T.C.
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

KÜBİZMDEN SÜRREALİZME RESİM SANATINDA DEFORMASYON

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

AYŞEGÜL ÖZDOĞAN

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN

KASTAMONU 2022

T.C
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜBİZMDEN SÜRREALİZME RESİM SANATINDA DEFORMASYON

AYŞEGÜL ÖZDOĞAN

Danışman Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN

KASTAMONU 2022

TAAHHÜTNAME

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildirir ve taahhüt ederim.

Ayşegül ÖZDOĞAN

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

KÜBİZMDEN SÜRREALİZME RESİM SANATINDA DEFORMASYON

Ayşegül ÖZDOĞAN
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN

Modernizm aydınlanma dönemini ve devamında kapsadığı yüzyılı bilişsel ve bilimsel yaklaşımlarla ifade eden terimdir. Sanayi devriminin, bilimsel teknolojik ivmelerinin hız kazandığı süreç, kalkınma göstermenin akabinde sanayi toplumunun manevi sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Bu yeniliklerin içinde asimile olmak istemeyen toplumun sesi sanata yansımıştır. Zamanla modernizm kavramı sanatın belli bir zamanına tekabül eden modernlik kavramını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu süreçte toplumun bir parçası olan sanatçılar, buluşların ardında yenilik arayışlarına girerek toplum için sanat olgusundan, sanat için sanat olgusunu savunmuş ve gittikçe bireyselleşen özgün tavırlarla yenilik arayışlarına girmişlerdir. Nitekim bunun sonucunda modern sanat akımları adı altında anılacak birçok avangart akımın doğumuna sebep olmuşlardır. 20. yüzyılın o zamana değin hiç görülmemiş bir bollukla içinde barındırdığı akımlar; empresyonizm akımının son dönemlerinden başlayarak biçim üzerinde arayışlara girmiş ve devamında biçimin özünü aramaya, daha sonrasında da biçimin özünün sanatçının iç dünyasına yansımasının dışavurumuna ulaşabilmek için deformasyonlara başvurmuşlardır. Bu araştırmada empresyonizmle başlayarak devam eden modern sanat akımlarının; fovizm, ekspresyonizm, fütürizm, kübizm, soyut resim ve sürrealistlerin başvurdukları tekniklerde deformasyonların yeri irdelenmiş ve anlatılmıştır.

Anahtar kelimeler: Akımlar, modern sanat, deformasyon, sanayi devrimi,

Yıl 2022, 92 sayfa

ABSTRACT

Postgraduate Thesis

DEFORMATION IN PAINTING FROM CUBISM TO SURREALISM

Ayşegül ÖZDOĞAN
Kastamonu University Instıtute for Social Science
Department of Art and Design
Supervısor: Assistant Professor Serap YILDIZ İLDEN

Modernism is the term that expresses the enlightenment period and the century it covers in its continuity with cognitive and scientific approaches. The process, in which the industrial revolution and scientific technological accelerations accelerated, brought along the spiritual problems of the industrial society after the development. The voice of the society, which did not want to be assimilated in these innovations, was reflected in art. Over time, the concept of modernism has been used to define the concept of modernity, which corresponds to a certain time of art. In this process, artists, who are a part of the society, sought innovation behind their inventions, defended the concept of art for art, from art for society, and sought innovation with increasingly individualized original attitudes. As a result, they caused the birth of many avant-garde movements to be referred to as modern art movements. The currents of the twentieth century in an abundance never seen before; Starting from the last periods of the Impressionism movement, they searched for the form and then resorted to deformations in order to seek the essence of the form and then to reach the expression of the reflection of the essence of the form to the artist's inner world. In this research, modern art movements starting with impressionism and continuing; The place of deformations in the techniques applied by fauvism, expressionism, futurism, cubism, abstract painting and surrealists has been examined and explained.

Key Words: Art movements, modern art, deformation, industrial revolution

Year 2022, 92 pages

ÖNSÖZ

Bu çalışmada; sanat tarihinin oluşumundan itibaren sanatçılar için her zaman sorun olan biçimin, realitesinden koparak ayrılma noktasına geldiği yeni arayış döneminde modern sanat akımlarının biçimin özüne inmek için başvurdukları deformasyon tekniğinin, arayışlarına çözüm niteliğinde olması ve günümüz sanatına devrim niteliğinde ardına kadar açılmış, sanatın sanat için var olduğu olgusunu savundukları özgürlük kapısı, irdelenerek gözlemlerde ve çıkarımlarda bulunulmuştur. Araştırma süresince gerek danışmanlığıyla gerek sabrıyla desteğini hiç esirgemeyen ve doğru rotada istikrarla ilerlememi sağlayan saygıdeğer ve çok değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN'e, her zaman yanımda desteğini hissettiren sevgili dostum Aydan ÖZTÜRK'e, akademik adımlara başından beri ısrarla teşvik eden, bu yolda devam etmek için güç bulduğum ve örnek aldığım sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Evrim ÇAĞLAYAN'a, bu süreçte dayanağım olan aileme ve dostlarıma, aynı şekilde Kastamonu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı'ndaki çok değerli saygıdeğer hocalarıma, bana olan değerli katkılarından dolayı en içten duygularımla minnet ve teşekkürü borç bilirim.

Ayşegül ÖZDOĞAN

Kastamonu, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
İÇİNDEKİLER ..... **v**
GÖRSELLER DİZİNİ ..... **vi**
SİMGELER VE KISALTMALAR ..... **ix**
GİRİŞ **1**
1. BÖLÜM **3**
MODERN SANAT GELİŞİMİNİ HAZIRLAYAN UNSURLAR **3**
1.1. Modernizm 3
1.1.1. Modernizmin Felsefesi 3
1.1.2. Sanayi Devrimi 6
1.2. Modern Sanat 11
2. BÖLÜM 15
DEFORMASYON VE MODERN SANAT AKIMLARINDA DEFORMASYON 15
2.1. Deformasyon 15
2.2. Sanatta Deformasyon 15
2.3. Modern Sanat Akımlarında Deformasyon 17
2.3.1. Empresyonizm 18
2.3.2. Kübizm 25
2.3.3. Fovizm 34
2.3.4. Ekspresyonizm 41
2.3.5. Fütürizm 51
2.3.6. Soyut Resim 59
2.3.7. Sürrealizm 67
3. BÖLÜM **75**
3.1. Sanatsal Uygulamalar 75
SONUÇ **91**
KAYNAKÇA **93**

GÖRSELLER DİZİNİ

Resim 2.3.1.1 Claude Monet, "Gün Doğumu" TÜYB, 48x63 cm, 1872, Musee Marmottan Monet, Paris. 19

Resim 2.3.1.2 Claude Monet, "Nilüferler" TÜYB, 197x1211 cm, 1916 – 1926, Orangerie Müzesi, Paris. 20

Resim 2.3.1.3 Pierre Auguste Renoir, "Moilin De La Galette'de Dans" TÜYB, 131x175 cm, 1876, Orsay Müzesi, Paris. 21

Resim 2.3.1.4 Georges Seurat, "La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası" TÜYB, 206x306 cm, 1885, The Art Institute of Chicago. 22

Resim 2.3.1.5 Paul Gauguin, "Arearea" TÜYB, 75x94 cm, 1892, Orsay Müzesi, Paris. 23

Resim 2.3.1.6 Vincent Van Gogh, "Buğday Tarlası ve Kuzgunlar" TÜYB, 51x101 cm, 1890, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam. 23

Resim 2.3.1.7 Paul Cezanne, "İskambil Oynayanlar" TÜYB, 47x56 cm, 1893 – 1896, Orsay Müzesi, Paris. 24

Resim 2.3.2.1 Pablo Picasso, "Avignonlu Kadınlar" TÜYB, 243,9x233,7 cm, 1907, Museum of Modern Art, Newyork. 25

Resim 2.3.2.2 Paul Cezanne, "Yıkananlar" TÜYB, 51x62 cm, 1899-1904. 27

Resim 2.3.2.3 Henri Matisse, "Yaşama Sevinci" TÜYB, 174 x 238 cm, 1906, Washington DC Ulusal Sanat Müzesi. 27

Resim 2.3.2.4 Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak" 147 x 89,2 cm, 1912, Philadelpihia Museum of Art, ABD. 29

Resim 2.3.2.5 Pablo Picasso, "Hasır İskemleli Ölüdoğa" 1912. 30

Resim 2.3.2.6 Georges Braque, "Meyve Tabağı" 1912. 31

Resim 2.3.2.7 Fernand Leger, "Disk" 1914 32

Resim 2.3.2.8 Juan Gris, "Şarap Şişesi, Bardaklar, Kavanoz ve Ölüdoğa" 33

Resim 2.3.2.9 Juan Gris, "Pablo Picasso'nun Portresi" 33

Resim 2.3.3.1 Henri Matisse, "Madam Matisse" TÜYB, 40,5x32,5 cm, 1905, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag. 35

Resim 2.3.3.2 Maurice de Vlaminck, "Sonbahar Manzarası" TÜYB, 46x55 cm, 1905, Museum of Modern Art, New York. 36

Resim 2.3.3.3 Henri Matisse, "Dans I" TÜYB, 259x390 cm, 1909, Museum of Modern Art, New York. 37

Resim 2.3.3.4 Raoul Dufy Martiguesde, "Sandallar" TÜYB, 54x65 cm, 1908. 38

Resim 2.3.3.5 Othon Friesz, "Peyzaj" TÜYB, 59,9x72,9 cm, 1907. 39

Resim 2.3.3.6 Henri Matisse, "Kırmızı Oda" TÜYB, 180,5x221 cm, 1908, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg. 39

Resim 2.3.3.7 Andre Deraın, “The Turning Road Le’staque” TÜYB, 129,5x194,9 cm, 1906, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, ABD. 40

Resim 2.3.4.1 Edvard Munch, “Çığlık” Karton Üzeri Tempera ve Pastel, 91x73,5 cm, 1893, Ulusal Sanat, Mimarlık ve Tasarım Müzesi, Oslo, Norveç. 42

Resim 2.3.4.2 James Ensor, “Squelettearretantmasques” TÜYB, 33x55 cm, 1891. . 43

Resim 2.3.4.3 Oscar Kokoscka, “Lovers with Cat” TÜYB, 130,5x93,5 cm, 1917, Zürih, İsviçre. 44

Resim 2.3.4.4 Erich Heckel, “Seated Man” 1909. 45

Resim 2.3.4.5 Karl Schmidt Rottluff, “Gece Vakti Evler” TÜYB, 95x87 cm, 1912, Museum of Modern Art, New York. 46

Resim 2.3.4.6 Otto Mueller, “Three Act Under The Tree”..... 47

Resim 2.3.4.7 Franz Marc, “Hayvanın Kaderi” TÜYB, 196x266 cm, 1913, Kunstmuseum, Basel..... 48

Resim 2.3.4.8 Wassily Kandinsky, “Panel For Edwin R. Campbell No.4” TÜYB, 163x122 cm, 1914, Newyork. 49

Resim 2.3.4.9 Ernst Ludwig Kirchner, “Sokak Sahnesi” TÜYB, 121x95 cm, 1913, Brücke Müzesi, Berlin. 50

Resim 2.3.5.1 Umberto Boccioni, “Zihnin Halleri I, Veda” TÜYB, 70x96 cm, 1911, Museum of Modern Art, Newyork. 53

Resim 2.3.5.2 Caro Carra, “Anarşist Galli’nin Cenazesi” TÜYB, 198x259 cm, 1910 – 1911, Museum of Modern Art, Newyork. 54

Resim 2.3.5.3 Gino Severini, “Hareket Halindeki Silahlı Tren” TÜYB, 115 x 88 cm, 1915, Museum of Modern Art, Newyork. 55

Resim 2.3.5.4 Etienne-Jules Marey, “Kuşlar” Kronofograf, 1882, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anvers. 56

Resim 2.3.5.5 Eadweard Muybridge, “Hareket Halindeki At” 1878. 56

Resim 2.3.5.6 Giacomo Balla, “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi” TÜYB, 95x115 cm, 1912, Albright-Knox Art Gallery, Newyork..... 57

Resim 2.3.5.7 Umberto Boccioni, “Bisikletçinin Dinamizmi” TÜYB, 70x96, 1882 – 1916, Özel Koleksiyon..... 58

Resim 2.3.6.1 Wassily Kandinsky, Karışık Teknik, 1910 61

Resim 2.3.6.2 Claude Monet, “Saman Yığınları” TÜYB, 1890, Sotheby’s Instıtute of Art 62

Resim 2.3.6.3 Kazimir Maleviç, “Siyah Kare Sıfır Biçim”, 1915 63

Resim 2.3.6.4 Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonel Anıtı” 420 x 300 x 80 cm, 1919 – 1920..... 64

Resim 2.3.6.5 Piet Mondrian, “Siyah, Mavi ve Sarı”, TÜYB, 103 x 100 cm, 1921 . 65

Resim 2.3.6.6 Theo Van Doesburg, “Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu” TÜYB, 100 X 180 cm, 1925..... 66

Resim 2.3.6.7 Wassily Kandinsky, “Parlak Ovalde” Karton Üzeri Yağlıboya, 73 x 59 cm, 1925 67

Resim 2.3.7.1 Andre Masson, “Balıkların Mücadelesi” Tuval Üzeri Yağlı Boya, Kum, Karakalem, 36 x73, 1926, Museum of Modern Art, Newyork 69

Resim 2.3.7.2 Andre Masson, “Otomatik Çizim” Kağıt Üzeri Mürekkep, 23 x 20, 1924, Museum of Modern Art, Newyork 70

Resim 2.3.7.3 Max Ernst, “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk” Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, Boyanmış Ahşap Parçalar ve Çerçeve, 70 x 57 x 11 cm, 1924, Museum of Modern Art 71

Resim 2.3.7.4 Rene Magritte, “Özgürlük Eşiğinde” TÜYB, 239 x 185,5 cm, 1937, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Hollanda 72

Resim 2.3.7.5 Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği” TÜYB, 24 x 33 cm, 1931, Museum of Modern Art, Newyork 73

Resim 3.1.1 Ayşegül Özdoğan, “Dinginizm” TÜKT, 120x140 cm 2019 75

Resim 3.1.2 Ayşegül Özdoğan, “Şakika” TÜAB, 50x70 cm, 2019 76

Resim 3.1.3 Ayşegül Özdoğan, “Naniuna ve Ket” TÜAB, 15x15 cm, 2020 77

Resim 3.1.4 Ayşegül Özdoğan, “Sokak Ayyaşları” YKÜAB, 30x40 cm, 2020 78

Resim 3.1.5 Ayşegül Özdoğan, “Dans Edenler” YKAB, 30x40 cm 2021 80

Resim 3.1.6 Ayşegül Özdoğan, “Bardaki Kız” TÜAB, 15x20 cm, 2021 81

Resim 3.1.7 Ayşegül Özdoğan, “Kanyonda Bir Kadın”, YKÜAB, 20x30 cm, 2021 82

Resim 3.1.8 Ayşegül Özdoğan, “Ala Roza” YKÜAB, 20x30 cm, 2021 83

Resim 3.1.9 Ayşegül Özdoğan, “Doğum Günü Partisi” YKÜAB, 30x40 cm, 2021 . 84

Resim 3.1.10 Ayşegül Özdoğan, “Doğum Günü Partisi” YKÜAB, 30x40 cm, 202185

Resim 3.1.11 Ayşegül Özdoğan, “Nani’nin Bar Köşesi” YKÜKT, 20x30 cm, 2022 86

Resim 3.1.12 Ayşegül Özdoğan, “Jimmy’de Bir Parti” YKAB, 20x30 cm, 2022 87

Resim 3.1.13 Ayşegül Özdoğan, “Sarı Çizmeli, Mavi Yağmurluklu Adam” YKÜAB, 30x40 cm 2022 88

Resim 3.1.14 Ayşegül Özdoğan, “Kadın ve Seyis” YKÜAB, 30x40 cm, 2022 89

Resim 3.1.15 Ayşegül Özdoğan, “Adsız” YKÜAB, 30x40 cm, 2022 90

SİMGELER VE KISALTMALAR

Kağıt Üzeri Akrilik Boya	: KÜAB
Santimetre	: Cm
Sayfa	: s.
Tuval Üzerine Yağlı Boya	: TÜYB
Tuval Üzerine Akrilik Boya	: TÜAB
Tuval Üzerine Karışık Teknik	: TÜKT
Türk Dil Kurumu	: TDK
Yağlı Kağıt Üzeri Akrilik Boya	: YKÜAB

GİRİŞ

Sanatçılar tarih boyunca bir sistem içerisinde düşünmüş ve eserlerini kurgulamışlardır. Bu düşünsel süreci kolaylaştırmak ve tasarımda farklılıklar yaratmak için doğayı bir kaynak olarak görmüş ve bundan yararlanmışlardır. Bu nedenle resim sanatı tarihi boyunca, doğa ve doğadaki tüm nesneler sanatçılar için sonsuz ilham kaynağı olmaktadır. Doğayı anlamak için sanatçı, doğanın biçimini gözlemleyerek ve analiz ederek ürününün biçimini ve kurgusunu ilişkilendirir. Sanatçılar doğayı ele aldıkları ölçütte çalışmalarda bulunabilirlerdi. Yapılan eserlerde sanatçının uğraşı olarak biçim sorunları ortaya çıkmaktadır. Bunun da doğrudan doğayı algılamayla ilişkili olduğu söylenilebilir. Biçim sorunları, doğadan bize doğrudan aktarılmış olmasa da sanatın en büyük sorunlarından biri olduğu söylenilebilir. Biçim oyunları birçok alana hitap etmiş olmakla birlikte, bu araştırmada daha çok resim sanatı üzerinden anlatımı ele alınmaktadır. Biçimi analiz ederken birçok bakış açısına sahip olunması gereklidir. Biçimin yapısını en ince ayrıntısına kadar gözlemlenmesi ve yeniden sanat eserinde kurgulanmasında çarpıcı bir oyun şekli ile yer almaktadır. Biçim bozma, yani deformasyon, biçimin gerçekliğini, öz algılamayla yeniden yapılandırılmasıdır. Resim sanatında biçim bozmalardan ya da biçim algısından bahsedildiğinde biçimin sanat tarihindeki kırılma noktasına bakılması gerekmektedir. Akademik kuralların çatırdamaya başlaması modern sonrasında başlamıştır. Bu durumda bakılacak bağlam modernizm kültürünün başlangıcında bilimin ve sanayi devrimin gelişimleri olmalıdır. Aydınlanmayla birlikte toplumsal değişimler, göç durumları, ekonomik siyasi ve endüstriyel gelişimlerin ivme kazandığı dönem dünya üzerinde eskiye dönülmemek üzere değişime itilen hatta mecburiyet kazanan bir süreç olmuştur. Her alanda modernitenin baş göstermesi, yenilik olgusu ve değişimlerin akabinde gelenekselliğin yıkımını da beraberinde getirmiştir. Bu gelişimlerde toplumun asimile edilemeyecek ölçüde yabancılaşma ve benzeri sorunlarının sesi, sanatla yankı bulmuştur. Sanayi devrimi, teknoloji ve bilimin gelişiminin ardında sanat ortamında modernizm altında bireyselleşmeye başlayan sanatçılar modern sanatın temellerini oluşturacak yeni arayışlara girerek biçim üzerinde yetersiz gördükleri öz kısmını irdelemeye başlamıştır. Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşan ve o zamana değin sanat tarihinde hiç görülmemiş akım çeşitliliğinin bir arada görüldüğü bu yoğun dönem sanatçıların yenilikçi arayışlarında biçimi ve gerçeklik algısını irdeleyerek hem

dönemin getirdiği buhranı ifade etmelerine hem de tepkisel tavırlarla geliştirdikleri yeni metotların dışavurumunu gözler önüne sermektedir. Modern sanat akımları, oluşumlarından itibaren biçimler üzerinde parçalamalar deformasyonlar geometrik ve soyut tavırlar sergilemiştir. Bu çalışmanın devam eden kısmında modernizmle başlayan sanayi devrimiyle devam eden ve modern sanatı oluşturan akımlarda başvurulan deformasyonlar incelenmiştir.

1. BÖLÜM

MODERN SANAT GELİŞİMİNİ HAZIRLAYAN UNSURLAR

Modern sanatın ortaya çıkışında etkili olan belirli unsurlar bulunmaktadır. Aydınlanma çağının oluşum süreci içinde yer alan bilimsel gelişmeler ve pozitivist düşünce yapısı bu unsurların başında yer almaktadır. Feodal yapı ve kilisenin etkinliğini yitirdiği bir dönemde Antik Yunan düşüncesini temel alan hümanist felsefe ön plana geçerek dönemin düşünce yapısının değişimini sağlamıştır. Bu gelişmeleri takip eden yüzyıllar içinde Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi yaşanmış ve Newton gibi bilim insanları öncülüğündeki bilim, insanın modern toplum düzenine erişmesini sağlamıştır (Kongar, 2006).

1.1. Modernizm

Modernizm terimi; Rönesans felsefesiyle 15 ve 16. yüzyıllarda ortaya çıkan hümanizm akımını, 17. yüzyılın düşünsel bilişsel ve bilimselci yaklaşımını, aydınlanma döneminin bireysel kavramlarını içinde bulunduran 18. yüzyılı kapsayan bir terim olarak kullanılmaktadır (Polat, 2017). Temelinde insan bilincine duyulan güven, evrim, ilericilik düşünceleri ve toplumun her haliyle doğaya dönmesini isteyen ve bunun savunan öğretiye sahip olunması modernizmin temelini oluşturmaktadır. Toplumun, topluluk ve bireyler olarak bir arada bulunma ilişkilerinin bütününde, doğanın ve evrenin tasarısını bilim ve bilişsel düşünce ile ilericiliğe götürerek, insanın kendi kültür ve düşünce gelişimini eskiden farklı olarak bir noktaya taşımıştır (Lynton, 2015).

1.1.1. Modernizmin Felsefesi

Düşünme yetisi felsefesiyle Descartes'in bireyin içinde bulunduğu ve yaşamını sürdürdüğü dünyaya kümülatif olarak bakılması gerekmektedir. Bu dünyada görülen ilk sezi durumu, zihince kavranan ve temel düşünce olan bilginin, bilimsel olarak araştırılması modern düşüncenin başlangıcı olarak geçmektedir. İnsan evrenin bilgisine dayalı bir şekilde paralel olarak düşünme yetisi olan bir varlıktır. Evrenin işleyişini ve düzenini bireyin kendi usu yoluyla anlaşılır bir biçimde açıklayıp sonuca

bağlayabileceği varsayılmaktadır. Nesnelerin gerçekliğini ortaya çıkartma istemi, bireylerin üstün değerlerinden birisidir ve insanlık tarihinin de merkezine yerleştirilmiştir. Bu merkezi durumun oluşmasını sağlayan, herhangi bir kısıtlamaya bağlı olmaksızın; bireyin kendi otonomisini koruma mesuliyeti ve düşünme yetisi, en üst değer olarak insana donatılmıştır. Bu şekilde, modern insan özünü ve bulunduğu dünyadaki toplulukları, düşünme yetisinin belirttiği yol ile algılayabilecek ve çözümleyecek bir pozisyona yüceltilmiştir (Aygün Cengiz, 2009).

Modernizm ile birlikte kent ve sosyal değişimin hızlandırılması için birçok düşünce ve davranış içerisine girilmiştir. Bu düşünce ve tavırlar dışındaki hareketler ise çağ dışı olarak belirtilmişlerdir. Bu düşünce ve tavırlara dayanarak, modernliğin başlangıç noktası olan Avrupa'dan çıkarak tüm dünyayı tesirine sokmuş, sanayileşmeyi hızlandıran bir transformasyon olduğu söylenebilir. Modernizm, modernliğin dönüşümünün sonucunda ulaşılan durumu tanımlayan ve bu transformasyonu düşünme yetisine empoze ederek, ulaşılan sonuca uyumlu olduğunu savunan ifade şeklidir (Turner, 2014).

Modern öncesinde, inanç ve geleneğin toplumun tüm yaşamındaki etkileri aklın ve bilimin önüne geçtiği düşünülmektedir. Modernizm akıl ve bilim yoluyla gerçekleşmeyen herhangi bir durumu kabul etmeye karşı duruş sergilemiştir. Bu yüzden inanç ve gelenek olguları bilim ve akıl ile tezatlık oluşturmaya başlamıştır. Modernizm akılcılığı savunarak, ussal yapının bilimselci yaklaşımla ilerlemesini kabul etmektedir (Koçakoğlu, 2012).

Bu bilgiler ışığında, Rönesans hareketi modernizmin temellerinden birini oluşturan önemli bir yere sahiptir. Rönesansın öneminin etkisinde Batı için anlamının büyük olması önem taşımaktadır. Rönesans batıda Fransızca köken olarak "yeniden doğuş" anlamına gelmektedir (Şimşek , 2017). Orta Çağ'dan sonra dini merkez görüş olarak alıp buna göre yaşayan batı uygarlıkları için, inanç olgusuna eş değer nitelikte, bireysel odaklı bir idea biçiminin yükseldiği söylenebilir. Bilimsellik ve akıl gücü, reform, Rönesans ve sanayi devrimi ile birlikte inanç kavramı sorgulanmaya başlanmıştır denilebilir. Sonrasında ise Batı; keşfedilmesi beklenen birçok bilginin dinamiğinde,

fizik, felsefe gibi her alanı kapsayan açıklamaları, sadece inanç olgusuyla değil bilim ve düşünme yetisiyle çözümleme yoluna gitmiştir (Smith, 2011).

Bunlara ek olarak, dinin etkisinin giderek kaybolduğu ve akla dayanan bir toplum transformasyonu için çabalandığı söylenebilir. Newton bilimsel devrim olan evrensel yer çekimi kanunu bularak, ussallıkla geleneğin kopuşunu kesinleştirmiştir. Artık inanç olgusunun yerini kesin bir şekilde ussallık ve bilimin aldığı belirtilebilir (Aygün Cengiz, 2009).

Newton, doğanın süregelen döngüsünü matematiksel terimlerle anlatabileceğini ileri sürmüştür. Soyut matematik, bilim insanının doğayı incelerken anlamasına yardımcı olacak imgesel bir ide yaratmıştır. Newton'un bilim anlayışı toplumsal döngüye de taşınmıştır ve milliyetçilik gibi toplumsal gelişim hareketlerini içeren davranışlar, ilericilik ve yarar sağlama adına üretimin temelindeki bireysellik hareketleri, otonomi ve hürriyet gibi bireyselliği anlatan tanımlar ortaya çıkmıştır (Aygün Cengiz, 2009). 18. yüzyılın aydınlanma düşüncesine, Avrupa'nın insanlarının modernliğine teknoloji ve bilim yardımcı olmuştur. Doğadaki olayların bilim ve teknoloji ile çözümlenebileceği fikri, akıl ve nesne arasında bir çizgi çekmiştir (Smith, 2011).

18. yüzyılda başlangıç merkezi Avrupa olarak zaman içerisinde tüm bireyleri, us, sanat ve hayat stillerini etkileyecek şekilde dünyaya yayılarak etkileşim yaratan modernizmin aydınlanma hareketidir. Bununla birlikte, bilimsellik her bireye sınırsız bilgi veren bir program haline dönüşmüştür. Aklın aydınlanmasında rol oynayan etkenin yanlış inanç eleştirilerinden geçtiğini savunan Kant, arı usu bireyin bildiklerinin sınırlarına karar veren bir kabiliyet şeklinde belirtmiştir. Arı us görüşü, dünyanın duyularla algılanabilen bilgisini izlemiş ve aklın gözettiği bölgeyle bağlantısı bir uyum haline getirilmiştir. Aklın ve doğanın aynı kurallarla ilerlediğini savunan Kant, görünür olan dünyanın realitesini aklın kavrama kabiliyetine dayandırmıştır. Bir diğer yandan Kant'ın bu görüşüyle bireyin öz bilincinin ve doğanın bilgisini tarihsel olarak yok saydığı söylenebilir. Bilincin ve doğanın tarihsel süreçte zamanla anlaşılmasının savı Hegel'e aittir. Hegel'in düşünce sistemi, insanlık tarihinin ve doğanın kültürel gelişimine açıklık getirilmeye çalışılmasıdır. Hegel'e göre dünyanın geçmişten günümüze devamlılığında rasyonellik baskındır, akıl ve öz

evrenin kökündedir; tinin ve usun amacı bireyin hürriyetidir. Bu gayeyle modern dünya geleceğe yönelik tavırlara girmiştir (Aygün Cengiz, 2009).

19. yüzyılda radikal değişiklikler, eskiden farklılığı kesinleştiren düşünce yapılandırmaları olmuştur. Bu yüzyılın aydınlanma düşüncesi içinde, modern bilim dünyasına etkisini Darwin'in düşünceleri netleştirmiştir. Darwin'in evrim kuramı; doğanın ussal çözümlemelerinin olduğunu içermektedir (Aygün Cengiz, 2009)

20. yüzyıla gelindiğinde ise modernizmle; göç olgusunun, kentleşmenin, endüstriyel devrimin ve bununla evrimleşen kapitalizmin ivme kazanarak değiştiği ve hızlandığı bir dönem olduğu söylenebilir. Weber düşüncesinde mantık değerinin yükselmesi ve ussallık sonucu, kapitalizm ve sanayi devrimiyle toplumda köklü değişikliklerin yalnızca Batı'da meydana geldiğini belirtmektedir. Bu düşünceyle Weber'e göre Batılılaşmak aynı zamanda modernleşmek anlamına gelmektedir (Smith, 2011).

Rönesanstan başlayarak, coğrafi keşifler, aydınlanma çağı, kapitalizm ve sanayi devrimi ile birlikte devam eden, batılılaşma kültürü ile devletlerin sanayi inkılabı sonrası sömürgecilik adı altında egemenlik arayışlarına girmesi, ekonomide siyasette toplumsal köklü değişimlere gidilmesi, tüm insanlığın yaşamında biçimsel, bireysel özerklik değerinin yükselmesi, ilerlemeci düşünce ve ussallık olguları modernizmin içinde birbirini tetikleyen ardışık unsurlar halinde oldukları söylenebilir (Rivtort, 2017).

1.1.2. Sanayi Devrimi

Endüstri ya da sanayi devrimi genel olarak bir açıklama getirilecek olursa, sanayi devriminin içerisinde birçok güncel, insan emeğine dayanmayan ve işlerin otomatik işleyen araçlarla yapıldığı bir dönemi belirtmektedir. Sanayi devrimi hem yapısal hem de görünür ve açıklanabilir olması açısından farklı şekillerde ele alınmış ve sınıflandırma yapılmıştır. Sanayi devriminden önce insan emeği ve zanaatı değerli olurken artık sanayi devrimiyle yeni bir devinim içerisine girmektedir. Bazı kaynaklarda sanayi devriminin sınıflandırması değişkenlik göstermektedir (Freyer, 2018).

İlk olarak sanayi devrimi için, insan gücüne dayalı olmaktan tamamen farklı bir üretim stiline, yani makine gücüne geçişinden bahsedilmektedir. 18. yüzyıl ortalarında İngiltere ve batı Avrupa'da başlayıp gelişme göstermiştir. Sanayi devrimi geleneksel hayvan ve insan gücüne dayalı üretimi, teknik anlamda yığınla üretim sağlayan makine üretimine geçişi temsil etmektedir (Yıldız İlden, 2008). Öncesinde insan ve hayvan gücüne dayalı doğal bir yaşam tarzı işleyişteydi. Ticaret, atlı arabalar ile sağlanmaktaydı. Ancak bu alışveriş uzak yerler ile oldukça zorlu olmakta ve getirisi oldukça azdı. Sanayi devrimi ile birlikte bu sınırlı alışveriş ve ticaret oldukça evrenselleşmekteydi. Makineye dayalı üretim ile birlikte birçok alanda yenilikler birbirini takip etmiştir. Makine gücü ile birlikte seri üretim imkanı bulunmaktaydı. Bu da küçük zanaatkarlar için sorun yaratır nitelikteydi (Günay, 2002).

İlk sanayi devrimi, 18. yüzyıl sonunda İngiltere'de dokuma tezgahı ile başlamaktadır. Bu sanayi dalgasının ardından, üretimde makine gücünün peşine James Watt'a ait buluş olan buhar makinesinin icat edilmesi takip eder. Yani ilk sanayi devriminin insan gücünün yerine su ve buhar gücüyle çalışan mekanik tezgahların icadıyla başladığı söylenebilir. Bu şekilde üretim artık seri hale gelmiştir ve makine gücü insan gücünün yerine geçtiğinde bireyin yapması gereken makinanın başında beklemek oluyordu. Bu toplumsal bir yeniliğin yanında farklı etkiler de yaratmakta olduğu söylenebilir (Freyer, 2018).

Sanayi devriminin etkisiyle, bu harekete giren her ulus, değişimlerden etkilenmektedir. Sanayi devriminin başlaması üzerine, üretim şeklinin değişimi ve ekonomik düzeyin toplumdaki etkisi, sanayileşme ile paralel olarak göç eden bir nüfus elde etmektedir. Bu göç olgusu sanayileşmeyi oldukça hareketli bir hale getirmektedir ve her bir dalgada göç olgusunun boyutları ve etkileri farklılık göstermektedir. Bunun sonucu olarak kentleşmedeki göç artışının temelinin, sanayileşmeden kaynaklı olduğu söylenilebilir (Yönlü, 2018).

Göç olgusunun sebebi biraz daha irdelenerek açıklanacak olursa şu şekilde olabilir. Genel olarak bilinen iki göç türü vardır. Biri uluslararası göç; ekonomiden eksik durumda olanlar ya da gelişmişlik düzeyine göre farklı ülkelere göç edilme durumudur. Diğer göç türü ise iç göçtür; genel sebepler aslında aynıdır ancak köyden,

kırdan kente göç olmaktadır ya da tam tersi şekilde durum söz konusudur. Ülke sınırları içerisinde şehirden şehre, kırdan kıra, kırdan şehre ya da şehirden kıra göç şekilleri iç göç tanımının içerisinde bulunmaktadır. İç göçler ülkenin alanına ekonomik gelişmişlik düzeyinin durumuna göre değişiklik göstermektedir. Genel olarak görülen köyden kente göç olgusunda, toprağın verimsizliği sanayi gelişmeleri ve şehir işlevlerinde iş imkanları bireyleri göçe itmektedir. Sanayi devrimi ile birlikte nüfus hareketleri paralel olarak canlılığını korumaktadır (Erbaş, 2019).

Batının kendi içerisinde olan göçleri, yani iç göçler ilk olarak kapitalizmle bağlantılı olarak açıklanmaktadır. Bu durumda kapitalizme kısa bir değinilmesi uygunluk ve anlaşılabilir olması açısından yarar sağlar niteliktedir. Öncelikli olarak Batı'da kapitalizm sanayi devrimiyle birlikte bireylerde ve toplumlarda yaşanan, varyasyonlar ve bağlantılardır. Anapara ve zenginlik sanayi devrimi için vazgeçilmez etkenlerdir ve dolayısıyla göç olgularında temel nokta, toplum biliminin yanında modern tarih ile endüstri devrimi olduğu söylenebilir. Modernizmdeki ilerici görüşlerde bireyin bireyselci tavrına ekonomi düşüncelerinin yer ettiği söylenebilir. Artık geçim sıkıntısı ile birlikte özel mal, mülk gibi kavramlar zenginlik burjuvazi sınıfları endüstri kapitalizmi ile birlikte kilit nokta halindedir (Çınar, 2013).

Batı endüstri devriminden önce feodal bağlantılar ile açıklanırdı. Bu ilişkilerden kapitalist bir yapıya geçmesindeki etken ise batının yeni ticaret yollarını araması, sömürgecilik ve hammadde arayışıdır. Batının elde ettiği bolluk, batıda toplum içinde sınıf ayrımı yaratmıştır. Zenginlik arayışı ve bu gelişmeler dahilinde batıda burjuvazi sınıfı ortaya çıkmıştır. Burjuvazi sınıfıyla birlikte zenginlik algısı beraberinde kapitalizmi batıya hakim hale getirmiştir. Bu bilgilere bakarak batının sanayi devrimi ve kapitalizm ile birlikte iç ve dış göç durumlarının hem ekonomik hem toplumsal sınıf kavramlarında transformasyona sebep olduğu söylenebilir (Yönlü, 2018).

Sanayi devrimiyle birlikte devrim, sadece sınırlı bir bölgede kalmamış ve diğer tüm batı ülkelerinde de etki yarattığından bahsedilmişti. İkinci sanayi devrimi olarak adlandırılan 19. yüzyıla gelindiğinde insanlık tarihinin en değişken yüzyılı olduğu söylenebilir. Sanayi devrimi ile birlikte gelişen üretim, üretim çeşitliliği, buluşlar, teknolojik gelişmeler, ekonomi ve sanayi toplumu artık geri dönülemez bir ilericilik

himayesine girdiği söylenebilir (Freyer, 2018). 19. yüzyıl sanayi devriminin önemli buluşlarının yapıldığı tarihleri barındırmaktadır. 19. yüzyılın ilk yarısında demir ve çelik maddelerinin işlenmesi artık her alanda büyük makinelerin kullanılmaya başlamasını sağlamıştır. Demir ve çelik artık evrenselleşti. Üretim araçları yani makineler demir ve çelikten üretildi. 1830 ile 1870 yılları arasındaki süreçte ilk demiryolu sistemi dünya üzerine bir ağ şeklinde kuruldu. 19. yüzyıldaki bu maddesel değişimler ve buluşlar ile ulaşımda buharlı gemilerin ve vapur seyahatlerinin kullanılması denizler üzerinde ulaşım sağladı ve denizyolları açılmış oldu (Freyer, 2018).

Sanayi devrimi modernliği temel alarak ilerleme göstermenin aksine tekniksel irdelemelerle gelişme gösterdiği söylenebilir. Ancak bilim, sanayi devriminden ayrıştırılamayacak bir olguydu aynı zamanda. Teknolojinin bilimsel olarak ilk buluşu 1831 yılında elektrik motorunun keşfiyle gerçekleşti. Buna dayanarak sanayi devriminin gelişiminde, teknolojinin bilime dayanarak üretimde bulunmaya başladığı söylenebilir. 19. yüzyılın sonlarına doğru elektrik tekniği köklü değişime yol açmıştır. Su ve buhar gücünün karşıtı olarak elektriğin üretimde ve ulaşımda kullanılması sanayi devrimini yeni şekline sokmaktadır. Bununla birlikte kimya alanındaki sanayi gelişimi de elektriğin kullanılması ile yeni temeller yaratmaktadır (Freyer, 2018)

19. yüzyıl içinde meydana gelen icatlar ve radikal değişiklikler ile birlikte tekniksel gelişmelerin hızı, dünya tarihinde görülmemiş bir yüzyıl değişimini göstermektedir. Kentleşme sonucu nüfus değişimindeki hareketlilik ve fabrikalaşma, tekniksel gelişmelerin yanı sıra elektrik ampulü, telgraf ve telefon gibi sanayi üretimleri dünya ekonomisini yeni bir boyuta taşımıştır (Çınar, 2013).

Sanayi kapitalizmi etki alanını ikinci sanayi devriminde genişletmiştir. 1800 sonraları sınıf farkı uçurum gibi derinleşmiştir. Toplum içerisinden zengin ve yoksul arasındaki hayat standart yaşam şartları iki ayrı uç noktadadır. Sanayi devriminin ekonomik etkilerinin yanında, toplum biliminde ve düşünce yapılarında da etkileri görülmektedir. Ekonomi, geçim sıkıntısı, üretim ve tüketimin köklü değişimler ile birlikte kar amaçlarının yanında iç ve dış göçlerin yaşanması piyasanın hareketliliğine canlılık sağlamaktadır. Bununla birlikte sermayenin değişmesi ve genişlemesinde,

teknik gelişme ve modern kapitalizm önemli bir rol oynamaktadır. Endüstri devrimi, tarım üretiminden mekanik makine teknolojisine evrimleşmesini 19. yüzyılda oldukça büyük bir hızlı gelişmeyle göstermiştir (Yönlü, 2018).

18 ile 19. yüzyıl için teknik ve endüstri gelişmeleri "makine devrimi" olarak adlandırılmaktadır. 19. yüzyılın son yarısında gerçekleşen gelişmeler "teknolojik devrim" olarak nitelendirilmektedir. Sanayi devrimiyle birlikte değişen köklü olguların getirisi olarak sömürgecilik, ham madde arayışı, gibi gelişmeler ile birlikte sermaye ihtiyacı, dünya milletlerini dünya savaşlarına sürüklemiştir (Aksoy, 2016).

3. sanayi devrimi ikinci dünya savaşından sonra başlayıp 1980'li yıllara değin olan süreci belirtmektedir. Sanayi devriminde üçüncü dalga sanayileşmeyi merkez alarak üretici toplumlarının yanı sıra bireylerin daha az somut gereksinimlerini giderirken, fiziki güçlerden daha etkin olarak bilgiyi kullanan bir topluma dönüşmesini sağlayan bir geçiş sürecidir denilebilir. Üçüncü dalgada her alanda bilginin yer aldığı ve teknolojiyi içeren sistemlerin vazgeçilmez hale geldiği bir 'enformasyon devrimi' olduğu söylenebilir. Üçüncü dalganın bu özelliğinin toplumsal, siyasi ve ekonomik anlamda köklü değişikliklere götürdüğü düşünülmüştür (Davutoğlu, 2020). Demir çelik alanında sanayinin gelişmiş olması bu dönemde işletmeciliği ön plana çıkarmaktadır. Finansal değişiklikler ve üretim kaynaklarının değişmesi sonucu maliyet üzerinde önemli bir rol almaktadır (Freyer, 2018).

Tekniksel değişimler endüstriyel devrimi ve bu dönemin bir getirisi olarak teknoloji toplumunu meydana getirdi. Ulaşım 19. yüzyılda deniz aşırı olma imkanını bulmuştu. Buharın ve elektrik sanayisinin gelişimiyle birlikte birçok alanda taşımacılık etkili bir konu olmuştur. Bu değişimlerle birlikte çağdaş yaşamda kavramsal düşünce sistemi de varyasyona uğramaktaydı. Bireylerin gereksinimleri dahilinde endüstriyel toplumlar teknolojiye ivme kazandırarak gelişmelerini sağladığı söylenebilir. Üretim ve tüketim bireyin hayatının hemen her tarafında bulunmaktaydı. Teknoloji toplumu geleneksellikten ayrı bir yaşam ve düşünce sistemiyle teknolojiyi birleştirerek mantık bağlantıları oluşturmaktadırlar. Enformasyonel toplum teknoloji ile iç içe ayrılmaz bir bütün halindedir. Ulaşımdan iletişime sıçrayıştaki teknolojik gelişme hareketi

teknoloji toplumunu, medya toplumuna çevirdiği söylenebilir. İnternetin gelişimi ile birlikte, iletişim bilgisayarlar ve ağ bağlantılarıyla evrenselleşmiştir (Öğrekçi, 2017).

Teknoloji toplumu çağdaş yaşamda bireylerin hayatlarının her yönünün birlikteliğiyle bilgiye bağlı yeni teknolojilerle bilgi toplumunun bağımlılığını ortaya çıkarır. Bilginin teknolojiye olan bağımlılığı dünya üzerinde yeni bir ekonomik sürecin tüketim odaklı olmasını sağladığı söylenebilir. Yaklaşık 1973 yılı bu dönemlerin kırılma zamanlarına tekabül eder. 3. sanayi devriminde dijital yöntemler analog yöntemlerin yerine geçmiştir. Endüstri 4.0'da görsel olma durumu, kişisel olma durumu ve kusursuzluk öncü konumda olduğu söylenebilir. Endüstri 4.0; gelişmiş teknolojiyle süslenecektir. Bununla birlikte makineler çevresini algılayabilecek potansiyele ulaşıp internet aracılığıyla birbirleriyle bağlantı kurabileceklerdir. Üçüncü sanayi devrimi elektronik ve enformatik teknolojilerinin sonucuyla meydana gelmiş ve bu şekilde bilgisayarlarla desteklenen tasarım ve üretim nosyonu sanayi alanına süratle giriş yapmıştır. Bilgisayar ve iletişim teknolojisi süratle ilerleyerek bununla bir arada üretim yöntemlerinde öz işler getirmiştir. Endüstri 4.0'ın bu zihniyetinin amacı dijital ilerlemelerin akabinde getirdikleri olanaklarla üretimin daha kullanışlı ve semereli hale getirmektir (Özkan ve diğerleri, 2018).

Dördüncü sanayi devrimi yani endüstri 4.0 resmi olarak Almanya'da 2011 Hannover Fuarında başlamıştır. Dördüncü sanayi devriminde, üretimde inşa edilen akıllı mahsul diye adlandırılan bir yenilik meydana gelmektedir. Bu ürünlerin özelliklerinde alıcıya işlevsel kılavuzluk etmek ile üretim yöntemlerinde dönüt sağlayan duyargalar ve işlemci olma durumu bulunmaktadır. Endüstri 4.0'ın yani dördüncü sanayi dalgasının amaçlarına ek olarak; üretim mahsullerinin kişiselleştirilmesi, üretim halkasının esnekliğini temin etmek, ürünler ve makineler arasındaki bağın en kolay ve sade haline getirmek, akıllı üretim evlerinde yani fabrikalarda nesnelerin interneti özellikli üretimin en uygun duruma getirilmesini başarmak ve yeni iş olanakları, türleri ve iş prototipleri takdim etmek söylenebilir (Schwab, 2017).

1.2. Modern Sanat

Sanat, 20. yüzyıla kadar görüneni betimleme ve Rönesanstan bu zamana kadar gelmekte olan geleneksel düzen algısıyla bir taklittir. Farklı kaynaklara göre

modernizmde makine olgusunun, sanatta aracı olarak betimleme gücünde yer almaması ve bunun önüne geçilmesiyle modernliğe ulaşılacağı savunulmaktadır. Ancak modernistler ise sanatın betimleyici ve gördüğünü olduğu gibi aktarma yolunun kaldırılarak, yerine modern makine estetiğinin getirilmesiyle başlangıç temelinin oluşacağını düşünmektedirler (Erden, 2016).

Sanatçılar avangart tavırlara bürünmüşlerdir. Buna etken olan ise; endüstrileşmenin ivmesinin giderek artmasıyla tahripkar bir hale gelmesidir. 2. Dünya savaşından sonraki süreçler modernleşmenin olumsuzluklarını barındırmaktadır. Bu sebeple avangart tavırlar sanatla ve sanatçılar tarafından dünyaya bir eleştiridir.

Modernizm evrenselleştiğinde ulaşım ve iletişim sınırları kalktığında en uç noktanın ulaşılabilirliği sonucunda, dünya üzerindeki uzak kültürlerin birbirlerine değinebildiği noktada, alışverişler, farklılıkları birbirine benzeştirmiştir. Bu da farklı diye ayıracağımız, ayrıcalık yaratacak kültür kavramını, aynılığa taşımıştı (Erden, 2016).

Makine ile olan ilişkide kültür değinmelerinden dolayı, dolaylı kültürsüzleşmeye yol açtığı söylenebilir. Birbirine benzerlik, farklılıkların yitirilmesi, sanatçıların avangart akımlar yaratmasına iten sebeplerden biri olmuştur. Sanayi devrimiyle tekniğin hızlı gelişimi, soruşturan, irdeleyen, girişimde bulunan, tecrübe etmeye açık, tenkit eden, öz ve hür, engellenmeyen durumuna erişmek için uğraşan sanatçılar; estetiğin genel yargı çerçevelerini ve geleneksellikten kurtulmaya çabalayarak yapıtları oluşturmada farklılıklara, bilinmeyen tecrübelere ulaşmaya çalışmışlardır (Gombrich, 2016).

Sanatçılar doğayı ve görüneni direkt yorumlamadan alıp çizmekten vazgeçtiklerinde, modernizmin başlangıç temeli atılmış denilebilir. Geleneksellik yeniliklerle çarpılarak varyasyona mecbur bırakılmıştır. Oluşan akımlar ve yenilikler artık kaçınılmaz ayrımlar yaratmaktadır. Bunun akabinde estetik algıların zihniyette varyasyona uğramış olduğu söylenebilir. Toplumsal varyasyonların sanatla doğrudan ilişkisi olduğu gözlemlenmektedir. Nitekim bu varyasyonlar sanatçılar üzerinde değişimin ve yeniliğin etkisini gösteren zamanlara tekabül etmektedir (Beksaç, 1994).

Makine ile yapılan üretim ünlü sanat yapıtlarını toplumda ulaşılabilir hale getirmektedir. Bunun üzerine şu şekilde bir yorumda bulunulabilir; yapıtlar bu üretim

şekliyle sırrını kaybetmektedir ve orijinal yani hakiki olan yapıtın efsunu ve ayrıcalığı masumiyetini eksiltmektedir. Mekanik üretimin önemli bir sonucu olarak, bu üretimden önce yapıtların tek bir yerde ve bir tane olması artık değişime uğramış ve birçok değişik platformda ulaşılabilir ve dokunulabilir hale gelmiştir (Süzen, 2018).

20. yüzyılda tekniğin ve teknolojinin yaygınlaşması iletişim ağlarıyla birlikte paralel olarak sanatın yaygınlaşmasındaki sebeplerden birisidir. Mekanik yapıyla teknolojiyi içine alan modern sanat, empresyonizmin tetiklemesiyle birlikte kübizm akımının ortaya çıkışı başlangıç noktası sayılmaktadır. Modern sanatta fotoğrafın keşfi modern sanatı sürekli bir yeniliğe sokmuş ve menzilini daha ileriye taşımıştır. Ekspresyonistler, kübistler, fütüristler ve sürrealistlerle çeşitlilik göstermiştir. 20. yüzyılda ayrımlı parçalanmalar olduğu söylenebilir (Polat, 2017).

Berman'a göre modernliğin hikayesi 3'e ayrılır. 1500'lerin başında 1700'lerin başına kadar olan süreç ilk aşama olarak nitelendirilir ve modernliğin ilk algılanmaya başladığı zamanı belirtmektedir. 1790'lı yıllarda ise 2. aşama süre gelir. Fransız devrimi ile birlikte aydınlanma dönemine girmiş bir toplum ortaya çıktı. 19. yüzyılda oluşan modern toplumsal ve idari yapı aynı anda eski dünya düzeninin içinde var olmaktadır. Eski dünyanın yansıttıklarıyla birlikte modern bir yapı gelişmektedir. Bu çelişki hali, modernizm düşüncesini derinleştirmiş, farklı iki halde bulunması köklerini beslemiştir. 20. yüzyılda ise üçüncü aşama başlamıştır. Modernlik düşüncesi yani modernizm süreç içerisinde evrensel bir yayılım göstermiştir. Oluşan yeni modern kültür, düşünce alanından edebiyata ve sanatın birçok dalında önemli gelişmeler yaratmıştır (Berman, 2021).

Modernizmin birbirine zıt iki uç noktası bulunmaktadır. Bir uçta toplu kentleşme durumları, modern endüstri, ulaşım ağları, demir yolları, iletişim ağları, telefon, otomobil veya uçak gibi teknoloji durumlarının sonucu elde edilen kitlesel modern toplumların etkisi, diğer uç noktada ise geleneksel sanattan kopuşu belirten hareketler bulunmaktadır (Childs, 2010). Bunlara özellikle rönesansın perspektif görme biçimlerinin dışına çıkarılmış ve yıkılmış gelenekselliğin üzerine perspektif kurallarını kullanmadan üst üste veya yan yana farklı bakış açılarıyla betimlenmişi yüzeylerin eşzamanlılık ilkesini keşfederek kübizmin ortaya çıkması söylenebilir. Bu şekilde

perspektifin batı sanatındaki hükümdarlığı çağdaşlıktan çıkmış ve evrensel olma durumu da tarihsel süreçte bir olgu olarak burada noktalanmasını sağlıyordu (Childs, 2010).

1800'lerde modernliğin getirilerinin bütünündeki komplike durumları yansıtmaya ve üstlenmeye çalışmaktadır sanatçılar. Modernliği görünürlüğünün ilerisinde betimlemeye, konularında biçimsel tekniklerinde bilinmeyen üzerine sorgulamalara girerek estetik yargılarının derinini arayarak, izleyiciye de yeniliğin kağıtlarını açtırmaya çalışmışlardır. 20. yüzyıl sanatı bu uğraşların toplamıdır denilebilir (Antmen, 2014).

2. BÖLÜM

DEFORMASYON VE MODERN SANAT AKIMLARINDA DEFORMASYON

2.1. Deformasyon

Türk Dil Kurumu sözlüğüne bakıldığında deformasyon "biçimi bozulma, biçimsizleşme" anlamına gelmektedir. Aynı şekilde yine TDK'de deforme kelimesi de aynı anlamı taşımaktadır. Bu bağlamda biçim bozmadan bahsedilen yerlerde deformasyonun kastedildiğini anlayabiliriz (TDK, 2022).

Deformasyonu ele alırken form kelimesinin anlamına da değinilmesi faydalı olacaktır. TDK'de form; "biçim, şekil" anlamına gelmektedir. Formu, yani biçimi deforme etmek, deformasyona uğratmak anlam ve amaç açısından birçok farklı alanlarda kullanılmaktadır (TDK, 2022). Araştırma kapsamında çalışmanın devamlılığı için deformasyonun sanattaki yeri ve anlamı incelenecektir.

2.2. Sanatta Deformasyon

Deformasyonun anlamını açıklayabilmek için ilk olarak biçimin yani formun anlamına bakılması gerekir. Adnan Turani'nin hazırladığı "Sanat Terimleri Sözlüğü" adlı sözlükte "Biçim; bir şeyin şekli anlamına gelir, plastik sanatlarda biçim derinlikle yakından ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder." (s. 24). Biçim bozma ise, deformasyon olarak adlandırılmak ile birlikte yine Adnan Turani'nin "Sanat Terimleri Sözlüğü" adlı sözlükte şu şekilde tanımlanmaktadır. "Resimde ve heykelde model olarak alınan nesnenin görüntü biçimini, yapılan yoruma uygun hale getirme yani biçim bozmadır." (s. 24). Biçim bozma, yani deformasyon bir cismin veya nesne ve nesnelerin formları üzerinde çeşitli özgün ve değişik yorumlamalar yapılarak biçimi olduğu halinden farklı bir şekilde yeniden yapılandırmak, var etmek denilebilir. Oluşum olan varlık üzerinde farklı yorumlamalar ile biçimi deformasyona uğratarak yeni bir görüntü kazanmasını sağlayarak yeni bir form yaratmak denilebilir. (Borie ve diğerleri, 2019). Nesnenin deformasyona uğramasında nesnenin en yalın halinden en ince detayına kadar formun incelenmiş olması, konu dışına sapılmamasında bir etken durumdadır. Bir diğer türlü durumda ise nesne deformasyona değil başkalaşmaya uğramakta ve

bambaşka bir nesne olarak karşımıza çıkabilir. Objenin ya da nesnenin sadeleştirilmiş yeni biçimi, nesnenin kendi halinin birebir aynısı değil, değişime uğramış şekli olup bu nesnenin yeni form elde etmesi denilebilir. Ancak değişim ile oluşturulan form ile başka bir konu ya da başlık altında bakılması yanlış olur. Çünkü nitekim o nesnenin deforme edilmiş halinden bahsedilmektedir (Hildebrand, 2016).

Deformasyonda genel olarak amaç; yorumlanabilir nesneler üzerinde, konunun daha etkili bir biçimde vurgulanmasını sağlamaktır. Deformasyon yani biçim bozma, içerisinde stilize etmeyi ve abartıyı da barındırır. Biçim bozmanın etkili bir anlatım ya da vurgu yöntemi olduğu söylenebilir. Deformasyon, konu dışarısına çıktığı zaman kendi anlamını kaybetmektedir. Deformasyonun konu dışarısına çıkmış olması demek, konunun başka bir konuya taşması ya da anlatılmak istenilenin dışında bir anlama ya da anlam karmaşasına yol açması demektir. Deformasyon konu ya da anlatım içerisinde işlenen ve kullanılan bir ifade yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Aktan, 2004).

Biçim bozma doğadaki nesnelerden ve var olabilen tüm objelerden beslenebilmektedir. İnsanlar doğadaki normları kullanmayı, sanatçılar doğayı resmetmeyi bilişsel olarak işleyiş halinde ilerletir ve bunlardan yararlanırlar. Biçim bozma, sanatçıların doğa ile olan kavram kapsamında bir ifade biçimi olarak başvurulan bir yöntem olduğu söylenilebilir. Doğada olan nesnelerin olduğu halinden farklı bir forma girmesinin süreci deformasyonun oluşum sürecidir. Sanatta, sanatçılar doğayı görsel, malzeme olarak kullanmaya ve eserlerine aktarmaya başladıklarında dış etken olarak müdahale etmekteydiler. Nesneleri, doğayı, kullanabilecekleri her malzeme üzerinde yorum yapma ve özgünlük içerisinde eserler çıkarımına gerçekleştirilebilecek tüm o zaman kavramında, sanatçılar kuralları esnetmeye başladığında deformasyonu ifade aracı olarak kullanmaya başladıkları söylenebilir. Farkındalık durumu eser yapımında belki nedensiz, ancak sanat alanında ise nedensizliğinin olması ihtimali bile önem arz etmektedir. Bu tanımlar ve bahsedilen bağlamların hususunda deformasyonun, sanatsal bir ifade aracı olduğu kabul görülebilir. (Özkan H. , 2013). Tarihte ilk dönemlerden çağımıza kadar birçok zaman içerisinde yer edinmiş ve günümüze kadar pek çok sanatçının eserlerinde ifade aracı olarak kullanılmıştır. Doğada yer alan her çeşit canlı, cansız nesne ve varlıkların,

kendilerine ait doğal formları olduğunu ve bu biçim bölümlerindeki nesnelerin birbirlerinin aynısı olmadığı görülebilmektedir. Bir diğer açıdan bakıldığında ise bu görünen form ve biçimlerin, kendi doğal hallerinin değişime uğratılabileceği anlaşılabilir. Bu düşünceler doğrultusunda, sanatçıların biçim oluşturma isteği, tarihten günümüze olan süreçte biçim bozma ile paralel ilerlediği söylenebilir. Sanatçı biçimi olduğu gibi alabilirken, aynı zamanda üzerinde değişimler de yapabilmektedir. Formu olduğu halinden orantısızlığa götürebilir. Deformasyon sanatta birçok akımda ve sanatçı elinde farklı düzeylerde görülmüştür. Bunları dönemlerinden sanatçıya, sanatçının eserine ve özgün tarzlarına göre incelemek daha doğru olacaktır. (Uygan, 2010).

2.3. Modern Sanat Akımlarında Deformasyon

Sanayi devrimiyle birlikte kümülatif bir değişime girilmiş ve yeni bir dünya algısı oluşmaya başlamıştır. Devrimin etkileriyle gelişen endüstri ve teknoloji gibi birçok alanın toplum üzerindeki etkilerine daha önce değinilmiştir.

Endüstri çağının akabinde modernleşme sürecinde var olan tüm düzenin yenilenmesi; teknolojinin hızlı gelişimi, bilimin hızla ilerlemesi ve toplumun hayat tarzının büyük bir ivmeyle değişime seyretmesi gibi çağın getirileri, toplumun içinden olan sanatçıların da ifadelerine hızla girmektedir (Childs, 2010). Yeni arayışlar içerisine giren sanatçılar, modernizm sürecini deneyimledikleri şekilde farklı biçim ve tekniklerle ifade etmeye çalışırlar. Bu arayışlarla ortaya çıkan birçok sanat hareketi ve akım, modern sanat kapsamında yer almaktadır (Yıldız İlden ve Birinci, 2020).

Modern sanat akımları, çağın yansımalarının izleniminde bulunan sanatçıları bilinenin ardındaki yeni arayışlara itmiştir. Bu durumda sanatçı geleneksel kuralların baskısından sıyrılmaya ve temel ögelerinin özüne inmeye çalışmıştır. Sanatın tüm tarihinde doğayı kaynak alan sanatçılar, doğa ile bütünleşik hallerini bireysel yorumlamaya başlamış ve avangard akımlar ortaya çıkmıştır. Empresyonizm ile başlayan modern sanat daha sonra fovizm, ekspresyonizm, fütürizm, kübizm ve soyut sanat ile sürrealizme kadar devam etmiştir. (Şahin, 2016).

Bireyselleşen sanatçıların ifade arayışlarında resmin temel ögelerinden biçim üzerinde deformasyonlara, parçalamalara giderek başlayan yenilik süreci, birbirlerini tetikleyen akımlarda farklı boyutlar göstermiştir. Giderek tinsel dünyalarına yönelen sanatçılar için deformasyon, iç dünyalarını yansıtmada teknik ve soyut bir ifade rolüne bürünmüştür. Bu bağlamda modern sanat akımlarını incelemek yerinde olacaktır.

2.3.1. Empresyonizm

19. yüzyıl başlarında Fransa'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Kendinden sonra gelen tüm akımlarda etkisini göstermektedir. Empresyonist sanatçılar doğayı olduğu gibi kendi halinde değil, sanatçılar kendi izlenimleriyle dış etkenlerin etkisini değiştirmeden bir arada betimlemişlerdir. Sanayi devriminin gelişimindeki teknik adımlar, toplum ile birlikte sanatçıyı ve sanat ortamını da etkilemişlerdir. Fotoğraf makinasının icadı sanatçıların rakibi olarak görülmekteydi. Bu nedenle sanatçılar teknik gelişmeye yetişmek ve hatta geçmek için tepki olarak çalıştıkları atölye ortamlarından dışarı çıkmışlardır. Bunun sonucunda mekanik sonuçlar değil, emek sarf edilen sanatın gerçekliğini göstermeyi amaçlamışlardır. Fotoğrafların siyah beyazlığına tepki olarak sanatçılar canlı ve parlak renkler aracılığıyla, üstün olanın sanat olduğunu vurgulamaya çalışmışlardır. (Bozoğlan, 2014).

Empresyonistlerin yeniliğe açık olduğunu söylemek mümkündür. Işığın değişkenliklerini oldukça canlı fırça darbeleriyle aksettirmiş ve yöntemlerini bu nitelikle geliştirmişlerdir. Empresyonist sanatçılar toplum ve diğer birçok yapı gibi endüstri devrimiyle değişikliğe kanalize edilmiştir. Resim sanatında empresyonistler akademik kaidelerden bağımsızlaştıklarını ve aykırı olduklarını konu ve biçim olarak göstermektedirler (Haznedar, 2015).



Resim 2.3.1.1 Claude Monet, “Gün Doğumu” TÜYB, 48x63 cm, 1872, Musee Marmottan Monet, Paris.

İzlenim söylemi 1872’de Monet tarafından resmedilen Le Haure limanının karanlıktaki betimlemesi olan “Gün Doğumu” isimli resimden söylenmeye başlamıştır. Bir eleştirmen olan Louis Leroy’un izlenim söylemini alaya alarak Monet’nin resmi için izlenimci ifadesini kullanmıştır. Bu sebeple sergide bulunan diğer ressamların da benimsemesiyle akım nitelendirilmiş oldu. Bu deyim 1874’te söylenmesine karşın, akım 1860’ların başında temellerini göstermiştir (Krausse, 2005).

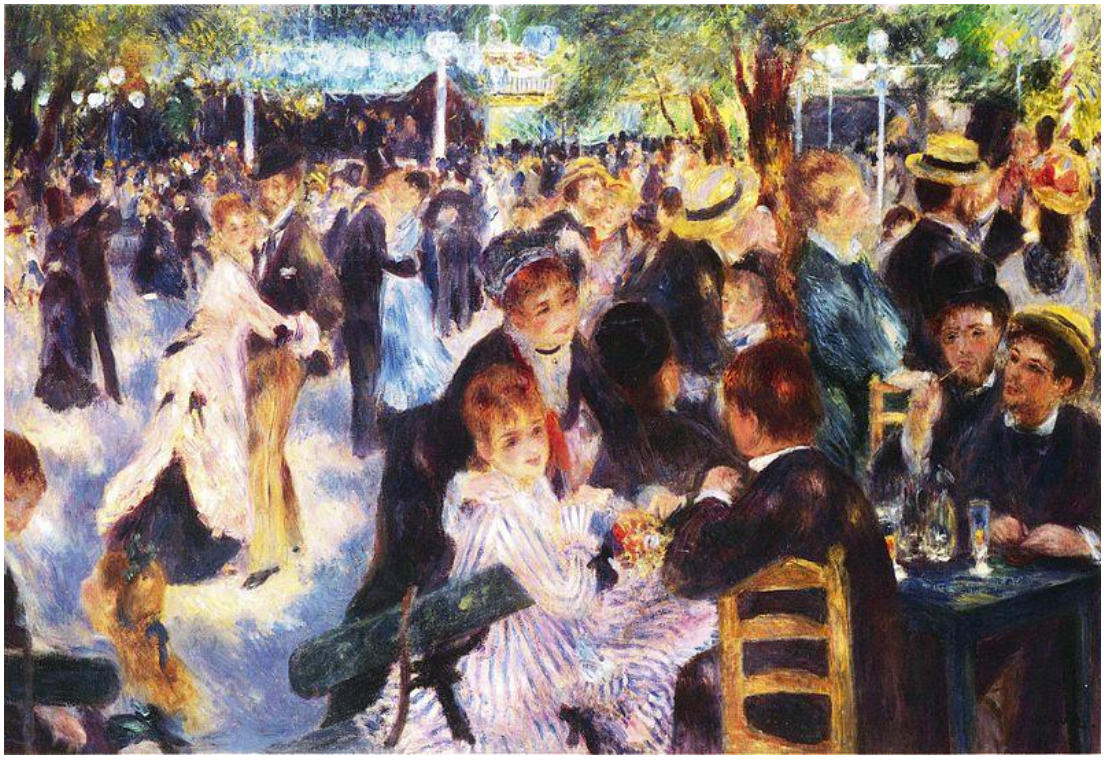
Empresyonizm resim sanatı tarihindeki önemi ilk nitelikli modern akım olmasıdır. 1860’larda Paris’te ortaya çıkan bu akım daha sonra Avrupa’ya daha sonra ise Amerika Birleşik Devletleri’ne yayılmıştır. Empresyonizmle beraber doğa ve çevre artık tam anlamıyla çözümlenmiş ve ele geçirilmiştir. Empresyonizm ile birlikte gelen yeniliklerin ve bakış açılarının modern sanat anlayışını doğurduğunu söylemek mümkün. (Modıri, 2018).

Empresyonizmin getirisiyle değişen nesne ve doğanın yorumlanması kendinden önce bulunan akımların görme biçimlerini yıkmıştır. Empresyonistler ışık ve renk faktörleriyle ana, farklı manalar kazandırarak resmetmişlerdir. Empresyonistler anı-ışığı yakalamaya ve aktarmaya çalışmışlardır. (Göğebakan ve Kılınç, 2020).



Resim 2.3.1.2 Claude Monet, "Nilüferler" TÜYB, 197x1211 cm, 1916 – 1926, Orangerie Müzesi, Paris.

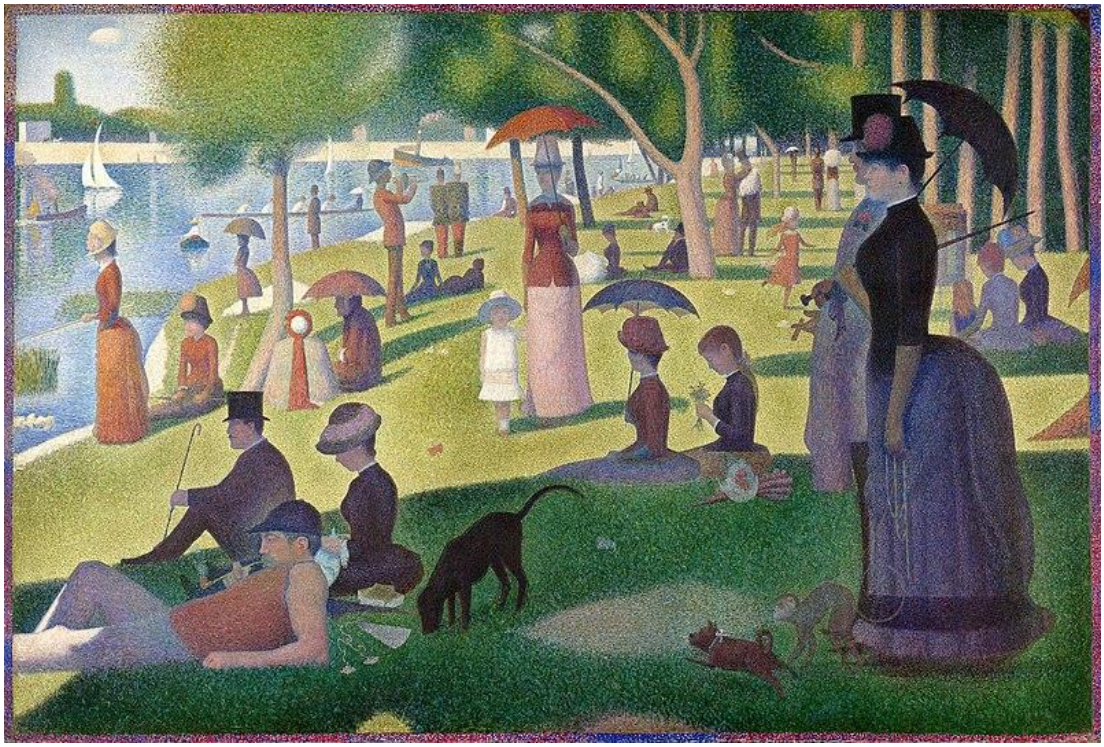
"Empresyonist sanatçılar Rönesanstan o zamana dek süregelen ışık gölge ve rengin tonundaki geleneksel anlayışa yenilik getirmişlerdir. Isaac Newton gökkuşağında barınan doğal ışığın tüm renklerini prizma ile birbirinden ayrılması gibi pek çok açıklamalar bulunmaktadır" (Bilhan, 2007, s. 26). Empresyonistler ayrıştırılan renkleri kullanarak ana renk; sarı, mavi ve kırmızıyı, ara renk olarak da yeşil, mor ve turuncuyu kabul etmişlerdir. Empresyonist sanatçıların paletlerinde siyah, beyaz ve kahve tonları yer almamaktadır. (Bilhan, 2007).



Resim 2.3.1.3 Pierre Auguste Renoir, “Moilin De La Galette’de Dans” TÜYB, 131x175 cm, 1876, Orsay Müzesi, Paris.

Empresyonist sanatçılar kalabalık ortamlardaki insan figürlerini resmederken ışığın altında betimlediler ve görüntü nokta biçiminde görünebiliyor ya da yüzünün bir kısmı yokmuş görüntüsü yaratabiliyordu. Bu sebeple figürlerin deformasyona uğradığı söylenebilir. Bu deforme durumu bu dönemde oldukça az olmasına karşın ilerleyen zamanlarda bunun seviyesi değişecektir. Renklerin ayrılmasıyla sanatçı biçimi değiştirmeye başlar. Renklerin parçalanması modern sanatın deformasyon temelini temsil etmektedir. Renk parçalanmasının biçimi yaratması için hacimsel deformasyon ihtiyacının ilk farkındalığına empresyonistler varmıştır (Bozoğlan, 2014).

Başta Claude Monet, olmak üzere, Edgar Degas, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Eduard Manet, Mary Cassat, Berthe Morisot, Paul Cezanne ve diğer birçok sanatçı ile birlikte empresyonizm akımı Hollanda ve Almanya gibi bazı Avrupa devletlerine yayılmaya başlamıştır (Modıri, 2018).



Resim 2.3.1.4 Georges Seurat, “La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası” TÜYB, 206x306 cm, 1885, The Art Institute of Chicago.

Empresyonizmin yapısallığından etkilenerek kendi tarzlarıyla betimlemeler yapan bir grup öncü sanatçıların çalışmaları post empresyonizm adı altında anılmaktadır. Bu ressamlar ne tam olarak bir akım içerisindedirler, ne de aralarında bir tarz ortaklığı bulunmaktadır. Empresyonizm etkilerini taşıyarak, buradan hareketle bireysel tarzlarını oluşturur ve yansıtırlar. Post empresyonizm dört öncü ressam için nitelendirilmektedir. Bunlar; resmin yapısıyla daha çok ilgilenmekte olan Paul Cezanne, rengin bilimselliğiyle ilgilenen Georges Seurat, fırça vuruşlarıyla dışavurumculuk etkisi yaratan ve eserlerinde daha çok duygusallık barındıran Van Gogh ve sembolik yaklaşımlarla rengi ve çizgiyi kullanan Paul Gauguin’dir. (Farthing, 2014).



Resim 2.3.1.5 Paul Gauguin, “Arearea” TÜYB, 75x94 cm, 1892, Orsay Müzesi, Paris.



Resim 2.3.1.6 Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar” TÜYB, 51x101 cm, 1890, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Aix en Provvence’da 1839 yılında dünyaya gelen Paul Cezanne, eğitimine hukuk alanında başlamış olsa da bitirmeden ressam olma yolunda ilerlemeye başlamıştır.

Cezanne'ın resimleri farklı dönemlerde incelenmiş olsa da bu çalışmada empresyonizm akımı bazında üslubuna değinilecektir. İzlenimciliğe ilgi gösteren Cezanne'ın, post empresyonizme kadar üslubunu geliştirmeye ve arayışlarına da devam etmeyi sürdürmüştür. Homojen formlara sahip olan resimlerinde kalın boya kalıpları kullanımı izlenimcilikle birlikte değişmiştir (Hodge S. , 2014).



Resim 2.3.1.7 Paul Cezanne, "İskambil Oynayanlar" TÜYB, 47x56 cm, 1893 – 1896, Orsay Müzesi, Paris.

Paul Cezanne iskambil oynayanlar resmini, Le Nain kardeşlerin resminden etkilenerek betimlemiştir. Resimdeki iki figür rekabet ortamındadır. Renkleri kısıtlı kullanarak sade bir görünüm elde etmiştir. Fırça darbeleriyle paletindeki renkler parlak tonlara indirgenmiştir. Dikey ve yatay çizgilerin etkisiyle resmin merkezinde bulunan şişe, ortamın yapısındaki dinginliği ve gerilimi izleyiciye aktarmada yardımcıdır (Hodge S. , 2021).

2.3.2. Kübizm

20. yüzyıldan itibaren sanat alanında öncelerde olduğu gibi art arda sıralanmış, birbirinden etki ya da tepki ile ortaya çıkan akımlar bulunmaktadır. 20. yüzyıl başlarında Alman Dışavurumculuğa paralel olarak Fransa'da yeni bir üslup ve tarz ile ortaya çıkmakta olan bir sanatçı bulunmaktaydı. Sanatçının çalışmaları büyük ses uyandırmaktaydı. Bu ressam Pablo Picasso'ydu. Pablo Picasso yarıdan kesilmiş, bırakılmış izlenimi veren kaba ve sert üslubu ile bir grup genç, çıplak kızı resmetmiştir. Tablonun tam adı şu şekilde yer almaktadır. Les Demoiseles d'Avignon (Avignonlu Kızlar). Bu resim 1907'de parçalarına ayrılmış üslubuyla avangard sanat çevrelerinde büyük ses uyandırmıştır. Tablonun biçiminin büyüklüğü içerisinde resim ilk kez parçalanmış biçimler üzerinde oynamalar ve deformasyonlara yer verilmiştir. Bu parçalamalarla Picasso o dönemde tarzını ortaya çıkararak, daha sonrasında arkadaşı Georges Braque ile birlikte bu yeni üslubu, yeni düzenlemeler ve çalışmalara ile birlikte farklı bir seviyeye taşıyacak ve adını Kübizm koyacaktır (Farthing, 2014).



Resim 2.3.2.1 Pablo Picasso, "Avignonlu Kadınlar" TÜYB, 243,9x233,7 cm, 1907, Museum of Modern Art, Newyork.

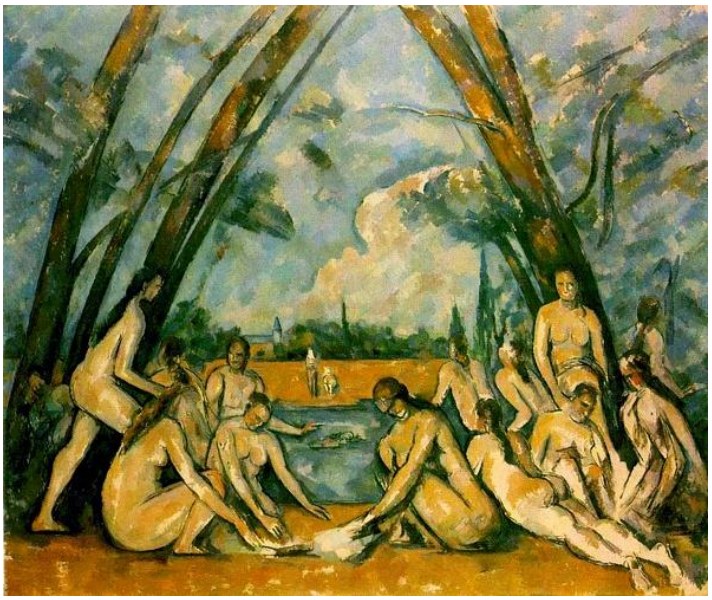
Kübizm, empresyonizm ile paralel olarak çağdaş akımların en önemlileri arasında yer alır denilebilir. Kübizm sadece bir coğrafya üzerinde değil dünya üzerinde ses yaratan ve birçok alanda etki yarattığı görülmektedir. Bu alanların içerisine sadece resim sanatı değil, süsleme sanatları, tiyatro, sahne dekorasyonları, mimarlık ve heykel alanı

dahildir. Kübizm empresyonizm ile paralel olarak ortaya çıkmasına karşın bu akımı empresyonizme bir tepki olarak ortaya çıktığı, birçok kaynakta belirtilmektedir. Akımlar arasındaki özellikler ve farklılıklar bu düşünceyi destekler niteliktedir. Empresyonizm, tabloda biçim, desen ve kompozisyonu önemsemeyerek, hava oyunlarını resmetmiştir. Formun inceliğine değer katmamıştır. Bir diğer anlamda sadece hava oyunlarının resmedilmeye çalışılması ile formun çarpıcılığını elinden kaçırmıştır denebilir. Kübistler ise aksi şekilde renk oyunlarından ve atmosferin ışığından kaçınmış, nesnelerin geometrik yapısını ele alıp onu yorumlamaya çalışmışlardır. Varlıkların atmosferdeki doğal görünümlerini tabloda özgün yorumlamalar ile deformeler kullanarak biçimleriyle oynamışlardır. Bakıldığında nesnenin ne olduğu anlaşılabilir ancak varlığı kabul ettirmek içinse parçalamaya ve deformasyona başvurmuşlardır (Erden, 2016).

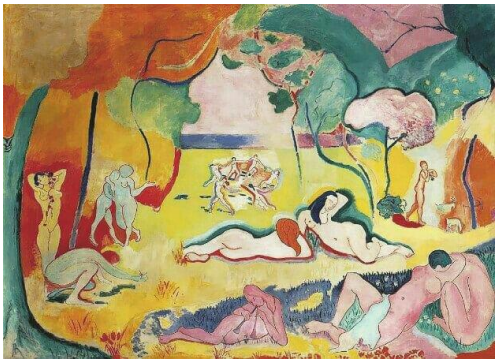
Kübizm terimi Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda Fransa'da, ilk çıkış yeri olan Paris'te gelişen bir resim sanatı akımını belirtmektedir. O yıllarda Avrupa'da empresyonizm sanatçılarından bazıları yeni arayışlar içerisindeydi. Bu genç ressamlar fovizmin çok renkliliğinden de farklı, bir tür arayışlara ihtiyaç duyuyorlardı. Tabloların temelini sağlam tutmak istiyor ve Paul Cezanne'ın izinden gidiyorlardı. Sonuç olarak bu ressamlar Cezanne'dan, onun son manzara çalışmalarından ve natürmortlarından etkilenmemeleri kaçınılmaz denilebilir. Nitekim sonucunda kübizmin doğuşunun en büyük etkeni yapısal olarak budur (Sezer, 1993).

Kübizm akımının başlangıç tarihi hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. 1907, 1908, 1909 ve 1911 seneleri çeşitli görüşlerce akımın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Çoğu kaynak, 1907 yılında Pablo Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resminin yapıldığı tarihi akımın başlangıç tarihi saymaktadır. 1906 yılında Cezanne'ın büyük figüratif resimleri dikkat çekmeye başlamıştı. Henri Matisse'in Yaşama Sevinci adlı çalışması da aynı şekilde çarpıcıydı. Ancak Picasso'nun Avignonlu Kızlar'ı bu iki sanatçının da önüne geçecekti. Kübizm akımı, Picasso'nun üslubundan etkilenerek resimlerinde kullanmaya başlayan Braque tarafından Paris'te geliştirilmiştir. Bu iki ressam, Paul Cezanne'dan etkilenmişlerdir. Cezanne, soyut eserlerinde, geometrik formlar ve geometrik formları andıran şekiller kullanıyordu. Cezanne'la birlikte kübist sanatçılarda sanatın doğanın taklidi ya da kopyası olmadığını, resmin iki

boyutluluğunu kabul edip sadece doğadan yararlanılarak paralel ilerlemeyle birlikte bilişsel algıyı vurguluyorlardı (Hodge S. , 2014). Kübist sanatçılar bu düşünceyi daha ileri seviyeye taşımaya çalışmışlardı. Kübizmi etkileyen bir diğer faktörlerden birisi de Afrika sanatıdır. Bu etki Cezanne'ın soyut geç dönem eserlerinde ve Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" eserinde görülebilmektedir (Gombrich, 2016).



Resim 2.3.2.2 Paul Cezanne, "Yıkananlar" TÜYB, 51x62 cm, 1899-1904.



Resim 2.3.2.3 Henri Matisse, "Yaşama Sevinci" TÜYB, 174 x 238 cm, 1906, Washington DC Ulusal Sanat Müzesi.

1907 ve 1912 yılları arası analitik kübizm olarak kaynaklarda geçmektedir. Picasso ve Braque bu yıllar aralığında analitik kübizm olarak ayrılan döneme özgü resimler betimlemişlerdir. Bu dönemlerde üretilen resimlerin içeriği daha çok sanatçıların

gündelik hayatlarını resmetmekteydi. Resimler, sadece gözde nasıl göründüklerini değil, zihnin görüntüleri tuvalde nasıl işlendiğinin anlaşılması için geliştirilen deneysel yapıtlardı. Sanatçılar, görüneni betimlemek için varlığı analiz ve stilize ederek biçim bozmalara yani deformasyona başvuruyorlardı. Bunların sonucunda da ortaya çıkan çalışmalar, sanatta resmin betimlenmesinde bilinenden başka, fark edilmemiş ifade biçimlerini ve süregelen bakış açılarını tümden sarsmış ve başarılı olmuştur (Farthing, 2014).

Kübizm sanatçılarında Pablo Picasso ve Georges Braque'ın dışında, Juan Gris, Albert Gleizes ve Fernand Leger'de yer almaktaydı. Nesneler üzerinde biçim bozmalar yaparak, üç boyutlu geometrik formları bir arada kullanıyorlardı (Lynton, 2015).

Başlarda, günlük hayatlarında kullandıkları çeşitli nesnelerden deneysel natürmort çalışmaları yapıyorlardı. Nesneleri farklı açılardan görünecek şekilde, perspektifin tüm açılarını kullanarak betimlemişlerdir. Bu nesneleri analiz etmenin bir yöntemiydi. Bu şekilde nesnenin tüm hacmine ve her açıdan görüntüsüne sahip olarak biçim bozmayı geometrik formlar ile resmetmelerine yardımcı oluyordu. "Fütüristler gibi Kübistler de "zaman" boyutunu resim sanatına sokmuşlardır. Zamanın akışı ve bıraktığı iz, özellikle Marcel Duchamp'ın Merdivenden İnen Nü adlı eserinde ortaya konulmuştur." (Krausse, 2005, s. 94).



Resim 2.3.2.4 Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak” 147 x 89,2 cm, 1912, Philadelpihia Museum of Art, ABD.

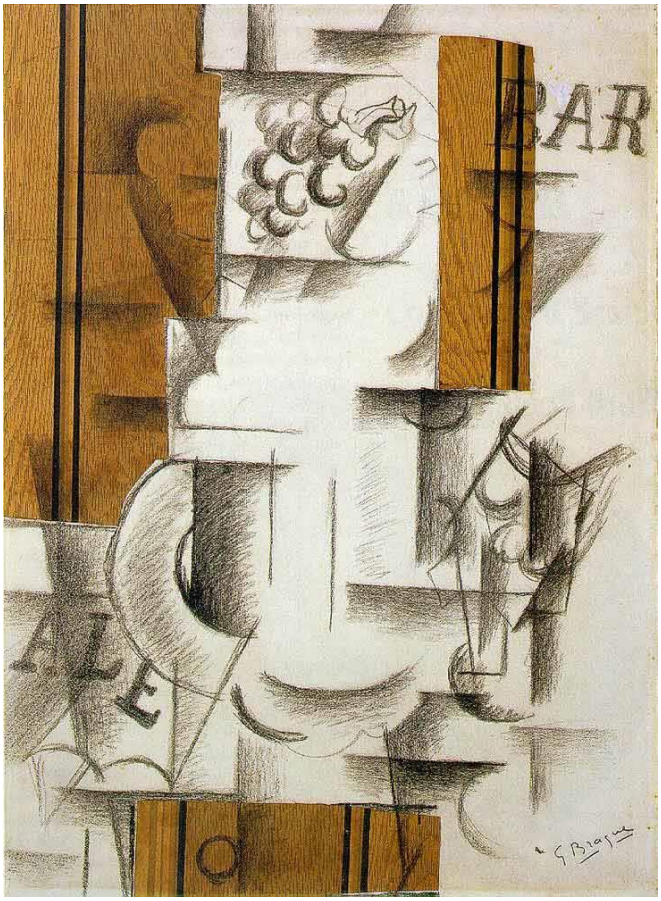
Kübist sanatçılar bu dönemde daha çok siyah, gri, mavi, yeşil ve toprak boyasının farklı tonlarını kullanmışlardır. Nesneler geometrik formlar ile tabakalar halinde üst üste gelecek şekilde betimlenerek sade ama sert bir görüntü yakalanıyordu. Daha sonraları Braque’ın çalışmalarında matbaa harflerini kullandığı bir eserinden, Picasso ilham alarak “Bağımsız” ya da “Yelpaze” adlı çalışmasını resmeder. Picasso’nun bir diğer eseri, “Pipo İçen Adam” adlı çalışması analitik kübizmin doğayı parçalar halinde ele almasının biçim bozumun önde örneklerinden denilebilir. Resimde “Journal” sözcüğünün bir kısmı olan bir gazete vardır. Diğer harflerin kullanımı ile duvarda afiş olduğu izlenimini vermektedir. Analitik kübizmin temel ve önemli eserlerinde olan bu matbaa harflerinin resimlerde yer alması, kolajların yolunu açmıştır (Cabanne, 2013).

1912’den sonraki döneme sentetik kübizm adı verilmiştir. Picasso 1912 yılında tellerden “Gitar” adlı ilk asamblajını yaratmıştır. Bu çalışmanın, geleneksel resim ve heykel sanatına bir tepki olduğu söylenmektedir. Aynı yıl iple çevrilmiş oval bir yapının üzerine yapıştırılmış bal mumlu “Hasır İskemleli Ölü Doğa” tuvali ile birlikte ilk kolajını da yaratmış bulunmaktadır (Cabanne, 2013).



Resim 2.3.2.5 Pablo Picasso, “Hasır İskemleli Ölüdoğa” 1912.

Picasso asamblaj ile; nesneleri bir arada kullanarak, resmedilecek varlığı göstermenin yeni bir yolunu keşfetmiş oldu. Avignon’da Picasso’nun olmadığı bir dönemde Braque, ağacı betimleyen duvar kağıtlarını tuvale yapıştırır ve bunlar arasında füzenle bağlantı kurar. “Bu Meyve Tabağı adlı çalışma ilk yapışkan kağıttır” (Cabanne, 2013, s. 58).



Resim 2.3.2.6 Georges Braque, “Meyve Tabağı” 1912.

Bununla birlikte Braque’ın bu deneyselliği devrim niteliğindedir. Çünkü artık gerçeklik tabloya resmen girmektedir. Artık her nesne sanatın malzemesi olabilir düşüncesi sanat camiasında yankılanmıştır. Tabloya aktarılan gerçeklik, bir düzlem içerisinde yeni bir boyut kazanmaktadır. Biçimler ilk önce bozulurken şimdi ise biçimin kendisi direkt tabloda yer almaktaydı ve iki boyutlu düzleme bağlanması çizgiler ve fırçalar ile bir olmaktaydı. İhtiyaç duyulan nesne tablodaydı. Braque’ın bu keşfi tüm bilineni altüst etmiştir. Picasso bu keşifle yeni çalışmalar içerisine girer tablolarında renkli kağıtlar kullanarak bunları pastel boya ile tamamlar. Braque’ın keşfini Picasso zenginleştirir. Fernand Leger, Picasso ve Braque’ın resimlerindeki kullandıkları renklerden farklı olarak daha canlı renkler kullanmaya başlamış ve kübizme farklı bir hava katıp daha çok ilgi çekici hale getirmiştir. Bu resimlerden en ön planda olanı “Disk” adlı çalışmasıdır (Ashton, 2001).



Resim 2.3.2.7 Fernand Leger, “Disk” 1914, Museum of Modern Art, Paris

1912 ve 1914 yılları arasında Picasso ve Braque’ın kolaj keşfi ile Leger’in canlı renk kullanmasının birleşmesi, kübizm akımına olan ilginin yayılmasına ve daha çok dikkat çekmesine yol açmıştır. Kübist sanatçılar, günlük yaşamdaki herhangi bir nesnenin, tabloya girdiği zaman estetik bir değer taşımasını sağlama gücüne sahiptirler (Farthing, 2014).

> …Kübizmin sentetik olarak bilinmeye başlayan ikinci aşaması, görme biçimlerinden çok strüktür oluşturma ve tasarım süreçlerine odaklanmıştı. Bu yapıtlarda renk daha güçlü bir rol üstlenmişti; şekiller daha parçalanmış ve düzlemsel olmaya devam ederken daha büyük ve dekoratif bir hal aldılar. Kolaj hakkında ön fikir elde etmek için genelde gazete kağıtları ve giysi parçaları gibi malzemeler tuvale yapıştırılırdı. Farklı dokular keşfedildi ve tek bir yapıtta farklı üslup “sentezlerinin” yahut kombinasyonlarının kullanılmasıyla daha önce elde edilen daha yoğun bir vurgu elde edilir oldu. Georges Braque’ın Masa Üstünde Natürmort: ‘Gilette’ adlı eseri kübizmin birinci ve ikinci aşamaları arasındaki farkı açıkça ortaya koyuyordu (Farthing, 2014, s. 390).



Resim 2.3.2.8 Juan Gris, “Şarap Şişesi, Bardaklar, Kavanoz ve Ölüdoğa”



Resim 2.3.2.9 Juan Gris, “Pablo Picasso’nun Portresi”

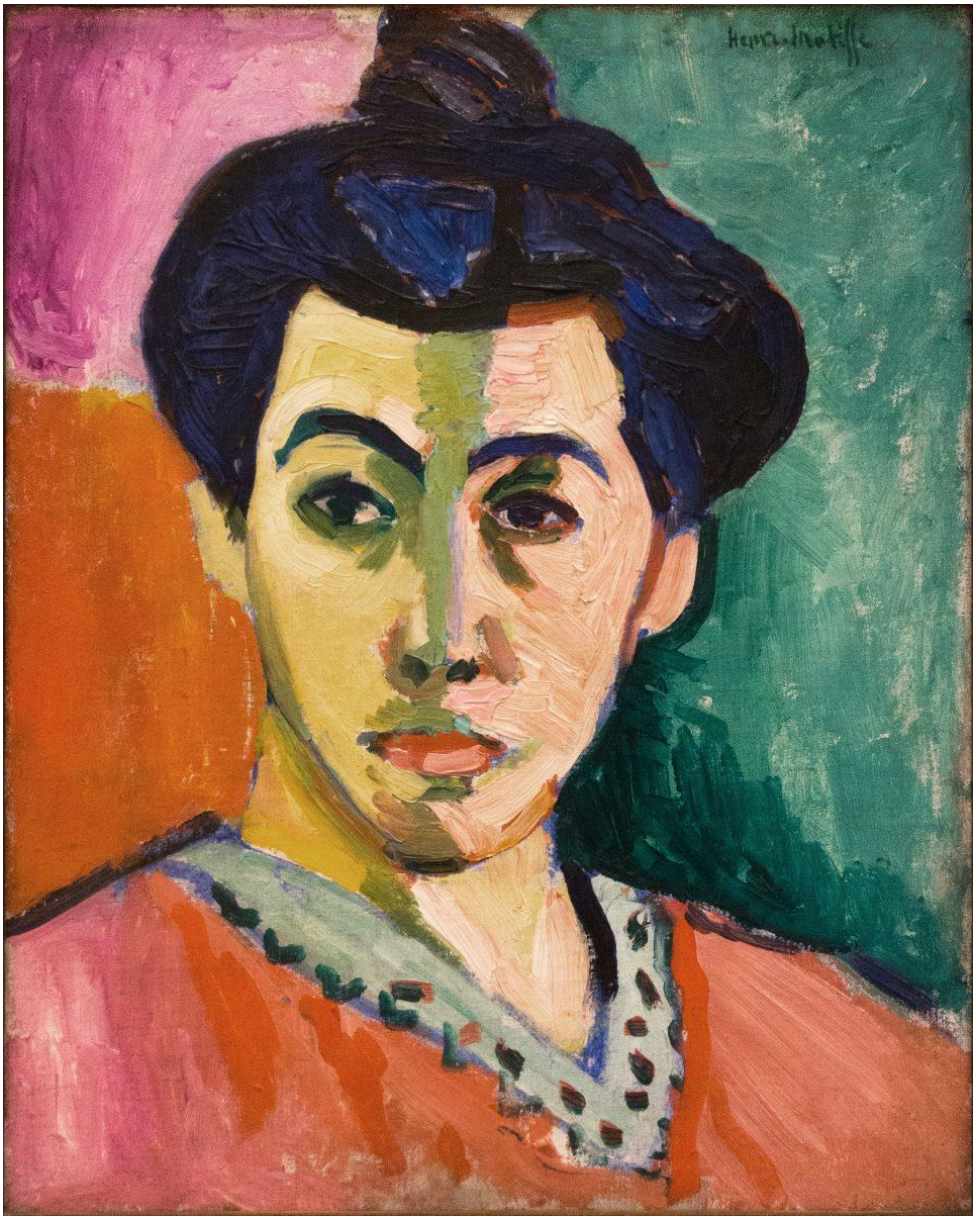
1911 yılında analitik döneme ait ilk kübist resmini yapmıştır Juan Gris. “Şarap şişesi, bardaklar, kavanoz ve ölü doğa” başlardaki kübist çalışmalarının konusuydu. Nesnelerin analizini ve sentez süreçlerine bu dönemde başlamıştır. Daha sonra 1912 yılında gelindiğinde Juan, “Picasso’nun Portresi” adlı eserini yapar. Gris’in

resimlerinde sadelik göze çarpmaktadır. Ne kadar biçim bozulmuş ve parçalanmış olursa olsun nesneler ya da figür tanınmayacak halde değildir. Juan'ın biçim bozmayı sistematik bir düzen içerisinde kullandığı söylenilebilir. Biçimlerin parçaları pek üst üste gelmemektedir ancak parçalanmış ve geometrik formlara indirgenmiş bölümler gruplar halinde bir dizin şeklinde ilerlemektedir. Daha çok keskin ve çarpıtılmış yüzeye sahip çalışmalarda bulunmaktadır. Juan, kendine özgün olarak biçimleri bozup, kendi özgün kurgusunda kompozisyona oturtuyordu. Her bir biçimin bozulmuş, deformasyona uğramış parçasını ilk önce rengin bölücülüğüyle oluşturuyordu. Juan'ın resimleri diğer sanatçılara kıyasla daha belirgin bir ritme ve düzenle biçimi bozulmuş mimariye sahiptir. Juan öncelikle analitik kübizmin biçim bozumu ve parçalanmasıyla denemelerde bulunmuş, daha sonraları sentetik kübizmin özelliklerini taşıyan bütünleyici nitelikli eserler yapmıştır (Cabanne, 2013).

2.3.3. Fovizm

20. yüzyılın ilk sanat akımlarından olan fovizm, empresyonizmin geç dönemlerinde (post empresyonizm) sanatçılar tarafından yapısal düzeni beslenerek bir sanatçı grubunun açtığı sergi ile 1905 yılında ismini almıştır. Post empresyonizmin sanatçılarından olan Paul Cezanne, Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin, fovist sanatçıların ilk deneysel çalışmalarında, resmin yüzeysel, renk ve mekan üzerindeki çalışmalarına etkide bulunduğunun izleri görülebilmektedir (Yalur E. , 2020).

Henri Matisse'in liderliğinde birkaç Fransız genç ressamın bir araya gelerek oluşturduğu grup, Paris'te Sonbahar Salonu'nun 1905 yılı sergisinde resimlerini sergilediler. Sergideki resimler, alışılmış sanat anlayışının kırılma noktasında empresyonizmin yeni adımlarıyla daha yeni tanışmış ve bu değişimlerle henüz yeni karşılaşmış olan sanat izleyicisinde, daha çok şok etkisi yaratmıştır. Çünkü modern sanatın bu yenilik karmaşasında sanatçılar resimlerini empresyonizmin algısından bambaşka bir noktaya taşıyarak, izlenimcilerin tersine nesneler deformasyona uğratılarak resmedilmiş ve parlak, çarpıcı renklerle güçlü görüntüler tuvale aktarılmıştır (Erden, 2016).



Resim 2.3.3.1 Henri Matisse, “Madam Matisse” TÜYB, 40,5x32,5 cm, 1905, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag.

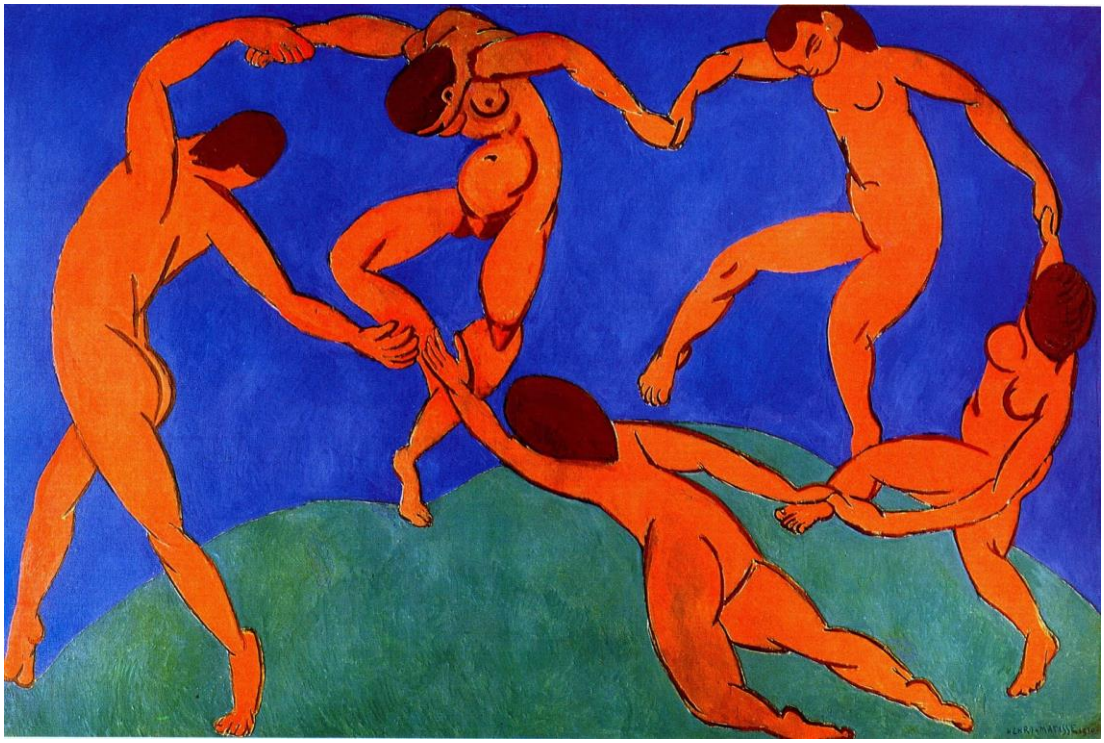
Akım ismini Louis Vauxcelles’in Gil Blas dergisinde yayınlanan eleştirisindeki tanımlamadan almıştır. Sonbahar Sergisinde eserlerin bulunduğu salonda rönesansın klasik tarzında heykeller de bulunmaktaydı. Sergilenen resimlerin orta kısmına Albert Marquet’e ait bronz bir çocuk figürü de yer almaktadır. Fransız sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles bu yapısal tezatlığı ve ironiyi eleştirisinde vahşi hayvanlar anlamına gelen “fouves” kelimesini kullanarak, “vahşilerin arasında Donatello” diye bahsetmiştir (Yalur E. , 2020, s. 218). Böylelikle fovizm akımı isminin ilk tanımlamasını almış bulunmaktadır.

Sergide yer alan sanatçılar, Henri Matisse'in öncülüğünde en bilinen temsilcileri, Albert Marquet, Maurice de Vlamick, Andre Derain, Georges Roualt, Henri Charles, Jean Puy, Henri Manguin ve Charles Camoin'dir. Ancak bir sonraki yıl olan 1906'da ise Othon Friessz ve Raoul Dufy de fovist sanatçılar arasına katılmışlardır (Farthing, 2014).



Resim 2.3.3.2 Maurice de Vlaminck, "Sonbahar Manzarası" TÜYB, 46x55 cm, 1905, Museum of Modern Art, New York.

Fovizm üslubunu açıklarken post empresyonist sanatçılarla olan etkileşim göz ardı edilmemelidir. İlk fovist deneme adımları Fransa'da Henri Matisse ve yakın arkadaşlarıyla birlikte Gustave Moreau'a ait olan atölye ortamında atılmıştır. Fovist denemelerin arayışlarında Moreau'nun ustalığının ve hocalığının büyük önem taşıdığı söylenebilir. Atölye ortamında adımları atılan fovist tavırdaki sanatçılar arasındaki iletişim ve arkadaşlık, akımın devamlılığında büyük ölçüde yer oynamaktadır. Fovist sanatçıların en belirdin özelliği çiğ renk kullanmalarıdır. Fovlar post empresyonist olan Van Gogh'un uçsuz parlak, canlı renklerini ve fırça darbelerini, Paul Gauguin'in düz fonlarından, deformasyona uğramış figür ve iki boyutluluğa indirgenmiş bir yapıyı temel almışlardır (Farthing, 2014)



Resim 2.3.3.3 Henri Matisse, “Dans I” TÜYB, 259x390 cm, 1909, Museum of Modern Art, New York.

Empresyonist ressamlar tuvallerine atmosferdeki ışığı farklı mevsim ve saatlerdeki görünümünü betimlemeye çalışmışlardır ancak fovlar ise empresyonistlerle ayrımını daha çok dışavurumcu yapısıyla ifade etmektedir. Fovizm geleneklerin karşısında durarak özgür etkiler yaratarak güncel sanat ve sanatçıya öncülük etme önemine sahiptir. Modern sanatın inşa sürecinin yaşandığı 20. yüzyılda fovizm, eskiyle yeni arasında bir tercihte bulunmak yerine daha çok müşterek ve geçişken bir sanat akımı olduğu söylenebilir. Resme bakışında aslında resmin kullanılan malzemelerden ibaret olduğu, realist bir aktarım aracı olmadığı fikrini de içinde barındırmıştır (Gombrich, 2016).

Fovizm geleneksel algıdaki; resmin gerçekliği ifade etmek anlayışına karşı çıkarak, resmin salt duyguları ve saf duygu dalgalarını aktarmayı diğer bir deyişle resimde öznel ve kişisel gerçeklik anlayışını öne çıkarmak için renkleri oldukları gibi tüpten çıktıkları halleriyle kulanmış ve kaynaştırmaya gitmeden ana renkleri ham halleriyle kullanmışlardır (Hodge S. , 2021).



Resim 2.3.3.4 Raoul Dufy Martiguesde, “Sandallar” TÜYB, 54x65 cm, 1908.

Fovizmin bu hareketi modern sanatın renk kavramının temelini sarsmış ve 20. yüzyılın başlarında birden çok akımın hakim olduğu sanat ortamında kendi öznel yapısı ile diğer sanat akımlarında değişikliğe yol açmıştır. Günümüz sanatının şimdiki halini almasını sağlayan yapı taşlarından biri olduğu söylenebilir (Karyağdı, 2016).

İzlenimciler bir gün içerisindeki farklı saat dilimlerinde ışığın etkisini ya da mevsimsel dönüşlerde nesne üzerinde atmosferin aynı yere yansımalarını aktarmak için renklerde kaynaştırma ve karıştırmalara giderek farklı tonlar yaratmışlardır (Farthing, 2014) Lakin fovlar duygu ve çeşitliliğini aktarmak için canlı görsellik yaratmayı tercih etmişlerdir. Bununla birlikte çizgilere canlılık kazandırmışlardır. Fırça darbeleri geniş kesik fırçalarla düz ve sadedir. Fovlar duyguların ötesine geçebilmek için çizgiyi ve formları ham halinde kullanmışlardır (Krausse, 2005).

Fovist sanatçılar empresyonistler gibi doğrudan doğayı kaynak almışlardır. Ancak fovların resimleri daha çok dışavurumcu etkisiyle görsellik sağlar. Resimler çizgi hatlarıyla ve bitmemişlik izlenimiyle geleneksel anlayışa karşı durmuştur. Fovlar için doğayı resmederken gerçeklik algısıyla düş gücü arasında arayışlarda bulunduğu söylenebilir. Fovist sanatçılar espastan uzaklaşırken resmin iki boyutluluğunu vurgulamışlardır (Süzen, 2018).



Resim 2.3.3.5 Othon Friesz, "Peyzaj" TÜYB, 59,9x72,9 cm, 1907.



Resim 2.3.3.6 Henri Matisse, "Kırmızı Oda" TÜYB, 180,5x221 cm, 1908, Hermitaj Müzesi, St. Petersburg.

Fovizmin kompozisyonlarında doğanın soyutlanması biçimlerin deformasyona uğraması, rengin ve çizgilerin sadeliği resmi motifleştirmektedir. Bu durum çocuksu bir algı yaratırken bozulmuş perspektifle espas ilişkisinin ortadan kaldırılmış olması, biçim oyunlarını daha çok ön plana çıkartmaktadır. Fovist sanatçılar doğanın taklidinden uzaklaşarak imgesele dayalı uyumsuzluk ve ahenk yaratmayı amaçlamışlardır Fovizm 1905 ve 1907 yılları arasında kısa bir süreye tekabül etmektedir. 20. yüzyılın başlarında sanat ortamında mevcut geleneksellikle savaş halinde arayışlarda bulunan pek çok sanatçının öncülük yaptığı, birbirinden farklı ama birbirleriyle etki ve tepkime içerisinde olan birçok akım meydana gelmiştir. Fovizm sanatçıları böyle bir ortamda kendi içlerinde de bireysel özgünlüklerindeki arayışa yönelmişlerdir. Bu durum fovizmin kısa sürmesinin sebebi olmuştur ve sanatçılar o dönemin farklı akımlarından etkilenerek bireysel arayışlarına devam etmişlerdir. Yalnız Matisse'in yılmayan vazgeçmeyen çalışmaları bu akımı sürdürmüştür. Henri Matisse'in bir süreliğine askere gitmesi ile liderlik Vladiminck'e kalmış gibi görünse de Matisse in süreklilik arz eden çalışmaları akımı başarıya ulaştırmıştır (Antmen, 2014).



Resim 2.3.3.7 Andre Deraın, "The Turning Road Le'staque" TÜYB, 129,5x194,9 cm, 1906, Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, ABD.

Andre Deraın (1880-1954) 1880 yılında Chatou'da dünyaya gelmiştir. Resimle ilgilenmeye 1895 yılında başlamış olan Derain, Matisse ve Vlaminck ile tanışmasıyla resim tarzı fovizm anlayışına yönelmiştir. Bu şekilde fovizmin oluşumuna katkıda bulunmuştur (Erden, 2016).

Andre Dreaın'ın resimlerinde ilkel sanatın etkileri görülmektedir. Formları sadeleştirerek biçimin yapısını soyutlaştırmaya götürmüştür. Paletinde canlı renkler tercih eden Deraın aynı şekilde L'estaque köyünün birçok sanatçının tablosuna kaynaklık eden 'dönen yol' manzarasını da canlı renkler kullanarak betimlemiştir. Resimde konturlar mavi renkle ifade edilerek ışık ve gölge kaygısı gütmeden sade biçimlerler aktararak ton geçişlerini önemsememiş ve renkleri tüpten çıktıkları şekilde kullanmıştır. Geleneksel mekan olgusundan uzaklaşmış olan bu resim, taklitten öte sadece resim olduğunu açıkça gösterir niteliktedir. Andre Deraın eserleri, modern sanatın ilerlemesine önemli katkılar sağlamıştır (Hodge S., 2021).

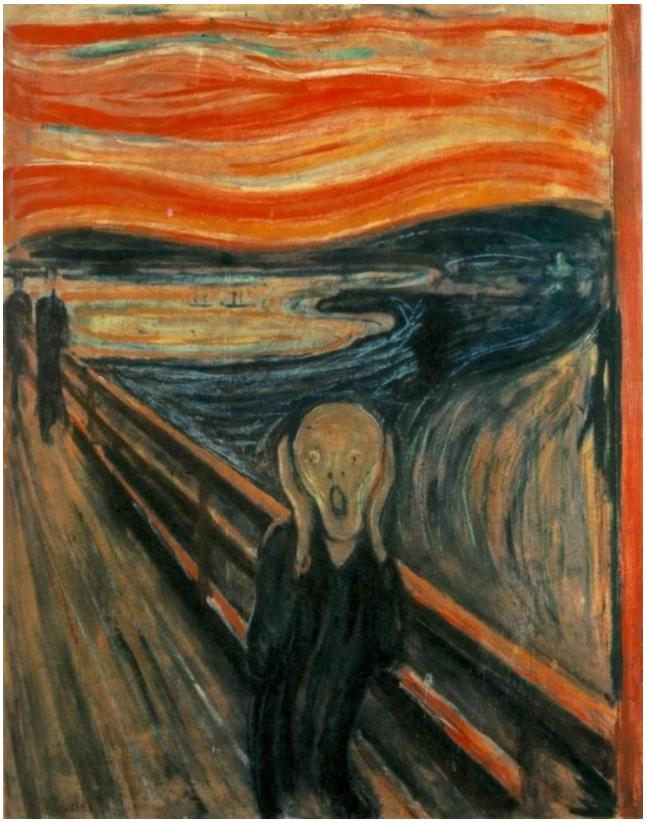
2.3.4. Ekspresyonizm

20. yüzyılın başlarında öncesinde de belirttiğimiz gibi birçok akım ortaya çıkmaktadır. Eş zamanlı olarak var olan bu akımlardan birisi de ekspresyonimdir. Ekspresyon kelimesinin tarihteki ilk kullanımı hakkında farklı görüşler mevcuttur. Bunun için tek bir doğru kaynak söylemek mümkün değildir. Ancak ekspresyonun terim anlamı dışavurumdur (Antmen, 2014).

Ekspresyonizm yani dışavurumculuk, 20. yüzyıl sanat ortamının sanatçılarındaki yenilik arayışı, gerçeklikten uzaklaşma ve özsel sorunlarla baş etme çabası içerisinde, dönemin buhran ortamında kendilerine dönmelerinin yolu ve anlatımcılıklarının ifadesi olmuştur. Dönemin sanayi devrimiyle birlikte getirilerinin olumlu olumsuz etkisi, teknolojik gelişmelerin olduğu süreçte gündemin topluma yansıyan durumları, sanat ortamında da baş göstermiştir. Nitekim sanatçılar bu yeniliklerin etkisiyle yenik düşmemeye direnmiş ve gelişen beton yığınlarının arasında kaybolmamaya çalışmıştır. Sanatçılar; sanayinin gelişimiyle yalnızlaşmaya yabancılaşmaya başlayan toplumun yadsınamaz gerçekliklerini bireysel özlerine dönerek hissedilen tüm duygu kargaşasını dışa vurmuşlardır. Endüstri çağının toplumu kendini her alanda göstermeye başlamıştır. İnsan gücüne olan ihtiyaç arttıkça toplumda yalnızlaşma,

depresyon ve buhran meydana getirmiştir. Bu sürecin etkileri sanat ortamında da yer bulmuş ve sanatçıların kendi içlerine dönmelerinin önünü açmıştır. Söz konusu bu durum, toplumda hissedilen tüm korku, yabancılaşma, yadsıma ve yalnızlık gibi duyguların ifadesi ekspresyonizmin çıkışını sağlamıştır (Lynton, 2015).

Empresyonizmden sonra fovizmin tepkileri, değişmenin ve dışavurumun ilk adımları olduğu söylenebilir. Empresyonizmin geç dönemlerinde var olan algıyı kıran ve farklı noktalara taşımaya başlayan post empresyonist sanatçılardan, ekspresyonizme öncü olduğu söylenen üç sanatçı bulunmaktadır. Bunlar; Paul Gauguin, (1848-1903), Georges Seurat (1859-1891) ve Vincent Van Gogh (1853-1890)'tur (Krausse, 2005).



Resim 2.3.4.1 Edvard Munch, "Çığlık" Karton Üzeri Tempera ve Pastel, 91x73,5 cm, 1893, Ulusal Sanat, Mimarlık ve Tasarım Müzesi, Oslo, Norveç.

Bu üç sanatçının öncülüğünde kırılmaya başlamış olan geleneksel algı, ekspresyonizmle gelecek kuşaklara büyük ölçüde ifade ve anlatımının bireysellik devrimini başlatmıştır denilebilir. Sanatçılar rengin üzerinde yoğunlaşarak, bilindik figürlere aykırı deforme figürler ve çizgilerdeki kontur etkisi ve tasarımıyla ekspresyonizme kaynak olurken diğer yandan da geleneksel akademik resim

kavramının tekrarından kaçış yolunu aralamışlardır. Ekspresyonizme öncülük eden post empresyonist sanatçıların tavırlarıyla ortaya çıkan bir diğer ortak düşüncede; sanatçıların yenilik arayışında özgürce anlatımı sağlamaya yönelmiş olmaları ve bu yönde üslupların aynı olmasından çok öznelliğe yönlendirilmesidir. Biçimi özgün bir dille; duygu ve düş gücünden ilhamla yola çıkmış ve ifade etmişlerdir. Buradan çıkarılacak sonuç; izlenimci sanatçıların ekspresyonizme, biçimden öte rengin olduğu gibi öznel ifadeyle aktarılmasını ve biçimdeki katı yapısallığın yıkılıp, özgür ve özgün anlatımın sınırsızlığına doğru yönlenmesini sağladığı söylenebilir (Gombrich, 2016).



Resim 2.3.4.2 James Ensor, “Squelettearretantmasques” TÜYB, 33x55 cm, 1891.

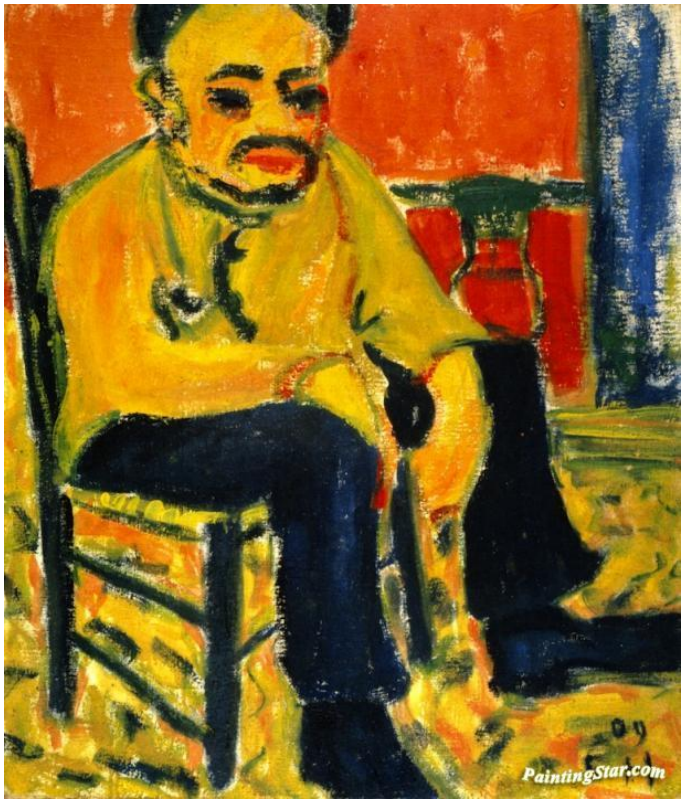
Empresyonizmde görülen dış dünya taklidinin betimlenmesi, somut sınırlar içerisinde olmasına ekspresyonistler karşı çıkmışlardır. Ekspresyonist resimde görülen gerçekliğin, doğanın taklidini yapmak anlamsızlaşır. Betimlenen nesne artık aktarılanı anlamak için sadece bir aracıdır. Anlatılmak istenen olmaktan çıkmıştır. Gerçekliğin taklidinden uzaklaşma hareketleri sanatçıları biçimsel oyunlara yönlendirmiştir denebilir. Bu dönemde Freud’un ruhbilim çalışmalarının ivme kazanmış olması ekspresyonist sanatçıların kendi bilinçaltı derinliklerine yönelmesine ve ruhsal dünyalarını özgünlükle yorumlamasına etkide bulunmuştur bu da ekspresyonist sanatçıların özelliklerinin oluşmasındaki etkenlerden biridir (Cancan, 2020).



Resim 2.3.4.3 Oscar Kokoschka, “Lovers with Cat” TÜYB, 130,5x93,5 cm, 1917, Zürih, İsviçre.

Ekspresyonizmin özelliklerinin oluşumunda bir diğer etken; fovizm ve kübizm akımlarına da katkısı olan Afrika sanatıdır. Ekspresyonistler Afrika sanatında bulunan masklarda, ürkütücü deformasyonlarda, biçimsel ve dramatik görünümlerin yanında, ruhsal durumlarını, kaygı ve korkularını harmanlayarak betimleme çeşitliliği bulmuşlardır. Ekspresyonizmde çizgiler keskin renklerde kırmızının çarpıcılığı ve mavinin dingin tonları ön plandadır. Ekspresyonist sanatçıların paletleri fovistler gibi cüretkardır ve beraberinde koyu kahve tonları ve siyahlar kullanılmaktadır. Kullanılan renklerin şiddeti dramatik duyguların etkisini canlandırır (Farthing, 2014).

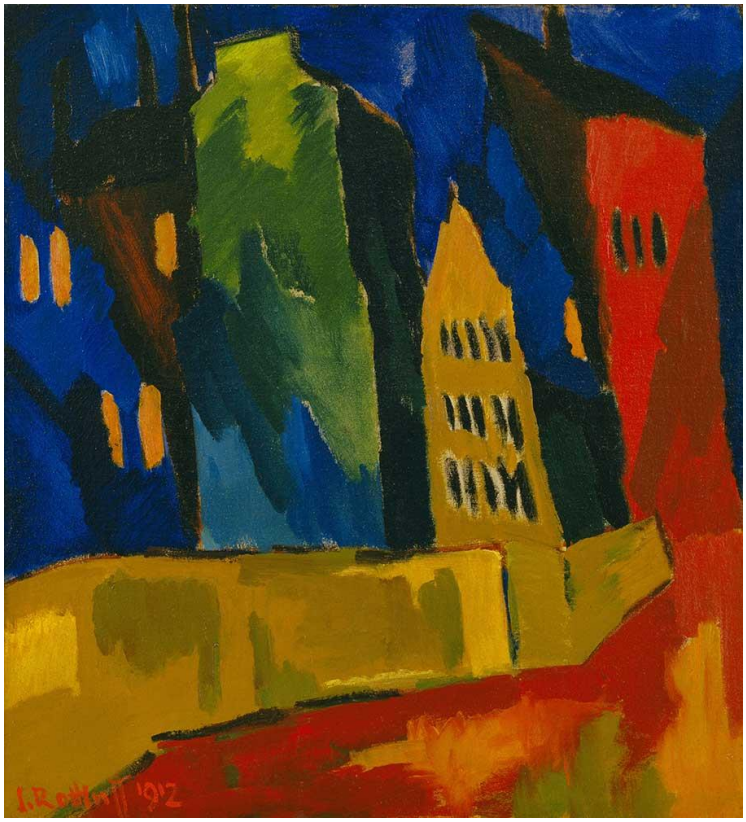
Ekspresyonizm bir sanat akımı olmasından çok bir yaşam biçimi haline gelmiştir. 20. yüzyıl döneminde ortaya çıkan akımlar arasında ekspresyonizm en uzun süreli ve etkili olanıdır. Ekspresyonizm Fransa’da fovlarla, Almanya’da ise kendini gösteren iki grupla anlatılabilir (Farthing, 2014).



Resim 2.3.4.4 Erich Heckel, “Seated Man” 1909.

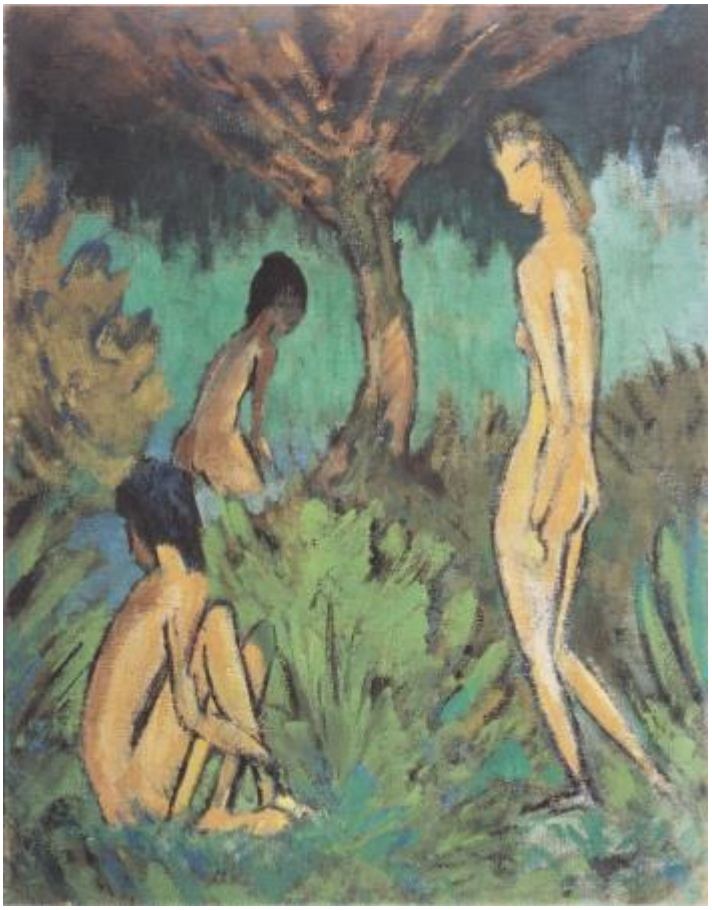
1905’te Dresten’de Die Brücke (Köprü) grubu dört mimarlık öğrencisi tarafından bir araya gelerek ortak anlayışla oluşturulmuştur. Grubun kurucusu Erich Heckel’dir. 1905’ten 1913’e kadar devamlılığını sürdüren grubun sanatçıları; başta Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Karl Schmidt Rottluff ve Erich Heckel iken daha sonraları birçok sanatçıyı içerisinde barındırır. Bu sanatçılardan bazıları; Emile Nolde, Otto Müller, Max Pechtein ve Cuno Amiet’tir. Die Brücke grubu 1906’da bir manifesto yayınladı. Bu manifestonun yazarı grubun sanatçılarından olan Ernst Ludwig Kirchner’dir. Manifestoyla grup amaçlarını şu şekilde açıklamıştır (Taşkesen, 2018).

> …İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı yeni bir kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve iki yüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir (Taşkesen, 2018, s. 10).



Resim 2.3.4.5 Karl Schmidt Rottluff, “Gece Vakti Evler” TÜYB, 95x87 cm, 1912, Museum of Modern Art, New York.

Die Brücke grubunun ekspresyonizm anlayışında perspektif içermeyen mekanlar, sade anlatım şekli ile deformasyona uğratılmış biçim ve formlar betimlenmiştir. Resimlerinde geniş fırça hareketleri şiddetli ve çarpıcı renklerle aksedilir. Paletlerindeki abartı çıplak renkler, fovizmin etkisini kanıtlar niteliktedir. Konularını gündelik hayattan, doğa manzaralarından ve portrelerden seçmişlerdir. Köprü grubu baskı tekniğini kullanarak geleneksel olanı devam ettirirken, bunu dışavurumla sergileyerek bir ironi yaratmışlardır denebilir. Köprü grup üyeleri kendi yaşam alanlarını kendileri yaratmışlar ve bohem bir yaşam tarzı benimsemişlerdir. Birbirlerine modellik yapmış ve nü üzerinde de birçok çalışma vermiştir. Grup ortak bir anlayışta olsalar da bireysel ve özgün çalışmalar çıkartmıştır. 1911’de Die Brücke grubu Dresden’den Berlin’e taşınarak merkezlerini değiştirmişlerdir. Grup birinci dünya savaşı öncesi etkisini yitirmiştir (Batur E. , 2015).



Resim 2.3.4.6 Otto Mueller, “Three Act Under The Tree”

Alman dışavurumculuğunda önemli bir yere sahip olan 2. grup ise merkezi Münih olan Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubu 1911’de Wassily Kandinsky ve Franz Marc tarafından kurulmuştur. Kandinsky ve Marc daha öncesinde 1909’da kurulan Münih yeni sanatçılar derneği üyesiydiler ancak derneğin sanatçıları doğa izlenimlerinden bağını koparark daha çok iç dünyalarını resmetmeye yönelmişlerdir. Üyeler arasında soyutlamaları kabul etmek istemeyenlerde vardı bu sebeple dernekte uyuşmazlıklar olmaya başlamıştı, Kandinsky ve Marc bu fikir ayrışım durumunda dernekten ayrılarak aynı yıl Der Blaue Reiter grubunu kurmuşlardır. İsmini Marc ve Kandinsky’nin mavi renge olan ilgisinden alır. Der Blaue Reiter ismi aynı zamanda 1912’de Kandinsky ve Marc’ın yayınladığı içerisinde müzik ve plastik sanatları da barındırdığı yıllığın adıdır. Bu yıllıkla sanatçılar; post empresyonist eleştirilerini, görünenin ötesindeki ifadelerini, sanat ve biçimsel sorunları ve çözüm arayışlarını söyleme fırsatı bulmuşlardır (Erden, 2016).



Resim 2.3.4.7 Franz Marc, “Hayvanın Kaderi” TÜYB, 196x266 cm, 1913, Kunstmuseum, Basel.

Der Blaue Reiter grubuna Paul Klee, Arnold Schönberg, Gabrielle Münter, Alexej Jaxlensky, Marienne von Werefkin, Alfred Kubin, August Macke ve Lionel Feininger gibi sanatçılar katılmışlardır. Der Blaue Reiter grubunun sanatçıları ekspresyonizmi benimsemişler ancak Köprü grubunun oluşturduğu ortak bir bütünlük sağlayamamışlardır. Der Blaue Reiter grup üyelerinin bazıları kübizm ve fütürizmden de etkilenmişlerdir. Grup üslup farklılıklarını sorun etmeden, birlik içerisinde sergiler düzenleme düşüncesiyle hareket etmişlerdir. Der Blaue Reiter sanatçıları sanatın biçimsel sorunlarını irdelemişlerdir. Gözün gördüğü nesnenin arkasındaki ruhsal gerçeklik algısına ulaşmaya çalışmışlardır. Mavi Atlı ressamları dışavurumun duygularını ve tinsel durumları aktarmak için uyguladığı deformasyonların önüne geçerek nesneleri ve bedenleri yok saymıştır. Akabinde tinselliğin form dışı figürleri yerini almıştır. Bu şekilde Der Blaue Reiter sanatçıları soyut resme yakınlaşmıştır (Lynton, 2015).



Resim 2.3.4.8 Wassily Kandinsky, “Panel For Edwin R. Campbell No.4” TÜYB, 163x122 cm, 1914, Newyork.

Der Blaue Reiter sanatçıları dışavurumlarını sertlikle değil, daha çok yumuşak renkler kullanarak ifade etmişlerdir. Boyayı tabakalar şeklinde bırakarak kat şeklinde yoğun görünümler elde etmişlerdir. Paletlerinin çoğunluğunda canlı ve parlak renkler hakimdir. Koyu renk kontur çizgileri kullanılmıştır. Grup bu üslubuyla ekspresyonizmi lirik duruma getirmiştir (Batur E. , 2015). Der Blaue Reiter grubu birinci dünya savaşının yıkıcı etkilerine yenik düşmüştür (Erden, 2016).

Die Brücke ve Der Blaue Reiter grupları arasındaki bağlar sebebiyle bazı farklılıklar olmasına rağmen net bir sınır olmamıştır. İki grupta ekspresyonizmin çatısında gerek savaş öncesi buhranda toplumun ve sanatçıların yalnızlıklarına korkularına ifade olmuş gerekse dönülen iç dünyanın dışavurumunu daha da ileri taşıyarak gerçekliğin ötesine geçme arayışında soyut resme payda olmuştur (Erden, 2016).



Resim 2.3.4.9 Ernst Ludwig Kirchner, “Sokak Sahnesi” TÜYB, 121x95 cm, 1913, Brücke Müzesi, Berlin.

Almanya’nın kenti olan Aschaffenburg’da 1880 yılında doğan Ernst Ludwig Kirchner, eğitimini mimarlık alanında yapmak üzere 1901’de Dresden’e yerleşmiştir. Mimarlığın yanı sıra resme de ilgi gösteren Ludwig, eğitimini bitirmeden önce Fritz Bleyl ile tanışmıştır. Arkadaş olan sanatçılar 1905 yılında yine mimarlık öğrencisi olan Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rotluff ile birlikte Die Brücke grubunu kurmuşlardır (Antmen, 2014).

Kirchner’in üslubu sade ifadelerle dışavurumu içermektedir. Odaklandığı noktanın ifadesini öne çıkarırken, detayların kaygısını gütmeyen bir tarza sahip olmuştur. Eserlerinde canlı renklerle deformasyona başvurarak ifade ettiği figürler göze çarpmaktadır. Berlin sokakları Kirchner’in resimlerinde en çok yer verdiği temalardan olmuştur (Erden, 2016).

Figürlerin ötesinde içsel gerçekliğe ulaşmaya çalışan Ersnt Ludwig Kirchner bireysel üslup geliştirmiştir. Kendi tarzında ifade ettiği resimlerde, görünen doğanın formları stilize edilmiş sade ve derinlik olmaksızın deformasyonlarla ifade edilmiştir. Die Brücke grubunun kurucularından biri olan Ernst Ludwig Kirchner 1913 yılında grubun dağılmasından sonrasında da resimlerinde biçim bozumları şiddetle figürler üzerinde kullanarak ifade etmeye devam etmiştir (Krausse, 2005).

1913 yılında resmedilen görseldeki eser Ersnt Ludwig Kirchner'in dışavurumculuk eğilimindeki, grup dağılmasına rağmen devam ettiğini kanıtlar niteliktedir. Resimde derinlik ve perspektif algısı yoktur. Yan yana yürüyor gibi gözüken figürler sokakla bütünleşik şekilde görünür. Soğuk ve uyumsuz renklerle sert fırça darbeleri rahatsızlık hissi yaratır. Modanın takibinde kadınlar keskin hatlarla betimlenmiştir. Deforme edilmiş biçimlerle fırça hareketlerinin asabi görünümü bu huzursuzluk ortamını daha da belirgin hale getirir özelliktedirler (Hodge S., 2021).

2.3.5. Fütürizm

19. yüzyılın sonlarına ve 20. yüzyılın ilk yıllarına bakıldığında; sanayi devrimiyle birlikte tetiklenen ve büyük bir ivme kazanarak tarih boyunca hiç bu denli görülmemiş teknolojik gelişmelerin meydana geldiği yıllar olduğu söylenebilir. 1900'lü yılların başındaki; hızlı teknolojik ataklardan, bilimsel gelişimlerden, endüstri devrimi ve üst üste buluşların toplum üzerindeki etkisinden daha önce bahsetmiştik. Birçok alanda birden fazla ve hızlı şekilde gerçekleşen bu ileri sıçrayışlar ekonomik ve sosyal hayatın da aynı şekilde hızlı ve dinamik bir şekilde değişmesine yol açmıştır (Boyar, 2016).

Endüstrileşmeyle birlikte hızla gelişen teknolojik atılımlar Batı'da Avrupa ülkelerinde yer edinirken, aynı zamanda Avrupa ülkesi olan İtalya, sanayi gelişiminde geride kalmıştır. İtalya'nın sanayi devrimine geç atılım yapması; tarım üretiminde ve ekonomide yaşanılan olumsuzluklar gibi, toplum yapısında da agresiflik ve saldırganlık yansıması yaratmıştır. Bu gerileme sürecinde İtalya'nın sanat ortamının merkezi sayılma durumu artık Fransa'ya geçmiştir (Boyar, 2016).

İtalya; Avrupa ülkelerinin devrim niteliğindeki hızlı dönüşümlerini ve teknolojinin gelişimindeki hızı 20. yüzyılın ilk 12. yılında yakalamıştır ancak sonrasında da tam

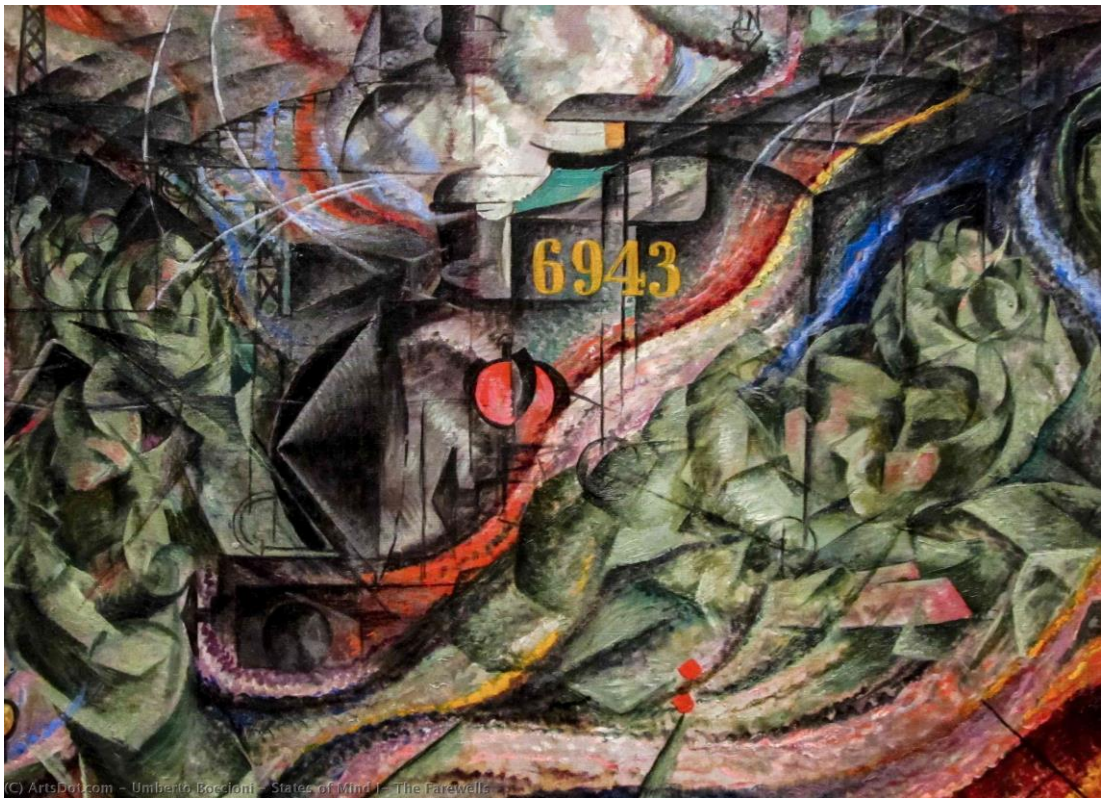
anlamıyla yetiştiği söylenemez. Böyle bir ortamda ülkesinin diğer Avrupa ülkelerine göre arkada kalmasına ve sanattaki statüsünü kaybederek, klasik tarzda eserlerle yerinde saymasına, toplumundan bir kişi saldırganlıkla ayaklanarak karşı çıkmıştır. Ülkesini daha iyiye ve ileriye götürecek olanın; eskiyle bağları koparmak olduğunu, gelenekselliğin yok sayılmasını savunan yıkıcı bir hareket, bir tavır, bir akım başlatmıştır (Polat, 2017)

Kelime anlamı 'gelecekçilik' olan kökeni İtalyancaya dayanan ve bir akıma ismini kendi kurucusunun verdiği, sınırlarının ve kurallarının net bir şekilde belli olduğu ilk akım olma ayrıcalığıyla "fütürizm" 1909 yılının şubat ayında artık Fransa'nın sanat dünyasının merkezi sayılması nedeni ve şahsi olarak daha çok kitlelere amacını duyurmak istemesi üzerine. İtalyan şair ve edebiyatçı Filippo Tommaso Marinetti tarafından, Paris'te Le Figaro gazetesinde "Fütürist Manifesto" isimli bir bildiri yayınlamıştır. Bu şekilde fütürizmin doğuşu gerçekleşmiş oldu (Antmen, 2014).

Fütürist manifesto Marinetti için; İtalyan sanatçılara birlik olması ve İtalya'nın geçmiş olumsuzluklarının tamamı ile yıkmasını sağlamada bir hareket ve bir çağrıdır. Marinetti teknoloji ve makinenin dinamizmini ilham olarak görür, geçmiş sanat kültürüne o kadar saldırgan davranır ki kütüphanelerin müzelerin ve tüm sanat etkinliklerinin yok edilmesini savunmuştur. Marinetti'ye göre gelecek, yeni olanda saklıydı. Bu görüşle İtalya'nın potansiyelinin teknolojiyle yükseleceğini ve kendini göstereceğini ileri sürerek faşist bir tavır sergilemiştir. Bunun büyük bir yıkımla gerçekleşeceğini ve sıfırdan kalkınmayla oluşacağını ileri süren Marinetti, savaşın destekleyicisi olmuştur. Fütürist manifestoda coşkuyla anlatılan durağanlığın aksine dinamizm, hız, makine ve savaşın güzelliğidir. Mekanik yeryüzü övülmüş, biçimin estetik beğenisi artık hızın güzelliği haline gelmiştir. Öyle ki "Gaza bastığında ulumaya başlayan bir Renault yarış arabası, Samotrakyalı Nike'ın Kanatlı Zaferi'nden bence daha güzeldir" (Krausse, 2005, s. 95) demiştir.

Fütürizmin makineleşmeye ve hıza karşı beslediği müthiş övgü, çok geçmeden disiplinleri etkilemeye ve farklı sanat türlerinde yer edinmeye başlamıştır. Bu alanlar arasında; mimarlık, heykel, resim, müzik, edebiyat, sinema, tiyatro ve moda gibi türler bulunmaktadır. Her bir alanda ayrı, kendi içerisinde ayrı çeşitlilik gösteren

manifestolar yayınlayarak tavırlarını belli etmişlerdir. Akabinde bu durum sanatçılardaki bireysellik olgusu nedeniyle birden çok manifesto yayınlandığını açıklayan sebeplerden birisidir denebilir (Berber, 2021).



Resim 2.3.5.1 Umberto Boccioni, “Zihnin Halleri I, Veda” TÜYB, 70x96 cm, 1911, Museum of Modern Art, Newyork.

Fütürizmin resim sanatında temeli genç İtalyan sanatçılar tarafından atılmıştır. Marinetti’nin yandaşları ve izinden giden bu sanatçılar; Umberto Boccioni (1882-1916), Giagimo Balla (1871-1958), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Cara (1881-1966) ve Gino Severini (1883-1966) 1910 yılının şubat ayında “Fütürist Resim: Teknik Manifesto” adındaki bildiriyi imzalarıyla yayınlamışlardır (Berber, 2021).



Resim 2.3.5.2 Caro Carra, “Anarşist Galli’nin Cenazesi” TÜYB, 198x259 cm, 1910 – 1911, Museum of Modern Art, Newyork.

Modern sanat içerisinde fütürizm kendinden önceki birçok akımı yok sayan geçmişi ve klasik teknikleri reddeden anarşist bir yapıya sahip olan bir akım olmuştur. Yayınlanan teknik manifestoda geleceğin yeni olanla gerçekleşeceğini savunan fütürist düşüncenin sanata yansımasında, yerini yeni bir sanat önermesi olarak yer almıştır. Marinetti’nin manifestosunda coşkuyla övülen hız, makine ve dinamizm fütürist sanatçıların tuvallerinde ifade edilmeye çalışılmıştır. Fütürist sanatçılar teknolojiyi, hızı ve dinamizmi resmetmek için ifadelerini güçlü tutacak canlı renkler kullanmışlardır. Özgün çalışmalar çıkartan sanatçıların yeni sanat vaatlerini net olarak gerçekleştirdikleri bir tarza sahip oldukları söylenemez (Childs, 2010). 20. yüzyıldaki gelişmelerin hızını yansıtmayı amaçlayan sanatçılar, hareketin görünümlerini analiz etmeye çalıştılar. Nesneler ışık oyunlarıyla deformasyona uğratılmış ve soyutlamaya başlarken çizgiler kademeli ritimler halinde resmedilmiştir. Sanatçılar doğayı parçalayarak hızı ve hareketi betimlemeye çalışmışlardır. Fütürist sanatçıların başvurduğu parçalama ve deformasyon yöntemi kübizm etkilerini içerisinde

barındırdığını kanıtlar niteliktedir. Aynı zamanda fütüristler kübistler gibi eş zamanlılığı da resimlerinde kullanmışlardır. Ancak fütüristler bunu resmi durağanlığından kurtararak geçmiş ve geleceğini aynı anda aynı yüzey üzerindeki hızını görselleştirebilmek amacıyla kullanmışlardır (Antmen, 2014).



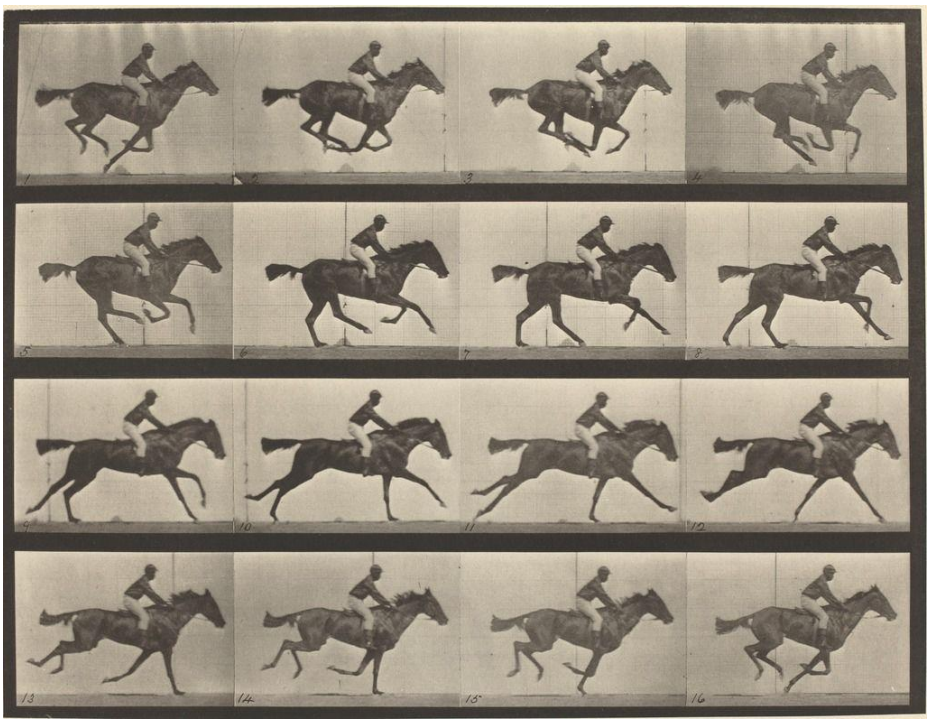
Resim 2.3.5.3 Gino Severini, "Hareket Halindeki Silahlı Tren" TÜYB, 115 x 88 cm, 1915, Museum of Modern Art, Newyork.

Artık resmedilen nesne ya da figür aynı resim içerisinde hareketlerinin tüm oluşumuyla resmedilebiliyordu. Perspektifin çok odaklı olduğu ve biçimin iç içe geçen sınırsız açıları resimlerde hareket olgusunu yansıtmayı sağlıyordu. Hız estetiğinin ifadesi ise çizgilerin ve renklerin kesik kesik uygulanmalarıyla ya da yumuşak noktalama tekniği olan divizyonizmden yararlanılarak verilmiştir. Ayrıca fütürist sanatçılar resimlerinde hareketi ifade edebilmek için Eadweard Muybridge (1830-

1904) ve Etienne-Jules Morey (1830-1904) isimlerindeki fotoğrafçıların hareketi inceleyen deneysel çalışmalarını incelemişlerdir (Erden, 2016).



Resim 2.3.5.4 Etienne-Jules Marey, “Kuşlar” Kronofograf, 1882, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anvers.



Resim 2.3.5.5 Eadweard Muybridge, “Hareket Halindeki At” 1878.

Fütürist sanatçılara göre her şeyde sürekli değişim ve hareket vardır. Hareketinde gözde algılanma süresinde de devam eden değişim nedeniyle koşan bir at dört değil

yirmi ayaklıdır. Hareket halindeki figürün hatları silikleşir ve gözde yanılsama yaratır. Bu yanılsamalar fütürizm akımının ana görüşürdür. Fütürist ressamlar konularında portre ya da natürmort işlememişlerdir. Bunun yerine hareket halindeki otomobil, tren ve motosiklet gibi makinelere yer vermişilerdir. Gündelik yaşamın içinde kentin kalabalık yerleri, dansçılar ve sahneler fütürizmin temaları arasında yer almıştır (Erden, 2016).

Fütürizm akımı Boccioni'nin 1916'da birinci dünya savaşında hayatını kaybetmesiyle etkisini yitirmiştir ancak bu sürece kadar yayınlanan bazı manifestolar; Boccioni'nin 1912'de ele aldığı "Fütürist Heykel Teknik Manifestosu" (Berber, 2021). 1913'te Carra ve Russolo'nun imzasıyla "Seslerin, Gürültülerin, Kokuların Resmi Manifestosu" ve Luigi Russolo'nun 1913'te yayınladığı "Gürültülerin Manifestosu" dur (Berber, 2021).

Fütürizmin daha iyi anlayabilmek için görsellerle destekleme sağlayacağımız örnek sanatçılar Giacomo Balla ve Umberto Boccioni'dir.



Resim 2.3.5.6 Giacomo Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" TÜYB, 95x115 cm, 1912, Albright-Knox Art Gallery, Newyork.

1871'de Torino'da dünyaya gelen İtalyan sanatçı Giacomo Balla, 14 yaşına gelene dek akşam sanat okuluna gitmeyi ve çalışmayı bir arada yürütmüştür. Daha sonra annesiyle Roma'ya yerleşen Balla, 1899 yılında Venedik Bienali'nde çalışmalarının sergilenmesi için ret cevabı almıştır. 1900 yılında bir süreliğine Paris'e gider ve yeni izlenimcilik akımına ilgi göstermeye başlar. Umberto Boccioni ve Gino Severini ile deneysel çalışmalarını paylaştığında yıl 1901'di. 1909 yılında ise Marinetti'nin fütürist manifestoyla kendi ismini alan ilk akımın bildirgesinde imzası yer almıştır (Berber, 2021).

Fütürizm akımının görüşleriyle dinamizmi ve hareketi içeren betimleyici çalışmalar yapmıştır. 1912 yılında resmettiği tasmalı köpeğin dinamizmi, hareketin devingenliğini gösterir niteliktedir (Berber, 2021). Eserde görüldüğü üzere köpeğin ve figürün üst üste bindirilmiş, düzenli darbelerle oluşturulan hareket halindeki bacakları, aynı şekilde figürün ayaklarının ritimli hareketi oldukça net anlaşılmaktadır. Tasma zincirinin de sallanıyor görüntüsüyle hareketi bize gösteren resim, basit görünümüne rağmen, açıkça görülen hareket ve dinamizm kavramları eseri önemli bir noktaya taşımaktadır.



Resim 2.3.5.7 Umberto Boccioni, "Bisikletçinin Dinamizmi" TÜYB, 70x96, 1882 – 1916, Özel Koleksiyon.

1882 senesinde İtalya'nın güneyinde yer alan Reggio Calabria'da doğan Umberto Boccioni, 1897 yılına geldiğinde Sicilya'nın Catania şehrine taşınmış ve eğitimine burada devam etmiştir. Daha sonra Roma'ya geçerek oraya yerleşen Boccioni, Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlayarak eğitimine devam etmiştir. Boccioni'nin yeni izlenimcilikle ilgilenmesi 1898 yılında Balla'nın atölyesine katılmasıyla gerçekleşir (Berber, 2021).

1909 yılında Flippo Marinetti'yle tanışarak fütürist manifestonun yayınlanmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Umberto Boccioni eserlerinde hareket ve dinamizmi başarılı bir şekilde ifade ederek fütürizm akımının önemli ve etkili sanatçılarından biri haline gelmiştir. Boccioni resimlerinde sürekli devinimin ritmini betimlemeye çalışarak eş zamanlılık yakalamıştır. Duygularını renklerle ifade eden sanatçı izleyici gözünü de eserleriyle ilişkilendirmiştir (Aliyazıcıoğlu, 2010).

1913 yılında resmettiği "Bisikletçinin Dinamizmi" eserinde her ne kadar soyut algılar yaratsa da bisiklet ve üzerindeki figür cinsiyetinin erkek oluşuyla birlikte kendini belli etmektedir. Hareket halindeki eylemin anını betimlemeye çalışmıştır Boccioni. Umberto Boccioni'nin "Dinamizm" serisinde yer alan bu resim, figürle homojen hale gelen bir sahne niteliği yaratmaktadır. Canlı renkler kullanarak resme tamamlayıcılık sağlamış ve doğal olmayan bir ışık ortamı yaratarak devinimi yakalamıştır (Farthing, 2014).

2.3.6. Soyut Resim

20. yüzyılın sanat ortamı; birbiri ardına kırılma noktaları yaratan ve daha önceki yüzyıllara göre, daha önce hiç görülmeyen sanat hareketleri ve akım bolluğuna denk gelen bir dönemdir. Sanayi devriminin birçok alandaki etkisi gibi sanat toplumunda da yarattığı etkilere daha önce değinmiştik. Aynı zamanda bu evrimleşme sürecinde toplumda oluşan yalnızlaşma hissiyle, bireyin içe dönük kabuğunun bir yansıması olarak sanat ortamında toplumun içinden olan sanatçılar da hakim oldukları bu duygular, yeni arayışlara gidilmenin tetikleyicisi olmuştur. Bu araştırmalarda geliştirilen, keşfedilen yöntemlerin, akımların özelliklerini yansıttığını söyleyebiliriz (Erdoğan, 2020).

1900'lerin başında post empresyonist Cezanne'ın etkilerinden başlayarak; fovizm, kübizm ve fütürizm gibi ortaya çıkmış akımların soyut sanatın kapsam alanı içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu akımlardaki soyutlamalar tam anlamıyla gerçeklik algısından bağını kopartmamıştır. Ancak yine de deformasyonlara başvurarak biçim ve renk çözümlemeleriyle soyutlamaya gitmişlerdir. Bu açıdan soyut sanat çatısında olduklarını kanıtlar niteliktedirler. Lakin soyut sanatta bu araştırmaları daha da ileriye götürmek; sadece deformasyonlarla biçim üzerinde araştırmalar yaparak değil, biçimle ve dış dünyanın gerçekliğiyle tamamen bağını koparmak vardır. Çünkü soyut sanat gerçekliğin ötesinde olmayı, somut bir nesneyi temsilden arındırarak kendiliğini yaratmayı hedeflemiştir (Erdoğan, 2020)

Soyut sanat, soyutlamanın başvurulduğu tüm akımları kapsaması özelliğinden dolayı, bir akım olarak bahsedilmesi doğru görülmemiş bunun yerine bir anlayış olduğu ifade edilmiştir. Soyut sanatın modernizm kapsamında, soyut resimlerin farkından şu şekilde bahsetmek daha ayırt edici bir konuma getirebilir; soyut sanatta resim, betimleme ve temsil özelliğini tümüyle reddetmiştir. Bu şekilde herhangi bir nesnenin gerçekliğine dayanmadan, somut olanın resme soyut aktarımını özgün bireysel görme yöntemlerine indirgemişlerdir (Bulduklu ve Bulduklu , 2020)

Soyut sanat artık saf gerçekliği aramaktadır. Bunun sonucunda sanatçılar kendi özlerine dönerek, yaratım güçleriyle baş başa kalmışlardır. Yani soyut sanatta, gerçekliğin görünür halini betimlemek artık sanatçıların sorunu değildi. Sanatçılar kendi iç dünyalarıyla gördüklerini algıladıkları şekilde yansıtmak istiyorlardı (Bulduklu ve Bulduklu , 2020)

Soyut sanat resimlerinde, yerleştirilmiş bir mekan olgusu yoktur. Figür ve nesneye yer verilmemiştir. Renk nesneyi yansıtmaktan bağımsızlaşarak özerk bir hale gelmiştir. Geometrik aktarımlar, yatay, dikey, simetrik ya da asimetrik çizgiler kullanılmıştır. Görülen doğaya yer yoktur, bu yönüyle gelenekselliğe baş kaldıran soyut resimde, yola çıkılan somut nesnenin ne olduğu belirsizdir (Kayserili ve Satır, 2013).



Resim 2.3.6.1 Wassily Kandinsky, Karışık Teknik, 1910

Modern sanat akımlarından biri olan soyut sanat ve soyut resmetmenin önünü açtığı söylenen Rus Ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) 1910'da yaptığı ilk soyut sulu boya resimle soyut sanata öncülük etmiştir (Krausse, 2005). Wassily Kandinsky 1895 yılında Moskova'da sergilerini açan empresyonistlerden biri olan Monet'nin "Saman Yığınları" resminden etkilenmiştir (Antmen, 2014).



Resim 2.3.6.2 Claude Monet, “Saman Yığınları” TÜYB, 1890, Sotheby’s Instıtute of Art

Kandinsky sanatın tinselliği ifade ettiği görüşüne sahiptir. Kandinsky için artık resim taklit olmayı bırakmıştır. Sanat evrenseldir ve ruhun bir ifadesidir. Resimde konu artık önemini yitirmiştir. Rus ressam Kandinsky, müziğin etkin coşkusunu, renkleri kullanarak, siyah ve beyazı resmetme imkanlarıyla aynı heyecanı yaratıp birleştirerek resmetmeye çalışmıştır (Cancan, 2020).

1910 yılında bir sulu boya resmiyle başladığı söylenen soyut sanatın etkisiyle bu anlayışa yönelen diğer sanatçılardan bazıları şu şekildedir; Piet Mondrian, Kazimir Maleviç, Robert Delaunay, Jean Arp, Picabia, Franz Kupka’dır (Lynton, 2015).



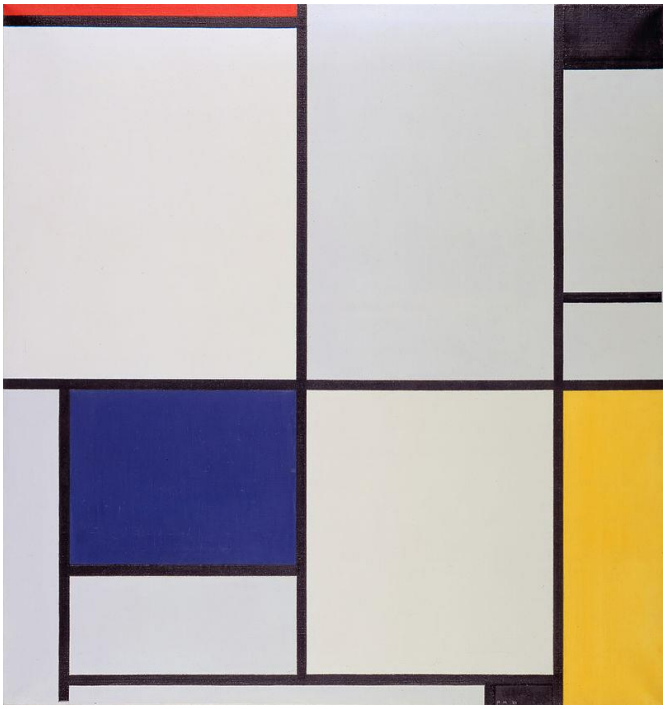
Resim 2.3.6.3 Kazimir Maleviç, “Siyah Kare Sıfır Biçim”, 1915

Rus asıllı ressam Maleviç; 1913 yılında resmettiği ancak 1915 senesinde “0.10: Son Fütürist Sergi” de sergilenen “Siyah Kare” gibi dış dünyanın gerçekliğiyle bağını koparmış soyut resimleriyle geometrik soyut resim anlamına gelen “Süprematizm” akımını yaratmıştır. Resimlerinin görünen gerçekliğin ötesinde derin ve saf anlamlar barındırdığını savunmuştur. Maleviç beyazla hiçlik kavramını, diğer renklerle de iletişim kurmayı sağlamaya çalışmıştır. Sanatı her şeyden üstün gören Maleviç, Rusya’da konstrüktivizmin görüşleriyle fikir ayrılığına düşmüştür (Hodge S., 2021).



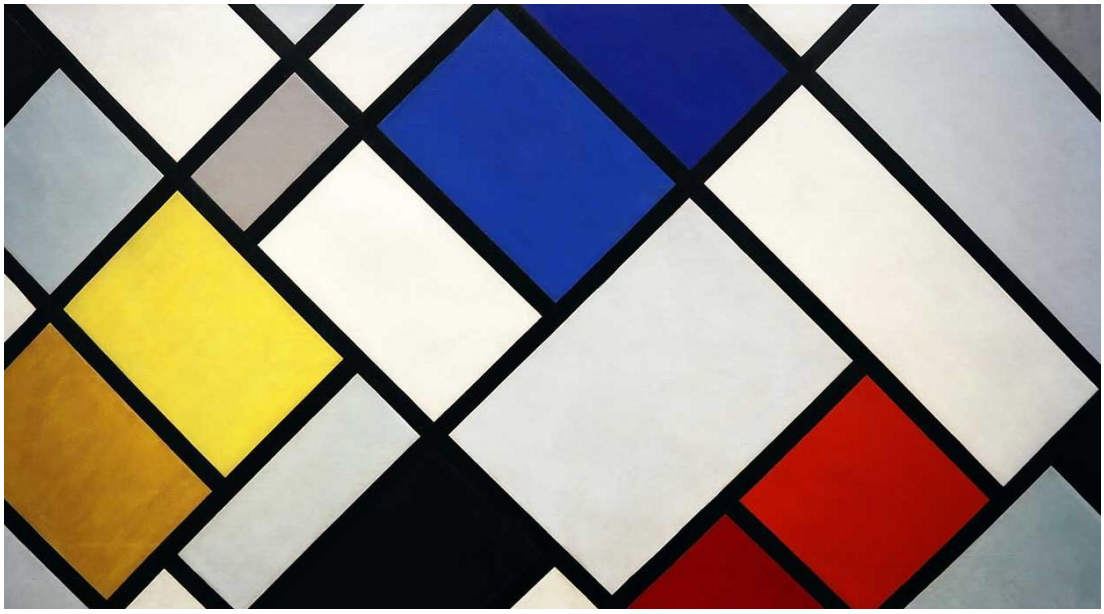
Resim 2.3.6.4 Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonel Anıtı” 420 x 300 x 80 cm, 1919 – 1920

Rusya’da Konstrüktivizm, 1913 senesinde modernliğin, sanayinin, teknolojinin ve sanatın karışımıyla Vladimir Tatlin (1885- 1953) ile ortaya çıkmıştır. Kullanılan malzemeler endüstriyel olup, üç boyutlu çalışmalar, soyut geometrik formlarda heykeller yapılmıştır. Tatlin çalışmalarını sergilemesinin ardından, El Lissitzky (1890-1941) ve Aleksandr Rodçenko konstrüktivizm akımının önde gelen sanatçılarından olmuşlardır (Hodge S., 2021).



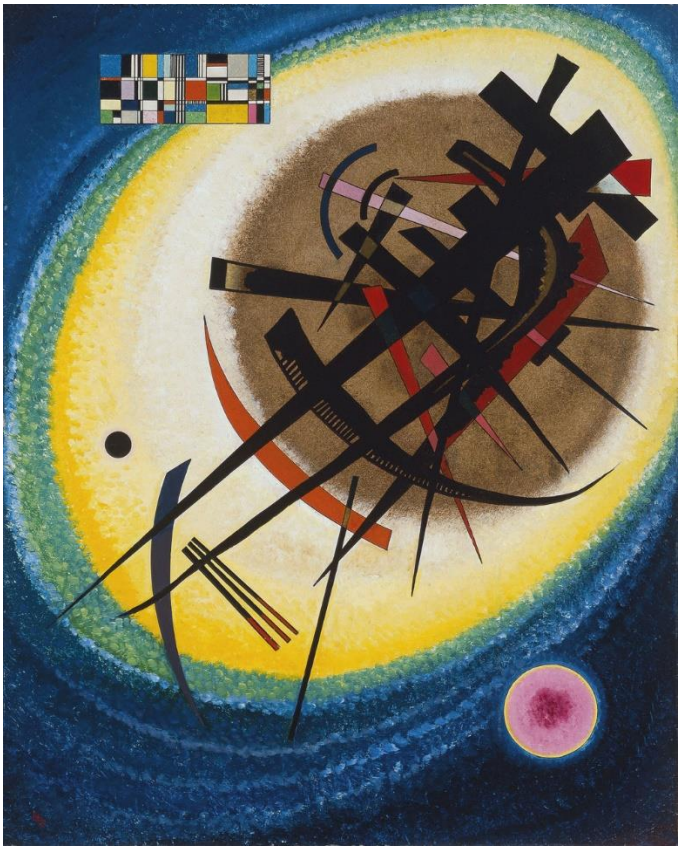
Resim 2.3.6.5 Piet Mondrian, “Siyah, Mavi ve Sarı”, TÜYB, 103 x 100 cm, 1921

Hollandalı ressam Piet Mondrian’ın (1872-1944), soyut sanatı tanıması Paris’te kübizmden etkilenmesiyle gerçekleşmiştir. Kübizm soyutlamayı içeriyordu ama tam anlamıyla soyutlanmış sayılmıyordu çünkü doğadan bağını koparmış değildi. Biçimlerin deformasyonu ve parçalamalar Mondrian’ın sanatında daha ileri soyutlamaya giderek tamamıyla dış dünyayı yok saymaya varmıştır. Resimlerinde dikey ve yatay çizgilere yer vermiş ve bu çizgileri siyah beyaz ve ana renkler kullanarak yalın hallerde betimlemiştir. Mondrian için sade ve yalın tutum, tinselliğe yaklaşmanın bir yoludur. Bu şekilde nesnellikten uzak olan resimleriyle, içsel ve görsel ifadelerini resimlerine yansıtmıştır (Altunöz, 2007).



Resim 2.3.6.6 Theo Van Doesburg, “Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu” TÜYB, 100 X 180 cm, 1925

1914’te Hollanda’ya geri dönen Piet Mondrian, birinci dünya savaşının başlamasıyla bir süre Hollanda’da kalmıştır. Bu süreçte Mondrian, ressam, tasarımcı ve yazar Theo Van Doesburg’la (1883-1931) tanıştı. 1917’de Neoplastisizm (yeni plastik sanat) terimiyle bütünleşen De Stijl’i kurdu. Aynı yıl sanat görüşlerini ve fikirlerini açıklayan aynı isimde bir dergi yayınladılar. Saf geometrik soyut resim anlayışını savunan ve çizgilerle renkleri yalınlığa indirgeyen De Stijl’in diğer sanatçıları; Bart van der Leck (1876-1958), Vilmos Huszar (1884-1960), mimar Gerrit Rietveld (1888-1964), heykeltıraş Georges Vantongerloo (1886-1965)’dur. De Stijl ilkeleriyle daha sonrasında Bauhaus’u da etkilemiştir (Antmen, 2014)



Resim 2.3.6.7 Wassily Kandinsky, “Parlak Ovalde” Karton Üzeri Yağlıboya, 73 x 59 cm, 1925

Bauhaus okulu Almanya’nın Weimer kentinde 1919’da mimar Walter Gropius (1883-1969) tarafından kurulmuştur. Sanat ve zanaatı bir araya getirmeyi amaçlayan Bauhaus’un işleyişinde; endüstriyel üretim ve tasarıma yönelik çalışmalar, modern mimari tasarımlar yer almaktadır. Geometrik formlardan yararlanarak sanayi ile sanatı birleştirmeye çalışan bir işlevsellik görevi sağlamaya çalışılmıştır. Bauhaus bünyesinde Wassily Kandinsky, Paul Klee (1879-1940) ve Johannes Itten (1888-1967) gibi sanatçılar öğretmenlik yapmışlardır. Bauhaus sadece resimle sınırlı kalmayıp; mimarlık, endüstriyel tasarım ve sinema gibi sanatın pek alanında önemli bir rol oynamıştır (Bulduklu ve Bulduklu , 2020)

2.3.7. Sürrealizm

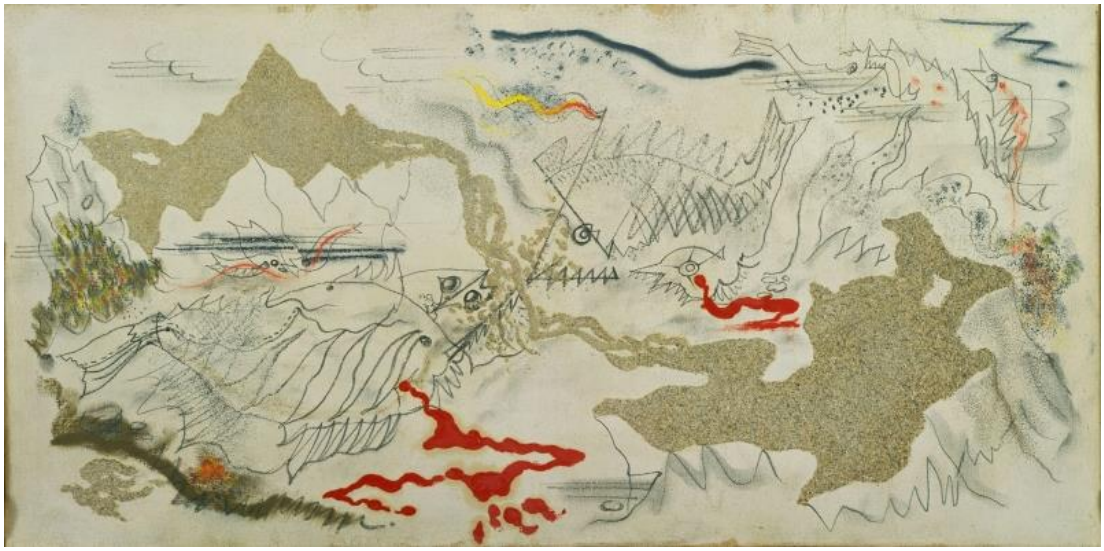
Sürrealizme giriş yaparken dada akımına kısa bir değinilmesi gerekmektedir. Modern sanatta ortaya çıkan akımların ortak noktalarından biri olan geleneksellikten kopma inancı ve tavrı tam anlamıyla sonuç vermemesine rağmen, çağın getirdiği sorunların

toplum üzerindeki yansımalarını farklı şekillerde ve yeni arayışlara yönelerek aktarmaya çalışan sanatçılar olmuştur denebilir. 1900'lerin başında çatırdamaya başlayan bu süreç buhran, yabancılaşma, yalnızlık, melankoli, depresyon ve savaşın etkisiyle öfke gibi terimleri barındırdığı söylenebilir.

20. yüzyıl başındaki hızlı gelişimlerin toplumdaki etkileri, gelişime ters oranda gitmiştir. Birinci dünya savaşına denk gelen 1916 yılında dada adı altında savaş karşıtı, gelenekselliğe karşı, bu zamana kadar gelen kuralların tümünü reddeden ve provokatör bir yapıya sahip olduğu söylenebilecek bir akım ortaya çıkmıştır. Bu akım siyasi hareketlerle yakından ilişkilidir ve nihilist bir yapıya sahiptir. Dadaist sanatçılar yıkıcı dışavurumlarıyla tavır sergilemişlerdir. Dadaizm 1920'lerin başında etkisini kaybetmeye başlamıştır. Dadaizmin dağılmaya başlamasıyla beraber Dadaist sanatçıların bazıları sürrealizme yönelmişlerdir. Buradan kaynakla sürrealizmin dada akımının dadanın mirasçısı olduğu söylenebilir. Sürrealizmin dayanağı dada olmasına rağmen sürrealizm savaş dönemindeki dadaizmin yıkıcı ve hiçliği savunma tavrına karşı daha olumlu ve yapıcı hareketleri içerisinde barındırır (Ataç, 2021).

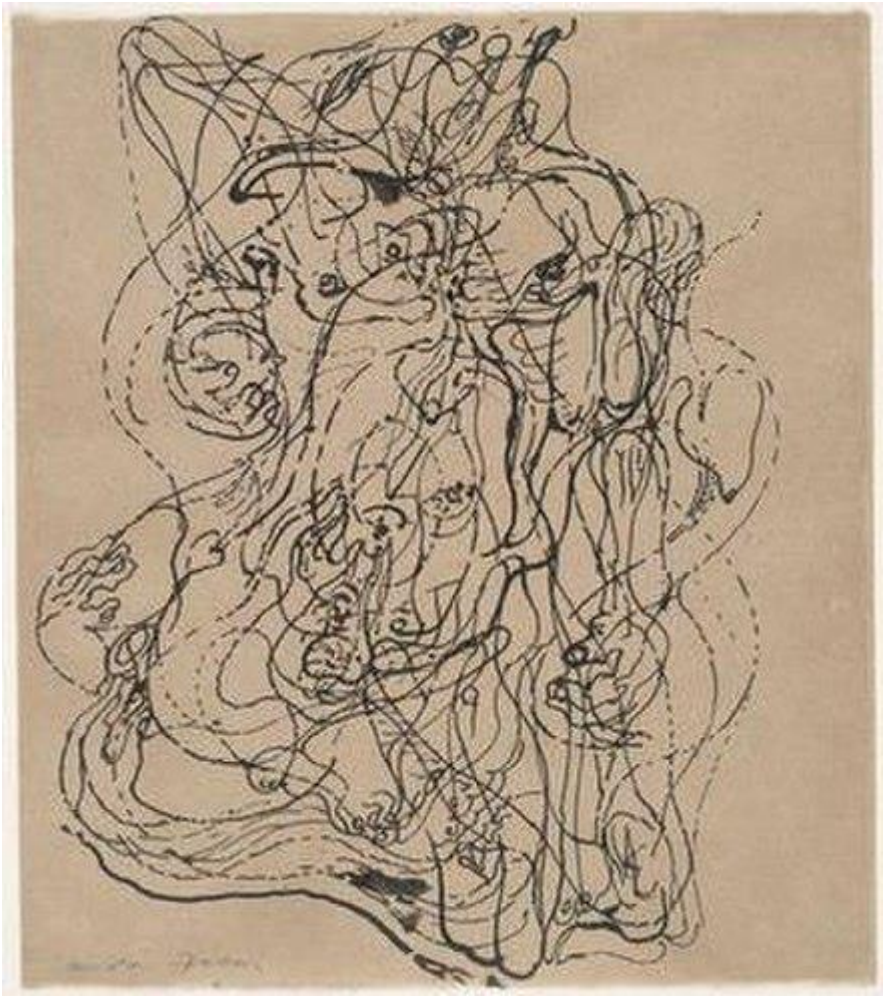
Dadanın kopuklaşmaya ve etkisini yitirmeye başladığı süreçte dadaistlerden olan Andre Breton, 1924 yılında bir bildiri yayınladı. Sürrealizm Breton'un yayınladığı manifestoyla birlikte adını duyurmuştur. Akım gerçeklik sorunsalıyla ilgilenmiştir ve bu sorunsalı kendilerince irdeleyerek duyu organlarıyla algılanan gerçekliğin ötesindeki asıl gerçek olanı aramışlardır. Bu düşünceden hareketle sürrealistler; bilinçaltının özgür yetisiyle iç dünyalarının özündeki gerçekliği yansıtarak yeni bir form kazandırmaya çalışmışlardır (Batur R. , 2020).

Sürrealizm akımı edebiyatla başlamasına karşın sanat ortamında birçok disiplini etkilemiş ve katılımcıları olmuştur. Breton ile kurulan sürrealizm akımının sanatçıları; Max Ernst, Rene Magritte, Juan Miro, Andre Masson, Jean Arp, Man Ray, Louis Aragon, Benjamin Robert Desnos, Salvador Dali ve Picasso'dur. Akıma sonradan dahil olmalarına rağmen Salvador Dali ve Pablo Picasso akımda önemli bir yere sahiptirler (Aslan, 2015).



Resim 2.3.7.1 Andre Masson, “Balıkların Mücadelesi” Tuval Üzeri Yağlı Boya, Kum, Karakalem, 36 x73, 1926, Museum of Modern Art, Newyork

Sürrealizm akımı öncüsü olan Andre Breton, Sigmund Freud’un psikanaliz düşüncelerinden etkilenmiştir ve yayınladığı manifestoda Freud etkisiyle sürrealizm akımına ve sanatçılarına yol göstermiştir. Sürrealistlere göre bilinçaltı; sınırsız yaratım gücüyle doludur ve o zamana kadar baskılanmıştır. Sürrealist sanatçılar baskılanmış olan bilinçaltına ulaşmak ve hayal güçlerini serbest bırakabilmek için yöntemler aramışlardır. Freud’un psikanalizci hareketinden etkilenen sanatçılar, bilinçaltına ulaşabilmek için otomatizm tekniğini geliştirdiler (Yalur R. , 2019).



Resim 2.3.7.2 Andre Masson, “Otomatik Çizim” Kağıt Üzeri Mürekkep, 23 x 20, 1924, Museum of Modern Art, Newyork

20. yüzyılın en önemli oluşumlarından biri olan sürrealizm akımının sanatçıları bu şekilde kendi bireysel bilinçaltlarına ulaşmaya çalışarak görünen gerçeğin ötesinde yeni bir gerçeklik yaratmışlardır. Sürrealistler, imge dünyalarından ve gördükleri rüyalardan yola çıkarak dışavurum sergilemişlerdir (Akten, 2018). “İmge olarak adlandırılan olgu, insan zihninde tasarlanan ve gerçekleşen hayal ürünü ya da kısaca düş olarak tanımlanabilir. Bu durum imgenin sınırsızlığını ve sonsuzluğunu göstermektedir” (Yıldız İlden ve Birinci, 2020, s. 104). Rüyalar bilinçaltının yansımaları olduğu için mantığa ve akla bağlı kalmadan yaratılarını betimlemeye yardımcı olmuştur (Akten, 2018).

Freud’un etkisinin izinden giden sürrealist sanatçılar rüya ve bilinçaltının yardımlarıyla görünen gerçekliğin ötesine geçmişlerdir. Dış dünyanın değil, dış

dünyanın sanatçıların iç dünyalarındaki gerçeklik izdüşümlerini betimlemişlerdir. Bu yüzdendir ki sürrealist resimlerde birbiriyle alakası olmayan biçimler bir arada betimlenerek sıra dışı görüntüler oluştururlar (Göğebakan ve Kılınç, 2020).



Resim 2.3.7.3 Max Ernst, “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk” Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, Boyanmış Ahşap Parçalar ve Çerçeve, 70 x 57 x 11 cm, 1924, Museum of Modern Art

Sürrealist resimlerde sanatçıların iç dünyalarında yola çıkarak betimlemelerde bulunurlar. Sürrealist resimlerde rüyalardaki gibi parça parça şekiller yer almaktadır. Sanatçıların bilinçaltının ürünü olan resimlerde düşsel ortamlarda ilgisi olmayan nesne ya da figürler yer alabilir. Nesneler veya figürler alışılmadık doğal olmayan görüntülere benzeyebilir. Bilinçaltının sınırsız yaratım gücüyle sanatçılar tarafından yorumlanması bilindik ifade biçimlerinin önüne geçerek sonu olmayan hayal gücü betimlemelere olanak sağlar (Gombrich, 2016).



Resim 2.3.7.4 Rene Magritte, “Özgürlük Eşiğinde” TÜYB, 239 x 185,5 cm, 1937, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Hollanda

Doğal, çirkin, güzel ya da estetik herhangi bir kaygı gütmeyen sanatçılar bilinçaltının görüntülerine daha rahat erişebilmek için kendilerini uyuşturan maddeler de kullanarak bunların etkisiyle sıra dışı görünümleri bir araya getirerek betimlemelerde bulunmuşlardır. Sürrealizm akımı, ikinci dünya savaşı döneminde etkisini öncesine kıyasla yitirmeye başlamıştır. Ancak savaş sonrasında ise sanat ortamında etkisi devam etmiştir (Krausse, 2005).

Figueras’ta 1904 yılında dünyaya gelen Salvador Dali; on yaşına geldiğinde resim dersleri almaya başladı. 1918 yılına gelindiğindeyse ilk sergisini açmıştır. Resme izlenimciliğe olan ilgisiyle başlayan Salvador Dali daha sonrasında kübizm akımından da etkilenmiştir. İlk sergisiyle başarılı övgüler toplayan Salvador Dali sonraki eğitim

dönemlerinde neredeyse egoist bir yapıyla tavırlar sergilediği ve kendisini değerlendirecek eğitimcileri küçümser bir görüşte bulunduğu için akademiden kovulmuştur. 1926'da eğitim hayatına veda eden Dali, daha sonrasında deneysel çalışmalarda bulunmuştur. Bunun sonucunda ise fotoğraf realitesine yakın eserler yaratmıştır. Nitekim 1929 yılında sürrealizme katılmıştır (Weyers, 2000).



Resim 2.3.7.5 Salvador Dali, "Belleğin Sürekliliği" TÜYB, 24 x 33 cm, 1931, Museum of Modern Art, Newyork

Dali sürrealizm akımına katılımıyla birlikte iç dünyasını ifade ederek kurgusal bir akıldışı ortam yaratmıştır. Bilinçaltının nesneleri resimde farklı deformasyonlara uğratılarak betimlenmiştir. Belleğin ısrarı resminde ifade edilen her bir nesne, bilinen gerçekliğin ötesinde ressamın öz gerçeklik olgusunu algıladığı şekilde aktarımının betimlenmesidir. Resimdeki saatlerin görünümü yer çekimine meydan okumaktadır. Eriyor gibi görünümleri ve asılı hatta sarkıyor denilebilecek şekilde görünen biçimleri farklı zaman dilimlerini göstermektedir. Ressamın zaman kavramı rüyalarının sabit bir zaman içermemesini nitelemektedir. Salvador Dali bilinen gerçeklik kavramına karşı bilinçdışı dünyanın gerçekliğinin önemli bir savunucusudur (Weyers, 2000).

Resimde görüleceği üzere nesneler gerçeklikten uzak şekilde biçim bozumla tasvir edilmiştir. Örneğin; saat aslında sert bir madde halindeyken resimde deformasyona uğrayarak hem dalgalanarak hem de yere bir örtü gibi serilecek şekilde betimlenmiştir. Aynı şekilde saatin aşağı doğru dalgalanmasına tezat olarak rakamlar tam karşıdan bakış açısıyla betimlenmiştir. Buna rağmen resmin solundaki saatte, yelkovan düz biçimde işlenmiş olup yelkovanı saatin aşağı doğru sarkan kısmı da dik bir açıyla betimlenerek biçimi deformasyona uğratılmıştır. Bu şekilde gerçeküstücü görünümün perspektif açısının da deforme edildiği söylenebilir. Resmin ortasında yerde yatar şekilde görülen tuhaf yaratığın belirli bir biçimi gözde canlanmamasında rağmen, Dali'nin dünyasına göre üst kısmı keskin şekilde sertlik gösterirken öne doğru yaklaştıkça, biçim yumuşak hatlara indirgenmiştir. Sert yüzeylerin yumuşatılarak ya da tam tersi şekilde yumuşak dokuların sert görünümler kazandırılmasında, deformasyonun etkisi açıkça görülmektedir. Biçimleri kendi dünyasıyla harmanlayarak deforme edilmiş şekilde ancak gerçeküstücülükle betimlemiştir.

3. BÖLÜM

3.1. Sanatsal Uygulamalar



Resim 3.1.1 Ayşegül Özdoğan, “Dinginizm” TÜKT, 120x140 cm 2019

“Dinginizm” adlı bu resimde açıkça görülen bir portre bulunmaktadır. Resmin tam ortasında belirtilen yüz, boynuyla paralel şekilde gelen ellere yaslanır gibi durmaktadır. Ellerin bilek kısmı boyunla bütünleşik bir biçimde tasvir edilerek, ellerin büyüklüğüne göre oldukça ince şekilde resmedilmiştir. Portrenin aynı zamanda profilden görüntüsü resmin sağ tarafında kendini tekrar ederek art arda betimlenmiştir. Profilden betimlenen kısma, portrenin sağ eli kaynaşmıştır. Göz çukurlarındaki koyulukların üzerinde, sağ göz kapalı sol göz ise bağımsız şekilde hem boş ve olağan kısmında biraz yukarısında betimlenerek tam altında ise oldukça açık ve sulu bir görünümle betimlenmiş ikinci bir sol göz bulunmaktadır. Portrede ağız ve burun

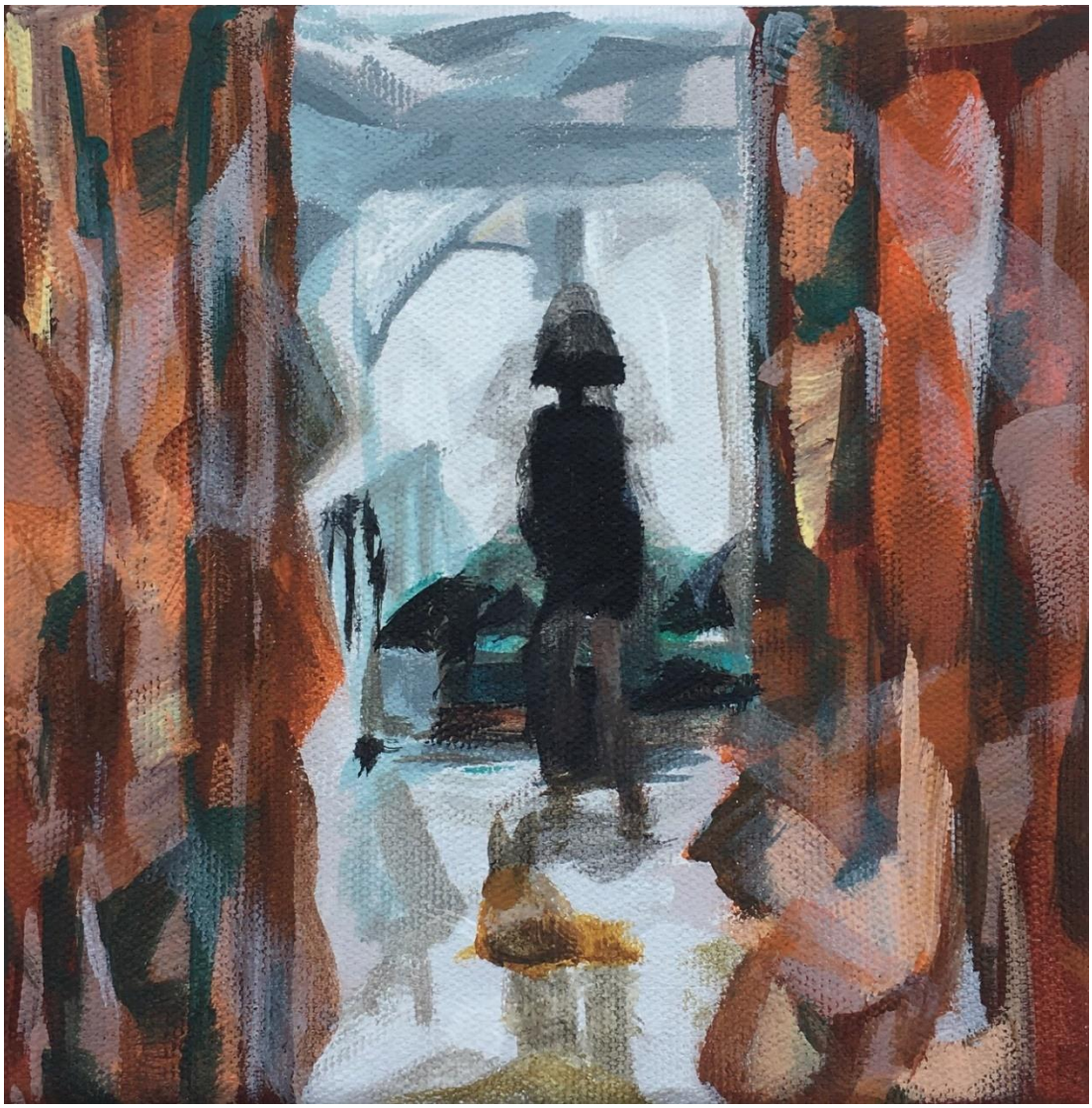
orantısal düzlemde belirtilirken, diğer kısımlar biçimsel olarak boşlukta ve bağımsız bir şekilde ifade edilmiştir. Resmin sol tarafında bulunan elin biçimi; hareketi verir şekilde ancak biçim şekilde deforme edilmiştir. Kullanılan renkler oldukça rastgele fırça darbeleriyle aktarılmıştır. Mürdüm fonun üzerinde kullanılan mavi tonları hırçın ama bir o kadar da dingin tavır sergilemektedir. Resmin genel olarak deformasyona uğratılmış formu hem stilizeyi hem de soyutluğu ifade eder.



Resim 3.1.2 Ayşegül Özdoğan, "Şakika" TÜAB, 50x70 cm, 2019

"Şakika" isimli bu resimde betimlenmiş üç kadın görüntüsü bulunmaktadır. Vücutları formla homojenleşmiş hale getirilmesine rağmen, yüzlerinin duruş açısı ve kolların

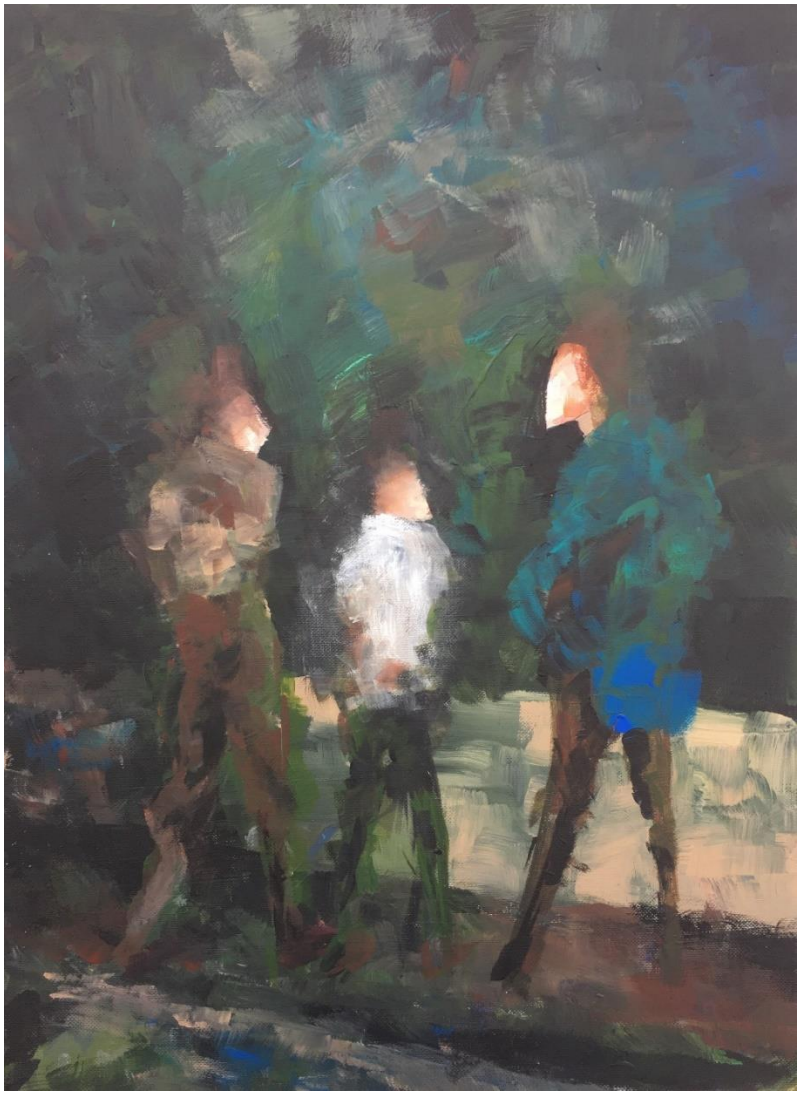
hareketiyle, izleyici zihninde birbirlerine sarılıyor izlenimini yakalayabilmektedir. Portrelerde duygu durum ifadeleri betimlenmiştir. Görülen üç yüz orantısal olarak uyum halinde görünse de kolların ve ellerin parmak biçimleri uzatılarak deformasyona uğratılmıştır. Kompozisyon kümülatif olarak üçgen açıyla yerleştirilerek keskin görüş yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak yüzlerin ifadelerindeki duygu akışı ve renklerin fonla aynı şekilde iç içe geçmesi bu keskinliği yumuşatır niteliktedir.



Resim 3.1.3 Ayşegül Özdoğan, “Naniuna ve Ket” TÜAB, 15x15 cm, 2020

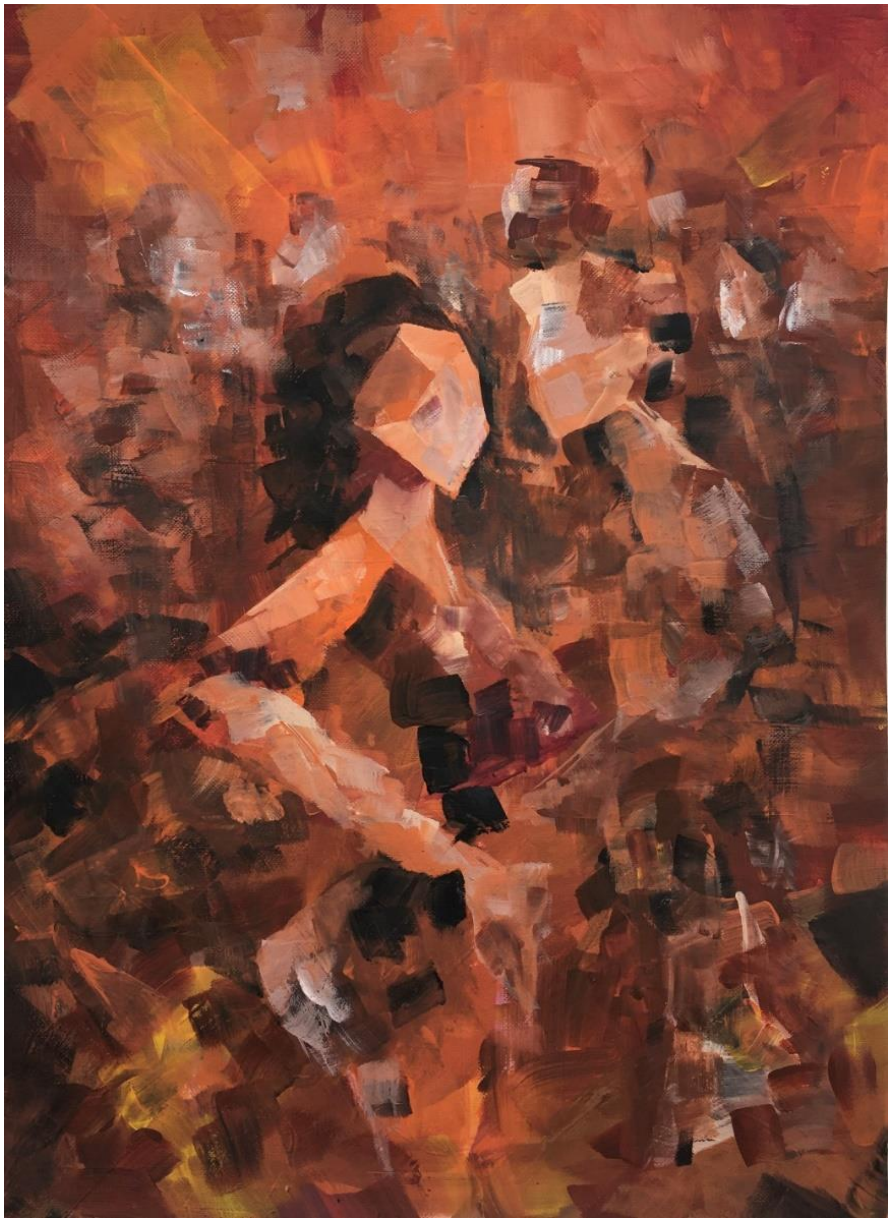
“Naniuna ve Ket” isimli bu resmin odak noktası olarak ortada duran bir kadın figürü belirmekle beraber figürün arkasında duran kedi göze çarpmaktadır. Resimde mekan olarak bir oda tasvir edilmekle beraber figürün pencereden dışarı bakmakta olduğu

gözlemlenmektedir. Figürün etrafında beyaz ve açık gri tonlarının tercih edilmesi ve yumuşak fırça darbelerinin kullanılması ferah bir ortam algısı sağlayarak figürü ön plana çıkarmıştır. Mekanın geri kalan kısmında ise kullanılan ağırlıklı kahverengi ve yeşil tonları diğer kısımları arka planda bırakmaktadır. Figürlerin iç mekana zıt olarak koyu renkler ile deforme edilmesi, figürün vücut açısının eğik duruşu ve bacakların çarpık bir görünümle betimlenmesi biçim bozuma başvurulduğunu göstermektedir. Gölgeli bir görünümle hareket içinde durağan bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır. Bu durağanlığa kedinin ayakta duran figüre bakıyor görünümü ve akabinde izleyicinin de resme bakış açısında ardışık bir durum izlenimi oluşturmaktadır. Resmin genelinde deformasyonun aşırılığa kaçmadan ifadeci aktarımı ve tonların bütünleşik haliyle birlikte, hüzünlü bir aura yansıtmaktadır.



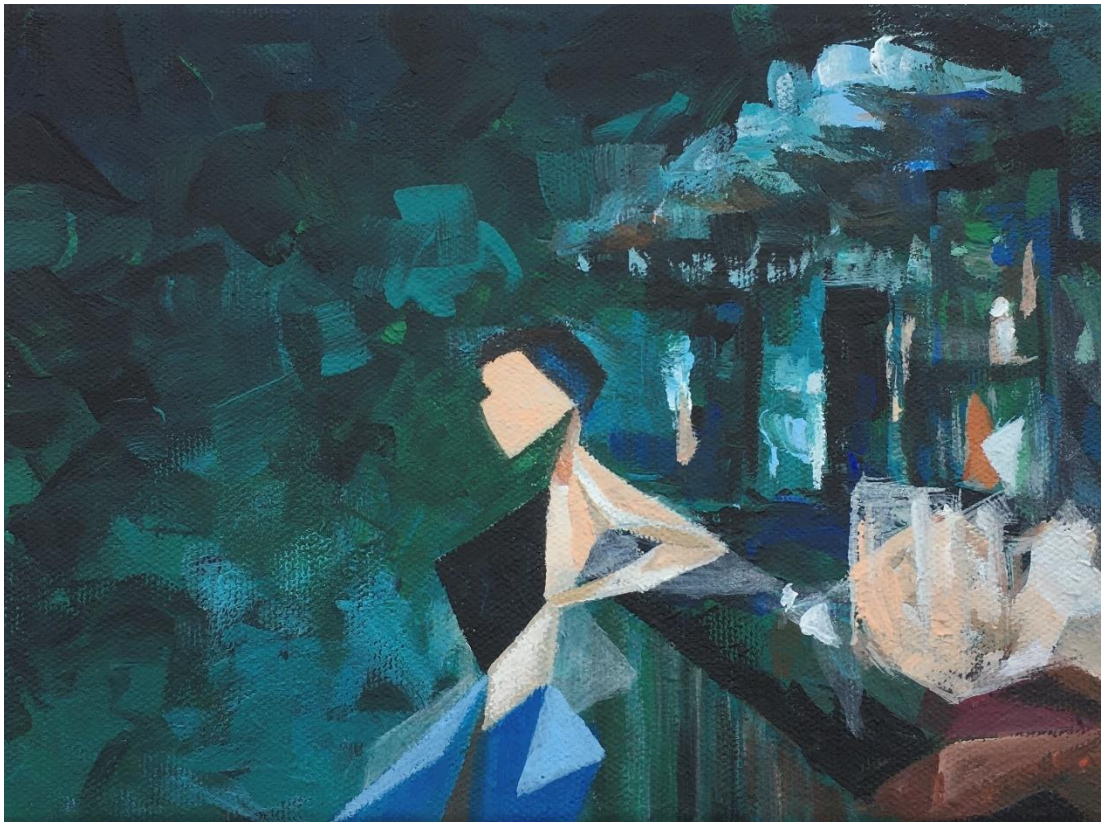
Resim 3.1.2 Ayşegül Özdoğan, “Sokak Ayyaşları” YKÜAB, 30x40 cm, 2020

Resme ilk bakıldığında, fırça darbelerinin resmin bütününde hırçınlıkla ve hızla dolaştığı izlenimi yaratmaktadır. Kompozisyonda karanlık bir sokak ortamında üç figürün arkaları dönük olup, yüzleri yarı izleyiciye bakar şekilde betimlenmiştir. Figürlerin suratları net hatlara sahip olmadan gittikçe silikleşir bir görüntüyle ifade edilmiştir. Sağdaki figürün yüzü, gün ışığı olmamasına karşın aydınlık bir şekilde ışık sadece ona yansımış bir biçimde tasvir edilmiştir. Üç figürün de bacakları deformasyona uğratılarak ayaklara doğru sivriltilmiş ve fırça darbelerine indirgenmiştir. Figürlerin kolları, kamburlaşmış vücutlarının ön kısmında kaybolarak mekanın koyuluğunda formunu yitirmiştir.



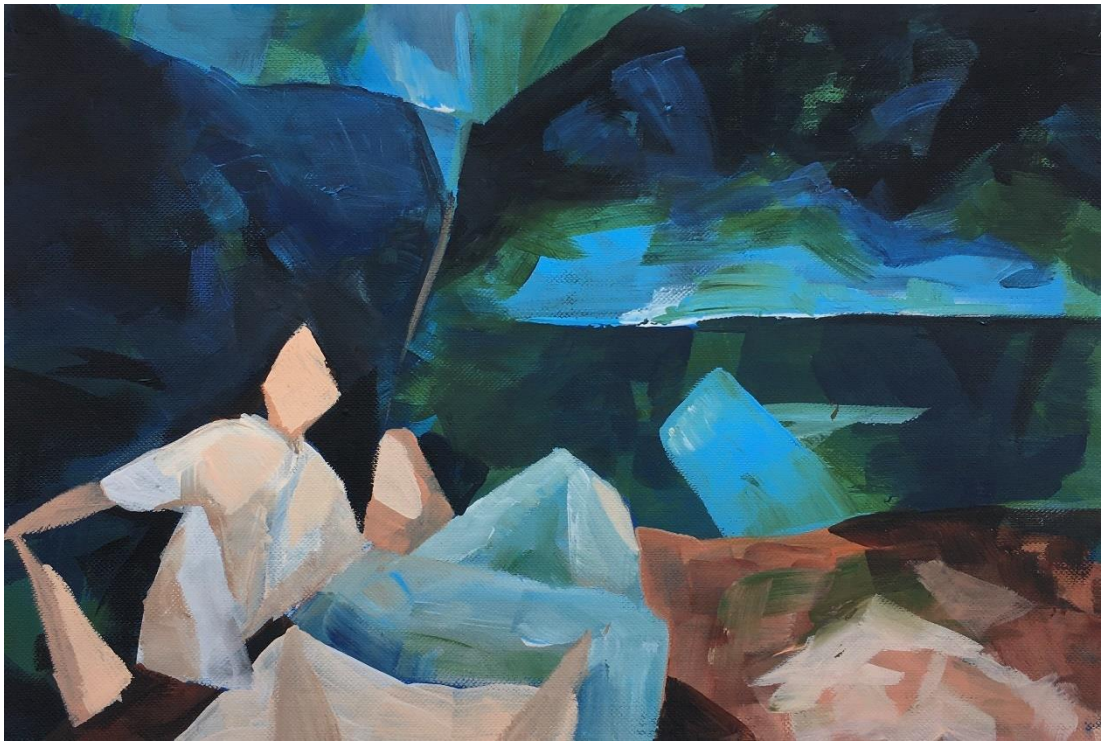
Resim 3.1.3 Ayşegül Özdoğan, “Dans Edenler” YKAB, 30x40 cm 2021

Dans edenler isimli resimde kalabalık bir ortamda dans eden iki figür ön plana çıkmaktadır. Öndeki figürlerin birisi kadın diğeri erkektir ve elleri birbirlerine temas içerisinde olduklarını göstermektedir. Net hatlara sahip olmayan bu iki figürün arkasında neredeyse silik şekilde fonla bütünleşmiş figürler yer almaktadır. Kullanılan renkler kırmızı, turuncu ve kahve ağırlıklı olup fırça darbelerinin kesik ve resmin her yüzeyinde aynı ritimle bıraktığı lekeler, sıcak ve hareketli bir atmosfer yaratmaktadır. Figürlerin biçim bozumları soyutlaşmaya yönelik stilize tavır sergilemiştir ve deforme edilmiş öndeki iki figür keskin yüz hatlarıyla biçimlendirilmiştir.



Resim 3.1.4 Ayşegül Özdoğan, “Bardaki Kız” TÜAB, 15x20 cm, 2021

Bardaki kız resminde kapalı bir mekanda basık bir ortam resmedilmiştir. Kompozisyonda sağ tarafta bar bulunurken resmin orta kısmına denk gelen bir kadın figürü yer almaktadır sol tarafında ise boşluk bırakılmıştır. Barın üzerindeki ve ardındaki nesneler karmaşık bir görüntüye sahip olmasına rağmen düz tonlar ve sakin fırça vuruşlarıyla ifade edilmiştir. Resimde tek bir figür yer almasına karşın, fırçanın leke tavrı atmosferde kalabalık bir ortam varmışçasına bir algı yaratır. Nesnelerin ne oldukları belirgin değildir lakin figüre bakıldığında keskin ve köşeli hatlarla biçimlendirilmiştir. Figür, ortamın rastgele fırça izlerine karşı bir zıtlık oluşturarak geometrik formlarla net hatlara sahiptir. Figürün deformasyonla biçiminin geometrik formlara indirgenmesi, resmin ön planında çarpıcı bir özellik yaratmaktadır.



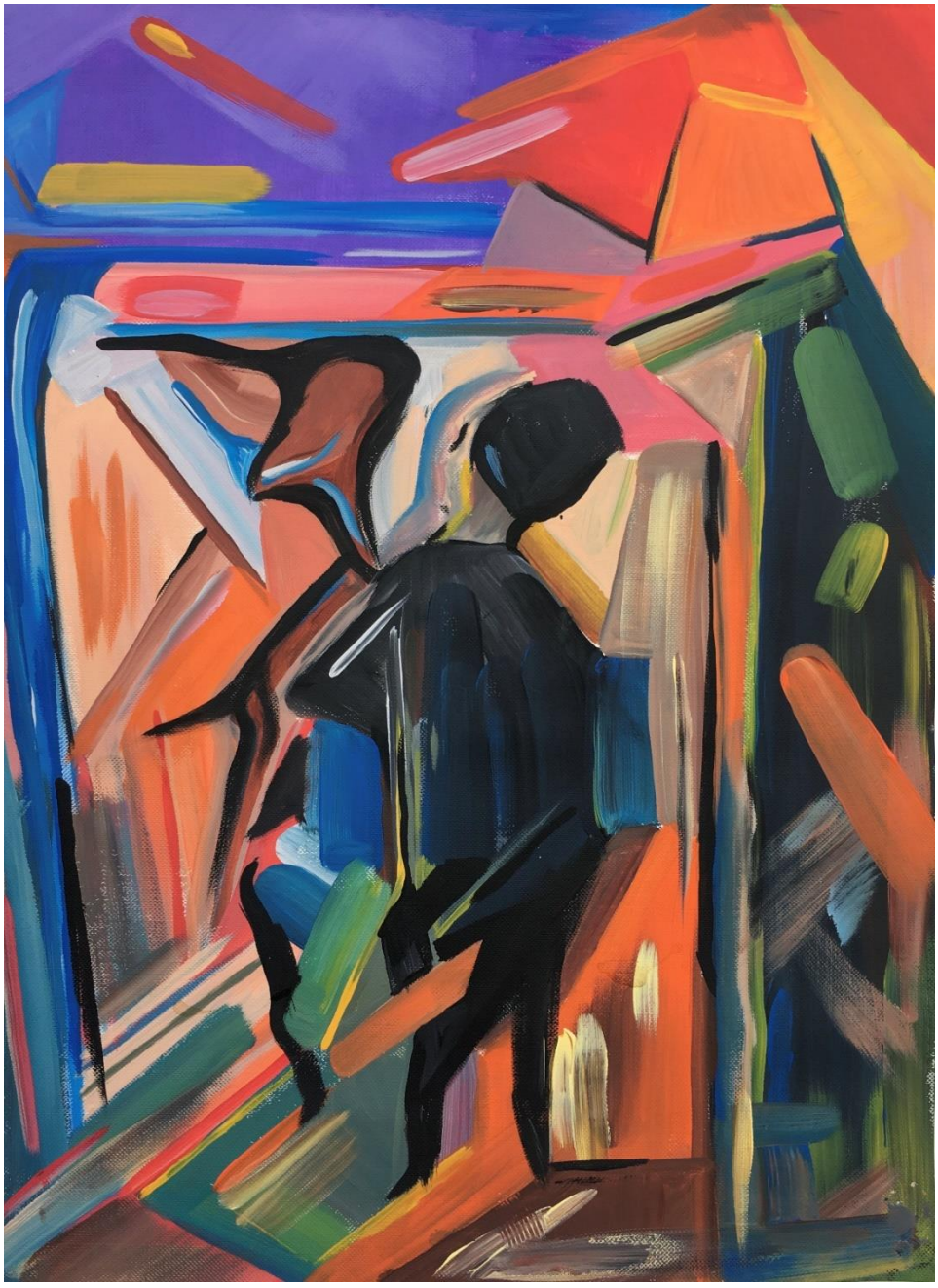
Resim 3.1.5 Ayşegül Özdoğan, “Kanyonda Bir Kadın”, YKÜAB, 20x30 cm, 2021

Kanyonda bir kadın resminde mavi ve yeşil tonları ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Resmin ön planına sol tarafta oturur pozisyonda duran bir kadın figürü yer almaktadır ve figürün yüzü izleyiciye tam karşıdan bakıyor şekilde betimlenmiştir. Figürde kullanılan açık tonlar ve vücut biçimine uğratılan deformasyonlar, geometrici tavırla tasvir edilerek mekanın betimlenme tarzından farklı olarak öne çıkmasını sağlamıştır. Kanyonun ve suyun ayrıştırılabilmesi için net bir çizgi ile kesilen bir görüntü yaratarak mavi ve yeşil tonları tercih edilmiştir.



Resim 3.1.6 Ayşegül Özdoğan, “Ala Roza” YKÜAB, 20x30 cm, 2021

Kompozisyonun ortasında arkası yarı dönük ayakta bir bacağını kaldırmış kadın figürü bulunmaktadır. Sol üstte lambadan gelen ışık aydınlık bir ortam yaratırken figürün arka kısmı gölgede ve koyu tonlarla tasvir edilmiştir. Figürün olağandışı vücut biçiminde ince beli ve sırtı küt şekillerle kesilmiş olması deformasyona uğratılarak, geometrik formlara indirgenmiş keskin hatlarla betimlendiğini göstermektedir. Renkler diri şekillerde kullanılarak galeri tonlarının üzerinde canlılık sağlanmıştır.



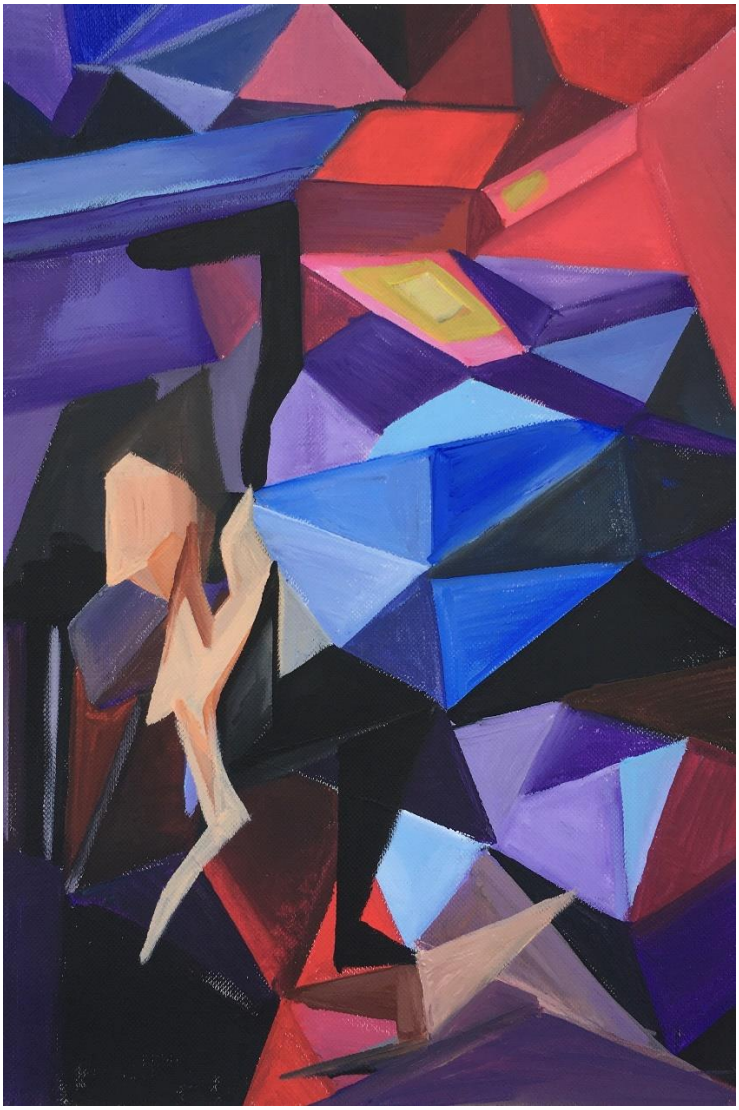
Resim 3.1.7 Ayşegül Özdoğan, “Doğum Günü Partisi” YKÜAB, 30x40 cm, 2021

Ayna pozu adlı çalışmada daha çok renkli ve net renkler tercih edilmiştir. Polikromi biçiminde çalışılan bu resimde koyu renklerin hakim olduğu, aynaya bakan bir erkek figürü ön plana çıkmaktadır. Figür ve aynaya bakan yansıması resmin tam orta kısmında bulunmakta olup, düz fırça darbe kullanımı ve deformasyona uğratılarak tasvir edilmektedir. Mekan ise renklerin daha çok tüpten çıkmış halinin kullanımının tercih edilmesiyle birlikte, rahat fırça darbeleri kullanılarak betimlenmiştir.



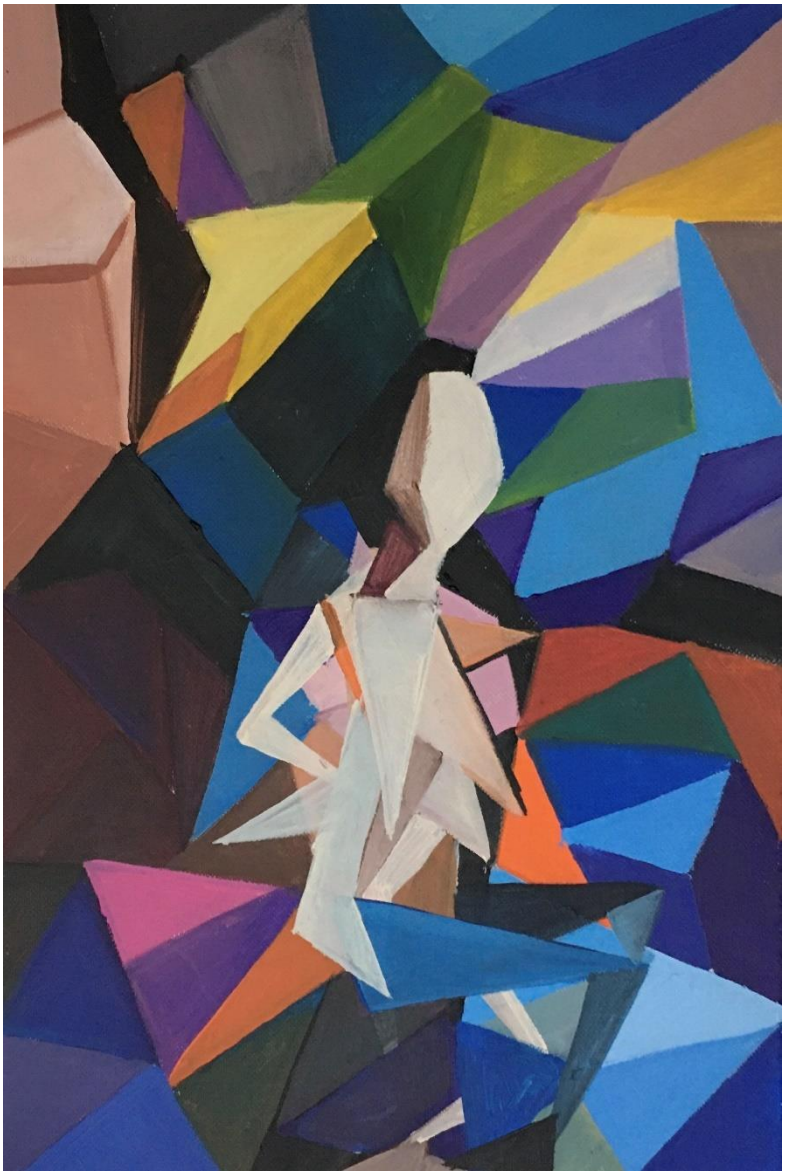
Resim 3.1.8 Ayşegül Özdoğan, “Doğum Günü Partisi” YKÜAB, 30x40 cm, 2021

Doğum günü partisi isimli çalışmada canlı renkler kullanılmakla birlikte, koyu tonlar ile dengeli bir biçimde kompoze edilmektedir. Resmin sağ tarafında koyu renklerin hakim olduğu iki kadın figürü belirmektedir. Hareketli ve yer yer geometrik formlara sahip olan mekanda kırık renkler de tercih edilmiştir. Mekanın çoğu kısmı geometrik bir hava yakalamışken, çalışmanın üst kısmında ise renk ve fırça kullanımı daha geçişli, yumuşak ve soft bir tavırla biçimlendirilmiştir.



Resim 3.1.9 Ayşegül Özdoğan, “Nani’nin Bar Köşesi” YKÜKT, 20x30 cm, 2022

Resmin sol tarafında bacağını barın üzerine doğru uzatarak bara yaslanmış bir kadın figürü bulunmaktadır. Konumu itibari ile sağ tarafta yaratılan boşluk ve doluluk kavramı dengeli bir kompozisyon ritmi sağlamaktadır. Figür ve bar deformasyonla biçimi yorumlanarak geometrik şekiller kullanılmıştır. Figürün arka planında nesnelerin ayırt edilemeyecek şekilde geometrik formlarla tasvir edildiği görülmektedir. Renk tonlarının tüpten çıktığı şekilde kirletme olmaksızın diri kullanımı bir bar ortamını niteleyebilecek tek özellik olduğu söylenebilir. Figürün ve nesnelerin biçim bozumu, resmin tümüyle birlikte geometrici yaklaşımla ifade edilmiştir.



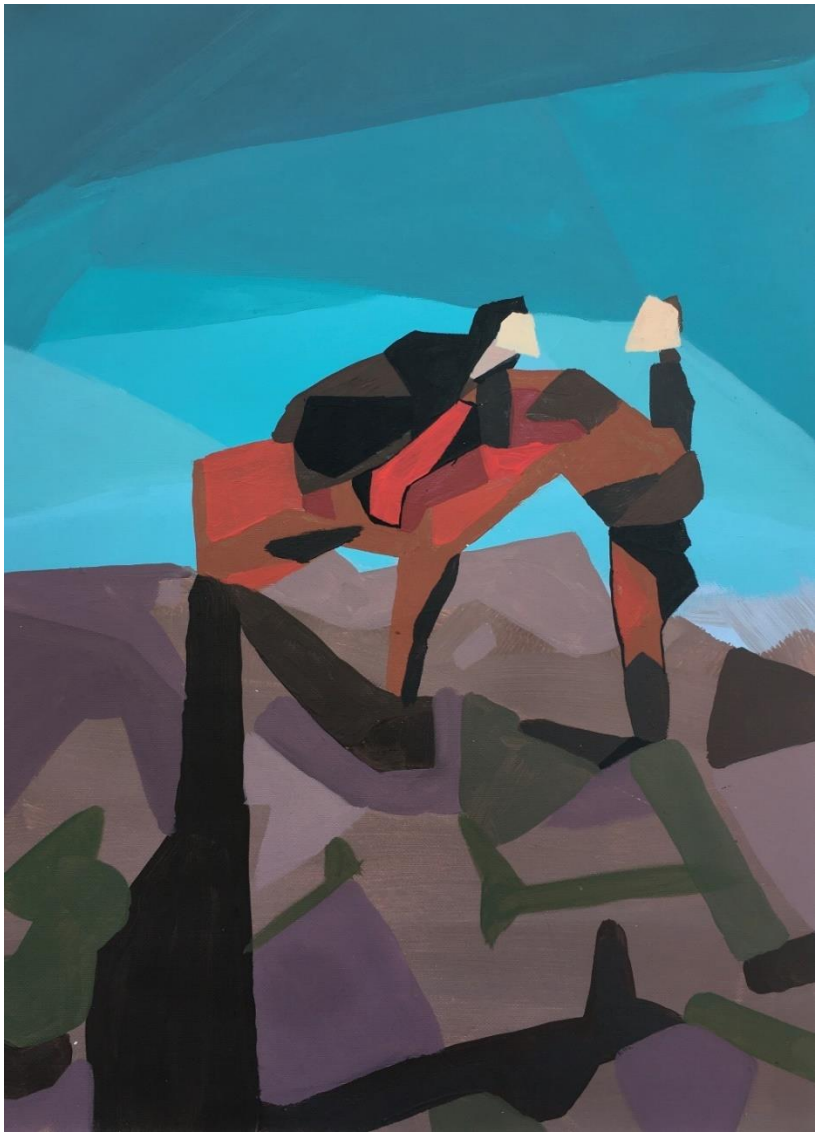
Resim 3.1.10 Ayşegül Özdoğan, “Jimmy’de Bir Parti” YKAB, 20x30 cm, 2022

Resimde geometrik biçimler tercih edilmekle birlikte, renkler net bir biçimde kullanılmıştır. Mavi tonlara ağırlık verilen resimde, ortada üçgen formlara bölünerek deforme edilmiş bir kadın figürü yer almakta olup, resmin sol üst köşesinde açık tonların kullanıldığı ve yarı biçimde görünen bir yüz bulunmaktadır. Resimde figürlerde yoğunluk olarak açık tonlar tercih edilmiştir. Polikrominin hakim olduğu çalışmada ara ve ana renklere ağırlıklı olarak yer verilmiş, ışık ortadaki figürde yoğunlaşarak, mekanın alt ve üst kısmında diri renkler tercih edilmiştir. Çalışmanın genelinde düz fırça vuruşları kullanılmıştır.



Resim 3.1.11 Ayşegül Özdoğan, “Sarı Çizmeli, Mavi Yağmurluklu Adam” YKÜAB, 30x40 cm 2022

Sarı çizmeli adam isimli çalışma resmin ortasında ayakta duran bir erkek figürü yer almaktadır. Resmin bakış açısı figüre yüksek bir yerden bakıldığını gösteriyor. Figürün etrafı ağaç ve yeşilliklerle çevriliyken zemin toprak ve ölü ot yığınlarıyla kaplıdır. Resmin bütününde derinlik algısı yoktur. Betimlenirken deformasyonla yorumlanan figür ve ağaçlar geometrici yaklaşımla ifade edilirken renkler olağan hallerinde kullanılmıştır. Figürün üzerindeki mavi yağmurluk ve sarı çizmeleri de aynı şekilde biçim bozumla geometrik forma indirgenmiştir.



Resim 3.1.12 Ayşegül Özdoğan, “Kadın ve Seyis” YKÜAB, 30x40 cm, 2022

Resimde kumda bir at, atın üzerinde öne doğru eğilen kadın ve atın önünde bir seyis figürü yer almaktadır. Bu resimde yine geometrik formlarla deformasyona başvurulmasına rağmen diğer çalışmalara göre giderek daha yalın yorumlanma görülmektedir. Gökyüzü parçalanarak köşeli hatlara indirgenmiş at ve figürler köşeli geometrik şekillerle tasvir edilmiştir. Resimde espas bulunmamaktadır. İki boyutlu düzlem üzerinde deformasyonun stilize hali daha sade bir görünüm yaratır. Düze renkler gerçeklik algısını sergileyen tek özelliktir. Aynı şekilde kumun rengi de gerçeklik algısıyla renklendirilirken biçimi de deformasyona uğratılarak resmedilmiştir.



Resim 3.1.13 Ayşegül Özdoğan, “Adsız” YKÜAB, 30x40 cm, 2022

“Adsız” isimli Resim 66’daki görselin non-figüratif bir resim olduğu söylenebilir. Kaba ve taslak izlenimi yaratan geometrik parça görünümü ile soyutluk kavramına daha yakın olduğu belirtilebilir. Bir noktada sınırlı geometrik biçimlerle renklerin kullanımında ayrıntı ve karışıklığı reddeder şekilde ifade edilmiştir. Geleneksellikten uzak bu resimde diğer resimlerle birlikte boyut kavramı yok sayılmıştır. Resme kaynak olan nesneler hiçbir şekilde bu çalışmada görünür şekilde değildir ancak deformasyonun yorumlanmış haliyle yine geometrici bir tavırla soyut kavramına daha çok yaklaştığı söylenebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada araştırılan konu resim sanatının kübizm akımından sürrealizm akımına kadar olan süreç aralığı değerlendirilerek, deformasyonun, bir diğer tabirle biçim bozmanın incelemeleri yapılmış ve açıklanmıştır. Biçimsel kırılmaların ve sanatın görünen gerçekliği yansıtmasındaki başkaldırısını, gelenekselliğin reddinin nedenini ve bunun sonucundaki biçim arayışlarının peyda olmasını açıklayabilmek için geleneksel kuralların çatlamaya başladığı modernizmle birlikte toplumsal, siyasal, bilimsel ve sanayi devrimi etkileri irdelenmiştir. İnsanlık tarihi; aydınlanmayla başlayıp, sanayi devrimiyle devam ederek global bir değişime girmiştir. Büyük bir ivmeyle yapılan bilimsel, teknolojik gelişmeler ve kapitalist sistemin siyasal ve ekonomik statüsü, sosyolojik etkiler göstermiştir. Bu durumun akabinde toplum; bireyselleşme, buhran, yalnızlaşma ve yabancılaşma duygularıyla baş başa kalan bir yapı oluşturmuştur. Yeniden yapılandırmayla oluşturulan yeni düzen ve kalkınma çabası, toplumun her alanını etkilediği gibi sanat ortamında da değişikliklere gidilmesine yol açmıştır. Moderniteyi toplumun belirlediği bir ortamda, modern sanat olgusu 19. yüzyıl sonlarında, akademik kuralların sorgulanmaya başlamasıyla filizlenmiştir. Sanatçılar sanatın gerçeklik taklidinden uzaklaşmaya çalışarak yeni arayışlar içerisinde, biçim yapılarına yönelmişlerdir. Görünen gerçekliğin sanatçının algısında sınırlandırmalar yarattığını düşünerek, öz arayışlarına girmiş ve bireyselleşmeye temel atmışlardır. Bu durum akabinde 20. yüzyıl başlarında, tarz ve üslup farklılıklarıyla özelliklerini belirleyen, ancak aynı ortak nedene tepki olarak ortaya çıkan birçok modern akım ortaya çıkmıştır.

Empresyonizmin geç dönemlerinde Cezanne'ın yapısalcılığı, Gauguin'in sembolik yaklaşımları, Seurat'ın noktacılığı ve Van Gogh'un duygu dışavurumlarını fırça darbeleriyle ifade etmesi gibi deneysel ve bireyselleşerek geliştirdikleri üslupları, modern sanata öncülük etmiştir. Empresyonizmle başlayan renk parçalamaları, biçimin deformasyonunun modern sanattaki temeli olduğu söylenebilir. Sonrasında devam eden süreçte; kübizm akımının biçimleri analiz etmek için deformasyona başvurarak farklı bakış açılarını bir arada iki boyutlu düzlem üzerine aktarmaları, fovizm akımının iki boyutluluğu vurgulayan mekanları ve biçimleri deforme ederek tüpten çıktıkları şekilde renklendirmeleri, ekspresyonizm akımında belirgin şekilde

biçimlerin deformasyonlarıyla, duygu durumlarının dışavurumu, fütürizm akımının dinamizmi betimleyebilmek için biçimleri deformasyona uğratarak aynı anda farklı hareketlerle üst üste tasvir etmeleri, soyut resmin biçimin deformasyonunu daha ileriye götürerek iç algısında yarattığı biçimleri zihinsel deformasyona uğratarak tasvir etmeleri ve son olarak, sürrealistlerin bilinçdışı dünyalarını betimlerken akıl ve biçim deformasyonlarını bir arada kullanarak resmetmeleri, modern sanat akımlarında başlangıcından itibaren sanatçıların yenilik arayışlarında deformasyonun başvurdukları bir çözüm yolu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu araştırmada, modern sanat akımlarından olan kübizm akımı ile sürrealizm akımının süreç aralığının kapsam olarak iyi değerlendirilebilmesi ve anlaşılabilir olması açısından açıklık kazanması için, modernizmle başlayan sürecin modern sanat oluşumlarına etkisine ve kübizme varana dek deformasyonun gelişim sürecine değinilmiştir.

Sonuç olarak, kübizm ve sürrealizm akımları arasında deformasyonun, sanatçıların geleneksel sanattan aykırı yenilik arayışlarına, cevap olarak başvurdukları bir teknik ve bireysel tarzlarını yaratarak geliştirmelerinde yardımcı rolü üstlendiği söylenebilir. Her ne kadar modern sanat süreci çok araştırılmış ve yorumlanmış olsa da günümüzde yapılan sanatsal çalışmalara kaynaklık etmeye devam etmektedir. Bu nedenle günümüz sanatçılarına katkı sağlaması amacıyla gerek uygulama gerek kuramsal olarak sanatla ilgilenen bireylerin bu süreci farklı boyutlarıyla ele alıp incelemesi önerilir. Bir eserin biçim kurgusu yaratılmadan önce sanatçının bu alanda deformasyon ile ilgili araştırmalardan destek alması, sanatçının biçim kurgusuna sağlıklı bir şekilde hakim olmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Aksoy, A. (2016). Geleneksel devletten modern devlete: Sanayi devrimi ve kamu yönetimi düşüncesinde değişim. *Uluslararası Politik Araştırmalar Dergisi, 2*(3), 31-37. https://doi.org/10.25272/j.2149-8539.2016.2.3.04

Aktan, M. (2004). *Resim sanatında biçim bozma ve doğaya yeniden biçim verme.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yeditepe Üniversitesi.

Akten, G. (2018). Dada, sürrealizm ve bilinçaltı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6*(74), 545-554.

Aliyazıcıoğlu, Ö. (2010). Fütürizm'in sahne tasarımına getirdikleri. *DEÜ GSF Dergisi*, 17-28. https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21837/234789 adresinden alındı

Altunöz, G. (2007). Mondrian'ın yeni bir bakış açısıyla okunması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 47*(1), 1-19. https://dergipark.org.tr/en/pub/dtcfdergisi/issue/66775/1044213 adresinden alındı

Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar.* Sel Yayıncılık.

Ashton, D. (2001). *Picasso konuşuyor.* (M. Yılmaz, & N. Yılmaz, Çev.) Ütopya Yayınları.

Aslan, R. (2015). Gerçeküstücü harekette ütopya kavramı. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17*(2), 37-47.

Ataç, O. (2021). *On iki öfkeli sanatçıyla dadaizm.* Genç Destek.

Aygün Cengiz, S. (2009). *Modernizm, otomobil kültürü ve reklam.* Ütopya Yayınevi.

Batur, E. (2015). *Modernizmin serüveni bir "temel metinler" seçkisi 1840-1990.* Sel Yayıncılık.

Batur, R. (2020). Sürrealizmin gerçeklik anlayışıyla pop sürrealizme bakış. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 5*(9), 163-174. https://dergipark.org.tr/en/pub/tykhe/issue/58402/794920 adresinden alındı

Beksaç, E. (1994). *Avrupa sanatı.* Troya Yayıncılık.

Berber, F. (2021). *Dokuz huzursuzlukla fütürizm.* Genç Destek.

Berman, M. (2021). *Katı olan her şey buharlaşıyor* (21. b.). (B. Peker, & Ü. Altuğ, Çev.) İletişim Yayınları.

Bilhan, D. Ş. (2007). 19. yüzyıl Avrupa resminde zaman kavramının anlamsal değişimi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 20*(1), 17-33. https://dergipark.org.tr/en/pub/uefad/issue/16685/173381 adresinden alındı

Borie, A., Micheloni, P., & Pinon, P. (2019). *Form ve deformasyon.* Janus Yayıncılık.

Boyar, N. (2016, April). Sinemada fütürist yaklaşım: Minority Report filminin incelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 6*(2), 159-167. http://hdl.handle.net/11413/1426 adresinden alındı

Bozoğlan, H. (2014). *Avrupa resim sanatında empresyonizmden kübizme kadar figürde deformasyon.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mustafa Kemal Üniversitesi.

Bulduklu, E., & Bulduklu , D. (2020). Eleştirel bir iletişim biçimi olarak soyut resim sanatı ve mimaride kullanımı: Wassıly Kandınsky örneği. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi, 2*(2), 34-45. https://dergipark.org.tr/en/pub/kritik/issue/57533/799760 adresinden alındı

Cabanne, P. (2013). *Kübizm.* (İ. Ergüden, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.

Cancan, D. A. (2020). Ekspresyonizm'de Kandinsky ve müziğin renge dönüşümü. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7*(49), 505-514. https://doi.org/10.29228/SOBIDER.48141

Childs, P. (2010). *Modernizm.* (V. Yıldırım, Çev.) Sitare Yayınları.

Çınar, A. (2013). *Modernizm, kent ve toplum.* Emin Yayınları.

Davutoğlu, N. A. (2020). Üçüncü ve dördüncü sanayi devrimleri arasındaki temel ve sistematik farklılıkların determinist bir yaklaşımla analizi. *Yönetim ve Siyaset Bilimleri Dergisi, 2*(1), 176-194.

Erbaş, H. (2019). *Göç ve göçmenler.* Phoenix Yayınevi.

Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi.* Hayalperest Yayınevi.

Erdoğan, E. (2020). Çağdaş türk sanatında soyut dönem. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 100-113.

Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü (Çev. Gizem Aldoğan).* Hayalperest Yayınevi.

Freyer, H. (2018). *Sanayi çağı.* (B. Akarsu, & H. Batuhan, Çev.) Doğu Batı Yayınları.

Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın öyküsü.* Remzi Kitabevi.

Göğebakan, Y., & Kılınç, E. (2020). Empresyonizm, kübizm, sürrealizm ve ekspresyonizmde tarz olarak soyutlama. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi.* (35), 19- 31. https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsfd/issue/53335/593540 adresinden alındı

Günay, D. (2002). Sanayi ve sanayi tarihi. *Mimar ve Mühendis Dergisi.*(31), 8-14. https://www.researchgate.net/publication/317662230_Sanayi_ve_Sanayi_Tarihi adresinden alındı

Haznedar, F. M. (2015). *19. yüzyılda empresyonizm akımı ve fotoğraf ilişkisi.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Hildebrand, A. V. (2016). *Resimde ve heykelde biçim sorunu.* Janus Yayıncılık.

Hodge, S. (2014). *Cezanne 500 görsel eşliğinde yaşamı ve eserleri.* (C. Öztürk, Dü., & S. Yörüker, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hodge, S. (2021). *Modern sanatın kısa öyküsü* (1. b.). (D. Öztok, Çev.) Teas Yayıncılık.

Hodge, S. (2021). *Sanatın kısa öyküsü* (5. b.). (D. Öztok, Çev.) Teas Yayıncılık.

Karyağdı, N. (2016). *Renklerin duygusal etkileri; Fovizm ve ekspresyonizm.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi.

Kayserili, M. E., & Satır, M. (2013). Gerçeklikten soyuta giden yol. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi.*(30), 123-141. https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsed/issue/2583/33241 adresinden alındı

Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın anlamı postmodernizm.* Hece Yayınları.

Kongar, E. (2006). *Toplumsal değişme kuramları ve türkiye gerçeği.* Remzi Kitabevi.

Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü.* (D. Zaptcıoğlu, Çev.) Köneman, Tandem Verlag GmbH.

Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü.* Remzi Kitabevi.

Modıri, Ş. (2018). *Kırsaldan kente: Yeni bir yüzyılın eşiğinde Hollanda'da empresyonizm.* [Yayımlanmamış tez] Karadeniz Teknik Üniversitesi .

Öğrekçi, S. (2017). *Endüstriyel toplumdan bilgi toplumuna geçiş sürecinde teknoloji ve ekonomi ilişkileri.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. KTO Karatay Üniversitesi.

Özkan , M., Al, A., & Yavuz, S. (2018). Uluslararası politik ekonomi açısından dördüncü sanayi-endüstri devriminin etkileri ve Türkiye. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, 6*(2), 126-156.

Özkan, H. (2013). *Portre resminde biçim bozma.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yeditepe Üniversitesi.

Polat, N. (2017). *Sınırları aşındırmak modernizm ve çağdaş sanat üzerine.* Belge Yayınları.

Rivtort, P. (2017). *Sosyolojiye giriş dersleri.* (E. C. Gürcan, Çev.) Doğu Batı Yayınları.

Schwab, K. (2017). *Dördüncü sanayi devrimi.* (Z. Dicleli, Çev.) Optimist.

Sezer, C. (1993). *Kübizmde çizgisel düzenlemeler üzerine bir araştırma.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Anadolu Üniversitesi.

Smith, D. A. (2011). *Toplumsal değişme anlayışı.* (Ü. Oskay, Çev.) Gündoğan Yayınları.

Süzen, H. N. (2018). Modern batı sanat akımlarının güncel sanata katkıları. *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi, 2*(1), 20-30. https://dergipark.org.tr/en/pub/ihssr/issue/33650/413868 adresinden alındı

Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi. *Akademik Sanat, 1*(1), 76-85. https://dergipark.org.tr/en/pub/ihssr/issue/33650/413868 adresinden alındı

Şimşek , F. (2017). Modernizm ve gelenek arasında bir ütopya: Maske ve ruh. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.* (38), 161-178.

Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm akımının köprü ve Mavi Atlı gruplarına yansımalarının beden olgusu üzerinden sorgulanması. *Sanat Dergisi.* (31), 6-18.

TDK. (2022, 4 26). Deformasyon. https://sozluk.gov.tr/ adresinden alındı

Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü.* Remzi Kitap Evi.

Turner, S. B. (2014). *Klasik Sosyoloji.* (İ. Çetin, Çev.) İletişim Yayınları.

Uygan, Z. (2010). *Resim sanatında stilizasyon ve deformasyon.* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Weyers, F. (2000). *Salvador Dali; Hayatı ve eserleri.* (S. Bulutsuz, Çev.) Literatürk Yayıncılık Dağıtım.

Yalur, E. (2020). Modern grafik tasarımda fovizmin etkisi. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi, 2*(3), 213-230.

Yalur, R. (2019). Rene Magritte'in sürrealist tavrının afiş tasarımına etkisi. *Aydın Sanat, 5*(10), 145-152.

Yıldız İlden, S. (2008). İlkel sanatın 1900-1950 yılları arası heykel sanatına etkileri. *2. Uluslararası Dokımeon Mermer Heykel Sempozyumu* (s. 51-60). Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Yıldız İlden, S., & Birinci, M. (2020). Resim sanatında yaratım unsuru olarak imge. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi.* (6), 101-116.

Yönlü, K. Y. (2018). *Göç sosyolojisi.* Doğu Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Monet, C. (1872). *Gün Doğumu* [Resim]. Musee Mormatton Art, Paris.

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu#/media/Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg

Monet, C. (1916-1926). *Nilüferler* [Resim]. Orengerie Müzesi, Paris.

https://www.musee-orangerie.fr/en/node/197502

Renoir, P. A. (1876). *Moilin De La Galette'de Dans* [Resim]. Orsay Müzesi, Paris.

https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/bal-du-moulin-de-la-galette-497

Seurat, G. (1885). *La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası* [Resim]. Orsay Müzesi, Paris. https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/bal-du-moulin-de-la-galette-497

Gauguin, P. (1892). *Arearea* [Resim]. Orsay Müzesi, Paris. https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/arearea-291

Van Gogh, V. (1890). *Buğday Tarlası ve Kuzgunlar* [Resim]. Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam. https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962

Cezanne, P. (1893-1896). *İskambil Oynayanlar* [Resim]. Orsay Müzesi, Paris. https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/les-joueurs-de-cartes-1312

Picasso, P. (1907). *Avignonlu Kadınlar* [Resim]. Museum of Modern Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79766?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2022&q=picasso+avignon&utf8=%E2%9C%93&with_images=1

Cezanne, P. (1899-1904). *Yıkananlar* [Resim]. https://philamuseum.org/collection/object/104464

Matisse, H. (1906). *Yaşama Sevinci* [Resim]. https://mozartcultures.com/matissein-yasama-sevinci-tablosu/

Duchamp, M. (1912). *Merdivenden İnen Çıplak* [Resim]. Philadelpihia Museum of Art, ABD. https://philamuseum.org/collection/object/131914

Picasso, P. (1912) *Hasır İskemleli Ölüdoğa* [Resim]. https://zhrblc.wordpress.com/2013/05/09/yeni-bir-bicimkubizm/

Braque, G. (1912). *Meyve Tabağı* [Resim]. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-meyve-tabagi-ve-bardak-1426/

Leger, F. (1914). *Disk* [Resim]. https://www.wikiart.org/en/fernand-leger/discs-1919

Gris, J. (1913). *Şarap Şişesi, Bardaklar, Kavanoz ve Ölüdoğa* [Resim]. Museum Modern of Art, Newyork. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/Juan-gris-kavanoz-ve-sise-ve-bardak-11106/

Gris, J. (1911). *Pablo Picasso'nun Portresi* [Resim]. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/juan-gris-picassonun-portresi-3887/

Matisse, H. (1905). *Madam Matisse* [Resim]. Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag. https://www.smk.dk/en/highlight/portrait-of-madame-matisse-the-green-line-1905/

Vlaminck, M. (1905). *Sonbahar Manzarası* [Resim]. Museum of Modern Art, Newyork.https://www.moma.org/collection/works/78715?artist_id=6177&page=1&sov_referrer=artist

Matisse, H. (1909). *Dans I* [Resim]. Museum of Modern Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79124

Martiguesde, R. D. (1908). *Sandallar* [Resim]. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dufy-raoul/raoul-dufy-martiguesde-sandallar-6657/

Friesz, O. (1907). *Peyzaj* [Resim]. https://www.alamy.com/othon-friesz-1907-paysage-la-ciotat-oil-on-canvas-599-x-729-cm-image405698818.html

Matisse, H. (1908). *Kırmızı Oda* [Resim]. Hermitage Museum, St. Petersburg. https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28389

Deraın, A. (1906). *The Turning Road Le'staque* [Resim]. Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, ABD. https://emuseum.mfah.org/objects/1549/the-turning-road-lestaque

Munch, E. (1893). *Çığlık* [Resim]. Ulusal Sanat, Mimarlık ve Tasarım Müzesi, Oslo, Norveç. https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/edvard-munch-and-the-scream-in-the-national-museum/

Ensor, J. (1891). *Squelettearretantmasques* [Resim]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Squelette_arr%C3%AAtant_masques,_33_x_55_cm.jpg

Kokoscka, O. (1917). *Lovers with Cat* [Resim]. https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/lovers-with-cat-1917

Heckel, E. (1909). *Seated Man* [Resim]. https://www.paintingstar.com/erich-heckel-seated-man-s151385.html

Rottluff, K.S. (1912). *Gece Vakti Evler* [Resim]. Museum of Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79009?artist_id=5242&page=1&sov_referrer=artist

Mueller, O. (1913) *Three Act Under The Tree* [Resim]. https://www.unique-canvas.com/artprints/otto-mueller-artwork-20843.html

Marc, F. (1913). *Hayvanın Kaderi* [Resim]. https://www.sanatabasla.com/2017/09/hayvanlarin-kaderi-fate-of-the-animals-marc/

Kandinsky, W. (1914). *Panel For Edwin R. Campbell No.4* [Resim]. https://www.canvastar.com/en/wassily-kandinsky-panel-for-edwin-r-campbell-no-4

Kirchner, E. L. (1913). *Sokak Sahnesi* [Resim]. https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Street_Scene

Boccioni, U. (1913). *Zihnin Halleri I, Veda* [Resim]. Museum of Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/78648

Carra, C. (1910-1911). *Anarşist Galli'nin Cenazesi*. [Resim]. Museum of Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79225

Severini, G. (1915). *Hareket Halindeki Silahlı Tren* [Resim]. Museum of Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79418

Marey, E. J. (1882). *Kuşlar* [Fotoğraf]. https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Jules_Marey#/media/Ficheiro:Marey_-_birds.jpg

Muybridge, E. (1878). *Hareket Halindeki At* [Fotoğraf]. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-eadweard-muybridge-moving-image

Balla, G. (1912). *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi* [Resim]. Albright Knox Art-Gallery, Newyork. https://www.albrightknox.org/artworks/196416-dinamismo-di-un-cane-al-guinzaglio-dynamism-dog-leash

Boccioni, U. (1916). *Bisikletçinin Dinamizmi* [Resim]. Özel Koleksiyon. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_(Dinamismo_di_un_ciclista),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg

Kandinsky, W. (1910). *Sulu Boya* [Resim]. https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZ6MT&titlepainting=Untitled+%28First+abstract+watercolor%29&artistname=Wassily+Kandinsky&order=buy

Monet, C. (1890). *Saman Yığınları* [Resim]. Sotheby's Instıtute of Art. https://www.sanatlaart.com/haftanin-tablosu-saman-yiginlari-claude-monet-1890/

Maleviç, K. (1915). *Siyah Kare Sıfır Biçim* [Resim]. https://www.tesadernegi.org/tablolari-okumak-siyah-kare-kazimir-malevich.html

Tatlin, V. (1919-1920). *Üçüncü Enternasyonel Anıtı* [Resim]. https://tr.taylrrenee.com/obrazovanie/82294-pamyatnik-iii-internacionalu-bashnya-tatlina-opisanie-istoriya-osobennosti.html

Mondrian, M. (1921). *Siyah, Mavi ve Sarı* [Resim]. https://www.matichonweekly.com/column/article_39865

Doesburg, T. V. (1925). *Uyumsuzlukların Karşıt Kompozisyonu* [Resim]. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/doesburg-theo-van/theo-van-doesburg-karsi-kompozisyon-v-5615/

Kandinsky, W. (1925). *Parlak Ovalde* [Resim]. Museo Nacinal Thyssen- Bornemisza, Madrid. https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/kandinsky-wassily/bright-oval

Masson, A. (1926). *Balıkların Mücadelesi* [Resim]. Museum of Modern Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79309

Masson, A. (1924). *Otomatik Çizim* [Resim]. Museum of Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/38201

Ernst, M. (1924). *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk* [Resim]. Museum of Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79293

Magritte, R. (1937). *Özgürlük Eşiğinde* [Resim]. Museum Boijmans Van Rotterdam, Hollanda. https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3805/au-seuil-de-la-liberte

Dali, S. (1931). *Belleğin Sürekliliği* [Resim]. Museum of Art, Newyork. https://www.moma.org/collection/works/79018