

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS

**LİRİK VE EPİK BAĞLAMDA
RESİM SANATINDA
BİREYSELLEŞME**

Aslıhan ÖNAL

Danışman

Yrd.Doç.Rasim ÖZGÜR

İZMİR
2006

BÖLÜM – I

EPİK VE LİRİK BAĞLAMDA MODERNİZM ÖNCESİNDE SANATIN GELİŞİMİ

1.1 İFADE BİÇİMİ OLARAK LİRİK VE EPİK KAVRAMLARI ÜZERİNE

1.1.1 Lirik

1.1.2 Epik

2.1 MODERNİZM ÖNCESİ RESİM SANATI

BÖLÜM – II

MODERNLEŞME SÜRECİNDE RESİM SANATININ GELİŞİMİ

2.1 MODERNİZMİ HAZIRLAYAN ETMENLER

2.2 AKADEMİK GELENEĞE TEPKİLER

2.3 MODERN SANATA TOPLU BİR BAKIŞ

2.3.1 Fovizm

2.3.2 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

2.3.3 Kübizm

2.3.4 Fütürizm (Gelecekçilik)

2.3.5 Dada Hareketleri

2.3.6 Suprematizm ve Konstrüktivizm

2.3.7 De Stijl Hareketi

2.3.8 Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

2.4 MODERN SANATIN

SOYUTLAŞMA NEDENLERİ VE

1940 SONRASI SOYUTLAMALAR

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Lirik ve Epik Bağlamda Resim Sanatında Bireyselleşme” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../200...

Aslıhan

ÖNAL

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .../.../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre **Resim Anasanat Dalı** Yüksek Lisans öğrencisi **Ashhan ÖNAL**'ın '**Lirik ve Epik Bağlamda Resim Sanatın da Bireyselleşme**' konulu tezi incelemiş ve aday .../.../..... tarihin de, saat' da jüri önünde tez savunması alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv.Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÖNAL

Adı: Aslıhan

Tezin/Projenin Türkçe Adı:

Lirik ve Epik Bağlamda
Resim Sanatında Bireyselleşme

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:

The Individualization In Painting
By The Reason Lyric And Epic

Tezin Yapıldığı Üniversite: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü

1- Yüksek Lisans

Dili : TÜRKÇE

2- Doktora

Sayfa Sayısı :

3- Tıpta Uzmanlık

Referans Sayısı :

4- Sanatta Yeterlilik

Tez Danışmanlarının

Ünvanı : Yrd. Doç.

Adı: Rasim

Soyadı: ÖZGÜR

Ünvanı :

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler

1. Epik
2. Lirikizm
3. Soyutlama
4. Bireyselleşme

İngilizce Anahtar Kelimeler

1. Epic
2. Lyrical
3. Abstraction
4. Individualization

Tarih: .../.../...

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum.

Evet

Hayır

ÖZET

Sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte Sanatta bireyselleşme süreci de belirginleşmiştir.Tarih boyunca üst yapıdan gelen öneriler, anlam ve yapısal bağlamda sorgulanarak bir yandan sanatın özerkliğini oluşturmuş, diğer yandan da bireyselleşmeye farklı bir boyut kazandırmıştır.

Sonuçta bu süreç, dini ve politik amaçların yadsındığı bir dönemde doğal olarak Epik olandan Lirizme doğru bir geçiş ile birlikte estetik alanda bireysel bir ifade biçimine dönüşerek, geçirdiği evrimi bireyin topluma sunduğu öneriler doğrultusunda tamamlamıştır.

Akımların ortaya çıkmasıyla başlayan bu sorgulama süreci, konusal bağlamda Epik olandan Lirizme doğru geçişte bireysel olgu çerçevesinde bir anlayışla ifade edilmiştir.

Aslıhan ÖNAL
İzmir, 2006

ABSTRACT

The process of individualism becomes clear with the artistic styles appear.

The suggestions came from upper life are interrogated by the reason of meaning and structural all of the history. Those were both from autonomy of art and get a different dimension individualism.

At the end of this process passed from epic to lyrical at the period in which religious and politics aims are denied. In addition to this it changed to individual expression in aesthetic area and completed in wich evaluation with suggestions put forward individual community.

The process of interrogation begins with the artistic styles appear turned from epic to lyrical by the reason of subject. Thus it brought from social to individual things together.

Aslıhan ÖNAL

İzmir, 2006

İÇİNDEKİLER

KONULAR	SAYFA
Yemin Metni.....	i
Tutanak.....	ii
Tez Veri Giriş Formu.....	iii
Özet.....	iv
Abstract.....	v
İçindekiler.....	vi
Önsöz.....	viii
Giriş.....	ix

BÖLÜM – I

EPİK VE LİRİK BAĞLAMDA MODERNİZM ÖNCESİNDE SANATIN GELİŞİMİ

1.1 İFADE BİÇİMİ OLARAK LİRİK VE EPİK KAVRAMLARI ÜZERİNE.....	1
1.1.1 Lirik.....	2
1.1.2 Epik.....	5
1.2 MODERNİZM ÖNCESİ RESİM SANATI.....	10

BÖLÜM – II

MODERNLEŞME SÜRECİNDE RESİM SANATININ GELİŞİMİ

2.1 MODERNİZMİ HAZIRLAYAN ETMENLER.....	16
2.2 AKADEMİK GELENEĞE TEPKİLER.....	19
2.3 MODERN SANATA TOPLU BİR BAKIŞ.....	25
2.3.1 Fovizm.....	26
2.3.2 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	27
2.3.3 Kübizm.....	30

2.3.4 Fütürizm (Gelecekçilik).....	31
2.3.5 Dada Hareketleri.....	32
2.3.6 Suprematizm ve Konstrüktivizm.....	35
2.3.7 De Stijl Hareketi.....	37
2.3.8 Sürrealizm (Gerçeküstücülük).....	38
2.4 MODERN SANATIN SOYUTLAŞMA NEDENLERİ VE 1940 SONRASI SOYUTLAMALAR.....	39
RESİMLER.....	43
SONUÇ.....	67
KAYNAKÇA.....	68

ÖNSÖZ

Sanat insanın yaşamdan aldığı, estetik ve düşünsel bir sürece bağlı olarak üreterek, yine yaşama sunma eylemidir. Sanata böyle bir yaklaşım, insanla dünya arasındaki kesintisiz bir etkileşimin ve karşılıklı olarak birbirlerini belirlemenin de anlatımıdır. İnsanlık ve sanat tarihi, bu etkileşim ve belirlemede, sanatla yaşamın süreçlere bağlı olarak birbirlerine öncelik tanıdığını göstermektedir. Sanatın dinsel işlev de yüklenerek yaşamı belirlediği dönemleri ya da dünyanın kanamalı sayfalarında içe kapandığı dönemleri, bu belirlemeyi göz ardı ederek anlamamız olanaksızdır.

“Yaşam kısa, sanat uzun” der antik düşünür ve onu tarih haklı çıkarmıştır. Hangi akımdan, hangi sanat dalından ses verirse versin ve nasıl üretirse üretsın, sanatçının yapmaya çalıştığı şey, yaşama eklemlemek, yaşama ve insana dair bir teklifi dillendirmek ve “ben de varım” demektir.

Lirik ve epik kavramları da, bu çabanın dillendirilmesinde kullanılan yöntem arayışlarıdır. Resim sanatındaki modernist yönelişler ve ortaya çıkan akımlar, işte bu arayışların sonuçlarıdır. Bireyselleşme, bu arayışlarda kimi zaman anlatılanın, kimi zaman anlatanın tanımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma, işte bu yaklaşımların irdelenmesini amaçlamaktadır.

Bu araştırmada izlemem gereken yolları gösteren, bana danışmanlık yapan Yrd. Doç. Rasim ÖZGÜR’e, çözemediğim sorunlarla karşılaştığımda bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, tanımaktan onur duyduğum Genel Sanat Yönetmenim Haluk IŞIK’a, çalışmamda teknik düzenlemeler konusunda bana yardımcı olan Oğuzhan ERDEMİR’e, bana uygun çalışma ortamı sağlayan Sahne Amirim Umut KAYA’ya, Aydın Belediyesi Şehir Tiyatrosu’ndaki tüm arkadaşlarıma ve sevgili anneme teşekkürlerimi sunarım.

Aslıhan ÖNAL
İZMİR,2006

GİRİŞ

İnsan bilmediği, belirlemediği, öngörmediği bir dünyaya gelir. Daha sonra bu dünyaya eklenmeye, varlığını sürdürmeye ve nihayet bu dünyayı belirlemeye çalışır. Sanat, bu çabanın estetik ve düşünsel boyutunun anlatımıdır. Bu nedenle üretici (sanatçı) ve tüketici (izleyici, dinleyici, okur, vb.) açısından, toplumsallık adına en radikal sanat eylemi bile önünde sonunda bireysel bir etkinliktir. Sanat, yaşama müdahale etmenin düşünsel ve estetik bir yolu ve yöntemidir.

Tecimsel kaygılarla “siparişleri yerine getirenler” bir yana, hiçbir talep olmadığı halde, yontan, besteleyen, yazan, dans eden, oynayan ve boyayan insan, işittiği, tanık olduğu ya da öğrendiği dünyaya müdahale etmekte, aynı zamanda bir itirazı dillendirmektir. Sanat, aynı zamanda umut etmektir. En kaotik yazar olarak tanımlanan Franz Kafka’nın bile, zaman ve mekana sıkışmış bir dünyayı anlatırken, dünyanın böyle olmaması ve dolayısıyla insanın böyle yaşamaması gerektiğini söylemeye çalıştığını unutamayız.

Ernst Fischer’in “Sanatın Gerekliği” adlı yapıtında, “sanat, onsuz yapılamaz bir şeydir” sözü, insanın kendisiyle, çevresiyle ve doğayla ilişkisinde, yalnızlıktan kurtulma ve çoğalma/çoğaltma kaygısını özetlemektedir. Sanatçı “benim bir sözüm var” derken, onu paylaşan sanat tüketicisine, “benim de bir sözüm var” deme cesaretini vermekte, “benim de bir sözüm olmalı” düşüncesini aşılacaktır.

Mağara duvarlarına avladığı bizonu çizen insandan, günümüzün ultra teknolojilerinden yararlanarak karmaşık bir sanatsal iletişim ortamını yaratan insanına, sanatın öyküsü çok yalındır aslında: “anlamak” ve anlatmak”. Sanatçı bu çabanın sonunda paylaşılmakla, sanat tüketicisi ise onun için üretileni paylaşmakla onurlanır.

Bugün derin bir yalnızlık ve yabancılaşma içine itilen insan, bitmek tükenmek bilmeyen bir yinelemenin yazgısal hüznünü yaşamaktadır. Antik

düşünürün “her şey akar” sözünden, “değişmeyen tek şey değişmektir” diyen modern düşünürün öngörüsüne kadar, diyalektiği ters yüz eden bir süreçten geçiyoruz sanki. Helozonik bir benzerlik içinde, insanlığın binlerce yılına mal olan tüm değerler, vahşi bir tecavüzün altında yeniden kirleniyor, yıpratılıyor, utandırılıyor. Afrika’da çocuğun açlıktan ölmesini bekleyen akbabadan, Filistin Kana’da öldürülen çocuğun umutsuz son bakışına kadar, insanın insana yaptıkları, bu belirlemeyi ne yazık ki tartışılmaz yapıyor. Bütün bunlara karşı, insanlığın elinde kalan son savunma silahlarından biri sanattır.

Bu çalışmanın düşünsel anlamda temellerini, sanata bakışı belirleyen bu görüşlerde ve belirlemelerde aramak gerekmektedir. Lirizmin insansı yoğunluğundan, epik yaklaşımın insansı yoğunluğa, gereklilik açısından dikkat çekme çabası, çalışmanın omurgası olarak kabul edilmelidir.

Sanat akımları, yalnızca estetik bir yapılanmayı değil, yukarıda özetlenmeye çalışılan “sanat/insan/yaşam” ilişkisinin belirlediği bir etkileşimi anlatır. Her sanat akımı, yaşanılan dünyaya sanatın ve sanatçının müdahale yöntemi arama çabası sonucu çıkmıştır. Kuşkusuz bu çalışmanın, bu etkileşimi tüm boyutlarıyla anlatması beklenmemelidir. Ama lirik ve epik bağlamda, resim sanatındaki bireyselleşmeyi irdelemeye çalışmak, tarihsel süreç içinde tüm akımlara değinmeyi zorunlu kılmaktadır.

Her akımın, bir önceki akımın alternatifi olarak çıktığını söylemek, günümüz sanat tarihçilerine göre olanaksızdır, yetersiz bir yaklaşımdır. İç içelik, özellikle modern sanat akımlarının yadsınamaz bir gerçeğidir. Bunun nedeni, yaşama ve sanata farklı bakan sanatçıların, aynı zaman dilimini paylaşmalarıdır. Dünyanın ve insanın/insanlığın “hallerini” yorumlamaya / yansıtmaya / anlatmaya çalışan sanatçıların farklı yönelişlerinin öteki adı “ideoloji”dir. Unutulmaması gereken ise, sanatın ideoloji üretmeyen, aksine ideolojinin belirlediği bir üretim olduğudur.

Çalışmada akımlar, salt sanatsal nitelik açısından değil, o akımların çıkmasına yol açan tarihsel olay ve olgulara değinilerek tartışılmaktadır. Akımların

öncü ve ustalarının yapıtlarından örneklemeler de, yine bu tartışmaya kanıt olarak irdelenmektedir.

İki dünya savaşının yarattığı insanlık travması, modern sanatların vicdanını oluşturur. Lirik ve epik kavramları, her sanat dalında olduğu gibi, resim sanatını da özellikle modern akımlar açısından, bu vicdan muhasebesinin dışı vurumunu anlatır. Çalışmanın asal hedefi, bu konuda bir yaklaşım ve irdeleme sunmaktır.

Bir resim emekçisi olarak, edindiğim ve öğrendiğim bilimsel verilerin, yaşadığım dünyaya tanıklığımda ürünlere dönüştürme çabamda en büyük katkı olacağı inancı, bu çalışmanın kimliğini oluşturmaktadır.

Sanatçı açısından, bireysellik de sanıyorum biraz da budur.

BÖLÜM - I
EPIK VE LİRİK BAĞLAMDA
MODERNİZM ÖNCESİ SANATIN GELİŞİMİ

1.1 İFADE BİÇİMİ OLARAK
LİRİK VE EPIK KAVRAMLARI ÜZERİNE

İnsan, dünyayı avucunun içine alarak kendine mal etmek için her yolu denemiştir. Düşünce yolu ile dünyayı kavramak, tanımlamak, taklit etmek ve betimlemek dürtüsüyle, sanatın büyüünden yararlanarak, bazen bir mermerin kalıcılığında, bazen bir melodinin uçuculuğunda, bir tablonun kıpırtısızlığında ya da bir dansın kıvraklığında, kitap sayfalarının derin sessizliğinde dünyayı yeniden yaratarak yoluna devam etmiştir.

Sanat; tek başına bir bireyin haykırışı olmadan önce, topluluğa ait gelenekleri içinde barındıran bir ezgiydi ve kutsallıktan arınma, kültürel farklılaşma, bireyselleşme gibi süreçlerden geçerek oluştu. Bu tanımıyla sanatın, hem büyü ile dinin içi içe geçtiği kökenlerden gelen yanını, hem de yaşamın tümünü kucaklama tutkusunu hep sürdüreceğini söyleyebiliriz.

“Başlangıçta bir toplumun kültürünü ve manevi değerlerini yaşatmaktan başka amacı olmayan sözlü gelenekten, bir bireyin benliğinin sınır tanımaz ifadesine dönüşen edebiyat alanında ilk lirik şiirlerle ilk epik anlatılar, çağımızdan iki bin yıldan fazla bir zaman önce ortaya çıkmıştı. Bu dönemdeki edebiyat iki büyük temayı içerir: İnsanın ölümlü olmasının uyandırdığı umutsuzluk ve yaşamın bilinmeyen bir evren içinde, acımasız yönetimler altında sürdürülmesindeki zorluk. Eldeki metinler, insanın ölüm karşısında iki türlü tavır aldığını belirtiyor: Tutkulu bir ölümsüzlük arayışı – ki Gilgamiş Destanı’nın konusunu bu arayış oluşturur – ve öbür dünyaya titizlik içinde hazırlanma; bu ise Firavunlar Mısırı’nın tutkusu haline gelecektir.

Yaşam hakkındaki görüş, insanların savaşımına iki türlü yansiyacaktır: Topluca yürütülen savaşım ve kişisel deneyimler.”¹

Sanat başlangıçta, bugünkü estetik kaygılarla değil, yaşamsal bir gereksinimi karşılamak için yapılan bir eylemdi. Bu bağlamda, bugün sanatsal açıdan irdelenen ilk yapıtları, en iddialı söylemle, kültürel ve antropolojik miraslar olarak değerlendirmemiz gerekmektedir.

“İlkel uygarlıkların edebiyatı başlangıçta bir sanat türü değildir. Görevi; insanın doğal, sosyal ve teknik çevresiyle olan çok sayıda ilişkisini düzenlemek ve geleceğe aktarmaktır. Sözlü edebiyat, bir toplumun sahip olduğu geleneksel bilginin belleğidir; dolayısıyla içeriği farklı üç özellik gösterir: Mitolojik, Epik, Lirik.”²

1.1.1 Lirik

Çalışmamızın temelini oluşturan kavramlardan biri olan “Lirik”, değişik kaynaklarda ve o kaynakların hedefi açısından tanımlanmaktadır.

“Lirik: Fr. 1. Esinle dolu, coşkulu, coşkun.

2. Eski Yunanlılarda lir eşliğinde söylenen (Koşuk)

3. Genellikle kişisel duygulara yaslanan, çok etkileyici, coşkun, akıcı anlatımı olan yazın türü.

Lirik Şiir: 1. Yunanlılarda lir eşliğinde söylenen koşuk.

2. Ozanın kişisel, içten gelen duygularını yada toplumun ortak duygularını yansıtan, coşkun, akıcı ve ateşli bir anlatımı olan şiir.

Lirizm: Fr. Kişisel duyguların, iç dünyanın esin yoluyla, coşkulu ve etkili biçimde anlatılması.”³

¹ Thema Larousse, “**Tematik Ansiklopedi**”, Milliyet Gazetecilik A.Ş, Cilt: 5, 1993, S.28.

² y.a.g.e., s.26.

³ Ali Püsküllüoğlu, “**Türkçe Sözlük**”, Doğan Kitap, İstanbul-1999, S.1055.

Bu tanımlamalar bize, *lirik* kavramının kişiselliğini ve belirleyici etmenin *coşku* olduğunu anlatmaktadır. Tarihsel bir panorama içinde kavrama yaklaşırsak;

“Eski Yunanlılar lirik terimiyle telli bir saz ve genellikle dans eşliğindeki şarkıya ayrılan şiir türünü belirtirlerdi. Şarkının tek veya sesli olmasına göre monodi liriği veya koro liriği ortaya çıktı: Birincisi, bir tek kimse tarafından ve özellikle Aiolis'te Lesbo (Sappho ve Alkeus) şerefine okunurdu; bir koronun okuduğu ikincisi, Dorlular tarafından ortaya atıldı.

Sözün müzik ve dans unsurlarıyla uyumlu bir şekilde kaynaştığı, dini törenlerden ve halk bayramlarından doğan koro lirizmi, Yunan edebiyatının yarattığı en yüksek ve orijinal türlerden biridir (Alkman, İbykos, Simonides, Pindaros, Bakkhylides v.b.). Daima mitoslara dayanan, ama değişik biçimli ve farklı amaçlı koro liriği (Apollon ilahisi, zafer türküleri, çocuk ilahileri v.b.) şehirlerdeki bütün gösterilerde yer alır, gerek trajik, gerek komik dramatiğin yapısına temel unsur olarak girerdi.

Güçlü ve tutkulu şairlerin yarattığı monodi liriği, insan ruhundaki aşırı duygululuğun eşsiz anlatımı haline geldi. *Lirik* teriminin anlamı zamanla genişleyerek eleji, yergi şiiri ve epigramma gibi şiir türlerini kapsadı. Öte yandan temel unsur olan müzik, İskenderiye'de M.Ö. 111. yy. da Ptolemaios'lar devrinde ve Roma'da monodi liriğinden bütünüyle ayrıldı; koro liriği ise Horatius'un Carmen Saeculare'sinde ciddi ve tek düzenli, birkaç yüzyıl sonraki Hıristiyan ilahilerinde ise hareketli ve canlıdır.

Modern lirik'in menşei, Ortaçağda müzik eşliğinde okunmak üzere yapılan bestelere dayanır: pastorallar, danslı şarkılar ve özellikle Trubadurların, ilhamını saray edebiyatından olan birçok eseri. Trubadurların şiiri XIII.-XV. yüzyılda devam ettirildiyse de bu şiirin gerçek mirasçılarını, İtalya'da, daha sonraları bu türün yüzyıllarca bütün dünyada taklit edilen ustası olan Petrarca'da ve Sicilya okulu şairleriyle Stilnovo akımı şairleri arasında aramak gerekir.

Belirli vezin biçimlerine dayanmamakla birlikte lirik şarkı ile daha yüksek temalar; sone, balad ve madrigal ise daha hafif temalar işlendi. XV. yy'ın ilk yarısında İtalyan edebiyatında yaygın olan Petrarca taklitçiliği kısa zamanda Avrupa çapında bir olay haline geldi; ama XVI. yy'ın ikinci yarısında şiir uzmanları, liriğin gerçek konusunu Aristoteles anlayışına uygun şekilde tanımladılar.

İki İtalyan tenkitçisi (Minturno ve Alessandro Guarini) liriği, *duyguyu taklit eden tür* olarak tanımladı; bu tanıma göre lirik şiir yalnız şairin kişisel duygularından ilham alır ve insanların hayatını ve tutkularını nesnel biçimde temsil etmez. Bütün Avrupa edebiyatlarında lirik şiirin yeni ve orijinal gelişmesine uygun düşen duygusal bir anlayışa rastlayabilmek için, romantik çağı beklemek gerekir. Romantiklerin içedönüklüğü, nesnelcilikleri liriğe o zamandan beri, bu türün özelliği olarak kabul edilen duygusal ve öznel şiir niteliğini kazandırdı. Gerçeğe uygunluk çabası uğruna vezin biçimleri önemlerini kaybetti; oysa bu biçimler, geleneksel olarak soneden Petrarca'nın Canzone'sine, Cazonetta'dan Od'a kadar bu türün başlıca özelliği sayılmıştır. Romantik çağın en büyük lirik şairlerinden Giacomo Leopardi on bir ve yedi heceli serbest canzone biçimini tercih etti; XX. yy'ın birçok şairi vezin açısından Leopardi'yi örneklemiştir. Lirik türüne özgü bu imtiyazlı durumun kabul edilmesi sonuç olarak yeni bir türün ortaya çıkmasına yol açtı; lirik nesir. Başlıca özelliği izlenimci ince bir zevk ve ses uyumu olan bu nesrin en ünlü örneği Baudelaire'in *Poemes en Prose*'udur. (Mensur Şiirler).⁴

Her sanatsal kavram, yaşamsallık kazandığı coğrafya ve akıma göre farklılık ve çeşitlilik gösterir. *Lirik* kavramı, Türk Sanatı açısından da dikkate değer kullanım alanları bulmuştur.

“Türk edebiyatında lirizm, özellikle, Tanrı, tabiat, sevgi, ölüm v.b. gibi ortak temalardan doğar. Turfan kazılarında ele geçen eserler arasında bulunan ve VII.yy. Mani çevresine ait oldukları ileri sürülen Aprınçur Tigin'in Uygur Türkçesiyle yazılmış, biri aşk üstüne iki şiiri ile anonim Tan Tanrı ilâhisi, Türk edebiyatının

⁴ Meydan Larousse, “**Büyük Lugat ve Ansiklopedi**”, Sabah Yayınları, Cilt:12, S.381.

metni ele geçen en eski lirik şiirleri sayılır. IV. ve V. yy.larda Çin'in kuzeyinde devlet kuran Türklerin lirik şiirlerinin ancak Çince tercümeleri bilinir.

XI. yy. dil bilgini Kâşgarlı Mahmud'un, Divanü Lûgat-it-Türk adlı eserinde, Alp Er Tunga sagusu (ağıt) ile bahar ve yaz tasvirlerine ait bazı eski lirik Türk şiirlerinden örnekler vardır. Yusuf Has Hacib'in yazdığı (XI.yy) üç lirik Kutadgu Bilig'in sonuna eklidir.

XVI. yy'da yazıya geçmiş Dede Korkut Kitabı'nda yer yer lirik şiirlere rastlandığı gibi, IX. ve X. yy'larda oluşan ve ancak XIX. yy'da yazıya geçen Kırgızların Manas Destanı da geniş ölçekli bir lirik şiir örneğidir. Halk edebiyatındaki kahramanlık destanlarıyla aşk şiirleri ve ağıtlar, divan edebiyatındaki mersiyeler (Baki'nin Kanuni mersiyesi), bazı münacat ve naatler (Fuzuli'nin Su ve Gül redifli kasideleri) lirik şiir sayılır.

Divan edebiyatında lirik şiir niteliğine en uygun manzumeler gazel, rubai ve tuyug biçiminde olanlardır. Dehhani (XIII.yy), Yunus Emre (XIII.yy), Kadı Burhaneddin (öl. 1398), Nesimi (öl. 1404), Ahmed Paşa (öl. 1497), Ali Şir Nevai (öl. 1501), Babur Şah (öl. 1530), Hayali (öl. 1551), Fuzuli (öl. 1556), Naili (öl. 1666), Karacaoğlan (XVII. yy.). Nedim (öl. 1730), Ahmed Hâşim (öl. 1933), Yahya Kemal (öl. 1958), Necip Fazıl (doğ. 1905), Cahit Sıtkı (öl. 1956), Orhan Veli (öl. 1950), Ahmed Hamdi Tanpınar (öl. 1962), Oktay Rıfat (doğ. 1914), Ahmet Muhip Dranas (dağ. 1909), Cemal Süreya (doğ. 1931) lirik şiirler yazmış olan en ünlü Türk şairleri arasında yer alır.”⁵

1.1.2 Epik

Çalışmamızın ikinci temel kavramı *Epik* de, yine kullanım alanına göre farklılık gösteren tanımlamalara sahiptir.

“Epik: 1. Destana özgü, destanla ilgili, destansı.

⁵ Meydan Larousse., S. 382.

2. Destan biçiminde yazılmış olan (yapıt).

Epik Şiir: Yiğitlik konularını işleyen, öyküleyici ve uzun şiir.”⁶

Epik kavramının böyle tanımlanması, ilerde değineceğimiz ve tiyatro sanatında *Epik Tiyatro* türünü tanımlayan yaklaşımdan farklıdır. Yukarıdaki tanımlamayı daha iyi açmak için, özellikle *destan* türü üstünde durmak gerekmektedir.

“Destan: Olağanüstü kahramanlık serüvenlerini uzun ve manzum olarak anlatan edebi türdür. Efsanelerle değişikliğe uğramış tarihi bir olayın izlerini taşıyan destan, bir milletin hayal gücünü en çok doyurabilecek en eski edebiyat biçimidir. İlk çağın en uzak dönemlerinden bize kadar gelen destanlar bile bir edebiyat çalışmasının ürünüdür; sözlü bile olsa bilinçli bir çabanın ve kişisel bir yeteneğin verimidir. Bununla birlikte destanların kolektif bir yanı da vardır; destan kahramanı, bir çağın ülkü edindiği niteliklerin temsilcisidir. Tabiat üstü özelliklerle yüceltilen bu kahraman, destanın olağanüstü kaynağı olur. Destanlardaki olağanüstücülük, sanıldığı gibi zorunlu ve yapmacık bir süs değil; kolektif bir efsaneye hayat veren, destansı hayal gücünün özünden doğan bir özelliktir. Bu bakımdan destan, hiçbir zaman edebiyattan eksik olmamış, eski kurallardan sıyrıldıktan sonra çağdaş edebiyatta da yeni şekiller alarak yaşamıştır.”⁷

Dünyanın bilinen en eski destanı; Uruk kralı olduğu söylenen Gılgamış'tır ve daha o zamanlarda insanoğlunun her dönemde zihnini kurcaladığı; ölümü kabullenmek ve öteki dünyayı tanımak gibi iki büyük kaygıyı dile getirmiştir.

İncelenen kaynaklardan, dini bayramlarda yüksek sesle okunan; insanlara belirli bir sağduyuyu ileten; mitolojik, lirik ve epik unsurları içinde barındıran bu efsanevi şiirin amacının; insanın evrendeki yerini öğrenmek ve tanrıların davranışlarından insanlara örnek olacak bazı işaretleri çıkarmak olduğu

⁶ Püsküllüoğlu, a.g.e., S.68

⁷ Meydan Larousse, Cilt:5, S.237.

öğrenilmiştir.

“Eski Yunan destanı, oldukça eski bir geleneğe dayanan Homeros’un şiirleriyle temsil edilir. O bir edebiyat türünün ilki, ilk yaratıcısı da değil ama uzun sürmüş bir sözlü geleneğin son temsilcisidir. İki uzun şiiri olan *İlyada* ve *Odyseia*’nın ayrı dönemlerde yazılmış olduğuna inanılmaktadır. *İlyada* gençlik dönemi eseri, *Odyseia* ise olgunluk çağı şiiridir. Her şey bir yana bu iki eser, konu ve tını bakımından olduğu gibi teknik bakımdan da birbirinden farklıdır. *İlyada* bütünüyle kahramanın ruhsal durumu üzerine, Truva kentinin kuşatılması sırasında, Yunan ordularının başkomutanı Agamemnon’un hareketine uğrayan Akhilleus’un öfkesi üzerine kuruludur; *Odyseia* ise, bir kahramanın başından geçen serüvenleri; tanrıların keyfine, yazgısının kaprislerine tabi olan Odysseus’un serüvenlerini anlatır. *İlyada*’dan *Odyseia*’ya geçtiğimizde, bir ulusun ortak ruhunun anlatımından, tek bir adamın romanına geçmiş oluruz.

Homeros, Batı kültürünün en büyük kaynağı olmayı sürdürmüş, buna dayanarak da, ulusal ve kişisel her yaratının kökeninde bir *İlyada*’nın veya bir *Odyseia*’nın bulunduğu ileri sürülmüştür.”⁸

Heroik (Kahramanlık) Anlatı, salt Antik Yunan’la sınırlı değildir. Antik Yunan Döneminin, tanrı, yarı tanrı ya da tanrısal insanlarla kurgulanan destan geleneği, Antik Roma’da değişim göstererek sürmüştür.

“Özel bir destan geleneğine sahip olmayan Roma ise, III. yy’dan sonra Yunan geleneğini kendine uydurmaya çalışmıştır. Büyük askeri zaferlerden ilham alan Naevius’un *Kartaca Savaşları*’nı konu edinen eseri ve Ennius’un *Annales*’i (Yıllıklar) asıl Roma milli destanının ilk örnekleridir. Latin şiirine gerçek destan örneğini ise Vergilius vermiştir.”⁹

“Vergilius’un *Bucolica*, *Georgica* ve *Aeneis*’ten oluşan üçlemesi, insanlara

⁸ Thema Larousse, S.30.

⁹ Meydan Larousse, S.237.

tutunacakları dalları gösterir. *Bucolica*; doğal yaşamın görkeminden söz eder, ama insanla onu kabul eden evren arasında uyum sağlanmadığı zaman ortaya çıkacak tehlikeleri de anlatır. *Georgica* ise, insanın kendini çalışmaya adanmasını söyler. İşe koyulmuş insanın şiiiridir. Çiftçiye yapılmış lirik bir övgüdür. *Aeneis*'in destanı; tanrısal sonsuzluğun üstüne insanın serüvenini kazır ve Agustus'un gerçekleştireceği ulusal yozlaşmayı önceden haber verir.

Vergilius'un dostu olan Horatius'un MÖ XVII. yy'da yapılan 'Yüzyıl Oyunları' törenlerinde söylenmek üzere kaleme aldığı *Yüzyıl İlahisi*, yeni temeller üstünde doğrulan bir dünyaya sıkıca sarılmış bir devleti övüyordu. Ancak Horatius'un yazgısı ulusal şair olmak değildi. Dikkatini günlük zevklere veren bu şair, Epikurosçuluğu kuyumcu inceliğiyle ortaya koyduğu bir formülle özetledi: *Carpe diem* (Günü Derle), *Satirae*'de ve *Epodes*'te de alaylı bir dille açıkladığı eğlenme ahlakı, yaşlılık ve ölüm düşüncesinin verdiği umutsuzluğu yenebilmek için günlük hayatın sıkıntılarına gülerek bakan, güzelliğin uçup gidici izlerini yakalamaktan tat alan bir zihin özgürlüğünün peşinde koştu. Horatius, gerçekten de Batı klasikçiliğini edebiyat kuramcısı olarak etkilemiştir. Sanat konusunda belli başlı örneklerden biri olmuş, epik ve dramatik şiiirin kurallarını koymuş, türlerin birbirinden ayrılmasını sağlamış ve şairin sorumluluklarını belirlemiştir.”¹⁰

Uygarlıklar gibi, sanat tarihi de birikimler ve bu birikimlerden üretilen sentezlerin toplamıdır. *Lirik* ve *Epik* kavramı da, *destansı anlatım* bağlamında, uzun yürüyüşüne devam etmiştir.

“Avrupa'da XI. ve XII. yy'larda Fransa'da büyük haç yollarındaki kiliseler çevresinde *Chansons de Geste*'ler (Kahramanlık Destanları) doğdu. Bunlar imparatorun kişiliğinde Hıristiyanlığın yiğit savaşçıları ve Fransa'yı yücelten destanlardı. Rönesans'tan sonra Fransız şairleri ilkçağ destan örneklerine yöneldiler ve genellikle taklit havasından kurtulamayan çok sayıda eserler verdiler.

İtalya'da Dante, *İlahi Komedy*a adlı eserinde güçlü bir hayalle çağının din

¹⁰ Thema Larousse, S. 34.

felsefesini ve halkın inançlarını dile getirmiştir. Aristo'nun *Orlando Fruioso*'su (Öfkeli Orlando) ilkçağ örneğinden yararlanarak şövalyelerin mucizevi efsanelerini anlatır. İngiltere'de Milton'un *Paradise Lost*'u (Kayıp Cennet) Puritan topluluğunun destanıdır. Rus edebiyatında ise (*Slovu o Polku İgoreve*) lirizm ile destan birbirine karışır. İskandinav ülkelerinde, Edda manzumesinin bazı bölümleri kuzey masallarının kahramanlarına ayrılmıştır, fakat İzlandalı Snorri Sturluson'un Heimskringla'sı gibi bazı mensur sagaları da destandan saymak yerinde olur.

Türklerin Anadolu'ya yerleşmeden önceki dönemlerde yarattıkları destanların bugüne kadar ulaşan yazılı metinleri yoktur. Bunların konu özetlerini ve bazı parçalarını çoğu Çince, Farsça, Moğolca ve Arapça olan kaynaklarda bulabilmekteyiz.”¹¹

Epik kavramı buraya kadar anlatılan niteliklerini yanı sıra, öncüsü oyun yazarı ve kuramcısı Bertolt Brecht'in tanımıyla *Epik Tiyatro*'yu da belirleyen bir kavramdır. Sanat tarihinde çok önemli olan ve *epik*'i farklı bir boyuta taşıyan bu yaklaşıma da değinmek gerekmektedir. Brecht, ilk kez Aristoteles'in tanımladığı *dramatik* (benzetmeci) tiyatro geleneğine, *epik* (göstertmeci) tiyatro anlayışıyla alternatif bir kuram geliştirmiştir. Bu anlamıyla epik, yabancılaştırma efektleri taşıyan, illüzyonu kıran, sanat yapıtı – sanat alıcısının özdeşleşme sürecini yıkan bir anlam kazanır. İzleyicinin, izlediği karşısında *tavır* alması önemli bir amaçtır. İrdeleme, yorumlama ve çıkarımlarda bulunma, Epik Tiyatronun karakteristiğini oluşturur. *Episodik Yapı*, Epik Tiyatronun en önemli özelliğidir. Brecht, kuramını oluştururken uzak doğu tiyatrosundan ve gölge oyunundan yararlanmıştır. Bruegel tabloları, Brecht'in anlayışını daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Sanatçının yapıtları, çerçevelenmiş bir bütünü oluşturmasına karşın, o bütünün her episodunda başka bir eylemi anlatan anlatımıyla, epik kullanımın çarpıcı birer örneğini oluştururlar.

¹¹ Meydan Larousse, S. 237.

1.2 MODERNİZM ÖNCESİ RESİM SANATI

Mülkiyet kavramıyla birlikte ortaya çıkan *ezen* ve *ezilen* çatışması, tarih boyunca insanlığı çoğu zaman insan olmaktan çıkaran temel bir sorunsal oluşturmuştur. Dolayısıyla ekonomik, toplumsal, töresel, ruhsal ve özetle insana dair pek çok alanda varolan bu ezen ve ezilen ikilemi tüm insanlığın asal sorunsalıdır. Resmi ideolojiden yakasını kurtaramayan sanat da kendi dilini oluşturmadan önce, iktidarın aracı olarak hükümdarların ihtişamını, kişiliklerinden yayılan kudret ve servetlerinin görkemini yüceltmiş, savaş gürültüleri ve çığlıkları arasında bu ortamın sözcülüğünü yüklenmiştir.

Tarihin altüst edilmesiyle sanata da anlam kazandıran ve bir dönüm noktası oluşturan devrimci hareket, ilk olarak Rönesans'la gerçekleşmiştir.

Ortaçağın sonlarından itibaren, feodalite gücünü tamamen yitirmiş, yerine güçlü burjuvaların oluşturduğu sermayeci bir düzen ve yaşam anlayışı hakim olmuştur. Dolayısıyla da sanat, daha dünyevi bir hal almıştır. Bilimin zaferi karşısında ortaçağ dini görüşünün iflas etmesi; birey ve bireyin kurtuluşu gibi kavramları ön plana çıkarmıştır. Rönesans, yine dini çerçevede, ama insana duyulan ilgiyle yaşanmıştır.

Hıristiyanlığın bir sevgi dini olduğu düşüncesi, Tanrı'nın yarattığı şeylere sevgiyle bakılmasına neden olmuştur. 'Tanrı'yı yine O'nun yarattığında görme' fikri Rönesans sanatçılarının estetik diline yön vermiştir. Örneğin; Michelangelo'nun, figürlerinde *İdeal Güzel*'e ulaşma çabası, Tanrı'ya yakın olma isteminden başka bir şey değildir (**R:1**).

Yeniçağ olarak adlandırılan Rönesans'ta okur-yazar sayısının artmasıyla düşünce hayatındaki canlanmanın, sıradan insanların eskinin dar görüşlülüğü ve gerçek dışı yaklaşımlarından kendilerini kurtarmasıyla gelişen bireycilik anlayışının ve bu çağa yön veren hümanist düşünceyle oluşan toplumsal heyecanın, bu dönemde

verilen eserlerdeki epik anlatılara lirik tatlar kazandırdığı yadsınmaz bir gerçekliktir.

Rönesans'tan sonra sanat; dini, politik ve sosyal süreçler içerisinde belirgin üsluplarla yoluna devam etmiştir. Rönesans ile Barok arasında bir geçiş dönemi oluşturan Maniyerizm'de, Gotik'in o dini duygusu yeniden dirilmeye başlamış, insanın doğal hareketi inkar edilerek yeni bir yücelme duygusu ile öbür dünya özlemi içinde figürler manevileştirilmiştir. Örneğin; El Greco'nun figürlerindeki deformasyon, insanın tinsel bir varlık olduğunu açıklamak için yapılmış yücelme duygusudur **(R:2)**.

Rönesans'ın araştırmacı mantığını yitirdiği için, Maniyerizm her ne kadar hor görülse de, bazı eleştirmenler tarafından ruhsal denemelerin ve psikolojik bunaltıların yansıtılması nedeniyle, dışavurumcu eğilimlerin ilk tohumlarının atıldığı dönem olarak savunulmuştur.

İtalyan kilisesinin sanat koruyuculuğunu üstlenmesi ve kendini yenileme çabaları Barok üslubun oluşmasında temel etken olmuştur. Dinin ve kilisenin egemen sınıf olarak gücünün artmasına yardım etmek için, insanlarda dini heyecan uyandırmayı amaçlayan Barok sanatçılar; çarmıha gerilme, din yolunda öldürülme ve göğe yükselme gibi konuları eserlerinde karartılı bir atmosfer içinde, etkin ve dramatik bir hareketlilikle işlemişlerdir **(R:3)**. Rönesans'ın klasik duruşuna karşın duyguları da işin içine katan Barok, gerçeğe biraz daha yaklaşmıştır. Barok sanatın gölge-ışık karşıtlığına dayanan, uçsuz bucaksız çarpıcı derinlik anlayışının dramatik etkisi zamanla kaybolmuş, para ekonomisini elinde tutan krallıkların tercihiyle belirlenen sanat da yerini giderek dekorasyona kayan, süslemeci Rokoko üslubuna bırakmıştır.

Siyasi ve ekonomik durumun bozulmasıyla tüm olumsuzlukları halkın gözünden uzak tutmak isteyen krallar, kadınların en güzel kıyafetleriyle ortalıkta salındıkları, erkeklerin en şık hallerine büründükleri çok sayıda balo düzenlemiştir. Bu debdebeli yaşam, sanatçıları resimsel niteliklerden uzaklaştırmış, duygu ve doğallık arayışı, yerini fanteziler dünyasına bırakmıştır **(R:4)**.

XVIII. yy'ın son çeyreği siyasal ve ekonomik çalkantılara sahne olmuştur. 1789'da Fransız Devrimi'yle gerçekleşen ilk toplumsal patlama, krallık rejiminin yıkılmasıyla kendini göstermiştir. Devrimden birkaç yıl önce şatafatlı Rokoko geleneği, Jacques Louis David'in yaptığı *Horatülerin Yemini* (R:5) adlı eseriyle son bulmuş ve Paris yine David'in öncülük ettiği yeni bir üsluba; Neo-Klasizm'in doğuşuna tanıklık etmiştir. Giderek çözülmüş, saflığını ve soyluluğunu yitirmiş Avrupa sanatının, ancak kendi öz kaynağı Antikite'ye öykünerek kurtulacağını düşünen Neo-Klasik dönem, sanatı toplum karşısında sorumlu kılmıştır. Artık usla kavranabilen evrensel değerlerin ele geçirilmek istendiği, filozofların ortaya çıktığı ve insanların sorgulayarak gerçeği gördüğü bir dönem tarihe damgasını vurmuştur. Bu "Rasyonel Boyut"a geçişi anlatan bir süreçtir..

Daha kusursuz bir dünyanın keşfine yönelik gelişmelerin etkisiyle siyasal bilinçlenmeye de yol açan aydınlanma; akılcı düşünme, özgürlük, bağımsızlık ve insanlık ülküsü gibi kavramları egemen kılmıştır.

Ulusal coşkunlukla Fransız Devrimi'nin yarattığı heyecan sönmeye yüz tutarken, bu kez Napoleon'un başarılarıyla Fransız halkı yeniden canlanmıştır. Zaferden zafere koşan Napoleon'a büyük hayranlık duyan David, resimlerinde Napoleon'u şahlanan atı ve rüzgarda savrulan peleriniyle görkemli bir şekilde yüceltmiş, böylece büyük tarihi resim geleneğini ve askeri önderin kahramanlaştırılmasını yeniden ele almıştır (R:6).

"Kuramsal temelleri Almanya'da atılan Neo-Klasik akım, ortamın elverişliliği nedeniyle daha çok Fransa'da uygulanma olanağı bulmuştur. Aynı dönemde yine aynı toplumsal çalkantı ve değişimler, bu kez Avrupa'nın dört bir yanına hızla yayılan başka bir akımın; Romantizm'in doğmasına yol açmıştır.

Fransız ordusunun İspanya'yı işgali, işgalcilerin Madrid'te bir çok masum kişiyi kurşuna dizmesi İspanyol ressam Goya'yı derinden etkilemiştir. Goya, bu toplu kırımını konu alan *3 Mayıs 1808* adlı yapıtında zafer sarhoşu Fransızların aksine

savaşın neden olduğu felaket ve haksızlıklara parmak basmıştır (R:7).”¹²

Aydınlanmanın yarattığı bilinçlenmeyle birlikte devrimin öngördüğü Eşitlik, Kardeşlik ve İnsanlık Ülküsü gibi kavramlarla pek bağdaşmayan siyasal olaylar, sosyal ve ekonomik gelişmeler büyük bir düş kırıklığı yaratmış ve bireyi de evrendeki yerini sorgulamaya yöneltmiştir.

“Genel zenginliği paylaşmayı uman, ama bu süreç içinde ezilip ölmekten korkan, bir yandan yeni olanakları özleyen, öbür yandan da eski düzenin alt-üst sıralamasının güvenliliğinden kurtulamayan, gözleri hem bir geleceğe, hem de eski ‘güzel günlere’ özlemle çevrik olan küçük burjuva sınıfı toplumsal çelişmenin somut bir örneğini ortaya koyarken Romantik tutumun belirsizliği kaçınılmaz bir nitelikti.

Romantizm, başlangıçta soyluların Klasizmine, kural ve ölçülere, soylu biçime, içinden ‘günlük’ konuların ayıklandığı bir öze karşı bir küçük burjuva ayaklanmıştı. Bu Romantik başkaldırıcular için ayrıcalıklı hiçbir konu yoktu, her şey sanat konusu olabilirdi.”¹³

Romantik sanatçıların özgürlüğü savunmasında, sarayın, soyluların ve kilisenin sanatçıdan koruyucu elini çekmesi kadar, Fransız Devrimi’nin özgürlükçü tutumu da önemli rol oynamıştır. Delacroix’nın 1830’da yaptığı *Halka Önderlik Eden Özgürlük* adlı yapıtı bunu açıkça gösterir (R:8).

1789 ruhunun, Adem Genç’in aktarımıyla, ‘enerjik reenkarnasyonu’ olarak betimlenen bu alegorik yapıtta; ayaklanma ve devrim idealleri, elinde Fransız bayrağıyla halka yol gösteren tanrıça figüründe anlatılmıştır. Simgeselliğini vurgulayan en önemli gösterge, özgürlüğe işaret eden Frigya başlığıdır. Delacroix’nın bu figürü işlemeyle gelen öncülük kavramı XIX. yy’da bireycilik anlayışına dönüşecektir. Resimdeki şapkalı adam, entelektüel burjuvayı temsil eder, çünkü Fransız Devrimi entelektüel bir devrimdir.

¹² <http://tr.wikipedia.org/wiki/Romantizm>

¹³ Ernst Fischer, “**Sanatın Gerekliliği**”, E Yayınları / Toplum ve Sanat Dizisi:1, İstanbul-1980, s.57.

“Romantizmin temel yaşantılarından biri, gitgide artan bir iş bölümü ve uzmanlaşma sonunda hayatın parçalanmasıyla, bireyin yalnız ve eksik kalmasıydı. Eski düzende bir insanın toplumdaki yeri, öbür insanlarla ve toplumla olan ilişkilerinde aracılık ediyordu. Kapitalist düzende birey, toplumun karşısında bir aracıdan yoksun olarak tek başına kalmıştı; yabancılar arasında bir yabancı, ‘ben-olmayan’ yığınlar karşısında bir tek ‘ben’di artık. Bu durum güçlü bir öz-duyarlılığı, onurlu bir öznellikte birlikte bir şaşkınlık ve boşunalık duygusu da getirdi. Bir yandan Napoleon’su ‘ben’i kışkırtırken, bir yandan da kutsal putlar önünde yerlere serilen bir ‘ben’i besledi, hem dünyayı ele geçirmeye hazır bir ‘ben’, hem de yalnızlığın korkusuna yenilen bir ‘ben’ çıkardı ortaya. Yalnızlık içinde kendine dönen yazar ve sanatçı yaşamak için kendini pazara sürerken, bir yandan da bir ‘dahi’ olarak burjuva düzenine meydan okuyor, yitirilmiş bir birliği düşlüyor, kafasında yarattığı geçmiş ya da gelecek bir toplu yaşayış düzenini özlüyordu.

Bütün Romantiklerin ortak yanı kapitalizme karşı (kimi soyluluk, kimi de halkçılık açısından) duydukları soğukluk, bireyin açgözlülüğüne Faustça, Byronca bir inanç ve ‘tutkuyu tutku olarak’ (Stendhal) benimsemektir.”¹⁴

1846’da Paris sergisini yorumlarken Baudelaire şunları söylemiştir: *‘Romantizm, kesin olarak ne konuların seçiminde, ne de gerçeğin tam olarak verilmesindedir. Romantizm hissetme biçimidir.’*

Devrimci bir görme biçimi, duyarlılık ve yaşam tarzı içinde gelişen Romantizm’de sanatçılar, duygu yeğinliğini her türlü kuralın üzerine çıkarmışlar ve onu güncel yaşamın dışında, doğada, çocukluk anılarında, garip ve mistik olan şeylerde, sansasyonel ve egzotik olanda aramışlardır.

Çeşitli ülkelerde değişik yönelişlerle ortaya çıkan Romantizm’in karakteristik özellikleri: Yaratıcılık, dahilik, özgünlük, simgecilik, duygu, coşku, kurgu, keşfetme, şiirsellik, yücelik, soyluluk, esin-ilham, fantazy, nostalji, mantık ve hayal gücünün çatışmasıydı.

¹⁴ Fischer, a.g.e., s.59.

Romantizm'de sanatçı doğrudan kendisine yönelmiştir. Duyguları, iç dünyası, kendi gücü onun tek kaynağı olmuş, bireysel olarak kendini yorumlaması, kişiliğinin duygusal yanını en iyi biçimde anlatabilmesi büyük bir başarıya ulaştırmıştır.

İnsanlık tarihinde ilk kez bu kadar büyük bir özgürlük yaşayan sanatçı, kendi iç çalkantılarını fırtınalı denizlerde (Turner) **(R:9)**, esrarengiz manzaralarda (Caspar Friedrich) **(R:10)**, yaşamın burukluğunda (Goya, Delacroix) **(R:11-12)** büyük bir duyarlılıkla dile getirmiştir.

BÖLÜM – II

MODERNLEŞME SÜRECİNDE RESİM SANATININ GELİŞİMİ

2.1 MODERNİZMİ HAZIRLAYAN ETMENLER

Sanatsal kültürün gelişmesini sağlayan bütün kaynakların, toplumsal etkilerden yola çıktığı ve sanatçıların da bu çalkantıların arasında sıkışıp kaldığı dönemlerde sanatta yükselme, toplumda etkin olan kesim talep ettiği sürece gerçekleşmiştir.

“XIX. yy. ile XX. yy.’ın I. Dünya Savaşı’na kadar süren ilk evresini içine alan ve ‘Çağ Dönümü’ olarak adlandırılan zaman diliminde, Batı dünyası endüstri devriminin getirdiği büyük değişikliklere ve sarsıntılara sahne olmuştur.”¹⁵

Aslında buhar makinesinin simgelediği bu devrimin tohumlarını filizlendiren öğeler arasında; pusulanın icadı, barutun ateşli silahlarda yaygın kullanımı ve gemicilerin cesaretle açık denizlere çıkabilme şanslarını elde etmeleri, bütün bunların sonucunda büyük coğrafi keşiflerin yapılması, dolayısıyla denizcilikten gelen büyük bir sermaye birikimi ve ticari kazançlar önemli rol oynamıştır. Endüstri devriminin birinci aşaması olan ‘*Makineleşme Çağı*’ XVIII. yy’dan başlayıp XIX. yy’ın ortalarına kadar sürmüş, buhar, demir ve kömürün birleşimi önemli siyasal, ekonomik ve toplumsal sonuçlarıyla birlikte ‘*Demiryolu Çağı*’nı açmıştır. Kömür yalnızca demiryolunda hareket eden araçlara güç sağlamakla kalmamış, aynı zamanda demiryolları da kömürü çok uzak ve eskiden taşınamayan yerlere götürmüştür. Böylece, Avrupa’da kömürle çalışan makineleri barındıran fabrikalar hem büyümüş, hem de en uzak noktalara kadar yayılmıştır.

Sanayi devriminin ikinci aşamasında temel hammadde ve enerji kaynaklarında değişiklikler ortaya çıkmış; çelik, elektrik, petrol ve kimyasal maddeler üretim sürecinde egemen yerini almıştır. Çelik sayesinde gelişen demiryolları, I. Dünya

¹⁵ Dilek Bektaş, “*Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*”,Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.,İstanbul 1992, S.13.

Savaşı'nda savaşılan devletlere temel lojistik destek sağlamış, yeni ülkeler de sanayi yarışında büyük bir savaşım vermeye başlamıştır.

“Endüstri devrimiyle birlikte milyonlarca insanın yaşamını endüstriyel üretim şekillendirmeye başlamış, makineleşme ve fabrika sistemi sayesinde zenginleşen orta sınıf, aristokrasinin hakimiyetini yıkmıştır. Büyük bir hızla gelişen kapitalizm, toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu körüklemiş, çalışan sınıfların daha fazla ezilmesine neden olarak, toplumsal bunalımı arttırmıştır. Endüstri devriminin kent-soylu sınıfa, çalışan sınıfı sömürmek pahasına, sağladığı varlık ve refah ortamı, zenginleşen toplum kesiminin adaletsizliğe ve doğuracağı sonuçlara umursamaz bir tavır takınarak, kendini bu yanıltıcı parlak yaşama kaptırmasına neden olmuştur.”¹⁶

İnsanlığın kendine yepyeni bir yol seçme arayışında, elbette sanatçı da bu arayışa katılmıştır.

“Kapitalist çağda kendini oldukça garip bir durumda buldu sanatçı. Kral Midas, dokunduğu her şeyi altına çevirmişti: Kapitalizm de her şeyi ‘meta’ya çevirdi. Üretimde ve verimde o güne değin görülmemiş bir artışla, yeni düzeni, dünyanın ve insanın yaşantısının her kesimine hızla yayılarak eski dünyayı bir toz bulutuna döndürdü, üretenle yoğaltan arasındaki her türlü doğrudan doğruya ilişkiyi ortadan kaldırdı ve bütün ürünleri alınmak ve satılmak üzere belirsiz bir pazara sürdü. Önceleri zanaatçı, belli bir alıcının ısmarladığı işe göre çalışırdı. Kapitalist düzendeki meta üreticisi ise bugün bilinmeyen bir alıcı için çalışıyordu. Çıkardığı ürünleri bir yarışma seli yutuyor, belirsizliğe doğru sürüklüyordu. Meta üretimi her yere yayılıyor, iş bölümünün artması, işin parçalara bölünmesi, ekonomik güçlerin belirsizliği, bütün bunlar insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırıyor, insanın toplumsal gerçeklere ve kendisine gittikçe artan bir yabancılaşma duymasını zorunlu kılıyordu. Böyle bir dünyada sanat meta, sanatçı da bir meta üreticisi olmuştu.”¹⁷

¹⁶ Bektaş, a.g.e., s.13

¹⁷ Fischer, a.g.e., s.53.

Bu durum, dünyayı ve insanı sorgulamayı amaçlayan sanatın gündemden bilinçli olarak düşürülmesi, sanatçının yalnızlaştırılması demektir.

“Kapitalizm uzun bir süre kuşkulu, saçma, karanlık bir şeymiş gözüyle baktı sanata. ‘Para getirmiyordu’ sanat. Kapitalist öncesi toplum har vurup harman savurma, gösterişli eğlenceler düzenleme ve sanatın desteklenmesi eğilimindeydi. Kapitalizm ise her şeyin titizlikle, başka bir şey görmezcesine hesaplanması demektir. Kapitalist öncesi dönemde değişmeye, yayılmaya elverişli bir özelliği vardı zenginliğin; kapitalist zenginliğin ise durmadan birikmesi, yoğunlaşması, durmadan kendini çoğaltması gerekiyordu.”¹⁸

“Kapitalistin artan zenginliği elbette birlikte yeni lüksler de getiriyordu, ama Marx’ın belirttiği gibi, ‘... kapitalistin saçıp savurmasında hiçbir zaman birtakım zengin derebeye özgü, aşırılığı dizginlenmeyen savurganlık yoktur... kapitalistin böyle davranışlarının gerisinde karanlık bir açgözlülük ve sapık bir hesaplılık duygusu gizlidir.’ Çünkü kapitalist için lüks, sadece özel isteklerin karşılanması olsa bile, bu aynı zamanda ona saygı görme kaygısıyla zenginliğini gösterme olanağını veren araçtır. Sanat için, sanatın gelişmesi için elverişli bir ortam yaratmaz kapitalizm; ortalama bir kapitalist, sanata karşı bir gereksinme duyarsa, bu ya özel hayatını süslemek içindir ya da iyi bir yatırım yapmak için. Öbür yandan, kapitalizmin ekonomik üretim için olduğu gibi, sanat üretimi için de sınırsız kaynaklar yarattığı doğrudur. Kapitalizm yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermişti. Artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak güçtü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı, sanat genişleyen bir uzayda ve hızlanan bir zamanda gelişmeye başladı. Böylece kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti.”¹⁹

¹⁸ Fischer, a.g.e., S.54.

¹⁹ y.a.g.e., S.55.

Sanat ve sanatçı, tarihin başından beri içinde yaşadığı dünyaya muhalif, ya da en azından sorgulayan bir kimliğe sahip olmuştur. Bunu kendisi talep etmese ya da istemese bile. Sanatın, her şeyden önce çelişkilerden yola çıkarak kendini var etme güdüsü, sanatçının davranış biçimine dönüşür.

2.2 AKADEMİK GELENEĞE TEPKİLER

Sanatın ve sanatçının tavır tercihi, kuşkusuz salt toplumsal açıdan değerlendirilemez. Sanatsal yönelişler ya da estetik seçimler de, sanatın uzun öyküsünü belirleyen etmenlerdir. Modernizme giderken de, dünya sanatına bu seçimler yol çizmiştir.

“Avrupa resminde Romantik devrimden sonra ortaya çıkan en önemli olgulardan biri, konu seçimiyle ilgili geleneksel anlayışın sorgulanmasıydı. Akademilerde yaklaşık üç yüz yıl boyunca süregelen ‘saygın resim yapıtlarının, saygın insanları betimlemeleri gerektiği’ düşüncesi XIX. yy’ın birinci yarısına kadar devam etmişti. Bu anlayışa göre; işçi, köylü, çiftçi veya sosyal statüleri bakımından pek önem taşımayan herhangi bir toplumsal sınıf kategorisine ait oldukları varsayılan kişileri betimleyen tablolara itibar edilmemeliydi. İşçilerin veya çiftçilerin, Benelux ülkeleri sanatçılarının geleneğine uygun olarak, yalnızca Genre (günlük yaşam) resimlerine uygun düşeceği savunuluyordu. Burjuva veya aristokrasi, sıradan bir iç ortam resmine konu edilmemeliydi.

Bu sıralarda, XIX. yy’ın başlarından itibaren kırsal kesim yaşamını konu edinen bir resim anlayışı, akademilerin dışında yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlıyordu. Ancak özellikle 1848 devrimi sırasında bir grup sanatçı bu geleneği yıkma yolunda ilerici bir adım atmıştı: Fransa’da (Barbizon yöresinde) bir grup sanatçı, John Constable’ın (R:13) öğretisini izleyerek doğaya yönelmişler; nehir kıyılarına inmişler, ormanlara gitmişler, gün ışığında dolaşarak manzara resminde açık hava ressamlığını baskın bir tavır haline getirmişlerdi. Kendilerine daha sonra da *Yedi Ünlü Yıldız* (Süreyya Grubu) anlamında ‘Pleiades’ denilmişti (Corot, Daubigny, Rousseau, Dupre, Millet, Diaz ve Tronyon).

Bunlardan Millet, Constable'ın manzara anlayışını figürlü resme uyarlamıştı (**R:14**). Resim sanatında ilk kez atölye içinde etüd edilen insan figürünü gün ışığına çıkarmış; köy yaşamındaki gerçekleri, olduğu gibi betimlemeye çalışmıştır. Romantiklerde olduğu gibi 'kırların saflığı veya şiirselliği' değil, kırsal yöre gerçeği baskın bir tema olmuştur. Ortaya çıkan sonuç, akademi öğretisine uyan resimlerden daha inandırıcıydı.

Kırsal yöre gerçeğiyle boy verip açık hava ressamlığına yol açan bu akımın adını koyan sanatçı Courbet olmuştur. Paris'te 1855 yılında bir barakada açtığı sergisine '*La realisme, G. Courbet*' adını verdi. Courbet gerçekçiliği, resim sanatında yeni bir atılımın başlangıcı oldu. Örneğin Courbet, kendisini bir aylak gibi ceketsiz betimlemesi (**R: 15**), saygıdeğer resamlara ve onların hayranlarına hakaret gibi bir şeydi. Courbet tablolarının, zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir protesto olmasını istiyordu. Kendini beğenmiş burjuvaya haddini bildirmek istiyordu. Sanatçıların konu seçiminde özgür, estetik ifadede bağımsız olmaları gerektiğine inanmıştı. Birisinin hoşuna gitmek veya müşteri bulmak umuduyla resim yapanlara ateş püskürüyordu. Kolay etkilenme yöntemlerine bilinçle yüz çevirmişti.

Delacroix ve Courbet'nin devriminden sonra Fransa'da bir başka sanatsal dönüşüm daha gerçekleşmekteydi. Edouard Manet ve arkadaşları, tekrar ederek anlamsızlaşan resimsel alışkanlıklara karşı bir cephe oluşturmuşlardı: Geleneksel sanatın doğayı görüldüğü gibi betimlemediğini fark etmişlerdi. Çünkü; ressamlar modellerini, ışığın pencereden girdiği atölyelerinde iç ortam koşullarında resmediyorlar, ışıktan gölgeye ağır geçişler kullanıyorlardı. Akademi öğrencileri en başından tablolarını bu ışık-gölge oyununa göre yapmaya alıştırmıştı. Önce antik heykellerin alçıdan kopyalarını yapıyorlar, bu yolu bir kez öğrenince de bunu her şeye uyarlıyorlardı. İzleyici de buna alışmış, sanki açık havada gölge ile ışığın böyle tek yönlü bir zıtlık oluşturmadığını, ışığın aslında çok yönlü yansımalarla her yönden geldiğini bile unutmuştu. Oysa ışık çevredeki nesnelere yansıtılarak gölgeleri dahi renklendirebiliyordu. Gölgeler artık tekdüze bir gri veya koyuluktan ibaret olamazdı. '*Eğer nesnelere, akademik kurallara göre nasıl görünmeleri gerektiği önyargısına göre değil de kendi gözlem ve izlenimlerimize göre*

betimlersek, resimde daha heyecan verici sonuçlara ulaşabiliriz' yolundaki düşüncelerinden hareket ederek resim sanatına yeni bir gözlem ve izlenim duygusu kazandırmışlardır. Bu kuram yalnız renklerin açık havada işlenişini değil, boyama tavrı ve çizim duygusunda devinim izlenimi de içeriyordu (**R:16**). Düzenlemelerde anlık durumlar, gerçeğin optik olarak elde edilmesi gibi sorunlar gündeme gelmişti. Bu durum, gerçek yaşamda aynı anda görülmesi mümkün olmayana, perspektif ve çizim kurallarına uymayan görünümüleri de beraberinde getirdi. Aslında bu, bir bakıma ne olduğunu bildiğimiz ama göremediğimiz biçimlerin belirtilmesi gibi bir şeydi. Konuların türü farklılaşmış, ışığın ve atmosferin (hava) büyümlü etkisi gerçek konuları ikinci plana itmişti (**R:17**). Yeni ilkeler günlük yaşamın her sahnesine uygulanıyordu. Biçimler havada ve güneş ışığında çözülüyor, bir renk yumağına dönüşüyordu. Figürlere sertlik veren perspektif doğalcılık ortadan kalkmıştı. Saygın konu, doğru çizim, iyi dengelenmiş kompozisyon gibi kavramlar artık önemsenmiyordu. Neyin nasıl boyanacağı konusunda ressam, sadece kişisel duyarlılığına karşı sorumluydu.

Taşınabilir fotoğraf makinesi ve enstantane fotoğrafçılığının geliştirilmesiyle, beklenmedik açılardan görülen şeylerin rastlantısal çekiciliği de resme konu olabiliyordu. Japon estamplarındaki çerçeveleme, Avrupalı ressamların ilgisini çekmişti. Fotoğraf, sanatçının belgesel resim yapma geleneğine son vermişti. Bu bir bakıma sanatçılar için ağır bir darbe oldu ama sanat açısından olumlu sonuçların ortaya çıkmasını sağladı: Sanatçılar artık fotoğraf makinesinin giremeyeceği alanları bulgulamaya zorlanmıştı. Böyle bir itki olmasaydı kuşkusuz sanat bugünkü gibi olamazdı.

Grubun öncüsü, İzlenimciliğin yaratıcısı Claude Monet'ydü (**R:18**). Sosyal yaşantısı, özgeçmişi, yetişme tarzı, zevkleri ve karakteri Edouard Manet'den oldukça farklıydı. Sanat tarihine pek ilgi duymuyor, sanatla ilgili tüm kuramları tehlikeli buluyordu. Kendi görsel duyularını kaydetmekten başka bir kaygısı yoktu. Onun en büyük arzusu, kendi deyimiyle doğadan resim yapmak, izlenimlerini figüratif etkilere dönüştürmektir. Monet, Courbet'nin üstesinden gelemediği bir sorunu tekrar ele almış; insan figürünü inandırıcı bir açık hava ortamı içinde resmetme üzerinde

yoğun bir çaba içine girmişti. Manet'nin *Kırda Kahvaltı (R:19)* konulu resmini durağan ve ışık-gölge açısından karmaşık bulmuştu. Işığın figürle manzarayı bütünleyen tartışmasız bir öge olduğunu gözlemişti. *Bahçede Kadınlar (R:20)* konulu tablosunda, ağaçlar arasından sızan ışığın, figürlere ne şekilde yansıdığını saptamıştı. Gün ışığının figür üzerindeki etkisini olduğu gibi betimleyen ilk resmi buydu. Monet'nin daha sonraki ışık anlayışı, 'görünen şeyin resme dönüştürülmesi' gibi bir şeydi: Bundan sonra, Courbet'nin bazen yaptığı gibi, bir kez gördüğü şeyi tuvaline aktarmakla yetindi. Ele alınan konu basitleştikçe, sorunun giderek daha karmaşık bir hal aldığını anlamıştı. Oldukça uzun süren sanat yaşamında Monet, çalışmalarını resmin zorunlu temel öğelerine indirgedi. Artık konu resmin kendisiydi. Daha önceki sanatçıların hiç farkına varmadığı ışık etkilerini, renklerin sudaki yansımalarını keşfetmişti. Nesnelere üzerine gelen ışık ışınlarının meydana getirdiği renk yansımalarının, onların ışığa göreli konumlarıyla ilgili olduğunu, gölgelerin, klasikçi resimlerde olduğu gibi kahverengi değil de çok renkli olduğunu anlamıştı."²⁰

Ernst Fischer, *izlenimcilik* üstüne şu çarpıcı belirlemelerde bulunmaktadır;

"İzlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duyuşsal algıların gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne – nesne ilişkisinin dile getirilmesi oldu. Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karışıklık, 'benim' yaşantım, 'benim' duyuşum olarak algılar. Resimde İzlenimcilik, felsefede Olguculuğun karşılığıdır. Olguculuk da dünyanın, bireyin duyuşları dışında varolan nesnel bir gerçeklik değil de, sadece 'benim' yaşantım, 'benim' duyuşum olmasını öngörür. İzlenimciliğin başkaldırma ögesine başka bir öge kuşkucu, kaçak, savaşçı olmayan bir bireycilik ögesi karşı çıkar. Yalnız izlenimleriyle ilgilenen, dünyayı değiştirme kaygısı olmayan, bir kan damlasını sadece bir renk lekesi, bir bayrağı sadece buğday tarlasında açmış bir gelincik sayan bir gözlemcinin tutumudur bu.

²⁰ Adem Genç, "Antropi (Entropy) ve Nedensellik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", D.E.Ü. G.S.F. Resim Bölümü Doktora Tezi, İzmir 1983, S.25

İşte bu yüzden izlenimcilik, dünyanın parçalandığını, insansızlaştığını gösteren bir çökme belirtisiydi bir bakıma. Ama aynı zamanda, burjuva kapitalizminin 1871 – 1914 arasındaki uzun ‘kapalı dönemi’nde burjuva sanatının parlak bir doruğu, altın güzü, bereketli bir hasadı, sanatçının elindeki anlatım araçlarının sınırsız bir zenginleşmesiydi. Bu çatışmanın, bu iç çelişmenin iki yüzünü de görmek zorundayız. İzlenimciliğe haksızlık etmemek için, onun hem toplumla koşullu niteliğini tanımalı, hem de ölümsüz başarısı karşısında saygı duymalıyız.”²¹

Sanatsal akımların birbirlerinden, dönemsel ve içerik anlamda keskin çizgilerle ayrılmadığını daha önce belirtmiştik. Sanatçıların bir önceki akımlarla, bir sonraki akımlar arasında, kimi zaman köprü olacak çalışmalar yaptığı ya da alternatif yönelişlere saptığı sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu belirleme izlenimcilik akımı için de geçerlidir.

“Empresyonizm ile yakın temasları olmasına rağmen bazı sanatçılar izlenimci çizginin dışında kalarak kendi özel tarz ve tekniklerini geliştirmişlerdir. Bunlar arasında bazıları kişisel tavırları ve bireyci özellikleriyle Ekspresyonizm için öncü nitelikler göstermiş, bazılarıysa bilimsel optik arayışlara ağırlık vererek daha farklı bir tutum sergilemiştir.

1886’da Empresyonizm’den esinlenen yeni bir sanat kuramı ortaya atıldı. Neo-Empresyonist harekete mensup bu sanatçı grubu, Monet ve arkadaşlarının kuramlarını reddetmiyorlardı. Tersine Empresyonizm’in bıraktığı yerden devam etmek istiyorlardı. Bununla birlikte onların resimdeki rastlantısal tutumlarını salt içgüdüsel anlayışlarını bütünüyle kabul etmiyorlardı. Neo-Empresyonistler, kesin kurallardan ve ilkelerden kurulu akla dayanan bir yöntemi savundular. Tam anlamıyla yenilikçi olmalarına rağmen, geleneksel olana inanıyorlardı ve Delacroix’dan oldukça etkilenmişlerdi. Kuramlarının sözcüsü Signac, 1889’da *La Revue Blanche*’da çıkan *D’Eugene Delacroix au Neo-Impressionisme* adlı makalesinde, bu yeni akımın kaynaklarının, amaçlarının ve ilkelerinin açık bir dökümünü yapmıştır. Signac, makalesinde iki sözcüğü birbiriyle kıyaslamaktadır.

²¹ Fischer, a.g.e., s.81.

Bunlar, gerçek bir sanat kuramı olan 'Divisionnisme' (bölmeçilik) ile az veya çok Bizans mozaiklerinden esinlenmiş bir teknik olan 'Pointillisme' (noktacılık)'dir.

Empresyonistlerin dağıttıkları formu yeniden toparlamaya çalışan Neo-Empresyonistlerin en önemli temsilcileri, Seurat ve Signac olmuştur (R:21-22).

1880'lerdeki bu Empresyonizm krizi, doğalcılığa karşı bir tepki de uyandırmıştı. Doğalcılıkla maddeciliğin bağlantısı toplumsal görüş açılarını da etkiliyordu. Yalnız sanatsal sorunlar üzerinde yoğunlaşmak artık yeterli görülüyordu. Post-Empresyonist tepkiler böyle bir zemin üzerinde belirdi. Kişisel üsluplar ortaya çıktı. Empresyonistlerin sanatının yüzeysel olduğunu, sanatın daha derin anlamlar içermesi gerektiğini öne süren Post-Empresyonistler (Van Gogh, Cezanne, Gauguin) modern resmin öncüleri olarak resim sanatında tarihi yerlerini aldılar.”²²

Kişisel yaratıcılığı '*içgüdünün, esinin, içten gelen dürtülerin, bilincin, çoğu insanın düşünemediği ölçüde iyi yol göstericiler olduğunu ileri sürüyorum*' sözleriyle yücelten Van Gogh, eserlerini yaşadığı süre içinde değerlendiremeyen sanatseverlerin sınırlı dünyasını aşıyordu (R:23). Ölümünden yüz yıl sonra eserleri baş döndürecek bir yüceliğe erişti.

Paul Gauguin, bir sanat eserinin hayal gücünü tetikleyen nitelikte ve izleyeni gerçek yaşamdan uzaklaştıran özellikte olması gerektiğini dile getirdi (R:24). İzlenimcilik karşıtı bir sentezcilik uyguladı.

Bütün dünya Sainte-Victoire Dağı'nı Cezanne'nın gözleriyle gördü (R:25). Formları, geometrik unsurlarla güçlü bir şekilde karakterize etti ve yeni kuşaklara yepyeni bir resim dünyasının kapılarını açtı.

Böylece, üstlendiği rolü ve oluşum sürecindeki etkilenmelerini içinde yaşadığı toplumdan beslenerek belirleyen sanat, zaman içinde tutuculuk gösteren, eski ve

²²ibrahimkayabey@mynet.com

yozlaşan değerlerden sıyrılarak gerçekleştirdiği devrimci yapısını Modernizm’le ortaya koydu.

Artık geleneklerle yönetilmeyen bir dünyada normlar gitgide bireylerin iradesinde daha içkin bir hal aldı, buna bağlı olarak kültür organik birliğini yitirmeye başladı ve lirizm de böylece Modernizm’le kimliğini kazanmış oldu.

2.3 MODERN SANATA TOPLU BİR BAKIŞ

Sanatın tarihi, insanlığın tarihidir. Birbirlerini etkilemiş ve yönlendirmişlerdir. Sanatçı kimi zaman tanık, kimi zaman dönüşümü öngören, çoğu zaman da bunlar için esin kaynaklığına davranan ve her zaman “yalnız” bir insandır. Bu yapı bize, sanatıyla yüreği arasında sonsuz yolculuklara çıkan bir insanı anlatır. Büyük dönüşüm ve değişimlerin yaşandığı XX. yy. başlarında, sanatçı büyük görevlere soyunmuş, düş kırıklıkları ya da ihanetler arasında bunalmış, “o büyük gün” için çile çekmeyi gönüllü olarak kabul etmiş, düş kırıklıklarında yeni yaşamlar düşlemiş bir insan olarak çıkar karşımıza. Ona bilimsel buluşlar, sosyo-politik arayışlar ve artık sokakta da tartışılan yeni bir dünya öngörülerini arkadaşlık etmeye başlamıştır.

“XX. yy’ın ilk yirmi yılı, insan yaşantısının tüm alanlarında görülen kökten değişmelere sahne olmuştur. Sosyal, politik, kültürel ve ekonomik yaşam büyük bir kargaşa ortamına girmiş, Avrupa’da monarşi, yerini demokrasi, sosyalizm ve komünizme bırakmak zorunda kalmıştır. Motorlu taşıtlar ve uçağın bulunması gibi taşımacılıkta kökten değişime neden olan teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, ticaret ve endüstrinin yapısını değiştirirken Freud ve Jung’un psikoanalitik düşünceleri ortaya atmaları, Max Planck’ın Quantum teorisi ve Einstein’ın Relativite (Görecelik) teorisi gibi bilimsel buluşlar, insanın ve evrenin doğası konusundaki mevcut düşünceleri yıkarak, daha somut fakat farklı bir dünya görüntüsü yaratmışlardır. Geri kalmış ülkeler bilinçlenerek bağımsızlıklarını kazanmışlar; teknolojinin yok edici silahlarıyla yapılan I. ve II. Dünya Savaşları ve yaşanan katliam ise Batı uygarlığının geleneklerini ve kuramlarını temelinden sarsmıştır.

Bu karmaşa ortamında Avrupa'nın yozlaşmasına, genel ve sosyal düzenine karşı çıkan bir dizi sanat hareketi meydana gelmiştir.”²³

XX. yy'ın başında Avrupa'da ortaya çıkan bu yeni sanat akımlarının (Fovizm, Kübizm, Dadaizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Fütürizm, Soyut Sanat...) hepsi Modern Sanat'ı meydana getirir.

Çalışmamızın bu bölümünde, konuyu sanat akımları özelinde tartışmak gerekmektedir.

2.3.1 Fovizm

Yüzyılın dönüm noktasını bir renk patlaması oluşturdu. Bu patlamaya biçimlerin bozulması eşlik etti.

“Bir tabloya bakarken onun neyi göstermek istediğini unutmak gerekir” diyen Matisse, 1905'te henüz tanınmamış birkaç ressam ile Paris'te Sonbahar Salonu'nda resimlerini sergiliyordu (R:26). Bu resimler, kendi renkleri ve çizgileri ile bütün alışılmış kurallara aykırı idiler ve Emresyonist yeniliklere henüz alışmamış olan toplum, bunları barbarlık ve terbiyesizce olaylar olarak kabul ediyordu. Bu sergide XV. yy İtalyan heykeltıraşlığına uygun yapılmış bir bronz figüre hayran kalan sanat eleştirmeni Vauxcelles, tanınmamış ressamların resimlerine bakmış: *Donatello au milieu des Fauves* (Donatello vahşilerin ortasında) demişti. Bundan dolayı bu akım Fauvisme (vahşilik, yabanıllık) adı altında tanınmıştı.

Matisse, Fovların şefi sayılıyor ve bunlara Derain, Vlaminck, Dufy, Marquet, Friesz, Van Dongen, Manguin, Puy ve genç Braque katılıyordu.

Fovlar kendilerini ‘Hayatta yakalanıp klişelere benzeyen her şeye’ (Derain) uzak tutuyorlar ve resmi, her türlü taklitten ve itibari bağlardan kurtarıyorlardı. Bu ressamlar perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına karşıydılar.

²³ Bektaş, a.g.e., s.39.

Resimlerinin öğeleri: Yüzey, kontur ve renk; özellikle de renk idi. Derain, '*Renkler bizim için dinamit lokumlarıydılar, biz resme derhal renk ile başlıyorduk*' diyordu. Doğa biçimi, esas yapılması gereken ve insanı duygulandıran soyut (abstrait affectiv) yanında ikinci derecede bir rol oynuyor ve kompozisyon bakımından gerekli olan biçim bozmalara müsaade ediyor, fakat resimden tamamen kalkmıyordu.

Fovizm denilen resim anlayışı, eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsü ile de ilgilenmiyordu. Bu nedenle Fovlarda biçimlerin resim içinde yer alışlarından doğan derinlik ortadan kalkıyordu.

Fovizmin çıkış noktası, Matisse'in sözüne göre: '*aracın saflığını yeniden bulmak için cesarettir.*' Renk onun esas arzusu idi. '*Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüüşü, seyredene nakletmekle zorunludur.*' Matisse, Bütün Fovlar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbirleriyle çarpışmaları değil, aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse'in renk fantezisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse'in resimleri '*duvarda bir delik*' izlenimi vermezler. Ona göre önemli olan yalnız kendine özgü bir organizması olan resimdir.'²⁴

2.3.2 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

XX. yy'ın ilk avangardlarından olan Fovlar yıkıcı bir neşeyle, Dışavurumcular aksine şiddetli bir hüznle aynı dili konuştular: Özgünlük.

"Dresden'de 1905'te estetik açıdan Fovizm'e çok yakın bir grup olan Die Brücke (Köprü) kuruldu. Bu Almanya'daki kültür yaşamının değişiminde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bir mimarlık öğrencisi olan Ernst Ludwig Kirchner

²⁴ Adnan Turani, "**Dünya Sanat Tarihi**", Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, S.566.

(R:27) tarafından başlatılan bu gruba Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff katıldı. Grup 1912’de dağıldı ve 1913’te de resmi olarak kapatıldı.

Kirchner ve arkadaşları, anlıksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalıştılar. Doğanın derin varlığını abartmaya çalıştılar. Hiddet ve kabalık her şeyden önce özgün bir bildirişim duygusu taşınmalıydı. Die Brücke, sanatlarda bir canlandırmaya dönük genel akımı önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Bu program, toplu bir ülküye duyulan özlemi, geçmişle olan bağlarını koparma isteğini ve sanata peygamberce bir bakışı anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu. Program, sanatçıların kendilerini ve yaşam öğelerini ana kaynaklarına kaptırmalarına izin vermeleri için olanak hazırladı. Varolan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişisellikte birleştirildi.

1911 sonunda Die Brücke artık dağılmaya yüz tutmuştu. Münih’te Kandinsky ve Franz Marc (R:28-29) çevresinde başka bir grup Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) doğuyordu. Bu grubun örgütlenmesi daha yapaydı. Ne var ki, ikisi de Natürallizm’e, Empresyonizm’e karşı çıkıyor ve sanatçının içgüdüsel güçleri üstünde duruyordu.

1890 dolaylarında doğan ve o kuşağın tüm aydınları tarafından paylaşılan bir ruh durumu, 1911’den başlayarak gelişimini sürdürdü. Jakob van Hoddis, önemli bir dönüm noktasını belirleyen, Dünyanın sonu adlı şiiri okuyarak ün kazandı. Böylece henüz tanımlanamayan bir tutum kendini bir an için gösterdi. Geçmişle ilişkileri koparma isteği ortaya çıktı. Gelecekte varolacağı önceden görülebilen yeni bir dünyaya ulaşmak için tüm gelenek ve görenekler yıkılıyordu. İnsanlar kendi başkaldırılarını ve amaçlarını yayımlayarak dile getiren dergilerin çevresinde toplanıyorlardı. Nitekim, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sözcüğü bulunduktan sonra, onların yıllardır gebe oldukları ve önlerine çıkan engelleri ezip geçen duygularına bir odak noktası sağladı.

3 Mart 1910’da öncü dergilerin en ünlüsü olan Der Sturm’un (Fırtına) ilk sayısı yayınlandı. Dergi, bir eleştirmen ve öncü bir sanatçı olan Herwath Walden

tarafından kurulmuştu. 1903'ten başlayarak Walden, 1910 yılında en yaygın düzeyine erişen yeni ruh durumunu tanıtmaya başladı. Dergi, ressamaları ve genç yazarları bir araya toplayarak, sanat alanında bir bileşime ulaşmaya çalıştı.

Der Sturm'un kurulmasından bir yıl sonra, ona rakip olan Die Aktion adlı başka bir dergi çıktı ve on yıl boyunca kendi çağına başkaldıran bir kuşağın ruh durumunu başarıyla yansıttı. Derginin yöneticisi Franz Pfemfert'in de açıkça belirttiği gibi, amacı; kültürsüzlük olarak adlandırdığı şeyle ya da barbarlıkla, yorulmadan amansızca savaşmaktı: *'Ruhun varlığını yitirmesi, çağımızın yıkıcılığını gösteren bir imgedir. Birey olmak için bir ruh gereklidir. Yaşadığımız çağ bireyi tanımak istemiyor'* diyordu. Ruh ve akıl her yerde ısrarla üreyen anahtar sözcüklerdi. Bireyin düş gücünü bağlayan zincirleri koparmak için onun tüm yaratıcı güçlerini onarmak gerekliydi. Alman gençliğinin bir bölümü işte bu ruhsuz gerçekliğe karşı çıkmış; aklın köleleştirilmesini reddetmiş; makine çağına ve yürürlükteki ahlak değerlerine saldırmıştır. İnsanca koşulların yeniden doğmasını istemiştir.”²⁵

Hermann Bahr, Dışavurumculuğun yaşamsal tarafını insanın kendisini yeniden bulmaya çalışmasıyla açıklıyor ve Dışavurumculuğu şöyle anlatıyor:

“İnsanın kendini yitirini, kendi doğasına rağmen yine insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı bir çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşayamıyoruz, yaşanıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı.(...) Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan, ruhu için ağlıyor. Çok

²⁵ Lionel Richard, “**Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**”, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.20.

şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çılgılığı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte Dışavurumculuk bu.”²⁶

Bahr’a göre Dışavurumcu, yıllardan beri insanın ağzına vurulmuş olan kilidi söker atar. İnsanlığın sessizlik dönemi sona ermiştir artık. Van Gogh’un canlı renkleri, Ensor’un hayaletleri andıran maske gibi yüzleri ve iskeletleri (**R:30**), hepsinden çok Munch’ın evrensel güçlerin yol açtığı panik dolu korkuyu dile getiren *Çılgılık* adlı yapıtı (**R:31**), hep bu insanı haber veren ipuçları olmuştur.

Her sanat yapıtı, toplumların alt yapısında meydana gelen temel değişimlerin gerçek izlerini ve yansımalarını taşımaktadır. Modernleşme sürecinde de toplumlara dayatılan yaşam, sanatın kendi iç meselelerinden önce insanla ilgili yönüne önem veren dışavurumcuların sanatsal üretimine kişisel endişeler, psikolojik baskılar ve duygusal gereksinimler şeklinde yansiyarak karşılığını bulmuştur.

2.3.3 Kübizm

Modern sanat hareketlerinin en belirgin özelliklerinden biri olan yeni yapısal düzen arayışı, 1907 yılında yaptığı *Avignon’lu Kızlar* adlı eserin sahibi İspanyol ressam Pablo Picasso’yla ve Fransız ressam Georges Braque’la yeni bir görme biçimi kazanmıştır (**R:32-33**).

Cézanne’a özgü geometriden yola çıkan Kübistler, çok sayıda değişken bakış noktalarını tek bir resim düzlemi üzerinde betimlemişlerdir.

İnsanın ve dünyasının parçalanmasını büyük bir yoğunlukla dile getiren Picasso’nun yapıtlarında, şiddet ve saldırganlık öğeleri de büyük bir yetkinlikle sergilenmiştir. Picasso’nun adıyla özdeşleşen önemli eserlerinden biri de

²⁶ Hermann Bahr, “**Modernizmin Serüveni**”, Sanat Dünyamız Dergisi, S.12

Guernica'dır (R:34).

“İspanya iç savaşı sırasında general Franko'ya destek veren Alman bombardıman uçaklarının, sivilleri hedef alarak yerle bir ettiği onbin nüfuslu küçük bir kentin adıdır Guernica. Bu olaydan bir hafta sonra Picasso'nun çizgileriyle XX. yy'ın en büyük sanat yapıtlarından birinin de adı olmuştur. Genelde savaşın, özelde de faşizmin kıyıcılığının görkemli bir protestosu dile getirilmiştir burada. Picasso bu resimde sivillere yönelik bir saldırıyı işlerken, iki yıl sonra bütün bir kıta Avrupa'sında yaşanacak kitle kıyımlarının haberciliğini de yapıyordu. Sanatçının o tarihteki bireysel protestosu daha sonra savaşlara ve savaş suçlularına karşı çıkışın simgesi olmuş, Guernica adı insanlık için ayrı bir anlam kazanmıştır. Picasso'nun resminde kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir anına ya da olayın gerçekleştiği bölgeye hiçbir gönderme yoktur. Hatta bu resimde suçlanacak bir düşman bile yoktur. Protesto bedenlerde, ellerde, ayaklarda, annenin memelerinde, insanların gözlerindedir. Picasso burada acıyı ve korkuyu dolayısıyla acıya ve korkuya neden olan şiddeti tarihten soyutlayıp protesto halindeki bir doğayı iade etmektedir. Çünkü bu insanların acıları, bedenlerinin şiddete protestolarından başka bir şey değildir. Picasso bu resimde, Kübist anlayışın, parçaları yerinden oynatma özgürlüğünden alabildiğine yararlanmıştı. Resimdeki parçalanmışlık duygusu bu teknikle daha etkili bir biçimde ifade edilmiştir.”²⁷

Gördüğü somut gerçekliği tuvale aktaran gerçekçi anlayıştan daha fazla gerçeğe ilgilenen Kübistler'in oluşturduğu maya, daha sonra her türlü plastik kurgunun denenmesine yol açmıştır.

2.3.4 Fütürizm (Gelecekçilik)

Fütürizm, İtalyan sanatında 1910'da bir yazın hareketi olarak başlayan ve kısa zamanda geleneksel olana karşı çıkan bir çok ressam ve heykel sanatçısının yaratıcı gücünü destekleyen, çağdaş endüstriyel gelişmeleri ve özellikle de hızı yücelten bir

²⁷ Tülay Elgün, “**Adı Kübizmle Bütünleşen Picasso ve Şiddetin Estetiği**”, Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı:39, Mayıs/Ağustos 1999, S.52.

sanat akımıdır.

“Biz enerjiye, korkusuzluğa ve tehlikeye duyulan aşkın şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı şiirimizin esas elemanları olacaktır... İddia ediyoruz ki, dünyanın görkemi yeni bir güzellikte zenginleşti: Hızın güzelliği... Bir top güllesi üzerinde uçarcasına, gürleyerek giden bir otomobil, ‘Samotrache Zaferi’nden daha güzeldir... Mücadeleden daha güzel bir şey yoktur. Saldırgan bir karakteri olmayan hiçbir çalışma sanat şaheseri olamaz. Fütürizm Manifestosu’nun bu sarsıcı sözleri 20 Şubat 1909’da Paris’te La Figaro gazetesinde yayınlandığında, İtalyan şair Filippo Marinetti Fütürizmi, bilim ve endüstri toplumunun yeni gerçekleri karşısında, tüm sanatların düşünce ve biçimlerini yeniden gözden geçirmek üzere, devrimci bir hareket olarak kurmuştu. Manifesto, savaş heyecanını, makine çağını, hızı, modern yaşamı ve devrimi yüceltmekte, burjuva toplumunun geleneklerine, duygusallığına, ahlak anlayışına karşı çıkarak tüm yerleşik değerleri yıkmak için, müze, kütüphane gibi geleneksel kurumları yok etmek üzere çağrıda bulunmaktaydı.

Fütürist ressamlar, Kübizm’den büyük oranda etkilenmekle birlikte, çalışmalarına hareket, enerji ve sinematik sekansı katmışlar, ilk defa Simultaneiti sözcüğünü görsel sanatlar kapsamında kullanarak aynı sanat yapıtında nesnenin çeşitli görünüşlerinin, aynı zamanda varoluşunu ifade etmişlerdir (**R: 35**).

Fütürizmin ürünü Marinetti ve Fütürist ressamların Mussolini’yle kurdukları yakın ilişki sonucu Fütürizm zamanla politik bir karaktere bürünerek faşizme yönelmiş, ancak Fütüristlerin şiddet yanlısı devrimci teknikleri daha sonra Dadaistler, Konstrüktivistler ve De Stijl tarafından uyarlanarak geliştirilmiştir.”²⁸

2.3.5 Dada Hareketleri

Dünyanın derin krizler yaşaması, bu krizlerin değerleri parçalayarak insanı yabancı ve yalnız bırakması, sanatçıları başka farklı yönelişlere itmiştir. Dadaist

²⁸ Bektaş, a.g.e., S.42.

sanat akımı, bu yönelişlerin başında gelmektedir. Kimi kaynaklara göre, bebeklerin “da... da...” seslenişlerinden yola çıkarak kendine ad bulan Dadacılar, sanat tarihinde önemli bir yer almışlardır.

“I. Dünya Savaşı 1917 yılında tutarsız ve gerçekdışı bir boyut kazanmıştı. Savaş bitmiyordu. Dünyayı paylaşmak uğruna gerçekleştirilen anlamsız katliamların sonu gelmiyordu. Savaşa kesinlikle karşı olan şair, ressam ve yazarlar, ütöpik bir barışçılığın tuzaklarına düşmek istemiyor, savaşı destekleyen tüm kurumlardan ve çağdaş uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorlardı.

Gerçekte, onların başkaldırıları, gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri altüst ettiği bir biçime girmişti. Yani Dada'nın saçmalığı, savaş dayanağı olarak gösterilen her şeye karşı etkin bir silahtı.

Dada akımı, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball tarafından Zürih'te *Cabaret Voltaire*'de 1916'da kuruldu. Kurucuları arasında Romanyalı şair Tristan Tzara, Kaizer ordusundan kaçak Alsas'lı Jean Arp, Alman şairi Richard Huelsenbeck ve yine Romanyalı ressam Marcel Janco (R:36) gibi adlar yer alır. Aslında bu akımın kuruluşuna ilişkin çelişkili bilgiler vardır. Örneğin; Dada sözcüğünün ilk kez Zürih'te 8 Şubat 1916 günü *Terasse Kahvesi*'nde Tristan Tzara tarafından kullanıldığı; o gün genç sanatçıların toplanma yeri olan *Cabaret Voltaire*'de üç Alman sanatçı Ball, Arp ve Huelsenbeck ile Marcel Janco'nun yer aldığı bir toplantıda şair Tzara'nın *Larousse* sözlüğünden rasgele bulunan Dada'yı ilan ettiği ve ayrıca başka bir kaynakta, bu akımın 1915 yılında Raoul Hausmann tarafından ortaya konduğu belirtilmektedir.”²⁹

Dadacıların bu tavırlarının gerekçelerini daha yakından görmemiz gerekmektedir:

“İnsanın anlamsızlık üzerine kurduğu mantıksal zincir yerine, mantıksal bağı bulunmayan anlamdaşlık konmalıdır. Dada sanata karşı, doğanın yanındadır.

²⁹ Genç, a.g.e., S.96.

Dada'ya göre, doğada anlam yoktu, öyleyse sanatta da anlam olmamalıydı. Ancak Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ve sadece yozlaşmış bir toplumla alay edip aşağıladıklarını ifade etmiş olsalar da ortaya koydukları çalışmalarla Fütürizm'in görsel alfabetini zenginleştirmişlerdir.”³⁰

“Dada akımı ortaya çıkmadan önce, alışılmış estetik değerlerle hiç ama hiçbir bağlantısı bulunmayan diğer bir Karşıt-Sanat (Anti-Art) akımına Marcel Duchamp öncülük etmekteydi. Duchamp, Paris'te başlayıp New York'ta geliştirdiği bu hareketiyle New York Dada'nın temsilcisi sayılır: 1913 yılında bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine monte etmiş ve ilk *Ready-Made* türü çalışmasını yapmıştı (R:37). Duchamp, bu türdeki çalışmalarına ilişkin olarak şöyle diyor:

‘... 1913 yılında bir kış manzarası reproduksiyonu satın aldım. Ufuk çizgisi üzerine kırmızı ve sarı olmak üzere iki nokta ekledim. Daha sonra bu çalışmaya Eczane adını koydum. New York'ta bir hırdavatçıdan satın aldığım bir kar küreğine Kırık Kolun Önü adını verdim. Aşağı yukarı bu sıralarda bu tür çalışmalarına Ready-Made (Hazır-Eşya) adını koydum. Ready-Made türündeki çalışmalarında estetik bir kaygı amaçlanmamıştır. (...) Bu çalışmalarımın önemli bir yanı da onlara eklediğim kısa ve özlü sözcüklerdir. Bu sözcüklerle, yaptığım çalışmaların ne anlama geldiklerini değil, izleyicilerin düşüncelerini değişik yerlere, farklı kavramlara yöneltmeyi amaçlıyorum.’

Kuşkusuz Dada akımının amacı sadece Duchamp'ın Karşıt-Sanat hareketini desteklemek değildi. Dadacılar ‘saçma’yı, karmaşık dünyanın anlamsızlığını, savaş boyunca süregelen çılgınlıkları ve mevcut ahlak anlayışının neden olduğu toplumsal çalkantıları sergilemek için bir araç olarak kullandılar. İnsan varlığını her şeyden üstün tutan bir yaşam biçiminin önerdiği ya da savunduğu bir ideoloji yoktu.

Dadacılar, Dışavurumcuların ortalığı kapkara gören ve toplumun geleceğinden ümidini kesip iç dünyalarına kapanan felsefelerine katılmıyorlardı. Önerdikleri sanatın kesin ve belli kuralları yoktu. Ancak, sanatın -kökeninde olduğu gibi-

³⁰ Bektaş, a.g.e., s.46.

yaşamsal bir olgu olması gerektiğine inanıyorlardı. Müzelerde ve saraylarda, egemen sınıfın ideolojik bir aygıtına indirgenmiş güdümlü sanata karşı oldukları gibi, herhangi bir dogmaya bağlı bütün akımların yıkılmasını istiyorlardı.

Dada hareketleri, Modern Sanat'ın yeni işlevler bulmasına, yeni iletişim yollarını keşfetmesine yardımcı olmuştur. Dada felsefesinin plastik sanatlar içeriğindeki günümüze dek ulaşan ve süregelen yansımaları bu gerçeği vurgulamaktadır.”³¹

2.3.6 Suprematizm ve Konstrüktivizm

Yaşamın ve dünyanın gidişindeki belirsizlikler kadar, insanın insanlığını unuttuğu cinnet nöbeti yıllarında, sanatçılar da bir içe kapanışı yaşamış, kendilerini tanımlama adına değişik arayışlara yönelmişlerdir.

“1915'te Petrograd (Rusya)'da ‘Son Fütürist Resim Sergisi o,lo’ adı altında açılan bir resim sergisinin baş köşesine büyük bir resim asılmıştı: beyaz zemin üzerinde bir siyah kare. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin, resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil, hiçbir şeyin resmiydi bu. Resmi yapan Kasimir Malevich yapıtına *Sıfır-Biçim* adını vermişti (**R:38**). Bu adlandırmayla Malevich, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Bu anlayış bu yıllarda endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşiyordu. Bu akımın bir sonucu olarak Malevich, nesnelere dünyasının *Hiçlik* içinde yok olması gerektiğine inanır. *Sıfır-Biçim* bu inancın bir sembolüydü. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şeyi anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü ruhsal titreşimlerden arınmış olan biçimdi. Malevich'in sözüyle bu resim *Susan Hiçliğin Sembolü* idi. Nesnelere dünyası, Malevich'e göre insan tasarısının bir ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı için tasarlamış olduğu bir dünyadır. Bu nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolünü Maleviç *Sıfır-Biçim*'de

³¹ Genç, a.g.e., S. 98.

görüyor ve ‘*Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım*’ diyor. Fakat *Sıfır-Biçim* Malevich'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. İnsanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Malevich, *Suprematizm - Nesnelere Dünyası Çağı* diyor. Suprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı.

Suprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan, *Hiçlik* içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Bu, yok olmak anlamına gelmiyordu. *Hiçlik*; nesnelere boyunduruğundan kurtulmadı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu *Hiçlik* içinde insan, Malevich'e göre ‘evrensel titreşimler’in ürpertiyle sarsılır, materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içine girer.’³²

Dünya tarihi, insanlığın onu her bunalım ve yıkılışından sonra yeniden kurmasının öyküsüdür. Keşfedildikçe küçülen bir dünyaya sığamama tedirginliği, onu ele geçirme ve kendince yönlendirme isteği bu öykünün ana temasıdır. İnsanlık, bir yandan başına türlü belalar açarken, bir yandan bu belaları bir daha yaşamama adına yeni modeller aramayı sürdürmüştür. Sanatın da beslendiği bu dramatik süreç, insanlığın, tiyatro diliyle trajik *hatası* ve temel çelişkisidir.

“Rus Devrimi’nin sanata sosyal bir yön vermesi, Rusya’daki sanat hareketlerine hız kazandırmış, solcu sanatçılar eski düzene ve tutucu görsel sanatlara karşı çıkarak, 1917’de Bolşevikleri desteklemek ve dünyayı değiştirmek üzere, kendilerini propagandanın hizmetine adanmışlardır. Dört yıl süren bu yeni yaşamın kurulma çalışmaları sırasında, tüm ülkedeki sanat okullarında reform yapılmış, müzeler inşa edilmiş ve ressam, aktör, yazar ve bestecilerin yardımıyla politik festivaller düzenlenmiştir. 1918’de Moskova’da Wchutemas adlı yüksek teknik

³² <http://www.siyahkare.com/siyahkare.php>

sanat atölyeleri kurulmuş, 1919'da Viladimir Tatlin III. Enternasyonal Anıtı adlı dinamik yapıtını gerçekleştirmiştir (R:39). Ancak 1921'de Lenin'in ilan ettiği yeni ekonomi politikası ile kültür politikasının yönü birdenbire değişince, devrimin tabanı olan işçi sınıfı ile beyni olan aydınlar arasında ilk sürtüşmeler başlamış ve yeni devlette sanatçının konumunun yeniden tartışma konusu olması, sanatçılar arasında derin bir ideolojik ayrılığın doğmasına neden olmuştur. Malevich ve Kandinsky gibi bazı sanatçılar, sanatın toplumsal gereksinimlerden ayrı tutularak temelde tinsel bir etkinlik olarak kalmasının gerektiğini savunmuşlardır. Viladimir Tatlin ve Alexander Rodschenco önderliğindeki yirmibeş sanatçı ise 1921'de karşı görüşlerini ileri sürerek, Sanat İçin Sanat'ı reddetmişler ve endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlarda ürün vererek, kendilerini yeni komünist toplumun hizmetine adanmışlardır. Bu Konstrüktivistler, sanatçıyı, gereksiz şeylerle uğraşmaktan vazgeçirip, afiş üretmeye çağırmışlar, komünist toplumun bir bireyi olarak sanatçının eski süprüntüleri ortadan kaldırarak, yeni bir yaşam kurmak için çalışmalar yapması gerektiğini savunmuşlardır.”³³

2.3.7 De Stijl Hareketi

Egemen kılınmaya çalışılan her girişim, doğal bir yazgı olarak, karşıtını ya da farklı olanı ve yeni arayışları da besler. De Stijl Hareketi de bunlardan biridir.

“1917 yılında Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Bart van der Leck, Vilmos Huszar, mimar J. J. Oud, Hollanda'da De Stijl grubunu kurdular; aynı yılın sonbaharında ise De Stijl dergisini çıkarmaya başladılar. De Stijl'in iki ana özelliği; biçimlerin daima dik açılı, renklerin ise temel renkler –kırmızı, sarı, mavi- olmasıydı.

Bu hareket, tasarımdaki subjektivizme (öznelciliğe) karşı çıkmaktaydı. Yuvarlak çizgiler, diyagonaller, kısaca duyguya hitabeden her öge dışlanmakta, evrensel uyumu betimlemek üzere, duygusal abartmalara yer vermeyen resimsel öğeler aranmaktaydı.

³³ Bektaş, a.g.e., S.55.

Bu hareketin esas kuramcıları Theo van der Doesburg ve Piet Mondrian'dır (R: 40-41). Resimde Piet Mondrian'ın minimalist çalışmaları, yapı ve mobilyada ise Gerrit Rietveld'in tasarımları, hareketin ilkelerini en iyi ifade eden örneklerdir.

De Stijl sanatçıları, sınırlandırılmış görsel anlatım biçimlerine ek olarak, evrenin matematiksel strüktürü ve doğanın evrensel uyumunu ifade etmenin yollarını aramışlardır. Buldukları dönemin entelektüel ortamıyla yakından ilgili olan bu sanatçılar, çağlarının genel bilincini ifade etmek istemişler, I. Dünya Savaşı'nın eski bir devri ortadan kaldırdığına, bilim, teknoloji ve politik gelişmelerin ise, nesnellik ve kolektivizm içeren yeni bir devri başlattığına inanmışlardır. De Stijl sanatçılarının, görsel gerçekliği yöneten, fakat nesnelere dış görünüşlerinin arkasına gizlenmiş olan evrensel kanunları bulmaya çalışmalarının nedeni, bilimsel teoriler, üretim mekanik ve modern şehrin ritimlerinin, bu evrensel kanunlarla biçimlendiğini düşünmelerindedir.”³⁴

2.3.8 Sürrealizm (Gerçeküstüçülük)

Daha önce de vurgulandığı gibi, sanat yaşamdan beslenir ve yaşamı anlamaya / anlatmaya çabalar. Bu nedenle beslenme kaynakları sonsuzdur. Sürrealizm (Gerçeküstüçülük) etkilenme kaynakları kadar, dünyaya ve insana yaklaşımıyla da sanat tarihinde özel bir yere sahiptir.

“Kökleri Dada'ya dayanan Sürrealizm, bir grup genç Fransız şair ve yazar tarafından 1924'te Paris'te kurulmuştur. Freud'un incelemekte olduğu sezgi, düş ve bilinçaltı dünyasıyla ilgilenen Sürrealistler, somut gerçekliğin gerisindeki daha gerçek olan gerçeği irdelemişlerdir. İnsanın doğal dünyası olduklarına inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmayı amaçlarken, Kübizmin aksine görsel anlatımın biçim dilinden çok konuya ve konunun etkisine önem vermişlerdir.

Sürrealizm'in kurucusu olan André Breton, 1924'te yayınladığı Sürrealizm

³⁴ Bektaş, a.g.e., S. 58.

Manifestosu'nda, Sürrealizm'i, düşlerin tüm büyüsunü, başkaldırının ruhunu ve bilinçaltının gizemlerini içeren bir sözcük olarak tanımlamaktaydı. Breton'a katılan Louis Aragon, Paul Eluard ve Tristan Tzara, Rasyonalizm'i ve savaş sonrası Paris'teki yaratıcı etkinliklere hakim olan formel alışkanlıkları reddetmekte, ruhun dilini ortaya çıkarmak için yeni gerçekler aramaktaydılar. Sürrealizm, bir stil ya da bir estetik sorunu olarak ele alınmamalıdır, çünkü o daha çok bir düşünme, bir duyum ve bir yaşam biçimidir. Sürrealistler, insanın, sosyal ve ahlaki alışkanlıklarından kurtularak, sezgi ve duygularına özgürlük kazandırabileceğine inanmışlar, Dadaistlerin, sözcükleri rasgele seçip düzenleyerek, onlara belli bir anlam yüklemelerinden aralarında anlam etkileşimi kurma yöntemlerini kullanmışlardır. Ancak onlar sözcükleri değil, somut fakat birbirleriyle mantıksal ilişkisi olmayan nesnelere bir araya getirerek, çakıştırarak, gizli ya da çok yönlü anlam kıvılcımları yaratan veya şok etkisi yapan görüntüler yaratmak için bu yöntemle başvurmuşlardır. Bu yöntemle aklın mantığını kaldırıp, somut dünyanın görüntülerini keyfi bir biçimde bir araya getirerek, gerçekliğin yeni bir boyutunu ortaya çıkarıp, bilinçaltının karanlık dünyasını, sürekli gerilim içerisinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyalarını görselleştirmişlerdir (R:42).”³⁵

2.4 MODERN SANATIN SOYUTLAŞMA NEDENLERİ VE 1940 SONRASI SOYUTLAMALAR

İnsanoğlu dünya üzerinde varolduğundan beri, iki temel çelişkinin içinde bulur kendini: İnsanın doğa ile savaşı ve insanın insan ile savaşı. İnsanın doğa ile savaşı teknolojiyi üretmişken, insanın insanla olan çelişkisi ise düşünceler bütünü olarak ideolojileri yaratmıştır. Ne yazık ki, insanlığın mutlu ve uyumlu yaşaması için düşünülmüş olan ideolojiler ve gelişen teknoloji, kitlesel katliamların gerekçesi haline dönüşmüştür. Modern tekniğin sağladığı güçleri kontrol edemeyen insan, doğaya ve kendisine yabancılaşırken, Modernizm denilen bu süreçten beslenen sanatçılar da yaşadığı devrin bütün olumsuzluklarına içten bir tepkiyle ve bireysel bir görüşle karşı çıkmışlardır.

³⁵ Bektaş, a.g.e., S.47.

Özünde insanı içermeyen her şeye tepki duyan, modern sürecin kendisine karşıt olarak yarattığı ve adını verdiği Modern Sanat; kendi sanatsal sınırlarını anlamaya çalışan sanatçıları da soyutlamaya yöneltmiştir.

İnsan sınırlarını bildiği bir şeyi özetler ya da geneller. Modern Sanat, yüzyıllar boyu teknik bilgiyle öğrenilen *görüneni tasvir etme* amaçlı geleneksel resim sanatının artık çözülmesidir bir anlamda

Soyutlama hiçbir zaman gerçeklerden kopma sayılmamıştır. Sanatçı her zaman gerçekliğin peşinde olmuştur, ama aradığı yansıtmacı değil, resme özgü bir gerçekliktir. Dolayısıyla, modern çağın yaşantıları kuşatan, özneyi metalaştıran her türlü otoritesinden bağımsızlaşmak isteyen sanatçı, sanatsal üretiminde kuralları ve yasaları kendisi koymayı seçmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Faşizm'den kaçan sanatçıların '*Yeni Dünya*' olarak adlandırılan Amerika'da daha özgür bir çalışma ortamı bulmaları, sanat merkezinin Paris'ten New York'a kaymasına yol açmıştır. 1940'larda ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk ve Eylem Resmi (Action Painting), Avrupa'dan etkiler taşısın ya da taşımaların Amerikan üslubunun zaferini iyice pekiştirmiştir.

Soyut Dışavurumculuğun en önemli sanatçıları; Mark Tobey, Mark Rothko, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Barnett Newman, Jackson Pollock, Franz Kline ve Robert Motherwell'dir.

“Jackson Pollock, boyaları damlalar halinde akıtarak yaptığı resimlerini Ocak 1948'de ilk kez sergiledi. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlere sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu (R:43).

Beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde '*temsil edilen şey*' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun

anlatmak istediklerini boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki ‘hareketsizliği’ni veren bir alan olmuştu. Dünyanın her yerindeki eleştirmenler, bu sanatı sarsıcı olarak nitelediler. Pek çok genç ressam, bu öncü sanatla ilişki kurdu ve boyayı yabancı yöntemlerle kullanarak, duygularını bireysel olarak ifade etme yollarını aradılar. Eleştirmen Harold Rosenberg, 1952’de bu resim yapma yöntemini ‘Action Painting’-Eylem (Aksiyon) Resmi- olarak adlandırmıştır.”³⁶

“Tobey (R:44), Uzak Doğu’dan etkilenerek edindiği üslubuna ‘beyaz yazı’ der. Sanatçı Soyut Ekspresyonizm’e hem katkıda bulunan, hem de onun öncülüğünü yapan kişi olarak değerlendirilmelidir. Arshile Gorky (R:45) için de aynı durum söz konusudur: 1920 yılında Doğu Avrupa Üzerinden Amerika’ya gelmiş olan bu sanatçı, Cézanne’dan bu yana Modernizm’in ustaları izinde çalışmış, Miro ve diğerlerinden kaynaklanan bir çeşit Soyut Sürrealizm geliştirmenin yolunu tutmuştur. 1940’larda yaptığı resimler, Breton tarafından Sürrealist sanat spektrumuna orijinal ve önemli katkılar olarak alkışlanmıştır. Bununla birlikte Gorky’nin olgun yapıtlarında derin bir melankoli vardır. Bu da lirizmi sevinçle değil, yitirilmişlik duygusuyla birleştiren Avrupa kaynaklı bir özelliktir.”³⁷

“Willem de Kooning (R:46), 1948’de New York sanat dünyasını soyut bir görünüme sahip olan ve kışkırtıcı anlamlar taşıyan siyah ve beyaz resimlerden oluşan sergisiyle etkisi altına aldı. Fırça vuruşlarındaki özgürlük ve kesinlik, seyredenleri çarparcasına etkilemekteydi. Eleştirmenlerin beğendikleri yan, çalışmalarındaki ateşli görünümdü.”³⁸

“Soyut Ekspresyonizm’i destekleyen eleştirmenler, bu akımın amacını başarılı bir şekilde şu yalın açıklamayla çevreye aşılamlıdır: ‘*Modern Sanat’ı kısıtlayabilecek bütün geleneklerden kaçınarak kişinin en derin ve en umursamaz bir biçimde kendini ifade edebilmesi ve bunu sağlamak için ne gerekirse ressamın bütün*

³⁶ Norbert Lynton, “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Remzi Kitabevi, İstanbul-1993, S.235.

³⁷ y.a.g.e., S.236

³⁸ y.a.g.e., S.237

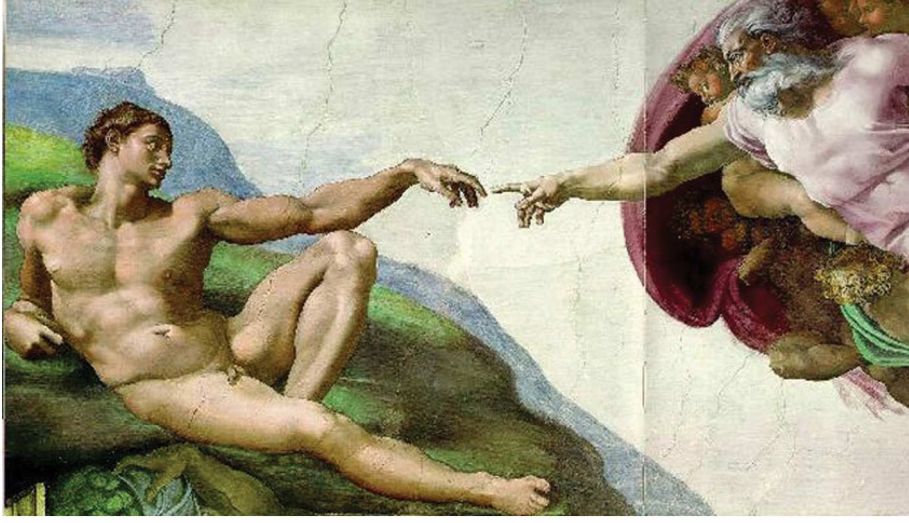
bedeni ve gücüyle bu sürece katılabilmesi'.

1947-1950 yılları arasında Mark Rothko (**R:47**), başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirdi. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir: Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülmeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir: İlk insanlara ya da bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlahi Kudret'in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur.”³⁹

1960'larda Amerika'da Soyut Dışavurumculuğun kaynak oluşturduğu Renk Alanı Resmi (Color Field Painting), Pop Art, Op Art, Fotogerçekçilik ve Minimal Sanat gibi akımlar kendi özgün anlatımlarını geliştirmişlerdir. 1970'lerde ortaya çıkan Kavramsal Sanat, sanat yapıtının somut bir ürün olmadığını, kavramlardan kaynaklandığını savundu. Gerek Amerika'da gerekse Avrupa'da bir çok yandaş buldu ve farklı anlatım biçimleriyle etkisini 1980'ler boyunca sürdürdü. Eğilimlerin çok çeşitlendiği 1970'leri ve 1980'lerin en göze çarpan niteliği, neredeyse her ressamın kendi başına bir akımın temsilcisi haline gelmesi olmuştur. Bu da bize, lirik ve epik bağlamda bireyselleşmenin vardığı noktayı anlatır.

Bugün için sorun, dünyanın taşıyamaz hale gelen yükü karşısında, sanatın ve sanatçının bundan sonraki tavrıdır. Varoldukça insandan umut kesilemeyeceğine göre, sanatın da uzun yolculuğu sürecektir demektir. Sanat tarihinin yeni sayfalarının yazılacağı zamanlara tanıklık ediyoruz.

³⁹ y.a.g.e., S.246.



1. Michelangelo

Ademin Yaradılışı



2. El Greco

Yağma



3. Michelangelo Da Caravaggio

Kuşkucu Thomas



4. Jean Honore Fragonard

Salıncak



5. Jacques Louis David

Horatii'lerin Yemini



6. Jacques Louis David *Napoleon*



7. Francisco Goya

Üç Mayıs



8. Eugene Delacroix

Halka Önderlik Eden Özgürlük



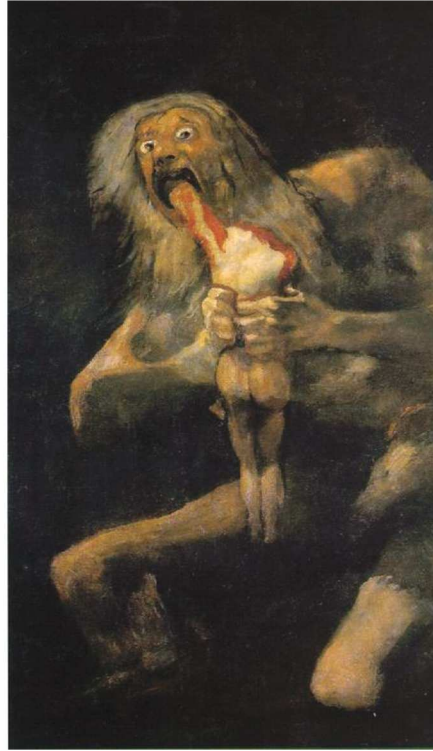
9. William Turner

Deniz Kazası

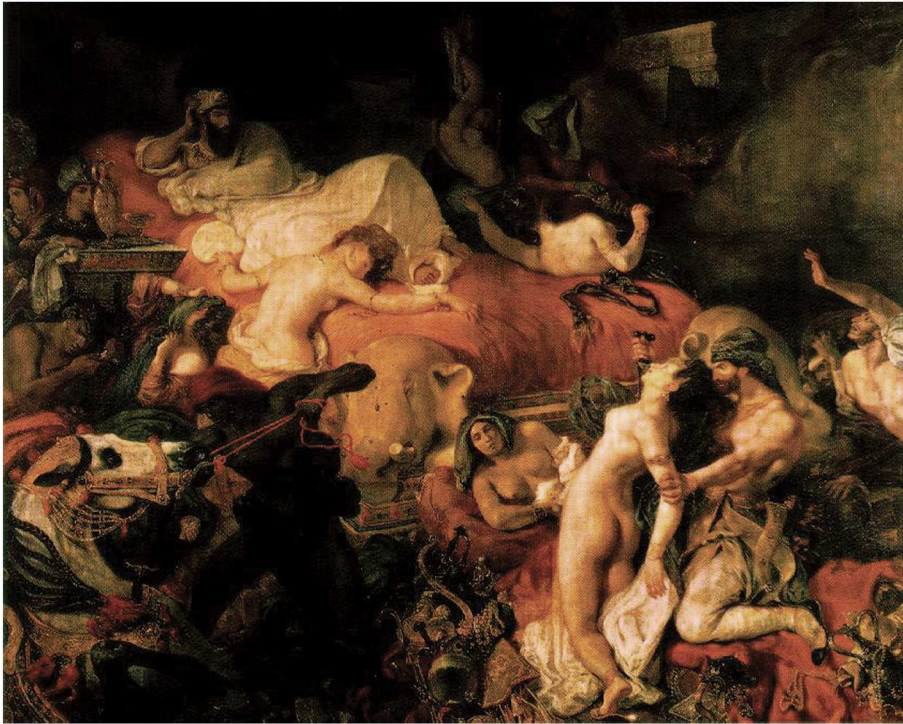


10. Caspar Friedrich

Kargaların Ağacı



11. Francisco Goya *Satürn*



12. Eugene Delacroix

Sardanapale'in Ölümü



13. John Costable

Stour Deresi ve Dedham Köyü



14. François Millet

Başak Toplayan Kadınlar



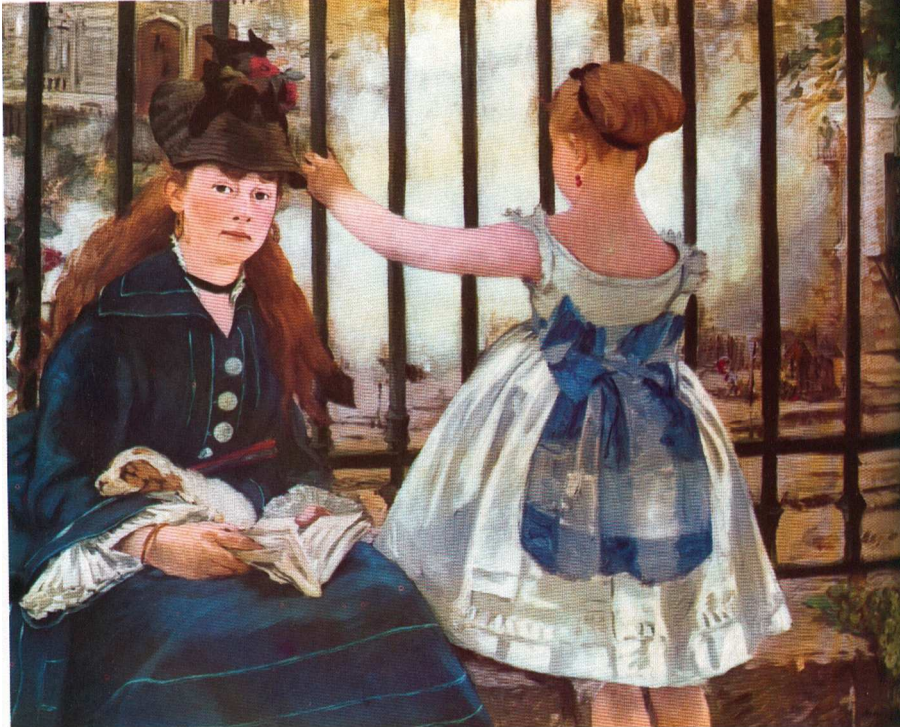
15. Gustave Courbet

Günaydın Bay Courbet



16. Edouard Manet

At Yarışı



17. Edouard Manet

Istasyon



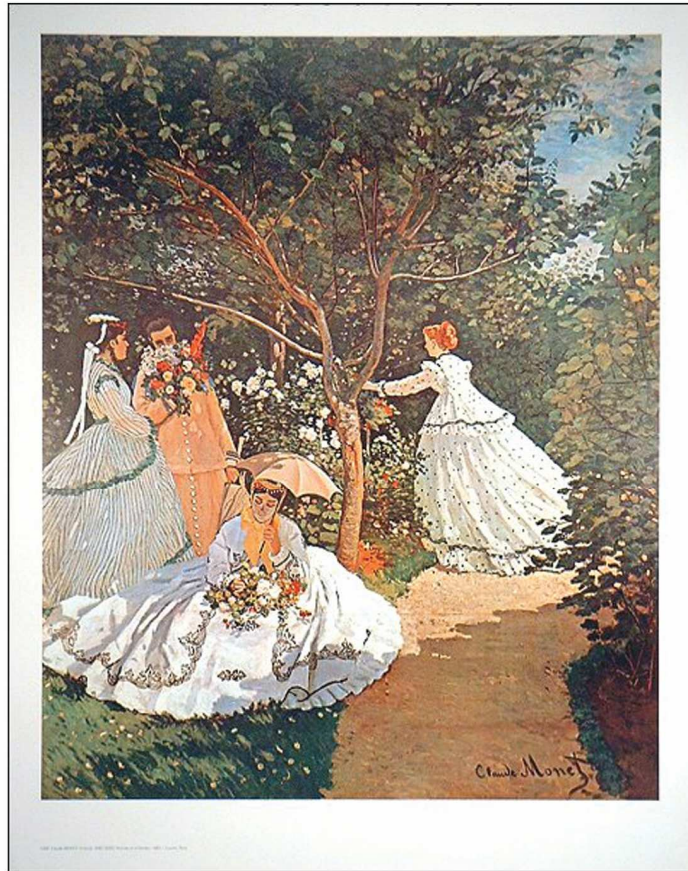
18. Claude Monet

Parlamento Binası



19. Edouard Manet

Kırda Kahvaltı

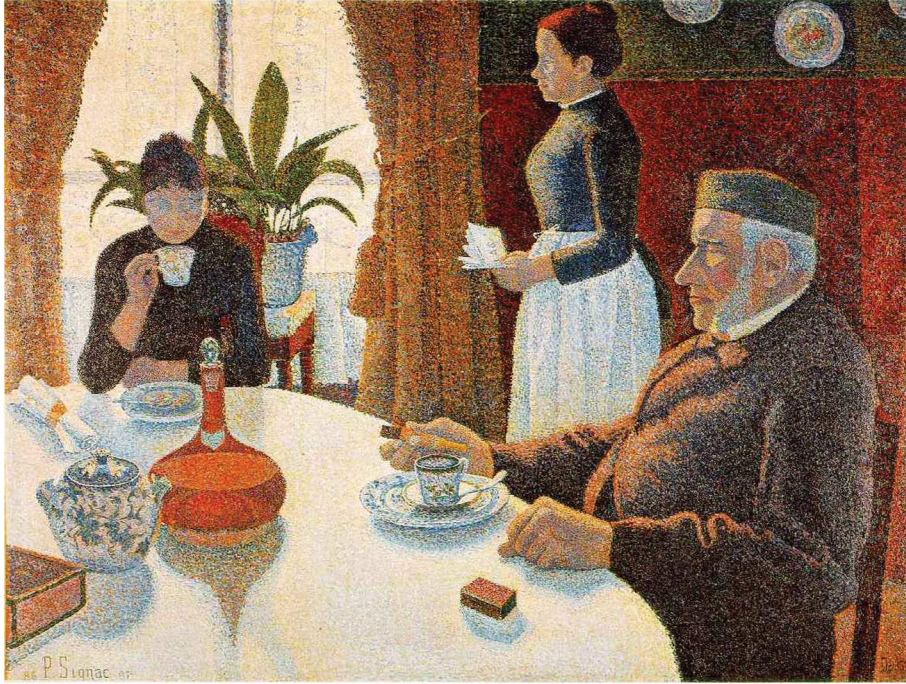


20. Claude Monet

Bahçede Kadınlar



21. Georges Seurat *Grande- Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası*



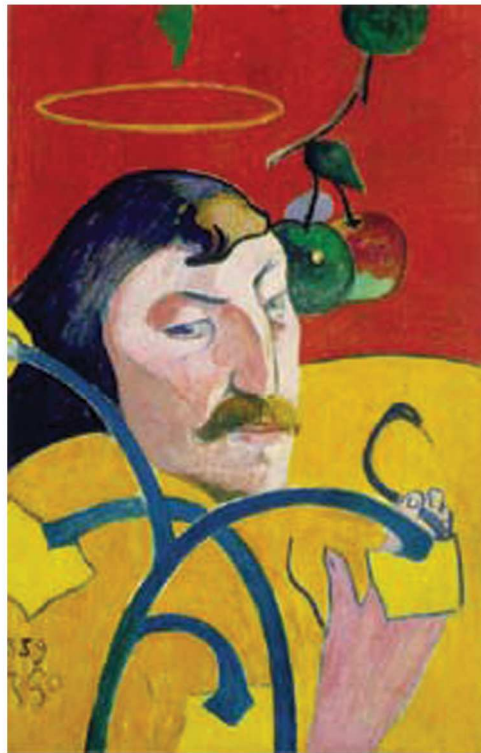
22. Paul Signac

Yemek Odası



23. Vincent Van Gogh

Yıldızlı Gece



24. Paul Gauguin *Otoportre*



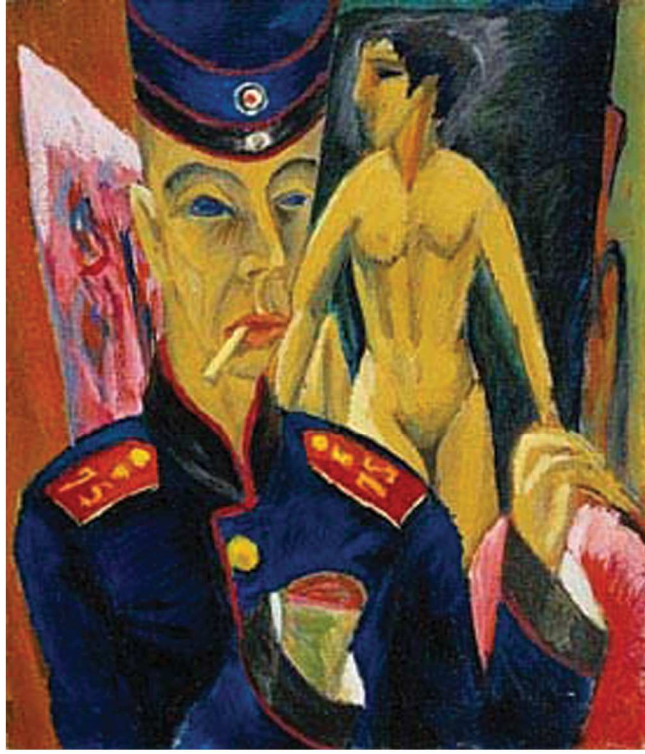
25. Paul Cezanne

Saint-Victoire Dağı



26. Henri Matisse

Kırmızı Oda



27. Ernst Ludwig Kirchner *Savaş*



28. Vasilij Kandinsky *Sarı Kırmızı Mavi*



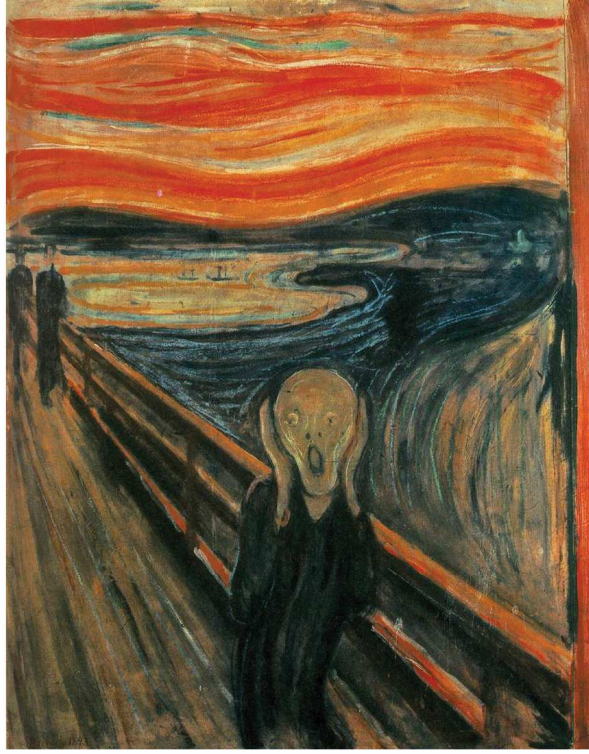
29. Franz Marc

Büyük Mavi Atlar



30. James Ensor

İsa'nın 1889'da Brüksel'e Girişi



31. Edvard Munch

Çığlık



32. Pablo Picasso

Avignon'lu Kızlar



33. Georges Braque

Natürmort



34. Pablo Picasso

Guernica



35. Umberto Boccioni

Bisikletlinin Dinamizmi



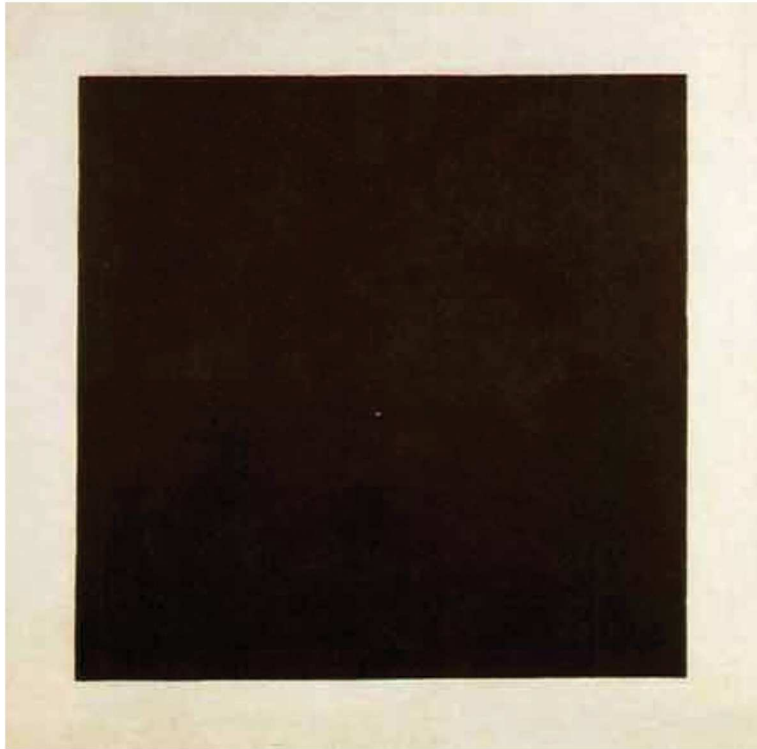
36. Marcel Janco

Tabletter



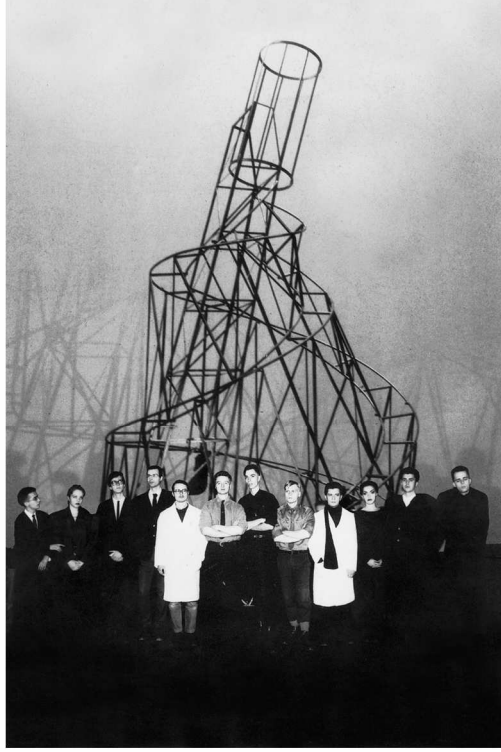
37. Marcel Duchamp

Tekerlek

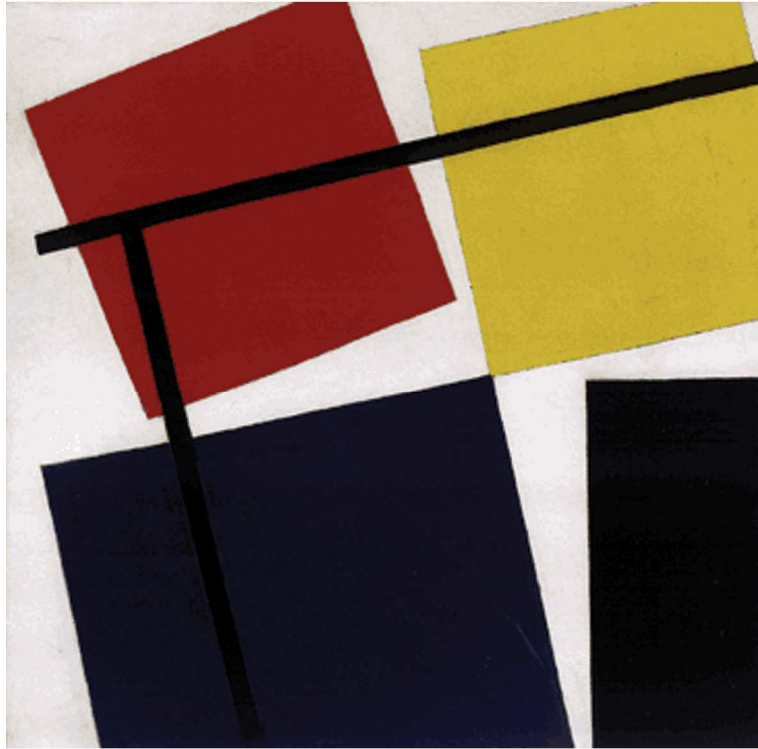


38. Kasimir Maleviç

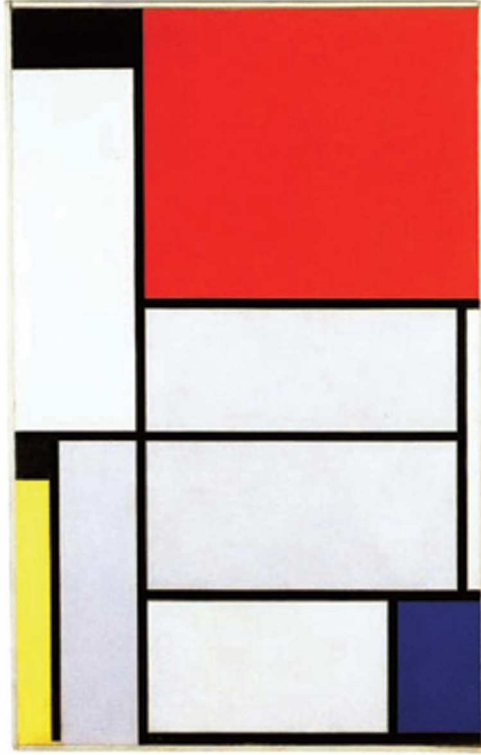
Siyah Kare



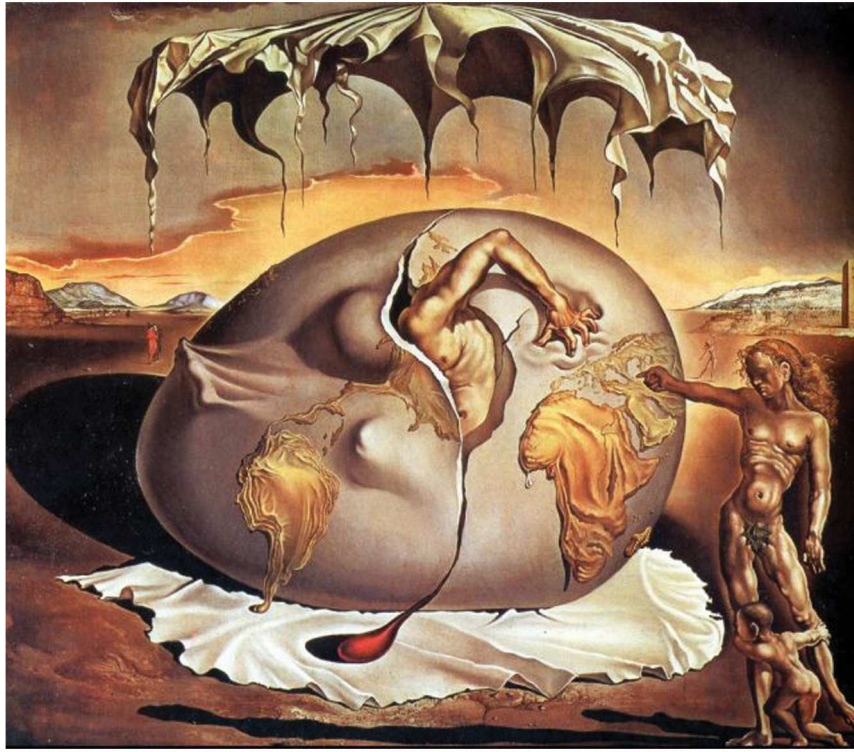
39. Vladimir Tatlin
III. Enternasyonel Fuarı Anıtı



40. Theo Van Doesburg *Aritmetik Kompozisyon*



41. Piet Mondrian *Tablo*



42. Salvador Dali *Yeni Adamın Doğumunu İzleyen Jeopolitik Çocuk*



43. Jackson Pollock

Lavanta Buğusu



44. Mark Tobey

Tarih Ötesi



45. Arshile Gorky

Asclepias Gibi Bir Yil



46. Willem De Kooning

Barbarlardan Haberler



47. Mark Rothko

Sari Bant

SONUÇ

İnanç, etik, siyasal, ekonomi ve insana dair her alanda olduğu gibi, sanatı da belirleyen üreticinin (sanatçının) ideolojisi, daha doğrusu dünya görüşüdür. Sanatçı bu doğrultuda dünyayı algılar ve daha yaşanır bir dünya öngörüsünü oluşturur.

Dünya görüşü, sanatçının bilincidir. Sözcükler, renkler, taş, nota, kısaca sanatı var eden her araç nicelik açısından aynı olsa da, nitelik ve sonuç olarak, işte bu bilince göre yapılır ve sanat yapıtını oluşturur.

Yaşadığımız dünya, bireyselleşmenin toplumsallaşmaya gitmenin en önemli sigortası olduğunun unutturulmaya çalışıldığı bir süreçten geçmektedir. Bir başka deyişle, bireyselleşme, yerini bireyciliğe ve bencilliğe bırakmaktadır. Küreselleşme iddiasıyla parçalanmaya çalışılan coğrafyaların, duyarsızlaştırılan insanlarıdır söz konusu olan. Bu durumun sanatçıyı da etkilemesi ve onu giderek içine kapanık kılması, onaylanmasa da anlaşılması gereken bir sonuçtur. Olup bitene karşı duyarsızlaştırılan, modern araç gereçlerle ilkel güdülerine göre davranmaya zorlanan insan yığınları arasında yaşamak, sanatçıyı önce kendisiyle hesaplaşmaya sürüklemektedir. Bu nedenle, günümüzün duyarlı sanatçısının her yaratısı, aslında dünyaya fırlatılmış bir çığlıktır.

Sanattaki bireyselleşme, sanatçının özerkleşmesi anlamında da değerlendirilebilir. Ama yaşadığımız dünyanın hali, bu özerkleşmeyi bir avuntudan öteye geçiremez. Çünkü üretimi ve tüketimi ne kadar bireysel olursa olsun, sanat yaşama, dünyaya ve insana müdahaledir.

Lirik ve epik yaklaşımlar, bu nedenle salt bir üslup seçimi değil, günümüz sanatçısının bu müdahaleyi, dünyayı yeniden kurma adına çabuklaştırma çabasından başka bir şey değildir. Tıpkı, insana insanlığını anımsatmaya çabalayan öteki seçimler ve çabalar gibi...

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- 1- Thema Larousse, Tematik Ansiklopedi, Milliyet Gazetecilik A.Ş, Cilt: 5, 1993
- 2- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali, Türkçe Sözlük, Doğan Kitap, İstanbul-1999
- 3- Meydan Larousse, Büyük Lugat ve Ansiklopedi, Sabah Yayınları, Cilt:12
- 4- FISCHER, Ernst, Sanatın Gerekliliği, E Yayınları / Toplum ve Sanat Dizisi:1, İstanbul-1980
- 5- BEKTAŞ, Dilek, Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., İstanbul 1992
- 6- GENÇ, Adem, Antropi (Entropy) ve Nedensellik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, D.E.Ü. G.S.F. Resim Bölümü Doktora Tezi, İzmir 1983
- 7- TURANİ, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992
- 8- RICHARD, Lionel, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991
- 9- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul-1993

Dergiler:

- 1- BAHR, Hermann, Modernizmin Serüveni, Sanat Dünyamız Dergisi
- 2- ELGÜN, Tülay, Adı Kübizmle Bütünleşen Picasso ve Şiddetin Estetiği, Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı:39, Mayıs/Ağustos 1999

İnternet:

- 1- <http://www.siyahkare.com/siyahkare.php>
- 2- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Romantizm>
- 3- ibrahimkayabey@mynet.com