



**T.C.  
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÖRELE GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**BÖLÜM  
RESİM ve BASKI ANASANAT DALI**

**KONU  
20. YÜZYILIN İLK YARISINDA YAŞANMIŞ TOPLUMU ETKİLEYEN SİYASİ  
VAKALARIN RESİM SANATINA YANSIMASI**

**PICTORIAL ART'S REFLECTION OF POLITICAL EVENT WHICH AFFECTS  
THE SOCIETY IN THE FIRST HALF OF 20 TH CENTURY**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Meliha DÖŞLÜ**

**DANIŞMAN  
Doç. Dr. Tolga AKALIN**

**GİRESUN  
2019**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün .... tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Bakı Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Meliha DÖŞLÜ'nün ... başlıklı tezini incelemiş olup aday ... tarihinde, saat... da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)		
Üye		
Üye		
Üye		
Üye		

**ONAY**

...../...../201..

**Prof. Dr. Güven ÖZDEM**  
**Enstitü Müdürü**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “20. YÜZYILIN İLK YARISINDA YAŞANMIŞ TOPLUMU ETKİLEYEN SİYASİ VAKALARIN RESİM SANATINA YANSIMASI ” 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.



.../.../...

## ÖN SÖZ

Bu çalışma; Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Baskı Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Avrupa'da boy gösteren dünya savaşlarının gölgesinde yaşanan bunalımlar sonucu ortaya çıkan sanat akımları, tarihin çok eski zamanlarından bu yana varolmuş olan siyaset, 19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyılın başında yaşanan sosyal trajediler, yeni sanat akımlarıyla birlikte sanatçılar, bu dönemin buhranlı zamanlarını, endüstrinin çalışmalarında yansıtmak istemişlerdir.

Endüstri toplumunun acılarıyla yüzleşen işçi sınıflarından, sömürgeye dayanan kapitalist sürecin 20.yüzyılda toplumsal değişim sürecinin sanat alanına nasıl yansıdığını ele almakta resim sanatının nasıl süreçlerden geçtiğini sanatçıların duyarlılığını bakış açılarını izleyicilerine görkemli ürünlerini vermişlerdir.

“20. Yüzyılın İlk Yarısında Yaşanmış Toplum Etkileyen Siyasi Vakaların Resim Sanatına Yansıması” adlı tez araştırma konusunda her zaman ve her konuda destek veren, yardımlarını esirgemeyen, kendi vaktini gözardı ederek koşulsuz emek veren sayın danışman hocam Doç. Dr. Tolga AKALIN'a sonsuz minnetlerimi ve teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tez süreci içerisinde manevi her yönden yardımcı olan arkadaşım Ayşegül HAZIRCI'ya, aileme ve eşime teşekkür ederim.

Meliha DÖŞLÜ

KOCAELİ/GÖLCÜK-2019

**ÖZET****20. YÜZYILIN İLK YARISINDA YAŞANMIŞ TOPLUMU ETKİLEYEN  
SİYASİ VAKALARIN RESİM SANATINA YANSIMASI**

20. yüzyıl siyaset, savaş, teknoloji ve bilimde değil aynı zamanda sanatta da hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Her dönem olduğu gibi 20. yüzyıl içerisinde de farklı akımların ortaya çıkmasıyla yeni fikirler öne sürülmüş, sosyo-kültürel değişkenlikleri ve yaşanan olayların etkileri resimlere yansımıştır. 20. yüzyılda dünya savaşlarının trajedik boyutunu yansıtan sanatçılar, yaptıkları eserler ile başkaldırmışlar, hemen hemen her sanat dalından eserler ortaya çıkarmışlardır. Bu dönemde siyasi konjüktürde büyük öneme sahip olan ulusallaşma hareketleri ülkeler arası ayrışmalara sebebiyet vermiş, bu süreçte halkın milli duyguları, sanatçıların tuvallerine evrensel boyut kazanmıştır. Bu anlayışla siyasetin ele alınmasının amacı evrenselliğe hitap eden birçok olguyu (sanatsal, kültürel ve tarihsel açıdan) okuyuculara sunabilmektir.

Nitel araştırma yöntemlerinden olan döküman analizi araştırmanın kapsamına uygun, literatür tekniklere ve verilere; kaynak kitaplar, makale, dergi, tez ve görsel tarama yöntemlerine başvurulmuştur. Altı bölümden oluşan bu çalışmada birinci bölümünde, sanatçıların ve insanların toplumsal değişim süreçlerine ele alınmış olup problemin durumu, amacı, önemi, sınırlılıkları, varsayımları ve tanımlardan bahsedilmiştir. İkinci bölümde, yöntem durumları, üçüncü bölümde araştırma konusunun genel başlığını oluşturan siyasetin etkileri ve modernleşmeye yer verilmiştir. Dördüncü bölümde, ele alınan yüzyıllar içerisinde sanat olayları ele alınmıştır. Beşinci siyasi vakaların etkilerini sanatçıların eserlerini sanat akımlarının içerisinde irdelemektedir. Altıncı bölümde ise bulgular ve yorum, araştırmada elde edilen sonuçlara göre öneride bulunulmuş, kaynakça ve özgeçmişten bahsedilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** 20. yüzyıl, Siyaset , Toplum, Sanat Akımları

**ABSTRACT****PICTORIAL ART'S REFLECTION OF POLITICAL EVENT WHICH AFFECTS THE SOCIETY IN THE FIRST HALF OF 20 TH CENTURY**

The 20th century is not only a period in which changes in politics, war, science and technology but a period of changes in art. With the emergence of different currents in the 20th century as in every period, new ideas were put forward and the variables of socio-cultural structure and the effects of the events. Reflecting the tragic dimension of world wars in the 20th century, the artists revolted with their works and produced works from almost every branch of art. During this period, nationalization movements, which had great importance in the political conjuncture, caused disintegration between countries and in this process the national feelings of the people gained a universal dimension to the artist's canvases. Believing this, the purpose of politics presents the readers a lot of universal phenomena. (art, cultural and historical)

The analysis of documents qualitative research method are applied to literary techniques and data, source books, articles, magazines thesis and visual scanning methods. In the first part of this study, which constitutes the social change of the artist and the society consisting of six chapters, problems, situations, goals, importance and boundaries are discussed and referenced. In the second part, the effects of politics and modernization which are the main topics of the research subject are given. In the fourth chapter, the art events in the century discussed are discussed. It examines the effects of the fifth political cases within the art movements. In the sixth chapter, findings and interpretation were suggested according to the results of the research, bibliography and CV are mentioned.

**Key Words:** 20 th Century, Politics, Public, Art Movements

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>I</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>II</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>III</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>IV</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>VII</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>VIII</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

**I. BÖLÜM**

1.1. Problem Durumu.....	3
1.2. Amacı .....	3
1.3. Önemi.....	4
1.4. Sınırlılıklar .....	4
1.5. Varsayımlar .....	4

**II. BÖLÜM**

<b>YÖNTEM</b> .....	<b>6</b>
2.1. Araştırmanın Modeli .....	6
2.2. Veri Toplama Teknikleri ve Veri Analizi .....	6

**III. BÖLÜM****20. YÜZYILIN İLK YARISINDA YAŞANMIŞ TOPLUMU  
ETKİLEYEN SİYASİ VAKALARIN RESİM SANATINA YANSIMASI**

3.1. Siyaset'in İnsanlar Üzerindeki Etkileri .....	7
--	---

3.1.1. Siyaset ve Toplum.....	7
3.2. Siyaset ve Ekonomi.....	8
3.3. Siyaset, Bilim ve Teknoloji.....	10
3.4. Modernleşme.....	12
3.5. Modern Dönemin Ortaya Çıkışı.....	15
3.6. Modernizmi Şekillendiren Kuvvetler.....	17
<b>4. KAVRAM OLARAK SANAT .....</b>	<b>20</b>
4.1. 20.yy'ın İlk Yarısında Gelişen Sanat Olayları.....	20
4.2. Toplumsal ve Siyasi Olayların Resim Sanatına Yansıması .....	21
4.3. İnsan, Toplum ve Sanat İlişkisi .....	25
4.4. Avrupa Sanatının Resim Üzerindeki Etkisi .....	27
<b>5. 1900 ve 1950 TARİHLERİ ARASINDA BATI RESİM SANATI.....</b>	<b>32</b>
5.1. Kübizm.....	32
5.2. Fütürizm .....	37
5.3. Soyut Sanat .....	39
5.4. Konstrüktivizm.....	41
5.5. Dadaizm .....	43
5.6. Sürrealizm (Gerçeküstücülük) .....	47
5.7. Soyut dışavurumculuk - Fransa da Taşizm .....	49
5.8. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk).....	51
<b>6. BULGULAR.....</b>	<b>59</b>
6.1. Beyaz Üzerine Beyaz.....	59
6.2. Tırpancı.....	60



6.3. Oduncu.....	60
6.4. Topçu William Kostrowitzky.....	61
6.5. Barış Güvercini.....	62
6.6. Ana ve Ölü Çocuk.....	63
6.7. Tutuklular.....	64
6.8. Asker Olarak Otoportre.....	65
6.9. Toplumun Temel Direkleri.....	66
6.10. Şehadet.....	67
6.11. Devrim-Barikatlarda Çarpışma.....	68
6.12. Meksika ve ABD Sınırında Otoportre.....	69
<b>SONUÇ ve ÖNERİLER.....</b>	<b>70</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>72</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>83</b>

**KISALTMALAR**

**A.Ş** : Anonim Şirketi

**ABD** : Amerika Birleşik Devletleri

**Çev.** : Çeviren

**GSYİH** : Gayri Safi Yurt İçi Hasıla

**M.S** : Milattan Sonra

**s** : Sayfa

**T.Ü.Y.B** : Tuval Üzerine Yağlı Boya

**yy/YY** : Yüzyıl

**yay/Y.** : Yayıncılık

## VIII

### RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Kâthe Kollwitz, Almanya'nın Çocukları Acı Çekiyor, 1923, Litografi, 56,2x68,5 cm.....	23
Resim 2. Käthe Kollwitz, Yok Artık Savaş, Afiş, Litografi, 1924, Käthe Kollwitz Müzesi.....	23
Resim 3. Ernst Ludwig Kirchner, Poster, 1910, Dresden .....	24
Resim 4. August Macke, Şapka Dükkanının Önünde,1913, 54x44 cm .....	26
Resim 5. Kazimir Malevich, Bir Köylünün Başı. 1928-1932. Kontrplak Üzeri Yağlıboya. 71.7x53.8 cm Devlet Rusya Müzesi, St.Petersburg.....	34
Resim 6. Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349x776cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid .....	35
Resim 7. Pablo Picasso, Ağlayan Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1937, 60x49cm, Penrose. Koleksiyonu. Londra.....	36
Resim 8. Gino Severini, Savaş Kavramının Görsel Sentezi ,1914 .....	37
Resim 9. Gino Severini, Harekâttaki Zırhlı Tren, 1915, T.Ü.Y.B., 115.8x88.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York. ....	38
Resim 10. Picabia, 391 Dergi Kapağı, 1917 .....	43
Resim 11. George Grosz, Sumpfblume des Kapitalismus (Kapitalizmin Bataklık Çiçekleri), 1919, Londra .....	44
Resim 12. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme/ Pisuar), Hazır Yapım, 1917, 62.5 cm, Fidelfiya Sanat Müzesi.....	46
Resim 13. Salvador Dali, Illumined Pleasures (Aydınlanmış Zevkler), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1929, 23.8 x 34.7 cm, Modern Museum of Art, New York .....	48
Resim 14. Jackson Pollock, No:8, Eserden Detay, 1949 .....	50
Resim 15. Max Berckman, Aile Tablosu, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x101cm.....	52

## IX

- Resim 16. Max Berckman , Gece, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 133x154, Almanya ..... 53
- Resim 17. Max Berckman, Die Hölle (kapak), 1919, Taş Baskı, 63x41 cm, New York.....53
- Resim 18. Otto Dix, Kağıt Oynayanlar, 1920, Kolaj Tekniği ile Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x87 cm, Ulusal Galeri, Berlin ..... 55
- Resim 19. Otto Dix, Prauge Caddesi, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101x81cm, Stuttgart Devlet Galerisi..... 56
- Resim 20. Otto Dix , Saldırı Kıtası Gaz Altında İlerliyor, 1924 ,Akuatinta-Gravür, Baskı19.6x29.1 cm ,Museum of Modern Art ..... 56
- Resim 21. Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz , 1918, Resim Tuvali Üzerine Baskı, 79.4x79.4 cm, Museum of Modern Art New York..... 59
- Resim 22. Kazimir Malevich, Tırpancı, 1930, Tuval Üzerine Yağlı boya, 85.8 x 65.6 cm. Tretyakov Galerisi , Moskova..... 60
- Resim 23. Kazimir Malevich, Oduncu, 1912, Kanvas Baskı, 94x71.5cm, Stedelijk Museum, Amsterdam ..... 60
- Resim 24. Pablo Picasso, Topçu William Kostrowitzky, 1914, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 23x12.5 cm.....61
- Resim 25. Pablo Picasso , Barış Güvercini, 1949, Desen, 400x300cm ..... 62
- Resim 26. Käthe Kollwitz Ana ve Ölü Çocuk, 1903, Kağıda Çinko Baskı, 41.7x47.2 cm, Museum Berlin..... 63
- Resim 27. Käthe Kollwitz, Tutuklular, 1908, Käthe Kollwitz Müzesi, Köln, Almanya ..... 64
- Resim 28. Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportre, 1915, (T.Ü.Y.B), 69.2x 61cm, Allen Memorial Sanat Müzesi..... 65
- Resim 29. George Grosz, Toplumun Temel Direkleri,1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 108 cm, Berlin ..... 66

Resim 30. Max Beckman, Şehadet, 1919, Taş Baskı, 54x75cm, New York.....	67
Resim 31. Ludwig Meider, Devrim-Barikatlarda Çarpışma 1913, Genehmigung des Jüdischen Müzesi Frankfurt.....	68
Resim 32. Frida Kahlo, Meksika ve ABD Sınırında Otoportre, 1932, Metal Üzerine Yağlıboya, 31 x 35cm, Reyore Maria Rodriquez Koleksiyonu.....	69



## GİRİŞ

Geçmiş yıllarda ilk olarak insanlar gördüklerini, yaşam biçimlerini kendi içlerinde olup biteni, sevinç, üzüntü ve heyecanlarını mağara duvarlarına resmettikleri görülmektedir. Geçmişten günümüze kadar yazının haricinde sanat çalışmaları da bizlerin yorum yapmasına olanak sağlamış olup Batı'da 19. yüzyılın yarısından sonra yapılan sanat çalışmalarında o güne kadar klasikleşmiş olan figürün hakim oluşu sarsılmıştır.

Bununla birlikte dönem dönem sanatçılar sadece burjuva, doğa, din ritüelleri, natürmort gibi çalışmalarının haricinde 20. yüzyıl sanat alanında gelenekselleşmeyi bırakıp öznelleşme sürecinde köle, devlet ve işçi sınıfının etkilerini de resimlerine yansıttıkları görülmektedir. 20.yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sanat akımları, sanatçıların tepkileri, bakış açıları ve bu dönemde toplumsal sorunlardan yola çıkılan çalışmalar yapılmıştır.

*“Sanatçılar, bir Shakespear”e sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissettiler. Düzenin başarılı sanatçılarının ve başkaldırıp tek başına kalmış sanatçılarının tek ortak noktaları bu geleneksel konuları umursamamalarıdır”* (Gombrich,1997;481).

Geçmişten günümüze kadar “siyaset” olgusu ve “ toplumun yaşadığı sosyolojik sorunlar” toplumsal açıdan insanlara daha çok sorumluluk bilinci yüklemektedir. Bu durum sanatçılar içinde sanatsal boyutta ele alınmış, incelenmiş, çok yönlü ve farklı bakış açıları katarak, halkın vermiş olduğu mücadelelere kayıtsız kalmayarak onların yanında olmanın bilincinde olmuşlardır. İnsan, toplum ve sanatçılar yaratmanın vermiş olduğu hislerle insanoğlu bir çıkış noktası bulmak için her dönemde kendi bakış açılarını yansıtmak istemişlerdir.

20. yzyılda yaşanan ekonomik buhranın, Dnya savaşlarının, politikanın okuntüye uğramasının ve sosyal dengesizliklerinin yarattığı çaresizliğin içinde kalan insanların yanında sanatçıların toplumsal duyarlılıkların bir göstergesi olarak halkın yanında olup bilinçlenmesine teşvik etmiştir.

Bu nedenle çalışmada, 20. yzyılın ilk yarısında yaşanmış siyasi vakaların toplum üzerindeki etkisi ve yeni sanat akımlarında ortaya çıkmasıyla birlikte sanatçının çalışmalarına nasıl etki ettiğini örneklerle verilecektir.



# I. BÖLÜM

## 1.1. Problem Durumu

Toplumun etkilendiği faktörler, çevresel değişimler, popüler kültür, yenilikler, savaş ve devrimler olarak sanat hareketliliği bu faktörler içerisine yansımıştır. 20. yüzyılda sanatçılar yaşanan savaşları, ekonomik çöküntüleri ve insanların ezilmişlikleri altında yaptıkları eserlerle sanat çeşitliliğine yeni bir sayfa açmışlardır.

Günümüzde de aynı problem, olay ve sıkıntılarında farklı açılardan yaşanıyor olması, toplum açısından siyasi olayların egemen güç unsuru olması ya da bazı durumlara muhalif olması bu durumlara eleştirel bir bakış açısı getirmektedir.

Bu çalışmanın problemi 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanmış olan siyasetin, ekonominin, krizler, modern sanatın, sanatçı ve insanları nasıl etkilediği ve bunun ne kadar önemli olduğunun saptanmasıdır.

### Alt Problemler

1. Gelişen sanat olayları içerisinde sanatçının topluma ve insanlara etkisi var mıdır?

2. 1900-1950 yılları arasında sanatçıların temsil ettikleri akımlar üzerinden siyasetin etkilerini eserlerine nasıl yansıttığı?

## 1.2. Amacı

Her türlü olumlu ve olumsuz yenilikler, yıkımlar, savaşlar ve baskılar sanatı besleyerek her dönem kendisini yenilemektedir. Bu yeniliklerin olumlu yanları olduğu gibi sanatçıların kaygıları da artmakta olup yeni sanat akımlarının doğuşuna, farklılıklar, ayrırılıklar ve ayrıcalıklar yaratmalarına neden olmaktadır. Bu amaçla



kabul görülmüş bahsedilen yüzyıllar içerisindeki sanat akımlarının incelenmesine katkı sağlanmaktadır.

Bu çalışmanın amacı 20. yüzyılın ilk yarısında meydana gelen o dönemde yaşamış, olaylara şahit olmuş, çeşitli toplumsal olaylara maruz kalmış insanların toplumsal değişim süreçlerine paralel olarak işleyen gelişmelerin resim sanatına nasıl yansıdığını incelenmektedir. Toplumsal olayların ve siyasetin resim sanatına nasıl yansıdığıyla ilgili örneklerin o dönem hakkında, bilgi verilmesi ve kişilere kaynak sunulması amaçlanmaktadır.

### **1.3. Önemi**

Sanatçıların yaptıkları çalışmalar 20. yüzyılın toplumsal değişimleri, gelişimleri ve olayları hakkında bilgi vermede yol göstericidir. O dönemin başından yarısına kadar geçen sürede yaşanan toplumsal olayları, insanların yaşam biçimlerini, yaşanan sıkıntıları eserlerine yansıtan sanatçıların düşünce yapılarını anlamada ve kullandıkları renklere kadar bakış açılarını incelemek açısından bu çalışma önem taşımaktadır.

### **1.4. Sınırlılıklar**

Araştırma 20. yüzyılın ilk yarısında gelişen sanat akımlarını ve yaşanan olayların resim sanatına etkilerini kapsayacaktır. 20. yüzyılın Batı dünyasında gerçekleşen I. Dünya Savaşı, 1929 Ekonomik Buhranın insanlar üzerindeki yansımaları ve siyasetin toplumlar üzerindeki etkisi ile 1900-1950 yıllarını kapsayan bu süreç, çalışmanın dönemini sınırlandırmaktadır.

### **1.5. Varsayımlar**

- Araştırmada kullanılan kaynakların gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

- Bu araştırmada, 1900-1950 tarihleri arasında Batı dnyasında gerçekleşen toplumsal yapıdaki değişiklerin ve o dñnem içinde etkili olan siyasetin sanat akımlarını ve sanatçıları ne kadar etkilediği varsayılmıştır.

## 1.6. Tanımlar

**Nihilizm:** Latince “nihil” kñkñnden gelmiş, dilimize “hiçlik teorisi” olarak aktarılmış olup geleneklere karşı çıkan ve yeni bir toplum dñzeni kuramaya çalışan bir felsefi dñřnce olmaktadır ( Aydemir, 2013:124).

**Anakronizm:** “Bir olayın tarihi ağı ve üzerinde yanılma, tarihi ve ağları birbirine karıştırmak” ( Ayverdi ve Topaloğlu, 2007:50).

**Neo-formalizm:** “Formalizmin kural ve somut durum arasında kurduğu ve tñmdengelim yñntemiyle somut olayın sabit kural altına alınarak yorumlandığı ilişkiyi eleştirir” ( Kaynar, 2017:44).

## II. BÖLÜM

### YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, verilerin toplanması ve verilerin analizine yer verilmiştir.

#### 2.1. Araştırmanın Modeli

Toplumı etkileyen olayların en önemlileri olan siyaset, ekonomi, savaş vb. gibi durumların sanata yansımalarını ele alarak, bu durumlardan sanatı ve sanatçıların insanlara karşı duyarsız kalmadıkları ozaman ki süreçleri resim sanatlarına yansıtmasını gösteren bu çalışmada, araştırma modeli olan nitel yöntem olan gözlem ve doküman analizi kullanılmıştır.

#### 2.2. Veri Toplama Teknikleri ve Veri Analizi

Bu araştırmanın literatür bilgilerine ve verilere; kaynak kitaplar, ansiklopediler, makale, dergi, tez ve internet taramaları yapılarak ulaşılmıştır.

Bu çalışmada, betimsel araştırma yönteminin bir tekniği olan nitel yöntem olan doküman analizi ile araştırma kapsamında incelenmiş olan kaynak kitaplar, ansiklopediler, makale, dergi, tez ve internet taramalarındaki siyasetin, savaşların sanatçıların, toplum sorunlarının ve sanat akımlarının incelenerek araştırma sonuçlarına ulaşılmıştır.

### III. BÖLÜM

## 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA YAŞANMIŞ TOPLUMU ETKİLEYEN SİYASİ VAKALARIN RESİM SANATINA YANSIMASI

### 3.1. Siyaset'in İnsanlar Üzerindeki Etkileri

#### 3.1.1. Siyaset ve Toplum

20. yüzyıldan itibaren toplumların yönetimi belli bir sınıfın egemenlikten alınmış ve toplumlara aktarılmıştır. Bu tarihsel dönüşümde birçok unsur bulunmaktadır. Ticaret ve ekonomik genişleme, şehirlerin gelişimi, bireysel haklar, eğitimsel genişleme, basılı ve kitlesel olarak üretilen teknolojiler gibi birçok faktörü içerisinde barındırmaktadır (Lane, Ersson ve Ersson, 1999: 68).

Toplum üzerinde en büyük paya sahip olan değerlerden birisi de siyaset olmaktadır. Yaşanılan toplumun her birey üzerinde büyük bir paya sahip olması bu konunun önemini arz etmektedir. İnsanların kendilerini bulmaları ve çözüme ulaşmaları ve yönetilme ihtiyaçlarını doğru yönlendirilmeleri adına siyaset olmazsa olmazdır (Brown, McCrone ve Paterson, 1998: 18).

Sosyal meseleler, değerler ve siyasi amaçla gerçekleştirilen ideolojik kutuplaşmalar, çatışmalar ve istikrarsızlıklar nedeniyle tüm dünyada göç ve yerinden edilmeler artmaktadır. Bu sosyal ve toplumsal meseleler sonucunda bireyler arası ve gruplar arasında çatışmaya neden olmaktadır (Acar ve Çelebi, 2017:1).

Bir ülkenin kudretinin gerekliliği ve sürekliliği insanların, siyasete vermesi gereken önemin en büyük göstergesi olmaktadır. Siyasetin ülke üzerinde oluşan etkileri, yaşanılan dalgalanmaları değerlendirmesi, kendini en iyi şekilde yönetecek kısaca iktidarı sağlayacak kişiyi veya grubu seçmesi hem ülkesi hem de kendi adına gerekli sorumluluğu üstlenmesi en önemli hadiselerden biri olmaktadır. (Black ve Black, 1989: 3).

Bununla birlikte, sivil toplumun siyasetin şeklini çok fazla değiştirmemesi de mümkündür, çünkü siyasi otoriteler, yönetişim ve toplumun genel yapısını değiştirmeden, sivil toplum eylemcileri tarafından yapılan özel taleplere cevap verebilmektedir (Booth ve Richard, 1998: 780-800).

Bu kapsamda siyaset ve toplumun her biri kendine özgü işlemlere sahip, hukuğun, siyasetin formları, kurumları ve prosedürleri hem özerk süreçlerin bir parçası olarak hem de dış tahrik ve zorlukların bir sonucu olarak zaman içinde sürekli değişmektedir. Laik ve sistematik bir devlet aygıtının oluşması, bürokratik hiyerarşiler, siyasi partiler, giderek daha özerk düzenleyici kurumlar, bilimsel uzmanlık ağları ve birçok biçim bunun bir parçası olmaktadır (Rush, 2014:254).

Toplum, kalkınma ve demokrasinin güçlendirilmesinde önemli etkiye sahiptir. Bu bağlamda, “sivil toplum, vatandaş ve devlet arasında arabuluculuk yaparak, vatandaşların çıkarlarını hkmete ileterek, vatandaşlık aktivizmini teşvik ederek ve devlet davranışını sınırlandırarak demokratikleşmeye katkıda bulunmaktadır. (Booth ve Richard, 1998:780).

Bununla birlikte, politik, yasal alanlar, kurumsal, sivil toplum, teknolojik ve bilgi tabanlı kurumlara yayılmaktadır. Siyasi olarak kabul edilen ve dolayısıyla mümkün olan siyasal ve yasal düzenlemelerdeki nesnelere de “sosyal” kavramının daha kapsamlı bir kavram doğrultusunda kademeli olarak değişmektedir. Ekonomik, teknolojik ve diğer bilgi temelli alanlar, politik etkilere sahip olma anlamında politik olarak grlmektedir ve bu nedenle giderek daha fazla politik ve yasal karar vermenin nesnesi olmaktadır. Siyaset doğrudan ve yoğun bir şekilde çeşitli sosyal söylemlere maruz kalmaktadır (Clarke, Hoggett ve Thompson, 2006:3).

### **3.2. Siyaset ve Ekonomi**

Siyaset ve ekonomi ilişkisi birden fazla anlayışa sahiptir. Kökeni, Adam Smith, David Ricardo ve Karl Marx’ın eserlerinde dayanmakta ve politik ekonomi olarak da bilinmektedir. Söz konusu yazarların çalışmaları, ulus devletlerdeki üretim

örgütlenmesinin koşullarına ya da “ekonomi”ye atıfta bulunmaktadır. Geleneksel olarak iktisat teorisi, Pareto'nun ekonomi kararlarına odaklanmaktadır. Politik ekonominin odaklandığı kararlar, piyasanın bu istenen sonuçları üretmediği kararlar olmaktadır (Acemoglu, 2005: 1199-1226).

Diğer yönlerden farklı olarak, politika tüm kalkınma ve toplumsal dönüşüm sistemini yönetmenin merkezinde durmaktadır. Alesina, Ozler, Nouriel ve Swagel'e göre, ekonomik büyüme ve politik istikrar birbiriyle yakından ilişkili olmaktadır (Alesina ve Roubini, 1996:12).

Bir taraftan, dengesiz politikalar ekonomik kalkınmanın hızını azaltabilirken, öte yandan, ekonominin düşük performansı hükümetin çökmesine ve siyasi huzursuzluğa neden olmaktadır. Prezeworski ve Limongi (1997: 155-183) gibi araştırmacılar siyasetin özellikle demokratik düzen ve ekonomik kalkınmadaki olumlu etkilerini tek yönlü olarak görmektedir.

*“Yeni mimarinin ABD’de biraz geliştiği görülüyor...Yeni üslubun savunucuları son derece içten davranıyorlar ve bazıları tek vergiye inananların keskin pedagojik tarzına uygun hareket ediyor... ancak düzey olarak fabrika dizaynı dışında fazla dönüşüm yaptıkları görülüyor” (Mencken, 1931).*

Kalkınma, ekonomi ve politika derinden birbirine bağlı olmakta, dengesiz bir ekonomik ve politik çevre bir ülke yönetişiminin gelişme hızını azaltabilmektedir. Siyaset, özellikle gelişmekte olan ülkelerde büyük ölçüde liderlikle tanımlanmaktadır. Bu iki yön birbirinden farklı olabilir yani birbirlerini zorlayabilmekte ve destekleyebilmektedirler. Mesela siyaset seçimler yoluyla liderliği zorlayabilir ve liderlik yönetişim açısından siyaseti güçlendirebilmektedir (Mankiw ve Swagel, 2006: 1027-1056).

Bir toplumun genel gelişimi için en uygun olan siyasi ve ekonomik sistemin seçimi (ekonomik büyüme dahil), dünyadaki ekonomistler için önemli bir araştırma konusu olmakta, ekonomistler genellikle dengesiz bir politik sistemin yatırımı yavaşlatabileceğini veya enflasyonu hızlandırabileceğini ve bunun sonucunda

GSYİH büyüme oranını azaltabileceğini vurgulamaktadır. Teorik olarak ters bir ilişki de mümkün olmaktadır (Evans ve Whitefield, 1995: 485-514).

Bir ülkenin ekonomik sorunları sosyal gerginlik, siyasi istikrarsızlıkta önemli bir faktör oluşturabilir ve bu da hükümetin düşmesine neden olabilmektedir. 1990'ların başlarına kadar, dünya genel olarak iki ekonomik kalkınma modeli ile nitelendirildi: Sovyetler Birliği liderliğinde sosyalizm ve Amerika Birleşik Devletleri liderliğinde kapitalizm. 1990'ların başında Sovyetler Birliği'nin dağılması, dünya genelinde kayda değer demokratik reformlar yapmıştır (Jones, 2001: 98).

### **3.3. Siyaset, Bilim ve Teknoloji**

“Teknoloji” terimi sosyal bilimler alanında birçok farklı anlamı bulunmaktadır. Teknoloji mekanik sanatlar ve uygulamalı bilimlerle ilgilenen bir bilgi dalı olup bu tür bilgilerin pratik amaçlar için uygulanması ve bu tür uygulamaların ürünü olarak tanımlanmaktadır (Star, 1995:18).

Sosyal bilimciler teknolojiyi bu “mekanik” görüşten daha çok “insanların herhangi bir üretken faaliyete girdiklerinde kullandıkları genel işler, teknikler ve bilgi” olarak tanımlamaktadırlar. Orlikowski, teknolojinin “insan eyleminin ürünü” olmasına rağmen, “yapısal özellikleri üstlendiğini” kabul ederek, “ikili” bir teknoloji görüşünü önermektedir (Orlikowski, 2000: 404-428).

Genel anlamda, teknolojik değişimler siyaseti dönüştürmektedir. Samuel Finer 19. yüzyılda modern devletlerin gelişmesinde sadece teknolojik değişikliklerin yol açtığı Endüstri Devrimi nedeniyle mümkün olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte siyaset biliminde, belirli teknolojilerin ve siyasi sonuçların nasıl ürettiğine dair çok az çalışma bulunmaktadır. Siyaset biliminde teknoloji ve siyaset arasındaki ilişki üzerine sistematik çalışmanın kıtlığı özellikle dikkat çekici olup temel olarak bilim, teknoloji çalışmaları, toplum ve kültür arasındaki ilişkiyi incelemektedir (Hess, 1995:847).

Teknoloji günlük yaşamın, sosyoekonomik kalkınmanın geleceği ve acil sorunlarıyla ilgili hayatı kolaylaştırmada yardımcı olmaktadır. Biyoteknoloji veya genetik mühendisliği hastalıkların üstesinden gelmeye yardımcı olmakta, yeni enerji teknolojileri, kaynakların verimli kullanımını ve iklim korumasını sağlamaktadır (Sarewitz, 2010:322).

Çevresel teknolojiler toprak, hava,su kirlenmesini azaltmaya ve yeni malzemelerle mevcut ürünlerin iyileştirilmesine yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte yeni ulaşım sistemleri daha ucuz, daha verimli ve çevre açısından daha “yeşil” bir seyahate izin verebilmektedir. Birçok teknoloji veya teknolojik gelişmeler aynı zamanda endüstrilerin,ürünlerin modernleştirilmesine ve bu endüstrilerin yenilikçi kalmasına yardımcı olmaktadır (Feenberg ve Hannay, 1995:67).

Modern ulus devletlerin ekonomik büyüme, refah, istihdam ve güçlü bir ortam sağlayan politikalar sağlaması beklendiğinden, hükümet, politika belirleyicilerinin artan karmaşıklığını, değişen politika ihtiyaçlarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Yine de seçim sırasında siyasi partiler, farklı sosyal çıkarlarla rekabete sokulmakta, seçmenlerin siyasi programlarıyla ve politika yapıcılarının talepleriyle ikna etmeyi amaçlamaktadır (Skolnikoff, 1994:987).

Bu nedenle, hükümet politikaları hem seçmenlerin çıkarlarını karşılamayı hem de önemli çıkar gruplarının beklentilerini karşılayan gelişme süreçlerini başlatmayı hedeflemektedir (Hackett, vd. 2008: 145-165).

Farklı grupların çıkarları birbirinden farklı ve hatta çelişkili olsa da, uygulanan hükümet politikaları yalnızca fiili duruma cevap vermekle kalmıyor, aynı zamanda kimin çıkarlarının en iyi şekilde sağlandığını göstermektedir (Vig, 2013:89).

Bununla birlikte, oldukça sanayileşmiş Batı ülkelerindeki farklı çıkar grupları arasında yeni ürünlere, pazarlara izin veren daha yüksek katma değer ve bunun yanı sıra daha yüksek gelir ve ücretler sağlayan yeni teknolojilere büyük bir ilgi duyulmaktadır. Küresel ısınma, özellikle Avrupa'da önemli bir sorun haline



geldiğinden, bu sorunu çözmeye yardımcı olan teknolojiler aktif politikalar olarak dikkat çekmektedir. Yeni enerji teknikleri, yakıt tasarruflu arabalar, alternatif motorlar, büyükşehir ulaşımındaki değişiklikler ve ağırlığı azaltan yeni malzemeler geliştirilmiştir. Bu durum, ülkeler arasında ve bölgeler arasındaki ülkelerde bile değişmekle birlikte, bu alandaki politikalar değişkenlik göstermiştir ( Hackett, vd., 2008:145-165).

### **3.4. Modernleşme**

Modernizm, en geniş tanımıyla, modern düşünce, karakter veya pratik olmaktadır. Daha spesifik olarak, bu terim modernist hareketi, onun tarihsel eğilimlerini, bununla ilişkili kültürel hareketlerin tümünü tanımlamakta olup toplumun geniş çaplı ve kapsamlı değişikliklerinden doğmaktadır. Ayrıca gerçekçiliğin muhafazakar değerlerine karşı bir isyan olup Modernizmin paradigmatik nedenleri arasında geleneğin reddedilmesi, yeni biçimlerde tekrarlanması, birleştirilmesi, yeniden yazılması, özetlenmesi ve gözden geçirilmesi bulunmaktadır (Przeworski ve Limongi, 1997: 155-183).

Genel olarak, modernizm terimi, “geleneksel” sanat biçimlerini, mimarlığı, edebiyatı, dini inancı, sosyal organizasyonu ve günlük yaşamın yeni ekonomik, sosyal ve politik olarak modası geçmiş olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Modernizmin dikkat çekici bir özelliği, öz-bilinçtir. Bu öz-bilinçlilik, sıklıkla kullanılan süreçlere, malzemelere (soyutlama eğilimine daha fazla dikkat çeken) form ve çalışma deneylerine yol açmaktadır (Inglehart ve Baker, 2000: 19-51).

Bazı yorumcular Modernizmi, pratik deneyler, bilimsel bilgi veya teknoloji ile insanların çevrelerini yaratma, iyileştirme, yeniden şekillendirme gücünü teyit eden, genel anlamda sosyal ve ilerici bir düşünce eğilimi olarak yaklaşmaktadır. Bu açıdan Modernizm, ticaretten felsefeye varoluşun her yönünde ilerleyişini bulmak ve değiştirmek amacıyla yeniden incelemesini teşvik etmektedir. Bazı kesimler ise modernizme estetik bir bakış açısı olarak bakmaktadır (Rogers ve Svenning, 1969:77).

Modernitenin merkez noktası sınırsız ilerleme kavramıyla birlikte felsefi açıdan, modernite yeni düşüncelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, modernite bilim ve teknolojinin büyümesiyle aynı zamana denk gelmesiyle bu durum artık ideal bir spekülasyon değil, gerçekliğin bir analizi olup sadece bilginin bilgi uğruna olmadığı bilgi doğanın fethine ve insanlığın rahatlamasına yol açmalı vurgusunu öne çıkarmıştır (Gundelach, 1994: 37).

Batıda modernite ile aydınlanmış hümanizmin, teknolojik genişlemenin, politik, ekonomik ve sosyal örgütlenme biçimlerinin ortaya çıkmasının sonucu olmaktadır. Batı toplumunun ve kültürünün dönüşümü şiddetli bir olay olup aynı zamanda modernite deneyiminin genişlemesi, kimlik krizi, geleneksel düşünce, kolektif kimlik biçiminin parçalanması ve bireyin hem siyasi hem de felsefi açıdan ortaya çıkması ile karakterize edilmektedir (Buttel, 2000:57-65).

Modernizm, insanın çevrelerini yaratma, iyileştirme, yapılarını bozma, yeniden şekillendirme gücü, bilimsel bilgi ve teknoloji özünde hem ilerici hem de iyimser bir düşünce eğilimi olmaktadır. Bu terim, 19. ve 20. yüzyılın başlarında Batı toplumundaki değişimlere dayanan birçok politik, kültürel ve sanatsal hareketi kapsamaktadır (Restivo, 2002: 56).

Modernizm aydınlanma, akıl, rasyonellik ve bireysellikte yer alan fikirlerde kökleşmiş olarak görülmüş ve çoğu zaman Batı dünya görüşü olarak bağdaştırılmıştır. Yaygın kullanımda bu anlayış daha çok ekonomik yönelimli bir modernite tanımıyla, piyasa ekonomisinin gelişimiyle ve maddi zenginlikteki artışla ilişkilendirilmektedir ( Buttel, 2000:57-65).

Genel olarak modernizm, sanat, mimarlık, müzik, edebiyat ve 1914'ten önceki yıllarda ortaya çıkan uygulamalı sanatlardaki bir dizi kültürel hareketi yeniden tanımlamaktadır. İlerlemeyi "geri tutan" , olanı bulma ile aynı sonuca ulaştırmanın yeni ve ilerici yöntemlerle değiştirmesini amaçlamaktadır (Harrison ve Wood, 1992:61).

Değişimi ve bugünü kucaklayan modernizm, "geleneksel" sanat, dini inanç, sosyal örgütlenme ve günlük yaşam biçimlerinin modası geçmiş olduğuna inanan 19. yüzyıl tarihini geleneğe karşı isyan eden düşünürlerin eserlerini kapsamaktadır. Bazı araştırmacılar 20. yüzyılı Modernizm ve Postmodernizm olarak ayırırken, diğerleri onları aynı hareketin iki yönü olarak görmektedir (DiMaggio, 1996: 161-180).

Modernizm toplumun kurumsal yapılarında bazı tarihsel değişimlere neden olmuştur. Toplumun sosyal, ekonomik ve politik yönleri alanındaki bu değişimler, kurumların temel yapılarını da değiştirmiş, 18. yüzyıl civarında "modern" kurumlar ortaya çıkmıştır. Eski feodal düzen yerine "Ulus Devlet"ler kurulmuş olup bu dönemde "egemenlik" kavramı ortaya çıkmıştır. Devlet, kilise, feodal beyler gibi diğer iktidar merkezleri üzerindeki hakimiyetini artırmıştır (Dalton, 2001:187).

John Locke, Rousseau ve J. S. Mill yazıları, sıradan insanların halkla ilişkilerini yönetme gücünü vurgulamıştır. Modernite ayrıca bürokratik yapının oluşmasını da sağlamış, devletin işlerini yöneten memurların bazı katı kuralları ve düzenlemeleri sayesinde modern devletin özelliği haline gelmiştir. Modernite dönemi, Avrupa sömürgeciliğinin yayılmasıyla aynı zamana denk gelmiş, Afro-Asya ülkeleri Avrupa kolonisi olmuştur. Asya ve Afrika'nın ekonomik yağmalanmasının sonucu bu ülkelere yoksulluk getirirken, bu kıtaların halkı arasında bir farkındalık, politik bilinç, milliyetçilik ruhunu uyandıran bir ulus yaratılmış ve modern bir bakış açısı oluşturulmuştur. Böylece sömürgecilik, sömürgeci güçlerin yönettiği kolonilerde modernitenin tohumlarını ortaya çıkarmıştır (Hollander, 1992: 27-33).

Ekonomik açıdan modernite dönemi, piyasa ekonomisinin temelini oluşturmuş, ülkeler arasındaki uluslararası ticaretin artması, hızlı sanayileşme ve emeğin toplumsal hareketliliği gibi diğer etkileri de beraberinde getirmiştir. Endüstri öncesi dönemde, tarım işçisi, sınırlı bir gelir kaynağı olan küçük bir kırsal alanla sınırlandırılmaktadır (Grancelli, 2011:65).

Hızlı sanayileşme işçilere yönelik taleple sonuçlanmış, işçilerin kırsal alanlardan kentsel alanlara taşınmasını sağlamıştır. Ziraata kıyasla iyi ücret almış olmaları onları bu şehirlere yerleştirmeye zorlamış ve kentleşme aşaması başlamıştır.

Sanayiciler kâr elde etmek için yeni icatlar geliştirmiş ve bunun sonucunda çalışmalara yatırım yapılması ile modernite döneminde bilim ve teknolojinin hızlı bir şekilde büyümesine neden olmuştur (Smith, 1993: 93).

Tüm yeni teknolojik icatlar, sanayicinin refahına hitap ederken diğer bölümler de bu icatlardan yararlanmıştı. Eğitim ve kentleşmenin yayılması, işçilerin birliği, işçi hareketi ve daha iyi çalışma koşulları için mücadele amaçlı bir motivasyon sağlanmıştı. Kısacası modernite maddi kültürü teşvik etmiş malların tüketimi, şehvetli zevklerin peşinde koşulması, servet biriktirilmesi ve kabul edilen değerleri haline gelmiştir ( Gundelach, 1994:37).

Politikada modern teoriler, hükümetin işleyişini incelemek için davranışsal yaklaşımlar kullanmakta olup bireyi politik anlayış merkezi haline getirmektedir. Daha önceki normatif ve spekülatif düşünürler “Adalet” “Özgürlük” “İyi” gibi soyut değerlere yoğunlaşırken modern düşünürler bireye odaklanmaktadır. Hobbes sosyal sözleşme teorisi buna bir örnek olmaktadır (Therborn, 2000:49-72).

Sanat tarihçileri 19. yüzyıldan 1970'e kadar olan dönemi “Modern Sanat” olarak tanımlamaktadırlar. Sanat bu dönemde “temsiliyetçilik” ve dini ikonografiden yeni çeşitlere geçmiştir. Auguste Comte'a (1798-1857) göre, “modern dönem”, üç aşamalı bir tarihsel sürecin doruk noktası olarak tanımlanmaktadır: “Daha önce metafiziksel ve teolojik çağ var olmaktadırken daha sonra pozitif bir çağ başlamış, şimdi ise bilimsel çağdayız” (Stallabrass, 2006:146).

### **3.5. Modern Dönemin Ortaya Çıkışı**

20. yüzyılın başındaki isyancı bir ruh halinden doğan modernizm, uygarlıkta yeni bir yaşam, sanat, siyaset ve bilim paradigması öneren radikal bir yaklaşım olmaktadır. 1900-1930 yılları arasında gelişen bu asi tavrın temeli ise Avrupa kültürünün yozlaşması, şikayetçi ve işe yaramaz olmasından dolayı reddedilmektedir (Banuri, 1990: 29-73).

Bu dönemde Modernizmle ilişkilendirilen ilk özellik nihilizm olmuş, tüm dini, ahlaki ilkelerin ve sosyal ilerlemenin bir yolu olarak reddedilmiştir. Modernistler içinde yaşadıkları toplumun ahlaki kurallarını kabul etmeyerek ahlakın reddedilmesine, insan duyguları üzerindeki kontrolüne ve uygunluğuna dayanmaktadır. Yine başka bir deyişle davranış kuralları, insan ruhu üzerinde kısıtlayıcı ve sınırlayıcı bir güç olup modernistler, bireylerin sosyal süreci yeniden canlandırmaları ve yüzlerce yıl süren ikiyüzlülükten oluşan bütün yüklerinden arındırılması gerektiğine inanmaktadırlar. Ahlaki-dini ilkeler, sanatta, politikada, bilimde ve felsefede reddedilmektedir. Bu ikonoklazmanın nedenlerinden biri 20. yüzyılın başlarında kültür, kelimesinin tam anlamıyla kendisini her alanda göstermektedir (Hou-zhi, 2005:452).

Çok fazla bilimsel keşif, teknolojik yenilikler yaşanırken dünya o kadar hızlı değişiyordu ki, moderniteye ayak uydurmak ve anakronistik görünmemek için kültürün kendisini sürekli tanımlaması gerekmiştir. Yeni bir bilimsel, felsefi sistem ya da sanatsal tarz kabullendiğinde, her biri yeni bir soru için hemen sorgulanmıştır. Bu kararsızlığın bir başka nedeni de, insanların yeni bir icat veya teorinin doğuşunu ilan ediyormuşçasına arka planda beliren muazzam bir yaratıcı enerjisini hissetmiş olmalarıydı ( Errington, 1998:51).

Formun soyutlanması daha önce gerçekçi bir teknikle gizlenmiş olan bazı temel yapıların ortaya çıkacağını öne sürmüştür. Sanat modernistlere göre sanatın asıl amacından mahrum kalan alakasız sofistikeler ve konvansiyonlarla çok fazla ilgilenmeye başlamıştır. Öte yandan, ilkelcilik, medeni insanın toplumla sözleşme yapması için bastırması gereken her şeyin ifadesi olmuştur (Myers, 2006 :84-267).

Gerçeklik ve kültür hakkında tüm yeni varsayımlarla çatışmak, sanat dünyasında yeni bir serbestlik yaratmaktadır. Sanat hayatın bütün yapısını değiştiren, tüm teorik ve teknolojik ilerlemelere ayak uydurmanın yanında tüm kuralları yıkmaya başlamaktadır. Bunu yaparken sanatçılar, keşfedilen ve deneyimlenen her yeni değişimin anlamını daha uygun bir şekilde ifade edebilmekte ve yeni sanatsal dillerle ilerleme sağlamaktadır. Başka bir deyişle sanatta bir şeyin neye benzediğinin

ve gerçekçi bir şekilde nasıl yansıttığının standartlarına göre yargılanması gerekmektedir (Errington, 1998:51).

Primitivizmin, modernistlikle ilgisi aynı zamanda sapkınlığın keşfi ve kendini ifade etmeye başlaması olmaktadır. Yasaklı olan bu saplantı, o zamanlar birçok yaratıcı insanın bastırıldığına inanılan ve bir yaşam biçimi olan tutkunun yeniden keşfedilmesiyle aynı olmaktadır. Friedrich Nietzsche, bu dormansiyi (durgunluk) 19. yüzyılın biçimiyle ilgilenmekle suçlamıştır. Nietzsche Seminal çalışmasında Antik Yunanistan'da dramının kökenini ve gelişimiyle birlikte Apollo ve Dionysius'a karşı muhalefet içinde olan iki tanrı arasındaki dengeye kadar izlemiştir. Apollo ışığın, rasyonelliğin, uygarlığın, kültürün ve sınırlamanın özünü temsil etmekte olup buna karşın Dionysius, medeniyetsiz olan ilkel dürtüleri vurgulamıştır. Bu iki tanrı muhalif olarak var olmalarına rağmen ikisi de yine eşit olarak birbirlerine saygı duymuşlardır. Bu nedenle form (Apollonian) ve yaratıcı dürtü (Dionysius) arasında bir denge kurulmuş olup Modernistler, Nietzsche ile sanatın yozlaştığı konusunda hem fikir olmuşlardır (Myers, 2006:84-267).

Freud bizden daha önce bastırılmış kişisel bir dünyaya bakmamızı istemiş, Einstein ise bize göreliliğin her şey olduğunu öğretmektedir. Bu nedenle, bu yeni özneliği ifade eden yeni sanatsal biçimlerin bulunması gerekmekteydi. Sanatçılar, o kadar kişisel olan eserlerle karşı karşıya kaldı ki nesnelerin doğal görünümünü ve sebepleriyle mücadele etmeleri gerekmiştir. Her bir bireysel çalışma, kendi iç yasalarına, kendi iç mantığına uyan, böylece kendi bireysel karakterini elde eden ve kendi kendine yeten bir birim olarak değerlendirilmektedir. Artık insan ifadesinde üst üste konacak geleneksel formlar yok olmaktadır (Traba, 1994:871).

### **3.6. Modernizmi Şekillendiren Kuvvetler**

1900 yıllarında, gerçekliğin algılanma ve tasvir edilme biçimini değiştiren yeni bir çağ başlamıştır. Yıllar sonra bu devrimci yeni dönem modernizm olarak bilinecek ve sonsuza dek sanatçılar, bilim, tıp, felsefe, vb. kurumlar tarafından yaygın olarak kabul edilen akla gelebilecek her öğretiye karşı sanatçılar ve

düşünürlerin isyan ettiği bir zaman olarak tanımlanacaktır. Her ne kadar 1900'den 1930'a kadar, modernizm kısa ömürlü olsa da etkileri hala devam etmektedir (Myers, 2006 : 267-84).

Bazı psikolojik teorisyenler, modern insanın kendi iç gerçekliğini tanımlamaya başlamıştır. Sigmund Freud iç gerçekliğe vurgu yapan ilk araştırmacı olup iç kuvvetlerin bireyin ruhunu ve kişiliğini şekillendirdiği bir dünyayı keşfetmiştir. Her birimizin içindeki bu iç dünyayı açıklamak için davranışta bilinçsiz motivasyonun önemini ve psikolojik olayların, bilinçli farkındalığının dışında devam edebileceğini öne süren karmaşık bir bilinçdışı teoriyi geliştirmiştir. Böylece, Freud'a göre, fanteziler, hayaller ve dilin kaymaları bilinçdışı motiflerin dışa dönük tezahürleri olmuştur. Ayrıca kişiliğin gelişimini açıklarken Freud, insanın cinsellik tanımını sözlü, anal ve diğer bedensel duyumlarını içerecek şekilde genişletmiştir (Broude ve Garrard, 1987:10-16).

Geçmişte bir insanın yaşamı, mevcut mekanik kaynakların yetersizliği ile sınırlandırılmışken, artık makinenin özgürleştirici gücü ile günlük faaliyetlerin kapsamını genişletebilmiştir. İnsan şimdi kelimenin tam anlamıyla bu bilimsel ve teknolojik yeniliklerin hepsi ile güçlenmiştir (Berman, 1989:41).

Modernistler, kendilerini Batı medeniyeti tarafından kutsallaştırılan her geleneksel fikirden uzaklaşmak konusunda istekli olmuşlardır. 1900'e gelindiğinde dünya tüm yeni keşifler, icatlar ve teknolojik kazanımların dönüştürdüğü farklı bir yer olmuştur. Bu yenilikler dünyada iki farklı şekilde devrim yaratmış, birincisi insanı, ahlaki mükemmelliğe ulaştıracak iyimser bir havası oluşturmuştur. Başka bir deyişle, teknoloji ve insanın doğasını dönüştürecek yeni bir ütopyacı hayalin anahtarını tutan yeni bir dini kült olmuştur. İkincisi yeni teknoloji, insanların günlük yaşamlarının hızını artırmış, örneğin ulaşım ve iletişim alanındaki yenilikler bireyin günlük yaşamını hızlandırmıştır (Myres, 2006:267-84).

Ancak modernite sadece bu yeni teknoloji ile şekillenmemiş, bazı felsefi teorisyenler, modern insanın dış dünyayı algılama biçimini değiştirmiştir. Bunu yapan ilk kişi, insan zihninin evrenin maddeden daha temel bir özelliği olduğunu ve

amacının gerçeği aramak olduğunu düşünen F. H. Bradley olmuştur. En iddialı eseri, *Görünüş ve Gerçeklik: Bir Metafizik Deneme* (1893) olup gerçeklikte bir nesnenin mutlak kontürleri olamayacağı ancak görüldüğü açıdan farklılık gösterebileceği kavramını ortaya koymuştur (Berman, 1989:42).

Bu yüzyılın en önemli eserlerinden biride, “Hareketli Maddelerin Elektrodinamiği Üzerine” Albert Einstein'ın görelilik teorisi olmaktadır. Tüm referans çerçeveleri için ışığın hızının sabit olduğunu ve tüm doğal yasaların aynı olup olmadığını, hem zaman hem de hareketin gözlemciye göre değişebileceği bulunmaktadır. Başka bir deyişle, evrensel zaman diye bir şey yoktu ve bu nedenle deneyim insandan insana değişebilmektedir (Broude ve Garrard, 1987:10-16).

Alfred Whitehead zamanın, mekanın ve hareketin fikirlerini, insanın dış dünyayı algılamasının temeli olarak revize etmektedir. Gerçekliği canlı geometri olarak görüyor ve her nesnenin diğer nesnelere olan temel ilişkisine inanmaktadır. Whitehead'a göre "evrendeki tüm varlıklar veya faktörler esasen birbirlerinin varlığı ile ilişkilidir çünkü her varlık sonsuz bir perspektif dizisini içeriyordu." Bütün bu düşünürler için öznellik artık ana odak noktası olmaktadır (Berman, 1989:42).

Fransız filozof Henry Bergson da hafızanın doğasını keşfetmek için bilinçaltına yönelmiştir. Bergson zaman, özgür irade, saat tarafından ölçülen ve genel olarak kronolojik zaman olarak bilinmiştir. Uzamsallaştırılmış zaman anlayışını gördüğü şeye zıt olarak zaman kavramını ya da yaşadığı zamanı belirlemeye çabalamıştır (Broude ve Garrard, 1987:10-16).

Politika ve ekonomi aynı zamanda modern insanın kendine ve yaşadığı dünyaya bakış şeklini de geliştirmiş, bilim ve teknoloji, üretim araçlarını kökten değiştirmiştir. Geçmişte bir işçi baştan sona üretim sürecinde yer alıyor, 1900 yılından itibaren ise bu durum daha az sürece katılmıştır. Böylece, iş bölümü parçalanmış, sadece toplumun geri kalanından değil, kendisinden de yabancılaşmış hissettirmişti . Bu parçalanmanın etkilerinden biri işçilerin, üst sınıfları tehdit eden siyasi partileri kurmuş olmasıdır. Böylece Avrupa'yı tehdit eden Rus Devrimi'nde, doruğa ulaştırmış, yeni ve siyasi idealizm ortaya çıkmıştır (Berman, 1989:42).



## 4. KAVRAM OLARAK SANAT

### 4.1. 20.yy'ın İlk Yarısında Gelişen Sanat Olayları

20. yüzyılda gerçekleşen iki büyük savaşın sonrası, dünya büyük ölçüde ve köklü bir şekilde değişime uğramıştır. İlerleyen yıllarda bilim ve teknik alanlarında, insanlığın yüzyıllardır hayal ettikleri gerçekleşmiş ya da gerçekleşebilme düzeyine ulaşmıştır. Bütün bu yeni olaylar ve buluşlar karşısında insan için yeni ve gerçek değerlerden oluşan bir ortam yaratma zorunluluğu düşündürmekte olup endişe vermektedir. İnsanoğlunun yüzyıllar boyunca doğa ile diyalog aracı olan sanat, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelenekten kopmuş ve böylece birey, toplum ve doğa ilişkileri küçümsenmeyecek oranda değişime uğramıştır (Özgenç, 2001: 17-25).

Bu koşullarda, kendiliğinden sanatın ne olduğu sorunu ortaya çıkmıştır. Ancak bu sorunun cevabı sanatı yapan sanatçılara ve sanatı anlamaya çalışan kişilere göre farklılıklar göstermiştir. Kübizm, Empresyonizm, Sürrealizm vb. gibi akımlar, değişik karşılıklar vermiş, bazı sanatçılar ise sanatı inkâr bile etmişlerdir. Bununla birlikte, bütün bu cevaplarda ve davranışlarda günümüz insanının değişen değerler karşısında duyduğu bunalım ifade edilmiştir (Renda, 1977: 17-48).

20. yüzyılda sanatta görülmeye başlanmış ancak bir süre sonra ortadan kaybolmuş akımlar ve eğilimlerden söz edilebilmiştir. 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren bariz bir biçimde ortaya çıkan bütün sanat akımlarının tek ortak noktası o dönemin hızlı yaşam biçimi ve hızla ilerleyen teknolojik seviyesiyle bağlantılı olarak yeni anlatım biçimleri arayışında rekabet içinde olmuştur. (Beksaç ve Akkaya, 1990:26).

Sanat, teknolojinin önemli bir destek olmasıyla birlikte diğer bir ölçüde de rakibi olmaya başlamıştır. 20. yüzyıl sanatı önceki yüzyılların sanat anlayışından farklı kılan gerçek olan ifadelerin yanında, ifade edilemeyen gerçekleri ve görünmesi mümkün olmayan etkileşim unsurlarının bir yanısıma aracı olarak kullanılmasını, ana konu olarak kabul etmektedir. (Beksaç ve Akkaya, 1990:26).

Form, kompozisyon ve malzeme 20. yüzyılın sanatçıları için temel olmuş, kişisellik ise sanatta tek ilke haline gelmiştir. Her türlü malzemeye, her istenilen konuda ve istenilen şekilde, çok değişik formlarda eserler üretilmektedir. Kısacası, bu konularda sanatçı tam bir özgürlüğe sahip olmaktadır. Bütün canlılar için bir araç olması kadar bir ideal, ihtiyaç olan özgürlük, insanlık tarihini kaplayan tüm savaşların ve mücadelelerin temelini oluşturmaktadır. Tabiatla toplum insanı, buyruk ve yasakları ile ne kadar sindirmek istese de düşünen bir varlık olarak kendi oluşturduğu ilkelere uygun bir özgürlük arayışını ve özlemini asla bırakmamıştır(Elmas, 2004:11).

İnsanoğlunun varolmasıyla birlikte yaşıt olduğu düşünölen sanatla, onun yaratıcısı olan sanatçı da günümüzde edindiğı hak, ihtiyaç ve özgürlükleri sonunda kuşkusuz büyük bir mücadele edinmiştir. 19. yüzyılda sadece Batı'da değil insanlık tarihi içinde yeni bir adım olarak kabul edilen sanayi çağıyla birlikte akademizmin, "modernizm" ve "post-modernizm" düşüncesini getirdiğı özgürlük eğilimlerine doğru ilerlemiştir. Böylece sanatçı kendi dışında, gayesine baş eğen uygulayıcı pozisyonundan çıkarak, hakim bir yaratıcı pozisyonuna ulaşp, özgürlüğünü kazanmıştır. Böylece 19. yüzyılın ikinci yarısında empresyonizmle başlayan ve günümüze dek onlarca anlayışa kadar uzanabilen farklı sanat akımlarını ortaya koymuştur (Elmas, 2004:11).

Günümüzde ise sanat akımlarının kaynağı 19. yüzyılın ikinci yarında Empresyonizmle başlamış, Neo-Empresyonizm ve Post- Empresyonizm, Sembolizm, Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizmle 20. yüzyılın ilk yarısında devam ederek zaman zaman soyutlama, zaman zaman da salt soyut diyebileceğimiz eğilimlerde ortaya çıkmıştır ( Beksaç ve Akkaya, 1990:26).

#### **4.2. Toplumsal ve Siyasi Olayların Resim Sanatına Yansıması**

Sanat din, ahlak ve düşünce gibi toplumu oluşturan faktörlerle ilişkilerde aktif rol oynamaktadır. Halkın tarihine bakıldığında sanat, dönemler boyunca toplumların farklı gereksinimlerini karşılayan roller üstlendiğı görölmektedir.

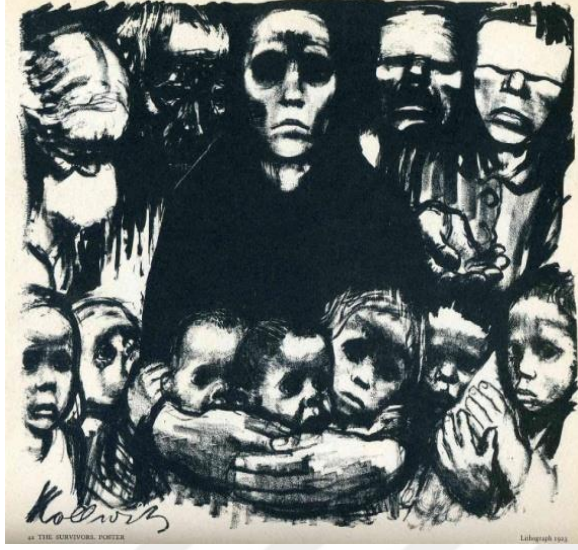
Neticede sanat ve sanatçının işlevi tarihsel dönemler içinde, çeşitli biçimlerde tanımlanmaktadır (Barrell, 1995: 25).

Sanat, insanların duygularıyla bağlantı kurmakla ilgili olup kişisel ve aynı zamanda evrensel olmaktadır. Her sanatçı toplumumuzun genel durumuna, gelişimine ve iyiliğine katkıda bulunmada farklı ve gerekli bir rol oynamaktadır. Yaratıcı düşünürler, yapımcılar topluluklarına neşe, etkileşim ve ilham kaynağı sağlamış, aynı zamanda toplumları düşünceli bir şekilde meşgul etmeye ve sosyal ilerlemeye doğru adımlar atmaya zorlayan politik, ekonomik ve sosyal sistemlerimiz için düşünceli eleştiriler de sunmuşlardır (Ferrell, 1993: 122).

Sanat, tarihler boyunca sadece kültürel yapıların gelişimini değil dinin yayılması, bilim-teknoloji kaynaklı ilerlemenin, kültürel iletişimin, dil ve toplum yapısının biçimlenmesi gibi birçok alanda önemli roller üstlenmiştir. Bazı zamanlar dini imgelerin somutlaştırılması ,duyular ile daha kolay algılanmasına, bazı zamanlar ise toplumlarda yaşanan çelişkileri yansıtarak toplumsal bilinçlenmenin elde edilmesini sağlamıştır (Wolff, 1981:26-48).

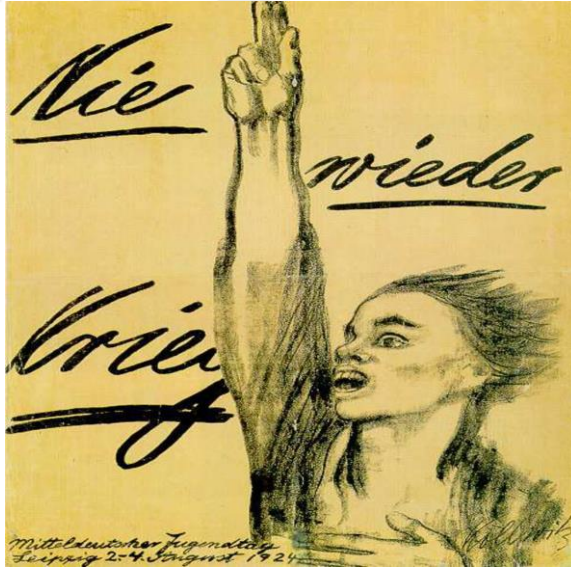
Sanatçılar, siyasi olayların gözlemcisi olmakla birlikte sosyal olaylara dikkat etmesi ve bu olaylar karşısında sanatçı yaratıcılığında önemli bir rol oynamaktadır. Bu durum aynı zamanda sanatçının arzusunu, umudunu, umutsuzluğunu ve hayal kırıklığını da yansıtmaktadır. Sanatçı, doğası gereği sosyolojik değişimlerin içerisindeki çelişkileri sanatsal çalışmalarına yansıttığı gibi, bu çelişkileri kendine özgü bir yolla biçimlendirerek farklı sanatsal ifadeleri ortaya koymaktadır (Barrell, 1995: 25).

Bununla birlikte sanat, halkın sosyal sorununu anlamasına yardımcı olmak, mevcut politik ve sosyal kaygıları aydınlatmak için bir araç olarak da kullanılmaktadır. Sanatçılar, kendi politik eğilimleri olmasalar bile yaratıcı eserlerinde belirli bir bakış açıları sunmuş, her ne kadar politik eğilimlerini zorunlu olarak göstermeyen parçalar yaratsa da, politik sanata belirli bir amacı desteklemek için propaganda olarak kullanılabilmişlerdir (Ferrell, 1993: 122).



**Resim 1.** Käthe Kollwitz, Almanya'nın Çocukları Acı Çekiyor, 1923, Litografi, 56.2x68.5 cm

Käthe Kollwitz I. Dünya savaşına şahit olmuş, bu durumdan etkilenmiş ve bu etkilerini kendi duruşunu da yansıtan desen ve baskı resim tekniklerini kullanarak insanları da bu yönde etkilemeyi başarmıştır (Baltacı, 2012: 24).



**Resim 2.** Käthe Kollwitz, Yok Artık Savaş, Afiş, Litografi, 1924, Käthe Kollwitz Müzesi

Kadın oluşuyla birlikte kadın haklarının arkasında durarak ve onları savunarak mücadelesini bırakmamıştır. Özellikle resimlerinde yoksulları, çocukları, sosyal düzenin adaletsizliği ve sınıf ayrımına karşı oluşunu resimlerine

yansıtmaktadır. Ona göre bu toplumda sadece erkekler değil kadınlarında varlığının göstergesi olarak güçlü olduklarını, yaşam mücadelesini verdiklerini çalışmalarında göstermektedir (Baltacı, 2012: 24).



**Resim 3.** Ernst Ludwig Kirchner, Poster, 1910, Dresden

*“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz”*(Antmen, 2010:40).

Sanatçı yaşadığı yılların ilk dönemlerinde gürültülü ve hızlı bir hayatı resmederken daha sonra İsviçre köylülerini, manzaraları ve dağ hayvanlarını resim sanatına yansıtmaktadır ( Akman, 2001:44-45).

II. Dünya Savaşı sırasında, ABD ve Nazi rejimi vatandaşlarından destek almak için propagandayı yaymıştır. Sanat, vatandaşlar tarafından totaliter hükümetlere karşı bir protesto biçimi olarak ya da politikacıların belli meselelerle

uğraşma tarzlarından memnun olmadıklarını bilmelerini sağlamanın bir yolu olarak da kullanılmıştır (Ferrell, 1993: 122).

Rosalyn Deutsche sanatsal çalışmalarında “halk”, “demokratik” ve “sosyal olarak ilgi” gibi kavramların kullanılmamasını eleştirmektedir. Bir yandan sanat, mimarlık ve kentsel planlama arasındaki ilişkisini, diğer yandan da mekanın politikasını inceleyen Deutsche, sosyal olarak birbirine bağlı sanatın doğasında var olan toplumun/toplum-sanat denkleminin 'sosyal tarafındaki' etkileri vurgulamaktadır (Deutsche, 1996: 400).

“Sanat, toplumun kendi tutarlılığını ve kendi kendini anlaması için dayandığı hayali figürlere kolektif olarak yansıtma şansı sunabileceğini” söyleyen Brian Holmes ile aynı fikirde olmuştur (Mouffe, 2011:18).

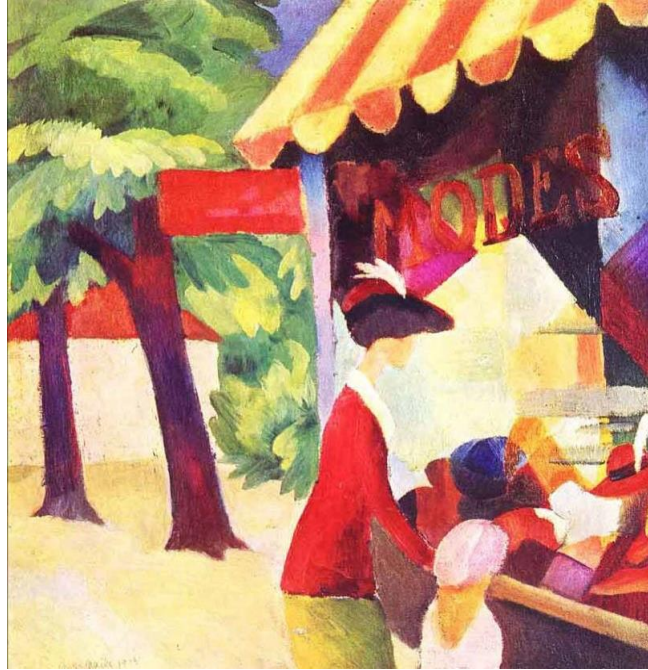
Graeme Sullivan, sanat uygulamalarının kurumsal talepleri karşılamak için hayal gücünün rolünü gösteren, aynı zamanda teoride yeterince sağlam, yöntemde ise titiz bir anlayış olduğunu ortaya koymaktadır. Stüdyoda, topluluk alanında ya da diğer sanatçıların çalıştığı yerlerde pratik yapıp yapılmadığına bakılmaksızın sanatın “sadece yeni değil, aynı zamanda insan anlayışını dönüştürme kapasitesine sahip olan bilginin oluşturulmasında” önemli bir rol oynadığını savunmaktadır (Sullivan, 2006:19-35).

### **4.3. İnsan, Toplum ve Sanat İlişkisi**

Herhangi bir ilişkinin sonuçlarını anlamak için ilk önce katılımcıların her şey dahil bir tanımından yararlanılmaktadır. Sanat, tanımı gereği işlevselliğin ötesinde bir şeydir olmaktadır. Bir nesne ergonomik faydadan öteye ve insan tepkisi alanına uzanacak şekilde yapıldığında ekstra çabanın tek amacı olmaktadır. Esasen gözlemcileri memnun etmek ve ona benzer işlevi olan diğer nesnelere ayırmaktır. Resmi kuramda neo-formalistin en mantıklı olanı her şeyi dahil ediciliği, Neo-formalistlere göre ise bir nesneyi sanat olarak sınıflandırmak için form ve içerik arasında tatmin edici bir ilişki yeterli olmaktadır (Bingöl, 2011: 92-139).

Toplum tanımları, sanat kadar çeşitlidir ve her sosyal bilim ona karşı giderek daha farklı bir yaklaşıma bağlı kalmaktadır. Çok çeşitli bir şekilde tanımlanmış olan toplum, düzenli bir toplulukta yaşayan az ya da çok grup insan olup önemli olan toplum değil insanlığın etkileri olmaktadır. Toplum, bizi bir arada tutan ve besleyen bir birleştirici olmakta , kişilik ise eşsiz bir insan olmanın ne anlama geldiğinin özü, toplum tarafından yönlendirilmektedir. Herhangi bir toplumda sanat, toplum duygularının, inançlarının, korkularının ve halkının gücünün toplamının uygun bir yansıması olup bu anlamda, sanat ve toplum birbirine paralel olarak varolmaktadır (Dalkıran, 2006:53).

Toplumsal yaşamın bir parçası olarak sanat, geçmişi, geleceği ve şimdiki zaman aracılığı ile birbirine bağlayan bir köprü olup yaşamla iç içe bir işlevi üstlenmektedir. Bireyin bütünleşmesine yarayan sanat, toplumsal yaşamı etkin bir biçimde yansıtmaktadır. Bununla birlikte sanatçıların eserleri, topluma yöneldiği oranda eleştirel ve tarihsel bir deneyim kazandırarak insanların aydınlanmasına, bilinçlenmesine ve toplumsal gerçeklerin daha iyi kavranmasına yardımcı olmaktadır ( Bingöl, 2011:99).



**Resim 4.** August Macke, Şapka Dükkanının Önünde,1913, 54x44 cm

Sanatçı August Macke, 1913 yılında İsviçre’de Thun Gölü’ne gitmiş ve burada dünyanın tüm güzelliklerini görmektedir. Bu dönemde sanatçı, gezinen, alışveriş yapan ve vitrinlere bakan şehir insanını konu almaktadır (Akman, 2001:74-75).

Bugün dünyanın çoğu ahlakın, bireysel topluma bağlı olmadığına ve bunun derinden indirgenmiş bir versiyonun, gezegendeki tüm insanlar için ortak olduğuna inanmaktadır. Toplumsal çerçevelerin önemli bir parçası olan ahlâk, sanata da yansımış olup sanatçıya ahlaki bir sanat oluşturma ve ahlaki bir birey olma sorumluluğunu da yüklemiştir. Bu nedenle sanatçı, kendisiyle sanatını fiziksel olarak yapması için gerekli becerilerle donatmaları ve doğruları yanlıştan ayırması gerekmektedir (Dalkıran, 2006:55).

#### **4.4. Avrupa Sanatının Resim Üzerindeki Etkisi**

Hristiyanlık M.S.323’te Roma’nın resmi dini olduktan sonra, Roma çevresindeki bütün geleneksel sanat biçimleri bu yeni dinin hizmetine girmiştir. Roma İmparatorluğu ile birlikte Hristiyanlar tarafından ortaya konan sanat, “Erken Hristiyan Sanatı” adı verilmektedir. Esas karakteri bakımından sembolik bir görünüm taşıyan bu dönem sanatında: balık, güvercin, çiçekli bahçe, koyun çobanı vb. motifler kullanılmıştır (Mansel, Müfid ve Aslanapa,1967:48).

İmparatorluğun ikiye ayrılmasından sonra ise merkezi Bizans’ta olan Doğu Roma İmparatorluğu çevresindeki resim sanatının, Doğu Hristiyanlığının kendi özel yönleri ve nitelikleri içerisinde geliştiği görülmüştür. Kuşkusuz bu, Antik Yunan ve Roma geleneklerine uzak bir duyarlılık olup bir bakıma eski doğu mistizminin Hristiyanlığın özü içinde yinelenmesi olarak da düşünülebilmektedir. Batı Roma İmparatorluğu’nun yıkılması ise Avrupa’nın Orta Çağ’a girmesine, Yunan ve Roma sanatları unutulmasına neden olmuştur. Bu dönemde Asya’dan göç eden İskit ve Sarmat’ların sanatı daha baskın hale gelmiştir (Tansuğ, 1999:25).



10. yüzyıldan başlayarak 12. yüzyıla kadar Avrupa sanatına yön veren “Roman” sanat anlayışında genel olarak dini konular ağırlık kazanmış olan resim sanatı, çizgici ve yüzeysel bir üslupla ele alınmıştır. Roman resim sanatı, duvar resmi ve kitap bezeme (minyatür) dallarında başarılı örnekler vermiş, ancak mozaik ve vitray tekniklerinin ise bu dönemde kullanılmış olmasına rağmen yaygınlık kazanmadığı anlaşılmaktadır (Dalkıran, 2006:55).

Gotik sanatta, tıpkı Roman sanatında olduğu gibi mimari ön plana çıkmış, heykel ve resmin tamamlayıcı bir ögesi olarak yerini almıştır. Gotik sanatta etkin sanat kolunun mimari olmasının sebebi; mimarinin yarattığı göz alıcı eserlerle şehirli gruplar toplumların gücünü gösterirken, aynı zamanda insanların yol göstericisi ve kurtarıcısı olarak inanılan kilisenin bu yönüyle dini de ilham kaynağı etmiştir. Bu dönemde resimler, az miktardaki boşluklara, pano veya tuval üzerine yapılmıştır. Duvar boşluklarının az olması duvar resmi dışındaki tekniklerin de gelişmesini beraberinde getirmiştir (Dalkıran, 2006:55).

Fikir alışverişi kadar teknik anlayışlarda da kendisini gösteren bu süreç, önceki dönemlerden farklı şekilde büyük sanatçıların yetişmesine yaptığı etki kadar, gerçekçilik, anlatım ve ifade tekniklerinin de gelişerek yayılmasına neden olmuştur (Beksaç, Akkaya, 1990:22).

Rönesans sanatının başlangıç aşamasının olduğu bu dönemde Avrupa resim sanatının ilerleyen dönemlerdeki yapısı da şekillenmiştir. Resim sanatı, bireysel ve bağımsız bir sanat olma yolunda ilerlemeye başlamış, ressamlar ise kişiliklerini kazanarak eserlerine imza atmaya başlamışlardır. Oluşan bu ortam içerisinde, uzun zamandan beri Bizans’ın etkisine kapılmış ve kendisini Gotik sanatın etkilerine kapatarak doğuya açmış olan İtalya, Bizans’ın siyasi açıdan olduğu kadar sanatsal olarak da gücünü yitirmesi nedeniyle, Batıya dönmüş ve Avrupa kıtasının diğer bölgelerinde görülmeye başlayan yeni anlayışların etkisiyle hızlı bir gelişme gösteren yeni bir sanat oluşumuna sahne olmuştur. Oluşan bu sanat anlayışıysa insan aklının, fikirlerinin ve yaratıcı güçlerinin yeni bir yönelişi olarak tabir edilen “Rönesans Hareketi” olarak adlandırılmıştır (Dalkıran, 2006:55).

15. yüzyılda İtalya'nın Floransa şehrinde başlayan söz konusu hareket, 16. yüzyılda kökleşip bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Avrupa kültürünün üzerine kurulu bulunduğu Greko-Romen (Eski Yunan - Roma) kültür değerlerinin yeniden yaşatılması, istek ve gayreti Rönesans döneminin belirgin fikri özelliği olmuştur (Wollheim, 1987:89).

Ortaçağın son dönemlerinde, devre özgü skolastik düşünce sisteminin katılığı özellikle sanatçılarda büyük tepki yaratmıştır. Kilisenin, din adamlarının ve insanların inançları nedeniyle baskı yapmadıkları bir dünya özlemi başlamıştır. Tam bu sırada ise İtalya ve İspanya'da, Doğu İslam dünyasının bilimler sahasında ortaya koydukları eserlerin sistemli bir şekilde Latinceye çevrilişi, skolastik düşüncenin yerini akla ve eleştiriye önem veren düşünceler yer almıştır. (Ashenfelter ve Graddy, 2003: 763-787).

Quattrocento (15. yüzyıl) sanatının şekillendiği bu ortam içinde ki hareketin dünyayı insani boyutlara indirgeme konusunda gösterilmiş en gözü pek çabalardan birisi olmaktadır. Aklın en yüce olarak kabul ettiği değerleri benimseme gereksinimi, yani dinsel inanç, aklın yerinin doğru olmasını kanıtladığı fikirlere bırakmıştır. Akılcılık İtalyan Rönesans'ının gerçek ilkesi olarak bu hareketin, düşünce ve sanat alanındaki her ilerleyişini belirlemiştir. Doğanın kavranmasına yönelik sanat, dış dünyanın görünüşlerinin akılsal açıdan irdelenmesine yönelmiştir (Bazin, 1998: 19).

Bu seçkin zümrenin sanatı olan, Rönesans'ın karakteristik özelliği; doğa sevgisi ve doğayı daha iyi inceleyerek, onu sanatta olduğu gibi yansıtmaktır (Dalkıran, 2006:55).

Ortaçağ ve Rönesans resminde de bazı farklar oluşmuştur. Örneğin; Ortaçağ resminde perspektif olmamasına rağmen Rönesans resminde perspektif ve mekan problemleri halledilmiştir. Resim bir satıh olmaktan kurtularak derinlik (boyut) kazanmıştır. Ortaçağ resminde; konular dini olup kompozisyon içindeki tipler ise maske gibi, şahsiyet özelliği görülmemekte yani anonimdir. Rönesans'ta ise çeşitli tiplerin resme girmesiyle portre sanatı gelişmiş, konu asaleti ortadan kalkarak beşeri-

sosyal konular işlenmeye başlanmış, resimde gerçeklik sağlanmış ve tabiatta resme giren unsurlardan olmuştur (Bazin, 1998: 19).

16. yüzyılın sonuna doğru Rönesans sanatının temel ilkeleri bozulmaya başlamış, bu dönemdeki sanatçılar bir taraftan Rönesans'ın büyük ustalarını taklit etme gayretine girerken, bir taraftan da onların koyduğu ilkelere karşı koyma psikolojisine girmişlerdir. Maniyerizm dönemi olarak adlandırılan bu tarihlerde sanatçılar sağlam anatomik oranları değiştirmiş, resimlerde gölge-ışık abartılı bir hal almaya başlamıştır. Bu dönemde Rönesans'ın dengeli- ahenkli biçimleri bozulmuş, hareketlenme, uzama eğilimiyle geometrik belirlilik ve çizgisel bütünlük kaybolmuştur. Bu akım kurallara baş gösteren tavrıyla bilinmezlik kargaşasını da yansıtmıştır (Beksaç, 2000:25).

17. yüzyıl Barok resmi, hareketi-ışığı kaynaştırarak, heykeltıraşlık, mimari ve resmi harmanlayarak yeni sanat anlayışını getirmiştir. Bu dönemde ressamlar bir yandan hayatı olduğu gibi tasvir etmeye çalışırken, öte yandan kilise ve sarayların iç kısımlarını muazzam derecede şaşırtıcı ve abartılı duvar resimleriyle kaplamışlardır. Rönesans'taki düz çizgiler ve sakin hareketlerin yerini yuvarlak çizgiler ve ruhani duyguların dışavurulmasına bırakmıştır (Bazin, 1998: 19).

18. yüzyılın üslubunda yaşanan yumuşamalar ile söz konusu sanat üslubu daha sade ve daha zarif bir hal içine girmiştir. Bu üslup yumuşamasına "Rokoko ya da Rokay Üslup" adı verilmiştir. Bu dönemde ilk kez Rokoko sanatçıları tarafından duvarlar, tavanlar, eğlence ve zevki kışkırtan resimlerle bezenmiştir. Barok'un ihtişamı ile dinamizmin yerini artık yeni zamanların kıvraklığı, çizgi ve yüzeylerin neşeli oyunları almıştır (Turani, 2007: 24-26).

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan toplumsal olayların, kültürel ve bilimsel çalışmaların Yunan-Roma tarzının yeniden canlanmasına, Barok ve Rokoko sanatına bir tepki ile oluşmuştur. Doğanın önem kazandığı, aile yaşamı, aile sevgisi, çocuk sevgisi, kardeşlik ve şefkat gibi duyguların sanatçılara söz konusu olan bu dönem, sanat tarihinde "Neo-Klasik" (Yeni Klasizm) olarak adlandırılmıştır.

1750-1875 yıllarını kapsayan Neo-Klasizm Fransa'da doğmuş ve hızla bütün Avrupa'ya yayılmıştır (Slive ve Rosenberg, 1995:122).

Sanatta, bunalımı da ifade eden maniyerizmin yerini 18. yüzyılın son çeyreğine kadar tüm Avrupa'ya yayılmış olan Barok Sanat üslubuna bırakmıştır. Barok Sanat üslubu, esas itibarıyla kilisenin önderlik ettiği reform hareketi içerisinde doğup gelişmiştir (Yetkin, 1977:15).

1830-1848 ihtilallerinin oluşturduğu ortamın hayat felsefesi idealizm ve klasizmin yerine getirdiği bir gerçekçiliği beslemiştir. Bu gerçekçilik, 19. yüzyılın ilk yarısından, ikinci yarısının ortalarına kadar kendisini de içine alan bir natüralizm (doğacılık) resim sanatına dönüşerek, döneme egemen olmuştur. 19. yüzyılda resim sanatında görülen gerçeklik, çağa damgasını vuran bilimsel teknolojiye ve rasyonel görüşlere paralel bir gelişme göstermiştir (Derrida, 1987:35).

19. yüzyıl başlarında fikir hayatının merkezi haline gelen ferdi ruh sanatta Romantizmin doğmasına neden olmuştur. Soyut temel ilkelerin karşısına güvenli olmayan yaşam gerçeğini, doğanın durmayan kalp atışlarını ve tarihin dramatik akışını ortaya koymuştur. Bu dönemde özellikle manzara resminde doğacı bir eğilim Avrupa'ya yayılmış olup romantik bir duygu ile doğaya bağlanan sanatçılar güçlü yapıtlarını ortaya çıkarmışlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen toplumsal olaylar, kültürel ve bilimsel gelişmeler sanatın yönünü değiştirecek gelişmelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özgürlük anlayışlarının hızla yayılması, cemiyetçi fikirlerle, insan sevgisi ve insan hakları gibi düşünceler resimlere yansımıştır (Artut, 2002: 12).

Sonuç olarak denilebilir ki, erken Hristiyan sanatının başlangıcından 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar farklı üslupsal dönemlere ayrılmıştır. İncelenen Batı sanatı, daima kilise ve aristokrat kesimin güdümünde gelişmiş, hiçbir şekilde özgürlük ve kişisel irade örneği göstermesine izin verilmeyerek, sanatçının elinde kısıtlanarak hayat bulmuştur. Ancak, izlenimcilerle birlikte, büyük bir değişim başlamıştır (Derrida, 1987:35).

## 5. 1900 ve 1950 TARİHLERİ ARASINDA BATI RESİM SANATI

### 5.1. Kübizm

Kübizm Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından 1907–1914 yılları arasında Paris’te geliştirilen, 20. yüzyılda en etkili ve yenilikçi akımlarından birisi olmaktadır. Sanatta bir ihtilal olarak nitelenen Kübizm, bu etkili ve yenilikçi tavrın gücünü 19. yüzyılla birlikte toplumsal, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden kaynaklanan yeni anlatım biçimleri ortaya çıkmaktadır. Kübizmin geleneksel sanat anlayışından kopmasıyla, perspektife getirdiği yenilikler; nesnelere parçalayarak birçok yönden resmetme eğilimi yeni bir gerçeklik yaratmasına olanak vermektedir. Sanatta yeni bir algısal gerçeklik yaratırken doğanın taklit edilmesini yadsımış, farklı bir tarzda ışık-gölge kullanımına ve farklı bir renk anlayışına gitmektedir (Kaplanoğlu, 2008:45).

Kübizmle birlikte sanatta natüralizm bitmiştir ve soyut sanat dönemi başlamıştır. Doğayla ilişkisini koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşarak açılmış, sanatçı artık gördüğünü ve görüneni değil, bildiğini ya da düşündüğünü anlatmaya yani yaratmaya başlamıştır. “Nesnelerin sadece özünü, iç yüzünü ve iç yapısını kavramak için Kübizm, objeler için var olanı olduğu gibi değil de kendi içinde tasarladığı gibi kavrayacaktır. Bu kendine has düşünüş şekli,objeleri, varlığı ve onların nesnel düzenini bozma şekillerini parçalama üslubuyla somutlaşacaktır (Konak, 2016:67).

Bunun bir tabii sonucu olarak da biçimsel sistemi yitirmiş, şekli bozulmuş ve deforme edilmiş yeni bir düzen oluşmuştur. Kübizm için evrenin alışılmış nesnel düzeninin deformasyonu kaçınılmaz olup zorunlu bir unsur olarak doğmuştur. “Nesnel olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir tahlil etme içine girer ve bu tahlil etme durumu, objelerin en ayrıntılı ve en saklı gizemini ortaya çıkaracağını öne sürer.” Özellikle ilk Kübistler Picasso ve Braque, Rönesanstan gelen geleneklerin dışında, kompozisyon araştırmalarında biçimleri parçalamanın yanında birçok yeni

yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemleri incelerken kübizmin fotoğrafla ilişkisini çeşitli açılardan karşılaştırabiliriz (Barr, 2019:79).

Resmin göreceli ve gerçek dünyaya olduğu gibi tuvale aktarmasının bir yanılısına olarak kabul edilmesinin, fotoğraf teknolojisinin olanaklarına bağlı olarak gelişmiş, böylelikle fotoğrafla gelen yeni bakış açıları ve algılama biçimleri yeni anlayışlar yaratmıştır. Kübizm hem bu bakış açılarından yararlanmış, hem de fotoğrafın tek noktalı olma özelliğiyle yapabildiklerinin ötesinde çok yönlü bir bakış açısı geliştirmiş, nesnelere birçok açıdan yaklaşmıştır. Kübistlerin amacı üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir düzlemde yansıtabilmek olduğundan ressam artık kendini, nesneyi belirli bir bakış açısından görüldüğu biçimiyle betimlemekle birlikte sınırlamak zorunda kalmamıştır (Janson, 1997:69).

Nesneyi çeşitli yönlerden, yukardan ve aşağıdan gösterebilir, sanatçı tuvalin iki boyutlu yüzeyinde nesneye onlarca açıdan yaklaşılmış görüntüler ortaya çıkarmıştır. Fotoğraftaki tekli bakışla Kübizmdeki çoklu bakış çeşitli noktalardan karşılaştırılabilir: Kübist resim çoklu bakışı ile bir zaman boyutuna da yer verdiğini gösterir, izleyici resmedilenin ne olduğunu, her şeyi kapsayan tek bir bakışla anlamaz, ancak farklı bakış açılarından, parça parça, zaman içinde anlamaktadır. Kavramsal gerçekliğin yerine algısal gerçekliği getirmeyi amaçlayan kübistlerden farklı olarak, fotoğrafta ise bu zaman dilimi “kritik an”la ilgilidir ve izleyici de fotoğrafla ilişkisini anlık bağlarla kurmaktadır (Behrens, 2002:12).

20. yüzyıl sanat anlayışına büyük bir yenilik getiren Kübizm görsel sanatlara yeni bir dil getirmiş ve Pozitif ilimler ve İlkel Sanat olmak üzere birbirine zıt iki etki altında gelişmiştir. Kübizm’in gelişmesinde büyük ve de derin bir etki Cezanne’in sanat felsefesidir (Konak, 2016:69).

Empresyonist bir dönemden geçmiş olmakla birlikte onun, kendine özgü sanatı ışıktan çok önündeki nesnelere kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlamıştır. Görme eylemine verdiği önem, Empresyonistler de olduğu gibi, ağtabakasının (retinanın) objeleri en ince ayrıntısına kadar araştırması değil de, dünya ile aramızda

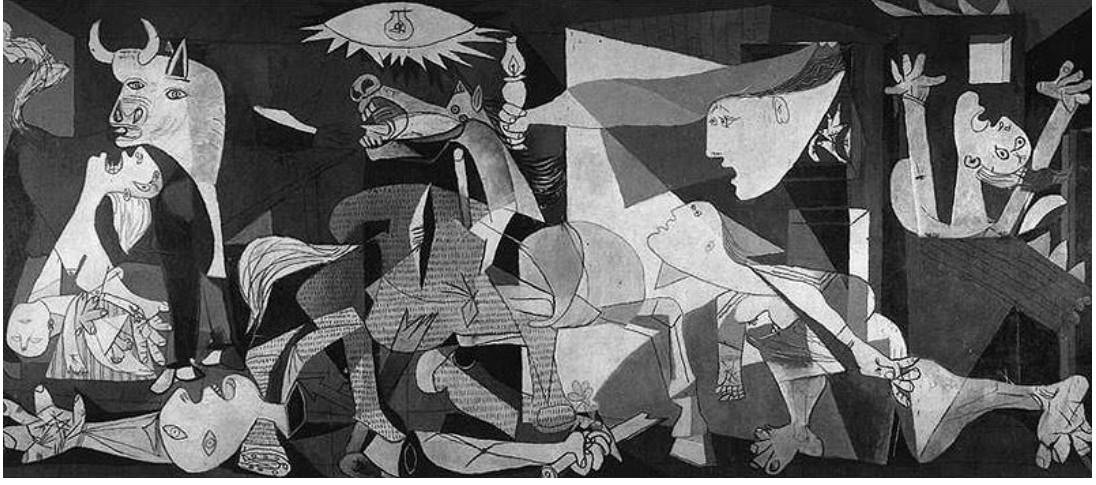
kurduğumuz ilişki, fiziksel ve ruhsal bağlamla birlikte çok daha karmaşık gerçekleşme süreci, onu modern resim sanatının en mutlak ölçüsü yapmıştır (Lynton, 2009:87).



**Resim 5.** Kazimir Malevich, Bir Köylünün Başı. 1928-1932. Kontrplak Üzeri Yağlıboya. 71.7x53.8 cm Devlet Rusya Müzesi, St.Petersburg

Birçok farklı çalışmaların yanında toplumsal içerikli eserleriyle de ses getiren Malevich, hayatta her zaman kuralların varolduğunu şöyle bir örnek verir; “*Bu tarz bir olguyu bir dereceye kadar gerçek hayatta da görürüz. Bir baba biraz başarının yardımıyla ailesini (çocuklarını) kendi kurallarına uygun yetiştirir, devlet daha doğrusu hükümet benzer bir etkiyi arar. İnsanları uygun yasal kurallara doğru yönlendirir (Malevich, 2003:20).*

Kübist sanatçılara göre perspektif, her zaman bir mekan yanılması da birlikte getirdiğinden resimde ele alınmamalıdır. Bu nedenle kübist resimler de cisimler parçalanır, deforme edilir, dışa katlanıp açılır, ilizyonistlenir, önden ve arkadan gösterilir; şekil ise tümüyle ressamın hakimiyeti altında olmuştur. Nesne artık görüldüğü gibi ya da kavranıldığı gibi değil, düşünüldüğü gibi resme geçirilir. Picasso bu konudaki yaklaşımını, ben cisimleri düşündüğüm gibi çizerim, gördüğüm gibi değil biçiminde açıklamıştır (Elgün, 1999:52).



**Resim 6.** Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349x776cm, Reina Sofía Müzesi, Madrid

Picasso, çok iyi bir gözlemci olup konuşuz ve figürsüz resim yapmalara yaklaşmamış, eskiz çalışmalarıyla birlikte başarılı bir desen ustası olmaktadır. Sanatçı ritmik eğrilerin egemen olduğu , deforme ettiği figürleri, kontur geçişlerinin çarpıcılığı ve siyah renkle ölümü beyaz renk ile hayatı özdeşleştirerek kendi özneliği içerisinde kullanmasıyla anlatımını güçlendirmektedir. Picasso, çalışmalarında sadece yağlı boya, karışık teknikleri kullanmamış desen çalışmalarında da karakalem çalışmalarının haricinde mürekkep, tebeşir, kalemle mürekkep vb. çok farklı malzemeler kullanmaktadır. Picasso, Guernica adlı çalışmasında siyah, beyaz ve gri renkleri kullanmış, güçlü desen ve form yapılarıyla İspanya'nın iç savaşını anlatmak istemiştir (Dağlı, 2016:39-40).

*“Guernica”daki kadın vücudunun her parçası aynı amaca hizmet eder; elleri, sürüklenen bacağı, çarpılmış poposu, sivri meme uçları, uzanmış boynu - bunların hepsi, şu anda onun tek yetisi olan şeye, acıya katlanma yetisine tanıklık eder.”* (Berger, 2010:156).





**Resim 7.** Pablo Picasso, Ağlayan Kadın, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1937, 60x49cm, Penrose Koleksiyonu, Londra

Picasso, ağlayan kadın çalışmasını Guernica çalışmasının devamı niteliğindedir. Bu çalışmasında Guernica'nın tam aksine geniş bir alana fazla figürlere yer vermeden, renkli bir çalışma olup tek bir portre üzerinden çalışmasını yapmaktadır. Çalışmadaki kalın, siyah konturlar, sivri köşeli formların karmakarışık olması, ağzı, mendili ve gözyaşları savaş sonrasında yaşanan acının, şiddetin gerilimini vurgulamaktadır ( İsgilip, 2014:81-82).

Bu temel özellikleriyle Kübizm, Dadaizm ve Sürrealizm'e kaynaklık etmiş bir ekoldür. Hem içerik hem de teknik olarak muhalif özellikleriyle Dadaizm'e ve bilime saygısıyla Sürrealizm'e esin kaynağı olmuştur. Kübistlerde parçalanmışlık, insan ve toplum hayatında var olduğu oranda bulunmuştur. Atomun bile parçalara ayrıldığı, teknolojik gelişmelerin olağanüstü boyutlara ulaştığı bir dönemde, resim sanatında

gerçekleştirdikleri devrimin de bütün yerleşik değerlere, bir saldırı olarak değerlendirilebilmektedir (Elgün, 1999:52).

## 5.2. Fütürizm

1850'ler de İtalya'da başlayan demiryolu yapımı sonucunda, İtalya'nın büyük kentlerinde başlayan yoğun endüstrileşme, ülkede önemli bir dönüşüm süreci başlatmıştır. Fransa, İngiltere ve Almanya ile karşılaştırıldığında İtalya, henüz çok geride olmuştur. Bu nedenle de dönüşüm sürecinin hızlanması gerekmiş, ani değişikliklere yol açan hızlandırma sürecinin bir uzantısı da eski değerleri yok edip, yeni koşulları yüceltmıştır. Böylece Endüstri devrimi ile birlikte ortaya çıkan teknoloji çağı ile birlikte şair Filippo Tommaso Marinetti (1876- 1944) öncülüğünde Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo ve Gino Severini gibi ressamın çevresinde 1908 yılında etkinlik kazanmıştır. 1909 yılında doğan Fütürizm, geleceğe geçişte mekanik yaşam ve teknolojinin yüceltilmesi için çaba sarf etmişlerdir (Dalkıran, 2006:65).



**Resim 8.**Gino Severini, Savaş Kavramının Görsel Sentezi ,1914

*“Fütüristler, birbiriyle ilgisi olmayan konuları, aynı zaman ölçüsünde araştırmaya ve böyle bir fikrin savunmasını yapmaya çalıştılar. Eserlerinde*

*birbiriyle hiçbir yakınlığı ve bağı olmayan konuları, bir tuvalde yan yana getirmekte bir sakınca görmediler. Tabiatıta her an yaşanan ve gelip geçen hadiseleri, bir sinema şeridi gibi değişen objelerin plastik yönden bağlantılarının üzerinde durarak bundan faydalandılar ( Bigali, 1999:63).*



**Resim 9.**Gino Severini, Harekâttaki Zırlı Tren, 1915, T.Ü.Y.B., 115.8x88.5 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Bu amaçla Fütürisler hareketin eş zamanlı ve değişik görüntülerini biraraya getirmeye çalışmışlardır. Soyut bir anlayışa sahip olan akım sanatçıları, dinamizm ve elektriksel teknolojinin gerçeğini bu değişik karışım içinde ifadeye yönelmişlerdir (Dalkıran, 2006:65).

Sanatçıların halka karışmasıyla manifestoların yazıldığı bu dönemde, Fütürist dünya görüşünü kitlelere yayması, sanatçıların halkla doğrudan karşılaşmasının en kestirme yolu Marinetti'nin öncülüğünde düzenlenen tiyatro performanslarının polis baskısıyla sonlanmaktadır ( Antmen, 2008:69).

Fütürist görüş, Marinetti tarafından hazırlanarak Figaro gazetesinde yayımlanan bir manifestoya da sahip olmuştur. Fütüristlere göre her şey hareket eder, koşar, çabucak değişir, hareket halindeki her şey gözde bıraktığı tesiri idrak edilinceye kadar çoğalır, kımıldar ve mesafe dahilindeki titreşimleri takip ederek biçimini değiştirmektedir. Bu sebeple koşan bir at ya da köpek dört değil, yirmi

ayaklıdır ve ayaklarının hareketi de üçgen biçiminde olmaktadır (Dalkıran, 2006:65).

İtalya'da Fütürizm, I. Dünya Savaş'ıyla son bulmuş olup akımın önde gelen sanatçısı Umberto Boccioni ve bazı Fütüristler savaş sırasında yaşamlarını yitirmişlerdir (Antmen, 2008:70).

### 5.3. Soyut Sanat

Soyut elle tutulamayan, gözle görülemeyen ve ölçülemeyen şeyleri ifade etmekte olup soyut şeylere örnek olarak; hak, insanlık, sevgi, ruh, düşünce ve özgürlük denilmektedir. Soyut kavramlar, evren gibi metafizik, nokta gibi matematik ve millet gibi sosyolojik tanımlar olmaktadır (Erkul, 1996:23).

Soyut sanat (Abstre sanat ve Non-Figüratif, Non- Objektif), doğada ki gerçek görünümleri tasvir etmeyi amaçlamayan, salt çizgi ve renk değerlerini kapsayan, geleneksel perspektifi kesinlikle reddeden bir anlayış olmaktadır (Şahin, 2012: 90-111).

Soyut sanat gerçekler dünyasını, doğaya yabancı imajlarla ifade etmektedir. O, her şeyden evvel zihinsel bir olay olup tabiatın taklitiyle sanatın ölümü olmuş, amacı renk, çizgi ve çeşitli biçimlerle doğrudan estetiği, duyguyu ve heyecanı uyandırmak, bunu yaparken de yaratıcı güç, mutlak bir özgürlük içinde olmuştur (Dalkıran, 2006:65).

Soyut resim, ister Kandinsky'de olduğu gibi müzik etkisiyle, yahut Piet Mondrian'da olduğu gibi mimarlık etkisiyle nereden doğmuş olursa olsun mekan fikrini reddeden, figürü reddeden, her şeyden önce resmi, konu olarak ta hiçbir doğa unsurunu ele almadan kendi kendine yeten ve plastik olanaklarıyla kendi sanatçısını ifadeye yetenekli sayan bir anlayış olmuştur (Güvemli, 1960:65).

Mondrian'a göre de, soyut sanatta yalın bir stilizasyon değil ama iç ve dış, ruh ve doğa, imminens ve transcendens arasında meydana gelen bir hesaplaşma söz

konusu olmaktadır. Burada iç, dış ve immanens sözcükleri ile kastedilen şey, derinlik, tümel-evrensel olan varlığın özü olmaktadır. Çağdaş soyut sanatta, insan bu derinliğe, öze, tümel-evrenselliğe ulaşmak için soyuta gitmektedir (Altunöz, 2017: 1-19).

Tümel, evrensel olanın gitgide bilinçleşmesine, belirsiz olanın belirli olmasına karşılık bizim dışımızdaki nesnelere belirsiz biçimlerini korumaktadır. Bilinçsiz olan bilince yaklaşp yaklaşmadığına göre, bizde de doğa fenomenlerinin keyfi ve belirsiz biçimlerini değiştirmek için onları en açık biçimde belirleme zorunluluğu doğmaktadır. Bu zorunluluk giderek insanı, doğa-görünüşlerinin dışına, daha derin değişmez bir gerçeklik aramaya, tümel-evrensel olana ve mutlağa götürmektedir. Böyle bir arama mantığı içine giren insan duyuşal-bireysel olandan kaçarak, bir mutlak-varlığa ulaşmaya çalışmaktadır. İşte soyut sanat, bu mutlak varlığın özünde ve varlığın derinliğinde somutlaşmaktadır (Schapiro, 1937:91).

Bu noktada şaşırılmış olan bakışların önünde yeni bir alan açılmakta; görünebilir gerçekliğin karşıtı olmuş bir dünya ve insan yapıtlarını yavaş yavaş yaratılabilmüş olan insanın ifade dünyasını oluşturmaktadır. Bu ifade dünyası, duyulur gerçekliği aşan ve ona varlıkça karşı olan bir dünyayı gerçekleştirilmektedir (Tunalı, 1983).

Buna göre soyut resim ifade arayışına yeni bir biçim vermenin sanatı olmuş, bu ifadenin nesnesi ve iç dünyası kısaca ben dünyası olmaktadır. Bunun da dış dünya ile görünüş dünyasıyla hiçbir alakası bulunmamaktadır. Bu nedenle soyut resim, sembolik bile olsa dış dünya objelerinden bahsetmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılmaktadır. Soyut resmin insanın ben dünyasını görünür kılması basit bir hadise olarak görülmemeli, aksine bu yeni bir evren yaratmak anlamında anlaşılmalıdır. Bu düşünme mantığı ile evrene yeni bir biçim verme kuralını ve yöntemlerini içermektedir. Buradaki kural ve yöntemler ise yüzeysel görünüşlerden soyutlamayı, içsel olanı ve özü ifade etmeyi içermektedir (Dalkıran, 2006:65-66).

Soyut resmin en güç yönü görme alışkanlığına saplanmadan, dış gerçeğin tamamıyla ilgisiz, soyut biçimleri düşünerek bir kuruluşa ve kompozisyona

ulaşabilmektir. Bu sebeptendir ki figürsüz resim daima bir yaratışı, bir buluşu ve bir orijinalliği zorunlu kılmaktadır (Altunöz, 2017).

Soyut resim sergilerinde gördüğümüz binlerce resimlerden hiç biri öbürünü andırmaz ve soyut resimler, insan zihninin yaratıcı gücündeki zenginliğin en iyi delili olmaktadır. Soyut sanat “renk alanı resmi” ve “art informel” gibi soyut akımlarla da daha belirginleşmeye başlamıştır (Dalkıran, 2006:66).

#### **5.4. Konstrüktivizm**

1910’larda Rusya’da gelişen bir soyut sanat hareketi olan Konstrüktivizm’in, 1913’te Viladimîr Tatlin’in soyut-geometrik kabartma konstrüksiyonları ile başladığı kabul edilmektedir. İlk olarak Kübizm ve Fütürizm’den etkilenen Konstrüktivizm, 1917 Bolşevik devriminden sonra Rusya’da etkili olmaya devam etmiş, 1920’lerde ise Batı ülkelerindeki sanatçılar arasında etkili olmuştur. Konstrüktivizm’in Batıya ulaşması, özellikle devlet tarafından politik nedenlerin sebebiyle Rusya’dan Batı’ya gönderilen ve göç eden sanatçılar yoluyla olmuştur (Ernur, 2012:124).

Söz konusu akımının temel ilkesi, 1920 yılında Antoine Pevsner ve Naum Gabo’nun "Gerçekçi Bildirge" adı altındaki manifestolarında belirttikleri, "Yapmak, inşa etmek" ye dayanmıştır. Makine, teknoloji, plastik, çelik ve cam gibi çağdaş sanayi ürünlerine duydukları hayranlık nedeniyle sanatçı-mühendis diye anılmışlardır. Konstrüktivizm daha çok yalın olan geometrik biçimlerden ve endüstriyel malzemelerden yararlandıkları için resimden ziyade daha çok heykelticiliğin bir kolu olarak gelişmiştir (Dalkıran, 2006:68).

Dördüncü boyut teknik buluşlarla sanatı yan yana düşünen Konstrüktivistlerin de sorunları olmuştur. Elektrikle işletilen, renk-biçim değiştiren, ışık-ses veren heykel ve makine karışımı otomatlar onların yapıtlarını oluşturmuştur. Konstrüktivistler, sanattaki devrimlerin yaşamda da devrimler oluşturabileceğine; yaşamla sanatın birbirini değiştireceğine inanmışlardır (İpşiroğlu, 1979: 163-168).

Kübizm’le birlikte ortaya çıkan, resme elle dokunurluk özelliğiyle Konstrüktivistlerin de yağlı boyaya kum karıştırmalarına neden olmuştur. Daha sonra resme farklı nesnelere girmesi, kolajın gelişmesi gibi değişimler, resmin yaşama bir nesne olarak da yaklaşma isteğini göstermiştir. Resmin yaşama bir nesne olarak yaklaşma isteği, o zamana kadar iki boyutlu yüzeyde çalışan sanatçının bu durumdan duyduğu rahatsızlığı, bir yetersizlik duygusunu da göstermektedir (Dalkıran, 2006:65).

Rusya’daki devrimin ilk yılları esasen sanatçıları da devrimci düşünme yolunda güdülemiştir. Konstrüktivistlerin eserleri daha çok teknik resim şeklinde olmaktadır. Bunun nedeni, yapıtlarının üç boyutlu bir biçimde gerçekleşmesini planlamaktır. Soyut resim yapanlar ise sanat yapıtının bir resim formu olarak değil, gerçekleştirilecek üç boyutlu bir nesne olarak algılamışlardır (İpşiroğlu, 1979: 163-168).

Bunula birlikte Konstrüktivizm yeni bir toplumsal düzen için, yeni bir sanat geliştirirken eski sanata ait olan resmi, üç boyutlu yapıtları projelendirilmiş ve çizimlere indirgemiş denilebilmektedir (Tarabukin, 1997:45).

Konstrüktivistlere göre çizim ve resmetmekteki amaç, soyut düşünce süreçlerini göstermek değil, soyut düşünme süreçlerini hayata geçirerek somutlaştırmaktır (Giderer, 2003: 64).

Nicolai Tarabukin’e göre, Konstrüktivistler yaptıkları formları sanatsal kıstaslara göre düşünmekte ve bu nedenle de saf sanat peşinde koşmaktadırlar. Burjuva sanatına karşı oluşları, tuval resmine de karşı oluşlarını göstermekle tuval resmi yapılmamış, ama burjuva sanatının tüm değerlerinden kurtulmayı da başaramamışlardır. Tarabukin Konstrüktivistler için, “sanatları, tıpkı İzlenimciler ve Fütüristler gibi figüratifdir” demiştir. Dada’dan farklı olarak, eski olanı ele alırken yalnızca bozma ve yok etme ile uğraşmamışlar, eski olanın yerine bir seçenek getirmeye çalışmışlardır (Tarabukin, 1997:45).

## 5.5. Dadaizm

Dadaizm, 1915 yılından başlayarak II. Dünya Savaşı sıralarında, Paris, Newyork ve Zürih'te gelişmiş, sonra Almanya'ya atlanmış bir sanat hareketi olmaktadır. Savaş psikolojisinin en duyarlıları olarak bilinen sanatçılar üzerinde yarattığı yıkıcı tesirin en güzel örneği olmaktadır. Dada, kelime manası olarak "Tahta At" denmektedir (Dalkıran, 2006:34).

II. Dünya Savaşının askeri, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik gibi birçok boyutu bulunmaktadır. Savaşın sebeplerini, kazandırdıklarını, kaybettirdiklerini ve muazzam genişlikte bir alanı etkileyen neticelerini araştırırken, amacımız toplumun sosyolojik yapısı içerisinde, içinde bulunduğu psikolojik durumu anlamaya çalışmak olmaktadır (Dickie, 1975: 419-421)

Dadaistler "dada" sözcüğünü seçerek bebek hecelemesine benzer olması ve çocukların dünyası gibi dürüst olan bir sanatı başlangıcını anlatmak istemişlerdir. Öncelikle akılcılığa karşı çıkan bir yaşam anlayışı olup Dadaistler, yeni şeylere yer açmak üzere akılcılığı en kaba araçlarla bilinçlerinden çıkarmak istemişlerdir. O zamana kadar geçerli olan anlamından sıyrılmış her anlatım aracı, Dada'ya hizmet etmiştir (Dalkıran, 2006:35).



**Resim 10.** Picabia, 391 Dergi Kapağı, 1917

Dadacılara göre asıl sanatçı ne savaştan, ne savaşın nedenlerinden ne de meydana gelecek sonuçlardan korkmaz, sanatçı savaşın ta kendisi olmaktadır.



Sanatçı savaşı çıkararak değil, çıkarılan savaşı bitirmek için karşısında durarak savaşıdır. Dada çıkmadan önceki sanatçılar estetik kaygısı taşıırken Dadaistlerin estetiği reddetmeleriyle sanat alanında eleştirilmişler ve Dadanın bir sanat akımı olup olmadığı hakkında tartışma konusu olmuşlardır. Onlara göre Dada zaten bir sanat akımı olmayıp sanat karşıtı bir kavram olmaktadır. (Dickie, 1975: 419-421).



**Resim 11.** George Grosz, Sumpflume des Kapitalismus (Kapitalizmin Bataklık Çiçekleri), 1919, Londra

Grosz'un yaptığı çalışmalarında kişiler sıradan insanlar olup genellikle savaşı, kadın cinayetlerine olan hislerini ,insanlar arasındaki sınıf ayrıcalıklarını konu etmektedir. Modernleşen topluma karşılık tenkitlerini, karikatüre benzer çizimler, karakalem ve mürekkep çalışmalarının yanı sıra çoğunlukla suluboya kullanmayı tercih etmektedir. Bu özverili çalışmalarını müzelerden çok dergilerde basılması yoluyla insanların geneline ulaşmak istemekte ve amacı modern tarih resimleri yapmaktır (Uçan, 2018:28-29).

1916 yılında, Zürih'te Dadaizm'in kurucularından olan Hugo Ball, bu hareketin, çökmekte ve can çekişmekte olan zamanın karşısına dikilmek amacıyla başlatıldığını ifade etmiştir. Kübizm'le sanata başlamış olan Fransız ressam Marcel Duchamp (1887-1964) ve Kübalı Francis Picabia (1878-1953) hareketin etken temsilcileri olmaktadır (Kınay, 1977: 32).

Genel olarak sanat bütünün haricinde, arkasında yatan bir mana ve yansıtılmak istenen düşünce kaygısı varolmaktadır. Dada'nın bakış açısı her ne kadar sanat karşıtı fikirleri içerse de; zamanla Dadaizm, akım olarak nitelenmekten kaçamamakla beraber, yayımlanan manifestolarla bir akım olmasını destekleyici faktörlerden biri olduğu ileri sürülebilmektedir. Bu akım dünyanın, insanların ve toplumun yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam, güvenilir ve kalıcı olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan etkilenmiştir (Dalkıran, 2006:36).

Dada hareketinin ideolojik, filozofik ve moral oluş sebepleri varolmuş, I.Dünya Savaşı savaşımdan sonra kazanan, yenik düşen ülkelerde doğan ve esas olan değerler buhranının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Savaş süresince, modern denilen medeniyetin parçalanmamış kumlu değerlerine karşı duyulan nefretle ve bunun neticesinde oluşan absürd yaşam çöküntüsü sanata da bütünüyle yansımıştır (Kınay, 1993:32).

Dada karşıtlığı, eylemci tavrı, yarattıkları, yeni ve güçlü yöntemleriyle ortaya koymuştur. Örneğin, fotoğraf ile kolaj gibi düzenlemelerden, özellikle de resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir sistemle yapıştirilmiştir. Birbiriyle bağlantılı olmayan fotoğraflardan yapılmış olan fotomontaj, Dadanın kışkırtıcı dışavurumu için en başta gelen araçlardan olmuş ve bir kültür öncülüğü olarak nitelendirilmiştir (Dişli, 2007:69).

Dada'nın en etkili olan temsilcilerinden olan M. Duchamp ve Francis Picabia etkin rol oynamaktadır. Duchamp, hazır nesnelere yapıt olarak kullanmış ve sıradan bir objeyi doğrudan sanat yapıtı olarak izleyiciye sunmaktadır. Sanatı, bir kabiliyetlik eyleminden çok düşünsel ve kavramsal bir harekete dönüştürmektedir ( Sabahat, 2012:26).



**Resim 12.** Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme/ Pisuar), Hazır Yapım, 1917, 62.5 cm, Fidelfiya Sanat Müzesi.

*“... Bir sanat yapıtıyla ortak özellikler taşımamalı, ancak yine de sanat iddiasında bulunmalı. Duchamp Pisuar’ını, Çeşme adı ve ‘R.Mutt’ imzasıyla, Bağımsız Sanatçıların New York Sergisi’ne yolladığından bu yana ‘Sanat nedir?’ sorusu hiç susturulamadı. Hamlesi çok iyi planlanmıştı. Meslektaşları yapıtı ya örtbas edecekler (sergi jürisiz olduğu için, yapıt reddedilemiyordu) ve böylelikle sanatsal özgürlük kavramının maskesi düşerek, içi boş bir cümle olduğu anlaşılacaktı, ya da pisuar sergilenecek ve böylece, sanatsal modernizmin kiler de dahil olmak üzere, tüm ortak değer ölçütleri çürütülmüş olacaktı. ...” (Bürger 1989: 10-14).*

Dadacıların amaçları sanat yapmak değil, sanatı rezil etmektir; bu yolla ürettikleri çizimler, baskı resimleri, "yapıştırmaca (kolaj) ve fotomontajlar”, Dada fikrinin yaygınlaşmasını sağlayan dergilere malzeme olmaktadır (Genç, 2004:17-25).

Çağının gerçekliğini yansıtan her türlü iletiyi çarpıcı bir biçimde aktarabilen Dadacılar bu malzemelerin niteliklerden bahsetmektedir. Kent kültürünü yansıtan, kendini tanımak isteyen ve kendi çağına tanık olmaktadır. Bir kuşağın yaşama savaşı, kendi içinde hesaplaşmasının en özgün işaretleri olarak nitelendirdiği,

fotomontajlardan oluşan fotoğraf imgeleri ve Dada yayınlarının etkisi arasında bir bağ kurmaktadır (Dalkıran, 2006:38).

Dada için savaşa neden olanlardan birisinin de insan olması, insanın güzel sanatların arkasına sığınarak yüzünü kapatması ve vicdan temizliğini sağlaması fikrinden yola çıkarak sanatı suçlu bulmaktadır. Dadaya göre sanat kirli olup varolanı iletmenin dışında, yapılan sanatla ve sanatçı hislerinin yoğunluğu içinde eserini diğer insanlara sunmaktadır (Dişli, 2007:69).

Sanatçı, kendi hisleriyle oynamaktan zevk alır ve bu durum diğer insanlar için geçerli olmamaktadır. Aynı zevk diğer insanlara aksettiğinde histeri yayılır ve sanatçı bu histeriye ortak olmayı suçluluk hisleriyle kabul etmektedir. Tam olarak bu noktada Dadayı anti-art hareketi içinde değerlendirmenin hatalı olmayacağı kanaati getirmektedir. Bu kocaman dünyayı çevreleyen savaş ateşinin, öfkesinin içinde sanat yapmak ve sanatçı olmak; Dadacı felsefesine göre sahtekarlık ile ikiyüzlülük olarak değerlendirilmektedir (Genç, 2004: 17-25).

## **5.6. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)**

Sürrealizm 20. yüzyılın başlarında, iki dünya savaş yıllarının arasında Avrupa'da ortaya çıkan bir sanat akımı olmaktadır. Plastik sanatların dışında edebiyat, müzik, sinema gibi diğer sanat dallarını da içeren gerçeküstücülük, bir felsefe ve bir yaşam biçimini de belirlemiştir. Mantıksal algının çerçevesini yok ederek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçek olana varılacağına inanan sanatçılar, resmi görülen cismin olduğu gibi betimlemesi değil, usun betimlemesi olarak değerlendirmekte ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratmışlardır. Empresyonizm ve Kübizm'den sonra, bilim esaslarına daha doğrusu psikoloji (Ruhbilim) ve psikopatoloji (Ruh hastalıkları bilimi) esaslarına dayanan tek görüş Sürrealizm olmuştur (Passeron ve Tansuğ, 1975:36).

Psikanaliz yöntemini uygulayan Sigmund Freud'un kuramlarından esinlenen Sürrealistler, "gerçeküstü" dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye başlamışlardır.

Fakat düşsel imgeler üzerinde çalışmalarına ve otomatizm kavramına önem vermelerine rağmen Sürrealist sanatçıların ortak bir kuram ya da birliğe dayanan üslupları olmamıştır. Her sanatçı bireysel tavırları doğrultusunda kendine özgü bir yöntem arayışında olmuştur (Yelmen, 2016: 20-27).

Dadaist akımının içinde filizlenen Sürrealizm'in gerçek kurucusu şair ve eleştirmen Andre Breton olmuştur. Breton, psikanaliz kuramlarından yola çıkarak geliştirdiği sanatsal yaratının kaynağını bilinçaltı süreçlerden geçtiğini öne sürmüştür. Kendiliğinden yaratma eylemi, bilinçaltının dışa aktarım aracı olarak ortaya koyduğu ve otomatikleştirilmiş yaratım eylemiyle birleştirerek Sürrealist yaratıcılığın da ana hatlarını ortaya çıkarmıştır. Bunu da bir manifesto ile fikir ve sanat dünyasına 1922 yılında tanıtmıştır (Passeron ve Tansuğ, 1975:36).

Bazı sanatçılar bilinçaltını, aklın denetlemesinden temizleyerek ortaya çıkarma çabasında olmuş, bazı sanatçılar da şahsi fantezileri üzerinde çalışmışlardır. Gerçeküstücü sanatçılar insanların psikolojik durumlarını, tutumlarını akıl, mantık, töre, din, gelenek ve toplumsal baskılardan bağımsız olarak çalışmalarına yansıtmişlerdir. Dali, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, Yves Tanguy ve Giorgio De Chirico da Gerçeküstüçülük akımının başta gelen sanatçıları olmuşlardır (Yelmen, 2016: 20-27).



**Resim 13.** Salvador Dali, Illuminated Pleasures (Aydınlanmış Zevkler), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1929, 23.8 x 34.7 cm, Modern Museum of Art, New York

Freud tarafından geliştirilen psikanaliz metodunun büyük ölçüde etkisinde kalan Sürrealist sanatın temelinde bilinçaltı görünümler, içgüdüler, tutkular, arzular, istekler ve değişik ruh halleri önem taşımaktadır. Sürrealistlere göre insan, duyularıyla dış dünyayı algılar ve anlar ama dış dünya hakkındaki algılar, somut olanın bir ifadesi olmamaktadır. O, dünyayı kendinin de bilincinde olmadan kendi içsel halleriyle yeniden kurar ve böylece Sürrealist sanatçının vazifesi olan bu iç alemi dışarıya aktarmaktır (Dalkıran, 2006:39).

Sürrealizm, bilinçaltını boşaltmaktır ve bunun yolu fikir değerleriyle değil, aksine delilik ölçüleriyle, rüya haliyle, ruh hastasının nasıl düşündüğünü takip etmeyle elde edilebilmektedir (Güvendi, 1960).

Sürrealizm şuur dışı, kendiliğinden akla geliveren, her türlü sistem ve reçetenin dışında bir münasebet mekanizmasıyla yaratılabilen sanat eserinin gerçek bir sanat eseri olduğuna inanmaktadır (Dalkıran, 2006:39).

### **5.7. Soyut dışavurumculuk - Fransa da Taşizm**

Taşizm terim olarak ilk kez Fransa'da, sanat eleştirmeni Seuphor tarafından "lekecilik" anlamında kullanılarak sanat ortamına yerleşmektedir. Sanatçının büyük bir ihtirasla tuvale hücum edercesine, fırçasını tuval üzerinde rahat bir biçimde dolaştırmasıyla ve attığı boyaların tuval yüzünde oluşturduğu lekelerin etkisine dayanan anlayış olmaktadır (Dalkıran, 2006:54).

Michel Seuphor'a göre "Taşizm, Gerçeküstü-Sürrealist otomatizminden doğan ve Dışavurumculuk-Ekspresyonizm'in soyuta yönelmiş olan anlayışı" olarak tanımlamaktadır (Aytaç, 1981:74).



**Resim 14.** Jackson Pollock, No:8, Eserden Detay, 1949

Taşizm'in temel prensibi hiçbir şekilde başka bir şey düşünülmeden ve başka bir amaç gözetilmeden sadece boyayı kullanım şekline odaklanmıştır. Amerikalı Jackson Pollock (1912-1956), fırçanın bıraktığı iz ve lekeyi öne çıkaran bu anlayışta boyaları kullanmadaki yeni tekniği ile oldukça ilgi çekmiştir. Pollock, önce Sürrealizmle ilgilenmiş olsa da daha sonrası yavaş yavaş tuvalerini dolduran garip imgelerden uzaklaşarak soyut sanat çalışmalarına başlamıştır (Gombrich, 2007:88).

Farklı bir kültürel ortamda yetişmiş olan Pollock esin kaynağını yaşadığı çevrelerde aramış, 1940'lar boyunca tüm kişiliğini yansıtabileceği bir üslup arayışını sürdürmüş ve en sonunda "akıtma resim" tekniğini geliştirmiştir. Pollock, tuvalini genellikle yere serip boyayı çeşitli aşamalarda tuvale akıtmış ve bir resmi tamamlaması bazen haftalarını almıştır. Sanatçı elde ettiği karmaşık, dağınık ve çizgisel izlenimlerle çok çeşitli değişik etkiler yaratmıştır. Daha önce görülmemiş büyüklükteki yapıtlarının güçlülüğünü ve etkilerinin algılanması için izleyicinin, tablo boyunca yürümesi gerekmiştir. Taşizm, bugün uluslararası taraftarlara sahip olmuş Kanadalı Jean- Paul Riopelle, Almanya'da Karl Otto Götz daima lekeci çalışan ressamlar olmuşlardır (Vickery, 2000:47-48).

## 5.8. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

20. yüzyılın başında burjuva kültürüne karşı bir direniş, sanatsal bir eğilim olan Ekspresyonizm, etkili ve tutarlı bir sanat hareketinden ziyade uluslararası bir eğilim olarak görülmektedir. Ekspresyonizm sanat, edebiyat, müzik, tiyatro ve mimari gibi çeşitli alanlara yayılmış olup fiziksel gerçeklikten ziyade duygusal deneyimini ifade etmeye çalışmıştır (Furness, 2017: 65).

1911'de ilk kez Almanya'da kurulan, kuvvetlere karşı bir isyanın tezahürü olarak tanımlandığı andan itibaren 1920'lerin başında Ekspresyonizm, yeni bir tasavvuf dini, kozmik ve evrenselcilik ile ilişkilendirilmiştir. İlk başta parlak renkler, Fauves resim tarzı, Brücke topluluğu ve Der Blaue Reiter'in eserlerinde Alman varyasyonları Ekspresyonist olarak adlandırılmıştır (Elger, 2002: 87).

*“Ekspresyonistleri birleştiren ana öge, çağın insanının içinde bulunduğu kaos ve gelecek endişesidir. Onlar insanlığı sarsmayı, içinde bulunduğu eylemsiz ve kadercı tavrından kurtarıp, değiştirmeyi, önlerindeki belirsiz geleceğe hazırlamayı amaçlarlar. Ekspresyonizm'de yeni bir insan, bilinçli bir toplum, tümüyle yeniden oluşturulacak bir yaşam özlemi vardır ki, bu ancak birey olarak insanın içindeki değişimle, onun içten yenilenmesiyle mümkün olabilirdi. Bu nedenle Nietzsche'nin “Sizler yeterince acı çekmiyorsunuz bence” sözlerini ilke olarak almışçasına kendilerine ve topluma karşı acımasız, karamsar, gerilimli ve tutkuludurlar yapıtlarında. Önce kendi benliklerini, sonra tüm insanlığı sorgularlar. ‘Yeni İnsan’a duyulan özlem, öncelikle genel geçer kuralların yadsınmasını gerektirir. Akla yatkın ve uyumlu olmakla yeni insana ulaşmayacağına bilincindedirler. İnsanlığın arayışları, sevinçleri, acıları, kısaca insan gerçeği ancak ruhun yoğun dışavurumu ile sergilenebilirdi. Duygu ve tutkuları dışavurmak, bir tür katharsis'dir bu eylem.”* (Özayten, 1988: 29).

Ekspresyonizm farklı zamanlarda, farklı şeyleri ifade eden karmaşık ve geniş bir terim olmaktadır. Bununla birlikte Ekspresyonizm sanatı, 20. yüzyılın başlarında



Almanya ve Avusturya’ da ortaya çıkmış olup genel olarak Fransa'da İzlenimciliğe tepki olarak sanatsal eğilim ya da hareket olarak bilinmektedir (Barron, 1997:23-37).



**Resim 15.** Max Beckman, Aile Tablosu, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 65x101cm

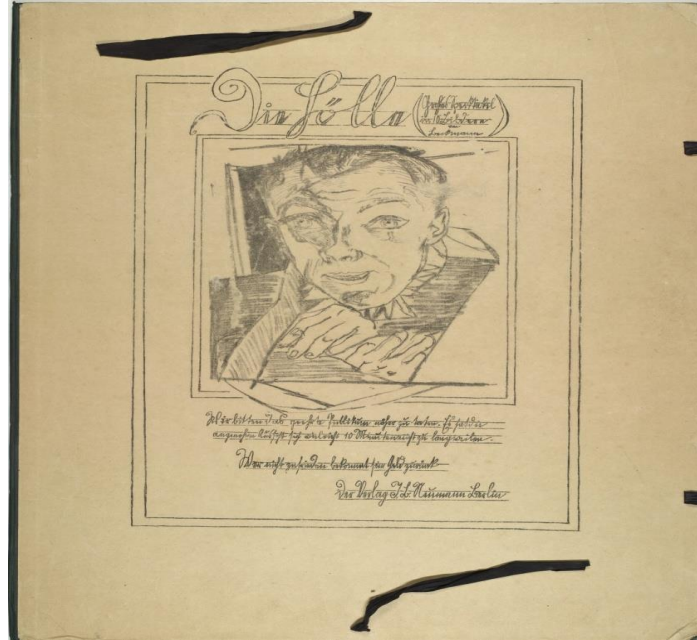
Norbert Lynton bu eser için şunları söylemiştir;

*“İlk bakışta bilinen tiplerin klasik bir düzenlemesine dayanarak, çağdaş bir yorum getiren dingin ve yalın bir resimdir. Ancak resmin içerdiği gerilimin farkına vardığımız zaman, nasıl bir anlatımcı teknik kullanıldığını görürüz. Resimdeki altı kişi, fazla abartılmadan çarpıtılmıştır. Renklerde belli bir acılık vardır. Resme asıl sessiz çarpıcılığını veren sahnelenişidir. Döşeme, duvarlar ve tavan resimdeki kişiler, onların hareketleri ve öbür eşyanın rahat edemeyeceği bir sıkışıklık yaratırlar. Her şey tehlikeli bir biçimde yerinden oynamış, belirsizlik içinde bir yana yatmış gibidir. Oyuncular ne kadar aldırışsız görünseler de, bu durumun tehlikesiyle yüzyüzedirler. Kendilerini bekleyen fiziksel bozgun, ruhsal düzeyde gerçekleşmiştir bile” (Lynton, 2004: 187).*



**Resim 16.** Max Beckman , Gece, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 133x154, Almanya

Sanatçının gece adlı çalışmasında güncel olaylara, karmaşaya ve umutsuzluğa gönderme yapmasının yanında Almanya’da ki siyasi cinayetin ve şiddetin artık sokaklardan evlere yansıdığına göstergesi olmaktadır (Tanyeli, 2006:16).



**Resim 17.** Max Beckman, Die Hölle (kapak), 1919, Taş Baskı, 63x41 cm, New York

1920 yılları en parlak dönemini olarak ifade edilen Berckman, yine o dönemlerde yaşanan I. Dünya savaşının, yıkımlarını , bunalımlı günlerini, insanlığa olan kaygılarını ve bakış açısını değiştirmektedir. Tema insan olup renkler daha kuvvetli, parlak, zengin renk çeşitleri, sıkışık mekan yapıları ve yaptığı insan figürlerine deforme etmesiyle sembolizm yüklü olmaktadır. Savaşın etkilerinden ve Almanya'nın manevi çöküşüyle kendi isteği üzerine Amsterdam'a sürgüne gitmiş, yaklaşık on yıl sonra ABD'ye göç ederek eğitimliğine, hayatında resim çalışmalarına devam ederek geçirmektedir ( Başbuğ, 2008:132-133).

1912'de soyutlama, Dışavurumculuk fikri ile ilişkilendirilmiştir. Anti naturalizm bu yeni sanatın daha iyi bir dünya vizyonu yaratma aracı olarak görülmüş, anti-materyalizm ve antipositivizmle ilişkilendirmeye başlanmıştır. Mimarlar, Ekspresyonist terimini kendi çalışmalarına uygulamış, eşsiz manevi bakış açısına sahip bir weltanschauung (dünya görüşü) olarak tanımlanmıştır (Elger, 2002: 88).

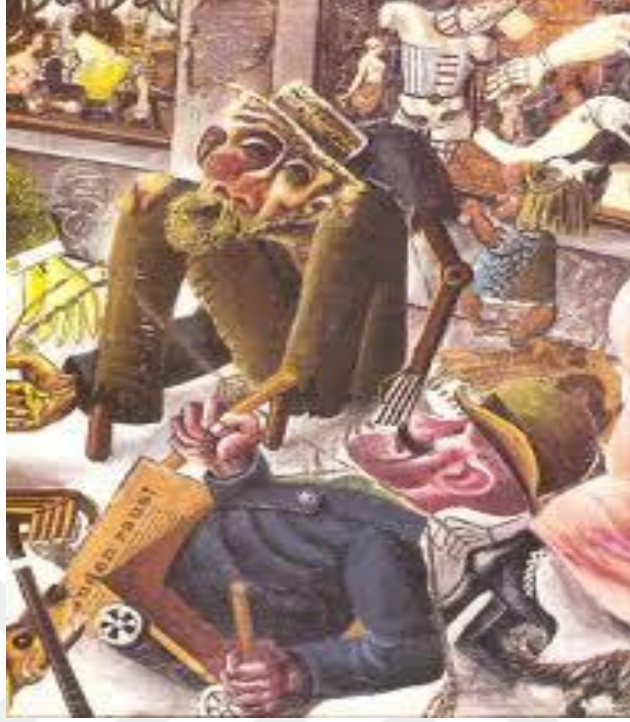
Almanya 19. yüzyılın son yıllarında hızla sanayileşmesi, Wilhelm İmparatorluğu için derin etkilere neden olmuş, sanayileşme ve materyalizme karşı tepkiler entelektüel düşünceye hükmetmiştir. Sanatçılar, yazarlar, filozoflar ve politik düşünürler, 20. yüzyıla girerken Almanya'nın alternatif yönlerini keşfetmeye zorlanmışlar, bazı aydınlar ise sosyalizmi ve anarşizmi imparatorluğa alternatif olarak savunmuşlardır (Barron, 1997: 23-37).



**Resim 18.** Otto Dix, Kağıt Oynayanlar, 1920, Kolaj Tekniği ile Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x87 cm, Ulusal Galerisi, Berlin

*“Otto Dix, sanat tarihinin en önemli dışavurumcu sanatçılarından biri olarak tarihe geçmiştir. I Dünya savaşına gönüllü olarak katılan sanatçı savaşın dehşet verici yüzünü görür. Savaş sonrası ürettiği eserler Avrupa uygarlığının tüm haksızlıklarını, insanın insanlık dışı davranışlarını ortaya döker” (Wolf, 2005: 36).*

İktidardaki Sosyal Demokratlar, takipçilerinin çoğunu hayal kırıklığına uğrattığında Ekspresyonizm insanlar tarafından eleştirilmeye başlanmış, soyutlama giderek daha dekoratif ve anlamsız olarak saldırılara uğramıştır. Ütopyacı tutumlar, daha pragmatik bir duruma yol açtıkça Ekspresyonizm ile bağlantılı olan sanatçılar, daha kesin bir tarza yöneldiler ve tasavvuf önerilerini çalışmalarından çıkarmaya başlamışlardır. Soyut sanatçılar, savaştan önce geliştirilen amorf biçimlerle ve yeni teknoloji vurgusuyla bağlantılı olarak daha geometrik bir soyutlamaya doğru ilerlemişlerdir (Crockett, 1999: 98).



**Resim 19.** Otto Dix, Prage Caddesi, 1920, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101x81cm, Stuttgart Devlet Galerisi



**Resim 20.** Otto Dix , Saldırı Kıtası Gaz Altında İlerliyor, 1924 ,Akuatinta-Gravür, Baskı19.6\*29.1 cm ,Museum of Modern Art

Sanatçı, çalışmalarında kent yaşamlarının arkasında savaşın zalimliğini, vahşetini yansıtmak istemiştir. Otto Dix, bu çalışmalarında özellikle de birçok uzmana göre savaşın iğrençliğini ve acımasızlığını izleyicilerine olabildiğince gerçekçi olarak insanları da bu çalışmalarında kendilerini yaşatmak istemişlerdir.

Otto Dix, yaptığı baskı ve oyma tekniği ile çalışmalarındaki amacı, figürleri, ifadeleri daha etkili ve çarpıcı hale getirmektedir. Kompozisyonlarında gaz maskeli askerler, cesetler, ölümler, savaşın tedirginliği ve koyu tonlarının hakim olmasıyla korkutan bir niceliğine şahit olunmaktadır ( Ercivan, 34-35).

Weimar Cumhuriyeti'nde Bauhaus, tüm sanatlar için yeni okul metodolojisinde Ekspresyonizmin ütöpik, evrensel ve hatta mistik oryantasyonuna devam edilmiştir. 1908'de genç sanat tarihçisi Wilhelm Worringer, soyut stilleri, aşkın bakış açılarıyla birleştirdiği soyutlama ve empatiyi yayınlamıştır. Ekspresyonizm'i doğrudan soyutlama ile doğrudan ilişkilendirmemiş olmasına rağmen, “Avrupa klasik önyargısını” ve “Avrupa yetiştiriciliğinin rasyonalist optiğini” aşmak olarak nitelendirilmiştir. Worringer, yeni sanata tarihin ağırlığını vermiş ve onun anti naturalizminin çarpıklığına vurgu yapmıştır. (Crockett, 1999: 98-99).

Geometrik formlar, düz desenlemeler ve uygulamalı sanatın süs tasarımlarıyla yakından ilişkili olmuştur. Kandinsky'nin soyutlamaya doğru attığı adımlar mistik ve gizli izlerde yaptığı okumalar, Sembolist ve Fauve sanatını anti naturalizmin içine almasıyla desteklenmiştir. Sembolist neslin diğer sanatçıları ve yazarları gibi Kandinsky, sıradan fiziksel dünyayı tanımlamaktan ziyade "daha yüksek gerçeklikler, kozmik düzenler" anlamında gelecek formları aramıştır (Lloyd, 1991: 146).

Dışavurumcu sanatçılar, çağlarının varoluşsal kaygılarına bir anlam arayışı sergilemişler, izleyicilere melankoli, tecrit ve depresyon mücadelelerini paylaşmışlardır. Ernst Ludwig Kirchner tarafından Street Dresden ve Edvard Munch tarafından The Scream ile belirgin şekilde kasvetli ve korkutucu bir yer olarak tasvir etmişlerdir (Turani, 1982: 32).

Dışavurumcu sanatçıların çoğu için hayat acımasız ve son nefeslerinde bile öyle olmaya devam etmiştir. Sonunda Naziler, Dışavurumculuğun beşiği olan Almanya'yı ele geçirdiğinde, onu yozlaşmış bir sanat olarak bastırmışlar, 1937'de sanat hareketinin kurucularından biri olan Ernst Ludwig Kirchner'in yüzlerce eserini

yıkılmışlardır. Kirchner ve Van Gogh intihar etmiş, uzun ve başarılı bir yaşam süren Edvard Munch ise “Hatırlayabildiğim sürece, derin bir endişe hissi yaşadım” demiş ve 1909'da sinir krizi geçirmiştir. (Pfister, 1923: 53).

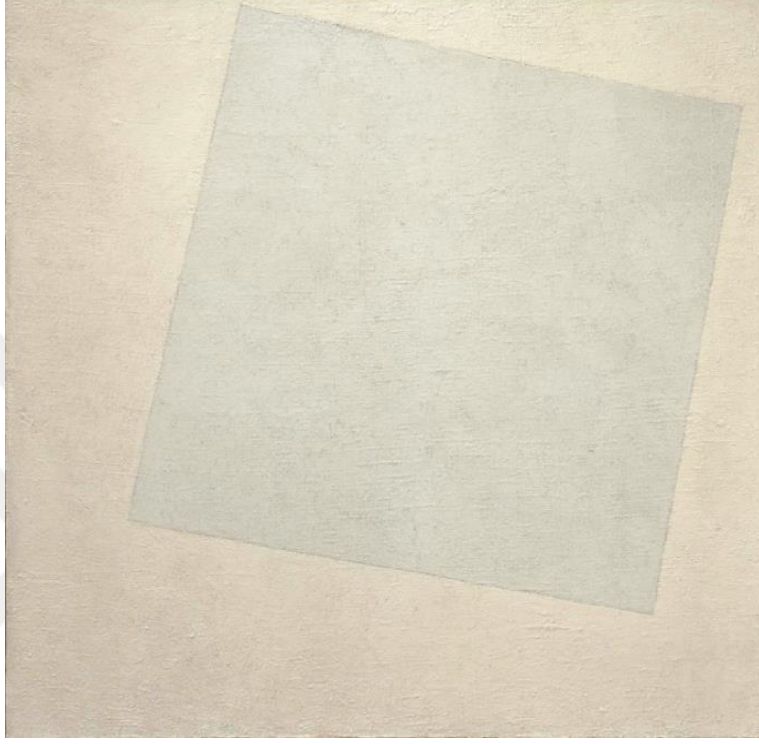
Franz Marc'ta ise daha ileri giderek, sadece hayvanları boyayan bir sanatçı haline gelmiştir. Ona göre, kusurlu insanlar, atlar gibi soylu hayvanlarla karşılaştırıldığında tasvir edilmeye değmemiştir ( Turani, 1982:32).

Soyutlamaya yeni bir ilginin uyandırıldığına, hem ruhsal hareketin yüzeysel biçiminde hem de en geniş anlamıyla okültizm, maneviyat, monizm, yeni Hıristiyanlık, teozofi ve din biçimlerinde uyandığına inanmaktadır. Dışavurumcu sanatçılar, renk,sembolist ve karanlık temalarla ilham vermektedir. Aslında Ekspresyonist sanatı, önceki neslin popüler ve ana sanat akımına bir cevap olarakta görebilmektir (Lloyd, 1991: 146).

O dönemin diğer sanat akımları (Fovizm ve İzlenimcilik) gibi Dışavurumculuk da ortaya çıkan fotoğrafçılık, ortamındaki boşlukları doldurmaya devam etmiş olup fotoğraf, gerçeğin kesin bir temsili olamamaktadır. (Pfister, 1923: 53).

Bununla birlikte Dışavurumcu sanat, sanatçıların onu nasıl algıladığına göre gerçeği yeniden şekillendirmesi olmaktadır. Fotoğrafların aksine resimlerinde daha az ayrıntı, geniş şekiller, formlar ve doğal olmayan renkler gösterilmiş, fotoğraflar, tüm Ekspresyonist hareketin öncülünü oluşturan duyguları aktarmadıkları için aldatıcı olmaktadır (Turani, 1982: 32).

## 6. BULGULAR



**Resim 21.** Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Beyaz , 1918, Resim Tuvali Üzerine Baskı, 79.4x79.4 cm, Museum of Modern Art New York.

Beyaz üzerine beyaz adlı çalışmasında sanatçı, nesnelliğin sınırlarını zorlamış beyaz fon üzerine yine beyaz renkte boyanın kalınlığı ile belirlemiştir. Rusya’ da Çarlık saltçılığının bitmesi üzerine Sovyetler Birliği’nin kurulması sonucunda Rus Devrimi’nin de etkisiyle politik bakımdan yeni bir dünyanın varolması ve özgürleşme ümidinin yansması olarak düşünülmektedir (Avşar Karabaş ve Damar, 2016:109).





**Resim 22.** Kazimir Malevich, Tırpancı, 1930, Tuval Üzerine Yağlı boya, 85.8 x 65.6 cm. Tretyakov Galerisi , Moskova



**Resim 23.** Kazimir Malevich, Oduncu, 1912, Kanvas Baskı, 94x71.5cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Malevich, köylülerle ilgili çalışmaları sanatın başından beri varolmaktadır. Her ne kadar figürlü çalışmaları ve portreleri olsa da süprematist çalışmaların

etkisinde görülmektedir. Köylülerin genellikle canlı renk, karşıt ton, donuk ve durağan yüz ifadeleri, süprematist formlara bölünmüş olup figürlerin üzüntülü ve hayal kırıklıkları olmasına dikkat çekmek istemektedir. Tarlada çalışan köylülerle ilgili yapılan çalışmalar, toplumun sanatsal açıdan yönlendirilmesini amaçlamaktadır ( Eroğlu, 2008: 93-94).



**Resim 24.** Pablo Picasso, Topçu William Kostrowitzky, 1914, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Suluboya, 23x12.5 cm

Picasso, bu resminde ismi Polonyalı olan ve karışık soyuna karşın kendini tam olarak Fransız hisseden Kostrowitzky'yi resmetmektedir. Picasso, Kostrowitzky'nin arkadaşı olup Napolyon'un zaferini tasvir eden popüler çizimlerin bir öyküsü olmaktadır. Resimde tabanca ve harita gibi askerlikle ilgili sembollerin olması, ayrıca çizimin amatörce yapılmış izlenimini vermesi, sanatçının arkadaşına karşı hükümetten uzak oluşuna işaret etmektedir. Kostrowitzky'nin güçlü vatanseverliği ve heyecanına karşılık Picasso, bu eserinde askerlik karşıtı

düşüncelere sahip oluşunu ve bu tarz konularla işi olmadığını belirtmektedir (Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2016: 190).



**Resim 25.** Pablo Picasso , Barış Güvercini, 1949, Desen, 400x300cm

Dünya barış hareketindeki çalışmalarından ayrı düşünülmemeyen, alegorik bir tema olan “Savaş ve Barış”ı yeğlemesi o dönemin en önemli siyasal uğraşı olmaktadır. Picasso, birçok yurtdışı kongrelere katılmış ve içinde “Barış Güvercini” adlı popüler afişini ve desenlerini yaratmaktadır. Sanatçı, bu konu ile ilgili özdeşleşmesi artmakta olup ana motif olan güvercini “yaklaşık yüz adet çizim” haline getirmekte olup bu çalışmaları sayesinde yaygın bir propaganda etkisi sağlamaktadır (Wiegand, 1985:129-132).



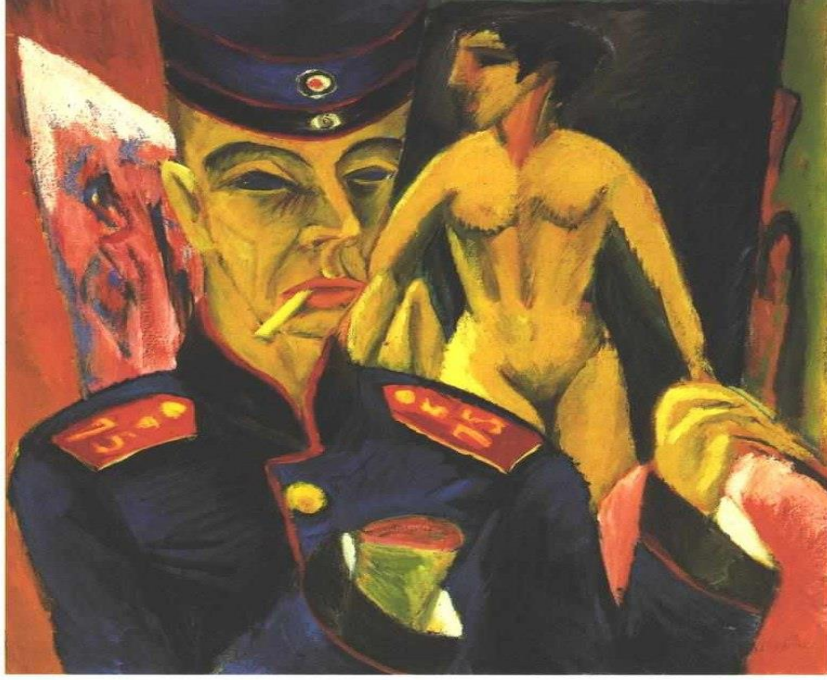
**Resim 26.** Käthe Kollwitz Ana ve Ölü Çocuk, 1903, Kağıda Çinko Baskı, 41.7x47.2 cm, Museum Berlin

Käthe Kollwitz'in toplumsal içerikli konularıyla insanların savaşta yakınlarını kaybetmeleri ,sıkıntılı zamanlarındaki durumlarını yüzlerindeki ifadelerle portre üzerinde yoğunlaşarak bu çalışmasında da anne ve bebeğin yüzündeki acılarını ayrıca kürtaj sorunlarını vurgulamak istemiş olup annenin acısının yanında herşeye rağmen gölgede kalan kollarının adaleli yapısıyla güçlü olduğu yansıtılmış bebeği ise yüzünün yukarıya doğru olması ve yüzüne ışık vurmasıyla masumiyeti, suçsuz olması vurgulanmıştır (Ayan, 2010: 39).



**Resim 27.** Käthe Kollwitz, Tutuklular, 1908, Käthe Kollwitz Müzesi, Köln, Almanya

Käthe Kollwitz'in 'Tutuklular' adlı eserinde çevreleri kalın bir iple sarılmış, çaresiz, bazılarının üzerinde elbise ve ayakkabılarının olmayışı işçi sınıfın bir göstergesi olmaktadır. Sıkışmış olan figürlerle, teatral duruş ile duygusal yoğunluğun açığa çıkması ve acı dolu bakışlarla gökyüzüne bakan figür göze çarpmaktadır. Bazı figürlerin başları öne eğik, bazılarının ise yüzünde öfke varolmaktadır (Demirel, 2016: 143-145).



**Resim 28.** Ernst Ludwig Kirchner, Asker Olarak Otoportre, 1915, (T.Ü.Y.B), 69.2x 61cm, Allen Memorial Sanat Müzesi.

Tuval üzerine yağlı boya yapılan bu çalışmanın işleviyle modern yaşamı tenkit etmektedir. Sanatçı, izleyiciyi düşündürmek istemiş sebebi ise resim adına çalışmanın yanında fırça tutan eli yerine kesilmiş bileğini göstermekte yani kendisini asker olarak betimlemiş olduğunu görmekteyiz. Kirchner, savaş sırasında yaralanmanın hali ve savaşın ruhsal sıkıntılarını üzerinden atamamış aynı zamanda kabullenememiştir. Sanatçı yaşadığı ruhsal sıkıntıları, dramatik yorgunuğu, geçirdiği buhranlı halini çalışmasında endişesini, karamsarlığını bileğini kesik bir şekilde resmetmesiyle ve şiddetli bir renk olan kan kırmızısını kullanarak izleyicinin kendisi gibi hassas ve duyarlı olmasına dikkat çekmektedir (Şahin ve Kayalıoğlu, 2016:6).



**Resim 29** . George Grosz, Toplumun Temel Direkleri,1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 108 cm, Berlin

Krausse, sanatçının bu çalışması ile ilgili şunları söylemektedir:

*“Bir elinde bira maşrapası, diğerinde kılıç, kravatında gamalı haçlar ve boş kafasının içinde Kayzer’in süvarileri; “Şoven” kahramanımız, “toplumun temel direkleri” olan dostlarının başını çekmekte. Mizahi ressam Grosz 1926’da yaptığı bu modern ve “tarihsel resim” de Almanya’daki gerici güçlerin portresini çizmiştir: Hitler’in Nasyonel Sosyalist İşçi Partisi üyelerinden sağcı gazeteciye ve hizmete amade papazdan imparatorluğun kolluk kuvvetlerine kadar herkes burada toplanmıştır” (Krausse, 2005:100).*



**Resim 30.** Max Beckman, Şehadet, 1919, Taş Baskı, 54x75cm, New York

Beckman, Komünist lider Rosa Luxemburg'un öldürülmeden önceki son anlarını Şehadet adlı çalışmasında konu almış oldukça sert bir resim olmaktadır. Sanatçı, bu çalışmasında Hristiyanlığın dini simgesi olan çarmıha geriliş sahnesini andıran lider Luxemburg'u yerleştirerek çok tartışılan bir eser olmaktadır. Resmin ince ayrıntılarına dikkat edildiğinde ise sol alt tarafında sırtı dönük ve elinde bir kalem ile çizilen figür ise muhtemelen bu sahneyi olanca vahşiliğini ve katı gerçekliğini yansıtmak isteyen Beckmann'ın kendisi olmaktadır (Kuru, 2017:404-405).





**Resim 31.**Ludwig Meider, “Devrim-Barikatlarda arpışma” 1913, Genehmigung des Judischen Muzesi Frankfurt

Sanatçı insan sevgisi, eşitliği ve haklar için işçi sınıfının yanında sanatçılarla şairlerinde bayrak gibi kılavuzluk etmesini ve zgurleşmesinin tam zamanı olduğunu savunmaktadır. Bu çalışmasında yaşanılan ortamın acımasız değişkenliğini, dunyayı sarsacak sıkıntılı gunlerin baş gostereceğini yansıtılmaktadır. Ludwig Meider, Delacroix’ten etkilendiğinin bilinmesiyle birlikte yapmış olduğu resimlerde savaş ortamlarını kahramanlık destanına donuşturmek yerine burada yaşanan kederi, huznu ve vahşeti gozler nune sermektedir. Sanatçı, bu çalışmanın sol alt tarafında moloz yığınlarının altında kendisini gostererek gozlerindeki kuşku ve kayęı hissini yansıtılmaktadır (Akalin, 2013:358).



**Resim 32.** Frida Kahlo, Meksika ve ABD Sınırında Otoportre, 1932, Metal Üzerine Yağlıboya, 31 x 35cm, Reyore Maria Rodriquez Koleksiyonu

Frida Kahlo, bu çalışmasında Meksika'ya olan sadâkatini ve hasretini yansıtmakta olup pembe bir elbise beyaz eldivenleriyle çekiciliğini tamamlamaktadır. Amerika ve Meksika'yı karşılaştırarak, resmin sağ tarafında Amerika mavi, gri içindeyken sanatçının elinde bulunduğu Meksika bayrağı ise sadâkat olmaktadır. Amerika'nın bacası tüten fabrikaları ve teknolojik aletlerine eleştirel gönderme varken sol tarafta Meksika'nın sanat objeleri, Aztek heykel parçalarıyla çeşitli bitkilerle resmetmektedir ( Çokatak, 2014:48).

## SONUÇ ve ÖNERİLER

20. yüzyılda kültürel, düşünsel ve siyasal anlayışlar hızlı bir değişim içerisine girmiş ve bu değişimler sanat alanlarında da etkili olmuştur. O dönemde yaşayan sanatçılar yaptıkları eserlerde bu durumları inceleyip konu-biçim-form açısından irdelenmişlerdir. Yaşanılan vahşetlerin, acımasızlığın, irdelenen köylünün ve sınıf ayrıcalıklarına karşılık siyaset ve sanatla ilişkisine bu durumu eleştirel tavırlarla, manifestolarla, afişlerle, galeri ve müzelerde sonuçlandırarak bir bütünlük sağlanılmıştır.

Endüstrileşmeyle birlikte toplumların kültürel yapılarında da değişiklikler yaşanmış, özellikle sanatçılar ve insanlar doğadan kopmuş, hızlı bir makineleşme sürecine girerek insanların talep ve beklentileri artmıştır. Bunun sonucunda özgürleşme ve eşitlik unsurlar üzerinde gösterilen çaba dünya çapında etki uyandırarak sanatçılar da bu konular üzerinde direnmeyi ve kuralları yıkmayı seçmiştir.

Sanatın toplumu oluşturan unsurları ile yoğun bir ilişkinin olması, özellikle siyasetin de tarihsel süreç içerisine dahil olduğunu göstermektedir. Sanatçının teknolojik gelişmelerle birlikte etki alanının genişlediği; böylece insanlara bir şeyler öğretmeyi, yönlendirmeyi, bilinçlendirmeyi, savundukları fikri ve düşüncenin arkasında durmanın kendine görev bilerek kitleleri etkilediği görülmektedir.

19. ve 20. yüzyılın modern Batı dünyasında yaşanan sosyal trajedinin yansıması olarak acı duyan, mutsuz, ruhsal olarak çöküntüye uğrayan, ezilen insanların yaşadıkları bunalımların içine düştüğü olumsuz ve buhranlı şartlara gösterge sunmaktadır. Artık sanatçılar gelenekselleşmeyi bırakıp kendilerine özgü sanat eserleri ortaya koymuşlardır.

Kendi bakış açımıla dile getirecek olursam geçmişe dair yaşanan toplumsal olayların özellikle de siyasetin insanlar üzerinde bıraktığı izlerin tarihsel süreçlerini

öğrenmem açısından bu çalışma süresince bakış açımın gelişmesine ve o dönemler içerisinde bilgi vermesine olanak sağlamıştır.

Yaşanılan toplumsal sorunların süreçlerinde sanatçıların duyarsız kalmadan eserleriyle başkaldırmışlar, günümüz sanatçılarına evrensel sorumluluk açısından yeni arayışlar yaratmada, araştırmalara ve örnek teşkil etmektedir.

Bu çalışmada toplumsal yaşam, sanat ve siyaset sürekli artan bir ivmeyle gelişim ve değişim döngüsü içinde olmasına karşılık günümüzün yaşam haklarını ve şartlarını gelecek nesillere aktarmayı amaçlayan bu durumlardan kendilerini geliştirmek isteyen kişilere gerçekleri görmede ve korkusuzca sanatlarına aktarmalarında yol gösterici olmaktadır.

**KAYNAKÇA**

ACEMOĞLU, D. (2005). “*Politics and Economics in Weak and Strong States.*” *Journal of Monetary Economics*, 52(7), 1199-1226.

ACAR G,Y. ÇELEBİ E. (2017).“*Toplum Kimlik ve Siyaset: Sosyal Psikolojik Yaklaşımlar*”, *Türk Psikolojik Yazıları*, Nisan, 20, 1-2.

AKALIN,T.(2013). “*Dünyada Olan Üç Önemli Savaşın Etkisiyle Oluşan Resimler*” Nisan 2013, NWA-Fine Arts ID:2013.8.4. D0139

AKMAN, S. ( 2001). “*Türk Resminde Ekspresyonizm.*” (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

ALESİNA A, Ozler S, Nouriel R and Phillip Swagel (1996). “*Political Instability and Economic Growth.*” *Journal of Economic Growth* 1(2).

ALTUNÖZ, G. (2017). “*Mondrian'ın Yeni Bir Bakış Açısıyla Okunması.*” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(1): 1-19.

ANTMEN, A. (2008/2009/2010). “*Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.*” İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARTUT, K. (2002). “*Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri.*”

ASHENFELTER, O., & Graddy, K. (2003). “*Auctions and the Price of Art.*” *Journal of Economic Literature*, 41(3), 763-787.

AVŞAR KARABAŞ, P.& DAMAR, M.B. ( 2016). “*Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm*”, *İdil*, Cilt 5, Sayı 20.

AYAN, M. (2010). “*Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz.*”

AYDEMİR, M. (2013). “Ret ve İnkârın Kıskaçındaki Nihilist Karakterler: Bazarov ve Suat”, Literature and History of Turkish or Turkic Ankara-Turkey.

AYTAÇ, Ç. (1981). “Sanat ve Uygarlık”. Dizgi Baskı.

AYVERDİ, İ.& TOPALOĞLU, A. (2007). “Kubbealtı Lugatı Türkçe Sözlük”. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

BALTACI, R. (2012). “Sanat ve Siyaset İlişkisinde Eleştirel Tavrı”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

BARR Jr, A. H. (2019). “Cubism and Abstract Art”. Routledge.

BANURİ, T. (1990). “Modernization and its Discontents”. Dominating Knowledge, 29-73.

BARRON, S (1997). “German Expressionism: Art and Society” (pp. 23-37). Thames and Hudson.

BARREL, J. (1995). “The Political Theory of Painting From Reynolds to Hazlitt: the Body of the Public”. Yale University Press.

BAŞBUĞ, F. (2008). “20. Yüzyıl Alman Resim Sanatında Bir Modernist: Max Beckmann”, İdil Dergisi, 01.01.2008.

BAZİN, G. (1998). “Sanat tarihi: Başlangıçtan Günümüze Kadar”. Sosyal Yayınlar.

BEHRENS, R. (2002). “False Colors: Art, Design And Modern Camouflage”. Bobolink Books.

BEKSAÇ, A. E., & Akkaya, T. (1990). “Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı: Gelişim ve Değişim Süreci İçinde”. Arkeoloji ve Sanat.

BERGER, J. (2010). *“Picasso” nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis Yayınları, İstanbul.

BERMAN, R. A. (1989). *“Modern Culture and Critical Theory”*: Art, Politics and the Legacy of the Frankfurt School. Univ of Wisconsin Press.

BİGALİ, Ş. (1999) . *“Resim Sanatı”*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

BİNGÖL, B. (2011). *“Sanat Özgürlüğü”*. Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi, 1(2), 92-139.

BLACK, E., & Black, M. (1989). *“Politics and Society in the South”*. Harvard University Press.

BOOTH, J. A., & Richard, P. B. (1998). *“Civil Society, Political Capital and Democratization in Central America”*. The Journal of Politics, 60(3), 780-800.

BROWN, A., McCrone, D., & Paterson, L. (1998). *“Politics and Society in Scotland”*. Macmillan International Higher Education.

BROUDE, N., & Garrard, M. D. (1987). *“Feminist Art History and the Academy: Where Are We Now?”*. Women's Studies Quarterly, 15(1/2), 10-16.

BUTTEL, F. H. (2000). *“Ecological Modernization as Social Theory”*. Geoforum, 31(1), 57-65.

BÜRGER, P. (1989) *“DUCHAMP 1987”*, *“Avant Garde Interdisciplinary and International Review”*, No: 2 Marcel Duchamp, Ed. Beekman Klaus, von Graevenitz Antje, Amsterdam, Editions Rodopi B.V.

CLARKE, S., Hoggett, P., & Thompson, S. (Eds.). (2006). *“Emotion, Politics and Society”* (p. 3). New York: Palgrave Macmillan.

CROCKETT, D. (1999). *“German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder”* 1918-1924. Penn State Press.

ÇOKATAK, D. (2014). “ *Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu*”, (Yüksek Lisans Tezi).

DAĞLI, Ş.Z. (2016). “*Yaşamı İçerisinde Picasso'da Çalışma Formları Çizgi ve Desen Anlayışı*”, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 9, Sayı 7.

DALTON, P. (2001). “*The Gendering of Art Education: Modernism, Identity and Critical Feminism*”. Buckingham, UK: Open University Press.

DALKIRAN, A. (2006). “*Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının, Eğitim Fakülteleri Resim-Iş Öğretmenliği Anabilim Dallarında Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansıması*” (Doctoral Dissertation, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü).

DEMİREL, R.M. (2016). “*Käthe Kollwitz'in “Tutuklular” Adlı Eserinin Analizi*”, Volume:3, Issue:2, pp 139-152.

DERRIDA, J. (1987). “*The Truth In Painting*”.

DEUTSCH, R. (1996). “*Evictions: Art and Spatial Politics*”. Cambridge, MA: Mit Press.

DICKIE, G. (1975). “*What Is Anti-Art?*”. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 33(4), 419-421.

DİŞLİ, S. (2007). “*20. Yy. da Sanat Akımlarında Fotoğrafın Kullanımı ve Avangard Kavramı İle İlişkisi*”.

DİMAGGIO, P. (1996). “*Are Art-museum Visitors Different From Other People? the Relationship Between Attendance and Social and Political Attitudes in the United States*”. Poetics, 24(2-4), 161-180.

ELGER, D. (2002). “*Expressionism: A Revolution in German Art*”. Taschen.

ELGÜN, T. (1999). “*Modernizm ve Bilimle Barışık Bir Sanat: Kübizm*”. Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, (S 41), 52.



- ELMAS, H. (2004). “*Sanatta Özgürlük Üzerine*”. Altamira, 3(11).
- ERCİVAN ZENCİRCİ, D. “*Otto Dix ve “Der Krieg” Gravür Serisi*”, Sanat Dergisi Sayı 22.
- ERKUL, V. (1996). “*Sanat ve İnsan*”. İnkilap ve Aka.
- ERNUR, T. (2012). “*20. Yy. Resim Sanatında Portrenin Yeri*” (Doctoral Dissertation, DEÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü).
- EROĞLU, B. (2008). “*Kazimir ve Süprematizm*” (Yüksek Lisans Tezi).
- EROL ŞAHİN, A.,& KAYALIOĞLU, S. (2016). “*I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri*”, Akademik Bakış ,Cilt 10, Sayı 19 Kış.
- ERRINGTON, S. (1998). “*The Death of Authentic Primitive Art: And Other Tales of Progress*”. Univ of California Press.
- EVANS, G., & Whitefield, S. (1995). “*The Politics and Economics of Democratic Commitment: Support for Democracy in Transition Societies*”. British Journal of Political Science, 25(4), 485-514.
- FEENBERG, A., & Hannay, A. (1995). “*Technology and the Politics of Knowledge*”.
- FERRELL, J. (1993). “*The World Politics of Wall Painting*”.
- FURNESS, R. S. (2017). “*Expressionism. Routledge*”.
- GENÇ, A. (2004). “*Post Dada Ve Pop Sürecinde Yeni–Soyut Yaklaşımlar*”. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- GİDERER, H. E. (2003). “*Clement Greenberg ve Formalist Eleştirisi*”.
- GOMBRİCH, E.H. (1997). “*Sanatın Öyküsü*”, İstanbul; Remzi Kitabevi.
- GOMBRİCH, E. H. (2007). “*Sanatın Öyküsü*”, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GRANCELLI, B. (Ed.). (2011). *“Social Change and Modernization: Lessons From Eastern Europe”* (Vol. 65). Walter de Gruyter.

GUNDELAC, P. (1994). *“National Value Differences: Modernization or Institutionalization?”*. International Journal of Comparative Sociology, 35(1), 37.

GÜVEMLİ, Z. (1960). *“Başlangıçtan Bugüne, Türk ve Dünya Sanat Tarihi”*. Varlık Yayınevi.

HACKETT, E. J., Amsterdamska, O., Lynch, M., & Wajcman, J. (2008). *“The Handbook of Science and Technology Studies”* (No. 3rd). The MIT Press, 145-165.

HARRISON, C., & Wood, P. (Eds.). (1992). *“Art in Theory, 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas”* (Vol. 3). Oxford: Blackwell.

HESS, D. J. (1995). *“Science and Technology in A Multicultural World: The Cultural Politics of Facts and Artifacts”*. Columbia University Press.

HOLLANDER, A. (1992). *“The Modernization of Fashion. Design Quarterly”*. 154, 27-33.

HOU-ZHİ, L. I. (2005). *“Internationalization of Martial Arts-Values of Traditional Martial Arts and Its Modernization”* [J]. Sports Science Research, 1.

INGLEHART, R., & Baker, W. E. (2000). *“Modernization, Cultural Change and the Persistence of Traditional Values”*. American Sociological Review, 19-51.

İPŞİROĞLU, Z. (1979). *“Gerçek ve Düşüntü”*. Bağlam-İÜ Yb. Diller Yüksek Okulu Almanca Böl. Dergisi, Hüsütabi Matbaası, İstanbul, 163-168.

İZMİT İSKİLİP, A. (2014). *“Pablo Picasso ve George Braque’ in Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi”*.

JONES, R. A. (2001). *“The Politics and Economics of the European Union Books”*.

JANSON, H. W., Janson, A. F., & Marmor, M. (1997). *"History Of Art"*. London: Thames and Hudson.

KAPLANOĞLU, L. (2008). *"Özne Nesne İlişki Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada"*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

KAYNAR, A. (2017). *"Neo- Liberal Dönemde Hukuk ve Neo-Formalizm Tartışmalarına Giriş"*, İktisat Dergisi.

KINAY, C. (1974). *"Sanat Tarihi Ders Notları"*. Ankara: Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü.

KONAK, C. (2016). *"Cezanne'in İzinden "Kübizm"*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Y. 4, S. 16, 294, 301.

KRAUSSE, Anna-Carola. (2005). *"Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü"*, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Almanya: Literatür Yayıncılık.

KURU, A.Ş. (2017). *"I. Dünya Savaşı'nın Sanat Diline Etkileri; Max Beckmann'in Die Hölle (Cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) Baskı Dosyaları"*, Sanat Tarihi Dergisi, 2, Ekim.

LANE, J. E., Ersson, S. O., & Ersson, S. (1999). *"Politics and Society in Western Europe"*. Sage.

LYTON, N. (2004). *"Modern Sanatın Öyküsü"*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

LYNTON, N. (2009). *"Modern Sanatın Öyküsü"*.

LLOYD, J. (1991). *"German Expressionism: Primitivism and Modernity"* (p. 87). New Haven: Yale University Press.

MALEVİCH, (2003), *"The Non-Objective World- The Manifesto of Suprematism, Dover Publications"*, New York,

MANSEL, A. Müfid & Aslanapa, Oktay, (1967). “*Sanat Tarihi*”, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

MANKİW, N. G., & Swagel, P. (2006). “*The Politics and Economics of Offshore Outsourcing*”. *Journal of Monetary Economics*, 53(5), 1027-1056.

MENCKEN, H. L. (1959). “*Alistair Cooke ed. The Viking Mencken*”, New York

MOUFFE, C. (2011). “*On the Political*”. Routledge.

MYERS, F. (2006). “*Primitivism, Anthropology, and the Category of Primitive Art.*”. *Handbook of Material Culture*, 267-84.

ORLIKOWSKI, W. J. (2000). “*Using Technology and Constituting Structures: A Practice Lens for Studying Technology in Organizations*”. *Organization Science*, 11(4), 404-428.

ÖZAYTEN, N. (1988). “*Dışavurumculuk, Kalın- Dışavurumculuk Sanat Seçkisi*”.

PFİSTER, O. (1923). “*Expressionism in Art: Its Psychological and Biological Basis*”. K. Paul, Trench, Trubner & Company.

PRZEWORSKI, A., Alvarez, M. E., Cheibub, J. A., & Limongi, F. (2000). “*Democracy and Development: Political Institutions and Well-being in the World*”, 1950-1990 (Vol. 3). Cambridge University Press.

PRZEWORSKI, A., & Limongi, F. (1997). “*Modernization: Theories and Facts*”. *World Politics*, 49(2), 155-183.

PASSERON, R., & Tansuğ, S. (1975). “*Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*”. Remzi Kitabevi.

PRZEWORSKI, A., & Limongi, F. (1997). “*Modernization: Theories and Facts*”. *World Politics*, 49(2), 155-183.

RENDA, G. (1977). "*Batılılaşma Döneminde: Türk Resim Sanatı*", 1700-1850 (Vol. 17). Türk Tarih Kurumu Basımevi.

RESTİVO, A. (2002). "*The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*". Duke University Press.

ROGERS, E. M., & Svenning, L. (1969). "*Modernization Among Peasants: The Impact of Communication*".

RUSH, M. (2014). "*Politics & Society*". Routledge.

SABAHAT, H. (2012). "*20. Yüzyılın İlk Yarısında AVRUPA Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü VASSİLY KANDİSKY*". Yüksek Lisans Tezi. Sivas.

SAREWİTZ, D. (2010). "*Frontiers of İllusion: Science, Technology, and the Politics of Progress*". Temple University Press.

SKOLNİKOFF, E. B. (1994). "*The Elusive Transformation: Science, Technology, and the Evolution of İnternational Politics*". Princeton University Press.

STAR, S. L. (Ed.). (1995). "*Ecologies of Knowledge: Work and Politics in Science and Technology*". Suny Press.

STALLABRASS, J. (2006). "*Contemporary Art: A Very Short introduction*"(Vol. 146). Oxford University Press.

SMİTH, T. (1993). "*Making the Modern: Industry, Art and design in America*". University of Chicago Press.

SCHAPIRO, M. (1937). "*Nature Of Abstract Art*" (Pp. 185-86). American Marxist Association.

SLİVE, S., & Rosenberg, J. (1995). "*Dutch Painting*" 1600-1800 (P. 296). New Haven: Yale University Press.

SULLIVAN, G. (2006). “*Research acts in art practice*”. Studies in Art Education, 48(1), 19-35.

ŞAHİN, H. (2012). “*Postmodern Sanat*”. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1(5), 90-111.

TANSUĞ, S. (1999). “*Resim Sanatının Tarihi*”. Remzi Kitabevi AŞ.

TANYELİ P.Y, (2006). “*Willem De Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçeklikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi*”, Yüksek lisans tezi.

TARABUKİN, N. T. (1999). “*Sehpadan Makineye. Modernizmin Serüveni*”, YKY, İstanbul.

TURANİ, A. (2007). “*Dünya Sanat Tarihi*”. Remzi Kitabevi.

TURANİ, A. (1982). “*Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine*”. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 31-32.

THERBORN, G. (2000). “*Modernization Discourses, Their Limitations and Their Alternatives*”. Paradigms of Social Change: Modernization, Development, Transformation, Evolution, 49-72.

TRABA, M. (1994). *Art of Latin America: 1900-1980*. Inter-American Development Bank.

ÖZGENÇ N. (2001). “*Sanatın Ciddiyeti Üzerine: 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Gülme Eylemi*”. (11), 17-25.

UÇAN, B. (2018). “*George Grosz Eserleri Üzerinden Dada ve Mizah Bağlantısı*”, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü.

VİG, N. J. (2013). “*Science and Technology in British Politics*”. Elsevier.

WOLF,N.(2005). “*Dışavurumculuk(Ekspresyonizm)*”, 1. Basım, M.Y.YALIM (Çev), Remzi Kitabevi, İstanbul.

WOLFF, J. (1981). “*The Social Production of art*”. In *The Social Production of Art* (pp. 26-48). Palgrave, London.

VICKERY, J. (2000). “*Dış Dünya ve Nesnelere Kurtuluş, Soyut Sanat*”. Çev: Asuman KAFAOĞLU BÜKE, P Sanat Kültür Antika Dergisi, (16).

WIEGAND, W.(1985). “*Picasso*”, 1. Basım Şubat, Çev: Canan DÖVERLER Alan Yayıncılık, İstanbul

WOLLHEIM, R. (1987). “*Painting As An Art*”.

YELMEN, M. F. (2016). “*Gerçeküstücü Fotoğraflarda Psikolojik Anlam: Man Ray Örneği*”. *Görünüm*, 3(4), 20-27.

YETKİN, S. K. (1977). “*Barok Sanat*”. Cem Yayınevi

**ÖZGEÇMİŞ**

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı:	Meliha DÖŞLÜ
Doğum Yeri ve Tarihi:	SİVAS 06/06/1989
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi:	Sivas Güzel Sanatlar Fakültesi/Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi:	Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı
Bildiği Yabancı Diller :	Hafif Düzeyde İngilizce
<b>İş Deneyimleri</b>	
Çalıştığı Kurumlar:	Spor Salonu, Çağrı Merkezi, Devlet Okulları
İletişim:	endermeliha@gmail.com