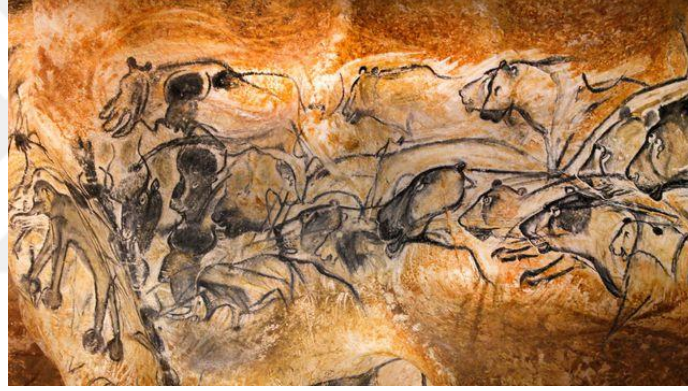
Resim 21. Chauvet Mağarası, yaklaşık 30,000-32,000 yıl öncesi, Fransa.
<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Chauvet%20Ma%C4%9Faras%C4%B1>
 Erişim Tarihi: 21.04.2019

Chauvet mağarasındaki hayvan tasvirleri, resimsel anlatımın temel teknikleri hakkında derin bir bilgi ortaya koymaktadır. Birkaçı oyulmuş, ancak çoğunluğu tasvir edilmiştir. Bu görüntülerin bir kısmı, yeraltında 500 metreye kadar uzanan doğal odaların duvarları ve tavanları üzerinde 2 metre yüksekliğindedir. Şaşırtıcı derecede sınırlı olasılıklarla deneklerinin merkezinde “hayvan dünyasını” yakalayan bu resimler, sadece biçim ve örgüyü değil aynı zamanda hareket ve fiziksel varlığı da temsil etmiştir. Girişin yakınında, lekeli bir sırtlan, sanki güçlü boynu ile istila eden birinin izini kokluyormuş gibi gösterilmiştir (Fleming ve Honour, 2015: 28) (Resim 22.).



Resim 22. Sırtlan ve panter, MÖ 25.000- 17.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Chauvet mağarası, Ardeche vadisi, Fransa.

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Chauvet%20Ma%C4%9Faras%C4%B1>
Erişim Tarihi: 21.04.2019



Resim 23. "Aslan Paneli" bölümü ve gergedan sürüsü, MÖ 25.000 - 7.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Chauvet Mağarası, Ardeche vadisi.

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Chauvet%20Ma%C4%9Faras%C4%B1>
Erişim Tarihi: 21.04.2019

Bu resimlerin ressamaları atların kafalarını göstermek için özellikle bir ustalık sergilemiş, el özgürlüğü ve özellikle de gölgelendirmedeki başarısı (Resim 24.) gösterilen perspektifi verebilme yeteneği takdire şayandır (Resim 23.). Bu yeteneği nasıl edindikleri hakkında sadece tahminde bulunabiliriz. Bu tür resimler belki de henüz keşfedilmemiş veya tahrip edilmemiş eski mağara duvarlarında veya insan derisi dâhil olmak üzere kalıcı olmayan yüzeylerde yapılmıştır. Akdeniz'in kuzeyinde, bu sanatın kökeni hakkında kesin bir bilgi yoktur. Nitekim Namibya'daki bir mağarada taş bloklarına çizilen kömür resimleri, hayvanların MÖ 25.000 civarında güney Afrika'da benzer bir tarzda temsil edildiğini ortaya koymaktadır (Fleming ve Honour, 2015: 28).



Resim 24. Atlar, gergedanlar ve yaban öküzü, MÖ 25.000 7.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama, Chauvet mağarası, Ardeche vadisi.

<http://nevzatayan.blogspot.com/2008/06/chauvet-maaras.html> Erişim Tarihi: 20.04.2019

En çarpıcı olan, bu tekniklerin Fransa'nın güneyinden İngiltere'ye kadar uzanan bir coğrafyada, 20.000 yıl veya daha uzun bir süre boyunca sürekli olarak uygulanmaya devam etmesidir.

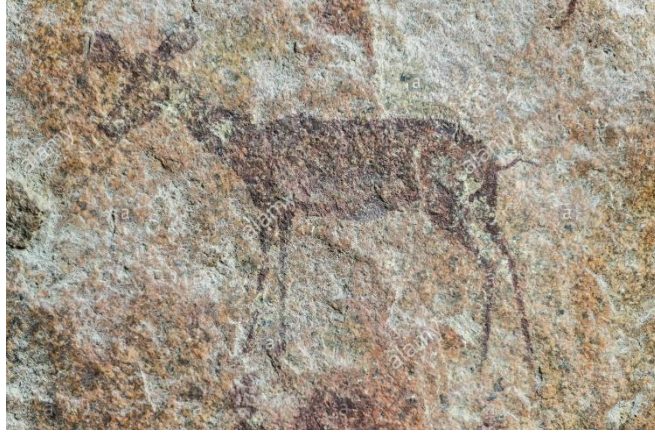
Chauvet mağarasının, Franko-Kantahrik üçgeni ile ortak birçok özelliği vardır. Hepsi yeraltında yüzlerce metre yayılmıştır; resimler, doğal ışık girişlerinden ve insanların muhtemelen barınakta kullandığı diğer alanlardan uzakta, iç ve derin girintilerdedir. Niaux'daki en ayrıntılı oda, 870 kavşak tornalama alanı ile girişe 800 metre uzaklıktadır. Bedeilhac'taki ana odaları görmek isteyen ziyaretçiler, uzun, alçak ve dar bir geçitten geçmek için karınlarına sürünmelidir. Chauvet mağarasında kırmızı kül ve kömür boya olarak kullanılmıştır. Daha çok girişin yakınında kırmızı, iç mekânda ise özellikle at ve aslan resimlerinde kömür kullanılmaktadır. Bazen desenler kayaya kazılmış ve renkle doldurulmuştur. Lascaux'da, taşa oyulmuş çok küçük, keskin kenarlı resimler tamamlamıştır. Bunlar doğal mineralleri içerir. Kırmızı, sarı ve kahverengi; koyu kahverengi, siyah ve mor-manganez türleri çok daha geniş bir renk yelpazesinde kullanılmıştır. Renkler tozdan yapılmış ve doğrudan nemli alçı yüzeylere uygulanmıştır. Konturlar önce kömür çubuklarıyla kürk veya yosun parçaları, tüy veya çiğnenmiş çubuklardan ilkel fırçalar veya sadece parmaklar kullanılarak çizilmiş veya boyanmış ve daha sonra toz püskürtme ile kemik tüpleriyle doldurulmuştur (Fleming ve Honour, 2015: 28).

Ressamlar, mağara odalarının doğal formlarını tutarlılık göstermeden kullanmışlardır. Örneğin, Chauvet mağarasında 10 metrelik geniş bir alan, çoğu başka bir odanın girişine bakan karışık bir hayvan grubunu betimlemek için kullanılmıştır. Her bir metre uzunluğundaki büyük boğalar, Lascaux mağarasının alışılmadık derecede büyük gösterilmektedir. Diğer yerlerdeki geniş odalarda çok az resim görülmektedir.

1.5. BUŞMAN (BUSHMAN) ÖRNEĞİ

Buşman Petrogliflerinde daha önemli bir gelişme görülüyor; bir dizi ürün sadece tek tek parçaların toplamı olarak değil aynı zamanda kaynaşık bir bütün olarak gösterilmiştir. Buşman resimleri, çıplak kayaların yüzeyinde, mağaralarda ve benzeri yerlerde bulunmuştur. Yontulmuş kemik ve doğal boyalar ile ince hayvan işçiliğinden elde edilmiş yağlı boyalardan yapılmıştır. Bu resim yerlerinin, Buşmanlara göre kutsal olduğuna dair işaretler vardır.

Buşman resim sanatı birkaç yüzyıl öncesine kadar en parlak dönemindeydi, ancak son yüzyıllarda düşüş olduğuna rastlanılmıştır. Bu dönemlerde Buşmanlar yaşadıkları yeri kaybetmiştir. Siyah ve beyaz insan olarak nitelendirilen, gelenek ve göreneklerinin farklı olduğu insanlar bu dönemde birlikte. Önemli olan, insanlığın kültürel tarihinde yer almalarıdır. Kuşkusuz, Buşman sanatı, binlerce yıl önce çok daha geniş bir alana yayılmış olan tarih öncesi çağın sanatını sürdürmektedir. Buşman resmi ile doğu İspanyol mağara resimleri arasındaki benzerlik tamamen tesadüfi olamaz ve Buşman'ların Doğu İspanya ve Kuzey Afrika'daki Kapsian kültürü ile ilgili bir kabilesi olduğu iddia edilmiştir. Fakat Buşman sanatının karakterinden ve yayılmasından kaynaklanan ilginç etnolojik sorunları bir kenara bırakmak ve estetik anlamına odaklanmak gerekir.



Resim 25. Buşman kaya resimleri, Tsisab geçidi (Brandberg Güneybatı Afrika) Hogo Obermaier ve herbert.

<https://www.alamy.com/stock-photo-gobabis-rock-art-by-the-san-bushmen-ghoha-hills-or-bushman-hill-about-176069360.html> Erişim Tarihi: 11.10.2019

İlk olarak, hiçbir Buşman'ın bu resimleri yapabileceği düşünülmemelidir. Eski Boyer kabilelerinin kayıtlarına göre, saray ressamı denebilecek bir kurum var; bu kayıtlar yeterli bilgi vermemesine rağmen, bu resimlerin estetik duyarlılığının önceki ilkelerimiz ile nadir bir özellik olduğundan emin olabiliriz. Estetik olarak, resimler çok çarpıcı ve estetik görünmektedir.

Dr. Kühn'ün "Buşman sanatının özü" üzerindeki bölümünde ilk belirtilen nokta budur. şöyle der: "Buşman sanatının en göze çarpan özelliği yaratılışının özündeki natüralist ve duyusal karakteridir... Buşman sanatının, Benin ve Yoruba hariç, Afrika zencilerinininkinin yanına konduğunda tabiattaki modele daha çok uyduğu görülür, çok daha realist ve tabiata yakındır... Tabiata daha bağlı olan Buşman, eşyanın plastik özelliğini (biçim, renk ve hareketini) daha kuvvetle duyar. Ona göre eşya gerçektir, animizme meyleden zenci sanatındaki gibi ana fikir veya sembol değildir. Bu yüzden Zenci sanatçı, Bizans sanatçısı veya modern Kübistin sanatlarındaki hayatın karşıtı olan üsluplaşma ve soyutlaşma yerine her çizgisi hayat ve hareket dolu bir sanatla karşılaşırız. Bu resimlerin çoğu koşan hayvanlar veya av sahneleridir, fakat hareketsiz konularda bile, seçtiğim örnekteki gibi olağanüstü bir canlılık gösterirler. İleri bir sanat, elindeki bütün imkânlarla kuşkulmuş bir hayvanın tetikteki halini acaba daha iyi gösterebilir miydi? (Read, 2014: 36-37).

Parmak uçlarında geniş bir renk yelpazesi olmasına rağmen, resimler monokromatiktir, iki veya daha fazla renk birlikte kullanılmıştır. Gölgeleme veya biçimlendirme yok, daima iki boyutludur. Farklı tonlar kullanıldığında, açık ton özellikleri göstermez veya doğaya bağımlılık göstermezler, ritmi ve hareketi desteklerler. Obermaier ve Kühn'un tabloları kompozisyona dikkat çekmiştir.

Dr. Kühn şöyle diyor: “Esas olan çokluk değil birliktir. Desen tek tek parçaların işlemi olarak değil kaynaşmış bir bütün olarak anlaşılır. Parçaların kendi başına hayatı yoktur: Ancak kompozisyon içinde anlam kazanırlar. Böylece yapısının bütünlüğünü resim sahnesinin birliğinden alan kompozisyon bu sanatın başlıca özelliğidir” (Read, 2014: 37).

Bu büyük iddia, sanatçıyı tasarımların birliğine götüren eserde güçlü bir heyecan yaratmaktadır. Büyü törenlerinin belirtileri Buşman’ların dans, şarkı ve efsanelerinin canlı örneklerinde de bulunmuştur. Resimlerin anlamsız olmadığı açıktır.

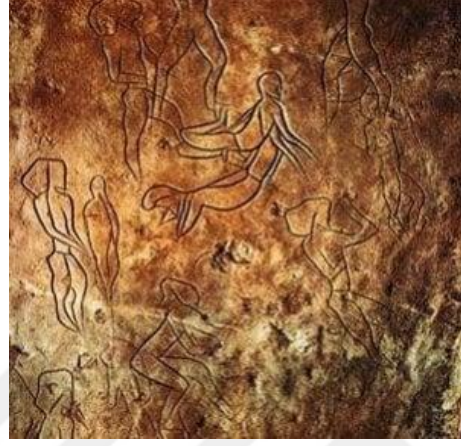
Kühn şöyle bir sonuca varıyor: “Bunların değeri sadece estetik değildir, Avrupa orta çağı resmindeki gibi dini bir anlamları vardır yahut da büyüsel inancı ifade yollarından biri olarak kabul etmezsek, o zaman bir büyü yaşantısı olarak önemi vardır diyebiliriz” (Read, 2014: 37).

İlkel insan, olayın sembolik olarak gösterilmesi ile olacağını düşünmüştür. Çoğalmaya yönelik güçlü arzu, düşmanın ölümü, ölümden sonraki ölüm, kötü ruhların kovulması veya ortadan kaldırılması, uygun bir sembolün oluşturulmasına yol açmıştır. İlkel sanatta kelimenin tam anlamıyla bir sanatla karşı karşıya kaldığımız söylenebilir: Heyecanın tepkisini gösteren biçim sırasına sahip bir sanat (Read, 2014: 37).

1.6. ADDAURA ÖRNEĞİ

Avrupa'da, M.Ö. 10.000'de, iklim ve çevrede büyük bir değişiklik meydana gelmiştir: buz tabakası nihayet bugünkü seviyesine ulaşmış ve yeni su seviyeleri birçok modern coğrafi bölünme yaratmıştır. Kıtalar boyunca yayılan ormanlar, insan hareketliliğini engellemiştir. Paleolitik avcılar tarafından avlanan hayvanlar soyu tükenmiş ya da en kuzeydeki atıaklara çekilmiştir. Sanattaki en önemli değişim, iklim değişikliğinden en az etkilenen Akdeniz bölgesinde meydana gelmiştir. Sicilya, Addaura'da bir kaya yüzeyine kazılarak inşa edilmiştir. 8000 yıllarına tarihlenen ve daha önce yapılan mağara resimlerine benzeyen hayvan silüetleri aynı doğalcı tarzda işlenmiş çıplak insanların resimlerine eşlik etmiştir (Resim 26.). Her biri 25-38 cm boyunda olan bu çıplak figürler, hem kaslılığı hem de hareketi tasvir eden, saf konturları ve keskin çizgileri olan atletik bir vücuda sahiptir. Hayvan maskelerinde duran üç adam

ve ayaklarına bağlı iki adam, sadece tahmin edebileceğimiz bir hikâye ile birbirine bağlıdır. Bunun, akrobatların dine, ölüme veya dansa kabul edilmesinin bir ayınle ilgili olabileceği öne sürölmüştür. Anatomik olarak, bu tür doğru insan figürleri önceki teknikte hiç görölmemiş ve Neolitik kültürler gelişinceye kadar görünmemiştir (Fleming ve Honour, 2015: 33).



Resim 26. Figür grubu, yak. MÖ 8000, Kaya üzerine oyma, figürler 25-38 cm uzunluğunda, Addaura, Monte Pellegrino, Palermo yakınları, Sicilya.
https://palermo.repubblica.it/cronaca/2018/07/05/news/palermo_la_frana_di_montepellegrino_arrivano_30_milioni_per_i_lavori-200921920/ Erişim Tarihi: 11.10.2019

Bazı yorumlara göre, mağaralar sadece yaşam alanları değil aynı zamanda toplama alanlarıdır. Altamira Mağarası, komşu grupların sonbaharda buluşmaları için bir buluşma yeri olabilir. Toplantıların nedeni hem sosyal hem de politik olabilir. Örneğin, Güney Afrika'da, Kalahari bölgesinde, Kung San halkı yılın çoğunu yaklaşık 25 çekirdek aileden oluşan küçük gruplar halinde geçirmektedir. Bununla birlikte, kurak mevsimlerde, sürekli su temini etrafında birkaç grup birbirine nispeten yakın toplanmıştır. Böylece, yüzün üzerinde insan birlikte yaşamış ve beslenmiştir. Bu toplantıların sebebi ekonomik zorunluluklarla ilgili olmakla birlikte, güvenli su kaynaklarına yakınlık, evlilikler ve siyasi sendikalarla güçlenen ve geliştirilen toplumlar arasındaki ilişkiler yoğun olmuştur (Arslantaş, 2014: 324).



Resim 27. İspanya'nın Doğusunda Castellon Bölgesindeki Cueva de la Arana'da Bulunan Mezolitik Çağ Kaya Resimleri. https://www.researchgate.net/figure/Cueva-de-la-Arana-Escena-de-caza-en-la-que-se-integran-hechos-que-remiten-a-tiempos_fig6_241687548
Erişim Tarihi:11.10.2019

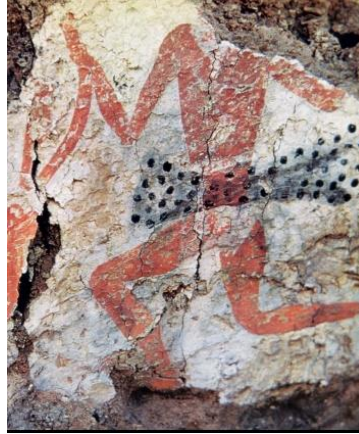
Kung'un komşuları olan ve çevrebilimle ilgili olarak daha dar bir bölgede yaşayan insanlar, yılın belli zamanlarını, bazen ekonomik nedenlerle, küçük göçebe kabileler olarak bir araya gelerek geçirmişlerdir. Toplantının yağışlı mevsimde gerçekleşmesine rağmen, geçici göletler gerçekleştiğinde, en önemli sebep sosyal ilişkilerdir. Bu tür yaşam tarzları tüm avcı-toplayıcılarda görülmüştür. Dolayısıyla aynı durum, Yukarı Paleolitik dönem halkı için de geçerli olabilir. Altamira'nın tavanlarındaki bizon ve diğer hayvan resimlerinin düzenlenmesinin dağınık ama dayanışma grupları arasındaki sosyal ilişkileri yansıtabileceğini söylenebilir. Mağaranın süslü tavanındaki temel deseni oluşturan yaklaşık iki düzine renkli bizon resmi, genellikle tavanın etrafına yerleştirilmiştir. Bunların burada toplanan farklı grupları temsil edebileceği düşündürücüdür (Arslantaş, 2014: 324-325).

Bugünün koşullarında bile, çözümünde büyük zorluklar yaşayan konut sorunu, Paleolitik ve Mezolitik Çağlarda çözülmesi gereken önemli konulardan biri olmuştur. Yüzlerce yıldır doğal barınak olan mağaralara insan grupları sığdırılmıştır. Ateş, mağaraların vahşi hayvanlardan arındırılmasında ve korunmasında çok önemli bir faktördür. Yangınla korunan ve ısıtılan mağaralar, Paleolitik dönemin zor yaşam koşullarında güvenli bir yaşam alanı yaratmıştır. Mağaraların barınak olarak sürekli kullanımı, hümanizasyon sürecinin önemli aşamalarından biri olmuştur. Ancak, iklim şartlarının aynı bölgede daha uygun olduğu jeolojik dönemlerde, insanların bu doğal barınaklardan çıktıkları ve açık hava alanlarına yerleştikleri de görülmektedir (Baykal, 1998: 63-64).

1.7. ÇATALHÖYÜK ÖRNEĞİ

Çatalhöyük, batıda 322 km uzaklıktaki daha küçük Hacılar şehri ile birlikte, Orta Anadolu platosunun M.Ö. 6000 yıllarında dünyada en gelişmiş bölge olduğunu ortaya çıkmıştır. “Neolitik Devrim” adı verilen bu dönemde bitki ve hayvanlar evcilleşmiş, tarımın kökeni, eğirme, dokuma, kumaş boyama, sepetçilik ve kil ve taş el sanatları görülmeye başlanmış; bakırın ve kurşunun erimesi bile bilinmektedir. Muhtemelen Çatalhöyük, obsidiyen, cilalamaya uygun volkanik bir taş veya herhangi bir yerde bulunmayan diğer malzemelerin satın alındığı ve satıldığı ticari bir merkez olmuştur (Fleming ve Honour, 2015: 34).

Güzel sanatlar, resim ve heykel Çatalhöyük için önemli bir faaliyet alanıydı. Binaların bazıları güzel renklerle boyanmış, kabartmalı süslemeleri, terakota ve taş figürinler ile boyanmıştır. Bu evlerde yapılan tabloların tapınak olduğu düşünülen konular da oldukça ilgi çekicidir. Av sahneleri, mezar törenleri, patlayan volkan, böcekler, çiçekler, dans eden veya akrobatik hareket yapan insanlar ve av hayvanlarının resimleri çizilmiştir. Duvarlarda, çocukları doğuran tanrıça, boğa ve öküz kabartmaları vardır. Heykelcikler aynı zamanda en genç kadınları ve doğum anasını da içermektedir. Bu, kadınların toplumdaki önemini göstermektedir (Temel Britannica, Tarih Yok: 260).



Resim 28. Dans Eden Avcı, M.Ö. 5800, Çatalhöyük, Türkiye.
<https://www.bing.com/images/results.aspx?q=catal%E1bErişim Tarih: 11.10.2019>

Çatalhöyük'te bulunan resim ve heykeller ilgi çekici olsa da, yorumlama sorunları yaratır. Hangi bağlamda tasarlandılar? Örneğin, Dans Avcısı (Resim 28.). Bu resim, avcılık egemenliğindeki tipik bir Çatalhöyük duvar resmi sahnesinde, bazen yaylar ve oklar taşıyan, leopar kürkleri giyen birçok erkek figüründen biri olmuştur.

1.8. MISIR SANATI

Petroglif tanım itibari ile kaya veya duvar üzerine kazınmış ya da boyanmış tarihsel zaman resimlerini tarif etmektedir. Bu anlamda sanat tarihi içerisinde çok önemli yeri olan taş üzerine yapılan Mısır hiyerarşilerine de yer vermek yerinde olacaktır. Mısır'da, duvar resimleri özellikle Üçüncü Krallık Dönemi'nden itibaren mezar odalarında bulunmuştur. 18. Yeni Krallık Hanedanlığında zirveye ulaşan duvar resimleri, insanların yaşamlarının şematik ve doğrusal özelliklerini göstermektedir. Rakamlar profil ve iki boyutludur (Eczacıbaşı, 2008: 432).

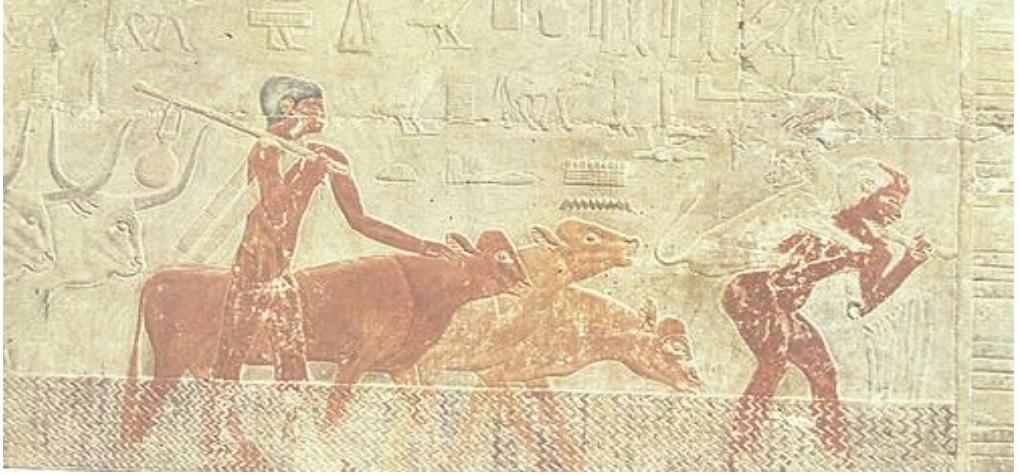
1.8.1. Eski Krallıkta Resim İmgelemi

Eski Mısırlı sanatçılar sadece gördüklerini değil, aynı zamanda anladıklarını da iletme istemişlerdir. Tıpkı bir bitkinin veya çiçeğin ana kısımlarını bırakıp yassılaştırması gibi, bunlar, insan figürünün mümkün olan en fazla özelliğini gösterecek şekilde yerleştirilmiş ve yeniden düzenlenmiş eserlerdir. Bu nedenle pozlama sadece geleneksel değildir, nesnenin tüm dikkat çekici özellikleri tek bir görüntüde dikkatlice düzenlenmiştir. Nesne neredeyse sökülüp yeniden düzenlenmiştir. Nitekim kafa alın çizgisini, burnu ve çeneyi ve saçın yanı sıra iri gözlerin geri tarandığını göstermiştir. İzleyiciye distal olan uzatılmış ayak, insandan veya hayvandan bağımsız olarak, bacağın ön kısmından gösterilemeyen kalça ve alt bel yapısının tamamını göstermiştir. Bu maruziyet kısa sürede insan canlandırmasının doğru yöntemi olarak kabul edilmiştir. Küçük bir sapma bile yazım hatasına eşit olurken, büyük sapmalar rakamın anlamını değiştirir (Fleming ve Honour, 2015: 61-63).

Uzunluğun ölçülmesini insan vücudunun bölümlerine dayandırmışlardır. Ana ölçü biriminin uzunluğu, dirsekteki başparmağın ucuna karşılık gelir ve altı avuç içi ya da 24 parmak genişliğine eşittir. Doğada, bu uzunluklar kişiden kişiye elbette değişebilir, ancak Mısırlılar bir uzuv ile diğeri arasındaki ilişkinin neredeyse hiç değişmediğini fark etmişlerdir. Örneğin, ayak elden üç kat daha büyüktür ve bunun sonucunda gözlem, vücudun bölümleri arasındaki orantılı oranı belirleyen bir kanun oluşturmuşlardır. Bu kanunla uyumu sağlamak için, Mısır ressamı ya da rölyef heykelleri, her biri tasvir edilecek figürün boyutunu ölçen ve vücudu tabandan alnın saç çizgisine ayıran kare bir ızgara çizer. Önceden belirlenmiş birim sayısı, kolların ve

bacakların uzunluğunu, omuz genişliğini ayakların arasındaki mesafeyi vb. gösterir. Birimin boyutlarını basitçe değiştirerek, rakamlar kanundan sapmadan büyütülebilir veya küçültülebilir. Eski Mısır sanatında, boyut izleyicilere olan mesafelere değil, figürlerin önemine işaret edecektir. Bu sistem tamamen entelektüel bir yaklaşımdan ibaret olmuştur. Perspektif ve kısaltmanın görsel etkilerinin yanı sıra, bacak kaslarının doğal hareket etmesine bile izin verilmemiştir (Fleming ve Honour, 2015: 62).

Kanunda, özgünlük ve düzen gözetilmesi, yapanlar tarafından beklenmeyen sanatsal başarılar getirmiştir. Hipnotize edici bir çekicilik veren eski Mısır resim ve heykellerinin etkileyici bütünlüğü boyunca, hissedilen kontrollü denge ve dingin duygusunun nedeni de budur. Sessizlikte hareket eden tüm bu figürler, nilüfer çiçekleri tutan uzun ve ince parmaklarıyla bazı kadın ve erkeklerin şiirsel büyülerini tekrarlayan cümlelerinin etkisini yaratıyor. Eski Mısırlılar bu yorum ve karakterizasyonları tamamen alakasız görüyorlardı. Bununla birlikte, sıklıkla eski Mısırlı sanatçıların görüntülerinin yüzeyi ve uzayın arka planı olarak görme eğiliminde olduğumuz alanı ortaya çıkaran bir figür çevrelemişlerdir. Bu süreksizlik, ayrıntılarda keskin biçimde görülen natüralizm ile parçaların bir araya getirildiği yüksek yapay yöntem arasındaki tutarsızlığı kısmen açıklamaktadır. Beşinci hanedanlıkta, konu alanı genişlemiştir, kırsal kesimdeki papirüs sazları arasında, Çölün kenarında kayık gezintileri veya avlanma ön plana çıkmıştır. Bu resimlerin amacı, İlu için güneş tanrısı Re (veya Ra) 'nın hayat veren gücünü uyandırmaktı. Saqqara'daki Ti'nin mezarı üzerindeki eski Mısır resminin ilkelerine örnek olabilecek resimler gibi, bu sahneler bize 4000 yıl önce Mısır'ın günlük yaşamına şaşırtıcı bir bakış sunuyor (Resim 29). İnci suları ve Nil Nehri, aşağıdaki dalgalı şeritle gösterilir. Enine kesitte koyun sürüsünü süren adam, hareket gösteren ve standart formdan hafifçe ayrılmış bir pozla tasvir edilmiştir. Bununla birlikte, biri ineğin yanında yürüyen, diğeri ise taşıdığı baldırın ağırlığı altında ezilmiş olan alt köylüler, yerleşik kalıplardan ayrılır, çünkü bunlar neredeyse mükemmel işlenmiş kadar doğalcı olarak işlenmiştir. Doğalcılık dereceleri, sosyal düzen katmanlarıyla bağlantılıdır olmuştur (Fleming ve Honour, 2015: 63).



Resim 29. Nehirden geçen hayvanlar, MÖ y. 2450, Resimli kireçtaşı, Ti 'nin mezarı, Sakkara, Mısır. <https://ancientegyptonline.co.uk/dietmeat/> Erişim Tarihi: 11.10.2019

1.8.2. Hatşepsut (Eski Mısırda Kadın Tasvirleri)

Hatshepsut, eski Mısır'da iktidara gelen birkaç kadının rollerinden gelmektedir. Dönemin diğer birçok kadını tarafından tutulan bu tür tasvirler, zamanlarını dini ritüellerle ev işleri arasında bölen toplumun üst katmanlarından kadınların rollerini ifade eder. Mezar duvarlarında ev işi, hatta topraktaki çalışma sahnelerinde gündelik yaşam sahnelerinde ölen adam, eşi (eğer gösteriliyorsa) arkada onurlu dururken yukarıdan tasvir edilmiştir. Aslında, çoğunlukla erkekler için yapılan mezar süslemeli kadınların sayısı erkeklere göre çok azdır. Tasvirlerde genellikle işlenen konular; “Yas Tutan Kadınlar” (Resim 30) ve akrabalar veya müzisyenler gibi tamamen giydirilmiş ziyafet sahneleri ya da sadece kolyeler takanlar ve narin kalçalarına kemerler takanlar olmuştur (Fleming ve Honour, 2015: 86-87).

Günümüzde Mısır'da yapılan aktif arkeolojik çalışmalar sırasında, çok sayıda stel ve stel başı tasviri olan heykeller bulunmuştur. Bu eserlerin bazılarında, Hatshepsut'un gövdesi şahin bir tasvir gibi görünmektedir (Fleming ve Honour, 2015: 87).



Resim 30. Yas Tutan Kadınlar, Minnakht'ın mezarındaki duvar resminden detay Thebes, MÖ y. 1480. <http://imágenesdeegipto.blogspot.com/2012/04/duelo-y-afliccion-en-el-arte-del.html?m=1> Erişim Tarihi: 11.10.2019

1.8.3. Orta Krallık

Kralların merkezi otoritesi imha edilmiş ve ülke feodal devletlere bölünmüştür. Tebes cetveli Mentuhotep'in Orta Krallığın başlangıcına kadar bir araya gelmemiştir. Eski ve Orta Krallık arasındaki dönemin en önemli sonucu “diğer dünyanın demokratikleşmesi” olmuştur. Eski Krallık'ta, sadece kral bir tanrı olabilir ve onun konuları dünyanın geri kalanının kaderinin lütfuyla bağlanmıştır. Ama şimdi yerel yöneticiler bu ilahi hakkı, cenazelerinde ritüelleri yönetebilecek ve tabutlarını kralların dirilişinde kullanılan büyülerle tabutlara tasvir edebilecek olan herkese genişletilmiştir. Demokratikleşmeye yeni kültler (özellikle Osiris kültü) ve eski inançların sorgulanması eşlik etmiştir. Kötümser Ruhla Diyalogun intiharı da dâhil olmak üzere ahlaki ve yarı felsefi sorunlara değinilmiştir, ancak bu entelektüel aktivite patlaması görsel sanatlarda karşılık bulmamıştır. Aslında, bunun tam tersi gerçekleşmiş ve geç bir tepkimenin keşfi Orta Krallığı bulmuştur. Orta Krallık resminde, temeller korunmuş, ancak renkler, artık “Deir al-Bersa'daki Cehutinekt” tabutunun dış tarafındaki renkler gibi daha serbest ve usta bir şekilde kullanılmıştır (Resim 31.). Burada, özellikle güvercin tüylerinin beyaz üzerine zarif gri ve siyah vuruşlarla yapılmış, sedir ağacının pembe bir halesine nüfuz ettiği gibi gölgelendirme ve diğer doğal etkiler denenmiştir. Konu alanı da genişlemiştir. Mentuhotep'in Asyalılara karşı kazandığı zafer gibi tarihi olaylar tasvir edilmiş ve ikincil rakamlara daha fazla dikkat edilmiştir. Yüzlerce güreşçi Hasa'daki mezarların

duvarlarında birbirleriyle gürüşmekte ve bazen (belki de fark edilmemiş) kısaltmanın uygulandığı izlenimini vermektedir. Kırsal sahnelerde daha açık hava hissi hissedilmiştir. Mısırlıların ölümden sonra yaşamın zevklerini sürdürme arzusunu geride bırakma ve mezar sanatları gibi yüzeysel varsayımları düzeltme arzusunun ardında yatan yaşam sevgisinin ifadesi tasvirlerde anlatılan ritüellerin konuları olmuştur (Fleming ve Honour, 2015: 63).



Resim 31. Deir el Berša'daki Cehutinekt lahadinin dış yüzündeki ön panelden detay, Sedir ağacı üzerine boyama, MÖ y. 2040-1926, Panelin toplam yüksekliği 1.15 m, Genişliği 2.63 m, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, (Harvard Üniversitesi- Güzel Sanatlar Müzesi, Boston Expedition).
<http://www.fineartchina.com/framedoilpainting/europe.php?size=20&size2=0&bh=42527%20Eri%C5%9Fim>
Erişim Tarihi: 11.10.2019

İKİNCİ BÖLÜM

İLKEL SANAT ÖRNEĞİ OLARAK PETROGLİFLER BAĞLAMINDA SOYUT EKSPRESYONİZME BAKIŞ

2.1. PETROGLİF-EKSPRESYONİZM İLİŞKİSİ

Gerçek İlkeler, yamyam putları ve vahşi kabilelerin maskeleri sanatını keşfederek yeni bir dönüm noktası başlayacaktır. Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda doruğa çıkan sanat devrimi sırasında, birçok genç sanatçıyı farklı eğilimlerle bir araya getiren şeylerden biri, siyah heykellerin ortak hayranlığıydı. Bu eserler antika dükkânlarında ücretsiz olarak satılmıştır. Böylece, bir süre sonra, akademi sanatçısı stüdyosunu süsleyen Belvedere Apollo'nun alçı kopyası, Afrika kabile maskesi ile değiştirilmiştir. Afrika heykelinin başyapıtlarından birine bakarsak (Resim 32), böyle bir görüntünün neden Batı Kuşağı'nı çıkmaz bir yoldan kurtarmanın bir yolunu arayan bu kuşağı etkilediğini kolayca anlayabiliriz. Bağ'ın doğaya bağlılığı ve Avrupa sanatını sürekli etki altında tutan ideal güzellik bu ustaların ilgisini çekmemiştir. Ancak çalışmalarında, Avrupa sanatının şu amaçlara ulaşmak için kaybettiği bir şey vardı: Yoğun bir ifade, açık bir yapı ve basit bir teknik (Gombrich, 2007: 562).



Resim 32. Dan Kabilesinden bir maske, Batı Afrika, 1910-1920 dolayları, Ahşap ve göz kapaklarının çevresinde kaolin, yüksekliği 17,5cm Von Der Heydt Koleksiyonu, Museum Reitberg, Zürih.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_80.244_Dean_Gle_Mask_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_80.244_Dean_Gle_Mask_(2).jpg) Erişim Tarihi: 11.10.2019

Bugün aşiret sanatının onu keşfedenlerden daha az ilkel ve daha karmaşık olduğunu biliyoruz. Doğanın taklidi, hiçbir şekilde bu sanatın amaçlarından dışlanamaz. Bununla birlikte, törenlerde kullanılan nesnelere tarzı, Van Gogh, Cezanne ve Gauguin'in deneylerinden miras alınan ifade, yapı ve sadelik üzerine yapılan tüm araştırmalar için ortak bir odak noktası olabilir.

Sonuç iyi ya da kötü olsun, 20. yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorunda kalmıştır. Dikkat çekmek için, geçmişin büyük sanatçıları, beğenilerini gerçekleştirilmeye çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmak zorunda kalmışlardır. Geleneğin en ufak bir kırılması, eleştirmenlerin dikkatini çekmesi ve bir izleyici kitlesi kurması halinde geleceğe egemen olacak bir iz olarak görülmüştür. Bu izlerin bazıları uzun sürmemiştir. Bununla birlikte, 20. yüzyıl sanatının tarihi, tüm bu durgun deneyleri hesaba katmak zorundadır, çünkü o dönemin yetenekli sanatçıların çoğu bu çabalara katılmıştır.

Dışavurumculuk deneyleri belki de kelimelerle açıklanması en kolay olanıdır. Bu çok iyi seçilmiş bir terimdir. Sonuçta, sonunda yaptığımız ya da yapamadığımız her şeyde kendini ifade etmenin bir unsuru vardır. Mektuplarından birinde, Van Gogh, sevdiği bir arkadaşının resmini çizdiğinde nasıl başladığını anlatmıştır. Resim çekilirken yakalanması gereken benzerlik Van Gogh'un ilk aşamasıdır. Van Gogh "doğru" portreyi çizdikten sonra tarih ve çevreyi değiştirmeye başlamıştır (Gombrich, 2007: 563).

2.2. TEMSİLİ GERÇEKTEN KAÇIŞ: EKSPRESYONİZME DOĞRU

2.2.1. Empresyonizm

19. yüzyılın ikinci yarısında, Fransa'daki İzlenimcilik hareketi yalnızca görsel sanatlarda değil, edebiyatta ve müzikte de etkili olmuştur. Ayrıca, 20. yüzyıl sanat teorileri boyunca bir yaşam ve düşünce biçimi olarak gelişmiş ve büyük ölçüde etkilenmiştir. Monet, Renoir, Sisley ve Bazille gibi sanatçılar 1860'lı yıllarda akademilere karşı çıkıp kendi aralarında bir grup kurduğunda, izlenimcilik gelişmeye başlamıştır. Daha sonra Armand Guillaumin, Cezanne, Berthe Morisot, Degas ve C. Pissarro'nun katılımıyla grup özel sergiler düzenlemeye başlamıştır. Paris'te 1870'lerde akademinin gözetiminde açılan resmi Salon Sergileri, yenilikçi görüşlere oldukça kapalıydı ve birçok genç sanatçı eserlerini sergileme fırsatı bulamamıştır. Reddedilenler

Salonu 1863'te bu açığı kapatmak için kurulmuştur. Grup, Monet *İzlenimleri: Gün Doğumu*'ndan sonra seçilmiştir (Resim 33.) (Eczacıbaşı, 2008: 782).



Resim 33. Monet, *İzlenimler: Gündoğumu*, 1872, Marmottan Müzesi, Paris.
<https://www.sanatabasla.com/2017/06/03/izlenim-gundogumu-impression-sunrise-monet/>
 Erişim Tarihi: 20.04.2019

19. yüzyıl boyunca, diğer birçok teknolojik ve endüstriyel gelişimin etkileri, toplumsal modernleşme yoluyla sanata yansımıştır. Teknik yeniliklere ek olarak, sanatsal içerikte büyük bir mola olmuştur. İzlenimci ressamların adı verilen ressamın konusu, her şeyden önce kendi izlenimleridir, yani sanatçı birey dünyayı gördüğü ve duyduğu şekilde tasvir eder. Akademik ressamların belirli kurallara göre tasvir ettiği tarihi veya mitolojik sahnelerden yola çıkarak, belli başlı değerleri izleyiciye yerleştirmeyi amaçlayan anlatı resimleri, sanatçının yaşadığı dünyayı, gördüğü manzaraları, gördüğü sokakları etkiliyor. Empresyonizmin bu öznel yönünü vurgulayan ve özne ile özne arasındaki hızlı etkileşime değinen eleştirmen Jules Laforgue, Empresyonist resimlerde nesnenin ve konunun birlikte hareket ettiğini ve ana özelliğin bu tür resimlerin konusu, nesne ile nesne arasındaki gelgitiydi (Antmen, 2010: 23).

İzlenimcileri, resim sanatına hâkim olan geleneksel kuralların ve akademik kuralların ötesine geçmelerini etkileyen bir diğer önemli olay ise 1860'ların sonlarında Manet tarafından geliştirilen yeni estetik anlayıştır. Manet konunun egemenliğinden fotoğrafı çekmiş ve şekil ve renge dikkat çekmiştir. Bu yönde İzlenimciler, mitolojik ve tarihi sorunları bir kenara bırakarak günlük yaşamı işlemeye başlamışlardır. Peyzaj ve neşeli insan grupları en sevdikleri dersler olmuştur. Dönemin moda yaşam tarzını çalışmalarında yansıtırken doğa ve teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlardır; kalabalık kahveler, insanların gezdiği sokaklar ve şehir manzaralarını doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Teknolojiyi inkâr etmediler çünkü yaşam biçimini olumlu yönde etkilemiş ve iyimser bir bakış açısıyla geleceğe dönmüştür. Geleneksel kurallara göre, konu her zaman tuvalin ortasına yerleştirilmez, bazen bir tarafa veya köşeye çekilir. Derinlik, farklı boyutlardan ve şekillerin mekânsal konumlarından elde edilir. İzlenimciler nesnelere gördükleri şekilde tanımlayarak değil, kesin dış çizgiler kullanmayarak formu özgürlüğüne kavuşturmuşlardır. Işık, koyu tonlardan kaçınarak, ışığı en iyi yansıtan parlak ve açık renkleri tercih ederek önemli bir unsur olarak kullanılmıştır. Boyalar, paletle karıştırılmadan fırça darbeleriyle paletle ayrı ayrı uygulanmış ve bu etki ile ışık etkisi sağlanmıştır. Su ve kar, yansıtıcı nitelikleri nedeniyle en popüler temalardır. Renk ve teknik bakımından ortak bir dil geliştirmelerine rağmen, Empresyonistlerin izlenimleri ve tarzları farklı olmuştur. Degas, atlar, balerinler ve ev işi kadınlar; Sisley, Pissarro ve Renoir, kadınlar, çocuklar ve neşeli sahneler; Monet doğayı tasvir etmiştir. Ortak olan başka bir şey, konudan bağımsız olarak anında izlenimler yakalamaları olmuştur (Read, 2014: 89-91).

1880'lerin ortalarında, İzlenimcilik belirli bir memnuniyet noktasına ulaşmıştı ve sanatçılar yeni arayışlara başlamışlardı. Seurat, Empresyonizm'in renk kullanımına dayanan bölünmeyi geliştirmiş ve Neo-Empresyonizm'i oluşturmuştur. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçılar İzlenimciliği geliştirmiş ve çağdaş resmin geliştirilmesinde kuram ve teknikleriyle etkili olmuşlardır. İzlenimcilik, İngiltere, ABD ve Almanya'da, kısaca da olsa, Fransa'daki etkisini kaybettiği yıllarda etkili olmuştur. 1884'te Sargent'ın öncülüğünde İngiltere'de kurulmuş, bununla birlikte, Fransız İzlenimciliği'ne kıyasla hem konu hem de teknik olarak daha çarpıcı örnekler vermişlerdir (Eczacıbaşı, 2008: 782).

Belki de en uygun izlenimcilik tanımı doğaya bir prizmanın arkasından bakmaktır. Avrupa'da Leonardo ile doğan bir geleneğe göre, bir nesnenin dolgunluğu, derinliği veya üç boyutluluğu gölgeleme derecesi, siyah boyayı değişen derecelerde kullanmak suretiyle verilmiştir. Resim doğanın bir kopyası değildi, fakat genel doğa görünümünün gösterilebileceği bir oyundu. Caravaggio gibi bir Barok ressamın ışık ve gölge kullanması modern bir Kübistin gelişi kadar güzeldi; tek fark, Caravaggio'nun bize gerçekten daha dinamik bir şey göstermek istediği ve Kübist'in bize daha statik bir şey göstermek istediğidir. Biri yoğunlaşır, diğeri özetler (Read, 2014: 90).

Manet öyle düşünmek istemese de, İzlenimcilik durağanlığa dönüşmüştür. Manet, dış gerçekçilik uğruna, özellikle bilimsel bir kural uğruna insanlığı feda edemediği insan duygularına sahip olmuştur. Bu bilgelik onu izleyenlerde çok açık değildir. Georges Pierre Seurat ve Pual Signac'ın bakış açısında bu gelişme son düzeydeydi. Bu iki ressam, ışık ve renk problemini tamamen bilimsel bir şekilde incelemiştir. Sadece güneş spektrumundaki renkleri kullanmışlar, ana renkleri yan yana getirerek ışık gölgesi ve ikincil renkler oluşturmuşlardır. Manet saf renkle neler yapılabileceğini göstermiş, ancak sadece Seurat ve Empresyonist sonrası arkadaşı bize rengin ne olduğunu ve anlamını ve önemini anlatmış, böylece son üç yüzyıl sanat karanlığa boğulmuşlardır. Bu sıcak işte çok ileri gitmiş; bilimsel meselelere o kadar dalmışlar ki, yaptıkları şeyin sanat olduğunu unutmuşlardır. Sanatçı kişisel izlenimlerini her kullandığında, kullandığı yasa ne olursa olsun kendi hassasiyetini nesnel olarak ifade etmelidir. Tek ve orta serbest bir etki yaratabileceği sonucuna varılmıştır. Sanatçı, izleyiciden resmine ne kadar çaba gösterdiğini görmesini istemelidir. Kompozisyonu yaparken sadece oluşturduğu iskeleyi gizlememeli, yapıyı iskelesi olmayan bir birim olarak gösterebilmelidir. Empresyonist sonrası birçok resim bize bağcık ya da Çin fildişini hatırlatıyor, tüm bu çalışmaları sakince izleyemiyoruz, çünkü göz farı ya da fildişi oymacısının gravürünün insanüstü sabrı hakkında düşünmeyi bırakamıyoruz.

Resmin amacının yalnızca görünür dünyanın hayal gücünü vermek veya gözün ve zihnin ahenkli dağılmasıyla dikkatini dağıtmak olduğunu söyleyebiliriz. Renkler ve şekillerle iş çok daha kolay olabilirdi. Ama aslında bu çok daha karmaşıktır. Her önemli resim, bazı bilim, bir form ve bir miktar özden oluşan bütün bir değerler sistemi içerir.

Paul Valery vecizelerinden birinde resmin kararsız özelliğinden söz açar ve resmin amacı sadece görünen dünyanın hayalini vermek veya renk ve şekilleri

ahenkli dağıtmakla göz ve aklı oyalamak olsaydı, iş çok kolaylaşacaktı, der. Fakat aslında olay çok daha karışıktır. Her önemli resimde biraz ilim, biraz şekil, biraz da özden meydana gelen bütün bir değerler sistemi bulunur. “Sanatçı akıl ve varlığının doğurduğu istek, amaç ve durumları maddi bir ortam içinde toplar, yığar ve kurar. Bir an modelini, bir an renklerini, boyalarını ve tonlarını; bir an etin kendisini ve bir an da boyalarını emen tuvalini düşünür. Fakat bütün bu birbirinden ayrı düşünceler ister istemez resim yapmak olayında birleşir ve bütün bu tek tek anlar, -dağılır, sıralanır, tekrar kavranır, bir an durulur, tekrar kaybedilir- sanatçının eli altında bir resim halini alır (Read, 2014: 91).

Kaçan anın peşinde koşarken, tipik İzlenimci ve İzlenimci tabloya göre daha ince ve başarılı bir şey yoktur. Doğanın görünüşü veya lirizm, bu güzelliğin en mükemmel ifadesidir; ışık değişimi ile azalır ve çoğalır. Seurat ve Signac gibi öncüler onurlandırılacak; Manet, Camille Pissarro ve Monet, Pierre Bonnard yıllar geçtikçe daha fazla tanınacak ve takdir edilecektir. Ancak, lirazmin ve yüzey güzelliğinin ötesinde mükemmel bir stilin düzenine henüz ulaşmadıkları açıktır (Read, 2014: 91).

İzlenimcilik, 1910'da Türkiye'ye gelmesiyle aynı zamana denk geliyor. Ancak, 1914 Nesil, Çallı Nesil veya Türk İzlenimcileri olarak bilinen bu nesile liderlik eden Halil Paşa. 1880-86 yılları arasında Paris'te bulunan, 1888'den sonra yapılan sanatçının İstanbul manzaraları daha çok Empresyonist unsurlar taşır. Çeşitli ressamlarla okuyan 1914 kuşak sanatçıların çalışmalarında ışık ve renk unsurları hâkim olmasına rağmen, Empresyonizm'in diğer kurallarının tam olarak uygulanabileceği söylenemez. Avni Lifij, Şeref Akdık, Sami Yetik, Mehmed Ruhi (Arel), Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Ziya Keseroğlu, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga, Vecih Bereketoğlu ve Eşref Üren Empresyonist bir hava gözlemlense de, konu ve teknik açısından oldukça farklı araştırmalar ve uygulamalarla karşılaşılacaktır. Bu nedenle, bazı uzmanlar Türk İzlenimcileri teriminin yerinde olmadığı konusunda hemfikir olmuşlardır (Eczacıbaşı, 2008: 782).

2.2.1.1. Van Gogh (1853-1890)

Vincent Van Gogh, Hollandalı ressam. Modern sanatın oluşumunda önemli etkileri olan Ard-Empresyonizm hareketinin en önemli temsilcilerinden birisidir.



Resim 34. Van Gogh, Ayçiçekleri, 1880, T.Ü.Y.B, 95x73 cm, Van Gogh Müzesi.
<https://www.arthipo.com/tr-tr/vincent-van-gogh-aycicekleri-tablosu.html>
 Erişim Tarihi:11.10.2019

Protestan bir papazın oğludur, Zevenbergen ve Tilburg'daki yatılı okullarda okumuştur. İngiltere'de bir süre Ramsgate ve Isleworth'da ders verdikten ve vaaz ettikten sonra babası gibi bir din adamı olmaya karar vermiştir ve bir ilahiyat okulu giriş sınavlarına hazırlanmak için 1877'de Amsterdam'a dönmüştür. Bütün çabalarına rağmen, bu yorucu çalışmayı sürdürememiş ve Brüksel'deki bir dini okulda üç aylık bir kurstan sonra, Belçika'nın güneyindeki Borinage kömür havzasında gönüllü olmaya başlamıştır. Bununla birlikte, aşırı yardımseverliği, bağlılığı ve çabaları, kilise bakanlarını ve madencileri şaşırtmış ve kızdırmıştır. 1879 Nisan'ında iyi bir vaiz olmadığı gerekçesiyle görevden alınan Van Gogh, ilk büyük zihinsel krizini yaşamıştır. Resmin başlangıcı bu tarihlerle çakışıyor. Birkaç aydır Brüksel'de anatomi ve perspektif okumuş ve 1881-83 arasında Lahey'de yoksulluk içinde yaşamış, bazen kuzeninin kocası ressam Anton Mauve ile çalışmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 603).



Resim 35. Van Gogh, Patates Yiyenler, 1885, Devlet Müzesi, Amsterdam.
<https://torchwell.wordpress.com/2017/06/30/patates-yiyenler/> Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 36. Van Gogh, Gece Kahvesi, 1888, Yale On. Sanat Galerisi, New Haven, Conn.
<https://www.sanatabasla.com/2015/03/gece-teras-kafe-cafe-terrace-at-night-van-gogh/>
 Erişim Tarihi: 11.10.2019

1883'te Hollanda'nın kuzeyindeki Drenthe'ye kısa bir yolculuktan sonra Van Gogh, Nuenen'deki ailesine gitmiştir. Bu erken dönem tabloları, *Patates Yiyenler'de* görüldüğü gibi çoğunlukla köylüleri ve madencileri resmetmiştir (Resim 35). Babasının 1885'teki ölümünden kısa bir süre sonra, akademiye ilk kez giriş yaptığı Anvers'e gitmiş, bu şehirde Japonca baskıları tanımış ve Rubens'in Anvers Müzesinde gördüğü resimlerinin etkisi altında daha açık renkler kullanmaya başlamıştır. 1886'da Van Gogh, kardeşi Theo ile Paris'e gitmiş ve iki yıl onunla yaşamıştır. Bu dönemde, Güzel Sanatlar Okulu'nda Fernand Cormon'un atölyesinde çalışmıştır. Gauguin, C.Pissarro, Toulouse-Lautrec, Bernard, Signac ile tanışmış ve onların etkisiyle atölyeyi açık bırakmış, havada resim yapmaya başlamıştır. Paris döneminde resimlerinde çok daha parlak ve süssüz renkler kullanan Van Gogh, bu renkleri eğri çizgileri hatırlatan kırık fırça darbeleriyle

tuvale uygulamıştır. Sanatçının eserleri bu dönemde, resim tekniğinin yanı sıra konular değişmiş ve köylülerin hayatından alınan görüşler portreler, natüromort ve Paris manzaraları ile değiştirilmiştir. Bunlar Van Gogh'un izleniminden sonraki ilk resimlerdir (Eczacıbaşı, 2008: 603).

1888'de Van Gogh, daha yumuşak bir iklimde, daha sakin ve daha ucuz yaşamak ve daha yeni bir ışıkla denemek için Fransız'ın güneyindeki Arles kasabasına yerleşmek için Paris'ten ayrılmıştır. Arles döneminde İzlenimci palet korumuş; ancak, renklere dış gerçeklerden bağımsız özerk ve sembolik bir kalite vermiş ve bunları karmaşık duygu ve düşüncelerini yansıtmak için kullanmıştır (Resim 36). Nitekim 1888'de kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta, Van Gogh boyayı benliğinden önce olduğu gibi vermektен çok kendi amacı için kullandığını söylemiştir. Arles'da küçük arkadaşlar edinen Van Gogh, burada birkaç sanatçıyı davet etmiş ve Gauguin'i "Güney İzlenimcileri" adlı bir birlik kurmaya davet etmiştir. İki sanatçı üç ay boyunca oturup birlikte çalışmış, ancak Van Gogh sert bir tartışma sonucu olayda bir kulağı kesmiştir. Depresyonları daha sık ve giderek artmaya başladığında, Saint-Remy-de-Provence'deki bir akıl hastanesine gitmiş ve 1890'da hastaneden ayrılmış, Paris'te kardeşi Theo ve karısı ile birkaç gün kalmış Renoir ve Cezanne arkadaş olmuşlar, homeopatik ve sanatçı Paul Gachet'nin kontrolüne girmiştir. Ancak, tekrarlayan nöbet sıklığı korkusu ve asla iyileşmeyeceği fikri, sanatçıyı tamamen rahatsız etmiştir. Auvers'a ulaştıktan iki ay sonra intihara teşebbüs eden Van Gogh, iki gün sonra yaralarının etkisiyle ölmüştür. (Eczacıbaşı, 2008: 603-604).



Resim 37. Van Gogh, Auvers'de Kilise, 1890, T.Ü.Y.B, 74x94 cm, Orsay Müz. Paris.
<https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-auversdeki-kilise-1890> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Van Gogh'un sanatsal hayatı sadece 10 yıl sürmüştür (1880-90). Bu dönemde arkadaşlarının portrelerini ve kendi portrelerini gerçekleştirmiştir (Resim 38). Aynı dönemde manzarasında iyileşme umutsuzluğu ve üzüntüsü görülmüştür. Van Gogh'un resimlerinde, renk kadar önemli bir ifade aracı olan çizgi, formu sınırlamanın detayları tanımlamanın yanı sıra dinamik bir ritim yaratmıştır. Van Gogh'un Saint-Remy ve Auvers dönemlerine ait resimlerinde, bu ritim renge hükmetmiştir. Arles döneminin kısa, düz taramalarını değiştiren dalgalı, girdap eğrilerinin ritmik fırça darbeleri, sanatçıya oldukça stilize, neredeyse soyut bir karakter kazandırmıştır (Resim 37). Ölümü sırasında adı bilinmeyen ve yalnızca 500 resim ve çizimlerini satabilecek olan Van Gogh'un adı, 20. yüzyılın başlarında; 1986 yılında, ünlü Ayçiçeği (Resim 39) 1987 yılında, Irisler'i, o döneme kıyasla rekor fiyatlarla alıcı bulmuştur (Eczacıbaşı, 2008: 603-604).



Resim 38. Van Gogh, Otoportre, 1889, T.Ü.Y.B, 65x54cm, Orsay Müzesi.
<https://pixers.com.tr/tuval-baskilar/vincent-van-gogh-ressamin-kendi-portresi-PI4215> Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 39. Van Gogh, Ayçiçekleri, 1880, T.Ü.Y.B, 95x73 cm, Van Gogh Müzesi.
<https://www.arthipo.com/tr-tr/vincent-van-gogh-aycicekleri-tablosu.html> Erişim Tarihi:11.10.2019

Kardeşlerine yazdığı mektuplara baktığımızda, hayatının sanat üzerindeki duygusal etkisini daha iyi değerlendirebiliriz. Yaşam mücadelesine bir kurtarıcı gibi gelmiştir. Çıkmak için bir ip kullanarak sıkıntılarından çıkmıştır. Tıpkı ilkel insanların sanatı kullanma amacı gibi, bizi geçmişte bıraktığımız gibi bırakmayacak.

Kardeşi Emile Bernard'a, 1888 yazdığı mektupta şunları ifade etmiştir; “Şu anda tümüyle tomurcuklanmış meyve ağaçlarına dalmış durumdayım, pembe şeftalilere, sarı-beyaz armutlara. Fırça darbelerimin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleriyle vuruyorum ve öylece bırakıyorum. Kalın boya katmanlarıyla doymuş alanlar, boya değmemiş alanlar, bitmemiş alanlar, tekrarlar, yabancı haller, hepsi bir arada; kısacası sonuç öyle rahatsız edici, öyle sinir ki teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum (Antmen, 2010: 29).

Kız kardeşi Willhelmina'ya, 1888 yazdığı mektupta şunları ifade etmiştir; “Bütün renklerimi yoğunlaştırarak sonuçta yine sükûnete ve ahenge ulaşıyorum. Doğada, Wagner'in müziğine benzer bir durum var; kocaman bir orkestra tarafından seslendirilse bile mahrem bir yanı var. İnsan resminde güneşli ve renkli etkilerin peşine düşmeyi yeğleyebilir, üstelik ben ileride birçok ressamın tropik ülkelere giderek oralarda çalışacağına inanıyorum. Resimdeki devrimin nasıl bir şey olduğunu anlamak istiyorsan aklına orada burada gördüğümüz o manzaralı ve figürlü Japon resimlerinin canlı renklerini getir. O Japon baskılarından yüzlerce var Theo'yla bende (Antmen, 2010: 29-30).

Kardeşi Theo'ya, 1888 yazdığı mektupta şunları ifade etmiştir; “Ah kardeşim, bazen ne istediğimi ne kadar iyi biliyorum. Hayatımdan ve resmimden Tanrı eksik olabilir ama hastalığıma rağmen onsuz olamayacağım, beni ele geçirmiş bir şey var ki o da hayatımın kendisi - yaratma gücü. Ve eğer, fiziksel gücüyle akli karışık bir insan çocuk yerine düşünce üretmeyi seçmişse bu dünyada, o da insanlığın bir parçası sayılır. Resimlerimle teselli edici şeyler ifade etmek istiyorum, resimlerin teselli edici bir müzik gibi olmasını arzuluyorum. Eskiden halelerle simgelenen sonsuzluğu taşıyan erkekler ve kadınlar resmedebilmek ve bunu renklerimizden parlaklığından ve titreşiminden nakletmek istiyorum.” (Antmen, 2010: 30).

Van Gogh, görünür dünya izlenimlerini cesur, şiddetli fırça darbeleri ve yoğun enerjisiyle boyamış, ancak yaşamın kendisinde uyandırdığı yoğun duyguları ifade etmiş ve Ekspresyonizm kapısının ana figürlerinden biri olmuştur.



Resim 40. Van Gogh, Armand Roulin Portresi, 1855-1890, T.Ü.Y.B, Wallarf Richartz Müzesi, Köln. <https://www.magnoliabox.com/products/portrait-of-armand-roulin-xir45388>
Erişim Tarihi: 11.10.2019

Gauguin, Van Gogh, Cezanne ve Seurat sergisinde, Van Gogh'un yoğun dışavurumcu ifadesi ve Gauguin'in renk ve çizgiyi sembolik bir şekilde kullanması, Empresyonizmin görünür dünyaya olan bağlılığını aşan tüm bu ressamın yaklaşımları olarak kabul edilmiştir. Bu tür akımların önünü açacağı gerekçesiyle ayrı ayrı ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Fry'nın 1910 ve 1912'de Londra'daki iki Empresyonizm sonrası sergisi büyük tepkilerle karşılanmıştır (Antmen, 2010: 26).

On dokuzuncu yüzyıldan uzaklaştıkça, Van Gogh (Resim 40) dönemin sürekli değişen şöhreti arasında öne çıkmayı ve Cezanne ile kendine güvenmeyi başarmıştır. Bu, çalışmalarının daha fazla değerlendirildiğinden değil, Van Gogh'un karakterini daha iyi tanıdığımız içindir. Kardeşine yazdığı üç ciltlik mektuplar, ressamın basit yaşamının büyük trajedisinin kanıtı olmuştur. Okuyucunun tüm hikâyeyi okuması beklenmemelidir, çünkü sadece bir ressamı ilgilendiren birçok bölüm vardır, ancak bir seçim onu modern edebiyatın en etkili ve popüler kitabı haline getirebilir. Bu kitabı gerçekten de bir ressamın İlerlemesi olarak adlandırabiliriz. Onu anlamayan soğuk bir dünyada, dahi deliye döner ve kendini öldürür, büyük bir ruh mücadelesinin ve sonsuz sabrın zaferi karanlık ve umutsuz hatıralardan, ölümsüz bir başarının güzelliğinden ortaya çıkar.

Van Gogh'un sanatını küçümseyenler, hayatı boyunca tasarım ustası olduğunu, resimlerinin çizime benzediğini ve fikirlerini siyah-beyaz olarak ifade ettiğini söyledi. Sanırım bu, sanatı çok teknik bir biçimde incelemek, böyle bir şey söylemek Shakespeare'in tüm hayatını kafiyeye eden bir tiyatro oyuncusu olduğunu ve Ossian'ın efsanevi büyüklüğüne ulaşamayacağını söylemek olduğunu söylüyor. Sanatçının seçtiği yolun ifadesinde bazı değişiklikler yapsa da, sanatın özelliğini değiştirmez; bir dahi bir süpürgeyle ne yaparsa, sakar bir amatör bile her şeyi olan bir stüdyoda yapamaz. Van Gogh'da olduğu gibi, bazen deha, bazen kişilik olarak adlandırdığımız değeri ve onların tam bir eleştiri yaptığını düşünenleri mağlup eden değeri inceleyebiliriz. Ancak bu değeri inceleyerek açıklamıyoruz (Read, 2014: 94-96).

Van Gogh iş hayatına normal şekilde girmiş ve bir resim firmasında işe başlamıştır. Ama ev sahibinin kızına âşık olmuş, bir karşılık görememiş ve ondan sonra karakteri değişmiştir. Çok zayıflamış, üzülmüş ve resim yapmaya başlamıştır. Resimden okumaya, özellikle de İncil'i okumaya geçmiştir. Böylece bir tür idealist olmuştur. Yirmi iki yaşında, Renan'ın idealini benimsemiştir;

“Bir kimsenin bu dünyada iyi hareket etmesi için bütün bencil gayelerden kurtulması gerekir... İnsan bu dünyaya sadece mesut olmak için değil, sadece dürüst olmak için gelmiştir. O buraya insanlık için büyük fikirler beslemeye, asalete erişmeye ve hemen bütün bireylerin içinde sürüdüğü kabalığı aşmaya gelmiştir” (Read, 2014: 95).

Bu görüşün hayatının sonuna kadar devam ettiğini kabul edersek, Van Gogh'un hayatını ve resimlerini anlamak mümkündür. “Sadece dürüst olmak gerekirse”, bu açıklama yaptığı her şeyi açıklıyor, ama ne zor bir iş! Kardeşine 1880'de yazdığı bir mektupta, ruhunda çaresiz bir sapmayı tarif etmiştir.

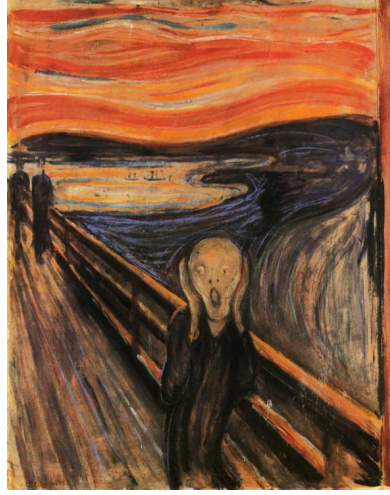
Dürüst olmak ve rahat yaşamak, Van Gogh, bu iki şeyin eşleşebileceğini düşünmemiştir. Aradığı şey sadece kafasındaki bir baraj, bir yatak ve en gerekli eşyalar olmuştur. Ama her zaman başarısız olmuş ve parasız sızlanarak, önce boya ve sonra ekmek alacak kadar hayatı yıpranmıştır. Zavallı sonu herkes tarafından bilinir. Ama dürüst olmak için ölmüştür.

Yaşamın amacı ve düşüncesi Van Gogh'un eserlerine çağdaşlarınınkinden başka bir şey verir. Onunla hemfikir olanlar aslında ikisi de çok sevdiği Rembrandt ve Millet olmuştur. Çalışan insanların yaşamlarına karşı doğal bir eğilimi vardır.

“Yaşarken de, resim yaparken de pekâlâ Tanrı'dan vazgeçebilirim”, diyordu, fakat bütün hastalığıma rağmen kendimden daha üstün olan, hayatım sayılabilen yaratma gücünden vazgeçemem... Resimlerimin müzik gibi dinlendirici olmasını isterim, kadın ve erkeklerin resimlerini yaparken onlara azizlerin başındaki ölümsüzlük sembolü haleye benzer bir şey katmak isterim, bunu renklerimizin parlıtısı ve titreşimi ile verebiliriz” (Read, 2014: 96).

Eğer bu kelime sadece sembole benzetmesi ile bitecek olsaydı, sadece o zaman iş duygusal olarak kalırdı, fakat hiç kimse hem duygusal hem de “dürüst olmuyordu”. Van Gogh dürüst olmak gerekirse, kendine özgü bir ifade biçimi bulması gerektiğini; samimiyeti ve dürüstlüğü arttıkça, güçlü form, saf renk kullanmak ve gerçeklikle yeni bir ilişki kurmak zorunda kalmıştır. Sanattaki ötekilik ve yaşam gücü bu özelliklerden gelmiştir

Edvard Munch'u keşfedilmiş. 1895 yılında yaptığı “*The Scream*” adını verdiği taş baskıyı gösterilmiştir (Resim 41.). Ani bir heyecanın tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini açıklamayı amaçlamaktadır. Tüm çizgiler resmin odak noktasına, çılgılık atan kafaya gidiyor gibi görünüyor. Bütün sahne sanki bu çılgınlıkların acısına ve heyecanına katılıyor gibi. Çılgılığın yüzü bir çizgi film gibi gerçekten çarpıtılmış. Bir fal taşı gibi gözler ve yivli yanaklar kafatasını andırıyor. Korkunç bir şey oldu ve bu çılgılığın nedenini asla bilemeyeceğiz, bu da resmi daha da rahatsız ediyor.



Resim 41. Edvard Munch, Çılgılık, 1895, Taş Baskı, 35,3x25,4cm.
<https://www.pivada.com/munch-cigliik-kolye> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Dışavurumcu sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtmaktan ziyade güzellikten uzak olmasıdır. Karikatürcü insanın çirkinliğini gösterebilirdi, sonuçta bu onun göreviydi. Kendisini ciddi olarak kabul eden bir sanatçının, bir şeyin görünümünü değiştirmesi, onu daha da ideal hale getireceği yerde çirkin yapması hoş karşılanmıyordu. Ancak Munch, bir acı çılgılığının güzel olmayacağını, yaşamın sadece güzel yönlerini görmenin ikiyüzlülük olacağını söyleyerek cevap verebilir. Çünkü Ekspresyonistler acıyı, sefaleti, vahşeti ve insanların tutkularını o kadar derinden hissettiler ki, sanatta ahenk ve güzelliği ısrar etmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığını düşünmüşlerdir. Raffaello, Correggio gibi klasik ustaların sanatı onlara sahte ve ikiyüzlü gibi gelmiştir. Çıplak varoluş gerçeğiyle yüzleşmek ve fakirlere ve çirkinlere karşı merhametlerini dile getirmek istediler. Dışavurumculara göre, güzellik ve zarafetle yakın ilişkisi olan her şeyden kaçınmak ve kibirli kurban centsoys'u şaşırtmak neredeyse bir onur meselesi olmuştur (Gombrich, 2007: 564-566).

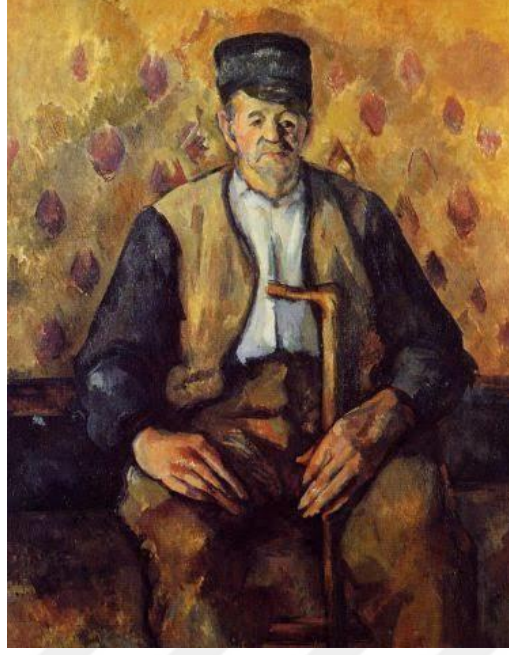
2.2.1.2. Paul Cezanne (1839-1906)

Fransız ressam. 20. yüzyılın en önemli hareketlerinden biri olan Kübizmi etkileyen Ard-Empresyonizm'in üç büyük ressamından birisidir.

Çocukluğunu ve gençliğini, kırsal ve ormanların bol olduğu Aix-en-Provence'de geçiren sanatçı, doğal bir hayran olarak büyümüş ve her mevsimi, arkadaşı yazar Emile Zola ile ayrı ayrı gözlemleyerek doğayla yaşamıştır. Gençliğinde yaptığı bu gözlemler

gelecekte sanat yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Cezanne, Degas gibi, resme olan ilgisinden dolayı hukuktan çıkarken sanat çalışmalarına başlamıştır. Sanatçı 1861'de Emile Zola'nın muhteşem Paris hikâyeleri ve kişisel zorunlulukları ile Paris'e gitmiştir. Bu dönemde, romantik bir biçimde işlenen erotizm ve şiddet temaları baskındır. Daha sonra, sanatçı bu dönemdeki tutumunu şehvetli bir tutum olarak nitelendirmiştir. 1863'te çalışmalarını Reddedilen Salon'da sergilemiştir. Aynı yıllarda Cezanne sert ve sabırsız yapısını kontrol etmeye çalışarak doğrudan doğadan çalışmaya başlamıştır. Portreler ve natüremort üzerine daha çok odaklanan bu dönemde, sanatçı, geleneksel Işık-Gölge uygulamalarını içermesine rağmen, kendi tarzını geliştirme yolunda ilerliyor. Picasso, Matisse ve babası Klee gibi ressamların, “resmin tanrısı, babası” olarak tanımladığı Cezanne, resmî soyutlamanın geliştirilmesinde sağlam bir biçimsel altyapıya dayandırdığı eserler ile büyük rol oynamıştır (Eczacıbaşı, 2008: 306; Antmen, 2010: 28).

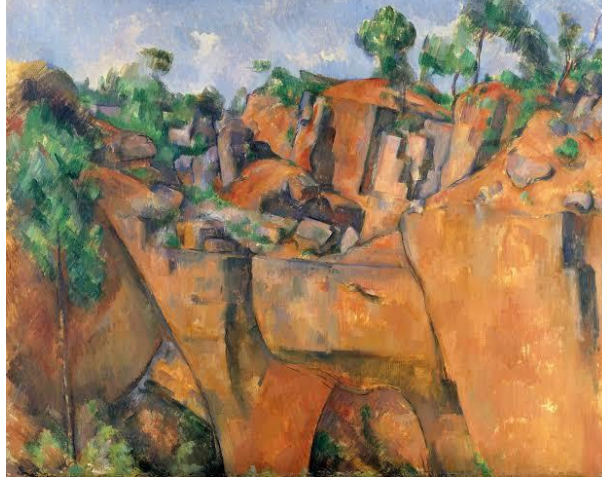
1870'de Fransız-Alman Savaşı'nın patlamasıyla Cezanne, askerlik hizmetinden uzaklaşmak için Estague'e yerleşti. 1872'de, Pissarro'nun davetiyesinde, Oise Nehri vadisinde Pontoise'e taşındı ve uzun ve verimli bir düşünce alışverişine girerek çevresini tanımayı öğrenmiştir. Bu dönem boyunca yaptığı tablo resimlerinde, geleneksel ışık-gölge yaklaşımından uzaklaşmış ve İzlenimcilerin daha canlı olan tutumuna yaklaşmış ve kitlelerdeki, kullandıkları ışık-gölge kontrastıyla gerçek ağırlıklarını almışlardır. Cezanne'in ilk çalışmalarından açıkça görülen güçlü ve dengeli tutumu, bu hareketin içsel gibi ve anlık yaklaşımıyla çelişiyor, ancak hareketin başlangıç noktası olan doğa ve doğa gözlemleri ilkesine dayanıyor. Cezanne, doğanın yapısal analizine her şeyden çok daha fazla kararlıydı. Klasik Fransız kompozisyon geleneğini çağdaş gerçekçilikle uzlaştırmak için çabalayan sanatçı, 1870'lerin sonundan başlayarak, resimlerinde yüzeysel düzenlemeler sadece bir göz değil daha sonra derinlik ve kütle hacmine sahip bir kompozisyonla değiştirilir. Sanatçı daha sonra doğanın formlarını silindirik, koni ve küresel formlara ayırmış ve daha sonra bunlardan doğayı yeniden yorumlamıştır. (Eczacıbaşı, 2008: 306-307).



Resim 42. Paul Cezanne, Oturan Köylü, T.Ü.Y.B, 73x60 cm. <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/seated-peasant> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Cezanne'nin eşsiz fırça darbeleriyle yüzeyler belirginleşmiş ve derinlik renk kullanımıyla sağlanmıştır. Görülebildiği gibi (Resim 42) ışık alan yerlerde turuncu kullanımı nesneyi daha da yakınlaştırmış ve gölgelerde mesafe duygusu mavi kullanılarak oluşturulabilmiştir. Cezanne, bu geometrik formları merkezi bir noktaya yönlendirerek perspektif problemini çözmüştür. Tek bir bakış açısından kaçınmak için çeşitli bakış açılarından çekilmiş görüntüleri üst üste koyarak bir nesnenin üç boyutluluğunu vurgulamıştır. Bu yöntem belirli bir soyutlamayı içermesine rağmen, Cezanne doğaya uygunluğu asla tahrip etmemiştir.

Cezanne, ünlü sanat koleksiyoncusu ve yayıncısı Ambroise Vollard'ın kendisine sergileme fırsatı verdiği 1895 yılına kadar Paris'ten çok çalışmaya devam etmiştir. Eserleri bu yıllarda genç kuşak ressamalarını etkilemiştir. Brüksel'deki Estetik sergisinde ve 1904'teki "Güz Salonunda" Cezanne için özel bölümler ayrılmıştır. 1906'da ölümünden sonra, sanatçılar ve sanat eleştirmenleri arasında daha fazla ün kazanan Cezanne'a saygı ve hayranlık artmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 307).



Resim 43. Paul Cezanne, Bibemus Taş Ocağından Victoire Dağı'nda, 1898-90, Baltimore Sanat Müzesi. <https://www.pivada.com/paul-cezanne-bibemus-tas-ocagi-1895-dolaylari>
Erişim Tarihi: 11.10.2019

Cezanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh'un yer aldığı sergide, İzlenimciliğin görünen dünyaya bağlılığını aşan yaklaşımları olarak değerlendirilmiş, Fovizm ve Kübizm gibi akımların yolunu açtığı gerekçesiyle ayrıca ele alınması gerektiği düşünülmüştür. Fry'ın Londra'da 1910 ve 1912'de düzenlediği iki "*İzlenimcilik Sonrası*" sergisi büyük bir tepkiyle karşılanmış, hatta bir eleştirmen, "Aman bu resimler bulaşıcı olmasın, vebadan kaçır gibi kaçmalıyız bunlardan" gibi yorumlarda bulunmuştur (Antmen, 2010: 26).

Cezanne da tıpkı ilkel kabilelerin yaptığı gibi doğadan esinlenerek kendi zamanının ihtiyacına göre bir sanat şekillendirmiş ve bu yönde çalışmalar yaparak bir dönüm noktası olmuştur. Fovizm ve Kübizmin haberini vererek insanların sanata bakışını tıpkı ilkel insanlar gibi ihtiyaç gibi ortaya koymuştur. İlkel insan doğanın parçası olan hayvanları mağaralara resmederken nasıl ki onlardan korktuğu ve onlara hâkim olmak için yapmışsa, Cezanne da aynı şekilde doğayı kontrol altına alabilmek çağın getirdiği bunalımlardan kaçmak monotonluktan kurtulmak için kendisini korumaya almıştır. Çeşitli kişilere yazdığı mektuplarında bunu açıkça ifade etmiştir.

Arkadaşı Emile Zola'ya 1866'da yazdığı bir mektubunda; "Büyük ustaların doğa betimlemelerini aceleyle yaptıklarına inanıyorum, çünkü hiçbiri doğanın gerektirdiği o gerçek ve özgün boyutu taşıyor." demiştir (Antmen, 2010: 29).

Charles Camoin'e, 1903'de yazdığı bir mektubunda; "Çalışmalıyım. Çünkü her şey, en başta da sanat, fikirlerle gelişir, doğayla ilişki halinde gerçekliğe kavuşur. (...) Couture öğrencilerine, „Arkadaşlarınızı iyi seçin, yani Louvre'a gidin“

dermiş. Oysa orada dinlenen büyük ustaları görür görmez kaçmalıyız onlardan, doğaya çıkmalıyız, doğanın içimizde uyandırdığı güdülere ve duygulara teslim olmalıyız.

Emile Bernard'a, 1904'te yazdığı bir mektubunda; "Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. (...) Doğa yüzeyden çok derinlidir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir. (...) Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor; gereksindiğim ilerlemenin de ardı arkası kesilmiyor. İnsanın gözleri önündekini doğru bir biçimde görmesi, doğru bir biçimde deneyimlemesi; dahası kendini güçlü bir biçimde, farklı bir biçimde ifade edebilmesi önemli. (...) Louvre, iyi bir ders kitabıdır ama ancak bir başlangıç teşkil eder. Bir sanatçının gerçek ve uçsuz bucaksız çalışma alanı doğanın sunduğu türlü türlü görüntülerdir. (...) Louvre, okumayı öğrenmemiz gereken bir kitaptır. Ama bizden önceki şanlı ustaların güzel formüllerini sürdürebilmek bizi tatmin etmemeli. Zihinlerimizi onların formüllerinden kurtararak güzel doğayı araştırmaya, öğrenmeye bakalım, kendi kişisel ruh hallerimizi ifade edebilmenin yollarını bulmaya bakalım. Zaman ve düşünce, görebilme yeteneğimizi artırır, her şeyi anlaşılır hale getirir.

Oğlu Paul'e, 1905'de yazdığı bir mektubunda; "Ressam olarak doğanın önünde daha net görmeye başladığımı söyleyebilirim, ama hissettiklerimi gerçekleştirebilmek hiçbir zaman o kadar kolay olmuyor. Duyarlılığımaya seslenen yoğunluğu yakalayamıyorum. Doğayı canlı kılan o olağanüstü renk zenginliği bende yok. Şimdi bulunduğum yerde, bu nehrin kenarında öyle çok motif var ki bir tanesine farklı açılardan bakmak bile insanın önüne çok çeşitli, çok ilginç yeni görüntüler çıkarıyor, öyle ki yalnızca hafif bir biçimde sağa ya da sola kayarak aynı yerde aylarca kalabileceğimi düşünüyorum. (...) Charles Camion bana talihsiz Emile Bernard'ın yaptığı bir figürün fotoğrafını gösterdi; ikimiz de aynı noktada birleşiyoruz, Bernard müzelerin belleğiyle tıkanan, doğaya yeterince bakmayan bir entelektüel, oysa en önemlisi kendini okuldan ve tüm ekollerden bağımsız kılabilmiştir. Dolayısıyla Pissarro, biraz ileri gitmiş olsa da, sanatın tüm mezarlıklarının yakılması gerektiğini söylerken doğru söylüyordu (Antmen, 2010: 29).

Cezanne, Constable ve Delacroix ile kurulan bir geleneğin sadece mantıklı bir sonucu gibi görünüyor. Hiç şüphe yok ki Vollard eleştirilmiştir. Cezanne'i aptal bir köylü olarak tasvir etmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Aptal bir köylünün aynı anda çok iyi bir sanatçı olamayacağı fikri varsa, bu eleştiri doğrudur. Bununla birlikte, "aptal köylü" kelimesi aslında M. Vollard'ın Cezanne kavramı için çok güçlü bir sözdür. Aslında, bize tanıtılan figür, işçiliğinden utanmayan kaba bir köylü ve yaşam olayları karşısında bir çocuk gibi görünmesine rağmen güçlü bir zekâsı olan biriydi. Sanatı ile ilgili her şeyde çok bilge birisi olmuştur. M. Vollard'ın hikâyelerinden tutarsız

tarafına rağmen tanıdığımız Cezanne, sanatçının inandırıcı bir portresidir (Read, 2014: 92).

Bu basit doğada karışık bir taraf olduğu açıktır: kibir ve alçakgönüllülük, dürüstlük ve kendine hoşgörü alışılmadık bir şekilde birleşiyor. Sanat gelişimini bu karşıtlıkla açıklayabiliriz. Taşan bir barok ifadenin gururlu bir genç adam olarak kullanımını tam olarak anlayabiliriz, ancak mevsimsel bir barok olmak zor bir iştir. Cezanne'i büyüleyen fırçanın vuruşları değil, kendi sözleri ile lirizm ve şiir olmuştur.

Cezanne, görerek elde ettiği anlayışı doğrudan ifade etmenin dünyadaki en zor şey olduğunu anlamıştır. Doğadan alınan bir model ile kısıtlanmadığı sürece, büyük tuvalde düşünce kalmıştır. Bir dereceye kadar, canlı olabilir, ama sadece gerçeğe benzemiyor, ama önemli değil ve renkleri ve formları büyük sanatın gerektirdiği ahenkli düzene koyamaz. Cezanne, böyle bir uyum sağlamak için sanatçının hayal gücüne değil duyularına dayanması gerektiğini anlamıştır. Duyuları yakalamak, Cezanne'nin şifresi olmuştur. Bu, insanları kendilerini değiştirmeye ve yeni bir düşünce ve görüş tarzına sokmaya zorluyordu. Romantizmin dinamik görünümü yerine, klasizmin statik görüşü ortaya çıkacaktı.

Cezanne bir gün: “Bakın Mösyö Vollard”, dedi, “Resim şüphesiz bizim için en önemli şey. Tabiat karşısında düşüncem daha fazla aydınlanıyor gibi geliyor bana. Ne yazık ki duyularımı yakalamak benim için çok azaplı bir iş oluyor. Resimde duyularımın şiddetini bir türlü veremiyorum; tabiata can veren o göz kamaştırıcı renk zenginliğine varamıyorum. Buna rağmen renk algılarım bakımından yaşımın ilerlemiş olmasına üzülüyorum. Duyularım ve fikirlerimden birçok örnekler alamamak çok acı. Şu buluta bak, bunun resmini yapmak isterdim. Monet olsa yapardı. Onda bu güç var.” Bence bu sözler de bütün Cezanne gizlidir: Alçak gönüllülüğü, sonsuz sabrı ve sanatçının en önemli işinin kavranarak belirtilmesi. Joachim Gasquet ile olan diğer konuşmasında Cezanne şöyle der: “Bütün gördüklerimiz dağılır ve kaybolur. Tabiat her zaman aynıdır, fakat ondan bir şey kalmaz, gördüğümüzden bir şey kalmaz. Sanatımız tabiata bütün değişimlerin görünüşleriyle birlikte devamlılığın heyecanını vermelidir. Sanat tabiatta değişmez olanı bize duyurabilmelidir. Bu metafizik resim anlayışına göre çeşitli görünüşlerin gerisinde bir tek değişmez gerçek vardır, sanatçının da ödevi bu gerçeği bulabilmektir. Bu anlayış ressamın sanatıyla şiir ve felsefenin en büyük tarafını birleştiriyor (Read, 2014: 94).

2.2.1.3. Paul Gauguin (1843-1903)

Paul Gauguin, eserlerinde deneysel tanımlama yöntemleri yerine kavramsal yöntemler uygulayarak 20. yüzyıl resimlerinde çığır açan Ard-Empressionism'in üç büyük sanatçısından biridir.

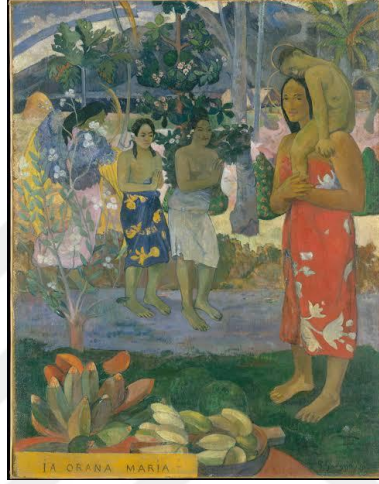
Babasının Orleanslı bir gazeteci, annesi Perulu olmasından ötürü Gauguin çocukluğunu Lima ve Orleans'ta geçirmiştir. 1865-71 yılları arasında ticaret filosunda görev alan Gauguin, 1871'de Paris'te bir borsa şirketine girmiş ve kısa sürede başarılı bir iş adamı haline gelmiştir. Gauguin, Empresyonist ressam C.Pisarro ile tanıştıktan sonra 1874 yılında boş zamanlarında resim yapmaya ve heykel yapmaya başlamıştır. 1883'te, zamanını resme adamaya karar vermiş, sonra işini, ailesini ve şehir hayatını bırakmış ve 1886'da Brittany'ye yerleşmiştir. Aven'de çalışmış ve daha sonra Le Pouldu'da Panama ve Martinik Adaları'na bir gezi yapmıştır. 1887'de ve 1888'de Arles'ta Van Gogh'un konuğu olarak kalmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 573).

Gauguin, daha önce Brittany döneminde aşına olduğu İzlenimcilik ve Neo-İzlenimciliğe tepki vermiş ve doğaya yaklaşımlarındaki ışığın nitelikleri üzerindeki konsantrasyonlarını sınırlayan böyle bir eser ve düşüncenin dışlanmasına ulaşmaya başlamıştır. Giderek, doğanın kavramsal tasviri olduğuna inanmamış, deneysel değil; Pont-Aven'de Cloisonnisme tekniğini geliştiren Bernard'la birlikte bulunması, onu Synthesis diye adlandırdığı bir ifadeye yönlendirmiştir. Japon baskılarının, ortaçağ vitrayının ve Erken Rönesans sanatının etkisini gösteren bu yeni harekette formlar sadeleştirilmiş, koyu ve kalın çizgilerle sınırlandırılmış ve düz ve saf renkler kullanılmıştır. Bunlar, hacim, gölge veya ufuk çizgisi olmayan, ancak rengin katı alanları kısıtlayan dış çizgilerin ritmik gerginliğine dayanan yanılısama bileşimleridir (Resim 44) (Eczacıbaşı, 2008: 573).



Resim 44. Paul Gauguin, Vaazdan Sonra Hayal, 1888, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.
<https://www.sanatabasla.com/2015/05/20/vaazdan-sonraki-goruntu-vision-after-the-sermon-gauguin/> Erişim Tarihi: 6.05.2019

Gauguin'in dışavurumcu renk ve biçim kullanımına yaklaşımından etkilenen, bir grup sanatçı 1890'larda Nabiler adlı bir grup oluşturmak için bir araya gelmiştir. Gauguin'in resminin öğretilerine olan bağlılıkları nedeniyle, İbranice'de nabi kelimesi olan ulu peygamber anlamına gelen bu ressam, 1892-99 yılları arasında açtığı sergilerde doğrudan temsil etmek yerine sembolik ve dekoratif öğeler kullanmışlardır. Gauguin gibi onlar da doğrudan doğadan çalışan Empresyonistleri terk etmişlerdir (Antmen, 2010: 26).



Resim 45. Paul Gauguin, Meryem'e Selam, 1891, 113,7x87,7 cm.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438821> Erişim Tarihi: 6.05.2019

Bu yeni Gauguin tarzı, Pont-Aven'deki bazı genç ressamların ve sanatçının etrafında oluşturulan küçük bir izleyici grubunun dikkatini çekmiştir. Bununla birlikte, parasal olarak eşit derecede başarılı olamayan ve özlem duyduğu sessiz ve ilkel ortamı bulamayan Brittany'de, 1891'de Avrupa'dan ayrılmaya karar vermiş, çalışmalarını bir müzayedede satmaya karar vermiştir. Haziran 1891'de Tahiti'ye gelen sanatçı Noa Noa adlı kitabında, burada yaşamını anlattığını söylemiş: “Yapay ve geleneksel olan her şeyden kaçtım. Burada gerçeği kavırıyor, doğayla birleşiyorum. Uygarlık illetinden sonra bu yeni Dünyadaki yaşam, sağlığa bir dönüş” (Eczacıbaşı, 2008: 573-574).

Tahiti'deki yaşamı boyunca Gauguin ayrıca yerli kültürler ve oyma sanatı ile de ilgilenmiştir. Avrupa'yı terk etmiş ve Tahiti'ye geri dönmüştür. Hastalığı, para sıkıntısı, yerel makamlarla anlaşmazlıkları ve en sevdiği çocuğu olan Aline'in ölümü haberi, sanatçıya başarısız bir intihar girişimi yapmıştır. Gauguin, 1901'de Tahiti'den ayrılmış ve 1903'te öldüğü Markiz Adaları'na yerleşmiştir.

Her ne kadar Gauguin'in Güney Denizi adalarındaki resimleri renkli, büyük ve özünde Brittany'dekinden daha çarpıcı olsa da, bu iki dönem arasında büyük bir fark yoktur. Bu son tablolarında, Brittany köylülerinin yerini ilkel ada halkı almış; doğa pastoral bir görünüm kazanmıştır, sert ve açıl niteliklerini yitirerek çizgiler yumuşatılmıştır (Resim 46.).

Resmin yanı sıra heykel de yapmış olan Gauguin, gerek Kuzey Dışavurumculuğu'nu gerek soyut sanat kuramını önemli ölçüde etkileyen resim anlayışını şöyle anlatmıştır: "Ben doğadan ya da insan yaşamından alınmış herhangi bir konuyu araç sayarak renk ve çizgi düzenleriyle kendimce ezgiler, senfoniler elde ediyorum. Bunlar herkesin anladığı anlamda bir gerçeğin görünüşü değildir. Doğrudan doğruya anlattıkları bir düşünce de yoktur; ama müzik gibi bu düzenler de, düşünce ve görüntülerin yardımına dayanmaksızın, yalnız insan kafasıyla bazı renk ve çizgi düzenleri arasındaki gizli ilişkilerle kişiyi düşündürebilirler (Eczacıbaşı, 2008: 574).



Resim 46. Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz Kimiz Nereye Gidiyoruz, 1897-98, Boston Güzel Sanatlar Müzesi.

<https://www.pivada.com/paul-gauguin-nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz>
Erişim Tarihi: 06,05,2019

Batı medeniyetinin çürümeye başladığına inanan Gauguin, kalın dış çizgilere ve Japon resimlerindeki ritmik, dekoratif formlara olan ilgisini göstermiş, duygusal etkilerini göz önünde bulundurarak rengini anti-natüralist bir şekilde kullanmış ve gerçek görüntüler yerine sembolik bir şekilde ifade etmiştir. Batı dışı kültür sanatına olan ilgisinin öncüsü sayılan Gauguin, 1906'da Matisse, Derain ve Dufy gibi birçok genç ressam üzerinde büyük etkisi olan Sonbahar Salonunda 200'den fazla resim sergilemiştir (Antmen, 2010: 30).

Seurat, Van Gogh, Cezanne ve Gauguin sergisinde, Gauguin'in renk ve çizgiyi sembolik bir şekilde kullanması ve Van Gogh'un yoğun dışavurumcu ifadesi, Empresyonizmin görünür dünyaya olan bağlılığını aşan tüm bu ressamların yaklaşımları

olarak kabul edilmiştir. Bu tür akımların önünü açacağı gerekçesiyle ayrı ayrı ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Fry'ın 1910 ve 1912'de Londra'daki iki Sonrası İzlenimcilik sergisi büyük tepkilerle karşılanmıştır, bir eleştirmen bile "Aman bu resimler bulaşıcı olmasın, vebadan kaçır gibi kaçmalıyız bunlardan" (Antmen, 2010: 26) gibi yorumlarda bulunmuştur.

Gauguin'in mektuplarına baktığımızda, tıpkı Van Gogh ve Cezanne gibi, depresyon ve döneminin kokuşmasından kaynaklanan can sıkıntısının etkisi yansımıştır. İlkele geri dönmenin özüne döneceğine inanarak; sanatın zirvesine bu şekilde ulaşmıştır. İlkel insanın yaptığı şeyi yaparak, atalarından olduğu gibi kendi özünü doğadan yaptığı eserleri ile bulmuştur. Bu açıdan sanatını kalkan olarak kullanmış ve kendisini çağın kirlenmesinden korumuştur.

Emile Schuffenecker'e, 1888'de yazdığı bir mektubunda;

Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkararak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratımın kendisine odaklanmalısın. İlahi Ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yukselebilmemizin tek yoludur.

Karısı Mette'ye, 1888'de yazdığı bir mektubunda;

Umarım ki pek yakında, gün gelsin ki kendimi bir okyanus adasının ormanlarına gömeyim, haz, huzur ve sanatla yaşayabileyim. Avrupa'daki o para mücadelesinden uzakta, yeni bir ailenin mensubu olarak. Tahiti'nin o güzelim tropik gecelerinde, çevremdeki gizemli varlıkların sevgi dolu ahengine ritm tutan kalp atışlarımın o tatlı tatlı homurdanan müziğini dinleyebileyim. Para sorunundan uzakta, sonunda özgürleşmiş olarak sevebilmek, şarkı söyleyebilmek ve ölmek mümkün olacak.

Emile Bernard'a, 1890'da yazdığı bir mektubunda; Tropikleri atölye yapacağım kendime. Cebimdeki parayla, Uluslararası Sergi'de gördüğümüz evlere benzer bir ev alabiliyorum (Antmen, 2010: 30).

J.F. Willumsen'e, 1890'de yazdığı bir mektubunda;

Ben kararımı verdim. Yakında Okyanusya'da küçük bir ada olan Tahiti'ye gideceğim. Orada yaşamın maddi gereksinimleri para olmadan da karşılanabiliyor. Geçmişin tüm talihsizliklerini unutmak, başkalarının gözünün yargısıyla kazanacağım zaferlerden uzakta özgürce resim yapabilmek, orada ölebilmek, burada unutulmak istiyorum. Çocuklarım da gelebilse, benimle olabilse tümüyle kopmuş olurum buralardan. Avrupa'da gelecek nesiller için korkunç bir çağın suyu kaynamaya başladı: altın krallığının. Her şey çürümeye yüz tutmuş, insanlar bile, sanat bile. Orada, sonsuz bir yaz göğünün altında,

olağanüstü bereketli topraklar üzerinde, Tahitililerin yemek yiyebilmek için elini toprağa uzatması yetiyor, ayrıca çalışmaları gerekmiyor. Avrupa'da insanlar soğuk ve açlık içinde bitmez tükenmez bir çalışma ve sıkıntısıyla mücadele verirken, Tahitililer, Okyanusya'nın bilinmeyen o cennet adasında yaşayan mutlu insanlar, hayatın yalnızca hoş taraflarını biliyorlar. Onlar için yaşamak, şarkı söylemekten ve sevmekten ibaret. Hayatımı bir düzene koyduktan sonra, bütün o sanatsal kıskançlıklardan ve ucuz ticaretten uzakta başyapıtlar üretmeye adayabileceğim kendimi. Sanatta zamanın dörtte üçü ruhun durumunu düşünmekle geçer, o halde büyük ve kalıcı işler yapabilmek için insan kendine iyi bakmalıdır (Antmen, 2010: 31).

Gauguin (Resim 47.) kendine Van Gogh kadar dürüst davranmıştır. Van Gogh'un Mektuplarına nazaran, Gauguin'in hatıraları zayıf ve karanlık kalıyor: Kendini beğenmiş birisidir. Gauguin'in kendine özgü bir sanatçı olduğunu hatırlamalıyız. Erken suluboya resimler önemli bir özellik göstermez. Bu duygusal resimlerde saf renge ilgi duymaya başlıyoruz, ancak bunlar Empresyonizm'in ne olduğunu bilen ve resmi eğlenceli olarak kabul eden birinden bekleyeceğimiz resimlerdir. Ancak sanat sevgisi normal sınırları aşmıştır. İlkel formların kaygısı, tüm sanat yaşamının temeli olan Gauguin'de ortaya çıkmıştır. Bunu ilk önce Van Gogh ile tanıştığı ıssız Brittany'de aramıştır. Sonra 1887'de aniden Martinik'e gitmiş ve Antiller'deki Pissarro'yu ziyaret etmiştir. Ertesi yıl Fransa'ya dönmüş ve trajik arkadaşlık, Van Gogh'un intiharıyla Arles'de sona ermiştir. Gauguin, Brittany'ye dönmüş, ancak 1891'de Tahiti'ye gitmiştir. Bir veya iki yıllığına Fransa'ya dönmesine rağmen, artık Avrupa'nın medeni atmosferinden hoşlanmamıştır. Sanatın, kapsanma tehlikesi altında olduğuna ve Avrupa'da biriktirilen tüm zekâ ve bilgilerin, en güçlü yeteneğinden, güçlü ve yoğun duygulara sahip olmasından ve onları net bir şekilde ifade etmesinden mahrum olduğunu düşünmüştür. 1891'de Güney Denizlerine dönmüş ve 1903'te ölene dek Marquesas'ta kalmıştır (Read, 2014: 96-97; Gombrich, 2007: 550).

Gauguin hakkında kesin kararlar vermek zor. Kuşkusuz duygularının derinliği, özellikle renk hassasiyeti çok güçlü olmuştur. Resim yaparken ne istediğini biliyordu, iradesi güçlüydü. Yeteneği ona pek yardımcı olmamıştır. Anılarında itiraf eder: “Nereye gidersem belli bir hazırlık devresi geçirmem gerekir, böylece bitkiler ve ağaçların, - kısacası kendisini vermek istemeyen tabiatın- özünü her seferinde öğrenmem gerekir” (Read, 2014: 97). İlk bakışta bu ilkel biçimler sevgisi, vahşi olma arzusu, medeniyetten ve toplumdan kaçış, aşırı bir romantizm gibi görünmüyor, ama “hatıraları” gerçekçi, acı,

alayıcı. Renk, bolluk ve elbette neşe doluydu ve Empresyonistlerin somut çalışmalarından daha somut ve hatta daha klasik bir sanat yaratabileceğini düşünmüştür.



Resim 47. Paul Gauguin, Te Rerioa (Düş Kurma), 1897, T.Ü.Y.B, 95x130cm, Courtauld Institute Galleries, Londra. <https://www.pinterest.ru/pin/370632244324715561/>
Erişim Tarihi: 12.10.2019

Gauguin'in tamamen klasik bir tarz yaratmadığı genel olarak kabul edilmiştir. Bu başarısızlığın nedeni “dekoratif” kelimesine atfedilmiştir. Bir sanatçının eserini dekoratif olarak sayarak, sanatının bahanesini buluruz. Gauguin'in kullanabileceğimiz bir formülü vardı:

“Sanat için sanat. Neden olmasın? / Hayat için sanat. Neden olmasın? / Zevk için sanat. Neden olmasın? / Sanat olsun da, ne olursa olsun!” (Read, 2014: 98).

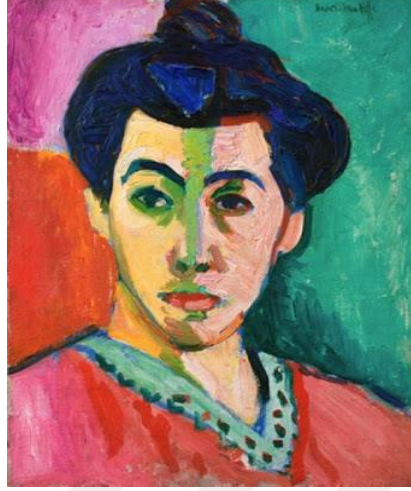
Yani dekorasyon için sanat, sanat olsun, olmasın, ne olursa olsun. Bir tabloya dekoratif derken, insani bir değerinin eksik olduğunu söylüyoruz. Gauguin ve Van Gogh karşılaştırıldığında, fark hemen ortaya çıkıyor; Hollandalı adam sevgi dolu ve sanatındaki bu aşkı Shakespeare ve Rembrandt gibi büyük sanatçılar gibi göstermeye çalışmıştır. Bunun ressamın görüşüne uymadığı, ancak edebi bir arzu olduğu söylenebilir: sanat ya da her neyse. Fakat sanat soyut bir şey değil, kişiliğin eline geçebilecek bir insan eseridir. Bu kişiliğin özelliği, sanatın soyut özelliklerini somutlaştırır ve sanatın değeri, insan duygularının değerine dayanır. Sanatın bu somutluğu Van Gogh'da bol miktarda olmasına rağmen, Gauguin çalışmalarının tüm güzelliğine rağmen açıkça yoksundur (Read, 2014: 97-98).

Tabii ki, Gauguin, medeniyetle ilgilenen ilk sanatçı değildi. “Stilistik” bilincin varlığından beri, sanatçılar geleneksel kurallara güvenmemiş, el becerisi ile tatmin olmaya başlamışlardır. Öğrenilebilecek numaralardan oluşan bir sanat istememişlerdir. Stil, tutkular gibi, içten içe güçlü bir şey olmalı. Delacroix daha yoğun renkler ve sınırsız bir yaşam bulmak için Cezayir'e gitmiştir. İngiltere'deki Ön Rafeollistler İnanç Çağı'nın bozulmamış sanatında sadeliği ve sadeliği bulmayı ummuşlardır. İzlenimciler Japonlara hayran kalmış, ancak sanatları istenen Gauguin'in yoğunluğu ve sadeliği ile karşılaştırıldığında daha entelektüel kalmıştır. Gauguin ilk önce köylülerin sanatını incelemiş, ancak bu kısa sürede tatmin edici olmamıştır. Avrupa'dan uzaklaşmak ve kendi yolunu bulmak için Güney Denizliler arasında onlardan biri olarak yaşamak zorunda kalmıştır. Tahiti'den döndüğünde eserleri eski arkadaşlarını şaşırtmıştır. Çok vahşi ve ilkel görünmüşlerdir. Gouguin'in istediği şey buydu ve “Barbar” Olarak adlandırılmasından gurur duymuştur. Doğanın bozulmamış çocukları olarak takdir ettiği Tahitliler'e tam bir kredi vermek için, renklerin ve çizim tekniğinin barbarca olması gerekmiştir. Bugün, resimlerinden birine baktığımızda, o dönemin insanların gördüğü barbarca ifadeyi göremeyebiliriz. Sanatta daha da fazla vahşileşmeye alışmış olduk. Yine de, Gauguin'in yeni bir şey aldığını anlamak zor değil. Resimlerinde tuhaf ve egzotik olan tek şey konu değildir. Gauguin, yerli halkın ruhunu kavramış ve etraflarında olduğu gibi etrafa bakmak istemiştir. Yerli zanaatkârların yöntemlerini incelemiş ve çalışmalarını sıklıkla kendi resimlerinde anlatmıştır. Kızılderililer portrelerinde, bu “ilkel” sanatla uyum sağlamaya çalışmıştır. Bu nedenle formların ana hatlarını basitleştirmiş ve yoğun renkli alanları kullanmaktan çekinmemiştir. Cezanne'den farklı olarak, bu sadeleştirilmiş formların ve renk ölçeklerinin resimlerindeki derinlik izlenimini tahrip ettiği konusunda tereddüt etmemiştir. Doğadaki çocukların bozulmamış yoğunluğunu resminde yansıtmak için, yüzlerce yıl Batı sanatının sorunlarını kolayca görmezden gelmiştir. Belki de sadelik ve açıklık hedefinde her zaman başarılı olamamıştır. Ancak bunun arzusu, Cezanne'in yeni bir uyum arzusu ve Van Gogh'un yeni bir mesaj arzusuyla tutkuyla ve samimiyetle dolu olmuştur; çünkü Gauguin de ideallerini yapmak için hayatını feda etmiştir. Avrupa'da anlaşılmadığını algılamış, Güney Denizlerine iyilik için geri dönmeye karar vermiş ve yıllar süren yalnızlık ve hayal kırıklığından sonra hastalık ve geçimsizlikten ölmüştür (Gombrich, 2007: 551).

2.2.2. Fovizm

Braque, Rouault Charles Camoin, Van Dongen, Marquet, Dufy, Henri Charles Manguin, Jean Puy, Derain, Friesz ve Vlamick, Paris'te Matisse'in öncülüğünde 1900'lü yılların başında ortaya çıkan akım. Le Havre'deki Belediye Güzel Sanatlar Okulu'ndaki eğitimleri için Le Havre Grubu olarak da bilinir. *Fauves* 1903'te başlayan bu sanatçılar karma sergiler açtılar ve 1905'te Güz Salonunda açtığı bir sergide akımın isimi verilmiştir. Bu eserler ilk başta natüralist olmayan renkler ve kaba teknikler yüzünden tepkimeye girmişlerdir. Sanat tarihçilerinin çağdaş akımların öncüleri Fovistler, Empresyonistlerin görsel algılarını tuvale aktarmalarına itiraz etmişler ve gözlemlenenlerin yalnızca görme duygusunu değil, aynı zamanda kişinin tüm duygularını etkilediğini ve bunların tuval üzerine yansıtılması gereken duyguları olduğunu iddia etmişlerdir. Duygularını renklerle yansıtmayı amaçlayan bu sanatçılar, Ekspresyonist anlatıyı benimsemiş, parlak, canlı ve zıt renkler kullanarak kaba fırça darbeleriyle geniş renk alanları oluşturmuş ve figürlerini cesurca ana hatlarıyla belirlemiştir. Van Gogh ve Gauguin'den renk kullanımları bakımından büyük oranda etkilenen sanatçılar, Afrika sanatına da büyük ilgi göstermiş ve özellikle Afrika heykel ve maskelerini incelemiş ve doğal formların bu yüzlere kopyalanmadığını tespit etmişlerdir. Fovistlerin şekilleri bozmadan figürün bazı özelliklerini vurgulamaları gerçeği, bu gözlemlerden kaynaklanıyor olabilir. Fovizm, Fransa'da Dışavurumculuk ilkelerini ifade eden ilk hareket olmuş ve Alman Dışavurumcuları büyük ölçüde etkilemiştir. Grup 1908'de dağılmış ve sanatçıların çoğu kendi özgün tarzlarını geliştirmeyi seçmiştir. Ancak, Matisse, Marquet ve Dufy, sanatsal yaşamları boyunca Fauvisminin ilkelerine sadık kalmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 536).

2.2.2.1. Henri Matisse (1869-1954)



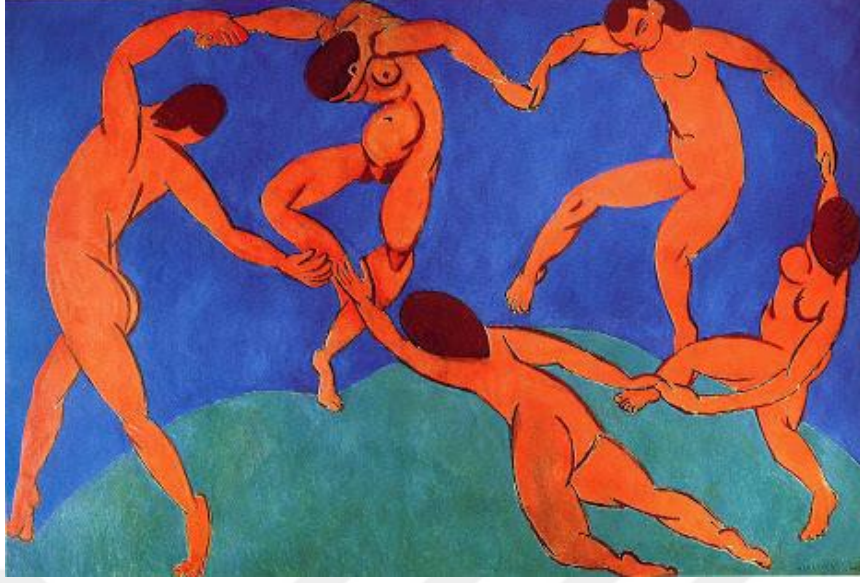
Resim 48. Matisse, Madam Matisse Yeşil Çizgi, 1905, Devlet Sanat Müz. Kopenhag.
<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/portrait-of-madame-matisse-green-stripe-1905>
 Erişim Tarihi: 06.05.2019

Fovizm hareketinin önde gelen temsilcilerinden biri olan Matisse, 20. yüzyıl sanatının oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Hukuk çalışmalarını tamamladıktan ve St. Quentin'deki bir hukuk bürosunda bir süre çalıştıktan sonra, Matisse 1890'da resim yapmaya başlamış ve ertesi yıl mesleğini bırakmış ve resim eğitimi için Paris'e gitmiştir. Julian Akademisi'nde klasik ressam A. W. Bourguerau öğrencisi olmuş ve 1892'de Marquet, H. C. Manguin, C. Camoin, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okumuştur. Bu yıllar boyunca Matisse ve arkadaşları Louvre'daki eski ustalardan kopyalar çıkarmış ve kahverengi tonların hâkim olduğu Korot'u hatırlatan geleneksel düzenlemeler yapmışlardır. 1896'da Pissarro'yla buluştuktan sonra, Empresyonistlerin açık renkleriyle ilgilenmeye başlamış ve 1898'de Londra'da Pissarro'nun önerisi üzerine çalışmalarını incelemek için Londra'ya gitmiştir. Bu sanatçının renge odaklanmaya başladığı dönemdir. Cezanne'in eserini tanınması, formların yapılarını ve Van Gogh ve Gauguin'in yapılarını rengin ifade olanaklarını incelemesine yönlendirmiştir. 1900'lerin başında, sanatçının mali zorluklarının arttığı bir dönem olmuştur. Bir yandan, hayatını devam ettirmek için Büyük Saray'ın dekorasyonu gibi işler yaparken, bir yandan da stilini geliştirmek için Manguin ve Marquet ile çalışmıştır. 1903 yılında Derain ve Vlaminck ile tanışmasının ardından, bu iki sanatçıyla birlikte Güz Salonunun kurulmasında etkili olmuş ve daha sonra Fovistler olarak adlandırılan Ekspresyonist grubun öncüsü olmuştur (Eczacıbaşı, 2008: 1009).

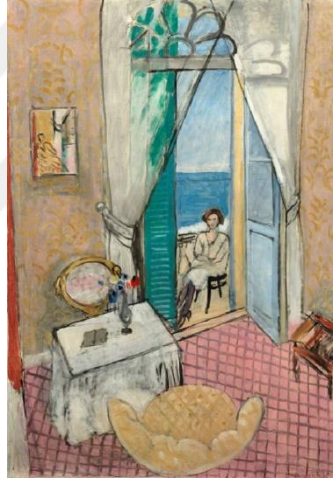
1904 yazını Fransa'nın güney sahilinde Signac ile geçirmesi, Matisse'nin sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. Bu dönemde neo-Empresyonistlerin pointism tekniğiyle ilgilenmiş ve bu teknikle kromatik soyutlamaya ulaşabileceğini hissetmiştir. 1905'te Fovist'in ilk sergisi “*Şapkalı Kadın*”, Matisse'in renk arayışının ilk örneklerinden birisi olmuştur. Aynı yıl başladığı “*Madame Matisse Yeşil Çizgi*” (Resim 48) bu dönemin eserleri, kırılmış fırça darbeleriyle elde edilen saf renkli alanları tanımlamaktan ibaret olmuştur. Matisse'in renk kullanımındaki en önemli özelliği, saçta yeşil ve kırmızı, yüzünde yeşil ve parlak pembe gibi nesnenin doğasına aykırı renkler kullanmasıdır. Sanatçı, bu farklı kullanım yoluyla nesnenin gerçekçi bir tanımından ziyade nesnenin etkisini bir bütün olarak yansıtmayı amaçlamıştır. Matisse, 1906'da sergilenen (Resim 50) “*Yaşama Sevinci*” adlı tablosunun ünlü koleksiyoncu Leo Stein tarafından satın alındıktan sonra iyi bilinen koleksiyonlarda yer bulmaya başlamıştır. Kırmızı, mavi ve yeşil renkler önceki Fovist düzenlemelere göre daha basittir (Resim 50). Renk ve çizginin kullanımına dayalı bir resim dengesi aranması bu çalışmaların temel amacı olmuştur. Renkli düzlemlerin tuval üzerine yerleştirilmesiyle denge sağlanmıştır. Bu arada (Resim 52) “*Kırmızı Stüdyo*” ve “*Mavi Pencere Matisse*” gibi eserlerinde Dinamik çizgileri ile süslemenin etkisini yaratan rengin üzerindeki formların tümü kırmızı, mavi bir alanda yüzüyor gibi görünmektedir (Eczacıbaşı, 2008: 1009).



Resim 49. Matisse, Yaşama Sevinci, 1906, Barnes Vakfı, Merion, Penn.
<https://www.wannart.com/henri-matisseden-5-fovizm-eseri/> Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 50. Matisse, Dans, 1909-1910, Ermitaj Müzesi, St.Petersburg.
<https://www.tarihbilimi.gen.tr/makale/henri-matisse-1869-1954/> Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 51. Matisse, Nice 'te Ev İçi, 1921, Chicago Sanat Ens.
<https://www.henrimatisse.org/interior-at-nice.jsp> Erişim Tarihi: 06.05.2019

1910'da Matisse, Londra'daki "*Empresyonist Sonrası Sergisi*" Londra'da ve 1913'de New York'ta Armory Show'da yer almıştır. Bu tarihten sonra sanatçının kısa bir süre Kübizm etkisi altına girdiği görülüyor. "*Nehir Hamamlarında*" eserinde görülen stilize figürler ve farklı düzlemler bu etkileri yansıtmaktadır. Sanatçının Kübist dönemi kısa bir süre sürmüştü ve 1920'lerde çizgileri yine Arabesk'e kadar kayganlaşmıştır. Bu dönemde, "*Nice'deki Ev İçi*" (Resim 51.) gibi bir dizi mekan içi görünümü resmeden Matisse, hem renk hem de çizgide dekoratif nitelikler vermiş, ayrıca geleneksel Perspektif yaklaşımını ve İran Minyatürlerinde gözlemlenen düz mekân yaklaşımını

kullanmıştır. 1930'larda Fovist döneme geri dönüş algılanmış; ancak, bu kez daha ince ve olgun bir teknik uygulamıştır. Basitleştirilmiş çizgilerin hareketi ayrıca, şekillerin tanımlandığı renkli alanları belirlemiştir. “*Pembe Çıplak*” (Resim 54.) ve “*Müzik*” (1939) Matisse döneminin en olgun örnekleridir.



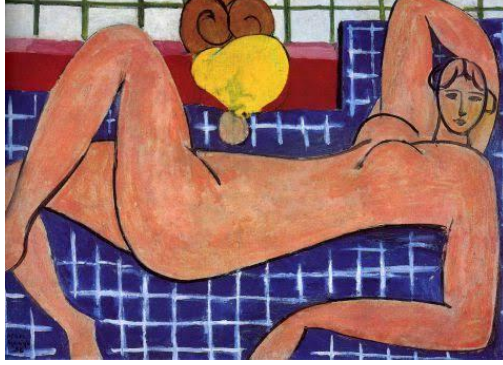
Resim 52. Matisse, Kırmızı Stüdyo, 1911, Modern Sanat Müzesi, New York.
<https://www.henrimatisse.org/the-red-studio.jsp> Erişim Tarihi: 06.05.2019



Resim 53. Matisse, Kırmızı, Geniş İç Mekân, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.
<https://www.sanatabasla.com/2015/01/06/kirmizi-oda-the-red-room-matisse/>
 Erişim Tarihi: 06.05.2019

II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Matisse, Paris'i Cenova için terk etmiş, ancak yakın zamanda Fransa'ya geri dönmüştür. Mekânı, evdeki gibi parlak renkleri kullanarak tekrar boyamaya başlamıştır (Resim 53). Bu yılın en önemli etkinliği, sanatçının 1951 yılında tamamlanan Vence'deki Dominik rahibelerin Rosaire Şapeli'ni boyamaya başlaması olmuştur. Bu arada, kesme guaj yöntemiyle bir dizi düzenleme yapmış: örneğin; “*Salyangoz*” (1953) eseri, sanat hayatının en soyut düzenlemeleri olan parçalarındandır. Matisse'in renk dengesi arayışını ortaya koymuştur. Sanatçı, bütün resimlerinde dengeli bir resimsel unsurlar diziliminden kaynaklanan uyumu aramıştır.

Etkileyici nitelikler bile, yalnızca bu yöntem içindeki belirli deformasyonlar veya kasıtlı uyumsuzluklarla ifade edilebilir. Estetik duyarlılık, süs soyutlamaları da dâhil olmak üzere neredeyse tüm resimlerinde onu yönlendirmiştir (Eczacıbaşı, 2008: 1010).



Resim 54. Matisse, Pembe Çıplak, 1935, Baltimore Sanat Müzesi.
<https://abcrit.org/2017/11/28/87-richard-ward-writes-on-matisse-bonnard-at-the-stadel-museum-frankfurt/> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Matisse de Gauguin gibi ilkel sanata dönme içgüdüsüyle eserler vermiştir. İlkel insanın yapmış olduğu etkiyi kendi çağında yakalamış eleştirmenlerden almış olduğu “*vahşi hayvanlar*” benzetmesiyle ilkel insanın mağaralarda yapmış olduğu sanatla bir örtüşme göstermiştir. Cezanne ve Van Gogh gibi doğaya farklı bir bakış açısıyla bakmıştır. Böylelikle çağının ürkütücü gelişmelerine karşılık sanatı bir koruyucu kalkan olarak kullanmıştır. İnsanın özünde olan ve ilkel insanlarında dışa vurdukları resimler gibi korktuğu doğa karşısında onu kontrol altına alabilmek için sanatını ortaya koymuştur. Onu kontrol altına alabildiği sürece ondan korunabilecektir.

2.2.3. Kübizm

1908'de Paris'te Picasso ve Braque liderliğinde bir hareket kurulmuştur. Bu iki sanatçının yapıtlarını kübik yan yana diziler olarak yorumlayan eleştirmen Louis Vauxcelles, kübik ucubeleri “Kübizm” olarak adlandırmıştır. Aralarındaki bu anlatının benzerliğini algılayarak, birlikte çalışmalarını önermiştir (Resim 55.).



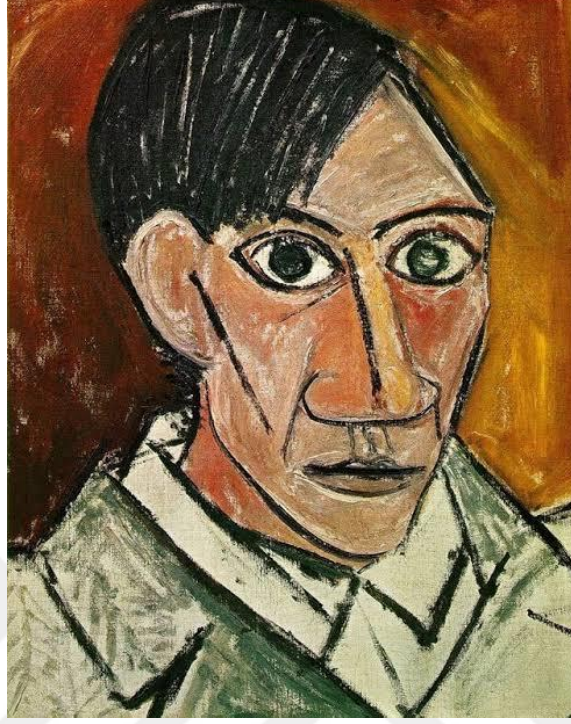
Resim 55. Picasso, Avignolu Kızlar, 1907, T.Ü.Y.B, 244x233 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

<https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> Erişim Tarihi: 06.05.2019

Kübizm temelde, çağdaş yaşamı aktarabilecek yeni bir ifade türü arayan ve 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan hareketlerle kendi sanatsal anlayışlarını belirleyemeyen genç kuşak sanatçıların huzursuzluğu ve memnuniyetsizliğinin bir sonucudur. Kübistler, ilkel tablolarla Afrika sanatından etkilenmiş ve doğanın koniler, küreler ve silindirler gibi geometrik formlardan kaynaklandığını ve bu gözle analiz edilmesi gerektiğini söyleyen Cezanne'nin bu görüşünü benimsemişlerdir. Ayrıca, bu analiz sonucunda elde edilen geometrik formlarla, resmi geleneksel formlardan koruyacaklarına ve kendi kendilerini ifade edeceklerine inanmışlardır. Çoğunlukla koyu tonlar, donuk griler ve nadiren yeşil renktedir. Cezanne'den etkilenen mekânsal derinlik ve hacmi form düzenlemeleriyle elde etmeye çalışmışlardır.

Kübizm, bedeni parçalama ve onu farklı bir yorumla birleştirme ilkesine dayanmaktadır. Yeniden birleştirme işleminde iki farklı yöntem uygulanmış ve analiz edilen formlardan elde edilen geometrik parçalar ya tuvale serpilmiş ya da üst üste istiflenmiştir. Her iki yöntemin bir sonucu olarak, nesne asal şeklini kaybeder ve

tanınmaz hale gelir ve iç içe geçmiş bir dizi geometrik seviyeden oluşan yeni bir nesneye dönüşmüştür (Resim 56.).



Resim 56. Picasso, Otoportre, 1907, T.Ü.Y.B, 56x46cm, National Gallery Prague, Çek Cumhuriyeti. <https://listelist.com/picasso-otoportreler/> Erişim Tarihi: 11.10.2019

Kübizm, 1908'den 1912'ye kadar Analitik Kübizm, 1912'den 22'ye kadar Sentetik Kübizm olarak adlandırılmıştır. Analitik Kübizm'de, formlar nesnelere analitik bir yöntemle elde edilmiş ve en basit halleriyle verilmiştir. Diğer yandan, Sentetik Kübizm, Picasso'nun 1912'de resme farklı malzemeler ekleyerek yapılandırılmış resim olarak da bilinen Collage tekniğini tanıtmamasıyla başlamış ve parçadan parça alma yöntemiyle oluşturulmuştur. Bu geçiş döneminde Kübistler kendi aralarında bölünmüş ve Altın Bölüm, Orphism ve Purism gibi akımlar oluşmuştur. Kübizm, Gelecekçilik, Prodüksiyon, De Stijl, Karo Çocuk ve Der Blaue Reiter gibi grupları etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra, grup savaşta dağılmış ve yeniden birleşmiş, ancak daha önce olduğu gibi örgütlenememiştir. 1925 yılına kadar örnek veren Kübizm, 1925-27 yılları arasında Sürrealizm'in etkisine girmiştir (Eczacıbaşı, 2008: 922).

Resim sanatında kübizmin yarattığı bu devrim, aynı zamanda dönemin bilimsel ve felsefi gelişmeleriyle de ilişkilendirilmiştir; resimde yeni bir zaman-mekân ilişkisini

ortaya çıkararak akımın ortaya çıkışı ile 1905'te Einstein'ın 5 Görelilik Teorisi Tarihi ile atomun parçalanması arasındaki ilişkiyi ortaya koyanlar da olmuştur (Antmen, 2010: 46).

Türkiye'de 1920'lerin sonunda ve 1930'ların başında görülen Kübizm; D Grubu kurucuları Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci gibi sanatçılar Paris'teki Lhote'de okumuş ve Türkiye'ye geri dönmüş ve Kübizmden esinlenerek eserler üretmiştir. Oysa Türkiye'de Kübizm uygulaması, parçalanmış nesnelerin geometrik şekillerinin kullanımının çok gelişmiş bir şeklidir. Konular daha çok Anadolu bölgelerinden gelmiştir. Turgut Zaimi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi ve Sabri Berkel'in de Kübizm etkili eserleri vardır (Eczacıbaşı, 2008: 922).

2.2.3.1. Pablo PİCASSO (1881-1973)

İspanyol asıllı Fransız ressam, heykeltıraş ve seramik sanatçısı Pablo Picasso (1881-1973), 20. yüzyılın ilk yarısında liderlik ettiği Kübizm hareketi ile görsel sanatların gelişim çizgisini değiştirmiş ve en önemli temsilci olarak kabul edilmiştir.

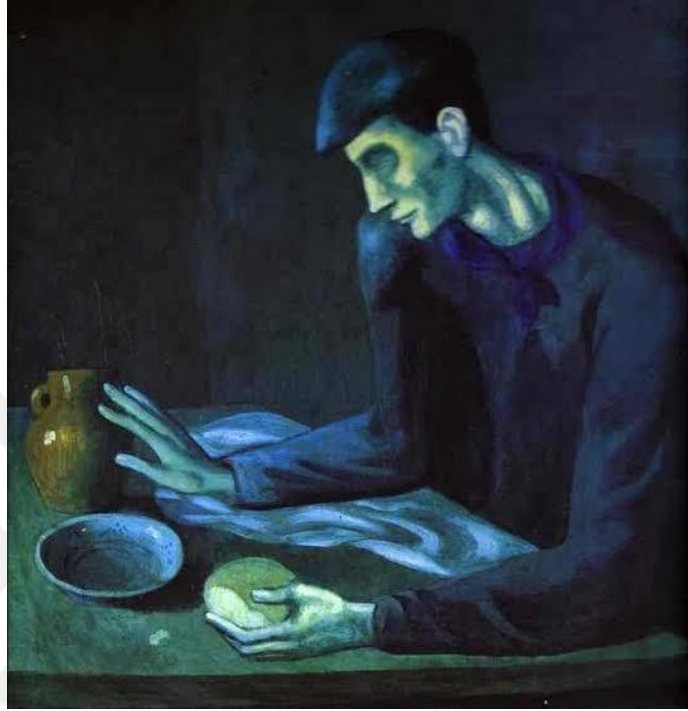
Picasso 10 yaşındayken ailesi dört yıl yaşadığı La Coruna'ya taşınmış ve ilk resim derslerini sanat öğretmeni olan babasından almıştır. Bu yıllar boyunca Picasso, birçok kez barışın sembolü olarak kullandığı güvercinler çizmeye başlamış ve ilk resimlerini “Çıplak Ayaklı Kız” (Resim 57.) gibi yapmıştır. İlk sergisini 1896'da La Coruna'da babası La Lonja Barselona Güzel Sanatlar Okulu ile birlikte yapmıştır. Bu okulda öğrenci olmuş, ancak ertesi yıl Madrid'deki San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilmiş, aynı yıl Madrid Güzel Sanatlar Sergisi'ndeki yağlı boya, Bilim ve Merhamet Ödülü almıştır. Akademiden sağlık nedenleriyle ayrıldıktan sonra, sanatçı hiçbir zaman okula geri dönmemiş ve Goya ve Velazquez gibi eski ustaların ve Gauguin, Van Gogh ve Munch gibi çağdaş ressamların çalışmaları üzerinde çalışmaya başladığı Barselona'ya gitmiştir (Eczacıbaşı, 2008: 1251).



Resim 57. Picasso, Çıplak Ayaklı Kız, 1897, T.Ü.Y.B, 75x50cm, Picasso Kol. Paris, Fransa.
<https://www.pivada.com/pablo-picasso-ciplak-ayakli-kiz-1895> Erişim Tarihi: 11.10.2019

1898-1912 yıllarda sanatçı, kardeşi “Lola” (1899), “*Carlos Casagemas Portre*” (1899) ve “*Şallı Oturan Kadın*” (1899-1900) gibi arkadaşları ve yaşadıkları çevre hakkında resimler yapmıştır. İlk dönem heykeltıraşlık gibi dönem için canlandırdığı heykeller yapmıştır. Sanatçının Mavi Dönemi bu yıllara denk gelmektedir (1901-04). “*Körün Akşam Yemeği*” (Resim 58) gibi resimleri, önceki Barselona döneminin trajik resimlerini hatırlatırken, sanatçı Işık-Gölge ile tezat oluşturmuştur. Monokrom hâkim koyu tonlardan uzak, özellikle de zemine dönmüştür. Ayrıca bu dönemde Nabiler ve Simgeciler’in etkisi altındaki figürleri stilize etmiş ve genişletmiştir. Örneğin, “*Yaşam*” (1903) adlı eseri, üzücü ve acı dolu atmosferi ile belli olmuştur. 1905’in başlarında, resimlerinde sirk ve palyaço temalarının ağırlık kazandığını, koyu tonlardan uzaklaştığını, açık tonları tercih ettiğini ve mavinin yerini pembe aldığını gösteriyor. Bu renk değişimi Picasso'nun resimlerine daha yumuşak ve daha hoş bir atmosfer

sağlamıştır. Sanatçının yaklaşık bir yıl süren Pembe Dönemi'nin en önemli eserleri, “Aktris” (1904), “Çiçek Taçlı Genç” (1905) ve “Akrobat Ailesi”(Resim 60) olmuştur. Aynı yıl, Hollanda'ya yaptığı bir gezi sırasında, “Üç Hollandalı Kız” adlı eserinde ilk kez ağırlık ve hacim kazanmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1251).



Resim 58. Picasso, Kör Adamin Yemeği, 1903, T.Ü.Y.B, Metropolitan Sanat Müzesi, New York. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.188/> Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 59. Picasso, Wilhelm Uhde Portresi, 1910, T.Ü.Y.B, Roland Penrose Kol. Londra. <https://tr.pinterest.com/pin/525936062720671592/?lp=true> Erişim Tarihi: 11.10.2019

1906'da “*Gertrude Stein'in Portresi*” ve “*Ekmekli Kadın*” bu yeni yaklaşımın yetkili örnekleridir. Bu yıllar boyunca Picasso, İber Yarımadası ve Afrika heykelleriyle ilgilenmeye başlamış ve 1906-07'de bu heykellerin ilkel fakat anlatı biçimlerini Avignon Kadınları için kullanmıştır (Resim 55). 1907 yılında, “*Kumaş Sarıkmış Çıplak*” adlı resminde, sanatçı, Cezanne'nin resimlerinin etkisi altında figür kütlelerini geometrik hacimlere dönüştürmeye başlamıştır. Formu “analitik” bir dizi manzara resminde, “*Sitting Naked*” ve “*Kadın Başı*” gibi resimlerinde geometrik hacimleri küçük düzlemlere bölmüştür. “*Wilhelm Uhde'nin Portresi*” (Resim 59) ile arka plan, şekli oluşturan parçalarla uyumlu bir şekilde ele alınmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1251).



Resim 60. Picasso, Akrobat Ailesi, 1905, T.Ü.Y.B, 213x230cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington D.C. <https://www.arthipo.com/tr-tr/pablo-picasso-akrobatlar-ailesi.html>
Erişim Tarihi: 11.10.2019

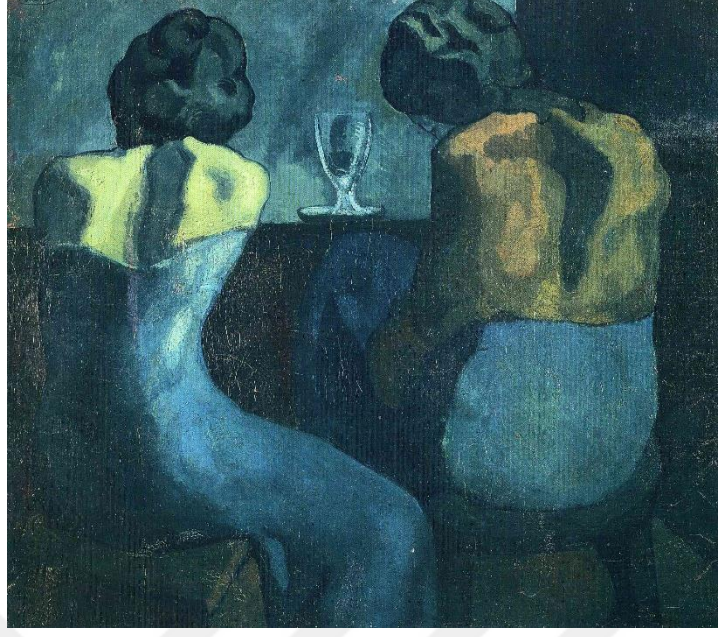
1911 yılında, sanatçı Braque ile yakın bir işbirliği yapmıştır. Bu sanatçılar tuvalin iki boyutluluğunu vurgulamış ve izleyicinin konuyu yeniden yapılandırması için aracı semboller olarak kullanmıştır. 1912'de Picasso, kumaş ve ip gibi sıra dışı malzemeler kullanmaya başlamış, Braque da Papier-Colle ve 1913'te Picasso, kâğıt baskı tekniğini Collage ile uygulamıştır. Aynı yıl, sanatçı Max Jacob'un “*Kudüs Kuşatması*” adlı kitabının konusu, bir dizi "Asit Besleme Baskısı" adlı kitabı için, bir sonraki yıl bir dizi “*Ölüdoğa*” ve “*Müzik*” eserlerinin yapımında kullanılan bu resimlerin üç boyutlu yapıları için kullanılmıştır. Picasso'nun Braque ve Gris'le ortak düşüncesi 1914'te sona ermiştir. Savaş sırasında ve hemen sonrasında yalnız çalışan sanatçı, birlikte gerçekçiliği ve kübizmi uygulayarak Klasisizm'e ulaşmıştır. Picasso'ya göre, Kübizm ve klasik Gerçekçilik, gerçeğin incelenmesinde iki farklı araç ve bakış açısı olmuştur. Hala Kübizm'e ilgi duyarken, Klasiklik Sürrealist estetiğe geçişinin temelini oluşturmuştur. Savaş yıllarındaki palyanço resimlerinde, sanatçı sert kolaj

malzemelerini terk etmiş ve kolejlerden esinlenerek seyrek ve geniş geometrik düzlemleri tercih etmiştir. 1919'da Picasso, Kübizm ve Gerçekçi anlatıların iç içe geçtiği bir dizi ölüdoğadan fark etmiştir (Eczacıbaşı, 2008: 1251).



Resim 61. Picasso, Üç Müzikçi, 1921, T.Ü.Y.B, 200x223cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD. <https://www.pivada.com/pablo-picasso-uc-muzisyen-1921>
Erişim Tarihi: 11.10.2019

Ayrıca, savaş yıllarında sahne tasarımıyla ilgilenmiş, Rus bale taklitçisi S.Diaghilev tarafından yapılan Rus Balesi için. Mavi ve Pembe dönemlerinin sirk ve palyaço görüntülerinin egemen olduğu sahne ve kıyafet tasarımlarını yapmıştır. 1919'da Londra'daki Manuel de Falla'nın "Üç Köşeli Şapkası", 1919'da Paris'teki I. Stravinsky's Pulcinella ve 1924'te Falla'nın "Flamenko Sahnesi"ni tasarlamıştır.



Resim 62. Picasso, Oturan İki Kadın, 1902, T.Ü.Y.B, 80x91cm, Royal Academy of Arts, London. <https://it.dhgate.com/product/two-women-sitting-at-a-bar-by-pablo-picasso/441777987.html> Erişim Tarihi: 11.10.2019

1920'lerin başında Kübizm ve Gerçekçi ve Neo-Klasik anlatıyı Sürrealist unsurlarla birlikte kullanmıştır. Dönemin en önemli Kübist eserleri “Üç Müzisyen” (Resim 61) ve “Kırmızı Masa Örtüsü” (1924) olmuştur. “Uyuyan Köylüler” (1919), “Deniz Kıyısı” (1920) ve “Yarış” (1922) isimli eserleri gerçekçi eğilim ve sürrealist işlerin öncü eserleri olmuştur. Uyuyan Köylülerdeki figürlerin izlerini taşıyan “İki Kadının Oturması” (Resim 62), sanatçının Yeni-Klasik eğilimini de sergilemiştir. 1921'de oğlunun doğumuyla başladığı ve 1925'e kadar ana çocuk temasını yineleyen künt figüratif kompozisyonlar, bu anlayışın ürünü olmuştur (Eczacıbaşı, 2008: 1251).

1924 yılında Fransız şair Breton Sürrealist hareketi başlattığında, Picasso da bu trendi tanımış ve resimlerinde “Atölye” (Resim 64.) (1927), “New Canaan” Gibi Sürrealist unsurlar kullanmıştır. 1928'de “Figür” Gibi metamorfik heykeller yapmaya ve “Baş” Gibi metal konstrüksiyonlar yapmaya başlamıştır. Bu yıllarda grafik çalışmalarıyla da ilgilenmiştir. 1930'ların ortasından itibaren, sanatçı eserlerinde yandan yarım boğa figürü içermiş ve 1935'te “Minotauromachia” adlı asidin beslenmesini oluşturmuştur. 1936'da başlayan İspanya İç Savaşı, Picasso'yu büyük ölçüde etkilemiş ve sanatçı Cumhuriyetçilere karşı tutumunu açıkça ortaya koymuştur. Cumhuriyetçiler tarafından görevlendirilen “Guernica” (Resim 63.) eserinin siparişi, aynı isimdeki kentin bombalanmasını anlatmaktadır (Eczacıbaşı, 2008: 1251).



Resim 63. Picasso, Guernica, 1937, T.Ü.Y.B, 350x780 cm.
<https://www.sanatabasla.com/2013/06/guernica-picasso/> Erişim Tarihi: 11.10.2019



Resim 64. Picasso, Alçı Baş ile Atölye, 1925, T.Ü.Y.B, 97,9 x 131,1 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD. <https://www.pivada.com/pablo-picasso-alc-bas-ile-atolye-1925>
 Erişim Tarihi: 11.05.2019

Tuval üzerine Tempera tekniği ile yapılan “Guernica”, 351x782,5 cm boyutlarında yapılmıştır. Sanatçının kullandığı gri, beyaz ve soluk yeşillikler hayali ve çarpıcı bir atmosfer yaratmıştır. Boğa figürü ve kompozisyondaki yoğun şiddete maruz kalan diğer nesnelere, birçok eleştirmen tarafından farklı sembolik anlamlar yüklenmiştir. Eser, uzun yıllar New York’taki Modern Sanat Müzesi’nde sergilendikten sonra, 1981’de Madrid’e, önce Prado Müzesi’nde ve daha sonra 1986’da açılan Kraliçe Sofya Müzesi’nde sergilenmiştir. “Ağlayan Kadınlar” (1937) ve “Oturan Kolyeli Kadınlar” da şiddet konusunu oluşturmuştur (Eczacıbaşı, 2008: 1251).

Alman işgali sırasında Paris’te bulunan Picasso, Nazilerin Yahudi soykırımına karşıymış ve eserleri Naziler tarafından Yoz Sanat olarak nitelendirildiğinde, meslek yıllarında edebiyat çalışmaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu yıllarda “Serenat” (1942)

ve “*İlk Adımlar*” (1943) resimlerinin yanı sıra, 1944'te Komünist Partiye girmiş ve daha sonra Kore ve Vietnam savaşlarına karşı durmuş ve “*Kore Katliamı*” (1951) gibi resimlerde duygularını ifade etmiştir. 1946'dan sonra, Picasso'nun anlatı dili yeni bir karakter kazanmıştır. Bu dönemde sanatçı Kentaur, peri ve çobanlar gibi mitolojik temaları neşeli bir atmosferde tanımlamıştır. Ertesi yıl, Vallauris'e yerleşmiş ve burada karısı ve çocukları için çok sayıda seramik ve hayvan heykelinin, bir şapel için alegorik bir duvar resmi, Savaş ve Barış'ın heykellerini boyamıştır. 1955-61 yılları arasında Cannes'da yaşayan Picasso, son yıllarını taş baskılar, linol baskılar ve boğa güreşini gösteren resimlerle ve atölyesini Paris'teki UNESCO Genel Merkezi için yaptığı büyük duvar resminin yanı sıra atölyesinde yapmıştır. Bu süre zarfında Picasso, Delacroix'in “*Cezayir Kadınları*” (1834), Velázquez'in “*Nedime*” (1856) ve Manet'in “*Ülkedeki Yemekleri'nden*” (1863) eserlerini gerçekleştirmiştir. Eserlerinde bu temaları kendi özgün ifadesiyle yorumlamıştır. 58 tuvalden oluşan “*Nedime*” (1957) serisi, bugün Barselona'daki Picasso Müzesi'nde sergilenmektedir (Eczacıbaşı, 2008: 1251-1252).

1968'de Picasso, altı ay boyunca 350 oymacılık yapmış ve yaklaşık 2200 baskı gerçekleştirmiştir. Birçoğu gerçek hayattan gelen bu baskılar çoğu zaman mitolojilerin temalarını içermiştir. Sanatçı, asit baskı ve ahşap baskı, monotip, taş baskı, leke baskı ve linol baskı gibi hemen hemen tüm baskı tekniklerini denemiştir. Seramik alanındaki yapımında, sanatçı Yunan ve Miken seramiğinin etkilerini yansıtan plakalar kullanmıştır. Geleneksel formlara yoğunlaşmış, ancak bir süre sonra bu gemileri insan kafalarına veya figürlerine dönüştürmüş ve ayakta duran ya da diz çökmüş formdaki vazolar yapmıştır. Daha sonra, o dönemin tablolarına paralel olarak, Picasso ayrıca Kentaur, mitolojik hayvan, boğa, av kuşu ve güvercin gibi seramikler üretmiştir.

Picasso'nun ilk heykeli 1902'deki “*Oturan Kadın*”dır. 1909-30 arasındaki dönem dışında, sanatçı 1960'lara kadar heykel yapmıştır. 1906 yılında “*Gertrude Stein Portresi*” ile ilk kez hacim kazanan Picasso, resimlerini bu heykele uygulamış ve “*Topuzlu Kadın*” ve “*Çıplak Saçlarını Yapan*” gibi heykelleri ortaya çıkarmıştır. Heykellerinin çoğu, daha önce resimlerinde veya çizimlerinde yer alan temaların üç boyutlu tasviri olmuştur. Tunç, demir ve alçıya ek olarak, “*Apsent Cam*” (1914) gibi bir kısmını da boyamış ve bir kısmını “*Daimi Kadın*”da (1961) görüldüğü gibi kum veya boyalı metal levhalarla kaplamıştır. . Sanatçının en önemli heykelleri “*Vallauris*” (1944) 'te bir meydanda elinde bir kuzu tutan adam ve hem 1950 hem de “*Keçi*

Kafatası' nda Baykuş ve Keçi, Babun ve Yavru” (1951) ve “*Şişe*” (1951-52) yer almaktadır.

Picasso, resim sanatındaki arayışların çoğu zaman soyutlama ile sonuçlandığını ve bu eğilimin belki de modern sanatın içine düştüğü en büyük yanığı olduğunu ve onun etrafında arama yapmadan var olan nesnelere ve orada tanımladığını iddia etmiştir. Sadece yorumlama olmuştur, somut veya soyut formlar olmamıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1251-1252).

Pablo Picasso sık sık günümüz ressamlarının en önemlisi olarak tasvir edilmiştir. Önemli bir ressam iyi bir ressam mıdır? Güzellik anlayışını dünyaca ünlü formlarda ifade eden biri mi? Yoksa bu, çağın snob kütesinin bir şekilde aşâğılıktan kurtularak gördüğü bir ressama verdiği bir özellik mi? Her kalıba giren ve kesin bir cevap vermeyi zorlaştıran Picasso gibi bir ressamın cevaplaması kolay değildir. Picasso, herhangi bir maliyetle tek bir tarzı önler.

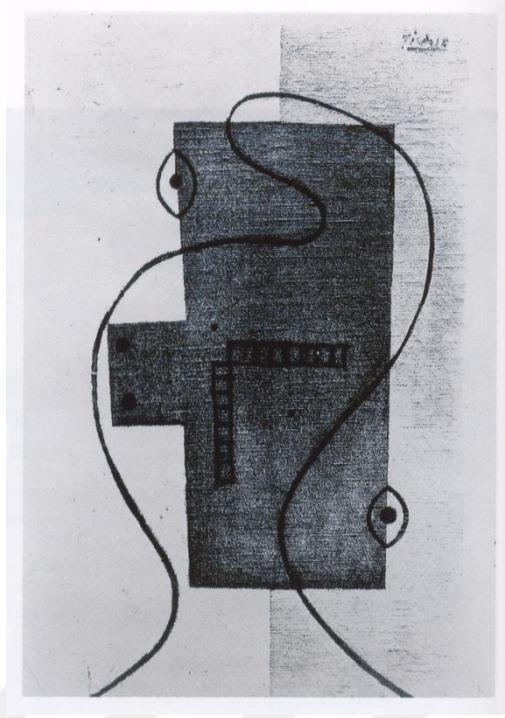
Picasso'nun belirttiği gibi, sanatta belki fikirlerin değeri yoktur. Ressamın tek işi resim yapmaktır ve bir sanat eseri beklemiyorsa ortaya çıkar. Ancak, sanatçıyı veya sanatçıyı değil, tabloyu beğenmesi beklenen seyirciyi düşünürsek, bu şartlar altında onu sanatçının kişiliğinden korumamız gerekir. Picasso'nun “Mavi Dönemi” resimlerinde bazı duygusallıklara şaşırıyoruz. Daha yeni resimlerden bazılarında, hiçbir düzen bulamıyor. Çok geometrik soyutlamalarda aklın eğilimi, belki de onun duygusal durumuna tepki vermekten başka bir şey değildir. Ancak bu uç noktalardan ayrı olarak, sonsuz çeşitlilik gösteren birçok eser var. Yapıtlarından taşan güç, dehasının bir işaretidir, çünkü Blake'in dediği gibi, sadece akıllı bir adam delilik konusunda ısrar edebilir (Read, 2014: 99-101).

Picasso, Kübizm'in görünür dünyayı tanımlamak için diğer tüm yöntemleri değiştireceğini asla iddia etmemiştir. Aksine, en sıra dışı deneylerden geleneksel sanat biçimlerine dönüştüğü zaman, başka bir yöntemi denemeye her zaman hazır olmuştur. (Resim 65)'deki ve (Resim 66)'deki figürlerin, aynı sanatçıya ait bir insan kafası tasviri olduğuna inanmak zor olabilir. Açıkçası, Picasso'nun amacı, en beklenmedik form ve materyallerden yararlanarak insan kafası imajı yaratma fikrini hangi noktaya getirebileceğini bulmak olmuştur. “Kafa” şeklini kaba bir yüzey malzemesinden çizimine kadar kesti ve şematik gözleri kenarlarından mümkün olduğunca uzağa

yerleştirmiştir. Ağzı ve dişleri kesikli bir çizgiyle tasvir edilmiş, dalgalı bir çizgi ekleyerek kafanın diş hatlarını ima etmiştir. Ancak imkânsızlığın sınırındaki bu maceralardan, (Resim 65)'teki gibi sağlam, inandırıcı ve dokunaklı resimler haline gelmiştir. Hiçbir yöntem veya teknik onu uzun süre besleyemez. Bazen seramik resmin çalışması için bırakmıştır. İlk bakışta, çok az kişi, (Resim 67)'deki levhanın zamanımızın en ünlü ustalarından birinin eseri olduğunu hayal edebilir. Belki Picasso'nun inanılmaz işçiliği ve üstün teknik becerileri onu daha basit şeyler yapmaya yönlendirmiş olabilir. Bütün zekâsını bir kenara atıp köylülerin ve çocukların davranışlarına benzeyen elleriyle bir şeyler yaparak ona özel bir memnuniyet vermiş olmasıdır (Gombrich, 2007: 576-577).



Resim 65. Picasso, Genç Çocuk Başı, 1945, Taş Baskı, 29x23 cm.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-head-of-a-young-boy-p11364>
 Erişim Tarihi: 06.05.2019



Resim 66. Picasso, Baş, 1928, T.Ü.Y.B ve Kolaj, 55x33cm, Özel Koleksiyon.
<https://tr.pinterest.com/emmakoeman86/kunst-story-of-art-xxvii-experimental-art/>
Erişim Tarihi: 12.10.2019



Resim 67. Picasso, Kuş, Seramik Tabak, 1948, 32x38cm, Özel Koleksiyon.
<https://tr.pinterest.com/tengenaji/art/> Erişim Tarihi: 05.12.2019

20. yüzyılın başındaki birçok sanatçı gibi, Picasso'nun Batı dışı kültürlerin etnografik objelerine olan ilgisi o yıllarda çekilen atölye fotoğraflarında görülebilmektedir. Afrika maskelerine ve İber figürinlerine benzeyen “Avignonlu Kızlar'ın” deforme olmuş bedenleri (Resim 55), ilkel sanatın soyut ve ham enerjisinin etkisine sahiptir. Picasso, kültürel çevrelerinde ayinle ilgili nesnelere işlevi gören ve sembolik anlamları olan etnografik nesnelere üretim süreciyle ilgilenmiş, bu nesnelere temelde sembolik ve kavramsal imgeler olduğuna dikkat çekmiştir. Picasso, temsili ancak açıklayıcı olmayan ve geometrik ve stilize edilmiş bir sadeliğe ulaşan bu nesnelere kendi yolunu bulmuş ve bu tür nesnelere tanımlamaya çalışsa da, kendisinin 'ilkel' olduğu varsayımına dayanan, saf ve dürtüsel bir üretim sürecini zamandan zamana emüle etmiştir (Antmen, 2010: 46-47).

20. yüzyılın başında, Fransa'daki Fauvizm, “Die Brücke” ve Almanya'daki Bla Der Blaue Reiter, 1911'de Berlin'deki galeri sahibi ve Der Sturm dergisi Berlin'deki Herwarth Walden gibi sanatçıların gruplanması desteklenmiştir. Dönemin avangard sanatı; gözlemlediklerinde, dışardan izlenim yerine, içsel ifadeye dönüşürler. İzlenimcilikten sonra Batı sanatında çok yaygın bir eğilim olarak kabul edilebilecek olan bu gelişmeler, genellikle “Ekspresyonizm” başlığı altında ele alınmaktadır. “Ekspresyonizm” olsa da, modernliğe özgü bir tutum değildir. N. Lynton'un altını çizdiği gibi, “İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur” (Antmen, 2010: 33).

Bu bakımdan, Dışavurumculuk bir eğilim değildir; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak düşünmek ve çok çeşitli ifadelerden bahsetmek mümkündür. 20. Yüzyılda Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplardan söz edilebilirken, bu gruplardaki sanatçıların hiçbirinin diğerine benzememesi Dışavurumculuğun doğası ile ilgili bir durumdur. Bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan dışavurumculuk, kişisel bir ifadeye dayandığından kaynaklanmaktadır.

20. yüzyılın başında görülen sanatsal gelişmeler gözlemlendiğinde, “dışavurumculuk” teriminin sıklıkla yan yana geldiği ve yan ilkel kavramı ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş döneminde ortaya çıkan yeni bir estetik ve kültürel ölçütlerle ilgili olan bu durum, Batılı olmayan kültürlerin sanatsal

verileri hakkında Dışavurumcu olarak tanımlanan sanatçıların merakını ortaya koyuyor. Yirminci yüzyılın başlarında, modernliğin şehir temaları ve endüstriyel süreçlerde temsil edilmesini isteyen birçok sanatçı ve aynı zamanda hızlı kentleşme ve sanayileşmeye tepki gösteren birçok sanatçı vardı. Primitivizm, kısacası, modernleşme dinamikleri karşısında modern dediğimiz birçok sanatçının tutumunun ifadesidir. Bu karşı tutum, Batılı sanatçıların ilkel toplumlar sanatına olan ilgisinden; ilkelleştirdiği kelimesi, örneğin çocukların resmî ifadesi veya akıl hastası gibi engellenmeyen ifadeleri de içermiştir. Batının modern sanatçıları, ilham kaynağı olarak ilkel, sıra ile yaratılması gereken saf ve doğrudan bir dürtü olarak adlandırılan zengin bir biçim ifadesi bulmuşlardır. Bu arayış aynı zamanda sanatçıların saf bir sanatsal dürtü ve içsel bir ilham kaynağı oluşturduğu fikrini de beslemiştir (Antmen, 2010: 35).

Yüzyılın başlarında sanatçıların müzeler, fuarlar veya antika dükkânlarındaki ilkel kaynakları ile adlandırılmasının, Batı sömürgeciliğinin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu iddia etmek mümkündür. Bu dönemde, sömürge ülkelerinden birçok "fetiş" nesnesi Avrupa'ya getirildi, etnografik fotoğraflarda bir patlama olmuş ve hatta bazı dünya fuarlarında bazı gerçek dünya ilkelleri sergilenmiştir! Avrupa'daki müze koleksiyonları etnografik nesnelere doldurulurken, dönemin pek çok avangard sanatçısı maskeler, heykelcikler ve Afrika, Okyanusya ve İberya gibi uzak diyarlardan getirilen ayinle ilgili nesnelere süslüdür. Bu ilgi, Avrupa toplumlarının dünyadaki baskın gücünün bir yansıması olmasına rağmen, avangard sanatçılar tarafından burjuvazi ve burjuva değerlerine bir tepki ifadesi olarak benimsenmiştir; yeni bir atılım arayan genç sanatçılar, ilkel kaynaklarda Avrupa sanat akademilerinin modası geçmiş muhafazakâr sanat yaklaşımlarına bir alternatif bulmuşlardır (Antmen, 2010: 35-36).

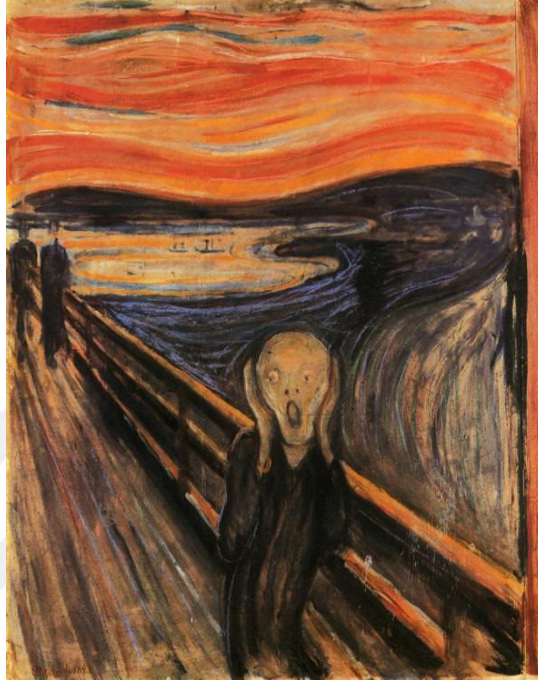
Dışavurumculuk ortaya çıktığında, sorun yeniden önem kazanmış ve sanatçılar yeni coşku peşinde yeni konular aramışlardır. Daha sonra Kübizm üzerindeki etkisinden söz edilen siyah plastik, sanatçıların dikkatini çekmiştir. Öncelik, içgüdü, saflık, yaşam sevinci, yaratıcı buluş. Deyimler bu dönemde sanat diline gelmiştir.

Fransız Dışavurumcuları, sanatla bu konuda başarılı olamadıklarının çok erken farkında olmuşlardır. İzlenimcilerin yanına yeni bir resim tadı Paris'te yerleşmiştir. Bu zevk, onları sıkışmaktan veya fazla gitmekten kurtarmıştır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 163).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EKSPRESYONİZM

3.1. EKSPRESYONİZM (1940-1950)



Resim 68. Edvard Munch, Çıgılık, 1895, Taş Baskı, 35,3x25,4 cm. <https://listelist.com/edvard-munch-ciglik/> Erişim Tarihi: 05.12.2019

Expresyonizm; resim, heykel ve mimari alanlarında özellikle etkili olan dışavurumculuk, özellikle Almanya'da, 20. yüzyılın başlarında gelişen bir sanat hareketidir. Rönesans'tan bu yana hâkim olan güzel sanatların retorik tanımlamasından kopuk olan Ekspresyonizm'de sanatın asıl amacı sanatçının duygularını ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kitle aracılığıyla ifade etmektir. Bu duyguları daha güçlü bir şekilde yansıtmak için, sanatçılar tasarımdaki denge veya güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak çarpıtma yöntemini sık sık uygulamışlardır. Bu bağlamda, Norveçli ressam Munch'ın “Çıgılık” baskısı (Resim 68), hareketin öncü bir örneği olarak kabul edilir.

Dışavurumcu hareket ilk olarak 1905'te Fransa'da Fauvism ve Almanya'da Die Brücke ile birlikte ön plana çıkmış olsa da, aynı yıllarda Avrupa'nın birçok ülkesinde gelişmeye başlamış, ancak en yetkin ifadesini Almanya'da bulmuştur. İç dünyasını renk

ve çizgiyle ifade eden sanatçılardan biri olan Van Gogh, Fransa'da Dışavurumcu ifadenin öncüsü olarak görülmüştür.

Almanya'da dışavurumculuk bir varoluş probleminden kaynaklanmıştır. Sanatçılar yeni bir dünya düzeni kurmaya çalışmışlar ve sanat algılan, genç neslin önceki nesle karşı savaşı olarak algılanmış. Brücke ve Der Blaue Reiter ile Nolde, Christian Rohlf, Beckmann ve Barlach tarafından kabul edilmiştir. Ek olarak, Fransız sanatçılar biçimsel mantığa bağlıyken, Almanlar sosyal tepkiden coşkulu maneviyata kadar duygusal kargaşaya bağlı kalmışlardır. Sanatçılar, ifade edici olmaları şartıyla farklı ifade dilleri geliştirmişlerdir. Örneğin Almanya'da, Die Brücke sanatçıları figüratif bir dil benimsemişlerdir; öte yandan, Der Blaue Reiter sanatçıları soyut anlatıları tercih etmişlerdir. Figüratif ifadenin amacı, gerçek yaşamın karmaşık ve acı dolu duygularını yansıtmak ve soyut ifadede yaşamın mutlak özünü ve şiirini yansıtacak yeni formlar bulmak olmuştur. Mevcut durum uzmanlar tarafından da farklı şekilde yorumlanmaktadır. Örneğin, sanat tarihçisi W. Haftmann, Dışavurumculukta M.Becker'i düşünürken, W.D. Dube, duygularını yansıtmadığı ve düzene karşı çıkmadığı için Becker'i güncel tutmamıştır. Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da huzursuzluk, karışıklık ve değişim arzusunun sonucuymuş ve bir dereceye kadar şair G. Büchner, filozoflar K. Laspers, S. Kierkegaard, M. Heidegger, psikolog S. Freud, oyun yazarı F. Wedekind ve Strindberg gibi devrimci yazarların ve düşünürlerin yarattığı fırtınalı kültürel çevre ile ilgili. Tachism ve Abstract-Expressionism gibi çağdaş sanat eğilimlerinin oluşumunu etkileyen dışavurumculuk, 1920'lerde Almanya'da aktif olmuş, ancak 1930'larda Ulusal Sosyalizm tarafından Çöküş Sanatı olarak tüm modern eğilimlerle reddedilmiştir. 1980'lerde Avrupa ve ABD'deki genç kuşak sanatçılar tarafından kurulan Neo-Ekspresyonizm, 1970'lerin depresif koşullarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 401-402).

Dışavurumcu sanatçılar, “benzersiz” yaklaşımlarına rağmen biçimsiz tavırlarına; özellikle rengin sembolik, duygusal ve dekoratif etkileri; rengin natüralist bağlamdan boyanın yoğun dokusallaşması ile özgürleştirilmesi; abartılı bir bakış açısı benimsemek ve örüntü anlayışı gibi ortak noktalardan bahsetmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konunun önündeki ifadenin algılanmasına yol açar. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür

manevi etkileşim de var: çizginin ritmi ve renk duygusu ile sağlanan bu etkileşim izleyicinin sezgisinin derecesine bağlı olarak zenginleşiyor (Antmen, 2010: 34).

İfade modern sanatta önemli bir kelimedir. İçimizdeki duyguların ifadesidir. Fakat böyle bir gezi ya duygulara özen gösterir ve dış dünyayı görmezden gelir ya da dış dünyaya güvenir ve içimizdeki duyguları onlara uydurarak söyler. İlk olarak dışavurumculuk denilen modern bir sanat okulu ortaya çıkmıştır. Bu kelime idealizm ve gerçekçilik gibi, izlenimcilik ve süper gerçekçilik gibi ikinci derece değil, çok önemlidir. Çevremizdeki dünyayı görmek ve göstermek için ana yollarından biridir.

Bu sonuca varmak için üç yol düşünülebilir. Bunlar gerçekçilik, idealizm ve dışavurumculuktur. Gerçekçi olan; plastik sanatlarda, dış dünyaya kelimenin tam anlamıyla, duyularımızla algıladığımız gibi, hiçbir şeyi eksik bırakmadan, aydınlatmadan veya herhangi bir sunuma başvurmadan göstermektir. Dışavurumculuk ise sanatçının kendi duygularını ifade etmeyi deneyen, dışavurumculuğu değil, doğada nesnel olayları, bu olaylardan çıkan soyut fikirleri ifade eden bir sanattır. Bir ifade aracı kadar mantıklıdır ve farklı zamanlarda farklı ülkelerde en yaygın ve faydalı sanat türü haline gelmiştir.

Modern sanatta dışavurumculuk, kübizmden ve diğer “soyut” hareketlerden tamamen ayrıdır. Van Gogh, yalnızca modern dışavurumculuğun kurucusu olabilir, ancak Edvard Munch, belki de bu konuda en etkili sanatçıdır ve verimli bir Alman okulunun doğuşuna yol açmıştır. E. Nolde, C. Rohlf, M. Beckmann ve K. S. Rottluff gibi güçlü sanatçılar, şimdi çok popüler olan okula katılmıştır. Fransa'daki iki önemli temsilci G. Rouault ve M. Gromaire'dir. Avusturya'da O. Kokoschka ve Rusya'da M. Chagall. Belçika'da güçlü bir dışavurumcu hareket olmuştur (Read, 2014: 104).

Dışavurumculuğun hareketi bu kelimenin anlamına uygundur; yani, en azından sanatçının duygularını, doğal görünümünün bozulmalarını ve tek dereceye kadar abartıldığını ifade ediyor. Ekspresyonizm kolu olan çizgi film, izleyicilerin daha kolay anladığı bir sanattır. Fakat bir karikatür resmine veya heykeline girdiğinde, izleyiciyi keşfeder.

Croce anlamında sanat olan ifade, yukarıda belirtilenlerden çok daha geniş bir kavramdır. Ona göre, sanatta ifade, onu izleyen düşüncelerden ziyade, duygunun belli bir mesafeden izlenmesi anlamına gelir. Bu geniş anlamda ifade, dışavurumculuğun

yanı sıra idealizm ve gerçekçilik ifadesidir. Ancak, ifade sanatının, özellikle dışavurumculuk sanatında, duyguların kaynağına en yakın olduğu söylenebilir. Duygular sadece izlenir, dünyanın ne olduğu veya olması gerektiği hakkında düşünmenin felsefi bir yolu değildir (Read, 2014: 105).

Romantizm geleneğinden kurtulamayan Almanlar bir konu aramaya devam etmişlerdir. Nolde dinden faydalanmış, O. Müller hayallerinizdeki ilkel bir yaşamı canlandırmak istiyor. Weimar Almanya'nın toplumsal düzeni, T. Lautrec'ten bu yana sanat konularında yer alan sınıf farklılıkları, dans ve müzik salonu sahneleri, genelev romantikliği ve Ekspresyonistler sıkça karşılaşılan konular olmuşlardır. Zamanın çürümüş kurumlarını eleştirmek ve koklamak için çok elverişli olan bu meseleler, Brecht'te resim sanatına girerken gördüğümüz politik ve didaktik çizgiye yol açıyor. G. Grosz ve O. Dix bu tür tablolara en iyi örnekleri vermiştir. Konunun etkisini arttırmak için Alman dışavurumcuların yeni bir form dili oluşturması gerekmiştir. Ancak bu yolda Fovlar gibi hazırlanmışlardır. Fransa'da 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat yaşamında önemli değişiklikler yaşanırken, Alman sanatı donmuş bir akademiye dökülmüştür. Bu konuda, Dışavurumcu Fransızların aksine, ilk önce akademisyenleri unutmak ve yeniden başlamak zorunda kalmıştır. Hiçbir zaman renk ve nakışın tadına erişemezler. Ve bunu istememişlerdir. İzleyiciyi vurmak yerine şoku uyandırmak istemişlerdir. Bunun için hareketli çizgiler, bağırarak renkler ve deformasyonlar uygulamışlardır. Resim bir çeşit afişe dönüştürülmüştür. A. Macke, Macke'in anlatmak istedikleriyle ifade araçları arasında bir uyum olmadığını söylemiştir. Macke bu trendde olmasına rağmen. Ancak erken dönem Fransız sanatçılarıyla, özellikle Matisse ile temas kurmuştur. Resimlerinde şeffaf, açık renklerin uyumunu aramıştır. Alman dışavurumcuları arasında büyümüş ve sınırı aşan bir başka sanatçı F. Marc, Klee ve Kandinsky'nin katıldığı bir grup kurmuştur. Fakat hem Marc hem de Macke birinci dünya savaşında çok genç yaşta ölmüştür. Kandinsky ve Klee'nin yolları aynı yıllarda Ekspresyonistlerden ayrılmıştır. Diğerlerine gelince, 1939'a kadar aynı yönde ilerlemişler. Ancak sanat yaşamındaki faaliyetleri azalmıştır. 1945'ten sonra Almanya'da yeniden toplanmaya çalışan Ekspresyonistler kaldıkları yerden başlayamamışlardır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 165-167).

3.1.1. Die Brücke

Yine 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Dışavurumcu grubu Die Brücke ise, 20. yüzyılın ilk 'manifestolu' grubu olmuştur. Grubun adı, Nietzsche'nin "*Hedef değil, köprü olmak gerek*" (Antmen, 2010: 37) sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında "köprü" ile çabasını etkinleştirir. Munch'tan ve Van Gogh'dan etkilenen, Fransız Fovistlerini tanıyan, Batılı kaynakların yanı sıra Afrika'nın ve Okyanusya'nın sanatına ilgi duyan Die Brücke sanatçıları, tıpkı Fovistler gibi vokal anti-natüralistler Die Brücke sanatçıları hazır, ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, hatta Kirchner'in yazdığı Die Brücke Manifestosu ahşap baskıyı çoğaltılmıştır. Akım, ahşap baskı sanatının 20. yüzyılda yaygınlığı kazanmasındaki temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir. Kirchner ve diğer Die Brücke sanatçılarının eserleri Afrika heykellerini ve ilkelci 'ahşap heykellerini de içeriyor. 1913 yılında mimarlık konusunda ortak bir kararla dağılmıştır (Antmen, 2010: 37).

3.1.2. Der Blaue Reiter

1911-1914 yılları arasında Almanya'da etkili olan bir başka dışavurumcu grup, çekirdek personeli W. Kandinsky, A. Macke ve F.Marc'ı içeren Der Blaue Reiter'di. Bu gruptan önce, Münih'in genç avangard sanatçıları, 1909 yılında Kandinsky'nin bir süre başkanlığını yaptığı Yeni Sanatçılar Derneği'nin sergilerine katılmıştır. Birlik üyelerinin soyut tabloyu tercih etmemesinin ana nedenlerinden biri Kandinsky'nin ayrılışı ve genç sanatçılar için yeni bir sergi çerçevesi oluşturmak için F. Marc ile birlikte Der Blaue Reiter grubunun oluşturulmasıydı. Aslında, sadece iki sergi açabilen Der Blaue Reiter grubu, kısa etkinliğine rağmen, farklı eğilimlerden, hareketlerden ve ülkelerden birçok sanatçıyı bir araya getirmeyi başarmıştır. Grubun bu farklı eğilimlere yönelik açık tutumu ve çekirdek kadranın soyut ifadeciliğe yönelmesi, Der Blaue Reiter'i Die Brücke'den ayıran ana faktörler arasında olmuştur. Bununla birlikte, Der Blaue Reiter sanatçılarının ve Die Brücke'nin kaynakları farklı değildir: 1912'de yayınlanan Der Blaue Reiter Yıllığı'nda, Almanya ve Rusya'dan halk sanatı örnekleri, Japon estampları, Afrika ve Okyanusya'dan kültürel nesnelere, Henri Rousseau'nun saf resimleri, çocuk resimleri ve ortaçağ heykelleri bulunmuştur (Antmen, 2010: 37-38).

3.1.3. Paul Klee (1879-1940)

Paul Klee, eskiden Ekspresyonist sanatçı olan İsviçreli ressam, adıyla anılacak olan özgün bir stil geliştirmiştir.



Resim 69. Paul Klee, Senecio, 1922, T.Ü.Y.B, 40,5x38 cm.

<https://tr.pinterest.com/pin/499407046151790171/?autologin=true> Erişim Tarihi: 05.12.2019

1898'den 1901'e kadar Münih'teki Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumuş sonra Klee, 1901-02 yılları arasında İtalya'ya bir gezi yapmış sonra Paris'e L. Moilliet ile gitmiş ve 1906'da Münih'e yerleşmiştir. Bu dönemde, 1911 yılında Der Blaue Reiter grubuyla bir ilişki kurmuş ve ertesi yıl grubun ikinci sergisinde yer almıştır. Bu yıllarda çocuk resimlerinin (Resim 69) önemini anlamış ve onların ilk anlamda sanatsal başlangıç olduklarını belirtmiştir (Eczacıbaşı, 2008: 883).

Birinci Dünya Savaşı sırasında, Klee ilk önce uçağın kanatlarını boyamak için görevlendirilen Alman ordusuna katılmış ve 1917'de Bavyera Havacılık Okulu'nda yazıcı olarak çalışmıştır. Macke ve Marc'ın savaş alanındaki ölümünden etkilenen Klee, savaşın sonunda çalışmaya başlamıştır. Bach ve Mozart'a olan ilgisi, onu “ritmik hareket görselliği” fenomenini görsel dile çevirme çabalarına yönlendirmiştir. Bu gelişme sadece öğretmenlik mesleğinin başlangıcı için değil, aynı zamanda belirli bir sanatsal eser düzeninin kurulması ve tüm modern sanatın temel ilkelerinin belirlenmesi için de önemlidir. Öğrencilerin hemen önünde yapılan resim çalışmaları, sanatçının orijinal bir şekilde çalışmasını sağlamış ve bu da tüm resim serüvenini derslerinde en ilkel resimsel unsurdan başlayarak ortaya koymuştur. Odaklanma biçimleri teorilerini geliştiren Klee, aynı zamanda “gelişme” ve “hareket” türlerini ve olası modellerini incelemiş ve rengin ve çizginin doğal özelliklerini, resmin temel unsurlarını ve sanatsal üretim çabalarındaki konumlarını belirlemiştir. Ve belirlediği prensipler ışığında kendi verimini gerçekleştirmiştir. “*Irmak Manzarası*” (1924) ve “*Balığın Çevresinde*” (Resim 70) resimlerinde olduğu gibi figüratif anlatıdan da kaçınmamış, aksine resimsel ilkelere uygun olarak fantastik düzenlemelere gitmiştir. Eserlerinde dokusal nitelikleri vurgulayan sanatçı, tual üzerine çalışmış ve çeşitli materyaller üzerinde resimsel düzenlemeler yapmıştır. Boyama ve kazıma tekniklerini birlikte kullanarak alçı zeminde yaptığı “*Büyülü Bahçe*” (1926) bu eserlere bir örnek olmuştur. Doğal, insan yapımı ve geometrik formlar birlikte kullanılmıştır; tüm bu formlar, düzenlemelerinden kaynaklanan şiirsel bir evrende gerçekleşmiştir. 1924'te Klee, Die Blaue Vier grubunu Kandinsky, Feininger ve Jawlensky ile kurmuştur. Aynı yıl Üzerine Modern Sanat başlıklı konferansında, sanatın amaç olmadığını, görünür olanı yansıtan bir süreç olmadığını vurgulamıştır. Bauhaus derslerinde geliştirdiği teorileri 1925'te Padagogisches Skizzenbuch adlı bir kitapta yayınlamıştır, 1931'de Bauhaus'tan ayrılmış ve Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde profesör olmuştur. Nazi Partisi iktidara geldikten sonra 1933'te Bern'e gitmiş ve orada çalışmalarına devam etmiştir (Eczacıbaşı, 2008: 883).



Resim 70. Paul Klee, Balığın Çevresinde, 1926, 46,7 x 63,8 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-k/klee-paul/paul-klee-baligin-etrafinda/>
Erişim Tarihi: 12.05.2019

Nazi baskısı başladıktan sonra sağlığı kötüleşse de, Klee yaşamının sonuna kadar etkili bir şekilde çalışmaya devam etmiştir. Bununla birlikte, resimsel unsurları kullanma tarzı bazı değişiklikler göstermiş ve son yıllarda renkleri daha koyu bir ölçekte kullanmaya başlamıştır. Ayrıca, ilk yıllardaki neşeli, eğlenceli tarzın yerini acı verici bir mizah almıştır. “*Bir Çocuğun Kaderi ve Kemerli Köprü Devrimi*” (1937), kabaca çizilmiş desen ve tek renkli özelliklere sahip hem soyut hem nesnel formları göstermiştir. 1927’de Mısır’a yaptığı gezi sonucunda kazandığı kaligrafi nitelikleri, bu tarihten sonra ve özellikle son çalışmalarında güçlü bir varlık göstermektedir. Harf izlenimi yaratan çizgiler, Klee’nin hayali evreninde sembolik göstergeler olarak da işlev görmektedir. “*Güzel Çiçeklik*” (1939) adlı eseri, kumaş üzerine boya ve yumurta karışımıyla gerçekleştirilmiştir ve büyümlü etki, farklı malzemeler kullanılarak dokusal niteliklerle zenginleştirilmiştir. Son çalışmalarında düz şekilde boyanmış ve kabaca çizilen guaj yer almıştır. 1940 yılında “*Ölüm ve Ateş*” (Resim 71) ve “*Ölüdoğa*” gibi yapımları, son zamanlarda yaşadığı tüm entelektüel gerilimi yansıtmış, ancak son çalışmalarına kadar teknik ve resmi ustalığını yetkin bir şekilde sürdürmüştür. Bu

nedenle, bazı eleştirmenler bu çalışmaların son yıllarda tüm yaşamının en iyi ürünleri olduğunu savunmuşlardır (Eczacıbaşı, 2008: 883).



Resim 71. Paul Klee, Ölüm ve Ateş, 1940, Klee Vakfı, Bern.

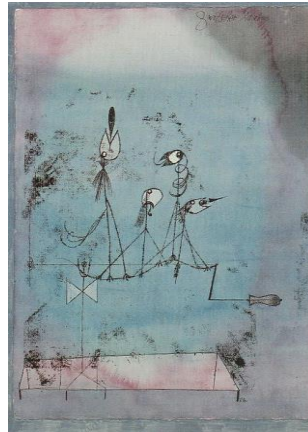
<https://tr.fehrplay.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/47214-paul-klee-kartiny-i-ih-opisanie-nemeckiy-i-shveycarskiy-hudozhnik-paul-klee-paul-klee.html> Erişim Tarihi: 12.05.2019

Herhangi bir hareketi temsil etmeyen Klee, resimsel unsurları ve düşüncüyü serbest bırakma çabaları ile Dada ve Sürrealizm akımlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Bin eseri ve çeşitli teknikleri ile modern sanatın önde gelen ustalarından birisi olmuştur (Eczacıbaşı, 2008: 883).

Klee'nin mimari tasarımlarından bazıları, en zor akademik sınavlardan geçmek için mükemmel ve güzeldir. Klee üstün bir tasarımcı olmuştur; belki de eserlerinin niteliğini incelemeden önce not edilmelidir. Klee tüm modern sanat akımlarından, özellikle de Kübizm, Dışavurumculuk, Fütürizm'den uzak tutulmalıdır. Bazen Fransız grubu, Sürrealistler onlara bağlanmış, ancak arada bir ilişki kabul edersek, Klee'nin

Sürrealistlere değil Klee'ye borçlu olduğunu belirtmeliyiz. Modern sanatçıların en bireycisidir. Fakat Klee'nin sanatında bile hiciv veya tuhaf bir şey yoktur; sanatı samimi, hayali ve ilkeldir. Bazen çocukça, bazen ilkel, bazen delice; ama aslında hiçbiri Klee'nin sanatını bu geleneksel türlerden ayırt etmenin en iyi yolu değildir.

Klee'nin resimlerinden bazıları, çocuk resimlerinde kolayca karıştırılabilir. Sadeliği, zarif çizgileri, beklenmedik bir dikkatle anlamlı bir parça göstermiş ve hoş rüyalar bakımından çocukların resimlerine benzemişlerdir (Resim 72.). Ancak çok önemli bir fark var: Klee'nin tabloları esprili; akıllı izleyicilere hitap etmiştir ve onlara bir şey anlatmak istemiştir. Çocuk boyadığı zaman (ya da iyi boyadığı zaman) sadece kendisi için yapmıştır. Çocuğun resmindeki güzelliği ve görme tuhafılığı bizi şaşırtabilir, ancak çocuğun kendi resimlerinin normal ve doğal olduğu şüphesi yoktur. Klee sanatı ile Buşman sanatı gibi ilkel insan sanatı arasında aynı ayırım yapabiliriz. Buşman sanatında, kendi animist ya da büyü kültürüne dayanan bir çıkış noktası var, seyircilerin varlığını, kendi kabilesini biliyor. Bu bakımdan, ilkel sanatçı çocuktan farklıdır. Klee'nin izleyici kitlesi büyüülü sanattan, hatta dini sanattan beklemiyor. İsteksiz olmasına rağmen, dinleyicileri çok rasyonel olmuştur. Klee bundan etkilenmemiş olabilir. Fakat Klee'nin kendisi akla önem vermiş ve bir insanın sanatı kaçınılmaz olarak düşüncesinden etkilenmiştir. Bu bize Klee'nin sanatı ile soyut sanat arasındaki farkın özünü vermiştir. Soyut adamın kafası, zihninin yarattığı hayallerle dolu olabilir; deliliği merak uyandıran bir rüyayla eşleşebilir, ama resminde düzelme yoktur. Soyut adamın hayali sabit ya da sabit bir nokta etrafında döner ve Klee'nin hayali sonsuz bir masaldır.



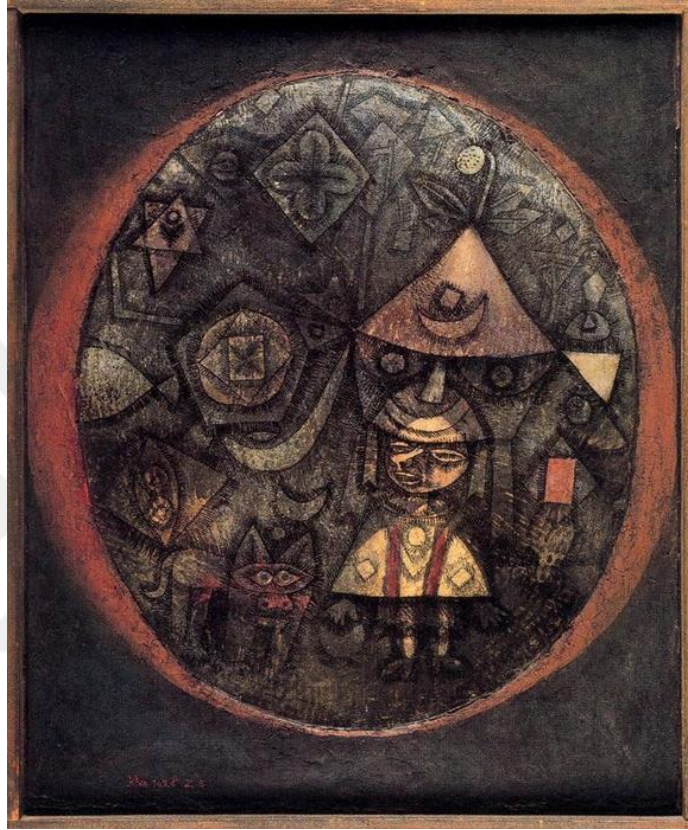
Resim 72. Paul Klee, Cıvılda Maşinesini, 1922, Kâğıt üzerine guaj, suluboya, mürekkep, 64x48cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

https://en.wikipedia.org/wiki/Twittering_Machine Erişim Tarihi: 12.05.2019

Klee, gerçeküstücüler gibi modern psikoloji hakkında bir şeyler biliyor olabilir. Sanatı ona bağlı gibi görünmüştür. Freud gibi bir psikolog zihni üç bölüme ayırır; bilinç, bilinçaltı ve bilinçaltı. Bu, bilinçli aklın gizli kalan, bilinç haline gelebilecek kısmıdır. Bilinçaltı, zihnin kuvvetle bastırılmış kısmıdır, ancak baskılayıcı kuvvetleri kaldırarak tedavi bilinçlenebilir. Burada biz önceden bilinçliyiz, çünkü Klee gibi bir sanatçı, hayallerinden ve sözlerin kalıntılarıyla dolu bir hazineden hayallerinden ilham almıştır. Hepimiz zihnin geçmişin sayısız algısı ile dolduğunu biliyoruz, bu algılar tesadüfen ortaya çıkmış ve bazen canlı renklerle ortaya çıkmış, çünkü uzun süre saklı kalabilmiştir. Sanatçı, düşünürken yaptıklarımızı tesadüfen de yapabilir. Fakat Klee, bu bilinçaltı dünyayı bilinç haline getirmek istememiştir. Aksine, bilinçaltı dünyasının seçici özelliğini göstermek, orada yaşamak ve unutmak istemiştir. Anma kalıntıları ve ilgisiz rüyalar ile dolu dünyaya kaçmak istiyor, çünkü hayallerin, masalların ve efsanelerin dünyası sanatın kapısıdır. Klee'nin sanatı metafizik bir sanattır. Bir görünüm ve gerçek bir felsefe gerektirir. Normal algının gerçek ve yeterli olduğunu kabul etmiyor; çünkü gözün vizyonu sınırlıdır ve temelsizdir, dışa doğru kıvrımlıdır. İçinde, daha güzel başka bir dünya var. Bu dünyanın keşfedilmesi gerekiyor. Sanatçının gözü kalemin ucuna dikkatlice bağlıdır; kalemle çalışmayı ve hayal kurmayı bir çıkış kapısı olarak görür (Read, 2014: 107).

Klee, 1912'deki Paris'teki Kübist deneylerinden de etkilenmiştir. Bu deneylerle gerçekliği tanımlamak için kullandıkları yeni yöntemlerden, ancak formlarla oynamak için sağladıkları olanaklardan daha fazla ilgilenmiştir. Çizgileri, gölleri ve renkleri nasıl birbirine bağladığını ve bazı yerlerde onları nasıl vurgulayıp aydınlattığını ve bir sanatçının her zaman istediği dengelenmiş ve “haklı” hissini nasıl elde ettiğini anlatmıştır. Yavaş yavaş, elinin altında görünmeye başlayan formlar, hayal gücüne gerçek veya olağanüstü bir nesne aşılamağa başlamıştır. Sanatçı, bu şekilde resim oluşturmanın, doğrudan kopyalamaktan çok daha uygun bir doğal uygun olduğuna inanmıştır. Ne de olsa sanatçının yaratıcılığı doğanın bir parçasıydı. Tarih öncesi çağlarda yaşayan garip yaratıklar ve derin deniz dibinde masal dünyası oluşturan olağanüstü yaratıklar yaratan gizemli güç aynı zamanda sanatçının kafasında da yaşadı ve sanatçının kendi eserlerini yaratmasını sağlamıştır. Picasso gibi, Klee de bu şekilde üretilebilecek imaj çeşitliliğinden zevk almıştır. Sanatçının sadece bir eserine bakarak

hayal gücünün zenginliklerini anlamak zordur. Fakat “Küçük Cücenin Küçük Masalı” (Resim 73), bize en azından zekâsı ve ince iradesi hakkında bilgi vermiştir. Masanın adı Küçük Cücenin Küçük Masalıdır. Burada bir masal değişikliğiyle karşı karşıyayız: Cücenin başı da yukarıdaki büyük yüzün alt kısmını oluşturmuştur (Gombrich, 2007: 579).



Resim 73. Paul Klee, Minik Cücenin Minik Masalı, 1925, Karton Üstüne Suluboya, verniklenmiş, 43x35cm, Özel Koleksiyon.
<https://tr.pinterest.com/pin/499407046151790171/?autologin=true> Erişim Tarihi: 05.12.2019

Resim yapmaya başlamadan önce Klee'nin bu küçük oyun hakkında düşünmesi mümkün değil. Sanatçı, hayali özgürlükteki formlarla oynamasını bulmuş ve ardından tamamlamıştır. Elbette, geçmişin ustaları bazen anlık ilham ve tesadüflere güvenmişlerdir. Ancak tesadüfen bulunan bir şeyi sevmiş olsalar bile, her zaman ellerinde kontrol istemişlerdir. Klee'nin yaratıcılığın doğasına olan inancını paylaşan çoğu modern sanatçı, böyle bir bilinçli kontrolün bile yanlış olduğunu düşünmüştür. Bir çalışmanın kendi kurallarına göre büyümesine izin verilmesi gerektiğine inanmışlardır. Bu yöntem, gayet iyi yapmamıza rağmen sonucu gördüğümüzde şaşırdığımız çizikleri

bize hatırlatıyor. Tek fark, sanatçının bunu bir eğlence olarak görmemesi ama ciddiye alması olmuştur (Gombrich, 2007: 579-580).

Klee'nin Tunus'a 1916'da A. Macke ile olan yolculuğu, sanatında bir dönüm noktası olmuştur. Orada, en büyük hayati Güney'in göz kamaştırıcı ışığıdır. Kendisine yabancı olan bu ışığın altında, formlar motif olarak görünmüş ve gölgenin koyulaşmadığı aydınlık rengi keşfetmiştir. O zamana kadar koyu ışık kontrastında ışık verilmiştir. Işık sadece renk olmadan gölgeli olamaz mı? Kairuan'da boyadığı suluboya bu sorunun ilk cevabıydı. Klee, ton resminin anlatı sınırlarını Barok'tan İzlenimcilere aktarmıştır. Olağandışı doğanın kubbeli yapıları oluşturduğu bu resimler, derinlik belirtmeden düzlemde renkli motifler olarak toplanmış, halı veya halı etkisi bırakmıştır. Tunus'ta, Klee sadece Güney'in ışığıyla değil, aynı zamanda soyut İslam sanatı ile de karşı karşıya kalmıştır. Bunun sanatında bu gelişmede rolü olmuştur. Bu dönemde, resimleri, yine İslam sanatının etkisinde olan ok, yay, korkuluk vb. bazı soyut motifler görüyoruz. Daha sonra bunlar daha da çeşitlenir: sayılar, harfler, yıldız, bayraklar ve yarım ay motifleri, iç dünyadaki olayları gösteren sembollerle birleştirilmiştir. 1916'da yaptığı bir resimde akan bir göz, oklu bir kalp, aşağı sarkan çiçekli bir ağaç ve yapraklar neşterle kesilmiş görüyoruz. Birinci Dünya Savaşı'nda ölen ve Klee'ye "Yas Çiçek" adını veren genç arkadaşlarını Macke ve Marc'ı hatırlatmıştır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 179-180).

Klee ile sanata giren yapıcı düşünce, endüstriye özgü bir sanatın gelişimine yeşil ışık tutmuştur. Klee harika bir kolaj ustası olmuştur. Kübistler bundan önce ilk kolaj tekniği örneğini vermişti. Braque ve Picasso, kumu yağlı boyalarla karıştırarak ustalığa düşmesini engellerken, aynı zamanda izleyicinin dikkatini bu beton unsurlarla çekmeye çalışmıştır. Seyirci bu resimlerden hoşlanmasa bile, onlara kayıtsız kalamazdı.

Klee, yeni tekniklerle şaşırtıcı sonuçlar elde etmiştir. Öncelikle, o zamana kadar boya tabanının bilinmeyen bir şekilde hazırlandığını görüyoruz. Tuval, kâğıt vb. normal donanım onun için yeterli değil. Resimlerinin bazılarında kaygan bir zemin aramış ve cam ve cilalı ahşap kullanmıştır. Resimlerinin bazılarında, buruşuk, düzleştirilmiş bir kâğıda veya sıvaya bir bez üzerine yapıştırılarak sıyrılmaya uygun kaba, pürüzlü bir dokuya boyamıştır. Bu deneyler, Klee'nin hazır bulduklarından memnun olmadığını ve resimlerinde kullandığı malzemelerden her şeyi oluşturmak zorunda olduğunu

hissettiğini göstermiştir. Bu nedenle, Klee'nin eserlerinin birçoğu, Endüstri Çağı'nın eserlerinden (plastik, pleksiglas vs.) ya da tam tersine, Muska, fetiş ve putperest gibi İler kabilelerinin sihirli nesnelere hatırlatmıştır. Bunlar, Klee'nin resmin aşıldığını ve nesneye dönüştürüldüğünü gösteren çalışmalarının ilk örnekleri olmuştur.

Rönesanstan bu yana hakikat yanılması vermiş olan sanat, hakikatin kendisini vermiş ve eski zamanlardaki gibi bir fonksiyon kazanmıştır. Fakat bu gerçek artık gizli güçlerin barınağı değil, insanın yarattığı gerçektir. Bu gerçeğin ortaya çıkması için, Tanrılar Çağı'nın kapatılması gerekiyordu, biri beş yüz yıl boyunca kendini ve dış dünyayı keşfetmek ve tanımak zorunda kalmıştır. Ancak o zaman sanatın gerçeği dinleyicilerden dua ve derin düşünme beklemiş; onu yapıcı düşünce yoluyla etkin davranışlarda bulunmaya ve yaratıcı güçlerle bağlantı kurmaya zorlamıştır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 181).

Paul Klee, “Sanatta haksız bir hassasiyetle yürütülen araştırmalar için yeterli alan var” (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 177) sözleri öznellik dünyasına giren soyut sanatın bilimsel düşünceden uzaklaşmayı gerektirmediğini açıklamıştır.

Soyut sanat, Kandinsky'deki çok öznel duyguların ve deneyimlerin açığa çıkması olmuştur, Klee için bu kadar dar ve kişisel bir öznelciliğe düşmek gereksiz kalmıştır. Öznel dünyanın kendi kanunları vardı ve sanatçı herkesin eserlerinde benimseyebileceği ortak ve genel sonuçlara varabilirdi.

Böylece Batı sanatında başından beri izlediğimiz diyalektiklerin 20. yüzyıl sanatında devam ettiğini görüyoruz. Mondrian ve özellikle Kandinsky için doğadan uzaklaşmak, içe dönük bir anlam ifade etmiştir. Klee, soyut sanatın da “objektif olabileceğini” düşünmüş. Bu düşünce, 20. yüzyıl resim sanatında yeni bir gelişmeye ve yapıcı düşünce sanatının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bauhaus yıllarında, Klee'nin derslerinde ya da kendi çalışmalarında olsun, bu oluşum üzerinde yoğunlaştığı görülmüştür. Form, doğada nasıl formdadır ve sanat ona nasıl verebilir? Klee gelişim, hareket ve fonksiyon problemlerini incelemiştir. Bitmiş şeyler taklitle verilebilmiş, ama bir resim bir bitkinin büyümesini, geminin sudaki hareketini, yüzmeyi, yürümeyi, zıplamayı, zaman içindeki değişimleri ve gelişmeleri nasıl gösterebilmiştir. “Yapıcı Düşünce Klee” adlı Bauhause sınıflarında, Klee bu sorunu çözmeye çalışmıştır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 178).

Evrendeki her şey (mevsimler, bitkiler vb.) Belli bir ritimde gerçekleşmiş, çeşitli aşamalardan geçer ve yaşam tekerleği durmadan dönmüştür. Sanatçı donmadan hayatın akışını vermek istiyorsa, bu ritime ayak uydurarak taşı bir duvar yapıyormuş gibi taşı üstüne koymak zorunda kalmıştır.

Duvarcılık, dokuma, ekim ve biçme gibi basit işçilik aktivitesinde Klee, formun nasıl oluşturulduğunu yapıcı düşünmeyi öğreten temel örnekleri görmüştür. “Sanat onu görünür kılar, görünür olanı tekrarlamaz” (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 179) demiştir. Yapıcı düşünce doğayı taklit etmez, aksine ona paralel yeni bir gerçeklik yaratır. Sanat eserinde form kalıplaşmış formlardan oluşmalı ve form şekillendirmeyi gizlememelidir (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 179).

Klee, hayatı boyunca karşıtların birleşmesi ve bütünleşmesi ilkesine bağlı kalmayı sürdürmüştür. Gözlerinde, iç ve dış muhalefet oluşumun ayrılmaz aşamalarıydı yaratıcı süreç. Bu formasyonu sanatında vermek istemiştir. Yapıcı düşünce düzeyinde, en öznel duygular bile nesnel hale gelmiş ve dış algılar iç görü haline gelmiştir.

Bu bakımdan, nesnenin ve konunun sınırlarını resimlerinde dış algı ve iç görünümünden ayırmak zordur. Tunus'ta, doğanın etkisi su boyalarında baskındır. Ancak 1926'da Ravenna'nın mozaiklerini gördükten sonra renk deneyimlerini soyut bir nakış dokusunda eritmiştir. Teknik “Yükselen Yıldız” da (Resim 74) “bölünme” adını verdiği bir tekniği uygulamıştır. Bu teknik daha önce “Manzara Halısı'nda” uygulanmış, ancak hala siyah renk olmuştur. Burada, resmin yüzeyini kaplayan ışık noktaları birbirleriyle birleşerek gölgesiz saydam ve parlak bir renk görünümü oluşturmuştur (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 180).



Resim 74. Paul Klee, Yükselen Yıldız, 1930, Joan Miro Müzesi, Barcelona.
<https://tr.pinterest.com/pin/499407046151790171/?autologin=true> Erişim Tarihi: 05.12.2019

Bir sonraki çalışması, ağırlık, denge ve problemler gibi karada, suda ve havada hareketler oluşturan denge olasılıklarını araştırmıştır. Kayma, yüzme, uçma ve yerçekimi bu dönemde sanatını oluşturan karşıtlıkları olmuştur. Dünyayı evren, madde ve ötesi, “yıkıcı ve kurucu kuvvetler”, “şeytan ve ilahi” olarak adlandırdığı şeyle bağdaştırarak yeni kombinasyonlara ulaşmak Klee'nin yaşamının son on yılında başarmak istediği bir amaç olmuştur. Sanatının temel prensibi olan oluşum, son yıllarda metafiziksel bir anlam kazanmıştır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2012: 181).

3.1.4. Wassily Kandinsky (1866-1944)

Wassily Kandinsky, Rus ressam, Soyut Sanatta Etkileyici Soyutlamayı kabul etmiş ve bu türün en önemli uygulayıcılarından biri olmuştur.

Kandinsky çocukluğunu Odessa'da geçirmiş ve 1866'da Moskova Üniversitesi'ne girmiş hukuk ve politik ekonomi okumuştur. 1889'da bilimsel bir araştırmaya gittiği Vologda eyaletinde Rus halk sanatına olan ilgisi, 1895'te Moskova'da açılan Fransız İzlenimcileri sergisinde Monet'in Haystacks resmi ve Moskova'da Wagner'in Lohengrin operasına katılmıştır. Düşündüğü renkler hayatını büyük ölçüde etkilenmiştir. Avukatlık mesleğinden ayrıldıktan sonra Kandinsky ressam olmaya karar vermiş ve bu amaçla 1896'da Münih'e gitmiş ve Anton Azbe sanat okuluna girmiştir. Azbe ile iki yıl sonra, 1900'de Münih Akademisi'nden ayrılmış, ertesi yıl Phalanx grubunu kurmuş ve aynı

adla açılan sanat okulunda grup üyelerinin ve diğer çağdaş Avrupalı sanatçıların sergilerini düzenlemiştir. Münih'e gelmesinden kısa bir süre sonra Jugendstil ve Ard-Empressionism'in etkisi altında akademik Rus gerçekçiliğinin egemenliğinden kurtulmuştur. Bu döneme ait eserleri; manzaralar, Rus ve Alman efsaneleri ve masallardan oluşmuştur. Kandinsky, resimlerinde yoğunlaştırılmış ve bağımsız renklerini tuvaline düz bantlar veya küçük noktalar olarak uygulamış ve parlak yüzeyler elde etmiştir (Resim 75.) (Antmen, 2010: 85).



Resim 75. Kandinsky, Renkli Yaşam, 1907, Tuval Üzerine Tempera, 51x64cm, Lenbachhaus Belediye Galerisi, Münih.

<https://www.wassilykandinsky.net/work-1.php> Erişim Tarihi: 12.05.2019

1903-09'da Phalanx'ta okuyan ve 1906-07'de çağdaş Fransız sanatının gelişimini inceleyen öğrencisi G. Münter ile İtalya, Hollanda ve Tunus'a gitmiştir. Ayrıca Fovizm'in estetik anlayışını özümsemiştir. 1908'de Almanya'ya döndükten sonra, Münih'e ve Münih yakınlarındaki Bavyera'daki Murnau köyünde 1914 yılına kadar, vatanına yaptığı yıllık seyahatler dışında yaşamıştır. Rus folklorunun hatıralarını Bavyera halk sanatının etkisiyle canlandıran Kandinsky, bu dönemin manzaraları ve efsanevi sahnelerinde önemini yitirmiş, renk tonları zenginleşmiş ve yoğunlaşmış, şekiller sade ve koyu çizgilerle sınırlanmıştır. 1909'da “Doğaçlamalar” ve 1910'da “Kompozisyonlar” (Resim 76) başlıklı resimlerinde Kandinsky, müzik sanatından etkilenmiş ve renkler ve sesler arasındaki ilişkileri kurmuştur. “Soyut Ekspresyonizm” terimi ilk olarak Kandinsky'nin resimlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Antmen, 2010: 85).



Resim 76. Kandinsky, Kompozisyon IX, 1936, 113,5×195,0 cm.
<https://www.wassilykandinsky.net/work-57.php> Erişim Tarihi: 12.05.2019



Resim 77. Kandinsky, Doğaçlama II, 1909.
<https://www.wassilykandinsky.net/work-35.php> Erişim: 12.05.2019

Tematik unsurun aşamalı olarak çekildiği bu eserlerde, sanatçı kendisini yalnızca rengin duygusal ve sembolik değerleriyle ifade etmeye çalışmıştır (Resim 77.).

1910'da Kandinsky, ilk soyut resim sayılan ve tamamen renk ve formların duygusal etkilerine dayanan, hiçbir figüratif karşılığı olmayan ilk Soyut Suluboya'yı yapmıştır. Ve halıya benzer geometrik bir dekorasyon kullanmıştır. Bu izler sadece 1912'den sonra ortadan kalkmış ve sanatçı, Etkileyici Soyutlama ile yalnızca renklerin ve formların uyumu ile kendini ifade etmeye başlamıştır. Yine Kübizm, Orphism ve Futurizm'in etkisi altında, Kandinsky'nin çalışmalarındaki yanıltıcı alan, Kübistlerin üst üste binen ve iç içe geçmiş yüzeylerinden ve düzlemlerinden oluşan derinlemesine bir boyama alanı ile değiştirilmiştir. Ancak, sanatçı bu düzlemlerin özgünlüğünü alanın sonsuzluğuyla karşılaştırarak Kübizm rasyonalitesine anlatı ve dramatik bir gerilim vermiştir (Resim 78.) (Eczacıbaşı, 2008: 815).



Resim 78. Kandinsky, Kompozisyon VI, 1913, T.Ü.Y.B, 195,0 × 300,0 cm, Ermitaj Müzesi, Saint Petersburg.

<http://www.leblebitozu.com/wassily-kandinsky-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 12.05.2019

Sanatçı, I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden sonra Rusya'ya dönmüştür. Bu dönemde, Kandinsky Suprematist ve yapımcı sanatçılarla yakın ilişki içinde olmuştur. Hem verimlilik hem de Suprematizm ve Bauhaus'un etkisiyle, 1920'lerde sanatçının resimlerinin anlatı kalitesi tamamen ortadan kalkmıştır. Bu resimler genellikle düz beyaz bir yüzeye dağıtılan daireler, üçgenler ve kareler gibi düz ve parlak renkli geometrik formların bir düzenlemesinden oluşmuştur (Resim 79). 1933 yılında Bauhaus'un Nazi yönetimi ve Almanya'daki siyasi gelişmeler tarafından kapatılmasından dolayı Paris'e yerleşen Kandinsky, ölümüne kadar burada yaşamıştır. Harp ve Miro'nun hayali resimlerinin biyomorfik dünyasının izlerinin görüldüğü bu son çalışmalarda, 1920'lerde Kandinsky'nin resimlerinde egemen olan geometrik öğeler azalmış ve formlar daha esnek ve yumuşatılmıştır. Kandinsky'nin resimleri birçok soyut odaklı sanatçıyı, özellikle de Soyut Ekspresyonistleri etkilemiştir (Eczacıbaşı, 2008: 815).



Resim 79. Kandinsky, Kompozisyon VII, 1923, T.Ü.Y.B, 200x300cm, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova.

<https://www.wassilykandinsky.net/work-36.php> Erişim Tarihi: 12.05.2019

3.2. SOYUT EKSPRESYONİZM (1940-1950)

Amerikan Soyut Sanatçılar grubundan ivmesi alan Soyut Ekspresyonizm, 1940'ların başında New York'ta kurulmaya başlamıştır. Hareketin oluşumundaki diğer bir faktör ise, II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerinden kaçan ve o zamanlar dünyanın yeni sanat merkezi olan New York'a giden Dali, Mosson, Ernst ve Matthew gibi sürrealist sanatçılardır. Bu Avrupalı sanatçılar ile Baziotes, Gottlieb, Pollok, Motherwell ve Rothko gibi çağdaş Amerikan sanatçıları arasındaki iletişim hızla kurulmuş; sanat koleksiyoncusu Peggy Guggenheim galerisinde ortak sergiler yapılmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1431).

Soyut Dışavurumculuk, Sürrealist sanatçıların oluşturmaya başladıkları ilk yıllardaki etkilerini taşımıştır. Newman, Reinhardt ve Rothko'nun monokrom resimleri; Kline ve Motherwell'in kısa çizgisinin çıkarılması, bazen Kaligrafi'den kaçan; Pollock resimleri; De Kooning, Gottlieb ve Hofmann'ın farklı niteliklerden oluşan çalışmaları, bugünün adı ve kalitesiyle gerçekten eşleşmemiştir. Hepsi soyut değil, fakat yerlerde figürler kullanılmıştır. Buna ek olarak, hepsi anlamlı olmamıştır. Parçalardan oluşan bir kompozisyon yerine, kompozisyonun bütüncül bir anlayışı olmuştur. Parçalara bölünemeyen, önceden tasarlanmamış, sınırları olmayan tek ve bütünsel bir görüntü olmuştur. Boyanmış tuval üzerine çizikler çizmişler, boyanmış iki tuval arasında boya ya da tuval üzerine boya sıçratmışlardır. 1940'larda Amerikalı sanatçıların özgüvenleri artmış ve Sürrealist Sanat'ın ve özellikle büyük paneller, kaygı, depresyon ve gerginlikler üzerindeki etkilerinden kurtulmaya başlamışlardır (Eczacıbaşı, 2008: 1431).

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında çeşitli savaş öncesi modern sanat akımlarının varisidir. Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'in saf renk anlayışını, Mirö'nün organik formlarını ve Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu içeren Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, benzersiz özelliklerinde tamamen farklıdır. Resimsel alan bir renk ve biçim bütünlüğü haline gelmiş, Amerikalı Soyut Ekspresyonistlerin ortak bir özelliği olan resimli bir sel toplamlığının yakalanmasına ve Amerikalı'ya özgü farklı bir kompozisyon anlayışının yakalanmasına yol açmıştır. Boyama tuval yüzeyini bir bütün olarak kapsayan dinamik veya sabit boyalı alanın algılanmasına yol açan bu kompozisyon kavramı, Soyut Ekspresyonizm hareketini oluşturan sanatçıların birbirleriyle paylaşılan bir özelliktir. Tercih edilen büyük

boyutlar, Amerikan resminin ana özellikleri arasındadır. Tuvalde gördüğümüz şey bir tablo haline geldi, bir tablo olmuştur.

Amerikan ressamının bu içe dönük ama yine de serbest pozisyonu, Soğuk Savaş sırasında Amerikan kanadıyla bağlantılı 'özgürlük sınırlarının Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku ile tanımlanan baskıcı rejimlere çağrışmasında etkili olmuştur. Bireysellik ön planda olan sanatçının içsel ihtiyaçlarının bir sonucu olarak sanata yönelmiş olması ve toplumsal bir mesaj vermekten endişe duymadan özgürce yaratabilmesi gerçeği, kıyaslandığında bağımsız yaratımın sembolü olarak görülmüştür (Antmen, 2010: 147-148).

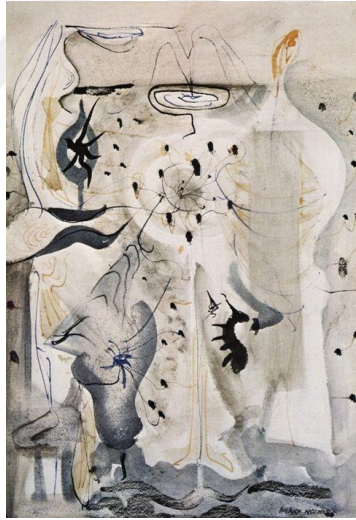
1950'lerin başlarında, hareket içinde iki farklı grup gelişmeye başlamış ve De Kooning ve Pollock liderliğinde, Hareketli Soyut anlayışı kurulmuştur. Bu grup, resmin yapım sürecine büyük önem vermiş ve bu sürecin bir kaydı ve sanatçının bu yaratma sürecindeki düşüncelerinin bir sembolü olarak nitelendirmiştir. İkinci grup, daha sonra Renk Alanı Resminin oluşumuna katkıda bulunan Newman ve Reinhardt liderliğinde tek renkli resim üzerinde çalışmıştır. Uluslararası Ekspresyonizm ABD'nin, dünya sanatı yönünde etkinliği bu tarihlerde de başlamıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1432).

3.2.1. Mark Rothko



Resim 80. Rothko Chapel. <http://www.markrothko.org/untitled-1951-55/>
Erişim Tarihi: 12.05.2019

1950'li ve 1960'lı yılların soyut resimlerinin en önemli isimlerinden biri olan Rus kökenli Amerikalı ressam Mark Rothko, sadece Soyut Ekspresyonizm hareketinin örneklerinden değil, aynı zamanda modernizmin ahlaki vurgusunu sembolize etmiş ve uluslararası ahlaki resminin öncüsü olmuştur. Ayrıca Resim Alanındaki en önemli isimlerden biridir. Rothko, New York'taki Sanat Öğrencileri Birliği Okulu'nda okumuş ve ilk Ekspresyonizm ve Sürrealizm döneminden sonra, soyut resme dönmüş ve 1947'den itibaren orijinal stilini yaratmaya başlamıştır. Başyapıt olarak tanımladığı 1967-69 yıllarına ait tablo serisi, Teksas'taki Rothko Şapeli olarak bilinen küçük kilisede bulunmaktadır (Resim 80). Öte yandan, Nolde, Picasso ve basit, dengeli bir soyutlamadan kaçan resimleriyle tanınan Amerikalı ressam Avery'nin etkisi gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Sanatçının 1940'larda, New York'ta Soyut Dışavurumculuk yıllarında yaptığı resimler, yakın arkadaşı Gottlieb'in figür soyutlamasının geliştirdiği sürrealist oluşumları çağrıştırmıştır (Resim 81.), 1930'ların sonunda, New York metrolarından ilham alan Rothko'nun dikey figür kompozisyonlarının bir aşamasını görmek de mümkündür. (Antmen, 2010: 156 ; Eczacıbaşı, 2008: 1338).



Resim 81. Rothko, Vaftiz Sahnesi, 1945, Kâğıt üzerine suluboya ve grafit kalem, 52,1×36,8 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.

<https://www.npr.org/2011/03/01/134160717/meditation-and-modern-art-meet-in-rothko-chapel> Erişim Tarihi: 12.05.2019

Rothko'nun soyutlamaya geçişi ilk önce kahverengi tonların hâkimiyetindeki geometrik formların kontrastıyla; daha sonra, daha az ve daha az formun kullanıldığı, genellikle bulanık kenarlı dikdörtgen alanların, farklı oranlarda, gölgeli, derin bir zeminde birbirlerinin üzerine yerleştirilen ve aralarında bir zemin rengi şeridi bırakan

resimlere yönlendirmiştir (Resim 82.). Bunlar genellikle koyu renklere ve bazen gölün bulanıklığını hatırlatan derin bir renk atmosferine sahiptir. Bu karanlık bir arka plan üzerinde mor veya turuncu renkte uzanan ani bir kırmızı dram yaratır. Gençliği boyunca tiyatro gruplarıyla çalışmış ve gezmiş ve resimlerinde yer alan formları bir tiyatrodaki karşıt kişilikler olarak adlandırmıştır. Ve bütün biçimsel kusurlarına rağmen, anlam zenginliği, yaşam krizine psikik çözümler olarak muamele edilmelerinden, dini sorular ve ahlaki ikilemlerden ve Rothko'nun sanatına mistik ve manevi bağlılıktan kaynaklanmıştır.



Resim 82. Rothko, Adsız, 1951-1955, T.Ü.Y.B, 189x101cm.
<http://www.markrothko.org/untitled-1951-55/> Erişim Tarihi: 12.05.2019

Soyut-Dışavurumculuk'un en güçlü isimlerinden biri olduğu iddia edilen Rothko, özgünlüğü, sadeliği ve soyutlamadaki ileri aşamasıyla hala yalnız bir figür olmuştur.

Rothko'nun yalnızlığı, hayatının en büyük gerçeğini oluşturmuş ve intihara yol açmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1338).

3.2.2. Jackson Pollock

Soyut-Dışavurumculuk hareketinde çalışan Amerikalı ressam Pollock, tuvalin geniş ve özgürlüğüne dayanan Animated Abstract'un önde gelen temsilcilerinden biridir.

1925'te bir süre heykel çalıştığı Güney Kaliforniya'da yaşamaya ve 1929'da New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde Benton ile sanat eğitimine başlamıştır. Benton'un etkisi altında, 1930'larda bölgesel bir tarzda çalışmış ve Meksikalı duvar ressamı ve Sürrealizm'den etkilenmiştir. Aynı dönemde Rubens, Michelangelo ve El Greco gibi sanatçıların kopyalarını yapmıştır. “Ateş” (Resim 83) adlı resmi, karmaşık ton değerlerine sahip, bir çözülme şekli gösterir ve doğalcı anlatıdan kopma çabasını yansıtır. Klee ve Miro etkilerine ek olarak, Picasso Pollock'un sanatında en güçlü etkiyi yaratmıştır. On yıl boyunca yarı figüratif, sembolik bir yöntem geliştirmeye çalışan Pollock, stilin oluşumunda psikolog Carl Gustav Jung'a güçlü bir rol oynamıştır. 1940'ların ortasında, 1938-1942 yılları arasında Federal Sanat Projesinde yer almış ve romantik bir hava ile yoğurma için doğrusal bir yoğurma yöntemi ile ikinci bir damlama ve dökme yöntemi denemeye başlamıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1268).



Resim 83. Jackson Pollock, Ateş, 1937, Sunta üzerine monte edilmiş tuval üzerine yağlıboya, 51,1 x 76,2 cm.

<https://www.moma.org/collection/works/79680> Erişim Tarihi: 12.05.2019

Sanatçı “*Özel yer*” (1943) ve “*Dişi Kurt*” (Resim 84.) resimlerinde, kabaca hareketli fırça darbelerinin acımasız bir düzenlemesine totem desenlerini dâhil etmiş ve resmi doğrudan fırça tarafından oluşturulan formlarda oluşturmaya başlamıştır. Geleneksel anlamda bir tuval masası kullanmamış, tuvali yere atmış ve elindeki bir boya kutusuyla dolaşmış, bazen tuval üzerine boyayı bir fırçayla ve bazen de bir sopayla fırlatmıştır. Zaman zaman boyaya kum, kırık cam ve kâğıt gibi malzemeler katmıştır. Yavaş yavaş, taşıdığı boya kutusuna delikler açıp, dökülen boylarla işi oluşturmak için kutuyu tuvalin üzerine gezdirmiştir. Bu tür bir resim de Sürreal sanatının otomatizm kavramıyla yakından ilgilidir. Bu yöntemle sanatçı bilinçaltı duygularını doğrudan aktarabilir.



Resim 84. Pollock, *Dişi Kurt*, 1943, Tuval üzerine yağ, guaj ve alçı, 106,4 x 170,2 cm.
<https://www.moma.org/collection/works/78719> Erişim Tarihi: 12.05.2019

Tuval yüzeyi ile sürekli bir ilişki içinde olan sanatçı, başarısızlığın ancak ilişki koparsa ortaya çıkacağını söylemiştir. Bu yöntemle, boyama rastgele bir şekilde yerleştirilmiş ve tasarımının büyüklüğü veya şekli ile ilgisi olmamıştır. Artık sadece boyaların döküleceği ve rastgele görüntülerin oluşacağı yüzey olmuştur. Bu tür tabloları sergilediğinde pek çok olumlu olumsuz reaksiyonu olmuş ancak zamanla Amerika'nın en ünlü ressamı olmuştur. Kuşaklarını gelenek boyunduruğundan kurtaran bir figür olarak bilinir (Pollock, 2016: 1. Paragraf).

1950'lerde üretilen tüm çalışmalarında bu yöntemi uygulayan sanatçı, tuvalle ilişkilerinde natüralist bir anlayışı takip etmediği karmaşık renk düzenlemeleri yaratmış ve resim yapma tek başına düzenleme kaygılarının ötesine geçmiştir. “*Pollock's Moving Abstract*” adlı bu uygulamanın organik tarafı, eserin sanatçının serbest kol hareketlerine dayanmasıdır. Pollock'un çalışmaları aynı zamanda “tüm yüzey değerlendirmesi” kavramına da dâhil edilmiştir. “Mavi Direkleri” (Resim 85.) hem yöntemi hem de parlak renkleri açısından ilgi çekicidir. Yapıtlarının çoğunda renk, yüzeyde karmaşık ve çözünmez ilişkiler oluşturur. Tuvalin şekli tarafından belirlenen resimsel imajı tanımlayan Sanatçı Sonrası Soyutlama, Pollock tarafından geliştirilen bu tipe bir tepki olarak doğmuştur. 1953 yılında, sanatçı dökerek resim yapma tekniğini kullanarak resim konusunda belirli bir doygunluğa ulaştığını fark etmiş ve bu yöntemi terk etmiş ve değişmeceli bir anlayışa dönüşmüştür. Bu çalışmalarda yüzey etkisi yavaş yavaş ortadan kalkmış ve geniş renkli alanlar bir araya getirilerek eserler oluşturulmuştur. Çalışması “*Paskalya ve Totem*”, ilk dönem temalarına dönüşünün, anlam dolu bir şekilde tipik bir örneğidir. Bu arada, yarı figüratif siyah beyaz işler de yapmıştır (Eczacıbaşı, 2008: 1268).



Resim 85. Jackson Pollock, Mavi Direkler, 1953, yağ, emaye, alüminyum boya, tuval üzerine cam, 212.1x488.9cm, New York.

https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Poles Erişim Tarihi: 12.05.2019

3.2.3. Franz Kline

Amerikalı ressam olan Kline, ABD'de Soyut Dışavurumculuk'un önde gelen temsilcilerinden birisidir.

Kline, 1931-35 yılları arasında Boston Üniversitesi'nde ve 1937-38'de Londra'da Heartherley Sanat Okulu'nda okumuştur. 1939'da Amerika Birleşik Devletleri'ne dönmüş, Bu yıllar boyunca ve 1940'lı yıllar boyunca, özellikle Manhattan'da, geleneksel kent manzaraları yapmıştır. 1950'den itibaren, “*Reis*” (Resim 86.) ve “*9.Cadde'de*” (Resim 87.) resimleri, belirgin bir Anlatı-Soyutlamaya dönüşmüş ve beyaz üzerine geniş fırça darbeleriyle bağımsız ideogramlar yapmıştır. Geliştirdiği görüntüler Doğu Kaligrafisini hatırlatıyordu, fakat kaligrafiden farklı olarak beyaz zemin üzerine siyah fırça darbeleri elde edilmiş ve sanatçı hacim ve biçim yaratmada beyaz ve siyahı eşit kullanmıştır. Kline'ın eserleri Hareketli-Soyut eserler olarak değerlendirilir. Sanatçı, “*Turuncu ve Siyah Duvar*” (Resim 88) gibi çalışmalarında mesleki hayatının sonuna doğru siyah ve beyaz olarak fon almasına rağmen, siyah-beyaz tarzını hayatı boyunca sürdürmüştür. Kline, 1950'lerde Black Mountain Koleji, Pratt Enstitüsü ve Philadelphia Müzesi Okulu'nda ders vermiş ve en son çalışması oldukça basitleştirilmiş, büyük, dengeli kitlelerden oluşmuştur (Eczacıbaşı, 2008: 884-885; Gombrich, 2007: 605-606).



Resim 86. Franz Kline, Reis, 1950, T.Ü.Y.B, 148,3 x 186,7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.
<https://www.ideelart.com/magazine/9th-street-art-exhibition> Erişim Tarihi: 12.05.2019



Resim 87. Franz Kline, 9.Cadde, 1951, Kart üzerine yağ ve kalem, 20 x 25,4 cm.
<https://www.ideelart.com/magazine/9th-street-art-exhibition> Erişim Tarihi: 12.05.2019



Resim 88. Franz Kline, Turuncu ve Siyah Duvar, 1959.
<https://www.ideelart.com/magazine/9th-street-art-exhibition> Erişim Tarihi: 12.05.2019

Çağın gelişen teknolojisi, sanatı kontrol etmek için küçük düşürmeye çalıştığı için, bu korkutucu sanat yiyenlere karşı kendi sanatını ortaya koyarak bir savunma ve kalkan yaratmıştır. Tıpkı ilkel insanın doğayı korumak için mağara duvarlarına çizdiği hayvan figürleri gibi. İkel insan büyü ekleyerek kendini doğaya karşı korumuştur. Kline bunu kendi yoluyla başarmak istemiştir. Açıkçası, dikkatimizi sadece çizgilerine değil, aynı zamanda bu çizgilerin bir şekilde değiştiği tuvaline çekmek istemiştir.

Çizgiler basit olmasına rağmen, derinlikli bir uzay düzenlemesi izlenimi vermiştir. Resmin alt yarısı bizden uzağa doğru hareket ederken bizden uzaklaşmıştır. Bu farklılıklar kitaptaki basılı resimlerde çok az görülmüştür. Belki bazı sanatçıların ilgisini çeken öncelik, resimlerin fotoğraf yoluyla yeniden üretilmesinin direnişidir. Makinelerin birçok şeyin yapıldığı standart bir dünyada, el işlerinin ürünü olan eserlerin asla çoğaltılamayacak kadar benzersiz kalmasını istemişlerdir. Bazıları dev tuvaler üzerinde çalışmayı seçmiştir. Öyle ki, tuvalin boyutları izleyiciyi etkiliyor ve fotoğrafa küçüldüğünde tüm özelliklerini kaybetmiştir. Fakat daha da önemlisi, birçok sanatçının yeni bir maddeye dokunulduğunda hissedilen “doku özelliği”, yumuşaklık veya sertlik, şeffaflık veya yoğunluğa büyük ilgi duymuştur. Bu nedenle bazıları boyayı değiştirmek için çamur, talaş veya kum gibi başka malzemeler kullanmışlardır.

3.3. NEO-EKSPRESYONİZM (YENİ DIŞAVURUMCULUK) (1970-1980)

“Yeni Dışavurumculuk”, 1970'lerden bu yana Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan tüm yeni resimsel yaklaşımları tanımlamak için kullanılan oldukça genelleştirici bir terim olarak tanımlanabilir. Temelde, kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak kabul edilebilecek bir anlayış vardır: yeniden boyama, yeniden şekillendirme, yeniden anlatım, yeniden tarih... Bir dizi Modernist sanat ve Kavramsal eğilimler gibi birçok geleneksel sanatsal unsur dışlamıştır. İtalya'da Almanya'da; Amerika Birleşik Devletleri'nde ressamlar, ait oldukları farklı ulusal kültürel kimlikleri zaman zaman görülebildiği ve “Yeni Dışavurumculuk” şemsiyesi altında farklı resimli kaygıları yansıtan sanatsal bir ifadeyi benimsemişlerdir. Yeni Dışavurumculuk şüphesiz bir sanat tarihi çabasıyla tüm bu sanatçıların ortak noktası, bireysellik ve öznellikleridir. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasının, anılarının ve korku parçalarının, bireysel olayların tarihsel olayların yorumlanmasının bir resmidir.

1970'lerde, eklektizm, politik ve ekonomik krizler ve birçok ülkede çeşitli kültürel kompozisyonların neden olduğu terör olayları, sanatçıları 1980'lere doğru doğrudan ve etkileyici bir resim ifadesine yönlendirmiştir. 1980'lerden başlayarak, özellikle Almanya, İtalya ve ABD'de, yeni nesil sanatçılar, tuval üzerine yağlı boyamaya ve renk ve kalın boya uygulayan bir fırça stili ile kişisel, mitolojik ve anlatı ikonografisine dönüşmüştür. Bu sanatçılara Almanya'da Neo-Expressionists veya Die

Wilde adı verilmiştir. 1980'lerin başında, Beckmann, Nolde, Kirchner ve Grosz gibi uluslararası sergiler tekrar gündeme getirilmiştir ve Neo-Ekspresyonizmin yüzyılın başındaki Ekspresyonizm hareketiyle yakın bağları vurgulanmıştır. Stilistik özgürlüğün bir ifadesi olan Yeni Dışavurumcu resminde, modernist resme egemen olan resmi kaygılar arka plana itilirken, üslup özgürlükleri ve öznel anlatılar öne çıkmıştır. Çok farklı bir imgeler dünyası yaratan Yeni Ekspresyonist ressamların ortak noktası figüratif olma eğilimleridir. Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim, 1980'lerde Yeni Ekspresyonist ressamlar ve herhangi bir yerde bulamayan Fransız ressam Balthus veya İngiliz ressam L. Freud ile yine dikkat odağı olmuştur. Soyut eğilimleri oluşturan Modernizm programları. Eski nesil figüratif ressamlar keşfedilmiştir (Antmen, 2010: 265; Eczacıbaşı, 2008: 1628).

Neo-Ekspresyonistler duygu, sihir, bilinçaltı ve manevi yönelirken, Metafizik Resim hareketini ve Sürrealizm'i geliştiren De Chirico gibi resamlardan ilham almışlardır. E. Gucchi ve S. Chia gibi İtalyan ressamlar, mitoloji ve uzay çağı ikonografisini birleştiren resimleri birleştirmiştir; W. Tübke, B. Heisig, J. Immendorff, W. Mattheuer, G. Baselitz, M. Lupertz, A. Kiefer, ARPenck, W.Libuda ve S. Polke gibi Alman Dışavurumcuları bazen kolaj, savaş, ölüm, cinsiyet ve terör gibi konuları bir araya getiren resimlerle; S. Rothenberg, Salle, B. Jensen, M. Glier, R. Bosman, Fischl, C. Clough, J. Snyder, Golub, L Fishman, Schnabel, P. Steir, J. Pfaff, R. Ferrer, F. Young, Stella ve P. Dean gibi Amerikan Dışavurumcuları, zıt tonlara ve canlı renklere; agresif formatlarda çekilen resimler için bilinir. Neo-Dışavurumculuk, geniş bir biçimde ve içerik bağımsızlığında, 20. yüzyılın sonlarında Ard-Endüstri döneminin krizleri, karmaşıklığı ve baskıları altında kendi benliğini, tarihle ve geleceği ile olan bağlarını araştırmaya yönelik bir tutum olarak yorumlanabilir. Naif resminden form ve teknik unsurlar ve hatta mimarlıkta Post-Modernizm gibi sanat tarihinden çeşitli görüntüler alan Neo-Ekspresyonizm, Modernizm'in form ve ilke kalıplarının yanı sıra önceki dönemlerin sanat ve anlayışlarından da aykırıdır. İsteddiği gibi fayda sağlayan çok eklektik bir akımdır. 1980'lerde zirveye çıkan resme olan ilginin merkezinde yer almıştır. 1960'lı yıllardan bu yana, resimsel sanatı sanattaki alternatif arayışların egemenliğine karşı uyandığını belirten çevreler, bu dönüşümü kavram ve zihniyet yerine duygu ve ifadenin geri dönüşü olarak görmüşlerdir. 1981'de Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde açılmış olan resimdeki Yeni Bir Ruh açılmış, farklı kuşaklardan birçok

sanatçının figüratif çalışmaları ve Picasso'dan F. Bacon'a, Auerbach'tan D. Hockney'e uzanan bir figüratif resim yer almıştır. Dönüş büyük heyecanla kutlanmıştır (Antmen, 2010: 265; Eczacıbaşı, 2008: 1628-1629).

Almanya'da Yeni Fauvism da denilen ve 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan Alman Ekspresyonizm'le ilişkilendirilen Yeni Dışavurumculuk, G. Baselitz, Anselm gibi sanatçıların resimlerinde kanıtlandığı gibi, ortak bir ulusal sanatçı geçmiştir. Kiefer, J. Immendorf, M. Lüpertz. Ve kültürel coğrafya İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, Alman Yeni Dışavurumcuları, Alman sanatında herhangi bir Alman kimliği belirtisinin reddedilmesine karşı, özellikle de J.Beuys tarafından açılan yolda bir anlamda tartışmalı olan çeşitli imgeleri, sembolleri ve çağrışımları harmanlamışlardır. Geleneksel geçmiş, kendi geçmişleriyle. Yerleştiklerini düşündüren görüntüler yaratmışlardır. Bu yaklaşımlar sorulara yol açmıştır. Ulusal birliğe ve ulusal bir tarza dayalı kültürel bir anlayış hakkında konuşmak mümkün olmuştur. Biçimci Modernizm idealinden farklı bir yaklaşım öne sürmüştür. Örneğin, 1970-72 yıllarında J. Beuys'un öğrencisi olan A. Kiefer'in resimlerinde, yalnızca Almanya'nın yakın tarihinin görüntüleri değil, aynı zamanda uzak geçmişin mitolojik sembolleri; saman, kül, kan, savaş, imha, soykırım gibi malzemelerin kullanıldığı belirtilmiştir. Kiefer'in, bazıları tarafından anıtsal resimlerinde Alman geçmişini anıtsal olarak kabul etmeleri nedeniyle eleştirilen resimler, özünde Almanya'ya sunulan görsel bir labirenttir. Bu açıdan, diğer Alman Yeni Dışavurumculara kıyasla en karamsar vizyonu ortaya çıkaran Kiefer'dir (Antmen, 2010: 266).



Resim 89. Kiefer, Palet, 1981, Tuval üzerine yağlı boya, gomalak, emülsiyon, kâğıt ve çiviler, 290 x 400 cm, İskoçya Ulusal Galerileri.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-palette-ar00613> Erişim Tarihi: 19.07.2019

1963'te Berlin'deki polis tarafından erken dönem şiddet ve cinsel unsur resimlerini ele geçiren G. Baselitz, Alman Yeni Dışavurumculuğunun temel figürlerinden biri olarak kabul edilmiştir. 1969'da, resimlerindeki görüntüleri tersine çevirerek baş aşağı çağrışmaya dönüşen Baselitz'in tüm tabloları, resim konusundan dışavurumcu resimselliğe dikkat çekmek için bu şekilde yapılmıştır. Alman Yeni Dışavurumculuğunun önde gelen sanatçıları, özgün üslup yaklaşımlarında yoğun, kaba, hatta şiddetli dışavurumculuk sergilemişler, resimlerinde ilkel-birleştirici unsurlar içermiş ve bu açıdan Naziler, Alman Dışavurumcularının mirasçıları olmuşlardır. 20. yüzyılın ilk yarısında jen Dejenere Sanat ilk olarak etiketlenmiştir. Bazen de “Yeni Vahşiler” olarak adlandırılmışlardır (Antmen, 2010: 266).

Alman resminin iki ilginç figürü olan G. Richter ve S. Polke 1980'lerde resme yoğun ilgi gösterdiği dönemde resimlerini bulan sanatçılar arasında olmuştur. 1960'lı yıllarda Pop Art ile ilgilenen her iki sanatçı da 1970'lerden 1980'lere kadar olan dönemlerde zaman zaman başka resimlerden ve başka stillerden alıntı yaparak parodisine başvurmuştur. Soyut bir dışavurumcu tutumu kavramsal ve popüler sanat unsurlarıyla harmanlayan Polke'nin resimleri, modern sanatın ironik bir yorumudur. G. Richter'in geometrik soyutlamadan Soyut Ekspresyonizme, fotografik gerçekçilikten monokrom resimlere kadar değişen stilistik çeşitliliği zaman zaman politik boyutta sembolik unsurlar içermiştir (Antmen, 2010: 267).

İtalya'da, eleştirmen A. B. Oliva, 1979'da “Transavanguardia” adı altında bir grup İtalyan sanatçıyı anmaya ve çalışmalarını desteklemeye başladığında, Yeni Dışavurumculuk ortaya çıkmıştı. Avangard sanatın en ileri seviyesini karakterize etmeyi amaçlayan av Transavanguardia ' şemsiyesi altında toplanan ressamların ortak özelliği, figüratif resimlerinde kişisel dünyalarını yansıtan görüntüleri içermeleridir (Antmen, 2010: 267).

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa'da olduğu kadar Amerika'da da 1980'lerin baskın sanatsal tarzı olarak çağa damgasını vurmuştur. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu, şüphesiz, J. Schnabel'in en dikkat çekici ismidir. Resimlerine eklenmiş kırık plakalarla kendi benzersiz tarzını geliştiren Schnabel, 1979'da New York'un ünlü galerilerinden Mary Boone Gallery'de açılan sergisinde yeni bir Pollock olarak öne çıkmıştır. Schnabel'in resimleri, sanat tarihi öğelerini popüler kültürel

öğelerle birlikte resimlerinde kullanılan günlük yaşamın öğelerini birleştirmiştir. Bu öğelerin tümü, Schnabel'in kişisel tarihinin bir parçası olarak resimlerine dâhil edilmiş ve böylece öznel bir hafızanın yansımaları olarak imgelere dönüşmüştür (Antmen, 2010: 267-268).

1980'lerin Amerikan sanat sahnesindeki resmin geri dönüşü, bir yandan, J.M. Basquiat ve K. Haring dâhil olmak üzere, esasen kentlerin yansımaları olan genç sanatçıları gündeme getirmiştir. “Grafiti Sanatı” bağlamında ele alabileceğimiz bir kültür. Önceki nesil ressam P. Guston tarafından yönetilen “Yeni İmgelem” hareketinin oluşumuna yol açmıştır. Soyutlanan figürlerin ve nesnelerin harmanlandığı yarı-soyut bir görüntü arayışını önemseyen, boyalılığı önemseyen Yeni Hayalciler arasında, farklı yönleri olan ortak noktaların yanı sıra sanatçılar da yer almıştır (Antmen, 2010: 268).

20. yüzyılın başına tarihlenen her hareket, soyutlamayı genel bir eğilim olarak benimsemiş ve sanatla ilgili bir sanatçı yaklaşımında akademik ve doğalcı ifadelerden ayrılmıştır. 20. yüzyılın bu yeni isminden önce, 19. yüzyılın erken dönem ressamları soyut ressamlar öne çıkmıştır. Bu ressamların hiçbiri görünen gerçeklikten tamamen ayrılmamış olsa da, resmi aramaların ve resimlerin ön planda olduğu resimlerinde, modern'in ifadesini temsili gerçekliğin ötesine uzanan saf sanatta aranacağını ima etmişlerdir.

20. yüzyılın başında, Fovizm, Kübizm, Fütürizm ve Konstrüktivizm gibi birçok farklı hareketin genel prensibi “soyutlama” olmuştur. Dış gerçeklik üzerine sırtını dönmeyen bu hareketlerde başa çıkabileceğimiz sanatçıların çoğu, izleyicilerin önünde sadece “resmi analiz” ile algılanabilen eserler ile ortaya çıkmıştır. Kübizm, doğanın taklitine bir son vermiştir, ancak dış dünyayı duyuların duyularından öze doğru sınırlanarak, soyutlanamayan bir hacim vermek isteyen, doğa ile bağlantısı kesilmemiştir. Nesne kavramı, ancak bir zamanlar çalışma resim kavramına dökülmüştür. Nitekim Kübistler’ den sonra, soyutlamanın ortadan kaldırılma gücü artık sınırları tanımıyor ve Kübistler’ in doğa ile olan ilişkisinin son kalanı olan soyut hacim ortadan kalkmamıştır.

Kübistler sanatı doğanın boyunduruğundan kurtarmak istemiş; bununla birlikte, formların parçalandığı ve soyutlandığı ve nesnelerin tanınmayacağı Analitik Kübist resimlerinde bile hiçbir saf özete ulaşılmamış; nesne varlığını korumuştur.

Hiç şüphe yok ki, bu ana temsilciler dışında, soyut sanatın etki alanına giren birçok sanatçı var; soyut, 20. yüzyıl sanatının ana ifadesi, “modern sanat” ile neredeyse eş anlamlı hale gelen sanatsal bir kavramdır. Kuşkusuz, tüm kültürel farklılıkları ortadan kaldıran evrensel bir dil olmanın etkisinin, modern sanatın bu kadar etkili ifade biçimlerinden biri olduğu reddedilemez.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

4.1. UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Tarihi süreç içerisinde sanat her zaman farklı kılıflara bürünmüştür. İkel insanda mağara duvarlarında doğadan koruyacak şekilde resmedilirken, Rönesans, Barok, Rokoko, Romantizm dönemlerinde duvar ya da tuval üzerine olaylar resmedilmiştir. Empresyonizmle doğaya dönen insan, iç dünyasına dönünce duyguları devreye girmiş ve Ekspresyonizmi mümkün kılmıştır. Böylece sanatçı kendisine bir ifade biçimi ortaya koymuştur. Bu bağlamda sanatsal ihtiyaçlarımızı giderirken örnek çeşitliliği için fazla uzağa gitmemize de gerek yoktur. Günümüz sanatçıları da her toplumda kendilerine özgün ifade yöntemleriyle sanatsal nesnelere ortaya koymaktadırlar. Sanatçının yaşam tecrübesi, görsel belleği, us ve duyguları onun kendisine özgün çalışmalar ortaya koymasındaki en önemli etkenlerdir. Bazı sanatçılar Cezanne gibi doğadan yola çıkarak soyutlama yapmışken, bazıları da Kandinsky gibi otomatizmi; renk ve çizgiyi birlikte kullanarak soyut kompozisyonlar ortaya koymuştur. Bazı sanatçılarda Matisse gibi renk hâkim olmuş, bazılarında ise Kline gibi çizgi hâkim olmuştur.

Eserlerimde yapmak istediğim de tam olarak bu düşüncelerin bir tezahürü olarak ele alınmıştır. Sanat tarihi sürecinde, sanatçılar bir şekilde etkileşim içinde sanatsal nesnelere üretmeye başlamışlardır. Başlamadan önce tabii bazı etkenlerin olması da zaruri olmuştur. Mağara insanı, Buşman kabileleri, Mezolitik dönem, Paleolitik dönem, Mezopotamya kabileleri, Türkiye de Çatal Höyük, Sümerler, Akatlar, Mısırlılar, Minos, Yunan, Roma vb. geçmiş topluluklar bu sürecin parçaları olmuştur. Almış olduğum sanatsal eğitim, görsel bellek, tecrübeler, toplumun baskısı, doğanın etkileşimi vb. etkenler bir takım içgüdüsel ihtiyaçları da doğurmuştur. Sanat bir ihtiyaçsa sanatçı da bunu gidermek için bir takım nesnelere ortaya koyması gerekmektedir. Çalışmalarında dışavurum ve sezgisel bir dil oluşturmanın açıklığı ve bu manada ifade edilişi de toplumun kendi üzerindeki baskısı gibi anlaşılmaktadır. Bulduğum konuma, bilgi birikimim, kültürüm, eğitimim ve yeteneğim etki etmiş bu durum sanatsal eserlerimi ortaya koymamda en büyük etken olmuştur. Dışavurumu ilkel bir amaç olarak kullandım ve ilkel insanlar gibi çağdaş toplum normlarında genetik bir düzene ve bu

düzenin en naif haline dikkat çekmeye çalıştım. Çünkü korkunçlaşan bu dünyada artık reel olan şeyler insanları tatmin etmemiştir. Yaşantısı değişen insanın sanatı da sanata bakışı da değişmiştir. İlkel insanın kendi çağında doğayı kontrol altına alamadığı için doğadan korkması gibi, bu çağın insanı da endüstriyelleşen dünyada bazı oluşumları kontrol altına alamadığı için dünya korkunçlaşmıştır. Bende yeni gözlüklerle dünyaya bakarak çağın getirdiği buhranlardan kendimi uzak tutmanın yolunu bulmaya çalıştım.

Şöyle ki; kişisel gelişimimde önemli rol oynayan dışavurum duygusunu, çabalanan bir ilke olarak değil de, doğal yöntemleri etki-tepki biçimi olarak sentezlemeye çalıştım.

4.2. İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Bu tez araştırması neticesinde ortaya koyduğum eserleri incelediğimizde, karşımıza devasa boyuttaki resim zemininin, primitif etkisi altında kaldığını ortaya koyan etkileri görebiliriz. İlkel insanların devasa mağara duvarlarına resmettikleri büyük hayvan figürleri gibi gözler öncelikle yüzeydeki lekeler üzerinde kilitlenmektedir.

Eserlerimde, dışavurumcu bir ifade üslubuyla kendi duygu ve düşüncelerimi, durağan renk lekeleri ve üzerindeki dinamik çizgi hareketleriyle bir orkestra uyumu içerisinde izleyiciyle buluşturmak istedim. Kullanılan renkler aynı petrogliflerdeki haliyle bir kaya resmi görüntüsünde, doğal toprak boya etkisinde ve olabildiğince dingin renklerin tercihiyle doğayı anımsatır.

Pentürün etkisi ve geometrik şekillerin köşeli ve çarpıcı hareketleri, geçmişten gelen birikimin esasına dayanarak bir ustalık kaygısı içerisinde yoğrulan inişli çıkışlı hayatın yani zamanda tutulan maddi ve manevi tecrübenin sonucudur. Siyahın bir miktar kırmızı ve ince dokunuşlu sarı-beyaz tonlarla yansıtılmış olduğu kompozisyonlarda, dinginlik adeta gürültünün içinden izleyiciye bakmaktadır. Aynı zamanda geometrik ifadelerin yer aldığı çalışmalarında; ritmik dengenin yanı sıra hareketli ve dinamik izlenimler oluşturmak istedim. Dinamikliğin asıl temeli resimlerin yüzde ellisinde kullandığım siyah pentür lekelerinde saklıdır. Bu dinamikliğe güç katan figürsel ifadelerin hâkim olduğu kısımlar izleyici için hareket noktasını, dur-kalkları olarak armoniyi dinginleştirip harekete geçirmektedir.



Resim 90. Abdullah Ersöyleyen, İsimsiz, 2015, D.Ü.K.T. 105x155 cm.



Resim 91. Abdullah Ersöyleyen, Zıtlıkta Armoni-1, 2013, D.Ü.Y.B, 100x150 cm.



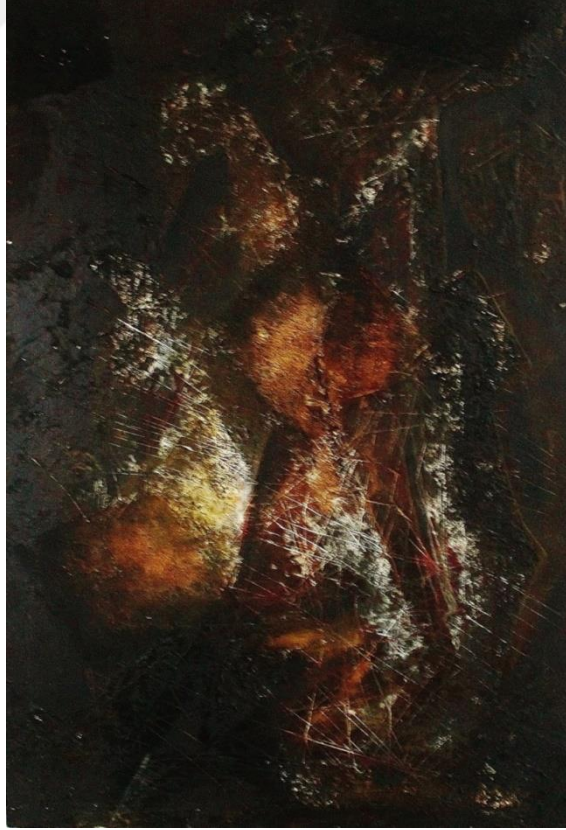
Resim 92. Abdullah Ersöyleyen, Zıtlıkta Armoni-3, 2013, D.Ü.Y.B. 100x150 cm



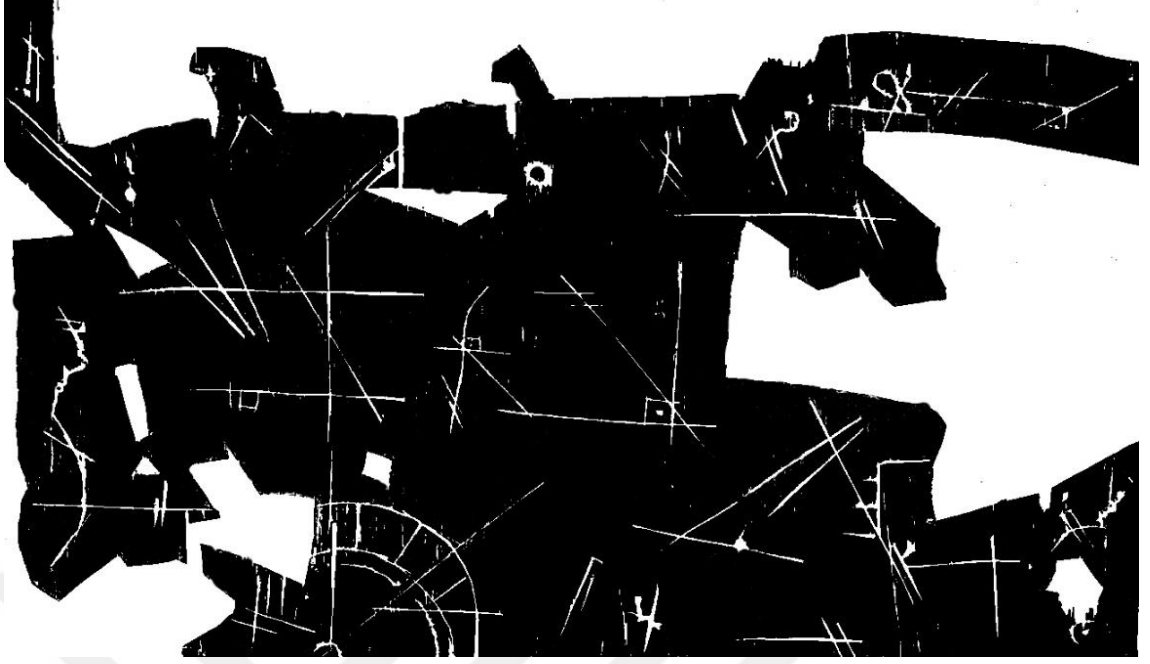
Resim 93. Abdullah Ersöyleyen, Zıtlıkta Armoni-2, 2013, D.Ü.Y.B. 150x75 cm.



Resim 94. Abdullah Ersöyleyen, İsimsiz, 2014, Akuatinta, 50x70 cm.



Resim 95. Abdullah Ersöyleyen, İsimsiz, 2013, D.Ü.K.T., 162x96 cm.



Resim 96. Abdullah Ersöyleyen, İsimli, 2014, Ahşap Baskı, 35x60 cm.



Resim 97. Abdullah Ersöyleyen, İsimli, 2014, Ahşap Baskı, 35x60 cm.



Resim 98. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2019, T.Ü.K.T. 90x150 cm.



Resim 99. Abdullah Ersöyleyen, İsimlessiz, 2016, T.Ü.K.T. 70x100 cm.

4.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

Çok yönlü sanat kavramının elbette ki bir tek izahı olmamıştır. Eserlerimde de, kesinlikle sanata bir kalıp değil açı kazandırmak için düşündüğüm, tasarladığım ve uygulamaya geçirdiğim yapıtlar olarak ortaya koymak istedim. Kandinsky'nin ölümsüz çizgileri, mağara duvarlarındaki ölümsüz çizgilerdi aslında. Ve sanat eğilimlerini ilkellik içinde yaşatmış olan Kandinsky ve Picasso o gün ki şartlarda dışavurumun yanı sıra sanata en büyük hazzı katan estetiğin üretkenleri olmuşlardır. İlkel bir sanatçı olmasam da, soyut ekspresif bir yaklaşımla ortaya koyduğum eserlerimde belki de günümüzün koşullarından kaçma çabası hissedilebilir. Bu bağlamda sanatın başlıca kaynağının dışavurum içgüdüleri olarak geliştiğini belirtmeye çalıştım. İlkellik sanat kavramının başlığını atmış, sonraki oluşumlar ise birer alt başlık olarak kendini geliştirmiş, bölünmüş hatta parçalanmıştır. Yukarıda belirttiğim gibi en çok önemseydiğim şey, sanatı bir kalıp olarak değil, eserin kişide oluşturduğu içsel bir ihtiyaç olarak izleyiciye sunmak istediğimdir. Kandinsky'nin de diğer yandan Picasso'nun da pirimitif estetiği ön plana çıkardığı soyut ekspresif ifadeleri belki de aynı duygu durumuyla çalışmalarımda yansıtmaya gayret ettiğim söylenebilir.

SONUÇ

Genel olarak baktığımızda sanat, genel anlamıyla yaratıcılığın ve hayal gücünün estetik bir ifadesi olarak tanımlanmıştır. Diğer bir ifadeyle; bir duygunun, tasarımın, güzelliğin dışavurumu ve anlatımında kullanılan yöntemlerin tümüdür. İlkel insanların sanatına baktığımızda güzel ve duygusal olana yönelik bir amaçtan çok, dinsel ve toplumsal olana yönelik bir amaç sözkonusudur. Onlar için sanat korku, büyü, savaş, av sahneleri gibi tesirlere karşı geliştirilmiş bir tepki olarak ortaya koyulmuş dışavurumlardır. İlkel insanın doğanın gücünden kaçarak, kendi sığınağını oluşturup maddi ve psikolojik güç elde etme süreci sanatla mümkün olmuştur. Belki de günümüzün koşullarından kaçış için ilham kaynağı olması gereken ortak nokta budur.

Hangi döneme bakarsak bakalım, insanların sanatı hiçbir zaman belirli sınırlar ve kalıplar içinde düşünmediklerini görmekteyiz. Sanat her zaman, sadece doğayla sınırlı kalmamış, doğanın tesirinin ötesinde, sanatçının öznel ve içsel duygularıyla birlikte ortaya koyulmuştur. Günümüz koşulları içerisinde artık çok açık bir biçimde anlaşılmıştır ki, endüstriyelleşme, modern insana getirdiği kolaylığa rağmen mutlak bir mutluluğu maalesef getirememiştir. Son yıllarda yaşanan sosyolojik ve kültürel bunalımlar, geçmişte olumsuz etkiler bıraktığı gibi günümüzde de tekrar gün yüzüne çıkarak yeni sorunlar meydana getirmiştir. Ekonomik kölelik, açlık, yoksulluk, teknoloji bağımlılığı gibi olumsuz etkilere maruz kalan insan için kaçış noktası doğaya dönüş olmuştur. Uygarlığın getirmiş olduğu bu olumsuzluklardan kaçmak, ilkel insan gibi yaşamak değildir. İnsanın bilinçaltında olan insani duyguları yeniden egemen kılmak ve yaşatmak, dolayısıyla bu bunalımdan kurtarıp bir anlamda öze dönmektir.

Sanatçılar modern hayatın buhranlı ortamına karşı tepkilerini, ilkel insana, dolayısıyla özlem duyduğu doğaya dönerek, üslup olarak primitif etkilerle ekspresif yaklaşımlar çerçevesinde yapıtlar ortaya koyarak göstermiş ve bir anlamda farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Bu araştırma ile bu çerçevede içerisinde incelenmiş olan sanatçılar, değişik coğrafyalardan ve kültürlerden ortaya konulmuş petroglif örnekleri ile birbirlerinden binlerce yıl sonra aynı üslupla buluşturulmuştur. Bu anlamda bu tez çalışması, bir sanat dili olarak ekspresif ifadeyi orijinali olan primitif örneklerle karşılaştırması bakımından önemli bir kaynak niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Ahmet Usta'nın.

<https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/search/label/Chauvet%20Ma%C4%9Faras%C4%B1> Erişim Tarihi: 15.09.2019

Alamy. (2017). <https://www.alamy.com/stock-photo-gobabis-rock-art-by-the-san-bushmen-ghoha-hills-or-bushman-hill-about-176069360.html> Erişim Tarihi: 15.09.2019

Antmen, A. (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arkeoloji Haberleri. (2015). <http://arkeolojikhaber.blogspot.com/2015/12/ani-kenti-yaknlarında-kaya-resimleri.html> Erişim Tarihi: 12.09.2019

Arslantaş, Y. (2014). *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (2. Sayı b., Cilt 4). Elazığ.

Artist Wonders. (2017). <http://artistwonders.com/o-zaman-dans/> Erişim Tarihi: 11.09.2019

Baykal, A. C. (1998). *Ekolojik Ortamın İnsanın Kültürel Gelişimine Olan Etkileri ve Akdeniz Bölgesi Paleolitiği Açısından Değerlendirilmesi*. Ankara: Basılmamış Y.Lisans Tezi.

Bezgin Yazılar. (2017). <https://bezginsite.wordpress.com/2017/08/05/hadin-27-bin-yillik-hikayesi/> Erişim Tarihi: 15.09.2019

Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihinin Sınır Çizgisi*. (Z. Demirsu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eczacıbaşı. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.

Erbek, Ç. (2012). *Sanat Tarihi Çağlar Boyu İnsan*. İzmir: Yayın B.

Fehr Play. <https://tr.fehrplay.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/47214-paul-klee-kartiny-i-ih-opisanie-nemeckiy-i-shveycarskiy-hudozhnik-paul-klee-paul-klee.html> Erişim Tarihi: 11.09.2019

Fleming, J., ve Honour, H. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.) İstanbul: ALFA Yayınevi.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Ö. E. Erol Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Henri Matisse. <https://www.henrimatisse.org/the-red-studio.jsp> Erişim Tarihi: 11.09.2019

Henri Matisse. <https://www.henrimatisse.org/interior-at-nice.jsp> Erişim Tarihi: 12.09.2019

İdeel Art. Erişim Adresi: <https://www.ideelart.com/magazine/9th-street-art-exhibition> Erişim Tarihi: 15.09.2019

İpşiroğlu, N., ve İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İstanbulsanatevi. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kee-paul/paul-kee-baligin-etrafında/> Erişim Tarihi: 11.09.2019

Kandinsky. (2019). <https://www.wassilykandinsky.net/work-35.php> Erişim Tarihi: 11.09.2019

Kandinsky. (2019). <https://www.wassilykandinsky.net/work-36.php> Erişim Tarihi: 11.09.2019

Kandinsky. (2015). <https://www.wassilykandinsky.net/work-1.php> Erişim Tarihi: 15.09.2019

Keşfetmek İçin. (2008). <http://nevzatayan.blogspot.com/2008/06/chauvet-maaras.html> Erişim Tarihi: 11.09.2019

Köroğlu, K. (2006). *Eski Mezopotamya Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Leblebitozu (2017). <http://www.leblebitozu.com/wassily-kandinsky-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 12.09.2019

Mansel, A. M., ve Aslanapa, O. (1959). *Sanat Tarihi II*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevi.

Meditation And Modern. (2011).

<https://www.npr.org/2011/03/01/134160717/meditation-and-modern-art-meet-in-rothko-chapel> Erişim Tarihi: 15.09.2019

- Moma. (2016). <https://www.moma.org/collection/works/79678> Erişim Tarihi: 15.09.2019
- Moma. (2011). <https://www.moma.org/collection/works/78719> Erişim Tarihi: 15.09.2019
- Moma. (2016). Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/79680> Erişim Tarihi: 15.09.2019
- Pivada. <https://www.pivada.com/paul-gauguin-nereden-geliyoruz-biz-neyiz-nereye-gidiyoruz> Erişim Tarihi: 11.09.2019
- Pivada. <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar> Erişim Tarihi: 11.09.2019
- Pollock, J. (2016). *Jackson Pollock*. <https://www.moma.org/collection/works/79678> Erişim Tarihi: 11.09.2019
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (N. Asgari, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Start Art. (2013). <https://www.sanatabasla.com/2013/06/16/guernica-picasso/>
- Tate. Org. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-head-of-a-young-boy-p11364> Erişim Tarihi: 12.09.2019
- Start Art. (2015). <https://www.sanatabasla.com/2015/05/20/vaazdan-sonraki-goruntu-vision-after-the-sermon-gauguin/> Erişim Tarihi: 13.09.2019
- Start Art. (2015). <https://www.sanatabasla.com/2015/01/06/kirmizi-oda-the-red-room-matisse/> Erişim Tarihi: 11.09.2019
- Start Art. (2017). <https://www.sanatabasla.com/2017/06/03/izlenim-gundogumu-impression-sunrise-monet/> Erişim Tarihi: 15.09.2019
- Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-palette-ar00613> Erişim Tarihi: 11.09.2019
- Temel Britannica. (1992). *Temel Britannica Ansiklopedisi* (Cilt 10). İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Temel Britannica. *Temel Britannica Ansiklopedisi* (Cilt 4). İstanbul: Hürriyet Yayınları.

The Met. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438821> Erişim Tarihi:
15.09.2019

Uysal, G. (2011). *Mağara Sanatı Özet*. (M. A. Derneği, Dü.) Ankara, Beytepe:
Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Antropoloji Bölümü.

Wıkı Art. (2017). <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/portrait-of-madame-matisse-green-stripe-1905> Erişim Tarihi: 11.09.2019



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Abdullah ERSÖYLEYEN
Doğum Yeri ve Tarihi	Bayburt / 03.03.1990
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Sergiler	
	2006 - Erzurum Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Mezuniyet Sergisi/Erzurum
	2011 –2011 Kış Olimpiyatları Karma Resim Sergisi/Erzurum
	2011 - Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Serigrafî Sergisi/Erzurum
	2011 – Kars Ani Harabeleri Karma Resim Sergisi/Kars
	2012 –Yüz Yüze Karma Resim Sergisi/Bayburt
	2012 – Bahar Şenlikleri Resim Yarışması Karma Resim Sergisi/Rektörlük/Erzurum
	2013 - Bahar Şenlikleri Resim Yarışması Karma Resim Sergisi/Rektörlük/Erzurum
	2013 – Hala Bağımsız Sanat Mümkün mü? Karma Resim Sergisi/İstanbul
	2014 – Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Resim Yarışması Karma Resim Sergisi/Kahramanmaraş
	2014 – 9. Çanakkale Resim Yarışması Resim Sergisi/Çanakkale
	2015 – 15.Şefik Bursalı Resim Yarışması Resim Sergisi/Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü/Ankara

	2016 – İstanbul Kültür ve Sanat Evi Derneği Açık Oturum Sergisi/İstanbul
Workshop	
	2008 – Ağrı Dağı Kar Heykel Workshop Çalıştayı/Iğdır
	2011 –2011 Kış Olimpiyatları Workshop Çalıştayı/ Palandöken Dağı/Erzurum
Ödüller	
	2008 – Ağrı Dağı Kar Heykel Workshop Çalıştayı Valilik Özel Ödülü/Iğdır
	2011 –2011 Kış Olimpiyatları Workshop Çalıştayı Grup Özel Ödülü/Erzurum
	2012 – Bahar Şenlikleri Resim Yarışması Rektörlük Özel Ödülü/Erzurum
	2012 –Yüz Yüze Karma Resim Sergisi Grup Özel Ödülü/Bayburt
	2013 - Bahar Şenlikleri Resim Yarışması Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı Özel Ödülü/Erzurum
	2014 – Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Resim Yarışması Sergileme Ödülü/Kahramanmaraş
	2014 – 9. Çanakkale Resim Yarışması Sergileme Ödülü/Çanakkale
	2015 – 15.Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergileme Ödülü/Ankara
İletişim	
E-posta Adresi	ersylyn_69@hotmail.com