T.C.
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

İNSANIN YAŞAM ALANLARIYLA KURDUĞU İLİŞKİNİN RESMİN OLANAKLARIYLA İNCELENMESİ

SELDA GÜMÜŞAY

Danışman: Doç. Birnur ERALDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA – 2008

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Birnur ERALDEMİR
(Danışman)

Üye: Doç. Mustafa OKAN

Üye: Yrd.Doç. Dr. Didem BAŞ YANARATEŞ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../..../....

Prof. Dr. Nihat KÜÇÜKŞAVAŞ

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

İNSANIN YAŞAM ALANLARIYLA KURDUĞU İLİŞKİNİN RESMİN OLANAKLARIYLA İNCELENMESİ

SELDA GÜMÜŞAY

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Birnur ERALDEMİR
Eylül 2008, 169 sayfa

Bu araştırma, sanatın doğayı, insanları, nesneleri ve mekanları algılayışındaki gerçeklik olgusunu, sanat tarihsel bir süreç içerisinde ve belli sınırlılıkları koruyarak incelemiştir. Her dönemin kendine özgü bakış açısı, algılama yetisi, gerçeklikleri kavrayış biçimi tarihsel dönemlerin özellikleri göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Bu çalışma, sanat ve toplumsal hayat arasındaki ilişkilerin, zaman ve mekân üzerindeki etkileri ile resim sanatındaki yansımalarını sınırlı da olsa ortaya koyabilmeyi amaçlamıştır. İnsan, doğa ve mekânın toplumsal hayat içinde biçimlenişleri ve bunları anlamlandıran süreçler ele alınırken farklı bilgi alanlarının yaklaşımlarına başvurulmuştur.

Bu çalışmada, uygarlık tarihinin sanata yansıyan ilk örneklerinden başlayarak yirmibirinci yüzyıla uzanan çok geniş bir zaman aralığı araştırılmış ve ortaya konulan problemi örnekleme yeteneği en belirgin olan sanat ürünlerine başvurulmuştur. Bu geniş zaman alanını sıralı bir şekilde ele alabilmek için hem sanat tarihinin hem de toplumsal tarihin kullandığı dönemselleştirmeler esas alınmıştır.

Anahtar Kelime: Doğa, Mekân, toplumsal hayat, görme biçimi, algılama, anlamlandırma.

ABSTRACT

ANALYSING THE RELATIONSHIP THAT A PERSON ESTABLISHES WITH LIVING SPACES THROUGH THE FACILITIES OF ART OF DRAWING

Selda GÜMÜŞAY

High Licence Thesis, Department Of Fine Art Education,
Supervisor: Ass. Prof. Birnur ERALDEMİR
September 2008, 171 Pages

This research has studied the fact of reality of perception of the art in nature, human beings, objects and spaces, through a process of art history and by preserving some certain limitations. The peculiar perspective, characterisation of the perception faculty, and style of apprehending the factuality of each period has been investigated considering the historical facilities of the period.

This study aimed to present, though limited, the effects of the relationships between the art and the social life on time and space, and their reflections on art of drawing. While undertaking the formations of human, nature and space in social life, and the processes that making those to be apprehended, the approaches of different fields of knowledge were appealed.

In this research, a very comprehensive time interval was studied starting with the very first examples of history of civilization that reflected on art, and extending to twenty-first century, in addition, the art products that were mostly distinctive in sampling the exposed problem were applied. In order to be able to address sequentially to the mentioned comprehensive time interval, the periodizations in which both the history of art and social history are used were based.

Key Terms: Nature, Space, Social Life, Point of View, Perception, Apprehension.

ÖNSÖZ

Annem'e

Her daim yanımda olan ve benden desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme, yazınsal anlamdaki destekleri ve özgün fikirlerini benimle paylaşan, danışman hocam Doç. Birnur Eraldemir'e, lisans eğitimim boyunca ve sonrasında her zaman desteğini hissettiğim, benden yardımını hiç esirgemeyen sevgili hocam Doç. Mustafa Okan'a, her zaman yanımda olan yaşamımdaki en değerli dostum Meltem Gül'e ve çevirileri ile tezime katkı sağlayan Canan Kafasıbüyük'e sonsuz teşekkürler.

Selda GÜMÜŞAY

NOT: Bu araştırma Ç.Ü. Araştırma Fonu Saymanlığınca EF2006YL59 nolu proje ile desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....ii
ABSTRACT.....iii
ÖNSÖZ.....iv
RESİMLER DİZİNİ.....vii

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDAN RÖNESANS'A KADAR DIŞ DÜNYAYA İLİŞKİN ALGILARIN GÖRSEL YOLLA İFADESİ

GİRİŞ.....1
1.1. Rönesans Öncesi Dönemde Betimlenen Doğa ve Toplumsal Yaşam Örnekleri.....3
1.2. Rönesans'la Değişen Hayat ve Doğa Algısının Sanatsal İfadelerdeki Yansımaları.....13

İKİNCİ BÖLÜM

RÖNESANS SONRASI AVRUPA RESMİNDE DOĞA VE MEKAN BETİMLEMELERİ

2.1. Rönesans'tan Empresyonizm'e Uzanan Sanat Tarihsel Süreçte, Resimde Kullanılan Doğa ve Mekân görüntüleri.....41
2.2. Empresyonist Dönemin Dış Dünya Anlatımındaki Köktenci Yenilikleri.....65
2.3. Ekpresyonist Yorumlamaların Doğa ve Mekân Anlamlandırmaları 77
2.4. Empresyonizm'den Soyut Sanata Uzanan Süreçte Değişen Gerçeklik Algısının Doğa ve Mekân Görünümlerine Etkisi.....86
2.5. Soyut Sanattan Güncel Sanata Kadar Değişen Gerçeklik Algıları ve Doğa–Mekân Yorumlamaları.....95

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RÖNESANS SONRASI AVRUPA RESİM SANATINDA KİŞİSEL TUTUMLARIYLA ÖNE ÇIKAN SANATÇILARIN ÜRÜNLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Örnek A: Paul Cezanne (1839-1936).....118
3.2. Örnek B: Henri Matisse (1869-1954).....120
3.3. Örnek C: Vincent Van Gogh (1853-1890).....123
3.4. Örnek D: Edvard Munch (1863-1944).....125
3.5. Örnek E: Jean Dubuffet (1901-1985).....127

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİNDE DOĞA VE MEKAN BETİMLEMELERİ

4.1. Cumhuriyet'in Kurulmasıyla Değişen Siyasal ve Toplumsal Hayat Algılamasının Türk Resim Sanatına Yansımaları.....131
4.2. Günümüz Türk Resim Sanatı'nın Doğa ve Mekânı İfade etme Özellikleri.....140

BEŞİNCİ BÖLÜM

MODERN TÜRK RESMİNDE KİŞİSEL TUTUMLARIYLA ÖNE ÇIKAN SANATÇILARIN ÜRÜNLERİNİN İMCELENMESİ

5.1. Örnek A: Bedri Rahmi EYÜBOĞLU (1913-1975).....147
5.2. Örnek B: Şeref BİGALİ (1925-).....151
5.3. Örnek C: Mustafa PİLEVNELİ (1940-).....153
5.4. Örnek D: Turan EROL (1927-).....157
5.5. Örnek E: Veysel GÜNAY (1948-).....160

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ.....164

KAYNAKÇA.....167
ÖZGEÇMİŞ.....171

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa no

Resim.1. Mağara Resmi, "At", M.Ö. 15.000-10.000 dolayları/
Lascaux, Fransa.....5
Resim.2. Mağara Resmi, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları /
Lascaux, Fransa.....5
Resim.3. Mağara Resmi, Bizon, M.Ö. 15.000-12.000 dolayları /
Altamira, İspanya.....6
Resim.4. Güney Afrika'da Buşmanlara ait kaya resimler.....6
Resim.5. Grek, Seramik Vazo.....8
Resim.6. Grek, Seramik Vazo.....8
Resim.7. Grek, Seramik Vazo.....8
Resim.8. Grek, Seramik Vazo.....8
Resim.9. Grek, Kırmızı Figür.....9
Resim.10. Grek, Siyah Figür.....9
Resim.11. Fowling Scene From Nebamun's Tomb, 1400 BC,
painted plaster wall 31cm., British Museum,
London.....10
Resim.12. "Ölüler Kitabı"ndan bir sahneyi betimleyen papirüs;
yükseklik 39.8 cm; British Museum,
Londra.....10
Resim.13. Duccio di Buoninsegna, Maesta, 1308-11 tempera on panel
214x412cm., (orgiinal dimensions 500x468cm),
Siena, Museo dell Opera del Duomo.....11
Resim.14. Bosch, The Haywain, no date, oil on panel,
135x190cm., The Parado.....12
Resim.15. Giotto di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar (detay)
1304-06, Fresk, Capella Scrovegni
(Arena Şapeli), Padua.....16
Resim.16. Giotto, İblisleri Kovan Francesco, 1337,
tahta üzerine boya, Paris, Louvre Müzesi.....17

Resim.17. Masaccio, Kutsal Teslis, 1427, Fresk,
680x475cm. Santa Maria Novella, Floransa.....19
Resim.18. Piero della Francesca. İsa'nın Kırbaçlanması, 1460,
ahşap üstüne tempera, 81.5 x 59 cm.
Galleria Nazionale, Urbino.....21
Resim.19. Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485,
tuval üstüne tempera, 1,72 x 2,85m.
Galleria delgi Uffizi, Floransa.....21
Resim.20. Jan Van Eyck, Arnolfini Nişan Portresi, 1434,
ahşap üstüne reçineli tempera,
82x60 cm. National Gallery. Londra.....23
Resim.21. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-98,
sıva üstüne tempera ve yağlıboya, 460x880 cm.
Santa Maria dele Grazie
(Yemekhane), Milano.....26
Resim.22. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503, ahşap üstüne yağlıboya,
77x53cm. Musée du Louvre, Fransa.....27
Resim.23. Michelangelo, Sistine Şapeli Tavanı, 1508-1512,
Fresko, Vatikan.....28
Resim.24. Michelangelo, Son Yargı Günü, 1534-41, fresk, 17x13,3 cm.
Sistine Şapeli, Vatikan, Roma.....30
Resim.25. Raffaello, Madonna, 1506, Uffizi, Floransa.....31
Resim.26. Raffaello, Sixstine Madonnası, 1516.....31
Resim.27. Raffaello, Atina Okulu, 1510-11, fresk, genişlik: 7,72 m.
Stanza di Raffaello, Vatikan, Roma.....32
Resim.28. Tiziano, Urbinolu Venüs, 1538, tuval üstüne yağlıboya,
119,5x165 cm. Galleria degli Uffizi, Floransa.....34
Resim.29. Tiziano, Papa III. Farnese Yeğenleri ile, Napoli,
Museo Nazionale.....34
Resim.30. Albrecht Dürer, 1510, Nünberg civarında bir köy resmi,
suluboya, Bremen, Kunsthalle.....36
Resim.31. Albrecht Dürer, 1500, Ahşap üstüne yağlıboya 67x49cm.,
Bavyera Eski Pinakotek Müzesi, Münih.....36

Resim.32. Albrecht Dürer, Şovalye, Ölüm ve Şeytan,
1513, Bakır Oyma-Baskı.....36
Resim.33. Hieronymus Bosch, Dünyevi Hazlar Bahçesi, 1503 ,
Ahşap üstüne yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.....38
Resim.34. Pieter Bruegel, Babil Kulesi, 1563, Ahşap Üstüne Yağlıboya,
114x155 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Madrid.....38
Resim.35. Pieter Bruegel, Avcıların Dönüşü,
Ay resimleri dizisinden Şubat, Viyana.....39
Resim.36. Jacopo Pontormo, "Yusuf Mısır'da", 1517-18,
93x110 cm.....43
Resim.37. Caravaggio, Evliya Mattheus, 1599-1600,
Rome, İtaly.....45
Resim.38. Annibale Carraci, The Flight into Egypt, 1603,
122x230 cm. Rome.....46
Resim.39. Nicolas Poussin, Ideal Landscape, 1645-50,
120x187 cm. Prado, Madrid.....47
Resim.40. Claude Lorrain, Saba Kraliçesi'nin Gemiye Bindirilişi,
1648, 149x194 cm. Londra.....48
Resim.41. Rembrandt, Philosopher ii Meditation,
1632, 28x34cm. Louvre, Paris.....49
Resim.42. Rembrandt, The Mill, 1650, National Gallery Of Art,
Washington.....49
Resim.43. Rubens, Sanatçının Steen Çiftliği ve solda Sarayı,
1636, 137x235 cm. Londra.....49
Resim.44. Rubens, Amazonların Savaşı, 1618, 121x166cm.
Alte Pinakothek, Münih.....50
Resim.45. Vealzquez, Halı Dokuyan Kadınlar, 1657, 220x289 cm.
Prado, Madrid.....51
Resim.46. Ruisdael, "Wijk Değirmeni", 83x101cm.
1670, Amsterdam.....52
Resim.47. Jan Vermeer, "View of Delft, 1670, 98,5x117,5 cm.
Mauritshuis, The Hague.....52
Resim.48. Jan van Goyen, "Haarlemer Meer", 1656, 39x54 cm.
Frankfurt.....52

Resim.49. Jan Steen, "Skittle Players Outside an Inn",
1660, 33,5x27 cm. National Galler.....52
Resim.50. Watteau, Kıbrıs'a Gitmek İçin Gemiye Biniş,
1717, Louvre, Paris.....53
Resim.51. François Boucher, Madam Pompadour Portresi,
Londra.....54
Resim.52. Fragonard, Salıncak, Wallece, Koleksiyonu, Londra.....54
Resim.53. J. Louis David, Horace Kardeşlerin Yemini,
Louvre, Paris.....56
Resim.54. J.Louis David, Napoleone Sainte Bernard Geçidinde,
Musee de Versailles.....56
Resim.55. Casper Friedrich, Rungen Adası'nda Kireç Kayalıkları,
1818, 90,5x71cm. Winterthur.....58
Resim.56. Casper Friedrich, 1826, 31x25cm.
Graveyard under snow, Leipzing.....58
Resim.57. Casper Friedrich, 1822, 55x71cm.
Village Landscape in Morning, Berlin.....59
Resim.58. Casper Friedrich, Buz Denizi, 1824, 96,5x126,9cm,
Hamburg.....59
Resim.59. Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük,
Louvre, Paris.....59
Resim.60. John Constable, Saman Arabası, 1821, 130x185cm.
Ulusal Galeri, Londra.....60
Resim.61. John Constable, Boat-building on the Stour,
1814-15, 25x30 cm. London.....60
Resim.62. William Turner, Denizde Kar Fırtınası,
1844, 91x122 cm. Tate Gallery, Londra.....61
Resim.63. Turner, "Yağmur, Buhar, Hız", National Gallery, Londra.....62
Resim.64. Turner, Peace-Bruial at Sea, 91x122cm.1842, London.....62
Resim.65. Camille Corot, 365x600cm.....62
Resim.66. Camile Corot, 800x430cm.....62
Resim.67. F. Millet La Baratteuse.....63
Resim.68. F. Millet, Garden Scene.....63
Resim.69. Gustave Courbet, Taşçılar, Gemaldegalerie, Dresden.....64

Resim.70. Adolp von Menzel, Demir Doğrama Atölyesi,
1872-75, 158x254cm. UlusalGaleri, Berlin.....65
Resim.71. Monet, Woman with Parasol, 1875.....69
Resim.72. Monet, The Hotel Des Roches Noires At Trouville,
1870.....69
Resim.73. Monet, St. Lazare.....69
Resim.74. Monet, Tracks coming out of Gare St.Lazare.....69
Resim.75. Monet, The Monet Onbekende Gracht.....70
Resim.76. The Railway Windmill Bridge at Argenteuil.....70
Resim.77. Manet, Rue Mosnier with Flag,1878, Malibu.....70
Resim.78. Manet, Claude Monet, working on his boat in Argenteuil,
1874.....70
Resim.79. Dega-Dancer at the photographer's studioa.....71
Resim.80. Sisley, Garden Path in Louveciennes.....71
Resim.81. Sisley, Mill at Moret,1883.....71
Resim.82. Dega, View of Saint-Valery sur Somme.....71
Resim.83. Pisarro, Place du Theatre Francaise, 1898.....72
Resim.84. Pisarro, A suqare at la Roche-Goyan.....72
Resim.85. Cezanne, House and Tree.....74
Resim.86. Cezanne, Chateau Noir, 1902.....74
Resim.87. Cezanne, Bend in Road,1900.....74
Resim.88. Van Gogh, Alyscamps1888.....74
Resim.89. Van Gogh, Red Vineyard,1888.....75
Resim.90. Van Gogh, Guinguette, 1886.....75
Resim.91. Gauguin, Street in Tahiti.....75
Resim.92. Gauguin, Bonjour, 1889.....75
Resim.93. Seurat, Landscape with Figure.....76
Resim.94. Seurat, The Rope Colored Skirt.....76
Resim.95. Munch, Noche en St.Cloud.....79
Resim.96. Munch, Self-Portrait Between-Clock and Bed.....79
Resim.97. Munch, The Sick Child.....79
Resim.98. Munch, Alameda con de nieve.....79
Resim.99. Nolde Family (dark Blue and green) 80

Resim.100. Nolde, Farmstead under Red Evening.....80
Resim.101. Heckel, In The Seafood Cafe.....80
Resim.102. Heckel, Near Ghent.....80
Resim.103. M.Beckmann-Outskirts Overlooking the Sea at Marseille.....82
Resim.104. Kirchner, Potsdamerplatz, Berlino.....83
Resim.105. Kirchner, Der rote Turm von Halle, 1911.....83
Resim.106. Kirchner-The Lighthouse of Fehmarn 1911.....83
Resim.107. Kirchner, Donne in Potsdamerplatz.....83
Resim.108. Kokoschka, Montana.....84
Resim.109. Kokoschka, Marianne-Maquis.....84
Resim.110. Kokoschka, Londres Panoramica del Tamesis.....84
Resim.111. Kokoschka, Praga.....84
Resim.112. Bacon, Figure in a Landscape, 1945.....84
Resim.113. Bacon, Study for a Figure in Landscape.....84
Resim.115. J. Ensor- The Bourgeois Landscape Salon.....85
Resim.116. Chaim, Soutine near Chartres.....85
Resim.117. Carl Hofer, Montagnola,1940.....85
Resim.118. E. Schiele, Cabo de la ciudad.....85
Resim.119. E. Schiele, Casas con ropas colgadas.....85
Resim.120. E. Schiele, La ciudadvieja.....85
Resim.121. Kandinsky, İnterior.....86
Resim.122. Kandinsky, El Jinete azu.....86
Resim.123. Barnett Newman, “Kim Korkar Kırmızı,
Sarı ve Maviden?, 1969-70, 274x603 cm.....99
Resim.124. Victor Vasarely Peer bleu, 1977.....100
Resim.125. Victor Vasarely VP SURKE, 1973.....100
Resim.126. Josef Albers, Vidriera multicolor en la antesala
del director Gropius en la Bauhaus de Weimar.....101
Resim.127. Victor Vasarely, Lant II, 1966, Köln.....101
Resim.128. Andy Warhol, The Twenty-Five Marilyns.....103
Resim.129. Andy Warhol, Marilyn.....103
Resim.130. Andy Warhol, Mick Jagger.....104
Resim.131. Lichtenstein, As I opened fire.....104

Resim.132. Andy Warhol, Propuesta para pintores aficionados.....105
Resim.133. David Hockney, Nichols Canyon.....105
Resim.134. David Hockney, The Road to York through Sledmere 1997.....106
Resim.135. David Hockney, Grand interieur, Los Angeles.....106
Resim.136. Lichtenstein, Interior with Mirrored Wall.....106
Resim.137. Richard Hamilton, Soft Pink Landscape.....106
Resim.138. Richard Estes, No Title(Grant's)1972,
from the portfolyo, Urban Landscape.....108
Resim.139. Sol LeWitt, Splotch #15, 2005,
Acrylic on fiberglass; (365.8 x 254 x 203.2 cm) 114
Resim.140. Joseph Kosuth: One and Three Chairs, 1965
Folding wooden chair, photograph,
enlarged dictionary definition.....115
Resim.141. Cezanne, (Maincy Köprüsü) / Ormandaki Köprü,
1887,61x50cm., tuval üzerine yağlı boya.....118
Resim.142. Cezanne, Bellevue'da Güvercinli Ev, 1894,
65x54cm., tuval üzerine yağlı boya.....119
Resim.143. Cezanne, Geçit, 1871, 80x128cm.,
tuval üzerine yağlı boya.....119
Resim.144. Matisse, The Blue House, 1906.....120
Resim.145. Matisse, The Window,1916.....121
Resim.146. Matisse, Interior with a Violin Case.....122
Resim.147. Matisse Interior with Phonograph,1924.....122
Resim.148. Matisse, The Painter's Family, 1911.....122
Resim.149. Van Gogh, Auvers'de Sokak, 1889, 73x92cm.....123
Resim.150. Van Gogh, Le Galet Değirmeni, 1886, 38,5x46cm.,
tuval üzerine yağlı boya, Otterio,Hollanda.....124
Resim.151. Van Gogh, Tramvay Köprüsü, 1888, 71x92cm.,
tuval üzerine yağlı boya.....124
Resim.152. Vincent Van Gogh, “Patates yiyenler”.....125
Resim.153. Munch, The Dead Mother.....126
Resim.154. Munch, The Dance of Life.....126
Resim.155. Jean Dubuffet.....128
Resim.156. Jean Dubuffet, Spinning Round 1961, Vire-volte.....128

Resim.157. Dubuffet, Metro, 1943.....129
Resim.158. Hikmet Onat.....140
Resim.159. Zeki Faik İzer.....141
Resim.160. Avni Lifij.....141
Resim.161. Turgut Zaim.....142
Resim.162. Namık İsmail.....142
Resim.163. Cihat Burak, Fantastik Şehir.....143
Resim.164 Turan Erol.....143
Resim.165. Lütfü Günay, 40x60cm., Tuval üzerine yağlıboya.....144
Resim.166. Nihat Akyunak, 46x55cm, Tuval üzerine yağlı boya.....144
Resim.167. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Koç Kahvesi",
oil on canvas, 58x74cm.,1940.....147
Resim.168. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Beyazıt'ta Kahve",
Yağlıboya, 38,5x45,5cm.,1941.....148
Resim.169. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Mavi-Yeşil Han Kahvesi",
Yağlı boya, 1943.....148
Resim.170. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beylerbeyi İskelesi.....149
Resim.171. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beylerbeyi İskelesi.....149
Resim.172. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karabaş Çarşısı, Yağlıboya.....150
Resim.173. Şeref Bigalı, 50x100cm., Tuval üzerine yağlıboya.....152
Resim.174. Şeref Bigali, 50x60cm. Tuval üzerine yağlı boya.....152
Resim.175. Şeref Bigali.....153
Resim.176. Mustafa Pilevneli, Fenerbahçe köşkleri,
Tuval üzerine yağlı boya, 120x52cm, 1960.....154
Resim.177. Mustafa Pilevneli, Fenerbahçe, suluboya, 30x40. 1975.....155
Resim.178. Mustafa Pilevneli, Ay ışığında, suluboya, 1990.....155
Resim.179. Mustafa Pilevneli, Babakale, suluboya, 24x16,5cm. 1988.....156
Resim.180. Mustafa Pilevneli, 30x40cm., Tuval üzerine yağlıboya.....156
Resim.181. Mustafa Pilevneli, Mavi Yolculuk, 2003, akrilik.....157
Resim.182. Turan Erol, Gece kondulu Tepeler, Oil canvas
70x80cm. 1968.....158
Resim.183. Turan Erol, Mitos güz sonu.....158
Resim.184. Turan Erol, Landscape-Trees , "Manzara Ağaçlar", Oil on canvas,
70x100cm. or 27,6x39,4inc. 1982.....159

Resim.185. Turan Erol,"Yağmurdan sonra", tuval üzerine yağlı boya,
120x100cm.,1994.....159
Resim.186. Veysel Günay, Kazan'dan, 50x80cm.
Tuval üzerine yağlı boya.1978.....161
Resim.187. Veysel Günay, Kazan'dan, 50x81cm.,
Tuval üzerine yağlıboya, 1996.....161
Resim.188. Veysel Günay, Sümela, 65x46cm., 2005,
Tuval üzerine yağlı boya.....162
Resim.189. Veysel Günay, "Yol", 73x50cm.,
Tuval üzerine yağlı boya, 1997.....162

GİRİŞ

"Her insanın belli bir görme biçimi olduğu gibi, her çağın, her dönemin de bir görme biçimi vardır. Her felsefe görüşünün, sanatta her üslubun belli bir görmesi, dünya karşısında belli bir duruşu vardır. Bu yüzden her bilgi, her felsefi yaklaşım ve her 'izm' dünyayı, varlığı yeni bir şekilde görmeyi işaret eder. Yeni bir bilgi objesini işaret eder" (İ.Tunalı). Bu saptama, araştırmacının 'estetik bütünlüğe ulaşmış' yeni görünümleri oluşturma süreci için sanat tarihsel bir incelemeyi zorunlu kılar. Bu çalışma hem bu tarihsel incelemenin temel özelliklerine ulaşmayı, hem de buradan elde ettiği sonuçları çalışmayı yürüten öznenin kendi yaşam alanına dönük olarak resmin olanakları içinde yeniden ele almayı amaçlamaktadır.

Dış dünya, toplumsal olanla ve doğayla ilişkisini fark etme, algılama, tanıma ve bilmede bireyi şekillendirdiği gibi, oluşturduğu değerlerle, onun iç dünyasına dönük işlevlerde üstlenmektedir. Bu yanıyla çevre, bireyin hem iç çevresi hem de dış çevresi ile ilişkilerini biçimlendiren yeti, farkındalık, algılama, kavrama, sezgi, düşünce ve ruh durumunun tümünü kapsamaktadır.

Felsefecilerin, sosyologların, antropologların bir dolayım olarak, kendisinden başka bir şeye işareti ya da bahanesi olarak ele aldıkları sosyal hayatın görünümü sanatçının da üretiminin itici gücü olarak kabul edilmektedir.

İnsanların yerleşik hayata geçmeleriyle başlayan ve doğayla etkileşimlerini artırmaları sonucunda gelişen ve çeşitlenen, çevreyi tanıma, algılama, biçimlendirme ve anlamlandırma çabaları, insan-doğa-mekan ve yaşam ilişkisi bağlamında oluşan farklı duyarlılıklar, farklı bilgi alanlarını etkilediği gibi sanatın da temel konularından biri olmuştur. Doğanın gücü karşısında duyulan korku ve hayranlıkla başlayan imgesel betimlemelerden, derinleşen ruhsal bunalımların dışavurumuna kadar uzanan sanatsal ifadelerdeki yoğunluk, bize, çevrenin/ dış dünyanın sanatın en önemli sorunsallarından olduğunu gösterir.

Farklı coğrafyalarda yaşayan, farklı gelenek ve göreneklere sahip, farklı tarihi ve kültürel evrimlerden geçmiş toplumların sanatsal üretimlerini

incelediğimizde, hemen hepsinde ‘tinselleşmiş dış dünya’ anlatımıyla karşılaşırız. Sanat ürününde görünürlük kazanan Tinselleşmiş Dış Dünya ile konumlanmış çevre içindeki bütünlük her zaman örtüşmez. Çünkü sanatçı, konumuna ve görüş alanına bağlı olarak verili her öğede, tinsel yanıyla erişebildiği nesneler ve ilişkiler kümesi görür. Bu görüşle sanatçı, kendine özgü bütünlüğü olan ve evrensel olarak geçerli yeni bir dünya kurar. Sanatçının yeni dünyasını; belli bir manzarayı, sosyal alanları, sahneyi, belli bir binayı vb. görmeye alıştığımız şekliyle algılayamayız. Algılanan şey, sanatçının belirli veya belirsiz olarak aktarılmış deneyimi ile oluşan ve izleyenin içsel olarak kavradığı anlamdır. Öyleyse algılanan şey, sanatçı ve izleyenin içinde bulunduğu hayat durumlarının çeşitliliğine bağlı olarak çok değişken olabilir.

Ama bu durumların çeşitliliği ne denli olursa olsun her sanat ürünü yorumlanmış bir gerçekliği ifade eder.

“Sanatta betimlenen çevresel görünüm, yalnızca mekânsal, uzamsal ve zamansal elamanları, özellikleri düzenlemekle kalmaz, tamamen anlamla ilintili özellikleri de düzenler; yalnızca uzamsal zamansal biçim yoktur, bunun yanı sıra anlamın yönlendirdiği biçimde vardır” (Bahtin, 2005, 178). Sanat ürününde estetik geçerliliğe sahip olma koşulu sanatçının görünümün anlamını yönlendirmedeki değer-bilgisel tutumudur.

Sanat ürününü somut görünümden yalıtan ve estetik açıdan tamamlayan bu tutumdur.

1. BÖLÜM

TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARDAN RÖNESANS'A KADAR DIŞ DÜNYAYA İLİŞKİN ALGILARIN GÖRSEL YOLLA İFADESİ

1.1. Rönesans Öncesi Dönemde Betimlenen Doğa Ve Toplumsal Yaşam Örnekleri

> "Sanat, zaman ve mekân ile koşullanmış bir takım gereksinimlerin ve daha önceden var olan, ya da çoğunlukla yeni oluşumların elverişsiz ortamlardaki sunumudur. Öyle ki, toplumsal psikoloji de dahil olmak üzere bir çok antitezden bahsetmek mümkündür" (Ümran Bulut, 2003, 35).

İlkel insanın mağara duvarlarına yaptığı resimler sanatsal imgeye giden yolun başlangıcı sayılır. İnsanımsıdan insana dönüşüm sürecinde duyusal algı, bilgi ve deneyimin sınırlılıklarında filizlenir sanat. Doğanın gizemleri karşısında çaresizliğini yenmeye çalışan insan, akıl erdiremediği olguları betimlemek için imgeler oluşturmaya ve giderek kendi yarattığı bu imgelerin gizil güçlerine inanarak varolmaya çalışır. İnsan, nesneleri değiştirerek nesnellikle baş edebileceğini kavrar.

İnsan duyarlılığının kendisini resim diliyle ifade edişi dediğimiz köklü içtepinin ürünleri başlangıçta üretimin büyüsel bir tamamlayıcısı olarak, insanın ya topluca yaşadığı ya da bir çeşit tapınak/ barınak olarak kullandığı mağara duvarlarında yer aldı. Doğal olanakları sayesinde korunup günümüze ulaşabilmiş ve güçlü bir gözlem ve doğa duyarlılığının sonucu olan bu eserler belli bir büyüsel işlev süresi için yapılıyorlar, sonra birinin üzerine bir başkası daha yapılıyordu.

Ernst Fıscher, insanın gelişimi ve nesnel gerçeklik arasındaki çatışmayı irdelerken, büyüyü uygarlık dediğimiz olağanüstü değişimin temel taşlarından birisi olarak ele alır. Fischer'in sanat ve toplumsal hayat arasında kurduğu doğrudan ilişkide de büyünün etkisine ilişkin dikkatle incelenmesi gereken ayrıntılar içerir.

> "Gittikçe çoğalan kanıtların zenginliğine bakarak sanatın başlangıçta büyü olduğu, gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varabiliriz. Din de, bilim de, gizli bir biçimde -tıpkı bir tohum gibi- büyüde birleşiyordu. Sanatın bu

> büyücülük görevi giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevine dönüştü…….. Gelişiminin bütün dönemlerinde, ağırbaşlıyken de, anlamsızken de, düşleri işlerken de, gerçekleri işlerken de büyünün her zaman bir payı olmuştur sanatta. Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat" (Fischer, 1995, 15,16).

> Sanatın bir başka önemli özelliği de korkutucu, ürkütücü gücüyle düşman üzerinde üstünlük sağlamasıdır. Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı – doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İlkel insan sanatı yaratmakla gücünü arttırmada ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu; yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu. Mağaralara yapılan hayvan resimleri avcıya gerçekten bir güven, avına karşı bir üstünlük duygusu veriyordu. Dinsel törenler katı kurallarıyla topluluğun her üyesine toplumsal yaşantı aşılamaya, bireyi topluluğun bir parçası yapmaya yardım ediyordu. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu" (Fischer, 1995, 36,37).

Mağara duvarlarına yapılan bu resimler hem avdaki başarıyı anıtlaştıran hem de gelecek bir avın büyüsü olan görsel kaynaklardı. Bu resimlerle ilkel insan, doğa karşısında büyük bir güce ulaştığını düşünürdü ve böylece bu hayvana, savaşmadan sahip olurdu. Yaptıkları resimlerle avdan önce o hayvana üstünlük sağlandıklarına inanırlardı.

Gombrich'e göre, "ilkeller için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar

gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar” (Gombrich, 1997, 39).



Resim.1. Mağara Resmi, At, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları / Lascaux, Fransa.

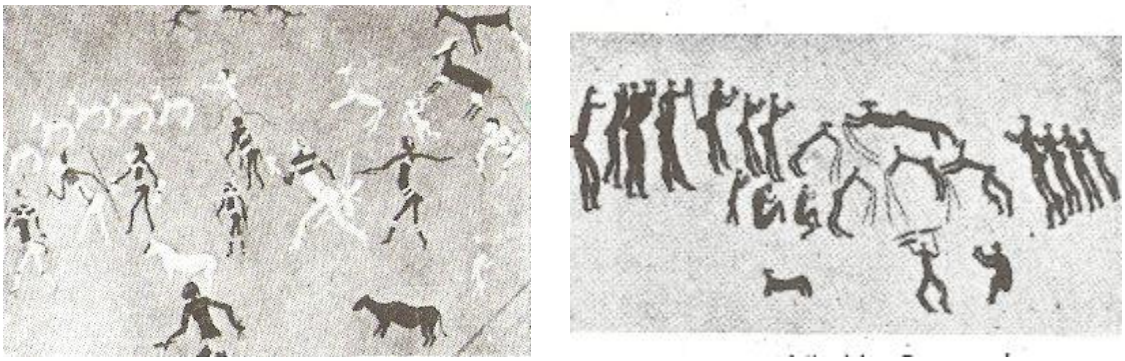


Resim.2. Mağara Resmi, M.Ö. 15.000-10.000 dolayları / Lascaux, Fransa.



Resim.3. Mağara Resmi, Bizon, M.Ö. 15.000-12.000 dolayları / Altamira, İspanya.

Paleolitik çağlardaki doğaya dönük resim kavrayışı çağımıza çok yakın yüzyıllara kadar bazı ilkel kabilelerin sanatında kendisini sürdürdü. Buşmanlar adı verilen ilkeller, tarih öncesindekini andırır büyüsel içeriklerle hayvan figürlerine yönelmiş ve aynı şaşılacak biçimlendirme ustalığını göstermişlerdir. Güney Afrika'da bulunan Buşmanlara ait kaya resimlerinde toplumsal yaşamdan görünümler bir anlatım biçimine de sahiptirler. Figürler tamamen leke yani siluet olarak resmedilmişlerdir.



Resim.4. Güney Afrika'da Buşmanlara ait kaya resimler

Ne var ki, sanatın gelişimini yalnızca büyü ile açıklamak yanlış olur. Sanatta ortaya çıkan her yeni nitelik, kimi zaman son derece basit, kimi zaman oldukça karmaşık bir takım yeni ilişkilerin sonucudur. Değişen yaşam koşulları, gerçeklik algısını, yaşamsal öncelikleri ve toplumsal yapıyı değiştirdiği gibi sanatın toplumsal

anlamını da değiştirir. Sanat, toplumsal çevresi ve doğayla olan bütün ilişkilerinde düzensiz geçmişinin huzursuz anılarını taşır. Biçim vererek düzeni gerçekleştirmek bu huzursuz geçmişinden kurtuluştur aynı zamanda.

> "Çağların dünya görüşleri, aynı zamanda estetik görüşlerini de yansıtır. Primitif halk sanatlarının doğuşu, site ile birlikte anıtsal mimarinin ortaya çıkışı, sanat eserinde kompozisyon fikrinin idrak edilmesi, büyük dinlerin belirmesi hep tarımsal kültür döneminde insanlığın malı olacaktı. Gene tarım kültürü ile birlikte insanoğlu, toplum içinde gerekli işleri bölüşecek ve meslek edinecekti. İşte bu ilk site kültürü ile ilgili ortam, insanlığın yağma kültürlü göçebe topluluklarından, toprağa yerleşmiş uygar topluluklar haline gelmesini temin etmiştir. Primitif halk sanatları, ancak sitenin kurulması ile niteliklerini değiştiriyor ve toplumlarda ilk kez anıtsal üsluplu arkaik eserler görüyoruz. Primitif halk sanatları, yarı-tarımcı ve çobanlıkla geçinen topluluklarda gözlemleniyor. Bu sanatların diğer bir özelliği, devlet kuramamış aşiret topluluklarının sanatı olmasıdır. Primitif halklarda görülen resimlerde de genelde av ve savaş sahneleri, hayvan sürüleri, dini danslar konu olarak ele alınıyor" (Turani, 1992, 11).

Tarih öncesi çağlarda, ilk örgütlü topluluklarla birlikte resimlerde hayvan figürleri yanında insan figürleri de yerini almış ve betimlemeler doğa ve toplumsal yaşam örneklerini oluşturmaya başlamışlardır. Toprağa yerleşerek tarım yapan insan toplulukları İ.Ö. 5000 yıllarında İlk Çağ kültürleriyle birlikte kendi kendine yeten dışa kapalı alanlar/yerleşim yerleri, daha ileri bir iş bölümünün olduğu daha canlı bir kent ortamına dönüşmüşlerdir. Buna bağlı olarak oluşan iş bölümleri, mesleklerin oluşumu yanında sanat alanlarında toplumun beklentilerine yanıt verecek uzmanların yetişmesine olanak sağladı. Sanattaki kompozisyon düşüncesi de, ilk kez bu dönemde yapılan resimlerde gözlenmektedir. Buradan yola çıkarak düzenlenmiş bir hayatın düzenlenmiş bir sanatla da yakın ilişkisi olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

İnsanın kendisini bir görsel biçimler düzenine aktarması, toplumsal değişim süreci içinde gündelik hayatın değişip duran gereksinimleriyle ilişkisini ortaya koyar. Hem yaşanan günün özel şartlarını anlayabilmek hem de gündelik hayatın diğer

araçlarıyla birlikte tarihsel geçmişi aydınlatabilmek için başvurabileceğimiz önemli kaynaklardır bunlar. Hayatın sürekliliğine ve yaşanan çağın ekonomik toplumsal yapısına denk düşen av, tarım ya da endüstri, teknoloji araçlarıyla insanın ruhsal düzenine uygun görsel biçimler aynı bütünlük içinde değerlendirilebilirler. İlkel bir gündelik araç üstüne çizilmiş bir hayvan resmi o araçla bütünleşir. Ona hem özgün bir değer hem de özel bir anlam katar.



Resim. 5. Grek, Seramik Vazo.



Resim. 6. Grek, Seramik Vazo.



Resim. 7. Grek, Seramik Vazo.

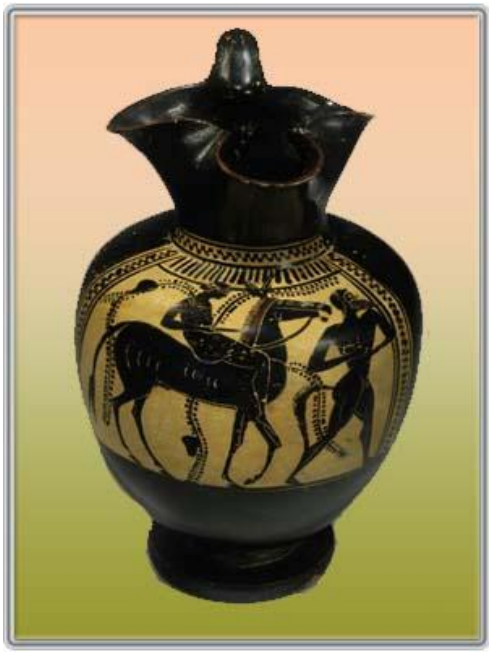


Resim. 8. Grek, Seramik Vazo.

Yerleşik topluluklara geçişle birlikte, tarımsal üretim biçimi, bir takım nesneleri tasarlayabilmek için insanda soyutlayıcı, ya da başka bir deyişle sayısal ve hacimsel kavrayışın gelişmesini zorunlu kılmıştır. Yazı yazma isteği de bu soyutlayıcı yeteneğin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu çağlarda basit geometrik biçimler, zikzaklar, sivastikalar, spiraller gündelik eşyaların üzerinde ruhsal bir anlatımın taşıyıcısı olarak yer almışlardır. Sanatçılar artık insan ve hayvan figürlerine de şematik, sembolik bir biçim dünyası içinde farklı bir rol vermeye başlamıştır.



Resim. 9. Grek, Kırmızı Figür.



Resim. 10. Grek, Siyah Figür.

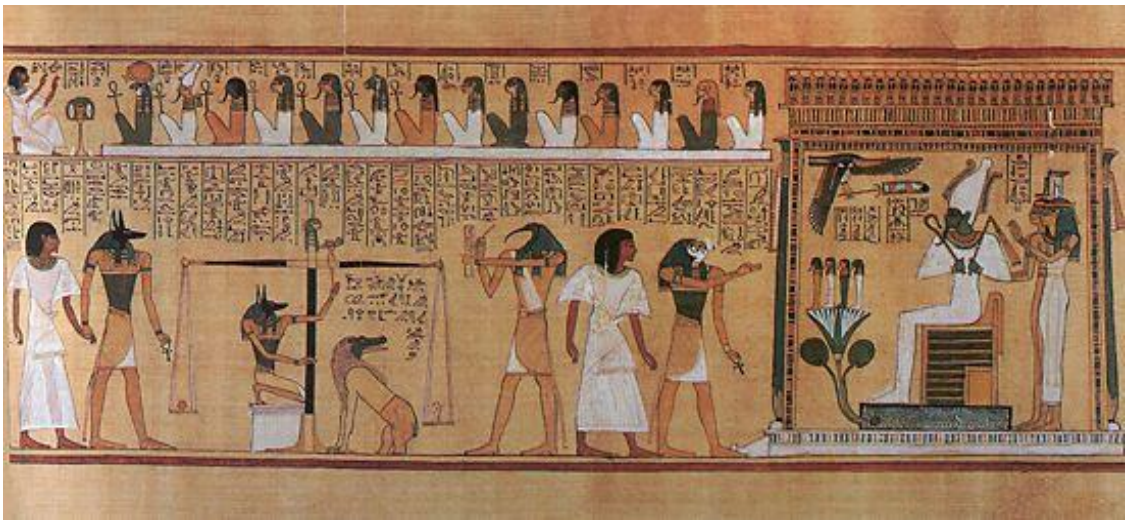
Başlangıçta gündelik hayatın akışına sıkı sıkıya bağlı olan görsel biçimler, tarih boyunca yalnız sürekli değişmelerin değil aynı zamanda bir biçim dünyasının ürünleri olarak bağımsızlaşmanın da kavgasını vermişlerdir. Bu yüzden görsel biçimleri yaşanan hayatla ve tarihle olan ilişkilerinden koparmadan, kendi kendine yeterli sanat ürünleri olarak da kavramalıyız.

İnsanın yaşanan hayatla iletişimini sanat diliyle gerçekleştirme gereksinimi ya doğaya bağlı kalan ya da sitilizasyon (üsluplaştırma) niteliği taşıyan eğilimler içermiştir. İnsanda soyutlama yeteneği kısa sürede gelişmiştir. Ancak bazı toplumlar uygarlık düzeyinin ileri aşamalarında da doğaya sıkı sıkıya bağlı bir biçim anlayışını benimsemişlerdir. Antik Yunan'da karşımıza çıkan ve başta insan figürü olmak üzere

tüm varlıkların ideal bir kusursuzluk içinde algılandığı biçimsel kavrayış, hümanist sanat ve kültürel hayat ilişkisinin odağına yerleşmiştir. Buna karşılık diğer bazı toplumlar nesnel hayatı güçlü bir şekilde stilize eden şematik, katı kurallara bağlı, yüzyıllarca değişmez gibi görünen kalıplar içinde bir sanat geliştirmişlerdir. Mısır Uygarlığı'nda olduğu gibi doğanın derinlik, uzam, ışık gölge ilişkileri önemsenmemiş, soyutlayıcı yeteneklerin gücünden ödün verilmemiştir.



Resim.11. Fowling Scene From Nebamun's Tomb, 1400 BC, painted plaster wall 31cm., British Museum, London.



Resim. 12. Çakal suratlı tanrı Anubis, ölmüş bir kimsenin kalbinin tartılmasını izliyor, ibis başlı tanrı Thot ise sonucu kaydediyor, M.Ö. 1285 dolayları.

Ölen kimsenin mezarına yerleştirilen ve "Ölüler Kitabı"ndan bir sahneyi betimleyen papirüs; yükseklik 39.8 cm; British Museum, Londra.

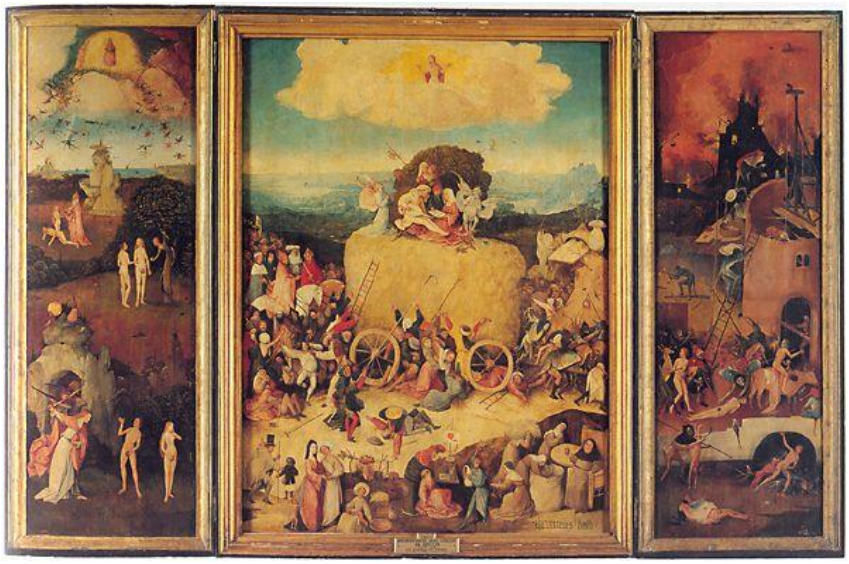
Sanat Tarihi bu iki genel karşıt eğilimin farklı uygarlıklarda ve farklı zamanlarda az çok değişiklikler, farklılıklar gösteren serüvenini anlatır. Genel olarak doğayı taklit etme ve bundan ısrarla kaçınma gibi görünen bu eğilimler insanın düşünsel gelişimine ve sanatın üstlendiği sorumluluklara bağlı olarak şekillenmişlerdir. Doğayla insan arasındaki ilişki insanın düşünsel gelişiminin sınırlılıkları içerisinde biçimlenmiş olduğuna göre sanat ta buna bağlı olarak tüm toplumsal hayatı da biçimleyen bu düşünsel süreçlere nesnellik kazandıran bir işlev üstlenmiştir. Örneğin resim sanatında doğaya bağlılığın, nesnelerin dış görünüşlerini ne ölçüde amaçlarsa amaçlasın yalnızca kusursuz bir taklit anlamına gelmeyeceğini, bu eğilimlerin fazlaca benimsendiği kültürleri ve dönemleri dikkatlice izlediğimizde daha açık kavrarız. Doğayla insan arasındaki birliği ya da yakınlaşmayı kapsayan bu biçimleme eğilimleri insanın akıl ve gözlem yoluyla doğadaki bilinmezliği insanileştirdiği ve tüm sırları açığa çıkaracak bir kavrayış geliştirdiği dönemlere denk düşer. Gerçeklik bu anlamda korku ve huzursuzluk duyulan bir dünya değil, bilinçle farkına varılmış bir mutluluk aracıdır. İnsanın hayatı kavrayışını görsel biçim diline aktarışı bilinmeyeni değil insanı ve nesneleri idealleştirdiği, onlarda ölümsüzlüğü bile arayıp bulduğu ölçüde bir kurtuluştur. Antik Yunan'la başlayan insanileşen doğa ve hayat algısının yerine dinsel hayat algısının egemen olduğu Avrupa kültürlerinde sanatın doğayı ve nesneleri algılayışındaki değişiklik bu teze ilişkin önemli verilerdir.



Resim.13. Duccio di Buoninsegna, Maesta, 1308-11 tempera on panel 214x412cm., (orgiinal dimensions 500x468cm), Siena, Museo dell Opera del Duomo.

Sanatta doğa ve nesneleri gerçekçi imgelerle ifade etme yerine daha soyutlamacı ve şematik bir biçimleme anlayışı Ortaçağ kültürünün ve bu kültürün parçaları olan Ortaçağ felsefesinin de özelliklerini açıklayıcı niteliktedir.

> "Ortaçağ'da sanat da ana nitelikleri bakımından doğadan kopuktur. Gotik mimarlık, bu dünya ve doğayla ilişkili olmayarak, tamamen akla seslenen soyut bir strüktürü amaç edinmiştir. Bu soyut tasarım, pratik ve dünyasal amaçların ve gereksinimlerin ötesindedir. 12. ve 13. yüzyılların resim ve heykeli de, onda figürlerin sembolik anlatımı, doğaya öykünmesinin önündedir. Sanatçı doğaya benzetmeyi değil, soyut, sembolik bir "anlatım şeması" oluşturmayı amaçlardı. Ortaçağ sanatında insan "insan" olarak yoktur. Onun bedeni, dinsel kompozisyonların, bir öykünün anlatılmasına yardımcı olan "sembolik" bir öğesidir. Sanat, kendisine konu olarak başlı başına insanı seçmemiştir. Mimarlıkta ölçüler insansal ölçüleri aşar; tasarım, onun gereksinimlerine göre yapılmamıştır. Tersine, Gotik yapı heybetiyle insanı ezer, iyice küçültür. Sanatçılar için, çağın en büyük sanatsal performansı olan katedraller, kolektif ürünlerdi. Ortaçağ sanatçısı da, düşünürü gibi, eserine "imzasını" atmaz, kişiliğini, duygularını eserinde ön plana çıkarmazdı" (Akyürek, 1994, 160-161).



Resim.14. Bosch, The Haywain, no date, oil on panel, 135x190cm., The Parado.

Ortaçağ da sanatçılar dini konuların dışına çıkamamıştır ve doğa onlar için çok yabancı bir konudur. Ortaçağ felsefesi de doğadan kopuk, soyut ve akılcı bir felsefedir Akıl Ortaçağ felsefesi için insan bilgisinin tek kaynağıdır. Fakat bu akıl sorgulayan, araştıran değil, açımlamayı kavrayabilen, dinsel doğmayı öğrenebilen ve çıkarsama yoluyla bilgi üretebilen bir akıldır. Sanat da aynı felsefede olduğu gibi doğaya karşı duyarsız kalmıştır.

1. 2. Rönesans'la Değişen Hayat Ve Doğa Algısının Sanatsal İfadelerdeki Yansımaları

Ortaçağ, düşünsel yapılanması ve sanatsal görünümleri arasındaki ilişki açısından tartışmalı bir sanat tarihsel dönemdir. Yine de farklı değerlendirme yaklaşımları bu dönemin sanatsal gelişiminin özünde dinsel inançların baskıcı gücünün belirgin olduğunu dile getirir.

> "Hıristiyan kilisesinin kendi açısından büyük başarısı insana insanı unutturmak ve onun dikkatini insanüstüne ve doğaüstüne yöneltmek olmuştur. Gerçekte yetkin bir tek tanrıcı din olmakla Hıristiyan dini gerçekçi eskiçağ düşüncelerinin yanında en yetkin soyutlayıcı düşünceyi ortaya koyar. Ortaçağ'da kilise ve senyörlük insanı kötü bir biçimde toplumsallaştırırken ya da katı ve zorlayıcı bağlarla topluma bağlarken, buna göre onu inancın ve üretimin basit bir nesnesi durumuna getirirken düşünceyi ve sanatı da bu indirgeme içinde sıkı sıkıya koşullamıştır, onları tüm yaratıcı etkinliklerden soyutlayarak soyluluk düzeninin buyruğuna vermiştir" (Timuçin, 1992, 260, 261).

Rönesans ortaçağın külleri arasından doğdu. Yaşanan hayatın; ekonomik yapının, siyasal ve ahlaki değerlerin değişmesine bağlı olarak yazılı sanatlar ve felsefede ortaya çıkan güçlü atılımlar görsel sanatlarda da kendini gösterdi. Simgeci Ortaçağ Sanatının yerini gerçekçi Rönesans Sanatı almaya başladı.

> "Her yaratıya insan en gerçekçi eğilimleriyle girmeye başladı, insan yaratının temeli ya da amacı durumuna geldi, başlıca konusu oldu. O zaman güzel sanatlarda da insan bedeni tüm gerçek görünümleriyle öne

> çıkmaya başladı. Ortaçağ sanatçısının bin bir örtü altında, kat kat giysiler altında göstermeye çalıştığı o gerçekle pek bağlantısı olmayan insan geriye çekildi. İnsancılar insan düşüncesinin, insan duygusallığının yüceliğini bulup çıkarırken, ressamlar ve yontucular da insan bedeninin güzelliğini keşfe çıktılar. Rönesans sanatçısı, tıpkı eskiçağ sanatçısı gibi, insanı tepeden tırnağa soyabiliyordu. Onun gözünde insan kadar toprak da, bütün güzellikleriyle doğa da büyük bir değer kazandı" (Timuçin, 1992, 285).

Her çağı olduğu gibi Rönesans'ı da kesin tarihler arasına koyamayız. XV. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar uzanan geniş bir dönemdir Rönesans dönemi. Rönesans daha çok düşünce açısından bir hazırlık, bir geçiş dönemi olmuş, buna karşılık sanat açısından tam bir olgunluklar çağı özelliği göstermiştir.

> "Sanattaki bu yeni anlayışların temelinde, hayatın tüm alanlarında gerçekleşmeye başlayan ve Orta Çağ'ın bitiminde yeni bir dünya görüşü ile düşünsel duruşa yol açan büyük dönüşümler yatar. Özellikle İtalya'nın kuzeyindeki kentler dış ticaret ilişkilerini geliştirmişler, mal mübadelesini o güne kadar hiç görülmemiş boyutlar çıkarmışlardı. Bu gelişme kentlere refah, zenginlik ve büyümeye paralel olarak yeni ve kendinden son derece emin bir kentsoylu sınıfının doğuşuna tanık oldular. Onurlu zanaatkârlar ve tüccarlar, emeklerinin getirisini görüyor, başarılarının herkesçe tanınmasını arzuluyorlardı. İnsanlar artık kendilerini isimsiz bir kitlenin parçası olarak görmek istemiyordu. Birey ön plana çıkmaya başladı. Uzak kentlerle kurulan alışveriş ortamı, o güne kadar hiç tanınmayan malların ve haberlerin serbestçe dolaşımı, insanların ufkunu genişletti. Dümdüz bir tepsi olduğuna inanılan o bildik eski dünya artık yeni bir muammaya dönüşmüştü; yeni sorular yepyeni cevaplar bekliyordu. Halk, artık dine ve ruhban sınıfının denetimindeki ilimlere körü körüne inanmaktan vazgeçmeye başladı. Sorular soruyor, her şeyi yeni baştan incelemek istiyordu. Cesur denizciler, haritadaki karanlık noktaları keşfetmek ve uzak diyarlarda bulmayı umut ettikleri hazinelerle, anavatandaki refahı ve zenginliği çoğaltmak üzere okyanuslara açılıyordu. Bunun için, bu

> dünyaya ve onun bilinmezliklerine yönelik yeni bir bilim ve teknoloji gerekiyordu. O dönemin birçok buluşu, örneğin; saatler, haritalar ve daha başka birçok mekanik alet bu ihtiyaçtan kaynaklanmıştır. İnsanların çevrelerindeki doğayla ilgilenmeye başlamasıyla birlikte resim sanatında da o güne kadar görülmemiş ölçülerde bir gerçekçilik akımı doğdu" (Krausse, 2005, 7, 8).

Sanatta yaşanacak olan bu değişimin ilk ipuçları XIII. yüzyıl kitap resimlerinde görülmeye başlamıştır. XIII. yüzyılda bazı sanatçılar kutsal bir anlatının geleneksel biçimlerine saygı göstermekle birlikte bu biçimleri daha gerçekçi kılmanın yollarını da aramaya girişmişlerdir. Kimi zaman kilisenin saptadığı kalıpları bir yana bırakıp, kendi ilgilerini çeken şeyleri betimlemeye başlamışlardır. Bu nedenle elinde çizim araçlarıyla doğaya açılan sanatçı modeli önemli bir değişimin habercisidir ve bu sanatçıların gerçekten doğaya benzer bir şeyler çizmiş olmaları çok önemlidir. 1255 yılında Fransa kralı Louis tarafından İngiltere kralı III. Henry' ye gönderilen 'fil'in imgesini yapan Matthew Paris'in gerçekçi oranlara gösterdiği özen dikkat çekicidir. Ancak benzer bir çok örneğe karşın ortaçağ sanatının büyüsünü paramparça edip onun kalıntıları altından Antik Dönemin bulgularını; nasıl insan bedeninin açık koyu değerlerle oylumlandığını, kısaltım teknikleriyle mekânın ve nesnenin nasıl ilişkili hale getirdiğini bulgulayan ilk sanatçının Giotto olduğunu söylemek gelenek haline gelmiştir.

Giotto'nun ele aldığı konuların yine dinsel konular olmasına karşın o, kalıplaşmış kuralları bir ölçüde de olsa yıkmaya çalışmıştır. Yaptığı doğa gözlemlerinde toplumsal gerçeklikleri ele almış ve kullandığı figürlerdeki ifadelere önem vermiştir. Kısaltımla gösterilmiş kollar, yüzün ve bedenin oylumlanışı, vurgulanmış gölgeler ve akıp giden kıvrımlarla düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılsaması yaratmayı başarmıştır. Giotto' nun resminin ortaçağ resminden ayrılan en önemli farkı resmin, yazılı sözün yerine geçen şey olmasının çok ötesinde bir gerçekliği olduğunu kavramasıdır. Ortaçağ ressamı olayı gerçekte olduğu gibi betimleme gereği, mekânsal bir inandırıcılık endişesi duymazken Giotto izleyiciyi sahnede oynanan gerçek bir olayın tanıkları haline getirmeye çalışmıştır.

"Giotto'nun resmini ortaçağ resminden ayıran şey, sahne alanında bize bir temsil sergilemesi anlamında doğaya "öykünme" üzerinden gerçekleşir. Bununla birlikte bu resim, "yaşama ağırlıklı olarak tinsel varlığı ve tinsel ilişkileriyle bakılmasıyla" Rönesans'tan ayrılır. Giotto'nun resmi henüz organik, doğa bilimsel, fiziksel, teknik görünüşüyle doğa hakkındaki bilgiyi vurgulamaz. Bunun anlamı, Giotto'nun sanatının henüz sırf tasvir değerlerine dayanan bir sanat olmadığı, aksine çağının anlatım değeri ve tinsel ahengiyle ayakta durduğudur.

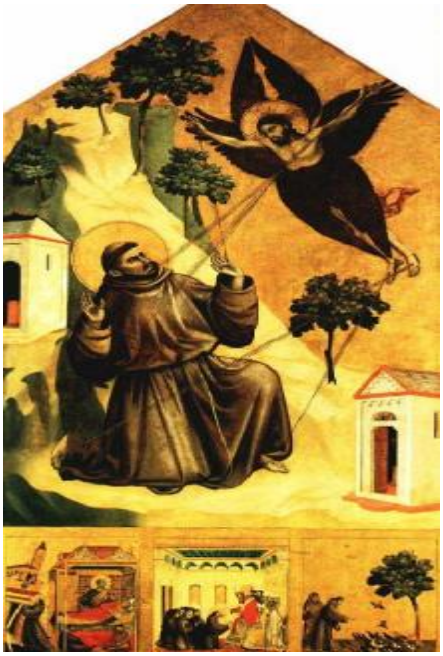
Giotto'nun resmi, halâ Hıristiyan ikonografisinin –ve bunun simge dilinin- anlatım değerine bağlıdır. İki boyutlu bir simge bilgisinin ne şekilde olursa olsun normlaştırılmasının reddi olarak anlamlandırılabilecek ve bizi gerçeklikten edindiklerimizi sistematikleştirmeye götürecek ayırt edici sınır aşımları, açıktır ki kendi sınırını gökyüzünün sanatsal anlatım biçiminde bulur ve resimdeki buna ilişkin üslup ayrılıklarını teşvik eder. Çünkü Giotto'da iki boyutlu olan fon, kendi içinde uyuyan kozmik düzenin temsili olarak, üçüncü boyutun ikinci boyuta indirgenmesiyle tahakküm altına alınmıştır" (Horst-Herrmann, "Giotto / Kapanmış Gökyüzü", Sanat Dünyamız sayı:95, sayfa:189).



Resim.15. Giotto di Bondone, İsa Mesih İçin Ağlayanlar (detay) 1304-06, Fresk, Capella Scrovegni (Arena Şapeli), Padua.

Giotto'nun resimlerinde organik doğanın anlatılmasından çok insan eylemlerinin olanaklarının anlatılmasına çalışmıştır. Figürlerini yoğun bir dramatik ifadeye sokma becerisine hâkim olan Giotto 'İsa Mesih için Ağlayanlar'da doğadan çok insan bedeni üzerinde, bedensel hareketlerle vurgulamıştır tutkuları.

> "Giotto'nun, "İsa Mesih İçin Ağlayanlar" resminde de, figürler eski, geleneksel formüllere uygun stereotipler halinde resmedilmemiştir. Onlar hisseden, acı çeken varlıklardır ve yüzlerinde bireysel ifadeler saklıdır; alışılagelmiş altın sarısı zeminin yerinde ise gerçekçi bir tabiat tasviri görülmektedir. Resim, birbirinden açık seçik ayırt edilen arka ve ön planıyla derinlik kazanmış bir yüzey mekâna dönüşmüştür. Olay tek bakışta anlaşılabilmektedir. "Önem Perspektifi"nde olduğu gibi gözün oradan buraya kaydırılmasına gerek kalmamıştır. Sanata getirdiği bu yepyeni anlayış ressamı daha yaşarken bir efsane haline getirdi.
>
> Giotto yenilikçi anlayışıyla resme yalnız üç boyutluluğu katmakla kalmamış, eserlerine imzasını atan ilk sanatçı sıfatıyla da resim tarihine geçmiştir. Bireysel yaratıcılığa yaptığı bu vurguyla başlattığı gelişme sürecinde ressamlar, geleneksel zanaatkâr statüsünden kurtularak kendi özelliklerinin farkına varmaya başladılar" (Krausse, 2005, 7, 8).



Resim.16. Giotto, İblisleri Kovan Francesco, 1337, tahta üzerine boya, Paris, Louvre Müzesi.

> "Giotto, özellikle belirli bir olayın, zaman ve mekân bütünlüğü içinde resmedilmesinde öncüydü…….Bu, eskiye göre çok farklı bir anlayışla işe koyulabilmenin bir ürünüydü. Giotto, ***"İblisleri Kovan Francesco"*** isimli resminde de perspektif kurallarına uyan bir düzene ulaşmayı amaçlıyordu. Böylece zeminin rengiyle, göğün mavisi arasında bağ kurarken, ilginç bir görselliğe de ulaşıyordu. Bu resimlerinde Giotto, derinlik etkisini, hem renksel hem de çizgisel üslupla sağlayarak, bir kuşak sonraki ressamlara öncülük edecek bulgusunu da böylece resmediyordu. Kuşkusuz, Giotto'nun bu modern eğilimleri, natüralist resimde yapılması gerekenler için yeterli olmamıştı; her ne kadar acıyı, üzüntüyü yansıtmaya çalışsa da, 'insana ve doğala açılma' anlamındaki üretimler için on beşinci yüzyılın gelmesi gerekmişti. Bilindiği gibi, ancak bu dönemde dinsele olan bağımlılık, yerini, gerçek dindışı, deneye ve gözleme dayalı bilimsel düşünceye bırakacaktı" (Bulut, 2003, 55).

Rönesans 'yeniden doğma' demektir. Yeniden sözcüğü bir kalkışmanın geçmişle olan bağlarına vurgu yapar. Öncü sanatçılar doğanın, optik yasaların, insan anatomisinin bilgisine ulaşmak ve bunları resmin-heykelin imgesi haline dönüştürürken Yunan atalarının ulaştığı ustalığa ulaşmak istiyorlardı. Ancak görünen odur ki onların amacı antik yapıtlara körü körüne bir öykünme olmamıştır hiçbir zaman. XV. Yüzyılın ilk çeyreğinde bir gurup sanatçı geçmişin düşünceleriyle tüm bağlarını yeniden ele alarak teknik, yöntem ve düşünce açısından yepyeni bir sanat anlayışının ortaya çıkmasına yardımcı oldular. "Kısaltımı kullanabilen Yunanlıların, derinlik yanılsamasını yaratabilen Helenistik ustaların, nesnelerin geriledikçe küçülmelerini öngören matematik yasaları bilmediklerini görmüştük. Şunu da belirtelim: Ufukta kayboluncaya dek gerileyen ünlü ağaç dizisini hiçbir klasik sanatçı çizemezdi. Bu sorunu çözmek için matematiksel araçları sanatçıların eline Brunelleschi verdi" (Gombrich, 1997, 171). Yaklaşık 1427 yılında Floransa yakınlarında Brunelleschi'nin inşa ettiği Santa Maria Novella kilisesi duvarına Masaccio tarafından yapılan Meryem, Aziz Yahya ve Bağışçılar resmi geleceğin sanat dünyasını baştan sona biçimleyecek olan önemli bir bulgunun, perspektifin habercisiydi.



Resim.17. Masaccio, Kutsal Teslis, 1427, Fresk,680x475cm. Santa Maria Novella, Floransa.

"Masaccio'nun Kutsal Teslis (yani, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) betimlemesi zamanına göre o kadar alışılmamıştı ki, ziyaretçiler ilk bakışta ressamın duvara bir delik açtığını ve yan taraftaki başka bir kilisenin içini gösterdiğini zannettiler. Resimdeki mekânın perspektifine aşırı vurgu yapılmış, figürlerin bedenleri adeta birer heykel gibi üç boyutlu işlenmiştir. Gözü inanılmaz ölçüde yanıltan bu kurgusal mekan, insanların o güne kadar alıştıkları tüm görme biçimlerine aykırıydı. Masaccio freskinde yalnız resmin içindeki insanı merkez almakla kalmaz, izleyiciyi de kompozisyonuyla resmin içine çeker. Resmin "merkezi perspektif"le kurgulanan yapısı bütün olayın seyreden kişinin bakışında odaklandığı izlenimini yaratır; çünkü "kaçış noktası" tam göz hizasına, kornişin ilk basamağına yerleştirilmiştir. Resim yöntemleri kullanılarak bu dünyayla öteki dünya birleştirilmiştir. Kompozisyonun entelektüel incelikleri, bu kutsal resme dünyevi bir boyut katar ama kutsal içeriğini de bozmaz. Tasvirin gerçekçiliği resmi çok daha

> etkileyici hale getirir. Böylece, akılcı bir kompozisyonun duygusal etkiyi kuvvetlendirdiğine tanık oluruz" (Krausse, 2005, 9, 10).

Massacio' nun resmiyle tarihlenen buluş, mekansal algının sanatsal anlatımlarda vazgeçilemez bir eleman olarak kabul edilmesinin başlangıcı sayılmalıdır. Bu bulgu, sanatta doğanın ve mekanın güçlü gözleminin yaratacağı devrimin de müjdesidir aynı zamanda.

> "Rönesans'a kadar sadece zanaat sayılan ressamlık artık mekanik sanatlardan biri (ars mechanica) olarak değil, bağımsız, serbest bir sanat dalı (ars liberalis-liberal sanatlar) olarak tanınmak istiyordu. Müzik, hitabet (retorik) ve şiir kendilerine çoktan yüksek bir sosyal ve kültürel statü edinmişlerdi. Artık resmin de bu mertebeye çıkması gerekiyordu. Öte yandan, sanatçılar artık mevcut bilimsel yöntemlere başvurmakla kalmıyor, kendileri de yeni buluşlarla gelişmeye katkıda bulunuyorlardı. Gerçekten de sanatçılar bilginlerin bile ötesine geçmişlerdi; doğayı kendi gözlerine dayanarak inceliyorlar, bilgilerini kütüphane raflarında tozlanan ve yalnız Kilise'nin izin verdiği konuları işleyen yüz yıllık kitaplardan edinmiyorlardı. Piero della Francesca işte böyle bir araştırmacıdır. Rönesans'taki bir çok sanatçı gibi Piero da, Tanrı'nın yarattığı her şeyin temelinde kusursuz bir geometrinin yattığına ve insanoğlunun bu geometriyi tanımak, anlamak ve çizmek zorunda olduğuna inanıyordu. Yalnız resimlerini en ince detayına kadar hesaplamakla kalmamış, Erken İtalyan Rönesans'ında, ışığın, resmin genel bütünlüğü ve malzeme ile renklerin görünümü açısından önemini kavrayan ilk ressamlardan biri olmuştur" (Krausse, 2005, 11, 12).

> "İsa'nın Kırbaçlanması resmi iddialı bir kompozisyona sahiptir; ana konusu sol tarafa, arka plandaki bir mekâna kaydırılmıştır. Ön planda ise, muhtemelen sanatçıya bu işi sipariş eden şahsın çevresinden bir grup adam büyükçe resmedilmiştir. Bu iki sahne, resmin tümüne aynı oranda nüfuz eden ışık sayesinde bütünleşirler. Piero della Francesca resme yeni bir boyut katmıştı: Mekân, renk ve beden unsurlarına artık ışık da eklenir.



Resim.18. Piero della Francesca. İsa'nın Kırbaçlanması, 1460, ahşap üstüne tempera, 81.5 x 59 cm. Galleria Nazionale, Urbino.

Erken Rönesans'ın görece durağan resmi çok geçmeden Botticelli'nin dans eden elflerinin çılgın kanat çırpışlarıyla hiç kimsenin tahmin edemediği kadar hareketlenecek ve ressamlar o devirden sonra resim sanatının beş şartına mükemmel hakim olacaklardır: Renk, mekansallık, üç boyutluluk, ışık ve hareket" (Krausse, 2005, 12).



Resim.19. Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485, tuval üstüne tempera, 1,72 x 2,85m. Galleria delgi Uffizi, Floransa.

Resimlerde perspektifin yanında kullanılmaya başlanan renk, ışık, mekân, hareket ve ışık gölge oyunları ile elde edilen üç boyutluluk, resmi daha canlı ve gerçeğe daha yakın hale getirmeye başlamıştır. Ayrıca resimlerde konuların çeşitlenmesine de önemli katkıları olmuştur. Dinsel konular ağırlıklı olarak işlenirken yavaş yavaş farklı konular da ele alınmaya başlanmıştır. Özellikle Sandro Boticelli bu konuda, Yunan mitolojisi hakkındaki derin bilgisini kanıtlayan resim motifleriyle dikkat çekmiştir.

> "Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu resmi de bu bağlamda ele alınmalıdır. Yunan mitolojisindeki Afrodit (Romalılar ona Venüs diyordu), Botticelli'nin eserinde anlaşılmaz ve tanrısal bir alemden çıkarak karaya, yani gerçek hayata sürüklenmiştir. Gerçek insan boyutunda, erotik ve zarif doğallık içindeki bu ilk anıtsal çıplak kadın, klasik dönem sonrası sanatına hakim olacaktır. Resme damgasını vuran bu muhteşem vücut, "Gotik'in bedensiz sanat"ına karşı güçlü bir meydan okuma anlamına gelir. "Köpüklerin içinden çıkan" ve karaya vuran güzel, aynı zamanda Rönesans'ın en büyük hayalini, yani "insanın Antik Çağ'ın küllerinden yeniden doğuşu"nu da simgeler. Tabii resmin bu derin anlamı, ancak ona bir fikrin cisim bulmuş hali gözüyle bakıldığında anlaşılır. Bu bakış ise belli bir eğitim düzeyini gerektirmekteydi. Pagan konuları dünyevi hükümdarların gözünde bu kadar cazip kılan da buydu. Bir resmin veya heykelin arkasındaki mitolojik hikaye, birden güncel siyasete bir gönderme ya da erotik imalar içeren bir oyun haline gelebiliyordu. Bu "Insider Sanatı"na (içerden bakma bilgisine) sahip olanlar herkese ne kadar entelektüel ve görmüş geçirmiş olduklarını gösterme şansını yakalıyordu. Hümanist ve eğitimli kentsoylular kendilerini Kilise'nin iktidarından kurtarabilmek için artık bu yola başvuruyorlardı" (Krausse, 2005, 13).

Bir çok alanda olduğu gibi sanatta da her gelişme her yerde, aynı zamanda ve aynı şekilde olmamıştır. Toplumsal benzeşmelere rağmen Avrupa'nın kuzeyinde İtalyan Rönesans'ıyla kıyaslanabilecek bir hızda ve etkide sanatsal atılım yaşanmamıştır. Ancak Hollanda ve Belçika'da devrimci buluşlar farklı biçimlerde de olsa etkisini göstermiştir.



Resim.20. Jan Van Eyck, Arnolfini Nişan Portresi, 1434, ahşap üstüne reçineli tempera, 82x60 cm. National Gallery. Londra.

"Jan Van Eyck'ın güneyli çağdaşları, Brunelleschi çevresinin Floransalı ressamları, bir tabloda doğayı hemen hemen bilimsel denilebilecek bir doğrulukta betimlemeye olanak sağlayan bir yöntem geliştirmişlerdi. Perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyorlar; anatomi ve perspektif kısaltım yasaları üzerindeki bilgileriyle insan vücudunu kuruyorlardı. Van Eyck bunun tam tersi olan bir yolu seçti. Tüm resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı ekleyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu. Kuzey sanatı ile İtalyan sanatı arasındaki bu farklılık uzun yıllar sürdü" (Gombrich, 1997, 240).

"15. yüzyıl İtalyan resminin temelinde matematiksel olarak hesaplanmış bir "çizgisel perspektif" yatarken, Hollandalılar daha çok "deneyimsel perspektif"e önem veriyorlardı. Dünyayı akılcı ve bilimsel yöntemlerle kavramaya çalışan ve bir resmi, içinden başlayarak kurgulayan İtalyan Rönesans sanatçılarının tersine Hollandalılar dünyanın sırlarını dışardan bakışla kavramaya çalışmışlardır.

> Dışardan ve her şeyi birbiriyle ilişkilendiren bütünlüklü bakış, Jan van Eyck'ın Arnolfini'nin Nişan Portresi adlı resminde de kendini gösterir. Atlar ressamlığının en önemli tür olduğu ülke de, bu dünyevi konu ve mizansenin mahrem karakteri, kuşkusuz resmi sipariş eden kişinin milliyeti ile ilişkilidir. Van Eyck ön ve arka planlardaki nesneleri olağanüstü detaycı ve dikkatli bir yaklaşımla betimlemiştir. Kompozisyonunun bütünlüğü her şeye damgasını vuran bir ışık ve renk uyumuyla sağlanır. Resmi homojenleştiren bu teknik, özellikle Kuzey'de çok erken yaygınlaşan yağlıboyanın bir yansımasıdır. Yumuşak ve geç kuruyan yağlı boya, ressamın her nesnesini yavaş yavaş işlemesine ve sürekli değiştirebilmesine, kapatmasına olanak veriyordu. Çok ince renk tonlamaları ve geçişler mümkündü. Kumaşların kıvrımları, koyudan açığa mükemmel renk geçişleriyle üç boyutlu hale getiriliyor, parlak malzemelere noktasal vuruşlarla aydınlık hissi veriliyordu. Kıyafetler, bedenler ve yüzler o zamana kadar hiç görülmemiş bir doğallık, üç boyutluluk kazanıyordu" (Krausse, 2005, 26).

XVI. yüzyılın başlangıcı Yüksek Rönesans Dönemi dünya sanat tarihinin en önemli en parlak dönemlerinden biridir. Bu çağ İtalya'da Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Kuzeyde ise Dürer, Holbein gibi bir çok sanatçının kişisel üsluplarıyla sanatı da kişiselleştirdikleri çağdır.

> "Sanatçılar artık mekâna, renge, bedenlere, ışığa ve harekete nasıl biçim vereceklerini mükemmel öğrenmişlerdi. Bundan sonra, 15. yüzyıldaki gibi gerçekliğin birebir temsili değildi makbul olan. Yaratıcılık, mucitlik bekleniyordu. Sanatçı doğanın güzelliklerine şiirsel bir tat katmalıydı; onları sanatıyla yoğurarak yeniden yorumlamalıydı. Ressamlar, tecrübelerini ve idealizmlerini becerikli bir senteze kavuşturarak başardılar bunu. Doğa hakkındaki gözlemlerini sanatın kendi kurallarıyla ve bireysel bakış açılarıyla harmanladılar. Gerçekliğin izdüşümüyle sanatsal yorum eserlerinde artık öylesine iç içe geçiyordu ki, kompozisyon kuralları bir yana, resimler asla yapmacık bir hava taşımıyordu; tersine, her bir eser adeta başka türlü

> olamaz izlenimi uyandırıyordu…..Biçimle içeriğin mükemmel bir biçimde iç içe geçtiği, simetrik piramidal ve dairesel kompozisyonların gayet uyumlu, sakin manzaralar yarattığı, yüzyıllar boyunca insanoğlunun güzellik idealini simgeleyecek olan sanat eserleri" (Krausse, 2005, 19).

16. yüzyılın ortalarında Leonardo da Vinci (1452-1519) İtalyan resminde yepyeni bir çağ açmıştır. Yalnız resimde değil, zamanın tüm doğa bilimlerinde, teknolojide, mimaride ve daha birçok alanda bilgi sahibi olan Leonardo doğanın bütün sırlarına sahip olmak istemiştir. O gözünün önündeki sıradan şeylerin yerine, esas olanı, anıtsal olanı arıyor, böylece ezeli ve ebedi güzelliğe ulaşıyordu. Leonardo gerçekliği kavramak için gerçek mekanlar tasarlamış, su yolları, kale duvarları inşa etmiştir. Savaş aletleri tasarlayıp saraydaki görkemli eğlencelere ve tiyatro gösterilerine sanatsal alt yapı hazırlamıştır. Zanaatkarların ve teknisyenlerin başvurabileceği bir tür ansiklopedi yazmış, mekanik ve optiğin inceliklerini matematik yoluyla çözmeye çalışmış ve doğanın etki-tepki ve hareket kanunlarını incelemiştir. Devrin tanınmış tıp adamlarıyla birlikte insan vücudunun anatomisi üzerinde çalışmış ve bulgularını çizim ve yazı ile kalıcı hale getirmiştir. Keşfettiği Sfumato adı verilen özel bir boyama yöntemi ile resimlerinde kendine özgü bir atmosfer algısının oluşmasını sağlamıştır.

> "Karakteristiği olan "Sfumato" (İtalyanca: dumanlı) tekniğini de bu dönemde geliştirmiş ve mükemmeliyete ulaştırmıştır. Sufumato'ya ışık ve gölgenin arasında yaptığı yumuşak geçişlerle ulaşıyordu; nesneler böylece sertliğini kaybediyor, gerçeklik biraz yumuşatılmış oluyor, izleyicide yeni, farklı izlenimler uyandırıyordu. Ressam, sert hatları ve keskin konturları yumuşatarak resminde daha büyük bir özgürlük yakalar. Renkler artık resmedilen mekânların ve nesnelerin özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır. Gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık resmin önemli unsurları haline gelir. Leonardo bu yöntemle hem erken Floransa resminin ustası olduğunu gösterir, hem de onu çoktan ardında bıraktığını. Katı, soyut bir geometrik biçim olan çizgiye ve bariz konturlara ağırlık veren eski resimlerin yerini artık nesneleri ve bedenleri bambaşka bir canlılık içinde gösteren zengin ışık-gölge oyunları ve geçişken konturlar almıştır; resim göze çok daha "ruhani",

bedenler çok daha canlı görünür. Resimdeki bu devrimin çıkış noktası, Leonardo'nun gölgeye yüklediği olumlu anlamdır. Gölge artık sadece ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk değildir; kendine ait bir renk değeri, yorumlanmak ve kavranmak isteyen bir manası vardır.

Leonardo yalnız gölge ve renk oyunlarına girişip bu yenilikleri resme kazandırmakla kalmamıştır. Çağdaşlarının birçoğu gibi o da mekânsal gerçekliğin perspektif yardımıyla iki boyutlu bir yüzeye aktarılması üzerinde yoğun çalışmalar yapmıştı. Ancak dünyanın bu yolla edinilen "gerçekçi" yansımasını resmin kendine özgü tematik ve biçimsel araçlarıyla birleştirerek ortaya yeni bir resim gerçekliği çıkartmıştır" (Krausse, 2005, 14).



Resim.21. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-98, sıva üstüne tempera ve yağlıboya, 460x880 cm. Santa Maria dele Grazie (Yemekhane), Milano.

"Leonardo'nun Son Akşam Yemeği isimli resmi, yarattığı gerçeklik algısı ve sanatsal ifadenin dengeli bileşimi ile en önemli eserlerinden biridir. Yapıt Milano'da Santa Maria dele Grazie manastırının rahiplerinin yemek yedikleri dörtgen salonun bir duvarında yer almaktadır. İsa on iki havarisiyle birlikte uzun bir yemek masasının etrafında betimlenmiştir." Bu başyapıt halka açıldığında, rahiplerin uzun yemek masalarının yanında, İsa ve Havarilerinin yemek masasının göründüğü an, yarattığı izlenimi yaşamaya çalışalım. Bu kutsal öykü, o

> zamana dek, seyirciye bunca yakın olmamıştı. Rahiplerin yemek salonuna bir başkası daha eklenmişti sanki ve Son Akşam Yemeği elle tutulur bir şey oluvermişti"(Gombrich, 224).

Leonardo'nun, hatta belki de tüm sanat tarihinin en ünlü eseri mona Lisa'dır. Monna Lisa ya da diğer adıyla "Neşeli", yani La Giaconda. Floransalı bu kadının 1503 yılı dolaylarında yapıldığı bilinen bu portresi hakkında bugüne kadar yanıtlanmamış bir dizi soru sorulmuştur. Leonardo önceki eserlerinde olduğu gibi bu portrede de salt doğal bir betimleme peşinde değildir.



Resim.22. Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503, ahşap üstüne yağlıboya, 77x53cm. Musée du Louvre, Fransa.

Mona Lisa bu resimde düşünceli bir biçimde gerçekten bize bakmaktadır. Gülümsemesindeki hüzün yıllardır sanatseverlerin çözümlemeye çalıştığı gizemini korumaktadır.

> "Resimdeki genç kadının yumuşak tebessümü ve dostane bakan sakin gözleri aslında ruhunu dışa vurur. Bu nedenle Mona Lisa dış görünüşe

göre değil, içerden dışarıya doğru kurgulanmış izlenimi verir. Aynı şeyi arka plandaki engebeli dağ manzarası için de söyleyebiliriz. Sufumato'nun, yani her türlü keskinlikten uzak, yumuşak ve loş bir ışığın yarattığı büyü bu resimde kendini iyice belli eder. Yüz, Sufumato'nun bütün hatları yumuşatan ve belirsizleştiren özelliğiyle olağanüstü bir canlılık kazanır. Mona Lisa'nın yüzüne hangi beklenti içinde bakarsanız o da size aynı duygularla cevap verecektir" (Krausse, 2005, 15).

İnsan vücudunu doğanın bir çok ilginç bilmecelerinden yalnızca küçük bir tanesi olarak gören Leonardo'nun aksine, Michelangelo büyük bir kararlılıkla sadece insan figürü anlatımında ustalaşmak için çabaladı. Michelangelo, Rönesans'ın simgesi olarak kabul edilir. O, çağının tüm ihtişamını ve trajedisini eserlerine yansıtan dahiyane bir sanatçıdır. Michelangelo için sanatsal yaratı, insanın kendisini ve dünyayı tanımasının yoludur, hatta evrensel bir din bile sayılabilir.



Resim.23. Michelangelo, Sistine Şapeli Tavanı, 1508-1512, Fresko, Vatikan.

Michelangelo, insan vücudunu, kasların tüm hareketlerini, bedenin devinimini inandırıcı bir gerçeklikle betimlemek için çok çalışmış ustalığa ulaşmak için üç boyutlu duyumsamasını daha da güçlü kılacak heykeller yapmıştır.

"Papa II. Julius tarafından 1508'de Michelango'ya Sistine Şapeli'nin tavanlarını süsleme görevi verildi. Sanatçı bir yıl sonra başladığı işi

1512 yılında ancak bitirebilecekti.; duvar resimlerini tek başına yaptığı sanılır. Sanatçı önce Şapelin yekpare ve devasa tavanını "trompe l'oeil" (sanal) mimariyle çeşitli bölmelere ayırdı. Boyayarak elde ettiği bu bölmeler, dünyanın ve insanın yaratılışından ilk günaha kadar uzanan dinsel öyküleri işledi. Yani konusu, İncil'in ilk bölümü olan Tekvin'di. İşleyeceği dokuz öykü vardı ve ışıkla karanlığın birbirinden ayrılmasından Nuh Tufanı'na kadar uzanıyordu. Michelangelo fresklerine İncil'in başka kısımlarına ait figürler de serpiştirdi: Peygamberler, Sibel'ler, İsa'nın ataları ve "Ignudi" adını verdiği çıplak oğlanlar. Bu iddialı projede Michelangelo Hıristiyan mitolojisini kendine has şekilde yorumlar. Yorumun merkezinde, insanoğlunun bedensel yetersizliği ile zihinsel özgürlüğü arasındaki tezat yatar. Sistina Şapeli fresklerinde insan vücudunu akla gelen her koşulda ve durumda seyrederiz. Bu hareketlilik, resmedilen olaylara müthiş bir dinamizm katar. Figürlerin İncil'den çıkma olduklarını unutur, olaylarda bu dünyaya ait bir güncellik ve haz keşfederiz. Sanatçıya göre, İncil'deki yaratılış hikayesinin merkezinde kendi enerji ve yeteneklerini keşfeden insan vardır. Bu, Rönesans'ın en ateşli savunduğu ideallerden biridir.

1534'te Papa olan III. Farnese, Michalengelo'yu bütün diğer yükümlülüklerinden arındırdı ve Vatikan'nın baş mimarı, heykeltıraşı ve ressamı yaptı. Bunun üzerine Michelangelo temelli olarak Roma'ya taşındı. Bir yıl sonra, Sistine Şapeli'nin alın tarafındaki duvara Son Yargı Günü'nün resmini yapmakla görevlendirildi. Ferski 1541 yılında tamamlayacaktı. Eser, bu konunun tüm sanat tarihinde en etkileyici uyarlamalarından biridir. Karşımızda bütün bir evren uzanmaktadır, tam ortasında ise insanüstü gücüyle ve gencecik haliyle İsa Mesih durur. Tanrısal ihtişamından hiçbir şey kaybetmemiştir; vücudunda çilesinin izlerini taşımaktadır. Freskin üst kısmından dönüp kurtulanlar vardır; içlerinde ilk insan, İsa'nın öncülü Adem'i de tanırız" (Krausse, 2005, 16,17).

Michelangelo'nun yaptığı bu resimler tamamen dinsel ağırlıklı olup İncil'den alınmış konulardı. Kullandığı figürler muhteşem görünüşlerdedirler. Ve insanın

nerdeyse hemen hemen her bakıştan yapılmış anatomik çözümlemesi bu resimlerde yer almaktadır. Michelangelo'nun yaptığı bu freskler onun resim alanındaki maniyerist yaklaşımını vurgulamaktadırlar. Michelangelo son dönemlerinde daha çok mimarlıkla uğraşmıştır, buna karşılık bu dönemde maniyerist tavrını ortaya koyan çok çarpıcı heykeller de üretmiştir.



Resim.24. Michelangelo, Son Yargı Günü, 1534-41, fresk, 17x13,3 cm. Sistine Şapeli, Vatikan, Roma.

Leonardo ve Michelangelo'nun ardından Raffaello Rönesans'a damgasını vuran bir diğer sanatçıdır.

> "Raffaello'nun en önemli tabloları, üzerinde hiç çaba harcanmamış izlenimi verir. Bu yüzden de onları, durmak bilmeyen zor bir çalışmanın ürünü olarak görmek zordur. Çoklarına göre Raffaello, artık resim olarak bile önemsenmeyecek kadar tanınan sevimli Meryem tablolarının ressamıdır. Raffaello'nun Meryem anlayışı da, tıpkı Michelangelo'nun Baba Tanrı görüntüsü gibi, sonraki kuşaklarca benimsenip kullanılmıştır" (Gombrich, 1997, 316).



Resim.25. Raffaello, Madonna 1506, Uffizi, Floransa.



Resim.26. Raffaello, Sixstine Madonnası, 1516.

"1506 yılında, önünde iki çocuğu tutan Madonna resmini boyadı. Bu eseri ile erken-klasik üsluptaki ilk resmini meydana getirmiş oldu. Raffaello bu resminde üç figürü bir üçgen içine yerleştirdi. Arkadaki manzarada Meryem'in iki yanına gelecek şekilde, iki ince ağaç simetrik olarak konulmuştur. Arka planda da uzak tepeler yer almaktadır. Kompozisyonda hareketli duruşlar görülmez. Fakat klasiğin bütün denge ve ölçülülüğü vardır. Sixtine Madonnası (13. resim) adlı eserinde, hareketler değişmiştir.

Raffaello kendinden öncekilerin bütün fizyonomi, anatomi ve perspektif bilgilerine sahipti ve bunların sentezini başarı ile yapmıştı. Fakat o bu dünyaya ait değerlerini, kutsal olanın emrinde kullanıyordu. O, gerçeğin üstünde olanı, gerçeği inkâr etmeden oluşturuyordu. Fikir ve ideal, gerçekten daha fazla önem kazanıyor ve realizm idealizme dönüşüyordu. İdealin doğuşu hususunda Raffaello kafasını yormamıştı. Esasen antik-klasik de, bir seçme düşüncesine dayanıyordu. Burada önemli olan, bir çok izlenimin sentezi ve sonuç olarak sanatçının hayal gücü idi. Bunun bir diğer anlamı, gerçek ve denge fikriydi. Bu anlayış vaktiyle antik-klasik sanatı yarattığı halde, Rönesans'ta kilise sanatını

biçimlendiriyordu. Papa II. Julius, ona Vatikan'ın odalarını resimlemesini sipariş ettikten sonra Raffaello, ünlü "Disputa" adlı eseri boyamaya başladı. Bu freske "Atina Okulu" da denir" (Turani, 1992, 377).



Resim.27. Raffaello, Atina Okulu, 1510-11, fresk, genişlik: 7,72 m. Stanza di Raffaello, Vatikan, Roma.

"Atina Okulu resminde merkezi perspektifle betimlenen kubbeli salonların altında özgür bir tartışma ortamında bir araya gelen bilgin ve sanatçıların şahsında, yedi "liberal sanat" dalının aynı çatı altında birleşmesi tasvir edilir. Ağır, anıtsal bir mimarinin donuk ve kurallı yapısı ile hararetle tartışan Yunan bilginler arasındaki tezat bu duvar resmine özel bir dinamizm kazandırır" (Krausse, 2005, 18).

İdeal güzelliği ülküselleştirmekte usta olarak kabul edilen Rafaello' nun Meryem ve melek betimlemeleri Michelangelo' nun Baba Tanrı imgesi gibi kendinden sonraki kuşaklarca uzun yıllar benimsenip kullanılmıştır. Rafaello doğaya öykünmek yerine imgeleminde oluşturduğu güzelliklere doğayı yakınlaştırmıştır. Bu nedenle, Leonardo, Michelangelo gibi Yüksek Rönesansın sembolü kabul edilen Raffaello, aynı zamanda Michelangelo ile birlikte maniyerizm denilen Barok dönemin öncüsü olarak da görülür.

XVI. yüzyılda Floransa ve Roma'da sanatçılar doğa ve mekan incelemeleriyle, matematiksel yöntemlerle hesaplanmış kompozisyonlarla, biçimlemede kusursuzluğu yaratacağı öngörüsüyle çizilen desenlerle uğraşırken Venedikli sanatçılar resimde bambaşka arayışlar içindedir. Onların gözünde en önemli unsur resimlerinde renkle yakaladıkları anlatım dilidir. Venedik İtalya'nın en zengin kentidir ve oluşmaya başlayan ticaret burjuvazisinin gösterişli yaşamının, eğlenceli ve canlı bir hayat algısının sanatçıların duyarlılıklarını etkilememesi olanaksızdır. Floransa ve Roma' da antikite tekrar tekrar çözümlenirken Venedikte ticaret gemileriyle dünyayı, özellikle de doğuyu dolaşan tüccarların getirdiği görsel zenginlikler yeni arayışlara olanak sağlıyordu. Zenginlerin kendi varlıklarını mutlaklaştırma çabası portre sanatının yaygınlaşmasına yol açtı. Venedikli ressamlar renklerin duyularımız üzerinde bıraktığı etkiyi ustaca yönlendiriyor, doygun kırmızılar ve mavilerle betimlenen doğayı ışık oyunlarıyla hakiki kılmaya çalışıyorlardı.

Bütün farklılıklarına karşın Venedik, Rönesans'ın üçüncü büyük sanat merkezidir ve döneminin ünlü sanatçısı Tiziano Vecellio'un ismiyle birlikte anılır. Tiziano'nun ressamlık anlayışı ve değişik renk kurgulamalarına dayalı kompozisyonları yalnız Venedik'in resim sanatını etkilemekle kalmamış, sanatın geneline 19. yüzyıla kadar sürecek olan önemli katkılarda bulunmuştu.

> "Tiziano, tanrısal ve fani güzelliği aynı bedende birleştiren Venüs'ün divan üstünde yatarken bir çok resmini yaptı. Divanda Venüs 19. yüzyıla kadar, yatan nü prototipi olarak kalacaktı. Urbinolu Venüs'ün açık tenli vücudu karanlık arka plandan net bir şekilde ayrılıyor. Hizmetkarlarının etrafında dört döndüğü Venüs, odasında sere serpe uzanmış yatmakta. Modelin bireysel yüz hatları ve vücudunun gerçeğe son derece uygun tasviri, Venediklilerin Floransa'daki gibi heykellere bakarak değil, gerçek modeller eşliğinde çalıştığının kanıtıdır. Bu gerçekçi betimleme, Tiziano'nun tipik sıcak renkleriyle birleşerek resme oldukça mahrem karakter, hatta erotik bir hava katar. Tiziano buna rağmen Venüs'üne ulaşılamaz bir tanrıça havası vermeyi, onu kadın güzelliğinin ebedi bir simgesine dönüştürmeyi de başarır" (Krausse, 2005, 18).



Resim.28. Tiziano, Urbinolu Venüs, 1538, tuval üstüne yağlıboya, 119,5x165 cm. Galleria degli Uffizi, Floransa.

"Tiziano uzun yaşamı boyunca bir hayli eser vermiştir. Bunların içinde Papa III. Paul'ün Alessandro ve Ottavio ile olan kompozisyonu ilgi çekicidir. Burada vücutlar, âdeta sağa sola hamleler yapar durumda gösterilmiştir. Bu da bize sanatçının çağının genel gözlemlerine uygun olarak yetiştiğini göstermektedir.



Resim.29. Tiziano, Papa III. Farnese Yeğenleri ile, Napoli, Museo Nazionale.

> Tiziano belli bir noktada kalmamış, devamlı kendini yenileyen bir sanatçı olmuştur. Kırk yaşından itibaren ölünceye değin, çevre çizgisine bağlı kaldı, ama renkli hayatının sonunda çizgiyi parçaladı. Ayrıca o Floransalılar gibi desen olarak ayrıntılı değil, süratli fırça ile yapılmış taslaklara göre çalışıyordu. Bu husus da resim sanatında önemli bir yeniliktir. Böylece resim, desenden değil, renkten oluşma olanağına kavuşuyordu. Resim sanatı, doğanın çizgi formu yerine, fırça darbelerinden meydana gelen bir biçimlemeye gidiyordu" (Turani, 1992, 382, 383).

15. yüzyılda matbaanın ve bakır gravür baskı yönteminin bulunması ve gezgin İtalyan sanatçıların Avrupayı dolaşması Avrupa hümanist anlayışının yaygınlaşmasını sağladı. Matbaa sayesinde edebiyat metinleri, gravür baskılarla da İtalyan ustaların ellerinden çıkan önemli yapıtlar çoğaltılabiliyor ve ucuza satın alınıyordu. Bu olanağın yarattığı merak ve coşkuyla bir çok sanatçı ve sanatsever Avrupanın çeşitli yerlerinden İtalya' ya gelip ustaların eserlerini yerinde ve orijinalden inceleme fırsatını buldular. Bu etkileşim özellikle Alman ve Hollandalı sanatçılarda önemli açılımlara yol açtı. Kuzey sanatı diye adlandırılan bu dönüşüm hareketinin en önemli isimleri Dürer, Bosch ve Bruegel'dir.

> "Dürer başlarda Kuzey'in geleneklerin sadık kalarak dünyayı dikkatli bir gözlem yoluyla kavramaya çalışmıştı. Çıraklık ve göçmenlik yıllarında yolu İtalya'ya düşmüş, orada yepyeni bir dünya ile karşılaşmıştı; İtalya'da sanatın yardımcı bilim disiplinleri olarak matematik ve geometriyle tanıştı, doğayı ve insan anatomisini incelemeyi öğrendi. Perspektif, oran ilişkileri, ölçü ve uyum Dürer için hiç işitilmemiş, hayranlık uyandırıcı kompozisyon öğeleriydi. Ayrıca aslında loncaya bağlı bir zanaatkâr olduğundan, kendi sanat anlayışından tamamen farklı bir sanatçı tanımıyla da karşı karşıya geldi. Güneyde tanıştığı sanatçılar birer bilgin ve bilim adamıydı. Dürer, İtalya'yı örnek alarak kendisi de bir bilgin-sanatçı olmaya doğru evrildi. Resimlerine, sayısız desenine ve gravürlerine baktığımızda hem gerçeğe tıpatıp uygun bir detay anlayışı görürüz, hem de dünyayı matematiksel ve akılcı bir temelde resmetme ve insanı araştırma çabasıyla

karşılaşırız. Dürer insanın hem dış görünüşünü hem de "iç fizyonomisini" kavramak ister. Bu idealle yaptığı portreler ve konunun ruhuna nüfuz eden betimleme tarzı, Rönesans'ın Alman sanatına girmesini sağlamıştır" (Krausse, 2005, 30).



Resim.30. Albrecht Dürer, 1510, Nünberg civarında bir köy resmi, suluboya, Bremen, Kunsthalle.



Resim.31. Albrecht Dürer, 1500, Ahşap üstüne yağlıboya 67x49cm. Bavyera Eski Pinakotek Müzesi, Münih.



Resim.32. Albrecht Dürer, Şovalye, Ölüm ve Şeytan, 1513, Bakır Oyma-Baskı.

Albrecht Dürer' in kuzeyin tutuculuğuna karşı doğayı, hayvanları ve insanı araştırmak için gösterdiği özeni İtalyan rönesansına borçlu olduğu baskılarında, portrelerinde hemen göze çarpar. Kendi portreleri, kusursuzluğunun yanında düşünsel değişimin de ipuçlarını taşır. Dürer o döneme değin yapılmayan bir şeyi yapmış ve kendi resmini yapan, kendini araştıran ilk sanatçı olmuştur. Doğa karşısına geçerek yapılan ilk suluboyalar ve ilk kazıma baskı-resimleri de ona aittir.

15. yüzyılın sonlarında Hieronymus Bosch Hollandanın önemli ve en özgün sanatçısı olarak dikkat çekmeye başlar. Seçtiği konularla ve yarattığı karakterlerle ortaçağın izlerini sürdürüyormuş gibi görünse de bu resimlerin üstlendiği anlam, yarattığı algı insan ruhunun derinliklerine yapılan dikkatli bir yolculuğun bulgularını ortaya koyar. İtalyan Rönesans'ının iyimser dünya görüşüne karşın, Kuzey'de gerçekliği keşfetmeye başlayan sanatçılar din ve bilim adamlarının içi kuşkularla, karamsarlıkla doludur.

> "Eski Hollandalılar sanatta İncil'in cennet ve kurtuluş sahnelerini resimlerine taşımayı severlerdi. Bosch, insanın ruhundaki uçurumları, günahkarlığını ve hatalarını olağanüstü çarpıcı resimlerle betimlemiş ve böylelikle cehennemi yeryüzüne taşımıştı. Manzara, insan, hayvan ve değişik nesnelerin aynı atmosfer içinde eritilmesiyle bu cehennem "gerçeklik" kazanır, yeryüzüne inmiş gibi hissedilir. Resimlerinin planlı bir çabaya dayandığı kesindir. Bugün bize sadece gerçeküstü gözüken kimi figür ve ayrıntıların o dönemde belli bir kesimin anlayabildiği şifreli mesajlar içerdiğine de kesin gözüyle bakılıyor. Bosch'u zamanında büyük üne kavuşturan cazibesi, onun gerçekçiliği (resim üslubundaki) ile simgeciliğinin(anlam olarak) harikulade bir bütünlük içinde erimesinden gelir. Eski bir kaynağa göre o günlerde dahi sahteleri yapılan resimleri, yüzyıllar sonra hala ürkütücü bir cazibeye sahiptir..... O, insan ruhunun derinliklerinde yatan kötülükleri değil, insan eyleminin kötü sonuçlarını tuvale aktarmak çabasındaydı. Korkunç görüntülerin ardında ahlakçı bir mesaj saklıydı. Resimleriyle insanoğlunun bu dünyada yaptığı yanlışlar yüzünden çekeceği cehennem azabına dikkat çekmek istiyordu" (Krausse, 2005, 27, 28).



Resim.33. Hieronymus Bosch, Dünyevi Hazlar Bahçesi, 1503 , Ahşap üstüne yağlıboya, Prado Müzesi, Madrid.

Ahlakçı dünya görüşünü simgesel anlatımında belirgin kılan benzer bir sanatçı da Hollandalı ressam Pieter Bruegel' dir. Bruegel' in, tüm ahlakçı yaşam felsefesi içinde Rönesansın hümanist ve iyimser tavrını koruyarak, imgelerini gerçek dünya ve gündelik hayat üzerinden oluşturması O' nu Bosch'tan ayıran en önemli özelliğidir.



Resim.34. Pieter Bruegel, Babil Kulesi, 1563, Ahşap Üstüne Yağlıboya, 114x155 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Madrid.

Sanatçının yaşadığı Anvers limanı, 16. yüzyılın başında, dünyanın her yerinden yağan yeni mallarla ve insanlarla doluydu. Kentte yoğun bir dil ve kültür karmaşası yaşanıyordu. Yeni zenginler tüm geleneksel yaşam biçimlerinin ötesinde bilinen tüm insani iletişim yöntemlerini de büyük bir cesaretle ve küstahça bozuyorlardı. Bruegel' in Babil resimlerini bu süreçte yaptığı düşünülür.

> "Bruegel'in Babil Kulesi motifini resimlerinde üç kez kullanması bir tesadüf olmasa gerek. Bu öyküde, insanları uyaran öğretici bir yön bulduğu anlaşılıyor. Bruegel'in çağdaş panoramik eserinde manzara artık "gerçek" bir dünyayı değil kendi içinde kapalı bir evreni yansıtmaktadır. Kent, kırlar, dağlar, nehirler, sahil ve gökyüzü birleşerek tek bir dünya manzarası oluştururlar. Bu manzarayı bir arada tutan, sanatçının resim tekniğidir: Minyatür detaylar, duyarlı ışık ve renk oyunlarıyla bir bütünlük haline gelir. Bruegel resminin uzaktan bakıldığında yaratacağı etkiyi düşünürken o küçük ayrıntıları da asla ihmal etmiyordu. Onun eserinde hava, yani atmosferin kendisi de mükemmel bir resim nesnesi haline gelir. Bruegel'in, Bosch'un izinden gidip gerçekçiliği simgesellikle birleştirerek gündelik manzaralara taşıma yeteneği, Hollanda sanatının önünde yeni ufuklar açıyordu, bir sonraki yüzyılda Hollanda Barok'unda olgunluğa erişecek olan "Sittenbild" (Gelenek Resmi) Janrının öncüsüydü" (Krausse, 2005, 27, 28).



Resim.35. Pieter Bruegel, Avcıların Dönüşü, Ay resimleri dizisinden Şubat, Viyana.

“Bruegel’in resimlerinin önemli özelliği, ışık-gölge unsurundan yararlanmayışıdır. Bunu yanında, konunun karikatürize edilmesi için, figürleri keskin çizgilerle poz poz tespit eder. Hareketin, önemli bir özellik olarak benimsendiği bu resimlerde, katı bir çevre çizgisi dikkati çeker. Ayrıca figürleri güzelleştirmek için hiçbir çaba görülmez. Hollanda hayatının hemen bütün ayrıntılarının yansıdığı bu eserlerde, büyük form anlayışı vardır” (Turani, 1999, 388).

2. BÖLÜM

RÖNESANS SONRASI AVRUPA RESMİNDE DOĞA VE MEKAN BETİMLEMELERİ

2.1. Rönesans'tan Empresyonizm'e Uzanan Sanat Tarihsel Süreçte, Resimde Kullanılan Doğa Ve Mekân Görüntüleri

Rönesans birikiminin dönüşümümde Manyerizm bir geçiş dönemi işlevini görmüştür denilebilir. Bu dönüşüm, "Avrupa'nın tüm dini ve sosyal kurumlarının kökten sarsıldığı ve reform hareketlerinin güç kazandığı bir zamanı kaplar. Rönesans'ın dengeli ve uyumlu formları bozulmuş hareketlenme ve uzama eğilimiyle geometrik belirlilik ve çizgisel bütünlük kaybolmuştur. Bu akım kurallara karşı çıkan tavrıyla belirsizlikler ortamının kaosunu da yansıtmaktadır"
(Sanat Akımları, www.pardex.org/sanat_akimlari.htm).

Rönesans'la birlikte sanat, artık gözlerini öbür dünyadan bu dünyaya kaydırmış ve somut dünya ile uğraşmaya başlamıştır. Resimlerde sadece konular değil mekân, perspektif, renk, ışık gibi öğeler de ön plana çıkmaya başlamıştır. Resimsel mekânın sürekli ve doğal gelişimi sonucu, kusursuz bir ustalığa dönüşen perspektif tutkusu da ciddi problemlerin çıkmasına neden olmaya başlamış, merkezi perspektifin yanında, renk ve hava perspektifiyle sağlanan etki, ışık ve gölgeyle elde edilen uyumlu bütünlük, beraberinde denge tutkusunu getirmiştir. Mehmet Ergüven'in deyişiyle, resim tarihi açısından öte-dünya'ya yönelik ilginin somut yaşama kaymasıyla başlayan dönüşüm süreci, kusursuz mekân yanılsaması ile Rönesans'ta en uç noktaya vardıktan sonra gitgide yorgun düşmeye başlamıştır artık. Ergüven, manyerist sanatçının bu süreçte çelişkili bir tavır sergilediğini saptar ve bunu, mekânsal etkiyi alabildiğine ön plana çıkartan anlayışla bunu dışlayan bir tutumun kimi zaman yan yana olmasına bağlar.

> "Rönesans resmi için bunca önemli olan mekâna yönelik bağıntılar arasındaki birlik düşüncesi, manyerist biçemde gerçekliğini yitirerek birbirinden ayrı mekân parçalarına bırakmıştır yerini. Üstelik bununla kalmayıp, içerik açısından da farklı bir biçimde düzenlenmiş

> olan mekân parçalarının anlamları, içlerindeki figürlerin boyut ve konumu dikkate alındığında, resim içeriğiyle mantıklı bir ilişki kurmaktan uzaktadırlar" (Ergüven, 2002, 72).

Ergüven, manyerizmin yalnızca tinin doğmaca yönünü keşfedip, yaratıcı öznenin sanattaki özerk etkinliğini tanımakla kalmadığını, bu buluşla resimsel temsil etme yönündeki uyuma ilk kez kurgusal mekân düşüncesini de eklemiş olduğunu söyledikten sonra Arnold Hauser'in önemli bir saptamasına dikkat çeker; buna göre, antik dönem ile Rönesans resminin en önemli özelliklerinden biri, resimsel mekânı izleyicinin bulunduğu gerçek mekândan ayıran sınır çizgisinin belli olmayışıdır. Ergüven bu saptama üzerinden geliştirir düşüncelerini:

> "Bu ayrımlaşma ise ilk kez manyerist sanatta gündeme gelmiştir; çünkü ön yüzey figürleri ve buna benzer motifler aracılığıyla her iki mekân arasında oluşturulan köprü, sonuçta bunlar arasındaki farklılığı vurgulayıp, birleştirirken ayırmaktadır esasen.(...)"(Ergüven, 2002, 72).

Rönesans'ı izleyen yüzyıllar boyunca farklı mekân ile zaman dilimlerinin birlikte işlenmesine daima karşı çıkılmıştır. Ne var ki, bazı sanatçılar da tamamen farklı bir yol izleyip, resmin gerçekliğini gündelik deneyimlerden soyutlamak üzere, mekân ile zaman arasındaki birlikteliği kasıtlı olarak atlamışlardır. Manyerist sanatçılar ise oldukça şaşırtıcı bir tavır almışlardır bu konuda. Buna göre, bir taraftan perspektif kurallarına uyan bir mekân tasarımını benimseyip, öte taraftan değişik zaman ve mekân kesitlerini aynı tuvalde resmederek izleyiciyi düpedüz hayrete düşürmüşlerdir.

Ergüven, Jacopo Pontormo'nun Yusuf Mısır'da adlı resminin, sarmal biçimindeki devinimle ilgili çeşitli olasılıkları eş zamanlı temsil ilkesine göre toparlaması bakımından, manyerist resmin en çarpıcı örneklerinden biri olduğunu söyler:

> "Bu resimde perspektife bağlı bir mekân anlayışı olmasına karşın, benzerlerinden hayli farklı bir sonuç çıkmıştır ortaya: Perspektifte sağlanan birlik, resimsel mekândaki sürekliliğin kotarılmasına yetmemiştir. Hatta tam tersi, perspektifteki bu birliğin, farklı zaman

dilimlerine yayılan olaylar ile sürtüşüp, bir tür çelişkiye yol açtığını söylemek bile mümkündür.



Resim.36. Jacopo Pontormo, “Yusuf Mısır’da”, 1517-18, 93x110 cm.

Figürler arasındaki büyüklüğün ani değişimi, kalabalık gruplardan ansızın bireye geçişin karşıtlığı, dekor ambarından ödünç alındığı izlenimi bırakan bölük pörçük yapı parçaları, ayaklığın üzerindeki canlı olup olmadığını kestiremediğimiz figürler vb. resmin kendine özgü gerçekliğini vurgulayan şaşırtıcı bir kurgunun ürünüdür sonuç itibariyle” (Ergüven, 2002, 73).

Sanat tarihinde Rönesans ve Manyerist dönemlerin ardından Barok denilen yeni bir sanat anlayışı görülür. Barok sözcüğünü Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi adlı kitabında şöyle tanımlar: “Barok sözcüğü Portekizce ‘barocco’ ya da İspanyolca ‘barucca’dan gelmiştir. Esas anlamı ‘düzgün olmayan inci’dir. Bu sözcük, önceleri Rönesans ve Maniyerist dönemden sonra beliren barok üsluptaki eserleri aşağılama amacı ile kullanılmıştır. Ancak XIX. yy.’da, bu anlamda kullanılmamaya başlandı. Baroğun bu anlamı, sınırlı bir zamanı kapsar ve biz buna XVII. ve XVIII. yy. ‘Avrupa Baroğu’ diyoruz”.

“Barok ressamlar perspektife mükemmel hakim oldukları için gerçek mekanı gözü yanıltan bir tarzda “uzatmayı” başarıyorlardı. Gerçek

> mimari, resimde aynen devam ettiriliyor ve bir yanılsamanın içine doğru uzatılıyordu. Gerçek mekanla resimsel mekan birbirinden ayırt edilemez hale gelirken gerçek dünyayla hayal dünyasının, maddi hayatla manevi hayatın arasındaki sınır da adeta kalkmış oluyordu. İçerdekileri olağanüstü dinamizmle bulundukları mekana büyük hareket getiren bu devasa resimlerin elbette çok ustaca planlanmış bir kompozisyon içinde bütünleşmiş olmaları lazımdı. Bu, çok sesli bir koronun karmaşık bir yapıta konsantre olmasına benzerdi" (Krausse, 2005, 34).

Doğa taklidi ile ulaşılacak bir çeşit gerçekçi anlatımın temsilcisi olan Caravaggio, Barok sanatın ilk büyük temsilcisidir. Gerçek mekân ve resimsel mekân arasındaki ilişki onun resimlerinde hayal ve gerçeği birbirine bağlardı.

> "Çok etkileyici olmalarına rağmen Caravaggio resimlerinde gerçeklerden uzak, farklı bir dünyaya aitmiş izlenimi veren bir atmosfer vardır. Ressam gerçekçi tasvirlerine ruhani, aşkın bir karakter kazandırır. İncil'den bir öyküyü ya da mitolojik bir olayı sadece tuvale yansıtmakla kalmaz, onun ruhsal boyutuna ulaşmaya çalışarak resmine katar. Caravaggio'nun mesajı bir bakıma resimlerinin yapılış tarzında gizlidir" (Krausse, 2005, 35).

Caravaggio'nun ruhsal boyutu güçlü resimlerine "Evliya Mattheus" iyi bir örnektir. Kullandığı renkler, oluşturduğu atmosfer tam da bunu dile getirmektedir. Oluşturulan mekân bu atmosferi çok iyi bir şekilde temsil etmektedir. Bu resimde, "Mattheus İncil yazarken bir melek ona ilham vermektedir. Işık-gölge ve planların siyah-beyaz değerlendirilişi bilgili, gözlem de tam doğacı bir biçime dayanmaktadır. Anatomi, ideal Rönesans anlatımından uzaklaşmış, tenin ve damarların âdeta optik bir saptanmasını göstermektedir. Çıplak bacakların kirliliğine kadar varan bir doğa gözlemi ve bunun saptanması, yaşlılığın tendeki izleri, ressam tarafından ifade edilecek yeni öğeler olmuştur. Görülüyor ki, nesnenin optik, biçimsel durumu, ışık-gölge ile sanatçıyı natüralist bir anlatıma, doğacılığa götürmüştür. Böylece kutsal bir kişi, dünyevi görüntünün içine oturtuluyor, uhrevi olan dünyevileşiyor. Renkler de lokal izlenimlere dayanıyor" (Turani, 1992, 457).



Resim.37. Caravaggio, Evliya Mattheus, 1599-1600, Rome, İtaly.

Başka bir Barok sanatçı olan Annibale Carraci ise manzaraya yönelmiş, doğadan görüntüler yaparken onları idealize etmiştir. Manyeristlerde ihmal edilen doğa etüdünün, Barok sanatta yeniden ele alındığını, böylelikle dünya ve insan güzelliğinin yeniden keşfedildiğini söyleyen Turani Carraci'nin doğa karşısındaki tutumuna dikkat çeker:

> "Annibale Carraci'nin esas eseri, ideal manzara resmidir. Buna klasik ya da heroik manzara da denmektedir. İdeal manzarada, doğa ile geleneği bir pota da eritiyordu. Caracci, gerçekten kırı ve Roma civarını yeniden keşfetmişti. Ancak bu işi doğada gördüğü gibi ele almıyor, gördüğü tepeleri, harabeleri, akuaduktları, yüksek ağaçları, sarmaşıkları sınırlıyor ve yeniden düzenliyordu. Köprü kulelerinin dikey çizgilerini resmin merkezine alıyor, ve bunların belirginliğini benimsiyordu. Aslında bu, klasik üsluplu bir manzara düzeni idi. Çünkü bu resim, unsurların sınırlılığını tanıyordu ve Hollanda manzaracılarının sonsuz ve sınırsız optik gözlemi değildi. Doğayı ele alıyor, ayıklıyor ve onu idealize edip resmine alıyordu. Yani güzel bir ülkenin arzu edilen resmini yapıyordu. Ayrıca resmin içine müzik yapan çoban figürleri gibi öğeler koyarak, ideal manzaranın derinliğini ve atmosferini de sağlıyordu. Böylece resim, arkadlar, Pan tanrıları ve türkü çağıran çobanlarla antik bir atmosfere bağlanıyordu" (Turani, 1992, 457).

Turani, XVIII.yy.'a değin bu Antikite havasında, arkadlı manzaraların çeşitli görünüşleri yapıldığını, Poussin ve Claude Lorrain'İn bu havada bir çok eserler boyadıklarını söyledikten sonra Annibale Carraci ile Caravaggio arasındaki farka değinir:



Resim.38. Annibale Carraci, The Flight into Egypt, 1603, 122x230 cm. Rome.

> "Annibale, Rönesans'a yakın bir idealizmaya dönüyordu. Caravaggio ise, gördüğünün bütün hata ve doğruları ile alırken Caracci resimlerinin öğelerini seçerek buluyor ve kafasındaki ideali izliyordu. Onun aldığı doğa ayıklanmış, soyutlaştırılmış bir gözlem oluyordu" (Turani, 1992, 457).

Caracci'nin 'Mısır'dan Kaçış' resmi bu uygulamaların iyi bir örneğidir. Bu resimde manzara olduğu gibi alınmamış idealize edilmiştir.

> "Poussin'in zamanındaki hiçbir ressamın yapmadığı kadar Antik mitoloji ve felsefeyle ilgilendiğini ve Rönesans sanatını yalayıp yutarcasına incelemiş olduğunu söyleyen Krausse'ye göre sanatçı "aynı Rönesans ressamları gibi formla içeriği bağdaştırmaya, yapıtının içerdiği mesajla dış görünümünü uyum içine sokmaya" çabalamıştır" (Krausse, 2005, 36).

Poussin'in geç dönem yapıtlarında figürlere pek yer vermediğini, daha çok manzarayla ilgilendiğini ve kimi resimlerinde insanı o manzaranın bir süsü gibi gördüğünü söyleyen Krausse çözümlemesini şöyle sürdürür:



Resim.39. Nicolas Poussin, Ideal Landscape, 1645-50, 120x187 cm. Prado, Madrid.

> "Doğa, manzara tek başına anlam taşıyan bir resim öğesidir. Poussin manzaraları yok olmuş bir cennete açılan pencereler gibi betimlemiştir. Onun "epik manzaraları" birlikteliğe, uyuma ve güzelliğe duyulan ebedi özlemin açılımları haline gelmiştir." (Krausse, 2005, 37).

Poussin gibi Claude Lorrain'in de kendisini manzara resmine adadığına dikkat çeken Krausse, sanatçının manzara ve ışığı resmin baş oyuncuları haline getirdiğini söyler:

> "Eserleri insanlar üzerinde yarı ressam yarı filozof Poussin'inkilerden çok daha şiirsel, çok daha masalımsı bir izlenim bırakır. En ince nüanslara kadar işlediği geniş, düz araziler ya da açık deniz sıcak renklerle betimlenmiştir. Bu renk örtüsünün ardında sütunlarla bezenmiş bir düş diyarıyla karşılaşırız" (Krausse, 2005, 37).



Resim.40. Claude Lorrain, Saba Kraliçesi'nin Gemiye Bindirilişi, 1648, 149x194 cm. Londra.

Aynı dönemde, özellikle Flander ve Hollanda'da, Rubens ve Rembrandt gibi çok değişik yaratılıştaki iki sanatçı öne çıkmıştır. Rembrandt'ın derinliğine kavradığı doğayı, karakter yakalayıcı gözlemleriyle zenginleştirdiğini söyleyen Turani, sanatçının boyamada son derece kendine özgü bir yol bulduğunu saptar: "Renkleri yakar, ışıklandırır ve en önemlisi, Rembrandt'ın boyası, yüzeyleri resmin belli derinliklerinde tutar ve onların öne ve derine gidişlerini, dikkat çekici bir şekilde yakalar ve devam ettirir" (Turani, 1992, 472).

Rembrandt'ın açık hava resimleri, dramatik durumları yansıtıyordu. Daha çok fırtınalı atmosferleri ele almıştı. Renkler birbiri içinde eritilir ve kalın tabakalar halinde resim yüzeyi elde ederdi. Mekânlarda da bunu devam ettirmiş, duyguyu çok iyi ifade edebilmiştir bu yöntemi kullanarak. Rembrandt'ın renk, boya ve ışık gibi resimsel elemanlara dönük tutumuna Krausse vurgu yapar :

> "Rembrandt'ta olaylar çoğunlukla iç mekânlarda geçer. Işığı ise tamamen kendine has bir tarzda kullanır. Rembrandt, özellikle açık-koyu efektleri yaratarak resimlerinin duygusal etkisini ve derinliğini olağan üstü artırmıştır. Resimlerinin her yerini aydınlatmaz, belli köşelerini, bazen büyük bir kısmını bilinçli olarak karanlıkta bırakırdı; alışılmışın dışında aydınlattığı alanların ise çoğu zaman ışığı nereden aldığı belli değildir. Işık adeta resmin içinden çıkmakta, sembolik bir

anlama bürünmektedir. Bu tarzıyla Caravaggio'nun izinden gittiği söylenebilir" (Krausse, 2005, 42).



Resim.41. Rembrandt, Philosopher ii Meditation, 1632, 28x34cm. Louvre, Paris.



Resim.42. Rembrandt, The Mill, 1650, National Gallery Of Art, Washington.



Resim.43. Rubens, Sanatçının Steen Çiftliği ve solda Sarayı, 1636, 137x235 cm. Londra.

"Optik izlenimlerini süratle yazabilecek duruma gelebilen Rubens, kompozisyon taslaklarını süratli notlar halinde hazırlıyordu. Bu süratli izlenim saptaması, onu, anlık görüntüleri gösteren natüralist bir gerçekliğe götürmüştü. Rubens, büyük bir olasılıkla, Elsheimer'den

figürün manzara ile kaynaşmasını öğrenmiş ve resmin mekân içinde devam etmesini benimsemişti. Rubens bu kaynaşmayı, eşyaların itibari renklerini parçalayarak ve gölgeleri de renklendirerek elde etti. Bu görüş, Rönesans'ın figürü tüm parçalarıyla açıklıkla belirtmesine karşın, kaynaştırıcı ve bütünü çevresi ile biçimlendiren bir anlayıştır. Bu karmaşık bütün, Yüksek Barokta düzenleniyor ve parçalar kaynaştırılıyordu.



Resim.44. Rubens, Amazonların Savaşı, 1618, 121x166cm. Alte Pinakothek, Münih.

Rubens'in "Amazonların Savaşı" adlı eserinde, bu durumu görüyoruz. Köprü ile üzerindeki insan ve hayvan hareketleri, manzara ile bir kitle halinde boyanmıştır. Ayrıca savaşın bütün şiddeti içinde, çıplak vücutların teşhiri için bazı bahaneler aranmış, kadın ve erkek vücutları, su kenarında ve içinde biçimlendirilerek gösterilmiştir" (Turani, 1992, 468).

İspanyol Barok resmi de Caravaggio'nun ışıktan yararlanış şeklinden esinlenmiştir. Ressamlar arasında portre, Janr resimleri ile dini konuları işleyen sanatçılar yetişmiştir; ama, İspanyol resim sanatı doruk noktasına Diego Rodriguez de Silva Velazquez'in eserleriyle ulaşmıştır. Velazquez'in 'Halı Dokuyan Kadınlar' (Hilanderas) adlı eserinin olgun bir Barok resmi olduğunu söyleyen Turani bu resimde hem mekân algısına hem de izlenim olgusuna dikkat çeker:



Resim.45. Vealzquez, Halı Dokuyan Kadınlar, 1657, 220x289 cm. Prado, Madrid.

> "Önde çarkın başında ip eğirenler yer almış, arkada ise ışıklı bir yerde, dokuma sahnesi izleniyor. Bu tablo, en eski fabrika resmi olarak kabul edilir. Velazquez, bir yanda saray, diğer yanda fabrika hayatını tasvir ediyor. Bu resimde imalat çalışmalarının akıcı havası ve çalışanların anlık hareketlerinin yansıması, XIX. yy.'da ki Realistleri ve Empresyonistleri çok etkilemiş ve Velazquez'i ilk empresyonist olarak saymışlardır. Kaçıcı, anlık hareketler, böylece ilk kez ele alınıyordu. Keskin hatlı çevre çizgileri de ortadan kalkmıştı. Sanatçı, Empresyonistlerden farklı olarak, doğayı izlenimlerine göre düzenler. Empresyonistlerde doğa, sevilen motif olarak yansıtılır. Velazquez, bu izlenimciliği dolayısıyla, fırçasını süratle kullanmakta, böylece tabloda beliren boya tuşları, esrine bir tazelik getirmektedir. İşte bu taze boya sürüşü, Velazquez'in boya sanatına getirdiği en büyük yeniliklerden biridir" (Turani, 1992, 462, 463).

Jan Vermeer, Jan Steen, Jacop van Ruisdael, Jan van Goyen vb. gibi sanatçılarda doğa resminde ün yapmış, döneminin önde gelen sanatçıları arasına girmişlerdir. Bu sanatçılara ait birer örnek aşağıda verilmiştir:



Resim.46. Ruisdael, "Wijk Değirmeni", 83x101cm. 1670, Amsterdam.



Resim.47. Jan Vermeer, "View of Delft, 1670, 98,5x117,5 cm. Mauritshuis, The Hague.



Resim.48. Jan van Goyen, "Haarlemer Meer", 1656, 39x54 cm. Frankfurt.



Resim.49. Jan Steen, "Skittle Players Outside an Inn", 1660, 33,5x27 cm. National Gallery.

Tarihsel bir akış içinde bakıldığında Barok sanatı izleyen dönemin sanatı Rokoko'dur. Rokoko sanatının, Barok'un ağır, kitleli, dev resimlerine karşılık, zarif, dalgalı, neşeli, ve küçük figürlerle ilgili olduğunu söyleyen Turani'ye göre, artık Barok'un muhteşem salonlarındaki büyük balolar değil, özel hayatın, kırlardaki baş başa, aşkla ilgili anları tercih ediliyordu, kırların yalnızlığı seviliyordu:

"Watteau da tasasız yaşamdan kesitler veren bir sanatçıdır. Watteau Hollanda'nın gerçekçi anlatımına yaklaşmıştı. 'Kıbrıs'a Gitmek İçin Gemiye Biniş'(1717) adlı eseri ile Fransız akademisine üye olmuştu. Tabloda flört eden çiftler bir aşağı bir yukarı geziniyorlar. Manzara içindeki ağaçlar, deniz ve dağlar birbirine kaynaştırılmış ve dağlar, sıcak bir yaz gününün atmosferi içinde kaybolmuş. Kompozisyonun diyagonal bağlantıları üzerine figürler ve diğer doğa öğeleri dizilmiştir. Rubens'in eserlerinde de açık hava resmi vardır. Ancak Rubens'in insanları bütün kabalıkları içinde, hayvani bir iştahla birbirlerine sarılmaktadırlar.



Resim.50. Watteau, Kıbrıs'a Gitmek İçin Gemiye Biniş, 1717, Louvre, Paris.

Oysa Watteau'da, bir Fransız inceliği figürleri yanında doğayı da bir zarafete bürümüştür. Böylece Diyonizosvari aşk, sosyetik bir oyun haline geliyordu" (Turani, 1992, 484, 485).

Barok sanatın gölge-ışık karşıtlığına dayanan çarpıcı, içe işleyici dramatik etkisi giderek kaybolduğunu ve yerini yumuşak hatta biraz gevşek bir üsluba bıraktığını; bunun, seyirciyi etkilemekten çok oyalayan, göz alıcı ama o ölçüde yüzeysel bir üslup olduğunu söyleyen Yücel'e göre, Rokoko'da esimsel nitelikler zayıflamış, dekoratif, süslemeci bir işlev ön plana geçmiştir:



Resim.51. François Boucher, Madam Pompadour Portresi, Londra.



Resim.52. Fragonard, Salıncak, Wallece, Koleksiyonu,Londra.

> "Bu dönemde göz alıcı giysili hafif meşrep hanımların, peruklu, fraklı çapkın erkeklerin gönül ilişkileri günlük yaşamın olduğu gibi sanat yapıtlarının da başlıca konusu haline gelmiştir. Dönemin portre sanatı bile bu beğeniye uymuştur. Boucher'in Madam Pompadour Portresi Fransa Kralı'nın şatafatlı giyimi aşırı makyajıyla bir taş bebeği andıran metresinin salt fiziki güzelliklerini yansıtmaktadır" (Ünsal Yücel, 18. ve 19. y.y. Batı Sanatı, www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat).

Sanatın dekorasyona kayması ve sadece bir süsleme öğesi olarak görülmeye başlamasının onun anlatım olanaklarını alabildiğine kısıtladığını ve gerçeklerden koparıp yavanlaştırdığını söyleyen Yücel Rokoko için önemli bir saptamayı işaret eder:

> "Bu yüzden kimi sanat tarihçileri, resmin bezemeye, heykelin porselen biblolara dönüştürüldüğü Rokoko sanatını bir çöküş üslubu diye tanımlarlar. Yine de özellikle Fransa sarayı ve soylular çevresinin bazı yetenekli ressamları bu üslubu da özgün bir sanat düzeyine çıkarmayı başarmışlardır. Bu sanatçılardan biri de Fragonard'dır. Salıncak adlı yapıtında bir park köşesinde çapkınca eğlenen bir çift görülmektedir.

> Hanımın fırlayan pabucu, açılan eteği bu dedikodulu yaşama ince bir nükte katmaktadır" (Ünsal Yücel, 18. ve 19. y.y. Batı Sanatı, www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat).

William Hogarth, Jean Babtiste Simeon Chardin, Giovanni Battista Tiepolo, Francesco Guardi, Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Joseph Wright of Derby gibi sanatçılar eserlerinde küçük farklılıkları içinde barındırsalar da Rokoko sanatını temsil etmişlerdir. Yüzyılın ikinci yarısında bilimin popülerleşmesi ve yaygınlaşması, burjuvazinin bilincini de önemli ölçüde etkilemiştir. Bu gelişmeler dönemin ihtiyaçlarına cevap veriyor ve zamanın ruhunu yansıtıyorlardı. Dahası, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Neo-klasisizm'in doğmasında bu süreçte yaşananlar etkili olmuştur. Krausse, sanatçıların akla ve dünyanın akıl yoluyla kavranmasına mutlak öncelik tanıyan Aydınlanma ruhuna uyum sağladıklarını, daha akılcı, daha berrak eserler hayal etmeye başladıklarını, esin kaynağı olarak bir kez daha Antik Çağ'a yöneldiklerini ve yeni akımın klasik ideallerden feyiz almasının ona 'Neo-Klasisizm' ismini kazandırdığını söyledikten sonra kimi tarihsel karşılaştırmalar yapar:

> "Neo-Klasik resmin kimi zaman soğuk, fazla düz ve taklit gibi görünen 'tarihselciliği' bugün gözümüze, karşı çıktığı Rokoko kadar yapay ve dışsal görünür. Yine de bu sanat akımı bir yeniliği temsil ediyordu. Rönesans sanatçılarının Antik Çağ'a öykünerek yeni bir bilgi biçimini ve düşünsel tutumu dışa vurmaları gibi, Neo-Klasik ressamlar da Fransız devrimi'nin arifesinde yeni bir çağın yolunu hazırlamaktaydılar. Ama bu 'Anti-Rokoko' sanatçılar Antik Çağ'ı Rönesans'takiler gibi taklit etmediler; onun biçimlerini ve içeriklerini kullanarak o günün yeni, güncel dünya görüşünü ifade etmenin yollarını aradılar. Önceleri pek hissedilmese de Neo-Klasisizm düşünce tarihinde bir dönüm noktasını temsil eder. Aydınlanma, Sanayi Devrimi ve mutlakıyetçi feodal sistemin çöküşü Tanrı, insan ve dünya algılarını tepetaklak etmişti. Hıristiyanlık dini, toplumdaki belirleyici rolünü tamamen kaybediyordu. Değer yargılarındaki bu devrim kendisini elbette sanatta da açığa vuracaktı. Barok döneme kadar resme damgasını vuran dinsel motifler artık hemen hemen tümüyle kaybolmuştu. Mitolojinin yerini tarih alıyor, Antik Çağ'ın ve burjuva dünyasının imajları ön plana

çıkıyordu. Sanatın toplumdaki yeri de yeniden belirlenecekti. Hele Fransız Devrimi'nin ardından sanat artık gitgide kamusal bir olay haline geldi" (Krausse, 2005, 52, 53).

Geleneksel sanat pazarının halka açılmasıyla birlikte sanatçının toplumsal rolünün de değişime uğradığını söyleyen Krausse, Jacques Louis David'in devrimden hemen önce yaptığı Horasanlıların Yemini adlı ünlü tablosunu örnek gösterir:



Resim.53. J. Louis David, Horace Kardeşlerin Yemini, Louvre, Paris. Musee de.



Resim.54. J.Louis David, Napoleone Sainte Bernard Geçidinde, Versailles.

"Sanatçının derdi artık dış dünyayı taklit etmek, yansıtmak ya da idealize edilmiş biçimiyle tuvaline aktarmaktan ibaret değildir. Hayatın gerçekliğinin karşısında şimdi sanatçının gerçekliği, sanatçının kendi dünyası vardır. Neo-Klasik resmin abartılı sahnesi kasvetli bir mekandır. Neo-Klasisist eserlerde o tipik fotoğrafik gerçekçiliğe rağmen formlar bir türlü bir resim dili oluşturmayı beceremez. Soğuk ve kendi halinde renkler, sert konturlar, durağan kompozisyonlar, yanılsamacı mekan betimlemelerinden kaçınan atmosferi yoğun bir üslup, canlı ışık-gölge oyunlarının yokluğu; bütün bu özellikler resmi fazlasıyla soğuk kılmakta, izleyiciyi bir türlü resmin içine çekememektedir" (Krausse, 2005, 51, 52, 53).

David, ‘Napoleone Sainte Bernard Geçitinde’ adlı yapıtında, oluşturduğu atmosferle tarihi canlandırmıştır. Mekân ve doğa görüntüsü olarak ele alındığında yine bir perspektif hakimdir resme. Ancak katı ve dolaysız formlar, her türlü lüksten kaçınan coşkulu bir gösterişin yeni ifade biçimleridir. David’in yapıtları, gayet politik bir dünya görüşünün dışa vurumudur aslında. Bu açıdan bakıldığında Neo-Klasisist resimler gerçek anlamda ‘ideolojik resimler’dir bir bakıma. Bazı sanatçılar ise ideolojiyi güzellik olarak tanımlar ve formlar üstünde durur.

> “Ingres’in “ideolojisi’nin temelinde güzellik idea’sı yatar. Berrak Neo-Klasik üslubu, resimde mutlak uyumu ve dengeyi bulmak için kullanmıştır. Kendisini ilk planda bir çizim ustası olarak niteleyen Ingres doğaya sadık kalarak doğada gözlemlediği formları klasik idealler ışığında tuvaline aktarırdı.
>
> Neo-Klasisist resmin daha çok Barok ve Rokoko karşıtı akımın geniş yelpazesi içindeki öğretilerden bir tanesi olduğunu söyleyen Krausse’ye göre 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde, sanatın kendi içindeki bütünlük artık tamamen paramparça olmuştur:
>
> “Bundan sonra sanat akımları birbirine paralel olarak gelişeceklerdi. Neo-Klasisizm’le neredeyse aynı dönemde yepyeni bir akım ortaya çıkmıştır. Aklın önüne duyguyu koyan ve onu idealize edilmiş formlar aracılığıyla ifade etmeye çalışan bu akım Romantizm’dir. Sanat artık kendini bütün bağlardan koparmış, öznel ifadeyi ve bireysel içeriği yazılı olmayan anayasası haline getirmiştir” (Krausse, 2005, 53).

Sanatta ‘ben’in, yani insanın öznel duygularının ön plana geçtiğini söyleyen Krausse, Neo-Klasiklerin dünyayı kavramaya çalıştıkları o serinkanlı, akılcı bakış açısının karşısında şimdi duygu ve duygudan doğan bireysel bir hayal gücünün çıktığını söylerken sanatçının yeni hocası olarak ‘öznel duygu âlemi’ ve ‘sezgiyi’ işaret eder:

> “Romantikler sezgilere, hayal gücüne ve yaratıcılık yeteneğine her şeyden çok önem verdiler. ‘İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini’ söyleyen Schelling’in romantik doğa felsefesinin izinden giden ressamlar, kendi sezgilerinden başka hiçbir şeye güvenmeyerek dünyanın esrarını çözmeye çalıştılar.

> Sanatçılar kendilerini "dünyanın ruhunun bir parçası" olarak hissediyorlardı. En sevdikleri tür, manzara resmiydi" (Krausse, 2005, 57).

Krausse, bir resmin görüntüden daha derin bir şeylere işaret edebileceği fikrini Romantizm'e bağlarken, resmin salt 'resim'den daha derin anlamlara sahip olması düşüncesini modern sanatın çıkış noktalarından biri olarak tanımlar aynı zamanda. Krausse'ye göre, "Romantizmde ilk kez ortaya çıkan özelliklerden ikincisi, sanatçıyla (ve sanatla) çevresi arasında beliren mesafedir. Sanatçı nesnel dünyaya artık öznel bir bakış atmakta, duygularıyla düşüncelerinin süzgecinden geçirdiği doğayı karşımıza değişmiş olarak getirmektedir. Sanatçı, dünyanın yorumcusu olmuştur" (Krausse, 2005, 59).



Resim.55. Casper Friedrich, Rungen Adası'nda Kireç Kayalıkları, 1818, 90,5x71cm. Winterthur.



Resim.56. Casper Friedrich, 1826, 31x25cm. Graveyard under snow, Leipzing.

Alman Romantizmi söz konusu olduğunda Caspar David Friedrich'in resimleri üzerinde durulmalıdır öncelikle. Caspar David Friedrich, diğer dönem sanatçıları gibi, doğayı göstermek yerine onu şiirselleştirmeye yöneliyordu. Bu dönemde, durağanlığın yerine hareket ve enerji geçerken, doğa, devamlı değişen ve esrarengiz bir kaynak olarak algılanıyordu.



Resim.57. Casper Friedrich, 1822, 55x71cm.Village Landscape in Morning, Berlin.



Resim.58. Casper Friedrich, Buz Denizi, 1824, 96,5x126,9cm, Hamburg.

Krausse, Delacroix'yı gerçekliğin algılanışı serüveninde yeni bir açılımın öncüsü olarak gösterir:



Resim.59. Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, Louvre, Paris.

"Delacroix doğadaki renkleri çok iyi gözlemlemiştir. 1832'de çıktığı Fas seyahatinde Doğu'nun o hayranlıkla izlediği sert renkleri, ressamın zihninde renkle ışığın ilişkisi hakkında yeni ufuklar açtı. 'Ten, gerçek rengine ancak açık havada ve özellikle de güneşin altında kavuşuyor. İnsan başını pencereye tuttuğunda, odanın içerisinde göründüğünden çok daha farklı görünüyor; aptal atölye çalışmaları rengi hep yanlış

yansıtmak için adeta ant içmiş', diye yazmıştı. Delacroix'in bu saptaması, birkaç yıl geçmeden ortaya çıkacak olan "Açık Hava Ressamlığı"nın temelini oluşturacaktı" (Krausse, 2005, 62).



Resim.60. John Constable, Saman Arabası, 1821, 130x185cm. Ulusal Galeri, Londra.



Resim.61. John Constable, Boat-building on the Stour, 1814-15, 25x30 cm. London.

Delacroix ile birlikte anılması gereken sanatçılardan biri de Constable'dır. Constable'ın sanatında, duygulara teslimiyet ve derin bir doğa aşkı ile 1820'lerde gökyüzü ve bulut oluşumları üzerine yapılan bilimsel çalışmaların önemli bir rol oynadığını söyleyen Krausse, sanatçının amacının "bir manzarayı renklere özel önem

vererek, olduğu gibi, saf ve çarpıtmadan yansıtmak" olduğunu işaret eder. (Krausse, 2005, 63).

Constable doğanın iki saat bile aynı kalmadığına inanıyordu. Constable rüzgarla ve fırtınayla hareketlenen doğanın geçirdiği dönüşümlerden hoşlanırdı. Saman Arabası resmini yaparken bu kesiti, günün değişik saatlerinde üç ay boyunca gözlemlediği ve eskizler yaptığı yazılmıştır.

Ressam yansıtmaktan çok yaratmakla ilgilenir diyen Turner, Krausse'ye göre, renge bağımsızlığını tanıyan bir ressam olmasının yanında, nesnenin somut olarak tanınmasına dönük mesafeli tutumuyla soyut resmin önemli öncülerinden biri sayılır:

> "Turner için doğa gözlemleri, kendi resim dünyasını gerçekleştirmenin aracıdır sadece. Turner doğadan aldığı izlenimi olabildiğince gerçekçi bir biçimde yansıtma telaşında değildi. Doğanın resimsel karşılığını arıyordu. Başka bir deyişle, doğayı sanatın araçlarıyla taklit etmeye çalışıyordu. Resimlerinin atmosferini motiflerinden çok, onları resmetme tarzı belirler. (…) Denizde Kar Fırtınası resminde rüzgar ve tipi gibi doğa olaylarını somut biçimlerle anlatmak yerine onları resmin diline tercüme etmeyi yeğlemiştir."(Krausse, 2005, 63).



Resim.62. William Turner, Denizde Kar Fırtınası, 1844, 91x122 cm. Tate Gallery, Londra.



Resim.63. Turner, “Yağmur, Buhar, Hız”, National Gallery, Londra.



Resim.64. Turner, Peace-Bruial at Sea, 91x122cm.1842, London.



Resim.65. Camille Corot, 365x600cm.



Resim.66. Camile Corot, 800x430cm.

.

Krausse, doğayı ne Neo-Klasik ve akademik kaygılarla ne de Romantizm’in esrik, hayalperest üslubuyla betimlemek istemeyen, doğrudan gözlem sonucu kazanılmış gerçek imgeyi doğal haliyle yansıtmak için can atan bir sanatçı grubunu tartışmaya Camille Corot’yu ele alarak başlar:

> “ ‘Doğanın nesnel görüntülerine şefkatli bakışı’ ile manzara resminin yeni bir türünü, Fransızca’daki ismiyle ‘paysage intime’i, yani ‘mahrem manzara’yı yaratmıştı. Doğalcılar burada resimlerini doğrudan tabiatta, yani açık havada yapıyor, böylelikle manzaranın en doğal halini yakaladıklarına inanıyorlardı” (Krausse, 2005, 64).

Jean-François Millet ile Fransız resminde yeni bir dönem başladığını söyleyen Krausse’ye göre, doğanın olduğu gibi betimlenmesini amaç edinen Doğalcılığa paralel olarak gerçeği olanca çıplaklığıyla göstererek herkesin “gözünü açmayı” hedefleyen yeni bir ekol doğdu:



Resim.67. F. Millet, La Baratteuse.



Resim.68. F. Millet, Garden Scene.

> “Doğalcılığın bu biraz daha “angaje” biçimine sonradan aslında pek fazla bir şey ifade etmeyen “Gerçekçilik” ismi yakıştırılacaktır. Doğalcılıkla gerçekçiliği birbirinden ayırmak genellikle zordur. Romantikler gerçeği bire bir yansıtabilmek, motifin aslının aynısını yapabilmek için yeterince çaba sarf etmişlerdi. Artık sanatçıların derdi, fotoğraf gibi resimler ortaya çıkarabilmek uğruna yeni el becerileri geliştirmek olamazdı. 19. yüzyılda artan sanayileşmeyle birlikte gitgide daha hızlı değişen gerçeklik üzerine yepyeni bilgiler edinilmiş,

gerçeklik hakkındaki düşünceler, anlayışlar tamamen farklılaşmıştı. Bu nedenle 19. yüzyılın ikinci yarısında gördüğümüz gerçekçi resim üslubu hem gerçeği olduğu gibi, katışıksız haliyle yansıtmaya çaba göstermiş hem de onun toplumsal koşullarını resmin içine katmıştır.

Sanayi Devrimi'nin değiştirdiği, buhar makineleriyle, trenlerle ve fabrikalarla donattığı hayat, önceleri çok az sayıda olmalarına rağmen bazı sanatçılara, Romantiklerin hayal dünyalarından çok daha cazip göründü. Motifleri gündelik hayatın içinde buluyorlardı. Böylece Millet, Hollanda'lı "janr ressamları"ndan sonra işi ve işçiyi bir nesne olarak sanatın içine katan ilk ressamlardan biri olmuştur" (Krausse, 2005, 65).

Aynı kapsamda adı anılması gereken sanatçılardan biri olan Courbet için Krausse şunları söyler:

"Courbet de resimlerinde insanların günlük hayatlarına eğilmiştir. Çekirdekten yetişme bir ressam ve inançlı bir sosyalistti. Sanat anlayışını şu ifadelerle ifade etmiştir: 'Realizmin temelinde idealin reddi yatar. İdeali ve ondan çıkarsanan her şeyi reddettiğimiz zaman, birey olarak kendimizi gerçekleştirmiş ve demokrasinin yolunu açmış oluruz. Gerçekçilik özünde demokratik bir sanattır'. Courbet, gündelik hayatın konularına alışılmışın dışında büyük formatlar vererek bir başka hedefin altını çizmiştir: Sanat, lüks bir meta veya eğlendirici bir şey değil toplumsal iletişimin bir aracıdır" (Krausse, 2005, 67).



Resim.69. Gustave Courbet, Taşçılar, Gemaldegalerie, Dresden

Krausse'ye göre, Menzel detaylarının bolluğuna rağmen resimlerinde hiç bir zaman gerçek dünyayı fotoğrafik bir realizmle betimlemez; gerçekleri olabildiğince etkili bir şekilde ortaya koymak amacıyla elinden geleni yapar:

> "Menzel'de ışık özel bir değer taşır. Demir Doğrama Atölyesi resminde kullandığı ışıltılı açık-koyu kontrastlarıyla makine gürültüsüne boğulmuş bu iş yerindeki sıcak, pis ve sağlıksız çalışma ortamını etkileyici bir şekilde resmetmiştir. Tıkış tıkış hissi veren kompozisyon, demir eritmenin ne kadar zor ve yorucu bir iş olduğunu hissettirir. Bu resim, yeni başlayan sanayi devrine ait tarihsel bir belge niteliğindedir. Konusunu idealize etmemiş, gerçeğe serinkanlı bakmıştır" (Krausse, 2005, 68).



Resim.70. Adolp von Menzel, Demir Doğrama Atölyesi, 1872-75, 158x254cm. UlusalGaleri, Berlin.

2.2. Empresyonist Dönemin Dış Dünya Anlatımındaki Köktenci Yenilikleri

Sanatın bütünsel tarihine bakıldığında Empresyonizm gerçek bir sanat devrimi olarak kendisini gösterir. Empresyonistler, durmaksızın değişen doğanın birbiri içinde eriyip kaybolan izlenimlerine bağlı saymışlardır kendilerini. Gerçekliğin akıp giden bir görünümler bütünü olarak düşünülmesi, bilinen tüm resim elemanlarının yeni bir tutum içinde kavranmasını zorunlu kılmıştır. Gombrich, Leonardo'nun kullandığı koyu gölgelerin güneş ışığının olduğu açık havada oluşmadığını keşfeden Empresyonistler

için bu geleneksel çıkış yolu da kapanmıştı derken yeni resimleme yaklaşımının geçmişten gelen alışkanlıklar karşısındaki konumunu da işaret ediyordu:

> "Bu nedenle onlar, dış hatların belirsizleştirilmesi konusunda önceki kuşaktan daha ileri gitmek zorunda kaldılar. İnsan gözünün mükemmel bir araç olduğunu biliyorlardı. Tüm detayları verilmese de, yeteri kadar ipucu bulunduğu sürece, göz, resimde olması gereken biçimleri görür. Ne var ki, bu tür resimlere bakmasını bilmek gerekir" (Gombrich, 1997, 522).

Görüldüğü gibi, Gombrich, bu yeni resim fikrinin yalnızca sanatçıların önüne koyduğu problemler bakımından değil izleyicinin üzerinde yarattığı etki bakımından da ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır:

> "Biraz zaman alsa da, sonunda insanlar, Empresyonist bir tabloyu tam değerlendirmek için biraz daha geriden bakmak gerektiğini anladılar. Böylece tüm karmaşık lekeler mucizevi bir şekilde birdenbire yerlerine oturuyor ve gözlerimizin önünde canlanıveriyordu. Bu mucizeyi yaratmak ve ressamın gerçek görsel deneyimini seyirciye aktarmak, Empresyonistlerin gerçek amacıydı" (Gombrich, 1997, 522).

Gombrich, yeniliğin nerede ortaya çıktığını Empresyonizmin sanatçının önüne koyduğu olanakları sıralayarak gösterir:

> "Tüm dünya, birdenbire, ressamın fırçası için uygun konular sunmaya başlamıştı. Sanatçı nerde güzel bir ton birleşimini, renk ve biçimlerin ilginç bir oluşumunu, renkli gölgelerin ve güneş ışığının iç içe oluşturduğu ilginç bir konuyu bulursa, oraya sehpasını kurabilir ve izlenimini tuvale geçirebilirdi. "saygın konu", "dengeli kompozisyon", "doğru çizim" gibi tüm ön yargılar bir yana atılmıştı. Neyi, nasıl boyadığı konusunda, sanatçı yalnızca kendisine karşı sorumluydu" (Gombrich, 1997, 522).

19. yüzyıl'da gerçekleşen bu değişim tartışılırken fotoğrafın insan hayatına girmesi, bir etki öğesi olarak dikkate alınmıştır her zaman. Düzlem ve derinlik yanılsaması adına resim sanatının yaşadığı serüvenin, özellikle betimleme olgusu söz konusu olduğunda, yeni amaçlar belirlemeyi ve yöntemler açısından yeni açılımların üretilmesini tetiklediği öne sürülmüştür. Bu konuyu Gombrich de "Sanatın Öyküsü"nde tartışmıştır:

> "Belki de ressamlar, XIX. yüzyıl insanının dünyayı farklı bir gözle görmesine yardımcı olan iki yandaş bulmasıydı, bu zafer böylesine hızlı ve kapsamlı olamazdı. Bu yandaşlardan birisi fotoğrafçılıktı. Önceleri bu buluş, çoğunlukla portreler için kullanılıyordu. Taşınabilir fotoğraf makinesinin ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, Empresyonist resmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf makinesinin yardımıyla, rastlantısal görünümlerin ve beklenmedik açıların güzelliği keşfedildi. Ayrıca fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecekti. XIX. yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzereydi. Bu durum sanatçılar için, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe oldu. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu" (Gombrich, 1997, 524, 525).

19. yüzyıldaki sanatçılar için salt gördüklerini ve aldıkları izlenimi tuvallerine aktarmak sanata aykırı ve bayağı geliyordu. Krausse, sanatı derinden dönüştüren bu süreci tartışırken, sanatçıların nesnelerin görünümünün ışığa bağlı olduğunu keşfettiklerini saptar ve bu keşfin doğurduğu sonuçların izini sürer:

> "Işık sadece açık ve koyu, aydınlık veya karanlık değildi; kendi renk değeri vardı. Örneğin güneş ışını nesnelerden renk ve biçim çalıyordu, konturların kaybolmasına neden oluyordu. Bu doğa fenomenini en tutkulu inceleyen ve sürekli tuvaline aktaran ressam Claude Monet olmuştur. En "tipik" İzlenimci odur. Işığın anlık efektlerini tuvale yansıtmak için çok hızlı çalışmak gerekiyordu. Ressamlar boyaları

> paletlerinde üstün körü karıştırır, kaba fırça darbeleriyle renk parçaları halinde alelacele tuvale sürerdi. O tarihte akademi çevrelerine oldukça 'sallapati' gözüken bu resim tarzının avantajı, hızlı çalışıldığı için doğal izlenimi yakalamasında yatar: Biraz uzaktan bakınca nesneler gerçekten de net ve detaylı değil bulanık ve muğlak görünürler. Zihin, eksik konturları ve ayrıntıları kendisi tamamlamak zorundadır" (Krausse, 2005, 73).

Krausse, İzlenimcilerin renk ile rengin boyanış biçimleri üzerine yaptığı denemelere değinirken yeni sanatın bilginin diğer alanlarıyla kurduğu ilişkiye işaret eder:

> "Renk taneciklerine ayrılmış İzlenimci resimler de aynı prensiple işler: Dünyamızın göre göre hepimizin hafızasına kazılmış olan görüntüleri, resme bakarken renk taneciklerinin içinden seçilmeye, yavaş yavaş cisim kazanmaya başlar. Sonunda fırça darbelerinin içinden tanıdık bir imaj belirir. İzlenimciler bulanık üsluplarıyla o günlerde bir bilim dalı olarak yeni yeni saygınlık kazanmaya başlayan algısal psikolojinin öğretilerini tuvale yansıtmaktadır sanki. İzlenimciliğin rahat "üslub"u, resim sanatını yepyeni kulvarlara da sürüklemiştir" (Krausse, 2005, 76).

Krausse, İzlenimciler üsluplarıyla izleyiciye resmi nasıl yaptıklarını da gösteriyorlardı diyerek boya noktacıkları veya renk parçaları gibi resimsel elemanlar aracılığı ile sanatçının gerçekliği nasıl algıladığını değil, onu nasıl resmettiğini de gözler önüne serdiğini ortaya koyar:

> "Motifin yanı sıra resim sanatının yöntemi ve rengin kendisi de başlı başına bir resim unsuru haline gelince, İzlenimcilerin tuvalde kimi yerleri boş bırakıp, bu beyazlıkları da resmin asli unsuru ilan etmelerine şaşmamak gerekiyor; tabi bu tavrın, ancak her karesi çalışılmış olan resme resim diyen akademisyenleri ne kadar kızdırdığını söylemeye gerek yok. Ama İzlenimciler resmin taşıyıcı malzemesini, yani tuvallerini de hiçe saymak istemiyorlardı. Göstermek istedikleri, resmin

yapay, insan elinden çıkmış bir şey olduğu, bir sanatsal yanılsamayı, gerçeğin bir suretini ifade ettiğiydi" (Krausse, 2005, 76).



Resim.71. Monet, Woman with Parasol, 1875.



Resim.72. Monet,1870, The Hotel Des Roches Noires At Trouville,



Resim.73. Monet, St. Lazare.



Resim.74. Monet, Tracks coming out of Gare St.Lazare

Resmin kendi gerçekliği yanında ressamların, dış dünyayı algılayışı ve onu resimleyişi sanatta kullanılan bir çok basma kalıp şeyin değişmesine neden olmuştur.

Özellikle ışığın ön plana çıkması, nesne biçimlerinin önemlerini yitirmeleri gibi. Işığın ön plana çıkmasıyla aslında Empresyonistlerin de atmosferle ilgilendiği ortaya çıkmıştır. Sanatçılar daha çok biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil, ışığın çarpıcı etkilerini kullanarak gördüklerini yansıtmışlardır. Geometrik şekillerde uygulanan perspektif düzenlemeleri kullanılmamış, onun yerine boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan arka plana uzanan renk geçişleri ve tonları tercih edilmiştir.



Resim.75. Monet, The Monet, Onbekende Gracht.



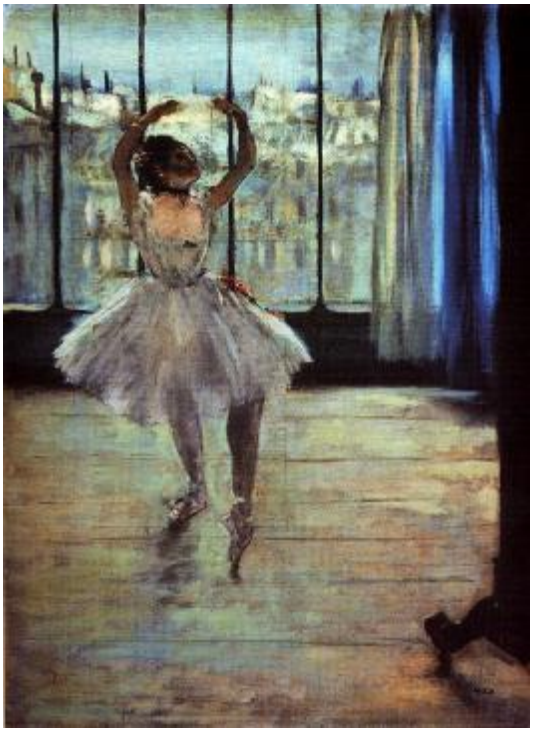
Resim.76. The Railway Windmill Bridge at Argenteuil.



Resim.77. Manet, Rue Mosnier with Flag,1878, Malibu.



Resim.78. Manet, Claude Monet working on his boat in Argenteuil, 1874.



Resim.79. Dega-Dancer at the photographer's studioa.



Resim.80. Sisley, Garden Path in Louveciennes,



Resim.81. Sisley, Mill at Moret, 1883.



Resim.82. Dega, View of Saint-Valery sur Somme.



Resim.83. Pisarro, Place du Theatre Francaise, 1898.



Resim.84. Pisarro, A suqare at la Roche-Goyan.

Genç sanatçıların XIX yüzyıl sonuna doğru resim konusunda duydukları tedirginlik ve hoşnutsuzluğun nedenlerini açıklamanın zor, ama bu nedenleri anlamanın çok önemli olduğunu söyleyen Gombrich'e göre, bugün topluca 'Modern Sanat' olarak adlandırdığımız çeşitli akımlar, bu hoşnutsuzluk sonucu ortaya çıkmışlardır:

> "Bazı kimseler, Empresyonistleri, akademilerde öğretilen resim yapma kurallarına karşı çıktıkları için, ilk modern sanatçılar olarak sayılabilirler. Fakat unutmamak gerekir ki, Empresyonistlerin amaçları, Rönesans'ta doğanın keşfi ile birlikte gelişmiş sanat geleneğininkinden farklı değildir. Onlar da doğayı gördükleri gibi resmetmek istiyorlardı. Tutucu ustalarla aralarındaki çatışma, amacın kendisinden çok, amaca ulaşma yöntemi konusundaki fikir ayrılığından kaynaklanıyordu. İnsan gözünün renklere karşı gösterdiği tepkileri incelerken ve özgür fırça vuruşlarının etkileri üzerine deneyler yaparken amaçladıkları, görsel izlenimi daha da mükemmel bir biçimde taklit etmekti. Nitekim, Empresyonizmle birlikte doğanın fethi tamamlandı. Artık sanatçının gözüne görünen her şey, olası bir resim konusu haline gelmiş; gerçeklik dünyası tüm yönleriyle, sanatçının incelemesine değer bir konu olmuştu. Belki de Empresyonistlerin bu kesin zaferi, bazı sanatçıları, onların yöntemini kabullenmekte kuşkuya düşürdü. Görsel izlenimi

> taklit etmeyi amaçlayan sanatın tüm sorunları çözülmüş, bu konuda yapılabilecek yeni bir şey kalmamış gibiydi" (Gombrich, 1997, 536).

İzlenimciliğin zamanın akışı içinde geçirdiği dönüşüm yeni açılımların da habercisi olmuştur. Turani bu süreci tartışırken İzlenimciler'le Yeni-İzlenimciler'in ışık ve gölgenin renklerle anlatımı sonunda yitirdikleri nesne biçimini resme yeniden kazandırmak için Cezanne, Gauguin, Van Gogh ve Munch gibi sanatçıların harcadıkları çabanın altını çizer:

> "(…) Cézanne, nesnelerin yapısal kuruluşlarını dağıtmamak için, renklerin arasına siyahı koyduğu gibi, görüntüyü de geometrik biçimler üzerine oturtarak sağlamlaştırmayı prensip edinmişti. Cézanne'ın paralelindeki fikirlerle hareket eden Gauguin de, biçimin gerektirdiği boyasal çözümlemelere yönelmiş ve nesne çevresine renkli kalın konturları bu nedenle çizmişti. Bu sağlam biçim düşüncesi, hem Cézanne'ı hem Gauguin'i yapısal birer sistem kurmaya yöneltmişti" (Turani, 1998, 43).

Turani gibi Ergüven de Cezanne'ın buluşlarına dikkat çeker:

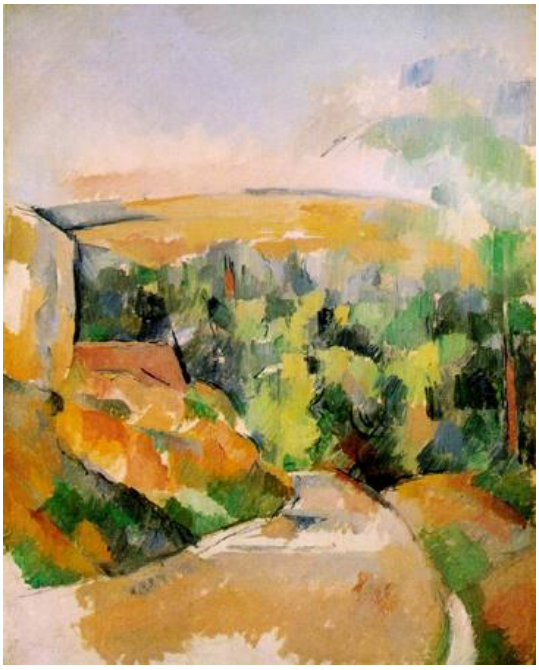
> "Cezanne'ın ısrarla üzerine eğildiği sorunlardan biri, nesne ile mekân arasında çözülmeye yüz tutan ilişkiyi yine mümkün duruma getirmek olmuştur: 'Cezanne, bu sorunu çözmeye çalışırken, önce geometrik yapıları (silindir vb.) nesnelere uygulayıp, oylumlama ilkesine göre renkleri derecelendirmeye yönelmiştir; bu arada, sıkça perspektifi, ama ender olarak boş mekânı dışlamıştır.' Bu belirleme, daha sonraki bir aşamada Kübizm için de geçerlidir" (Ergüven, 2002, 76, 77, 78).



Resim.85. Cezanne, House and Tree.



Resim.86. Cezanne, Chateau Noir, 1902.



Resim.87. Cezanne, Bend in Road,1900.



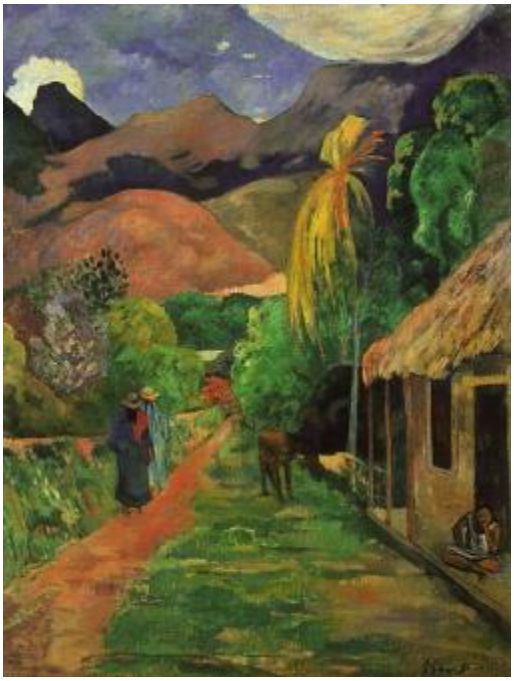
Resim.88. Van Gogh, Alyscamps, 1888.



Resim.89. Van Gogh, Red Vineyard, 1888.



Resim.90. Van Gogh, Guinguette, 1886.



Resim.91. Gauguin, Street in Tahiti.



Resim.92. Gauguin, Bonjour, 1889.

Ergüven, İzlenimciliğin resim tarihi içindeki baş döndürücü serüvenini irdelerken Seurat üzerinden giderek önemli bir dönemsel saptama yapar:

> "(…) Seurat'ya, yeni izlenimciliğin bu *spiritus rector*'una döndüğümüz zaman, resimsel mekân açısından dolaylı ama önemli ipuçları ile karşılaşıyoruz. Gerçi ön gördüğü uyumu (…) çizgi, ışık ve renkte bulan Seurat, resmin öğelerini belli bir biçime bağlamaya gelince hayli

zorlanmıştır bunda; çünkü ruhsal gerçekliğin betimlenmesi ışığın gerçekliğine bağımlı kılınmıştır yeni izlenimcilikte. Öte yandan renk uyumu, ya çizgisel kopmalar ya da sonsuz yinelemenin sıkıcılılığı ile doludur burada. Ancak, (…) mekânı biçimlendirme (yaratma) istemine dikkat edildiğinde insanın kafası büsbütün karışmaktadır; zira bu biçimlendirme tarzı dekoratif yüzeyle ilişki içinde değilse, doğa yanılsamasına özgü mekân terk edilememiştir. Buna göre yeni izlenimcilik, resimsel mekâna ilişkin farklı bir öneriden çok, tıkanma noktasına varan bir soruna işaret etmesi bakımından bizim için önemlidir. Bu sorunla hesaplaşma, modern resmin başlangıcıdır artık" (Ergüven, 2002, 77, 78).



Resim.93. Seurat, Landscape with Figure.



Resim.94. Seurat, The Rope Colored Skirt.

2.3. Ekspresyonist Yorumlamaların Doğa Ve Mekân Anlamlandırmaları

> "Dışavurumcu sanatçı evreni kurgular. Görmez, tasarlar. Aktarmaz, yaşar. Yeniden üretmez, baştan yapar. Almaz, arar. Olgular zinciri yoktur artık: Fabrikalar, evler, hastalıklar, orospular, kargaşa ve açlık yoktur. Hepsinin yalnız hayali vardır" (Batur, 1999, 242).

Dışavurumculuk çok geniş bir alana yayılmış, her alanda etkisi hissedilmiştir. Buna karşılık, özellikle resim alanında büyük yankılar bulmuş bir akım özelliğine sahiptir. Dışavurumculuğu benimseyen sanatçılar bir önceki çağdaki gerçeklikten, anlık izlenimlerden artık kendilerini koparmak ve onlara göre yüzeysel olan realizmden kurtulmak istiyorlardı. Varolan bu yapı sanatçıları tatmin etmiyor, gelişen ve büyüyen dünya karşısında seslerini yükseltmek istiyorlardı. Anlık izlenimler yerine, bu anlık izlenimlerin ardına bakmak istiyorlardı. Doğayı, mekânı keşfedilmemiş yeni yöntemlerle ve devrimci kimlikleriyle ortaya koymaya çalışıyorlar ve yeni bir resim dili oluşturuyorlardı. Ama bu oluşturulmaya çalışılan yeni düzende de bir takım sorunlarla karşılaşılacaktı. Krausse'e bu dönemin başındaki olaylarla ilgili şöyle saptamalarda bulunmuştur;

> "Modernleşmenin arka yüzündeki yabancılaşma, yalnızlaşma ve bireysellikten kitleselliğe geçiş, hele de büyük metropollerde artık göz ardı edilemez hale gelmişti. Yalnız günlük hayatında değil sanatçı kimliğiyle de yeni değerler arayışındaki bu genç kuşağın parçalanmışlığı kendini sadece ürettikleri karamsar kıyamet senaryolarının yanında, daha güzel bir dünyaya ilişkin ütopyalarla da ortaya koydu. Sanatçılar, varolan düzeni alaşağı etmek isteyen tutkulu devrimci kimlikleriyle "yeni insana uygun yeni bir sanat" arayışına çıktılar. Duygu yüklü resimleriyle insanları yüreklerinin ta en derin yerinden yakalamaktı amaçları. Van Gogh'dan ve Gauguin'den esinlenen ve duyguyla düşünceye yaslanan bir üslupla, insanların medeniyet kisvesi altında yok edilmeye çalışılan gerçek ihtiyaçlarını yeniden canlandırmak ve böylece daha iyi bir geleceğin yolunu açmak istiyorlardı" (Krausse, 2005, 86).

Modern öncesi sanat yapıtlarının en büyük etkisi, doğanın optik görüntüsü ile ilgili biçimin, sanatçıyı dar bir algılama sınırı içine soktuğu yönündeki bir görüşte odaklanıyordu. Böylece geleneksel olan optik görünüş, artık yerini sanatçının yaratacağı yeni biçimlemelere bırakıyor, başka bir deyişle psikolojik biçime terk ediyordu. Artık ürünlerde her şeye, her çeşit gerçeğe başkaldırış vardı. Katı ve sert yapılan resimlerde, şiddet ve saldırgan özellik, yeni duyarlılığın en belirgin özelliği olmuştu.

Ekspresyonizme dönük çözümlemelerde, bireyin hayatı yaşayış ve onun etkilerini karşılayış biçimi, hem sanatçı olarak bireyi hem de izleyici olarak bireyi birbirine karşı açan bir bağlamı vurgulamak için kullanılmıştır.

> "Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post-Empresyonizm yani Ön-Ekspresyonizm idi. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireyindeki ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırladı. Bu içe kapanış sonucu olan psikolojik patlama yada psikolojik boşalma, sanatçının kendi içinde bulacağını umduğu kişisel iç dünyasındaki sığınağın, sığınılması, tutunulması olası olmayan sonsuz bir boşluk, huzur bulunmayan bir mikro evren, bir girdap, bir başka tehlikeli uçurum olduğunu anlaması ile ilişkili idi" (Turani, 1998, 66, 67).

Ekspresyonistlerin doğa ve mekân anlamlandırmaları, yerleşik algı kültürünün alışkanlıkları dışında olduğundan, yapıtlar kimi zaman rahatsız edici nesneler gibi karşılanıyordu. Gerçekliğin ele alınışında sanatçı bireyin kimi zaman kişisel denetimini tümüyle yitirmiş gibi görünen bir dile getirme pratiğini esas alması, örneğin, resim yüzeyindeki elemanların algılanmasına ilişkin tereddütleri canlı tutuyordu. Turani, bu kuşkunun yine de sanat ürünü yararına sonuçlandığını düşünmektedir:

> "Ekspresyonistlerin yapıtlarındaki doğa biçimi, her türlü başkaldırmaya rağmen henüz tanınırlığını koruyordu. Onlar, doğa biçiminin abartılmış

kabalığında ve bağıran renklerde kendi iç başkaldırmalarının anlatımını buluyorlardı. İç dünyalarında umduklarını bulamama yüzünden uğradıkları hayal kırıklığı, onları psikolojik olarak güzel biçimli figür ve doğa anlatımından uzaklaştırıyordu" (Turani, 1998, 70).



Resim.95. Munch, Noche en St.Cloud.

.



Resim.96. Munch, Self-Portrait. Between -Clock and Bed.



Resim.97. Munch, The Sick Child.



Resim.98. Munch, Alameda con de nieve.



Resim.99. Nolde Family (dark Blue and green).



Resim.100. Nolde, Farmstead under Red Evening.



Resim.101. Heckel, In The Seafood Cafe.



Resim.102. Heckel, Near Ghent.

Batur'a göre, kötümserlik, ütopya, düş kurma zevki, her çeşit gerçeğe karşı başkaldırı, iç dünyaya kaçış olarak belirtilebilecek dışavurumculuğun içeriği, bunu yaratan toplumsal koşullardan ayrılamaz:

> "Biçim açısından her ne kadar başka akımlarla yankılar kurulabilirse de, dışavurumculuk hareketindeki özgüllüğün, kendisini yaratan kuşaktan, bu kuşağın sıkıntısından, daha önceki bütün sanat biçimlerine karşı köktenci başkaldırısından kaynaklandığı kesindir. Dışavurumcu duyarlık, her ne kadar hareketin ortaya çıkışından önce var olmuşsa da, buluş zenginliğinin, biçimlerdeki çokluğun ve bu harekete denk düşen patlamanın benzerine daha önce rastlanmamıştır" (Batur, 1999, 254).

Plastik sanatların bu sert, katı ve biçim değişikliğine uğramış yeni üslubun doğuşunu şiirden daha iyi kavramayı sağladığını söyleyen Batur, Ekspresyonizm ve onunla eşzamanlı oluşumlara ilişkin şunları söyler:

> "1910-1912 yıllarından sonra Fovlarla olan bağlantı tam olarak koptu. Doğuşu, kübizm ve fütürizm ile aynı döneme rastlamakla birlikte, dışavurumculuk, bu etkileri, söz konusu vizyonu geliştirmek için yeni araçlar olarak kendi içinde eritti. Dışavurumculuğun üslubu, XX. yüzyılın başlarında Almanya'da görülen kötümserlik ve sıkıntı havasından kalkılarak yaratılmıştır" (Batur, 1999, 255).

Sanatçılar için dünya dış görünüşü ile değil, içinde yaşadıkları toplumun sorunları ile resim yüzeyinde yer alıyordu artık. Sadece gördüğünü yapmak ve de benzetme çabası sanatçılara anlamsız geliyor ve onları tatmin etmiyordu. Bunun yanında tamamen doğadan kopmak da değildi amaçları. Onlar resimlerine kendi düşlerini de koydular, doğa ve mekan kurgularında, bir bakıma, gerçek olana gözlerini kapatıp akıldan boyadılar. Turani de ekspresyonist sanatçının gerçeklikle ilişkisi konusunda belirleyici tartışma başlıklarını ele alırken buna benzer soruları yanıtlamaya çalışır:

> "Ekspresyonizm bir hayat anlayışı, bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüş insanın içine yönelmiştir. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine

bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu. Her şey, tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Ölü-doğa (natürmort) olsun, manzara resmi (peyzaj) olsun ya da figür olsun, ne anlatılmışsa, resimlenen şey, her şeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşü idi. Bunun içindir ki, sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım vardır. Ekspresyonist sanatçı, kendini içgüdülerine ve iç dürtülerine terk eder ve kendini ruhunun uyumuna bırakır. Böylece fenomenal kuvvetlerin etkisi altında doğaya girer ve ortaya dramatik bir eser koyar. (…) Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakin, neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor , kırmızı, yeşil, ve turuncudan oluşur" (Turani, 1999, 572).



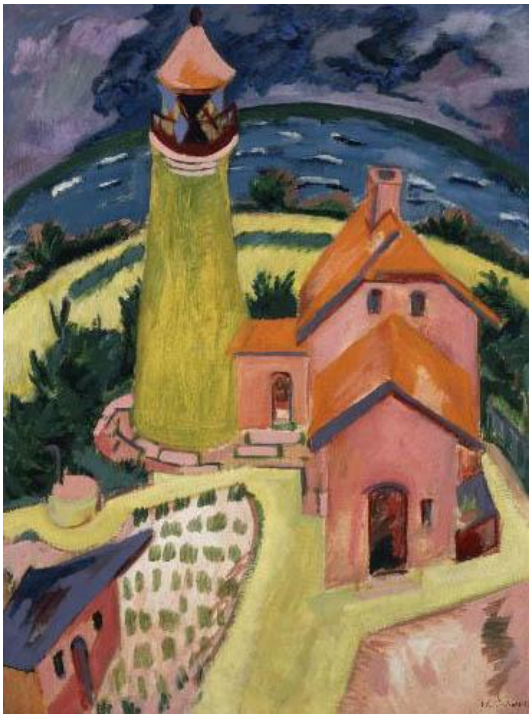
Resim.103. M.Beckmann-Outskirts Overlooking the Sea at Marseille.



Resim.104. Kirchner, Potsdamerplatz, Berlino.



Resim.105. Kirchner, Der rote Turm von Halle, 1911.



Resim.106. Kirchner- The Lighthouse of Fehmarn 1911.



Resim.107. Kirchner, Donne in Potsdamerplatz.



Resim.108. Kokoschka, Montana.



Resim.109. Kokoschka, Marianne-Maquis.



Resim.110. Kokoschka, Londres, Panoramica del Tamesis. .



Resim.111. Kokoschka, Praga.



Resim.112. Bacon, Figure in a Landscape, 1945.



Resim.113. Bacon, Study for a Figure in Landscape.



Resim.115. J. Ensor- The Bourgeois Landscape Salon.



Resim.116. Chaim, Soutine near Chartres.



Resim.117. Carl Hofer, Montagnola, 1940.



Resim.118. E. Schiele, Cabo de la ciudad.



Resim.119. E. Schiele, Casas con ropas colgadas.



Resim.120. E. Schiele, La ciudad vieja.



Resim.121. Kandinsky, İnterior.



Resim.122. Kandinsky, El Jinete azu.

2.4. Empresyonizm'den Soyut Sanata Uzanan Süreçte Değişen Gerçeklik Algısının Doğa Ve Mekân Görünümlerine Etkisi

Tarih bütünsel olarak ele alındığında ilk bakışta değişimin belli bir devamlılık gösterdiği düşünülse de gözlenen zaman aralıkları daraltıldıkça durağanlıklar, unutmalar hatta geri dönüşler daha açık şekilde görünür hale gelmeye başlar. Yine de insanın dünden bugüne yaptıklarının izini sürmek aralarındaki bağlantıları bulup kurmayı zorunlu hale getirir. Turani sanat için böyle bir süreklilik arayışına girmiştir:

> "Sanat tarihindeki yapıtların çıkış kaynakları incelendiğinde, ilk aşamada yer alan primitif halk resimlerinin, toplumsal psikoloji ile ilgili oldukları dikkati çeker. Bir başka deyişle, ekspresyonist anlatımlı betimlemeler oldukları anlaşılır. Psikolojik depresyonlarla ilgili resimlerin, optik görüntüye değil, insan içinin psikolojik birikimlerine dayalı duygularına, titremelerine, bir çeşit kendinden geçiş içinde kalmalarına bağlı oldukları görülür. Bütün ilkel kavimlerdeki anlatım biçimlemeleri de, bu yüzden Ekspresyonist bir anlatım olarak kabul ediliyor. Buna karşılık ikinci ve bir başka Ekspresyonizm de, insanlık tarihinde XIX.yüzyılın son çeyreği ile XX. yüzyılın başlarında görülüyor ve giderek o zamana değin hiç görülmemiş bir soyutlamaya varılıyor. Bu dışavurumcu yani Ekspresyonist biçimleme değişimi, hem Mezolitik dönemin avcı-çoban yaşamından tarıma geçmek üzere olan

> toplumlarında, hem de 1900 yıllarından bu yana oluşan Batı plastik sanatlarında gözlemlenmektedir. Ancak toprağa ilk yerleşme belirtileri sırasında görülen soyutlamaya yönelik biçimleme, mutlak bir soyut anlatıma değil, bir nesne-figür görüntülerinin sembolize edilişine dayanır; yani sembolize edişten doğan bir soyutlamadır. Bu bakımdan XX. yüzyılda sanat alanında, ilk kez mutlak bir soyut anlayış bilincine varılmıştır, deniliyor. "***Peinture absolut*** ", yani mutlak resim ya da pür resim, bu nedenle yalnız çağımıza özgü bir olay olarak kabul ediliyor" (Turani, 1998, 80).

Gauguin, Van Gogh gibi sanatçılarla belirginleşen ve Picasso, Nolde, Kirchner gibi sanatçılarla devam eden bir süreçte, sanatçıların doğanın renklerini, biçimlerini terk etmeye ve eserlerini öznel bir tutumla boyamaya ve nesneden uzaklaşan biçimler üretmeye başladıkları görülür. Bu durum, sanatçıların doğadan ayrılarak kendi içine dönmesidir bir bakıma. Bu duruma dış gözlemden iç gözleme dönüş de denilebilir.

> "Ekspresyonist sanatçının biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarılmıyor. Bu, doğa biçim ve renginde istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmasıdır. Demek ki, Ekspresyonist sanatçı, daha önceki desen disiplini ve renk uyumu gibi geçmiş sanat özelliklerini ve değerlerini görmek ve algılamak istememektedir. Bu bakımdan o, belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, vahşi bir haykırışı, kendi iç isyanını anlatmak istemektedir" (Turani, 1998, 82).

Ekspresyonizmin soyutlamaya çokça başvuran karakteri, kendi tarihsel dönemi içinde sanatın başka açılımlara yönelmesini olanaklı kılan bir birikim olarak algılanmasını sağlamıştır. Kandinsky, optik görüntülü doğa biçiminin sanatçılara engel teşkil ettiğini savunurken bu birikimden beslenen resimler yapmaktaydı. Kandinsky'nin, "Doğa, kendi biçimini kendi amacı için; sanat, kendi biçimini kendi amacı için yaratır" sözleri yukarıda sözü edilen yeni yolun kuramsallaşmış olarak dile getirilmesi sayılabilir.

> "Alman Ekspresyonist sanatçılar, sanatta doğa biçimi ile soyutlama biçim arasındaki farkın önemine ve bilincine işaret etmişlerdir. Yani soyutlama bilinci, bir bakıma Ekspresyonizm'in hazırladığı bir ortamda daha açık olarak görülebilmiştir. Daha doğrusu Ekspresyonizm, resmin temel öğelerinin, nesne biçiminden kendilerini kurtardığı bir sanat dönemi olmaktadır"(Turani, 1998, 82).

Yirminci yüzyılın başında sanat düşüncesindeki baş döndürücü devinimin bir yerinde de Kübizm vardır. Nesnenin bütünselliğini yeni bir kavrayış düzeninde ele almaya çalışır Kübistler. Nesneyi parçalayarak dağıtır ve yeniden toplamaya girişirler. "Kübistler temelde, Cezanne'ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini benimsediler; ama bunu, geometrik bir yapı için değil, geometrik bir parçalama için kullandılar" (Turani, 1998, 79).

Kübistler de artık gerçeğin göründüğü gibi resmedilmesi idealine inanmıyorlardı diyen Krausse, bu yolda yürüyen sanatçıların Alman Dışavurumcuların aksine yalnız duygularıyla temalarını ve formlarını aramak yoluna gitmediklerini, çok daha akılcı ve analitik davrandıklarını söyler:

> "Resimleri sistematik olarak yapılandırmanın yeni bir yöntemini keşfettiler. Bakışlarını tek bir nesneye sabit biçimde dikmek yerine çok perspektifli çalışmışlardır; adeta natürmortun etrafında dönermişçesine aynı anda bir çok açıdan resmetmişlerdi. Amaçları, nesneleri "daha kapsamlı olarak" betimlemekti.
>
> Resim Kübistler için artık gerçeğe yakın bir tasvir olmaktan tamamen çıkmıştı; kendi kanunlarına tabi olan ve bir yüzeyle bir formatın içine hapsolan canlı bir organizma haline gelmişti. Kübistler resim içi bağlantıları, biçimlerin ritmini bir yüzeyde vurgulayabilmek için sıklıkla renkten feragat etmişlerdir. Renk gereksiz duygu yüklemeleri yaratabiliyordu çünkü" (Krausse, 2005, 94).

Kübistleri 1910'dan sonra değişik deneysel çalışmalara yöneldiklerini söyleyen Krausse, boya ve fırçanın dışında gerçek hayattan ek malzemelerin yani etrafta "bulunan nesneler"in de sanatçılar tarafından kullanılmaya başlandığını belirtir:

> “Bunlar duvar kağıdı ya da gazete parçaları olabiliyordu. Resimlerine bu malzemeyi sokarak “kolaj”ı (Collage) yarattılar. Kübistler eskiden nesneleri yeniden birleştirmek üzere parçalarken şimdi artık başka malzemelerle de birleştirme özgürlüğünü kendilerinde buluyorlardı. Bu nedenle ilk devreye “Analitik Kübizm” adı verilirken, 1912’den sonraki döneme “Sentetik Kübizm” denmiştir. “Sentetik Kübizm”de resimlere entegre edilen günlük nesneler resmin içinde aynı boyanmış yüzeyler gibi bir işlev üstlenmişler ve kompozisyonun eşit ağırlıklı öğeleri olmuşlardır.
>
> Kübistler bu alelade gerçek nesneleri işlerinin birer parçası haline getirirken yalnız modern sanatın farklı akımlarına “Kolaj”, “fotomontaj” ve “asamblaj” ilham vermekle kalmaz; kübist kolaj aynı zamanda sanat eserinin ulaştığı özerklik derecesine de işaret eder. Bir sanat eseri tümüyle kendi kanunlarına tabi bir varlık olarak gündelik hayatın adi bir unsurunu bile kullanım değerinden arındırarak saf estetik bir nesne haline getirme kuvvetine sahiptir. Gazete parçası resmin kendi bağlamında bambaşka, yeni bir kimliğe kavuşur. Hem gündelik bir nesne hem de estetik obje olarak algılanmaya başlar. Bu nedenle kübist kolajlar hem çok soyut, hem de gayet gerçektirler. Bu kombinasyon içinde, sanat ile gerçek arasındaki bağlantıyı sorgulayan birer medyuma dönüşürler”(Krausse, 2005, 94).

İnsanların gündelik yaşantılarında belki de hiç ellerinden düşmeyen bir nesnedir sanatçının alıp kullandığı. İşte burada sanatçılar, özellikle Kübizmle başlayan yeni süreçte kullanılmış nesneyi estetik nesne haline dönüştürürler. Krausse’nin dediği gibi, hem çok soyut, hem de gayet gerçektirler. İzleyici onlara bakarken estetik bir objeye bakmaya başladığını düşünecektir. Bu yöntemle, nesneler kullanılmış nesne olmaktan çıkmış ve idealleşmiş bir görünüm kazanmış olmaktadırlar. Kübistlerin ardından Fütüristler de resimsel alanı parçalıyorlar ve gerçeklik algısını değiştiriyorlardı. Giderek teknolojinin daha çok müdahale ettiği hayat, insanların algılama düzenekleri üzerinde daha önce benzeri görülmemiş düzeyde güçlü bir etki yartıyordu. Sanatçılar bu yeni atmosferi en önce fark edenler ve tavır geliştirenler arasıda yer aldılar.

> "…Birkaç on yıl önce nasıl fotoğrafın icadı ve gelişimi İzlenimcileri resimde yeni üslup arayışlarına ittiyse, şimdi de durağan resimlerin bir biçimde ard arda gelmesinden oluşan film sanatı resimde yeni buluşlara zorluyordu. Ancak Fütüristlerin yenilenme heyecanı daha da ileri gidiyordu. Resimlerine yalnız zamanı ve hızı değil, gürültüyü, sesi de sokmak istiyorlardı. Boccioni'nin *Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde* adlı eserinde sokaktan gelen tiz ama aynı zamanda melodik sesler resmin parçalanmışlığı içinde ifade edilmeye çalışılır. Fütüristler motor sesine duydukları hayranlığı müziğe de dökmüşlerdi. Toplanıp "bruitist" konserler verirlerdi (Fransızca'da "bruit", gürültü anlamında kullanılır)" (Krausse, 2005, 96).

Toplum yavaş yavaş sanatın, hayatın bir parçası olduğu bilincini kabul etmeliydi, çünkü sanat yaşamın her alanında kendini gösteriyordu. Sanatçılar bunun için çaba harcıyor, sanatın hayatı yenileyici gücüne yürekten inanıyorlardı. Bu yolda harcanılan çabalar boşa gitmiyordu belki, ama, tereddütlerle de yok değildi.

> "Kavranması zaten çok güç olan soyut sanatın bir de günlük hayatın parçası haline gelebileceği düşüncesi insanı ilk başta şaşırtabilir. Böyle bir sanatın hayatla ne ilişkisi olabilirdi ki? Sorunun yanıtı gayet basittir: aslında bir ilişkisi yoktur -ve tam da bu nedenle müdahaleci olabilir. Dışavurumcuların duygu yüklü yeni bir sanatla "yeni insanı" yaratma hayali Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra salt bir ütopya olarak tarihin tozlu raflarına kaldırılmıştı. Ancak kitle kültürünün giderek çoğalan sinemalarla, spor saraylarıyla, kabare ve varyetelerde yaygınlaşması sonucu sanatçılar giderek marjinalleşmekten korkmaya başladılar. Sanatın yeniden günlük hayatın bir parçası haline getirilmesi fikri işte bu kaygılardan doğmuştur. Ama sanatçılar, yeniden gerçeği taklit eden bir sanat anlayışına dönmek istemiyorlardı. Dışavurumculukla temelleri atılmış olan soyut sanatı iyice geliştirmekti niyetleri. Böylece sanat artık somut gerçeklerle hiçbir şekilde kıyaslanamayacak ve ölçülmeyecek, tümüyle kendi kıstaslarına göre değerlendirilecekti" (Krausse, 2005, 96).

Sanatçılar, hayatın son derece yüksek bir hız ve çok boyutlu olarak yeniden biçimlenişine yanıt vermek zorunda olduklarının farkında idiler. Bunun için yaptıkları her yeni hamlenin ardından belki de bir öncekinin sonucunu gözleyemeden daha yeni hamlelerin gelmesi gerektiğini düşünerek davranıyorlardı:

> "Sanatın dünyası şimdi gerçekliğin karşısına konuluyordu ve soyutlama, daha iyi bir dünya ütopyasının simgesi haline geldi. İnsanlığı sanat aracılığıyla uyuma ve birliğe ulaştırma rüyasının gerçekleşebilmesi için iki temel koşulun yerine getirilmesi gerekiyordu: Birincisi, sanatın kendisi de uyumlu, net ve saf olmalıydı. İkincisi, bu sanat toplumsal bir etki yaratabilmek için hayatın içine girmek, müdahale etmek zorundaydı. Bu nedenle, sanatçıların eylemliliği resimle sınırlı kalmadı; soyut düşünce mimaride ve ürün tasarımında kendine yer buldu veya daha net bir ifadeyle onların işlevselci yönlerinden ilham aldı. Hem gündelik hayatta kullandığımız eşyalar, hem de resimler tamamen kendilerine özgü prensipler ışığında tasarlanıyordu" (Krausse, 2005, 96).

Soyut sanat düşüncesinin hayatın içinde yer almak için verdiği çaba, görsel sanatlarda "Konstrüktivizm"ve uygulamalı sanatlarda ise "İşlevselcilik" olarak kendisini gösterecek yeni alanlar açmıştır. Konstrüktivizm'in vatanı olarak bilinen Rusya'da Kasimir Malevich, tasvirleri tamamen radikal bir biçimde reddeden yeni bir konsept oluşturdu. Bu yeni tanımlama sanat tarihi sürecinde oluşan yeni bir gerçeklik algısıydı. Malevich, ikona haline gelen resimleri hakkında, "Hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim." demiştir. Her türlü anlatımcılıktan ya da nesnellikten kaçınmak anlamına geliyordu bu. Düz yüzeyler üzerine oturtulan geometrik formlar Konstrüktivizmin başlıca özelliğiydi.

Toplumdaki gelişmeler, sanatsal gelişmelerin yönlenmesinde büyük bir etkiye sahipti. Krausse, bu döneme ilişkin şunları şöyler:

> "…Amerika'dan esinlenilen rasyonel üretim önlemleri, örneğin fabrikalarda üretim-bantlarının hizmete sokulması, Almanya'da

> 1920'lerin başında hissedilir bir ekonomik refah yaratmıştı. İnsanlar teknolojik ilerlemeye gayet iyimser bakıyor, herkesin hayatının giderek kolaylaşacağına inanıyorlardı.
> Genç Sovyetler Birliği'nde 1917 Ekim Devrimi'nin ardından sanatçılar, sadece 15 yıl sürecek bile olsa, toplumun biçimlendirilmesine aktif katılımda bulunmaya çağrılmışlardı. Estetik ve pratik nedenlerden ötürü teknolojik gelişmeye adapte olmak isteyen sanatın "mühendisleri" ve "sanat proleteryası" olarak ülkenin ideolojik ve maddi açılardan yeniden inşasına katılmaya istekliydiler. Sovyetler Birliği'nde sanatçılar, salt resim alanını terk edip kelimenin daha geniş anlamıyla sanatsal diyebileceğimiz faaliyetlere sarıldılar; afiş tasarımı, kumaş ve moda dizaynı, tipografi, fotoğraf, iç mimarlık, ajitasyon sanatı, kitap illüstrasyonu. Kısacası her alana müdahale ediyorlardı" (Krausse, 2005, 98).

Söz konusu tarihsel dönem sanatın kuramsallaştırılması bakımından da benzersiz bir verimlilik göstermiştir. Yeni arayışlar yalnızca sanatın iç problemleri bakımından değil hayatın algılanışı bakımından da bir kuramsal çerçeve çizmeye çalışıyorlardı. Bu durum bir anlamıyla da sanatın hayat içindeki varlığını sorgulamayı kaçınılmaz hale getiriyordu. Örneğin Krausse'ye göre, Dadacılar sanatın yerine "anti-sanat"ı oturtmuş olmakla Burjuva sanat kavramıyla her türlü bağını koparmış, gelenekleri hiçe sayan ve sanat tarihinin hiçbir çekmecesine sığmayan yepyeni bir sanat peşindeydiler:

> "Sanatçılar, anti-sanat eserlerinin skandal yaratacağını hem bekliyor hem de umuyorlardı. Ama Dadaistlerin umduğu şu 'sanatın ortadan kaldırılması' meselesinin o kadar kolay gerçekleşmeyeceği anlaşılıyordu yavaş yavaş. Dadaistlerin anti-sanatla burjuva sanat kavramına karşı açtıkları isyan bayrağı, yalnızca Dadaist eserler 'sanat' olarak kabul edilirse bir anlama kavuşuyordu. Yoksa gündelik hayatın o alelade nesnelerinin şoke edici ne tür bir yanı olabilirdi ki? Eğer anti-sanat "işler" sanat olarak değerlendirilmezse bütün provokatif özelliklerini kaybediyor ve devrimci olmaktan çıkıyorlardı. Demek ki

> anti-sanat şoku yaratabilmek için yine burjuva sanat kavramına ihtiyaç vardı" (Krausse, 2005, 100).

Şok yaratmanın sürekli yinelenebilir bir durum olmadığını belirten Krausse, oldukça eleştirel bir vurguyla, kısa zamanda herkesin "şok"a alıştığını söyler:

> Bu yüzden Hollandalı Dadacılar 1920'lerin başlarında Konstrüktivistlerle daha sıkı birlikte çalışmaya başladılar; Fransa'da ise Dadacılık yavaş yavaş Gerçeküstücülüğe dönüştü. Alman Dadacıların zaten gayet belirgin olarak politik karakterlerinden de toplumsal eleştiriyi ön plana çıkartan gerçekçi bir resim akımı doğdu" (Krausse, 2005, 100).

Her ikisi de Avrupa'da patlak veren iki dünya savaşı arsında birbiri üzerine yığılan, iç içe geçen kimi zaman da farklı yönlere doğru hareket eden sanat anlayışları son çözümlemede tartışmasız şekilde siyasal bir karaktere sahiptirler.

> "Yeni nesnelcilik (Alm. Neue Sachlichkeit, İng. New Objectivity), duygulara yoğunlaşan Dışavurumculuk (Expressionism) ile Kübist ve Konstrüktivist soyutlamalara karşı bir duruş geliştirmek istemiştir. Bu akımın resimleri artık öznel bir duygunun ya da sanatsal biçimlerle oynamanın sonucu olarak karşımıza çıkmazlar; nesneler dünyasının sessiz, ayrıntılı tasvirleri olma iddiasındadırlar. Ama öylesine durağandırlar ki, çok iyi tanıdığımız objeler gözümüze yabancı görünür. Bu akımın içinde Almanya'daki Weimar Cumhuriyeti'nin büyük kentlerindeki yaşamı eleştirel gözle yansıtan eserlerin sanatsal karakteri "Verizm" adıyla tanımlanmıştır (Lat. "veritas", 'gerçek').
>
> Zamanın eleştirmenlerinden birinin yazdığı gibi 'Verizm, toplumcu sanatçıların Birinci Dünya Savaş'ı sonrası Almanya'daki devrimci kriz havasına verdiği yanıt'tı. Georg Grosz, Rudolf Schlichter ve Otto Dix gibi sanatçılar keskin çizgileriyle ve dolaysız, süslemesiz anlatımlarıyla savaş gazilerini, savaş zenginliklerini ve toplumun sefaletini betimlemişlerdir" (Krausse, 2005, 100, 101).

Problemlere parmak basan, doğruyu söylemek isteyen bu resimlere paralel olarak bir de izleyicinin karşısına "büyülü gerçekçi" olarak nitelenebilecek yeni bir eğilim çıktığını söyleyen Krausse, söz konusu eğilimi şöyle anlatır:

> "Metalik bir keskinlikle çevrelenmiş kapalı renksel alanlar resmin öğelerini çevrelerinden kopartarak teker teker öne çıkartır ve onlara bariz nitelik kazandırırlar. Düz yüzeylere ve belirgin konturlara sahip olan formlar böylece yeni bir temsiliyet elde ederler. Çok gerçekçi olmalarına karşın yabancıdırlar ve bizi düşünmeye sevk ederler" (Krausse, 2005, 101).

Bu olağanüstü çeşitlilik içinde kuşkusuz en çok tartışma yaratanlardan biri Gerçeküstücülüktür. Toplumsal sorunlara duyarlı ve eleştirel bakan bu resim akımının Almanya'da 1920'lerin başında Dadaizm'in içinden doğduğunu söyleyen Krausse, Fransa'da ise sanatçıların Dada'nın mantıksızlık, akıl dışılık ve rastlantısallık ilkelerini resimlerine yansıtarak bilinç altına doğru bir yolculuğa çıkmayı yeğlediklerinin altını çizer:

> "Onlar da artık gözle görülen gerçekliğin doğruluğuna inanmıyorlardı ve her şeyi kapsayan bir gerçekliği, "super-reality", Fransızca'daki söylenişiyle sürrealizm, yani "gerçeküstü"nü arıyorlardı (Fransızca "sur", "üstüne, üstünde" anlamına gelir). Dışavurumculuk gibi Gerçeküstücülük de yalnız resim sanatıyla sınırlı kalmayacak, "gerçekliğe yönelik bir duruş" olarak edebiyatta da önemli bir çıkış yapacaktı.
>
> Görünen dünyanın yanı sıra bilinçaltına ittiğimiz bir çok deneyimin varolduğu ve bunların düşlerde ve halüsinasyonlarda ortaya çıktığı gibi, resimlerle de ifade edilebileceği inancı gerek ressam, gerekse yazarlardan oluşan uluslar arası camiayı aynı noktada birleştirdi. Hareketin resimdeki en önemli temsilcileri İspanyol Salvador Dali ile Joan Miro, Alman Max Ernst, Belçikalı Rene Margritte ve Meksikalı kadın ressam Frida Kahlo oldu. Bu ressamlar, Gerçeküstüne çok farklı açılardan yaklaşmışlar, sürekli olarak "dış dünyanın gerçekliğinin yerine ruhsal gerçekleri" koymaya çalışmışlardır. Taraflardan biri

> düşlere ve nesnelere anlatımcı bir üslupla eğilirken ve sanrılı imajlarla dolu saçma bir evren kurarken, diğer sanatçılar bilincin yönlendirmediği bir yaratma sürecine konsantre oldular" (Krausse, 2005, 101, 102).

Gerçeküstücülerin oluşturduğu yeni dünyada nesnel dünyanın yabancılaştırılarak izleyiciye daha derinlerdeki bilinç katmanlarına erişmesi için yardım etmek ve görünür gerçeğin ardındaki gerçekliğin yolunu açmaya çalışmak önemlidir. Ancak Gerçeküstücülerin gerçekleştirdiği bu eylem doğası itibariyle sadece bireysel bir çabadan öteye gitmez. Gerçeküstücüler, dünyada olan o anki olayların siyasal, toplumsal, hemen hemen hiç birine değinmezler. Tutumları yalnızca kendi iç dünyalarıyla ilgilidir, kendilerini böyle kabul ettirmişlerdir. Aslında bu da ayrı bir siyasi tavır olarak kabul edilebilir. Gerçeküstücü resimler 1940'ların başında toplumu, dünyayı değiştiren, büyük savaşların öncesinde, en parlak dönemini yaşamış, savaş sonrasında ise gelişmeye önemli katkılarda bulunmuştur.

2.5. Soyut Sanattan Güncel Sanata Kadar Değişen Gerçeklik Algıları Ve Doğa Mekân Yorumlamaları

İkinci Dünya Savaşı'nda Avrupa, dehşet veren, yok edici bir mücadele yaşamıştı. Yıkılanları toparlamak, ayağa kaldırmak her alanda zor olacaktı. Savaşın hemen ardından Avrupa'da, sanat alanında önce bir belirsizlik hâkim oldu. Savaşın yıkıcı, umutsuzluğa sürükleyici etkisinden sanat da kendi payına düşeni almıştı çünkü. Savaş sırasında sanatçıların bir çoğu çözümü, savaşın çok zor ulaştığı Amerika'ya kaçmakta buldular. Savaş sonrasında Amerika'nın çağdaş sanatın yeni merkezi olarak görülmesinde bunun da payı vardır. Bu süreçte New York'ta açılan Guggenheim Müzesi'nin tercihleri yeni dönemin ve Amerikan sanatının yönünü işaret etmiştir. Guggenheim Müzesi kendini "somut olmayan sanatın müzesi" olarak tanımlamıştır ve koleksiyonunu tamamen soyut eserler üzerine kurmuştur. Avrupa'da hiçbir sanat ekolü ya da sanat merkezi, savaştan sonraki Amerika kadar dikkatleri üstüne toplamamıştır. Batı'da savaşın ardından estetik nedenlerden çok ideolojik nedenlerle her türlü nesneci, somut sanat reddedildi diyen Krausse'ye göre, biraz abartılı bir değerlendirmeyle, Hitler faşizmi ile veya Doğu Bloğu ülkelerinde devletçe emredilen "sosyalist gerçeklik" akımlarıyla bir tutuldu:

> “Açıklığı ve siyasi olmayan içeriğiyle soyut sanat “Özgür Batı”ya yakışacak tek sanat tarzı kabul edildi. Savaştan çok çeken bıkan toplumlar, Carl Hofer’in resimlerindeki gibi savaşın yol açtığı felaketleri ve yıkımı işleyen yapıtlardansa daha hafif ve soyut resimler görmeyi tercih ettiler. Böylece soyut resim 1950’lerde Batı’nın en baskın stili haline geldi” (Krausse, 2005, 107).

Sanatta savaş sonrasında kullanılan ifade biçimleri eskinin canlanışı olarak adlandırılmıştır çoğu kez. Soyut sanat düşüncesinin kazandığı ağırlık yirminci yüzyıl başındaki arayışları bir arka plan olarak işaret etmektedir gerçekten de. Ne var ki, soyut sanatın bu yeni dönemde ortaya koyduğu iddialı söylem, bir tarihsel dönemin gerçekliğinin irdelenmesi bakımından kimi kuşkulu yaklaşımları da beraberinde getirmiştir.

> “Soyut sanatın tehlikeli üstünlüklerinden birisi, yaşadığımız dünyanın vahşi bir görüntüsünü verdiğini iddia etmesine kaşın, yine de estetik özellikleriyle bizleri tam anlamıyla kendisine çekebilmesidir. Son yıllarda Avrupa sanatında, modern dünyadaki dehşet duygusunu ifade etmeye çalışan pek çok soyut resme ve heykele rastlamak mümkündür; bu yapıtlar söz konusu dehşeti insanlık adına protesto etmek amacını gütseler de, bu iletiyi verme özelliğine sahip değillerdir” (Lynton, 2004, 260).

Savaş sonrası soyut sanatın tarihsel bağları üzerine bir tartışma yürütmek kaçınılmaz olmuştur her zaman. Çünkü Amerika’dan soyut sanat adına yayılan görüşler tarihsel kaynakları konusunda kimi açık işaretler verse bile son çözümlemede, sanatın bir eylem olarak algılanışında aradaki farkın oldukça belirgin olduğu görülür. “Evrensel dil soyutlama”nın sıklıkla sanatta açılan yeni bir sayfa olarak değerlendirildiğini, 1945’den sonra gelen sanat akımlarının temelleri 20. yüzyılın ilk yarısında atılmış olduğu için her şeye “sıfır noktasından” başlamadıklarını, ama yine de savaştan sonra sanatta yeni bir sayfa açıldığını söylemenin mümkün olduğunu anlatan Krausse’ye göre, sanat bu dönemde yeniden tanımlandı ve savaşın ardından artık elindeki fırçayla dünyayı değiştirebileceğine hiç kimsenin inancı kalmamıştı:

> “Sanatçılar savaşın ardından resim sanatını bir sınava soktular. Gerçek dünyayı tasvir etme işlevini tamamen ortadan kaldırıp onu makyajsız bıraktılar; bütün betimleyici özelliklerinden soyunan sanat bakalım ne söyleyecekti? Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki soyut ressamlar resimlerinde yeni değerler üretmeye, kafadaki ütopyalara uygun bir sanat yapmaya çalışmışlardı. İkinci Savaş’tan sonraki ressamlar ise hep kendi etraflarında dönmeye başladılar; yeni bireysel ifade tarzlarıydı aradıkları. Bunun sonucunda ortaya bir dizi değişik akım ve üslup çıktı. Bundan sonra sanatın neyi nasıl yapması gerektiği konusunda, dünyada hiçbir genel geçer kurallar bütünü görülmez. İlk kez Dışavurumcu akımda ortaya çıkan sanatçının öznelliği meselesi merkeze oturmuş, sanatın sanat sayılmasının kriteri haline gelmiştir. Sanatçının estetik geleneklerden veya oturmuş kompozisyon biçimlerinden ne kadar faydalanıp faydalanmayacağı artık kendisine kalmıştı” (Krausse, 2005, 108).

Sanatçının öznelliği, bir takım kurallara uyma zorunluluğunun kalkmasıyla birlikte olabildiğince genişlemişti. Bu yaklaşım, özellikle izleyici açısından beraberinde bir takım zorlular getirmişti. Artık sadece bakınca anlaşılmayan, belki de sadece çağrışımlarla ne olduğu anlaşılmaya çalışılan ürünler vardı ortada. Bunları karşısında da onları yorumlamaya çalışan bir izleyici topluluğu oluşmuştu. Soyut Dışavurumculuk anlayışının en önemli temsilcilerinden Jackson Pollock, bu konu ile ilgili olarak resimlerine bakanlara şöyle seslenmiştir:

> “Resmime bakarken kafanızdaki ana mesaja ve yanınızda getirdiğiniz tükenmiş fikirlere rağbet etmeyin; resim size ne veriyor, bununla ilgilenin” (Krausse, 2005, 109).

Sanat ürününün gerçeklikle ilişkisi hem sanatçı hem de izleyici açısından sanatı ağırlığını yitirmeyen tartışma konularından biri olmuştur. Bu yeni dönemde soyut eğilimlerin, tek başına sanat ürünlerinin kendi gerçekliklerine odaklanmış olması sanatın hayatla olan ilişkisi bakımından oldukça etkili eleştirileri de beraberinde getirmiştir:

> “Soyut ressamlar kimseye bir şey açıklamak niyetinde olmamışlardır. İzleyici ikinci bir sanatçı gibi resmi anlamak, yorumlamak zorundadır. Böylece “kendi özel resmi”ni oluşturacaktır. Boyanmış tuval sadece bir dürtüden, bir çıkış noktasından ibarettir. Böyle yaratıcı bir anlamlandırma sürecine davet çıkaran resim elbette daima güncel kalacak, hiç eskimeyecektir; çünkü izleyici her bakışında ve yorumunda yeniden doğar. Ancak, izleyici üzerindeki renkleri ve şekilleri anlamlandıramadığında, tuval gözümüze pekala kısmen boyanmış bir bez parçası gibi de görünebilir. Buna “sanat”tan çok “zanaat” olarak bile bakmak mümkündür. Gene de resim bir emeğin ürünüdür aynı zamanda ve o yüzden “gerçek”tir, gerçekliğe gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla soyut olmasına rağmen her zaman gerçek, reel bir karakteri de vardır. Renkler yaşamın ürünüdür, canlıdır. Resim artık bir hayal ürününden çok somut bir eylemin (action) kanıtı, göstergesi olarak algılanmaya başlar. Soyut Dışavurumcuların çoğu, resimlerinin gerçeğe yakınlığını daha da vurgulayabilmek için eseri çevresinden yalıtmaya yarayan kalın çerçevelerden kaçınmışlardı”(Krausse, 2005, 109).

Gerçekliğin bir yaşantı olarak maddi varlığı ile ürünü oluşturan sanat eylemi arasındaki bağın terk edilmek istenmesi sanat ürününü ayakta tutacak başka bir gerçeklik düzeyini tarif etmeyi kaçınılmaz hale getirmiştir. Ancak, izleyiciye ürünle olan ilişkisi için açılan geniş yorumlama alanı bu düzeyi daha baştan belirsiz ve kaygan bir karaktere büründürmüştür. Kendisini soyut sanat düşüncesine bağlayan arayışları soyut sanat düşüncesi üzerine hem içerde yürütülen tartışmaların hem de dışarıdan gelen eleştirilerin payı olduğunu saptamak gerekir. Pollock’un ya da Kooning’nin şiirsel dışavurumcu soyutlamasının karşı ucunda, aşağı yukarı aynı dönemde ‘Geometrik Soyutlama’ akımının doğduğunu söyleyen Krausse’ye göre, bu akımın ürünlerinde de ressamın bireysel düşünceleri veya resmin oluşum süreci hakkında hiçbir ipucu bulunamaz:

> “Geometrik Soyutlamacı ressamlar resim sanatından bireysel imzayı silmişler ve tuvali baştan aşağı renkli geometrik alanlarla doldurmuşlardır. Artık resim figüratif hiçbir şeyi hatırlatmayacaktır, yalnız kendine, resme gönderme yapacaktır. İzleyici kendine onun nasıl

yapıldığını veya neyi anlatmak istediğini sormadan yalnızca resmin kendisine konsantre olacaktır. Önemli olan tek şey, 'karşılaşma' anıdır: Burada resim vardır, orada da izleyicisi. Soyutlamanın atası Kandinsky'nin kurguladığı 'sanatçı-eser-izleyici' zinciri artık son iki halkasına indirgenmiştir; izleyici resimle bundan böyle baş başadır.
Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt gibi ressamlar, meditasyona ve tefekküre çağıran resimler yapmak istiyorlardı. Özellikle Newman'ın sonsuzluk mekanlarına Asya felsefesi damgasını vurmuştur.



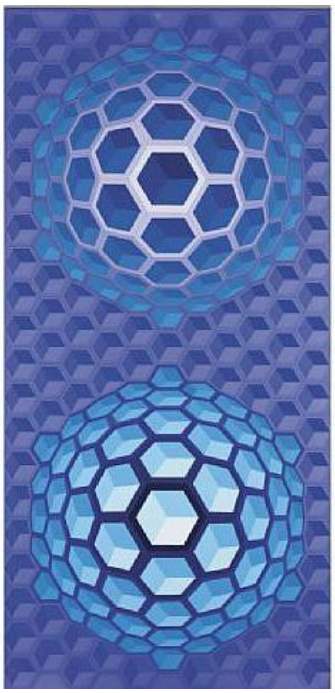
Resim.123. Barnett Newman, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden?,1969-70, 274x603 cm.

Resimlerinin "boşluğu" izleyiciye kendi düşüncelerini oluşturmak için hiç alışık olmadığı kadar alan bırakır. Çoğu büyük formatlı resimlerde zaman ve mekan anlamını yitirmiş görünür. Newman'ın devasa çalışmalarındaki renkli alanlara bir süre baktığınızda renklerin gözünüzün önünde neredeyse rahatsız edici bir hızla uçuştuğunu ve resmin hareket etmeye başladığını hissedersiniz. Resimlerden birine verdiği Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue?/ Kim Korkar Kırmızı, Sarı, ve Mavi'den? ismi, bir bakıma haklı bir soru haline gelir" (Krausse, 2005, 109,110).

Batıda resmileşen ve biçimsel olmayan bir soyutlama türünün egemen olduğunu söyleyen Lynton'a göre, Avrupa'da savaşın sona ermesini (1945)

hemen izleyen yıllarda, Paris'te Elementarist ve Konstrüktivist sanat anlayışları öne çıkmış gibi görünüyordu.

> "Bu gelişmede, yıllık sergiler düzenlemek üzere 1946'da açılan Denise Rene Galerisinin ve Salon des Realites Nouvelles'in önemli payları vardır. Her ikisi de, kinetik sanatı da içine alan geniş bir biçimsel soyut sanat alanındaki etkinliklere sahne olmuş, sanatta bu eğilim daha sonraları 'Op Art' adını almıştı"(Lynton, 2004, 268).



Resim.124. Victor Vasarely, Peer bleu, 1977.

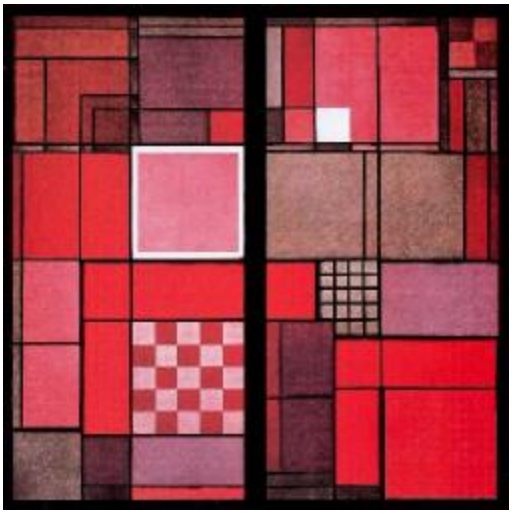


Resim.125. Victor Vasarely, VP SURKE, 1973.

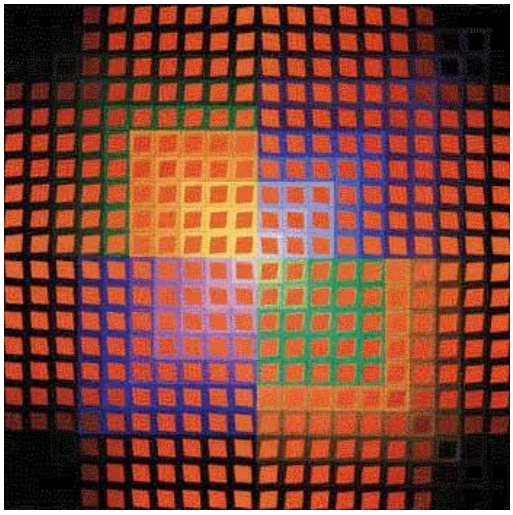
Op Art sanatçıları, renklerle biçimleri bir arada kullanılarak, bunların insan üzerindeki etkilerini irdelemişlerdir. 1950 ve 1960'lı yıllarda Op Art sadece resim alanında değil, iç dekorasyon ve tasarımda da önemli bir yere sahiptir. Optik resim olarak da bilinen Op Art'ın soyut sanat geleneği içindeki yapısı üzerine şunlar söylenebilir:

> "Renk, çizgi gibi öğeler göz yanılsamaları yaratmak için kullanılır. Eserler genelde soyut olup, pek çok durumda siyah-beyazdır. Lekecilik

ve hareket resmine karşı gelişen Op-art, sanat yapıtını kurallarla bilimsel olarak düzenlemeye önem vermiştir. Rastlantıya dayanan içgüdüsel otomatik yazı resmi (içgüdüsel-nonfigüratif), bu anlayışın tam karşıtı olmaktadır. Op-art resimde üçüncü boyut etkisini verme eğiliminin soyut sanatta ortaya çıkan şeklidir. Bunun için geometrik biçimler ritmik biçimde düzenlenmiş ve bu biçimler üzerinde renkle modle yapılmıştır. Op-art, yeni konstrüktivist, geometrik biçimleme yöntemleriyle akrabadır ve onların olanaklarından geniş olarak yararlanmıştır" (http://tr.wikipedia.org).



Resim.126. Josef Albers, Vidriera multicolor en la antesala del director Gropius en la Bauhaus de Weimar.



Resim.127. Victor Vasarely, Lant II, 1966, Köln.

1950'lerden sonra sanatta tekrar günlük yaşama dönüş isteği canlanmış ve tv, reklam, çizgi film, sinema v.b. iletişim araçlarının gündelik yaşam içindeki etkisinin bilincine varan sanatçılar, yaşamı anlatırken bu araçlarda dolaşıma giren klişeleri ve imgeleri kullanmaya başlamışlardır. Lynton, Amerika ve İngiltere'de aynı zamanda, ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkışından yıllar önce, kitle iletişim araçlarının keşfedilmesiyle bu hareket için gerekli entelektüel ortamın hazırlanmış olduğunu söyler:

> “Ancak Amerika bu imgelerin asıl kaynağıydı. Bu kaynakla iyice beslenmiş olan Amerikalı sanatçılar, on dokuzuncu yüzyıldan gelen güçlü bir doğacı resim geleneğine sahip olmanın da sağladığı avantajla, İngiltere’dekine benzer bir hazırlık dönemine gerek duymamışlardır. Pop Art, Soyut Ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatımda gösterdikleri kahramansı çabalarına tepki olarak doğmuş olabilir. De Kooninng de buna işaret etmişti. ‘Pop’ sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir”(Lynton, 2004, 289).

Pop art oluşumunu tartışırken Krausse, Pop Art sanatçıları, batı’da savaş sonrası ekonomilerin çok üretken olduğu, “ekonomik mucizeler” in yaşandığı 1950’li yıllarda modern günlük hayatın alelade nesnelerini sanat eseri mertebesine çıkarttı, diyerek tarihsel bağlamı somutlamıştır:

> “Pop Art’çılar popüler kültürün imajlarından, bulvar basınından, reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanıyordu. Sanat, gündelik hayata giderek daha fazla giren ve damgasını vurmaya başlayan resimli medyayla rekabete girmek zorundaydı. Ressamlar popüler kültürün imajlarını resimlerine katarak bu rekabette yer almak istediler. Ortaya çıkan yeni eserler artık sanatçıların düşünsel ürünleri olmaktan çok ‘resme bakarak yapılmış resim’lerdi.
>
> Sanat artık gerçekten çağdaş ve taze bir biçimde karşımıza çıkıyordu ve müzelerin tozlu havasından kurtuluyordu. Tüketim dünyasını sanatın içine katmayı akıl edenler Tomm Wesselmann, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, David Hockney ve Andy Warhol gibi ressamlardı. Bir yandan eleştirel bir bakış açısıyla, ‘her nesneyi yanılsamalardan uzak konuşturmak’ istiyorlardı; öte yandan çorba konserveleri, Coca Cola şişeleri ve deterjan paketlerini sanatın yeni süper starları haline getirerek popüler kitle kültürüne hizmet ediyorlardı. Pop Art yalnız endüstriyel kitle kültürünün ürünlerini kullanmamıştı; eserler Andy Warhol’un “Fabrikası”nda tıpkı onlar gibi, sert biçimde üretiliyordu.

Sorunsuz ve istenildiği gibi ayarlanabilen bir çoğaltma tekniği olan serigrafi, sanatçıların en sevdiği iletişim aracı haline geldi. Multiple ürünler, yüksek tirajla basılan veya çok sayıda çoğaltılan resimler ve nesneler sanat eserinin tekil karakterlerini ortadan kaldırdılar. Bu nedenle Pop Art, yüksek sanatla kitle kültürü arasında kendine has bir konumda yer alır" (Krausse, 2005, 113, 114).



Resim.128. Andy Warhol, The Twenty-Five Marilyns.



Resim.129. Andy Warhol, marilyn.



Resim.130. Andy Warhol, Mick Jagger.



Resim.131. Lichtenstein, As I opened fire.

Ortaya çıkan bu çalışmalar, kitlelerin oluşturduğu imgeleri, tuval üzerinde tekrar tekrar kullanarak ve bu hazır nesnelere birkaç renk ve fırça darbesi ekleyerek tekrar ilgi çekici hale getirilmesinden ibaretti. Bu durum sayesinde imgeler oldukları durumdan daha iğrenç, daha güzel ya da daha çekici bir hâl alabiliyor ve insanlara kendilerini böyle kabul ettiriyorlardı. "Tüketim toplumu" kavramı bu dönemde toplumsal gerçekliğin oldukça kapsayıcı bir şekilde kavramsallaştırılması olarak önem kazanırken, beraberinde Pop Art'ın da sanatsal bir geçeklik olarak algılanmasını sağlamıştır. Pop'un bir üslup ve konu olarak ele alınacak bir alan olmadığını öne süren Lynton bu anlayışın izleyicinin tepkisini belirlemeye dönük karakterine dikkat çeker:

> “Hepsinden önemlisi Pop Art, iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrıdır. Çünkü Batıda, günlük yaşamın olgularından yararlanılarak iletişim ortamının batılı gözler için çekici kılınmaya çalışıldığı görülür.
> Bunun en hızlı sanatsal sonucu, figürasyonun öncü (avant-garde) çevrelerde yeniden normal karşılanır hale gelmesidir. Gerçekten, Pop Art’ın büyük bir bölümü gerçekliğin çeşitli yönlerinin az veya çok doğrudan betimlenişiyle ilgilenmeye başlamıştır. (Zaten kitle iletişim araçlarında da kullanılan sözcükler ve imgeler, gerçek dünyanın bir parçasıdır.) Ayrıca bu, gerçeklikle birlikte eleştirel bir bakış açısını ve natüralizmi (doğacılığı) de beraberinde getirmiştir”(Lynton, 2004, 296, 299).

Gerçek dünyadan alınıp kullanılan imgeler, gerçekliklerin başka başka parçalarının algılanmasını da sağlamıştır. Doğa ve diğer yaşam alanları, popüler kültürün gerçekliği algılama alışkanlıklarını açığa çıkaracak şekilde resme taşınmıştır. Başka bir deyişle, Pop Art, nesnelerin görünüşünü değil, insanların onları algılayış biçimiyle ilgilenmiş, böylece izleyicinin bakış açısını değiştirmeye uğraşmıştır.



Resim.132. Andy Warhol, Propuesta para pintores aficionados.



Resim.133. David Hockney, Nichols Canyon.



Resim.134. David Hockney, The Road to York through Sledmere, 1997.



Resim.135. David Hockney, Grand interieur, Los Angeles.



Resim.136. Lichtenstein, Interior with Mirrored Wall.



Resim.137. Richard Hamilton, Soft Pink Landscape.

Pop Art'ın 60'lı yıllarda yaşanan değişime dönük etkisine değinen Lynton Şunları söyler:

> "Pop Art, resimde 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkan ve ilk bakışta Op Art'tan bambaşka bir dünya sunan yeni bir eğilime de destek olmuştur. İmge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte Pop Art, Foto-Realizm (Fotoğraf Gerçekçiliği) adlı yeni resim hareketiyle birleşmektedir" (Lynton, 2004, 299, 300).

Foto gerçekçiler, 1960'lı yılların sonlarında yeniden resmin klasik malzemesi olan boyayı ve fırçayı işlerine dahil etmeye başladılar. Böylece yeniden şekillenen dünyayı teknolojik bir "görme"yi aracı ederek sorgulamaya başladılar. Fotoğrafın gerçekliği ile resmin olanaklarının yeni bir biçimde buluştuğu Fotogerçekçilik optik görüş üzerine yeni bir tartışmayı da başlatmış oluyordu:

> "Yeni Nesnelci (New Objectivity) ressamlar gibi Fotogerçekçiler de yüzeysel görüntüyü birebir yansıtmak yoluyla sorgulamak ve eleştirmek istediler. Netliği ve detaylarıyla gerçek fotoğrafı neredeyse geride bırakan bu resimler tasvir edilen nesneye yepyeni ve onu teşhir eden bir bakış atarlar. Resmin gerçek bir fotoğraf olmadığını hemen fark eden izleyici, bu olağanüstü kopyanın üzerinden gerçek dünya hakkında düşünecek, onun yüzeyselliğinin bilincine varacaktı. Bu açıdan bakıldığında, kitle kültürünü bir bakıma yüceltmekten geri durmayan Pop Art'çıların tersine dış dünyayı eleştirmiş ve ona mesafeli yaklaşmışlardır" (Krausse, 2005, 115).

Modern Sanatın Öyküsü"nde, Lynton, fotogerçekçilerin fotoğraf üzerinde çalışma biçimlerini, çekilen fotoğrafa sadık kalarak yapılan resimlerin izleyicide bıraktığı gerçeklik algılarını ve mekân sorgulamalarını ele almıştır:

> "Akımı benimseyen sanatçıların çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar. Bunlar, aynı zamanda gerçekleşmesi mümkün en katıksız doğacı resimlerdir. Bu konuda oldukça çekici örnekler, Richard Estes'tan gelmiştir. Bu tür yapıtları geçerli kılan, resimler yapılırken verilen sanatçılara özgü yargıların zenginliğidir. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak verilen bu yargılar, tuale aktarılan imgenin yardımıyla karmaşıklığı korunan görsel verilerle birleştirilmiştir. Bir fotoğraf makinesi, sadece teknik değişkenlerin sınırladığı bir nesnellikle çevreyi görür. Oysa en nesnel sanatçı bile, karşısındaki bir görüntüye dikkatini verdiğinde böylesine eli açık bir eşitlik duygusuyla hareket edemez. Bu nedenle elindeki fotoğrafı yorumlayan sanatçının da yaptığı resme kendi kişiliğinden de bir şeyler

katması kaçınılmazdır. Ressam, istediği sahnenin resmini çekmekte özgürdür. Aynı sahnenin, aynı zamanda çekilmiş iki slaytdan birini ötekine tercih edebilir. Elindeki fotoğrafı tuale aktarırken, resmini dilediği boyutlarda yapmakta özgürdür" (Lynton, 2004, 303, 304).

Fotogerçekçilik ele aldığı konular nedeniyle Pop Art sanatının devamı olarak da nitelendirilmektedir Fotogerçekçiler genellikle, dönemin popüler kültürünün içinden seçilmiş nesne ve mekânlara yöneltmişlerdir dikkatlerini. Dönemin popüler kültürünün ikonları haline gelmiş restoranlar, yollar, sokaklar ve neon ışıklı tabelalarıyla mekânlar ilk olarak tercih edilenler arasındadır. Bazen özellikle panaromik görüntüler resmedilmiştir.



Resim.138. Richard Estes, No Title(Grant's)1972, from the portfolyo, Urban Landscape.

Fotogerçekçilik tartışmalarında gerçeklik tartışmalarının sahip olduğu ağırlık bu kavramın açımlanmasını gerekli kılıyor:

"Gerçeklik kavramının kendisi, düşünce tarihinde çok fazla tartışma ve yoruma yol açmıştır. Felsefe tarihinde "gerçek" olanın ne olduğuna ilişkin çok sayıda tartışmaya rastlanabilir. Fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişki de bu tartışmaların çeşitliliği oranında, çok sayıda

> farklı bakış açısıyla ele alınabilir. Ancak, “gerçek” olanın ne olduğu sorusu ve bütün bu tartışmalar ile bu soruya üretilmiş cevaplar bir yana, fotoğrafın kişinin görsel algılama mekanizmasını ve maddi dünyayı algılayış biçimini zaman içerisinde evrimleştirdiği söylenebilir” (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak_73.html).

1960’larda sanatın biçime ve duyguya önem verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek, tarihsel sembolik anlamları en aza indirmek amacıyla hareket eden Minimalizm gösterir kendisini Nancy Azarbad, Amerika'da 1960'lı ve 1970'li yıllarda etkili olan Minimalizm’in sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunduğunu söyler:

> “Minimal Art görsel sanatta pop- art'tan sonra tüketim kültürüne dayalı olmayan yeni bir bakış açısı kazanmak aracıyla ortaya çıkar. Bir takım sanatçılar bu olaya bir alternatif ararken birden cismin nasıl süslü püslü veya çarpıcı olmasından çok, nerede nasıl duruyor, çevreyle ilişkisi nedir gibi şeyler tartışılmaya başlanır. Amaç izleyicinin kavram karmaşasını ortadan kaldırmaktır. Bu hızın yarattığı rahatsızlığa karşı doğudaki Budizm, zen kültürünün de etkisiyle Minimalizm toplum tarafından çok sevilir ve hızla kabullenilir. Sanat felsefeyle daha çok örtüşmeye başlar. Japon bayrağının yalın grafiği ulusal tasarım anlayışlarının simgesi gibidir. Yoğun tempo içindeki insanların evleri; tasarım, temizlik ve düzen olarak dış dünyadaki karmaşadan uzak kalmalıdır. Böylece Minimal Sanat resim ve heykel olarak kalamaz; yanlarına "mimariyi" de almış olur. Bir noktada sanatla mimarlık arasındaki ilişki de "bir zamanlar duvar ile kanvas arasında olan basit buluşmanın ötesine geçmiştir. Evlerin duvarlarına resim asmamak, resmi rulolar halinde saklamak, gerektiğinde açıp bakmak ev mekanında mekansal yanılsamaya yer vermeme, bir akım olarak ele almak yerine daha çok her alanda geçerli bir tavır olarak değerlendirmek mümkündür. Herhangi bir şeyin göründüğü gibi olması kuramını şiddetle savunur. Yanılsamaya yer vermemek, hatta bunu ahlaksızlık saymak, hiçbir şeye olduğundan başka ifade taşıtmamak stilin sıkı sıksıya bağlandığı prensiplerin başında gelir.

> Minimalist resim birkaç sınırlı rengin kullanıldığı ve yalın bir geometrik tasarıma sahip olan, genellikle büyük monokrom renk alanları olarak karşımıza çıkar" (http://www.bydigi.com/el-sanatlari/113447-minimalizm-minimal-sanat.html).

Lynton, Bu sanat eğiliminin kapsadığı konuların, bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapımlardan, bunlardan daha az göze batan ve biçimin çevresindeki boşlukla etkileşimine ya da bazen, basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ya da sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimsel düzenlemelere kadar farklılık gösterdiğini söyler:

> "İnsanın kütlesel nesnelere duyduğu saygı, sayısız modern yapıtlar ve Neo-klasik anıtlardan Piramitlere kadar uzanır. Minimalizm, en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır: daha karmaşık örneklerdeyse bir ölçüde aynı zevk yankılanır. Bütün bunlar doğanın bolluk ve cömertliği karşısına, insanın özellikle yarattığı nesneler olarak sanatın konmasını önerir" (Lynton, 2004, 306).

Üç boyutlu çalışmalara yönelen bir çok ressam, geleneksel heykel dışında, Minimalist yapıtlar üretmişlerdir. Minimalizm ile birlikte heykel, artık herhangi bir şeyi temsil eden bir nesne olmaktan çıkmış, kendisiyle, çevresiyle ve insanla yeni ilişkiler kurabildiği sürece varolabilecek bir nesne durumuna gelmiştir.

Minimalizm'in mantıksal bir devamı olarak görünen Kavramsal Sanat, sanat çevrelerinde kendini göstermeye ve izleyici ile buluşmaya yine bu süreçte başlar. 1960'lı yılların sanatçıları, üretimlerinde farklı yaklaşımlar denemişler, her şeyi sorgulamışlar, sanatın yaygınlaştırılması için her yolu denemişlerdir. Alışılmadık sunuş yöntemleri, yapıtlar, metinler her şey onlar için birer malzemedir. Ortaya çıkan yeni yöntemler, bir anlamda deneysel sanat, izleyicinin gözü ve duyumlarından çok zihnini uyarmak, zihnini meşgul etmek için geliştirilmiştir. Kavramsal sanatta, ele alınan üç boyutlu nesneler, mekânsal alanlarda sergilenerek, izleyicinin ilgisini çeken anlatımcı bir kurgu içinde toplanırlar. Kavramsal sanatın özüne inildiğinde ise, biçimsel yetkinliği arayan, alışılagelmiş sanatın yerine, bir anlamda, yeni bir yaşam biçimi, farklı bir algılama gerçeği ile karşılaşılır.

> "Tasarım bakımından karmaşık olan kavramsal sanat, Amerika'da ve İngiltere'de daha sonra tüm Avrupa'da çok değişik yapıda çalışmaları, içinde topladı. Yapıtlarda, yapısal özgüllükle tesadüfi düzenlemeler arasındaki çelişki öne çıkarılmak isteniyordu. Ne var ki bu anlamsal yapıyla, dilsel tanım arasındaki fark da önemle vurgulanıyordu. Bir başka nokta da algısal yaşantı ve deneyimle, dilsel yaşantı arasındaki benzeşim ya da karşıtlığa dikkat çekiliyordu. Geleneksel algılama düzleminde, ön belirlenmiş bir gerçekliği, bu kez estetik algılama düzlemine dönüştürerek yeniden kurmaya çalışıyorlardı. Böylece gösteren ve gösterilen, bilimsel anlamlarını aşarak yeni bir gösterge oluşturuyordu. Varolan imlerin ve göstergelerin yeni bir bakış açısıyla ele alınmaları ve okunmalarıyla ortaya çıkan yeni anlam gerçekliğinin verilmesine çalışılıyordu. Böylece birbirinden kopuk nesnelerin, birbirlerini etkileme ve belirleme güçleri ortaya çıkarılıyordu" (http://www.ucanuniversite.org/bilkavr.html).

Kavramsal Sanat'ın yerleşik sanat algısıyla kimi alanlarda köklü bir hesaplaşmaya girmek istediğini söylemek yanlış olmaz:

> "Geleneksel sanatın sınırları aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan Kavram Sanatçılarının görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Çağdaş sanatı sınıflandıran birçok yayında Kavramsal Sanat, oluşumlar, Gösteri Sanatı, Vücut Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat, Süreç Sanatı ve Video Sanatı ile birlikte Nesne sonrası sanat ya da Nesnesiz sanat alt başlığı ile verilmiştir. Bütün bu sanatların ortak özelliği, düşünceyi - kavramı iletmede araç olarak dili, çeşitli nesneleri, insanın kendisini ya da doğayı kullanmalarına karşın, bu göstergelerin hiçbir zaman sanat yapıtı olarak algılanmamasının gerekliliğidir. Bu sanatlarda eğer bir yapıt aranıyorsa bu ancak sanatçının iletmek istediği düşünce ve kavramdır. Kavramsal Sanat, ortaya koyduğu sanatsal üretimi alımlayıcının seyrine sunulmuş üstün bir meta veya fetiş olmaktan kurtarmayı amaçlayan köktenci bir girişim olarak da tanımlanabilir. Buna göre sanat, düşünsel bir süreçtir ve bunu görür kılmak için

> fetişleşmiş bir nesneye ihtiyaç yoktur. Düşünce nesnenin önüne geçer, bu öyle bir ileri gidiştir ki yapıtın somut bir biçimde gerçekleşmesine gerek kalmayabilir. Bu bağlamda Kavramsal Sanat, sanat nesnesinin üretimini bütünüyle terk etmeyi amaçlayan bir akımdır" (www.msxlabs.org/forum/sanat/10773-kavramsal-sanat.html).

Yapıtın aktardığı anlama ve kavrama odaklanmış olan Kavramsal Sanat için, sanat yapıtında kullanılan malzeme ve onun biçimi ikinci planda yer almaktadır. Kavramsal Sanat'ın iyi örneklerinin 'Birbirimizle nasıl iletişim kurarız?', 'Nasıl hareket ederiz?', 'Nasıl yaşarız?'…gibi bazı sorulara ışık tuttuğu savunulur.

> "Kavramsal Sanatı oluşturan hareket türlerine şu örnekler verilebilir: Davranış şekilleri; insanların birbiriyle ilişki kurma biçimleri; tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da yalnızca bir kerelik ve keyfi hareketler; kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler; bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler; yer aldığı mekân ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturulduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye katabileceğimiz daha pek çok hareket ya da eylem çeşitleri olabilir; bu da hepimizin birer Kavramsal sanatçısı olabileceğini gösterir. Kavramsal Sanat sonuçta bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir:
> En etkili Kavramsal Sanat eserleri, her gün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, -tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaytı üst üstte getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde etmemiz gibi-, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlar. Eğer bir Kavramsal Sanat eseri yaratabileceğimizi hissetmeye başlamışsak, gündelik sıradan hayatın tanıdık görünümü altındaki zengin anlamların varlığına gözümüzü açmışız demektir. (O zaman bu hayatın o kadar da gündelik, sıradan, alışılmış olup olmadığını; yarattığı görüntünün bu denli tanıdık, bildik olup olmadığını kendimize sormaya başlarız.)

> Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kağıt ağırlığı gibi kullanamayız" (Lynton, 2004, 329, 330).

Kavramsal Sanat 1960'larla birlikte, Batı ülkelerinde uygulanmaya başlanmıştı. Fransız Yves Klein, İtalyan Piero Manzoni, Amerikalı ressam George Brecht, İsviçreli heykelci Jean Tinguely, Bulgar heykelci Christo, Alman heykelci Joseph Beuys bunlardan sadece bazılarıdır. Kavramsal Sanat oldukça hızlı bir şekilde gelişip yayılmıştır. Kavramsal Sanatta alışıldık düz anlamda mantık aramamak gerekir. Bunun nedeni, her şeyden önce, olayın zaten düşüncede bitmiş olmasıdır Kavramsal Sanat için. Her zaman ortaya koyulan ürünle düşünce aynı şeyi ifade etmeyebilir. Kavramsal Sanatın en önemli temsilcisi olan Sol LeWitt, 1980 yıllarında bir dergide yayınlanan yazısında, oluşturulan yapıtların içeriği hakkında önemli bilgiler vermektedir:

> "Kavramsal Sanat mantıksalı gerektirmez. Bir yapıtın ve yapıt dizisinin mantığı bazı zamanlarda başvurulan bir kurgudur. Mantık, gerçek niyeti gizlemek, izleyiciyi yapıtı anladığı sanısıyla rahatlatmak ya da aykırı bir durumu (Örneğin: Mantığa karşı mantık dışını) dile getirmek için kullanılabilir. Bazı düşünüler kavramda mantıksal algıda mantık dışıdır. Düşünülerin karmaşık olması gerekmez. Başarılı düşünüler yalındır. Ve çokluk kaçınılmaz izlenimi verirler.
>
> Yapıtın nasıl göründüğü pek önemli değildir. Fiziksel bir biçimi varsa bir şey gibi görünecektir. Ancak, sonuçta hangi biçimi alırsa alsın bir düşünüyle başlamalıdır. Yapıt kavramsal bir süreçtir. Fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere, herkesin algısına açıktır. (Algılama sözcüğünü, duyu verilerinin kavranması, düşününün nesnel değerlendirilmesi ve her ikisinin eşanlı öznel yorumu anlamında kullanıyorum). Bir sanat yapıtı ancak tamamlandıktan sonra algılanabilir. Öncelikle görme duyusu için anlamlandırılan sanat,

kavramsal olmaktan çok algısaldır. Bu durum en çok optik, sinetik, ışık ve renk sanatları için geçerlidir" (http://www.sanattanimitoplulugu.com/Kavramsal%20Sanat%20%C3%9Czerine%20Paragraflar.mht).

Sanatçı tarafından oluşturulan fikirlerin, daha sonra nasıl bir formda olduğunun hiçbir önemi yoktur. Önemli olan fiziksel bir yapıya kavuşmasıdır. Fiziksel bir form verilen nesneler, artık herkesin algısına açık bir yapıt durumundadır. Sanat yapıtları, özellikle görsellikleri ön plana çıkanlar, kavramsaldan çok algısal olana yakındır. Ve bu fiziksel formların sergilendiği alanlar/mekânlar, Kavramsal Sanat için çok önemlidir.



Resim.139. Sol LeWitt, Splotch #15**,** 2005,
Acrylic on fiberglass; (365.8 x 254 x 203.2 cm).



(English installation)



(French to English installation)

Resim.140. Joseph Kosuth: One and Three Chairs, 1965
Folding wooden chair, photograph, enlarged dictionary definition**.**

> "Joseph Kosuth, 'One and Three Chairs' isimli eserinde; bir katlanır sandalye, bir sandalye fotoğrafı ve bir sandalyenin sözlük tanımının büyütülmüş halini bir arada kullanmıştır (200 x 271 x 44 cm.). One and Three Chairs isimli eser tanımı net olarak yapılamayan bir şeyin, pratikte de bir işe yaramayacağını (anlamı olmadığını) ifade etmektedir"
> (http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/kavramsalsanat.html)

Minimalistlerden sonra ortaya çıkan Happening, Fluxus, Performans…gibi politik ve toplumsal misyona sahip olan sanat hareketleri, modern avant-garde'ların, sanatın yaşam ile arasındaki bağlarını yıkmak için bir sürü çaba harcamışlardır. Ve bunu her kesimden insana sunmak için, her türlü Performans'ı, Heppening'i ve Fuluxus aksiyonlarını sokaklara, tiyatrolara ve kamuya açık alanlara taşıdılar. Bunun tek bir amacı vardı sanatçılar için; sanat ve kültürün sadece kapalı mekânlarda değil, kamuya açık her yerde ve her kesimden insanın ulaşabileceği gibi olmasını istemeleriydi. 1970'lerde artık, sanat her yerde ve herkesin ulaşabileceği yerdeydi. Bu dönemde mekânlar, toplumsal mekân kavramını izleyerek iyice geniş bir çerçeveye yayılmıştır.

1980'lerde sanatçıları resmin yanılsamalarına, kendi görüntü dünyalarına büyük özlem duymaya başladıklarını, resim sanatının hayatımıza geri döndüğünü

söyleyen Krausse'ye göre, bütün toplumsal taleplerinden arınmıştı artık, hayatı ve sanatı örtüştürme gayretinden de vazgeçmişti:

> "Artık yeniden sadece sanat olmak istiyordu. İnsanın derin düşüncelere veya özel bir meraka gerek olmadan sadece hoşlanarak bakacağı güzel görüntüler ve yanılsamalar yeniden doğuşunu yaşamaya başladı. 1980'lerin genç ressamları, artık sanatı hayatın içine sokmak iddiasından vazgeçmişlerdi. Düşünsel sanattan herkes bıkmıştı, istenen doygun, duyulara hitap eden bir resim sanatıydı.
> Zamanın ruhunu yansıtan resimler gerekiyordu; akımın ismi çok geçmeden Yeni Dışavurumculuk (Neo_Expresyonizm) olarak belirlendi. Gayet vahşi, saldırgan ve kendinden emin bir üslupla ve bütün gelenekleri ayaklar altına alarak canları ne isterse ve o sırada neyle uğraşıyorlarsa ona göre resim yapıyorlardı. Büyük kentlerdeki yaşamı, metropol serserilerini, gece kuşlarını ve diskotek ziyaretçilerini betimliyorlar veya resimlerinde iki cins arasındaki ilişkiyi irdeliyorlardı; kısacası kendi hayatlarıydı tuvale aktardıkları. "Yeni Vahşiler" üslupla ilgili meselelere de yabancıydılar. Sanat tarihinde ne kadar tarz ve üslup varsa hiç düşünmeden işlerine geleni çekip alıyor, resimlerine böylece istedikleri etkiyi vermeye çalışıyorlardı. Estetik anarşizmleriyle bütün geleneksel çizgilerin dışındaydılar; bu nedenle bu sanatçılara "trans-avangart" denmiştir" (Krausse, 2005, 118, 119).

Krausse'un deyimiyle, artık günümüz sanatının içinde yer almayan, olamayacak hiçbir şey yoktur. Teknoloji ve günümüz insanının düşünüş biçimi zamanı, sanatı ve malzemeleri hiç olmayacak biçimlerde kullanabilmektedirler. Boya ve tuval ile yapılan sanatın dışında artık; objelerle, nesnelerle, fotoğraflarla, dijital malzemelerle, videolarla ya da bilgisayarlarla yapılan elektronik sanat olarak adlandırılan sanatın hepsi güncel sanatla yan yana gelmeye başladılar. Yüzyılımızda artık bütün malzemeleri yan yana getirerek hepsini bir arada kullanan sanatçılar var. Ve bunu tek bir sanatçının yapması bile artık izleyicileri şaşırtmamaktadır. Sanat bir çeşit deneysellikler bütünü olmuştur belki de çağımızda. Bu deneysel alanda oluşturulan, kurgulanan ürünlerde sanatçı, kavramlardan çok malzemelerle düşünmeye başlamıştır. Güncel sanat içinde duygulanım, algı ve kavramlar iç içe geçmiş bir

durumdadır. Dünyada değişen gerçekler ve algılar, sanata da büyük bir hızla etkilemiş, sanat nesnesine ve onun çevresiyle kurduğu bağa yansımıştır. Güncel sanatta, geçmişteki gibi bir oluşumun bitip, yerine yeni birisinin başlaması diye bir şey söz konusu değildir. Yüzyılımızda düşüncelerin daha çok yeni malzemelerle ortaya koyulduğu bir dönemdeyiz. Sadece nesneler değil, mekânlarda insanların gerçeklik algılarını zorlamaktadır.

3.BÖLÜM

RÖNESANS SONRASI AVRUPA RESİM SANATINDA KİŞİSEL TUTUMLARIYLA ÖNE ÇIKAN SANATÇILARIN ÜRÜNLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Örnek A: Paul CEZANNE (1839-1936)

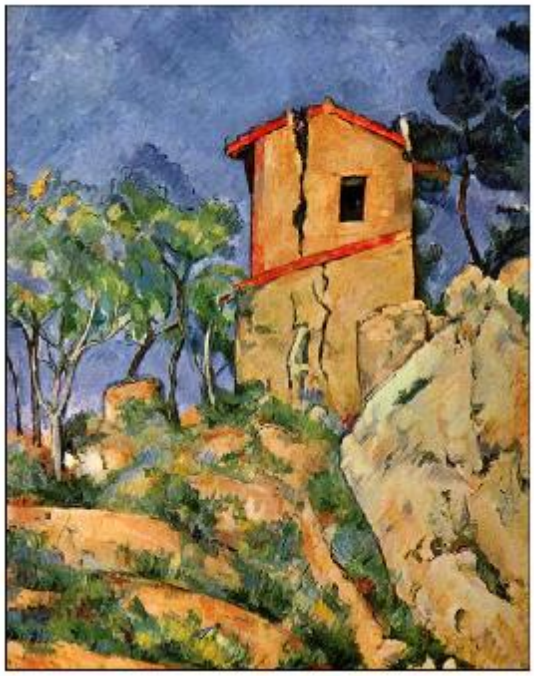
Erken dönemlerde resimlerini daha çok hayalden çalışan Cezanne, ilerleyen yıllarda, doğayı ve nesneleri gözlemleyerek çalışmıştır. Büyük renk düzlemleri üzerine katı fırça darbeleriyle kütleselleşen lekeler kullanarak betimlemelerini görüntüden çok yapısal bir niteliğe kavuşturmuştur. Basit formlar ve parçalara ayrılmış renk ve lekelerle nesne hakkında daha fazla bilgiyi izleyiciye sunmayı hedeflemiştir.

Cezanne; "Doğadan resimlemek nesneyi kopyalamak değildir, duyularımızın farkına varmaktır" der. Böylece farklı bir doğa algısına sahip olduğunu göstermek ister. Doğayı ve mekanı renklerin zıtlık ve ton ilişkilerini öne çıkararak çözümlemeye çalışmıştır.

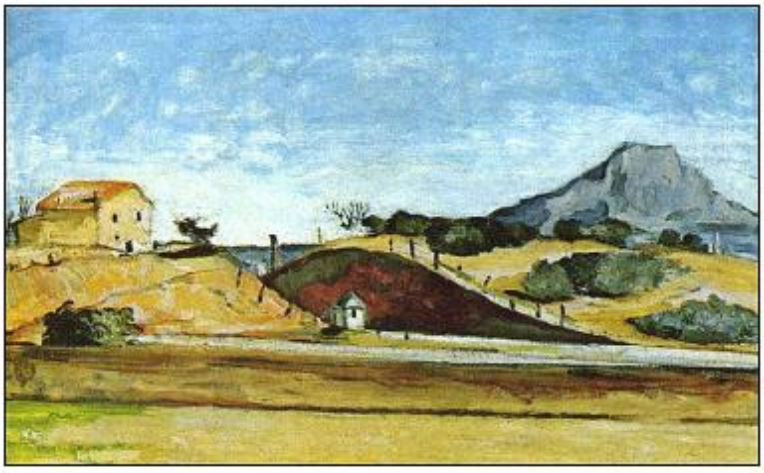


Resim.141. Cezanne, (Maincy Köprüsü) / Ormandaki Köprü, 1887,61x50cm., tuval üzerine yağlı boya.

Doğada her şeyin küre, koni, silindir formlardan oluştuğu savıyla doğanın geometrik bir bütünlüğü olduğunu düşünmüştür. Böylece nesnelerin, kesin ve net çizgilerle değil, ışık ve gölge farklılıklarıyla birbirinden ayrıldıklarına inanmıştır.



Resim.142. Cezanne, Bellevue'da Güvercinli Ev, 1894, 65x54cm., tuval üzerine yağlı boya.



Resim.143. Cezanne, Geçit, 1871, 80x128cm., tuval üzerine yağlı boya.

Cezanne için, resmin konusu hep resmin kendisi olmuştur. 20. yüzyıl sanatının biçimsel dağarcığının ağırlıklı olarak onun resmi üstüne kurulduğu söylenmektedir.

Cezanne, nesneleri ve doğayı yalnız gözle değil zihinle de kavramak gerektiğine inanmış, nesnelerin hacmini, renkten yola çıkarak elde etmiş, oluşturduğu bu biçimler ve yanılsamalar her şeyden önce kendi algılama biçimini resme yansıtmıştır. Cezanne, varolan her şeyin sürekli bir değişim içinde olduğunu savunmuş, bu değişimin özünü sanata yansıtmaya çalışmıştır.

3.2. Örnek B: Henri MATİSSE (1869-1954)

Matisse, dünya sanatçısı olarak tanınmaktadır. Avrupa resminin bütün bulgularına ve kazanımlarına sahip olmasının yanında bu değerleri öylesine kendine özgü kılmıştır ki belli bir coğrafyaya, belli bir kültüre ait değilmiş gibi görünür. Matisse'in farklı ülkelerde de yaşamış olmasının bu özgünlükte payı büyüktür. Matisse yaşadığı coğrafyaların ve iklimlerin etkisiyle genel olarak çağdaşlarından daha canlı ve ışıklı renkler kullanmıştır. bu görünüm 1.Dünya Savaşının yarattığı atmosferden yoğun olarak etkilendiği dönemlerde, biçimler iyice soyutlaşmış ve renkler kararmıştır. 1930'lu yıllarla beraber Matisse'in çalışmalarında biçimler iyice yalınlaşmış ve dekoratif unsurlar resmin elemanları olmuştur. Matisse doğayla kendi resmi arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar:

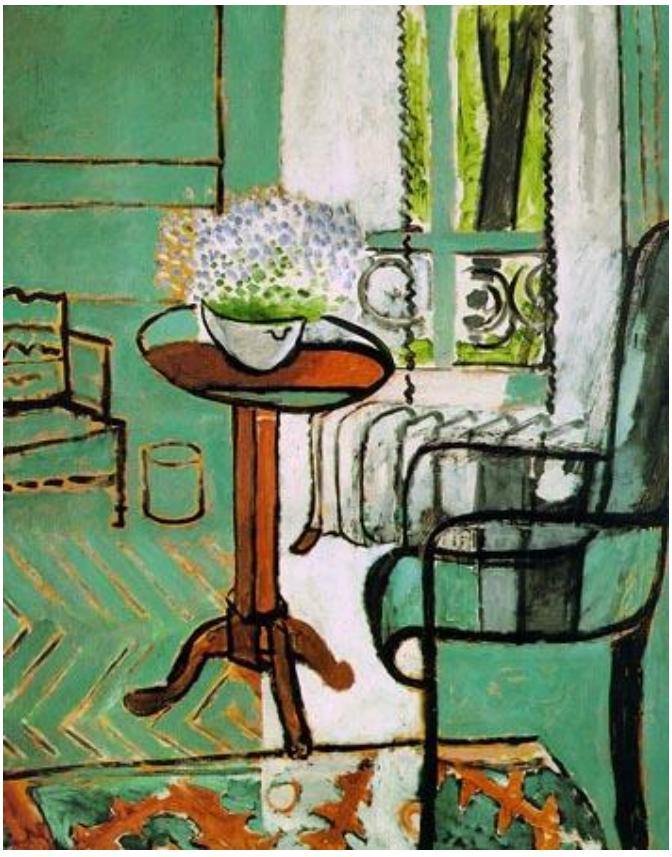


Resim.144. Matisse, The Blue House, 1906.

> “Doğayı, ona körü körüne bağlı kalarak kopya etmem söz konusu değil. Doğayı yorumlamak zorundayım ben ve resmimin havasına bağlı kılmalıyım onu”
> (http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_henri_matisse.html).

Matisse resimlerini hiçbir kuramsal temele dayandırmaz. Onun için, gözlem, duygu ve yaşantı resimlerinin oluşması için yeterli donanımlardır. Onun resminde anlatım, resmin kapladığı tüm alandır, düzlem içinde nesnelerin kapladığı alan, onları saran boşluklar, aralarındaki orantılar resmi oluşturur.

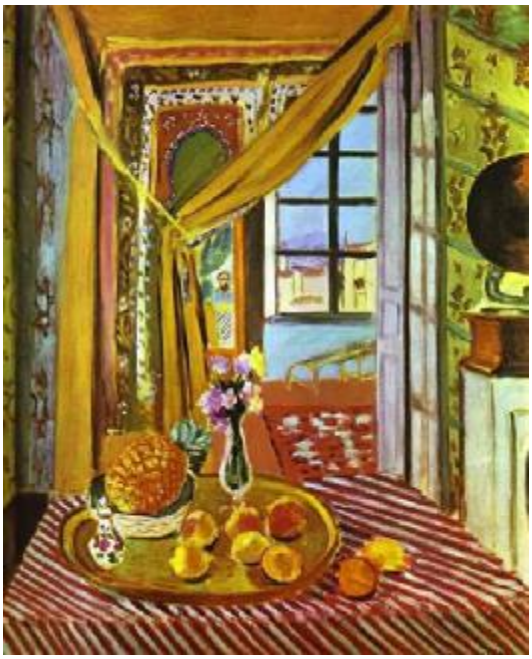
“Resmin kendiliğinden ortaya çıkması o kadar hoş ki diyen” Matisse’ in 1920’ lerde, çoğunu Fransa’nın güneyinde yaptığı ve kendiliğinden ortaya çıkan resimlere örnek olabileceğini düşündüren ev içi resimleri,batı resminin geleneksel perspektif anlayışı ile doğu minyatürlerinin düz mekan anlayışı arasında bir ilişki kurduğunu gösterir.



Resim.145. Matisse, The Window,1916.



Resim.146. Matisse, Interior with a Violin Case.



Resim.147. Matisse Interior with Phonograph,1924.



Resim. 148. Matisse, The Painter's Family, 1911.

Matisse, insana huzur veren …..bir denge, bir saflık ve dinginlik sanatından söz ediyordu…… “Bütün sorun, izleyicinin duyarlığını resimle ilgili kuracak biçimde yönlendirmek, aynı zamanda da betimlemek istediğin nesneden başka her şeyi düşünme özgürlüğünü ona tanımak, onu resme tutsak etmeden ilgisini ayakta tutmaktır. Şaşırtma yolunu seçmekten sakın” (Lynton, 1992, 210) diyen Matisse, bir yüzeyde hem düzlemi hem de derinliği algılatan iç-mekan resimleriyle sanatçılara yeni yollar ve yöntemler bulma gereğini hatırlatmıştır.

3.3. Örnek C: Vincent VAN GOGH (1853-1890)



Resim.149. Van Gogh, Auvers'de Sokak, 1889, 73x92cm.

19. yüzyılın hayatı en trajik sanatçısı Van Gogh’ tur. Hüzün ve acı içindeki hallerini yansıtmıştır tuvallerine. Van Gogh, başlangıçta koyu, kasvetli renklerle çalışırken, Parisde tanıştığı izlenimci sanatçıların etkisi ile daha ışıklı renkler kullanmaya başlamıştır. Konularını yaşadığı çevreden alan Van Gogh manzaraları, sıradan ve yoksul insanları, ev içlerini ve zaman zaman da nesneleri ele alır. Resimlerindeki hareketi, oran orantıyı, perspektifi ve derinliği belirleyen şey rengi boyama yöntemidir daima. Van Gogh’a özgü boyama yöntemi resmin elemanlarının renk ve biçimsel özelliklerini daha da belirginleştirerek dinsel bir ışıltı kazandırır.

Adnan Turani'ye göre "…Renklerin sembol olma gücü, ruha olduğu kadar göze de hitap eder. Van Gogh, renkleri anti-realist ve anti-natüralist olarak kullanıyor ve bu biçimde renklerin telkin kuvvetini artırıyor. Armoniler ciddi, göze batıcı, hatta bazen insana acı vericidir" (Turani, Ocak 1999, 563).



Resim.150. Van Gogh, Le Galet Değirmeni, 1886, 38,5x46cm., tuval üzerine yağlı boya, Otterio,Hollanda.



Resim.151. Van Gogh, Tramvay Köprüsü, 1888, 71x92cm.,tuval üzerine yağlı boya.

İlk dönem çalışmalarında maden işçileri, köylüleri, kasvetli ve iç karartan gökyüzü resimleri yapmıştır. Van Gogh 1800'lü yıllarda mekân çalışmalarına yer vermiş, mekânlar da ise yalnızca iç mekânları değil, sokak görüntülerini, değirmenleri, bayram yerlerini ve köprüleri resimlemiştir.



Resim.152. Vincent Van Gogh, Patates yiyenler.

"Patates Yiyenler" tablosu 1800'lü yıllarda yapmış olduğu kasvetli resimlerden biridir. 1885 yılında bir iç mekânda günlük yaşama dair izler yansıtılmıştır. Yukardan gelen bir ışıkla hüzünlü bir anlam derinliği kazanmıştır. Bu resimde yaşanan yoksulluk resmin elemanlarının da yoksullaştırılmasıyla anlatılmaya çalışılmıştır.

Kendisiyle sürekli hesaplaşan, kendisini maddi anlamda hep ezik hisseden ama her zaman hassas ve gittiği yoldan da hiçbir zaman dönmeyen bir sanatçıdır. Sanatında, acılarını, mutsuzluğunu, huzursuzluğunu, arayışlarını, hırslarını, coşkusunu, yalnızlığını ve sevgiye olan açlığının yanında, yaşadığı yoksulluğu yansıtmıştır. Ve bunları kısa bir dönem içine sığdırmıştır. Ama bunu yanında yaptığı resimler insanın içine seslenen, insanları derinden etkileyen resimlerdir. O bunlarla, zamanının içe seslenmeyen, yüzeysel, sahte sanat eserlerine yaptığı resimlerle cephe almıştır.Van Gogh hiçbir sanat geleneğini kendine miras edinmemiş, aksine, bütün modern sanatı kendi etkisi altında bırakmıştır.

3.4. Örnek D: Edvard MUNCH (1863-1944)

1900'lü yılların başlarında özellikle orta Avrupa da melankoliyle beslenen sanatsal tavır bir çok sanatçıyı etkilemiştir. Korku, nefret, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği çalışmalar gerçeklik algısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular. Ekspresyonist akımın temsilcileri arasında sayılan Edvard Munch da, kendi düşünsel ve ruhsal sezişlerini bu dışavurumcu görüntüye ekleyerek, kişisel dışavurumculuğunu geliştirdi.



Resim.153. Munch, The Dead Mother.



Resim.154. Munch, The Dance of Life.

Yaşadığı acı tecrübeler ve iç dünyasındaki derin yaralar, Munch'ın resimlerinin temelini oluşturmuştur. Çoğu zaman kötü eleştiriler almasına rağmen, hayatı boyunca aldığı tepkilere karşı sanatından hiç taviz vermemiştir. Bu kentsoylu geleneksel beklentilerinin üstesinden gelebilmek için biçimleri açıklığa kavuşturmak açısından tahta baskıları önemli bir rol oynar. Munch' ın resimlerinde görülen doğa, mekan ve figürler tanıttığı şeyden daha çok resmin anlamıdır. O şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanmaz.

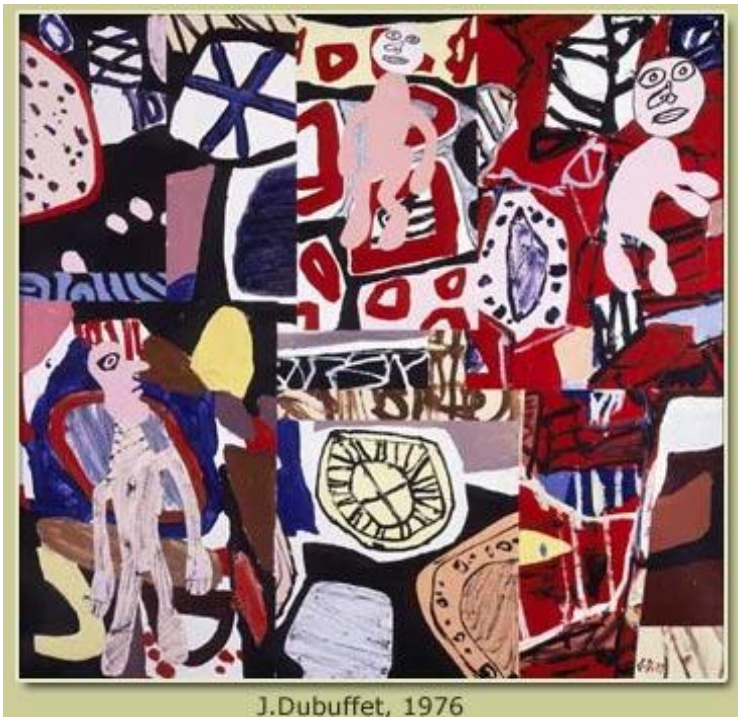
Resimleri doğrudan yaşam ve deneyimle doldurulan bir nesnelliği içerir. Bu nesnelliği betimleyebilmek için rengi nesneyi tanımlama işlevinden tamamen kurtararak bağımsız kılmış, rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücü, bütün süslemeci unsurlardan arındırarak geniş yüzeylere taşımıştır. Resimlerindeki ışık ve doku arayışları, figürlerindeki yalınlaşmalarla beraber renk de bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

3.5. Örnek E: Jean DUBUFFET (1901-1985)

Gözün görebildiği her şeyin güzel olduğunu düşünen, "çirkin diye bir şey yoktur, biz her şeyi seviyoruz, güzellik düşüncesi istisna" diyen ve 20. yüzyılın önemli isimlerinden olan Dubuffet, ham, yabanıl sanat anlamına gelen art-brut anlayışını kavramsallaştıran bir Fransız sanatçıdır. Kazanılmış kültürün ürünleri olan sanatları reddetmiş ve 'Art Brut'nun ateşli bir savunucusu olmuştur. Güzellik düşüncesinin sorumlusu olarak gördüğü Yunanlıları klasik stile bağlılıklarından dolayı suçlaması sanat tarihi açısından üzerinde durulması gereken çok önemli bir noktadır.

Toplumsal akıl dışılığı irdeleyen sanatçı, sanatın özüne giden yolun burada başladığını düşünür. Dubuffet'e göre ancak öğrenilmiş her şey unutulduğunda 'sıfır noktası'na ulaşılabilecek ve yaratmanın özüne inilebilecektir. "Düşünce, betimlemeye sıkı sıkıya bağlıdır ve ben kulakları yaparken gürültüyü, dudakları yaparken sözü, dişleri yaparken yiyecekleri düşünürüm" diyen Dubuffet, çocukların, akıl hastalarının, toplum dışına itilmiş amatör kişilerin çalışmalarını toplamış ve bunların hepsini modern sanata karşı, yeni bir görme biçimi oluşturmak amacıyla kullanmıştır. Dubuffet öncülüğünde İsviçre'de kurulan Art Brut Müzesi'nde onun özellikle akıl

hastalarından, çocuklardan topladığı çalışmaların yanında, sıradan insanlar tarafından üretilmiş küçük el sanatı örnekleri sergilenir.



Resim.155. Jean Dubuffet.



Resim.156. Jean Dubuffet, Spinning Round 1961, Vire-volte.



Resim.157. Dubuffet, Metro, 1943.

Savaş sonrasında dünyanın saçma sapan bir pislik sahnesine dönüşmüş olduğunu söyleyen Dubuffet'nin yaşadığı döneme ilişkin en önemli saptaması egemen kültürün ürettiği bütün değerlerin ve kurumların anlamsız olduğudur. Bu kültürün kendisi dışındakileri ötekileştirdiği görüşünü dile getirir. Ve bütün çalışmalarının; konularında mekanlarında, malzeme seçminde 'öteki'ne duyulan o bitmez tükenmez ilgi vardır. Söz konusu bu 'öteki', Dubuffet'nin dağarcığında şöyle dile geliyordu: “Merdivenleri fırçalayan bir kızın bağıra bağıra söylediği bir şarkı, usta bir şarkıcıdan daha çok etkiler beni. Herkesin zevki kendine.Az ve öz olanı severim. Ayrıca çekirdek halde, iyice biçimlendirilmemiş, kusurlu, karma olanı severim. Ham elmasları, işlenmemiş halleriyle severim. Ve kusurlarıyla. Ya da: Keyfilikle, değişkenlikle gelen mutluluğun tadını unuttuk mu? Kendimizi eğitmekten başka şey istemiyor muyuz artık? Bir o kadar haklı ve yerinde görülecek biçimde, en azından bir kez olsun, gerçeğin değil de değişen hatalarla aldatmacaların tarafına geçip, sarhoş dansçı rolünü üstlenemez miyiz?”(Ahu Antmen, Dubuffet ve Ham Elmasların İşlenmemiş Hali, Radikal Gazetesi, 16 kasım 2005).

Yapıtlarında; katran, çakıl, cüruf, kül ve kum gibi malzemeleri kullanmıştır. Kullandığı bu malzemeleri vernik ve zamkla karıştırarak elde ettiği kalın ve yoğun yüzey üzerine, çizdiği çocuksu, psikotik konuları bir mizah anlayışıyla birleştirerek tablolarını oluşturmuştur. Resimleri duvar resimlerini de çağrıştırmaktadır.

Dubuffet'nin çalışmaları çok kaba gibi görünmesine rağmen, 1960'lı yıllarda özgün renk, malzeme ve kompozisyon yaklaşımı ile giderek mimariye açılan mekân yaratma girişimleri olarak da izleyici karşısına çıkmıştır.

4.BÖLÜM

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESMİNDE DOĞA VE MEKAN BETİMLEMELERİ

4.1. Cumhuriyet'in Kurulmasıyla Değişen Siyasal Ve Toplumsal Hayat Algılamasının Türk Resim Sanatına Yansımaları

Türk Sanatının batı sanatı karşısındaki konumunu belirleyebilmek için Öncelikle tarihsel gelişini kısaca özetlemek gerekir. Türk sanatı; Tanzimat'a kadar devam eden ve Orta Asya geleneğini sürdüren minyatür dönemi, Tanzimat sonrası resim sanatı, Meşrutiyet dönemi resim sanatı, Cumhuriyet dönemi resim ve heykel sanatı, modern Türk sanatı olarak başlıca beş döneme ayrılabilir.

Minyatür sanatı Uygur freskleriyle başlar ve ayırt edici özelliğini tanzimat'a kadar sürdürür. Bu geleneğin en önemli isimleri, Orta Asya da Mani, İran da Behzad, Osmanlı da Can Veli, Mir-i Nakkaş, Şah Kulu, Mehmet Siyah Kalem, Nigari, XVIII. Yüzyıl son örnek Levni' dir.

Görülmektedir ki Osmanlı kültüründe ilk resimsel betimlemeler en belirgin şekliyle minyatürlerde kendisini göstermiştir. Yüzyıllar içinde minyatür sanatının giderek resimleşmesinden söz edilse bile, 19. yüzyıla kadar resim sanatının özelliklerini tam olarak gösterdiği söylenemez. Minyatürün 18. yüzyılda derinlik, ışık gibi resimsel kaygıları taşımaya başladığı ifade edilebilse de Batılılaşma hareketlerinin ortaya çıkardığı görsel biçem, gelişiminin son evresinde kabul edilen minyatür sanatı içinde kendine bir yer bulamamıştır. Minyatür sanatının kişisel kaygıların ötesinde değişmez estetik değerlerin güzellik anlayışı içinde içeriksiz ve açılımsız bir süsleme olduğunu söylemek elbette ki gerçeğe aykırı olur. Minyatür sanatçısı da soyutlamaya, düşünceye, ruhsal bütünlüğe ve iç görüye önem verir ve bunları minyatür sanatının estetik ve artistik değerlerine göre ifade eder.

Osmanlı minyatürü, İslam dininin ilkelerine ayak uyduran, İslam metafiziğini, çizgiler ve renklerle dile getiren bir sanattır. İslam minyatürlerinde nesnelerin ve görünüşlerin, kendilerine özgü bir anlamı, kalıcı ve tutarlı bir konumu yoktur. Nesne

ve görünüşler bağımlı anlamlarını, görece ve sonlu gerçekliklerini sonsuz bir kaynaktan Tanrısal varlıktan alırlar. Bu nedenle İslam ve Türk Minyatürleri, görünüşle görünmeyeni, dış gerçekle iç gerçeği yaratıcı bir bütünlüğün içinde birleştirseler de bireyin kendi bilincine kendi benzerliğine uygun olarak değişime açık plastik bir ifadeye dönüşememişlerdir.

> "İslam dininin yüksek mefhumlarını her zaman gerçek ötesine, zaman ve mekan şartları dışına aşırmasına yormak daha doğru olur. İslam dininde ibadet hiçbir suretin aracılığına baş vurmamış, yani dünya gerçeğini dini manalarla yükseltmeye lüzum görmemiş olması, kudretini mücerretliğinden alan Tanrı'nın suretle bağdaşamamasından ileri geliyor. Böylece dinin sanatkardan istediği, eserini, dünyayı hatırlatan, taklit eden her şeyden yıkamaktı. Bu ise mimari, musiki, yazı ve hendesi nakışla mümkündü. Suret ressamlığı mabette yerini bulamayınca, ortadan kalkmıyordu. Fakat dünya görüşünü ve düzenini dinin tayin ettiği bir devirde, din dışı kalmak, suretçi ressamı asıl gerçek üzerinde durmaktan, yani devrinin en ciddi konusunu işlemekten alıkoyuyor ve onu hoş vakit geçirtmek, veya faydalı dünya bilgileri vermekten başka gayeleri olmayan kitapların içinde bırakıyordu" (Nurullah Berk- Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası yay. 1983. s: 14, 15).

Batılılaşan Türkiye bütün sanat ve düşünce hareketlerini İslami bir hayat algısından ayrılmamakla birlikte Hıristiyan batının kimi sistemlerini, kimi sanat eğilimlerini benimsemek zorundaydı.

Batılı anlamda resimsel ifade Osmanlı da öncelikli olarak duvar resimlerinde görünür hale gelir. Duvar resmi olarak çeşitli şehir manzaraları, peyzajlar ve dekoratif kompozisyonlar oldukça yaygın bir şekilde resmedilmişlerdir. Batılılaşma hareketleri nedeniyle batılı anlamdaki yaşam tarzını benimsemiş olan bir gurup aristokratın yaşam alanlarının iç mekanlarında bu duvar resimlerini kullandıklarını görürüz.

> "18. yüzyıl, Osmanlı sanatı açısından bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Bu yüzyılda ülkemizde yabancı sanatçıların resim ve

> mimari alanında etkinlikleri sürerken III. Selim (1789-1807) dönemi ıslahatları arasında Batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulması kararlaştırılmıştır. Bunlardan 1794 yılında eğitime başlayan Mühendishane-i Berri Hümayun adını taşıyan askeri okulda askeri amaçlı ilk resim dersleri verilmeye başlanmış, fakat bu dersler içinde perspektif, ışık-gölge gibi kurallar da yer almıştır. III. Selim'in başlattığı ıslahata II. Mahmud (1808-1839) devam etmiş ve yine çağdaş anlamda eğitim veren Harbiye, Tıbbiye, Bahriye gibi askeri okullar açılmıştır. II. Mahmud, aynı zamanda kendi resmini çoğaltarak ve devlet dairelerine astırarak yeni bir geleneğin başlatıcısı da olmuştur. Askeri okullarda eğitim gören ve resim yapmaya ilgi duymuş olan sanatçılarımız çağdaş Türk Resim sanatının bir bakıma öncülüğünü yapmışlardır. Genel olarak Asker Ressamlar Kuşağı olarak adlandırılan bu dönem ressamları arasında en etkin olanları Kolağası Hüsnü Yusuf Bey, Ferik Tevfik Paşa, Osman Nuri Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır"
> (http://www.gorselsanatlar.org/v2/index.php/topic,471.0.html).

Asker ressamlarla birlikte, resim sanatı duvar yüzeyi ya da kitap kapağı olmaktan kurtulmuş, artık tuval resimleri oluşmaya başlamıştır. Manzara resmi yanında, natürmort çalışmalarının da ağırlık kazanmasıyla bu konuda çok ünlü eserler ortaya çıkmıştır. Asker ressamlar yaptıkları çalışmalarla, batılı anlamda Türk resmine çok büyük katkılarda bulunmuşlardır. Resimlerinde genel olarak peyzaj, natürmort gibi konulara ağırlık veren asker ressamlardan Şeker Ahmet Paşa'nın kendini paleti ve fırçasıyla resmetmiş olduğu Kendi Portresi ise bu dönem için figür alanında yapılmış en önemli çalışmadır. Osman Hamdi Bey tarafından 3 Mart 1883 tarihinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla, akademik anlamda ilk resim dersleri de verilmeye başlanmıştır. Osman Hamdi Bey'e kadar sanatçılar çoğunlukla figür, portre çizimlerinden kaçınmışlar natürmortlarla yetinmişlerdir. İslam dininin kapsayıcılığı bu sınırlılıkta önemli bir etken olarak görülür. Sınırları zorlayan Osman Hamdi bu anlamda bir başlangıç olmuştur.

> "1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinin ardından tüm kurumlarda oluşan özgürlük ortamı sanatta da kendini hissettirmiştir. 1909 yılında büyük bölümü Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçılarca kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti bu ortamdan etkilenerek oluşturulmuş bir birliktir. Yarı resmi bir niteliğe sahip birlik üyeleri, ülkemizde resim sanatının gelişiminde önemli rolü bulunan Galatasaray Sergileri'nin 1916-1952 yılları arasında düzenli olarak açılmasını sağlamışlardır…..
> Aynı yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören bir kısım sanatçı, bu okulun sınavını kazanarak veya kendi imkanlarıyla Paris'e resim öğrenimi için gitmiştir. 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yurda dönen ve Türk resim sanatına çağdaş akımları getiren bu sanatçılar 14 Kuşağı veya Çallı Kuşağı olarak adlandırılmaktadır. Grubun ilk akla gelen isimleri arasında İbrahim Çallı, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güren, Namık İsmail, Feyaman Duran, Hikmet Onat, Mehmed Ruhi Arel, Ali Sami Yetik, Ali Sami Boyar bulunmaktadır"
> (Cumhuriyetle Gelen Değişiklikler/ http://gsfresim.blogcu.com).

1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ile başta Atatürk olmak üzere diğer bütün devlet adamlarının üstünde durdukları konu; Türkiye Cumhuriyeti'ni bilim, teknik ve sanat alanlarında çağdaş devletlerin seviyesine ulaştırmaktı. Bu alanda daha ileri düzeydeki ülkelere, özellikle de; Batı devletlerine burslu öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır ki, bu, Cumhuriyet'le birlikte atılan en büyük adımdır. Yalnız resim alanındaki sanatçılara değil, diğer sanat alanlarında da emek veren, uğraşan insanlara değer verilmiş, yurt dışında eğitim almaları sağlanmıştır. Cumhuriyet döneminde sanatın halkla bütünleşmesi ve devletin sanatı desteklemesi devlet tarafından desteklenerek açılan resim sergilerinin büyük rolü olmuştur.

> "Cumhuriyet'in ilanından önce açılmış olan ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adı 1928 yılında ise "Devlet Güzel Sanatlar Akademileri" kanunu ile bilimsel özerkliğe kavuşturulmuştur. 1930 yılında Atatürk'ün teşvikiyle Ankara'da açılan Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş bölümü, resim eğitimini yaygınlaştıran ve özellikle

> orta dereceli okullara resim öğretmeni yetiştiren önemli bir kurum olmuştur. daha geç bir tarihte İstanbul'da 1957 yılında eğitime başlayan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu güzel sanatlar eğitimi alanındaki boşluğu dolduran bir diğer okuldur" (Cumhuriyetle Gelen Değişiklikler / http://gsfresim.blogcu.com).

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte Türk sanatçıları batıyla olan ilişkilerini daha yoğunlaştırmış XX. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan Fovizm, Kübizim Sürrealizm, Fütürizm, Soyut Sanat gibi yeni sanat akımlarıyla tanışmışlardır. Bu sanat akımları D Grubu sanatçılarıyla ülkeye taşınmıştır. 1933 de kurulan D Grubu Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci gibi Türk resminin önemli isimlerinden oluşur. Bu gurubun elemanları, akademizmin geleneğini terk eden modern plastik sanat anlayışını uygulayarak, gerçekçi ve kişisel anlatım tarzlarını geliştirerek bu yolla Türk resmini aşırı yabancı etkilerden ve taklitçilikten korumayı amaçlamışlardır. Bu dönem sanatçıları arasında Nurullah Berk, soyut resim, Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel gibi sanatçılar, figürlü iç ve dış mekan yorumlamalarına yöneldiler. Bir kısmı daha kendilerine özgü duyumsamalar yaşatabilmek için yerel etkileri araştırmaya başladılar. Refik Epikman, Malik Aksel ve Şeref Akdik' in Cumhuriyet Dönemi Türk resim sanatında önemli yerleri vardır.

> "Türk resminde en önemli gelişme, 1928 kuşağı sanatçılarının uyguladıkları Kübizm ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sanat akımlarıyla meydana gelmiştir. Türk resminde 1927'den sonra görülebilmiştir. Münih'ten dönen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi, Avrupa modern sanat akımlarını getiren iki öncü sanatçı olmuşlardır. Resim sanatımızda ilk düşünsel eğilim onlarla başlamıştır.
>
> Avrupa sanatının çağdaş akımlarına paralel eğilimler, D grubu adı altında toplanan ressamların karma ve tek sergilerinde göze çarpmaya başlar. Ama dikkat edilirse, Cumhuriyet dönemi ressamlarında idealist bir şekilde de olsa, Anadolu halkına ve rengine bir yaklaşma görülür. Birçoklarını, folklor sorunlarıyla atbaşı giden bir nakış ilgisi sarar. 1950'lere kadar Cumhuriyet döneminin önemli ressamları Turgut Zaim (1906-1974), Zeki Kocamemi (1901-1959), Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk (1906-1982), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975), Sabri

> Berkel (1909), Cevat Dereli (1901-1989), Ali Avni Çelebi (1904), Eşref Üren (1897-1984), Muhittin Sebati (1901-1935), Hale Asaf (1905-1938) ve Zeki Faik İzer (1905-1989)'dir" (Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı/ http://www.gorselsanatlar.org/v2/index.php/topic,471.0.html).

II. Dünya savaşı sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik değişimler meydana gelmiş, doğal olarak bu durum sanata da yansımıştır. Özellikle dış basın kaynaklı sanat yayınlarının hızla ülkemizde de yaygınlaşmasıyla, Batı sanatı ile Türk sanatı arasındaki ilişkiler daha analitik bir hal almış, sanatçılar kısa zamanda dünyanın hemen her yerinden haberdar olmaya başlamıştır. Bunu takiben 1930'lu yıllarda Müstakiller'le başlanan modern resim çalışmalarının savaş sonrasında da hızla devam ettiği, ayrıca yurt dışı bağlantılarının da daha çok geliştiği gözlemlenmektedir.

Türk sanatı 1950'li yıllarda geleneksel sanatlardan esinlenerek zengin motiflerle beraber, bir tür kimlik yaratma çabalarının yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. 1950'li yıllar yalnızca siyasal anlamda değil, Türk kültürünün de farklı bir döneminin başlangıcı olmuştur.

> "Dil'de ve kültür'de genel bir yadsıma ve geriye dönüş başlamış, İslam adına ulusalcılıktan uzaklaşılmıştır. Kültür konusu çok partili dönemde din ile birlikte siyasal bir araç olarak kullanılmıştır. 1960'lı yıllarda bir yanda İslamcı-Osmanlıcı görüş yeniden etkinleşirken diğer yandan Türk kültürü Sosyalist düşünce ile beslenmeye başlamıştır. İşçi-köylü sınıfına politik açıdan verilen önem, bu kesimin yaşamını ve doğasını sanata taşıyarak açık, anlaşılır, figüratif bir resim üslubunun benimsenmesi sonucunu getirmiştir. Aynı zamanda 1960'lı yıllar Türkiye'de kentleşme olgusunun hızlandığı yıllardır. Tarımdan Sanayi'ye dengesiz geçiş, köyden kente göç, kentlerde düzensiz ve sağlıksız yerleşim Türk resim sanatında toplumsal gerçekçilik olarak belirmiştir" (Türkiye'de Sanat/ Plastik Sanatlar Dergisi/ sayı: 35/ Eylül-Ekim 1998/ "75 Yıllık Plastik Sanatlar Serüvenine Bir Bakış").

Ulusallık ve evrensellik tartışmaları, Türkiye sanat ortamının uzun yıllar en önemli tartışma konusu olmuş ve sürekli gündemde tutulmuştur. Bu tartışmalar Türk resminin kendi içinde karmaşık bir yapıya bürünmesine neden olmuştur. 1950'li yıllardan başlayarak hızlı bir şekilde Türkiye sanatını etkisi altına alan soyut sanat yanında, toplumsal gerçeklikleri natüralist bir yaklaşımla ele alan sanatçılara, izlenimci etkileri sürdüren ya da geleneksel imgeleri sentezlemeye çalışan yapıtlara tanık oluruz. Selim Turan, Avni Erbaş, Mübin, Remzi Yaşa, Fikret Mualla, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Şeref Bigalı, Adnan Çoker, Erdal Alantar, Adnan Turani, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Neşet Günal, Lütfü Günay, Nedim Günsür, Nüzhet İslimyeli, Fethi Kayaalp, Turan Erol, Nejat Akkan, Kadir Ata, Cihat Burak, Orhan Peker, Yüksel Arslan gibi Figüratif alana yönelmiş sanatçıların yanında Adnan Çoker, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejat Devrim soyut alanda başarılı eserler meydana getirmişlerdir. Bu yüzden Çağdaş Türk resminde uslupsal temsiller yerine bireysel çabalar ön plana çıkar. İster figüratif olsun, ister soyut çalışmalar olsun, 1960'lar toplumsal sorunların konu edildiği, toplumun her kesiminde çelişkilerin yaşandığı bir süreçtir. Bu çelişkilerin içinde kentleşme olgusunun da ortaya çıkardığı dramatik gerilimlerin, sanatçıların yeni arayışlara girişmelerinin itici gücü olarak kabul edilir. Özgürlükçü düşüncelerin ve demokrasinin savunulduğu bu dönemde toplumsal konular öncelik taşıyacaktır. Resimlerde, toplumsal gerçekçi bir anlayış olabildiğince yaygınlık kazanacaktır.

> "Bu dönem içinde, resim sanatında da bir çok sanatçı, toplum gerçeklerini yorumlayan resimler üretmeye özen gösterecektir. Bunların bir kısmı, klişeleşen ve salt slogan olarak değer taşıyan fakat plastik niteliklere sahip olmayan yapıtlar olacaktır. Ancak Haşmet Akal, Neşet Günal, Duran Karaca, Neşe Erdok, Fevzi Karakoç, Kadir Ata, Aydın Ayan, Balaban ve Ramiz Aydın ile Cihat Özegemen, Alaattin Aksoy, Seyit Bozdoğan ve bu yıllarda yaptığı resimlerde hiperrealist bir yoruma yer veren Mehmet Mahir, bunların dışında kalacak ve bu alanda özgün bir anlatıma ulaşacaktır" (Kıymet Giray, 2000, 518, 519, 520).

1970'li yıllar sanat eyleminin her boyutuyla üretim ilişkisi bağlamında ele alınmasını hızlandırmıştır. Sanat ürününün bir üretim nesnesi olarak değer kazanması ülkedeki sanat ortamının da hareketlenmesini ve zenginleşmesini sağlamıştır. Sanat

etkinliklerinin artık akademilerin dışına taşması, bunun yanında daha başka yan kuruluşların da sanata destek verip, sorumluluk alması hep bu döneme denk gelmektedir. Öte yandan, sanatçıların kişisel çabalara dayalı çıkışları ve bağımsız kişilikler düzeyinde yeni bir aşamanın eşiğine gelmiş olması da yine bu dönemde olmuştur. 1970'li yılların ortalarından itibaren özel sanat galerileri piyasaya girmeye başlamış, sanat yapıtının ilk defa maddi karşılığını görebileceği bir ortam yaratmıştır. Ayrıca özel galerilerle beraber koleksiyonerler de sanat piyasasının içinde nefes almaya başlar.

1970'li yıllar, Doğu ile Batı'nın, modern ile geleneğin sorgulandığı, modern içinde yol ayrımlarının başladığı, sanatçıların politik, ideolojik farklılıklarını bireysel anlatım biçimlerine yansıttıkları bir dönem olmuştur. Bu dönemde Resim ve Heykel sanatının olgun örneklerinin verildiği, evrensellik-ulusallık, toplumsal gerçekçilik-soyut sanat, gibi karşıtlıkların oluşmasının yanında, çoğulculuğun olabildiğince belirginleştiği görülür.

> "1970'ler düşünce katmalarında yeni oluşumların ortaya çıktığı dönemdir. Çünkü, materyalist gelişimler gösteren dünya üzerinde bu yıllar, yeniden insan ve onun özgür düşüncelerini gündeme getirecek arayışlara açılır. Decartçı düşünceler yerini varoluşçu görüşlere bırakmaktadır. Kant akıl ve sınırları ile ilgili görüşlerine "kutsal"ı da katarak çözüm bulmaya yönelir.
>
> Sanatın, aklın ve düşüncenin katmanları üzerine eğilişinin bu yıllara rastlaması rastlantının ötesinde bir anlam taşır. Düşsellik, bilinçaltının durdurulamayan varsıllığı, düşüncenin ve aklın özüne ulaşma çabaları estetik bir duyarlılıkla yakalanmaya çalışılır. Hatta düşüncenin altının ötesine, maddenin özüne uzanan ussal bir serüvene, gerçekçi bir yaklaşımla açılmayı amaç edinir kimi sanatçılar. Her ne kadar usun ve maddenin özüne inen yalın gerçeklere ulaşma ereği içinde olurlarsa olsunlar sonuçta düşselliğe açılan ışıkların yanılsamaları sarar tuvalleri.
>
> Utku Varlık, Mehmet Güleryüz, Komet, Burhan Uygur, Alaettin Aksoy bu anlatımın çevresinde düşünsel olarak bir bütüncüllük göstermelerine karşın ayrımlı konuları, ayrımlı anlatım biçemleri ve yorumları ile dikkati çekerler. Bu eğilimin ortaya çıkardığı gizemli şiirsellik ve

> çarpıcı soyut yorumlar daha sonra bu sanatçıların izleklerini süren ressamlara kadar ulaşacaktır. Genç sanatçılar arasından Mahir Güven ve Doğan Paksoy, Komet esinlerini anlatımlarına yükleyerek düşsel figürsel resimlemelere girişecektir. Ergin İnan'ın kaligrafik öğeler ve simgelerle gerilimli bir düşselliği yakalayan portreleri özgün yorumlar olarak katılır sanatımıza" (Bilim Sanat Galerisi/ İstanbul 1990/ "Cumhuriyet'in 75. yılında Resim ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi / Dr. Kıymet Giray).

1980'li yıllar aslında 1970'lerin devamı olan toplumsal ve kültürel gelişmelerin, farklılıkların canlı tutulmaya çalışıldığı bir dönem oldu. Fakat bu gelişmelerin ileriye dönük olumlu göstergeleri de beraberinde taşıyor olması toplumun içindeki oluşumlara, güncel olaylara, siyasal ve toplumsal gelişmelere daha dikkatli bir şekilde yaklaşmayı zorunlu ve gerekli kılmaktadır. Sanatsal anlamda, 1970'lerdeki özgünleşme çabaları 1980'lerde sanatçıların kişilik çözümlemeleri bireysel anlatımlarında önem kazanır.

Yeni-dışavurumcu sanat eğilimi Türk sanatçıları tarafından büyük ilgi görmüş, ayrıca simgesel anlatıma yönelen bireysel yaklaşımlar, özgün biçimlendirmelerle ve güçlü renklerle biçem farklılığı yaratmış ve Türk sanatına yeni bir hareket, yeni bir dinamiklik getirmiştir. Kavramsal Sanat Batı da olduğu kadar Türk Sanatı nda ilgi görmese de sanatın estetik bir olgudan çok düşünsel bir eylem olduğunu ve hatta önce bu olduğunu savunan Şükrü Aysan, Sarkis, Serhat Kiraz, Canan Beykal, İsmail Saray, Ayşe Erkmen, Erdağ Aksel, Cengiz Çekil gibi sanatçılar tarafından sürdürülmüştür.

Türk sanatçıları 1980'li yıllardan sonra batı sanatıyla olan ilişkisini daha güncel etkileşimlerle sürdürmeye çalışmıştır. Bu etkileşimde gözden kaçmaması gereken nokta özgün bir kimlik sanatı oluşturma çabalarının tüm dünyada geçerliğini yitirmiş olmasıdır. Çok kültürlü ve çok kimlikli bir sanat ortamında herkes kendisini konumlandırabileceği bir yer bulmaya çalışmaktadır. Bu durum özellikle genç sanatçılarımızın uluslararası sanatsal ortamda var olabilmeleri için önemli bir açılım sağlamıştır.

4.2. Günümüz Türk Resim Sanatı'nın Doğa Ve Mekânı İfade Etme Özellikleri

Dünden bugüne sanatın en gözde konularındandır doğa resimleri. Sanatçılar, farklı zaman dilimlerinde, farklı alanlara, farklı konulara yönelmiş, doğadan ne kadar kendini soyutlamış olsa da her zaman doğaya tekrar dönmüşlerdir. Yaşadığı mekâna doğadan kesitler koyarak doğayla bütünleşmeye çalışmıştır kimi zaman. 19. yüzyıldan bu yana büyük hızla gelişen, değişen dünyada el sanatlarından ve el üretiminden endüstri üretimine geçiş, köylerden kentlere göç, kentlerde yaşanan değişimler, teknolojinin akıl almaz hızı karşısında toplum ve birey derinden etkilenmiş, doğa algıları da değişmiştir. Bu hızlı değişim karşısında sanatçılar da içsel bir tepkilerini sunmaya çalışmıştır her zaman.

Türk resmi de ilk varlığını manzara resimlerinde bulmuş, günümüze kadar olan süreçte bir çok gelişme, değişme olmuş ama doğa resmi her zaman varlığını korumuştur. Doğa resminin yanında mekan görünümlerinin de Türk resminde önemli bir yeri olduğu yadsınamaz. Türk resim sanatında özellikle peyzajın önemli bir yeri vardır. İslami yaşam değerlerinin sürdürülmeye çalışıldığı bizim gibi kültürlerde peyzajın estetik yaşantımıza daha kolay katılabildiği açıkça gözlemlenir. Sanatçıya tanıdığı rahatlık ve özgürlük, en önemlisi toplumun beğenisinde her zaman öncelikli olması doğa resimlerinin sürdürülmesine katkı sağlar.

Hikmet Onat Türk manzara resminin en önemli ressamlarındandır. İstanbul' un yazlarını izlenimci bir tatla resimlemiştir.



Resim.158. Hikmet Onat



Resim.159. Zeki Faik İzer.

Şeref Akdik, İstanbul' sokaklarını doğa görünümleriyle bütünleştirmiş, Avni Lifij daha çok dış mekan resimlerinde sıradan insanların yaşadıkları alanları sosyal içerikleriyle birlikte betimlemiştir. Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eşref Üren, Nedim Günsur gibi sanatçıların iç ve dış mekan anlatımları bir dönem sosyal hayatımızın göstergelerini taşıması bakımından çok önemlidir.



Resim.160. Avni Lifij.



Resim.161. Turgut Zaim



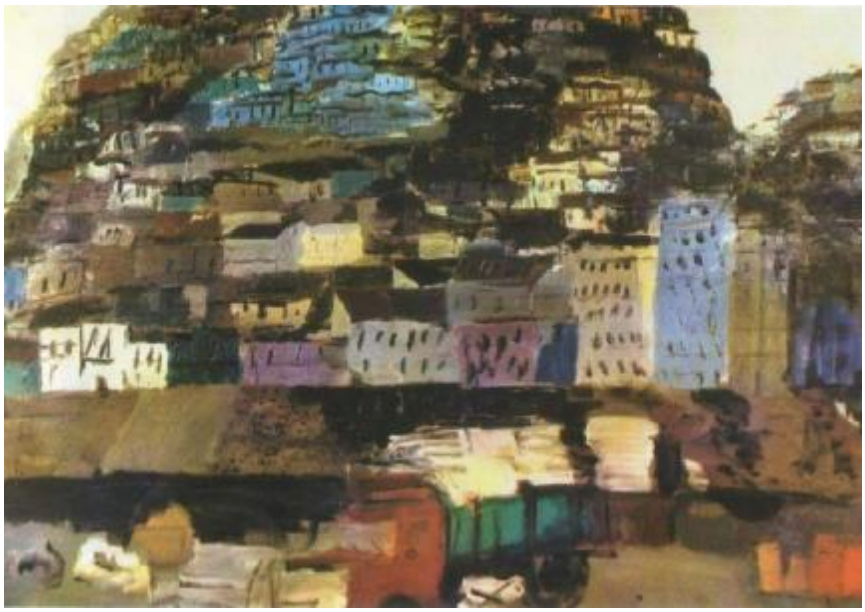
Resim.162. Namık İsmail

Turgut Zaim'in minyatürden aldığı düzlemleme özellikleri ile dışardaki gündelik hayatın ironik ve kimi zaman dramatik yanlarını çocuksu bir dille anlatması ona özgün bir alan yaratır. Avni Abraş, Hamit Görele, Şefik Bursalı büyük renk planlarıyla betimledikleri doğa görünümlerini renkçi tavırlarıyla zenginleştirmişlerdir.



Resim. 163. Cihat Burak, Fantastik Şehir.

İhsan Cemal Karaburçak ve Cihat Burak'ın gerçeküstü algılamalar yaratan bazı çalışmaları sosyal alan yorumlamaları gibi algılanabilir. Günümüzde kimi zaman soyuta yaklaşan peyzaj görünümleri sıklıkla kullanılsa da Turan Erol' un resimleri bu başlık altındaki ağırlığını sürdürmektedir.

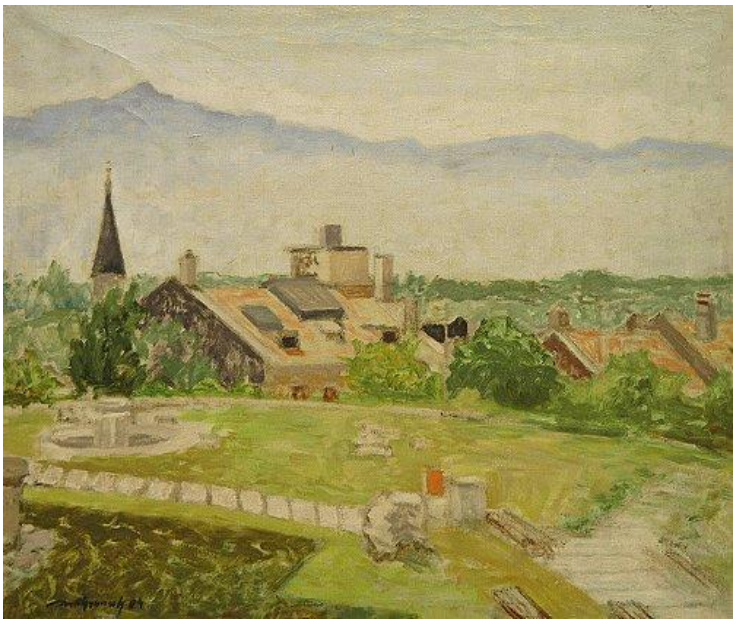


Resim.164. Turan Erol

1950'li yıllarda Lütfü Günay'ın lirik bir anlatımla oluşturduğu peyzajlar Türk resim sanatındaki manzara resimlerinin özelliklerini sergiler.



Resim.165. Lütfü Günay, 40x60cm., Tuval üzerine yağlıboya.



Resim.166. Nihat Akyunak, 46x55cm, Tuval üzerine yağlı boya.

"Fethi Arda'nın *Bodrum Görünümleri* de lekesel yorumlara eğilen yapıtlar olarak üretilirler. Nihat Akyunak da soyut manzara duyarlığına yönelir. Ancak onun yapıtlarında geometrik lekesel bölünmelerle varsıllaştırılan manzara resimleri egemendir.

İstanbul resimleri, özellikle de Eyüp sırtlarından İstanbul görünümleri ile tanınan Naile Akıncı tuval yüzeyinde yarattığı çizgisel dokuyla çağdaş bir yoruma ulaşma uğraşı içinde resimler üretir.

Numan Pura ve Nermin Pura resim yapma tutkularını doğa ve kent görünümleri üzerinde yaptıkları çalışmalarla pekiştirmeye özen gösterirler. Celal Uzel, Hüseyin Bilişik ve Zeki Kıral geleneksel manzara duyarlığını paletlerinde özgün yorumlara ulaştıran resimler üreten sanatçılar arasında önemli bir yer alır.

Burdur peyzajlarıyla İsmail Altınok ve İzmit görünümleriyle Cemal Bingöl aynı yıllarda ortak bir resimsel anlatıma girişirler. Soyut resim anlayışları 1955 sonrasında iki sanatçının yapıtlarında başat olacaktır. Altınok'un görsel yanılsamaları uyaran op-art arayışları ile geometrik soyut yorumlara yönelen Cemal Bingöl bir önem salt soyut çalışmalar içinde kalacaklardır.

Zahit Büyükişleyen 1970'li yıllardan başlayarak doğa görünümleri üzerinde öznel anlatımlar geliştirir.

Veysel Günay, Karadeniz görünümleriyle başladığı özgün peyzaj duyarlığının İç Anadolu, Ege ve Doğu Anadolu görünümleri ile kendi içinde çoğaltarak geliştirecektir.

Görünümüz suluboya resimlerde öznel bir yer tutar; Nüzhet İslimyeli'nin kış peyzajında olduğu gibi. Suluboya görünümler üzerinde yoğunlaşan uğraşlarla tanınan Işıl Özışık bu alanda beğeni kazanmıştır.

Necdet Kalay, Şeref Akdik atölyesinde yetişir. Bir ömür boyu manzara resimlerine, özellikle İstanbul ve ayrıcalıklı olarak da Salacak görünümlerine imza atar. Bu yıllarda Türk resminde konulu kompozisyonları üreten sanatçıların ürettikleri yapıtların öznel ayrımları ve ayrıcalıklı yorumları dikkat çekecektir; Şeref Bigalı'nın *Kahve* serisi gibi.

Nevzat Akoral, manzara ve natürmortlarında çocuksu duyarlığını saklı tutan anlatımlara açılacaktır.

Cuma Ocaklı güncel yaşamın içine açılan figürsel anlatımlarda ulaştığı soyut yorumlamalarla sanat ortamında yerini alır. Söbütay Özer, *Minibüsler ve Bisikletliler* serileriyle ulaştığı anlayışını natürmortlarında sürdürmektedir" (Kıymet Giray, 2000, 542, 543, 549).

Yüzyıllardır ele alınan manzara resimlerinde, güzelliklerle sınırlanan manzaralar doğallığı simgelerken, doğallığın yarattığı kimi şeyler, günümüz

toplumunun da etkisiyle farklı anlamlara kadar gidebilmektedir. Günümüzde doğa resmi dediğimiz zaman artık sadece doğa manzaraları değil, köyler, kasabalar, kentler, sokaklar…ve daha bir çok şey içine girmektedir. Dünyanın değişmesi, nüfusunun artması, çarpık kentleşmeler, sosyal, siyasal, ekonomik yapıdaki gelişmeler, değişmeler, doğaya karşı bir duyarsızlaşma, çevrenin, insanın kirlenmesi bunların hepsi artık birer manzara olarak değerlendirilebilmektedir. Bu kadar hızlı değişimin içinde, bazı sanatçıların ele aldığı deniz, dağ manzaraları, sonsuzluğa giden yeşilin içinde bulunduğu manzara resimleri her zaman için ayrı bir yerde durmaktadır izleyici için. Çünkü görmekten zevk alınacak, haz duyulacak bir doğa kalmıştır insanlar için.

5.BÖLÜM

MODERN TÜRK RESMİNDE KİŞİSEL TUTUMLARIYLA ÖNE ÇIKAN SANATÇILARIN ÜRÜNLERİNİN İNCELENMESİ

5.1. Örnek D: Bedri RAHMİ EYÜBOĞLU (1913-1975)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu insanının yaşantısından çok etkilenmemesine rağmen, kendisini Anadolu ile özdeşleştiren, Anadolu insanının yaşamını ve çilesini tüm eserlerinde mükemmel bir şekilde yansıtmayı bilen usta bir sanatçıdır. Yerel yaşama ilişkin gözlemlerini, halkın yaşam biçimini, kilimlerdeki ve yazmalardaki yerel, Anadolu'ya özgü motifleri kullanarak tablolarına yansıtmıştır. Yalnızca tablolarla sınırlı kalmamış, oluşturduğu yeni motifleri, gözlemlerini, duvar resimlerinde, mozaik ve seramik panolarda başarılı bir şekilde uygulamıştır. Ayrıca, doğa tutkusunu, insana karşı olan sevgisini, yaşama sevincini ve toplumsal sorunları yansıttığı edebiyat alanında da bir çok eseri bulunmaktadır.



Resim.167. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Koç Kahvesi oil on canvas, 58x74cm.,1940.



Resim.168. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beyazıt'ta Kahve, Yağlıboya, 38,5x45,5cm.,1941.



Resim.169. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mavi-Yeşil Han Kahvesi, Yağlı boya, 1943.



Resim.170. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beylerbeyi İskelesi.



Resim.171. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beylerbeyi İskelesi.



Resim.172. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Karabaş Çarşısı, Yağlıboya.

Bedri Rahmi'nin sağlam biçimlerinin nedeni, halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görebilmiş olmasıdır. Buradan yola çıkarak kendine ait yeni anlatım biçimleri keşfetmiştir. Anadolu'ya ait minyatürler, kilimlerin geometrik ve de soyut biçimleri ayrıca çiniler esinlendiği kimi kaynaklar olmuştur. Bu kaynakları kendi keşfettiği yeni biçimlerle birleştirip bir çok sanat alanında ürünler vermiştir. Anadolu gezileri sırasında keşfettiği yerlerden esinlenerek, renk ve kompozisyon düzenlemeleri üretmeye başlamıştır yaşadığı dönemde. Doğa ve halk sevgisi onun toplumsal resimlerine oldukça iyi bir şekilde yansımıştır. Gecekondular, hanlar, kahvehaneler, portreler, insan manzaraları onun için temel konular olmuş, konuların zenginliği, yeni renk ve doku deneyimleri ile birleşerek çeşitli ürünlerin ortaya çıktığı önemli bir süreci ortaya koyar.

Kahveler Bedri Rahmi'nin sık sık işlediği konulardandır. Doğa daima Bedri Rahmi için yol gösteren hoca gibidir. Ve kahvehaneler de tam da doğa ve insana ait şeylerin toplandığı en uygun mekânlardır. "Beyazıt'ta Kahve", ve "Koç Kahvesi" gibi eserleri onun doğaya ve insana karşı göstermiş olduğu ilgiyi yansıtan eserleridir. Gözlem yapmayı seven Bedri Rahmi için kahvehaneler özeldir, çünkü, kahveler açık havada, farklı çevrelerden, farklı kültürlere sahip insanların bir araya geldikleri, buluştukları mekânlar olarak ve gözlenmeye değer bir çok şeyin bir araya geldiği bir ortamdır, Bedri Rahmi Eyüboğlu için.

'Beylerbeyi İskelesi' ve 'Karabaş Çarşısı' yine onun insana ve doğaya dair gözlemlerinin yer aldığı kompozisyonlardır. Bu çalışmalar doğanın, mekânın ve insanın nasıl bir uyum içinde bir arada yansıtıldığını gösteren, kalabalık, birbirine geçmiş gibi görünen, aynı zamanda bir çok şeyi içinde barındıran ürünlerdir. Bedri Rahmi'nin insan davranışlarının verildiği, mekânın en ince ayrıntısının işlendiği ama bir çırpıda yapılmış gibi görünen ürünleridir, 'Beylerbeyi İskelesi' ve 'Karabaş Çarşısı'. 'Karabaş Çarşısı''nın özel bir anlamı vardır onun için, resim yapmasa bile özellikle gidip orada gözlem yapıp, oranın her bir yerini, her figürün kendine özgü özelliklerini zihnine yazmaktan hiçbir zaman vazgeçmez. Çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, bu mekânlar ve daha bir çok mekân, insan ve doğa ile ilgili bir çok eser ortaya koymuştur.

5.2. Örnek B: Şeref BİGALİ (1925-)

Çağdaş Türk resminin en önemli ressamlarından biridir, Şeref Bigali. Milli ve yöresel unsurlardan hareketle resmin evrensel dilini ve plastik değerlerini eserlerinde ustaca kullanmıştır. Ekspresyonist bir tavrı benimseyen Şeref Bigali, konularını yaşamdan ve doğadan alarak kendi kişisel özelliklerini yansıtmıştır. Genelde figürlü sosyal alanları betimleyen Bigali, kendi sanatına bakışını şu sözlerle ifade etmektedir:

> "Benim sanat anlayışımda, her türlü fanteziden uzak, bir sadelik vardır. Tuvallerimde ve diğer resimlerimde bütün zamanlar için yeni ve diri kalabilecek devamlılık arıyorum. İç varlığımın sesinde bunu hissediyorum" (http://www.resimkalemi.com/sitemap/figur-resminin-duayen-sanatcisi-seref-bigali-t1514.html).



Resim.173. Şeref Bigalı, 50x100cm., Tuval üzerine yağlıboya.



Resim.174. Şeref Bigali, 50x60cm. Tuval üzerine yağlı boya.

Şeref Bigali'nin resimleri, renkçi bir tutum sergilerken aynı zamanda, iyi bir kompozisyon özelliği taşır. Mekân içinde oluşturduğu kompozisyonlar, özellikle kahvehane resimleri, gerek renk, gerek desen, kompozisyon, ve kurgu açısından, hep insan duyarlılığının ortak ilgi alanından kaynaklanır. Özellikle kahvehane

kompozisyonlarını toplumsal içerikli mekân çalışmaları olarak tanımlayabileceğimiz Şeref Bigali, bu çalışmalarında yoğun figür çoğaltımına giderken, bazen de mekânın en ince ayrıntılarına kadar girmeyi ihmal etmez.



Resim.175. Şeref Bigali.

Kahvehaneler, günümüzde insanların dostlarıyla toplanıp bir şeyler paylaştığı, tartışma ortamlarının yaşandığı, sohbetlerin edildiği, eğlence ortamlarının oluşturulduğu mekânlardır. Esas olarak kahvehane yeni toplumsal davranış kalıplarının ifade edilmesinde, yeni bir toplumsal ilişki mekânı olarak da tanımlanabilir. Kahvehaneler belki de yepyeni bir talebin yeni karşılığı olarak insanların hayatında yer edinmiştir. Şeref Bigali de belki bu kompozisyonları oluştururken, kahvehanelerin ortaya çıkışında ve rağbet görmesinde, toplumsal etkileşim ve toplumsal simgelerin hayatta edindiği yerleri düşünmüştür. Bu mekânlara gelen insanların çeşitliliği de resimlerde iyi bir şekilde yansıtılmıştır. Çünkü kahvehaneleri kullanan oraya giden insan tiplerine bakıldığında, bulunduğu semte göre çeşitlilik gösterir. Üst tabakadan, alt tabakadan, yazarından, şairine bir çok farklı kesim tarafından bu mekânlar tercih edilmektedir.

5.3. Örnek C: Mustafa PİLEVNELİ (1940-)

Mustafa Pilevneli, 1960'lı yıllardan günümüze kadar görsel sanatların çeşitli dallarında ürün veren çok yönlü bir sanatçıdır. Klasik Türk resminde ustaların yaptığı peyzaj çalışmalarını kendine özgü teknik ve yöntemlerle yeniden yorumlayan sanatçı özgün eserler ortaya koyar. Teknik olarak, yağlı boyanın yanında akriliği suluboya gibi kullanarak rengin şeffaflığından faydalanmaktadır.

Doğa aşığı olan Pilevneli, İstanbul'un çeşitli yerlerini kendi fırçasıyla yeniden yaratır adeta. Fenerbahçe evleri, Kapalıçarşı, Sultanahmet, Göç ve Anadolu'ya ilişkin bir çok görüntü onun çalışmalarının esin kaynağını oluşturmaktadır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinden esinlenerek yapmış olduğu ürünler arasında bulunan "Mavi Yolculuk" ve "Gezi Notları" yöresel renkleri yanında insana dair yaşam izlerini de beraberinde taşır. Pilevneli'de her izlenim, olduğu gibi yansıtılmak yerine, izlenimlerin doğa görünümleriyle ilişkisi, şiirsel bir görsellikle izleyiciye sunulmaya çalışılmıştır.

Suluboyayı kullanım tarzıyla farklı bir doğa çeşitlemesi sunar izleyiciye. Göz beğenisine dayanan ve doğayla birebir uyuşan saydam renklerin yanında, soyut ve somut renkleri, dokuları, lekeleri ve biçim ilişkilerini ışığı da içine katarak mükemmel bir uyum içinde tuvale yansıtmaktadır. Bunun yanında suluboyanın akıcı etkisini akriliğe de uygulayarak suluboyanın saydamlığını yakalamış ve duyarlı renkleriyle doğanın yaşanmışlığını akrilik tekniği ile de ustalıkla yansıtmıştır.



Resim.176. Mustafa Pilevneli, Fenerbahçe köşkleri, Tuval üzerine yağlı boya, 120x52cm, 1960.



Resim.177. Mustafa Pilevneli, Mavi Yolculuk, 2003, akrilik.



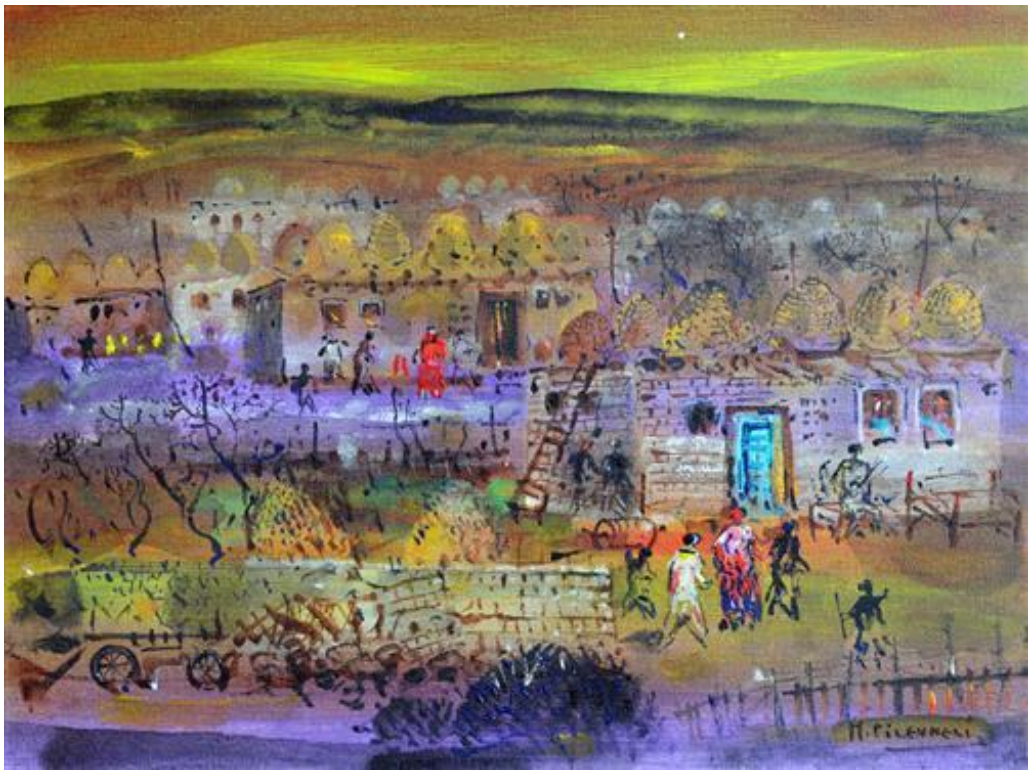
Resim.178. Mustafa Pilevneli, Fenerbahçe, suluboya, 30x40. 1975.



Resim.179. Mustafa Pilevneli, Ay ışığında, suluboya, 1990.



Resim.180. Mustafa Pilevneli, Babakale, suluboya, 24x16,5cm. 1988.



Resim.181. Mustafa Pilevneli, 30x40cm., Tuval üzerine yağlıboya.

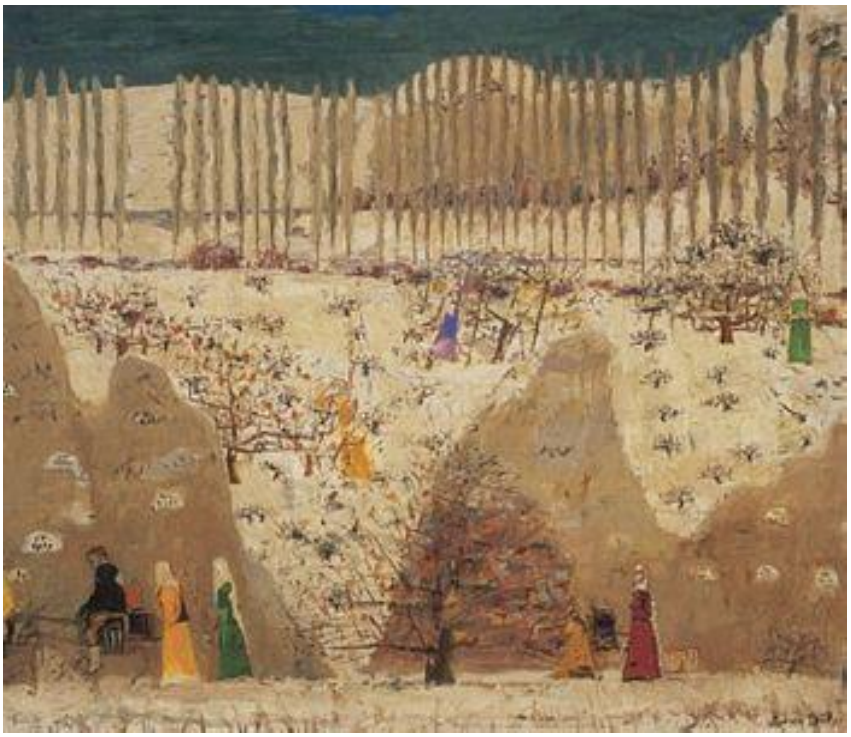
5.4. Örnek D: Turan EROL (1927-)

Turan Erol, bir söyleşide doğaya bakışı ile ilgili şunları söylemiştir:

> "Çevreme bakıyorum, ama çevremi yansıtmak kaygısıyla değil; başka kaygılarım olduğunu görüyorum. Doğaya –dolayısıyla çevresine- çok bakan bir ressam olduğum halde, hiçbir resmimde doğa verilerine, "doğal olan" a sadakat gösterdiğim (öyle sanılsa da) söylenemez. Hatta diyebilirim ki, ben çevreme bakarken imgelemimde, "tin" imde varolan bir biçim ve içerik ilişkisinin, bir sezgisinin doğadaki karşılığını, benzerini arıyor gibiyim….Adeta, doğadan bir onay bekler gibiyim" (http://blog.milliyet.com.tr/blog.aspx?BlogNo=15945).



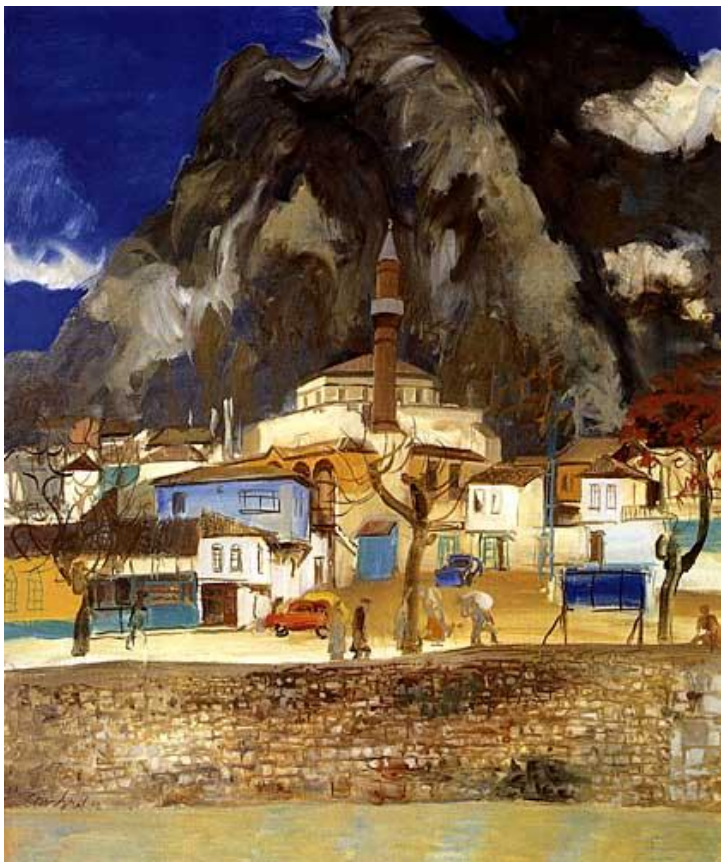
Resim.182. Turan Erol, Gece kondulu Tepeler, Oil canvas 70x80cm. 1968.



Resim.183. Turan Erol, Mitos güz sonu.



Resim.184. Turan Erol, Landscape-Trees , Manzara Ağaçlar- Oil on canvas, 70x100cm. or 27,6x39,4inc. 1982.



Resim.185. Turan Erol,Yağmurdan sonra, tuval üzerine yağlı boya, 120x100cm.,1994.

Çağdaş Türk resminde önemli bir yere sahip olan Turan Erol, figür ağırlıklı çalışırken yurt dışında kaldığı süre içerisinde, çalışmalarında peyzaj türünde daha soyut bir dünya arayışına girişmiştir. Bu arayış ilk önceleri, nesneden ve nesnel görünümden hareket eden ancak soyut bir manzara algısına yol açan bir anlatıma dönüşmüş, siyah-beyazla başlayan ve daha sonra renge dönüşen denemeleri gerçekleştirmiştir.

"Kuşaklar arası söyleşiler" de, manzara resmine dair ilginç açıklamalarda bulunmuştur:

> "…giderek çevrenin, tarihsel koşulların, sosyal yapının benim üzerimdeki etkileri yoğunlaştı galiba. Ben daha nesnel bir görüngü dünyasına yönelik sayılabilecek resimler yapmaya koyuldum; işte bugüne kadar da geliyorum. Tabii bazı kimseler için bunlar çok nesnel ama bazıları için soyutlama sayılabilecek, belki sıradan insanlar için soyut denebilecek resimler oldu. Bizim anladığımız anlamda nesnel-gerçekçi resimler mi bunlar, bilemiyorum. Giderek, doğaya bakarken, doğadan bir şeyler yakalayıp ama ben resmini yapayım demediğimi, öyle düşünmediğimi, öyle davranmadığımı fark etmeye başladım. Doğada bir şey arıyorum, doğaya bakıyorum, çevreme bakan bir insanım ama çevremde aman bir şey yakalayım da sehpamı kurayım, hemen orada bir resim yapayım tavrı değildi bu. Doğada benim içimde olan ruhumda, tinimde gelişmiş bir şeyi aramakta olduğumu fark ettim. Doğada bir şeyler yakalamak için değil, doğada kafamda olan, gönlümde olan bir şeyi bulmak ümidiyle dolaştım veya doğaya baktım" (Mehmet Yılmaz, Kuşaklararası Söyleşiler, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Ankara Şubesi, Ankara- 2000, s: 8, 9, 10).

Turan Erol için doğaya bakmak farklı anlamlar içerir. Orada kendi kurguladığı dünyayı görür. Croce'un da bu konu hakkında söylediği sözleri tam da kendisini doğrular niteliktedir. "Doğaya bakan bir ressam orada kendini görür, tıpkı durgun suda kendini gören Narkisos gibi". Yani Croce da ressamın doğada kendini arayıp bulduğunu ve bu sözlerle dile getirmeye çalışmıştır. Aslında sanatçı, sanatını açıklarken çevresini ve doğayı yansıtmak kaygısı içinde olmadığını, tam tersine

çevresinde ve doğada yapmak istediklerinin bir benzerini, yansımasını gördüğünü ifade etmektedir.

Turan Erol'un uygulamalarından bir çoğu aslında fotoğraftan gördükten sonra kendi imgeleminde canlandırdığı manzaralardır. Ağrı Dağı, Bodrum görünürleri, gecekondular, bozkır, kent görünümleri en önemli eserleri arasında yerini almıştır.

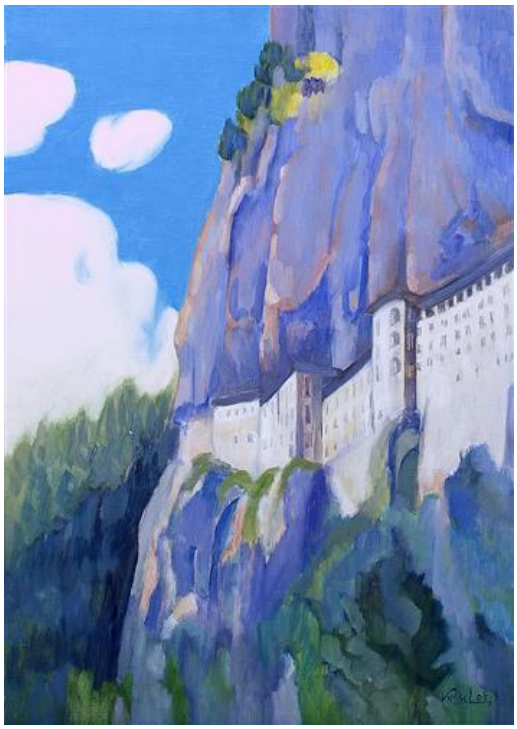
5. 5. Örnek E : Veysel GÜNAY (1948-)



Resim.186. Veysel Günay, Kazan'dan, 50x80cm. Tuval üzerine yağlı boya.1978.



Resim.187. Veysel Günay, Kazan'dan, 50x81cm., Tuval üzerine yağlıboya, 1996.



Resim.188. Veysel Günay, Sümela, 65x46cm., 2005,
Tuval üzerine yağlı boya.



Resim.189. Veysel Günay, Yol, 73x50cm
Tuval üzerine yağlı boya, 1997.

Veysel Günay, kendi içsel duygularını yetkinleştirerek, kendine özgü bir manzara resmi ortaya koymaktadır. Türk resim sanatının çağdaşlaşma basamağında önemli bir yeri olan Veysel Günay, doğaya olan sevgisi ile renkleri kullanarak genelde düz yüzeyler resmetmektedir. Çalışmalarını renk ve kompozisyon düzenlemelerinden oluşturan Veysel Günay, kendini renkçi olarak tanımlamaktadır. Halis Başarır Veysel Günay'ın çalışmaları hakkında şu yorumlarda bulunmaktadır:

> "O renkçi bir sanatçıdır. Rengin tazeliği onun resminin belirgin özelliğidir. Geniş boşluklu alanlar, çok planlı derinlik etkileri, tek rengin nüansları ile doğayı kendi öyküsünden koparır. Veysel Günay'ın doğayı ele alış tarzı, resmin plastik değerlerle çözümlenişidir. Betimlediği Karadeniz doğası, resmin yüzeyinde bir ışık ve renk kurgusuna dönüşür. Son dönem çalışmaları, mavi rengin hakim olduğu iç mekân resimlerinde aynı eğilimin sürdüğü gözlemlenir. Veysel

> Günay'ın resimler, gözlem ve yaşanmışlıktan beslenir. O başka bir deyişle, doğanın imgesini, yüreğinin duyumuna katarak, tualine aktaran bir sanat emekçisidir" ("Manzara Resmi ya da Doğayı Yüreğine Katarak Çerçevelemek"/ http://www.lebriz.com/v3_arts/artist_Press.aspx?artistID=535&lang=TR).

Veysel Günay'ın çalışmalarında çizgiler genelde yatay olarak kullanılmış olmasına karşın derinlemesine bir etki yaratılmıştır. Durgunluk ve dinginlik ifadesi taşıyan biçimlemeler Veysel Günay'ın çalışmalarına yaşantısal ve devingen bir nitelik katmışıtr. Kullandığı küçük lekeler, resimsel mekânda derinlik düzlemini ve göz hareketlerini etkileyen ve de düzenleyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Veysel Günay'ın manzara resimlerindeki en önemli unsur, insana çağrışım yapan doğadaki temel biçimlerin, görünenin dışında, bilinci etkileyen nitelikteki özellikleri ve evrenselliklerdir. Doğasal biçim ve sanatsal biçim arasındaki ilişkiyi mükemmel bir uyum içinde izleyiciye sunabilmektedir. Figürsüz manzara resimleri boşlukla özdeşleşen bir soyutluğa hakimdir. Veysel Günay için doğa, renk uyumlarının gizemli bir biçimde devinimsel hareketleridir.

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ

İnsanımsıdan insana geçiş sürecinde tarihsel bir sürecin var olmasını sağlayan iki unsurdan biri duyusal algı, bilgi ve deneyimlerin sınırlılıklarını oluşturan sanat, diğeri ise, doğanın gizemleri karşısında akıl erdiremediği algıları betimlemek için imgeler oluşturmaya çalışan insan'dır. Sanat doğa ile insan arasındaki ilişkilerin düşünsel gelişimini biçimleyen, aynı zamanda tüm toplumsal hayatta da bu düşünsel süreçlere nesnellik kazandıran bir işlev üstlenmiştir. Bu araştırmada, Antik Yunan'nın insanileşen doğa ve hayat algısından dinsel hayat algısının egemen olduğu Avrupa kültürlerine uzanan süreçte sanatın doğayı ve nesneleri algılayışındaki değişim, sanat ürünlerinde açığa çıkan özellikleriyle gözlenmiştir.

Sanatta doğa ve nesneleri gerçekçi imgelerle ifade etme yerine daha şematik bir biçimleme anlayışına sahip olan Ortaçağ kültürünün ardından etkisini XVII. yüzyıla kadar etkisini sürdüren Rönesans ile sanatın tam bir olgunluk dönemi yaşanır. Rönesans ile birlikte sanat ve sanatçılar artık gözlerini öteki dünyadan bu dünyaya kaydırmış ve somut dünya ile uğraşmaya başlamıştır. Araştırmanın, farklı yorum ve değerlendirmelerin de kullanıldığı birinci bölümünde, Rönesans ile değişen hayat ve doğa algısının sanatsal ifadelerdeki yansımaları ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise, Rönesans sonrası Avrupa resminde doğa ve mekân betimlemeleri ele alınarak incelenmiştir. Rönesans ile birlikte sanatçılar, resmin gerçekliğini gündelik deneyimlerden soyutlamak üzere, mekân ile zaman arasındaki ilişkiyi yeniden ele almışlardır. Ardından gelen Barok dönem sanatçıları da perspektifi benimsemiş ve aynı zamanda gerçeklik algısını zaman zaman zorlayan bir tutum içinde gerçekçi çözümler bulmuşlardır. Gerçek mekân ve resimsel mekân arasındaki ilişkiyi, hayal ve gerçeği de işin içine katarak bir tür resimsel mükemmelliğe yönelmişlerdir. Gölge-ışık karşıtlığına dayanan çarpıcı, içe işleyen, dramatik eserlerin verildiği Barok'un yerini, devamında gelen Rokoko ile daha yumuşak hatta gevşek bir üslup almıştır. Hatta denilebilir ki, dekoratif ve süslemeci bir işlev ön plana çıkmıştır. Aydınlanma ve sanayi devrimini izleyen süreçte mutlakıyetçi feodal sistemin çöküşü tanrı, insan ve dünya algılarını tepetaklak ederken, Barok döneme kadar resimde önemli bir yere sahip olan dinsel motifler Neo Klasisiszm'in etkisiyle hemen hemen

tümüyle kaybolmuştur. Mitoloji yerine tarih geçer, geleneksel bir sanat pazarı oluşur ve bunun halka açılmasıyla sanatçıların toplumsal rollerinde de değişmeler yaşanır. Hayatın gerçekliği yanında, sanatçının gerçekliğine, duygu ve duygudan doğan bireysel sezgiler ile hayal gücü ve yaratıcılık yeteneğine her şeyden çok önem veren Romantikler tarihsel süreçte yerlerini alırlar. Romantiklerle birlikte sanatçılar nesnel dünyaya öznel bir bakışla bakmakta, ürünlerini izleyiciye yeni bir dünya algısı olarak sunmaktadırlar. Sanatçılar dünyanın yorumcuları olmuşlardır artık bu dönemde. Romantiklerin ardından gelen Empresyonistler, köktenci yenilikleriyle gerçekliğin akıp giden bir görünümler bütünü olarak algılanıp, düşünülmesini istemişlerdir. Empresyonistler anlık izlenimlerin peşinde koşarken Ekspresyonistler ise, anlık izlenimlerin ardına bakmak ve duygularını da işin içine katarak kişisel görüşlerini yansıtmak istiyorlardı. Bu zaman içerisinde ekspresyonizmin soyutlamaya çokça başvuran karakteri, kendi tarihsel dönemi içerisinde sanatın başka açılımlara yönelmesini olanaklı kılan bir birikim olarak algılanmasını da sağlamıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde dünyada baş döndürücü değişimlerin yaşandığı izlenir. Kübizm ile birlikte, parçalanan bütünsellik giderek soyutlama eğilimlerini kışkırtırken, soyut sanat düşüncesi daha iyi bir dünya ütopyasının simgesi haline gelir. Toplumda meydana gelen değişimler ve gelişmeler, sanatsal gelişmelerin yönlenmesinde büyük bir etkiye sahiptir. II. Dünya Savaşı ile tüm dünyada egemen olan belirsizlikler sanatı da etkilemiş, Amerika'nın sanatçılara sunduğu büyük imkanlar sayesinde savaş sonrası yeni dünya bir ikon halini almıştır. II. Dünya Savaşı ardından gelen sanat akımlarının temelleri 20. yüzyılın ilk yarısında atılmış olmakla birlikte savaşın her şeyi değiştirdiği inancı sanatta güçlü bir değişm algısını beraberinde getirmiştir. Geçekliğin somut bir dünya üzerinden algılanmasına dayalı tarihsel birikime dönük yoğun eleştirel tutum, sanatı makyajsız bırakma eğilimi olarak göstermiştir kendisini.

Teknolojinin insana sunduğu imkânlar, bugünün insanının düşünüş, algılayış biçimi, zamanı ve mekânı kullanma yöntemi neredeyse sınırsız bir hale gelmiştir. Sanat deneysellikler bütünü haline gelmiştir zaman ilerledikçe. Kavramlar, düşünceler, mekânlar, zaman ve insanın düşünce yapısı ile duygulanımları iç içe geçmiştir. Değişen gerçeklik hızla insanların etrafını sarmakta, gerçekliği algılayışlarını zorlamaktadır.

Araştırma kapsamında, Rönesans sonrası Avrupa resminde kişisel tutumlarıyla öne çıkan Paul Cezanne, H. Matisse, V. Van Gogh, E. Munch, J. Dubuffet gibi birkaç sanatçı ve onların bazı ürünleri de üçüncü bölümde yer almıştır.

Türk resim sanatının Avrupa resmi karşısındaki konumunu belirleyebilmek için kısa bir tarih değerlendirmesi araştırmanın dördüncü bölümünde yer almıştır. Türk sanatı Batı sanatı ile karşılaştığında kendine özgü bir gelişim grafiğine sahiptir. Minyatürlerle tarih sahnesine çıkan Türk Sanatı 19. yüzyıla kadar batı resim sanatından farklı bir yol izlemiştir. Batılı anlamda resimsel ifade, Osmanlı'da öncelikli olarak duvar resimlerinde görünür hale gelir. Duvar resmi olarak da, çeşitli şehir manzaraları, peyzajlar ve dekoratif kompozisyonlar oldukça yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

18. yüzyıldaki yeni atılımların yaratttığı ortamda ülkemize gelen yabancı sanatçılar ve dışarıya gönderilen asker ressamlarla, resim sanatı büyük bir gelişmeye ilk adımlarını atar. 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ile başlayan süreçte, bilim, teknik ve sanat alanındaki yenilikler büyük bir hız katmıştır Türk resim sanatının gelişimine. II. Dünya savaşının tüm dünyadaki etkisi doğal olarak ülkemizde de önemli sonuçlar doğurmuştur. 1950'li yıllar bir tür kimlik yaratma çabalarının yoğunlaştığı, farklı bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. 1950'li yıllardan başlayarak hızlı bir şekilde Türkiye sanatını etkisi altına alan soyut sanat denemeleri yanında, toplumsal gerçekleri natüralist bir yaklaşımla ele alan sanatçılarla ve izlenimci etkileri sürdüren ya da geleneksel imgeleri sentezlemeye çalışan yapıtlarla karşılaşılır.

"Cumhuriyet'in Kurulmasıyla Değişen Siyasal ve Toplumsal Hayat Algılamasının Türk Resim Sanatına Yansımaları" adlı dördüncü bölümde, Türk resim sanatında dünden bugüne en vazgeçilmez konularından birinin doğa resmi olduğu gerçeği vurgulanmak istenmiştir. Oluşturulan iç ve dış mekân anlatımları, sosyal hayatın göstergelerini taşıyan imgeleri sunmaları açısından büyük bir öneme sahiptir.

KAYNAKÇA

Akyürek Engin, (1994), *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Antmen Ahu, (16 kasım 2005), "Dubuffet ve Ham Elmasların İşlenmemiş Hali", Radikal Gazetesi.

Azarbad Nancy, "Minimalizm", http://www.bydigi.com/el-sanatları/113447-minimalizm-minimal-sanat.html (10.09.2007).

Başarır Halis, Sanat Çevresi (2005), "Manzara Resmi ya da Doğayı Yüreğine Katarak Çerçevelemek", http://www.lebriz.com/v3_arts/artist_Press.aspx?artistID=535&lang=TR (15.08.2008).

Bahtin Mihail, (2005), *Sanat ve Sorumluluk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Batur Enis, (1999), *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Binyazar Adnan, (Ekim 2002), *Adam Sanat Dergisi*, Sayı:201, Sayfa:48.

Bulut Ümran, (2003), *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*, İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.

"Cumhuriyetle Gelen Değişiklikler", http://gsfresim.blogcu.com. (15.04.2008).

"Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı", http://www.gorselsanatlar.org/v2/index.php/topic,471.0.html.(15.04.2008).

Derel Şule, "Somuttan Soyuta Doğru", htpp://mimoza.marmara.edu.tr/avni/dersbegeligi/desenyazilari/1sayi/sule.html. (01.08.2008).

"Empresyonizm(İzlenimcilik)", http://www.gorselsanatlar.50megs.com/akimlar/empresyonizm.htm (15.08.2007).

Ergüven Mehmet, (Mayıs2002), Yorum Doğru, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Erol Turan, "Resmimizin Son On Beş Yılı", http://www.sanalmuze.org/paneller/MTSKM/19rso.htm.(01.08.2008).

Eroğlu Özkan, "Resim Sanatı Tarihindeki Bir Akım: Dışavurumculuk", http://www.ozkaneroglu.com/yazılar .(20.04.2007).

"Figür Resminin Duayen sanatçısı Şeref Bigalı", http://www.resimkalemi.com/sitemap/figur-resminin-duayen-sanatcisi-seref-bigali-t1514.html, (15.08.2008).

Fischer Ernst, (Haziran 1995), *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Payel Yayınevi.

Giray Kıymet, (2000), "Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu", İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giray Kıymet, (1990), "Cumhuriyet'in 75. yılında Resim Ve Heykel Sanatımızın Gelişim Çizgisi", *Bilim Sanat Galerisi*, İstanbul.

Gombrich E. H. (1997), *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Gökdemir Ayla, "Kavramsal Sanat", http://www.ucanuniversite.org/bilkavr.html, (10.09.2007).

Görşen Nurşen, "Tarihsel Süreçte Toplumsal Yapı ve Sanat Etkileşimleri", www.gorseldil.egitimi.com, (15.08.2007).

"Henri Matisse", http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_henri_matisse.htl. (20.02.2008).

Hermann Horst- Martin, "Kapanmış Gökyüzü", *Sanat Dünyamız*, S.95, ss.187.

İskender Kemal, (Ocak-Şubat 1996), "Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Türk Resmi Ve Siyaset İlişkileri", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, S.22.

Kalaycı Lütfiye, (Eylül-Ekim 1998), "75 Yıllık Plastik Sanatlar Serüvenine Bir Bakış", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, S.35.

"Kavramsal Sanat", www.msxlabs.org/forum/sanat/10773-kavramsal-sanat.html, (10.09.2007).

Krausse, Anna- Carola, (2005), *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Almanya: Literatür Yayıncılık.

Kurbak Ebru, "Fotogerçekçilik: Gerçeklik algısının Evrimi", http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak_73.html, (10.09.2007).

Lewitt Sol, (Çeviren: Nazlı Damlacı), "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar", http://www.sanattanimitoplulugu.com/Kavramsal%20Sanat%20%C3%9Czerine%20Paragraflar.mht, (10.09.2007).

Lloyd Jill, (Kış 2000), " Sanatsal Ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk", P Sanat Dergisi, S.16, ss.94,96.

Lynton Norbert (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

"Minimal Sanat",
http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_minimal_sanat.html.(10.09.2007).

Nurullah Berk- Kaya Özsezgin, (1983), "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi", Türkiye İş Bankası yay. Sayfa:14, 15.

Özsezgin Kaya, "1973-83 Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem", www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/251973.htm, (22.05.2008).

"Paul Cezanne",
http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetikcezanne.htm, (12.01.2008).

Read Herbert, Sanatın Anlamı, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.:87, İstanbul:1974

"Resimde Mekân Olgusu Nedir?",
www.ansiklopedim.com/resim/empresyonizm, (25.08.2007).

"Sanat Akımları",
www.pardex.org/sanat_akimlari.htm. (18.10.2006).

Sanatı Tanıyalım, (1997), "Barok", İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Tansuğ Sezer, (1995),Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi,

Timuçin Afşar, (1992),Düşünce Tarihi, İstanbul: BDS Yayınları,

Tolstoy Lev Nikolayeviç, (1992),Sanat Nedir?, İstanbul: Şule Yayınevi,

Tunalı İsmail, (1989),Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi,

"Turan Erol",
http://blog.milliyet.com.tr/blog.aspx?BlogNo=15945, (15.08.2008).

Turani Adnan (Ekim 1992), Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani Adnan, (Ekim1998), "Çağdaş Sanat Felsefesi", İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani Adnan, (Ocak 1999), "Dünya Sanat Tarihi", İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turhanlı Halil, "Sanatta Devrimci Tufan", *Cumhuriyet Dergisi*, Sayı:465.yıl
http://arkabahce.ada.net.tr/arsiv/fluxus.html

"Yeni Gerçekçilik",
http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_yeni_gercekcilik.html.(20.02.2008).

Yılmaz Mehmet, (Nisan 2004), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz Mehmet, (2000), "Kuşaklararası Söyleşiler", *Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Ankara Şubesi*, Ankara, ss. 8, 9, 10).

Yücel Ünsal, “18. ve 19. y.y. Batı Sanatı”
www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat, (15.08.2007).
“1980 Sonrası Sanat Gelişmeleri”,
http://www.yerliyapim.net/Kultur-Sanat-Edebiyat/resim.htm, (15.04.2008).
“1980 Sonrası Sanat Gelişmeleri”,
www.yerliyapim.net/Kultur-Sanat-Edebiyat/resim.htm, (15.08.2008).
http://www.gorselsanatlar.org/v2/index.php/topic,471.0.html, (20.02.2008).
http://www.antikeserler.com/greek/seramikler.html, (26.08.2008).
http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/kavramsalsanat.html).

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Selda GÜMÜŞAY

Doğum Yeri ve Tarihi : Adana 12-09-1980

Medeni Hali : Bekar

Adres : Yeşil Yurt Mah. 244 sok. no:7 Kat:4
Seyhan/ADANA

e-posta : seldagumusay@hotmail.com
sld12@mynet.com

EĞİTİM DURUMU

Yüksek Lisans : Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
2004-2008 Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

Lisans : Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-
1998-2002 İş-Eğitimi Bölümü

Lise : Adana Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
1994-1998

Ortaokul : Atatürk İlköğretim Okulu/ Adana
19991-1994

İlkokul : Mehmet Akif İlköğretim Okulu/ Adana
1987-1991

YABANCI DİL : İngilizce-İyi

İŞ DURUMU

2005-2006 : Doğuş Anaokulu/ Resim Öğretmeni

2006 : Pasta Pastanesi/ Pasta Süslemecisi