

20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA

DİNSEL SİMGELER

(Yüksek Lisans Tezi)

Ali Osman ELMAS

Kütahya - 2014

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Resim Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA
DİNSEL SİMGELER**

Danışman:
Prof. Dr. Lale ALTINKURT

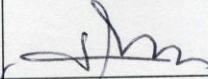
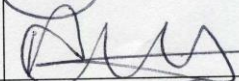
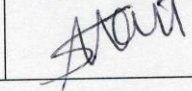
Hazırlayan:
Ali Osman ELMAS

Kütahya – 2014

Kabul ve Onay

Ali Osman ELMAS'ın hazırladığı "20. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Dinsel Simgeler" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

...../...../2014

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Prof. Dr. Lale ALTINKURT (Danışman)		
Yrd. Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ		
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT		

Doç. Dr. Soner AKKOÇ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “20. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Dinsel Simgeler” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2014

Ali Osman ELMAS

Özgeçmiş

10.10.1987 yılında Giresun'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Giresun'da tamamladı. 2006 yılında Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünü kazandı ve 2010'da mezun oldu. Halen Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tezli Yüksek Lisans Resim Bölümü tez aşamasına devam etmektedir.

ÖZET

20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA DİNSEL SİMGELER

ELMAS, Ali Osman
Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Lale ALTINKURT
Temmuz, 2014, 139 Sayfa

Bilinen en eski mağara resimlerinin anlamları, gizemini korusa da dinsel ve büyüsel amaçlarla yapıldıkları tahmin edilmektedir. Doğanın gücü karşısında insanlar kendilerini koruyabilmek, avını yakalayabilmek, ayakta kalabilmek için çeşitli ritüeller geliştirmişlerdir. Avcı ve toplayıcı kültürün ilk resimlerinin, bir ritüelin parçası olarak, verimlilik sembolleri olarak gerçekleştirilmiş olduğu söylenebilir. Çok tanrılı inanış, insanın doğayı anlamlandırmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Toplumsal düzenin sağlanmasına katkı sağlayacak dinsel kurumlar, toplumlar üzerinde büyük bir güce de sahip olmuşlardır. Bu kurallar ve ritüeller bütünü, bazen savaşların nedeni olmuştur. Dinler çeşitli kuralları, ritüelleri, merasimleri, sembolleri ile toplumlar tarafından benimsenmişlerdir. Toplumun bireyi olan sanatçı da yaşadığı çağının dinsel kurumlarından, kurallarından etkilenmiştir. Sanat Avrupa'da belirli dönemlerde dinsel kurumlar tarafından desteklenmiştir. Bu etkileşim sırasında diğer sanat alanları gibi resim de yeri geldiğinde daha şematik sadeleştirilmiş bir dile dönüşürken, bazen konu, teknik ve plastik dilin kullanılışı açısından abartıya varan, dinsel konulara, sembollere yer verilen bir nevi araca dönüşmüştür.

Bu araştırma; endüstrileşme, modernleşme sürecinde Avrupa sanatında resimlerinde dinsel simgelere yer veren sanatçılar ve yapıtlarını ele almaya çalışmıştır. Araştırmada toplumların inanış sistemlerine kısaca değinilerek, simgenin tanımına, tarihsel sürecine ve sembolizm akımına değinilmiştir. Endüstrileşme süreci, bilimsel ve teknolojik yeniliklerin etkisi ile toplumsal yaşam, düşünsel yapının ortaya koydukları, bu durumda sanatçıların ortaya çıkan akımlar içinde dinsel sembolleri ele alışları incelenmeye çalışılmıştır.

Modernleşme sürecinde resim, ortaya çıkan kalıplaşmış, klişeleşmiş düşüncelere ve akademikleşmiş anlayışa karşı bir tavır sergilemiştir. Fakat çağın sancılı ortamını soluyan sanatçıların yaşadıkları dünyayı anlamlandırmasında, klişeleşmiş olsa

da dinsel simgelere yer verdikleri görülmüştür. Bu bazen Dinsel tavra karşı bir eleştiri taşıırken, bazen de geçmişe gönderme yapmak için, en anlaşılır şekil olması yönüyle dikkat çekmektedir. Ayrıca Chagall ve Nolde gibi sanatçıların resimlerinde ana tema içerisinde dinsel sembollerin şiirsel bir dil içerisinde yer verdikleri görülmektedir. Resimler içinde geçen dinsel semboller mesaj vermeyi amaçlamaktan ziyade sanatçıların geçmiş yaşamları, düşlemleri içerisinde kültürünün bir parçası olarak yaralan unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Simge, Dinsel Resim

ABSTRACT**RELIGIOUS SYMBOLS IN 20. CENTURY EUROPEAN PICTORIAL ART****ELMAS, Ali Osman****Post Graduate Thesis, Department of Art****Thesis Advisor: Prof. Dr. Lale ALTINKURT****July, 2014, 139 Pages**

Although the meanings of the oldest known cave paintings remain their mystery, it is assumed that they have been done for religious and spiritual purposes. In the opposite side of the nature, human beings formed various rituals in order to protect themselves, to hunt their prey, and to survive. It can be said that the first paintings of the people, who are hunters and gatherers, have been done as a symbol of efficiency and as a part of a ritual. Polytheistic belief had an important role for human beings while they give meaning to the nature and natural events.

The religious associations which contribute to the social order, had a great power over the societies. Sometimes, whole these rules and rituals became the reason of conflicts and wars. Religions have been accepted by the societies with their various rules, rituals ceremonies, and symbols. As a member of the society, the artist has been affected by the religious associations of that time. The pictorial art in Europe has been supported by various religious associations at certain times. During this interaction, like the other art fields the pictorial art turned into a schematic and simplified form when the occasion arises. Sometimes, it crossed the line in the name of the topic, technique, and using of plastic language. Eventually, it became a tool which includes religious topics and symbols.

This research tries to handle the artists' works who used religious symbols in their paintings in the industrialization and modernization period. The research includes the belief systems of the societies, the definition of the symbol and its historical process, and the movement of symbolism. Also, the research tries to examine the industrialization process, the social life with the effect of the technological innovations,

the outcomes of the intellectual mentality, and the using of religious symbols by the artists under the influence of the movements like symbolism.

The pictorial art acted in a certain manner against the rigid and stereotyped thoughts and also against the academic understanding. However, in the troubled atmosphere of the era, the artists used religious symbols while they are trying to understand the nature of the world by not caring that they are stereotyped. It is obvious that using of these symbols sometimes has a criticism against the religious manner, but sometimes it refers to the past as the most understandable way. Also, it can be said that in the paintings of the artists like Chagall and Nolde, there are religious symbols inside of the main poetical theme. The religious symbols in the paintings reflect certain parts of the artists' past lives and cultural identity instead of aiming to give a message.

Keywords: Symbol, Religious Pictures.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vii
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Önemi	3
Sınırlılıklar.....	4
Çalışmanın Yöntemi	4

BİRİNCİ BÖLÜM

PRİMİTİF TOPLUMLARDAN MODERNLEŞME SÜRECİNE KADAR DİN SANAT İLİŞKİSİ

1.1. PRİMİTİF TOPLUMLARDA TANRI İNANCI	8
1.1.1. Semavi dinlerde tasvir.....	11
1.1.2. Musevilik’ de tasvir.....	12
1.1.3. Hıristiyanlık’ da Tasvir.....	13
1.1.4. İslamiyet’ de tasvir	16
1.2. SİMGE VE SEMBOLİZM	19
1.2.1. Simge	19
1.2.2. Dinsel Simge	23
1.2.3. Mitoloji ve ikonografi’ de dinsel simgeler.....	25
1.3. SEMBOLİZM	29
1.3.1. Resim sanatında sembolizm.....	31

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL’DA AVRUPA RESİM SANATINDA DİNSEL SİMGELER

2.1. 20. YÜZYILDA AVRUPA’DA SANAT ORTAMI	41
2.2. 20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA MODERNİZM VE DİNSEL İÇERİĞİN RESİM SANATINA YANSIMALARI	53
2.3. 20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA DİNSEL SEMBOLLERİN YER ALDIĞI ÖRNEK ÇALIŞMALAR	65
2.3.1. Yakup ve meleğin güreşi (Paul Gauguin)	65
2.3.2. Avignon’lu kızlar (Pablo Picasso).....	67
2.3.3. Son akşam yemeği (Andre Derain)	71

2.3.4.Çarmıha gerilme (İsa'nın yaşamı) (Emile Nolde).....	73
2.3.5.Peygamber (Emile Nolde).....	78
2.3.6.Çarmıhtan iniş (Max Beckmann).....	80
2.3.7.Büyük haç (Kazimir Malevich).....	84
2.3.8.Çarmıha gerilme (Pablo Picasso).....	91
2.3.9.Guernica (Pablo Picasso).....	93
2.3.10. Beyaz çarmıh (Marc Chagall).....	98
2.3.11.Masum papa X (Francis Bacon).....	103
SONUÇ.....	108
KAYNAKÇA	111
DİZİN	123

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: “Üçlü kurban töreni; boğa, koyun, domuz”, M.S. 1. yüzyıl, Louvre Müzesi	9
Resim 1.2: “Ölülerin Kitabı”, M.Ö. 1250, Papirüs, British Müzesi, Londra	10
Resim 1.3: “Güneş Tanrısı Samas’ın Önünde Dua Eden Hammurabi”, M.Ö. 1700, Susa	10
Resim 1.4: “Davut Yıldızı”	12
Resim 1.5: “Menorah”	13
Resim 1.6: The Raising of Lazarus”, Giotto, 1303	14
Resim 1.7: “Evrenin Hâkimi İsa, Meryem, Çocuk İsa ve Azizler”, Monreale Katedrali, 1190, Sicilya.	16
Resim 1.8: Kazasker Mustafa İzzet Efendi’nin celi sülüs “Ehl-i Beyt” Levhası	17
Resim 1.9: Lütü Abdullah, “Hz. Muhammed’in Doğumu”, 1595, Topkapı Sarayı Müzesi.	18
Resim 1.10: “At”, M. Ö. 15.000-10.000 Dolayları, Lascaux, Fransa	21
Resim 1.11: Michelangelo, “İnsanın Yaradılışı”, 1508-1512, Roma, Sistine Şapeli, Roma	28
Resim 1.12: Odilon Redon, “Tek Gözlü Dev”, 1914	31
Resim 1.13: Francesco Goya, “The Bewitched Man”, 1798, T.Ü.Y.B., 42x30cm, National Gallery, London	33
Resim 1.14: Heinrich Füssli, “Kabus”, 1781, 101x127cm, T.Ü.Y.B., Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan	34
Resim 1.15: Marc Chagall, “Moses Receiving The Tablets Of Law”, 1966, 237x233 cm, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice, France	36
Resim 1.16: Paul Klee, “Balığın Çevresinde”, 1926, K.Ü.K.T., 46x63 cm, Moma Museum, New York	38
Resim 2.1: Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, T.Ü.Y.B. 81x101 cm, Orsay Müzesi, Paris	45
Resim 2.2: Gustav Klimt, “Beethoven Frieze; detail, The Arts, Choir of Angels, Embracing Couple”, Österreichische Galerie, Vienna	46
Resim 2.3: Edvard Munch, “Madonna”, 1894, T.Ü.Y.B., 95x91 cm, National Gallery of Norway, Oslo	47
Resim 2.4: Robert Delunay, “Saint Severin”, 1909, 114x88 cm, T.Ü.Y.B., Guggenheim Müzesi, New York	48
Resim 2.5: Salvador Dali, “Port Lligat Madonnası”, 1950, T.Ü.Y.B., 144x96 cm, Minami Grup Koleksiyonu, Tokyo	51

Resim 2.6: Kazimir Malevich, 1932, “Bir Haç ve Bir Kılıç Arasındaki Köylü”, T.Ü.Y.B., George Pompidou Sanat Merkezi, Paris.	52
Resim 2.7: Kasimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, 79x79 cm, T.Ü.K.T., Tretyakov Galeri, Moskova	53
Resim 2.8: Mondrian, “Devotional İmage” (Dinsel Resim), 1900.....	57
Resim 2.9: Malevich, “Siyah Haç”, 1920, 106x106cm, T.Ü.Y.B., Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.	59
Resim 2.10: Kathe Kollwitz, “Anne ve Ölü Çocuğu”, 1903, 42x48 cm, Litograpy, Kunsthalle, Bremen	59
Resim 2.11: Emile Nolde, “Altın Buzağı Çevresinde Dans”, 1910, 88x105 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Münih.	60
Resim 2.12: Louis Corinth “Kızıl Mesih” 1912, 129 x 108cm, A.Ü.Y.B., Modern Sanatlar Staats Galeri, Münih	60
Resim 2.13: Otto Dix, “Nun”, 1914, K.Ü.Y.B., 70x52 cm, Moma Müzesi, New York .	61
Resim 2.14: Karl Schmidt-Rottluff, 1918, “Balıkların Mucizevi Yer Çekimi”, Moma Müzesi, New York.	62
Resim 2.15: Franz Marc, “Bathing Girls”, 1910, T.Ü.Y.B., 43x56 cm, Norton Simon Müzesi.....	62
Resim 2.16: Oscar Kokoschka, “Golgota”, 1912, T.Ü.Y.B., 68x55 cm	63
Resim 2.17: Guttuso, “Çarmıha Gerilme”, 1940-1941.....	64
Resim 2.18: Paul Gauguin, “Yakup ve Meleğin Güreşi”, 1888, T.Ü.Y.B., 73x92 cm, National Gallery of Scotland, Edinburg.....	66
Resim 2.19: Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar” (Genel ev), 1907, T.Ü.Y.B., 224x233 cm., New York Modern Sanat Müzesi	69
Resim 2.20: Leonardo da Vinci, “The Last Supper”, 1494-1498, 460x880 cm, Santa Maria Delle Grazie, Milan.	72
Resim 2.21: Andre Derain, “The Last Supper Of Jesus” (Son Akşam Yemeği), 1911, T.Ü.Y.B., 227x288 cm.	73
Resim 2.22: Emile Nolde, “İsa’nın Yaşamı”, 1911-1912, T.Ü.Y.B., 534x190 cm., Nolde Vakfi, Seebüll.....	75
Resim 2.23: Emile Nolde, “Çarmıha Gerilme” (İsa’nın Yaşamı), 1911-1912, T.Ü.Y.B., 219x190 cm, Nolde Vakfi, Seebüll	76
Resim 2.24: Emil Nolde, “Peygamber”, 1912, Ahşap Baskı, 32x22cm, Moma Museum, Berlin.	79
Resim 2.25: Max Beckmann, “Çarmıhtan İniş”, 1917, T.Ü.Y.B., 127x149cm, The Museum of Modern Art, New York	81
Resim 2.26: Roger Van Der Weyden, “Çarmıhtan İniş”, 1435, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220x262 cm, Prado Müzesi, Madrid	83

- Resim 2.27:** Matthias Grünewald, “The Crucifixion”, 1515, Oil on Wood, 269x307cm, d’Unterlinden Museum, Colmar 84
- Resim 2.28:** Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerinde Büyük Haç” (Süprematist Resim), 1920, T.Ü.Y.B., 88x70 cm., Stedelijik Müzesi, Amsterdam 88
- Resim 2.29:** Pablo Picasso, “Çarmıha Gerilme”, 1930, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 51x66cm, Picasso Müzesi, Paris 91
- Resim 2.30:** Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, T.Ü.Y.B., 350x762 cm., Prado, Madrid 93
- Resim 2.31:** Francisco Goya, “3 Mayıs Katliamı 1808”, 1814, Prado, Madrid 94
- Resim 2.32:** Marc Chagall, “Beyaz Çarmıh”, 1938, T.Ü.Y.B., 155x140 cm, Chicago Sanat Enstitüsü. 100
- Resim 2.33:** Francis Bacon, Masum Papa X, 1953, T.Ü.Y.B., 153 x 118 cm, Des moines Sanat Merkezi, Iowa..... 104
- Resim 2.34:** Valezquez, Pope Innocent X, 1650, T.Ü.Y.B.,Galeri Doria-Pamphili, Rome 106
- Resim 2.35:** Francis Bacon, “İsimsiz”, 1946, T.Ü.Y.B, 198,1x132,1 cm, Modern Sanat Müzesi, New York..... 107

TEZ METNİ

GİRİŞ

Eski çağlardan beri süregelen dinsel ve sanatsal etkileşim önemini hiç yitirmemiş, farklı dönemlerin sanat anlayışlarına göre de etkisi artmış ya da azalmıştır. Primitif dönemden tek tanrılı dinlere geçiş süresince dinsel temalar hem halk yaşamında hem de sanatsal faaliyetlerinde yer almıştır. İnsanlar dinlerini ve tanrılarını sembolleştirmişler ve kendi yararları doğrultusunda kullanmışlardır. Bu süreç içinde insanlar anlam veremedikleri şeyleri ya da doğaüstü güç saydıkları her şeyden sakınıp, ya bunlara bir ilah gözüyle bakmışlar ya da korunmak için kendi dinlerinin ardına sığınmışlardır. Bu sebepten sanatları da büyü ve dinle tayin edilmiştir. Primitif dönemde sanat, bu iki etkenin yani dinin hizmetinde olmuştur (Turanî, 2005: 37). Bu toplumsal inanış zaman içinde kütleşerek kalıcı hale gelmiş ve biçimselleşmiştir. Bereket sembolleri batıl inanışlar ve dinsel sembollerin birçoğu bu duruma örnek teşkil etmektedir.

İlk çağlarda, sanatın sanat uğruna başlamadığına şüphe yoktur. Bu süreçte yapılan eserlerin ortak paydası bir sanatsal kaygı duyulmadan oluşturulmuş olmasıdır. Başlangıçta sanat, bugün çoğunlukla ortadan kalkmış olan dürtülerin hizmetine girmiştir. Bunların arasında büyüçülüğünde olduğunu kolayca söylenebilmektedir (Ulusoy, 2005: 92). İnsan figürleri basit formlarla ele alınmış, konu itibariyle av ve savaş sahneleri, hayvan şekilleri ve dini törenler resmedilmiştir. Figürlerde detay söz konusu değildir ve biçimler gölge halinde resmedilmiş, cinsel uzuvlar özellikle belirginleştirilmiştir. Amaca dayalı ve ayinsel amaçlı yapılan bu eserler sonraki dönemlerin sanatlarına da etki etmiştir.

Mağara döneminin sona ermesiyle göçebe hayattan yerleşik hayata geçen halklar inanışlarını sanatlarını ve yaşam biçimlerini bu doğrultuda değiştirmişlerdir. İnsanların yeni ihtiyaçlarıyla birlikte sanatta anıtsal nitelikte yapılara ve heykellere biçim vermişlerdir. Bu değişimle sanatta arkaik dediğimiz üslup oluşmuştur. Arkaik üslup(M.Ö. 6. ve 7. yüzyıl), anıtsal sanatların ilk aşaması olarak kabul edilir.

Arkaik dönemde sanatçının tamamen din ya da devlet adamlarının emrinde olduğu görülmektedir. Otorite bu dönemde genellikle tek elde bulunmaktaydı. Din adamı ya da devlet adamı, tüm otoriteyi elinde tutan bir tanrı kral niteliğindedir. Bu yönetim şekli o dönemde Mısır, Mezopotamya, Çin veya Avrupa'da da

değişmemektedir. Avrupa'da ki din adamlarıyla, Mısır'ın tanrı kralı arasında otorite bakımından hiçbir fark bulunmamaktadır. Tanrı kral tarafından sanatçıya yüklenen görevde bu yapıya göre şekillenmiş, dönemin sanat anlayışı da bu hiyerarşik yapıya göre oluşmuştur. Eski Mısır sanatı (M.Ö. 2190-2052), içinde geliştiği toplumun katı hiyerarşik yapısını birebir yansıtır. Cömertçe kullanılan malzemeye ve destansı ölçütlere öncelikli bir değer atfedilirken sanat, Eski Mısır'ın ölüm ve ölümden sonraki hayata dair inancını aktarır. Anıtsal mezarlar ve şehirler, Tanrı kralın hayatını, yaşamını ve ölümünü anlatan hiyeroglifler, Mısır uygarlığını konu alan yazıtlar dinin ve sanatın tek elde oluşunu göstermektedir (Cumming, 2006: 50). Eski Mısır'da ölüm gerçeği, inançsal sembolizmin temelini oluşturmuş, gelenekten gelen pagan inanışlarla da dinsel ritüellere dönüştürülmüştür. Mumyalama tekniği öğrenilmiş ve bu teknik sayesinde Tanrı krallar cesetlerini mumyalatarak kendilerini öte dünyaya hazırlamışlardır. Ayinsel bir havaya dönüştürülen ölüm törenleri Mısır'da dinsel inancın etkilerinin, sanatına da yansımıştır. Eski Mısır uygarlığı, kültürü ve eserleriyle diğer uygarlıkların yaşayışlarına, yönetim şekline dinlerine ve sanatlarına esin kaynağı olmuştur.

Mezopotamya uygarlığı ve Mısır uygarlığı birçok alanda benzeşmektedir. Her iki uygarlık da geçimlerini tarımdan elde etmekteydiler. İki nehir arasına kurulmuş olan bu topraklar, bereketli oluşu ve coğrafik açıdan konumu açısından diğer kavimler tarafından sürekli istila edilmiştir. Mezopotamya'nın ilk devleti Sümer'lerdir ve insanlık tarihi açısından en önemli olaylardan biri olan yazıyı bulmuşlardır. Yazının bulunmasıyla birlikte birçok bilgi kayıt altına alınmış, öyküler, destanlar ve yasalar olmak üzere birçok bilgi günümüze yazı sayesinde ulaşmıştır. Birçok farklı kültürün harmanlanmasıyla oluşan Mezopotamya uygarlığının dini de aynı çeşitliliktedir. Bu kültürel ve inançsal çeşitlilik sayesinde sanatsal yaratımın yanında yazınsal eserler oluşturulmuş efsaneler, mitler ve destanlar yazılmıştır.(Turani, 1980: 18).

Mitlerde oluşturulan tanrı sembolleri insanların içsel dünyalarındaki ulaşılamaz ve korkutucu olan iki duygunun halini yansıtmaktadır. Zamanla bu vasıflar insanlar tarafından tek tanrıya yüklenerek inançsal hiyerarşi oluşturulmuştur. Sonraki dönemlerde gelen tek tanrılı semavi dinlere inanış bu doğrultuda gelişmiştir. İnsanlar tanrının elçileriyle konuşmuşlar, kimi toplumlar bunu kabullenirken kimi toplumlarda hoşgörüsüzce karşılanmıştır. Hıristiyan düşüncenin yayılması ile pagan kültürden sıyrılan Avrupa eski adetlerini yeni dinlerine taşıyarak dinlerini hem inançsal hem

kültürel bir kimliğe büründürmeye çalışmışlardır. Bu süreçte de tanrı, belirli imgelerle ikonlaştırılmış, din; ödül ceza sistemine dönüştürülmüştür. Tek tanrılı dinlerde pagan kültürün etkileri, Ortaçağ ve Rönesans dinsel sembollerin içinde harmanlanmıştır.

Fransız ihtilali, Endüstri devrimi gibi toplumu siyasal, ekonomik, teknolojik yaşamında derinden etkileyen olayların sanat alanında da değişimi getirdiği görülmüştür. Tarım toplumundan endüstri toplumuna doğru değişimin sanatçıyı da geçmişte bulunduğu konumdan alarak yeni bir yere yerleştirdiği görülmüştür. Sanatçı bulunduğu toplumun bir üyesi olarak içinde yaşadığı toplumsal olaylardan etkilenerek bu değişimi içselleştirirken yapıtların konuları, ele alınış biçimleri, teknikleri de değişmiştir. Bu süreçte sanatçıların toplumsal konuları, kendi içsel yaklaşımlarını dile getirirken, dinsel olan geçmişten harmanlanarak gelen bazı konulara ve sembolere nasıl yer verdikleri bir problem olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada 20. yüzyıl Avrupa resim sanatında dinsel simgeler ve bu dinsel simgelerin 20. yüzyıl Avrupa resim sanatındaki yerinin kuramsal bir çerçevede incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada dinsel simgelerin Avrupa resminde özellikle 20. yüzyıl resmindeki yeri üzerinde durulacaktır. Araştırmada inanç sistemlerinin primitif dönemden 1950'lere nasıl değiştiği, hangi sembolleri ürettiği, ortaya koyduğu, özellikle resim sanatında simgelerin nasıl ele alındığı, toplumsal, teknolojik değişimin düşünsel anlamdaki yansımaları ve modernleşme sürecinde resimlerde dinsel sembolere yer veren sanatçılara yapıtlarına yer verilecektir.

Konuyla ilgili literatür taraması yapılmıştır. Aygül'ün (2004) "20. yüzyıl Batı Resim Sanatında Dinsel İmgeler" isimli araştırmasında, sembollerin ilk çağdan bu yana dinler üzerindeki değişimi ve 20. yüzyıl sanatına etkisi yönleri ile alınmıştır. Atasagun'un (1996) İlahi Dinlerde (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam'da) Dini Semboller araştırmasında simge-sembol ve dinsel konular üzerinde durmuştur. Konuyla ilgili yeterli sayıda araştırmaya rastlanamadığından bu araştırma önemli görülmektedir.

Özellikle modernleşme sürecinde, her gelişmenin sanat alanında yadsındığı ve geçmişe ait kuralların yerine, “yeni”nin önemsendiği bu süreçte, sanatçılar, hangi nedenlerle dinsel konulara dönmüş ve geçmişe gönderme yapabilecek dinsel simgeleri kullanmışlardır. Eserlerinde bu simgeleri nasıl ele almışlardır. Bu sorularının yanıtlarının, resim sanatının dinsel simgelerle olan sürecinin araştırılması açısından önemlidir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, 20.yüzyılın ilk yarısında, dinsel sembollere yer veren sanatçılar ve yapıtları ile sınırlandırılmıştır. Resimlerinde dinsel konulara, simgelere yer veren sanatçılardan Nolde, Picasso, Gauguin, Chagall, Beckmann, Malevich, Bacon’ın dinsel temalı eserlerine yer verilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Bu araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekilde betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu alan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde belirleyebilmektir (Karasar, 2006: 79). Ayrıca araştırmada 20. Yüzyıl sanatçılarından eserlerinden örneklere yer verilerek, eser analizleri üzerinde durulmuştur. Sanat yapıtlarının incelenmesinin, analizlerinin nasıl gerçekleştirileceğine, sanat eleştirisine dönük araştırmalar bulunmaktadır.

Sanat tarihinde akademik eleştiri açısından Wölfflin’in (Sanat Tarihinin Temel Kavramları) eserdeki plastik kavramları merkezine alan, yani resmi biçim olarak ele alan çözümlene anlayışı ve Erwin Panofsky’de (ikonografi ve İkonoloji) ve E. Gombrich’de görülen, sanat yapıtını, ortaya çıktığı kültür ortamı içerisinde dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, dinsel, politik ve ekonomik ortamı ile birlikte ele alınıp incelemeyi önemli sayan ikonografik eleştiri çözümlene yaklaşımı önemli görülmektedir.

Genellikle eleştiri için, sanat tarihçilerinin kullandığı dört işleme başvurulmaktadır. Bunlar: Betimleme, Çözümlene, Yorumlama, Yargı’dan ibarettir (Boydaş, 2007: 41). Boydaş konuyu “Sanat Eleştirisine Giriş” adlı kitabında ayrıntılı

olarak ifade etmektedir. Kısaca bu aşamalar şöyle özetlenebilir. Betimleme de eserde bulunan bilgi objelerinin tespiti ve tanımlanması yapılmaktadır. Çözümleme de yapıtta sanat elemanlarının nasıl organize edildiği üzerinde durulmaktadır. Yorumlama da Tanımlama ve eleştiri aşamalarında toplanan veriler eserin anlam konusunda en önemli belgeler olurken eserin dışavurumcu özellikleri üzerinde durulur. Sanat eserinde anlatılan duygular, fikirler, psikolojik durum önemlidir. Yargı da yapıtın sanat kuramları açısından (yansıtmacı, biçimci, anlatımcı ya da işlevsel) değerlendirmesi yapılmaya çalışılır. Yapıtın anlatmak istediği ve bunu nasıl aktardığı üzerinde durulmaktadır. Sanat yapıtının sanatsal başarısı önemlidir. Sanat tarihi ise; betimleme aşamasında, eserin ne zaman, nerede, kim tarafından yapıldığı, çözümleme aşamasında eserin diğer eserlerle karşılaştırması yapılarak, eserdeki özelliklerin belirlenmesinde, yorumlamada eseri yapan sanatçıyı etkileyen etmenler üzerine araştırmada, yargı da ise sanat tarihinde eserin önemi konusunda bir karara varma durumunda önemli bilgilere ulaşmada gereklidir (Boydaş, 2007: 43-53).

Erinç (1995: 53) ise “Resmin Eleştirisi Üzerine” adlı kitabında resim sanatında eleştiri türlerini anlatırken, yüz yüze ilişki kurulan bir resimde doğru değerlendirme etkinliğinin aşamalarını kısaca şöyle özetlemektedir;

1. Yapıt, anlama ne vermek istiyor, bu isteği ne ölçüde, ne kadar gerçekleştirmiş, o yapıtın biçim, içerik ya da öz açısından iletisi nedir?

2. Yapıtın kendi grubu içindeki yeri. Resim alanında yapılabilecek, dönem, teknik akım, üslup, felsefi akım ve benzeri gibi gruplamalar içinde o resmi özgün kılan nitelikleri ayrıcalıkları, karşılaştırmalı şekilde ve gereğinde kanıtlanabilir bir yaklaşımla ortaya koymak.

3. Yapıtın insan için ne anlama geldiği (bir savı bir ideası var mıdır?). O yapıtın estetik obje olarak vermek istediği iletinin, insanlık için bireysel ya da evrensel bağlamda ne getirdiğini neyi pekiştirdiğini ya da neyi düşünme durumu yarattığını kestirebilmek ve bu bulguları yine o resimden hareketle kanıtlayabilmek.

4. Yapıt neyi, ne ölçüde başarmış? O yapıtı tek ve özgün kılan niteliklerin yine karşılaştırma yöntemiyle saptanması ve bulguların kanıtlanıp olması. Erinç bu açıklama ile birlikte belirtilmesi gerekli önemli bir hususun, bu doğru değerlendirmenin bile son yargı olamayacağı, tek yargı olamayacağını ifade etmektedir.

Eleştirinin ne olduğu üzerine birçok tanım yapılmıştır. 20. yüzyıl estetikçilerinden Morris Weitz (1916-1981) eleştiriyi, sanat eseriyle ilgili üzerinde çalışılmış bir söylev biçimi olarak tanımlamaktadır. Bir başka tanımda ise; sanat hakkında sanatın anlaşılmasını ve değerinin bilinmesini amaçlayan, düşünce içeren, tasarlanmış bir dil olarak belirtilir. Weitz, eleştirmenleri sanatı eleştirme, yorumlama, yargıda bulunma ve kuramsallaştırma aktivitelerinden birini ya da birden fazlasını gerçekleştiren kişiler olarak ifade etmektedir (Baret, 2012: 43).

BİRİNCİ BÖLÜM
PRİMİTİF TOPLUMLARDAN MODERNLEŞME SÜRECİNE KADAR DİN
SANAT İLİŞKİSİ

1.1. PRİMİTİF TOPLUMLARDA TANRI İNANCI

Eski çağ kabilelerinden en uygar toplumlara kadar tüm insanların dinsel, edebi ve sanatsal yapıtlarında, tanrısallıkla ilişkilendirilen farklı mistik duygular ve inançların izlerine rastlanmaktadır. Taş çağından itibaren M.Ö 3000'lere dek Primitif toplumlar gök gürültüsü, fırtına, deprem gibi büyük, yıkıcı sonuçlar doğuran doğa olaylarına soyut bir bakış açısıyla, doğaüstü anlamlar yüklemişlerdir. Primitif dönemde, insanoğlundan başka, yeryüzünde birçok varlık yaşamaktaydı ve çoğu da insan kuvvetine göre karşı gelinmez nitelikte güçteydiler. İnsanoğlu doğası gereği bu gücün ezici yükünden kurtulmak ve korunmak için doğayı, soyut nesnelere idolleştirme çabasına girmişlerdi. Küçük heykelcikler, kolye ve takılar yapmışlar, mağara duvarlarına resimler çizmişler. Bunun amacının dinsel, biraz korkudan, biraz da kutlama amaçlı olduğu kuşkusuzdur (Cumming, 2008: 49). Daha sonra doğa olaylarına etki ettiğine inanılan bu mistik varlıkları kişileştirilerek tanrı, şeytan, melek gibi kutsal varlıklar haline getirmişlerdir.

İlk çağlarda tanrı, genel olarak soyut bir sınırsızlık şeklinde düşünülmüştür. İlk insanlar yaşama araçlarını sağlamlaştırdıkça, zekâları ilkel gereksinimlerden kurtularak anlamalara, sonuç çıkarmalara yönelmiş ve giderek soyut ilgileri kavrama gücünü de kazanmıştır. Tanrılar hakkındaki bilgilerimizin kaynağı, milattan önceki yüzyıllardan zamanımıza kadar gelebilmiş olan yazılı destanlar (Finlilerin "Kalavela"sı, Hintlilerin "Veda"sı, Germenlerin "Lohengrin"i, Helenlerin "İliada"sı gibi), yazılı-yazısız anıtlar, taşınabilen ve taşınamayan antik eşyalardır. Tüm bunlar eski çağlar ve uygarlıklar hakkında bize bilgi vermektedir. Yeryüzü ve insan düşüncesinde başlayan üstünlük, korku, umut, üstün irade gibi tüm bu ilkeler, sığınma-korunma güdüsü, kötülüklerden arınma insanları yaşamsal irade için o zamana kadar ulaşılmaz saydıkları gökyüzüne yöneltmiştir. Eski Çağ'da tarım, topluluklar halinde yaşamaya başlayan insanlar için bir zorunluluk olmuştur. Tarım yapmak için de göğün gözetlenmesi gerekiyordu. İnsanlar zamanla, güneş hareketlerini ve yıldızları izlemeye öğrenmişler. Zamanla bu yıldızlara birer ad takma gereği duyunca, bunlara yeryüzünde kullandıkları adları yakıştırmaya başlamışlardır. Artık insan boğa adını verdiği yıldızlardan beklediği gücü, yeryüzünde ki boğadan da bekler olmuştur (Hançerlioğlu, 1972: 26).

Üstün güçlerle çevrili olduklarını gören ve bu üstün güçlerden korkan ilk insan toplulukları, koruyucularını çevrelerinde aramışlardır. Bu koruyucular çoğu zaman bir nesne, hayvan veya bir bitki olmuştur ve zamanla totem halini almıştır. Totemizm, bazı bitki, hayvan ya da nesnelerin insanları koruduğu görüşüne dayandığından, bu inancı paylaşan halkların sanatsal üretimlerine de yansımıştır. Totemlere tapanlar, son derece üstün sayılan hayvan çeşitlerinin tasvirleri ile doğanın açıklanamayan kuvvetlerine hâkim olmak istemişlerdir. Yeryüzünde ortaya çıktığı bilinen ilk din de totem dinidir ve her topluluğun kendisini koruyan bir totemi olmuştur. Totemizm'deki hayvan ve bitkilerde koruyucu güçler görme durumu çok tanrıcılığı ortaya çıkarmıştır. Gökyüzündeki bu görünmez varlıkların tıpkı yeryüzünde olduğu gibi tek ve görünmeyen bir varlık tarafından yönetiliyor olması düşüncesi, insanları zamanla tektanrıcılığa yöneltmiştir. Kurban, dua, yasaklar, erdem, bayram ve efsaneler en ilkel totemizmden çok gelişmiş dinlere kadar bütün dinlerin ortak temaları olmuştur (Aygül, 2004: 3).

Resim 1.1: “Üçlü kurban töreni; boğa, koyun, domuz”, M.S. 1. yüzyıl, Louvre Müzesi



Kaynak: http://www.yaklasansaat.com/dunyamiz/volkanlar/roma_dini.asp, 2014

Çok tanrılığa ilkin Mısır’ da rastlanmaktadır. Eski Mısır çok tanrıcılığı açıkça totemizmin kalıntılarına da dayandırılmaktadır. Her klanın ayrı bir totemi olduğu gibi, eski Mısır’da her topluluğun ayrı bir tanrısı vardır. Fakat insanlar kozmik tanrılara inanmaya başlayınca (gök, güneş gibi) çeşitli figürlerle totemlerini zenginleştirip, hayvan başlı tanrılara tapmışlardır (Sena, 1978: 43).

Eski Mısır’ın katı hiyerarşik yapısı, tanrı kral anlayışının yerini sağlamlaştırmış, dinini ve sanatını da bu yapıya göre şekillendirmiştir. Tanrı Kral’ı

yüceltmek amacıyla, cömertçe kullanılan malzemeye ve destansı ölçütlere ulaşan yapılarıyla Eski Mısır, hem dünyaya hem de ölüm ve ölümden sonraki hayata dair inancı kabul etmiştir. Ölülerini mumyalama, anıtsal mezarlar yapma ve ölünün yolculuğunu (Ölümler Kitabı) resmeden hiyeroglifler bu uygarlığın hem dinsel hem de sanatsal göstergesidir (Cumming, 2008: 50-51).

Resim 1.2: “Ölümler Kitabı”, M.Ö. 1250, Papirüs, British Müzesi, Londra



Kaynak: Cumming, 2008: 50-51.

Yazılı tarih verilere göre ilk düşünce ürünlerine ise Sümerlerde rastlanmaktadır. Bu ilk düşünceler, Sümer tanrısı Marduk'u simgelemektedir. Hammurabi yasalarını yazdıran da, insanların alinyazılarını belirleyen de bu tanrıdır.

Resim 1. 3: “Güneş Tanrısı Samas’ın Önünde Dua Eden Hammurabi”, M.Ö. 1700, Susa



Kaynak: Turanî, 2005: 85.

Marduk' un bugün neredeyse tüm ulusları etkileyen üç büyük tek tanrılı dine kaynaklık ettiğini söylenebilir. Tevrat'la, İncil'deki hikâyelerin birçoğu Sümer efsanelerinin aynısı veya değişmiş halleridir.

Babil ve Asur kavimleri de güneş tanrıya (Samas) inanmışlar, kentlerinin eski koruyucu totemlerini tanrılaştırmışlardır. Hititler fırtına, güneş, deniz ve ateşi tanrı ya da tanrısal güç olarak benimsemişlerdir. Baltık kavimleri, geleneksel inançları bütünüyle korumuş, birçok kavmin inandığı gibi ilk tanrılarının kadın olduğunu kabul etmişlerdir. Frigya'nın en büyük tanrısı da, tüm Akdeniz ve Anadolu dinlerinde, farklı adlarla varlığını sürdürmüş olan tanrıça Kibele'dir. Toprağa bağlı insanoğlu binlerce yıl toprak anaya tapıp adaklar adamıştır. Doğu dünyası; İstar, Astarte, Kibele adları altında toprak anaya taparken, Yunanlılar bu inancı Gaya, Demeter ve sonraları Afrodit'e taparak devam ettirmişlerdir (Sena, 1978: 43).

1.1.1.Semavi dinlerde tasvir

Totemizm'den sonra gelişen her din, kendine özgü simgesel anlatımlarla bezenmiş ve kendi içinde bazı dinamikler oluşturmuştur. Bu dinamikler semavi dinlerin içerisine girerek, zamanla kendilerine kalıcı yerler edinmişlerdir. Dinsel emirlerin kesinliği ve mutlaklığı ile inananlarca daha da benimsenen bu simgeler zamanla birer kült haline almış ve dinin değişmez parçaları haline gelmişlerdir. Hatta bu işaret ve semboller o kadar benimsenmiştir ki, sembolün kendisi tamamen bir inançsal sistemin mahlası haline gelmiştir. Bu semboller çağlar boyunca inananların sosyal ve kültürel yaşayışlarına etki etmiş, devlet yönetiminden sanata varana dek hayatın her alanında kendini göstermiştir.

Semavi dinlerde, tanrısal emirlerle (vahiy) bu mekanizma içerisinde kesin şeklini alan işaret ve semboller, kültürel ve sanatsal bazı yasaklamaları da beraberinde getirmiştir. Batıl inançlar, büyü ve tasvir yasakları bunlardan sadece birkaçıdır. Her inanışta kendini belli eden bu yasaklar her dinin sanatına farklı etkide bulunmuştur. Böylece her inançsal sistem kendi sanatını bu değişmezlere göre oluşturmuştur.

1.1.2. Musevilik' de tasvir

Yahudilik ilk tek tanrılı din olarak kabul edilmektedir. Kutsal kitaplarında ahd'e (anlaşma) geniş yer ayırmasından dolayı bir ahit dini olarak kabul edilmektedir. Yahudi inanışına göre tanrı, Yahudi halkıyla bir ahit yapmış, emir ve yasalarını Tevrat şeklinde Yahudilere göndermiştir. Yahudilerin çoğu İbrahim'in ilk peygamber olduğunu ve Nuh'tan sonra putperestliği reddederek, tektanrıcılığı savunan ilk kişi olduğuna inanmaktadırlar. Müzik ya da tiyatro ile karşılaştırıldığında görsel sanatlarda belirgin bir Yahudi geleneğinden söz etmek zordur. Bunun en çok kabul gören sebebi ise, Yahudi kültürüne dini geleneğin hâkim olmasıdır. Dinsel otorite, Tevrat'ta ki ikinci emir'in, görsel sanatların pek çoğunu put kabul ederek yasakladığına inandığından; Yahudi sanatçıların sayısı 18. yüzyıl sonlarında Avrupa topluluklarında yaşamaya başlayana dek nispeten azdır. Erken dini topluluklardaki sanatın putperestlikle eşdeğer olduğu korkusuna rağmen, Yahudi dini sanatının örnekleri Eski Ahit toplanmış ve az da olsa Orta Çağ'a dek uzanmıştır. Ayrıca Orta Çağ Kabalistik edebiyatında da metinsel ve grafiksel sanat örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Miskan (çadır tapınak) yıkılmadan önce ahit sandığının da içinde bulunduğu Kudüs'teki mabet Beth Hamikdash, Yahudi sanatının bilinen ilk örneklerini oluşturur.

İlk birkaç yüzyıllık döneminde Yahudi dini sanatı, Akdeniz çevresinde de Suriye ve Yunanistan'da ki gibi, sinagoglardaki fresklerde ve Roma'daki Yahudi katakomplarında karşımıza çıkmaktadır. Yahudiliğin sembolleri arasında ise en önemli yeri, yedi kollu şamdan (menorah) ile altı köşeli yıldız (Davut'un yıldızı) tutmaktadır (Eliade, 2000: 221).

Resim 1.4: “Davut Yıldızı”



Kaynak: Buckland, Reymond, (2011), s. 156.

Resim 1.5: “Menorah”



Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Menorah_\(Temple\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Menorah_(Temple)), 2014

1.1.3. Hıristiyanlık’da Tasvir

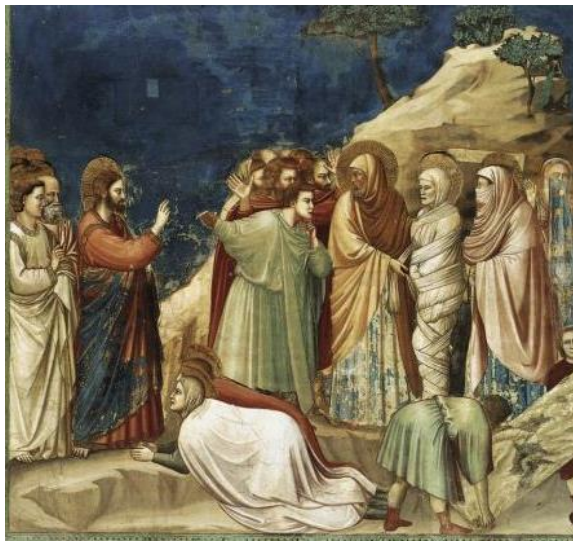
Hıristiyanlık’da tasvir iki ayrı döneme ayrılmıştır. M.S. 312’ye kadar olan zamana “İlk Hıristiyanlar Dönemi” denilmektedir. Bu devrede sadece tanrısal tasvirler görülmemektedir. Sanat bir çeşit sembol, bir çeşit resim-yazı anlamındadır. Katakomplarda kıvrık dal süslemeleri, maskeler, güvercin resimleri, tavus kuşları, üzüm asmaları ve balık resimleri yapılmıştır. Nadiren de vaaz veren filozoflar, “İyi kalpli çoban” resimleri görülmektedir. Tanrı ve İsa yüce tasavvurlar olarak kabul edilmekte ve resimde birlikte gösterilmektedir (Turanî, 2005: 202).

İkinci dönemde ise M.S. 313 yılında, İmparator Konstantin tarafından Hıristiyanlık, resmi din haline getirilmiştir. İlk dönemden farklı olarak bu dönemde Roma imparatorluğu içinde hüküm süren paganizm, Hıristiyanlığa karşı önemli bir düşünsel üstünlük sağlamıştır. Hıristiyanlığın Musevilikten devraldığı katışıksız ruhanilik, bu dine ilk inananları, putlara tapmaya yol açtığını düşündükleri sanattan uzaklaştırmıştır. Fakat Hıristiyanlık, etki alanını genişletip çok tanrıcılığa inananları da kendine çektiği zaman, inançlarını yönlendirecek görüntülere ve imgelere gereksinim duyan okumamış kitlelere uygun bir dünya yaratmak zorunda kalmıştır. Böylece görüntü ve imge, tanrıbilimsel bir araç ve dinsel dogmaları dile getiren bir araç haline gelmiş; ama bu haliyle, dogmanın bir örneklendirilmesi ve süsünden başka şey olmamıştır. Görüntü ve imge, eski dinlerdeki büyüsel gücünden yoksun kılınmış ve

simge haline gelerek yeni bir varlık kazanmıştır. Dolayısıyla sanat'ta, dogmanın hakikatlerini formlar haline getiren bir dil olarak ele alınmıştır” (Bazin, 1998: 131-132).

Resimsel bir anlatım biçimi olarak yüzlerce yıl en üst noktada bulunan fresk tekniğinin en basta gelen konuları İsa ve havarilerinin İncil’ den alınan hikâyeleridir. Uzunca bir dönem dinsel imgeler sanatta birçok yeniliğin bulunmasına önayak olmuştur. Hıristiyanlığın dolayısıyla kilisenin sanatın yanında olan bu tavrı, sanatın taşıyıcılığını yapıp, gelişimine büyük katkı sağlamıştır.

Resim 1.6: The Raising of Lazarus”, Giotto, 1303



Kaynak: A. N. Hodge, (2008), s. 11.

Bilindiği üzere tüm dönemler boyunca Avrupa sanatı hep Hıristiyanlık temeli üzerinde şekillenmiştir. Aristo'nun düşünce biçimi eşliğinde öğretiye dönüştürülmeye çalışılan Hıristiyan inancı sistematize edilerek, felsefe dinin, akıl da inancın alanına uygulanmıştır. Katolik kilisesi, Ortaçağ'da gücünü sağlamlaştırdıktan sonra, kabul edilmiş doktrinlere karşı çıkanları toplum düşmanı ilan etmeye başlamıştır. Bu doğrultuda 1231'de Papa IX. Gregorius tarafından kurulan engizisyon mahkemesinde, suçunu itiraf eden veya etmeyen birçok 'günahkâr'ı cezalandırmıştır. Ayrıca Ortaçağ'da ilk kez sanat dalları arasında ayırım oluşmaya başlamış, 'Mekanik Sanatlar' ve 'Liberal Sanatlar' ilk ayrımı oluşturmuşlardır (Çotuksöken, 1988: 38).

Resim ve heykel, liberal sanatlar içinde bir alt grubu oluşturmuş, Rönesans'ın ilk yıllarında ise resim en değerli sanat konumuna geçmiştir.

Rönesans düşüncesinin oluşmasında ise Avrupa'nın 11. yüzyıl Fransa'sı ve 13. yüzyıl İtalya'sında, Yunan sanatı kadar özgün bir ifade bulmaya yönelmesinin katkısı büyük olmuştur. Bu yönelimin gerçekleşmesinde ise dönemin düşünürlerinin etkisi büyüktür. Panofsky, bir yazısında Boccaccio'nun, çoktan ölüp gitmiş resim sanatını Giotto'nun yeniden canlandığı öğretisini ilk yerleştiren kişi olduğundan bahseder. Petrarca'nın edebiyat, Giotto'nun resim de gerçekleştirdiğini Brunelleschi, mimari için yapmıştır. Ayrıca bu dönemin bir başka önemli yanı da ilk kez üniversitelerin kurulmuş olmasıdır. Üniversitelerin yükselişe geçtiği 13. yüzyıl, Hıristiyanlıkla ilgili düşüncelerin de duraklamaya başladığı bir yüzyıl olmuştur. Buna rağmen kilise 15. yüzyıla kadar gücünü korumuş, çözüme ancak bu yüzyılda başlamıştır (Çotuksöken, 1988: 38). 18. yüzyıl sonunda monarşinin gücü zayıflamaya başlamış, din ve toplum düzenini eleştiren yazılar yazmak türünden eylemlere uygulanan cezalar hafiflemiştir.

Bu dönemde yeni sanat koruyucuları, yeni kültür merkezleri oluşmuş ve sanat daha geniş bir alanda etkisini göstermeye başlamıştır. 18. yüzyılda batı toplumu artık dini sınamakta, Hıristiyanlığın akla uygun olup olmadığını sorgulayan çok sayıda metin yazılmaktadır. Sanat daha erişilebilir daha insancıl duruma gelerek, yücelik ve güçlülüğün yerine yaşamın güzellik ve hoşluğunu ifade etmeye başlamıştır (Hauser, 1984: 12).

Resim 1.7: “Evrenin Hâkimi İsa, Meryem, Çocuk İsa ve Azizler”, Monreale Katedrali, 1190, Sicilya.

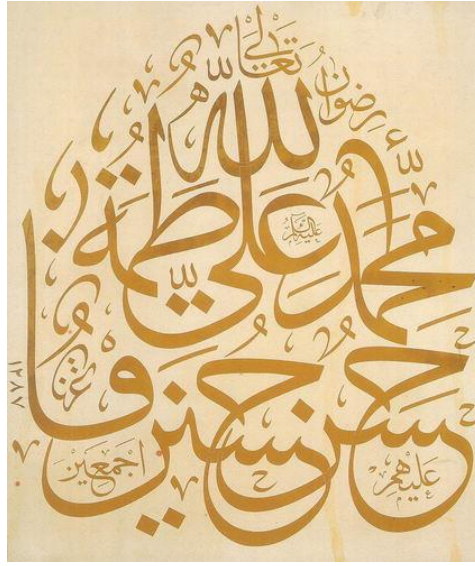


Kaynak: Gombrich, 2009: 141

1.1.4. İslamiyet’de tasvir

İslam sanatında dinsel inanışlar gereği bazı yasaklamalar ve kısıtlamalar var olmuştur. İslam Sanatının Yahudi inancıyla benzerlik gösteren bu kısıtlamaları; iki dinde de görsel sanatların pek çoğu put kabul edilmektedir. Resimde, portre ve figür yasağı bulunmaktadır. İslam, dünya görüşü olarak Allah’tan başka hiçbir şeyi baki olarak nitelendirmez. Bu metafizik görüş, İslam sanatında kullanılan figürlere, sürekli devam eden ve birim tekrarlarıyla nitelenen bir forma ulaştırmışlardır. İslam düşüncesine göre tanrı görünmez sözde belirir. Hat sanatı, sözün sanatı olarak bütün sanat dallarının başında gelmiştir. Minyatür sanatı tasavvuf öğretileri ve saray etkisi altında gelişse de Hat sanatının gölgesinde kalmıştır. Hat sanatında Kuran ayetleri, Hz. Muhammed’ in hadisleri ve davranışları ele alınmıştır (Aygül, 2004: 9).Yazının çeşitli form ve terkipler kazanarak sanat seviyesine yükselmesinde Emevi ve Abbasiler devrinde yetişen hattatların rolü büyük olmuştur.

Resim 1.8: Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin celi sülüs "Ehl-i Beyt" Levhası



Kaynak: Serin, Muhittin (1992), s. 32

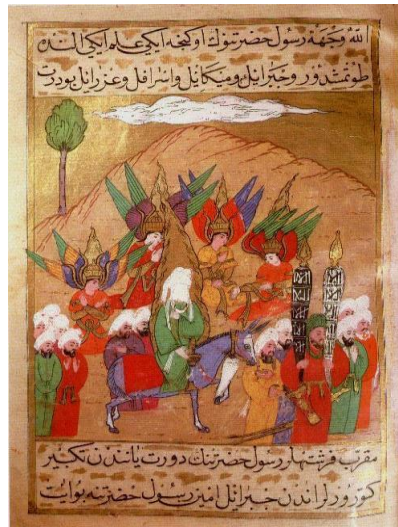
Kutsal kitapta tasvir yasağıyla ilgili kesin bir söylem olmasa da bazı hadis ve surelerde suret ve tasvir yasağından söz edilmektedir. Hz. Muhammed suretlere ve putlara tapanları lanetlemiş, ayrıca insan şekilleri yapmayı ve bunlara tapınmayı tanrıyla boy ölçüşmek olduğunu söylemiştir. Tasvir ile tasvir edilen ayrıt edilemediğinden, Kuran' da yaratma ve tasvir aynı anlamda kullanılmıştır. Emeviler döneminde, fetih edilen yerlerin halklarının sanatından etkilenilmiş ve İslam sanatına natüralist tarzda resimler ve mozaikler yapılmıştır. Fakat 9. Yüzyılda İslamiyet' de tasvir yasağı tam olarak kesinleşmiş duvar resimleri ve mozaikler yerini minyatüre bırakmıştır. Resim, tiyatro, heykel gibi insanı betimleyen sanatlara yer verilmediği bu döneme "Cahiliye" dönemi denilmiştir (Aygül, 2004: 9).

Abbasilerle birlikte kurulan yeni imparatorluk döneminde İran ve Asya sanatının etkisinde kalınmış, bu dönemlerin en önemli örneklerini minyatürler oluşturmuştur. İslam minyatürleri, perspektiften arındırılmış, anatomi kurallarından sakınılarak oluşturulmuştur. Bu dönemde resim sanatı yönünden büyük önem taşıyan pek çok minyatür olması yanında minyatürlerde ilk defa, figürlerin etrafında Hıristiyan azizlerinde olduğu gibi yıldızlı bir Hale'ler kullanılmıştır. Bu dönemde Bizanslıların da önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu dönemde halifelerin kütüphaneleri için Antik Yunan'dan pek çok eserinin çevrilmesi sağlamıştır. Çeviriler yapılırken tasvirlerin de birlikte kopya edilmesi, İslam'da kitap ressamlığının doğmasına yol

açmıştır. Gazneli Mahmut döneminde eşsiz kitaplardan oluşan büyük bir kütüphane kurmak istemiştir. “Resimli dünya tarihi” de bu amaç doğrultusunda çeşitli inançlara sahip halklardan ustalar tarafından oluşturulmuş fakat çok azı günümüze ulaşmıştır.

12. yüzyıldan sonra minyatürde Osmanlı geleneği hâkim olmuştur. Osmanlı minyatürleri, saray ve çevresin konu alarak padişah ve eşrafını resmetmiştir. Osmanlı’da minyatür sanatı da, diğer sanatlar gibi padişahın kişiliğinde bir kamu sanatı olmuştur (Aygül, 2004: 9-10). Osmanlı imparatorluğu döneminde minyatür geleneği içinde topoğrafik konulu minyatürler, padişahların yaşamları, zaferleri üzerine yapılmış minyatürler gibi konu olarak Peygamberin hayatı üzerine Siyer-i Nebi minyatürleri de dikkat çekicidir.

Resim 1.9: Lütfi Abdullah, “Hz. Muhammed’in Doğumu”, 1595, Topkapı Sarayı Müzesi.



Kaynak: <http://gizlenentarihimiz.blogspot.com.tr/2013/01/siyer-i-nebiden-minyaturler-1.html>, 2014

Denilebilir ki, sonuç olarak zaten bu inanç ve ilkeler çerçevesi içinde başka türlü bir resmin gelişmesine de imkân yoktu. Fakat bu resimden, tasvirde, suretten yoksunluk demek değildir. Hat sanatının kazandığı büyük önem bir yana bırakılırsa, bütün İslam ülkelerinde bölgesel resim üslupları doğup gelişmiş, bu üsluplar içinde ülkelerin eski görsel gelenekleri yepyeni yorum imkânları kazanmıştır (Tansuğ, 1993: 128).

1.2. SİMGE VE SEMBOLİZM

1.2.1. Simge

Soyut bir kavramı, örneğin bir ülküyü amacı ya da düşünceyi gösteren ve anlamı herkesçe bilinen biçim, harf, bitki ve buna benzeyen im ifade. Ruh çözümlemesinde bilinçsiz bir düşünceyi, duygu ya da isteği belirten herhangi bir im. Yunanca “Symbolon” yani uygun işaret, soyut bir kavramı somutlaştıran biçim olarak kullanılır (T.D.K. Sözlük, 2012). Sembol duyu organlarıyla idraki imkânsız olan herhangi bir şeyi, ilişkilendirerek akla getiren veya her türlü somut şey yahut işarettir (Kardaş, 1980: 417).

Kendisinden başka bir realiteye dikkat çeken, bir şeyin yerine geçen veya onu tasvir eden nesne, bir fiil ya da insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir (Kimpel, 1954: 132). Türkçe“ de simge, İngilizce“ de symbol, Fransızca“ da symbole, Geç Latincedeki “symbolum” ve Yunancada ki sözleşme, nisan ve bir kimlik aracı manasına gelen “symbolon” kelimesinden gelir ve bir araya koymak, birleştirmek anlamındaki “syn+ballein” takısından oluşur. İbranice “Mashal” olarak karşılanan sembol sözcüğü simge, nisan, alamet, bir kimlik aracı, iki yarım parçanın “gösteren ve gösterilen” bir araya getirilmesi anlamına gelir (Çınar, 2006: 326).

Damga ve arma deyimleriyle de kullanılabilir (Koç, 1998: 91). Orijinal kullanımında bir sözleşmenin tarafları, anlaşma sahipleri ve konuklar birbirlerini “symbolon” lerinin yardımlarıyla tanıyabilirlerdi. Sözlük manasıyla simge, bir şeyi bir ilişki, alaka, gelenek veya tesadüfi benzerlik aracılığıyla temsil eden şey olarak tanımlanabilir ve genellikle görünmeyen bir şeyin görünen bir işareti olarak kullanılabilir. Bu yönüyle sembol, aşkın gerçeklikleri maddi şekillerle çevirme mekanizması olarak görülebilir.

Bir sembol, bize ancak ikinci terimi verilen bir karşılaştırma, birbirini takip eden bir mecazlar sitemidir. Bunların her biri, bir başka sistemin, bir unsurunu temsil eden terimlerin sürekli sistemi anlamına gelir (Çankı,1958: 227).

Sembol objesinin, resminin, işaretinin, kelimesinin veya davranışlarının ne anlama geldiğini tam ifade edebilmesi için; bilinçli bir fikre bağlantılı olması gerekir. Bir diğer deyişle, sembolün anlamının keşfi bir miktar aktif işbirliğini ve manası üzerine hemfikir olan bir grubun geleneğini gerektirir.

Sembolik düşünce, dilin sınırlarının deneyimin nihai sınırları olmadığı düşüncesine dayanır. Yani lâfzî dille ifade etmekte yetersiz kalınan hakikatler sembolik bir dille anlaşılabilir ve kavranabilir. Sembol bir şeyi başka bir formda tasavvur etmek, görünmez olan şeyi bir formda görmektir (Çınar, 2006: 326).

Simge, gerçeğin tüm bilgi araçlarına meydan okuyan derin olan bazı yanlarını açığa çıkarmaktadır. Simge bir gerçekliğe cevap verir. Sembol, anlamlarından sadece bir tanesi veya çok sayıdaki atıf, düzlemlerinden sadece tek bir tanesi değildir. Bir sembolü atıf düzlemlerinden bir tanesine indirgemek, somut bir terminoloji içerisinde ifade etmek, sembolü yok etmektir (Eliade, 1992: xxx).

Sembol bir şeyin bir başka şeyle karşılaştırılması eylemini belirleyen bir yüklemden dönüştürülerek türetilmiştir. Dolayısıyla sembol belirli bir nesnel olay ya da olgunun, düşünsel kaynaklı bir kavram veya kendi kavramının açılımları ve çağrışımlarıyla karşılaştırılmasından doğar. Semboller “evrenselleşmiş sessiz bir dildir” (Uçar, 2004: 24).

Terimsel olarak sembol, yüce ve üstün olanın gücünü taşıdığına inanılan ve sayılan her şeye denir. Kendi dışındaki bir şeye karşılık olmak üzere akla getirilen herhangi bir şey olarak da tanımlanmaktadır. Yani bir şey kendi dışındaki bir gerçekliği temsil ediyorsa veya onun yerine geçiyorsa sembol sayılmaktadır (Koç, 1998: 91). Simgeci düşünce insanın özünün bir parçasıdır. Semboller gerçekliğin başka türlü bize kapalı olan düzeylerini ortaya koyarlar. Hayatın ve doğanın verdiği den daha fazlası olan bir şeyi meydana çıkarırlar. Semboller isteğe bağlı olarak üretilemezler, birey ve toplumda farkında olmadan doğarlar ve varlığın bilinçaltı boyutu tarafından da kabul edilmeden de herhangi bir işlevi olamaz. Toplum tarafından farkında olunmadan meydana getirilirler, uygun ortamlarda canlı varlıklar gibi doğar ve gelişirler. Ama ortam değiştirip toplumdaki görevleri sona erdiği zaman da kaybolurlar, yani her zaman kalıcı ve genel geçer değildirler (Çınar, 2006: 333).

Gustav Menshing’e göre (Schimmel, 1954), her şey sembol olabilir, ama hiçbir şey kendiliğinden sembol olamaz. Sembol bir insanın yahut bir toplumun tesis ettiği bir şeydir. Her sembolün iki unsuru vardır ki, onlardan biri; sembolleştirilen veya sembol olarak kabul edilen madde, ötekisi de bu maddenin temsil ettiği manevi hakikattir. Bu iki unsurun işbirliğinden dolayı ortaya çıkan sembol, hayatın her sahasına ait olabilir.

Her sembol dile bir hakikat getirmektedir fakat sembolün temsil ettiği şey hakikat ile karıştırılmamalıdır. Buna gereken dikkat gösterilmediği takdirde sembol taşıdığı önemi kaybeder taşıdığı gerçeği gizlemiş olur. Psikolog Allwohn'a göre, sembolün aslını mistik dünya görüşü oluşturur. Sembol, kutsal bir hakikati maddi bir surette temsil etmekten uzak kalır. Onunla ifade ettiği gerçek arasında akıl ile idrak edilemeyen, mantıklı olmayan bir ilişki mevcuttur. Hakiki sembol; görülen bir surette görülmeyen bir gerçeğe işaret ederek, ruhun derinliğine, bilinçaltına kadar işler. Sembolde kutsal bir hakikat mevcut olduğundan, sembol, kutsal olanın iki tarafını; heybet ve korkunun yanı sıra, hayranlık ve zevki de bahşeder (Schimmel, 1954: 67-68, 73).

Semboller ilkel kaynaklı bir geçmişe sahip olduklarından, köklerini gene geçmişte aramak gerekmektedir. İnsan tarihiyle yaşıt bu im ve çizgiler, uzun tarihi yolculuklarında, beraberlerinde tarih öncesi bilinmezlerin, gizemlerin izlerini taşımışlardır. Bu ifade şekilleri de binyıllar boyunca (metal, ağaç oyma, halı, kilim veya ticari malzemeler vb. gibi) canlılar ve eşyalar üzerinde kıtaları dolaşmışlardır (Ateş, 1996: 13-14).

Lascaux mağarasında ki çizimler, görsel iletişimin ilk örnekleridir. Bu mağarada bulunan resimler yaklaşık olarak M.Ö. 15.000'li yıllarda yapılmıştır. Bize ulaşan en eski mağara resimlerini yapmış olan atalarımız, gördüklerini algılayabiliyor ve bunları resmedebiliyorlardı. Bu resimlerde av sahneleri ve insanoğlunun varlık sembolü olarak kullanılmışçasına el resimleri vardır. (Uçar, 2004: 17).

Resim 1. 10: “At”, M. Ö. 15.000-10.000 Dolayları, Lascaux, Fransa



Kaynak: Gombrich, 2009: 41

Gombrich'e göre, bu mağaralarda bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçlar; bizon, mamut ve ren geyiği resimlerini, onları avlayan, bu yüzden de onları çok iyi tanıyan kimselerin resmettiğini veya kazıdığını, giderek daha kesin bir şekilde ortaya koymuştur. Bu bulguların daha iyi bir açıklaması ise bunların, resim yapmanın insana güç verdiğiğine ilişkin evrensel inanışın, en eski örnekleri olmasıdır. Başka bir deyişle bu ilkel avcılar, belki de sadece zıpkınları ve taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı (Gombrich, 2002, 40-42).

Kelimenin tam anlamıyla sanat, Cro-Magnon insanının tarih sahnesinde görülmesiyle başladı. Bu insanlar hayvan kemiklerinden veya kemik tozu ve kil karışımından insan ve hayvan heykelcikleri yapıyor, bunları da fırınlarda pişirerek sertleştiriyordu. Bu sayede gündelik hayatlarına, anlam veremedikleri olaylara ve oluşturdukları iletişim ağına birer ikon, birer simge oluşturuyorlardı (Ateş, 2002: 38).

Maden; iletişim boyutu ile ele aldığı sembolleri şöyle açıklamıştır. Semboller insanın her çağda, her toplumda, her koşul içinde yarattığı iletişim biçimlerinin ilk anahtarlarıdır. Toplumlar, geniş boyutlu düşünce ve inanç akımlarını benimsemek, sevmek, savunmak için birer simge uydurur, bu simge aracılığıyla, üzerinden durdukları herhangi bir konuyu kolayca anlamlandırabilmekteydiler. Hint bilgeliğinin Mandalısı, Hıristiyanların Haçı, İslam'ın Hilali ve Davut'un Yıldızı gibi (Maden, 1985: 1).

İnsanlar geniş obalarda boylar halinde yaşadıkları dönem, kendi hayvan sürüleri ve yasadıkları çadırlar karışmasın, bireyler yanılmasın diye işaret çizili demirler kızdırıp, büyükbaş hayvanların sağrılarına vurmaktaydılar. Bu damgalarda soyut işaretler vardı, her biri bir boyu anlatmaktaydı. Zamanla hayvan sağrılarında kurtulup boyların bayraklarında, kilimlerinde ve yapılarında yer buldular (Akçura, 1989: 6). Tarih öncesi çağlarda oluşturulan bu resimler ve işaretler, süreç içerisinde sembolleşmişler ve günümüzde iletişim sağlamamıza yarayan sembolik iletişime dönüşmüşlerdir (Uçar, 2004: 21).

Eski çağlardan günümüze doğru geldikçe, semboller insanlar tarafından farklı şekillerde kullanılmaya başlanmıştır. Ortaçağ öncesinde her ailenin bir simgesi vardır. Ortaçağ soyluları tanıtıcı armalar kullanıyor; el sanatçısı, yaptığı ürüne kendi markasını

kazıyordu. Okur-yazar oranının düşüklüğü, bu armaları daha da gerekli bir hale getirmiştir” (Becer, 2005: 193).

1.2.2. Dinsel Simge

Dini semboller, daha çok kompleks gerçekleri, dolaylı yollardan anlatarak kesin olarak tanımlanmasına rehberlik etmektedir. Yine dini semboller, bizim bazı olayları bir kalıp içine sokmamızı ve onu gördüğümüzde o olayı hatırlamamızı sağlamaktadır (Wieman, 1959:754).

Sembolizm, insanlığın dini hayatında önemli bir rol oynamaktadır; dünya semboller sayesinde saydam hale gelmekte, aşkınlığı gösterebilir olmaktadır. İnsana saygı-sevgiyi hatırlatan, itaat duygusu uyandıran herhangi bir şey dini sembol olarak kabul edilebilir.

Din, kutsal fikrine dayalı olan ve insanları bir sosyo-dinsel topluluk içinde birleştiren bir inançlar, semboller ve pratikler kümesidir (Marshall, 1999: 156). Bacon’un ifadesiyle din, insan toplumunun en önemli bağıdır (Wach, 1995: 29). Dünyada ve her yerde, eski antik çağlardan bu yana, din konusunda insan sembollerden faydalanmıştır; çünkü semboller, istenen düşünceyi daha iyi ifade etmektedir (Hamidullah, 1995: 217). Bu konuda Charles Long şöyle demektedir: “dinî semboller ‘anamlar yayarlar’ ve bu yüzden, inanan herhangi bir toplum için muazzam bir öneme sahiptirler” (James, 2004: 31).

Sonuç olarak her dinde ve özellikle yüksek dinlerde dinî inançların, o dinin özünü ifade eden bir formülün tekrarlanması suretiyle açığa vurulduğu görülmektedir. Eski Yunan’da bu çeşit bir inanışa “symbolon”(sembol) denmekte ve böylece inanışı dile getiren formülün tıpkı bir sembol, herkesin arkasından gittiği bir bayrak gibi o dine inanan tüm fertleri birleştirdiği anlatılmak istenmektedir (Freyer, 1964: 219).

En eski çağlardan beri tanrısal varlıkların işareti boynuzlu bir haç olarak tasvir edilmiştir. Tanrısal var oluş biçimi fırtınalı gökyüzüyle özdeşleşmiştir. Mircea Eliade (Akt. Çoruhlu, 2006), ‘Dinsel inançlar ve Düşünceler Tarihi’ adlı kitabında, tanrısal varlıkların ideogramlarından önce konan ve başlangıçta bir yıldızı temsil eden belirleyici işaretin, eski çağlardaki insanların göksel yapısını doğrulamakta olduğunu söyler. Ona göre bunun tam karşılığı gökyüzüdür. Demek ki tüm tanrılar göksel varlıklar olarak düşünülüyor ve bu yüzden çok güçlü bir ışık yaydıkları kabul

ediliyordu. Özellikle dehşet saçan ışımaya güçleriyle kutsal bir korku uyandırmışlardır (Çoruhlu, 2006: 109).

İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren iki sınıftan insan en büyük iki gücün sahibi ve temsilcisi olmuştur. Bunlardan biri yönetici, diğeri din adamıdır. Bazen hükümdarlar bütün gücü kendilerinde toplamak istemişler ve bu yüzden iradenin onlara tanrı tarafından verildiğini ve tanrının temsilcileri olduğunu söylemişlerdir. Kralın sahip olduğu çeşitli türden devlet sembelleri vardır. Tanrıdan aldığı güç ile tanrıyı ve devleti temsil ettiği için bu sembellerin veya imgelerin çoğu kozmosla, evrenle, tanrıyla alakalıdır. Dinsel güç sembelleri de büyük oranda hükümdarlık sembelleri ve imgeleriyle paralellik gösterir. Örneğin Mezopotamya’da kral ve yakınları tanrılarla birlikte çoğunlukla sanatın konusunu oluşturmuşlardır (Çoruhlu, 2006: 109-110).

İspanya, Fransa ve Güney İtalya ile sınırlı kalan mağara resimleri de dinsel içerikli en eski tasvir şekilleri olarak kabul edilir. M.Ö. 30000 den, M.Ö.9000’ e kadar tasvirlerin görünür anlamı değişmemiştir. Fransa’daki Cantabria mağara resimleri, Paleolitik dönemin dinsel evresine ilişkin ilk bulgular olarak kabul edilmektedir (M.Ö. 30000). Resimlerin girişlerin oldukça uzağında yer almasından dolayı mağaralar bir tür tapınak olarak kabul edilmiş, tasvirler Şamanizm’le ilişkilendirilmiştir. Şamanizm’in tüm çeşitlerinde tanrı-doğa-insan arasında bir bağ bulunduğu inancına rastlanır. Bu inanca göre tanrılar insanları yönetimleri altındaki ruhlarla etkilerler. Bütün tanrılar çeşitli maddelerden yapılmış eşyalarla tasvir edilir. Bunlar kimi yerde altından, keçeden ya da başka malzemelerden yapılmış olabilir. Mısırlılar ve Yunanlılar ise resimde kutsal bir gücün varlığına inanmışlardır. Bizans’ta ikonalarda resmi yapılanın gizli varlığına öylesine inanıyorlardı ki, 787 yılında İznik’te toplanan ikinci konsülde, ermiş resimlerinin mucize gösterebileceği ve hastaları iyileştireceği yolunda karar alınmıştır (Çoruhlu, 2006: 109-110).

Dinsel sistemlerin ileri sürdüğü temel amaç, inananlarını ve insanları bu dünyada veya öldükten sonra gidilebilecek başka bir dünyada mutluluğa ulaştırmaktır. Bunun için öngörülen fikir, tanrıyla veya onun görünüşleri ile ya da onu temsil eden nesne veya sembellerle ve de tanrının yarattığı evrenle bütünleşmektir. Bu yüzden dinler kendi zaman ve mekânını oluşturmuş, insanlığı karmaşadan düzene kavuşturduğunu iddia etmiştir. Bunu ifade etmek veya bu amaca ulaşmak için de kutsal alanlar

tapınaklar yapılmıştır. Mabetler basit mekânlardan ayrı yerler olarak düzenlenmiş gerçek mekânlar olarak görülmüştür. Dinsel alana ait ne kadar simge veya çeşitli kavramları ifade eden nesne, tasvir yahut şekil varsa, bunlar dinsel güç imgeleri olmaktadır (Çoruhlu, 2006: 110).

M.S. 3.yüzyılda, İran'da ressam olarak ünü yaygın Mani tarafından kurulan Maniyerizm'in, Asya ülkelerinde hızla yayılmasında resmin önemli katkısı olmuştur. Türkistan'da bulunan mağara manastırları da bunu kanıtlar niteliktedir. Bu mağaralarda Buda'nın yaşamından kesitler ve ermişlerin öyküleri yansıtılmıştır. Dini yaymak için kullanılan tasvir ve ifadeler, doğuda Budizm, batıda Hıristiyanlıkla ilişkilendirilmiştir.

Orta Asya kültüründe, resmin en az söz kadar gücü vardır. Dinsel törenlerde öyküler, resimlerin önünde anlatılıyor, söz ve resim birbirini tamamlamıştır. Bu bakımdan buluntulara bakarak, dinsel resimlerin, dinsel metinlerle eşdeğer olduğu söylenebilir. Orta Asya tapınak ressamlığı, 7. yüzyılda yeni bir sanat türü olarak kâğıt ya da ipek üzerine yapılan rulo resminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu tarihten sonra Çin'den İran'a kadar tüm göçmen boylarda epik, dramatik ve dinsel metinlerin anlatıldığı toplantılarda rulo resimler gösterilmeye başlanmıştır (İpşiroğlu, 2004: 12).

1.2.3. Mitoloji ve ikonografi'de dinsel simgeler

Mitoloji bize simgeler aracılığıyla seslenir, günlük hayatımızdan tanıdığımız kavram ve resimleri kullanmıştır. Ama bunlara, mitolojik bağlam içinde, her zamanki anlamlarına ek olarak yeni yan anlamlara sahip olmuşlardır. Mitolojik simge (sembol), her zaman kullanılan dilde betimlenmesi zor, gizli, bilinmeyen bir şeyler ima etmektedir. Mitolojik simgecilik genellikle akılcı anlayışın ötesindedir ve duygularımızı psikolojik patlamayla harekete geçiren kavramları temsil etmektedir. İnsanoğlunun, "Tarif edilemez" olanı, tarif edebilmek için sıkça simgesel bir dile başvuruyor olması, simgesel bir mitoloji yaratmaya yönelik bilinçdışı eğiliminin bir göstergesidir (Mascetti 1990: 15). İkonografi, bir sanat yapıtını (ya da izleğini) öyküsel anlamsal düzlemde çözümlenmek, onun karmaşık doğasını algılayabilmenin bir yolu olarak ele alınan bir disiplindir (Tükel, 2005: 7).

Mitlerin yaradılışla ilgili boyutu hayatı şekillendiren unsurlar arasındadır. Âlemin yaratılışı, insan davranışlarının kazandırılması, kurumların oluşumu belli gelişimin sonucu olduğuna göre, bunların şekillenişinde mitler, ilk veya başlangıç

olarak kabul edilmektedirler. Mitler konu bakımından âlemin yaradılışı, insanların yaradılışı, hayvanlar ve bitkilerin geçmişi sorgulamaktadır. Sorgulama, mitoloji ve kozmogoni (Evrenin Oluşumu) bağlamında ele alınmaktadır. Anlam açısından ele aldığımız zaman, daha çok bilimsel olmayan ve mitsel bilgilerle karşılaşmaktadır. Bu ifade, çoğunlukla efsanelerin gizemi içinde örtülü kalmış ve “yaratılış” efsaneleri ya da olayları ile tarif edilmektedir. Mitlerin içeriğinde algılanabilir âlemin önemli bir parçasını oluşturan göksel unsurlara görevler verilmiş veya onlar beşeri dünyanın bir parçası olarak görevlendirilmiştir. Örneğin Tao, gökyüzü ve yeryüzünü birleştirerek yeryüzüne eşit oranda su damlacıklarını insanların hizmetine göndermişti. Böylece, tabiattaki bütün flora ve hayvan varlığı, bu damlalardan hayat bulmuştu. Mitlerin konularını tabiat ve kâinat oluşturmaktadır (Çaycı, 2012: 5).

Sümer mitolojisinde evren-doğum olayı üç aşamalı olarak; “evrenin menşei”, “evrenin düzene konması” ve “insanın yaratılması” şeklinde gerçekleşmektedir. Evrenin menşei, diğer mitolojilerde de alışlageldiği üzere, suyun bir eşdeğeri durumundaki deniz veya okyanus betimlemesi ile başlar, canlıların yaratılması ile devam eder ve gökyüzünün oluşumu ile birlikte evrenin düzen bulmasıyla son bulmaktadır. Mitlerde tanrı ve yarı tanrı unsurları görev almaktadır. Hesiodos’a göre, Yunan Mitolojisinde her şeyden evvel “Kaos” mevcut idi. Daha sonra, “Gaia” (Toprak ana) kişileştirilen kara parçasının yerini almıştır. Bundan sonra silsileler halinde, Eros, Uranos vb. tanrıların yaratılması gerçekleşmiştir (Çaycı, 2012: 5-6).

Olympos tanrılarının kendi aralarında yaşadıkları ve tanrıların insanlarla olan ilişkileri, gerek mitolojik açıdan gerekse din tarihi açısından sembolik öğelerle bezenmiştir. İnsan suretli tanrılar, yarı hayvan yarı insan yaratıklar, efsanevi canavarlar, devler, cinler ve periler yunan mitolojisinin bazı efsanevi canlılarıdır. Mitolojik metinlerde ejderhalar, yılanlar, kabuklu deniz hayvanları, yunuslar ve balıklar su amblemleri olarak algılanmaktadır (Eliade, 2003: 212). Tanrılık niteliği taşıdığına inanılan ilk yer ise topraktır. İnsan hemen bütün mitolojilerde ve dinlerde topraktan yaratılır. Âdem topraktan yaratılmıştır. Hemen bütün inançlarda ilk tanrı tasarımı “Toprak Ana” olmuştur. Eski Cermenlerin ilk tanrısı Nertbm, Likür'lerin ve sonra Kelt'lerin ilk tanrısı Matrona, Anadolu'nun ilk tanrısı Kibele, Yunanlıların ilk tanrısı Gaia, birer Toprak Anadır (Hançerlioğlu, 1975: 642-643).

Tüm mitlerde Yer-Gök kutsal çift olarak karşımıza çıkmaktadır: Gök, erkek; yer ise dişidir. Tarımla ilgili pek çok inanışın temasını “Toprak bizim annemiz, gök bizim babamız. Gök toprağı, yağmurla döller ve yer tahıl ve bitki verir,” düşüncesi oluşturmaktadır (Eliade, 2003: 245).

Ana Tanrıça'nın doğurgan gücünün yansıtıldığı ve bu gücü içinde taşıdığına inanılan tanrıça heykelcikleri, özellikle kutsal törenlerde ve ritüellerde kullanılmıştır. Tören esnasında birer simge/sembol haline gelen heykelciklerdeki büyüsel gücün kadınlara geçtiğine inanılmıştır. Bu heykelcikler, bereketi arttırması için tahılların içine konmuş, ana rahmini simgeleyen mağaranın en gizli noktalarında tapınım için kullanılmıştır. Doğal olarak bu tanrıca simgelerinin hepsinin belli hikâyeleri vardı ve ayinler sırasında mitsel simgeleriyle anlatılmaktaydılar. Toprak ana, doğumun ve gömülmenin de ana rahmine dönüş olduğu fikri insanoğlunun kaderiyle ilgili mitolojik ve dinsel bakışı yansıtmakta ve bu zamanın yeniden doğusunun simgesi olarak nitelendirilmektedir (Mascetti, 1990: 152).

Yaradılış hikâyeleri klasik mitolojide, Musevilikte ve Hıristiyanlıkta ortak olarak görülür fakat süreçte kısmi farklılıklar görülmektedir. Âdem ve Havva, Habil ile Kabil, Nuh Tufanı ve birçok olay iki dinde de ortak nokta ve benzerlikler göstermektedir. Tevrat'ta Hz. Musa'nın hayatı ve mısırdan çıkışı, İncil'de ise Vaftizci Yahya'dan başlayarak sırasıyla Hz. Meryem, Hz. İsa ve İsa'nın çilesi ele alınmaktadır. İlahi mizan ve dinsel temalar yaratıcı nezaretinde insanlara peygamberler vasıtasıyla öğretilmiş, hatalara karşı cezalar, iyiliklere karşı ise mükâfat ve sevaplar verileceğı öğretiler ve mucizelerle gösterilmiştir. Her kültürün kendi birikiminde harmanlanan bu olaylar zamanla bir çeşit sembol yığına haline gelmiş ve tarih boyunca nesilden nesile bu semboller aktarılmıştır.

Hıristiyanlık ortaya çıkmadan önce, Avrupa kıtasının büyük bir bölümüne Roma İmparatorluğu hakimdi. Yunan mitolojilerine dayanan çok tanrılı inanışın mitolojik anlatımlarının üzerine Hıristiyanlık inanç sistemi geldiğinde antik dönem tanrılarına atfedilen bazı özellikler halen varlıklarını devam ettirmekteydi. Rönesans döneminde yeni güçlü sınıf burjuvazi dinsel konular dışında antik dönem felsefesi ile birlikte yunan ve roma mitolojisine de yer vermişlerdir. Tanrılar ve hikâyelerine dönük

resimler sadece Rönesans döneminde değil Barok dönemde ve sonrasında da konu olarak ele alınmıştır.

Resim 1.11: Michelangelo, “İnsanın Yaradılışı”, 1508-1512, Roma, Sistine Şapeli, Roma



Kaynak: Cömert, 2010:141

Rönesans ustaları konularını dini kitaplardan ve mitolojiden yola çıkarak ele almışlardır. Kutsal kitaptaki metinlerden yola çıkarak dinsel ibadethanelerde duvar resimlerinden, mozaik ve vitray düzenlemelere, duvar panolarına ve tuval resimlerine kadar birçok resim gerçekleştirmişlerdir. Bu resimlere örnek olarak verilebilecek olan Sistine Şapeli, Botičelli, Perugino, Chirlandaio, Michelangelo gibi sanatçıların çalışmaları yer alır. Bu resimlerin içinde “Michelangelo’nun Kıyamet günü”, “Adem’in Yaradılışı” (Resim 1.11) freskleri oldukça önemli bir konumdadır.

Ortaçağda ressam sözcüğün en doygun anlamıyla göstergelerle çalışır. Bu göstergeler ona alegorik ya da simgesel imgeler yaratma yolunda yardımcı olur (Tükel, 2005: 84) resmin dili ikonografiden göstergelime kabaca incelendiğinde bile Hıristiyanlığın ilk yıllarındaki dizgelenmemiş göstergeler toplamının (katakomp duvarlarına çizilen refrigerium, iyi çoban, kutsal ruh vb. imgeler) sonraki yüzyılların stilize kalıpcı anlatımına oranla daha natüralist olduğu görülecektir (Ladner,1965 Akt. Tükel, 2005: 84). Ortaçağdaki göstergelerin resim düzlemindeki yerleri, baş melekler düzlemin dört köşesine, rozet ya da çelenk gibi biçimler içinde kilise hiyerarşik düzenine göre yerleştirilirdi (Tükel, 2005: 85). Gösterge bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şeyi gösteren her türlü nesne biçim yada simge gibi çoğu zaman nedensellik bağıntısı içinde betimlenir (Tükel, 2005: 88). Örneğin kertenkele göstergesi şeytanı simgeleyebilmektedir.

Hıristiyanlık resimleri içinde “Çocuk İsa” sıklıkla kullanılan başka bir imgedir. “Doğum”, “Çobanların secdesi”, “Tapınağa takdim”, “Mısırdan Kaçış” konulu resimlerde çocuk “İsa” imgesi ve “Meryem ana” imgesi yer alır. İsa’nın tanrının kurbanlık kuzusu olarak simgelandiği resimlerde olduğu gibi, “ İsa’nın çarımhtan indirilişı” konulu resimlerde de yine İsa’nın fedakârlığı ile insanlığa vaat edilen cenneti ve yeniden dirilişı anlatan göstergeler yoluyla ya da simgeler aracılığıyla aktarma düşüncesi yer alır. Bu dinsel içerikli resimlerde mercan (istiridye kabuğu) gibi yumurta, İsa’nın yeniden canlanmasına bir gönderme olarak yer verildiği görölmektedir. Yine resimlerde yer alan imgelerden Hz. Süleyman’ın betimlenmesi ile kutsal bilgi arasında kurulan ilişki, kristal lamba, asılı duran devekuşu yumurtasının saflık ve bakirenin doğumuyla ilişkilendirilmesi, baykuş’un bilgelik ve aynı zamanda masum olmayan doğa ile ilişkilendirilmesi dinsel içerikli resimlere dair açıklamalarda dikkat çekicidir. Michelangelo’nun Sistin Şapeli Tavanı 1508-1512 yılları arasında, Tekvin’ e ait dokuz sahnenin yanında Pagan antikitenin kahin kadınları olan Mesih’in gelişinin kehanetinde buldukları düşünölen beş Sibylla’nın yanı sıra Eski Ahit’in yedi Peygamberinin yer aldığı Fresk’inde Tanrı insan suretinde Adem’e uzanırken resmedilmiştir (Wallace, 2011: 169).

1.3. SEMBOLİZM

19. yüzyıl ortalarından itibaren Fransa’da, mistik, ruhani ve marazi şeyleri araştıran edebi bir kült gelişmeye başlamıştır. Yaşanan toplumsal çalkantılar ve hareketli sanatsal oluşumlar Sembolizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dünya görüsünde ve bireye, sanata bakışta önemli bir kırılma yaratan Romantizm’in güçlü etkisi ve yaşam felsefeleri Sembolizmin oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur. Şairlerin ve sanatçıların, yaratıcı imgelemleriyle besledikleri bu gelişmeye “Sembolizm” adı verilmiştir (Keser, 2005: 304-305).

Her şeyden önce Sembolizm, değişik etkilerden geçmiş olan bir yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel anlatımıdır. Sembolizmin fikir, sürdürdüğü araştırmalar sayesinde, o zamana kadar dokunulmamış alanlarda yeni bulgular elde etmiştir. Düş ve düşsel, fantastik ve gerçek, büyü ve Bâtınlık, uyku ve ölüm gibi (Cassou, 2006: 30). İmgelem, sembolizm’ de düş kavramı ile örtüşmektedir. Düş, yaratıcıdır ve sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Sanatçının imgelem gücü, ne yerleşik

değerlerden ne de benimsenmiş örneklerden yararlanır. Bu bağlamda sanatçı yaratır ve yaratısını sembolik ifadelerle anlamlandırır.

Albert Aurier (1892), “Gauguin ya da Resimde Sembolizm” adlı yazısında sembolist sanat eserinin temel ilkelerinden şöyle bahseder. “Sembolist eser düşünceci. Çünkü biricik amacı düşüncenin ifadesidir. Sembolist olmak zorundadır. Çünkü düşünceyi biçimlerle dile getirecektir. Bileşimsel olmalıdır. Çünkü biçimlerini ve işaretlerini genel bir anlayışın biçimine göre oluşturacaktır. Öznel olmalıdır. Çünkü nesne öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir” demiştir (Cassou, 2006: 52).

Geleneksel ahlakı ve “saf duyu”nun birincil önemini reddeden şair Teophile Gauiter’in öncülüğünde, Fransa’daki bir grup şair ve yazar, hayal gücünün serbestçe egemen olduğu bir dünya kuramını geliştirmeye başlamışlardır (Cumming, 2006: 322).

Ressamlar, edebiyatçılar ve şairler arasındaki ilişki Fransa’da hiçbir zaman bu kadar yakın olmamıştır. Bir araya gelip tartışmaktan hoşlanıyorlar, aynı felsefi ya da toplumsal etkilerin altında kalmışlardır. Edebiyatta Moreas’ın kaleme aldığı sembolizm bildirisinden sonra sembolist adını alacak olan şairler, Zola ve natüralist okula karşı çıkmaya hazırlanıyorlardı. Bâtını hareketini temsil eden ve ilginç kişiliğiyle dikkat çeken Sâr Pladan’ın adı, düzenlediği Gül + Haç sergilerinde (Salons de la Rose + Croix) dostlarıyla birlikte resimlerini sergileyen Gustave Moreau, Redon, Puvis De Chavannes, Carriere, Gauguin gibi ressamın adlarıyla birlikte anılıyordu. Sembolizm, bilimsel ve teknik topluma, özellikle yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkarak, madde karşısında tinsel öncelik verecektir. Bu nedenle, sembolizm yandaşları, bilinci canlandıran güçlere başvurmuşlardır; maddenin fizik tarafından yöneltilen yasaların egemenliğine karşı savaşım verirken algıyı, düşseli, dile getirilmemiş olanı yardıma çağırmışlardır (Cassou, 2006: 30).

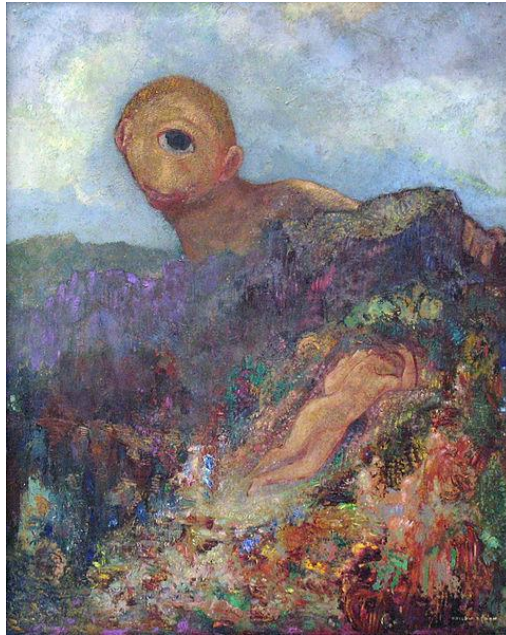
İngelem, yazınsal alanda olduğu kadar plastik sanatlar alanında da rasyonalist ve pozitivist öğretilere karşı çıkmıştır. Odilon Redon (Akt. Cassou, 2006), konuya ilişkin şunları söylemektedir. Anlatım dilinin parıltısının, büyüklüğünün bütün gücünü, bunları tanımlamak görevini imgelem gücüne bırakan nesnelere almıyor mu? “Sembolist sanatçı ele geçmeyi, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani cinler, periler, mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını, gizemcilik ve Bâtınlık dünyasını yorulmadan ele geçirmeye

çalışacaktır”. Bu bağlamda sanatının temel görevi, imge yoluyla kavramaları ve betimlemeleri tam anlamıyla düşünsel bir çözümlemeyi tamamlamak zorunda olan ideolojik sorunların anlaşılmasıdır. Düş, gönül gözlüyle görme ve sanrı, gerçekliğin sürekli araştırılmasında, sembolizmin bilinmez dünyasına daha çok nüfuz edilmesine olanak sağlamıştır (Cassou, 2006: 30-31).

1.3.1. Resim sanatında sembolizm

Geleneksel ahlakı ve “saf duyu”nun birincil önemini reddeden şair Theophile Gautier’in öncülüğünde, Fransa’daki bir grup şair ve yazar, hayal gücünün serbestçe egemen olduğu bir dünya kuramını geliştirmeye başladılar. Mistik, ruhani ve marazi şeyleri araştıran edebi bir kült, ruhu özgür düşünceyle saflaştırıp, öznel fikirlerini nesnel yansımalara dayandıran şair ve sanatçılar tarafından sembolist unsurlarla yeni bir akım etrafında toplanmıştır. Bu akımın görsel sanatlardaki çıkış noktası ise ressam Odilon Redon’un “bilinmeyenlerin muğlâk dünyası” diye tanımladığı Sembolizm’de bulmuştur (Cumming, 2006: 322).

Resim 1.12: Odilon Redon, “Tek Gözlü Dev”, 1914



Kaynak: Cumming, 2006: 322

Sembolizm, bilimsel ve teknik topluma, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkararak, madde karşısında tinsele öncelik vermiştir. Bu nedenle, Sembolizm yandaşları, bilinci canlandıran güçlere başvurmuşlardır. Maddenin

fizik tarafından yönetilen yasalarının egemenliğine karşı savaşım verirken algıyı, düşseli, dile getirilmemiş olanı yardıma çağırmışlardır (Cassou, 2006: 32).

Sembolist sanatçı ele geçmeyi, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeyleri, gözünün erişemediği dünyayı, yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünyasını, gizemcilik ve batınlık dünyasını yorulmadan ele geçirmeyi amaçlamıştır (Resim 1. 12).

17. yüzyılın sonundan itibaren üç büyük meczup sanatçı, Goya, Blake ve Füssli, madde karşısında tinsel öncelik veren bir sanatın üzerinde geliştiği temelleri atmışlardır. Zaman içerisinde çeşitli sanatçıların eserlerinde sembolik öğeler sıkça kullanılmaya başlamış ve akımın zemini bu süreçte oluşmuştur. Goya, resimlerinde olduğu gibi gravür ve desenlerinde de karabasanlarını ve sanrılarını dile getirmiştir. “yalnızca insanların imgelemlerinde bulunan biçimleri” evcilleştirmiş ve sağırlığına kapanmış durumda, kendisine saldıran, kendisini küçümseyen iblisleri kalem ve fırçasıyla kovalayarak yalnızlığın bunalımından kurtulmuştur (Cassou, 2006: 32). Goya, Fransız Devrimini çok yakından takip etmiş, İspanya’da toplumun ve bireylerin cehaletini ortaya koyarken “Savaşın Felaketleri”ni bir dizi olarak baskı tekniğinde aktarmıştır. Yaptığı resimlerde dinin hicvedilmesi, dini törenleri, engizisyonu dramatik ve komik eleştirel bir üslupla aktarması önemlidir. Politik mesajların “Satürn”ün oğlunu yerken resimlediği yapıtta olduğu gibi mitolojik konulardan esinlenmiştir. Resimlerinde ürkütücü yaratıklara, cadılara, büyücülere yer verirken ışık ve ışıksızlığın, karanlığın ve gölgelerin konuyu daha etkili hale getirdiği görülmektedir.

Resim 1.13: Francesco Goya, “The Bewitched Man”, 1798, T.Ü.Y.B, 42x30cm, National Gallery, London



Kaynak: http://www.wga.hu/html_m/g/goya/4/index.html, 2014.

İngiltere’de politik ve endüstrileşme sürecinin çalkantılı bir dönemine tanıklık eden Şair, ressam ve gravürcü Blake, ülkede sansürcü ve baskıcı dönem içinde düşüncelerini alegorik öğeleri ön plana alarak yapıtlarında eleştirel bir tavır izlemiştir. Blake’in dinsel konuları ele alan kitapları şiirleri resimlemeleri bulunmaktadır. Dante’nin İlahi Komedyası gibi edebiyatın klasiklerini resimlemiştir. Blake, doğa gerçekliğini alabildiğine hor görmüş, gerçekdışında ve sonsuz ile geçici arasında kendine özel bir ütopya kurmuş ve o ütopyada yaşamıştır. Olağan üstü hayallerin metafizik görüntüleriyle yeni yapıtlar oluşturmuştur. Daha dört yaşındayken erkek kardeşinin penceresinde tanrının suretinin belirdiğini görünce ilk sanrısıyla tanışmıştır. Okulda aldığı eğitimle, ilk çağ sanatı ve gotik sanatı doğaüstü güçlerle ilişkilendirmiş, hayal sanatını sürdürmesine olanak sağlayan bir yöntem geliştirmiştir(Cassou, 2006: 32-33).

Heinrich Füssli’nin sanatı, tıpkı Goya ve Blake gibi düşlerin ve doğaüstünün dünyasında dönüp durmuştur. Canavarların kaynaştığı korkunç hayallerin kurbanı

uyuyan genç kadınlar ve bunları tutsak alan bir iskelet, pencereden uçan şeytanın üzerine bindiği bir canavarın korkuttuğu çıplak kadınları resmetmiştir. Erotik nitelik taşıyan desenleri, böcek kadınlar, erkeklerini parçalamaya hazır dişi peygamberdeveleri ve röntgencilerinin gözetlediği Füssli kadınları yalnızca Sembolizmin değil aynı zamanda da Sürrealizminde öncüsü sayılmaktadır.

Resim 1.14: Heinrich Füssli, “Kabus”, 1781, 101x127cm, T.Ü.Y.B. Detroit Sanat Enstitüsü, Michigan



Kaynak: Cumming, 2006: 248

Sembolist sanatçıların yapıtlarını ele alındığında gözlere yeni bir olgu çarpmaktadır. Ressamlar ve edebiyatçılar arasındaki düşünce birliği hiçbir zaman bu dönemdeki kadar gerçek olmamıştır. Sanatçılar ve edebiyatçılar kahvelerde ya da atölyelerinde tartışmışlar, aynı felsefi ve toplumsal olgulardan etkilenmişlerdir (Cassou, 2006: 32). Albert Aurier, 1892 Şubatında Mercure De France dergisinde yayınlanan Gauguin ya da Resimde Sembolizm adlı makalesinde sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlamıştır. Bunlar;

Sembolist sanat düşünceci olmalıdır. Çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır. İkinci olarak sembolist olmalıdır. Çünkü düşünceyi biçimle dile getirecektir. Üçüncüsü resimsel (sentetik) olacaktır. Çünkü biçimlerini ve imlerini genel bir anlayışın

biçimine göre yazacaktır. Dördüncü olarak öznel olacaktır. Çünkü nesne, nesne olarak değil, öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir. Beşincisi de bir sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim Mısırlıların, büyük bir olasılıkla da Greklerin ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel, sembolist ve düşünceci olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir. Aurier'e göre, "mutlak varlıkların yansıtıcısı" olabilmesi için sanatçı "imlerin yazımını basitleştirmek" zorundadır. Plotin'in; "nesnelerin içinde gizlenen şeyin bizi heyecanlandırıldığını bilmeksizin onların dış görünüşlerine bağlanırsınız" cümlesi, Aurier'in sembolist düşüncesini açıkça yansıtmaktadır (Cassou, 2006: 52).

Dünya görüşünde ve bireye, sanata bakışta önemli bir kırılma yaratan Romantizm'in güçlü etkisi ve Dekadanların karamsar ve içe dönük yaşam felsefeleri Sembolist düşüncenin oluşumuna büyük katkılar yapmıştır. Bu sanat hareketleri ve dünya görüşleriyle Sembolizmin arasında bir köprü niteliği olan ve Sembolizmi direkt etkilemiş olan sanatsal hareketlerden biri Parnasse Okuludur. Bu oluşum şiir alanı içerisinde gelişmiştir ancak Parnasse'ın içinden çıkan Verlaine ve Mallarme gibi bazı şairler daha sonraları sembolist hareketin öncüleri olacaktır. Parnasse Okulu Klasisizm, Romantizm ve Realizmin bütününe tepkili bir akımdır. 1830'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Temel kuramı "sanat sanat içindir" diye özetlenebilir (Kiriş, 2007: 22).

Georges Rouault (1871-1956), önceleri fovistlerle ilişkilendirilmiş ve bazı sergilerine katılmış olsa da, resimleri daha varoluşçu bir anlam içermiştir. Rouault, Hıristiyanlık felsefesi ve acıma duygusuyla gerçeğin korkunç yönlerini açığa vurmaya denemiş ve bunun üstesinden yalnız inançla gelinebileceğini belirtmiştir. Kendine özgü üslubuyla yirminci yüzyılın en önemli dinsel ressamı sayılmıştır. Ortaçağın Hıristiyan ruhunun, topluma olumlu katkıları olacağına inanan Rouault, gençliğinde ortaya çıkardığı eserlerinde bu inanca olan bağlılığını sergilemiştir. Resimlerindeki kalın konturlarla, vitraydaki kursun bağlantılar arasındaki ilişki kendisini göstermektedir. Ecole de Beaux Arts'daki öğretmenini Gustave Moreau, Rouault'a; "Siz sıcakkanlı çıplak dini bir sanatı seviyorsunuz." demiştir. Sanatının bir döneminde Daumier'den etkilenmiştir. 1908'de seçtiği konular, Daumier'in kıyamet günü sahnelerini hatırlatmaktadır. 1918-1929 yılları arasında özellikle İsa'nın çarmıha gerilmesi konularını içeren pek çok eser üretmiştir.

Yahudi bir kökene sahip olan Marc Chagall, I. Dünya Savaşı'ndan önce, aldığı bir burs sayesinde Rusya'dan Paris'e gelmiştir. Chagall resimlerinde yaşamı boyunca dönem dönem Tevrat'tan aldığı konuları işlemiştir. 1930'ların başında Avrupa'daki politik gelişmelerden duyduğu tedirginlik ve savaş tehdidi ile gittikçe artan baskılar onu daha çok din temalı resimler yapmaya yöneltmiştir (Resim 1. 15).

20. yüzyıl başlarında Ortaçağ ve Kuzey Avrupa'ya ait bazı geleneklerin takibinin yanı sıra, Grünewald, El Greco gibi sanatçılar, Afrika, Hindistan, Aztek ve Uzakdoğu ile dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan çeşitli ilkel toplulukların yaşama biçimleri, el sanatları ilgiyle takip ediliyordu. Alman mimar Ludwig Hilberseimer 1925'de çoğu soyut yapıtlardan oluşan yeni bir koleksiyonun kataloğuna yazdığı önsözde şöyle söylemiştir; “Şu anda bize gerekli olan barbarlardır. Önemli olan dinsel kitaplardan bir şeyler öğrenmek değil, Tanrı'ya yakın yaşamış olmaktır. İlimlilik ve yüzeysellik zamanı geçmiştir. Tutku çağı başlamak üzeredir”. Bu sözlerle amacı duygusal ve ruhsal anlamda heyecanlar yaratmak olan ve neredeyse tüm yüzyılda etkisi hissedilen Ekspresyonizm'in (ifadecilik) içeriği de belirlenmiş oluyordu.

Resim 1.15: Marc Chagall, “Moses Receiving The Tablets Of Law”, 1966, 237x233 cm, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice, France



Kaynak: <http://www.euromuse.net/>, 2014

Bu dönemde, bazı sanatçıların yazılarında biçim sorunları ve sanatçıların düşünsel yaklaşımları yerine sanatın özünü araştırmaya yönelik içerikler görünür. Bu yazarlar sanatın maddi dünyadan kopuşunu, manevi yönlerini ve yarı dinsel bir iletişim olduğunu vurgulamışlardır. Özellikle Kandinsky bu konudaki görüşlerini “Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine” adlı kitabında belirtmiştir. Kandinsky’e göre sanatta manevi anlatıma, gözle görülen dünyanın sadece öykünmeci bir yaklaşımıyla değil aynı zamanda soyut düzenlemeler ve şiirsel bir anlatımla da varılabilirdi. Kandinsky’nin kitabının yayınlanmasından sonraki eserlerine baktığımız zaman bir soyutlamanın ortaya çıktığı görülmektedir (Lynton, 2004: 80).

Diğer bir tarafta 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde Larionov gibi bazı Rus sanatçıları Rus ikonlarının güzelliğini ve anlatım gücünü yeniden ortaya koymak istiyorlardı. Malevich, 1935 yılında öldüğü zaman, küllerinin basına arkadaşları tarafından üzerinde siyah kare olan beyaz bir mezar taşı konmuştur. Bazılarına göre bu taşın bir ikon özelliği taşıdığı da söylenebilir. Bu özellik Malevich’in 1920’de yaptığı “Beyaz Üzerine Büyük Haç” adlı süprematist resminde de görünür. Bu resimde kırmızı bir dikdörtgen üzerinde yatan siyah bir dikdörtgen, kalın bir haç meydana getirir. Yine aynı dönemde beyaz üzerine beyaz olarak, daha geniş boyutlarda resmedilmiş bir haç imgesi daha görülür. Norbert Lynton’a göre Malevich, doğrudan doğruya Hıristiyanlıkla ilgili bir resim yapmak istememiş ama bunları bir simge olarak kullanmıştır (Lynton, 2004: 80).

Modernistlerin ortaya koymuş olduğu manifestolarda yer alan en önemli motif sanat aracının saflığına atfedilen özel önemdir. İlk Modernistler için ‘saflık’, resmi kendi özlerine yabancı her şeyden arındırma dürtüsünü ifade etmiştir. Malevich ve Kandinsky gibi ressamlar soyutlamanın ruhsal alanı, temsili üsluplardan daha uygun biçimde ifade edebileceğine inanmamışlardır (Aygül, 2004: 16-21).

19. yüzyılın sonlarında, sembolik imge içerikli resimlerde göstergeler, işaretler ve izler; bilinçaltı, düşler ve mistik duygular ışığında içsel formlara dönüşmeye başlamıştır. 1910’lu yıllar sonrasında resimlere, maddenin ve fizik tarafından yönlendirilen yasaların egemenliğine karşı düşsel olan ve dile getirilmemiş olan imgeler çağırılmıştır. Tinin maddeden önce geldiğini savunurken, gerçekliğin üzerini kapayan örtüleri bir bir kaldırılmış, gerçekte bir kapalı kutu olan insandaki tinselliğin derinine

inilerek, insan ve ilişkileri keşfedilmeye çalışılmıştır. Sembolist ressamalar, felsefe olarak, Art Nouveau Hareketi'ni ve Les Nabis'i (Nabi'ler) etkilemişlerdir. "Sembolistlere doğrudan bağlı olan nebilerin kuramcıları da Paul Serisier ve Maurice Denis olmuştur" (Cassou 1987: 48).

Semboller doğadan parçalar ve günlük yaşam sahneleri, vb. biçimler şeklinde temsil edilirken, duygu ve düşünceler dolaylı tasvirlerle biçim kazanmaktadır. Bu noktada kendini dışarıdan da izleyebilen ve düşüncelerini görünür kılan ressam için, bu imgeleri yaratım süreci içinde saptamak ve net olarak anlatmak oldukça güçtür. Herhangi bir imgenin tasvir ettiği duygular aslından farklı bir soyutlama düzeyinde bulunuyor ise bir "sembol" haline geliyor demektir. Simgeci yaklaşımları olan Paul Klee yapıtlarını daha çok geometrik formlar üzerine kurgulamıştır. Klee'nin çocuksu duygular barındıran çalışmalarını sembollerle desteklemiştir. "Klee'nin resmi, şeylere benzemeyen, dışsal hiçbir modeli olmayan, şaşırtıcı bir görünüm almaya yönelen hayal edilemeyecek kadar sayısız olasılık yaratarak gerçek dünyanın sınırlarını genişleten bir gerçeklik aramaya zorlar" (Farago, 2003: 163).

Resim 1.16: Paul Klee, "Balığın Çevresinde", 1926, K.Ü.K.T. 46x63 cm, Moma Museum, New York



Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79342, 2014

Pablo Picasso, resimlerinde anlatım biçimi olarak salt sembolik dili benimsememiş olsa da, "Guernica" yapıtı bu sembolik imgesel anlatım dili açısından vurucu bir örnektir. Picasso, İspanyol İç Savaşı'nda yaşananların izlerini, Guernica adlı yapıtında sembollerle vurgulamıştır. Picasso'nun bu yapıtı Nazilerin katliamını anlatan

ve protesto eden, savaş karşıtlığının tüm dünyada sembolü haline gelen bir resimdir (Gombrich, 2002: 189-190).

20. yüzyıl içinde sembolik yapıtlar, içerdikleri konular, plastik oluşum koşulları ve anlatım tekniği açısından farklılıklar göstermeye devam etmiştir. Resimlerde şiirsel temalar işlenirken, mistisizmin hâkim olduğu bezemeci anlatımlar da tercih edilmiştir. Sembolizmde ki içsellik araştırması, sanatçıyı kendi bilinçaltına götürmüş, görsel imge dile getirilemeyen simgesi durumuna gelmiştir. Gustav Klimt, bezemeci yaklaşımı ve geliştirdiği özgün plastik dili ile dönemin dikkat çekici ismi olmuştur. Klimt önceki kuşağın tutucu ve ahlakçı yapıtlarına başkaldıran bir grup sanatçı ve zanaatçının oluşturduğu Viyana Sezessionu'nun da önderi olmuştur (Beykan, 1993: 252).

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL'DA AVRUPA RESİM SANATINDA DİNSEL SİMGELER

2.1. 20. YÜZYILDA AVRUPA'DA SANAT ORTAMI

Sanatı, içinde bulunduğu toplumun ekonomik ve kültürel değerlerinden soyutlamak olanaksızdır. Çünkü çağın, düşünce, toplum yapısı, bilim ve teknolojik gelişmeleri hakkında bir fikir sahibi olmadan sanatı anlayabilmek imkânsızdır.

Bu çalışmanın temel konusu olan, “20. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı”nı biçimlendiren etmenleri anlayabilmek için, ağırlıklı olarak 18. ve 19. yüzyılın siyasal, toplumsal, kültürel ve bilimsel gelişimlerine bakmak gerekmektedir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa iki yönlü bir değişim dönemine girmiştir. Önce 1789 Fransız Devrimi ile “kültürel” sonuçları bulunan Demokratik devrim, sonra ise, İngiltere’de ortaya çıkan Endüstri devrimidir.

Sanata ve sanatçıya bakış da bu toplumsal dönüşümler ışığında değişmiştir. Monarşik ve aristokratik toplumda sanatçı, sarayın övünç kaynağı olarak görülüyor, yükselmeye çalışan burjuvazi için ise sanatçı, lüks hizmetler sunan, pahalı bir kişi olarak görülmektedir. 19. yüzyıl burjuva toplumu için sanatçı, bireysel girişimi, bir “dehayı”, daha genel olarak yaşamın tinsel değerlerini temsil ediyordu. Orta sınıfın kargaşa ve güvensizlik içinde sürdürülen yaşamlarında sanatın, geleneksel dinin yerini aldığı bile söylenebilmektedir. Bestecilik, yazarlık, ressamlık öyle sıradan meslekler değil, tıpkı dinde olduğu gibi kişinin kendisini feda etmesini gerektiren yüce uğraşlardı. Bir eleştirmeninde belirttiği gibi devrin despotu sanatçı sözcüğüdür. Eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu söylenirdi. Hâlbuki bu gün bizatihi sanatın kendisi bir inançtır. Gerçek sanatçı bu ezeli dinin rahibidir (Benichou,1973, Akt: Shiner, 2001: 302).

Turanî (1980) bu dönem sanatının burjuvazi içindeki yerini anlatırken; “sanatı, 19. yüzyıl burjuvazisi kadar takdir eden ve eserler için bu kadar bol harcama yapan başka bir toplum görülmemiştir. Öncesinde, hiçbir toplum resim, heykel, eski ve yeni kitap, dekorasyon süsleri, müzik ya da tiyatro gösterileri için bu ölçüde para harcamamıştır” sözleriyle belirtir.

Öte yandan sanata para harcayanlar sadece burjuvazi değildi, teknoloji ve bilim sayesinde ilk kez, bazı sanat türlerini ucuz maliyetle ve daha önce hiç görülmemiş ölçülerde yeniden üretmek teknik olarak olanaklı hale gelmiştir. Böylece burjuva sanatı

halka inmekle kalmadı, sanat, ona sadece emeği geçenlerin değil, kapitalistlerin de kazanç kapılarından biri olmuştur (Turanî, 1980: 43-44).

Adnan Turanî, sanat adına kazanılan özgürlüğün, diğer alanlarda olduğu gibi 1789 Fransız Devrimi ile doğru orantılı olarak geliştiğini belirtmektedir. Turanî (1998) bu durumu şöyle özetlemektedir: "...1789 Fransız Devrimi'nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmiş ilk devlet düzeni olan monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getirmiştir. Bu nedenle, monarşinin binlerce yıl yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar, fonksiyonlarını yitireceklerdi. Bu denli köklü bir değişikliğin patlak verdiği Fransız Devrimi sonunda, tüm dünyaya örnek olacak "demokratik parlamenter yönetim dönemi başlıyordu". Böylece demokratik parlamenter toplum düzeni ile monarşi yönetiminin ve din kurumlarının baskısı birey üzerinden kalkıyor; birey yeni anlamda özgür oluyordu. "Bireyin kendi iradesini kazanması olayı, Fransız İhtilali'nin getirdiği en önemli yenilikti ve bu irade, kendi isteğini özgür olarak sanata getirecekti" diyen Turanî, Devrim sonrası demokratik parlamenter sistemin sanatçıya kazandıracığı hak ve özgürlüklere işaret etmektedir (Turanî, 1998: 19).

18. yüzyılda İngiltere'de buhar makinesinin bulunması ortaya çıkan sanayi devrimi, 1870'ten sonra Avrupa ve ABD'ye yayılması, bazı tarihçilere göre, "neolitik devrim"den sonra insanlık tarihi süresince görülen en önemli ikinci gelişmedir. Kömür ve çelik sanayinin gelişimi, buharlı motorların icadı ile hemen arkasından gelen elektrik ve kimya teknolojisindeki gelişmeler, daha önce hiç görülmemiş türden yeni sanayi kollarının oluşmasına yol açmıştır. Sanayi alanlarının böylesine çoğalmasıyla birlikte üretimde çok büyük bir artış sağlanmıştır. Daha fazla mekanik güç, daha fazla hammadde, daha fazla üretilmiş mal, bu malları satın alacak daha çok tüketici, satacak daha çok satıcı ve daha büyük sermayesi olan, daha çok insan çalıştıran daha büyük firmalar ortaya çıkmıştır (McNeill, 2003: 464).

Çağdaş posta sistemlerinin düzenlenişi, telli telgraf gibi yeni buluş ve ilerlemelerle enformasyon ağı güçlendirilmiştir. Bu sayede, 1850'lerde ilk kez gündelik gazeteler çıkarılmaya başlamış, böylece politika ve siyasal olayları birçok insan yakından takip edebilmeye başlanmıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda ekonomide, siyasette, teknolojiye, kültürde devrimler yaşandığı gibi bilimsel teorilerde de önemli devrimler yaşanmıştır. İngiliz matematikçi

ve fizikçi Sir Isaac Newton'un 1687 tarihinde yazdığı "Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri", yine bir İngiliz olan Charles Darwin'in 1859'da "Türlerin Kökeni" bu yüzyılların önemli eserleridir (Frascina ve Haris, 2003: 24). Sir Isaac Newton "Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri" adlı kitabında algıladığımız dünyadaki bütün hareketleri açıklayabilecek üç ana yasayı tespit etmiştir. "Kuvvet, kütle, ivme ilişkisi, Etki-Tepki yasası ve Eylemsizlik prensibi". Newton fiziğinin arkasında yatan evrensel görüşü şu kavramlarla açıklanmaktadır. Mekanizm, Kesinlik, Mutlak Uzay ve Mutlak Zaman. Newton mutlaklık ve kesinlik kavramlarını kazandırırken, Charles Darwin Evrim teorisini geliştirerek insanlığın doğal seçme yolu ile geliştiği ve bu seçmede ayakta kalanların güçlüler olduğu düşüncesini kazandırmıştır (Yardımlı, 1998: 13).

Mutlaklık, ilkesiyle, sonunda "güçlülerin" kazandığı doğal seçme, söz konusu dönemin bilimsel devrimlerini karakterize eden bu kavramlar ve barındırdıkları düşünceler, o dönemde gelişmekte olan Kapitalizm ve onun temsilcisi olan burjuva ideolojisinin temel özellikleri ile de örtüşmektedir. Burjuva sınıfının yeni bir toplum modeli ve ideali geliştirmesinde, Evrensellik, Mutlaklık ve Kesinlik kavramlarının büyük rolü olmuştur. Bu toplum modeli 19. yüzyıl sonlarından başlayarak ideolojik ve kültürel düzeyde önemli bir çıkmaza girmiştir (Yağmur, 2007: 14).

Teknolojide ki gelişmelerin önemli sonuçlarından biri olan iletişimin katkısı iki yönlü olmuştur. Telefon, telli telgraf, posta gibi kitle iletişim araçlarının yanı sıra günlük ve periyodik yazılı basın ile haber iletimi ve bilgi alışverişi daha önce hiç görülmemiş türden bir enformasyon ağı oluşturmuştur. İletişim, sanat alanına da birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Sergiler ve sanat haberlerin iletimi hızlanmış, yeni ortaya çıkan reklam sektörüne sanatçılar hâkim olmuştur. Reklamcılık, 1890'larda görsel sanatlarda yeni bir form yaratmış, sürekli çoğalan ve muazzam çeşitlikle ortaya konan tüketim mallarının tasarımı ve pazarlanması, sanatçı ve zanaatkârların yeni gelir kapılarından biri haline gelmiştir. İletişim ve ulaşımın bir diğer önemli katkısı da bilgi aracılığıyla oluşan yeni bir sanat ortamının uluslararası bir nitelik kazanmasıdır. Artık sanat tek merkezden değil, birçok merkezden gelişmeye başlamıştır. 18. yüzyıl Oryantalizmi ile diğer kültür ve toplumları tanımaya başlayan merkezi sanat ortamlarının bu toplumlardan etkilenimlerinin yanı sıra küçük ya da kenarda kalmış ülkelerde ya da o zamana kadar fazla dikkati çekmemiş bölgelerde de sanat serpilmeye

başlamıştır. İskandinavya ve Bohemya gibi bölgeleri, bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Yağmur, 2007: 14-15).

19. Yüzyıl'da "Modern olmak" terimi günlük konuşma diline girmiştir. Sanat ve kültür hayatı ile ilgilenmek modern olmanın bir koşulu olarak görülmeye başlanmıştır. Teknolojinin yeni olanaklar sunuşu ile kapitalistlerin kitle pazarını keşfi ile devrimcileşen sanat, burjuva niteliğinden çıkıp halka inmiştir. Bunun sonucunda sanatın, orta ve üst sınıfların dışında, alt tabakalara da hitap edebileceğini ve hatta bundan yüklü gelirler elde edilebileceğini keşfeden işi bilir kapitalistler, sanata yönelik, farklı kollarda sektörler oluşturmuşlardı. 19. yüzyılın son çeyreğinde, tüm Avrupa genelinde, tiyatro sayısında büyük artışlar görülmüş, yayınevleri, uluslararası edebiyatı ucuz seriler halinde yayınlayıp fazla varlıklı olmayan okurlara ulaştırarak büyük paralar kazanmışlardır. Geniş kitlelerin, gözde sanat eserlerinin basit nitelikli versiyonlarına ulaşmalarına olanak sağlayan röprodüksiyonlar sayesinde resim, düşük gelirli insanların evlerine de girmeye başlamıştır (Yağmur, 2007: 14-15).

20. Yüzyıl'da yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, sanat alanını da belirleyen temel faktörlerden biri olmuştur. Artık sanatçılar, dış dünyayla ilişki kurmak, onu betimlemeye yönelik eserler vermekten çok, kişisel görme biçimlerini yansıtmaya çalışmıştır. Sanatsal yaratımlar, toplumdaki sosyo-ekonomik ve siyasal değişimlerden hiçbir şekilde soyutlanmamıştır. Kapitalizmle ortaya çıkan, insanın kendi içine kapanma ve bireyselleşme süreci, hiç bir alanda sanatta görüldüğü kadar açık görülmemiştir.

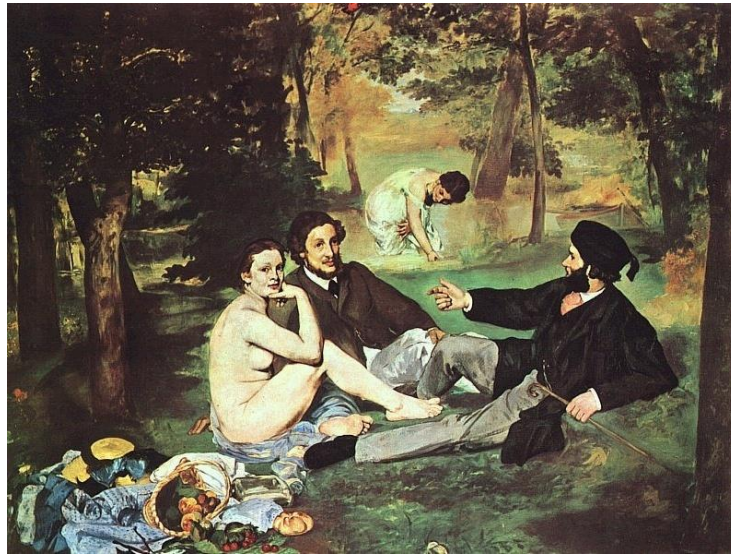
Empresyonizm, ressamın duyularıyla dünyayı nasıl algıladığının dışı vurumudur. Dış dünyanın kendi üzerinde bıraktığı izlenimleri tuvale aktarmasıdır. Resim tarihinde ilk olarak, sanatçıların, göstermek istediklerinden çok gördükleri önem kazanmıştır. Ekspresyonizmde ise bireysellikte bir adım daha gidilmiş, sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliğini yansıtmaya olmuştur. Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarla bireysellik, soyuta uzanmış ve kişisel iç deneyimler, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuştur (Yağmur, 2007: 17).

Bireysellik ve yalnızlık 20. yüzyıl sanatının başlıca özelliklerinden biri olmuştur. Bunda toplumsal olayların, savaşların, yıkımların etkisi büyüktür. Modernizmle birlikte içsel olan kaybolmuş, insanoğlunun evrendeki yerinin anlamı ihmal edilmiş, maddecilik ön plana çıkmıştır. Sinema, reklam gibi alanlar üzerinden her

şeyin metalaştırılması, ister istemez insanın yalnızlığını da beraberinde getirmiştir. Ruhsal olanın ihmal edilmesi insanları maneviyat arayışına yöneltmiş dolayısıyla bununda sanata yansımaları olmuştur. Bu maneviyat arayışının sonucunda sanatçı, gözle görünen gerçeği öteleyip, içsel olanı yani bilinçaltını ve özsel imgelerini kullanmaya başlamıştır (Aygül, 2004: 16).

20. yüzyılda gözle görülen gerçeğin, sembolik gerçekle yer değiştirmesi söz konusudur. Bu yer değiştirmede Manet'nin belirleyici rolü olmuştur. Gerçekten de “Kırda Kahvaltı” adlı tablosunda giyinik ve fevkalâde tabii bir edayla oturan, âdeta ressama bakan iki konvansiyonel erkek figürünün ortasına yine aynı umursamazlıkla bir çıplak kadın figürü yerleştirivermesi, Modern Sanata gelecekteki bütün imkânlarının kapısını açmıştır, denebilmektedir (Özer, 1967: 19).

Resim 2.1: Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, T.Ü.Y.B. 81x101 cm, Orsay Müzesi, Paris



Kaynak: <http://www.musee-orsay.fr/en/home.html>, 2014

Manet, burada, her şeyden önce gözle görülen düzene şiddetle karşı çıkmış, sembolik değerın önemine işaret etmiş ve ayrıca resmin, eser olarak konunun sınırlarını yırtan özgür bir kimliğe sahip olması gerektiğini de açıkça belirtmiştir. Monet'nin açtığı bu çok yönlü ana yoldan başlamak üzere, çeşitli sembolist akımlar günümüze kadar çağdaş sanatın çehresini belirleyeceklerdir (Özer, 1967: 19).

Sembolist akımın çerçevesinde ele alınan yapıtlardan başka, duygu ve düşüncelerini belli göstergeler üzerinden anlatan, bu tavrı ile resimlerinde özgün bir imgelem dili yakalamaya çalışan sanatçılar için sembol, kendilerini ifade etme konusunda önemli bir aracı olmuştur. Sembolik imgelemler içeren resimler, dışarıdan alıcı açısından uyarıcı özelliklere sahiptir ve içsel konuşmalarını çevresi ile sürekli bir iletişimde tutar. Bu sebeple de sembolik resimler tekrar tekrar okunabilir niteliğe sahiptirler.

Eco: “Ressamın amacı ile izleyicinin yanıtı arasında bir anlaşma mümkün olabileceği gibi, izleyen kişinin ruhsal algılama bilincine göre resmin anlamı farklılıklar göstermektedir. Alıcı göndermeleri birbirinden ayıramayacağı için, ifadenin bütününe karmaşık anlamını çözmek konusundaki yeteneğine güvenmek zorundadır“ demiştir (Eco, 2001: 55).

20. yüzyıl içinde sembolik yapıtlar, içerdikleri konular, plastik oluşum koşulları ve anlatım tekniği açısından farklılıklar göstermiştir. Resimlerde şiirsel temalar işlenirken, mistisizmin hâkim olduğu bezemeci anlatımlar da tercih edilmiştir. Sembolizmdeki içsellik araştırması, sanatçıyı kendi bilinçaltına götürmüş, görsel imge dile getirilemeyen simgesi durumuna gelmiştir. Gustav Klimt, bezemeci yaklaşımı ve geliştirdiği özgün plastik dili ile dönemin dikkat çekici ismi olmuştur. Klimt önceki kuşağın tutucu ve ahlakçı yapıtlarına başkaldıran bir grup sanatçı ve zanaatçının oluşturduğu Viyana Sezessionu’nun önderi olmuştur ve daha çok kadınlara yönelik, portreleri ile sembolik resimler yapmıştır (Beykan, 1993: 252).

Resim 2.2: Gustav Klimt, “Beethoven Frieze; detail, The Arts, Choir of Angels, Embracing Couple”, Österreichische Galerie, Vienna

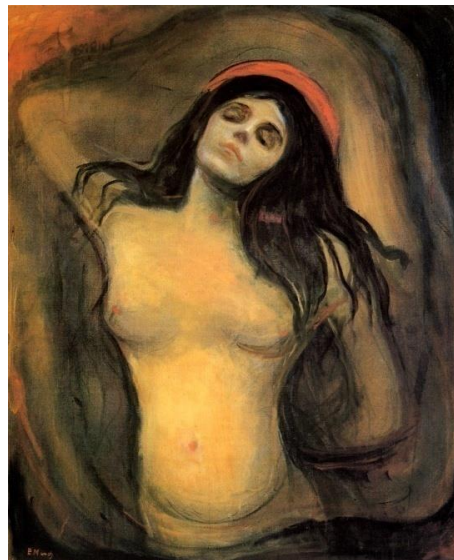


Kaynak: <http://jossbailey.files.wordpress.com/2013/01/vienna-1900-klimt-and-gender-politics.pdf>, 2014

20. yüzyılda, sanat akımları, birbirini takip eden ve dönüştüren bir hızda gelişmiş ve çeşitlilik göstermiştir. Empresyonizmle başlayan modernleşme süreci, bugün Postmodernizm ile devam etmektedir. Her akım, dönemine yönelik yeni bir dil getirmiştir. Modern yaşamın inanç kutuplaşmasını, “Kübizm” parçalanarak dile getiriyor, “Fovizm” yabanılı kutsuyor, “Ekspresyonizm” bir çığlık gibi anlatmak istediği duyguyu aktarıyor, “Fütürizm” teknolojiyi mitoslaştırıp, makineyi ve savaşı kutsamıştır. Sürrealizm gerçekliği reddetmiş, erken görü ve sezgi gücünü kutsamış, Dada ise her şeyi yıkıp yok saymış, bütün düzenleri reddetmiş, en sonunda Duchamp sıradan bir fabrikada üretilen, sıradan bir pisuarı sergileyerek sanatın öldüğünü ilan etmiştir (Gablik, 2000: 203).

Modern sanat, Avrupa’daki hoşnutsuzluklardan doğmuş ve yeni sanat akımlarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ekspresyonizm adı altında kendini kabul ettirecek akımın orta yere çıkmasında en önemli rolü şüphesiz, Norveçli ressam Edvard Munch oynamıştır. Paris’te Van Gogh, Gauguin, Mallarme gibi çağının öncü sanatçılarıyla içli dışlı olan Munch, ünlü tiyatro yazarı Strindberg’ e de büyük bir yakınlık duymuştur. Munch, hayat mücadelesinin ortaya çıkardığı çatışmaları, bunlardan doğan huzursuzluğu, tasayı, şüpheyi, korkuyu resimlerinde olanca gücüyle yansıtmaya çalışmıştır (Özer, 1967: 23).

Resim 2.3: Edvard Munch, “Madonna”, 1894, T.Ü.Y.B. 95x91 cm, National Gallery of Norway, Oslo.



Kaynak: “Art Book”, 1994, s.331.

Sanatçının nesnelere hakkındaki duyguları, onları görme ve dahası biçimlerini hatırlama şekillerini doğrudan etkilemektedir. Görülen gerçekliğin, sanatçının duygusal algısıyla, iyi ya da kötü değişebileceği buna bir örnek sayılabilmektedir (Gombrich, 2002: 564).

Picasso, 1906'da Cezanne'nin eserlerini gördükten sonra mekân ve form hissi (yanılsama değil) yaratmak için yuvarlak hacimler yerine düz, parçalanmış düzlemler ve açık koyu motiflerle uzamsal denemeler yapmaya başlamıştır. Parçalı ve kesilmiş formları bir arada kullanarak yapboz etkisi veren resimler yapmıştır. Kübizmde sanatçılar nesnelere çeşitli yönlerini aynı anda tuval yüzeyine resimleyerek üçüncü boyutu resme sokmayı amaçlamışlar bunu yaparken de bakış açılarını değiştirme yöntemini kullanmışlardır. Kübistler biçim sorununu ön plana alarak rengi ikinci plana atmışlardır (Little, 2006:107).

Resim 2.4: Robert Delunay, "Saint Severin", 1909, 114x88 cm, T.Ü.Y.B. Guggenheim Müzesi, New York



Kaynak: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1017>, 2014

Kübizm akımının belli başlı örneklerine, daha doğrusu en fazla tanınmış eserlerine özellikle resim sanatında rastlanmaktadır. Bu eserleri teknik açıdan incelenirse, Kübist ressamların plâstik sanatlar alanında büyük bir yenilik olarak düz çizgiyi bulup değerlendirdikleri görülmektedir. Öte yandan, kübist anlayışla ele alınan kompozisyonlar, konuları ne olursa olsun, parçalanıp tekrar inşa edilmiş izlemine

uyandıran figürlerden meydana gelmişlerdir. Kübizm teknik yönden sanat eserini çok daha serbest bir niteliğe kavuşturmuştur (Özer, 1967: 23).

Kübizm’le eş zamanlı olarak İtalya’da Fütürizm akımı doğmuş ve bu akım çağdaş endüstriyel gelişmeleri, özellikle hızı yücelten bir görüşü sanata aktarmıştır. Fütürist ressam, konularını, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmişlerdir. Severini, Boccioni, Carrà ve Russolo söz konusu akımın plâstik sanatlar alanındaki en ünlü temsilcileridir. Fütüristler geleneksel, alışlagelen formlara, kuruluşlara şiddetle karşı çıkacaklar, hatta savaş fikrini dahi destekleyerek, bu arada müzelerin, kütüphanelerin ve akademilerin ortadan kaldırılmasını istemişlerdir (Özer, 1967: 24).

Konstrüktivizm (yapısalcı) genellikle yalın geometrik biçimleri ve endüstriyel malzemedan yararlanan bir akım olarak heykelciliğin bir kolu olarak algılanmıştır.

Bu biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelere ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaştırmış, sanatın “obje”si dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymıştır. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir.

Soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine has bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Buna göre soyut sanat, yeni bir biçim vermenin sanatıdır. Bu yeni biçim vermenin obje’si, iç dünya, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünya, optik dünya ile hiçbir ilgisi yoktur. Bunun için soyut sanat, simgesel bile olsa dış dünya objelerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılmaktadır (Sabahat, 2012: 24).

Kandinsky çağdaş sanatın en sansasyonel adımını atarak soyutlamayı, yani soyut düşüncüyü sanat yaratmasına sokmuştur. Bu adımla gerçekten de, tabiattaki şekil ve düzenleriyle görülmeye, değerlendirilmeye alışılmış formları, birtakım duyguları, kişisel görüşleri daha iyi, daha güçlü yansıtılabilmek amacıyla deforme edebilmek sembolist akımların her türlü için cesaret verici bir başlangıç olmuştur(Özer, 1967: 22-23).Soyut sanatın öncüleri, Kandinsky, Mondrian ve Malevich’dir. Resmin böylesine zenginleştiği, sanatın bu denli bağımsız ve özgür deneyimler içine girdiği yaklaşık çeyrek asırlık kısa bir dönemde, gününün geçerli tüm eğilimlerine karşı çıkan Dada hareketinde de yerini almışlardır.

Dada; tarafsız İsviçre’nin Zürih kentinde, dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslararası bir

dayanılmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Dada'cılarının en büyük özelliği sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir (Antmen, 2009: 123-124). Dada'nın fikirleri arasında, tüm din adamlarının Dada inancına bağlamak, Kiliselerin Simultanist ve Dada'cı performans yapmak üzere ele geçirilmesi de bulunmaktadır (Antmen, 2009: 128).

I. Dünya Savaşının yıkıcı atmosferi sanatçıları hayatın saçmalığını, anlamsızlığını, gülünçlüğünü, tutarsızlığını haykırmaya yöneltmiştir. Zaten Ekspresyonizm'le onu izleyen çeşitli akımlarda da önde gelen, ağır basan nitelik iç çatışmaların ortaya çıkarttığı bir nevi huzursuzluk ve tedirginlik olmuştur. Fakat bu huzursuzluk ve tedirginlik Dada'ya gelinceye kadar hiçbir zaman bir nihilizm haline gelmemiştir (Özer, 1967: 25).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da önde gelen sanat merkezlerinde Dada, günün belli başlı akımı haline gelmiştir. 1920 ve 1922 yılları arasında çalışmalarına büyük bir hızla devam eden Dada'cılar, şartların değişmesi yüzünden yavaş yavaş çözülmeye başlamış, Sürrealizm'in ortaya çıkmasıyla bu akımın gölgesinde eriyip gitmişlerdir.

Sürrealizm; rüyaları, hayalleri, bilinçaltı dünyanın garip, anormal, mantıksız biçimlerini, seksüel kompleksleri, ruh derinliklerinden kopup gelen ve türlü şekillerde kendini gösteren, çoğu boşuna çabaları, benliğin dışarıya gösterilmeyen gizli yönlerini anlamak ve bunu sanata yansıtmak hedeflenmiştir. Bu bakımdan Sürrealizmi, Sigmund Freud'un "psikanaliz" konusundaki araştırmalarının, vardığı sonuçların sanat plânında gösterisi olarak kabul edilebilir. Sürrealistlerin bilinçaltına, rüyalara, görülen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğine inandıkları bir kültürel ve toplumsal yapıyı aşma isteği ile ilgilidir.

Resim 2.5: Salvador Dali, “Port Lligat Madonnası”, 1950, T.Ü.Y.B. 144x96 cm, Minami Grup Koleksiyonu, Tokyo



Kaynak: Weyers, Frank, (2005).

Gerçeküstüçülere göre bilinçaltı, o güne dek baskı altına alınmış, sanatsal yaratıcılıkla dolu bir depo idi ve mantık bu depoya erişimi engellemektedir. Sürrealistlerin parlak ve yaratıcı kişiliği olan Salvador Dali, temel olarak hayalle gerçeği kaynaştırmanın yeni bir yolu niteliğindeki “Paranoyak Kritik” yöntemini ileri sürmüştür (Passeron, 1996: 13).

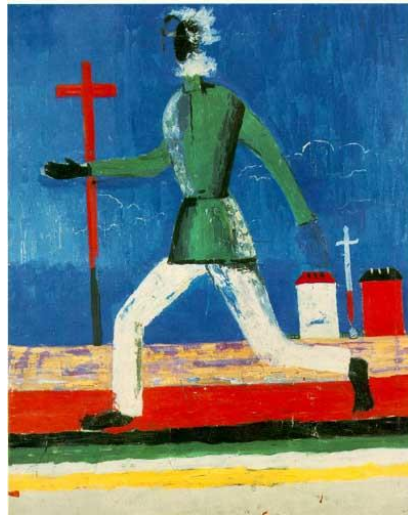
Freud’un fikirleri kullanarak gerçekliğin biranda farklı, dolambaçlı ve rahatsız edici imgelere dönüştüğü takıntılı resimler yapmıştır. Kısa bir sürede bu kadar birbiriyle iç içe geçen, zaman zaman birbirlerinin söylem ve eylemlerine karşı söylem ve eylem gerçekleştiren sanatın bu heyecan verici ve hareketli döneminde, her sanatçının akım içerisinde ayrı ayrı incelemek dönemin sanat algısını anlamak açısından oldukça önemlidir (Sabahat, 2012: 28-29).

Akımın temel öğretisi, normal dünyanın ötesinde çok daha gerçek bir dünyanın var olduğu noktasında toplanmaktadır. Bu dünya bilinçaltı âlemdir. Böylece sürrealist sanatçı, baş döndürücü bir hızla kendi içine dalarak oradan toplayacağı malzemeyle tekrar normal dünyaya dönecektir. Böylesine bir anlayışa göre, sürrealist sanat iki büyük ilkeye dayanmış olmaktadır. Bu iki ilke, yaratmada ve takdimde sınırsızlıktır.

Picasso, Klee, Arp, Ernst, Dali, Tanguy, Magritte, Chagall, Duchamp, Miro Sürrealizm'in en ünlü temsilcileri olarak çağdaş sanat tarihinin klâsik çehreleri haline gelmişlerdir (Özer, 1967: 27).

Çağdaş sanatta herhangi bir çağrışımsal amaç gütmeksizin, doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım, Rus ressamı Kazimir Malevich'in kurduğu Süprematizm (suprematie = üstünlük) olmuştur. Sanatçının bizzat koyduğu bu isim, “plâstik sanatlarda saf duygunun üstünlüğünü” kanıtlama niteliğindedir.

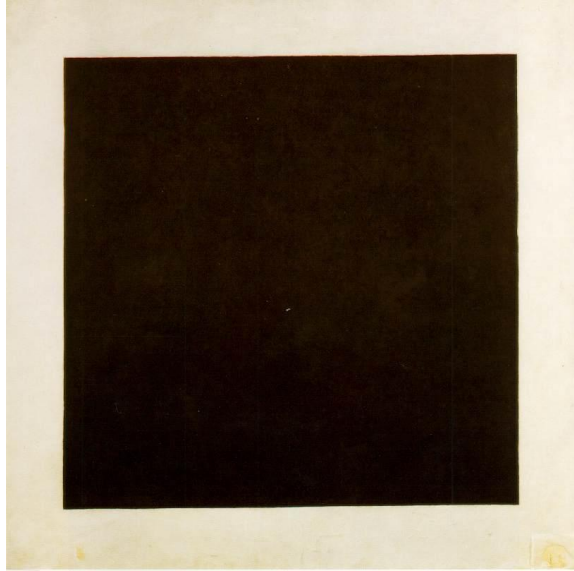
Resim 2.6: Kazimir Malevich,1932, “Bir Haç ve Bir Kılıç Arasındaki Köylü,
T.Ü.Y.B. George Pompidou Sanat Merkezi, Paris.



Kaynak: <http://www.artukraine.com/old/paintings/malevich3.htm>, 2014

Malevich'e göre “Dikdörtgensel resim yüzeyi Süprematizm' in çıkış noktasını teşkil eder. İdrak edilebilen her türlü figürden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı yeni bir renk realitesinin doğmasına da sebep olmuştur. Süprematist formların hayatı, değer bakımından tabiatta rastladığımız formlarinkinden farklı değildir. Fakat Süprematizm' in gerçekliği mutlak surette resimsel, bir realizmdir. Çünkü dağların, göğün ve suyun gerçekliği söz konusu değildir artık. “Sanatı figürler dünyasının ağırlığından kurtarmak için 1913 yılında soluğu karede aldım” diyen sanatçı, o yıl Moskova'da sergilediği Süprematist bir tabloyla büyük bir sansasyon yaratmıştır. “Beyaz Fon üzerine Siyah Kare” adlı bu kompozisyonda, Malevich mutlak rasyonelliğe son derece yaklaşan bir sonuca varmıştır (Özer, 1967: 36).

Resim 2.7: Kasimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, 79x79 cm, T.Ü.K.T. Tretyakov Galeri, Moskova



Kaynak: Sanat Dünyamız, 2000: 188

20. yüzyıl sanatı, sosyal ve siyasal yapıların değişmesiyle, tinsel olanın yerini maddenin almasıyla sanatçıları yeniden keşfetmeye, sorgulamaya doğru yöneltmiştir. Savaşların ve toplumsal değişimin hat safhada olduğu bu dönemde sanatçı, eskiden beri kendini tekrarlayan sanatı yeniden var etme çabasına girmiştir. Modern denilen bu çağda artık sanatçı, asli rolünü üstlenmiş ve özgürleşmiştir. Modern çağ, çeşitli kılıklarda sunduğu akımlarla, sembolist örneklerini, söz konusu karmaşık ortamda bir ümit kaynağı halinde belirlemektedir.

2.2. 20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA MODERNİZM VE DİNSEL İÇERİĞİN RESİM SANATINA YANSIMALARI

Sanayi devrimi ve değişen toplum yapısıyla Avrupa, bilimin ve sanatın ışığında yeni bir yaşam tarzı üretimine girmiştir. “Modern” denilen bu tarz, toplumsal yaşamın yanında, sanata etkisiyle de büyük değişim ve farklılık yaratacaktır. “Modernus” sözcüğü Latince bir sözcüktür. Bu sözcük, “ilk olarak 5. yüzyılda dinsizliği reddetmek (paganizm) anlamında, Hıristiyan toplulukları işaret etmek için kullanılmıştır. Modern kavramının ilk anlamı Hıristiyan olma, günümüzde ulaştığı son anlamı ise Batılı olmaktır” (Yaşar, 2011: 11).

Modern sanat ise, geçmişin gelenekleriyle bağlarını koparmış olan ve o ana kadar yapılmamış olanı yapan sanatı tanımlar. Sanat tarihinde “modern terimi kabaca 1860’lı ve 1970’li yıllar arasına gönderme yapar ve bu dönemdeki tarzları, ideolojileri ve üretilen sanat eserlerini tanımlamak için kullanılır. Modern sanat, Rönesans’la başlayan ve 20. yüzyılda tamamen bitirilen geleneği deviren avangard sanatçı ve eleştirmenlerin önderlik ettiği devrimin başarısının bir sonucudur (Keser, 2005: 221).

19. yüzyılın ilk yarısında biçimlenmeye başlayan sanayi devrimi, yüzyılın ikinci çeyreğinde büyük ve kapsamlı bir dönüşüm haline gelmiş, sonuçta Avrupa, çok farklı bir toplum durumuna ulaşmıştır (Şaylan, 2000: 11, 49). 19. yüzyıl sanayi ve teknoloji alanlarında sayısız icat ile psikoloji, sosyal bilimler ve fen’ de çığır açıcı gelişmelerle insanoğlu, artık daha soyut düşünmeye başlamıştır (Krausse, 2005: 84).

Aydınlanma ile başlayarak düzenli olarak gelişen akılcılık, 19. yüzyılın sonlarına doğru, doruğuna ulaşmış ve tanrılara, bilim ve teknolojinin gelişmesi sonucu şüpheyle bakılmaya başlanmıştır. “Yaratılış” kanunları, Kutsal Kitap “mucize”leri yok olmuştur. Tanrılar gizemini yitirince insan, kendi durumunu gizemlileştirmiş ve kutsallaştırmıştır. Duyular ve algıların dolaysızlığı daha büyük önem kazanmış; fenomenler doğrudan deneyimler olarak kendi içlerinde ve kendiliklerinden gerçek görünmeye başlamışlardır (Yağmur, 2007: 17).

20. yüzyıl insanı artık kendini dinselden ve manevi olandan soyutlamış, akıl çağının bilgisi ve felsefesiyle hayatını anlamlandırmaya çalışmıştır. Kilisenin baskısından kurtulan insan, giderek makinelerin ve kapitalizmin kölesi olmaya başlamıştır. Dinden ayrılmış insan, manevi olanı reddetmiş, sanayi kentlerinin ortasında kendi oluşturduğu tüketim toplumuyla baş başa kalmıştır. Doğadan kopup bu kalabalık alanlarda (mega şehirler ve fabrikalar) yaşamaya çalışan insanların, giderek kültürel yapıları da bozulmaya başlamıştır. Değişen kültürün oluşturduğu boşlukta, ekonomik ve sosyal alanda gelişen devrim, geleneklerine yabancılaşmaya başlayan toplumu, çağın getirdiği tüm olanakları kullanarak geçmişini sorgulamaya yönlendirmiştir. İnsanoğlunun tarihsel gelişim içerisinde özgürlüğü için verdiği mücadelede, sanatçıyı da bunun dışında değerlendirmek olası değildir. Sanatçı, günümüzde edindiği hak ve özgürlükleri kuşkusuz büyük bir mücadele sonunda edinmiştir. Bazen sanatın konusuna, bazen konuda savunulan duygu ve düşüncelere, bazen diline, bazense biçimin

özelliklerine gelen baskılara karşı mücadele etmek durumunda kalmıştır (Elmas, 2006: 283).

19. yüzyıl öncesi, akademizmin, sarayların ve kiliselerin katı kuralları içerisinde sanatçının tuvaliyle özgürce oynayamadığı, duygularını, düşüncelerini ortaya yeterince koyamadığı zamanları yaşamıştır. 19. yüzyılda sadece Batı da değil insanlık tarihinde de yeni bir aşama olarak kabul edilen endüstri çağıyla birlikte akademizmin, sarayların, kiliselerin katı kurallarından sıyrılarak “modernizm” ve “post-modernizm” anlayışının getirdiği “özgür” eğilimlere doğru yelken açmıştır. Böylece, kendi dışında bir amaca baş eğer uygulayıcı konumundan çıkarak, egemen bir yaratıcı konumuna ulaşmış, özgürlüğünü kazanmıştır (Elmas, 2004: 283).

Din törenlerine katılmanın azalışı, laikleşmeye başlayan bir toplumda kurumların gevşemeye başlamasının bir sonucudur. Din artık insanlığın niteliğini ve yaşamın anlamını açıklayabilecek kavramları sağlayamamaktadır. Her çeşit ayinin genel olarak azalışı, toplumdaki yorumların ve bireysel tavrın bir yansımasıdır (Baynes, 2002: 92). Bireysellik ve yalnızlık, 20. yüzyıl sanatının başlıca özelliklerinden biri olmuştur. Modernizm’le birlikte içsel olan kaybolmuş, insanoğlunun evrendeki yerinin anlamı ihmal edilmiş, maddecilik ön plana çıkmıştır. Sinema, reklam gibi alanlar üzerinden her şeyin metalaştırılması, ister istemez insanın yalnızlığını da beraberinde getirmiştir (Aygül, 2004: 16).

Yabancılaşma kavramı bu yüzyılda süreç içinde kendiliğinden oluşmuştur. Bu kavramı ilk kez kullanan ise Jean Jacques Rousseau olmuştur. İnsan hürriyetine ve doğasına aykırı bir mekanizmanın işleyişinin yabancılaşmaya neden olduğunu belirtmiştir (Uysal, 2008: 49). Felsefeye bu kavramı kazandıranlar ise Marx ve Hegel olmuştur. Hegel’e göre yabancılaşma, ”tinin, ide’nin kendi özüne yabancılaşarak doğa varlığı olarak dışlanmasıdır. Diyalektik’in üçüncü aşamasında, tinin, ide’nin kendi özüne dönmesiyle bu yabancılaşma ortadan kalkar. Marx’da, ise Hegel’in teorik etkinliğinin yerini, iş, eylem alır” (Tunalı, 1976: 153). İnsanın emeğine, çevresine, topluma ve kendine yabancılaşmasıyla özgürlüğü kısıtlanmıştır. Bağımsız hareket etme özgürlüğü elinden alınmış birey, Marx’a göre, “ancak hayvansal işlevlerinde, yeme-içme-üreme, ya da en çok barınmağında ve giyiminde, vb. kendini özgür hissedebilmekte,

insani işlevlerinde kendisinin artık bir hayvandan farklı bir şey gibi görmemektedir.” (Marx ve Osipov, 1977’den Akt., Uysal, 2008: 49).

Alain de Botton, “Ateistler İçin Din” kitabında, özetle, çağın endişeli, yalnız ve modern insanına, mutluluğa erişebilmek için içinde yaşanan seküler (laikleşen) dünyada, dinlere yeni bir bakış açısıyla bakmayı ve dini dönüştürerek hayata dâhil etmeyi anlatmaktadır (Ülde, 2013: 36).

Tolstoy, “...Farkında olsun veya olmasın, din unsurunu göz ardı eden ve sanata inanç katmayan kişi, hızla sanattan uzaklaşır” demektedir (Tolstoy, 1992: 131). Sanat ve inanç münasebetini iyi anlamak ve değerlendirmek gerekmektedir. Dini değerlerden uzaklaşma inançsızlık, sanatı iyice anlamsızlaştırırken, toplumların çöküşü de belirgin bir biçimde fark edilmektedir (Tolstoy, 1992: 115). Bu durumda Tolstoy’a göre dini inançlar, sanata bazı sınırlar koysa da, onu sanat yapan değerlerden koparmaz fakat inançsızlık böyle değildir. Sanata sınırsız bir yetki verirken inançsızlık, onun kalitesini ve niteliğini olumsuz yönde etkilemektedir. Hegel; “din’le sanat arasında kesin bir ayırım yapmak mümkün değildir. Din, insanların duygularına dinsel hakikati getirme ve bunu hayal gücü için sembolize etme yönünde çoğu kez sanatı kullanır” demiştir (Hegel, 1994: 39). Bu şekilde sanat, tinsel olanı ifade etmede iki kat daha güçlü hale gelmiş olmaktadır. Sanat eserindeki dinî boyut kendisini esas olarak tarzda gösterir. Çünkü sanatçı her şeyden önce insandır ve ürettiği sanat eseri onun gerçeklikle karşılaşmasının bir ifadesidir. Sanatçı bilinçli ya da bilinçsiz olarak hayatın anlamı sorusuna tarzıyla bir cevap verecektir (Tillich, 1967: 126).

Tillich içeriği ne olursa olsun, bütün form ve tarzlarıyla (style) sanatın sonuçta dinî olduğunu düşünmekte ve tarzla içerik arasındaki ilişkinin dört şekilde olabileceğini belirtmektedir: “Buna göre, Dinî olmayan tarz ve dinî olmayan içerikle üretilmiş sanat eserinde nihai ilgi dolaylı olarak ifade edilir. Bu şekil sanat seküler olarak da adlandırılabilir. Manzaralar, insan porteleri gibi içeriği dinî olmayan eserler bu türdendir (Resim 1. 24). Nasıl olur da hem içerik hem de tarz bakımından dinî olmayan bir sanat eseri nihai ilgiyi veya dini ifade eder? Çünkü sanat eseri yoluyla varlığın gücü, duyuşal hale gelmiş olur. Bir manzara resminde başka türlü görülemeyecek olan bir boyut ortaya çıkar. Sanatın yaptığı da budur. Eğer böyle olmasaydı, sanat başlangıçtan beri gereksiz olarak görülecek ve belki de kaybolup gidecekti. Oysa sanat, tıpkı bilgi ve insanın diğer

boyutları gibi zorunludur. Sanat eseri ister seküler (laik) olsun, ister dinî olsun durum fark etmez. Dinî tarz-dinî olmayan içerikteki sanat eserleri, sanatın varoluşsal durumunu gösterir. Bu şeklin en tipik örneği Picasso'nun "Guernica" adlı tablosudur. Sanatta varoluşsal şüphe, boşluk ve anlamsızlık gibi varoluşsal konular, tarzda işlenir. Dinî bir içerik olmamasına rağmen tarz tamamen dinîdir. Çünkü bu tarz radikal bir şekilde, dinî olan problemi ifade eder. İnsanın kaderiyle yüzleşmesini dile getirir. Öte yandan da sanatçının dini ve inanışları, ürettiği sanat eserinin niteliği ile ilgili değildir. Dindar bir ressamın, inançsız bir ressama göre dinî sanat eseri üretmede daha başarılı olduğu söylenemez. Nitekim son dönem (20. yüzyıl) dinî sanat eserlerinin en önemlileri, dinî değerler konusunda şüpheci olan sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bir sanat eseri açıkça herhangi bir dinî içerik taşımaksızın dinî bir anlam taşıyabilir. Dinî tarz-dini içerik sanat eserleri ise, doğrudan dinî sanat olarak adlandırılacak eserlerdir. En tipik örneğini İsa'nın çarmıha geriliş resimlerinde gördüğümüz tarz, Klasik üslubun bir yansıması gibidir (Trotter, 2005'den Akt., Tokat, 2005: 160).

Resim 2.8: Mondrian, "Devotional Image" (Dinsel Resim), 1900



Kaynak: Altunöz, Güler, (2007), Sayı: 47.

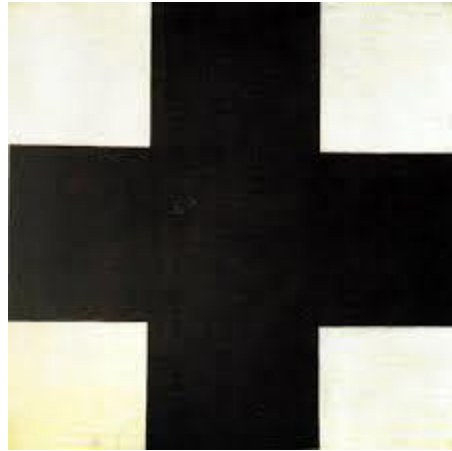
Birbirinden farklı akımlarda yer alan sanatçıların yaptığı eserler içeriği bakımından ele alındığında ortaya çıkan sonuç, hangi koldan olursa olsun tinsel yaratının ifade biçimi sonuç olarak aynı noktaya varmaktadır. Eserlerini yaratırken, dini inanıştan hareket etmemiş gibi görünen sanatçıların hayatları daha yakından incelendiğinde, dini duyarlık denilebilecek bir tarafla karşılaşılmaktadır. Van Gogh'un hayatı buna iyi bir örnektir. Read; Dinin rahipleri ile büyücüleri, yaratıcı sanatçılarla aynıdır ve sanatın işi sadece tapınma veya yatıştırma"dır", diyerek sanat ile din arasındaki yakın ilgiyi gözler önüne sermektedir (Read, 1974: 84).

Farago; "Monrian'da ki sadelik neredeyse keşişlerinki gibidir. Onunla birlikte, dine ve içsellığe dönük bir alana adım atılmaktadır. Bu, evrensel özü, kökeni ve tözü resmetmeye çalışan Malevich'in tutumuyla yakınlık taşımaktadır: beyaz üzerine beyaz, saf ve üstün Varlık, bütün biçimsel görünümün temelini oluşturan aşkın gerçeklik, kendi deyimiyle, "hiçbir zaman Ölmeyen Tanrı'dır" demektir (Farago, 2003: 204). Teozofi fikriyle uyumlu bu tanım, Malevich, Kandinsky, Kupka ve Mondrian'ı derinden etkilemiştir. Teozofi, kökleri gizemcilik (misticizm), bilinmezlik (agnostizm), kabala (Yahudi gizemciliği), Budacılık gibi çok eski çağlara dek uzanan, öğretisi ve inançlardan oluşmaktadır (Deicher, 1999'dan Akt., Altunöz, 2007: 2-3).

Yasak İmge üzerine olan kitabında, Alain Besançon; Kandinsky'de olduğu gibi Malevich'te de, resimle ilgili kararlarındaki kuramsal açıklamaların dini olduğuna ve ikonoklast tercihlerin sadece kutsallığa dair düşünceleriyle açıklanabileceğine dikkat çekmektedir. Malevich'in Tanrı'sı, bütün tasvirlerin ötesine geçer ve O'na sadece objesizlikteki, figüratif olmayıştaki olumsuzluk yoluyla yaklaşılabilir demiştir. Ezoterizmden de beslenen Malevich, aynı zamanda, Hıristiyanlığın sözel ve "biçimsel" (haç) unsurlarını da kullanmıştır (Resim 1. 25). Bunun nedeni, Ortodoksluğun etkisiyle yetişmiş olması ve bununla ilgili anımsamaların ona esin kaynağı olmasıdır (Farago, 224-226: 2003).

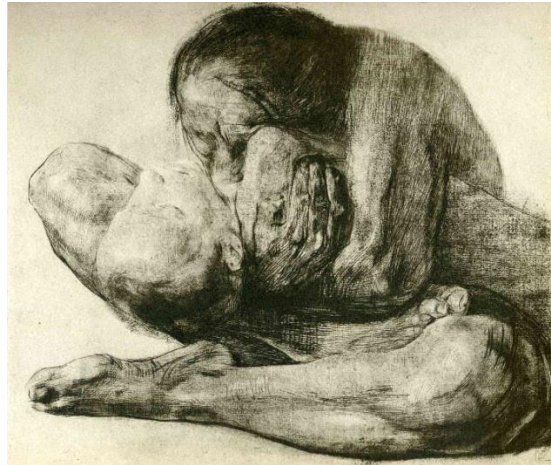
Nolde' İncil'den yola çıkarak, doğrudan Hıristiyanlığa ait öykülerden ve öğelerden, yararlanarak resimler yapmıştır (Resim1. 27). Beckmann çizdiği resimlere Hıristiyan mitolojisine ait sembelleri yerleştirmiş ve Lovis Corinth, İsa'yı kırmızıya boyamıştır (Resim 1. 28). Malevich, Süprematist Haç'ını yapmış, Ensor İsa'nın Brüksel'e girişini anlatmıştır (Kahraman, 1988: 7).

Resim 2.9: Malevich, “Siyah Haç”, 1920, 106x106cm, T.Ü.Y.B., Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg.



Kaynak: Sanat Dünyamız, 2000: 189.

Resim 2.10: Kathe Kollwitz, “Anne ve Ölü Çocuğu”, 1903,42x48 cm, Litograpy, Kunsthalle, Bremen



Kaynak: Baransel, 2009: 58.

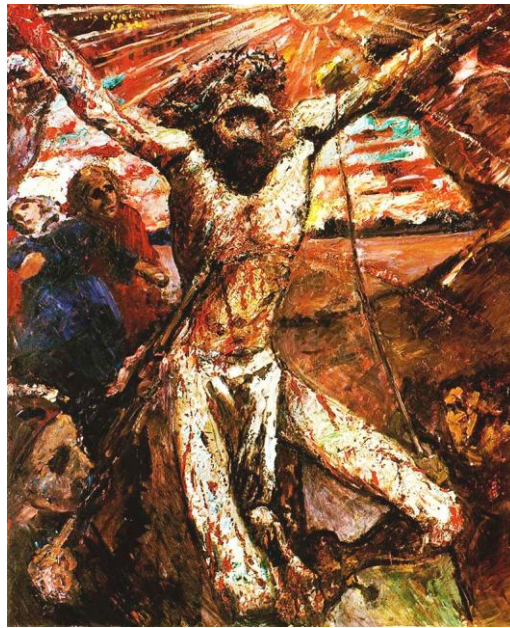
Resim 2.11: Emile Nolde, “Altın Buzağı Çevresinde Dans”, 1910, 88x105 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Münih.



Kaynak: Tanyeli, Petek Yağmur, (2006): s.14

Ayrıca Hıristiyan kültür ve toplumsal yapısı içerisinde Kollwitz; politik, cinsellik ve annelik konularına karşı sürekli duyarlı olmuş, dönemin kadınlarının pasif ve seks objesi olarak görülmesine tahammül edemeyip, sanatında bunlara karşı bir tavır sergilemiştir (Ayan, 2008: 57).

Resim 2.12: Louis Corinth “Kızıl Mesih” 1912, 129 x 108cm, A.Ü.Y.B., Modern Sanatlar Staats Galeri, Münih



Kaynak: Wolf, 2005: 35.

Batılı sanatçılar “ilkel toplum”ların sanatından da beslenmişlerdir (Antmen, 2008: 35). Sanat; Afrika, Okyanusya, İberya gibi uzak diyarlardan getirilen masklarla, heykelciklerle ve ritüel işlevi olan birçok nesneyle süslenmiştir. Avrupa sanatı, akademileri köhneleşmiş sanat anlayışlarına bir alternatif bulmuşlardır (Antmen, 2008: 36).

Pablo Picasso, sözü edilen tüm bu özellikleri bünyesinde barındıran 1907 tarihli “Avignon’lu Kadınlar” resmi, modern ile primitif’i oluşturan başlıca yapıt olarak nitelendirilmektedir. Leo Steinberg, Avignon’lu Kadınlar üzerine yazdığı ‘Felsefi Genelev’ başlıklı denemesinde tabloyu ‘medeniyetin ortasındaki mükemmel yabanıllık imgesi’ olarak tanımlamıştır. Leo Steinberg, Richardson Baudelaire’den alıntı yaparak: “Dehşet verici şeylerin cazibesi sadece güçlülere sarhoş eder” demiştir (Caws, 2006: 53). Primitif olgular Kübizmin tekelinde gibi görünse de diğer akımlara da, özellikle Dışavurumculuğun her aşamasına ulaşmıştır.

Resim 2.13: Otto Dix, “Nun”, 1914, K.Ü.Y.B., 70x52 cm, Moma Müzesi, New York



Kaynak: http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=79284&curated=1, 2014

Ekspresyonistler için, sanat ve din yakından ilişkilidir. Entelektüel şüphecilik ve felsefi nihilizm’le çağdaş olmasına rağmen, Ekspresyonistler yüzyıllar boyunca Alman hayatını ve kültürünü şekillendiren, Hıristiyan temalarını ve motiflerini kullanmışlardır.

Resim 2.14: Karl Schmidt-Rottluff, 1918, “Balıkların Mucizevi Yer Çekimi”, Moma Müzesi, New York.



Kaynak: <http://www.moma.org/explore/collection/ge/themes/religion#slide10>, 2014.

Ekspresyonist hareketi Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) gurupları daha ileri götürmüşlerdir. “Cumming’e göre: “Mavi Süvari Grubu, Münih’de ayrı, ayrı avangard Alman dışavurumcu grupların oluşturduğu önemli bir birliktir. Kandinsky ve Marc gibi kurucu isimlerin yanında Klee, Macke ve Münter de bu birliğin içindedir. Grup sanatçıları ruhani değerleri sanatın içine yerleştirmek istemişlerdir. Bunu başarmak için soyutlama, yalınlaştırma ve renklerin gücünü kullanmışlardır (Cumming, 2008: 364-365).

Resim 2.15: Franz Marc, “Bathing Girls”, 1910, T.Ü.Y.B., 43x56 cm, Norton Simon Müzesi



Kaynak: http://www.nortonsimon.org/collections/browse_title.php?id=M.1968.11.P, 2014

Resim 2.16: Oscar Kokoschka, “Golgota”, 1912, T.Ü.Y.B., 68x55 cm



Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/crucifixion-golgotha-1912>, 2014.

August Macke; “Biçim bir muammadır. Çünkü gizemli güçlerin ifadesidir. Yalnızca biçim aracılığıyla gizli güçlerin, görülmez tanrının varlığı hissedilir. Bütün bu yazıların, resimlerin, tapınakların, katedrallerin, maskelerin, müzikal bestelerin, tiyatro gösterilerinin ve dansların arkasında, toplumların kültürleri yatmaktadır” demiştir.

Sanat yapıtı, artık dış dünyanın değil sanatçının gerçeğini konu edinmeye başlamıştır. Sanatçı çağının, psikolojik, politik, ahlakî ve dinî sorunlarını, insan ile insanın yaşam dramını, hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı kalmaksızın dile getirme çabası içine girmiştir (Yaman vd., 2012: 87).

1916 yılından itibaren Dadacılık akımına katılan Kurt Schwitters, 1919’da Hannover’de Merz adını verdiği sanat yaklaşımı ortaya koymuştur. Merz adını verdiği düzenlemeleri sadece bir yapıttan oluşmayan yıllarca sürecek olan çalışmaları içeriyordu. Sanatçı anlamsızla, özel anlamlı parçaların yanyana geldiği bir dergi de çıkarıyordu. Kurt Schwitters, alçıdan ve kâğıt parçalarına kadar konulu konusuz ilgisini çeken günlük yaşamın küçük birikimlerini bir araya getirerek yapıtını oluşturuyordu. Sanatçı savaşın beklenen başarıyı getirmeyişi, umudu yok edişi karşısında hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bu parçaları bir araya getirerek merz yapıtlarını kuruyordu. Hanoverdeki Merz yapıtının “erotik yoksulluğun katedrali” olarak adlandırılması sanatçının bunu geçici bir heves sonucu yapmadığını gösteriyordu. Kelime birden fazla çağrışımı dile getirilse de aslında Merz aynı zamanda acı anlamına gelen Schmerz sözcüğünü de çağrıştırıyordu (Lynton,1982:144-146).

Toplumsal gerçekçi ressamlardan Renata Guttuso İtalya’da siyasi gelişmeleri izleyen Musolini’nin İtalya’nın 1940’larda savaşa girmesine neden olması üzerine antifaşist hareketi içinde aktif olarak yer almıştır. Alman işgali altındaki İtalya’yı, yapılan katliamları dile getiren “Tanrı Bizimle” adlı çizim dizisinde aktarmıştır.1940-41 yıllarında gerçekleştirdiği önemli bir diğer çalışma da “Çarmıha Gerilme” isimli tablosu olmuştur. Kübist bir yaklaşımla mekânı adeta bir prizma gibi küçük parçalara bölmüş, çarmıha gerilen üç kişiyi arka arkaya diyagonal olarak resmetmiştir. Yarasını temizlemek için İsa’ ya uzanan Magdalena ise çıplak olarak betimlenmiştir. Çıplak Magdalena kilise tarafından tepkiyle karşılanmış olmasına rağmen entelektüeller arasında ilgiyle karşılanmıştır. Resimden çarmıha gerilen İsa’nın savaş nedeniyle acı çeken insanlığı temsil ettiği anlaşılmaktadır. Resmin ön tarafında ki masada bir sirke şişesi, işkence aletleri, arka planda ise bombalanmış bir şehir görüntüsü vardır. Tepede kasırgayı haber veren bir gökyüzü yer almaktadır. Guttuso figürleri çıplak olarak ele alsada resmin geleneksel yapısına sadık kalmıştır. Resimdeki atlı adamlar Romalı askerleri temsil ettiği düşünülebilir. Sanatçının kübist öğeler ve dışavurumcu renk kullanımıyla oluşturduğu bu yapıt kübizmin dizginlediği bir dışavurumcu tavır olarak sanatçının savaş sonrası üslubunu oluşturmaktadır. Amaç gerçeği kopya etmek yerine olayın sanatçı üzerinde bıraktığı etkiyi dile getirmektir (Berksoy, 1998: 95-96).

Resim 2.17: Guttuso, “Çarmıha Gerilme”, 1940-1941.



Kaynak: www.letteratu.it, 2014

2.3. 20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA DİNSEL SEMBOLLERİN YER ALDIĞI ÖRNEK ÇALIŞMALAR

Bu bölümde, “20. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı”nda kullanılan, dinsel “imge, simge ve sembollerin, bazı sanatçıların resimlerine eser analizi yapılarak incelenmesi amaçlanmıştır.

2.3.1. Yakup ve meleğin güreşi (Paul Gauguin)

Eugene Henri Paul Gauguin 1848 yılında Paris’te dünyaya gelmiştir. 25 yaşında resme başlayan Gauguin düzenli bir resim eğitimi almamıştır. Sanatının başlangıç döneminde birçok ressamdan etkilenmiş olan Gauguin, Pissaro’nun davetinin üzerine 1879’da dördüncü İzlenimciler sergisine katılmıştır. İzlenimci ressamlarla aynı ortamlarda bir araya gelen Gauguin, Stephane Mallerme, Rimbault, Odilon Redon gibi önemli simgeci şair ve ressamların etkisinde kalmıştır (Spence, 2001: 2, 4). Gauguin simbolist akım dâhilinde yaptığı resimlerde yeni ahit’ten sahneler de kullanmıştır. Hikâyesel tavrıda ele alınan kutsal kitap cümleleri, simgesel öğeler kullanılarak işlenmiştir.

Simgeci yazar Albert Auier, Resimde Simgecilik: Gauguin adlı makalesinde fikirlerini anlatırken “Yakup ve Meleğin Güreşi” (Vaazdan Sonraki görüntü) adlı tabloyu ele almıştır. “Toprağı parlak kırmızı renkteki efsanevi bir tepenin üzerinde, Kutsal Kitap’ta anlatıldığı gibi Yakup ve Melek arasında geçen mücadele görülmektedir. Onlar yenişemedikleri kavgayı sürdürürken, bazı saf görünümlü kadınlar da onları izlemektedirler. Olağanüstü öyküler dinleyen basit yaratıkların saygılı tavırları içinde görülmektedir. Bir kilisedeler. Ve yaşlı rahibin saygı uyandıran sesi başları üzerinde yankılanmaktadır (Spence, 2001: 12).

Resim 2.18: Paul Gauguin, “Yakup ve Meleğin Güreşi”, 1888, T.Ü.Y.B., 73x92 cm, National Gallery of Scotland, Edinburg.



Kaynak: Goldwater, 2004: 59

Eser 73x92 cm olup 1888 yılında tamamlanmıştır. Eserde bilgi objesi olarak on iki figür ve bir keçi bulunmaktadır. Eser dikey vurgulu bir kompozisyondadır. Diyagonal vurgulara yer verilmiştir. Açık tonların egemenliğini orta ve koyu tonlar dengelemektedir (Boydaş, 2007: 252-253). Bu resim duyuların ötesinde bir dünyaya doğrudan yönlendirme yapar ve bunu yaparken de sanatsal araçlara başvurmayı manidardır. Sert ve kontrast renkler, ön planda güçlü bir vurgu ile birlikte kullanılmış ve kompakt renklerle izleyiciyi derinlemesine içine çeken bir perspektif alanı oluşturulmuştur (Peccorati ve Zuffi, 2004: 20).

Breton kadınları geleneksel vaazı saygıyla dinlemektedirler. Kadınlar Resmin ön planında hâkimler ve neredeyse resmin geri kalanının görünümü engellemektedirler. Bu Gauguin'in isteyerek oluşturduğu bir bakış açısidir (Peccorati ve Zuffi, 2004: 20). Ön plan Breton Kadınlarının başlıklarıyla kapatılmış ve dikkat, üst sağ köşede güreşen Yakup ve Melek figürüne çekilmiştir. Bu eserde, gerçekdışı kırmızı bir genişlik üzerinde sembolik bir mücadele yaşanmaktadır. Figürler açıkça çizilmiş konturlarla ayrılmış ve yüzeyler düz renklerde boyanmıştır (Goldwater, 2004: 58). Resmi sol üstten sağ alt tarafa doğru bölen bir ağaç gövdesi bulunmaktadır. Yüzeyler geniş lekelerle boyanmış ve sıcak tonların hakimiyeti nötr tonlarla dengelenmiştir.

Gauguin bu resim hakkında Van Gogh'a şunları yazmıştır: “Sanırım bu figürlerde köye özgü muazzam bir saflık ve yalınlık yakaladım. Kompozisyon çok ciddi” (Besson, 1958: 43). Gauguin Van Gogh'a yazdığı mektuba, resimde kullanacağı renkleri anlattığı bir de eskiz eklemiştir. “Bence, manzara ve kavga, yalnızca, vaazdan sonra dua eden insanların hayalinde gerçekleşir. Çünkü insanların doğallığıyla manzaradaki yapaylık ve orantısız mücadele arasında büyük bir kontrast vardır” demiştir (Besson, 1958: 44).

Gauguin gündelik bir sahnede doğüstü bir olayı iki bilindik alanı bir arada kullanarak resmetmiştir. İnanç kimliği ile bir Kiliseyi, Breton Kadınlarının geleneksel görüntüsüyle birleştiren Gauguin, Hıristiyan sanatının gelenekleriyle, halk sanatının doğallığını bir arada kullanmıştır (Peccorati ve Zuffi, 2004: 20).

Bu tablo Gauguin'in ressamlık yaşamında bir dönüm noktasıdır. Breton Kadınları ve güreşen melekler temaları, ruhani bir biçimde ifade edilmiştir. Gauguin bu eseri şöyle ifade etmiştir: “dinsel bir resim... Simsiyah elbiseli Breton Kadınları dua ediyorlar... Koyu mor renkli bir elma ağacı tuvali boydan boya kesmekte ve zemin kırmızı renkte boyalı... Meleğin kanatları saf krom sarısı... Bana göre bu resimdeki kır manzarası ve dövüş; yalnızca vaazlardan sonra dua eden insanların hayal güçlerinin bir ürünü. İşte bu yüzden insanların doğal görünüşleriyle dövüş alanını çevreleyen anormal ve orantısız kır manzarası arasında bir zıtlık var” (Spence, 2001: 12). Gauguin, böylece gündelik hayatın tasviri ile İncil'den bir sahneyi birleştirmektedir (Goldwater, 2004: 58).

2.3.2. Avignon'lu kızlar (Pablo Picasso)

Pablo Picasso 25 Ekim 1881'de İspanya'da doğmuştur. Babası bir ressam ve resim öğretmeni olan Picasso, küçük yaşta resim yapmaya babası tarafından yönlendirilmiştir. Resim yeteneği kısa sürede keşfedilmiş, 1895'te Barselona Güzel Sanatlar Okulu'na girmiştir. 1900'de ilk kez Paris'e gitmiş, dönemin yenilikçi sanatçılarının yaşadığı Montmartre semtinde bir süre zenginlik içinde yaşamıştır (Yaycıoğlu, 2001: 95-96). Yüzyılın ilk yıllarını bu iki şehir arasında mekik dokuyarak geçirmiştir.

Barselona'da sıklıkla içinde bulunduğu sanat çevreleri Sembolist düşüncelerle haşır neşirdi; Taulouse Lautrec ve Gauguin de onu en fazla çeken sanatçılar olmuştur.

Picasso, bu sanatçıların kendi üzerinde bıraktığı etkiyi, Morales ve El Greco gibi İspanyol ustaların etkisiyle birleştirerek, kendi alegorik üslubunu oluşturmuştur (Smith, 1996: 58).

1907 yılına ait “Avignon’lu Kızlar” isimli Picasso resmi, bu yılın baharında yapılmıştır. Birçok evreden geçmiş olan bu resim tam manasıyla bitirilememiştir. Resim 1937 yılına dek hiç sergilenmemiştir. Bu resmi sanatçının atölyesinde gören arkadaşlarının hepsi başlangıçta çok şaşırılmışlardır. Cinsel ahlaksızlığa karşı yapılmıştır bu resim. Arkaik İspanya heykelinden ve Afrika masklarından etkilenmiştir. Resmedilen bir genelevdir (Eroğlu, 2007: 374). Ünlü Avignon’lu Kızlar tablosunda Afrika masklarından doğrudan doğruya yararlanan Picasso, bunun tersi bir yaklaşımı örneklemiştir. Picasso’nun sanat hayatı, bir çıkmaza düştüğü zamanlarda, başka sanatçıların görsel konu ve tekniklerini kendi amaçlarına uydurarak bir yol bulduğu görülmektedir.

Picasso’nun bu eseri 243,9 x 233,7 cm olup 1907’de yapılmıştır. “Fotoğrafi keşif ettim, artık intihar edebilirim, öğrenebileceğim hiçbir şey kalmadı, dediği yıllara ait gene bu yıllarda vatandaşı Salvador Dali ona çektiği fotoğrafta şunları söylemiştir. Pablo teşekkür ederim güzelliği öldürdün”... Belki de Dali’nin soyut kişiler olan bilgi objelerini adlandırmak zordur. Bu anlamlı sözü bu günlere aittir. Natürmortta iki armut, bir karpuz dilimi be bir salkım üzüm yer almaktadır. Eserde renk kullanımı özellikle sınırlıdır.

Resim 2.19: Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar” (Genel ev), 1907, T.Ü.Y.B., 224x233 cm., New York Modern Sanat Müzesi



Kaynak: Cumming, 2006: 349

Eserde bilgi objesi olarak beş figür ve bir natürmort yer almaktadır. Genellikle Avignon’lu kadınlar dikey vurgulardan ve sıcak renklere oluşmaktadır. Köşeli biçimler baskın, az da olsa diyagonal vurgular göze çarpıyor. Açık tonların egemenliğini, orta ve koyu tonlar dengeliyor. Arka planın olmayışı (Negatif alan), klasik mekân kavramından uzaktır. Perspektif dikkate alınmamıştır (Boydaş, 2007: 253).

Keskin açılı üçgenel göğüsler ve göze batmaktadır. Kadınlardan üçü saldırgan bir tavırla izleyiciye bakarken diğer iki figür onla nazaran daha pasif görülmektedir. Deforme edilmiş yüzlerde ve yanaklarda taramalar bulunur. Sağ alt köşede diz çökmüş figürün kafası ters durduğu için ürkütücü bir görüntü oluşturmaktadır. Hayata dair ayrıntılar iştah açıcı değildir. Natürmorttaki üzümler, meyveden çok birer misketi andırmaktadır. George Braque, resmin gelenekten köklü bir biçimde ayrılmasını vurgulamak üzere, Picasso için sanki “benzin içti ve alev tükürdü” demiştir. (Hollingsworth, 2009: 447).

Dikey vurgulu beş figür ve natürmort pozitif alanı meydana getirmiştir. Eserde bazı figürler düz, köşeli renk uygulamalarıyla anlatılmıştır. Öte yandan iki merkezi figür yuvarlak karakterdedir. Özellikle bu iki figürden birisi zarif renklerle boyanmıştır ve ana parçaları vücutlarından farklıdır. Merkezi figürler önden görünürken burunları profilden çizilmiştir. Merkezi figürlerin bir tanesi dengesiz yapıda görülmekte, kaidesinden düşecek bir heykeli anımsatmaktadır. Bu figürün gövdesi dik dururken, özellikle sol bacağı vücudunu taşımaktan uzak olduğu görülür. Bu figürün incelenmesi veya görünüşü, eleştiri için önemli bir delil niteliğindedir. Renklerin ve biçimlerin oluşturduğu birlik, hemen hemen eser iki renk kontrastlığından oluşuyor ve sıcak renkler baskın kullanılmıştır. Turuncular, pembeler, kahverengiler kullanılmış, maviler bu renklerin tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır (Boydaş, 2007: 253-254).

Picasso sanat ve insan figürünün, kötü ruhları def eden veya insanı kurtaran bir gücünün olduğuna inanmaktadır. Bu eserde hedef fahişelik ve cinsel hastalıklardır (Cumming: 2008: 348). Bu açıdan Avignon’lu Kadınlar, Rubens’in Paris’in Kararı, Raffaello’nun Üç Güzeller adlı eserleri gibi batı resminde çok işlenen kadın konusunu anlasa bile, güzellik denen fenomeni ön plana çıkaran bir eser değildir. Bu tür eserlerle mukayese, eserin Avrupa resmindeki yerini açıkça belli edecektir. Analiz edilen plastik nesnelere ve görünüşler, temel olarak, bazı fikirleri sembolize etmekte veya onlara tahsis edilmişlerdir. Bir bakıma eserin arka yapısı polifonik görünmektedir. Eserin özgün ve felsefi bazı fikirler anlattığını tahmin etmek mümkün görünmektedir.

Anna Carola Krausse (2005),“Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü” kitabında bu eseri şöyle açıklamaktadır: “Erken Dönemin eserlerine bakıp, bu skandallar yaratan resmi yapacağına dair hiçbir işaret almak mümkün değildi. ‘Avignon’lu Kızlarla büyük ihtimalle fahişeleri kastediyordu; resim içeriğiyle değil, figürlerini, mekânı parçalama ve bozma tarzı insanları şok etti. Birçok çağdaşı gibi Picasso’da resimde ifadeyi güçlendirecek yeni yollar ve araçlar peşindeydi. Ve birçoğu gibi esin kaynağını Afrika’nın ‘ilkel’ sanatında, arkaik görüntü veren maskelerde ve Okyanusya ile İber yarımadasının heykellerinde buldu. Bunların biçim repertuarı ‘Avignon’lu Kızlar’ resmine yansımıştır.

Maske takmış izlenimi veren suratlar seyircinin yüzüne dik dik bakarlar ve figürlere sinir bozucu bir hava verirler. Vücutları tuhaf biçimde döndürülmüş olan bu

yaratıkların yanına bir de, kollarını klasik betimlemelerdeki gibi başının arkasında kavuşturmuş üç nü, daha doğrusu nü'lerin geometrik çözümleri yerleştirilmiştir. Picasso'nun bir dostunun dediği gibi bu 'baltayla parçalarına ayrılmış' vücutlar ten renginin ağır bastığı resme tanımlanması zor bir gerilim kazandırır. Cezanne'nin tüm resimsel formları daire, oval ve dikdörtgene indirme arzusuna, Picasso bedenleri radikal bir biçimde 'geometrilendirerek' ve yabancılaştırarak ve mekânsal perspektifi ortadan kaldırarak yanıt verir. Yüzleri ve bedenleri keskin hatlarla yüzeylere ayırarak hacmi 'alanların ritmi' şeklinde kavrayan Kübist anlayışı ilk kez bu resimde ortaya çıkarır (Krause, 2005: 92).

Leo Steinberg, Avignon'lu Kızlar üzerine yazdığı 'Felsefi Genelev' başlıklı denemesinde tabloyu 'medeniyetin ortasındaki mükemmel yabancılık imgesi' olarak tanımlar. Leo Steinberg, Richardson Baudelaire'den alıntı yaparak: "Dehşet verici şeylerin cazibesi sadece güçlüleri sarhoş eder" demiştir (Caws, 2006: 53). "Avignon'lu Kızlar'da Picasso, kadınları, yüzlerce yıldır hiç resmedilmediği kadar 'hayvani' biçimde resmetmiştir (Aydın, 2002: 176-177). Yaşamın harap olmuşluğuna, hastalığına, çirkinliğine ve acımasızlığına karşı bir saldırıdır. Buradaki kadınlar, yüzünde hiçbir ifade olmayan, çekicilik ya da hüznün taşımayan ve 'gözleri ölüme bakan kazıklar' gibi resmedilmişlerdir. Hatta bu tabloda bulunan oturan kadın figürü, Cezanne'nin "Yıkılanlar" adlı çalışmasındaki oturan kadın figürünün ürkütücü bir kopyasıdır (Lynton, 2004: 54).

Picasso güzellik anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Resim üzerinde fikirleri geliştikçe kompozisyonu giderek sadeleşmiş fakat sanatsal derinliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir. İmgeye ve inanca farklı bir bakış açısı sunan Picasso, bu resmi sadece bir ifade aracı olarak değil bir var oluş sembolü olarak ortaya koymuştur. Eserini, artık ressamı değil, eserin ta kendisi anlatmaktadır.

2.3.3.Son akşam yemeği (Andre Derain)

Çağdaş sanatın kurucularından André Derain, 10 Haziran 1880 de Paris'in Güney Batısında, Seine kıyısında küçük bir kasabada doğmuştur. Yirmi yaşına doğru bir trende, rastlantı sonucu tanıştığı Vlaminck'in onu yüreklendirmesi üzerine, yoğun bir çabayla resme yönelmiş ve Carri Akademisi ne öğrenci olarak yazılmış ve orada Matisse'i tanımıştır. Erken yaşlarda müze sanatını keşfetmiştir.

Son akşam yemeği teması, Avrupa resim sanatında Rönesans'tan bu yana çokça kullanılmış bir konu olmuştur. On iki havari ve İsa'nın bulunduğu bu resmin yaratıcısı Leonardo da Vinci'dir. Sanatçılar tarafından farklı dönemlerde (Caravaggio, Tintoretto 1592, Derain 1911, Dali, 1955) tekrar tekrar ele alınmış bu fresk resmi, Hıristiyanlık sanatının içeriği ve simgeleri ile başlı başına kendisi bir sembol olarak algılanır.

Resim 2.20: Leonardo da Vinci, "The Last Supper", 1494-1498, 460x880 cm, Santa Maria Delle Grazie, Milan.



Kaynak: http://www.metmuseum.org/toah/hd/leon/hd_leon.htm, 2014

Eser 277x 288 cm olup 1498 yılında tamamlanmıştır. Eser koyu tonlarda resmedilmiştir. Resimde dikey vurgulu 13 figür bulunmaktadır. Beyaz bir masa çevresinde toplanan bu figürler İsa ve On iki Havari'yi betimlemektedir. Eserde merkezi figür ise İsa'dır. Eserdeki tasarım ilkelerinden söz edilecek olursa, figürlerin işlenişindeki değişiklik hemen göze çarpmaktadır. Renklerin ve biçimlerin oluşturduğu birlik sayesinde eser açık ve koyu kontrastlıktan oluşmaktadır. Eserde soğuk tonlu renkler baskın olarak kullanılmıştır (Boydış, 2007: 254).

Resimde Derain, figürlerinde klasik resim ilkelerine aykırı olarak karakteristik (göz, dudak, burun vs.) elemanları eklememiştir. Bunun sebebi olarak figürlerden çok resimsel ifadeyi amaçlamış olmasıdır.

Eserin yorum temeli merkez İsa figürüdür. Tanrısal bir tasvir olarak resmedilen İsa resmin en açık renkli figürüdür. Tanrısal ışığa ile etrafındaki herkesi aydınlatmaktadır. Koltuğunun kavisli yapısı Bizans fresklerindeki haleyki

anımsatmaktadır. Rönesans dönemi Son Akşam Yemeği resimlerinden farklı olarak bu resimde figürlerin yerleştirilişi ve biçimdeki sade tavrı dikkati çekmektedir.

Resim 2.21: Andre Derain, “The Last Supper Of Jesus” (Son Akşam Yemeği), 1911, T.Ü.Y.B., 227x288 cm.



Kaynak: www.oilPaintingfactory.com, 2014.

Bir sanat eserini yargılamak demek, onu benzer eserlerle mukayese ederek, benzerleri arasındaki yerini ve artistik seviyesini belirtmek demektir. Bu eleştiride en çok çaba gösterilen bölüm çözümleme aşaması olmuştur (Boydaş, 2007: 258).

Andre Derain, 1911 yılında resmettiği “Son Akşam Yemeği” (The Last Supper) resminde, dini sembolizm geleneğini sürdürmektedir. Fovizm’den sonra klasikçiliğe dönüş yapan Derain, müze kültüründen etkilenmiştir. Tema olarak kullandığı Kutsal Cumartesi, ayınlar, ölüm ve diriliş gibi konularla (The Road To Calvary, 1901) eserlerini oluşturmuştur. 1911 yılında resmettiği “The Last Supper” resmi, geçmişle gelecek arasında kendi öznel ifadesini kullanarak oluşturduğu önemli bir eserdir (www.moma.org, 2014).

2.3.4.Çarmıha gerilme (İsa’nın yaşamı) (Emile Nolde)

Rönesans’tan bu yana birbirini takip eden, birbiriyle çatışan İdealizm ve Realizm, 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan Empresyonizm ile birlikte, yerini yeni arayışlara bırakmıştır. Kübizm, Fovizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm sanat akımları modern sanatın basamaklarını oluşturmuşlardır. Ekspresyonizm, 20. yüzyılın başlarında

ortaya çıkmıştır. “Ekspresyonizm” sözcükleri, sanat söyleminde ilk kez 1911 yılında, 20. yüzyılın başlangıcında, Avrupa’nın Avant-garde (öncü) sanat devinimini kapsayacak biçimde kullanılmıştır (Wolf, 2005: 6).

Bu akımın merkezinde sanatçının ruhu vardır. Bireyin merkeze alınması daha önce de romantizm’de gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Ekspresyonizm, Romantizm’in mirasçısı olarak düşünülebilir. Fakat bireyin duygularının tuvale yansması oldukça çirkin, korkutucu göstergelerle olmuştur. Ekspresyonizm sadece resim ve heykelle sınırlı kalmamış, edebiyat, sinema, tiyatro ve müzik gibi farklı sanat dallarına da ulaşmıştır. Almanya’da ekspresyonizm, her türlü kuruma, dolayısı ile de her türlü otoriteye bir çıkış olmuştur. Ekspresyonist sanatçılar, sanatı tekdüzeleştğini ileri sürerek alışkanlıklara sardırılmışlar ve doğayı gördüğü gibi değil duyumsadıkları gibi eserlerine aktarmışlardır (Keser, 2005: 114).

1. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan, ruhsal ve sosyal krizlerle yüzleşmek için, özellikle Almanya’da, güçlü bir eğilim olmuştur. Bu akımla sanatçıların ruh hallerini betimlemede ortaya çıkan depresif durumlar, kaygılar ve korkular, yaratıcı fantezilerini de ortaya çıkarmıştır (Cumming, 2008: 358).

Schleswig’deki Tondern yakınlarındaki Nolde’de 1867 yılında doğan Emil Hansen, doğduğu bu kasabanın adını sanatçı adı olarak benimsemiştir (Wolf, 2005: 80).

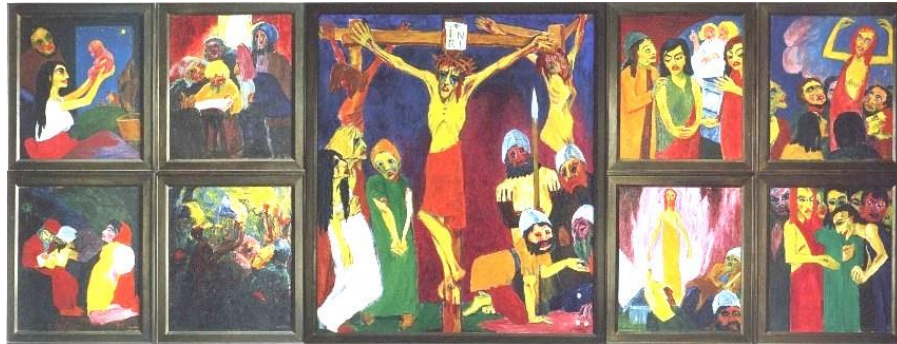
Çiftçi bir ailenin çocuğu olan Nolde, Flensburg’da bir mobilya atölyesinde çırak olarak çalışmıştır. Daha sonra Karlsruhe’ye geçmiş, burada hem el sanatları okulunda derslere girmiş hem de oymacılığa devam etmiştir. 1906’da Berlin’e yerleşene kadar Paris ve Kopenhag’da bulunmuştur. Kısa bir süreliğine de olsa Die Brücke (Köprü) grubuna katılmıştır. 1920’de Nazi partisine katılan Nolde, partinin ilk yandaşlarından olmuştur. Bunun sebebi, kendinin büyük Alman sanatını yaratma düşüncesi ve idealini taşımasıdır. Hükümet tarafından, ilerleyen zamanlarda, Nolde’nin sanatının yoz sanat olarak nitelendirilmesinin ardından sanatçı, partiden ayrılmıştır. Nolde’nin sanatı, kendine özgü bir radikal gerici karmaşa içinde saklamış, aynı zamanda da ırksal saflığa ve üstün ırk kavramına inanmıştır. Nolde’nin ki içgüdüsel bir dışavurumculuktur. Dışavurumculuğun güçlü ve zayıf yanlarını eserlerinde aynı anda kullanmıştır. Parlak, çatışan renkler, resme basitlik ve bilinçli bir kalabalık katan kalın boya tabakaları kullanmıştır. Renk içgüdüseli kuvvetlidir. Eserlerine uzaktan

bakıldığında bu kolaylıkla fark edilmektedir. Sanatçı figürlerini, ilkel ve naif bir formda resmetmiştir fakat ifadeler hareketler konular ve yüzler, ekspresyonist ifadenin açık birer delilidir. Sanatçı Gine’de yaptığı bir ziyarette, “ilkel ve basit olan her şey hayal gücümü ele geçiriyor demiştir (Cumming, 2008: 362).

1909’da başladığı dinsel konulu bir dizi tablosu Nolde’nin modern sanata yaptığı en büyük katkı sayılır. Düzenlemeler doğrudan doğruya betimlenen olayın ruhsal içeriğine odaklanmıştır. Nolde’nin sözleriyle söylenecek olunursa, “kutsal varlık-insanın mistik derinliklerini’ yansıtan, doygun, parlak renkler bütün tuvale yayılmıştır” (Wolf, 2005: 80).

“İsa’nın Yaşamı” adlı mihrap panosu, 1911 yılında merkez resmi olan “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi” resmi ile başlamıştır. Sanatçı daha sonra bu resme ilave olarak 4 sağ ve 4 sol olmak üzere toplam 8 resim daha eklemiştir (<http://www.unhoma.edu>, 2014). Hiçbir kişi ya da kurum (kilise) tarafından ısmarlanmamış olan bu büyük yapıt, belirgin kalabalığı ve sertliği yüzünden kilise sorumlularını irkiltmiştir. Çarpıcı renkleri ve ürkütücü figürleriyle daraltıcı ve soluksuz uyumsuzluğu, ancak biçimindeki simetriyle dengelenen bu kompozisyon, izleyenler üzerinde tedirgin edici etkisini bugün de sürdürmektedir (Lynton, 2004: 42).

Resim 2.22: Emile Nolde, “İsa’nın Yaşamı”,1911-1912, T.Ü.Y.B., 534x190 cm., Nolde Vakfı, Seebüll

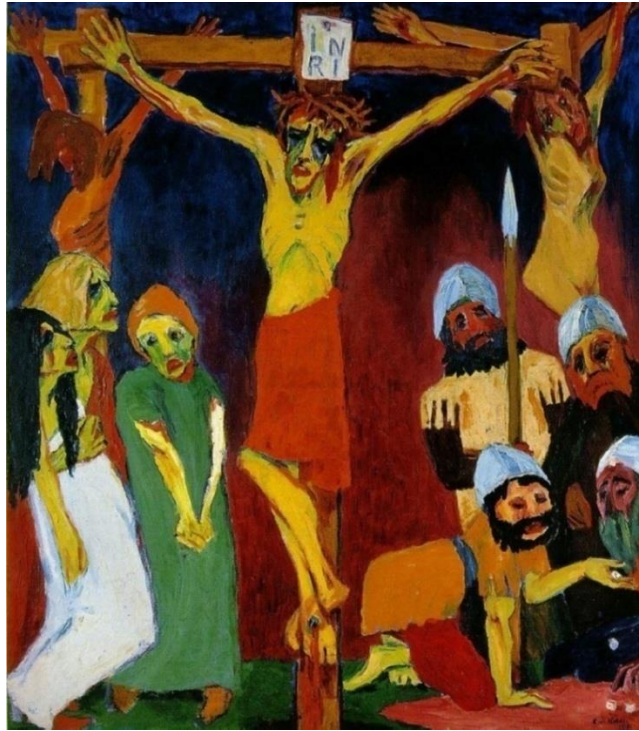


Kaynak: Lynton, 2004: 42

Nolde’nin bu eseri,219x190 cm ebatlarında olup 1912’de yapılmıştır. Eserde bilgi objesi olarak on tane figür yer almaktadır. Figürler gruplar halinde ve merkez figürle etkileşim içindedir. Plastik açıdan renk kullanımı çeşitlilik gösterse de ağırlık sıcak tonlarda oluşturulmuştur. Bilgi objelerinin ifadeleri açık ve nettir. Resmin tamamı

dikey vurgulardan oluşmuştur dikey vurgulara zıtlık için çarmıhın paralel çizgileri kullanılmıştır. Resmin koyu arka planını açık renklerde boyanan figürler dengelemektedir. Perspektif kullanılmamış, bunun yerine derinlik renk tonlarıyla sağlanmıştır. Dikey vurgulu on figür resmin pozitif alanını oluşturmuş, ön planda ki sekiz figüre nispeten çarmıha gerili iki figür arka planda kalmıştır. Eserdeki figürlerin tamamının anatomisi deforme edilmiştir. Merkez figür sıcak tonların en açık rengine boyanarak hem özneyi vermekte hem de plastik olarak görsellik yaratmaktadır. Resimde kontur çizgisi kullanılmamış, formlar boyaların birbiri üzerine bindirilmesiyle sınırlandırılmıştır. Figürlerin izleyiciyle hiçbir iletişiminin olmayışı ve kendi aralarındaki etkileşim, sanki izleyicide bir olayı dışarıdan seyrediyormuş kanısı uyandırmaktadır (Lynton, 2004: 41).

Resim 2.23: Emile Nolde, “Çarmıha Gerilme” (İsa’nın Yaşamı), 1911-1912, T.Ü.Y.B., 219x190 cm, Nolde Vakfı, Seebüll



Kaynak: Lynton, 2004: 45.

Resimdeki sarı ve kahverengi tonlar klasik ortaçağ resim anlayışının bir yansıması gibidir. Konu olarak da klasik üsluba uygunluk gösteren bu eser biçimsel ve ifadesel bazı farklar dışında klasik İsa resimlerinden farklı değildir. Figürlerin her biri farklı formlarda çizilmiştir. Uzunlarındaki deformeler ve yüzlerindeki ifadeler, figürlere

canlılarımı izlenimi yaratmaktadır. Renklerin ve biçimlerin oluşturduğu birlik, hemen hemen tek renk değerlerinden oluşmaktadır. Sarılar, turuncu ve kırmızılar, kahverengilerle sıcak renklerin hâkimliği sağlanmıştır. Arka planda kullanılan mor, sağ öndeki figürün beyaz elbisesi ve soldaki dört figürün açık gri miğferleri sıcak renklerin tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır (Lynton, 2004: 41).

Nolde, diğer meslektaşları gibi, ilkel toplulukların sanatını, Dürer ve onun çağdaşı olan Alman sanatçılarının dışındaki eski ustalardan daha üstün saymıştır. Matthias Grünewald'ın Isenheim'daki mihrap süslemelerinde ise bu yapıttaki çarpıcı ayrıntı gerçekliği ve hayal gücü yoğunluğu yüzünden özel bir hayranlık duyuyordu (Lynton, 2004: 41).

Bu hayranlıkla ve klasik Avrupa resminin manevi coşkusunu tekrardan yakalamak için böyle bir resim yapmıştır. Konu olarak klasik İsa'nın çarmıha gerilme sahnesi olsa da anlatım olarak bu fenomeni ön plana çıkaran bir eser değildir. Fakat çizim becerisi ve fırça dokunuşları bakımından eser artistik hüner sergilemektedir.

Eserin yorum temeli, resmin merkezinde çarmıha gerilmiş halde duran İsa figürünün yapısında ve niteliğinde aranmalıdır. Merkezi figürü betimlemek için sanatçı, kırmızıçizgiler kullanarak belirgin hatlar yakalamıştır. Yine merkezdeki figürün yüzündeki acı çeker bakış klasik resmin bir özelliğidir. Bu figürün yakın tarihteki bir benzeri ise, Gauguin'in 1889'da yaptığı sarı İsa'sıdır. Bu figürlerin ortak kökeni ise Hıristiyanlığın İncideki "çarmıha gerilme" sahnelerini görsel anlatım ögesi olarak ortaçağda kullanmaya başlanmasından gelmektedir. Nolde'de bu gelenekten yetişen bir kültüre sahiptir (Boydaş, 2007: 256).

Çarmıha gerilmiş İsa resmin tam merkezinde ve izleyiciyi kendi dehşetine hapseden bir görüntüdedir. Ellerinden çarmıha çivilenmiş olan İsa'nın, avuçlarından kollarına akan kan dehşet verici niteliktedir. Kafasındaki dikenli tacı ve acı içindeki hali, sarı renkle boyanarak desteklenmiştir. Cılız hali acizliğin ve bitkinliğin bir göstergesidir. Beline sarılmış kırmızı şal bu kasvetli havayı destekler niteliktedir ve kanla aynı tonda boyanmıştır.

İsa'nın haricindeki diğer figürler ise, doğrudan ya da kısmen dolaylı olarak merkez figürle ilişki içindedirler. Figürler batı idealine göre çirkindirler fakat yüz şekilleri ve ifadeleri konu bütünlüğünü bozmamaktadır. Merkez figürü ile birlikte

resimde arka planda çarmıha gerili halde iki figür daha vardır. Sağ taraf ki figür profilden görülmekte ve yüzü ne şekilde görülememektedir. Diğer figürlere nazaran geri planda kaldığından dolayı turuncu renge boyanmıştır (Boydaş, 2007: 256-257).

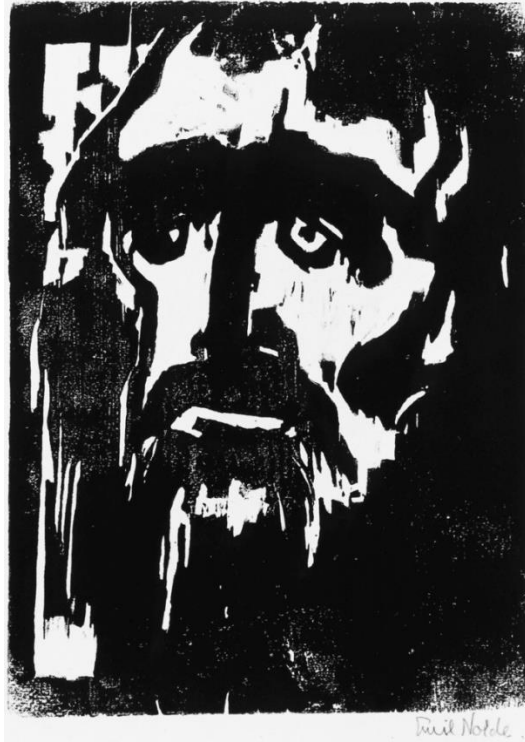
Resmin solunda bulunan dört figür asker üniformalı ve kafalarında açık gri renkte miğferler bulunmaktadır. Figürlerden arkada olanı bir mızrak tutmaktadır. Nolde, İsa'nın çarmıha gerilme sırasında göğsünden yaralandığı mızrağa bir atıfta bulunmaktadır. Önde yere çökmüş figür ise elinde muhtemelen zar tutmaktadır. Bu figür diğer figürlere göre hem farklı formda hem de yüz ifadesi olarak farklı surettedir. Resme hâkim acı havasına kıyasla daha donuk ve sakindir. Mızraklı asker ve diğer iki figür, çöken adamın elinden attığı zarlara odaklanmışlar, adeta resimdeki konudan ayrılmışlardır (Boydaş, 2007: 256).

Nolde, dinsel ifade anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Önce “İsa'nın Çarmıha Gerilmesi” resmini yapmış, resim üzerinde fikirleri geliştikçe de, eserini giderek bir kompozisyon dâhilinde mihrap panosu haline dönüştürmüştür. Çoklu bir düzenleme yapan Nolde yine de sanatsal derinliğinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Dindar bir sanatçı olan Nolde, günah duygusunun yarattığı gerginlik içinde, Hıristiyan sanatının en temel konusu olan İsa'nın Çarmıha Gerilme sahnesini, İmgeye ve inanca farklı bir bakış açısı getirerek resmetmiştir.

2.3.5.Peygamber (Emile Nolde)

Almanya'da bir grup ressam, Die Brücke (köprü) adını verdikleri bir dernek kurmuşlardır. Amaçları geçmişle olan bağlantılarını tamamen koparmak ve yeni bir gelecek için savaşımdır. Üye olarak bu dernekte uzun süre kalmamasına rağmen, Emile Nolde de aynı amacı paylaşıyordur. Nolde'nin etkileyici bir tahta baskı eseri olan “Peygamber”, bu sanatçıların amaçladıkları, adeta afişleri andıran güçlü etkiye iyi bir örnektir. Fakat burada amaçlanan şey dekoratif bir izlenim değildir. Nolde'nin kullandığı sadeleştirme tamimiyle ifadeyi güçlendirmenin hizmetindedir. Bu yüzden “Peygamber'de” tüm dikkat, gözlerdeki kendinden geçmiş bakışa yoğunlaşmaktadır (Gombrich, 2009: 576).

Resim 2.24: Emil Nolde, “Peygamber”, 1912, Ahşap Baskı, 32x22cm, Moma Museum, Berlin.



Kaynak: Gombrich, 2009: 576.

Bu düşünceli yüzde, “Peygamber” maneviyat konusunda hiçbir şüphe bırakmaksızın bir yakınlık ve derin bir duygu ile izleyiciyi yüzleşir. Çukur gözleri, çökük yanakları ve ciddi görünümü ve teveccühü Nolde’nin kendi duygularını ifade etmektedir (www.moma.org, 2014).

Nolde’nin bu eseri 32x22 cm olup 1912 yılında yapılmıştır. Eserde bilgi objesi olarak tek bir İsa portresi yer almaktadır. Bu baskı resim siyah beyaz renk kontrastlığından yararlanılarak yapılmıştır. Bu kontrastlık aynı zamanda da resme daha etkileyici ve Ekspresif bir hava katmıştır. Eserde arka planın olmayışı (negatif alan), klasik mekân kavramından uzaktır. Perspektif dikkate alınmamıştır (Boydaş, 2007: 253).

Resmin ön yapısı bir portreden oluşmaktadır. Dolayısıyla resmin tek bilgi objesi İsa portresidir. Klasik resim anlayışından uzak olan bu portre doğal görünümünden uzak bir görünümdeydir. Keskin karakterde resmedilmiş bu İsa figürü Nolde’nin Ekspresif tavrının bir yansımasıdır. Eserin yorum temeli, Nolde’nin Hıristiyan

geleneğinden gelen yaşamı ve Nolde'nin, geçirdiği bir dizi hastalıktan sonra daha da yöneldiği dinsel temalı resimlerde yatmaktadır. 1909'da başladığı dinsel konulu bir dizi tablosu Nolde'nin modern sanata yaptığı en büyük katkı sayılmaktadır. Düzenlemeler, doğrudan doğruya betimlenen olayın ruhsal içeriğine odaklanmıştır.

Nolde, rengi bir halı gibi yüzeyin üzerine yaymaktadır. Doğaya ruh ve akıl ekleyerek yeni bir değer ölçüsü vermek amacıyla yalınlığa ve yoğunluğa ulaşmaya çalışmıştır. Dinsel konulu çalışmalarında ana duyguya yoğunlaşmak için rengi geniş alanlar halinde kullanmıştır. Düzenlemelerde doğrudan doğruya betimlenen olayın ruhsal içeriğine odaklanmış, dış görünüşten olabildiğince uzaklaşmıştır (Wolf, 2005: 80).

Dinsel konulu çalışmalar için Nolde “sanata hizmet etmeyi amaçlayan sanatsal esinlemeler” olduklarını belirtmiştir. Dışavurumcu bir sanatçı olan Nolde, çağdaşları gibi Birinci Dünya Savaşı'nı resimlerinde konu olarak hiç kullanmamıştır. Çağında yaşanan toplumsal olayları ise dinsel konularla iyimser bir mitsizim içinde işlemiştir (Wolf, 2005: 82).

2.3.6.Çarmıhtan iniş (Max Beckmann)

Max Beckmann, orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak Leipzig'de dünyaya gelmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında yaşadığı travmatik deneyimler, insanlığa olan bakış açısını değiştirmiştir. Bu değişim, o güne kadar akademik olarak doğru betimlemelerden oluşan kendi sanatsal anlayışını, hem figürün hem de boşluğun çarpıtılması ile oluşan yeni bir tarza dönüştürmüştür (Hoffman ve Weiss, 1984: 69).

Resim 2.25: Max Beckmann, “Çarmıhtan İniş”, 1917, T.Ü.Y.B., 127x149cm, The Museum of Modern Art, New York



Kaynak: Başbuğ, 2012: 143.

1880’lerin yetenekli, iyimser kuşağında dünyaya gelen sanatçı, I. Dünya Savaşı’nın dehşetine, 1920 ve 1930’larda Almanya’daki manevi değerlerin çöküşüne tanık olmuştur (Cumming, 2008: 384).“Çarmıhtan İniş” adlı bu eser 127x149 cm olup 1917’de tamamlanmıştır. Eserde bilgi objesi olarak beş figür yer almaktadır. Resim genel olarak dikey vurgulardan yararlanılarak resmedilmiştir. Sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır ve resmin geneli açık tonlardadır. Resimde net bir perspektif oluşumu görülmemekte fakat derinlik hissi arka planın flu olarak boyanmasıyla sağlanmıştır (Boydaş, 2007: 253).

Dikey vurgulu beş figür resmin pozitif alanını meydana getirmiştir. Figürler anatomi kurallarına riayet edilmeden deforme edilerek resmedilmiştir. Figürlerden üçü ayakta ve diğer ikisi çöker pozisyonundadır. Merkez İsa figürü elleri iki yana açık haldedir (Boydaş, 2007: 253). Resimde kolları açık figürün deforme hali, figürün resim yüzeyinde sol alt köşeden sağ üst köşeye kadar neredeyse büyük bir bölümü kaplayışı dikkat çekicidir. Bu ellerinde ve ayaklarında çarmıh çivisi delikleri, başında çivili halesi bulunan figür, kaburgalarının altından kolları ile onu kavrayan ikinci ve üçüncü figürlerle ile dengede tutulmaya çalışılmaktadır. Arka plandaki yukarı doğru giderek

daralan merdivenin sağ tarafında ve İsa betimlemesinin sağa açılmış kolunun alt kısmında iki kadın figürü çömelmiş bir şekilde ifade edilmiştir.

Soldaki ayakta İsa'yı tutan figürün arka planında yukarıda tıpkı İsa'nın ellerindeki kan gibi kırmızı bir güneş yer almaktadır. Güneşin etrafında biraz daha açık bir kırmızı aşağıda yer alan kadın figürünün üstündeki bluzun rengi ile aynı renkte boyanmıştır.

Çarımhtan indirilen İsa ölmüştür. Göz çukurları siyahlaşmış ve bakışlarında soluk bir izlenim hakimdir. Vücut rengi diriliğini kaybetmiştir. Ellerindeki ve ayaklarındaki yaralardan akan kan kurumuştur. İki figür çarımha yaslanmış merdivenden İsa'yı indirirken resmin alt tarafındaki iki kadın figürü yas tutmaktadır. Kadınlardan birisi ağlamakta ve diğeri onu teselli etmektedir. Bu figürler Muhtemelen Meryem ana ve Magdalenalı Meryem olabilir.

Sanatçı, paletinde kullandığı zengin renk çeşitlemeleri ve güçlü deseniyle, dışavurumcu, kasvetli, ruhsal ve ideolojik resimler meydana getirmiştir. Bu vesileyle birçok portresi, oto portresi ve alegorileri sembolizm yüklüdür (Başbuğ, 2012: 132).

Eserin yorum temelini Çarımhtan İndirilen İsa figürü oluşturmaktadır. Klasik Çarımhtan İndirilme sahnelerine nazaran bu resimde farklılıklar göze çarpmaktadır. Van Der Weyden'in Çarımhtan İndirme resminde İsa figürü daha organik yapıda resmedilmiştir. Ölmüş ve cennete gitmenin vermiş olduğu saflık göze çarpmaktadır. Beckmann ise figürünü deforme etmiş ve onu basit bir ceset acımasızlığında tasvir etmiştir.

Resim 2.26: Roger Van Der Weyden, “Çarmıhtan İniş”, 1435, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 220x262 cm, Prado Müzesi, Madrid



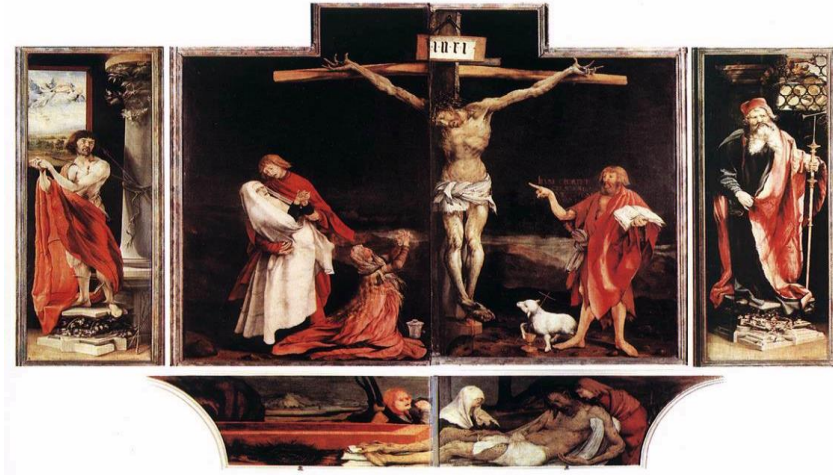
Kaynak: [https://www.museodelprado.es/en/visit-the-museum/15-masterpieces/work-card/obra/descent-from-the-cross/\(2014\)](https://www.museodelprado.es/en/visit-the-museum/15-masterpieces/work-card/obra/descent-from-the-cross/(2014)).

Beckmann’ın genellikle resimlerinde kullandığı siyah renginin tonu, Manet’in resimleriyle, konularda işlediği insanlık durumunu yansıtmaya biçimi ise Rembrandt’la benzerlikler göstermektedir. Kısacası resimleri, 20. Yüzyıl Avrupa’sının ruhsal acılarını, tüm yalınlığıyla yansıtmaktadır (Başbuğ, 2012: 132).

Bu resimde Beckman savaşın getirdiği acıyı korkusuzca ortaya koymaktadır. İsa’nın yaralar ve çürüklerle kaplı soluk renkli eti, Sigmata’yı anımsatan koyu renkte göz çukurları çevresinde pıhtılaşan kan göllenmesi ve şaşkın bakışları resimde tüm dikkatin kendi üzerine çekilmesini sağlamıştır. Acınacak halde olan Mesih’in vücut hala Haç şeklini yansıtır. Arka plandaki Merdivenin üst ucu izleyiciye, Tanrı’nın Oğlu uzaydan doğrudan aşağı geldiği gibi bir duygu, bir kozmik his vermektedir (www.moma.org, 2014).

Beckmann savaştan önce bazı resimlerinde, İncil’den hikâyeler kullanmıştır. Hıristiyan ikonografisini kullanarak, zulmü ve insanlığın çektiği acıyı bir simge olarak kullanmıştır. “Çarmıhtan İndiriliş”de (1917) bu resimlerinden biridir. Çarmıhtan indiriliş, 9. yüzyıldan itibaren Bizans sanatının da konusu olmuştur. Beckmann’ın büyük hayranlık duyduğu Matthias Grünewald’ın Isenheim (1512) katedralindeki İsa resmi, Beckmann’ın ilhamı olmuştur (www.tate.org.uk, 2014).

Resim 2.27: Matthias Grünewald, “The Crucifixion”, 1515, Oil on Wood, 269x307cm, d’Unterlinden Museum, Colmar



Kaynak: Gombrich, 2009: 35.

Grünewald’ın resmindeki her şey çarmıha gerilişle başlayıp onunla sonlansa da, bu imge olayların nasıl başladığını ve ne yöne gideceğini anlatan bir bütünün parçasıdır

(Koerner, 2010:174).Bu yapıyla ilgili olarak Koerner (2010: 177) resimdeki bu denli çirkinlik imgelerin ilahi komedyasına giden yolda bir geçit görevi görür. İsa’yı çarmıha gererek insanlık tanrısını biçimden ve güzellikten yoksun bir acıların adamı haline getirdi” diye belirtir.

2.3.7.Büyük haç (Kazimir Malevich)

20. yüzyıl, geçmişle hesaplaşma ve değişimin başladığı bir dönemdir. Sanat bu dönemde yaşamla bir kaynaşma içine girmiştir. Artık endüstri çağı toplumu, her alanda bilgili ve egemen olmaya başlayınca, sanata toplumun gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek, toplum sorunlarını çözümlenmek düşmüştür. Bu bunalım içinde sanatçılar kendilerine yeni bir çıkar yol bulmaya çalışmışlar, eskinin anlatımcılığını bir kenara itip varoluşçu izlekleri takip etmeye başlamışlardır. Sanat alanındaki bu büyük devrim Kübizm’le başlamış ve onu izleyen Soyut sanatla tamamlanmıştır. Malevich’in “nesnesiz sanat” denemeleriyle natüralist dönem tamamen kapanarak endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır (İpşiroğlu, 1993: 13).

Çağdaş sanatta herhangi bir çağrışımsal amaç gütmeksizin, doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım, Rus ressamı Kazimir Malevich'in kurduğu "Süprematizm" (suprematie = üstünlük) olmuştur. Sanatçının bizzat koyduğu bu isim, "plâstik sanatlarda saf duygunun üstünlüğü" nü otaya koymak niyetindedir. Bu akımla, teşhis edilebilen her türlü figürden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı ve yeni bir renk realitesinin de doğmasına sebep olmuştur (Özer, 1967: 36).

Eski çağlarda sıfır noktasından başlayıp sürekli gelişen sanat, modernizme kadar sürekli olarak kendi birikimleri üzerine inşa edilerek oluşturulmuştur. Modernizmle birlikte sanatın temel öğeleri ötelenmiş, basmakalıp unsurlar bir bir ortadan kaldırılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Malevich kendi devrimini yaparak sıfırdan başlayıp gelen sanat oluşumunu tekrar sıfır noktasına indirgemıştır.

Kazimir Severinoviç Malevich 23 Şubat 1878'de Rusya'nın Kiev şehrinde doğmuştur (Malevich, 1990: 169). Malevich hayatının ilk yirmi yılını kırsal kasabalarda fabrikalarda çalışarak geçirmiştir. Ailesi onun amcası gibi bir papaz olmasını istemiştir. Malevich, bir işçi olan babasının izinden gitmek istememiştir. Kendi eğilimleri doğrultusunda ressam olmuştur (Farago, 2006: 212). Genç yaşlarda sanatı keşfetmiş ve ilk kez bir sanatçıyla karşılaşmıştır. Petersburg'dan köy ve kiliseleri dekore etmek için gelen sanatçılardan resim çizmeyi öğrenmiştir. Avangart bir Rus sanatçı olan Malevich, Kiev sanat okulu ile Moskova Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür. Geriye bakıldığında kariyer tercihi ve ne çizmek istediği ile ilgili yolundan şaşmaz bir tavır sergileyen Malevich, soyutlamanın takdir görmüş sanatçılarından ve uluslararası modernizmin babalarından birisi olmuştur (Eroğlu, 2008: 11-12)

1912'den sonra Malevich'in modernleşen yapıtlarında, varoluşçu izleklerden bir başkası olan "saçma" üzerine kurgulanmış şiir özellikleri etkili olmuştur. Malevich ve Matyushin adlı genç bir besteci ile "Güneşe Karşı Kazanılan Zafer" adlı operanın (1913) yazılmasında işbirliği yapmıştır. Aynı yıl St. Petesburg'da sahnelenen bu opera büyük ilgi görmüştür. Bu ilginin sonrasında, Malevich'in yapıtlarında saçmaya göndermeler daha da artmıştır (Lynton, 2004: 78). Resmini içeriksizleştirmeye çalışan Malevich, gerçekte varoluş sorunundan biri olan "hiç"liğe gönderme yapmaya başlamıştır.

1915'te "Son Fütürist Sergi 0.10"a Malevich herkesi şok edecek bir resim ile katılmıştır. Bu resim yalnızca beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş siyah bir kareden oluşmuştur. Malevich'in "Sıfır Biçim" adını verdiği bu resim ona göre "bir şeyin değil, hiçbir şeyin" resmidir. Bu adlandırmayla, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan başlanması gerektiğini söylemiştir. Hiçbir şeyi göstermeyen ve anlatmayan bu resim "susan hiçliğin" sembolü olmuştur (İpşiroğlu, 1993: 58-60).

Malevich Süprematizm ile estetik değer siteminin yanı sıra özgün bir toplum felsefesi de oluşturma çabasında olmuştur. Varoluşçu felsefenin saçma, hiçlik, özgürlük gibi edimlerini kendi felsefesinin oluşumunda kullanarak varoluşçulukla paralel bir yapılaşmayı amaçlamıştır.

Kübizm'den Süprematizm'e adlı manifestosunda (1915), Malevich minimal formların değeri üzerinde durmuştur. (Daire, Haç işareti ve kare) "Kare bilinçaltına ait bir form değildir. Bu, sezgisel aklın yaradılışıdır" demiştir (Farago, 2006: 219). "Süprematizm'in bir akım değil, bir "ruh hali" olduğunu öne süren Malevich; resimlerindeki soyut şekillerin "herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu" olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin "anlamına gebe" olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Tıpkı Kandinsky gibi, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışı içinde olan Malevich resimlerini, Rus evlerinde ikonaların yerleştirildiği gibi sergilemesi anlamlıdır. Sanatı Kilisenin, devletin, toplumsal ya da politik amaçların üstünde gören ve her türlü işlevden arındırılması gerektiğine inanan Malevich, bu yöndeki görüşleriyle toplum için sanata inanan Konstrüktivistlerle çatışmıştır"(Antmen, 2009: 82). Birçok akım üzerine çalışmış olan Malevich, Süprematizm'e varmak için kübizmin özünü akımını temellendirmek için kullanmıştır. 1915 tarihli manifestosunda bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

"Nesnenin tam da kendisi, özü, amacı, duygusu ve içeriğinin doluluğuyla birlikte, kübist düşünceye göre tamamıyla gereksizdir. Şimdiye kadar bütünüyle resme aktarıldığında nesnenin güzelliğinin korunduğu görüldü. Onların özü, özellikle çizginin kabalığında ya da basitliğinde açığa çıkarıldı. Nesnelerin keşfedilmesindeki bir diğer gerçek de, onların yeni güzelliği bize göstermeleridir. Yani: Sezgisel duyum, iki zıt biçimin uzlaşmazlığı içinde meydana gelen uyumsuzluktan türeyen enerjinin nesnelerinde keşfedildi. Nesnelere, zaman içindeki geçici anlar yığını içerirler... Şeyler

ve onların bütün bu geçici yönleri “bir ağacın yaş halkaları” onların özünden ve anlamından daha önemli bir hale geldi. Ve bu yeni koşullar, resmin bir inşa aracı olarak kübistler tarafından benimsendi. Aynı zamanda bu araçlar, gerilimin en büyük gücünün uyumsuzluğunu sağlayan iki biçimin beklenmedik uzlaşmazlığıyla inşa edildi... Sonuçta, kübizimde nesnelere aktarım prensipleri yıkılmıştır. Bir resim yapılır ama nesne bu resme aktarılmaz” (Bowlit, 1976, 131-132).

Modern çağın getirdiği birçok sanat akımı, sanatın doğadan kopuşunu kendi tarzında anlatmaya ve betimlemeye çalışmıştır. Malevich için de Süprematizm, kendi kopuşunu gerçekleştirmesinde bir araç olmuştur. Malevich Empresyonizm’den, Primitivizm’den, Kübizm’den ve Fütürizm’den ihtiyacı olanları almış, böylece kendi özgün yaratısına giden yolda bu akımların baskın niteliğini eserlerinden çıkararak, ona kazandırdıkları kuramsal etkiler üzerine kendi dilini ifade etmeye koyulmuştur.

Beyaz üzerine siyah kare 1915 sergisinde, tipik bir Rus evindeki kutsal köşeye asılan bir ikon gibi, salonun bir köşesine eğik olarak asılmıştır. Malevich 1935’de öldüğünde, Leningrad’da ki Sanatçılar Birliği’nde tabutu içinde saygıyla bekletilen ölüsünün başı üzerine “Siyah Kare” tablosunun düzgün bir örneği asılmıştır. Birkaç gün sonra küllerinin gömüldüğü mezarının başına, üzerinde siyah kare olan bir mezar taşı konulmuştur. Sanatçıya ve arkadaşlarına göre bu taşın bir ikon olduğu söylenebilir. Bu özellik Malevich’in 1920’lerin başında yaptığı bazı resimlerinde görülmektedir. Süprematist resim “Beyaz Üzerine Büyük Haç”da bu felsefi akımın resimlerinden biridir (Lynton, 2004: 80).

Resim 2.28: Kazimir Malevich, “Beyaz Üzerinde Büyük Haç” (Süprematist Resim), 1920, T.Ü.Y.B., 88x70 cm., Stedelijik Müzesi, Amsterdam



Kaynak: Lynton, 2004: 80

Malevich'in bu eseri 88x70 cm olup 1920'de yapılmıştır. Bu resimde kırmızı bir dikdörtgen üzerine yatan siyah bir dikdörtgen, kaim bir haç meydana getirmektedir. Her iki dikdörtgeninde üzerinde kalın bir boya tabakası vardır.

Aynı döneme yapılan başka bir resimde de daha geniş, fakat beyaz üzerine beyaz olarak resmedilmiş bir haç görülür. Bu haçın bir simge olduğu kuşku götürmez. Malevich doğrudan doğruya Hıristiyanlıkla ilgili bir resim yapmak istemiş bile olsa, sanatının gizemci bir amaç taşıdığı açıkça ortadadır. Yazınlarında da dinsel ve felsefi bir kaynaktan esinlendiği görülmektedir (Lynton, 2004: 80-81).

Eserde bilgi objesi olarak bir tane dikey ve bir tane de yatay olmak üzere iki adet şerit bulunmaktadır. Resimde plastik açıdan renk kullanımı özellikle sınırlıdır. Soyut anonim bilgilerle bilgi objelerini anlamlandırmak zordur. Köşeli biçimler resme hâkimdir. Yatay ve dikey kesişen iki şerit, resmin ritmini bozmuş ve simetrik bir hava yakalanmıştır.

Eser, kompozisyonu ve bilgi objeleri çözümlendiğinde, negatif ve pozitif alanlar basit renk uygulamalarıyla ayrıştırılmıştır. Dikey ve yatay vurgulu şeritler resmin pozitif alanını oluşturmaktadır. Bilgi nesnesi olarak değerlendirilen bu şeritler resmin ana parçalarını oluşturmakla beraber, resmin dengesini ve bütünlüğünü de oluşturmaktadırlar. Bu iki yüzeyin incelenmesi veya görünüşü eser incelemesi açısından önemli bir delil kaynağı olabilir. Resmin sığ bir mekânda renklerin üst üste getirilmesiyle oluşturulmuştur. Mekân ne tek biçimli ve yapılanmamış bir mekândır ne de basit bir kategoridir. Aksine özgül, zaman içinde düzenlenmiş bir gerçekliktir ve bu gerçeklik her yerde farklılıklar göstermektedir, dahası içsel bir düzene ve içsel bir yapıya sahiptir (Florenski, 2001: 70).

Tasarım ilkeleri açısından bu resim, sıcak ve nötr renklerin uyumsuz zıtlığından oluşmaktadır. Nötr renklerin hâkimiyeti söz konusu olsa da sıcak renkle sağlanan denge bu hâkimiyeti bertaraf etmiştir. Derinlik ve perspektif gibi temel resim elemanları eserde kullanılmamıştır. Mekân ve bilgi objesi boyut hissi vermemektedir. Malevich'in katkısız resim yapma edimi olarak gördüğü "Süprematizm", nesnel olmayan resim şeklinde tanımlanmıştır. Malevich bu resimlerin bazılarında dördüncü boyut olarak adlandırılan düşünceyi de barındırmaktadır. Bu mistik düşünceye göre dördüncü boyut; ölümden sonra ruhun gerçek dünyasına kaçıışı sağlayan yeni bir bilinçlilik (Vickery, 2000: 177).

Çizim becerisi, fırça kullanımı, modle, ışık, gölge vb. hususlar bakımından eser çok az artistik hüner sergilemektedir. Burada renk ve biçim gibi plastik elemanlar bir renk kaynağı olarak işlenmemiştir. Başka bir deyişle eserin önemi yüzeyin optik algılanmasından elde edilecek zevkte değildir. Analiz edilen plastik nesnelere ve görünüşler, temel olarak, bazı fikirleri sembolize etmekte veya onlara tahsis edilmişlerdir. Eserin özgün ve felsefi bazı fikirler anlattığını tahmin etmek mümkün görülmektedir (Boydaş, 2007: 255) Eserin yorum temelini, sanatçının varoluşçu evreleri oluşturmaktadır.

Malevich, "34 Çizim" albümünde yer alan Süprematizm metninde Süprematizm'in üç evresinden söz etmiştir. Aralarında tarihsel bir ayırım olmayan bu evreler, siyah renkli ve beyaz evrelerdir. Malevich, siyahın 5. boyut dediği ekonomiyi,

kırmızı rengin devrimi, beyaz rengin saf eylemi ifade ettiğini vurgulamıştır (Malevich, 1990: 3).

Kısaca Malevich; bir gerçekliği görebilmenin yerine onun saltık olarak elde etmenin, ona dış bakış açılarından bakmak yerine onun içine girmenin, çözümlemesini yapmak yerine sezmenin yolunu göstermiştir. Eseri iyi ve güzel kılan nedir? Bir eser hakkında eleştirel yargı yaparken, benzerleri ile mümkün olduğu kadar geniş mukayese ve ilgiyi kurmak zorunludur. Bir sanat eserini yargılamak, onu benzer eserlerle mukayese edip, benzerleri arasındaki yerini ve artistik seviyesini ortaya çıkarmak demektir(Boydaş, 2004: 257).

Sanat bir icat olarak, düşünce duygu ve malzemenin teknik ile birleştirilmesidir (Boydaş, 2004: 258). Plastik araçlar, zamanın ve mekânın rekabeti içerisinde “mutlak”ı ortaya çıkaran renk ve ölçü ilişkilerinin uyumudur. Kozmik ilişkilerdeki gerçek plastiklik nedeniyle, yeni plastisizm evrenselin doğrudan bir ifadesi durumundadır. Plastik aracı oluşturan maddi oluşturucular ise renk, biçimdir (Farago, 2006: 200-201).

Malevich’e göre sanat doğayı kopya edemez. Bu tavır sadece bir hırsızlıktan ibarettir. Sevilen nesnelere ve doğanın küçük ayrıntılarını yeniden üretmek, sadece zincire vurulmuş bacakları yüzünden kendinden geçmiş bir hırsızın durumuna benzemektedir. Sadece ahmak ve yetersiz sanatçılar eserlerini doğrulukla perdeleyebilirler. Sanatta doğruluk değil, hakikat gereklidir. Yani sanatsal kültüre ulaşmak için nesnelere duman gibi kayboldular ve sanat kendi içinde bir nihayet olarak yaratıya, doğanın biçimleri üzerinde egemenlik kurmaya doğru ilerlemektedir (Bowl, 1976, 118-119).

“Yasak İmge” üzerine olan kitabında, Alain Besançon, Kandinsky’de olduğu gibi Malevich’de de resimle ilgili kararlarındaki kuramsal açıklamaların dini olduğuna ve ikonoklast tercihlerin sadece kutsallığa dair düşünceleriyle açıklanabileceğine dikkat çekmektedir. Malevich’in Tanrı’sı, “bütün tasvirlerin ötesine geçer ve O’na sadece objesizlikteki, figüratif olmayıştaki olumsuzluk yoluyla yaklaşılabilir “ demiştir (Yasak İmge, 497, Akt. Farago, 2006: 226).

2.3.8.Çarmıha gerilme (Pablo Picasso)

Avignon’lu Kızlar, ahlaksal bir alegori olarak tasarlanmış ve zamanla bugün bilinen genel konulu resme dönüşmüştür. Picasso çalışma hayatında zaman zaman, sanatı belli bir düşünceyi iletme amacıyla kullanma sorunuyla boğuşmak zorunda kalmıştır. Bu eğilimi, hayat ve ölümle ilgili bazı genel görüşler ortaya koymaktır (Lynton, 2004: 186).

Dini simgeler Picasso’nun eserlerinde sıkça görülmektedir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, her ne kadar güçlü bir bireyciliğin etkisinde olsa da “Kutsal”, avangard akımların ikonografisinde de baskın tema olacaktır (Demir, 2001: 88).Avrupa resim geleneğinin şaheserleri, çoğunlukla dini konulardan yapılmış resimlerdi, çünkü geçmişte ressamalara en çok işveren kurum kilisedir. Picasso o güne kadar dini bir resim yapmış değildir, fakat bazı dini resimlerden etkilenerek yaptığı eserler en iyi işleri arasında gösterilmektedir. 1930’lar da ihtiyacı olan imajı, Klasik Batı Avrupa kültürünün ve Hıristiyanlığın mitleri ile kendisinin epik ve pastoral çağrışımlar yapan sembolizminin karışımında bulacaktır (Elçioğlu, 2004: 106-107).

Resim 2.29: Pablo Picasso, “Çarmıha Gerilme”, 1930, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 51x66cm, Picasso Müzesi, Paris



Kaynak: Lynton, 2004: 187.

1930'da belli bir konuyu işleyen, hem de konusunu tarihten ve Hıristiyanlıktan alan bir "Çarmıha Gerilme" resmi yapmıştır. Canlı renkleri, irkiltici çarpıtmaları, çelişik ölçüleri ve kışkırtıcı üslubuyla ilgili özellikle dolu küçük ve yoğun bir resim yapmıştır. Picasso bu resmi yapmadan önce konuyu üç dört yıl kadar incelemiştir (Lynton, 2004: 186).

Eser 51x66 cm olup, 1930 yılında yapılmıştır. Eserde bilgi objesi olarak kullanılan ve vücutları deforme edilmiş beş figür bulunmaktadır. Resim genel itibariyle dikey vurgularla oluşturulmuştur. Konturlu parçalı formlar dağınık bir hava yaratmaktadır fakat renk tonlarındaki geçiş planları kısmen yumuşatmaktadır. Resimde sıcak ve soğuk renkler uyumlu bir şekilde kullanılmıştır.

Arka planın olmayışı klasik mekân kavramından uzaktır. Bu eserde perspektif dikkate alınmamıştır. Resme derinlik veren tek unsur, haç'ın arkasındaki dikine boyanmış siyah bölümdür (Boydaş, 2007: 253).

Eser renklerin ve biçimlerin kontrastlığından yararlanılarak oluşturulmuştur.

Sıcak renkler soğuk renklere kıyasla daha hakim kullanılmıştır. Keskin açılı geometrik parçalar yuvarlak hatlı diğer unsurlarla uyumlu halde kullanılmıştır. Çizimin sol üst köşesindeki spiral ışık kaynağı ve sağ üst köşedeki büyük siyah yarım daire geleneksel Rönesans "çarmıha gerilme" resimlerindekilere benzer niteliktedir. Işık ve karanlık, yaşam ve ölüm zıtlıkları temsil eder ve bu aynı zamanda Picasso'nun çalışmalarında ortak bir konudur. Merkez figürün geri atılmış kafası, ölüm anında ya da ölüme benzer bir geçiş durumunda olduğunu göstermektedir.

Picasso'nun bu tablosunda birtakım korkunç baş'lar masum kurbanın üstüne üşüşmüşlerdir. Mızraklı bir asker, mızrağını yandan İsa'ya saplarken, iki başka asker bir davulun üzerinde zar atmaktadırlar. Meryem Ana ile Maria Magdelana ise bir yandan ağlayıp bağırarak, bir yandan da çarmıhtaki ufak tefek ikinci figürü, tehdit etmektedirler. Katolik ülkelerde, her zaman rastlanan bu konu, burada umarsızlığın kişisel görüntüsünü sergilemektedir (Lynton, 2004: 186).

Bu kutsal konu, eski efsaneler ve ritüeller dahil pek çok kaynaktan yararlanılarak oluşturulan kopyanın son derece kişisel bir sürümüdür (Arnason, 2004: 316).

1932’de Grünewald’ın İsenheim Mihrap panosundaki “Çarmıha Gerilme” resminden esinlenerek yaptığı bir dizi desen de, onun bu konuya ilgisinin devam ettiğinin bir kanıtı olarak görülmektedir (Lynton, 2004: 186).

2.3.9. Guernica (Pablo Picasso)

Resim 2.30: Pablo Picasso, “Guernica”, 1937, T.Ü.Y.B., 350x762 cm., Prado, Madrid



Kaynak: Lynton, 2004:190

1936’da İspanya şiddetli bir iç savaşa gömülmüştür; kuşatılmış Cumhuriyetçi hükümetse, bir sonraki yıl Paris’te düzenlenecek olan Uluslararası Sergi’deki İspanyol pavyonuna, yaşayan en ünlü İspanyol sanatçının da katkıda bulunması için can atmaktadır. Picasso’da onlar için çalışmaya hazırdır, fakat tablosunun konusu, ancak bu görevi kabul etmesinden sonra belli olmuştur. Konunun belirlenmesinde etkili olan gelişme, Bask Bölgesinin tarihi kasabalarında Guernica’nın, 28 Nisan 1937’de Alman hava filosu tarafından bombalanması olmuştur. Picasso, hararetle hızlı bir çalışmaya gömülmüş, 4 Haziran’da tablosunu neredeyse tamamlamıştır (Smith,1996: 166).

Kübizmin de öncüsü olan Picasso (1881-1973), bu dilin bütün biçimsel özelliklerini bu yapıtında da kullanmıştır. Eserin konusu tıpkı Goya’da olduğu gibi gerçek yaşanmışlıktan alınmıştır. Resim oluşum süreçleri ve kompozisyon açısından Goya’nın “Üç Mayıs Katliamı” yapıtıyla benzerlikler göstermektedir. Resim adını İspanya’nın Bask bölgesinde bulunan küçük bir kasabadan almıştır. Resmin konusu İspanya iç savaşında Faşist Franco ve Hitler’in yeni silahlarını deneme amaçlı bombaladıkları ve yaklaşık üç bin insanın öldüğü Guernica kenti üzerinedir. Bu resim

modern politik resimde ulaşılan en son nokta olarak kabul edilmektedir (Clark, 2004: 95,96).

Resim 2.31: Francisco Goya, “3 Mayıs Katliamı 1808”, 1814, Prado, Madrid



Kaynak: <http://www.eneger.com/francisco-jose-de-goya-uc-mayis-katliami/>, 2014

Picasso bir duvar resminin geniş çerçevesi içinde, bir takım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirmiştir. Resimdeki simgecilik açık olmamakla birlikte, figürlerin ne yaptığı, örneğın atın acı çektiğini, boğanın kötü olduğunu çıkarılabilir. Neredeyse siyah beyaz olan bu resim, havasız ve mekânsızdır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın, resme hemen hemen hiç ışık vermez. Guernica’da, “Çıkış” gibi, üç levhalı bir pano olarak düzenlenmişti. Resim klişe mihrap panolarının modern bir örneğı gibidir (Lynton, 2004: 189).

Guernica nerdeyse siyah beyaz bir çalışmadır. Bu özelliğı de tablonun bombardımanın gerçekçi bir temsili olabileceğı iddiasını bütünüyle ortadan kaldırır ve ona cesur, gazete çizimlerini ve karikatürlerini çağrıştıran bir nitelik kazandırır. Picasso’nun tabloda yer verdiğı imgelerin birçoğunun, kendisi içinde zaten kişisel bir anlamı bulunmaktaydı. Boğa, yaralı at (Picasso için her zaman kadını simgelemiştir), düşmüş savaşçı, ağlayan kadın.

Genellikle boğa insana, Minotaurus’a (insan boğa karışımı mitolojik varlık) dönüşen boğa, Picasso’nun kendisi için kullandığı sembollerden birisidir, ancak burada galip düşmanın varlığını belirtir görünmektedir (Smith,1996: 166).

Picasso'nun bu eseri 3.51x7.82 cm olup 1937'de yapılmıştır (Eroğlu, 2007: 374). Eser kapalı bir odanın içinde geçmektedir. Resmin en solundaki açık renkli geri plan sanki bu odanın dışı açılan duvarını yansıtmaktadır. En soldaki figür resmin en dikkat çekici figürlerinden biri olan boğa figürüdür. Boğa İspanyol kültürünün önemli simgelerinden biridir. Boğanın kuyruğunun alevler ve tüten duman şeklinde yapılmış olması savaşa dair bir göndermedir. Boğanın hemen altında izlediği kadın figürü çığlıklar içinde haykırmaktadır, çünkü kollarında ölü bebeğini tutmaktadır. Bebeğin cansız başı, kolları ve ayakları kadının ellerinden sarkmaktadır.

Resmin tam ortasında acı içinde kişneyen bir at başı kendini gösterir. Dikkatli incelendiğinde atın gövdesi ve bacakları da görülebilir. Atın çektiği acının sebebini anlamak güç değildir: karnının bir tarafından bir mızrak girmiş ve ucu ön taraftan çıkmıştır. Atın resimde Guernica'nın, hatta İspanya'nın savaş boyunca acı çeken insanlarını temsil ettiği düşünülmektedir. Atın altında yerde yatan figür parçalara ayrılmış ölü bir adamı betimler. Kopmuş kolundaki eli ile kırık bir kılıç tutmakta, bu kılıçtan ise bir çiçek filizlenmektedir. Bu çiçek olanlara rağmen umudun sembolü olarak algılanmaktadır.

Atın başının hemen üstünde göz şeklini almış bir ampul yanmaktadır. Bu ampul işkence odalarında yakılan çıplak ampullere dair bir sembol ya da çağdaş teknolojinin bir simgesi olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda İspanyolcada ampul anlamına gelen "bombilla" kelimesini de hatırlatan bu figür, kelimenin ikinci anlamı olan "bomba"yı da seyirciye çağrıştırmaktadır. Atın sağ tarafında endişeli yüzü ile küçük bir pencereden içeri süzülen bir kadın figürü görülür. Bir eli ile tuttuğu gaz lambası yanan ampule çok yakın yerleştirilmiştir. Bu şekilde her iki ışığın arasındaki çatışma belirtilir ve gaz lambası umudun simgesi olarak resimde yerini alır.

Boğanın ardındaki duvara kazınmış bir beyaz güvercin motifi görünür. Güvercin, kanatlarından birinde barış simgesi bir zeytin dalı tutmaktadır ve gövdesinin üzerindeki açıklıktan beyaz renkli ışık ortama yayılmaktadır. Bu ışığın da tıpkı gaz lambası ışığı gibi umudu simgelediği düşünülebilir. Resmin en sağında alevler içinde kalmış, çığlık atan bir adam figürü görünür. Bu figürün sağ elinin bir uçak görünümünde çizilmiş olması bombalayan uçaklara yapılmış bir göndermedir. Resmin

sağ kenarındaki koyu renkli duvar üzerinde yer alan açık kapı resimdeki odanın varlığını doğrular niteliktedir.

Resim, konusunun acıma ve üzüntü yaratma özelliğinden ve çok büyük boyutlu oluşundan dolayı olağanüstü bir etkiye sahiptir. Kompozisyon, konunun trajik ve dramatik havasına uygun tek rengin açık koyu tonlarıyla oluşturulmuştur. Tek renk seçimi, Bask bölgesi madenlerinin ve maden işçilerinin bolluk ve ölüm rengi olan gümüş-cıva parlaklığına bir gönderme yapar ve şiddetin yarattığı dehşete uygun bir renk olarak görülmüştür (Teber, 1985: 57).

Resim; ölüm-yaşam, savaş-barış, aydınlık ve karanlık, acı, isyan ve haykırış gibi tematik çağrışımlar yapmaktadır. Resimde perspektif kullanılmamıştır, ama espas kullanımı ile alan derinliği güçlü bir şekilde verilmiştir. Biçimsel düzen, geometrik, simgesel, anıtsal elemanlarla bir araya getirilmiştir. Mekânda biçimler üst üste yan yana yerleştirilmiştir. Guernica'da, kompozisyonu oluşturan dokuz temel figür kullanılmıştır. Bunlar üç hayvan (boğa, at ve kuş), altı da insan figürüdür. Altı insanın biri erkek savaşçı, biri çocuk, dördü kadındır. Ayrıca bu dokuz temel figürün yanı sıra kompozisyonu anlam olarak destekleyen elektrik lambası, gaz lambası, kırık kılıç, çiçek gibi bazı nesnelere de kullanılmıştır.

Resmin kurgusal yapısı, figürlerin dağılışımdan geleneksel düzen anlayışına dayanmaktadır. Kompozisyonda büyük orta alan ve resmin sağ ve solunda yan kanatları çağrıştıran bölümler, Rönesans'ta ve Antik Çağ tapınaklarında çok sık kullanılmıştır. Resmin gerek temel yapısı, gerekse figürlerin tarihsel evrimleri mağara resimlerinden, Yunan vazo desenlerine, Rönesans'tan kübizme, toplumsal gerçekçiliğe kadar, insanlık tarihinin hemen tüm kültürel evrelerini kapsamaktadır (Teber,1985: 57-59).

İdam ve katliam resimleri arasında ortak bir nokta bulunmaktadır. Bu bilinen tüm klasik resim ilkelerine aykırı bir durumdur. Goya, “3 Mayıs Katliamı” adlı resminde, kurşuna dizilmek üzere olan bir asiye tıpkı İsa'nın çarmıha gerilişinde olduğu gibi kollarını iki yana açarak, kurtuluşu bekler şekilde resmetmiştir. Asi'nin açık avucunda İsa'nın avucundaki gibi yara izi belirlemiştir. Guernica'da da, ölen askerin avucunda ki yara izi Picasso'nun Goya'dan esinlendiği fikrini oluşturmaktadır.

Goya'nın “3 Mayıs Katliamı”nda olduğu gibi Picasso'da ışığı, iyiyi kötüye dönüştürmek için kullanmıştır. Tarihteki bütün çalışmalarda ışık, temaya yüce bir

güzellik kazandırmak, soylu bir hava vermek için kullanılmıştır. Işık burada bir katliam aracı olarak kullanılmıştır. Guernica'da cansız bedenlerin tuvalden dışarı çıkmak için kabardıkları hissedilmektedir. Uzandıkları yön ise ışığın ta kendisidir. Bu Azrail'in aldatıcı parlak ışığı olabilir, ya da bombardıman uçağının meşalesidir. Ortada duran çıplak ampul her haliyle işkencenin ta kendisidir. Kasabadan geriye vahşeti anlatacak tek canlı kalmamıştır fakat resmin sembolize ettiği gibi, bu olayı insanlar ikinci elden yani basından, öykü ya da haberlerden bilgi edineceklerdir. Bu düşünce şu yorum altında genişletilebilir: İmge, yapılan işi, yani katliamı saklamaya çalışmanın gereksizliğini, çağdaş insanlığın teknolojiyle, rezilliklerinin saklanması olanaksız olduğunu betimlemektedir.

Guernica'da ki mecazların çoğunun temelinde İspanyol kültürünün yattığı çok açıktır. Boğanın imgesel kullanılışı ilginçtir. Vahşeti temsil eden boğa, "faşizm" yerine bir imge olmakta, fakat aynı zamanda resmin tüm bağlamı içinde, umut ve kaderin de simgesi olarak görülmektedir. At insanın sadık dostu, annelik ise yaşamın simgesel kaynağı olarak yansıtılmıştır. Merkez lamba figürü ise (gecenin elektrikli gözü) çağdaş teknolojinin sembolüdür (Eroğlu, 2007: 375).

Kimi figürler hiç kuşkusuz eski dinsel yapıtlardan esinlenerek üretilmiştir. Örneğin, kucağında, ölen çocuğunu taşıyan ana, gerçekte çağdaş bir "Pieta"yı betimlemekte, yerde yatan ölmüş, parçalanmış savaşçı, eski dinsel yapıtlardaki biçimini korumaktadır. Ayrıca kadınların, çocuğun acısı, ölümleri, öldürülüşleri, parçalanışları, bunların dinsel kitapların öykülerinin yüzyıllar öncesi yapılmış ikonografik motiflerinden, hatta Yunan vazo desenlerinden esinlenerek oluşturuldukları söylenebilmektedir. Ancak, Picasso, bunları eklettik bir biçimde değil, diyalektik bir etkileşim içinde birleştirmiş ve yeni ve görkemli bir senteze ulaştırmıştır.

Mekân, simgesel alegorik bir anlatımla sahne gibi kurgulanmıştır. Picasso, resmin en önemli alegorilerini bir görüşmede kısaca yanıtlar: "boğa karanlığı, barbarlığı, at da insanları yansıtıyor" demiştir (Ashton, 2001: 151-152). Ancak Picasso resmin tam olarak neyi ifade ettiğini açıklamakta pek net davranmamıştır (Clark, 2004: 97). Guernica'nın çağdaş bir resim olduğu kuşkusuz, fakat izleyiciyi eski çağların trajedisine götürmektedir. Bu kübist bir karmaşa, aynı zamanda da korkunç bir ölüm

piramidinin içinde ılık ılıa sıkııp kalmış kadınlarıyla gerçek anlamda klasik bir yapıttır.

Picasso'nun, savaşa, acıya, özgürlüklerin barbarca bastırılmak isteniine karşı duyduğu olağanüstü ancak estetize edilmiş kin ve nefret sloganlatırılmıtır. Çoğu bilinen biçimsel şematik anlayışları yıkmı, onlara yeni kavramsal boyutlar kazandırmıştır. (Teber, 1985: 58).Bu açıdan Guernica bir st dildir. İnsanlığın ortak belleğinde olan ama günlük yaşamda kullanmadığı o dille konuşur. Sanat, bu dili kullandığı sürece evrenseldir. Bu yüzden, bugün Guernica insanlık için bir nostaljidir ve yitip gidene duyulan özlemdir.

2.3.10. Beyaz armıh (Marc Chagall)

Naziler 1933 yılında iktidara geldikten sonra Almanya'da Yahudilere karşı yoğun ve sistematik saldırılara balamıtır. Bu saldırılar “Kristal Gece” olarak bilinen 9 Kasım 1938 günü zirveye ulaşmıştır. Yahudi kökenli ressam Marc Chagall, “Beyaz armıha Gerili” adlı tablosunu bu acı olayları resmetmek üzere yapmıştır. Chagall'ın Nazi'lerin güçlenmesinden duyduğu korku, sanatına yansıyarak Yahudi ehitlerini ve göçmenlerini resmetmesine sebep olmuştur. Yahudi dünyasının resimlerine ilave olarak Chagall'ın tabloları, İncil'de yer alan sahnelerden de ilham almıştır. Chagall'ın İncil'e olan tutkunluğu İncil sahnelerinin resmedildiği ve Rus folklornden, dinsel yaşamından öğelerle birletirilmi onlarca resim ve gravürde ortaya çıkmaktadır (Walther, 1996: 62).

Çarlık Rusya'sı, Ortodoks kilisesini takip ederek Yahudilerin “Kutsal Rusya” topraklarında ikametini yasaklamıştır. Bu durum 18. yüzyılda, Polonya'nın parçalanarak, arlık Rusya'sının batıya doğru genişlemesini kolaylatıncaya kadar değimemitir. Bu kötü şartlar, diğer Avrupa lkelerindeki Yahudilere karşı aynı toleransta gidip gelmiştir. Bu süreçte ar'lık, sürekli olarak Yahudi okullarını ve kitaplarını yasadışı sayarak ortadan kaldırmaya, bu inansızları zorla Hıristiyanlatırmaya alımılardır (Boyda, 2004: 265). Asimilasyon çabalarının, kötü yaşam koşullarının ve siyasal kaygıların Chagall üzerinde bıraktığı etki sanatına, bu sebeplerden dolayı doğrudan yansımıştır.

Chagall, Hıristiyanlığın en önemli simgesi olan çarmıh'ı kullanarak, Yahudilerin halkının çektiği acıların derinliğini ifade edebilmeyi ummutur.

“Birçok eserinde İsa, merkezi figür olsa da, bu onun için Hıristiyan resmi olduğu anlamına gelmeyecektir... İsa'nın bu kompozisyonlarda Yahudilerin simgesi olan iki siyah çizgili bir bel kuşağı takmakta ve ayaklarının dibinde yedi kollu kandil yanmaktadır. Bu resimlerde dikkat çeken en önemli husus ise, İsa'nın haçla olan ilişkisinin bütün Hıristiyan tasvirlerinden tamamen farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Hıristiyan çarmıh tasvirlerinde yaşanan tüm acı Mesih'te yoğunlaşırken, bu eserde bütün acı İsa yerine gerildiği çarmıha yüklenmiştir. İsa temalı diğer eserlerde olduğu gibi, dünyanın bütün acıları da Mesih tarafından üstlenilmiş değildir (Yılmaz, 2011: 38).

Marc Chagall, 7 Temmuz 1887 tarihinde, bugün Beyaz Rusya'nın sınırları içinde bulunan, Litvanya sınırına yakın, Dvina Nehri kıyısında küçük bir kasaba olan Vitebsk'de doğmuştur. Bir Musevi olarak dünyaya gelen Chagall, Yahudilerin göreceli olarak hareket özgürlüğü olduğu, küçük bir kasabada yaşamıştır. Paris'te sanat tarihçisi Edouard Roditi'ye “Vitebsk'deki evlerinin duvarlarında sadece aile fotoğraflarının bulunduğunu, 1906 yılına kadar tek bir çizili desen ya da boyalı tablo görmediğini” söylemiştir. Birkaç yıl St. Petersburg ve Paris'te de sanat öğrenimi için yaşayan Chagall, 1914 yılında doğduğu kente geri dönmüştür. 1917 devriminde ihtilalcileri destekleyen Chagall, Sovyet rejiminden memnun kalmamış ve 1923 yılında Paris'e dönmüştür. Bir süre Fransa'da kalmış, 2. Dünya savaşı patlak verince Hitlerin zulmünden kaçmış ve ABD.'ye gitmiştir. Sanatçının hayatı boyunca ülkeler ve şehirler arasında mekik dokumuş ve 1985'te Fransa'da hayatı son bulmuştur (Lynton, 2004: 368).

Chagall, Rusya Yahudi'si arka planına bağlı kalmıştır. Resimlerini tekrar tekrar aynı motiflerle; Vitebsk'de ki küçük kulübeler, samimi Yahudiler, hahamlar ve sinagoglar resmetmiştir. “Annem ve babamdan, tevarüs eden binlerce yıllık geleneği çalışmaya devam ettim. Doğduğum toprakları hiçbir zaman unutmayacağım” demiştir. Chagall, Sürrealist-Sembolist bir ressam olarak geleneği, dini, nostaljiyi ve fanteziyi aynı potada eritmiştir (Yılmaz, 2011: 23).

Chagall, eserlerinin birçoğunda terör ve şiddete tepki göstermiş, dünya insanları arasında aşk ve anlayışı savunmuştur. 1938'deki “Kristallnacht” (Kristal gece) katliamında, bir Yahudi İsa'yı, kendi Rusya Yahudi'si çevresinden aldığı sahnelerle,

simgelerle çevreleyerek resmetmiştir. Bu resim bir protesto değildir. İnsanların ıstıraplarının bir alegorisi olarak, bu dünyanın ıstırap ve sevgisinin arkasındaki ilahi düzene işarettir (Boydaş, 2004: 266-267). Resim 155 x 139,5 cm boyutlarındadır. Eserde İsa figürüyle birlikte çok sayıda insan ve bir keçi figürü bulunmaktadır. Çarmıha gerilmiş İsa, resmin en büyük figürü konumundadır ve merkezdedir. Resimde çok sayıda insan figürü bulunmaktadır. Eser diyagonal yapıdadır fakat dikey hatlar yataylara göre daha baskın durumdadır. Resimde klasik mekân algısı söz konusu değildir. Figürler gelişi güzel resmedilmiştir. Klasik mekân anlayışı perspektif ve derinlik hissi oluşturulmamıştır. Çarmıhta ki İsa figürü resmin merkez figürüdür ve tüm sahneler bu figürün etrafında resmedilmiştir. Çarmıh, resmin genelinde de kullanılan beyaz renkte, İsa ise sarı tonlarında boyanmıştır. Ellerinden çarmıha çivilenmiş olan İsa'nın Yüz hareketinden ölü olduğu anlaşılmaktadır. İsa'nın bel bölgesi yine beyaz renkte bir örtüyle kapatılmıştır. Eserde ki tüm nesne ve figürlerin etrafı siyah renkte konturlanmıştır (Boydaş, 2004: 267). İsa figürünün altında İsa'nın ayakları altında bir şamdan hale ile çevrelenmiş olarak görülmektedir.

Resim 2.32: Marc Chagall, “Beyaz Çarmıh”, 1938, T.Ü.Y.B.,155x140 cm, Chicago Sanat Enstitüsü.



Kaynak: Walther, 1996: 63

Çarmıhtaki resimde büyük alan kaplayan İsa figürünün etrafında daha küçük olarak üst bölümünde resmedilmiş dört figür telaş içinde görünmektedir. Resmin sağ üst köşesinden resmin ortasına doğru ilerleyen bayraklı ve sopalı saldıran bir grup yer alırken, hemen aşağıda yanmakta olan evler ve yaralı birbirine yardım eden insan betimlemeleri vardır ve biraz aşağıda bir kayıkla oradan uzaklaşan insanlar betimlenmiştir. İsa figürünün sol tarafında da yanan kilise ya da sinagoga doğru yönelmiş bir figür görülmektedir. Resmin sol alt kısmında üç figür resmedilmiştir. Bu üç figürlerden mavi gömleklili olan boynunda bir kâğıt ya da tabela taşımakta diğeri ise bir şeyler taşımaktadır diğeri figürün sadece bir bölümü resmin içine dâhil edilmiştir. Yine İsa figürünün sağ tarafında bir figür sırtında çuvalıyla uzaklaşmaktadır. Bu dağılan figürlerin, kitapların, rulo olarak gösterilen metinlerin, sandalye ve diğeri nesnelere arasında çocuklu bir kadın resmin dışına taşmış uzaklaşıyor, kaçıyor gibi görünmektedir. İsa'nın resminin etrafındaki kalan alanlarda oldukça küçük çizilmiş insanlar telaşla yakılan evlerinden, ibadethanelerinden dağıtılan yerlerinden telaş ve endişeyle uzaklaşırken, kaçarken resmedilmişlerdir.

Bu tabloda sanatçı çarmıha gerilmiş İsa'yı resmetmiştir. Ama burada İsa geleneksel Hıristiyan imgesinden farklı olarak Musevilerin dua atkısı olan Tallit'e bürünmüş olarak resmedilmiştir. Öte yandan İsa'nın başında da dikenli bir taç yerine Yahudi sarığı bulunmaktadır. Bu İsa, aslında Hıristiyanların değil, Musevilerin de inandığı Yahudi İsa'yı betimlemektedir. Hz. İsa'nın çarmıhta çektiği büyük acı ile Yahudilerin çektiği soykırım acısı bu resimde özdeşleştirilmektedir. İsa'nın çevresinde ise Yahudi katliamı ve Yahudilere yönelik saldırıları anlatan imgeler yer almıştır. Üst bölümde, Yahudi İsa'nın gördüğü eziyete yas tutan Hıristiyan Azizlerinden ziyade açıkça Yahudi'dirler. Bu figürlerin Tallit şalını giymiş olmalarından bu açıkça görülmektedir. İbranî patriyarkları ve Matriyark Raşel, duman bürümüş gökyüzünde görünüyorlar. Bu sahne muhtemelen ibadetin coşkusunu tasvir etmektedir (Boydaş, 2004: 268-269).

Resmin ilk halinde, ön taraftaki kaçışan insanlardan mavi elbiseli olanın üzerindeki beyaz levha üzerinde "Ich bin Jude" ("Ben bir Yahudi'yim") yazısı görülmektedir. Bu yazı aslında resmin tüm amacını açıkça anlatmaktadır. Arka planda, yukarıda yanan bir köyden can havliyle kaçmaya çalışan bir gemi dolusu mülteci görülüyor. Yanan köyün üzerindeki kızıl bayraklar taşıyan askerler, Chagall'ın

Yahudileri kurtaracağını umduğu Sovyetler Birliği'nin Kızıl Ordu askerleri. Bu iyi niyetli düşünce 1939 yılından önce Stalin hükümetinin Hitler'e yönelik hasmane tavrından kaynaklanmaktadır. Hücuma kalkmış ve coşku içindeki bu askerlerin, kızıl ordunun kurtarıcı kimliğini vurgulamak ve halkı güven vermek için resmedildiği düşünülebilir (Boydaş, 2004: 269). Chagall bu hatıralarını resmettiği sırada 50 yaşının üzerindedir. Bütün bunlar, öznesi yöresel bir yangından etkilenmiş olan bir insan ilhamıyla bütünleştirilmiş, buraya Nazi'lerin tahribatına uğrayan Yahudileri de katmıştır. Chagall "Beyaz Çarmih"ı 1938 yılında yapmıştır. Bu yıl Almanya'da Kristallnacht (Kristal gece), imhasının yapıldığı yıldır. Hitlerin Kahve renkli Gömleklileri, sinagogları ateşe vermiş, Yahudilerin dükkânlarını yağmalamış, onlara fiziksel eziyetler yapmışlardır (Boydaş, 2004: 268).

Chagall'ın resminde ince bir ayrıntı dikkat çekmektedir. Yanan sinagogun önünde Kahve renkli elbiseli bir figür açıkça belirmektedir. Anlamını açıkça belli etmemek için sanatçı Nazi amblemini eserinde belirtmemiştir. Bunun nedeni ise Chagall'ın politik bir gerçekçi ressam olmayışıdır. Torah (Yahudi İncili) ruloları resimde iki defa ele alınmıştır. İlki sağ alt tarafta yanmaktadır, ikincisi ise solda kurtarıcı adamın kolunun altında yer almaktadır. Torah'lar Musa yasalarının ilk beş kitabını kapsamaktadır ve bu kitap sinagoglarda bulunmaktadır. Torah formları, Yahudi ibadetinin temelleri olduğu gibi, bu cemaati de sosyal olarak birleştirmektedir (Boydaş, 2004: 269-270).

İsa'nın ayakları altında yedi kollu şamdan bulunmaktadır. Şamdanın etrafında oluşan hale, resimdeki Yahudi hegemonyasını artırmak için kullanılmıştır. Ortodoks Yahudilikte, İsa bir Mesih olarak görülmediği ve dünyayı kurtarmak için gönderilmediğinden dolayı klasik batı emsinde kullanılan hale bu resimde kullanılmamıştır. Sanki Yahudilik bakış açısını ifade ediyor gibi Ortodoks fikre göre aşağı inen ışık demeti de kabul edilemez. İsa, Yahudiler için normal bir insandır, sıradan bir hayatı vardır, belki de bir peygamberdir fakat hepsi bununla sınırlıdır.

Bunlar Chagall'ın ilgilenmediği şeylerdir ve o hahamlar gibi düşünmemektedir. Bir defasında "Ben bir Yahudi sanatçı değilim" demiştir. Ona göre İncil tek bir şey ifade ediyordur; "Şiiri için önemli bir materyal". Chagall, bir imge ve

düşünce olarak Yahudi incilini (Torah), tahtadan kulübelere ve çarmıhının yer aldığı kendi dünyasında yaşamıştır (Boydaş, 2004: 271-274).

Melankolik, coşkulu, rengârenk, etkili, çarpıcı ve daima biraz da kuşkulu: İşte bu şekilde Marc Chagall, İbranice'yi resme çevirmiştir. Resimlerinin bu yeni dili ise bütün dünyada anlaşılabilir (Yılmaz, 2011: 28). Bu eser biçimsel niteliklerinden çok içeriksel özellikleri ve anlatımcı tavrıyla, 20. yüzyıl Avrupa sanatında önemli bir konuma gelmiştir. Bu eser derinleşmiş ruhun, ifadenin özneliğinin ve ahlaki yaklaşımın bir resimde toplandığı en önemli yapıtlardan biridir.

Chagall yeni bir Yahudi sanatı yaratmıştır. Bütün dinlerin özgürlüğünü dilemiş bir sanatçı olarak, Couturier' in fikirlerinin izinden gitmiştir (Tarenne, 2007: 83). Chagall, dünyanın ruhunu, masalımsı imgeyi ve inancı kendi gözünden anlatan Chagall, bu resmi sadece bir ifade aracı olarak değil bir var oluş sembolü olarak ortaya koymuştur. Eser artık ressamıyla değil, kendi varlığıyla bir kimlik sahibi olmuştur.

2.3.11. Masum papa X (Francis Bacon)

20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilen Francis Bacon, dünya sanatında dışavurum akımının en önemli isimlerinden biridir. 1909 yılında İrlanda'nın Dublin kentinde doğmuştur. Kendi kendini yetiştirmiş ve 30 yaşından sonra resim yapmaya başlamıştır (Lynton, 2004: 366). Londra'da mobilya tasarımcısı ve iç mimar olarak kendini kabul ettiren Bacon 1930'da akademik bir resim eğitimi olmaksızın, resim yapmaya başlamıştır. 1944 yılında yaptığı "Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma" adlı yapıtı ile kendini resim dünyasına kabul ettirmiştir (Yener, 2006: 33).

Eserleri Varoluşçuluk düşünce sisteminin izlerini taşımaktadır. Var olmanın getirdiği mutsuzluk, ümitsizlik ve şeytani duyguları ifade etmeye çalışan Bacon'un figürleri genelde kapatılmış ve kafese girmiş bir şekildedir (Ayan, 2008: 53).

Resim 2.33: Francis Bacon, Masum Papa X, 1953, T.Ü.Y.B., 153 x 118 cm, Des Moines Sanat Merkezi, Iowa



Kaynak: Yener, 2006: 36

İki büyük dünya savaşı sonrası, acı, ölüm, şiddet, korku, kaygı gibi konular tüm dünyada sanat yapıtlarında yer almıştır. Dönemin ressamlarından olan Francis Bacon' da korku ve acıyı çağrıştıran imgelerden oluşan resimler yapmıştır. İzleyiciyi dehşete düşüren, şok etkisi yaratan imgelerden oluşan ressamın yapıtları, görsel haz vermenin dışında ürperti sezgisini de vermektedir. Bacon zaman zaman klasik bir yapıtı, triptik bir tablo biçiminde yeniden ele alarak ya da kimi zaman ünlü temaları açık yorumlayarak, uyumsuz deformasyonlar oluşturmuş psikolojik bozuklukları dile getirmiştir. Gündelik davranışlarıyla temsil edilen kişileri, kısmen rahatsız bir biçimde oturmuş ya da yatmış olarak kendi tarzı ile resmetmiştir (Yener, 2006: 33).

Eser 153x118 cm olup 1953 yılında tamamlanmıştır. Resimde bilgi objesi olarak tek bir figür bulunmaktadır. Dikey vurgular figürün hareketi ve zemin çizgilerinin yönü ile dengelenmiş durumdadır. Koyu tonların egemenliğini figürün elbisesinde kullanılan geniş beyaz leke dengelemektedir. Resmin negatif alanı, koyu tonlarla sağlanmıştır.

Figür geleneksel resim ilkelerinden farklı olarak boyanmıştır. Figürün hareketi bariz olmakla beraber glase'li etkiler kullanılarak figür mekânla özleşmiştir. Figürün

portresi ekspresif bir tavır sergilemektedir. Bir insandan çok bir hayaleti anımsatan figürün görünümü ürkütücü ve rahatsız edicidir. Winnicott'a göre, "Bacon annesinin yüzünde kendisini görmektedir, ama onda ya da annesinde hem kendisini hem de bizleri çıldırtan bir bozulma vardır" ve "yüzlere bakarken acı çekerek görülmeye uğraşmaktadır" (Soylu, 200: 49-50).

Varoluşçuların pek çoğunda, zor şartlar altında geçirilmiş bir yaşam, tanık olunan ölümler gibi etkenler, yapıtlarının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Bacon'un yapıtlarında bunları görmek çok kolaydır. Kurulu düzene karşı çıkışını ve eleştirel tavrını biçimlerle oynayarak, olması gerekenin dışındaki görüntüleri resmederek ortaya koymaktadır. Çizgilerle oluşturulmuş mekânın içinde yer alan, acı içinde şekil almış gibi duran bedenler, her an çığlık atacakmış hissi uyandıran ağızlar, darbelenmiş kan içinde etler ve ardından gelen ölüm; tüm betimlemelerle korkunun yanı sıra insanlığın içinde gizlenmiş gerçek yüzünü de resmetmiştir. Bacon'un yapıtları, varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini taşır; birkaç resmi dışında, var olmanın acısını, ümitsizliği ve "insanoğlunun kötü ruhluluğunu" resmeder (Seipel, vd., 2004: 39-40).

Bacon, resimlerindeki yüz ifadelerinin anlamlarını şu sözleri ile açıklamaktadır. "Aslında dehşetten çok, çığlığı resmetmek istiyorum. Sanırım, bir insanın çığlık atmasına neden olan, bir çığlığa yol açan dehşeti düşünmüş olsaydım, resmetmeye çalıştığım çığlıklar daha başarılı olurdu. Aslında fazla soyut kaldılar. En basında bu resimler benim, ağzın hareketlerinden, ağzın ve dişlerin diziminden her zaman çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı. Denebilir ki ben, ağızdan gelen parlaklığı ve rengi severim; her zaman ağzı, bir anlamda Monet'nin gün batımını resmetmesi gibi resmedebilmeyi ümit etmişimdir" (Berger, 1998: 37).

Velazquez'in Papa Innocent X'in tablosunu yeniden yorumlaması, Kilise çevresinde pek çok tartışmalara neden olmuştur. Papa'yı bu şekilde resmetmesinin sebebi, uzmanlara göre Bacon'ın din ve baba otoritesine karşı çıkışının bir sembolüdür. Bacon'a göre ise dünyanın en etkileyici tablosu kabul ettiği Velazquez'in "Papa X. Innocent" tuvalini kendi resim diliyle yeniden yorumlamak isteğidir (Vesper, 2004'den Akt., Yener, 2006: 35).

Resim 2.34: Valezquez, Pope Innocent X, 1650, T.Ü.Y.B.,Galeri Doria-Pamphili, Rome



Kaynak: Yener, 2006: 36

Bacon, Velazquez'in ünlü "Papa X. Innocent" portresini yorumladığı yapıtta, karanlıklar içinde belli belirsiz olarak Papa X. Innocent'i yeniden resmetmiştir. Heran kafes haline dönüşüverecekmiş hissini veren bir tahtta oturan Papa, izleyiciyi korku ve dehşete düşürecek kadar etkili bir biçimde deforme edilmiş, koyu ve soğuk renklerin içinden fırlayan yüzü ve bedeni her an parçalara ayrılacakmış ve yukarıya doğru akacakmış hissi verecek biçimde resmedilmiştir. Bu korkunç figürün, acı içinde haykırması, oturduğu tahta sınıksız tutunmaya çalışması, bir taraftan da saldırgan görüntüsü izleyiciyi dehşete düşürmektedir. Bacon bu yapıtıyla alışlagelmiş bir yöntemin tam tersini ortaya koymuştur; o güne kadar acı çeken insanların dini verilerle resmedilmesine karşıt tez olarak, din çerçevesinin dışındaki bir tavırla, papaya acı çektirmiştir (Berger, 1998: 133). Şüphesiz ki, ateist olan Francis Bacon da bu eleştiriyi böylesine etkili bir görsellikle izleyiciye sunmuştur (Yener, 2006: 37).

Bacon, resimlerindeki daracık alanlara hapsedilmişçesine yerleştirdiği figürleri ile bireydeki dehşet, acı, korku duygularını ortaya çıkarır. Yapıtlarında yer alan figürler, genellikle kapatılmış-kafeslenmiş olarak bir iç mekânda resmedilir. İnsan tenini derisi soyulmuş, kasap penceresinde asılı hayvan eti ile ilişkilendirdiği betimlemelerde; figürler çarpılmış, güçlü bir devinim içinde hapsedilmiş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibilerdir. Tuvaller, genelde dini konuları resmeden ortaçağ resimleri gibi triptik olarak tasarlanır, ancak işlenen konu olarak insanoğlunun yozluğu, kötülüğü ve karanlığı vardır (Yener, 2006: 38).

Resim 2.35: Francis Bacon, “İsimsiz”, 1946, T.Ü.Y.B, 198,1x132,1 cm, Modern Sanat Müzesi, New York



Kaynak: Yener, 2006: 36

Bacon'ın kimi zaman gizemli, kimi zaman ürkütücü, ancak her zaman yalnız figürleri, bir anlamda modern yaşamın, şiddetli bireysel acı çeken kişisini temsil eder. Yaşamın insan tarafından algılanışı, insanın zayıflığı ve acısı Bacon'ın sanatının merkezindedir. Sanatçı çok hassas olduğu ölüm, acı ve insanın insana zulmü gibi kavramları sembolik biçimde tuvallerine aktarmıştır (Vesper, 2004'den Akt., Yener, 2006: 35).

SONUÇ

Bu araştırmada Avrupa resim sanatında dinsel simgelerin 20. yüzyılda Avrupa resminde nasıl ele alındığı kuramsal bir çerçevede incelenmeye çalışılmıştır. Ortaçağ sanat anlayışındaki dinsel hegemonya, devrimlerle birlikte değişen fikirsel ve sosyal yapı içerisinde etkisini giderek kaybetmeye başlamıştır. Modernizm'le birlikte inançsal sistemler sorgulanmış, sosyal tüm olgular üzerinde Modernizm'in etkileri görölmeye başlanmıştır. Yeniçağın bilimsel, coğrafi ve teknolojik buluşlarıyla dogmatik inançsal yapı sarsılmış, toplum laikleşmeye ve din eksenli yönetimler tasfiye olmaya başlamıştır.

Sanatın moderne kadar ki sürecinde dinsel sembollerin varlığına kısaca değinmek gerekirse; Rönesans sanatıyla birlikte klasik antikitenin oran, uyum, harmoni gibi kuralları resim, heykel, mimaride uygulanmış, dinsel konular yanında burjuvazinin önem verdiği mitolojik konular klasik anlayışın plastik düşüncesi ile ifade edilmiştir. Sanatçıların yapıtlarında yer alan gündelik hayata dair konularda, natürmort ve portrelerde, kraliyet ailesine ve törenlerine dönük sipariş yapıtlarda yine dinsel göndermeler ve semboller yerini almıştır. Fransız ihtilali ve endüstri devrimi sürecinde, toplumsal çalkantıların ve toplumsal baskının karşısında sanatçının, mitolojik hikâyeler ya da dinsel konulara alegori içinde yer verdiği, durumu eleştirel, mizahi yönden yeniden ele alırken sembollere yer verdiği görölmüştür. 19. yüzyılda çağın gereği, düşüncesi, felsefesi ve toplumsal yaşamda sanatçıyı koruyacak din adamları ya da zengin zümrenin değişimi ile sanatçının konumu ve koruyanı değişmek zorunda kalmıştır. Fotoğraf makinesinin icadı ile geçmişe ait geleneğin reddini kabul durumunda kalan sanatçının yeni arayışlara yönelmesi bir zorunluluk oluşturmuştur. Geçmişe geleneğe ait olanın dışına çıkma arayışının sonucu olarak sanat alanında yeni akımlar oluşmaya başlamıştır. Bu süreçte sanatçıların ilkel olarak ifade edilen zenci ve diğer kültürlerin sanatlarına ilgi duydukları yeni ve çarpıcı olanı aradıkları görölmüştür. Bu arada sembolist sanat yaklaşımının dışavurumcularla, fov sanatçıların yapıtlarında gündeme geldiği görölmüştür. Sanatçılar modern çağa ait olanı aktarıırken mistik ve sembolik öğelere yeniden yorum kazandırmışlardır. Modern sanatın anlamı artık sanatçının işlediği konuyla değil, kendini ifadesiyle özdeşleşmiştir. Sanatın kendisi bir inanç olarak, her şeyi feda etmeye hazır kişilerce yapılabilecek özel bir yaratma süreci olarak önemsenmiştir. Sanatçı her şeyden önce insandır ve ürettiği sanat eseri onun gerçeklikle karşılaşmasının bir ifadesidir.

Modern sanatta, sanatçı geçmişe ait olana, geleneksel öğelere karşı bir tavır sergilerken yeni olanı çarpıcı olanı, ifadeci olanı benimser görünmektedir. Modernizmle birlikte bilimsel ve teknolojik icatların insanlığa barış ve mutluluk getirmesi beklenirken yaşanan savaşlar, özellikle dünya savaşlarının toplumsal hayatta yaşattığı çöküntü, sanat alanında edebiyattan resme farklı yönleriyle ifade bulmuştur. Savaşlar ve çatışmaların, insanın bu trajedideki yerini sorgulamasında genel olarak insanlığın çektiği acı ve çile ile İsa'ya ait olan acı ve çile simgesel olarak özdeşleştirilerek yeniden yorumlanmasına, çarpıcı bir dille ifade edilmesine neden olmuştur. Özellikle dışavurumcu sanatçılar dinsel sembolleri ve sembollerini kullanarak yaşanan olumsuzluklara atıfta bulunmuştur. Çekilen acıları İsa'nın çarmıha gerilmesiyle, ya da ahlaksal bozuklukları çıplak bedenlerle anlatmaya, bunları yaparken de hem yeni akımların ifadesel kimliğini, hem de görsel ve plastik açıdan doygunluğu sağlamaya çalışmıştır. Sanatçının derdi, içerik olarak din olmasa bile varoluş açısından biçimlerin kimliği, dinsel sembollerle açığa çıkmaktadır. Dışavurumcu sanatçılardan Beckmann'ın resimlerinde dinsel tema, varoluşçuluk olgusu üzerine gelişmiştir. Hıristiyan ikonografisini kullanarak insanlığın savaşlardan dolayı çektiği acıyı bir simge olarak kullanmıştır. Klasik dönem "çarmıhtan gerilme" temalı resimlerinden (Grünwald-Çarmıha Germe) bir görüngenü olan Beckmann'ın "Çarmıhtan İniş" resmi, ikona özelliğinden çok dinsel temalı modern bir anlatım olarak yerini almıştır.

Emil Nolde ise Dışavurumculuğun vurucu etkisini kullanarak yaptığı eserlerinde Hıristiyan sanatının en temel konusu olan Çarmıha Gerilme sahnesini imgeye ve inanca farklı bir bakış açısı getirerek sunmuştur. Hıristiyan bir sanatçı olan Nolde, eserlerini dinin ve tarzının mükemmel bir karışımı olarak ortaya koymuştur.

Bu dönemde Malevich kendi devrimini yapmış ve sanatı tekrar sıfır noktasına indirgemıştır. 1920'de yaptığı "Büyük Haç" adlı resmi, doğrudan Hıristiyanlıkla ilişkilendirmek istemiş olmasa bile sanatının ilkçağ gizemciliği taşıdığı düşünülebilir. Malevich tanrıyı, objesizlikte ve figüratif olmayıştaki olumsuzluk yoluyla bulmuştur.

Kübizm akımı içinde yer alan Picasso, resimlerine konu olarak seçtiği tema ya da olayları ahlaksal bir alegori üzerine kurgulamıştır. Onun resimlerinde hayat, ölüm, acı, şiddet, ahlak ve mitolojik öğeler birbirleriyle sürekli etkileşim halinde bulunmaktadır. Kullandığı alegoriler ve semboller, resmin genelinde kendine yeni

sembolik anlamlar kazandırmıştır. Picasso'nun tarzı, Hıristiyanlığın mitleri üzerinde gelişmiş ve eserlerine yansımıştır. Ortaçağın çıplaklığını, dinsel motiflerini ve sembolik öğelerini resimlerinde kullanmış, kullandığı sembollerle eserlerinde derin anlam yükleri oluşturmuştur.

Chagall, dinsel sembolleri ve dinsel seremonileri hatırlatan resimlerinde, konuyu kültürünün bir parçası olarak ele almıştır. Yahudi bir sanatçı olmasına rağmen Chagall, Eski Ahit İkonografisi ve sembollerinin yanında Hıristiyanlık simgeleri ve İncil'de yer alan sahneleri de eserlerinde kullanmıştır. Bu anlatım Chagall'ın kendi deyişiyle şiirini anlatması için bir yol olmuştur.

Dada içinde önemli bir isim Switzerz modernizmin mabedi olarak da dile getirilen merz de savaşın parçalara ayırdığı toplum ve modernitenin ayırdığı geleneksel kültüre bir çıkarımda bulunuyordu. Endüstrileşmiş toplumun kullandığı olmazsa olmazları olarak da görülebilecek otobüs biletlerinden sinema biletlerine, alışveriş kuponlarına değin birçok kullanılıp tüketilmiş nesneyi, atığı yeniden bir araya getirmiştir.

Varoluşçuların pek çoğunda, zor şartlar altında geçirilmiş bir yaşam, tank olunan ölümler gibi etkenler, yapıtlarının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Bacon "Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma" adlı yapıtı gibi yapıtlarında dinsel konuları tersten okuma gibi tekrar ele aldığı görülmektedir. Bacon otoriteye karşı çıkışını ve eleştirel tavrını, var olmanın getirdiği mutsuzluk, ümitsizlik ve şeytani duyguları ifade etmeye çalışırken, çarpıtılmış ürkütücü figürleri ile olması gerekenin dışındaki görüntüleri resmederek ortaya koymaktadır.

Avrupa resminde 20. yüzyılın modern resim anlayışı, geçmişi ve geleneği reddederken çarpıcı ve yeni olana, daha çok yapıtın kurulumu aşamasında yer vermiş, deneysel yaklaşımlar sergilemiştir. Fakat sanatçı geçmişten onlara kalan kültürel mirasa ait verileri ya da eski kültürlere ait sanatları görmezden gelmemiştir. Sanatçı geçmişe ait sanatsal, kültürel bilgiye körü körüne ülküsel bir anlayışla bağlı kalmamıştır. Dinsel simgeler ve semboller artık dinsel yaratıyı övmek için kullanılmamakta, sanatçı, bir kült haline gelmiş bu simgeleri anlatımının gücüne güç katmak için kullanmaktadır.

KAYNAKÇA

- AÇIKKOL, Özge, (2000), “Siyah Kare: Düzlemin Açısız Kavram Düzeyinde Olumlanması”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 76, s. 189, İstanbul.
- AKÇURA, Gökhan, (1989), **Türkiye’de Amblem ve Logotayp İçin Bir Kazı Çalışması**, Grafikerler Meslek Kuruluşu, Logo Türk Ana Basım A.Ş., İstanbul.
- ALKAN, Erdoğan, (2006), **Sembolizm**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- ALTUNÖZ, Güler, (2007), “Mondrian’ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması”, **Ankara Üniversitesi, Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Sayı: 47, Ankara.
- ANTMEN, Ahu, (2009), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ARNASON, H. H., (2004), **History of Modern Art**, Prentice Hall Inc., U.S.A.
- ART BOOK, (2004). **Resim ve Heykelin Öyküsü**, Boyut Yayın, İstanbul.
- ART BOOK, (1994), Phaidon Press Limited, Kensington Square, Phaidon Press Limited, s.331, London.
- ASHTON, Dore, (2001), **Picasso Konuşuyor**, M. Yılmaz, N. YILMAZ, (Çev.), Ütopya Yayınları, Ankara.
- ATEŞ, Mehmet, (1996), “Koç Boynuzu Elibelinde”, **Mitolojiler, Semboller ve Hahlar**, (Birinci Baskı), Symbol Yayıncılık, İstanbul.
- ATEŞ, Mehmet, (2002), **Mitolojiler ve Semboller, Ana Tanrıça ve Doğurganlık Sembolleri**, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- ATLET, Xavier Barral I., (2006), **Sanat Tarihi**, Dost Kitapevi, İsmail YERGUZ, (Çev.), İstanbul.
- AYAN, Müjde, (2008), “Otoportreler ve Ekspresyonizm”, **Artist Dergisi**, Sayı: 2, s. 86, İstanbul.
- AYAN, Müjde, (2008), “Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu İle Kathe Kollwitz”, **Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi**, Sayı: 1, Ankara.
- AYDIN, Mukadder Çakır, (2002), **Sanatta Eleştirelilik**, Beta Basım Yayım, İstanbul.

- AYDOĞAN, Bilge, (2003), “T-Konstrüktivizm”, **Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 57, İstanbul.
- AYGÜL, Levent, (2004), “20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Dinsel İmgeler”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- BARANSEL, Zeynep, (2009), “Kathe Kollwitz ve Edvard Munch Baskı Resimleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı**, İstanbul.
- BARET, Terry,(2012), **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- BAŞBUĞ, Fatih, (2012), “20. Yüzyıl Alman Resim Sanatında Bir Modernist: Max Beckmann”, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt:1, Sayı:1, Nevşehir.
- BATUR, Enis, (1992), **Başkalaşım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BATUR, Enis, (1999), **Konstrüktivizm, Modernizm’in Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAYNES, Ken, (2002), **Toplumda Sanat**, Yusuf Atılgan, (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAZİN, Germain, (1998), **Sanat Tarihi**, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- BERGER, John, (1995), **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman, (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- BERGER, John, (1998), **Ona Adanmış An**, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- BERKSOY, Funda, (1998), **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- BESSON, George, (1958), **Mein Museum 1850-1950**, Braun & Cie Yayınevi, Paris.
- BEYKAN, Müren, (1993), **500 sanatçı 500 Sanat Eseri**, Yem Yayınevi, İstanbul.
- BOTTON, Alain, (2012), **Ateistler İçin Din**, Ayşe Ece, (Çev.), Sel Yayınları, İstanbul.
- BOWLT, John E., (1976), **Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934**, The Viking Press, New York.

- BOYDAŞ, Nihat, (2004), **Sanat Eleştirisine Giriş**, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, Ankara.
- BUCKLAND, Reymond, (2011), İşaretler Semboller ve Alametler, Neden Kitap s. 156, İstanbul.
- BUDAK, Kürşat, (2008), “20. Yüzyıl Resim Sanatında Ulusal Eğilimler”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı**, Erzurum.
- CASSOU, Jean, (2006), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, (Çev.). Remzi Kitapevi, İstanbul.
- CAWS, Mary Ann, (2006), **Pablo Picasso**, Onur Belli, (Çev.), Güncel Yayıncılık, İstanbul.
- CLARK, Toby, (2004), “Sanat ve Propaganda”, **Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Esin Hoşsucu, (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- COX, L. James, (2004), **Kutsal İfade Etmek**, Fuat AYDIN, (Çev), İz Yayınları, İstanbul.
- CUMMING, Robert, (2008), **Görsel Rehberler Sanat**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- ÇANKI, Mustafa Namık, (1958), **Büyük Felsefe Lügati**, (cilt; III), Nebioğlu Matbaacılık, İstanbul.
- ÇAYCI, Ahmet, (2012), **Mitoloji ve Din**, 1. Ünite, T.C. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını No: 1493, Eskişehir.
- ÇINAR, Aliye, (2006), **Din Dili: Dini Sembol ve Ritüel**, Kuran Araştırmaları Vakfı, Kurav Yayınları, Bursa.
- ÇİÇEK, Volkan, (2010), “19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi, Resim A.S.D.**, Eskişehir.
- ÇORUHLU, Yaşar, (2006), “Ezoterizm ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 97, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ÇOTUKSÖKEN, (1988), “Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler”, **Gergedan Dergisi Rönesans Özel Sayısı**, Sayı: 13, İstanbul.

- DEMİR, Fisun, (2001), **Art Book**, “Picasso”, Cemal Kaan Emek, (Çev), Dost Kitabevi. Ankara.
- DONAN, Hastings - WILSON, Thomas M., (2002), **Sınırlar**, Zeki Yaş, (Çev), Ütopya Yayınları, Ankara.
- ELÇİOĞLU, Canan, (2004), “Picasso’nun Guernica Resminin Sanatsal Kaynakları”, Sanatta Yeterlilik Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı**, İstanbul.
- ELIADE, Mircea, (1992), **İmgeler ve Simgeler**, Mehmet Ali KILIÇBAY, (Çev.), Gece Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea, (2000), **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi**, Ali BERKTAY, (Çev.), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ELIADE, Mircea, (2003), **Dinler Tarihine Giriş**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ELMAS, Hüseyin, (2004), “Sanatta Özgürlük Üzerine”, **Altamira Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 11, İstanbul.
- ELMAS, Hüseyin, (2006), “On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 15, Konya.
- EROĞLU, Barış, (2008), “Kazimir Malevich ve Süprematizm”, **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- EROĞLU, Özkan, (2007), **Sanatın Tarihi**, Kolaj Kitaplığı, İstanbul.
- FARAGO, France, (2006), **Sanat**, Özcan Doğan, (Çev.), Doğu-Batı Yayınları, Ankara.
- FLORENSKİ, Pavel, (2001), **Tersten Perspektif**, Yeşim Tükel KILIÇ, (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- FRASCİNA, Francis ve HARİS Jonathan, (2003), **Art in modern Culture**, Phaidon Pres, London.
- FREYER, Hans, (1964), **Din Sosyolojisi**, Turgut KALPSÜZ, (Çev.), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.

- GABLİK, Suzi, (2000), “Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları”, Kemal Atakay, (Çev.), **Sanat Dünyamız**, sayı: 75, İstanbul.
- GİDERER, H. Engin, (2003), **Sanatın Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- GOLDWATHER, Robert John, (2004), **Paul Gauguin**, By Harry Abrams, Incorporated, New York.
- GOMBRICH, E.H. (2002), **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran - Ömer Erduran, (Çev.), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- HAMİDULLAH, Muhammed, (1995), **İslâm’da Sembolik Anlatım, İslâm’da Sembolik Dil**, Sadık Kılıç, (Çev.), İnsan Yayınları, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, (1972), **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul,
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, (1975), **İnanç Sözlüğü, (Dinler-Mezhepler-Tarikatlar Efsaneler)**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- HAUSER, Arnold, (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Yıldız Gölünü, (Çev.), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- HEGEL, Georg, FRIEDRICH Wilhelm, (1994), **Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler**, Taylan ALTUĞ - Hakkı HÜNLER, (Çev.), Payel Yayınları, İstanbul.
- HODGE, A. N., (2008), The History of Art, Arcturus Publishing Limited, s. 11, London.
- HOFFMAN, Carla - Schulz, (1984), **Max Beckmann: Retrospective**, (Ed.), Weiss, Judith, Saint Louis Art Museum Press, Münih.
- HOLLINGSWORTH, Mary, (2009), **Dünya Sanat Tarihi**, Rengin KÜÇÜKERDOĞAN, (Çev.), İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- <http://jossbailey.files.wordpress.com/2013/01/vienna-1900-klimt-and-gender-politics.pdf>(23.06.2014)
- <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=383>(23.06.2014)
- <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=987&bhcp=1>(23.06.2014)

<http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=533&bhcp=1>(23.06.2014)

<http://w2.anadolu.edu.tr/aos/kitap/IOLTP/2273/unite04.pdf>(23.06.2014)

<http://www.kulturtussi.de>, Leben Und Werk, Eluard, P., Marc Chagall.(23.06.2014)

www.letteratu.it, (26.06.2014).

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/482510>(23.06.2014)

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O:AD:E:1500|A:AR:E:1&page_number=1&template_id=6&sort_order=1§ion_id=T022281(23.06.2014)

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=62151(23.06.2014)

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79759(23.06.2014)

<https://www.museodelprado.es/en/visit-the-museum/15-masterpieces/work-card/obra/descent-from-the-cross/>(24.06.2014).

<http://www.oilpaintingfactory.com/Last-Supper-meal-da-Vinci.html>(23.06.2014)

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/max-beckmann/max-beckmann-room-2-surviving-first-world-war>(23.06.2014)

<http://www.tdkterim.gov.tr/?kategori=yenisozluk>(23.06.2014)

<http://www.theosophical.org/theosophy/questmagazine/mayjune02/hall/>(23.06.2014)

http://www.unhoma.edu/esc/2007Proceedings/sieger_LiterartyTexts.pdf(23.06.2014)

İPŞİROĞLU Nazan - Mazhar (1993), **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, (2004), **Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, (1988), “Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış”, **Dışavurumculuk Sanat Seçkisi**, Sayı: 7, Kalın Sanat Yayınları, İstanbul.

- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (1995), **Ekspresyonizm: Bazı Temel Sorunlara Bir Bakış, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KANDEMİR, Betül, (2007), “20. Yüzyıl Resminde Müziğin Etkisi ve Bu Etkilemenin, Klee ve Kandinsky Odaklı Biçimsel İncelenmesi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Eskişehir.
- KANDİNSKY, Vassily, (1993), **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Tefik Turan, (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- KAPLANOĞLU, Lütfü, “Picasso’nun ”Avignon’lu Kızlar” Adlı Eserinde Biçim İçerik İlişkisi”, **Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 23, (2009), Erzurum.
- KARASAR, Niyazi, (2006), **Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.
- KARDAŞ, Rıza, (1980), **Sembol, Türk Ansiklopedisi**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- KESER, Nimet, (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- KİMPEL, Benjamin Franklin, (1954), **The Symbols of Religious Faith**, New York.
- KİRİŞ, Huri, (2007), “Sembolist Resimde Tenebrizm ve Ölüm Konusuna Bakış”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- KOÇ, Turan, (1998), **Din Dili**, İz Yayıncılık, İstanbul.
- KOERNER, Joseph Leo (2011), “Korkunç Güzellik”, **Başyapıt Budur!**, Cristopher DELL (Ed.), YKY, İstanbul.
- KRAUSE, Anna Karola, (2005), **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Dilek ZAPTÇIOĞLU, (Çev.), Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- KÜÇÜK, Abdurrahman, (2000), **Kuran’da Din Kavramı**, Dinler Tarihi Araştırmaları, Dinler Tarihi Derneği Yayınları, Ankara.
- LITTLE, Stephen, (2006), **İzimler**, Derya Nüket ÖZER, (Çev.), Yapı Yayınları, İstanbul.

- LYNTON, Norbert, (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat ÇAPAN-Sadi ÖZİŞ, (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LYNTON, Norbert, (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan, Sadi ÖZİŞ, (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MADEN, Sait, (1985), “Türk Grafik Sanatı Tarihi”, (Sayı: 1), **Grafik Sanatı Dergisi**, İstanbul.
- MALEVİCH, Kasimir, (1990), “34 Drawings”, Artists Bookworks, London.
- MARSHALL, Gordon, (1999), **Sosyoloji Sözlüğü**, Osman AKINHAY-Derya KÖMÜRÇÜ, (Çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- MASCETTİ, Manuella Dunn, (1990), “İçimizdeki Tanrıça”, **Kadınlğın Mitolojisi**, Belkis ÇORAKÇI, (Çev.), Doğan Kitapçılık A.Ş., İstanbul.
- MCNEİLL, W. H., (2003), **Dünya Sanat Tarihi**, Alâeddin ŞENEL, (Çev.), İmge Kitabevi, Ankara.
- MULAN, Geoff, (1995), **Anti politik Çağda Politika**, Abdullah YILMAZ, (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ÖZAKPINAR Yılmaz, (1999), **İslâm Medeniyeti ve Türk Kültürü**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- ÖZER, Bülent, (1967), “Plastik Sanatlarda Çağdaş Eğilimler”, **Mimarlık Dergisi**, 5.yıl sayı: 50, Kâğıt ve Basım İşleri A.Ş., İstanbul.
- PASSERON, Rene, (1996), **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Sezer TANSUĞ, (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- PECCAROTTİ, Stefano ve ZUFFİ, Stefano, (2004), **Art Book** “Gauguin”, Dost Yayınevi, Ankara.
- READ, Herbert, (1974), **Sanat ve Toplum**, Güner İNAL ve Nuşin ASGARİ, (Çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- SABAHAT, Hatice, (2012), “20. Yüzyılın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandinsky”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü**, Sivas.

- SARTRE, Jean Paul, (1993), **Varoluşçuluk**, Asım BEZİRCİ, (Çev.), Say Yayınları, 11. Basım, Sayı: 41, 1, 95-113, İstanbul.
- SCHİMMEL, Annemarie, (1954), “Dinde sembolün Fonksiyonu nedir?”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, (Cilt: III), Sayı: 3-4 Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- SCHNAPPER, Dominique, (1995), **Yurttaşlar Cemaati- Modern Ulus Fikrine Dair**, Özlem OKUR, (Çev.), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- SERİN, Muhittin (1992), Hattat Şeyh Hamdullah, s.32, İstanbul.
- SENA, Cemil, (1978), **Tanrı Anlayışı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- SENNETT, Richard, (2002), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Serpil DURAK- Abdullah YILMAZ, (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SİEPER, Wilfried, STEFFEN, Barbara, VİTALİ, Christoph, (2004), **Francis Bacon And The Tradition Of Art**, Fondation Beyeler, Basel.
- SMİTH, Anthony D., (1999), **Milli Kimlik**, Bahadır Sina Şener, (Çev.), 2. Baskı İletişim Yayınları, İstanbul.
- SMİTH, Edvard Lucie, (1996), **20. Yüzyıl'da Görsel Sanatlar**, Akbank Kültür Sanat Merkezi, Ebru KILIÇ, (Çev.), İstanbul.
- SOYLU, Özge, (2001), “Nahid Sırrı Örik, Kiskanmak ve Psikanaliz”, **Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü**, Ankara.
- SÖZLÜK, “Türk Dil Kurumu”, (2012), www.tdk.gov.tr.
- SPENCE, David, (2001), **Gauguin, Cennete Kaçış**, Semih AYDIN, (Çev.), Alkım Yayınevi, İstanbul.
- ŞAYLAN, Gencay, (2000), **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara.
- ŞİMŞEK, Aydın, 2000, **Siyasal Tarih Sürecinde Sanat Ve İktidar**, Ümit Yayıncılık, Ankara.
- TANSUĞ, Sezer, (1993), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

- TARABUKİN, Nikolai, (2002), “Sehpadan Makineye”, Enis BATUR, (Ed.), **Modernizm’ in Serüveni**, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TARENNE, Vivian, (2007), **Eine Handschrift Eines Malers, Einige Überlegungen Zu Chagalls, Quellen Und Entwurfsmethoden**, Chagall-Le vitrail/Die Glasmalerei, La Couleurde L’Amour, Vitromusée Romont.
- TEBER, Serol, (1985), **Picasso**, De Yayın evi, İstanbul.
- TİLLİCH, Paul, (1967), **My Search for Absolutes**, On Art and Architecture, John Dillenberger, (Ed.), New York.
- TOKAT, Latif, (2005), Sanat Kutsalın İfşası mıdır?, **Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 29, 137-163, İstanbul.
- TOLSTOY, Lev Nikolayeviç, (1992), **Sanat Nedir?** Baran DURAL, (Çev.), Şule Yayınları, İstanbul.
- TUNALI, İsmail, (1976), **Marksist Estetik**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- TUNALI, İsmail, (1992), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANÎ, Adnan, (1980), **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Bateş Yayınları, İstanbul.
- TURANÎ, Adnan, (1998), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- TURANÎ, Adnan, (2005), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- TÜKEL, Uşun, (2005), “Resmin Dili”, **İkonografiden Göstergelime**, Homer Kitabevi, İstanbul.
- UÇAR, Tevfik Fikret, (2004), **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, İnkılâp Yayınevi İstanbul.
- ULUSOY, M. Demet, (2005), **Sanatın Sosyal Sınırları**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- UYSAL, Arzu, (2008), “20. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 24, İzmir.

- ÜLDES, Meltem Yakın, (2013), “Sanatın Kültürel İşlevine Dair Manüpülatif Bir Metnin İncelenmesi”, **Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildirisi**, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sakarya.
- WACH, Joachim, (1995), **Din Sosyolojisi**, Ünver GÜNAY, (Çev.), İnsan Yayınları, İstanbul.
- WALLACE, William, (2012), **Başyapıt Budur! - 70 Büyük Sanat Eseri**, (Ed.)Dell Christopher (Çev.) Münevver KINALI, 1. Baskı: Kasım, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- WALTHER, Igno F., (1996), **Chagall**, Taschen Yayınevi, Almanya.
- WEYERS, Frank, (2005), “Salvador Dalı”, Hayatı ve Eserleri, Literatür Yayıncılık, İtalya.
- WIEMAN, Henry Nelson, (1959), “Symbol and Symbolism”, **Encyclopedia of Religion**, Editör: Vergilus Ferm, New Jersey.
- WOLF, Norbert (2005), **Dışavurumculuk**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- YAĞMUR, Önder, (2007), “Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları”,
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı**, Erzurum.
- YAMAN, İsmail Şamil, EKİM, Tahir, SUNGUR, Serpil, ÖZER, Ceyhan, (2012), **Çağdaş Dünya Sanatı**, Devlet Kitapları, Ankara.
- YARDIMLI, Aziz, (1998), **Doğal Felsefesinin Matematiksel İlkeleri**, İdea Yayınevi,
- YAŞAR, Gamze Aslan, (2011), “Ortaçağdan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası”, **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 7, Adıyaman.
- YAYCIOĞLU, Mukadder, (2001), “Pablo Picasso: Şair, Oyun Yazarı, Sahne ve Kostüm Tasarımcısı” **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Ankara.
- YENER, Tuğba, (2006), “Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti’nin Yapıtlarında Plastik Açısından İncelenmesi”, **Süleyman Demirel**

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.

YILMAZ, Mehmet, (2001), **Picasso Konuşuyor**, (Der.), Dore, ASHTON, Ütopya Yayınevi, Ankara.

YILMAZ, Sıdıka, (2011), “Marc Chagall’ın Dinsel Konulu Vitrayları”, Yüksek Lisans Tezi, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı**, Ankara.

DİZİN

A

- Avignon....ix, xii, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 91, 116
 Avrupa....ii, iii, v, 1, 2, 3, 12, 14, 15, 27, 36, 41, 42, 44, 47, 50, 53, 54, 61, 65, 70, 72, 74, 77, 83, 91, 98, 103, 108, 110, 118
 Aydınlanma..... 54

B

- Bacon..x, xiii, 4, 23, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 118, 121
 Beckmann....x, xii, 4, 58, 80, 81, 82, 83, 109, 112, 115

C

- Chagall . vi, viii, x, xi, xiii, 4, 36, 52, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 110, 115, 119, 120, 121
 Corinthxii, 58, 60

Ç

- Çarmıh.....xiii, 98, 100, 102
 Çıplak 64

D

- Dada 47, 49, 50, 110
 Davut Yıldızı.....xi, 12
 Derain.....ix, xii, 71, 72, 73
 Dini..... 3, 23, 25, 56, 91, 113
 Dinsel ii, iii, vi, ix, xii, 3, 11, 12, 23, 24, 25, 57, 80, 110, 112, 114, 121
 Dix.....xii, 61

E

- Endüstri 3, 41

G

- Gauguin ix, xii, 4, 30, 34, 47, 65, 66, 67, 77, 115, 118, 119
 Giottoxi, 14, 15
 Grünewald...xiii, 36, 77, 83, 84, 93, 109
 Guernica ...x, xiii, 38, 57, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 114
 Guttusoxii, 64

H

- Haç... xii, xiii, 30, 37, 52, 58, 59, 83, 86, 87, 88, 109
 Hıristiyan...2, 14, 17, 35, 53, 58, 60, 61, 67, 78, 79, 83, 99, 101, 109

İ

- İmge.....58, 90, 97, 113, 117, 119
 İncil. 11, 14, 27, 58, 67, 83, 98, 102, 110
 İsa ...x, xi, xii, 13, 14, 16, 27, 29, 35, 57, 58, 64, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 92, 96, 99, 101, 102, 109
 İslam3, 16, 17, 18, 22

K

- Katolik14, 92
 Kokoschkaxii, 63
 Kollwitzxii, 59, 60, 111, 112
 Kübizm44, 47, 48, 49, 73, 84, 86, 87, 109

M

- Malevich.... x, xii, xiii, 4, 37, 49, 52, 53, 58, 59, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 109, 114, 121
 Marc.. x, xi, xii, xiii, 36, 62, 98, 99, 100, 103, 115, 121
 Melek.....65, 66
 Menorah.....xi, 13
 Minyatür 16
 Mitoloji.....ix, 25, 113
 Modern .. xii, xiii, 44, 45, 47, 53, 54, 60, 69, 81, 87, 107, 108, 109, 111, 117, 118, 119, 120
 Modernizm55, 108, 112, 119
 Musevi99

N

- Nolde vi, viii, x, xii, 4, 58, 60, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 109

O

- Ortodoks98, 102

P

- Papaxiii, 14, 104, 105, 106

Peygamber..... x, xii, 78, 79
 Picasso.. ix, x, xii, xiii, 4, 38, 48, 52, 57,
 61, 67, 68, 69, 70, 71, 91, 92, 93, 94,
 95, 96, 97, 98, 109, 111, 113, 114,
 116, 119, 121

Primitif 1, 8, 61

R

Redon xi, 30, 31, 65

Rottluff xii, 62

S

Semavi..... ix, 11

Sembol 19, 20, 113, 116

Sembolizm . 23, 29, 30, 31, 34, 111, 113

Simge.....vi, ix, 19, 20, 23

Soyut..... 19, 49, 84, 88, 118

Süprematizm..... 52, 85, 86, 87, 89, 114

Sürrealizm 47, 50, 52, 73, 118

T

Tanrı2, 9, 13, 29, 36, 58, 64, 83, 90, 118

Tevrat..... 11, 12, 27, 36

Torah 102, 103

Y

Yabancılaşma 55, 120

Yahudi . 12, 16, 36, 58, 98, 99, 101, 102,
 103, 110