

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sanata Giriş

SELÇUK MÜLAYİM



2.Baskı

YAYINEVİ

Sanata Giriş

*Plastik sanatların
temel kavramları ve terminolojisi
üzerine bir deneme*

Selçuk Mülayim

2. Baskı

BİLİM TEKNİK YAYINEVİ
1994

© Bilim Teknik Yayınevi

Bu eserin yayın hakkı Bilim Teknik Yayınevine aittir. Eserin hiçbir bölümü hiçbir şekilde yayınevinin ve yazarın izni olmaksızın çoğaltılamaz. Aksi davrananlar yazarın ve yayınevinin uğradığı maddi ve manevi zararı kabul etmiş olurlar.

Birinci Basım : 1989

İkinci Basım : Şubat 1994

Kapak ve Düzenleme: Tolunay Timuçin

Baskı: Renk İş Matbaası

ISBN 540-032-X

GENEL DAĞITIM:

BİLİM TEKNİK Dağıtım

Cemal Nadir Sok. Hacıfazlıoğlu İşhanı 17/18

Cağaloğlu-İstanbul

Tel: 5112228 Fax: 5135971

Şube: Cengiz Topel Cad.9/d

Eskişehir Tel: 0-222-2322490

Şube: 2 Eylül Caddesi Taşbaşı Çarşısı

A-Zemin 08B

Eskişehir-Tel: 0-222-2211776

İKİNCİ BASIMA ÖNSÖZ

Çeşitli kesimlerden gelen eleştiriler, bu kitabın bilimsel yayınlarda, ders ve seminerlerde genişçe kullanılmış olması, kendi ölçülerimize göre hızla tükenen kitabın, hiçbir değişiklik yapılmadan ikinci baskıya geçilmesini gerekli kılmıştır.

Bu baskıyı gerçekleştiren Bilim Teknik Yayınevi'ne teşekkür ediyorum.

Fatih 1994

Selçuk Mülayim

Ö N S Ö Z

Resim, heykel ve mimari alanlarında anlaşılabilir, estetik edebiyatının batağına saplanmadan birşeyler derleyebilmek için öncelikle bu kitabın planını hazırlamam gerekiyordu. Bunun için bütünüyle teknik düzeyde kalmak üzere, plastik sanatların temel kavramları ve terminoloji konularına yönelik bir deneme yapmayı tasarladım.

Amaçladığım hedefe bütünüyle ulaşabildiğimi, anlatılması gereken her şeyi toparlayabildiğimi söylemek güç. Bu işin beyhude olduğunu ancak kitaba son noktayı koyduğum an anladım. Herşeye rağmen plastik sanatların temel kavramları ve terminolojisi için küçük de olsa bir adım atabildiğimi sanıyorum.

Bu kitabın inanılmaz bir hızla basımını gerçekleştiren Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi'ne meslektaşım Özkan Ertuğrul'un şahsında teşekkür ederim. Eğer meslektaşım Selda Kalfazade kitabı baştan sona okuyup düzeltmeleri yapmasaydı, bu çalışma zevkle okunan bir eser olmayacaktı. Kitabı tamamladığımda değerli sevecen grafiker dostumuz Tolunay Timuçin en uygun kapak düzenini yarattı ve böylece kitap soluk alıp vermeye başladı. Kendilerine en içten teşekkürlerimi sunarım.

Fatih, 1989

Selçuk Mülayim

İ Ç İ N D E K İ L E R

1. GİRİŞ	9
1.1. Sanat ve Sanatlar	17
1.2. Plastik Sanatlar	23
1.3. Sanatı İnceleyen Alanlar	25
1.3.1. Sanat Felsefesi/Estetik	27
1.3.2. Sanat Tarihi ve Arkeoloji	33
1.3.3. Sanat Psikolojisi	35
1.3.4. Sanat Sosyolojisi	42
2. TEMEL KAVRAMLAR	50
2.1. Ham Madde ve Malzeme	51
2.2. Teknik Süreç	53
2.3. Tasarım ve Biçim Problemi	55
2.3.1. Heykel ve Mimari	61
2.3.2. Ritim ve Kompozisyon	69
2.3.3. Resmin Küçük Dünyası	75
2.3.4. Renk Teorisi	76
2.4. Üslup	81
2.5. Stilizasyon ve Soyutlama	86
3. SANATIN TARİHÇESİ	90
3.1. Uygarlık ve Kültür	90
3.2. İlkel Sanatın Yapısı	93
3.3. Masal, Fantazya ve Sanat	100
3.4. Güzellik Kavramının İzinde	122
4. ELEŞTİRİ VE YORUM	147
4.1. Tablonun Çözümü	147
4.2. Grafik Düzen	156
4.3. Konunun Seçimi	161
Dizin	172

1. GİRİŞ

Sanat dediğimiz şey, insanın öteki ilgi alanlarına göre çok daha karmaşık yapılı ve farklı alanların birikimi halinde karşımıza çıkmaktadır. Hukuk, ticaret, tarihçilik veya iktisat konularının çok daha basit olduğunu söylemek istemiyorum. Ama herkes kabul ediyor ki, sanatla ilgilenen insanların kafası çoğu zaman içinden çıkılmaz sorunlarla alabora olmaya hazırdır. Estetik, sanat tarihi ve ikonografi alanlarında varılan sonuçlara rağmen, herşey bir deneme veya yeni alternatifleri peşinden getiren çok bilinmeyenli denklemler halinde uzayıp gider.

Böyle bir kitabı yazmaktan amacım; insanın kendi yarattığı bir alanı daha yakından tanımasına yardımcı olabilmektir. Ele almaya çalıştığım bir dizi konu veya sorunu, olabildiğince ayırtıtlı ve açık tanımlamalarla irdelememin sebebi budur. Böyle bir kitabı eline alan bir sanatçı veya sanatla herhangi boyutta ilgilenen bir kişi, ilgilendiği konuların bir köşesini açıklığa kavuşturan bazı satırları umarım burada bulacaktır. Bu kitap estetik üzerine bir deneme olmadığı gibi bir sanat tarihi de değildir. Ama her iki alana sık sık gönderme yapan bir el kitabıdır. Yer yer fazlasıyla basit ve temel bilgileri içermesi, temel kavramlar ve terminoloji konularını en yalın bir biçimde çözümleme endişesinden doğmaktadır.

Sanatı, insanın sevgileri, nefretleri, aşkları ve korkularından soyutlayıp, bir müze vitrinindeki objeyi seyreder gibi seyretmek mümkün olmadığından, bu karmaşık fenomeni çözümleyip bazı noktalarda yoğunlaştırmak istedim. Konunun çok yönlü ve karmaşık yapıda olması temel çıkış noktalarından doğru belirlemeler yapmayı gerektirdiğinden bölümler kendiliğinden ortaya çıktı. Geniş bir literatüre dayanmasına rağmen bu kitap da diğerleri gibi bir denemedir.

İnsanlığın, tarih boyunca yaşayarak günümüze getirdiği sanat deneylerini birkaç yüz sayfa içinde özetlemek elbette zor bir iş tir. Nevar ki, kısa değ inmelerle de olsa, konuyu irdelemek, plastik sanatlara ait temel kavramlar ve terminoloji üzerinde düşünmek, en azından böylece bir giriş yapmak gerekiyor. Sanat, duyu ve düşünceleri hoş a giden uyumlar, oranlar ve bağlantılarla anlatabilme yaratıcılığı demek olduğ una göre, bu yeteneği geliştirmek isteyenlerin bazı temel kavramları doğru olarak belirlemeleri gerekir. Bu amaçla; sanat kültürü ve dilinin gelişmesine katkısı olur düşünceş iyle küçük bir denemeyi ilgililere sunuyorum.

Çevremizde yer alan' şekiller hakkındaki düşüncelerimiz, iç dünyamızdaki birikimlere göre her defasında yeniden anlam kazanmaktadır. Bu bağ lamda bazı şekiller anlamlı ve anlaşılabilir hale gelirken, diğ er bazıları bulanık ve esrarlı kimliklerini korumaya devam etmektedirler. Durumun böyle olmasını da doğ al karşılamak gerekir, çünkü şekiller, özellikle sanata konu olan şekiller, anlaşılması ve yorumlanması bakımından insanın içinde bulunduğu kültür dairesi ve hayat üslubuna göre her dakika değ işken yeni yeni içerikler kazanmaktadır. Bu bakımdan sanata giriş yazmak, her an her yerde değ işmekte olan insan yaratıcılığını anlatan bir el kitabı hazırlamak, akla gelen en temel soruları ciltler dolusu yazıp çizmeden cevaplamak gerçekten güç bir iş tir. İnsanlarımızın, uzun uzun yazılmış şeyleri okumaya vakitleri olmadığından, kısaca değ indığımız konuları ana başlıklar altında toplayarak kendimizce tartışmaya çalıştık.

Bu kitapta, sanat eserleri üzerinde yargıda bulunma, onları değ erlendirme şeklindeki bir sanat eleştirisi veya bütün bunların teorisi sayılan saf estetikten uzak durmaya çalışılmıştır. Benzeri bazı kitaplarda görülen büyük ve iddialı satırların, kafaları karıştırmaktan öte sanat kültürümüze fazlaca bir katkısı olmadı. Amaç, kargaş a ve bulanıklığı gidermek, temel doğ rular üzerinde sözbirliği etmek olacakken, her an kayıp gitmekte olan oynak bir zemin üzerinde yürüdüğümüzü anlattı bu kitaplar. Elbette sanat ve estetik konuları kolay anlaşılabilir ve basitleştirilebilir konular değ ildir; ama herhalde bazı temel doğ ruları da olmak zorundadır. Kendimizce bu temel doğ ruları belirlemeye çalışarak estetik hayatımızın zenginleşmesi yolunda küçük bir adım atmaya çalıştık.

Günümüzde, sanatı artık geniş kitleler konuşuyor. Doğrudan ve yüklü kazançlar getirmeyen bu olgunun böylesine güncellik kazanması ve tartışılması sebepsiz değildir. Bugünün insanı aşırı gelişen teknolojinin sunduğu görsel nimetlerden genişçe yararlanmakta, çevresinde oluşan sanat aktivitesine tanık olmaktadır. Duvarlardaki görsal afişlerden serüven filmlerine, ustaca çekilmiş fotoğraflardan nefis baskılı kitaplara kadar her alanda sanatla içiçe yaşıyoruz. Günümüzde açılan resim sergilerinin sayısı daha önceki dönemlerin toplam sergisi sayısından fazladır. Sanatın bu etkinliğini kavrayan pek çok çevre; reklam şirketleri, partiler ve dernekler sanatı bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bütün bu koşullar göz önüne alındığında, günümüzde sanat eğitimi ve tarihçesine karşı duyulan ilginin nedeni de anlaşılmaktadır.

Yeryüzünün incelenmesi, coğrafi keşifler, zaman ve yer kavramında büyük değişiklikler yapmıştır. Bütün bu buluşlar; çok kısa bir zaman öncesinde imkansız gibi görünen, insanın uzay içindeki seyahati, uzak dünyalara sahip olma isteği, bu dünyaların ancak ılık yılları ile ölçülebilen mesafeleri vb. Jules Verne'imsi olaylar, insandaki korku ile birlikte onun gururunu okşamıştır. Kısacası, daha önce sadece düşlerimizde yer alan şeylerin gerçekleşmesi kültür hayatımızı şekillendiren realiteler olarak önümüzde durmaktadır.

Bir düğmeye basit bir dokunuşla, zaman ve mekân birkaç yüzyıl kısaltabilecek güce erişen insan düşüncesi, yepyeni ve şiddetli korkuları da beraberinde getirdi. Bilim, endüstri, teknik, politika ve din alanlarında olagelen, birbirine bağlı ve sürükleyici gelişmeler, toplumlara özgürlük getirdiği kadar huzursuzlukları da arttırdı. Özellikle 1945 sonrası, insanların gökyüzüne tırmanışları, yeryüzündeki büyük sermaye hareketleri, insana yakışmayacak katliamlar, endüstriyel ve teknik gelişmeler, şiddetli ve yıpratıcı korkuları da beraberinde getirdi. Bütün bunlar bugünkü insanın sanata bakış tarzını da biçimlendiren gelişmelerdir.

Öyle görünüyor ki, insanlık tarihinin hiçbir zaman karşılaşmadığı bir hız ve yenilikler çağını yaşıyoruz. Bu çağda, birkaç yüzyıl adeta birkaç yıl içine sıkıştırılmış gibidir. 20. yüzyılın sonuna gelmiş, endüstrileşmeyi çılgınlık düzeyine çıkarmış, tüyler ürpertici deney ve yaşantılardan nasibini almamış bir kuşağın mensubu olarak, sanatı, insan toplumunun en duyarlıklı doku-

su olarak tekrar öne sürmekten başka çözüm bulamıyoruz. Bütün yozlaşmalara rağmen, müzik, resim, edebiyat ve sinema olmasa, herhalde endüstrileşmekte olan çağdaş şehir kültürü içinde boğulup kalırız.

Bu kitaptaki konuları bir sanat tarihçisi gözüyle ele aldığım-
dan, örneklerde ve tanımlarda bu mesleğin geleneksel çizgisine
bağlı kaldım. Sanat tarihçisinin plastik sanatlar problemini doğ-
ru olarak kavrayabilmesi için, zaman zaman eşyayı aşması, şe-
killerin temelinde yatan diyalektik oluşumların anlamını
okuyabilmesi gerekiyor.

Sanat ve estetik konuları öteden beri subjektif, yapısı bakı-
mından oldukça akışkan kavramlar örgüsünü de beraberinde ge-
tiren alanlardır. İnsanın duygu ve düşüncelerini son derecede
değişik, özgün ve her şeyin ötesinde güzel üsluplar içinde anla-
tan sanat, kolayca analiz edilemeyen, tanımı ve sınıflandırılması
her zaman mümkün olmayan bir dizi kavramı peşinden sürük-
ler getirir. Bu güçlüğü yenmek, çıkış noktaları bulmak üzere bu
kitabı bazı ana bölümler halinde hazırladık. Bu bölümlerin oluş-
turulmasında yalından karmaşığa doğru ilerleyen bir düzen kur-
maya çalıştık. Bu sistem içinde bazı konular birbiriyle sıkı bir
bağlantı içinde, bazıları da dolaylı olarak aynı ilgi alanı içine gir-
mektedir.

İlk bölümlerde, sanatın ve güzel'in tanımı ile, genel olarak sa-
natların durumu; müzik, edebiyat, mimarlık ve diğer plastik sa-
natların sınıflandırılması problemleri üzerinde durulmuştur.
Burada, sanat adını verdiğimiz alanın insan hayatındaki yeri farklı
sanatların gelişim çizgileri ele alınmıştır. Bu genel değerlendiri-
meden sonra asıl konumuz olan plastik sanatların esasları belirlen-
meye çalışılmıştır. İncelemelerimizi yoğunlaştıracığımız bu alan
bundan sonraki bölümlerde daha geniş ve etraflı olarak söz ko-
nusu edilecektir. Plastik sanatları temel ayırıcı niteliği bakımın-
dan maddeye şekil veren sanatlar olarak kabul ettiğimizi hemen
belirtelim.

Sanat olgusunu inceleyen bilim alanlarının her biri bu olguya
değişik yönlerden yaklaşıtlarından bu dalların herbirini ayrı ayrı
ele almak zorunluluğunu duyduk. Bazı farklılıklar olmasına kar-
şılik sanat felsefesi ile estetik genelde aynı anlamı taşıyorlar. Her

ikisi de doğrudan doğruya “güzellik” sorunuyla ilgilenen dallar halinde felsefenin kolları sayılıyor. İnsanın yaptığı en eski sanat eserlerinden günümüze kadar uzayıp gelen yaratma çizgisini arkeoloji ve sanat tarihi bilimleri inceliyor. Daha ileride ayrıntılı olarak ele alacağımız üzere; bu iki bilim dalının ayrı ayrı meslekler veya yöntemler olduklarını söylemek güç. Çünkü bir tek sanat ve bir tek tarih vardır, o da insanın tarihidir. Yeryüzü sanatlarını, Mısır, Bizans, Yunan, Türk, İslâm vb. kategorilerine ayırmak tamamen bizlerin buluşudur. Bir inceleme kolaylığı ve iş bölümünün gereği, dünya uygarlıklarının sanatlarını devirlere göre ayırmışız.

Sanat psikolojisi, bireyin sanat eseri karşısındaki duygu ve düşünceleri kadar, sanatçı bireyin yaratma sürecinin nasıl bir akt olduğunu anlamaya çalışan yeni ve bir ilginç bir alan. Bu yönüyle hem izleyici hem de yaratıcı bireyin sanata yönelik psikik mekanizmasını çözümlemeye çalışıyor, reklam alanlarından iletişim bilimlerine kadar uzanan zengin boyutlar taşıyor. Sanat sosyolojisi ise, sanatla insan toplumu arasında varlığı bilinen bağlantıları incelemekte. Toplumsal yapı, yönetim, sınıflar, patronaj vb. durumlarla sanat olgusunun ilişkilerini tartışmak sanat sosyolojisinin görevidir. Bireyden topluma, ulusal ölçekten kronolojik boyuta kadar, yaklaşım yöntemi ne olursa olsun, sanatı bilimsel boyutta inceleyen her çaba sanat biliminin kuramsal bir parçasıdır. Bazen arkeoloji bazen de sanat felsefesi olarak karşımıza çıkan bu alanları aslında aynı bilimin kolları şeklinde kabul etmekte yarar görüyoruz.

Temel kavramlar başlığını taşıyan ikinci bölüm, plastik sanatların gündelik sözlüğündeki başlıca kavramların açılmasıdır. Çoğu kez aceleci ve faydacı bir tavırla, doğru veya yanlış kullandığımız bu kavramların uzun uzadıya tartışılmasını, örneklenmesini yararlı görüyoruz. Çünkü, bir sanat nesnesinin ortaya çıkışı sırasında teknik sürecin nerede bitip, üslubun nerede başladığı, hammadde’nin hangi aşamada malzemeye dönüştüğü her zaman kolayca kestirilemiyor. Nokta koymakla başlayıp kompozisyon kurmaya kadar gelişen bir yaratma süreci bu bölümde ele alınırken bir bakıma sanatçının yaratma süreci üzerinde gözlem yaptığımızı varsayabiliriz.

Üçüncü bölüm, sanatın tarihi gelişme içinde kazandığı üslup kimliklerini kısaca inceler. Burada çok kısa da olsa bir sanat ta-

rihi özeti verdiğimiz söylenebilir. Nevar ki bir tarihçe sorununa girmeden önce uygarlık ve kültür gibi, tariflerinde anlaşma sağlanamayan kavramları öne almak ve böylece sanatın, öteki insan başarılarıyla olan ilintisini vurgulamak zorundaydık.

Eleştiri ve Yorum başlığı taşıyan son bölümde, resim sanatı örneklenerek, bir sanat eserinin nasıl inceleneceği konusunda bir yöntem denemesi sunulmuştur. Bu yöntemde, resmin grafik düzeni, renk ve kompozisyon kurgusu, konusu ve içeriği hakkında düşünülebilecek maddeler sıra halinde ele alınmıştır.

Her bölümün sonuna, konuyla ilgili kaynaklardan seçme yaparak ekledik. Türkçe yayınların daha kolay bulunabileceği düşüncesiyle, hem bu dilde hem de yabancı dillerde yayınlanmış kaynakları topluca verdik.

Bu kitap, her kitap gibi eleştiriye açıktır. Ancak, şimdilik çok sınırlı olan hacmi ve ele alınan sorunların boyutu ile bu çalışmanın yalnızca bir deneme olduğu unutulmamalıdır.

Bibliyografya

ARIK, M.O., **Sanat Tarihi**, Mektupla Yüksek Öğretim, Ankara. 1975.

AYTAÇ, Ç., **Sanat ve Uygarlık**, Ankara. 1981.

BALTACIOĞLU, İ.H., **Resim Usulü Tedrisi**, Matbai Amire. 1331.

BALTACIOĞLU, İ.H., **Resim ve Terbiye**, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul. 1931.

BERK, N., **Türkiye'de Resim**, İstanbul. 1943.

ERSOY, A., **Sanat Kavramlarına Giriş**, İstanbul. 1983.

EYÜBOĞLU, B.R., **Resme Başlarken**, Bilgi Yayınları: 213, İstanbul. 1986.

GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Başlangıcından Günümüze, Çev: B. Çömert, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1976.

HADDON, V. (ed), **The Outline of Art**, George Nevness Ltd., London. 1953.

READ, H., **Sanatın Anlamı**, Çev: G. İnal-N. Asgari, Türkiye İş Bankası Yayınları: 87, İstanbul. 1974.

TANSUĞ, S., **Resim Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul. 1973.

1.1 Sanat ve Sanatlar

İnsanlar sürekli olarak içinde yaşadıkları çevreyi, çevrelerini kuşatan nesneleri kendileriyle ilişkileri açısından algılarlar ve yorumlarlar. Ve bu işi yaparken hep bu ilişkilerin özünü kavramaya çalışırlar. İşte sanat eylemi de, insanın bu tür birikimleriyle bağlantılı bir enerjidir. Sanatçı, sözgelimi bir ressam, kağıdı kalem eline aldığı anda hemen resim yapmaz; bu iş çok daha önceden, birikimlerle zihninde oluşmuştur. İnsanın zihni, yaşadığı süre içindeki görsel deneylerin, çevresindeki olay ve eşyaların fotoğrafını kaydeden bir arşiv gibidir. Bu bakımdan, yeni görülen bir olayla eski imajların çakışması, hatırlama, tanıma ve çağrışım gibi olaylarla sanatçı, fantazyasında bir canlılık ve tazelik yaratır.

Sanat, bir insan işi, bir insan yaratması olarak, yine insanın kendini anlattığı bir alandır. Bir başka deyimle, insanın kendini ifade etme yollarından biridir. Sanat tarihi ve arkeoloji araştırmaları şunu gösteriyor ki, yazıdan önce sanat vardı. Henüz yazıyı bilmezken, insanoğlu kendini anlatma yollarından en evrensel olanını çoktan bulmuştu. Sanatçılar ta baştan beri hayat deneylerini kısaltıp özetlemişler; geç ve zor kavranan şeyleri kolayca yaşatmış, canlandırmış ve duyurmuşlardır. Yerine göre bir tarih kitabının söyleyeceği sayfalar dolusu şeyi, bir tek resmin mesajıyla alıveririz. Sanatçı, insana ilişkin mesajları yine insanlara aktarırken, en başta biçimler, uyumlu biçimler yaratma kaygısını ve endişesini taşımıştır.

Gerçeğin türlü görüntüleri, sanat planına aktarılırken estetik bir süzgeçten geçer; güzel, çirkin, bayağı, yüce, komik, trajik, hasılı hayata dair ne varsa sanatın ince eleğinden süzülür. Büyük sanat eserlerinde aşk, ölüm, sevinç, korku gibi insana en yakın olan

duyguları sık sık tadarız. Sanat, insanın sonu gelmeyen özlemleriyle sınırlı imkanları arasındaki çelişkiden doğmaktadır. Sanat eserlerinin doğuşu sırasında, insanın ruhsal karmaşası ve ilişkilerinin dokusunda var olan duyarlık bütün ağırlığı ile devreye girer. İşte, sanat eserlerinde ortaya konañ içerik veya temayı çarçabuk ve kolayca kavrayamayışımızın nedeni budur.

Dağınık ve çoğu kez birbirleriyle çelişen düşünceleri, bölgelelerin ve çağların sanatlarını ayrıntılarıyla incelemeyi bir kenara bırakarak, her çağda ve her bölgede ortak bir anlatım yolu olan sanatın ne olduğu sorusuna ağırlık vermek durumundayız.

Aşağıdaki satırlarda ele alacağımız konunun varış noktası, büyük sanat eserlerinin nasıl yaratıldığını öğretmek değildir. Zaten bu öğretilemez. Tartışacağımız konu; sanatın ne olduğu, sanatın doğuş ve varoluş nedenleri üzerinde ortaya konmuş hipotezlerin bir eleştirisi, bir sentezi, yani en genel çizgileriyle sanata giriştir.

“Sanat” kelimesi, zengin fakat o ölçüde karmaşık çağrışımlar yapan bir kelimedir. Bu kelime herhangi bir şekilde kulağımıza çarptığında; güzel sanatlar, süslemecilik, resim, hattatlık, müzik, dans, mimarlık, heykeltiricilik, nakkaşlık, dekor, atölye, üslup, eser ve daha birçok kavramı düşüncemizde canlanır. Aynı dil içinde başka hiçbir karşılığı bulunmayan bu kelimayı sık sık kullanırız. Bugün Türkçe’de iyi yapılan her iş için “sanat” kelimesinden yararlanıp; askerlik sanatı, güzel konuşma sanatı gibi kalıpları tekrarlar dururuz. O halde, yapılan bir iş veya hareketin, güzel, gelişmiş ve etkileyici bir biçimde görünmesi, onu bir sanat olarak tanımlamamıza sebep olmaktadır. Bu, şu demektir; insan yaptığı işi yüceltebildikçe, ona bir parıltı katabildikçe sanat olgusuna biraz yaklaşabilmiş sayılır. Yani sanatın ayırıcı özelliklerinden biri onun günlük, basit ve sıradan şeylerin üstünde olmasıdır. Sanatı bazen şöyle de tarif ederler: İnsan aklının eşya üzerindeki pırıltısı. Bu, yüzlerce tariften yalnızca bir tanesidir.

Sanatın halk ağızındaki tanımı: “güzel olan, hoşumuza giden şey” olarak özetlenir. Temelde doğru olmakla birlikte çok genel ve kestirme olan bu tanımı bizim için bir hayli yetersiz olduğu açıktır. Çünkü, güzel bir yemek, güneşin batışı yahut da dalga-

ların kıyıya vuruşu ya da leylek sürülerinin uçuşu, hep güzel şeylerdir. Ama bütün bunlar sanat değildir. Şu halde sanatın ne olmadığı konusunda bazı ipuçları elde edebiliyoruz. Saydığımız örneklerden bir kısmı doğada oluşan görüntülerdir. Yani insan elinden çıkmamış güzelliklerdir. Bu tür bir güzelliğe “sanat” diyemiyoruz. İyi bir yemek ise insan elinden çıkmış olmakla birlikte, doğruca ağız tadı ve içgüdülerimize hitabeden bir kompozisyonudur. Derin bir düşünce ögesi taşımadığı gibi kalıcı da değildir. Kısacası, ister insan elinden çıkma, ister doğada oluşan, güzel bulduğumuz herşey bir sanat eseri değildir. Bir şeyi güzel bulmak, bir tercih belirtisidir, o şeyin bir çekicilik unsuru taşıdığını ifade eder. Bu kısa tartışmadan sonra bir işin sanat olması veya bir nesnenin sanat eseri olabilmesi için hangi koşulların gerekli olduğunu belirlemeye çalışalım.

1. Sanat, insan işidir, sanat eserini insan yaratır. Ne doğada ne de hayvanların yaptıkları işlerde (güzellik olsa bile) sanat olmaz. Zeka düzeyi ne olursa olsun hayvanlar sanat yapamazlar.
2. Sanat eseri kalıcılık özelliği taşır. Rastlantılar ve günlük kullanıma dönük nesnelerde çoğu zaman bu özellik yoktur.
3. Sanat kesinlikle bir biçim yaratır, kendini biçim (form) ile ifade eder. Biçim yoksa orada sanat da yoktur. Sanat ağırlıklı biçimlere dönüştürülebilen duygu ve düşünceler, karşımıza bazen bir tablo, bazen bir sonat, bazen de bir sinema olayı olarak çıkar.
4. Sanat bir oyun, oyalanma aracı veya bir lüks değildir. Gerçi sanatın doğuşunda, kaynağında ve kökeninde oyun’un bir yeri olduğu ileri sürülür. Ancak sanat önünde sonunda denge ve tutarlılık içinde bir evrensel bildiri taşır. Bir bakıma, felsefi öz taşımayan sanat eseri bulabilmek neredeyse imkansızdır. Birinci derecedeki bir sanat eseri, içten bir yaklaşımla işlenmiş, belirli bir ideali dile getiren mesajlarla yüklüdür. Yerine göre, çoğumuzun oldukça basit gördüğü bir natürlmort bile, duran-doğa’nın dinamik ve canlı çağrışımlarını dile getirir. O halde, belirli bir konu, içerik, öz veya tema taşımayan güzellik, sanat değildir.

Anlaşılabacağı üzere bu belirlemeler, sınırlı bir kültür dairesini ve bir tarih dilimini aşan geniş belirlemelerdir. Özel sanat türlerinin durumuna daha sonra değinmek üzere, en genel çizgileriyle bir sanat tanımı verebiliriz: Sanat, duygu ve düşünceleri hoş

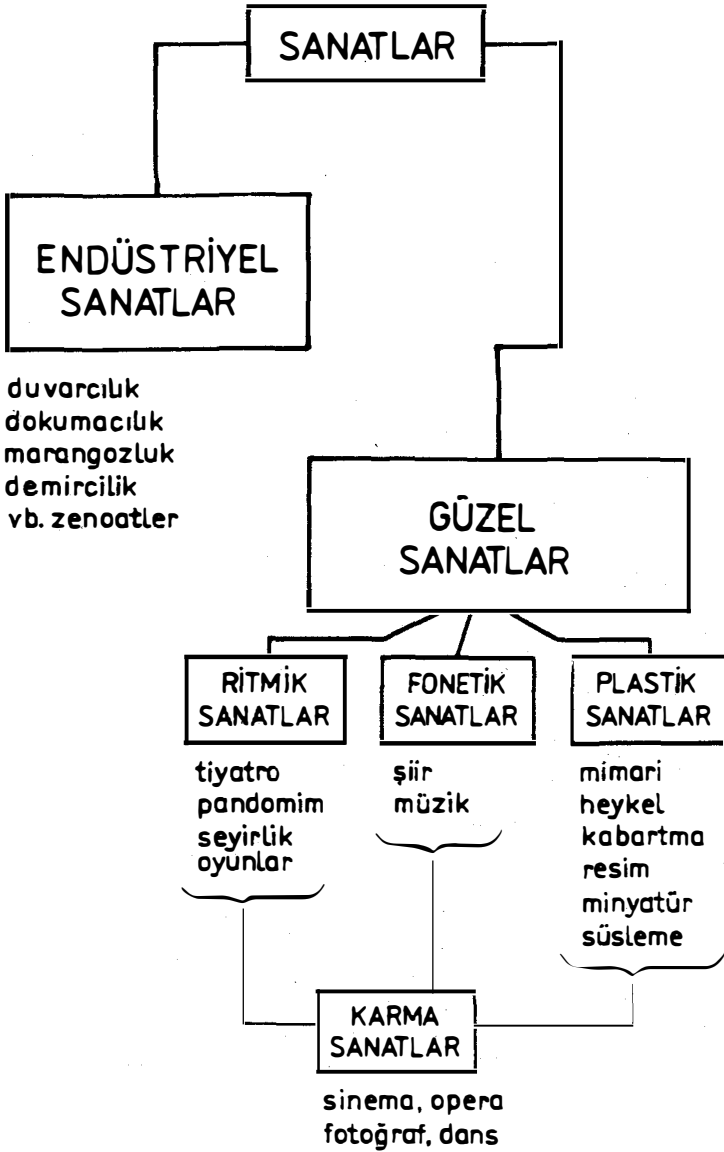
giden uyumlar, oranlar ve bağlantılarla anlatabilme yaratıcılığıdır. Güzelliğin sırlarından biri de bu bağlantılardır. Parçaları birbirine birleştiren bağların kaldırılmasıyla, güzellik de ortadan kaldırılmış olur.

Bu tanıma göre, sanatın; insan elinde biçimlendiği (duygu ve düşünce), güzellik ögesi (hoşa giden uyumlar) taşıdığı ve bir anlaşma aracı olduğu, çok özet olarak bir tarif içinde toplanabilir. Müzik, bale, roman, yağlıboya resim, mimari vb., bunların hepsi de yukarıda verilen tarife uymaktadır. Sanat türlerinin sayıca çok olmasına rağmen, temeldeki insan yaratıcılığını yansıtabildiği sürece, hepsini kapsamına alan bir tarif yapmamız mümkün oluyor.

Biçim verme endişesi bütün sanatlarda ortaktır. Fark, biçim verilen malzemededir. Sözelimi heykel, çamura veya taşa biçim verir. Edebiyat, sözlere biçim verir. İşledikleri malzemenin farklı oluşu, sanatlar arasında bir ayırım yapabilmemizi de kolaylaştırmaktadır. Bu farklılaşmayı yaratan malzemelerden herbiri insanın bir başka duyum organına hitap eder. Müzik, seslere biçim verir, kulakla duyulur. Bu sebeple, seslere biçim veren bu sanata fonetik sanat adını da veririz. İnsan sesi, aletle yapılan seslerin her türlü bu gruba girer. Edebiyat ise kelimelere biçim verirken bu işi yazı dediğimiz özel bir iletişim yöntemi ve alfabe adını verdiğimiz bir kod sistemiyle sağlar. Edebiyatın bir dalı olan şiir, yazılı olmakla birlikte, insan tarafından seslendirilmedikçe gerçek etkisini sağlayamaz. Bu özelliği ile şiirin fonetik bir yanı da vardır.

Endüstrileşmekte olan bir çağın insanları olarak, birbirinden ayrılmakta olan iki sanat grubunu belirlemekte yarar var. Bugünkü anlayışa göre, güzel sanatlarla endüstriyel sanatlar adı verilen ikinci bir grubu ayırma eğilimi vardır. Her iki alanın başlıca farkı “güzel” kavramında belirlemekle birlikte, endüstriyel üretimin bütünüyle çirkin olduğu sonucunu çıkarmak da yanlıştır.

Teknik bir süreç sonunda ortaya çıkan ve yüzlerce benzeriyle birlikte üretilen eşyalara sanat eseri diyemiyoruz. Sanat eseri; ürün veya üretim değildir. Çünkü üretim-tüketim bağlamında ele alınan şeyin tüketilmesi de sözkonusudur. Mal veya meta gibi, sanat eserinin de bir piyasası olmakla birlikte, satış endişesi sanat eserinde o kadar önemli değildir. El değiştirse bile, sanat eseri biçim değiştirmez. Şeker, deri, bez vb. maddelerin alım satımında kullanılan ölçüleri sanat eserinde kullanmak, yaratıcılığı ba-



site indirgemek ve bir pazarlama olayı içinde görmek anlamına gelir. Daktilo makinesi, ayakkabı, otomobil, şemsiye gibi eşyalara günlük kullanım eşyaları adını veriyor, bu tür eşyaları üreten sanatlara “endüstriyel sanatlar” diyoruz.

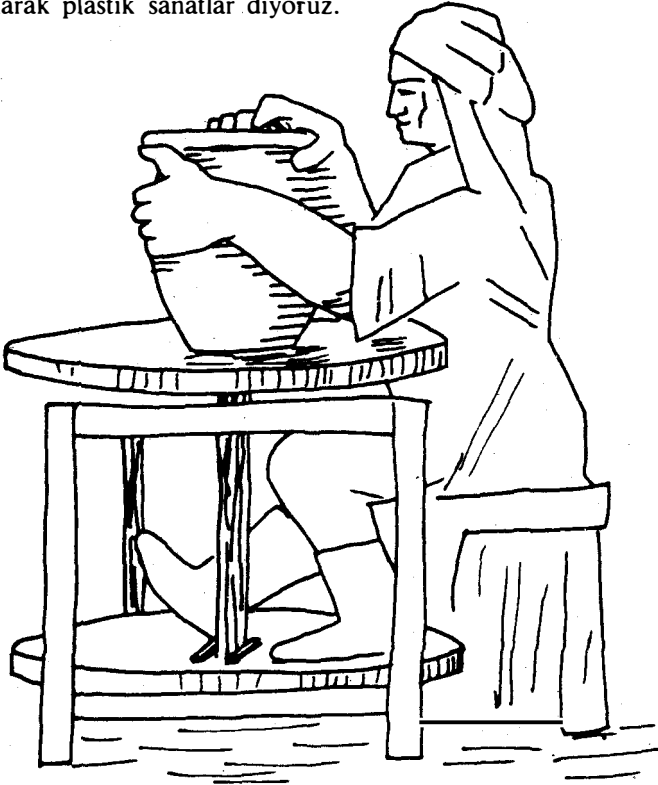
Güzel sanatlar dışında kalan kunduracılık, duvarcılık, marangozluk vb. meslek dalları için bugün “zenaatkarlık” terimini kullanılmaktadır. Fransızca ve İngilizce’de bu tür işleri yapanlara “artist” değil; “artisan” denmektedir. Küçük çaptaki atölyelerde, ustadan çırağa öğretilerek kazanılan bu beceri, daha geniş çapta, fabrikalarda tekrarlandığı zaman ortaya endüstri olgusu çıkmaktadır. Endüstriyel sanatlarla güzel sanatlar arasındaki ilişkileri şöylece sıralayabiliriz:

1. Endüstriyel sanatlarda, genellikle ilk yaratılan örnek (prototip) bir tasarımcı elinden çıktığı için sanat eseri kategorisine girebilir. Ancak zenaatkarca bir üretim, genel olarak yüksek bir yetenek gerektirmez. Yaratma yerine, öğrenme yoluyla elde edilip, tekrarlama yoluyla geliştirilen bir teknik ve el becerisi yeterlidir. Bu anlamda tekniğin rolü büyüktür. Sanat eseri her zaman tek, eşsiz ve benzersiz (unique) dir. Kopye edilebilir ama asla tekrarlanamaz.
2. Endüstriyel alan günlük kullanım eşyası üretir. Üretilen eşya kaçınılmaz olarak piyasaya sürülür. Sanat eserinin günlük kullanımda bir işlev taşıması gerekmez. Sözelimi güzel olarak nitelendirdiğimiz, seyretmeye doyamadığımız bir vazo, su taşımak için hiç de elverişli olmayabilir.
3. Endüstri veya zenaatkarlık ürünü çoğu kez farklı ustaların ortak veya zincirleme çalışmasıyla tamamlanır. Her uzman veya teknisyen işini en iyi şekilde yaptığından ortaya çıkan ürün fonksiyonel bakımdan mükemmel olacaktır. Sanat eseri, hemen daima tek kişinin ürünüdür. Çoğu kez bir ekip çalışması gerektirmez.

Oldukça serbest bir görüşle ortaya konan ve genellikle sadece hayranlık yaratmak amacını güden sanatlara bağımsız sanatlar (*artes liberales*) da denmiştir. Demek oluyor ki, sanatlar genel olarak; önce, ihtiyacı karşılayan sanatlar ve amacı yalnızca kendisine dönük olan sanatlar şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Günlük bir ihtiyacı karşılayan ürünlerin biçimleri, bu ürünlerin kullanış amacı ile doğrudan bir bağlantı içindedir.

1.2. Plastik Sanatlar

Plastik sanatlar terimiyle ifade edilen sanatlar, insanın maddeye şekil vererek yarattığı sanat dallarını içerir. Gözle görülüp algılanır, bu bakımdan bu gruba giren sanatlara “görsel sanatlar” da deniyor. Mimari, heykel, kabartma ve resmi içeren plastik sanatlar, gerçekten maddenin yoğrulduğu sanatlardır. Yunanca’daki “plassein” (şekil verme) sözü Latince’ye “plastikus” olarak geçmiş, buradan bütün batı dillerine yayılmıştır. Şekilsiz olan, daha doğrusu tanımlanabilir bir şekli olmayan (amorf) bir malzemeyi elle veya aletlerle işleyerek, tanımlanabilir ve anlamlı şekiller elde edilebilir. İşte böyle bir işlemle uğraşan sanatlara genel olarak plastik sanatlar diyoruz.



Plastik sanatlar içinde, yukarıda saydığımız birkaç türün bulunuşu, insana ilişkin tasarımların zengin anlatımlarla verilebilme endişesinden kaynaklanıyor. Resim, heykel veya kabartma, bunlardan herbirinin ayrı, özel anlatım yolları ve etki güçleri vardır. Her plastik türün kendine özgü bir üstünlüğü vardır. Her sanat kendine özgü bir yöntem ve teknik kullanarak, bambaşka bir anlatım diline başvurur. Resim, doğadaki zenginlikleri bir düzlem üzerinde verir. Ancak heykelin anlatım gücüne hiçbir zaman sahip değildir. Kabartma, resmin olanaklarından yoksundur. Mimari ise, mekanla uğraşan bambaşka bir plastik alandır.

Plastik sanatların malzemesinin her zaman hamur yumuşaklığında olması gerekmez. En sert taşa bile şekil verilebildiğine göre, örneğin Mısır piramitleri de plastik sanatların bir ürünüdür. Heykel, maddeyi oyarak veya döküm tekniğini kullanarak yapıldığından plastik bir üründür. Resim sanatı, genel özellikleri ile plastik sanatlar kategorisine girmekle birlikte, plastik sanatlar dendiğinde öncelikle heykel ve kabartma gibi üç boyutla, yani doğrudan hacimle ilgilenen sanatlar akla gelir.

Genel olarak bütün alanları içine alan sınıflamayı yaparken plastik sanatları üç alt bölüme ayırırız.

1. Mimari
2. Heykel ve kabartma
3. Resim

Bu alanlar, mekan yaratan ve büyük ölçüleri kullanan mimariden, öteki hacim sanatlarına doğru inmekte, en son maddede ise bir yüzey sanatı olan resim gelmektedir. Mimari, dendiğinde her türlü inşaat ve yapı işleri akla geliyor. Ancak burada sözkonusu ettiğimiz mimari, fonksiyonel olmakla birlikte, kendi teknik sorunlarını aşmış, plastik endişeler taşıyan örnekler için geçerlidir. Yani her yapı bir plastik sanat eseri değildir. Her üç alan, kullanım amaçları, malzeme ve tekniklerine göre kendi içinde bazı alt tiplere ayrılabilir. Buna göre mimari: a) Sivil mimari ve b) dini mimari olmak üzere ikiye ayrılabilir. Sivil mimari, kullanım amaçları bakımından dini bir işlev taşımayan yapılar topluluğunu kapsar. Dindışı (veya profan) diyebileceğimiz bu grup içinde; konut mimarisi: ev, konak, villa, köşk ve kasr, saray gibi tiplere ayrılabilir. Bunlar insanların, içinde yaşamak için inşa ettikleri yapılardır. Yine askeri mimari ayrı bir kategori

oluşturur ki; sur, kale, tabya, kışla, potern vb. tipler bu gruba girer. Bunlar, savunma amacıyla inşa edilen yapılardır. Konut veya askeri yapıların dışında bir başka grup daha vardır ki; bunları kamu yapıları olarak adlandırıyoruz. Köprü, han, kervansaray, bedesten, medrese, su tesisleri, herkesin ortaklaşa kullandığı yapılardır. Dini yapılara gelince, bunlar da ibadet yapıları ve mezar yapıları olarak ikiye ayrılır. İbadet yapıları; cami, mescit, kilise, sinagog, tapınak, şapel vb. tiplere ayrılırken mezar anıtlar: türbeler, kümbetler ve mausoleumlar olarak sınıflanabilir. Bu ayırım her bir alt tür için plan tiplerine göre yapılan tasnifle devam ettirilebilir.

Heykel ve kabartmayı soyut ve figürlü olarak iki temel gruba ayırabiliriz. Figürlülerde; büst, torso, tam heykel türleri sözkonusu olabilir. Kabartma veya heykel bir mimari eser üzerinde ise, mimari plastik kategorisi içinde değerlendirilir.

Resim, daha az plastik yani iki boyutlu bir anlatım biçimidir. Bu yüzey sanatı, konusuna göre; figürlü ve soyut olarak ayrılabilir gibi, çizgi resim, boyalı resim, baskı vb. türlere de ayrılabilir.

Yukarıdan beri sınıflandırmaya çalıştığımız plastik sanatlar her zaman yalın ve tek tür bir anlatımla karşımıza çıkmayabilir. Boyalı heykeller ve kabartmalar olabileceği gibi, tuval resmi üzerine rölyeflerin uygulandığı da görülmektedir. Bu durumda bileşik veya karma tekniklerle daha zengin bir görsel anlatıma başvurulmuştur.

1.3. Sanatı İnceleyen Alanlar

Sanatın uygulanması ile onun bilimsel bir şekilde incelenmesi farklı şeylerdir. Öyle ki bunlardan birinde başarılı olan kişi diğerinde o derecede başarılı olmayabilir.

Atölye veya stüdyolar, ilgili sanat dalına eğilim duyan kişiyi; malzeme bilgisiyle donatarak, görme, şekillendirme yeteneklerini geliştirerek eğiten uygulama mekanlarıdır. Uygulama sırasında, görülenin aktarılması, kopya becerisi ile başlayan eğitimden sonra, sanat olayının daha karmaşık serüvenlerine; ışık, gölge, renklendirme, stilizasyon veya soyutlama işlemlerine geçilir.

Bütün bu işlemlerin teknik bir yönü olduğu gibi, yaratıcılık isteyen yönleri de vardır. Teknik yön, belirli malzeme ve araçları kullanma becerisidir ve çoğu kez öğrenme yoluyla elde edilir. Açıklanması daha güç görünen ikinci yön yaratma sürecidir. Bu süreç sanatçı tarafından bile kolayca açıklanamaz.

Sanatçının kendi yaratıcılığını açıklayamamasının nedeni, düşünemeyişi veya entelektüel olmayışı değil; kendisini analiz etmeye alışkın olmayışıdır. Daha doğrusu, yapısı gereği, sanatçı, mesajı yine kendi diliyle verdiğinden, yarattığı değerleri açıklayan sanat teorilerini bilmesi gerekmez. Bu işi, sanatı konu edinen bilim dalları üstlenirler.

Sanat, temelde entelektüel bir faaliyet değil; insanın heyecanlarının bilincine varmasıyla doğan bir faaliyettir. Küçük çocukların çizip boyadığı işlerle, Taş Devrinde yapılmış örneklerle, psikolojik bir yaşantı halidir. Sanatçı, heyecan, imaj vb. her türden duyguyu pratiğe çevirir, plastik dile aktarır. Bunu yaparken, içinde yaşadığı sürecin dışına çıkıp kendini gözleyemez. Bilim adamı ise sanat eseri yapamaz; o, kişi olarak başka bir ilgiindedir. Az veya çok başarılı bitmiş eserleri inceler. *Sanat konularıyla* ilgilenen bilim adamı resim yapmayı öğretmez, tersine; yapılmış resmi anlayıp, anlatma yöntemlerini bulmaya çalışır.

İnsanlar, çok eski zamanlardan beri sanat olayını anlamaya çalışmışlardır. Bazen romantik ve çocuksu gözle, bazen de ciddi ve matematiksel yöntemlerle bu alana yaklaşmışlardır. Günümüze doğru yaklaştıkça, sanata karşı duyulan ilgi daha bilimsel ölçülere kavuşmuş; bir sanat eserinin veya üslubun incelenmesinde sağlam ve sağlıklı esaslar ortaya konmuştur.

Sanatı konu alan bilimlerin sayıca çok olması, sanat olayının, içinde barındırdığı sayısız kavram ve inceliklerin zenginliğine bağlanabilir. Herbir alan, bunlardan bir veya birkaçını esas alarak çalışmalarını sürdürür. Bu alanlar arasında ilk akla geleni sanat felsefesi veya estetik olarak bilinendir. Sanat tarihi ve arkeoloji, sanatı tarihsel boyutta incelerler. Sanat psikolojisi; izleyici veya sanatçı olarak bireyi, sanat sosyolojisi ise; toplumsal yapı ile sanat arasındaki ilişkileri araştırır.

1.3.1. Sanat Felsefesi/Estetik

“Neden bütün kadınlar değil de sadece bazıları güzeldir?” sorusu üzerinde pek az düşünmüşüzdür. Tıpkı bunun gibi, sanat eserleri hakkındaki düşüncelerimiz, beğenme ve beğenmeme eğilimlerimiz üzerinde önemle durmayı gerektiren bir konudur. Eğer bütün heykeller, en güzel olan heykeller kadar güzel olsalardı, onları sıradan bulur, asıl ilgimizi, ortak modelin dışında kalan azınlığa saklardık. İnsan dikkatinin yönelişleri ve estetik yargıları çok değişik sebep ve faktörlerin etkisi altında şekillenir; “az rastlanır” olmak bu sebeplerden yalnızca biridir. İşte, insandaki hoşlanma duygusu, özellikle bu duygunun sanat eserleri üzerindeki yoğunlaşma tarzını “estetik” inceler.

Estetik adını verdiğimiz dal; sanat uygulamaları, denemeleri ve araştırmalarının berisinde yatan, belki de bütün bunların üstünde yer alan düşünce ve duygu planını kuramsal olarak inceler. Bireyin seçme eğilimi, “güzel” dediğimiz şeyi istemektedir. İnsan psikolojisinin bir beğenme veya beğenmeme, yani “seçme” eğilimi vardır. Bu beğenide akıl, bazen rol oynar bazen oynamaz. Güzel’in konusunu estetik alanında inceleyebilmemiz için bu tür güzelliğin sadece sanat eserlerine özgü olduğunu da önemle belirtmemiz gerekir. Doğada ne denli güzel görüntüler olursa olsun sanatla ilgili birşey yoktur. Çevremizdeki güzel kesitler; ışık ve gölgeler, suların ve yaprakların hareketleri, hayvanların renkleri, biçimleri uyumlu olabilir. Ama bu güzellikler sanat değildir. Çünkü bunlar insan elinden çıkma değildir.

“Güzel nedir?” sorusu insanları uzun süredir düşündürmektedir. En eski felsefi sstemlerden bugüne kadar filozoflar, sanatçılar, sanat tarihçileri ve psikologlar tarafından en çok tanımlanmaya çalışılan fakat yine de açıklığa kavuşmayan şey “güzel nedir?” sorusudur. İşte estetik adını verdiğimiz alan aşağıdaki soruları hareket noktaları kabul ederek hem güzel olanı hem de sanatı tartışmaya çalışmıştır:

- İnsanlar, sanat adını alan bu faaliyetleriyle ne istiyolar?
- Bu faaliyetler insan için nasıl bir anlam ifade ediyor?
- İnsanların bu faaliyetlerini belirleyen ölçüler ve prensipler var mıdır?

- Sanat boş bir fantazi midir, bir bilgi türü müdür, yoksa kaçınılmaz bir ihtiyaç mıdır?

Gerçekten de “estetik” sözü, konunun karmaşık ve zengin olmasından ötürü akla pekçok şeyi getiriyor. Bu kelime köken olarak eski Yunana kadar iner. “Aistheticos” duyum, duyulan, algı, duyuyu ile algılamak gibi anlamları vermektedir. Estetik kelimesi ilk kez belirli bir bilim dalını adlandırmak üzere Alman felsefesi A. Baumgarten (1714-1762) tarafından kullanılmıştır, böylece, felsefeden kesinlikle ayrılan yeni bir disiplin doğmuştur. Bu nedenle, estetiğin bir adı da sanat felsefesidir.

Duyum, duygu ve algı yoluyla insanın “güzel” olanı kavraması problemi Antik çağdan beri felsefecilerin konusu olmuştur. Yunan felsefesi içinde estetik, politika, etik ve tragedya sorunlarıyla birlikte tartışılır.

Eflâtun’un (427-348), çevresindeki sanat eserlerine karşı kayıtsız kalması beklenemezdi. Çünkü onun yaşadığı yıllarda, başlıca Yunan tapınakları ayakta idi, ünlü heykeltıraşların eserleri şehirleri süslüyordu. Ünlü tragedyalar ise sürekli olarak anfiteatrlarda oynanıyordu. Düşünür değişik eserlerinde, güzelliğin, iyilik, fayda ve uyum gibi kavramlarla olan ilişkisini tartışmıştır. Onun öğrencisi olan Aristo (384-322) güzelliğin kurallarını maddi yapıda yani bu dünyada arar. Bu düşünüre göre, güzellik, sanat nesnesi üzerinde incelenirse bazı belirtilere sahip olduğu görülür. Bunlar; güzel, simetri ve sınırlılıktır. Bu yaklaşım oldukça matematiksektir. Güzel olan şey, parça ve bütün ilişkilerinin özelliğine bağlı olarak güzeldir. Aynı şekilde, çok küçük şeylerle çok büyük şeyler güzel olamazlar. Kendi içlerinde oranları uyumlu bile olsa, onların algılanması veya kavranması zordur. Aristo sanattaki düzen’i toplum hayatında da buluyor. Ona göre doğada düzensiz hiçbir şey yoktur.

Bu arada, Aristo taklit konusuna da değinir. İnsan doğayı taklit eder. Ancak doğanın eksik bıraktığı yerleri, olmaları gerektiği gibi tamamlar. Bu düşüncelerle yaratma sorununa girilmiş sayılır. Sanat olayı heyecan olarak insanda, nesne olarak sanat eserinde incelenir. Herşeye rağmen, sanat, kendi başına değildir, eğitime ve siyasete bağlıdır. Yani sanatın amacı kendi değildir.

Yunan estetiğinde güzellik, varolan şeyin sıfatıdır. Genel olarak varlığın kendi iç düzeni ya da çeşitli varlıkların uyumlu topluluğu güzelliği verir.

Plotinos (M.S. 205-270) adlı bir Romalı felsefeci, güzelliği psikolojik ve metafizik yönleriyle ele alır. Her varlık, bir madde ve bir biçimden oluşur. O, “eşyayı güzelleştiren şey nedir?” sorusunu başka şekilde cevaplar; “uyum aynı kaldığı halde aynı yüzün kimi zaman güzel, kimi zaman pek güzel görünmeyişi, *güzel’in uyum’dan farklı bir şey olduğunu gösterir*”. Ona göre “güzel” uyum değil; fakat uyumda parıldayan şeydir. Madde ruhun suretidir, biçimidir.

Plotinos’un, Eflâtun ve Aristo’dan nasıl uzaklaştığı görülüyor. Biçimle birleşen madde güzel olduğu halde, biçimden yoksun madde hiçbir şeydir. Bir heykelle bir taş parçasının farkı buradadır. Biçim, önce sanatçının düşüncesindeydi, oradan mermerere geçti.

Eski Yunan felsefesinin büyük isimleri nesnelerdeki güzelliğin, duyumla elde edilen basit bilgilerin çok üstünde olduğunu hissetmişlerdir. Görülüyor ki, sanattaki güzelliğe bu yaklaşım metafiziktir. Bu estetik Yunan dünyası ile birlikte göçüp gitmiyor, etkilerini Rönesans’a kadar sürdürüyor.

Roma çağında, estetiği başlıbaşına konu alan çalışma yoktur. Zaman zaman Yunan estetiğine dönüşler görülmekle birlikte, sanat üzerine düşünceler geliştirmekten çok uygulamalı sanatlar ve teknoloji önem kazanır. Bu nedenle sanatlar içinde mimari en önde gelir. Mimar bu sanatta en usta kişiye verilen addır ve bu anlamdaki “arhitekton” onun sıfatıdır.

Ortaçağ Avrupası’nda sanat üzerine düşünme işi pek önemsenmez; asıl anlatılan şey sanatın ele aldığı konudur. Sonradan hristiyanlığı kabul etmiş olan Aurelius Augustinus (354-430) adlı düşünür, yer yer antik felsefenin izlerini taşıran bir hristiyan estetiğinin havasını da taşır. Augustinus’a göre eksiksiz uyum birliktir. Bütün sanatlarda hoş giden şey, orantıdır. Orantı ve uyum ise birliği arar. Görülen şeyler, birliğe yöneldikleri için güzeldirler ve güzelliğin ölçüsü de bu birliğin ne derece gerçekleştirildiğine bağlıdır. Nerede kısımlar arasındaki düzeni bir bütün halinde birbirine bağlayan sayı varsa, orada düzen ve onun sonucu olan güzellik vardır.

Sanatçılar eserlerini, hammaddeden, yani ağaçtan, mermerden, fildişinden, elleri altında işlenebilen her türden madde ile üret-

mişlerdir. Herşey mutlak güzellikten, ruhlarındaki' o yüce bilgelikten, yani Tanrı'dan gelmektedir. Plotinos'un dediği gibi; "güzellik, düzen ve orantıdan çok, orantı ve düzende parıltıya sahip şeydir". Augustinus, ortaçağın eşliğinde, antik çağın Hristiyanlıkla zenginleşen ilk yankısı olmuştur.

Skolastik felsefenin ünlü temsilcisi Aquinolu Thomaso (1224-1274), **Summa Theologia** adlı eserinde Yunan estetiğinin kuramsal sonuçlarını toplar, biçim, görüntü vb. kavramları tartışır. Estetik olayına yaklaşımı "ilâhi ilham"ın mistik etkisi altındadır. 13. Yüzyıl, gotik katedrallerin yer yer yükseldiği, resim ve edebiyatın geliştiği bir dönemdir. Çok dağınık olan felsefe yazıları içinde en özgün görüşler Thomaso'ya aittir. O'na göre, doğada ve sanatta birlik ışıldamazsa, eğer kısımlar organik olarak birbirine bağlı ve uygun değilse güzellik yoktur. Güzelliği meydana getiren düzendir.

Uzun düşünce ve felsefe tarihi içinde estetiğe değinen daha pek çok düşünür vardır. Kant, Schiller ve diğerleri. Bunlardan biri, Friedrich Hegel (1770-1831) fazlasıyla dikkat çekicidir. Ona göre, sanat, doğanın taklidi değil, fakat bir idealdir. Bir ruh tarihinin sanata dönüştüğünü kabul eden düşünür, yalnız güzellik felsefesi kurmakla kalmamış, güzellik idealini tarihsel gelişimi içinde gözden geçirmiştir. Onun **Estetik Dersleri** adlı eseri 19. yüzyılın estetik düşüncesi üzerinde son derecede etkili olmuştur. Bizi ilgilendiren en önemli düşüncesi dünya sanat tarihine bakışıdır. Her dönemi içeren bu uzun serüveni üç ana devreye ayırır. Bunları şöylece sıralıyoruz:

1. Sembolik Sanat: Bu sanatın kaynağı Doğu'dur. Doğu toplumları, düşüncelerini, sembol yapılarla, eserlerle anlatmışlardır. Garip, fantastik ve karmaşık olması en büyük özelliğidir (İran, Hindistan, Mısır sanatlarında olduğu gibi).
2. Klasik Sanat: Bu sanatın amacı, ideal olanı, yani güzel olanı meydana getiren iki unsurun, ruh ile maddenin ahengini gerçekleştirmektir. Bu sanatta ruhu ifade eden biçim, ancak insan biçimi olabilir. Antropomorfizm bu sanatın özüdür. Yalnız insan biçimi, ruhu anlatabilir. Tanrılar bile insan kılığında gösterilmiştir. Eski Yunan ve Roma sanatı bu görüşü esas alır. Ancak bu sanatlarda soğuk ve cansız bir şey vardır.

3. Romantik Sanat: Tarihsel evrim içinde sanatın aldığı son şekildir. Romantik sanatın kaynağı olarak modern çağ ve hristiyanlık kastolunmaktadır. Bu sanat sembolik sanatın tam zıttıdır. Bu sanattaki oransızlığı doğuran şey, ruhun karanlık bulunması değil, tersine madde ile ifade olunamayacak kadar derinleşmiş ve kendi bilincine varmış olmasıdır. Klasik sanatlarla romantik sanatlar karşılaştırılırsa, denebilir ki romantik sanatın temel özelliği müzik unsurudur; şiirde lirik söyleyiştir. Plastik sanatlarda da karakter bir soluk gibi kendini hissettirir.

Tarihsel gelişiminde, sanatın almış olduğu üç temel biçim bunlardır.

19. Yüzyılın estetiğine yeni görüşler getiren bir başka düşünür Hippolyte Taine (1828-1893)'dir. Onun çağında, daha önceki iki yüzyılın "akıl" kavramı yerini "bilim" kavramına bırakıyordu. Manevi olayların bilimsel olarak açıklanabileceğine inanılmaya başlanıyordu. Taine'e göre, sanat eserini anlamak istiyorsak, onun meydana gelişini hazırlayan şartları bulup açığa çıkarmak gerektir. Bu şartlar üç tanedir.

1. Sanat eserinin, içinde doğduğu fiziksel ve sosyal çevre.
2. Onu yaratan ırk.
3. Onun yaratılışına tanık olan tarihsel an.

Bu maddeler, sanat eserlerinin de bir bilim düşüncesiyle anlaşılabileceği, güzelliğin nesnel bir çözümlemeyle incelenebileceği düşüncesinden kaynaklanıyor.

Yukarıda saydığımız isimlerden başka, N. Hartmann, B. Croce, G. Lucas, Çernişevski ve Pelehanov gibi düşünürler bu alana katkıda bulunan önemli kişilerdir. Kısa değinmelerle bile olsa, güzellik ve sanat hakkındaki insan düşüncesinin hangi evrelerden geçtiğini gördük. Bu kavramların insanlara, toplumlara ve çağlara göre değiştiği ortadadır. "Renkler ve zevkler tartışılmaz" denirken bu görecelik dile getirilmektedir.

Kesin sonuç ve net çizgiler vermese bile estetik, uygulamacının sanat problemlerini üst düzeyde düşünmesini sağlayan bir alan olma özelliğini korumaktadır. Çünkü, konunun başlangıcında sorduğumuz soruları her sanatçı kendine en az bir defa soracaktır.

Bibliyografya

- BRÜYNE, E.de., **L'esthétique du Moyen Age**, Bruges. 1947.
- BURYNE, E.de., **Etudes d'Esthétique Médiévale**, Bruges. 1946.
- HARTMANN, N., **Aesthétik**, Berlin. 1953.
- HEGEL, F., **Esthétique**, Aubier-Montaigne, Paris. 1964.
- HEGEL, F., **Introduction to the Philosophy of Fine Art**, tr. by B. Bosanquet. 1836.
- HIRN, Y., **The Origins of Art**, London. 1900.
- LODGE, R.C., **Plato's Theory of Art**, London. 1953.
- SCHILLER, **İnsanın Estetik Terbiyesi Üzerine Notlar**, (Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen), Çev: N. Özgü, Macarif Matbaası, Ankara. 1943.
- TAINE, H., **The Philosophy of Art**, Williams and Norgate, London. 1867.

1.3.2. Sanat Tarihi ve Arkeoloji

Sanat alanını tanımak, bir bakıma bu alanın, tarihsel gelişme içinde verdiği örnekleri bilmek, yani gelişme süreci içinde kaydettiği aşamaları tanımak demektir. Eski çağların sanatlarını inceleyen iki ayrı bilim dalı olduğunu biliyoruz: arkeoloji ve sanat tarihi.

Bu iki bilimin birbirleriyle olan ilişkisi veya farklılıkları çoğu kez yanlış anlamalara yol açabilecek şekilde karıştırılmaktadır. Arkeoloji ve sanat tarihinin ayrı ayrı bilim dalları olduğunu ileri sürenler bu ayrılığı şu noktalarda toplarlar:

1. Her iki bilim, sanatın farklı devrelerini incelerler. Arkeoloji, öncelikle eski Yunan ve Roma sanatını ele alır. Yunan-öncesi, prehistorya adı verilen arkeolojinin özel bir alanına girerken, Roma devrinden sonraki sanatlar yani Bizans ve İslâm sanatlarını sanat tarihi inceler.
2. Arkeoloji, insan elinden çıkan her türlü (estetik değer taşıyan veya taşımayan) malzemeyi inceler. Sanat tarihi ise bunların “güzel” olanlarını inceler.
3. Arkeoloji kendi eserlerini bulmak için kazıya başvurur. Arkeolojik araştırmalarda kazı esastır veya önemli bir yer tutar.

Görüleceği üzere, sanatın çeşitli tarihi dönemleri için ayrı ayrı bilim dalları doğmuş gibi bir durum söz konusudur. Yunan ve Roma uygarlıklarının maddi kalıntılarını gün ışığına çıkarıp inceleyen arkeoloji, klasik arkeoloji adıyla tanımlanmakta, klasik arkeolojinin kronolojik başlangıcı yazının icadına kadar indirilmektedir. Gerçekte “eskinin bilimi” (arhaios + logos) anlamına gelen arkeolojinin, ilgi alanına bir zaman sınırı koymaması

gerekirdi. Öteden beri bilim dünyasında, enstitü ve üniversitelerdeki kürsülerde yerleşmiş olan bu yanlışlık, arkeoloji biliminin kuruluş yıllarındaki araştırmaların özellikle Yunan-Roma eserlerine yönelik olmasından kaynaklanmaktadır. 18. yüzyılda J.J. Winckelmann'ın Roma, Pompei ve Herkülaneum gibi antik merkezlerde yapmış olduğu kazılar, Avrupa'nın hümanist çevrelerinde büyük ilgi uyandırmış ve bu bilimin yalnızca Yunan ve Roma sanatını incelemesi gerektiği yolunda yaygın bir kanı oluşmuştur. Oysa daha sonraları Güney Amerika'dan Asya'ya, Afrika'dan Anadolu'ya kadar yoğun bir arkeolojik kazı faaliyetinin olduğunu görüyoruz. Bu kazılarda, Ortaçağ kentleri kazıldığı gibi tarih öncesi yerleşme merkezleri de kazılmıştır.

İncelenen sanat eşyasının güzel veya çirkin olması bakımından bugün artık çok şey değişmiştir. Dünya müzelerinin-pek çoğunda, klasik Yunan heykelleri ile Afrika yerlilerinin maskaları birarada sergilenmektedir. Salonları gezmekte olan kişiler insanlık tarihi boyunca güzellik kavramının hangi aşamalardan geçtiğini ilgiyle izlerler. Kazı sorununa gelince; kazı bir tekniktir. Eski eserle ilgilenen her bilim bu tekniği kullanır. Bugün artık, tarihçiler de, sanat tarihçileri de kazı yapmaktadırlar.

“Sanat tarihi nedir?” sorusunun en kestirme cevabı, “sanatın tarihidir” şeklinde verilebilir. Ancak bu tanımlama çok kısa ve kapalıdır. Bu bilim dalının zenginliğini ve çok boyutlu içeriğini yansıtabilmek üzere şu tarif yapılabilir: Sanat tarihi, tarih koşullarından doğan maddi kültür eşyasını inceleyen bir bilimdir. Buna göre, bu bilim dalı, bir sanat ya da sanatlar arasındaki ilişkileri tarihsel boyutta kurma amacıyla hareket eder; sanatı oluşturan öğelerin, tarih içindeki ağırlığını ve dağılım düzenini saptarken, sayısız ve karmaşık sanat olgularının hiyerarşisini arar.

Sanat tarihinin malzemesini tarih içinde üreten varlık insandır. İnsan ise her çağda değiştiğinden, bu bilim dalı gelişme ve değişmelere ait bilgileri toplar; insanların sanat eseri üretmelerinin itici gücünün ne olduğunu, bu gücün sanat biçimlerini nasıl değiştirdiğini bilmek için çaba harcar.

Bugün bağımsız bir bilim olan sanat tarihi, yeryüzünün gelmiş geçmiş bütün sanatlarını kapsayan birçok konuyu ilgi alanı içine alır. Dünyanın herhangi bir köşesinde, ya da herhangi bir

çağın belirli yıllarındaki sanat hareketi, özetle insanın sanat deneyleri olarak yaşadığı her şey sanat tarihinin ilgi alanına girer. Bundan da anlaşılıyor ki, genel bir sanat tarihi yanında, yalnızca belirli bir sanata özgü sorunları konu edinen özel sanat tarihleri vardır: Çin sanatı, Türk sanatı, Mısır sanatı vb. gibi. Belirli karakteristiklerle birbirinden ayrılan bu sanatlar arasındaki ilişkiler kadar, aynı sanatın içinde yer alan üslup ve okulların birbirleriyle olan ilişkileri de sanat tarihinin inceleme alanına girmektedir. Özetle, giderek daralan çemberler gibi, en genel anlamdan en dar anlama kadar inebilen sanat tarihi, bütün sanatlardaki yönelişlerin özünü, bir anlamda insan hayatının mesajını; insan hayatının gidiş ve akış yönünü yorumlamaya çalışır.

Sanat tarihini, insanlığın genel tarihi ile atbaşı götürmek bu bilimin takibettiği bir yoldur. Bunu yaparken; sanatın ana şekilleri, yapı ve temaların gelişme süreçlerini zaman ritimleri içinde inceler. Sanat tarihinin görevi, yalnızca geçmiş uygarlıkların sanat eserlerindeki “güzellik”leri arayıp bulmak değil; bu eserler arasında toplumsal, tarihsel değerler yansıtan karakterleri saptamaktır.

Sanat tarihi, bir boyutuyla tarihi bilimler sınıfına girer. Öte yandan, insanın yarattığı eserleri incelediğinden, sosyal bilimler alanına da ister istemez katılır. Bütün bilimler aynı şekilde akıl yürütme işlemine başvururlar. Hepsi de olguların veya eşyaların yasalarını, onlara hakim olabilecek tarzda kavramak isterler. Sanat tarihi bir deneysel bilim değildir. Gerçi bazı yasalar çıkarılabilecek olsa da, ancak bu yasalar onu, fizik ve kimya gibi deneysel bir bilim haline getirmez. Çünkü sanat tarihçisi nesneler üzerinde doğrudan (aktif) eylemde bulunamaz. Ayrıca, her zaman aynı konumda tekrarlanıp, aynı nitelikte sonuç veren durumlar sanat tarihi alanında yoktur. Her sanat eseri bir diğerine benzemeyen şartlarda doğmuş, yeni ve özgün bir durumdur. Sanat eseri tek ve benzersizdir.

1.3.3. Sanat Psikolojisi

Sanat ve yaratma olayının birkaç faktörün etkisi altında olduğunu biliyoruz. Bunlardan biri, sanatın doğduğu çevre, yani sanatçının içinde yaşadığı toplumsal ortamdır. Nevar ki, yapı-

lan gözlemler sosyoloji teorilerinin, sanatın bazı yönlerini açıklamakta yetersiz kaldığını kanıtlamaktadır.

Sanat olayında, sanatçı kişi ile onun kavradığı ve dile getirecek dışlaştırdığı bir nesne dünyası arasındaki ilgi söz konusudur. Yani temelde, bu işlem süje ile obje arasındaki bir ilişkidir. İnsanın ruhsal yaşantısı ile derinden ilgili olan sanat ve yaratıcılığı psikolojik açıdan ele almak eski bir eğilimdir. Fakat bu eğilimi psikoanalitik ve deneysel metotlara oturtan görüşler yenidir. Kısa tarihi boyunca sanat psikolojisi giderek iki konu üzerinde yoğunlaşmıştır; 1) Sanatçının psikolojisi ve 2) Algılayanın psikolojisi.

Sanatçı bir bireydir; düşüncesi, davranış biçimi ve duygularıyla yaratıcı birey. Psikolojik açıdan sanat yaratıcılığı; kişinin çatışma ve sürtüşmelerinden, mutluluk, tutku ve coşkularından kaynaklanan kaygılara sanat yoluyla çözüm aramadır veya cevap vermedir. Bu açıdan bakıldığında; kişi olarak sanatçı endişelerini yaratıcılıkla çözümler. Düşlerine, hayal ve hülyalarına sanat ortamı/içinde biçim verir. Plastik sanatlarla uğraşıyorsa, onları zihnindeki soyutlamalardan kurtarıp, gerçek ve somut bir nesneye dönüştürülebilir.

Genel olarak her sanat yapının altında kendini gerçekleştirmeye çalışan bir insan çabası, her insanın içinde bir sanat eserinin tohumlarının bulunduğu söylenebilir. İnsanda, çocukluk ve gençlik çağlarındaki gelişme ve çatışmaların yarattığı kaygı ve tedirginlikten kaynaklanan yaratıcılık vardır. Kişi, kendisiyle toplum arasında bir iletişim ve etki aracı olarak sanatı kullanmaya çalışır. Elbette ortaya çıkan ürünlerin sanat değeri taşıyıp taşımadığı ayrı bir sorundur.

Psikoanalitik çalışmaları başlatan S. Freud (1856-1939) ünlü sanatçıları, onların eserleri üzerinde tartışmalar yaparak inceler. Psikoanalist görüş, izlenim, rüyalar, bilinç, fantazya, imajinasyon, dikkat problemleri üzerinde yoğunlaşır. Duygu ve düşünce, saplantı (idée fixes) gibi sorunlarla birlikte sanata eğilen bu akım, sanattaki üslup sorunundan çok bilinçaltını açıklayan temalarla ilgilenir. Gerçekten de sanatçı bir konunun karşısına geçer ve çalışmaya başlar. Kendisine “neden o konuyu seçtin?” diye sorulsa, hemen cevaplayamaz. Bu, onun düşünmeyen bir

insan olduğunu göstermez. O, kendi faaliyetlerini analiz etmeye alışmamıştır. Kendisi için yukarıdaki sorunun basit ve kısa bir cevabı yoktur.

Psikoanalist ekole göre, sanat eserinin; istekleri, hayalleri, bastırılmak istenen duyguları, bir başka planda dile getirdiği düşünülmektedir. Psikolojik dataların, sanatçı hakkında bilgi verdikleri, sanat eserinin bildirisini açıklamaya yardım ettikleri bir gerçektir. Ancak, sanat eserinin değeri ve tarihselliği tamamen bu yoldan da açıklanamamaktadır.

Psikolojik yaklaşımın ikinci sorunu algı olayıdır. Bu olayı başlıbaşına ele alan psikoloji alanı “Gestalt” okulu olarak bilinmektedir. Algılama işlemi, çevredeki eşya ve olayların bünyeleşmiş bütünler halinde kavranmasını sağlayan psikolojik bir olgudur. Bununla, bir şeyi, bir nesneyi (rengini, hacmini, boyutlarını) duymaktan dolayı zihnimizde bir iz meydana gelir. Sanatçının doğayı anlamaktaki yeteneği bilincinde bazı tasarımların yerleşmesiyle gerçekleşir. Özellikle plastik sanatlarda görme, gözle birşeylerin varlığını duyma, işin en önemli yanıdır. İnsan, estetik faaliyeti geliştikçe eşyalar, varlıklar ve simgeler dünyasında yaşamaya başlar. Beş duyumdan biri olan gözün kapsadığı duyumlar aydınlık, karanlık, renkler, hacimler, biçimler, uzaklıklar gibi en temel kavramlarını zihnin estetik perspektifi içine alır. Bu kavramlardan oluşan bir konuyu, bir sanatçı kafasında oluşturmamışsa, yani sanatçı bir konuyu tam anlamıyla incelememişse, konuyu kağıt üzerine ne kadar güzel çizerse çizsin, çizim göze ne kadar hoş görünürse görünsün, model sağlam algılanmadığından ortaya sağlıklı bir desen çıkmaz.

Mizaç ve kültür bir yana bırakılacak olursa her sanatçı dünyayı aynı mekanizmayla seyreder. Dış dünyanın incelenmesi ve bunu izleyen yaratıcılık safhasından önce algılama olayı yaşanır. Çünkü zihnimizde oluşan şey, imajlar, kompozisyon halinde sentez edilmeden önce gerçek birer nesnedirler.

Algılama sorununu, en kaba çizgileriyle olsun açığa kavuşturabilmek için, önce fizyolojik bir problemi, bir başka deyişle, duyularla algılanan izlenimlerin hangi yollardan geçerek zihne işlediğini bilmek gerekir. Görülen nesnelerin, gözün ağ tabakasındaki kopyelerinin, ne ölçüde gerçekleştiği oldukça karmaşık

bir fiziksel sorundur. Başta göz olmak üzere, bütün duyu organlarımız bu kayıtları beyine tekrar yollayarak bir yoruma açık tutarlar. Bu duyu aktivitesi, vizyon, renk, form v.b. nin birikmesiyle üretilir. Gerçekte insanoğlu önce bulduğunu (gördüğünü) tanımış daha sonra düşlerini yaratmıştır.

Sanatçı ve izleyicinin görsel algısında, göz temel rolü oynadığından, renk körlüğü ve görme bozukluğunun olmadığını varsayıyoruz. Çünkü bu organdaki kusur doğru algılamayı saptırır. İnsan, algı ve duyu tarzlarını, ilişkide olduğu çevre ile koordine etmek üzere, bebekliğinin erken aylarından başlayarak çaba sarfeder, dünyaya gözünü açtığı andan başlayarak algılamaya, tanımaya başlar. Erken aylarda, ilk gördüğü eşya ve kişileri henüz anlamlı şekiller olarak değerlendiremez. Fakat, yalnızca görüntü olarak kaydeder. Zamanla bazı şekil ve görüntülerin, üstüste ve sık sık algılanması, tanıma olayını yaşatır. Tanıma ile birlikte, belirli kişi ve eşyalar, ötekilere göre “özel” anlamlar yüklenir. Eşyalar, kişi ve nesneler özellik ve önemlerine göre derece derece bilinçaltına girerler. Bu hiyerarşi, tanıma ve kişiliğin oluşumunda, belirli objeleri, belirli bir bütün içinde kavramayı sağladığı gibi, belirli mekan ve bütünlükler o bütün içinde yer alan figürleri daha çabuk algılamayı sağlar.

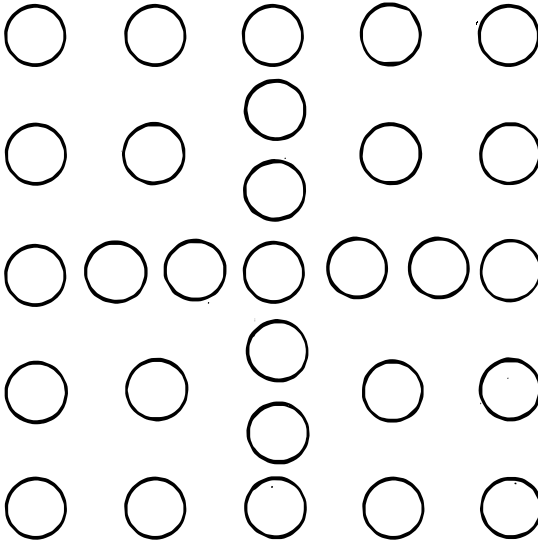
Çocuğun tanıdığı oda içinde en sık gördüğü iki kişi, anne ve babası, yine en sık gördüğü eşyaları; süt biberonu ve renkli oyuncaktır. Bu nesneleri ve canlıları mekan içinde algılayan çocuk, mesafe ve derinlik duygusunu güçlendirmektedir. Her nesneyi ilişkide olduğu çevre ile koordine eden, çevre düzeni içinde kavrayan bir yeti gelişmek üzeredir.

Algı ve duyular; eşyaların, ilişkide oldukları çevre içinde kavranması, yalnızca fiziksel bir olay değil; duyu ve heyecanlarla pekişen duygusal bir olaydır. Özellikle “tanıma” faaliyeti; çizgi ve renklerin sembolik değerlere dönüşmesini sağlar. Böylece; anne ve babanın yüz çizgileri, domatesin kırmızı rengi ve çukulatanın kendi rengi, tanınan ve bilindik renkler olur. Çizgi ve renklerin sembolik değerleri kazanması, bunları birer anlatım aracı biçimine dönüştürür.

Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştıran sanatçıda şu süreçler oluşur: Nesne görülür, nesnenin dış çizgileri (silüeti, konturu), kütlesi ve rengi göz merceklelerinden geçerek beyine bir şekil

imge olarak kaydolur. Burada, gözlenmiş olan eşyanın hayalleri meydana gelir, yani beynin bu arada kavrayıp kaydettiği şey nesenin görüntüsüdür. Olay süjeyi objeye bağlayan iki uçlu bir akt'dır.

Bir “x” eşyasını alalım, ona karşı duyarlıklımız ve dikkatimizi onun üzerine yöneltiyoruz, “x” görülmektedir, bir genel lekesi, çizgisi vardır, kütlesi, rengi vardır ve bütün bunlar göz merceğinden geçerek beyin tarafından imaj olarak tesciledilecektir. “x” bir uyarıcı (stimulus) olmuştur, renkleriyle, şekilleriyle görünür hale gelmiştir. Bu, anlamlı bir kavrayışa dönüşmek üzeredir. Göz bu işi yaparken bütünüyle bir fotoğraf makinesi gibi değildir, fakat bilgilerimizle, arzularımızla ve etkilendiğimiz oranda bütün kişiliğimize bağlı çalışan bir alettir. Bugün algı olayının çözülmemiş bazı yönleri vardır.



Modern form teorisi (veya Gestaltizm) algının ayrı ayrı, parçalı duyumlarının bir bileşiği olmadığını; bizzat kendisinin bir toplu duyum olduğunu ilan eder. Gestalt teorisine göre “form” ayrılmaz bir bütündür; yaprak, dal ve gövdeyi ayrı ayrı değil, fakat

ağacı bir bütün olarak algılarız. Ormanı da öyle, tek tek ağaçların toplamı olarak değil, fakat bütün halindeki orman dikkatimizin merkezidir. Gözümüzün alıcılığını deneyelim. Tabloda farklı düzenlenmiş “O” şekillerinden oluşan büyük bir artı işareti görüyoruz. Bu farklılık mesafelerin farklılığına bağlı olarak algılanıyor. Bir fotoğrafta da noktaların yoğunluğu böyledir. Noktalar birbirine yakınsa fotoğraf net, değilse siliktir, bulanıktır.

Büyük sanat eserleri, yalın bir uyarıcı olmaktan öte grift, karmaşık ve kavranması değişik kavramlarla zenginleşmiş ürünlerdir. Eser izlenirken yaratıcılık, seyirci tarafından değişik bir boyutta tekrar yaşanır. Bu anlamlı kavrayış, biçimle özün kompozisyonudur. Tasvir konusu, sanatçı ve seyirci arasında böylece estetik bağlantı kurulur.

Sanat tarihinde, çeşitli akımlarda, algının unsurları değiştirilir, kişisel varsayımlara girilir. Sözelimi romantizm akımında imge önemli ve baskın bir rol oynamış; gerçekçilik ve izlenimcilik akımlarında ise mümkün olduğunca imgeye az yer verilmiştir. Yüzyılımızda özellikle imgelerin özel çağrışım süreçleri, onlarla şaşırtıcı ve özgün mecazlar elde etmek için kullanılmıştır. Gerçeküstücüler özgün çağrışım tekniğini kullandılar. Bunun da ötesinde yapay algı bozuklukları meydana getiren bazı ilaçlarla da kullanan sanatçılar vardır.

Günümüz sanatçıları bilinci değişime uğratan afyon, meskalin ve benzerleri yanında kloral, benzedrin, bromürler, barbitüratlar ve LSD (Liserjik asit) gibi kimya biliminin kendilerine sunduğu maddeleri de kullanmaktadırlar. Meskalin alan bir yazar (A. Huxley) kendisini izleyen kişilerin önünde, içinde bulunduğu odayı ve eşyaları tanımlamaktadır. “Uzay ilişkileri nasıl?” diye sorulduğunda, Meskalin deneyindeki yazar şöyle anlatır: “Perspektif çok garip, duvarlar dik açıda birleşmiyor (yer ve uzaklık önemini yitirmiştir). Kitapları görüyor fakat, onların uzay içindeki yerleriyle ilgilenmiyorum. Hepsinin canlı ışıklarla aydınlandığı ve bir kısmının diğerlerine göre çok parıldadığını seziyorum” (uzay ilişkileri vardı fakat üstünlüğünü yitirmişti. Zihin önce yer ve ölçülerle değil, anlamla ilgileniyordu). Odanın ortasında bir daktilo masası, onun ardında hasır bir sandalye, en geride ise çalışma masası vardı. Üç eşya, karmaşık bir dikey, yatay, eğik çizgiler düzeni oluşturuyordu. Masa, sandalye ve ça-

lışma masası (nesnel dünyaya ilişkin olan fakat derinlik ya da fotoğraf gerçekliği olmayan) Braque ve Juan Gris kompozisyonlarını anımsatıyordu.

Yapay algı bozuklukları meydana getiren maddeleri alanların görsel izlenimlerini fotoğraf haline getirmeye imkan yoktur. Bu, çok öznel olan görüntüler ancak resme dökülebilir. Hatırlama ve mantıklı düşünme hemen hiç yitirilmiyor. Görsel izlenimleri yoğunlaşıyor. Dünya değişik boyutlarıyla algılanırken zamana duyulan ilgi sıfıra düşer, uzaya ilgi azalır, renk algıları önem kazanır. Bütün renkler daha güçlenir, kişi her zaman yabancı kaldığı sayısız renk çeşidini görmeye başlar. Çevredeki nesnel dünya olağanüstü parlaklıkta renklerle algılanır.

Hangi yola başvurulursa vurulsun, sanatçı bir görme ve idrak etme eylemine girecektir. Algı kavramı sanatçının hayal gücü ve yaratıcılıkta temel olabileceği en somut etüt malzemesini yığar.

Yaratıcılık, sanatın konusu olmazdan önce, insanın psikik yapısında gerçekleşen bir işlemdir. Yalnız figürlü sanat konuları değil, en soyut yaratmalar bile, daha önce görüntüsü ve biçimleri mevcut olan zihinsel malzemeye dayanmaktadır. Tıpkı sanatçı gibi, seyircinin de algılama işlemi, çevredeki eşya ve olayların, bün-yeleşmiş bütünler halinde kavranmasını sağlayan bir psikolojik bir olgudur. İnsan gözü, çevresindeki olay ve eşyaları algılarken her zaman fotoğraf makinesi gibi çalışmaz. Özellikle büyük sanat eserleri, yalın bir uyarıcı olmaktan çok, karmaşık ve kavranması zor, değişik sembollerle zenginleştirilmiş ürünlerdir. Eserde (resim yahut heykelde) beliren kültürel faktörün ağırlığı izleyici tarafından çözümlenirken; doğadaki modele nelerin eklendiği, nelerin abartıldığı veya vurgulandığı dikkatleri çeker. Eser, seyirci tarafından biçimi aracılığı ile algılanır. Bu durumda, sanatçıyla seyirci arasındaki titreşimin açıklanabilmesi, bir bakıma, algılanmakta olan konu ile ona katılan kültürel öğelerin belirleyiciliği arasındaki salınımda ve ilişkide düğümlenmektedir.

Hangi çağda olursa olsun, sanatçı da, seyirci de bir görme ve idrak etme eylemine girer. Bu bakımdan algı kavramı ve ona eklenen öğeler sanat psikolojisinin önemli sorunları arasındadır.

1.3.4. Sanat Sosyolojisi

Sanat'ı, insanın kendini anlatma yollarından biri olarak tanımamıştık. Sanat sosyolojisi adı verilen dal, sanatçıyı yaratan toplumla sanat kurumu arasındaki bağlantıları inceler. Çünkü, her insan gibi sanatçı da, öteki insanlarla temas halindedir, ortak bir yaşantı içindedir. Onu yaratan toplum, onun hitabettiği kitleler ve sanat eseri arasındaki sayısız ilişkileri, sosyolojinin bir dalı olan sanat sosyolojisi inceler.

Sanat ve yaratma olayını, birkaç faktörün etkisi ve sonucu olarak düşünebiliriz. Bunlardan birkaçı: sanatçı kişiliği, kullanılan malzeme, teknik ve sanatçının içinde yaşadığı toplumsal ortamdır. İnsanın yarattıkları incelenirken, onun evrensel bir varlık olması yanında, ulusal ve toplumsal bir varlık olduğu da gözönüne alındığında, bireyin anlaşılabilmesi için, onun bağlı olduğu toplumsal yapı'nın da anlaşılması gerekmiştir.

Yaratma, sanat ve estetik fenomenlerinin toplumsal pratikten, yaşanan hayattan kaynaklandığı ve buradan geliştiği yolunda öteden beri görüşler ileri sürülmektedir. "Sanat ve üslubun, değişme ve gelişmelerinin temel belirleyicisi nedir?" sorusunun cevabını toplumsal yapıda arayan sosyolojik bir görüş vardır.

Sanat doğrudan doğruya insanlara seslendiğine göre, sorunun çözümünü bir bakıma insan toplumunda aramak gerçekten yerinde olur. En basit tanımlamaya göre; sosyoloji, toplumları ve toplum içindeki olayları inceler. Sanat ise, bütün toplumlarda yaygın bir olgudur. Sosyoloji, toplumlarda böylesine yaygın bir olaya ilgisiz kalamıyacaktır. Bu belirlemeye göre, sanattaki gelişme ve değişimleri toplum yapısıyla birlikte düşünmek gerekir. İşte bu düşünceler ışığında, sanatın insan toplumuyla olan ilişkisini yorumlayabilme kaygısı, bazı sosyologları ve sanat tarihçilerini yeni bir bilim kurmaya yöneltmiş, böylece sanat sosyolojisi doğmuştur.

Sanatın sosyolojik boyutlarının hangi aşamalardan geçtiğini görebilmek üzere, sanatçının ve sanatın, tarih boyu, toplumlar için nasıl bir anlam taşıdığına kısaca göz atalım.

İlkel dediğimiz toplumların gerçek yapısını bugün için bilemiyoruz. Ancak, insanların önce avcılık daha sonra tarımcılık yap-

tığını, bu sıralarda ise sanatın din veya büyü ile karışmış bir halde olduğunu sanıyoruz. Önceleri sanatçı ile büyücünün aynı kişiler olduğu düşünülebilir, daha sonra toplumlarda artan işbölümü, ustalaşma ve artı değer, yalnızca sanatla meşgul olan insanların belirmesine yol açmış olmalıdır.

Eski çağda, Homeros devrinde (M.Ö.10. yüzyıl) şehir devletinde toplum şu kesimlere ayrılıyordu:

1. Soylular ve toprak sahipleri
2. Demirgoi (yani memurlar), zenaatkarlar, doktorlar, rapsodcular ki bunların toplum için çalıştıkları kabul ediliyordu.
3. İşçiler ve ücretliler.

Bu ayırımı göre, sanatkarlar ve zenaatkarlar, bir teknik iş ürettiklerinden orta sınıfta kabul edilirler.

Eflâton'un yazılarında sanatçılar, işe yarar şeyler üreten insanlar olarak yorumlanır. Bu düşünür sanatçıları, alt sınıf insanı gibi görmekten çok, bir aristokrat gibi görür. Ayrıca sanatçı ile zenaatkar arasındaki fark belirlenir. Fakat sanatın adı "tekhne"dir. Yani sanat da bir teknik iştir. Bütün antik çağ boyunca halk, sanattaki değişme ve gelişmelerin temel etkeni olarak kabul edilmez.

Pekçok kaynak, M.Ö.6. ve 5. yüzyılda, bazı sanatçılara büyük ödüllerin verildiğini kaydeder. Özellikle Büyük İskender döneminde.

Periklès ile Fidyas (495-431) arasındaki ilişkiler, sıradan sanatçı-patron arasındaki ilişkinin çok ötesindeydi. Fidyas, Periklès'in siyasi düşüncelerini yorumlayan, önde gelen bir sanatçıydı. Böylece Partenon, hellen birliğini anlatan bir eser ve sembol oldu. Romalı yazar yaşlı Plinius (M.Ö. 3. yüzyıl) Yunanistan'daki resim eğitiminin, güzel sanatlar eğitiminin ilk basamağı olduğunu bildirir. Lucianos'un ise, bir sanat eserinin, farklı toplum kesimleri tarafından nasıl değerlendirildiğini üç tür halinde göstermesi ilginçtir:

1. Sıradan halkın yargısı,
2. Teknik kalite arayan yenilikçiler,
3. Karakter ve ifade arayan kültürlü kişilerin yargısı.

Roma toplumunun sanat kültürü, lüks eşya kavramı ile karışmaktadır. Ayrıca sanatın bir özelliği de devletin gücünü ifade etmesi ve kutsamasıdır. Kolayca anlaşılacağı üzere burada sorun sanat eseri yaratmak değil; bir çeşit kullanım eşyası üretme veya bir çevresel faaliyettir. O dönemin kayıtlarına göre en gözde sanatçılar mimarlardır. Romalı yazar ve mimar Vitruvius (M.Ö. I. yüzyıl)'a göre, mimar, heykeltıraş ve ressamların işlerini koordine eden kişi (arhitekton) olarak sosyal bir üstünlüğe sahiptir.

Öteki sanatçılar arasında da bir hiyerarşi vardır. Sırayla:

1. Figür sanatçıları (imaginaris)
2. Dekoratif ressamlar (parietarius)
3. Kaldırımcılar (tesellarius) ve son olarak da
4. Duvarcılar, gelmekteydi.

Bu sanatçıların sosyal durumu ve aldıkları ücretler bu sıraya uygundur.

Bizans'ta artistik faaliyet bir organizasyon içindeydi ve bunun başında "praefectus operis" ünvanı taşıyan kişi vardı. Bu kişi, ressam, marangoz ve metal işi yapanları (bunlara artifices veya magistri deniyordu) ve işçileri (opifices ve exactores) koordine ediyordu. Böylece ortaya çıkan iş çok zaman kolektif ve anonim oluyordu.

Ortaçağlarda, sanatçı (artifex) bütün teknisyenlerin üstündeydi. Sanatın temaları ve konuları, saray veya kiliseden gelen emirlerle (docti tarafından) dikte ediliyordu. Çoğu kez iki otoritenin (dini-siyasi) çatışması, artistik faaliyete yansiyordu.

Gotik çağlarda, dini otorite ile sanatın yoğun ilişkisi sürmekte, sanatta dini düşünceler ifade edilmektedir. Batı uygarlığında Rönesans, sanatçının kültürel ve sosyal prestijinin en yükseğe çıktığı devredir. Plastik sanatlar, din, felsefe, bilim ve edebiyatla eşdeğer hale gelir. Dini hayatın yerini, siyasi hayatın alması, sanatçıyı toplum hayatıyla doğrudan bir ilişki içine soktu. Bu dönemde, klasik antikitenin mirasına yakınlık duyuluyordu. Mikelanj, hristiyanlıkta antikitenin bir sentezini yapmaya çalıştı. Dürer ve Cranach, reform yanlısı olmaktan çekinmediler.

15. Yüzyılda heykeltıraş ve ressamların atölyeleri birer zanaat dükkanı olarak kabul ediliyordu. Bir yüzyıl sonra yardımcı işçi-

lerin yerini öğrenciler aldı. Ama asıl yük ve ilgi mimarların üzerindeydi. Çünkü, özellikle savaşlar yüzünden şehir savunmaları önem taşıyordu. Kısa zaman sonra, önce İtalya'da olmak üzere bütün Avrupa'da sanat akademileri belirmeye başladı. Bunlar belirli sanat ilkeleri olan ve sistematik eğitim yapan kuruluşlardı.

Ortaçağ İslâm toplulukları merkezi bir yönetim içindedirler. Genel olarak bütün sanatlarda anonim bir görüntü göze çarpar. Söz gelimi bir halıda veya bir mimari eserde sanatçı adına raslamak pek mümkün değildir. Görünüşe göre, bütün sanatçılar içinde, mimarlarla hattatların seçkin bir yeri vardır.

Selçuklu ve Osmanlı çağında, hemen bütün sanatçılar bir meslek kuruluşu olan loncaya bağlıdır. Lonca, hem bir sendika, hem de sanat ve zenaatkarlık işlerinin kalitesini denetleyen bir toplumsal kurumdur. Genellikle çırak-kalfa-usta ilişkisi içinde hiyerarşik bir meslek eğitimi söz konusudur. Bir sanatçı adayının bu aşamaları geçmesi başarısını simgeleyen törenlerle oluyordu. Osmanlı İmparatorluğunun güçlü dönemlerinde Enderun adı verilen bir okul hem devlet memuru hem de sanatçıları yetiştiren yüksek düzeyde bir akademi idi. Burada, özellikle merkezi otoritenin sanatçı kadrosu yetiştirilir, halı, minyatür ve öteki el sanatlarını üreten atölyelerin sanatçı çekirdeği burada oluşturulurdu. Hassa Mimarlar ocağı adlı kuruluş imparatorluğun bayındırlık işlerini üstlenen bir kurum olarak uzun süre varlığını korumuştur.

Görüldüğü gibi, tarih çağları boyunca, her dönemin toplumu, sanat ve sanatçıyı, toplumun yapısı ve değer yargılarına göre farklı bir yere oturtmuş, sanat türü ve sanatçı, toplumsal yaşantı ve ihtiyaçlara göre yerini bulmuştur.

Sosyolojik “kitle” denince, bunun içine, sınıf farkına ve başka ayırdedici özelliklerine bakılmaksızın herkes girer. Böyle bir topluluk içinde sanatı belirleyen güçler, farklı bölge ve çağlarda, değişik ağırlıkta rol oynamışlardır. Zaman zaman sanatın konularını, hükümdarlar, partiler ya da sınıfların belirlediğini bilmekteyiz. Sözgelimi bir düşünceye göre, sanat da, öteki alanlar gibi güçlü kişilerin elinde bir araç olmuştur (heroist görüş). Buna göre, ortalama insanla, ortalamanın altındakilerin sanatın değişmesinde payları yoktur; onlar da güçlü kişilerin kullandığı

araçlardır. Sanat ve üslubun biçim kazanmasında güçlü kişileri biricik etken olarak görenler, Buda, Musa ve İsa gibi, bir büyük insanın ortaya çıkıp toplumu ve o arada sanatı da değiştirdiğine inanırlar. Bazı yazarlar da, bir büyük kişiyi izleyen seçkinlerin (elit zümre) sanatı belirlediğine inanırlar.

Tarih içinde, her sanat, bildirisinin özünü değişik bir toplum kesiminden almış ve başka kesimlere yöneltmiştir. Prensler, soy-lular, aydınlar ve felsefecilerden kaynaklanan sayısız sanat çıkışı görülmüştür. Pek çok estetik teoride, “sanatçı içinde yaşadığı toplumdan etkilenir, toplumu yansıtır” düşüncesi ana çizgi olarak göze çarpar. Son yıllarda yeni bir alan halinde genişleyen sanat sosyolojisi, belirli toplum biçimleriyle bunlara bağlı sanat tipleri arasındaki ilişkiyi araştırmaya yönelmiştir.

Sanat faaliyeti, kalıcı ve evrensel değerleri bile amaçlasa, her zaman belirli bir topluma sunulur, arz edilir. Bir artistik faaliyete toplumun verdiği değer; eserin kabulü, onun anlaşılması, korunması ve elden ele geçişi bir toplum içinde olmaktadır. Ancak, bütün bunların dışında sanatçının özel bir işlevi de vardır. İşte bu noktadan sonra sosyoloji teorilerini sanata açıklamakta yetersiz kaldığını görürüz. Çünkü, sanatla toplum yapısından başka bağlantılar da vardır.

Bibliyografya (Sanat Tarihi ve Arkeoloji)

- BRAY, W.-TRUMP, D., **Archaeology**, A Dictionary, Penguin Books, Middlesex. 1972 (2).
- BROTHWEL, D.-HIGGS, E., **Science in Archaeology**, London. 1969 (2).
- CERAM, C.W., **A Picture History of Archaeology**, Thames and Hudson, Norwich. 1963 (2).
- CHRISTIENSEN, E.O., **The History of Western Art**, New American Library, London. 1959.
- CLARKE, D.L., **Analytical Archaeology**, London and New York. 1968.
- GOMBRICH, E.H., **Art History and Social Sciences**, Oxford. 1975.
- DANIEL, G., **A Hundred Years of Archaeology**, London and New York. 1950.
- DECHELETTE, J., **Manuel d'archeologie**, Mâcon. 1908.
- HAUSER, A., **The Philosophy of Art History**, Routledge and Kegan Paul LTD., London. 1954.
- HEIZER, R.F., **Archaeologist at Work**, New York. 1959.
- KENYON, K.M., **Beginning in Archaeology**, Aldine Paperbacks, J.M. Dent and Sons Ltd., Norwich. 1964 (6).
- PALLOTTINO, M., **The Meaning of Archaeology**, London and New York. 1968.
- PALLOTTINO, M., **Che Cos'è L'Archeologia**, 1968.
- PENFREW, C., **Before Civilization**, London and New York. 1973.
- WOLFFLIN, H., **Principles of Art History**, Trans. by M.D. Hottinger, London. 1932.

Bibliyografya (Sanat Psikolojisi)

- ARNHEIM, R., **Art and Visual Perception**, A Psychology of the Creative Eye, Lonton. 1956.
- BARTLETT, F.C., "Feeling, Imaging and Thinking" **British Journal of Psychology**, XVI (1925-6), p., 16-28.
- BULLOUGH, E., "The perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combinations" **British Journal of Psychology**, III, p., 406 ff.
- DELCROIX, E., **Psychology de l'Art**, Paris. 1927.
- ERHARDT, A., **Gestaltungslehre**, Die Praxis eines Zeitgemässen Kunst und Werkunterrichts, Weimar. 1932.
- FOX, C., "A Study in Perception" **British Journal of Psychology**, XV (1924), p. 1-16.
- FREUD, S., **Ein Kinderheitserinnerung des Leonardo da Vinci**, Leipzig. 1910. (Eng. trans. A.A. Brill, Leonardo da Vinci: A Psychosexual Study of Infantile Reminiscence, New York. 1916).
- FREUD, S., **Introductory Lectures on Psycho-analysis**, Trans. J. Rivière, London. 1927
- GOMBRICH, E.H., **Art and Illusion**, Phaidon, 1972 (4).
- HICKS, G.D., "On the Nature of Images" **British Journal of Psychology**, XV (1924-5), p., 121-48.
- KOFFKA, K., "Problems in the psychology of Art" **A Bryn Mawr Symposium**, Bryn Mawr. 1940.
- LANGER, S.K., **Feeling and Form**, New York and London. 1953.
- LOEWENFELD, V., **The Nature of Creative Activity**, Trans. by. O.A. Oeser, London. 1939.
- SCHAUB-KOCH, E., **Psykanalyse d'un peintre-moderne**, Henri de Toulouse-Lautrec, Paris. 1935.
- SMYTHIES, J.R., **Analysis of Perception**, London. 1956.
- SPEARMAN, C., **Creative Mind**, London and Cambridge. 1930.
- VERWORN, M., **Ideoplastische Kunst**, Jena. 1914.

Bibliyografya (Sanat Sosyolojisi)

- DUVIGNAUD, J., **The Sociology of Art**, Trans. by. T. Wilson, Harper and Row Publisher Incorporated, New York. 1973.
- FRANCASTEL, P., “Kunstsoziologie” **Wörterbuch der Soziologie**, Enke, Stuttgart. 1955. p., 285-99.
- FRANCASTEL, P., “Pour une sociologie de l’art? méthode ou problématique” **Etudes de sociologie de l’art**, Denoel Gonthier. Paris. 1970. p., 14-15.
- FRANCASTEL, P., “Problems de la sociologie de l’art” **Traité de Sociology**, vol. 2, 1968, p., 278-96.
- FRANCASTEL, P., **Peintre et Société**, Lyon. 1951.
- GYAU, J.M., **L’Art au point de vue sociologie**, Alcon, Paris. 1889.
- HADJINICOLAOU, N., **Art History and Class Struggle**, Eng. Trans. by L. Asmal, Pluto Press. 1978.
- HAUSER, A., **The Social History of Art**, 2 vols., London, New York. 1951.
- HAUSER, A., **Sociology der Kunst**, Verlag C.H. Beck, München. 1974.
- HAUSER, A., **Soziologie der Kunst und Literatur**, Beck’sche Sonderausgabe. 1972.
- LALO, C., **L’Art et la vie sociale**, G. Doin, Paris. 1921.
- READ, H., **Art and Society**, Faber and Faber, London. 1970.
- TOMARS, A., **Introduction to the Sociology of Art**, Mexico City. 1940.

2. TEMEL KAVRAMLAR

Bir durum veya bir eşyanın adı bizim terminolojimizde yoksa, o şeyin kendisi de yoktur. Kuramsal olarak, tarif edilemeyen şeyin varlık sorunu da her zaman bulanıktır. Kelimeler ve kavramlar, düşüncelerin sembolleridir. Düşüncelerin sembolü olan terimlerle düşünceler arasındaki bağlantı bulanık, tutarsız ve kaypak olursa, bilimsel düşünce ve anlaşma güçleşir.

Bugün herkes kabul ediyor ki özel bir sanat dili vardır. Dergilerdeki eleştiri yazıları ve kitaplarda geçen kelimeler, farklı dillerden gelen ve her kullanışta biraz daha farklı bir şeyi anlatan kavramlardır. Sanat alanındaki farklı teknikler, bağlantılar ve eşyaların anlatımında standart ve herkesçe anlaşılabilir bir dile rastlamak giderek güçleşmektedir.

Sanat, sezilmesi ve duyulmasının güçlüğü yanında kelimelerle anlatılması güç bir alandır. Bu bakımdan (duygusal tercihler, hoş sesli veya ideolojik süsü olan kelimelerden kaçınarak) plastik sanatlar içinde kullandığımız kelime ve kavramların seçiminde daha duyarlılık olmamız gerekir. Yeni bir terim, ancak yeni bir fikir veya buluş ortaya çıktığı zaman gereklidir. Böyle bir ihtiyaç yokken, kişisel bir davranışla yepyeni bir terim kullanan kişi ancak düşünce kararsızlığına yol açar.

Her alanda olduğu gibi, plastik sanatlarda da her bir kavramı açık seçik tanımlamak gerekir. Her an belirsizleşmeye yüz tutan, tarif edilemeyen bir terimi kullanmadan önce enine boyuna irdellemeli, her defasında “ne, nasıl ve neden” sorularını kendimize yöneltmeliyiz.

Kavram ve terimlerin sanat dilindeki rolleri, o dilin zenginliği ile bağlantılıdır. Eğer bir mesleğin terim, kavram ve deyimleri

netlik kazanmamışsa, o alanda konuşabilmek neredeyse mümkün değildir. Bu bakımdan, bundan sonraki sayfalarda plastik sanatların temel kavram ve terimlerini tarifleri ve örnekleriyle vermeye çalışacağız.

2.1. Hammadde ve malzeme

Bütün sanatlarda olduğu gibi, plastik sanatlarda da, bir eserin ortaya çıkabilmesi için, bir hammaddenin işlenmesi, elden geçirilmesi gereklidir. Sanatçı olarak nitelendirdiğimiz bireyin ortaya bir iş koyabilmesi için, bir veya birkaç tür malzemeyi işlemesi, yoğurması, kısacası şekillendirmesi gerekir.

Sanatçının elindeki aletlerle, hakim olmak zorunda olduğu madde arasında sürekli bir çelişme vardır. Bu çelişme; hammaddenin direnişi ile aletin çalışması arasında belirgin olarak ortaya çıkar.

Plastik sanatların hammaddesini oluşturan malzeme çok çeşitlidir. Ahşap, maden ve taş çeşitleri, cam, boya türleri, pamuk, yün ve benzerleri ilk akla gelenlerdir. Görüldüğü gibi bu malzeme, hayvansal veya bitkisel kökenli olabileceği gibi, doğrudan topraktan da elde edilebilmektedir. Kısaca henüz sanat eşyası haline dönüşmemiş olarak doğada bulunan elverişli maddelere “hammadde” adını veriyoruz. Ancak, modern çağ içindeki bazı sanat akımları, ayakkabı, lavabo vb. günlük kullanım eşyasını bir hammadde gibi kabul edip, sanat eseri içinde değerlendirmekte, bu tür yorumlama tarzına “ready made” adı verilmektedir.

Çok eski zamanlardan beri kullanılan taş, dayanıklılığı sebebiyle sıkça tercih edilmiş bir hammaddedir. Doğadaki türlü jeolojik oluşumlarla farklı görünümler kazanan bu madde, bulunduğu yere, miktarına ve niteliğine göre seçilir ve işleme konur. Heykel ve mimaride kullanılan türlerin çoğu mermer, granit ve bazalttır. Bunlardan başka, tüf, andezit, somaki ve porfir adı verilen zengin türleri de vardır. Kullanılacak türün seçimi, taşın doku ve renk özelliklerinden gelmekte, işlenebilirliği kadar dayanıklılığı ve görsel etkisi de bu seçimde rol oynamaktadır.

Doğada bulunan toprak, uygun nitelikte ise, kalıplanıp, güneşte kurutularak kerpiç haline getirilmektedir. Daha nitelikli topraktan kalıplanan bloklar pişirilerek tuğla haline getirilmektedir.

İçinde kil miktarının fazlaca bulunduğu bu türler, seramik yapımına da elverişlidir.

Taş ve toprak kadar dayanıklı olmamasına rağmen, kolayca işlenebildiği için ahşap da sıkça kullanılan bir malzeme olmuştur. Doğada bulunan ağaç türlerinden birinin kesilmesiyle elde edilen ahşap, seçilen ağaç türü amaca uygun olarak, önce tomruk, kereste, daha sonra levha, blok veya çıta halinde dilinir. Doğal yapısı bakımından ölen ağaç, henüz yarı-işlenmiş bir maddedir. Kaba aletlerle işlenmiş olan bu malzeme, bundan sonra ikinci bir aşamada ince sanat sahibi ustaların eline geçer.

Bazen sanat eserinin malzeme yapısı bir başka malzemeyle örtülerek görüntüsü değiştirilir. Esas rengini göstermek üzere, sanat eserine parlaklık veren ve kendisi şeffaf olan malzemeye cila diyoruz. Sanat nesnesinin malzeme rengini tamamen örtüp kapayan malzeme ise boya'dır. Renk verici bir madde olan boya doğadaki topraktan, bitkilerden veya öteki organik yapılardan elde edilir.

Sanat eseri yapımında kullanılacak malzemenin seçiminde pek çok faktör rol oynar. Öncelikle, malzemeye uygulanacak teknik gözönünde tutulur. Yontma, oyma veya kalıplama tekniklerine elverişli malzemeler ayrı ayrıdır. Sözelimi suluboya resim için suda eriyen türdeki boyalar seçilirken, yağlıboyada, özel eritkenlerde eriyen boya türleri seçilir. Buna göre, belirli bir sanat dalında bir hammaddenin ötekilere göre daha yaygın kullanılmakta oluşu, bu hammaddelerin çok değerli olmasından değil; tekniğe uygun veya yatkın olmasındandır.

Her malzeme, sanat nesnesinin görsel değerini farklı bir biçimde etkiler. Buna göre tuğla ile bir heykel yapılamayacağı gibi, yalnızca boya kullanılarak bir mimari eser ortaya çıkmaz.

Malzemenin, sanat eserinin fiyat olarak değeri ile olan ilgisi çoğu zaman dolaylıdır. Yani, pahalı bir malzeme, bir nesnenin fiyatını her zaman arttırmayacağı gibi, ucuz bir malzeme de, eserin değerini düşürmez. Pekçok sanat eserinin malzemesi, satış fiyatının binde biri bile değildir. Klasik bir tablo, her zaman kendi ağırlığına eşit külçe altından daha değerlidir. Bir sanat eserinde malzemeyi güçlü ve değerli kılan şey, onun kazandığı biçim, yani sanatçının ona verdiği formdur.

2.2. Teknik Süreç

Teknik, hammaddeyi işleme yoludur. Bu işlem için her plastik sanat dalında amaca uygun alet seçilir. Sözgelimi, resim için, boyayı sürmek üzere spatül ve fırçalar, bunların yassı, yuvarlak, ince ve geniş uçlularını kullanmaktayız. Resim tarihi boyunca en az değişen şey bu aletler olmuştur. En büyük devrimlerin yapılmasında yine geleneksel aletler ve teknikler kullanılmıştır. Günümüzde, hava püskürtmeli araçlar, mekanik düzenlemeler de kullanılmakla birlikte, akademik anlamdaki resmin yaygın ve temel aracı fırçadır.

Sanat, bir yetenek işi olduğu kadar bir beceri ve bilgi işidir. Sanat yaratıcılığı temelde bir iç tepi ve yetenekten kaynaklanmakla birlikte, eserin somut olarak ortaya çıkışı, malzemenin biçim kazanması anlamına gelmektedir. Yani, konu ve içerik belirli bir tekniğe göre kurulmuş biçim halinde kendisini göstermiyorsa, sanat eseri de henüz ortaya çıkmamış demektir.

Her iş alanında olduğu gibi, plastik sanatlarda da birbirine bağlı iki ayrı yön vardır. Bunlardan birincisi duygu ve düşünceden kaynaklanan tasarım hazırlığı yani zihnin süreç; ikincisi ise, teknik yöndür.

Atölye ve stüdyolarda, malzeme kullanarak yapılan deneme ve uygulamalar, sanatın teknik ve işçilik yönünü pekiştiren araştırmaları beraberinde getirir. Bu yön, daha çok, öğrenme ile, tekrarla mayla, el becerisi ve göz alışkanlığı ile ilgili olmaktadır. Bu uygulamalar, malzemeyi ve onun plastik niteliklerini tanımakta olan sanatçıda deney birikimi oluşturur.

Bir eşyanın ortaya çıkışı, oluşu ve yapılışı “teknik” dediğimiz bir süreçle gerçekleşir. Grekçe’deki “techna”, önce batı dillerine, oradan da Türkçe’ye geçmiş bir kelimedir. Genel olarak bu zanaatkarlık işlerini anlatır. Bu anlamda, sadece belirli bir teknik kullanılarak ortaya çıkmış olan ürünler, planlanan bir işlemi sürdürerek, başlangıçta nereye varacağı, hangi sonuca ulaşacağı bilinen işler veya eşyalardır. Bu tür işlemlerde, ön bilgi ustalığın kaçınılmaz koşuludur. Böyle bir bilgiye sahip olmaksızın, sözgelimi çömlek yapılamaz. Çömlek hamurunun niteliği, fırınlama derecesi ve süresinin önceden bilinmesi gerekir. Özellikle günlük kullanım eşyası yapımında, belirli bir tekniği doğ-

ruca uygulamak yeterlidir, yaratıcılığa gerek yoktur. Hatta çoğu kez bu tür üretimin farklı aşamaları, farklı ustalarca yapılır. Bu bakımdan teknik beceriyle ortaya çıkan ve seri üretimi yapılabilen eşyanın imalatı için, yaratma değil, üretme terimini kullanıyoruz. Endüstri tasarımında, seri üretime esas olacak ilk örnek (prototip), bir tasarımcı tarafından ortaya konulduğundan bu ilk örnekte sanatçı önemli unsurlar mevcut olabilir.

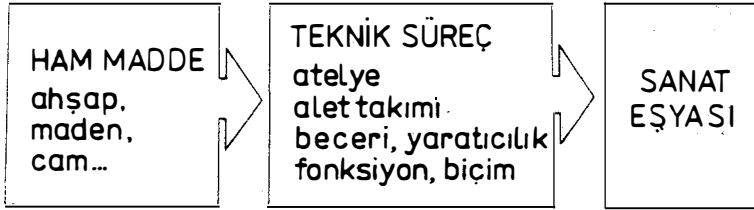
Bu bilgiyi gerektiren teknik işlem, sanat eserinin ortaya çıkışında da sözkonusudur. Nevar ki, ne kadar gelişkin ve ustaca olursa olsun, teknik işlem, sanatta, sonucun artistik bir değer kazanmasını garanti etmez. Sözelimi yüksek teknolojinin eseri olan bir daktilo makinesi yazı yazmaktan başka, fazladan bazı görsel üstünlüklere de sahipse, sanat eseri olabilir. Hatta tam tersine; gündelik hiçbir işe yaramasa bile bir eşya “güzel” olabilir. Yani sanat eserinde sonucu belirleyen, o eşyayı olağan-dışı yapan şey, heyecan ve hayranlık uyandıran asıl şey sanatçı fantazyasıdır.

Cézanne’ın resimlerinin teknik yönden pek üstünlüğü olmadığı, bu resimlerde yer yer derin çatlakların olduğu bilinmektedir. Boya ve astar tabakalarının genleşme farkından kaynaklanan bu durum pekçok şaheserde görülmektedir. Teknik hatalara rağmen sanat eseri etki gücünden fazla bir şey kaybetmez. En azından resim sanatı için bu böyledir.

Bütün bunlara rağmen sanat eserini teknik problemlerinden büsbütün ayrı düşünmüyoruz. Sanat eserinin ortaya çıkış yani doğuşunu açıklayan görüşlerden biri de, sanatın teknik’den geldiğini ileri süren teoridir. Buna göre, sepet örgüsünde görüldüğü gibi, her sanat belirli bir tekniğin mükemmelleşmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu teoriye göre, sanatçının yeteneği, teknik dediğimiz özel bir biçimi kazanmış olması gerekir. Tıpkı bir zenaatkar gibi, teknik uygulamayı mükemmelleştirenler sanatçı düzeyine yükselebilirler. Bu görüşü haklı gösteren örnekler bulunmakla birlikte, teori bütünüyle doğru değildir. Malzeme, sanatçının gözünde plastik bir maddedir. Sanat eserini ortaya çıkaran teknik süreç, her eserde biraz daha değişip yaratıcı uygulamalar göreceği için, bütün bu aşamalarda basit olmayan bir teknik dizi uygulanır.

Teknik süreç, bir maddeyi, sanat eşyasına dönüştürürken, sanatçının izlediği yol, yöntem ve kullandığı becerilerin tümüdür.

Bu süreç, elde edilmek istenen biçimsel sonuçlara giderken belirli aletelerin kullanılmasını gerektirecektir.



İyi ve sağlam bir teknik, sanat eseri için gereklidir, ama yeterli değildir. Yalnızca teknik beceri sanatçıyı üstün kılmaya yetmez. Sanatta tekniğin rolü büyüktür fakat teknik, uygulanan öğrenilen bir şeydir. Sanat ise doğar. Ayrıca pekçok sanatçı teknik bakımdan olgun sayılmadığı halde, sanat eseri verebilmiştir. Yine çok iyi bir teknikle yapılmış üretim sanat eseri düzeyine ulaşmadan kalabilmektedir.

2.3. Tasarım ve Biçim Problemi

İnsanın yarattığı şekillerle, onun dünyaya bakış tarzı arasında yakın ilişkiler vardır. Bu ilişkiler her toplumda ve her çağda değişiklik gösterir. İnsanlardaki şekil duygusunun gelişmesi, doğadaki gözlemleri yanında, kültürel çevrenin katkılarıyla bağlantılıdır.

Çevremizdeki canlı-cansız her nesnenin bir şekli vardır. Biz onları bu fizik şekilleriyle algılarız. Işığın eşyaya çarpması, onları görürnür hale getirir. Bu nedenle gözle görülüp elle tutulabilir malzemeyle biçimlendirilen sanatların bir adı da “görsel sanatlar”dır.

Günümüz Türkçe’sinde kullanılan: Şekil, biçim ve form kelimeleri, birbirine yakın ve yaklaşık anlamlar taşırlar. Bununla birlikte bu kelimelerin her biri, ince nüans ve içerik farklarıyla kullanış yerlerine göre oldukça değişik şeyleri de ifade ederler. Örneğin “form” terimini “futbolcu formda” şeklinde fiil olarak kullandığımız oluyor; Aynı kelimeyi “masanın formu” diye kullanırsak ona “şekil” anlamını vermiş oluruz. Beğenmediği-

miz bir resim için “biçimsiz” denebilir ama, “formsuz” dene-
mez. Çünkü form daha çok nesnenin varlığını ifade eden bir
terimdir. Geniş anlamda, hacimli veya lekesele olan bütün biçim-
leri kapsar. Kitabı tutmakta olan elimizin bir biçimi vardır, bir
de elimizin duvara düşen gölgesinin biçimi vardır. Elimizin biçi-
mi, iç yapısı; kemik, kas, damar ve cilt dokusundan dolayı, farklı
formlardan oluşan heykel gibi bir biçimdir. Duvara düşen göl-
gesi ise, plastik çıkıntı göstermeyen koyu renkli bir lekedir. Bir
tablo veya heykeldeki formlar ise daha özel bir içerik taşır. Bu-
rada, plastik malzemeye insan tarafından verilen yaratıcı form
anlaşılır.

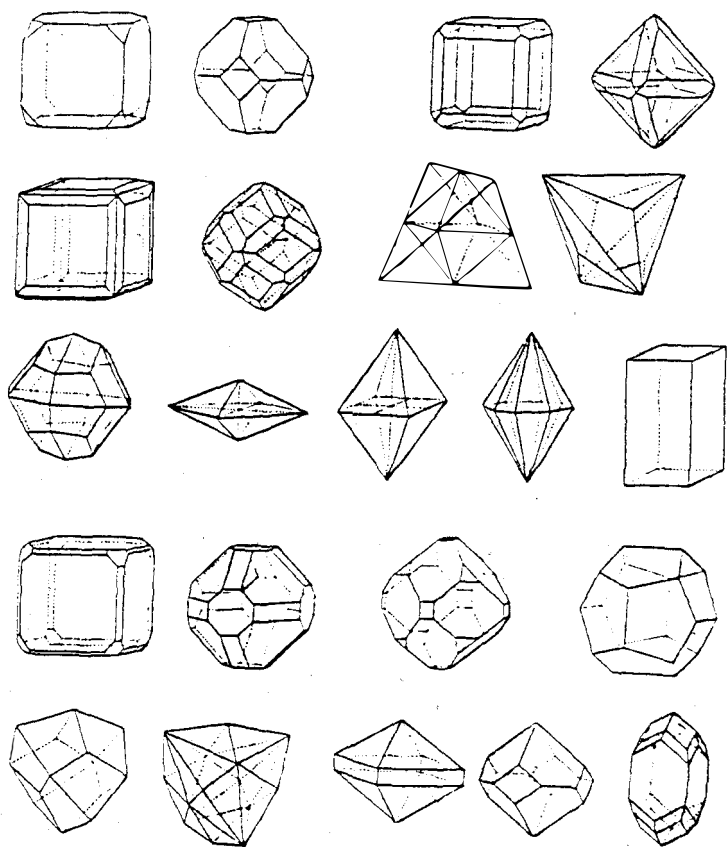
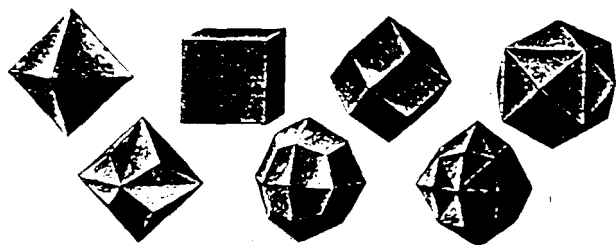
Sanat, en genel tanımıyla bir çeşit form verme işidir. Yalnız
plastik sanatlar değil; fonetik ve ritmik sanatlar da kendi boyut-
ları içinde, duyulan işitilen ve görülen formları kullanırlar. Bu
anlamda form, maddenin belirli bir kümelenişi, konu ve içeriği
aktaran bir ön yapıdır. O halde hangi alanda olursa olsun, sa-
nat eseri, biçimi yoluyla somutlaşmadıkça bir tasarım olmaktan
öteye gidemez.

Doğada sonsuz sayıda ve çeşitte form vardır. Maddenin yapı-
sını teşkil eden mikroskopik parçalar, kristal modelleri ve kar-
taneleri, zaman zaman karşılaştığımız ilginç formlardır. Deniz
kabuklarında olduğu gibi, bu formların bir kısmı oldukça düz-
gün ve geometrik biçim kurgusu göstermekle birlikte, hepsi de
insanın dışında oluştuğundan, sanat formu sayılmazlar.

Plastik sanatlar, doğadan elde edilen maddeye form/biçim/şe-
kil veren, yani maddeyi oyan, kesen, büken, katlayan, dokusu-
nu ve rengini değiştiren sanatlardır. Mimarlık alanı ise mekanı
şekillendirir. İnsanın içinde yaşadığı alan ve hacimlere biçim ka-
zandırır. Amacı bu olduğundan, biçim endişelerini de bu amaca
yöneltmek zorundadır.

Işığın değdiği her yerde renk ve biçim vardır, ışığın ulaşmadı-
ğı yerde renkler kaybolur, ama biçim baybolmaz. O halde ha-
cimli plastik eserlerde biçim bu bağlamda renksizdir.

Heykel, etrafında boşluk olan, tam anlamıyla üç boyutlu şe-
killendirme alanıdır. Malzemeyi oyarak veya tam tersine, kütle-
leri birbirine ekleyerek yapılır. Sonunda ortaya çıkan eser üç
boyutlu bir form olacaktır.



Resim sanatı, en genel anlamda, iki boyut, yani bir yüzey üzerinde, renk ve çizgilerle görüntü elde etme yönteminin ustalaşması demektir. Malzeme ve tekniği ne olursa olsun, resimde fiziki bakımdan üçüncü boyut gerçekleştirilemez. Perspektif ve sfomato gibi tekniklerle yaratılan derinlik izlemi görseldir. Bu tür biçimlendirme resim sanatının amacına uygundur. Çünkü resim, yapısı gereği, mekânı değil, alanı yani yüzeyi biçimlendirecektir. Yani her şeyin iki boyut içinde ifade edilmesi gerekir.

Belirli bir sanat dalıyla ilgilenmekte olan insanın, çevresinde ki bazı maddelerin, ötekilere göre daha yararlı olduğunu farketmesi, ona yeni düşünceler vermiştir. Yaratılmak istenen biçime uygun gelen malzeme araştırılırken, öte yandan, elde bulunan malzeme de biçimin sınırlarını belirlemektedir. İşte bu iki faktör birbirini etkiliyerek biçim tarihi içinde türlü denemelerin yapılmasını gerektirmiştir.

Doğadaki malzemeyi veya yarı işlenmiş materyali, olduğu gibi bırakmayıp, ona biçim verme işi tarihin her döneminde insanın temel kaygısı olmuştur. İnsan deneylerle elde ettiği birikimle, düzensiz olana bir düzen verir. Bu düzeni sanatta biçim halinde görürüz.

Plastik sanatın biçimleri belli ölçüde malzemenin koşullarıyla bağlantılıdır. Her malzemenin, değişik birtakım biçimlere girmesine yol açan kendine özgü yapısal özellikleri vardır. Bir kulübenin sazlardan, taştan ya da topraktan yapılması, onun biçimi bakımından önemlidir. Malzemenin fiziki yapısı ve yapıcının teknik bilgisi biçimi belirler.

Eşyanın kullanılacağı amaca uygun yapılması halinde ortaya çıkan form fonksiyonel, işlevsel biçimdir. Bir kaşığın, bir su kabının veya bir hayvan kafesinin farklı biçimlerde karşımıza çıkması, bu eşyaların hangi işlere yaradığını bize anlatmaktadır. Su kabı, içine su doldurulabilecek derinlikte, bir ok ucu saplanabilecek sivrilikte, bir kafes de hayvanı tutup gözaltında bulundurulabilecek şekilde; isteklerimizi karşılayabilmek üzere biçimler kazanırlar.

Biçimlendirilmemiş seramik hamuru, yontulmamış mermer blok, biçim kazanmamış, amorf kütlelerdir. Bir hammaddeye biçim verme işine “form etme” diyoruz. Bunun tersine; yani, bi-

linen bir biçimi veya modeli, belirli bir ölçüde asıl biçiminden uzaklaştıran sanatsal işleme “deformasyon” adını veriyoruz. Görsel sanatlarda özgün biçim kazandırma işine dizayn (desing) da diyoruz. Tasarım da denen bu iş, biçimlendirme süreciyle eserin kendisini birarada ifade eder. Endüstriyel sanatlarda kullanılan dizayn, asıl işin gerçekleştirilmesine esas olmak üzere yapılan yönlendirici proje, çizim veya makettir.

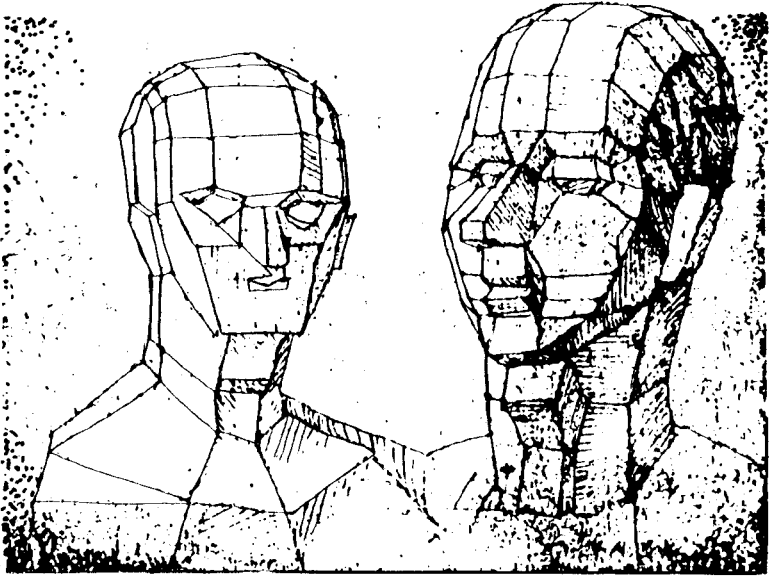
Sanat eserinde her zaman bir biçim endişesi söz konusudur. Öyle ki, konu veya tema olmasa bile biçim vardır. Bir mermer blok, cansız olmasına rağmen, mimarın veya heykeltıraşın elinde canlı bir şekil alabilir. Sanat eserinin yaşayan bir nesne olabilmesi için; şeklin canı, her canlılığın da bir şekli olması gerekir. Bu ilişkinin dengelendiği anda sanat eseri doğar. Biçimin öz’le ilişkisi bazen zayıflar ve sadece biçim öne çıkar. Sanat eserlerinde, biçimleri geliştirme veya onlara yaklaşım tarzı, ele alış özellikleri sanatçının form anlayışını verir. Doğadaki örnek ve modellere sıkı sıkıya bağlı çalışan sanatçılara naturalist veya realist/gerçekçi denmesinin sebebi; var olan biçimlere sanatçıların sadakatlerinden ötürüdür. Resim, heykel ve mimarlıkta, biçim, öteki sanat değerlerinin üstünde tutuluyorsa, yani içerik veya konudan önce özellikle biçim vurgulanıyorsa bu tutum biçimcidir. Bu anlayışa “formalizm” diyoruz. Formalizm, biçimin bütün değerlerini, yapım kurallarını, işlev ve konunun üstünde gören bir anlayıştır. Bu durumda, estetik hazzın konu ögesi ortadan kaldırılmış, bunun yerine renk, çizgi ya da hacimlerin uyumundan yararlanma yoluna gidilmiştir. Soyut (abstre/mücerret) sanat, eserin özüne ait kavram ve fikirlerden ayırdığı biçimlerle çalışır. Özellikle de figüratif öğelerden uzak durur. Bu yüzden soyut sanat deyi mi ile non-figüratif deyi mi birbirini karşılar durumdadır.

Antik çağlardan bu yana, çeşitli sanat dallarında en uyumlu biçimi bulmak için pek çok deneme yapılmıştır. Yunan sanatındaki mimari düzenlerin her biri, süs unsurlarının farklılığı yanında oranları bakımından da farklılıklara sahiptir. Yunan heykeli insan figürünün yapısını iyice araştırmış, başın vücuda oranını 1/6 veya 1/7 gibi oranlara bağlayarak ideal figürler ortaya koymuştur. Bu oranlar “kanon” adıyla kurallaştırılmıştır. Roma devrinde zaman zaman uygulanan bu kurallar, Bizansta bütün kaybolmuştur.

Bütün plastik sanatlarda geçerli olmak üzere, form veya biçim; ortaya konan eserin, temelde algıladığımız maddi yapısı, yani, gözümüzü hareket ettiren çizgiler ve yüzeyler halinde algılanmasıdır. Mimari ve heykelde biçim, derinlik, genişlik ve yükseklikle ilgili; resimde ise yüzey üzerindeki kompozisyonu oluşturan leke, çizgi ve noktaların birbirine olan mesafesiyle ilgilidir. Konu, ana fikir ve tema gibi özelliklerin yansıtıcısı olan biçim, ölçü ve oranlarla ilgili olduğu gibi, yumuşaklık ve sertlik duygularını da verir.

Biçim, tanınan veya tanımlanabilen şeylerin genel adı olmakla birlikte, plastik sanatlara konu olan biçimler; figür, motif ve nesne gibi türlere ayrılmaktadır. Gerek ifade ettikleri değerler, gerekse birbirine benzememeleri bakımından, çevremizdeki varlıkları sözkonusu türlere ayırıyoruz.

Figür, genel anlamda ve tek başına söylendiği zaman, sanata konu olan herhangi bir nesnedir: bardak, ağaç, hayvan, insan vb... Ancak, plastik sanatlarda figür, özellikle insanı nitelendirir. Figür dendiğinde öncelikle insan vücudu akla gelir. İçinde insan görüntüsünün veya tanıdığımız nesnelerin yer almadığı resimlere non-figüratif denmesinin nedeni budur.



Plastik sanatların anası resim, resmin anası da desen'dir. Resmin temelini teşkil eden desenin işlevi, formdaki temel doğruların anlaşılmasıdır. Büyük ve karmaşık formların karakterini ve açık hareketlerini tam kavrayabilmek için, onları çok yalın geometrik biçimlere aktarmak gerekir. Bu yöntem çok eski zamanlardan beri bilinmekte ve akademisyenler tarafından uygulanmaktadır. Resimde biçim arayışı, renklerden önce, renklerin altındaki katılığı ve ağırlığı, girinti ve çıkıntıları incelemeyi gerektirir. Desen çizen bir sanatçı, konuyu oluşturan renklerle değil; nesnenin ana biçimleriyle uğraşır. Desen, bir düşünme, çözümleme ve doğru yargıda bulunmak için başvurulacak yöntem-dir. Bu bakımdan rengin alt yapısında bulunması gereken temel doğru odur.

2.3.1 Heykel ve Mimari

Heykel sanatı, insanın, eşyayı üç boyutlu olarak görme ihtiyacından doğduğu gibi, figürü üç boyutlu olarak tasvir etme gibi estetik bir problemi beraberinde getirmiştir. Resimde, doğadaki üç boyutlu obje, ancak bir yanından, sabit bir pozuyla çizilebilmektedir. Eski Mısır resmi ve bazı modern akımlar (Kübizm, Sürrealizm) dışında, resim, eşyanın bir bakış noktasına göre yapılan çizimi, ışık ve renk yardımıyla ortaya konan tasviridir.

Bir insanın iki gözü vardır ve bunlar cepheden görünür, bunun ise asıl yandan belli olur, ayak da profilden daha belirgindir. İnsan figürünü tam görmek için birden fazla resmini çizmek gerekir. Varlıkları, bütün yönleriyle üç boyutlu olarak gösterebilmek için, bir plastik malzeme bloğu veya yığınının her yönden işlenerek şekillendirilmesi gerekir. Bu yapılabilirse, çizgi sanatlarında mümkün olmayan bir ifade gücüne erişilir.

Herhangi bir varlığın, daha çok bir insanın hacimli olarak yapılmış tasvirine "heykel" diyoruz. Heykelin malzemesi; ahşap, bronz, alçı, pişmiş toprak, taşın çeşitli cinsleri az olarak da cam, demir, fildişi ve kemiktir. Bu hammaddelelerin bir kısmı yerli, bir kısmı da ticaret yoluyla, heykelin yapıldığı bölgeye dışarıdan getirilmiştir. Kullanım yeri ve amacına göre, bu malzemelerden herhangi biri tercih edildiği gibi, aynı heykel için birden fazla malzeme de kullanılmış olabilir. Zaman zaman heykelin boyandığı da görülmüştür.

Heykel yapımında kullanılan temel araçlar, keskin ağızlı bıçaklar, çeşitli tokmaklar ve yumuşak hamuru şekillendirmek üzere kullanılan bıçaklardır. Oyma endüstrisi ve araçları gelişince, oymalar da ustaca yapılabildi. Metallurjinin gelişmesi, dövme ve döküm tekniğine yön verdi.

Heykelcinin en büyük görevi girinti ve çıkıntıları iyice kavramaktır. Konusunu her yandan inceleme gereği duyan heykeltan, modelin çevresinde sürekli dolaşır. Konunun rengi onu pek ilgilendirmez, çünkü onun elinde tek renkli bir malzeme vardır. Heykel için asıl önemli olan modülasyon ve formdur.

İlk heykeller ağaç kütüklerinden yapılan putlar ve fetişlerdir. Henüz gerçek heykelin ortaya çıkmadığı bu dönemlere anikonik dönem adı verilmektedir.



İlkelerin inançlarında, içinde büyük ve etkileyici güç taşıdığına inanılan eşyalara fetiş adı verilmektedir. Çok eski devirlerde olduğu gibi, bugün de Afrika, Güney Amerika ve Okyanus adalarının bazı halkları; içinde büyümlü bir gücün ya da bir cinin yerleştiğine inandıkları heykellere fetiş olarak saygı duyarlar. Korku ile karışık dinsel saygı duyulan bu fetişler hastalık giderici olarak tapılan nesnelerdir. Bunlar, çoğu kez insana benzeyen, fakat tuhaf ve grotesk görünümlü heykelciklerdir. Kullanılan malzeme, en başta ahşap olmak üzere, kemik, deri, ağaç kabuğu ve bazı metallerle deniz kabukları ve daha akla gelmedik binbir türlü maddedir. Fetişlerde, proporsiyonların bozuk olması, nesneyi alışılanın dışında bir görsel etkiye büründürmeyi amaçlamaktadır.

Tarihin en eski heykelleri, neolitik çağdan kalma ana tanrıça (magna mater) figürleridir. Çoğunlukla bir metreyi aşmayan, kabaca şekillendirilmiş bu kadın figürleri, Avrupa'dan Uzakdoğu'ya kadar yaygındır. Doğurganlık veya bereketi simgelediği kabul edilen bu küçük heykellerin üreme veya kadınlık organları abartılarak belirgin hale getirilmiştir.

Çok tanrılı dinlerin yaygınlık kazanmasıyla birlikte insan karşındaki doğa güçleri kesinleştirilmiş, onların heykelleri yontulmaya başlanmıştır. Eski Yunan sanatı, başarısının büyük kısmını mitolojik kişiler, tanrı ve yarı tanrıların heykellerine borçludur. Öyle ki, dünyanın 7 harikası olarak kabul edilen eserlerden ikisi antik heykeldir. Yunan heykeli, başlangıçta, Mısır sanatının donuk, kütleli ve ciddi etkileri altında frontal (cepheden) duruşu benimsemiş, sonra giderek hareket kazanmaya başlamış, sonunda bütün hümanistlerin hayran olduğu, sanat tarihinin uzun uzadıya tanımladığı eserler ortaya çıkmıştır.

Klasik Yunan çağında, heykeltraşlar, artık rahip ve kralların koruyuculuğuna bağlı olmaktan çıkmış, böylece heykelin de konuları fazlalaşmıştı. Kral ve tanrı portreleri dışında; özel kişiler, atlet, savaşçı ve yakınlarının heykellerini yapan sanatçılar bir anlamda serbestliğine kavuşmuşlardır.

Klasik Yunan heykeli, ölçü, duruş ve ifade bakımından idealdir. Bu heykelin duygusal ve psikolojik ifade taşıması Hellenistik çağda ortaya çıkar. Mermer yunan heykelleri hakkında bilinmesi gereken iki önemli nokta vardır:



1. Orijinal Yunan heykellerinin çoğunluğu boyalıydı. Yüzyıllar boyunca yağmurların yıkayıp bembeyaz hale soktuğu heykeller, eski dünyada bu kadar ağırbaşlı değildi. Düşünmek biraz şaşırtıcıdır ama, Yunan heykeli boyalıydı. Kırmızı dudaklı, yeşil, mavi, sarı renklerle, takma kirpik ve kıymetli taşlardan gözleriyle bu heykeller bugünkünden çok farklıydı.
2. Bu heykellerin bugün gördüğümüz örnekleri, çoğunlukla Roma çağında yapılmış kopyelerdir. Orijinal Yunan heykellerinin sayısı sanıldığından çok daha azdır.

Roma heykeli; tanrı, yarı-tanrı ve daha çok şahıs portrelerinden oluşur. Roma çağında heykel sanatı, başta idealist ve gerçekçi olmak üzere çeşitli ifadeler içine girmiş fakat Yunan heykeli kadar varlık gösterememiştir.

Bizans'ta, sanat eseri denebilecek düzeye ulaşmış bir heykel sanatı yoktur. Figürler, gülünç, bodur ve beceriksizcedir. Bu ge- rilemede ikonoklazma krizinin büyük rolü olmuştur. Ortaçağ Avrupa'sı, heykel alanında büyük çıkışlar yapamadığı gibi antik heykellerin büyük kısmını da tahrip etmiştir.

Rönesans, her alanda olduğu gibi, heykel alanında da antik çağa dönmüş, Yunan örneklerinden yola çıkarak büyük bir atılım yapmıştır. İnsan vücudunun bükülüştünden kumaş kıvrımlarına kadar, herşeyin en ince ayrıntılarına kadar düşünülüp işlendiği bu heykel, Mikelanj gibi dev bir ustayı yaratabilmiştir. Uzun süre kesintisiz devam eden bu sanat, binaları süslediği gibi, anıtlarda da en güzel örnekleri yaşatmıştır.

Çağımızın en güçlü sanatçısı olarak gösterilen Rodin, hem bu sanatın geleneksel anlatım yollarını hem de, insanın trajik öyküsünü çarpıcı bir yorumla verebilmiştir. Günümüzün sanatçısı Moore, formları yuvarlatarak, çakıl taşları görüntüsüne sokmuş; soyutla somut arasında kendine özgü bir sanat anlayışını genişçe uygulamıştır.

Resim sanatına göre daha plastik ve daha farklı anlatım boyutları olan heykelin, en küçük boyutlarına "figürin" denmekte, en büyüklerine de "kolosal heykel" adı verilmektedir. Antik çağlardan günümüze kadar gelebilen en büyük heykel, Mısır'da Gize sfensidir.

Plastik sanatlar içinde, resim ve heykele göre çok daha farklı amaçlar taşıdığından, mimari ayrı bir dal olarak incelenir. Zaman zaman öteki sanatlarla aynı üslup devrelerini yaşamakla birlikte, mimari kendine özgü kuralları olan bir alandır. Derinliksiz olamayacağından mimari, tam bir plastik sanattır. Ayrıca belirli teknik ve statik zorunluluklar taşıdığından ve amacı “mekan yaratmak” olduğundan, öteki alanlar gibi fantastik ve sürrealist eğilimleri bu alanda göremeyiz.

“Mimari” dendiğinde, çağrışım yoluyla aklımıza; bina, yapı, inşaat, anıt ve mimar gibi kavramlar gelir. Bu kavramların hepsi de ayrı ayrı oluş ve durumları ifade eder. Bina, içinde yaşamak veya çeşitli işleri, fonksiyonları gerçekleştirmek için kurulan yapıdır. Ev, okul, cami, kilise binadır. Bazı yapılara ise bina diyemiyoruz. Sözelimi köprü, bina değil; yapıdır. Ayrıca yapı, henüz inşaatı bitmemiş yapılar (inşaat) için de kullanılır. Kısacası bu iki kelime birbirinin aynı değildir. Anıt, ise daha farklıdır. Bir binanın, anıt olabilmesi için bir anlam taşıması, belirli bir olay veya kişiyi anlatan simgesel bir değere sahip olması gerekir. Buna göre, bir heykel de anıt olabilir.

Bütün öteki sanatlar gibi mimarî her devrin tekniğini kullanarak, bu tekniği meydana getiren insanların isteklerine hizmet eder, bu yoldaki hedeflerinin gerçekleşmesini sağlar. Devirlerin istek ve idealleri farklı olduğça, mimari de farklılık gösterir.

Bu sanat, yerleşik hayatın ilk çağlarında başlamış olup, sanatların en eskisidir. Bu sanat, insanlara barınak ve yaşamak için mekânlar yapabilme sanatıdır. Akibetini düşünen bir varlık olan insanın, kendine sıkıntı veren soğuk ve sıcaktan korunmak için kendi vücudunu bir mekân içine sokmayı, orada korumayı düşünmüş olması gerekir. Ayrıca insanlar birbirlerini tanımayacak kadar çoğaldıktan sonra, birbirlerinden ürkemeye başlamışlardır. Geceleri ansızın, birbirleri üzerine saldırmaktan korktukları için, bir araya toplandıkları yerleri duvar veya surlarla çevirmişlerdir.

Korunma içgüdüğü canlı varlıklarda doğuştan vardır. Doğal çevrenin yaşama ve gelişmeyi etkileyen koşullarına uyabilmek için, bu içgüdüünün zorunlu kıldığı yapı faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Sığınmak, örtülü bir yere girmek, saklanmak ve bir yuva yapmak evrensel ve doğal oluşlardır. Yalnızca insanlar, toplumsal evrimlerinin belirli bir düzeyine geldikten sonra, büyük ölçüde bir yapı üretimini gerçekleştirebilmişlerdir.

Tarihten önceki çağlardan da eski, ilk insanın ortaya çıkışında sığınma ve barınma gibi son derecede hayati bir sorunun çözümü olarak, kendiliğinden mekan kavramı ortaya çıktı. Başlangıçta doğa şartları ve dış etkilere korunmak üzere, insanlar kendilerine uygun, örtülü sığınaklar aramışlardır. Bir yandan ve üstü örtülü doğal kaya sığınakları, ağaç kovukları bu işi görüyordu. Zamanla kaya kütlelerini oyarak yapılan mağaralar; birden fazla mekana sahip, içinde oturulan, depo olarak kullanılan ve ibadete ayrılmış kısımları bulunan biraz daha gelişkin bir mimari aşamayı temsil etmektedir. Mağara mimarisi, temelde bir oyma işlemidir. Gerçek mimari ise, duvar örme ve örtme işlemlerine dayanır.

Bazen birtek kişi bazen de birden fazla kişinin elbirliği ile yaptığı duvar örme ve örtme işlemleri tarihin akışı içinde insan toplulukları arasında dil farklılıkları gibi önemli bir farklılaşmaya doğru gitmiştir.

Çağ ve bölgelere göre gelişen mimari tarzlar zaman içinde her bölgede ayrı tür ve tipler vermiştir. Tarihten önceki devirlerden tanıdığımız, süslemesiz ve özgün biçimler vermeyen bir yapı da mimari eserdir. Fakat böyle bir yapının gelişkin bir mimari olduğunu ve üslup taşıdığını söylemek zordur. İlkel mimariyi (sanat tarihinin ele aldığı anlamda) mimari olarak kabul edemiyoruz.

Eski çağın, Mısır ve Mezopotamya mimarilerinin, büyük tapınakların ortaya çıkması ve bunların usta mimarlar tarafından inşa edilebilmesi, toplumlardaki iş bölümü ve bu iş bölümünde mimarlara düşen pay ile doğru orantılı olmuştur. Belirli bir bölgede üsluplu bir mimarinin ortaya çıkabilmesi için, bu işi yapabilecek mimarların artık zaman ve para bulabilmeleri gerekmiştir. Mimarlıktan başka işlerle uğraşmayan insan kadroları olan, bu işi bütün boyutlarıyla hesaplayıp, uyumlu ve dengeli eserler yükseltebilen uygarlıklar mimaride ileri gidebilmişlerdir. Denebilir ki, o ana kadar ve belki daha sonraları da, hiçbir toplum piramit formundaki yalın dengeyi Mısırlılar kadar sağlamca belirleyememiştir. Eski Yunan ve Roma'da mimarinin, tapınak ve devlet binaları yapımına seferber edildiğini çeşitli teknikler yanında önemli üslupların da geliştiğini biliyoruz. Bu çağlarda, binaların ölçü ve oranları çok incelikli bir biçimde saptanmış birtakım formüller ortaya konmuştur. Bu gelişmeleri Romalı mimar Vitruvius, kitabında (Arkhitektura) ayrıntılı bir şekilde ele alır.

Bizans çağı, farklı mimari tipler denemekle birlikte Antik çağ eserleriyle boy ölçüşmemiştir.

Batıda Korolenj, Oton, Romantik, Gotik ve Barok çağ yaşanırken, Anadolu'da Selçuklu ve Osmanlı mimari eserleri Ortaçağ'dan Osmanlı'nın sonuna kadar, birbirini izleyerek geliyordu.

Bir mimari eseri üsluplu veya kişilikli kılan başlıca faktörleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Kütle kompozisyonu: Bir binada ilk farkedilen ana çizgiler, büyük etkiler yapan girintiler ve çıkıntılardır. Bazen güçlü, bazen de belirsiz bir şekilde bütün bedeni saran bu harekete kütle kompozisyonu adı veriyoruz. Kütle etkisini yaratan elemanlar sadece üç boyutun (en, boy, yükseklik) ölçülerinin büyüklüğü değil; biçimin organizasyonudur. Osmanlı camisinin, gökten yere doğru yayılarak inen bir piramit gibi oluşu, statik kurallara uygunluğu kadar onun ifade gücünü de artırır. Kubeler, kuleler ve değişik ölçülerdeki pencerelerle her unsur, büyük kütle kompozisyonu içindeki yerini alır.

2. Fonksiyon: Dünyada, belirli amaçlarla dikilmemiş tek bir yapı bile gösterilemez. İnsanlar yapıları, güzellikleri yanında, konut, tapınma yeri, depo veya başka bir özel amaç için kullanmak durumundadırlar.

Mimari temelde faydacıdır. Binayı oluşturan malzemeleri, teknikleri ve planı, istenen amaca uygun olarak seçmek o yapının kullanım amacına göre inşa etmek düşüncesiyle sıkı bağlantılıdır. Yapının, gördüğü işe uygunluğu, en azından, onun biçimi kadar önemlidir. Her ikisinin de aynı binada görülmesi ise, mimarideki başarıyı olumlu etkiler.

Başarılı bir mimaride bazı plastik ayrıntı değerlerin de bulunması beklenir.

3. Mimari plastik ve bezeme:

Bir mimaride kütle kompozisyonu ve fonksiyon yanında, onu kişilikli kılan unsur bezemesidir. Yapının elemanlarını anlamlı, bir bakıma üsluplu kılan mimari plastik; sütun başlıkları, pervaz, kemerler, konsollar gibi unsurlardan oluşur. Bu unsurlar daha çok üç boyutlu, statik ve teknik değeri olmasa bile plastik değeri olan parçalardır.

Pekçok mimari yapıda, düz yüzeylerin boş bırakılmayıp, resim veya bezemeler uygulandığını görüyoruz. Bu tür, daha çok yüzeysel karakterdeki süslemeye “mimari dekorasyon” diyoruz. Mimari dekorasyon, dönemin ve bölgenin sosyo-kültürel yapısına göre, çeşitlilikler gösterebilir.

O halde özet ve sonuç olarak, mimari sanatı öncelikle, binayı istenen amaca göre şekillendirmek, binanın fonksiyonuyla uyum bir kütle kompozisyonu oluşturmak; ve ifade gücünü arttıran bir dekorasyonu seçmektir.

2.3.2. Ritim ve Kompozisyon

Sanata konu olan biçimler, belirli bir düzen içinde verilemezse, o biçimler yeteri kadar çekicilik kazanamazlar. Bir plastik sanat eserinde; bir kabartma veya resimde, konuyu oluşturan nesneler veya anlatılmakta olan olay kadar, bunların anlatılış biçimleri de önemlidir.

Sanat eserinin bünyesinde yer alan motif, figür, süs öğeleri ve öteki öğelerin ifade edilme biçimlerini iki ayrı terimle anlatıyoruz. İfade yollarının zenginliğini yalnızca iki terimde toplamak sorunu çok basite indirgemek olacağından yeri geldikçe, öteki kavramlara da değineceğiz. Şu anda başlangıç için ele alacağımız iki terimden birincisi ritim, ikincisi ise kompozisyonudur. Gerçekte, ritim, bir kompozisyon şekli olup, bu düzenleme, şekilleri belirli aralıklarla tekrarlama esasına dayanır. Kompozisyon ise, düzenleme işinde daha ileri bir aşamayı ifade eder. Ritmi aşarak, ritimden yararlanarak daha karmaşık düzenlemelere giden bir sanat becerisidir. Grekçe “rythmos”dan gelen ritim (batı dillerinde rhythm, rythme) genel olarak, dans ve müzikte, zamanla ölçülen hareketlerdir. Uzunluk ve kısalığa göre ayarlanmış bu hareketlerin ölçüsüne ritim, bu esas üzerinde yoğunlaşan sanatlara da “ritmik sanatlar” denmektedir. Periyodik tekrarlarla, belirli aralıklarla yapılan vuruşlara “ritmik vuruşlar” diyoruz; kalp atışları gibi, su damlalarının düşerken, dalgaların ileri-geri hareket ederken çıkardıkları ses ve hareketler bize bu kavramı en iyi şekilde örnekleyen doğal makinelerdir. İnsan, bazen teknik zorunluluklar sonucu, bazen de bilincine vardığı için tekrarlanmalardan estetik bir coşku doğacağını anlamıştır.

Plastik sanatlarda ritim, sırayı oluşturan eşdeğer parçaların birbiriyle olan ilişki ve bağlantılarının düzenli tekrarlanmasıdır. Bir

bezeme alanı veya bir dekorasyondaki tekrarlarma düzenine ritim diyoruz. Bu alanda tekrarlanan lekeler; bir motif, bir figür veya geometrik bir şekil olabilir.

Plastik sanatların batı dallarında görülen tekrarlanma düzeni, çoğu zaman bir güzellik endişesi değil; bir teknik zorunluluk sonucu ortaya çıkmıştır. Hasır ören veya kilim dokuyan bir kişi, ister istemez, atkıları veya ilmkileri tekrarlayacaktır. Özellikle kalıp basma tekniklerinde tekrarlarma, kaçınılmaz bir hareket ve üretim biçimi halini alır.

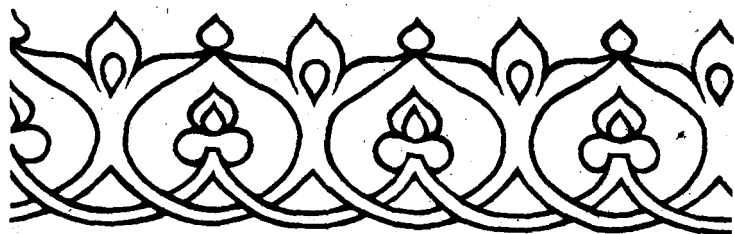
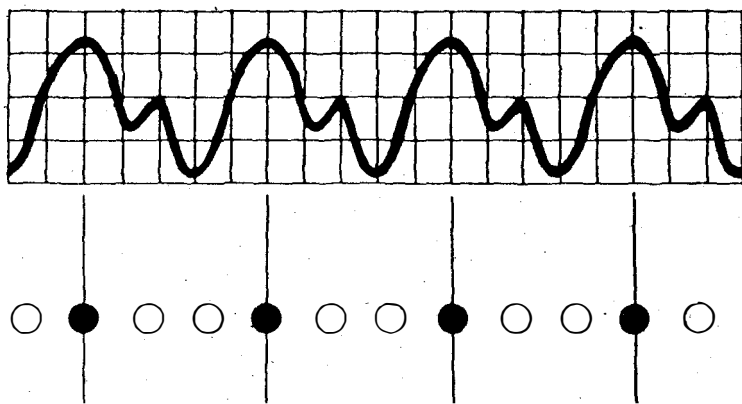
Anlaşılaçağı üzere, sanatta ritim, bir konuyu anlatıcı resimden çok dekoratif düzenlemelerde sözkonusudur. Çünkü resmin konusu olan doğa'da hiçbir görüntü veya yaşantı birkaç kez aynen tekrarlanmaz. Çoğu kez nakış veya dekorasyon kategorisine giren eserlerde görülen motif tekrarı, insanoğlunun başvurduğu en eski süsleme yöntemlerinden biridir.

Zaman içindeki ritmin, mekana çevrilmesiyle, aynı hareketlerin birbirine bağlanması sözkonusu olur. Aynı form serileri ritmik hareketi meydana getirirler. Bir tekniğin kontrolü ile belirlenen ritmik dekorasyon örnekleri bütün dünya sanatlarında görülür.

En basit zikzaklar, dalga hareketleri ve spirallerdeki hareketin belirli aralıklarla aynen tekrarı akan bir su izlenimi verir. Bu bağlantılı sıralanmada tek nesneler bir bakıma etkilerini kaybederler. Herbiri, içine girdikleri bağlantılı düzende öylesine kaynaşmışlardır ki, hepsi de sanki tek bir eleman olurlar ve aynı hareketle titreşirler. Bu durumda insanın gözü tüm görüntüyü algılamak üzere ayarlanır. Sanatçının, böylesine hareket izlenimi verebilmesi için, şekillerin birbirine yanaşması veya bağlanması, birbiriyle örölmesi veya birbiri içinde erimesi gerekir.

Ritmik hareket çoğu kez yatay gelişir, sağa sola doğru ilerler. Hareketteki monotonluğu değiştirmek isteyen sanatçı daha karmaşık ritimlere başvurur. Dikkatli bir planlama sonucu daha zengin etkili ritimler yaratılabilir.

Dekoratif sanatlarda biçim düzenlemede, benzer öğelerin veya öge gruplarının birbirini izlemesi (zaman dilimlerinde olduğu gibi) mekan dilimlerinde tekrarlanarak ritim adını alır. Sözelimi bir yatay zikzak sırası benzer profilleri sürdürerek ilerler. Bunun gibi bir mimari yapıda farklı büyüklükteki pencerelerin sıralanışı ritmik bir etki sağlar.



Bir hikaye anlatan, insan yaşantısına ilişkin ve figüratif ağırlıklı sanatta ritim öğesi, yani tekrarlanma, birbirinin aynı olanı tekrarlamaktan çok, benzerlik ve benzerliklerin birbiriyle denetlenmesine dayanır. Daha doğrusu ritmin yerini, ritmi de içeren bir kompozisyon endişesi alır. Farklı ölçülerde olmak üzere; gerek ritim, gerekse kompozisyon, verilmek istenen biçimlerin şemasıdır, işleniş düzenidir.

Kompozisyonda, şekillerin şeması daha az tekrarlanır, simetrisi güçlü değildir. Buna karşılık zengin ve az rastlanan bağlantılara dayanır. O halde kompozisyon, ritmi de kapsamına alan ve yaratıcılık planında sanatçıdan bazı ek beceriler bekleyen bir niteliklidir. Çünkü, tasarım alanına giren öğelerin dengeli dağılımı ve ilişkilerdeki karmaşık yapı doğrudan doğruya sanatçının bu luşuna bağlıdır.

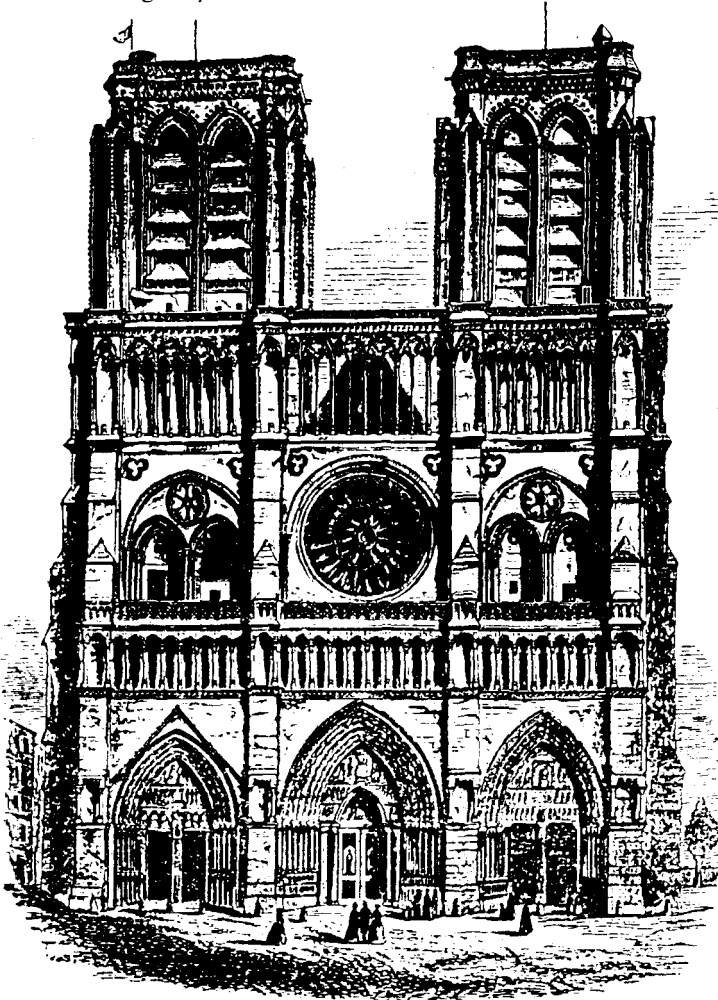
Kompozisyonu oluşturma işi bütün sanatlarda önemlidir, hatta işin temeli olarak görülür. Batı dillerinde müzik bestesi yapan kişiye doğrudan “composer” denmesi anlamlıdır.

Latince compositio’dan Batı dillerine geçen bu kelime, en genel anlamda; parçaların bir bütün içinde, bir düzen gösterecek biçimde bir araya getirilmesini ifade eder. Sanat eserinde uyumlu ve hoşla giden bağlantılar aranacağına göre ve bu nitelikler bir sanat eseri için ön koşul olduğuna göre, kompozisyon yapısı, esere ait bütün biçimsel özellikleri kapsayan ve kuşatan bir yapıdır. Daha açık ifade edecek olursak, kompozisyon plastik sanatların kullandığı anlatım araçları olan (nokta, çizgi, renk, ışık, gölge ve kütle gibi), bütün bu öğeleri yöneten onlara estetik bakımdan anlam veren kısacası biçimlere ruh veren bir güçtür. Öyle ki formların ahenğinde, eserin tümünde süren düzenli oranlarda, karşılıklı birbirini destekleyen ve birbirine dayanan bağlantılarda kompozisyon gücü kendini gösterir. Kısacası kompozisyon, her şeyin yerli yerine oturduğu tamamlanmışlıktır.

Oranlardan başlayarak, hareketli bir düzene geçen biçim yapısı, giderek parçaları ve ayrıntıları bütünle daha bağlantılı kılar, böylece birleştirici hareket ortaya çıkar. Çoğu kez bir resmin, bir bezemenin hatta bir mimari yapının kuruluşu belirli bir kompozisyon formülüne göre yapılır. İzleyici tarafından bu problem çözüldümü, sanat- eseri kendiliğinden ve daha derinden

anlaşılır. Seyirci, çapraşık ve karmaşık olan problemin çözüm yolunu bulur.

Yukarıda değinilen ritim, kompozisyonun basit ve tek boyutlu bir uygulamasıdır. Kompozisyonda, ritim duygusu, aşamalar halinde zenginleşir.



Kompozisyon kurmanın bir başka yolu veya basit aşaması simetridir. Simetri kuralı, yatay ve düşey eksene göre, iki yanda, birbirine eş biçimler geliştirme yöntemine dayanır. Simetrik kompozisyonlar prehistorik çağlardan günümüze kadar kesintisiz kullanılmıştır.

Simetri doğal bir olgudur. Canlıların fiziksel yapısı genel bir simetriye uyar. İnsanın vücudu, iki yanda iki eli, ağaçların suya düşen aksi vb. görüntüleri yansımalarıyla veya benzerleriyle veren görüntülerdir. Doğadaki tek eksenli simetri genellikle az sayıda öğeden meydana gelir.

Simetrik kompozisyon düzenlemenin ilk uyandırdığı etki anıtsallık, törensellik ve görkemlilik. Ölçüleri ne kadar küçük olursa olsun, simetrik bir düzenleme etkileyici ve düşündürücüdür. Mimaride simetri, genellikle cephe görünüşünde çok etkileyicidir ve otoritenin gücünü, egemenlik düşüncesini anlatır. Ortada tek ve genellikle yüksekçe bir merkez birimin iki yanında birbirinin aynı olan yan kanatlar tekrarlanarak güçlü bir ifade ortaya konur.

Simetrinin bolca kullanıldığı alanlar el sanatları ve dekoratif sanatlarda; işleme her türlü kabartma, halı, kilim ve maden işlerinde simetrik tasarım sıklıkla karşımıza çıkar.

Çoğu kez dörtgen alanlarda kenarortay veya köşegenler, dairede ise çap, genellikle simetrinin eksenidir. Simetrik düzen birbiri üzerine katlanarak tekrarlandığı gibi, merkeze göre ışınsal düzende de tekrarlanabilir. Eksen olarak alınan doğrunun bir yanındaki nokta ve çizgiler, ikinci tarafa, eksene göre aynı uzaklıkta tekrarlanır. Böylece aynı düzlem üzerinde birbirinin kopyesi iki kompozisyon ortaya çıkar. Bazen bu eşdeğer alanlardan biri ters çevrilerek de kullanılır. Her durumda dakik ve değişmeyen iki yönlü metrik bağlantı esastır.

Resim sanatında (pentürde) kompozisyon her konu veya tür için geçerlidir. Ancak özel anlamda “kompozisyon”, içinde figürün de yer aldığı konular için kullanılan bir terimdir.

Resimde konunun getirdiği düşünce, konuya uygun biçimlerin araştırılmasını, uygun yöntem ve çözüm yollarının bilinçli olarak bulunmasını gerektirir. Kompozisyonun resim sanatındaki temel amacı, eserin içeriğini, estetik fikrin anlam ve kapsamını ortaya çıkarmaktır. Konunun güdümündeki kompozisyon, öze biçim arasındaki denge ve denkleşmeyi sağlayan, doğrudan sanatçının dehasına bağlı bir buluş gücü halinde kendini belli eder.

2.3.3. Resmin Küçük Dünyası

İnsanların birşeyleri resimleyip duvara asması, önemli hatıraları kalıcı hale getirmek veya ilginç görüntüleri geleceğe ulaştırmak gibi bir sebebe dayansa gerek. Henüz fotoğrafın bilinmediği günlerde, soyu kişilerin portrelerini, muzaffer komutanların başarılarını ebedileştirmenin tek yolu ancak ve ancak resimlerin yapılabilmesine bağlıydı. Amaç bu olduğuna göre resmedilen dünyanın gerçeğe uygun ve inandırıcı bir belge şeklinde olması ön şart idi.

İnandırıcı ve gerçeğe uygunluğu bakımından heykel sanatı çok daha elverişlidir. Gören bir göz gerçeğin hacmini, insan figürünün hareketini, etini ve kemliğini heykelde daha iyi algılar. Ancak heykel daha geniş bir alanı işgal ettiğinden, daha da önemlisi sonsuza uzanan derinlik kavramını veremeyeceğinden, her sahneyi veya mekanı heykelleştirmek imkansızdır. Resim sanatının, heykele göre görsel dezavantajı her şeyi iki boyutlu bir alan üzerinde çizmek ve böylece derinlik izlenimi vermek zorunluluğundan kaynaklanır. Tarihin en eski çağlarından beri ressamlar bu farkı kapatmak, resmin bir ezeli eksikliğini ortadan kaldırmak için çabaladılar. Bütün uğraşmaları iki boyutlu yüzey (mağara veya tapınak duvarları, ahşap levha veya kağıt) üzerinde, üçüncü boyutun derinliğini yaşatabilmek idi. Bu iş küçük ölçekte uygulanıyor, insan ve hayvan figürleri bir bakıma en, boy ve yükseklik olarak çizilebiliyordu ama, asıl aranan şey nesnelerin uzayıp giden mekan içindeki sıralanması, seyirciye olan yakınlığı veya uzaklığına göre küçülüp büyümesi, yani gerçek dünyayı taklit edebilen bir resim derinliği elde edebilmektir. Ortaçağ minyatürleri bu konuya yanaşmadığından, ilk denemeleri yağlıboya ressamları yapmaya başladılar.

Resim dilinde, yalancıkdan derinlik yaratma işlemine perspektif diyoruz bugün. Gerçek bir işleve dayanan, görsel bir ihtiyaçtan doğduğu açıkça belli olan perspektif, 15. yüzyılın başlarında bir ihtimale göre Brunelleschi tarafından ortaya konmuş; Alberti, Uccello ve Piero della Francesca tarafından işlenerek geliştirilmiştir. En basit tanımıyla perspektifli çizimde esas, aynı doğrultuda ilerleyen çizgilerin ilerideki bir noktada buluşmak üzere, adeta bir koni oluşturmasıdır. Resmi seyredenler, bu koninin ta-

ban kısmında bulunurlar. Sanat tarihi kitaplarında sık sık örneklendiği üzere; uzak mesafelere doğru daralarak giden yollar, ufuk çizgisine yaklaştıkça küçülen ağaçlar, hayvanlar vs. bu sisteme göre yapılan resmin içinde yer alarak yeniden yaratılan küçük dünyanın bir noktasında soluk almaya başlarlar. Sabit göz noktasından bakıldığında uzaktaki eşyanın küçük, yakındakinin büyük görülmesi, öylece de çizilmesi gerekir. Bu durumda bazı şekiller birbirini örter veya kesişirler. Derinlik ve uzaklıklar anlam kazanır, bu arada uzağa gidildikçe cisimler renk kaybederler. Perspektif görme algısının mantığını sağlar.

2.3.4. Renk Teorisi

Faydacı ve aceleci bir göz dış gerçekleri ihtiyacını karşıladığı şekilde görür. Yani gündelik yaşamımızda nesneleri plastik olarak, renk, biçim ve hacim olarak değil fakat, ayakkabı, daktilo makinesi, çakıl taşı olarak görürüz.

İnsanın renk olgusuna özellikle ilgi duyması çok eski zamanlara kadar iner. Hem tarih öncesi topluluklarda, hem de bugünkü ilkelerde, yas, savaş, bayram ve ibadetle ilgili olarak insanların vücutlarını boyadıkları bilinmektedir. Temelinde büyüsel, dinsel ve cinsel motiflerin yattığı bu adet çok yaygın ve eskidir. Beden boyamada her rengin ayrı bir anlamı vardır. Bu boyama daha çok yüzle, gövdenin üst kısımlarını kaplar. Ayrıca, el, ayaklar ve tırnaklar da boyanır. Kadınların bugün, dudak, göz, saç ve tırnaklarını boyamaları bu geleneğin küçülmüş kalıntılarıdır.

Boyanın plastik sanatlardaki görsel etkisi renk adıyla ifade edilir. Plastik sanatlarda form, sanat eserinin aldığı biçimdir. Ancak renk olmaksızın, plastik formu görsel bakımdan algılamamız imkansızdır. Form olarak gördüğümüzü renk olarak da gördüğümüzden, bunları çoğu kez birbirinden ayıramayız. Çünkü nesnenin biçimi bize, ışınlar yoluyla yansır. Rengin duyularımıza doğrudan yani fiziksel bir etkisi vardır. Duygularımızda ise aynı renkler psikolojik bir kimliğe bürünürler.

Işığın nesne üzerine düşmesiyle, o madde görünür hale gelir. Böylece görünen her şekil, hem biçimi hem de rengiyle algılanır. Gözümüz kapalı olduğu halde bir nesneye elimizle dokunarak onun şeklini algılayabiliriz. Bu yolla onun, yüzeyleri, kenar ve köşelerini hissederiz. Elle farkedilen bu duyuların içinde,

sıcaklık-soğukluk, sertlik ve yumuşaklık gibi özellikler de vardır. Bütün bu fazlalıklar yanında, şeklin tam algılanmasında eksik olan birşey vardır: Görüntü.

Ayrıca, kapalı gözle ve dokunma yoluyla bir şeklin algılanabilmesi için, o şeklin bir cisim olması, yani üç boyutlu ve hacimli olması gerekir. Bir resim veya fotoğrafın bu yolla algılanması imkansızdır. Üç boyutlu bile olsa, bir nesneyi görmeden sadece ona dokunarak elde edilen bilgi, eksiktir. Bu eksiklik, onun taşıdığı rengin görülemeyişinden kaynaklanır.

Renk, bir formun, üzerine düşen ışık demetlerine karşı gösterdiği reaksiyondur. Çeşitli dalga boylarına sahip olan ışınlar cisme çarptıkları zaman, o cisim tarafından geriye yansıtılırlar. İşte bu arada, meydana gelen olay sırasında o cismin sahip olduğu görünüş farkı çeşitli isimlerle ifade edilir; kırmızı, sarı, vd... Bu özellik, bizim onu görsel bakımdan algılamamızı sağlar.

Sanat, hoşla giden uyumlar yaratma olduğundan, farklı derecelerde olmak üzere her sanatta renk ögesinin yeri vardır. Özellikle yüzey sanatlarında renk armonisinin önemi ötekilere göre daha büyüktür. Form, mimari ve heykel sanatını tek başına ayakta tutabilir. Tek renkli bir malzemeye yapılmış heykel yüzyıllarca etkinliğini koruyabilir. Oysa, renkten nasibini almamış bir tabloya resim dememiz çok zordur.

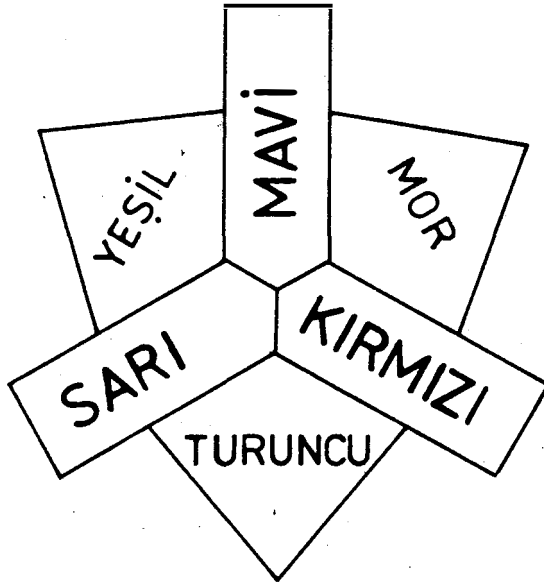
Renk ustalığı öncelikle düz yüzey üzerinde çarpıcılık kazanır. Resimde herbir renk, çevresindeki öteki renklerle değer kazanır ve onlara bağlıdır. Sanatçı'nın bu endişesi renk armonisi kavramıyla dile getirilir.

Renk yalnızca leke değeri olarak değil, fakat derinlik kavramını da vurgulayan önemli bir elemandır. Arka ve ön ilişkisi, derinlik planları değiştikçe renk ve onun tonları da değişmek durumundadır. Çünkü gerçekçi veya natüralist bir gözlemde, derinlik ve mesafe arttıkça, objeye onu gözleyen sanatçı gözü arasına giren hava tabakalarının yoğunluğu ve derinliği de artar. Yani derinlik, renklerin cansızlaştırılmasıyla elde edilir. Ön planlara geldikçe, renk netliği yani canlılığın arttığını görürüz.

Her rengin insan üzerindeki etkisi farklıdır. Göz retinasına çarpan bir rengin hem fizyolojik hem de psikolojik bir etkisi vardır. Bizim herhangi bir renkten kaçınmamız veya, ondan hoşlanmamız, o rengin dalga boyuyla ilgili olduğu kadar psikolojik yapımızla da ilgilidir.

Renkler, doğada ve çevremizde bulunuş durumlarına göre, bizde farklı uyarılar yaparlar. Belirli renkleri sevmek veya sevmemek, bu renklerin çağrıştırdıkları olumlu veya olumsuz yönlerin psikolojik etkisi altındadır. Yeşili sevenler bunu, çimenler, yapraklar ve baharla birlikte düşünürler; mavi, gökyüzü veya denizi hatırlatır. Kırmızı pek sevilmez, çünkü tehlike işaretidir; kan, ateş, itfaiye araçlarını hatırlatır. Beyaz renk, gelinlik ve ambulansı akla getirdiği gibi, bir soyluluk ve temizlik simgesidir. Yıldız, sarayı ve ihtişamı anlatır. Siyah, çoğu kez karanlığın simgesi olduğundan korkutucudur. Türkçe'deki "kara" kelimesi, kötü, uğursuz, aşağı, kirli anlamında kullanılır. Siyah renk, hemen dünyanın her yerinde yas giysilerinde kullanılır.

İşte, herhangi bir renkle karşılaştığımızda, ondan kaçınmamız veya onu tercih etmemiz, ilk bakışta bilinçsiz bir davranış gibi görünmesine rağmen, bu davranışımızın altında güçlü bir çağrışım mekanizmasının yattığını farkederiz. Ayrıca kişinin mizacı ve iç yapısı bu tutumlarda önemli roller oynar.



Güneş ışığı cam prizmadan geçirildiğinde renkler ayrı ayrı görülebilir. Aynı ayrışmayı gökkuşağında da görüyoruz. Bu ayrışmada şu yedi rengi seçebiliyoruz: Mor, çividi, mavi, yeşil, sarı, turuncu, kırmızı. Fakat plastik sanatlarda üç ana renkle, bütün öteki renkler elde edilebilir. Kırmızı, mavi ve sarıdan oluşan bu renklerden, ikisinin karışımıyla ötekiler çıkar. Öteki renkleri doğurduklarından, bunlara ana renkler diyoruz. Bu üç renkten; sarı ile mavinin karışımı yeşili verir. Karışma katılmayan kırmızı, yeşilin tamamlayıcısıdır. Aynı şekilde morunki sarı, turuncununki de mavidir. Kısaca, üç ana renkten ikisinin karışımıyla ortaya çıkan renk, açıkta kalan renk tarafından tamamlanır ki, bu renge tamamlayıcı renk adı verilir.

Ana rengin çeşitlerine ton adı verilir. Buna göre; turkuaz, prusya mavisi, çivit mavisi, deniz mavisi ve gök mavisi, mavinin dereceleri yani tonlarıdır.

Açık renk, ışıklı renk demektir ve beyaz rengin katılmasıyla elde edilir. Öteki renkler arasında belirecek kadar kuvvetli olan renge canlı renk adını veririz.

Karanlık renkler, içine, siyahın değişik ölçüde katıldığı renklerdir ki, bu renkler gri tonlara doğru ilerledikçe, soluk veya ölü dediğimiz tonları kazanırlar.

Renk dizisinde en önemli ayırım, sıcak ve soğuk ayırımlarıdır. Kırmızı ve kırmızıya çalan renk dizisi sıcakları, mavi ve mavimsiler soğuk renkleri oluştururlar.

Buna göre “renksiz resim” dendiğinde, bembeyaz bir yüzey veya karakalem desenleri düşünmeyiz. Bu deyimle ifade edilmek istenen şey, renkleri bariz olmayan, ışık ve gölgeleri sönük olan resimdir.

Sanat eserinde rengin amacı, kompozisyonu oluşturan öteki elemanlara uyumlu katkılarda bulunmaktır. Ancak, bir resim, tek bir renkle de ortaya çıkabilir. Bu tür resimleri monokrom terimi ile ifade ediyoruz. Bunda, biçimler, ışık ve gölge etkindir.

Bibliyografiya (Teknik)

DIELS, H., **Antike Technik**, 1920.

ETIENNE, H.J., **The Chisel in Greek Sculpture**, 1968.

GOMBRICH, E.H., **Norm and Form**, Phaidon Press Ltd., London. 1971 (2).

HODGES, H., **Technology in the Ancient World**, With drawings by J. Newcomer, 1970.

SEMENOV, S.A., **Prehistoric Technology**, An Experimental Study of the oldest tools and artefacts, 1970 (2).

2.4. Üslup

Sanat dilinde kullanılan bütün soyut terimler gibi, “üslup” terimi de birden fazla anlama sahiptir. Kimi zaman bir eleştiri kriteri, kimi zaman da tanımlayıcı bir terim olarak karşımıza çıktığından, bu terimi, akışkan yapısını kristalize ederek tanımlamak kolay değildir. Bir kısım sanat eserini, sözgelimi “Lâle Devri üslubu” başlığı altında topluyor, bazen de “klasik üslup” diyerek bir sanat karakterini vurguluyoruz.

“Üslup nedir?” sorusuyla karşılaştığımızda; dönem, bölge, kavim, sanatçı, biçim, malzeme, teknik, dekorasyon, konu ve daha pek çok şey iç içe girmiş olarak ve çağrışım yoluyla aklımıza geliyor.

İnsan faaliyetlerinin genel tablosu veya anlık görünüşleri, zaman zaman belirli bir karakter kazanarak özel biçimler sunar. Bu özelleşme, yeni biçimi, türdeşlerine göre farklı hale getiren bir değişmedir. Günlük konuşmalarımızda kullandığımız; futbol üslubu, konuşma tarzı, hayat üslubu vb. ifadeler, aslında özel olmayan bazı faaliyet alanlarını yeni ve özel davranış biçimleri kazandığını anlatmak için başvurulan deyimlerdir. Buna göre, bir iş, bir hareket ya da durumun üslup kazanabilmesi için; kendi doğrultusunda yetkinleşmesi, süzülüp denenerek ayıklanması, kısaca, özellik kazanması gerekmektedir.

İnsanlar arasındaki davranışların üslup kazanması, kalıtım, bünye faktörü ve çevreyle ilgilidir. Tıpkı bunun gibi, en ilkelinden en gelişmişine kadar, bütün insanların davranışlarında eşyaya şekil verme düşüncesi sezilir. Bu şekil verme kaygısı, yalnızca bir yenileştirme değil fakat, bir kişilik kazandırma çabasını da birlikte getirir. Tıpkı bireylerde olduğu gibi kültürlerde de üslup

farklılaşmalarını ortaya koyan bir güç kaynağı sözkonusudur. Belirli bir insan topluluğunun kültür yapısına üslup kazandıran öğelerin; teknolojik, sosyolojik ve ideolojik olmak üzere birkaç yön gösterdiği kabul edilmektedir.

Sanat'ı; insanın, kendini anlatma yollarından biri olarak baş vurduğu; akıl, emek ve yeteneklerini uyumlu ilişkiler içinde somutlaştırması; plastik, ritmik ve fonetik ifade yollarını yaratması, şeklinde tanımlayabiliyoruz. O halde bu etkinliğin hangi durumda "üslup" kazanabileceğini de irdelememiz gerekir. İnsanın bütün ürettiklerinde bir yapı ve şekil vardır. Bir sandalye, bir resim, bir kayık kendine özgü biçimleri olan nesnelerdir. Bunlarda biçim değişikliği her zaman mümkündür, ancak çok özel ilişkiler içinde olursa bir üslup kazanabilmektedir. Sanat tarihinde üsluplara ad verirken, çağ, bölge ve doğrudan sanat eserinin yapısından gelen ayırımlar esas alınmakta, zaman zaman bireyin (sanatçının) üslubu da sözkonusu edilmektedir.

Sanat eserlerini belirli bir tarihi dönemin adı altında gruplayan üslup adları oldukça yaygın benimsenen bir gruplama sonucu ortaya çıkmıştır. Erken devir üslubu, arkaik üslup, klasik dönem üslubu, manyerist üslup deyimleri, temelde sanat tarihini şekillerin değişme tarihi olarak görme alışkanlığının mantığı bir sonucudur. Böylelikle, insan elinden çıkmış olan sanat eserleri kronolojik bir sıraya dizilmiş olur, zaman içindeki değişme ve gelişmeler görülür, bu anlamda, nelerin tekrarlandığı, nelerin değiştiği, yeni gelen ve kaybolup giden anlaşılır. Belirli bir tarih dilimi içinde, sanatların çoğunu kapsayan tek bir üslubun varlığı, çoğu zaman bir kültür entegrasyonu ve yüksek bir yaratıcılığa işaret eder. Gerçekten de çalkantı dönemlerinde, herşeyin öz ve anlam olarak kavranması zorlaşmakta, buhranlı dönemlerde gelişmelerin atlama noktalarını belirlemek güçleşmektedir.

Kültürel gelişmenin tekdüze olmayışı, aynı yüzyılın veya tarih diliminin sanatında, hatta aynı sanat üslubunda farklılaşmalara yol açar. Genel olarak kültürün ve onunla bağlantılı üslubun bölgeselliği, gözönünde bulundurulması gereken önemli bir faktördür. Bir yörenin sanat üslubunu belirleyen etkenler arasında, o bölgedeki eski/öncü üslup kadar, iklim, yüzey şekilleri hammadde kaynakları, insan ve toplum yapısı, ekolojik denge ve jeopolitik konum gibi öğeleri sayabiliriz. Savaşlar ve göç gibi, ani ve

beklenmedik değişmeler dışında, her bölgenin içinde bulunduğu özel konumdan dolayı (genius loci) başlıbaşına bir üslup karakteri kazanabileceği, hatta büyük dinlerin bile bölgesel kimlikler kazanabileceği kabul edilmektedir.

Yöresel üsluplar belirlenirken, sanatın, hangi koşullar altında biçimlendiği veya başkalaştığı sorunu da gündeme gelir. Yöresel üslubun özel anlatım biçimini, yakın çevreden ayıran nitelikler; hem bir iç gelişme hem de yakın çevreyle olan sayısız alış-veriş'lerin bir sentezi olarak karşımıza çıkar.

Üslubu daha nesnel planda belirleyen malzeme ve tekniğin işlevi ayrıca ele alınması gereken bir yöndür. Sanat'ı, öteki anlatım yollarından ayıran şey form'dur. Hangi türden olursa olsun, sanat eseri "form" adını verdiğimiz nitelikle kendini ortaya koyar. Biçim yaratmayı amaçlayan plastik sanat eserinin fiziki yapısı ile üslubu arasındaki bağlantı öteden beri tartışılmaktadır. Bu tartışmalara herhalde hammadde sorunuyla başlamak, daha sonra da malzemenin işlenişi, teknik ve işlev sorunlarını ele almak yerinde olur.

Ham veya yarı-işlenmiş maddenin, sanat üslubundaki rolü ve belirleyicilik sınırları ne olabilir? sorusu, malzemenin kendine özgü yapısı ve buna bağlı form yaratma çabalarını akla getiriyor. Her malzemenin kendi yapısıyla (fiziksel-kimyasal) ilgili formlara izin verdiği ve bu yapıya uygun biçimlerin yaratılabileceği açıktır. İşleme tekniği sırasında her malzeme kendi dilini konuşur. Sözelimi mozaik taneleriyle yapılan duvar resmi ile yağlıboya malzemesinin tuval resmi birbirinden tamamen farklı sonuçlar verecektir. İki ayrı malzeme, sanat eserlerinin ifadesini de değiştirmekte, onlara ayrı ayrı kimlikler vermektedir.

Sanatçı kullandığı malzemenin formla ilişkisini doğrudan kurabileceği gibi, dolaylı da kurabilir. Güçlü bir üslup yaratma sözkonusu olduğunda; malzemenin seçilişinde tek yönlü bir tutum yeterli olmayabilir. Ayrıca eşyanın fonksiyonu (trenin demir tekerlekli olması, ayakkabının deriden yapılması)'nın da olduğu gibi, sanat eserinin türü için de malzemenin dili ile bağdaşmak durumundadır. Üslup, malzemenin imkanlarını sonuna kadar kullanmak ve hatta onu da aşmak isteği duyar. Form yaratmakta olan kişi, malzemeyi zorlar, onun imkanlarını dener, araştırır ve sonunda aynı malzemeyi farklı bir üslupta işleyebilir. Üslup, malzemeyi apaçık yansıttığı gibi, saklayıp örtebilir de.

Teknik, belirli bir malzemenin işlenişinde, sanatçının ortaya koyduğu beceri ve deneylerin tümü olduğuna göre, bu süreç, üslup içinde önemle devreye girer. Teknik, bir malzemeyi biçimlendirirken, yaratma sürecinden gelen insan değerleri ve endüstrinin belirli yöntemlerini kullanmak olduğuna göre, figüratif Avrupa resminde de, Doğu halılarında da belirli bir yapım sürecinin belirli özellikleri üsluba yansıyacaktır. Özellikle halı ve kilimde tekniğin üslup üzerindeki hakimiyeti son derece belirgindir. Şöyle örnekleyelim, kilim cicim vb., yatay iplik sıralarıyla dokunan yaygılardaki nakışların kesinlikle geometrik veya geometrikleşmiş biçimlerle örülü olmasını çok doğal karşılıyoruz. Bu tür uygulamalarda, teknik formu zorladığından, üsluba katkısı tartışılmaz bir şekilde belirginlik kazanıyor.

Sanat eserini üsluplu bir kimliğe dönüştüren etkenleri ayrıştırmanın gücü ortadadır. Özet ve sonuç olarak denebilir ki, plastik sanatlarda üslup, pek çok belirleyici faktöre rağmen bağımsız bir kimlik gösterir. Üslup adını verdiğimiz, anlatım biçimindeki özel durumu karakterize eden iki ana çizgiyi şöylece belirleyebiliriz:

1. Üslup bir bütünlük içindedir; üslubu oluşturan ve belirleyen faktörler, bütün içine katılınca, ilk yapılarından ayrılarak özel bir fonksiyon kazanırlar. Üslubu oluşturan ve her biri ötekine dönüştürülemeyen bu faktörler, katıldıkları bütün içinde yeni ve özel bir kimliğe bürünürler. Bu yeni birleşme, yapay ve mekanik bir toplanma ise, üslup “eklektik” bir karakter kazanır. Tersine, süzülüp ayıklanma sonunda olgun bir senteze ulaşırsa gerçek kimliğini bulur.
2. Üslubun gelişmesi organik bir süreç gösterir: başlangıç halindeki bir üslupta, netleşme süreci yaklaşıncı, yapıyı oluşturan, onu ayakta tutan elemanlar toptan nitelik değiştirirler. Gelişme ve yükselme evresinde netleşme artar, düşünle birlikte bulanıklık görülür. Her üslubun zirveye ulaşması beklenmez, ani kesilmeler olabilir.

Yukarıdaki belirlemelerden hareketle, plastik sanatlarda, üslubun bir değişim süreci olduğunu düşünerek şu tanımlı verebiliriz; üslup, sanat eserleri arasındaki ortaklık ya da benzerliklere kişilik kazandıran tasarım süreci içindeki özel bir yoğunlaşmadır.

Bibliyografya (Üslup)

MÜLAYİM, S., "Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup" **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, III, Ege Üniv. Edebiyat Fakültesi yayını, İzmir. 1984, s., 97-114.

SCHAPER, E., "Style Names and the Concept of Style" **Proceedings of the Sixth International Congress of Aesthetics**, Published by. R. Zeitler, Uppsala. 1972, p., 643-46.

SCHAPIRO, M., "Style" **Anthropology Today**, University of Chicago, 1953, p., 287-312.

SEMPER, G. **Der Stil in den Technischen und tektonischen Künsten**, vol. I. 1860, p. 7.

WEIDLÉ, W., "Über die Kunstgeschichtlichen Begriffe: Stil und Sprache" **Festschrift für Hans Seldmayr**, C.H. Boeck, Munich. 1962, p., 113-15.

2.5. Stilizasyon ve Soyutlama

Sanat eserlerinin, zaman zaman hem biçim hem de konu-içerik bakımından doğadaki örneklerinden uzaklaştığı görülmektedir. Nesne ve durumların, asıl ve gerçek görünümlerinin böylece değiştirilmesine stilizasyon; görünümlerinin büsbütün dışına çıkılarak, yalnızca bir kavram halinde ifade edilmesine soyutlama (abstraction) adını veriyoruz.

Kaynak veya köken olarak, insanın çevresindeki realiteden hareket eden plastik sanatçılar, bazen ayrıntılı ve dikkatli bir taklit, bazen de ayrıntıların özetlenip kısaltıldığı stilizasyon yöntemlerine göre çalışmaktadır.

Başlangıçlarını Plaeolitik ve Neolitik çağlara kadar indirebildiğimiz sanat eserlerinde; hem bir taklit, kopye, hem de stilize etme eğilimi bir arada görülür. Bunu sanat diliyle ifade edecek olursak; sanat tarihinin başlangıcında bile, natüralist eğilimler görüldüğü gibi, farklı ölçülerde natüralizmden uzaklaşan eğilimler vardır.

Altamira kaya resimlerinde oldukça natüralist işlenmiş hayvan resimleri; bizonlar, domuzlar ve geyikler görebiliyoruz. Neolitik çağ seramiklerinde ise geometrik şekillere dönüşmüş, son derecede stilize hayvan figürlerinden oluşan bir dekorasyon vardır. Tarih çağları içinde hangi tarzın daha eski olduğunu gösterebilecek bir kanıt yoktur. Çoğu kez bu iki türün bir arada kullanıldığı da bir gerçektir.

Stilizasyon, yani üsluplaştırma, doğal ve gerçek şekilleri sadeleştirerek, tezyini ve şematik bir biçime sokmaktır. Bu işlem, doğal biçimleri esas alarak, yeni biçimlerle motif ve figür yaratma

yöntemidir. Anlaşılabacağı üzere bu işlem, sanatçının sistematik bir deformasyon yapmasını gerektirmektedir. Stilize şekil çoğu kez ışık gölge etkisinden soyutlanır, giderek çizgi ve leke değerlerine dönüşür.

Doğadaki **organik** veya canlı nesneleri, bilinçli olarak değişik görünümlere **sokmak**, **belirli bir grafik sisteme göre özel bir tipe çevirmek için pek çok neden olabilir.**

Stilizasyonun nedenlerinden biri, biçimsel endişelerden kaynaklanır. Bir motif veya figürü belirli bir tasvir yüzeyine yerleştirebilmek için, onu belirli bir şekil kalıbına sokmak gerekir.

Çoğu kez tekrara dayanan, ritmik ve simetrik düzenlemelerde ortaya çıkan alanı eşdeğer büyüklükte ve biçimdeki alanları şekillerle doldurabilmek gerekir. Seçilen belirli tip, uygulanacak alanın biçimine göre, yeniden biçimlendirilir. Kompozisyonun tema'sını oluşturan motif veya figür, yeni biçimini kazanırken doğadaki aslının bazı ayrıntılarını kaybeder, bazılarını korur. Korumadığı parçalar çoğu kez örneğin en karakteristik unsurlarıdır. Geyik figürünün iri boynuzları, çiçeklerin yaprak formları vurgulanarak; öteki hayvanlardan, veya öteki çiçeklerden dikkatle ayrılır. Stilize edilmiş varlığın, "ne olduğu" bellidir. Çünkü, ayrıntıları taşımasa bile, "karakter" taşır.

Stilizasyonu zorlayan nedenlerden biri de boyutla ilgilidir. Küçültülen şekillerde bazı ayrıntılar kendiliğinden kaybolur veya tanınamayacak kadar ufalır. Bu küçülmelerin getirdiği görsel eksikliği tamamlamak üzere, bilinçli bir deformasyonla bazı parçaların büyütülmesi gerekir.

Stilizasyonu gerekli kılan daha doğrusu sonuç olarak biçimleri stilize haline getiren işlem bazen teknik bir zorunluluktur. Halı ve özellikle kilimlerde bunun örnekleri pek çoktur. Bir kilimde görülen nakışlar, doğadaki organik ve yumuşak kıvrımlarını kaybetmiş, geometrik formlar halinde görülür. Nakışlara dikkatle bakıldığında, dairesel yaylar yerine; zikzaklardan oluşan konturlar formlara özellik kazandırır. Her motif veya figür teknik bir zorunluluk sonucu stilize bir görünüm kazanmıştır. Halıda da benzer bir durum görülür. Halı dokusu ilmeklerle geliştirildiğinden, kilim kadar olmasa bile, şekiller çok küçük karelerden oluştuğu için ayrıntılar köselidir. Çok büyük ölçülü halılarda, büyük formlar dairesel kıvrımlara sahipmiş gibi görünür.

Stilizasyonun temel prensibi; ayrıntıları azaltma, kısaltma ve özetleme şeklinde formüle edilebilir. Bu işlem, nelerin ayıklanacağı, nelerin ekleneceği ve hangi çizgilerin vurgulanacağını saptamak, sanatçının duyarlılığına, kültürel bazına ve temanın özünde yatan ruha bağlıdır. Çünkü şekil yapısı, doğadaki örnekten uzaklaşırken, onun özüne daha çok yaklaşır, onun içerik yükünü büsbütün üstlenir.

Stilizasyon, varlığı biçiminden uzaklaştırma, yani bir bakıma ölçülü bir soyutlamadır. Gerçek soyutlama ise, sanat eseri ile konu arasındaki biçimsel bağları giderek daha da koparır.

Soyutlama kavramını iyice tanımlayabilmek için yine natüralizmden yola çıkmak gerekiyor. Plastik sanatlarda natüralizm, taklit veya kopye ile özdeş sayılmakta ve kişi üzerindeki etkisi bu özelliğinden gelmektedir. Benzerlik, bir coşku kaynağı olabilmektedir. Stilizasyon ve soyutlamada ise, sanat eserine konu olan nesne, az veya çok doğadaki örneğinden uzaklaşır. Konu ile biçimin birbirinden uzaklaştırılması, sanatçı kişinin taklit ve kopyenin ötesine geçme isteğinin bir sonucudur.

Batı dünyasında gelişmiş türleriyle resim ve heykelin, konuyla doğrudan bağlantılı şekillerden uzaklaşması Avrupa tarihinde 1900'lü yıllara rastlar.

Empresyonizmle birlikte natüralizmin ölü noktaya vardığı kabul edilir. Bu noktadan sonra beliren arayışlar; kübizm, konstruktivizm ve taşizm, form'u form için araştıran, sanat eserinin etki gücünü form'a yükleyen akımlardır. Resimdeki natüralizmin noktalanışında fotoğraf makinesinin icadı çok önemli bir rol oynamış, "benzetme" kaygusu artık resimde geri plana atılmıştır. Yeni sanatın öncüleri kübizmi de aşarak, konuyla biçim arasındaki geleneksel bağlantıları büsbütün yok etmişlerdir. Bu çığırın önderleri arasında; Kandiski (1866-1944), Maleviç (1878-1935), Delaunoy (1885-1941) ve Mondrian (1872-1944), ilk akla gelenlerdir. Soyut çalışan sanatçılar, doğa görüntüleri ve doğa ile ilgili tasarımlara hiç başvurmadan çalışırlar, duygu ve coşkuları doğada görülmeyen biçimlerle anlatırlar.

Soyutlama, konuda görmeye alışkın olduğumuz biçim unsurlarını atarak çalışmak demektir. Figür kullanmayan bu sanata

Non figüratif de denmektedir. Soyut sanat vardır, fakat “somut sanat” diye bir terim yoktur. Çünkü, somut olan, yani doğada var olanı tasvir eden sanata zaten “figüratif” sanat denmektedir. Soyut sanat, gerçekte birbirinden ayrılmayan şeyleri ayırır. Dış dünyanın gerçek biçimlerinden çok, aklın bulduğu saf biçimler ve renklerle estetik bir heyecan uyandırmaya çalışır. Böylece, doğa ile ilgili tasarımlardan çok çizgi, renk ve leke ön plana çıkar.

3. SANATIN TARİHÇESİ

Sanatın, kesintisiz bir akış içinde, başlangıcı bilinmeyen zamanlardan bu yana, sayısız üslup devrelerini yaşayıp katederek günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir. Tarih evreni içinde yatan sanat birikiminin bütün katlarını anlamak ve anlatmak mümkün değildir. İnsanlık sanatının uzun ve zengin kıvrımlarla dolu tarihçesini incelemek veya yeryüzünün farklı köşelerinde gelişmiş olan sanatları gözden geçirmek en uzun ömürlü insanın bile başaramayacağı kadar yüklü bir iştir. Bu bakımdan, sanatın tarihçesini incelerken bazı ana devreleri tanıtmayı yeterli görüyoruz.

Ana devreler, bazen birkaç bin, bazen de yüz veya elli yıl süren anlamlı zaman dilimleridir. Bu sürelerin uzunluğu veya kısalığı, sanatın özündeki yönelişleri kökten değiştirebilen dinamik faktörlerin hız ve şiddetine bağlı olduğundan, bu anlamda, sosyal tarihin belirleyici rolü her zaman dikkati çektiğinden, devrelerin yorumunu da bu açıdan yapmayı yararlı gördük. Az veya çok değişmekle birlikte, sanatı etkileyen faktörler arasında, din, ekonomi, iklim ve seçkin kişilerin rolleri olmuştur. Devirlere göre değişen bu belirleyiciler bir yana bırakıldığında görülen odur ki; günümüze doğru yaklaştıkça sanat üslupları daha hızlı, daha kısa sürelerle değişmektedir.

3.1. Uygarlık ve Kültür

İnsanların sanat yaratıcılığını incelemekte olan bütün bilim dalları, üzerinde durdukları örnek eserleri, belirli bir uygarlık veya kültür çerçevesi içinde gözönüne alırlar. Çünkü herhangi bir sanat eseri veya akımı, onu yaratan çevre içinde gerçek değerini ifade eder ve anlaşılır hale gelir. Tek kalan ve çevresinden kopa-

rılarak izole edilen her sanat eseri, dar anlamda eşya olarak tarif edilebilse bile, insanlığa verdiği mesaj açısından anlamını büyük çapta yitirmiş sayılır. Bu bakımdan, sanatı, sanatçıyı, yaratıcılığı ve sanat eserinin her türünü filizlendiren, onlara fon teşkil eden uygarlık ve kültür kavramlarını açmak gerekir.

“Uygarlık” denildiğinde, ilerleme, ilerilik, medenilik, adam olmak, yenilik, gelişmişlik gibi kavramlar akla gelir. Aynı anlamda kullandığımız medeniyet kelimesi ise Arapçadaki “medine” (şehir) kelimesine dayanmaktadır. Batı dillerindeki “civilization” kelimesi şehirde yaşayan yerleşikler için kullanılmaktadır. Gerçekten de, uygarlık, bir bakıma kentleşme ile yakından ilgilidir.

Uygarlık, insanların yüksek bir hayata kavuşmak için giriştikleri işler, yarattıkları kurumlar ve eserlerin tümüdür. Akıl, bilim ve metot yoluyla yaratılan bilgiler, buluşlar, hukuk, din, siyaset, ekonomi gibi sosyal olguların hepsi de bu kavrama dahildir. Uygarlık, gelişen insanlığın varabileceği en üst durumdur ve daha çok uluslararası ortak bir kavramdır.

Tarih boyu gelip geçmiş uygarlıkların bir kısmı yanyana yaşamış, bir kısmı da kronolojik bir sırayla birbirini izlemiştir.

Kültür, çoğu kez uygarlıkla karıştırılmaktadır. Oysa genelde uygarlıktan farklı yönleri olduğu açıktır.

Kültür, insanın çevresinde oluşturduğu veya kurduğu her şeydir. Nerede ve hangi çağda olursa olsun insan tarafından yapılmış şeyler için bu terim kullanılır. İnsanların yeteneği ve yeryüzünün doğal kaynakları eşit olmadığından, her zaman bir halk diğerinden farklı bir kültüre sahip olmuştur. Hitit kültürü, Orta Anadolu kültürü, Balkan kültürü gibi.

Kültür kelimesi kullanıldığı yere göre, dar ve geniş olmak üzere çeşitli anlamlar taşır.

Latince’de tarım, toprağı işleme anlamına gelen “cultura” ya dayanan bu kelime sonraları Batı Avrupa dillerinde kazandığı “yüksek genel bilgi” anlamı ile Türkçe’ye girmiştir. Bilimsel anlamda ise, yukarıda belirttiğimiz gibi, bir toplumun duyuş, düşünüş birliğini sağlayan değerlerin tümü olarak tanımlanır. Bu anlam, gelenek, görenek, felsefe ve sanat değerleri gibi topluma

ait her şeyi kapsarken, kültürün birey tarafından, öğrenmeyle elde edildiğini vurgulamak gerekir.

Kültür, yani yaşantı ve inançlar kalıtımla değil; öğrenmeyle kuşaktan kuşağa veya etkileşim yoluyla komşu kültürler arasında geçiş yapar. Kural ve gelenekler, düşünce ve hayat tarzları, sembol ve ideolojiler kuşaktan kuşağa aktarılırken, bu yayılma dışı doğru da olmaktadır. Yayılma dağ, deniz gibi coğrafi engelleri aşabilir, çok uzak bölgelere varabilir; savaş, göç, ticaret ve iletişim araçlarıyla hızlanır.

Kültürün siyasi ve ekonomik yönleri olduğu gibi sanatla ilgili yönleri de vardır. Sözelimi belirli bir kültür çevresindeki sanat eserlerinde görülen dikkat çekici derecedeki homojenlik, bu eserleri yapan sanatçıları harekete geçiren geleneğin sertliğini kanıtlar. Herhangi bir sanat türünde görülen özellikler bir ölçüde toplumun kültür yapısı tarafından belirlenir. Sanat, kültürün ve kültür değişmelerinin en hassas göstergesidir. Hayatı tıpatıp aynı tarzda algılayan ve duyan iki sanatçı bulunmaz. Bu durum, sanatta bireysel yorumun kaçınılmaz sonucudur. Fakat, sanat, konusu, teması ve formları ile belirli bir kültür çerçevesinin karakteristik havasını her zaman taşır.

Her ikisi de, insanın çevresini iyileştirmesi esasına dayandığından, uygarlıkla kültür arasında nitelik farkı yok gibi gözükmektedir. Hatta bu iki kavramın ayrı şeyler olduğu konusundaki tartışmaları gereksiz bularak, geniş ve zengin kültürler için uygarlık deyimini kullananlar vardır.

Bu konuya açıklık getirmek üzere, uygarlık ve kültür kavramları arasındaki benzerlik ve farklılıkları şöylece inceleyebiliriz.

Uygarlıkla kültür arasında bir çap farkı vardır. Uygarlık genel; kültür özeldir denebilir. Bir kaç toplum veya ulus, yani türlü kültürler aynı uygarlık çatısı altında toplanır. Yunan, Roma, Osmanlı, Bizans uygarlıklarında olduğu gibi. Genellikle enternasyonel bir karakter gösteren uygarlık, bütün insanlığın ortak mirası gibidir. Uygarlık, sanat eserlerini; kuşatmakta olduğu geniş topluluklara iletmek isteyen bir ortamdır. Yapısı kozmopolit olduğundan, ilettiği sanatsal mesaj kültürlerüstü bir anlam ve içerik taşır. Toplumsal organizasyon ve kurumlar gibi sanat ve sanatçı da, toplumsal bünyenin fonksiyonel parçasıdır. Bu ortamda, her meslek gibi, sanatçılık da eğitimi ve okulu olan bir meslektir. Piyasa olduğundan, rekabet ve yarış da vardır.

Kültür, uygarlığa göre daha küçük boyutlu, daha dar bir toplumun, özel duygu ve düşüncelerini sanata yansıtır. Toplumsal yapı aşiret, kabile veya en fazla ulus düzeyinde olduğundan, *ortak inanç ve duygular sanat planında iyice kristalize olmuştur.* (Orta Anadolu veya Kapadokya kültürü gibi), sanat eserlerinin mesajı, anlam ve içeriği, aynı kültür evreni için geçerlidir, komşularını pek ilgilendirmez. Kültür çevresi içindeki sanatçı, öteki mesleklerde olduğu gibi, bir geleneğin insanıdır. Çoğu kez asker veya din adamı gibi rakipsizdir.

Bütün bu farklılıklara rağmen uygarlık kültürden doğar. Hem uygarlık hem de kültür, kendi ürünleri olan sanat eserlerinin üslubunu belirleyen, onlara kimlik kazandıran yapılardır. Bu bakımdan ele alınan, incelenen her sanat eserinin üslup bakımından hangi kültür veya uygarlığın ürünü olduğunu her örnekte yeneden gözden geçirmek gerekir.

3.2. İlkel Sanatın Yapısı

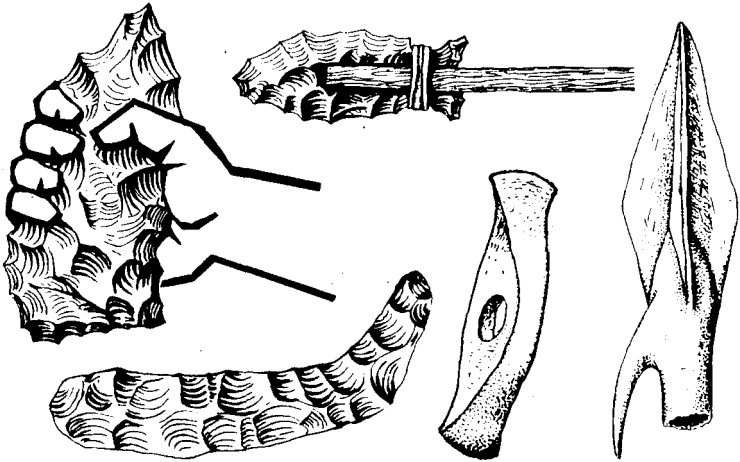
Sanatın tarihçesini inceleyen bütün kitaplarda, ilk bölümler, “ilkel sanat” başlığı ile belirlenen konulara ayrılmıştır. Bu tutumla, tarih boyu gelişen sanat eşyalarının, ilk evresi ya da en eski örnekleri ele alınarak, böylece bir başlangıç yapılması gerektiği varsayılır.

Aşağıda, değişik bilimsel görüşleri sergileyerek, sözkonusu çağların sanat malzemesinin nasıl yorumlandığını tartışacağız. Fakat, herşeyden önce, terminolojik bir sorunu aydınlatmak üzere, sık sık kullanılan “ilkel sanat” teriminin kavramsal yapısını açmayı uygun bulduk.

Prehistorya ve antropoloji, ilkel insan ve kültürden farklı şeyler anlarlar. Eğer prehistoryacı diliyle konuşursak; ilkel sanat, fosil insandan başlayıp homo sapiens’e kadar uzanan gelişmenin basamakları boyunca sıralanan insan kuşaklarının sanatıdır. Bu alanla uğraşanlar, bu dönemi daha çok Magdalenien, Musterien vb. kültür adlarıyla anarlar. Prehistorik insanın sanatı, gelişmenin alt basamaklarını oluşturduğundan “ilkel sanat” adını alır. Bu adlandırma bir kronolojik belirleme kaygusundan doğmuştur. Arkeoloji ve etnografya ise, bugün yaşayan, ama uygarlıktan uzak köşelerde ve prehistorik ekolojinin koşullarında

hayatlarını sürdüren topluluklara da “ilkel” adını verirler. Günümüzde “Avustralya, Amerika ve Afrika’nın belirli bölgelerinde; tren, uçak ve televizyonu bulmuş olan öteki insanların dışında kalan toplulukların sanatlarına “ilkel” denmesinin nedeni, bu insanların, bizimle aynı çağda yaşamalarına rağmen, bize göre gelişmemiş olmalarıdır. Görülüyor ki, iki farklı türden “ilkel sanat” vardır. Burada bizi daha çok ilgilendiren, sanat tarihi kronolojisinin başlangıcında yer alan ilkel sanattır.

İlkel veya daha doğru bir deyişle tarih öncesi sanatının ayırdedici niteliğinin, yapısındaki **doğa-üstü** öge olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. İnsan kavrayışının dışında olan, anlaşılmazlık ve bilinmezlikler, bu sanatın doğa-üstü yanlarını beslemektedir. Bu sanatın, genel olarak, akıl ve bilim dışı birtakım tasarımları barındırdığı anlaşılmakta, bugünkü düşüncemizle, insan zihninin kavrayamayacağı şeylerin bu sanat içinde yer aldığı sezilmektedir. Bazı bilim adamlarına göre, o zamanlarda, din, doğa-üstü ve sanat arasında, bugünkü uçurum yoktu; cansız cisimlerde bile ruh olduğuna inanılıyor olmalıydı. Bu durumların ışığında, anlatılamayan şeyleri anlatma ve sonsuzluğa yönelme, gibi özellikler taşıyan bu sanatın yapısını tartışmak, prehistoryacı ve antropologlar kadar sanat tarihçilerini de ilgilendirmektedir. Çünkü, sanatın kaynağı sorusunun ipuçları, bir bakıma prehistorik sanatın içinde bulunmaktadır.



İnsan elinin ilk çakmaktaşını işleyip bir bıçak yapabilmesine kadar geçen zamanla, bizim bildiğimiz tarihi dönemler arasında pek büyük mesafenin olduğu açıktır. Taşı eline ilk alan insandan piramitleri yapanlara kadar geçen sürenin uzunluğu zaman katmanlarının korkutucu derinliği bir dizi karanlık çağları da içine alıyor. Bugünkü ölçülerimize göre sanat eseri diyebileceğimiz bir şeklin ortaya çıkışı günümüzden en az 20,000 yıl öncesine rastlıyor. Ama ilk aletin yapılmasıyla önemli bir adım atılmıştır. Giderek insanın eli daha hünerli, daha usta olabilmıştır. Kazanılan biçim verme ustalığı babadan oğula (belki bazen anneden kızına) geçmiş, ustalık her kuşakta daha da artmıştır. İnsan eli, yalnızca bir çalışma organı olmaktan öte sanat işleri üreten bir alete dönüşmüştür. Çalışarak, yeni işlere uyarak kasların özel gelişmeler kazanması, gittikçe karmaşıklaşan yeni işlerde çalışması ve insan elinin iyice kusursuzlaşması, “sanat eseri” denebilecek eserleri yaratmaya başlamıştır.

Sanat eseri yapan insanın çalışmasını, operatif bir faaliyet olarak açıklayabilmek mümkündür. Ancak, insana özgü bir davranış tarzı olan sanatın, hangi nedenlerle ve hangi ortamda doğduğu, soruları, çok daha geniş ve etraflı araştırmaları gerektirmektedir.

Özellikle ilkel sanatın, doğa olaylarını kontrol edebileceği, dans ve büyü ile bazı olayları istenen şekilde yönlendirebileceğini ileri süren bilim adamları, hem tarih öncesi hem de günümüz ilkellerinin sanatlarını metafizik denebilecek, daha karmaşık bir yorumla ele alırlar. Yine bu akıma dahil edebileceğimiz L. Bruhl, ilkel düşüncenin, neden çok farklı bir yapıyla çalıştığını yine çok karmaşık bir yorumla açıklamaya çalışır. Bu yazarlardan sonra, Tylor-Frazer teorisinin biraz daha özelleşmiş şeklini Freud’da görüyoruz. Psikanaliz yöntemlerini sanatçılara da uygulayan Freud, insan fantazyalarının gerisindeki gerçeğe sanat yoluyla ulaşabileceğini, sanatçının doyurulmamış arzuları yüzünden, gerçeklerden yüz çevirerek sanata yöneldiğini ileri sürer. Freud’un, sanatçıların kişilik yapısını esas alan görüşleri daha çok sanatın temaları ile ilgilidir. Yaratma olayında ise rüya, bastırılmış duygular ve fantazyaya önemli rol oynar, sonuç olarak yaratıcılık psikolojik gerilimle açıklanır.

Kısa çizgiler halinde değindiğimiz görüşler, sanatın kaynağı konusunda tam ve açık bir fikir vermiyor. Bu görüşler sanatın pek-

çok yönünden ancak birini açıklamakta, sanatın doğuşunu, kaynağını bir bütün halinde yorumlayamamaktadır. Bütünüyle açıklanamasa bile değişik yazarların vurguladığı yönler, sanat olayının hangi faktörlerle ilişkili olduğu konusunda, farklı fikirler ve soru merkezleri ortaya atmaktadır.

İlkel sanatın kaynağı veya kökeni nedir? sorusuna birdizi açıklama getirmek mümkündür. Tarihsel gelişmenin basamaklarında çeşitlenip zenginleşen bu eserlerin, bugünkü müze ve koleksiyonları süsleyinceye kadar hangi evrelerden geçtiği ve nasıl doğduğu açıklanabilirse, sanat tarihinin pekçok konusuna aydınlık getirebilecek bir başlangıç noktası elde edilmiş olacaktır. Bütün çabalara karşın, bu temel sorunun pek az aydınlatıldığını da söyleyebiliriz.



Bilim adamları tarafından ısrarla vurgulanan noktaları ilk örneklerde görebilmek zordur. Bu örneklerden biri üzerinde düşünelim. Şekilde görülen hayvan figürü, fildişi malzeme üzerine, sivri uçlu bir aletle çizilmiştir. Bu buluntu, palaeolitik çağın sonuna doğru tarihlenen Magdalenien kültürüne bağlanmaktadır. O halde örneğimiz, M.Ö. 20 ya da 10 bin yıl önce yapılmıştır. Bu örnekte somut olarak görebildiğimiz şey, dikkatli bir doğa gözlemciliğine dayanarak oyulmuş bir mamut figürüdür. Şekilde görülen mamut, bugünkü fosil araştırmalarından tanıdığımız bir hayvan türüne tastamam uymaktadır. Uzun hortumu ve dişi, aşırı tüylü hantal vücuduyla, bu tasviri oyan kişi, herşeyi bir avcı gözüyle değerlendirmiş gibidir. Görünen ayrıntılar dışında, tasvirin büyük ya da ritle ilgili bir yanı gözlenememektedir. Bu

tasvire bakıp, ressamın avcı bir topluma mensup olduğunu, ya da düşmanı olan hayvanın gücünü elde etmek için onun resmini yaptığını vs. söylemek herhalde biraz hayal gücünü zorlamak olur. Bu sevimli mamutun, aslında insanlara kök söktüren bir canavar olduğu, bu yüzden; onun şerrinden korkulduğu için resimlerinin yapıldığı, düşüncesini ortaya atmak da kolaydır, ama bu durumda yine ardarda sorular doğuyor. Öte yandan, bu tasvirin yalnızca süsleyici bir işlevi yerine getirdiği de pek akla yatkın gözüküyor. Kabileler arası savaşlar, av ve büyüden arta kalan zamanın sanat yaparak değerlendirildiğini söylemek çok zordur. Son olarak şu soru akla geliyor; ilkel sanat eserini açıklamak ve yorumlamak için birşeyler söylemek zorunluluğu var mıdır? Kanımca yoktur, tarih öncesi çağlar hakkında bazı şeyleri bilmemizin mümkün olmadığını, bazı şeyleri ise, bir ölçüde bilmemizin mümkün olduğunun dürüstçe kabul edilmesi gerekir.

İlkel sanatın anlamının ortaya konması, bu sanatın mesajının yorumlanmasındaki zorlukları birkaç madde halinde toplayabiliriz.

Tarihten önceki çağları, tarih çağlarından ayıran özellik, bu çağlarda yazının henüz ortaya çıkmamış olmasıdır. Bu şu demektir; yazı olmayınca kayıt yoktur, yani o çağlarda yaşamış olan insanın davranış, düşüncesi ve duygularını anlatan belge yoktur. Belge, yeri doldurulamayan bir eksikliktir, ama içinde bulunduğu kültürel basamak gereği tarih öncesi insanından belge bekleyemeyiz. Bu durumda, yazıdan başka kanıtlar aramak, başka belirtileri “okumak” zorunluluğu doğuyor. Bu belki de resim olacaktır. Nevar ki resmin anlattığı şeyleri çözümlemek başlıbaşına bir araştırma konusudur, üstelik yanılma payı da büyüktür. Bir an için Taş Devri insanının kendisini resimle, daha genel söyleyelim, sanat yoluyla anlattığını kabul edelim. Yine bu durumda, mamut resmiyle neyi anlatmak istediğini çözümleme sorunuyla yüzyüzeyiz. Bu figürün, bir büyü süreci içinde resme konu edildiğini düşünelim. Böyle bir kaygıda, majik-olan’ın nasıl olup da estetik-olan’a dönüştüğünü açıklamak gerekiyor. Bu noktada, “dikkatli bir doğa gözlemciliği ile” demek yetmiyor, çünkü, realist olduğu kadar stilize örnekler de var tarih öncesinde.

İlkel sanatın yapısını tartışırken karşımıza çıkan ikinci sorun, tarih öncesi ilkelleriyle, bugünkü ilkeller arasındaki yakınlık ya

da farklılığın tam olarak belirtilemeyeşinden kaynaklanıyor. Günümüz ilkelleri üzerinde yapılan araştırmalar, sömürgeci ulusların, sömürge haklarını yönetmek, onları tanımak, onlar üzerinde etkili olmak, gibi güncel-pratik bir amaçtan doğar, zamanla ciddi ve bilimsel bir uğraşı olur. Bu süreç içinde, her bilim adamının açıklamalarını içinde yaşadığı kültür ya da beslendiği toplumsal düzen bağlamında gözönüne alınması gerekiyor. Darvinci görüşle sömürge politikasının kavşak yerinde doğan antropoloji, taş devri sanatını açıklarken, bugünkü ilkellerden hareket eder: Buşmen, Yeni Zelanda ve Okyanusya adalarındaki büyü, mitoloji ve gelenekleri, tarih öncesi çağlara indirger. Oysa, 20 bin yıldır çok şeyler değişmiş olmalı; iklim, ekoloji, flora, fauna, insan nüfusu vb.

Ayrıca, tarih öncesi çağlardan günümüze kalabilen eserlerin, asıl üretimin kaçta kaç olduğunu hiç bilmiyoruz. Ahşap, saz ve deri gibi dayanıksız malzemenin bize kadar hiç ulaşmadığı kesindir. Kazılar sonucu günışığına çıkarılanlardan başka, yeryüzü toprağının daha neleri sakladığını da bilmiyoruz. O halde üçbeş örnekten hareketle bir genellemeye gitmek son derece de hatalı değil midir?

Özet ve sonuç olarak, mamut örneğinin bize söylediği şeyler en fazla şunlar olabilir:

1. Taş Devri insanının, en az bize yakın bir algı yetisi vardır. Çizdiği figür doğadaki aslına benzemektedir.
2. Taş Devri insanı (ona “sanatçı” diyebilir miyiz? Buna karar vermek güç) sınırlı araç gereçlere, elverişsiz malzemeye karşın gelişkin bir el becerisine sahiptir.
3. İlkel yaratıcıyı, yaratmaya zorlayan nedenleri bilmiyoruz. Çünkü o çağlar hakkında “kaynak” diyebileceğimiz bilgi-vericiler yoktur.
4. İlkel tasvirinin “güzel”i yaratmak isteyip istemedini ise hiç bilmiyoruz.

Görüldüğü gibi, “ilkel sanatın yapısı”na fazlaca değindik, çünkü (sıraladığımız nedenlerle) bu yapının bütünüyle çözümlemeyeceğine inanıyorduk. Bizim asıl vurgulamak istediğimiz düşünce; bir yöntem ahlakı, bir bilim dürüstlüğüne ilişkindir. Yani, bilinmeyen yanları bilinen yanlarından çok daha fazla olan sanat hakkında uluorta söz etmeme ahlakı; ne tez ne de antitez olarak kanıtlanması mümkün olmayan bir insanlık çağı için havanda su dövmeme ahlakı, diyelim ve nerede biteceği belli olmayan bu tartışmayı biz kendi adımıza bitirelim.

Bibliyografya (Tarih öncesi sanatı)

ADAM, L., **Primitive Art**, Harmondsworth, Penguin Books, 1954 (3).

BOAS, F., **Primitive Art**, Dover Publications, Inc., New York. 1955.

BREUL, H., **Four Hundered Centuries of Cave Art**, Tr M.A. Boyle, Montignac. 1952.

BRODRICK, A.H., **Prehistoric Painting**, Avalon Press, London. 1948.

GRIGSON, G., **Painted Caves**, Phoenix Hause, London. 1957.

HIRN, Y., **The Origin of Art**, London. 1900.

LENORMANT, F., **Histoire Ancienne de l'orient**, I.A. Levy, Paris. 1881.

POWEL, T.G.E., **Prehistoric Art**, Thames and Hudson, London. 1968.

WELTFISH, G., **The Origins of Art**, The Bobbs-Merrill Company Inc., New York. 1953.

WINGERT, P.S., **Primitive Art**, Its Traditions and Sytles, New American Library, New York. 1965.

3.3. Masal, Fantazya ve Sanat

En ilkel inançlardan en gelişmiş dinlere kadar; insanın nereden geldiği, ruhun ölümsüzlüğü ve öteki dünya hakkında bazı tasarımlar vardır. Büyük dinlerin kitaplarında, dünyanın ve varlıkların yaratılışı belirli süreler ve aşamalara bağlanarak anlatılır. Karanlıktan aydınlığa çıkış, ay ve yıldızlar, karaların oluşumu, ateş ve suyun belirmesi, bitkiler, hayvanlar ve insanlar, değişik dini kaynaklarda, sırayla ortaya çıkan oluşumlardır. Varlığın türlü yönlerini anlatan veya yorumlayan insan düşüncesi, bu tasarımları çok farklı şekiller halinde somutlaştırmış, soyut kavramları elle tutulabilir şekillere dönüştürmüştür. Düşünen ve şekil çizebilen insan, varlık karşısındaki tavrını türlü şekillerle anlatmaya çalışmıştır. Bu bakımdan, sanatın bir tanımı da; “insanın kendini anlatma yolu” olarak formüle edilebiliyor.

Sanatın tarihi boyunca, sonsuz sayıdaki şekiller repertuvarının iki büyük ana grupta toplandığını görüyoruz. Bunlardan biri; insan veya insana benzer figürlerdir. İkinci grup ise; insan figürünün dışında kalan nesneler veya hayvanlar topluluğudur. İlk grubun gelişmesi, uzun bir süreç sonucunda Batı’nın klasik-figüratif sanatının esası olmuş, ikinci gruptakiler ise dünyanın her tarafında örnekleri görülen sembolik bir sanat halinde gelişmiştir.

Din kitaplarında ilk insan olarak kabul edilen Adem, başlangıçta cinsiyetsiz veya cinsel karşıtlığı kendisinde toplayan, topraktan şekillendirilip canlılık kazandırılan bir kişidir. Havva daha sonra ortaya çıkar. Büyük dinlerin kabul ettiği bu sıra ile, arkeolojik buluntular arasında en eski olan ana tanrıça figürlerinin durumu yeni bir problemi gündeme getirmektedir. Bu durum, toplum veya ailede başlangıçta hangi cinsin daha hakim olduğu konusunda büyük bir soru ortaya koyuyor.

Sanat tarihi araştırmaları, insan elinden çıkma ilk şekiller arasında basit geometrik şekillerin geniş yer tuttuğunu gösteriyor. Kaya resimleri ve seramikler üzerinde sıkça rastlanan bu motiflerin ısrarla tekrarlanmakta oluşları, bunların bazı özel anlamlar taşıdıkları izlenimini vermektedir. Bazen tek başlarına, bazen de ritmik diziler halinde tekrarlanan bu şekiller, zamanla simetrik bir yapıya bürünerek dekorasyon kavramının gelişmesinde temel düşüncelerden birini oluşturmuştur.

Asıl ve gerçek anlamları konusunda çok değişik hipotezler ileri sürülen bu şekillerin, bir kavramın stilize edilmesiyle şekillendiği anlaşılmaktadır. Ayrıntıları azaltılmış, kısaltılmış ve özetlenmiş halde ortaya konulan bu motiflerin neleri sembolize ettikleri hususunda çok değişik görüşler ileri sürülür.

En eski çağlardan beri gökyüzü cisimleri insanın ilgisini çekmiş, özellikle güneşin resmi kullanılmıştır. Bir daire şekliyle anlatılmak istenen şey herhalde ve öncelikle gökyüzünün en büyük ışık kaynağı, mevsimlerin, yeryüzü değişmelerinin en önemli etkeni güneş olmalıdır. Daire aynı zamanda sonsuzluğun da sembolü gibidir. Bu şeklin başlangıcı ve bitimi yoktur, kesilmeden ve durmadan devam eder. Mısır'da Horus, Babil'de Belmarduk, İran'da Hurşid ve Yunan'da Apollon ile temsil edilen bu kavram tarih öncesi çağlara kadar iner. Hemen brn kültürlerde görülen güneş kültü, Anadolu Bronz ağı boyunca en zengin malzemeyi vermektedir. Yanlış bir adlandırmayla Hitit Güneş Kursları olarak tanınan bu malzeme, genel olarak iki yönden görülmek üzere yapılmış metal levhalardan oluşan bir gruptur. oğunluğu Alacahyk (Çorum) merkezindeki arkeolojik kazılarda eleğen bu eserler, bakır, bronz veya gümüşten yapılmıştır. Tam daire şekilli olanlar yanında, yarım daire ve kare formlu olanlara da rastlanır. Genellikle iki ayak ve kafes biçiminde dolgulanmış gövde kısmı, bazen mantar biçimli çıkıntılar ve hayvan figürleriyle zenginleştirilmiştir. Bu haliye bir kaide veya ubklar üzerinde dik dran güneş kurslarının bir egemenlik sembolü olduğu, zaman zaman boğa ve geyik figürleriyle güçlendirildiği görülüyor.

Temelde daire, i içe iki daire veya ii noktalı daireden yola çıkan şekiller, uzak doğuda karanlık-aydınlık veya iyi-kötü kavram çiftleri (Thai) veya üç bölmeli semboller (Mitsu-Domoe) halini almaktadır.

Mısır'ın halkalı haçı (Ankh) sonsuzluğun simgesidir, aynı şekilde Kuzey Amerika toplumlarında da görülür.

Düşey ve yatay iki doğru parçasının kesişmesinden doğan haç formu tarih öncesi insanının bezemede başvurduğu temel motiflerden biridir. Sağ-sol, alt-üst simetrisinden kaynaklanır. Gamalı haç ise, yine prehistorik çağlarda ortaya çıkan ve muhtemelen öldükten sonra diriliş, yani ikinci hayat (reincarnation)'ın sembolüdür.

Seramik, ahşap, metal, kemik ve diğer malzeme üzerinde görülen, kırık çizgi, tarama veya dalgalı çizgilerin dolgu motifi olarak kullanıldığı düşünülebilir. Ancak genelde tek başına duran ve sıkça tekrarlanan motiflerin bir kavram sembolü olmaları ihtimali büyüktür. Yazılı semboller sistemi demek olan alfabenin, kökeninde bazı resimlere dayandığı bilinmektedir. En dikkat çekici örneklerini Mısır hiyerogliflerinde veren sistem, resimle anlatma (piktogram) esasına dayanmaktadır. Tek tek şekillerin ne anlama geldiği herkesçe kabul edilip anlamları standart resimler haline geldikten sonra, kısaltılmış olan kavram ve düşünceler yan yana getirilerek toplumca benimsenen bir yazılı anlatım, yeni alfabe doğar. Bir yandan; gece, gündüz, yürümek, sahip olmak gibi temel kavramlar, öte yandan mülkiyet hakkını ifade eden mühürlerdeki simgeler zamanla biraraya gelip yazı sistemini oluşturmuşlardır. Gerek ilk alfabe sayılan Fenike yazısı, gerekse çivi yazısı veya Çin alfabesinin karakterleri köken olarak bu tür piktogramlara dayanmaktadır.

Bugünkü insanın, çevresindeki sanat eserlerini kavrama tarzı, kişiyi yönlendiren sayısız faktör ve sebeplerin etkisi altında gelişmektedir. Özellikle eski sanatın algılanışı, kültür düzeyi düşük çevrelerde yaşayanlarda, neredeyse her bir insanda farklı yaşanmaktadır. Bu değişkenlik, üslup ve akımların bilinmeyişi kadar, sanat eserinin anlatmakta olduğu hikayenin bilinmeyişinden de kaynaklanmaktadır. Bu durumda sanat eserinde soluk alıp veren öz'e girebilmenin yöntemi, biçim'in altında yatan düşüncenin açıklanmasıyla olumlu bir başlangıç noktası kazanır. Sanat eserinin yaratıldığı gün ile onu incelemekte olduğumuz şu an arasındaki kronolojik mesafe farkı, yaklaşım ve yorum tarzımızı kökten değiştirebilecek en önemli faktörleri içinde barındırmaktadır. Sanat eserinin ortaya çıktığı tarih noktasında geçerli olan içerik göz önüne alınmadıkça, araştırmacı, görmekte olduğu şeyi kendi çağı için geçerli olan düşünce kalıpları veya mantık

içinde yorumlamaktan öteye gidemez, fazlaca anlamlı olmayan bazı ayrıntılara saplanıp kalır.

İnsanın hayatında her zaman bir “masal” unsuru olmuştur. Günümüzde düş ve fantazyanın konuları değişmiş fakat, binlerce yıllık geleneğin mirası hep korunmuştur. Endüstri devrimleri, Dünya Savaşları ve nüfus artışı, doğa-üstü kavramını farklı planlar içine sokmuş, ama endişe ve bilinmezlikler insanın düşünce ufkundan dışarıya çıkmamıştır. Zamanımızdan geriye, eski çağlara doğru inildikçe, masal, düş doğa-üstü unsurların insan hayatında büsbütün önemli bir yer tuttuğu; felsefe, edebiyat, bilim ve sanat alanlarına güçlü bir biçimde yansıdığı görülmektedir. Eski sanatın konularında günlük hayattan alınma sahneler çok az yer tutar. Böyle sahneler görölse bile, asıl anlatılmak istenen şey, herkesçe bilinen bir hikayenin genelleştirilmiş bir modelidir. Çünkü, asıl aranan veya anlatılmak istenen, bütün insanları ilgilendiren onları derinden etkileyen bilinmezliklerin cevabıdır.

Varolduğundan bu yana, karmaşık bir çevre içinde yaşamakta olan insanoğlu, kendi varlığını ve kendisinin dışındaki doğa olaylarını kavramak istemiş; şaşırtıcı değişmelerin “neden”leri üzerinde uzun uzun düşünmüştür. Bilimin bugünkü anlamda gelişmediği dönemlerde, açıklama tarzları daha çok hayal ürünleriyle süslenmiş; gök gürültüsü, doğum, ölüm gibi olaylar, içinde masal unsurlarının bolca yer aldığı hikayelerin oluşmasına yol açmıştır. Bu oluşum, var olanı açıklama, ona belirli bir anlam verme, kısacası bir anlamda onu tekrardan yaratmadır. Böylece, bilinmeyen ve bu yüzden de kendisinden korkulan şeyler, bir kimlik ve kişilik kazanarak bir bakıma artık bilinir hale getirilmiş olur. Naif anlamda da olsa bir çeşit sebep-sonuç ilişkisi böylece yaratılmış olur.

İnsanın kendine yönelttiği soruların sayısı bellidir ve her çağda, dünyanın her yerinde bu sorulara bazı ortak cevaplar verilmiştir. Bu cevapların bir kısmı farklı türler gösteren bazı hikayelerin doğup yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Bu hikayeleri topluca inceleyen bilim dalına bugün mitoloji adını veriyoruz. Kelime Yunancada; uydurulmuş sözler, masal, efsane ve hatta yalan anlamına gelen “mythos”dan kaynaklanarak hemen bütün Batı dillerine geçmiştir. Çoğu kez edebiyat ve plastik sanat eserleri aracılığı ile günümüze ulaşabilen hikaye konularını derleyip toparlayan mitoloji, mythos’ların tarihini anlatır, onları yorumlar ve açıklar; tanrıları, yarı tanrıları, kahramanları ve

insan toplumlarını derinden etkileyen her şeyin hikayesini inceler. Bu bakımdan, hem gerçek dışı hem de gerçek mitolojinin konuları içinde karışık halde bulunur. İnançla gerçek, düşünle sahici olan şeyler yanyana ve içiçedir. Bu bağlamda, felsefe, bilim, edebiyat ve plastik sanatlar açısından yaratıcı düşüncenin kaynağı mitolojinin içindedir.

Müze ve koleksiyonlarda sergilenen eserlerin derin anlamlar taşımakta oluşu, izleyenleri uzun uzun düşündürmesi, bir bakıma sanat objesinin taşıdığı mitik cevherden kaynaklanmaktadır. İnanç sistemleri ve bunların sanat eserine aktarılış biçimleri değişse bile, fantazyanın maddeye aktarılış biçimi hemen hiç değişmeksizin yüzyıllar boyu soluk alıp vermektedir. Çünkü sanat eserinin temelinde yatan şey, insanın (sanatçı bireyin) sevinçleri, korkuları, aşkları ve tedirginliklerinin bir özeti gibidir. Yakıştırmış veya uydurulmuş hikayeler, özünde insan hayatının temel gerçeğini vurgulayan konular halinde görsel plana çıktığından, mitoloji ve onun bir uzantısı olan semboller, her şeyden önce derin bir insanlık özü taşıyan iletişim sistemleridir.

Sanat tarihinin şekiller dünyası, anlatılan veya ortaya konan şeylerin çeşitliliği bakımından son derecede zengindir. Bu şekillerin bir kısmı sıradan, bir kısmı ise daha anlamlı ve önemlidir. İnsan figürü şeklinde ortaya konulan formların tipolojik ayrımları mitoloji bilgisine göre yapılabilmekte, diğer şekiller de yine belirli bir hikayeye göre anlam kazanmaktadır. Çoğu kez yüce ve üstün olan bir kavram veya gücü anlatan şekillere sembol adını vermekteyiz. Damga, put, arma veya bayrak şeklinde ortaya çıkan semboller, yüce ve üstün olan şeyi, insanlar üzerinde etkili olan işaret ve resimler haline getirmişlerdir. Sembol, hikaye, olay ve kavramın eşya halindeki görünüşüdür. Anlaşılabileceği üzere bunlar, konulu sahnelerin yerini alan, olayı veya kişiyi özetleyen eşyadır. Bir Yunan tanrısına ait silah, miğfer, yahut bir Hristiyan azizine ait olan, onun hikayesinde önemli yer tutan tek nesne gibi. Değneğe sarılmış bir yılan, çift ağızlı bir kılıç, gamalı haç, bir baykuş veya burçlardan birinin ne anlama geldiğini biliriz. Bu şekillerden herhangi biri, bağlantılı olduğu kişi, olay ve kahrmanı çağrışım yoluyla aklımıza getirir, böylece bütün hikayeyi baştan sona anlatmaya gerek kalmaz.

Bilindiği üzere antik sanat, insan ve onun kaderiyle olan uzlaşmaz mücadelesine geniş yer verir. Tanrılar da insanlar gibi-

dir; severler, nefret ederler, mutlu olurlar, kinlenirler. Tanrılarla insanlar arasında yer alan yarı-tanrılar ve kahramanlarda kuvvet ve zaaf belirgin olarak yüzyüze gelir. Birey isteklerinin sınırsızlığı ile kendi gücünün imkanları arasında çırpınır durur. Yunan sanatı bu özü, tragedyalarda yaşattığı gibi insan modellerine dayanan heykel sanatında doruk noktasına ulaştırır. Bu durumda antropomorfizm, kopyecilik, anatomi bilgisi ve insanın vücut ölçülerini sanatın esasları haline getirir. Klasik devir (mö. 5. yüzyıl)'ın ideal tipteki heykelleri model olarak aldığı insanı her yönüyle etüt eder. Yunan heykelinde insan kendini görür ve gerçekleştirir. Portrecilik ve individual yaklaşımlar köle olmayan bir azınlığın sanatıdır. Heykelde olduğu gibi mimaride de mitolojiye bağlılık çok belirgindir. Tapınaklar, Yunan evi (megaron) nin büyütülmüş örnekleri halinde tanrı evi olarak inşa edilmiştir. Roma sanatında mimarlık, öteki sanat dallarına göre biraz daha öne çıkar. Çünkü güçlü devlet fikri, imparatorluğun maddi gelişmesi ancak böyle bir sanatla ifade edilebilirdi. İnsanın gündelik hayatına dönük, faydacı, büyük kitlelere yönelik bir rasyonalizm esastır. Heykel sanatı zaman zaman Yunan ideallerine yönelmekle birlikte, yine de büyük ve güçlü devlet fikrine hizmet etmek durumundadır. Hristiyanlığın ortaya çıkışı ile birlikte sanata ilişkin düşünceler de kökten değişir. Çünkü artık, insanların inandıkları myth'ler değişmiş, yaşama tarzları beklentiler ve bütün bunların sanata yansımaları da yeniden şekil kazanmıştır. Tasvirin yasaklanmış olması Bizans'da ve Batı'da heykel sanatını bir hayli gerilere iter. Rönesans sanatı antikiteye döndüğünden heykel sanatı tekrar canlanmış, hristiyanlıkla ruh bulan antik insan figürleri yepyeni bir anlayışla ele alınmıştır. Bu yeni aşamadan sonraki dönemlerin sanatını incelemek isteyen araştırmacılar, hem mitoloji hem de Hristiyanlık ikonografisini birarada göz önüne almak zorunda kalmışlardır.

İslâm sanatı pek çok yönden anlamlı ve çekici olmakla birlikte, bu sanatın biçim anlayışı insan figürünün dışındadır. Çünkü bu inanç sisteminde insanın dramı ve üstünlüğü göze çarpmamaktadır, insanın günlük hayatına ait fotografik gerçeklerin yeri yoktur. İnsanın içinde bulunduğu makrokozmoz, dünü ve bugünü, zamanı ve mekanı yoğunlaştıran yüksek düzeyde bir soyutlamayı da beraberinde getirir. Bu topyekün (üniversal) bakışta, her parça bir bütüne, her bütün de bir genele aittir. Anlamsız ve boşlukta duran hiçbir unsur bulunmayacağından, bu sanatın

en güçlü kompozisyonları Batılıların arabesk adını verdikleri düzenlemelerde göze çarpar. İslâm sanatının biçim repertuarı, figür'e, yani en genel anlamda insanı esas alan bir tasarıma yer vermez. Böyle bir şeyi yapmak demek, insan denen varlığın duygu ve yeteneklerini, kendisini öteki varlıklardan soyutlayacak biçimde yüceltilmesi anlamına geleceğinden, hiçbir sanatçı kendisini, sanatın yalancı aynasında seyretmek istemez. Bazı İslâm devletlerinin sanatlarında figüre rastlanması ve minyatür'ün varlığı yuvarıda özetlediğimiz ilkelere aykırı düşmüyor, tersine onu pekiştiriyor.

Hangi kültür çevresinde ve hangi tarih kesitinde yer alırsa al-sın, mitolojik figürlerin ve sembollerin gücü, onlarla ilgili inanç sistemi ve hikayelerin bilinmesine bağlıdır. Hikaye bilinmedikçe içerik de okunamayacağından, şekil, görünür anlamıyla kalır, bu durumda sanat eserinin bütün gücü plastik ve morfolojik planda duraklar. Görülmekte olan şeklin (figür veya nesne) bütünüyle okunabilmesi, mitolojik veya sembolik kod sisteminin çözülmesiyle mümkündür. O halde sanat eserinin gerçekten kavranabilmesi, biçim-öz dengesinin her iki ucundaki yükün, ayrı ayrı değil birden kavranmasıyla gerçekleşir.

Yaz gecelerinde lacivert gökyüzünü dolduran, yıldızları seyretmekte olan kişi, içinde bulunduğu düzeni ve kendisini anlamaya çalışır. Varoluşunun anlamına yönelik bir dizi temel sorularla o anda yüzyüze gelir. Bu soruların, şu veya bu yoldan, ama kesinlikle cevaplandırılması gerekir. Günümüzden, herhalde birkaç yüzbin yıl önce beliren açıklama tarzları giderek bazı inançların ve hikayelerin doğmasına yolaçmıştır.

İnsanın ortaya çıkışından önceki evrede; kainat ve tanrıların doğurucusu olan ilk varlıkların ortaya çıkışı; hava, toprak ve su gibi temel unsurların oluşumu hemen her toplumun mitolojisinde başlangıç hikayelerini teşkil eder. İlk tanrıların, doğa oluşuktan sonra veya aynı anda doğdukları anlatılır.

Tanrılar, bütün ve tek olan bir ilkedен çıkmışlar, kendi kendilerine gelişmişler (otojens) veya oluşan bir farklılaşma ile ortaya çıkmışlardır. Şekli ve niteliği tam belirlenemeyen ilk yapı (kaos), sembolik veya maddi bir şekilde hayal edilir. Yaradılış kavramı, kaos'a, bir biçim ve düzen kazandırma endişesinden kaynaklanır.

Bu tür hikayelerin kaydedilmesiyle, yani yazının icadıyla karışımıza çıkan destanlar tarih öncesi çağların daha sonra, yani tarihî çağlardaki yorumudur. Sümer tanrıçası Nammu, adı “deniz” ideogramıyla gösterilen, yeryüzü ve gökyüzüne hayat veren bir cevherdir. Gökyüzü An adlı bir tanrı ile kişileştirilir, yer veya toprak ise tanrıça Ki ile anlatılır. Onların birleşmesinden hava tanrısı Enlil doğmuştur. Babil mitolojisinde, henüz hiç bir şey ortada yokken tatlı su okyanusu Apsu ve tuzlu su okyanusu Tiamat vardı. Bunların birleşmesinden iki tanrı doğdu. Birbiri ardından ortaya çıkan dişi ve erkek tanrılar birleşerek aileleri oluşturdular. Aynı şekilde Mısır mitolojisinde, okyanusu temsil eden Nun’dan Atum doğar. Verimli Atum’dan hava ve nem, yani Shu ve Tefnut oluşur. Bunların birleşmesiyle yer tanrısı Geb, gök tanrıçası Nut doğarlar.

Japon mitolojisinde evren bir yumurtadır. Bunun içindeki tohumdan gökyüzü, yeryüzü ve üç tanrı doğmuştur. Çin’de, hava’nın içinde Pen-Gu adlı bir yaratık çıkmıştır. Bu yaratığın soluğundan rüzgarlar, sesinden gök gürültüleri, gözlerinden güneş ve ay, kanadından ırmaklar ve denizler, gövdesinden dağlar, saçlarından yıldızlar ve terinden yağmurlar oluşmuştur.

Yunan mitolojisinde tanrılar, düzene girmemiş bir yapı içinde, khaos’dan, yani bir bakıma doğadan kendiliklerinden doğarlar. Özetle bütün mitolojilerde, önce cinsiyet yoktur. Erkek-dişi kavram çifti, birleşme ve evlenmeler daha sonraki aşamalarda ortaya çıkar.

Yazının icadı ile belgelenecek günümüze ulaşabilen bilgiler, insanın varlık hakkındaki tasarımlarının çok soyut bir başlangıç noktasından çıkarak somut varlıklar halinde ifade edilmeye başlandığını gösteriyor. Tarih öncesi çağlardan bu yana, insanın kutsal kabul edip, yöneldiği varlıklar çok çeşitlidir. Gübre böceğinden ağaçlara, kayalardan nehirlerle kadar pekçok nesneye tapılmış ve saygı gösterilmiştir. Arkeoloji biliminin bulgularına göre, insan kavrayışının dışında olan anlaşılmazlık ve bilinmezlikler, sanat alanına fetişler, figürinler ve benzeri tasvirlerle yansımaktadır.

İnsan elinin alet ve av silahları yapabilecek beceriye ulaşmasından hemen sonra bazı imajlar ortaya çıkmaya başlamıştır. İlk örnekler arasında yer alan eserler, bugün sanat tarihî kitaplarının ilk sayfalarında gördüğümüz kadın figürleridir. Bilinen en erken çağlarda taştan veya mamut dişlerinden küçük ölçüde ka-

dın figürleri oyulur ya da balçıkla, cinsel organları gelişkin (stia topij) kadın tasvirleri yapıldı. Genellikle vücut parçaları oransız olan bu heykellerin bir kısmının başı yoktur, fakat cinsel organları, göğüsler, kalça ısrarla belirtilmiştir. Arkeologlar bunlara “venüs” adını verirler.

Hemen pekçok kültürde ortaklaşa görülen “ana tanrıça” tasvirleri insanlığın toplum tarihinde, ziraatle ve aile kavramlarının gelişmesiyle ilgili gibi gözükmemektedir. Önceleri, taş, hayvan dişi, mermer, ahşap, daha sonraları pişmiş toprak ve madenden yapılan bu figürlerin üzeri çok defa tarama, kırık çizgi, basamaklar ve iç içe daire motifleriyle bezeniyordu. Çizikleme ve hatta boyama teknikleriyle bezenen bu hacimli tasvirler, birkaç santimetrelük figürinlerden bir metreyi aşan gerçek heykellere kadar çok çeşitli boyda yapılmışlardır.

Bir zamanlar bütün insanlık; Mısır’da, Hindistan’da, Babil ve Anadolu’da seksüel karakterli bu heykellere büyük saygı göstermiştir. Aynı türden binlerce heykelin yapılmış olması, konunun, dinler tarihi, arkeoloji, estetik, sanat tarihi ve ikonografi açısından taşıdığı önemi büsbütün arttırmıştır. Uzun süredir yapılan araştırmalar, bu kadın heykellerinin erotik veya müstehcen tutkularından kaynaklanmayıp; kadının ve toprağın verimli olmasının şiddetle arzu edilmesiyle ilgili olduğu izlenimini vermektedir. Üreme ve cinsel organları aşırı büyük, şişman gövdeli (ve bazen hamile) bir kadın şeklindeki bu tasvirlerle, doğurgan ve bereket getirici görünüşlerinden dolayı genel olarak “ana tanrıça” denmektedir.

İnsanla toprak arasındaki özdeşlik herşeyden önce bereket büyü ve ana tanrıça kültü çerçevesinde yorumlanır. İlkel insanın günümüze kadar toprak, dişi olarak düşünülmüştür. İnsanoğlunun topraktan doğduğu veya geldiği inancı yaygın ve evrensel bir inançtır. Bazı kayaların kadına bebek verdiğine inanılır. Bu anlamda, annenin rolü babaya göre daha önde gelir. Fransızca’daki kral kraliçenin oğludur” veya Latincedeki “Mater semper certa, pater incertus” dikkat çekici özdeyişlerdir. Romalılar babası bilinmeyen çocuklara “terra filius” (toprağın çocuğu), bugünkü Romanyalılar ise “çiçeklerin çocuğu” derler. Toprağın ana olarak kabul edilmesi fikrini modern Batı dillerinde de (Mother earth, Mutter Erde) görüyoruz.

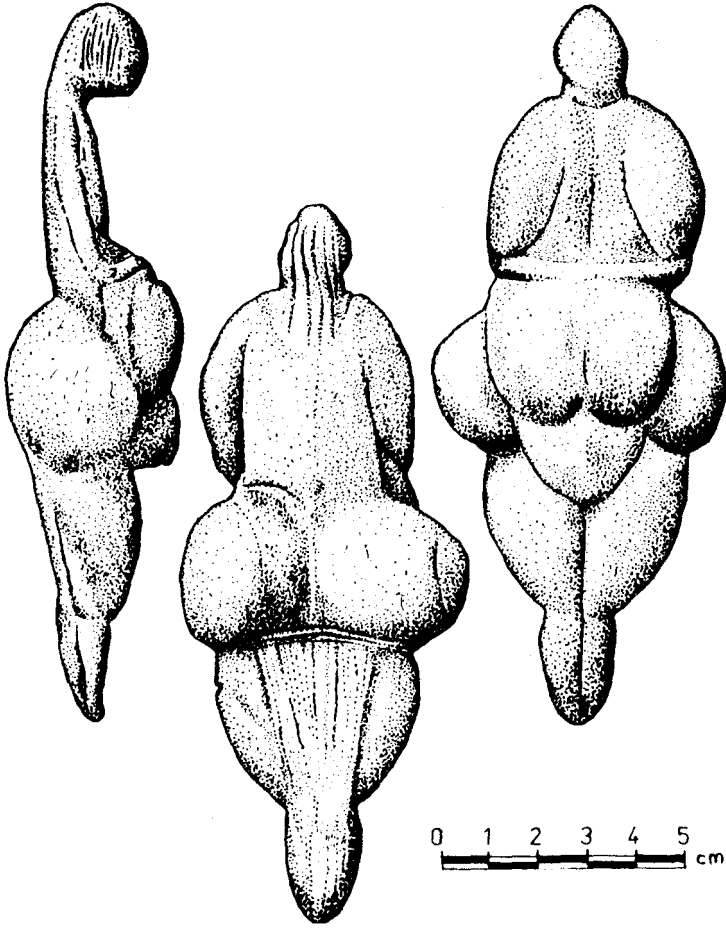


Tarihi Türk topluluklarında, toprak ve ana tanrıça kavramının durumu ilginçtir. Proto Türk devirlerinden bugüne kadar gelen efsanelerde, gök ve gökten inen şeyler erkek; yer, ağaç, su ve hayvan kadındır. Buna göre, yerleşik hayatın yaygın olduğu en eski devirlerde yer tanrıçasının rolü büyüktür. Orhun yazıtlarında bir tanrıça olan “Umay”dan sözedilerek, onun, çocukların koruyucusu olduğu bildirilir. Göktürk hakanı kendi annesine “Umay” diyerek, onu tanrıçaya benzetir. Kaşgarlı Mahmut, kadınlar için “Umay’a taparsa oğlu olur” der. Altay bölgesi Kuldurga nekropolünde bulunmuş olan taştan kadın figürinlerinin bu tanrıçayı temsil ettiği sanılıyor. Ancak genel olarak Türk mitolojisinde yer tanrıçasına sıkça rastlanmaz. Eski Türklerde, en üstün kutsallık göklerdeydi. Göçebeliğin bir hayat biçimi halini alması kişinin yerle ilgisini, ancak atlarının ayakları ile, dolaylı sağlıyordu. Bu sırada Orta Asya çevresindeki bütün yerleşik kültürlerde toprak önem taşımaktadır.

Etnologlar arasında, anaerik toplum düzeninin daha eski olduğu ilk kez J. Bachofen tarafından bir kavram (Das Mutterrecht) olarak ortaya atılmıştır. (1861). Daha sonraları L. Morgan da ona katılmıştır. Kirsche, 1927’de anaerik düzeninin tarih çerçevesi içinde günümüzdeki yaygınlığı konusunda geniş bir çalışma (Ancient Society) ortaya koymuştur. Birçok bilimsel çevrede taraftar bulan bu görüş, 19. yüzyıl ortalarından itibaren iyice belirginlik kazanmıştır.

Araştırmacılara göre ikinci evrede, anne, yüksek yerinden indirilmiş, toplumda ve dini inanışta baba üstün varlık olmuştur. Hint, Yunan, Mısır kütürleri, Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm dininde ataerik hakimiyet ortamı belirgindir. Havva’nın, Adem’in kaburga kemiğinden yaratıldığını anlatan hikaye ataerik bir hava taşır ve kadını ikinci dereceye iter. Bununla birlikte, insan-oğlunun anne sevgisi bütünü silinmemiştir. Hristiyanlıkta, Meryem Ana’nın, Ana Tanrıça’nın yerini alması ilginçtir.

Doğum-hayat-ölüm’den oluşan çemberin toprağa bağlanması hemen bütün kültürlerde görülür. Ölen kişinin gömülmesi ana toprakla bir bütünleşmedir. Roma mezar taşlarındaki şu satırlar dikkat çekicidir: “his natus his situs et” (o burada doğdu, burada yatıyor); “his situs est patriae; his quo natus fuerat, optains erat illo reverti” (burası doğduğu yerdir, dönmeyi istedi). Rig Veda ise “Kutsal anaya, yere dönülecektir” der. Atharva Veda “Sen, yerin eseri, seni yer içine koydum” diye seslenir.



Terra mater ritleri ve üretkenlik, kadının toprakla olan özdeşleşmesi halinde yüzyıllar boyu süregelmiştir. Bu yüzden Mısır, Suriye, Anadolu, bütün Akdeniz çevresi, İngiltere'nin neolitik toplumları, yerleşik Asya toplumlarında rastlanan örnekler, bu tanrıça mitlerinin herhangi bir yaratıktan daha fazla olduğunu gösteriyor.

Üst palaeolitik devre (MÖ. 35.000-10.000) ait, Asya ve Avrupa'nın çeşitli istasyonlarında 60'dan çok "venüs" denen kadın heykelciği ele geçmiştir. Bazı arkeologlar bunların yayılma merkezinin orta Avrupa'nın doğusunda bulunduğunu kabul ederler. İlk örnekler gerçekten de Avusturya, Çekoslovakya ve Doğu Almanya'da bulunmuştur. Ayrıca Fransa (Lespouque), İtalya (Savignano) ve Ukrayna (Kostienki) öteki buluntu merkezleridir. Bu döneme ait buluntuların en karakteristik örneği, bulunduğu yerin adıyla bilinen "Willendorf Venüsü"dür. Bugün Viyana Doğa Tarihi Müzesi'nde korunan bu heykelciğin boyu 15 cm kadardır. Taş Devrinde heykel yok gibidir. Bu bakımdan tam oylumlanmış bu küçük kadın figürü mağara devri sanatı açısından seçkin bir yere sahiptir. Bu yüzden Willendorf Venüsü'ne en eski heykel diyenler vardır. Bu eserde, portre ve kişilik çizgileri söz konusu değildir; o, yalnızca bir dişidir. Vücudun üreme organları abartılmıştır, iri göğüslerle karşılaştırılırsa yüz ve ince kollar küçücük kalırlar. Anatomik abartma bu heykelin bir bereket fetişi olduğunu adeta yüksek sesle söylemektedir. Bu dönemin çok iyi bilinen hayvan resimlerindeki yüksek gerçekçi kalitenin burada görülmeşi rastlantı değildir. Sanatçı, kendi tanıdığı bir kadını değil, fakat kadınlık kavramını hatta verimlilik ve doğurganlığı vurgulamak istemiş gibidir.

Mezopotamya, Anadolu ve Ege adalarında ele geçen sayısız örnekler, daha sonraki tarih çağları toplumlarının tanrıça heykellerine örnek olmuştur. Uzun barış ve mutluluk devrinin ortaya çıkardığı anaerkil görüşlerin etkisi altında, tanrıçalar önemli bir yer tutmaktaydı. Bu çevrede, ikinci bin yılda herşeye hayat veren ve herşeyi tekrar kucağına alan bu doğa tanrıçasına "dağların ve hayvanların hakimesi" olarak rastlıyoruz tarihi devirlerde; Girit'te Rea, Anadolu'da Kibele adını taşıyan bu tanrıça mühürler, yüzükler ve başka birtakım sanat eserleri üzerine tasvir edilmiştir. Rea, tarihçi Diodoros'un yazılarında "meteres" yani "ana tanrıça" diye geçer. İştâr, Demeter ve Seres çok eski toprak tanrıçalarının oldukça geç zamanlarda ortaya çıkmış şekilleridir. Toprağın verimliliği onların verimliliği olarak görülürdü. Bu dişi tanrılar, Yakın Doğu ve Ege'de ziraatle kadın arasında bağıntı kurulduğunu gösteriyor. Ziraat, insan hayatının başlıca olayı haline gelince, tanrıçalar üstün egemenlik kurarlar. Bu tasvirlerin, Neolitik devrimin bir sonucu, ziraat olgusunun estetik bir sonucu olduğu düşünülmektedir.

Kiklad adalarında, MÖ. 2600-1100 arası taş mezarları inşa eden toplumlar, boyları birkaç santimden 1 metreye kadar ulaşan mermer heykelleri bu mezarlara yerleştirmişlerdir. Kiklad ana tanrıçaları, en eski doğal boyutlu nü'lerdir. Bir tek mezardan bile birkaç tanrıçanın çıktığı olmuştur. Genellikle idol olarak tanımlanan Kiklad figürleri, vücudu çoğu kez frontal verir, cephe görünüşleri esastır, yandan bakıldığında o derecede etkili değildir.

Ana tanrıça kültünün Küçük Asya'daki yaygınlığı bilinen bir husustur. İlk örneklerden başlayarak, Roma çağına sonucuna kadar, her aşamada benzer özellikleri taşıyan bu figürlerin en eskilerinden birine Alacahöyük (Boğazköy yakını)'de rastlanmaktadır. Resmini verdiğimiz örnek, kumlu ince bir hamurun hafifçe pişirilmesiyle sertleştirilmiştir. Baş kesik, kabaca keman formunda biçimlendirilen figür, ortası noktalı dairelerle bezenmiş, boyun kısmına çentikler halinde çizgi bezekler yapılmıştır. Boyu 6 cm'yi geçmeyen bu figürin, Çatalhöyük örneğine göre antropomorfik tip gelişimini henüz tamamlamamıştır.

Yunanlılar, oldukça geç tarihlerde tanrılar arasında bir ayırım yaparak, mitolojilerindeki kadınlı, erkekli kalabalık aileyi oluşturdular. Fenike'de Astarte adını alan Kibele, bütün Yunan ve Roma tanrıalarının anası sayılan bir tanrıçadır. Bu tanrıçanın Hitit dilindeki karşılığı Kubaba'dır. Kibele'nin bilinen en eski adı budur. Girit'teki Rea, Yunanistan'daki Artemis, İbraniler'in Eloah'ı, Romalılar'ın Magna Mater'i, Magna divum'u bu tanrıçanın zamanla ve farklı kültür çevrelerinde aldığı isimlerden başka birşey değildir.

Güney Amerika'da, Meksika vadisinde bulunan ve MS 1500'lere tarihlenen doğuran-kadın heykelleri Tlazolteotl adını taşımaktaydı. Çocuk doğurmanın tanrısı olan bu heykel, Aztek kadınlarının yardımcısıydı.

Ana tanrıça, eski çağ kadın fikriyle döl fikrinin kaynaşık olduğu bir kültürün eseri olarak, değişik görünümde uzun süre yaşadı. En eski zamanlarda bile, erkeğin doğumdaki rolü biliniyordu. Ama doğuran erkek değildi. Erkek kısır bir yaratık, kadınsa, insan soyunun sürdürücüsü sayılıyordu. Bu bakımdan kadın üstün tutuldu, anaerki kült tanrıların dışı olmasını gerektirdi. Erkek de, kadının onurlu durumuna saygı gösterdi. Erkeğin hakim olduğu sisteme geçiş uzun bir zaman içinde şekillendi.

Babaya bağıllık veya onun insan varlığındaki yeri çok değişik düşünülmüştür. Anne, içinden çıktığımız yuvadır, doğadır, topraktır, okyanustur; baba böyle doğal bir yuva olamaz. Ana tanrıça kültü, bir-yaşama, biyolojik olarak hamile anneye cenin arasındaki bağıllık durumunun ifadesidir. Anneyle, onun karnındaki canlı iki ayrı kişidirler; ama yine de bir'dirler. Birlikte yaşarlar (sym-biosis), birbirleri için gereklidirler. Cenin, annenin bir parçasıdır; ihtiyaç duyduğu herşeyi ondan alır, anne onu besler, onun evrenidir. Bu bağıllık ruhsal olarak da vardır. Tarih çağlarındaki mezarlarında yatan ölülerin pekçoğunun, ana karnındaki pozisyonda (hocker) duruşu, ölen kişinin nereye döndüğünü anlatıyor.

Bu heykeller, ayak kısımlarının küçük ve sivri olması yüzünden dik duramazlar. Muhtemelen orijinal duruşlarında sırtüstü yatırılmaktaydılar. Ana tanrıça tasvirlerini kadın güzelliği fikri çerçevesinde yorumlamamalıdır; karın, göğüs ve kalça çıkıntısı, cinsel çekicilik taşımakla birlikte, profilden görünüş zerafetten yoksundur. Bu heykelcikler, insan tasviri yapan sanatçıların elinden çıkma ilk önemli heykel verileridir.

Yukarıdan beri özetlemeye çalıştığımız konu, ana tanrıça heykelleri ile doğurganlık, bolluk ve bereket kavramları arasındaki bağıntının insanlarca bir inanç sistemine sokulduğu, bu heykellerin de sözkonusu inancın somut bir belirtisi olduğu tezini aktarmaktan ibarettir. İnsan elinden çıkma her eşyayı akılcı yollardan açıklayıp, yorumlama endişesi taşıyan arkeolojinin önümüze serdiği tablo budur. Ancak, insan aklını kurcalayan soruların ardı arkası kesilmiyor. Sözelimi Willendorf venüsü ve çağdaşları Neolitik çağda değil, fakat palaeolitik devrede yontulmuştur. Yani, toprağa bağlı ziraat değil, fakat avcılığın geçerli olduğu bir toplum düzeninde Willendorf venüsünü yapan avcılar, çoğalma ve üremeden yana olduklarını düşünmek zordur. Çünkü onlar topraktan fazla birşey beklemiyorlardı. Zaten bu çağın mağara resimlerinde konular büsbütün farklıdır. Bizon, geyik ve öteki hayvanların, ana tanrıçaları gölgede bırakacak kadar bol olduğu dikkatimizi çekiyor. Özet ve sonuç olarak, ana tanrıça adı verilen formlarla ortaya konulan bu sanatın mesajını tam olarak yorumlamak gerçekten güçtür.

Tarihten önceki çağları, tarih çağlarından ayıran özellik, bu çağlarda yazının henüz ortaya çıkmamış olmasıdır. Bu şu demektir; yazı olmayınca kayıt altına alınmış bilgi de yoktur, yani o çağlarda yaşamış insanın, davranış, düşüncesi ve duygularını anlatan belge yoktur. Belge, yeri doldurulamayan bir eksikliktir, ama içinde bulunduğu kültürel basamak gereği tarih öncesi insanından belge bekleyemeyiz. Bu durumda, yazıdan başka kanıtlar ve kaynaklar aramak, başka belirtileri “okumak” zorunluluğu doğuyor. Bu, belki bir resim, belki de bir heykelticik olacaktır. Ne var ki, heykelin anlattığı şeyleri çözümlemek başlıbaşına bir araştırma ve inceleme konusudur, üstelik bunda yalnızca payı büyüktür. Bir an için Taş devri ve Neolitik insanın hayat tarzları, üretim biçimlerindeki farklılığın sanat formlarına kesin bir biçimde yansıdığını düşünelim. Bu durumda bile, ana tanrıça heykellerinin her iki dönemde de görülüşü yeni bir problem olarak kendini gösteriyor. O halde, gerek ana tanrıça kültü, gerekse öteki sembol ve alegorilerin gerisinde yatan düşünce planı, yani ideolojik bazı bütünüyle deşifre edemediğimize göre, yorum ve sonuca gitmeyip; bazı belirlemeler yaparak, kesin yargıları gelecek kuşaklara bırakmak en doğrusu olacaktır.

Ege ve Akdeniz çevresindeki ülkeler ve adalar Antik çağda kültürel bir bütünlük içindedirler. Küçük Asya’nın batı ve güney kıyıları Yunanistan aynı denizlere kıyıları olan kara parçalarıdır. Ticaret, göç, kolonizasyon ve savaşlar nisbeten küçük olan Ege Denizi ve Akdeniz’in kolayca aşılmasını sağlamış, kıyılarındaki yerleşme merkezlerinde ortak inanç ve kültürler yayılmıştır. Uzun yıllar süren kültür alışverişleri sonunda Yunan mitolojisinin başlıca figürleri belirmiş; Mısır, Anadolu ve Yunanistan’ın en eski tanrıları Olympos ailesini ortaya çıkarmıştır.

Ege-Akdeniz uygarlığının beşiği Girit’dir. Neolitik çağ Girit idollerinin 4000 yıllarındaki örnekleri, Anadolu ile çok yakın bağlantı içindedir. Boyları birkaç santimden, bir metreye kadar değişen pişmiş topraktan (Terra cotta) idoller aynı ana tanrıça kavramını sürdürmektedirler. M.Ö. 3000’den sonra Girit kültürü adım adım yükselmeye başlar. Maden devriyle birlikte yeni inanç sistemleri belirir. Neolitik Devir’in kadınlık organları abartılı tanrıçaları, 1600-1200 yılları arasında bir doğa tanrıçası halinde kişilik kazanır. Dağlara ve hayvanlara hakim olan bu

tanrıça, daha sonraki devirlerde Rea adıyla bilinir, Anadolu'daki Kibele'nin karşılığıdır. Yüzük taşları ve mühürler üzerinde kazınmış olarak tasvir edildiği gibi, heykel şeklinde de ortaya çıkar.

Knossos'daki kazılarda ele geçen ünlü "Yılanlı Tanrıça" bu tipin en karakteristik örneğidir. Sırlı seramikten yapılmış olan bu kadın figürü, daha sonraları Isparta'da görülecek olan Helena Dentritis ve hatta Afrodite'nin prototipidir. Göğüslerini açıkta bırakan bir elbise giyinmiş olarak karşımıza çıkan tanrıça, iki yanda yukarı kaldırdığı kollarıyla anıtsal bir duruş sergiler. Her iki elinde birer yılan tutmaktadır. Tanrıça yılan motifi dolayısıyla derin bir anlam taşımaktadır. Yılan motifi, bu döneme özgü olmak üzere, öncelikle yer/toprak tanrıçasının verimlilik sembolüdür, genellikle toprakla olan ilgiyi anlatır. Daha sonraki çağda ağaca sarılmış olarak bitkiler dünyasının, dolayısıyla tıp ve tedavi edici mesleklerin simgesi olmuştur. Kurnazlık ve zekâ'yı da anlattığından şeytanın simgesi olmuştur. Fakat Knossos'lu tanrıçanın elinde, toprağa ve doğaya hakim olan gücün oyuncağı gibidir.

1000 yıllarına kadar Antik dünyada erkek tanrıların durumu sönüktür. Homeros'un İlyada ve Odise adlı destanlarında tanrılar ve tanrıçalar iyice belirginlik kazanmıştır. Yunan tanrılarının, adları, ünvanları, görev ve etki alanlarına göre belirleyen kişi Hesiodos'dur. Bu destan yazarının Theogonia adlı eserinde Olympos tanrılar ailesi çok sistematik bir tablo halinde ortaya çıkar. Buna göre ve daha sonraki destanlara göre, evrenin yaratılmasından önceki boşluk Kaos (khaos) vardır. Evrenin yaratıcısı, dişi bir ilke olan Gaia'dır. Gaia, çok eski bir geleneğin devamı olarak dünya veya toprak ana kavramını temsil eder. Roma mitolojisindeki Tellus onunla bir tutulur. Gaia kozmik bir güçtür. Kendiliğinden doğurarak (parthenogenesis) ikisi de erkek olan Uranus (gök) ve Pontos (deniz)'u var eder. Sonra bunlarla birleşip, yer ve gökteki bütün varlıkları ve tanrıları meydana getirir.

Uranus, doğan çocuklarından tiksindir ve hepsini Gaia'nın karnına tıklar. Gaia, oğullarından Kronos'a, babasının erkeklik organını kestirir. Oğlu tarafından ihanete uğrayan Uranus tahtından indirilince, Gaia'nın torunu Kronos başa geçer. Kronos aynı korku içinde oğullarını yutmaya başlar, bunun üzerine Gaia, onun oğlu Zeus'u kaçırpı kurtarır ve bu kez de onun eliyle Kronos'u tahttan indirir. Zeus, babası tarafından yutulan kardeşleri; Hes-

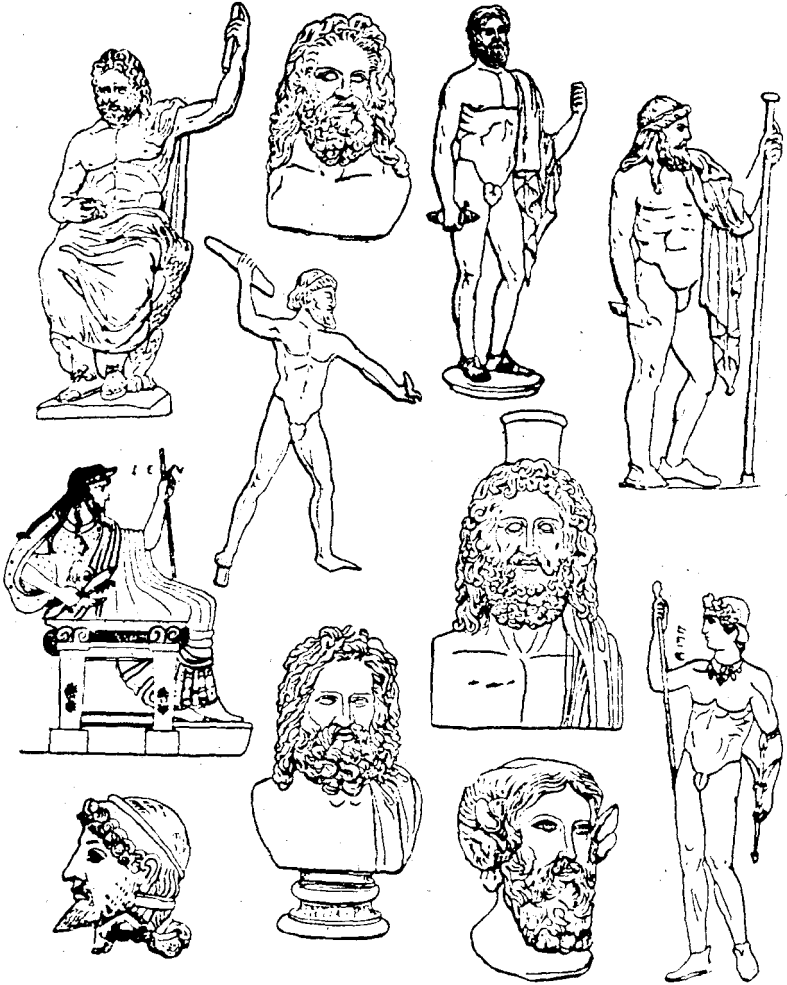
tia, Demeter, Hera, Hades ve Poseidon'u ağızından geri alır, böylece tanrılar tanrısı olur. Gaia ile Uranus'tan doğan çocuklar 6'sı kız, 6'sı erkek kardeşlerdir. Hesiodos'a göre Kronos'la Rea'nın çocukları; Zeus, Hestia, Hades, Poseidon, Hera, diğerleri ise bunların çocukları; Atena, Hefaistos, Ares, Apollon, Artemis, Hermes ve Afrodite'dir.

Kronos'un oğlu olan Zeus'u, annesi Girit'de İda Dağındaki bir mağarada doğurur. Bebeği nimfe (peri)'ler yaban balı ve keçi Amalthea'nın sütü ile emzirerek büyütürler. İnsanların ve bütün Olympos tanrılarının yöneticisi, başı ve babasıdır. Tanrısal güç ve fonksiyonların hepsi onun üstünde toplanır. Gökyüzünün tanrısı olduğundan havayı o değiştirir, yıldırımlarıyla deşet saçar, düşmanlarına şimşekler fırlatarak onları yokeder. Hem hakim, korkutucu, hem de zayıfları koruyucu ve adaleti sağlayıcıdır. Tanrıçalarla ve insanlarla çeşitli aşklar yaşamış, onları aldatmış, şekil değiştirerek (metamorphosys) onlara yaklaşmıştır. Herkesçe bilinen eşi Tanrıça Hera (Juno)'dur. Onunla olan evliliği kutsal sayılır (Hieros Gamos). Baş tanrı olduğundan bütün tanrılarının hikâyesinde yer alır.

Zeus'un sanat eserlerindeki tasvir biçimi olgun yaşta, gösterişli bir erkek şeklindedir. Önceleri ahşaptan, daha sonra taş ve bronzdan yapılan heykel ve kabartmalarında; başı açık, dolgun ve gür sakallı soğuk ifadeli bir insan görünümündedir. Genellikle bir taht üzerinde oturarak, krallığını vurgular. Bir elinde hakimiyet sembolü asa'sı, diğer elinde yıldırım demeti tutar. Yıldırım demeti, korku, kahredici silah, dinamizm kadar şans, kader ve yaratıcı düşüncenin ani doğuşunu da anlatır. Bu soylu adamın yanında çoğu kez bir kartal bulunur. Bu hayvan onun mesajlarını iletir, geniş hakimiyet alanını ifade eder. Zeus'un kendisiyle birlikte görülen yıldırım demeti, asa ve kartal, kendisinin görülmediği hallerde bile onun varlığını anlatan belirtiler (atribü'ler) ve onun şahsının simgesel görüntüleri (personifikasyon)dir.

Antik çağda heykeltraşların önemli konularının başında Zeus tasviri gelir. Ünlü heykeltraş Fidias'ın Olympia şehrindeki Zeus Tapınağı için yaptığı ünlü heykel dünyanın yedi harikasından biri kabul edilir. Ahşap öz üzerine, altın ve fildişi levhalar kaplayarak yaptığı bu heykeli gören antik yazarlar eseri hayranlık dolu uzun cümlelerle anlatmaktadırlar.

Baştanrı Zeus, inanç sisteminin değişmesine rağmen Hristiyanlık döneminde şeklini korumuş; İsa ve Musa Peygamber olarak yeni ikonografide yerini almıştır. Bizans resminde görülen Pantokrator İsa tasvirleri ve Mikelanj'ın Davut heykeli bunun en iyi örnekleridir.



Bibliyografya (Mitoloji)

- ALKIM, B., **Anatolia**, I, Archaeologia Mundi, Trs. by J. Hogarth, Nagel Publishers, Geneva. 1968.
- ARIK, R.O., **Alaca Höyük Hafriyatı**, 1935'deki Çalışmalara ve Keşiflere ait ilk Raporlar, Türk Tarih Kurumu Yayını, V. Seri-No.1, Ankara. 1937.
- ARPE, P.F., **De prodigiosis et Amuleta dictis**, Hamburg. 1717.
- BACHOFEN, J., **Das Mutterrecht**, Basel, Benno Schwabe. 1861.
- BAGANA, G.H. "Arkeolojik Belgelere Göre Eti Güneş Kuşları" **Anadolu** (Anatolia), A.Ü. DTCF, Eski Önasya-Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Dergisi, XI, 1967, Ankara. 1969, s., 161-196.
- BELİN, A., **Traité des talismans ou figures astrales**, Paris. 1688.
- BELLERMANN, A., **Versuche einer Erklärung einiger morgenländischer**. 1817.
- CHURCHWARD, C.J., **The Sacred Symbols of Mu**, Ives Washburn Publisher, New York. 1945 (5).
- CREUZER, F.-GUIGNIAUT, A., **Les Religions de l'antiquité considérées spécialement dans leurs formes symboliques et mythologiques**, Paris. 1829-1852.
- ELIADE.M., **Myths, Dreams and Mysteries**, Trs. by P. Mairet, Collins, The Fontana Library of Theology and Philosophy, London. 1968.
- EMELE, J., **Über Amulette**, Mainz. 1827.
- EYÜBOĞLU, İ.Z., **Anadolu Uygarlığı**, Der Yayınları, İstanbul. 1981.
- FRAZER, J.G., **The Golden Bough**, 12 vols., London. 1906-1915.

Geschichte der talismanischen Kunst, Germanien. 1792.

GUBERNATIS, A.De., **Mitologia Comparata**, Milan. 1880.

HAGGERTY, K., **Mythologie Universelle**, Paris. 1930.

Halikarnas Balıkcısı, **Altınca Kıta Akdeniz**, Haz. O.Ş. Gökyay, Bilgi Yayınevi: 241, Ankara. 1982.

ISLE, de l', **Des Talismans ou figures faites sous certaines constellations**, Paris. 1616.

JEREMIAS, A., **Handbuch der altorientalischen Geisteskultur**, Leipzig. 1913.

KING, C.W., **The Gnostics and their Remains**, London. 1887.

KOZMINSKI, I., **The Magic and Science of Jewels and Stones**, New York. 1922.

KRIGE, O., **Das Rätsel der Mutterrechts gesellschaft**, Münih. 1927.

LAARSS, R.H., **Das Buch der Amulette und Talisname**, Talismanische Astrologie und Magie, Richard Hammel Verlag, Leipzig. 1932.

LANG, A., **Mythes, Cultes et Religions**, Paris. 1896.

LENORMANT, F., **Magie und Wahrsagekunst der Chaldäer**, Berlin. 1920.

LLOYD, S., **Early Anatolia**, Pelican Books. 1956.

MANSEL, A.M., **Ege ve Yunan Tarihi**, Türk Tarih Kurumu Yayını, XII. Seri-No. 8a, Ankara. 1963.

MELLAART, J., "Çatalhöyük Excavations" **Türk Arkeoloji Dergisi**, 1961, XI-2.

MULLER, M., **Essais sur la mythologie comparée**, Paris. 1873.

- NETTESHEYM, A., **Von., Magische Werke, 5 Bände**, Berlin. 1916.
- ORANSAY, B.S., “Tanrılar Tanrısı El-Tanrı Üzerine Araştırmalar” **VII. Türk Tarih Kongresi**, Bildiriler, 25-29 Eylül 1970, c.I. Ankara, s., 112-137.
- PASCHINGER-VILLERS, **Amulette und Talisname**, Berlin. 1927.
- PAVITT, K-THOMAS, W., **The Book of Talismans, Amulets and Zodiacal Gems**, London. 1922
- RAPHAEL, F., **The Art of Talismanic Magic**, London. 1888.
- RAU, W., **Edelsteinkunde**, Leipzig. 1923.
- REINACH, S., **Cultes, Mythes et Religions**, Paris. 1905-1915.
- RHODE, G., “Roma ve Anadolu Ana İlâhesi” **II. Türk Tarih Kongresi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara. 1943, s. 228-237.

3.4. Güzellik Kavramının İzinde

İnsanın güzellik hakkındaki düşünceleri öncelikle varlık alemine bakış tarzıyla ilgilidir. Güzel veya çirkin yargıları, kişinin içinde bulunduğu kültür dairesi ve düşünce tarihindeki gelişme aşamasına bağlıdır. Görülmekte olan şekillerin her çağda ve her insana göre farklı değerlendirildiği bir gerçektir. Bu değişkenlikte modalar, ihtiyaçlar ve kapalı toplumların fazlaca bilinmeyen tercihleri rol oynamaktadır. Bir şeyi ve aynı zamanda onun şeklini “güzel” bulmamız için pek çok sebep bulunabilir. Bunlardan ilk akla geleni, bir nesnenin veya şeyin az-bulunur cinsten olmasıdır. Şöyle düşünelim: Neden sokaktaki herhangi bir kadına göre Marilyn Monroe’yu daha güzel buluruz; bütün kadınlar onun gibi olsalardı acaba onu yine güzel bulurmuyduk; bizi böyle bir kadın figürüne şartlandıran nedir? Bu soruların cevabını, reklamlar, türlü tanıtma kampanyaları ve sık sık görüntü alanına getirilen bir kadın figürünün beynimizde yer etmiş olmasında aramak durumundayız. Şurası bir gerçektir ki, böyle bir kadın tipinin sadece az bulunur olması beğenilmesi için yeterli sebep değildir. Çünkü her kadın benzersizdir ve tamamen bir diğerrinin aynısı olan iki kadın yoktur. O halde Monroe’da sıra-dışı olan şey özel şartları taşıyan bir az-bulunurluluktur. Bu özel şartları ise, hoşa giden uyum ve oranları kendi üzerinde toplaması ve bunlara ek olarak kendine özgü kişiliğini de bu bütüne katabilmesidir.

Yukarıdaki örnekleme pekçok kişinin tuhafına gitmiştir. Çünkü, böylesine beğenilmesine rağmen Monroe bir sanat eseri değildir. Bazen kibarca “şiir gibi kadın” dediği olur, ama daha sık olarak erkekler kendi aralarında konuşurlarken onu, fıstık, lokum, piliç vb. yiyeceklere benzetmeyi tercih ederler. Onun gi-

biler bir film veya fotoğraf sanatının güçlü sanat unsurlarıyla desteklenmedikçe, bir yemeğin lezzetinden öte fazla bir iz bırakamazlar. Bu anlamda bir damak tadıyla cinsel heyecan kaynağını kalıcı bir sanat eseriyle eşdeğer tutmak mümkün değildir. Her ne kadar ender bulunurlarsa da.

Aynı benzetmeyi, yani az-bulunurluk özelliğini altın külçesinde de deneyebiliriz. 1 kg. altın az bulunan bir maden olduğundan ve diğer değerlere kolayca dönüştürülebildiğinden yüksek bir değer taşır. Oysa, bir müzede yer alan yağlıboya tablo 250 gr. bile ağırlık taşımazken külçe altının birkaç yüz misli maddi değer taşıyabilir. Muşamba üzerine yağlıboya ile yapılan bu resmin malzemesi son derecede sıradandır, ama o resmin anlatım gücü, içeriği ve insani özü eşsizdir. Sanat dünyasında tarih boyu türlü modalar ve akımlar hep var olmuştur. Bu akış içinde ayakta kalabilenlerin sayısı pek azdır. O halde, zamanı aşabilenler hangileridir, çoğu kez “klasik” olarak nitelendirilen bu eserlerin yapısında gizlenen, onları dayanıklı kılan nedir? Hep sorulan ve yüzyıllardır tartışılmakta olan bu sorular tümüyle cevaplandırılmış değildir.

Mimari, heykel, kabartma, minyatür, resim ve hatta takılar da güzel bulduğumuz şey onların yapılarında taşıdıkları uyumdur, şekil ve renklerin toplu etkisidir. İnsan bu etkiyi bir anda ve topluca algılar. Saniyeden daha küçük bir zaman dilimi içinde, uzun uzun düşünmeden, ölçüp biçmeden kavranan, bu objeye karşı duyulan derin ilgi, sempati ve heyecanın içinde, hem duygu hem de akıl fonksiyonları hareket halindedir. Tarih boyu güzelliğe konu olan şeyler değişmiş, bazen akıl bazen duygu ağır basmış, fakat her zaman güzel’e konu olacak biçimleri yaratmak insanın temel tutkusu olmuştur.

İnsanın “güzel” hakkındaki bilgisi ve duyguları, toplumsal evrimin bütünlüğü içinde oluşur. Bu bilgi ve duyguyu günlük yaşam, tarihi koşullar, o günkü toplumsal yapı içinde kendiliğinden oluşturur. Ve kişi bazı şeyleri çirkin, bazılarını şöyle-böyle, bazılarını da “güzel” bulur.

Eski Yunanlılara göre, dünya uyum doluydu, bu yüzden de güzeldi. Uyum ve güzellik bu estetikte birbirinden ayrılmaz kavramlardı. Ortaçağda ise, yüce ve tanrısal olan değerler öne çıkar ve doğal olarak görsel uyum geri plana itilir. İnsan vücudu örtülür, oranlarını kaybeder. Tanrı’ya ve öteki dünyaya ait olan güzeldir. Rönesansta denge tekrar değişir; büyük hümanistler dinsel

güzellik anlayışına karşıdır; yüce olan insandır, ölçü, her yönüyle insandır. Dünyevi gerçek estetik ideale esas olur. Klasisizm güzele, akılcı ve ölçüye dayanan ölçüler getirir. Önceden saptanmış akılcı normlara denk düşen şey güzeldir. Bunu izleyen romantik çığır ise, ruhsal olana tekrar değer kazandırır, akıldan çok ruh ve duygu ön plana çıkar. Daha sonraki gerçekçi sanatta, hiçbir şey küçümsenmez, en kaba şeyler bile eksiksiz olarak yansıtılır. Çünkü güzel olan budur.

Görülüyor ki, neyin güzel olduğu konusundaki insan yargıları ve beğenileri çağlara göre değişmiştir. Daha ileride ayrıntılarıyla ele alacağımız bu değişimleri yaratan hazırlığı, yani Batı ülkelerindeki sanat akademilerinin tarihçesine kısaca değinmeyi yararlı buluyoruz.

İnsan için, insanın önem kazanması, onun vücudunun da incelenmesini önemli kılmış, böylece plastik sanatlarda; portre, nü vb. figüratif konular her yönden ele alınmıştır. Rönesans sanatçıları insan vücudunun bütün anatomisine dikkat etmişler; Yunan sanatının parlak dönemlerinde görülen kurak, soğuk ifadeli eserlerinin tersine, adale, cilt ve damarların yapısını bütün gerçekliği ile yansıtmışlardır.

Bütün resim ve heykel konularında olduğu gibi, figürde de ciddi gözlemin gereği olan canlı model kullanımı akademilerle başlar.

“Akademi” terimi hem bir eğitim tarzını, hem de bir kurumlaşmayı anlatan kapsamlı bir terimdir. Akademi, ilgili olduğu bilim veya sanat dalını, belirli ölçülere göre öğrenme ve öğretme anlamında bir düzen ve programı içerirken; bir yandan da bu tür eğitimin yapıldığı kurumların özelliğini belirtir; Askeri Akademi, İktisat Akademisi, Sanat Akademisi vb.

“Akademi” kelimesi, eski Yunan’a kadar inmektedir. Akademos, Yunan’lı bir efsane kahramanının adı olup, Atina yakınındaki bir orman bu kişinin adını taşıyordu. Daha sonra Eflâton, aynı yerde bir okul kurarak, buraya kahramanın adıyla “Academia” adını verdi. Eflâton’un öğrencileri ile konuştuğu bu yerin adı, daha sonra “bilim ve bilgi peşinde koşan kişilerin toplandığı yer” anlamında hep kullanılmıştır.

Tarih boyu sanatçılar da, başlangıçta basit atölyelerde toplanmışlar, zamanla kendi mesleklerini belirli ve yüksek olarak yürütmüşler, toplandıkları merkezlere akademi adını vermişlerdir.

Resim ve heykel akademilerinin oluşması, bu mesleklerin tarihçesine göre oldukça geç zamanlara rastlar.

İlk akademiler İtalya'da görülmeğe başlanmış; tartışmalar yapmak üzere toplanan hümanist gruplar 15. yüzyılda bu ismi kullanmağa başlamışlardır. Daha önceleri, soylu kişiler veya saraylara bağlı, basit ve küçük ölçüdeki atölyelerde sürdürülen resim sanatı, 15. yüzyıldan başlayarak kuramsal tartışmalar ve estetik ilkelerin geliştirildiği kurumlara aktarıldı.

İlk akademiği Leonardo da Vinci (1452-1519)'nin Milano'da kurduğu yolunda bilgiler vardır. **Accademia Leonardi Vinci**'nin amaçları ve faaliyetleri hakkındaki bilgilerimiz çok azdır. Bartoldo adlı bir ressamın, heykel galerisi ve okul görevi yapmak üzere "Medici Bahçesi" adıyla ünlü bir akademi oluşturduğu bilinmektedir. Lorenzo de' Medici adlı bir kişinin "Il Magnifico" adıyla benzer bir kurum oluşturduğu da kayıtlara geçmektedir. Bu kurumun, genç Michelangelo'nun yetişmesinde büyük katkıları olduğu kabul edilmektedir.

16. yüzyılda, akademik yoğunlaşma içinde olan gruplar, amaçlarını iyice biçimlendirdiler ve çalışma tarzlarının karakterini açık seçik ortaya koymaya çalıştılar. Bir arada ve aynı ilkeleri paylaşarak çalışmayı amaçlayan sanatçılar gruplaşmaya başladı ve bu grupların sayısı arttı. 1531 de Baccio Bandinelli adlı kişi kurduğu akademinin şubelerini Vatikan ve Floransa'da açar (1550 yılları).

Tam anlamıyla akademi denebilecek bir kurumu Vasari, 1563 de Floransa'da açar. Hem ressam hem de sanat yazarı olan bu kişinin açtığı Accademia di Disegno adlı kurumun koruyucusu Büyük Dük Cosimo idi. Bu akademinin esas amacı, ünlü klasik figürleri (antik çağın tanınmış heykelleri) genç sanatçılara öğretmek ve üyelerinin sosyal statüsünü yüksek tutmaktır.

1593 de Roma'da kurulan **Accademia de S. Luca**'nın başkanı olan Zuccaro, çok heyecanlı bir program getirmekle birlikte sonuç alamadı. İtalyan akademilerinin bu parlak döneminde, akademilerde toplanan sanatçılar, soylu, aydın, sanata düşkün ve varlıklı kişilerce korunuyordu. İlginç bir gelişme olarak; sanatçıların çıplak modelden çizme isteği, özel eğitim yapan akademilerin doğmasına yol açtı. Herşeye rağmen, devlet eliyle kurulup desteklenen büyük akademilerin vatani, 17. yüzyılda artık İtalya değil, Fransa olmuştur.

1666'da Roma'da Fransız Akademisi'nin bir şubesi açılır, başlangıçta yalnızca dili korumak, dil çalışmaları yapmak amacını taşıyordu. 1648'de Resim ve Heykel Akademisi kurulur. İtalyan örneklerini esas alan bu kurum uzun süre belirli bir varlık gösteremez. Kurum, Colbert'in kontrolüne geçer ve durum değişir. Colbert monarşinin yücelmesini fırsat bilerek, plastik sanatları güçlü şekilde devreye sokar ve ona rol kazandırır. Öncelikle eğitim işlevi kazandırılan bu kurum için bir sanat programı izlenir.

1966'da Roma'da Fransız Akademisi'nin bir şubesi açılır, başkanlığına Poussin getirilir.

Fransız Akademisi en parlak dönemini 1863'de Lebrun'un müdür olmasıyla yaşar. Uygulanan sanat konularının niteliğine göre katı bir hiyerarşi sözkonusudur. Bu tutumuyla 17. yüzyıl için örnek teşkil eden Fransız Akademisi, akıl çağının öncülerini kendine çekmiştir. Fransız İhtilalinden sonra gelişen düşünceler, Avrupa insanlarının kendilerini eski Atina yurttaşları gibi görmelerini gerektiriyordu, Avrupa'da Neo-klasik sanat kültürünün yayılmasında temel baz bu idi.

Bir yandan Fransız İhtilali, öte yandan antik kültüre dönüş, sonuç olarak, soylu idealleri olan bir resim sanatını gündeme getirmiştir. Bunun bir yansıması olarak, resim ve heykel sanatının konularında, adeta sessiz bir anlaşma olmuş; pekçok kalburüstü sanatçı aynı konulara yönelmişti. Bu dönemin tablolarını koruyan galeri ve müzelere gidildiğinde birçok tablonun hemen aynı konuları ortaklaşa işledikleri göze çarpar. Konuların ağırlığı Kutusal Kitap'tan alınmış hikâyeler, azizlerin başlarından geçenler ve antik çağın soylu efsaneleridir. Tanrılar arasındaki aşk serüvenleri, çatışmalar, soyut kavramları kişileştiren alegorik konular bunları izler.

Neo-klasik ressamların en büyüğü Jacques-Louis David (1748-1825), Fransız devrim hükümetinin resmi sanat temsilcisiydi. Onun özellikle "Marat" konulu tablosu, devrim kahramanını öldürüldükten sonra banyoda göstermektedir.

Bu tabloda ve benzer konulu öteki tablolarda; Yunan ve Roma sanatının, vücutlara soyluluk ve güzellik veren adale; kemik ve hacimlerini, antik modülasyonları bütün ayrıntılarıyla görürüz. Adeta antik heykellere can verilerek figür oluşturulmuştur.

Neo-klasik sanatta, temel etkiye gerekli olmayan bütün ayrıntılar ayıklanır ve kompozisyonda yalınlık aranır. Renk oyunları ve karmaşık perspektiften şiddetle uzak durulur.

Akademinin öncülüğünde yürütölen neo-klasik resimde, insan figürü ve insana ilişkin değerkler esasdır, ana temadır. Akademi-de manzara resminden kaçınılmış, peysaj ikinci sınıf bir tür olarak görölmüşdür. Bu tutum insana, resim alanında insan figürünün önemine bağılı olarak çok doğall bir sonuç olarak karşılanmalıdır.

Otoriter ve gelenekçi devlet rejimi yüzünden İngiltere'deki akademilerin kurulması Fransa'ya göre epeyce gecikmiş, 1768'de Sir Joshua Reynolds **Royal Academy**'i kurmuştur. Bu ölkede, daha önceleri bu tür kurumlara ihtiyaç duyulmuş, Thornhill ve Hogarth öncü bir akademi kurmuşlardı. 1769'da dört üyenin de katılmasıyla, Avrupa'nın en gecikmiş akademisi sarayın ve soyluların desteğı ile yaşayabilmiştir. Özellikle kral III. George bu kurumu çok desteklemiş, akademi kısa zaman içinde, sergilerine müdahale edilmeyen azçok özgür bir kurum halini alabilmiştir.

18. yüzyılın sonuna doğru aklın üstünlüğünden kuşku duyan felsefeci ve sanatçılar, yüzyılın ikinci büyük ekölü Romantizm'i oluşturdular. Bu akımın kültür anlayışı doğrultusunda, akademilerin o zamana kadarki resim konularına yeni türler katıldı. Akademi geleneğinde küçük, değersiz ve ikinci sınıf bir tür olan manzara resmi önem kazandı. Manzara resmi, kır evi, park ve deniz manzaraları, 18. yüzyılın resminde saygınlık kazandı. Bu türün iki önlü İngiliz sanatçısı; William Turner (1775-1851) ve John Constable (1776-1837) farklı yorumlarla doğayı geniş çapta resim konularına aldılar. Turner'da, ışıık dolu, güzellik parılayan bir düş dünyasının görüntüleri vardır. Ancak bu görüntüler durgun değıl; hareketlidir. Gözalcı, bazen de korkutucu atmosfer olayları sözkonusudur. Onun romantizmi şiirsel ve dramatik bir etki verirken, Constable'ın resimleri tam tersi yönde bir romantik etki sağlayabiliyordu.

18. Yüzyılın ikinci yarısı Avrupa Akademileri, neo-klasisizm ve romantizm gibi iki büyük sanat akımının kavgalarına tanık olmuş fakat, her bakımdan katı gelenekçi tutumları sürmüştür. Akademilerin program bünyesinde sindirilmiş olan her iki akım da, temel resim ilkelerinden ödün vermeyen iki güçlü geleneğı temsil ederek 1900'lü yıllara kadar varlığını korumuştur. Yakla-

şık bu tarihlerde, Avrupa dışındaki ülkelerde de kurulan akademiler kaçınılmaz olarak bu iki güçlü akımdan birine bağlanmıştır.

İnsanın, hiçbir alet kullanmaksızın, nesnelerin ayrıntılarına yöneltiği gözlem gücü, fotoğraf makinesinin icadıyla bir bakıma anlamsız bir çaba haline dönüşür. Resim sanatçısının natüralizm anlayışına bağlı deneyleri Empresyonizmde noktalanır.

Amerika'da ilk akademi, özel bir kuruluş olan Peale Museum'un yeni bir şekil kazanmasıyla 1805'de kurulmuş oldu. 1826'da ise, Morse başkanlığında **National Academy of Desing** kurulur. 19. yüzyılda, klasik akademilerin muhafazakar tutumu devam etti, akademiler kendi ilkelerini şiddetle savundular. Tam bu sırada yeni tipte akademiler de kuruldu. Ecole des Beeux-Arts ve Nabilerin kurduğu Academie Julian yeni gelişmelere daha açık kurumlardı.

20. yüzyılın, en köklü görüşler getiren akademisi Bauhaus'dır. 1919'da Weimar'da, W. Gropius'un kurduğu okul, yeni ilkeler getiren bir kurumdur. Sanatçıların hem “güzel” sanatlar, hem de “uygulamalı” sanatlar alanında eğitildiği bu okul, makine çağının malzeme ve yöntemlerini modern çağın gündemine getirir. Sonradan aynı türde amaçlar güden **Central School of Arts and Crafts** ile **Royal College of Art** kurulmuştur.

Özet ve sonuç olarak denebilir ki, akademiler, sanat eğitimi için kabul edilen bir program uygulayan kurumlardır. Akademi, kabul ettiği üstün görüşlere uymayan, aşağı düzeydeki girişimleri bilinçli bir şekilde bir yana atar.

18. yüzyıldan bugüne kadar, sanat okulu işlevi gören akademiler, genç öğrencilerine geçmişin önemli eserlerini inceleyip, onların teknik üstünlüğünü özümlemelerini önerirler. Her türlü programdan bağımsız olan öteki sanat tutumlarından ayırt etmek için bu tutuma genel olarak klasisizm veya daha özel olarak “akademizm” adını veriyoruz. Bu bakımdan “akademizm” terimi, bir yönden tutuculukla eş anlamlı kabul edilmiştir. Zaman içinde, sanatçı sayısının artması, büyük bir sanatçılar kitlesini akademi dışında bıraktı ve yeni okullarla akademistler arasında büyük tartışmalara yol açtı. Yapısından ötürü akademizm gelenekçi bir tutum takınmak zorundadır. Bu tutumun, sanat yaratıcılığındaki yeri öteden beri tartışılagnmış, hatta, anlık ve nü etütlerinin yaratıcılığı yok ettiği bile ileri sürölmüştür.

Bütün bu tartışmalara rağmen, sanatçı yetiştirmek için akademi eğitiminden daha tutarlı bir yöntem ve eğitim tarzı bulunamadıkça, gelişmiş toplumlardaki resim sanatının entelektüel kaynağını akademilerde aramak gerekiyor.

Sanat tarihinde, “neo-klasisizm” deyiimi, klasik antikitenin yeniden değerlendirildiği bir sanat akımının adıdır. 18. yüzyılın ortasında, Grek, Roma, Etrüsk, hatta Mısır’ın tarihsel konuları, aradan yüzyıllar geçmesine rağmen, bunların asla devamı olmayacak kadar geç bir tarihte tekrar canlanmıştı. Milattan önceki birkaç yüzyıl içinde ömrünü tamamlayan klasik uygarlık, Avrupa’daki birtakım çabalarla bir klasisizm hayranlığı şeklinde tekrar ortaya çıktı. Bu tekrar canlanışa neo-klasisizm (yeni- klasisizm) adını veriyoruz.

Son aşamalarını Mannerizm ve Rokoko sanat akımlarıyla kapatan Avrupa sanatı yeni bir çığıra girmiştir. Özellikle eski Grek’in en parlak günlerinde (M.●.5.yüzyıl) yaratılmış heykellere özenen bu yeni akımın niteliğini anlamak için, çağın getirdiği olayları bir tarihsel fon içinde ele almak kaçınılmazdır. Neo-klasik sanat hareketinin tarihi kabaca, 1750’den 1850’ye kadar sürmüştür. Bu dönem içinde yaşanan “klasik’e dönüş” daha çok arkeolojik yönden olmuştur. 18. yüzyıl Avrupa’sı arkeoloji biliminin de kurulduğu bir çağdır. Özellikle, eski Grek ve Roma şehirlerinin sistematik kazılması ve ortaya çıkarılan heykeller tam anlamıyla bir şok yaratmıştır. Başta Roma olmak üzere, Pompeii (ilk kez 1748’de keşfedilir) ve Herculaneum ilgi toplayan ziyaret merkezleri haline gelir. Bu, Grek sanatının yeniden bulunması demektir. Daha önceleri yazılı metinlerde geçen antik kültür hayatı, eşyalarıyla, maddeleriyle ve daha da önemlisi sanat eserleriyle gün ışığına çıkmıştır. Herkes antik heykel toplamak, bunların koleksiyonunu yapmak için yarış halindedir. İşte böyle bir ortam içinde çalışan sanatçı kuşağı da ortaya koyduğu eserleriyle neo-klasik akımı açmaktadır.

Piranesi adlı bir ressam 1740’da Roma’ya gelir ve şehrin bir dizi görüntüsünü yapar. Gerçekten de Roma’nın ihtişamı ve büyüklüğü yalnızca sözde kalan birşey değildir, anıtlarıyla ayakta-
dır. Piranesi yaptığı resimlerde çeşitli koridor, zindan ve kemerli mekanlarla Roma mimarisini çizmektedir. Zaten bu arada Roma’nın eski yapıları restore edilmekte, heykeller koleksiyonlar halinde biraraya getirilmektedir.

Avrupa'daki antikite coşkusu, Winckelmann, Mengs ve Mili-za gibi antik sanatın teorisi üzerinde çalışan kişiler tarafından yapılan yorum ve açıklamalarla yeni sanatçı kuşağının estetik anlatımına ışık tutarlar. Böylece arkeolojik malzeme yorumlanmış olarak sanatçıya aktarılır. Özellikle Winckelmann'ın **Geschichte der Kunst des Altertums** (Antikitenin Sanat Tarihi, 1764) adlı eseriyle teorik bir açıklamaya kavuşan antikite güzelliği tanımlanabilir bir hale gelmektedir. Yazar, ideal bir güzellik kavramı üzerinde durarak neo-klasisizme ışık tutan estetik tanımlanmasını şöylece ortaya koyar: "Doğa bütünüyle mükemmel değildir, sanatçı onun en güzel kesimlerini seçmeli, geri kalanını da düzelterek yapmalıdır. Güzelliğin temel ilkeleri, birlik içinde bütünlük, yalınlık ve doğru proporsiyondur. Güzelliği veren çizgi kıvrımlıdır, gerçekten güzel olan formlar asla kesintiye uğramazlar, kesişmezler, tekrarlamalara yer verilmemelidir. Bir sanat yapıtı düşünceye dayanmalı, tabiiilik içinde olmalı ve her kısmı dikkatle (ama yapmacık değil) işlenmiş olmalıdır. Renk çekiciliği ve gölge - ışık oyunları güzellikte ikinci planda kalır. İfade ve hareketin esası narinliktir. Figürde çok özel bir karakter bulunmamalı varsa bu hafifletilmelidir. Çehre ve vücut iç dünyayı dışa vurmamalıdır; dışa vuran ifade sükunet içinde olmalıdır." İşte bütün bu ilkeler, Winckelmann'a göre sanatın en büyük ülküsü olup, ancak Grek sanatçıları tarafından gerçekleştirilmiştir.

Winckelmann'ın çok iyi formüle ettiği estetiği bugünkü dile çevirerek neo-klasik'in sanat evrenini daha yakından tanıyalım. Neo-klasik sanat, genel olarak, büyük jest ve hareketler içinde olan heyecanlı insan konularına yer vermez. Genel etki durgun ve soylu olacaktır. Konturlar konuya uygun olarak, gözü yormayan kıvrımlar yapacaktır. İnsan vücudu yapılacaksa model olarak kadın vücudunun alınması kaçınılmazdır. Biçimler rasyonel bir anlayışla sadeleştirilmiş olup, saf ve yalın biçimler gerçekçi ve rastlantı elemanlarına tercih edilmiştir. Hiçbir portrede kahkahalarla gülen insan, çatık kaş bakışlar, ağzı açık heyecanlı tipler görülmez. Kısacası neo-klasik resim ustası, bir portrede psikolojik yapıyı vermekten kaçınır, işlediği figürü narin, uyumlu ve biçimsel bir soyluluk içinde vermeyi tercih eder. Oranlar uyum içinde olmalıdır (Grek heykeli ya da büstü gibi), renk ve ışık fazla önem taşımamalıdır, çünkü her ikisi de duygu ve coşku simgeleridir, neo-klasisizm bundan kaçır. Mimariyi canlandıran konularda ise Grek ve Roma yapılarının karakteristik kütle biçimleri

aranmaktadır. Her yönüyle model, konu ve esprisiyle neo-klasisizm, eski çağa, antikite'ye özlem bu akımın temel ülküsüdür, özüdür.

Kuşkusuz, neo-klasik akım çağında ve sonraları şiddetli eleştirilere de uğrar. Kimi yazarlar bu akımı akademik bir üslup sayarlar. Yaratıcı ruhu bir yana bırakıp (kopye edercesine) antikite'yi taklit eden, çağı yaşamaktan uzak duran ve teorik ilkeler peşinde koşan bir tutum olarak görürler. Çünkü konuları sıradan, düşük, acı ve ızdıraplı sahnelerin dışında tutulduğu gibi, halka ait olaylara da kapalıdır. Çirkin ve düşük bulduğu her şeyi reddeder.

Neo-klasisizm antik çağın bir devamcısı değil, daha çok yepyeni bir başlangıç, tekrardan bulunmuş; tazelenmiş bir heyecandır.

Modern çağ sanatında "Romantizm" sözü, ruhsal olmak, güçlü heyecanlar (passionlar) halinde beliren duyguyu yaratmak anlamına gelir. Sanatta romantizm, yaklaşık 1750'lerde başlayıp 1900'e kadar sürer. Bölgesel kültür koşulları ve olaylara göre değişmekle birlikte, Avrupa ve Amerika'da yaşanan bu akım, edebiyat, resim, heykel, müzik ve tiyatrodaki hakim olmuştur.

19. Yüzyıl başlarına doğru zirveye çıkmış olan klasisizm, artık yeteri kadar kuru ve ruhsuz bulunuyordu. Mantık, tutarlılık, yalın, basit ve açık çalışma tarzı gözden düşmeğe başlamıştı. Bu akım, sosyal bakımdan yeni bir insan tipinin ortaya çıkışıyla doğrudan ilgilidir. Endüstrileşen kapitalist batı toplumu, her şeyini iş hayatı ve büyük kâr hırsına bağlamıştı. İşte tam bu sırada ortaya çıkan romantizm kazanç ve günlük işlerin aşağılatıcılığına karşı "yitirilmiş düşler"i tekrar gündeme getiriyor. Bu, bayağılaşma ve klasisizme karşı duyguların ayaklanmasıdır. Bu yeni çıkış insan toplumunun özlediği serbest formlara yönelir. Düşünce tarihinde hep olduğu gibi, doğruca gerilere, ortaçağ'a gidildi. Romantikler parlak ve ılık ışıklarla aydınlanmış bir resim istiyorlardı.

Romantikler, roman okuyucusunun kendi canına kıyınca kadar derinden duyurmayı, bir tablonun, karşısındakileri ağlatabilecek kadar duygu inceliğine sahip olabilmesini başardılar.

Konular değişmiştir. Klasisizmin, Yunan ve Roma günlerini anlatan tabloları yerine Ortaçağ hristiyanlığının derin dindarlığı

ve şövalye ruhu anlatılır olmuştur. Hayal ve aşırı duygu öteki ruh hallerine egemen olur. Ressamlar, gerçek dünyanın gerisindeki masal ülkesini bir uyku mahmurluğu içinde seyrettiriyorlardı. Kişi konunun içine dalıp, kendini düşlerin gücüne bırakıyordu. Sanatçı bütün gücünü duyarlık yaratmada toplamıştır. Maddeden uzaklaşmış, ilahi duygulara yaklaşmış, nesne ve cisim önemini kaybetmiş, ruha önem verilmiştir.

Romantikler, gerçeğe dayanmayan, içinde yaşanmayan konuları yansıtarak, insanları aşırı duygulandırmayı amaçladıklarından, çizgiye değil renge önem veriyorlardı.

İngiliz manzara ressamı, Constable, özellikle Turner, mistik doğayı, korku ve görkemliliği vermeye çalıştılar. Piranesi ise pitoresk ve egzotiktir. Büyük mimari mekanların resimlerini yaparken, korkutucu, doğrudan insanın iç dünyasına işleyen bir atmosferi rahatça kurar. Hareket Fransa'da Delacroix ile zirveye ulaşır. Bu sanatçı, kendisini aristokrat ve üst düzeyde tutmuştur. Romantizmin, resim sanatına bir başka katkısı da, çeşitli kişisel eğilimler ve üslup yönelişlerine imkanlar tanınması olmuştur.

Romantizm, klasisizmi nasıl kapattıysa, realizm de onun yerini aldı. Zamanla subjektif bir yola dökülen romantizm, karşısında realizm'i buldu.

Eleştirmenlik ve sanat tarihi dilinde "realizm" deyimini çok farklı anlamlarda kullanılır. Türkçe'deki "gerçekçilik" sözüyle karşılanabilen bu deyim, sanatta, gerçek olana özellikle yaklaşılması gibi bir anlam taşımaktadır.

19. Yüzyılın ikinci yarısında felsefe, edebiyat ve sanatta bir realizm kendini göstermeğe başlar. Bu eğilimin çeşitli yankıları modern sanatın kurucuları sayılan birkaç Fransız ustanın fırçasında somutlaşacaktır. Tarihin her döneminde gerçeği vermek isteyen sanatçılar görülmekle birlikte "realizm" denince 19. yüzyıl realizm'i özellikle akla gelir.

Gerçekçi resim akımı, klasik ve romantik akımların idealize ettiği kavramlara karşı çıkarak, güncel hayatı, eski sanatın küçümsemediği, tuvallerine almadığı horlanmış sınıfları gündemine alır. Bu yüzden felsefi ve politik düzeyde olduğu kadar, sergi salonları da son derece hararetli tartışmalarla bunalımlı günler yaşar.

Bu yeni akımın ilk ve önde gelen ustası Gustave Courbet'dir. Millet ve Daumier onu izlerler. Her üçü de Fransız olan bu ustalar klasik ve romantik resmin sonu ve empresyonizmin başlangıcı arasında yer alan yepyeni bir açılımı cesaretle temsil

etmişlerdir. Realist ustaların yaptığı estetik devrim özellikle konularda belli eder. Genel olarak, seçilen konular 19. yüzyıl Avrupası'nın sanayi toplumunu yaşayan şehir insanlarına yöneliktir. Konuda yer alan figürler durgun bir soyluluk içinde değil fakat, çağdaş işlerle, çamaşır yıkama, tahıl eleme ve iş yolculukları içinde ele alınmıştır. İnsanlar reel çevrelerinden soyutlanmadığı için konu içinde yer alan her eleman bütün halinde gözleme dayanır, bir belge niteliği taşır ve bu yüzden realisttir. Renk ve ışık doğaldır.

Aristokrasi ve üst sınıfların beğenisine sunulan Ingres klasisizm bir zamanlar Delacroix romantizmiyle çatışmıştı. Bütün kavga soyluluk yüzünden çıkıyor, Delacroix tablolarında hareketlilik ve renk konusunu işlerken biraz daha serbest olmayı, heykelsi duruşu bozmayı deniyordu. Gerçi bunu başarmıştı, fakat konular hala tarihsel veya soylu sayılabilecek mesajlar taşıyordu. Ne klasikler ne de romantikler soyluluk uğruna güncel konulara ve sıradan insanlara tuvallerinde yer vermemiş, yaşanan bir gerçeğe inmek istememişlerdi. Courbet ve yandaşlarının soylu olmayan insanları günlük davranışlar içinde göstermeleri büyük kıyametlerin kopmasına neden olmuş, fakat değişen çağ klasisizm ve romantizmin sonunu hazırlamıştı.

Realist sanat önce etkisini Fransa'da güçlü bir biçimde gösterir. 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayan bu akım bütün Avrupa ülkelerine dalga dalga yayılarak gücünü kanıtlar.

Realizm öncelikle konularda devrim yapar. Köylü ve çoğunluğu oluşturan orta ve alt sınıflar ön plana çıkar. Soylular ve burjuvalar hiç görülmez olur ya da karikatürlere geçer. Denebilir ki, realizm, sosyal değişimler çağının sanattaki en önemli yan-kısı olarak konularıyla karakterize olur. İnsan figürü konuya sıkı sıkıya bağlı olarak doğal hareketleri içinde verilir.

Bu yeni akım (konuya bağlı olarak) yalın ve nesneleri gördüğü gibi verebilen renkleri seçer. Işık ve gölge abartısızdır (Turner uygulamalarının tersine).

Fırça darbeleri yeni bir resim tekniği anlayışının habercisi gibidir. Realizm'in en önemli etkisi empresyonistler üzerinde görülecektir.

19. Yüzyıl içinde yaşanan Neo-klasisizm, Romantizm ve realizm akımları, geleneksel eski sanattan "modern çağ" sanatına

geçerken görülen krizli bir devrin ara aşamalarıdır. Yarım yüzyıl içinde, büyük zıtlıklarla yanyana ürünler veren bu uç akım, toplum düşüncesi ve yaşama biçimindeki hızlı değişmelerin sanat alanındaki yansımalarıdır. Her üç akımın ortaya koyduğu yapıtlarla beliren tartışmaların özü, akademik çalışan, ideal bir güzelliği gerçekleştirmek isteyenlerle, çevrede gördüğünü serbest ve öznel bir tavırla ortaya koymak isteyenlerin çekişmesi şeklinde özetlenebilir.

Modern sanatın yepyeni açılımlar ve çağdaş boyutlar kazanması Empresyonizm’le belirir. Kelime olarak “impression” (izlenim)’den gelen bu kavram bir grup sanatçı tarafından 10-15 yıl kadar sürdürülmüştür. Bu yeni tarz resmi savunanlar konuları, nesneleri, ışıklı ve berrak bir atmosfer içinde, bazı izlenimlere dayanarak vermenin doğru olduğunu iler sürüyorlardı.

İnsanlığın resim sanatı tarihinde zaman zaman izlenimlere dayanan örnekler görülmüştür; fakat, bir resim ekolü olarak Empresyonizm, oldukça geç, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır.

1874 yılında Paris’te, Fotoğrafçı Nadar’ın stüdyosunda bir grup ressam bir sergi açarlar. Bu grupta Cézanne, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley ve Monet gibi ustalar yer almaktadır. Claude Monet’nin bir yapıtı, “Impression-güneş doğuşu” adını taşıyordu. İki ayrı sözcükten oluşan bu tablo başlığın ilk yarısı “izlenim” anlamını taşıyor, ikinci kısmı ise konuyu halka daha iyi açıklamak üzere eklenmiş bir isimden oluşuyordu. Bu tablo, hem resim tarihine getirdiği yenilikler, hem de bir resim akımına adını verdiği için bütün modern sanat çalışmalarının en temel hareket noktası olmuştur.

Ünlü 1874 sergisinden önce de “empresyonizm” deyimi bazı sanat eleştirmenleri tarafından kullanılmaktaydı. Charivari adlı mizah dergisinde (Apr. 25, 1874), yazar Louis Leroy yeni resme açıkça karşı çıkar ve empresyonistlere insafsızca saldırır. Bazı resimler için alay olsun diye “école impressionniste” deyimini kullanır. Kendi için acıdır ki, bu isim sonları ciddi bir sanat çığırının adı olmuş, modern sanatın en temel yapıtlarını toplayan bir kavram halinde yayınlara geçmiştir.

Yüzyıllar boyu, sanatçılar adım adım eşyaların pırıltılı görüntüsünü, ışıklı objeleri vermeye çalışmışlar, bu yolda ürkek denemeler yapmışlardır. Ancak, özellikle ışığı kompozisyonun en temel elemanı olarak kullanabilenler empresyonist Fransız usta-

ları olmuştur. Ayrıca bir konuyu en belirgin izlenimleriyle, kop-yeden uzak verebilmek bu akım içinde gerçekleştirilebilmiştir. Empresyonist devrimin en temel estetik kuralı, bir görüntü-nün genel izlenimlerini fazlaca ayrıntıya girmeden, renk ve ışık-larla vermek şeklinde özetlenebilir. Bu resim akımında konuya sadık kalmak pek önemli değil fakat, sanatçının konuya yakla-şım tarzı, konudan aldığı bazı izlenimler önemlidir. Buna göre, tam ve belirgin konturları vermeyip, ışıklı ve akışkan bir nesne-ler ortamı canlandırmak empresyonistlerin genel eğilimidir.

Denebilir ki, Empresyonistlerin en çok ilgilendiği şey ışıktı kay-nağı, yansıması ve pırıltılarıyla ışığın her türlüşü. Işğın fizik özel-likleriyle tam olarak anlaşılması 19. yüzyılın sonunda gerçekteşebilmiştir. Birtakım bilimsel deneylerin de önem kazan-dığı ışık olayı bu tarihlerde empresyonistlerin de temel estetik kavramlarından biri olur.

Klasik sanatta ışıktan çok çizgi iş görüyordu. Van Eyek'den Ingres'ye kadar gram gram kullanılan ışık, karmaşık nüanslarla uygulanıyordu. Ortodoks klâsizminin loş ya da karartılmış at-mosferi ancak Empresyonistlerce aydınlatılabildiştir.

Empresyonizm'de bir resmin her yanı ışıkların ilişkisiyle bü-tünleşir. Zaman ve onun değışen saatlerindeki ışık bütünüy-le formları belirler. Birer ışık gözlemcisi olan empresyonistler Sei-ne nehri üstüne düşen güneş ışıklarını, kırlarda parıldayan buğ-dayları aydınlık bir atmosfer içinde verdiler. Bu yeni akımla ışğın resmindeki kullanma alanı genişlemiş, hatta ışık tek eleman ola-rak herşeyin üstünde tutulan, görüntüyü yaratan bir kavram ol-ma özelliğı kazanmıştır.

Resimde ışğın vurgulanması palet renklerinin de değışmesine yol açar. Işık tutkusu içinde olan Empresyonizm klasik ve Ro-mantik'lerin tersine parlak, kendine özgü renklerle ortaya çıkar. Bir ışık sentezi yapılırken yepyeni, canlı renklerin de bulunması kaçınılmazdır. Delacroix ve öteki Romantik ressamlar 19. yüz-yılın başlarında, amaçlarına uygun olarak koyu tonlu renkleri kullandılar. Koyu, gölge içinde gösterilmek istenen ayrıntılar si-yah katılmış lekeler halinde veriliyor, böylece aşırı renk kontras-larıyla bir coşku sağlanıyordu. Empresyonist ustalar siyah'ı çok az kullanarak gölge ve karanlıkları mor, lacivert, kahverengi, ma-vi ve yeşille vermeğe başladılar. Aydınlık kısımlar ise sarı, pem-be ve açık yeşille veriliyordu. Empresyonistler renk karışımındaki

ustalığı önemsemez; Çoğu kez renkleri tüpten çıktığı gibi sürer, yanyana koymakla yetinirlerdi. Bu yüzden çiğ sarı, acı yeşil, kan kırmızı tonlar en şaşırtıcı zıtlıklar halinde kullanılırdı. Özellikle renklerin yanyana konuşuyla özgün etkiler sağlanıyor, mavi yanına konan turuncu, mor yanına konan sarı en çok başvurulan leke kompozisyonları oluyordu. Bu renkleri karıştırmadan ışık, gölge ve hacim etkisi estetik bütünlüğün sağlanmasında önemli bir etken oluyordu. Tabloların çoğunda görülen “bitirilmemiş”-lik karakteri buradan gelmektedir.

Empresyonistler konu seçiminde çağdaş ve gerçekçi bir tavır gösterirler. Tarihsel ve mitolojik konular bütünüyle empresyonist tuvalerin dışında kalır, soylu, anıtsal ya da zengin bir konu seçme tutkuları yoktur.

Hiçbir empresyonist Roma krallarını, Grek düşünürlerini çizmemiştir. Tersine konular günceldir; nehir kıyısı, tiyatro sahnesi, bar, birahane, at yarışları, tren istasyonu, bulvar ve kafe’lerde her an rastlanan alelade görüntüler önem kazanır. Sarayların yerini kulübeler, tarlalar, ağaçlar, soylu kişilerin portrelerinin yerini portredir. Postacı, dansöz, çocuk ve kendi portreleri tanıdık bir koleksiyoncular, empresyonistlerin konularını uzun süre, avam ve orta malı olarak nitelediler. Oysa günlük yaşamın geçtiği tren istasyonları, barlar yalnız empresyonist tuvalere değil Paris insanının hayatına da çoktan girmişti.

Deniz ve nehir empresyonistlerin en gözde konularından biridir. Dalgaların değişen ritmi, ışık yansımaları yeni akımın teknik imkanlarına fırsat tanıyan konulardı.

Empresyonist ustaların çok sık başvurduğu konulardan biri de portredir. Postacı, dansöz, çocuk ve kendi protreleri tanıdık bir yüzün, sanatçıda bıraktığı en belirgin izlerle tuvale geçmektedir. Bir fotoğrafın tersine, modelé bütünüyle benzemeyen bu türden bir tablo kişisel - psikolojik deneylere de yol açıyordu. Böylece portrede “karakter” önem kazanır.

Emresyonizm’in modern sanat evrenine getirdiği en büyük yeniliklerden biri de zengin bir üslup özelliği’ne yol açmasıdır. Çizgi ve konturlardan kurtulan objeler, basitleşmiş formlar halinde ve renk zıtlıkları içinde bir izlenim bırakır. Böyle bir üslupla, herhangi bir nesne tuvale geçtiğinde artık kendisi değil fakat, bir resim nesnesi olur, çünkü bir “üslup” içinde ele alınmıştır. Empresyonist ustalar, gerçeğin her an değişken olabileceğinden hareket ederek, bir değişim süreci içinde yakaladıkları

konuyu kişisel üsluplarıyla ele alırlar. Kişisel renk tonları, uzun, kısa ve nokta halinde fırça vuruşları sanatçı üslubunun en karakteristik yanlarını oluşturur. Bu özellikler, aynı konuyu başka ressamlardan farklı işlemek gibi son derece önemli bir aşamayı belirlemektedir.

Özet olarak denebilir ki, yazılı ilkelerle ortaya çıkmayan ve teoriziz doğan empresyonizm on yıldan fazla yaşar. Son derece öznel olan üslup karakteri dolayısıyla, ustaya göre biçimlenen zengin anlatım yolları bulur. Ancak “anlık izlenimlerin tuvale geçirilmesi” gibi bulanık bir kavram yüzünden pek çok yeni akım empresyonizm omurgasından ayrılmış, yeni anlatım yolları aramaya koyulmuştur. Bu yeni akımlar arasında Kübizm, Fauvizm ve Dadaizm’i sayabiliriz.

19. yüzyılın ikinci yarısı, Avrupa sanat kültürünün fraksiyonlara ayrıldığı, sanatta, neoklasik ve romantik okullar arasındaki gerilimin kendiliğinden çözüldüğü yıllardır. Bu çözülme, değişme, daha doğru bir deyişle sanattaki yeni yönelişlerin aslı kaynağı endüstriyel patlamadır.

1800’lerden sonra, giderek daha hızlı endüstrileşen şehir toplumu bir bakıma refah devrine de girmişti. Hızlı üretim yollarının bulunmuş olması, insanların hayat alanlarını genişletiyor, herşeyden çok çevrelerindeki eşyaların görüntüsü değişiyordu. Özellikle mimari, son derece mekanik bir üretim içindeydi. Konut toplulukları ve fabrikalar yayılmakta, şehirlerdeki resmi binalar üslupsuz mekanlar halinde yükselmekteydi. El sanatlarının yok oluşu çok dikkat çekiciydi. İşte bütün bu gelişmeler sanayi devriminin bir armağanı olarak gözükmektedir.

Tam bu sırada, 1890’lı yıllarda, bütün Avrupa ve Amerika’da yeni bir üslup, Fransızca söylenişle “Art Nouveau” kendini gösterdi. Bu üslup daha çok uygulamalı sanatlar alanında; mimari, mimari dekorasyon, küçük eşya tasarımında kendini gösterir. Cam yapımı, tipografi, tekstil deseni, mücevher ve metal işçiliğinin her alanında önemli örnekler veren “art nouveau”, grafik sanatlarda da kendini ağırca hissettirir. Bir ölçüde resim sanatında da yankılanır.

Bu üslubun temel karakteri, formalize edilmiş şekiller yerine, natüralist kıvrımlar yapan bitkisel biçimlerdir. Yeni üslup, bitki veya çiçek çağrışımları yaptıran kıvrımlar esasına oturur. Dal-

galı alev, çiçek dalları, sarmaşıklar veya uzun kadın saçları gibi kıvrımlar ön plana çıkar. Bu yeni formlar adeta tabiatın kendisinden çıkmış gibidir.

Art Nouveau'nun kaynakları çeşitlidir. Öncelikle, simetriye önem vermeyen Uzak Doğu, özellikle Japon sanatı ilgiyle karşılanıyordu. Bu etki hem resimde hem de küçük heykelticiklerde kendini hemen belli eder.

Akımın bir başka kaynağı da İngiltere'deki **Arts and Crafts Movement**'dir. Bu hareket 1860 yılında, William Morris (1834-96) tarafından, uygulamalı sanatlarda, zenaatkârların geleneksel işçilik tarzlarına dönüş, şeklinde yorumlanmıştır. Bu görüş doğrultusunda, o zamana kadar üç boyutlu olarak kullanılan mimari dekorasyon, plastik etkilerini kaybeder, yassılaşır, çizgileri büyük bir zenginlik kazanır. Fabrika dizaynı kaybolmakta, elle yapılmış işler belirginlik kazanmaktadır.

Yine bir başka İngiliz Aubrey Beardsley, küçük boyutlarda çalışan bir grafik sanatçısıydı. Bu sanatçı geniş alanları dümdüz boyayıp, bunları mükemmel kontur çizgileriyle tamamlayarak baskıya hazırlıyordu. Konuları, Fransız sembolizmi türünden, mitolojik, tarihi, gülünç, düşündürücü bir seçimle ele alınmıştır. Sanatçı bu akımı **Aesthetic Movement** adıyla tanımlıyordu.

Yine İngiliz Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) asıl ününü mimarlıkta yapmış olmakla birlikte, görüşleri ve metotları bütün öteki sanatları etkilemiştir. Ona göre, tasarım, doğal olarak fonksiyondan çıkmalıydı. Dekorasyon ve ayrıntıya ihtiyaç duyulduğunda, en doğal yapılara, yani organik olana yönelmeyi öneriyordu.

Kaynak İngiltere olmakla birlikte başlıca art nouveau merkezleri bütün Avrupa'da yaygındı. Bunlardan biri Belçika'da Brüksel idi. 1892'den sonra gelişen bu merkezin en ünlü temsilcisi James Ensor'du. Bu ressam, zengin ve tatlı renkleri kalınca sürer, insan yüzlerine mask görünümü verirdi.

Mimar olan liderleri Victor Horta (1861-1947) ve Henri Van de Velde idi.

Fransa'da, Paris'te, akıma adını veren bir dükkan açılmış ve bununla üslubun en parlak dönemi başlamıştı. Hector Guinard (1867-1942) adlı sanatçının metro istasyonları hala yaşamaktadır. Cam ustası Émile Galle (1846-1904) Nancy'de bir ekol kurmuştu. Özellikle renkli cam ile art nouveau'nun heykelini yarattı. Nancy üslubunun tipik formu lale biçimli vazodur.

Almanya’da hareket, ilk kez 1896’da basılan “Jugend” (gençlik) adlı magazinden dolayı “Jugendstil” adını alır. Başlıca ustaları Herman Obrist (1863-1927) ve August Endell (1871-1925)’dir. Avusturya’da, Adolf Loos (1870-1939) ve Josef Hoffman (1870-1955) gibi sanatçıları görüyoruz. Bu akım İtalya’da da “Liberty” üslubu adını alır. Demir işçiliği ve dekorasyon olağanüstü ilerler. Amerika’da Louis Tiffany (1848-1933) karakteristik bir cam üslubu geliştirirken, William Bradley, ülkesinin çiçeklerini bu üsluba adapte eder.

Art Nouveau’nun başlıca alanlarından biri de mücevherciliktir. Bu alanda düzgün şekilli taşlar yerine tanımlanabilir şekli olmayan taşlar seçilmiştir.

Resim alanında, 19. yüzyılın bitimine doğru pek çok ressam-
da kıvrımlı desenlere karşı bir sempati belirir. Bu gelişmeler Gauguin’de, Norveçli Munch’da ve Alman ekspresyonizmi’nin başlangıcında açıkça görülür. Konular daha sembolik olur. Empresyonizmin ötesinde güçlü bir stilizasyon duygusu hakim olur. Konu doğal olmadığından ışık-gölge problemi natüralist yaklaşımla ele alınamaz. Özellikle Munch’un “Çılgılık” adlı tablosundaki figürde Gauguin etkileri de olmakla birlikte; ağzı açık, kulaklarını elleriyle kapamış olarak, bilinmeyen gümbürtülerle yeryüzünü sarsan sesteki korkmaktadır.

Ressam T. Lautrec yağlıboya çalışmalarından farklı bir üslupla, her ögeyi yeniden değerlendirerek afişler yapar. Düz renk alanları çizgilerle dengelenir ve gereğinde perspektif gerçekliğini kaybeder. Özellikle Lautrec’in afişlerinde, Japon sanatının, Hiroşige ve Hokusai’nin üslubu etkili olmuştur.

Gauguin, empresyonizmden yola çıkmakla birlikte sembolizme ulaşır. Manzarada ve figürde, seyircinin aldığı sembolik etkiler önem taşıyordu. Parlak renkler, hem güçlü heyecanlar veriyor hem de onları, nerede durdukları tam anlaşılamıyan renk lekeleri içinde sergiliyordu.

Art Nouveau’nun son buluşundan yarım yüzyıl sonra aynı akımın güçlü bir benzeri olan Pop Art belirir. 1960’larda yayılan bu akımdır, illüstratif posterlerde ve reklamlarda yerini alır. Bolca kullanılan parlak renkler, aşırı defermasyonla oluşturulan kıvrımlı hatlar hipi kültürünün de önemli bir göstergesi olmuştur.

Bibliyografya (Modern Çağ Sanatı)

- ARANSON, H.H., **History of Modern Art**, Painting, Sculpture, Architecture, Thames and Hudson, London. 1977 (2).
- BARR, A.H., **Masters of Modern Art**, Museum of Modern Art, New York. 1954.
- BASLER, A.H.-KUNSLER, C., **Modern French Painting**, The Post - impressionists, from Monet to Bonnard, New York. 1931.
- BATTOCK, G. (ed), **The New Art**, A Critical Anthology, Dutton, New York. 1973.
- BOME, A., **The Academy and French Painting in the 19th Century**, Phaidon, New York. 1970.
- CHARMET, R., **Modern Art**, A. Collins - Larousse Concise Encyclopedia, Ed. by R. Brunyate, Collins Glasgow. 1972.
- CHIPP, H.B., **Theories of Modern Art**, University of Chicago Press, Berkeley. 1968.
- DERI, M., **Die Malerei in 19. Jahrhundert**, 2 vols., Berlin. 1919.
- DURANTY, E., **La nouvelle peinture**, Paris. 1876.
- FOCILLOW, H., **La peinture aux XIX^e et XX^e siècles**, Paris. 1928.
- HAFTMAN, W., **Painting in the Twentieth Century**, 2 vols., Praeger, New York. 1965.
- HAMILTON, G.H., **Nineteenth and Twentieth Century Art**, Painting, Sculpture, Architecture, Abrams, New York. 1970.
- HERBERT, R. (ed), **Modern Artists on Art**, Perentice Hall, Englewood Cliffs. 1965.
- HUNTER, S., **Modern French Painting, 1855-1956**, Dell, New York. 1956.
- HUYSMANS, J.K., **L'art moderne**, Paris. 1883.
- KLINGENDER, D.F., **Art and the Industrial Revolution**, Evelyn, Adams and Mackay, Chatham. 1968.
- LÖVGREN, S., **The Genesis of Modernism**, Indiana University Press, Bloomington. 1971.
- POGGIOLI, R., **The Theory of the Avant-Garde**, Harvard University Press, Cambridge. 1968.
- WRIGHT, W.H., **Modern Painting**, Its Tendency and Meaning, London, New York. 1965.

Bibliyografiya (Neoklasizm)

- ALAIN, C., **Ingres**, Paris. 1949.
- ALAZARD, J., **Ingres et l'inrisme**, Paris. 1950.
- BALZE, R., **Ingres**, son école, son en seigment du dessin, par un de ses élèves, Paris. 1880.
- DELABORDE, H., **Ingres**, sa vie, ses travaux, sa doctrine et des lettres du maitre, Paris. 1870.
- DELECRUZE, E.J., **Louis David**, son ecole et son temps: Souvenirs, Paris. 1863 (2).
- EITNER, L., **Neoclassicism and Romanticism**, 1750-1850, Sources and documents, 2 vols., Perentice-Hall, Englewood Cliffs. 1970.
- FORD, B., "Ingres Portrait Drawings of English People at Rome, 1806-1820" **BM**, LXXV, 1939, p., 2-13.
- FRUHLICH-BUM, L., **Ingres**, Sein Leben und sein Stil, Vienna, Leipzig. 1924, London. 1924.
- HOURTICK, L., **Ingres**, l'ouvre du maitre, Paris. 1924.
- KNAUSS, B., **Das Kunstlerideal des Klasizmus und die Romantik**, Reutlinger, 1925.
- LAPAUZE, H., **Les dessins de J.A.D. Ingres du Musée de Montauban**, Paris. 1901.
- PAULI, G., **Die Kunst des Klassizismus und der Romantik**, Berlin. 1925.
- SCHEFFER, K., **Ingres**, Bern. 1945.
- SCHLEROFF, N., "Ingres and the Classical World" **Archaeology**, XII, 1959, p., 16-25.
- WILDENSTEIN, G., **Ingres**, London, New York.. 1954.
- ROBERT, R., **Jean-August-Dominique Ingres**, Abrams, New York. 1967.
- HONOUR, H., **Neoclassicism**, Style and Cvilisation, Penguin Books, Harmondsworth, 1968.

Bibliyografiya (Romantisizm)

ARMSTRONG, A., **Turner**, London. 1902.

BARZUN, J., "Romanticism: Definition of a period" **Magazine of Art**, XLII, 1949, p., 243—48.

BELL, C.F., **The Exhibited Works of Turner**, London. 1901.

BERGER, K., **Gericault und sein Werk**, Vienna. 1952.

BURNET, J., **Turner and His Works**, 2 vols. London. 1852-59.

CLERA, C., **J.M.W. Turner**, London. 1951.

COLIN, P., **La peinture europeenne au XIX siecle**, La Romanisme, Paris. 1935.

CAMFORT, A., **Art and Social Responsibility**, Lectures on the Ideology of Romanticism, London. 1946.

GAUTIER, T., **Historie du Romantisme**, Paris. 1874.

HIND, C.L., **Turners Golden Visions**, London. 1925.

HUSARKI, V., **Le Style Romantique**, Brussels. 1931.

KONODY, P.G., **Delacroix**, London, New York. 1910.

LIRA, P., **Eugenio Delacroix**, Chile. 1885.

OPRESCU, G., **Géricault**, Paris. 1927.

REAU, L., **L'Art Romantique**, Paris. 1930.

TRONCHON, H., **Romantisme et preromantisme**, Paris. 1930.

Bibliyografiya (Realizm)

DURBE, D.D., "Realism" **Encyclopedia of World Art**.

CHAMPFLEURY, J.M., **Le Réalisme**, Paris. 1857.

FRANCASTEL, P., "Les Grandes Tendances de l'Art Européen du XI-X^e siècle" **Chaiers d'Histoire Mondiale**, III, 1956.

LUKÀCS, G., **Studies in European Realism**, 1964.

MONTE, J.K., **22 Realistes**, Whitey Museum of American Art, New York. 1970.

NOCHLIN, L., **Realisme**, Style and Civilization, Penguin Books, Australia. 1971.

STROMBERG, R., **Realism**, Naturalism and Symbolism, Modes of Thought art Expression in Europe, 1848-1914, 1968.

SULBERGER, M., "Le Réalisme en France et en Belgique, Courbet et De Groux," **Revue de Belgique**, Brussels, 1874.

Bibliyografiya (Empresyonizm)

- BLÈMONT, E., "Les impressionistes" **Le Rappel**, Apr. 9, 1876.
- BURTY, P., "Exposition des impressionnistes" **La République Française**, Apr. 25, 1877
- DEWHURST, W., **Impressionist Painting**, Its Genesis and Development, London. 1904.
- DIANE, K., **The French Impressionists and Their Century**, Praeger, New York. 1970.
- DUFOUR, M., **Une philosophie de l'impressionnisme**, étude sur l'esthétique de J. Laforge, Paris. 1904.
- GEFFROY, G., "Histoire de l'impressionnisme" **La vie artistique**, 3d ser., Paris. 1894.
- GREENFIELD, H., **The Impressionist Revolution**, Doubleday, Garden City. 1972.
- HUYGHE, R., "L'impressionnisme et la pensée de son temps" **Prométhée**, XX, 1939, p., 6-16.
- LAFORGUE, J., **L'impressionnisme**, Paris. 1883 (repr. in mél. Posthumes, Paris. 1903, 8th ed. 1923)
- LEROY, L., "L'exposition des impressionnistes" **Charivari**, Apr. 25, 1874.
- MANTZ, P., "L'exposition des peintres impressionnistes" **Le Temps**, Apr. 22, 1877.
- MAUCLAR, C., **The French Impressionists**, London. 1903.
- REWALD, J., **The History of Impressionism**, New York Graphic Society for the Museum of Modern Art, New York. 1973.
- WEDMORE, F., "The Impressionists" **Forthnightly Rev.**, Jan. 1883.
- WEISBACH, W., **Impressionismus**: ein problem der Malerei in der Antike und Neuzeit, Berlin. 1910-11.
- VENTURI, L., "The Aesthetic Idea of Impressionism" **Journal of Aesthetics**, I, 1941, p., 34-45.

Bibliyografya (Kübizm ve Picasso)

BARR, A.H., **Picasso**, Fifty years of this Art, Arno Press, New York. 1966.

BARR, A.H., **Cubism and Abstract Art**, Arno press. New York. 1966.

BLUNT, A.-POOL, P., **Picasso**, The Formative Years, A Study of this Sources, New Graphic Society, Greenwich. 1962.

CHRISTOPHER, G., **Cubist Aesthetic Theories**, John Hopkins University Press, Baltimore. 1953.

COOPER, D., **The Cubist Epoch**, Phaidon, New York. 1971.

FRY, E., **Cubism**, Thames and Hudson, London. 1966.

GOLDING, J., **Cubism**, A History and an Analysis 1907-1914, Boston Book and Art Shop. 1968.

ROSENBLUM, R., **Cubism and Twentieth-Century Art**, Abrams, New York. 1968.

ZERVOS, C., **Pablo Picasso**, 7 vols., Chaiers d'art, Paris. 1932-57

Bibliyografya (Sürrealizm ve avangard akımlar)

- BANHAM, R., **The New Brutalism**, Ethic or Aesthetics, Reinhold, New York. 1966.
- BARR, A.H. (ed), **Fantastic Art**, Dada, Surrealism, Arono Press, New York. 1969.
- CHRISTOPHER, F., **Pop Art**, The Object and Image, Dutton, New York. 1968.
- CRESPELLE, J.P., **The Fauves**, New York Graphic Society, Greenwich. 1962.
- DUTHUIT, G., **The Fauvist Painters**, Wittenborn, Schultz, New York. 1950.
- GOLDWATER, R.J., **Primitivism in Modern Art**, Vintage Books, New York. 1967.
- KUHN, C., **German Expressionism and Abstract Art**, The Harvard Collection, Harvard University Press, Cambridge. 1957.
- MATTHEWS, J.H., **An Introduction to surrealism**, Pennsylvania State University Press, University Park. 1965.
- MOTHERWELL, R., **The Dada Painters and Poets**, Wittenborn, Schultz, New York. 1951.
- MULLER, J.E. **Fauvism**, Praeger, New York. 1967.
- NADEAU, M., **The History of Surrealism** Macmillan, New York. 1965.
- RICHTER, H., **Dada**, Art and Anti-Art, Thames and Hudson. 1966.
- RICKEY, G., **Constructivism**, Origins and Evolution, Braziller, New York. 1967.
- ROSEMOT, F., **André Breton and Surrealism**, Pluto Press, Cambridge 1971.
- RUBIN, W., **Dada and Surrealist Art**, Thames and Hudson, London. 1970.

4. ELEŞTİRİ VE YORUM

Sanat eleştirisi çok değişik biçimlerde anlaşılmış ve tarif edilmiştir. Bunlardan biri, sinema ustası Visconti'nin tarifi ilginçtir. Ona göre eleştiri, bir sanat eserini yerli yerine koymaktır. Dikkat edilirse, bu tanımlamada olumlu, yapıcı ve oldukça objektif bir yaklaşım vardır.

Eleştiriye yanlış anlayanlar, bunu sanat eserlerini çamura bulamak, insanların yüzüne tokat atmak zannetmişler; bu işi peşin yargılarla güdümlenmiş, zekâ oyunları ile silahlanmış bir saldırı aracı olarak kullanmışlardır.

Öncelikle şunu belirtelim ki, eleştiri, üstü örtülü bir reklam ya da pohpohlama olmadığı gibi mantıksız bir karalama mekanizması da değildir. Eleştirmenliği, ayağa düşmüş bir piyasa mesleği haline getiren şey, kişinin kendisini estetik ilkelere ve sanatın soyluluk prensiplerinden soyutlamasıdır.

Bütün sanatçıların ve sanat yazarlarının beyininde dönüp dolan “eleştiri nasıl olmalıdır?” sorusunun cevabı çok açıktır. Eğer ard niyet yoksa, eğer doğrudan çıkar ilişkileri yoksa, eleştirinin ölçü ve sınırlarını belirlemek o derecede zor değildir.

Eleştirmenin ilk başvuracağı şey sanat eserinin kendisidir. Sanatçının kişiliği, galericinin isteklerinden önce, eleştirmen sanat eserine çıplak gözle bakmayı bilmelidir. Bu ise, plastik anlatımın tahlili ve resmin tabakalar halinde çözümüne girişmek demektir. Konuyu resim sanatı içinde örneklemeye çalışalım.

4.1. Tablonun Çözümü

Çoğu kez farkına varmadan sevdiğimiz bir sanat eseri ayrıntılarıyla incelendiğinde yeni boyutlar kazanır. Yeni ilgi alanlarına açılır. Yeni ve nitelikçe birbirinden farklı görme tabakaları ha-

linde çalışan algılama kuşkusuz “bakma”dan daha fazla birşeydir. “Görme” olayı, algılama, tanıma, kavrama gibi bir dizi psikolojik süreçleri de içermektedir. Bu yüzden bir tablonun sergilediği karmaşık yapıyı yalnızca “güzel” ya da “kötü” diye yargılamak, basit ve kısır bir ayırımla yetinmek demektir. Aydın sayılan kişilerin eleştirisi anlayışı, böylesine kolayına kaçan bir özetlemeyle geçiştirilmemelidir.

Tablo eleştirisinde, problematik noktalara parmak basanlar da var kuşkusuz. Belirli düşünsel alanlardan kaynaklanan savları, kabaca iki kümede toplayabiliriz; bunlardan biri saf estetikçi tutum, öteki peşin fikirlerle donanmış kavgacı eleştiri tavrıdır.

Estetik önemli bir bilim dalı olmakla birlikte, kolayca saptırmalara yol açıyor. Bir tablonun incelenmesinde saf estetik bir tavır yeterli olmuyor, böyle bir tutumla, örneğin bir tablonun güzelliği, ya esrarlı ve ölümsüz kurallara bağlanıyor ya da açıklanamaz bir dehanın yaratması olarak sergileniyor. Daha da kötüsü bir eseri saplantılı bir tutumla değerlendirmektir. Saplantılı düşünce, insanı ister istemez bir yanı tutmaya zorluyor. Yan tutan kişi, her olgunun değerlendirilmesinde, doğrudan ve açıktan belirli bir toplumsal kümenin görüşünü yansıtmaktadır. Sanatın da tek yanlı bir görüşte değerlendirilmesi yanlıcıdır. Aşağıda spekülative ve kaypak olan, çağlar boyu durmadan değişen ve yüzlerce tanımla verilen güzellik üzerinde durmayacağız. Kısır estetik döngüler içinde dolaşmak ve sözcüklerle oynamak yerine, görsel algının süreçleri ve aşamalarını özetleyip plastik sanatlara özellikle resim alanına uygulanabilir bir yöntem sunmaya çalışacağız.

Sanatın tarihçesi düşünülerek her çağ ve yöre için geçerli ortak ölçüler sözkonusudur. Bütün çağlarda üretilerek günümüze kadar ulaşmış yapıtların günümüz diliyle anlatımı (description) ve yorumu yöntem sorunlarımızın başında gelmektedir. Kuşkusuz her sanat yapıtına bakışta pek çok açı vardır, bu açılardan her birinin gerektirdiği yaklaşım, yapıtı görme ve kavramada başlıbaşına bir boyuttur. Bir yapıtı bir yönüyle (yalnızca konusu ya da rengiyle) tanımlamaya kalkışmak, o yapıtın tek boyut özellikleriyle yetinmek anlamına gelir. Yalnızca resim alanını bile alacak olsak, yaklaşım türleri ve yollarının son derecede farklı olduğunu görürüz.

Bir resmi, sanat tarihi çerçevesindeki yerine oturtmak için belirli kavramları (figür, desen, ışık-gölge, renk ve kompozisyon)

günümüz diliyle kullanmak zorundayız. Kuşkusuz 16. yüzyıllık sanat dili ve sözlüğü bugünkünden farklıydı, ama kavramlar yerli yerindeydi ve bu kavramlarla plastik bir eseri anlatmak her zaman mümkündü.

Her tablo, seyredeni farklı bir yönüyle etkiler; bazılarında ışık ve renk (Rembrandt, Turner), bazılarında fırçanın izleri (Gogh, Renoir) ya da konu (Bosch, Daumier, Milet, Dali) etkindir. Hangi yönüyle etkili olursa olsun, her resim anlatım ve yorumunda bir düzen ve sıra izlemek en tutarlı yoldur. Müze ve koleksiyonları dolduran binlerce sanat ürününü temelde aynı olan bir ölçüler sistemi ya da görme kategorilerine göre değerlendirmek üzere, tutarlı saydığımız bir adımı atmak istiyoruz.

Bir tablonun sanat tarihindeki yerine geçmeden önce, onun özgün durumunu vermek gerekir. Sözkonusu yapıt bir tabloya, ustası, yapım tarihi, ölçüleri, şimdi bulunduğu müze ya da koleksiyon verilmelidir. Bu bilgiler tablonun kimliği olup, bazı eksikler olabilir; yapım tarihi ya da sanatçısı bilinmeyebilir. Bu konuda olabildiğince tam ve doğru bilgiler elde edilmeli, hatta tabloyu yaptıran (sipariş eden), satın alan (ya da alanlar), saptanmalıdır.

Her sanat eseri, mimari yapıdan yüzük taşına kadar, herşey boşlukta bir yer tutar. Başka bir deyimle mekan içinde bir hacim (heykel) ya da yüzey (resim) kaplar. Orneğin bir resmin işlendiği yüzey, kare, dikdörtgen, elips ya da daire biçiminde olabilir. Bu biçimler dik, yatık ve çapraz kullanılmış da olabilir. Boyuta ilişkin biçimler tablonun sunulduğu bakımdan kendine özgü bir duyarlık taşıyabilir, hatta bu özellikler oranları dolayısıyla belirli bir çağın değişmez ilkelerine bağlı olabilir. Ahşap bir ikon, şasiye gerilmiş bir tuval ya da desen kağıdının kullanılış biçimi, o sanat olayının sunulduğu yüzey, uygulama alanının bir özelliği olarak ilk etkisi bakımından önemlidir. Küçük bir minyatür sayfasıyla, dev ölçülü bir yağlıboya panonun işlevleri ve etkileri farklıdır.

Sanat nesneleri herşeyden önce, bir fiziksel varlıktır. Bu fiziksel varlığın hammaddesi insan elinden çıkmıştır, bu bakımdan bir resmin neyin üstüne ve hangi teknikle yapıldığı sorusu bu yapıyı tanımlayıcı önemli bir konuyu açar. Resim: tuval üzerine yağlıboya ile, kağıt üzerine karakalemle, ahşap ya da alçı sıva üzerine fresk tekniğinde işlenmiş olabilir. Malzemenin seçilmesi

teknik süreci etkili ya da etkisiz kılabilir, bu yüzden sanatın uygulandığı malzeme açık bir dille ve ayrıntılı olarak tanımlanmalıdır. Resmin kendi malzemesi, yani plastik yapısını oluşturan malzeme çok çeşitli olabilir: yağlıboya, suluboya, guaj, karakalem, füzen, taş ya da çinko baskı, tek başına bunlardan biri ya da karışık olarak uygulanmış olabilir. Malzemenin türü ve sürülüşü resmin dokusal özelliğini karakterize eder, ince bir tabaka oluşturduğu gibi (desen ve taslaklarda kullanılan kalem çizgileri) katmanlar oluşturan boya macunları da uygulanabilir. Günümüzde çok yeni bir teknikle yapılan, fırça izlerinin engebesini veren kabartma reproduksiyonlar özgün tablo dokusuna yaklaşmaktadır. Kimi zaman yağlıboyaya, kum, çakıl, ip, kumaş ve kağıt yapıştırılarak (papiers collés) da uygulamalar yapılmaktadır. Malzemenin sürülüş biçimi bir yandan plastik etkiyi artırırken öte yandan görsel etkiyi zenginleştirmektedir. Boyanın kimyasal çözümlenmeleri kırmızı-ötesi ışınlar, röntgen ve makrofotoğraf çok yararlıdır, ama şu anda bizim yöntemimizle doğrudan ilgili değildir. Bizim için çıplak gözle görünenler, herkesin kolayca görüp yorum yapabileceği nitelikler önemlidir.

Resmin “neyi anlattığı” sorusunun cevabını konuda buluruz. Her resimde konu bulunmayabilir. Öncelikle konulu resimlerin düşünelim, eğer konu varsa, bir savaş anı, kucağında çocuk tutan bir anne, bir nü, bir ya da birkaç eşya seyirciye bir olayı yahut da bir durumu anlatmaktadır. İnsan resmi bir portreyse (büst planında yüzü seyirciye dönük insan resmi), belli bir karakteri ve kişiyi verebilir. Resmin konusu çoğu kez tablonun adı olmaktadır: “Denizde Fırtına” Kendi Portresi, “Ayçiçekleri” gibi.

Konuyla içerik farklı şeylerdir, aynı konuyu işleyen fakat, çok farklı içerikler taşıyan resimler görülebilir. Konu portredir, ama onun melankolik, romantik, gerçekçi ya da idealist bir tutumla işlenmesi farklı şeylerdir. Konu, bir durumu biçimlendirir, içerik onun arkasındadır ve düşünce süreciyle ulaşır.

Konusuz resimler de olabilir. Bu durumda, nonfigüratif ve soyut (doğada gördüğümüz biçimleri vermeyen) uygulamalar, renk lekeleri ya da geometrik bölümlenmiş alanlar karşımıza çıkabilir. Bu tür örneklerde, ressam tablosuna bir ad koymuş olsa bile bu adla, biçimler arasındaki ilişki çok dolaylı ve yoruma bağlı olduğundan, resim, bildiğimiz anlamdaki konudan yoksundur

Biçimsel yönü ağır basan bu tür uygulamalarda, doğrudan insana ilişkin bir konu görülmez, bu yüzden tabloların adı, sarı renkle çeşitlemeler, yatay ve düşey çizgilerle kompozisyon yahut da bu biçimlerin sembolik değerleriyle ilgilidir. Ancak, konu herşeyi açıkça verdiği için gizli ve saklı olan anlam içerikle ilgilidir.

Bir resme, renklerden ve ışıklardan soyutlanmış olarak, yalnızca çizgilerin düzeni açısından bakıldığında ortaya çıkan şey grafik düzendir. Resmin desenini veren bu şema, figürlerin nesnelerin ve bütün konu öğelerinin yoğunluk merkezleri ve dağılım düzeni çözümlenmesiyle anlaşılır. Grafik düzen etüdü, duygularımızı frenlemekle başlar.

Böylece, bir tablô tek figürlü bir kompozisyon (portre) olabileceği gibi, çok figürlü, kalabalık bir kompozisyon da olabilir. Grafik düzen, perspektif derinliğe uygun bir mimari yapılanma olduğu kadar yalın bir ufuk çizgisine göre de ayarlanmış olabilir. Böyle bir şema içinde, varsa mimari perspektifin niteliği vurgulanmalıdır. Rönesans ve Barok çağ resimleri bir problem çözer gibi matematik orantıları olan bir mimari perspektife önem veriyordu. Çevre içinde figürlerin kümelenmesi ve konumu, özetle tablodaki her eşyanın tuttuğu yer boyut farklılıklarıyla birlikte ayrıntılı olarak tanımlanmalıdır. Yatay, düşey ve çapraz çizgilerin dengesi, üçgenler, dörtgenler, dairesel şema yeri geldikçe kompozisyon tasarımı içinde anlatılır. Klasik-akademik tarz resime, Kübizm ve sonrası akımların perspektif ve biçim bozma (deformation) grafik düzeni ilgilendiren başlıca sorunlardır.

Grafik düzen renksizdir, ama ustalık isteyen bir istifleme sıvrlandırma iç ve dış çizgilerle tamamlanır. Klasik resim grafik düzen bakımından kapalı bir çevredir. Giderek resim çerçevesinde bir sınırlamaya önem verilmez olmuştur. Çağımızın resimleri bir fotoğraf gibi açık, asimetrik, hayattan alınmış kesitler halinde yansır.

Renk, bir tablonun duygusal yapısında, gerilimi ya da duygunluğu sağlayan en önemli etkidir. Şu sorulara açıkça cevap verebiliyorsak renk düzeni de anlaşılmış olur: Renk kullanılmış mıdır, kullanıldıysa tekdüze bir etki mi bırakıyor yoksa zenginlik mi sözkonusudur? Kaç tür renk kullanılmıştır, egemen olan renkler ve tonlar hangileridir? Sıcak ve soğuk renkler nasıl kullanılmıştır? Asıl renklerle ara tonların kullanımı tabloyu bir resim ekolüne bağladığı gibi (klasiklerde kahverengimsi tonlar,

Empresyonistlerde parlak renklerin kullanımı), bir sanatçıya da bağlayabilir.

Renk değerlerinin kullanımı insan anatomisi ve doğa olaylarını canlandırmada son derece etkili olabilmektedir. Renklerin giderek koyulaştırılması hacimlerin belirtilmesinde en etkili faktördür, bir renge örneğin pembeye kahverengi katarak, el, yüz ya da ayak biçimleri anatomik hacimler kazanır. Renk çizgisi bitmiş resmi tamamlamakta, konuyu “canlandırmakta”dır. Renk kullanımı Ortaçağda kesin kurallara bağlı iken, Empresyonist kuşakta bu öge yepyeni bir boyut kazanır: Örneğin gölgeler, mor, mavi koyu kırmızıyla, ışık ise açık mavi, sarı ve açık yeşil renklerle verilmektedir. Giderek doğadaki gerçek renklerin dışına çıkılmış, ağaçlar kırmızı, dağlar yeşil, gökyüzü sarı verilir olmuştur. Ayrıca rengin katıksız kullanımıyla sembolik etkiler, kırmızıyla çöşkular, sarıyla ruhsal sıkıntı, maviyle mutluluk ve huzur verilmeye çalışılmıştır. Klasik resmin renk çözümlemesiyle modern resim arasındaki başlıca fark, birincide rengin biçim ve konuyla uyumu, ikincisinde ise doğa dışı yapay ve ressamca bir tutumla verilmesiyle belirlenlik kazanır.

Birbirinin tersi olan bu iki kavram kütleli üç boyutlu gösterme kaygusundan doğar. Nesne çizgiyle biçimlenir, gölge-ışıkla hacimlenir. Bu fizik oyunda doruk noktaya ulaşan sanatçı Leonardo’dur; Başta Monna Lisa olmak üzere bütün yapıtlarında, hacimlerin yumuşak geçişli olması, ışığın karanlık içinde erimesi (sfomato) büyük bir virtüozite kazanmıştır.

Işık ve gölge, resim olayı içindeki ışık kaynağına bağlıdır. Konu içinde yer alan (ya da kendisi gözükmeyen) güneş, ay, ateş vb. ışık kaynakları çevrelerine derece derece yayılan ışıklar saçarlar. Bu ışık, gücü ve yansıma açılarına bağlı olarak akıcı ve değişken etkilerle dağılır. Klasiklerde biçime büsbütün bağlı olarak, Kübizinde ise kesin kararlı lekeler halinde belirir. Işığın varlığı ister istemez gölgeleme sorununu ortaya çıkarmaktadır. En açık beyazla en koyu siyah arasında, kimi zaman öteki renklerin katkısıyla ışık gölge oyunu canlılık kazanır. Klasiklerde belirli bir yönden, Kübizinde, prizmatik aynadaki yansımalar gibi farklı açılarla nesneler üzerine düşen ışık çıkıntı ve derinlikleri yani hacimleri vurgulamaktadır. Renk ışığın etkisini artırır ya da azaltır, ama renk kullanmadan bile (karakalem ve tek renklilerde) konu üzerine düşen ışık kendi işlevini görür, derinlik duygusunu verir.

Işık-gölge çalışması en uç değerlerle ele alındığında karşımıza çıkan teknik, siluet tekniğidir. Bu teknikte tam karşıdan gelen ışık nesneleri açık renkli bir düzlem üzerinde belirtir, ayrıntılar yerine çevre çizgilerinin (konturlar) çevirdiği büyük lekeler öne çıkar. Klasik resimde ışık-gölge'nin renkle uyuşması, birarada ve tutarlı kullanılması uyum'u (armoni) sağlayan en önemli etkenlerdi.

İçerik resmin anlatmak istediği temel davranış ve tutumdur; bir çağın, bir sınıfın, dini ya da felsefi inancın mesajı içerikle verilir. Her tablo az ya da çok kendi içinde bir mesaj bulundurur, "bir şey" anlatmayı amaçlar.

İçerik, resmin en az içerisine girilebilen en gizli yanıdır. Konu'da açık seçik görülen durum, içerikte gizli olabilir, bu yüzden de spekülasyon konusu olmaya en yatkın boyut budur, konu tartışmasız kabul edilse bile içerik uzun tartışmaları gerektirebilir.

Resmin sakladığı anlam, seyircinin kültür ve bilinç düzeyine göre kendini belli edebilmektedir. Ve bu içerik ancak biçim yoluyla (yukarıdaki bölümlerin oluşturduğu bütün) aktarılır. Sanatçının, biçim içine koyduğu canlı öz, eserle, onu algılayacak seyirci arasında belirli bir titreşim meydana getirir. İçerik ortaya konamazsa; anlaşılmazlık, çelişki ve bulanık anlatım ortaya çıkar.

Konu, "neyin sunulduğu" içerik ise "nasıl" sunulduğu probleminden kaynaklanır. Sanatçının, bilerek ya da bilmeyerek, çağının toplumsal ya da ruhsal eğilimlerini nasıl dile getirdiği tablo çözümlemesinde önemli bir boyuttur. İçeriğe bakarak, eserin zamanındaki yeri; çağı içinde nasıl bir yer tuttuğu, olumlu ya da olumsuz karşılanmış olması ayrı ayrı değerlendirilecek noktalar dır. Sanatçının çevresiyle ilişkilerini (toplumsal boyut), kendi iç çelişkilerini (psikolojik boyut) yansıtmaya biçimi, farklı sanat anlatımlarında, müzik, edebiyat ve sanhe sanatlarında karşılığını nasıl bulmaktadır sorusu, içeriğin bu alanlara da yansıyor yansımadığını ortaya koyar. Sanatçının ideolojik tutumunu verir. İçeriğin, değişen toplumsal felsefeye bağlı olması en tutarlı görüş gibi durmaktadır. Ancak o ölçüde de spekülatif yanları vardır. Bu alanda yazan eleştirmen, birbirine karşıt olan sanat okullarından birini tutar, onun yanında yer alır. Çoğu kez belirli yapıtların hasıraltı edilmesi bu yanlış tutumun sonucudur. Ama bunun böyle oluşu, öteki sanat yapıtlarını sanat tarihi dışında tutmaz, değerini de küçültmez. O nedenle içerik, konusundaki

eleştiri ahlakının mutlaklığını her eleştiri olayında tekrardan irdelemek gerekir. Aceleye getirilmiş genellemelerden kaçınılmalıdır. Bir çağın felsefesi sanatın bütün etkinlik alanlarında paralel yansımayabilir; sözgelimi Arap edebiyatının mimaride karşılığı olmayabilir, Bizans mozayiklerindeki gelişme heykel sanatını çok gerilerde bırakmış olabilir.

Aynı konudaki portreleri düşünelim (örneğin birkaç Napolyon portresini alalım) herbiri çok farklı ifadeler taşıyabilir; aynı kişinin resmi kibirli, sevinçli, korkutucu ve gururlu verilebilir ki, bunların içerik karşılığı yücelik, zafer, bozgun ya da düşüş olabilir. Yine İncil'den alınma öyküler resim sanatının dinsel içerikli konularını oluştururken, sokak çocukları ve dilenciler, gerçekçi resimlerde sosyal içerikli olarak verilmiştir.

Konu aracılığı ile fakat onun gerisinde ve daha derin bir katman olarak, anlatılmak istenen (verilen mesaj) kahramanlık, sınıf çatışması ve insan sevgisi olabilir. Mesaj ağırlığı arttıkça, sanat eseri yalnızca bir taşıyıcı olur ve kendi estetik özünden kaybeder. Tablonun, biçimiyle içeriği belirli ağırlıklarla bir denge ortaya koyabilmek, uyum sağlanabilir. Biçimle içeriğin çelişkisi ise ya estetik bir bunalım ya da güldürü unsuru ortaya koyar. Biçim araçtır, ama ustalık isteyen bir araçtır; Mesajı empoze eden kişi kilise bile olsa biçimle özü sanatçı birleştirebilir.

Bir tablonun çözümlenmesinde en düşündürücü ve problematik yan üslup'ta düğümlenir. Çünkü biçimle özün bağdaşması ya da çelişkisi ve bütün kişisel özellikler bu sorunun doğru çözümüyle açıklık kazanır. Sanat eseri yalnızca görsel ve düşünsel tabakalardan birine indirgeyerek incelenemez, çünkü sanat eserinin varlık tarzı komplekstir.

Üslup, geniş kapsamlı bir deyimdir; kimi zaman bir çağ ve bölge özelliği kimi zaman da bir grup sanatçıyı niteler. Bizi burada ilgilendiren “üslup” konuyu seçim ve konuya yaklaşım, grafik düzen, renk, ışık, içerik, fırçanın kullanımı, gibi her boyutu kapsayan bir kavramdır. Daha açık olarak söyleyecek olursak, üslup araştırmamız en geniş anlamından (genel resim tarihindeki yeri), en dar kapsamlı anlamına (sanatçının en kişisel yanları) kadar uzanan bir yol izler. Giderek küçülen, küçüldükçe öznelleşen bir araştırmadır bu. Üslubun neleri kapsadığı konusunu şimdilik bir yana bırakıp, bu kavramı “sanatçının tavrı olarak üslup” diye düşünelim.

Tablonun üslubunda grup özellikleri (aynı sanat akımında yer alan bütün ustalarda görülen özellikler) genelleme halinde verildikten sonra, sözkonusu tablodaki bireysel özelliklere geçilmelidir. Bireysel üslup bütün görsel tabakalarda kendini gösterdiği gibi konu ve içerikte de yansır. Görsel algılamaları normal olan birkaç sanatçı, aynı tarzda aynı manzarayı bile çizseler, sonunda ortaya sanatçı sayısı kadar tablo çıkacaktır. Bu farklılaşma “bireysel üslup farkı”dır.

Sanatçının üslubu, konu seçiminde (Lautrec’in, Moulin Rouge dansözleri, Renoir’nın tombul nü’leri) kendini belli ettiği gibi grafik düzen ve renk seçiminde de dışlaşabilir. Fırça vuruşlarının (tuşeler) oluşturduğu doku özellikleri Gogh da belirgin şeritler, Renoir’da tül hafifliğinde yumuşak geçişler kişisel üslubun önemli karakteristikleridir.

Bir üslubun tanımlanabilmesi için sözgelimi ustası bilinmeyen (imzasız) bir tablonun incelenmesinde stil kritiği yapmak kaçınılmaz bir zorunluluktur. Her sanat eseri, benzersiz ve tektir (unique) fakat sanat tarihi içinde tek başına kalamaz, bir üretim sürecinin parçası olarak incelenebilir. Aynı sanat dönemi ya da sanatçının öteki tabloları da eleştiri gündemine getirilebiliyorsa, tutarlı bir dizi ortaya çıkarılabiliyorsa, tipik ve tipik olmayan karakterler de ortaya konabilir. Üslup kritiği yapılırken tek eserle yetinmeyip, karşılaştırmalar yapmak (analoji) ve konumuz olan tabloyu bu genelleme içinde çeşitli boyutlarıyla tartışmak en tutarlı yoldur.

Özet ve sonuç olarak denebilir ki, bir tablonun çözümlenmesi, bir sıra ve düzen işidir. Bu işlemle, tabloya ait en nesnel sayılan özelliklerden başlayıp, en ideolojik ve öznel katmanlara kadar bütün boyutlar ele alınmalıdır. Kuşkusuz bu boyutların birbirinden ayrılması zordur, ama bir tabloya bakmakla yetinmeyip onu “görmek” gerekiyorsa, analitik bir işlem de kaçınılmazdır. Belirli evreler halinde düzenlemeğe çalıştığımız görme süreci, bazen kuru ve mekanik, fakat bilimsel olduğunu sandığımız bir yoldur. Verdiğimiz görme tabakaları asla birbirinin devamı değil, nitelikçe birbirinden farklı boyutlardır, onun için birbirinden ayrılması da zorunludur.

Yargılarda çeşitlilik olabilir, bu doğaldır. Değerlendirme farkı olacaktır, çünkü farklı şeylere inanıyoruz. Ama desen, ışık ve gölgede fark olmasa gerek. Bu düşüncelerin ışığı altında iki tip

eleştirmenden kaçınmanın gereğini bir kez daha vurgulamak ister; birincisi, bulanık ve kaypak tutumlu saf estetikçiler, ikincisi, katı, zorlayıcı, kısa düşünceli, yıkıcı ve yan tutanlar. Teorik önyargılar yapıcı olduğu kadar yıkıcı da oluyor. Bilimsel estetik herhalde bir gün öznelliği reddedecektir. O zaman, geriye dönerek, üzerinden atladığımız ya da çamur atıp geçtiğimiz pek çok baş-eser'i tekrar gündeme alacağız.

4.2. Grafik Düzen

Birkaç sayfa içinde özetleyerek ele alacağımız konu, resim sanatçısının, çalışma süresi içinde, geçmek zorunda olduğu bir aşamanın kısaca incelenmesidir. Özellikle boyalı resim yapan sanatçılar genel olarak aynı süreçleri izleyerek çalışırlar; önce konu tasarlanır, sonra grafik düzen kurulur, en sonunda renklendirme aşamasına geçilir. Bu aşamaları tersinden kateden sanatçı pek azdır. Bir tablonun üretimi sırasında, resme konu olan nesnelerin tuval ya da kâğıt üzerine çizilmesi, renklendirme aşamasından daha önce gelir. Konu, renk ve ışıklarla canlanmadan önce yalın bir çizgi kurgusu ortaya konur. Zihinde kurulan ya da ismarlanan olay, yahut durum, kâğıda geçirilirken bir kroki çizerek, hatta bazı notlar alarak işe başlanır.

Resimde konu, doğadan, hayali, destansı ya da herhangi bir gerçeğin yansıtılması olabilir. Bu alanların herbirinde, sanatçı, belirli ölçüde, ya da bütünüyle belleğinde yer alan biçimlerden yararlanır. Seyircinin algılayabileceği nesnelerin çoğunluğu, sanatçının uzun gözlem ve incelemeleriyle çizgiye dönüştürülmek durumundadır. Konu ve biçimler hangi türden olursa olsun, resim olayı kâğıda ya da tuvale yansırken grafik bir dile tercüme edilmek zorundadır. Bu aşamada, resim sanatı, bütünüyle akademik bir etüt birikimi, el yatkınlığı, görme ustalığı ve anlatım gücüne dayanan bir işlemdir. Düşünce evreninde tasarlanan şeyler, iki boyutlu malzeme üzerine geçerken, sanatçının elinde biçim kazanır. Tabloya esas olacak yapının ideal biçimler alabilmesi için sayısız denemeler yapılmasının nedeni budur. Sanatçının çizgi biçimlerini yerli yerinde kullanması, figürlerde anatomik yorum, perspektif ve bu yolda yapılan her türlü denemeler, resim olayının yaratılmasında en temel aşamalardan birini oluşturur.

“Grafik düzen” terimiyle anlatmak istediğimiz şey, eski ressamların “istif” dedikleri beceridir. Bu anlamda, grafik düzenleme, resim desenini oluşturan öğelerin yanyana, üstüste, çapraz ya da ardarda konulmasıyla ortaya çıkar. Belirli bir alan içine tuval boyutları, fresk ve mozaiğin yapılacağı alan içine, resmin konusu yerleştirilecekse, bu yerleştirme figür ve çizgilerin birbirleriyle olan mesafe ilişkisi, belirli denemelerle saptanmak durumundadır.

Desen ve taslak aşamasından yola çıkan sanatçı, ışık ve gölge düzenini hiç düşünmeksizin, çizgisel yapıyı kurar. Resim, konu ya da figüratif dediğimiz türden ise bu beceri büsbütün önem kazanır. Non-figüratif çalışmalarda ise, doğadan algılayabileceğimiz nesne ve varlıklar görülemeyeceğinden, bu tür resimlerde grafik düzen, çizgi ve renk düzenindeki sembolik uyumda aranır. Hem sanatçı, hem de seyircinin soyut resimde aradığı grafik düzen, görsel deney ve doğa kopyeciliğinin epeyce dışında yer alır. Sözelimi Mondrian’ın yüzey bölümleri, bölünen geometrik alanlar içindeki renklerle, bunları ayıran kalın ve koyu renkli çizgilerle, rasyonellik arayan bir çabanın ürünleridir. Bu çalışmalarda proporsiyon ve kenar ölçülerinin birbirine oranında, uyumun etkisi aranmaktadır. Aynı arayışlar, kıvrımlı çizgiler ve lekelerle çalışan sanatçılar için de sözkonusudur. Bu tür resimlerin grafik düzeninde, gerçek modellerin uzay içindeki durumlarından çok, salt estetik elemanların matematiksel ilişkileri yoluyla etki sağlanmaktadır. Soyut resimlerin grafik düzeni, bir gözlemden çok bir “duyuş” a dayandığından, sanatçı, görünen gerçeğe ve modele benzetme kaygusundan çok, akılcı bir uyum sağlama çabası peşindedir. Bu tür resimler için doğa gözlemi sözkonusu olamayacağından, grafik düzen ölçütüyle eleştirilirken öncelikle ölçü ve oran ustalığı eleştirilmelidir.

Resim figüratif ise, grafik düzen bütün ağırlığı ile duyulur, görülür. Çünkü bilinen biçim öğeleri bir kurgu içinde yer alırken, bir durum ya da konunun ögesi olarak, tabloyu başarılı kılar ya da kılamaz. Akademik resimde uzaklık-yakınlık ilişkilerinin temel ilkesi perspektif (Osm: menâzır) bilgisine dayanmaktadır. Uzaktaki bir noktadan başlayıp, seyirciye doğru açılarak ilerleyen bir mimari perspektif, üç boyutlu mekânı tuvale aktarabilmenin tek yoludur. Karakalem taslaklarda şekillenen mekânın düzeni; uzaktaki nesnelerin küçük, yakındakilerin daha büyük

ölçüde çizilmesi ve bu sıralamanın uzaklık derecesine göre boyut kazanması, grafik düzenin ana sorununu oluşturur. Ölçü ve orana dayanan her şeyin bu aşamada çözümlenmesi beklenir. Bu kurgu tamamlanınca, desen rahatlar, çünkü kompozisyonun temeli dengeye kavuşmuştur.

Manzara resminde grafik düzeni vurgulayan başlıca belirtiler, ufuk çizgisi, geniş alanlar üzerinde yer alan ağaç ve insan gibi figürlerin giderek küçülmesi ve görüntünün derinleşmesidir. Ufuk çizgisinin tuvali hangi oranda böldüğü, gökyüzü, deniz ve yer-yüzünün, orman kütlelerinin tuttuğu yer ve bu yüzeylerin çizgisel sınırlarla ayarlanması grafik düzenin öncelikle sorunudur. Bu sorun çözümlendikten sonra, bu alanlar içinde yer alacak olan küçük nesneler, bulutlar, kuşlar, kayıklar ve insanlar, yerlerine konabilir.

Manzara resminde grafik düzen, anlatılmak istenen şeyi etkin kılabilceği gibi zayıflatılabilir de, sözgelimi bir ışık kaynağı olan güneşin ufuk çizgisine yakınlığı son derecede önemli olabilir.

Mimari görüntülerinde, katı bir simetri kullanmak anıtsal bir etki verse bile sıkıcı olabilir. Utrillo'nun ıssız caddeleri, Pirane'sinin iç mekân çalışmaları grafik düzen olarak simetriden geniş ölçüde yararlanırlar. Burada, bir mimar kadar bilimsel perspektif kullanmak zorunda olan sanatçı, bir şehri yeniden kurar gibi çalışır.

Natürmort alanında, seçilen nesnelerin farklı konumlar içinde tabloya yerleştirilmesi, bu nesnelerin yer aldığı mekânın derinliğini yansıtabilmek için kullanılır. Meyve, kitap, mum, vazo, çiçek ve oyuncaklar, bir tabloya konu olmazdan önce, aynı masa üzerinde yüz defa yer değiştirirler. Bu nesnelerin sayıları, boyutları, konumları ve mesafe ilişkileri son durumunu alıncaya kadar değiştirilebilir. Masa örtüsünün karışıklıkları nesnelerin birbirini örtmeleri ve masanın çapraz duruşu, mekân boyutunu güçlü bir şekilde vurgulamak içindir.

Resim konusunun portre olduğu durumlarda, tuval üzerinde tek figürlü bir kompozisyonun çehre kısmının yer alacağı açıktır. Belirli ideal oranlar, gerçekçi gözlemler, bilinçli deformasyonlar (El Greko, Modigliani) sözkonusu olabilir. Portre veya tam insan vücudunun grafik düzeninde, modelin hareket biçimi ile resimdeki figür arasındaki ilişki başlıca sorundur. Resimde

anlatılmak istenen konu ya da duruma göre, dönme, burkulma, bükülme, belirli ölçülerde tuvale yansımıştır. Yine insanın başıyla vücut arasındaki ilişki, profil, üç çeyrek ve cepheden duruşlar (Frontal), baş, kol ve bacakların değişik açılar yaparak bükülmeleri, anlatım yolu için zorunlu olarak başvuru olan “duruş” biçimleridir. Resim tarihinde, hareket biçimlerine getirilen yenilikler ve icatlar, yepyeni açılımları getirmiştir. İnsan vücuduna ait küçük parçaların birbirine ve vücut bütününe olan oranları (proportion), bir ideal anatomik yorum arayışı olarak tarih boyu sanatçıyı sancılandırmıştır.

Bir portrenin soyluluğu, romantik ya da idealist havası, ılık, gölge ve renkten önce grafik düzen sorunudur. Uzun ve düz burun, geniş alın, hafifçe açılmış alın, verilmek istenen ifadeye göre, tarih boyunca portreci ustaların virtüozitesinde yoğrulmuştur.

Birden fazla figürle düzenlenmiş “insanlı” kompozisyonlar, çok figürlü olacağından yeni ve daha karmaşık boyutları getirirler. Birden fazla insanın tablo yüzeyine yerleştirilmesi; bir topluluğun yatay, çapraz ya da dairesel kümelenmesi, bu figürlerin olay ya da konu ile ilişkileri bakımından önemlidir. Geleneksel resimde insan topluluğunun grafik düzeni bütünüyle konunun anlamını yansıtmak üzere biçimlenir. Konu birşeyler anlatmak ve seyirciyi eğitmek durumunda olduğundan, her figür, konunun bağlı olduğu ikonografik veya hiyerarşik düzene uyacaktır. İsa peygamber ve havarilerinden oluşan “Son Akşam Yemeği” tablolarının çoğunda, İsa merkezde, havariler, eşit sayıda bölünmüş olarak onun iki yanında yer alırlar. Genelde belirgin bir simetri vardır. Bu simetri anıtsal bir görüntü sağladığı gibi, yemek sahnesinin Hristiyan litürjisinde törensel bir yeri olduğunu vurgular. İsa’nın yaşadığı günlerdeki durum tam olarak bilinmiyor, fakat, daha sonraları Hristiyan ressamı için klişeleşen tablo kurgusu İsa’yı merkeze koyarak, onun hiyerarşideki yerini önemle vurgulamaktadır.

Geleneksel resmin ve öteki plastik sanatların önemli kişiyi vurgulamak üzere çeşitli yapay buluşlara yöneldiği bilinmektedir. Kral, imparator, satrap, sultan ya da emir, çoğu kez grup içinde farklılaştırılır. Bu farklılık seçkin kişiyi, ötekilere göre biraz daha büyük göstermek şeklinde olabileceği gibi, o kişiye “farklı” duruşlar vererek de sağlanır. Önemli olan figür, bağdaş kurarak oturur, ötekiler ayakta, onun başı üstünde bir şemsiye tutulur, o at üstündedir vb. Bazı figürleri ötekilerden farklı tasvir

etme işi bir gelenektir, bugün anladığımız estetikten çok, anlatıcı bir karakter taşır.

Ötedenberi görülen örneklerle grafik düzenin gerçek ya da doğa-dışı öğelerle zenginleştiği izlenir. Çağımızda bu değişiklik bütünü farklı bir boyut kazanmıştır. Örneğin Sürrealist bir ressam, konu olarak gerçek-dışı, gerçek-üstü olayları çizdiğinden, gerçek-dışı bir grafik düzen uygulamak zorundadır. Olay ya da konu Gerçek-dışı ise, onun biçimlenişi de gerçek-dışı bir boyut kazanmak durumundadır. Çünkü gerçekle, gerçekdışı abartılı yanlar böylece vurgulanabilir. Ancak burada, yine de çok önemli bir nokta var sanırız; her gerçek-dışı görüntü bazı gerçek boyutları da taşımaktadır. Bir görüntünün gerçek-dışı boyutla, gerçek boyut arasındaki abartılı fark ve uzaklığı grafik düzenle sağlanır, renk ve ışıkla tamamlanır. Sürrealizm’de fantastik yaratmanın en zorlu aşaması grafik düzende toplanır, bu aşamada, konuyu akıl-dışı ya da fantastik kılan boyutlar belirlenir.

Grafik düzen, resim konusunu, biçimlerle aktaran çizgilerin organizasyonudur. Bir tabloyu çizgilerle anlatan bu kuruluş, ışık-gölge ve renk için alt-yapı oluşturmaktadır. Grafik düzen kuruluşu, bir yandan içinde bulunulan tarihsel kesit, bir yandan da resmin konu türüne bağlıdır. Portre, kalabalık figürler, mimari, manzara, natürmort, kısaca insan yaşamını kuşatan bütün alanların görüntüleri farklı şekil düzenlemelerini gerekli kılarlar. Her konu, ilgili olduğu nesnelerin, tuval içine oturturken özel grafik düzenlemeler kullanır. Bu düzenlemede, mesafe-uzaklık ve metrik ilişkilerde, lojik faktör kadar duygusal faktör de ağır basar. Sanatçının ilgisi hem sayısal ilişkilerde hem de duygusal gerilimi aktarabilme becerisinde yoğunlaşmıştır.

Nesneleri şekillendiren ve birbirleriyle ilişkili kılan karakterlerin, dairesel yaylar, düz ve kırık çizgiler, açılarla birbirini dengeleyen uyumlu bir hareket içinde olmaları, grafik düzenin başarısını sağlayabilir. Bu başarıya ulaşma yolunda, tarih boyu grafik düzen arayışları ilginç değişiklikler geçirmiştir. Kimi zaman çok canlı ve zengin, kimi zaman da yalın ve soyut dönemler yaşanmıştır.

Paleolitik çağlarda, renk ve gölgenin (Altamira bizonları) oldukça ileri bir ustalıkla kullanıldığına bakarak, bu becerinin altında önemli bir grafik tasarımının olduğu düşünülebilir. Neolitik

çağda ise, yalnızca çizgilerden oluşan bir tasvir sanatı olduğu bilinmektedir. Mısır, Asur ve Hitit kabartmalarında ise, anatomik yorumdaki zayıflık, güçlü bir grafik düzenlemeyle dengelenmiştir. Antik dünyada (Pompeii, Herculaneum ve Roma) gün ışığına çıkan duvar fresklerinden anlaşıldığı kadarıyla, anatomik yorum son derecede başarılıdır. Fresklerde görülen Perspektif illüzyon (yalancı derinlik) çok önemlidir. Grek ve Roma sanatının insan figürleri konusundaki başarısı, tanrı ve tanrıçaların antropomorfik gelişmesiyle ilgili gibi görünmektedir.

Bizans mozayikleri, freskler ve ikonlarında görülen tuhaf perspektif, beceriksiz anatomilerle şematik yapı dikkat çekicidir. Sembolik eşyalar ve ikonografik şemaya uygun insan toplulukları, bazen “mekânsızlık” izlenimi vermesine karşın, o dönem için ideal sayılan bir şemaya uygundur.

Sanat tarihinin büyük yapıtları arasında, hiç boya kullanılmadan yapılmış, ışsız, gölgesiz çizimlerin önemli bir yer tuttuğu düşünülecek olursa, grafik düzenlemenin resim sanatındaki yeri daha da iyi belirecektir sanırız.

4.3. Konunun Seçimi

Oturupta, “bugün ne resmi yapayım” diye düşünen sanatçı pek azdır. Hemen daima, kalemi kağıdı eline alan bir usta, bilinçli ya da bilinçsiz, daha önceden planlanmış bir konuyu çizmeğe başlar. Sanatçı konu seçmede ne denli özgür görünürse görünsün, pek çok yönden bağımlıdır, çünkü onun seçimini belirleyen koşulların büyük bir kısmı kendi dışında oluşmuştur. Bir toplumun parçası olan sanatçı, birey’in konusunu seçmesinde en ağırlıklı rolü para faktörü oynar; Sanatçı, kendisine ödemedi bulunacak çevrelerin talep ve kabul edeceği konulara öncelik vermek zorundadır. Konusu beğenilmeyen ya da istenene ters düşen bir resmin reddedilmesi (yani karşılığında bir ücret ödenmemesi) çok doğaldır. Bu nedenle çağlar boyu, sanatçının temel sorunu, nasıl bir konu seçeceğini düşünmek değil düşünülmüş bir konuyu estetik açıdan programlamak olmuştur.

Tarih öncesi insanın karanlık, bulanık kavramlarla dolu ruhsal dünyası ve bu mentalitenin sanata yansımaları konusunda söylenecek fazla şeyimiz yok; prehistorik ve onu izleyen karanlık

çağlar boyunca, insanoğlunun, sanat konularını seçerken hangi güçlerin etkisi altında bulunduğunu açık seçik ortaya koyamıyoruz. Bu sorun üzerine yazılan herşey bir çok yönüyle bulanık ve kopuk bilgilerden oluşuyor. Kısıtlı tarihsel - arkeolojik belgelerin ışığında ve tartışacağımız sorunları belgeleyebilmek zorunluluğu karşısında, milattan sonraki sanat süreçlerini incelemeyi daha tutarlı bir başlangıç olarak görüyoruz.

Piyasası olan her insan faaliyeti gibi, sanat da, belirli bir ekonomik baza oturur, belirli bir gelirle işlerlik kazanır. Para kazanamayan sanatçı, boya, fırça vb. malzemeyi almak şöyle dursun, ekmek bile alamayacağı için önemli bir açmazla karşı karşıya kalır; bu noktada sanatçı için hem sanatını icra etmek hem de sanatını pazarlayabilmek gibi, birbirine bağlı iki sorunu birlikte çözümlemek sorunu ortaya çıkar.

Sanatçının, konuyu seçme bakımından, tarih içinde aldığı yol oldukça serüvenlidir; bu yol kişisel tercihlerle, patronun istedikleri arasında değişen kıvrımlı bir çizgi izler. Resim tarihi, konu seçiminde uyanık davranan ustalarla, avangardistlerin yoğun çabalarının bir tarihidir. Yakından bakıldığında sayısal çoğunluğun, eserini iyi pazarlayanların lehine olduğu görülür. Öte yandan, düzene aristokrasinin bayağı beğenilerine karşı başkaldıran idealist sanatçıların arkasında, çoğu kez, bir aristokrat desteği ya da yüklü bir miras serveti bulunmaktadır. Bu durumda açlığı tercih edenlerin sayısı bir hayli azalmaktadır.

Aşağıda sanatçının bir konuyu “nasıl” seçtiği sorununu tartışacağız. Bu sorunun, sanat sosyolojisi alanı içinde farklı bir boyutta incelenmesi gerektiğini de düşünmekteyiz; konunun bu boyutta da ele alınacağını umut ederek, sanat tarihi açısından bir deneme yapmak istiyoruz.

Eğer bir sanatçı, belli bir toplumun içinde, ayrıcalıklı bir yer tutmak istiyorsa kendine düşen toplumsal-ideolojik rolü de oynamak zorundadır. Daha somut olarak söyleyecek olursak bu rol, o sanatçının, toplumun gelişmesinde söz-sahibi kişi ya da kümelerin isteği doğrultusunda estetik bir faaliyete girmesi demektir. Sanatçının tam özgürlüğü, henüz çok yeni zamanların bir kavramıdır. Tarih boyu skolastik-totaliter yönetimlerin pençesine düşen sanatçı, kendisine verilen görevi sorgusuz - sualsiz yapmak zorundaydı; kendisinden isteneni beceremiyen sanatçı, açlık, unutulma, aşağılanma, toplum dışına itilme hatta ölümle yüzyüze gelebili. Bu mekanizmaya göre, gelenekçi ortamın resim

sanatında konu, sanatçının keyfi seçimine bağlı olmaksızın, yukarıdan verilen emirle oluşur. O halde temel sorun patron-sanatçı ilişkisinde düğümlenmektedir.

Kısaca adına patron dediğimiz şey, kilise, saray, feodal efendi, devlet ve parti olabilir. Kuşkusuz, bunlar halk değil fakat, onun (kamu oyunun) adına hareket eden yöneticiler topluluğudur. Her türlü güç, askeri, siyasal, kanun yapıcılığı ve özellikle ekonomik güç bu yönetimin elinde olduğundan, bu güçlü kurum patronun ta kendisi olmaktadır.

Egemen güç, istediği tablonun konusunu sanatçıya belirtir, ve bu sanat eserini alırken para öder. Para ödeyerek alacağı tablonun konuya ilişkin niteliklerini belirten alıcı bu uyarıyla birlikte tabloyu sipariş etmiş olur. Bu tür bir siparişte, en ağırlıklı ve altı çizilerek istenen şey konudur; genellikle, ışık-gölge ve renk sorunları patronu pek ilgilendirmez. Kardinal ya da kral şunları ister sanatçıdan: “İsamızı vaftiz edilirken gösterin”, ya da “Zaferimizi kutsayan büyükçe bir tablo olsun”. Sipariş verilmiştir, bundan ötesi sanatçıya kalıyor.

Sanat, bireyin bir faaliyeti olarak, toplum olaylarının dışında fakat, asla toplumdan ayrılamayacak kadar gerçek ve somut esaslara bağlı olarak gelişir. Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun politik, ekonomik ve kültürel geleneklerinin etkilerinden kendisini sıyrarak, bütünüyle doğa ve toplum dışı kalamaz.

Hristiyanlık, Bizans sanatının gelişmesinde başlıca faktörleri yönetmekle kalmaz, yaratıcılığında da önemli bir rol oynar. Bir kiliseyi bezemekle görevli sanatçı, istediği yere istediği konuyu işleyemezdi. Örneğin, Pantokrator İsa, Tanrıanası Meryem, Havariler, melekler vs. daha önceden belirlenen mimari yüzeylere kubbenin içi, pandantifler, apsis hücreleri vb. kesimlere işlenirdi.

Konular genelde Hristiyanlık bile olsa, konuyu oluşturan öğelerin (ya da öyküler) yapı içindeki dekoratif dağılımı kesin bir programa bağlıydı. Hellenistik pagan ikonografiyi Hristiyanlaştırarak sürdüren Bizans sanatının dekorasyon konularını etkileyen en büyük depresyon kuşkusuz İkonoklazmadır. 726-843 yılları arasında esen tasvir kırıkcı fırtına, sanatçıların insan resmi yapmasını yasaklıyordu. Bu yasaklama sonucu, sanatın konusu da değişti; ressamlar, insanlı İncil öykülerini canlandırmak yerine haç ve bitki süslemeleri gibi hareketsiz nesnelerin resimlerini yaptılar. Zaman

zaman kanlı çatışmalara kadar varan bu düşmanlığın temelinde, manastır-saray rekabeti yatıyordu. İsa, Meryem ve azizlerin portrelerini anlatan kilise resimleri halk üzerinde etkili oluyor, dolayısıyla papazların otoritesi artıyordu. Durumun farkına varan saray kiliselerinin giderek artan gücünü kırmak için dinsel cazibenin önemli görsel öğeleri olan ikonları yoketme yolunu tuttu, binlerce tasvir, heykel meydanlarda yakıldı ya da parçalandı.

Ruhban sınıfının büyük kesimi tasvirlerden yanaydı. 787’de toplanan İznik Konsili şu kararı aldı: “Bizler, İmparatorun Katolik kilisesinin kutsal yolunu kabul etmekteyiz, Peygamberimiz ve Kurtarıcımız Jesus Christ, lekesiz annemiz Teothokos, melekler, bütün azizler ve inançlı büyüklerin resimlerinin yapılıp asılmasını anlayışla karşılıyoruz. Bunun yapılmasını bütün kalbimizle onaylıyor, doğru buluyoruz... Tasvirlerin saygıdeğer görüntüsündeki kutsallık onu seyredenlere geçer, tasviri yüceltmek onun konusunu da yüceltmektir. Katolik kilisenin bu geleneğini güçlü kılmalıyız”. Böylelikle, dini konulu tasvirler, hem sembol hem de öğretici bir nesne olarak tanımlanıp, kabul ediliyordu.

Bizans sanatının tematik doğrultusunu yüzyıldan daha uzun bir süre saptıran İkonoklazma bir otorite yarışı; sanatçıyı konularını değiştirmeye zorlayan başlıca neden bir “patronlar çatışması”ydı.

Sanatın konusunu değiştiren etkiler İslâm sanatında da görülüyor. Bazı hadislerden kaynaklanan “tasvir yasağı” sanatın konusunu iki yönde etkilemiştir: Birincisi, İslâm resmi, Batı anlamında, büyük boyutlu, ışıklı-gölgeli tablo olma sürecine girememiş; küçük ölçüde, doğadaki canlıların organik özelliklerini vermeyen, ışısız-gölgesiz minyatürlere dönüştürmüştür. Yalnızca kitapların resimlenmesinde kullanılan bu insanlı resimlerde cansızlık ve kukla dünyasının naif karakteri belirgindir. Tasvir yasağının ikinci sonucu, öteki süsleme konularının gelişmesi bakımından olmuştur. Medrese, kervansaray ve özellikle camilerin iç ve dış süslemelerinde görülmeyen insan ve hayvan resimleri yerine bitki, yazı ve geometrik bezemeler ağırlık kazanmıştır. Konularının türü sınırlanan sanatçı, ölçülü süsleme alanları içinde olağanüstü bir yaratıcılık göstermek zorunda kalmıştır.

Özellikle Avrupa Ortaçağı için, sanatın konusunu, ekonomik ve toplumsal hayattan ayrı, sanatçının mutlak özgürlüğüne bağlı düşünmek hatalı olur. Gerçi, bireyin, toplumsal hayatla olan ilgisi biraz dolaylı ve karmaşıktır ama sanat değişik düzeylerde ki-

şisel değil toplumsaldır. Ortaçağ katedralleri, hatta Rafael'in idealize ettiği konuların tümü belirli bir toplumsal düzen içinde çalışılmıştır.

Leonardo Da Vinci (1452-1519), kuşkusuz kendi yüzyılının birkaç dahisinden biridir. 1513 yılında Papa X. Leo, kendisini Roma'ya davet eder, 1517'de ise Fransa Kralı I. François'nın konduğu olur.

Onun bu ayrıcalıklı durumu bile, kendisini konu seçme'de özgür kılmıyordu; örneğin, Leonardo gibi gözde bir ustanın, efendilerinin gönlünü eğlendiren metreslerinin tablolarını yapmış olmasını çok doğal karşılıyor. Rönesans günlerinde kilise doğmalarının ağırlığı bir ölçüde de olsa kalkabilmiştir; bu değişim temelde patronların değişmesiyle gerçekleşmiş, kilise büyüklerinin yerini krallar ve soylu aileler almıştır. Bu ailelerin en büyüklerinden (ve en zorbalarından) biri, Mediciler olmasaydı bugünkü koleksiyonlarımız epece yoksul kalırdı. Örneğin Muhteşem Lorenzo yaşadığı günlerin bütün üstadlarına iş vermiştir; Verrocchio, Botticelli, Bartoldo ve Michelangelo onun gözde sanatçılarıydı. Bu soylu kişi, yönetimindeki bütün şehirleri, Siena, Orvieto, Floransa ve Venedik'deki resmi yapıları bu sanatçıların eserleriyle süsledi.

15. yüzyılda sanatçı ne soyluydu ne de halktan biriydi, ama rahat bir yaşam sürebiliyordu. Yüzyılın sonuna doğru ve 16. yüzyılda sanatçıların ekonomik durumları oldukça rahattır. Filippo Lippi zengin olur, Perugino'nun birçok evi vardır. Leonardo, Rafael ve Titian'ın gelirleri bütütün iyiydi ve lordlar kadar yüksek bir hayat düzeyleri vardı.

Ne varki siyasal çalkantılar sanatın da kaderini etkiler ve güçlü İtalyan sanatı bir kez daha allakbullak olur.

1494 yılına doğru Floransa'da ortaya çıkan bir rahip, Fra Girolamo Savonarola güçlü vaizleriyle, insan elinden çıkma akla gelebilecek her türlü eşyayı lanetler. Gerçek ülküsü teokratik bir devlet kurmak olan bu din adamı hümanistlerin sevdikleri bütün kültür eserlerini meydanlarda yaktırır. Şehrin meydanına yığıldığı odun pramitleri üstüne Pulci, Boccaccio, Petrarca'nın en güzel miryatürlü eserlerini koydurur, bunların yanına en güzel yağlıboya tabloları da yığıldırıp ateşe verirdi. Kaydedildiğine göre tabloların çoğu nü'lerden oluşan Lucretia, Kleopatra ve Faustina gibi kadınları konu alıyordu.

Floransa'daki otorite buhranından yararlanan bu çılgın rahibin asıl hedefi kuşkusuz çıplak konulu tablolar ve bu tabloları ısmarlayan soyluların egemenliği idi. Sonunda kendisi de bir odun yığını üzerinde can verir (1498). Ama resim tarihinin diyalektiği patronlar düzeninde bir güç değişmesinden etkilenmiş, sanat da yediği darbeyle kısa bir süre korkulu günler yaşamıştır.

Yakın çağların resim konusuna gelmezden önce şu soruyu tekrar soralım: Patron, neden resmin konusuna burnunu sokar? Pek çok nedeni olabilir; Tanrı'ya inanır, savaş kazanmıştır, otoritesini kalıcı kılmak ister vb. Ve kişi güçlülüğünü dışlaştırmak istediğinden ve anlatım yollarının en etkilisinin de resim olduğundan ressamı görevli kılar. Resim, müzik ya da konuşma gibi bir anlatım yoludur. TV ve sinemanın olmadığı çağlarda, aynı etkiyi biçimlerle sağlar. Biçimlerin toplamı konuyu verir, neyin anlatılmak istendiğini konu aracılığı ile anlarız. Konu seyirciyi kendi dünyasına çeker, başarılı bir yapımsa patronun istediği mesajı da başarıyla vurgular.

Sanatçı, kendisine ısmarlanan konuyu çalışırken, bir yönüyle işçidir, üretim sürecini para karşılığında başlatır. Kilisenin egemen olduğu çağlarda, İsa, Meryem, Havariler ve Mucizeler'i renklendirirken sofı bir Hristiyan gibi davranır, her şeyi dinsel öykünün havasına göre yerli yerine oturtur. Konu değişimi, imparatorlar çağında yepyeni bir çehre kazanır; imparator, ailesi, metresleri ve muzaffer generallerin portreleri ağırlık ve önem kazanır. Böyle bir ortamda ressam, sarayın memuru ya da gündelikçi işçi gibi çalışır, efendisinin gözüne girerse saray ressamı olur. Soyluların portrelerini konu edinen sanatçı, kuşkusuz göze batan çirkinlikleri ortadan kaldırarak, modele benzeyen ama ideal, görkemli ve gururlu güzellemlerle marifetini ortaya döker.

Sanatçının, sırtını güçlü patrona yaslaması eski bir alışkanlık olduğu kadar bugün de geçerlidir. Çağlar geçmiş, zaman ilerlemiş, gün gelmiş Almanya'da yaşayan sanatçı, bir anda Nazi Partisi'nin boyunduruğuna girmiştir; bu andaki görevi belli bir ırkın niteliklerini yüceltmektedir.

Hitler ve onun entellektüel danışmanları totaliter devlet dedikleri şeyin geleneksel kaynaklarını kullanarak, topluma sürekli bir biçim verebileceklerine inanıyorlardı. Bu yüzden Alman Faşizminin muzaffer liderleri sanat gerçeği karşısında yarı-cahil bir direnişe geçtiler, Kültür politikaları içinde, gelenek dedikleri şey, Germanik mitoloji üzerine oturtulmuş bir Alman Hristiyanlığı

idi. Alfred Rosenberg partinin estetik işlerini yürütmekle görevlendirildi, yardımcıları, antropolog Prof. Günther ve mimar Schulze-Naumburg'dur. Bu estetik hareket Auslesevorbilder'de merkezleştiriliyordu. Kendisini bütün Almanya'nın Praeceptor Germaniae'si ilan eden Adolf Hitler, 1937'de Alman sanat Evi'nde verdiği bir nutukta, ressamların "normal bir insanın doğada algıladığı renklerden başka, farklı renklerin kullanılmasını" yasaklar (Hitler'in bu konuşmasından sonra, ertesi sabah Max Beckmann Almanya'yı terkeder).

Nazilerin Essen'deki ünlü müzesi Volkswang Museum'un müdürü Baudissin 1938'de dejenere sanat olarak nitelediği yüzlerce eseri özel ve resmi koleksiyonlardan çıkarp yaktırdı (Bu olay İsveç'te Rudolf Kirschner'in intihar etmesine neden oldu).

Alman Sanatının Birinci Sergisi, Münih'te flama ve bayraklarla karşılandı. Caddeler boyunca yürütülen prosesyonun önünde, Teuton savaşçısı giysileri içinde ve elinde dev bir güneş taşıyan figür yer alıyordu. Bunun gibi, bütün sanat dallarında "geçmiş canlandırmak, heroizm dolu bir ruhu yüceltme" işine ağırlık veriliyordu. Sergilerde güncel bunalım ve sorunlara yer yoktu. Bunun yerine, İspartalı, sert, gürbüz, çıplak ayaklı figürler baş yeri tutuyordu.

1938 sergisinin yıldız heykeltıraşı Prof. Thorak, herkül adaleli çıplak vücutlardan oluşan bir gigantomania krizine düşmüştü. Mimariye gelince, Hitler halk yapılarının anıtsal olmasını istiyordu. Bu yapılar Parti'nin onurunu simgeleyecek, dünya üzerindeki baskınlığını anlatacaktı.

Hitler'in arzusu, Nazi Almanya'sındaki sanatı sıkıca denetim altına almaktı. Empoze edilen artistik ideal, duygu, düşünce, ortalama vatandaşın bilgi ve dünyasını değiştirme amacını güdüyordu.

Führer için konu, doğaya ve (istenen) gerçeklere tam uyacak. 1. Başkaldıranları kuşkusuz cezalandırmıştır. Braque ve Picasso gibi soyutçular ya da Kokoschka gibi ifadeci sanatı benimseyenler, hemen Alman-olmayanlar kategorisine sokulup, bunlara yeni Almanya'da yer olmadığı söyleniyordu. Bazı sanatçılar değişik yollardan direndiler: Otto Pankok, Hans Grunding, Otto Dix gizlice anti Nazi konulu resimler yapıyorlardı. Emil Nolde ise bir parti üyesiydi, ama resimlerinde hareketi güçlendiren biçim değiştirmeleri vardı, sanatı soysuzlaştırdığı ileri sürülerek

sergi açması yasaklanır (1941). Bu sanatçı kendi istediği konuları çalışabilmek için gizlenmek zorunda kalmıştır. Soyut heykелci Hartung Nazi kovalaması üzerine bir katakomba sığınır. Schlemmer ise 'bir çiftlik evinin odasında 1943'de Das Unbekannte in der Kunst (Sanatta Bilinmezlik) adlı eserini yazmağa başlar.

Bu dönemde, Naziliğe bağlı: 42000 kadar ressam, heykелci ve mimar tek çatı altında toplanır (1037). Partinin, Otto Andreas Schreiber gibi memurları ve gazetecileri, Kunst der Nation ve Kunstkammer'i çıkarıyorlardı. Schweitzer (Mjöl'nir takma adıyla) Der Angriff'de Fırtına Birlikleri ve Karga Burunlu Yahudiler'i konu alan resimler yapıyordu.

Yine bu dönemde, 16000 kadar resim, desen ve heykелin depolara konduğu bilinmektedir: 1000 parça Emil Nolde, 700 Ha-eckel, 600'er Schmidth-Rottluff ve Krischner, 500 Beckman, 400 Kokoschka, 300 ya da 400 kadar Föfer, Pechtein, Barlach, Feininge ve Otto Müller, 200 ya da 300 tane Dix, Grosz, Gorinthe, 100 Lehmbrück az sayıda Cézanne, Picasso, Matisse, Gauguin, Van Gogh, Braque, Pissarro, Dufy, Chirico, Max Ernst'den sayabiliriz. Bu sanatçıların eserlerinden toplam 400 kadarı Berlin'de yakıldı. Yakılamıyan tuvalle ise yakıt olmak üzere depolanıyordu.

Konusu beğenilmeyenle, tarihin bu kesitinde yalnız aklıla karşı karşıya kalmıyor, sonu nasıl biteceği bilinmeyen bir Gestapo takibati da görüyorlardı. Önce, Alman olmayanlar kendi ülkelerine döndüler, büyük bir sanatçı göçü başladı: Klee İsviçre'ye, Feininge Amerika'ya Kokaschka İngiltere'ye, Beckman Hollanda'ya, Kirscher İsviçre'ye, Grosz Amerika'ya, Kandisky Fransa'ya gitti.

Sovyet Devrimi'ni izleyen yıllarda, en başta Buharin olmak üzere, bir proletkult savunuluyordu. Bu kavramdan anlaşılan, emekçi sınıfın kültürel etkinliğidir ve Devrim'i benimseyen herkes belirli bir sınıfın gücünü vurgulamak zorundadır. Kısacası, bir kez daha sanatçıya konuyu, yaşadığı günlerin egemen gücü vermektedir. Daha önceki Rusya'da, prensle, çarlar ve papazların sanat patronluğunu Parti devralır ve bu değişim konularda da güçlü bir değişiklik yapar. Sanatçı ise, partinin yüksek kademesinin o andaki (sık sık değişen) yüksek çıkarlarına bağlılığını kantılayacaktır. Gerçeği olduğu gibi değil, kuşkusuz partinin o anda geçerli olan hareket çizgisine göre nasıl bir "gerçek" olması gerekiyorsa o biçimde resim yapacaktır. Sanat için taraf tut-

ma açıkça kabul edilir. Stalin için sanat “sosyalist toplum sanatının gelişmesi için en önemli koşul, bütün emekçileri komünist kalkınma için heyecan içinde tutmaları” gereğidir. Stalin’e ilk karşı çıkan kişi Troçki’dir. Troçki, uzun bir süre savaşmış, sanatın sınıflarüstü yapısını kesin olarak belirtmiş, daha 1920’de “Sanat kendi yolunu kendi yapacaktır. Onun yöntemleri, marks-cılığın yöntemleri değildir” diyebilmiştir.

Kasimir Maleviç (1878-1935) bir Rus ressamıdır ve abstre sanatın öncülerinden kabul edilir. 1922’de Moskova’da uygulamalı sanatlar profesörü iken, rejimin soyut sanata karşı takındığı tavır sonucu sergi açması yasaklanır. 1925’de Almanya’ya göç eder ve Bauhaus’da **Die Gegenstandlose Welt** (Nesnesiz Dünya) adlı kitabı basılır. Maleviç gerçi onurunu kurtarmıştır, ama bir başka ülkede yeni bir ortam için çalışmaya başlamıştır. Aynı kuşağın ve ülkenin bir başka sanatçısı, Aleksandr Mihailoviç Gerasimov (1881-1963), Sovyet hükümetinin resmi ressamı olmayı kabullenir ve Lenin’in Nutuk (1932), Stalin’in Yedinci Komünist Partisinde Stalin (1933) adlı tablolarını yapar. 1947’de Pravda’da yayınlanan bir yazısında bütün modern Batı sanatını suçlar. Sanatçı ödül yağmuru tutulur, rejimin en gözde adamı olur; Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Halk Sanatçısı seçilir, K.S.C.B. Akademisi üyesi olur ve sanat doktoru payesi alır. Sanatçı işlediği konularla, rejimle bütünleşmiştir, ülkeyi terketmesi için de bir neden yoktur.

Çağdaş Sovyet heykeltanisi Neizvestny’in açtığı sergiyi gezmeye gelen başkan Kruscev bu ünlü heykeltaneye “Pislik! Rezalet! Nerede bunun sorumlusu?” diye bağirmiştir. Başkan konuyu beğenmemiş, ahlak dışı ve kafa-karıştırıcı bulmuştur. Sovyet Cumhuriyetleri ve Doğu Demokrasilerinde, sanata devlet tarafından büyük önem verilir, yalnız heykel anıtlarına yılda yaklaşık 50 milyon ruble harcanmaktadır. Ama sanatın gelişme yolları parti tarafından gösterilir. Çin’de de durum pek farklı değildir. Örneğin, Mao Zedung Yen’an Forumu’nda (1942) şunları söyler: “...aslında sınıflar-üstü sanat, ya da siyasetten kopuk ve bağımsız sanat diye birşey yoktur. Proleter sanat ve edebiyat tüm proleter davanın bir parçasıdır.” Sanatçıdan konuları bakımından beklenen şey, belgeli olması ve toplumsal değerleri katı formüllere başvurmadan vermesidir.

Üstlerindeki baskıların ağırlığına göre, sanatçılar, konularını özgürce seçebildikleri gibi, sanatsızlık da üretebilirler. Bugünlerde yeryüzü hem bunalım ve sancılar, hem de biçim ve renk cümbüşü içinde yaşamaktadır. Renkliyi daha renkli kılarak, bunalan insanlara ferahlatıcı bir pencere açmak kadar insanları kötümserlik içinde boğmak da sanatçının, daha doğrusu, sipariş verenin elindedir. Sanatçının konu seçmedeki özgürlük sorunu, her siyasal rejimde, şu ya da bu yanılla tartışılmaktadır. Kişi, hiç kuşkusuz kelebekler kadar hür değildir. Ama sanatçının sonu seçimini kelepçeye vurmak, polisin koruyuculuğu altında sanat yaptırmak da ahlakçı bir tutum olmasa gerek. İster beğenelim ister beğenmeyelim, günümüz sanatının konular'daki açılımı, günümüz toplumlarının politik açılımı ölçüsünde özgürlüğünü kazanabilmiş sanatçıların düş gücünden gelmektedir. Brughel ve Bosch gibi sınırlı sayıda (ve kişilik yapıları bakımından ayrıcalığı olan) sanatçıların dışında, klasik sanatçının konuları programlanmıştı, yapılabilecek değişiklikler, grafik düzen, ışık-gölge ve renk deceleri ile oynamaktı. Konulardaki çeşitlenme, açılım ve sapmalar çağımıza özgüdür. İster gerçek ister yalandan, psikopatolojik yapıtlar, harfleri resme katma denemeleri, renkleri yalnızca sembolik değerleri ile kullanmak, hep çağdaş buluşlardır. En son uygulamalarda, konuyla tablo arasındaki bağlantı giderek kaybolmakta, seyirci bilmece haline dönüşen tuvalerde kaygulu bir arayış çabasına düşmektedir.

Sanatın her konusu, toplumsal yapıyla derin bir ilgi içindedir ve toplumsal koşullarla bağdaştığı ölçüde sanatçıyı yaşatır. Bu yüzden bir tablonun estetik çözümlemesi yapılırken, toplumsal boyutun karşılığı olabilecek konu da önemle öne alınmalıdır. Sanatta konu, bir uygarlık damgası olduğu kadar; bir tablonun ne zaman, hangi koşullar altında üretildiğini açıklayan önemli bir boyuttur. Tarihsel konumu ve yaratıcısının konuya bireysel katkısı çözümlenebilen bir tablo, sosyolojik bağlantılarıyla ele alınmış sayılır. Böyle bir araştırmayla ortaya çıkarılabilen (ya da aranan) bir bütünlüğün organik olması da gerekli değildir. Aranan temel bağlantı, dönemin egemen güçleri ve onların patron olarak tutumlarını ortaya koyup, sanatçının konuya yaklaşımının nedeni'ni araştırmada yoğunlaştırılmalıdır.

Konu sorununa, toplumsal hayatın bir fonksiyonu olarak bakışımızda, başlıca ünlü tabloların günümüzde ve kendi çağları

içindeki ağırlıkları çok farklı olarak belirir. Konu seçimindeki belirleyici faktörü bütün devirler için genellezemeyiz; konu seçiminde temel olan ilkeyi, yalnızca bir devlet düzeni ya da sınıflar açısından alırsak, sanatın yüzyıllar boyu değişip gelen konu problemini sığ bir politik çizgiyle açıklamış oluruz. Konuyu belirleyen etkenler yalnızca köleci-toplum ya da dini idealizm coşkusu değildir. O halde bir kural olarak denebilir ki, sanatın konusuyla toplum arasındaki ilişkiler tarihsel ortama göre sürekli değişmektedir. 20. yüzyıl Avrupa resminin konu standartlarıyla Sovyet sanatı nasıl ölçülemezse, aynı ölçüleri Türk sanatında kullanmak da o kadar yanlış olur. Farklı tarihsel-kültürel dilimlerde çok değişik konular gelişmekle kalmamış, sanatçı ile toplum arasındaki ilişki de çok farklı olmuştur. Farklı dönemlerin sanatlarının nirengi noktaları farklı olduğundan, herhangi bir çağın tablosunu konusu bakımından çözümlemek, oynak boyutları olan sosyal tarihin de incelenmesini gerektiriyor.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, sanat eserinde konular sürekli değişmektedir. Bu değişim konunun türünü belirleyen temel motif'le ilgili görünmektedir; bazen papazlar, bazen lordlar, kimi zaman da devlet ya da partinin güdümüne giren sanatçı sürekli patron değiştirmiş, buna bağlı olarak konular dizisi de değişmiştir. Bu nedenle bir çağın sanatındaki konuları incelemek, çok yönlü, yorucu, fakat sağlam bir metodoloji için kaçınılmazdır.

DİZİN

Akademiler, 124-126,128.

Alet, 95.

Algı, 37,38,39,41.

Ana Renk, 79.

Ana Tanrıça, 63,108,110.

Anıt, 66.

Aquinolu Thomaso, 30.

Aristo, 28,29.

Arkhitekton, 44,29.

Artes Liberales, 22.

Artisan, 22.

Atribü, 117.

Aurelius Augustinus, 29.

Baumgarten, A., 28.

Biçim, 59,60,76,83.

Cézanne, P., 54.

Constable, J., 124.

Courbet, G., 133.

David, J.L., 126.

Delacroix, E., 132,133,135.

Delaunay, R., 88.

Desen, 61.

Dizayn, 138.

Eflatun, 28,29,124,127:

Empresyonizm, 134,135,152.

Endüstriyel Sanatlar, 21,22.

Fetiş, 62,63,107.

Fidyas, 43,117.

Figür, 60,65,87.

Figüratif Sanat, 89.

Figürin, 65,107.

Fonetik Sanat, 21.

Fonksiyon, 68.

Fonksiyonel ,22.

Form, 52,55,58,60,83.

Freud, S., 36,95.
Gestalt Kuramı, 37,38,39.
Grotesk, 63,
Güzel Sanatlar, 21.
Hegel, F., 30.
Heroist Görüş, 45,167.
Heykel, 24,25,56,61-62.
Hieroglif, 102.
Hieros Gamos,
Homeros, 43,116.
İkonoklazma, 65,163,164.
Kandiski, W., 88.
Kanon, 59.
Kaos, 106,116.
Klasik, 123,135.
Klasik Sanat, 30,31.
Kompozisyon, 69,72,74.
Kübizm, 61,151,152.
Kütle Kompozisyonu, 68.
Leşpugue Venüsü, 112.

Magna Mater, 63.

Maleviç, K., 88,169.

Mimari, 24,25,66,68.

Mimari plastik, 68,69.

Minyatür, 21, 164.

Mondrian, P., 88,157.

Müzik, 21.

Neo Klasik, 126,127,129,130.

Non Figüratif, 60,89,157.

Perikles, 43.

Personifikasyon, 117.

Perspektif, 58, 75,76,157.

Piktogram, 102.

Piranesi, G.B.,

Plotinos, 29. 30.

Pop Art, 139.

Prototip, 22, 54.

Ready Made, 51.

Realizm, 132,133.

Ritim, 69,70.

Romantik Sanat, 31.

Romantizm, 127, 132, 133.

Sanatçı, 17, 44.

Sembol, 101, 102, 104.

Sembolik Sanat, 30.

Sfomato, 58, 152.

Simetri, 74.

Summa Theologia, 30.

Sürrealizm, 61, 160,

Şekil, 55, 76.

Taine, H., 31.

Teknik, 26, 53, 84.

Turner, W., 127.

Willendorf Venüsü, 112, 114.

Winckelmann, J.J., 34, 130.

Zenaat, 43, 45, 54.

Bu kitap estetikçilerin yaratmış oldukları karamboldan dikkatle uzak durmaya çalıştığından, sadece plastik sanatların temel kavramları ve terminolojisini ele almakla yetinmektedir. Sanat kuramını, bir yığın gürültü ve kargaşa içinden sıyrabilmek için oldukça yalın ve açık bir üslupla yazılmış bir kitap var elinizde. Böyle bir kitabı karıştırmakta olan kişi, sanatçı veya sanatla ilgili herhangi biri, kendi konularına ait bazı ipuçlarını burada bulabilecektir.



Genel Dağıtım

BİLİM TEKNİK Dağıtım

Cemal Nadir Sok. Hacıfazlıoğlu İşhanı 17/18
Cağaloğlu-İstanbul

Tel: 5112228 Fax: 5135971

ISBN 540-022 Y

10 00L

Şube: Cengiz Topel Cad.9/d
Eskişehir Tel:0-222-2322490

Şube: 2 Eylül Caddesi
Taşbaşı Çarşısı-A-Zemin 08B
Eskişehir-Tel: 0-222-2211776