



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**XX. YÜZYIL AVRUPA RESMİNDE
PRİMİTİF SANAT BAĞLAMINDA PORTRÉ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan

MUSTAFA ÇOŞKUN

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. GÜLDEREN GÖRENEK

ÇANAKKALE – 2022



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**XX. YÜZYIL AVRUPA RESMİNDE
PRİMİTİF SANAT BAĞLAMINDA PORTRÉ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZİ HAZIRLAYAN
MUSTAFA ÇOŞKUN

Tez Danışmanı
DOÇ. DR. GÜLDEREN GÖRENEK

ÇANAKKALE – 2022

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Mustafa ÇOŞKUN

29/08/2022

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐtirilmesinde, çalıŐmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen saygı değer danışman hocam Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK ve akademik hayatım boyunca bana katkısı olan diğer tüm hocalarıma, çalışma süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen hayatımın her evresinde bana destek olan başta Annem olmak üzere tüm aileme ve çalıŐmama katkısını esirgemeyen, isimlerini tek tek sayamayacağım dostlarıma sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

Mustafa ÇOŞKUN
anakkale, Ağustos 2022

ÖZET

XX. YÜZYIL AVRUPA RESMİNDE PRİMITİF SANAT BAĞLAMINDA PORTRÉ

Mustafa ÇOŞKUN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK

29/08/2022, 106

Bu çalışmada, XX. yüzyıl Avrupa portre resminin primitif sanattan nasıl etkilendiğini ortaya koymak amaçlanmaktadır. XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başlarında gelenekten kopma arayışı ve yenilikçi arayış, dönemin sanatçıları tarafından benimsenmiştir. Bu yenilikçi arayış, farklı ifade biçimleri ortaya çıkarmış ve eserler, bu doğrultuda üretilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda yapılan eserlerde ilkel insanın duygularına inme çabası vardır; ancak bu çabayı ortaya koymada, artık klasik sanat eserlerinin ustalıkları sanatçılar için yeterli değildir. İlkel insanın gelişen dünyadan etkilenmeden oluşturdukları düşünce ve yaşayış biçimleri Avrupa sanatına etki etmiştir. Afrika'dan gelen masklar yenilikçi arayış içinde olan sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Gelenekten küçük bir uzaklaşma, eleştirmenler tarafından yargılanmasına rağmen yeninin toplum tarafından kabullenmesi yeni bir sanat akımının ortaya çıkışını desteklemiştir.

XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan yaratıcı sanatsal süreçte değişik eğilimli birçok genç sanatçıyı bir araya getiren şeylerden birisi de primitif sanatta heykelciliğe duyulan ortak hayranlıktır. Daha sonraki yıllarda, akademi sanatçısının stüdyosunda daha çok yer edinen Belvedere Apollonu'nun alçı kopyasının yerini 'masklar' almıştır. Tüm bu gelişmeler doğrultusunda Avrupa sanatı, primitif yapıdan fazlaca yararlanarak modern sanatın temellerini oluşturmuştur. Örneğin Picasso, Modigliani gibi dönemin avangart sanatçıları etkilemiştir. Picasso'nun kübist tabloları, Modigliani gibi sanatçıların portrelerinde ve büstlerinde bu izler görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Primitif Sanat, Mask, Portre, Modern Sanat, Avrupa Sanatı

ABSTRACT

PORTRAIT IN THE CONTEXT OF PRIMITIVE ART IN THE EUROPEAN PAINTING OF THE 20th CENTURY

Mustafa ÇOŞKUN

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Painting Master's Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK

29/08/2022, 106

This study aims to reveal how 20th century European portrait painting was influenced by primitive art. At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, the search for breaking with tradition and the search for innovation were adopted by the artists of the period. This innovative search has revealed different forms of expression and works have begun to be produced in this direction. In the works made in this context, there is an effort to go down to the feelings of primitive people; however, the mastery of classical works of art is no longer sufficient for artists to demonstrate this effort. The thought and lifestyle that primitive people created without being affected by the developing world influenced European art. Masks from Africa have been a source of inspiration for artists who were in search of innovation. A little departure from tradition, the acceptance of the new by the society despite being judged by the critics, supported the emergence of a new art movement.

One of the things that brought together many young artists with different tendencies in the creative artistic process that emerged at the beginning of the 20th century is the common admiration for sculpture in primitive art. In the following years, 'masks' replaced the plaster copy of the Belvedere Apollo, which took more place in the studio of the academy artist. In line with all these developments, European art has formed the foundations of modern art by making use of primitive structures. For example, this influenced the avant-garde artists of the period such as Picasso and Modigliani. These traces can be seen in Picasso's cubist paintings, portraits and busts of artists such as Modigliani.

Keywords: Primitive art, Mask, Portrait, Modern Art, European Art.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

İKİNCİ BÖLÜM

İLKEL İNSAN-İNSAN VE SANAT

2.1. Kavramsal Olarak İnsan ve Primitif İnsan.....	8
2.2. Primitif Toplumlarda Düşünce ve Yaşam Biçimleri.....	10
2.3. Primitif Toplumlarda Din Anlayışı ve Büyü Bağlamında Sanat.....	14
2.3.1. Primitif Sanat ve Modern Sanat.....	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA RESİM SANATINDA YENİLİKÇİ ARAYIŞ

3.1. Avrupa Resminde Yabancılaşma Duygusu.....	33
3.2. Avrupa Resim Sanatında Primitif Sanatın İzleri.....	36
3.3. Primitif Sanattan Etkilenen Başlıca Modern Sanat Akımları.....	43
3.3.1. Empresyonizm.....	46
3.3.2. Fovizm.....	48
3.3.3. Ekspresyonizm.....	50

3.3.4. Kübizm.....	52
Analitik Kübizm.....	53
Sentetik Kübizm.....	55
3.3.5. Dadaizm.....	56
3.3.6. Sürrealizm.....	57
3.3.7. Konstrüktivizm.....	59
3.4. Primitif Sanattan Etkilenen Öncü Sanatçılar.....	59
3.4.1. Henri Matisse.....	60
3.4.2. Andre Derain.....	62
3.4.3. Ernst Ludwig Kirchner.....	64
3.4.4. Otto Müller.....	66
3.4.5. Pablo Picasso.....	67
3.4.6. Amedeo Modigliani.....	70
3.4.7. Piet Mondrian.....	72

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Donuk.....	74
4.2. Aynanın İçindeki Başka Ben.....	75
4.3. Kayıp.....	76
4.4. Bir Şey Oldu Her Şey Değişti.....	77
4.5. Oto-Portreler Serisi.....	78
4.5.1. Oto-Portre.....	78
4.5.2. Oto-Portre.....	79
4.5.3. Oto-Portre.....	80
4.5.4. Oto-Portre.....	81
4.5.5. Oto-Portre.....	82
4.6. Farklı “Ben”ler.....	83
4.6.1. İsimsiz.....	83
4.6.2. İsimsiz.....	84
4.6.3. İsimsiz.....	85
4.6.4. İsimsiz.....	86
4.7. Kimliksiz.....	87

4.8. Odaksız.....	88
4.9. Primitif.....	89
4.10 Primitif 2.....	90

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ

KAYNAKÇA	94
ÖZGEÇMİŞ	I

KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
No.	Numara
s.	Sayfa
Vol.	Volume

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel No	Görsel Adı	Sayfa No
Görsel 1	Avrupa'daki sanat alanlarının dağılımı: Buzul Çağı Avrupa'sının kireçtaşı mağaraları Paleolitik sanatının zengin mirasını korumuştur. Mağara resimlerinin en büyük özelliği biçimsel bir devamlılık olsa da, taşınabilir sanat eserlerindeki motifler çok daha fazla çeşitlilik gösterirler.	6
Görsel 2	İnsanın ve Primatların soyağacı, 1. İnsana giden dalın başlangıç noktası 2. İnsanın başlangıç noktaları 3. Düşünen insanın başlangıç noktaları)	11
Görsel 3	Nkock Maskesi.	24
Görsel 4	Amedeo Modigliani, self portrait, 100 x 64,5 cm, 1919, museo de arte de Sao Paulo (masp), Sao Paulo, Brazil.	25
Görsel 5	a) Fransa'nın La Marche yöresinden, yaklaşık 12.000 yaşındaki ren geyiği boynuzu parçası. b) Boynuz yüzeyinin 'teşhir edilen' çizimi.	26
Görsel 6	Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso, 1907. yağlı boya resim, 243.9 x 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.	39
Görsel 7	Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, Tuval üzerine yağlıboya, 48 x 63 cm, 1872. Musee Marmottan Monet, Paris, Fransa.	47
Görsel 8	Henri Matisse, The Green Line, 40,5 x 32,5 cm, oil on canvas, 1905. National Gallery of Denmark (Statens Museum for Kunst), Copenhagen, Denmark	61
Görsel 9	Andre Derain, self portrait, 33 x 25,5 cm, 1905.	63
Görsel 10	Ernst Ludwig Kirchner , Double Self Portrait	65
Görsel 11	Otto Müller, Self-portrait, 1921. Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO, US	66
Görsel 12	Pablo Picasso, Autoportrait, 50 x 46 cm, oil on canvas, 1907.	69
Görsel 13	Amedeo Modigliani, Portrait of Jeanne Hebuterne, oil on canvas, 91,4 x 73 cm, 1918, Paris, Fransa, Metropolitan Museum of Art (Met), New York City, NY, US	71

Görsel 14	Piet Mondrian, Tableau I, 96.5 x 60.5 cm, 1921. Museum Ludwig, Cologne, Germany	73
Görsel 15	Donuk, kâğıt üzerine karakalem, 18 x 21 cm, 2019.	74
Görsel 16	Aynanın İçindeki Başka Ben, kâğıt üzerine karakalem, 20 x 35 cm, 2019.	75
Görsel 17	Kayıp, kâğıt üzerine akrilik, 18 x 21 cm, 2020.	76
Görsel 18	Bir şey oldu her şey değişti, tuval üzerine akrilik, 80 x 110 cm, 2021.	77
Görsel 19	Oto-portre, Tuval üzerine akrilik, 110 x 100 cm, 2020.	78
Görsel 20	Oto-portre, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm, 2021.	79
Görsel 21	Oto-portre, tuval üzerine karışık teknik, 35 x 50 cm, 2021.	80
Görsel 22	Oto-portre, tuval üzerine akrilik, 110 x 100 cm, 2020.	81
Görsel 23	Oto-portre, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm, 2020.	82
Görsel 24	İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 18 x 24 cm, 2021.	83
Görsel 25	İsimsiz, kâğıt üzerine akrilik, 18 x 24 cm, 2020.	84
Görsel 26	İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 18 x24 cm, 2021.	85
Görsel 27	İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 35 x 50 cm, 2021.	86
Görsel 28	Kimliksiz, tuval üzerine akrilik, 35 x 50 cm, 2021.	87
Görsel 29	Odaksız, tuval üzerine akrilik, 100 x 80 cm, 2020.	88
Görsel 30	Primitif, kâğıt üzerine karakalem, 18 x 21 cm, 2021.	89
Görsel 31	Primitif 2, tuval üzerine akrilik, 35 x 50 cm, 2021.	90

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Primitif sanat, henüz yerleşik düzene geçmemiş toplulukların araç olarak kullandıkları bir dil bağlamında ürettikleri her şeyi kapsamaktadır. Ancak, bir sanat olarak kabul edilene kadar, geçmişten günümüze sahip olduğu önem açısından bu çalışmada, primitif sanat, portre resminde sanatın ana bir unsuru olarak görülmektedir. Burada ana unsur olarak görülmesinin sebebi: Primitif sanat, Modern Dönem’de sanatçıların yaşadıkları yabancılaşma ve modern sanatın temelindeki ‘yeni’ye olan tutkunun çıkış noktasına denk gelmektedir.

Bu çalışmada, portre resminin, Avrupa resim sanatında, primitif sanat ile kültürel, antropolojik ve tarihsel çerçevede ilişkisi göz önünde tutularak resim sanatında önemi ortaya konulmuştur. Bu bağlamda XX. yüzyılda klasik sanat anlayışına karşı Avrupa resim sanatında yenilikçi arayışlar sonucunda dönemin öncü sanatçıları tarafından ortaya konulan portre resimlerinde primitif sanata öykünülmesi, yeniden tekrarlanması ve de üretilmesi üzerinde durulmuştur.

Kültürel koordinatlar düşünüldüğünde primitif sanatın Avrupa sanat anlayışı içerisinde dönemsel olarak etkileri süreklilik arz etmemektedir. Ancak Modern Dönem’de Avrupa’daki sanat anlayışına karşı reaktif yenilikçi düstur olarak gerek içerik gerekse biçimsel olarak ortaya çıkan çalışmalarda primitif sanatın keskin olarak izleri görülmekle birlikte, ilkel sanat anlayışının unsurları net olarak sahiplenilmemiştir.

Çalışmada, antropolojik ve kültürel bağlam perspektifinde Avrupa resim sanatının primitif sanat anlayışından hangi noktalarda etkilendiğini, kesiştiğini ve bunun, sanatçıların portre/oto-portre resimler özelinde içerik ve biçimsel açıdan incelenmesiyle sınırlandırılacaktır.

Öne sürülen düşünce ve varsayımları değerlendirmek için, primitivizm, primitif insan, büst ve portreler hakkında yazılan kitap ve makaleler üzerinde çalışılacak bu bağlamda araştırma evreni, XIX–XX. yüzyılın Avrupa sanatında portre resimlerine, primitif sanatın etkilerini ortaya koyacak antropolojik ve kültürel kaynaklara erişilmeye çalışılacaktır. Bu çalışmanın amacı, antropoloji ve etnoloji alanlarında bir araştırma yapmaktan ziyade ‘ilkel’ insanın temel kültür bileşenlerini yeterince incelemek ve bu

bağlamda primitif sanatın XX. yüzyıl Avrupa portre/oto-portre resmine olan etkilerini göstermek olacaktır.

Çalışmada öncelikle insan ve primitif insan ele alınacaktır; çünkü bu kavramlar açıklanmadan primitif insanın düşünce, yaşam, din, büyü ve sanat olgularının gelişim sürecinin anlaşılması zor olacaktır. Bu bağlamda antropoloji ve etnoloji alanının temel kaynaklarından yararlanılacaktır. Başlıca ana kaynaklar: Claude Lévi Strauss'un, *Yapısal Antropoloji, Irk, Tarih ve Kültür* ve *Yaban Düşünce* adlı eserleri ve Alaeddin Şenel'in *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi* adlı eseri olacaktır ve bu eserler, antropolojik ve etnolojik olarak: primitif insan, ilkel insanın düşünce, yaşam, sanat, din ve büyü gibi açımlarında kaynaklık edeceklerdir.

Araştırmanın ikinci bölümünde primitif kültürlerin temel bileşenleri ele alınıp 'ilkel' insan ve sanat ediminin diyalektik bakış açısıyla, parçalara ayrılıp tek tek gösterilmesi amaçlanmıştır ve kültürel izdüşümleri incelenmiştir. Bu bölümde ilkel sanata öykünen, sanat akımları, ortaya çıkış nedenleri ve bunun sonucunda sanatçıların yapıtlarına yansımaları ortaya konulmuştur.

Tezin üçüncü bölümünde ise Avrupa resim sanatının hangi etmenler sonucunda bu unsurları kullandığı, yenilikçi hareketin başlamasındaki başlıca kaynakların neler olduğu gösterilmiştir ve bu kapsamda incelemeler yapılmıştır.

Son bölümde, uygulama çalışmaları, tezin araştırma evrenini kapsayan primitif kültürlerin Avrupa sanatına olan etkileri ve Avrupa sanatının yenilikçi anlayış düsturu esas alınıp ve dönemin öncü sanatçıları referans alınarak yapılan özgün uygulamalara yer verilmiştir.

Tez, nitel araştırma yöntemi kullanılarak hazırlanmıştır. Tezin oluşturulması sırasında, kaynaklar araştırılıp, incelenmiştir. Çalışma konusu ile ilgili kaynaklar araştırılarak ve analiz edilerek çalışma için genel bir literatür taraması yapılmıştır. Primitif sanatla ilgili kitap, tez, makale ve dergiler incelenmiş; burada yer alan yorum, eleştiri, karar ve değerlendirmeler ele alınmıştır. Bu araştırmadan çıkarılan çıkarımları ve araştırma olaylarını nedensel ilişkiler içinde inceleyen tanımlayıcı araştırma yöntemleri kullanılmıştır.

Kaynaklar, literatür taraması (tez, makale) ve bibliyografya araştırmaları (kitap, dergi) yapıldıktan sonra temel ihtiyaç görülen ana kaynaklar elde edilmiş ve tezin içeriği oluşturulmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

İLKEL İNSAN-İNSAN VE SANAT

Bugünkü anlamda insan gerek türünün devamı gerekse kültürel dönüşümler ve bu dönüşümü izleyen süreçler göz önüne alındığında; aynılıklar taşımakla birlikte ‘insan’ kavramının kendisinde de farklılıkların olduğunu ifade etmek gerekmektedir. Modern insan’ın kosmos’u ve ilkel insan’ın kosmos’u fiziksel uzayda aynıdır; fakat teorik anlamda, anlam dünyası başkadır. Teorikte ve pratikte bu farklılık, ilkel insan ve modern insanın kavramsal düzeyde, hele de söz konusu sanat olduğunda birbirine doğrudan bir etkisinin olduğundan bahsetmek mümkündür. Akademik çalışmalar ve hatta akademinin kendisi, insanı, Batılı bir etkinlik olarak uygarlaşma süreçlerini kendi içerisinde, kendi metodolojileri ve bağlamları çerçevesince kavramsallaştırmış olup Avrupa’ya ait olmayan coğrafya insanını, tarihsel sıçramalarını tarihsel süreçte deneyimlememiş olmalarından ötürü ‘ilkel’ olarak nitelendirmiştir. Şu bir gerçek ki yazıyı ve madenciliği tanımayan fakat kayalara resim çizip, taş aletler yapan yerli toplulukların kalıntılarıyla, Fransa ve İspanya’da yani Batı coğrafyasına ait mağaralarda bulunan topluluklara ait kalıntılar benzerlik göstermektedir. “(...) paleolitik uygarlıklar ve bazı günümüz yerli toplumlar arasında her zaman bir benzerliğin var olduğunu göstermektedir” (Strauss, 2020: 30-32). Öyleyse ilkel olan nedir? İlker terimini Strauss (2012:147) şu şekilde açıklamaktadır:

“(...) yazıdan habersiz kalan ve o nedenle titiz bir tarihçinin araştırma yöntemlerinden sıyrılan; ancak yakın bir tarihte mekanik uygarlığın yayılmasında etkilenen ve dolayısıyla toplumsal yapıları ve dünya görüşleri gereği ekonomi ve politik felsefede temel sayıları bazı kavramlara yabancı kalan çok sayıda insan topluluklarını ifade etmektedir.”

Peki, ilkel kültüre gelinirse; ilkel kültürlerin, günümüz kültür ve uygarlıkları ele alındığında, hakkında çok fazla bilgi sahibi olunmadığı görülmektedir. Ancak bilinen şu ki ilkel kültürlerde, yazıdan, mimariden yoksun, basit teknikler kullanılmıştır. İlkel-yabanıl insan, ürettiği nesnelere, çıkış noktası olarak totemcilik yani dinsel ve tinsel olgulardan faydalansa da bunu ezbere dayalı yöntemlerle değil, doğadaki nesnelere gözlemleri sonrasında deneyim kazanıp yaşamında yer vermiştir (Strauss, 2020: 31).

İlkel-yabanıl insan için doğa, bir ressamın ‘doğa resmi’ nin, bir fotoğrafçının, dağları, gölleri, ağaçları bir zamandan diğerine taşıması gibi değildir. Onlar için doğa, içinde yaşadıkları ortamı ortaya çıkardıkları bir dil olmuştur. Dolayısıyla ortaya çıkarttıkları, kendi dünyalarıyla ilişkisinin ardındaki psikolojik ve ruhsal koşulları yansıtmaktadır. Herhangi bir tarihsel dönemin psikolojisini ve ahlakını anlamak için o dönemin sanatına daha derinden bakmak gerekmektedir. Sanatçının herhangi bir dönemin altında yatan anlamı ortaya çıkarma yeteneği, tam da sanatın özünün, sanatçı ile dünyası arasında güçlü ve canlı bir karşılaşma olmasından kaynaklanmaktadır (May, 2020:81,82). “Geleneklerin ve bunları uygulayan kabilenin toplam kültürü içindeki yerlerinin ayrıntılı bir incelemesi sayesinde, bir yandan onların oluşumuna yol açan tarihsel nedenleri, diğer yandan onları mümkün kılan psikolojik süreci açıklayabiliriz.”¹ (Strauss, 2012: 25).

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan araştırmalar, ilkel insanın ürettiği nesnelerin Paleolitik döneme (yaklaşık MÖ 60.000) kadar uzandığını göstermektedir. Son yıllarda İspanya ve Güneybatı Fransa'da duvarlarında hayvan resimleri olan birçok mağara keşfedilmiştir. Bu resimlerde bizon, geyik gibi hayvanların tüm özellikleri ustaca betimlenmiştir. Bu resimlerin yanı sıra insan yüzlerine veya hayvanlara benzeyen taşlar, boynuzlar ve kemikler de bulunmaktadır. Bunlar, doğal örneklerle daha çok benzemeleri için oyulmuş ve çizilmiştir. Bu keşifleri yapma süreci, onların uzun vadeli ve sürekli gelişimin ürünü olduklarını kanıtlamaktadır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 21).

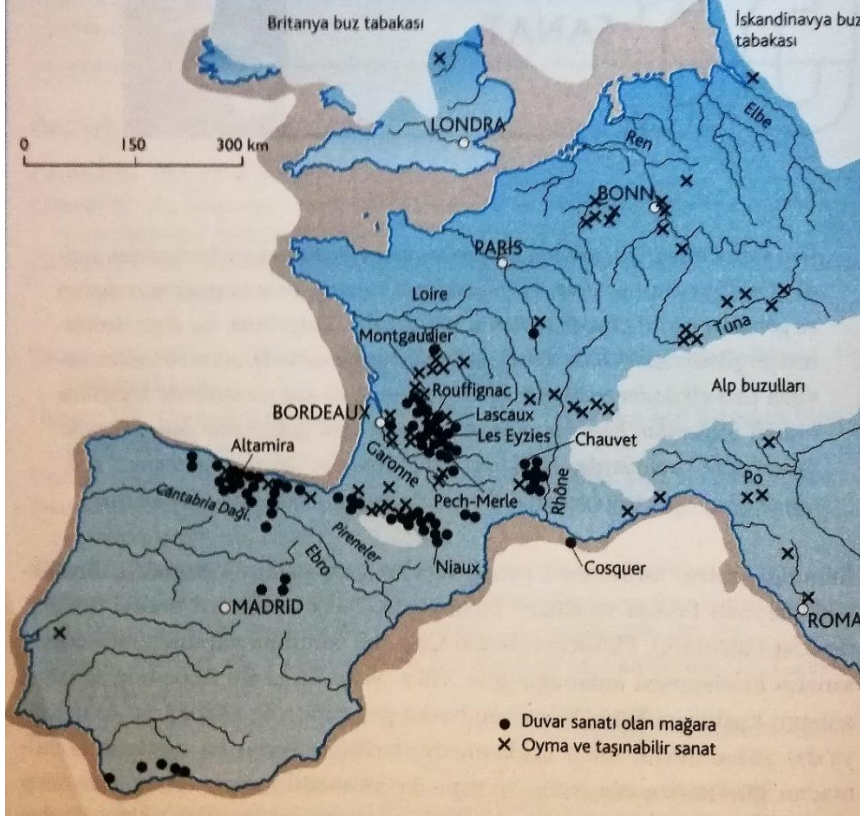
Tarih öncesi sanat araştırmasının, Avrupa'da, özellikle Güneybatı Fransa ve Kuzey İspanya'da 35.000-10.000 yıl önce (geç Paleolitik) Pleistosen Buz Devri'nin sonunda yaratılan tarih öncesi sanat çalışmasına atıfta bulunduğu bilinmektedir. Bu dönemde, Eski Dünyanın diğer bölgelerinde (Afrika ve Avustralya) sanatsal ifadeler atmış olsa da beklenmedik tarihsel olaylar ve bozulmamış eserler, Avrupa'da zengin tasvirler ve gravürler içeren bir arkeolojik kayıt oluşturmuştur. Son yıllarda, Avrupa dışındaki keşifler de dâhil olmak üzere tarih öncesi sanat çalışmalarında önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu, Güney Afrika'daki Blombos Mağarası'ndan oyulmuş boynuzları ve oyulmuş ok uçları ile Çin'in Longgu Mağarası'nda keşfedilen ilk tarih öncesi eserlerdir. Bununla birlikte, en dikkate değer keşifler, Güney Fransa'nın Ardech bölgesindeki Chauvet mağaraları, Marsilya

¹ F. BOAS, The Limitations of the Comparative Method of Anthropology (1896), in: Race Language and Culture, New York, 1940, s. 276. (Claude Lévi Strauss, Yapısal Antropoloji kitabından alıntı, s.25)

yakınlarındaki Cosquer mağaraları ve Portekiz'deki Coa Vadisi olmuştur (Lewin, 2018: 423).

Şu anki bilgiler göre sanatın ilk yaratıcılarının Paleolitik mağara ressamı olduğu bilinmektedir. Kaynaklar ayrıca 250 civarında farklı zamanlara ait mağara olduğunu da vurgulamaktadır. Bu mağaraların çoğu Güneybatı Fransa ve Kuzey İspanya'da bulunmaktadır. Günümüzde bilimsel olarak kanıtlanmış en eski mağara resimleri, 32.000 yıl öncesine ait Fransa'daki Chauvet Mağaraları'nda bulunmakta ve Lascaux mağaralarındaki resimler 17.000 yıl öncesine dayanmaktadır. Buradaki iki mağara arasındaki iki kat zaman farkına rağmen araştırmacılar, bugün iki mağara resmi arasında çarpıcı benzerlikler olduğunu açıklamışlardır. Hayvan betimlemelerinin birbirine çok yakın olması, benzer düzenlemeler ve benzer örtüşmeler hatta biçimsel dillerin yakınlığı bile şaşırtmaktadır. Araştırmacılar, tüm bu gelişmelerin o zaman bile mağara boyama ve çiziminin bir tür geleneğe dayandığına inanmaktadırlar. Eğer öyleyse, Eroğlu'ya (2014: 30) göre: “(...) direkt hayatta kalmaya yönelik (ateş, silah yapımı vb.) olmayan bir yaşamsal bilgi ilk defa bu kadar kesintisiz aktarılmıştır.”

En ünlü tarih öncesi sanat formları yaklaşık olarak MÖ 50.000-3.000 arasında yapılmıştır. Tarih öncesi sanat, çağa ve kıtaya göre değişse de genellikle sosyal kurumları ve inançları temsil etmektedir. En ünlü yerlerden biri, Fransa'nın Lascaux kentinde bulunan ve 17.000 yıl öncesine ait olduğu tahmin edilen büyük hayvan resimleriyle dolu Paleolitik mağara kompleksi olmuştur. Büyük Boğa Salonu yüzlerce hayvan resmi içerir; bazıları minerallerden ve bitkilerden elde edilen pigmentler kullanılarak boyanmış ve onlara karmaşık ton ve dokusal özellikler kazandırılmıştır. Tarih öncesi sanatın amacı hakkında birçok teori öne sürülmüştür. En çok kabul gören: Bu dönemin sanatının, başarılı avlanma için dini bir ritüelin parçası olma teorisidir (Hodge, 2018: 12).



Görsel 1. Avrupa'daki sanat alanlarının dağılımı: Buzul Çağı Avrupa'sının kireçtaşı mağaraları Paleolitik sanatının zengin mirasını korumuştur. Mağara resimlerinin en büyük özelliği biçimsel bir devamlılık olsa da, taşınabilir sanat eserlerindeki motifler çok daha fazla çeşitlilik gösterirler.

(Lewin, 2018: 424).

“Sanatın başlangıcı zamanda sürekli daha geri çekiliyor. Avustralya Kununurra'da daha yeni bulunan oyulmuş kayalar yetmiş beş bin yıl önceye tarihleniyor olabilir. 1994'te Fransa Ardeche'deki Chauvet Mağarasında bulunan at, gergedan, dağ keçisi, mamut, aslan, ayı, bizon, panter, ren geyiği, yaban öküzü ve baykuş resimleri, Lascaux mağaralarında bulunan resimlerden muhtemelen on beş bin yıl önce daha eski. Bu sanatçılarla aramıza giren zaman, Sokrates öncesi filozoflarla aramızdaki zamanın en az yirmi katı” (Berger, 2018: 26).

Mağara resimleri, günümüz sanatına karşılık gelen en eski soyut resimler olarak bilinmektedir. İlkel insanlar için de ‘gerçekler’ nesnelere yansımıştır; ancak resim yapan herkes gibi ürünlerinde gerçekdışı düşüncelere de yer vermişlerdir. Dolayısıyla gücünü bir ritüelden alan mağara ressamının düşünce dünyası, onu, resmettiği görüntüleri soyutlama yoluna götürmüştür (Eroğlu, 2014: 30). Bu bağlamda ilkel insanın, dış dünyayı soyutlaması daha saf olduğu ya da doğanın yasalarını daha güçlü hissettiğinden kaynaklanmamaktadır.

Burada ilkel insan, dışsal şeylerde anlamını yitirmekte ve bundan dolayı da yalnızca dış olayların bağlamını, belirsizliğini ve rastgeleliğini görmektedir. Bir başka deyişle, ‘kendiliğinden şey’ dürtüsü en güçlü biçimde ilkel insanda kendini göstermektedir. Dış dünyanın psikolojik yönde kademeli hâkimiyeti ve alışması, dürtülerin körelmesi ve zayıflaması anlamına gelmektedir (Worringer, 2017: 27). Buna göre Schopenhauer demiştir ki: “İlkel insan içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın, ‘maja’nın’ bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir engel olduğunu, var ya da yok denmesinin kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi gösterir.” (Worringer, 2017: 27).

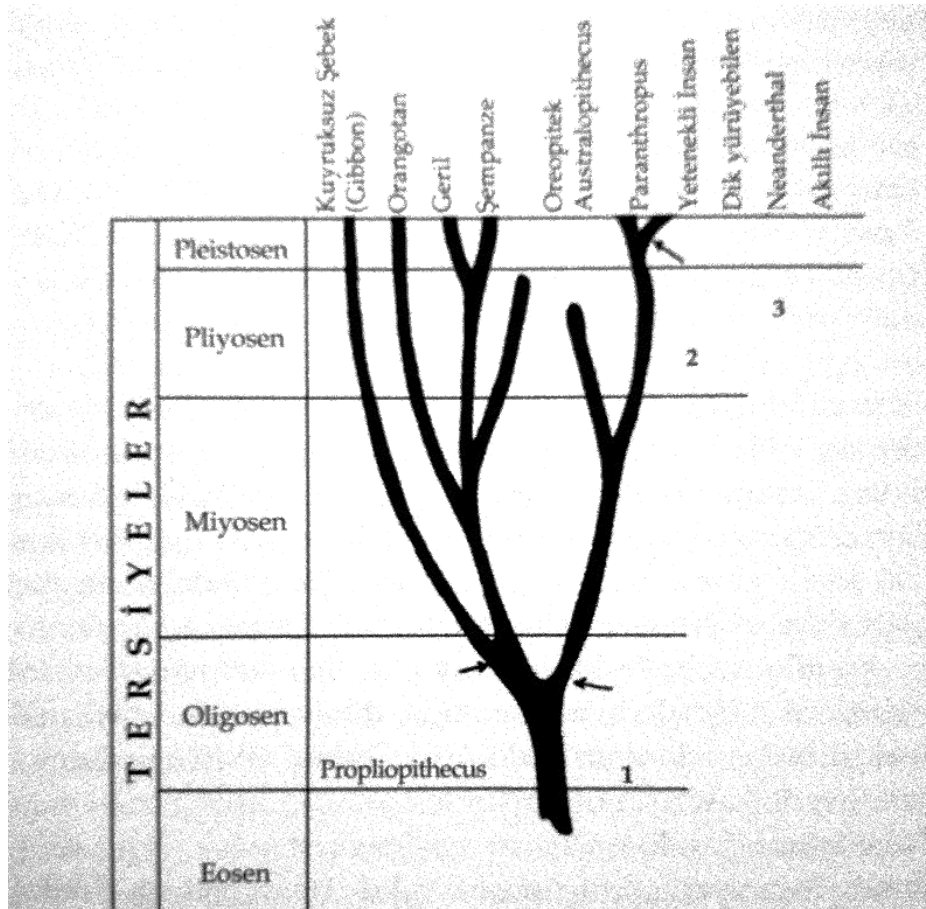
2.1. Kavramsal Olarak İnsan ve Primitif İnsan

Darwinci evrimsel bakış açısı kullanılarak insan türünün ve insan toplumunun incelenmesinden sonra bilim adamları tarafınca, insan topluluklarını, hayvan topluluklarından ayıran özelliklere, özellikle de ortaya çıktığı devre dair incelemeler yapılmıştır. Bu bağlamda, Engels'ten Bergson'a kadar farklı dünya görüşlerine sahip düşünür ve bilim adamlarının hepsinin "insan alet yapan bir hayvandır" (Aktaran: Şenel, 1982: 34). (Homo faber) görüşüne ve “insan bir türdür” (Aktaran: Şenel, 1982: 34) (Homo sapiens) anlayışına katıldıkları görülmektedir; ancak, bazı antropologlar, erken insan toplumunun yaşamını etkileyen insanın, önceden var olmalarından miras aldıkları özellikleri ortaya çıkarmak için, insanlık tarihindeki modern insanlarla hatta diğer yüksek primat türleriyle eşit olduğunu bildiren araştırmalar yapmışlardır. Fosil kalıntılar, fiziklerinde başka bir şey göstermemiş; dolayısıyla, bugün yüksek primatlarının (gibonlar, şempanzeler, orangutanlar ve goriller) davranışlarından ve hatta diğer sosyal hayvanların davranışlarından (sosyal yaşamlarından, erkek-dişi ilişkilerinden) bazı çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak, insan davranışının kökeninin sosyal faktörlerden ziyade genetik tarafından belirlendiği anlayışı kabul edilmiştir. “Bu anlayış Darwinizmden kaynaklandı, Freudyen kaynaklardan beslendi ve bir noktada, insanların büyük bir bölümünün sadece bireysel değil aynı zamanda eylemleriyle toplumsal olarak motive edildiği inancı olan ‘sosyal Darwinizm’ şeklini almıştır.” (Şenel, 1982: 34,36).

İnsanlar, kendi isimleri kadar doğru bildikleri varlıklar olmuştur. Bu en karmaşık evrimsel ürünün bazı yönleri bilinmekte ve bazıları bilinmemektedir. Bir insan tanımına ulaşmak için öncelikle çeşitli düşünürlerin insan tanımlarından faydalanmak mümkündür.

Antik Yunan filozofu Aristoteles (MÖ IV. yüzyıl) insanı “sosyal bir hayvan” (Aktaran: Şenel, 2006: 11) (zoon politikon) olarak tanımlamıştır. Bu tanımın gücü, insanların ve hayvanların ortak ve farklı yanlarını göstermektedir. İsveçli doğa bilimci Linnaeus (XIII. yüzyılın ortaları) yaratıkları sınıflandırmıştır. Adını Homo sapiens koymuş ve bu ‘Düşünen bir hayvan’ olarak tercüme etmiştir. Bu kavramın önemi, gelecekteki insan bilim çevrelerinde ortaya çıkmış; çünkü daha sonra bilimsel bir isim olarak benimsenmiştir (Şenel, 2006: 11).

Çoğu düşünür, insanlar ve hayvanlar arasında farklılıkların ne olduğunu açıklamakta zorlanmışlardır. Ancak XIX. yüzyılda Darwin, insanın çok gelişmiş –insan benzeri- bir maymun türünden geldiğini ileri sürmüştür. Daha sonraki buluşlar bu düşünceyi doğrulamış ve Üçüncü Zaman’ın sonlarında ya da Dördüncü Zaman’ın başlarında, insan benzeri maymunların dünyada yaşamış olduğu bilinmiş ve günümüz insanın ataları olduğu düşünülmüştür. Bu esasta Afrika’nın güneyinde, Australopithecus adı verilen çok gelişmiş maymunların kemikleri bolca görülmektedir (Tanilli, 2020: 9).



Görsel 2. İnsanın ve Primatların soyağacı. 1. İnsana giden dalın başlangıç noktası 2. İnsanın başlangıç noktaları 3. Düşünen insanın başlangıç noktaları)

(Tanilli, 2020: 11).

“Bunlar, ağaçlı ya da yarı çöl bölgelerde, ayağa kalkarak yürüyor ve her boydan hayvan avlıyorlardı; saldırmak ya da kendilerini savunmak için, bir sopa ya da iri bir kemik parçası kullanıyorlardı; etle beslendiklerinden, ayakta durup nesnelere biçimlendirmek için de kollarını kullandıklarından, beyinleri de hayli büyümüş olduğu görülmektedir.” (Tanilli, 2020: 10).

Atalarımız içinde bize en yakın insan, Neanderthal olduğu bilinmektedir. Kalıntıları 1856’da Almanya’da, Düsseldorf yakınında bu adı taşıyan vadide bulunduğu için ‘Neanderthal’ insanı diye adlandırılan bu insan tipi, Eski Dünyada yaşamıştır. Onun kalıntılarını Cava’da, Afrika’da, Ortadoğu’da ve Avrupa’nın çeşitli yerlerinde rastlanmaktadır. Homo Sapiens, yani bugünkü insan, az çok farklılaşarak, işte bu ‘Neanderthal’ insandan gelmektedir² (Tanilli, 2020: 10).

İnsanlar, bir gelişim sürecinden sonra araçlar yaparak kendini tamamlamış hatta kendini yeniden oluşturmuştur. Bu bağlamda insanın kendini yaratma sürecinde, araçtan daha önce mi yoksa sonra mı geldiği önemini yitirmiştir. Çünkü bunlar birbirini destekler konumdadır hatta ortaya çıkış süreçlerinin aynı olduğu düşünülmektedir. Kısacası insan doğadan yararlanarak araçlar yapmıştır ve bunun sonucunda da insanlaşmıştır (Fischer, 2020: 30). Marx ise aracı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Emeğin aracı, çalışanın kendisi ile emeğinin konusu arasına koyduğu, böylece çalışmasını yönettiği bir araç ya da araçlar bileşimidir. İnsan birtakım nesnelere üzerinde üstünlük kurmak ya da bu nesnelere kendi amaçlarına göre kullanmak için onların mekanik, fiziksel ve kimyasal niteliklerinde yararlanır. İnsan geçimini sağlamak için gövdesini kullanarak, örneğin meyve toplamasını –burada gövde araç olarak kullanıldığı için- bir yana bırakırsak, doğrudan doğruya deneti altına aldığı nesne emeğin konusu değil, emeğin aracıdır. Böylece insan çabasının bir aracı, kutsal kitaplara bakmadan, onu birkaç dirsek boyu yücelten, gövdesinin organlarını tamamlayan bir araç oluyor doğa... İş araçları yapıp kullanmak, başlangıçta birtakım başka hayvan türlerinde rastlansa bile, daha çok insan çalışma eyleminin bir özelliğidir. Bu yüzden de Benjamin Franklin “araç yapan hayvan” olarak tanımlamıştır insanı.” (Aktaran: Fischer, 2020: 31).

² “İnsanın en eski kalıntıları, 1891-1894 yıllarında Cava’da bulundu ve “Pithecanthropus” adı verildi. 1925 yılında, Pekin yakınında bir mağarada bir başka insanın kemikleri bulundu ve “Sinanthropus” diye adlandırıldı. Ona yakın insanın kemikleri, özellikle çeneleri ve dişleri Orta Vietnam’da, Afrika’nın güneyinde ve Heidelberg yakınında bulundu. 1954’te Cezayir’de de “Atlantropus” adı verilen bir başka insan tipinin kalıntılarını rastlandı” (Tanilli, 2020: 10).

Daha sonra insana dönüşen ön-insan, nesnelere tutabilen ve kavrayabilen özel bir organı, bir eli olduğu için böyle bir gelişme gösterebilmiştir. Kültürün ana organı, insanlaştırmanın başlatıcısı olan ‘el’ olarak bilinmektedir. Bu, insanların sadece elle yaratıldığı anlamına gelmemekte: doğa, özellikle organik doğa, bu basit ve tek taraflı nedensel sürece izin vermemektedir. Yeni bir nitelik, karmaşık bir ilişkiler düzeni, her zaman farklı karşılıklı sonuçlardan ortaya çıktığı görülmektedir (Fischer, 2020: 31).

Koku pahasına gelişmiş görme, daha küçük ağız ve burun gözlerin yerini almıştır. Daha güçlü, daha kesin görüş, yaratık duruma bağlı olarak etrafa bakma ve dik durma dürtüsüne sahiptir; ön ayakların özgürlüğü ve dik duruş sayesinde beynin gelişmesi, yiyeceklerdeki değişiklikler ve daha birçok neden, insanın insan olması için gerekli koşulları yaratmıştır. Ama onu doğrudan yönlendiren ‘elleri’ olduğu anlaşılmaktadır (Fischer, 2020: 31). Gordan Childe ise şöyle der:

“Ön ayakları ele dönüştüğü, aynı nesneyi iki gözüyle görüp uzaklıkları yanılsızdan ölçebildiği ve çok güçlü bir sinir sistemi ve gelişmiş bir beynin yardımıyla bu gördüklerine göre el ve kol hareketlerini ayırabildiği için araç yapabilmiştir insan. Ama insan doğuştan bir içgüdüyle bilmez araç yapmayı kullanmasını. Bunu deneylerle deneyip öğrenmek zorundadır.” (Aktaran: Fischer, 2020: 32).

2.2. Primitif Toplumlarda Düşünce ve Yaşam Biçimleri

İlkel düşünce ile gelişmiş düşünce arasındaki ilk fark, ilkel düşüncenin evrensellikten ve eleştirelilikten yoksun olması olmuştur. Bu düşünce, bir çocuğun düşüncesi gibi ifade edilmiştir. Bu, ilkel insanın yani doğaya bağlı insanın ‘aptal’ bir insan olmadığı anlamına gelmektedir. Bir çocuğun zihni gibi eğitimsiz bir zihni var anlamına gelmektedir. Çocukların ve ilkel insanların düşünme biçimlerinin bir özelliği de birincil ve ikincil meseleler arasındaki ayırım üzerinde durmamaları veya bunu aşırı vurgulamamaları olmuştur. İlkel düşünme, doğal olaylarda belirli bir mantık aramış; bu nedenle belirli ve bireyselleştirilmiş bir düşünme biçiminde ortaya çıkmaktadır. Kritik ve odaktan yoksundur, zaman ve mekânda tesadüfen birbirine bağlı, birbiri ardına veya yan yana, sebepsiz yere bir arada bulunan iki semptomdan oluşmakta ve bu bağlantı gelecek tarafından da kabul edilmektedir. İlkel düşüncede çağrışım sadece benzerlik ilkesine değil, aynı zamanda karşıtlık ilkesine de dayanmaktadır. İlkel ya da olgunlaşmamış düşüncenin bir diğer özelliği de bir bütün olarak analiz edilememesi ve ele alınamaması olmuştur. Böylece nedensel düşünmenin temel ilkesi

onlar tarafından ‘benzer nedenler benzer sonuçlar doğurur’ şeklinde bilinmekte ve açıklanmaktadır.

İlkel insan, çevresini ve onu dolduran şeyleri ya isteklerine, korkularına ya da geleneksel yararlarına göre algılamakta ve bu nedenle, öznel bir fikri temsil etmektedir (Örnek, 2014: 24).

İlkel toplumun en yüksek aşamasında, ana toplumsal biçimler klan temelli olmuştur. Ekonomik ve manevi çıkarlar, bilgi ve akrabalık ile birleşmiş bir topluluk halini almıştır. Dış eşlilik temel kural olduğundan, klanlar, iç eşli klanların diğer klanlarıyla ilişki kurmadan var olamamışlardır. Grup evliliği düzeninde ortaya çıkan ilkel boy topluluğu, ancak ana soylu akrabalık temeline dayanmaktadır. Birçok kadının birçok erkekle cinsel ilişkiye girdiği grup evliliklerinde babanın statüsü belirsiz kalmıştır. Çocuk annesini tanıyan ama babasını tanımayan olarak kabul edilmiştir. Akrabalar zorunlu olarak farklı klanlara ait olmakta ve dış eşlilik ile çocuklar her zaman annenin klanından geldiği bilinmektedir. Ana taraftaki klan, klan topluluğunun başlangıç noktası ve insan toplumunun evriminde kaçınılmaz bir aşamada yer almaktadır. Anaerkil dönemde, kadınların ekonomik toplumu hayattaki erkeğe eşitliği bilinmektedir. Burjuva tarihçileri Engels'in desteklediği bu görüşü çürütmeye çalışmışlardır. Örneğin Alman etnolog H. Schurtz, ‘olumlu ve yaratıcı ilkeleri olanın’ her zaman ailenin başı olduğunu ve Anaerkliliğin bir sapkınlıktan başka bir şey olmadığını kanıtlamak istemiştir. Kadınların uzun vadeli tabiiyeti bir şeyin var olduğunu ‘ispatlamak’ için yapılan bu gerici iddialar, gerçeklere aykırı kalmıştır. Klan düzeninin en yüksek aşaması Mezolitik ve Neolitik Çağ'da görülmüş ve devam etmiştir (Diakov, Kovalev, 2014: 37).

İlkel veya az gelişmiş düşüncenin özelliklerini şu şekilde özetlenmiştir: Eleştirel olmama eğiliminde olmuş; bir konunun ayrıntıları üzerinde çok fazla durulmamış; somutlaştırma ve kişiselleştirme eğiliminde olmuştur, nedensel bağlantılar çağrışımsal olma eğiliminde olmuş; öznel, ayrıştırıcı değil; madde ve özü bir tutulmaktadır. Şu da eklenebilir, bu düşünce tarzının ana çizgisi çevre, coğrafya, din, ırk, sosyal sistem vb. sebepler dışında hep aynı olmuştur. Kısacası temsil ettiği kültür ve seviye, belli bir oranda değişime uğrayacağı görülür ancak ana çizgi aynı kalmıştır (Örnek, 2014: 25).

Bugünün ilkel toplumu ve tarihte gelip giden ilkel toplumlar, tarihteki medeni toplumlardan çarpıcı biçimde farklı olduğu bilinmektedir. Yenidünya ve eski dünyanın uzak köşelerinde karşılaştıkları ilkel topluluklar karşısında Batılılar bu sürprizi yaşamaktadırlar. İlkel topluluklar ‘nispeten basit’ ve ‘kabaca eşittir’, temel insanların psikolojik olarak

belirlenmiş davranışları dışında hemen hemen her alanda görülen kültürel farklılıklara dayanmaktadır. Sosyal bir yapıya sahiptirler. Sosyal bilimlerde ‘ilkel’ kelimesi ‘basit bir şekilde inşa edilmiş’ anlamına gelmektedir. Basit sosyal yapılar içinde, eşitsizlik gelişemez olarak bilinmektedir. Bunu gören bazı Batılı düşünürler (Rousseau gibi) uygar toplumun getirdiği beladan çıkış yolunun ilkel insanda olduğuna inanmışlardır. ‘Soylu yabancı’ olarak adlandırdıkları, ‘bozulmamış’ insanlığı temsil eden ilkel insanların davranış ve değerlerinin bir modelini almak istemişlerdir. Orijinal ilkel toplumlar esas hakkında ‘Asıl topluluk şu anda ortaya çıktı’ denmesini sağlayan hiçbir belge, bilgi olmadığı bilinmektedir. Daha sonra tarihsel ilkel popülasyonları dolaylı kanıtlarla yeniden inşa edilebilir: yüksek primatların evrimsel gelişimi; modern maymunların davranışları, bugünün ilkel toplumlarının yapısı ve tarihsel ilkel toplulukların bıraktığı (yetersiz) arkeolojik bulgulara güvenilmesi görüşü savunulmuştur (Şenel, 2006: 133).

İlkel toplumlar sosyal eşitsizlikten uzak olmamıştır. Ekonomik ve politik eşitsizlikler yok olarak bilinmektedir. Çünkü geçim kaynağında (diğer koşullar oluştuğunda eşitsizliği yaratabilecek ve şiddetlendirebilecek) hiçbir ‘üretim’ yoktur. Ve ‘emek üretkenliği’, bazı insanları diğerlerinden daha zengin yaparak, çalışanların memnuniyetini aşan ‘fazla’ üretebilecek bir düzeye henüz ulaşmamıştır. Toplamak için (çeşitli biçimlerde), doğada hazır bulunan gıdaya sahip olmak ve avlanmak düşüncesi oluşmuştur. İster bitki bazlı ister hayvan bazlı olsun, yiyecek sağlamak toplu (kolektif) bir eylem haline dönüşmüştür: erkekler sürüler halinde avlanmışlar ve kadınlar gruplar halinde toplayıcılığa çıktıkları bilinmektedir (Şenel, 2006: 136).

Tarihsel ilkel toplulukların kalıntıları ve yaşam biçimleri hakkında çok az emare bulunmaktadır, bu nedenle onların yaşam biçimleri, sosyal yapıları, arkeolojik verilerden değil, çağdaş ilkel insanlar araçlığı ile çıkarımlar kurulmuştur. Bu çıkarımlara göre, istikrarlı sosyal yapılar oluşturan ilkel toplulukların yaşam biçimi, topluluklar ve doğa arasındaki, topluluk üyeleri arasındaki ve diğer topluluklarla olan hayatta kalma ve devam etmeme ilişkileri tarafından belirlenmiştir. Bu ilişkiler beslenme, savunma ve üreme ilişkilerine odaklanılmaktadır (Şenel, 1982: 96, 97).

Fransız sosyologlar, ilkel düşünceye ve ilkel zihniyete odaklanmışlardır. E. Durkheim (1858-1917), ilkel düşünme biçimlerini kolektif olarak tanımlamıştır. Durkheim ve arkadaşları, ilkel toplumlardaki insanların zihinlerinde mantığın ilk şeklini görmüşler ve mantıklı düşünmenin toplumun gelişimine bağlı olduğuna inanmışlardır. Özellikle L. Levy

Bruhl, Durkheim'dan bir adım daha ileri giderek, ilkel insanın düşünme biçimi hakkında ilginç noktalara değinmektedir. Ona göre, ilkel insanların düşünme şekli sadece kolektif değil, aynı zamanda prelojik (mantık-öncesi) olarak tanımlanmıştır. Bruhl'a göre ilkel zihniyeti üçe ayırmak mümkündür: ilkel zihniyet prelojiktir; iştirak kanununda temellenmekte, nedensellik zaman ve mekân anlayışları farklıdır ve mistik bir görüşe bağlanmaktadır. Ancak Avustralyalı etnolog J. Haekel, Bruhl'ün prelojik kavramına değinerek, zamanının alan araştırmalarında prelojik görüşü reddedip, uygar insanla ilkel dediğimiz insan arasında çok az derece farklar olduğunu savunmuştur. Bruhl'de sonradan mantık konusunda yanıldığını kabul etmiştir (Örnek, 2014: 21-23).

2.3. Primitif Toplumlar da Din Anlayışı ve Büyü Bağlamında Sanat

İlkel insan, rüya ve ölümün dışında görme, kendinden geçme, ateş ve diğer psikolojik ve fiziksel deneyimler kavramlarını türetmiş ve bunları bedenden ayrılmış bir tür hayatta kalma yasası olarak tasarlamıştır. Ölümlerin öldükten sonra da ruhları vasıtasıyla yaşamaya devam ettikleri inancı, atalara ve ölümlere tapınmayı (manizm) doğurmuş; bu inançtan elflere, perilere, devlere inanca; iyi ya da kötü bir ruha inanarak, başka bir deyişle, yararlı ve zararlı ruhlar, fetişizme ulaşmış belirli yerleri, ağaçları, boşlukları ve nesnelere işgal ettiği düşünülmektedir. Etnoloji alanında yapılan çeşitli araştırmalar, ilkel toplumların varlığının ruh kavramı ve inancından yoksun olduğunu, ancak 'yücelik' ve 'tek Tanrı' inanç ve tasarımlarına sahip olduğunu göstermektedir (Örnek, 2014: 30).

İlkel insanlar genellikle yaşamın ölümden sonra da devam ettiğine inanmışlardır. İnançlarına göre ölümden sonra yaşamı devam ettiren maddenin ruh olduğu görülmektedir. Onlara göre iki ana tür ruh tasarımı olmuştur: fiziksel ruhlar ve bedene bağlı olmayan özgür ruhlar olarak tanımlanmıştır. Etnolojik literatürde beden ruhuna 'organ ruhu', 'nefes ruhu' ve 'yaşam ruhu' da denilmektedir. Bu ruh, vücudun herhangi bir organında bulunduğu düşünülmekte, sahibine yaşama gücü vermekte ve sahibini hastalıkta ve ölümden bıraktığı düşünülmektedir. Bedenin veya organın ruhu vücudun çeşitli yerlerinde bulunmakla birlikte en çok kalpte, kanda, akciğerlerde, kafada, solunum yollarında yoğunlaşarak organın işlevsel gücünü sembolize etmektedir (Örnek, 2014: 31).

İlkel insan aslında doğanın bir parçası olarak görülmektedir. Bu bağlamda ırksal motivasyonlara sahip topluluklar olduklarını söylenebilmektedir. İlkel insanların bilgi düzeyleri son derece sınırlı olmuş ve yaşam pratiği açısından doğadan büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Doğanın getirdiği zorlukların üstesinden gelmek için büyü kullanılmıştır. İlkeller, doğanın zorluklarının ‘sihirle’ üstesinden gelinebileceğine inanmaktaydılar. İlkel insan doğayı ve onun güçlerini ne kadar tanırsa, onun güçlü ve zayıf yanlarının da o kadar farkına varacağına inanmıştır. Bu nedenle, ilkel insanlar doğanın doğaüstü bir güç olduğuna inanarak yaşamaya devam etmiştir. Anlaşılmaz durum ve olayların arkasına saklanması gereken doğaüstü güçler onları bu düşünceye itmektir. Böylece bilginin ilk gelişimi inançları ve doğal ritüelleri beraberinde getirmektedir (Frazer, 2004: 34). “Ritüel, temel öneme sahip bir kültürel uygulamadır. Bir yandan, algısal düzeneklerimizin yapısını ortaya koyar, diğer yandan da ilkel toplumlar için bir eğitsel araç gibi çalışır.” (Girard, 2010: 115).

İlkel toplumda büyücü, topluluğun gerçek anlamda bir temsilcisi bir görevlisi olmuştur. Topluluğun kendisinden beklediği şeyleri büyü gücüyle üst üste birkaç kere gerçekleştirmezse, öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı bilinmektedir. Yeni sınıflı toplumda büyücünün görevi, sanatçı ve rahip, daha sonra da hekim, bilge ve düşünür arasında paylaşılmaktadır (Fischer, 2020: 58).

İnsan, her şeyden önce ‘ilkel’ insan, kendi kişiliğinin dışında her yönüyle ortaya çıkan bir güç görmekteydi. Bu güç hem maddi hem de manevi olarak kendini göstermiş ve bu ilkel insanlar bu güce ‘Mana’³ adını vermişlerdir. Tüm dinlerde ‘Mana’ kavramı için kullanılan çeşitli semboller bulunmuştur. En ileri felsefelerde bile çıkış noktası her zaman bu ilkel ‘Mana’ düşüncesi olmuştur. Toteme olan inanç bu Mana düşüncesinden çıkmıştır. Totem, Mana’nın cisimleşmesi haline verilen isim olmuştur. Bir klanın insanları belli bir hayvan, ya da bitki çeşidini en çok Mana toplayıcı saymışlar ve onu kutsal görmüşlerdir (Hançerlioğlu, 1995: 23).

Genellikle totemizmden, bir grup veya klanın hayvanlara, bitki türlerine veya nesnelere mistik, büyülü ve akrabalık ilişkileriyle bağlanmasından türetilmiş; sonuçta ortaya

³ Mana, ilkel toplumlarca önemli kabul edilen bitki, hayvan gibi varlıklarda ve kabile reisi, büyücü gibi kişilerde bulunduğu inanılan doğaüstü bir güçtür. Kan birliğiyle ve ortak bir atayla ya da akrabalıkla tanımlanan klan ve kabile, temelde bir soy-sop grubu olan ve ortak alanın insan dışında bir bitki ya da hayvanın (totem) da olabildiği klanlarda, üyeleri birbirine bağladığına inanılan kutsal güce "Mana" denmekteydi. https://play.google.com/store/books/details?id=qRpMBAAQBAJ&rdid=book-qRpMBAAQBAJ&rdot=1&source=gbs_vpt_read&pcampaignid=books_booksearch_viewport (Erişim Tarihi: 04.03.2022)

çıkan yükümlülükler, feragatler, ritüeller ve törenler anlaşılmaktadır. Totemizm terimi ‘totam’dan gelmektedir (Örnek, 2014: 41). Totemizmin başlıca özellikleri şunlar olmuş: totemler ve gruplar arasındaki duygusal akrabalık, yani aynı soydan gelen inanç; totemli isim ve semboller; aynı totem etrafında toplananlar arasında evlenmenin yasaklanması; totem hayvanlarının veya bitkilerinin yenmesinin yasaklanması; gibi anlayışlara inanıldığı bilinmektedir. Bu anlayışların, grup üyelerine yardımcı olduğu ve onları çeşitli tehlikelerden koruduğu düşünülmektedir. Totemler çoğunlukla hayvanlardan oluşmaktadır. Bazen söz konusu hayvan değil, bir kısmı (kuyruk, dil, pençeler, tüyler vb.) totemin yerini almaktadır. Hayvan totemleri, geçimini avlamaya dayanan ilkel toplumlarda en yaygın olarak bilinmektedir. Bitki totemleri sadece hayvanlardan sonra gelmektedir. Daha az yaygın olmasına rağmen, fırtınalar, gökkuşakları gibi çeşitli meteorolojik olaylar da totem haline geldiği bilinmektedir (Örnek, 2014: 42).

Totemizm çeşitli bilim adamları tarafından incelenmiştir. Aralarında en önemlisi J.G. Frazer’dır. 1910 tarihli dört ciltlik *Totemism and Exogamy* adlı eserinde Frazer konuyu çeşitli şekillerde araştırdığı görülmektedir. A. Lang, B. Ankermann, R. Thurnwald, W. Schmidt, A. Radcliffe-Brown, A. Goldenweiser, F. Graebner, W. Wundt, J. Haekel, ve diğerleri. Etnologlar ve sosyal antropologlar gibi, totemizmin çeşitli yönlerini araştırmışlardır. E. Durkheim, J.F. Mac Lennan, R. Smith, dinin kökenini totemizmde bulmaya çalışmıştır. Öte yandan totem ibadetinin dini ve sosyal yönü de ele alınarak konuya farklı bakış açıları sunulmaktadır. Çok yönlü ve oldukça karmaşık totem tasarımları temel olarak üç biçimde kendini göstermiş: grup veya klan totemleri, bireysel totemler ve cins totemleri olarak bilinmektedir (Örnek, 2014: 42).

Frazer'a göre, tüm insanlar iki kültürel aşamadan geçmekte: büyüden dine ve dinden bilime olarak ifade edilmiştir. Comte ise üç durumdan ilham almış: teolojik, metafizik ve bilimsel; iki sistem de tamamen uyumlu olmaktan uzak kalmıştır. Bu dönemin diğer yazarları, örneğin King, Jevons, Lubbock ve bir dereceye kadar Marett, Preuss ve Annee Sociologique (Sosyolojik Yıl) hareketinin temsilcileri de büyüden önce geldiğine inanmaktadır (Pritchard, 1998: 35).

“Frazer, belki de en anlayışa sahip türlerinin, büyüden kendi zorluklarını ampirik yollarla aşmadığı için kendi önerilen amaçlarına ulaşamayacağını görmedi ve ince bir felsefe aracılığıyla halklarıyla yüz yüze gelebileceğini keşfettiler. Kendi krizi, başka bir yanılısamanın oyuncağı haline geldi. Onlara

yardım edebilecek doğaüstü varlıklara inanıp, zamanla, keskin zekâlar şakaların da var olmadığını fark etti; bu, deneysel bilimin yükselişini müjdeleyen bir keşif. Bu argümanı destekleyen kanıtlar en azından çok yüzeysel ve etnolojik olarak tartışılmalıdır” (Pritchard, 1998: 37).

Dinin gelişiminin başlangıcını ve aşamalarını açıklamaya çalışan başlıca etnolojik teoriler, animizm, dinamizm ve ur-monoteizmdir. Animizm, bir veya birden fazla yüce tanrıya inanan, dünyadaki ve evrendeki tüm canlıların, yaratıkların ve tabiat güçlerinin ölümden çok sonra da hayatta kalabilecek bir ruha sahip olduğuna ve bunu yapabilen insanlara göz kulak olduklarına inanan bir inanç sistemidir. Animizm, Afrika'da sadece evrensel bir inanç değildir. Pasifik Adaları, Yeni Gine ve Güney Amerika yerlileri arasında da bir tür animizm bulunmuştur. Türklerin Müslüman olmadan önce inandıkları Şamanizm de animizmdir. İslam öncesi putlarla dolu olan Kâbe'nin aynı zamanda bir animist tapınağı olduğuna inanılmaktadır (Topuz, 2015: 23).

Animizm (ruhçuluk) kavramına göre, ilkel insan rüya gördü, ateşi çıktı, bayıldı, öldü vb. bedenden ayrı olarak tasarlanan bu yaşam gücü ilkesinin zaman içinde hayvanlara, bitkilere ve nesnelere uygulanması gibi psikolojik ve fiziksel deneyimler sonucunda ruhun bedenden ayrılması kavramını geliştirmiş, böylece doğumu gerçekleştirmiştir. Animizm yalnızca bir olgu hakkında açıklama yapmakla yetinmeyen, aynı zamanda devamlılık penceresinden bakıldığında dünyayı bir bütün olarak anlamayı mümkün kılan bir düşünce sistemi olarak bilinmektedir (Freud, 2020: 77).

Animizm inancı (natüralizm veya doğanın canlanması). Yavaş yavaş, manizm (ölülere ve atalara tapınma), fetişizm, politeizm'e (çok tanrıcılık) ve nihayetinde de monoteizm'e (tek tanrıcılık) geçildiği bilinmektedir. Dinin kökenlerini açıklamaya çalışan ikinci önemli teori 'dinamizm' olmuştur. Bu teoriye göre, dinin kökenleri, 'güç'ün gizemli, kişisel olmayan bir temsilinde gizli kalmıştır. Bunlarla çelişen üçüncü bir etnografik teori, ur-monoteizm' (en eski monoteizm) olmuştur. Bu teoriye göre, diğer teorilerden farklı olarak, dinin gerçek kökeni, bugün hala bazı ilkel insanlarda görülen bir 'ilk yaratıcı' inancından kaynaklanmaktadır (Örnek, 2014: 121).

İlkel toplumlarda görülen bir diğer olgu ise büyü olmuştur. Büyü genellikle dünyayla ilgili sorunlarla ilgilenir; insancıldır. Büyü, ilahi olana ve ahirete çok az önem verdiği bilinmektedir. Yaratıcıya yaklaşmak, onun hakikatini bilmek, günahtan arınmak gibi dinî arzular sihirle elde edilemez görüşü hâkim olmuştur. Büyünün gücü çocuklar için, mal için,

iyi ürünler elde etmek için, zararlı etkileri ortadan kaldırmak için, insanlara iyilik veya kötülük yapmak, yani dünyevi şeyleri yapmak; bilimsel olarak kanıtlanmış ve güvenilir teknik bilginin sınırlarının ötesindeki teknikleri uygulamıştır. Frazer'ın (Aktaran: Örnek, 2014: 129) dediği gibi, "(...) gerçek olmayan bir doğa yasaları sistemidir; yanlış bir bilim ve verimsiz bir sanattır. Direttir; öznel bir bakış açısıyla nesnel ve doğa ile açıklanır, onu kendi çıkarları için kullanır. Kendini düşünür. İnsanı ilk sıraya koyar. Orta yol yoktur; olumlu ile olumsuz, düşünce ile karanlık arasında çalışır.”

İlkel insanların bakış açısına ve düşüncesine göre, görünürde doğaüstü bir ‘güç’ olmasa bile, bazı elementler ve yaşam farklı hallerde bulunmuş, yani sır olarak kalmış, bir pilde elektrik biriktirmek gibi tanımlarda bulunulmuştur. Etkinleştirilirse, büyülü bir etki olarak tezahür ettiği, Animist ve animatist dini dünya görüşü nedeniyle, insanlar canlı ve cansız ikili bir tutum içinde ‘iyi’ ve ‘kötü’ veya ‘zararlı’ ve ‘zararsız’ olarak sınıflandırmaya başlamıştır. İlkel insan, bir yandan doğaüstü ‘güçlerin’ zararlı etkilerinden kendini korumaya çalışırken, diğer yandan da bu ‘güçleri’ emri altında kullanmaya, başkalarının çıkarlarına zarar vermeye zorlamıştır. Elfler, periler, devler vb. animist görüşe göre gelişmiştir. İnanç ayrıca sihri hazırlayan zihnin önemli bir yönünü oluşturmaktadır (Örnek, 2014: 131).

Büyü araştırmalarıyla tanınan J.G. Frazer, sihrin dayandığı ana fikirleri diğer faktörleri dikkate almadan bölmüş: Birincisi, ‘beğenirseniz beğenirsiniz’ ilkesidir; ikincisi, fiziksel ‘temas’ olsa bile ilgili şeyler ortadan kalkarsa, birbirini uzaktan da etkileyeceğini söylemektedir. Yani, ‘şeylerin gücü’, şeylere başka nesnelere temas yoluyla belirli bir dereceye kadar ulaşılması ve iletilmesi olmuştur ve dokunulan şeyler her zaman karşılıklı tınlaşımını korumuştur (Örnek, 2014: 136).

2.3.1. Primitif Sanat ve Modern Sanat

İlkel sanatın estetiği, sanat tarihi veya sanat eleştirmenleri tarafından oldukça az yer verilen bir araştırma alanı olmuştur. Bunun nedeni, ilkel sanatın özel doğasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir. Gerçek şu ki, ilkel sanat, düşünülenin aksine, bu nesnelere yapan ilkel insanlar tarafından değil, onları satın alan ve toplayan Avrupalılar tarafından sanat haline getirilmiştir. Sanat, onu yapan ve kullananlar öyle dediği için değil, ironik bir şekilde izleyici öyle olduğunu söylediği için sanat haline gelmiştir. Çoğunluk tarafından belirlenen bir sanat

anlayışı ortaya konulmaktadır. Ama her nasılsa, yalnızca dıştan alınan kararlarla, yalnızca dışarıdakiler tarafından ve içeridekiler (sanat eserini yapan veya sanat eleştirmenleri) tarafından değil, sanat olarak belirlenen nesnelere, diğer çehrelerce çok önemsiz ve düz bir anlayışla olarak kabul edilmektedir (Blocker, 1991: 89).

Primitivizm aynı zamanda hem eski, hem yeni olan kaynaklara bir uzanma, kültürel dengeyi sağlamak için zamanla kayıtlı olmayan bir dünyayı arama anlamına gelir. Primitivizmin bir özelliği de temel ilkelerin yeniden değerlendirilmesi anlamına gelmekte ve sanatın özünün ne olduğunun anlaşılmasına, kültürel olarak etkisine, iletişimdeki rolüne kadar birçok kavram ve olgunun temelinin açıklanmaktadır (Lynton, 2009: 55).

İnsan varoluşunun bu 'ilkel' temel büyü -bir güçsüzlük duygusu ve bir güç duygusu, doğa korkusu ve doğaya hükmetme yeteneği yaratmak- tüm sanatların ana özü olduğu kabul edilmektedir. Taşı insan kullanımı için yeniden şekillendiren ilk alet yapımcısı, ilk sanatçı olarak ifade edilmiştir. Aynı zamanda sonsuz doğadan bir nesneyi seçen ve onu işaretleyerek evcilleştiren, başkalarının kullanması için bir araç olarak gösteren büyük bir sanatçı olmuştur. "Çalışma sürecini ritmik melodiler ve bir sanat çağrısı ile düzenleyerek insanlığın kolektif işgücünü artıran ilk organizatör." olarak tanımlanmıştır (Fischer, 2020: 49). Bir hayvan kılığına giren ve bu benzerlik sayesinde avı yakalamayı kolaylaştıran ilk avcı, aletlere veya silahlara belirli oyuklar veya süslemeler kazıyan ilk Taş Devri adamı, benzer hayvanları yakalamayı mümkün kılan ilk kabile, tüm bu insanlar, hayvanların derilerini kayalara veya ağaçlara gererek sanatın öncüleri haline dönüşmüşlerdir (Fischer, 2020: 49).

"Sanatın etkisi, uyumlu bir şekilde, güzellik düzeninin dürtüsünü yankılayarak, eski toplumsal düzenin büyük oluşumunu belirledi. Gördüğümüz gibi, tüm insan bu düşüncenin esiri olabilir, ancak paradoksal olarak, her şeyin terk edildiği ve yüce bir yaşamın verildiği yeni bir biçim elde edilebilir. Ancak bu mimle uğraşan herkesin bu mucizeyi estetik olarak yaşadığını varsayamayız. Çoğu insan için değeri sihirden başka bir şey olmamalıdır: üç temel arzu, düzenin meyvelerini üreten bir güç. Yine, kimsenin mucizelere kayıtsız olmadığını varsayamayız. İki Eskimo şamanı Injujarjuk ve Najagneq'in sözleri bize ilkel insanın evrenin sırlarında huzur bulabileceğini söyler ve bu bilgi sayesinde haklı olarak azizler derler. Teknik ve bilimsel bilgisi, zavallı dünyevi toplumu ve vizyonu ile sınırlıdır, ancak bilgeliği, aydınlanması, kozmik güçler ve gizemler konusundaki algısı ve deneyimi sonsuz değerlidir." (Campbell, 1995: 533).

İnsan doğası özünde ‘kendi içinde’, ‘saftır’ -kültürden koparılmıştır- ama manevi biçimlere yaşamında yer verdikten ve kültürel ilişkiler kurduktan sonra, insan, kendi doğası için tersine çevrilebilir bir şekilde sorumlu hale gelmiştir. ‘Kültür’ doğayı basitçe dönüştürmek ve ona ruhsal bir biçim vermekle kalmamış: insan doğasının kendisi kültürle temasa geçer geçmez onun antitezi haline gelmiştir (Zizek, 2011: 232).

“İlkel sanat önceden belirlenmiş bir yol izler, ancak yine de sanatçıya yeteneğini gösterme fırsatını verir. Bazen kabile zanaatçılarının teknik ustalığı gerçekten de şaşırtıcıdır. Şunu unutmamalıyız ki, bu tür sanat için kullanılan ilkel sözcüğü, sanatçının yaptığı sanat ile ilgili bilgilerinin ilkel olduğu anlamına gelmez. Tam tersine birçok ilkel kabile oymacılıkta, sepetçilikte, dericilikte hatta metal işçiliğinde gerçekten de şaşırtıcı bir beceriye ulaşmıştır. Bütün bu işleri ne denli basit aletlerle yaptıklarını düşünürsek, bu ilkel zanaatçıların yüzyıllar süren uzlaşma sürecinde edindikleri sabır ve incelikli işçiliğe hayran olmamak mümkün değildir” (Gombrich, 1997: 44).

Chauvet Mağarası'nın keşfi, geç Paleolitik sanatın, bazı genellemelerini değiştirdiği görülmektedir. Örneğin, yontulmuş ve oyulmuş figürlerin, boyalı figürlerden en az 10.000 yıl daha yaşlı olduğu düşünülmektedir. Chauvet Cave'in resminin radyo karbon analizi, 32.410 yaşında olduğunu, Almanya'nın Vogelherd kentinde bulunan 30.000 yıllık fildişi hayvan heykeli gibi bilinen en eski oyma nesnelere bazılarıyla aynı yaşta olduğunu belirlenmiştir. Ayrıca duvar resimlerine bizon, geyik, mamut ve keçiler hâkim olduğu bilinmektedir. Büyük memelilerden oluşan, örneğin etoburlar nadir olduğu bilinmekte ve genellikle mağaraların en derin kısımlarında izole edilmiştir. Kuşlar, bitkiler ve insanlar bu dönemde nadiren tasvir edilmiştir. İnsanlar genellikle çok şematik olarak tasvir edilmiştir. Boyalı figürler genellikle tek bir hayvanın veya küçük bir grup insanın çok güzel ve gerçeğe yakın resimleri olmuş, ancak doğal bir sahneye çok az fikir vermiştir. Resimler görünüşe göre kaya yüzeyine çoğunlukla rastgele dağılmış bir şekilde genellikle kısmen veya tamamen diğerinin üzerine bindirilmiştir. Bazen hayvan resimlerinin arasına basit geometrik şekiller serpiştirilmiştir (bazıları nokta kadar basit, diğerleri kafes veya hilal gibi). Bunlar, duvar resimlerinden farklı olarak, genellikle büyük memelileri değil, doğayı daha büyük ölçekte tasvir ederek yorumlanmıştır. Boyutlarının daha küçük olması buna engel olmamıştır. Örneğin, esas olarak kuşları, balıkları ve bitkileri tasvir etmek, bazen de birçoğu ile tasvir edilmektedir (Lewin, 2018: 425).



Görsel 3. Nkock Maskesi.

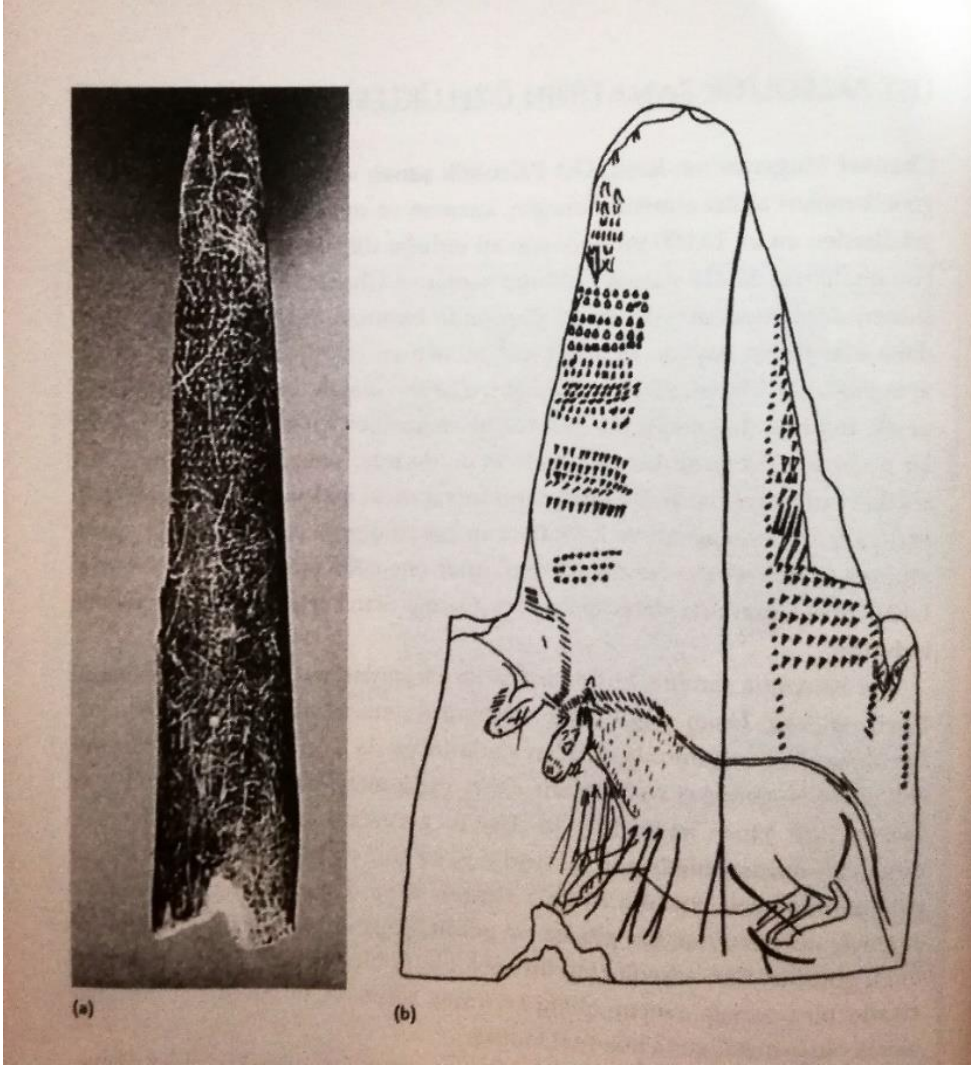
(Topuz, 2015:153).

Afrika figüratif sanatının üslubunun Batı klasik sanatına göre anatomik orantılarda çok farklı olduğu görülmektedir. Birçok Afrika sanat eserinin estetik temsili, abartılı ilkel ve türetilmiş anatomik özellikleri içermektedir. Türetilmiş özellikler arasında yüksek bir alın, kubbeli bir kafa, çok uzun bir boyun, oval bir yüz, düz ayak parmakları, büyük çıkıntılı gözler ve belirgin baldırlar ve kalçalar bulunmaktadır (Magro, 2012: 63).



Görsel 4. Amedeo Modigliani, self portrait, 100 x 64,5 cm, 1919, museo de arte de Sao Paulo (masp), Sao Paulo, Brazil.

<https://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani/self-portrait-1919>



Görsel 5. a) Fransa'nın La Marche yöresinden, yaklaşık 12.000 yaşındaki ren geyiği boynuzu parçası. b) Boynuz yüzeyinin 'teşhir edilen' çizimi.

(Lewin, 2018:426).

Fransız arkeolog Abbe Henri Breuil, Buz Devri sanatının ilk sistematik çalışmasını gerçekleştirmiştir. XX. yüzyılın ilk yarısında, sanatsal üsluba dayalı bir kronoloji oluşturma çabasıyla, birden fazla alandan görüntüleri özenle yeniden üretmiştir. O ve sonraki bilim adamları, sanatın zamanla daha karmaşık hale geleceğine inanmışlardır. Rengin parlaklığı ve perspektifin varlığı düşünüldüğünde, tarih öncesi sanatın zirvesi olmuştur. Chauvet'in keşfi, gelişmiş görüntü yaratma kavramını değiştirmiş, çünkü Chauvet bu açıdan Lascaux'nun eşdeğeri olarak görülmekte ve Lascaux'un iki katı olduğu bilinmektedir. Breuil, tarih öncesi sanatın aynı zamanda avın zenginleşmesini ve kurbanların pasifize edilmesini sağlamanın bir yolu olan 'av büyüsü' olduğunu varsaymaktadır. Fransız filozof Claude Levi-Straus'un bir zamanlar söylediği gibi,

bazı hayvanlar ‘lezzetli’ oldukları için değil, iyi düşünmeleri nedeniyle tasvir edilmekteydi (Lewin, 2018: 428).

Leroi-Gourhan ve Laming-Emperaire'e göre duvar sanatı toplumdaki cinsiyet ayrımını yansıtmıştır. Bazı resimler ‘erkeklik’ gösterirken, diğerleri ‘kadınlık’ göstermiştir. Mağara resimlerinin düzenlenmesi, kadın portrelerinin merkezde, erkek portrelerinin ise kenarda olması, dolayısıyla belli bir toplumsal yapıyı yansıtmaması şeklinde ifade edilmiştir. Böylece, Breuil'in açıklaması mağaralardaki resimlerin genel yapısını gerektirmezken, Leroi-Gourhan ve Laming-Emperaire'in açıklamaları bunu gerekliliğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte, her iki yorum da esasen bütünsel olarak ele alınmıştır (Lewin, 2018: 429).

Sanat formu bir kez kurulup denendikten sonra, nesilden nesile aktararak gerçekten ‘kutsal’ olarak ele alınmış ve oldukça tutucu, yeniliğe kapalı, bir karaktere sahip olduğu görülmüştür. Orijinal anlam unutulmuş olsa bile, insanlar hala antik biçime karşı bir ilgi duymuştur. Bir zamanlar belirli bir anlama ve sosyal öneme sahip olan dil, dans ve resim biçimleri, gelişmiş toplumların sanatında yaşamış ve büyü, yavaş yavaş değişen toplumsal yasalar estetik bir ‘yasa’ haline gelmiştir. Bir yandan yeni biçimler yaratmak, eski biçimleri yıkmak, diğer yandan onları değiştirmek için her zaman yeni bir toplumsal öz olması gerekliliği savunulmuştur (Tunalı, 2020: 123).

İlkel sanatın tarihsel olarak gelişimini ele alındığında, sanat anlayışlarının, düşünsel, yapısal, toplumsal ve dine bağlı bir iskelet yapıda olduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda günümüz sanatına gelene kadar on sekizinci yılın ortalarına kadar Avrupa sanatında izleri çok fazla görülmektedir, hatta modern sanat olarak adlandırılan -asıl kendini göstereceği ana noktaya kadar- döneme dek keşfi tam anlamıyla sağlanamamıştır. Fransız ihtilalinden sonra diğer kültürel alanlarda ve özellikle sanat alanındaki kültürel çalışmalar sonucunda ilkel sanatın modern sanata olan etkileri görülmektedir. Bu esasta ‘ilkel’ olarak nitelendirilen eski toplulukların ürettiği nesnelere, ‘modern’ olarak adlandırılan döneme gelene kadar, yukarıdaki süreçlerden geçmiş ve daha sonrasında yeni ve eskinin tüm bileşenlerinin bir araya gelerek nasıl bir yol izlediği aşağıda anlatılmaktadır.

Habermas’a göre: “Hans Robert Jaus”a göre modern terimi V. yüzyılda ‘şimdi’ anlamında Latince ‘modo’ kelimesinden türemiştir ve modern, şimdiyi yücelterek bugünün dünden, geleceğin ise bugünden ileri olduğunu ima etmektedir” (Aktaran: Görenek: 2020: 11). V. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Latince ‘modernus’ kelimesi, o zamanki standart ‘çağdaş’ anlamına ek olarak, Hıristiyanlığın pagan bir geçmiş karşısında ortaya çıktığı

çağdaş gerçekliği de ifade etmektedir. Sonraki yüzyıllarda, modern sıfatı, bugün tarif edilenlere benzer fenomenleri ve nesnelere tanımlamak için uzun bir süre kullanılmamıştır. VII. yüzyıl Fransa'sında 'Modernlerle Eskilerin Çatışması' (Querelle des Ancients et des Modernes) olarak bilinen kutuplaşma, kavramsal içeriğinde çağdaş modernizme hiçbir benzerlik taşımamaktadır (Tanyeli, 2015: 65).

'Modern' terimi, yalnızca Batı dillerine uygulanabilen sözlükbilimsel bir sorun olarak kalmakta ve bu dilbilimsel açıklama alanı, modernizmin kavramsal içeriği hakkında çok az ipucuna sahip olmaktadır. Aynı şey modernizmin etik, teknik, işlevsel 'sıradan' yorumu için de tekrarlanabilir. 'Modern' ve onun türevi olan 'modernizm', geniş bir toplumsal ve beşeri faaliyetleri kapsayan terimler olarak, tarihsel gerçeklerin bir sentezini oluşturduğundan, basit tanımlara indirgenebilecek kavramlara dönüştürülemezler, sanatsal olandan ziyade daha geniş ve sosyal bilimlere incelemelerin uygulanması gerektirmektedir. (Tanyeli, 2015: 66).

Modernizm, resim sanatında 1860'tan 1960'a kadar olan dönemi kapsayan bir dönem olarak ortaya çıkmıştır. Resim sanatının bu başlangıcı 1830 yılında Romantizm ve Gustave Courbet ile devam etse de 1860 yılında Edouard Manet ile başlayıp 1900'lerde estetik bir dil kazanmış ve 1945 yılında olgunlaşarak 1960 yılında sona ermiştir. Modernizm yüz yılı kapsamaktadır. Resim sanatında, içinde bulunduğumuz yüzyılda modernizmin yabancılaşmasına karşı sanatçıların her zaman tek sığınağı olmuştur. Sanatı, sanatın mottosu olarak kabul etmek, işlevselliğe önem vermek ve çeşitli dekoratif olguları ortadan kaldırmak, Modernizmde her zaman yeni olabilmek adına geleneksel resim anlayışları ortadan kaldırılmakta, bunun yerine resmin gizlenmesi gereken bir unsur olarak görülen yüzeyi ön plana çıkarılmaktadır. Bu durumda modern sanatta yüzey, form ve renk her zaman önemli olmuş ve sanatın özüne ulaşma arzusu temel formu değerli kılmıştır (Görenek, 2020: 11).

Zamanın modern insanları yeni bir zaman anlayışına sahip olmuşlardır. Geçmiş dünyalarda, olayların nadirliği nedeniyle zaman belirleyici faktör olamamıştır. Ancak geçmişte yaşayan topluluklar tek bir yerde yaşadıkları için farklı bir zaman ve mekân algıları oluşmuştur. Başka bir deyişle, aslında yüzyıllar boyunca değişen bir zaman ve mekânda yaşamışlardır. Hayatları ve misyonları tek bir uzay ve zamanda var olmuştur. XIX. ve özellikle XX. yüzyılda, olayların zenginliği ve yoğun kargaşası, bir yerden bir yere çaba harcamadan ve çevreyi görmeden geçme fırsatlarının bolluğu nedeniyle zaman, insan bilincinde önemini yitirmiştir. Daha doğrusu bu zamanlarda insanların hayatları,

yaşanmamış zamanların toplamı gibi ifade edilmiştir. Bu nedenle, saatin belirlediği zamanın göreceli bir anlamı olmuştur. Dolayısıyla saatin yaşam süresini yani psikolojik zamanı değil, sosyal zamanı gösterdiği anlaşılmaktadır. Alexis Carell bu zihinsel zamanı ‘içsel zaman’ olarak adlandırmıştır. Bu görüşe paralel olarak eski saatler ömür uzunluğu vermez, saat kavramı ve yaşam beklentisi insanlara daha uzun gibi geldiği ifade edilmiştir. Tıpkı ıssız bir yerde geçirilen zamanın, bir şehirde geçirilen zamandan daha yavaş olması gibi, zamansız, mekânsız ve sonsuzluk anlamına gelen bu yeni zaman ve mekân kavramı, modern sanatın dokusunda da yer almaktadır. Gerçeküstücülükte ilişkisiz unsurların yan yana gelmesi ya da öznenin ortadan kaybolması, sinema, zaman ve mekânın montaj tekniğine bağlı olarak daha önce yorumlandığı üzere yeni anlamlara göre düzenlenmesi gibi birçok yeni anlamlar ortaya çıkmıştır (Turani, 2010: 93,94).

Modernizmin yerleşmesi genellikle, resimde temsil tarzlarında (Picasso), romanda geleneksel anlatı tekniklerinde (Woolf), müzikteki standart tonal sistemde (Schoenberg), dansa klasik bale hareketlerinde (Duncan) ve geleneksel mimari biçimlerde (Le Corbusier) derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanmıştır. Modernizmin karakteristiklerini ve dönemini saptamak zor olduğu gibi modernizme yol açan genel toplumsal ve kültürel güçleri saptamak da aynı şekilde zor olmuştur. Pek çok tarihçiye göre modernizm XIX. Yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi, paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Shiner, 2020: 345).

XX. yüzyılın başında, Paris'ten Moskova'ya, tüm Avrupalı sanatçılar ‘medeni olmayan’ her şeye hayran kalmış bunlardan bazıları: Çocukların sanatı, masum amatörler, akıl hastası, köylüler, ‘ilkel halklar’ olmuştur. Modernizmin popüler mitlerinden biri, Picasso'nun ilkel sanatı ‘keşfetmiş’ olması olarak bilinmektedir. Ancak Afrika, Okyanusya ve Kızılderili nesnelere etnografik koleksiyonlardan çıkıp sanat müzelerine nasıl girdiğinin gerçek hikâyesi çok daha karmaşıktır ve XVIII. yüzyıldaki bozulmamış ilkel düşüncelerden XIX. yüzyıldaki sanatın ‘kökenleri’ arayışına, Gauguin ve Conrad’ın yerli halklara cinsel özgürlük ve esrarengiz bir tinsellik atfetmelerine, oradan da ‘bu adsız vahşiler’in ‘tam plastik’, ‘özgürlük’lerini bir himayeci edasıyla öven Roger Fry gibi XX. Yüzyılın başlarının dışavurumcu ve biçimci kuramcılarına kadar birçok etkenle ilintili olduğu bilinmektedir (Shiner, 2020: 376).

Yukarıda ilkel insan, insan, sanat ve modern sanat kavramları ile ilgili görüşlerin bazılarına yer verildi. Bu tartışma daha geniş ve derin bir yeri hak etmekle birlikte, çalışma kapsamı içerisinde ilkel insan kavramsallaştırmasının, Avrupa düşünsel karakteristiğinin hegeryan⁴ izleri doğrultusunda hiyerarşik bir imlemenin söz konusu olmadığını vurgulamak gerekir. Modern sanatın dolayısıyla Avrupa sanatını incelerken primitif ve ilkel kültürlerin iz düşümleri doğrultusunda ilkel insan özelinde hiyerarşik olmayan bu bakış açısının çalışır durumda olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

⁴ Hegel'e göre doğa ve tarih geist'in açığa çıkacağı bir diyalektik sürece doğru ilerlemektedir. Hegel, 'Tez- Anti tez' in çatışması sonucu bir 'sentez' in kurulduğu ve bu sentezlerin de kendi içerisinde 'tez- anti tez' bağlamının çatıldığı bir varoluştan söz etmektedir. Bu süreçlerin toplumların kendi içerisinde de geçerli olduğu, kültürlerin diğer kültürler üzerinde daha sentetik, gelişmiş olduğunu ileri sürmekte, Napoleon gibi figür ve temsil güçleriyle 'geist'in açığa çıktığına ilişkin görüşlere sahip, tarihsel bakış açısı olarak ifade edilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz: G.W.F. Hegel, *Tarih Felsefesi*.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA RESİM SANATINDA YENİLİKÇİ ARAYIŞ

XX. yüzyıl sanatı, görselliğin, bir anlaşılabilme ve anlatımcılıktan uzak, kendi gerçeğini, kendi teorik ve metodik eğilimleriyle ifade etmek isteğindeki farklı akımların yeni tarzlarıyla sunulduğu, ‘ yeni’ arayışı ve araştırma ortamında, gerçeğini bulmaya çalışmıştır (Beksaç, 2000: 105).

Avrupa resim sanatındaki bu yenilikçi anlayışın özünde, sanatın temel niteliklerine bir dönüş arzusu olmuştur. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı aklına hâkim olan tarihsel görüş, insanları nesnelere kökenlerini araştırmaya itmiştir. Toplumsal düzeni açıklamak için ve toplumların başlangıçta nasıl oluştuğunu ve hangi ortak noktalar olduğunu anlamak için araştırmalar yapılmıştır. Sanatın özünü anlamak ve sanatın ilk örneklerinin daha önceki dönemlerde nasıl ortaya çıktığını anlamaya çalışmışlardır (Lynton, 2009: 16).

Afrika nesnelere, Portekizli kâşifler tarafından Avrupa’ya getirildikten sonra, XVIII. yüzyılın başlarında Avrupa koleksiyonlarında zaman zaman ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, bu eserler etnolojik nesnelere olarak kabul edilmiş, bu tutum sanatsal yaratımdan ziyade XIX. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Yüzyılın başında, Avrupa’da, özellikle Fransa ve Almanya’da birçok sömürge sergisi düzenlenmiştir. Bu vesilelerle, genel halk çok çeşitli ve miktarda Afrika, Okyanusya ve Orta Amerika materyali görebilmiştir. Bu nesnelere estetik yönlerinden etkilenenler arasında, XX. yüzyılın başlarında sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamaya başlayan bazı sanatçılar yer almıştır. Sonuç olarak, garip bir ikili etkileşim meydana gelmiş: bir yanda sanatçıların hayal güçleri orijinal eserlere çekilmiş, onlar tarafından egzotik olmaktan ziyade sanat eseri olarak görülmüş; diğer yanda sanatçıların kendi bakış açıları kökten değişmiştir. Sanatçıların, bu çalışmaları, bu keşiflerden derinden etkilenmiştir. Dönemin kamuoyunda son birkaç on yılda primitif ya da kabile sanatına olan ilgisinin önemli ölçüde artmasından dolayı, çeşitli sanat müzelerinde bu tür birçok koleksiyonun kurulmasına, bu malzemeyle ilgilenen galerilerin sayısındaki büyük artışa ve güzel sanatların bolluğuna yansımıştır. Amerika Birleşik Devletleri’nde Kafkasyalı olmayan ırk bilincinin yeniden doğuşu, Afrika ve diğer kabile sanat biçimlerinin mevcut popüleritesine de katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır. Modern Batı sanatı üzerindeki etkisi göz önüne alındığında, siyah geleneksel sanat, insan kültürüne büyük bir katkı olarak görülmektedir (Alfert, 1972: 387).

Yüzyılın ilk on yılında, kısmen XIX. yüzyıl Romantizm, Natüralizm ve nihayetinde İzlenimcilik okullarının ürettiği akademik sanata yanıt olarak birkaç dışavurumcu sanat akımı ortaya çıkmıştır. Alman grubu 'DieBruecke' 1905 yılında Kirchner, Heckel ve Schmidt-Rottluff tarafından kurulmuş ve daha sonra Pechstein, Mueller ve Nolde'de katılmıştır. Çatışan renkleri ve çarpık biçimleri cesurca kullanmaları, radikal genç Fransız ressamılar Matisse, Derain, Vlaminck, Rouault ve Dufy'nin çabalarıyla bağımsız olarak karşılaştırılabilmektedir, Paris Sonbaharında bir eleştirmen bu ressamılara 'Fovist' adını vermiştir. Sergi, Salon d'Automne, 1905. 'Kübizm'⁵ terimi aynı zamanda türetme anlamına gelmekte ve Matisse tarafından Braque'nin 1908'deki Salon'da sergilediği bir dizi tabloyu belirtmek için icat edilmiş; Picasso ve Braque tarafından geliştirilen sanatın yeni başlangıçları için bir etiket olarak kullanılmıştır (Alfert, 1972: 387).

Kübizm, 1911'de Kandinsky ve Mark tarafından kurulan ve daha sonra Mack, Campendonk ve Klee'nin katıldığı "Der blaue Reiter" adlı başka bir Alman grubunu etkilemiştir. Kübizm ayrıca İtalyan fütüristleri, Severini, Boccioni ve Cara'yı da etkiledi. Son iki harekette, Kübizmin başlangıcında güçlü olan Afrika etkisi artık fark edilmemektedir. Cezanne ve Gauguin, Van Gogh, Munch ve Ensor gibi birçok sanatçı bunu öncü ve model olarak görmüştür. Gauguin dışında, bunların hiçbiri ilkel sanata dokunmadığı bilinmektedir (Alfert, 1972: 387).

26 Ağustos 1789'da yayımlanan Vatandaşlık ve İnsan Hakları Bildirgesi de böyle bir sanat ortamının ilanı anlamına gelmektedir: "İnsan hür doğar, hür yaşar ve eşit haklara sahiptir." (Eroğlu, 2014: 482). Dolayısıyla 1900-1905 yılları arasında Fransız-Paris sanat dünyasının hâkim olduğu görülmektedir. Paris önemli bir sanat merkezi olmuş: akademiler, salonlar, sanat galerileri, tartışmaların yapıldığı kafeler ve hatta doğaya gidenler için Barbizon başta olmak üzere bazı köy ve kasabalar; örneğin Aix-en-Provence ve Arles doğal ışığın çok iyi olduğu ve sanatçının ilham aldığı bu yerlerin doğası dikkat çekmektedir.

⁵ Kübizmin gerçek isim sahibinin kim olduğu hakkında rivayetler bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Henri Matisse'dir: 1908'de Sonbahar Salonu'nun jürisinde yer alan ünlü sanatçının sergiye katılan Braque'ın 'L'Estaque' resimlerini şematik olarak küçük küplere benzetmiş olduğu, Louis Vauxcelles'in de bu benzetmeden esinlendiği çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır. Kübizmin isim sahibi olmasa da gerçek destekleyicisi olan ünlü şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, 1911 yılının Sonbahar Salonu'yla ilgili yazısına, "Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir" diye belirlemiştir. Daha sonra devam etmiş: "İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyici'ye, Kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Apollinaire'e göre Kübizm, Fransa'da dönemin en 'yüce' sanat akımıdır. (Aktaran: Antmen: 2021: 45). Kübizmin gerçek isim sahipleri hakkında ve savunucuları hakkında bu şekilde bilgiler aktarılmıştır.

Akademik eğitimin yapıldığı okuldaki atmosfer ciddi bir isyanla karşılaşmış ve mezarlık olarak nitelendirilmiştir. Ayrıca, insanlar artık yenilikçi gelişmelerin sınırları içinde yanıt verebilmekteydiler. Bu tepki, sanatsal tartışmayı hem körüklemiş hem de katkıda bulunmuştur. Bu tartışmalar, Salon sergilerinde reddedilenler için düzenlenen Salon sergilerine yönelik sergilerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu önemli gelişmeyi başlatan III. Napolyon, 1851'de ikinci bir imparatorluk ilan etmiştir (Eroğlu, 2014: 482). Fransız antropolog ve etnolog Jean-Loup Amselle için, "Estetik ilkelcilik gerçekten de tarihin ve siyasetin bastırılmasının bir ürünüdür." (McGee, 2007: 166).

Japonya'nın sömürülmesi, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Empresyonist sanata giren yeni Japon sanatsal etkileri olan 'Japonizm'e, yani bunun sonucunda aslında Manet, Lautrec, Van Gogh vb. sanatçıların gelişimine katkı sağlamıştır. Sanatçılar, çalışmalarında doğrudan veya dolaylı olarak Japon kültür ve sanatından bazı materyaller kullanmışlardır. Avrupa ülkeleri, özellikle İngiltere ve Fransa, sömürge amaçları için doğuya gitmiştir. Doğu, özellikle Oryantalizm sanat alanına da girmiştir. Ingres ve Delacroix gibi sanatçılarda doğu etkileri açıkça görülmektedir. Sanatçılar bir yandan yabancı ülkelere ve kültürlere de açık olmak istemişler ve yapıtlarına bunları taşımıştır. Bunların en ünlüsü Gauguin olduğu bilinmektedir. Martinik ve Tahiti'ye seyahat eden sanatçı, bu yerlerin egzotik kültürlerini eserlerine taşımıştır. Lautrec, Japonya'ya gitmek istemiştir ama gidememiştir. Delacroix, Fas'a gitti ve resimlerinde kültürel yansımayı kullanmıştır. Bunlar Fransız Devrimi'nin sonuçlarından olmuştur. 1875 Fransız anayasası, monarşiye uyması muhtemel ve sağa eğilimli bir azınlığın oylarıyla kabul edilmiştir. 1877'de meşru seçimleri kazanan solcular bu kez iktidara gelmiştir. XIX. yüzyılda sanayileşme, başta Fransa olmak üzere tüm Avrupa'ya hızla yayılmıştır (Eroğlu, 2014: 483).

Ancak sanatta, temel bir gerçeğe dayanan başka bir görünüm benzerliği yer almaktadır. İki farklı dönemin ahlaki ve manevi atmosferine hâkim olan eğilimler, idealler ve duygularda benzerlikler olduğunda, önceki dönemde bu duyguları ifade etmek için kullanılan dış formlar yeniden canlandırılmıştır. Bugün primitif insanlarla olan yakınlık ve onlarla ilişkilenen ruhsal bağ buna bir örnek teşkil etmektedir. "Bizim gibi bu sanatçılar eserlerinde sadece iç gerçeği ifade ederler, dış forma dikkat etmezler. Yaşamın bu çok önemli içsel kıvılcımı bugün sadece bir kıvılcımdır. Yıllarca süren materyalizmden sonra,

bugün yeni uyanan zihinlerimiz inançsızlıktan, amaçsızlıktan ve ideallerden yoksunluk içindedir.” (Kandinsky, 2010: 27).

1905 yılında din ve devlet işlerinin ayrılması, Fransız Fovizminin ortaya çıktığı yıl olarak kabul edilmektedir. Tüm inançlar ve inançsızlıklar serbest olduğu bilinmektedir. Bu süreçte ilk sanayi devrimi, İngiliz egemenliği altındaki kömür, demiryolu ve çelik devrimi olmuştur. İkinci sanayi devriminin başarısı elektrikti ve petrol popüler olmuştur. 1883'te ilk patlayan motor keşfedilmiştir. İkinci sanayi devriminin önde gelen ülkeleri Amerika Birleşik Devletleri ve Fransa olmuştur. 1903'te Wright kardeşler Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk uçağı uçurmuştur Ancak havacılığın merkezi olarak bilinen yer Fransa olmuştur. 1909'da Bleriot, Manş Denizi'ni geçmiştir. Lumiere kardeşler ilk filmlerini 1895'te göstermişlerdir. 1898'de Pierre ve Marie Curie radyoaktiviteyi keşfetmiştir. 1905'ten başlayarak Einstein, Almanya ve İsviçre'de genel görelilik teorisini kurmuştur. Freud, 1895'te Viyana'da psikanaliz sağaltıma başlamıştır. Radyo, telgraf, Edward Branly tarafından icat edilmiştir. Böylece radyo çağı başlamıştır. XIX. yüzyılda herkes dünyayı pasaportsuz dolaşmıştır ve XIX. yüzyılın sonunda, dünya küreselleşmeye doğru ilerlemiştir (Eroğlu, 2014: 483).

Fransa'daki Akademi, Fransız sanatını iki yüzyıl kadar düzenleyip yeniliğe kapalı hale getirmiş, (On dokuzuncu yüzyıl sonlarının salon sanatı onun ürünü olsa da), ancak bu tutum aşılması güç bir durum olarak görülmemektedir. Bu süreçte, akademiye karşı olan ya da akademi çevresi dışında kalan sanatçılar her zaman olmuştur. Fransa'da sanatın pazarı ve hitap ettiği kitle hiçbir zaman tek değil olmamış; devrimden önce hem saray hem de orta burjuvazi, devrimden sonra da yönetici sınıf konumuna gelmiş burjuvazi ve sürekli karşı çıkış içindeki radikal entelijensiya yer almıştır. Üstelik akademi dışındaki 'gerçekçi' sanat geleneğini de varlığını sürdürmüştür. Bu gelenek sanatın buluşçu olması gerektiği ilkesini korumuş; bir başka deyişle, bu gelenek açısından sanatın görevi, gerçeğin o ana kadar gözden kaçmış, hiç ilgilenilmemiş ya da yetersizce işlenmiş yönlerini yorumlamak olmuştur (Berger, 2007: 13).

Fransa, İngiliz hegemonyasından ve Almanya baskısından ayrıldığında görsel sanatlarda Rönesans'tan sonra ikinci büyük patlama Paris'te gerçekleşmiştir. Edebiyatta Emile Zola ve Peguy'nin yanı sıra şairler Proust, Gide, Rimbaud, Verlaine, Apollinaire öne çıkan yazarlar olmuştur. İşçi sınıfının yoksulluğuna rağmen bu dönem 'güzel' dönem olarak bilinmektedir. Birleşik ve sanayileşmiş bir Almanya, XIX. yüzyılın sonunda Avrupa'nın en büyük ekonomik gücü haline gelmiştir. 1905 yılından itibaren Birinci Dünya Savaşı'nın

temelleri atılmıştır. Fransa ve Büyük Britanya'nın birleşmesi, Almanya'nın büyüme ve genişleme politikasıyla bir savaşı körüklemiştir. 1905-1914 yılları arasında özellikle sanatta büyük bir gelişme olmuştur. 1800'den beri gelişen ve şekillenen altyapı çok sağlam bir temele sahip olduğu görülmektedir (Eroğlu, 2014:483, 484).

Avrupa sanatının öncüleri, Afrika ilkel kültürlerinin, Okyanusya kültürlerinin ve Polinezya gibi yerli halkların sanatsal ifadelerini yenilikçi ruhlarıyla birleştirerek klasik sanatı reddedip kendi ifadelerini somutlaştırıp anlam ve biçim kazandırmışlardır. Böylece Fransız Devrimi sonrası Avrupa'da sömürü politikası ve onun otoriter anlayışı, ilkel insanın yaratıcı ve dışavurumcu anlayışı ile sanatçılar üzerindeki etkilerinin bir sonucu olarak, modern ve primitifi, medeni ve ilkel anlayışı birleştirmiştir.

Modernizm dönemi olarak bilinen XX. yüzyılın ilk yarısında, sanatta ve edebiyatta yansıtıcı kuram ve gerçekçilik reddedilmiştir. Bunun bir nedeni, Einstein'ın görelilik kuramının etkisi altında mutlak gerçeğin ve mutlak gerçek kavramının yok edilmesi, diğer bir neden ise kameranın icadı olmuştur. Sonuç olarak resim, heykel gibi doğal görüntüleri kullandığı düşünülen görsel sanat, Rönesans'tan beri süregelen gerçeği yansıtmaya düşüncesinden vazgeçmiştir. Kübizm ve Sürrealizm, gerçeği reddederek algı ve bilinçaltıyla nasıl oynadığını gösteren, görsel sanat akımlarının başında gelmektedir (Uzundemir, 2010: 25).

Yakın tarihteki bu yenilikçi arayıştaki bir diğer etken de kameranın icadı olmuştur. İzlenimcilik için görünür nesnelere artık görünmez duruma gelmiştir. Tersine, görünür şeyler, sürekli olarak birbirleriyle yer değiştirdikleri için yakalaması zor olan hareketli şeyler haline gelmiştir. Kübizme göre görünen, artık gözün önüne gelen değil, belirli bir nesnenin (ya da kişinin) etrafındaki tüm noktalardan elde edilebilecek görüşlerin toplamı olmuştur. Fotoğraf makinesinin icadı, icadından çok önce çekilen fotoğrafların algısını da değiştirmiştir. "Başlangıçta, resimler, süslemek için kullanıldıkları binaların ayrılmaz bir parçasıydı. Erken bir Rönesans katedralinde veya kilisesinde, duvarlardaki görüntülerin binanın içindeki yaşamın bir kaydı olduğu ve bu görüntülerin birleşerek binanın hafızasını oluşturduğu hissediliyordu, görüntüler böylece binanın benzersiz kalitesini tamamlıyordu." (Berger, 2017: 18). Her resmin benzersizliği, bir zamanlar bulunduğu yerin benzersizliğinden kaynaklanır. Resimler sadece bir yerden başka bir yere taşınabilir durumda olmuştur. Ancak asla aynı anda iki yerde bulunması mümkün olmamıştır. Kameranın icadıyla, resmin fotoğrafını çekerek, yapıtın benzersizliği ortadan kalkmıştır. Sonuç olarak, resmin anlamı

değişmiştir, daha doğrusu resmin anlamı artmaya başlamış, birçok anlamı ortaya çıkmıştır (Berger, 2017: 18).

Bu bağlamda, bu perspektiften baktığımızda ‘yeni’ olanın yani buluşların getirdiği ayrıcalık gibi gözüken şeylerin aslında Avrupa resim sanatını bir arayışa iteklemesini doğurmuş ve sonucunda da ‘eski’ye yani ‘ilkel’ olanı keşfetme dürtüsü ortaya çıkmıştır.

1789 Fransız Devrimi ile yüzlerce, hatta binlerce yıldır doğru kabul edilen birçok varsayıma son veren gerçek modern çağa girilmiştir. Fransız Devrimi'nin kökleri gibi, insanların sanata bakış açılarındaki değişimler de Akıl Çağı'ndan kaynaklanmıştır. Bu değişikliklerden ilki, sanatçının sözde ‘stil’e yaklaşımıyla ilgili olmuştur.

“Molière'in komedilerinden birinde, hayatı boyunca fark etmese de düzyazı olarak konuştuğunu görünce şaşırın bir karakter var. Eski günlerde, dönemin tarzı, bir işi yapma şeklini belirliyordu. İnsanlar stilleri kullandılar, çünkü bunun istenen sonuca ulaşmanın en iyi yolu olduğunu düşündüler.” (Gombrich, 1997: 478).

“Büyük Fransız İhtilali dönemine damga vuran ve benim gelenekten kopuş diye adlandırmış olduğum gelişmenin, sanatçıların tüm yaşam ve çalışma koşullarını değiştirmesi kaçınılmazdı. Akademiler ve sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, büyük S ile başlayan Sanat ile sadece bir meslek gereği, zanaat olarak yapılan resim ya da binalar arasında bir ayrım oluşturmak için ellerinden geleni yapmışlardı. Şimdiyse, sanatın başlangıcından bu yana dayandığı temeller bir başka yönden saldırı altındaydı. Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatçılığın tüm geleneklerini yok etmeye başlamış, el işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika almıştı.” (Gombrich, 1997: 499).

Modern resmin tüm tarihi, yanılısamadan kurtulmak ve öz boyutunu elde etmek için gösterdiği tüm uğraşlar, başta ‘yeni’ arayışı, Maurice Ponty’e göre (Ponty, 2012: 58) metafizik bir öneme sahip olmuştur;

“ (...) Tarihsel nesnellüğün kısıtlamalarının ve kaçınılmaz çoklu yorumların felsefenin olaylarla bağlantısını yasaklamasının nedenlerinden değil: Düşündüğümüz metafizik, deneyler, olumsuzluk, yapılar alanında tümevarımsal doğrulamayı araması gereken bağımsız bir düşünce sistemi değildir. Olayların, senaryoların, kendine has değerleri vardır ve yorum çeşitliliğini engellemez, derin sebepleri olayı tarihsel hayatın devam eden bir konusu haline getirir ve ona felsefi bir statü kazandırır. Bir anlamda Fransız Devrimi hakkında söylenebilecekler ve parçalanmış gerçeklere dayanan geçmiş baloncuklar ve gelecekteki doruklar dalgasında olmuştur ve olacaktır; nasıl oluştuğunu daha iyi izleyerek, her zaman yeni temsiller verilecektir”

Yüzyılın büyük tepkisel hareketi, sanat dünyasındaki empresyonizmin reddedilmesi şeklinde belirmiştir. Bu değişiklik birçok bakımdan sanat tarihinde, Rönesans'tan beri görülen tüm değişikliklere oranla daha sarsıcı etkisi olmuş ve sanatsal natüralizmin eğilimini temelde etkilememiştir. Biçimcilikle, karşıt-biçimcilik arasında bir gidip gelme hareketi her zaman var olmuştur, ancak sanatın yaşam için işlevi ve doğaya olan bağlılığı, ilke olarak orta çağdan beri hiçbir zaman tartışılmamıştır. Bu bakımdan empresyonizm değişimin başlangıç noktası olmuş ve dört yüz yılı aşkın bir zamandan beri olagelen gelişim sürecinin sonu olmuştur. (Hauser, 2006:381). Empresyonizm sonrası sanat, ilke olarak tüm gerçekçilik hayallerini terk eden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu doğal nesnelere deformasyonu ile ifade eden ilk akım olmuştur. Kübizm, konstruktivizm, fütürizm, ekspresyonizm, Dadaizm ve sürrealizm; doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan empresyonizmden uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlar olmuştur. Ancak empresyonizmin doğrudan doğruya kendisi böyle bir gelişime zemin hazırlamıştır. Zira empresyonizm gerçeğin bütünleştirici bir tanımlanmasına, öznenin bir bütün olarak nesnel dünya ile yüzleştirilmesine istek göstermemiş, bunun yerine gerçeğe sanat adına 'el konulması' olarak adlandırılan olayların başlangıcını vurgulamıştır. Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Salvador Dali gibi sanatçıların yapıtları karşısında, bunların farklılıkları nedeniyle insanlar 'yeni' bir dünyaya tanıklık etmiştir. Bununla birlikte bu 'yeni' dünyada sıradan gerçeğin birçok özellikleri olmuş ve yine bu dünya, söz konusu gerçekle uyuşmayan, ona üstün gelen bir çeşit varoluşu yansıtmaktadır (Hauser, 2006: 382).

3.1. Avrupa Resminde Yabancılaşma Duygusu

Yeni bir devlet yapısına yol açan, 1789 Fransız İhtilali, yeni bir kültürel etki olan Aydınlanma, tarım ve hayvancılıkta ilerlemelere, nüfus artışına, kırsaldan kentsel alanlara göçe ve endüstriyel gelişmeye yol açmıştır. 1770 Sanayi Devrimi, özellikle sanayileşmenin getirdiği değişimler sonrasında başlayan, siyasi ve ekonomik bunalım 1848 ve 1871 ayaklanmalarına yol açmıştır. Tüm bu gelişmelerden sonra Modernizm bir dönemi karakterize ederek ortaya çıkmıştır. Modernizm, sanayileşmeye eşlik eden bir kentsel olgu olmuş ve kentleşmeyle birlikte bireyselleşme, sanayileşme, yabancılaşma, sekülerleşme ve metalaşma Modernizm sınırları içinde ele alınmaktadır (Görenek, 2020: 11).

Modern insanın ve dönemin sanatçılarının yabancılaşma duygusu özelinde, bu duygunun temelinde yatan sebepler bazı düşünürler tarafından şöyle açıklanmıştır. Karl Marx, yabancılaşmayı dört ayrı parçaya bölmüş; ilki, işçinin ürettiği şey başkaları tarafından alındığı ve onun ürününün kaderi üzerinde hiçbir kontrolü ya da etkisi kalmadığı için, emeğinin ürününe yabancılaşması olarak açıklamıştır. İkinci olarak, işçi, Marx'a göre, üretim eylemine yabancılaşarak uzaklaşmış çünkü kapitalist ekonomide, çalışma gerçek ve özsel hiçbir tatmin sağlamayan ve kendi içinde bir amaç olmaktan çıkan yabancı bir faaliyet haline gelmiştir. Emek satılan bir şey ya da meta haline gelmiş olup, onun işçi için taşıdığı tek değer, satılabilir halde olması olmuştur. Üçüncü olarak, işçi doğasına, özüne ya da türsel varlığına yabancılaşır, zira yabancılaşmanın ilk iki yönü, onun üretici faaliyetini insani niteliklerden yoksun bırakmıştır. Son olarak insan, Marx'a göre, kapitalizmin insan ilişkilerini pazar ilişkilerine dönüştürdüğü ve dolayısıyla, insanlar, insani nitelikleriyle değil de pazardaki yer ya da statüleriyle değerlendirildikleri için, başka insanlara yabancılaşmıştır (Cevizci, 1999: 908).

Yabancılaşma düşüncesinde, Marksist düşünce geleneği dışında, Durkheim, Weber ve Simmel tarafından temsil edilen sosyolojik düşünce geleneği de çok etkili olmuştur. Bu geleneğe göre, modern insan, şimdiye kadar hiç olmadığı ölçüde kendi değerlerinden uzaklaştırılmış, kendisine ve toplumuna yabancılaşmış durumda kalmıştır. Eski ve geleneksel değerlerle bağını koparan modern insan, yeni rasyonel ve bürokratik düzende, hiçbir şeye güven duymamış, her şeye karşı inancsız olmuştur (Cevizci, 1999: 907).

Yabancılaşma düşüncesi içinde bir başka gelenekte, yabancılaşmayı, bir insanın başka insanlara olduğu kadar, kendisine, kendi benine aykırı düşmesi olarak tanımlanmış, bireyin gerçek beninden, özünden, daha derindeki kişiden ayrı düşmesinin sebebi olarak, toplumsal kurumların baskısından kurtulamaması, sorumluluktan kaçması, dışarıdan yönlendirilmesi şeklinde tezahür ettiğini söyleyen varoluşçu gelenek olmuştur. Kierkegaard, Heidegger, Camus, ve Sartre gibi düşünürlerin yer aldığı bu gelenek içinde, nesnel bilgi karşısında öznel hakikatin önemini vurgulayan Kierkegaard'a göre, yabancılaşmanın temel problemi, anlamsızlık ve umutsuzluğun hüküm sürdüğü bir dünyada, insanın kendi benine anlam yükleyebilmesi, kendi özüne ilişkin olarak uygun bir kavrayışa ulaşabilmesi problemi olmuştur. Yabancılaşmayı aşma, Kierkegaard'a göre, ancak ve ancak inancın yüksek olması, Tanrı'ya yönelmek suretiyle mümkün olabileceği ifade edilmiştir. Buna karşın, Sartre ve Camus gibi ateist varoluşçularda ise, yabancılaşma, anlamdan ve amaçtan yoksun

bir dünyada söz konusu olan doğal bir durum olarak açıklanmış, varoluşun absürtlüğünün bir sonucu olmuştur. Bu düşünelere göre, yabancılaşmayı aşmak da yaşamın anlamsızlığını içtenlikle kabul edip kişinin özgür ve etkin seçimlerde kendini yeniden yaratmasıyla mümkün olduğu ifade edilmiştir (Cevizci, 1999: 908).

Tüm bu görüşler doğrultusunda, Avrupa resminde modern sanatın temsilcileri, yabancılaşma duygusunu, bahsedilen aşamaların bazılarını doğrudan ve dolaylı olarak hissetmiş ve eserlerinde bunu yansıtmıştır.

3.2. Avrupa Resim Sanatında Primitif Sanatın İzleri

Avrupalıların, Afrika'da özgün bir sanatın varlığını keşfetmeleri XIX. yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür. Daha önce böyle bir sanatın varlığından bihaberdirler. Afrika kıyılarına giden denizciler ve gezginler, orada gördükleri sanatı ‘tuhaf’ el sanatları, oyuncaklar, süs eşyaları, etnik ürünler olarak görmüş ve onlar için bu nesnelere sanat eseri değil, zanaat ürünlerinden ibaret olmuştur. Bunları yapan sanatçı değil, yeni zanaatkarlar olarak ifade edilmiştir. Avrupalılar tarafından bu nesnelere, küçümsenmiş, ciddiye alınmamış, gülüp geçilmiş, adeta hediyelik eşya muamelesi yapılmıştır (Topuz, 2015: 15).

XIX. yüzyılda Avrupalılar, Afrika ülkelerine sömürgeci politika uygulayıp ele geçirmiş, oraya gidip gelenlerin sayısı da buna bağlı olarak çoğalmış, Afrika'ya ilgi artmış, Fransız, İngiliz, Portekizli, Belçikalı ve Alman etnologları da Afrika kültürleri üzerine araştırmalara yönelmiştir. Bu süreçte, bunların da sayısız örneği oluşmuştur. Fransız etnologlar, sömürgelerinden gelen bu tür yapıları değerlendirmek amacıyla 1879'da Paris'te Eiffel Kulesi'nin karşı kıyısında Trocadero Etnografya Müzesi'nin temellerini atmıştır. Afrika, Asya, Okyanusya ve Güney Amerika kıyılarından getirilen yerel yapıtlar bu müzeye yerleştirilmiştir. Yalnız heykel ve maskeler değil; oturaklar, mutfak araçları, kilimler, çalgılar, giysiler ve takılar da bu müzede yer almıştır (Topuz, 2015: 16).

“Yeni üretim aracının biçimi –ki başlangıçta henüz eskisinin biçiminin egemenliğindedir (Marx)- kolektif bilinçte yeninin eskiyle kaynaşmasını gösteren imgelerle örtüşmektedir. Bu imgeler özlem imgeleridir, kolektif bunlara dayanarak toplumsal ürünün hamlığını hem ortadan kaldırmayı hem nura boğmayı amaçlar. Yanı sıra, bu özlem imgelerinde kendisiyle eski arasında –oysa eski burada, daha dün geçerli olan demektir- bir karşıtlık yaratma yolunda kararlı bir çaba görülür. Bu eğilimler hızını yeni'den alan

ingelemei çoktan- geçmiş'e yöneltir. Her dönemde bir sonrakini gözler önünde resim gibi canlandıran düş-gücü, geleceği tarihin ilk çağlarına ait öğelerle, yani sınıfsız bir toplumun öğeleriyle kaynaştırır. Kolektifin bilinçaltında yığılmış olan sınıfsız toplum deneyimi yeni'yle içe içe olarak kalıcı yapılardan gelip geçici modalara kadar hayatın bin türlü görünümünde izini bırakan ütopyaı doğurur" (Benjamin, 2015: 33).

XX. yüzyılın başında, natüralizmin tüm biçimlerine karşı isyan devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki son on yıl, Batı sanatının tüm tarihindeki en cüretkâr ve maceralı bir dönemi olmuştur. Bu esasta, resim, mimari ve heykel, edebiyat ve müzik ve hatta felsefe ve bilim alanlarında, yenilikçi fikir ve yöntemler geliştirilmiştir. Bugün de dâhil olmak üzere, hemen hemen her dönemde meydana gelen tüm gelişmelerin arkasında, yıllar içinde ortaya çıkan temel yenilikler yatmaktadır. XIX. yüzyılın sonunda, Sembolistlerin öznelciliği ile Cézanne'ın izlediği ve insan zihnini aşan 'özgecil' eğilimler arasındaki çelişki bu dönemde daha da yoğunlaşmış ve bilinçli olarak araştırılmıştır. Bu eğilimlerden biri, 1912 civarında ilk tamamen soyut sanat eserleri üretildiğinde temel olarak sınırına ulaşmıştır. Her şeyden önce, sanatçılar saf biçim kültürü ile içsel gerçeklik kültürü arasında gidip gelmiş, kendilerini çözemeyecekleri -gerçekte çok bariz bir şekilde ortada olan- bir ikileme karşı karşıya bulmuştur (Honour ve Fleming, 2016: 768).

"Sanatın ilk ve en önde gelen görevi hayatı güzelleştirmektir... Bu yüzden bütün çirkinlikleri gizlemeli ya da dönüştürmelidir -ancak bu muazzam görevi yerine getirdikten sonra sanat denen o özel durumla, sanat-üretiminin Sanatıyla ilgilenebilir- bu ise onun eklentisinden başka bir şey değildir. Bu güzelleştirme, gizleme ve dönüştürme güçlerinin fazlasına sahip olduğunun bilincindeki bir kişi sonunda kendisini bu fazlalığın yükünden sanat eserleri yoluyla kurtarmaya çalışacaktır. Bu durum, belli koşullarla, bütün bir ulus için de geçerlidir. Günümüzde genellikle sanatın yanlış ucundan işe başlıyoruz. Onu kuyruğundan yakalayıp, Sanat eserlerinin sanatın tümünü içerdiği ve bu eserlerle hayatını düzeltip dönüştürebileceği nakaratını tekrarlıyoruz... Ne kadar bön insanlarız!" (Nietzsche, 2012: 80).

Sanat ile felsefe ve düşüncedeki yenilikler arasında benzerlikler olmuş, özellikle Henri Bergson (1859-1941) ve Benedetto Croce (1866-1952) eserlerinde. Ancak Avrupalılar ve diğerleri üzerinde en derin etkiye sahip olan teori, 1900'de Rüyaların Yorumu'nu yayınlayan Viyanalı psikolog Sigmund Freud (1856-1939) olmuştur. Freud'un bilinçdışının, özellikle de cinsel dürtünün rolüne ilişkin devrimci görüşleri, XX. yüzyılın başlarında tutum ve değerlerin çehresini değiştirmiştir. İnsan içgüdülerini anlamının önemini ve nasıl hissettirdiğini vurgulamış; özellikle bilinçdışı arzuların insan davranışlarını açıklamada

rasyonel düşünceye kıyasla kritik bir öneme sahip olduğu argümanı, diğer alanları olduğu gibi sanatı da derinden etkilemiştir. Bu ideolojik atmosfer, doğal olarak ilkelliği desteklemiştir. 'İlkel mit', yerli halkların değer sisteminin üstün bir kendiliğindenlik, dinamizm ve samimiyet içerdiği inancı olmuştur. Sonuç olarak, sanatçılar ilk kez Afrika ve Okyanusya'da heykel ve resmin 'sanat' olduğunu anlamışlar ve bu sanatları Batı gelenekleriyle oldukça çelişkili ve daha ilham verici bulmuşlardır (Honour ve Fleming, 2016: 769). O zamanlar bu sanat eserleri galerilerde değil, etnografik ve antropolojik müzelerde yer almıştır. Ancak, içgüdüsel bir yanıt arayan yakın ve birbirine bağlı sanatçılar, yavaş yavaş medeniyetin 'güzel sanatlarından' uzaklaşmış; sözde ilkel, özellikle 'siyah' heykele (Afrika ve Okyanusya ayırt etmeden) yönelmişler ve oradan naif ve halk sanatını, hatta çocuk sanatını benimsemeye başlamıştır. Yazar Andre Gide, 1911'de o dönemde popüler olan bir söz söylemişti: "Kibarlık ve neşe devri bitti. Şimdi ihtiyaç duyulan şey vahşiler." (Honour ve Fleming, 2016: 769). 1915'te Afrika heykeli dünyanın gelmiş geçmiş en büyük heykeli olarak görülmeye başlamıştır. İlkel sanattan tam anlamıyla etkilenmeyen bir sanatçı olan Braque şunları itiraf etmiştir: "Siyah maskeler benim için yeni ufuklar da açtı. Nefret ettiğim hataların içgüdüsel, doğrudan karşıtlarına erişmemi sağladılar." (Honour ve Fleming, 2016: 769).

Bir başka dönemin en önemli ressamlarından Picasso da daha sonra onayladığı gibi, Afrika heykelini keşfeden ilk Parisli sanatçı olmasa da, onun için yaratıcı bir aydınlanma ve özgürleştirici bir enerji kaynağı haline gelmiş; onu aniden yeni yollara yönlendirmiştir; *Les Demoiselles d'Avignon'da (Avignonlu Kadınlar)* (Görsel 6.) resminde bunun ilk etkileri görülmektedir. Sağdaki iki figür, Afrika heykelinin duygusal gücünü hissettikten sonra yeniden boyanmıştır (ancak kendisi daha sonra Trocadero'daki etnografik koleksiyonu gördüğünü iddia etmiştir). Bu eser, Picasso'nun gelenekten, Batı'dan ve ilkel sanatın devrimci ayrılışında bir dönüm noktası olmuştur. Resmi, görünen dünyaya açılan bir pencere olarak değil, yalnızca bir resim ile düz veya düze yakın gelişmiş bir formun birleşimi olarak görmüştür. Yıllar sonra "bu benim ilk şeytan çıkarma resmim." (Honour ve Fleming, 2016: 769) demiştir.



Görsel 6. Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso, 1907. yağlı boya resim, 243,9 × 233,7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907>

Sanatın, XX. yüzyılın başlarında gözlemlenen gelişimini takiben, dışavurumculuk teriminin sıklıkla 'ilkel' kavramıyla yan yana kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla geçiş sırasında önerilen bazı yeni estetik ve kültürel standartlarla ilgili olmakta ve sanatçıların Ekspresyonizm olarak bilinen sanatsal verilere olan merakını ortaya koymaktadır. XX. yüzyılın başlarında modernitenin ifadesini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde arayan çok sayıda sanatçı olduğu gibi, hızlı kentleşme ve sanayileşmeye yanıt veren çok sayıda sanatçı olmuş ve yeni 'romantik' ruhu duyuran bu sanatçılar ortak paydada buluşmuşlardır. Yeni 'romantizm' ruhu, 'ilkelcilik' denilen akımla bütünleşmiştir. 'İlkel', modern olarak ifade edilen birçok sanatçının, modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının bir ifadesi haline dönüşmüştür. Bu muhalefet, Batılı sanatçıların 'ilkel toplum' sanatına olan ilgisinden gelmiştir. İlkel kelimesi aynı zamanda, bir çocuğun veya akıl hastası bir kişinin resmi ifadesi gibi herhangi bir sınırsız ifadeyi de içermektedir. Bu orijinal ilham kaynağında, Batılı modern sanatçılar, kendilerinin aradıkları zengin bir üslup ifadesi ve saf ve dolaysız bir yaratıcı dürtü bulmuştur. Bu arayış aynı zamanda sanatçıların saf sanatsal dürtü ve içsel ilhamla yarattığı fikrini de beslemiştir (Antmen, 2021: 35).

Yüzyılın başındaki sanatçıların, müzelerde, çarşılarda veya antika dükkânlarında birincil kaynaklarla karşılaşmasının aslında Batı sömürgeciliğinin bir sonucu olduğu bilinmektedir. Bu dönemde sömürge ülkelerinden Avrupa'ya birçok 'fetiş' nesne getirilmiş, etnografik fotoğraflarda artış yaşanmış ve hatta bazı dünya fuarlarında 'gerçek ilkeller' sergilenmiştir. Avrupa'daki müze koleksiyonlarında etnografik nesnelere yer alırken, bu dönemin birçok avangart sanatçısının atölyeleri de Afrika, Okyanusya, İberya gibi bölgelerden getirilen maskeler, figürinler ve ritüel işlevli birçok nesne ile süslenmiştir. Bu ilgi Avrupa toplumunun dünyadaki hâkimiyetini yansıtsa da öncü sanatçılar tarafından burjuva değerlere bir tepkinin ifadesi olarak benimsenmiştir. Yeni bir çıkış noktası arayan genç sanatçılar, Avrupa sanat akademilerine tepki olarak orijinal kaynaklarından bir alternatif bulmuşlardır (Antmen, 2021: 36).

1905'te Paris'teki Salon d'Automne'da, Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles (1879-1943) akademik sanat anlayışını tamamen reddederek dikkat çeken bir grup sanatçıyı XX. yüzyılın 'vahşi hayvanlar'ı ya da 'Fovları' olarak adlandırmıştır. İlk dışavurumcu akım olarak kayıtlara geçmiştir, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck ve Andre Derain'in canlı renkleriyle dikkat çeken resimlerinin arasında klasik bir heykel görünce, "Donatello'nun

çevresini vahşiler sarmış!" (Antmen, 2021: 36) diye yazan eleştirmen Vauxcelles, böylece Fovizm akımının adını koymuştur. 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimlere sahip birçok sanatçının çeşitli sergilerde buluşmalarından oluşmakta ve bir manifestosu olmamıştır. 'Fovist' olarak tanımlanan resmin ana özelliği, son derece parlak ve zıt renklerin 'anti-natüralist' kullanımı olarak bilinmektedir (Antmen, 2021: 36).

Aynı şekilde 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisi tarafından kurulan dışavurumcu grup Die Brücke (Köprü), XX. yüzyılın ilk 'Manifesto' hareketi olmuştur. Hareket Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl ve daha sonra Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi isimlerden oluşmaktadır. Die Brücke sanatçıları 1913 yılına kadar birlikte sergiler açarak Alman Ekspresyonizmine öncülük etmiştir. Her ne kadar bir manifesto ile yola çıksalar da bu grubun en önemli özelliği belirli biçimsel ilkelerin olmaması ve yeni sanat arayışlarını amaç haline getirmesi olmuştur. Grubun adı, Nietzsche'nin "Bir hedef değil, bir köprü olmalıyız" (Aktaran, Antmen, 2021: 37) sözünden yola çıkarak, Nietzsche'nin eski sanat ile yeni sanat arasında bir 'köprü' olma çabalarını yansıtmıştır. Munch ve Van Gogh'dan etkilenen Die Brücke sanatçıları, Fransız Fovizmini biliyor, Batılı kaynaklara olduğu kadar Afrika ve Okyanus sanatına da ilgi duymuşlar ve tıpkı Fovizm gibi canlı renkleri tuvale aktarmak için serbest fırça darbeleri kullanmışlardır (Antmen, 2021: 37). Ernst Ludwig Kirchner⁶ diyor ki:

"İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz." (Aktaran: Antmen, 2021: 40).

1911 ve 1914 yılları arasında Almanya'da etkili olan bir diğer dışavurumcu grup, çekirdek üyeleri Wassily Kandinsky, August Mack ve Franz Reiter olan Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) olmuştur. Bu gruptan önce Münihli genç avangart sanatçılar 1909'da kurulan Yeni Sanatçılar Birliği'nin (NKV-Neue Künstlervereinigung) sergisine katılmış ve Kandinsky başkanlığını yapmıştır. Dernek üyeleri arasında soyut resme ilginin olmaması, Kandinsky'nin genç sanatçılar için yeni sergiler için bir çerçeve oluşturmak ve Franz Marc

⁶ Ernst Ludwig Kirchner: *Die Brücke Manifestosu* (1906). (Antmen, 2021:40).

ile Der-Blaue Reiter grubunu oluşturmak üzere ayrılmasının ana nedenlerinden biri olduğu bilinmektedir. Aslında Der Blaue Reiter grubu sadece iki sergi ile farklı eğilimlerden, akımlardan ve ülkelerden birçok sanatçıyı bir araya getirmiş (Paul Klee, Robert Delaunay, David Burliuk, Elizabeth Epstein, Georges Braque, Andre Derain, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso) ve etkili olmuştur. Grubun bu farklı eğilimlere açıklığı ve çekirdek kadronun figürler yerine soyut dışavurumculuğa yönelimi, Der Blaue Reiter'i Die Brücke'den ayıran temel faktörler olarak değerlendirilmiştir. Ancak Der Blaue Reiter sanatçısının kabul ettiği kaynaklar, Die Brücke'nin kabul ettiği kaynaklardan farklı olmadığı görülmektedir. Der Blaue Reiter'in 1912'de yayımlanan yıllığı, Alman ve Rus halk sanatlarını, Japon pullarını, Afrika ve Okyanusya eserlerini, Henri Rousseau'nun naif resimlerini, çocuk çizimlerini ve Orta Çağ heykellerini içermektedir. (Antmen, 2021: 38). Emil Nolde⁷ diyor ki:

“O günlerden beri, birçok şey değişti. Biz Raffaello’yu sevmiyoruz, Yunan’ın o sözde altın çağının heykellerinden de heyecan duymuyoruz. Bizden öncekilerin ideallerini paylaşmıyoruz. Yüzyıllar boyunca büyük isimler tarafından imzalanmış yapıtlar ilgimizi çekmiyor. Kendi yaşadıkları zamanların curcunası içinde dünyanın kaç bucak olduğunu anlayan sanatçılar, Papalar ve saraylar için yapıtlar üretmişler bugüne kadar. Onların atölyelerinde çalışanlarsa sıradan insanlarmış; Naumburg, Magdeburg ve Bamberg katedrallerinin o sade, büyük yontularını gördükten sonra sevip saydığımız o isimsizlerin yaşamları hakkında hiçbir şey bilmiyoruz.” (Aktaran: Antmen, 2021: 41).

Avrupa’daki yenilikçi arayışın temelinde, natüralizme olan karşıtlık ve öze dönme isteği vardır ve bunun akabinde onu destekleyici gelişmelerin -politik olaylar, bilimsel gelişmeler, antropolojik ve etnolojik araştırmalar- yaşanması doğrultusunda, ileride gösterileceği üzere dönemin öncü sanatçıları tarafından birçok sanat akımı türemiş ve modern sanatın başlangıcına yol açmıştır.

3.3. Primitif Sanattan Etkilenen Başlıca Modern Sanat Akımları

Batı sanatının natüralizme doğru gelişmesinin son aşaması izlenimcilik olmuştur. Beş asırdır bu yolda bütün imkânlar denenmiş ve istifade edilmiştir. İzlenimcilikten sonra Batı sanatı bir çıkmazda olduğu görülmektedir. Seurat'nın biçim, düzen ve uyum

⁷ Emil Nolde, *Primitif Sanat Üzerine* (1912). (Antmen, 2021: 41).

arayışındaki çalışması, sanatçının diğer İzlenimciler gibi izlenim tutkusu olmamıştır. Ancak İzlenimcilik, düzen ve uyum arayan akılla uzlaştırılamamış ve Seurat'ın bu yöndeki çabaları, Empresyonizmin kendine özgü üslubunun oluşmasının ötesine geçememiştir. İzlenimciliğin ortaya çıkışı, dışarıdan bir tepki gerektirmiştir. Bu tepki Ekspresyonizmden gelmiş: İzlenimcilikten sonra Ekspresyonizm gelmektedir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 165).

Dışavurumcular, ilkel insan heykellerinde gözlemlenen basit, kaba antik biçimlerin, eserlerine etkileyici, anıtsal bir ifade vereceğine inanmıştır. Bu ilkel arkaik, Batılı tasvirlerde anatomik figürlerin geleneksel temsilini, optik görüşün rafine edilmesini ve aristokratların geleneksel portrelerini terk etmiş ve figürleri basit bir forma indirgeyerek Batılı sanatçıların bilincinde sanattaki ölümsüzlük etkisini uyandırmıştır. Büyük kalabalıklardan doğmuştur. İlkel kabilelerin dışavurumcu heykeltıraşlığı hem biçime hem de renge sahip olduğu bilinmektedir. Bu heykellerin formu çok sade olmuş, öte yandan rengi anlatım ve güçlü iç dünya hesabı açısından 'çılgılığı' yansıtmaktadır. İlkel heykeldeki bu basit, arkaik form, bu kaba geometrik ifade, optik Batı şekillendirme geleneği olan fotoğrafın yenilenmesi ve karşılaştırılmasında önemli bir adım olmuştur. Ancak Alman Ekspresyonist ressamlar, Kübizmin geometrik formlarından ziyade Ekspresyonist formatın kaba, basit geometrik şekillerini kullanmışlardır (Turani, 2010: 86).

Ekspresyonizm, Batı sanatında uzun bir geleneğe sahip olduğu bilinmektedir. Rönesans'ta, Kuzey sanatında Güney biçimciliğiyle kolayca bağdaşmayan bir ifade gücünden söz edilmiştir. Bunun en güzel örnekleri Dürer ve Grünewald'ın çalışmalarında görülmektedir. Kuzeyliler, insan varlığının dış görünüşünü kalbin aynası olarak görmüşler ve güzelliğin her ölçüsünü bir kenara bırakarak insanlığı resmi bir dikkat çekmeden gerçekliğe sokmaya çalışmışlardır. Sanatta sübjektif eğilimlerin hâkim olmaya başladığı XVII. yüzyıldan sonra, doğal gerçekler sanatçının duygu ve deneyimlerinin süzgecinden geçerek sanatta cisimleşmiştir. Ancak Barok sonrası sübjektivizm doğrultusunda gelişen batı sanatında, sanatın diyalektik gelişimine bağlı olarak bazen özne egemen olur ve sanatçılar kendi duygularını tatmin edecek yeni temalar bulmaya çalışmış ve temalar aracılığıyla izleyiciyi etkilemiştir. Delacroix, Goya ve Daumier gibi güçlü XIX. yüzyıl sanatçılarının eserlerinde bile temalar hâkim olmuştur. İzlenimcilik, 'öznenin kuralı'nı devirmiştir. İzlenimciler açık hava ve ışık ressamlarından oluşmaktadır. Resimlerinde ortaya çıkarmaya çalıştıkları parlaklık altında sıklıkla görülen geleneksel konular önemini yitirmiştir. Bu

bağlamda, İzlenimcilik konusu sınırlı kalmıştır. Farklı konular aramalarına gerek kalmamıştır. Monet'nin *Cathedral* serisinde veya *Saman Yığını* serisinde görüldüğü gibi, aynı konu üzerinde farklı ışıklar altında, birlikte çalışmayı sevmişlerdir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 166).

Dışavurumculuğun ortaya çıkmasıyla konu yeniden ciddiye alınmış ve sanatçılar yeni tutkuların peşinde yeni konular aramıştır. 1893 gibi erken bir tarihte, Gauguin bu amaçla Paris'ten Tahiti'ye gitmiştir. 1906'da Matisse, Kuzey Afrika çinileri, İran halıları ve minyatürlerinden etkilenecek sanatsal yaşamına yeni bir yön verirken Delacroix'in izinden gitmiştir. Daha sonra Kübizm üzerindeki etkisinden söz edilen siyah plastik, bu dönemde sanatçının dikkatini çekmiştir. İlkel, içgüdüsel, çocuksu, yaşama sevinci, yaratıcı atılım gibi deyimler bu dönemde sanatın diline girmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017:167).

Fransız Ekspresyonistleri, sanatın konu yoluyla elde edilemeyeceğini anlamışlardır. İzlenimciler Paris'te resimde yeni bir anlam geliştirmiştir. Matisse (1905) tarafından yönetilen bir grup sanatçı kendilerini 'Fovlar, Vahşiler' olarak tanımlamışlardır. Ancak işledikleri konulara bakıldığında kendilerine neden böyle isim verdiklerini anlamak güçleşmiştir. Çünkü alışılmış konuların ötesine geçmeyen konularla (örneğin natüremortlar, manzaralar) ilgilenmişlerdir. Fovizmin sanat yaşamına getirdiği yenilik anlatımında, özellikle de renk kullanımlarında olmuştur. Bu renkler, o zamanlar vahşi içgüdü ve coşkunun bir ifadesi olarak yorumlanmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 167).

1871 gibi erken bir tarihte Rimbaud, konu aracılığıyla coşku uyandırmak isteyen sanatçıları uyarmış: "Resim sanatını özgürleştirmek için, onlara taklit alışkanlığını unutturmalıyız." demiştir. "Biz, çizgiler ve renklerle, ancak ölçülü ve basitleştirilmiş ana hatlarla bunu başarabiliriz." (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 171). Ekspresyonist resmin etkisi altında kalan Rimbaud bunları söylemiştir. İzlenimciler, akademik resmin taklidinden uzaklaşmış ve Kandinsky'nin deyişiyle 'paletin gücü'nü anlatmaya başlamıştır. Ancak Rimbaud'un sözleri Van Gogh gibi dışavurumcu sanatçılar için daha uygun olmuştur. Çünkü sanatçı, özellikle son yıllarında ki resimlerinde, doğayı taklit etmekten uzaklaşmış ve zihinsel baskısının yarattığı coşkuyu saf renk ve çizgilerle ifade etmiştir. Fovların sanatı bu yönde yeni bir atılım olmuştur. Matisse ve Dufy'de sanatçının doğa ile ilişkisi daha rahat hale gelmiştir. Doğa soyutlanmış ve doğal unsurlar renk ve çizgilerden oluşan desenler haline gelmiştir. Vlaminck bu konu hakkında: (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 171). "Bir

çalgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum,” demiş ve “Gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya (...) tonları abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine âşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü” diye açıklamıştır. O dönem, doğanın bıraktığı, kaybolmaya başlayan boşluk, coşkuyla doldurulamayacağı görüşü hâkim olmuştur. Fovlar, kısa süre sonra delilik ve içgüdünün kalıcı bir sanat üretmek için yeterli olmadığını anlamıştır. Kahnweiler, Fauvist sanattan bahsederken Batı sanatının bu dönemde nakış ve süslemeye yayılma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu söylemiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017:171). Romantik gelenekten kaçamayan Almanlar konu aramaya devam etmiştir. Nolde, dinden yararlanmış ve Otto Müller hayal ettiği ilkel hayatı yeniden yaratmak istemiştir. Weimar Almanya'sında sosyal düzen, sınıf farklılıkları, dans ve konser salonu sahneleri Toulouse-Lautrec'ten beri sanatın konusu olmuştur ve genelev romantizmi dışavurumcular arasında sıkça tartışılan bir konu olmuştur. Bu konular, George Grosz ve Otto Dix tarafından örneklendirilen B. Brecht'te görülen politik ve didaktik hicivleri resim sanatına getirerek, zamanın yozlaşmış kurumlarını eleştirmek ve karalamak için çok uygun olmuştur. Alman Ekspresyonistleri konunun etkisini artırmak için yeni bir biçimsel dil yaratma ihtiyacı hissetmişlerdir. Ama Brutalistler kadar hazır durumda olmadıkları bilinmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da sanat hayatında çok önemli değişiklikler olmuş, Bu konuda August Macke, (Macke da hareketin içinde olmasına rağmen.) “Anlatmak istedikleriyle anlatım araçları arasında uyum yok.” (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2017: 171-174) demiştir. Ancak birçok erken dönem Fransız sanatçıyla, özellikle Matisse ile ilişkiler geliştirilmiştir. Matisse, resimlerinde şeffaf ve ışıltılı renklerin uyumunu aramıştır. Alman Ekspresyonistleri arasında yetişen ve sınırlarını aşan bir diğer sanatçı da Franz Marc'tı. F. Marc, Macke, Klee ve Kandinsky'den oluşan ve "Mavi Binici" (Der Blau Reiter) adını verdikleri bir grup oluşturduğu bilinmektedir. Ama hem Marc hem de Macke I. Dünya Savaşı'nın başlarında ölmüşlerdir. Kandinsky ve Klee'nin yolları, aynı yılın Ekspresyonizminden farklı olduğu bilinmektedir. Diğerleri ise 1939 yılına kadar aynı yönde devam etmişlerdir. Ancak sanatsal yaşamdaki faaliyetleri giderek azalmıştır. Dışavurumcular 1945'ten sonra kaldıkları yerden başlayarak tekrar Almanya'da toplanmaya çalışmışlar, ancak çabaları sonuçsuz kalmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 174).

Doğanın aracılık etmediği yaratıcılık, zamanının sanatsal ilkesi olmuş, tarihin yaratıcılığı ile hemfikir olunmasını sağlamıştır, yaşayanların kalplerinde yer etmiş, tüm medeniyetlerin sanatsal değerine yayılmaktadır. Gauguin'den bu yana, yakın zamana kadar

barbar ve ilkel kabul edilen bir veya daha fazla kültür çevresinden etkilenmeyen bir sanatçı olmamıştır. Adından da anlaşılacağı gibi, Fov'lar (vahşiler) ilkel insanları sanatlarının kaynağı olarak görmüşlerdir. Siyah plastikten etkilenen Kübizm, tek bakış açısı ilkesinden ayrılmıştır. Mağaralar ve petroglif⁸lerden ilkel maskelere ve putlara, tarih öncesi çanak çömleklerden halk sanatına kadar her şey bugün sanatsal yaratım için bir ilham kaynağı olmuştur (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 199).

3.3.1. Empresyonizm

Dönemin akademik resim geleneğini protesto etmek için 1874'te bir grup sanatçı, resimlerini Paris'teki bir fotoğraf stüdyosunda sergilemiştir. Serginin kataloğunu derleyen Edmund Renoir (A. Renoir'in erkek kardeşi), Monet'nin başlığının çok zayıf olduğunu düşünmüş ve sık sık tekrarlanan 'görünüm' teriminde ısrar etmiştir. Sanatçı ayrıca 'görünüm' yerine 'izlenim'in kullanılabileceğini söylemiştir. Bu nedenle sergilenen resimler arasında *Le Havre Limanından Görünüm* başlıklı tablo bir izlenim olarak kataloğa dâhil edilmiştir. Louis Leroy, olumsuz eleştiriler alan sergiden bahsederken, söze işaret ederek Monet'ten 'İzlenimci', hareketten de 'İzlenimcilik' olarak söz etmiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 162).

⁸ Petroglif, bir kaya sanatı biçimi olarak, bir kaya yüzeyinin bir kısmını kazarak, oyarak, oyarak veya aşındırarak oluşturulan bir görüntüdür. Kuzey Amerika dışında, bilim adamları bu tür görüntülere atıfta bulunmak için genellikle "oyma", "gravür" gibi terimler veya tekniğin diğer tanımlarını kullanırlar. Petroglifler dünya çapında bulunur ve genellikle tarih öncesi insanlarla ilişkilendirilir. Bu kelime Yunanca petro- önekinden, "taş" anlamına gelen *πέτρα* *petra*'dan ve "oyma" anlamına gelen *γλύφω* *glýphō*'dan gelir ve başlangıçta Fransızca'da *pétroglYPhe* olarak ortaya atılmıştır. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Petroglif> (Erişim Tarihi: 27.07.2022).



Görsel 7. Claude Monet, İzlenim, Gündoğumu, Tuval üzerine yağlıboya, 48 x 63 cm, 1872. Musee Marmottan Monet, Paris, Fransa.

<https://www.wikiart.org/en/claude-monet/impression-sunrise> Erişim

İzlenimciler, resmin gölgelerinin siyah olmasını istememiş, gölgeli her parçanın bir rengi ve biçimi olması gerektiğini kabul ederek, geleneksel olarak uzun süredir kullanılan siyah ve koyu renklerden kurtulmaya çalışmış ve ifade etmişlerdir. Bu ressamlar daha da ileri giderek, doğanın kendinden öncekilerin sandığı gibi çizgilerden, yüzeylerden, düzlemlerden ve ışıktan ibaret olmadığını, çok renkli formları olduğunu kabul etmiştir. Sonuç olarak, resimdeki her şey temelde değişmiştir. Bir resim artık eski bir ressam gibi yıllarca düşünüp, çalışarak oluşan bir olgu değil veya iskeleti özenle oluşturularak bir bina gibi inşa edilen bir olgu olmaktan uzaklaşmıştır. Bunları yapanların tuhaf olduğunu düşünmüşler ve alay olsun diye böyle resimler yapmışlardır. 1877'de sanat tüccarı Durand Ruel, bu genç devrimci ressamların eserlerini Paris'teki 'Le Pelletier' sokağında sergilediğinde, her yönden eleştiri ve muhalefet gelmiş, insanlar onları anlamamakla kalmamış, harekete isyan etmiştir. Bu yolda çalışan ressamlar ve destekçileri 'Empresyonistler' olarak bilinmektedir. Monet,

Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Jonkind en iyileri arasında yer almıştır. XIX. yüzyıl sanatında İzlenimciliğin etkisi belirginleşmiştir (Eroğlu, 2014: 488).

Empresyonizm, yalnız tüm sanatlara egemen durumuyla, belirli bir dönem sanatı değil, aynı zamanda evrensel geçerliğe sahip son 'Avrupa üslubu'nun genel beğeni kavramı üzerinde temellendirilmiş eğilimi olmuştur. Onun çöküşünden beri çeşitli sanatların veya çeşitli ulus ve kültürlerin üsluplarını sınıflamak olanaksızlaşmıştır. Fakat empresyonizm birdenbire ortaya çıkmış veya ansızın yok olmuş bir akım olarak tanınlanmamaktadır. Tamamlayıcı renkler kuramını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karmaşık bileşimlerini saptayan Constable, empresyonist yöntemi daha önce uygulamıştır. Empresyonizmin özü olan 'görmenin güç kazanması' olayı, bu sanatçılarla başlamıştır. Barbizon okulunun açık hava ressamlığında attığı ilk adımlar, bu gelişimde yapılan diğer ilerleme olarak görülmektedir. Fakat empresyonizmin ortaklaşa bir hareket olarak ortaya çıkmasında katkısı olan tesirler, bir yandan Manet'in başlattığı, kentte olup bitene sanatçı gözü ile bakmak, diğer yandan da toplumun göstermiş olduğu ters tepki üzerine sanatçıların bir araya toplanmaları olmuştur. İlk bakışta insanları sürü halinde bir araya toplayan ve birbirleri ile karışmalarını sağlayan kentin, insanın yalnızlığından ve tek başlılığından türeyen bu sanatı üretebileceği pek akla yakın gelmemiştir. Fakat çok sayıda insan içinden olmanın ve yabancılardan oluşan büyük bir kalabalığın kişide tek başına kalma isteği, yalnızlık ve terk edilmişlik duygusu yaratacağı bilinmektedir (Hauser, 2006: 336).

3.3.2. Fovizm

Bazı Post-Empresyonist ressamardan esinlenen Les Fauves (Vahşi Hayvanlar) adlı bu ressamlar grubu, parlak renkler ve serbest fırça darbeleri kullanmışlardır. Henri Matisse (1869-1954), Albert Marquet (1875-1947) ve Georges Rouault (1871-1958), başta Paul Cezanne (1839-1906) gibi birçok Fauvist, Sembolist sanatçı Gustave Moreau (1826-1898) öğrencisi olmuştur., Vincent Vangogh (1853-1890) ve Georges Seurat tarafından renklerin saf yan yana yerleştirilmesinden etkilenen Matisse, genellikle Fovizm'in öncüsü olarak görülürken, diğer sanatçılar da ışık kullanmış ve coşkulu bir duygu aktarak, güçlü renklerle ifade ederek onun ayak izlerini takip etmiştir. Matisse, Moreau'nun "kişisel ifadenin büyük ressamlar için önemli bir konu olduğu" (Aktaran: Hodge, 2018: 34) öğretisinden büyük

ölçüde etkilendi ve özellikle Seurat'nın noktacılığında ilham almıştır. Fovizm, doğal dünyayı doğrudan kopyalamak yerine, olumlu duyguları yansıtmak ve bir yapı duygusu yaratmak için renkleri yeni yollarla kullanarak gerçekçi görüntüler yaratma hedefini terk etmiştir. Sadeleştirilmiş formları ve doygun renkleri de boyalı yüzeylerin düzlüğüne dikkat çekmiştir. Duygusal tepkileri ve sezgileri, akademik teoriler veya beklentilerdeki ana konulardan daha önemli olarak kabul edilmektedir (Hodge, 2018: 34).

Fovistler çıktığı dönem de aynı dili eserlerinde coşkuyla kullanmış, Ekspresyonistler ise tam tersi bir ciddi tavır takınıp eserlerinde bu dili kullanmıştır. Bu dil özneliğin dili olmuştur. Ekspresyonizm, XIX. yüzyılın sonlarında Belçika'da James Ensor ve Norveç'te Edvard Munch ile ortaya çıkmıştır. Ekspresyonist ressamlardan biri olan Ensor, maskeler dünyasını aşırı alay ederek bu eğilimi ortaya çıkarmıştır. Munch ise Çılgılık adlı yapıtında ruhunun derinliklerini vahşi bir şiddetle ifade etmiştir. Bu tarz Matisse, Vlaminck, Marquet ve diğerleri tarafından da kullanılmıştır. Aynı sergide, gümrük memuru Rousseau'nun *Aç Aslan* adlı tablosunu, dolayısıyla 'cage aux fauves' veya 'vahşi hayvan kafesleri' olarak adlandırılan bir salonda sergilenmiştir. Fovizm, Louis Valtat ve Kies van Dongen tarafından başlatılmış ve renk ustası Moreau'nun eski öğrencileri tarafından formüle edilmiştir. Gauguin ve Van Gogh'un retrospektifleri, Matisse liderliğindeki renk farklılığını açmıştır. Bu, Derain'e Londra resimlerinde ve Dufy'ye kumsalında ilham vermiştir. Aynı şey Vlaminck ve Rouault için de geçerli olmuştur. Van Gogh ve Gauguin'in katkıları hareketin oluşmasına yardımcı olmuş, ancak Ulusal Güzel Sanatlar Lisesi'nde ders veren Gustave Moreau'nun da hareket üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Moreau, aralarında Matisse, Marquet ve Rouault'nun da bulunduğu öğrencilerine şunları ifade etmişti: "Gördüğüm ve dokunduğüm şeylerin değil, sadece iç duygumun gerçekliğine inanırım. Sanat duygu ve düşüncenin plastik değerler aracılığıyla dile getirilmesidir. Eskileri görmek ve anlamak için müzeye gidin; onların ustalığını sağlayan nitelikleri, yani üslubu, maddeyi, arabeski ve rengin hayalce değiştirilmesini kavramaya çalışın." (Eroğlu, 2014: 496). Matisse ve arkadaşı Otton Friesz, Moreau ve Bonnat'ın atölyelerinde yaptıkları tartışmalara da katılmıştır. Ayrıca Chatou'da Vlaminck ve Derain ve hatta Dufy, harekete kendi sezgileriyle bağlı kalmıştır. Fovizm, öncelikle her duygu ve düşüncüyü zengin, etkileyici, düz bir renkle aktarmaya odaklanmıştır. Sanatçılar, doğanın duygu ve düşüncelerini eserine aktarırken taklitten kaçınmış ve konuyu belirtmek için sadece renk kullanmıştır. Fovizm yerini Kübizm, Sürrealizm, Soyutlama ve Sembolizme bıraktıktan sonra, 1908'den bu yana çoğu Fovist farklı bir akıma yönelmiştir. Matisse (Fransa, 1869-1954), Derain (Fransa, 1880-1954) ve

Vlaminck (Fransa, 1876-1958) gibi isimler, iç fırtınalar ve tutkular geliştirme fırsatları sunmuştur. Böylece bireysel benlik ve yansımaları hakkında farklı bir romantizme ulaşmaktadır (Eroğlu, 2014: 496).

3.3.3. Ekspresyonizm

Dışavurumculuk, uluslararası bir hareket olmasına rağmen, modern dünya için endişeyi ifade etmek için ilk olarak çeşitli Alman şehirlerinde eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. XX. yüzyılın başlarında, insan davranışı ve çağdaş dünya hakkındaki huzursuzluğun yanı sıra manevi kayıp düşüncelerinde bir artış görülmüştür. Kısmen Sembolizmden ilham alan Ekspresyonistler, modern toplumun süreçleriyle ilgili endişelerini ifade etmek için biçimleri çarpıtılmış ve güçlü renkler kullanılmıştır. 1905'te dört Alman sanatçı, Dresden'deki Ekspresyonist hareketi müjdeleyen Die Brücke'yi (Köprü) kurmuştur. Birkaç yıl sonra, 1911'de başka bir sanatçı grubu Münih'te Der Blaue Reiter'i (Mavi Süvari) kurmuştur. Dışavurumculuk genellikle 1905'ten 1930'a kadar sürmüş ve Avrupa'ya yayılmıştır. Medeniyet eleştirisinde, özellikle kapitalizmin olumsuz etkilerinde sanatçılar ilk kez dış dünyayı tasvir etmek yerine, içsel duyguları ifade etmek için abartılı, heyecan verici fırça darbeleri ve güçlü, uyumsuz renkler kullanmışlardır. Birinci Dünya Savaşı öncesi, sırası ve sonrasındaki atmosfer; öfke, şiddet ve hayal kırıklığı, duygusal ifadelerine ilham kaynağı olmuş; resimlerinde fahişeleri ve maskeli veya kılık değiştirmiş yüzleri olan yabancıları tasvir etmişlerdir (Hodge, 2018: 32).

“Alman dışavurumcu ressamların ilkel kültürlerin yabancı eserlerine olan ilgisinin altında felsefi bir etken olarak Alman İdealizminin bir takıntısı yatar: Ruh... Canlı tin dediğimiz ruh, yabancı olanın çekiciliği üzerinde bir başka yan etken olarak karşımıza çıkar. Özellikle Alman dışavurumcuları ve diğerleri, ilkel olanı, [“sanatçının ruhunun; -özgür, engellenmemiş ve bir tür şiddetli masumiyet taşıyan ruhun] doğanın ve evrenin kuvvetleriyle doğrudan uyum içinde olan ilkel bir canlılığın” tinin kurtuluşunu sağlayabileceği için sevmektedirler. Bu bakımdan dışavurumculuk yalnızca estetik bir akım olarak sınırlandırılmaz. “Temelinde yatan öznel bireycilik, denetim gücünü sınırlandıran her türlü kısıtlamayı ve yasaklamayı reddeder. Toplumsal bir yara ilkesini gözeterek dışavurumculuk, insanın derinliğindeki özgünlüğün çiçek açmasını destekleyerek dışavurum yollarını geliştirmiştir.”⁹ (Daloğlu, 2014: 13).

⁹ KOKOSCHKA, Oskar (2011). “Vizyonların Doğası Üzerine” Sanat ve Kuram, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 120, 121.

Romantizmin bir çeşidi olan Ekspresyonizm, gerçekçilik görünümünden ziyade sanatçının özneliğini ön plana çıkaran bir akım olmuştur. XIX. yüzyılın sonlarında milletler tarafından 1900'lerin süsleme teknikleriyle izlenen sembolizm, anlamı görünüşten üstün tutan bir sanat arzusunu ortaya çıkarmıştır. Ancak kendi resimsel olanaklarına uyarlanmış sembolik bir araç ve dengeli düzenlemeler yeterli olmadığı düşünülmektedir. Dışavurumculuğun ortaya çıkışı bu boşluğu doldurmuş ve karmaşık unsurlardan oluşmuştur. Bu unsurlar arasında Orta Çağ ahşap oymacılığının ve Grünewald'ın etkisi, ilkel sanat formlarının anlaşılması, Gauguin ve en yakın öncülerin (Munk, Van Gogh), yakın teknik araştırma olarak kabul edilebilecek bazı sanatçıların (Matisse ve Fov'lar) katkıları kabul edilmektedir (Eroğlu, 2014: 496).

Ekspresyonizmde akıl ve makinenin insanları ele geçirme mücadelesi çok önemli bir yer kaplamaktadır. İzlenimcilik, insanın ruhunun dışında olduğu anlamına gelmektedir. Burjuva döneminin insanları dönemin söylenenlerini sadece dinlemekteydiler. Dışavurumcular ise seslerini yükseltmekte ve kendi manifestolarını yazdıkları görülmüştür. İnsan bir kez daha ruha cevap vermeye çalışmış ve sanat, yaşamdan, yaşam üretmiştir. Dışavurumculuğun 'saldırgan' ve 'kaba' tavrı kendi içinde bulunduğu fikri hâkim olmuştur. Bu düzendeki insanlar, gerçekten de ilkel, vahşi insan durumuyla neredeyse aynı olduğu görülmektedir. Burjuva düzen insanları gerçekten vahşileştirmiş ve insanlığın geleceği adına bugünün insanını korumanın yollarından biri de dışavurumcu sanatçının gaddarlaştırılması olmuştur (Eroğlu, 2014: 498).

3.3.4. Kübizm

Sanatçının 'kubus'u yakalaması tesadüf değil, uzun bir araştırmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda bazı sorular türemiştir. Sanatçılar ne aramaktaydı? Her dönemin sanatı belirli bir şey aramaktadır. Örneğin, Rönesans sanatı resmi, hareketsiz bir varlık düzeni aramıştır. Barok sanat bir hareket düzeni aramış, Ekspresyonist sanat ise duygunun yarattığı yanıltıcı bir doğal düzen aramıştır. Bir sanat olarak Kübizmin ilk

RICHARD, Lionel (1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, s. 19.

NIETZSCHE, Friedrich, (2003) İyinin ve Kötünün Ötesinde, Çev. Orhan Tuncay, Gün Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul, s. 9.

Bu üç eseri de içine alan, alıntılana gelen bölüm (makale): Daloğlu, H. (2014). Eski Toplumların Primitif Komünizm Kavramının Ütopik Sosyalizme ve Alman Dışavurumculuğu'na Etkileri Primitif Kültürlerin Die Brücke ve Dresden Ayrılıkçıları Üzerindeki Politik ve Felsefi Etkileri.

varsayımı şeylerin düzeni olmuştur. Ama o, natüralizm olarak kabul edilen bir nesne değil, soyut formların bir düzeni olarak ifade edilmiştir. Kübizm, uzayın çizgilerinin, uzayın öğelerinin, dikdörtgen ve küplerin denklemlerinin ve denge problemlerinin bir sentezi olarak anlaşılmıştır (Tunalı, 2008: 167).

Bu soyut form düzenine ek olarak, artık başka bir form oluşmuştur. Var olan bir düzen yoktur ve varoluş yalnızca biçimleşmiş, bunların yapıldığı içerik dünyası olarak ifade edilmemiştir. Böylece, Platonizm ve çağdaş fenomenolojik¹⁰ felsefe tarafından anlaşıldığı şekliyle algısal varlık, gerçekliğinden sıyrılmış ve saf varlık biçimi olarak geri getirilmiştir. Bu betimlemenin temel koşulu olan resim ve nesne ilişkisi artık geçerliliğini yitirmiştir. Örneğin Juan Gris'in ruhunda, şişenin formu şişenin kendisinden önce gelmiş, şeyin özü kaybolmuş, ardında şeyin fikrini bırakmıştır. Madde, tüm duyusallığıyla soyut biçime bırakıldığında, Platon'un Platon evreninde yer aldığı üzere, üç boyutluluğunu, kabartmalı karakterini ve onunla bağlantılı tüm varsayım özelliklerini geride bırakarak soyut biçim evreninde de çözülmüştür. Ancak tüm süreç yaşanırken resim sanatında da yapısal bir değişim yaşanmıştır. O dönem, resim artık bir taklit, doğayı taklit eden bir sanat, gerçek duyuların düzenini yansıtan ve soyut formların bir 'inşası' haline gelen bir sanat olmaktan çıkmıştır. Bu yapı, doğal düzene paralel, mantıksal, matematiksel bir düzen göstermektedir (Tunalı, 2008: 168).

“Resim, 'kubus'ların oluşturduğu bir konstruktion olarak anlaşılınca, buradan kübizm için bir tehlike kendini göstermez mi? Buna göre resim, belli soyut çizgi ve biçimlerin oluşturduğu, cansız, ruh ve duygudan yoksun bir şematizm olmaz mı? Bu kuşkuya karşı, böyle bir tehlike imkânı olsa bile, bu tehlikenin gerçek kübist yapıtlar için değil, daha çok bunların taklitleri için geçerli olabileceği düşünülebilir. Çünkü kübizm, prensipte metafizik bir sanattır, kübizmin temelinde bir metafizik öz bulunur. Kübistler, bu metafizik öze ulaşmak amacı ile empirik dünyadan ve onların biçimlerinden uzaklaştılar.” (Tunalı, 2008: 168).

Dışavurumcu deneyler, Sanayi Devrimi olarak bilinen XX. yüzyılda çığır açan sanatın yalnızca duygu ve tutku temelinde yapılamayacağını göstermiştir. Öte yandan Batı

¹⁰ Fenomenoloji (görüngü bilim), Eski Yunancada görünüş, görüngü demek olan fenomen sözcüğünden gelir. Bu felsefe anlayışını kurucusu Edmund Husserl (1859-1938), fenomenoloji felsefesini, pozitivizmi eleştirerek kurar. Ona göre pozitivizm yalnız duyusal ve bireysel verilere dayanmakla yanılmıştır. Oysa Husserl, “Biz, ‘genel objeleri’ tinsel olarak kavırıyoruz.” diyor. Bu genel objeler fenomenlerdir. (Tunalı, 2019: 67).

medeniyetinin kadim geleneksel rasyonalizmine dayanan Kübizm, sanat hayatında bir dönüm noktası olmuştur ve gelecekteki gelişimi etkilemiştir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017: 174).

Kübizm, 1907-1908'de Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963) tarafından kurulan belki de en önemli ve kesinlikle en etkili modern sanat hareketi olmuştur. Kübizm, Rönesans'tan bu yana mek nı tanımlamak için kullanılan perspektiflerden uzaklaşarak resme yeni bir boyut getirmiş; figürleri gerçekçi bir şekilde simüle etmeyi de reddetmiştir. Bunun yerine nesnelere farklı açılardan çizmişlerdir. C zanne'dan esinlenerek, Picasso ve Braque arasındaki ilk iş birliği olan 1906'da C zanne'ın çalışmalarını bir retrospektifte görmüşlerdir. Sabit bir perspektiften mekân yanılısaması yaratmaya yönelik Avrupa sanat geleneğini kasten reddetmişlerdir. Kübizm, Picasso'nun 1907 tarihli Les Demoiselles d'Avignon adlı tablosuyla başlamış; bu resim Cezanne'ın yanı sıra Afrika maskeleri ve İberya heykelinin etkisini göstermektedir. Analitik Kübizm olarak bilinen Kübizmin ilk aşaması 1912'ye kadar sürmüştür. Gazete gibi sanat dışı malzemelerin kolaj ögesi olarak kullanıldığı ve daha canlı renklerin ortaya çıktığı ikinci evre olan Sentetik Kübizm 1914 yılına kadar sürmüştür. Diğer sanatçılar, Kübizmin fikirlerini bireysel olarak açıklamaya çalışmaya başlamıştır ve sonunda daha sonraki birçok sanatçıya ve sanat akımına ilham vermişlerdir (Hodge, 2018: 35).

Analitik Kübizm

Analitik Kübizmin  ıkış noktası doğa olarak bilinmektedir. Ama bir bütün olarak doğa değil, saf bir temel varlık olarak doğa olarak tanımlanmaktadır. Doğa, olağan ifadeleri kullanmak için yazılı bir kitap değil, bir sözlük gibi düşünülmüştür. Bu anlamda Kübistler için doğa b t nliği olmayan parçalanmış bir varlık denmektedir. Kübist sanatçılar bu parçalanmış ögeleri eksiksiz ve düzenli bir varlığa dönüştürmüşlerdir. Ancak bu yaratılan bütün varlık artık doğanın salt fiziksel bir varlığı olmaktan çıkıp, doğadan izole edilmiş unsurlardan oluşan entelektüel bir soyut varlık halini almıştır (Tunalı, 2008: 169). Böyle entelektüel olarak soyut bir varlık, elbette artık bir organizma değil, mimari bir yapı olmuştur. Bu yapı, gerçek kişileri doğal biçimsel çıkarlarından soyutlayarak bir tür entelektüel soyutlama düzeyine yükseltmiştir. Bu entelektüel soyutlama düzeyinde, nesnelere, doğal olarak var olan şeyler, doğallıklarını, duyarlılıklarını ve y zeyselliklerini

kaybetmişler ve soyut üç boyutlu (stereometrik) yapılar haline gelmiştir. Picasso ve Braque'nin kozmolojisi 1910'larda bu doğrultuda şekillenmiş ve aynı zamanda yeni resimlerin gelişim çizgisini belirlemiştir. Bu çizginin çevrelediği kozmik diyagram artık doğal niteliğini yitirmiş ve entelektüel bir nitelik kazanarak soyut hale gelmiştir. Bu, özellikle 1911'e kadar egemen olmayan Analitik Kübizm için geçerli olmuştur. Analitik Kübizmin zirvesi, 1911'in Güz Salonu olarak bilinmektedir. Burada Vellon, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Marcoussis homojen olmasa da iş birliğini sergileyen bir program sunmuştur. Bu bir analiz programı şekline almıştır. Çünkü bu prosedürün ana noktası, formu çeşitli unsurlarına bölmek ve onları Cezanne tarafından örneklenen temel geometriye geri getirmektir. 2B yüzeylerde 3B şekilleri analiz edilmesi sonucu incelendiğinde, form ve renkten gerçekçi olmayan bir durum elde edilmektedir. Bu biçim ve renk gerçeksizliği, resme kendi temel ilkelerini ve nihai hedeflerini vermiştir. Bu şeye soyutlama denmektedir. Ancak buradaki 'soyut' aynı zamanda 'somut' olarak ifade edilmiştir. Çünkü ortaya çıkan biçimsel yapı, duyuşal yüzeylerin katılığından kurtulmuş üç boyutlu bir mimari yapı halini almıştır. Kübizm tarafından gerçekleştirilen devrim, bu 'soyut-somut' kozmolojide vücut bulmaktadır. Her zaman iki boyutlu yüzey sanatı olarak anlaşılan resim sanatı, artık 'eşzamanlı' kategorisinde bir uzay sanatı haline gelmiştir. Bu özelliğin soyut sanatın temel bir kategorisi olduğuna işaret etmektedir. 'Eşzamanlı' kategorisi sadece soyut sanat için değil, özellikle 1950'lerden sonra sanat anlayışı için de önemli bir kategori değerine sahip olmuştur. Bu önem sadece sanatın değil, aynı zamanda genel olarak felsefenin ve çağdaş felsefenin de özelliği olmuştur. Örneğin yapısalcılık, felsefesinin temel nesnesi olan varlığın yapısını bu 'eşzamanlı' kategorisi içinde kavramaya çalışan, göstergebilime dayalı en son felsefe anlayışı olarak bilinmektedir. Bu nedenle, Analitik Kübizm nesnelere duyuşal yüzeylere 'kalıtsal' bağılıklarından analiz ederken, amacı nesnelere 'eşzamanlı olarak' somut varlıklar olarak yeniden inşa etmektir. Bu yapıcı varoluş elbette soyut bir varoluş olmuş, ama aynı zamanda somut bir varoluş olarak ifade edilmiştir (Tunalı, 2008: 170). Ancak bu 'soyut-somut' varlık doğadan kurulu halde geldiği kabul edilmektedir. Onu oluşturan unsurlar doğrudan doğada ve nesnelere bulunmuştur. Bu anlayışla yaratılan bir sanat eseri, mümkün olduğu kadar doğadan bağımsız, tamamen soyut bir varlık olmuştur. Resim sadece bir form olduğu için resmin özü de böyle bir tavırda somutlaştırılmıştır. Doğadan izole edilmiş, salt biçimsel bir yapı olarak anlaşılan Kübizm, artık Analitik Kübizm değil, Sentetik Kübizm halini almıştır (Tunalı, 2008: 171).

Sentetik Kübizm

Sentetik Kübizm, teriminden de anlaşılacağı gibi, ‘Sentetik Kübizm’, yapıcı unsurların birleştirilmesinden oluşmakta ve bir akım olarak 1911-14 yıllarını kapsamaktadır. Bu yapıcı unsurlar artık doğal unsurlar değil, aksine entelektüel soyut unsurlar, geometrik unsurlar olmuştur. Bu açıdan Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm ilke olarak karşı bir anlayış olmuştur. Bir ıkış noktası doğa ve doğal formlar, diğerisi ise düşünce ve geometri dünyası olarak ifade edilmiştir. Werner Haftmann'ın açıklamasında bunu şöyle ifade etmiştir: (Aktaran: Tunalı, 2008:173) ‘‘Analitik Kübizm, bir şişeden soyut bir konuşma biçimini yaratırken, Sentetik Kübizm, soyut bir konuşma biçiminden bir şişe yaratır. Çünkü Sentetik Kübizm için nesnelere dünyasına olan ilgi tamamen terk edilmedi.’’ Ancak amaç, doğayı ve nesnelere tüm resmin dışında tutmak olmuştur. Sentetik Kübizm için bu yönde uzun bir yol kat etmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, artık doğadan soyut entelektüel biçimlere geilmemekte, bunun yerine soyut entelektüel biçimlerden doğaya geçilmektedir. Başka bir deyişle: doğa, resim değil, soyut entelektüel doğal formları belirlemiştir. Bu anlayışı felsefi düşünceye aktarırsak Kant'ın felsefesiyle karşılaşılmaktadır. Örneğin Kant'a göre nesnenin gerçekte ne olduğunu bilinmemektedir, ancak sahip olduğumuz düşünce (zihin) biçimine göre düşünce kategorisini belirlenmektedir. Eğer insanın zihni böyle olmasaydı, yani insan, deneyimden (apriori) değil de başka türden zihinlere sahip olsaydı, doğayı ve şeyleri farklı bir şekilde anlar ve doğa bizim için bildiklerimizden farklı olurdu denilmektedir. Kant'ın bu düşünceleri, dönemin düşünür ve sanatçılarını Kübizm  zerine düşünmeye sevk etmiştir. Bu dönemde ressamların resimleriyle ne yapmak istediklerini açıklayan teorisyenler ortaya çıkmıştır Bunların başında Apollinaire'in tavrı gelmektedir. Apollinaire, Kübizmi metafiziğin de katıldığı bir sisteme getirmiştir. Öte yandan galerileri ve teorik çalışmalarıyla Kübizmin gelişimine ve kalıcılığına büyük katkı sağlayan Daniel Henry Kahnweiler, Kübizmi salt bir Rönesans olarak görmemiştir. Kahnweiler (Aktaran: Tunalı, 2008: 173) bu gelişmeyi şöyle anlatıyor: ‘‘1900'l  yıllarda ortaya çıkan ‘Kübist Devrim’, plastik sanatlarda bir şüphe ve kafa karışıklığının sonucu olarak sanatta güçlü bir hareketin başlangıcına işaret ediyordu. Yarı kapalı görüşün yapısı nihayet fark edilmeye başlandığında, plastik sanatların karmaşıklığı yavaş yavaş değişti ve plastik unsur yeniden galip geldi.’’

Görüldüğü gibi Kübist sanatçılar ve Kübist teorisyenler Kübist sanatın felsefi temelini ararken, bunu Kant'ın felsefesinde, özellikle de Kant'ın 'şeylerin kendileri' kavramında bulmuşlardır. Bunun çıkış noktası, Kübizmin, Kant'ın felsefesinde duyuların sağladığı temsillere ek olarak, değişmez olan ve 'şeyin kendisi'ne dayanan gerçek varoluşu tasvir etmek istemesinden ortaya çıkmaktadır (Tunalı, 2008: 174).

3.3.5. Dadaizm

Dada hareketi, tarafsız bir şehir olan Zürih'te ortaya çıkmış ve Birinci Dünya Savaşı'nın sertliğine tepki olarak bir 'sanat karşıtı' harekete dönüşmüştür. Dada, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dışavurumculuktan etkilenmiştir; görsel sanatlar, edebiyat, şiir, tiyatro, müzik ve grafik tasarımı kapsamaktadır. Savaş karşıtı olmasının yanı sıra, burjuva karşıtı olarak kabul edilmiş; politik olarak radikal sola yakın olmuştur. Bireysel Dadaistlerin yarattığı sanat, sanatsal uzlaşmaları kabul etmemiş; değişken, renkli ve absürt olarak ifade edilmiştir. Dadaistler tamamen şok edici, öfke ve küskünlüğe neden olan ve kaba ve uygunsuz olmaya çalışan kişiler olarak görülmüştür. Her şey birçok sanatçı ve yazarın Zürih'te yazar Hugo Ball'a (1866-1927) ait olan gece kulübü Cabare Voltaire'de buluşmasıyla başlamıştır. Dada adı şair Tristan Tzara (1896-1963) tarafından seçilmiştir.. Fransızca'da 'oyuncak tahta at', Rusça ve Rumence'de 'evet, evet' anlamına gelmesinin dışında, birçok dilde 'dada' anlamsız bir ifade olarak bilinmektedir. Bu öfke ve alaycı sinizm¹¹ hızla Berlin, Hannover, Paris, New York ve Köln gibi diğer şehirlere yayılmıştır. Orada başka gruplar oluşturulmuştur. Dada, sanatçıların toplum, sanatçının rolü ve sanatın amacı hakkında sınırlı bulmacalar oluşturduğu ilk kavramsal sanat hareketi olmuştur (Hodge, 2018: 35).

5 Şubat 1916'da Hugo Bauer, Zürih'te 'Voltaire Cabaret' adını verdiği bir sanatçılar kulübü açmıştır. Bu, Dada'nın en önemli kamu kurumunun doğuşu anlamına gelmektedir. Berlin'den Zürih'e gelen bir Dadaist olan Richard Huelsenbeck şu yorumu yapmış: (Dada Manifestoları, 2008: 7) "Dada, yüreklilik, küçümseme, üstünlük, devrimci karşı koyuş; egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir

¹¹ İnsanın erdem ve mutluluğa, hiçbir değere bağlı olmadan bütün gereksinimlerden sıyrılarak kendi kendine erişebileceğini savunan Antisthenes'in öğretisi, kinizm. <https://sozluk.gov.tr/>

özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına gelir.” Bu sanatçı grubu, burjuvaziyi, savaş ve entelektüel yoksulluk ile eş tutmuştur. Almanya'da, 1914'te liberal sanat entelektüellerinin büyük çoğunluğu, Batı kültürü adına, onu sürdürmek için savaşın gerekliliğinden bahsetmektedirler (Dada Manifestoları, 2008: 7).

3.3.6. Sürrealizm

Dadacılıktan türeyen gerçeküstücülük, bilinçaltındaki düşünceleri ve duyguları ifade etme arayışıyla hem bir edebiyat hem de bir sanat akımı olarak 1920'lerde ortaya çıkmıştır. Andre Breton (1896-1966) tarafından yazılan Gerçeküstücülük Manifestosu'nun yayımlanmasıyla Paris'te 1924'te resmen başlayan gerçeküstücülük, uluslararası bir entelektüel ve politik akım olarak başlamıştır. Breton; dadacılıktan, psikanalist Sigmund Freud'un (1856-1939) teorilerden ve rüya araştırmalarından ve Karl Marx'ın (1818-1883) politik düşüncelerinden etkilenmiştir. Başlangıçta görsel sanatçılarla ilişkiye geçmeye isteksiz olan gerçeküstücü şairler, sanatın önceden tasarlanarak yapılmasının, kendi içlerinden gelen ve serbest dışavurumlarıyla geliştiğini düşünmüştür. Öte yandan, bazı sanatçılara saygı duymuşlar ve kısa süre sonra, iki ifade biçiminin birlikte iyi çalıştığını anlamışlardır. Max Ernst (1891-1976), gerçeküstücülüğü sanatsal bir akım olarak keşfeden ilk sanatçılardan biri olmuştur. Serbest çağrışım, trans benzeri durumlar ya da rüyalar gibi Freudcu yöntemler aracılığıyla bilinçaltına odaklanan bazı gerçeküstücüler, psişik 'otomatizm'i uyguladığı bilinmektedir. Bu, otomatik yazı ya da çizim olmuş; bilinçli zihni kapatıp doğrudan bilinçaltından akan sözcükler ya da imgeler üretmiştir. Bilinçaltını bu yolla ortaya çıkaran gerçeküstücülük, hiçbir sanatçının birbirine benzer işler üretmediği, bireysel bir ifade şekli olmuştur (Hodge, 2018: 41).

Hareket için 1938 sergi kataloğu makalesinden bir alıntı, "Sürrealist hareketin en güçlü imajı, en üst düzeydeki keyfiliktir." (Aktaran: Eroğlu, 2014: 506). André Breton, onun şu söylevi Sürrealizm'in yolunu açmıştır; "Her şeyi bırak. Dada'yı bırak. Karını bırak... Yolu düşün." (Aktaran: Eroğlu, 2014: 506). Hareketin adı, 1922'de Dada'dan ayrılan Apollinaire'den gelmektedir. Yeni sürrealizm dalgasının kurucusu olan Breton, Dada'nın yıkıcı anarşisinden ziyade yapay olarak sanrılar yaratan bir kodlar sistemi, otomatizmi önermiştir. Bütün bunlardan yola çıkarak, 'hafızanın yeri' dediği gizemli bir dünya yaratmıştır. Böylece, hayali ile gerçeğin karışımı, bilinenin bilinmeyen aracılığıyla

keşfedilmesi sanatta uygulamasını bulmaktadır. Öte yandan, otomatik yazı, ‘nefis kadavra’ oyunu, hipnotik boyutlara ulaşarak, resim yapamayanlar için, sanat ve hatta yazı da karmaşıklığa yol açmıştır. Breton’a göre Chirico'nun ‘metafizik’ resimleri bu konuda öğretici olmuştur (Eroğlu, 2014: 506).

Ernst, gerçeküstü plastiklerin çeşitliliği için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Soyutlama ve gerçeklikle oynamada iyi bir sanatçı olmuştur. Albümünde çılgın ve acımasız kolajlar toplamıştır. Ürettiği çeşitli parçalar ve Andre Masson'un kum resimleri tesadüf etkisine katkıda bulunmaktadır. 1925'te Pierre Neville, Sürrealist resmin varlığını reddetmiştir. Sürrealist Galeri'nin 1926'da açılması ve 1928'de Breton'un yazılarının toplanması bu hareketin çok yönlülüğünün kanıtı olduğu görülmektedir. Salvador Dali (1904-1989), 1928'de Buñuel ile *Endülüs Köpekleri* filmini ve 1929'da *Gradiva*'yı çektiğinde, delilik ve Psikanalizin sanat üzerindeki etkisi zirvede olduğu bilinmektedir. ‘Sembolik’ nesnelere, ‘eleştirel paranoya teorisi’ ve bunları astrolojik rüyalar gibi metamorfozlarla zenginleştirilmesi -İç savaş sezgisi gibi- Sürrealizmin özünü yükseltmiştir. 1938'de Paris'te, 1939'da Londra'da ve 1940'ta Meksika'da sergilenen Sürrealizm artık zirveye ulaşmıştır. *Lautreamont*, Man Ray tarafından övülmüş, *Sade*, Hans Bellmer tarafından övülmüş ve *Sonsuz Dişi*, Paul Delvaux tarafından övülerek akıma desteklerini göstermiştir. Yves Tanguy'un *Ay Kumsalları*, Roberto Matthew'un *Psikolojik Morfolojileri*, Roland Penrose'un *nesnelere*, Victor Brauner'ın *asi arke tipleri* ve Rene Magritte'in (1898-1967) *tehditkâr babacanlığı* yan yana geldiği görülmektedir. 1938'de Uluslararası Sürrealist sergisi için Duchamp, kendisine ayrılmış Paris sanat galerisinin tavanını 1.200 kömür torbasıyla süslemiştir. Sergiye 14 ülkeden 70 sanatçı katılmıştır. Çünkü Sürrealizm uluslararası bir sanat akımı olduğu bilinmektedir. Bu sergide Wifredo Lam; Antiller'in tuhaf ormanları, Joan Miro; Mallorca sahillerinin ‘Takımyıldızını’ gösterirken; Çek sanatçı Toyen, Prag'ın uzun gölgesini Sade kalesine kadar uzatmıştır ve her şeyin bir anahtarı var olduğu görüşünü ortaya koymaktadır (Eroğlu, 2014: 507)

3.3.7. Konstrüktivizm

İnşacılığın başlamasını sağlayan temel ilkeler, Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından 1920’de ileri sürülmüştür. Rusya’da mimarlık üzerinden atılan bu adımlar, Moskova’da ‘Realist Manifesto’ olarak yayımlanmıştır. Seçtikleri elemanlarda dokunsal ve optik çekicilikler önemli roller üstlenmiştir. Bu elemanların, endüstriyel ürünler olması en büyük özellikleri olmuştur (Eroğlu, 2014: 514). İnşacılık dünyayı yorumlamak değil, değiştirmek için bir şeyler yapılması gerektiği yolundaki felsefi çağırışı yanıtlamak için girişilmiş bir sanat atağı olarak dikkat çekmiştir. Akımın en önemli özelliğinin konstrüksiyona dayalı ‘mühendis-sanatçı’ tipinin yaratılması olduğu anlaşılmaktadır. Bilim ve tekniğin öngördüğü bir tasarımcı anlayışına yönelme söz konusu olmuştur. O nedenle inşacı ressamların sloganı; “Resim sehпасından makineye” (Eroğlu, 2014: 515) şeklinde gerçekleşmiştir.

Yukarıda verilen bilgiler çerçevesinde ‘ilkel sanat’ ve ‘modern sanat’ın Avrupa resim sanatına etkilerinin sonucunda birçok sanat akımı incelenmiş ve primitif sanatın izdüşümleri gösterilmektedir. Bu bağlamda ileride gösterileceği üzere bu akımlar içinde öne çıkan yani öncü diyebileceğimiz bazı sanatçılar özelinde de incelemeler gösterilmeye çalışılacaktır.

3.4. Primitif Sanattan Etkilenen Öncü Bazı Sanatçılar

Etnologlar hariç, sanatçılar da ilkel sanatın estetik değerine odaklanmışlardır. O dönemde tüm dünyada araştırma yapan etnologlar ikinci ve üçüncü plana ilkel insanların sanatını koyarken, Avrupa'nın büyük şehirlerindeki bazı sanatçılar ve sanatseverler ilkel maske ve figürlerden ilham almaya başlamışlardır (Örnek, 2014: 151).

Avrupa'daki toplumsal değişimler sonucunda, kaçınılmaz olarak sanatı da etkilemeye başladığı bilinmektedir. Van Gogh (1853-1903), Toulouse-Lautrec (1864-1901) ve Gauguin (1853-1903) gibi sanatçılar bu etkinin öncüleri olmuştur. Bazı sanatçılar yeni konular ve yeni stiller bulmaya çalışmış, Gauguin, ait olduğu sanat çevresinin baskısından kurtulan ilk sanatçı olmuştur. J.J. Rousseau'nun etkisiyle önce Martinik'e, ardından Tahiti'ye gitmiş, zamanla başka sanatçılar da onu takip etmiş, yeni kültürel alanlarda ilham bulmaya başlamışlardır (Örnek, 2014: 151).

Bununla birlikte, ilkel sanata olan ilgi, yirminci yüzyılın başlangıcından önce, hala yüzeysel ve duygusal olarak ifade edilmektedir. Ancak modern sanatın gelişmesinden sonra bu ilgi artmış, Vlaminck, Picasso, Derain, Braque, Matisse, Modigliani, Kirchner gibi avangard sanatçılar adeta özgün Sanatı ‘keşfetmişler’ ve ilkelleri övmeye hevesli bu sanatçılar, sanat, estetik eğilimlerini ilkel insanların oymalarıyla kanıtlamaya çalışmışlardır. Sanatlarında Afrika maskelerinin ve heykellerinin ifade gücünden ilham almışlar ve hatta bilinçli olarak onları taklit etmeye başlamışlardır (Örnek, 2014: 151).

3.4.1. Henri Matisse

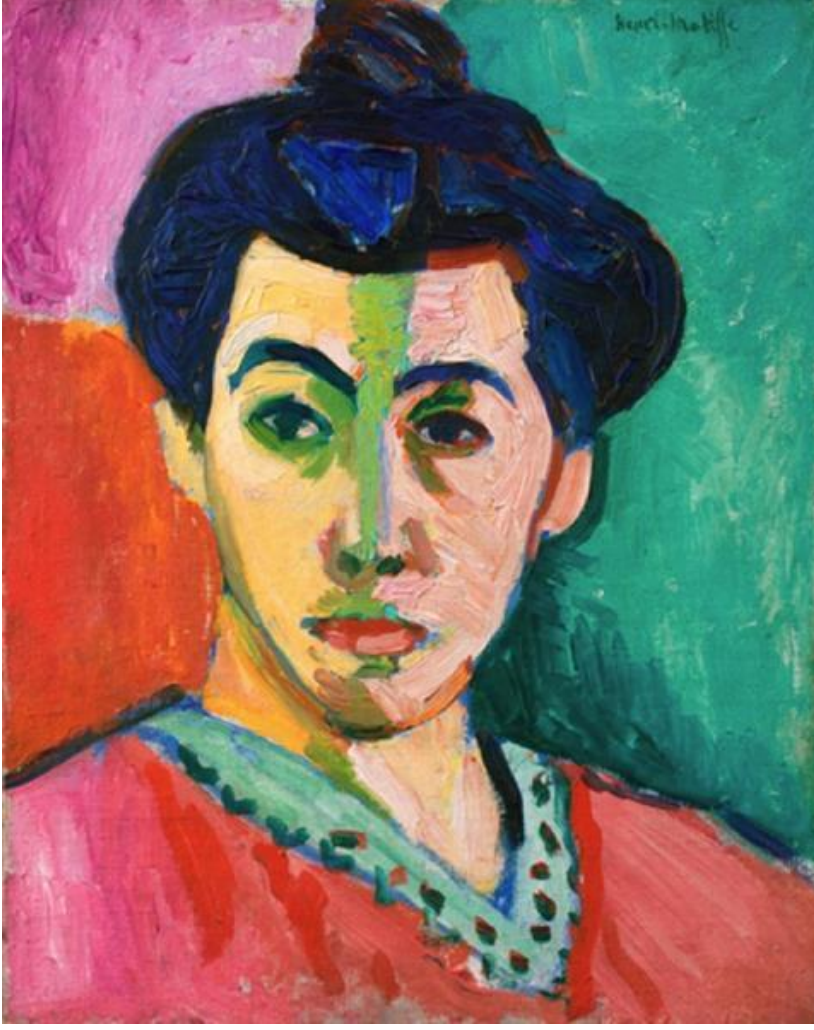
Matisse'in dışavurumcu Fov tavrı, bir akım olmaktan çok, Akdeniz Romantizminin bir yapısı olarak ortaya çıkmıştır. Fovların bu tutumunun sıklıkla 1905'te başlayan Alman Dışavurumculuğu ile kıyaslandığı görülmektedir. Ancak Alman Ekspresyonizmi, diğer sanat akımları ve sanatçılarla kurdukları gruplar, galeriler, yayınlar ve bağlantılar sayesinde büyük bir felsefi arka planı da içeren bir grup mantığını bünyesinde barındırmıştır. Alman Ekspresyonizmi, Fovizm'den tamamen farklı olarak görülmüş, hem toplumsal gerçekliği hem de Kuzey'den gelen sert tavırları taşımaktadır. Bir yenilikçi sanat anlayışının, akım olması için, çok yönlülüğü ve çeşitli ilişkiler ağı ile ilgili bir bağlantı olduğu görülmektedir (Eroğlu, 2016: 13).

Matisse'in renkle olan ilişkisine gelince, onu ilk olarak resmi basitleştirmek için rengi kullandığı görülmektedir. Çünkü durumu sanatçıya yükleyen ilk Gustave Moreau olmuştur. Sanatçı, zengin renk algısını Korsika gezisine bağlamış, çünkü bu gezi, sanatçının Akdeniz'deki ışık ve renk algısında yeni bir deneye yol açmıştır. Renkte uzmanlaşmadan önce, sistematik olarak sınırlı bir renk yelpazesine dayalı tonlara ve renk varyasyonlarına dalmıştır. Bu noktada rengin yoğunlaştırılması, çizimin biçimine, kesinliğine ve kararlılığına cesaret vermiştir. Bu demek oluyor ki, sanatçı, Cezanne'ın felsefesine daha net yaklaşmaktadır. Matisse, ayrıca Korsika gezisinden sonra tüm renklerin hesaplanıp dengelenmesi gerekliliğinin de önemli bir nokta olduğuna inanmıştır. Renk konusunu bölmeçi/noktacı bir bakış açısıyla tanıtmalarının nedeni, Neo-Empresyonist Signac ile St. Tropez'e gitmiş olmasıdır. Çok geçmeden, 1905 yazında Derain ile çalıştığı balıkçı köyü Collioure'da Neo-Empresyonist etkilerden kurtulup gerçek renk duyarlılığına ulaşacak ve

Fov etkili, *Madam Matisse Portresi* (Yeşil Çizgi) (Görsel 8) sergilenmiş ve bu eser dönemin bir başyapıtı olarak görülmüştür (Eroğlu, 2016: 14).

“Matisse’in Aralık 1908’de Grande Revue’de yayınladığı önemli bir makalede tanımladığı gibi, hareketin temel ilkeleri şöyle özetlenmiştir: “Renk aracılığıyla ışık ve boşluk yapısının eşitlenmesi, şekillendirme ve ışık gölge olmadan düz planların egemenliği, anlatım aracının duruluğu, anlatım elemanları arasında tam bağlantı, yani duyusal içerikle dekorasyon arasındaki uyum, yani kompozisyon üzerindeki uyum.” (Eroğlu, 2016: 14).

Ekim 1910’da Münih’te gördüğü İslam sanatı sergisi, Kasım 1911’de Moskova’ya yaptığı gezide bulduğu ikonalar, 1910-1913 kışında Endülüs ve Tanca’da uzun süre kalması, yeni şeylere olan ilgisi ve dünyadaki gelişimini bu şekilde tamamlanmasını sağlamıştır. Shchukin’in 1911’de kendisine sipariş ettiği *Dans ve Müzik* adlı iki eseri tamamlamıştır. Üç ana renge; göğün mavisine, figürlerin kırmızısına ve tepelerin yeşiline kadar kaynaşan bu eserler, hareketin ve dinginliğin her yerde var olduğuna işaret etmekteydiler. Sanatçının ünü ve ekonomik hayatı güvence altına altına olmuş ve eserleri 1913 New York Armory Show’da yeniden ortaya çıkmıştır. Aslında bu durum onun daha çok sanatsal riskler almasına ve ardından ortaya bambaşka bir Matisse sunmasına olanak sağlamıştır. Bu noktada, Picasso’nun yaptığı gibi, Matisse’in kendisini şüpheli güvencelere koymadığını, sanat söz konusu olduğunda daha kaygılı bir yaşamı tercih ettiği bilinmektedir (Eroğlu, 2016: 15).



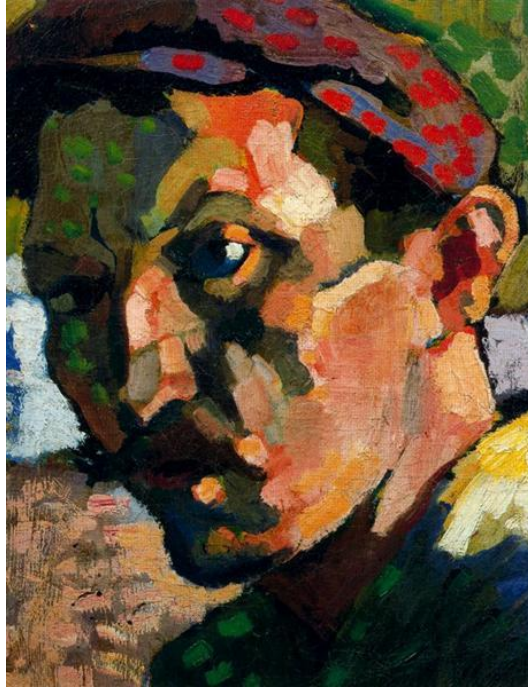
Görsel 8. Henri Matisse, The Green Line, 40,5 x 32,5 cm, oil on canvas, 1905. National Gallery of Denmark (Statens Museum for Kunst), Copenhagen, Denmark

<https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/portrait-of-madame-matisse-green-stripe-1905>

3.4.2. Andre Derain

Derain, 15 yaşında resim yapmaya başlamış, mühendislik mesleğine uyum sağlayamamış ve 1898'de Academie Carriere'ye katılmıştır. Doğum yeri olan Chatou'da, aslında bir bisikletçi olan Maurice de Vlaminck ile 'Ecole de Chatou'da tanışmıştır. Fovlar gibi, Van Gogh'un etkisi altında renk şekillendirmeye değer vermiştir. "Renkler dinamit şekerleme olarak kullanılmalıdır" (Turani, 2020: 574) iddiası resimlerine konu olmuştur. Daha sonra Cezanne, doğadaki her şeyin geometrik formların eserlerine dönüşeceğini düşünerek onu Neo-Empresyonizm olarak adlandırılabilir bir yöne itmiştir. Paris'te, daha

sonra Siena (İtalya) ve Floransa'nın XV. yüzyıl sanatçısından ilham alan Amedeo Modigliani ile tanışmıştır. Dikkatini İtalya'ya çeviren Derain, Piero della Francesca ve Raphael'i keşfetmiş: "Raphael, anlaşılmamış en büyük ressamdır," (Turani, 2020: 574) diye heyecanla ifade etmiş; Raphael, "Çalışanlar için okul yaratmaz. Ancak yıllarca çalıştıktan sonra ona yaklaşabilir. Resim için bir başlangıç noktası olarak kullanılırsa sonuç bir felaket olur. Raphael, Leonardo'dan üstündür, Raphael bir tanrı gibidir." (Turani, 2020: 574) demiştir.



Görsel 9. Andre Derain, self portrait, 33 x 25,5 cm, 1905.

<https://www.wikiart.org/en/andre-derain/self-portrait-with-a-cap>

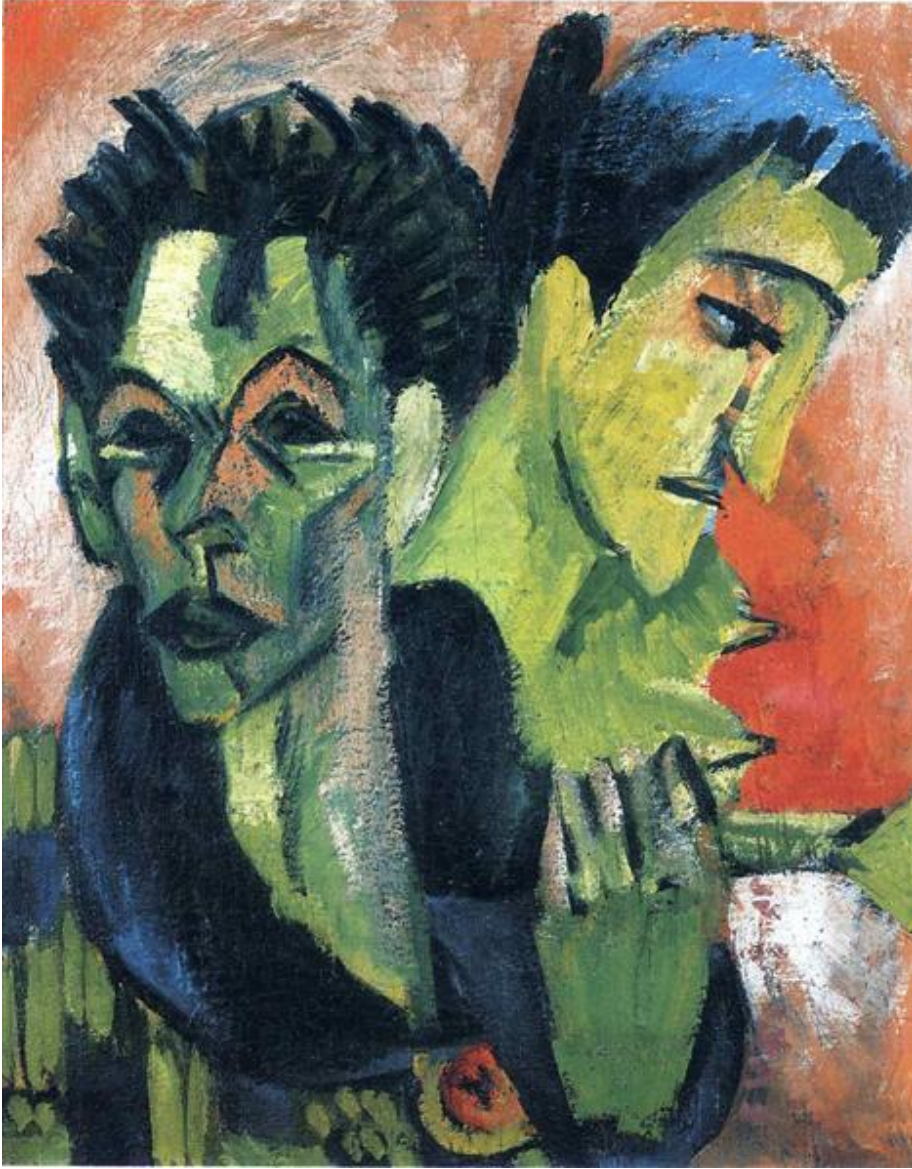
“Dostu şair Guillaume Apollinaire onun hakkında “Vahşice gençlik yıllarından sonra orta yolu prensip edindi” diye yazıyordu. “Bu didinmeler sonucu hemen hemen, içinde bazı arkaik çehrelerin tanınabildiği, dini anlayışta eserler meydana getirdi. Derain’in sanatı bugün ifadenin, hemen hemen Antikite çapında bir etkisine sahiptir.” (Turani, 2020: 575).

Resimlerinde, çığlık atan pembelerden morumsu kırmızılara yakın morlara kadar yeşil, mavi ve tüm morların nüansları yer almıştır. Ayrıca resimleri kaba bir disiplinsizlik göstermez, içgüdünün hâkimiyetini ifade etmektedir (Turani, 2020: 575).

3.4.3. Ernst Ludwig Kirchner

Kirchner (1880-1938), Alman sanatına yeni yönler veren bir sanatçı olmuş ve hiçbir zaman herhangi bir sanat hareketine veya modern sanat hareketine katılmamıştır. Alman resmi, Kirchner'e kadar İtalyan ve Fransız resminden etkilenmiş, Brücke'de güçlü bir form bulmuş ve kuruluşunda öncü rol oynamıştır. Kirchner ressam olmak istemiş, Frankfurt'ta gerekli temel resim bilgisini edinmiş ve 18 yaşında Nürnberg'de eski Alman grafik çalışmalarından etkilenmiştir. 1901'de mimarlık okumak için Dresden Teknoloji Üniversitesi'ne girmiş, ayrıca resim dersleri almıştır. Fritz Blei'yi 1902'de tanımıştır. Japon pullarını da o dönemde görmüş ve takdir etmiştir. Natüralist renklerden kurtulmak için Goethe'nin renk kurallarını ve Newton, Helmholtz ve Roads'ın sanatsal teorilerini ele almaktadır. Eski Alman ressamı Berheim, Cranach ve Seurat'ın resimlerine, siyahların heykellerine ve Okyanus Adaları'nın ahşap heykellerine ilgi duymaktadır (Turani, 2020: 579).

Büyük şehrin atmosferine olan tutkusu, kendi ilkeleriyle, ham yaşam anlayışıyla çelişmekte olduğu görülmektedir. Kurfürstendamm'ın hindistancevizi palmyelerini ve önceleri beğendiği Berlin gece kulüplerinin gürültülü yaşamını, daha sonra İsviçreli köylüleri ve dağ hayvanlarını resmetmiştir (Turani, 2020: 580).

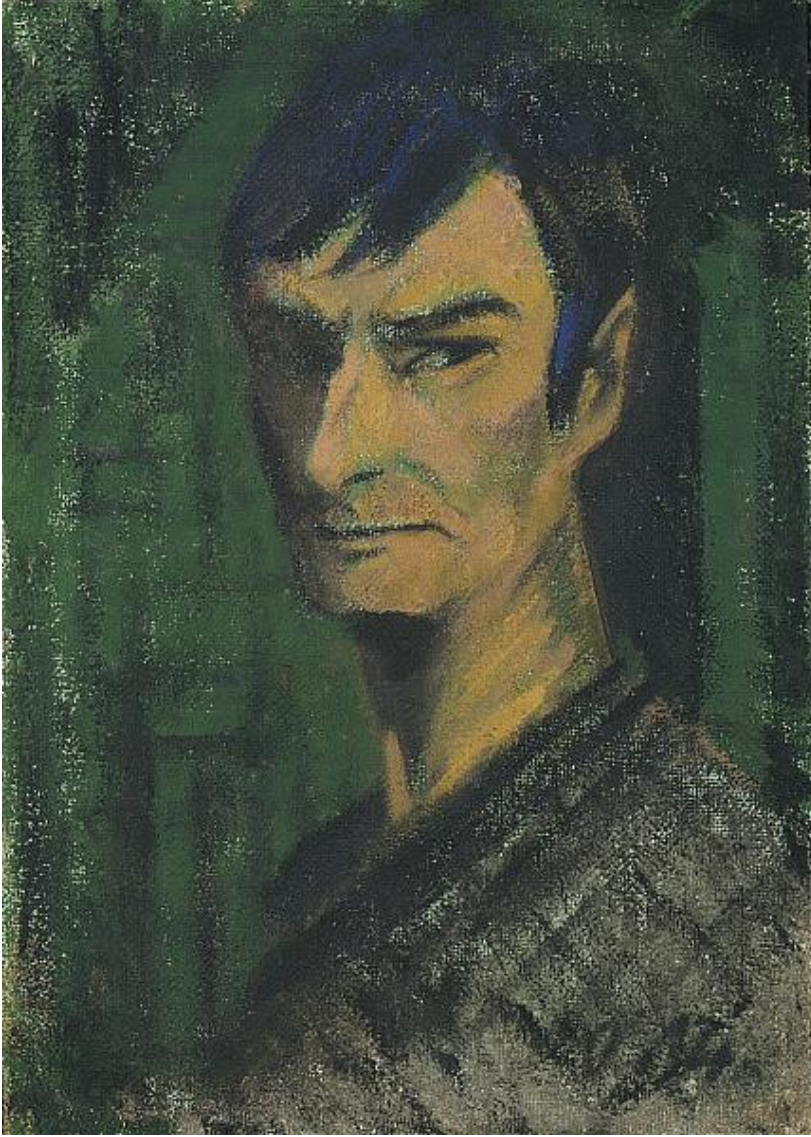


Görsel 10. Ernst Ludwig Kirchner, Double Self Portrait

<https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/double-self-portrait>

3.4.4. Otto Müller

Müller 1874'te Şilezya'da doğmuş ve 1930'da Breslau'da yaşamı yitirmiştir. Brücke grubuna 1910 yılında katılmış olan sanatçı, Brücke'yi kuranlardan daha yaşlı olarak bilinmektedir. Annesinin yanında 'çingene' kültüründen etkilendiği düşünülmektedir. Sanatçı, çingene yaşamına olan ilgisi ve resimlerinde sarı ile yeşilin uyumu, onu figüratif manzara resmine yöneltmiştir (Turani, 2020:582).



Görsel 11. Otto Müller, Self-portrait, 1921. Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO, US
<https://www.wikiart.org/en/otto-mueller/self-portrait-1921>

Akademinin ‘dogmatik’ öğretilerinden memnun olmayan Otto Müller, kendi kabuğuna çekilmiş ve ilk olarak 1907’de Berlin’e gelmiştir ve burada heykeltıraş Lehmbruck ile tanışmıştır. Lehmbruck’un uzun Gotik figürleri, Otto Müller’in köşeli figürlerini yansıtmaktadır. Ernst Ludwig Kirchner, (Aktaran: Turani, 2020: 582) hiç yayımlanmayan ‘Chronik der Brücke’ adlı yazısında Otto Müller için şöyle demiştir: “Neue Sezession’un ilk sergilerinde, Brücke üyeleri, Otto Müller’i tanıdılar. Hayatının eserleriyle uyum içinde olması, onu Brücke’nin doğal bir üyesi yaptı. O, bize tutkallı boyaların çekiciliğini getirdi.” (Turani, 2020: 582). Sanatçı, Brücke ressamlarını bir araya getirmiş, Diğer Brücke üyeleri arasında onun özel bir yeri olmuştur. Çünkü o, Pechstein ve Nolde’nin Güney denizlerinde

aradığı daha yetkin bir dünyayı, onlardan evvel öğrendiği bilinmektedir. Müller kendi Tahiti'sini 'öz'ünde yer aldığını düşünmektedir. Onun mat tutkal renkleri olan kükürt sarısı, saz yeşili, gri, siyah ve tuğla kırmızıları, Çingenerin hayat ve tiplerini resimlemede isabetli olmuştur. Hatta 1924 ve 1925 yıllarını Macaristan'da Çingenerler arasında geçirmiştir. Onun ağaçlar içinde yahut sazlıklar manzaralar arasında çocuk çehreli çıplak kızları, Dresden Akademisi'ndeki profesörlüğü sırasında gene orada öğretim üyesi olan Ludwig von Hoffmann'ın idealist Jugendstil üslubundaki resimlerini yansıtmaktadır. Müller, ekspresyonist Alman ressamlarının yanında, biraz hayalci bir ressam gibi görünmektedir (Turani, 2020: 582).

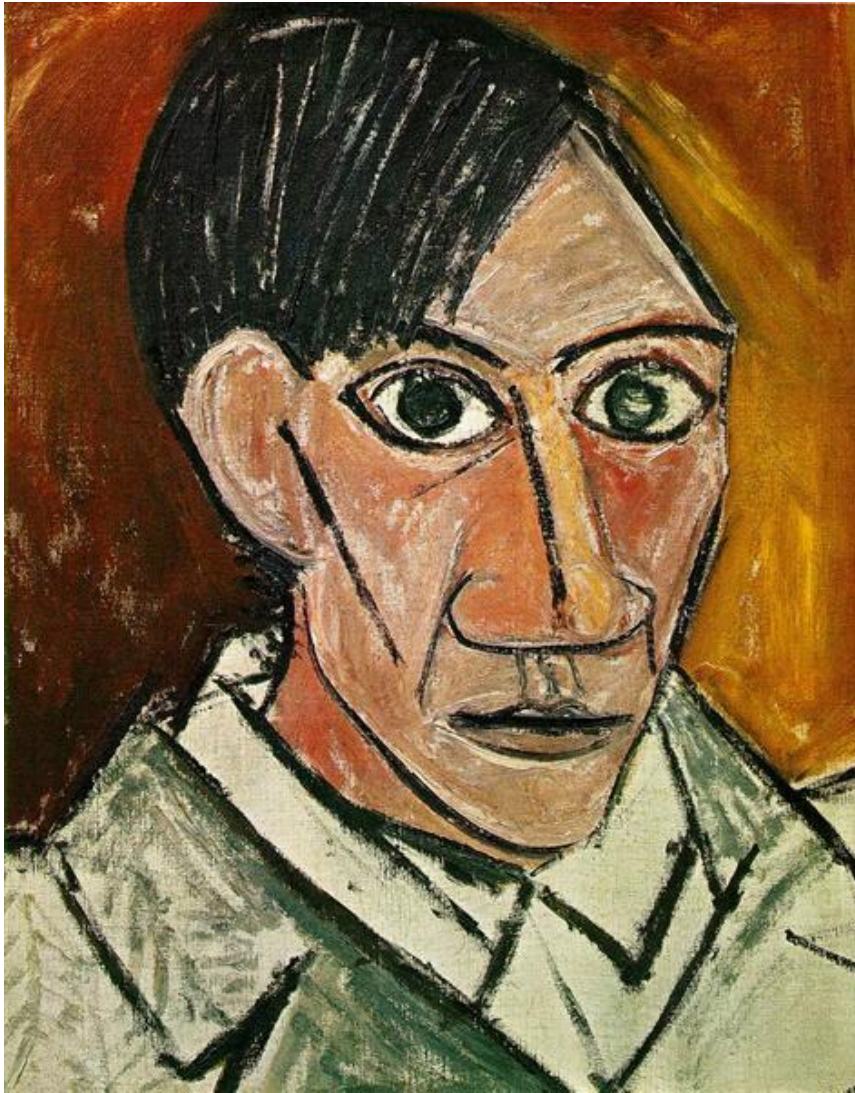
3.4.5. Pablo Picasso

Picasso, 1881'de Malaga'da doğmuştur. Picasso orta sınıf bir aileden gelmekte, hem anne hem de baba ataları nesiller boyu Malaga'da yaşamıştır. 1900 yılında, 19 yaşındayken ilk kez İspanya'dan ayrılmış ve birkaç ay Paris'te kalmıştır. 1904'te tamamen Paris'e yerleşmiştir. 1904 ve 1934 yılları arasında tatil ya da resim yapmak için yaklaşık altı kez İspanya'ya dönmüştür. 1934'te 53 yaşında iken bir daha İspanya'ya gitmemiştir. Zamanının çoğunu gönüllü sürgünde geçirmiştir (Berger, 2019: 29).

1900'de Barselona'dan Paris'e ilk geldiği zamanlar bir akademi ressamının tüm becerilerini kazanmıştır. 1903 ve 1906 yılları arasındaki mavi ve pembe dönemine ait bazı resimler, renklerinde ve tedavilerinde hüznü bir şiir incelikleriyle dikkat çekmiş ve bu yıllarda yaptığı resimler, örneğin Saltimbanques Ailesi ile iki yıl sonra yaptığı Les Demoiselles d'Avignon arasındaki karşıtlık dikkat çekici olmuştur. Her iki resim de uçta insanları tasvir ederken -ilki bir sokak müzisyeni ve bir sirk sanatçısı, ikincisi bir fahişe- ikisi de çok farklı görünmektedir. Sadece sanatsal olmakla kalmayan gerçek bir uçurum bu resimleri ayırtmaktadır. Olgunlaşmamışlığı ve dikkatsiz oluşu bilinçli olarak uyguladığı bir anlayış olarak düşünülmüştür. Dahası, Kübizmi rahatsız eden resimsel sorunları gündeme getirmekte ve iki ana kaynağının açık etkisini göstermektedir. Birincisi, doğayı küreler, silindirler ve koniler olarak görmek konusundaki 'ünlü' uyarısı yerine, daha sonraki çalışmaları Kübizmin habercisi olan Cezanne; ikincisi Picasso'nun temsili eserleri olmuş ve eşzamanlı olarak doğal olmayan sanat yaratma sorununu çözümlenin yolu olarak gördüğü Afrika heykeli olmuştur. Picasso'nun Afrika sanatından esinlendiği şey, resmin üç boyutlu

özelliğinde, çeşitli bakış açılarını tek bir görüntüde birleştirerek perspektifi ve tek bir bakış açısını ortaya çıkarması olarak görülmüştür (Honour ve Fleming, 2016: 782,783).

“Picasso bir keresinde, yeni bir şey ortaya koymak isteyen kişinin, çirkin bir şey yapmaya zorlandığını söylemişti. Yaratım mücadelesinde çirkinliğin, alışılmamışın ele geçirdiği bir kavga dönemi yaşanır. Yaratma serüvenini sürdürenler, geri tepme ilkesince, daha iyi olanı yapma olanağı kazanır, giderek daha çok beğenilirler. Çünkü mücadele dönemi kapanmıştır artık. Bu dönemi yaşamış olduklarını bilirler. Onlar, daha önce yaratılmış olana doğru çalışmalarını sürdürürler” (Klee, 2020: 19).



Görsel 12. Pablo Picasso, Autoportrait, 50 x 46 cm, oil on canvas, 1907.

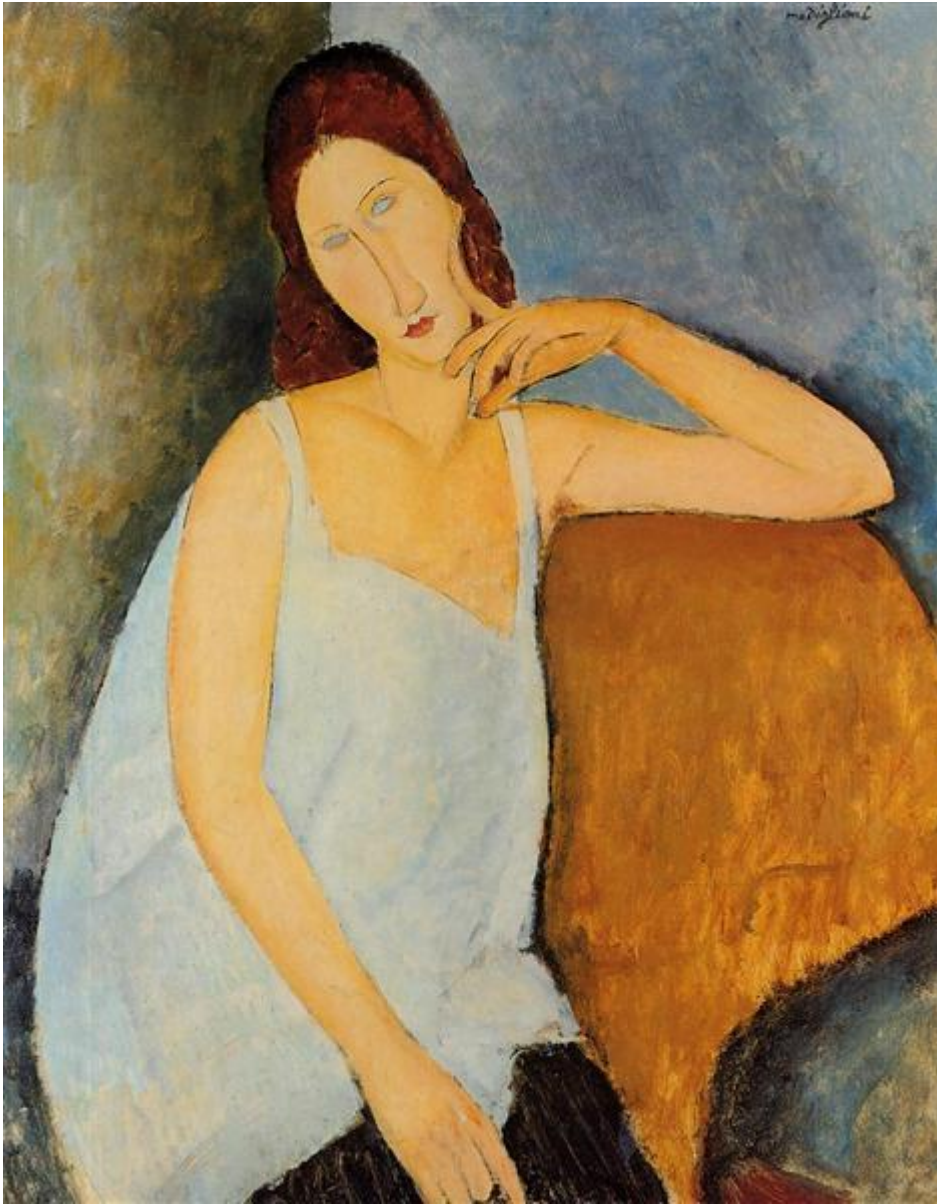
<https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/self-portrait-1907>

1907'deki, Picasso yapıtlarındaki bir başka konu da matematik-geometrinin özellikle sorgulanması olmuştur. Çizgi kübizminin hemen başındaki bu sorgulama, aslında "yüzeyi nasıl sorgulayabilirim" (Aktaran: Eroğlu: 2016: 37) sorusunun yanıtını bulmak için ele alınmıştır Gikandi'nin belirttiği gibi: (McGee: 2007: 166) Picasso "ilkel ve kabile fikrini sevdi, ancak Afrika ve Okyanusya kültürleri ve halklarıyla ilişkisi daha belirsizdi." (McGee: 2007: 166).

3.4.6. Amedeo Modigliani

Musevi ressam Amedeo Modigliani, sanat ortamının bu kadar geliştiği bir dönemde 1884 yılında İtalya'da doğmuş; Roma, Fransa ve Venedik'te akademik eğitim aldıktan sonra 1906 Paris'e yerleşmiştir. Zamanının çoğunu sanatsal atmosferin yoğun olduğu kafe ve gece kulüplerinde geçirmiş, dışavurumculuk anlayışına sahip sanatçılarla tanışmış ve 1910 yılında *Salondes Indapendants*'da kendi adına çalışmalarını sergilemeye başlamıştır. Modigliani'nin heykellerine ilk bakıldığında sanatçının 'ilkel' Afrika sanatından etkilendiği görülmektedir. Klasik Afrika sanatının izleri, daha sonra resimlerine getirdiği ve sonraki tüm eserlerine yansıttığı bu özgün ilhamın kaynağı olmuş; Afrika maskeleri gibi, uzayan deformasyonlar ince yüz çizgileri ve çukur göz duruşu gibi detaylar, sanatçının kendine özgü ifade dili olarak ortaya çıkarmıştır (Avşar, 2016: 89).

Modigliani, Botticelli ve Siena halkı hakkındaki ilk izlenimleri nedeniyle Picasso'nun Mavi Çağ resimlerine hayran kalmıştır. Resimleri ağırlıklı olarak portre ve figürlerden oluşmaktadır. Portrelerinde ve figürlerinde çizgiler hâkim olmuş ve Gotik uzantılar karakteristik olarak ifade edilmektedir. Heykeltıraş Brancusi'nin vesayeti altında, modern heykeldeki üstün yerini garanti eden birkaç taş heykel de üretmiştir. Modigliani'ni tüberküloz hastalığına yakalanmış ve vücudu da alkol ve bazı ilaçlar tarafından tahrip edilmiş, genç yaşta hastalanmış ve genç yaşta öldüğü bilinmektedir. Geride bıraktığı eserlerinin birçoğu modern ressamlar üzerinde büyük bir etki yaratmıştır (Turani, 2020: 625).

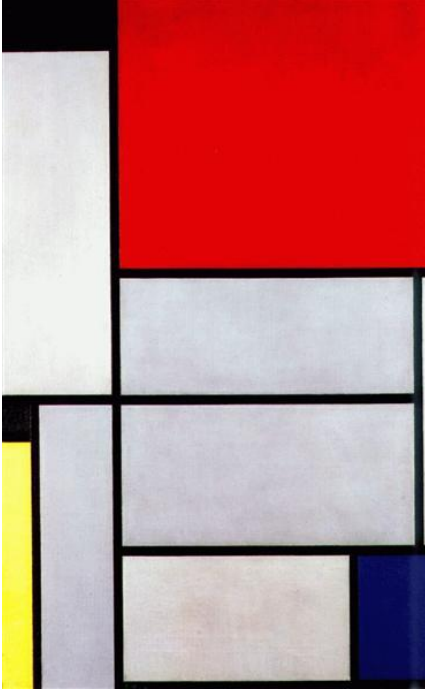


Görsel 13. Amedeo Modigliani, Portrait of Jeanne Hebuterne, oil on canvas, 91,4 x 73 cm, 1918, Paris, Fransa, Metropolitan Museum of Art (Met), New York City, NY, US

<https://www.wikiart.org/en/amedeo-modigliani/portrait-of-jeanne-hebuterne-1918-1>

3.4.7. Piet Mondrian

Sanatçının kendi dünyasıyla nasıl buluştuğu, her yaratıcı ressamın eserinde görülmektedir. Pek çok olası örnek arasından, Mondrian'ın 1957-58 yılları arasında New York'taki Guggenheim Müzesi'ndeki büyük sergisi yer almakta ve 1904 ve 1905 gerçekçi çalışmalarından 1930'ların kare ve dikdörtgenlerine kadar, tasvir ettiği nesnelere, özellikle ağaçlara potansiyel formlar bulma mücadelesi görülmektedir. Ağaçları sevmekte ve 1910'larda Cezanne ile başlayan resimleri, ağacın altında yatan adamlara doğru gitgide daha da ilerlemiştir (May, 2020: 80). Sonra Mondrian'ın doğanın 'temel formlarını' bulmak için daha çok çaba sarfettiği bilinmektedir. Gerçeklik olarak görülen, daha az görünür hale gelmiştir; bunun yerine, onlar tüm gerçekliğin altında yatan kalıcı geometrik formlardan oluşmaktadır. Daha sonrasında, Mondrian'ın net bir şekilde, saf soyut sanatın en son biçimleri olan karelere ve dikdörtgenlere doğru yöneldiği görülmektedir. Kişiliğinden öte bir tavır sergilemiştir ve kişisel ego görünmez olmuştur. Ancak bu, Mondrian'ın dünyasının bir yansıması, yirmili ve otuzlu yılların dünyası, bir askeri güç dünyası, faşizm, komünizm ve uyumculuğun, bireyin yalnızca kaybolmuş değil, aynı zamanda gerçekten kaybolmuş, yabancılaşmış hissettiği bir dünyaya sebebiyet vermiştir. Dünyanın yabancılaşması, kendinden, doğadan ve başkalarından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Mondrian'ın resimleri böyle bir dünyada yaratıcı cesareti ifade etmekte, bireyin 'kayıp' olduğunun bir olumlaması olarak ortaya konmuştur. Bu nedenle, çalışmaları, insanlara yönelik siyasi gelişmelere direnebilecek bir kişilik inşa etmeye çalışmaktadır (May, 2020: 81).



Görsel 14. Piet Mondrian, Tableau I, 96.5 x 60.5 cm, 1921. Museum Ludwig, Cologne, Germany

<https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/tableau-i-1921>

“Ressam Mondrian sanatın belki de “ortadan kalkabileceğini” ileri sürüyordu. Sanatın bugün gerçekliğin yoksun olduğu bir dengenin yerini tuttuğuna, gerçekliğin giderek sanatın yerini alacağına inanıyordu. Sanatçı, “Hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır, diyordu” (Aktaran: Fischer, 2020: 21).

Yukarıda, Avrupa resim sanatındaki yenilikçi arayışların temelinde hangi motivasyonların yer aldığı ve bu motivasyonları destekleyici gelişmelerin sonucunda da birbirini izleyen hareketler gösterilmiştir. Primitif kültürlerin Avrupa resim sanatındaki izlerinin, modern sanat akımlarını doğurması ve öncü sanatçıların öngörülleri ve yaratıcı fikirlerinin ışığında ortaya çıkması incelenip başlıklar altında gösterilmiştir. Sanatçıların portreleri ve oto-portreleri özelinde, primitif kültürlerin izdüşümü yansıtılmaya çalışılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Uygulama çalışmaları, araştırmanın bağlamına dayalı olarak dönemin sanatçılarından öykünülerek ve bağımsız olarak ele alınmış oto-portre ve portrelerden oluşmaktadır. İlkel insan ve ilkel sanat kavramları çıkış noktası olurken bunun ‘doğal’ ve ‘kaçınılmaz’ sonucu olarak görülen modern sanat ve sanatçıların yansıması olan ekspresyonist tavır uygulama çalışmalarında yansıtılmıştır.

Bu ekspresyonist üslup, yapılan oto-portre ve portrelerde, Avrupa resminin yenilikçi arayış hissiyatı ve bunu eyleme dönüştürmesi ele alınmış, yabancılaşma duygusundan yola çıkarak, yeni bir kimlik veya benlik arayışı gibi etmenleri içinde barındırmaktadır. Bu çıkış noktasını ele alarak bir yolculuk, bir arayış, kendini tanıma, anlamlandırma, seyahat gibi kavramların doğrultusunda başka olguları dışa vurmaya hedeflenmiş ve uygulamaya çalışılmıştır.

4.1. Donuk

Bu çalışmada, kişinin arayışındaki başlangıcın, aynaya baktığındaki duygu durumu ve davranış halinin biçimsel olarak ve ifadesel olarak anlatılmaya çalışılmış olup ana nokta gözlerindeki başkalaşma, hissizlik olmuştur.



Görsel 15: Donuk, kağıt üzerine karakelem, 18 x 21 cm, 2019.

4.2. Aynanın İçindeki Başka Ben

Bu çalışmada yine bir başka “ben” arayışının farklı yansımaları görülmekte ve ‘an’ın dışavurumu biçim ve ifade şekli yeni bir yol ve arayış içinde oluşu gösterilmeye çalışılmıştır.



Görsel 16: Aynanın İçindeki Başka Ben, kğit üzerine karakalem, 20 x 35 cm, 2019.

4.3. Kayıp

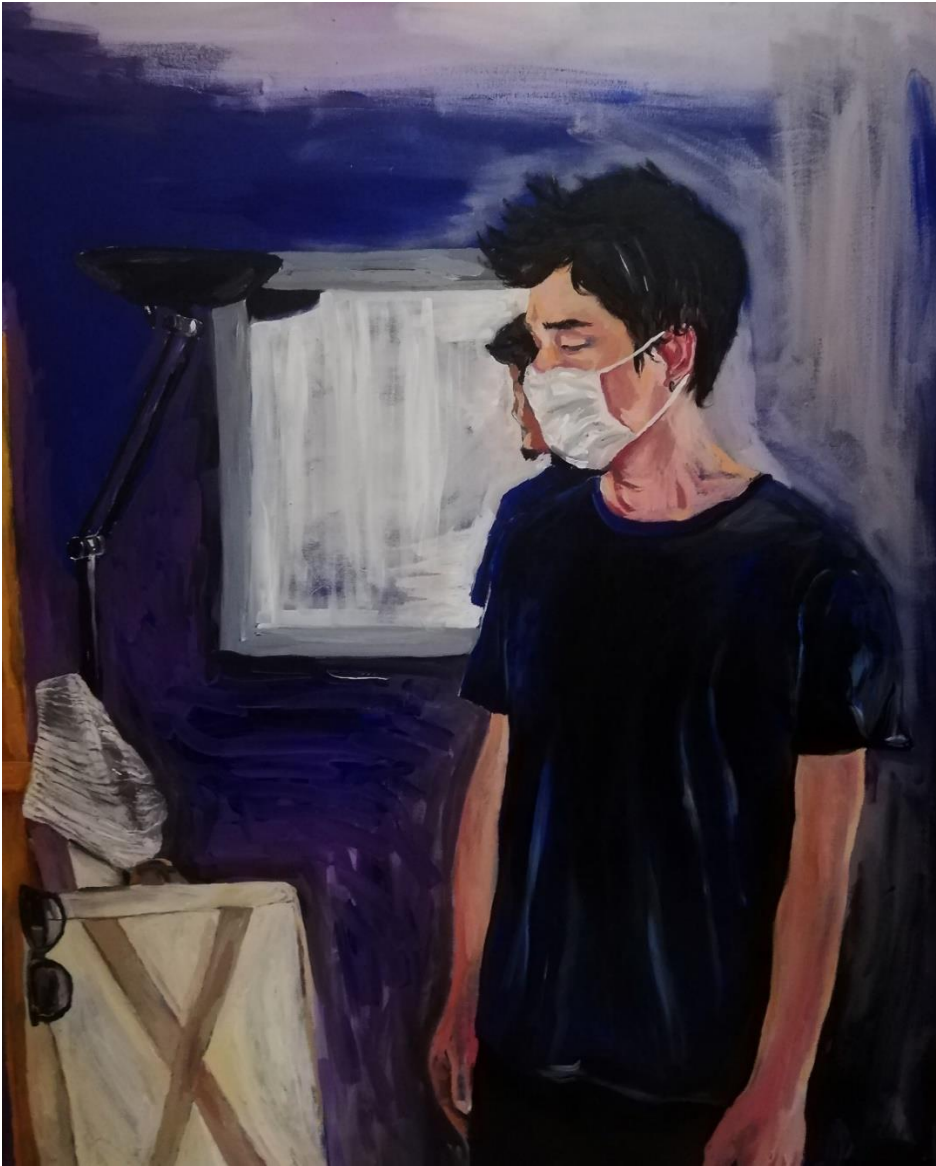
Resimde, figürün sağ planda ve bir mekân içinde mekânsızlık hissi verilmeye çalışılmış ve yukarıda adı geçen resimlerde de verilmeye çalışılan olgu ve kavramlar doğrultusunda adeta kaybolmuş bir figür vardır. Yine renkli fırça darbeleriyle duygu ve biçimler dışı vurulmaya çalışılmıştır.



Görsel 17: Kayıp, kâğıt üzerine akrilik, 18 x 21 cm, 2020.

4.4. Bir Şey Oldu Her Şey Değişti

Bir Şey Oldu Her Şey Değişti, yeni bir arayışın, yolculuğun, benlik arayışlarının sonucunda, içinde bulunduğu evrenin yansımalarını, “seyahat” halinde olma çabasındayken, kendisinin dışında gelişen olaylara müdahale edememenin verdiği kaygılar, kendine özgü nesnelere de içinde barındırdığı, anlam arayışındaki duraksama ve değişim gösterilmeye çalışılmıştır.



Görsel 18. Bir şey oldu her şey değişti, tuval üzerine akrilik, 80 x 110 cm, 2021.

4.5. Oto-Portreler Serisi

Bu bölümde oto-portre çalışmalarını, çalışma bağlamında yenilikçi arayışın karşılığı olarak “ben”, “yolculuk-seyahat” kavramları doğrultusunda ele alınarak gösterilmeye çalışılmıştır.

4.5.1. Oto-portre

Oto-portre adlı bu resimde, bir “an”ın içinde hapsolmuş ama aynı zamanda oda izleyicide olması sebebiyle, izleyene vermek istediği mesaj: içinde bulunduğu bu durumun, fark edilmesi isteği ve önünde ve elinde duran nesnelere izleyicinin dikkatini çekip duygularını göstermeye çalışılmış ve uygulanmıştır. Tuval üzerine akrilik tekniği ile uygulanmıştır.



Görsel 19. Oto-portre, Tuval üzerine akrilik, 110 x 100 cm, 2020.

4.5.2. Oto Portre

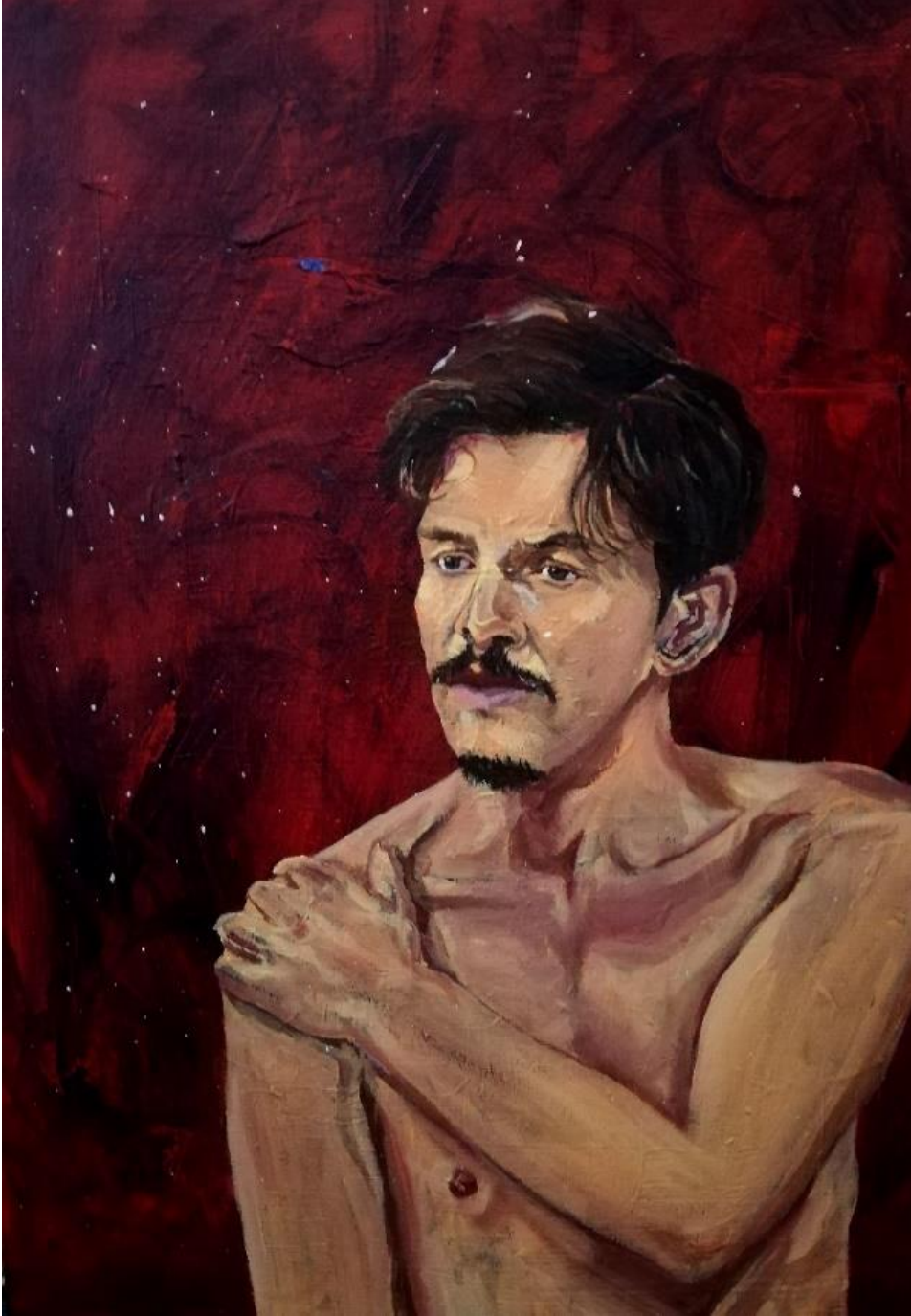
Resimde, aynada görülen yansımanın içindeki arayışlarla bütünleşmiş olan duygu ve durum biçimlerini gerçekçi bir portrenin üzerine sert ve düzensiz olarak vurulan fırça darbeleriyle dışavurumu gösterilmeye çalışılmıştır.



Görsel 20. oto-portre, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm, 2021.

4.5.3. Oto-portre

Oto-portre adlı bu resimde figür gerçekçi bir şekilde verilse de arka planda daha soyut bir mekân algısı yaratılmaya çalışılmıştır.



Görsel 21. oto-portre, tuval üzerine karışık teknik, 35 x 50 cm, 2021.

4.5.4. Oto-portre

Resimde, ön planda elinde Dante'nin *İlahi Komedya* adlı serisinden *Araf* kitabının bulunması, kaybolmuşluğun ifadesi olarak elinde yer almaktadır. Resmin arka planında da geometrik çizgiler bulunmakta ve bunların ifadesi de bir yolu simgelemekte ve arayışın halen sürdüğünü göstermektedir.



Görsel 22. oto-portre, tuval üzerine akrilik, 110 x 100 cm, 2020.

4.5.5. Oto-portre



Görsel 23. oto-portre, tuval üzerine akrilik, 110 x 120 cm, 2020.

4.6. Farklı “Ben”ler

Bu bölümde aynı bağlam içinde ifade edilmeye çalışılmış olan farklı “benler” *isimsiz* resimler serisi gösterilecektir.

4.6.1. İsimsiz

Resimde yine bir başka “ben” arayışının sonucunda aynadan görünüşünün karşılığı görülmekte ve arka fonda mekan kullanılmayıp boşluk hissi verilmeye çalışılmış ve farklı “ben”ler serisinin, arayışların devamı gösterilmeye çalışılmıştır.



Görsel 24. isimsiz, tuval üzerine akrilik, 18 x 24 cm, 2021.

4.6.2. İsimsiz

İsimsiz adlı bu çalışmada yeni arayışların ve “ben” olgusunu aramanın verdiği kaygı, stres ve anlam arayışı ifade de açıkça gösterilip bu kez renkli bir anlatımla farklı fırça darbeleriyle içinde bulunduğu durumun dışavurumu görülmektedir.



Görsel 25. İsimsiz, kâğıt üzerine akrilik, 18 x 24 cm, 2020.

4.6.3. İsimsiz

Yukarıdaki resmin devam niteliğinde olan bu resimde bu kez arka planda bir mekan algısı yaratılmaya çalışılmış ve farklı “ben”lerin arayışların canlı parlak renkler kullanılarak uygulama gerçekleştirilmiştir.



Görsel 26. İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 18 x24 cm, 2021.

4.6.4. İsimsiz

Serinin devamı olan bu resimde de düz bir arka plan kullanılsa da farklı tonlarla ışık verilmeye çalışılmış olup yine “ben” arayışının başka bir evresi gösterilmiştir.



Görsel 27. İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 35 x 50 cm, 2021.

4.7. Kimliksiz

Kimliksiz adlı bu resimde de arka plan da bilinçli olarak perspektiften yoksun gerçekten uzak bir yapı sökümü görülmekte ve portrenin kendi içinde de deforme edilerek uygulama gerçekleştirilmiştir.



Görsel 28. Kimliksiz, tuval üzerine akrilik, 35 x 50 cm, 2021.

4.8. Odaksız



Görsel 29. Odaksız, tuval üzerine akrilik, 100 x 80 cm, 2020.

4.9. Primitif

İlkel sanattan yararlanan Avrupalı öncü sanatçıların, Afrika masklarını resimlerinde kullanmasından esinlenilerek yapılan bu oto-portre çalışmasında, biçimsel olarak yüz anatomisindeki bilinçli deformasyon gösterilmeye çalışılmıştır. Gözler uzun ve çizgi şeklinde, burun aynı şekilde ince ve uzun bir yapıda, yüz sivrilerek aşağıya doğru iniyor ve boyun uzatılarak biçimsel ve ifadeşel olarak Afrika masklarından ilham alınmıştır.



Görsel 30. Primitif, kâğıt üzerine karakalem, 18 x 21 cm, 2021.

4.10. Primitif 2

Yukarıdaki resmin devamı niteliğinde olan bu resimde de yine primitif sanatın özelinde Afrika masklarından ilham alınarak, renkli uygulama çalışması akrilik boya ile yapılmıştır.



Görsel 31: Primitif 2, tuval üzerine akrilik, 35 x 50 cm, 2021.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

Primitif sanatın, insanlık tarihi boyunca tüm sanat disiplinlerinde izlerinin görülebildiği ve bu tutumun, Avrupa resim sanatında da sürdürüldüğü söylenebilir. XX. yüzyılın sonlarına doğru ve başlarında klasik sanat anlayışına karşı özellikle Avrupa resim sanatında yenilikçi arayışlar sonucunda dönemin öncü sanatçıları tarafından ortaya konulan yapıtların temelinde ilkel sanata öykünülmesi, yeniden tekrarlanması ve de üretilmesinin sebepleri tespit edilmiş ve gösterilmiştir. Bunlar; başta XVIII. Yüzyılının son çeyreğinde gerçekleşen Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi, fotoğraf makinasının icadı sonucunda Avrupa devletlerinin sömürgeci politika anlayışı doğrultusunda etnik bazı nesnelere ve yapıtların Avrupa’da sergilenmesi yabancılaşıma duygusu ve yeni arayışı içinde olan Avrupa resim sanatının avangartlarını harekete geçirmiştir. İkel kültürlerin o güne dek etnografya müzelerinde sergilenen şeyleri, sanatçılar tarafından alınmış ve sanat ögesi olarak resimlerinde kullanılmıştır.

Primitif sanatı ve kültürel öğelerini benimseyen birçok modern sanat akımı olmuş. Çünkü dönemin sanatçılarının ‘yeni’ arayışındaki araştırmaları, sanatta bir devrim yapma istekleri, onları ‘eski’ olana dönmesini sağlamıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan başlıca modern sanat akımları şöyle olmuştur: Empresyonizm, fovizm, ekspresyonizm, kübizm, dadaizm, sürrealizm ve konstrüktivizm gelmektedir.

Dönemin öncü sanatçıları, Matisse, Derain, Kirchner, Müller, Picasso ve Modigliani tarafından bu primitif anlayış benimsenmiştir. Modern sanat akımlarının çıkmasında öncülük eden sanatçılar, bu anlayışı eserlerinde biçimsel ve ifadesel olarak kullanmışlardır. Modern dönem sanatçılarının ilkel sanat anlayışını sahiplendiği unsurlar; ilkel insanın gerçeklikten uzak anlayışı, bir forma bağlı kalmadan üretmesi, çocuksu, sade ve duygusuz biçimleri gibi unsurları kullanmışlardır.

Antropolojik ve kültürel bağlam perspektifinde Avrupa resim sanatı, Primitif sanat anlayışından portre kapsamında örnekler vermek gerekirse: Matisse’in portrelerinde kullandığı vahşi renk ve biçimler, Picasso’nun kübist portre ve oto-portrelerindeki çocuksu ifadeler ve biçimler, Modigliani’nin portrelerinde uzun ve sivri yüzler; sanatçıların primitif sanattan içerik ve biçimsel bakımdan benzerlik gösterdiğinin kanıtı olmuştur. Bu benzerlik karşısında modern sanat akımları primitif sanattan ayrılmaktadır. Çünkü ilkel insanların

nesneleri üretirken yararlandıkları temel motivasyonların neredeyse tamamı din ve büyükseninde gerçekleşmiştir, modern sanatta ise resimlerde konular sınırlandırılmamış, sanatçılar her şeyden beslenmişler ve özgür olarak üretimde bulunmuşlardır.

Modern sanat ve primitif kültürlerin bu etkileşiminin sonucunda eleştirel bir bakış açısı getirmek gerekirse; dönemin sert politikalarının etkisiyle bulunduğu ortama yabancılaşan sanatçıların, bu anlayıştan uzaklaşmak ve 'yeni' olanı bulmak isterken, yürütülen politikaların –sömürge anlayışı- etkisinde kaldığı görülmektedir. Çünkü avangart sanatçılar, primitif kültürlerden sadece biçim olarak etkilenmiş ve onların diğer yaşam ve düşünce biçimlerini benimsememiştir.

KAYNAKÇA

- Alfert, M. (1972). "Relationships between African tribal art and modern Western art." *Art Journal*, Vol. 31, No. 4, 387-396. CAA. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/775542> (Erişim Tarihi: 07.04.2021)
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa sanatı'na giriş*. Engin Yayıncılık: İstanbul.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve devrim*. Bige Berker (çev.) Agora Kitaplığı: İstanbul.
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri*. Yurdanur Salman (çev.) Metis Yayınları: İstanbul.
- Berger, J. (2018). *Portreler*. Beril Eyüpoğlu (çev.) Metis Yayınları: İstanbul.
- Berger, J. (2019). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen (çev.) Metis Yayınları: İstanbul.
- Blocker, H.G. (1991). "Is primitive art art." *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, No. 4, 25th Anniversary Issue, 87-97. University of Illinois Press: Chicago. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3332906> (Erişim Tarihi: 02.07.2021)
- Benjamin, W. (2015). "Paris XIX. yüzyılın başkenti" Batur, E. (Ed.) *Modernizmin serüveni*. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Campbell, J. (1995). *İlkel mitoloji tanrının maskeleri*. Kudret Emiroğlu (çev.) İmge Kitabevi: Ankara.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları: İstanbul.
- Dada manifestoları* (2008). Melis Oflas (çev.) Altıkırkbeş Yayın: İstanbul.
- Daloğlu, H. (2014). "Eskil toplumların primitif Komünizm kavramının ütöpik sosyalizme ve Alman Dışavurumculuğu'na etkileri primitif kültürlerin Die Brücke ve Dresden ayrılıkçıları üzerindeki politik ve felsefi etkileri". *MSGÜ Sosyal Bilimler*, (9), (s.7-26). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46974/589494> (Erişim Tarihi: 14.02.2022)
- Diakov, V. ve Kovalev, S. (2014). *İlkçağ tarihi cilt 1: Ortadoğu, Uzakdoğu, eski Yunan*. (2 cilt) Özdemir İnce (çev.) Yordam Kitap: İstanbul.

- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın tarihi*. Tekhne Yayınları: İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Matisse ve Picasso*. Tekhne Yayınları: İstanbul.
- Fischer, E. (2020). *Sanatın gerekliliği*. Cevat Çapan (çev.) Sözcükler Yayınları: İstanbul.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın dal, dinin ve folklorun kökleri I.cilt. (2 cilt)* Payel Yayınevi: İstanbul.
- Freud, S. (2020). *Totem ve tabu*. Tamer Çetin (çev.) Cem Yayınevi: İzmir.
- Girard, R. (2010). *Kültürün kökenleri*. Mükremin Yaman, Ayten Er (çev.) Dost Kitabevi: Ankara.
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın öyküsü*. Erol Erduran, Ömer Erduran (çev.) Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Görenek, G. (2020). “Modern sanat” *Journal Of Modernism And Postmodernism Studies (Jomops)* 1 (2) (s.11). Doi: 10.47333//modernizm.2020265978
- Hançerlioğlu, O. (1995). *Düşünce tarihi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi, Cilt 2. (2cilt)* Yıldız Gölönü (çev.) Deniz Kitabevi: Ankara.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın kısa öyküsü*. Deniz Öztok (çev.) Hep Kitap Yayınevi: İstanbul.
- Honour, H. ve Fleming J. (2016) *Dünya sanat tarihi*. Hakan Abacı (çev.) Alfa Yayınları: İstanbul.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. (2017). *Oluşum süresi içinde sanatın tarihi*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Karabaş, A. P. (2016). “Çağdaşları ve özgün üslubu İle Amedeo Modigliani” *Uluslararası hakemli tasarım ve mimarlık dergisi*, s. 89, Doi: 10.17365/TMD.20163019759
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta ruhsallık üzerine*. Kaan Çaydamlı (çev.) Altıkırkbeş Yayın: İstanbul.
- Kirchner, E.L. (1906). “Die Brücke manifestosu” Antmen A. (ed.) *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. (s.40). Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Klee, P. (2020). *Modern Sanat Üzerine*. Kaan Çaydamlı (çev.) Altıkırkbeş Yayın: İstanbul.

- Lewin, R. (2018). *Modern İnsanın Kökeni*. Nurdan Soysal (çev.) Say Yayınları: Ankara.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Cevat Çapan, Sadi Öziş (çev.) Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Magro, A. (2012). "Anatomical evolution and the aesthetic response to figurative art". *The journal of aesthetic education*, Vol. 46, No. 2, 58-73, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.46.2.0058> (Erişim Tarihi: 04.03.2021)
- May, R. (2020). *Yaratma cesareti*. Alper Oysal (çev.) Metis Yayınları: İstanbul.
- McGee, J. (2007). "Primitivism on trial: the "Picasso and Africa, exhibition in south Africa.". *Anthropology and aesthetics*. No. 52, Museums: Crossing Boundaries, 61-167. The University of Chicago Press on behalf of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology: Chicago. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20167751> (Erişim Tarihi: 18.05.2022)
- Nolde, E. (1912). "Primitif sanat üzerine". Antmen A. (ed.) *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. (s.41). Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Nietzsche, F. (2012). *İnsanca Pek İnsanca I* Mustafa Tüzel (çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Örnek, S. V. (2014). *100 Soruda ilkelde din, büyü, sanat, efsane*. Bilgesu Yayınevi: Ankara.
- Ponty, M. M. (2012). *Göz ve tin*. Ahmet Soysal (çev.) Metis Yayınları: İstanbul
- Pritchard, E. E. (1998). *İlkelerde din*. Hüsen Portakal (çev.) Öteki Yayınevi: Ankara.
- Shiner, L. (2020). *Sanatın icadı*. İsmail Türkmen (çev.) Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Strauss, C. L. (2012). *Yapısal antropoloji*. Adnan Kahiloğulları (çev.) İmge Kitabevi: Ankara.
- Strauss, C. L. (2020). *Yaban düşünce*. Tahsin Yücel (çev.) Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Strauss, C. L. (2020). *İrk, tarih ve kültür*. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu ve Işık Ergüden (çev.) Metis Yayınları: İstanbul.

- Şenel, A. (1982). *İlkel topluluktan uygar topluma geçiş aşamasında ekonomik, toplumsal, düşünsel yapıların etkileşimi*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları: Ankara.
- Şenel, A. (2006). *Kemirgenlerden sömürgenlere insanlık tarihi*. İmge Kitabevi: Ankara.
- Tanilli, S. (2020). *Yüzyılların gerçeği ve mirası I.Cilt ilkçağ: Doğu, Yunan, Roma*. (6 cilt) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- Tanyeli, U. (2015). "Modernizmin sınırları ve mimarlık". E. Batur (ed.). *Modernizmin serüveni*. (s.65,66). Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Topuz, H. (2015). *Kara Afrika sanatı*. Folkart Gallery Yayınları: İzmir.
- Turani, A. (2010). *Çağdaş sanat felsefesi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Turani, A. (2020). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin ışığında modern resim, modern resimden avangard resme*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Tunalı, İ. (2019). *Felsefeye giriş*. Ayrıntı Basımevi: Ankara.
- Tunalı, İ. (2020). *Estetik*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi konuşturmak İngiliz yazınında görsel sanatlar*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul.
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve özdeşleşim*. İsmail Tunalı (çev.) Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Zizek, S. (2011). *İdeolojinin yüce nesnesi*. Tuncay Birkan (çev.) Metis Yayınları: İstanbul.