

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**PRİMİTİF SANAT VE PRİMİTİF SANATIN 1900–1950
YILLARI ARASI HEYKEL SANATINA ETKİLERİ**

Serap YILDIZ

**Danışman
Yrd. Doç. Arzu ATIL**

İZMİR - 2007

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “PRİMİTİF SANAT VE PRİMİTİF SANATIN 1900–1950 YILLARI ARASI HEYKEL SANATINA ETKİLERİ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /

Serap YILDIZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisanas öğrencisi Serap YILDIZ'ın "PRİMİTİF SANAT VE PRİMİTİF SANATIN 1900–1950 YILLARI ARASI HEYKEL SANATINA ETKİLERİ" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ
FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının
Soyadı: **YILDIZ**

Adı: **Serap**

Tezin Türkçe Adı: **Primitif Sanat Ve Primitif Sanatın 1900-1950 Yılları Arası
Heykel Sanatına Etkileri**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **The Primitive Arts and The Influences of the
Primitive Arts to the Sculpture Art Between 1900–1950**

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: **Dokuz Eylül Üniv.** Enstitü: **Güzel Sanatlar Ens.** Yıl: **2007**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının
Ünvanı: **Yrd. Doç**

Adı: **Arzu**

Soyadı: **ATIL**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Primitif
- 2- Sanat
- 3- Heykel
- 4- Modern
- 5- Totem

- 1- Primitive
- 2- Art
- 3- Sculpture
- 4- Modern
- 5- Totem

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Primitif Sanat Ve Primitif Sanatın 1900–1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri konulu bu araştırmada, Primitif Sanat incelenerek, Modern sanatın en yoğun yaşandığı dönemdeki heykel sanatına olan etkileri ele alınmıştır.

Modern olarak adlandırılan süreçteki heykel sanatına bakıldığında, bunun özellikle 1900–1950 yılları arasındaki dönemi kapsadığı görölür. Bu sürecin oluşumunu sağlayan en önemli etkilerden biri de Primitif sanatın farkına varılmasıdır.

Bu çalışmada öncelikle insanın ilk kez alet yapmasıyla başlayan tarih öncesi çağların ilk sanat örnekleri ile günümüze kadar gelebilmiş ya da yakın tarihlerde son bulmuş Primitif kabile topluluklarının yaptıkları ve sanat nesnesi olarak değerlendirilen; fetiş, maske, totem şeklindeki çeşitli üretimleri incelenmiş, aslında bu nesnelerin onların yaşamı algılayışlarının ve inançlarının yansımaları olduğu görölmüştür. Daha sonra ise modern sanatın oluşumunu hazırlayan önemli toplumsal, endüstriyel ve tarihsel gelişmeler üzerinde durulmuş, Ekspresyonizm, Kübizm, Sürrealizm gibi Primitif sanattan en çok etkilenen sanat akımları incelenmiştir. Primitif sanatın heykel sanatına etkileri ise Matisse, Picasso, Brancusi, Moore gibi heykeltıraşlar ve heykelleri üzerinden araştırılmıştır.

ABSTRACT

In this, “The Primitive Arts and The Influences of the Primitive Arts to the Sculpture Art Between 1900-1950” themed research, the Primitive Arts has been discussed and its influences to the Sculpture Art, during the most popular time of Modern Art has been treated.

Attending the Sculpture Art during the as “Modern” described process will seen that it comprises the period between 1900-1950. One of the most important effects to the constitution of this process is the behold of the Primitive Art.

In this research primarily, the first art examples of the prehistorical ages beginning with the tool creating of the human being and the productions of the Primitive Tribals, like fetish, mask and totem, which has been found in the near time or achieved to the present and appreciated as art object has been observed and it has been seen that those objects are actually the reflects of their life perceive and faith.

In the second section has been deliberated on the important social, industrial and historical developments, which prepared the formation of the Modern Art and the art movements, mostly influenced from the Primitive Arts, like Expressionism, Cubism and Surrealism has been analized. The effects of the Primitive Arts to the Sculpture Art has been researched over sculptors like Matisse, Picasso, Brancusi and Moore and their statues.

ÖNSÖZ

Primitif Sanat Ve Primitif Sanatın 1900–1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri konulu bu araştırmada, Modern Heykel sanatı incelendiğinde kaçınılmaz olarak karşılaşılan Primitif sanat ele alınmış ve Modern Heykel sanatına etkileri incelenmiştir.

Araştırma sürecinde gerek yerli gerekse yabancı kaynaklardan faydalanılmıştır. Geniş kapsama sahip iki konudan primitif sanat; primitif toplumların sanatlarının kaynağını oluşturan etkiler; inanışlar, dans, büyü şeklinde başlıklar halinde ele alınarak, bu bağlamlarda sanatları incelenmiştir. Modern sanat ise başlangıcı ve en yoğun yaşandığı dönem olan 1900–1950 yılları arası ile sınırlandırılarak, heykel sanatındaki değişimler ele alınmış ve Primitif sanatın etkileri araştırılmıştır.

Bu çalışmanın oluşum sürecinde bana yardımcı olan tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Arzu ATIL'a, bölüm hocam Sayın Prof. Cengiz Çekil'e, Bölüm Başkanım Sayın Yrd. Doç. Sevgi AVCI'ya, çalışma süreci boyunca benden manevi desteğini esirgemeyen canım ablam Mehtap YILDIZ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Serap Yıldız

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
RESİM LİSTESİ	xi
GİRİŞ	xvi

PRİMİTİF SANAT VE PRİMİTİF SANATIN 1900–1950 YILLARI ARASI HEYKEL SANATINA ETKİLERİ

1. BÖLÜM

PRİMİTİF TOPLUMLAR

PRİMİTİF TOPLUMLARDA YAŞAM, İNANÇ, DANS, BÜYÜ VE BUNLARIN SANATLARINA YANSIMALARI

1.1. Tarih Öncesi Çağlar	1
1.1.1. Eskitaş Çağı (Paleolitik Çağ)	1
1.1.2. Ortataş Çağı (Mezolitik Çağ)	3
1.1.3. Yenitaş Çağı (Neolitik Çağ)	5
1.2. Primitif Toplumlarda Yaşam	7
1.3. Primitif Toplumlarda İnanç	10
1.3.1. Totemizm	11
1.3.2. Animizm	13
1.3.3. Dinamizm	14
1.3.4. Fetişizm	15
1.3.5. Şamanizm	15
1.4. Primitif Toplumlarda Dans ve Büyü	17
1.5. İnanç Ve Büyünün Yansımaları	21
1.5.1. Totem	28

1.5.2. Fetiş	29
1.5.3. Maske	30
1.5.4. Amulet	30
1.5.5. İdol	31
1.5.6. Çurunga	31
1.5.7. Ata figürü	33

2. BÖLÜM

PRİTİTİF SANATIN, 1900–1950 YILLARI ARASI MODERN HEYKEL SANATINA ETKİLERİ

2.1. 19. yy Sonu Ve 20. yy Başında Sanat Anlayışının Değişmesi Ve Primitif Sanatın Fark Edilişi	34
2.2. Primitif Sanattan Etkilenen Başlıca Sanat Akımları	
2.2.1. Ekspresyonizm	44
2.2.2. Kübizm	51
2.2.3. Dada	56
2.2.4. Sürrealizm	60
2.2.5. Konstrüktivizm	63
2.3. Primitif Sanattan Etkilenen Başlıca Heykeltıraşlar	
2.3.1. Henri Matisse	64
2.3.2. Pablo Picasso	66
2.3.3. Constantin Brancusi	75
2.3.4. Alberto Giacometti	82
2.3.5. Henry Moore	87
2.3.6. Amadeo Modigliani	92
2.3.7. Jacques Lipchitz	93
2.3.8. Hans Arp	95
SONUÇ	96
KAYNAKÇA	99
ÖZGEÇMİŞ	102

KISALTMALAR

Vs. : Vesaire
s. : Sayfa No
yy. : Yüzyıl
Bkz. : Bakınız

RESİM LİSTESİ

1. BÖLÜM

- 1- Altamira Mağarası, İspanya, “Bizon”, Yaklaşık 15.00 yıl önce
- 2- Fransa'da Ariege'deki Niaux Mağarası Siyah Salonu, Bizon resimleri, yaklaşık 12.000 yıl önce Geç Magdeleniyen Dönemi
- 3- Geyik boynuzundan oyulmuş, dışkılayan dağ keçisi oğlağı biçimindeki mızrak atacağı, Magdeleniyen Dönemi
- 4- Fransa Dordogne Mağarası, Böğrünü yalayan bizon biçimindeki mızrak atacağı, La Madeleniene Mağarası. orta Magdeleniyen Dönemi
- 5- Savaş Görüntüsü Harge (Libya)
- 6- Neolitik Taş Çember
- 7- Şeritler halindeki arabeskli süslememeli bir kap
- 8- Kızılderili Haida kabilesinin başına ait bir konut modeli, American Museum of Natural History, New York
- 9- Fransa'da Trois Frères Mağara'sında bulunan, Büyücü diye adlandırılan, Şamanist, yarı insan yarı hayvan figür. Üst Paleolitik Çağ
- 10- Baule, Fildişi Kıyısı, Figures for a Trance Diviner: Couple (Kendinden geçme töreni için yapılmış figürler), Erkek Figür: 55.4 cm, Kadın 52.5 cm, ahşap, boya, boncuk, metal, 19.–20. yy.
- 11- Senufo, Fildişi Kıyısı, Kahin Figürü, (Oracle Figure), 82.6 cm, ahşap, metal, kemik, lif, organik malzeme, 19.–20. yy
- 12- Senufo, Fildişi Kıyısı, Fal Figürinleri (Divination Figurines), 19.–20. yy.
Soldan Sağa:
 - a. Bakır Alaşımı; 6 cm, Arnold Syrop Koleksiyonu
 - b. Bakır Alaşımı; 7 cm, Brian and Diane Leyden Koleksiyonu
 - c. Bakır Alaşımı; 7 cm, Brian and Diane Leyden Koleksiyonu
 - d. Bakır Alaşımı;11 cm, Brian and Diane Leyden Koleksiyonu
 - e. Bakır Alaşımı; 7.5 cm, Brian and Diane Leyden Koleksiyonu
 - f. Bakır Alaşımı; 5 cm Arnold Syrop Koleksiyonu
 - g. Bakır Alaşımı; 5 cm Arnold Syrop Koleksiyonu
 - h. Bakır Alaşımı; 7 cm, Brian and Diane Leyden Koleksiyonu
 - i. Bakır Alaşımı; 4.2 cm, Brian and Diane Leyden Koleksiyonu
 - j. Bakır Alaşımı; 5.4 cm, Arnold Syrop Koleksiyonu
 - k. Bakır Alaşımı; 4 cm Brian and Diane Leyden Koleksiyonu
- 13- Dogon, Mali, Yüz Maskesi, 46 cm, ağaç ve organik malzeme, 20. yy

- 14- Aztek, Meksika, Su Tanrısı (Water Deity), 29 cm, Erken 15. yy, 16 yy. Bazalt, boya.
- 15- Yeni Zellanda (New Zelland) , Hei tiki, 13 x 8 x 1 yeşim taşı (Jade)
- 16- Hawaii, tiki, 29 cm, taş
- 17- Papua Yeni Gine, Tören Evi Figür, Figure from a Ceremonial Housepost, 19.–20. yy.
- 18- Toma, Fetiş, Ayakta kadın figür (standing female figure, with charge in the abdomen), 38 cm, taş
- 19- New Hannover, tatanua tören maskesi, 38 x 21 cm, ağaç, boya, lif
- 20- Çurunga
- 21- Buka İsland, Ata Figürü, 77 cm, boyalı ahşap

RESİM LİSTESİ

2. BÖLÜM

- 1- Auguste Rodin, “Tunç Çağı” (The Age of Bronze), 175 cm, Bronz, 1876-77, Rodin Müzesi, Philadelphia
- 2- Auguste Rodin, “Balzac” (Balzac), 96 cm, Bronz, 1897, Rodin Müzesi Philadelphia
- 3- Auguste Rodin, “Uçan Figür” (Flying Figure), 21 cm, Bronz, 1890-92, Rodin Müzesi, Paris
- 4- Ernst Barlach, “Acıyın”, Ahşap, 1919, Lisa Arnhold, New York
- 5- Henri Matisse, “Bayan Matisse: Yeşil Çizgi”, 40 x 32 cm, Tual Üzerine Yağlı Boya, 1905, Kopenhag Devlet Sanat Müzesi
- 6- Henri Matisse, “La Spertine”, 56.5 cm, Bronz, 1909, Baltimore Sanat Müzesi
- 7- Henri Matisse, “Decorative Figure”, 75 cm, Bronz, 1908, Joseph H. Hirshorn Koleksiyonu, New York
- 8- Henri Matisse, “Janette V”, 58 cm, Bronz, 1910-11, Modern Sanat Müzesi, New York
- 9- Ernst Ludwig Kirchner, “Kadınların Arasında Dans Eden Adam ve Alp'lere Tırmanış”, 178 x 87 cm, Ahşap Oyma, 1918, Özel Koleksiyon, Almanya
- 10- Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Naturmort”, 30 x 38 cm, Tual Üzerine Yağlı Boya ve Muşamba, 1912, Ulusal Müze, Paris
- 11- Pablo Picasso, “Gitar”, 22 x 15 cm, Karton, Bez, İp ve Kalem, 1912, Picasso Müzesi, Paris

- 12- Pablo Picasso, "Mandolin ve Klarnet,
58 x 36 x 23 cm, Boyalı Tahta, Kalem, 1914, Picasso Müzesi, Paris
- 13- Max Ernst, Fruit Of A Long Experience, 45 x 38 cm,
Boyanmış Tahta, Tel, 1919, Roland Penrose Koleksiyonu, Londra
- 14- Paul Klee, Minik Cücenin Minik Masalı, 1925, Özel Derleme
- 15- Jean Arp, Tristan Tzara'nın Portresi,
51 x 50 x 10 cm, Boyalı Tahta, 1916, Sanatçının Kendinde
- 16- Jean Arp, Orman (Forest)
32 x 21 cm, Boyalı Tahta, 1916, Roland Penrose Koleksiyonu, Londra
- 17- Kurt Schwitters, Merzbau, Başlangıç 1920, Yıkılış 1943, Hanover
- 18- Salvador Dali, Bir Yüzün Ve Meyveliğin Kumsalda Görüntüsü,
1938, Hartford. Corn. Wadsworth, Atheneum
- 19- Henri Matisse, Sırt II (Back II), 187 cm, Bronz, 1913-14, Tate Galeri, Londra
- 20- Henri Matisse, Deniz Kabuğundaki Venüs (Venüs in a Shell),
33 cm, Bronz, 1931, Cone Koleksiyon, Baltimore Sanat Müzesi
- 21- Pablo Picasso, Ayakta Duran Adam (İki Gröntü) (Standing Man),
37 x 6 x 6 cm, Ahşap, 1907, Özel Koleksiyon
- 22- Pablo Picasso, Figür (Figüre),
35 x 12 x 12 cm, Ahşap, 1907, Picasso Müzesi, Paris
- 23- Pablo Picasso, Absent Bardağı,
21 x 16 x 8 cm, 1914, Modern Sanat Müzesi, New York
- 24- Pablo Picasso, Metamorfoz (Metamorphosis),
22 x 18 x 11 cm, Bronz, 1928, Picasso Müzesi, Paris
- 25- Pablo Picasso, Figür,
37 x 10 x 20 cm, Tel Konstrüksiyon, 1928, Picasso Müzesi, Paris
- 26- Pablo Picasso, Figür,
50 x 18 x 41 cm, Tel Konstrüksiyon, 1928, Picasso Müzesi, Paris
- 27- Pablo Picasso, Bahçedeki Kadın,
206 x 117 x 85 cm, Karışık Malzeme, 1925, Picasso Müzesi, Paris
- 28- Pablo Picasso, Kadın Başı,
100 x 37 x 59 cm, Karışık Malzeme, 1929-30, Picasso Müzesi, Paris
- 29- Pablo Picasso, Kadın Başı (Marie Therese Walter),
128 x 54 x 62 cm, Bronz, 1931, Picasso Müzesi, Paris
- 30- Pablo Picasso, Kadın Büstü,
78 x 44 x 54 cm, Bronz, 1931, Picasso Müzesi, Paris
- 31- Pablo Picasso, Yapraklı Kadın,

- 38 x 20 x 26 cm, Bronz, 1934, Picasso Müzesi, Paris
- 32- Pablo Picasso, Boğa Başı, 33 x 43 x 19 cm,
Bisiklet Gidonu ve Tutma Yeri, 1931, Picasso Müzesi, Paris
- 33- Pablo Picasso, Ölümün Başı,
25 x 21 x 31 cm, Bronz, 1942, Picasso Müzesi, Paris
- 34- Pablo Picasso, Dişi Keçi,
120 x 72 x 144 cm, Karışık Malzeme, 1950, Picasso Müzesi, Paris
- 35- Pablo Picasso, Maymun ve Yavrusu,
56 x 31 x 71 cm, Karışık Malzeme, 1951, Picasso Müzesi, Paris
- 36- Constantin Brancusi, Uyuyan Peri, 18 x 28 x 23 cm,
Mermer, 1909, The Hishorn Museum and Sculptura Garden, Washington
- 37- Constantin Brancusi, Öpüş, 28 cm, Taş, 1907, Arta Müzesi, Craiova
- 38- Constantin Brancusi, Prenses X, Parlatılmış Bronz, 1916
- 39- Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı (Beginning of the Word) , 27 cm,
Parlatılmış Bronz, 1924, Uluslararası Modern Sanat Müzesi, Paris
- 40- Constantin Brancusi, Büyücü (The Sorceress),
100 cm, Ahşap, 1916, Guggenheim Müzesi, New York
- 41- Constantin Brancusi, Üç Penguen (Three Penguins), Mermer, 1912
- 42- Constantin Brancusi, Fok Balığı (The Seal), Mermer, 1941
- 43- Constantin Brancusi, Balık (The Fish), Mermer, Cam, Ahşap, 1922
- 44- Constantin Brancusi, Uçan Kaplumbağa (Flying Turtle), Mermer, 1943
- 45- Constantin Brancusi, Maiastra, 30 cm, Parlatılmış Bronz, 1910-12
- 46- Constantin Brancusi, Horoz (The Cock),
32 cm, Ahşap, 1924, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York
- 47- Constantin Brancusi, Boşluktaki Kuş (Bird in Space),
194 cm, Parlatılmış Bronz, 1930, Uluslararası Modern Sanat Müzesi, Paris
- 48- Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun (Endless Column),
2935 cm, Metal, 1937, Tirgu Tui, Romanya
- 49- Alberto Giacometti, Kaşık Kadın (Spoon Woman),
144.8 x 51.4 x 21 cm, Bronz, 1926-27, New York
- 50- Alberto Giacometti, Adam (Man),
40 cm, Bronz, 1929, Özel Koleksiyon, New York
- 51- Alberto Giacometti, Sabahın Dördünde Saray (The Palace at 4 A.M.),
65 x 71 x 41 cm, Karışık Malzeme, 1933, Modern Sanat Müzesi, New York
- 52- Alberto Giacometti, Asılı Top (Suspended Ball)

- 61 cm, Metal, İp, Plaster, 1930-31
- 53- Alberto Giacometti, Uzanmış Kadın (Reclining Woman),
42 cm, Boyanmış Bronz, 1929, Özel Koleksiyon, New York
- 54- Alberto Giacometti, Boynu Kesik Kadın (Woman with Her Throat Cut),
Metal, 1932
- 55- Alberto Giacometti, Çift (The Couple),
60 x 38 x 37 cm, Bronz, 1926, Özel Koleksiyon, New York
- 56- Alberto Giacometti, Şehir Meydanı (City Square), 12 – 15 cm arası,
Bronz Figürler, 1948-9, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik
- 57- Alberto Giacometti, İşaret Eden Adam (Man Pointing), 178 cm,
Bronz, 1947, Tate Galeri, Londra
- 58- Alberto Giacometti, Görünmez Nesne, 1934
- 59- Henry Moore, Yatan Şekil,
Uzunluk: 84 cm, Koyu Horton Taşı, 1929, Leeds Kenti Sanat Galerisi
- 60- Henry Moore, Kompozisyon, 42 cm, 1931, İrina Moore Koleksiyonu
- 61- Henry Moore, Kompozisyon, 48 cm, 1931, Mary Moore Koleksiyonu
- 62- Henry Moore, Yatan Şekil: Dört Parçalı Kompozisyon,
18 x 45 x 17 cm, Su Mermeri, 1934, Tate Galeri, Londra
- 63- Henry Moore, Uzanmış Figür,
14 cm, Parlatılmış Bronz, 1938, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik
- 64- Henry Moore, Yatan Şekil (Reclining Figür),
Uzunluk: 190 cm, Karaağaç, 1945-46, Özel Koleksiyon
- 65- Henry Moore, İki Figür (Two Piece Reclining Figür No:1),
193 x 129 cm, Bronz, 1959
- 66- Amadeo Modigliani, Baş (Head)
33 cm, Kireç Taşı, 1912, Guggenheim Müzesi, New York
- 67- Jacques Lipchitz, Gitar Çalan, (Guitar Player)
72 cm, Bronz, 1918, Stand Kunst Muzesi, Doesburg
- 68- Jacques Lipchitz, Figür,
217 cm, Bronz, 1926-30, Özel Koleksiyon, New York
- 69- Jacques Lipchitz, Gitarlı Nü (Reclining Nude with Guitar),
68 cm, Bronz, 1928, Özel Koleksiyon, New York
- 70- Jacques Lipchitz, Takdis I (Benediction I),
106 cm, Bronz, 1942, Özel Koleksiyon, New York
- 71- Hans Arp, Oval Tasta Donmuş İnsan, 66 x 73 x 53 cm, 1935, Sanatçıda

GİRİŞ

Modern sanatın oluşumunu hazırlayan nedenlere baktığımızda, teknolojik ve endüstriyel gelişim, değişen sosyal ve kültürel yapı içerisinde, akademilerde yozlaştırılan, özünden uzaklaştırılan sanatta da yeni arayışlara girildiğini görmekteyiz. Köklü değişimlerin yaşandığı geçiş dönemlerinde, gelenekleri yıkma ve yeni değerler oluşturma süreçleri sancılı yaşanır. Modern sanatı hazırlayan ilk sancı Romantizm'le konu seçiminin farklılaşması şeklinde başlar. Ardından Empresyonizm ile konu seçiminin yanında bir de ışık ve renk bilinci değişmiştir. Sanatta gerçek olanın ne olduğu sorusunun da bir sancı olarak belirmeye başladığı dönemde Gauguen, ilk defa dikkatini Primitif kabile toplumlarına çeviren kişi olarak karşımıza çıkar. Modern sanatın oluşumuna yön veren en önemli sanatçılardan olan Henri Matisse, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Henry Moore gibi sanatçılar yeni bir biçim dili oluşturma arayışında Primitiflerden esinlenmişlerdir.

Primitif yaşam, en yabani görünen ama aslında en insani ve en demokratik yaşamdır. Kabile reislerinin, yani yöneticilerinin görevi, üyelerin haklarını korumak ve huzuru sağlamaktır. Bencilik ya da kişisel çıkarlara yer olmayan bir sistemdir. Sanatları da yaşamları gibi özgün ve samimi boyuttadır. Yaşamlarının en önemli parçalarından biridir. Genel olarak Primitif sanat, tarih öncesi çağların sanatları, uygarlık düzeyine ulaşmamış bir şekilde günümüze kadar yaşayagelmiş ilkel toplulukların sanatları, halk sanatları, çocuk ve akıl hastalarının yaptıkları sanatsal üretimleri kapsamaktadır. Ancak bu çalışmada konu, insan türünün ilk oluşumu ve büyüsel bir mantıkla alet yapmaya başlaması ile gelişen tarih öncesi sanatı ile, günümüze kadar ulaşabilmiş, yazıyı kullanmayan ve uygar toplum olarak adlandırılmayan, avcı toplayıcı ve tarımcı olarak yaşayan kabile topluluklarının sanatları şeklinde iki bölümde sınırlandırılarak ele alınmıştır.

Aslında tarih öncesi çağların sanatları ve kabile sanatlarının tarihsel gelişimi hakkındaki bilgilerin ne kadar kesinlik taşıdığı da kuşkuludur. Çünkü öncelikle tarih öncesi dönemlere ait bilgiler oldukça sınırlıdır ve bir kısmı da çocuk resimleri incelenerek fikir yürütülmüştür. Özellikle sömürge hareketleri ile keşfedilen Primitif kabileler ise ilk olarak misyoner din adamları tarafından incelenmiş ve yorumlanmıştır. Daha sonra etnologlar tarafından araştırılan Kabile sanatları, daha çok yakın tarihlerde ve günümüzde yapılan araştırmalar sonucu elde edilen bilgiler üzerinden ifade edilmektedir. Kabile sanatlarının tarihsel değişimleri yazılı bir tarihin

olmaması nedeniyle takip edilememiştir. Yapılan araştırmada kaynak seçimlerinde bu durum göz önünde bulundurulmuş ve mümkün olduğu kadar konuya en uygun kaynaklar tercih edilmiştir.

Birinci bölümde insanlık tarihinin en başına, sanatın büyüsel bir eylem olarak ilk ortaya çıkışına değinilerek; tarih öncesi devirler incelenmiştir. Avcı toplayıcı Paleolitik dönem ile tarımcı Neolitik dönemler ele alınmış, çalışmanın içeriğinde önemli bir yeri olan Paleolitik dönemin doğacı betimleme anlayışı ve Neolitik dönemin geometrik stilizasyon, biçim bozma ve yalınlaştırmaların görüldüğü betimleme anlayışları incelenmiştir.

Daha sonra konumuzu en çok ilgilendiren; günümüze kadar ulaşabilmiş ilkel kabile sanatları incelenmiş, bu sanatların oluşumunda önemli bir paya sahip olan öğeler; toplumsal yapıları, temel inanış tipleri, büyü, dans ve sanatları olarak başlıklar halinde ele alınmıştır. Çok zengin bir içeriğe ve çok sayıda farklı coğrafi bölgelerde yer almaları nedeniyle, genelleştirilerek incelenmiştir.

İkinci bölümde ise Modern sanatı hazırlayan dönem olarak 1800'lü yılların son çeyreğindeki önemli değişimlere; bilimsel buluşlara, sanayi ve demokratik alanlarda yaşanan devrimlere değinildi. 1900'lü yıllarda Gauguin'le başlayan Primitif ilginin etkilerinin görüldüğü Ekspresyonizm, Kübizm, Sürrealizm gibi akımlarla devam eden Modern Sanatın, en yoğun yaşandığı 1900–1950 yılları arası sanatı anlatıldı. Bu yıllar arasında plâstik sanatlardaki gelişmeler ağırlıklı olarak resim üzerinden kendini gösterdiğinden, dönemin sanat akımları resim sanatı üzerinden ele alındı. Bu yolla sanat anlayışındaki değişimler vurgulanarak heykele olan yansımalarını daha anlaşılır kılmak amaçlandı. Modern Sanatta önemli yere sahip ve Primitif sanattan en çok etkilenmiş olan ve belli başlı heykeltraşlar üzerinden, 1900–1950 yılları arası heykel sanatında Primitif sanatın etkileri, gerçeklik anlayışı, biçimsel değişimleri bağlamında incelenmiştir.

1. BÖLÜM

PRİMİTİF TOPLUMLARDA YAŞAM, İNANÇ, DANS, BÜYÜ VE BUNLARIN SANATA YANSIMALARI

1.1. Tarih Öncesi Çağlar

1.1.1. Eski Taş Çağı (Paleolitik Çağ)

Buzul Çağı'nda dört kültür söz konusudur. Bunlar Orinyasiyen, Gravetiyen, Solutreyen, ve Magdalenien'dir. Magdalenien'in sonuna kadar, yani İ.Ö. 10.000 yıllarına kadar olan dönem Eskitaş Çağıdır. Yenitaş Çağı yaklaşık Bronz Çağı ile beraber başlamaktadır. Eskitaş Çağı ile Yenitaş Çağı arasındaki dönem ise Ortataş Çağı (Mezolitik) olarak adlandırılır. İ.Ö. 7.000 yıllarından İ.Ö. 4.000 hatta İ.Ö. 2.000 yıllarına kadar sürmüştür. İ.Ö. 4.000 yıllarından sonrası da Bronz Çağı'na tarihlenir. Eskitaş Çağı'nda önce İlkel insan olan Neandarteller, ardından Homosapiens'ler görülür. Neandartellerin, ölümlerini derin çukurlara gömdükleri, yanına da yiyecek ve ölünün kullandığı aletleri koydukları, vücutlarını boyadıkları ve ayı kurban ettikleri tespit edilmiştir. Bu insanların, alet yapmak için taşları işleyerek el kamaları, bıçaklar, rendeler yaptıkları, ateşi bildikleri tespit edilmiştir. Daha sonra Neandartel neslinin tükendiği ve İ.Ö. 60.000 ile İ.Ö. 10.000 yıllarında, bugün Avrupa'da yaşayan insanların ilk asılları kabul edilen, Homosapiens'lerin yaşadıkları bulunmuştur. Homosapiens'lerin ölümlerini kırmızı toprak rengi ile boyadıkları, yanına ziynet eşyası koydukları ve hayvan kemiklerinden kaval ve düdük yaptıkları anlaşılır. Homosapiens insanının çeşitleri tespit edilmiş, Cremagnon ve Homosapiens olarak adlandırılmıştır. Cremagnonların heykel ve resim yaptıkları anlaşılmaktadır, bu da dünyada ilk kez sanatsal dediğimiz objelerin İ.Ö. 50.000 yıllarında ortaya çıktığını gösterir. Bu objeler Asya'da, Avrupa'da, Fransa ve İspanya'da bulunmuştur. Bu devirde genel olarak aletlerin çoğunu taştan özellikle de çakmak taşından yapan insanoğlu hem karada hem de suda avlanarak, birbirinden ayrı kabileler halinde, hayvan yaşamı ile yakın bir ilişki içinde yaşamıştır.

Neandartellerin ölü gömmeleri, ölümlerinin yaşamaya devam ettiğine inandıklarını, ayı kurban etmeleri ise bir Tanrı tasavvurları olduğunu gösterir. Magdalenien öncesi Aurignac ve Graverte kültürü çağlarında Valencia ve Dordogne'deki mağaralarda çizgiden oluşan desenler, artistik olarak yapılmış serbestliği olan, canlı bir anlatımın görüldüğü, formlarda hareket özelliği gözlenen

resimlerdir. Aurignac kültürünü yaratan istilacılar ve göçmenler, kazıma figür, kabartma ve resim yapımını geliştirdiler. Olasılıkla giysilere dikilmiş ya da bilezik, kolye biçiminde dizilmiş boncuk ve gerdanlıkları bedensel süsleme aracı olarak kullanmışlardır. Rusya ve Doğu Avrupa'dan gelen Gravette mamut avcıları, avladıkları hayvanların dişlerinden, bazıları gerçeğe benzediği halde, bazıları adeta geometrik olarak stilize edilmiş etkide olan küçük figürinler yapmışlardır ve bunlar Avrasya'nın geniş bir bölümüne yayılmıştır. Magdalenien'in ortalarına doğru Kuzey İspanya'nın Cantabrian yöresindeki Altamira, Fransa'nın Perigord yöresindeki Lascaux ve Niaux mağaralarında boya özelliği görülmektedir (Resim 1-2), kontur yerine renk lekeleri ile yapılmış artistik resimlerde; ışık-gölge, arka ve ön yönler, kitle kaygıları görülmektedir.



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4

Bu dönemde heykeltraşlık ürünleri, büyük ve renkli frizlerden (friz: şerit halindeki duvar oyması), kazıma ve oyma yöntemi ile işlenen rengeyiği boynuzdan ilginç kompozisyonlu küçük boyutlu eşyalara kadar çeşitlilik gösterir. Fildişine oyulmuş minyatür at betimlemeleri, etçil hayvan dişlerinden yapılmış gerdanlıklar bulunmuştur. (Resim 3-4) Resim sanatı ise, ünlü Altamira ve Castillo (Santander, İspanya), vs gibi mağaralardaki dev boyutlardaki çok renkli bizon, at ve mamut gibi hayvan figürleriyle doruk noktasına ulaşmıştır.

1.1.2. Ortataş Çağı (Mezolitik Çağ)

Paleolitik çağdan sonra Mezolitik Çağ başlamaktadır. İngiltere, Belçika, Danimarka, Güney İsveç, Almanya, Afrika ve Asya'da bu döneme tarihlenen, okların uçlarına yerleştirildiği düşünülen üç köşeli, sivri taşlar bulunmuştur. Ancyclus Devri'ne tarihlenen buluntular, "Maglemose Kültürü" adı altında değerlendirilmiştir. Kuzey Avrupa'da Ertebölle'de, kuma sokularak oturtulan, sivri dipli toprak kaplar, örme sepetlerin içine ve dışına kil sürülerek yapılar bir çeşit seramikten oluşan kaplar "Maglemose Kültürü"nü en güzel örnekleridir. Bu örneklerden de insanın yavaş yavaş toprağa yerleşmeye başladığı görülür. Toprağa yerleşmenin ilk izlerine Kilikya'da Mersin civarında yapılan kazılarda rastlanmıştır. Tarımın başlangıcının ise İ.Ö. 6.000 ile İ.Ö. 4.000 yılları arasında olduğu düşünülür. Irak'ta ve Kuzey Afrika'da toprağa yerleşme izlerinin Avrupa'dan daha önce olduğu bulunmuştur. Bu devirde değiş-tokuş ticareti yapıldığı görülür ve insanlar kulübelerde oturmaya ve hayvan yetiştirmeye başlamışlardır. Bütün bu değişikliklerle, insan toplulukları ilkel sürü olmaktan çıkıp, daha gelişmiş sosyal bir örgütlenme olan Klân'a dönüşmüştür. Bu dönüşüm başlıca üç şekilde olur; birincisi ortak üretimin artması daha küçük gurupların birleşmesini sağlar. İkincisi; kadın erkek ilişkileri düzene girmeye, sistemli olmaya başlar, cinsel karışıklık yerine "Dışardan Evlilik" (Exogami) oluşur. Klân içinde dışardan evlilik; klânın da dâhil olduğu kabiledede "İçerden Evlilik" (Endogami) vardır. Üçüncü ve son olarak; iş bölümü gelişmiştir. İlk zamanlar üretimde kadın erkek ayrımı yokken zamanla erkekler avcılığa kadınlar ve çocuklar toplayıcılığa yönelmiştir. Çalışma eylemleri, toplumsal düzen, işbirliği ve iş bölümü geliştikçe düşünce yapısı ve iletişim, dolayısıyla toplumlar için en önemli olgulardan biri olan dil de gelişmeye başlar. İnsanın somut düşünceden soyut düşünceye geçişi de dil aracılığı ile olur.

Mezolitik Çağın sanat örneklerine Doğu İspanya'da, İskandinavya'da Rusya'da, Kuzey Afrika'da, Anadolu'da ve Mısır'da rastlanır. Resimlerde vücutlar hacimsellikten uzak, çizgisel, şematik hayvan tasvirleridir. Bazen boya da kullanılan bu resimler genel olarak kayalara derin kontur çizgilerle yapılmıştır. Mezolitik resim, doğacı resimden, kompozisyon bütünlüğünü sağlayan, stilizasyona giden bir farklılık gösterir. Genel olarak bu dönem resimleri hacimsel olmayan şematik resimlerdir. Sonraları da hayvan tasvirlerinin yanında, konu olarak kendini de ele almaya başlamış, insan ve hayvan figürlerini dramatik eylemler içinde bir araya getiren, stilize edilmiş, hatta rakursi pozisyonların bulunduğu, dışavurumcu ve şematik sanat formlarına dönüşmüştür. (Resim 5) Toprağa yerleşme ile birlikte insan, gözlemler yapmaya ve dünyada görünmeyen şeyler üzerine düşünmeye başlıyor. Verimliliğin, büyümenin gelişmenin nedenleri görülebilir şeyler olmadığından, bunların sembollerle ifadesine gidiyor. Düşüncenin başlaması ile paralel olarak resimlerde de soyutlama başlamıştır. Verimlilik, kadın ve su ile birleştirilip ifade ediliyor ve kadın heykelcikleri çoğalıyor. Çemberin dörde bölünmesi mevsimleri, yılan ve ay da bereketi ifade eder. İskandinav sanatı Buzul çağı coğrafi ve hava şartları devam ettiği için, Paleolitik devrin devamı şeklinde, doğacı üsluptadır. Buzulların erimesine göre hesaplanarak Bronz devrine tarihlenen, kayalar üzerindeki, stilizasyonların olduğu, büyü ve hayvanı cezbetme düşüncesine dayanan resimler bulunmuştur. Bu resimleri yapanlar büyücülerdir. Bugün bile Kuzey memleketlerde yaşayan Lap'lar aynı türde resimler yapmakta, prehistorik dönemlerden kalan demir oksit boyalarla yapılmış olan resimlerin önünde kurbanlar kesmektedirler.



Resim 5

1.1.3. Yenitaş Çağı (Neolitik Çağ)

Tarih öncesi zamanlar içinde dönüm noktasını Yenitaş Çağı oluşturur. Avcı-toplayıcı olan tüketici yaşamdan; toprağın işlenmesi, ekip biçme, hayvan evcilleştirmenin başladığı üretici yaşama geçilmiştir. Yine bu dönemde taşı delme, cilalama, toprağı pişirerek kaplar yapmayı öğrenmiştir insanoğlu. Tarım ve hayvan evcilleştirmenin, Asya'da ve Afrika'da çeşitli yerlerde yaklaşık olarak eş zamanlı olarak başladığı tespit edilmiştir. Bu iki kültürün kollarından biri Önasya üzerinden Balkan'lara, buradan da kuzey-batıya ve Güney Rusya'ya yayılıyor. Başka bir kol da Kuzey Afrika boyunca yayarak, İspanya'ya, Batı Avrupa'ya ve hatta İskandinav memleketlere kadar götürüyor ve iki kol yeniden birleşiyor. Balkanlar üzerinden giden kolun belli başlı özelliği seramik objelerde görülen bant biçimindeki bezemedir. Mısır'dan çıkan kolun özellikleri ise, mağara mezarları, Megalit (Büyük Taş) mezarlar ve dikilen anıtsal taşlardır. Megalitler iki grupta toplanabilir. Birincisi, dayanak gerektirmeden ayakta duran taşlar; bunlardan uçan ruhun konut olarak barınabilmesi için olduğu düşünülen, mezar tepelerinin eteğine yekpare olarak konulan yüksek taşlara "Menhir"; bir taş geçitten geçilerek içine girilen, çember ya da dikdörtgen biçiminde, büyük taşlar aralıklı sıralanarak veya bir doğru üzerinde dizilirse "Cromlech" (Kromlek) (Resim 6) adını alırlar. İkincisi paralel düzenlenmiş bir döşemeyi taşıyan taşlardan meydana gelerek oluşan, içinde geçit bulunmayan odalardır ve bunlara da "Dolmen" denir. Bu yapılar merkezi mimarinin ilk örnekleridir.

Yenitaş Çağı'nın önce Asya'da başladığı, Bakır ve Bronz çağında da devam ettiği tespit edilmiştir. Yenitaş Çağı devam ederken metalin işlenmesi de gittikçe gelişmiştir. Mısır, Mezopotamya ve Eti gibi yüksek kültürlerin genelde taşın işlenmesi ile meydana geldikleri görülür. Bu çağda kullanılan balta, bıçak, hançer ve çekiç gibi aletlerin, kaba bir yontu ile değil; ince, fonksiyonel ve estetik kaygılarla, yapılmıştır. Taşlarda cilalama da yapıldığı için bu döneme Cilalıtış Çağı da denir.

Yenitaş Çağı sanatında Eskitaş Çağı sanatının av için yaptığı büyü, yerini yağmur, güneş ve bereket tanrılarına bırakmıştır. Ortataş Çağında hazırlanmış olan öğeler, artistik anlatımdaki değişikliklerle, mekân yaratıcı ve doğa süsleyici özellikler gösterir. Bu özellikler kaplarda ve pişmiş topraktan yapılan ölü sandukalarında kendini belli eder. Seramik ise; özellikle Kuzey Avrupa'da, içi boş boynuzlardan ve hayvan kafataslarından yola çıkıldığı düşünülen çeşitli biçimlerde kendini gösterir.



Resim 6



Resim 7

Bu kaplardaki çizgiyle ya da noktalamayla yapılan süslemeler, artistik biçim kaygısının ve bu işin bir meslek olarak yapılmaya başlandığının da göstergesidir. (Resim 7) Süslemeler Eskitaş Çağı'nın zengin hayvan resimlerinden daha zayıf ifadeli, yüzeysel, inşai bir anlatım söz konusudur. İnşai mekân anlayışı toprağa yerleşmeyi, mimariyi, dili ve daha pek çok gelişime temel sağlar. Sanatta ilk kez idealizm bu evrede başlar. Ölümler için "Sarkofaj" ya da "Lahit" denilen, önceleri pişmiş topraktan, sonraları ise taşlardan oyularak hazırlanan sandukalar yapılmıştır. Sarkofaj'lar zamanla büyümüş, iri taşlardan ve tek parça bir çatı taşından yapılan, "Dolmen"lere dönüşmüştür. Üzeri toprakla örtülerek mağara formunda yapılan bu Dolmen'ler, Eskitaş Çağı'ndaki mağaralara ölü gömme âdetinin devamı olarak, ölüye tahrip edilmesi zor mezarlar yapma düşüncesinden, anıtsallaşan bir mimariye gidişi gösterir. Dolmenler temel olarak üç başlık altında incelenebilir. 1-Basit Dolmen: Ayakta duran iki veya birkaç taşın üstünde, yatık durumdaki büyük bir taştan oluşur. Bu ilkel dolmen bazen bir tümülüs ile örtülüdür. 2- Kubbeli Dolmen: Harçsız taşlarla örtülmüş ve kilit taşıyla kapanmış bir kubbe şeklindedir. Yunanlarda Tolos denilen bu yapı biçimine Fransa ve İran'da da bugün bile çoban kulübeleri şeklinde rastlanmaktadır. 3- Örtülü Dolmen: Üstü örtülü, bazı kısımları delikli bir taştan oluşan, bazılarında rölyeflere rastlanan, bir geçitten oluşur ve son çağ dolmenlerinin hepsi bu türdedir. Bu dönemde form ve şematik süslemeye, mekân yaratma ve yüzey düzenlemeye, figürlerde de soyutlamaya yönelik bir anlatım görülür.

Bronz ve Demir uygarlıklarının başlamasıyla da tarih öncesi devirler geride kalmış; Ege, Sümer, Mısır gibi büyük uygarlıklar kurulmuş, ilk zamanlarda her ne kadar yazı tam olarak kullanılsa da tarih devirlerine geçilmiştir.

“İlkel insanın içinde yaşadığı büyü ve organize edilmemiş ortam, artık bir düzene girmişti. İnsanoğlu, o kadar çok korktuğu doğal güçleri kişileştirerek onların karşısında bir tür dokunulmazlık kazanmıştı. Tanrılara tapıyordu ve artık önemsiz şeylere değil, adlandırabildiği, dua ederek uyarabildiği varlıklarla ilişki içindeydi. İyilik eden ve zarar veren şeyler artık, iyi ve kötünün soyut niteliklerini edinmeye başlamışlardı. Böylece, sihirbaz-hekim yerini, tanrı ile insan arasında ilişki kuran rahibe bıraktı. İnsanoğlunun görünür ya da görünmez dünya ile bağıntısı, öğretiler ve uygulamalarla, yani dinle, belli bir düzene bağlandı.”¹

1.2. Primitif Toplumlarda Yaşam

İlkel, sözlük anlamı olarak; (Osmanlıca İptidâi, primitif) 1- Gelişmesinin başında bulunan, ilk durumda kalmış olan, 2- (felsefede) zaman bakımından en eski olan, 3- sanatta yalın bir nitelik gösteren, yapmacıksız olan, 4- (isim olarak) özellikle XIV. ve XV. yüzyıllarda Avrupa ressamlarına verilen ad, 5- (mecazi olarak) eğitimsiz, bilgisiz, görgüsüz anlamlarına gelir.²

Yüksek kültürler dediğimiz yazıyı, bilimi ve teknolojiyi kullanan günümüz toplumları dışında kalan; tarih öncesi kültürler ve hala bu özellikte yaşamlarını devam ettiren toplumlara “Primitif” toplumlar diyoruz. Sanat sosyoloğu Kavolis’in 1979 yılında yayımladığı bir makalesinde sosyo-sanatsal sistemleri, kurumsal özellikleri bakımından 6 temel kategoriye ayırmıştır.

- 1- *Bağımsız Soylar*
- 2- *Kabile Toplamları*
- 3- *Aşiretler*
- 4- *İlkel Devletler*
- 5- *Klasik Medeniyetler*
- 6- *Modern Medeniyetler ve Post Modern Eğilimler*³

Bu sınıflandırmanın Klasik Medeniyetler bölümüne kadar olan, toprağa yarı yerleşmiş ya da toprağa yerleşmiş ama büyük uygarlık ya da devlet olamamış; soy, kabile ya da aşiretler olarak adlandırılan toplumlar, “Primitif Toplamlar” olarak kabul edilir. Sosyal organizasyon, soy, klân düzeninde ve akrabalık sistemine dayanmaktadır. Hayat anlayışları ve açıklayışlarını, sosyal yaşantılarını, kolektif

¹ German Bazın, **Sanat Tarihi**, Çev: Üzra Nural, Selahattin Hilav, Sosyal Yayınları, I.Basım İstanbul 1998 17-26 s.

² Orhan Hançerlioğlu, **Türk Dili Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul 1992, 274 s.

³ Demet Ulusoy, “Vytautas Kavolis’in Evrimci Yaklaşımıyla Sosyo-Sanatsal Sistem Sınıflaması”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 11, Sayı:1-2, Aralık 1994, 59-84s.

düşünce yapısı, eğitimlerinde gelenekler ve dinin etkili olduğu, tüm inanç ve değerlerini oluştururken doğaya birebir bağımlı olan, kitle psikolojisine sahip toplumlardır. Sanat ise, inançlarının uygulanmasını ve yaşanmasını sağlayan yardımcı bir kurumdur. Maddi manevi tüm dünyalarında inançları etkilidir. Geçimlerini çoğunlukla, avcılık, toplayıcılık, tarım ve çobanlıkla sağlarlar. Genel olarak Güney Amerika yerlilerine, Eskimolara, Afrika zencilerine, Okyanusya adalarında yaşayanlara, Kuzey Asya'daki kimi etnik gruplara Primitif denir.

Düşünce: Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi Adlı kitabında, hayatları günümüz insanının mantığına göre değil, kolektif dünya görüşüne dayanan bu halkları; *“Primitif halkların ruh hayatları duruk (statik), bugünkü toplumlarda ise dinamik (hareketli)”*⁴ şeklinde ayırmıştır. İnsanın alet yapması, önce doğadaki biçimleri benzetleyerek başlamıştır. Yapılan ilk örneğe göre diğerleri yapılmış ve örneğin balta nesnesi için, bir “balta” kavramı gelişmiştir. Böylelikle insan nesnelere yola çıkarak, zihninde soyut kavramlara ulaşmış ve düşünce gelişmiştir. Bir şeyin benzerini yapmak ilkel insana, nesnelere üzerinde, büyü yanları olan bir güç kazandırmıştır. Görüntü ve kavram ayrı düşünülmez, örneğin, ilkel insan yediği şeyin içinde var olan kuvveti de kazanacağına inanır. Zamanla dünya görüşlerini sembolleştiren inanç nesnelere bulmuş olan Primitif halklar daima insanüstü güçlere bağlı olarak yaşarlar, bu nedenle sanatları da bu kökenden gelerek, büyü ve inançları ile şekillenmiştir.

Toplumsal pratik düzeyleri yüksek olmayan primitif toplumlarda, düşünce de çoğunlukla, duyuları aracılığıyla edinilen, algısal, somut ve şeylerin dış görünüşleriyle sınırlı bilgilerden oluşur. Doğa ile iç içe olan ve iyi bir gözlemci olan bu insanların düşünce yapısında, renk, koku, biçimler, sesler vs. gibi görünüme ait şeyler önemli rol oynar. Bitkiler, hayvanlar, eşyalar ve olaylar görüntülerine göre sınıflanır ve sıralanır. Yaşamları doğadan kopuk olmadığı için iyi bir görsel belleğe sahiptirler. Doğa olayları, canlı, cansız varlıklar ya da insan yapısı olan şeyler, onlar için mistik anlamlar taşır. Örneğin, korktukları doğa olaylarını anlamlandırmaya çalışırken, bu olayların doğaüstü yaratıkların varlığından kaynaklandığını düşünmüşlerdir.

Sınıflandırma: İnsan, algısal ve gözleme dayalı, çoğunlukla, duyuları aracılığıyla edinilen, somut ve şeylerin dış görünüşleriyle sınırlı olan ilk bilgilerle;

⁴ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 38 s.

yaşadıkları dünyanın farkına varmaya, düşünce ve eylemle doğadaki güçleri çözümlenmeye, müdahale etmeye çalışmıştır. Öğrenme sürecinde karşılaşılan ilk nesneden sonra ayısından başka nesnelerin de bulunduğunu görmek insana, o nesneye ait soyut bir kavram geliştirmeyi sağlamış ve benzerlerden yola çıkarak bitkileri, hayvanları, eşyaları görüntülerine ya da özelliklerine göre sınıflandırmışlar ve sıralamışlardır. Bu konuda inanış yapıları doğrultusunda oldukça ileri düzeyde, karmaşık ve çoğunlukla totemsel olan sistemler örgüsü oluşturmuşlardır. Öncelikle en çok iç içe oldukları bitki ve hayvanlar konusunda, binlerce bitkiyi ve hayvanı özellikleri ile birlikte tanıyıp adlandırdıkları görülür. Tür, cins vs. şekillerde olan ve günümüz bilimlerinin sınıflandırma tekniği gibi onların da kendi sınıflandırma teknikleri vardır. Hatta bazıları günümüz bilimsel sınıflandırmalarına da oldukça benzerlik göstermektedir.

“zorunlu olarak, düzenli her toplum, yalnızca insan üyelerini değil, nesnelere ve doğa varlıklarını da sınıflandırır, kimi zaman dış biçimlerine, kimi zaman ruhsal özelliklerine, kimi zaman besinsel, tarımsal, endüstriyel, üretimsel ya da tüketimsel yararlarına göre yapar bunu. ... Herhangi bir sınıflandırma dizgesinin, örneğin totemciliğin hayvanbilimsel dizgesinin ya da gökbilim dizgesinin ya da meslek dizgesinin (kastlar dizgesinin) ötekilerden daha önce geldiğini düşünmemize olanak veren hiçbir şey yoktur.”⁵

Kısıtlama ve yasaklar: İnsanlar bir araya gelip, düzenli toplum yapısı oluşturmaya başladıkça, toplumsal düzenin sağlanması ve korunması için bir takım kısıtlama ve yasaklar geliştirmişlerdir. Nesne, eylem ya da besin kısıtlaması totem kaynaklı olabildiği gibi totem dışı, geleneksel yaşantılardan ve tabudan kaynaklanan kısıtlamalar da mevcuttur: hamile ya da ay hali olan kadınlara, ergenlik çağına gelmemiş kız ve erkek çocuklarına, vs getirilen pek çok yasaklar söz konusudur.

“Fox'larda oymak yasakları hemen hiçbir zaman besinleri kapsamaz; her biri bir başka türdendir: gök gürültüsü oymağı ağaç gövdelerinin batı yanına resim yapma hakkından da, çıplak yıkanma hakkından da yoksundur; balık oymağının balık avlamak için bent yapması, ayı oymağının ağaçlara tırmanması yasaktır. Bizon oymağının üyeleri toynaklı bir hayvanın derisini yüzemeyecekleri gibi, öldüğü zaman da ona bakamazlar; kurt oymağı ne ölen üyelerini gömebilir, ne köpeklerini dövebilir; kuş oymağı kuşlara kötülük etmemelidir; kartal oymağının üyeleri de saçlarının arasına tüy sokamazlar. “Önder” oymağının üyeleri bir insan hakkında hiçbir zaman kötü söz söylememek zorundadır, kunduz oymağının üyeleri bir

⁵ Claude Levi-Strauss, **Yaban Düşünce**, Çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, 1.Basım 1994 İstanbul, s. 201

*akarsuyu yüzerek geçemez, Akkurt boyunun üyeleri de bağırma hakkında yoksundur.*⁶

İlkellerdeki “mana” inancından kaynaklanan korku ve saygıdan oluşan yasaklar, tabuları meydana getirir. Kısaca, dokunulması, yenmesi, konuşulması, gidilmesi, yani yapılması yasak olan eylemler, şeklinde adlandırabileceğimiz tabu; dinsel, toplumsal, cinsel ya da ekonomik kaynaklı olabilir. Cinsiyet ayrımına dayalı, bitkilerle, hayvanlarla, hastalarla, ay hali olan kadınlarla, adlarla ilgili pek çok tabu vardır.

Evlilik: Sürüden klâna geçişle birlikte insanlar öncelikle, doğada (toprak ve hava gibi) hayvanlar ve insanlar, dişi ve erkek olarak iki gruba ayırmışlardır. Kadın erkek ilişkilerinde değişiklikler olmaya başlamış ve cinsel karışıklık yerine “Dışardan Evlilik” (Exogami) oluşmuştur. Evlilik biyolojik bir olay olmaktan çıkıp toplumun düzenlediği bir kurum olmaya başlar. Klân içinde dışardan evlilik vardır ancak klânın da dâhil olduğu kabilede “İçerden Evlilik” (Endogami) kuralı geçerlidir. Ama kabile dışından evlenen gruplara da rastlanır. Evlilik konusu çoğunlukla totem ile benzer düşünülmüş, nasıl ki pek çok ilkel kabilede totem hayvanının yenmesi bir tür öz-yamyamlık olarak görülmüş ise aynı toteme sahip insanların evlenmesi de aile içi düşünülmüş ve yasaklanmıştır.

1.3. Primitif Toplumlarda İnanç

Buzulçağı insanı, çalışırken doğayı göz önünde bulundurmamak zorunda olduğunu fark etmişti. Ve gözlemleri sonunda kendisini çevreleyen dünyayı daha derin bir biçimde açıklamak için ilk denemelere girişmişti. Ama deneyimleri ve doğa hakkındaki bilgileri yetersizdi ve doğa olaylarının birbirleriyle bağlantılarını, ard arda gelişlerini, kendi yaşamı üzerindeki etkilerini anlayamıyordu. Sel basmaları, yanardağ püskürmeleri, orman yangınları, kuraklıklar, açlıklar, gibi. Bu afetler kendisini yakaladığı anda, bunların karşısında güçsüzlük hissediyordu. Doğanın yasaları hakkındaki zayıf bilgisi, kendi kavrayışının dışında, üstün, simgesel güçlerin, doğa olaylarını yönettiğini düşünmeye götürüyordu onu. Bu güçsüzlük duygusunun sonucu ortaya dinsel düşünceler çıktı.

⁶ Levi-Strauss, **a.g.e.** s. 127

1.3.1. Totemizm

Totemizm, insanın ilk inanç sistemi olarak kabul edilir. Hayvanlarla kendisinin ortak atalardan geldiğini, hayvanın etini, derisini feda ederek, insanı yaşattığı düşüncesi ile; bir grubun ya da klânın, atalarını ve koruyucu ruhlarını bazı hayvanlarda görme olayı Totemizm adını alan dinsel, büyüsel bir inançtır. Totemizmde, yalnızca hayvanları değil, otları, ağaçları, çok seyrek olarak da fırtına, ebemkuşağı gibi meteorolojik olayları vs. pek çok nesne ya da olayı da totem, yani klânların ataları ve koruyucuları olarak görmeye başladılar. Kimi zaman da hayvanın kendisini değil, kuyruğu, dili, pençesi gibi ondan bir parçayı totem kabul edilir. Oldukça karmaşık olan Totemizm tasarımı başlıca üç şekilde ayırt edilir: Grup ya da klân Totemizmi, birey Totemizmi, cinse bağlı Totemizm. Grup ya da klân totemciliğinde; klânın her bir üyesi ile toteminin aynı atadan geldiği inancı ve böylece klân üyelerinin de birbirleriyle akraba oldukları düşünülür. Klân, toteminin adını alarak ve totem hayvanının pençesini tüylerini, kemiklerini vs üzerinde taşıyarak, totemde gerçekte var olan ya da var olduğu sanılan yetenek ve özellikleri de klân üyelerine geçtiğine inanılır. Bu mistik akrabalık düşüncesi, insanlara pek çok görev ve sorumluluklar da getirir. Totem figürleri bir amblem, bir işaret olarak taşınır. Totemle ilgili sembolleri ve efsaneleri canlandıran, üzerinde klânın arması ve özel işaretlerinin oyulduğu, törenler eşliğinde, oymalı büyük direkler yapılır ve evlerin, tapınakların önlerine yerleştirilir. (Resim 8)

Resim 8'de Kızılderili Haida Kabilesi şefinin evi için yapılan bir konut modelinde, kabilenin mitolojik bir hikayesi betimlenmiştir. Hikaye şöyledir:

"bir varmış bir yokmuş. Gwais Kunt kentine sabahtan akşama kadar yatakta pinekleyen bir genç varmış. Kaynanası genci azarlamış. O da utanıp evden kaçmış. Bir gölde yaşamaya, insan ve balina yiyerek karnını doyuran bir canavarı öldürmeye karar vermiş. Büyülü bir kuşun yardımıyla, ağaç kütüklerinden bir tuzak hazırlamış. Üstüne de, yem olsun diye, iki çocuk asmış. Canavarı yakalamış. Canavarın derisini giyiniş balık avlamaya koyulmuş. Avladığı balıkları da, kendisine karşı bunca sert davranan kaynanasının eşliğine hiç sektirmeden bırakmaya başlamış. Kadın, bu beklenmedik armağanlardan o denli hoşlanmış ki, sonunda, bir büyücü olduğuna inanç getirmiş ama genç adam, kadına tüm gerçeği anlatınca, kaynana utancından ölüvermiş."⁷

⁷ Ernst H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, Çev: Bedrettin Cömert, 4. Basım, İstanbul 1992, 28 s.

Bu hikayeye göre kazıkların üzerindeki figürler ise şöyle düzenlenmiştir:

“ortadaki kazığın üstüne, bu öykünün bütün kahramanlarının resmi çizilmiş. Girişin altındaki maske, canavarın yediği balinalardan biridir. Girişin üstündeki büyük maske ise canavarın kendisidir. Hemen sonra, talihsiz kaynananın figürü geliyor. Daha yuksekteki gagalı maske, kahramana yardım eden kuştur. Onun ardından, canavarın derisini bürünmüş kahramanı, yakaladığı balıklarla görüyoruz. Tepedeki figürler yem niyetine kullanılan çocuklardır.”⁸



Resim 8

Birey totemciliğinde; totem, o kimsenin yardımcısı ve koruyucusudur. Grup totemciliğinde olan totemin babadan oğula miras kalması inancı birey totemciliğinde yoktur. Totem hayvanı ile birey arasında bir yazgı birliği olduğuna inanılır, örneğin kişi yaralanırsa totem hayvanının da öleceği ya da totem hayvanı ölürse kişinin de öleceği düşüncesi gibi. Grup totemciliğinde olduğu gibi totem hayvanının sahip olduğu gücün kişiye de geçeceği inancı vardır ve bunun ancak, totemin çeşitli

⁸ y.a.g.e. , 28 s.

yerlerinden yapılan amuletlerin taşınması ile olacağına inanılır. Birey totemciliğinin özel bir biçimi de Alter ego' dur. Latince "öteki ben" anlamına gelen Alter ego tasarımında, bireyin, Alter ego olarak kabul edilen hayvanla ruh ve yazgı birliği içinde olduğu düşünülür. Cinse bağlı totemcilikte ise; aynı gruptaki erkeklerin ve kadınların ayrı ayrı totemlerinin olması durumudur.

1.3.2. Animizm

Primitif insanlar arasındaki en yaygın inanışlardan biri de "canlılık" diye ifade edilen Animizm'de, her şeyin bir ruhu olduğu inancı vardır. Ruh kavramının ortaya çıkışında rüya görmenin etkili olduğu düşünülür. İnsan, rüyasında bir yerlere gider, pek çok eylem gerçekleştirir ama aslında yatağında yatmaktadır. İşte bu durum primitif insanlara, görünen bedenin dışında başka bir şeyin daha olduğunu düşündürmüş ve ruh kavramına ulaşılmıştır. Rüya görme sırasında ruhun, bedeni belli bir süre, ölümden ise tamamen terk etmesi söz konusudur. Ölümle birlikte bedeni terk eden ruhun, varlığını devam ettirdiği düşüncesi ile ve ölümün ne olduğunu anlamaya çalışan insanlar, ölüm karşısında bir korku duyuyorlardı; bu duygu, yaşarken topluluğun üyelerinin, korkmuş oldukları büyük savaşçılar, şefler gibi ölümlerini kişiliği üzerine aktarıldı. Daha sonra, ölümler ruhlarının oturdukları bir öteki dünya düşüncesi ortaya çıktı. Doğaüstü güçlerle iyi geçinmek isteği, düzenlenen törenler, tanrılara sunulan kurbanlar, adaklar ve armağanlarla dile getirildi. Rüya ve ölümün dışında, büyü, kendinden geçme, ateşli hastalıklar gibi ruhsal ve fizyolojik yaşantıları da ruh ile nedenlemiş, ruhu bedenden ayrı ve canlı olarak tasarlamışlardır.

Animistik tasarımda, canlı cansız her nesnenin bir ruhunun olduğu inancı vardır; insan, gök gürültüsü, fırtına, orman, ırmak, vs doğaüstü bir iktidar ve yetiye sahip, iyi ve kötü ruhların, şeytanların olduğu düşünülür.

Animizm'de yaşam ve olaylar, ruhsal verilerle açıklanır. Kendine göre sebep-sonuç ilişkileri taşıyan bağlantıları olan ruh ve vücutlardan oluşan bir dünya tasarımı vardır. Varlık olgusunun arkasında yalnızca düşüncede var olabilen güçler vardır. Ve bu düşüncede var olabilen şey Animizmi yaşayan halkların sanatlarının da temelini oluşturur. Sanatları da, görünenin ötesindeki ruhsallık tasavvurlarının plastik biçimlere yansımalarıdır.

1.3.3. Dinamizm

İnsan, hiç bir zaman içinde yaşadığı çevreye kayıtsız kalamamış, çevresinde olup bitenleri, bitki örtüsünü, hayvan çeşitlerini, taş, kaya, orman, su vs. gibi doğal öğeleri merak etmiştir. İnsanlar çevrelerinde oluşan olayları gözleyerek birtakım bilgiler elde etmişlerdir. Örneğin, hayvanların uçma, yüzme, çeviklik, çabukluk, güçlülük, sessizlik vs. gibi özellikleri ile insanlardan üstün yanlarının olduğunu gözlemişlerdir. Yine kendi içlerindeki bazı kimselerin de (şefler, şamanlar, büyücüler, savaşçılar gibi) diğerlerinden fiziki yapı, cesaret, daha üstün bir güce sahip olma gibi farklı özelliklerde olduklarını gözlemlemiş ve bu kişilere karşı korku ve saygı duymuşlardır. Yine bu farklı olma durumunu, o kişi ya da hayvanlardaki olağanüstü, gizemli ve yetkin bir gücün varlığına dayandırmışlardır. Örneğin, yetenekli bir avcı avını yakalayamaz ve öldüremezse bunu av hayvanının, avcıdan daha üstün olmasından dolayı olduğu düşünmüşlerdir. Böylece, doğal kuvvetlerden doğaüstü kuvvetlere geçilmiştir. Yani, insan, bitki ya da hayvanlarda alışılmışın dışındaki bütün özellikler, onun dinamik ve mistik bir güce sahip olmasından ileri geldiği düşünülmüştür. Yunancada kuvvet anlamına gelen Dinamizm adını da buradan almaktadır. Bu inancın Melanezya dilindeki karşılığı mana'dır. En yaygın olarak Polinezya adalarında görülen bu inancına göre, mana, tanrıların, insanların, hayvanların, bitkilerin ya da cansız nesnelere içinde bulunabilir. Örneğin başarılı avcılar ya da savaşçılarda, tehlikeli köpekbalıklarında, şifalı bitkilerde, uçlarına bolca balık takılan oltalarda, hedeflerine isabet eden silahlarda ya da oklarda vs, az ya da çok miktarlarda mana ile yüklü oldukları düşünülür. Mana, ya çeşitli dinsel ve büyüsel pratiklerle sonradan elde edilir ya da kuşaktan kuşağa geçer. Polenizyalılarda soylu sınıfın şeflerinin, tanrıların kuşağından gelen kimseler olarak kabul edildikleri için, bunların çoğu zaman büyük ve özel bir mana ile yüklü olduklarına inanılmaktadır. Maori inancına göre, soylu insanlarda bulunan mananın öldüklerinde de çocuklarına geçtiği düşünülür. Başkaları ise bu kuvveti belli bir takım dinsel törenlerle elde ederler. Mana sahibi olan birinin başını ısıarak ya da soluğunu içine çekerek mananın bir kişiden diğerine geçeceğine inanılır.

Mana sahibi olmak, ondan yararlanmak ve onun verebileceği zararlardan korunmak için bazı eylemlerden kaçınmak ve bir takım yasaklara uymak gereklidir. Örneğin, belli kimseler, yerler, nesnelere mana ile yüklü kabul edildikleri için, bunlarla konuşmak, dokunmak ya da bazı yerlere girmek için tabudur ve önce bazı ritüelleri yerine getirmek gereklidir.

1.3.4. Fetişizm

Taş, boynuz, pençe, post, deri, bez parçası, figür vs. gibi içlerinde majik bir gücün ya da cinin bulunduğu inanılan, maddi nesnelere doğaüstü bir güç yakıştırılan objelere fetiş denir. Fetişlerden yarar ummak amacı ile çeşitli pratiklerin yapıldığı inanişe Fetişizm denir. Afrika'da görülen dinamist dünya görüşünün ileri bir derecesi denilebilir. Çünkü Fetişizm de nesnelere, kendilerine tapınılan bir put ya da ilah olarak görülmez, yüce varlık inancı ile atalar ibadetinden temellenen, yarar ve uğur getirdiğine inanılan, amulet ve uğurluk olarak kullanılan objelerdir. Fetişin etki derecesi içindeki gücün miktarına bağlıdır. Ve bu gücün etkisi zamanla azalabileceği düşünülür, bu durumda da fetişe kan, yemek vs. sunularak ya da çivi çakılarak, etkili gücü canlandırmak için çeşitli yollara başvurulur. Fetişleri, toplum içinde dinsel büyüsel ya da mana gücü ile yüklü olduğuna inanılan kimseler yapabilir. Batı Afrika dışında Kuzey Asya'da da Fetişizm görülür.

1.3.5. Şamanizm

Trans durumuna geçerek, doğaüstü varlıklarla ilişkiler kurma, onların güçlerine sahip olma ve bu gücün kişi veya toplum yararına kullanılması şeklinde yapılan çeşitli dinsel büyüsel pratiklere Şamanizm denir. Ruhlar dünyası ile iletişim kurabilen şamanlar, toplumun mitolojisini ayakta tutmakta önemli bir işlev görürler. Sanata, trans durumundayken beliren düşsel imgelerin resimlerini yapma şeklinde yansımıştır. Şamanizm'de ruhlar iyi ve kötü ruhlar olarak ayrılmıştır. Eski Türklerde⁹ iyi ruhlarla ilişki kuran ve iyilik yapan Şamanlara ak-Şaman, kötü ruhlarla konuşup, Erlik'in hizmetinde olanlara da kara-Şaman denir. Orta-Asya'daki Şamanizm'in temelinde, Gök-Tanrı, güneş, ocak (ateş), su, yer, atalar ve kültleri vardır. Bu halklarda, insan ve doğanın birlik, beraberlik ve uyumu düşüncesi vardır. Evren, dünya, insan, hayvan ve bitkiler âlemi bir bütün olarak düşünülür. Her şeyi dünya ve gök, birlikte yaratmışlardır ve her şeyin yaratıcısı oldukları için kutsaldırlar. Şaman olacak kişinin, çocukluk ya da ergenlikten itibaren diğerlerinden farklı; cin, peri, dev görme, baş dönmeleri, bayılmalar, gelecekte haber verme, hayaller görme, içe kapanık sıkılgan bir yapıda olma gibi ruhsal belirtiler sergilediği gözlenmiştir.

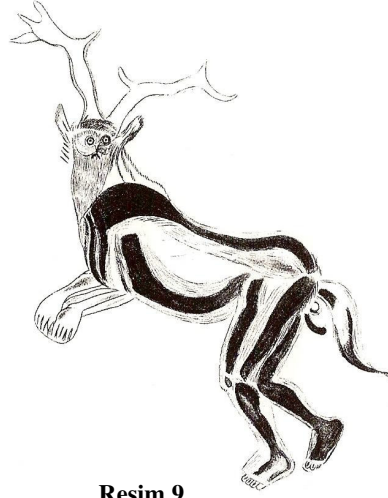
⁹ Eski Türklerde dünya; gök, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere üç kısma ayrılır. Altay Türklerine göre yukarıdaki dünya aydınlık âlemdir ve gökyüzünü Tanrı Ülgen'le ona bağlı iyi ruhları temsil eder. Yeraltı dünyası ise aşağıdaki dünyadır ve Tanrı Erlik ile ona bağlı kötü ruhlar oluşturur. Orta dünya ise yeryüzüdür ve insanlar oluşturur.

Ayrıca bkz: Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002

Şamanlık konusundaki araştırmalar, şaman hastalığı denilen, genellikle ergenlik çağında görölen psiko-patolojik bir durumun varlığını göstermektedir. Çoğu zaman bir kaç yıl süren bu hastalığa yakalananlar, acı çekmekte, kuşkulu ve tedirgin davranışlarda bulunmakta, sık sık bayılmaktadırlar. Bu hastalığın en yüksek noktası, trans durumunda iken, cinlerin parçalaması ya da hayvanlar tarafından yenilip sonra yeniden dirilme şeklinde anlatımlarla açıklanan, mistik parçalanma evresidir ve primitif toplulukların pek çoğunda olan; ergin yaşa gelenlerin yetişkinliğe geçişleri için yapılan dinsel ve geleneksel törenler sırasında adayların geçirdikleri ritüel ölüp-dirilme olayının bir benzeridir.

“Araştırmalar, trans durumundaki bir kimsenin ilkin, titrek ışık, pırıltı, devingen biçimler gibi, görsel sistemde oluşan entopik (‘görsel alanda’ anlamında Yunanca bir sözcük) imgeler “görmeye” başlar. Bu imgeler, ızgaralar, paralel çizgiler, zikzaklar, benekler, sarmallar ve çeşitli iç içe bükümlere, kıvrımlara dönüşebilir. Daha derin trans aşamasında bu geometrik biçimler, bireyin o sıradaki ruhsal durumuna ve kültürel deneyimine bağlı olarak, gerçekmiş gibi görünebilir. ... Laboratuvar bulgularına göre, daha derin trans aşamasında deneğin çevresinde dönen bir girdap ya da burgaçlı tünel görünür. Bu durumda dış dünya giderek kaybolur; iç dünya ise daha da canlanır, renklenir. Burgacın duvarlarında genellikle, kareli örüntüler üzerine tutturulmuş ikonsu imgeler belirir. Bu geometrik ve ikonsu formlar çoğu kez birbirine karışır. Deneyimli şamanlar çabucak derin transa geçerek, bu etkinliği başlatmak üzere oldukları törensel etkinliğin özelliğine göre yönlendirebilirler. Dahası, sanrısal deneyimlerini, kendi yarattıkları bir dünya olarak değil de, kısa bir süre için yerleşmek üzere geldikleri bir dünya (ziyaret edebilme ayrıcalığına sahip oldukları ruhsal dünya) olarak görürler. ... Bu en derin trans aşamasındaki sanrısal imgeler yarı insan, yarı hayvan kılığındaki garibelere (teriantroplara=Yunanca hayvan ve insan terimlerinden türeme bir terim) dönüşebilir. ... Lewis-Williams ve Dowson, nöropsikolojik yazında yer alan bu ve diğer bilgiler yardımıyla, giderek derinleşen üç trans aşamasına karşılıık, üç aşamalı nöropsikoloji olarak adlandırdıkları modellerini geliştirdiler. Şamancıl sanat sonuça, bu modelde tanımlanan üç aşamalı sanrılamalardan kaynaklanmışsa, onun bu aşamalara karşılıık oluşturacak imgeler içermesi gerekecektir. Örneğin, kimi geometrik işaretler (entopik imgeler), simgesel resimler (yorumlamalar) ve yarı insan- yarı hayvan yaratıklar (teriantroplar) gibi.”¹⁰

¹⁰ Roger Lewin, **Modern İnsanın Kökeni**, Çev: Nazım Özüaydın, Tübiak Popüler Bilim Kitapları, 12.Basım 2004 Ankara 194-200 s.



Resim 9

Şamanların, hastaları sağaltmak ve ölenlerin ruhlarının öte dünyaya gidişlerine eşlik etmek şeklinde başlıca iki görevleri vardır. Bunların dışında büyü yapmak, yağmur yağdırmak, bitki ve hayvanların çoğalmasını sağlamak, fala bakmak vs de ilgilenirler. Şamanlar, ölümlerin ruhlarına eşlik etmek ve hastaları iyileştirme törenleri esnasında özel bir giysi giyerler ve şaman davulu kullanırlar. Genellikle üzerinde çeşitli şekiller ve resimler bulunan şaman giysilerini, şaman törenlerinde önemli bir role sahiptir. Örneğın, Kuzey Asya'da, üzerinde kuş resmi olan bir giysi, şamanın bu kuşun yardımıyla öte dünyaya uçabileceğı şeklinde yorumlanır. Giysilerin üzerlerinde özellikle kuş, geyik gibi çeşitli hayvan resimlerinin yanında, şamanın onun gücünün ve kudretinden etki alacağına inanılan cin resimleri, giysinin üstüne ya da eteklerine asılan insan ya da hayvan kemikleri gibi farklı objeler bulunabilir. Şaman giysisi de diğer kült araçlar gibi kutsal kabul edilir ve kullanılmadığı zamanlarda görülmeyecek ya da dokunulamayacak şekilde saklanır. Genellikle tahta bir kasağı geçirilen deriden yapılmış olan şaman davulu, şaman giysisine göre çok daha eskilere tarihlenir ve çok daha yaygındır. Şaman giysisinde olduğı gibi, şaman davulunun da içinde, koruyucu cinlerin, doğaüstü güçlerin bulunduğı canlı bir araç olduğı düşünülür. Şamanizm, Kuzey, Doğı ve Orta Asya'da, Kuzey ve Güney Amerika'da, Eskimolarda, Hindistan'da, Çin'de, İran'da, Orta ve Yakın Doğı'da gibi yeryüzünün çeşitli bölgelerinde ve çeşitli biçimlerde görülmüş bir inanıştır.

1.4. Primitif Toplumlarda Dans Ve Büyü

Dans: Müzik ritimle başlamıştır, ritim ise konuşma dilinin başlangıç dönemlerine dayanır. Sözlü konuşma, bir toplulukta bireyler arasındaki bildirişmeyi sağlar. İnsan, ortak çalışma sürecine girdiğinde, bildirişme ve yapılan toplu eyleme çeşitli işaretler bulunması da kaçınılmaz olur. Toplu eylemler için düzenleyici bir çalışma ritmi gereklidir. Eylem sırasında ezgi ile söylenen iş türküleri oluşmuştur. Böylelikle konuşma dili ortaya çıkar. Konuşma dilinin oluşum sürecinde, genellikle tek heceli sözcüklerden oluşan ve küçük bir ses değişikliği ile tekrarlanan, George Thompson'un *İnsanın Özü*¹¹ adlı kitabında, "*yansılama ikilemeleri*" olarak adlandırdığı, doğadaki var olan şeylerin seslerine benzetilerek seslendirilen öykünmeleridir. (Şakır şukur, tıngır mıngır, tak tuk, mırıl mırıl, takur tukur gibi.) Bütün dillerde bu yansılama ikilemelerine rastlanır. Primitif insan, ortak çalışma eylemi esnasında, o işi daha iyi yapabilmesini sağlamak ve yeteneğini geliştirmek amacıyla, yapacağı işi önceden ya da sonradan temsili olarak gerçekleştirir. Yansılama eylemi şarkılar söyleme ve dans etme şeklinde yapılır. Erginleme töreni, ekinlerin büyümesini sağlamak, yaz mevsiminin gelişini hızlandırmak, doğal afetleri önlemek, solup küçülen ayı yeniden canlandırmak, savaşçıları kışkırtmak, yüreklendirmek, harekete geçirmek gibi pek çok amaçla yansılama dansı yapılır. Dansçıların, ekinlerin büyümesi için yaptıkları dansla, ekinleri büyümeye zorlayacaklarına inanılır.¹² Zamanla üretim ve çalışma tekniklerinin gelişmesiyle, yansılama dansı, çalışma sürecinin bir parçası olmaktan uzaklaşır.

Büyü: İnsan, alet yapmayı ya da kendi bedenini bir alet olarak kullanmayı ilk öğrendiğinde, çevresindeki şeylere aletle müdahalede ederek, onlara etkide bulunmayı keşfetti. Alet yapmaya önce doğada bulunan ve alet olarak kullanabildiği biçimlerin benzerlerini yaparak yani o biçimleri yansılalarak başladı ve zamanla da her türlü ihtiyacı için aletler geliştirdi. Nesnelere kavrayıp denetleme, işaretler, imgeler, sözcükler, yoluyla eylemler, olaylar başlatma gücünü elde edince, bu gücü sınırsız, doğaüstü ve büyülü olarak algıladı. Yapacağı her şeyi önce düşüncesinde tasarlayıp, sonra gerçekleştiren insan, araç yapma büyüğü ile başlayıp, sonunda

¹¹ George Thomson, *İnsanın Özü*, Çev: Celal Üster, Panel Yayınevi, I.Basım İstanbul 1976.

¹² "Yeni Zelanda'daki Maori'lerin bir patates dansı vardı. Körpe ürünlerin Doğu rüzgârlarından zarar görmesi söz konusuydu. Bunun için tarlalarda çalışan kadınlar dans ederler, gövdeleriyle rüzgarın esişini, yağmurun yağışını, ekinlerin büyüüp yeşermesini temsil ederler ve bu arada türkü söyleyerek ekinlerin de kendisine uymasını dilerlerdi. Dansçılar ekinlerin büyümesini yansılalarak onları büyümeye zorlayacaklarına inanırlardı." Thomson, *y.a.g.e.*, 58-59 s.

büyüye sonsuz olanaklar yükledi. Buradan yola çıkarak büyü için; insanın gerçekliğe etki ya da müdahale amacını güden bir eylemdir diyebiliriz. Büyü toplu çalışma ortamında, beraber söylenen ritmik şiir için ya da yansılama dansı için de geçerlidir. Başlangıçta, ekin çalışırken çıkan ses, büyümeye etkili bir neden olarak düşünülür ve ürünü artırmak amacıyla, büyücünün yaptığı büyü ile birlikte, ses taklit edilir ve bu sesin oluşturduğu yeni ritme ve rüzgârın esişine uygun olarak, dans ve ritmik şiirlerle çalışma sürdürülür. Bu şekilde, yapılan iş ve ürün bakımından verimin artması amaçlanır. Bu gibi büyüsel inanışlara günümüz primitif kabilelerinde halen sürmektedir. Bayramlarda kabile üyeleri hayvan kılığına girerek, hayvansal davranışlarla kutsal oyunlar oynayarak, av hayvanlarına karşı güç sağlamış olduklarını düşünürler. Primitif yaşamın en önemli unsurlarından biri olan sanatlarının da temelini oluşturan büyü, yaşamlarında her bakımdan etkilidir. Örneğin, sevilen varlığın ilgisini kendi üzerine çekebilmek için, aşk konusunda büyüler yapılmıştır ya da kan alma, sağaltıcı sular, özellikle haşlanmış bitki suları kullanımı gibi uygulamaların yapıldığı tıbbi büyücülükler söz konusudur.

Büyücü ise, topluluğun gerçek anlamda bir temsilcisi, bir görevlisidir. Topluluğun kendisinden beklediği şeyleri büyü gücüyle üst üste bir kaç kere gerçekleştirmezse, öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Sınıflı toplumlara geçildiğinde ise büyücünün görevi sanatçı ve rahip; daha sonra da hekim, bilgin ve düşünür arasında paylaşıldı.

Büyü de inançlar gibi doğaüstü güçlerle ilgilidir, büyü de inanç da mitolojik geleneğe dayanır, her ikisinde de tabu ve kurallar söz konusudur ancak büyü, öte dünya ile ilgilenmez, bu dünyanın günlük yaşamın gereklerini karşılamaya yöneliktir. Büyüde benzer nedenlerin benzer sonuçlar doğurduğu düşüncesi hakimdir, bu yönü ile bilimle arasında yakın bir bağ vardır. Ancak büyücü sabit bir düşünce ile aynı töreni sürekli tekrarlar, bilim adamı değişikliklerle, araştırmalarla sık sık tutum değişikliği yapabilir. Primitif düşüncede, bir şeyi isteme durumuyla, gerçekte olması durumunu ayırt edilememiştir. Örneğin insan, bir başkasına sadece zarar verme isteğinde olması, bu niyetin benzerini yaparak o insana zarar verebileceğini düşünmüştür. İnsanın adı gibi görüntüsü de insanın kendisiyle özdeşlenir. Öyle ki, eğer elinde bir insanın resmi ya da heykelciği varsa, o insanın kendisini de avucunun içine alabilir, ona istediğini yapabilir. Büyüde, 'şey'lerde olan gizli güçlerin kullanımı söz konusudur. Bu bakımdan Dinamist dünya görüşü ile benzerlik gösterir. Animist görüşteki cin, peri, dev gibi inançlar da büyüün gelişimini desteklemiştir.

Büyüer, taklit büyüü, temas büyüü, ak büyü, kara büyü, aktif büyü, pasif büyü, av büyüü gibi çeşitlere ayrılabilir. Uygulanış bakımından ise, uzaklaştırıcı uygulamalar, hücum uygulamaları, isteklerle ilgili uygulamalar şeklinde ayrılabilir. Taklit büyüü, bir şeyin benzerinin yapılması ya da istenilen sonucun taklit edilmesi ve yapılan taklidin gerçek olacağına inanılmasıdır. Av sahnelerini betimleyen mağara ve kaya resimlerinin de böyle bir amaçla yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bunun için yakma, kesme ve parçalama eylemleri de uygulanır. Örneğin;

“Peru yerlileri hoşlanmadıkları ya da korktukları birinin yağ ve tahıl karışımı bir maddeden yaptıkları resmini, söz konusu kimsenin geçeceği yolun üstünde yakarlar; buna da onun ruhunun yanması derler. Malaya’da, taklit esasına dayanan bir büyü de şöyledir: düşmanın bedensel yapısını ve kişiliğini temsil etmeye yetecek kadar tırnak, saç, kirpik vs, alınır. Bunlar balmumu üzerine yapıştırılır. Bu figür yedi gece lamba üstünde tutularak “yaktığım şey mum değil; ciğerini, kalbini, tükürüğünü yaktığım filancadır” denilerek yavaş yavaş yakılır. Yedinci gecede balmumu figür tamamen erir ve yanar; böylece o kişinin öleceğine inanılır.”¹³

Temas büyüünde, parçanın bütüne ait olduğu ve bir şeyin bir parçasına yapılan bir uygulamanın, o parça bütünden ayrılmış bile olsa, bütünü de etkileyeceği düşüncesi vardır. Örneğin, korkulan bir hayvanın tırnağı, tüyü, pençesi gibi bir parçasını üzerinde taşıyan bir kişi o hayvandan gelecek zararları ya da saldırıları engellemiş olur. Saç, tırnak, kirpik, elbise parçası gibi bir kişiye ait bir objeye sahip olmak da o kişi üzerinde büyüsel bir etki gücü elde etmeyi sağlar. Büyüer amaçlarına, elde edilmek istenen sonuca göre ak büyü ve kara büyü şeklinde ikiye ayrılır. Ak büyü; birey ya da toplumun iyiliği için, hastalık, ölüm, doğal afetler, kuraklık gibi olumsuz şey ve durumlardan korunmak için yapılanlardır. Kara büyü ise; insanın sağlığına, malına, canına, evliliğine, evine, hayvanlarına ya da cinsel gücüne zarar vermek için yani, kötülük amacıyla yapılan büyülerdir. Gerek ak büyü gerekse kara büyülerde taklit ve temas büyülerinin ilkeleri kullanılır. Fırtına, şimşek çakması gibi doğa olaylarını kontrol altına alma amacıyla yapılan büyülere aktif büyüer; büyüsel güçlerle yüklü olduğuna inanılan yerlerden, nesnelere ve insanların zararlı ve kötü etkilerinden korunmak ve bunlara karşı kendini savunmak için yapılan büyüere de pasif büyü denir. Pasif büyüde amuletler önemli bir yer tutar. Adlar, sayılar ve renkler de primitif inanışlarda önemli bir yer tutar, örneğin birine isim verilirken, o ismin sahibine bir güç getireceğine; belli eylemlerin belli sayılarda tekrarlanmamasının o

¹³Örnek, **a.g.e** , 142 s.

eylemin gerçekleşmeyeceğine; belli renklerin de canlılığı, parlaklığı ya da donukluğunun doğaüstü anlamlar, (bizdeki mavi rengin nazara iyi gelmesi gibi) taşıdığına inanılır. Bu nedenle adlar, sayılar ve renklerle ilgili pek çok büyü söz konusudur.

1.5. İnanç Ve Büyünün Yansımaları

Yüksek dinlerde olduğu gibi Primitif toplumlardaki inançlarda da ibadet etme kurallara bağlanmıştır. İbadetler veya büyüler sırasında çurunga, maske, ata heykeli, totem heykeli, idol, kutsal taş, dua tekerleği gibi, günümüzde “Primitif Sanat” olarak adlandırılan inanç nesnelere, ibadet araçları yapılır ve kullanılır. İbadet araçları gizli yerlerde, tapınaklarda, erkekler evi gibi kutsal olduğu düşünülen yerlerde saklanır; erginleme ritlerinden geçmemiş çocuklara ve kadınlara gösterilmez, onların dokunmalarına ve kullanmalarına izin verilmez.

Sanatçıdan, amaca uygun bir şekilde büyüsel yaratıda bulunması istenir. Bu bakımdan sanatçının özgürlüğünden söz edilemez. Toplumun hizmetindedir ve geleneksel olanı sürdürmek zorundadır ama her sanatçının büyüsel yaratısına bağlı olduğu klanın, kendinin ya da mevsimler, coğrafi özellikler gibi farklı etkileri katmasıyla üretimde yenilikler yapabilir. Sanatçının yeri ilkel topluluklara göre farklılık gösterir. Örneğin Afrika’da büyük önem verildiği için, Baluba’lı heykelticiler onur belirtisi olarak başlarında bir işaret taşırlar, Belçika Kongosu’ndaki Buschongolarda sanatçının yeri şeften sonra gelmektedir. Kimi zamanda sanatçı olacak kişinin doğarken bazı işaretlerle doğduğuna inanılır; örneğin, Yeni Gine’deki Mundugumorlarda göbek bağları boyunlarına dolanmış olarak doğan çocukların sanatçı olacağına inanılması gibi.

Büyünün, Primitif toplumlardaki önemi çok büyüktür. Korolu şiirle, dans, mağara duvarlarındaki resimler ve heykelticiler gibi taş devrinde yapılmış olan eski örneklerin ilk kez tapınma törenlerinden doğdukları ve büyü amacıyla yapıldıkları bilinmektedir. Avustralya yerlilerinden ve Afrika’daki Buşmanlar’dan elde edilen kanıtlar da bu görüşü doğrulamaktadır. Yansıma, zaman içinde gelişerek

Primitif insanın yansıladığı şeyi, kendine göre yeniden biçimlendirerek yorumlamasına dönüşmüştür. İnsan, doğayı kendine göre anlama ve açıklama çabasıyla, yeniden üretmeye, yorumlamaya geçmektedir.

Büyük kaynaklı sanat, estetik kaygılar gütmeyen, toplumsal amaca yani yarara yönelik bir anlayışın ürünüdür. Örneğin, Paleolitik dönemde mağaralara yapılan hayvan resimlerinde, en çok av için yapılan gözlemlerin etkisi ile betimlenen, birbirlerini kesen ve birbirleri üzerine resmedilmiş gerçekçi betimlemelerdir. Çünkü Paleolitik dönem insanı için hayvan; beslenme, derisinden post yapma vs. gibi, yaşamsal açıdan büyük bir önem taşır. Bunun için hayvanın çok gerçekçi bir şekilde canlandırılması gerekmektedir, yani avını izlerken, avın duruşu ve hareketlerini, avcı nasıl görüyorsa öyle betimlenir. Çünkü bu bilgiler, avcının, avdaki şansını artıracak bilgilerdir. Hayvan figürlerinin çoğu çizim bittikten sonra konturlardan içeriye doğru ilerleyerek kabartma haline getirilir. Büyüsel olarak da, resimdeki hayvanı yaralamak veya öldürmek, gerçek hayattaki av hayvanının da ölmesine veya gücünü kaybetmesine yol açacağına inanılır. Mağaraların duvarlarında resmedilmiş hayvanların üzerinde, parmakları açık eller görülür. Ya da çoğunlukla, hayvan bir okla yaralı gösterilir.

"Bunlarda fotoğrafi benzerlikten öte başka şeyler de var. Gerçekten de resimler nesnenin yüksek düzeydeki seçici bir stilizasyonla verildiğini gösteriyor. Her şey öyle canlıdır ki, onu yapan adamın yaptığı işlerle ilgisiz bir coşku içinde olduğunu kabullenmek zordur. ... Bunlar, gerçeğe uygun olmalarından değil fakat kesin estetik niteliklerin canlılık yaşam dolu ve heyecan yüklü güçlerle dolu oldukları için değerlidirler."¹⁴

Bu gerçekçi görüntü, hayvan resimleri için söz konusudur. İnsan figürlerinde ise şematik ve çizgi halinde gösterilen, iç formları belirtilmeyen betimlemeler, gölge resim halinde stilizasyonlar görülür. Zamanla insan algısının seçiciliği ile doğru orantılı olarak, hayvan ya da insanın uzuvları en çok dikkatini çeken şekilde ya da pozisyonda, yapılmaya başlanmış, algı durumuna göre örneğin cinsel uzuvların özellikle belirtilmesi şeklinde biçimlendirilen betimlemeler başlamıştır. Kadında ise, cinsiyetini ve doğurganlığını belirten göğüsleri, vücudu, karnı gibi vücut kısımları gibi özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Ölüm korkusunu da hisseden insan, bir mezar ve atalar kültürü şeklinde ilk dinsel duygularını yansıtmışlardır ve bu yaşam ve ölüme

¹⁴ Herbert Read, **Sanat Ve Toplum**, Çev: Selçuk Mülayim, Umran Yayınları, Ankara 1981, 13 s.

karşı duyulan saygının ilk ifadesidir. Bu ifadelerle yaşamını biçimleyen duygu ve düşüncelerini, doğa olaylarını, bu olaylar karşısındaki, korku, heyecan ve benzeri duygularını ortaya koyan resim veya heykelticikler yapmışlardır. Ataerkil düzene geçişle toplumsal ilişkiler ve yeni inançsal anlayışları da değişime uğramıştır. Bu dönemde yapılmış taştan idoller ile yontulmuş masklar kadar, insanların kendi gövde ve yüzlerini farklı şekillerde boyamaları, doğal görünüşlerden farklı betimlenen resimleri, kendine özgü saç kesimleri ve süslemeleri gibi dış görünüşlerin değiştirilmesi, Primitif toplum insanının güzellik anlayışıdır. Çünkü maske takmak, vücut boyamak vs. insanın kendi dış görünüşünü değiştirmesi, doğaüstü, mistik, mana dünyası ile uygunluk sağlayan eylemlerdir. İnsanın şekilce görünüşü, mistik ve kutsal olan değeri ne denli anımsatıyorsa, kendi soyundan olanların gözünde, o denli güzel görülüyordu. Örneğin, hayvan dişlerinden ya da pençelerinden yapılmış kolyeler ilkel toplumlardaki avcılar tarafından gözü pekliğin göstergesi sayılır. Metal bilezikler takmak ise zenginliğin bir göstergesidir.¹⁵ Ata figürleri dışında, manizm ya da Totemizm inançlarının etkisi ile büyük boyutlu heykeller yapılmıştır.

Herbert Read, Sanat ve Toplum¹⁶ adlı kitabında, Primitif sanatı naturalistik ve geometrik sanat olarak ayırmıştır; Paleolitik dönem sanatını naturalistik, neolitik dönem sanatını ise geometrik olarak ele almıştır. Afrika sanatını, Paleolitik dönemle benzerlik gösteren Buşman ile Neolitik dönemle benzerlik gösteren Zenci sanatları arasındaki farkla açıklamıştır. Çünkü aynı kıtada ve aynı zamanlarda yaşayan iki toplumun sanatlarında farklar vardır. Tarım kültürünü yaşayan Afrika Zencilerinde, buna bağlı olarak iş bölümü yapmanın gerekliliği ile örgütlenmiş kolektif bir yapı görülür. Dinleri de Animistiktir. Animizm'de görünenin ötesinde bir takım güçler olduğuna inanılır. Animistik sanat da buna bağlı olarak, objenin ya da figürün biçimi geometrize ya da stilize edilerek ruhsal yapının ifade edilmesi amaçlanır.

"Neolitik sanat, bir önceki Eskitaş Çağı sanatından neredeyse bütünüyle farklıdır. Bu yeni sanatta hayvanların kıvrak biçimleri ve her şeyi organik bir hayat içindeymiş gibi veren görüntüler artık yok olur. Bunların yerini, başlıca keramik ve taş aletler üzerinde gördüğümüz çeşitli tipte geometrik bezeme türleri alır. ... Bu çömlerlerdeki başlıca bezeme daire, çizgi, noktalama ve V biçimli çizgi desen şeritlerinden oluşmaktadır. Şekiller çok zengin çeşitlemeler gösterir.."¹⁷

¹⁵ Moissej Kagan, **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çev: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1982, 115 s.

¹⁶ Read, **a.g.e.** 27, 30 s.

¹⁷ Read, **a.g.e.** 20-21-22 s.

Yerleşik bir tarım toplumu olan Afrika Zencileri, sanat üretimlerinde malzeme olarak en çok ahşap kullanmışlardır. Primitif toplumlarda Animizm inancı ile de bağlantılı olarak kullandıkları malzemeye büyük saygı duymuşlardır. Afrika zencileri ağacı bir canlı gibi kabul etmiş, saygı duymuş. Buna bağlı olarak ağacı keserken ve yontarken bir takım ritüelleri yerine getirmiş ve kestikleri için ondan özür dilemişlerdir. Çoğunlukla abanoz ve maun ağaçlarını kullanmış ve kullanmadan önce isleme, çamur banyosu gibi bir takım işlemler uygulamışlardır. Ağacın gövdesinden çıkartılan dilindir biçimli yekpare kütükten heykelin balı ve gövdesi çıkartılır. Daha sonra detaylar çalışılır. Genellikle kadın a da erkek ata heykelleri yapılır. Resim 10'da görülen Fildişi kıyısında yaşayan Baule'lerin kendinden geçme törenleri için yaptıkları kadın ve erkekten oluşan çift heykelidir. Kollar vücuda yapışık, yüzler stilize edilmiştir. Resim 11'de Senüfo'ların köyleri için yaptıkları koruyucu tanrı heykelidir. Resim 12'de ise Senüfo'ların fal için kullandıkları figürinleri görülmektedir. (Resim 10,11,12)



Resim 11



Resim 10

Heykel ve maskelerin zaman zaman boncuk, tüy, deri gibi çeşitli malzemelerle süslendiği görülür.



Resim 12



Resim 13

Dogonlar cenaze törenlerinde, ölünün ruhundan gelebilecek tehlikeleri önlemek ve ruhun atalar dünyasına gitmesini sağlamak için cesedi bir yamaçtan aşağı bırakırlar, ertesini gün ise oyunlar oynar ağıtlar okurlar. Bu törenlerde “Kanaga” denilen maskeleri kullanırlar ¹⁸ (Resim 13)

Kupa, anak ve kap yapımında yumuşaklığı ve işlemedeki kolaylığı nedeniyle su kabağı kullanılmıştır. Sa tokası, maske, amulet yapımı gibi alanlarda Fildişi kullanımı, Afrika’da önemli bir yer tutar. Ayrıca mumdan yapılan modellerle kullanılarak yapılan metal döküm tekniği ve deri işlemeciliği de Afrika sanatının bir parçasıdır.



Resim 14

Büyüsel bir özellik gösteren Avustralya yerlilerinin sanatında sık sık “vonjina” denilen ağızsız mitik bir kahramanı betimledikleri kaya resimlerine rastlanır. Ayrıca ürünün artması, hayvanların çoğalmaları, insanların majik glerinin artması gibi büyüsel amaçlarla kumların üzerine resimler çizerler.

¹⁸ Hıfzı Topuz, **Kara Afrika Sanatı**, Ant Yayınları, İstanbul 1992, 18 s.

Orta Amerika'da Meksika'da bulunan Aztekler, Peru'daki İnka ve Maya'ların inançları büyüselidir. Tanrılar için görkemli tapınaklar inşa etmişlerdir. Meksika ve Peru bölgesindeki en önemli uygarlıklar Teotihuacan, Toltek, Aztek, Maya uygarlıklarıdır. Meksika uygarlıklarında, Mısır sanatında olduğu gibi, anıtsal mimariler önemli bir yer tutar. Sanatları da mimariye bağlı bezemeler şeklinde gelişmiştir. Ayrıca törenlerde giysilere ve başlara tüy takma geleneği de oldukça yaygındır. Tolteklerde tapınakların girişinde yer aldığı düşünülen insan gövdeli sütunlara rastlanır.

"bu sütunlardaki insan figürlerinde yüzler stilize, gövdeler zengin giysilidir. Göz ve ağızlara değerli taşlar yerleştirilmiştir. Kabartmalarda insan, hayvan ve dans eden iskeletler (Macabre) işlenmiştir."¹⁹

Savaşçı bir uygarlık olan Aztek'lerin sanatı, çevresindeki sanatlardan etkilenmiş olmasına rağmen vahşi ve güçlü üslubuyla onlardan ayrılır. Geometrik yüzeylerle, yalın ve etkili bir şekilde taştan oyulmuş tanrı ve tanrıça heykelleri vardır. hayvan motiflerinden oluşan maskeler de Aztek sanatında önemli bir yer tutar. Maskeyi takan kişi, maskede betimlenen hayvanın ruhunun kendisini koruduğuna inanır. Aztek'lerde maske, heykel ve insan kafataslarında kakma olarak kullanılan değerli taşlar ve bezeme geleneği vardır. (Resim 14)

Aztek'lerden daha ileri bir uygarlık düzeyinde olan Maya'larda büyük anıtsal mimariler yaygındır. Mimari yapıların kapı, korniş, duvar gibi çeşitli yerlerinde taştan yapılmış, acayip görünen hayvan maskeleri, insan yüzleri ya da geometrik bezemeler yer alır.

İnkalar özellikle kuş, balık gibi hayvan figürleri ve insan figürlerinin soyut bir düzen içinde yer aldığı, dokuma konusunda gelişmişlerdir.

Okyanusya sanatı, bölgede binlerce ada olmasından kaynaklanan çeşitlilikten dolayı Polinezya, Melanezya ve Mikronezya şeklinde başlıca üç bölümde incelenir. Genel olarak Okyanusya yerlilerinin sanatları, ata ruhları, tanrılar, kötü ruhlar gibi doğaüstü güçlerle ilişkilerini düzenleme, onlarla iyi geçinme, korunma ya da dilekte bulunma amacı ile yaptıkları ağaç ve taş yontular, tapınaklar, maskeler gibi üretimleridir.

¹⁹ Ayla Ödekan, "Afrika Kültürleri", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, I. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul, 1997, 83 s.

Polinezya adalarında büyük taş mimariler dikkati çeker. Yeni Zellanda Adasında yaşayan Maoriler, yapımında ahşap kullandıkları ve çeşitli yerlerinde ahşap oyma motiflerin bulunduğu; kendileri, şefleri için evler, toplantı ve danışma evleri yapmışlardır. Polinezya sanatının en önemli taş heykel örnekleri Paskalya Adası'ndadır. (Resim 15) Volkanik taşlardan yapılmış ve ataları canlandıran, derin göz çukurlu ve geniş kulaklı, başlıkları kırmızı taştan yapılmış bu heykellerin boyları yirmi metreyi bulanları vardır. (Resim 16)

*"büyük ve değirmi gözleri, dilin ortadan ikiye bölündüğü geniş ağız 'Tiki' kült figürleri (Markiz Adaları) Polinezya sanatının tipik örnekleridir. Yeni Zellanda'daki Maori'lerin sert ve işlenişi zor olan 'nefrit' taşından yaptıkları ünlü, küçük, 'Hei-Tiki' figürleri bodur gövdeli, yana eğik başlı, yürek biçiminde açılmış ağızlı ve iri gözlüdürler. Boyuna süs olarak takılan yeşilimtrak renkteki bu heykelcikler, muhtemelen ilk insanın, ilk atanın embriyo halini canlandırmaktadır."*²⁰



Resim 15



Resim 16

Melanezya sanatında mimari yapılar özellikle dikkat çekmektedir. Yeni Kaledonya, Doğu Salomanlar, yeni Gine gibi yerlerdeki erkek evleri ya da şef evleri bölgedeki mimarinin en öne çıkan örnekleridir. Papualılar; maskeler, figürler, kalkanlar, davullar, çurungalar, kavallar ve gibi zengin bir üretim çeşitliliği gösterirler. Atalar ibadetinde kullandıkları değişik boydaki ağaç heykeller gaga biçimindeki uzun burunları ile göze çarpılmaktadırlar. Ölenlerin ruhlarının diğer dünyaya gidişine eşlik

²⁰ Örnek, a.g.e. 169-170 s.

ettiği düşünölen kuş motifi bazen yüz biçiminde, bazen de başın üzerinde görölmektedir. (Resim 17)

Mikronezya Sanatı Okyanusya bölgesinin sanat yönünden Polinezya ve Melanezya kadar zengin örnekleri içermez, daha çok el sanatları ile ilgilenmişler ve dekoratif süslemeler yapmışlardır.



Resim 17



Resim 18

1.5.1. Totem

Çoğunlukla hayvanlarla seyrek olarak da otlar, ağaçlar, çok seyrek olarak da fırtına, ebemkuşağı gibi meteorolojik olayları vs. kendisinin ortak atalardan geldiğini düşönen primitif toplumlarda bu Totemizm inancından kaynaklı olarak bazı hayvan ya da nesnelere, bazen de hayvanın kendisini değil, kuyruğu, dili, pençesi gibi ondan bir parçası totem kabul edilir. Totem hayvanını ya da bitkisini yenmesi yasaklanmıştır. Klân toteminde, totemde gerçekte var olan ya da var olduğu sanılan yetenek ve özellikleri de klân üyelerine geçtiğine inancı ile totem hayvanının pençesini tüylerini, kemiklerini vs üzerlerinde taşırlar. Ataları canlandıran taştan,

ağaçtan ya da başka malzemededen, içinde ata ruhlarının eğleştiği kabul edilen, atalar ve ölüer ibadetinde kullanılan, heykeller²¹ yapılır. Bu heykellere kurbanlar kesilir, adaklar sunulur ve dualar edilir. Totem figürleri bir amblem, bir işaret olarak taşınır. Totemle ilgili sembolleri ve efsaneleri canlandıran, üzerinde klânın arması ve özel işaretlerinin oyulduğu, oymalı büyük direkler ve evlerin, tapınakların önlerine yerleştirilir.

1.5.2. Fetiş

Primitif kültürlerde, içerisinde cin, ruh, ya da majik bir gücün olduğu düşünülen nesne ya da figürlere fetiş denir. Fetiş kendisine tapınılan bir tapınç nesnesi değil, daha çok içindeki güçlerle iyilik, uğur getiren veya hastalıkların iyileştirilmesine yardımcı olan bir nesne şeklinde kullanılmıştır. Genellikle üstü çizgili ya da bezeli taş, sopa, deri vs. fetiş kabul edilen nesnelere; insan ya da hayvan biçiminde şekillendirilmiş olan fetiş figürler ya da idoller, insanüstü güçleri denetim altında almak veya onlardan yardım istemek amacıyla kullanılırlar. Topluluklara göre farklı fetişler vardır: Bazı topluluklarda figürün başına bir boynuz takılır, kimilerin de başa, sırtta, karna ve kollara bir parça reçine zıncı yapıştırılır ya da gövdede açılmış bir çukura büyü bir nesne yerleştirir. Fetişlerin işlevleri de farklıdır: kimileri hastalığa, hırsızlığa, büyüye ve büyücülere karşı sahibini korur; bazıları avcılıkta, ürün toplamada, işte, savaşta, evlilikte şans getirir; kimileri de hastalıkların, açlıkların ya da kuraklıkların nedenlerini bulmada kullanılır. Fetişin etkili olmaları içerisindeki gücün miktarı ile orantılıdır. Zaman zaman fetişe kan, yemek vs. sunmak ya da çivi çakmak suretiyle, azaldığı düşünülen gücünün geri gelmesi için bir takım işlemler yapılır. (Resim 18)

“ En ünlü fetişler çivili fetişlerdir; değişik malzemededen yapılan bir figürün her yanına çivi çakılır. Fetişlerin üzerine çivi çakılması değişik biçimlerde açıklanmaktadır: Hastanın neresi ağrıyorsa, fetişin o kısmına çivi çakılarak anoloji büyüü uygulama; çivilerle fetiş güzelleştirme amacı güdülmesi; fetiş içindeki cine ondan istenileni hatırlatma... Çiviler büyücü tarafından çakılır, istek yerine geldikten sonra da çıkarılır. ... Herkes fetiş yapamaz. Bu iş, toplum için dinsel-büyüsel yeri olan ya da mana gücü ile yüklü bulunduğu inanılan kimseler tarafından yapılır. Batı Afrika'nın dışında fetişizm en çok Kuzey Asya'da görülmektedir.”²²

²¹ “Bir gözlemci, yakın bir geçmişte, Senoufo'ların erginleşim töremlerini incelerken, belirli bir sıra uyarınca acemilere gösterilen ve bir bakıma kendilerine verilen eğitimin taslağını oluşturan 58 heykelciğin işlevini ortaya koymuştur. Bu heykelcikler hayvanları, kişileri gösterir ya da birtakım etkinlik biçimlerini simgeler; demek ki, her biri bir tür ya da bir sınıfın karşılığıdır.” Levi-Strauss, a.g.e.189 s.

²² Örnek, a.g.e. 46 s.

Figür ve maskelere göre fetişler daha bezelidir ve kimi zaman üzerlerine zil, tüy, boncuk, deri, bez, vs. asılır. Figürlere nazaran boyları daha uzundur, hatta insan boyunda olanları vardır.

1.5.3. Maske

Yüze takılan, kimi zaman da tüm bedeni kaplayan; ataları, tanrıları, doğaüstü yaratıkları, ölüleri ve hayvanları canlandıran; şaşırtıcı ve etkileyici yüz kalıbı şeklinde tanımlanabilecek olan maskelerin; ölmüş ataları, mitsel kahramanları ya da ruhları temsil ettiklerine inanılır. Topluluğun inandığı ruhların ya da doğaüstü güçlerin somutlaşmış bir durumu gibidir. Maske, takanın kendi kimliğini gizlemesi, başka bir kimliğe geçmesi ve etkileyici, korkutucu olması şeklinde çeşitli işlevlere sahiptir. Maskeleri takanlar belli mistik bir gücü kullandıklarına inanırlar; bu mistik güç korkutur ve saygınlık uyandırır. Bu bakımdan, maskeler hemen her türlü ibadet ve ayinde, hem kutsanan obje, hem de araç olarak önemli rol oynarlar. Özellikle atalar ibadetlerinde, ataların, erginleme törenlerinde ve kütlük özlü oyunlarda insanların arasına katılmalarını sağlamaktadır. Atalar ibadeti en çok Afrika, Okyanusya, Güney ve Doğu Asya'nın tarımla uğraşan yerlileri, Güney Amerika'nın Amazon Bölgesinde ve Çin Eski Roma ve Yunanistan gibi yüksek kültürlerde de görülür. İçlerinde koruyucu bir gücü barındırdığına inanılan küçük maskeler üstte taşınır ve taşıyanı zararlı dış etkilerden koruduğu düşünülür. Maskeler genellikle tek parça olan bir ağaç kütüğünden, çivi ve yapıştırıcı kullanılmadan yontulurlar ya da pişmiş toprak, bitki lifleri, kamış, hasır, deri ve hayvan kafataslarından yapılırlar. Saç, sedef, diş, tırnak ve taş gibi malzemeler eklenerek etkileyciliğinin artırılması söz konusudur ya da yalın haldedirler. Süslemeli olanlar çoğunlukla eğlence ve dinsel törenlerde, yalın olanlar cenazelerde veya kötü ruhlardan arınma gibi amaçlarla kullanılırlar. (Resim 19)

1.5.4. Amulet

Amuletlerin iki şekilde işlevleri vardır; birincisi, kötülükleri, tehlikeleri ve zararlı dış etkileri uzaklaştırma; ikincisi iyilik ve uğur getirme şeklindedir. Üstte taşınabildiği gibi çeşitli yerlerde de saklanabilir. Hematit, yeşim, ametist, lapis lazuli ve kantaşı gibi çeşitli taşlar, metallere yapılan; yüzük, bilezik, kolye; hayvan dişleri, kemikleri, gözleri, derileri pençeleri; meyve ve bitki tohumları; kağıt, deri, kemik gibi pek çok nesne amulet olarak kullanılmıştır. Birey totemiciliğinde de, kişi toteminden majik güçler ve bir takım yetenekler elde etmeyi isteğiyle, totemin çeşitli yerlerinden yapılan amuletleri taşıması söz konusudur. Hatta bunun için zaman zaman totem

hayvanı öldürülür. Eskimolarda koruyucu olarak, hayvanların çeşitli yerlerinden yapılmış amuletler taşınır ve aynı amuletleri taşıyanlar da birbirleri ile evlenemezler. Grup totemciliğinde, totem hayvanının sahip olduğu gücün kişilere geçeceği inancı ile totemin çeşitli yerlerinden yapılan amuletler taşınır. Amuletlerin, sahibini kötülükten, hastalıktan, felaketten, nazardan koruduğuna; bedensel ve ruhsal olarak güçlendirdiğine, yetenek ve becerilerini arttırdığına inanılır. Amuletlere korku ve saygı duyulur. Bu yanı ile de fetiş özelliği kazandığı söylenebilir.

1.5.5. İdol

Pişmiş toprak, taş, kemik, ahşap ve maden gibi malzemelerden şematize edilerek yapılan, tanrı ya da tanrıça betimlemeleri veya tanrıların yerine geçen; din ve büyüyle ilgili bazı soyut düşüncelerin, şematik bir biçimde somutlaştırılması olarak kabul edilebilecek, simgesel betimlemelere idol denir. İdoller çoğunlukla oturma ya da bağdaş kurma duruşlarında betimlenmişlerdir. Örneğin, üst kısımdaki sivri bir çıkıntı başı, iki yan çıkıntı kolları ve genişçe bir alt kısım da kalçaları göstermektedir.

1.5.6. Çurunga

Üzerlerinde çeşitli şekil ve resimlerle süslenmiş kavalların, davulların, sazların, borazanların, vs. müzik aletlerinin, manevi yaratıkların seslerini sembolize ettiklerine inanılır ve ibadetlerde kullanılır. Kültik amaçlarla kullanılan düz, içbükey, dışbükey; oval ya da köşeli; delik uçlarına takılan ipten ya da sırimdan tutulup hızla çevrildiği zaman vınlayan tahtalara çurunga denir. En çok Avustralya yerlileri arasında kullanılır. Ayrıca Afrika'nın çeşitli bölgelerinde, seyrek olarak Endonezya (Borneo ve Malaya Arşipelinde), Melanezya (Yeni Gine ve Salomon Adaları) ve Kuzey, Orta ve Güney Amerika'da kullanılmaktadır. Bu aracın Eski Mısır (hastalık tedavisinde) ve Eski Yunanistan'da kullanıldığı bilinmektedir. Çurungaların kutsallığı, ataların, mitik kahramanların, demonların vs. seslerini canlandırdığı düşüncesinden ileri gelmektedir. Bunlara aynı zamanda içlerinde mitik yaratıkların bulunduğu kutsal araçlar gözüyle de bakılmaktadır. Ağaç dışında, taştan, sedeften, deniz hayvanlarının kabuklarından da yapılan çok değişik biçimlerdeki çurungaların en yaygını dikdörtgen ya da oval biçimli olanıdır. Bir yüzleri içbükey, öteki yüzleri dışbükey veya her iki yüzü düz olanları da vardır. Üzerlerine çeşitli sarmal ya da köşeli şekiller işlendiği gibi stilize hayvan (kanguru, yılan, devekuşu vs.) ve sembolik anlamlar taşıyan insan figürleri de oyulmuştur. Uzunlukları, yaklaşık altmış santim kadar olanları çoğunlukta olmakla beraber, birkaç santimetreden bir iki metreye kadar

değişmektedir. Çurungaların saklandığı yerlere ancak kabilenin en yaşlısı eşliğinde girilir. Erginleme törenlerinde ve ritüel özlü bayramlarda kullanılan bu araçlar kadınlara ve çocuklara tabudur. Kimi zaman çurunga sayısı söz konusu kabilenin üye sayısından da çok olur. Bunlar çeşitli, doğaüstü kutsal varlıkların birer sembolü, amblemi ve barınağı olarak primitiflerin dinsel hayatlarında önemli rol oynarlar. (Resim 20)



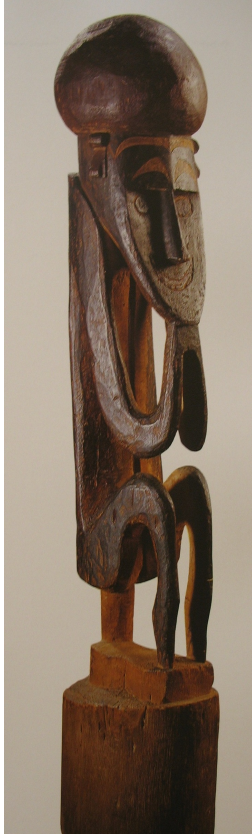
Resim 19



Resim 20

1.5.7. Ata Figürü

Özellikle tarımla uğraşan ilkelerde ölmüş atalarla yaşayanlar arasındaki anılarını canlı tutan, duygusal bağı sağlayan, ağaç, taş ya da başka malzemelerden yapılan figürlere ata figürleri denir. Bu figürlerin içlerinde ata ruhlarının eğleştiği kabul edilir, atalar ve ölüler ibadetinde kullanılırlar. Atalar ibadetinde, ancak belli kişiler; özellikle kabile atası (kabilenin ya da boyun ilk kurucusu tat sayılır ve olağanüstü yeteneklerle nitelenir, doğaüstü varlıklarla bağlantılı görülür; kimi zaman da mitik bir ata kabilenin atası kabul edilir), ünlü savaşçılar, din adamları vs. tapınılmaya, kurban ve duaya hak kazanmaktadır. Bu amaçla ataların figürleri ve maskeleri yapılmakta, adlarına bayram ve törenler düzenlenmektedir.



Resim 21

“ataların vücutlarını tasvir eden heykeller de yapılır ve bunlara ölü ruhlarının kolayca girebileceğine inanılır. Bu yüzden ata heykellerinde, ölüye benzetme önem kazanır. Bu inancın doğurduğu heykellerin yapımında çeşitli teknikler kullanılıyor. Örneğin, heykelin vücudu aynen işleniyor ve kafa kısmına da ölüün gövdeden ayrılan başı yerleştiriliyor. Bu nedenle ölüün başı hayatta imiş gibi boyanıyordu. Bazen de Yeni Gine’de olduğu gibi ata başı tahtadan yontuluyor.”²³

²³ Turani, a.g.e. 39 s.

2. BÖLÜM

SANAT ANLAYIŞININ DEĞİŞMESİ PRİMITİF SANATIN ÖNEMİNİN FARK EDİLİŞİ VE PRİMITİF SANATIN 1900–1950 YILLARI ARASI HEYKEL SANATINA ETKİLERİ

2.1. 19. yy. Sonu ve 20. yy. Başında Sanat Anlayışının Değişmesi Ve Primitif Sanatın Öneminin Fark Edilişi

Avrupa'da çok eski tarihlerden beri süregelen sömürge hareketi, ulaşım alanlarındaki gelişmelerin etkisiyle çok büyük bir hız kazandı. Birleşik Devletlerle Kanada'nın Doğu bölgelerinden ve Avrupa'dan gelen milyonlarca öncü çiftçi, Kuzey Amerika kıtasında batıya doğru ilerleyerek yayılım hareketine başladılar. Benzer hareketler Güney Amerika'nın bazı bölümlerinde, Güney Afrika'da ve Yeni Zelanda'da görüldü. Rus köylüleri ve öncüleri, Sibiry'a'nın Ural Dağları'ndan Pasifik'e kadar uzanan tüm topraklarda, Aşağı Volga Havzasındaki ve Karadeniz ile Hazar Denizi arasındaki geniş bölgelerde olmak üzere doğuya ve güneye doğru çok daha büyük bir yayılım ve sömürge hareketi başladı. Bu ilerleyiş sırasında kimi zaman girilen bölgelerin halklarına karışıldı, kimi zaman da Amerika Kıtalarındaki ve Sibiry'a'daki ilkel avcı halklarda olduğu gibi, yerel halk direniş göstermeden yok olup gitti. Böylelikle çok geniş tarım alanları açıldı. Elde edilen gelirler Avrupa'da çok büyük bir zenginliğe yol açtı. Soylu kesimin yanında bir de ekonomik olarak güçlenen büyük bir burjuva kesimi oluştu.

Avrupa toplumu, 18. yüzyılın sonlarına doğru, demokratik ve sanayi alanlarında iki önemli ve köklü devrim yaşadı. Büyük Britanya ekonomisinde; pamuk ipliği eğirme ve pamuklu dokumada kullanılan buhar gücüyle çalışan makineler ve pervaneler, demiryolları, çelik tekneler gibi mühendislerin ve girişimcilerin kullanmaya başladıkları yeni teknolojik gelişmeler başlamıştı. 1774'te buhar makinesinin icat edilmesinin büyük katkısıyla, İngiltere'de başlayan sanayi alanındaki bu devrim de, diğer Avrupa ülkelerine ve Avrupa'nın da ötesindeki ülkelere yayıldı. Amerika'da, 1903'te Henry Ford otomobilini piyasaya sürdü. Yine aynı yıl Wright Kardeşler bir uçak yaptılar. Buhar makinesinin bulunmasıyla başlayarak, gerek bireysel, gerekse bilimsel kuramlardan sistemli bir biçimde yararlanılmasıyla gerçekleştirilen yeni buluşlar, sanayi devrimine yeni boyutlar kazandırdı ve

sanayileşmiş ülkeler, ekonomik ve askeri alanda büyük bir güç ve zenginlik kazandılar.

Fransa'da demokratik devrimin başlaması ise; 1778–1783 yıllarında Amerikalıların yanında yer alarak İngilizlerle girişilen savaşın sonucunda ekonomik gücünü yitiren Fransa'da, yaptırım gücü de iyice zayıflamış olan kraliyetin yeni vergiler koymak istemesi karşısında, Fransız temsilciler meclisi, yönetimde halka karşı sorumlulukların artırılmasını sağlayacak bir reform isteğini ortaya koydu. Reform yanlısı Temsilciler Meclisi üyeleri ile halk birlikte hareket etti ve giderek artan bir destek ile 1789'da devrim başladı. Yeni hükümetle halk sıkı bir işbirliği içine girdi. Hükümet, halkın isteklerine uyarak ve bu isteklerin arkasından giderek, güçlü bir duruma geldi. Ekonomi ve politika alanlarında yeniliklere gidildi, yeni ve demokratik anayasa hazırlanarak, bireylerin hakları koruma altına alındı. Demokratik alandaki bu devrim Avrupa'nın öteki ülkelerine de yayıldı.

Sanayi ve Demokratik alandaki devrimlerle toplum kültür ve yönetim biçimlerinde köklü değişiklikler oldu. Sanayi devrimi Batı dünyasında büyük bir zenginliğin yanında temizlik, sağlık ve konfor standartlarını yükseltti. Yeni insan değerlerinde birey, artık kendisine verilecek hak ve hukuka bağlı değil, aksine, yöneticisine verilecek hak ve hukukun dağıtıcısıdır. Yani demokrasi ile kişilerin bireysel hak ve özgürlükleri yasalarla koruma altına alındı. Dinin bilim üzerindeki etkisi azaldı ve bilim laboratuvar araştırmaları ile gelişmeye başladı. Buhar makinesi, elektrik jeneratörü, röntgen ışığı gibi yeni pek çok buluş ve icatlar gerçekleşti. Kentlerde kanalizasyon şebekeleri, çöp toplama hizmetleri, hastaneler, işçi sendikaları, okullar vs. hizmetler de kent yaşamının gerekleri olarak arttı. Endüstride yaşanan gelişmelerle, fabrikalar ve köyden kente göç arttı, kentler büyüdü, işçi sınıfı da büyüyerek güçlendi.

Ancak köylerden göçün artması ve fabrikaların kurulması, seri üretimi beraberinde getirdi, zanaatkârlar iş yapamaz hale geldi, küçük işletmeler kapandı, büyüyen kentlerle birlikte işsizlik de arttı. Burjuva sınıfı hızla gelişirken, işçi sınıfı da giderek maddi sıkıntılar yaşamaya başladı. Bir yanda zenginlikte yaşayan burjuva sınıfı daha da büyürken, diğer yanda işsizlik ve köyden kente göçün etkisiyle, orta sınıf ve gecekondü kültürleri gelişmeye başladı. Özellikle mimaride yüzyılın gelişmelerine paralel olarak daha önceki tüm dönemlerden çok daha fazla sayıda binalar yapılmıştı.

Devrimler, sanatçıların da yaşam ve çalışma koşullarını değiştirdi. Bireysel hak ve özgürlüklerin kazanılması, bireyler üzerinde dinin baskısını da azaltmıştı. Bireyin kendi iradesini kazanması, önemli bir yenilikti ve bu irade, sanata, sanatçının özgür isteklerini getirecekti. Sanatçılar da, sarayın ve din kurumlarının etkisinden çıktıktan sonra adeta başıboş kaldılar. Klasik anlayış, bir saray sanatı olarak anlaşıldı ve reddedildi. Geçiş dönemi, hem büyük umutlar getirdi, hem de yıkılan geleneklerin yerine yenilerinin arayışını gerektirdi. Bu bocalama gerek kent yaşamında burjuva sınıfı ile emekçi sınıf arasında, gerekse sanatçı ile sanat alıcıları arasında görüldü. Sanatçıların beğenileri ile halkın beğenileri örtüşmemeye başladı. Bir yerde gördüğü bir yapıtın benzerini isteyen sanat alıcılarına karşı, sanatçılar, özgür yapıtlar yapmak istiyorlardı. Bu da sanatçıları, alıcıların siparişlerine göre çalışanlar ve bunu kabul etmeyenler olarak ikiye ayırdı. Büyük bir hızla gelişen kent kültürünün burjuva topluluğu, sanatçıyı pek de önemsemeyen bir tavır takındı, ama zenginliğinin göstergesi için de sanatçılara çok sayıda eser sipariş ediyordu. Sanatta, ekollerin katı kurallarına, akademilere, geleneğe ve burjuva zevkine karşı bir tepki doğmaya başladı; yazar, ressam ve heykeltıraşlar romantik anlayışa yönelmişlerdi. 1830 yılında Viktor Hugo'nun "*Hernani*" adlı piyesinin oynanması ile klasik-romantik karşıtlığı ilk ortaya çıkmıştı. Sanatın merkezi olarak da Roma'yı değil Paris'i görmeye başlamışlardır.

İşlenen konular bakımından, saray ve din kurumlarının etkisinden çıkan sanatçılar da, duygusal bir yaklaşım ve bireysellik tavrı ile bağımsızlık ve özgürlük arayan bir yöne girdiler, konularını doğadan ve kır yaşamından seçmeye başladılar. Bu dönemde klasik akademi kurallarına uymayı kabul etmeyen ressamlardan biri Eugène Delacroix'dir. (1798–1863) Resimde, Venedikli sanatçıları ve Rubens'i tercih etmiş; rengi ve hayal gücünü, çizim, teknik ve bilgiden daha önemsemiş, Arap dünyasının parlak renklerine ve romantik süslerine ilgi duymuştur.

Loş atölyelerden çıkarak, doğaya yeni bir gözle bakmak isteyen bir grup sanatçı, Fransa'da Barbizon kasabasında toplandı. Bu sanatçılardan, Jean François Millet, (1814–1875) köy yaşamından sahneleri gerçekte olduğu gibi resmetmek istedi.

"Jean François Millet, "beni sanatta en çok duygulandıran insancıl yöndür" diyordu. Bu görüşe paralel olarak aristokrasi de çekiciliğini yitiriyordu. Ressam François

Millet, "ben köylü doğdum, köylü öleceğim" diyordu. 1830 Peyzajcılar ya da "Barbizon Sanatçıları" denen ressamların Barbizon Köyü'nde, aristokrasi sahteliğinden uzak yaşamak istediklerini zaten biliyoruz. Bu duygu, ressamlar gibi edebiyatçılar ve müzisyenler tarafından da paylaşılıyordu. Müzik tarihinde görülen pastorallerin, yani kıra ait senfonilerin yine bu sıralarda yazılmasının bir rastlantı olmadığı da anlaşılıyor mu?"²⁴

Resimde zarıflığı değil, gerçeği arayan ressamlardan bir diğeri de Gustavo Courbet'tir. (1819–1877) 1855 yılında Paris'te bir barakada açtığı kişisel sergisine "Gerçekçilik" adını vererek, sanat tarihinin dönüm noktalarından birini oluşturmuştur.

Barbizon ressamları gibi, resimdeki, tantanalı gösteriş ve zarafet arayışında olan "Büyük Tarz" adı verilen Rafaello geleneğini sürdürmek isteyen akademilere karşı çıkan başka bir grup ressam da güzellik adına gerçeğin feda edilmesini istemiyorlardı. Bunun nedeni olarak Rafaelloyu görmüşler ve çözümü Rafaello öncesi döneme dönmekte bulmuşlar ve Ön-Rafaello'cular adını almışlardır.

Romantik akım, heykel alanında pek varlık gösterememiştir. Klasik modelaj yasalarından çıkamayan Barye, modelden çalışma geleneğinin dışına çıkarak, konu seçiminde, doğaya çıkıp doğrudan doğruya hayvanları çalıştı. Carpeux, doğadan gözlemlenmiş hareketleri eserlerine yansıttı.

Felsefenin ve bilimlerin dinin etkisinden çıkması ile ve pozitif bilimlere, felsefede de pozitivizme olan yönelimle eş zamanlı olarak, sanat da, gelenekçilikten uzaklaşmış, doğa gözlemine ve gerçekçiliğe yönelmişti. Böylece ressamlar, doğrudan doğruya doğa karşısında, yani kırdan, tarlada başlayıp bitirdikleri ilk çalışmaları yaptılar. Bu durum, Avrupa sanatını kökten etkileyen hatta değiştiren, doğayı gözleme yoluyla gerçekleşti. Romantiklerden sonraki dönemde, ressamlar sırtlarında çanta ile dere tepe dolaşarak doğa gerçeklerini yakalamaya çalıştılar. Eduard Manet, (1832–1883) gözleme dayanarak, yumuşak gölgeleme tekniğinden uzaklaşarak, gölgelendirmede sert geçişleri kullanmıştır. Ancak Manet atölyesinden çıkmadan çalışıyordu. Düşünce olarak Manet'ye katılan Claude Monet, (1840–1926) ise atölyeden tamamen dışarı çıkarak, manzaranın tüm değişim ve etkilerini gözlemlemek için bir kayığı atölye haline getirdi. Günün farklı saatlerinde değişen

²⁴ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, 2003 İstanbul, 28-29 s.

renkleri göstermek için, hızlı fırça vuruşları ile ayrıntıları ve tümün etkisini düşünmeden çalıştı. 1874'te Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley, Pariste bir fotoğrafçının atölyesinde bir sergi düzenlediler. Monet'nin "İmpression-soleil levant" (güneşin doğuşundan alınan izlenim) adlı resmi ile akım Empresyonizm (İzlenimcilik) adını aldı. Empresyonist sanatta, nesnelere, nasıl olmaları gerektiği bilgisizlikle değil; nasıl görünüyorlarsa o şekilde betimlenir. Yeni arayışlar içinde olan izlenimciler, başta Edgar Degas (1834–1917) olmak üzere, konu olarak halk yaşamından sahnelerin işlendiği, renkli Japon tahta baskılarından etkilendiler. İzlenimci ressamlar geliştirdikleri ilkeleri yalnız manzaralara değil, günlük yaşamın her sahnesine uyarladılar. İzlenimcilikle birlikte resimde, saygın bir konu, iyi dengelenmiş kompozisyonlar, doğru çizim gibi tüm gelenekler yıkılmıştır. İzlenimciliğin, taşınabilir ve şip şak fotoğraf tekniğinin gelişmesi ile aynı döneme rastlaması da tesadüf değildir. Fotoğrafın bulunmasından önce, belirli toplumsal yeri olan hemen herkes, yaşamında en azından bir kez portresini yaptırıyordu. Fotoğrafın gelişmesi ile sanatçılar için de önemli bir pazar ortadan kalkmıştı ve çalışmak için fotoğrafın fonksiyonu dışında kalan alanlar bulunması gerekmişti.

Romantik heykeltıraşlardan Antoine Louis Barye'nin sınıfına devam etmiş olan Auguste Rodin (1840-1917), 1875'te İtalya'ya gitmiş, burada Michelangelo'nun yapıtlarını görerek onu, kendisini akademizmden kurtaran kişi olarak nitelendirmiştir. 1878'de doğrudan canlı modelden çalıştığı, bezemeci ve anıtsal niteliklerin elendiği, insan boyutlarına indirilmiş ilk önemli yapıtı olan, "*Tunç Çağı*" adlı heykelini (Resim 1) sergilemiştir. Çalışmalarında dönemin sanat anlayışına uygun olarak gerçekçi bir anlatım ve daha da önemlisi heykelin yapısında güçlü bir devinim duygusu uyandırmayı amaçlamıştır. 1880'de Paris Dekoratif Sanatlar Müzesinin kapısı için, "*Cehennem Kapısı*" adlı ünlü tunç yapıtının siparişini almış ama tamamlayamamıştır. Çok sayıda figürden oluşan bu çalışmada, sanatçı, figürleri tek tek mermer ya da tunçtan çalışmıştır. Düzenlemenin üst kısmında yer alan "*Düşünen Adam*", kendi başına bir üne kavuşmuştur. 1893'te sipariş aldığı "*Balzac*" (Resim 2) anıtı büyük kargaşaya yol açmış ve edebiyatçılar derneği tarafından geri çevrilmiştir. Rodin, gerek konu seçimi gerekse form anlayışı olarak heykel sanatına pek çok yenilik getirmiştir. Rodin, genel olarak Empresyonizm içinde ele alınmasına rağmen, ifade açısından da dışavurumsaldır. Heykellerinde anatomik yapının yoğunluğunun yanında, içe kapalı, ruhsal bir gerginliğin vücudun her noktasına yayılan görüntüsünü vermiştir. Figürde fiziksel görüntüyü değil, düşünce ve gerginliği ortaya koyan ruhsal

yapının bir ifadesi söz konusudur. İzleyiciyi şaşırtan bu düşünce ve gerginlik halini, heykel sanatında ilk kez Rodin'in heykellerinde görürüz. Sevgilisi, yardımcısı ve en büyük ilham kaynağı olan Claudel'in modellik yaptığı "Öpüş", "Paolo ve Francesca" gibi heykellerinde erotik nitelikli, hareketin söz konusu olduğu biçimler ön plana çıkmıştır. Kısmi figürleri ile de heykelde anatomik bütünlüğü reddederek formda yeni bir bütünlük anlayışı kazandırmış ve heykelde mutlaka anatomik bütünlük olması gerekliliği konusundaki yerleşik yargının kırılması konusunda, kendisinden sonraki pek çok heykeltıraşı etkilemiştir. (Resim 3)



Resim 1



Resim 2



Resim 3

Duyularla kavranan doğayı olduğu gibi aktarmak isteyen Empresyonizm akımının etkisinde kalan, fakat onun kurallarına tam olarak bağlanmayan sanatçılar, Post Empresyonistler olarak adlandırılırlar. Bu sanatçılar 20 yy. sanatı için hem kuramsal düzeyde hem de uygulamada sanata birçok yeni başlangıç noktaları sağladılar. Bu sanatçıların başlıcaları; Cezanne, Van Gogh, Gauguin'dir.

Natüralist sanattan, soyut sanata geçiş sürecinin en önemli dönüm noktalarından biri, hatta ilk dönüm noktası Paul Cezanne'dır. (1839–1936) Gençliğinde İzlenimcilere katılmış olan Cezanne, daha sonra, bu salt anlık izlenimlerin yansıtılması uğruna resimde feda edilen; kompozisyon bütünlüğü, uyumlu çizim, yalınlık, hacim, denge gibi öğelerin eksikliğinden rahatsız olarak, izlenimcilerden uzaklaşmış, Aix-en-Provence'a giderek orada çalışmaya devam etmiştir. Resimlerinde kompozisyon düzenini, denge ve uyumu kaybetmeden, İzlenimciliğin renk ve ışık kullanımlarını da bir arada vermek istiyordu. Öğrencisi Emile Bernard'a 1904'te yazdığı bir mektupta "Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün"²⁵ şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı gibi, doğanın, nesnelerin silindir, küp ve konilere göre ele alınması ile Cezanne; duyuşsal olarak kavranan değil, düşünsel olarak kurgulanan bir resim anlayışını gösterir. Bu düşünsel olarak kurgulanan dünya ile daha sonraki dönemlerde soyut bir kurgusalığa geçilir ve kendisinden sonraki akım ve sanatçılar için bir çıkır açar. Soyut kurgusalığın en önemli öğeleri ise salt geometrik biçimlerdir.

1853 doğumlu Vincent Van Gogh (1853–1890) ise İzlenimciliği biliyordu ve renkli Japon baskılarından da etkilenerek, doğrudan ve yoğun bir etkiye sahip, coşkusunu da dile getiren resimler yapmak için kullanıyordu. Van Gogh da Gauguin gibi renge, rengin kendi başına taşıdığı ifade gücüne karşı oldukça duyarlı idi. Renk, resme can veren, yaşama en yakın olan, görünenden öze giden yoldu.

Sanatın teknik yönden çok ustalaşarak, yüzeyselleşme tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu ve Avrupa'da tarihler boyu gelişim yaşayan sanatın, özünden, içtenlikten ve dolaysız, yalın ifadeden giderek uzaklaştığını düşünen Paul Gauguin, (1848–1903) çözüm için ilkel kabilelerin sanatına yönelmişti. Ressam olmak için borsa işinden ayrılmış, maddi sebepler yüzünden karısı ve ailesinden uzaklaşarak,

²⁵ İsmail Tunali, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 5. Basım İstanbul 1996, 123 s.

Bretagne'a gitmişti. Yalın bir yaşam kurmak için oradaki köylülerin hayatlarına uyum sağlamaya çalıştı. Daha sonra, Avrupa'dan tamamen uzaklaşarak sanatın ilk çıkış dönemindeki duyumsama ve hissedışı yakalamak isteği ile Tahiti'ye giderek bir dönem ilkel kabileler arasında yaşamaya başladı. Buralardan edindiği izlenimlerini resimlerine aktardı. Çizimlerinde zengin bir anlatım ve heyecan verici, doğru renkler kullanmayı amaç edinen Gauguin, bu gezisini ile ilgili düşüncelerini yazdığı bir kitapta şöyle dile getirmiştir: *"Yapay ve geleneksel olan her şeyden kaçtım. Burada gerçeği kavriyor, doğa ile birleşiyorum. Uygarlık illetinden sonra bu yeni dünyadaki yaşam, sağlığa bir dönüş."*²⁶

1893 yılında yeniden Fransa'ya dönen Gauguin, burada iki yıl kalabildi ve yeniden Tahiti'ye gitti, ölünceye kadar orda yaşadı. Doğanın, deneysel yöntemlerle değil, zihinsel olarak algılanıp, betimlenmesine inanmıştı, görünenin ardındaki gerçeğin peşindeydi. Biçimsel olarak da figürlerde stilizasyonlar yaparak, istediği etkileri yakalamaya çalışıyor, dekoratif öğeleri de kullanıyordu. Modern sanatın, Primitif sanatı keşfetmesinde Gauguin'in çok önemli bir katkısı olmuştur. Kendisi şöyle demektedir:

*"Ben doğadan ya da insan yaşamından alınmış herhangi bir konuyu araç sayarak renk ve çizgi düzenleriyle, kendimce ezgiler, senfoniler elde ediyorum. Bunlar herkesin anladığı anlamda bir gerçeğin görünüşü değildir. Doğrudan doğruya anlattıkları bir düşünce de yoktur; ama müzik gibi bu düzenler de, düşünce ve görüntülerin yardımına dayanmaksızın, yalnız insan kafasıyla bazı renk ve çizgi düzenleri arasındaki gizli ilişkilerle kişiyi düşündürebilirler."*²⁷

Cezanne'nin çözümü Fransa'da Kübizme; Van Gogh'un çözümü, özellikle Almanya'da benimsenen Ekspresyonizm'e; Gauguin'inkisi ise Primitivism'e götürdü.

Afrika, Avustralya, Amerika'nın eski yerli halkları ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel topluluklar; Japonya, Çin, Mısır, Hint, Mezopotamya gibi, Batı dünyasının ve etkisinin dışında kalmış halkların, sanat ve etnografik eşyaları, 19. yüzyılın içinde keşfedilmeye, araştırılmaya, bilimsel sınıflandırılmaları yapılarak, Batı sanat merkezlerine taşınmaya ve bunlar için müzeler kurulmaya başlandı. Batı dünyası, sanattaki yeni arayışlarında, çağdaş endüstriden uzak olan, primitif

²⁶ Z. İnankur, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:1, Yem Yayınları, İstanbul 1997 s.645

²⁷ y.a.g.e, 645 s.

halkların ve eski uygarlıkların sanatlarına ilgi duyarak, sanatın tüm akademik kurallarından uzaklaşıp ilk çıkış dönemine, yani kaynağına yönelmek istedi. 1900'lü yıllarda önce Etnografya Müzelerinde, ardından da sanat müzelerinde, ilkel toplumların sanat nesnelere sergilenmeye başladı. Afrika Oymacılığını sanat olarak ele alan ilk kitap, Alman sanat eleştirmeni Carl Einstein'in yazdığı ve 1915'te yayınlanan *Negerplasticts*'tir.²⁸ Sonraki yıllarda da Primitif halkların sanatları ve bunların modern sanata etkileri ile ilgili sayısız incelemeler yapılmış, kitap ve makaleler yayınlanmıştır. Genel olarak Primitivizm denilen ve özellikle 19.yy sonu ile 20. yy başlarında kendini gösteren bu yönelim, biçim kaygısından çok, duygu ve düşüncenin yansıtılmasının önem kazandığı bir dönemde, özellikle Gauguin'in etkisi ile keşfedilen ilkel kabile sanatlarını ifade eder. Ancak Primitivizm, yalnızca, hala varlığını devam ettiren ya da yakın tarihe kadar varlığını sürdürmüş, ilkel halkların sanatını değil, aynı zamanda, tarihöncesi devirlerin sanatı, köylü sanatı, çocuk ve akıl hastalarının yaptıkları çalışmaları da Primitif Sanat olarak değerlendirilir. Gauguin ile başlayan bu eğilim, Fovist'lerin barbarlık ve saflık üzerine yoğunlaşmaları, Kübist'lerin Afrika Sanatı örneklerinin geometrik yanından esinlenerek geliştirdiği, yeni biçim dili ile sürmüş ve 20 yy'ın ilk yıllarında oldukça etkili olmuştur. Bu dönemde bireysel arayışlar içinde Modigliani ile Brancusi, "ilkel" sanatın yalınlaştırılmış biçim ve hacim anlayışından etkilenmişlerdir. Alman Dışavurumcuları ise Afrika ve Okyanusya sanatlarına ve aynı zamanda Ortaçağ Alman ağaç baskılarına ilgi duymuşlardır. Rusya'da ise Malevich, Larionov ve Goncharova da özellikle Rus Halk sanatlarından, çocuk resimlerinden etkilenmişlerdir.

19. yy'da psikoloji alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştı. Özellikle algılama psikolojisinde, değişik renklerin, ışık ve gölge karşıtlıklarının, açık alanlardaki ve iç mekânlardaki etkilerin, bireyler üzerinde ne gibi duygusal ve duygusal etkiler yarattığı, uyurken ve uyanıkken meydana getirdikleri etkiler, ruh bilimciler tarafından deneysel düzeyde incelenmiştir. Sanatçılar da bu gelişmelerden haberdar oluyor ve çalışmalarında yararlanıyorlardı. Müzik ve edebiyat alanında da önemli ölçüde anlayış, yaklaşım ve teknik değişiklikler yaşanmıştır. Dostoyevski, Nietzsche, Freud gibi yazar ve psikologlar ön plana çıkmışlardır.

²⁸ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul 1991, 29 s.

20 yy'ın ilk yıllarında, sanat ortamı oldukça karmaşıktı, sanatçılar arayışlar içerisinde, büyük sanat merkezlerinde toplanıyorlar, gruplar oluşturuyorlar, bir gruptan ötekine geçiyorlardı. Paris, Berlin, Münih, Moskova gibi büyük sanat merkezlerinde, yoğun kültür alış-verişleri yaşanıyor. Doğayı yansıtmacılık geleneği yıkılmış, gerçeğin dile getirilmesi çabası başlamıştı. Ve sanatta, tek gerçeğin görünen doğa olmadığı da kavranır. Böylelikle bilinen görüşlerin betimlenmesi yerine, nesnelerin sanatçı tarafından kavranarak yeniden ifade edilmesi amaçlandı. Klee'nin deyişiyle *"görünmeyeni görünür kılmaktır"*²⁹ *asıl olan*. Sanatın üstlendiği bu yeni görev, farklı sanat disiplinlerini de, (edebiyat, müzik, resim, dans gibi) sanatçıları da birbirlerine daha önceki dönemlerden çok daha fazla yakınlaştırdı, birbirlerine esin kaynağı olmaya başladılar. Ayrıca edebiyat, resim, müzik, dans gibi disiplinler de birbirlerinden çok fazla etkileniyor, işbirliği içine giriyordu.

2.2. Primitif Sanattan Etkilenen Başlıca Sanat Akımları

2.2.1. Ekspresyonizm

Endüstri toplumunda mimarlar, tekniğin tüm imkânlarını kullanarak, içinde bulunulan çağın aile ve toplum yapısına uygun, birbirinden ayrı bölmeler ve üst üste katlardan oluşan konutlar tasarlamışlardı. Kent hayatının yoğun iş yaşamı ve küçük bölmelerden oluşan mimari yapılar, bireyleri yalnızlığa ve içe kapanıklığa yöneltmişti. Bu durum da ruhsal yapılarda bozukluğa sebep oluyordu. Mimarın böyle geometrik ve katı kurallı olarak şekillenmesine karşın, resim ve heykel sanatları ise mantık kurallarını yıkmaya, ruhsal yapının ve bilinçaltının ortaya çıkarılmasına yönelik bir anlatımı amaçlıyordu. İlk olarak Almanya'da gelişmeye başlayan Ekspresyonizm akımında, sanatçılar, endüstri ülkelerinin sanatta düşükleri çıkmazda, Antik Roma ve Yunan kültür miraslarından temellenen, katı kurallardan oluşan ve yetkin bir biçime ulaşma amacı ile giderek, sanatın özünden uzaklaştığından duydukları rahatsızlıkla; sanatın kaynağına inmek, ilk ve doğal haline, yalın ve ifade gücünün yüksek olduğu, bir anlatıma ulaşmak istediler. Önemli olanın ruhsal halin ortaya konmasını amaçlayan, doğacı betimlemenin ikinci planda kaldığı Ekspresyonizm akımında, sanatçılar da acılarını tepkilerini, isyanlarını da sanata sokarak, renk ve biçim görüşüyle anlatmaya çalışmışlardır. Yapıtlarında insan figürlerini, kadın

²⁹ Nazan İpşiroğlu, **Resimde Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul 1995, 35 s.

vücutlarını çekinmeden çirkinleştiriyorlar, insan yüzlerini itici ve irkiltici görünümde çiziyorlardı. Ekspresyonistler, yapıtlarında psikolojik olarak güzel biçimli figür ve doğacı anlatımdan uzaklaşmışlardı ancak, doğa biçimi, yine de tanınırlığını koruyordu. Ekspresyonizm akımı, sanatçıların kendilerini, dünya görüşlerini, kişisel ve toplumsal hassasiyetlerini ön plana çıkartan, kişisel açıklamalar yapmalarını gerektiren bir akımdı; ben bunu gördüm, ben böyle hissettim, sanatçı olarak özel bir insanım ve size duyarlılığımı yeni bir anlatım diliyle ifade ediyorum şeklindeki söylemleri gerekli kılıyordu. Başlıca sanatçıları; Van Gogh, Munch, Kirchner, Nolde, Rouault, Modigliani.

Bu akımın heykeltıraşlarından biri, Ernst Barlach'dır. (1870–1913) Barlach'ın isyan eden figürleri, (Resim 4) Endüstri köleliğine, yaşamın katı kurallarına bir başkaldırıdır.

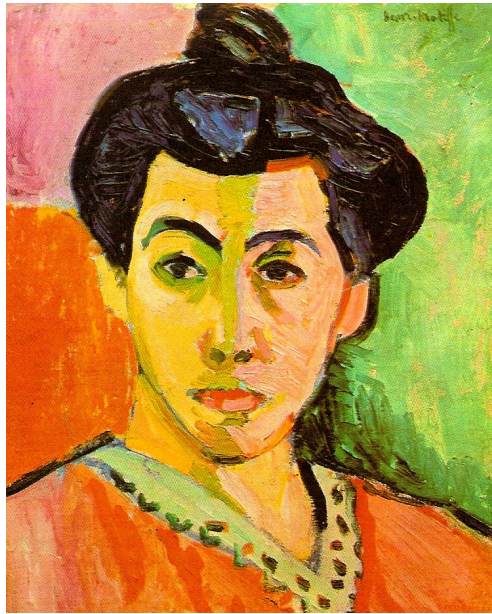


Resim 4

Ekspresyonizm, sanatın kendini yenileme çabasının, en önemli hareket noktası idi. Tıpkı ilkel kavimlerin dışavurumcu, renge ve biçime dayanan heykellerinde olduğu gibi; Batı sanatının geleneksel, optik biçim betimlemesi yerine, psikolojik biçime yönelmiş, sanatta soyutlamanın da en önemli temellerini atmışlardı, bunda da ilkel sanattan oldukça önemli ölçüde etkilenmişlerdi.

Fransa'daki Fauves Grubu da Ekspresyonistler gibi, sanatta güzelliğin aranmasına karşı çıkıyorlar, çalışmalarında bir barbarın renk severliğini ve biçim abartmalarını kullanıyorlardı.

Natüralist betimlemeye karşı olan, Ekspresyonizm'in amacı, biçim ve renkleri kullanarak duygusal ve ruhsal heyecanlar yaratmaktı. Yine bu amaçla yola çıkan Matisse, Rouault, Vlaminck gibi sanatçılar, 1905'te Salon d'Automne'de bir sergi düzenlediler. Bir eleştirmenin, bu sanatçılar vahşiler olarak nitelendirmesi ile de hareket Fovlar adını almış oldu. Afrika Kabile sanatlarından önemli ölçüde etkilenerek, bunu eserlerinde belirgin bir şekilde yansıtmışlardır. Sergideki tablolardan biri Henri Matisse'nin (1869–1954) "*Şapkalı Kadın*" adlı resmi idi. Bu resimde, poz veren bir kadın betimlenmişti ancak fırça ve renk kullanımı ile Matisse, görenleri şaşkına uğratmıştı. Örneğin, kadının saçları kırmızı ve yeşil renge boyanmış, yüzünde ise leylak, yeşil ve mavi renkte çizgiler olan ve özentisiz izlenimi veren fırça darbeleri vardı. Bu yanı sıra oldukça irkiltici bulunan bu resim ve daha sonra yaptığı "*Madam Matisse: Yeşil Çizgi*" (1905) (Resim5) gibi resimlerinde, Matisse'in, özellikle Afrika maskelerinin ve heykellerinin renk ve form yapılarını incelediği ve çok fazla etkilendiği görülmektedir. Matisse'nin 1910'lu yıllarda tamamladığı "*Dans ve Müzik*" adlı resimlerinde, bu kez Primitif toplumların danslarından ve müziklerinden etkilendiği, bu toplumlarda, dansın ve müziğin hissedilişini yakalamaya çalıştığı görülmektedir. Yine bu resimlerde Primitif sanatın canlı renk kullanımı yanında, figürlerde bir yalınlaştırma görülmektedir. Matisse aynı zamanda, özellikle 1906–1909 yılları arasında, Afrika heykellerinden ve Rodin'in bitmemiş figürlerinden etkilendiği çok sayıda heykeller de yapmıştır. (Resim 6-7-8)



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8

Matisse dışında, Vlaminck, Rouault, Marguet, Derain, Picasso ve Almanya'da da Kirchner gibi sanatçıların, kabile sanatlarını, özellikle Afrika tahta oymalarını ve maskelerini inceledikleri, hatta pek çoğunun kabile sanatlarından oluşan koleksiyonlara sahip oldukları ve bu maske ve heykellerdeki çarpıtılmış yüzleri ve figürleri, çekici ve doğal olarak nitelendirerek, bunlardan çok fazla etkilendikleri görülmektedir. Ancak konu seçiminde natüremort ve manzara gibi bilinen geleneksel konuları seçen Fov'lar renk kullanımları ile resimde canlı, çığgınca, coşkunu ve irkiltici bir etki yakalamışlardır. Maurice de Vlaminck (1876–1958) kendini şöyle ifade ediyor:

"bir çığgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum ... gözlerimin dünyasını, sade kendim için bir dünya... tonları abartıyor, algılanabilecek her duyguyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü."³⁰

1905'te, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff Dresden'de Die Brücke (Köprü) adlı bir grup oluşturdu. Kısa bir süre sanat eğitimi alan Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) dışında grubun hiç bir üyesi sanat eğitimi almamıştı ve mimarlıktan geliyorlardı. Grubun kurucusu ve en öne çıkan üyesi olan Kirchner'in 1910 tarihli, "Model ile Birlikte Kendi Portresi" adlı resmi, Die Brücke grubunun üslubunun olgunlaşmış bir örneğidir. Matisse'nin etkisinin yoğun olarak hissedildiği bu resimde, biçim kaygısının olmadığı, bunun yerine şiddetli ve soluk renklerin bir arada kullanımlarıyla oluşan bir betimleme söz konusudur. Grup, 1906 yılında, Kirchner'in oyduğu, iki bölümden oluşan, ahşap bir kalıp üzerine, kaba bir teknikle, bıçakla oyularak yazılan, kabile oymalarını anımsatan etkide, baskı bir bildiri yayınlamıştı. Savaşın sonra yaralanan ve içine kapanan Kirchner'in, çalışmaları da ruh halini yansıtan bir yönde idi. Bu dönem çalışmaları daha çok heykel ve kabartmalar şeklindedir. Matisse'den etkilenen sanatçı, malzeme seçiminde Primitif sanatta da olduğu gibi ahşap tercih etmişti. Heykellerini de modele bağlı olmaksızın, primitif bir üslupla, yer yer etkiyi vurgulamak için rengi de kullanarak yapmıştır. Bunlardan biri, 1918'de yaptığı "Kadınların Arasında Dans Eden Adam ve Alp'lere Tırmanış" (Resim 9) adlı, yaptırmayı düşündüğü atölyesi için düşündüğü oymalı kapıdır. Kapının kanatlarından birinde sanatçı, iki kadın arasında dans eden bir erkek (bu erkek, sanatçının kendi gençliği olabilir). Öbür kanat ise, sanatçının 1918'den sonra yaşadığı İsviçre'den, oradaki köy yaşamından sahnelerdir. Bu kapı, sanatçının bir

³⁰ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul 1991, 26 s.

yanda gençliği, bir yanda yaşadığı dönemi sorguladığı bir hesaplaşmayı da gösterir.



Resim 9

Birinci Dünya savaşının toplum üzerindeki etkisi ile halk da yeni sanat akımlarına yönelmiş ve kabul etmeye başlamıştı. Ancak 1930'larda Alman baskı düzeni, yeni sanat yönelimine ve Ekspresyonizme, Komünizmden esinlendiği gerekçesiyle tepki gösterdi ve Naziler, müzelerdeki çalışmalarına el koydu. 1938 yılında Alman müzelerindeki 639 yapıtına el konan Kirchner de bir yıl sonra intihar ederek yaşamına son verdi.

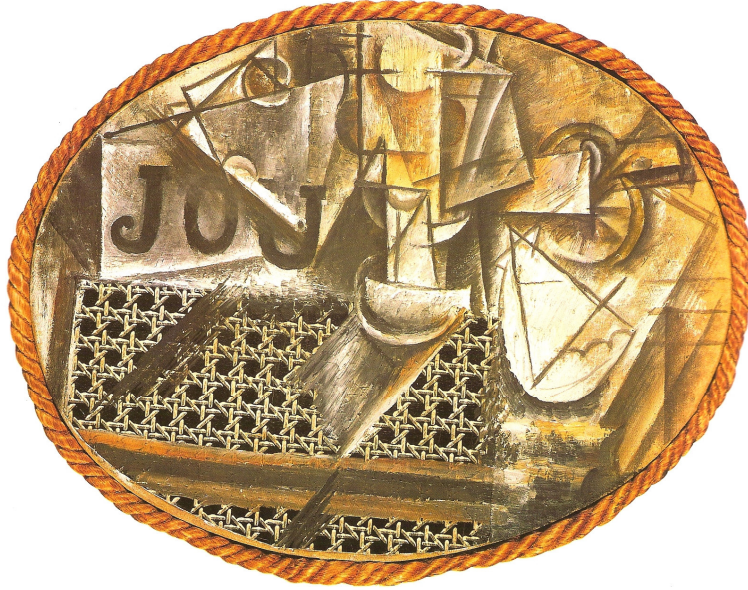
Oskar Kokoschka, Ekspresyonist resim yapar ancak Primitif sanattan etkilenen alan sanatçılardan değildir. 1909–1910 yıllarında yaptığı portrelerinde, insanların iç dünyalarındaki korku ve güvensizliklerini yansıtmayı amaçlamıştır. *“Katil Kadınların Umudu”* (1912) adlı resimde olduğu gibi. Çizim tekniği olarak, geleneksel eğitimin kurallarından uzaklaşmış, beyaz kâğıt üzerine siyah mürekkeple, karikatürize edilmiş, şaşırtıcı ve irkiltici bir çizim tekniği ile ifade edilen figürler yapmıştır. Özellikle Hepwarth Walden'in portresini çizdiği ve boyadığı çalışmaları da bu bakımdan önemlidir.

Hepwarth Walden, Berlin'de Der Sturm (Fırtına) adlı bir yayınevinin sahibi, besteci ve yazardı. Der Sturm dergisinde Walden, Ekspresyonizmin en zengin örneklerini yayınlıyordu ve böylelikle Avrupa'daki en yeni sanat örneklerini Alman sanatçı ve eleştirmenler çok yakından takip edebiliyorlardı. Walden, 1912'de, Der Sturm galerisinde düzenlediği sergide; Kokoschka'nın çalışmalarını; Malevich'in, Arp'ın, Nolde'nin, Klee'nin ve Münih'deki Der Blaue Reiter grubunun çalışmaları da sergilendi. Der Blau Reiter, Kandisky ve Mack'ın 1912'de yayınladıkları ve savaş yüzünde ikincisini çıkartamadıkları, özellikle plastik sanatlar ve bunun yanında müzikle ilgili yazıların yer aldığı bir yıllığın adı idi. Fovlar gibi onlar da, sanat akademilerinin sanatçıların önünün kapattığı, sanatın gelişmesini engellediği düşüncesi ile her türlü sanatın gözden geçirilmesi, sanatta asıl olan, kalıcı olan niteliklerin saptanması, sanatın gerçek işlevinin anlaşılması amacını taşıyorlardı. Yıllık; dinsel konuların işlendiği cam üstüne yapılmış Bavyera resimleri, çocuk desenleri, Gouguen'in ahşap kabartması, Bizans mozaikleri, El Greko tablosu gibi çok farklı türde pek çok çalışmanın yanında; Fransa'dan Matisse, Picasso, Delaunay; Almanya'dan Kirchner, Hecker, Nolde'nin; ayrıca kabile sanatlarından maskeler ve resimlerin yer aldığı ve Kandinsky, Mack ve diğer arkadaşlarının çalışmalarının karışık biçimde bir araya getirilmesi ile oluşmuştu. Der Blaue Reiter grubu; Wasilly Kandinsky, Alexei von Jawlensky, Adolf Erbslöh, Gabriele Münter'den oluşuyordu.

2.2.2. Kübizm

Naturalist sanat geleneğinin kırılmak istendiği 1900' n ilk yıllarında Ekspresyonizm, Fovizm gibi akımlar pek çok aŐama kaydetmiŐlerdi ama hala üzerinde çalıŐılan figür ya da nesne tanınırlığını koruyordu. O sıralarda Picasso ve bazı sanatçılar, Matisse'in çevresinde toplanmış olan Fovistlerin çok renkli resimlerinden hoŐlanmıyorlardı. Sağlam temellere oturmuŐ tablolar yapmak istiyorlar ve bunun için Paul Cezanne'in izinden onun son Provence manzaralarından ve nat rmortlarından etkileniyorlardı. Cezanne, 1904'te Emile Bernard'a yazdığı mektubunda, doğadaki her Şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiŐ olduğunu yazar. İŞte Kübizm'in de çıkış noktası budur. Kübizm, sanatta bu geleneğin kırılması konusunda en önemli köŐe taŐıdır. Artık nesnelerin dış görünümü bütün olarak betimlenmesi, tamamen ortadan kalkmaya başlar. Yani duyularla algılanan değil, daha çok düşünce ile kavranılan nesnelerin olduğu bir sanat söz konusu olmaya başlar. Böylelikle resimde yeni bir yapı sorunu ortaya çıkar. Gerçi Cezanne'nin resimde aradığı yapı sorunu, hacmi kavramaya ve görmeye yönelik bir  oz md ; ancak kübistler bu durumu cümleleri zihinsel olarak görme ve kavrama olarak aldılar ve yorumladılar, biçimlerin bütünlüğünü kırarak parçalamaya başladılar. Böylelikle de sanat sürecinde en önemli deđiŐikliklerden birine sebep oldular. Kübizm'in kurucusu olarak, Pablo Picasso (1881–1973) ve Georges Braque'dan (1882–1963) bahsetmek gereklidir. 1907'de yaptığı *“Avignonlu Kızlar”* adlı tablosunda Picasso, Afrika masklarından yararlanmıştı. Burada,  ıplak vücutları sert ve kaba bir Şekilde çarpıtılmış beŐ kadın figürü görülür; basitleŐtirilmiŐ biçimler, geometrik biçimler haline dönüşmüştür. Gerek yüzlerde gerekse vücutlarda Afrika masklarının ürkütücü etkisi belirgin bir Şekilde görülür. Bu resimden sonra Picasso ile Braque iŐbirliđine girmiŐler, hatta aynı binada oturmuŐlar ve birbirlerinin çalışmalarını çok yakından takip etmişlerdir. Bu dönemde yaptıkları resimler daha çok geometrik olarak biçimin parçalanması ve zihinsel olarak, i  içe geçmiŐ biçimler Şeklinde yeniden yorumlanması, tek bakıŐ noktasının kırılması ve görüneni, eş zamanlı olarak, pek çok açıdan tek resim yüzeyine aktarmak Şeklinde, çeşitli biçimsel  oz mler yapmışlardır. Yaptıklarının anlaşılabilmesi için de, konularını müzik aletleri, gazeteler, ŐiŐeler gibi en tanınır nesnelere seçtiler. İnsan duygularının yansıtılmasındaki en önemli unsur olan rengi, bilinçli olarak reddettiler. Rengin duygusal etkisi yerine, akla dayalı, soğukkanlı biçim parçalamaları için siyah, gri ve kahverengi gibi çekiciliği olmayan silik renkleri benimsediler. Ve bu teknik,  oz msel (Analitik) Kübizm adını aldı.

1911'e doğru Braque ve Picasso için, biçimleri parçalayıp, küçük yüzeylere bölerek, kenar çizgilerini kırarak, artık neyin resmini yaptıklarının anlaşılmasının bile zorlaştığı bir resim anlayışına yöneldiler. İki ressam, o sıralarda Avrupa'nın diğer merkezlerinde doğmaya başlayan soyut sanattan etkilenmişlerdi. 1912 yılından itibaren kolaj tekniği ile resimlerin üzerine duvar kağıtları, gazete kupürleri ve arasına da kum yapıştırarak resim yapma tekniğine başladılar. Picasso ve Braque bu çalışmalarla Kübizmi, gittikçe soyutlayıcı bir sanat haline dönüştürdüler. Bu dönemdeki çalışmaları Sentetik Kübizm diye adlandırılır. Kolaj, Resme yabancı olan; kâğıt, gazete parçaları, kibrit çöpleri gibi birbirinden farklı öğeleri, malzemeleri bir araya getirmek ve arasına kum yapıştırmak; bunun sonucunda oluşan doku farklılıklarını da resmin bir parçası olarak görmek olarak tanımlanabilecek olan kolaj çalışmaları sentetik Kübizm diye de bilinir. Daha sonra bu teknik şu ya da bu şekilde bütün sanatlarda kullanılmaya başlandı. Kübistler bunu hem gerçeklikten kopmadıklarını göstermek, hem de resimde imtiyazlı madde diye bir şey olmadığını, herhangi bir malzeme ile bir tablonun yapılabileceğini göstermekte kullandılar. Öyle ki, tabloda, biçimlerin tutarlı bir kompozisyon oluşturması yeterli idi. (Resim10)

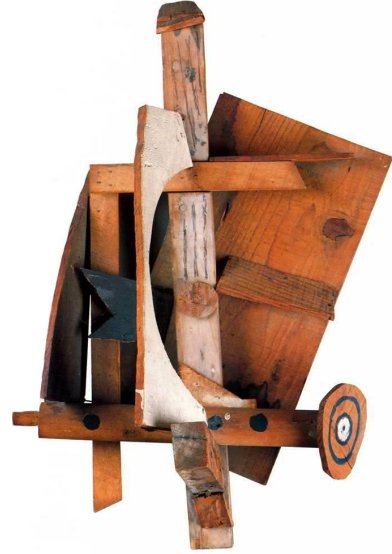


Resim 10

Picasso ve Braque 1912 yılından itibaren, Assemblages yapmaya başladılar. Bunların oluşumunda Afrika maskelerinin büyük etkisi oldu. Burun, ağız ve alnın dikdörtgen biçiminde tahta parçalardan yapıldığı, tahta çivilerin gözleri temsil ettiği veya saç, deniz kabuğu, tüy gibi malzemeler kullanılarak hazırlanan bu maskeler Picasso'yu büyülemiştir. Primitif sanatta, özellikle Afrika heykellerinde buluntu malzemeler, gerçek kullanım amaçlarının dışında, sanatçı tarafından yeniden adlandırılıyor ve kullanılıyordu. Picasso da Assemblage'larında mukavva, teneke, ip, kâğıt, tel, çivi, kumaş, ot, dal parçaları, karton vs. çeşitli buluntu malzemeler kullanılmıştır. Ayrıca Primitif sanatta olduğu gibi bu Assemblage'lar da zaman zaman boyanarak etkisi daha da vurgulanmıştır. (Resim 11-12-13)



Resim 11



Resim 12



Resim 13

Assemblage'lar daha çok müzik aletlerinden oluşuyordu, bunun nedeni Çözümleyici (Analitik) Kübizmde olduğu gibi günlük hayattan ve en çabuk tanınabilecek nesnelere olmalarındandır. Ancak bunlar Sentetik Kübizmi yansıtır, çünkü burada yapılan nesnenin farklı bir şekilde betimlenmesi değil, herhangi bir nesneyi, kendi bağlamından çıkararak yeniden yorumlanması ve düzenlenmesidir. 1913'te Rus sanatçı Vladimir Tatlin, Picasso'nun atölyesini ziyaret ettiğinde gördüğü bu Assemblage'lardan etkilenmesi ile Konstrüktivizm akımının doğmasına etkili olacağı kimin aklına gelirdi? Tatlin dışında; Brancusi, Alexander Archipenko, Ossip Zadkine, Duchamp-Villon, Henry Laurens, Jacques Lipchitz, ve Julio Gonzales gibi pek çok sanatçıyı etkilemiştir.

Sanatta Soyutlamaya Geçiş: Primitif sanatların çekiciliğine kapılan, Cezanne ve Matisse'e hayran olan, İsviçreli ressam ve müzisyen Paul Klee, (1879-1940) Kandinsky'nin arkadaşıydı. Birkaç defa Paris'e gitti, orada kübizmin ve Fovizmin etkisinde kaldı. Bu arada Blaue Reiter ressamlarıyla da ilişki kurdu. 1912 yılında ilk kez Paris'te gördüğü Kübist resimlerden çok etkilenen Klee, bu yöntemin en iyi örneklerini verdi. 1914'te Tunus'a yaptığı bir yolculukta, ordaki sanatın ışığı kullanımının etkisinde kalan Klee, renkleri daha bilinçli kullanarak, kendine özgü bir üslup buldu. Almanya'ya döndüğünde, Bauhaus'a hoca olarak atandı. (1921) Biçimlerle oynamak için yeni olanaklar sağlayan Klee, Bauhaus'daki bir konuşmasında, dengeyi elde etmek için, çizgileri, gölgeleri ve renkleri nasıl birbirleri ile ilişkiye sokmaya çalıştığını ve bunun için kimi yerde vurgulamak, kimi yerde hafifletmek gerektiğini anlatmıştır. Zihinsel yaratılarını ifade etme konusunda, Primitif halkların büyü ve masalsi sanatlarından çok etkilenen Klee, Picasso gibi, bu yolla ürettiği zengin imge çeşitliliğini başarı ile kullandı. "*Minik Cücenin Minik Masalı*" adlı tablosunda, (Resim 14) cücenin başı, aynı zamanda, yukarıdaki daha büyük yüzün alt bölümüyle de özdeşleştirilebilen, masalsi bir değişim vardır. İnsanı olduğu gibi değil, olabileceği gibi vermek isteyen Klee'ye göre sanat, görülmeyeni görülebilir hale getirebilmeliydi.

Biçimsel sorunlarla uğraşan heykeltıraşlardan İsviçreli Alberto Giacometti ve Romanyalı Constantin Brancusi daha sonra ayrıca ele alınacaktır.



Resim 14

Kandinsky'nin Almanya'da başlattığı soyut sanat alanındaki gelişmeler, biçimsel sorunlara karşı gittikçe büyüyen ilgiye yol açmıştı. Ekspresyonizm'den doğan ve müzik gibi yalnızca ifade olmayı amaçlayan bir resim türüne yönelen bu kuramcılar, Kübist ressamların yapı üzerine araştırmalarından da etkilendiler. Paris'te, Rusya'da, Hollanda'da bazı ressamlar, resmin mimari gibi, bir kurgu olduğu düşüncesinden yola çıkarak, çalışmalarına yön verdiler. Tablolarını en basit öğelerle kurmak isteyen, Kandinsky ve Klee gibi bir gizemci ve Teosofi derneği üyesi olan Hollandalı ressam Piet Modrian (1872–1944), renk çeşitlerini azaltarak, doğrular ve salt renklerle kurguladığı resimlerinin, duyularla algılanan görüntünün değişen biçimlerini değil, şeylerin kalıcı gerçekliğini, ritmik bir çizgi ağıyla, ortaya koymasını istiyordu. Modrian, 1925'e kadar mimar Theo van Doesburg'la (1883–1931) birlikte De Stijl (Üslup) adıyla kurdukları ressam ve tasarımcılar birliğinin önde gelen üyelerinden biri idi.

Bir Natüralist dönem eserini yapmak için sanatçı pek düşünmezdi ancak modern sanatla ilgilenen bir sanatçı, nerde ne zaman duracağını bilemeden sonsuz sayıda olanaklar içinde, en uygun olanı bulma konusunda çok daha büyük bir sıkıntı içindedir.

Rusya ile Avrupa arasında gerginliğin başladığı dönem olan 1914 yılına

kadar, Rus sanatçıları Batı'ya gidip gelebiliyorlardı, bazıları Paris'te uzun süre yaşamışlar ve ülkelerindeki öbür sanatçılarla Batı arasında bir iletişim kurmuşlardı. Ayrıca Rusya'da koleksiyonerlerin oluşturdukları Modern sanat koleksiyonları, düzenlenen sergiler ve yayımlanan dergilerle, Rus sanatçılar, Fransa, İtalya ve Almanya'daki sanatı ilgiyle takip edebiliyorlardı ve Kübizm akımını etkilemişlerdi. Rus sanatçılar da Batı'daki meslektaşları gibi Primitif sanata, çocuk resimlerine, köylü sanatı gibi sanatlara ilgi duyuyorlar, anlatım biçimlerinde bunlardan da faydalanıyorlardı.

Modern sanatın en etkili öncülerinden üçü olan Delaunay, Modrian ve Malevich non-figüratif bir sanata yönelirlerken, Kübizmden yararlandılar. Oysa Kübizm'in kurucuları olan Picasso ile Braque'ın non-figüratif sanat gibi bir amaçları yoktu, geometri ile ve bir araya getirilmiş biçimlere öncelik veren bir sanat geliştirmişlerdi sadece. Bundan etkilenen diğer sanatçılar da içerikte farklılaşarak, figürden tamamen uzaklaştılar.

2.2.3. Dada

Savaş, bütün toplumları etkiliyor, insanlarda güvensizlik ve hayal kırıklığına yol açıyordu. Dada hareketi, Avrupa ülkelerinde rejim ve savaş karşıtı aydınların önderliğinde başladı. Savaş çarkının bir parçası olduğu düşünülen Ekspresyonizm, Sembolizm ve Fütürizm de dâhil olmak üzere her türlü sanata karşı çıkılıyordu. 1914 yılı savaşın yoğun yaşandığı bir dönemdi. Savaştan kaçan sanatçılar, tarafsız olan İsviçre'ye gidiyorlardı. Sol görüşlü şair, oyun yazarı ve müzisyen olan Hugo Ball, 1916'da, Zürih'te, Cabaret Voltaire adlı gece kulübünü açtı. Hugo Ball dışında Emmy Hennigs, Walter Serner Romen ressam ve mimar Marcel Janco, ressam, heykeltıraş ve şair Hans Arp, Romen şair Tristan Tzara ve başka sanatçılar da vardı. Kısa bir süre sonra gruba Alman yazar Richard Huelsenbeck'de katıldı. Kabarede toplanan sanatçılar rast gele kelimelerin bir araya gelmesinden oluşan anlamsız şiirler okuyorlar ya da buldukları her türlü aletle müzikler yapıyor, çılgınca dans ediyorlardı. Akademik olmak kaygısı ile özünden, aflığından uzaklaşmış olan her şeye karşı çıkıyorlardı. Primitif olana, bilinçli bir mantık süzgecinden geçmemiş ve içten olana özlem duyuyorlardı. Rastlantı da özel bir hazırlık yapılmadan ve kendiliğinden gelişen bir durum olduğu için Dadacılar için önemli idi. Primitif sanatta var olan, Picasso ve Braque'ın kullandığı; günlük yaşamdan, sıradan buluntuların bir araya getirilmesiyle oluşan kolaj tekniği de dadacıların ilgisini çekiyordu. Sanatta konu ya

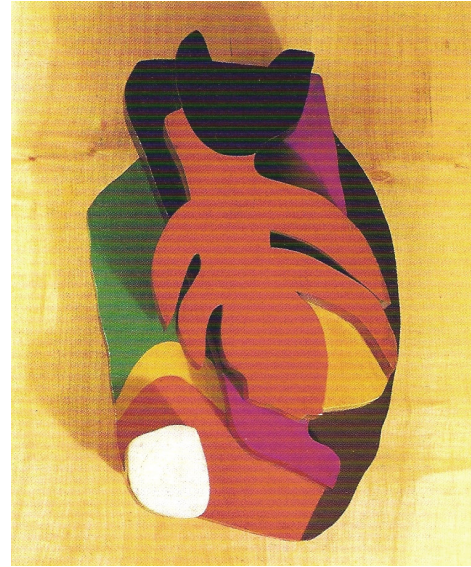
da malzeme bakımından imtiyazlı olan her şeye karşı çıkan dadacılar, sanat eserinin bir meta haline gelmesine de tepkiliydiler. Dada hareketi, öncelikle savaşı çıkaran Almanya'ya ve Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacını taşıyan bir oluşumdur. Müzisyenler konserler veriyorlar, ressamlar da Dada etkinlikleri için afişler hazırlıyor, yayınlar için resimler yapıyorlardı. İtalya'daki Fütüristlerle de yakın ilişki içindeki Dadacılar, Kübizmin başlıca temsilcileri olan Picasso ve Braque'ı da özellikle beğeniyorlardı. Dada, 1917'de uluslararası bir üne kavuştu. Galeri açarak bir de dergi çıkarmaya başlayan Dadacılar, kendileriyle aynı görüşleri paylaşan, Fransız ressam Francis Picabia, Picasso, Apollinaire'in arkadaşı Fransız şair Pierre Reverdy gibi şair ve yazarlarla iletişim içine girdiler.

Dada hareketi uluslararası bir boyut kazanınca, Zürih merkezi dağılmaya başladı. Richard Huelsenbeck, hareketin, savaşın dışında ve pasif olduğu düşüncesi ile 1917'de Berlin'e döndü ve burada Dada hareketinin Berlin grubunu kurdu. Ball'da olumlu ve yapıcı bir yanı olmadığını düşünerek gruptan ayrıldı, bir süre sonra da Katolik Kilisesine katıldı. Tristan Tzara ise 1920'de Paris'e yerleşti, bir süre sonra da Sürrealizm'i başlatacak olan sanatçılarla bir araya geldi. Hans Arp'da (1887–1969) 1919'da Köln'e giderek Max Ernst (1891–1976) ile birlikte orada Dada grubunu kurdu. New York'da 1913'te Armony Show adlı, modern sanat yapıtlarının sergilendiği bir sergi açılmış ve oldukça tepki toplamıştı. 1915'te ise Paris'ten (New York'a) gelen Marcel Duchamp ve Picabia çevresinde Dada akımına benzer bir yönelim gelişti.

Picasso ile Paris'ten tanışan Hans Arp, daha 1916'da tanınmış bir heykeltıraştı. Savaşın başlangıcından itibaren Dada etkinliklerine katılan eşi Sophie Taeuber ile İsviçre'de yaşıyordu. Soyut biçimlerle çalışan Arp'ın "*Tzara'nın Portresi*" (Resim 15) adlı çalışması, Kübist kolajlarda olduğu gibi biçimlerin üst üste yapıştırılması ile oluşturulmuş, Tzara'ya ait hiç bir figüratif çağrışım taşımayan, soyut bir çalışmaydı. Sanatçı, aynı dönemde yaptığı başka çalışmalarında da kontrolü bilinçli olarak bırakıp rastlantısallığı kullanmayı hedefleyerek, sanatçının yaratıcılık payının önemli olup olmadığını sorgulamıştır. (Resim 16) Kurt Schwitters ise Picasso'nun Assemblage'larından etkilenerek rastgele toplanmış nesnelerin birleştirilmesiyle oluşan Merz çalışmalarını yapmıştır. (Resim 17)



Resim 15



Resim 16



Resim 17

Kontrolü bilinçli olarak bırakarak, rastlantısallığı kullanan bir diğer sanatçı da Marcel Duchamp'tır. (1887–1968) 1913'te, “Üç Standart Stopaj” adını verdiği çalışmasında, birer metre uzunluğundaki üç parça ipi belli bir yükseklikten tual üzerine atarak, insanların ortaya koyduğu evrensel bir ölçü birimi olan metreyi doğa güçleri karşısında yararsız bir duruma getirmeyi amaçladı. Daha sonra bu deneyle ilgili şöyle bir açıklama yaptı:

“Bu deney 1913'te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi –bir metre- niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının ‘patafizik’ bir kuşkuyla karşılanması sağlandı.”³¹

Duchamp'ın, “Üç Standart Stopaj” ve “Stopaj Ağı” gibi rastlantısallıkları kullanarak yaptığı türdeki çalışmaları, daha sonraki çalışmalarında da belirleyici oldu. 1915'te bir kar küreğini “Kırık Kolun Önü” adıyla sergileyerek ve porselen bir Pisuarı “Çeşme” adını verip, “R. Mutt” adıyla imzalayarak bir sergiye göndermek suretiyle, üretilmiş, hazır nesnelere kullanmış ve bunları eğretileme ile sanat yapıtı olarak yeniden adlandırmıştır. Burada Duchamp, sıradan seri üretim bir nesneyi seçip, ona sanat nesnesi değerini atfederek, sanatçı/sanat nesnesi/izleyici ilişkilerini sorgulamıştır. Bu çalışmalar karşısında seyirci, sanattan beklediği doyumunu alamaz, yapıtı beğenmek ya da reddetmek yerine, sergilenen şeyin sanat olup olmadığını sorgulamak durumunda kalır. Esere sanatçının katkısı ise en az düzeydedir.

Dada hareketinde sanatçılar kendinden önceki tüm sanatları reddediyordu hatta Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm gibi modern sanat akımlarını bile sonunda akademiler gibi burjuva sınıfına hizmet ettiğini düşünüyorlardı. Sanatın kendisine bile kuşku ile bakıyorlardı. Dada hareketinin önemli sonuçlarında biri, sanatçıların tepkilerini göstermek amacıyla yaptıkları gösteri, dinleti, yürüyüş, gibi eylemlerin kendilerinin de sanat olarak kabul edilmesini sağlamalarıdır. Yenilikçiliği benimseyen ve sanatın ne olması gerektiği konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkan Dadacılar, sanata yeni değerler getirmiyor, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlar ve onlara yeni anlamlar kazandırıyorlardı.

³¹ Lynton, a.g.e., 132 s.

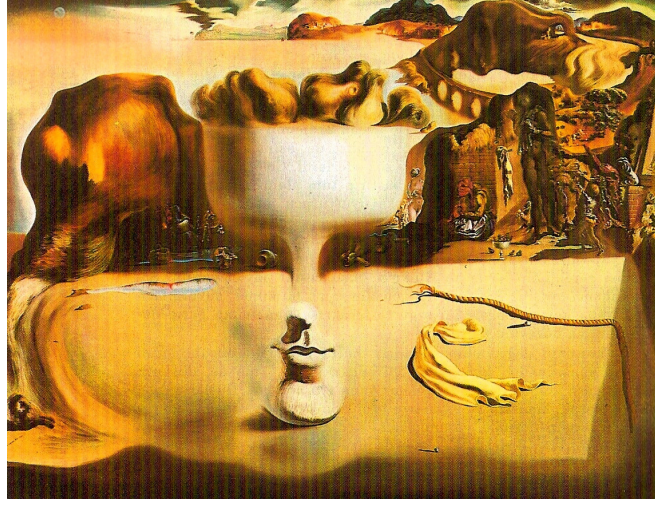
2.2.4. Sürrealizm

Avrupa'da 1. ve 2. Dünya Savaşları arasında gelişmiş bir akımdır. Avrupa sanatını ve siyasal yaşamını yönlendiren usçuluğun, I. Dünya Savaşı gibi bir felakete doruğa ulaşan bir yıkıma yol açtığına inanan, çoğunluğunu ilk Dadacıların 1922–24 yıllarında oluşturmaya başladığı Sürrealizm, usçuluğa karşı tavrı alıyordu. Fantezi, düş ve imgelemin insanın doğal dünyası olduğuna inanan Sürrealistler, aklın kontrolünden çıkarak bilinçaltını yansıtan bir sanatı hedeflemişlerdir. Bilinçaltı dünyasına daha kolay girebilmek için uyuşturucu maddeler ve yapay uyutma (hipnoz) gibi yöntemleri kullanmışlardır. Çoğu yazarlardan oluşan sanatçılar, bilincin doğrudan denetiminden çıkmak istiyorlardı. Bilinç ile bilinç dışını birleştiren, hayali dünya ile gerçek yaşamı, mutlak gerçek ya da gerçeküstü bir ifade ile ortaya koymayı hedefliyorlardı. Bu bağlamda Sigmund Freud'un kuramlarından da oldukça etkilendikleri muhtemeldir. Konularını gerçektışı, fantastik, alışılmadık kaynaklardan seçen Gerçeküstücüler, Ortaçağ'daki büyü ve mezhep konularının yanı sıra Afrika, Okyanusya, Amerika yerli sanatlarından da oldukça etkilendiler. 1917'de şair Apollinaire, gerçeküstücü dram diye tanımlanan bir oyunu sahneye koymasının ardından akım adını aldı. Akımın öncüsü olan Andre Breton, 1924'te Louis Aragon, Benjamin Peret, Paul Eluard gibi arkadaşlarıyla birlikte, "Sürrealist Devrim" adlı dergiyi çıkardılar ve Gerçeküstücülük Bildirgesini yayınladılar, Breton'a göre düş gücünün temel kaynağı bilinçdışıydı ve bu dünyaya girebilme yeteneği ise deha ile olduğunu düşünüyordu. En önemli esin kaynaklarından biri rastlantıdır, gazetelerden kesilmiş başlıkları ve harfleri birleştirerek, mantıksal bir sıra izlemeyen sözcüklerden oluşan şiirler yazıyorlar, karışık malzemeleri birbirine yapıştırarak bir tablo veya bir heykeller yapıyorlardı.

Breton'un 1924 yılında, Gerçeküstücülüğün Bildirisi'ni yayımlamasının ardından, akım, bütün ülkelerden pek çok sanatçıyı, peşinden sürükledi. 1924-1929 yılları arasında yayınlanan Sürrealist Devrim adlı dergi ile Sürrealistler, Komünizm'le işbirliği yapmak istediler ama Stalin'in 1929'da başa geçmesi, ve öncü sanatlara destek vermeyi bırakması ile Sürrealistler amaçlarını gerçekleştiremediler. Çoğunluğunu Andre Breton'un yanısıra Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Eluard, Benjamin Peret, Antonin Arnaud, Rene Char, P. J. Jouve, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Raymond Queneau, Arthur Cravan, gibi şair ve yazarların oluşturduğu grupta Breton, akımı Plastik sanatlara yaklaştırmak istiyordu. Bu amaçla, 1928 yılında Sürrealizm ve Resim adlı bir kitapla Plastik sanatların bu akıma katkılarını

açıkladı. 1922'de Paris'e yerleşen ve Paul Eluard, Louis Aragon gibi yazarların bulunduğu Gerçeküstücü gruba katılan, Max Ernst, gerçeküstücü çalışmalar yapıyordu. 1929 yılından itibaren bu akımla adı birlikte anılan Salvador Dali (1904–1989) de gruba katıldı. Dali anılarından ve düşlerinden esinlenerek, eriyip akan saatler, gövdesinde çekmeceler taşıyan insanlar, boşlukta uçan eşyalar gibi resimler yapıyordu. (Resim 18) Ayrıca Paul Klee, Yves Tanguy, Max Ernst, Joan Miro ve Giorgio De Chirico da Gerçeküstüçülük Akımı'nın önde gelen ressamlarıdır. Akımın önde gelen heykeltıraşları ise Max Ernst Alberto Giacometti, Hans Arp, Pablo Picasso, Julio Gonzales, Man Ray, Joan Miro, Hans Bellmer ve Meret Oppenheim gibi sanatçılardır.

Primitif toplumların inançlarında doğaüstü varlıklar, güçler çok önemli bir yer tutar. Primitif toplumların sanatlarındaki biçim bozmalar, abartmalar da çoğunlukla bu güçlerin varlığı düşüncesi ile bağlantılıdır. Primitif topluluklar kimi zaman kötü olduğuna inandıkları güçlerden korunmak için, kimi zaman da iyi olduğunu düşündükleri güçlere saygılarını belirtmek ya da onlardan bir şeyler istemek için bir araç olarak kullandıkları, sanat nesnesi olarak adlandırılan üretimleri de korku, saygı, ürkütme gibi inançlarına uygun etkiler yansıtacak şekilde biçimlenmiştir. Bu bakımdan Primitif sanat, Sürrealistlerin bilinçdışı ya da bilinçaltını ortaya çıkarma amaçları ile büyük paralellik göstermektedir. Primitif toplumlarda, özellikle birinci bölümde açıklanan Şamanist inançta sıklıkla görülen, trans durumuna geçerek doğaüstü varlıklarla ilişki kurmak için sanrılıdırıcı, uyuşturucu bazı maddeler kullanıldığı bilinmektedir. Sürrealistler de usçuluğa karşı çıkararak, bilinçdışını ortaya çıkarmak isteyen tutumlarında, uyuşturucu, sanrılıdırıcı bir takım maddeler kullanmışlardır.



Resim 18

Gauguin'in öncülüğünü yaptığı ve Fauves'ların 1905'te açtıkları sergileri ile tam bir devrime yol açan Primitif eğilimde, gerek erken Ortaçağ'ın yapıtlarına, gerekse kabile sanatlarına ilgi artmıştı. Emekli bir gümrük memuru olan ve kıyı mahallede sakin bir yaşam süren Henry Rousseau'nun (1844-1910) hiç bir eğitim almadan ve hiç bir sanatsal kaygı gütmeden, tamamen içten gelen duygularla yaptığı resimleri de, bu bakımdan Gerçeküstücüler tarafından ilgi ile karşılanıyordu. Aynı şekilde Rusya'nın küçük bir taşra mahallesinden Paris'e gelmiş olan Marc Chagall'da, sanat eğitiminden ve modern yönelimlerden uzak durarak, köy yaşamını ve köylüleri yansıtan resimler yapıyordu.

1925'ten sonra gerçeküstücüler dağılmaya, diğer akımlara yönelmeye başlamışlar ve resim, heykel, sinema, tiyatro gibi birçok sanat dalını önemli ölçüde etkilemişlerdi. 1930'larda Amerikan sanatçıları, Avrupa geleneklerinden ve Avrupa yenilikçi sanatlarından bağımsız, bir Amerikan sanatı oluşturmak istiyorlardı. Bu nedenle daha çok Amerikan konularını yansıtmayı tercih ediyorlardı. 1936'da New York'ta bir grup Amerikan sanatçı 'Soyut Amerikan Sanatçıları' grubunu kurdu. New York Modern Sanat Müzesi'nin yöneticisi Alfred Barr'ın derlediği "Kübizm ve Modern Sanat" ve "Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm" adlı iki kitap ve Müzenin modern sanat yapıtlarını toplama eğilimi ile, Avrupa'da önemini yitirmeye başlayan, modern sanat Amerika'da giderek artan bir önem kazanmaya başladı. 2. Dünya Savaşında Avrupalıların Amerika'ya gitmeleri ile birlikte de sanatın kalbi Paris yerine New York'ta atmaya başladı.

2.2.5. Konstrüktivizm

1914-1920 yılları arasında Bolşevik devrim sürecini destekleyen ve devlet ideolojisiyle paralel yönelimde olan bir sanat akımıdır. Rusya'da sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan yabancılaşma ve makineleşmeye karşı insancıl duyarlılığı öne çıkarmak, ülkenin kültürel ve maddi bakımdan kalkınmasını sağlamak amacıyla olan devlet yönetimi ile aynı görüşte olan Konstrüktivizm'de, Kübizmin etkileri de önemli ölçüde hissedilir. Tatlin önderliğindeki Konstrüktivistler, yalın şekiller ve malzemelerle konuyu teknik temeller üzerine biçimlendirmeyi hedeflemektedir. Malevitch, Rodchenko ve El Lissitzky bu akımın önde gelen temsilcileridir.

Ukraynalı ressam ve heykeltıraş Vladimir Tatlin, Konstrüktivizmin başlıca öncüsüdür. Sanatçı, 1913 yılında Paris'e yaptığı bir gezide Picasso'nun atölyesine gitmiş ve orada Picasso'nun Assemblage çalışmalarını görmüş, Kübizm'den ve bu Assemblage'lardan etkilenecek, Rusya'ya dönüşünde, resim alanındaki araştırmalarını, soyutlama ve Kübizm'e yöneltti. Tahta, demir, alçı gibi gereçlerle rölyefler çalıştı. Ancak Tatlin, biçimsel açıdan çok farklı bir sonuca ulaştı, çünkü Tatlin'de boşluğun olduğu gibi değerlendirilmesi söz konusuydu, bu da hala mekândaki dolulukları gösteren kuramların (Kübizm, Fütürizm) bir kenara atılmasını gerektiriyordu. Heykellerinde boşluğun da temel bir öğe olarak konstrüksiyonun içine girdiği görülür. 1919-1920 arasında Üçüncü Enternasyonal için hazırladığı maket proje, Tatlin'in Konstrüktivizm konusundaki düşüncelerini çok iyi özetlemektedir. Sarmal formuyla Babil kulesini anımsatan ve Eiffel kulesine bir yanıt olarak tasarlanmış olan proje, dünya çapında bir birliği sembolize eder ve en önemli özelliklerinden biri de, yapının bölümlerinin ay, güneş ve dünyanın hareketlerine paralel olarak kendi çevresinde dönmesidir.

Tatlin'in düşüncelerini sistemleştiren, başlıca kuramcıları olan Osip Brik ve Boris Kuşner'den oluşan Konstrüktivist topluluk görüşlerini 1923'te yayımlanan Lef dergisinin ilk sayısında açıkladılar.

Estetik yönden incelendiğinde Konstrüktivizm, resim ya da heykel alanında, boşluk ile kitle, devrim, denge-dengesizlik, düzen-düzensizlik gibi durumlara yeni olanaklar getirmek ister. Ham malzeme yerine işlenmiş malzemenin kullanılması ise endüstri çağının estetik ve teknik olarak yansımasıdır ve buna "makina sanatı" adı verilmiştir. Tatlin'den sonra Konstrüktivizm, Gabo ve Pevsner kardeşler tarafından

yazılmış olan “Gerçekçi Manifesto”da (1922) ideallerini dışa vurmuştu.

2.3. Primitif Sanattan Etkilenen Başlıca Heykeltraşlar

2.3.1. Henri Matisse

Modern sanat akımlarından, kabile sanatlarıyla ilk ilgilenenlerden ve sanattaki yeni arayışlarında kabile sanatlarının özelliklerini, (figüratif betimleme, oran, anatomik çözümlenme, çarpıcılık, ürkütücülük gibi özelliklerini) inceleyen ve kendi sanatlarına aktaran Fov’lar bu bakımdan önemlidirler. Fov’lar ahşap kabile oymalarını incelemiş, maske ve figürlerdeki çarpıtmaların sağladığı, ürkütücü anlatımdan etkilenmiş, doğal biçimleri olduğu gibi taklit etmek yerine, kabile sanatlarındaki verilerden yararlanarak yeni bir oluşum içerisine girmişlerdir.

“Fovlar bu tahta oymaları son derece dramatik nesnelere olarak görmüşler, önceleri yüzlerde ve figürlerdeki çarpıtmalar yüzünden, kendilerine ürkütücü gelen bu yapıtların garip anlatımında zamanla güçlü uyumlar, hatta çekici ve inandırıcı bir doğalcılık öğesi bulmuşlardı. Bu örneklerden kullandıkları malzemelerin niteliğine doğrudan doğruya yaklaşmanın değerini öğrenmişlerdi. Avrupa heykel geleneği hemen hemen tümüyle kullanılan malzemenin sınırlılığını aşmaya dayanıyordu; artık önlerinde böyle bir hünere bel bağlamayan, bu yüzden de çok daha canlı bir anlatıma sahip başka bir seçenek vardı.”³²

Fovist grubun kurucusu ve başlıca temsilcisi olan Henri Matisse, resimlerine yardımcı olacağı ve düşüncelerine açıklık kazandıracağı düşüncesi ile heykel de çalışmıştır. Matisse, Picasso ile birlikte Derain’in atölyesinde iken ilk kez gördüğü Afrika heykeli ve maskeleri ile ilgilenmiş ve o da Picasso gibi zengin bir koleksiyon yapmıştır. Özellikle 1906–1909 yılları arasında sık sık heykel çalışan Moore’un, heykellerinde Rodin’in bitmemiş figürlerinin etkisini ve kabile sanatlarının etkilerini görmek mümkündür. Özellikle Afrika heykellerinde olduğu gibi, detayları azaltılmış, yalınlaştırılmış, kol ve bacaklarda inceltmelere gitmek gibi anatomik deformasyonlarla biçimleri bozmuş, figürlerin duruşlarında da Afrika plastiklerinde olduğu gibi yer yer dekoratif bir uyum ve söz konusudur. (Resim 7) Büstlerde ise gözlerde, burunda, saçlarda yanaklarda abartmalara giderek, oranlarda deformasyonlar yapmış ve irkiltici bir etki sağlamıştır. (Resim 8) Duruş olarak Klasik geleneğe uygun olan “La Sepertine” (1901) adlı, (Resim 6) şişman bir kadın

³² Lynton, a.g.e., 30 s.

fotoğrafından çalıştığı figür, gövde ve kolları belirgin bir şekilde inceltilmiş, hareketsiz ama sağlam bir yapıda görünmektedir. 1930'larda bir dizi kabartma heykel yapar. "Sirt" adlı rölyefinde (Resim 19) klasik gelenekteki mimaride görülen büyük boyutlu figürlere gönderme yapar. "Deniz Kabuğundaki Venüs" (Resim 20) ise Helenistik dönem kutsal heykelleri gönderme yapar.



Resim 19



Resim 20

2.3.2. Pablo Picasso

1881'de İspanya'da doğan, Özgürlüğün, aslında sanatçının kendi sınırlarını çizmesi olduğunu düşünen Picasso, sanatını da böyle yaşamış, kimi zaman geleneksel sanat kuramlarını adeta pervasızca hiçe saymış, kimi zaman da geleneksel sanata çekinmeden göndermeler yapmıştır. Heykel çalışmalarında da, resimlerinde ve seramiklerinde olduğu gibi, belli bir akıma bağlı kalmamış, sınırlarını kendi çizmiştir.

Picasso 1905 yılından itibaren reklam afişlerinden ve İspanya'nın en eski yerli kavimlerinden olan İberik plastiklerinden etkilenmeye başlamıştır. Onun çalışmalarında önemli bir yeri olan Primitif sanatla da ilk kez bu dönemde ilgilenmeye başlamıştır. 1907 yılı başlarında yaptığı "Avignonlu Kızlar" adlı resimde Afrika heykellerinin etkisi oldukça belirgindir. Ve yine bu dönemde Kübizm'in etkileri de Picasso'nun çalışmalarında kendini göstermektedir. 1906 ve 1907 yıllarında yaptığı heykelleri, tamamen Afrika heykellerine olan ilgisiyle form olarak, oranların çarpıtıldığı, kollar ve bacaklar kitleden ayrılmamış biçimde yontulmuş ahşap figürlerdi. (Resim 21-22)



Resim 21



Resim 22

Resmin iki boyutluluğunu kırma arzusu ile Kolaj tekniğini kullanarak çalışmalar yapan Picasso, 1912 yılında Assemblage'lar yapmaya başladı. Picasso bu Assemblage'lardan yola çıkarak, bulunmuş nesnelere kullandığı bir dizi heykel yapmıştır. "*Absent Bardağı*" (Resim 23) adlı çalışmasında; balmumu ile yapılan kütle, daha sonra sanatçının üzerine gerçek bir kaşık koyması ile "*Absent Bardağı*" olarak kavranabilir hale gelmiştir. (Daha sonra bundan 6 tane döküm yapılmış ve her birini farklı şekilde boyamıştır.)



Resim 23

Picasso figürlü heykeldeki geleneksel kurallara, sıra-düzenlere karşı çıkıyordu. Sanatında kendi kurallarını koyduğu ona özgü bir uyumu arıyordu ve seyircinin de herhangi bir şeyi sorgulamadan normal kabul etmesini istemiyordu. 1923 yılında Gerçeküstücülerle tanışır ve bundan sonraki sanatında bu akımın etkilerini önemli ölçüde yansıtır. 1927-1928 yılları arasında Sürrealizmin de etkisi ile yaptığı çizimlerden sadece 1928'de "*Bir Kadın Figürü / Metamorfoz*" (Resim 24) adlı

heykelini yapmıştır. Bu hayali figürde beden, oransal ve anatomik kurallara uyulmadan, sanatçının tamamen kendinden gelen serbest çağrışımlara göre Şamanist inançtaki doğaüstü varlıkların betimlenmesine benzer bir yaklaşımla, oluşturulmuştur. Bu heykelde, sanatçının 1925'ten başlayarak yaptığı vahşi vücut hayallerinden oluşan resimleri ile Miro ve Masso'nun bilinçaltından çıkan, başkalaşıma uğramış figürlerinin etkileri de görülmektedir. Ayrıca Henry Moore'un 1931'de yaptığı "*Kompozisyon*" adlı heykeline bakıldığında Moore'un Picasso'dan etkilendiği düşünülür.



Resim 24

1928 yılında, Picasso'dan arkadaşı şair ve eleştirmen olan Guillaume Apollinaire için bir anıt heykel istenir. Picasso, kurula 3 heykel sunar. Bunlardan ikisi 1928 yılında yaptığı *"Tel Konstrüksiyon"* dizisinden, biri de 1929 yılında yaptığı *"Bahçedeki Kadın"* heykelleridir. Fakat ne bu üç heykel ne de sonrakiler kabul edilmemiştir. Ancak 2. Dünya Savaşı bitiminde Dora Maar'ın bronz büstü kabul edilmiştir. Apollinaire için hazırladığı dizisindeki tel konstrüksiyonların (Resim 25-26) en üstlerine, insan başını simgeleyen yuvarlak diskler koyarak figüratiflik ve canlılık kazandırmıştır. Böylelikle yalnızca soyut heykel olmaktan çıkmış, Picasso'nun doğal eğilimi olan canlandırma arzusu ile açıkça görünmeyen öğelerden, bilinmeyen yeni varlıklar oluşturmuştur. Bu konstrüksiyonlardan sonuncusu, sonradan 4 metreyi aşan boyda büyütülmüştür ve anıtsal bir heykel olarak bugün New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde bulunmaktadır. Picasso'ya göre anıt için yaptığı çalışmaların en iyisi olan Resim 26'daki heykele biraz dikkatle baktığımızda, gerçekte salıncakta sallanan bir kadın figürünün betimlemesi olduğunu görürüz. Üstteki küçük yuvarlak parça, kadının başı; altındaki büyük yuvarlak ise gövdesidir. Kolları gövdenin iki yanından salıncağa tutunurken, ayakları salıncağın altına doğru uzanır. Sallanma, tam yükselmeyle alçalma anı arasında bir yerde dondurulmuştur. Picasso'nun boşluğu kullandığı bu saydam yapıtları, dönemin heykeltraşları için de önemli bir esin kaynağı oluşturmuştur.

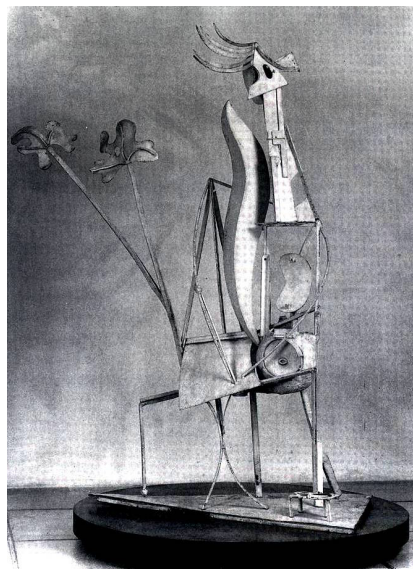
Picasso 1928-1930 yıllarında tel konstrüksiyonlarının yanı sıra çeşitli metal parçalarını kaynatarak ve bulunmuş nesnelere figüratif heykeller yapmayı sürdürdü. (Resim 32-33-34) Bunlardan biri 1929'da Gonzales ile yaptığı ve Apollinaire anıtı için sunduğu *"Bahçedeki Kadın"* dır. (Resim 27) Gonzales bu heykeli 1931 yılında bronz dökümünü yaptı. Bir başkası ise 1930'da yaptığı; kafası kevgir, saçları yaba çatalından, ağız da çamaşır mandalından oluşmuş *"Kadın"* (Resim 28) heykelidir. Tel konstrüksiyonlarında olduğu gibi, gerçeküstücü bir tavırla yapmış olan bu metal heykelleri, hurdalıklardan topladığı malzemeleri doğaçlama bir şekilde montajlayarak yapmıştır. Atılmış, önemsiz eşyaları tercih etmesinin nedeni; üretilmiş ve atılmış olan nesnelere, heykel plastiği bağlamında incelemek ve yeniden yorumlamaktır. Bu bakımdan, kabile sanatlarında görülen gündelik ve sıradan malzemelerin, maske ya da heykellerde kendi bağlamları dışında yeniden yorumlanarak kullanılışları ile paralel bir tavır söz konusudur. Picasso, bu şekilde yaptığı kompozisyonlarıyla, kaynakla birleştirilen modern heykel geleneğinin başlamasına da katkıda bulunmuştur.



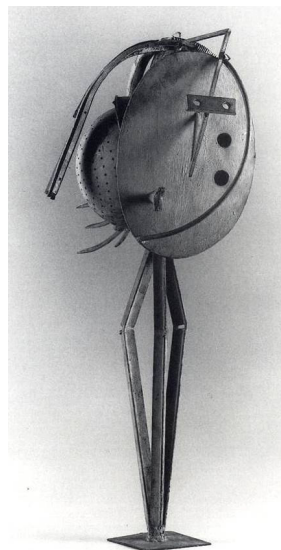
Resim 25



Resim 26



Resim 27



Resim 28

1931 yılında Boisgeloup şatosunda, sevgilisi Maria-Therese Walter'a olan tutkusuyla yeniden geleneksel yollara, oymaya ve modellendirmeye döndü. (Resim 29-30) Bu dönem aynı zamanda "Heykeltıraşın Atölyesi" adı altında ürettiği çizim ve kazı resimlerini yaptığı dönemdi. Ama heykelleri çizimlerindeki klasik inceliği taşııyordu. Picasso, bir kadına âşık olduğu zaman, kendi deyimiyle, sanatını parçalıyordu. Matisse'in "Janette" dizisinde olduğu gibi bu büstlerde geleneksel güzellik kavramı dışlanmış, burun, yanaklar, gözler ve boyun farklı oran ve biçimlerle yeniden yorumlanmıştır.



Resim 29



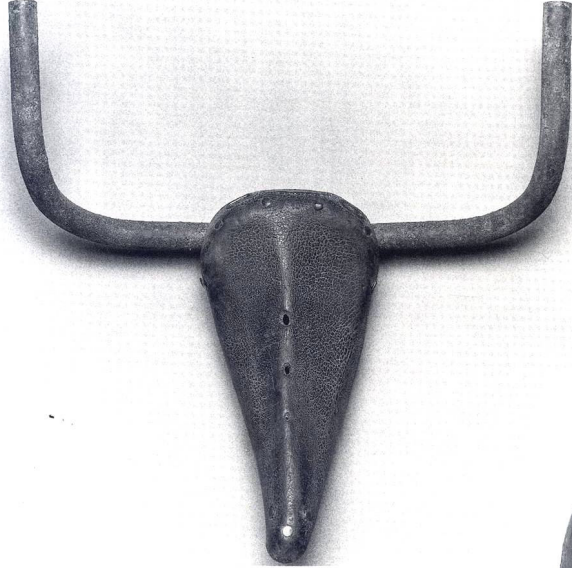
Resim 30

Picasso, gelenekten, döneminden ya da Primitif sanattan gıcunmadan yararlanıyor ve derlemeler yaparak yeni gerçeklere, yeni çağrışımlara doğru yol alıyordu. (Resim 31) 1934 yılında yaptığı “*Yapraklı Kadın*” adlı heykelinde; gerçek yapraklardan döküm yapmış, küçük bir kutu kapağı ile 6. yüzyıldan kalma bir Yunan giysisinden ve oluklu mukavvadan oluşturduğu heykeli bronza dökmüştür.



Resim 31

Picasso'nun plastik deneylerinde 1928-1930'lardan itibaren gitgide daha fazla bir şekilde bulunmuş nesne kullanmaya başlamıştır. Bulunmuş nesne; sanatçı tarafından, gerçeküstücü bir yöntemle, yeni bir bağlam içinde yabancılaştırılmış, günlük yaşamda kullanılan nesnelere. Sanatçı atölyesinde bulunan gündelik, sıradan nesnelere dökümler yapar. Picasso'nun sadeleştirme ve dönüştürme eğilimi en köklü olarak bir bisikletin oturağı ve direksiyon çubuğundan 1942 yılında monte ettiği "*Boğa Başı*" (Resim 32) adlı heykelinde görülür. Picasso, "Metamorfoz"un, yani biçimlerin değişimi ve başka türlü yorumlanmasının, gerçeküstücü sanat ilkesi üzerine epeyce kafa yormuştur. 1943 yılında yaptığı ve "*Ölümün Başı*" (Resim 33) adını verdiği heykeli geleneksel, anatomi kurallarına uyularak yapılmış bir baş değil; biçimsel bütünlüğü ve şekillendirme yöntemi ile başa gönderme yapan bir formu betimlemiştir.



Resim 32



Resim 33

II. Dünya Savaşının ardından, 1948'de Vallauris'e giden Picasso, burada bir yandan seramik çalışmaya yoğunlaşır bir yandan da heykel çalışmalarına devam eder. Bu dönemde yaptığı heykellerden biri "*Dişi Keçi*" (1950) heykelidir. (Resim 34) Yine sağdan soldan toplanmış hurdalarla yaptığı bu heykelde; bir palmiye yaprağı omurgayı, bir sepet şişkin karnı, seramik kavanozlar memeleri oluşturmaktadır. Bu malzemeler birbirine monte edilip, alçı ile kaplanmış ve gerçeğe oldukça yakın bir keçi heykeli elde edilmiştir. Ancak, gerek "*Dişi Keçi*" heykeli, gerekse de 1951 yılında yapılmış olan "*Maymun ve Yavrusu*" (Resim 35) adlı heykellerde, bulunmuş nesnelere yapılmış olmakla birlikte, diğer heykellerden farklı olarak; heykeli oluşturan nesnelere orijinal biçimlerinden kopartılmış ve forma hizmet etmesi için, üzeri alçı ile kaplanarak, kendi plastik biçimlerinden uzaklaştırılmıştır.



Resim 34



Resim 35

2.3.3. Constantin Brancusi (1876–1957)

1876 Romanya'da doğdu. Craiova ve Bükreş'te sanat öğrenimi gören Brancusi, 1904'te Paris'e gitti ve bir süre Rodin ile çalıştı. 1907'den sonra da bağımsız olarak çalışmalarına devam etti. Brancusi'un içinde bulunduğu sanat ortamında, doğacı sanat geleneğinin dışına çıkmak isteyen sanatçılar, doğanın taklidi, konu seçimi ve konunun işlenişi gibi bütün alanlarda, sanata yenilikler getirme ve sanatı özgürleştirme amacındaydılar. Brancusi da bu yenilik arayışlarına kayıtsız kalamamıştı. Modelin egemenliğine ve gelenekçi kurallara karşı çıkıyordu, ancak herhangi bir akıma dahil olmak da onu sınırlardı. O kendine has bir yolda ilerlemeyi seçti ve özgün çalışmalar yaptı. Romen köyünde dünyaya gelen, ağaç yontmayı Romenlerin ve Afrikalıların bildiğini söyleyen Brancusi'un çocukluğu ve gençliği, ev, kilise gibi mekanların yapımında ve iç süslemelerinde yoğun olarak ahşabın kullanıldığı bir köyde geçmiştir. Doğup büyüdüğü ülkenin, köyünün, yalın duygularını ve niteliklerini bozmadan kendinde saklamayı başarmış ve çalışmalarına, taklitten uzak bir incelik ve başarıyla yansıtmıştır. Geleneksel biçimlendirme yöntemleri yerine de daha çok malzeme ile direk olarak çalışmayı tercih ediyordu. Brancusi'un heykellerinde, gerek Romen halk kültürü gerekse Afrika kabile sanatlarının etkisi görülür. 1914-1918 yılları arasında büyük boyutlarda ağaç heykeller serisi çalışmıştır. Bu Afrika totem heykellerindeki gibi bir işçilik ve biçim anlayışı yanında, Japon ahşap işçiliğinin de etkileri görülür. En önemli özelliklerinden biri, kaideyi heykelle kaynaştırmış olmasıdır



Resim 36

1906-1909 yılları arasında Brancusi, Michelangelo'ya ve mistik tezlerine olan ilgisi ile heykellerinde sadeleştirmeleri ve tek başınalığı tercih etmiştir. İlk olarak mermerden, daha sonra da bronzdan yaptığı "*Sleeping Muse*" (Uyku) (Resim 36) gibi heykellerinde sadeleşme ve malzemeyi işlemedeki duyarlılığı ile formu, Primitif sanatta olduğu gibi, sadece salt ifadeye ulaşma amacına hizmet edecek, malzemeyle kaynaşacak şekilde biçimlendirmiştir.



Resim 37

1907 yılının sonlarında, basit taş bloklardan, bütünleştirilmiş görünen ve birbirine sarılmış iki figürden oluşan "*The Kiss*" (Öpüş) (Resim 37) adlı heykelini yaptı. Aynı zamanda, ilk doğrudan yontulmuş çalışmalarından biri olan bu heykelde, primitif sanatta görülen kütesellik, vücut parçalarının gövdeye yapışık, simetrik hatlarla kapalı bir yapı oluşturacak şekilde, ilkel form anlayışıyla ve zarif kompozisyon şeklinde betimlenmesi gibi özellikler görülür. Brancusi, en önemli özelliği olan ve ilerde pek çok sanatçıyı etkileyecek geometrikleştirme eğilimini ilk kez burada ortaya koymuştur. Rodin'in "*Öpüş*" heykeli ile Brancusi'un "*Öpüş*" heykeli tamamen farklı yapıdadır. Rodin'in heykeli, iki insanın bir aradalığından doğan coşku ve duygu yoğunluğunun anlık bir görüntüsünü ifade ederken, Brancusi'da, mitsel bir

etkinin primitif bir eğilimle ifadesi söz konusudur. Öpüş temasını birkaç kez çalışmıştır, bu heykellerden biri Kunsthalle Hamborg'da, diğeri 1910 yılında yapılmış ve mezar taşı olmuştur.

Gerçek olanın formun görüntüsü değil, şeylerin özü, düşünce olduğunu savunan Brancusi'da figüratif detaylar giderek kaybolur ve bu heykellerde soyutlama söz konusudur. Nesnelerin özünü vermeye çalışarak "saf biçim"e varmak isteyen Brancusi'un bu tavrı da Primitif toplumlardaki plastiklerde, ederek öne çıkarmak istenilen şeyin vurgulanmasını hatırlatır. 1908 yılında yaptığı "Prences X'te, (Resim 38) soyutlanmış kadın imgesi, doğurganlık sembolü şeklinde ifade edilmiştir. Bu düşünce sanatçıyı, yumurta biçimindeki oval formlara götürdü. 1924 "Beginning of the world" (Dünyanın Başlangıcı)'nda (Resim 39) yumurta şeklindeki, insan kafatasının en yalın formu, dünyanın mite özgü başlangıcının bir sembolüdür. Yumurta, yeniden doğmayı ve başlangıçları simgeler.



Resim 38



Resim 39

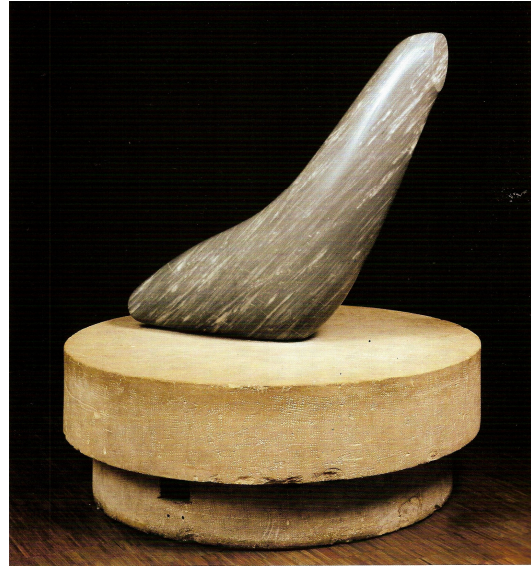


Resim 40

Brancusi'un Kübizm akımına dâhil olmamakla birlikte, "*Büyücü*" (Resim 40) gibi bazı eserlerinde Kübizmin etkilerini görmek mümkündür. Brancusi, kullandığı malzemeye özel bir anlam katmıştır. Malzemeleri kullanım biçimi ile heykelerde dokunma hissi uyandırır. Heykellerinde yalın ve sağlam bir hacmi malzemenin de etkisini kullanarak sağlamıştır. O döneme kadar Batı sanatında geleneksel olmayan, kabile sanatlarında görülen ahşap gibi malzemeleri kullanmak Brancusi'un en belirgin özelliklerinden biridir. Kullandığı malzemelerin farklı yapısal özelliklerini ve heykellerine kattığı etkileri de incelemiştir. Mermerden çalıştığı heykelleri, bronz ve ahşaba da uygulayarak, mermerin ışığı emen yapısına karşın, parlatılmış bronz heykellerinde ışığın parlak yüzeyden yansması ve ayna gibi yansıtması, boşluğun da bir güç olarak etkiye bulunmasını sağlamıştır. Hayvan figürleri ile ilgilenen Brancusi, bu konuda "*The Penguins*" (*Penguenler*), "*The Fish*" (*Balık*), "*The Little Bird*" (*Küçük Kuş*), "*The Seal*" (*Fok*), "*The Turtle*" (*Kaplumbağa*) gibi bir dizi çalışma yapmıştır. (Resim 41-42-43-44)



Resim 41



Resim 42

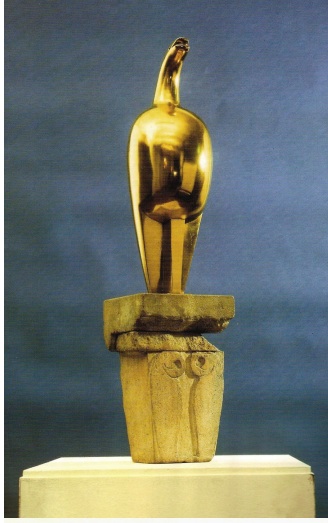


Resim 43



Resim 44

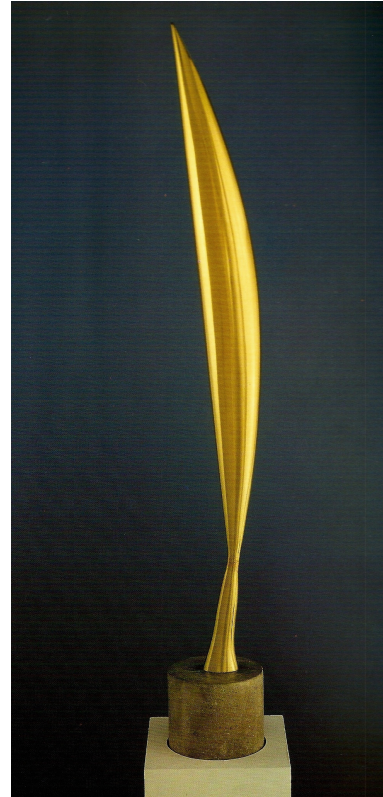
1910'dan sonra gelen olgunluk döneminde değişik üslup ve malzemeleri kullandığı bir dizi çalışmalarından ilki "*Pasarea Maiastra*"dır. (Resim 45) Mermer, mat, parlatılmış bronzdan yapılan bu heykeller stilize edilerek giderek incelen, maddeden sıyrılan kuşlara dönüşür. Brancusi'un gerçekliğe yaklaşımında da, kuş yaparken amacı biçimsel olarak bir kuş yapmak değil, uçmak ve hızdır, yani düşüncedir, özdür. Kuş'u farklı malzemelerden çalışılmış ve yüzeylerini parlatmıştır. (Resim 46-47)



Resim 45



Resim 46



Resim 47



Resim 48

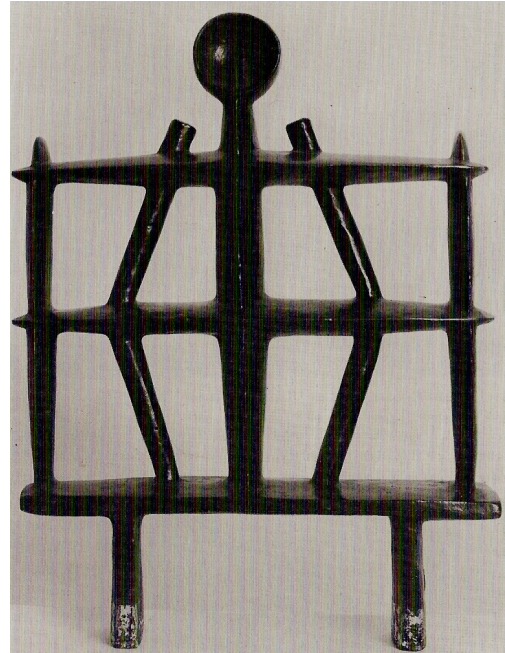
Brancusi'un ahşap oymaları, kimi zaman doğduğu yörede ahşap malzemenin işlevsel ve süslemeci kullanımını, kimi zaman da Afrika heykellerini çağırıştırır. 1912 yılında yaptığı ilk ahşap çalışması olan "Savurgan Oğul" adlı heykelinde Afrika kabile sanatının etkisi hissedilir. Önce ahşaptan, sonra da 1938 yılında, Tirgu-Tui kompleksi için dev boyutlarda (yaklaşık 37 m), metalden yapmış olduğu "Sonsuz Sütun" (Resim 48) heykeli ise Romen halk kültürünün etkisi ile yapılmıştır. Romen evlerindeki direklerden yola çıkarak gerçekleştirdiği bu heykel, birbirinin benzeri olan 15 parçanın üst üste getirilmesi ile oluşmaktadır. Tekrarlanan parçalardan oluşan heykelde, parçaların yumuşak köşeli yapısı ile yukarı doğru bakıldığında giderek daha köşeli görünen perspektif bir etki yaratan bu parçalar mekanik bir tekrardan çok, yalın anlatımlı, sürekli çoğalan, zengin bir görsel etki yaparlar.

2.3.4. Alberto Giacometti (1901-1966)

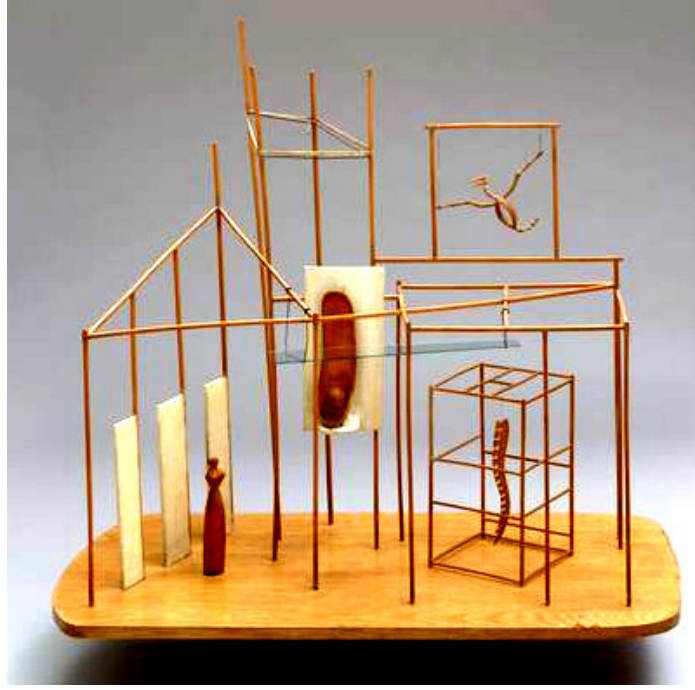
Ressam bir babanın oğlu olan Giacometti, 1922 yılında Paris'e gitmiş, Rodin'den etkilenmiş, Kübizm ve Kabile sanatları ile ilgilenmişti. 1925 yılına kadar Emile Bourdelle'in atölyesinde heykel çalıştı. 1920'li yıllarda Sürealizme ilgi duymaya başladı. Sürealist bir tavırla, kabile sanatlarındaki biçimsel özelliklerin görüldüğü *"Spoon Woman"* (Kaşık Kadın, 1927) (Resim 49) ve *"The Man"* (Adam, 1929) (Resim 50) heykelleridir. *"The Palace at 4 A.M."* (Sabahın Dördünde Saray, 1933) (Resim 51) gibi heykellerinde ise kabile sanatlarının törensel düzenlemelerini hissettiren ve sürealizmin, gerçeküstü olanı yansıtmaya amacına başarılı bir şekilde hizmet eden kompozisyon ve göndermelere sahip eserlerdir.



Resim 49



Resim 50

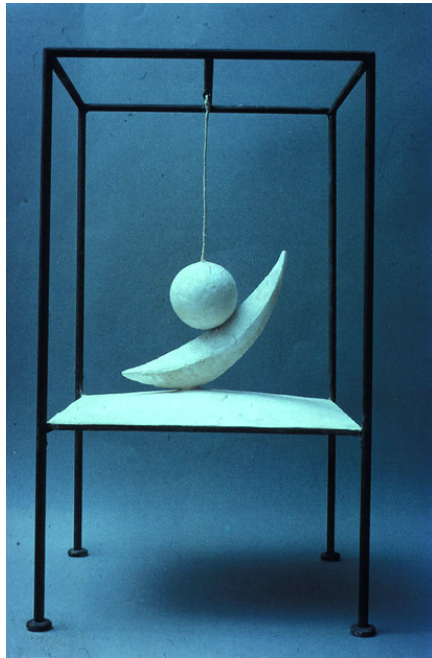


Resim 51

Giacometti 1933'te; *"bir süredir kafamda tamamlanmış olarak tasarladığım heykelleri yapıyorum; bunları mekan içinde hiçbir şey değiştirmeden ve anlamlarının ne olduğunu kendime sormadan tamamlıyorum"*³³ diyordu.

Bu düşünce ile yaptığı desenleri, Aralık 1931'de *"Devrimin Hizmetinde Sürrealizm"* adlı dergide yayımlandı. Bu çizimlerden gerçekleştirdiği ve aynı zamanda *"İzlerin Saati"* diye de bilinen *"Asılı Top"*, hareketli bir heykeldir. (Resim 52) Yine sürrealistlerin en çok örnek aldıkları *"Suspended Ball"* (Asılı Top, İzlerin Saati, 1930), *"Cage"* (Kafes, 1931), *"Woman and Child"* (Kadın ve Çocuk, 1931), *"No More Play"* (Artık Oyun Yok, 1932) ve *"Surrealist Table"* (Gerçeküstücü Masa, 1933) adlı heykellerdir. Giacometti'nin figürleri, gerçek insanlara benzemeyen, sadece Giacometti'ye ait, onun anlatım dili ve eli ile; hem modern bir sanatçı hem de bir kabile büyücüsü edasıyla yeniden yorumlanmışlardır. (Resim 53-54-55)

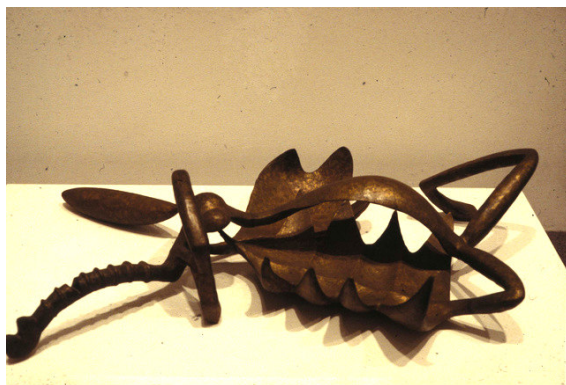
³³ Lynton, a.g.e., 196 s.



Resim 52



Resim 53



Resim 54



Resim 55

1925-1935 yılları arasında modelden çalışmayı bırakan sanatçı, 1935 yılında yeniden modelden çalışmaya başladı. Bunun üzerine Sürrealistler tarafından reddedildi.

1936 yılında Sürrealist Objeler Sergisi'ne katıldı. 1948'e kadar sergi açmayan Giacometti, 2 Dünya Savaşı sırasında 1942'ye kadar Paris'te ve Cenevre'de bir otel odasında çalışarak alçıdan figürler yaptı. Bu figürler giderek küçülerek, boyları 3-4 cm'yi buldu. 1945'te Paris'e döndüğünde yeniden büyük figürler çalışmaya başladı. Figürlerin canlı görünmeleri için giderek uzattı ve incelterek çizgisel biçimlere dönüştürdü. Bu heykeller savaş dönemi toplumunda bireyin içinde bulunduğu katı kurallı sistemi ve yalnızlığı ifade eder. Modelden çalışılmış olan uzayıp incelen figürler, çoklu olarak bir arada bulduklarında bile varlıkla yokluk arası bir ifadeye dönüşür. Primitif heykellerde istenilen etkiyi vermek için oranlarda çarpıtma ve biçim bozma tavrı gibi Giacometti de figürlerde oranları alabildiğine inceltirilip uzatılmıştır. (Resim 56-57-58)



Resim 56



Resim 57



Resim 58

2.3.5. Henry Moore (1898–1986)

Okul yıllarında çevreye yapılan gezilerde gördüğü ve daha sonraki yıllarda eserlerinde etkileri görülen, kiliselerdeki eserler ve Gotik mimari yapılardaki heykeller Moore'un ilgisini çekmişti. 1. Dünya savaşı sırasında gönüllü olarak orduda çalıştığı dönemde, Londra yakınlarında görev yaptığı için sık sık British Müzesini ziyaret etme imkanı olmuştu. Savaşın sonra ordudan ayrılan sanatçı, 1919 yılında Leed's Sanat Okulunda çalışmaya başladı. Üniversitenin Yardımcı Rektörü Sir Michael Sadler, Picasso ve Matisse gibi sanatçıların eserlerinin de olduğu önemli bir modern sanat ve kabile sanatları koleksiyonuna sahipti ve Moore'un bu koleksiyonu inceleme fırsatı olmuştu. Kandinsky ile savaşın önce tanışan Moore, Leeds'teki yıllarında, New York Metropolitan Müzesi Müdürü Roger Fry'ın Afrika sanatları ile ilgili kitabını da incelemişti. Daha sonra Londra'da Kraliyet Sanat Müzesi'ne gitti. Buradaki yıllarında British Müzesi'ndeki Mısır, Meksika Aztek sanatları dahil olmak üzere, müzenin pek çok bölümünü uzun süre inceleme fırsatı oldu. 1924'te sanat eğitimini tamamlayan Moore, önceleri figüratif heykeller yapıyordu. Afrika ve Meksika sanatını incelemiş olan Moore'un figüratif heykellerinde bu sanatlardan etkilenmiş olduğu görülmektedir. Malzeme olarak taşı seçmesi de yine Primitif sanata olan ilgisi ile de bağlantılıdır. 1925'te (6 ay) İtalya'ya ve Fransa'ya gitti, Rönesans sanatını yakından tanımasının ardından Meksika heykeli ile Michalengelo arasında hiç bir fark olmadığına inanan bir bireşimciliği benimsedi. Bunu 1929 yılında yaptığı "Yatan Şekil" (Resim 59) adlı heykeli ile de göstermeye başladı.

"Bireşimin zamana bağlı olduğunu biliyordu. Yirmilerin sonuna doğru Leeds'deki oyma taştan "Yatan Şekil" heykelinde bu bireşimi sağlamıştı. Bu yapıt klasikle ilkeli, taşla eti, soylu ile doğalı, gövde ile manzarayı birleştiriyordu. Michalengelo, gövde-manzara eğretilmesi konusunda Moore'a ipucu vermişti; Meksika heykeli de Moore'un taşı korkmadan taş olarak kabul etmesine yardım etmişti".³⁴

³⁴ Lynton, a.g.e., 202 s.



Resim 59

Moore, British Müzesini ziyaretleri sırasında yakından incelediği Meksika Sanatları için;

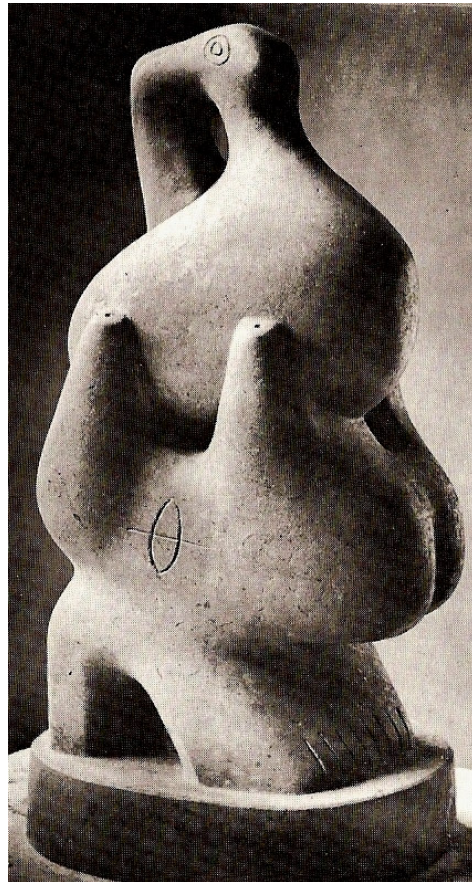
"Kuzey, Güney Amerika'dan gelen yapıtlar arasında Meksika Sanatı eşsiz bir güzellik gösteriyor. Meksika heykeli, ilk çırpıda, gerçekliğiyle, doğruluğuyla çarptı beni.; belki de bu heykellerle çocukluğumda Yorkshire kiliselerinde görmüş olduğum yontular arasında hemen bir benzerlik kurmam dolayısıyla böyle etkilenmiştim. 'Taşça' niteliği, başka deyimle gerece saygısı, duyarlılığından hiçbir şey yitirmeksizin eriştiği büyük güç, şaşılacak ölçüdeki türülülüğü ile biçim bulma zenginliği, üç-boyutlu bütün bir biçim anlayışına yönelişi, bence Meksika heykelini taş heykelticiliğinin bütün öbür dönemlerinden hiçbirinin erişemeyeceği bir değere yüceltir."³⁵

Giacometti gibi Moore da saf biçim kaygısı içindeydi. Anne ve çocuk, ayakta duran ya da uzanan kadın figürü gibi çok bilinen konuları seçmesine rağmen özellikle, 1930'larda yaptığı heykellerde biçimsel kaygı ile soyut denebilecek ileri soyutlamalar yaptı. (Resim 60) Ancak bu heykellerde, 1931 yılında yaptığı "Kompozisyon" (Resim 61) adlı heykelinde olduğu gibi, hala figüratif değerlere göndermeler vardı. Anne çocuk temasını hissettiren bu heykelde, bir büyük, bir küçük su kabağına benzeyen iki şekil birbirini kucaklıyor gibi görülür.

³⁵ Henry Moore, 'Primitif Art' (İlkel Sanat), ilk Basım The Listener, Ct.XXV, No:641, ss598-99, Nisan 24, 1941 Çev: Akşit Göktürk

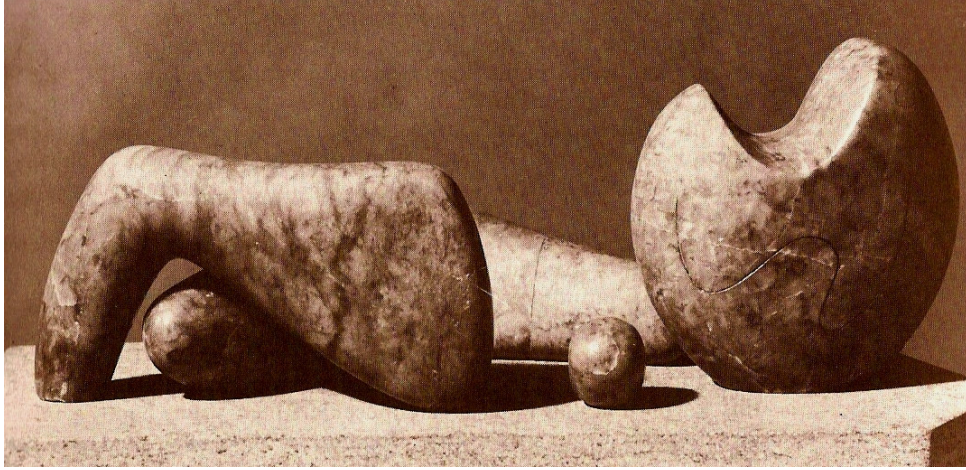


Resim 60



Resim 61

1934 Biçimsel çözümlerinde en çok Picasso ve Sürrealistlerden faydalanmıştır. "Yatan Şekil" adlı heykelden sonraki süreçte Moore 1934'te "Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Şekil" (Resim 62) adlı çalışmaya ulaştı. Burada 1929'da yaptığı "Yatan Şekil" adlı heykelden göre daha da soyutlanmış olan, biçimsel ve ruhsal olarak çok daha karmaşık bir heykeldi. 1936 yılında İngiltere'de açılan "Soyut Resim, Heykel ve Konstrüksiyon Sergisi" ne katıldı. Aynı yıl Londra'da açılan Picasso, de Chirico, Klee'nin yanında İngiliz Sürrealist grubundan Roland Penrose, Nash ile birlikte Moore da sergiye katıldı. (Moore soyut sanat yanlıları ile sürrealistlerin aralarındaki çekişmenin gereksizliğine inanıyordu.)

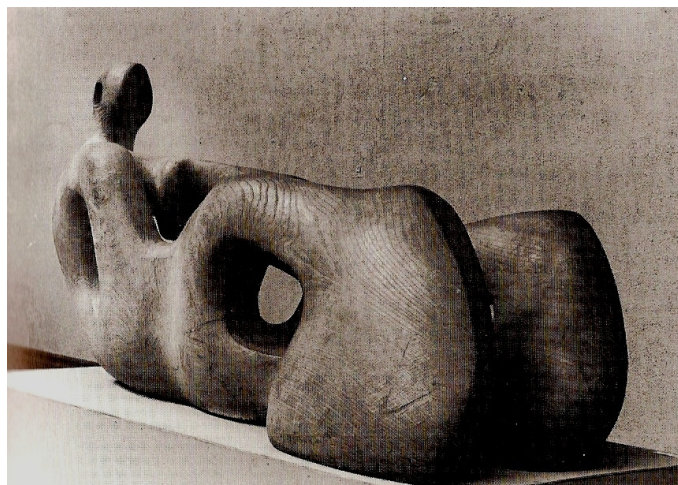


Resim 62

2. Dünya savaşıdan sonra, 1950'lerde sanat, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi ve buna karşı duyulan kaygının ve kuşkunun yanında; Modernizm'in 1900'lü yılların ilk zamanlarındaki canlılığa geri dönüş yaptı. Başarılı sonuçlar elde eden önemli sanatçıların eserlerinde; hem insanların içinde buldukları olumsuz koşullar hem de bu koşullara karşı kazanılan zafer ve elde edilen enerji yansyordu. Henry Moore'un, çoğunlukla bronzdan yapılmış doğal eğilimli, uyumlu heykellerine de giderek daha fazla saygı duyulmaya başlanmıştır. (Resim 63-64-65)



Resim 63



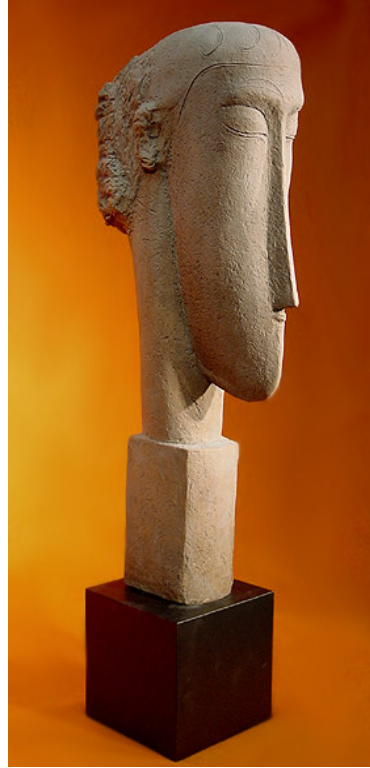
Resim 64



Resim 65

2.3.6. Amadeo Modigliani (1884–1920)

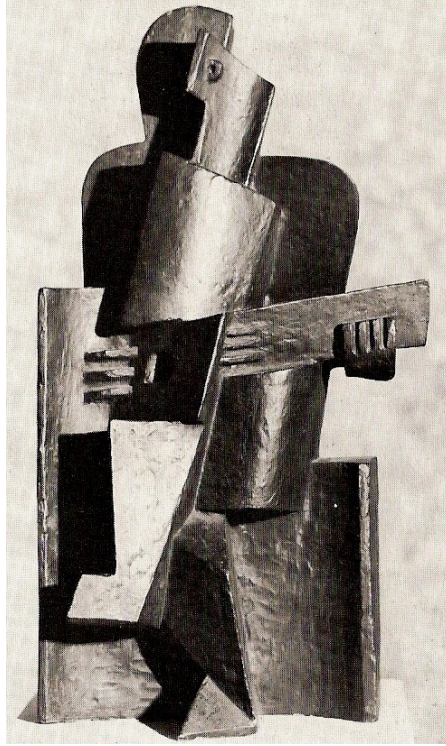
İtalyan ressam ve heykeltıraş Modigliani, 1906'da Paris'e yerleşmiş ve Dışavurumcularla tanışmıştır. 1909'da Brancusi ile tanışmış ve onun yönlendirmesi ile heykele başlamıştır. Daha küçük yaşlarında iken yakalandığı ve erken yaşta ölümüne sebep olan sağlık problemleri nedeniyle bırakmak zorunda kaldığı, 1915 yılına kadar heykel çalışmayı sürdürmüştür. 1909 yılında, Paris'te Montmartre'dan Montparnasse'a taşınır. Daha sonra, Picasso, Matisse, Soutine, Chagall, Vlaminck, Van Dongen gibi Paris sanat ortamının en önemli sanatçılarından bir kısmının da aynı yere taşınmasıyla, Modigliani'nin sanatı, bu çevreden ve Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi akımlardan beslenmiştir. Modigliani de çağdaşları gibi Cezanne'den ve primitif sanattan oldukça etkilenmiştir. Brancusi'yle tanıştığı 1909 yılından itibaren heykel çalışmalarını yoğunlaştırmıştır, 1912 yılında "Salon des Independant"da, 8 taş heykeli sergilenmiştir. Aynı dönemde yoğun bir şekilde şiire de ilgi duyan sanatçının heykelleri, Brancusi'dan ve kabile sanatlarından etkilerin görüldüğü, yalınlaştırılmış ve uzatılmış biçimlerden oluşur. (Resim 66)



Resim 66

2.3.7. Jacques Lipchitz

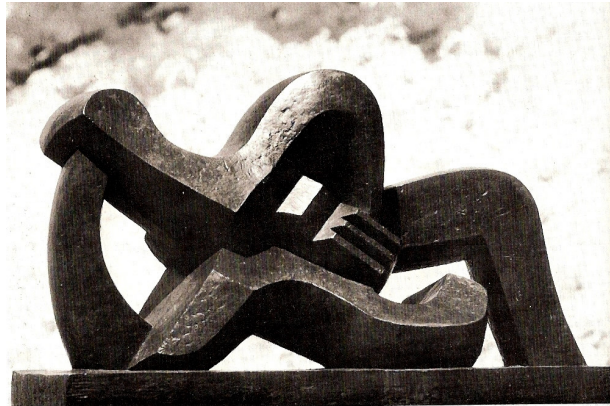
Kendi biçim dilini oluşturmada Kübizm'den faydalanan Lipchitz, formu yeniden ve kendine göre oluşturma yolunda; kütle ve mekanı birleştiren, boşluğun da formun bir ögesi heykele girmiş olduğu kübist çalışmalar yaptı. "Gitarlı Adam" (Resim 67), "Figür" (Resim 68) adlı heykellerinde de Kübizm'in etkileri belirgindir. Moore'un 1929 yılında yaptığı "Uzanan Figür" ile Lipchitz'in 1928 yılında "Reclining Nude With Guitar" (Gitarlı Uzanan Figür) (Resim 69) benzer duruşlarda iki figür olmasına rağmen Lipchitz'de kübizmin etkileri yansır. Sanatçı 1920'li yıllarda, biçim oluşturmadaki sınırlayıcı kuralları nedeniyle Kübizm'den uzaklaşmaya başladı. Picasso ile yakınlığının da etkisiyle yeni anlatım yolları aradı.1930'lu yıllarda modelden çalışmayı bıraktı. Figürlerinde haykırışlar ve başkaldırıları ifade etmeye yöneldi, hatlar daha yuvarlak ve küteselleşmeye başladı. 2. Dünya Savaşından sonra New York'a giden sanatçı, "Mother and Child II" (1940-41), "Benediction I" (Takdis I) (1942) (Resim70), "The Prayer" (Dua) (1943) adlı savaşa duyduğu tepkileri yansıtan heykeller yaptı. 1931'de Kübizme başlamadan önce sanat eğitimi aldığı dönemde ilgilendiği mitlerle, yeniden ilgilenmeye başladı.



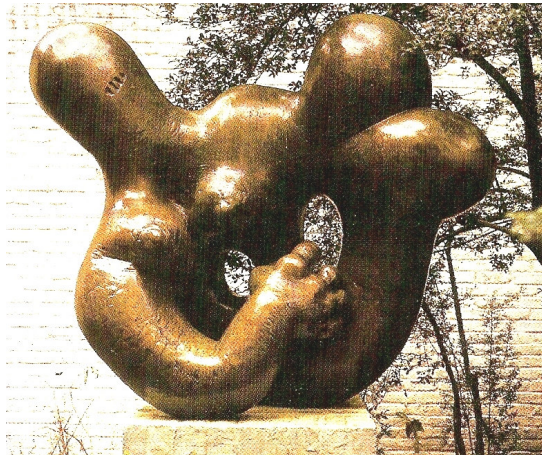
Resim 67



Resim 68



Resim 69



Resim 70

2.3.8. Hans Arp (1887–1969)

1930'lu yıllarda savaşın neden olduğu karışıklık, kaygı ve delilik gibi durumlara yeni bir bakışla; her şeyin ölçüsünün insan olduğu ve insan için oluşturulmuş bir değerler dünyası ve düzen arayışı içinde olan Hans Arp, 1. Dünya savaşında Zürih'e giderek orada Dadacı gruba katıldı ve 1915'ten önceki tüm eserlerini yok etti. Yaşamı yalınlaştırmak, güzelleştirmek, insanı tinsel ve gerçek olana götürecektir ve sezgisel güdüleri kullandığı bir sanat yapmak istiyordu. Kabartma çalışmalarında, önce çizimler yapıyor, daha sonra şablon çıkarıp marangoza vererek heykel yapıyordu. (Resim 15-16) Böylelikle el becerisinden ve ustalıktan vazgeçip, sadece sezgisel ve zihinsel bir üretimi tercih ediyordu. Heykellerinde ise sıvı iken de kuru iken de rahatlıkla şekillendirebildiği alçıyı tercih ediyordu. Kabile sanatlarındaki maskelerin, heykellerin görüntülerinin, tinsel anlamları ifade eden yanı, stilize edilmiş ya da non-figüratif heykelin oluşmasını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Modern toplumda insanlar, gerçeklik kavramını ararken, görünenin ardındaki gerçekliğe ulaşmaya çalışmışlar, bunu da kabile sanatlarında görmüşlerdir. Hans Arp 1930'lu yılların başlarında, bilinmeyen varlıklardan oluşan heykel dizisini yaptı. Pek çok açıdan kaide üzerine ya da zemine konulabilecek şekilde tasarlanan bu çalışmalarla Arp, heykelin doğaya yakınlık sağlayabilmesi için sabit perspektiften kaçındı. (Resim 71)



Resim 71

SONUÇ

Sanayi devrimi Avrupa'daki geleneksel, sosyal yapıyı kökten değiştirmiştir. Çünkü makinenin yaşama girmesi, eskiden olmayan bir yaşama şeklini, insan-makine ilişkisine dayalı, bireyi temel alan bir yaşam tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylelikle Batı sanatı bir bunalıma da girmiştir çünkü artık geleneğe dönecek, gelenekten hareket edecek herhangi bir şey kalmamıştı. Bu nedenle sanatçı, geleneğe dönmektense gelenekten kopmaya, hatta geleneği yok etmeye yönelik bir tavır sergilemiştir. Tüm bunların sonucunda sanat anlayışı da değişerek, düşünce, malzeme ve biçimsel anlamda, "yeni" olanın peşine düşmüştür. Sanatçılar da dine ya da aristokrasiye hizmet etme anlayışından uzaklaşmış, kendi iradesini kazanarak özgür isteklerini gerçekleştirmeye yönelmişlerdir.

Barbizon'lu sanatçılar ve Cezanne'in açtığı yoldan, etkilenen ve özellikle modern sanata damgasını vuran sanatçılardan Matisse ve Picasso, benzer ortamları paylaşan hatta birbirlerine ziyaret ve görüş alış-verişinde bulunan insanlardı, sanatlarında ise geometri ve renge yönelmişlerdi. Bunun yanında Matisse'in özellikle Afrika Kabilelerine ait heykel ve maskelerden oluşan bir koleksiyona sahip olması, Picasso'nun sanatı için yeni bir pencere açmıştı. Picasso'nun kübik anlayışa yönelmesinin ardından, kolâjdan Assemblage'a giden yeni plastik anlayışında, heykelin sağladığı olanaklara yönelmesi Primitif sanattan oldukça etkilendiğinin göstergesidir. Matisse'in ise gerek resimlerinde gerekse heykellerinde, biçim ve renk kullanımıyla yabansı bir dışavurum ortaya koymasında da Primitif sanatın önemli bir etkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Modern sanatçılar arasında olan Gauguin ile Van Gogh, birbirlerinden etkilenerek yaptıkları çalışmaları ile Modern sanatın öncülerinden olmuşlardır. Özellikle Gauguin'in sadece görerek değil bizzat yaşamışlığına bağlı olarak yaptığı resimlerindeki yabanlık, plastik açıdan Batılı sanatçıların dikkatini bu alana çekecek kadar etkili idi.

Burada sorgulanması gereken, geleneğe karşı cephe alan, heykel sanatının neden Primitif sanata yöneldiğidir. Modern heykel, geleneğe karşı koyabileceği, plastik anlamda, en yalın, dolaysız olan ifade araçlarını Primitif sanatta bulmuştur. Şöyle bir saptama yapacak olursak; modern heykelin nasıl bir "şey"e yöneldiğine

bakıldığında, betimlemenin dışında yalın dışavurumların olduğu Primitif sanatın, heykel sanatı için yeni bir tutamak noktası olduğu görülür. Bundan sonra çeşitli vesilelerle dünyanın farklı yerlerindeki Primitif sanatlar daha bir araştırılıp incelenmiş ve heykeltraşlar için de bir kaynak olmaya devam etmiştir.

Tasvirin dışında, yeni biçim ve ifade arayışındaki modern heykeltraşlar aradıklarını, salt biçim-ifade olarak, figürün dışında soyut sanatta bulmuşlardır. Yani aradıkları gerçek, insanın içinde en saf biçimde olandır. Çeşitli vesilelerle mühendislerin de heykel sanatına yönelmeleri ile mekanik-hareket, plastik ifadenin bir parçası olarak, heykel sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Böylece, dış dünyadan herhangi bir şeyi tasvir etmeden de sanat yapılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Tüm bu gelişmelerin paralelinde Brancusi, plastik açıdan hem malzemenin ifadesine hem de salt formun elde edilmesine yönelik bir tutum içerisine girmiştir. Bu tutumunda özellikle geometrikleşen sanat anlayışının önemli bir etkisi vardır. Brancusi'un heykellerindeki geometrikleşmenin artması organik ifadeyi azaltmaz tersine artırır. Oysa Giacometti'nin uzayan figürleri ise biçimsel değişikliğe uğramasına rağmen, tasvir özelliğini de kaybetmemiştir.

Henry Moore, iyi bir akademik eğitim almasının yanında, Primitif sanatla detaylı olarak ilgilenmiş, primitifleri araştırmış ve heykellerine bu etkileri doğrudan yansıtmıştır. Yaptığı figüratif soyutlamalar, boşluğun figürlerin içine girdiği, kemiksi ve totemsel bir ifadeye bürünmüş biçimlerdir. Burada Moore'un özellikle boşluğu plastik bir amaçla kullanımı, Konstrüktivistler'in boşluğu mekanik bir anlamda kullanmalarından farklılık göstermektedir. Bu şekilde iki farklı kullanıma sahip olan boşluk, bundan böyle heykel sanatında başlı başına plastik bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Tarihsel sürecin oluşturduğu gelenek ve kurallardan uzaklaşma arzusu ile heykeltraşlar kendilerine ait yaşam alanları kurgulamışlar, bu süreçte Primitiflerin kendine haslığından etkilenmişlerdir. Örneğin Brancusi heykellerinin fotoğraflarını dahi kendisi çekmeyi tercih etmiş, bu işi fotoğrafçılara bırakmamıştır. Heykel sanatı dine ya da aristokrasiye ait değerleri vurgulama işlevinden uzaklaşmış, sanatçının içselleştirdiği durumları ortaya koyan, daha çok kendine hizmet eden bir duruma gelmiştir.

Modern Sanat'ı kavramak önemlidir. Modern Sanatın Primitif Sanat'la olan ilişkisini kavramak ise daha da önemlidir. Modern dünyanın kendine yabancılaşan, kendinden uzaklaşan sanatçısı ihtiyaç duyduğu en yalın, dolaysız ve samimi ifadeyi Primitif sanatta bulmuştur. Ve modern dünyada insanın kendine yabancılaşması arttıkça, bir ihtiyaç olarak, Primitif sanata ilgi de bitmeyecektir. Primitif sanatın modern heykel sanatına etkilerini maddeler halinde sıralayacak olursak;

- Modern heykelin geleneksel malzemelerin yanında her türlü malzemenin kullanımına olanak veren bir çeşitlik kazanmasında etkili olmuştur.
- Sanatta görülenin betimlenmesi yerine düşüncenin ifade edilmesi ile beliren gerçeklik anlayışındaki değişimde, heykelde biçimsel çözümler açısından, Primitif sanattan veriler kullanılmıştır.
- Modernleşme sürecinde, estetik ve güzellik anlayışları da değişikliğe uğramış, heykelde yeni değerlerin oluşumu sırasında ise Primitif sanatın biçimsel özellikleri önemli bir tutamak noktası olmuştur. Dolaylı olarak, izleyici ya da eleştirmenin eser karşısındaki tutumunun ve beklentilerinin değişmesinde etkili olmuştur.
- Heykelde renk kullanımının yeniden gündeme gelmesinde etkili olmuştur.
- Figürde stilize etme, geometriye etme, yalınlaştırma gibi yöntemlerle soyutlama yoluna gidilmesi konusunda Primitif sanatın etkisi oldukça önemlidir.
- Heykelde metamorfozun sağlanmasında Animizm inancı ile şekillenen Primitif sanat çeşitli olanaklar sağlamıştır.
- Modern sanatta figürden kopmamış olan Ekspresyonizm, Sürrealizm gibi akımlarda, heykelde yeni biçim dili oluşturulmasında Primitif sanatın etkisinde kalan sanatçılar önemli açılımlar sağlamıştır.
- Modern heykelde birebir çalışarak oluşturulan formların yanında çeşitli buluntu nesnelere birleştirme heykeller yapma geleneği başlamıştır. Bu yöntemin oluşmasında Primitif sanatın yadsınamaz etkileri olmuştur.

KAYNAKÇA

- AVCI, Sevgi; “Heykel ve Renk”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2003
- BAZİN, German; **Sanat Tarihi**, Çev:Üzra Nural, Selahattin Hilav, Sosyal Yayınları, I.Basım İstanbul 1998
- BEKTAŞ, D.; “Amerika Kültürleri”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, I. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul, 1997
- BİLGE, Nilgün; **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu**, Boğaziçi Üniv. Yayınları, 1997
- BONAFoux, Pascal, **Van Gogh**, Thames and Hudson, 1992
- ÇORUHLU, Yaşar; **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ, s.840-841, Cilt:II, Yem Yayınları, İstanbul 1997
- EVANS-PRITCHARD, Edward; **İlkelerde Din**, Çev: Hüsen Portakal, Öteki Yayınevi, II.Basım Ankara 1999
- FAERNA, José Maria; **Brancusi**, Fransızca’dan İngilizce’ye çev: Alberto Curotto, Cameo/Abrams Yayınları, 1 Basım, New York 1997
- FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, V yayınları, 7.Baskı, Ankara 1993
- GOMBRICH, Ernst H.; **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, Çev: Bedrettin Cömert, 4. Basım, İstanbul 1992
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Türk Dili Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul 1992
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul 1991
- İPŞİROĞLU, Nazan; **Resimde Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul 1995
- KORN, İrene; **Auguste Rodin Master of Sculpture**, Tiger Books, New York 1997
- LEWIN, Roger; **Modern İnsanın Kökeni**, Çev: Nazım Özüaydın, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 12.Basım Ankara 2004
- LEVİ-STRAUSS, Claude; **Yaban Düşünce**, Çev: Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, 1.Basım İstanbul 1994

- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul 1991,
- KAGAN, Moissej; **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çev: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi,
- MC NEİLL, William H.; **Dünya Tarihi**, Çev. Alâeddin Şener, İmge Kitabevi Yayınları, 10. Basım, Ankara 2005
- MEYER, Anthony J.P, Oceanic Art, Könnemann, Köln, 1995
- ÖDEKAN, Ayla; "Afrika Kültürleri", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, I. Cilt, Yem Yayınları, İstanbul, 1997
- ÖRNEK, Sedat Veyis; **100 Soruda İlerlerde Din, Büyü, Sanat, Efsane**, Gerçek Yayınevi, 1.Baskı, İstanbul 1971
- RAGON, Michel; **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 1987
- READ, Herbert; **Sanat Ve Toplum**, Çev: Selçuk Mülayim, Umran Yayınları, Ankara 1981
- READ, Herbert; **Modern Sculpture**, Thames and Hudson, 1998
- Sanat Dünyamız; Doğa Ve Teknoloji İkileminde Sanat Kuramları, Jale Erzen, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 92 (Kuram Sanatın Peşini Bırakmaz),Yıl: 2004
- Sanat Dünyamız; Giacometti'nin Yontuları, Ömer Aygün, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 82 (20. yy'da Heykel), Yıl: 2002
- Sanat Dünyamız; "Picasso: Matador ve Boğa", Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 83, Yıl: 2002
- SPENCE, David; **Picasso, Resim Kurallarına İsyân**, Çev: Semih Aydın, Alkım Yayınları, İstanbul 2001
- STEİN, Gertude; **Picasso**, Çev: Kaya Özsezgin, Gece Kitapları, 1. Baskı, Ankara 1995
- TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, I.Cilt İlk Çağ, Say Yayınları, 4. Basım İstanbul 1991
- THOMSON, Belinda; **Gauguin**, Thames and Hudson Ltd, 1990
- THOMSON, George; **İnsanın Özü**, Çev: Celal Üster, Panel Yayınevi, I.Basım İstanbul 1976
- TOPUZ, Hıfzı; **Kara Afrika Sanatı**, Ant Yayınları, İstanbul 1992
- TUCKER, William; **The Language of Sculpture**, Thames and Hudson Ltd, 1974

- TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, 5. Basım İstanbul 1996
- TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı,
- TURANİ, Adnan; **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul 2003
- ULUSOY, Demet; Vytautas Kavolis'in Evrimci Yaklaşımıyla Sosyo-Sanatsal Sistem Sınıflaması, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 1-2, Ankara 1994
- WALTHER, Igno F.; **Picasso**, Taschen Yayınları, Printed in Germany, 1997
- WİEGAND, Wilfred; **Pablo Picasso**, Çev: Canan Dövenler, Alan Yayıncılık, 1985
- <http://www.geocities.com/enveryolcu/sanat/dogus.html> Erişim: 10.05.2007
- <http://www.dunyadinleri.com/samanizm.html> Erişim: 03.04.2007
- <http://www.africadirect.com/productsdesc.php?ID=13383> Erişim: 28.06.2007
- <http://www.sanatsayfam.com/genel/heykelcilik.html> Erişim: 10.01.2007
- <http://www.africadirect.com/productsdesc.php?ID=13383> Erişim: 28.06.2007
- <http://www.africadirect.com/productsdesc.php?ID=13383> Erişim: 28.06.2007
- <http://newsgrist.typepad.com/robertgoldwaterlibrary/africa/index.html> Erişim: 28.06.2007
- <http://www.metmuseum.org/explore/oracle/index.html> Erişim: 28.06.2007
- http://www.metmuseum.org/explore/YORUBA/HTM/fs_5.htm Erişim: 28.06.2007

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Serap YILDIZ

Doğum Yeri ve Yılı: Kırşehir - 1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı

Lisans: 2002, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Heykel Anasanat Dalı

Lise: 1994, Kırşehir Lisesi

İş tecrübesi:

- 2002 Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Araştırma Görevlisi
- 2003 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Araştırma Görevlisi
- 2007 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya devam ediyor.

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayınları: