

**YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

MODERN SANATTA İFADE VE YAPIT

HASAN ZEYBEK

**LEFKOŞA
2017**

**YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

MODERN SANATTA İFADE VE YAPIT

HASAN ZEYBEK

20122619

**TEZ DANIŞMANI
PROF.DR. UĞURCAN AKYÜZ**

**LEFKOŞA
2017**

ÖZ

Tez çalışması kapsamında, ilk olarak sanatsal ifadenin kökeni irdelenmiştir. İnsanın neden kendini sanat yapıtı ortaya koyarak ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Sanatsal ifadenin kökeni, sanatçı ve yapıt arasındaki ilişki üzerinden irdelenmiştir. Tez kapsamında elde edilen bulgular doğrultusunda yapıt, insanın sanatsal ifadesi üzerinden kendi ile yüzleşme ve iletişim kurma imkânı olarak anlaşılmıştır. Sanatsal ifade kökeni olarak, insanın var oluşuna duyduğu hayret ve ölümlülüğünün bilincinde olmasından hareketle kalıcılığa duyduğu istencin bir tepkisi olarak anlaşılmıştır.

Tez bağlamında, insanın var oluşunu en yalın biçimi ile ifade ettiği mağara resimleri ve ‘Modern Sanat’ anlayışı arasında bağ kurulmuştur. Modern Sanatı oluşturan koşullar, sosyolojik, teknolojik, estetik ve sanat tarihi açısından değerlendirilmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl içerisindeki akım ve yönelimler genel bir çerçevede ele alınmış, Modern Sanatı etkileyen koşullar irdelenmiş ve bulgular saptanmıştır. Tez çalışması kapsamında, Modern Sanatın temellendiği düşünceye ele alınmış sanat tarihi açısından ifade ettiği yenilik irdelenmiştir. Modern Sanat ve natüralizm ilişkisi irdelenmiştir. Kübizm Akımının kavramsallaşan doğa algısı ile Modern Sanatın natüralizm ile kurduğu yeni kavrayış, Sanatçıların doğa karşısında, bireysel duygularını ortaya koydukları, akım, ekol ve anlayışların estetik ifade yöntemleri üzerinden incelenmiştir.

Pablo Picasso’nun yapıtları ve Modern Sanat tecrübesine yeni bir yaklaşım getiren Jackson Pollock’un sanatsal ifadesi ve performansına kadar olan süreç, tez çalışması kapsamında ele alınmıştır. Modern Sanat kapsamındaki akımlar biçim–ifade ve renk-soyutlama olarak iki temel gruba ayrılmıştır. Çalışma, sanatçı, eleştirmen ve Kuramcılarının kaleme aldıkları manifesto, röportaj ve mülakatlardan yararlanılmış çalışma bağlamında ele alınan düşünceler desteklenmiştir. Modern Sanatta İfade ve Yapıt başlıklı tez çalışması, ortaya konulan anlayış ve tecrübeler doğrultusunda senteze kavuşturularak varılan bulgular, uygulanan yapıtlar ile ilişkilendirilmiş ve nihayetlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bireyselleşme, Modern Sanat, Natüralizm, Kübizm, Sanatsal İfade,

ABSTRACT

Doktoral Thezis

DOCTOR of Philosophy (Phd)

Artistic Expression And Works In Modern Art

Hasan Zeybek

Neareast University

Institute Of Social Sciences Art and Design Art Major

PHD Program

The roots of artistic expression are examined primarily within the scope of the thesis. The reasons for humans expressing themselves through the works of art are emphasized. The root of artistic expression has been studied with respect to the relationship of the artist and the work of art. The findings of the thesis interpret works of art as a kind of confrontation with one's self and as a means of communication through artistic expression.

Artistic expression is, as an origin, a reaction to the willingness to remain in motion with the consciousness of the person's amazement of existence towards immortality of existence.

The relationship between 'Modern art' and cave paintings, which are the most basic forms of human existence, is established within this thesis. The sociological, technological, aesthetic conditions, which gave rise to Modern art, are studied for its significance for art history. The shifts and movements of 19th Century are broadly discussed. The conditions that influence the formation of modern art are studied with its findings. The conditions that produced Modern art, its novelty in terms of modern art and the underlying ideas are studied.

The relationship between naturalism and modern art is explored. The conceptualization of art in Cubism and the new understanding created with Modern

Art and Naturalism produces an understanding in which the artists yield their inner feelings in the face of nature; movements, schools and aesthetic expression methods are studied.

The Works of Pablo Picasso and the experience of Modern art and the new approach brought about by the artistic understanding of Pollock that lead to the spectacle of performance are studied. The movement of Modern Art is divided into two basic groups as form-expression and colour-abstraction. The manifestos, interviews and interviews received by their critics and theoreticians were benefited, and they support the discussion in the context of the work.

Within the Artistic Expression and Works in Modern Art entitled thesis, the perceptions, experiences and findings put forth are synthesized and the findings are finalized through the application and connotation with works.

Keywords: Artistic expression, Cubism, Individualization, Modern Art, Naturalism,

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

YEMİN METNİ

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	v
GÖRÜNTÜLER LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: MAĞARADAN GÜNÜMÜZE SANATSAL İFADE SÜRECİ	
ÜZERİNE GENEL BİR BAKIŞ	6
1.1. Sanatsal İfadenin Kökeni	9
2. BÖLÜM: MODERN SANATI OLUŞTURAN ETMENLERİN	
İRDELENMESİ	17
2.1. Ondokuzuncu Yüzyıl Sanatına Genel bir Bakış	17
2.2. Romantizm Akımı ve Bireyselleşmesinin	
Modern Sanata Olan Etkisi	20
2.3. Barbizon Okulunun Doğa Anlayışı ve Empresyonizm	
Akımına Olan Etkisi	23
2.4. Modern Sanat Öncesinde Doğanın Betimlenmesi	
ve Empresyonizm Akımı	27
2.4.1.Post Empresyonizm	29
3.BÖLÜM: MODERN SANAT	35

3.1. Modern Sanat Ve Kübizm Akımı	38
3.2. Modern Sanatta Biçim Ve İfade	41
3.2.1. Fütürizm	41
3.2.2. Orfizm	43
3.2.3. Konstrüktivizm	44
3.2.4. Süprematizm	45
3.2.5. De Stil	46
3.3. Modern Sanatta Renk ve Soyutlama	48
3.3.1. Fovizm	48
3.3.2. Ekspresyonizm	50
3.3.3. Soyut Sanat	52
3.3.4. Soyut Ekspresyonizm	53
3.4. Modern Sanatta Avangart Yönelim Ve Hareketler	55
3.4.1. Dada Hareketi	55
3.4.2. Sürrealizm	57
3.4.3. Fluksus Hareketi	58
3.4.4. Arte Pewora	59
4.BÖLÜM: MODERNİST SANATÇILARIN TEZ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	61
4.1. Pablo Picasso'nun sanatsal İfadesi ve Zayas 'a Verdiği Mülakatın İrdelenmesi	61
4.2. Lucia Fontana Sanatsal İfadesi Ve Beyaz Manifesto'nun irdelenmesi	65
4.3. Jackson Pollock'un Sanatsal İfadesinin İrdelenmesi	68
5.BÖLÜM: TEZ ÇALIŞMASI KAPSAMINDA YAPITLARIN SANATSAL İFADESİNİN İNCELENMESİ	71
5.1. Arkadya İsimli Çalışmalar	71

5.2. Uygulama Çalışmaları	78
SONUÇ	89
KAYNAKÇA	95
ÖZGEÇMİŞ	100
TURNITIN RAPORU	102

GÖRÜNTÜLER LİSTESİ

Görüntü 1: Anonim, ‘Bizon’, Kaya Üzerinde Püskürtme Kök Boya, MÖ 30.000 Lascaux Mağarası, Fransa.....	9
Görüntü 2: Pablo Picasso, ‘Guernica’, TüYB 349x776 cm, 1937, Reina Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Madrid.....	9
Görüntü 3: Jacques Louis David , ‘Sabinlerin Araya Girişi’ TüYB, 201x860 cm,1799 Louvre Müzesi, Paris.	19
Görüntü 4: Francisco Goya, ‘Cadılar’,TüYB 140x438 cm, 1823, Prado Müzesi Madrid.	21
Görüntü 5: Eugène Delacroix, ‘Kaplan Avı’,TüYB,28x36 cm, 1854, D’orsay Müzesi, Fransa.	22
Görüntü 6: Gustav Courbet, ‘Günaydın Bay Kurbe’,TüYB, 132x151 cm, 1854 Fabre Müzesi, Fransa.	23
Görüntü 7: Jacques Louis David, ‘Sokratesin Ölümü’, TüYB, 129x196 cm,1789, The Metropolitan Museums Of Art, New York.	24
Görüntü 8: Jean-François Millet, ‘Başak Toplayanlar’, TüYB, 83x111cm,1857 Musee D. Orsay, Paris.	25
Görüntü 9: Claude Monet, ‘Rouen Katedrali’, TüYB, 107x73 cm, 1894, Müze D.Orsay, Paris.	27
Görüntü 10: Claude Monet, ‘Gün Batımı’,TüYB, 48x 63cm, 1872, Marmottan Müzesi, Paris.	28
Görüntü 11: Paul Cézanne, ‘Sainte-Victoire Dağı’, TüYB, 60x 72 cm, 1902, Basel, Öffentliche Kunstmuseums, Basel.	30

Görüntü 12: Vincent Van Gogh, 'Ayçiçekleri', TüYB, cm, 1889 , National Galeri. Londra.	32
Görüntü 13: Vincent Van Gogh, 'Tarlada Çalışanlar', 29x36 cm. 1888, Puskhin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova.	32
Görüntü 14: Paul Gauguin, 'Hayat neşesi', TüYB, 75x94 cm, 1892, D,orsay Müzesi, Paris.	33
Görüntü 15: Pablo Picasso, 'Avignon'lu Kızlar', TüYB, 243x233 cm, 1906, Museums Of Modern Art, New York.	40
Görüntü 16: Robert Delaunay, 'Eiffel Kulesi', TüYB, 79x 54 cm, 1911, Guggenheim Müzesi, New York.	42
Görüntü 17: Frank Kupka, 'İki Renkli Figür', TüYB, 210x200cm, 1912 Milli Galeri, Praq.	43
Görüntü 18: Yubov Popova, 'İsimsiz', Karton Üzeri arşık Teknik, 23x15 cm, 1917, Moma, New York.	44
Görüntü 19: Kazmir Malevich, 'Beyaz Üzerine Siyah Kare', TüYB, 53x53cm, 1915, Hermitage Müzesi, Peterburg.	46
Görüntü 20: Piet Modrian, 'Gri Ağaç', TüYB, 79x109 cm, 1911, Gemeentemuseum, Den Haag.	47
Görüntü 21: Piet Modrian, 'Kompozisyon no 7', TüYB, 105x114cm Guggenheim Müzesi, New York.	47
Görüntü 22: Piet Modrian, 'Kompozisyon', Tahta Üzerine Yağlı Boya, 120x75cm Guggenheim Müzesi, New York.	47
Görüntü 23: Henry Matisse, 'Kırmızı Oda', TüYB, 180x220 cm, 1908, Ermitaj Müzesi, Petersburg.	50
Görüntü 24: Ludwing Kishner, 'Ressam ve Modeli', TüYB, 61x40 cm, 1910, Kunsthalle, Hamburg.	51
Görüntü 25: Cladue Mone, 'Saman Balyaları', TüYB, 65x101cm, 1891, The Art Institute of Chicago, Chicago.	52

Görüntü 26: Wassliy Kandinsky, ‘Marnau Köy Sokakı’,TÜYB, 48x69cm, Merzbacher Koleksiyonu, İsviçre.	53
Görüntü27: Wassliy Kandinsky, ‘Kompozisyon 7, TÜYB, 79x119 cm,1913, Tretyakov Galerisi, Moskova.	53
Görüntü 28: Mark Rothko, ‘Turuncu ve Sarı’,TÜYB,180x231cm, 1956 Albrigh- Knox Art Galeri, New York.	54
Görüntü 29: Raoul Hausmann, ‘Çağın Ruhı’, Asamblaj Tekniği, 1920, Philadelphia Modern Sanat Müzesi.	56
Görüntü 30: Salvador Dali, ‘Belleğin Azmi’, TÜYB, 24x33 cm, 1938, Çağdaş Sanat Müzesi, New York.	57
Görüntü 31: Giuseppe Penone, ‘İsimsiz’, Ağaç, 3.50 metre, 1960, Milano.	60
Görüntü 32: Lucia Fontana, ‘Özel Seri’,TÜYB, 65x 81 cm, 1960, Milano Modern ve Güncel Sanat Galerisi.	66
Görüntü 33: Lucio Fontana, ‘Özel Seri’, TÜYB, 178x 123 cm,1964.	67
Görüntü 34: Lucio Fontana, ‘Özel Seri’, TÜYB, 81x65 cm,1967.	67
Görüntü 35: Pollock working in his studio, Pollock	69
Görüntü 36: Jakcson Pollock, ‘Numara 30’, TÜYB, 269x530 cm, 1950 Moma, New York.	70
Görüntü 37: Hasan Zeybek, ‘Aidiyet’, TÜAB, 430x170 cm, 2008 DAÜ, Koleksiyonu, Mağusa.	72
Görüntü 38: Hasan Zeybek, ‘Göç’, Mesarya Ovası Yerleştirme-Fotoğraf, 35x50cm, 2008,Lefkoşa.	74
Görüntü 39: Hasan Zeybek, ‘Göç’, Mesarya Ovası Yerleştirme-Fotoğraf, 35x50cm 2008, Lefkoşa.	75
Görüntü 40: Hasan Zeybek, ‘Altıaylıkkınası’, TÜYB 150x120 cm, 2010,KKTC, Devlet Görüntü Koleksiyonu, Lefkoşa.	76
Görüntü 41: Hasan Zeybek, ‘Altıaylıkkınası’,TÜYB, 150x120cm, 2009,Lefkoşa.	76

Görüntü 42: Hasan Zeybek ‘Köy’, TÜYB, 200x110 cm, 2017, Lefkoşa.	77
Görüntü 43: Hasan Zeybek, ‘Arkadya’ TÜYB,150x120cm, 2010, Lefkoşa.	78
Görüntü 44: Hasan Zeybek, ‘Acı’, Yerleştirme,Karşık Teknik, 800x170 cm,Lefkoşa.	81
Görüntü 45: Hasan Zeybek, ‘Aidiyet’, Video Enstellasyon, 2016,Lefkoşa.	82
Görüntü 46: Hasan Zeybek, ‘Göç’, Video Montaj- Enstalasyon , 2016,Lefkoşa.	84
Görüntü 47: Hasan Zeybek, ‘Acı’, TUKT,200x110 cm, 2014, Lefkoşa.	85
Görüntü 48: Hasan Zeybek, ‘İsimsiz’, TUKT Detay 200x110cm, 2017,Lefkoşa.	86
Görüntü 49: Hasan Zeybek, ‘İsimsiz’, TUKT,150x120cm, 2014, Lefkoşa.	87
Görüntü 50: Hasan Zeybek, ‘İsimsiz’, TUKT, 200x110 cm, 2014, Lefkoşa.	88

GİRİŞ

Bu doktora çalışmasında, Modern Sanat kapsamında, sanatsal ifade yöntemleri üzerinden yapıtlar incelenmiştir. Modern Sanat'ta, doğanın betimlenmesine ilişkin sanatçıların tavrı ele alınmış, Modern Sanat'ın sanat tarihindeki yeri ve anlamının ortaya konulması hedeflenmiştir. Bu çalışma bağlamında; sanatçı, sanatsal ifade süreci ve yapıta yeni bir bakış, yorum getirilmesi amaçlanmıştır. Modern Sanatın karakter kazandığı noktalar belirlenip sanatçı, yapıt ve bireysel ifade yöntemlerinin irdelenmesi ile elde edilen bulgular yapıtlarla ilişkilendirilmiştir.

Tez çalışması kapsamında, “ifade” kavramı; sanatçının yapıtı meydana getirme süreci esnasında ortaya koyduğu düşüncesini-duygusunu, teknik, estetik yöntem ve uygulamaları kapsayan bir anlamda kullanılmıştır. Yine bu kapsamda ‘Mağaradan Günümüze Sanatsal İfade Süreci Üzerine’ bölümünde sanatsal ifade süreci ve kökeni irdelenmiştir. Bu bölüm kapsamındaki bulgular, tez çalışmasında kullanılan ‘ifade’ kavramının anlamlandırılması için temel teşkil etmiştir.

‘Modern Sanat’ dönemi; sanat tarihinde incelenen devir usupları ve ekollerin aksine sanatçıların bireysel ifade yöntemleri üzerinden karakter kazanmış bir dönemdir. Devir usupları; tüm sanatçıların, temel bir takım kopmosizyon, renklendirme, hacimlendirme yöntemleri ve ele aldıkları konularda ortak değerleri paylaşımlarıyla karakter kazanmıştır. Devir usuplarında büyük usta sanatçılar ortaya koyduğu yapıtlarda kendi bireysel tavırlarını yansıtmalarına karşın; yapıtlar, estetik yaklaşım, kompozisyon kuralları, formüller ve kalıplar üzerinden uygulanmıştır. Modern Sanat dönemi kapsamındaki akım, ekol ve sanatçılar ise doğanın gerçekçi betimlenmesinin terkedilmesi ile bireysel ifade süreci ve kendi anlayışları üzerinden yapıtlarını meydana getirmişlerdir. Sanatçının öznelliğinin sanatsal ifadenin esas çıkış noktası olması, Modern Sanat döneminde her türlü yaklaşım ve alışılmadık yöntem ve malzemenin sanatsal ifadenin bir parçası haline geldiği, sürekli değişim, dönüşümün yaşandığı bir dönemi oluşturmuştur. Bu özelliği itibariyle Modern Sanat ve sanatçı,

sanat tarihindeki ayrım ve yerini bulmuştur. Modern Sanat, doğanın gerçekçi betimlenmesini, bireysel ifade için yok saymış, resmi salt konu-tema ve estetik kıstaslardan arındırmıştır. Malzemenin özelliği ve yapının meydana geliş süreci sanatın bir parçası haline gelmiştir. Bu özelliği itibari ile Modern Sanatta ‘yapıt’ birçok dışsal özelliğinden arınarak salt kendi var oluşu ve meydana gelişinden bir anlam bulmuştur. Bireysel ifadenin bu denli özel bir yer bulması ile sanatçının kim olduğu, var oluş değerleri ve sanatsal kaygısında özel bir anlam ve değer bulmuştur. Modern Sanat’ın bu özelliği ile sanat ve yapıtlar hayatın olağan- oluşsal birparçası haline gelmiştir.

Tez çalışması kapsamında “doğa” kavramı; sanatçının barındığı, yer yüzü sanatsal ifade süreci ile betimlediği veya sanatsal ifadesi esnasında ele aldığı tüm nesneleri kapsayan bir içerikte kullanılmıştır. İnsanın çevresinde algıladığı, aidiyet bağı kurduğu, ele aldığı her obje, her görüntü sanatçının doğası olarak anlamlandırılmıştır.

Tez çalışması kapsamında değişen sosyal, siyasal ve ekonomik faktörler toplumun bir parçası olan sanatçıların ifadelerini somutlaştırdıkları yapıtlar üzerinden sanatsal bir dil ile somutluk kazanmıştır. Toplumun ve sanatçının değişimi Modern Sanatta doğanın resmediliş şeklinin değişmesi üzerinden ele alınarak irdelenmiştir. Modern sanatçı ve modern insanın çehresi yapıtlar üzerinden okunmuştur.

Bu tez çalışması kapsamında Modern Sanat, natüralizme bağlı betimleme geleneğinden, tema ve imgeden bağını koparmış olmasından hareketle irdelenmiştir. Sanatçının, yapıtı aracılığı ile doğa ile kurduğu resmetme ve sanatsal ifade sürecini ortaya nasıl koyduğu üzerinden Modern Sanat dönemi ele alınmıştır.

Bu tez çalışması, beş bölüm olarak incelenmiştir. İlk bölüm, mağaradan günümüze sanatsal ifade süreci üzerine genel değerlendirme ve anlamlandırmayı içermektedir. Bu bölüm kapsamında, sanatsal ifadenin kökeni ve insanın var oluşu ile sanatsal ifadesi arasındaki bağ ortaya konulmuştur.

İkinci bölüm, kapsamı itibari ile ‘Modern Sanatı’ oluşturan öncü koşullar irdelenmiştir. Ondokuzuncu yüzyıldaki Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali’nin yarattığı dönüşümlerin sanatta nasıl bir karşılık bulduğu anlamlandırılmıştır. Akademik anlayışın dışında Barbizon Okulu ile sanatçıların açık havada resim

yapmaya başlaması ve doğa karşısında doğayı idealleştirmeden gerçekçi bir tavır ile resmetmesi üzerinden doğa ile kurulan ilişki ve Modern Sanat'a olan katkısı incelenmiştir. Bölüm kapsamında incelenen Romantizm Akımı ile sanatçının bireysel yönünü sanatsal ifadesinin ana unsuru haline getirmiş olması irdelenmiş, Modern Sanat'a ve modern sanatçıya olan bireyselleşme yönündeki katkısı ele alınmıştır. Barbizon Okulu ve Romantizm Akımı başta olmak üzere ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan tüm anlayışlar genel olarak ele alınmış ve Modern Sanat ile ilişkilerine değinilmiştir. Fotoğraf makinesinin yaygın kullanımı nedeni ile ressamlar fotoğrafın elde edemeyeceği sonuçları yapıtlarında elde etmeye yönelmişlerdir. Empresyonizm ve Post Empresyonizm Akımları özellikle Paul Gauguin, Paul Cezanne ve Vincenth Van Gogh'un sanatsal ifadelerinin ele alınması ile Modern Sanat'ta hangi akım ve ekolleri hangi esaslar üzerinden etkilediği irdelenmiştir.

Üçüncü bölüm, Modern Sanat'a karakter kazandıran özellikleri nasıl bir düşünce ve sosyal ortama dayandığı ele alınmıştır. Modern Sanat ve Kübizm Akımının doğanın betimlenmesi karşısında dayandığı kavramsal algı değerlendirilmiştir. Kübizm Akımı'nın yaratmış olduğu tecrübe ile resimden natüralist gerçekliğin temsiline betimlenmesinin bırakılmasının etkileri hem estetik hem de düşünsel imkânları açısından incelenmiştir. Bu tecrübenin Modern Sanattaki akımlara olan etkisi değerlendirilmiştir. Bölüm kapsamı itibari ile akımlar, sanatsal ifadelerini biçim ve renk-soyutlama üzerinden iki temel gruba ayrılarak ele alınmıştır. Biçim ve kapsamında, Kübizm, Fütürizm, Orfizm, Süprematizm, Konstrüktivizm ve De Stile ele alınmıştır. Renk ve soyutlama kapsamında Fovizm, Ekspresyonizm, Soyut Sanat ve Soyut Ekspresyonizm ele alınmıştır. Bu iki bölüme ek olarak, Dada, Sürrealizm, Metafizik Resim, Fluksus Hareketi ve Arte Powera ele alınarak üçüncü bölüm sonlandırılmıştır.

Dördüncü bölüm kapsamında, Modern Sanat içerisinde önemli yer tutan Pablo Picasso'nun Marius De Zayas'a verdiği mülakat irdelenmiş, Pablo Picasso'nun hem Modern Sanat hem de kendi sanatsal ifadesi için ortaya koyduğu düşünceler tez çalışması bağlamında ilintilendirilmiştir. Lucia Fontana, yayınladığı 'Beyaz Manifesto' üzerinden Modern Sanat ve 1950'li yıllarda doğan yeni yönelim ve ihtiyaçlar doğrultusunda düşüncelerini ifade etmiştir. Bölüm kapsamında, Lucio Fontana'nın sanatsal ifade süreci düşünceleri ve tuval yüzeyine yapmış olduğu

müdahale ele alınmıştır. Bölüm kapsamında son olarak, Jackson Pollock'un, William Wright'a verdiği röportajda ifade ettiği düşünceler irdelenmiştir. Jackson Pollock'un sanatsal ifade süreci ve performansa dönüşen ifadesi geniş bir anlamda ele alınmıştır. Tez çalışması kapsamında, Kübizm Akımı'nın yol açtığı kavramsal algılayış ile Jackson Pollock'un resmetme performansı arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Modern Sanatın, sanat tarihi açısından en son dönemlerinden biri olarak literatürde yerini alan Pollock'un sanatçı-doğa ve yapıt ilişkisi itibari ile getirdiği yeni yaklaşımın incelenmesi ile beşinci bölüm sonlandırılmıştır.

Beşinci bölümde, aynı zamanda; tez kapsamında uygulanan çalışmalar, ele alınan bulgular üzerinden değerlendirilmiştir. Modern Sanat anlayışında karakter bulan anlayış, yönelim ve estetik sonuçlar ile ortaya konulan uygulamalar iki alt bölümde ele alınmıştır. İlk alt bölüm; Arkadya ismi ile nitelendirilen bir seriden oluşmaktadır. Arkadya bir yeryüzü cennetinin tezahürü olarak isimlendirilen, göç, aidiyet, kavramları ile ilgili çalışmaları kapsamaktadır. Bu alt bölümde tez çalışması kapsamında uygulanan çalışmaların ele alındığı 'Afrodit'in Üç Tezahürü' olarak isimlendirilen bir dizi çalışmayı kapsamaktadır. İkinci bölümde ele alınan uygulama çalışmaları, göç, aidiyet olgularının yanı sıra mekân, bellek kavramları ile ilişkili seriden oluşmaktadır.

Yine beşinci bölüm kapsamında ele alınan çalışmalar, birbirleri ile ilişkili oldukları için genel olarak bütünlüklü olarak irdelenmiştir. Dördüncü bölüm kapsamında incelenen, Pablo Picasso ve Lucia Fontana'nın sanatsal ifadeleri ve tecrübeleri Jackson Pollock'un sanatsal tecrübesi, uygulama çalışmaları ile estetik ve düşünsel açıdan ilişkilendirilmiştir.

Tezin bütünü üzerinden ortaya konulan düşünce ve bulgular, uygulama çalışmaları ile yeniden anlamlandırılmıştır.

İfade edilen akım ve ekollerin en karakteristik sanatçılarının ve yapıtlarının incelenmesi üzerinden çalışma sürdürülmüştür. Başta sanatçıların kendilerini ifade ettikleri, röportaj, mektup, makale ve manifestolar olmak üzere ilgili dönemde sanat alanında yazılar ve düşünceler ortaya koymuş sanat tarihçi ve yazarların fikirlerinden yararlanılmıştır. Metin içi alıntılar ile ortaya konulan düşünceler desteklenmiştir.

Son olarak bu tez çalışması, sanat tarihi ve literatür çerçevesinde tasniflenen akım, ekol ve olguların genel yapısı ile ortaya konulması ve tez bağlamında belirtilen ifadelerin senteze kavuşturulması yöntemi ile sonuçlandırılmıştır. Tez, Modern Sanatı oluşturan koşullar ve Modern Sanat’a yeni bir yorum getirilmesi ile amacına ulaşmıştır.

1. BÖLÜM

MAĞARADAN GÜNÜMÜZE SANATSAL İFADE SÜRECİ ÜZERİNE

Bu bölüm kapsamında, sanatsal ifade süreci kökensel yapısı itibari ile ele alınmıştır. İnsanın sanatsal etkinliği ile kendi var oluşu arasında nasıl bir anlam bağı kurduğu değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sanat tarihinin gelişimi üzerinden ortaya konulan değerlendirme mağaradan günümüze sanatsal ifade sürecinin değişmez esaslarının irdelenmesini kapsar. Bu bölüm bağlamında ilk olarak; sanatçının yaşadığı çevre ve doğa ile kurduğu aidiyet bağı, insanın var oluşu, sanat ilişkisi açısından ele alınmıştır.

İnsanlık tarihi var olduğu andan bugüne, mağara duvarlarına yapılan ilk resimlerden günümüz sanat ortamına varıncaya kadar avcılık-toplayıcılıktan yerleşik hayat ve tarım kültürüne dönüşen yaşam biçimi ile sosyal, siyasal, ekonomik ve teknolojik olarak köklü bir şekilde değişime uğramıştır. İnsanlık tarihini oluşturan bu dönüşüme eş olarak sanat eserlerinin tekniği, konuları, tanımları ve materyal teknolojisi de değişmiş; fakat insanın sanat eseri ortaya koyarak kendini ifade etme iradesi, insanlık tarihi ile eş bir süreklilik teşkil etmiştir.

Yapıt ve sanatçı arasındaki sanatsal ifade sürecinin ele alınması; ilk olarak sanatçı bireyin barındığı toplum ve coğrafyaya olan aidiyet bağı ile yaşanmışlıklarını, kendi zihninde ve algısında nasıl bir sanatsal içeriğe dönüştürdüğü üzerinde durulmuştur. İkinci olarak, sanatçıda içkin olan bu sanatsal değerın yapıtta nasıl somutlaştığı değerlendirilmiştir.

Meydana gelen yapıt ve yapıtı meydana getiren sanatçı arasındaki kaçınılmaz diyalektik teması oluşturan sanatsal ifade, süreç üzerinden ele alınmıştır. Bu süreçle

vücut bulan içerik, hem yapıt hem de sanatçı nazarından ne ifade ettiği ve nasıl edinimler sağladığı sorgulanmıştır.

Bu bölüm kapsamında çalışma, binlerce yıllık dönüşüme rağmen değişmeyen sanat yapıtı üretme sürekliliğini sağlayan temel itkinin insanın ölümlü olmasının bilincinden hareketle, içinde barındığı doğada hangi koşul ve olanakta olursa olsun kendini bilme, kendi var oluşuna duyduğu hayreti, sanat eserleri aracılığı ile somutlaştırma etkinliği ile anlamlandırma çabasından kaynaklandığı düşüncesine temellenmiştir. Bu bölüm itibariyle varılan bulgular, tez çalışmasında ele alınan sanatsal anlayış ve dönüşümlerin değerlendirilmesine katkı ve temel teşkil etmesi amaçlanmıştır.

İnsan, var olduğu andan itibaren barındığı doğaya aidiyet duygusu geliştirerek bağlanmaktadır. Barınma eylemi, yaşamını sürdüren insanın bir mekân içinde bulunması ile mümkün olmaktadır. Dolayısı ile insan çevresine kendi yaşamının devamı üzerinden süreklilik ifade eden bir aidiyet duygusu geliştirerek bağlanır. Barınılan çevrenin koşulları insanı etkileyerek insanın kimliğini, kültürünü yaşam tarzını belirlemiştir. İnsan, sanat eserleri ile kendini oluşturan tüm bu aidiyet bağı ve içkin olduğu değerleri yapıtlarda görselleştirmiştir.

İnsanın yaşadığı koşullar ve teknolojik imkânlar, tekerleğin icadından bu güne gelene denk ne kadar değişirse değişsin mağara duvarlarına yapılan resimlerden bugüne değişmeden süreklilik ifade eden unsur, insanın sanat yapmayı bırakmadan sürdürmesidir. Bu noktada sanatsal ifade, eylemsel olarak değerlendirildiğinde; resim yapma ilk olarak çizgi çizmeyi, renk ve boya kullanmayı gerektirmektedir. Kendini mağara duvarına ifade eden insan zihnindeki imgeyi, örneğin bir boğa imgesini boyalar aracılığı ile çizmektedir.

Doğada var olan boğa ile sanatçının resmettiği boğanın varlıksal kökeni farklıdır. İsmail Tunalı, varlık tabakaları üzerine yazdığı “Sanat Ontolojisi” kitabında bu konuyu ele almaktadır (Tunalı, 2002: 117). İnsanın içinde barındığı ve yaşadığı doğada hayatını sürdürmek için ait olduğu klan ile birlikte avladığı boğa’nın fiziki varlığında, vücudunda resimde olduğu gibi kontur çizgi ve çizgileri bulunmamaktadır. Bu noktada boğayı mağara duvarına çizgi ile ifade eden ressam doğayı kendine ait ve insana özgü bir ifade biçimi olan bir ‘araç’ ile resmetmiş olur.

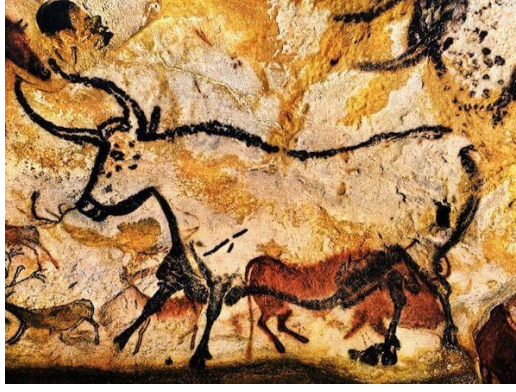
Zihnindeki imgeyi, insana özgü bir ifade aracı olan çizgi ile resmeden kişi, boğa görüntüsü üzerinden kendi varlığı ve kişiliğini de somutlaştırmış olur. Boğayı algılayan zihin onu resmederken, resmedenin aidiyeti, kimliği, kişiliği, duygu ve düşüncelerinde somutluk kazanır.

Mağaraya çizilen boğa imgesi, onu çizenin ‘dış doğayı’ içten algılaması itibari ile ‘dış dünyanın’ görüntüsünü zihinde kavramsallaştırarak resmetmiş olur. İnsanın doğa ile resmetme eylemi aracılığı ile kurduğu ilişki bu anlamda sembolik bir sonuç doğurmaktadır. İnsanın eyleminden kaynaklanan sanat eserinin sembolik oluşu, çizgi gibi varlığı kavramsal olan bir ifade aracı ile somutluk kazanmasından kaynaklanır. Mağara resimleri bahsedilen bu yalın ve salt yönü itibari ile Modern Sanatın kendi karakter ve tanımını büyük ölçüde temellendirdiği, kavramsal odaklı algı ile aynı yapıda örtüşmektedir. Soyutlama ve stilizasyon esaslı bir varlık kavrayışı ile Kübizm Akımı’nın yarattığı geometrik sanat anlayışı ortak bir kavrayış dilini ve yöntemini ifade eder.

Sanatsal ifade süreci bağlamında, Picasso’nun güney Fransa’da bulunan Lascaux mağarasındaki ziyareti sırasında ilk mağara resimleri ile bu gün yaptığımız resim arasında bir fark görmüyorum’ yargısı bu bölüm kapsamında ele alınan irdelenmenin temel çıkış noktasını oluşturmuştur.

Picasso’nun yargısına destek olarak soyut sanatın en önemli temsilcisi Vasili Kandinsky’nin ifade ettiği “bizim ilkelere duyduğumuz yakınlık, anlayış onlarla aramızdaki iç akrabalık kısmen böyle olmuştur. Bu salt sanatçılarda aynı bizim gibi, eserlerine sadece içsel-ve özsel olanı koymaya çalışıyorlardı, bu arada dışsal rastlantısallıktan vazgeçiş zaten kendiliğinden doğuyordu” (Kandinsky, 2009: 19). Kandinsky’nin bu ifadeleri, Modern Sanat ile mağara resimleri arasında bağ kurmamıza yardımcı olmuştur (Görüntü: 1). Bu bağ üzerinden sanat eseri ortaya koyma sürekliliğinin kalıcı yönünün irdelenmesi üzerine odaklanılmıştır.

Modern Sanat’ın en büyük temsilcisi olarak kabul gören Picasso’nun ve Kandinsky’nin varmış olduğu yargılar hem resimlerin görsel sonuçları hem de sosyal-kültürel ve teknolojik imkânların farklılığı açısından bakıldığında oldukça önemli bir çelişkiyi ifade eder.



Görüntü 1: Anonim, 'Bizon', Kaya Üzerinde Püskürtme Kök Boya, M.Ö 30.000 Lascaux Mağarası, Fransa.

İlkel toplumda insan, var olduğu yeryüzünde barınma ve yaşamsal problemlerle boğuşmuş, avcılık ve toplayıcılık ile hayatını idame ettirmiştir. Modern toplum ise yerleşik hayat ile başlayan, toprağa bağlı tarım kültüründen bağlarını koparmaya çalıştığı sanayi devrimi ve makinelerin sağladığı yeni yaşam biçimi ile barınma ve hayatta kalma gibi temel problemlerini geride bırakmış, sanat alanına ilişkin kuramlar, metinler, galeri ve müzelere sahip bir topluma dönüşmüştür (Görüntü: 2).



Görüntü 2: Pablo Picasso, Guernica, Tuval
Üzerine Yağlı Boya, 349x776cm, 1937, Reina Sofia Ulusal Sanat
Müzesi, Madrid.

1.1. Sanatsal İfadenin Kökeni

Picasso'nun teknolojik ve sosyolojik farklılığa rağmen ortaya konulan sanat eserlerine ilişkin temel esasta bir fark görmemiş olması, insanlık ve sanat tarihi kapsamında değişen üslup, akım, ekol ve anlayışlar değerlendirildiğinde son derece şaşkınlık yaratan bir nitelik ifade eder. Aradan geçen binlerce yıllık dönüşüme rağmen değişmeyen sanat eseri üretme sürekliliğini sağlayan temel itkinin, insanın

ölümlü olması ve kendi var oluşuna duyduğu hayreti sanat eserleri üzerinden anlamlandırma çabasından kaynaklandığı noktasından hareket edilmiştir.

Beş bin yıl önce çivi yazısı ile yazılan ve arkeoloji dünyasınca bulunan tarihin ilk yazılı edebi eseri olan ‘Gılgamış Destanı, on iki tabletten oluşur. Uruk Kırallı Gılgamış’ın hayatını anlatan tabletlerdeki ana tema, ölümsüzlüktür. Destan Kral Gılgamış’ın en yakın arkadaşı Enkidu’nun ölümünün ardından tanrılara doğru yaptığı yolculuğu anlatır. “Hep hatırla güçlü kral, tanrılar çizdiler hepimizin kaderini çok seneler önce. Sonsuz olan yalnızca onlardır; biz zayıf insanlarsa ölüme mahkûmuz” (Jackson, 2005: 63).

Gılgamış tanrılardan ölümsüzlüğü ister. Tanrılar da göstermiş olduğu cefa karşısında ona ölümsüzlük otunu verir. Yolculuğun ağır koşullarından yorulan kral, ölümsüzlük otunu baş ucana koyar ve göl kıyısında uyuyakalır. Uyandığında ot gitmiş, otu yutan yılan, derisini değiştirerek oradan ayrılmıştır. “İşte burada, yaşamın tüm değerini taşıyan yaprak. Ben de yemeye niyetliyim, daima genç kalmak için. Sonra bir kamp kurdular, bir göle girdi Gılgamış; ama bir yılan süzülürdü yanından ve Gılgamış’tan aşırıldı bitkiyi, yılanın gençleştiğini gördü Gılgamış. Büyülü yaprak ile kaçıp gitti yılan. Kalakaldı Gılgamış ve ağlamaya başladı” (Jackson, 2005: 82). Metinde ele alınan trajik son, ebedilik karşısında insanın elinde kalan ölümlülüğün esas olduğu temasını konu almaktadır.

Gılgamış destanında olduğu gibi, sanatsal ifade süreci, insanın kendi ile yüzleşerek var oluşuna dair olanı somutlaştırdığı, kendi varlığına bu süreç üzerinden kalıcı bir ‘iz’ bırakarak sanat yapıtı ortaya koyması ve bu yapıt aracılığı ile sembolik olarak ölümü aşan, oluş esaslı bir etkinlik olarak anlamlandırılmıştır.

Sanatsal ifade süreci, sanatçının aidiyet geliştirdiği doğada yaşanmışlıkları ve benliğinin özümsemiği tecrübelerin toplamını oluşturan sanatsal görüye dönüşen içsel bir süreci içermektedir. Bu sanatsal görüş, sanatçının benliğinde metafizik bir içerik olarak, algı hatırlama, hayal, muhakeme, düşünme ve bunlar gibi kognitif bilgi niteliği içermektedir. Bu toplam, sanatsal ifade süreci ile eseri meydana getiren temel yaratma, sanat yapıtı ortaya koyma istenci ve itkisinin temel çıkışını oluşturmuştur.

Picasso, resim yapma itkisi üzerine, “Ressam etrafındaki bir sürü şeyi gözden geçirir. Sanatın tüm sırrı, budur. Ormanda yürüyüşe çıkarım. ‘Yeşil’ hazımsızlığına uğrarım. Bu duyguyu bir resme boşaltarak rahatlamalıyım. Yeşil renk resme hâkim olur. Bir Ressam duyguların ve görüntülerin yükünden kurtulmak için resim yapar” (Picasso, 2001: 36). ifadesini belirtmiştir. Picasso, ‘ressam bir sürü şeyi gözden geçirir’ ifadesi ile ressamın çevresi ile kurduğu özümseme ve aidiyet bağına işaret etmiştir. ‘Yeşil hazımsızlığına uğrarım, bu duyguyu bir resme boşaltarak rahatlamalıyım’ yargısı ile duyduğu resim yapma ihtiyacını belirtmiştir.

Ressamın, resmi duygu ve görüntülerin yükünden kurtulmak için yaptığını söylemesi, Antik Yunan’dan günümüze kabul gören, Aristoteles’in sanat için ortaya koyduğu ‘katharsis olgusu’ ile açıklanmaktadır. Katharsis kavramı, her ne kadar tiyatro için kullanılmış bir olgu olmasına karşın, resimde temsil edilen nesneler için de aynı içeriği kapsamaktadır. Katarsis kavramı, Aristoteles’ e göre şiir sanatı üzerine yazdığı Poetika metninde tiyatro ile ilişkilendirilmektedir (Aristoteles, 2007). “Tiyatro aracılığı ile acıma ve ürküntüyü canlandırarak bu tür heyecanların arınmasını sağlar. İnsanın duygu ve tutkularından arınması olarak beden içinde yoğunlaşmaların tutkuların boşaltılması olarak nitelendirilir” (Lenoir, 2005: 158).

Sanatsal ifade süreci, iki taraflı ve eş zamanlı bir dönüşümü içeren ‘etkinlik süreci’ ile oluşmaktadır. Sanatçının yapıt ortaya koymasını iteleyen, gereksindiren ‘hazımsızlık’ duygusu, sanatsal görüyü oluşturan sentezi bahane ederek araçsallaştırarak, sanatsal ifade süreci ile yapıtın meydana gelmesini sağlar. Picasso’nun duyumsadığı hazımsızlık duygusu ‘yeşil’i bahane eden, sanat yapıtı ortaya koyma iradesinin vesilesidir.

Yapıt meydana geldikçe sanatçı da içindeki dürtü ve itkiden Picasso’nun dediği gibi duygu ve görüntülerin yükünden kurtularak, ‘katarsis olgusu’ ile ifade edilen aşma durumunu yaşar. Bu dönüşüm aşamasında yapıt meydana gelir. Hazımsızlık duygusu sanatsal ifade süreci için temel itkiyi ifade eder. Bu noktada Picasso’nun kullandığı tabir, ‘hazımsızlık’ duygusunun hangi kökene temellendiğinin anlamlandırılması birgerekliliği ifade eder.

Martin Heidegger, sanatçı ve yapıt arasındaki teması oluşturan ifade süreci üzerine, ‘Sanat Eseri’nin Kökeni’ isimli çalışmada sanatçı ve yapıt arasındaki bağı şöyle ifade

etmiştir: “Sanat yapıtı sanatçının eli ve etkinliğiyle yaratılır, onun kimliği neyle ve ne zaman ortaya çıkar, ebetteki yapıtıyla. Zira yapıtın bir ustaya itibar kazandırması demek, sanatının ustası olarak bir sanatçının öncelikle o yapıt sayesinde doğması demektir. Sanatçı, yapıtın kökeniyse; yapıt da sanatçısının kökenidir” (Heidegger, 2004: 161).

Martin Heidegger’in, yapıtın sanatçının eli ve etkinliğiyle yaratılır ifadesi, yapıtın varlık kaynağının sanatçı olduğunu çok açık bir şekilde belirtmiştir. Sanatçının kimliğinin yapıt aracılığı ile itibar kazanması ve o yapıt sayesinde ‘doğması’ yargısı son derece dikkate değerdir. Martin Heidegger, bu yargı ile sanatçının kimliğini içeren sanatsal içeriğin ancak ve ancak yapıtta vücut bulduğu takdirde sanatçıya itibar kazandıracağı kısacası sanatçının o eserin somutlaşması koşulu ile kendi kendini kalıcı kılacağını ifade etmektedir. Sanatçının, ‘o yapıt sayesinde doğması’ yargısı ile ifade edilen bu kalıcılık ilkesinden kaynaklanmaktadır. Ölümlülük bilinci ile sanatçının yapıt ortaya koyması Heidegger’in ortaya koyduğu insanın ancak yapıtı sayesinde kalıcılığa ulaşacağı yargısı ile anlamını bulmuştur. Sanatçı, yapıtın kökeniyse; yapıt da sanatçının kökenidir düşüncesi sanatsal ifade sürecinin iki taraflı bir süreç ve iki taraflı bir var olma; karşılıklı var etme etkinliği olduğunu ifade eder.

İnsanı diğer canlılar kategorisinden ayıran en temel nokta, benlik bilinci olmasıdır. İnsan, benlik ve kişiliğini içinde bulunduğu doğaya ve sosyal birlikteliğe ‘mimetik’ olarak aidiyet geliştirmesi yolu ile elde eder. Fransız sosyolog Rene Gırrard, ‘Kültürün Kökenleri’ isimli kitabında, “Öykünme, işte insan kültürünün bilişsel ve davranışsal temeli gerçekten de bu yeteneğin içinde saklıdır” sözleriyle ifade etmiştir (Gırrard, 2010: 12). Bu yargı ile Gırrard, öykünme ile doğan aidiyet bağının kültür edinimindeki ilişkisini desteklemektedir. Sosyal birlikteliğine aidiyet bağı ile bağlanan bireyin benlik bilinci oluşturmalarının idraki ile birey benliğinin idrakinde olması itibari ile ölümlü olduğunun da bilincinde yaşar.

Benlik kazanan insan, doğada yaşıyor, barınıyor, hayatta kalmak için avlanıyor olduğunun farkında olması ile kendi varoluşuna hayret duyar. Bu tecrübe ile insan, kendi varlığına hayret duymaya başladıktan sonra sorular sorarak kendini anlama, bilme ve idrak ederek araştırmaya yönelir. İnsanın ölümlü olduğunu bilmesi üzerinden var oluşuna dair duyduğu hayretin bir sonucu ve tepkisi olarak yapıt

meydana getirmektedir. Kendini bilerek anlamaya çalışması ve kalıcı olma duygusu insanın yapıt ortaya koymasını sağlayan hazımsızlık duygusunu oluşturan güçlü bir itkiye dönüştürür.

Martin Heidegger'in, "Zira yapıtın bir ustaya itibar kazandırması demek sanatının ustası olarak bir sanatçının öncelikle o yapıt sayesinde doğması demektir." İfadesi ile sanatçının, yapıt sayesinde doğarak kendi varlığından kalıcı bir 'iz'i eserde somutlaştırmış olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda, mağaradan günümüze değişmeyen sanat eseri ortaya koyma iradesinin temeli, insanın kendi var oluşunu sanat eseri üzerinden idrak edip anlamlandırması ve var oluşunun kalıcı bir 'iz' ini esere aktarması olarak anlamlandırılmıştır. Bu noktada sanat yapıtı ortaya koyma, insanın bizzat kendi var oluşu ile ilişkili bir tecrübe olarak anlam bulmuştur. Modern Sanat'ın, temellendiği esas bağlamında sanatsal ifade sürecini salt ressamın bireyselliği üzerinden ortaya çıkan ve başka bir amaç taşımayan bir içerikte anlaması itibari ile mağaraya yapılan resim ile Modern Sanat'taki yapıtlar arasında kökensel bir bağ kurulmuş olur. Picasso'nun mağara resimleri ile Modern Sanat arasındaki kurduğu bağda bu farkındalığa temellenmiştir.

İnsan kalıcı olma, kendine dair olan bilme istencini sanatsal ifade süreci ile yapıtı dönüştürmesi üzerinden tecrübe eder. Sanatsal ifade süreci ile ortaya konulan yapıt, üretim aşamasında, araçsal olarak madde ile yani; boya, kalem, kömür ve bunlar gibi materyaller ile meydana gelir. Kömür, boya, mermer veya kil, sanatçının belleğindeki 'sanatsal toplam', malzemenin maddi bünyesinde görselleşerek sanatsal bir içerik olarak açığa çıkar. Maddede somutluk kazanan ve barınan bir içeriğe dönüşür. Sanatçı, benliğindekileri eserde, eserin maddi bünyesindeki malzemede içkin kılar ve içkin kılınan sanatsal içerik, somutluk kazanarak duyu organlarımız ve sezgilerimiz vasıtası ile tecrübe edilen bir varlık boyutuna kavuşmuş olur.

Heidegger, meydana gelen yapıt üzerine "yaratmak, herhangi bir şeyin ortaya çıkarılmış bir şey diye görünmesini sağlamaktır. Yapıtın yapıtlaşması hakikatin meydana geliş biçimi olup tümüyle hakikiliğin doğası üzerine oturur" (Heidegger, 2007: 159). ifadesini ortaya koymaktadır. Martin Heidegger kendi düşünce sistematığı bağlamında kalıcılık ve insanın kalıcı olma itkisini açıklayan hakikat kavramını kullanır. Hakikat kavramı, Heidegger düşüncesinde insandan ve

benliğinden bağımsız mutlak bir noktayı ifade eder. Heidegger'in 'Sanat Eserinin Kökeni' isimli çalışmasında, hakikatin yapıta yerleştirilmesi daha önce hiçbir zaman olmayan ve hiçbir zaman olmayacak türden bir varlığın ortaya çıkarılmasıdır şeklinde nitelendirmektedir. Bu yargısı ile Heidegger, yapıtın görsel ve ontik bünyesine tutunarak ortaya çıkan ve kalıcı, ebedi olana temas eden, somutlaşması ile görünür olan, ayrı bir varlık boyutunu vurgular. Sanatçının benliğindeki metafizik görünümün yapıtın maddi bünyesinde somutlaşması ve görünür olması, açığa çıkması ayrı bir varlık boyutu olarak tanımlanmıştır.

Yapıtta kalıcılığa ilişkin Vasili Kandinsky, sanata dair ortaya koyduğu ilkelerden üçüncüsü ve son ilkesini; eserin mekân ve zaman tanımayan, tüm çağları kapsayan bir içeriğe sahip olduğu fikrine dayandırmıştır (Kandinsky, 2009: 61). Buna göre Kandinsky ve Heidegger' in bir anlamda ortaya koyduğu düşünceler bağlamında yapıt, maddenin dönüşüp bünyesinde bir başka varlığın açığa çıkmasına imkân sağlayan bir zemin olarak anlam bulur.

Yapıt, sanatçının eli ve etkinliği ile varlık kazanması ile bedene gelirken eseri meydana getiren materyal, şekle girerek 'sanatsal görü'nün açığa çıkmasına, görünürlük kazanmasına imkân sağlar. Vasili Kandinsky, sanat yapıtının maddi bünyesinde görünürlük kazanan sanatsal içeriğe ilişkin, "resimdeki renk görkemi ile izleyeni kendine çekmeli, aynı zamanda derindeki içeriği gizlemeli, bununla resimsel içeriği kastediyorum. Ama, içeriği şimdi anladığım gibi saf biçim, form olarak değil, sanatçının resimsel yoldan dışa vurduğu duygusu ya da duyguları olarak anlıyorum" yargısı ile destekler (Kandinsky, 2009: 7). Vasili Kandinsky, ifadeleri ile Modern Sanat için önemli olan sanatçının bireysel, öznel duygularının ifadesini, sanatsal içeriğin kendisi olarak görmüştür. Tez çalışması kapsamında ele alınan Modern Sanat Kandinsky'nin dayandığı bu bireysel ifade üzrinden ele alınmıştır.

Sanatsal ifade süresince dönüşen malzeme ile eş zamanlı olarak bizzat sanatçıda sanatsal eylemi üzerinden kendi varlığına tanık olarak bu tecrübe ile kendini de dönüştürme ve idrak etme imkânını kendi eylemi üzerinden görür.

Dolayısı ile sanatçı kendine dair olan sanatsal içeriğin verdiği doyumluk hissinden 'katarsis' ve 'aşma olgusu' yaşayarak kurtulur. Bu eylem vasıtası ile kendi var

oluşunu, benliğindeki toplamın görselleşmesi ile kalıcı bir ‘iz’ barındıran eserin somutlaşması üzerinden tecrübe eder. Bu tecrübenin hem aktörü hem tanığı olan sanatçının kendi kendini idrak edip anlamlandığı bir tür ‘bilis’ etkinliğine girmiş olur.

Bu bölüm itibari ile irdelenen konu yeniden ele alındığında, insanın kendine duyduğu hayret ve sonlu olduğunu bilmesinden kaynaklanan kalıcı olma istencini Picasso’nun bahsettiği hazımsızlık duygusunun kökenini oluşturduğu gözlemlenmiştir. Sanatçı, hazımsızlık duygusunu sanat eseri ortaya koyarak aşar. Picasso, sanat eseri ortaya koyması üzerinden tecrübe ettiği aşma olgusunu, “bir insanın yaptığı şeydeki biricik özgürlük kendi içindeki şeyden kurtulmaktır” (Ashton, 2001: 97) yargısı ile ifade etmiştir.

Bu bölüm itibari ile varılan bulgular, ilkel koşullardan modern topluma, mağara resimlerinden günümüz sanat ortamına varıncaya kadar insanın hangi sosyolojik, ekonomik, teknolojik ve siyasal koşullarda bulunur ise bulunsun içinde bulunduğu doğa ve topluma olan aidiyet bağının benliğinde senteze kavuştuğu, sanatsal içeriğe dönüştüğü üzerinde durulmuştur. Mağaradan günümüze insanın sanat yapıtı ortaya koyma iradesini sürekli kılan etmenler değerlendirilmiştir.

Sanatsal ifade süreci başlamadan önce sanatçının benlik ve aidiyetinde mayalanan sanatsal sentez ve yaşadığı duygu yoğunluğu, ikinci olarak yapıt ve sanatçının arasındaki teması oluşturan sanatsal ifade süreci üzerinden yapıt ve sanatçıda yaşanan eş dönüşüm ele alınmıştır. Kullanılan malzemenin maddi bünyesinde somutluk kazanarak tecrübe edilebilir bir bilgiye dönüşen sanatsal içerik ve yapıtın meydana gelmesi değerlendirilmiş, süreç son bulduğunda sanatçının yaşadığı ‘aşma ve katarsis’ olgusu vurgulanmıştır.

Bölüm itibariyle irdelenen konu, aradan geçen yüzlerce yıllık dönüşüme rağmen değişmeyen temel itkinin insanın ölümlü olması ve içinde barındığı doğada kendini bilme, kendi var oluşuna duyduğu hayreti sanat eserleri ortaya koyması üzerinden anlamlandırma çabasından kaynaklandığı düşüncesine temellenmiştir.

Sanatsal ifade süreci, insan var olduğu sürece kendi ile yüzleştittiği kendi var oluşuna dair olanı somutlaştırarak kendi varlığına bu süreç üzerinden tanık olduğu iki yönlü, süreç esaslı etkinlik olarak anlamlandırılmıştır.

Sanatçının varlığı, sanatsal üretim süreci açısından çok önemli bir konuma oturmuştur. Yapıtı eyleyen sanatçı, yapıttaki konu ve temanın kendisi olmuştur. Modern Sanat'ın en önemli akımlarından biri olan Soyut Ekspresyonist Jackson Pollock'un sanat anlayışı itibari ile resmin yegâne konusunu sanatçının kendisi olmuştur. Pollock'a göre yapıt, ifade sürecinin kendisidir. Resim sanatı yüzlerce yıllık gelenek içerisinde ilk kez tema ve estetikten tamamen bağımsız sadece süreç odaklı bir anlayış ile Soyut Ekspresyonist kavrayışta ele alınmıştır.

Jackson Pollock, yapıta sonuç ve tekniğin ötesinde sanat yapıtı ortaya koyma süreci ve salt sanatçının var oluşunu üzerinden yeni bir anlam yükler. Jackson Pollock, resmi sonuç değil süreç esaslı bir performansa dönüştürerek bu performansı ressamın hem eyleyeni olduğu hem de konusu olması itibari ile sanatsal ifade sürecini, ressamın kendi ile yüzleşmesinin aracına dönüştürür. Bir simyacının dönüştürdüğü metal gibi sanatçıda kendi içinden beslenen içerik ile eylemi aracılığı ile maddeyi dönüştürerek kendi var oluşunu eylemi ve yapıtı üzerinden idrak eder. Bu bağlamda yapıt, insanın kendi ile yüzleşip kendini dönüştürüp anlamlandırdığı, bir anlamda kişinin kendini gerçekleştirdiği bir imkâna dönüşmüş olur.

2. BÖLÜM

MODERN SANATI OLUŞTURAN ETMENLERİN İRDELENMESİ

Modern Sanat, hem sanat tarihi çerçevesinde dönüşen akımların yol açtıkları yönelim ve sorgulamaların ortaya çıkardığı yeni tecrübeler hem de teknolojik ve siyasal açıdan yenilenen toplumsal değerler ve ölçüler üzerinden şekillenmiştir. Toplum tarihi açısından ortaya çıkmış koşulların sonuçları ve açmış oldukları imkânlar üzerinden şekillenen yirminci yüzyıl ve Modern Sanat fikri, tüm özgünlük ve devrimsel nitelikteki farkını ortaya koyabilmesinin temellerini kendi öncesindeki dönemin koşullara bağlar. Bu bölüm çerçevesinde Modern Sanat’a etkisi olan unsurlar, genel hatları ile ele alınmış, tez çalışması bağlamında irdelenmiştir. Bu irdeleme, Modern Sanat’ın daha iyi kavranması açısından kaçınılmaz bir gereklilik ifade etmiştir.

2.1. Ondokuzuncu Yüzyıl Sanatına Genel Bir Bakış

Bu bölüm kapsamında, ondokuzuncu yüzyıl sanatına, akım ve ekollere, sosyolojik dönüşümlerin yarattığı koşulların etkileri üzerinden genel bir bakış getirilmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl, gelenekten kopuşun ilk adımlarının atıldığı bir dönemi ifade eder. Modern Sanat’ın ‘natüralizm’ ile girdiği hesaplaşma ve kökten bağımsızlık kazanmasını sağlayan edinimler, bu yüzyılda meydana gelen sanatsal tecrübe ve edinimlere dayanmaktadır. Ondokuzuncu yüzyıl, yeniden tanımlanan sosyal yapı ve toplumsal düzenin yapılandığı bir dönemdir. Bu dönüşüm, insan varlığının en saf ifadesi olan sanat yapıtları, ekol, akım ve anlayışlara yansımaktadır. Bu bölüm kapsamında, Neo Klasisizm, Romantizm, Oryantalizm, Realizm, Barbizon Okulu ve Empresyonizm ve Post Empresyonizm Akımı, sanat yapıtlarının üslup ve içerikleri bağlamında karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Barbizon Okulu ile doğaya ve günlük hayatın betimlenmesine yönelik ressamların tecrübesinin Empresyonizm için bir zemin sağlamış olması ve Empresyonizm Akımı'nın Modern Sanat'a olan etkisi incelenmiştir. Romantizm Akımı'nın ressamın bireyselleşmesine yönelik sağladığı tecrübenin Modern Sanat'a olan etkisi ve anlamı alt bölümler şeklinde ele alınmıştır.

Bölüm bağlamında ilk olarak Neo Klasisizm ele alındığında, temellendiği estetik anlayış, Barok ve Rokoko üslubuna karşı bir alternatif olarak tanım kazanmıştır. Barok dönemin son aşamasını ifade eden Rokoko Üslubun resim anlayışı, konuları itibarile saray ve soyluların aşırıya kaçan yaşam şekillerini konu edinmiş tasvirlerdir. Rokoko, Barok sanatın estetik kavrayışının en üst noktadaki aşkın üslubunu içermektedir. Monarşi ve aristokratik yönetimlerin sorgulanarak yok olma sürecine girmesi, Fransız İhtilali ile yeni bir toplum yapısının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan bireysellik arayışlarının bir yansıması ve siyasi temsilcisi olarak Neo Klasisizm akımı Barok devir üslubuna ve özellikle Rokoko sanat anlayışına hem estetik hem de sanat eserlerinin düşünsel ve tematik yapısına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Neo Klasizm hâkim sanat ve estetik değerlere karşı duruşu ile sanat tarihinde yerini almıştır. Neo Klasisizm, akademik bir anlayışı benimseyerek Barok üsluba karşı Rönesans devir üslubunun dayandığı kompozisyon ilkelerini ve Antik Yunan sanatındaki estetik ölçüleri benimseyen bir dil benimsemiştir. Neo Klasisizm yeni estetik anlayışına belli bir ölçü, dinginlik ve ağırbaşlılık altında Barok resim üslubunun edimlerini de kendi estetik kavrayışının bir parçası haline getirmesi ile oluşturmuştur.

Rönesans, 1492 yılında kıta Avrupasına yayılan bir aydınlanma dönemi olarak yerini almıştır. Resmin, heykelin zanaatçılıktan ve olağan kabul edilen meslekler arasından ayrılarak önem kazanması ile Rönesans, sanat tarihi ve günümüz sanatı için köklü bir temel teşkil eden geleneği ifade etmiştir. Rönesans devri ile dini temalar ve imgelerin betimlenmesi yanı sıra ressamlar, soylular ve aristokratların saray ve malikânelerine, koleksiyonlarına resimler yapmaya başlaması ile sanat, ilk kez sivililer ile bir alışveriş ilişkisi içinde olmuştur.

Rönesans'tan Fransız İhtilali'nin sonucu birey odaklı parlamenter sistemin yer bulması ile ressamlar ve soylular arasındaki ilişki yapısı da bozulmuştur. Bu

anlamda ondokuzuncu yüzyıl toplumun bireyselleşmesi ve yönetimlerin sivilleşmesi gibi sanatçılarda kendi bireysel yaratı ve tecrübelerine doğru bir yönelim içine girmişlerdir. Ondokuzuncu yüzyılda zemin bulan bu yönelimi, Modern Sanat ve sanatçı için önemli bir tecrübe olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyılda sanatçılar, salon sergileri ve reddedilen, hâkim güzellik anlayışı dışında resimler yapan Empresyonizm Akımına kadar aristokrasi ile arasında belli bir ilişkiyi korumuştur. Bu dönem, fotoğraf makinesinin de icadı ile soylular portrelerini yaptırmak üzere ressamı tercih etmemeye başlaması ile sanatın mecrası yön değiştirmeye başlamıştır.

Rönesans'tan Empresyonizme kadar olan süre hem sanatçı aristokrasi ilişkisi hem de konular açısından belli ölçüde uyumluluk ve sıradanlık göstermiştir. Neo Klasik sanat, Rönesans resmindeki gibi, Antik Yuna'dan ve mitolojik olan konuları güncel toplumsal olaylar ile ilişkilendirmiş, ideal bir resim ölçütü ve estetiği öngörmesi yanı sıra bireyselliğin giderek yer kazandığı devrimlerle toplumsal olay ve konuları, tarihe mal olmuş temaları işleyerek sembolleştirmiştir (Görüntü, 3).



Görüntü 3: Jacques Louis David , 'Sabinlerin Araya Girişi'
TÜYB, 201x860 cm,1799.

Empresyonizm Akımına göre Gelenekçi ve Akademik resim anlayışını ifade eden Neo Klasisizm, ele aldığı konular ve resmediş ilkeleri açısından ideal bir güzellik ve ölçütü gözeten akılcı bir tavrı içermiştir. Neo Klasisizmin akılcılığına rağmen

Romantizm Akımı, sanatçının bireyselliğini önemli bir tecrübe olarak gören bir akım ve farkındalık olarak duygu ve özneliliği ön plana çıkarmıştır. Bu özelliği ile Romantizm, Modern Ressam ve sanat için önemli bir basamak olmuştur.

2.2. Romantizm Akımı ve Bireyselleşmesinin Modern Sanata Olan Etkisi

Romantizm akımı Fransız İhtilali ile başlayan toplumsal dönüşümlerin yarattığı ve odağında bireyin olduğu sanatçının kendi bireyselliğine, içselliğine yöneldiği, dış dünyayı kendi var oluş odağından algıladığı, betimlediği bir sanatsal tecrübeye dönüştürmesi ile karakter kazanmıştır. Modern Sanat'ta, bireysel, özgün bir ifade yöntemi ile oluşturulan yapıtlar ve modern sanatçının kimliği için Romantizm Akımı bu açıdan önemli bir basamak teşkil etmiştir. Bu bölüm kapsamında William Turner, Deloxroa, Caspar Fredric David ve Goya ele alınmıştır. Bu sanatçıların eserleri üzerinden bireyselleşen modern sanatçı ve Modern Sanat üzerindeki etkileri ele alınmıştır.

Neo Klasik sanatın akılcılık ve yalınlığına karşın Romantizm Akımı, yeni yaklaşım geliştiren bir estetik kavrayış olarak karşımıza çıkmıştır. Romantizm Akımı, ideal güzel ve kompozisyon kurallarının dışında aklı saf dışı bırakarak duygu ve etkileri, doğada dağılan hareket ve canlı renk uygulamalarını kullanarak desende akademik ve idealleştirilen ölçülerin dışına çıkması ile Neo Klasizm'e bir tepki olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Romantik Akımın temsilcilerinden bir olan İspanyol ressam Goya, kraliyet ressamı olarak soyluların yaşamlarını ve portrelerini kendine özgü hicivli güzellik anlayışı ile resmetmesinin yanında; akıl dışı, güzellik dışı, çeşitli grotesk figürler kullanmış, şahsı için ele aldığı resimlerinde, döneminin ideal ölçüler peşinde koşan değerlerinin dışına çıkmıştır.

Goya, İspanya, Madrid-Prado müzesinde özel bir salonda sergilenen "Karanlık Dönem" isimli çalışmaları ile düşe, korkuya, akıl dışılığa, rüyaya ve metafizik olana temas eden bir dizi çalışması sergilenmektedir. Napolyonun orduları ile tüm Avrupa'yı etkilediği savaşı, Goya, sosyal ve psikolojik açıdan dönemine ettiği tanıklığı hem sanatsal ifade biçiminde hem de tercih ettiği temalarda konu edinmiştir. Bu dönem, ayrıca Modern Sanat çerçevesinde ele alınan Sürrealizm akımı ve Ekspresyonist bir ifade içinde öncü bir tecrübeyi içermektedir (Görüntü, 4). Goya çağının koşulları içerisinde hem sarayda aristokrat zümrenin portre ve

yaşamlarını ideal değerlerde resmetmiş hem de çağının hezeyanlarını kendi kişisel tavrını somutlaştırdığı yapıtlarında dönemi için çok farklı bir estetik değerde ortaya koymuştur. Bu özelliği itibari ile Goya, hem ondokuzuncu yüzyılda hem de sanat tarihinde özgün bir yer tutmuş ve Modern Sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir.



Görüntü 4: Francisco Goya, 'Cadılar', TÜYB 140x438 cm, 1823, Prado Müzesi Madrid.

Aristokrasinin çöküşü ve Fransız İhtilali'nin sonuçlarının giderek yayılması üzerine bireysellik ve dünyevi yaşama, hayata dair olan toplumsal eğilim, resimlerin konusu olmaya başlar. Romantizm Akımı ve devrimler kıta Avrupasını etkilemiştir. İngiltere'de William Turner, resimlerinde deniz ve fırtına olaylarını, doğa karşısında insanın çaresizliğini ifade ettiği sanatsal ifadesi ile yerini Romantik sanat akımı içerisinde alır. Turner, hava ve fırtına olaylarını konu alarak Empresyonistler için ilk tecrübelerden birini ifade eder.

Alman sanatçı olan Caspar F. David, dağ ve doğa manzaralarını anıtsallaşmasıyla yapıtlarında, modern bireyin doğa ve yalnızlık ilişkisini ifade eder. Bu özelliği ile Caspar David, Romantik eğilimin bir başka temsilcisi olur. Caspar David çalışmalarında şehir insanının doğa ile kurduğu bağı melankolik bir dil ile ortaya koyması ile Ekspresyonist ressamlar içinde öncü bir değeri ifade etmiştir. Romantizm içerisinde ele alınan Oryantalizm Akımı, Napolyon'un ve Avrupa'daki çeşitli devletlerin kıta dışında yeni yeni keşfettikleri coğrafyalarda koloni faaliyetlerinin yürütüldüğü ülkelerin görüntülerini resmeden bir akım olarak yerini alır.

Avrupa resminde Oryantalizm ilk kez siyasi koloni faaliyeti içinde siyasal bir propaganda aracı olarak bambaşka bir bağlamda ortaya çıkar. Fransız ressam Delacroix ise "Arap yarımadasında atlı Süvariler" isimli tablosu ile doğunun farklı

ortamını canlı ve etkili renkli dünyasını, hareketi, resmederek desen ve betimlemeyi geri plana alır (Görüntü, 5). Romantizmin bu unsurları ilerleyen bölümde ele alacağımız Empresyonist resim anlayışı için dayanak teşkil eden bir tecrübeyi ifade etmesi açısından önemlidir.

Post Empresyonist ressam Paul Signac (1863-1935), Delacroix hakkında şu ifadeleri kullanır. ‘Delacroix, yarım yüzyıl boyunca daha fazla parlaklık ve aydınlık elde etmeye çalıştı, böylece onun peşinden gidecek renkçilere izlenecek bir yol ve ulaşılacak bir hedef sundu’ (Signac, 2011: 35). Kendisinde Optik ışık etkileri üzerinde puantalist teknikte sanatsal ifadesini ortaya koyan ressam Paul Signac, Delacroix’in estetik tavrı ile Empresyonizm arasındaki renk ilişkisini ortaya koyar.

“Eğer Empresyonistler paleti basitleştirdiyse, eğer daha büyük renk ve ışık elde ettilerse, bu romantik ustanın araştırmaları ve onun karmaşıklaşan paletle yaptığı mücadele ile oldu.” Bu ifadeleri ile Signac, Empresyonizm ve Romantik sanat tecrübesinin aradındaki estetik ilişkiyi ortaya koymuştur.



Görüntü 5: Eugène Delacroix, ‘Kaplan Avı’, TüYB, 28x36 cm, 1854, D’orsay Müzesi, Fransa.

Realizm Akımı, Neo Klasik anlayışın idealleştirilmiş konuları ve estetik değerlerinin dışında ve Romantizmin içsel, akıl dışı duyumlara ve etkilere dayalı yaklaşımının dışında farklı bir tavır geliştirir. Gerçekçilik Akımı, idealler ve ressamın bireysel tercihlerini reddederek doğayı olduğu gibi yansıtan bir düşünceden yola çıkmıştır. Tüm bu farklı yaklaşımlar, kıta Avrupasında dönüşen yeni toplumsal düzen arayışı içinde şekillenen ve sorgulanan insanın toplumsal yapısı, yeri ve tanımının sanatın

yönelimine olan yansımasını sanatsal ifadedeki bir sonucu olarak anlam bulmuştur. (Görüntü, 6).



Görüntü 6: Gustav Kurbe, 'Günaydın Bay Kurbe',TÜYB, 132x151 cm, 1854 Fabre Müzesi, Fransa

Gerçekçilik akımı içerisinde ele alınan Barbizon Okulu, doğaya, yaşama ve insana yönelerek konularını gündelik yaşamdan seçer. Bu yaklaşımı ile Barbizon Okulu, Modern Sanat için çok özel tecrübeyi ifade eden Empresyonist anlayışın gelişmesine önemli bir tecrübe olarak katkı sağlamıştır.

2.3. Barbizon Okulunun Doğa Anlayışı Ve Empresyonizme Olan Etkisi

Bu bölüm kapsamında, Barbizon Okulunun, akademik sanat anlayışı karşısında yaratmış olduğu yeni yaklaşımın Empresyonizm Akımına ve Modern Sanatı oluşturan etmenler üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Bu bölüm, doğa-eser ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Fotoğrafın icadı ile görsel sanatlar alanındaki okul ve atölyelerin yönelimi sanatta yeni bir doğa algısına, doğanın farklı bir bağlamda betimlenmesine yol açmıştır. Empresyonist ve Post Empresyonist Akımların doğanın resmedilmesine getirmiş olduğu farkındalık Modern Sanatı belirleyen özellikler için önemli bir basamak olmuştur.

Barbizon okulunun doğa algısı ile fotoğraf makinesinin icadının yaratmış olduğu belgeleme kazanımı, sanat eğitimi veren atölye ve ekollere yaptığı etki itibariyle ele alınmıştır.

Çevresel koşullar insanı tanımlarken, insanda var oluşun aynası olan sanatsal ifadesi üzerinden, kendi dönüşümü ve değişen sanat eğitiminin içeriğini tanımlamıştır. Ömer Naci soykan, “Sanat Sosyolojisi” isimli kitabında ‘Sanat yapıtları, toplumların belirli bir çevre ve yönünü ortaya koyar. Zaman içindeki duygularını ve düşüncelerini yansıtır” (Soykan, 2009: 16). ifadesi ile sanatsal öğretilerin sosyolojik dönüşümler ile olan ilişkisini ortaya koymuştur.



Görüntü 7: Jacques Louis David, ‘Sokratesin Ölümü’,
TÜYB, 129x196 cm, 1789, The Metropolitan Museums Of Art,
New York.

Barbizon Okulu, 1830-1870 yıllarında etkin olur. Bu topluluğun başlıca temsilcileri, John Constable, Jean-François Mille, Jean-Baptiste Camille Corot, Rousseau’dur. Atölye geleneğinin tersine açık havada gün ışığından yararlanarak gerçekleştirdiği resmetme tecrübesi Fransa’daki yaygın akademik sanat anlayışının dışında kalan bir topluluğu doğurmuştur. Akademik anlayışın en önemli temsilcisi olan Louis David öğretisinde, “canlı modelden çizimde titizliğin gerekliliğini vurguluyor, doğaçlamadan düzensizlikten nefret ediyordu” (Gombrich, 1995: 504). Sokrates’in ölümünü konu alan akademik anlayıştaki tablo (Görüntü, 7) Atölyede kurgulanarak, klasik bir kompozisyon ve estetik öğretiyi benimsemekte ve mitolojik bir konuyu ele almıştır. Akademik anlayışın tersine Barbizon Okulu, doğaya bağlı natüralist ve realist bir anlayışı benimsemiştir. E.H.Gombrich, ‘Sanatın Öyküsü’ isimli kitabında François Millet’in “Başak Toplayan Kadınlar” tablosu için; (Görüntü, 8) “Burada ne dramatik bir olay betimleniyor ne de bir öykü, sadece hasat sırasında tarlada çalışan üç kişi

görünüyor” (Gombrich, 1995: 508). ifadeleri ile Gerçekçilik akımının kavrayışını özetlemiştir.

Doğada resim yapma alışkanlığı ile insan, çevresine ilk kez özel bir ilgi duyar ve dinsel, siyasi veya mitolojik konular dışında gündelik yaşamdan sahneleri betimler.

Açık havada resim yapma tecrübesi, bir anlamda insanın çevresine ve bu çevre içinde barınan kendisine yönelttiği hayret duygusunun yansımasını ifade eder.

Henry Tavoillot “Sanatta Bireyin Doğuşu” isimli kitapta “Yapıtlar yavaş yavaş kutsal olana yüz çevirip bu dünyayı en benzersiz yanıyla, gündelik yaşamla, duyguların evreniyle, insanca betimlemeye yönelirler” (Todorow, Focroulle, Legros, 2005, :7). ifadesinin kullanarak Barbizon okulunun akademik sanat öğretisi karşısında tercih ettiği yaklaşımın yol açtığı ressamların öznellikleri ve bireyselliklerini resmin yegâne konusu yapmaları, Modern Sanat’ın ve Jackson Pollock’un performansına yol açacak serüvene katkı koymuştur.

Ressamların girdikleri bu mecra elbet dönemin başat sanat idealleri ve akademik sanat çevrelerince düzenlenen salon sergilerine kabul edilmeyen sanatçı topluluğunu doğurur. Alternatif sergiler düzenleyerek sanat ortamında farklı bir yaklaşım ve sorunsal üzerinden meydana getirdikleri çalışmalar ile varlıklarını ortaya koyan Empresyonizm Akımı olarak adlandırılan anlayışın oluşmasında ve sanat çevresi ile buluşmasında hayati rol oynamışlardır. Barbizon Okulunun dışında çok önemli bir faktör olan fotoğraf makinesinin icadı da Empresyonist resim öğretisi için önemli bir etkiye sahiptir.



Görüntü 8: Jean-François Millet, ‘Başak Toplayanlar’, TÜYB, 83x111cm, 1857 Musée D. Orsay, Paris.

Modern Sanat'ı oluşturan etmenlerden biri olan fotoğraf makinesinin icadı, dönemin başat resim anlayışında alışlagelen değerlerin kırılmaya neden olan unsurlarından biri olarak önemli bir yer almıştır (Turani, 2003: 508). Fotoğraf makinesinin icadı 1826 veya 1827 yıllarında Nicephore Niepce tarafından uygulanır. Fotoğrafın bu yıllardan sonra hızla yaygınlaşması ile soyluların, kraliyet ailelerinin portrelerinin resmedilmesi gibi belge niteliği taşıyan saray ressamlığı son bulur. Fotoğrafın icadı ve yaygınlaşması ressamların aldıkları siparişlerde yaşanan ciddi düşüş ile sosyal bir statü bunalımına girmesi, ressamların alışlagelen yaşam biçimlerinde ve estetik değerlerinde köklü değişiklik yapmak durumunda kalmalarına yol açmıştır. Böyle bir ortamın yarattığı sorgulama süreci, resmin öneminin, anlamının, kökeninin ve amacının ne olduğu, ne olması gerektiği üzerine açılan tartışmaları kaçınılmaz kılmıştır.

Fotoğrafın elde ettiği belgeleme başarısı karşısında ressamların çalışmalarında yöneldiği unsur, fotoğraf makinesi aracılığı ile elde edilemeyen sonuçlar üzerine odaklanılmasını doğurmuştur. Sanat ortamının girdiği bu yönelim, sanat eseri üzerine felsefi ve ontolojik açıdan hiçbir devir üslubu ve ekol de olmadığı kadar yoğun bir sorgulama sürecini beraberinde getirmiştir.

Modern Sanat dönemi içerisinde Kübizm Akımının en önemli temsilcisi olan Picasso, fotoğrafın resim sanatına olan etkisi üzerine verdiği bir demeçte şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Fotoğraf yoluyla anlattıklarımıza şöyle bir bakarsanız, bundan böyle artık resmin konusu olmayan şeylerin farkına varırsınız. Kameranın son derece açık seçik bir şekilde görüntülediği nesneleri ressam niçin kopya etmeyi sürdürsün ki? Bu saçma olurdu değil mi? Geldiği yer açısından fotoğraf, edebiyatın, anlatının hatta konunun boyunduruğundan kurtarmıştır resmi. Ne olursa olsun, belli konular artık fotoğrafın kendi alanına ait olmuştur. Hal böyle olunca, ressamlar yeni kazanılmış bu özgürlüğün tadını çıkarmamalı mı; bu özgürlüğü kullanarak başka şeyler yapmalı mı?” (Picasso, 2001: 46-47).

Picasso'nun ifade ettiği düşünceler Modern Sanatın natüralizmle nasıl bir hesaplaşma içinde olduğunu vurgular niteliktedir. Fotoğrafın etkileri, Empresyonist resim anlayışının ortaya çıkmasında büyük faktör olarak yerini almıştır (Görüntü, 9).



Görüntü 9: Cladue Mone, ‘Rouen Katedrali’, TÜYB,107x73 cm, 1894, Müze D.Orsay, Paris.

2.4. Modern Sanat Öncesinde Doğanın Resmedilmesi ve Empresyonizm Akımı

Empresyonizm, 1860’lı yıllarda Fransa’da yaygınlaşarak kıta Avrupa’sına kendini kabul ettirmiştir (Cunningham, 2000). Empresyonizm düşüncesi, natüralist resim geleneğine son derece bağlı fakat; bambaşka bir varlık kavrayışı ve görme biçimi üzerine hassasiyet geliştiren bir anlayışla temellenmiştir. Empresyonizmin natüralizmle kurduğu ilişkinin özü; insanın kişiselliğinden bağımsız bir doğa algısı değil; bizzat doğanın insanın duyguları ve öznelliğinin üzerinden kavranmasına temellenmiş olmasıdır. Empresyonizm, sanatçı ve doğa arasındaki resmetme ilişkisine sanatçının öznelliğini yerleştirmesi ile karakter kazanmış ve anlam bulmuştur. Empresyonizmin ifade ettiği bu tecrübe, Modern Sanat’a giden yolun en büyük adımı olmuştur.

Empresyonist görme biçiminin natüralizm ile kurduğu ilişki ve fotoğrafın sağladığı koşulları İsmail Tunalı şöyle ifade etmektedir. “Empresyonist doğayı basit bir natüralist olarak görmez; eğer görseydi o zaman bir fotoğraf makinesinden başka bir şey olmazdı” (Tunalı, 2003: 6). Empresyonist, doğayı yeni bir bakış getirerek kavıyor; fakat Empresyonist resim, doğadaki nesnelerden bağımsız hareket etmiyor.

Empresyonist Akımın en önemli temsilcisi olan Monet’in resimlerindeki doğa anlayışı üzerine İsmail Tunalı şu ifadeleri kullanmaktadır; “Monet, nesneler dünyasına baktığı zaman, orada bir realite, bir var olan görmüyor, tersine süjesi ile bağlılık kuran her şey, bir duyumlar, bir impression’lar bütünü olarak çözülüyor.

Monet o halde doğaya baktığı zaman, real olan gerçek olan şeyler değil; sürekli bir değişme içinde bulunan renk ve ışık impresion'lar akışını görüyor ve süje-obje arasındaki bağ, doğrudan doğruya duyum, Empresyon yoluyla kuruluyor” (Tunalı, 2003: 41).

Empresyonist anlayış çerçevesinde doğaya bakıldığı vakit objeler görünen, kavranan, yorumlanan bir gerçeklikte resmediliyor. Duyumların ön planda olduğu bu anlayışta; biçim, hacim, kütle, derinlik, perspektif gibi akli muhakemeye bağlı olan unsurların ortadan kalkması ile resim üç boyutlu yanılmasını iki boyutlu bir yüzeye bırakıyor. Ünlü Empresyonist ressam Mone'nin tablosu (Görüntü, 10) değerlendirildiğinde, biçimler ve çizgiler eriyerek edinilen izlenim doğrultusunda renkler, katmanlar halinde uygulanarak resmi oluşturmuştur.



Görüntü 10: Cladue Monet, 'Gün Batımı', TÜYB, 48x 63cm, 1872, Musee Marmottan, Paris.

Nesneleri, günün değişen anlarına göre renklerini ve etkilerini, birbirlerine yaptığı izdüşümleri inceleyerek konu alan Empresyonizm, fotoğrafın elde edemeyeceği öznel duyumlara dayalı bir resmetme anlayışını estetik bir ifadeye dönüştürmüş olur. Bu bağlamda alışla gelen tasvir geleneğinin son bularak sanatçının yapıtta içsel ve öznel var oluşunun başat olduğu, yapıtın yegâne konusunun sanatçı olacağı edinimin kapısı açılmış olur. Sanat tarihi çerçevesinde öznelliğin esas oluşu, sanatta ve sanatsal ifade sürecinde sanatçının bireyselliğini birincil dereceye konumlandırması, sanatçının ne yaptığından çok ne olduğu, kim olduğu ve oluşunun sanatsal ifadesine ne kadar yansıdığı gibi unsurlar sanatçılar için önem ifade etmeye başlar. Bahsedilen bu ilişki itibari ile Modern Sanat anlayışındaki bireysellik, Empresyonist Akımın tecrübesine dayanmıştır. Modern Sanat, sanatçının kendini ifade etmek adına birçok

kalıplaşmış resimsel ön kabul ve alışkanlıkların saf dışı bırakılması ile yapıtta sosyal içeriğin, temanın, estetik değerlerin ve formüllerin peşi bırakılmış olur.

Paul Cezanne, Empresyonist doğa ve form anlayışına farklı bir yaklaşım getirmiştir. Post Empresyonizm olarak isimlendirilen bu yaklaşım, Modern Sanat için önemli bir yeri ifade eden Kübizm Akımı için temel hareket noktasını oluşturmuştur.

2.4.1. Post Empresyonizm

Bu bölüm kapsamı itibari ile Modern Sanat için öncü kabul edilen bu üç ressamın sanatsal ifadeleri ve yapıtları incelenmiş, Modern Sanat'ta hangi akım ve sanatçıları etkiledikleri ele alınmıştır.

Post Empresyonizm içerisinde yer alan Paul Cezanne, Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin, birbirlerinden farklı kaygılar üzerinden oluşturdukları estetik kavrayışlar ortaya koymuşlardır. Sanatsal ifade süreçleri itibari ile Modern Sanatın barındırdığı akım, ekol ve öncü eğilimlere basamak teşkil etmişlerdir. Paul Cezanne, doğanın görünüşlerine getirdiği geometrik kavrayış ile Kübizm akımını ve Kübizm Akımı ile bütün Modern Sanat düşüncesinin natüralizmle kurduğu ilişkiyi kökten dönüştürmüştür. Vincent Van Gogh, doğa karşısında kendi içsel duyumlarını ve algısını Empresyonistlerin keskin ve doğaya bağlı gözlemlerinin resmedilmesinin aksine; doğayı, doğadan bağımsız kendi sanatsal ifadesine en uygun olan renkler kullanarak ifade etmiştir. Van Gogh doğa ile kurduğu bu ilişki üzerinden Modern Sanatta yer alan Ekspresyonizm, Fovizm ve Soyut Sanat akımlarını etkilemiştir.

Paul Gauguin, Tahiti'ye yerleşerek bulunduğu coğrafyanın, canlı, parlak atmosfer ve renk dinamizmini gözlemlemiş yerel halkın yaşamını resmederek ele almıştır. Gauguin, Van Gogh gibi doğayı kendi ifadesine özgü renkler ile ele almış resim yüzeyindeki derinlik uygulamalarının aksine geniş yüzeyler, geniş renk alanları ile resmederek resimsel sahneyi kendi içsel dünyasına göre kurgulamıştır. Bu tecrübesi ile Gauguin, özellikle Henry Matisse üzerinde büyük bir tecrübe olmuş, Fovizm olarak nitelendirilen akımın oluşmasına yol açmıştır. Bu üç ressamın ortak özelliği doğaya kendi algıları ve kavrayışları üzerinden yaklaşarak doğayı kendi içsel

dünyalarının ifadesi için çıkış yolu olarak kullanmaları noktasında birleşmiş olmalarıdır.

Paul Cezanne, izlenim ve duyumların renkler üzerinden resmedilirken yapıtta eriyip giden kütle, hacim derinlik, çizgi gibi resimsel unsurlara, karşın natürmortlarında, nesneleri geometrik esaslara indirgeyerek ele almıştır. Cezane, duyumlar karşısında değişmeyecek, nesnelerin, izlenimlerden bağımsız kalıcı bir yapıya kavuşmalarını hedeflemiştir. Bu özelliği ile Gombrich, Cezane’ı Modern Resim Babası olarak ifade etmiştir (Gombirich, 1995: 543).

Emile Bernard’ Aixen Provence, 15 Nisan 1904 yılında gönderdiği mektupta, “Doğayı silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektife içine koy ki bir objenin bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün” (Tunalı, 2003: 123).



Görüntü 11: Paul Cezanne, ‘Sainte-Victoire Dağı’, TüYB, 60x 72 cm, 1902, Basel, Öffentliche Kunstmuseums, Basel.

Cezanne’ın geometrik doğa kavrayışı ve birden çok bakış açısı kullanması ile Rönesans’tan beri gelen bakış açılı resim sahnesi sorgulamış olur (Görüntü, 11). Bu tecrübe biçimi birden çok bakış açısı üzerinden formu parçalayan Kübizm Akımının oluşması için hayati bir farkındalığı ifade etmiştir.

Cezanne, tuval karşısında kanıksanan resmetme geleneği ve doğanın dayattığı varlık görünümlerinin mutlaklığı karşısında ressamı özgürleştirmiştir. Cezanne'nin sanatsal ifadesinde, doğadaki gerçeklik, geometrik şekillere indirgenmesi üzerinden ele alınması ile doğa, duyusal ve görünen şekli ile değil; düşünce ve zihnin kavramsallaştırdığı bir algı üzerinden sanatçının doğayı 'kendileştirerek' resmetmesine imkân sağlamıştır.

Cezanne, batı resminin geleneğindeki açık-koyu hacimlendirme yaklaşımının dışına çıkmış, zıt renkler ile doğayı hacimlendirmiş, nesneleri derinlik ve uzaklık üzerinden değil, belli bir kavramsal kompozisyon sistemi üzerinden betimlemiştir.

Van Gogh, yaşamı ve trajedisini, sanatsal ifadesinin vazgeçilmezi haline getirmiştir. Van Gogh'un hayatı ile bu denli bütünleştirdiği resmetme iradesi ve kendine özgü doğa algısı Modern Sanat üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır.

Brüksel'de Millet Müzesi'nde desen ve boya çalışmaları ile ihtiraslı bir sürece başlayan Van Gogh' un erken çalışmalarında Millet'in büyük bir etkisi olmuştur. Sanayi Devrimi sonrası Avrupa pazarına ulaşan Uzak Doğu pazarı sayesinde tanıştığı Japon baskılarındaki güçlü renk uygulamalarını görmüştür. Bakılar sanatsal ifadesi ve kendi bireysel kavrayışı, tarzı için önemli bir tecrübeyi oluşturmuştur. Empresyonist resamlara ilgi duyan Van Gogh, Toulouse Lautrec'in tavsiyesi ile Arles'e yerleşir ve en kişilikli çalışmalarını Arles'te gerçekleştirmiştir (Turani, 1992: 541-542).

Van Gogh'un kendi kişiliği, Empresyonistlerin not ettikleri izlenimler ve Puantalist ressamların oluşturdukları renk ve optik algılardan tamamen ayrılmıştır. Boyayı desen gibi kullanmaya ve doğadaki nesnelerin hacimlerini ifade etmek için tuşlara dönüşen çizgisel boya sürüşlerine dönüşmüştür. Nesneleri, kendi duygularına denk gelecek renkler ile ifade eden Van Gogh için gerçeklik ve gerçekliğin natüralist gözleminin hiçbir bağlayıcılığı kalmamış olur (Görüntü 12).

Gauguin, batı kültürünün çürümüş, yapmacık, samimiyetten uzak sosyal yapısına ve uygarlığına yeni bir bakış getirmek adına, ilkel kaynaklara yönelmiştir. Gauguin, Haiti adalarından birine yerleşen ilk ressam olarak Fovistler gibi estetik dışı kaba sonuçlar doğuran bir akım için ilkel olana, saf olana ve kökensel olana yönelmelerini sağlamıştır. Kübizm Akımı içindeki birçok ressamda Afrika kökenli kabilelerin geometrik stlize edilmiş form algılarını, batı resmine yeni bir yaklaşım getirecek şekilde incelemiştir.

Gauguin, resimlerinde ara renk değerleri kullanmadan, geniş ve saf renk yüzeyleri şeklinde boyaması ile özgün ifadesine giden üslubun adımını atmış olur. Avrupa resmindeki derinlik yanılsama geleneğini tamamen terk etmiştir. Resmi, tuval yüzeyinin gerçekte olduğu gibi iki boyutlu bir yüzey olarak meydana getirir. Ressamın doğa karşısında gerçekleştirdiği soyutlama, onu dış dünyanın görüntülerinden çok: kendi iç dünyasının somutlaştığı bir sahne olma imkânını ifade etmiştir. Adnan Turani, Paul Gauguin için şu ifadeleri belirtmektedir; “Eserlerinde, ilkel saflığı, kendi benliğini unutma ile sanatın sağlamlığını ve evrenselliğini, esinin ilkel kaynaklarını aradı. Sanatın ilkel kaynaklarında Batı resmini yenileyecek yeni unsurlar bulacağını ümit ediyordu.” (Turani, 1992: 545).



14: Paul Gauguin, 'Hayat neşesi', TüYB, 75x94 cm, 1892, D'orsay Müzesi, Paris.

Geniş renk yüzeyleri ve perspektifi olmayan kontur hatları ile çizilmiş formlar ortaya koyması ile ortaya çıkan resimler, Mısır sanatı ve Arkaik Yunan sanatı ile benzeşen plastik sonuçlar doğurmuştur. Geniş ve saf renk yüzeyleri, ifadesinde

sembolik bir içerik ve anlam bulur. (Görüntü, 14) Gauguin, Modern Sanat'ta, soyut ressamı ve Ekspresyonist ressamı güçlü renk uygulaması ile etkileyerek barbarlar gibi saf ve kökensel ilişkisini ortaya koymayı kendilerine amaç edinen Emile Nolde ve Henry Matisse gibi Fovist ressamlar için önemli bir basamağı teşkil etmektedir.

3. BÖLÜM

MODERN SANAT

Modern Sanat, Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm, Soyut Ekspresyonizm, Minimalizm, Pop-Art, Arte Povera, Land Art, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi yeni sanat akımlarının peşi sıra ortaya çıkmasına yol açmıştır. Akımlar birbirlerinin tecrübeleri ve yaklaşımları üzerinden birbirlerini etkilemiş, farklı ifade arayışlarının sanatsal ifadede imkân bulmasına yol açmıştır. Modern Sanatta, sanatçıların merkezlerde toplanan grupları genellikle kısa fakat devrimsel etkiler uyandıran ifade biçimlerini meydana getirmiştir.

Modern toplumda hızla değişen yaşam biçimi ile dönüşen insan, Modern Sanat anlayışı ve ekolleri aynı oranda etkileyerek kısa sürede birbirleriyle geçişken özellikler taşıyan yapıya dönüştürmüştür. Sanatçılar, değişken modern toplumda birçok sanat anlayışında bulunması, Modern Sanatın özelliklerinden biri olmuştur. Modern Sanat'ın öne çıkan eleştirmenlerinden biri olan Clement Greenberg (1909-1994) Modernist resim hakkında kaleme aldığı düşüncelerini;

“Modernizm sadece sanat ve edebiyattan fazlasını içerir. Artık kültürümüzde gerçekten canlı olan ne varsa hemen hepsini içeriyor. Ayrıca, tarihsel bir yeniliğe de benziyor. ‘Batı uygarlığı kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık değil, ama bunu yapmakta en ileri gitmiş olan uygarlık. Ben, Moderniz mi filozof kant’la başlanmış olan özeleştirel eğilimin yoğunlaşması, hatta şiddetlenmesi sayıyorum, Çünkü Kant eleştirisi kendi yöntemlerini eleştiren ilk kişiydi kant’ı ilk gerçek Modernist olarak görüyorum. Modern Sanatın özü, benim görüşüme göre, bir disiplinin kendisini eleştirmek için karakteristik yöntemler kullanmasında yatıyor” (Greenberg, 2011: 817).

şeklinde ifade etmiştir. Greenberg, modern hayatı tüm yönleri ile kapsayan bir model olduğunu ve kökeninde yenilik olan bir devir olduğunu ifade etmiştir. Clement

Greenberg, yazdığı eleştiriler ile hem Modern Sanat'ın temellendiği düşünce ve hassasiyetleri tanımlamış hem de Modern Sanatın gelişimi ve yönelimi üzerine sanatçıları etkilemiştir. Greenberg, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ekonomik ve siyasal gücü toplayan Amerika Birleşik Devletlerine göç eden ve devlet eli ile desteklenen sanatçıların bir araya gelmesi ile Soyut Ekspresyonizmi Akımının oluşmasında önemli rol oynamıştır.

Greenberg, Modern Sanat'ın temellendiği yaklaşım için son derece karakteristik bir içeriği ifade eden Kübizm Akımı için şu ifadeleri kullanmıştır: “Kübizm, büyük görüngü olarak, yirminci yüzyıl sanatının çığır açıcı ustalığı olarak, Batı sanatının bütününe bir zamanlar Rönesans doğalcılığının yaptığı gibi değiştiren ve belirleyen bir üslup olarak duruyor” (Greenberg, 2011: 617). Greenberg, Kübizm Akımının doğa karşısında bambaşka bir bakış getirerek ele aldığı ifadesini, Modern Sanat üzerindeki etkisini vurguluyor ve aynı zamanda Rönesans'tan beri süregelen temel anlayışın Kübizm akımı ve Modern Sanat'la yepyeni bir bağlamda kurulduğunu belirtmiş oluyor.

Modern Sanat ve Kübizm Akımı için birçok eleştiri ve kuram çalışmalrında bulunan Şair, yazar Guillaume Apolliaire, (1880-1918) Modern Sanat hakkındaki görüşleri şöyle ifade eder: “Yeni ressamalar, gerçek bir konusu olmayan eserler yapıyor ve bundan sonra kataloglardaki başlıklar, bir insanı tanımlamadan özdeşleştiren isimler gibi olacak” (Apolliaire, 2011: 213). ‘Gerçek bir konusu olmayan resimler’ yaptıklarını ifade etmesi ile Apolliaire, modern sanatçıların resmin kendi sorunları ve varlığı ile ilgilendiklerini, anlatıcı, yansıtcı ve Rönesanstan beri resmin işlevinin bir parçası gibi kabul edilen konunun terk edildiğini ortaya koyarak Modern Sanatın en önemli özelliklerinden birini tanımlamış vurgulamış olur.

Modern resmin yöneldiği doğa algısı üzerine Apolliaire; “Ressamlar, doğayı hala gözlüyorlarsa bile, artık onu taklit etmiyor ve doğrudan gözlenmiş ya da inceleme aracılığı ile yeniden yapılanmış doğal sahnelerin temsilinden kaçınıyorlar. Modern sanat geçmişin büyük sanatçılarının kullandığı bütün haz verme araçlarını reddeder” (Apolliaire, 2001: 213). Bu ifadeler, tez çalışması bağlamında ele alınan Modern Sanatın doğa ile kurduğu yeni ilişki biçimi ve kavrayışın temellendiği zemini ifade etmesi açısından son derece önemli bir tesbit olmuştur. Modern Sanat'ın süregelen

betimleme anlayışı ve estetik kabullerin sorgulandığı, modern çağın değişen sosyal, siyasal, toplumsal şeklinin kökensel bir sorgulama niteliğini ifade etmiştir. Apollinaire, Modern Sanat'ın ruhunu, düşünceleri ile tanımlar ve sanatçıları bu yönde yönlendirmiş olur.

“Gerçeğe benzeme artık önem taşıyor; çünkü sanatçı her şeyi resminin kompozisyonu için feda ediyor. Konu artık önemli değil, ya da önemliyse bile çok az önemli” (Apollinaire, 2001: 213). Bu ifadeler ile Apollinaire, modern resimde ve özellikle Ekspresyonistlerin de kendilerini en yalın şekilde ifade ettikleri çalışmalarındaki gibi konuyu ve gerçekliği ifade edişe tercih ettiklerinin vurgulamıştır. Bu yaklaşım, salt olarak kendi var oluşunu en yalın ve basit anlamı ile ifade eden modern ressamı, estetik-temasal tüm ilişkilerinden bağımsızlaşarak kendini en yalın ve salt var oluşu ile yüzleştirdiği mağra resimlerini çizen ilk ressamlar ile aynı hedefte birleştirmiş oluyor. Afrika ve ilkel kabilelerdeki sanat örnekleri gibi ifadenin ön plana çıkışı derinlik uzaklık ve gerçeğe bağlı resim kurallarının terk dilmesini modern resimde doğal olarak sağlamış oluyor.

Modern toplum, sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde, insanlık komün yaşamdan tarım devrimi ile yeni bir sosyal yapıya kavuşmuştur. Toprağa bağlı koşullarda binlerce yıl yaşamaya alışan insanlığın sanayi devrimi ile ortaya çıkan ikinci köklü dönüşümün aktörü ve tanığı olmuştur.

Bu dönüşümler sanayileşmenin yarattığı pazar ihtiyacı, sömürgecilik ve ulus-devlet fikrinin yaygınlaşarak imparatorlukların dağılma süreci, birinci ve ikinci dünya savaşının yaşanması dünyayı ve toplumların yaşam şeklini doğrudan şekillendirmiştir. Dönemin bu koşullarını Larry Shiner (2001: 330). “Sanat'ın İcadı” isimli kitabında ele almaktadır.

Dünyayı ve insanları dönüştüren bu faktörler elbet doğaya ve topluma bağlı olan sanatçıların aidiyetini etkilemiş toplumda yaşanan dönüşüm yansıması olarak kabul edilen sanat anlayışlarının da dönüşmesini doğrudan etkilemiştir. Modern toplum, kökten değişip dönüşümlerce şekillenip geleceğe evrilirken, Modern Sanat ise doğa görüntülerinin bire bir yansıtıldığı yaklaşımdan farklı bir mecraaya yönelerek natüralizm ile bağlarını kopardığı bir noktaya varmıştır.

Adnan Turani, dönemin koşulları ve sanat ilişkisini şu sözleri ile ifade etmektedir: “Bu gün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin toplumsal çevreyi; dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde olan sanatçının, artistik çalışmasına da bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır” ifadelerini kullanmaktadır (Turani, 1992 : 550).

Modern Sanat’ın yenilikçi fikirleri ve uygulamaları, Almanya’daki Hitler Rejimi ve Doğu Bloğu ülkelerinde devlet rejimleri tarafından desteklenmemekle birlikte Modern Sanat üreten sanatçıların ilk önce Fransaya ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise Amerika’ya göç etmelerini ve çalışmalarını bu merkezlerdeki çevrelerde üretmelerine yol açmıştır.

Modern Sanat, karakterinde bireyin özgün var oluşu üzerinden algılanan doğasının ressamın içsel ifadesini ortaya koyduğu bir araç olması noktasına temellenmiştir. Almanya ve Doğu bloğu ilkelerinde ise devletin ve rejimin yönetsel ilkeleri için bir propaganda aracı olarak kullanılmakta ve tema ileti ve öğreti misyonuna indirgenmiştir.

Modern Sanat, sanat tarihinin alışlagelen tüm sanat düşünce ve yaklaşımlarının sorgulanıp bağlarının koparılması üzerinden karakter kazanması ve sanatçıların bireyselleştiği bir dönemi oluşturmuştur. Natüralizme bağlı geleneğin bırakılmasının yarattığı sanatsal tecrübe, Modern Sanat ile insanlık tarihinin bilinen ilk resimleri olan mağara resimleri ile arasında köklü bir bağ ve kökensel bir ilişki kurmaya yöneltmiştir. İnsanın ölümlü olduğunun idarakiinde olması ve kendi varlığına duyduğu hayreti, sanatsal ifadesi üzerinden aştığı ve kendi ile iletişim kurduğu bilişsel bir etinlik olarak anlamlandırılmıştır. Birinci bölüm kapsamında ele alınan bulgular, Modern Sanatta bireyselleşme ile insanın kim olduğunun ön plana çıkması ile kökensel bir bağ kurmuş olur.

3.1. Modern Sanat Ve Kübizm Akımı

Kübizm Akımı, Rönesans’tan beri süregelen tek bakış açılı perspektif uygulamasını bırakması ile bambaşka bir kompozisyon, resim kurgusu ve algısı ve tanımını

doğurmuştur. Bu özelliği ile ‘natüralizmle’ sanat yapıtı arasında sanatçının varlığını kavramsal ve sezgisel açıdan özel bir konuma getirmiş olur. Kübizm kuramcısı şair Apollinaire, Kübizm tecrübesini; “Kübizm eski ekollerin bir taklit olmamasıyla değil, yaratıma yönelen bir kavrayış sanatı olmasıyla ayrılır. Kavramsallaştırılmış gerçekliği ya da yaratıcı gerçekliği temsil ederken ressam üç boyut etkisi verebilir” sözleriyle ifade etmiştir (Apollinaire, 2001: 215).

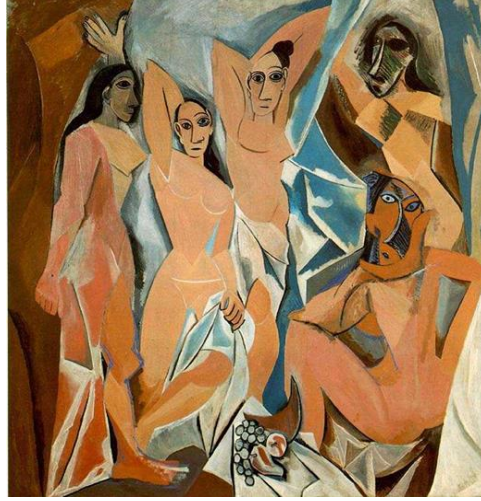
Doğanın görüntüleri betimlenmeden, kavramsal bir algının ifadesi olarak ortaya koyan Kübist ressamlar, tek bir görüntüde, nesneyi birçok açıdan göstermesi ile bir tür dördüncü boyut kavrayışı üzerine yönelmişlerdir. Bu nedenle de on dokuzuncu yüzyıldan itibaren doğanın temsili natüralist gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki yönelimini son noktasını ifade eden görsel bir devrimin gerçekleşmesine yol açmıştır. Kübizmin bu varlık kavrayışı ile optik yanılsama ve yansıtmacı resim geleneğini, kavramsal, zihinsel bir unsura dönştürmüş, resimde, form, hareket süreç insan algısı sorgunlamıştır.

Paul Cezane’ doğadan yola çıkmış ve geometrik bir algı ile doğanın, yapıtta zihinsel, kavramsallaşma zemini bulmasına ve soyutlanmasına yol açmıştır. Kübizm Akımı, Cezanne ın tecrübesini, tersine çevirmiş, geometrik esas ve zihinselliğin üzerinden hareket ederek ‘doğayı’ resmetmiştir. Kübizm, doğayı, görüldüğü gibi değil; zihinselliğinden yola çıkarak resmetmiştir. Kübik resimde artık alışlagelen doğa kanunları tamamen ortadan kalkmış, nesnelerin kütle ve formları birçok farklı bakış açışı ile resmedilerek izleyiciye tek bir resim yüzeyinde sunulmuştur.

Bu bağlamda Kübizm, Rönesans resminden günümüze natüralizmle bağlarını tamamen koparması ile kimlik bulmuştur. Rönesans, resim anlayışında kompozisyonun esası perspektif ve tek bakış açılı ele alınmış bir sahne tasvirinden oluşmasıdır. Erwin Panofsky, Rönesan için; resim yüzeyi açılmış bir pencere olarak tanımlanmakta ve izleyiciyi pencerenin ardındaki mekâna baktığına inandırmak gibi bir amacı taşıdığı ifade etmektedir (Panofsky, 2013: 10).

Modern Sanat içerisinde meydana gelen birçok ekol ve akım bu tecrübe temelinde birçok farklı mecraya yönelmiş, Modern Sanat bu özelliği ile son derece değişken bir çeşitliliği ifade eden bir dönem olmuştur. Modern Sanatın bu yönelimini Jackson Pollock’ şöyle ifade eder; “Modern ressam, mekanik bir çağda yaşıyor ve doğadaki

nesneleri temsil etmek için kamera ve fotoğraf makinesi gibi mekanik yollarımız var. Bence modern sanatçı, iç dünyayı çalışıyor ve ifade ediyor, başka bir deyişle enerjiyi devinimi ve başka iç güçleri ifade ediyor” (Pollock, 2001: 624).



Görüntü 15: Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar’, TüYB,243x233 cm,1906, Museums Of Modern Art, New York.

Kübizm Akımı, edimlerini ile ‘resmi’ bir taklit, doğayı bir taklit sanatı duysal düzeni yansıtan bir sanat olmaktan çıkmıştır. Kübik anlayışta resmedilen bir resimdeki meyveler, duyulan doğal meyveler değil: düşünsel soyut elemanlar, geometrik elemanlardır. Pablo Picasso, Post Empresyonist ressam Cezane’in öğretisi temelinde ele aldığı Avignon’lu Kızlar tablosunda; (Görüntü, 15) mekânı ve figürleri, kütle-hacimlerini birden çok açıdan bakarak geometriye indirgeyerek ele almıştır. Avignonlu Kızlar, Kübizm için ilk örneği teşkil etmesi adına sembolik bir değeri taşır. Norbert Lynton, “Modern Sanatın Öyküsü” isimli kitabında Avignon’lu kızlar ile Cezane’in resimleri arasındaki ilişkiyi değerlendirmektedir (Lynton, 2004: 54). Bu resim Kübizm Öğretisinin manifestosu haline gelir.

“Resamların gözlerini oymalı tıpkı saka kuşlarının gözlerini daha iyi ötsünler diye oydukları gibi” (Berger, 2011: 40). Picasso’nun bu yargısı resmin ve resmin konusunun içte olduğu ve dışsallıkta dış dünyanın görüntüleri ve duyular izlenimleri ile ilgili olmadığını ifade etmesi açısından son derece önemli bir tesbit olmuştur.

3.2. Modern Sanatta Biçim ve İfade

Bu bölümde, Modern Sanat'ta, ifade ve estetik kavrayışını biçim ve yapısalcılık üzerinden oluşturan akım ve ekoller incelenmiştir. Kübizm Akımının doğa ve form kavrayışında sağladığı kavramsal algısı temelinden etkilenerek kendi bireysel yöntem ve yaklaşımını oluşturmuş akımlar incelenmiştir. Bu bölümde, Fütürizm, Orfizim, Konsruktivizm, Süprematizm ve De Stilj ele alınmıştır.

3.2.1. Fütürizm

Fütürist sanat, Kübizm Akımının etkisi ve tecrübesi üzerinden içinde bulunduğu çağın teknolojik dönüşümlerine yönelen İtalyan sanatçılar tarafından ortaya konulmuş estetik anlayışını ifade eder. Fütürist anlayış, Kübizmin birden çok açıdan, geometrik esas üzerinden algıladığı görüntüye hareket, devinim ve süreç unsurunu katmıştır. Fütürizmin resmin yüzeyine tek ve donmuş bir görüntü olarakta olsa hareket unsuruna tema olarak yönelmesi ve estetik açıdan hareket olgusunu gözlemlemesi, Happning, Performans gibi süreçlerin değerlendirilmesi için fıkırsel bir basamak teşkil etmiştir.

Fütürist sanatçılar, resimsel alanın tek bir görüntü barındıran özelliğini parçalayıp bölmüşlerdir. Fütürist tecrübe İtalya'da Akademik eğitim alan Lucia Fontana'nın resim yüzeyine yapmış olduğu müdahale ile yapıtta yeni bir sorgulama dinamiğine zemin olmuştur. İlerleyen bölümde, Lucio Fontana'nın yapıtları ve sanatsal ifadesi ele alınmıştır.

Fütürist Manifestoya göre, teknolojik gelişmeler modern yaşamda, büyük bir dinamizm ve coşku yaratmıştır. Teknolojinin ifade ettiği gelişim fikri ne büyük bir inanç ve güven besleyen Fütürist sanatçıların en önde elen temsilcisi İtalyan şair, romancı, oyun yazarı ve yayın yönetmeni, Filippo Tommaso Marinetti'dir. Marinetti'nin 1909'da Fütürizmin manifestosu olarak kabul gören metnini yayımlamıştır.

Marinetti'nin manifestosuna göre modern yaşam formları, bütün algılarımız artık yan yana koymakta, aynı anda gerçekleşmelerine yol açmaktadır. Bu düşünceden hareketle, teknolojik dönüşümün karşılığı olarak eserlerinde, Umberto Boccioni,

Gino Severini ve Giacomo Balla adlı ressamlar içinde bulundukları çağın ve yaşamın dinamizmini bölünmüş, parçalanmış bir biçim dili ile sanat ifadelerine taşırlar.

Fütürist düşünür Henry Bergson da gerçekliğin her an oluşum halinde olduğunu ifade eder. Elle tutulamaz dinamik olan anı resmetmek peşindeki Fütürist ressamları etkiler. Boccioni ise yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki uğraşını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek sanatsal iadesinde ortaya koymaktadır (Görüntü, 16).



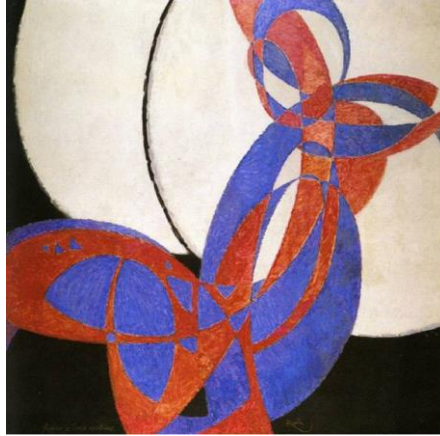
Görüntü 16: Robert Delaunay, 'Eiffel Kulesi', TüYB, 79x 54 cm, 1911, Guggenheim Müzesi, New York.

Fütürist resimdeki hareket ve süreç unsurunun donuk ve iki boyutlu resim yüzeyi üzerinden sanatsal ifade imkânı olarak araştırılması, heykel alanındaki çalışmalar ile kinetik hareket olgusunun değerlendirildiği bambaşka bir mecraya yol açar. Makineleşen yaşam ve kıta Avrupasındaki savaşlar dönüşüm hız güç olguları biçimi parçalayan Kübizm Akımı büyük bir çıkış ifade eder. Hareket unsuru, Kübizm dışında Post Empresyonist olarak nitelendirilebilen Fransız Ressam Toluse Latrec'in balerin eskizlerindeki dans hareketlerini resmederken sürekli değişim gösteren beden hallerini resmederek hareketi resimlerinde özel bir unsur olarak kullanmıştır.

Fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini hem biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel dil arayışı olarak hem de kentsel, endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli temaları ele alırlar. Resimlerine yalnız zamanı ve hızı değil; gürültüyü, sesi de sokmak isterler. İtalya’da Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı’ ve makineleşen yaşamın yarattığı yıkım ile birlikte son bulmuştur.

3.2.2. Orfizim

Orfizim sanat akımı, Kübizmin biçimi parçalayan tecrübesinin bir devamı olarak ele alınmıştır. Orfizim, renk unsurunu biçimle ön plana çıkaran bir yaklaşım tarzı ile tanım kazanmış bir ekoldür. Fernand Léger, kendine özgü form kavrayışı ile Robert Delaunay “Orfik Kübizm” olarak adlandırılan çalışmaları ile Juan Gris ise Kübizme renk uygulamaları ile yeni bakış getirmesiyle gündeme gelmişlerdir.



Görüntü 17: Frank Kupka, ‘İki Renkli Figür’, TüYB, 210 x 200cm, 1912 Milli Galerisi, Prag.

Fernand Léger ise 1909 yılından itibaren Kübist bir kavrayışı benimsemiş, ancak resimlerinde nesneleri geometrik olarak değil kendine özgü tüp görünümlü bir biçimsel figür dili ve parçalama yoluna giderek sanatsal ifadesini ortaya koymuştur. Léger, Fütürist nitelikli ve mekanik imgeler kullanmıştır, kullandığı insan figürleri ise mekanik robotları andırmaktadır.

Robert Delaunay, Orfik Kübizm ya da Orfizim olarak adlandırılan yaklaşımı, rengin soyut değerleriyle ilgili araştırmalarının bir sonucu olarak geliştirmiştir. Renk ve hareket unsurlarının birbirleri ile olan ilişkisini irdeleyen sanatçı rengi ve renk uyumunu sanatsal ifadesinde biçim ile eşit oranda kullanması ile kimlik bulmuştur.

Robert Delaunay'nın saf ve canlı renklerle boyanmış biçimleri kübik değil, kıvrımlı ve yuvarlak bir form algısını içermektedir. Kübist Akımın kuramcısı şair yazar Apollinaire, Delaunay'nin çalışmalarını müziğin notalarındaki soyut değerlerinden yola çıkarak müziğiyle en vahşi hayvanları bile sakinleştiren mitolojik kahraman Orpheus'tan yola çıkarak "Orfizim" adını vermiştir (Görüntü, 17).

3.2.3. Konstrüktivizm

Hollanda'da De Stil grubu gibi yapısalıcı ve inşa esaslı hareket eden bir anlayışa paralel Moskova ve Petersburg kentlerinde yoğunlaşan sanatçılar tarafından yeni sanat uygulamaları ve ifadeleri ortaya konulmaya başlanmıştır. Malevich ve Tatlin başta olmak üzere birçok Rus sanatçı, Konstrüktivizm olarak nitelendirilen bir akımı meydana getirmişlerdir. Konstrüktivizm, sanatı olduğu gibi taklit değil kendi başına bir varlık olarak algılar ve anlar. Sanatı yaşamın bir parçası olarak gören Konstrüktivistler, teknolojik gelişmeleri yeni yaşam ve bilim buluşlarını Fütüristlerde olduğu gibi modern toplumun sanatsal ifadede yer bulmasını benimsemişlerdir (Görüntü, 18).



Görüntü 18: Yelena Popova, 'İsimsiz', Karton Üzerine karışık Teknik, 23x15 cm, 1917, Moma, New York.

Uzayda yolculuk fikri ve dünya dışı yaşamların araştırılmaya başlanmıştır. Mars'ta ve öteki gezegenlerde yaşam olup olmadığının araştırılması, Amerika Birleşik Devletleri ve Rusya'da devlet desteği ile uzay araştırma merkezleri kurulmasına sebep olmuştur. Malevich, El Lissitzky, Tatlin, Stenberg, Exter, Moholy-Nagy gibi Konstrüktivistlerin yapıtları, uzay aracı görünümlü tasarımlar gibi teknik resim

niteliği taşımaktadır. Geometrik formların resimsel bir unsur olarak kullanıldığı Konstrüktivizm, yapıtta hareket, zaman ve teknoloji unsurları konu edinmiştir. ‘İnşa etme düşüncesi ile hareket eden sanatçılar çağın yeni arayışlarını ve bilimsel ilkeleri önemseyerek, yaratıcı bireyin kişisel üslubu ve ifadesi yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi tercih etmişlerdir. Yapısalcı bir nitelik üzerinden hareketle inşa mantığı ile geometrik formların sıkça kullanıldığı ‘hareket’ kavramı 1920’li yıllardan sonra Sovyet ideolojisinin natüralist ve geleneksel sanat biçimlerini bir propaganda aracı olarak kullanması ile etkinliğini yitirmiştir.

Kazmir Malevich, Konstrüktivizm Akımının geometrik yapısalcı ve soyut uzamlarını kendi tecrübesi ve resimsel ifadesinde Süprematizm olarak adlandırılacak; kare üstüne kare, hiçbir şeyin resmi ve kavramın en arı halini salt karelerden oluşan çalışmalarında ifade etmiştir. Kübizm Akımı ile başlayan doğanın kavramsal algısı Malavich, salt kavrama indirgenmiş, ‘hiçlik’ üzerinden doğa, resimden tamamen arındırılmıştır. Doğanın görüntülerini yapıttan içerik olarak çıkarması ile Malevich vardığı bu tecrübe ile Modern Sanatta yapıtın içerik ve maddi boyutunu çok farklı bir noktaya taşımıştır. Çalışma kapsamında incelenen Jackson Pollock ve Lucia Fontana’da Malevich gibi yapıtın sınırlarını ve maddi olanaklarını ve sanatsal ifade sürecinin çok farklı mecralara taşımışlardır.

3.2.4. Süprematizm

Kasimir Malevic’in ilk çalışmaları ele alındığında, Sembolizm, Post Empresyonizm, İkel Sanat arayışları ve Kübizm etkilerini görmek mümkündür. Malevich, daha sonraki dönemlerinde kaleme aldığı notlarında çalışmalarını soyut arayışlara yöneldiğini ifade etmiştir. Malevich’in soyut bir anlayışa yönelmesi yeni bir sanat ve sanata bambaşka bir pencereden bakılmasını sağlayacak bir süreci başlatmış olur. 1918 yılından sonra Birinci dünya savaşı son bulur ve ‘materyalist dünya’ büyük bir bunalıma girer. Malevich, sanatsal ifadesini ‘doğa’ betimlemelerinden uzaklaştırmış, geometrik form, yeni renk ve biçim arayışlarına yönelmiştir (Görüntü, 19).

Malevich’in sanatsal ifadesinde kare önemli bir formdur. Kare formu estetik olarak değerlendirildiğinde, Simetri imkânı, düşey, yatay ve diyagonal eksenleri söz konusudur. Döndürülebilir, köşelerine daire çizilebilir. Merkezden uzak olan köşeleri

uzatılabilir. Malevich, figürden tamamen uzaklaştığı ifadesinde; evrenin strüktürü olarak anladığı ‘kare’ soyuttur ve hiçbir şeye hizmet etmez, amaçsızdır. Alman Düşünür Nitché’nin hiçlik kavramda materyalist Kıta Avrupa’sında geniş bir yer bulması ile Malevich’te sanatsal ifadesinde hiçliğe yönelmiştir.

1915 yılında, ‘Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare’ isimli yapıtı sergilediğinde eleştirmenlerin ve halkın görmeye alıştıkları, hoşlandıkları her şey kaybolur ve hiçliğe dönüşür. Son derece yalın ve çarpıcı olan bu kare onlar için anlaşılmazdır. Malevich’in yöneldiği sonuç, içeriksizlik değil nesnesizliktir. Malevich hiçlik ile tüm kozmik evrenini bütününe içeren bir sonuca ulaşmanın ifadesini aramıştır.



Görüntü 19: Kazimir Malevich, ‘Beyaz Üzerine Siyah Kare’, TÜYB, 53x53cm, 1915, Hermitage Müzesi, Peterburg.

4.2.5. De Stilj

De Stil, bir grup sanatçı tarafından Hollanda’da ortaya çıkmıştır. Mimar, ressam heykeltıraş gibi çeşitli sanat alanlarında üretim yapan sanatçıların bir araya gelmesi ile oluşmuş bir gruptur. Grubun başlıca temsilcileri, Theo Van Doesburg’un etrafında toplanarak ‘De Stil’ 1917 dergisini çıkarmaya başlamışlardır. De Stil gurubunun sanatçıları, halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceğine inanmışlardır. Geleneksel sanat eserlerini seyirlik ve müzelik olarak nitelendirerek yaşamı karşılamadığını vurgulayan sanatçılar bu yaklaşımları ile Dada ve Fluxus hareketi içinde fikirsel bir çıkış noktasını ifade etmişlerdir. De Stil, tıpkı

Konstrüktivizm gibi sanatı, yaşamın ve insanın bir parçası olması gerektiğini düşünmüştür.

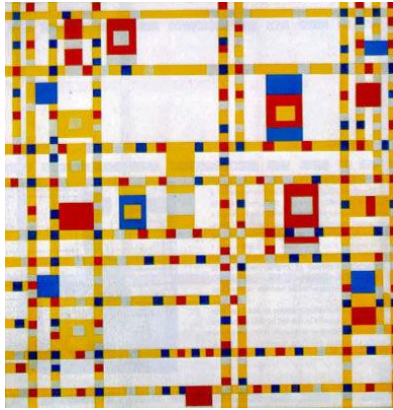
De Stil sanatçılarının ortaya koyduğu yapıtların soyut sanat olarak anlamlandırılmasına karşın Doesburg 1930'da ilk defa bu yapıtlar için 'somut sanat' terimini kullanmıştır. Doesbourg, sanatçının düşünme ve oluşturma gücü bu yapıtlarda biçim alır, somutlaşır düşüncesinde olduğu için yapıtları somut sanat olarak nitelemiştir.



Görüntü 20: Piet Modrian, 'Gri Ağaç', TÜYB, 79x109 cm, 1911, Gemeentemuseum, Den Haag.



Görüntü 21: Piet Modrian, 'Komposizyon no 7', TÜYB, 105x114cm Guggenheim Müzesi, New York.



Görüntü 22: Piet Modrian, 'Komposizyon', TÜYB, 120x75cm Guggenheim Müzesi, New York.

De Stil sanatçalarına göre soyut düşünce, resimde biçim alır, somutlaşır. Ortaya çıkan eserleri soyut olarak nitelendirmezler. Grubun bir diğer ünlü ressamı Piet Mondrian, sanatı ve yaşam üzerine fikirlerini, 1919 yılında De Stil’ dergisinde ‘Doğal ve Soyut Gerçek’ adlı bir yazı dizisinde açıklamıştır. Sanatçı bu yazı dizisinde denge, oran ve renk uyumunun sadece resim sanatına özgü şeyler olmadıklarını, bunların iç dekorasyon ve yapı sanatlarının da temel sorunları olduklarını ifade etmiştir.

Modrian, ağaç imgesi üzerinden doğayı soyutlamalara taşıyarak Cezanne’in doğa karşısında yöneldiği geometrik kavrayış ile değişmez bir ilkeyi keşfetmenin peşinden gitmiştir. (Görüntü 20, 21, 22) Modrian, doğa görüntüsünü, biçimsel olarak soyutlar, renk unsurunu, üç ana renge indirgeyerek sanatsal ifade sürecinde yapıtlarında dikey-yatay kesitler ve saf renklerin üzerinden bir denge, uyum, kompozisyon arayışına girer. Modrianın çıkış noktası olan ağaç imgesi ressamın kendi içsel ve kavramsal algısı ve soyutlama gücü ile doğanın görüntülerinin hareketle sanatçının yapıtlarında bir denge arayışına çıkış yolu olmuştur.

3.3 Modern Sanatta Renk ve Soyutlama

Bu bölümde, Modern Sanat içerisinde sanatsal ifadesi biçim ve yapısalıcılıktan çok renk unsurunun ve soyutlamaya yönelik estetik kavrayışı ön plana çıkarmış kımrlar ele alınmıştır. Bu bölümde, Fovizm, Ekspresyonizm, Soyut Sanat ve Soyut Ekspresyonizm akımları ele alınmıştır.

3.3.1. Fovizm

Fovizm, Fransa’da 1905 yılının Sonbahar Salonu’nda akademik bir sanat anlayışına kökten karşıt bir tavırla dikkat çeken bir grup sanatçıdan oluşmuştur. Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından ‘vahşi yaratıklar’ yani ‘Fovlar’ olarak adlandırılmışlardır. Henry Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain’den oluşan bu isimler Fovist olarak nitelendirilen ressamlar grubunun başlıca temsilcisidirler. Fovizm, bir akım olmaktan çok benzer eğilimleri paylaşan birkaç sanatçının birkaç sergide buluşmasından oluşmaktadır.

Fovist resim, parlak ve zıt renklerin natüralist gerçeklikle bağdaşmayan tercihler üzerinden karakter kazanmıştır. Renk ve dokunun ön planda olduğu Fovizmde genellikle manzara, natürmort ya da portreleri konu edinmiş, temanın, içeriğin fazla bir önemi yoktur, önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır. Bu özelliği ile Fovist resim, Gauguin'in resimlerinde ortaya koyduğu plastik değerlerle örtüşmüştür.

Fovizm, geleneksel resim ve heykel kuramlarını reddeder ve modern kavramlara ve bireyin kendi ifadesinin somutlaştığı bir resim anlayışına yönelir. Cesur renk seçimleriyle Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh'un son dönem Post Empresyonist çalışmalarından etkilenen Fovistler, bu etkilenmeyi bir adım ileriye taşıyarak çalışmalarında basitleştirilmiş, stilize edilmiş desenlere yer vermişlerdir. Fovist hareketin gelişimini Post Empresyonizm ve Pointilizm etkilemiştir. Fovistlerin çalışmalarının çıkış noktası primitif sanat olmasına karşın Ekspresyonistlerin gelişiminde, renk tercihleri ve ifade yöntemlerinde büyük bir etki yaratmışlardır. Fovist hareketin doğa algısı, gerçeklikle ilgisiz canlı renklerden oluşmaktadır. Canlı renk uygulamaları ile Fovistlerin amacı, renk seçimleri ile duyguların ifadesini ortaya koymaktır.

Matisse, 1903 yılında en karakteristik ifadesini çalışmalarına yansıtmış, saflığı yeniden bulmak adına yaklaşımını temellendirmiştir. Matisse estetik ifadesini, çizgi-renkelemanlarına indirgemiş, rengin bütünlüğüne boyun eğmiş bir form anlayışını ortaya koymuştur. İfadesini renklerin tüpten çıktıkları gibi uygulandığı yapıtlarında, salt ifade odaklı bir anlayı hedeflemiştir.

Fovizm bu özelliği ile natüralizm ile bağlarını koparan Modern Sanat akımları arasında yerini almıştır. Barbarlar olarak nitelendirilen ressamalar, mağaraya resim yapan ilkel insanlar ve resimler gibi düşünsel estetik ve ideal ölçüleri terk etme gibi bir gayret içerisindeyler. (Görüntü, 23)



Resim 23: Henry Matisse, 'Kırmızı Oda', TüYB 180x220 cm, 1908, Ermitaj Müzesi, Petersburg.

Matisse, sanatsal ifadesi üzerine; Genellikle çalışmaya koyulduğum zaman, ilk oturumda taze ve yüzeysel duyumları kaydederim. Yüzeysel ve ilk görüde elde edilen duyumlar Fovizm ve Matisse'in sanatsal ifadesinin özünü belirtmektedir. Henry Matisse;

“Empresyonist ressam, özellikle de Monet ve Sisley, hassas duyumlara sahipti, birbirlerine oldukça yakındılar. Sonuçta tuvallerinin hepsi birbirlerine benziyor. “izlenimcilik” sözcüğü onların üsluplarını harika bir şekilde niteliyor, çünkü onlar uçuşan, izlenimleri kayda geçiriyorlar. İlk izlenimden kaçınan ve onun neredeyse dürüst olmayan bir şey sayan bazı daha yakın tarihli ressamlar için uygun bir unvan değil bu. Bir manzaranın hızlı aktarılması, onun varoluşunun sadece tek bir anını temsil eder. Ben, onun Özsel niteliği üzerinde durup daha fazla denge elde etmek üzere cazibeyi kaybetme riskini yeğliyorum” (Matisse, 2001: 94).

3.3.2. Ekspresyonizm

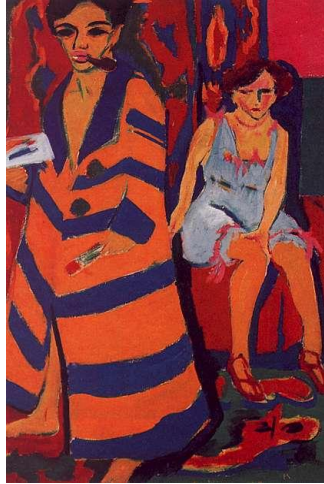
Ekspresyonizm, Fransa'da Fovizm, Almanya'da Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi sanatçı topluluklarının ortak noktasıdır; Berlin'de dönemin öncü sanatını destekleyen Herwarth Walden tarafından 'dışarının izlenimi yerine, içlerinin dışavurumu' ifadeleri ile Ekspresyonizmin hassasiyeti tanımlanmıştır.

Bireysel bir doğa ve varlık anlayışını barındıran Ekspresyonizm, sanatçının var oluşunu ve öznel ifadesini resimsel ifade sürecinde her türlü estetik ve geleneksel

yöntemin üstünde tutmuştur. Bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Ekspresyonizm, Fovist Maurice de Vlaminck tarafından ‘Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma’ çabası olarak nitelendirilmiştir. 1905 yılında Fransa’daki Fovistlerle aynı günlerde, Almanya’nın Dresden kentinde birkaç genç ressam bir araya gelerek Akademik kuralları hiçe sayan bir resimsel ifade dili geliştirmişlerdir. Die Brücke grubunun kurucuları; Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Fritz Bleyl’dir. Herman Bahr (1863-1934) Ekspresyonist sanatçılara ilişkin kaleme aldığı değerlendirmede şunları ifade etmektedir.

“Empresyonizme yüz çevirdikleri, ona karşı oldukları noktasında uzlaşırlar. Empresyonistler gerçekliği canlandırmaya, yanılısma yaratmaya çalıştığında, hepsi de bu yordamı küçümsemek konusunda birleşirler. Hepsinde duyulur dünyayı zorlamaktadır. Seyirci doğanın izin vermediği, tersine kasten doğaya ters düşen şeyin hiçbir zaman gerçek sanat olamayacağına inanırken ekspresyonistler sadece bunun sanat olduğunu savunur” (Bahr, 2001: 141)

Herman Bahr, bu tespitleri ile Ekspresyonist sanatçıların dönemin sanat çevresi ile nasıl bir çatışma halinde olduğunu ve Ekspresyonist sanat kavrayışının dünyanın görüntüleri ile hiçbir ilgisi olmadığını esas kavrayışın tamamen iç gerçekliği üzerinden resmedildiği düşüncesini açıklar (Görüntü, 24).



Görüntü 24: Ludwig Kirchner, ‘Ressam ve Modeli’, TüYB, 61x40 cm, 1910, Kunsthalle, Hamburg.

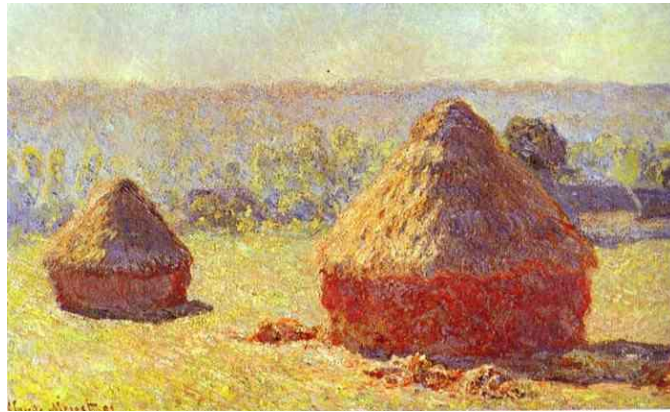
“Tüm Modern sanat akımları gibi Ekspresyonizm de akademik gerçeklik ve ışık-gölge biçimlemesine son vermiştir. Ekspresyonizm, bir hayat anlayışı bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüş, insanın içine yönelmiştir. Kübistler ve

Fütüristler daha önce gözlerini doğadan ayırmışlardır. Ancak ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapadılar ve tüm olarak akıldan boyadılar” (Turani, 1992: 572).

Van Gogh’un nesneleri kendi iç duyusu ile somutlaştırdığı sanatsal ifadesi, Ekspresyonistlerin gerçeklikle örtüşmeyen renkler ile ifade etmesi ile doğanın imgeleri üzerinden tamamen kendi iç dünyalarını görselleştirmeleri için çıkış olmuştur. Kübizm, nesnelerin kavramsal-zihinsel bir sistemle ele alınmasının aksine Ekspresyonist resimde dinamizm akıldışılık trans katarsis’in aşkınca yaşanması gibi unsurlar ifade yöntemlerinde benimsenmiştir. Ekspresyonist anlayış, bahsedilen bu özellikleri ile sanatsal ifadeye ve sanat tarihinde Soyut Ekspresyonizme giden yolu açmıştır.

3.3.3. Soyut Sanat

Ekspresyonist ressam Mone’nin saman balyalarını ele aldığı yapıt, Vasiliy Kandinsky için önemli bir farkındalığı ifade etmiştir (Görüntü, 25). Soyut resim, doğayı, içsel duyguları herhangi bir doğa görüntüsü olmaksızın resmetmesi açısından doğa ile bağını koparmıştır. Kandinsky, resimde renklerin etkileri yanısıra müzik ve sesleri de yapıtlarında konulaştırarak resmin alışıla gelen imkânlarını sorgulamış ve zorlamıştır.



Görüntü 25: J.M.W. Turner, ‘Saman Balyaları’, TÜYB, 65x101cm, 1891, The Art Institute of Chicago, Chicago.

Kandinsky, renge karşı son derece hassas bir yaklaşıma sahip olarak renk üzerine araştırmalar ve kitaplar yazar. Renkleri sembolik ve doğadaki seslerin karşılığı ile ilişkilendirmesi ile yapıtta, renk üzerinden son derece yeni ve farklı bağlamları sanatsal içeriğe getirmesi ile özgün yerini almıştır. Kandinsky, konusu yalın

renklerden oluşan ifadesine giden tecrübeyi Monet'in "Saman Yığınları" tablosuna dayandırmıştır. 'Ben, bu resimde konunun yitirildiğini seziyor ve resmin insanı yalnız fethettiği değil, aynı zamanda insanda silinmeyen bir izlenim bıraktığını şaşkınlıklar görüyorum. Bu bana görse o zamana kadar hiç aklıma gelmeyen her tür rüyanın hududunu aşan paletin gizli gücü idi. Boya sanatı efsanevi bir kuvvet ve görkemlilik kazanıyordu (Görüntü 26, 27).

Kandinsky, Ekspresyonist ressamların doğanın görüntüleri karşısında sahip oldukları duyguları kendi lerini en net yalın ve samimi bir şekilde ifade etmek adına deforme ve gerçek dışılığa taşıyarak ortaya koyma tecrübesini tamamen görüntünün ve imgenin olmadığı resimsel bir ifadeye götüren süreci ortaya koyar.



Resim26: Wassliy Kandinsky, 'Marnau Köy Sokagı', Tahta Üzerine Yağlı Boya, 48x69cm, Merzbacher Koleksiyonu, İsviçre.



Resim27: Wassliiy Kandinsky, 'Kompozisyon 7', TÜYB, 79x119 cm, 1913, Tretyakov Galerisi, Moskova.

3.3.4. Soyut Ekspresyonizm

İkinci Dünya Savaşı'nın neticesinde dünyada ortaya çıkan yeni sosyal siyasal koşullar sanat akımlarını etkilemiştir. Amerika Birleşik devletlerinin üstünlüğü ile sonuçlanan ikinci dünya savaşı Avrupa'daki sanat merkezinin New York'a taşınmasına ve birçok modern sanatçının Amerika'ya göç etmesi ile sonuçlanmıştır. Özellikle doğu Bloğu

lkelerinde propaganda ve anlatı nitelikli gerçekçi resimler dışındaki anlayışların destek görmemesinde birçok Rus kökenli sanatçının Amerika'ya göç etmesine sebep olmuştur. Soyut Ekspresyonizm, sosyal açıdan değerlendirildiğinde Rusya ve Amerika arasındaki kültürel çatışmanın sanattaki aracı haline gelmiştir.



Görüntü 28: Mark Rothko, 'Turuncu ve Sarı', TÜYB, 180x231 cm, 1956 Albright- Knox Art Galerisi, New York.

Soyut Ekspresyonist ressam Barnett Newman, 1941'de dünyanın sonuna gelindiğini düşündüğünü ve bunun resim sanatının sonuna geldiği anlamına geldiğini söyler. Sözlerine şöyle devam eder 'çünkü resim, anlamını ve meşruiyetini yitirmişti artık. Bundan sonra yine iek, insan, eşya resimleri yapabileceğimize asla inanmıyordum. Ne yapacağımız sorusunun cevabı ise yoktu.' Barnett Newman bu ifadeleri ile Amerika'da ortaya çıkan Soyut Ekspresyonist sanatçıların nasıl bir arayış halinde olduklarını ve yöneldikleri eylem ve varoluş nitelikli sanatsal ifadeleri ile geleneksel birçok estetik ve alışkanlığı ters yüz etmişleridir. Soyut Ekspresyonist sanatçılar kısa sürede etkili bir dil ve akım yaratmışlardır. İçsel duyguların ifadesi ve herhangi bir doğa imgesi kullanmaksızın tamamen resimsel elemanlar kullanmışlar somutlaşan resimler ve katarsis nitelikli, depresif, spontane, sanatsal ifade yöntemlerini kullanmışlardır. 'Soyut Ekspresyonizm' terimi Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından Alman ressam Hans Hofmann'ın 1946'da New York'ta sergilediği resimler için kullanılır.

1940'lı ve 1950'li yıllarda Amerika ve Kıta Avrupa'sında etkili olan bu akımı şekillendiren başlıca sanatçılar arasında: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell ve Adolph Gottlieb, Arşil Gorky gibi isimler yer almıştır. Mark Rothko, ikonografik bir kompozisyon geleneğini, Piet Mondrian'ın ağaç imgesinde yapmış olduğu soyutlama ile yalınlaştırılmış, üç dikdörtgen renk alanını sanatsal ifadesinin en temel kompozisyonu haline getirmiştir. Mark Rothko rengin üst üste uygulanması ile rengin derin psikolojik ve algıya dayalı etkilerini araştırmıştır. De Kooning ve Arşil Gorky tuval karşındaki dinamik devingen ve ritüel içerikli bir ifade yöntemi ile içsel duygularını renkler, boya sürüşleri ve resimsel değerler üzerinden ifade etmişleridir (Görüntü, 28). İlerleyen bölümde Amerikan Soyut sanatının kendine özgü ifade yöntemi ile sanat-doğa ve sanatçı ilişkisi, Jackson Pollock'un performansı üzerinden daha detaylı olarak incelenmiştir.

3.4. Modern Sanatta Avangart Yönelim Ve Hareketler.

Bu bölümde, Modern Sanat kapsamı içerisinde yer alan ve özgün yaklaşımları ile yankı uyandıran akım ve hareketler ele alınmıştır. Dada Hareketi, Sürrealiz ve Metafizik Resim, Flüksus Hareketi ve Arte Povera bu bölüm kapsamında ele alınmıştır.

3.4.1. Dada Hareketi

Tristan Tzara 1918 yılında Dadaist Manifestoyu yayımlamış: Dadaizm Hareketi temel tavrını ortaya koymuştur. Tristan Tzara'ya göre Dada, en temel anlamı ile bir protestodur, kökensel olarak yıkıcı bir eylem ve hareket olarak tanımlanan Dada, mantığın ve sistematik kavrayışın reddedilmesini içeren bir harekettir. Sanatçılar, bu hareketi; yaşamın ta kendisi olarak nitelendirmişler; onu belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımı olarak görmüşlerdir. Dada, bu hareketi benimsemiş sanatçılara göre, bir özgürlük ve anarşi hareketidir. Renklerin, zıtlıkların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir.

Zürih'te 1916-1919 yılları arasında etkili olan Dada Hareketi, Marcel Duchamp' ile birlikte Man Ray ve Francis Picabia tarafından temsil edilmektedir. Sanatı, değiştirmek, dönüştürmek değil: kökensel olarak yok etmeyi hedeflemiştir. Dada'nın

bu tavrı, özünde dünyanın gidişatına ilişkin derin bir çılgılığın ifadesidir. Dadanın bu sanat karşıtı hali en belirgin ifadesini, Marcel Duchamp, sanatsal bir ifade olarak ortaya koyduğu hazır nesneleri yansıtmıştır. Dada'nın tanındığı yıllarda Duchamp, hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren 'Bisiklet Tekerleğiyle' başlamış, ardından 'Şişelik' (1914) ve yirminci yüzyılın en çok tartışılan 'Çeşme'(1917) gibi yapıtları ile sanatın ne olduğunu, estetiği ve yapıtın varlığını, kültürel ve düşünsel entellktüalizm ile varoluşsal değerlerin sorgulanmasına yol açmıştır. Duchamp, hazır nesneleri ile sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş tüm değerleri eleştirmiştir. Estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta görsel hazzı reddeden sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür. Görsel hazzı reddetmesi ile Dada, yapıtın varlığını reddeden Fluxsus ile arasında özel bir ilişki kurmuş ve Modern Sanat çerçevesinde özgün bir konuma oturmuştur.



Resim 29: Raoul Hausmann, 'Çağın Ruh'u', Asamblaj Tekniği Karşık Malzeme, 1920, Philadelphia Modern Sanat Müzesi.

Dada hareketinde ortaya konulan eserler, kolaj, asamblaj teknikleri ve ifadede rastlantısallığı önemseyen, yöntemleri benimsemiştir. Batı kültürünün dışındaki primitif sanata ilgi duyan Dada hareketinin en temel yöneldiği unsur sanat ile yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırma yönündeki girişimleridir (Resim, 29). Dada, bir anti sanat ve eser ilişkisi ile tüm diğer akımlardan farklı olarak radikal bir tavrı barındırır. Dada hareketi, 1940 yıllarda Fluksus akımının burjuva sanatı ve eserlerin fiziki bünyelerinin müzelerde sergilenmesine karşı ve eserlerin imhasını sanatsal bir

tavra dönüştüren akım için önemli bir basamak; hatta aynı düşüncenin devamı niteliğini taşımaktadır.

3.4.2. Sürrealizm

Sürrealizm, Dada Hareketi içinden doğan ve büyük etkiler bırakan bir ekoldür. Sanatçılar, Dadanın mantıksızlık, akıl dışılık ve rastlantısallık ilkeleri yapıtların çıkış noktasını oluşturmuştur. Sürrealizm ile sanatçılar bilinçaltını konu edinerek resimde içten bilinebilen öznel bir tecrübeyi eserlerinde somutlaştırma yoluna gitmişlerdir. Sürrealist ressamlar, çağdaşları gibi gözle görünenin gerçekliğine inanmaz ve her şeyi kapsayan bir gerçekliği ‘super-reality’, ‘gerçeküstü’nü ararlar. Sürrealistlerin en önemli çıkış noktalarından biri de bu dönemde son derece büyük etki bırakan Sigmund Freud tarafından geliştirilen Psikanaliz teorileri olmuştur.



Resim 30: Salvador Dali, 'Belleğin Azmi', TüYB, 24x33 cm, 1938, Çağdaş Sanat Müzesi, New York.

Freud'un bilinçaltı teorisine göre, rüyaların yorumuyla ilgili çalışmaları insan ruhunun büyük bölümünün bir buz dağı misali bilinçaltının derinliklerinde gizlendiği noktasına temellenmesidir. İnsanların duygu ve düşünceleri sosyal hayattaki davranışları, kişilikleri, yönelimleri bilinçaltından etkilenen güdüler tarafından belirlenir. Bilinçaltı ise özellikle rüyalarda ve trans hallerinde açığa çıktığından ve tecrübe edilir duyulabilir bir olguya dönüştüğünden dolayı Sürrealist ressamların hemen hemen konuları rüyaları konu almıştır (Görüntü, 30).

Modern Sanat bağlamında Sürrealizm değerlendirildiğinde gerçekçi nesne betimlemelerine karşın nesnelerin gerçek ve bağlam dışı bir araya gelişlerinde sembolik ve toplumsal referanslar, akıl dışı görüntüler, dış dünyanın değil; iç

dünyanın bilinçaltının ve metafizik olanın gerçekçi bir betimleme dili ile ifade edilmiş olmasını içerir. Metafizik sanat, Sürrealizm içinden çıkan bir yönelim olarak genellikle İtalyan sanatçılar tarafından benimsenmiştir. De Chirico, doğaüstü kuvvetlerin emrinde gibi gözüken eserlerini ‘pittura metafizik’ yani “metafizik ressamlık” olarak adlandırır. Dali’nin resimleri ise, izleyici her türlü mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde duygular, açıklanması imkânsız imajlarla ve şifrelerle dolu düşselliğin ışığına çıkarılmış hallerine benzer. Kendisini resim yapan bir rüya fotoğrafçısı olarak tanımlayan Dali, ‘illüzyonist’ veya Sürrealistler olarak adlandırılan bir gurubun sanatçısıdır.

3.4.3. Fluksus Hareketi

Litvan kökenli Amerikalı sanatçı George Maciunas’ın yazdığı ve 1960’lı yıllarda yayımladığı Fluxus Manifestosu, hareketin amacını, sanatın burjuva hastalıklarından kurtarmak ve ölü sanattan arındırmak olduğu söylemiştir. Fluksus, 1960 yıllarında toplumsal ve kültürel muhalefetine bir parçası olarak sanat alanında yerini almıştır. Fluksus bir akım olarak nitelendirilmesine karşın kelime anlamı olarak ‘akış’ anlamını içermektedir. Almanya ve Avrupa’nın ardından New York’a kadar kendine yakın sanatçılar bulan akım, manifestosu gereği ortak bir üslubu paylaşan sanatçılardan oluşmaz. Sanatçıların sanat yapıtına ve kültüre olan tavırları üzerinden bir birlikteliği ifade etmiştir.

1960 ve 1970’li yıllarda etkili olan akımın başlıca temsilcileri arasında besteci, John Cage, Joseph Beuys ve Nam June Paik gibi isimler yer almaktadır. Estetik değerleri hiçe sayan Fluxus düşüncesi, sanat fikrini tümünden yıkmayı başaramamış olsa da sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte, zorlamakta önemli bir rol oynamıştır. Sanat ile hayat arasındaki mesafeyi sıfırlamak gayreti ile sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştiren Fluxus sanatçıları, deneysel sanat etkinlikleri, dönemin gençlik hareketlerinin ve ruh halinin sanatsal bir karşılığı olarak yer bulmuştur. Fluxus hareketi, geleneksel sanat nesnesini dışlayan kalıcılık yerine; gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimseyen ve bitmiş bir yapıt yerine; süreci ve anı önemseyen bir hareket olarak anlam bulmuştur.

3.4.4. Arte Powera

Germano Celant, (1940) 1960 yıllarından sonra özellikle İtalya’da geniş bir sanatçı sayısı üzerinde etki yapan Arte Powera üzerine düşüncelerini kaleme alarak Arte Powera’nın düşünsel esasını ve Manifestosunu ortaya koymuştur. Yoksul Sanat olarak nitelendirilen anlayış, Jackson Pollock’un resmetme performansında ortaya çıkan sanatçı-doğa ve eser ilişkisinin tecrübesi ve tuval nesnesinin iki boyutlu bir düzlem olma özeliğine yapılan fiziki müdahaleler ile resim sanatını bambaşka bir mecraya taşıyan Lucio Fontana’nın tecrübesinin ardından ortaya çıkmıştır. Bu tecrübe Arte Powera gibi bir ekolün oluşması için basamak teşkil etmiştir. Arte Powera, sanatçının yaşamı, aidiyeti ve var oluşundan hareketle seçtiği nesneleri sanatsal ifadesinin bir parçası olarak kullanmıştır.

Arte Powera, hayatın olağan nesnelerini sanatçının tercihi üzerinden sanat eseri yapar. Arte Powera, sanatçının aidiyetinin parçası olan tüm nesneleri, sanatsal bir ifade ve içerik olarak kullanılır bir potansiyeli ifade eder. Arte Powera, bu bağlamı ile biçim karşıtı ve özgürlükçü bir tavır geliştirerek Modern Sanat içerisinde özel bir yer bulur. 1967 yılında Cenova kentinde gerçekleştirilen bir sergi ile sanatta yerini alan akımı değerlendiren Germano, Sanatçıyı bir simyacı olarak nitelendirerek sanatçıyı, maddeyi dönüştüren ve maddenin kökünü keşfeden kişi olarak anlamlandırmıştır. Arte Powera sanatçılarına göre, “hayvanlar, bitkiler ve mineraller sanat dünyasında rol alır. Sanatçı onların fiziksel kimyasal ve biyolojik imkânlarına bağlanır ve yeniden dünyadaki şeylerden bir şeyler yapma ihtiyacını, sadece canlı varlık olarak değil; büyü mühteşem işlerin üreticisi olarak da hissetmeye başlar” (Celant, 2001: 945).

Arte Powera anlayışında “bir sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar olma rolünü bırakır ve yeniden algılama, hissetme, nefes alma, yürüme, anlama kendisini bir insan kılmayı öğrenir” (Celant, 2001: 945). Bu ifadelerle göre Arte Powera sanatçısı kendi var oluşu ve tanıklığı üzerinden, sıfır noktasından hayat ile kurduğu ilişkiyi sanatsal bir izlek haline getirir (Görüntü, 31). Doğal olarak hareket etmeyi öğrenmek ve kendi varoluşunu yeniden bulmak, hayran kalmak, yeni hareketler yapmak; ama sürekli şekillenebilir malzeme yapmak-bütün bunları öğrenir.’ Sanatçının var oluşunun ve nesneler ile girdiği sanatsal ifade sürecinin kurduğu yaşamsal bağı ifade

eden Germano, ‘Önemli olan şeyin yaşam, eylem, eser olmadığını yaşamın, eserin ve eylemin koşullar altında kendilerini geliştirdiğinin önemli olduğunu anlarlar’ (Celant, 2001: 948) . ifadesi ile ortaya koymaktadır.



Görüntü 31: Giuseppe Penone, ‘İsimsiz’, Ağaç,
3.50 metre, 1960, Milano.

Jackson Pollock’un doğa ile kurduğu özel ilişki, sanatsal ifadesi ve performansı aracılığı ile açığa çıkma imkânı sağlayan bir aşma ve katarsis olgusu ile nitelendirilir. Jackson Pollock’un performansı için gerekli malzeme, kendi var oluşudur. Pollock’un varoluşunu sanatsal ifadesinin malzemesi ve hedefi olarak kullanması, Modern Sanatın tecrübesi içerisinde bireyselleşen sanatçının ulaştığı en saf noktayı ifade etmesi açısından son derece önemli bir eşiği ifade eder. Kazmir Malevich’in sanatsal ifadesinde, hiçlik, nesnessizlik olgularını ele aldığı gibi Jackson Pollock’ da nesne ve resimsel unsurla olan derinlik, hacim, renk, çizgi, uyum, estetik, kompozisyon, tema gibi unsurları resminden atarak performansı ile mağaradan günümüze gelen resmetme şekli ve yöntemini tamamen ortadan kaldırmış olur. Resmin konusunun sanatçı, olduğunu söylemesi ile sanatsal kavrayışını ifade etmiş olur.

Tez çalışması, bu bölüm kapsamı ile Modern Sanatın içerisinde yer alan akımları doğanın ele alınışı ve Modern Sanatın karakteristik düşüncesi üzerinden ele almış ve anlamlandırmıştır. Araştırma konuları, sanatsal ifade ediliş yöntem ve tarzları üzerinden sanatçıların ifade ettikleri düşünceler ve eserleri üzerinden araştırılmıştır.

4. BÖLÜM

MODERNİST SANATÇILARIN TEZ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Bu bölümde, tez bağlamında ele alınan Modern Sanat'ın en karakteristik temsilcisi olarak kabul edilen ve döneme yazdıkları ve düşünceleri ile şekil veren ve düşüncelerinde dönemin hassasiyet ve ruhunu yansıtan sanatçı, yer verilmiştir. Özellikle sanatçıların birinci ağızdan kendileri ve sanatsal ifade süreçlerini ifade ettikleri röportajlar bizzat tecrübelerini kendi ağızlarından ifade etmeleri itibari ile özel değerde incelenmiştir.

Modern Sanat'ı şekillendiren ustaların kendi tecrübeleri birinci ağızdan irdelemesi, tez çalışması çerçevesinde ortaya konulan yaklaşım ve ifade edilen düşüncelerle ilişkilendirilmesi ile nihayetlendirilmiştir. Bu bağlamda ilk olarak, Modern Sanat'ın çarpıcı sanatçı kişiliği olan Pablo Picasso'nun Marius de Zayas ile yaptığı röportaj ele alınmıştır. İkinci olarak Lucio Fontana'nın bir grup sanatçı ile yayınladığı Beyaz Manifesto ve sanatsal ifadesi yapıtları üzerinden ele alınmıştır. Son olarak, bölüm kapsamında resimsel performansı itibari ile sanatsal ifadesinde çok özel bir kavrayış üzerinden ele alınan, sanatçı-yapıt ve doğa ilişkisinin değerlendirildiği Jackson Pollock'un yapıtları ve William Wright'la yaptığı mülakat irdelenmiştir.

4.1. Pablo Picasso'nun Sanatsal İfadesi Ve Zayas'a Verdiği Mülakatın İrdelenmesi

Bu bölümde, Pablo Picasso'nun Marius de Zayas'a İspanyolca verdiği demeç irdelenmiştir. Bu demeç İngilizce olarak 1923 yılının Mayıs ayında 'The Arts, New York' dergisinde, 'Picasso Konuşuyor' başlığı ile yayınlanmıştır. Picasso'nun hayattayken onayladığı iki demeçten biri olan bu metin, Picasso'nun kendini bizzat bir ressam olarak ifade ettiği düşünce ve yaklaşımlarını birinci ağızdan sunması açısından önemli bir kaynaktır. İrdelenen mülakat temel alınarak, Picasso'nun

Modern Sanat ve yaratıcılığa ilişkin ortaya koyduğu fikir ve eleştirileri üzerinden tez çalışması çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Picasso, Modern Sanat ve modern ressama ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: “Modern resim ile ilgili olarak araştırma kavramına verilen önemi anlamıyorum desem, yeridir. Bana sorarsanız, resim sanatında aramak bir şey ifade etmez. Önemli olan bulmaktır. Resim yaparken amacım bulduğumu göstermektir; aradığımı değil.” (Picasso, 2001: 27). Picasso, sanatsal ifadesi ve kendi anlayışı üzerinden, Modern Sanat’ı, bir arayış ve bu arayışların sonuçlarının ortaya şu veya bu şekilde çıkmış sonuçlarının önemli olmadığını ve ressamın ne bulduğu-ne olduğu ile ilgili tespiti son derece önemli bir yargıdır. Picasso, ‘Aramam, bulurum’ ifadesi ile sanatçının tamamen kendi salt var oluşunu sanatsal ifadesinin hedefi ve sonucu olarak ortaya koymuştur. Picasso’nın bu yargısından hareketle ressamın ele aldığı konu veya resmettiği şeyden çok onu resmetme yöntemi olan sanatsal ifadesi yani ressamın bireyselliği önemlidir. Modern Sanat düşüncesinin dayandığı en temel noktalardan biri de yapıtın salt kendi var oluşu üzerinden anlam bulmasıdır.

“Sanatta niyetler, yeterli değildir. Başlangıçta var olan yapma niyetinden ziyade, ne yapıldığı ve ne ortaya konulduğudur önemli olan” (Picasso, 2001: 27). ifadesi ile Picasso, sanatçının düşünsel etkinliğinden öte var oluşunun yansıdığı yapıtın ortaya çıkmış sonucunu ‘ressamın kendi sureti’ olarak anlatmıştır. Modern Sanat, tüm farklı ekol akım ve anlayışlara rağmen özünde, bireyin kendi iç ve var oluşsal duyumu ve duyusunu sanat yapıtında gizlemeden ön plana çıkardığı, yapıtı vasıtası ile dışsallaştırdığı bir dönemdir. Modern Sanat, doğanın görüntülerinin değil ressamın öznel algısının hedef olduğu estetik bir anlayışa dayanır.

“Hepimiz biliyoruz ki sanat doğruluk alanına ait bir şey değildir. Doğruyu-en azından, anlamamız için fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat. Sanatçı, yalanlarının doğruluğuna başkalarına ikna edecek yolu bulmalıdır” (Picasso, 2001: 27-28). Picasso, bu ifadesi ile sanatın bir gerçeklik değil: fakat hakikati içeren bir yalan, bir görünüş olduğunu vurguluyor ve sanat eserini izleyene hakikati veren ikna edici bir illüzyon, yalan olarak tanımlıyor. Picasso, ikna edici yalan olarak değerlendirdiği yapıtta sanatçının var oluşunu içkin kılmasını anlamaktadır. Sanat yapıtının bir yalan olduğunu ifade etmesi ise sanat ve doğanın iki farklı varlık kökeni

olduğunu ve sanatsal ifade unsurlarının kendi dili ile doğanın varlığını ayırmış olmasından kaynaklanmıştır. Tez bağlamında ilk bölümde doğa ve yapıtın arasındaki varlıksal farkın zemini irdelenmiş ve sanatçının kullandığı resmetme elemanlarının kavramsal oluşu vurgulanmıştır. Picasso'nun ifadeleri ile sanatı bir yalan olarak nitelendirmesinin kökeninde bu ayrım oluşturmıştır.

“Doğalcılığı, modern resmin karıştı olarak görenler var. Şimdiye kadar doğal bir sanat eseri gören var mı?, bilmek isterdim doğrusu. Doğa ve sanat iki ayrı şeydir aynı olamazlar. Doğadan ayrı birey olan düşüncemizi sanat yolu ile dışa vururuz” (Picasso, 2001: 28). Bu ifadeler ve yukarıda ortaya koyulan değerlendirme, sanatın doğruluk alanına ilişkin olmadığı ve izleyene hakikati sunan bir ikna edici gerçeklik olarak yanılısına olduğunu vurgular. Picasso, bu yargısı ile sanatın, doğanın bir yansıması olduğunu ve ortaya çıkan yapıtın doğadan ayrı bir gerçeklik olduğunu vurgulamıştır. Modern Sanat, genel olarak değerlendirildiğinde, boyanın, rengin çizginin, plastik ve estetik unsurunu ön plana çıkarılması ile sanat yapıtını meydana getiren malzemelerin özelliği sanatsal bir içerik olarak anlam bulmuştur. Modern Sanat'ın dışında hemen hemen tüm resim anlayışları boyayı ve malzemenin kendi yapısını, sanatçının kişisel teknik izlerini olabildiğince yok ederek gerçeklik ile ideal bir bütünlük sağlamayı hedeflemiştir. Modern Sanat, bir anlamda bu çabanın terk edildiği bir dönem olmuştur.

Picasso'nun doğa ve sanatı, iki ayrı varlık kategorisi olarak ifade etmesi, Modern Sanatın dayandığı tecrübelerin sağladığı bir zemine oturmaktadır. Tez kapsamında, Barbizon Okulu'nun doğa ile kurduğu ilişki, fotoğraf makinesinin edinimi ile Empresyonizmin doğa karşısında geliştirdiği kavrayış, Modern Sanat'ı belirlemiş, Modern Sanat'ta, doğanın görüntülerinden kavramsallaşan algı ile bağını kopararak sanatçıyı sanatsal ifadenin merkezine yerleştirmiştir. Sanatçının ilk kendi eylemi ile gerçekleşen sanatsal ifadenin ana amacı olmuştur. Bu noktada, Picasso'nun sanat ve doğayı iki farklı şey olarak nitelendirmesi ile sanatçı sadece doğadan yola çıkarak kendi var oluşuna bir tanıklık etme imkânı bulmuştur. Picasso'nun yapıtta, aramam bulurum ifadesi ilede ortaya koyduğu ne resmettiğinden çok kendi ile nekadar ilişki kurduğu kıstasıdır.

“İfade etmek istediğim konular farklı ifade yolları gerektiriyorsa onları kullanmaktan asla çekinmem. Bende deneme-yanılma yoktur. Söyleyecek bir şeyim olduğunda bunu söylenmesi gerektiğini hissettiğim tarzda söylerim” (Picasso, 2001: 29). Picasso, sanatsal ifade sürecinde kendisini, yani ressamın kendini ifade edişini esas olarak kabul eder, bu ölçüt üzerinden hiçbir teknik ve yöntemin bağlayıcılığı olmadığını vurgulamıştır. Picasso, Modern Sanatın bir ifadeler dönemi olması itibari ile kendine ait öznel duygusunu rahat bir şekilde ifade etmekten başka bir önceliğini olmadığını ve kendini ifade etmek için her hangi yol gerekirse onu uygulamaktan çekinmediğini otaya koymuştur.

“Sanatta somut yâda soyut biçimler yoktur; sadece yalanlara az yâda çok ikna eden biçimler vardır. Bu yalanların zihinsel benliğimiz için gerekli olduğu şüphe götürmez çünkü yaşama ilişkin estetik görüşlerimizi bu yalanlar aracılığı ile şekillendiririz. Kübizm diğer resim anlayışlarından daha farklı değildir; çünkü aynı ilkeler ve elemanlar hepsi için geçerlidir” (Picasso, 2001: 28).

Picasso, yapıtı, varlıksal kökeni itibari ile bir illüzyon ve yalan olarak nitelendirmesinin yanısıra, Kübik yapıtlarında görsel resim elemanları ve öğelerinin estetiği, bağlamında değerlendirdiğinde diğer dönemlerdeki yapıtlardan ayırmamıştır. Düşünsel olarak büyük bir kırılmayı ifade eden Kübizm, resmin olanakları, elemanları ve malzemesi üzerine değerlendirildiğinde geleneksel anlamdaki resimlerle aynı temeli paylaşır. Kübizm, resimlerin içerikte açmış oldukları devrime rağmen resimsel yapı ve elemanlar olarak geleneksel resmin bir parçası olması, Modern Sanat’ın son dönemlerine doğru özellikle Lucia Fontana, Jackson Pollock’un sanatsal ifadesi ve Arte Powera anlayışı ele alındığında resim ve resimsel öğelerde imkân ve sınırlılıkları üzerinden değerlendirilerek sorgulanmıştır.

“Kübizm, kendini resmin sınırları içinde tutar ve daha öteye geçmeye falan çabalamaz. Diğer bütün eğilimlerde nasıl anlaşılıyor ve uygulanıyorsa, çizim tasarım ve renk gibi elemanlar, kübizmde aynı şekilde anlaşılır ve uygulanır. Konularımız farklı olabilir, bizim yaptığımız şey, eski çağlarda görmezlikten gelinen bazı biçimleri resme sokmaktan ibaret. Gözlerimizi ve tabi ki beyinlerimizi de çevremize karşı açık tutmalıyız daima” (Picasso, 2001: 30-31).

Bu ifadeleri ile Picasso, tez bağlamında ifade edilmesi gereken çok önemli bir noktaya temas eder. Kübizm Akımı doğanın görüntülerinin temsili olmaması doğaya, Post Empresyonist ressam Cezanne’ın geliştirdiği geometrik alt yapı üzerinden yola

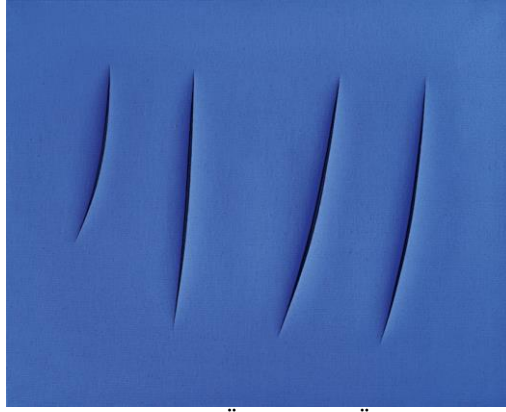
çıkarak algılaması ile kavramsal bir resmetme ifadesini ortaya koyması adına son derece devrimsel sonuçlar doğurmuştur. Modern Sanatın tüm ekollerinin içsel olanın, öznel olanın sanatçını var oluşu ile ilgili olanın ifadesini çeşitli imkân ve olanaklar doğrultusunda ortaya konulmasına noktasında bir karakter ortaya koymuştur.

4.2. Lucia Fontana'nın Sanatsal İfadesi Ve Beyaz Manifesto'nun İrdelenmesi

Arjantin kökenli olan ressam İtalya'da klasik akademik bir eğitim almıştır. Lucia Fontana, (1899-1968) 1946 yılında “Beyaz Manifesto” ile sanatsal ifade ve düşüncelerini bir grup sanatçı ile yayınlamıştır. Fontana, aldığı eğitimin aksine tuval nesnesini ve yüzeyine müdahale ederek resim sahnesini sanatsal ifadesinin çok özel bir aracı ve unsuru haline getirmiştir. Modern Sanat içerisinde geliştirdiği bu tavır ile çok özel bir sorgulamanın yolu açmıştır. Tuval yüzeyine açtığı kesikler ile müdahalesi Rönesanstan bu yana devam eden resmetme ilişkisini sorgulayan sonuçlar doğurmuştur. Çalışma kapsamında ele aldığımız bütün fikişsel, üslupsal ve estetik yenilik ve devrimlere rağmen, doğa ile bağını koparan Kübizm Akımı ile ters yüz edilen gerçeklik ilişkisi bile geleneksel resmetme yöntemi ve olanakları çerçevesinde ifadesini ortaya koymuştur. Beyaz Manifestoda Fontana “dört boyutlu sanatın geliştirilmesini sağlayacak sesler üretecek aletler bulmaya çalışıyoruz” (Fontana, 2001: 694). İfadesi ile sanat eserinin ontolojik bünyesine yaptığı müdahaleyi gerekçelendirmiş olur. “Mekanik bir çağda yaşıyoruz, bu çağda alçı ve tuval üzerindeki boya anlam taşıyor” (Fontana, 2001: 694). Fontana, içinde bulunduğu dönemin koşullarının alışlagelen sanat geleneğine ve yöntemleri ile ifade edilemeyeceğini ifade etmiş ihtiyaç duyduğu ve yeni yaşamı karşılayacak ifade biçimini bir eleştiri olarak koymuştur.

“Her bilince demir atmış olan maddecilik sanatın kendi değerlerinin olmasını, bugün her türlü sorumluluktan sıyrılmış olan temsil üslubundan özgür değerlerinin olmasını istiyor. Maddeciliğin şekillendirdiği yirminci yüzyıl insanı, geleneksel temsil biçimlerine ve zaten bilinen deneyimlerin sürekli olarak yeniden anlatılmasına alıştı. Soyutlama peş peşe gelen dönüşümlerin doruk noktası olarak gelişti. Fakat bu yeni aşamada artık çağdaş insanın taleplerine karşılık vermiyor. Gereken şey, hem öz hem de biçimde bir değişiklik. Resmi, heykeli, şiiri ve müziği aşmak gerekiyor. Yeni ruhun talepleriyle tutarlı olacak daha büyük sanata ihtiyacımız var” (Fontana, 2001: 695).

Fontananın içinde olduğu arayış, sanatsal ifade süreci için tuvalin imkân ve sınırları ötesinde bir zemin arayışıdır. Fontana, resmin kanıksanmış ifade çeşitlerinin ötesinde, kökensel bir dil değişikliğinin zemin bulması ihtiyacından söz etmiştir. İkinci Dünya Savaşının ardından Amerikada, Soyut Ekspresyonizm Akımının yaratmış olduğu ve materyalist dünyanın görünülerinin terk edildiği sanat gibi Fontana’da sanatsal ifadesinde hayatın getirdiği ve gerektirdiği köklü değişikliği sanatsal ifadesi ile ortaya koymuştur. Materyalist yüzyılın yaşamış olduğu iki büyük yıkıcı savaşın ardından sanatı tuval ‘sahnesine’ yapmış olduğu müdahale aracılığı ile sanatın zeminini sorgulamaya yönelmiştir.



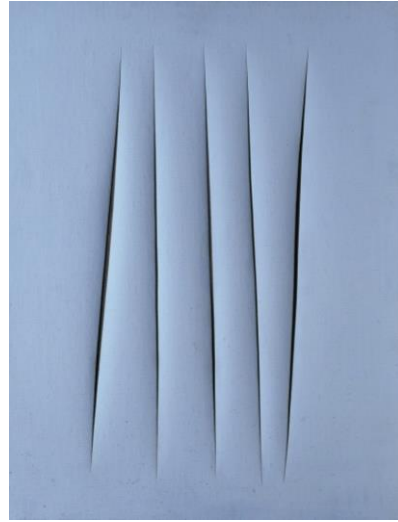
Görüntü 32: Lucia Fontana, ‘Özel Seri’, TÜYB, 65x 81 cm, 1960, Milano Modern ve Güncel Sanat Galerisi.

Fontana; “Empresyonistler, çizimi ve kompozisyonu feda ettiler. Fütüristler bazı öğeleri ortadan kaldırdılar ve diğerlerinin önemini de duyuma boyun eğdikçe azalttılar. Fütürizm, başlıca hedefi ve amacı olarak devinimi benimsedi. Kübistler, resimlerinin dinamik olduğunu reddettiler; yine de kübizmin gerçek özü hareketteki doğa görüşü idi. İnsan, sanatın resim ve heykel biçimlerini tüketti. Boğucu bir şekilde defalarca tekrarlanan kendi deneyimleri, bu sanat biçimlerinin uygarlığımıza yabancı olan, gelecekteki herhangi bir gelişme imkânından yoksun değerlerle donduğu gerçeğini ortaya koyar” (Fontana, 2001: 695).

Bu ifadeleri ile Fontana, sanatta alışılmış anlayışları terketmiş tamamen yapıtın ontik bünyesi ile ilgilenerek sanata zemin ve kökensel anlamda bir sorgulama getirmiştir (Resim 32). İnsanın doğasındaki bu değişime, bütün insani ilişki ve etkinliklerindeki ahlaki ve psikolojik değişimlere yaslanarak bütün bilinen sanat biçimlerini geride bırakıyoruz ve zaman ve uzamın birleşmesine dayanan bir sanatın gelişmesini başlatmıştır (Görüntü 33, 34).



Görüntü 33: Lucio Fontana, 'Özel Seri', TüYB, 178x 123 cm, 1964



Görüntü 34: Lucio Fontana, 'Özel Seri', TüYB, 81x65 cm, 1967.

Bireyselleşen sanatsal ifade, Modern Sanat'ın son dönemlerine doğru, Kazmir Malaviçten, Lucio Fontananın tuval yüzeyine yaptığı müdahale ile yapıtın sınırlarını zorlamıştır. Tez bağlamında ifade edilen tüm bu yeniliklerin dışında Jackson Pollock'un sanatsal ifadeside, mağaradan günümüze gelen resmetme yöntemini tamamen farklı bir bağlama konumlandırmıştır.

4.3. Jackson Pollock'un Sanatsal İfadesinin İrdelenmesi

Bu araştırma kapsamında, Modern Sanat'ın doğa ile kopardığı ilişki ve anlayış doğrultusunda Jackson Pollock'un performansı irdelenmiş, 'sanatçı-doğa-sanat' ilişkisine yeni bir yorum getirilmiştir. Doğa karşısında, sanatçıyı 'salt varlık' olarak resmin merkezi ve konusu haline getiren Jackson Pollock, resmin konusunun ressam olduğunu ifade etmiştir. Pollock, (1912-1956) William Wright'a verdiği mülakatta "Benim ilgimi çeken şey, bugün ressamların kendileri dışında bir konu aramak zorunda olmaması. Kendi içlerinde çalışıyorlar" (Pollock, 2001: 623). İfadesini kullanarak bakış açısını yansıtmıştır.

Pollock, geleneksel resmetme yöntemini, eylemsel kökenden ortadan kaldırmış, sanatçı-doğa ilişkisine yeni bir yaklaşım getirerek sanatçı ve yapıt ilişkisini yeniden anlamlandırmıştır. Doğa ve aidiyeti ile özel bir ilişki kuran Pollock, sanatsal ifade sürecini, dans ve trans niteliğine dönüştürmüştür. Pollock'un performans dönüşen sanatsal ifadesi, bilinç dışı ve aşkın bir benlik ile yapıtların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Pollock, William Wright ile yaptığı röportajda: "Ressamın bilinçdışından Görüntü yaptığı ve tuvalin ona bakan kişinin bilinçdışı rolünü gördüğü söylenebilir mi? Sorusunu, Bilinçdışı modern sanatın çok önemli bir yönü ve bence resimlere bakarken bilinçdışı dürtüler çok anlam taşıyor" (Pollock, 2001: 624). Sözleri ile yanıt vermiş ve sanatsal ifade üzerine fikrini olduğunu vurgulamıştır.

Pollock'un performansında ortaya çıkan yapıt, alt bir unsura dönüşmüş, resmetme süreci, özel bir ifade ve anlama kavuşarak Pollock'un sanatının kendisi olmuştur. Pollock'un hareketleri ile dökülen boyalar bir anlamda salt var oluşunun bıraktığı 'iz' vasıtası ile yapıtı oluşturmuştur. Pollock'un performansındaki neticesinde dökülen boyanın izleri, sanatsal ifadenin yönteminden dolayı ressamın kişiliğini, bireyselliğinin imkânına kapalıdır. Bireysel ifadenin ön plana çıktığı tüm Modern Sanat akımları, Jackson Pollock yapıtlarındaki bu özellik ile farklı bir bağlama dönüşmüştür.

Pollock, çalışma yöntemi hakkında; "Kullandığım boya genellikle sıvı, akıcı türden boya oluyor. Kullandığım fırçalar fırça değil de sopa gibi kullanılıyor. Fırça tuvalin üzerine değmiyor. Üzerinde geziniyor" (Görüntü, 35). Pollock: "Şövalye, palet, fırça vb. alışılmış resim aletlerinden uzaklaşıyorum iyice sopaları, malaları, bıçakları ve

sıvı boya damlatmayı veya kırık cam ya da başka malzeme eklenmiş kumla ağır bir impasto (koyu renk boyama) yapmayı yeğlerim. Resim içindeyken ne yaptığımı bilmem. Ancak bir tanışma ‘döneminin ardından ne yaptığımı görürüm’ (Pollock, 2001: 610)



Görüntü 35: Jackson Pollock, Pollock working in his studio
20.09.2017 <http://terraingallery.org/art-criticism/jackson-pollock-and-true-false-ambition-the-urgent-difference/>

Boya, fırça, palet, şövalye gibi geleneksel yöntem ve malzemeleri kullanmayarak alışlagelen sanatsal ifade ilişkisini ortadan kaldırmış. Sanatçının var oluşu üzerinden yapıt meydana gelmiştir.

Jackson Pollock’ un performansa dönüşen sanatsal ifade süreci, Kübizmin içerikte ve düşüncede yarattığı yenilikten yola çıkmış, resmetme alışkanlığını bambaşka bir noktaya taşımıştır. Pollock, sanatçıyı resmin konusu ve malzemesi konumuna getirmesi ile Modern Sanatın temellendiği bireyselleşme olgusunu üst seviyesine çıkarmış olur (Görüntü, 36).



Görüntü 36: Jackson Pollock, 'Numara 30', TüYB, 269x530 cm, 1950 Moma, New York.

5. BÖLÜM

TEZ ÇALIŞMASI KAPSAMINDA YAPITLARDA SANATSAL İFADENİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, Modern Sanat'ın temellendiği anlayış esas alınmış tez çalışması kapsamındaki bulgular, uygulama çalışmaları ile ilişkilendirilmiştir. Çalışma kapsamında Modern Sanat anlayışı, hem ortaya konulan fikir ve manifestolar hem de bizzat eserlerin ifade biçimleri üzerinden ele alınmıştır. Uygulama çalışmaları estetik, fikirsal yönleri ile Modern Sanat kapsamında ele alınan akım, ekol, hareket ve düşünceler ile ilişkilendirilmiştir.

5.1. Arkadya İsimli Çalışmalar

Çalışma bağlamında ele alınmış olan Barbizon Okulu ile gün ışığından yararlanılarak yeni teknik ve estetik uygulamaların hayat bulmasına yol açmıştır. Barbizon okulu ile ilk kez açık havada atölye ortamından uzakta astarsız tuval yüzeyine betimlenen manzara ve günlük yaşam sahneleri, Empresyonist geleneğinin oluşmasında etkili olmuştur. Fotoğraf makinesinin icadı ile resmin belgeleme görevinden farklı olarak izlenimlerinin ve öznel tecrübenin önemli bir yer bulmasına yol açmıştır.

Empresyonist kavrayışın bir sonucu olarak 'Alla Prima' isimli bir teknik ortaya çıkmıştır. Bu teknik, resmetme ve hacimlendirme yöntemine ışık gölgeden farklı olarak rengi bir unsur olarak kullanmıştır. Alla Prima tekniği, natüralizme bağlı tasvirici resmetme alışkanlığının dışına çıkan tüm akım ve yönelimlerin tercih ettiği, geliştirdiği bir yöntem olmuştur.

Uygulama çalışmaları bağlamında ele alınan ilk yapıt 'Aidiyet' isimli çoklu bir tuval grubundan oluşmaktadır. Tuval grubu 'alla pirima' tekniği ile çalışılmış bir seriden oluşmuştur.

Çalışma, bütün olarak değerlendirildiğinde, mavi renk ten kırmızı ve turunculara dönüşen renk çeşitliliğini barındırır. Yedi tuvalden oluşan çalışmanın her bir parçası, 170x70 cm boyutlarından oluşmuştur. Her bir tuval yüzeyi birleştiğinde büyük bir düzeni oluşturacak şekilde ele alınmıştır. Her bir tuval, kendi başına anlam ifade edecek şekilde çalışılmıştır. Çalışma, resmetme performansı ve süreci göz önünde bulundurulduğunda; fırça performansı ile ressamda modelin yaratmış olduğu ilk duysal ve psikolojik izlenimlerinin not edilmesine yönelik çalışılmıştır. Alla Prima yöntemle çalışılan model, çalışma esnasında birebir eş zamanlı olarak ele alınmış, çalışma öncesinde eskiz hazırlığı yapılmaksızın fırçanın bıraktığı boya astarsız beyaz tuval yüzeyine uygulanmıştır.

Çalışma, bireysel, psikolojik renk tercihi ve resmetme yöntemi bağlamında ele alındığında, Fovizm ve Ekspresyonizmin uygulandığı içsel renk seçimlerine akın bir estetik yaklaşımla ele alınmıştır.

Çalışmada, objenin-modelin vermiş olduğu ilk duysal intiba, fırçanın bıraktığı boya performansı sanatsal ifadenin merkezini oluşturmuştur. Işık ve renk etkisi natüralist değil; içsel renk tercihleri olarak tuvalde yerini bulmuştur. Fırçanın süreç odaklı performansı ile ressamın bireysel var oluşunun izlerini yapıtta ifade etmesi ile ressamın bireysel var oluşunu sanatsal ifade süreci ile somutlaşmasını sağlamıştır (Görüntü 37).



Görüntü 37: Hasan Zeybek, 'Aidiyet', TÜAB, 430x170 cm, 2008 DAÜ, Koleksiyonu, Mağusa.

Çalışma, düşünsel açıdan ele alındığında, aidiyet kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Figürlerin tuval üzerinde herhangi bir realist betimlemenin olmadığı reel mekândan kopuk olmaları, portrelerde kimliğe ilişkin herhangi bir detayın olmayışı çalışma

grubuna kimlik-kimliksizlik sorgulaması üzerinden ‘aidiyet’ isminin verilmesini sağlamıştır. Temasal anlamda ‘aidiyet’ kavramı ile ilişkili olan yapıt estetik yaklaşım ve ifade yönteminin şekli gereği natüralist bir betimlemeyi gereksinmemiştir. Aidiyet kavramına ilişkin ele alınan ikinci çalışma, plastik ifade biçimi olarak farklı prensip, yöntem ve bakış açısına temellenen estetik ifade anlayış ile somutlaşmış yerleştirme çalışmasından oluşmuştur. Çalışma, estetik sonuçları itibari ile farklı bir zemine oturmasına karşın temasal olarak aynı kavramı ele almıştır.

Yerleştirme çalışması fotoğraflanarak belgelenmiş, görsel bütünlük resimsel bir estetik üzerinden kurgulanmıştır. Çalışma, Mesarya Ovası’nda gerçekleşmiştir. Köy, şehir, kent ve insanın varlığını hatırlatacak herhangi bir imge olmaksızın terk edilmiş eşyaları içeren görüntü dizisinden oluşmaktadır.

Çalışmada eşyalar, ilk görüde insan yapımı olan tek nesne olarak anlamsızca kurgulanmış bir vaziyette konumlanmıştır. Plastik ifade yöntemi açısından değerlendirildiğinde; görüntüde sarı rengin başat olduğu uçsuz bucaksız arazi ve geri planda Beşparmak Sıra Dağları yer almıştır. Sarı tonlarında döşemeleri olan mobilyalar, beyaz bir çarşaf aracılığı ile görsel bir ayraç unsuru olarak kullanılmıştır. Beyaz çarşaf, mobilyaların uçsuz bucaksız arazi görüntüsü içerisinde varlığını, bağımsızlığını ve ironik kopukluğunu vurgulamıştır.

Çalışma, birçok kadrajı içeren bir seriden oluşmuştur. Yerleştirme çalışması, düşünsel anlamda değerlendirildiğinde; eşyaların ait oldukları kullanım alanı ve kullanışlı oldukları mekân bağlamından kopuk, alışılmışın dışında beklenmedik bir mekânda bulunması ilk anda nesnelerin bulundukları mekân ile aidiyet bağının sorgulanmasına yol açmıştır. Mobilyalar, kurgusal düzenlemesi en az düzeyde tutulmuş, yığın bir şekilde istiflenmiş olarak içinde bulundukları mekânın ilk düzlemine konumlandırılmıştır.

Mobilyaların ait olmadığı kullanım amacının dışında bir mekânda oluşu aidiyet kavramı üzerinden göç olgusunu irdelenmesini de içermiştir. Çalışma 1963 ve 1974 yıllarında Kıbrıs’ta yaşanan göç ve sonrasında barınılan mekânlara, aidiyetsizlik evsizlik duygusunun yarattığı sosyolojik buhrandan yola çıkılarak ele alınmıştır. Çalışma, yaşanan içsel bir hezeyanın yapıtlaşarak somutlaşması ve görsel bir bilgiye

dönüşmesinin arayışına yönelmiştir (Görüntü 38). Çalışma, Kıbrıs üzerinden yola çıkılarak, göç olgusunu evrensel bir kavram olarak görselleştirilmiştir.



Görüntü 38: Hasan Zeybek, ‘Göç’, Mesarya Ovası Yerleştirme-Fotograf, 35x50cm, 2008, Lefkoşa.

Çalışma, ele aldığı göç olgusu ve aidiyet sorgulaması ile neolitik dönemden modern toplum düzenine insanlığın büyük oranda dünyada yaşam şeklini belirleyen, ‘yerleşik düzeni’ sorgulamıştır. Göçebe olarak avcılık ve toplayıcılık ile hayatını idame ettiren ilkel insan, yerleşik düzene geçtikten sonra belli bir coğrafyada yaşayarak bulunduğu alana aidiyet bağı geliştirmeyi, toplumsal düzeninin bir parçası haline getirmiştir. Barınılan coğrafyada yaşayan insan, aynı doğal imkân ve olanaklardan dolayı aynı kültür ve yaşam biçiminde sosyal bir aidiyet bağı kurarak toplumsallaşmıştır. Ortak coğrafya içinde barınan insanların kültür-kimlik ve ulusal aidiyetleri üzerinden birbirlerine bağlanarak toplumsallaşmışlardır. Coğrafi ortaklık üzerinden oluşan zemin ile toplumsallaşan bireyler farklı coğrafyalardaki toplumlarla ile yaşam pratiklerinin farklılığı üzerinden öteki yabancı olarak birbirlerini konumlandırmışlardır. Öteki-yabancı olarak konumlanan insanlar için bu kavramlar düşman kavramının zeminini oluşturmuştur. Savaşlar, toplumların barındıkları coğrafyalara geliştirdikleri sahiplenme duygusu üzerinden çakışan çıkarlar uğruna yapılmış, insanoğlu toprağa duyduğu aidiyeti üzerinden göç yaşadığında aidiyetsizlik duygusunu yaşamıştır. Mesarya Ovası’nda gerçekleştirilen yerleştirme ifade edilen tüm bu olguların irdelenmesi ve sorgulanmasını görsel bir estetik dil üzerinden gerçekleştirmiştir (Görüntü, 39).



Görüntü 39: Hasan Zeybek, ‘Göç’, Mesarya Ovası Yerleştirme-Fotoğraf, 35x50cm 2008, Lefkoşa.

Toplumsal olarak ortak yaşam alanı ve sosyolojik bağlamda kurulan aidiyet ilişkisi ile edinilen kültür, kimlik bilinci insanlar arasındaki davranışlarında belirleyen bir sistemi ve insanın sahip olduğu değerleri oluşturmuştur. Bu düşünceler bağlamında bir kültürel davranış ve inanın sembolleştirildiği Altıaylıkkınası konu edilerek yapıtta sanatsal bir içerik olarak ifade bulmuştur.

Altıaylıkkınası; Kıbrıs Türk toplumunda bebek altıncı ayını doldurduğunda gerçekleştirilen bir seremonidir. Kültürel anlamda bebeğin kutsanması amacını taşıyan kökleri Anadolu ve orta Asya’da görülen bir inanış seremonisidir. Çalışma kompozisyon itibari ile değerlendirildiğinde; Yapıt, önceden tasarlanmış figür kümesinden oluşmaktadır. Figürler ve figürlerin içinde bulunduğu mekân reel mekândan uzaktır. Resimsel sonuçları itibari ile Fovist bir renk anlayışı ile natüralist dünyanın gerçekliğine dayanan renk algısından daha çok içsel bir kavrayışın duyumunu taşır. Resimsel sahne içinde kurgulanan figürler reel mekân algısından kopuk mekân bir espas içerisinde betimlenmiştir.

Çalışma, Fovist resim anlayışı ile örtüşen renk kavrayışı, renklerin tüpten çıktıkları gibi kullanıldıkları derinlik ve uzamın yüzeyselleşerek iki boyuta yaklaştığı bir estetik dil üzerinden natüralist gerçeklikten kopuk bir bağlamda metafizik ve içsel bir mekân olarak çalışmada somutluk kazanmıştır (Görüntü 40). Figürler betimlemesinde, hacim - kütle yüzeyselleşerek renk alanları geniş yüzeyler olarak kompozisyonu oluşturmuştur. Kontrast renkler üzerinden kurgulanan kompozisyon Empresyonist bir tecrübe ile Cezanne’ın kontrast renk yüzeyleri şeklinde kurduğu hacimlendirme yöntemini estetik bir dil olarak kullanmıştır. Geniş renk yüzeyleri Gauguin’in yolundan giden Fovistlerin anlayışı ile örtüşmüştür.

Altıaylık kınası seremonisi ile ilgili ele alınan bir diğer çalışma tüm bu bahsedilen estetik yönelimin dışında ışık üzerinden kompozisyonunu kurgulayarak rengin ve serbest fırça yaklaşımının tamamen dışlanması ile ele alınmış bir çalışmadır (Görüntü, 41).



Görüntü 40: Hasan Zeybek, 'Altıaylık kınası', TÜYB 150x120 cm, 2010, KKTC, Devlet Resim Koleksiyonu, Lefkoşa.



41: Hasan Zeybek, 'Altıaylık kınası', TÜYB, 150x120cm, 2009, Lefkoşa.

Arkadya isimli çalışma gurubu, dağ imgesinden oluşan peyzaj serisinden oluşmaktadır. Arkadya, uygulama çalışmalarının incelendiği ilk bölümde ele alınan tüm çalışma gruplarının ortak ismini oluşturmuştur. 'Arkadya' mitolojik olarak dünyada bulunan bir yeryüzü cennetini ifade etmiştir. Arkadya iki dağ arasında bolluk, bereket ve mutluluk diyarı olarak nitelendirilen bir vadidir. Bahsedilen bu özelliği ile Arkadya, aidiyet-göç ilişkilerinin ele alındığı yerleştirme çalışması ile ilişkilidir.

Arkadya isimli çalışma dizisi tematik olarak Kıbrıs adasında bulunan Beşparmak Sıra Dağları ve Trodos Dağının tasvirini kapsar. Çalışma bağlamında Arkadya, bir yeryüzü cenneti olarak yitip giden bir cennetin ardından duyulan özlemi ifade etmektedir. Çalışmalar, imgesel bağlamda betimleme içermesine rağmen renk tercihleri, karamsar atmosfer ve ifade biçimi açısından Ekspresyonist bir tavır üzerinden içe dönmüş ve dış dünya ile ilişkisini koparmış bir doğa betimlemesini içermiştir.

Çalışma grubundaki peyzajlar dış dünya ile bağını koparıp içsel görüşü betimlemesi özelliği itibari ile Metafizik bir niteliğe kavuşmuştur. Betimlenen dağ, resimsel mekânda içsel bir düş ve psikolojik duyumun somutlaşmasına imkân veren manzaralara dönüşmüştür. Bu yapısı itibari ile metafizik bir resim sahnesi olarak çalışmalar farklı bir içerik kazanmıştır.

‘Metafizik Peyzajlar’ olarak tamamen içsel bir mekânın öznel, özlemlenen bir mekânın sanat yapıtı aracılığı ile somutlaşma ve tecrübe edile bilinir somutluğa kavuşmasını kapsar (Görüntü, 42).



Görüntü 42: Hasan Zeybek ‘Köy’, TÜYB, 200x110 cm, 2017, Lefkoşa.



Görüntü 43: Hasan Zeybek, 'Arkadya' TÜYB,150x120cm, 2010, Lefkoşa.

5.2. Uygulama Çalışmaları

Uygulama çalışmalarının bir kısmı, Afrodite'in üç tezahürü isimli sergi kapsamında ele alınmıştır. Sergi, Kıbrıs Adası'nda yaşayan üç farklı sanatçının Kıbrıs adasına dair duyduğu aidiyet bağını sanatsal ifadeleri ile somutlaştıran üç farklı yöneliminden oluşmuştur. Bahsedilen bu özelliği itibari ile Kıbrıs adası, mitolojik karakter Afrodite ile ilişkilendirilerek sembolleştirilmiştir. Üç sanatçı Hasan Zeybek, Elena Constantinou ve Nilüfer İnandım'ın ortak bir bellekten, Kıbrıs Adası üzerinden hareket etmişlerdir. Bireysel ifade yöntemleri ile müşterek bir gerçeklikten hareketle somutlaştırdıkları eserler, tezahür olarak nitelendirilmiştir.

2014 yılında İsmet Vahit Güney Sergi Salonunda geniş bir seçki olarak izleyici ile buluşan sergi aynı yıl Bosna Hersek'in başkenti Saraybosna'da Galeri Properod' ta izleyici ile buluşmuştur.

Uygulama Çalışmaları, tematik bağlamda irdelenen aidiyet - mekân kavramları ile yapıtların bizzat kendi varlıksal bünyeleri üzerinden sorgulanmış, resmin iki boyutlu düzlemden çıkarılıp sergilendikleri mekânda üç boyutlu nesnelere dönüşmesi açısından irdelenmiştir. Resim yüzeyinin yapıtın somutlaştığı ve yapıta 'sahne' olma imkânı üzerinden hareket edilmiş resim yüzeyi sorgulanmıştır. Yapıtın boyutlarının içinde bulunduğu mekân ile sınırlarının ayrımı ele alınmıştır. Bahsedilen bu yapı itibari ile yerleştirmeye evirilen yapıtlar, maddesel özellik, olanak değerlendirilmesi üzerinden ortaya konulmuş bir dizi çalışmanın sanatsal ifadeye dönüşmesini kapsamıştır.

Lucio Fontana'nın tuval yüzeyine yaptığı müdahale ile sanatsal ifadesinde sorguladığı resmin iki boyutlu yüzeyi, uygulanan çalışmalar için bir çıkış sağlamıştır. Çalışmalar, daha ileri bir boyuta taşınmış, uygulanan yapıtlarda tuval nesnesinin sembolik bir sahne oluşu üzerinden sanatsal ifadenin bir parçası haline gelmiş bir içerik olarak ele alınmıştır.

Uygulama çalışmaları, bahsedilen anlamda Rönesans'tan günümüze bir 'illüzyon' ve sadece bir yansıtıcı olarak kabul gören yapıt anlayışı dışında bir anlayışa temellenmiştir. Sanatsal içeriği maddi bünyesinde barındıran yapıtın maddesel varlığı, Modern Sanat'ın açmış olduğu bireysel ifade yöntemleri sonucunda sorgulanmış, estetik bir yaklaşım ele alınmıştır. Sanat eserini meydana getiren sanatsal ifade süreci ve bu sürecin aktörü olan ressamın var oluşu, ne yaptığından çok ressamın ne olduğu noktasına yönelmiştir. Jackson Pollock'un resmin konusunun ressam olduğunu ifade etmesi, bireyselleşen ressam için önemli bir tecrübeyi ifade etmiştir. Jackson Pollock'un vardığı nokta Modern Sanat dönemi bağlamında literatürde yer alan tüm sanatsal edinimlerin gediği son noktayı ifade etmiştir.

Açılmış bir 'sahne' olarak tuval nesnesinin iki boyutlu yüzeyine ve imkânına yöneltilen sorgulama resmin kendi alışıla gelen ölçü ve sınırlarının dışında bir yapıya konumlandırılmıştır. Bu bağlamda yapıt, bir yerleştirme olarak, izleyenin, yapıtın

etkin bir parçası olmasına yol açmıştır. Yapıtın sanatsal içeriği barındıran sahnesi izleyicinin bulunduğu mekân ile bütünleşerek özel bir ilişkiyi meydana getirmiştir. Yapıt'ın boyutsal olarak bulunduğu mekân ile kurduğu bu geçişken ilişki orada izleyici olarak bulunan kişininse öznelliğini, tanıklığını kapsaması ile özel bir konuma yerleşir.

Arkadya isimli çalışmalar, natüralist gerçekliğin imgesi üzerinden hareket ederek somutlaştırılan içsel duyumlar aracılığı ile gerçekleştirilen renk odaklı çalışmalardan oluşmuştur. Arkadya isimli çalışmalar, tuval nesnesinin sınırları ve boyutların imkânı dâhilinde ele alınan çalışmaları kapsamıştır. Bölüm kapsamında ele alınan uygulama çalışmaları ise; tuvalin sınırlarının, yüzeyinin ve maddesel bütünün sorgulanan sanatsal ifade sürecini içermiştir.

Uygulama çalışmaları bağlamında, zaman- bellek, hatıra, melankoli ve yaşanmışlık kavramları incelenerek sorgulanmıştır. Göç-aidiyet kavramlarına ilişkin 2008 yılında gerçekleştirilen yerleştirme çalışması ile aynı kaygı zemininden gerçekleştirilen yerleştirme çalışması 'acı', bir mekân kurgusu olarak ele alınmıştır.

Çalışma, ilk görüde, tuğlalardan örülmüş 800x210 cm. ebatlarında kurgulanmıştır. Tuğlalardan oluşun paydaş zemin üzerine yerleştirilmiş iki büyük tuval yüzeyi ve merkezde tuğlalardan örülen niş içine yerleştirilmiş tuval nesnesi önünde bir taştan oluşmuştur.

Sergi mekânı içerisine ikinci bir mekân olarak kurulması tasarlanan bazilikanın tek bir düzlemde uygulanmıştır. Çalışmada kullanılan tuvaler, sarı renge boyanmış ve derinliği olmayan yüzeysel bir boyuttur. Sol ve sağ tarafa yerleştirilen tuvaler, üç 300x180 cm boyunda olup tuval yüzeyi paslı çiviler ile ritim sel bir görsel değeri ifade edecek şekilde ele alınmıştır. Tuval yüzeyi delinerek çiviler yerleştirilmiştir. Çiviler, tuval sahnesini delerek içinde bulunulan mekân ile tuvalin yüzey boyutunu bir araya getirmesi ile mekân ile eserin maddi bünyesi geçişkenlik göstermiştir.

Küçük niş içerisinde yerleştirilmiş 70x100 cm boyutlarında sarıya boyanmış tuvalin önünde masif bir taş kütlesi yerleştirilmiştir. Bazilika planının merkezinde bulunan niş içerisindeki tuval önündeki masif taş arkaik bir heykel niteliği taşır. Bu özelliği ile taş, Afrodite kültüne bir atıfta bulunmuştur.

800x210 cm boyutlarında duvara yaslanmış bir şekilde kurgulanan yerleştirme, bir bazilika olarak düşünülerek, iki boyutlu düzlemde uygulanarak somutlaştırılmıştır. Tuval yüzeyinin çiviler aracılığı ile delinerek tuvalin sembolik mekânı (sahne) ile izleyicinin içinde bulunduğu reel mekânın bir araya getirilmesi, yerleştirme çalışmasının temel hedefini içermiştir.

Çalışma, yerleştirme projesi olarak bir oda inşa edilerek gerçekleştirilmesi hedeflenmektedir. Proje kapsamında girişin sağ ve solundaki duvarlar aşağıdaki görselde düz bir düzlemde gördüğümüz iki büyük tuval yüzeyinden oluşmaktadır. Sağ ve sol duvarlar tamamen tuval yüzeyi ile kaplanmaktadır. Karşı niş yetmiş e yüz santim ebatlarında duvara ortalanmış nişe yerleştirilmiş konumdadır. Sarı fon ile oluşan tuval yüzeyi önüne resmin bir unsuru olarak yerleştirilmiş masif bir taş bulunmaktadır. Taş bir evin temelinden alınması ile yerleşik hayata gönderme yapan bir anlamı taşır.

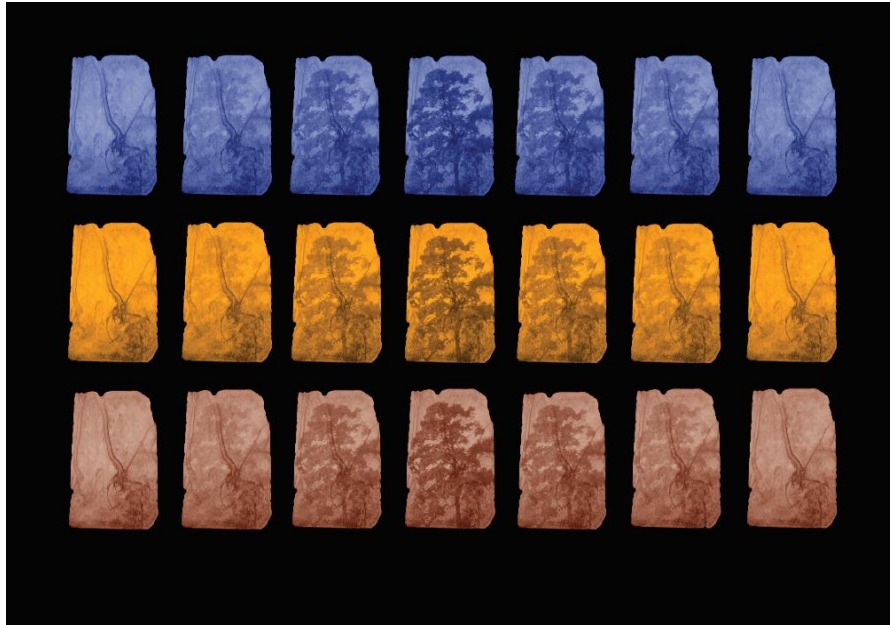


Görüntü 44: Hasan Zeybek, 'Acı', Yerleştirme, Karşık Teknik, 800x170 cm, Lefkoşa.

Odaya giren izleyici yapıtın bir parçası haline giriyor. Odanın reel mekânı, yapıtın maddesel bünyesinde açılan sanatsal bir sembolik mekâna dönüşüyor (Görüntü 44).

Büyük tuval yüzeyinin paslı çiviler aracılığı ile delinmesi, reel mekân ile yapıtın iki boyutlu yüzeyi geçişken bir noktaya taşınarak birleşiyor. Bu müdahale ile bir

yanılsama ve yansıtma aracı olarak kullanılan tuval yüzeyi maddi bir varlık olarak fark edilir bir yapı ve sanatsal ifadenin konusu haline gelmiştir. Çalışma tematik anlamda değerlendirildiğinde; tuğla birimlerinden oluşması itibari ile evin en temel birimi olması ile yerleşik düzene aidiyet bağına gönderme yapan bir eleman olarak anlam bulmuştur. Niş içerisinde arkaik bir heykel gibi kutsallaştırılan taş, merkezde olan bir yapı olarak yerleşik kültüre dayanan aidiyet ilişkisini sorgular. Taş nesnesinin göç eden insanların barındığı mekânda bir unsur olması yaşanan aidiyetsizlik duygusunun sanat yapıtının maddi bünyesinde,' yapıtın üzerinden mekâna kavuşturulmasını içermiştir.



Görüntü 45: Hasan Zeybek, 'Aidiyet', Video Enstallasyon 2016, Lefkoşa.

Uygulama çalışması bağlamında ele alınan bir diğer yapıt ise, insan belleğindeki zaman ve hatıra kavramına ilişkin melankolik bir düş niteliği taşıyan özlem duygusu ile ilgili bir dizi video çalışmasından oluşur. Video, bir taşın yıpranmış yüzeyindeki yaşanmışlığın izini taşıyan yapısı ile çalışmanın sahnesini oluşturur. Çalışma, yıpranmış taş yüzeyi ile bünyesinde onu kullanan insanın var oluşunun izini yansıtmıştır. Platon'un mağara istiharesindeki varlık-yansıma fikrine temellendirilmiştir. Platon'a göre görüntüler dünyası beş duyu organımız ile algıladığımız varlıklar, mutlak varlığın birer görünüşleridir. Taş yüzeyinde bünyesindeki yıpranmışlığı ile insanın varlığını değil ama varlığının izini taşır. Bu

bir anlamda sanat yapıtında barındırdığı sanatsal içerik ile bünyesinde somutlaştırdığı insanın varlığının izidir (Görüntü, 45).

Çalışma, teknik olarak değerlendirildiğinde, fotoğrafı çekilmiş taş yüzeyinin üzerine altı dakikalık bir video uygulaması, görüntü olarak düşürülmektedir. Video görüntüsü rüzgârın etkisi ile dalgalanan bir çam ağacının görüntüsünü içermektedir. Üç video serisinden oluşan görüntüler, kırmızı, mavi ve sarısı filtre ile görüntüye uygulanmıştır. Renkler farklılıklarıyla sembolleştirilmiş bir anlam taşımaktadırlar. Görüntünün aynı fakat renklerin farklı olması ile ‘Afrodit’in Üç Tezahürü’ isimli sergide olduğu gibi tek bir gerçeğin öznel gerçeklikler üzerinden algılanmasını ifade etmiştir. Videodaki renkleler çam ağacının reel renginden bağımsız olarak içsel bir duyum algısı ile soyut ve resimsel iç gerçekliğe dönüşmektedir.

Altı dakikalık süre zarfında taş yüzeyi üzerine ağaç görüntüsü silik bir şekilde yansır, sürecin ortasına gelindiğinde yansıyan görüntü en somut halini alıyor. Bu eşik geçildikten sonra görüntü videonun sonuna gelindiğinde silikleşerek geride yıpranmış taş yüzeyinin görüntüsü kalıyor. Video her altı dakikada başa sararak sabit taş görüntüsü üzerinde beliren ağaç imgesi, form olarak dağılarak başa dönüyor.

Bu çalışma, zihinde beliren bir düş, hatıra gibi bir insan ömründeki var oluş ve yok oluş sürecinin sembolleştirilmesini içerir. İnsanın hayatta bıraktığı ‘iz’ ele alınıyor. Taş yüzeyi, insanın sonlu yaşamının izini taşıyan bir unsur ifade etmektedir. Sanat yapıtı da kendi maddi bünyesinde onu meydana getiren sanatçının var oluşunu görselleştirerek izini taşır. Jackson Pollock’un resmetme performansı değerlendirildiğinde dökülen boyaların bıraktığı iz bir sonuç değil resmetme sürecinin esnasında Pollock’ un var oluşu bir iz olması itibari ile kaydını taşır.

Zaman ve mekân temalı bir diğer video çalışması, 2008 yılında gerçekleştirilen Aidiyet isimli Mesayra Ovasına terk edilen mobilyaların sabit görüntüsü üzerine uygulanmıştır. Arka planda bulunan sabit fotoğraf görüntüsüne bindirilmiş bir video görüntüsünden oluşmuştur. 2008 yılında gerçekleştirilen çalışma, içsel bir aidiyetsizlik-göç temasını sanatsal ifade yolu ile dışsallaştırılması ile görsel bir bilgiye dönüşmesini içermiştir.

Sabit görüntü üstüne, mobilyalardan sonra ikinci plana uygulanan video görüntüsü, 2008 haziran ayında gerçekleştirilen yerleştirme çalışması ile aynı bakış açısını taşır. Görüntü, sabit oturma grubu sabit bir görüntü olarak dururken, hareketli görüntü ikinci planda, video görüntüsü, ovanın derinliğinde dağ ve gökyüzünü kapsar. Görsel üzerinde yaratılan bu çelişki, siyah kıyafetli bir figürün kamera kadrajına sağdan girip soldan yürüyerek çıkması ile tamamlanır. Ayrıca gökyüzündeki bulutlar ve ışık olayları bir değişim ve dönüşümü işaret etmesine karşın ilk planda sabit kalan oturma grubunun değişmezliği göç olgusu ile yarım kalan, kırılmaya uğrayan bir aidiyet bağının farklı bir boyutta asılı kalmış yönünü ifade eder. Bir anlamda göç eden birey zihninde yaşanmışlığını metafizik bir mekân olarak veya mühürlenmiş bir zaman olarak hapseder.

Video görsel belleği yansırı, bir keçi sürüsünün çıkardığı çan sesleri ile desteklenmiştir. Ses unsurunun videoya katılması ile video, bir yerden başka yere hareket halinde olan hayvanların çıkardıkları çan sesleri çoğulluğa ve göç olgusuna atıfta bulunulmuştur. Sürünün çıkardığı çoğul sese rağmen kimliği tanımsız, siyah kıyafet giyen figürün tek başına arka sahneden geçmesi ‘göç’ gönderme yapar. Sabit görüntü olarak görselleşen yerleştirme, yansıttığı ‘sahne’ içinden geçen figür, yapıtın kendi ontik bünyesi ve metafizik gerçekliğine dâhil olması ile yapıtın ve sanatçı arasındaki bütünlüklü ilişkiye işaret eder (Görüntü, 46).



Görüntü 46: Hasan Zeybek, ‘Göç’, Video Montaj- Enstalasyon 2016, Lefkoşa.

Bu çalışma, soyut bir astarın üzerine çiviler ile gerilerek asılmış bir keçi postunu içermektedir. Soyut resim yüzeyinin barındırdığı espasın üzerine nesne betimlenerek değil; bizzat reel dünyadan alınarak resimsel bir mantık ile yerleştirilmiştir. Bu çalışmadaki benzer uygulama, soyut sarı fon önüne yerleştirilen taşın bir resimsel form olarak uygulanması ile aynı görsel mantık ile ele alınmıştır. Tuval yüzeyi-sahne, sanatçının benliğinde oluşturduğu sanatsal kavrayışın görünürlük kazandığı bir imkân olarak keçi postunun açılması gibi yapıtta maddi bünyesinde sanatsal ifade sürecini açığa çıkarmıştır (Görüntü 47). Postun iç yüzeyinin kurutularak açılması, tuval yüzeyinin bir sahne olarak açılması ile ilişkilendirilmiştir.



Görüntü 47: Hasan Zeybek, 'Acı', Tuval Üzerine Karışık Teknik,
200x110 cm, 2014, Lefkoşa

Yapıt, tematik açıdan değerlendirildiğinde; tuval nesnesine gerilen bir keçinin kafataslı postu, insanın duyduğu 'acı' olgusunun görselleşmesini içerir.

Alışılmadık bağlamda tuval bezine gerilen keçi postu, mekân ve zamandan bağımsızlaşan bir imgedir. Kafatasından dolayı yapıt, vanitas teması taşıyarak yaşam-ölüm arasındaki ilişkiyi yeni bir ifade yolu alegorisini somutlaştırmış olur.



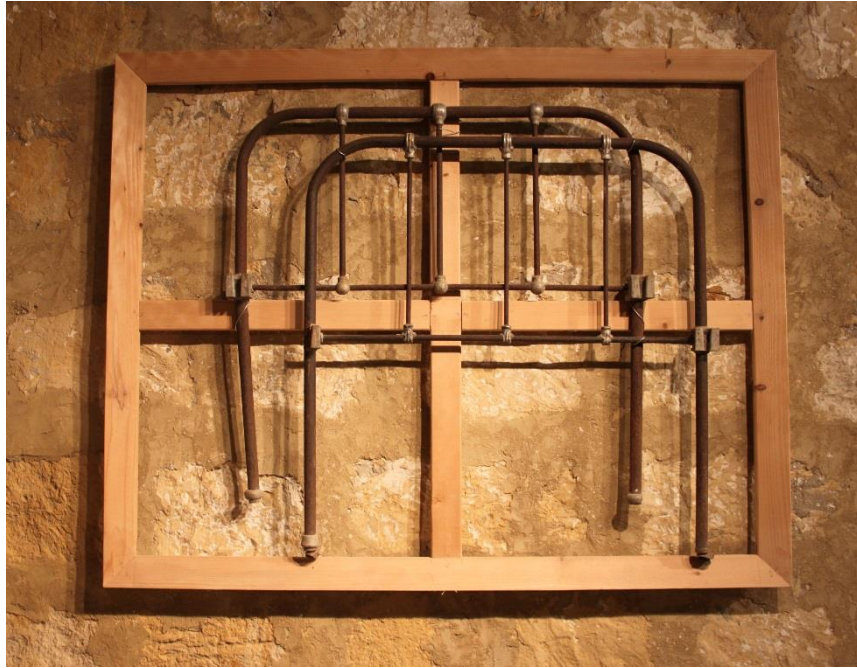
Görüntü 48: Hasan Zeybek, 'İsimsiz', Tuval Üzerine Karışık Teknik Detay, 200x110cm, 2017, Lefkoşa.

Çalışma, mekânsal bağlamda, tuval yüzeyinin geleneksel düzleminin ortadan kaldırılmasına yönelik bir sürecin ele alınmasını görselleştirmektedir. Geleneksel anlamda resmetme süreci değerlendirildiğinde Lucia Fontana'nın resim yüzeyine yaptığı müdahale veya Jackson Pollock'un resmetme ilişkisinin bambaşka bir eyleme dönüştürmesi ile resmin boyutları ve boyutlarının sanatsal ifadeye sağladığı imkân, tartışılmaya başlanmıştır. Tez çalışması bağlamında 'doğanın' resmedilmesi üzerinden ele alınan akımlar, Modern Sanat, Empresyonizm Akımı veya Kübizm Akımı olarak fikirsel anlamda her türlü yenilik ve devrimsel ifade yöntemini bünyelerinde ortaya koymuşlardır. Düşünsel olarak ciddi bir kırılma ve potansiyeli açığa çıkarmışlardır. Tüm bu akımlar ifade ettikleri yenilikleri geleneksel malzeme ve yöntemlerin sınırları içerisinde ifadelerini ortaya koymuştur. Ancak ve ancak Modern Sanat'ın sonlarına doğru Lucia Fontana gibi bireysel anlayışları geliştiren sanatçılar tarafından tuval nesnesi sorgulanmıştır. Kübizm akımı ile kavramsallaşan doğa algısı, sorgulama sürecinin oluşması için en büyük basamağını ifade etmiştir.

Şaseye gerilen tuval, resimsel bir sahne değil: iki boyutlu düzlemden ve illüzyonundan kopan, içinde bulunan reel mekân ile heykelleşen üç boyutlu bir yerleştirmeye dönüşmektedir (Görüntü 48). 200x100 cm ebatlarından oluşan çalışma, tuvalin gerildiği kasnağı kapatmaması ile tuvalin sorgulanmayan maddi ve yapısal yönünü sorgulanır kılmıştır. Resmi yansıtan bir araçtan öteye geçmeyen tuval nesnesi, hizmet ettiği yansıtmaya işlevinden ve alt unsur olmaktan çıkar.

Uygulama çalışmasında şase, görsel olarak saklanmayan bir maddesel unsur olarak resmin ve sanatsal ifadenin bir parçası haline gelir. Atıl bir hazır nesne olarak yatak ranzasının başı, bir yatak gibi tuval bezinin dokusuna işlenerek reel mekân ile tuval nesnesinin iki boyutlu düzlemi arasında üç boyutlu bir geçiş sağlar bağ kurar. Çalışmaya görsel bir ek olarak eklenen eşek kafatası tuval bezinin görsel bir destekçisi olarak estetik katkısını yapar. Kafatası, keçi postunda olduğu gibi ölüm-yaşam arasındaki dengeyi ve sonluluğu ifade eder.

Tez çalışması bağlamında ortaya konulan yapıtlar, sanat nesnesinin kendi varlıksal yapısının sorgulanması ile göç, içsel aidiyetsizlik, mekânsızlık temasına bir barınak sağlayan yeni bir sanatsal ifade yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır.



Görüntü 49: Hasan Zeybek, 'İsimsiz', Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x120cm, 2014, Lefkoşa.

Bu çalışma, diğer çalışmanın ifade ettiği boyutların geçişselliğinin aksine şase bir resim elemanı olarak ana çerçeveyi belirtse de tuval bezinin olmayışı ile somutlaşan çalışma 'resim' olarak nitelendirilmesini imkânsız kılar. Şase üzerine tel ile tutturulan somya, hazır nesne olarak tuval bezinin yerini almaktadır. Tuval bezinin sanatçının belleğindeki sanatsal görüşü bir sahne gibi mekâna kavuşturması

üzerinden hazır somya ve nesnenin maddi bünyesinde barındırdığı yaşanmışlığı kendinde açılmış bir ‘sahne’ olarak tuval bezinin yerini alır (Görüntü 49, 50).

Bu noktada, sanatçının sanatsal ifadesini hazır nesnedeki yaşanmışlığı sanatsal bir içerik olarak ortaya koyması itibari ile özel bir anlam ve değeri ifade eder. Arte Powera sanatçılarındaki olduğu gibi Germano Celant’ın ifade ettiği gibi sanatçıların etrafındaki her nesne sanatçıların yaşanmışlığı ve aidiyeti üzerinden yeniden bir anlam ve değer kazanarak sanatsal ifadede yaşamın tümünü kapsayacak şekilde yerini almaktadır. Bu çalışma, resim boyutu ve sınırlılığının ortadan kalkması ile yapıtın bulunduğu mekân a açılması, sergi mekânının tümünü yapıta, yapıt da mekâna bürünür ve bir sahne olarak birbirlerine açılırlar.



Görüntü 50: Hasan Zeybek, ‘İsimsiz’, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x110 cm, 2014, Lefkoşa.

SONUÇ

Doğa ve doğadaki objeler betimlenirken; boya, çizgi, leke gibi resimsel eleman ve malzemeler vasıtası ile yapıtlaşır. Doğanın yapıtta, doğada olmayan ve insan zihninin doğayı algıladığı ve ifade ettiği elemanlar aracılığı ile betimlenmesi sanatı, insan zihnine ve duyusuna temellenen kavramsal bir etkinlik olarak anlamlandırmıştır.

Modern Sanat, anlayışını, sanatçının bireyselliği üzerinden renk, boya, biçim ve ifade süreci kapsamında temellendirmiştir. Modern Sanatta ifade ve bireysellik, doğanın gerçekçi betimlenmesini ve yapıtta konuyu alt unsur haline getirmiş ve dışlamıştır. Modern Sanat anlayışı, sanatın kökensel niteliğine yönelmiştir. Mağaraya, ‘çizgi’ vasıtasıyla zihnindeki boğayı resmederek kendine olan hayret duygusunu dışsallaştıran ilk ressam, sanatsal ifadelerini somutlaştırmaları üzerinden tecrübe edilir bir varlığa dönüştürmüştür. İlk ressam ile modern sanatçı, içinde bulunduğu teknolojik ve sosyolojik unsurların farklılığına rağmen sanatın kökeni ve bireyselliğe yönelmiş, ifadede birleşmiştir.

Sanat, onu yapanın kendi kimlik ve kişiliğinin yapıtta tezahür ettiği bir yüzleşme eylemine dönüşmüştür. Modern Sanat düşüncesi, resimsel elemanların kendi maddesel özellikleri ve ifade yöntemlerini sanatsal bir içerik olarak ele alan bir dönem olmuştur.

Çalışma, ele alınan araştırma kapsamında; Empresyonlar, (izlenimler) ile doğa, öznel izlenimlerin ve duyumların esas olduğu bir anlayışta ele alınmış ve ressamın algısı ve özneliği resimde önemli bir kimlik kazanmıştır. Empresyonizmin bu özelliği ile sanatçı, yanstıcı ve zanaatkar olma niteliğinden çıkarak ressam kimliğinde kendi varoluşsal yönünü ortaya koymuştur. Doğanın betimlenmesine Cezane’nin geometrik doğa kavrayışı Modern Sanatın en önemli akımı olan kübizm için büyük

bir tecrübeyi ifade etmiştir. Kübizm Cezanne’ın ediniminden yola çıkmış, doğanın görüntüsünü tamamen zihinsel bir esastan kavramış, doğanın natüralist gerçekliği ile bağını koparmış ve ressamın bireyselliğini resmin doğası haline getirmiştir. Modern Sanat, ressamın bireysel tercihlerini yapıtın temel konusu olacak şekilde estetik ve temasal boyutundan arındırmıştır. Sanatçının öznelliği ve salt var oluşu odaklı tecrübe, Jackson Pollock’un sanatsal performansı ile doğanın görüntüsünü tamamen ortadan kaldırmış ve sanatçı ve yapıt arasındaki ilişkiyi farklı bir eylem zemininde tecrübe edilmesine yol açmıştır.

Tez çalışması kapsamında varılan bulgular; doğada barınan, burada yaşayan insan, kültür ve kimliğini yaşadığı çevrenin koşulları üzerinden edinir. İnsan, doğayı resmederken, kendini doğada olmayan, insana özgü ifade unsuru olan ‘çizgiyi’ kullanarak düşüncesini, resmetme eyleminde ortaya koyar.

Bu özelliği itibari ile insan kendi kimliğini doğa üzerinden oluştururken yine kendine özgü bir ifade aracı ile doğanın görüntüleri üzerinden kendi var oluşunu sanat eserlerinde somutlaştırır. Tez çalışması doğa ve insan arasındaki ilişkiyi, değişen eğitim anlayışları ve sanat eserleri üzerinden konu edinmiştir.

Bu çalışmada, Barbizon Okulu ve Akademik Sanat anlayışının eğitim farklılığının açmış olduğu yeni yönelim ele alınmıştır. Barbizon Okulunun eğitim anlayışı, Feodal, Monarşi sisteminin yıkılması ile bireyin ve bireyselliğin toplumda önemli bir noktaya gelmesi ile doğru orantılı bir gelişim göstermektedir.

Fotoğraf makinesinin icadı ile sanat eğitiminin yönelimi, doğanın ele alınıp resmedilmesinde farklı ölçütlerin araştırılmasını sağlamıştır. Barbizon Okulunun akademik eğitim ve estetik anlayışları karşısında açık havada, gün ışığından yararlanılarak sadece olağan dünya manzaraları ve köylü yaşamlarını, ‘gerçekçi’ olarak resmetmesi Empresyonist öğretinin doğaya yönelmesine ortam hazırlamıştır.

Fotoğraf makinesinin belgeleme ve doğa görüntülerini olduğu gibi, aktarması üzerine Empresyonistler, Barbizon Okulun’da olduğu gibi doğaya yönelerek doğayı, fotoğraf makinesinin elde etme imkânı olmayan, öznel duyular ve izlenimleri esas alarak resimlerinde doğayı konu edinmişlerdir.

Empresyonizm öğretisi, natüralist resim geleneğine bağlı; fakat farklı bir varlık kavrayışı ve görme biçimi şekline yönelmiştir. Empresyonist varlık kavrayışı, doğadaki nesnelerin değişen ışık etkilerinin ressamda yarattığı öznel izlenimleri resimlerde konu edinir. Bu yaklaşım, resimlenen nesnelerin kütle, derinlik ve uzaklık gibi unsurlarının ortadan kalkmasına yol açmıştır.

Öznel duyum ve izlenimler karşısında resimlerde dağılan kütle forum ve perspektif olgularına geometrik bir yapı üzerinden resmedilmesini öneren Paul Cezane'ın öğretisi, Post Empresyonizm ve Kübizm arasında bir bağ kurarak Modern Sanata giden süreci başlatmış olur.

Kübizm Akımı, Paul Cezane'ın, doğadan yola çıkılarak geometriye indirgenen doğa algısının tersine, geometrik esas ve zihinselliğin üzerinden doğayı algılar. Kübizm anlayışında doğa, görüldüğü gibi değil; ressamın zihinselliğinde algılandığı gibi resmedilir. Bu noktada, Rönesans'tan Modern Sanat'a kadar doğa sanat ilişkisine ve resmetme bağlamına köklü bir yenilik getirir. Bu yenilik, doğanın görüntülerinden ve görünüşlerinden sanatçıyı özgürleştirir.

Kübist öğretide artık alışlagelen doğaya bağlı tasvir geleneği tamamen ortadan kalkmış olur. Nesnelerin kütle ve formları birçok farklı bakış açısı ile resmedilerek izleyiciye tek bir resim yüzeyinde gösterilir. Kübizmin natüralizm ile bağını koparmasının yol açtığı varlık algısı, modern sanatı tanımlayan bir edinim olur.

Sanatta varılan bu tecrübe, doğada barınan ve kendini yaşadığı doğa üzerinden şekillendiren insanın artık sanatsal ifadesini doğaya bağlı kalmaması üzerinden resmetmesini sağlar. Kendi düşüncesi, zihinselliği ve içselliği, üzerinden özgürce doğanın görüntülerini istediği bağlamda, salt kendini en yalın şekliyle ifade etmek hedefi ile resmeder. Sanayileşen ve makineleşen dünyada insanın doğaya hâkim olma çabası bir anlamda Modern Sanatta doğadaki nesnelere hâkim olan bir varlık anlayışı olarak karşılık bulur.

Varılan bu nokta, çalışma bağlamında incelenen Jackson Pollock' un eserlerindeki doğa ve sanat ilişkisi, sanatsal ifade süreci ve bu sürecin şekli itibari ile özel bir bağlamda incelenmiştir.

Pollock, doğa görüntülerinin gerçekliğine karşıt doğayı kendi zihinsel ve içsel algısı üzerinden resmeden modern sanat anlayışının tecrübesini kendi resimsel performansı için bir başlangıç kabul etmiştir. Bu tecrübenin açmış olduğu farkındalıkla kendi sanatsal ifadesinde bugüne kadar süre gelen resmetme yöntem şekli ve koşullarını tüm estetik değerleri, uyum, güzellik ve kompozisyon kurallarını terk etmiştir. Geleneksel resmetme ilişkisini, ortadan kaldırarak, resmi, insanın zihinsel ve duyuşal izlenimlerini yansıtan, barındıran bir içerik ve tasvir olmaktan çıkarmıştır.

Pollock un performansındaki aşkın benlik ve bilinç dışı unsuru, ressamın özneliği ve kişiliğini resme nüfus edemez bir şekilde saf dışı bırakmaktadır. Pollock resimlerini taslak ve öngörü olmaksızın herhangi bir araç vasıtası olmadan resim yüzeyine bilinçsiz hareketleri ile dökülen boyalar vasıtası ile oluşturur. Bu resmediş performansı, ressamın kişilik ve kimliğini hiçbir koşulda dökülen boyaların somutlaştırdığı resim yüzeyinde içermez.

Ressamı içermeyen resim, sanatsal ifade sürecinde yan bir unsur olarak konumlanır. Ressamın hareketleri ve ayinle ilgili dansları, sanatsal ifadenin hem konusu hem de fırça gibi aracı, malzemesi, hedefi 'unsuru' haline gelir. Sanatçı, doğanın tasviri olmaksızın doğada var oluşu üzerinden resminin bir parçası olur.

Pollock'un tecrübesi, doğayı betimlemeden, doğanın bir parçası haline gelerek doğa ile bütünleşen, eylemi ile kendi aşkın benliğine, evrensel ve salt var oluşuna yaptığı eser üzerinden tanık olma tecrübesidir. Barbizon Okulu ve eğitim anlayışındaki doğaya yöneliş ile başlayan doğanın ele alınışı, her sanat öğretisinde farklı bir doğa algısına dönüşerek bir sonraki öğreti için basamak teşkil etmiştir. Pollock, sanatında doğaya bağlı algı, içsel ve zihinsel etkileri kaldırması ile esere kendi var oluşundan başka herhangi bir 'faktör' koymayarak varır. Kendi var oluşuna özel bir bağlam getirmiş olur. Sanatçının doğadaki salt var oluşu, kendi ile yüzleşen, ilişki kurmasını sağlayan bir bilgi potansiyelinin fark ve idrak edilmesine imkân sağlayarak Sanat eserine özel bir bilişsel bilgi değeri yükler.

‘Modern Sanat’ta İfade ve Yapıt’ isimli tez çalışması, Modern Sanat’ı oluşturan sosyolojik, teknolojik ve estetik koşulların ortaya konulması ile Modern Sanatın nasıl bir anlayışa temellenerek karakter kazandığı üzerinde durulmuştur. Modern Sanat anlayışı kapsamında, Kübizm Akımı’nın yapıta analitik ve kavramsal bir esas çerçevesinde yeni bir yaklaşımı getirmiş olması, diğer anlayış ve ekollere fikirsel, plastik ifade yöntemleri üzerine yapmış olduğu etki incelenmiştir.

Modern Sanat’ın en önemli temsilcilerinden biri olan Pablo Picasso’nun sanatsal ifade ve tecrübesi ile Modern Sanat üzerinden yeni bir sıçrayışın kapısını açan aksiyon resminin temsilcisi Jackson Pollock’un resmetme performansı tez çalışmasının kapsamını oluşturmuştur. Bu bağlamda sanat tarihi literatüründe yer alan akım, ekol ve anlayışlar gibi öncü yönelimler ele alınmıştır. Kübizm Akımı’nın yaratmış olduğu devrimsel bakış ile doğa ile bağını koparan ve kavramsal bir algı ile bireyin kişi ve kişinin benliğinin kim olduğunun önemli olduğu bir sanatsal yapıyı dolayısı ile Modern Sanat’ı şekillendirmiştir.

Tez bağlamında irdelenen konu, sanatçıların sanatsal ifade süreçleri ve meydana getirdikleri yapıtlar üzerinden varılan sentez doğrultusunda ele alınmıştır. Sanatsal ifadenin kökeni ve sanatsal ifadede bulunan insanın neden sanat yapma ihtiyacı duyduğunun irdelendiği ilk bölümde ortaya konulan düşünceler insanın kendi var oluşuna duyduğu hayret duygusu ve benlik bilinci olan bir canlı olarak sonlu olduğunu bilmesi ile kalıcılığa yönelmesi ile sanatsal ifade sürecini yaşadığı noktasına temellenmiştir. Mağaraya yapılan ilk resimler, ilke olarak nitelendirilen ilk insanların e-sanatsal eylemleri ile kendileri ile kurdukları ilk bireysel ve içsel tecrübe olması adına son derece önemli bir adımı teşkil ettiği vurgulanmıştır. Modern Sanat’ın tamamen bireysel, öznel ve kişisel olanın ifadesine yönelmesi ile mağarada salt kendini en yalın plastik unsurlar ile ifade eden insanın eylemi arasında yapısal bir benzerlik olduğu ortaya konulmuştur.

Modern Sanat’ arasında bağ kurulmaktadır. Sanatsal ifade süreci esnasında somutlaşan yapıt ve yapıtta vücut bulan sanatsal içerik ve kavrayış, sonuç itibari ile değil süreç itibari ile değerlendirilerek yapıt a yeni bir bakış açısı getirilmiştir. Tez çalışması kapsamında araştırılan estetik ve fikirsel yönelimler, akımlar ve karakter

kazandıkları özgün ifade yöntemleri varılan sentez doğrultusunda uygulama çalışmaları ile ele alınarak çalışma sonlandırılmıştır.

KAYNAKLAR

ARİSTOTELES, (2007). “*Poetika*”. (Sami Rıfat, Çev.)İstanbul: Can Yayınları.

BAHR, Hermann, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev). Ekspresyonizm’den Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

BERGER, John, (2015). “*Picasso’ nun Başarısı ve Başarısızlığı*”, (Sökmen, Yurdanur Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

BURKE, Peter, (2000). ‘*Rönesans*’, (Özkan Akpınar, Çev.). İstanbul: Babil Yayınevi.

CELANT, Germano, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev). Arte Povera’dan. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

CLEMENT, Greenberg, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev). Kübizmin Çöküşü, Modernist Resim. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

CUNNINGHAM, Antonia, (2000). ‘*Essential Impressionists*’, Uk: Rarragon.

FONTANA, Lucio, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev). Beyaz Manifesto. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

GIRARD, Rene, (2010). *Kültürün Kökenleri*.(Mükremin Yaman-Ayten Er, Çev.) Ankara: 1. Baskı, Dost Kitabevi.

GOMBIRICH, Ernst. H. (2002). “*Sanatın Öyküsü*”, (Erol Erduran, Ömer Erduran, Çev.). 3. baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GUİLLAUME, Apolliaire, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev). Modern Resimde Konu Üzerine. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

HEİDEGGER, Martin, (2004). “*Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*”, (Nazım Gözüaydın, Çev.). Sanat Yapıtının Kökeni. Ed. M. YILMAZ, Ankara: Ütopya Yayınevi.

JACKSON, Danny, (2005). *Gilgamiş Destanı*. (Ahmet Antmen, Çev.) Ankara: 1.Baskı, Arkadaş Yayınevi.

LARY, Shiner, (2013). “*Sanatın İcadı*”, (İsmail Türkmen. Çev.) 3. baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEGROS, L .FOCCROULLE. B .TODOROV. T, (2011). ‘*Sanatta Bireyin Doğuşu*’, (Esra Özdoğan. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

LEONOİR, Betrice, (2005). *Sanat Yapıtı*.(Aykut Derman Çev.) İstanbul: 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

LYNTON, Norbert, (2004). ‘*Modern Sanatın Öyküsü*’, (Cevat Çapan, Sadi Öziş. Çev.). 3.basım İstanbul: Remzi Kitabevi.

MATİSSE, Henri, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev). Bir Ressamın Notları. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

ÖMER, Soykan, (2009). “*Sanat Sosyolojisi*”, İstanbul: Dönence Yayınları.

PANOFESKY, Erwin, (2013). “*Perspektif Simgesel Bir Biçim*”, (Yeşim Tükel.Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

PİCASSO, Pablo, (2001). “*Picasso Konuşuyor*”. (Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz, Çev.). Picasso’dan İki Demeç. Ed. A. Dora Ankara: Ütopya Yayınları

SİGNAC, Paul, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev) Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

POLLOCK, Jackson, (2011). “*Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”. (Sabri Gürses, Çev). William Wrigth’la Görüşme. Ed. C. Harrison, P. Wood, İstanbul: Küre Yayınevi.

TUNALI, İsmail, (1996) “*Felsefenin Işığında Modern Resim*”, 5. Baskı İstanbul: Remzi.

TUNALI, İsmail, (2002). “*Sanat Ontolojisi*”, Ankara İnkilap Yayınevi.

TURANI, Adnan, (2003) “*Dünya Sanat Tarihi*”, İstanbul: Remzi Kitabevi.

WASSLİY, Kandinsky, (2009). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (Tevfik Turan, Çev.) İstanbul: 1. Baskı, Hayalbaz Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKÇASI

ANONİM, Boğa. (çevrimiçi).

URL:<https://www.pinterest.com/pin/371687775475187900/> [20 Kasım 2017,19:20]

CEZANNE, Paul, ‘Sainte-Victoire Dağı’,(Çevrimiçi).URL:

<http://www.theartstory.org/artist-cezanne-paul.htm>

[6 Kasım 2017, 12.34]

CLADUE, Mone, ‘Saman Balyaları’.(Çevrimiçi). URL: [http://izlekler.com/claude-](http://izlekler.com/claude-monetnin-saman-balyalari-ile-hermann-hessenin-sidhartasi-arasindaki-benzerlik/)

[monetnin-saman-balyalari-ile-hermann-hessenin-sidhartasi-arasindaki-benzerlik/](http://izlekler.com/claude-monetnin-saman-balyalari-ile-hermann-hessenin-sidhartasi-arasindaki-benzerlik/)

[2Ağustos 2017, 15.00]

CLADUE, Mone, ‘Rouen Katedrali’,(Çevrimiçi).URL:

[http://www.getty.edu/art/collection/objects/131471/claude-monet-the-portal-of-](http://www.getty.edu/art/collection/objects/131471/claude-monet-the-portal-of-rouen-cathedral-in-morning-light-french-1894/)

[rouen-cathedral-in-morning-light-french-1894/](http://www.getty.edu/art/collection/objects/131471/claude-monet-the-portal-of-rouen-cathedral-in-morning-light-french-1894/) [7 Haziran 2017, 13.46]

CLADUE, Mone, ‘Gün Batımı’,(Çevrimiçi).URL:

[https://www.google.com.cy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=](https://www.google.com.cy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwj0kY_yz9PYAhXJpqQKHx4aCh0QjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fbir)

[=0ahUKEwj0kY_yz9PYAhXJpqQKHx4aCh0QjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fbir](https://www.google.com.cy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwj0kY_yz9PYAhXJpqQKHx4aCh0QjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fbir)

[azresimtaniyalim.blogspot.com.tr%2F2015%2F05%2Fizlenim-gundogumu-](https://www.google.com.cy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwj0kY_yz9PYAhXJpqQKHx4aCh0QjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fbir)

[impression-](https://www.google.com.cy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwj0kY_yz9PYAhXJpqQKHx4aCh0QjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fbir)

[sunrise.html&psig=AOvVaw3JLS9uwbBngbLxKXdOQZvq&ust=15158877014802](https://www.google.com.cy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwj0kY_yz9PYAhXJpqQKHx4aCh0QjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fbir)

52 [13 Haziran 2017, 21:30]

DALÍ, Salvador, ‘Belleğin Azmi’.(Çevrimiçi). URL:

<http://www.bbc.com/culture/story/20170503-why-cheese-is-arts-greatest-muse> [27

Kasım 2017, 12.25]

DAVID, Jacques Louis, ‘Sabinlerin Araya Girişi’, (Çevrimiçi). URL:

[https://arthistoryproject.com/artists/jacques-louis-david/the-intervention-of-the-](https://arthistoryproject.com/artists/jacques-louis-david/the-intervention-of-the-sabine-women/)

[sabine-women/](https://arthistoryproject.com/artists/jacques-louis-david/the-intervention-of-the-sabine-women/) [5Kasım 2017,20,35]

DAVİD, Jacques Louis, ‘Sokratesin Ölümü’,(Çevrimiçi).URL:

<https://www.thinglink.com/scene/842436683646369793> [5 Haziran 2017, 12:35]

DELACROIX, Eugene, ‘KaplanAvı’, (Çevrimiçi).

URL:<https://www.artsy.net/artwork/eugene-delacroix-the-tiger-hunt> [10 Kasım 2017,

12.30]

DELAUNAY, Robert, ‘Eiffel Kulesi’.(Çevrimiçi).

URL: <http://www.theartstory.org/artist-delaunay-robert.htm> [12 Aralık 2017, 12.25]

FONTANA, Lucia, ‘Özel Seri’.(Çevrimiçi). URL:

<http://www.christies.com/features/Lucio-Fontana-5900-1.aspx> [25 Ekim

2017,22:30]

FONTANA, Lucia, ‘Özel Seri’. (Çevrimiçi). URL: <http://www.christies.com/features/Lucio-Fontana-5900-1.aspx> [25Ekim 2017, 22:35]

FONTANA, Lucia, ‘Özel Seri’. (Çevrimiçi). URL: <http://www.christies.com/features/Lucio-Fontana-5900-1.aspx> [25 Ekim 2017, 22:40]

GAUGUIN, Paul, ‘Hayat neşesi’. (Çevrimiçi). URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arearea,_by_Paul_Gauguin.jpg [15 Kasım 2017, 21.35]

GIUSEPPE, Penone, ‘İsimsiz’. (Çevrimiçi). URL: <https://mymodernmet.com/guiseppe-penone-the-hidden-life-within/> [5Aralık 2017, 12.30]

GOYA, Francisco, ‘Cadılar’, (Çevrimiçi). URL: <http://duzenle.blogspot.com.cy/2014/01/francisco-de-goya-eserleri.html> [5 Kasım 20:36]

HAUSMANN, Raoul, ‘Çağın Ruhu’. (Çevrimiçi). URL: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/> [25 Kaim 2017, 21:30]

KISHNER, Ludwig, ‘Ressam ve Modeli’. (Çevrimiçi). URL: <https://www.pinterest.com/pin/86905467782197976/> [2 Ağustos 2017, 16.55]

KURBE, Gustav, ‘Günaydın Bay Kurbe’. (Çevrimiçi). URL: <https://www.tarihnotlari.com/gustave-courbet/> [15 Kasım 2017, 22.30]

KUPKA Frank, ‘İki Renkli Figür’. (Çevrimiçi). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_Kupka [14 Aralık 2017, 14.50]

MALEVİCH, Kazmir ‘Beyaz Üzerine Siyah Kare’. (Çevrimiçi). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting)) [12 Aralık 2017, 15:15]

MATISSE, Henri. Joy of Life. (çevrimiçi). URL: <http://www.henrimatisse.org/joyof-life.jsp> [20 Ağustos 2016, 19:15].

MILLET, Jean-François, ‘Başak Toplayanlar’, (Çevrimiçi). URL: <http://www.ressamlar.gen.tr/jean-francois-millet/basak-toplayanlar/> [5 Haziran 2017, 12.40]

MODRIAN, Piet, ‘Gri Ağaç’. (Çevrimiçi). URL: https://www.google.com.cy/search?q=mondrian&rlz=1C1GIGM_enCY715CY715&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiNj7vyg9XYAhXKDywkHYwQApIQ_AUICigB&biw=1024&bih=662#imgsrc=Iw9VIQeHWLEq-M: [12 Aralık, 2017 11:20]

MODRIAN, Piet, ‘Kompozisyon no 7’. (Çevrimiçi).

URL: <https://www.posterlounge.co.uk/tableau-no-2-composition-no-vii-pr655883.html> [1 Kasım, 2017 10:30]

MODRIAN, Piet, ‘Kompozisyon’. (Çevrimiçi). URL:

<http://www.theartstory.org/artist-mondrian-piet.htm> [1 Kasım 2017, 10:35]

PABLO, Picasso. Avignon’lu Kızlar (Çevrimiçi)

URL: https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar [12. Ocak 2017, 16:32]

PABLO, Picasso, Guernica, (Çevrimiçi).

URL: <https://www.pablopicasso.org/guernica.jsp> [5 Kasım 2017, 20:30]

POLLOCK, Jackson, ‘Pollock working in his studio’. (Çevrimiçi)

URL: <http://terraingallery.org/art-criticism/jackson-pollock-and-true-false-ambition-the-urgent-difference/> [20 Eylül 2017, 15:15]

POLLOCK, Jackson, ‘Numara 31’. (Çevrimiçi). URL: <https://www.jackson-pollock.org/one-number31.jsp> [4 Ekim 2017, 16:15].

POPOVA, Yubov, ‘İsimsiz’. (Çevrimiçi).

URL: <http://www.artnet.com/artists/liubov-popova/3> [12 Aralık 2017, 15:00]

ROTHKO, Mark, ‘Turuncu ve Sarı’. (Çevrimiçi).

URL: <http://www.markrothko.org/orange-and-yellow/> [20 Kasım 2017, 18:50]

VAN, GOGH, Vincenth, ‘Ayçiçekleri’. (Çevrimiçi). URL:

https://www.google.com.cy/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwi7n-3r0tPYAhXDhrQKHbjWC-gQjhwIBQ&url=https%3A%2F%2Fwww.niltablo.com%2Fsunflowers-aycicekleri-vincent-van-gogh-kanvas-tablo&psig=AOvVaw2_Byq2wCPXaDhS60R26i_k&ust=1515888494300628 [12 Kasım 2017, 16:30]

VAN, GOGH, Vincenth, ‘Tarlada Çalışanlar’. (Çevrimiçi). URL:

<http://www.tarlasera.com/galeri-28-van-gogh%E2%80%99un-gozunden-tarim> [12 Kasım, 16:35]

WASSLIY, Kandinsky, ‘Marnau Köy Sokakı’. (Çevrimiçi).

URL: http://www.irequireart.com/blog/?attachment_id=1122 [3 Kasım 2017, 10:25]

WASSLIY, Kandinsky, ‘Kompozisyon 7’. (Çevrimiçi). URL:

<https://www.pinterest.com/pin/468937379936631067/> [3 Kasım 2017, 10:45]

ÖZGEÇMİŞ

1. **Adı Soyadı:** Hasan Zeybek
2. **Doğum Tarihi:** 20 Ocak 1986
3. **İletişim Bilgileri:** hasan.zeybek@neu.edu.tr
4. **Öğrenim Durumu:**

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	GüzelSanatlar Fakültesi,Resim Bölümü	Akdeniz Üniversitesi	2009
Y. Lisans	Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anansanat Dalı	Mimarsinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2012
Doktora	Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı	Yakın Doğu Üniversitesi	2017

5. Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makaleler (SCI & SSCI & Arts and Humanities)

Hasan Zeybek, (2017), The Influence of Barbizon School's Educational Approach on Modern Art and Nature-Art Relationship in Jackson Pollock Works **Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education**, Ed 2017;13(11):7353–7364

DOI: <https://doi.org/10.12973/ejmste/79612>

6. Uluslararası Diğer Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makaleler (Scopus)

Hasan Zeybek, (2017), On The Process Of Artistic Expression From Cave Today, **Ponte Journal - Sep 2017 - Volume 73 - Issue 9**

doi: 10.21506/j.ponte.2017.9.10,DOI: <https://doi.org/10.12973/ejmste/79612>

7. Ödüller

“Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Kültür Dairesi Resim Yarışması, Ödül. 2009.

"Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Kültür Dairesi Resim Yarışması, Ödül. 2011.

"Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Kültür Dairesi Resim Yarışması, Ödül. 2013.

8. Uluslararası Karma Sergiler

(2014) “Three Shapes of Afrodite”, Karma Sergi Galerı Properod, Saraybosna.

(2014) “Kültürel Köprüler”, Uluslararası, karma sergi Yıldız Teknik Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, İstanbul.

(2014) “Values Of Art”, Uluslararası, Karma Sergi, Tirgu Mureş Güzel Sanatlar Derneği, Bükreş.

(2014) “Frames of Art”,Uluslararası Karma Sergi, Kö–Te Lat Galerı, Budapeşte.

(2012) “Uluslararası Karma Resim Sergisi”, Bulgaistan, Momçilgard.

9. Uluslararası Kişisel Sergiler

(2015) “Kişisel Sergi” Bosna Hersek Federasyonu Galerı Preporod, Saraybosna.

10. Ulusal Karma Sergiler

(2017) “Hakan Çakmak Anı Sergisi” Artrooms Gleri, Girne.

(2017) “Yakın Doğu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Öğretim Görevlileri Karma Sergisi”, İsmet Vehit Sergi Salonu, Lefkoşa.

(2015) “Yakın Doğu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Öğretim Görevlileri Karma Sergisi”, AKM Sergi Salonu,Lefkoşa.

(2014) “Afrodit’in Üç Tezahürü”,Karma Sergi, İsmet Vehit Güney Sergi Salonu, Lefkoşa.

Turnitin Originality Report
 Modern Sanatta İfade ve Yapıt by Hasan Zeybek
 From Hasan Zeybek (Doktora 2016-17)

- Processed on 04-Jan-2018 10:05 EET
- ID: 900230657
- Word Count: 22561

Similarity Index

4%

Similarity by Source

Internet Sources:

3%

Publications:

0%

Student Papers:

2%

sources:

1

< 1% match (Internet from 21-May-2014)

http://www.suleymanozderin.com/FileUpload/ks586336/File/doktora_tezi.pdf

2

< 1% match (Internet from 28-Jan-2015)

<http://www.slideshare.net/1943/sanat-akmlar>

3

< 1% match (Internet from 04-Feb-2016)

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/download/1025009763/1025007836>

4

< 1% match (Internet from 27-May-2015)

http://earsiv.atauni.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/123456789/950/tuba_k%C4%B1na_y_g%C3%B6r_tez.pdf?sequence=1

5

< 1% match (Internet from 09-Jun-2015)

<http://www.tarihnotlari.com/kasimir-malevich/>

6

< 1% match (publications)

[ALTINTAŞ, Osman and AKALIN, Tolga. "Sanayi devriminden sonra 20. yüzyıl sanatı", Türk İslam Medeniyeti İlmi Araştırmalar Enstitüsü, 2013.](#)

7

< 1% match (Internet from 19-Nov-2015)

http://mkahyaoglu.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2011/01/UFND-040_Estetik-Notlari.pdf

8

< 1% match (student papers from 08-May-2013)
Submitted to Yeditepe University on 2013-05-08

9

< 1% match (student papers from 21-Nov-2016)
Submitted to Konya Necmettin Erbakan University on 2016-11-21

10

< 1% match (Internet from 28-Jan-2015)
<http://www.sorucenneti.net/felsefe/felsefe-dersi-cikmis-sorular-2006-2007-2008-oss/pdf.html>

11

< 1% match (Internet from 09-Dec-2015)
<http://www.kiyader.org.tr/?p=436&lang=en>

12

< 1% match (student papers from 19-Feb-2016)
Submitted to Bahcesehir University on 2016-02-19

13

< 1% match (Internet from 04-Nov-2013)
<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/?startidx=10>

14

< 1% match (publications)
ÜNAL, Serap. "Seramik Sanatı ve Eğitimi Üzerine Değerlendirmeler", TUBITAK, 2003.

15

< 1% match (Internet from 25-Apr-2016)
<http://akarsuhera.blogcu.com/drami-olan-ressamlar/4620751>

16

< 1% match (student papers from 10-Mar-2014)
Submitted to Bilkent University on 2014-03-10

17

< 1% match (Internet from 27-Dec-2010)
<http://www.literatur.com.tr/lybooks.asp?id=1567>

18

< 1% match (Internet from 11-Apr-2015)
<http://www.meleklermekani.com/threads/buyuk-usta-pablo-picasso.106968/>

19

< 1% match (Internet from 03-Jun-2015)
<http://library.cu.edu.tr/tezler/7010.pdf>

20

< 1% match (Internet from 09-Jun-2013)

<http://www.ykykultur.com.tr/kitap/sanatta-bireyin-dogusu>

21

< 1% match (Internet from 31-May-2016)

<http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/9725/280163.pdf?isAllowed=y&sequence=1>

22

< 1% match (Internet from 11-Mar-2015)

<http://necipcaliskan.blogspot.com/>

23

< 1% match (student papers from 21-Jun-2017)

[Submitted to Yeditepe University on 2017-06-21](#)

24

< 1% match (student papers from 04-May-2017)

[Submitted to Beykent Universitesi on 2017-05-04](#)

25

< 1% match (student papers from 14-Oct-2015)

[Submitted to Hong Kong Baptist University on 2015-10-14](#)

26

< 1% match (student papers from 14-Dec-2015)

[Submitted to Kocaeli Üniversitesi on 2015-12-14](#)

27

< 1% match (student papers from 06-Dec-2017)

[Submitted to Hellenic Academic Libraries Link on 2017-12-06](#)

28

< 1% match (Internet from 31-Dec-2015)

<http://sozriko.blogspot.com/2012/02/rene-girard-kulturun-kokenleri.html>

29

< 1% match (student papers from 07-Apr-2017)

[Submitted to Uludag University on 2017-04-07](#)

30

< 1% match (Internet from 31-May-2016)

<http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/9630/331893.pdf?isAllowed=y&sequence=1>

31

< 1% match (Internet from 12-Jan-2016)

<http://kerestezebal.blogspot.com/>

32

< 1% match (Internet from 11-Mar-2017)

<http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/30319/273291.pdf>

33

< 1% match (student papers from 21-Apr-2015)

[Submitted to Yeditepe University on 2015-04-21](#)

paper text:

GİRİŞ Bu doktora çalışmasında, sanat tarihinde ‘Modern Sanat’ olarak isimlendirilen dönemin incelenmesi amaçlanmıştır. Modern Sanat kapsamında, sanatsal ifade yöntemleri üzerinden yapıtlar incelenmiştir. Modern Sanatta, doğanın betimlenmesine ilişkin sanatçıların tavrı, ele alınmış, Modern Sanatın sanat tarihindeki yeri ve anlamının ortaya konulması hedeflenmiştir. Bu çalışma kapsamında; sanatçı, sanatsal ifade süreci ve yapıta yeni bir bakış, yorum getirilmesi amaçlanmıştır. Modern Sanatın karakter kazandığı noktalar belirlenip anlamlandırılması ile sanatçı, yapıt ve bireysel ifade yöntemlerinin irdelenmesi ile elde edilen bulgular uygulanan yapıtlar ile ilişkilendirilmiş ve çalışma sonlandırılmıştır.