

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA
MEKAN, KİMLİK VE AİDİYET KAVRAMLARI**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20096170 Hasan ZEYBEK

Danışman:
Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İSTANBUL- 2012

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**YİRMİNCİ YÜZYIL RESİM SANATINDA
MEKAN, KİMLİK VE AİDİYET KAVRAMLARI**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20096170 Hasan ZEYBEK

Danışman:
Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İSTANBUL- 2012

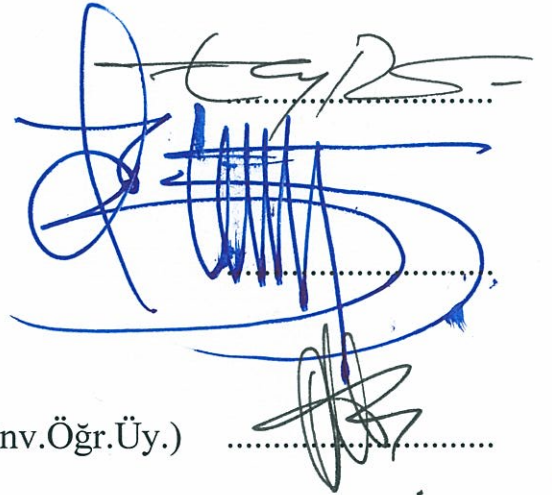
Hasan ZEYBEK tarafından hazırlanan **Yirminci Yüzyıl Resim Sanatında Mekan Kimlik ve Aidiyet Kavramları** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 22 / 06 / 2012

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman)

The image shows three handwritten signatures in blue ink, each written over a horizontal dotted line. The signatures are stylized and cursive. The first signature is at the top, the second is in the middle, and the third is at the bottom.

Jüri Üyesi : Prof. Kemal İSKENDER

Jüri Üyesi : Doç. Oğuz HAŞLAKOĞLU (İstanbul Aydın Üniv.Öğr.Üy.)

İÇİNDEKİLER	Sayfa No.
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı Kapsamı ve Yöntemi.....	1
2. SANAT VE İNSAN BAĞLAMINDA MEKAN, KİMLİK VE AİDİYET KAVRAMLARI.....	3
2.1 İnsan Bağlamında, Mekan, Kimlik ve Aidiyet İlişkisi.....	3
2.1.1. Uygarlık Tarihi Kapsamında İnsan ve 20. Yüzyıl Sanatını Oluşturan Koşulların İncelenmesi.....	8
2.2. 20. yy Resim Sanatının Sanat Tarihi Bağlamında İncelenmesi.....	19
2.2.1. 20 yy Resim Sanatı İçerisinde Kübizm ve Etkileri.....	39
2.3. Sanatçı ve Sanatsal Eylem Bağlamında Mekan, Kimlik, Aidiyet ilişkisi.....	45
2.3.1. Sanatsal Eylem Bağlamında Aşma ve Sanatsal Eylemin Açılması.....	48
3. 20.YY RESİM SANATI İÇİNDEKİ BAZI SANATÇILARIN ESERLERİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ.....	60
3.1. Arshile Gorky-Anselm Kiefer’in Resimsel Eylemleri Bağlamında İncelenmesi	60
3.2. Günay Güzelgün - Marc Chagall’ın Resimlerinde Mekan ve Aidiyet Temasının Ele Alınışı.....	68
4. ESER METNİ ÇALIŞMASININ KENDİ ESERLERİ İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ	77
4.1 Arkadia isimli çalışmalar.....	77
5. SONUÇ.....	98
KAYNAKLAR.....	101
ÖZGEÇMİŞ.....	103

ÖNSÖZ

Bu çalışma ile Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programındaki öğrenciliğim döneminde gerçekleştirdiğim çalışmaları ve bu süreç zarfında edindiğim bilgileri, sanatsal eylemim sonucu ortaya çıkan tecrübeler ışığında bütünlüklü olarak değerlendirme fırsatı yakaladım. Geride bıraktığım bu süreç bir birey ve bir ressam olarak kendi donanımımı oluşturduğum, hayatımı ve ressam kimliğimi var oluş değerleriyle bütünleştirdiğim bir dönemi içermektedir.

Bu çalışmanın ortaya çıkışındaki tüm aşamalarda maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme, danışmanlığımı kabul ederek değerli katkıları ve yorumları ile bu çalışmayı gerçekleştirmeme yardımcı olan Sayın Yrd. Doç. Emre Zeytinoglu'na teşekkür ederim. Sanat eğitimimin başından itibaren hem sanatsal tecrübem hem de hayat tecrübemde bana sonsuz katkıları olan Doç. Oğuz Haşlakoğlu'na, Prof. Kemal İskender'e, varlığıyla her zaman bana güç veren ressam dostum Nilüfer İnandım'a ve Hanife Ölmez'e teşekkürlerimi bir borç bilirim. Son olarak değerli aile büyüklerim Hasan Zeybek ve Aylin Zeybek'in, hayatları boyunca derin bir inanç ve karalılıkla var ettikleri, anlamlandırdıkları hayat mücadeleleri benim için paha biçilemez bir hayat dersi teşkil etmektedir. Bu çalışmayı gerçekleştirmek için gerekli gücü, yaşamları ile gösterdikleri için onlara müteşekkirim.

Haziran 2012

Hasan Zeybek

ÖZET

Bu çalışmada, yirminci yüzyılın sanatsal koşulları belirtilerek, dönemin sanatı üzerinden, insan ve insanın içinde bulunduğu mekan ile olan ilişkisi, bu ilişkinin yapısı ve insanın kültür, kimlik ve aidiyet edinme süreci değerlendirilmektedir.

Ortaya konulan düşünceler doğrultusunda sanatsal yaratı içinde bulunan birey ile toplum arasındaki aidiyet bağı ve bireye ait kimlik ve kültürün sanatsal ifadede nasıl ortaya çıktığı değerlendirilmiştir.

Resimsel eylem aracılığı ile sanatçıda var olan aidiyet duygusunun eserde nasıl karşılık bulduğu ve sanatsal eylem itibari ile aşma olgusu üzerinde durulmuştur.

Sanatçı ve sanat eseri arasındaki ilişki değerlendirilerek varılan sonuçlar ile hayat tecrübem ve bu tecrübenin somutlaşmış tezahürleri olan resimlerimin yaratı sürecimle ilişkilendirmesi gerçekleştirilerek eser metni çalışması ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Aşma, Varlık, İçsel, Resmetme Eylemi

SUMMARY

This work, highlights the context of the twentieth century artistic conditions by interpreting the human being and its relationship to its occupied space, as well as the structure and the formational effect of such a relationship on culture, identity and belonging.

Later, in light of the ideas put forth, the sense of belonging that exists between the individual with artistic creation and his society and the ways in which cultural implications surface within artistic expression are examined.

Artist's sense of belonging and its implications in his work of art as well as the possibility of overcoming this sense by artistic production is emphasised through the mediation of pictorial activity.

The artist and the artistic production judged and evaluated within this examination are the reflections of my personal life experience. These paintings that manifest my personal experience are associated with my process of creation to form and present a productional text.

Key Words: Overcoming, Being, Internal, Pictorial Activity.

RESİMLER LİSTESİ**Sayfa No**

- 1.Resim 3.1.1 Arshile Gorky, ‘**Sanatçı ve Annesi**’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x150cm, 1926-36.....62
- 2.Resim 3.1.2 Arshile Gorky, ‘**The Liver is the Cocks comb**’, Tuval Üzerine Yağlıboya,186x249cm, 1944.....62
- 3.Resim 3.1.3 Arshile Gorky, ‘**One Year The Milkweed**’,Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x119 cm,1948.....63
- 4.Resim 3.1.4 Arshile Gorky, ‘**Şelale**’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 113x154cm, 1948.....63
- 5.Resim 3.1.5 Arshile Gorky, ‘**Betrothal 2**’, Tuval Üzerine Yağlıboya,90x150 cm,.....64
- 6.Resim 3.1.6 Arshile Gorky, ‘**Acı**’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x119cm,1947.....65
- 7.Resim 3.1.7 Anselm Kiefer, ‘**Nigredo**’, Tuval Üzerine Karışık Teknik,330 x 555 cm,1984.....66
- 8.Resim 3.1.8 Anselm Kiefer, ‘**March Heath**’ Tuval Üzerine Karışık Teknik, 118 x 254 cm,1974.....66
- 9.Resim 3.1.9 Anselm Kiefer ‘**Nuremberg**’, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280 x 380 cm,1982.....67
- 10.Resim 3.2.1 Günay Güzelgün, ‘**Kasaba**’ Karton Üzerine Suluboya, 20x 45 cm 1976.....69
- 11.Resim 3.2.2 Günay Güzelgün, ‘**Dedikodu**’ Karton Üzerine Suluboya, 20x40cm, 1993.....70
- 12 Resim 3.2.3 Günay Güzelgün, ‘**Luricina**’ Karton Üzerine Suluboya, 20x35cm,1987.....71
- 13 Resim 3.2.4 Günay Güzelgün, ‘**Kadınlar**’, Karton Üzerine Suluboya, 20x35 cm 198971
- 14 Resim 3.2.5 Marc Chagall, ‘**Kemancı**’, Tuval Üzerine Yağlıboya 184 x 148cm, 1912.....73

15 Resim 3.2.6 Marc Chagall, ‘ Yeşil Kemancı ’, Tuval Üzerine Yağlıboya,195X108 cm,1915.....	74
16 Resim 3.2.7 Marc Chagall, ‘ Ben ve Köy ’ Tuval Üzerine Yağlıboya,191 x 150 cm, 1911.....	75
17 Resim 3.2.8 Marc Chagall,‘ Ressam ve Palet ’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88x58 cm, 1917.....	76
18 Resim 4.1.1 Hasan Zeybek, ‘ Aidiyet ’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x170 cm, 2008.....	79
19 Resim 4.1.2 Hasan Zeybek, ‘ Aidiyet ’, Yerleştirme, 2008.....	81
20 Resim 4.1.3 Hasan Zeybek, ‘ Altıaylık Kınası ’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x15cm, 2009.....	84
21 Resim 4.1.4 Hasan Zeybek, ‘ Altıaylık Kınası ’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x15cm,2009.....	85
22 Resim 4.1.5 Hasan Zeybek, ‘ Melankolik Arkeoloji ’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150cm, 2010.....	86
23 Resim 4.1.6 Hasan Zeybek, ‘ Kimlik ’, Tuval Üzerine Yağlıboya 15x30 cm, 2009.....	87
24 Resim 4.1.7 Hasan Zeybek, ‘ Arkadia ’, Tuval Üzerine Yağlıboya. 120x150 cm, 2010.....	89
25 Resim 4.1.8 Hasan Zeybek, ‘ Arkadia ’, Tuval Üzerine Yağlıboya. 120x200 cm, 2010.....	90
26 Resim 4.1.9 Hasan Zeybek, ‘ Arkadia ’, Tuval Üzerine Yağlıboya. 120x200 cm, 2010	90
27 Resim 4.1.10 Hasan Zeybek, ‘ Göç ’, Tuval Üzerine Yağlıboya. 70x120 cm, 2011.....	91
28 Resim 4.1.11 Hasan Zeybek, ‘ Yeni Kıbrıs Mitolojisi ’, Yerleştirme, 2012.....	93
29 Resim 4.1.12 Hasan Zeybek, ‘ Göç ’ Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x70 cm, 2011.....	95
30 Resim 4.1.13 Hasan Zeybek, ‘ Göç ’,Tuval Üzerine Yağlıboya. 120x150 cm, 2012.....	96

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı Kapsamı ve Yöntemi

Eser metni çalışmasında yirminci yüzyıl sanatının, bu sanatı önceleyen koşullar doğrultusunda nasıl meydana geldiği üzerinde durularak dönemin sanat akımları, sanat yönelimleri ve anlayışları doğrultusunda genel olarak değerlendirilmesini içermektedir. Yirminci yüzyıl sanatı içinde kübizm özel olarak değerlendirilmekte, dönemindeki sanat yaklaşımlarına yaptığı etkiler ve bu etkilerin sonuçları itibarı ile daha derin bir yaklaşımla irdelenmektedir.

Sanatçıların hayatları ve birebir tecrübelerinden yola çıkarak meydana getirdikleri eserler bu bağlamda değerlendirilmektedir. Dolayısı ile sanatçıların hayatları yirminci yüzyılda meydana gelen iki büyük savaşı, birçok sosyal olayı ve bu yaşanmışlıkların-tanıklıkların etkilerinin eserlerinde nasıl içkin olduğu üzerinde durulmaktadır. Eser metninin konusunu içeren yirminci yüzyıl sanatı, mekan, kimlik ve aidiyet ilişkileri sanatçıların eserleri üzerine bir bakış getirilerek anlamlandırılmaktadır.

Kübizm akımı ile sanatın sorgulanmaya başlanması ve bu sorgulamanın hem düşünsel hem de plastik olarak yarattığı etkiler değerlendirilirken; doğanın ve doğaya bağlı imgelerin boyunduruğundan kurtulmuş kendi bağımsız yapısına yönelmiş bir sanat anlayışından bahsedilmektedir.

Yirminci yüzyılın en önemli karakterlerinden birini teşkil eden bu özellik bizi sanatçının kim olduğuna ve sanatçının belleğinde - benliğinde neyin içkin olduğuna yöneltmiştir. Sanatçı ve eser arasındaki doğrudan bağ, sanat eserini anlamak için onun yaratı sürecine yönelmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. Bu ihtiyaçtan dolayı eser metni çalışması ile insanın içinde bulunduğu mekanla kurduğu aidiyet ilişkisi ve bu ilişki doğrultusunda büründüğü kimlik ve kültürün nasıl edinildiği sorusuna yanıt aranmaya çalışılmıştır. Daha sonra varılan yargıların, ressam olan birey ve resimsel eylem itibarı

ile sanat eserinin bünyesinde nasıl içkin olduğu üzerine sanat eserinin yapısı temel alınarak değerdendirilmektedir.

Sanat eseri, meydana geldiği yaratı süreci, resimsel eylem temeli itibari ile açılarak eserde neyin, nasıl meydana geldiği üzerine sorulan sorular cevaplanmaya ve konu aydınlatılmaya çalışılmaktadır.

Bu çalışma; yirminci yüzyıl resim sanatının içinde yer alan bazı sanatçıların ve yirminci yüzyılın karakterini oluşturan sanatsal bakış açıları temel alınarak, insan varlığının, mekan, kimlik ve aidiyet ilişkisi ile değerdendirildiği bir çalışma konusunu kapsamaktadır. Bu çalışma boyunca insan - sanatçı ilişkisi, sanatçı - sanat eseri ilişkisi, sanatsal eylemin temel alındığı bir bakış açısı ile değerdendirilen sanatçılar ve eserleri, kendi yaratı sürecim ile ilişkilendirilerek, eserlerimin temasal ve plastik sorunlarına ilişkin değerdendirme yapılmaya çalışılmıştır.

2. SANAT VE İNSAN BAĞLAMINDA MEKAN, KİMLİK VE AİDİYET KAVRAMLARI

2.1 İnsan Bağlamında, Mekan, Kimlik ve Aidiyet İlişkisi

Bu bölümde insan, insanın içinde bulunduğu mekan ile olan ilişkisini, bu ilişkinin yapısını, insanın aidiyet bağı ile nasıl kültür ve kimlik edindiği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Daha sonra ortaya konulan düşüncelerin doğrultusunda sanatsal yaratı içinde bulunan birey ile insan arasındaki bağı, insanda var olan kimlik ve kültürün sanatsal ifadede nasıl karşılık bularak ortaya çıktığı değerlendirilerek, sanatsal eylem, sanatçı - sanat eseri ilişkileri bağlamında varılan yargılar, sonuçlar doğrultusunda kendi resimlerimle ve yaratı sürecimle ilişkilendirilip eser metni çalışması ortaya konulacaktır.

Mekan'a ilişkin tanım yapılmaya girişildiğinde mekanın var oluşu ile insan varlığının varoluşu arasında eş zamanlı bir bağlantı, karşılıklı bir var olma, var etme hali olduğu ortaya çıkar. İnsan varlığından bağımsız bir gezegen hayal edecek olursak; atmosferin, ağaçların, bitkilerin ve hayvanların olduğu, insan varlığının olmadığı böyle bir gezegende mekandan da bahsetmek mümkün olamazdı. İnsan nasıl insan oldu isimli kitabın yazarlarından biri olan Segal, insanı ve insanın kendine bir dünya kurmasını bu şekilde dile getirmektedir; “Kendine bir barınak, kendi dünyasına bir mekan açmaya başladı.”¹ Bu yargıyı insan dışındaki canlıların farkındalığının farkında olmamasına bağlamak mümkündür. Farkındalık ise insanın her şeyden önce kendini ve kendi varlığının bilincinde olmasını sağlayan şeydir. Farkındalık denilebilir ki; insanı diğer tabiat varlıklarından ayıran özelliktir. Segal insanı diğer canlılardan ayırırken “İlkel insanı insan yapan, birlikte yaşamaları, birlikte avlanmaları ve alet yapmalarındı.”² demektedir.

¹ M.İlin,E.Segal, **İnsan Nasıl İnsan Oldu**, Say Yayınları, 2008,syf 20

² M.İlin,E.Segal, **İnsan Nasıl İnsan Oldu**, Say Yayınları, 2008,syf 18

Segal, insanın alet yapabilme yetisinin olmasını, “İnsan kendisi gibi hayvanları da çevreleyen doğal sınırları çoktan aşmıştı, alet yapmayı öğrenerek hayvanlardan ayrılıyor ve doğayla kendini bir tutan mücadelesine başlıyor” sözleriyle ifade etmekte ve insan ile hayvan arasındaki farkı temellendirmektedir. İnsanın alet yapıyor olması ve bu özelliği ile insanın kendini doğayla bir tutması insanın kendisini mekan içerisinde de yani dünya içerisinde ayrı bir yere koyduğunun göstergesidir. Hayvanlar, içinde buldukları doğaya dahil, doğa ile bir bütün olarak yaşamakta ve doğuştan gelen içgüdüleri ile varlıklarını sürdürmektedirler. İnsan ise alet yapılarak doğayı kendi ihtiyaçları doğrultusunda dönüştürmeye başlamıştır.

Bu dönüşüm; alet teknolojisi ile giderek gelişerek insanın yerleşik hayata geçmesini sağlayacak, sanayi devrimi ile günümüz toplumunu ve uygarlık tarihini oluşturacak olan en temel adımı oluşturmuştur. İnsanın içinde bulunduğu yeryüzü içerisinde kendi doğası ve dünyasını kurduğu bu adım belki de insanın doğaya olan yabancılaşmasının da ilk adımıdır.

İnsanoğlunun alet yapması varlığının idrakinde olan bir canlı olmasının en somut göstergesidir. Bu farkındalık onu doğadaki canlılardan ayıran, onu doğada hakim kılan yegane özelliktir. Bu farkındalık olmamış olsa idi insanın sanat yapması da düşünülemezdi. Ayrıca sanatı, insanın kendi varlığının idraki, kendini bilisinin, farkındalığının bir sonucu olarak görmek ve bu bağlamda sanatı insanın var oluşuna eş tutmak mümkündür.

İnsanın, varoluşunun farkında olması, varoluşu üzerinden var ettiği mekan içerisinde barınma halinde olduğunun da farkında olmasına eşdeğerdir. Bu noktada barınma yani var olma halinde olan insan ayakları altında duran toprağı kendi varoluşu üzerinden mekan kılar.

İnsanın varlığı ile bulunduğu yeri mekan kılma anından itibaren aidiyet duygusu ile bu süreç, insanın barındığı mekanı yurt olarak görmesini sağlamış olur. İnsan hem bulunduğu coğrafyaya hem de toplu halde yaşadığı insanlara aidiyet duygusu ile bağlanmaktadır.

Aidiyet, insanın var olma halinin, tecrübelerinin sürekliliğinden kaynaklanır ve gelişir. Temel olarak aidiyet insanın kendi toplumu ve toplumun bulunduğu mekana göre şekillenen yaşayış - ilişki biçiminin yarattığı yaşam şekline bağlanmışlık ve bu yaşam şekline tabi olma halidir. İnsanı ve yaşayış biçimini içinde bulunduğu coğrafi koşullar belirlemektedir. İnsanın kendisi gibi diğer içinde yer aldığı toplumun diğer üyeleri de bu koşullardan etkilenerek şekillenmektedirler. Ayrıca insanlar toplu halde yaşadıkları için birbirlerini de etkilemekte ve çok taraflı aidiyet bağları ile bir bütün teşkil eden bir bünyeye dönüşmektedirler. Bir anlamda aidiyet; bireyin içinde bulunduğu yaşayışın, yaşanılmakta olan bir tecrübe olma ve bir bürünme haline karşılık gelen şeydir. Bu birlikte yaşam deneyimi ve bilgisi, toplumsal, kolektif bir birikim sonucu kültüre dönüşür. Segal; “Kültürü ve bilimi tek bir insan değil, milyonların emeğine dayanan insan toplumu yaratmıştır.”³ der. Bu yargı ile Segal; insanın, insan olması ve bir kültür yaratabilmesini toplumsallığına bağlamaktadır

Aidiyet bilinci benlik üzerinden kurulduğundan birey ile dışsal koşulların arasındaki ilişkinin, bireyin benliğinde içselleşmesi, bireyin çevresi ile olan ilişkilerine bürünme halinin sonucudur. Yaşanılan toplum ve bu toplumun sahip olduğu tarihsel bellek, çevre coğrafyalarda yaşayan farklı yaşayış şekillerine sahip olan topluluklar ile ilişkiler, dostluklar ve düşmanlıklar... bireyin kendi yaşayışı ve kişiliği ile tüm bu toplumsal koşullara aidiyeti ve aidiyetsizliği de değişebilmektedir. Fakat yapı şunu açıkça ortaya koymaktadır ki; birey ve bireyin kendi benliği yer aldığı toplum üzerinden tanımlandığından kişi içinde bulunduğu toplumdan bağımsız düşünülemez.

Fransız sosyolog Girard aidiyet kavramını; bireyin mimetik olarak toplumla olan ilişkisi, bu ilişki üzerinden kazandığı kimlik üzerine yazdığı “Kültürün Kökeni” isimli çalışmasında ortaya koymaktadır. Bir antropolog olarak öykünmeyi Aristoteles’in, “Poetika”ından yola çıkarak temellendirir; “insan öteki canlılardan öykünmeye en çok eğilimli olma özelliğiyle ayrılır.”⁴

³ M.İlin,E.Segal, **İnsan Nasıl İnsan Oldu**, Say Yayınları, 2008,syf 18

⁴ Aristoteles, **Poetika**, Remzi Kitabevi 1983,syf 48

Rene Girard'a göre; arzularımız model olarak aldığımız başka birinin arzusuna öykünmemizden doğmaktadır. Öykünmeyi her türlü kültürel aktarımın temeli olarak kabul eder: "Toplum için de birey aynı mimetik düzeneğin hem öznelere hem de nesnelere durumundadır. Sürekli bir etkilenme ve etkileme hali içindedir."⁵

Girard bu durumu şöyle açıklar; özne modeline, modeli de özneye öykünür sonunda da özne kendi öykünücüsünün öykünücüsü durumuna düşer.

Ortaya konulan bu yargı açıkça göstermektedir ki; öykünme, aidiyet bağı ile içselleştirilen yaşayışın, kültürün, toplum içindeki bireylerin bir birleri ile olan iletişimlerini aracılığı ile aktarılmasını sağlayan temeli teşkil eder. Bu düşünceler bağlamında öykünme toplumdaki insanları ulus yapan, ortak paydada toplayan ve insana toplumsal ölçekte kimlik kazandıran koşulu sağlayan ilk adımdır.

Girard'a göre mimetik düzenek adını verdiği kuramı; hiç yoktan yaratılamayacak olan kendi öz kimliğimizi oluşturma olanağı veren şeydir. İnsanı uyum sağlamaya yetenekli kılan, insana kendi öz kültürüne katılması için bilmek zorunda olduğu her şeyi öğrenme olanağı veren mimetik arzunun bu özelliğidir. İnsan bunu icat etmez taklit eder.

Bebeklerin, yakınlarının davranışlarına onlara öykünmelerinden kaynaklanan etkiler arasında onlara koşutluk kurma eğilimleri, arkadan gelen insan ilişkilerinin, iletişimin ve toplumsal bilginin gelişimi açısından çok önemlidir. Girard öykünmemeyi çok ciddi bir kültürel yıkım göstergesi olarak görür ve "Öykünme ve öğrenim birbirinde ayrılmaz."⁶

Son zamanlarda öykünme bilişsel bilimlerin ve nörolojinin ilgisini de çekmektedir. Davranış psikologları; yeni doğan çocukların, ne koşullanma, ne de doğuştan gelen davranışların ortaya konmasıyla açıklanabilecek bir biçimde öykünme gerçekleştirdiklerini ifade etmektedirler. Nörologlar, ayna sinirler adını verdikleri çok ilginç bir sinir kategorisi bulduklarını bu sinirlerin, birey özel bir devinim yaptığında

⁵ René Girard, **Kültürün Kökenleri**, Dost Kitabevi, 2010, Kasım, syf.20

⁶ René Girard, **Kültürün Kökenleri**, Dost Kitabevi, 2010, Kasım, syf.20

ya da başka bir kimsede benzer bir devinim gözlediklerinde etkin olduklarını dile getirmektedirler.

Bir başka görüş ise insanın aidiyet-kimlik edinimini, onun toplumsallaşmasından yani avlanma sırasındaki işbirliği ve etin paylaşımından doğduğu düşüncesi üzerinde temellendirmektedir. “Alet yapmayı, avcılığı ateş yakmayı, ev kurmayı ve toprağı işlemeyi insan tek başına değil, öbür insanlarla birlikte, onlarla el ele vererek öğrenmiştir.”⁷

“İnsan usta olarak doğmaz, ustalık sonradan öğrenilir. İnsanın hayvanlardan ne kadar uzaklaştığı, ondan ne kadar farklı olduğu asıl burada görülür. Hayvanlar derilerinin rengi ya da gövdelerinin şekli gibi doğal aletleri ve bunları kullanma yetisini de ana babalarından soyaçekim yoluyla alırlar... İnsana gelince iş değişir insan, aletlerini kendisi yapar, onlarla doğmaz. Bunun için de onları kullanma yetisinin ana babasından değil öğretmenlerinden ve tecrübe sahibi insanlardan alır. Kısaca anlaşılır ki insan kültürel belleği bu şekilde doldurmaya başlar.”

Her insan kendi aidiyetini, aynı coğrafyayı paylaştığı insanlarla birlikte yaşayarak edinmektedir. Barınılan, yaşanılan coğrafya ise insanların yaşayış şekillerini belirlemektedir. Bu yaşayış biçimi kolektif özelliğinden dolayı toplumsal ölçekte bir yaşayış şekline dolayısı ile bir kültür ve kimliğe dönüşmektedir. Yaşayış koşulları tekrarlanarak, kuşaktan kuşağa aktarılarak uygarlık tarihinin oluşmasını ve gelişmesini sağlar.

Varılmak istenen nokta; insanın kendi benliğini oluştururken ve kendi benliği-kişiliği çerçevesinde dünyasını tanımlarken mekanı, kendi öz varoluşu ile var ederek onunla kaçınılmaz bir aidiyet ilişkisi içinde olduğudur. Sosyoloji, antropoloji, biyoloji başta olmak üzere birçok bilim dalı ve toplum bilimi uzmanları kendi bakış açıları ile insan, mekan, kimlik, kültür, aidiyet ilişkisi üzerine birçok yorum getirmektedirler.

⁷ M.İlin,E.Segal, **İnsan Nasıl İnsan Oldu**, Say Yayınları, 2008,syf 18-26

Araştırmalar, değerlendirmeler yaparak bu bağın yapısını incelemekte ve ortaya koymaktadırlar.

Eser metni kapsamında göz önünde bulundurulan nokta bu kavramların birbirleri ile olan ilişkisini genel olarak ortaya koymak ve insan, mekan, aidiyet ilişkisinin bir bütün olan yapısına işaret etmek böylece insanın içinde bulunduğu topluma ve toplumun yaşayışından doğan değerlerine tabi olduğunu vurgulamaktır.

Eser metni çalışmasında; insanın aidiyeti ile tabi olduğu toplumun bir parçası olduğuna vurgu yapıldıktan sonra konu bu noktadan alınarak sanatçının kim olduğu, sanat eserinin yapılışı, sanatçının eyleminden kaynaklanan ritüel-bürünme hali, sanat eserinin onu yapanın nasıl temsili olduğu, yapma eyleminin bir olma, nasıl bir bürünme halinin izini taşıdığını ve bu eylemin sonucunda katarsis tanımı ile nitelendirilen durumun ortaya çıkan aşma ile nasıl nihayetlendiğini ortaya koymak olacaktır. Tüm bu ortaya konulanlar doğrultusunda, ressamın benliğinin parçası olan toplumun, duyuş, görüş ve geçmişine içkin olanları kendilerini var ettikleri resimsel eylemde hem eyleyen olarak, hem resimde oluşturulan estetik olarak hem de temasal olarak, mekan, kimlik ve aidiyeti kendi bünyelerinde nasıl ikinleştirerek benliklerinin bir parçası haline getirdikleri, bu doğunluk, doluluğu resim yapma eylemi ile nasıl bedene kavuşturduklarını ve tüm bunların sanat eseri ile bedenleşirken yaratıcısının yaşadığı katarsis ile boşalmasının değerlendirilmesi ile eser metni çalışması tamamlanacaktır.

2.1.1. Uygarlık Tarihi Kapsamında İnsan ve 20. Yüzyıl Sanatını Oluşturan Koşulların İncelenmesi

Eser metni bağlamında değerlendirilen yirminci yüzyıl resim sanatını anlamlandırabilmek için bu yüzyıldaki insan çehresine bakmak gerekmektedir. Yirminci yüzyıl insan çehresini de anlamak için uygarlık tarihinin gelişimini yani insanın gelişimini; kültürel, sosyal, siyasal ve ekonomik olarak göz önünde bulundurmak kaçınılmazdır. Eser metni kapsamında yaratıcı bireyin eserde, eserin ise

bireyde içkin olduğu görüşü üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda eser üzerinden insan, insan üzerinden ise eserin anlamlandırılması yoluna gidilmektedir. Sanat eserinin onu meydana getirene içkin olması, onu yapanın varlığının sembolik bir ifadesi olması, insanın değişip gelişmesi, başkalaşması, sanat eserinin de değişmesi, evrilmesi olarak karşılığını bulmaktadır. Yirminci yüzyıl resim sanatı değerlendirilirken dönemin koşulları, bu koşulların şekillendirdiği insan, insan aidiyeti ve kimliğinin sanatta nasıl karşılık bulduğu sanat tarihi bağlamında göz önünde bulundurulmaktadır.

Dünyada ilk insan, komün yaşam diye nitelendirilen bir düzen içinde yaşamakta ve herhangi bir toprak parçasına aidiyet geliştirmemekteydi. Aidiyetin kendisi dünya geneline yayılıyordu, dünya bir bütün halinde yurt olarak görülüyordu. Bir takım antropolojik kaynaklarda kolektif yaşamın; aile kavramının olmadığı ve bireylerin kolektif bir aidiyet ilişkisi ile birbirlerine bağlandıkları bir sosyal örgütlenişten bahsedilmektedir.⁸ Komün düzende insan doğa ile bir bütün olarak yaşıyor ve yurt bilinci tüm dünyaya yayılan bir aidiyet bilinci ile algılanıyordu. Kızılderililer toprağı ana ruh olarak bölünmez bir bütün ve tüm toprağı bölünmez bir yurt olarak görüp nitelendirmektedirler. Göçebe kültürlerin de benzer bir biçimdeki bilinç ve toprakla olan ilişkileri aynı aidiyet bağından oluşur. Göçebe kültürünü günümüzde bile devam ettiren çingeneleri konu alan bir romanda toplum üyelerinden biri çingenelerin yaşayış ve dünyaya olan bakış açılarını değerlendirirken şunları söylemektedir; “ Biz toprağın sahibi değiliz, toprak bizim sahibimiz eskiden durmadan yolculuğa çıkardık, çevremizdeki her şey bizimdi bitkiler, su, arabalarımızla geçtiğimiz topraklar... Yasalarımız doğa yasalarıydı güçlü olan ayakta kalırdı ve biz zayıflar ebedi sürgünlerle gücümüzü gizlemeyi ancak gerekli olduğunda kullanmayı öğrenmiştik. Biz tanrının evreni yarattığına inanmayız. Tanrının evren olduğuna bizim onun içinde onunda bizim içimizde olduğuna inanırız.”⁹

Bu yargılar komün düzende insanlığın tüm dünyayı bir bütün yurt olarak gördüklerini ortaya koymaktadır. Ayrıca Çingene arabasının tekerleklerinin döndüğü

⁸ M.İlin,E.Segal, **İnsan Nasıl İnsan Oldu**, Say Yayınları, 2008,

⁹ Paulo Coelho, **Porto Bello Cadısı**, Can Yayınları,2008,syf 121

her yerin yurt olduğunun belirtilmesi, insanın yurt algısını kurarken aidiyetini kendi varlığı üzerinden geliştirdiği ve kendini temel noktaya yerleştirdiği de ortaya çıkmaktadır.

Neolitik dönem ile komün yaşam düzeni yerleşik hayata dönüşür. Bu dönüşümün değiştirdiği koşullar, bu koşulların yapısını etkileyerek değiştirdiği yaşayış şekli ve aidiyet bilinci farklı bir yapı bağına dönüşür. Aidiyet, içinde yaşayan insanın bulunduğu coğrafya ile sınırlanır. İnsan yaşamının koşullarını bulunan coğrafyanın iklim ve toprak yapısı belirler. Bu yaşam koşulları tekrarlanarak alışkanlıklar, gelenek-göreneklere, kimlik ve kültürlere dönüşür. Belirtildiği üzere yaşam tecrübesi aktarılmakta ve kalıcılaşarak kültürlere dönüşmekte idi. İnsanların yerleşik düzene geçerek belli bir toprak parçasına yerleşmeleri, bu aktarılan tecrübenin kurumsallaşmasına ve kent devletlerinin doğmasına olanak sağlar. Böylece köyler kasabalar ve şehirler oluşur.

Farklı koşullarda, coğrafyalarda yaşayan insanlar farklı hayat tecrübesine sahip olurlar. Yabancı kavramına ve savaşlara köken olarak bu farklı hayat tecrübesi ve bu tecrübenin doğurduğu farklı aidiyet bağlarından doğan davranış farklılıklarına temellendirilebilir.

Neolitik dönem ile tarım yapılmaya, hayvanlar evcilleştirilmeye başlar, köyler ve şehirler oluşur. Verimli ve uygun koşullara sahip coğrafyalara doğru göçler, bu alanlar için savaşlar başlar. İnsanlığın birbirleri ile olan temasıyla birlikte kültürlerin buluşması, kültürlerin etkileşim ve karşılaşmalarla uygarlığın gelişmesi sağlanmış olur.

Tarım kültürü ve üretim, uygarlık tarihi boyunca birçok gelişmeyi tetikleyen bir özellik teşkil etmektedir. Bu gelişim sanayi devrimi, insanın toprağa ve doğaya hakim olma çabası ile bambaşka bir yapıya dönüşür. Segal'a göre; insanın kendini doğaya bir koşmasının en temel adımı, insanın alet yapmış olması ve hayatını dönüştürmeye başlamış olmasıdır. Bu adım; gerçekleşen sanayi devriminin ilk adımıdır. Eser metni kapsamında değerlendirilen yirminci yüzyıl sanatı içinde bu

gelişim derin etkileri itibari ile insan varlığına şekil verdiği için, önemli bir yer teşkil etmektedir.

Yerleşik hayata geçen insan topluluklarının yarattığı şehir devletleri ve insanın toplumsal yaşamı Antik Yunan uygarlığında ilk parlamenter demokratik rejimin doğmasını sağlar. İnsanların yaşayışı toplumsal bir hukuka bağlanır. Kent devletlerinin vatandaşları da bu hukuk üzerinden sosyal yaşamlarını şekillendirmeye başlarlar. Atılan bu adım daha sonraki örgütlenmelerde ve devlet organizasyonlarında bireyin aidiyeti, kimliği, toplumsal konumu ve toplumsallığının anlamı, yapısı ve şekli üzerinde derin etkiler bırakacaktır. Antik Yunan uygarlığından sonra çok tanrılı din sisteminden, tek tanrılı dine geçmesi ile Antik Yunan kültürünün bir devamı olan Roma İmparatorluğu'nun dağılmasının ardından feodal bir dünya düzeni ve toprak sahiplerinin hegemonyasında bir köylü - köleci bir sistem doğar. Ortaçağ boyunca süren Feodal sistem; dini çatının ortak paydası temelinde kendi ayrı bağımsız yapısını kurmuş birçok tarım kültürü ve üretimine bağlı bölgesel yönetimlerden oluşmaktadır. Toprak sahipleri senyörler ve yine bu senyörlerden biri olan kral, kutsal kiliseye bağlıdır. Papalık ruhani bir devletin, kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun devamcısı olarak krallara krallık yetkisini veren bir üst hegemonya teşkil etmekteydi. Halk için feodalite ve din iç içe geçmiş bir bütün olarak insanın sosyal yaşamdaki konumunu ve aidiyetini belirlemektedir. Feodal aidiyete ilişkin belirtilen feodal düzeni, bireyin tanımı ve aidiyeti “Sanatta Bireyin Doğuşu” isimli kitabın yazarlarından biri olan Robert Legros tarafından bu şekilde tanımlanmaktadır; “hiyerarşi ilkesi¹⁰ birlikte yaşamının temelinde yer aldığı anda, toplumsal sınıfı belirleyen aidiyetler ilkece doğumla gelen aidiyetlerdir. Bundan böyle bunlar doğal ve genelde zorunlu sayılan aidiyetler olarak ortaya çıkarlar. Niteledikleri kişilerin doğasını ve özünü belirledikleri kabul edilmiştir. Her kişi doğuştan gelen aidiyetlerine göre davranıp kendini göstermeye yönelir ya da genelde buna eğilimlidir. Belli bir sınıfın bir dinin bir cinsiyetin kavmin ailenin bir kabile ya da aşiretin bir ulusun üyesi olmak gibi herkes ait olduğu toplumsal sınıfa göre hareket etmeli...”¹¹ Bu bağlamda insan bireysellikten çok öte dünya odaklı genel bir birey tipine ait olmak

¹⁰ Hiyerarşi ilkesi: feodalite düzenini ifade etmektedir.

¹¹ Robert Legros, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Yapı Kredi Yayınları, 2011, syf 62

durumundadır. İnsanın doğuştan içinde bulunduğu konuma göre hayatının anlamı, kapsamı ve aidiyeti peşinen belirlenmiş olmaktadır. Feodalite ve din, insana; bireysellikten çok ideal bir insan modeli biçmiş, insanı kitlesel bir hiyerarşide yeri belirtilmiş kitlesel aidiyetler bağlamında değerlendirip tanımlanmaktadır. “ Ortaçağ birleşmiş bir toplumu savunuyordu Rönesans bireyi öne aldı.”¹²

Ortaçağın sonunda Rönesans ile Antik Yunan değerleri kapsamında insan yeniden dünyevileşmeye ve bireyselleşmeye başlar. İnsanın bu dönüşümü sanatsal üretime de yansiyarak etkisini gösterir. “Rönesans sanatı on beşinci ve on altıncı yüzyıldaki plastik sanat, yazın ve müzik yapıtları yeni bir insanlık figürünü biçimlendirir ve yeni bir birey tipinin yükselişini muştular.”¹³

Aydınlanma çağının en önemli faktörlerinden biri coğrafi keşifler ve sonuçlarıdır. Coğrafi keşiflerin Avrupa’da yarattığı en önemli sonuçlardan biri de alışla gelen yargıların yıkılması, kilisenin, bu tanrısal iktidarın dolayısı ile feodalitenin ve kurumlarının insan algılayışının da sorgulanmasına sebep olur. Dünyanın yuvarlak olduğunu iddia eden bilim adamlarının haklılığının kanıtlanması kilisenin itibarı ve sorgulanamayan yapısını sorgulanır kılar. Dinin etkisini sorgulaması ile doğa bilimlerine, insan doğası üzerine yönelen düşünürler, sanatçılar ve bilim adamları yeni bir insanlık yaratacak olan on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın karakterinin temelini teşkil eder.

Coğrafi keşifler yarattığı sonuçlar itibari ile kolonicilik ve yeni ticaret alanları Avrupa üretiminin iktisadi yaşamına ciddi bir hareketlilik ve köklü değişiklikler getirir. Bu adım da ilerde yaşanacak olan sanayi devriminin, üretim ihtiyacından kaynaklanan hammadde sıkıntısını gidermek için koloniciliğin yayılması, bu koşulların Avrupa’yı kutuplaştırarak birinci ve ikinci dünya savaşının yaşanmasına yol açan ilk adımdır.

“Rönesans, modernizmin öncüsü olduğunca ortaçağın da mirasçısıdır. Daha yerinde bir deyişle batıda, ortaçağ ile modern dünya arasında bir basamaktır

¹² Server Tanilli, *Uygurlık Tarihi*, Alkım Yayınevi,,2006, syf 82

¹³ Robert Legros, *Sanatta Bireyin Doğuşu*, Yapı Kredi Yayınları,2011,syf 61

Rönesans.”¹⁴ Rönesans dönemi ortaçağa temellendiği gibi, yirminci yüzyıl da, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara dolayısıyla Rönesans’a temellenmektedir.

Rönesans’la ortaya çıkan sorgulama ortamının yarattığı bu süreç, değişen hayat koşulları, ekonomi biçimi, doğayı - insanı anlamaya çalışan pozitif bilimleri, yeni bir sosyal yaşayışı ve yeni bir insan algılayışını yaratmıştır. Tüm bu etkiler; Fransız ihtilali ve insan hakları bildirgesi ile özgürlükçü-bireyci bir dünya düzeni doğması için önemli bir eşik ve başlangıç noktasıdır. Sanayi devrimi ile değişen ekonomik alışkanlıklar yeni bir toplum ve sosyal düzen yapısını doğurur. En temel dönüşümlerden biri değişen ekonomi alışkanlığı ve işçi sınıfının doğmasıdır. Fransız İhtilali sonucu ortadan kaldırılmaya girişilen feodalitenin, aristokrasi, burjuvazi, gibi soylu sınıflarının ve krallıkların ortadan kaldırılmasıyla yerini işçi sınıfına bırakır. Krallıklar yerine ulus devletleri, vatandaşların eşit oldukları parlamenter rejimler ortaya çıkar. Ulus devlet düşüncesi krallıkların ortadan kalktığı ve toplumun bir arada yaşamasını milli aidiyet şekli ile algılayan devletlerin meydana gelmesinin sağlar. Ulus devlet modeli ile çok uluslu imparatorluklar yıkılmaya ve Avrupa’nın siyasi ortamı da değişmeye başlar. Rönesans değerleri ile başlayan sorgulama, bilimsel araştırmalar on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki sosyal siyasal teknolojik faktörlerin tümü batıda birçok tartışma ve sorgulama ortamına sebep olmuştur. Toplum sözleşmesi ve insanın bireyselleşmesi bu koşullar sayesinde gerçekleşmiştir. “İnsanlar doğal halde yaşarken bir sözleşme yapıp toplum yaşamına geçmiştir.” Doğallıktan kastedilen nedir? İnsan birey olma yolunda toplum yaşamına nasıl geçmiştir? Doğal olan bireyin bireyselliğinin olmadığı, aidiyetini toplumun biçtiği hiyerarşi içerisinde şekillenen bir feodal yapı kastedilmektedir. Doğallık diye nitelendirilen kanıksanmış, doğal olarak algılanan ve sorgulanmayan bir yapıdır.

Modern çağda bireyin doğuşu şu şekilde tanımlanabilir; “Bir anlamda, her toplum bireylerden oluşur. İnsanlar insan olalı beri, birbirlerinin tanılar, birbirlerini ayırt ederler, kendilerine özgü nitelikleri belirlerler, bir kimlik edinirler, kısacası

¹⁴ Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi**, Alkım Yayınevi,2006, syf 82

bireyler gibi davranır, kendilerini bireyler olarak ele alır ve algılarlar. Yine de modern toplum yeni bir türde bireylerden oluşur.”¹⁵

“İnsanların insan olarak bir birlerini eşit görebilmelerini kendilerini insan olarak özerk bağımsız hissedebilmelerini sağlamış dünya ve insan deneyimi, ortaçağa egemen olmuş, tanrı merkezli gösterimlerin önce çözülüp sonra da yıkılmalarına yol açmış aynı zamanda hümanist düşüncenin ortaya çıkıp yaygınlık kazanmasını, bilim ve modern teknolojilerin ilerlemesini, doğayla ve öte dünyayla yeni bir ilişki kurulmasını, felsefede yenilenmeyi beraberinde getirmiştir.”¹⁶

Bu durum sanattaki ifadesini nasıl bulmuştur? Ortaçağ sanatı insan ölçüsünde değil, ideal insan ölçüsünü temel alan bir resim anlayışına sahipti. Bu algı ile resim ya öte dünyayı ya da dini konuları ele alıyor, ne dünyevi bir insan ne de sanatçının bireyselliği resimde kendini belli edebiliyordu. Bu noktada bunu belirtmek kaçınılmazdır ki Bosch ve Pieter Bruegel gibi birçok ressam, bu sınırlar dışına çıkmış ve Rönesans dönemini muştulamışlardır. İnsanı temel alan, insanın dünyada daha iyi yaşamasını temel alan araştırmalar, insanın doğasının ne olduğu üzerine sorulan sorular ve girişilen araştırmalar insanın kendi bireyselliğine yönelebilmesi, bir başka anlamda resmin konusunda ressamın olmasını sağlamıştır.

Sosyoloji ve etnoloji alanındaki araştırmaların, özellikle yirminci yüzyılda kazandığı derinlik büyük etkiler yaratır. Kaçınılmaz olarak konumuz gereği bu etkilenmenin, yirminci yüzyıl insanını nasıl etkileyip şekillendirdiğini ve bu şekillenmenin sanata nasıl yansıdığını değerlendirmek eser metni konusunun bir parçasıdır. Sanatın hiç olmadığı gibi algılanması kuşkusuz bu sorgulamanın sonucudur. Yirminci yüzyıl sanatını etkileyen bu özellik yegane özellik olmamakla birlikte, bu özellik göz önünde bulundurulmaksızın da değerlendirme yapabilmek doğru olmaz.

Yirminci yüzyılda dış gerçekliğin görüntülerinden kurtulup iç gerçekliğin resmini yapan kübizm, dışavurumculuk, soyut sanat kuşkusuz bu özgürlük ortamının

¹⁵ Robert Legros , **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Yapı Kredi Yayınları,2011,syf 61

¹⁶ Robert Legros, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Yapı Kredi Yayınları,2011,syf 65

sanatta etkisini bulmuş halidir. Picasso'nun mağara duvarına yapılan resimle bugün yaptığımız resim arasında bir fark görmüyorum demesi resmin konusunun, yeniden tamamen insana odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Sanat ideolojiden, iktidarların propagandalarının yayıldığı ve gösterildiği boyunduruk altından kurtulmuştur. Mağara duvarına yapılan resimle, yirminci yüzyılda yapılan resmin arasında temel bir benzerlik vardır. İki dönemde de resmin konusu doğrudan insandır. Gayret insanın kendisini anlaması ve bilmesidir. Yirminci yüzyıl resim sanatı içerisinde Fovist ve Dada akımının çabası; ilkellere dönmek ve ilkeller gibi resim yapabilmektir. Picasso'nun; çocuklar gibi resim yapabilmek tek isteğimidir demesi bu düşüncenin dile gelmiş halidir. İlkeller gibi resim yapmak derken kastedilen; şartlanmışlıklardan düşünce kalıplarından ve teknik estetik birikimlerden arınarak saf bir halde resim yapmaktır.

Yirminci yüzyıl insanı böyle bir bireyselleşme ve özgürleşme geçmişine sahip olan bir insana dönüşür. Sanat'ta dolayısı ile pozitif bilimlerin doğrultusunda insanın özüne insani olana ilişkin bir algıya sahip olur.

Yirminci yüzyıl öncesinde devir üslupları diye nitelendirilen uzun süreli sanat algılayışları, yirminci yüzyılın koşulları temelinde bambaşka bir hale dönüşür. Örneğin; Barok dönemin uzun sürmesi insan algısının değişmemesinden kaynaklanır. Yirminci yüzyılda insanın ne olduğu üzerine sorular sorulması insanın kendisinin bir bilişi olan sanatta da farklı yönelimlerin doğmasını, ekollerin bireylerin kendi tarzlarını yaratmalarına sebep olur. Yirminci yüzyıl da diğer dönemlere göre devir üsluplarının olmayışı insanlığın çok hızlı şekil alması, dönüşmesi ve bireyselleşmesi ile açıklanabilir. Yirminci yüzyıl her alanda bahsedilen bu dönüşüm ve gelişimin üzerinde temellenmektedir.

Uygarlık tarihi bağlamında insanın değişen aidiyetinin sanat eserinde karşılığını nasıl bulduğunun ortaya konulduğu bölüm itibari ile yirminci yüzyıl sanatını, yani insanı daha derinden anlamak için yirminci yüzyılı önceleyen, belirleyen koşullara daha detaylı bir bakışla eğilmek gerekmektedir.

Yirminci yüzyıl Batı sanatını etkileyen ve belirleyen etkenleri anlamak için on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yaşanan değişim ve dönüşümlerin göz önünde bulundurulması gerekir. 1789 Fransız Devrimi ile yaşanan demokratik devrim ve İngiltere’de ortaya çıkan endüstri devrimi yaşanan dönüşümlerin iki faktörü olarak tarih sahnesinde belirlemektedir. Öte yandan Fotoğraf makinesinin ortaya çıkışı sanat alanında yaşanan dönüşümleri tetikleyen en önemli bilimsel devrimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde, toplumsal ve ekonomik alanları derinden etkileyen yenilikler sonucu gittikçe zenginleşen yeni burjuvazi sınıfı ve ona emeğini satarak geçinmeye çalışan işçi sınıfı olmak üzere iki katmanlı sınıf sisteminin ortaya çıkışına şahit olunur. Endüstri Devrimi’nden sonra yeni bir görünüme kavuşmaya başlayan dünya, on dokuzuncu yüzyılda tanık olunan sanatsal değişimlerin de temel nedeni haline gelir. Yaşanan değişimlere paralel olarak sanatın ve sanatçının hem algılayışı hem de algılanışı yeni anlamlar yüklenir. Değişen toplum yapısı ile sanatçı-sanat algısı da yeniden şekillenir. Monarşik düzen ve aristokrat anlayış içinde sanatçı değerli bir mal statüsünde iken yükselen burjuvazi için, lüks hizmetler sunan bir kişiye dönüşür.

Bu yeni dönem ile birlikte kentler giderek büyüyüp gelişmiş, yeni ulaşım ve iletişim araçları ortaya çıkmıştır. Buharlı makineler, fotoğraf, telgraf, sentetik boya, buzdolabı, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen gibi yeni araçlar on dokuzuncu yüzyıl boyunca insan yaşamına katılmış ve yirminci yüzyılda ortaya çıkacak olan uçak, radyo gibi keşiflere zemin oluşturmuştur. Bu süreçte Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından yayımlanan “Komünist Manifesto” ve Marx’ın “Kapital”i gibi eserler Endüstri Devrimi sonrası modern toplumların ekonomik altyapısına ilişkin yeni düşüncelerin ortaya çıkmasına ve toplumsal hiyerarşinin sorgulanmasına neden olmuştur. Öte yandan Friedrich Nietzsche burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran tutumu ile geçmişin kültürel değerlerinin yıkımına işaret ederken, Sigmund Freud’un bilinçaltı kuramı insanın ruhsal yaşamının derinliklerine ilişkin yeni bir bakış açısı ortaya koymuştur. İnsanın gerçekliğe dair algısını değiştiren bu gelişmeler, kentlerde, yeni alışveriş merkezlerinde, tren istasyonlarında, kafelerde, tiyatrolarda kısacası yeni yaşam tarzının yarattığı sahnelerde görünür hale gelmiştir.

Bu yeni yaşam tarzının ortasındaki sanatçılar ise, Baudelaire'in dediği gibi bir çeşit “hayat arşivcisi” olarak gördüklerini sanatlarına aktarmışlardır.¹⁷

Sanayi alanlarının bu şekilde artmasıyla birlikte üretimde çok büyük bir artış sağlanmaya başlanır. Daha fazla mekanik güç, daha fazla hammadde, daha fazla üretilmiş mal, daha fazla artık, daha fazla ulaştırma, sanayi ve ticaret süreçlerini izleyecek daha çok yazman, malları satın alacak daha çok tüketici, satacak daha çok satıcı ve daha büyük sermayesi olan, daha çok insan çalıştıran daha büyük firmalar hızla ortaya çıkar. Bu dönemde üretilen mallar için gerekli hammaddenin sağlanması ve bunların dış pazarlara satılabilmesi için güçlü bir ulaşım ağına gerek vardır ve on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında demiryolu ağları, Avrupa'nın büyük bir bölümünü kapsar. Bunun dışında, yeni yollar ve kanalların açılma faaliyetleri hızla sürer ve ulaşımında olduğu gibi iletişim alanında da büyük bir hareketlilik ortaya çıkar. Çağdaş posta sistemlerinin düzenlenişi ve telli telgraf gibi yeni buluşlar enformasyon ağının güçlenmesine yardım eder. Böylece ilk kez 1850'lerde gündelik gazeteler çıkmaya başlar ve insanlar, siyasal olayları yakından takip edebilme imkanına kavuşur.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl bilim tarihine Newton, mutlaklık ve kesinlik kavramlarını kazandırırken, Charles Darwin Evrim teorisini geliştirerek insanlığın doğal seçme (Natural Selection) yolu ile geliştiği ve bu seçmede ayakta kalanların güçlüler olduğu düşüncesini kazandırır. Mutlaklık, kesinlik ve sonunda güçlülerin kazandığı doğal seçme, dönemin bilimsel devrimlerini karakterize eden kavramlardır ve yine aynı dönemde gelişmekte olan kapitalizm ve onun temsilcisi olan burjuva ideolojisinin temel özellikleri ile de örtüşmektedir. Bu toplum modeli on dokuzuncu yüzyıl sonlarından başlayarak önemli bir açmaza girer. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyıl başlarında yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler ve özellikle 1.Dünya savaşı sonucu, bu kavramlara dayanan toplum modelinin umulan sonuçları doğurmadığını ispat eder. On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ve kendinden sonraki yüzyılda sanatı derin bir biçimde etkileyen bir diğer buluş ise Fotoğraf makinesidir. 1820'lerde Fransa'da icat edilen fotoğraf, 1850'lerde

¹⁷ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.18

ticari bir iş haline gelir. Burjuvazinin küçük portre resimlere olan ilgisi fotoğrafın gelişimine zemin oluşturur. Aralarında Ingres gibi sanatçıların da bulunduğu bir kesim fotoğrafın sanatın yerini aldığı iddiasında bulunarak karşı bir duruş sergilerler. Gerçekliğin yeniden üretilmesini en kolay biçimde sağlayan fotoğraf var iken resmin ne işe yarayacağı tartışmaları yapılır. Başka bir kesim ise fotoğrafın resim sanatına katkısı olduğunu, resmin nesnelere salt mekanik kopyalarından farklı bir hal alacağı görüşünü savunur. Artık görüntü, tüm gerçekliğiyle anlık olarak dondurulabilir ve ressamın artık belgesel nitelikli resimler yapmalarına gerek kalmaz. Bunun üzerine akademik resim anlayışına da karşı çıkan Empresyonistler fotoğrafın yapamayacağı bir şey yapmayı tercih ederek, resmi insan duyum ve algılarının dışı vurumu olarak görürler.

Fotoğraf aynı zamanda resmin izleyici gözündeki anlamını da değiştirir. Resim, bulunduğu mekanla da anlam kazanan ve aynı anda iki yerde görülmesinin olanaksız olduğu bir şey iken, fotoğrafla resim artık çoğaltılmaya ve evlere girmeye başlar. Öte yandan görünen nesnelere anlamı sorgulanmaya başlanır ve buradan çıkarılan sonuçlar resim sanatına yansıtılır. Örneğin; Empresyonizmde nesnelere birbirleriyle sürekli alışveriş içerisinde ve hareketlidirler. Kübistlere göre ise görünenler, tek bir gözün karşısına çıkabilecek şeyler değildir. Resim, bir nesnenin çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünüşlerin toplamından oluşur.

Ortaya konulan tüm bu sosyal, siyasal, iktisadi değişiklikler teknolojik, bilimsel alanlardaki gelişmeler ve bu gelişmelerin yarattığı koşulların insan yaşamına olan katkıları doğrultusunda yirminci yüzyıl sanatsal ortamı, ortaya çıkan ekoller, akımlar tüm bu önceleyici koşullar bağlamında bir sonraki bölümde değerlendirilmekte ve ortaya konmaktadır.

2. 2. 20. yy Resim Sanatının Sanat Tarihi Bağlamında İncelenmesi

Yirminci yüzyılda Endüstri çağı toplumu yeni bir bilince erişip bunu her alanda uygulamaya başlayınca, sanatın yeni misyonu da toplumun gerçeğini yansıtmaktan bu gerçeğe yön veren ve toplumun sorunlarını çözen olmak üzere yeni bir biçime kavuşur. Bu yeni yoldaki ilk atılımlar görsel sanatlar alanında görülür. Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları gerçeği yansıtmaktan öteye geçememektedir. Öte yandan sanatın büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gereği ortaya çıkar. 1910'lu yıllarda sanat alanındaki bu devrim Kübizm akımı ile başlar ve onu izleyen soyut sanat ile tamamlanır. Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı Konstrüktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian'ın denge ve oran araştırmaları ve Maleviç'in "nesnesiz-sanat" denemeleri ile sanatta natüralist anlayışın sonuna gelinmiş ve evrensel bir sanat dili yaratılmaya başlanmıştır. İnsanları eşitlik içinde mutluluğa kavuşturacak yeni bir dünya düzeni özlemi içinde olan Konstrüktivistler, bu yolu açma misyonunu yeni sanat anlayışına yüklerler. Hollanda'da Theo van Doesburg, 1924'te "De Stijl" dergisinde yayınlanan bir yazısında sanatla yaşamın birbirinden ayrı alanlar olmadığını anlaşılması gerekliliğinden bahseder. Geleneksel sanat yansıtıcı, seyirlik bir sanat iken yeni sanattan beklenen, yeni bir yaşam üslubu yaratmasıdır. Aynı yıllar sanat eğitimi alanında bir dizi yenilik ve devrimlerin yaşandığı zamanlardır. 1919 yılında Almanya'da kurulan Bauhaus okulu, iş eğitimi temelleri üzerine kurulan ilk sanat okulu olma özelliğine sahiptir. Okulun kurucusu olan Walter Gropius, Bauhaus'un idealinin "Büyük Yapı" (*Der grosse Bau*) yani çeşitli mesleklerden gelen genç kuşakların ortaklaşa oluşturacakları bir yapı olacağını söyler. Gropius'a göre on dokuzuncu yüzyılın başına buyruk sanatçısı, yirminci yüzyılda yerini toplumsal sorunlara çözüm getirebilecek kolektif bir çalışmaya bırakmak zorundadır. Böyle bir ortamda sanatçı bireyselliğin sınırlarını aşacak ve yaratma özgürlüğüne kavuşacaktır. 1921-23 yılları arasında Bauhaus'un hocalarından biri olan Paul Klee öğrencilerine "olası-dünyalardan" söz ederek, onlara gördüklerini tekrar etmeden yeni biçimler oluşturmalarını öğretmeye çalışır. Böylece yirminci yüzyılın sanat anlayışında

topluma karşı sorumluluk duyan, gücünü toplumdan alan oluşturucu ve yapıcı bir düşünme biçiminin ortaya çıktığı görülür.¹⁸

Yirminci yüzyılda modern sanat ile çağdaş sanat kavramları iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkar. Değişen ekonomik ve toplumsal koşullara uygun bir sanat yaratma çabası, geleneksel, tarihsel ya da akademik biçim ve kalıpları yıkmaya yönelerek Avrupa’da sayısız akım ve üslubun doğmasına neden olur.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca teknolojik ve endüstriyel alanlarda yaşanan gelişmeler toplumsal modernleşme aracılığıyla sanata da yansır. Sanattaki teknik anlamda değişimlerin yanında içerik anlamında da büyük kırılmalar meydana gelir. Rönesans’tan beri süregelen natüralist sanat, on dokuzuncu yüzyılda Empresyonizm’in Açık hava ressamlığıyla son aşamasına ulaşır. Bu aşamada resim sanatı ışığın uçarı izlenimlerinin peşine düşer. 1870’lerde ortaya çıkan bu akım çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak ele alır. Empresyonist olarak adlandırılan ressamların konusu kendi izlenimleri, yani sanatçının yaşadığı dünyayı gördüğü ve duyduğu şekilde resmetmesidir. Akademik geleneğe bağlı ressamların belli kurallar çerçevesinde resmettiği tarihsel ya da mitolojik sahnelerden yola çıkarak izleyicisine yüce değerler aşlamaya yönelik anlatı resminin yerini, sanatçının içinde yaşadığı ve her gün şahit olduğu sıradan sahneler almaya başlar. Empresyonist sanatçı, yaşadığı sokağın, kafelerin, barların izlenimlerini yapar.¹⁹ Büyük kent hayatının çeşitli yönleri Empresyonist’lerin tuvallerinde ölümsüzleşir. Sanatçılar atölyelerinden çıkar, kendilerini dünyanın yeni kültür başkentinin sokaklarına salarlar. Paris’in şık bulvarlarını, yeni açılan büyük eğlence mekanlarını, tren garlarının modern çelik konstrüksiyonlarını betimler ya da birlikte şehir dışına çıkar, modern kentlilerin artık dinlenmek için yaptıkları kır pikniklerini tuvallerine aktarırlar. Bu sanatçıların çoğu toplumsal sorunlara karşı ilgisizdir. Claude Monet’nin kır manzaraları ne kadar neşeliyse, Renoir’ın yaz gecesi eğlencelerini betimleyen resimleri de o kadar gamsızdır.

¹⁸ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, syf.9-10

¹⁹ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.23

1874 yılında akademik “Salon Sergisi” jürisi tarafından eserleri geri çevrilen ressamlar Camille Pissarro, Paul Cézanne, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas ve Berte Morisot kendileri gibi düşünen dostlarıyla birlikte fotoğrafçı Gaspard-Félix Nadar’ın atölyesinde bir sergi açarlar. Monet, diğer eserlerinin yanı sıra “İzlenim, Gündoğumu” (*Impression, Soleil Levant*) adlı resmini sergiler. Puslu bir liman manzarasından oluşan banal konusu ve üstünkörü sürülmüş boyasıyla halkı şaşırtan, kızdıran ve eğlendiren bir resim olur. Doğan güneşin izlenimi, bir gazeteciyi sergi hakkında yazdığı eleştirel bir yazıya “İzlenimcilerin Sergisi” başlığını koymaya sevk eder ve böylece yeni sanat akımının ismi Empresyonizm yani İzlenimcilik olarak kalır.

Bu sanatçılar eski dönemin kahramanlık kokan ve akademinin hala en sevdiği tür olan “tarihsel resme” sırt çevirip manzara, portre ve natürmortu tercih ederler. Kullandıkları açık tonlar, adeta tek bir anı yakalamak istercesine tuvale aktardıkları rastlantısal sahneler ve gelişi güzel sürülmüş boyalar bu ressamları akademik resmin kahverengi ton ağırlıklı, ince kompozisyonlarından ayırır. Sanata aşına toplum katmanlarının gözünde bütün bunlar “sanata aykırı” ve bayağıdır. Ressamların hayatın içinden aldıkları ve betimlerken içine hiçbir yüksek sembolik anlam katmadıkları resimler klasik geleneklere ve zamanın sanat anlayışına karşı bir savaş ilanıya eşdeğer görülür.

Sanata yön veren akademik çevreler ve eskimiş kuralları, baş döndürücü teknolojik gelişmelerin gerçekleştiği, özellikle fotoğraf sanatının doğduğu bu yeniçağda empresyonistler için can sıkıcı ve hayattan kopuktur. Fotoğraf makinesinin 1830’lardaki icadının ardından sanat dünyasını olumlu veya olumsuz baş aşağı eden fotoğraf sanatı Empresyonistlerin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Birçok akademi sanatçısı rekabet duygusuyla fotoğrafçıların sanatçı sayılmayacağını vazederken genç sanatçılar bu yeni teknolojiyi merak ve hayranlıkla izler. Fotoğrafın hayatla içi çeliği, “anı yakalaması” çok ilgi çekmektedir. Empresyonistler “enstantane”yi, doğrudan algıyı baş kıstasları ve ilkeleri haline getirirler. Kameranın objektifi kadar nesnel bir gözle dünyaya bakmak, gerçekten ne görüyorlarsa onun resmini yapmak isterler. Motifi gözlerine kestirdiklerinde, nesneden tamamen

bağımsız olarak renge konsantre olmaya, renklerin dağılımını, formun dış hatlarını, ışık ve gölge oyunlarını kavramaya çalışırlar. Birer açık hava ressamı olarak nesnelere görünümünün ışığa bağlı olduğunu keşfederler. Onlara göre ışık sadece açık veya koyu, aydınlık veya karanlık değildir; kendi renk değeri vardır. Örneğin güneş ışını nesnelere renk veya biçim çalar, konturların kaybolmasına neden olur. Bu doğa fenomenini en tutkulu inceleyen ve tuvaline aktaran ressam kuşkusuz Claude Monet'dir. Işığın anlık izlenimini tuvale yansıtmak için çok hızlı çalışmak gerekir, bu nedenle. Empresyonist ressamlar boyaları paletlerinde üstünkörü karıştırır, kaba fırça darbeleriyle renk parçaları halinde alalecele tuvale sürerdi. Biraz uzaktan bakınca nesnelere gerçekten de net ve detaylı değil bulanık ve muğlak görünürler. Zihin, eksik konturları ve ayrıntıları kendisi tamamlamak zorundadır.²⁰

Bununla birlikte yirminci yüzyılın başlarında tüm bu özellikleriyle empresyonist sanat bir görüntü ve aldatmaca olarak nitelendirilir. Yeni bir çağ yeni sanat akımları ile birlikte gelir ve kendinden önceki her şeyi reddeder.²¹ Oldukça kısa bir süre içinde Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Soyut Ekspresyonizm, Minimalizm, Pop-Art, Arte Povera, Land Art, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi yeni sanat akımları ortaya çıkar. Büyük sanatçıların çevresinde toplanan bu gruplar genellikle kısa ömürlü ancak büyük etkiler uyandıran bir niteliğe sahiptirler. Yakın zamanlarda ortaya çıktıkları için sanatçılar çoğunlukla birden fazla akıma dahil olarak farklı denemeler yaparlar.

Bu akımlardan biri Ekspresyonizmdir ve yirminci yüzyıl başında Fransa'da "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" ve "Der Blaue Reiter" gibi sanatçı topluluklarının ortak noktasıdır; Berlin'de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve dergi (*Der Sturm*) sahibi Herwarth Walden tarafından "dışarının izlenimi yerine, içeriğin dışavurumu" şeklinde açıklanır. Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Ekspresyonizm, Fovist bir sanatçı olan Maurice de Vlaminck tarafından "Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma" çabası olarak yorumlanır. 1905 yılında Fransa'daki Fovistlerle aynı günlerde, Almanya'nın

²⁰ Anna-Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., 2005, syf.72-73

²¹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, syf.19-20

eski ve saygın Dresden kentinde hepsi resim alanında birer amatör olan dört genç ressam bir araya gelerek, Kayzer Wilhelm Almanya'sının sanat dünyasına karşı ortak bir cephe oluştururlar. Akademik kuralları hiçe sayan ve bohem yaşantılarıyla dikkat çeken bu grup kısa süre içinde takipçilerini üretir. Sekiz yıl varlığını sürdüren “Die Brücke” grubunun kurucuları Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Fritz Bleyl'dir. Daha sonra bu gruba katılanlar arasında ise Max Pechstein, Otto Müller ve Emil Nolde gibi isimler de vardır. Ressamlar ilk dönemde birbirine motif ve üslup itibarıyla çok benzeyen resimler ortaya çıkarırlar. Öyle ki eserlere bakıldığında hangisini kimin yaptığını saptamak oldukça zordur. Bu kolektif üslupla sanatçıyı yalnız deha olarak klişeleştiren burjuva toplumunun geleneksel birey kavramına isyan ederler. Brücke akımının en önemli özelliği dar estetik bir estetik repertuvar ile özüne indirgenmiş biçimler, deforme vücutlar ve perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekanlardır. Yoğunluk etkisini artırmak için rengin canlılığını artıran tamamlayıcı kontrastlar kullanmayı yeğlemişlerdir.²² Ekspresyonist sanatçıların tümüyle kendilerine özgün yaklaşımlarına rağmen biçim bozmacı bir tavır içinde olmaları, rengin simgesel, duygusal, dekoratif etkilerinden yararlanmaları, boyanın yoğun dokusallığı ile rengi natüralist bağlamından koparmaları, abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Bu şekilde sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması söz konusudur ve çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir.²³

Öte yandan “Der Blaue Reiter”, Kandinsky ile Marc'ın 1912'de yayınladıkları, genellikle plastik sanatlarla fakat aynı zamanda da müzikle ilgili yazı ve resimleri içeren bir yıllığa verdikleri isimdir. Bu sanatçılar ikinci bir sayı çıkarmayı tasarımlarına rağmen savaş yüzünden bunu hiçbir zaman gerçekleştiremezler. Bu yıllık Goethe'nin bir sözünü ilke olarak benimsemektedir. Goethe 1807'de resim sanatının müzikte olduğu gibi herkesin benimsediği yerleşmiş bir temel kuramdan

²² Anna-Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay.,2005, syf.7-88

²³ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.34-35

yoksun olduğunu söylemiştir. Bu ilke yıllığın genel eğilimini yansıtır. Sanat akademileri, on dokuzuncu yüzyıldaki korkusuz araştırmalara girişen sanatçıların ilgilerini kestikleri bilgi ve inançları savunmaktadırlar. Bu durum nasıl bir çıkış yolu bırakabilir? Yıllığın üstü kapalı bir biçimde öne sürdüğüne göre, bu sorunun yanıtı her türlü sanat biçimlerinin gözden geçirilmesi ve sanatı sanat yapan ve kalıcı olan niteliklerin saptanması ve sanatın geçici, sınırlı işlevinin anlaşılması ile ortaya çıkabilir. Bu sanat yıllığında Avrupa halk sanatının resimlerinden çocuk desenlerine, dinsel konulu baskılardan empresyonizm sonrası modern sanatın örneklerine kadar çok farklı alanlardan işler bir araya getirilmiştir. Sanki bu sanat yıllığı “İşte bizim dünyamız” demek ister gibidir. Kandinsky, Vologda yöresinde tanıdığı köylülerin evlerinin renkli iç döşemelerine karşı büyük bir hayranlık duymakla birlikte, bu ilkel örneklerde onu asıl etkileyen özellik, bu yapıtlarda görülen doğaüstü duyarlılığı, sevinç ve korkuları dile getirme isteği gibi insanın değişmez nitelikleriyle kurulan bağıdır. Kendini tamamen açık hava resmine ve hayvanların yaşantısına veren Marc ise, “sanatın temelde doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzanan bir köprü” olduğuna inanır. İkel sanat batı toplumunun maddeci değerleri, sahte ve dayanıksız çekiciliğiyle bozulmamıştır. Bu örneklerin özelliklerine öykünmek gereksizdir, önemli olan ilkel sanatçılar kadar kurallardan bağımsız kalabilmek ve sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve eksiksiz kullanabilmektir.²⁴

1905 yılının Sonbahar Salonu’nda akademik bir sanat anlayışına kökten karşıt bir tavırla dikkat çeken bir grup sanatçı bir araya gelir ve Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından “vahşi yaratıklar” yani “Fovlar” olarak adlandırılır. Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain’den oluşan bu isimler aslında bir akım olmaktan çok benzer eğilimleri paylaşan birkaç sanatçının birkaç sergide buluşmasından ibarettir. Fovist resimlerin başlıca özelliğini, parlak ve zıt renklerin anti-natüralist kullanımı oluşturur. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, natürmort ya da portreyle sınırlı olan içeriğin fazla bir önemi

²⁴ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, 2004, syf.44-48

yoktur, önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır.²⁵

Fovizm, geleneksel resim ve heykel kuramlarını reddeder ve modern kavramlara, özellikle de makinelere ve harekete odaklanır. Cesur renk seçimleriyle sınırları zorlayan Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh'un son dönem empresyonist çalışmalarından etkilenen Fovistler, bu etkilenmeyi bir adım ileriye taşıyarak çalışmalarında basitleştirilmiş desenlere de yer verirler. Fovist hareketin gelişimini post-empresyonizm ve pointilizm etkiler. Fovistlerin çalışmalarının çıkış noktası primitif sanat olmasına ve kısa sürmesine rağmen, Empresyonistlerin gelişiminde derin bir etki yaratırlar. Fovist hareketin odak noktası, doğalcılıkla ilgisiz canlı renklerdir. Amaçları, renk seçimlerinin ışığında duyguların ifadesidir. Ressam Gustave Moreau, öğrencilerini kalıpların dışındakini düşünmeye; bu düşünceleri takip etmeye iten ve hareketin esin kaynağı olan profesördür. Hareketin liderleri arasında kabul edilen Henri Matisse ve Andre Derain, Moreau'nun önemli öğrencilerindedir. Fovist harekette zamanla daha öne çıkan Matisse, haz için sanat yaratmak istediğini ve sanatı bir dekorasyon öğesi olarak amaçladığını söylemiştir; bundan dolayı da aydınlık renkleri kullanması esasında çalışmalarındaki kompozisyonun huzurunu koruma çabası olarak anlaşılmalıdır.²⁶

Bu sanatçıların ilgileri sembolik anlam üzerinde yoğunlaşmamaktadır. Resmin anlamı biçim yoluyla, biçim üzerinden ifade edilmelidir. Fovistler de kendilerinden önceki birçok akım gibi resimde rengin ve biçimin doğadaki örneklerinden farklı, kendilerine özgü anlamlar ürettiğine inanırlar; mesele bunları doğru şekilde kullanarak resme istenen ifadenin verilmesidir. Fovizm 1908 yılında fovistlerin farklı hareketlere özellikle de kübizme geçmesiyle sonlanmıştır.

Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso ile Fransız ressam Georges Braque'ın öncülüğünde ortaya çıkan yeni bir sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles'in yazdığı bir yazı sonucu "Kübizm" olarak adlandırılır. 1909'dan itibaren

²⁵ A.g.e., syf.36

²⁶ Anna-Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., 2005, syf.84-85

Bağımsızlar Salonu'nda, sonraki dönemlerde ise Sonbahar Salonu'nda Albert Gleizes , Juan Gris, Jean Metzinger ve Fernand Léger gibi sanatçıların bu tarzda resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmaya başlar.²⁷

Kübizm; yeni bir görme biçimidir ve dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vurur. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, resim sanatında yeni sorgulanmaların yaşanmasına neden olur. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulayıp eş zamanlı olarak bir nesneyi birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirirler. Bu nedenle de on dokuzuncu yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandıran görsel bir devrimin yaşanmasının yolunu açarlar.²⁸

Fransa'daki Kübizm ile aynı sıralarda İtalya'da, Kübizm'e birçok açıdan benzeyen bir sanat akımı olan Fütürizm ortaya çıkar. Fütürist sanatçılar da resimsel alanı parçalayıp bölerler. Teknolojik gelişmeleri büyük bir coşkuyla izler, akımın adından da anlaşıldığı gibi geleceğe karşı büyük bir inanç ve güven beslerler.²⁹ Bu akımın öncüsü ve şefi İtalyan şair, romancı, oyun yazarı ve yayın yönetmeni Filippo Tommaso Marinetti'dir. Marinetti'nin 1909'de Paris'te "Le Figaro" gazetesinde yayımladığı manifesto Fütürizmin manifestosu olur. Bildiride, "Bizler müzeleri, kütüphaneleri yerle bir edip ahlakçılık, feminizm ve bütün yararcı korkaklıklarla savaşaacağız" denmektedir. Bu geçmişin bütünüyle reddi demektir. Aynı bildiride, "Biz dünyadaki gerçekten sağlıklı tek şeyi, yani savaşa ve ölüme götüren güzel düşünceleri yüceltiyoruz" sözleri, siyasal alanda o dönemde gelişen faşizmden yana bir tavrın da açık göstergesidir. Süratin üstünlüğünü iddia ve ilan eden Marinetti, bir yarış arabasının Samothrake zaferinden (Yunan heykeli) daha güzel olduğunu ve buna ek

²⁷ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.45

²⁸ A.g.e, syf.46

²⁹ Anna-Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., 2005, syf.95

olarak da: "Mutlak içinde yaşıyoruz, çünkü "her yerde hazır ve nazır olan" edebi sürati biz yarattık" demiştir.

Fütürizme göre modern hayat, bütün algılarımızı artık yan yana koymakta, aynı anda gerçekleşmelerine yol açmaktadır. Umberto Boccioni, Gino Severini ve Giacomo Balla adlı ressamalar bu gelişmelere bölünmüş, parçalanmış bir biçim dili ile yanıt verirler. Boccioni'nin 1910 yılında yayınladığı "Fütürist Resim: Teknik Manifesto"da genç Fütüristlerin evrensel bir dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde oldukları dile getirilmiştir. "Teknik Manifesto", Fütüristlerin, dönemin ünlü düşünürü Henri Bergson'dan yoğun bir biçimde etkilendiklerini ortaya koyar. Bergson'un "élan vital" kavramı ve gerçekliğin her an oluşum halinde olduğu yönündeki düşünceleri, elle tutulamaz dinamik anı resmetmek peşindeki Fütüristleri cezp etmiştir. Boccioni manifestoda yazdıklarını resimlerine taşımak yönündeki uğraşısını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Bergson'un düşüncelerinden esinlenen "farklı ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtılabilmek" çabası içindedir. Boccioni manifestosunda şöyle söyler; "Her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanır. Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görünür ve o görüntü birden üçgenimsi bir biçim kazanır."³⁰

Fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür. Öte yandan resimlerine yalnız zamanı ve hızı değil, gürültüyü yani sesi de sokmak isterler. İtalya'da Fütürizm, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte son bulur. Savaşın bir tür hijyen olduğunu savunan bazı Fütürist sanatçıların bu savaşta ölmesi bu akımın son bulmasına neden olur.

Bir diğer akım olan Süprematizm'in temsilcisi olan Kasimir Malevich avangard bir Rus sanatçıdır. 1904-1914 yılları arasındaki

³⁰ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.67

çalışmalarında Sembolizm, Geç Empresyonizm, İlkel sanat, Kübizm etkilerini görmek mümkündür. Empresyonistlerin doğa tasvirleri ve renk kullanımları onu heyecanlandırır. Doğal renklerle figürlü resimler yapar. 1913’de teması teknolojinin doğaya galip gelmesi olan '*Güneşe karşı kazanılan zafer*' adlı opera için çizdiği dekor ve giysi eskizlerinde Kübist özellikler görülür. Daha sonraki yıllarda yazdığı denemelerinden bu çalışmalarının soyuta yöneldiği yeni sanat anlayışının tohumlarını da attığı anlaşılır. 1915-1918 arasında tanınır doğa betimlemelerinden uzaklaşarak geometrik formlarla yeni renk ve biçimlere gider. yirminci yüzyıl sanatında kare önemli bir biçimdir: objektif bir formdur, sıcaklık soğukluk dengededir. Simetri imkanı, düşey, yatay ve diyagonal eksenleri vardır. Döndürülebilir, köşelerine daire çizilebilir. Merkezden uzak olan köşeleri uzatılabilir. Bauhaus hocalarından Albers kareyi belli bir sembol olarak kullanmaz. Biçimsel prensip olarak ifade araçlarında ekonomik olunması gerektiğini savunur. Kare serisinde koyduğu başlıklar da basittir: yeşil, korunmuş mavi, yalnız ışık, sonbaharın vedası, sarı akşamüstü vb. Onun kareleri geometrik sistemde duygunun varlığını açıklar. Figürden tamamen kurtulan Malevich’in birliğin prensibi ve evrenin strüktürü olan karesi soyuttur ve hiçbir şeye hizmet etmez, amaçsızdır. 1915 yılında beyaz zemin üzerine Siyah Kare'sini sergilediğinde eleştirmenlerin ve halkın görmeye alıştıkları, hoşlandıkları her şey kaybolur ve hiçliğe dönüşür. Son derece yalın ve çarpıcı olan bu kare onlar için anlaşılmaz ve tehlikeli bir formdur. İçeriksizlik değildir; *nesnesizlik*dir. Siyah kare sezgiye beyaz alan da onun ötesindeki boşluktur. Aynı yıl beyaz üzerine kırmızı kare ve beyaz üzerinde kırmızı ve siyah kare boyar. Anlam ve biçim üzerinde araştırmalarını sürdüren Malevich daha sonraki kompozisyonlarında aydınlık bir boşlukta asılı duran, karşıt renklerle oluşturduğu değişik boyutlarda üst üste gelen çubuk, dikdörtgen, kare gibi öğeleriyle daha akıcı bir anlayışa yönelir. Malevich eşitliğin dengesini aramaktadır. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinecek ve Suprematist sanatın varmak istediği “kozmetik-bütün” eşitliğin dengesi olacaktır.³¹

Avangard sanatçıların çoğu devrimi bütün kalpleriyle desteklemişlerdir: Yeni rejim de bir süre deneysel sanata kucak açar. 1919’da Malevich’in *White on White* serisi, çeşitli eğilimlerin toplandığı büyük bir gösteri olan ve temsil olmayan

³¹ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, syf.62

sanatı Sovyet sanatı olarak ilan eden “Onuncu Devlet Sergisi, Soyut Yaratı ve Süprematizm” sergisinde yer alır. Süprematizmin ulaştığı en yüksek nokta bu olacaktır.

Malevich, Vitebsk’e taşınınca bütün vaktini öğretmeye yazmaya ve (fütüristik evler ve şehirler için modeller çıkararak) mimarlığa hasretmeye başlar. Orada Marc Chagall’ı Vitebsk sanat okulunun müdürlüğünden kovdurur ve Ilya Chasnik, Vera Eermolaeva, El Lissitzky, Nikolai Suetin ve Lev Yadin’in de dahil olduğu “Yeni Sanatın Savunucuları” grubunu kurar. Süprematizm yalnızca Avrupa konstrüktivizminin gelişmesini değil, Bauhaus’un tasarım eğitimini, mimaride Uluslararası Üslup’u ve 1960’ların Minimalist sanatını da etkileyerek başka akımlar için bir çıkış noktası haline gelmiştir.

1916 yılında İsviçre’de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball’ın Zürih’te açtığı Cabaret Voltaire, bir tür gece kulübü ve sanat lokali arası işlevi ile Dada’nın başladığı yer olmuştur. O dönem Zürih’te bulunan göçmen genç sanatçılar gibi Ball de, Birinci Dünya Savaşına muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışma içinde olabileceği bir yer isteği içindedir. Cabaret Voltaire açıldıktan çok kısa bir süre sonra, sergilerin, şiir okuma gecelerinin, alternatif konserlerin, performansların ve her türlü sanatsal eğlencenin gerçekleştirildiği bir yer haline gelir. Mekanın ilk müdavimleri arasında Romen şair Tristan Tzara, Romen ressam Marcel Janco ve Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp gibi isimler vardır.

Dada kelimesinin tam olarak ne anlama geldiği konusu açık değildir. Rumence “evet”, Fransızca “oyuncak at” veya bir çocuğun çıkardığı ilk seslere benzediği için mi bu sanatçılar tarafından kullanıldığı kesin olarak hiçbir zaman bilinmez. Ancak 1918 tarihli “Dadaist Manifesto”yu kaleme alan Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur, yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin,

zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi, kısacası yaşamın kendisidir...”³²

Zürih’te 1916-1919 yılları arasında etkili olan Dada’nın aslında kendiliğinden ve eşzamanlı olarak gelişen ABD ayağında, Marcel Duchamp’la birlikte Man Ray ve Francis Picabia vardır. Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil yok etmek isteyen Dada’nın yadsımacı tavrı, özünde dünyanın gidişatına ilişkin derin bir çılgınlığın ifadesidir. Dada’nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, “anti-sanat” terimini ilk defa kullanan Marcel Duchamp’nın hazır nesnelere atıftır. Dada’nın ilk yayılmaya başladığı yıllarda New York’ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz’in kurduğu “291” adlı galeri çevresindeki sanatçılardan biri olan Duchamp, hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren “Bisiklet Tekerleği”yle başlamış, ardından “Şişelik” (1914) ve yirminci yüzyılın en çok tartışılan “Çeşme”(1917) gibi yapıtları gelmiştir. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgular, sanatta salt retinal hazzı redderek sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürür.³³

Kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin primitif ifadelerine ilgi duyan Dada sanatçılarının en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusudur. Dada’nın kullandığı kolajı Kübizmle, doğaçlama performansları Fütürizmle, doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Ekspresyonizmle ilişkilendirmek mümkündür ancak Dada bu akımlardan farklı olarak radikal bir sanat anlayışına sahiptir. “Ben” diyen Ekspresyonistlere karşı “Biz” der. Öte yandan kolektif bir bilinç oluşturmak isteyen Dadacıların “Biz”inde ortak bir üslup değil, ortak bir ruh hali vardı.³⁴

³² Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.122

³³ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.124-125

³⁴ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.124

Sürrealizm; Almanya’da 1920’lerin başında Dadaizm’in içinden toplumsal sorunlara duyarlı ve eleştirel bakan bir resim akımı olarak doğar. Fransa’da ise sanatçılar Dada’nın mantıksızlık, akıl dışılık ve rastlantısallık ilkelerini resimlerine yansıtarak bilinçaltına doğru bir yolculuğa çıkmaya başlarlar. Bu sanatçılar da artık gözle görünenin gerçekliğine inanmaz ve her şeyi kapsayan bir gerçekliği “super-reality”, Fransızcadaki söylenişıyla sürrealizm yani “gerçeküstü”nü ararlar. Sürrealistlerin en önemli esin kaynağı, Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz olmuştur. Freud’un rüyaların yorumuyla ilgili çalışmaları insan ruhunun büyük bölümünün bir buz dağı misali bilinçaltının derinliklerinde gizlendiğini ortaya koymaktadır. İnsanın düşüncesi, duyguları ve hareketleri büyük ölçüde bilinçaltındaki güçler tarafından belirlenir. Bilinçaltı özellikle rüyalarda ve trans hallerinde açığa çıktığından Sürrealistler rüyalar ile son derece ilgililerdir. Yazar André Breton, “Birbirinin zıttı gibi görünen düş ve gerçekliğin gelecekte çözüleceğine ve tabiri caizse bir tür sürrealist durumda birleşeceğine inanıyorum” demiş ve bununla akımın adını koymuştur.³⁵

Bu akımın en önemli temsilcileri İspanyol ressam Salvador Dali ile Joan Miro, Alman Max Ernst, Belçikalı René Magritte ve Meksikalı ressam Frida Kahlo olur. Bu sanatçılardan bir kısmı düşlere ve nesnelere anlatımcı bir üslupla eğilirken ve sanrılı imajlarla dolu saçma bir evren kurarken, diğer sanatçılar bilincin yönlendirmediği bir yaratma sürecine konsantre olurlar. Ressam Giorgio de Chirico ve Salvador Dali bilincimizin yönlendirdiği yaratma süreçlerini gerilimli, şaşırtıcı imgelerle bozmayı amaçlarlar. Her iki ressam da çok gerçekçi bir üslupla tamamen gerçekdışı resimsel dünyalar oluştururlar. De Chirico, doğaüstü kuvvetlerin emrinde gibi gözükten eserlerini “pittura metafisica” yani “metafizik ressamlık” olarak adlandırır. Dali’nin resimleri ise, izleyici her türlü mantığın ve rasyonel düşüncenin ötesinde duygularından vuran, açıklanması imkansız imajlarla ve şifrelerle dolu düşsel vizyonların gün ışığına çıkarılmış hallerine benzer. Kendisini resim yapan bir rüya fotoğrafçısı olarak tanımlayan Dali, “illüzyonist” veya “verist” sürrealistler olarak adlandırılan bir gurubun sanatçısıdır. Öte yandan René Magritte de gerçeği

³⁵ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., 2005, syf.101-102

sorgulayanlar arasındadır. Ancak onun için tam ters bir ilke geçerlidir. Magritte, bilinçaltına atılmış tanıdık imajları görsel, travmatik resim dünyaları yoluyla açığa çıkarmak değil, tanıdık olanın içindeki yabancıyı ortaya çıkartmak istemektedir. Magritte 1920'lerde resimlerinde sürrealizmin etkisiyle iğneleyici bir dille gerçek ve gerçekdışı arasındaki sınırı sorgulamaya başlar. İzleyicisini dünyayı farklı gözlerle göreceği bir düşünce sürecine doğru harekete geçirmeye çalışır.

Aynı dönemde Hollanda'da mimar, ressam, heykeltıraş gibi çeşitli alanlardan sanatçılar Theo van Doesburg'un etrafında toplanarak "De Stijl" (1917) dergisini çıkarmaya başlarlar. De Stijl gurubunun sanatçıları halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceğine inanmaktadırlar. Geleneksel sanat seyirlik bir sanattır ve yeri müzedir. Oysa yeni sanat yaşama girmeli ve insanın çevresini oluşturmalıdır. De Stijl sanatçılarının yapıtları soyut sanat olarak tanımlanmasına rağmen Doesburg 1930'da ilk defa bu yapıtlar için "somut sanat" terimini kullanır. Çünkü sanatçının düşünme ve oluşturma gücü bu yapıtlarda biçim alır, somutlaşır. Soyut olan doğa biçimleridir. Doğa gerçekte somuttur ancak resme aktarıldığında canlı yerini cansız yani soyut imgeye bırakır. Buna karşılık soyut düşünce resimde biçim alır, somutlaşır.

Mondrian, sanatın yaşamla ilişkisi üzerine düşüncelerini, 1919 yılında De Stijl'de yayınlanan "Doğal ve Soyut Gerçek" adlı bir yazı dizisinde açıklar. 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 söyler. Böylece mimaride görülen duvar resimleri, mozaik ve seramik panolar, eskiden olduğu gibi bir süsleme olarak değil, yapının bir parçası olarak mimariye giriş yapar.³⁶

Hollanda'da De Stijl grubunun etkinliğini sürdürdüğü yıllarda Moskova ve Petrograd yoğun bir sanat yaşamının yeni merkezleri haline gelir. Malevich ve Tatlin'in etrafında toplanan sanatçılar sonradan Rus Konstrüktivistleri olarak adlandırılırlar. Bu sanatçıların temel sorununu Avrupa'daki sanatçılar gibi yaşam ve sanat ilişkisi oluşturmaktadır. Sanatçıdan taklit etmemesi, gerçeği yaratması

³⁶ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, syf.74

beklenmektedir. Naum Gabo “Biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak bunlar birer gerçektir. Bunlara imge diyorum ben ve sanıyorum ki bunlar gerçeğin ta kendisidir, bunların dışında bir gerçek olamaz. Meğer ki yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin; o zaman yeni gerçekler yaratmış oluruz.” der.³⁷ Gerçeği yaratan sanat, tekniğe karşı kayıtsız kalamaz. Moholy-Nagy’ye göre endüstri toplumunun yaşamına girecek olan sanatın, teknikle beraber sorunlara çözüm araması gerekmektedir.

Teknik alandaki gelişmeler, yeni bulgular, tekniğin geleceği üzerine yürütülen düşünceler, yirminci yüzyılın başlarında bir bekleme havası yaratmıştır. Sadece resim sanatında değil, edebiyat ve sinemada da geleceğe ilişkin öngörüler ortaya atılmakta, Mars’ta ve öteki gezegenlerde yaşam olup olmadığı tartışmaları yapılmakta, uzaya seyahat konularından söz edilmektedir. Lissitzky, Tatlin, Stenberg, Exter, Moholy-Nagy gibi Konstrüktivistlerin yapıtları, uzay araçlarının tasarımlarını veren bir tür teknik resim niteliği taşımaktadır. Hareket nedeniyle bu sanatçıların yapıtlarına zaman, dördüncü boyut olarak dahil olmaktadır.³⁸ Yaratma edimini dışlayan ve yerine “inşa etmeyi koyan; sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlayan Konstrüktivistlerin etkisi, 1920’li yılların başında zayıflar. Bunda, Sovyet ideolojisinin natüralist ve geleneksel sanat biçimlerini daha etkin bir propaganda aracı olarak görmesinin rolü büyüktür.

Almanya’nın Weimar kentinde “geleceği kurmak” idealiyle açılan Bauhaus okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulur. Sanat ve zanaati buluşturmayı ve dönüştürmeyi amaçlayan Bauhaus düşüncesinin zemininde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçılar yetiştirmekten uzak olduğu düşüncesi yer almaktadır. Bauhaus’un kurucusu Walter Gropius, bu düşünceden yola çıkarak “yapı evi” adını verdiği Bauhaus’u bir tür “atölye-okul” olarak tasarlar. Gropius, burada zanaatçıların ve sanatçıların eğitimde ve üretimde birlikte çalışmasını

³⁷ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, syf.76

³⁸ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 1993, syf.77

öngörür, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlar. Bauhaus okulunun ilk eğitimcileri arasında Wassily Kandinsky, Lyone Feininger, Oscar Schelmmmer, Paul Klee ve Johannes Itten gibi sanatçılar vardır. Tüm bu isimlerin eğitim programlarında vurguladıkları ortak yön, bireyin, yaratıcı bir kişilik olarak kendi kendini keşfetmesidir. Dolayısıyla Kandinsky'nin daha önceki dönemde Rusya'daki Vkhutemas okulları için hazırladığı ama fazla bireysel bulunan program, bireysel yaratı sürecini teşvik eden bu yeni sistem içinde Bauhaus okulunda benimsenmiş olur.³⁹

Sosyalist Realizmin ortaya çıkışı ise Lenin'in Mart 1921'de ilan edilen "yeni ekonomi politikası" ile Rus kültür politikasının yönü birdenbire değişmeye başlaması nedeniyle gerçekleşir. Devrimin en alt tabanı olan işçi sınıfı ile devrimin beyni olan aydınlar sınıfı arasında ilk sürtüşmeler başlar. O döneme kadar devrimci sayılan "Konstrüktivist" sanatçılar, "biçimci" oldukları gerekçesiyle küçümsenir ve tutuculukla suçlanırlar. Biçimcilere karşı önce "Heroik Realizm" daha sonra ise "Sosyalist Realizm" isimli akımlar ortaya çıkar. Büyük Petro'dan itibaren devam eden Batı'ya açılma eğilimi bu tarihten sonra kesin bir biçimde değişime uğrar ve kendine özgü bir kültür politikası geliştirme çabası içine girilir. Sanatın propaganda aracı olduğu bu dönemde devlet yapılarında görkemlilik ve anıtsallık aranmaya başlanır. Neo-Klasisizm devletin resmi üslubu haline gelir. Sanatçıların bir kısmı bu gerilemeye direnmeye çalışır. Başta Gabo, Kandinsky, Pevsner, Chagall olmak üzere birçok sanatçı Rusya'dan ayrılarak Batı ülkelerine göç eder.

1945'ten sonra gelen sanat akımları, temelleri yirminci yüzyılın ilk yarısında atılmış olduğu için her şeye "sıfır noktasından" başlamazlar ama yine de savaştan sonra sanatta yeni bir sayfa açıldığını söylemek mümkündür. Sanat yeniden tanımlanır. Savaştan sonra artık sanatçılarda dünyayı değiştirebileceklerine dair inanç yok olmuştur. Barnett Newman, 1941'de dünyanın sonuna geldiğini düşündüğünü ve bunun resim sanatının sonuna geldiği anlamına geldiğini söyler. Sözlerine şöyle devam eder; "Çünkü resim anlamını ve meşruiyetini yitirmişti artık. Bundan sonra

³⁹ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.107

yine çiçek, insan, eşya resimleri yapabileceğimize asla inanmıyordum. Ne yapacağımız sorusunun cevabı ise yoktu.”⁴⁰

İkinci Dünya Savaşı ile Avrupa’dan ABD’ye kaçan sanatçıların sayısı artmıştır. Yaşanan göç Amerikalı sanatçılar üzerinde yoğun bir etkiye neden olur. “Soyut Ekspresyonizm” terimi Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından Alman ressam Hans Hofmann’ın 1946’da New York’ta sergilediği resimler için kullanılır. Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt’ın sözleriyle Soyut Ekspresyonizm, “gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. 1940’lı ve 50’li yıllarda uluslar arası sanat ortamında etkili olan bu akımı şekillendiren başlıca sanatçılar arasında; Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell ve Adolph Gottlieb gibi isimler yer alır.

Hofmann’ın derslerinde aktardığı, “resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması” yolundaki sözleri, Amerikan Soyut Ekspresyonizminin ortak özelliği olan bir resimsel bütünselliğin yakalanmasına ve farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Ekspresyonizm akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özellik olur.⁴¹

Yeni Konstruktivizm akımının ressamı için ise renk efektleri, Newman veya Rothko’ya kıyasla metafizik gizemlerle ilgili değildir; renk, insanın değişik etkilerini deneylerle saptayabileceği bir fizik fenomeninden ibarettir. Bu sanatçılara göre, bir sanat eseri soyutlama yöntemiyle değil, somut resim öğeleri olarak alanın, çizginin, hacmin, mekanın ve rengin doğru kullanımıyla meydana gelir. Bu yüzden tek nesnesi renk olan kendi resimleri figüratif olmamasına rağmen gayet somuttur. Bu nedenle sanatlarına “Somut Soyutlama” adını verirler. Bundan kasıt, soyut resmin kendisinin

⁴⁰ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay.,2005, syf.108

⁴¹ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.147-148

dışındaki hiç bir şeye gönderme yapmadığı, kendine özgü bir değeri ve gerçekliği olduğu düşüncesidir.

Renklerle biçimlerin insan üzerindeki etkisini irdeleyen başka bir akım da “Op Art”tır. Op Art’ın en önemli temsilcisi Victor Vasarely olmuştur. Optik yanılsamalar üzerinde çalışan sanatçılar Empresyonistler gibi görme olgusunun doğasıyla ilgilenmişlerdir. Öte yandan Josef Albers tarafından rengin kendi değeri üzerine yapılan çalışmalar “Colour-Field Painting” üslubunun ortaya çıkmasına neden olur.

Frank Stella, Kenneth Noland ve Ellsworth Kelly gibi “Hard Edge” akımı ressamlarının odak noktasında da renk vardır. Resimleri adeta saf renkten ibarettir. Rengin bittiği yerde onlar için resim de bitmiştir.⁴²

Savaş sonrası ilk on yılın soyut ressamları, yapıtlarını gerçeğe daha yakın hale getirmek üzere somut nesne betimlemekten vazgeçmişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan bir başka sanatsal akım olan Pop Art sanatçıları nesnelere ortaya çıkarmakta ve akla gelebilecek her biçimde resimlerine sokmaktadırlar. “Popüler Sanat”ın kısaltılmış hali olan Pop Art, İngiltere ve ABD’de aynı anda gelişir. Batı’da savaş sonrası ekonomilerin çok üretken olduğu, ekonomik mucizelerin yaşandığı 1950’li yıllarda modern günlük hayatın sıradan nesnelere sanat eseri olarak kullanıma girmiştir. Pop Art sanatçıları, popüler kültürün imajlarından, bulvar basınından, reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanırlar. Sanat, gündelik hayata giderek daha fazla giren ve damgasını vurmaya başlayan resimli medyayla rekabete girmek zorundadır. Ressamlar popüler kültürün imajlarını resimlerine katarak bu rekabette yer almaya başlarlar. Ortaya çıkan yeni eserler artık sanatçıların düşünsel ürünleri olmaktan çok “resme bakarak yapılmış resim”lerdir. Tüketim dünyasını sanatın içine katan bu sanatçılar arasında Tomm Wesselmann, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, David Hockbey, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol gibi isimler vardır.⁴³

⁴² Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay.,2005, syf.110-111

⁴³ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., 2005, syf.114-115

1960'lı yıllardan sonra sanat ortamında yaşanan en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Önceleri “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılan bu tür üretimler, sanatçı Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış ve “konseptüalizm” (kavramcılık) dönemin hemen hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim haline gelmeye başlamıştır. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen “land art” türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından “Kavramsal Sanat”ın alanı içinde yer bulur. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan meta yönüne bir tepki yer almaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar gibi çeşitli “taşıyıcı araçlar” kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir dönüşüm gerçekleştirirler.

Dönemin karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetik sorunların ötesinde, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik sorunlarla yakından ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağı 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkmaya başlar. Duchamp'ın sanatının öngördüğü “düşünce olarak sanat” anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal tutumu benimseyen ilk Kavramsal sanatçılar arasında; Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Terry Atkinson, Michael Baldwin ve Harold Hurrell gibi isimler yer alır.⁴⁴

⁴⁴ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.193-195

Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın yazdığı ve 1960'lı yıllarda yayınladığı "Fluxus Manifestosu"nda bu hareketin amacının sanatı; "burjuva hastalıklarından" kurtarmak ve ölü sanattan arındırmak olduğu söylenmektedir. Fluxus, özünde, 1960'lı yıllarına toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir akım olarak nitelendirilememesine karşın "akış" anlamına gelen ismi gibi, Almanya'dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York'a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir. 1960'lardan 1970'lere uzanan bir zaman dilimi içinde Fluxus ile uzak veya yakın ilişkide bulunan birçok sanatçı olur. Bunlardan bazıları; Amerikalı besteci John Cage, Alman sanatçı Joseph Beuys ve Koreli sanatçı Nam June Paik gibi isimlerdir.

Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçıları, bu düşünceler doğrultusunda sanat fikrini tümünden yıkmayı başaramadıysa da sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynarlar. Sanatla hayat arasındaki sınırları eritmek çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştiren Fluxus'çuların deneysel sanat etkinlikleri, 1960'lı yıllarına hareketli toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir ifadesine dönüşür. Geleneksel sanat nesnesini dışlayan, kalıcılık yerine gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimseyen ve bitmiş bir yapıt yerine süreçselliği ve anı önemseyen bir hareket olur Fluxus.⁴⁵

Hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek üzere yola çıkan neo-Dadacı akımlardan biri Fransa'da 1960'lı yıllarda bir eleştirmenin öncülüğünde bir grup genç sanatçı tarafından kurulan Yeni Gerçekçilik'tir (Nouveau Réalisme). Çıkış noktası, modern çağın tersine çevrilemeyeceği inancıdır. Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany'ye göre "Tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta" söz konusudur. Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, "evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini" kendilerine mal ettiklerini belirtir Restany. Yeni Gerçekçi sanatçıları arasında Yves

⁴⁵ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.203-205

Klein, Arman, César, Niki de Saint-Phalle ve Jean Tinguely gibi isimler yer alır. Yeni Gerçekçilik, bir yandan Pop Art'ın öte yandan Kavramsal Sanat'ın çeşitli özelliklerini kendinde barındıran ama genellikle atık ve buluntu nesnelerin kullanıldığı bir akım olur.⁴⁶

Richard Estes, Philip Pearlstein ve Chuck Close gibi Fotogerçekçiler ise gerçekliği tam bir fotoğraf makinesi gibi yakalamaya çalışırlar. Motiflerinin fotoğraflarını bir projeksiyon makinesi yardımıyla tuvale kopyalarlar. Fotogerçekçi ressamlar, yüzeysel görüntüyü birebir yansıtmak yoluyla sorgulamak ve eleştirmek isterler. Netliği ve detaylarıyla gerçek fotoğrafı neredeyse geride bırakan bu resimler tasvir edilen nesneye yepyeni ve onu teşhir eden bir bakış atar.⁴⁷

Bu bölüm itibari ile yirminci yüzyılda ortaya çıkan akım ve ekoller Sanat tarihi bağlamın da değerlendirilmiştir. Yirminci yüzyıl sanatının en önemli akımlarından biri Kübizm akımıdır. Kübizm; sanatın içeriğine ilişkin başlattığı sorgulama ve ortaya çıkardığı devrimsel sonuçlar itibari ile hem yirminci yüzyıl sanatının en önemli karakterlerinden birini oluşturur hem de bu akım ile başlayan sorgulamalar ile tüm sanat akımlarına şekil verir. Kübizm bu bağlamda önemli bir yere oturmaktadır. Kübizm, etkileri itibari ile diğer akımlara oranla daha derinlemesine incelenerek yirminci yüzyıl resim sanatı için ne anlama geldiği ortaya konulacaktır.

2. 2. 1. 20 yy Resim Sanatı İçerisinde Kübizm ve Etkileri

Yirminci yüzyıl da sahip olunan sanat anlayışını anlamak için kübizme ve kübizmin yarattığı koşulları incelemek gerekmektedir. Doğanın görüntüsünün tasvirinden koparak resmin kendi özüne, resmin özünü oluşturan ressama yönelik bir basamak teşkil etmesi itibari ile kübizm, yirminci yüzyıl sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Kübizm'den sonra ortaya çıkan tüm akımlar, doğrudan ve dolaylı olarak

⁴⁶ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.177-178

⁴⁷ Anna-Carola Krausse, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., Almanya, 2005, syf.115

kübizmin etkisi ile anlayışlarını geliştirmiş ve sürdürmüştür. Kübizmle başlayan sanatın özüne ilişkin sorgulama neyin sanat olduğu sorusunun sorulmasına sebep olur. Sanatta inanılmaz bir özgürlük ortamı yaratmış toplumsal, ekonomik iktisadi, bilimsel gelişmeler, değişiklikler hızlandıkça, bu gelişmelerle insan hayatı ve koşulları dolayısıyla insanın kendisi değiştikçe, sanat alanında da ekoller, akımlar ve bireysel sanat tavırları doğru orantılı bir şekilde ortaya çıkmaya başlamıştır.

Tarihsel olarak kübizmi değerlendirecek olursak, Kübizmin temelleri, 1907 yılında Picasso'nun doğrudan Afrika masklarından yararlanarak yaptığı "Avignonlu Kızlar" resmiyle atıldı. Bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş kalıpları yıkması, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi yani kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıydı. Bu resim üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamıştı. Oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilme olanağı tanımaktaydı. Rönesans'tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanatta "Avignonlu Kızlar"a atfedilen önemin sebebini açıklar. Picasso, resmindeki her figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde algıladığı nesnelere ve figürleri üç boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmıştı. İzleyicinin önünde açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimlerdeki perspektif derinliğini dışlamıştı. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir yani resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir.⁴⁸

Kübist sanatçılar da gerçeğin görüldüğü gibi resmedilmesi idealine inanmıyorlardı. Ancak resimlerinde Alman Ekspresyonistlerin aksine yalnız duygularıyla temalarını ve formlarını aramak yoluna gitmemişler, çok daha analitik davranmışlardır. Resimleri sistematik olarak yapılandırmanın yeni bir yöntemini keşfettiler. Nesnelere parçalıyor, üç boyutlu öğeler olan, küp, silindir, koni ve küre

⁴⁸ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.47

şekillerine indirgeyerek yeniden bir araya getiriyorlardı. İlk başlarda bu parçalama işlemini maşrapa, şişe, bardak, kitap veya müzik aleti gibi nesnelere bir araya getirilerek oluşturdukları natürmortlarda uyguluyorlardı. Bakışlarını tek bir nesneye sabit biçimde dikmek yerine çok perspektifli çalışıyor adeta natürmortun etrafında dönermişçesine aynı anda birçok açıdan resmediyorlardı.⁴⁹

Aynı dönemlerde İtalya’da yeni bir resim dili geliştirmeye başlayan Fütüristler gibi Kübistler de “zaman” boyutunu resim sanatına sokmuşlardı. “Simültane Perspektif” anlatım, iki boyutlu tuvalde hacimli nesnenin sayısız parçaya ve dilime ayrılması ve bunların birbiri üstünde, keşişerek yansıtılması idi. Böylece ortaya çıkan resim, perspektifin tüm kurallarını alaşağı ediyor, mekanın varlığını yadsıyordu. Resim kübistler için artık gerçeğe yakın bir tasvir olmaktan tamamen çıkmıştı ve kendi kanunlarına tabi olan, bir yüzeyle bir formatın içine hapsolan canlı bir organizma haline gelmişti.

Kübistler resim içi bağlantıları, biçimlerin ritmini bir yüzeyde vurgulayabilmek için sıklıkla renkten feragat ettiler. Çünkü renk gereksiz duygu yüklemeleri yaratabiliyordu. Resme homojen bir tarzda yaydıkları topraksı gri ve kahverengi tonları tercih ettiler. Kendi yasalarına göre işleyen bir organizmanın parçalanıp yeniden bir araya getirilişini Braque’ın “Mandolinli Kadın” adlı resminde görmek mümkündür. Figür kübik parçalara bölünerek, yüzeye ritim katan açık-koyu tonlamalarla oldukça soyut bir biçimler yumağına dönüşmüştü. Keskin kenarlı yüzeyler artık mandolin çalan bir kadından çok, dağ kristallerini andırmaktadır.

Sanatçı artık eseriyle diyalog halindedir. Nesnelere ve resimlerin dünyasıyla girdikleri bu diyalog, Kübistleri 1910’dan sonra değişik deneysel çalışmalara sevk etti. Artık sadece boya ve fırçayla değil, gerçek hayattan ek malzemelerle de çalışıyorlardı. “Objets trouvés” yani etrafta “bulunan nesnelere”. Bunlar duvar kağıdı ya da gazete parçaları olabiliyordu. Resimlerine bu malzemeyi sokarak “kolaj”ı yarattılar. Kübistler eskiden nesnelere yeniden birleştirmek üzere parçalarken şimdi artık başka malzemelerle de birleştirme özgürlüğünü kendilerinde buluyorlardı. Bu nedenle ilk

⁴⁹ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., 2005, syf.94

döneme “Analitik Kübizm” adı verilirken, 1912’den sonraki döneme “Sentetik Kübizm” denmiştir. “Sentetik Kübizm”de resimlere entegre edilen günlük nesnelere resmin içinde aynı boyanmış yüzeyler gibi bir işlev üstlenmişler ve kompozisyonun eşit ağırlıklı öğeleri olmuşlardır. Picasso 1912 yılından itibaren gerçekleştirdiği resimlerine baskılı kumaşlar ve kağıtlar yapıştırmaya başlamış ayrıca atık malzemeler kullanarak kolaj tekniğini üçüncü boyuta da taşımış, dolayısıyla asemblaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir. Braque da aynı tarihten itibaren “papier collé” olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen kendine özgü bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır.⁵⁰ Kübistler bu sıradan nesnelere işlerinin bir parçası haline getirerek modern sanatın farklı akımlarına “kolaj”, “assemblaj” ve “fotomontaj” gibi kavramların girmesine neden oldular. Böylece bir sanat eseri tümüyle kendi kanunlarına tabi bir varlık olarak gündelik hayatın bir unsurunu bile kullanım değerinden arındırarak saf estetik nesne haline getirmeye başladı. Bir gazete parçası kendi bağlamında bambaşka, yeni bir kimliğe kavuşur. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilir ve kolaj aracılığıyla, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırlar bir ölçüde erimeye başlar. Kübist kolaj ile sanat yapıtı, hem gündelik bir nesne hem de estetik obje olarak algılanmaya başlar. Bu nedenle kübist kolajlar hem çok soyut, hem de gayet gerçekçiler. Bu kombinasyon içinde, sanat ile gerçek arasındaki bağlantıyı sorgulayan birer araca dönüşürler.⁵¹

“Salon Kübistleri” olarak anılan ve 1910 yılından itibaren çeşitli Salon sergilerinde Kübist tarzda resimlerini gösteren ressamlar dönem dönem Paris dışındaki sergilere katılmışlardır. Bu sanatçılar arasında Jean Metzinger ve Albert Gleizes resimleriyle olduğu kadar ve belki de daha fazla Kübizm konusundaki kuramsal yazılarıyla dikkat çekmişlerdir. Fransız ressamlar Metzinger ve Gleizes’in 1912 tarihli “Kübizm Üzerine” adlı kitabı, bu konuda yayınlanan ilk kuramsal metindir. Galerici Kahnweiler de 1915 yılında “Kübizmin Yükselişi” başlıklı bir kitap yazmış ancak

⁵⁰ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.48

⁵¹ Anna-Carola Krausse, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür yay., 2005, syf.94-95

yayınlanması 1920 yılında gerçekleşmiştir. Salon Kübistleri arasında Fernand Léger kendine özgü “tübist” resimleriyle, Robert Delaunay “Orfik Kübizm” olarak adlandırılan yaklaşımıyla, Juan Gris ise Kübizme renk getirmesiyle gündeme gelmişlerdir. Picasso gibi Paris’te yaşayan bir İspanyol olan Juan Gris, Picasso ve Braque’dan sonraki en önemli Kübist ressam olarak tanınmıştır. Fernand Léger ise 1909 yılından itibaren Kübist bir tarz benimsemiş, ancak resimlerinde nesnelere keskin bir biçimde parçalamak yerine kendine özgü tüp görünümlü bir biçimsel figür dili geliştirmiş, fütürist görünümlü mekanik imgeler üretmiş, hatta figürleri mekanik robotlara benzetilmiştir. Robert Delaunay’nin “Orfik Kübizm” ya da “Orfizim” olarak adlandırılan yaklaşımı ise ünlü sanatçının rengin soyut değerleriyle ilgili araştırmalarının bir sonucu olarak gelişmiştir. Renk ve hareket arasındaki ilişkiyi irdeleyen Delaunay’nin resimlerinde canlı renklerle şekillendirilmiş biçimler kübik değil, kıvrımlı ve yuvarlaktır. Apollinaire, Delaunay’nin yaklaşımına müziği andıran soyut değerlerinden dolayı müziğiyle en vahşi hayvanları bile sakinleştiren mitolojik kahraman Orpheus’tan yola çıkarak “Orfizim” adını vermiştir.⁵²

Kübizm Birinci Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla etkinliğini yitirmeye başlamıştır. Birçok sanatçı askere çağrılmış, aralarında Braque’ın da bulunduğu bazı sanatçılar cephede yaralanmış ve bu atmosfer içinde sanatçıların savaş öncesi döneme ait heyecanları kaybolmuştur. Ancak Kübizmin deneysel evresi sona ermekle birlikte etkisi yoğun bir biçimde hissedilmeye başlanmış ve geometrik soyutlamacı yaklaşımlar, Kübizm zemininde gelişerek modern sanat dilinin temel biçimsel ifadesini oluşturmuştur.

Kübizmin sağladığı bu gelişimin en önemli yönü sanat eserini, görüntünün ve gerçekliğin boyunduruğundan çıkarması olmuştur. Bu algılayış, resmi yapanın bir tezahürü olduğu düşüncesine doğru atılmış devrimsel bir adımdır. Tek bakış açılı perspektife sahip olan resmetme anlayışının çok bakış açılı bir hal alması resimde dışsallıktan çok sanatçının içsellğinde içkin olanların kompozisyonlarda ve

⁵² Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, 2009, syf.49-50

görüntülerde temel olmasını sağlamıştır. İfadecilik ve soyut sanat da böyle bir temel üzerine oturmaktadır.

Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yarasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. Önceki dönem sanatında insan ile doğa arasındaki ilgiyi kuran izlenim (impression) şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır. Empresyonistlerde egemen olan görme duyusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar. Aklın kavradığı evren, soyut ve rasyonel bir evrendir. Böyle bir evrende empresyonistlerin buldukları ve büyüledikleri maja'nın büyüü ortadan kaybolur ve bir anlamda evren dinamizmini, hareketliliğini yitirir, değişmez ve soyut-mutlak bir evren olur. Kübizmle birlikte nesnelere sübjektif niteliklerden kurtarılması, bu anlamda soyutlanması, resim sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirir. Soyut resim, evreni soyut-geometrik bir varlık, onu bütün değişmelerin ötesinde, değişmeyen, mutlak bir varlık olarak kavrayacaktır. Kübizm bir soyut sanat biçimi olarak anlamını, evrenin içyapısını ifade etmede, varlığın özünü dışlaştırmada bulur. Bu tüm soyut sanat anlayışlarının, bu arada çağdaş ekspresyonizm'in de ana amacını oluşturur. Ekspresyonistler, Kübistler ve öbür anlayışlar amaçlarının, nesnelere içyüzünü resmetmek, çizmek ve model almak olduğunu öne sürerler. Onların yapıtları "öz Resimleri"dir ve bu şekilde gerçekliğin metafizik görünüşü altında düzenlenirler yani dış doğanın resminde içerilmeyen özel bir görünüş altında.⁵³ Ekspresyonistler bunu nesneyi idealden uzaklaştırıp, çirkinleştirerek resme aktarma yoluna giderken, kübistler nesnenin ve figürün tahribine yönelirler. Kübistlerdeki nesneyi parçalama eylemi öyle bir noktaya gelir ki, tuval üzerindeki nesne tanınabilirliğini yitirmeye başlar. Kübizm, nesnelere içyüzünü veya özünü kavramak için onları görüldüğü gibi değil de, düşündüğü gibi kavrar. (insan odaklı bakış)Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere ve onların objektif düzenini bozma yani biçimleri parçalama tarzında somutlaşır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirir ve ortaya biçimi bozulmuş, deforme olmuş yeni bir düzen çıkar. Böylece Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformasyonu, kaçınılmaz zorunlu bir ilke olarak doğar. "Objektif olan şey böyle bir

⁵³ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 1996, , syf.165

şey olarak parçalayıcı bir çözümlene içine girer ve bu çözümlene, nesnelere en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer.”⁵⁴ Nesnelere iç dünyasını ama yine objektif yasa olan bir düzen olarak yeniden yaratması, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık, görünüşlerin arkasında bulunan, nesnelere özünü oluşturan bir metafizik düzendir. Tüm bu süreç meydana gelirken resim sanatında yapısal değişimler de kendini gösterir. Resim artık doğayı bir taklit sanatı olmaktan çıkar ve soyut biçimlerin oluşturduğu bir konstrüksiyon olur. Kübizmin odak noktasında metafizik bir öz bulunur. Kübistler, bu metafizik öze ulaşmak amacı ile empirik dünyadan ve onların biçimlerinden uzaklaşmışlardır. Bu metafizik tavır içinde, kübizm, doğanın görünüşlerinden uzaklaşarak, değişmeye, mutlak olana yönelir. Gris şöyle söyler; “Kendi dışımızda biz bir mekan aramamalıyız; mekan, bizim görsel algımızın bir yapısını oluşturur.”⁵⁵ Öte yandan kübist sanatçıların sınıflamaları akılsal olmaktan çok içgüdüselidir.

2.3. Sanatçı ve Sanatsal Eylem Bağlamında Mekan, Kimlik, Aidiyet ilişkisi

Bu bölümde sanatçı birey, bir parçası olduğu toplum ve toplumun, dönemin koşullarının, sanatçının kendi sanatçı kimliği ve yaratı sürecindeki karşılığı ile değerlendirilmektedir. “Sanat yaşam tarzının bir ifadesidir. Bu açıdan toplumların sanatlarına baktığımızda, onların nasıl yaşadıklarını, yani dünyayı doğayı toplumu insanı nasıl algıladıklarını sanatlarından çıkarıyoruz.”⁵⁶ Tüm toplumsal koşullar sanatçının aidiyetinin birer parçalarıdır. Ortaya çıkan ürünün, sanat eserinin bünyesinde nasıl içkin olduğunun ortaya konulması ile sanatçı, sanatsal eylem bağlamında ortaya çıkan eserde, mekan, kimlik ve aidiyet ilişkisinin nasıl ortaya çıktığı, sanat eserine nasıl bir etkisi olduğu açıklığa kavuşturularak sonuçlandırılacaktır.

⁵⁴ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 1996, , syf.165

⁵⁵ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 1996,, syf.173

⁵⁶ Ömer Naci Soykan **Sanat Sosyolojisi**, Dönence Basım Ve Yayın Hizmetleri 2009, syf 11

Sanat eserinin bünyesinden bahsedilirken; resmetme eyleminin yöntemi, konusu ve ressamın izi olan insani öz kastedilmektedir.

“Her sanat eseri zamanının çocuğu, çoğu zamanda duygularımızın anasıdır. Böylece her kültür dönemi kendine özgü ve artık tekrarlanamaz bir sanat yaratır.”⁵⁷ Kandinsky’nin bu yargısı kaçınılmaz olarak sanat eserinin içinde bulunduğu, meydana getirildiği dönemin koşullarının bir ürünü olmasının kaçınılmaz olduğunu belirtmektedir. Her kültür dönemi kendine has bir öze sahiptir. Sanat eseri de bu özgünlüğü içerdiğinden, her dönem bir diğerinden farklı koşullara sahip olacağı gerçeği ile sanat eserinin de meydana geldiği dönem kapsamında tekrarlanamayan bir farklılık teşkil edeceği üzerine temellendirilmektedir.

Sanat eserini, döneminden bağımsız değerlendirebilmek mümkün değildir. Kandinsky’nin söyledikleri ile sanatın kendisini içinde bulunduğu sosyal ortamın birer yansımasına içkin olduğunu ve her kültür döneminin o dönemin sanatında beden kazandığını vurgulamış olmaktadır.

Sanatçı ve sanatçının benliği, kişiliği ve tecrübelerini oluşturduğu yaşam şekli resimde nasıl içkin olur, hangi şekilde sanatsal varoluşu ile birleşir, resimsel eylemi itibari ile sanatçı nasıl hem kendini hem de toplumun izini sanat eserinin bünyesinde bilir kılar.

Her şeyden önce sanatçı, toplumun parçası ve toplumun bir parçası olarak topluma, döneme ve dönemin koşullarına tanıklık eder. Tanıklık eden bir birey olan sanatçıda, insan bağlamında mekan, kimlik ve aidiyet bağının değerlendirildiği bölümde belirtilen yargılar itibari ile kaçınılmaz olarak aidiyet bağı ile topluma bağlıdır.

Sanatçı, eser ve toplumsal olana ilişkin Ömer Naci Soykan şunları dile getirmektedir; “bir sanat yapıtı, bu ister edebiyat yapıtı ister resim, ister müzik olsun bunu sanatçı dediğimiz bir yaratıcısı vardır. O halde sanat olgusunun ilkin karşımıza

⁵⁷ Vassily Kandinsky ,**Sanatta Zihinsellik Üstüne**,Hayalbaz Kitap,2009, syf21

çıkan yapıcı ögesi sançtı ya da sanatçılardır. Bu anlamda sanatçı içinde yaşadığı toplumun tüm öteki bireyleri gibi onun bir üyesidir. O da her insan gibi bireysel yönden bir beden sahip olmakla fiziki bir varlık, ruh ve cana sahip olmakla biyo-psişik bir varlık ve nihayet akıl sahibi bir varlıktır. Toplumsal bir varlıktır. Sanatçının toplumla olan ilişkisinin bir yandan onun yapıtında nasıl yansıdığı diğer yandan onun yapıtları ve kişiliği ile toplumu nasıl etkilediği araştırılacaktır.”⁵⁸

Sanatçıyı toplumun diğer bireylerinden ayıran, onu özel kılan, sanatçının tanıklığı, aidiyeti ve kişiliğini özel kılan nedir? Sanatçı bireyin önemi, yaptığı iş, yani resmetme eylemi itibariyle kendi varoluşu üzerinden sanat eserine varlık kazandırmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü sanatçı topluma ve toplumun koşullarına olan şahitliğini bire bir toplum içinden biri olarak, eylemi itibari ile aidiyetini zamansızlaştırarak ölümsüzlüğe kavuşturur. Bir anlamda dönemin ruhu sanatçının kendi aracılığı ile meydana getirdiği eserde var edilmiş olur, resim de içkin olan, zamansızlaşarak sonsuz kılınır. Sanatçı, yaratı eylemi ile giriştiği var etme sürecinin sonlandığı katarsis’in sonucunda kendi benliğinde içkin olanları hem kendi hem de toplum nezdinde aşmış olur. Bu aşma eylemi, sanatçının içkin olduğu dolmuşluğu kuşatması anlamına gelir. Sanatçı toplumu ve toplumsallığı aşarak eylemi sonucunda yarattığı nesnede evrensel olan, dolayısı ile tüm zamanların dışına, kalıcı bir an temas etmiş olur. Kendi varlığını ve kendi varlığını oluşturan benliğini oluşturan toplumun değerlerini bu zamansızlığa taşıyamayan, bu özelliği barındırmayan her nesne entelektüel bir bilgi kaynağı bir belge niteliğinden öteye geçemez. Sanatçının görevi ve önemi yaptığı iş ile aktardıklarını kalıcı kılmasıdır.

Bu bölümde üzerinde durulan yargılar ve resmetme sürecine ilişkin ortaya konulanlar daha etraflı bir şekilde bir sonraki bölümde içi açılarak sorgulanmaktadır. Bu bölümde sonuç olarak varılan nokta; sanatçının içinde bulunduğu toplumun bir parçası olarak tanığı olduğudur. Sanatçının tanıklığı aidiyetinde, kimliğinde iz bıraktığından sanatçının var ettiği, sanatçının izini taşıyan sanat eserinde de toplumun değerlerine ve toplumda var olanlara içkin olduğu noktasıdır.

⁵⁸ Ömer Naci Soykan, **Sanat Sosyolojisi**, Dönence Basım Ve Yayın Hizmetleri 2009, syf. 13

2.3.1. Sanatsal Eylem Bağlamında Aşma ve Sanatsal Eylemin Açılması

“Esrarengiz, anlaşılmaz garip bir şekilde doğar, gerçek sanat yapıtı sanatçının içinden. Ondandır ki bağımsız bir hayata kavuşur bir varlık olarak maddi somut hayata düşer.”⁵⁹ Sanat eserinin yaratıcısından bağımsızlaşabilmesi, bağımsız olarak değerlendirilip varlığını sürdürmesi, aşma sonucu gerçekleşir. Aşma ile kastedilen nedir ve aşma için gerekli zemin nasıl oluşmaktadır, sanatsal eylem nasıl bu olguyu gerçekleştirir, mümkün kılar ve aşmanın anlamı sanat eserinde ne anlam ifade etmektedir? Bu sorular akla ilk gelen sorulardır. Gerçek sanat eserinin sanatçının içinden garip bir şekilde doğduğu yargısı, sanat eserinin yaratıcısının içinden çıktığı ve varlığını sanatçının varlığından kazandığı, bağımsızlaştığı düşüncesi üzerinde yükselir. Martin Heidegger, sanat üzerine yazdığı “Sanat Eserinin Kökeni” isimli kitabında bu ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir. “Sanat yapıtı sanatçının, eli ve etkinliğiyle yaratılır, onun kimliği neyle ve ne zaman ortaya çıkar, ebettteki 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”⁶⁰

Bu noktada sanat eserinin varlık kazandığı gerçeklik sanatçının varlığından kaynaklandığından onu sanatçının varlığının dışında bir yerde aramak ve değerlendirmek yanlış olur. Bu noktada sanat eserinin varlığını anlamak için yaratıcısının kim olduğu noktasına yönelmek gerekmektedir. Sanat eserinin eyleyeninden varlık kazanması, insan bağlamında mekan, kimlik ve aidiyet ilişkisinin belirtildiği bu ilişkinin değerlendirildiği bölüm, yaratıcı insanı anlamak için, anlamlı ve gereklidir.

Sanatçı kendi varlığı üzerinden sanat eserini meydana getirirken aşma diye nitelendirilen olgu resim yapma eyleminin kendisinden kaynaklanır. Peki, sanatsal eylemde ne meydana gelmektedir? Sanatsal eylemde sanatçı kendi varlığında içkin olanı eylemi aracılığı ile kendi varlığından var ettiği, yarattığı sanat eserine aktarır.

⁵⁹ Vassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Hayalbaz Kitap,2009, syf95

⁶⁰ Derleyen,Mehmet Yılmaz ,**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** , Martin Heidegger, **Sanat Yapıtının Kökeni**, Ütopya Yayınevi, 2004,syf 161

Aşma bu eylem esnasındaki süreçte var olur ve sürecin tamamlanması ile gerçekleşir. Tam bu anda sanat eseri Kandinsky'nin belirttiği gibi sanatçıdan ayrılarak bağımsız bir hayata, bir varlık olarak maddi somut hayata düşer. Aşma gerçekleştiğinde yaratıcısı katarsis kavramı ile nitelendirilen hali yaşar. Öte yandan sanat eseri bağımsızlığını kazanmış, doğmuş olur. Eylemi eyleyen sanatçının içkin olduğu her şey bir iz olarak sanat eserinde, sanat eserinin kendi bağımsız varlığında mevcut olmuş olur. Sanatçı eylemi ile var ettiği resimde içkin olduklarının izini bırakır.

Bu iz vasıtası ile sanatçı kendi benliğini ölümsüz kılar yani zamanın ve mekanın ötesine taşır. Esere sanat değerini veren, "iz" olarak nitelendirilen varlık ile mümkündür. Kandinsky; insani öz diye nitelendirdiği tanım ile neyi kastetmektedir. Yapıtta bırakılan iz yapıtta nasıl var olur ve bu iz yapıtta nasıl yansır? İnsanın, yani eserin yaratıcısının esere bıraktığı iz veya insani öz ile insanın sahip olduğu tüm deneyimler yaşanmışlıklar insanın belleğindeki bütün anıları ve toplumsallığın ortak belleği, aidiyeti kastedilmektedir. Resmetme eyleminin kendisi insanın, varlığının farkında ve farkındalığının da farkında olması sonucu gerçekleşebildiğinden başlı başına resmetme eyleminin kendisi insani bir öze, insanın varlığının bir belgesine ve insanın resmetme eylemi ile kendi varlığının bilgisine ulaşma halini içermektedir.

Kandinsky sanatçılara, sanatçının ödevinin insani özü ortaya çıkarmak olması gerektiğine ilişkin şunları söylemektedir. "Gözünü açıp içsel hayatına çevirmeli, kulağı hep içsel zorunluluğun konuşan ağzına dönük olmalıdır."⁶¹

"Resimdeki renk görkemi seyreden büyük bir güçle çekmeli aynı zamanda da derindeki içeriği gizlemeli bununla resimsel içeriği kastediyorum ama içeriği şimdi anladığım üzere saf biçim, form olarak değil sanatçının resimsel yoldan dışa vurduğu duygusu ya da duyguları olarak"⁶².

Açıkça Kandinsky resimsel içeriğin ressamın kendisi olduğunu dile getirmektedir. Bu yargıdan yola çıkarak resmin içeriği ressam ise konu ressamın kendini ifade ettiği resimde bir araç konumuna gelmez mi? Jackson Pollock

⁶¹ Vassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Hayalbaz Kitap, 2009, syf7

⁶² Vassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Hayalbaz Kitap, 2009, syf7

resimlerinin konusu sorulduğunda, resmin konusunun ressam olduğu yanıtını vermiş olması bu açıdan bakıldığında bir hayli dikkate değerdir. Kandinsky resimsel içeriği, insani öze temellendirdiği bu düşüncesi ile bir kez daha insana ve insanı anlamaya yönelmek durumunda kalırız.

Aşma ile zamanın ötesine, sonsuz zamana geçmekle kastedilen nedir? Sanat eserinin kalıcı olması hangi koşulda ve aşma ile nasıl gerçekleşmektedir?

Sanat eserinde kalıcılıktan kastedilene anlamak için Kandinsky'nin "Sanatta Zihinsellik Üzerine" isimli kitabında ilkel insanlar ve onların resimleri ile günümüz resmi arasında kurduğu bağ üzerine belirttiği yargılara bakmakta yarar vardır.

"Bizim ilkelere duyduğumuz yakınlık, anlayış onlarla aramızdaki iç akrabalık kısmen böyle oluşmuştur. Bu salt sanatçılar da aynı bizim gibi, eserlerine sadece içsel, özsel, olanı koymaya çalışıyorlardı, bu arada dışsal rastlantısallıktan vazgeçiş zaten kendiliğinden (iç'in ifadesi dışsallıktan ve dışsallığın görüntüsünden önemlidir) doğuyordu."⁶³ Kandinsky; ilkel sanat ile yirminci yüzyıl sanatını bu şekilde değerlendirir. Birinci benzerlik dışsaldır, o yüzden geleceği yoktur ikincisi içseldir o yüzden içinde geleceğin tohumunu taşır. Bu noktada Kandinsky'nin resamlara içsel özü yakalamaları öğüdünü vermesi içsel özün, evrensel olan, kalıcı değişmeyen insani öze temas etmesindedir. Bu öze olan içkinliği sanat eserinin de kalıcılığını sağlayan onu zamanın ötesinde tutan ve tüm zamanlar için sanat eseri kılan şeydir. "Eserler arasındaki binyılların geçmesiyle zayıflamayan, tersine gittikçe ve gittikçe pekişen genel akrabalık dışta, dışsallıkta değil köklerin kökünde, sanatın mistik niteliğinde yer almaktadır."⁶⁴

Bu özü barındırmayan eserler sadece birer belge niteliğindedir ve dönem geçtiği anda anlamları o dönemin koşulları temelinde var olmaktadır.

Sanat eserini evrensel kılan, kalıcı değere ilişkin yirminci yüzyılın en büyük ressamlarından biri olan Picasso, mağara resimleri üzerine söyledikleri ile yirminci

⁶³ Vassily Kandinsky , **Sanatta Zihinsellik Üstüne**,Hayalbaz Kitap,2009, syf21

⁶⁴ Vassily Kandinsky, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**,Hayalbaz Kitap,2009, syf63

yüzyılda yapılan, hedeflenen resimle o dönemde yapılan resmin hiç değişmediğine vurgu yapmaktadır. Lascaux mağarasını ziyaret eden Picasso gördüğü resimler karşısında; iki bin yıl önce yapılan resimle bizim bu gün yaptığımız resim arasında hiçbir fark görmüyorum demesi dikkate değerdir.

Sanat eserinin bağımsız bir varlık olarak doğadan ayrılması ve doğadan ayrı değerlendirilebilmesi yirminci yüzyılın sanat anlayışı ile mümkün olur.

Sanat eserinin doğanın yansıması olduğu düşüncesi olarak değerlendirilip anlamlandırıldığı dönem, yirminci yüzyıl sanatı ve anlayışı ile geride kalmıştır. Sanat eserinin doğanın bir yansıması olduğu algısına sahip olan bir anlayış sanatçıyı bir zanaatçı, doğadaki imgelerin bir yansıtıcısı olarak görmektedir. Bu koşullarda yapmanın ne olduğundan çok yaptığı iş, teknik ve doğaya benzerlik üzerinden değerlendiriliyor anlamını kazanıyordu. Yirminci yüzyıl sanatı ve anlayışı ile sanat eseri doğadan ayrı bir varlık olarak değerlendirilmeye başlar. Ancak bu noktada eseri eyleyen sanatçının kim olduğu ve yaptığı eserde varlığının izinin nasıl yansıdığı öneme kavuşmakta ve değerlendirilmektedir.

“Ressamların gözlerini oymalı tıpkı saka kuşlarının gözlerini daha iyi ötsünler diye oydukları gibi.”⁶⁵

Picasso'nun bu yargısı resmin ve resmin konusunun içte olduğu ve dışsallıkta dış dünyanın görüntüleri ile ilgili olmadığını anlamak açısından önemlidir.

Picasso, sinema ve fotoğraftan sonra resim yapmanın mümkün olup olmayacağı sorusuna verdiği cevap ile de yirminci yüzyılın sanat anlayışının açıklanması açısından dikkat çeker; “... tam tersine bana göre asıl şimdi mümkün bu, en azından şimdi artık nelerin resim olmadığını biliyoruz.”⁶⁶

Picasso, fotoğrafın resmi, edebiyatın, anlatının hatta konunun boyunduruğundan kurtardığını ifade etmektedir. Fotoğraf aracılığı ile resmin konusu

⁶⁵ John Berger, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis Yayınevi, 1992, syf 40

⁶⁶ Dora Ashton, **Picasso Konuşuyor**, Ütopya Yayınevi, 2001, syf 127

olmayan şeylerin farkına varırsınız der. Fotoğrafın bulunması ve geliştirilmesi yirminci yüzyıl sanatının ve bu dönemde sanatın ne olduğu ne olmadığı üzerine tartışmalara vesile olmuş sanatı bu anlamda ilk kez tartışılır kılmıştır.

Rönesans'tan itibaren süren tek bakış açılı perspektifin boyunduruğundan kurtulan doğadan bağımsızlaşarak natüralist resim anlayışının yıkılması yirminci yüzyılda kübizm yarattığı devrim ile mümkün olur. Yirminci yüzyıl sanatının karakterini önemli ölçülerde etkileyen bu gelişmeye bakmak önemlidir çünkü daha önce sanat genel olarak yansıma olarak algılanıyor, sanatın, gerçekliğin bir yansıması olduğu düşünülüyor, teknik olarak nasıl daha doğru, gerçeğe nasıl daha yakın yansıtılabileceği üzerinde kafa yoruluyordu. Sanat eserini değerlendiren kıstas bu düşünceler üzerinden derecelendiriliyordu. Eserin ayrı bir varlık olduğu düşüncesi, eserin doğanın yansıtılması düşüncesinden bağımsızlaşması yirminci yüzyıl sanat algısı ile mümkün olur. Fotoğrafın keşfi ile neyin sanat olup olmadığının düşünülmeğe başlanması da sanatın yirminci yüzyıldaki eğilimlerini, kaygılarını niteliklerine yön veren unsurlardan biri olmuştur. Etkileri itibari ile sanat eserinin varlığı üzerine düşünülmesini sağlamıştır. Sanatın konusunun ne olup olmadığı tartışılmaya başlanmıştır. Soyut Dışavurumcu ressam Jackson Pollock'a resimlerinin konusunun ne olduğu sorusuna resmin konusu ressamdır demesi fotoğraf teknolojisinin tetiklediği tartışmaların sonucunun bir meyvesidir.

İnsani öze dönecek olursak, insani öz sanat eserini kalıcı kılıyorsa, insani öze anlatılmak, tanımlanmak istenene daha derin bir şekilde bakmak gerekmektedir.

“Sanatta Zihinsellik Üzerine” isimli kitabında Kandinsky; resmin arı sanat olarak tanrısallığa ulaşmasını, yani aşma olgusunu ‘içsel zorunluluk ilkesi’ diye nitelendirdiği ilkenin gerçekleşmesi kriterine bağlar. İçsel zorunluluk diye nitelendirdiği kriteri üç mistik temelin birleşmesine dayandırır. Ona göre bu üç temelden birincisi “her sanatçı, yaratıcı olarak, kendine özgü olanı ifade etmek durumundadır”⁶⁷. Bu yargı ile özgünlük ve sanatçının kişiselliğinden bahseder. İkinci temel “her sanatçı çağının çocuğu olarak, o çağa özgü olanı ifade etmek

⁶⁷ Vassily Kandinsky ,**Sanatta Zihinsellik Üstüne**,Hayalbaz Kitap,2009, syf12

durumundadır. (İçsel değerdeki üslup ögesi. Çağın dili ve ulusun diliyle oluşur”⁶⁸ Bu yargı ile de sanatçı kişiliğin, toplumun bir parçası olduğu ve toplumun bir parçası ve tanığı olarak toplumdan bağımsız düşünülemeyeceği düşüncesi ortaya konuluyor ve her sanatçının ortaya koyduğu eserde o çağa özgü olanı ifade etmek durumunda olduğu vurgulanır. Sanatçı, çağının çocuğu olarak nitelendirilir.

Eser metni bağlamında ele alınan, mekan, kimlik ve aidiyet ile insanın arasındaki bu bağın değerlendirilmesi, sanatsal eylem ve sanatçı donanımı ile bu ilişkinin nasıl özgünlük kazandığının ortaya konulması hedeflenmektedir. Kandinsky belirttiği bu iki temelin birleşmesi ile, yani kendi özgünlüğü ve kişiselliği ile zamanının çocuğu olma halinin birleşmesinin, sanat eserini meydana getirdiğini ifade etmektedir. Üçüncü temeli ise “her sanatçı, sanatın hizmetçisi olarak genel olarak sanata özgü olanı vermek durumundadır (salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi bütün, insanları halkları ve çağları kapsayan her sanatçının eserinde her ulusta ve her çağda görülebilen, sanatın ana ögesi olarak mekan ve zaman tanımayan öge.”⁶⁹ şeklinde nitelendirir. Sanatsal eylemin bir sonucu olan katarsis’in bir sonucu olan aşma olarak nitelendirilen şey zaman ve mekanın ötesine geçmektir.

Picasso’nun 2 bin yıl önce yapılan sanat ile bu gün yapılan sanat arasında hiçbir fark görmediği nokta tam bu noktaya tekabül etmektedir. Sanatçının izini ortaya koyarak meydana getirdiği sanat eseri zamanı ve mekanı aşarak sanat olma halini, özünde değişmez kılar. Bu yargı doğrultusunda şu da söylenebilir ki sanatçı kendini aşmadan bizzat kendi varlığının sembolü olan eserin zamanı aşması mümkün olamaz. Sanatsal eylem bağlamında sanatçı kendi bedenlerini yani sosyal, kişisel, kimlik, kültür aidiyetini kendi bireyselliğinde aşarak evrensel olan ile kalıcı olana temas eder ve hem kendi çağının bir izini hem de tüm zamanlarda var olan ya da tek bir anda var olan değişmez özü yakalar. Vassily Kandinsky’nin “değişmez öz” diye nitelendirdiği, Martin Heidegger’in “Sanat Eserinin Kökeni Üzerine” kitabında “hakikat” olarak nitelenmektedir; “Yaratmak, herhangi bir şeyin ortaya çıkarılmış bir şey diye görünmesini sağlamaktır. Yapıtın yapıtlaşması hakikatin meydana geliş biçimi olup

⁶⁸ Vassily Kandinsky ,**Sanatta Zihinsellik Üstüne**,Hayalbaz Kitap,2009, syf12

⁶⁹ Vassily Kandinsky ,**Sanatta Zihinsellik Üstüne**,Hayalbaz Kitap,2009, syf12

tümüyle hakikiliğin doğası üzerine oturur.”⁷⁰ Heidegger’e göre sanat, hakikatin doğası üzerine oturmaktadır ve olan şeyin, resmedilen imgenin, içine kendini yerleştirmesi hakikatin doğasında vardır. Heidegger; hakikatin resmedilen nesnelere, imgelere tutunarak bu imgeler üzerinden yani eser aracılığı ile görünür kılındığını, ortaya çıktığını belirtir. Heidegger’in düşüncesine göre eser, hakikatin varlık bulması ile görünür kılınmasına olanak verir.

Heidegger’e göre hakikatin yapıta yerleştirilmesi daha önce hiçbir zaman olmayan ve hiçbir zaman olmayacak türden bir varlığın ortaya çıkarılmasıdır. Yani eserde ve eserin konu aldığı varlığın görüntüsüne, imgesine tutunarak ortaya çıkan hakikat yaratmak anlamına ve kalıcı olana temas etmek anlamına gelen ayrı bir varlık boyutuna kavuşmuş olur. Tutunarak ortaya çıkarmak düşüncesini Yunan Tapınağı üzerinden örneklendirerek düşüncesinin temellendirir. “bu yapı, tanrı figürünü çevreleyerek bu gizlenmişliği içinde onun kutsal alanı içinde doğrularak, çevresindeki açık revaktan görülmesini sağlar. Tapınak sayesinde, tanrı tapınakta bulunmaktadır. Tanrının varlığı, böylece kendi içinde bu alanın kutsal alan olarak genişlemesi ve sınırlanması daralmasıdır”⁷¹

Martin Heidegger hakikat ile neyden bahsetmektedir? Varlıkların içinde ortaya çıkarak görünür olduğunu söylediği açık alan ve bu açık alana ait olan bir dünya ve yeryüzü söz konusudur. Ne ki dünya açıklığa denk düşen açık alan olmadığı gibi yeryüzü de gizlemeye denk düşen kapalı alan değildir yalnızca. Heidegger hakikati tam bu iki alanın çekişmesinin ortasına oturtur. “Hakikat açık alanla gizlenen arasındaki başat çelişki olarak ortaya çıktığı sürece yer dünyadan fırlayıp çıkar, dünya da kendisini yere oturtur.”⁷² Eser, dünyada yer açarak yer sahibi olur varlığa dönüşür. Hakikatin konduklığı yapıt “Yapıt, yapıt olarak biricik bir varlık olarak kendisince

⁷⁰ Derleyen, Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’, Martin Heidegger, ‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004, syf 159

⁷¹ Derleyen, Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’, Martin Heidegger, ‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004, syf 139

⁷² Derleyen, Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’, Martin Heidegger, ‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004, syf 160

açılan alana aittir”⁷³. Heidegger, sanat eserinin varlık kazanmasını kendisine bir mekan, alan açması düşüncesi üzerinde temellendirmektedir.

Heidegger sanat eserini; bir dünya kurma ve yeryüzünü ortaya çıkarma, varlıkların gizlenmemişliğinin tüm olarak, ya da hakikatin kazanıldığı savaşın verilişidir yapıt. “Tutmak” (*halten*) aslında alıkoyup bakmak demektir. Sanat eserinin kendisine açılan alanı olması hiçbir zaman olmayan ve olamayacak türden bir varlığın ortaya çıkması anlamına gelmektedir.

Kandinsky de kalıcılığı sağladığını belirttiği iki temelin birleşmesinden oluşan 3. temeli, “sadece üçüncü öge, salt ve sonsuz olarak sanatsal olma ögesi, sonsuza kadar canlı kalır, zamanla gücünü kaybetmez, gücü sürekli olarak artar. Bir Mısır plastiği bu gün bizi, çağdaşlarını sarabildiğinden çok sarmaktadır: eser çağdaşlarına o zaman henüz yaşamakta olan zamansal ve kişisel belirtiler yoluyla bağlıydı ve sesi bu belirtilerin etkisiyle kısılmıştı. Bu gün aynı plastiğin bize üzerini örten örtülerden sıyrılıp gelen, ebedi sanat sesini duyuyoruz” der. Sanatın ve sanatçısının büyüklüğünü bu 3. ögenin varlığına, ebedi olmasına, zamanı ve mekanı aşarak tüm zamanların değişmez özünü sanat eserinin bünyesinde barındırmasına, buna içkin olmasına dayandırmaktadır.

Son olarak, sanatsal eylem bağlamında eser değerlendirildiğinde, aşma ve katarsis kavramı ile neyin kastedildiği, bu kavramlarla neyin anlatılmak istendiği konusuna bir kez daha yönelmek gerek. Aşma ile eser üzerinden bir kalıcılığa, evrenselleşmiş bir değer, bir bilgi kastedilmektedir. Eser, yapana ait olan her şeye içkin olacağından eser aracılığı ile sanatçı da kendini aşmış ve evrenselleşmiş olur. Martin Heidegger eserin sanatçı için ne ifade ettiğini böyle dile getirir. “yapıtın bir ustaya itibar kazandırması demek sanatının ustası olarak bir sanatçının öncelikle o yapıt sayesinde doğması demektir.”⁷⁴ Aşılan şey kişinin yaşanmışlıklarının benliğinden, aidiyetinden atılması değil kişinin tüm bunları kuşatması eser aracılığı ile kapsamasını içerir. Resimsel eylem ile ortaya çıkan aşma eyleminin kendisi bilişeldir

⁷³ Derleyen, Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’, Martin Heidegger, ‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004, syf 139

⁷⁴ Derleyen, Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’, Martin Heidegger, ‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004, syf 114

ve birebir eyleyerek bilinebilecek bir tecrübeye dayanır. Heidegger, sanat eserinin kökenine ilişkin yazdığı kitabında bilişsel olana ilişkin şunları dile geçirmektedir. “Tekne⁷⁵ sözcüğü bir çeşit bilmeyi anlatır daha çok, bilmekse var olanı algılayıp kavramak bağlamında en geniş anlamıyla görmek görmüş olmak demektir.”⁷⁶ Bu noktada dil resimsel eylemi ve resimsel eylem yolu ile edinilen bilgiyi, tecrübeyi açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Dilin resimsel eylemde ortaya çıkan aşma halini ve sanatçının yaşadığı katarsis’i açıklığa kavuşturmakta yetersiz kalması, resimsel eylemde meydana gelenin tecrübe ile edinilebilecek bir bilgi türü olmasından kaynaklanır. Resmetme eylemi ile ortaya çıkan katarsis durumuna ve aşma olgusuna ilişkin bilgi edinmek için bir dansçının hayatını konu alan bir romandan alıntılar yapılarak resimsel eylem ile katarsis ve aşmanın nasıl meydana geldiğine işaret edilmesi adına alıntılara başvurulacaktır. Bu doğrultuda resimsel eylemde meydana gelen aşma anlaşılmaya çalışılacaktır.

“...Vecde gelmek, düpedüz kendinden geçme demektir. Tamam, vecde gelmek esriyip kendinden geçmektir ama dans da ayaklarını yerden kesmenin, bedenle bağıntını koparmadan yeni boyutlar keşfetmenin bir yoludur. Dans ederken ruh dünyası ile gerçek dünya mutlu bir biçimde bir arada olurlar.”⁷⁷

Romanda hat ustası rolündeki karakter Athena’ya “...bu gün ben de seni dans ederken seyrettim. Eh ben de öyle bir şey yapıyorum işte ama dans eden bedenim değil harfler...Hattı çeken el o hattı çizen kişinin ruhunu yansıtır.”⁷⁸ der. Athena’nın dans ettiği esnada gerçekleşen, hat ustasında harfler aracılığı ile meydana gelir ve harflerin çizenin ruhunu yansıttığının dile getirilmesi, insani özün Heidegger’in düşüncesine göre harflere tutunarak harfler aracılığı ile görünür olması düşüncesi ile örtüşmektedir.

Aslında orada biz hat değil o hat ile insan varlığının kendisini görürüz tam da bu noktada hat konusu ne olursa olsun orada ne yazılırsa yazılsın temel olarak konu,

⁷⁵ Tekne teori nin pratik olarak deney imlendiği bir sözcüğe tekabül etmektedir antik yunan da bu kavram bu şekilde algılanmakta ve heidger bu sözcüğü bu şekilde anlayarak kullanmaktadır

⁷⁶ Derleyen,Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’, Martin Heidegger, ‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004,syf 158

⁷⁷ Paulo Coelho, **Porto Bello Cadısı**, Can Yayınları,2008,syf 64

⁷⁸ Paulo Coelho, **Porto Bello Cadısı**, Can Yayınları,2008,syf 83

yapanın kendisine yani insan varlığına tekabül etmektedir. Romadaki karakter, hat'ın yapılması ile yapanın yaptığı şeye bürünerek yapmanın bir olma hali olduğunu “Sen harf mürekkep kağıt kelime olursun” diye açıklığa kavuşturmuştur.

Sanat eserini sanat eseri yapan kriter yapanın ne oranda kendini yaptığı işte yansıttığı ve ne oranda o olduğu ile ilgilidir. Aksi halde teknik ve estetik donanımın kendisi bu insani özden yoksun olduktan sonra sanat eseri olması için gerekli kriteri yerine getirmemiş, yalnızca bir belge, teknik ve estetik bir uygulama olarak kalır. Bu bağlamda yapma eyleminin olma ve resimsel eylemin mimetik bir bürünme eylemi sonucu olması, yapılan şey her ne ile veya her ne konu ile yapılmış olursa olsun yapandan ötürü yapanın ta kendisi olduğunu anlamak önemlidir.

Resmetme eylemi de dans eden dervişte olduğu gibi bir esrime trans hali ile meydana gelir aşma ve katar sis kavramları ile tüm bunlar açıklanmaya çalışılır. Pablo Picasso “Önemli olan bir sanatçının ne yaptığını değil ne olduğudur.”⁷⁹ Demektedir.

Resim yapma eyleminin kendisi mimetik bir bürünme, insan belleğinde, benliğinde ve aidiyetinde olan her şeyden arınma sağlayan bir ritüel gibidir. Katarsis kavramı ve katarsis'in yarattığı aşma böyle bir eylem sonucu ortaya çıkar. Resmetme eyleminin kendisi başlı başına bir performanstır ve dansın kendinden geçme ve esrime halini içerir. Özellikle ifadeci resim yöntemini benimseyen sanatçılar için önem teşkil eder. Çünkü onlar için resmetme eyleminde akılcı bir muhakeme şart değildir. Sürrealizm ve dada akımları içinde yer alan otomatizm gibi akımlar mümkün olduğunca akılcı muhakemeyi saf dışı bırakacak girişimlerle resim yaparlar.

Eser metni çalışması kapsamında odaklanılmak istenen noktalardan biri de resmetme eylemidir. Jackson Pollock'un resmin konusunun ressam olduğu yargısından yola çıkarak Jackson Pollock'un sanatının sonuçtan çok eylemin kendisine öncelikli olduğu noktasına varmak mümkündür. Sanat nesnesinde ortaya çıkan sanatçının varoluşunun bir belleği ve izidir. Kısacası eser, sanatçı varlığının ve performansının kaydı, belgesi niteliğinde olmaktadır. Pollock'un resimlerine dünya müzelerinde bakmaktayız. Ama baktığımız sadece o resimleri gerçekleştiren ressamın

⁷⁹ Dore Ashton, **Picasso Konuşuyor**, Ütopya Yayınevi, syf 69

performansı ve dansının sonucu dökülen boyaların tuval üzerinde bıraktığı izlerin birer belgeleri niteliğindedir. Özellikle Pollock'un resimsel eylemi itibari ile denilebilir ki; resmetme eylemi tuval üzerinde bu sürecin izini taşıyan boyalardan, yani bitmiş eserden daha önemlidir. Bu özelliği ile “action painting” diye nitelendirilen akım, “performans” ve “body art” için bir basamak teşkil eder.

Picasso, resim yapmanın sanatçı için nasıl bir gereklilik olduğu ve katarsis ile gerçekleşen aşma ve resmetme eylemi esnasında yaşanan katarsis'e ilişkin söyledikleri bu düşüncede kastedileni anlamak için çıkış noktasıdır. “Fontainebleu ormanına yürüyüşe çıkarım. Yeşil hazımsızlığına uğrarım. Bu duyguyu bir resme boşaltarak rahatlamalıyım. Yeşil renk resme hakim olur bir ressam duygularını ve görüntülerin yükünden kurtulmak için resim yapar.”⁸⁰ Açıkça anlaşılacağı gibi resim, eyleyenin, bireyin var olma tecrübesinden kaynaklanan deneyimlerini bir doluluk hissiyatı ile resim yapma aracılığı ile tuvale aktarma gerekliliği duyması sonucu ortaya çıkan katarsis'i içermektedir. “Bir insanın yaptığı şeydeki biricik özgürlük kendi içindeki şeyden kurtulmaktır.”⁸¹ Resimsel eylemi gerçekleştiren ressam özgürleşirken ve katarsis halini yaşayarak içindekilerden kurtulurken resmetme eylemi ile eser meydana gelmeye somutlaşmaya başlar ve resim dolar.

Sanatsal eylem esnasında meydana gelen katarsis, aşma ve bu kavramların geldikleri anlamlarla doğurdukları sonuçlar değerlendirilerek sanat eserinin bağımsız varlığının, yaratıcısı olan sanatçının varlığından kaynaklanıyor olması bizi sanat eserini anlamak için yaratıcısının varlığına yönlendirdi. Sanat eserinin yaratıcısının varlığını anlamak, insanın içinde bulunduğu mekan bu mekanla arasındaki ilişki bu ilişkinin doğurduğu aidiyet ile ortaya çıkan kültür ve kültürün kimliğe dönüşmesi, bu kimliğin insanda nasıl içkin olduğu ve bu içkinliğin eylem esnasında nasıl resmin bünyesine, özüne insani öz olarak, insanın varlığının bir izi olarak yansırken tüm bunların da bu izde içkin olduğu, yansıdığı üzerinde durulmuştur. Sanatçı Picasso'nun da dile getirdiği gibi kendi benliğindekileri yani onda mayalanan tecrübeler ve

⁸⁰ Dora Ashton, **Picasso Konuşuyor**, Ütopya Yayınevi, 2001, syf 36

⁸¹ Dora Ashton, **Picasso Konuşuyor**, Ütopya Yayınevi, 2001, syf 97

yaşanmışlıklar bütününe sanat eserine aktararak kendini özgürleştirir. Böylece sanat eseri ve sanatçı, sanatsal eylemi vasıtası ile kendi varlığını da zamanın ötesine, tüm zamanları içeren tek bir an'a taşıyarak, sonsuzlaştırır ve bu bağlamda ölümsüzleşir.

İnsani öz ve insan varlığının izinin resimde nasıl içkin olduğunu daha iyi görebilmek için bazı sanatçıların hayatlarına (hayatlarında karşılaştıkları tecrübelerin yarattıkları resimlerde nasıl karşılık bulduğunun anlaşılması) ortaya konulan bakış açıları bağlamında yaklaşılmaktadır. Bu yöntemle ressamın hayatları ve tecrübelerinin resimlerinde ne tür bir karşılık bulduğu üzerinde durulurken resimde içkin olan "insani öz" kavramı da daha somut bir şekilde değerlendirilerek ortaya konmuş olacaktır.

3. 20.YY RESİM SANATI İÇİNDEKİ BAZI SANATÇILARIN ESERLERİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1. Arshile Gorky-Anselm Kiefer'in Resimsel Eylemleri Bağlamında İncelenmesi

Bu bölümde sanatçıların resimsel eylemleri ve edindikleri konular, hayatları ve tecrübeleri ile birlikte değerlendirilmektedir. Sanatçıların benliklerinde içkin olan, doğrudan resmetme eylemleri yani sanatları aracılığı ile ortaya çıktığından ve ortaya çıkan nesne, yapanın izini taşıyan bir varlık olduğundan eser yapanın ne olduğuna odaklanmış bir bakış açısı ile değerlendirilmektedir. Bir anlamda eser sanatçıyı anlamak için, insan da eseri anlamak için çıkış noktası teşkil etmektedir.

Sanatçının hayatındaki yaşanmışlıkların resimsel eylemine nasıl bir etki yaptığı, hem temasal hem de üslupsal odaklı bakış açısı ile eserler değerlendirilmektedir.

Bu bölümde yirminci yüzyılın sanat anlayışı, insan, mekan, kimlik, aidiyet ve ilişkilerinin ele alındığı bölümdeki düşünceler doğrultusunda, sanatsal eylemin doğurduğu katarsis ve aşma olguları ile birlikte sanatçı - yapıt arasındaki ilişki ortaya konulmaktadır. Yapıt ve yapan arasındaki doğrudan ilişki çerçevesinde Arshile Gorky ve Anselm Kieffer resim yapma biçimleri itibari ile değerlendirilmektedirler. Arshile Gorky'nin belleğinde içkin olan göç ve Kieffer'in içinde bulunduğu Alman kimliğinin etkilerinin sanatsal eyleme ve resmetme yöntemine nasıl yansıdığı üzerinde durulmaktadır. Resimlerin üzerinden yapılan değerlendirme resmin konusunun ötesinde, sanatçıların yaşamlarındaki tecrübelerin üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bu değerlendirme ile insani öz olarak tanımlananın resmin bünyesinde nasıl içkin olduğu anlamlandırılmaktadır.

Marc Chagall ve Günay Güzelgün'ün resimleri de aynı bakış açısı ile değerlendirilmektedir. Sanatçıların edindikleri konular, mekan, kimlik ve aidiyetleri üzerinden ele alınmaktadır. Yirminci yüzyıl resim sanatı içindeki bazı sanatçıların

incelendiđi bölüm dođrultusunda, eserlerim ve sanatsal yaklařımım kendi aidiyetim üzerinden hem tematik açıdan hem de plastik olarak deđerlendirilip, eser metni ile ortaya konulan dűřüncelerle iliřkilendirilerek çalıřma nihayetlendirilmektedir.

Arshile Gorky veya Van'da ki kilise kayıtlarındaki ismiyle Vostorik Manuk Adoyan 1904 yılında Van gölünün kıyısında bir köyde dünyaya gelir. Ressam on yaşlarında iken sosyal-siyasal koşullardan dolayı birçok insan gibi Erivan'a annesi ve kız kardeşleri ile birlikte göç eder. Orada karşılaştıkları güçlükler ve etin hayat şartları sonucu henüz ressam on beş yaşında iken annesinin kendi kollarında açlıktan ölümüne şahit olur. Bu olayın üzerine Adoyan kız kardeşleri ile birlikte bir yıla yakın sürecek uzun bir yolculuk sonrası babasının yanına Amerika'ya gider.

Amerika'da iken kendisini, çok sevdiği ve sürekli okuduğu Maksim Gorky'nin akrabası Arshile Gorky olarak tanıtır. İsmi değiştiren sanatçı bir başka insana dönüşerek acılarından kurtulmak ister ve bu bilinçle mitolojik bir kahraman olan Arshile gibi güçlü olan bir karakterin ismini seçer. Aslında bir aktör gibi kendini yeni bir rolde var etmeye çalışır. Yaşadığı bu olaylar ona dayanılmaz bir yük olduğundan kendini ve içselleştirdiği tüm bu geçmişi, hem ismini değiştirerek hem de resimsel eylemi itibari ile ekspresif bir ifade dili geliştirerek içindekileri resimlerinde dışsallaştırarak yüklerinden kurtulmaya çalışır. Adoyan kendini, Arshile Gorky olarak var ederek yaşadığı göçü, annesini kaybedişini ve çocukluğundaki bu acıları hiçbir zaman imgelerle betimlememiş, kendine özgün resim dilini oluşturmuştur.

Gorky, resimlerinde annesinin ona çocukken anlattığı öyküleri betimlediğini ifade eder. Babasına gönderdikleri, annesi ile çekilmiş bir fotoğraf karesinden yararlanarak annesi ve kendini konu alan hiç bitirmediği iki resim yapar. (Resim. 3.1,1) Ressamın ilk resimlerinde Picasso'nun mavi ve pembe dönemde yaptığı resimlerin etkisi büyüktür. Sanatçı daha sonra kendi özgün ifade şekline kavuşur.



Resim 3.1.1. 'Sanatçı ve Annesi', Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x90cm, 1936

1922 yılında Boston'da New School Of Design isimli bir akademide eğitim görür ve asistanlığı sırasında Mark Rothko'nun da öğretmenliğini yapar. 1940'lı yılların başından itibaren Gorky kendi resim dilini oluşturur ve özgün ifadesini kazanır. Sanatçı, ismini aldığı mitolojik kahraman Arshile gibi trajik bir ölümle hayata veda eder. Atölyesi yanan sanatçı daha sonra kanser olduğunu öğrenir, bir trafik kazası geçirir ve resim yaptığı elini yaralayarak felç olur. Yedi yıl evli olduğu eşi çocuklarını da alarak onu terk eder. Tüm bu olanların ardından 1948 yılında, 44 yaşında yaşamına son verir.



Resim 3.1.2. 'The Liver is The Cocks Comb', Tuval Üzerine Yağlıboya, 186x249cm, 1944



Resim 3.1.3. 'One Year The Milkweed', Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x119 cm, 1948.



Resim 3.1.4. 'Şelale', Tuval Üzerine Yağlıboya, 113x154cm, 1948

Gorky'nin resimleri soyut dışavurumcu işler olarak nitelendirilmektedir. Resminde eylemin kendisi birincil derecede önemlidir. Ressam kendi özgün tarzını geliştirdikten sonra hiçbir imge ve modelden yola çıkarak resim yapmamıştır. Bu noktada sanatçı kendi benliğinde ve belleğinde içkin olanların resmini yapmıştır. Kendini ifade ederken boyanın akıcılığını ve rengin gücünü dinamik bir şekilde kullanmıştır. Ortaya konulan düşünceler doğrultusunda Gorky'de içkin olan göç, özlem, gibi kavramlar soyut resimlerinde ressamın kendi içselliklerinin somutlaşması olarak ortaya çıkmıştır. Ressamın resimleri üzerine varılan bu yargılar hayatı göz önüne alınarak temellendirilmektedir. (Resim 3.1.4,5,6)



Resim 3.1.5 . 'Betrothal 2', Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x150cm, 1946



Resim 3.1.6, 'Acı', Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x119cm,1947

Anselm Kiefer; 1945 yılında Güney Almanya'nın Donaueshingen kentinde doğdu. Savaş sonrası bölünmüş bir ülkede büyüyen ressamın aidiyetinde bölünmüş bir ülkede doğmak büyük iz bırakmıştır. Nazi Almanya'sının miras bıraktığı kötü ekonomik yokluklar ve yaptırımlar sosyal ve siyasal koşullar içerisinde doğup büyüyen ressamın geliştirdiği hassasiyet, bu koşullardan yola çıkarak bu mirasın yüküyle yüzleşmeye girişmek oldu. Kiefer'in resimsel eylemi itibari ile giriştiği durum, bir Alman olarak Alman tarihi ve aidiyeti ile ilgili bir yüzleşme halidir. Bu yüzleşme derin bir Alman milliyetçiliği, aidiyeti ve geçmişinin izlerini taşıyan bir sarsıntı ile karşılaşmasının sonucudur. Kiefer'in resimsel eylemini anlamak, ressamın içinde bulunduğu bu durumu bilmekle açıklanabilir. Ressamın bu türden bir sorgulamaya girişmesinde, Joseph Beuys'a olan ilgisi ve okumaları önemli boyutlarda katkı sağlamıştır. Sağaltım adını verdiği sanatsal faaliyeti ile Beuys toplumun iyileşmesine yönelik bir takım programlar ve içerikler ile çalışmaktadır. Kiefer gibi onun sanatı da savaş sonrası Alman kimliği ile yüzleşme halindedir ve Alman toplumunun iyileşmesine ilişkindir. Kiefer'in sanatının odaklandığı en önemli noktalardan biri tarihin dönüştürülmesi ve aşılması konusudur.



Resim 3.1.7. 'Nigredo', Tuval Üzerine Karışık Teknik, 330 x 555 cm, 1984



Resim 3.1.8, 'March Heath' Tuval Üzerine Karışık Teknik, 118 x 254 cm, 1974

Sanatçı, dev boyutlarda resmettiği derinlikli manzaralar ve sert hırçın fırça darbeleri ile kendi benliğinde var olanları ve Alman toplumunun aidiyetini görselleştirerek Alman ruh halini bedene kavuşturmuştur. Yanık toprak renklerini kullandığı geniş arazi görüntüleri dış dünyanın bir görüntüsünden çok insan ruhundaki boşluk ve hiçliğin görüntülerinden oluşmaktadır. (Resim 7.8.9)

Kiefer eserlerini meydana getirirken kurşun, saman, talaş, kum gibi materyalleri kullanmaktadır. Sanatçının eserleri eleştirmenler tarafından Jackson Pollock ile karşılaştırılmıştır. Büyük ölçüde yankılar uyandıran işleri yeni dışavurumculuk ile tarihsel konunun post modern bir bağlamda, post modern dönüşümün sonucu ile varılan bir noktada değerlendirilmiştir. 1980'li yıllar Alman

sanatının Kiefer sayesinde kamu nezdinde ilgi görmeye başladığı yıllardır. 1987-89 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde birçok eyalette sanatçının dev bir retrospektif sergisinin açılması Venedik Bienalinde yer alması sanatçının dünya nezdinde tanınmasına sebep olur.

Kiefer'in sanatı Almanya dışında daha çok ilgi görmüş ve değer bulmuştur. Alman milliyetçiliği temalı işleri Almanya'da büyük tartışmalara sebep olur. Özellikle Hitler'in üçüncü Reich hayaletlerinin dirilişi isimli resmi, tartışmaların odağı olmuştur. Kiefer'in sanatı toplumsal ölçekte bir etki yaratarak Almanların kendi ülkelerinin geçmişleri ile yüzleşmelerine, geçmişin tartışılmasına neden olur. Bu noktadan sonra Kiefer'in sanatı toplumsal ölçekte bir muayeneye dönüşür.



Resim 3.1.9. 'Nuremberg', Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280 x 380 cm, 1982

Anselm Kiefer resimlerinde çok büyük boyut kullanıyor ve bu dev boyutlar ile izleyicileri derinlikli ruh hali ile yüzleştiriyordu. Kiefer'in resimlerindeki yanık ve kavruk toprak alanlarından oluşan geniş düzlükler, Alman toplumunun ruhundaki

yanarının yanı sıra birinci ve ikinci dünya savaşı sonrasındaki insan ruhunun görselleşmiş hallerine dönüşüyordu.

3.2. Günay Güzelgün - Marc Chagall'ın Resimlerinde Mekan ve Aidiyet Temasının Ele Alınışı

Günay Güzelgün konum olarak Kıbrıs'ın en merkezi kasabalarından biri olan Lurucina kasabasında dünyaya geldi. Lurucina bulunduğu bölgenin toprak dokusu, iklimi ve bölge olanaklarının yarattığı kendine özgü mimarisi ile çok değerli bir yerleşim birimidir. 1963 yılında yaşanan toplumlar arası hadiselerden dolayı göç etmek zorunda kalan birçok köy ahalisine ev sahipliği yapan kasaba, 1974 yılından sonra oluşturulan yeşil hat üzerinde kalmış ve çok dar bir alanla kuzey Kıbrıs'a bağlanmıştır. Kasaba hem yerli hem de yabancı askeri birliklerin kamp alanlarının neredeyse iç içe geçtikleri bir tür kesişme noktasının tam ortasında bulunmaktadır. Bu koşullar doğrultusunda sosyal yaşamın sürekli sekteye uğradığı bir yerleşim yerine dönüşen Lurucina, içinde barındırdığı insanların, anılarını, belleklerindeki geçmişleri ve aidiyetlerini de yanlarında götürerek göç etmek durumunda kaldıklarına şahitlik eden bir kasaba olmuştur. Bu anlamda günümüzde Lurucina, zaman tüneline asılı kalmış gibidir.

Günay Güzelgün de, on binlerce göç eden Kıbrıslı gibi, gerçekleşen bu olaylara şahitlik eden bir bellek olarak, meydana gelen olayları tecrübe etmiştir. Bir birey ve bir ressam olarak Günay Güzelgün'ü derinden etkilemiş olan bu yaşanmışlık, içselleştirdiği veya içselleştiremediği bir biçimde benliğinin parçası olarak resimlerinin içerik ve temasını oluşturmuştur. Ressamın resimleri, yaşanmışlıkların bilgisini taşıyan bellekler niteliğindedir. (resim 3.2.1)



Resim 3.2.1 .‘Kasaba’, Karton Üzerine Suluboya, 20x 45 cm 1976

Resimlerinde Lurucina'nın sokakları, insanları, çocukluk hatıraları, kadınların ev halleri masalsi bir şekilde betimlenir. Ressam ile gerçekleştirilen sohbette, tüm bu hatıraları belleğinde ait oldukları zamandan kopararak resimsel eylemi ile kendi evrenlerini oluşturmalarına imkan sağladığından bahseder. Bir anlamda onlara sonsuzluklarını kazandırmak ister. Resim yapma sürecini ve renklere olan duyarlılığını birer oyuna dönüştürdüğünü ifade eden sanatçı hayatın içindeki anları kendi içsel duyguları ile algılayıp kendi algılayışı, duyumsayışının meydana getirdiği bir biçem ve resimsel tarzla görselleştirme eylemine girişir.

Sanatçı derin bir özlem duygusu ile resim yaptığını söylemektedir. Konu olarak kasabanın sokakları, insanları ve gündelik yaşam hallerini kullanarak, özlem duygusunun bedene gelmesinde konuyu araç olarak kurgular. Algılayış ve duyusunda beliren etkileri yine anlık bir bellek süzgecinden geçirerek resmeder. Genellikle kağıt üzerine suluboya, guvaş tekniği ve tek hamlelik müdahaleler ile resmi kağıt üzerine yerleştirir.(Resim 3.2.2)



Resim 3,2.2 ‘Dedikodu’. Karton üzerine suluboya, 20x40cm, 1993

Günay Güzelgün ile bir görüşme gerçekleştiren Sanat tarihçi yazar Heidi Trautmann, birçok ressamı ve eserlerini konu aldığı kitabında Günay Güzelgün’e ilişkin şunları söylemektedir; “Derinlere inerseniz o hâlâ duygulu, hayvan sever, anne babasının bahçesinde toprakla taşlarla oynayan ya da köyünde en sevdiği çiçeklerin üzerine konan kelebeklerle konuşan, onlara şarkılar söyleyen köylü kıızıdır. Yalnızlığı yüzünden hiçbir zaman kendini evinde hissedememiş, yüreği hala dokuz çocuklu bir ailenin en küçüğü olarak doğduğu Lurucina’da kalmıştır.”⁸²

Günay Güzelgün resimlerini desenlerle çizip genellikle guvaşla renklendirdiği köy yaşamına ait sahneler betimler. Daire halinde bir arada oturmuş sebze ayıklayan, tavuk yolan, kahve falına bakan kadınlar, tarlada çalışan veya eve giren güneş ışıkları arasında rengarenk giysileri içinde görünen kadınlar resimlerinin konularını oluşturur.(Resim 3.2.3,4.)

⁸² Heidi Trautmann. ‘Kuzey Kıbrıs’ta Sanat Ve Yaratıcılık’Tipografart Basım Yayın Ltd, 2010 syf 93



Resim.3.2.3 .‘Luricina’, karton üzerine suluboya, 20x35cm,1987



Resim 3.2.4. ‘Kadınlar’, Karton üzerine suluboya, 20x35cm, 1989

. Özgün tarzıyla Chagall geçmişe ilişkin aidiyetini resimlerinde, masalsi bir atmosferin hakim olduğu köy ve kasaba yaşamından sahneler, imgeler kullanarak tasvir etmiştir. Bedene dönüşmüş ev veya kemana dönüşmüş beden gibi figürler kullanarak geçmişine olan özlem ve köyüne olan aidiyetini resimlerinde görselleştirmiştir. (Resim 3.2.5,6.)

Ressam, Yahudi bir ailenin dokuz çocuğunun en büyüğü olarak Rusya'da dünyaya gelir. Babası ringa balığı ticareti ile uğraşır. Chagall birçok kez resimlerinde balık imgesini kullanmıştır. Çocukluğunu geçirdiği ev müzeye dönüştürülen Chagall, St.Petersburg Akademisi'nde sanat eğitimi alarak birçok farklı anlayışla tanışmış ve birçok resim dilini tecrübe etmiştir.

İçinde bulunduğu dönemin sosyal koşullarından dolayı bir Yahudi'nin St. Petersburg kentinde özel izinle kaldığı bir dönemde yaşayan sanatçı kurallara uymadığı için hapis cezası bile almıştır. Tüm bunlar Chagall'ın sanatsal ifadesinde tematik açıdan karşılığını bulmuştur. Ressam bu dönemin ardından sanat merkezi Paris'e gider ve evlendikten sonra Rusya'ya ziyareti sırasında birinci dünya savaşı başlar. Rus devriminde aktif rol alan sanatçı, Vitebsk Modern Sanatlar Müzesi ve sanat okulunu kurar. Ancak Sovyetlerin sosyal ortamı ve sanatsal üretiminin güçlüklerle karşılaşmasından dolayı 1923 yılında tekrar Paris'e gider. 1937'de Fransız vatandaşı olur, birçok İbranice öykü ve şiir yazar. İkinci dünya savaşının başlamasından sonra Alman işgaline uğrayan Fransa'da Yahudilerin sürülmesi üzerine Marsilya adasına gider. İspanya ve Portekiz'de kısa süre bulunan ressam, 1941 yılında Amerika Birleşik Devletlerine gider. Amerika'da eşini kaybeden sanatçı için bu dram resimlerin konusunu etkileyecek derecede bir iz bırakır. Chagall bunun üzerine Fransa'ya, Provance bölgesine yerleşir. Bir evlilik daha gerçekleştiren ressam bu evlilikle girdiği depresyondan kurtulur. Bu dönemdeki çalışmaları çoğunlukla sevgi ve hayatın neşesi üzerinedir. Yine bu dönemde sanatçı seramik, heykel ve cam boyama üzerine çalışmaya başlar, grafik ile ilgilenir. Taş baskılar üreten Chagall, İsrail'de bir sinagogun vitraylarını da yapar.

Chagall, resimlerinde Beyaz Rusya'nın halk yaşamından çok fazla esinlenmiştir. Ayrıca Yahudi aidiyetini yansıtan birçok dinsel tema resimlerinin konuları arasındadır. Resimlerinde Kübizm ve Fovizm'in etkileri açıkça görülen sanatçı, Paris'te iken bu akımlara dahil birçok ressamla birlikte çalışmıştır.

Chagall'ın resimlerine çocukluğunun etkilerini içeren küçük detaylar toplamı olarak bakılıp, yorumlanabilir. Mutluluk ve iyimserlik havasının hakim olduğu eşiyile kendisini konu alan resimler yaptığı gibi, yaşadığı savaşları, göçü birçok

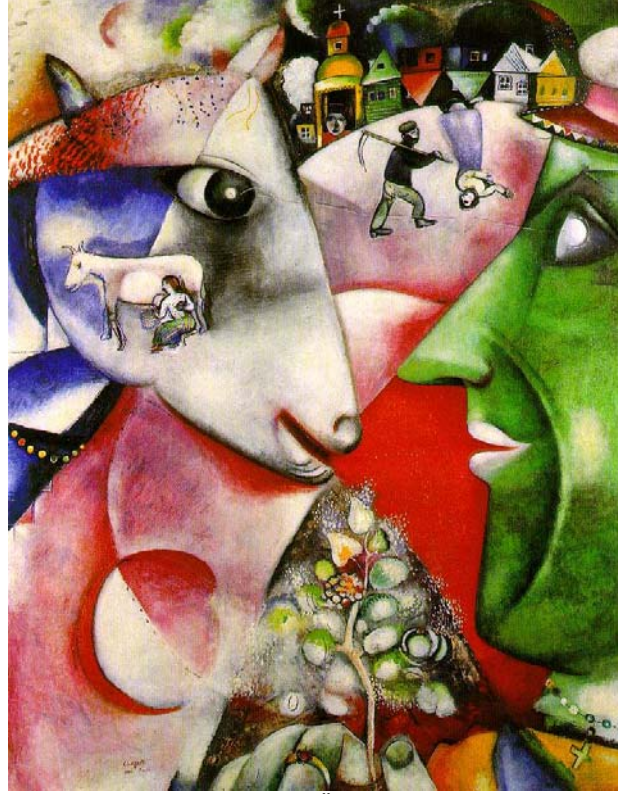
semboller aracılığı ile anlattığı resimler de yapmıştır. Sanatçı tüm yaşamışlıklarını kendine özgü algısı ile resmetmiştir. Örneğin; Stalin rejimi, Nazi katliamı gibi konuları, resimlerine kendine özgü üslubu ile aktarır. Resimlerinde inek, ağaç, horoz, kemancı, balık, at, ev gibi birçok sembolik anlamı olan imgeler kullanır. Chagall Hıristiyan ikonografisinden çok etkilenen bir Yahudi, olarak resimlerinde Yahudi toplumunun dini aidiyeti üzerine de konular işler. Eserleri savaşın ve zulmün acı gerçeğine dokunur, kendisi ise bir hayalperest ve herhangi bir akımın içine yerleştiremeyen öncü bir ressamdır.



Resim 3.2.5. 'Kemancı', Tuval Üzerine Yağlıboya, 184 x 148cm, 1913



Resim 3.2.6. 'Yeşil Kemancı', Tuval Üzerine Yağlıboya, 195X108CM, 1915



Resim 3.2.7 'Ben ve Köyüm', Tuval Üzerine Yağlıboya, 191x150cm, 1911

Chagall'ın resimleri tek bakış açılı perspektif ve derinlik yanılsaması yapan işlerin ötesinde tam bir yirminci yüzyıl sanat anlayışı ile kendi özgün tarzını oluşturmuştur. Ben ve köy ismini verdiği işte ki resmin yüzeyindeki portre ve keçi imgesi yanı sıra kasaba görüntüsü birbirlerinden bağımsız değil aynı yüzey derinliğinde tek bir bütün olarak görselleştirilmiştir. Aslında gördüğümüz, imgelerin ötesinde ressamın kendi iç dünyasındaki köy ve kendi benliğinin algısıdır.(Resim 3.2.7)



Resim 3.2.8‘**Ressam Ve Palet**’,Tuval Üzerine Yağlıboya,88X58cm,1917

Chagall’ın, Ressam ve Palet ismini verdiği resmi, resmetme eylemi ile kendi aidiyeti ve bu aidiyeti görselleştirdiği köy imgesini konu almaktadır. Konunun ötesinde resmin fonu ve modelin kendi vücudunu aynı plastik form algılayışı ile algılaması görüntünün ötesinde resmin içsel bir duygunun ifadesine karşılık geldiğinin göstergesidir.(Resim 3.2.8)

4. ESER METNİ ÇALIŞMASININ KENDİ ESERLERİ İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

4.1 Arkadia isimli çalışmalar

Bu bölümde; mekan, kimlik, aidiyet ilişkileri ile kendi resimlerim ve bu resimlerin hangi koşullar ve bakış açıları ile resmedildiği açıklanmaya girilmektedir. İçinde bulunduğum coğrafyanın koşullarıyla birlikte geçmişine olan aidiyetim ve bu aidiyetin eserlere nasıl yansıdığı üzerinden resimler değerlendirilecektir.

Arkadia, Antik Yunan mitolojisinde bahsi geçen iki dağ arasında bulunan bolluk ve refahın olduğu, acı, keder göç, gibi olumsuzlukların olmadığı huzur dolu bir vadiye bulunan bir ülkedir. Antik Yunan mitolojisinde ve edebiyatında bu şekilde tasavvur edilen Arkadia, adeta cennetin yeryüzünde yeniden kurulduğu bir diyardır.

Son dört yıldır yaptığım eserlerin tümünü Arkadia serisinin parçaları olarak değerlendiriyorum. Arkadia ismini verdiğim çalışmalar bütünü yağlı boya resimler ve yerleştirmelerden oluşan farklı disiplinler, plastik bakış açıları ile oluşmuş beş grupta sınıflandırılabilir.

Tüm bu farklı bakış açıları, farklı plastik diller ile ele alınmış ve görselleştirilmeye çalışılmış çalışma gruplarının kendi içinde birbirini geliştirerek dönüştüren anlamsal bir bütünlük ilişkisi bulunmaktadır.

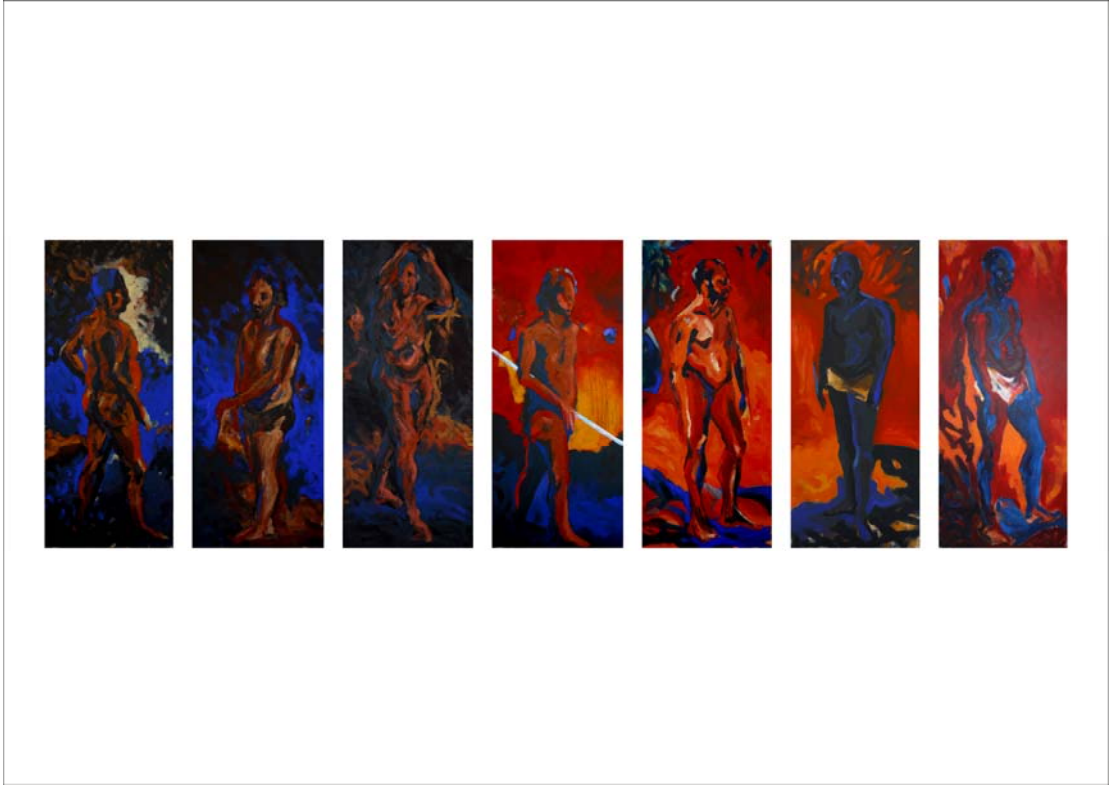
Arkadia ismi ile nitelendirdiğim ve beş bölüme ayırdığım çalışmalar grubunun ilk basamağı, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olurken sergilediğim işlerden oluşmaktadır.

Aidiyet ismini verdiğim bu ilk çalışma grubu yedi adet tuvalden oluşur. (Resim 4.1.) Plastik olarak her bir parça birbiri ile ortak düşünülmüş çalışma prensibi olarak

ifadeci bir fırça ile Alla Prima tekniği ile resmedilmişlerdir.⁸³ Çalışmalar da tuval grubunu oluştururken kendime edindiğim plastik tavır; olabildiğince hızlı davranarak resim yapma sürecini diri birer fırça performansı ile tamamlamak, bunun yanı sıra bütünü, detaylara takılmadan algılayan olabildiğince saf renkleri kullanarak içsel duygu ve düşüncelerimi karşımdaki tuvalde model aracılığı ile bedenleştirerek resmin kendi bünyesinde varlığında içkin kılmaktı.

Temasal düşüncenin, kurduğum kompozisyon temelinde ise her bir tuvalde birbirinin tekrarları gibi görünen figürler ritimsel bir şekilde bir zaman, süreç algısı yaratarak, geçmiş, şimdiyi ve geleceği bir araya getiren ve bir anlamda sonsuz döngü algısına hizmet edecek bir kompozisyon kurgusuna hizmet eder. Ayrıca resim grubunun ismi aidiyettir. İsim ile resimler bir kez daha değerlendirildiğinde figürler herhangi bir zaman çıkarsaması yaratacak kıyafet ve mekan içerisinde bulunmamaktadır. Figürler resimsel mekanda espas içerisinde bulunmalarına karşın reel mekana ilişkin herhangi bir imge yoktur. Bu sonuç çalışma grubuna ismini verdiğim aidiyetin aslında mekansızlık ve aidiyetsizlik yaratacak bir ironiye işaret etmesine de yardımcıdır. Temasal odaklı bir us ile geliştirdiğim bakış açısını resimsel bir eylem ve plastisite ile bedene kavuşturmaya çalışarak düşünce ile plastisiteyi resimlerde bir araya getirmeye çalıştım. Figürlerde bireysel kimliğe ait olabilecek çıkarımların yapılamaması gözlerin ve yüz detaylarına girilmemiş olması böyle bir çabanın resimde karşılığını bulmuş dönüşümün sonucudur.

⁸³ Alla Prima: Görüntüyü, uzun bir sürede kat kat çalışma metodunun tersine, resmin tek bir oturumda hala tamamlandığı tekniği tanımlar.



Resim 4. 1. 'Aidiyet', Tuval Üzerine Akrilik, 70 x170 cm, 2008

Aynı zamanda bu plastik tavır benim sanatsal bakış açım ile yirminci yüzyılda var olan sanat anlayışlarıyla da örtüşmesini ortaya koymakta yol göstericidir. Yirminci yüzyıl resminde, özellikle kübizm ile hem resimsel hem de teorik olarak düşünölmeye ve ortaya konulmaya başlayan sanat anlayışı gerçeklikten, natüralizme bağılı imgenin betimlenmesinden bağımsızlaşarak, kavramların ve iç gerçekliklerin resminin yapılması yönündedir. Ben bu çalışmalarda figür imgesi kullanmış olmama rağmen, çabası içinde olduğum resmetme eylemi dış dünyanın görüntüsü, imgelerinin ötesinde kendi bünyemde, belleğimde ve benliğimde içkin olanların resmini bedene dönüştürerek görünür kılmaktır.

Çalışmalarımı bir yeryüzü cenneti tasavvuru olan Arkadia ile isimlendirmemin sebebi içinde doğduğum kültür, mekan ve bu mekana olan aidiyet bağlarımdan kaynaklanmaktadır. Lefkoşa'da, bölünmüş bir ülkede dünyaya gelen bir insan olarak içinde var olduğum coğrafyanın sosyal algısında olan tarihsel geçmiş ve aidiyet bağlarından soyutlanmak mümkün değildir. İnsan, mekan, kimlik, aidiyet bağlarının değerlendirildiği bölüm itibarı ile ortaya konulan aidiyet edinme bağı ve yapısı ile de

bu mümkün değildir. Kıbrıs adasında yakın geçmişte yaşanan göç ve sosyal yıkımın süregelen etkileri içindeki bir toplumun parçası olarak dünyaya gelmek, böyle bir coğrafyada var olmak insanın ister istemez bu konuda hassasiyet kazanmasını sağlar. Bu olumsuzluklar bireyin aidiyetinin ve kendini tanımlayışının birer parçası haline gelir.

Arkadia yani yeryüzü cenneti ismini verdiğim çalışmaların konuları, beni ben yapan kodların izlerini taşıyarak ortaya çıkmışlardır. İçinde bulunduğum toplumun bünyesinde içkin olan tarihsel bellek, toplumun yaşaya durduğu travmaların, geçmişe - geleceğe ilişkin sahip olunan duyguların tümü benim gözlemlerim ve duyumsadığım algılarımı oluşturmaktadır. Bu tecrübe kendimi var etme yolum olan resimsel eylem ile de ortaya çıkmaktadır.

Aidiyet kavramı üzerine üretmemin en önemli sebebi içinde yaşadığım ve parçası olarak kendimi ayrı göremeyeceğim toplumun kendi içsel aidiyetsizliği ile kendi aidiyetim arasında kurduğum bağ ile mümkün olmuştur. İçinde yaşadığım toplumun bu özelliği, mimetik olarak benim de kendi aidiyetimi etkiler ve dolayısı ile bu benim kimliğimin bir parçası olur.

Aidiyet kavramı ile ilgili gerçekleştirdiğim bir diğer iş ise Mesarya ovasında gerçekleştirdiğim yerleştirme çalışmasıdır. Fotoğrafları çekilerek belgelenen yerleştirme çalışmasının görselliği üzerinden okumaya girişildiğinde ilk göze çarpan, uçsuz bucaksız bir ova içerisinde gelişi güzel yerleştirilmiş bir oturma grubuna ait mobilyaların varlığı olur. (Resim 4.2.)



Resim 4. 2. ‘Aidiyet’, Yerleştirme, 2009

Yerleştirmenin Mesarya ovasında yapılmasının sebebi ovanın adayı ikiye ayıran yeşil hattı barındırmasından ve Kıbrıs adasının en çorak, en verimsiz bölgesi olmasından kaynaklanır. Ovanın Mesarya ovası olduğunun bilgisini bize veren arkada bulunan Beşparmak dağları ve bu dağlara adını veren Beşparmak tepesidir. Ayrıca Beşparmak tepesi özellikle Kıbrıslı Rumların, kuzeyde bıraktıkları köy, şehir ve geçmişlerinin birer sembolü olduğu için işin kendi bünyesinde de ayrı bir ironiye sahiptir. Gerçekleştirdiğim yerleştirme tematik olarak aidiyetsizlik ve mekansızlık düşüncesinin algısı üzerine temellenmektedir.

Her şeyden önce yerleştirmede kullanılan mobilyalar ait oldukları mekanda bulunmamaktadır. Giriştiğim aidiyet sorgulamasını bu ironi üzerinden sürdürürüm. Çünkü bir oturma grubu ve mobilyalar ev veya insanların yerleşik buldukları bir başka sosyal yaşayış mekanında kullanılır. Belgelerin bize verdiği bilgide bir mekan, şehir ve yerleşim görüntüsü herhangi bir yol veya insana ilişkin herhangi bir varlık izi bulunmamaktadır. Mobilyaları, kullanım alanlarının dışına çıkararak fonksiyonlarının devre dışı kalmasını sağlamaktayım. Böylece buldukları mekan ile fonksiyonel oldukları mekan arasındaki kopukluk bize aidiyet ve aidiyetsizlik üzerine bilgi vermiş

olmaktadır. 1974 yılının yaz aylarında yaşanan darbe ve askeri hareketin sonucu yaşanan karşılıklı göç, yerleştirmenin yaz aylarında yapılmasına sebeptir.

Ovanın sararmış otlarla dolu olması ve koltukların döşemesinin sarı olmasına karşın çadır ve kefene referans veren beyaz çarşaflar plastik olarak ayırıcı, tematik olarak ise; sembolik anlamlara hizmet etmektedir. Sarı ve beyaz Kıbrıs'ın kendi sembolü olarak da önemli bir anlama içkindir.

İnsan varlığı yerleşik hayat düzenine neolitik dönemle başlıyor, göçebe kültür, komün yaşam ve tüm dünyanın ortak yurt olduğu algısı yerleşik hayata geçişle coğrafi bölgelerle sınırlandırılmış oluyordu.

Barınılan alanın belli bir coğrafyada gerçekleşmeye başlaması barınılan coğrafyanın sahip olduğu iklim ve toprak koşulları ile ekonomi biçiminin tarım, hayvancılık veyahut denizcilik olması o toplumun yemek kültürüne ve kıyafet kültürüne kadar insanların yaşam şeklini etkilemekte, belirlemektedir. Yerleşilen coğrafyanın koşullarını yaşayış tarzını, kültürün ve kimliğin şeklini kısaca aidiyet bağının içeriğini oluşturmaktadır.

Yerleştirmede kullanılan sandalye ve koltuklar bu açıdan değerlendirildiğinde sandalye, masa gibi kavramlar tamamen yerleşik kültürde karşımıza çıkan araçlar olduğu göz önünde bulundurmak gerek. İnsanoğlunun yerleşik hayata geçerek oluşturduğu aidiyet, kimlik başka koşullarda yaşayan ve farklı kimliklere sahip olan insanlarla çatışmasının ve yabancı kavramının veya Roma'daki gibi Roma merkezli bakış açısına göre barbar kavramının oluşmasına olanak tanır. İnsan kendi evi, mahallesi, köyü ve şehri, kendi yaşam alanı üzerinden aidiyetini kurarken kendi aidiyetine dahil olmayan grupları da yabancı olarak algılamaya başlar. Dünya üzerindeki mekan ve coğrafya için yapılan savaşlar ise neolitik döneme denk düşmektedir. Bu bakış açısı ile kullandığım sandalye, insanın belli bir mekana aidiyet geliştirmesi üzerine yabancı kavramına da sahip olmaya başladığı döneme vurgu yapmaktadır.

Aidiyet kavramı ile ilgili ele aldığım bu yerleştirme ile Kıbrıs'ta yaşanan karşılıklı göçü, hem kuzeyde hem de güneyde yaşayan halkın buldukları mekana, savaş sonrası şartlara kendilerini ait hissedememelerinin yarattığı içsel mekansızlık ve aidiyetsizliği somutlaştırarak bedenleştirme çabasına hizmet etmektedir. Yerleştirmede kullandığım, yerleşik kültüre ve bu kültürün insanlık tarihinde yol açtığı koşullara referans olması adına sandalyeyi kullanmam bir sonraki çalışma grubu olan altı aylık kınası isimli çalışmalarda yerini masa imgesine bırakır. Bu çalışmalardaki masa imgesi her resimde mevcuttur. Tematik olarak varlığının hizmet ettiği anlama, yerleşik hayata referans sağlamaktır.

Altı aylık kınası ismini verdiğim resim serisi dört yağlı boya resimden oluşmaktadır. Bu seriyi oluştururken kendime edindiğim plastik dert olabildiğince yalın bir kompozisyon ile az renk ve imge ile daha vurucu bir etki yaratmaktır. Bu yolla resimde içkin olacak bir drama doğrudan temas etme ve ulaşma gayretidir. Olabildiğince minimal davranarak astarın kendisini de resmin parçası haline getirmeye çalıştığım bu işlerde hemen hemen birbirinin aynısı imiş hissi yaratan kompozisyon düzeni konunun teması ile düşünüldüğünde anlamını bulur.

Kültürel bir inanışın seremonisi olan Altı aylık kınası birtakım değişmeyen kurallar ve kaideler ile yapılmaktadır. Bu yüzden konuya ilişkin ikonografik bir kompozisyon geliştirerek serinin tümünde aynı kurgu ve hiyerarşiyi uygulamaya sadık kaldım.

Altı aylık kınası toplumdaki mevcut kültürel değerlerin çocuk tarafından sahip çıkılarak içselleştirilmesi, bu değerlerle hayatının devamının sağlanması üzerine kurulmuş bir seremonidir. Aynı zamanda bu seremoniye tabi olan çocuğun bu yolla sağlıklı ve toplumun kıstaslarına göre başarılı olacağına inanılmaktadır. Ada'da bulunan Hıristiyan toplumun yaptığı vaftiz törenine yapısı itibarı ile eşdeğer olan bu seremoni Kıbrıslı Türklerin İslamiyet öncesi gelenekle - göreneklerinden ve adada karşılaşılan Hıristiyan kültürün geleneklerinin sentezinden oluşan bir gelenektir.



Resim 4.3. 'Altaylık Kınası', Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150 cm, 2009.



Resim 4.4. 'Altaylık Kınası', Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150 cm, 2009

Altaylık kınası, bebek altıncı ayına girince gerçekleştirilen bir kutsama seremonisidir. Seremoninin kurallarına göre; altı aylık olan bebek annesinin kucağında sol eline ve sağ ayağına kına yakılmak sureti ile gerçekleştirilmektedir. Anne kucağına konulan beyaz bir bez üzerine oturtulan çocuğun kafasına kırmızı bir tül konulmaktadır. Ayrıca kına genellikle annenin annesi tarafından sürülmektedir. Kınayı sürececek yaşlı kimsenin bir kez evlenmiş olması seremonini kaideleri arasındadır. Sonuç itibari ile bu seremoninin hizmet ettiği amaç çocuğun toplum değerlerine sadık kalarak başarılı ve sağlıklı bir hayat sürmesi hedeflenmektedir.

Altaylık kınası isimli serinin içinde, kompozisyon düzenlemesi olarak farklı olan ve figür kullanmadığım bir diğer iş ise "Melankolik Arkeoloji" ismini taşımaktadır.(Resim 4.5.) Altaylık kınası resimlerinde olduğu gibi bu resim karşısında da olabildiğince yalın sade resimsel bir dil geliştirmeye çalıştım. Birçok yerde resmin kendi astarını resmin kendi bünyesine dahil etmeye çalıştığım resimde yine yerleşik düzene referans veren bir masa, masanın üzerinde tuğla imgesi ve ekmek bulunmaktadır. Duvarda ise çizgisel bir resim dili ile betimlenmiş bir dağarcık

bulunmaktadır⁸⁴. Resim yüzeyini kurarken açık-koyu alan tekrarları ile Cezanne'nin resimlerini kurduğu mantığa yakın bir resimsel dil ile uygulanmıştır.

Tuğla imgesi başlı başına evin en temel birimi olması itibarı ile yerleşik düzene ve aidiyete ilişkin tematik bir anlamı barındıran bir imgedir. Temasal olarak iş adından da anlaşılacağı üzere geçmişe ilişkin bir arayış özlemine vurgu yapar. Kullanılan dağarcık, geleneksel Kıbrıs tuğlası ve masa sembolik olarak geçmişe ilişkin bir anı belleğinin görüntülerinin bir araya geldiği bir kurgunun resmidir.



Resim4. 5. 'Melankolik Arkeoloji', Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150 cm, 2010

Arkadia ismiyle nitelendirdiğim işleri oluşturan bir diğer çalışma grubu ise kimlik üzerine yaptığım altı adet yağlı boya portre çalışmasından oluşmaktadır. Otoportrelerden oluşan bu seri imgenin görüntüsünden çok onun ötesinde içsel duygu ve düşüncelerimi görselleştirme çabası ile resmettiğim işlerden oluşur. Kimlik ismini taşıyan bu seri resimsel eylem aracılığı ile kendimle bir yüzleşme niteliğindedir.

⁸⁴ Dağarcık: Kıbrıs ta genellikle çobanların kullandıkları, keçi derisinden yapılan heybedir.

Portrelerde kişinin kimliğini tanımlayabileceğimiz detayların olmaması hem geleneksel portre algısına bir eleştiri hem de portrede resmedilenden çok resmedenin kendi bizatihi varlığının parçası olmasından kaynaklanır. Otoportre ressam için özeldir. Çünkü resim zaten yapanın temsilidir.(Resim 4.6.)



Resim 4,6. 'Kimlik', Tuval Üzerine Yağlıboya, 25x35 cm, 2009

2010 yılında Siemens Sanat Galerisinde, Emre Zeytinoğlu küratörlüğünde, Ada'da Bir Yaz ismini taşıyan karma sergi için ürettiğim ve 4 yıl boyunca ürettiğim bütün işleri isminde birleştirdiğim Arkadia çalışması üç adet yağlı boya resimden oluşmaktadır. Bu sergideki işlerimi ve konunun iletişim kurduğu noktalara değinmek için bir yazı kaleme aldım. Bu yazı içinde bulunduğum toplumsal koşullar ve sanatsal yaratı sürecim arasında kurduğum bağı da anlamak için yardımcı olmaktadır.

Ada, bir yaz yaşamını çağırıştırır. Deniz, güneş, kumsal... Ada'nın çağırıştırdığı bu imgeler ile Arkadia arasında bir bağ kurdum.

Adanın coğrafi olarak deniz ve sınırlarla çevrili olması gerçeğini, kuzey ve güney'de yaşayan Kıbrıslıların bir birlerini tanımlarken kendi zihinlerinde algıladıkları sınırlarla çevrili adalarını, dağlar ile görselleştirmek istedim.

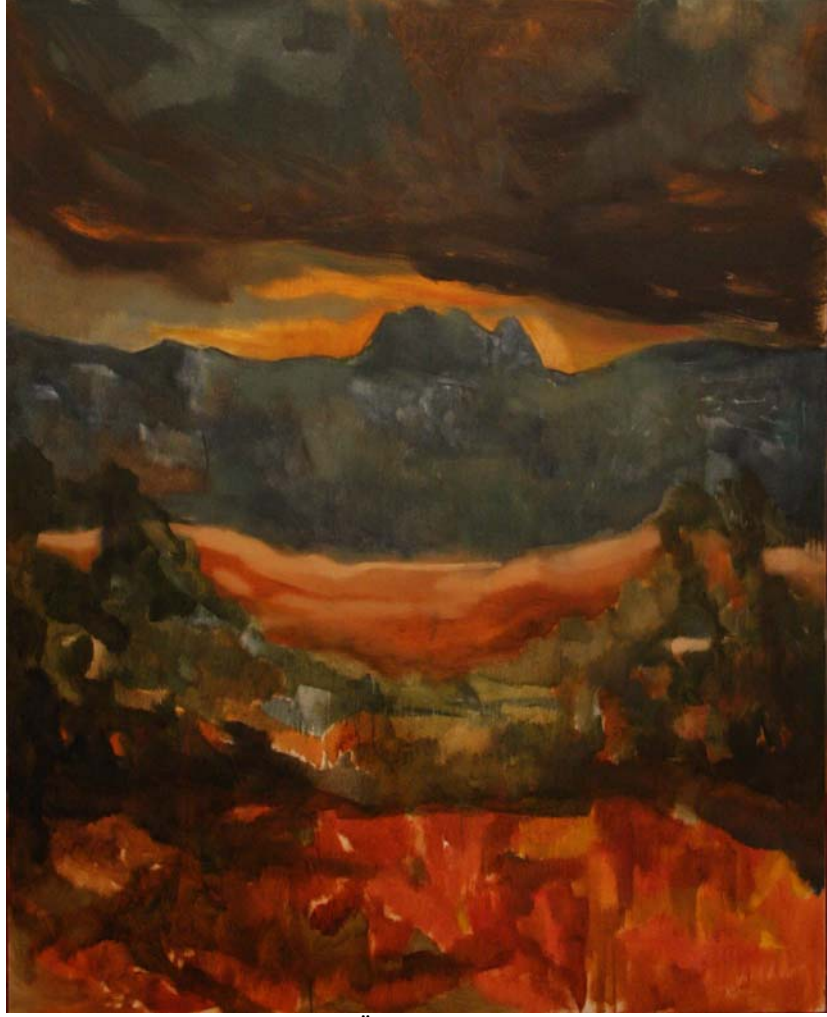
Arkadia; etrafı dağlarla çevrili bir vadi, doğa tanrısının yaşadığı, insan eli değmemiş, benzersiz güzellikte, doğal, saf, bolluk ve refah dolu bir yeryüzü cennetidir.

Kıbrıslı Türkler ve Rumlar: 1963 ve 1974 yıllarında köylerini, şehirlerini evlerini terk ederler. Kendi mekanlarından göç eden bu insanlar ruhsal aidiyetsizliklerinden dolayı eski yaşamları, yaşanmışlıkları ile iç içe geçmiş bir gelecek içinde yaşarlar. Tüm güzel günler Kıbrıslılar için geçmişte kalmıştır artık.

Terk etmek zorunda kaldıkları köylerine ve geçmişlerine bir yeryüzü cenneti anlamı yüklerler. Böylece zihinlerde var olan bir Arkadia'ya sahip olurlar.

Arkadia isimli çalışmalarımda Beşparmak ve Trodos dağını birer masalımsı kütle şeklinde betimlememin sebebi; Kıbrıslıların zihinlerinde yarattıkları ve yaşattıkları geçmişle sıkı sıkıya ilişkilendirdikleri yeryüzü cennetini somutlaştırma çabasıdır.

Beşparmak Dağı; Güneyde yaşayan Kıbrıslılar için terk ettikleri şehir ve köyleri simgelerken, Trodos dağı da; Kuzeyde yaşayan Kıbrıslıların geçmişte bıraktıkları köyleri ve şehirleri simgeler. Beşparmak'ta yaşayanlar, Trodos Dağlarını, Trodos'ta yaşayanlar ise Beşparmak Dağlarını özlerler. (Resim 4.7,8,9.)



Resim4. 7. 'Arkadia', Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150 cm, 2010



Resim 4.8. 'Arkadia', Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x200 cm, 2010



Resim 4.9. 'Arkadia', Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x200 cm, 2010

Resimlerde, dağlar, masa, tuğla, gibi imgelerle görsel bir bellek oluşturmaya çalışıyorum. Birçok farklı resimde kullandığım bu imgeleri, ikonografik bir dil ve sembolik anlamları üzerinden kavramlara yönelik okumaya imkan tanıyacak bir iş gerçekleştiriyorum. Göç kavramı üzerine çalıştığım bu iş daha önce uygulamadığım bir plastik kompozisyon ile ortaya çıkıyor.(Resim 4.10.)



Resim 4.10. 'Göç', Tuval Üzerine Yağlıboya, Poliyptich 150x120 cm, 2011

Türk dilinin konuşulduğu Balkanlardan, Orta Asya'nın içlerine kadar uzanan büyük coğrafyadan birçok değerli ressamın bulunduğu "Türk Soy Ressamlar Buluşması" vesilesi ile İstanbul'da Kıbrıs halkını ve sanatını temsil etme fırsatı yakaladım.

Gerçekleşen on beş günlük atölye çalışmasında göç kavramı üzerine ikona resim geleneğinin sıkça kullandığı poliptik (çoklu tuval) kompozisyon sistemini kullandım. Ele aldığım göç kavramını birtakım grafiksel sembolik imgelerle görselleştirmeye çalıştığım bu işte, son derece yalın bir ifade dili kullanmayı gözetmekle birlikte tanrısal bir etki bırakacak bir kompozisyon kurgusu, hiyerarşisi oluşturmaya da çalışılmıştı.

İkonografik resim örneklerinin aksine, ortadaki ve en önemli konunun betimlendiği orta tuvalin küçük olması bir ironi oluşturmaktadır. Üçlü tuval grubunun üzerine yerleştirdiğim küçük tuvalin içerdiği tuğla imgesi, oluşturduğum hiyerarşide mülkiyet ve aidiyetin en başat rol oynadığına vurgu yapmaktadır. Orta tuvalde ise, grafiksel bir Kıbrıs haritasından dökülen ve soyutlama sınırlarını zorlayarak resmettiğim çadır imgesi bulunur. Sol tuvalde Beşparmak, sağ tuvalde ise Trodos

dağlarını betimledim. Her iki dağ kütlesi de Kıbrıs'ta yaşanan göçün ve geçmişi olan aidiyet ve aidiyetsizliğimizin birer simgesi niteliğindedir. Üçlü tuval grubunu birbirine bağlayan ve resimsel bir unsur olan çizgi ile ifade edilmiş Çin Seddi imgesi ise plastik bir bağlayıcı ve anlamsal olarak bir ironiye işaret eder. Bir başka açıdan çizgi, başlı başına, hem bölen hem de aynı zamanda birleştiren bir sınırdır da.

Tüm bu simgesel imgelerin, resimdeki hiyerarşisinin dilsel anlatıcılığının ötesinde yakalamak istediğim ana nokta, resmin fonunda boyanan turuncu ve kırmızıların ifade edilmesinde, espasta, resmin tüm bünyesinde göç kavramının içkin olmasıdır.

Göç kavramına ilişkin gerçekleştirdiğim bir başka işi, Atina Bienali küratörü Xenya Kalpacıoğlu öncülüğünde gerçekleşen atölye çalışması sonucunda sergiledim. Kıbrıslı Rum ve Kıbrıslı Türk sanatçıların katılımıyla gerçekleşen çalıştay karma bir sergi ile sonlandı. Bu sergi “Bir Yazın Kronolojisi” ismini taşımaktadır. Resmî tarihe girmeyen söylenmemiş, yazılmamış tarih üzerine odaklanan çalışmanın sonucunda kurulan sergide bir yerleştirme çalışması gerçekleştirdim. Göç ismini verdiğim poliptik işin sahip olduğu kompozisyon kurgusunu geliştirerek konuyu dinsel olanın dünyevi olana dönüştürülmesi gayretini ele aldığım bir yöntem ile yerleştirmeye dönüştürdüm. Konuyu yüceltmek, tanrısalılaştırmak için adeta bazilika apsisi kurarak bir altar yaptım. Kendi işlerimde edindiğim imgeler üzerinden ikonografik bir okumaya hizmet edecek bir seçki kullandım.(Resim 4.11.)



Resim 4,11 . ‘Yeni Kıbrıs Mitolojisi’, Yerleştirme, 2011

Yeni Kıbrıs mitolojisi ismini verdiğim iş, Kıbrıs’ta son elli yıl boyunca yaşanan karşılıklı göç ve aidiyetsizlik kavramları üzerine yapılmıştır. Kıbrıs adası mitolojik olaylara sahne olan bir mekan olarak bu bağlamda sıkça anılan bir yerdir. Yeni Kıbrıs mitolojisi ismi ile Kıbrıs ta yaşanan trajik olaylar konu edinilmektedir.

Tapınak fikri içinde bulunulan koşulların içselleştirerek, onları kabullenerek hatta onlara sığınarak, tapınarak yaşayan günümüz toplumu için yapılmış bir iştir. Bu iş ile topluma hicivli bir ironi ile seslenme gayreti vardır. Bu işle Arkadia serisi tamamlanmaktadır.

Apsis’e kurduğum beş niş içerisine ikonografik bir okuma kurgusu yaratacak resimler yerleştirilmiştir. Apsisin giriş kısmında solda Beşparmak Dağları imgesi, sağda Trodos Dağları imgesi bulunmaktadır. Üçlü niş grubu içerisinde tuğla imgesi, çadır imgesi ve soyut bir resim bulunmaktadır. Bu işle aynı zamanda kendi mitolojimin görsel belleğini gerçekleştirmiş oluyorum. Kurduğum apsis ile kendi zaman dilimine sahip olan bir mekan yaratma gayreti yanı sıra Arkadia çalışmalarının bir toplamı ve sonucu olan işlerdeki mekansızlık ve aidiyetsizlik duygusuna bir mekan kılma-mekan açma olarak gerçekleştiriyorum.

“Yapıt, yapıt olarak biricik bir varlık olarak kendisince açılan alana aittir.”⁸⁵ Heidegger’in sanat eserinin kökenine ilişkin yazdığı kitabından alınan bu yargı doğrultusunda apsis kuruyorum. Heidegger yapıtın bir mekan açma olduğu düşüncesini bir Yunan tapınağı örneği üzerinden temellendirerek açıklığa kavuşturmuştur. “Bu yapı, tanrı figürünü çevreleyerek bu gizlenmişliği içinde onun kutsal alanı içinde doğrularak ,çevresindeki açık revaktan görülmesini sağlar. Tapınak sayesinde, tanrı tapınakta bulunmaktadır. Tanrının varlığı ,böylece kendi içinde bu alanın kutsal alan olarak genişlemesi ve sınırlanması daralmasıdır.” Bu daralma ve sınırlanma, bedene gelme - görünür olması anlamına gelmektedir.

“Orada duran tapınak –yapı bir dünya açar kendine aynı zamanda bu dünyayı yeniden yeryüzüne oturtur.”⁸⁶

Heidegger, bu yargısını tüm eserlerin kendine ayrı bir mekan açtığı doğrultusunda temellenmektedir. Ben apsis ile kendi alanını açmış resimleri yine bu resimler gibi açılmış bir alanda apsiste birleştiriyorum ve Heidegger’in dediği gibi açılan bu dünyayı yeryüzüne oturtuyorum.

2011 yılının haziran ayında Kıbrıs’ı temsil etmek için Bosna Hersek’te katıldığım uluslararası ressamlar buluşması kapsamında gerçekleştirilen atölye çalışmasında yeniden göç temasını ele aldığım bir resim çalışması gerçekleştirdim. Havalimanından kaldığımız otele doğru yol aldığımız süre boyunca şehre ilişkin edindiğim izlenim ve gördüklerim, şehrin duvarlarındaki savaştan kalma kurşun izleri ve bomba delikleri Lefkoşa şehrini ve benim ait olduğum tarihsel gerçeklik arasında bir bağ kurmamı sağladı. Bu ülkede geçirdiğim her an savaşın yarattığı yıkımın izlerini, şehrin bünyesinde ve atmosferde dahi içkin olduğunu hissederek geçti. Bu hissiyat içimde bir melankoli hissi haline dönüştü. Göç kavramı üzerine resmettiğim

⁸⁵ Derleyen,Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’ , Martin Heidegger‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004,syf 139

⁸⁶ Derleyen,Mehmet Yılmaz ‘**Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**’ , Martin Heidegger‘**Sanat Yapıtının Kökeni**’ Ütopya Yayınevi, 2004,syf 140

ve göç isimli poliptik tuval grubunun ortasında kullandığım soyutlanmış çadır imgesi aynı hissiyat ile bir kez daha ele alınarak bir çalışmaya daha konu oldu. (Resim 4.12.)



Resim 4,12. 'Göç', Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x70 cm, 2011

Altı aylık kınasını konu aldığım resimler ile göç kavramını ele aldığım ve bu kavramı birçok kez soyutlanmış çadır imgesini kullanarak resmettiğim çalışmalarını sentezleyerek bir resim daha yaptım. Bu resim edindiğim plastik tecrübelerin ve altı aylık kınası seremonisi ile göç kavramının temasal bir sentezi nitindedir.(Resim 4.13.)



Resim 4.13 .‘Göç’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x150 cm, 2012

Gerçekleştirdiğim yeni Kıbrıs mitolojisi ismini taşıyan yerleştirme ile Arkadia isminde topladığım tüm çalışmalar, kendilerince açılan bağımsız bir mekana kavuşarak sonlandırılmaktadır. Tapınak fikri resimlerimde, kendi ikonografimi yarattığım imgelerin dahil olduğumuz zamandan ayrı zamansız bir mekan kılma gayretinin somutlaşmasıdır. Tapınak fikri ile tüm bu işlere zamandan, mekandan bağımsız bir beden, mekan kılmaya yöneliktir. Emir Kusturica’nın, Yugoslavya ve Balkan coğrafyasında yaşanan savaşı konu aldığı “Yeraltı” isimli filminin son sahnesinde de böyle bir düşünceyi içeren bir sahne bulunmaktadır.⁸⁷ Tüm oyuncular kurgulanan hayatlarındaki rollerinin ötesinde bambaşka bir bağlamda, bir göl kıyısında dev bir masada yemek yiyip dans edip eğlenirken, buldukları kara parçası ana karadan koparak gölün ortasına doğru, sonsuzluğa doğru uzaklaşır, bu kopuş ile masada neşe içinde bulunup dans eden, şarkı söyleyen insanlar sonsuzlaşarak zamansızlaşır ve ebedileşirler.

⁸⁷ 1995 yapımı olan film, Cannes Film Festivalinde, yönetmen Emir Kusturica'ya 2. Altın Palmiyesini kazandırmıştır.

Arkadia serisi ile yaratmak istediğim zaman ve mekandan bağımsız kendi zaman ve mekanına kavuşmuş bir yeryüzü cenneti yaratma gayretidir. Tüm bu çalışmalar bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir. Arkadia serisi ile hem kendi nezdinde hem de toplum nezdinde, aidiyetsizlik duygusunu yeryüzüne oturtulmuş bağımsız bir yeryüzü, açılmış bir alana kavuşturarak bu belleği görünür kılmak ve sonsuz zamanda bir mekana yerleştirmektir.

5. SONUÇ

Eser metni çalışması, yirminci yüzyıl sanat anlayışı ile insanın içinde bulunduğu mekanın, toplumun koşullarına içkin olduğu görüşü üzerine kurulu bir ilişkilendirme doğrultusunda ele alınmıştır. Bu ilişkilendirme, sanat eseri üzerinden, eser bağlamında değerlendirilerek ortaya konulmaktadır. Sanat eserinin, onu yaratanın sembolik bir karşılığı, ifadesi olması ve yaratıcısının bilgisini, varlığının izini taşıdığı düşüncesi üzerine temellendirilen bu çalışma kapsamında, ortaya çıkan eser üzerinden onu meydana getiren sanatçı bireyin bilgisi ve bu bilgi üzerinden de sanatçının içinde bulunduğu topluma ilişkin bir bilgi okunmaya, algılanmaya ve görülmeye çalışılmıştır.

İlk olarak insanın içinde bulunduğu mekan ile olan ilişkisi ve bu ilişki biçiminin doğurduğu aidiyet bağı ile bireyin içinde bulunduğu toplum, toplumun içinde bulunduğu coğrafya ve bireyin toplumsal bellek ile kurduğu aidiyet bağı, edildiği kimlik ve kültür irdelenmektedir. Bu aidiyet bağı genel olarak, ilk insandan başlayarak yirminci yüzyıla kadar geçen dönemi kapsamaktadır. Bu bölüm, yaşanan değişim-dönüşümlerin, insanın aidiyeti ve bu aidiyetin sanatta nasıl karşılığını bulduğu noktası ile ilişkilendirilerek yirminci yüzyıl ve sanatı ile ilişkilendirmeyi kapsamaktadır. Uygarlık tarihi bağlamında insanın dönüşümü ve bu dönüşümün sanatta nasıl karşılık bulduğu irdelenerek yirminci yüzyıl sanatı ve insan yapısı, yirminci yüzyılı önceleyen koşullar bağlamında değerlendirilerek temellendirilmiştir.

Çalışma kapsamında böyle bir yaklaşımın sergilenmesinin sebebi yirminci yüzyılda sahip olunan sanat anlayışı ve tutumların algılanabilmesi ve anlamlandırılabilmesi için yirminci yüzyıl öncesindeki sanat anlayışlarının ve koşullarının nasıl olduğunun göz önünde bulundurulmasının gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Sanat eserinin, onu yaratanın bir sembolü ve izini barındıran bir varlık olduğuna odaklanan ve bu düşünceye temellendirilmiş olan eser metni çalışması bu kapsamda yirminci yüzyılın sanat anlayışının üzerinde şekillendiği sanat anlayışlarını, insanlık tarihi kapsamında değerlendirerek, insan aidiyetinde değişen koşulların sanatta nasıl karşılık bulduğu ve görünür kılındığı noktasına temas

etmektedir. Sanatın bu koşullardan nasıl etkilenererek, nasıl dönüştüğü noktasına odaklanılmaktadır. Bir başka anlamda insan ve sanatın bir ve aynı şey olduğu düşünceyi üzerinden insanın değişmesi sanat eseri ile sanat eserinin değişmesi de insan üzerinden karşılığını bulmakta insan üzerinden eser, eser üzerinden insan anlamlandırılmaktadır.

Yirminci yüzyıl dönemi ve sanatı Rönesans diye nitelendirilen aydınlanma döneminde ortaya çıkan koşullar doğrultusunda oluşan Fransız devrimi ve sanayi devriminin yarattığı yenedünya yapısı ve koşullarının belirlediği yeni bir insan modeli üzerinden karşılığını bularak oluşmaktadır. Bu bağlamda on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki dönüşümün şekillendirdiği insan kendi değişimi ile sanatı da değiştirmektedir. İnsanın bir birey olarak algılanmaya başlanması, özgürleşmesi Fransız devrimi sonucu gerçekleştirilen evrensel insan hakları bildirgesi yanı sıra yeni bir toplum ve insan modeli yaratan sanayi devrimi sonucu oluşur. Bu koşullarla insanın bu dünyada daha iyi bir yaşam şekline kavuşmasına ilişkin ortaya atılan teoriler ve insanın doğasını açıklamaya yönelik pozitif bilimler, son olarak yirminci yüzyıl sanatında da odak noktası insan olan bir anlayış ile karşılığını bulmaktadır.

Çalışma kapsamında değinilen tüm bu dönüşümlerin şekillendirdiği insan ve aidiyetinin sanat eserinde hangi koşullar kapsamında karşılığını bulduğu sanatçı aidiyeti bağlamın da değerlendirilerek sanatsal eyleme ilişkin bir irdeleme ortaya konulmuştur. Sanat eserinin hangi bağlam ve koşullarda sanatçının varlığının izi olduğu, eserin varlığını sanatçısından nasıl kazandığı ve bu varlığı kazanırken resmetme eyleminde nelerin meydana geldiği üzerinde durulmuştur. Sanatsal eylemin sanatçı ve sanat eseri için ne anlama geldiği değerlendirilerek sanat eserinin nasıl bağımsız bir varlığa dönüştüğü, sanatçının eseri meydana getiren eylemi aracılığı ile katarsis sonucu benliğindeki aidiyeti ve belleğindeki eserde var ederek onları esere aktararak nasıl bir aşma yaşadığı üzerinde durulmuştur. Sanatsal eyleme ilişkin ortaya konulan tüm bu düşünceler yirminci yüzyılda yaşayan bazı sanatçıların hayatları ve tecrübeleri esas alınarak yaşamda karşılaştıkları tecrübelerin resimlerinde, sanatlarında hangi yoldan hangi şekilde görünür kılındığı ve eserde nasıl karşılığını bulduğunu

ortaya koyan bir bölüm ile çalışma kapsamında belirtilen yargılar, eserler üzerinden temellendirilerek daha somut bir şekilde ortaya konulmuştur.

Eser metni çalışması kapsamında ortaya konulan düşünceler kendi eserlerimle ilişkilendirilerek kendi aidiyetimde ve benliğimde içkin olan tüm tecrübelerin eserde nasıl ortaya çıktığı ve eser aracılığı ile nasıl bedene kavuştuğu ortaya konularak çalışma sonlandırılmıştır.

KAYNAKLAR

Anna-Carola Krausse,2005, **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür yay., Almanya

Antmen, Ahu,2009, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul

Ashton, Dora,2001, **Picasso Konuşuyor**, Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara

Berger, John, 1992,**Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis yayınevi, İstanbul

Coelho, Paulo,2008, **Porto Bello Cadısı**, Çev. Celal Üster, Can Yayınları, İstanbul

Girard, René,2010, **Kültürün Kökenleri**, Çev.Ayten Er, Mükremin Yaman, Dost Kitabevi, Ankara

Harrison, Charles,2011, **Wood, Paul, Sanat ve Kuram; 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, "IIB Kübizm", Küre Yayınları, İstanbul,

İlin, M,Segal.E,2008, **İnsan Nasıl İnsan Oldu**, Çev. Ahmet Zekeriya, Say Yayınları, İstanbul

İpşiroğlu, Mazhar -Nazan, 1993,**Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul,

Kandinsky, Vassily,2009, **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev. Tefik Turan, Hayalbaz Kitap, İstanbul

Legros, Robert,2011, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Lynton, Norbert,2004 **Modern Sanatın Öyküsü**,Çev. Cevat Çapan, Remzi Kitabevi, Çin

Soykan, Ömer Naci,2009, **Sanat Sosyolojisi** Dönence Basım Ve Yayın Hizmetleri, İstanbul

Tanilli, Server,2006, **Uygarlık Tarihi**, Alkım Yayınevi, İstanbul

Tunalı, İsmail, 1996,**Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul

Turanî, Adnan,2003, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul

Trautmann, Heidi,2010 **Kuzey Kıbrıs'ta Sanat Ve Yaratıcılık**, Çev. Nazif Bozatlı, Tipografart Basım Yayın Ltd, Ankara

Yılmaz, Mehmet,2004, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Martin Heidegger 'Sanat Yapıtının Kökeni' Çev. Nazım Özüaydın, Ütopya Yayınevi, Ankara

ÖZGEÇMİŞ

20 Ocak 1986 yılında Lefkoşa da doğdu.

2000-2004 Lefkoşa Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü.

2004-2008 Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans.

2009- 2012 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim. Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans

Sergi ve Ödüller

2011 Lefkoşa Sanat Merkezi İki Toplumlu Karma Sergi ‘Bir Yazın Kronolojisi’.
Lefkoşa

2011 Gallery 5 Genç Sanatçılar Karma Resim Sergisi. İstanbul

2011 Uluslar Arası Karma Sergi Gallery Preperod. Saraybosna

2011 Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı Genç Kuşak Sanatçılar Yarışması Başarı Ödülü. Lefkoşa

2010 İstanbul Arkeoloji Müzesi Türksoy Ressamlar Buluşması Karma Resim Sergisi
Osman Hamdi Bey Sergi Salonu. İstanbul

2010 ‘Ada Da Bir Yaz’ Karma Sergi Siemens Sanat Galerisi. İstanbul

2009 Hambis Baskı Müzesi, Gravür Baskısı sergilenmektedir. Limasol

2009 Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı Genç Kuşak Sanatçılar Yarışması Başarı Ödülü. Lefkoşa

2008 ‘Mezuniyet sergisi’ Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu.
Antalya

2008 ‘Proje 4 Sergisi’ Akdeniz Üniversitesi GSF Sergi Salonu. Antalya

2008 ‘Baskı Sergisi’ Akdeniz Üniversitesi AKM Sergi Salonu. Antalya

2008 ‘Sultan Ve Üzümleri-Sultan And Rosend’ Atölye Çalışmaları Sergisi Akdeniz üniversitesi Olbia Sergi Salonu. Antalya

2007 Vakıflar İdaresi Büyük Han Resim Sergisi Jüri Özel Ödülü. Lefkoşa

2004 Deniz Bank Şiir Yarışması 1.lık Ödülü. Lefkoşa

2001 Bayrak Radyo Televizyon Kurumu Resim Yarışması 1. lik Ödülü. Lefkoşa

1999 Bayrak Radyo Televizyon Kurumu 2. lik Ödülü. Lefkoşa

Ekinlikler

2011 Lefkoşa Sanat Merkezi İki Toplumlu (Kıbrıslı Rum- Türk) Atölye Çalışması Atina Bienali Kurucu Kûratörü Xenya Calpacıoğlu Başkanlığında. Lefkoşa

2011 Bosna Hersek Uluslar Arası Sanatçı Çalış tayı Pojitel, Hersek

2010 Türksoy Ressamlar Buluşması İstanbul.

2007 Venedik Bienali Kapsamında İki Toplumlu (Kıbrıslı Rum- Türk) Memory Box Entellasyon Projesi. Lefkoşa

2005 British Council İki Toplumlu Baf Kapısı Duvar Resmi Projesi. Lefkoşa

2004 British Council İki Toplumlu Mağusa Kapısı Duvar Resmi Projesi. Lefkoşa