

Barok Dönem (1600-1750)

Barok Dönem amansız karşıtlıkların, şiddetli savaşların ve büyük boyutlu toprakların ele geçirilmesinin dönemidir. Yine aynı dönem akıl ve imgelemin bilimsel araştırmaların ve sanatsal yaratıcılığın yeni dünyalara kapı açtığı bir “Akıl Çağı”dır. Avrupa’nın Roma Katolikliği ile çeşitli formlardaki Protestanlık arasında bölündüğü, deniz aşırı kolonilerle Avrupa’da imparatorlukların yükseldiği bir dönemdir. Ve yine aşırı merkeziyetçi “mutlak monarşi”nin dönemidir.

17. yüzyılı zafer kazanmış aklın yüzyılı olarak Klasik Dönem, 18. yüzyılı ise aydınlık aklın yüzyılı olarak Aydınlanma ve Filozoflar dönemi olarak tanımlamak gelenekselleşmiştir.

Fransız filozof René Descartes’ın (1596-1650) “Düşünüyorum, öyleyse varım” söylemi, kuşkuyu işin içine sokan önemli bir nokta oluşturur. Descartes, insanı “doğanın efendisi ve sahibi” yapma düşüncesine sahiptir. Her şeyi matematiksel kesinlikle dile getirmeyi amaçlayan bilimsel bir yöntemi sistemli biçimde uygulama isteği vardır. Bu da soğuk ve hesapçı bir dogmatizmi gösterir.

Tüm karmaşasına rağmen Barok Dönem sanat için verimli bir ortam oluşturmuştur. İhtişam (*grandeur and magnificance*) günün modası olmuştur. İmparatorlar, krallar, papalar ve prensler büyük sanatçıları kendi saraylarına çekebilmek için büyük bir rekabete girmişlerdir. Büyük boyutlu inşa programları devreye girmiştir. Genel anlamda sanat Kilise ve devletin hizmetinde mucizelerin ve görkemin mitolojisini yaratmışlardır.

Bu ortam içinde Descartes: “...ne güzel, ne de hoş olanın bizim nesneye karşı yargımızın ilişkisinden başka bir anlamı yoktur ve insanların yargıları çok değişik olduğundan denilebilir ki, ne güzel, ne de hoş olanın kesin hiçbir ölçütü yoktur” diye yazmaktadır.

Güzellik akıldan doğar, ancak akıl, güzelliğin tümünü yaratan değildir. Félebien, bu “başka şey”e bir ad verir: Çekicilik. Oysa çekicilik akıldan değil ruhtan gelir. Akılcı kurallara değil, sanatçının dehasına boyun eğer: “Güzellik orantılardan, bedensel ve maddesel kısımlar arasında karşılaşılan izdüşümden doğar. Çekicilik, ruhun sevgileri ve duygularının neden olduğu iç hareketlerin tekbiçimciliğinden kaynaklanır. Örneğin bir insanı öncelikle bedeninin parçaları arasındaki tam orantıya göre yargılarız; ancak bu kişi konuşmaz ya da herhangi bir harekette bulunmaz ise onun inceliği konusunda bir yargıya varamayız.

“Aklın yüzyılı” olarak ünlenen Klasik Dönem, sınırların da yüzyılıdır. Bu akılcılık olgucu, alet edilen, egemen ve soğuk modern akılcılık anlayışımıza benzemez, yalnızca gerçeğe ulaşmak isteyen aklın amaçlarının boyunduruğu altında olduğu için sınırlar vardır. 18. yüzyılın ortasından başlayarak aklın tek, mutlak ve bilginin de biricik kaynağı olmadığı kuşkusu belirir. Tersine, duyarlılıkla karıştırıldığı olsa da, duygunun tümüyle duyuların ne tuzağı, ne de düzensizliği olmadığından kuşkulandır.



Caravaggio, *Matta'ya İlham Gelmesi*, 1602. Tuval üzerine yağlıboya. 292 x 186 cm. San Luigi dei Francesi, Roma.

Birçok sanat tarihçisi tarafından Barok resmin en önemli sanatçısı sayılan Caravaggio, eserlerinde ustalıklı gölge-ışık kullanımıyla dramatik görüntüyü güçlendirmeyi seçen, bunu yaparken de gerçekçilikten uzaklaşmayan bir ressamdır. Bu gerçekçilik anlayışı sadece figürlerin uygulanış biçimiyle değil onların kimlikleriyle de bağlantısını korur. Resimlerinde, gerçek yaşamlarında çoğu işçi, balıkçı veya bir memur olan havarilerin ya da azizler nasırlı elleri, çıplak ayaklarıyla karşımıza çıkar. Bu sebeple kiliseyle anlaşmazlığa düştüğü de bilinmektedir. Farklı anlayışla resmettiği iki Matta resmi bu durumun en tipik örneklerindedir. İlk resimde Aziz Matta neredeyse meleğin vahiy getirmesiyle değil, onun yardımıyla zorla incilini yazan bir kişi olarak tasvir edilmiştir. Yukarıda görülen ikinci resim ise kilisenin daha kolay kabullenebileceği bir Matta figürünü yansıtmaktadır. Genellikle koyu arka planlı resimlerinde “Barok ışık” olarak da isimlendirilen, resmi genellikle tek bir kesiminden aydınlatan farklı bir uygulama kullanır.



Gianlorenzo Bernini, *Apollo ve Daphne*, 1622-25. Mermer. 243 cm., Galleria Borghese, Roma

Bernini 1616 tarihli Daphne ve Apollo heykelinde mitolojik bir konu seçmiştir. Ancak diğer eserlerinde olduğu gibi, hikayenin en çarpıcı, en dramatik anını seçmiş, Apollon'un sevdiği kadına kavuşacağını sanıp onun bir defne ağacına dönüşerek sonsuza dek kavuşamayacaklarını anladığı anı betimler. Daphne olağanüstü güzellikte bir bakiredir ve kendini Tanrıça Gaia'ya adanmış, ömür boyu bekaret yemini etmiştir. Onun güzelliğine vurulan Apollon peşine düşmüş ancak ona ulaşacağı sırada, Daphne'nin yakarışını kabul eden Gaia'nın buyruğuyla, Daphne ağaca dönüşmüştür. Apollon birçok heykelerde başında defne yapraklarından bir taçla simgelenir. Ömür boyu aşkını baş tacı edecektir. Bernini'nin heykelinde iki figürün bağlantısı, bir ağaç gibi gökyüzüne doğru yükselmeleri, hareketlerdeki incelik ve uyum, öyküdeki tüm heyecanı adeta canlı hale getirmektedir. En ince ayrıntısına kadar işlenmiş mermer figürler sanki sizinle birlikte soluk alıp verir. İşçiliğindeki ustalık ifade gücüyle büyülü bir uyum içindedir.



Nicolas Poussin. *Et in Arcadia Ego.* 1638-39. Tuval üzerine yağlıboya. 85 x 121 cm. Louvre Müzesi, Paris

Barok dönemde hem siyaset hem de din tartışmalarına tanık olan sanatçının böyle karmaşık bir dönemde, daha çok ölümlü hatırlatan (*momento mori*) karamsar temalara ilgi duydukları, ancak bu temalarla gerçekte anı yaşa (*carpe diem*) manın vurgulamayı seçtiklerini söylemek mümkündür. Bu anlayışa uygun bir örnek olarak gösterebileceğimiz Poussin'in "et in Arcadia ego" (O burada Arcadia'da) eserinde ellerindeki değneklerinden çoban olduklarını anlayabileceğiniz üç erkek ve bir kadın figürünün önünde durduğu lahdin üzerindeki yazıdan adını almıştır. Arcadia isimli pastoral kentte bile ölüm vardır; ölüm her yerdedir.



Diego Velázquez. *Las Meninas* (Nedimeler). 1695. Tuval üstüne yağlıboya. 318x276 cm. Prado Müzesi, Madrid.

İspanyol ressam Velasquez saray ressamıdır, resimlerine yakından bakıldığında kalın renk lekelerinden ve fırça darbelerinden öte bir şey seçilemezken, resminden uzaklaştıkça her leke anlam kazanır. Velasquez, tablosunun sol kesiminde kendisini tualinin önünde çalışırken resmetmiştir. Kralın kızı küçük Margarita belki çalışan Velasquez'i izlemek için belki de az sonra bir tablonun modeli olacağı için, yanında ona hizmet eden nedimeleriyle birlikte ressamın stüdyosundadır. Arka fonda duvarda asılı tabloda kral ve kraliçenin portreleriyle ressamı izleyen iki kişi daha görünmektedir. Velasquez'in Las Meninas eseri, insanların herhangi bir anının mümkün olduğunca doğal halleriyle, fotoğraf çeker gibi farklı bir algılamayla aktarılmış olması önemli bir ayrıntıdır. Renk armonisiyle ne denli gerçekçi bir görüntü sunabildiği gözler önüne serilir. Sanatçının İspanyadaki başlıca görevi kral ve ailesini resmetmektir. Aile üyelerini çok asaletli, aşırı ağırbaşlı, abartılı duygularla, demode ve aşırı gösterişli kıyafetler içinde resmetmekte ısrar etmesine rağmen, yarattığı büyülü atmosferlerle bu aile resimlerinin vazgeçilmez sanat eserleri arasında yer almasını sağlamıştır.

Rokoko

Fransa'da Barok sanat halkın güncel yaşamına inemiyor, daha başlangıçta saray çevresinin tekeline giriyordu. XVII. yüzyılın ışık ressamlığı saray çevresinde başka bir anlam kazanmıştı; ışık burada bir sembol olmuştu. Mutlu azınlık kendi hayat üslubunu oluşturan tüm değerleri bu sembolde buluyorlardı. Versailles sarayının göz kamaştırıcı zenginliği, saray protokolü ve etiketi daha XIV. Louis (1643-1715) zamanında bıkkınlık uyandırmaya başlamıştı. Kralın ölümüyle sonlanan baskı uçarılık, kabına sığamayan bir hayat neşesi, yaşanan her anın değerlendirilmesi, incelmış bir duyumsalculuk (*sensualisme*) üzerine kurulu yeni bir yaşam tarzının doğmasına yol açtı. Rokoko olarak da bir anlamda Apollon'un 'güzel kültü' yerini Venüs'ün 'aşk kültü'ne bıraktı.

Grotto'ların duvarlarına dizilen deniz kabukları ve taşlar gibi çok süslü ve hareketli bir sanatı tanımlayan Rokoko, XV. Louis döneminde (1515-74) Fransa'da etkin olan, Avusturya ve Almanya başta olmak üzere öteki ülkelere de sıçrayan son derece şatafatlı ve süslemeci tarzda bir sanat akımıdır. Rokoko sanatı, Barok'un karmaşık ve kıvrımlı biçimlerini benimsemiş ancak hazzı esas alan, çoğu kez röngenci temalarıyla çok daha hoppa ve zariftir. Biçimsel açıdan bakıldığında Rokoko'da doğrusal çizgiler değil, baskın bir şekilde S kıvrımları bulunmaktadır. Barok'la olan biçimsel benzerliği dışında duyarlığa daha fazla seslenen renkler (örneğin gökyüzü mavisi, gül pembesi gibi) havai bir güzellik ve daha güçlü duygusal ifadeler tanımlamakta kullanılmıştır. Bu sanat rahatlığın ve canlılığın, doğalcı gözlemciliğin ve benzetmeciliğin baskın olduğu bir akımdır. Günlük yaşamın sınırlarını patırtılı bir biçimde aşmaya çalışıp, onları zorlayan, yabancı ve heyecanlı Barok görüntülerle karşılaştırıldığında, Rokoko'da her şey hafif, olağan ve hoppaca gibi görünür.



Antoine Watteau. *Kitira Ada'sına doğru Yola çıkış.* 1718. Tuval üzerine yağlıboya. Charlottenburg Şatosu, Berlin

Barok dönemde güzelliğin erdemli doğası, çağın dini ve siyasi otoritesinden sıyrılıp sanatsal yaratıcılıktan doğan bir yorumla harmanlanmıştı. Klasik modellerin durağan biçimlerinden son derece dramatik biçimlere geçilip ifadeler vurgulanmıştı. Şimdi Rokoko olarak tanımladığımız Watteau'nun bu eserinde ise güzellik anlayışında farklı bir pencere açılıp acı dolu güzelliğin ötesinde, düşsel hatta melankolik bir güzellik işlenmiştir. Hem eserin bütününde hem de ayrıntılarda, dengeli bir anlatım çabasıyla figürlerin yüzlerinde, kıyafetlerinde, gerçeğe yakın ifadelerle birlikte hayale dair güzellikler de sunulmuştur.

Watteau'nun bu eserinde Barok dönemden sonra konuda ve güzellik anlayışındaki değişikliklerin en azından önemli ayrıntılarını izlemek mümkündür. Resmin sol kesiminde arka planda kalan bir mendirek, yolculuğa hazırlanan ama telaşsız ve kalabalık süslü insanlar, üzerlerinde dans eden melekler, sağ kesimde bir resmedilmiş bir heykel, sanki bu yolculuğun bir düşe doğru yol aldığını bize hissettirmek ister.



François Boucher. *Kahvaltı*, 1739, tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris

Fransız Rokoko resminde aristokrasinin ihtiyaç duyduğu duygusal, sevimli ve mahrem hayatın gizli anlarını betimleyen sahnelerin yerini burjuva sınıfının hayatını içeren konular almaya başladı. Boucher ise sanat yaşamının bir kısmında tanrı ve tanrıçaların aşklarını işlerken daha sonra burjuva hayatını da resmetmiştir. Boucher sosyete kesimini, Watteau gibi bir düş bahçesinde resmetmek yerine olgun kadın vücutlarına çocuksu çehreler ekleyerek onları tanrıçalar gibi resmediyordu. Figürlerinin etrafını son derece zengin doğa betimleri süsledi. Ama bu doğa betimlerinin en gizli yerlerinde görünürdü figürler. Tabii bu peyzajları çizen ressamın atölyeleri dışına çıktıkları da önemli bir ayrıntı olarak akılda tutulmalıdır.

18. Yüzyıl Düşünürleri ve Estetik

Onsekizinci yüzyılda Batı ülkelerinde felsefe ve kültür alanında “Aydınlanma” diye adlandırılan ve insan aklına karşı sınırsız bir güvene, her şeyin akıl süzgecinden geçirilerek eleştirilmesine, tartılıp biçilmesine dayanan bu düşünce sistemi, toplumsal yaşama, devlete, ahlaka, dine ve insan aklını sınırlayarak boyunduruk altına almak isteyen her türlü otoriteye karşı şiddetli bir mücadeleye girişilmesine yol açmıştır.

Aydınlanma Çağı Fransız filozofları sanatın eğitici ve toplumsal rolünü ön plana çıkardılar. Onların estetik idealleri toplumsal ilişkileri değiştirme ve yeryüzünde akla dayanan bir düzen kurma düşüncelerine doğrudan doğruya bağlıdır.

Çalışmalarını eleştirel sanat incelemeleri üzerine dayatan Denis Diderot (1713-1784), sanat yapısıyla dolaysız gerçeklik arasındaki ayrıma dikkat çekmiştir. Ona göre sanat yapısının ister bir tablo, isterse bir roman olsun bir konusu ve her sanatçının da konuyu ele alış tarzı vardır (Doğan 1998, 98). Diderot’un sanat eseri karşısındaki tutumu öznel ölçütlere dayanır ve betimlemeyle sınırlanmaz.

Verili şeylerden konuya, konudan ise sanata geçiş nasıl olmaktadır? Doğanın taklidi yoluyla mı? Nesneye bağlı kalarak mı, onu değiştirerek mi, yoksa gerçek olanın dolaysızdan daha derin, daha temel alanlarına inerek mi? Yaşadığı dönemde yükselişte olan burjuvazinin düşüncelerine bağımlı kalan Diderot, sanata dair yukarıdaki sorunları aydınlatamamış, **formalizm** (şeyler arasındaki soyut ilişkileri dile getirmek) ile **doğalcılık** (dolaysız gerçeğin dile getirilmesi) arasında gidip gelmiştir.

Diderot ile birlikte Aydınlanma Çağı estetik temsilcileri arasında sayabileceğimiz; sanatta ve güzellikte bir ahlak dersi bulan, sanatın ve güzelin ahlaki olanı vermesini, insanlığın ilerleyişinin güzellik ve iyilik yolunda çabalarla sağlanacağını düşünen Schiller (1759-1805) ile; heykelle resmin “mekan içinde şekil ve renklerle”, şiirin ise “zaman içinde kelime haline gelmiş seslerle” iş gördüğünü, bu bakımdan resim ve heykelin bir sentez, şiirin ise bir analiz olduğunu ileri süren Lessing’in (1729-1781) estetik konusundaki ortak çizgilerini, sanat

yapıtlarından kesin olarak eğitsel olmalarını beklemeleri ve bunu aramaları olarak belirtebiliriz.

Immanuel Kant'ın (1724-1804) estetik görüşlerinin bilinmesi, özellikle bir filozof olarak hazırlayıcısı ve bir bakıma kurucularından birisi olduğu Romantizm akımının; sanatın ve sanatçının özerkliği, sanatın iyi davranış ve hatta ahlaki kurallarla bağlanamayacağı, sanatsal yaratışta yeteneğe değil dehaya öncelik verilmesi; estetik kategorilerin sıralanmasında Yüce'nin Güzel'den üstün tutulması gibi temel değerleri tanımak; ayrıca "sanat için sanat" gibi, modern biçimcilik gibi akımların ve tarihsel ve felsefi dayanaklarını izlemek bakımından önemlidir.

Kant, güzellik ve yücelik yargılarının bütün insanlar için evrensel ve zorunlu olması gerektiği görüşünden yola çıkarak, onun temelinin bütün insanlarda aynı olması gerektiğini tartışır. Yine Kant'a göre ancak bilgi bir insandan diğerine taşınabilir, dolayısıyla tecrübede bütün insanlar için aynı olabileceği düşünülen tek şey de tasarımların duyuları değil biçimidir. Modern biçimciliğe ilk rastladığımız yer burasıdır.

Kant, estetik deneyin temelinde Güzelin temasının yarattığı yansız keyfin yattığını iddia eder. Güzellik, herhangi bir kavramdan doğmadan, böyle bir kavramla bağlantısı olmadan, nesnel açıdan keyif verendir. Böylelikle zevk de bir eşya (ya da bir sunum) hakkında keyif ve keyifsizlik yoluyla yansız bir yargıda bulunma yeteneğidir; bu keyfin konusu, güzel olarak tanımladığımız şeydir.

Kant, sanatçının güzellik yargısını sunmak ve dolayısıyla zevk duygusunu doyurmak amacıyla bir sanat nesnesi ürettiğini. Görevi belirli bir sanatın kendine özgü koşulları altında, aynı zamanda güzel olacak bir nesne üretmektir. Bu durumda sanatçı, bir dahi olarak, o belli sanatın amacını gerçekleştirecek, ama aynı zamanda da zevk duygularını doyurmak gibi genel bir estetik amacı yerine getirecektir. Örneğin bir mimar, hem kullanışa uygun, hem de güzel bir bina yapacaktır. Kant'a göre bu iki sonuç aynı değildir. Bir yapıt, güzel olduğu sürece doğa gibidir; buradan da sanatın doğaya benzediği halde sanat olduğunun farkında ise ancak güzel olabileceğini söyler. Güzel sanat ancak deha yoluyla mümkündür ve deha, estetik düşünceler yaratma yetisi olmaktadır. Benzer bir şekilde sanat yapıtı sanatçının kafasındaki estetik düşüncenin dışlaştırılmasıdır. Bu dışlaştırma ise zevk yargısının uygun nesnesi olan müzik, şiirsel ya da mimari bir biçimdir.

Kant'ın estetik kuramına yöneltilecek eleştiriler, estetik sorununu biçimsel bir şekilde ortaya koyması ve soruna soyut ve öznel açıdan yaklaşmış olması etrafında toplanmaktadır. Estetik duygu, bilgiden, tattan, yararlılıktan ve kullanıştan tamamen bağımsız, 'kendine özgü' bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Daha önceleri gerçek olanla onu temsil eden sanat yapıtı arasında yapılan karşılaştırmada öze biçim karşılaştırılmakta ve biçim üstün gelmekteydi. Kant ise sanat yapıtına kendinden başka bir anlam ya da bir amaç tanımamaktadır. Ona göre imgelemin ve aklın bu özgür yaratma oyununun sadece öznel bir anlamı olabilir. Bu bağlamda sanatın bireysel özgür bir etkinlik olduğu düşüncesi "sanat için sanat" kuramına kaynaklık edecektir. Hatta yapıtın değerinin ancak onun iç yapısındaki öğelerinin ve bölümlerinin birbiriyle ilişkisinden ve kuruluşundan kaynaklandığı, öğelerin her türlü tarihsel ve toplumsal koşuldan tam bağımsız olarak kaynaşmasında olduğu kuramı dolaylı ya da dolaysız olarak Kant'tan gelmektedir. Kant biçimciliğinin eleştirisi, sanat yapıtlarının 'öz'e öncelik tanınmasına yol açacaktır.

G. E. Lessing (1729-1781) Laocoon üzerine yazdığı çalışmada, esere farklı bir yorum getirir. Heykelde Laocoon'un ağzı hafif açıktır ve acıyla bağırдыğını düşleyebilirsiniz. Eğer bu anlatı doğaya öykünme (ani ağzını açmış bir adam betimlemesi) olarak alınırsa, bu açık ağız kötü bir

çukur olarak itici bir etki yaratabilir. Aynı şekilde resimde de böyle bir çukur, iğrenç bir lekeye dönüşebilir. Öykünme aracı olarak resim, bunu bir çirkinliğe dönüştürebilirken, sanat olarak resim, bunu yapmaz. O zaman Laocoon, iğrenç canavarların öyküsünü anlatan bir şair tarzıyla değil de, sanatının özgül yasalarına boyun eğen bir şair tarzıyla acıyı anlatır. Bu yasalardan biri de güzelliğin yasasıdır.

Her ifade biçiminin özgül niteliği üzerine ısrarla duran Lessing, mutlak güzelliğe ulaşma aracı olarak resmi öne çıkarır. Çağdaşı Winckelmann ise sadece heykelin, özellikle de Antik Yunan heykellerinin evrensel güzelliğe ulaştığı kanısındadır. Bu “ut pictura poesis”ten (resim şiir gibidir) kopuş anlamına gelmektedir. Lessing, resmin öykünmeden öte, “sanat” olduğunu ve onun için geçerli olanın öteki sanatlara da uygulanacağını söyler. Resim betimleme ve anlatma zorunluluğundan kurtulabilirse, dil artık resim modellerinin kölesi olmayacak demektir. Lessing burada sanatın modeline, yani doğaya kul köle ettiği bağı germeyi, hatta koparmayı düşünmektedir.

Lessing’in bu söylemi daha 20. yüzyılda bazı sanatsal modernizm yandaşlarının düşüncesinde varlığını sürdürmüştür. Örneğin Clement Greenberg (1909-1994) özellikle resmin, heykelin ve mimarlığın sadece kendi malzemeleri içinde kalarak gelişebileceğini ve özerkliğin olmazsa olmaz koşulunun bu olduğunu belirtir. Alman filozof ve estetikçi T. W. Adorno ise 20. yüzyılın ilk yarısında sanatların uyuşmasını (örneğin resimle müziğin) “modern” sanatın temel niteliğini oluşturduğunu düşünür. Ancak bu birlik yine de, her biri yalnızca kendi malzemesi ve mantığına göre gelişirse olanaklıdır. “Resimsel müzik”ten ya da “müziksel bir resim”den söz etmenin hiçbir anlamı yoktur.

Yeni Klasikçilik (Neo- Klasisizm)

18. yüzyılın ilk yıllarından itibaren Avrupa sanatındaki bir takım değişiklikler izlemek mümkündür. Barok anlayışın ardından Rokoko’nun daha da ileri giden, aşırı süslü sembolik tavrına karşın bir tepki doğmuştur. Barok öncesi dönemlerin saf güzelliği özlenmiş, insanlar şaşalı, abartılı şeylerden uzaklaşmaya başlamıştır. Ayrıca bu yüzyılda İtalya’da Herculanium ve Pompei kazılarında ortaya çıkarılan kentler de Klasik dünyaya hayranlığı perçinlemiştir.

18. yüzyılın sonunda gerçekleşen Fransız Devrimi (4 Temmuz 1789) ile Fransa’daki mutlak monarşi yıkılmış, cumhuriyet kurulmuş, Roma Katolik kilisesi reform yapmaya zorlanmıştır. Avrupa Tarihinin dönüm noktalarından olan bu olaydan sonra milliyetçilik akımları doğmuş, eşitlik, özgürlük ve adalet kavramları gelişmiştir. Yüzyıllardır egemenliğini Tanrı’dan aldıklarına inanan krallar yerine artık ‘Halk’ söz sahibi olacaktır. İhtilal sınırlarını aşarak tüm dünyada parlamenter bir sistemin kurulmasını sağlamıştır. 18. yüzyılda yetişen J. J. Rousseau (1712-1778) ve Voltaire (1694-1779) gibi önemli düşünürler, Tanrı’nın yalnız evreni yarattığını ancak bu evrenin efendisinin insan olduğu görüşünü yayarak geniş kitleleri düşünceleriyle etkilemişlerdi. Tüm bu yaşananlar kuşkusuz sanatta da kendini göstermiştir.

Neo-klasik üslup, geçmiş güzelliklere özlemin sanatıdır. Özellikle Neo-klasik resimde, çizgisel üsluplar formla bütünleşmiş, antik biçimler öne çıkarılmıştır. Resimde ışık-gölge etkileri, perspektif ve derinlikten çok, Rokoko’nun yapaylığına inat, konular güçlenmiş, kahramanlıklar, cesaret, namus gibi ahlaki fikirler ön plana geçmiştir. Halk ve aydın kesimi etkileyen kahramanlık hikayeleri tasvir edilmiştir.

Sanat tarihinde hiçbir klasisizm akımı, bunun kadar yalın, bunun kadar katı ve metodik olmamış, hiçbirinde biçimlerin sadeleştirilmesi, düz çizgi ve tektonik yönden önem taşıma, bu denli düzgün bir biçimde yürütülememiş veya örneksellik ve düzgüsel (normative)lik, bu denli kuvvetle vurgulanmamıştır.

'Arkeolojik klasisizm' olarak da tanımlanabilen bu akım, bundan önceki klasisizm akımlarından çok, doğrudan doğruya Yunan ve Roma sanatlarına duyulan antik dünya merakı ile ilgilidir. Klasik sanat 18. yüzyılda büyük bir ilgi görmüştür. Bunun nedeni, çekici renk ve tonlarla oynayan, akıcı ve esnek bir 'resimsel' teknikten sonra daha ciddi, daha derli toplu ve daha nesnel bir üsluba yeniden gereksinme duyulmasıdır.

Klasisizmin duyumsalcılığa karşı olması, bir beğeni sorunu veya estetik bir değerlendirme değil, sanatta yalınlık ve içtenlik arama isteğini içeren bir ahlak sorunudur. Duyumsal olanın çekiciliğini, rengin zenginliğini ve renk değerlerinin çeşitlenmesini, her yerde göze çarpan aşırı bolluğu ve uçucu izlenimleri unutulmaya zorlayan ve uzmanların yarım yüzyıl süresince sanatın özü olarak gördükleri her şeye karşı kuşku duyan bu beğeni değişimi, bu görülmedik yalınlık düşkünlüğü ve estetik ölçütleri tek bir düzeye indirgeme çabası, püritenlere özgü yeni bir ülkünün, devrin hazcılığına karşı kazanılan zaferin belirtisidir. Winckelmann'ın "soylu sadelik ve dingin yücelik'ine duyulan özlem, öncelikle, Rokoko'nun içtensizlik, safsatacılık, anlam ifade etmeyen çeşitlilik ve parlaklık gibi yozlaşmış, sağlıksız ve doğallıktan uzak niteliklerine karşı bir tür protestodur.

Antikiteye böylesine bir tapınım romantik bir hareketti, çünkü bu döneme, Rousseau'nun da dediği gibi kaybolmuş bir insanlık kültürünün yeniden yeşermesi olarak bakılıyordu. Rönesans'ın klasik antikite anlayışı, hümanizma ideolojisi tarafından koşullanmış ve entelektüel çevrenin skolastik anlayış ve ruhban sınıfının düşüncesine karşıt olan görüşlerini yansıtmıştır. 17. yüzyılın sanatı, Yunan ve Roma dünyasını mutlak monarşinin saptadığı feodal ahlak değerlerine göre yorumlar. Devrim döneminin klasisizmi ise, ilerici ve cumhuriyetçi orta sınıfın, stoacı ülkülerine bağlıdır ve yaptığı her işte de ona bağlı kalır.

Jacques Louis David'in sanatında klasisizm, tümüyle çizgisel bir sanata dönüşmüş, resmi bir göz ziyafeti durumuna getiren bütün görsel etkilere ve ödüllere karşı çıkmıştır. Kullandığı sanat yöntemleri usçu (akılcı), metodik ve püritenlere özgü olanlardır; yapıtların düzenlenmesinde aşırılıktan kaçınmıştır. Kesinlik ve nesnellik, yalnızca en belirgin olan esasları göstermek, bu yoğunluk içinde ifadesini bulan entelektüel enerji, devrimci orta sınıfın "stoacılığı" klasisizm ile son derece iyi bir şekilde örtüşmektedir.



Jacques-Louis David, *Horatiler'in Yemini*.1784.Tuval üzerine yağlıboya.326 x 420 cm.Louvre Müzesi, Paris

David'in "Horatii'lerin Yemini" adlı tablosu Klasisizmin Rokoko'ya karşı zaferin anıtsal bir simgesi olarak ortaya çıkar. Fransız Devrimi'nin de desteklediği bu klasisizm, Devrim'in yurtseverlik ve yiğitlik ülkülerini, Romalı vatandaşlara özgü erdemleri ve cumhuriyetçi özgürlük düşüncelerini en iyi temsil edebilen akım olarak öne çıkmıştır. Özgürlük ve vatan aşkı, yiğitlik ve kendini feda etme duygusu, Spartalılara özgü sertlik ve stoacılara özgü kendi kendini denetleme yeteneği burjuvaların ekonomik güce doğru tırmanırken ortaya attıkları ahlak değerlerinin yerini almıştır

Titus Livius'un tarih kitabından bir konu seçen David, Romalı Horatii üçüzlerinin kentlerini savunmak için Alba kentinden Curatii isimli üçüzlerle savaşını işlemiştir. Hayatları uğruna kentlerini savunan üç kardeşin kararlılık, soğukkanlılık ve cesaretleri gözler önüne serilmiştir. Aralarında kız alıp vermiş olan iki aile arasındaki bu mücadele erkeklerin kararlılığı ve vatanseverliğini gösteren sert hatlarına karşın kadınların korku ve üzüntülerini tanımlayan daha yumuşak çizgilerle dengelenir.

Hegel'in Estetik Görüşü

İdealist felsefenin en büyük filozoflarından olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) diyalektik yöntemi insanın sanat etkinliğine uygulayışı ile dikkat çekmektedir. Kendisi estetiği "sanatların, daha doğrusu güzel sanatların felsefesi olarak" tanımlar. Ona göre estetiğin etkinlik alanı uçsuz bucaksız güzellik ülkesidir.

Hegel'e göre güzel düşüncesi mutlak düşünceden başka bir şey değildir. Güzel, sanata ait duyuşsal betimlemedir. Sanat, hakikati (vérité) duyuşsal bir biçim altında bilinç alanına çıkarır. O halde güzel, düşüncenin (mutlak düşüncenin) duyuşsal belirlenişini olarak tanımlanabilir. Ancak koku, tat ve dokuma gibi duyuşların hoş bulduğu şey, sanatın tanıdığı güzel değildir. Sanat, duyuşsal yanılla bize gölgelerden, biçimlerden, tonlardan ve ezgilerden bir dünya yaratır. Fakat bu güzellik, doğadaki güzellik değildir. Sanattaki güzellik (artistik güzellik) yaratılmış, aklın ikinci kez doğurduğu bir güzellik olduğu için, akıl ve yaratıları doğadan ve onun görünüşlerinden ne derece üstünse, sanattaki güzellik de doğadaki güzellikten o derece üstündür. Sanatın basit bir dış görünüş ve yanılsama olmadığını; insanın sanat yapıtıyla ilişkisinin arzu türünden bir ilişki olmadığını; sanatın bilimden farklı olduğunu, bilincin doyurmaya çalıştığı kurgusal (spéculatif) gereksinimle hiçbir ilgisi olmadığını da söyleyen Hegel, sanatın, insan aklının bir gereksinimi olduğu düşüncesinde karar kılar.

Genel olarak sanat gereksinimi, insanı iç ve dış dünyanın bilincine varmaya ve onlardan, içinde bizzat kendini tanıdığı bir nesne yapmaya iten akılsal (rasyonel) bir gereksinimdir.

Hegel, her sanat yapıtında ikili bir görünüş bulduğumuzu söyler: önce bir öz, bir amaç, bir anlam; daha sonra da bu özün anlatımı, görünüşü ve gerçekleştirilmesi gelir. Bu ikili görünüş öyle sıkı bir biçimde birbiri içine girmiştir ki, dışsal olan, tikel olan, yalnızca içsel olanı ortaya koymak için yapılmış gibi görünür.

Hegel, "sanatın geçmişe ait bir şey olduğunu ve geçmiş halkların akılsal gereksinimlerini karşıladığı belirterek "sanat geçmişindir, artık estetik çağı başlamıştır" demektedir. Sanat bilimi, çağımızda sanatın tek başına tam bir doyum yarattığı zamanlardakinden daha çok bir gereksinimdir. Sanat, yeniden canlanmak amacıyla değil, fakat kendi özünde, temelinde olan şeyi eksizce yeniden tanımak amacıyla felsefi düşünceye çağırmaktadır bizi" der.

Hegel, sanatın bir insan ürünü olduğu kabulünden yola çıkarak, onun hiçbir zaman doğanın taklidi olmadığını, bir taklit olarak gerçeğe bağlı olmadığını söyler. Bu aslında bir zorunluluktur. Çünkü sanat, anlatım araçları yönünden sınırlı olduğu için, yalnızca bir duyuşu aldatabilen kısmi yanılsamalar meydana getirebildiği için, doğayı taklit gibi gereksiz bir çaba, doğanın yanında yaya kalan, gerçek olanın ve yaşayanın yerine bize yaşamın ancak bir karikatürünü verebilen bir oyun olarak alınabilir. Felsefeciye göre içinde en az taklit unsurları taşıyan şiir en yüce sanattır ve onu "aklın (ruhun)" en yetkin anlatımı" olarak tanımlar. .

Sanat yapıtının bütünlüğü, yalnızca biçimsel bir bütünlük değil, biçim ile özün, en derin anlatımı ile duyuşsal dış görünüşün bütünlüğüdür. Sanat yapıtı, araçları (teknikleri, coşkuları, amaçları ve düşünceleri) tamamen estetik bir amaca bağlar; ama teknikler, coşkular, amaçlar

ve düşünceler de daha geniş bir bütün içinde, sanatçının gördüğü ve dile getirmeye çalıştığı bir bütün içinde (yani bilincimizin temel özü olan dış dünyada) tükenirler.

Romantizm

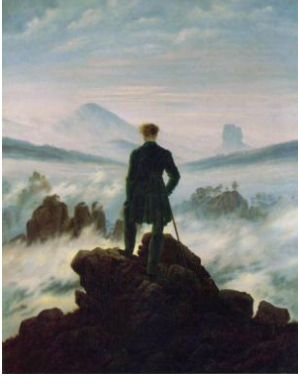
Aydınlanma Dönemi'nin başlarında, doğadaki her şeyin Newton'un mekanist dünya görüşüyle açıklanabileceği inancı yerini giderek birtakım kuşkulara bırakmıştır: Akıl ve doğa yasaları pek çok soruna çözüm getirememektedir. Sanatta Romantizm adıyla tanımlanan ve Aydınlanma Dönemi'nin rasyonalizm ve klasisizmine karşı bir tepki oluşmuştur. Adını Ortaçağ "romans"larından yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alan Romantizm, yaklaşık yüz yıl boyunca başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa'yı etkisine almıştır.

Bu akımın genel özellikleri arasında akıldışıçılık, duygusallık, heyecan, içgüdü, öznelcilik, hayalgücü, sezgi, ifade özgürlüğü, bilinçaltı, bireysellik, yaratıcı deha, yalnızlık, doğa sevgisi, ulusçuluk, yurtseverlik ve geçmişe (özellikle Ortaçağ'a) özlem yer almaktadır. Sanat artık nesnel ve konvensiyonel ölçütlerin yönlendirdiği toplumsal bir etkinlik olmaktan çıkıp kendi standartlarını yaratan bir kendi kendini ifade etme etkinliği; kısaca bireyin bireye hitap ettiği bir araç olur.



Eugène Delacroix. *İnsanlara Önderlik Yapan Özgürlük.* 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 325 x 260 cm, Louvre Müzesi, Paris

Renk ve heyecanı birleştiren en önemli Fransız romantik ressamlardan Delacroix, kendi sanatını kendi sözleriyle de açıklar. Ona göre "Büyük sanatçılarda yaratış denilen şey, doğayı kendilerince görmek düzenlenmek ve biçimlemektir". Gördüğünü kendi düşüncesine göre yeniden düzenler. Ona göre sanat özgürlüktür. Ressam doğaya ve gerçeğe tamamen bağlanırsa gücünü yitirir. Sanat ayrı bir dildir. "Bir tablonun ilk değeri, göz için bayram olmasıdır" der. Doğunun renkli dünyasına hayrandır. Cezayir haremeleri, Türk hamamları, savaşları, tiyatro sahneleri işlemeyi sevdiği konulardandır. Ayrıca atlar, aslanlar, kaplanlar gibi güçlü hayvanları da çizmeyi sevmiştir. Bütün eserlerinde akılda kalan hareketli ve bir o kadar da dengeli anlatımı vardır. Yazı yazar gibi, konuşur gibi eserini biçimlendirir. Renkleri rahat, coşkun ama dengeli biçimde tuvaline aktarır. Hayal gücünü besleyecek şeyler ilgisini çeker ve hep o tarz konulara eğilir. Şairlerden, Shakespeare'den, Dante'den konular seçer. Çünkü ona göre, "sanattan söz eden, şiirden söz eder, şiire yönelmeyen sanat yoktur".



Caspar David Friedrich. *Sis Denizi Üzerinde Amaçsızca Dolaşan Adam*. y. 1818, Tuval üzerine yağlıboya. 95 x 75cm. Kunsthalle, Hamburg

Fransız Romantik ressamlardan farklı olarak Alman Romantikler, doğaya daha bağlıdır. Peyzaj resimlerinin ustası Friedrich, resminde insanın kendi yalnızlığının dışında doğa karşısındaki yalnızlığını da gözler önüne sermiş, doğayı şiirleştirmiş, tablosunu zarafet içinde sezgilerinize bırakmıştır. Sanat anlayışını “gözünü kapa, manevi gözünle önce kendi resmini gör” ve “ressam önünde gördüğünü değil, içinde gördüğünü resmetmelidir” cümleleriyle tanımlamak gerekir.

Anonim bir karakterin yüksek bir zirveden, yeryüzünü kaplamış sisler denizine baktığı tabloda Friedrich, adeta kirlili ve günahkar yeryüzünden kaçışı anlatır. Sis denizi adeta yeryüzündeki kötülükleri örtmektedir. Sırtından gördüğümüz karakter ise Tanrı'ya daha yakın bir mekanda, bir dağın zirvesinde sakin bir şekilde uzaklara bakmaktadır.

Realizm (Gerçekçilik)

Bu akımın amacı gerçek dünyanın, çağdaş yaşamın dikkatli bir gözlemine dayanan doğru, nesnel ve tarafsız bir betimini vermektir. Dolayısıyla 19. Yüzyılın ortalarında gerek klasik gerekse romantik dünyadan somut gerçeklere dayanan bir dünya uğrunda vazgeçilmiştir. Klasik sanatçılar geçmiş örneği almış, Romantik sanatçılar ise hayal güçlerine sığınarak dış dünyadan kaçmaya çalışmışlardır. Yüzyılın ortalarında ortaya çıkan realist akım ise şimdiki anı ve ortamı yüceltiyor, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu. Bilimde, teknolojiye ve sanayideki gelişmeler insanlar arasında bir ilerleme umudu yaratmış ve görsel olanın tek gerçek olduğu bir pozitivizm ruhu getirmiştir. Realizmin önderi Gustave Courbet (1819-77) ve onun yolundan giden sanatçılar sadece somut gerçekle ilgilenirler. Courbet'ye göre resim somut bir sanattır ve sadece gerçek ve var olan nesnelere betimini içerir. Ayrıca belirli bir dönemin sadece o dönemin sanatçıları tarafından canlandırılabilirliğini belirterek belirli bir çağın sanatçılarının geçmiş ya da gelecek bir çağa ait olanı resmetmekte yetersiz olduğuna inandığının altını çizer.



Gustave Courbet, *Ornans'ta Bir Cenaze*. 1849-1850. Tuval üzerine yağlıboya, 314 x 663 cm. Musée d'Orsay, Paris

Bu eser adeta Realist bir manifestodur. Sanatçının büyükbabasının cenazesini betimleyen ve taşra gerçeğini açık bir dille gösteren bu tablo Paris'te büyük bir skandal yaratmıştır. Resimde yer alan insanlar Ornans'ta yaşayan gerçek, sıradan ve çoğu kaba saba insanlardır. Courbet son derece iyi bir gözlemcilikle, hiç bir idealleştirmeye başvurmadan gerçeği olduğu gibi aktarmıştır. Bir diğer yenilik ise sıradan bir olayı anlatan tablonun tarihsel bir resimlere özgü anıtsal boyutudur. Aslında gündelik yaşama dair konular, her ne kadar bu kadar dolaysız ve çarpıcı anlatılmadıysa da, Realist sanatın ne kavramı ne de uygulaması yenidir. Ancak burada eseri ve Courbet'nin yaklaşımını özgün kılan siyasal eğilim ve taşıdığı toplumsal mesajdır. Courbet sanatta tüm idealizmi reddetmiş ve bir tek Realizm'in demokratik olduğunu, en soylu konularında işçiler ve köylüler olduğunu söylemiştir (İnankur 1997, 57-58).



Jean-François Millet. *Angelus*. 1857-59. Tuval üzerine yağlıboya, 55.5 x 66 cm. Musée d'Orsay, Paris

Barbizon kasabasında toplanan ve doğaya yeni bir gözle bakarak yeni manzara resim anlayışına öncülük eden Barbizon ressamlarından biri olan sanatçı, daha sonra figüre geçmiş ve köy yaşamından sahneleri, tarlada çalışan insanları gerçekte olduğu gibi betimlemeye çalışmıştır. Millet'nin yoksullara verdiği ağırbaşlı yücelik ve anıtsallık onun kendi döneminde etkin olan sosyalizm türüyle özdeşleştirilmesine neden olmuştur (İnankur 1997, 59). Angelus adlı resminde de akşam duası için patates toplamaya ara veren bir köylü çifti, alabildiğine uzanan düz ova önünde adeta anıtsal heykeller gibi, saygın bir dinginlikte betimlemiştir. Beslenmeleri tarladan alacakları patates mahsulüne bağlı olan bu yoksul çiftçi aile, sahip oldukları o kısıtlı besin miktarı için, uzaklarda flu bir şekilde görülen kiliseden yükselen çan sesinin yankılandığı ortamda, Tanrı'ya sessizce şükranlarını sunmaktadırlar.

İzlenimcilik

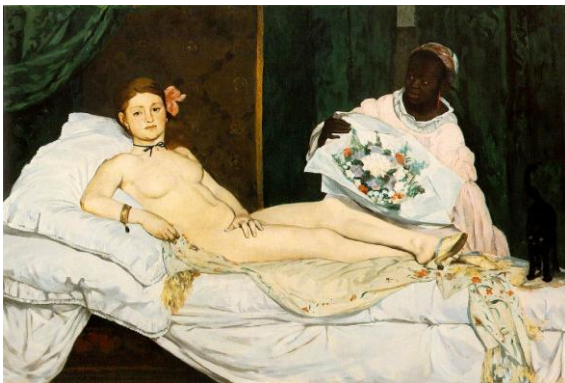
Adını, Claude Monet'nin 1874 yılında sergilenen "İzlenim (Empresyon): Gün Doğumu" adlı eserden alan akım resim sanatında teknik anlamda bir devrim yaratmıştır. İzlenimci sanatçılar akademik öğrenimi terk edip doğaya açılmışlardır. Amaçları her türlü önyargıyı bir

yana bırakıp doğayı gözlemlemek ve algıladıkları görsel izlenimleri tuvallerine aktarmaktı. Farkına vardıkları şey, nesnelere günün değişik saatlerinde ve değişik ışıklar altında farklı görünüşler almaları ve değişik ışıklar altında sadece biçimlerinin değil, renklerinin de değiştiğidir. Doğada sürekli değişen ışık ve rengi yakalamak için de fırçalarını çabuk kullanmak, ayrıntıdan çok görünümün bütünüyle ilgilenmişlerdir. İzlenimciler o dönemlerde ışık üzerine yapılan bilimsel çalışmalardan ve ışığın saf prizma renklerinden oluştuğunun ortaya konulmasından etkilenmişlerdir. Doğada var olmayan siyah gölgeleri ve sınır çizgilerini (konturları) atmışlardır. Işık ve renk izlenimciliğin başlıca öğeleri olmuştur.



Claude Monet. *Impression: Gündoğumu.* 1872 Tuval üzerine yağlıboya. Musée Marmottan Monet, Paris

1872 yılı baharında Le Havre limanının sislerin ardından süzülen güneşin altında nasıl görüldüğünü çizmiştir. Taslak oldukça basit bir atmosferik anı yakalar. İzlenim:Gündoğumu 1874'te ilk kez sergilenir. Ve o yıllarda yayınlanan bir makalede sergiye katılan tüm resimler İzlenimciler biçiminde tanıtılır. İzlenim kelimesi sanatta ilk kez kullanılıyordu. Sanatçılar bu etiketi işlerinin beğenilmediği biçiminde algılar ancak baskılara da karşı çıkıp eserlerine devam ederler. Beğenmeseler de birçokları tarafından benimsendi. Monet'nin İzlenimi canlı bir görünüm taşıyan bir tabloda çok İzlenimciliğin temel kriteri olmuştur. Bu amaçları taşıyan çok sayıda eserler de akım bütün açılarıyla genişletilmiştir.



Édouard Manet. *Olympia.* 1865 . Tuval üzerine yağlıboya, 130.5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris

Manet'nin Olympia tablosu Goya'nın Maya tablolarından sonra resim sanatında dönüm noktalarından kabul edilmektedir. Bu tabloda son derece kendine güvenen Olympia, izleyiciyle doğrudan temas kurar. Tamamen çıplak olduğu halde ayakkabıları, takıları ve başındaki çiçeği ile Renoir tarafından cinsel atmosferin etkisi artırılmıştır. Sadakat imgesi köpeğin yerini hırçınlık sembolü kedi alır. Olympia'ya gönderilen çiçekleri sunan hizmetliden arka fondaki ayrıntılara kadar ihtişamlı ortamında uzanmış kadın figürünün en önemli özelliklerinden biri

ise Paris sokaklarındaki diğer kadınlardan ayrılamayacak kadar doğal görünümüdür. Resimde figürlerin heykelimsi hacmi neredeyse tamamen ortadan kalkmış, renklerin saltanatı kurulmaya başlanmıştır.



Pierre-Auguste Renoir. *Le Moulin de la Galette.* 1876. Tuval üzerine yağlıboya. Musée d'Orsay, Paris

Renoir, bu tabloda ağaç yaprakları arasından sızan güneşin parıltısını vermeyi amaçlamıştır. Gerek figürler, gerekse zemin, gölge-ışık etkilerinin titreşimini yansıtmaktadır. Biçimler erimiş, her şey gölge-ışık karşıtlıklarının anlık etkilerini yansıtan birer araç olmuştur. Çerçevenin tabloyu belirli bir noktada kesmesine rağmen mekan onun dışında da devam ediyormuş etkisini bırakır ve izleyici burada geçmiş bir olayı izlemekten öte, sanki kendisi de olayın bir parçasıymış gibi hisseder. Klasik sanatçıların evrensel ve tipik olanı aramasına karşın Renoir burada raslantısallık, anlık ve geçici olanı vermiştir.



Auguste Rodin. *Calais Brujuvaları.* 1885-95. Bronz. Calais, Fransa

Sanatçı burada 1346-47 yıllarında Calais'yi İngiliz işgalinden kurtarmak için kendilerini feda eden altı kent soylusunu betimlemiştir. Figürler arasındaki birlik biçimselden çok psikolojiktir. Figürlerin kaba bir biçimde oyulmuş yüzleri, güçlü vücutları ve kocaman el ve ayakları da bu ifadeciliğe katkıda bulunur. Sanatçının dramatizme olan eğilimi onun figürleri sanki tiyatro sahnesindeymişler gibi düzenlemesinden anlaşılır. Nitekim sanatçı, bu heykel grubunun kent meydanında alçak ve tunç bir kaidenin üzerinde durmasında ısrarcı olmuştur. Böylece figürlerle gerçek mekan arasında ayırım kalkacak ve heykeller sanki halkın arasına karışacakmış gibi görüneceklerdir.

Ellerinde şehirlerinin anahtarı, boyunlarında ipile betimlenen altı figürü ayrı karakterler şeklinde ele almış, onların bu kahramanlıkları yerine kararlılıkları, şüpheleri, acıları, hatta isyanlarını tasvir etmiştir.

Ard-İzlenimcilik (Post-Empresyonizm)

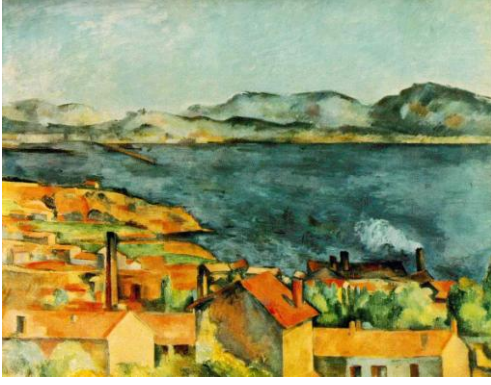
Ard-İzlenimcilik bir okul ya da akım değildir. Bu isim İzlenimcilik'ten yola çıkmakla bir şekilde ona bir şekilde tepki gösteren dört bağımsız sanatçıyı belirler: Paul Cézanne, George Seurat (1859-1891), Vincent van Gogh (1853-1890) ve Paul Gauguin (1848-1903). Bu sanatçılardan van Gogh ve Gauguin sanatın sadece görsel izlenimlere dayandığı, ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırdığı sürece sanatçıya duygusunu ifade edip, onu diğerine iletme olanağı veren yoğunluğu yitireceğinden çekiniyor ve duyguların dolaysız anlatımını öngören bir eğilimi benimsiyorlardı. Cézanne ve Seurat ise İzlenimcilerin bir anlık izlenim saptamak uğruna doğanın yapısal ve kalıcı biçimlerinden uzaklaşmalarına karşı çıkıyor ve yapısal sorunlara öncelik tanıyan yapısalcı bir eğilimi benimsiyorlardı.



George Seurat. *Grand Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası.* 1884-1886. Tuval üzerine yağlıboya. The Art Institute of Chicago

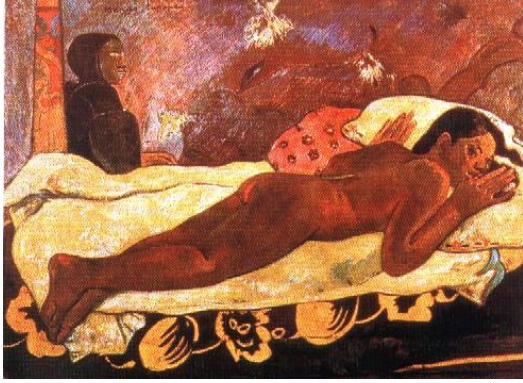
Resimlerinde doğayı yeniden biçimlendirmeye yönelik Seurat, farklı bir ifade yöntemi bulmuştur. "Noktacılık" olarak tanımlanan bu teknikte Seurat, resmindeki tüm ayrıntıları çizgiler yerine noktalarla sınırlandırmış, bununla yetinmemiş tüm resmini noktalardan oluşturmuştur. Resimlerinde çocuk figürlerinde bile hareket algılanmaz. Tüm figürler donmuş gibidir. Resmedilen anın öncesi ya da sonrası, sizde bıraktığı izlenim, renkler, duygusal etkiler değil farklı tekniklerle yeniden biçimlendirmelere önem verir.

Sanatçı bu resimde ünlü bir eğlence mekanında Paris burjuvalarını betimlemiştir. Tablodaki yapısal dengeye ulaşmak ve noktacı sistemi oluşturmak için pek çok taslak üzerinde çalışmıştır. Diğer eserleri gibi modern kent yaşamında bir kesiti sunan eserde günlük yaşamın sıradanlığına klasik bir düzen katmaktadır. Yapay bir sahne gibi görünen tabloda figürler donmuş ve cansız mankenler gibidir. Seurat burada doğal gerçeğin inandırıcı bir tasvirini değil, kendi anlatım öğeleriyle kurulmuş yapısal bir uyumu vermek istemiştir. Derinlik boyutu kaldırılmış, her şey silüetlere indirgenmiştir, kontur yoktur. Figürler fondan renk farklarıyla ayrılırlar. Kompozisyon klasik gelenek doğrultusunda yatay ve dikey karşıtlıklarına dayanan geometrik şemaya bağlıdır.



Paul Cézanne. *Estaque'dan Marsilya Körfezi.* 1885 civarı. Tuval üzerine yağlıboya. The Art Institute of Chicago, Chicago

Cézanne doğal görünümü değiştirme çabası içinde formu çizgi, ton ve renkten oluşan biçimsel bir filtreden geçirir ve sonuçta elde ettiği soyut, tümüyle biçimsel yapının yardımıyla özgün verileri yeniden yorumlar. Doğadaki her nesnenin geometrik özüne iner ve “doğayı, silindir, küre ve koniye göre” ele alır. Ona göre doğa resimle taklit edilmez ancak temsil edilebilir ve bunu da resimsel eşdeğerlerle gerçekleştirir. “L'Estaque'dan Marsilya Körfezi” adlı eserinde kıyı, körfez ve dağlar olmak üzere birbirine paralel dikdörtgen planlar halinde düzenlenmiş yüzeyler görülür. Tüm boyalı alanlar uzaklığa bakmaksızın aynı canlılıktadır. Hava perspektifinde uzaklaşırken soluklaşması gereken dağlar, son derece parlak renklerle verilmiştir bu da resimdeki derinlik yanılmasını adeta yok eder. Resmin geneline Cézanne’ın doğadaki geometri anlayışı egemen olur. Ön tarafta küplere indirgenmiş evlere ve genele yayılan sert fırça darbeleriyle oluşturulmuş renk lekeleri resimdeki geometriyi ortaya koyar.



Paul Gauguin. *Manao Tupapau (Ölümün Ruhunu Seyrediyor).* 1892. Tuval üzerine yağlıboya. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, ABD

Gauguin, geçmişte yüceliği, saflığı, aklındaki soruların yanıtlarını genellikle geçmişte ya da klasik sanatta arayan sanatçıların aksine, kendi döneminde medeniyetten uzak, ilkel toplumlarda aramıştır. Primitif sanatlara hayrandır. Resimlerinde geniş alanları tek renklerle boyar, renkte ve figürlerde soyutlamaya yönelir. İlkel ortamlarında endüstrinin ulaşamadığı yaşamların insanlarını resimlerken tekniğini de onlara benzetip mümkün olduğunca sadeleştirir.

İzlenimlerin bir sentezinin yapılması ve doğrudan doğadan kopya yerine sanatçının hafızasından resim yapması gerektiğine inanan Gauguin, izlenimcileri sadece gördüklerine önem verdikleri ve gizemli düşünce merkezlerini ihmal ettikleri için eleştiriyordu.

Gauguin ilkel ve egzotik toplumlara duyduğu ilgi sonucu Tahiti'ye yerleşmiştir. Gauguin'in sanatı Doğu ve Batı öğelerinin bir karışımıdır. “Manao Tupapao, Ölümün Ruhunu Seyrediyor” adlı tablosunda bir gün yatarken gördüğü bir yerli kızını, Polinezya'daki Yürüyen Ölü Efsanesi ile bütünleştirmiştir. Tablonun ana fikri canlı ruhla ölü ruhun birleşmesidir. Yerliler için gecenin fosforlu ışıltaması ölünün ruhunu yorumlar. Resmin genel düzeni ağır başlı, hüzünlü

ve huzursuz edicidir. Sanatçının bilinçli olarak kullanmış olduğu renkler de buna katkıda bulunmaktadır.



Vincent van Gogh. *Yıldızlı Gece.* 1889. Tuval üzerine yağlıboya. Museum of Modern Art, New York

Yıldızlı Gece, van Gogh resimleri içinde onun sanatının, estetik anlayışının ve duygularının net gözlenebileceği eserlerindedir. Küçük kentin üzerine uyku gibi çökmüş gece görüntüsü, Van Gogh sarısı olarak tanınan renkteki yıldızlarla donatılmıştır. Bazı yorumculara göre hastalığının sarısı, psikologlara göre yalnızlığının sarısı, bazı yorumculara göre bir türlü bulamadığı dostluğun, sıcaklığın sarısı. Yatay kompozisyonu, ilk bakışta siyah bir leke olarak algılanan ağaç böler. İç dünyanın kavgasını tüm simgeleriyle izleyiciye sunan sanatçının fırçası da içindeki iniş çıkışlara paralel hareket eder gibidir.

Akıl hastanesinde kaldığı dönemde yaptığı bu resimde sanatçı adeta evrenin büyüklüğünü, gökyüzündeki yıldız kümelerinin sonsuz hareketini betimlemiştir. Yoğun renkler kullanmıştır. Ancak renklerin anlatımcılığına fırça vuruşları da katkıda bulunmaktadır. Bunlar son derece öznel ve dinamik fırça vuruşlarıdır. Sanatçı için renk kadar çizgi de bir anlatım aracıdır. Resmin alt kısmında uykuya dalmış kentin dingin, neredeyse 'durmuş' yaşamı kısa çizgilerle verilirken, durmak bilmeyen bir sarmal gibi devinimi devam ettiren evren, son derece dinamik hareketli çizgi ve parlak renklerle verilmiştir. Gökyüzü ve karanın oluşturduğu iki yatay alanın tekdüzeliği ise resmin sol tarafına yerleştirilen, koyu bir dikey leke halindeki ağaçla dengelenmiştir.

20. Yüzyılda Sanat ve Estetik

20. yüzyılın başında Fransa'da "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" ve "Der Blau Reiter" gibi sanatçı gruplaşmalarının ortak noktası bir anlamda "dışarının izlenimi yerine, içerin dışavurumu"na yönelmiş olmalarıdır. Ayrıca dönemin önde gelen düşünürlerden Nietzsche, "Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir" gibi düşünceleriyle, özellikle Alman Dışavurumcuları üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır.

Dışavurumcu sanatçıların tümüyle "kendine özgü" yaklaşımlarına rağmen "biçim bozmacı" bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamında özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olmuştur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak.

20. yüzyılın başlarında Afrika'dan gelen heykel ve masklar yeni arayışlar içindeki Batılı sanatçıları oldukça etkilemiştir. Avrupa sanatını sürekli etkisi altında tutan “doğaya bağlılık” ve “ideal” güzellik” amaçları, Afrikalı zanaatkârları ilgilendirmemişti. Buna karşılık bu eserlerde yoğun bir ifade, açık bir yapı ve sade bir teknik görülmekteydi. Sonucu iyi ya da kötü olsun XX. Yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişin büyüks sanatçılarının ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine , daha önce hiç denenmemiş bir şeyler yapmaları gerekiyordu. Gelenekten en ufak bir kopuş, eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluşturuyorsa, geleceğe egemen olacak bir “izm” olarak karşılanıyordu. Bu “izm”lerden bazıları çok uzun ömürlü oluyordu.

Dışavurumcu (Ekspresyonist) sanatta halkı rahatsız eden şey , doğanın çarpıtılmasından çok, güzellikten uzaklaşılmasıydı. Dışavurumcular insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları derinden hissedip, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst olmadığına inanıyorlardı. Var olmanın çıplak gerçeğiyle yüzleşmek, zavallılara ve çirkinlere duydukları acıyı ifade etmek istiyorlardı. Sanatta önemli olan doğanın taklidi değil, çizgi ve renklerin seçimi yoluyla duyguların ifadesidir.

Fovizm

Fovlar, 20. Yüzyılın ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiştir. Bir manifestoları olmayana ve benzer eğilimleri olan bazı sanatçıların birlikte düzenledikleri sergiler tanımlanan Fovların başlıca özelliği son derece parlak ve zıt renklerin “anti-natüralist” kullanımınıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, ölü doğa (natürmort) ya da portreyle sınırlı olan içeriğinin hemen hiç bir önemi yoktur; önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır. Önde gelen temsilcileri arasında Henri Matisse, André Derain ve Maurice de Vlaminck'tir.

Almanya'da kurulan ve üyeleri arasında Ernst Ludwig Kirchner'inde bulunduğu bir grup 20. Yüzyılın ilk manifestolu Dışavurumcu akımı olan Die Brücke'yi kurmuştur. Grubun adı Nietzsche'nin “Hedef değil, köprü olmak gerek” sözünden hareketle konulmuştur ve bir anlamda eski sanat ile yeni sanat arasında köprü olmak çabasındalardır. Afrika ve Okyanusya sanatı ilgi duyan grup, Fovistler gibi canlı renkleri anti-Natüralist bir anlayışla ve serbest fırça darbeleriyle tuvale aktarmışlardır. Wassily Kandinsky'nin Franz Marc ile birlikte kurduğu Der Blau Reiter adlı grup ise farklı eğilimlere açıklığı ve figürden çok soyuta yönelmeleriyle öne çıkar.

20. yüzyılın ilk yarısında özellikle Almanya'da zengin örnekleri görülen Dışavurumcu sanat akademik ve klasik sanatı destekleyen Hitler tarafından “Dejenere Sanat” olarak tanımlanmış ve gözden düşmüştür.



Henri Matisse. *The Dessert: Harmony in Red.* 1908. Tuval üzerine yağlıboya. Hermitage Müzesi, St. Petersburg

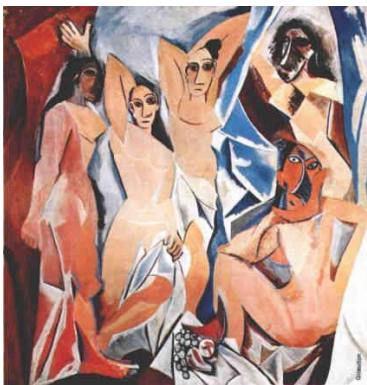
Moskova'lı koleksiyoner Sergei Shchukin'in yemek salonu için yapmış olduğu bu tabloda sanatçı, motife önem vermiş ve resimde vazo, çiçek ve meyveleri birer dekorasyon unsuru olarak kullanmıştır. Matisse'in kendisi de tabloyu dekoratif bir pano olarak nitelendirmiştir. Tablonun geneline egemen mavi renkteki bitkisel bezeme, duvardan başlayıp masa örtüsünde devam etmekte ve adeta üçüncü boyutu yiyerek, iki boyutlu bir görünüm sunmaktadır. Öte yandan gerek hizmetçinin resmin sağ tarafında duruşu, gerekse de sol taraftaki sandalye mavi bitkisel bezeme tarafında yutulan üçüncü boyutu algılamamızı sağlayarak bize görsel bir oyun sunar. Ayrıca pencere ve uzayıp giden kır görüntüsü alışlagelen kaçış noktası ve derinliği yaratmaktadır. Sonuçta Matisse'in bu çalışması süslemeci anlayışı, gölgelere yer vermeyen tek düze boyanmış kırmızı alanları ve onun üzerinde iki ve üç boyut arasında gidip gelen yanlısamaları ile öne çıkmaktadır.

Kübizm

Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam George Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen bir sanat akımıdır. Kübizm yeni bir resim dili olarak yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemidir. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmayan kübistler, doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu sunmuşlardır. Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir. 19. Yüzyıldan itibaren temsili gerçekten resimsel gerçeğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.

Cézanne, doğadaki nesnelere geometrik bir öz halinde, 'koniler, küreler ve silindirler' gibi algılayarak resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque'ı etkilemiştir.

Kübizm I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yoğun enerjisini yitirmiş, aralarında Braque'ın da olduğu bazı sanatçılar savaş sırasında ciddi yaralar almışlardır. Ancak Kübizm deneysel evresi sona ermiş olsa da etkisi, modern sanatın dilinin başlıca ifade biçimi olan geometrik soyutlamacı yaklaşımda olduğu gibi yoğun bir şekilde hissedilmiştir.



Pablo Picasso. *Avignonlu Kadınlar.* 1907. Tuval üzerine yağlıboya. MOMA, New York

Eser, modern ile primitifi buluşturan başlıca yapıt olarak nitelendirilir. Picasso'nun bu resmi yaparken yararlandığı "primitif" kaynaklar, üzerinde çokça durulmuş bir konudur ve bazı önemli sorunları beraberinden getirir. Örneğin Batı sanatının geleneksel değerlerine kökten bir başkaldırıyı temsil eden bu resmin, "primitif" olarak nitelendirilen Afrika maskları ya da İberyaya heykelticikleri gibi bir takım kaynaklardan esinlenmiştir. Bu arada "Primitivizm" konusu

özellikle günümüzde tarihsel, sosyolojik ve antropolojik ve estetik boyutlarıyla Batı sömürgeciliğinin bir uzantısı olarak değerlendirilmektedir (Antmen 2008, 36).

Resim estetik güzelliğe ilişkin geleneksel kalıpları yıkmış, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımı yok etmiştir. Kübizme giden yolu açmakla birlikte tam anlamıyla Kübist değildir. Eserin devrim yaratan bir özelliği üç boyutlu nesnelere iki boyuta indirgemesidir. Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı sağlamaktadır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin önüne geçmiştir.

Fütürizm (Gelecekçilik)

Önderliğini genç İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) yaptığı Gelecekçilik akımı, İtalya merkezli olmuştur. İtalya'nın geçmişin tüm 'kangrenli' hücrelerinden söz eden Marinetti'nin vatanseverlik ve militarizmden de dem vurarak, genç İtalyan sanatçıları işbirliğine çağırmaktadır. Fütürizmin sanat manifestosunda yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Bu da ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından 'hız estetiği'ne, dinamizme ve harekete görsel bir ifade vermek şeklinde uygulanmıştır. Ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni, evrensel dinamizm içinde tek bir anı resmetmek yerine, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin peşinde olduğunu dile getirmiştir. Ona göre "Herşey hareket eder, herşey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanır.



Umberto Boccioni (1882-1916). Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları. 1913. Bronz. MOMA, New York

Boccioni'nin 1012-14 arasında gerçekleştirdiği heykeller, nesnelere ve figürleri belli bir dinamizm içinde yansıtmayı amaçlamış, Fütürizmin hız ve harekete yönelik ilgisini adeta görünür kılmıştır. Sanatçının soyutlamanın derecelerini giderek arttırdığı dört heykellik bir serinin son aşaması olan "Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri", hareket yanılsaması yaratmak için figürle mekanın kaynaştığı bir bütünlük içinde kurgulanmış, 'gelecek' duygusunun sanatsal olarak nasıl tahayyül edildiğine ilişkin önemli bir ipucu oluşturmuştur.

Soyut Sanat

Soyut Sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur. 19. yüzyılda İzlenimciler'den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Bir anlamda dış gerçeklik yerine, sanatın kendi öz gerçekliği konulmuştur. 20. Yüzyıl başına tarihlenen her akımı genel

bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş ve 'sanat için sanat'çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır.

Çeşitli eğilimleri bünyesinde barındıran soyutlamacı yaklaşımda dış dünyadaki bir görünümünden 'soyutlanarak" gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe gönderme yapmayan 'soyut" yapıtları birbirinden ayırmak gerekir.

Soyut Sanat birisi Kazemir Maleviç'e, diğeri de Wassily Kandinsky'ye dayandırılabilir iki koldan gelişmiştir: Birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim (Maleviç), diğesinde ise içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve canlı formlarından oluşan bir eğilim ağır basmıştır. Bu bağlamda Amerikalı müzeci A. H. Barr, Jr., Maleviç'i belli ilkelere bağlı ve rasyonel, Kandinsky'yi ise mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve irrasyonel olarak tanımlaştır.

Temsili gerçeklikten koparak özellikle renk ögesine ve şekillere odaklanan, böylece soyut resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçı olarak Wassily Kandinsky (1866-1944) değerlendirilir. Sanat ve doğayı birbirinden ayıran Kandinsky, sanat ve doğayı birbirinden ayırmış, sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanmıştır.

'Soyutlama'dan ziyade 'soyut'un peşinde olan Rus ressam Kazimir Maleviç (1878-1935) özünde geometrik bir temele dayanan "Süprematizm" akımının yaratıcısıdır. Sanatsal ifadede saf duygunun üstünlüğü olarak tanımladığı "Süprematizm" akımının sanatı, nesnenin boyunduruğundan kurtardığını savunan Maleviç, Kübizm ve Fütürizm etkileri taşıyan ilk dönem resimlerinden sonra saf soyuta yönelmiştir. Kandinsky gibi mistisizm ve kozmik bir tür aşkıncılığa ilgisi olan sanatçı sanat yoluyla gündelik gerçekliğin ötesindeki daha derin anlamların algılanabileceğine inanmış Süprematist resimlerin evrenin gizemini yansıttığını iddia etmiştir.

Beyaz zemin üzerinde kare, daire, haç gibi geometrik şekillere yer veren sanatçı, 1918 yılında "Beyaz Üzerine Beyaz" gibi tek renk yüzeylere ulaşan Maleviç, sanatın maddi gereksinimleri tatmin edebilecek bir araç olmasına şiddetle karşı çıkmıştır.



Wassily Kandinsky. *Doğaçlama 28 (ikinci versiyon)*.1912. Tuval üzerine yağlıboya. Guggenheim Müzesi, New York



Ernst Ludwig Kirchner. *Duş Alan Topçu Askerler*. 1915. Tuval üzerine yağlıboya. Guggenheim Müzesi, New York

Dadaizm

1918 tarihli “Dada Manifestosu”nu kaleme alan Rumen şair Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. Belleğin, arkeolojinin , geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesidir; kısacası yaşamın kendisidir...”. Dada hareketi, 1916 yılında İsviçre’de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball’in (1886-1927) Zürih’in bir arka mahallesinde açtığı Cabaret Voltaire adlı gece klübü ve sanat lokalinde I. Dünya Savaşı’na muhalif bir grup sanatçı tarafından kurulmuştur.

Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulamaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek için rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek için rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz, akıl-dışı’na öncelik vermişlerdir.

Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden düşünme eylemine dönüştürmüştür.

Resimlerinde teknik illüstrasyonlardan kestiği ya da kopyaladığı mekanik aygıtlardan kolajlar yaparak aklın iflası, insanın makineleşmesi, uygarlık adı altında saldırgan ve açgözlü doğasına yenik düşmesini vurgu yapan Fransis Picabia, makinelerin yaşamın bir uzantısı olmaktan çıkıp yaşamın ve insan ruhunun kendisi haline gelişini resmetmek istemiştir.

Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta ‘avangard’ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. Yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir.



Marcel Duchamp (1887 – 1968). Çeşme. Orijinal 1917, Kopya 1964. Porselen. Tate Modern, Londra

Duchamp, Mott Works firmasının ürettiği bir porselen pisuarı ‘R. Mutt’ imzasıyla bir sergiye gönderdi ancak bu hazır-yapıt (ready-made) eser sergilenmedi. Esere konulan addan (Çeşme), parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp’ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-objesi/halk ilişkileriydi. Seri üretimle üretilmiş bir kullanım

malzemesi, sanatçının inisiyatifiyle yeni bir konum ve yeni bir anlam kazanmış oluyordu. Bu bağlamda da geleneksel sanatsal algı ve beğeni ölçütlerini yerle bir ediyordu.

Soyut Dışavurumculuk

II. Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Bu merkez kaymasının ardında Avrupa'da 1930'lu yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi ülkelerde kurulan totaliter rejimlerin sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimleri önemli nedenler arasındadır. Ardından patlak veren Dünya Savaşı ise birçok sanatçının Avrupa'yı terk ederek ABD'ye göçmelerine neden olmuştur. Bu Avrupalı sanatçıların, Amerikan Soyut Dışavurumcuların (veya New York Okulu olarak adlandırılan ressamlar grubu) gelişiminde önemli etkileri olmuştur.

Savaş öncesi daha çok yerel temalara odaklanmış figüratif bir karaktere sahip Amerikan resmi, savaş yılları ve sonrasında soyut ve dışavurumcu bir üsluba kayması sanat, ideoloji ve politika üçgeninde yaşanan dönüşümlerle açıklanabilir. Bazı yorumculara göre II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan iki kutuplu Soğuk Savaş döneminde 'sanat toplum içindir' anlayışını benimseyen Sovyetler Birliği'ne karşı, Amerikan hükümetinin yürüttüğü bilinçli bir politika sonucu 'sanat sanat içindir'e yönlendirmiştir. Bunun öncesinde Büyük Bunalım sonrası Amerikan hükümetinin 1935-43 yılları arasında sürdürdüğü ve sanatçılara destek veren Federal Sanat Projesi kapsamında New York modern sanat ortamı ve aydınlarının bilinçli bir "Marksizmden uzaklaşma" sürecine tabi tutulmalarının da payı vardır.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt'ın (1913-67) deyimiyle, "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nda kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkisi değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bir kompozisyon anlayışı egemendir. Tercih edilen büyük boyutlar da Amerikan resminin başlıca özellikleri arasında sayılmıştır.



Jackson Pollock (1912-1956). *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, 1950. Tuval üzerine yağlıboya, mine ve alüminyum. 221 x 299.7 cm. National Gallery, Washington DC., ABD

'Hareketli boyama' (Action painting) olarak adlandırılan bir teknikte yaptığı resimlerde sanatçı boyayı damlatarak ya da dökerek eserlerini ortaya çıkarmaktaydı. Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerde sallayarak, elini tuval üzerinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el, boya ve resim yapılan yüzey adeta kaynaşmaktaydı. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir şey olmaktan çıkmış,,; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın 'izleri"yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştu.

Pop-Art

“Pop-Sanat” terimi ilk kez 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından, popüler kültürü irdelediği bir makalesinde kullanılmıştır. Terim, güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları aynı çatı altında toplamaktadır. Aynı yıllarda Soyut Dışavurumdan uzaklaşmak isteyen bir grup Amerikalı sanatçı yapmış gündelik hayatın kültürel verilerini kullanmaya başlamışlardır. Dada akımıyla da ilintilendirilen bu akım, zaman zaman “neo-Dadacı” olarak da adlandırılmışlar ve bu da Dadacıların tepkisini çekmiştir. Marcel Duchamp bir mektubunda hazır-nesneyi kullandığında estetik olgusunu yerle bir etmeyi hedeflediğini, oysa bu yeni kuşağın hazır nesnelere estetik bir güzellik bulduğundan şikayet etmektedir.

II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda son derece “Amerikalı” bir içeriğe sahiptir. Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Soyut Dışavurumculuk geleneğini yerle bir eden bu yeni sanat anlayışının yeni bir sanat anlayışı olmadığını, bunun bir tür reklam estetiği olduğunu ileri sürmüştür. Oysa güzel sanatların beğeni oluşturmaktaki geleneksel işlevinin zaten ‘reklamcı’ figürü tarafından ele geçirildiğine inanan Pop sanatçıları için bu eleştiri bir anlam ifade etmemektedir. Pop tüketim kültürü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır. Öte yandan Alman sanat kuramcısı Andreas Huyssen, bu akımı ‘protest’ ve eleştirel bir akım olarak algılamış, özünde tüketim kültürünü olumlayan yanının görmezlikten gelmiştir.

Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik ‘yüksek kültür’ ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır.



Andy Warhol. *Marilyn Diptych.* 1962. Tuval üzerine akrilik. Tate Gallery, Londra

Andy Warhol bu resimde, popüler kültürün tükettiği bir sanatçı kimliğini ele alarak adeta onun gerçek kimliği ve medyada görülen kimliği arasında zıtlığı vererek bir ‘dualizm’ yaratmıştır. Tamamen tüketime yönelik popüler kültürü aynı resmi (renkli ya da renksiz) yineleyerek vurgulamaktadır. Marilyn Monroe’nun ölümünden sonra ürettiği bu eserde Warhol, sanatçıyı toplumun bir üyesi, bir insan olmaktan çıkarmış ve adeta tüketim kültürünün derinliksiz bir ürününe dönüşmüştür.

Kavramsal Sanat

1960’lı yıllardan sonra sanat ortamında yaşanan belki de en büyük değişim dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir şekilde hissedilir. Sanatçının bedenini kullanarak

gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler, resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon (yerleştirme), galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem de ideolojik sınırlarını aşmak için açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünden projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.

Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünme eylemine ortak eden , sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde de resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin kavramsallaşmasında rol oynamıştır.

Fluxus

Sanatı “burjuva hastalıklarından” kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!... Lituanya asıllı Amerikalı sanatçı George Macinuas (1931-1978) yazdığı “Fluxus Manifestosu”nda, 1960’lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan Fluxus’un amaçları böyle sıralanıyordu. Fluxus özünde, 1960’lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir “akım” olarak nitelendirilmemesine karşın ‘akış’ anlamına gelen adı gibi, pek çok kaynağa göre Almanya’dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York’a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o kapışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak tavidir.

Alman Sanatçı Jesuph Beuys kolaylıkla kategorize edilemeyen bir takım başka sanatçılarla birlikte Fluxus ile ilişkilendirilmiştir. Eylemlerinin sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülmemesi gerektiğini savunan bu sanatçılar, Fluxus’un amaçları arasında insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillendirmişlerdir. Fluxus bu nedenle sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır.

Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçıları, bu düşünceler doğrultusunda sanat fikrini tümünden yıkmayı başaramadıysa da sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynamışlardır. Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devrim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutulur hale getiren sanatçı, ünü ve etkinliği Fluxus’un sınırlarını bir hayli aşan Joseph Beuys’tur. Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus’un temel ilkelerini kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır. Birer ritüele dönüştürdüğü performanslarında sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği derslerini ve konferanslarını birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamıştır.



Joseph Beuys. *I like America and America Likes Me.* 23-25 Mayıs 1974. Çakal, keçe, Wall Street Journal, baston, şapka ve eldivenli performans. Rene Block Gallery, New York, ABD

Joseph Beuys, New York'ta bir galeride gerçekleştirdiği performansını (sanatçının bu işi aynı zamanda bir 'happening' olarak da adlandırılabilir) ABD'nin Vietnam savaşına ve genelde ABD'ye karşı tutumunu Amerikan yerlilerin kutsal saydığı çakal üzerinden sunmayı tercih etmiştir. Bir şaman tavrı içinde çakalla üç gün boyunca aynı mekanda kalan sanatçı "Beyaz adamnı' Amerika kıtasına geliştinden sonra yaptığı hatalara dikkati çekmiştir. Performans sırasında kullandığı bir deste Wall Street Journal gazetesi üzerine çakalın çişini yapması ise son derece sembolik bir anlam taşımaktadır.

Performans Sanatı

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, "Beden Sanatı", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiştir. İzleyici önünde "sahnelenen" bir tür olması açısından tiyatro ile benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı'nın özünde, Kavramsal Sanat ile ilgisi vardır.

Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır.

Sırp performans sanatçısı Marina Abramović (1946-) 1970'lerden itibaren insan bedeninin ve aklının dayanıklılık sınırını irdeleyen performanslarıyla tanınmıştır.

Arazi Sanatı (Land-Art)

1960'lı yıllarda ABD'de, "kuş uçmaz, kervan geçmez" geniş arazilerde hayata geçirilen enstelasyon (yerleştirme) temelli çeşitli sanat projeleri, sanatın geleneksel türlerinden biri olan 'manzara'nın tanımını büyük ölçüde genişletmiştir. Akımın öncü sanatçılarından Robert Rauschenberg'un dediği gibi, "fırça yerine buldozer" kullanan bu sanatçılar kısa soluklu örnekleri yanında uzun yıllar yaşayacak 'arazi enstelasyonu'na imza atmışlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişme ve teknolojinin tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağırarak doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür.

Arazi Sanatı, 21. Yüzyıla uzanan süreçte önemli çevre sorunlarıyla boğuşan bir dünyada çağdaş sanatçıların doğaya yönelik duyarlılığının bir göstergesi olduğu kadar, sanatın işlevine yönelik soru işaretleri uyandırabilen bir bilinçlendirme çabası olarak nitelendirilebilir.



Robert Smithson. *Spiral Mendirek.* 1970. Bazalt, toprak ve tuz kristali. Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD

Sanatçı Utah'taki Büyük Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği "Sarmal Mendirek" adlı eseri, genelde kullandığı tema olan doğal yaşam-ölüm döngüsüne gönderme yapmaktadır. Ayrıca eserini, eskiden petrol çıkarılan endüstriyel bir bölgede yaratan Smithson, insanın doğayla ilgisine dikkat çekmek istemiştir.

Spiralin yapıldığı bölge bakteri ve algler nedeniyle, yukarıdaki fotoğrafta tam olarak algılanmasa da, aldığı kan kırmızı renginden dolayı seçilmiştir ve tarih öncesi dönemlere ait denizi temsil etmektedir. Sonsuz yaşamı simgeleyen spiral aynı zamanda eski uygarlıkların anıtsal eserlerini (Antik Mısır piramitleri, Stonehenge ya da Amerikan yerlilerinin oluşturduğu törensel yapay tepeleri) temsil etmektedir.

Post-Modernizm ve Yeni Kavramsalılık

Sanat çevrelerinde 1970'li yılların son yarısında yaygınlık kazanmaya başlayan "Post-Modernizm" teminin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görünmüyor. Charles Jencks, bunu "modernizmin hem devamı, hem de aşılması" şeklinde tanımlayarak iki olgu arasındaki hem bir devamlılığa, hem de bir kopuşa işaret eder. İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin ve bir 'medya toplumu' haline gelmenin, Soğuk Savaş sonrasında ABD'nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeninin ve ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamayan bu duygu ve düşüncelerin sanata olan yansımalarında tek bir üslup ya da tek bir sanatsal hareket bulmak olanaksızdır. Bir anlamda modern çağın meşrulaştırıcı büyük anlatılarının ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur.

Özellikle 1980'li yıllarda yaygınlık kazanan post-modern Yeni Kavramsalılık, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların uygulamalarıyla şekillenmiştir. Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta 'okumaya' yönelen post-modern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır.



Cindy Sherman. İsimsiz Film Karesi #15. 1978. Fotoğraf (s&b)

“Bizler medyanın çocuklarıyız” diyen Cindy Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini belirlemekteki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla 1980'lere damgasını vuran başlıca sanatçılar arasındadır. 1977'den itibaren gerçekleştirdiği “İsimsiz Film Kareleri”nde Amerikan filmlerindeki kadın stereotiplerini ele alan Sherman kendisinin çektiği ve kendisinin rol aldığı, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu fotoğraflarında izleyen/izlenen rollerini tersyüz etmiştir.

Cindy Sherman'ın 1970'lerde başladığı “İsimsiz Film Kareleri”, her karede farklı bir kimliğe bürünen sanatçıyı ikinci sınıf Hollywood filmlerini anımsatan görüntüler içinde gösterir. Sherman'ın kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür.

Kaynakça

- | | |
|-----------------------------|---|
| Antmen 2008 | Ahu Antmen, <i>20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar</i> , İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008 |
| Doğan 1998 | Mehmet H. Doğan, <i>Estetik</i> , İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998 |
| Eco 2006 | Umberto Eco, <i>Güzelliğin Tarihi</i> , çev. Ali Cevat Akkoyunlu vd., İstanbul: Doğan Kitapçılık 2006 |
| Hauser 1995 | Arnold Hauser, <i>Sanatın Toplumsal Tarihi</i> , çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, 1995 |
| İnankur 1997 | Zeynep İnankur, <i>19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı</i> , İstanbul: Kabalcı, 1997 |
| İpşiroğlu ve İpşiroğlu 2009 | N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, <i>Oluşum Sürecinde Sanat Tarihi</i> , İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2010 |
| Jimenez 2008 | Marc Jimenez, <i>Estetik Nedir?</i> , çev. Aytekin Karaçoban. İstanbul: Doruk Yayınevi, 2008 |
| Little 2008, | S. Little, <i>...İZMLER Sanatı Anlamak</i> , çev. Derya Nüket Özer, İstanbul: YEM Yayın, 2008 |