

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ**

BİREYSEL TERCİH OLARAK RESİMDE YABAN DÜŞÜNCE VE PRİMITİVİZM

**Hazırlayan
ÖZGÜR TOSUN**

**Danışman
YRD. DOÇ. RASİM ÖZGÜR**

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Bireysel Tercih Olarak Resimde Yaban Düşünce ve Primitivizm” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../ 2011

Özgür TOSUN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Özgür TOSUN' un "Bireysel Tercih Olarak Resimde Yaban Düşünce ve Primitivizm" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: TOSUN

Adı: ÖZGÜR

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Bireysel Tercih Olarak Resimde Yaban Düşünce ve Primitivizm

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: As Individual Preference savage idea and primitivism in Painting

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☐

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 143

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 144

Sanatta Yeterlilik:

☒

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd Doç.

Adı: Rasim

Soyadı: ÖZGÜR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Petroglif
- 2- Primitivizm
- 3- Sanat
- 4- Yabancılaşma
- 5- Resim

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Petroglyph
- 2- Primitivism
- 3- Art
- 4- Alienation
- 5- Painting

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

☐

Hayır

☒

ÖZET

Yabancılaşma, modern insanın toplumsal alanda yaşadığı en önemli sorunsaldır. Olgunun modern sanattaki tepkisel yansıması ise, ifadenin en yoğun dışlaştırıldığı primitivizm ve dışavurumculuk akımlarıdır. Endüstri devrimi sonrası romantiklerle başlayan duygucu tepkisel duruş, I. ve II. Dünya savaşları sonrasında Primitivist ve dışavurumcu tepkilerle sanat alanında yansıma bulmuştur.

Primitivizm akımının ortaya çıkmasındaki bir başka etken ise kolonilerin yaşamlarının ve kültürlerinin, modern bunalıma alternatif olarak algılanmasıdır. Kaya resimleri, Okyanusya ve Afrika ilkellerinin süslemeleri, ifadenin saflığı ve samimiyeti bağlamında modern sanatçıya önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Burjuva kültürünün plastik sanatlardaki yansıması olan modernizm ve tüketim kültürü, özgürlük söylemlerinin altında paraya dayalı özgürlük ve varoluş ironisini barındırmaktadır. Günümüzde sanat kurumunun içinde bulunduğu durum, piyasa ekonomisinin dinamikleriyle biçimlendirilmektedir. Öznel ifade biçimlerinin üretim yöntemi olarak benimsendiği günümüz sanatında ortaya çıkan parçalanma, yabancılaşma ve kavram kargaşasını da beraberinde getirmektedir.

Bu bağlamda resim sanatında yoğun öznel ifadeciliğin ortaya çıkardığı karmaşaya, ilkel insanların iletişimsel kaygılarla gerçekleştirdikleri kaya resimleri sorunsala öznel yaklaşım anlamında çözüm olarak önerilmiştir. Resimlerin gerçekleştirilmesinde kaya resimleri referans alınmıştır. Tez kapsamında incelenen sanatçılar; kişisel etkilenimin yanı sıra, varoluş ve yabancılaşma sorunsalına bireysel duruş ve ifadeciliğiyle çözüm üretmiş sanatçılardan seçilmiştir.

ABSTRACT

Alienation is the most important problematic of the modern people in the social life. The Reactive reflection of the fact in modern art is primitivism and expressionism that externalize of expression. The emotional reactive attitude which begun with Romantics after the Industrial revolution has reflected as Primitivism and Expressionism in plastic arts after The World War I. and II. periods.

Another factor that mark the Primitivism is the perception colonial life and culture as an alternative of modern life crisis. Petroglyphs and figuration of Oceanic and African primitives are source of inspiration in the context of pureness and conversance of expression for modern artists . Modernism and consumption culture that are reflection of bourgeois culture in plastic arts include freedom and existence irony based on money under the discourse of freedom. Today, the state of the art institution is shaped out by the dynamics of the market economy. The fragmentation that appears in Today's art which adopts the method of production of subjective expressions brings the Alienation, the concept confusion.

In this context, for the chaos by the consistent subjective expression in the pictorial art, the cave drawings which are drawn by the primitives for communication issues are suggested as a solution in the aspect of subjective approach. Cave drawings were referenced for the realization of the pictures. The artists who were reviewed for the thesis were selected within in the artists who had personal stance on existence and alienation problematic and personal influence and resolved expressionism.

ÖNSÖZ

Biyolojik bir varlık olan insan doğar yaşar ve ölür. Kültür üreten bir varlık olan insan, kültürüyle yaşamına anlam katar.

Sancılı tez hazırlama sürecinde bana sınırsız manevi desteğini esirgemeyen aileme ve eşim İstem Şencan Tosun' a, yine tezimin ve fikirlerimin gelişmesinde etkili olan danışmanın Yrd. Doç. Rasim Özgür' e teşekkürlerimi sunarım.

Özgür Tosun

İÇİNDEKİLER

BİREYSEL TERCİH OLARAK RESİMDE YABAN DÜŞÜNCE VE PRİMITİVİZM

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. İLETİŞİM ARACI YA DA İŞLEV SORUNSAĞINA ÖZNEL YAKLAŞIM	
ÇERÇEVESİNDE RESİM SANATINA GENEL BAKIŞ	4
1.1. İnsanın toplumsal evrimi: Kültür ve Sanat	5
1.2. Mağara ve Kaya Resimleri' nin Varoluş Nedenlerine İlişkin	13
1.2.1 Paleolitik Dönem İnsanı	18
1.2.2. Neolitik Dönem İnsanı	30
1.3. Günümüz İlkel Topluluklarında Resim Sanatı – İlkel (Primitif) Sanat	34
1.4. Anadolu Kaya Resimleri	44
1.4.1. Bafa Gölü Latmos Dağı Kaya Resimleri	46
1.4.2. Kütahya Çavdarhisar Aizonai Tapınağı Kaya Resimleri	49
1.4.3. Antalya Beldibi Kaya Resimleri	51
1.4.4. Ödemiş Konaklı ve Seyitgazi Kümbet Köyü Kaya Resimleri	52
1.4.5. Ordu Mesudiye Esatlı Köyü ve	
Erzincan Kemaliye Dilli Vadisi Kaya Resimleri	54

II. BÖLÜM

2. RESİM SANATI AÇISINDAN DİYALEKTİK DÖNGÜSELLİK VE PRİMITİF	
SANATIN MODERN SANATTA YANSIMALARI	59
2.1. İnsanın Toplumsal Yaşamının Temel Dinamiğı Kültür	60
2.2. Kültür Aktarımı	65
3.3. Kültürel Etkileşim	68
2.4. Batı Sanatında Primitif Tanımı ve Modern Batı Sanatında	
Primitivist Eğilimler	68

2.4.1. Modernizm döneminde Primitif Etkiler ve Primitivizm	
Akımı	74
2.4.2. Paul Gauguin ve Romantik Primitivizm	78
2.4.3. Duygusal Primitivizm	82
2.4.4. Entellektüel Primitivizm	88
2.4.5. Bilinçaltı Primitivizmi	90
2.5. Yirmi birinci Yüzyıl Batı Sanatında Primitivizm Algısı	96
III. BÖLÜM	
3. YABANCILAŞMANIN BİREYE VE SANATA ETKİSİ	101
3.1. Yabancılaşmanın Ortaya Çıkışı	101
3.2. Modern Toplumda Yabancılaşma	112
3.3. Modernizm ve Yabancılaşma	
“Sanatçının Sanata Yabancılaşması”	113
SONUÇ	118
UYGULAMALAR	122
KAYNAKÇA	139
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	<u>Sayfa</u>
Resim 1: Ortaasya Kaya Resimleri, Büyüktaş, Gobustan, Azerbaycan	12
Resim 2: Budist mandol örnekleri	17
Resim 3: Gobustan ilkel yaşam canlandırması “Mağara Yaşamı”, Azerbaycan	19
Resim 4: Gobustan, ilkel yaşam canlandırması “Av Sahnesi”, Azerbaycan	23
Resim 5: Hohle Fels Venüsü, Mamut Dişi, 6 cm, Üst Paleolitik Devir, M.Ö. 35.000, Hohle Fels Mağarası, Schelklingen, Almanya	25
Resim 6: Aslan Adam, Mamut dişi, B: 28 cm, G: 6, 3 cm, K: 5, 9 cm. Üst Paleolitik Devir, M.Ö. 28.000, Ulmer Müzesi, Ulm, Almanya	26
Resim 7: Willendorf Venüsü, Boyanmış Kireçtaşı, B:11 cm, Üst Paleolitik Devir, M.Ö. 25.000 Naturhistorisches Müzesi, Viyana	27
Resim 8: Benekli Atlar, Genişlik 3 m. M.Ö. 25.000 – 19.000, Kireçtaşı üzerine Tebeşir ve Aşıboyası, Pech Merle Mağarası, Güney Fransa	29
Resim 9: Ağaç kabuğu üzerine boyanmış insan figürü, 74x33 cm. 19. y.y. Yeni Gine	36
Resim 10: Korumba bölgesinde bulunan Ata temalı panel. Saragum köyü Yeni Gine 144x43 cm. 20. y.y.	36
Resim 11: Dekorlanmış Tören Savaş Kalkanı- Trobriand Adası, Massim Halkı- Ahşap, Yosun-79x35 cm- 19. y.y.	39
Resim 12: Bushman Kaya Resmi Örnekleri, Tsodilo Dağı, Bostwana Cumhuriyeti	41
Resim 13: Bushman Kaya Resmi Örnekleri, Tsodilo Dağı, Bostwana	43
Resim 14: Bafa Gölü Latmos Kaya Resimleri, Neolitik Dönem- M.Ö. 7-9. bin, Beşparmak Dağları, Türkiye	47
Resim 15: Latmos, Göktepe ve Karadere Mağara resimleri Kadın, Erkek ve Tanrı figür ayrıntıları	48
Resim 16: Kütahya Çavdarhisar Aizonai Tapınağı kaya resimleri süvari figürü örnekleri, Kütahya	49
Resim 17: Kütahya Çavdarhisar Aizonai Tapınağı kaya resimleri süvari figürü örnekleri, Kütahya	50
Resim 18: Antalya, Beldibi Kaya Resimleri Dağ keçisi figürü örneği, Antalya	51

	<u>Sayfa</u>
Resim 19: Ödemiş Konaklı Kaya Resimleri, Ödemiş-İzmir	53
Resim 20: Seyitgazi Kümbet Köyü Kaya Resimleri, Eskişehir	54
Resim 21: Ordu Mesudiye Esatlı Köyü Kaya Resimleri, Mesudiye-Ordu	55
Resim 22: Ordu Mesudiye Esatlı Köyü Kaya Resimleri, Mesudiye-Ordu	56
Resim 23: Erzincan Kemaliye Dilli Vadisi Kaya Resimleri, Kemaliye Erzincan	57
Resim 24: Erzincan Kemaliye Dilli Vadisi Kaya Resimleri (Detay), Kemaliye Erzincan	57
Resim 25: Giotto, “Şeytan Çıkarma”, 1296-1304, St. Francis Bazilikası, Assisi, İtalya	69
Resim 26: El Greco, 5. Mührün Açılışı, 1608-1614, T.Ü.Y.B, 222,3x193 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York	71
Resim 27: El Greco, Meryemin Taç Giymesi, 1591, T.Ü.Y.B, 90x100 cm, Prado Müzesi, Madrid	71
Resim 28: Paul Gauguin- Deniz Kıyısında (Fatata Te Miti), 1892, T.Ü.Y.B. 67.9x 91.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.	81
Resim 29: Eric Heckel, İki yaralı asker, 1915, Ağaç Baskı, Folkwang Museum, Essen (Solda)	83
Resim 30: Max Pechstein, Sergi Afişi, 1905, Ağaç baskı, 83,8x60 cm, Richter Galerisi Dresden (Ortada)	83
Resim 31: Otto Mueller, Çayırda Oturan Adam, Pechstein’ in yıllık portfolyosu, 1912, Ağaç Baskı, 38x30,5 cm(Sağda)	83
Resim 32-33: Franz Marc, “Mavi At” (Solda), 1911, T.Ü.Y. B. “Ormanda Geyikler II” (Sağda), 1914, T.Ü.Y. B.	85
Resim 34: Wassily Kandinsky, “Sahilde Biniciler” 1911-1912, Kağıt Üz. Suluboya, 31,5x48 cm, Ludwig Müzesi, Cologne Almanya	86
Resim 35: Wassily Kandinsky, “Beyaz Çizgi” 1920, T.Ü.B. 98x80 cm, Ludwig Müzesi Almanya	88
Resim 36: Pablo Picasso “Avignonlu genç kızlar” 1907, T.Ü.Y.B. 243. 9 x 233. 7 cm, The Museum of Modern Arts (M.O.M.A.), New York, A.B.D.	89

	<u>Sayfa</u>
Resim 37: Joan Miro, “Dünyanın Doğuşu”, 1925, T.Ü.V. 245x195 cm. New York, Modern Sanat Müzesi	91
Resim 38: Joan Miro, “Çiftlik”, 1921/22. T.Ü.Y. 132 x 147 cm. The National Gallery of Art, Washington D.C. ABD	93
Resim 39: Jean Michel Basquiat, “Tenor”, 1985, Tuval Üzerine karışık teknik, 254x289, 6 cm, Bruno Bischofberger Galerisi, Zürich	94
Resim 40: Jean Michel Basquiat, “Self-portrait”, 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193 x 238. 8 cm	95
Resim 41: Jan Davidsz de Heem, “İstakozlu Ölü Doğa”, 1643, T.Ü.Y.B. Wallace Koleksiyonu Londra	108
Resim 42: Joan Miro, “Duvar Halısı”, 1979, Yün Dokuma, Joan Miro Vakfı, Barcelona	116
Resim 43: “İsimsiz”, Ham Bez Üzerine Karışık Teknik, 2004, 130x105 cm	125
Resim 44: “İsimsiz”, Ham Bez Üzerine Karışık Teknik, 2004, 164x101 cm	126
Resim 45: “İsimsiz”, Ham Bez Üzerine Karışık Teknik, 2004, 140x100 cm	127
Resim 46: “İsimsiz”, Ham Bez Üzerine Karışık Teknik, 2004, 156x107 cm	128
Resim 47: “İsimsiz”, Ham Bez Üzerine Karışık Teknik, 2004, 157x110 cm	129
Resim 48: “İsimsiz”, Ham Bez Üzerine Karışık Teknik, 2004, 156x106 cm	130
Resim 49: “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006, 48x33 cm	131
Resim 50: “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006, 48x33 cm	132
Resim 51: “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006, 48x33 cm	133
Resim 52: “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 2006, 48x26 cm	134
Resim 53: “Erkoloji 3”, Gravür (1/7), 2006, 50x35 cm	135
Resim 54: “Ekosistem 3”, Gravür (3/7), 2006, 50x35 cm	136
Resim 55: “Parsel 2 ”, Gravür (5/7), 2006, 50x35 cm	137
Resim 56: “Ekosistem 1”, Gravür (2/7), 2006, 50x35 cm	138

GİRİŞ

Günümüzde, geniş ölçekte sanat kurumunu, dar ölçekte resim sanatını etkisi altında tutan kaotik yapılanmanın ortaya çıkardığı ve insanoğlunun teknolojiyi kullanmaya başlamasıyla birlikte ilk aşaması ortaya çıkan yabancılaşma, günümüz sanatçı bireyinin, bireyci davranış sergilemesinde etken rol oynamaktadır. Teknoloji kullanımının başlangıcını antropologlar; 'Homo-Sapiens' (Akıllı İnsan) insan türünün, hayatını kolaylaştırmak amacıyla çeşitli aletler tasarlaması ve uygulamasını göstermektedirler. Toplumsal anlamda her şeyin başladığı, daha açık bir ifadeyle; toplumsal sorunlar çıkmaya, söz konusu sorunlara çözümler üretilmeye başlandığı yabancılaşmanın henüz görülmediği paleolitik dönem insanı ile günümüz ilkel topluluklarının yaşam biçimleri ve kültürleri, günümüz sanatında yaşandığı düşünülen ifade sorunsalının çözümüne esin kaynağı olarak değerlendirilmektedir.

Modern toplumda, yoğun ve yorucu kent yaşamının doğurduğu bir sonuç olarak bireyi etkisine alan yabancılaşma; sanat alanında da modernizm süreciyle ortaya çıkmış ve özellikle post-modernizm sonrasında sanatçı bireyi etkisi altına almıştır. Resim sanatının binlerce yılla ifade edilen geçmişinde temel işlevi olan iletişimsel ve ifadeci yönünün günümüzde geçerliğini yitirmesi, sanatçıda ve doğal olarak sanatta bir işlev boşluğu sorunsalını gündeme getirmiştir. İnsanoğlu, ekosistemde yaşayan diğer canlılardan farklı bir gelişim-evrim süreci geçirerek düşünsel yetilerinin, fiziksel yetilerine üstünlük sağlamasına olanak tanımıştır. Doğa şartlarına karşı diğer canlıların vermekte olduğu biyolojik mücadeleye karşın, aklını öne çıkarmasının sonucu, doğadan-doğal yaşamdan uzaklaşan insanoğlunun, yaşadığı kültürel gelişmelerin etkisiyle, doğadan kopuk ve doğaya rağmen bir yaşam sürdürme noktasına geldiği bilinmektedir.

Yabancılaşma, günümüz insanının içinde bulunduğu bir ruh hali olarak günümüz sanatçısının sanatçı kimliğini de etkisi altına almıştır. Geleneksel sanat ve sanatçı modelinde dikkati çeken 'öznel algılamayı, etkilenimi, genel geçer ifade yöntemi' ile dışlaştırma tavrı, günümüzde 'öznel olanı, öznel ifade tavrı' ile dışlaştırma eğilimine bırakmıştır. Günümüz insanının her yanını kuşatmış olan göstergeler dünyasında, yukarıda sözü edilen türden sanatsal/resimsel üretim biçiminin hiç sonu gelmeyecekmiş gibi görünmektedir. Günümüz sanatçısının estetik yaklaşımının temelinde yer alan "tüketim kültürü", hayatın her alanında etkisini

göstermektedir. Günümüz sanatını ikinci dünya savaşı sonrasında 1950' li yıllarda - savaşı sonrası oluşan kültürel boşluğun yarattığı fırsatlardan yararlanarak- etkisi altına almaya başlamış olan 'tüketim kültürü-popüler kültür', modernizmle birlikte çözülmeye başlayan batı gelenekçi plastik yaklaşımların yerini, bireysel ifadeyi hedefleyen 'herhangi' bir biçimleme yaklaşımına bırakmıştır. Bu anlamda disiplinler arası sınırlar ortadan kalkmış, bireysel ifadeye dayalı herhangi bir anlatım dili sanatçının ifade aracı olmuştur. Sanatçıda ortaya çıkan söz konusu tavrın gelişmesinde etkili olan bir başka neden ise; sanatçı merkezli çözümleme yaklaşımıdır. Sanat kurumunu oluşturan yapıların değer yargılarını şekillendiren anlayış, genel geçer kıstasları -özgünlük arayışı anlamında- bir kenara bırakarak, sanatı anlamak için sanatçıyı anlamanın ön koşul olduğu anlayışı ile yer değiştirmiştir. Böylelikle, önerilen sanat nesnesinin estetik-plastik örüntüsünü oluşturan iç dinamikleri, evrensel olma niteliğinden uzak, tamamen "özel estetik" kaygılar doğrultusunda ortaya çıkmış olmasından dolayı, alımlanması, izleyici-tüketici tarafından zorlaşmış veya çoğu zaman imkânsızlaşmıştır. Başka bir ifadeyle söz konusu durum, ifade sorunsalının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İletişim ve bilişim teknolojilerinin baş döndürücü bir hızla geliştiği günümüzde, geleneksel ifade ve üretim yöntemlerinin geçerliğini yitirmeye başladığına, görsel alanda ortaya çıkan teknoloji odaklı sunum araçlarının, boya ve fırçaya dayalı anlatım yöntemlerini bir kenara ittiğine tanık olmaktadır. "güncel estetik" anlayışı; yaşanan teknolojik gelişmelere bağımlı, 'çok çabuk', 'kolay' sanatsal üretimler gerçekleştirme anlayışının doğmasına olanak sağlamakta ve söz konusu anlayış doğrultusunda ortaya çıkan sanat ürünleri/nesneleri de aynı oranda hızla tüketilip bir kenara itilmektedir. Yapı-sökümcü yaklaşımın ve tüketim kültürünün uzantısı olarak gelişen söz konusu davranış biçimi, sanatına yabancılaşan sanatçı bireyin ortaya çıkmasında, etkili olmuştur. Sanat ve sanatçı, bir üst katman anlamında değerlendirebileceğimiz toplumsal yapıda gerçekleşen yabancılaşma süreçlerine paralel bir etkilenim süreci izlemektedir. Söz konusu süreç sanatçının kullandığı malzemeye yabancılaşmasıyla başlamış, sanatçının sanata yabancılaşmasıyla devam etmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi; alet kullanmaya başlayan ilk insanla birlikte insanoğlunun doğaya yabancılaşması da başlamıştır. Hayatının akışını

kolaylaştırmak adına geliştirdiği her araç, insanın “yabancılaşma” sorunsalının derinleşmesinde etkin rol oynamıştır.

Bu bağlamda, üst paleolitik dönemle başlayan insanın sanat serüvenini geniş bir çerçevede gözlemleyebilmek adına “Bireysel Tercih Olarak Resimde Yaban Düşünce ve Primitivizm” adlı tez çalışmasının ilk bölümünde; Paleolitik, Neolitik dönemler ve günümüz ilkel toplumların yaşam biçimleri ile kültürlerinin özelliklerini taşıyan belli başlı örneklerin yanı sıra, tez çalışmasının temel ilgi alanı olan ve tez kapsamına giren resimlere esin kaynağı olan Anadolu kaya resimlerinden örneklerin incelenmesi amaçlanmaktadır. İkinci bölümde ise; primitif kavramının batı sanatındaki kapsamının belirgin örnekler üzerinden açıklanması amaçlanmaktadır. Primitivizm akımının ise kültürel etkileşim ve kültür aktarımı çerçevesinde araştırılması hedeflenmektedir. Üçüncü bölümde, yabancılaşma kavramının tanımı, modern toplumda ve modern sanatçıda görülen etkilerinin yine belirgin örnekler üzerinden irdelenmesi hedeflenmektedir. Tez kapsamında gerçekleştirilen çalışmalarda da kaya resimlerinin piktograf ve petroglif niteliklerinden referanslar alınarak, yalın ifade ereğine yönelik plastik çözümleme arayışları amaçlanmaktadır.

I. BÖLÜM

İLETİŞİM ARACI YA DA İŞLEV
SORUNSALINA ÖZNEL YAKLAŞIM
ÇERÇEVESİNDE RESİM SANATINA
GENEL BAKIŞ

1.1. İnsanın Toplumsal Evrimi: Kültür ve Sanat

Batı sanatında 20. yüzyılda görülen Primitivizm akımı ve primitif sanattan esin alan sanat hareketlerini incelemeyen önce, sanatın evrimsel sürecinin -bilinen¹ 25.000 yıllık serüveninin- son evresini oluşturan Modernizm ve sonrası dönemde, içinde bulunduğı ve kimi sanat kuramcıları tarafından “kriz durumu” biçiminde tanımlanan duruma ilişkin inceleme gerekli görölmektedir. Bu anlamda geniş ölçekte sanatı kapsayan bir çatı olan kültürün, buna bağılı olarak da resim sanatının, insanlık tarihi boyunca üstlendiğı işlevlere değinilmesi gerekli görölmektedir.

İnsanlık tarihi açısından ‘toplumsal yapıya ilişkin köklü değışimler dönemi’ nitelmesiyle genel bir tanımlamada bulunabileceğimiz modernizm sürecinde ortaya çıkan avant-garde sanat hareketleri, özünde sanatın işlevsel yönünü sorgulayan ve böylelikle sanayi devrimiyle birlikte yeniden şekillenen toplumsal yapının yeni dinamiklerine ayak uydurmayı hedefleyen bir amaç taşımaktaydı. Sanatın işlevselliğine yönelik Nejat Bozkurt “**Sanat ve sanat ürünleri çağdan çağa ve toplumdan topluma çok farklı biçimlerde değerlendirilmiş, ama buna karşın tüm insanlık tarihi boyunca var olmuştur**” (Bozkurt, 1992; 13) ifadesiyle sanatın, insanın toplumsal yaşamındaki önemini dile getirmektedir. Modernizm döneminde de; gelişen teknoloji karşısında, sanatın kültürel alanda yeni işlevlere bürünmesi ve söz konusu işlevlerin modern toplum yapısının gereksinimlerine cevap vermesi gereğı doğmuştur. Sanat kurumunun yeni toplumsal yapıya ve ekonomik modele uyumunu gerekli kılan ve modern toplumu şekillendiren anahtar kelimeler burjuva, bireyselleşme/bireycilik, endüstrileşme, pazar ekonomisi, dolayısıyla makine ve yabancılaşma olarak belirlemektedir.

İnsanoğlunun toplumsal evrim sürecinin Modernizm ve sonrası dönemde geldiğı bireysel yaşam biçiminin, insanın insan olarak biyolojik evriminin ilk dönemlerini çağrıştırdığını ifade etmek yanlış olmaz. Modern insanın serüveninin başladığı erken paleolitik dönemde savanaya inen insanımsılar (hominoid), tek başlarına doğaya karşı yaşam mücadelesine girmişlerdir. Tek başlarına doğal tehditlerden korunmaya çalışmış, besinlerini tek başlarına elde etmişlerdir.

¹ “Bilinen” nitelmesiyle, insanoğlunun ilk resimsel uygulamaları kastedilmektedir. İlerleyen bölümlerde de ele alındığı gibi resimsel uygulamaların başlangıcına ilişkin en eski kalıntılar yaklaşık 25.000 yıl öncesine tarihlenmektedir.(y.n.)

Günümüz modern bireyi de tıpkı insanımsıların yaptığı gibi, kendi yarattığı doğası olan toplumsal alanda var olma ve varlığını sürdürme çabası içindedir. Endüstri devriminin gerçekleşmesiyle bireyselleşen ve kişiliği şekillenen birey, bireyler arası ve ekonomik anlamda çetinleşen rekabet şartlarının etkisiyle toplumsal yapıda kendisine yer bulmakta zorlanmıştır. Böylelikle yaşadığı ortama-sosyal çevreye ve kendine yabancılaşma sürecine girmiştir.

Neolitik dönemle birlikte başlayan insanoğlunun toplumsal yapılanması, beraberinde toplumsal sınıfların doğması sonucunu doğurmuş, toplumsal örgütlenme de, sınıflara dayalı şekillenmiştir. İnsanoğlunun toplumsal evrimine ilişkin en kapsamlı çözümlemeyi yapan ve bu anlamda çoğu araştırmacıya öncülük eden Marks' ın, toplumsal yapılanmayı alt yapı ve üst yapı olmak üzere iki temel başlık altında incelediği bilinmektedir. Söz konusu sınıflandırma, homo-sapiens insanın tarihi boyunca toplumsal yapının örgütlenmesinde temel dinamik kabul edilmiştir.

Plehanov, Marks ve Engels' e dayalı gerçekleştirdiği üst ve alt yapı çözümlemesinde, üst yapıyı oluşturan “Politika, Din, Etik, Hukuk, Sanat” alanlarındaki gelişmelerin temelinde ekonomik gelişmenin yattığını ve aynı zamanda da üst yapı unsurlarının birbirleriyle etkileşim içerisinde olduklarını ifade etmektedir (Plehanov, 1999; 33). Adı geçen modelin ilk örneklerine ilişkin, Zubritski; klan toplumlarında, ilkel demokrasi bağlamında değerlendirilen ve tüm kabile üyelerinin seçimiyle belirlenen yöneticiler (Şef) tarafından yönetilen topluluklardan söz etmektedir. İlkeller üzerinde yaptığı gözlemlere dayanarak politika kurumunun böylelikle ortaya çıktığını ifade etmektedir. (Zubritski, Mitropolski ve Kerov, 2007; 42).

Sanatın olageldiği tüm tarih boyunca üst yapıyı oluşturan diğer unsurlarla karşılıklı etkileşim sonucunda edildiği birikim (ruhban, soylu ve burjuva sınıf kültürüne dayalı), sanatın temel devimsel yapısını oluşturmaktadır. Sanayi devrimiyle birlikte toplumsal yapıda ortaya çıkan bireyselleşmecî eğilimlerin etkisiyle beliren yeni örgütlenme biçimlerinin bir uzantısı olarak saray ve kilise gibi üst yapıyı oluşturan ve sanatı yönlendiren temel güç odaklarının güdümünden kurtulan sanat kurumu, geçmişte sanatın sürükleyicisi güçlerin desteği ya da dayatmasıyla edildiği birikimleri de bir kenara bırakmaya başlamıştır. Başka bir deyişle; kökleri “Antik Yunan sanatı” na dayanan, binlerce yıllık deneyimin sonucu olan ve üst yapının amaçlarına yönelik üretim yapan plastik birikim, parçalanarak sanatta yeni bir model

retme, olabildiğince öznel ifade biçimleri ortaya koyma arayışına girmiştir. Söz konusu süreçte ortaya çıkan primitivizm akımı da, modern dünyanın birey üzerinde oluşturduğu bunalım sonucu, modern hayatın sunduğu olanakları reddetmeye yönelik tepkisel bir sanatçı duruşu olma özelliği taşır. Bu anlamda, özellikle modernizm döneminde ve sonrası süreçlerde sanatçılar zaman zaman en başa, sanatın köklerine yönelerek, arayışlarını adı geçen üst yapı elemanlarının etkisinin görülmediği ya da baskın bir şekilde hissedilmediği ilkel dönemlerin ya da kültürlerin sanatlarında arama yolunu seçmişlerdir. Primitivist sanatçıları söz konusu “kaçış” a yöneltten temel duygu yabancılaşmadır. Yabancılaşma kaynaklı gelişen romantik duruş, yoğunlukla sanatçıları toplum yaşamından uzaklaşarak doğaya daha yakın ya da doğayla iç içe yaşama isteğine-tepisine yöneltmiştir.

Bireyin etrafını kuşatan toplumsal kurallar, gün geçtikçe bireyin, kendi iç dünyasına yönelerek şizoid anlamda toplumsal alandan çekilmesine ya da toplumsal alana karşı duyarsızlaşmasına neden olmuştur. En çarpıcı örneğine Gauguin’ de tanık olduğumuz tepkisel duruş, modern batı yaşamını reddederek Tahiti’ de, ilkel kültürün etkin olduğu topluluk modelinde yaşamayı tercih etme noktasında sonuçlanmıştır.

Sanat nesnesinin ortaya çıkış sürecinde sanatçıyı tetikleyen-yönlendiren ve sonrasında (maddi-manevi) değerli kılan “estetik” yargı, insanoğlunun toplumsal yaşam serüveninde ulaştığı uygarlık düzeyinin niteliklerinden biri olarak belirlemektedir. Bu anlamda, ilkel kavramı en genel tanımıyla, uygarlık bağlamında (Batı Uygarlık değerlerine göre) gelişmemiş ya da bu sürecin henüz başında olan kültürel yapı anlamını taşımaktadır. Sanat alanında ise yalın, yapmacıksız ve içsel olan anlamına karşılık gelmektedir. Söz konusu genel tanım, ilkel sanat kavramının çerçevesini, ilkel sanatın kılı kırk yaran kapsamlı bir estetik yargıdan bağımsız geliştiği düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ilkel sanat tanımının kapsamına, yaşam ve inanç biçimleri açısından tarih öncesi çağların yaşam alışkanlıklarıyla bağ kurmamıza ve anlamamıza yardımcı olan günümüz ilkel topluluklarını da dāhil etmek zorunluluk olmaktadır.

İlkel sanatın (ifadeciliği bağlamında) işlevsel yönü, tez çalışmasının kapsamını belirleyen başlıca ilgi durumundadır. İlkel insanların resimsel edimlerine yükledikleri temel işlevin, geniş çerçevede iletişim ve dolayısıyla ifade gereksinimine

yönelik ihtiyaçtan kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Resimler, imgeler aracılığıyla mesajlarını diğerlerine aktarmaya yarayan bir dil işlevi taşımaktadır. İlk insanların kendi aralarında -yeterli- iletişim kurmalarını sağlayan -dil kapsamında nitelendirilebilecek- sözlü ya da işaretlere dayalı bir göstergeler sistemine sahip olmadıkları bilinmektedir. Bu nedenle imgeler aracılığıyla birbirlerine mesajlarını iletme amacıyla resimsel edimleri gerçekleştirdikleri düşünülmektedir. Paleolitik ve neolitik dönem insanının atalarından farkı; tasarlayan ve tasarladığını uygulayan, akıl yürütmeye dayalı zihinsel faaliyetlerinin gelişmiş olmasıdır. Modern insanın (Homo-sapiens) toplumsallık serüveni bu noktada başlar. Ayrıca bu noktada tez çalışmasının temel dinamiği durumundaki yabancılaşma da gündeme gelmektedir. Dolayısıyla Marks' ın olumlu bir yabancılaşma süreci olarak nitelendirdiği ve yabancılaşmanın ilk basamağı olan “İnsanın Doğaya Yabancılaşması” süreci de bu dönemde başlamıştır.

Kullanılmak ya da birtakım işlerin kolaylaştırılması amacına yönelik alet geliştirilmesinin yanı sıra doğada var olan ya da olmayan “şey” lerin resimsel yansımalarının görülmeye başlanması da üst paleolitik döneme rastlamaktadır. İnsanoğlunun günümüzden yaklaşık 25.000² yıl öncesinde mağara duvarlarına yaptığı resimlerle başlayan resim serüveni, söz konusu zaman dilimi içerisinde farklı görevler-işlevler üstlenerek günümüzdeki yapısını almıştır. Ayrıca belirtmek gerekir ki söz konusu resimsel edimlerin günümüzde kullandığımız abecesel sistemlerin temeli olduğu da bilinmektedir. Söz konusu bağlantının en önemli kanıtları da yeryüzünde hemen hemen her coğrafyada rastlanılan kaya resimleridir.

Abecesel sistemin başlangıcına ilişkin; ilkel insanların, uygarlık oluşturma adımlarını atmaya başlayıncaya kadar geçen süre boyunca -ifade- kaygılarının sonucunda gerçekleştirdiği resimlerin, zaman içerisinde sembolik ifadelere dönüşerek günümüzde temel iletişim aracı olan abeceye dönüştüğü yaygın kabul gören düşüncedir. Mağara resimleri ve mağara duvarlarının yanı sıra çoğunlukla açık alanlarda büyüklü küçüklü kaya kütlelerinin üzerinde rastlanılan resimsel

² Fransa' da Pech-Merle mağarasında bulunan “Benekli At” isimli resimler bilim adamları tarafından 25.000 yıl öncesine tarihlenmekte ve söz konusu resimler ilk resimsel betimlemeler olarak kabul edilmektedir.

ifadeler, petroglif³, hiyeroglif ve abeceye dönüşmüştür. Tasarladığını gerçekleştiren insanın kafasında doğayı tanımlamak için oluşturduğu imgeler önce resim biçiminde mağara duvarlarına yansımış, zamanla görünen gerçekliğin yansıması olan imgeler sembolik ifade şeklini almışlardır.

Abecesel ifade biçimine geçişin ilk adımı olma özelliği taşıyan petrogliflerin arkeoloji tarihi boyunca gördüğü ilgiyle kıyaslandığında, günümüzde arkeoloji ve sanat tarihi dünyasında giderek büyüyen bir ilgiyle incelenmeye başladığını ifade etmek gerekmektedir. Yakın zamana kadar kaya resimleri tarih öncesini ifade etmesi nedeniyle söz konusu bilim dallarının ilgi odağı olmaktan uzak kalmıştır. Oysa yapılan incelemeler; resimlerin sadece tarih öncesi döneme ait olmadıklarını, tarih öncesi dönemden başlayarak yerleşik hayatın başladığı ve devam ettiği dönemlere kadar uzanan geniş bir zaman dilimine yayıldığını göstermektedir. Bu bağlamda insanoğlunun geçmişte yaşadığı, yerleştiği, yolunun geçtiği coğrafyalarda yoğun bir şekilde rastlanılan söz konusu kaya resimlerinin gerçekleştirilme nedeni, en önemli merak konusu olarak belirginleşmektedir. Aynı zamanda söz konusu resimsel betimlemeler-işaretler, insanoğlunun ilk kültür örnekleri olması açısından da önem taşımaktadır. Ek olarak mağara ve kaya resimlerinin ilgi çekmesindeki bir başka etken ise; söz konusu resimlerin toplumsal evrim sürecinin başlangıcında ve genellikle yaşamsal deneyimleri aktarma kaygısı güden resimsel örnekler olmalarıdır. Bir kültür parçacığı ve kurumsal anlamda sanat olgusunun ortaya çıkması, uygarlıkların gelişerek kültür dinamikleri oluşturmasıyla başlamıştır. İletişim amaçlı resimlemeyle, süsleme amaçlı resimlemenin yol ayrımı, imgenin sembole dönüşmesiyle gerçekleşmiştir. Gilbert Durand sembolün tanımını “...her şeyden önce işaret kategorisine ait olarak tanımlanmaktadır. Fakat işaretlerin birçoğu, mevcut veya doğrulanabilir bir gösterilene gönderen ekonomik kaçamaklardan başka bir şey değildir” (Durand, 1998; 8) sözleriyle yapmaktadır. Modern günlük yaşamımızda her yerde karşılaştığımız işaretleri ise Durand “...zihinsel işlemleri hafifletmeye yarayan araçlardan biridir...” (Durand, 1998; 8) biçiminde işlevselliğini özetlemektedir.

³ **Petroglif:** Yunanca Petros (taş) ve Gliphein(oymak) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. İlk olarak Fransızca’da pétroglyphe olarak kullanılmıştır.

Toplumsal evrim sürecinde gerçekleşen ikinci aşama ise; yansıma olarak ortaya çıkan ve bir estetik yargı eşliğinde gelişen sanat olgusudur. İnsanoğlu resim yaparak, gerçekliği temsil etme kaygısıyla sanat olan resim ediminin ortaya çıkmasının yolunu açmıştır. Croce, sanatın tanımını basitçe “**Sanat hayal gücü ve sezgidir**” (Harrison ve Wood, 1997; 108) olarak yapmaktadır. Sanatın bilgiye dayalı bir edim olduğunu ifade eden düşünür, sanatın tanımını yapmadan önce bilginin tanımını yapmaktadır. Düşünür bilgiyi sezgisel ve mantıksal olmak üzere iki kategoride değerlendirmektedir. Düş gücü ve us aracılığıyla elde edildiğini ifade ettiği bilgiyi, “**imgeler ve kavramlar üreticidir**” (Cömert, 2007; 29) biçiminde tanımlar. Sanat ve sezgisellik iç içe geçmiş birbirlerini var eden olgulardır. Sanatın bilgisi sezgiseldir ve us bağlamında değerlendirilemez. Sanatçı üretir ve neden ürettiğinin cevabını kavramsal bağlamda kesin olarak ortaya koyamaz. Ussal olan ise söz konusu “neden” sorusunun cevabını verme kaygısı taşır. Ussal olan bilinç düzeyinde çözümler arar ve üretirken, tinsel olan sezgisel tepkilerle sebep sonuç sorgulamasına girmeden çıkarımlar yapar. Bilim ve sanat ayrımının temel noktası akılsallık ve duygusallıktır.

İnsan, yukarıda sözü edilen taklit eylemini gerçekleştirirken yaşam şartları ve kültür sonucunda ortaya çıkan güzel yargısından yararlanmış ve “sanat olan güzel” in düşünsel alanda evrilerek gelişimini başlatmıştır. Zihinsel faaliyetlerini kavramlar aracılığıyla gerçekleştiren modern insan (Homo-sapiens), kavramlar aracılığıyla iletişim kurma yetisini geliştirmesiyle ya da dil sistemini oluşturmasıyla birlikte resmin başlangıçta var olan iletişim işlevini geri plana itmiştir.

Bu anlamda, insanoğlunun öğrenme süreci de bütün canlılarda farklı örneklerine rastladığımız içgüdüsel bir davranış olan taklitle başlamıştır. Doğada birçok canlıda gözlemlenen taklitle öğrenme, modern insanda bir üst boyuta geçerek birbiri ile iletişim kurma kaygısının ilk adımı olmuştur. İçgüdüsel ve sezgisel olan bilgiyi, ussal zemine taşımış, taklit ederek öğrenme biçiminden taklit ederek öğretme-bildirme aşamasına geçmiştir. Gördüğü ‘şeyleri’ çizerek, duyduğu sesleri yansıtılarak kavramlar geliştirmiş, konuşmayı öğrenmiştir. İnsanoğlu, toplumsal yaşam deneyimlerinin artmasıyla uygarlık olgusunu ortaya çıkarmış ve beraberinde kültür oluşumunu başlatmıştır. Genel bir tanımlamayla kültürü; insanın toplumsal anlamda var olma deneyimi biçiminde tanımlamak mümkündür. Antropolojik açıdan kültürün tanımına bakmak gerekirse;

“Kültür; insan davranışının ve bu davranışın yansımalarının arkasında yatan dünyanın soyut değerleri, inançları ve algılarından ibarettir. Bunlar toplum üyeleri tarafından paylaşılan ve toplumda kabul edilen davranışlar üretirler. Kültür biyolojik kalıttan çok dil aracılığıyla öğrenilir ve bu kültürün parçaları tamamlanmış bütünler olarak işlev görür” (Haviland, 2002 ;63).

İnsanlık tarihi boyunca toplumları ayırıştırıcı, ekonomik ve askeri anlamda belirleyici etkiye sahip olan, uygarlıkların oluşturduğu kültürel etmenler, yakın coğrafyalarda gelişen ya da egemen olunan coğrafyalarda var olan diğer kültür oluşumlarını da etkilemiştir. Böylelikle kültürler arası etkileşim, kabullenmeye ya da kabul ettirmeye dayalı etkilenim ile kültürel zenginlik artmıştır. Haviland’ ın yukarıda da söz ettiği gibi; kültür soyut düzlemde toplumsal uzlaşmaya dayalı bir oluşumdur ve kültürel oluşumun taşıyıcısı dildir.

Kültür oluşumunun temelinde yatan en önemli etkense; toplumsal yaşam serüveninde ortaya çıkan sorunlara ilişkin geliştirilen ortak çözümler olarak belirmektedir. Söz konusu çözümlerin geliştirilmesinde ortaya çıkan etkenlerin başında coğrafi konum gelmektedir. Ortak coğrafyayı paylaşan insanların, ortak geliştirdikleri ya da benimsedikleri ortak davranış biçimleri, zamanla toplumların oluşumunu sağlamış ve diğer toplumlardan farklılaşarak toplum bilincinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Coğrafi şartlar doğrultusunda sezgisel gelişen kültür, yine coğrafi şartlardan etkilenerek ortaya çıkan fiziksel farklılıklardan daha ayırıştırıcı bir özelliğe sahiptir. Toplumu bir arada tutan sosyal yapıyı oluşturan kültürdür ve yine toplumları birbirinden ayıran yapı da kültürdür. Söz konusu ayrılmaya ilişkin çözümleme kültür alt başlığı altında incelenecektir. Burada resim sanatının başlangıcının, kültürle olan bağlantısının incelenmesi hedeflenmektedir.

Bu bağlamda; kültürün önemli yapı taşlarından biri olan resim sanatı, tarihsel süreç içerisinde kültürel alanda dönem dönem çeşitli işlevler üstlenerek kültür sarmalındaki varlığını korumuştur. İlk olarak çoğunlukla kabul edilen görüş olan yansıtmacı kaygılar sonucunda ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz resim sanatı, günümüzde ağırlıkla ifadeci yaklaşımlarla varlığını devam ettirmektedir. İfade sel anlamda günlük konuşma dilinin yetersiz kaldığı günümüz toplumsal yapısında, sanat öznel anlamda söz konusu boşluğu doldurmaktadır. Sanat; var olan nesnel gerçeğin taklidi değil, duygu durumunun yansıtıcısı olma işlevini yerine getirmektedir.



Resim 1: Ortaasya Kaya Resimleri, Büyüktaş, Gobustan, Azerbaycan

Uygarlıkların doğuşuyla birlikte resim, özellikle batı uygarlığında görünen gerçekliğin kopyasını (mimesis) oluşturma kaygısının hâkim olduğu bir anlayışla endüstri devrimine kadar olan süreçte varlığını sürdürmüştür. Genel anlamda sanat özel anlamda resim, Endüstri Devrimiyle birlikte yabancılaşma'nın etkisi altına giren modern batılı bireyin iç dünyasına yönelmiş, ruh halini tema olarak işleme yolunu seçmiştir. İnsanlık tarihinde yaşanan en önemli dönüm noktası olan endüstri devrimiyle birlikte, teknolojik gelişmelerin yanı sıra ruhbilimsel araştırmaların ortaya çıkması ve gelişmesi Primitivist sanatçının tavrının gelişmesinde etkili olmuştur. Nesneleri ressamdan daha gerçekçi taklit eden araçların ressam bilincinde gündeme getirdiği işlev sorunsalına çözüm arayışları, ruhbilimsel araştırmaların ışığında resim sanatında ifadeciliğin ön plana çıkmasına öncülük etmiştir.

Gelişen teknoloji ile birlikte görünen gerçekliği daha iyi taklit etmek üzere seri üretimi yapılan araçların doğurduğu bir sonuç olarak, resim sanatının belgelemeci, suret üretmeci tavrı da yerini, sanatçının olayları, etkilenimleri öznel bakış açısıyla ve ruh durumunun büyük oranda etkili olduğu 'imgelem' yoluyla ele almasının yolunu açmıştır. Bu anlamda primitif sanat, yapmacıksız ve saf ifadeci yönüyle batılı sanatçının dikkatini çekmiştir. Romantik, entelektüel, duygusal ve bilinçaltı primitivizmi başlıkları altında incelenen batı sanatındaki primitif etkiler, çeşitli akım hareketleriyle geniş bir sanatçı grubunu etkilemiştir. Söz konusu etkilerin oluşmasındaki başlıca etken burjuva sınıf kültürü ve yabancılaşmadır.

Bu noktada, resim sanatının başlangıcı olarak nitelendirdiğimiz mağara resimlerinden günümüze kadar olan süreci batı sanatı bağlamında değerlendirmek gerekli görülmektedir.

1. 2. Mağara ve Kaya Resimleri'nin Varoluş Nedenlerine ilişkin

Mağara ve kaya resimlerinin (petroglif) işlevini anlamaya yönelik; “Pech-Merle” ile “Lascaux ve Altamira” mağara resimlerinin ve günümüzde de çeşitli coğrafyalarda geniş bir zaman diliminde gerçekleştirildiği düşünülen kaya resimlerinin yapılış amacına ilişkin sorudur. Eski insanların resim yapmadaki gayelerinin gerek doğaüstü güçlerle, gerek birbirleriyle olsun iletişim olduğu daha önce ifade edilmişti. Bu bağlamda; Mağara ve kaya resimlerinin yapılış amaçları üzerinde pek çok görüş ortaya atılmıştır. Burada Altamira ve Lascaux mağaralarında bulunan resimler; coğrafi olarak tüm dünyada var olan ve ilk alet kullanan insanların resimsel üretimlerini genellemektedir.

İlkelerin temel kaygısının, iletişimsel kaygılar olduğu düşüncesinden yola çıkarak, sözü edilen mağara resimlerinin yapılış amacına yönelik antropologların yaygın görüşü; resimlerin büyü amaçlı ortaya çıktığı yönündedir. İnsan bilimcilerin (antropologların) günümüzde de varlıklarını sürdüren ilkel topluluklar üzerinde yaptıkları araştırmalardan genel anlamda çıkan sonuç; resimlerin dinsel bir ayin amacıyla ya da sonucunda ortaya çıktığı yönündedir. İnsanlığın toplumsal gelişim sürecinin çok büyük bir bölümünde etkin bir işleve sahip olan din temelli örgütlenme biçimi dikkat çekmektedir. Toplumsal yapıda en etkili unsur olarak yer alan dinsel inançlar, sanatın evriminde de büyük ölçüde etkili olmuştur. Bu anlamda ilkel toplulukların inançlarına da genel örneklerle değinmek gerekli görülmektedir. İlkelerin inançlarına yönelik en kapsamlı ve eski çalışmayı yapan Frazer, kölecî toplum yapısının inanç biçimine ve söz konusu inancın yöneticiler tarafından etkili bir denetim mekanizması olarak kullanılmasına yönelik;

“Krallar, birçok durumda yalnız rahip olarak değil, yani insanla tanrı arasında bir aracı olarak değil, genellikle insanın elinin uzanamayacağı bir yerde olduğu varsayılan ve ancak görünmez varlıklara sunulan dua ve kurbanlarla ulaşılabilen iyilikleri kullarına ve kendine tapınanlara verebilecek tanrılar olarak saygı görürlerdi. Dolayısıyla tanrılardan, mevsimi gelince yağmuru yağdırması, güneşi açtırması, ürünü olgunlaştırması... vb. beklenirdi. Bu beklenti bize ne denli yabancı gelirse gelsin ilk düşünce biçimlerinin ayrılmaz bir parçasıydı. Bir yabancı, daha ilerlemiş halkların doğa ile doğaüstü arasına genellikle çizdiği çizgiyi kavrayamaz pek. Ona göre, dünya çoğunlukla

doğaüstü güçlerce, yani tepilere ve nedenlere kendi malıymış gibi hükmedebilen; kendisi gibi, acımalarına, korkularına ve umutlarına başvurulardan etkilenebilen kişisel varlıklarca yönetilir.” (Frazer. 1991; 10)

saptamasını yapmaktadır. James G. Frazer’ ın tespitlerinden; insanoğlunda doğada anlam veremediği ya da kontrol edemediği olayları doğaüstü güçlere bağlama, onlar aracılığıyla çözüme ulaşma anlayışı olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Söz konusu algılayış ya da sezgisel tepkiler aracılığıyla kendiliğinden gelişen güç odaklarını- tanrıları memnun etme düşüncesi, her toplumda farklılıklar gösterse de büyük oranda benzerlikler içeren ritüellerin doğmasına neden olmuştur. Bu noktada Marks’ ın dinsel inançların insanın doğaya yabancılaşmasında en etkili unsur olduğu saptaması akla gelmektedir. İlkel insanın doğaya yabancılaşmasına benzer bir şekilde modern toplumda da bireyin kendine yabancılaşmasının temelinde güç odaklarını memnun etme kaygısı yatmaktadır. Kendiliğinden ve bir neden-sonuç ilişkisine bağlı ortaya çıkan –göreceli- olağanüstü doğa olaylarını tapınak ve saray, kitleleri kontrol etme amacına yönelik bir üst yapıya dönüştürmüştür. Uygarlıkların gelişim aşamalarına baktığımızda; din unsurunun, toplumun şekillenmesinde en etkin role sahip üst yapı elemanı olduğunu görmekteyiz. Dinin evrim sürecinin büyük bölümünde, yani animizmden tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasına kadar geçen toplumsal evrim sürecinde kralların, toplumun diğer bireylerine nazaran tanrılara daha yakın, yarı tanrı insanlar biçiminde değerlendirildikleri görülmektedir.

Dinsel inançların temelini mitler ve ritüeller oluşturmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca toplumun yönlendirilmesinde söz konusu inanç biçimleri etkili olmuştur. Dolayısıyla toplumsal yapının dinamiklerini araştıran bilim dallarının da araştırma konusu olmuştur. Malinowski, bilim dünyasında ilkel toplulukların inanç ve mitlerin çözümlenmesine ilişkin iki farklı gruplaşmanın hâkim olduğunu ifade etmektedir. “İlkel Toplum” adlı çalışmasında sözünü ettiği gruplaşmanın taraflarından biri olan “Doğa-Mitoloji” okuluna bağlı bilim insanlarının; ilkel insanı ay ve güneşin hareketlerinden etkilenecek derin düşüncelere dalma, kuramsal ve şiirsel bağlamda etkilenme suretiyle mitlerin özünü oluşturduklarını savunduklarını ifade etmektedir. İkinci grupta yer alan diğer bilim adamlarının ise hemen hemen bütün gök cisimlerinin mitlerin özünü oluşturduğunu kabul ettiklerini ifade etmektedir (Malinowski, 1999; 98-99). Mitler, ilkel toplum yapısını düzenleyen, güçlendiren önemli bir işleve sahiptir. Sorunlara kolay uygulanabilir çözümler üreten özellikler taşırlar. Bu noktada ritüel ve mit arasındaki ayrıma da değinmek gerekmektedir. Mitler (söylenceler), sadece belli bir durumda ortaya çıkan insan düş gücünün,

imgeleminin ürünüdür ve bir işe yarama amacını hedefler. Ritüeller ise, dinsel/ayinsel eylemlerin yürütülmesinde izlenmesi gereken yolların doğru biçimlerinin neler olduğu hakkındaki uzmanlık bilgisine sahip yetkili kişilerce, belirli zamanlarda, değişmez bir biçimde yerine getirilen eylemler dizgesini ifade eder. Ayrıca belirtmek gerekir ki; ritüeller, yalnızca eylemlerden oluşmamaktadır. Söz konusu eylemlere, mitlerde yer alan sözler, şarkılar, efsunlar da eşlik etmektedir. Seveda Şener, Jane Harrison' na dayalı olarak ritüelin tanımını; **“Ritüel, sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprüdür. Ritüelde pratik bir amaç güdülür. Bu amacı gerçekleştirmek için, yaşamın taklidi yapılır.”** (Şener. 1993; 18,) biçiminde yapmaktadır. Sözü edilen ve pratik bir amaca yönelik yapılan ritüellere örnek olarak Çin'de yağmur tanrısını, yağmur yağdırmaya zorlamaya ilişkin yapılan törenler verilebilir. Söz konusu törende; **“...kâğıttan ya da odundan yapılmış yağmur tanrısını temsil eden kocaman bir ejder, törenle çevrede gezdirilir; ama bunun sonucunda yağmur gelmezse, ejdere sövülür sayılır ve parça parça edilir.”** (Frazer. 1991; 18). Bu bağlamda tanrıları zorlamaya yönelik bir başka ritüelde ise; Senegambia' ı Feloupe' lerin fetişlerini yerlere atıp tarlalarda sürükledikleri, yağmur yağmıyorsa dek küftedikleri biçimindeki inanışları (Frazer. 1991; 18) örnek gösterilebilir.

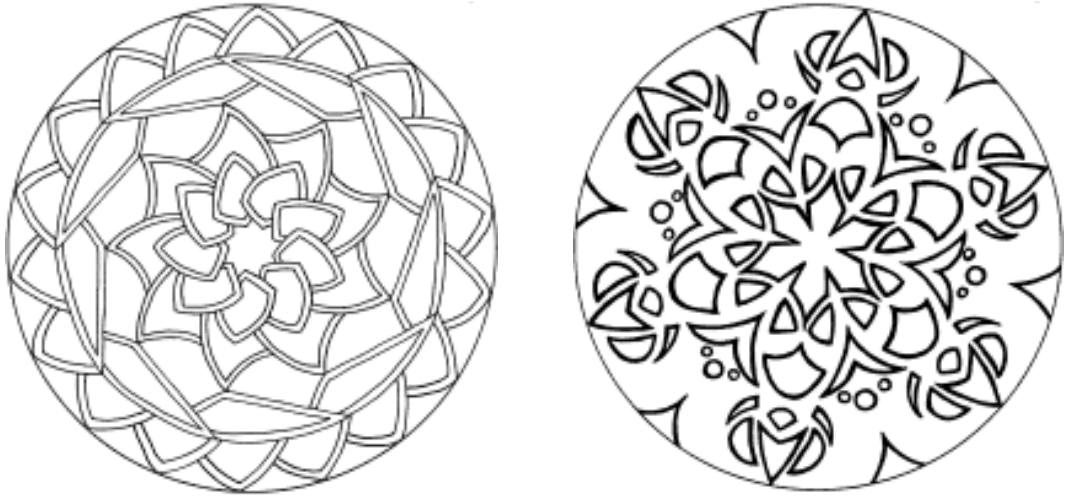
İnsanoğlunun ilk resimsel betimlemeleri olduğu kabul edilen mağara ve kaya resimleri üzerinde yapılan tarihleme çalışmaları, resimlerin pek çoğunun “Paleolitik” ve “Neolitik” döneme ait olduklarını göstermektedir. Herbert Read, Fransa' da bulunan resimlerin ilk bulunduklarında “sahte” oldukları yönünde yorumlar yapıldığını ifade etmektedir (Read, 1981; 11). İspanya' da benzerlerinin bulunmasından sonra tarihsel önemi anlaşılan mağara resimlerinin işlevlerine yönelik **“İlkel insanın, bu hayvan tasvirlerini yaparak onlar üzerinde bir güç elde ettiği ve yiyecek sağlama için başarılı bir avında böylelikle mümkün olabileceği konusunda inanç taşıdığı...”** (Read, 1981; 11) bilgisini aktarmaktadır. Mağara duvarlarına yapılan söz konusu betimlemelerin, doğaüstü güçlerle, mağarasını paylaştığı diğer insanlarla iletişim kurma ya da gelecek nesillere mesaj bırakma, bilgi aktarma amacıyla yapıldığına ilişkin başka görüşler de bulunmaktadır.

“En kutsal resimlerin Ataları sadece betimlemediği, onlara vücut da verdiğine inanılmasına karşın, mağara resimlerinin çoğunun hiç de uzun süreli olması amaçlanmış değildi. Resimler görsel derslerdi ve örneğin bir din okulundaki kara tahtaya benzer bir öneme sahipti. Ne gösterdikleri önemliydi ama ne oldukları değildi” (Finlay. 2007; 56).

Yukarıdaki ifadeden de anlaşıldığı gibi Finlay, söz konusu resimlerin işlevinin karatahtaya yazılan yazılardan ibaret olduğunu, yani başka bir deyişle, bilgi aktarmayı amaçlayan alfabetik bir işleve sahip olduğunu savunmaktadır. Bu anlamda kavramsal sanatın ortaya çıkmasındaki en önemli gerekçenin adı geçen ilkel algılayıştan kaynaklandığı söylenebilir. Bilindiği gibi kavramsal sanatın manifestosunda; sanat nesnesinin varlığı değil, aktarmayı hedeflediği mesaj-anlam önem taşımaktadır. Bu nedenle sunum gerçekleştikten sonra, sanat nesnesinin - fiziksel varlığının- yok edilmesi ve böylelikle bir ticari nesneye dönüşme olasılığının ortadan kaldırılması önerilmektedir. Bu nedenle kavramsal sanatçılar yapıtlarını sergileme bittikten sonra sanat nesnesi kolayca bozulup yok edilebilecek şekilde tasarlamışlardır. Christo' nun paketlemelerinde olduğu gibi; kumaşlarla kaplanmış bir bina ya da köprü, sunum bittikten sonra söz konusu şekliyle korunamaz. Giydirilmiş binadan kumaşlar çıkarıldıktan sonra aynı kumaş aynı binaya tekrar giydirilse bile bir önceki sunumla aynı varlık değeri taşımaz. Bu yönde ifade arayışlarının batı sanatında ortaya çıkmasının altında yatan neden saflık ve özgürlük arayışıdır. Tekrar ilkelerin resimlerinin ritüellerle ilgisine dönecek olursak; söz konusu resimlerin; doğaüstü güçlerle iletişim kurmaya yönelik gerçekleştirilen betimlemelerin, şaman ya da büyücü tarafından, dinsel törenlerde girdiği –trans- durumunda bilinçsizce, esrik bir ruh halindeyken ortaya koyduğu düşünülmektedir. Bu yönde yapılan araştırmalarda Afrika' da "Çalı İnsanları-Bushman" adıyla adlandırılan ve yaşamlarını belirli bir coğrafi alana bağlı olmaksızın avlanarak sürdüren yerli halkın yolculukları esnasında kayalara yaptıkları betimlemelerin, dinsel bir ayin sırasında, topluluğun büyücüsü tarafından gerçekleştirildiğine bilim adamları tanıklık etmiştir. Yukarıdaki saptamaların ışığında; geniş ölçekte sanat, dar ölçekte ise resim sanatının, insanoğlunun iletişim, dolayısıyla ifade kaygıları sonucunda ortaya çıktığı sonucunu çıkarabiliriz. Bu anlamda Herbert Read ilkelerin resimlerinin gerçekçilikten yoksun olmasının altında yatan gerekçenin olabildiğince ifadeyi öne çıkarma kaygısı olduğunu ve sembolik kaygılar uğruna bütünün parçalarından bile bile vazgeçildiğini (Read, 1974; 53-54) dile getirmektedir.

Sembolik anlatımın dinsel bağlamda en iyi örneklerine günümüzde Hindistan' da yoğun bir inanan kitlesine sahip olan "Budizm" inancında yer alan "Mandala" betimlemelerinde tanık olmaktadır. Söz konusu betimlemeler hayatın akışını kontrol etmek, gelişmelerin bireyin ihtiyaç duyduğu yönde ilerlemesini sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Budizm inancı çok tanrılı yapısıyla animizm

sonrası gelişmiş bir inanç biçimi olan pagan inancına dair özellikler göstermektedir. Merkezi Hindistan’ da olan “Bhil” kabilesinde tedavi amaçlı olarak **“Büyücü hastanın yatağının yanındaki yeri ‘arındırır’ ve mısır unuyla bir mandol⁴ resmi çizer. Resmin içine İsvor ve Bhagvan’ ın evini oturtur, sonra onların da resimlerini çizer. Böylece çizilen resim hastanın tam anlamıyla iyileşmesine kadar korunur” (Eliade, 2001; 40).** Yukarıdaki örnekte tedavi amacına yönelik kum taneleri veya mısır unu ile gerçekleştirilen ‘Mandol’ ya da ‘Mandala’ lar ihtiyaç duyulan yarar sağlandıktan sonra bozulmaktadırlar.



Resim 2: Budist mandol örnekleri

Günümüz insanının bile en temel öğrenme, kendini geliştirme yöntemi olarak taklit-yansılama temelli bir davranış biçimine yöneldiğine çoğu zaman etrafımızdaki insanların davranışlarında tanık olmaktayız. Bozkurt Güvenç, insanoğlunun iletişim kaygılarına ilişkin **“İnsantürü, varlığının son 100 bin yılında, birbiriyle konuşmaya çalışarak sözlü iletişim kurmayı öğrendi” (Güvenç, 2007; 11)** ifadesini dile getirmektedir. Homo-sapiens insanının konuşma yetisinin Paleolitik ve Neolitik dönemde henüz gelişmediğini ya da tam olarak gelişmediğini, söz konusu yeteneğini etrafında duyduğu sesleri yansılayarak geliştirdiğini söyleyebiliriz.

⁴**Mandol:** Mandala kavramından gelmektedir. “Eski hint inançlarına göre evrenin şemalaştırılmış biçimi... Sözcük olarak Sanskritçe *çember* demektir. Japon Budacıları da *Mandara* derler.

Mağara resimlerinde ilk örneklerini gördüğümüz imgesel anlatımın, uygarlıkların oluşması ve kültürel birikimin artmasıyla birlikte zaman içinde evrimleşerek bugün kullandığımız alfabeye dönüştüğü görüşü yaygın kabul gören bir düşüncedir. Bu anlamda mağara resimlerini ilk abecesel ifade denemeleri olarak da değerlendirmek mümkündür. Homo-sapiens insanının toplumsal yaşam biçimine geçişi ile birlikte ortaya çıktığı düşünülen; kendisini, diğer/ler/ine ifade etme ihtiyacının sonucunda ilk iletişim çabası olarak ortaya çıkan resim edimi, mağara insanının hayata ilişkin kaygılarının ve deneyimlerinin bir göstergesidir. Genel anlamda ele alındığında; söz konusu mağara resimleri daha önce Herbert Read' in da ifade ettiği gibi görsel gerçekçiliğe dayalı bir betimlemeden uzak ve ifadeci tavrı ağır basan yönüyle dikkat çekmektedir.

Yukarıda sözü edilen, günümüz insanının toplumsal örgütlenmesinin ortaya çıkışı ve gelişimi açısından başat kabul edebileceğimiz Paleolitik ve Neolitik dönemlerin genel özelliklerine kısaca değinmek gerekmektedir.

1.2.1. Paleolitik Dönem İnsanı

Paleolitik dönem, günümüzden 12 milyon yıl kadar önce ilk hominidlerin ortaya çıkmasının ardından çok uzun bir zaman dilimine yayılan biyolojik evrim sürecinde, insanoğlunun ilk basit el aletlerini (El Baltaları ve Kazıyıcılar) geliştirerek kullanmaya başladığı dönem olması açısından önem taşımaktadır. Alet kullanmayla başlayan temel gösterge nedeniyle söz konusu dönem kültürel evrelerin de başlangıcı ve en uzun olma niteliğini taşır.



**Resim 3: Gobustan ilkel yaşam canlandırması
“Mağara Yaşamı”, Azerbaycan**

İnsanoğlunun öyküsü, “Hominid” adıyla tanımlanan ve iki ayak üzerinde hareket edebilen, içerisinde şempanze, goril, babun ve orangutanı da barındıran maymun türlerinin, Afrika’ da değişen iklim şartlarından dolayı ağaçların büyük oranda yok olmasının etkisiyle, yeni besin kaynakları bulmak üzere savanaya inmesiyle başlamıştır. Evrim sürecinin bu aşamasından itibaren toplayıcı yaşam biçimiyle hayatını idame ettirmeye başlayan hominidler, sopa sallama ve taş atma gibi işlevsel beceriler geliştirmiştir. İnsan türünün biyolojik ve sosyal evrimini Alâeddin Şenel;

“Afrika’daki beşiğinden dünyaya yayılırken, farklı çevresel koşulların etkisiyle üç türde farklılaşmış, bu üç türden ikisi yok olup, üçüncüsü *Homo habilis* (eli işe yatkın insan) bir milyon yıl önce (bazı bilginlerce iki, hatta üç milyon yıl önce) *Homo erectus*’ a (“dikilen insan”a), yarım milyon yıl önce *Homo sapiens*’ e (“akıllı insan”a), 50 bin yıl önce de atamız olan *Homo sapiens sapiens* türüne (bugünkü insan türüne) doğru evrim geçirdi” (Şenel, 2004; 14)

sözleriyle özetlemektedir. İnsanoğlunun, “biyolojik evrim” den sonra en önemli evrimsel gelişimi olma özelliği taşıyan “toplumsal evrim” ine, alet kullanarak başlayan insanoğlu, yukarıda da belirtildiği gibi günümüzden elli bin yıl önce, bir işin

üstesinden gelmek amacına yönelik kullanılmak üzere aletler tasarlamaya ve tasarladığını gerçekleştirmeye başlamıştır. Söz konusu çaba, teknoloji geliştirmenin ilk adımı olarak nitelendirildiğinde; insanoğlunun doğaya yabancılaşmasının başlangıcı anlamını da taşıdığını ifade etmek gerekmektedir. Alâeddin Şenel, “Siyasal Düşünceler Tarihi” adını taşıyan çalışmasında; yazı ve dilin ortaya çıkmasını sağlayan en önemli etkenin toplumsal evrim olduğunu dile getirmektedir. Toplumsal evrimin sürecinin işleyişini ise;

“Toplumsal evrim, yetişkinlerin öğrendiklerini, çocukların, yeniden öğrenmek zorunda kalmadan taklit edip kendilerine kazandırmalarıyla; daha sonra, erginlerin, öğrendiklerini görenek, dil, yazı vb. ile gençlere ve sonraki kuşaklara aktarmaları ile; demek ki, deneyim, bilgi birikimi ve bilgi iletişimi ile gerçekleşir” (Şenel, 2004; 14).

biçiminde açıklamaktadır. Paleolitik dönem insanının toplumsal evrim süreci, üç başlık altında incelenmektedir. Ardışık olarak gelişen süreçler boyunca yukarıda sözü edilen deneyim aktarımının toplumsal evrimi hızlandırdığına ve toplulukta oluşan bilgi birikiminin, kültür olgusunun ortaya çıkmasına olanak tanıdığını söyleyebiliriz. Alâeddin Şenel, paleolitik dönem insanının yaşamını;

- a- Toplayıcılık ve Sürü Yaşamı
- b- Avcılığın başlaması, Birinci toplumsal İşbölümü
- c- Uzman Avcılık ve Klan Toplumuna Geçiş (Şenel, 2004; 15-17,)

olmak üzere sıralanmaktadır. Alet kullanma bilincinin “Toplayıcılık ve Sürü Yaşamı” döneminde ortaya çıktığı, doğal şartların hazır bir şekilde sunduğu sopa ve taşların ağaçlardan meyve düşürme ve yer altındaki bitki köklerini çıkarma amaçlı kullanıldığı ifade edilmektedir. Toplayıcılık sonrasında geline “Avcılığın Başlaması, Birinci Toplumsal İşbölümü” döneminde; kullandığı araçların savunma ve saldırı amaçlı da kullanılabileceği bilinciyle yeni bir beslenme alışkanlığı ortaya çıkmıştır. Avlanma ve dolayısıyla etobur beslenme şeklinin bu dönemde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Otobur ve etobur beslenme alışkanlığının getirdiği yeni yaşam alışkanlığında, toplumsal iş bölümlerinin ve küçük topluluklar halinde yaşam tercihinin geliştiği bilinmektedir. Gelişen toplumsal örgütlenme modelinde dişilerin toplayıcı, erkeklerin avcı rol üstlenerek temel cinsler arası ayrışmayı başlattıkları düşünülmektedir. Haviland; cinsiyetler arası ayrışmanın temelinde yatan nedenin “homolar” da var olan “leş yiyicilik” olduğunu ifade etmektedir. Homoların leş yiyiciliğine ilişkin **“Kanıtlar sadece erkek Homoların leş yediğini göstermektedir.**

Dişilerin farklı yiyecekler toplama alışkanlıkları, hamile ya da yavrularını emziriyor olmaları çok uzak mesafelerde leş aramalarını engellemiştir” (Haviland, 2002; 112) çıkarımını yapmaktadır. İfadeden de anlaşılacağı üzere insanoğlunun etobur beslenme alışkanlığı leş yiyicilikle başlamıştır. Alet kullanan, fakat geliştiremeyen insan, henüz kendisi avlanamadığı için biyolojik açıdan avlanma yetileri gelişmiş diğer hayvanların bıraktığı leşleri besin kaynağı olarak değerlendirmiştir. Paleolitik dönem insanı gerek fiziksel açıdan, gerekse zihinsel açıdan bir av girişimini başarıyla sonuçlandırabilecek yapıya sahip değildir. Ne kedi gibi avını yakalayıp öldürebileceği keskin tırnak ve dişlere sahiptir, ne de söz konusu biyolojik özelliklerin yerine koyabileceği sivri ve kesici aletleri geliştirebilmiştir. Kullandığı aletler sadece doğal olarak şekillenmiş taş aletlerden ibarettir. Doğadan hazır olarak bulduğu taş ve sopaları kullanma becerisiyle başlayan alet kullanma süreci, işe yarar başka aletlerin tasarlanması ve geliştirilmesiyle devam etmiştir. Söz konusu araştırma ve geliştirmelerin sonucunda kültür birikimi de -farkında olmaksızın- oluşturulmaya başlamıştır. Alâeddin Şenel, “Uzman Avcılık ve Klan toplumuna Geçiş” olarak adlandırdığı Paleolitik dönemin son bölümünde gelişen yaşam biçiminin en önemli unsurlarını ateş ve giyim olarak ifade etmektedir (Şenel, 2004; 17). Söz konusu iki unsur yardımıyla, dünyada bitmekte olan son buzul çağının canlılar açısından zorlayıcı etkilerinden korunmayı başardıklarını ve avcılık konusunda uzmanlaştıklarını ifade etmektedir (Şenel, 2004;17).

Geç paleolitik dönem olarak da bilinen dönemde geliştirilen aletlerin yapımında çeşitli taşlar kullanılmıştır. Avlanmada veya av sonrası süreçte kullandığı kesici aletlerin elde edilmesinde hammadde olarak, sertlik düzeyleri yüksek olan çay taşı, çakmak taşı gibi doğal nesnelerin kullanıldığı, bunların yanı sıra çeşitli hayvan kemikleri ve ağaçların şekillendirilerek işlevsel hale getirildikleri bilinmektedir.

Paleolitik dönem insanları, yukarıda da belirtildiği gibi henüz yerleşik hayatın gerektirdiği üretim yapma bilincini yakalayamamışlardı. Besin ihtiyaçlarını, avlayarak ve toplayarak (Avcı-Toplayıcı yaşam) gidermekteydiler. Beslenme alışkanlıklarından dolayı yerleşik hayata geçememişler ve yaşamlarını göçebe olarak mağara ve kaya sığınaklarında, küçük gruplar halinde barınarak sürdürmekteydiler. Besin ihtiyaçlarını karşıladıkları sürülerin peşinden giderek sürekli yer değiştiren ilk insanlar bu hareketleri sırasında, (Belki büyü amaçlı, belki belge amaçlı, belki de işaret amaçlı) geçici olarak barındıkları mağaraların ya da kaya oyuklarının

duvarlarına, av hayvanlarını, gökyüzündeki yıldız ve ay hareketlerini konu alan bazı resimler yapmışlardır. Herbert Read, söz konusu resimlerin ortaya çıkmasının nedenini antropologlara dayandırarak; **“...insanoğlunun yaptığı bu mağara resimlerini bütünüyle amaçsız, avcılarının boş vakitlerini geçirmek için yaptıkları bir iş olarak kabul ederler.”** (Read, 1981; 13) biçiminde ifade etmektedir. Söz konusu saptamadan resimlerin dinsel temellerinin olmadığı anlamı çıkmaktadır, ancak resimlerin bulunduğu bölgelerde yapılan kazılarda taştan oyulmuş heykelciklere de rastlanmıştır. Bilim adamları söz konusu heykellerin dinsel ayinlerde kullanılmak üzere gerçekleştirildiği görüşünde birleşmektedirler. Yine Alâeddin Şenel; yukarıda belirttiğimiz resimsel edimleri ve ilk insanların inançlarına ilişkin bulguları, başarılı av deneyimleri sonucunda ve soğuk iklimin etkisiyle bol miktarda avlanıp yiyecek depoladıklarını ve böylelikle boş zaman yaratarak inanç ve iletişim amaçlı resim ve yontuları gerçekleştirme fırsatı bulduklarını belirterek (Şenel, 2004; 17), Read ve inanç temelli olduklarını savunan görüşün sentezini yapmaktadır. Şenel, Herbert Read’ in boş zaman saptamasını doğrulamakta ancak resim ve yontuların amaçsız olduğu saptamasına katılmamaktadır. Bu noktada inanç temelli edimlerin yanı sıra “haz ve oyun” kavramları da gündeme gelmektedir. İnsanoğlunun boş vakitlerini doldurmaya yönelik bir etkinlik olarak iletişim amaçlı resim yapma oyununu oynadığı ve bu yaratıcılık oyunundan haz duyduğu düşüncesi doğmaktadır. Haviland’ ın üst paleolitik dönem insanının sanatına ilişkin **“Bu dönemde, sanatsal yeterlilik düzeyi şaşkınlık vericidir. Aletler ve silahlar hayvan figürleriyle süslenmiş; kemik ve sarmaşıktan yapılmış ve üzerinde dişi figürleri kullanılmış kolyeler yapılmış ve kilden heykelcikler dikilmiştir”** (Haviland, 2002; 121) bilgisinden çıkışla bu noktada estetiğin haz yönü gündeme gelmektedir. Mağara duvarlarına yapılan resimler boş vakti değerlendirmek amaçlı da yapılmış olabilir, büyü amaçlı da, fakat silahların süslenmesi ve kolyelerin yapılması, dönem insanında estetik yargının gelişmeye başladığını, güzel yargısının oluştuğunu düşündürmektedir. Gerek büyü amaçlı olsun gerek süsleme amaçlı olsun ilk insanlar doğada gördükleri varlıkları taklit ederek resimsel üretimler gerçekleştirmişlerdir. İnsanın taklitle öğrenme ve yaratıcılığın dışavurumuna ilişkin;

“...Bir olayı taklitle canlandırma olayına Şamanların büyüsel törenlerinde de rastlanmaktadır. Bu törenler, sanatın sadece taklitle yeniden yaşatma yanına değil, illüzyon yaratma yanına da aydınlık getiriyor. İncelemecilere göre, şamanın kendinden geçişi ve esrikken yaptığı danslar yaratıcılık durumu ile özdeştir. Bir düş içindeki kişi doğanın yaratıcılığını paylaşmakta, ona benzeterek değil, onun gibi yaparak yaratmaktadır” (Şener, 1993; 25).

Yukarıdaki ifadeden de anlaşıldığı üzere sanatın temelinde yatan temel unsurun taklit olduğu anlaşılmaktadır. İlkel topluluklarda ya da uygar toplum düzeyine ulaşamamış topluluklarda bir durumu düzeltme, bir gelişmeyi kontrol altında tutma ya da söz konusu gelişmeyi topluluğun lehine çevirme kaygısıyla büyüsel eylemlere başvurulmuştur. Büyüsel eylemlerle öte dünyada var olduğuna inanılan güçlerle iletişime geçen şamanın yaptığı danslar, mimikler, tören esnasında kullandığı kıyafetler ve masklar, zamanla gelişen insan algısının ve yorumlama yetisinin ışığında ‘sanatsal ifade’ çerçevesinde varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Başlangıçta doğal ve doğaüstü güçleri kontrol etmeye yönelik gelişen büyü, zamanla uygarlıklarla birlikte ortaya çıkan örgütlü-sınıflı toplum yapısında, tanrı olgusunun dünyada beden bulmuş haliyle toplumları yönetme, etki altında tutma çizgisinde gelişim göstermiştir.



Resim 4: Gobustan, ilkel yaşam canlandırması “Av Sahnesi”, Azerbaycan

Arkeolojik kazılarda elde edilen ve üst paleolitik dönemde üretildiği saptanan bulgular da insanoğlunun ilk sanatsal üretimleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Haviland paleolitik dönem insanının yaptığı mağara resimlerine ilişkin “**mağara boyama sanatı**” (Haviland, 2002; 121) ifadesini kullanmaktadır. Döneme ait bulgu örneklerinden satırbaşı olarak değerlendirilen bazılarını kronolojik anlamda göz atmak gerekirse;

2008 yılında altı parça halinde Almanya Schelklingen kenti yakınlarında yer alan Hohle Fels mağarasında bulunan ve 35.000 yaşında olduğu hesaplanan **“Hohle Fels Venüsü”**, figüratif sanatın en eski örneği olarak kabul edilmektedir. Mamut dişinden 6 cm boyunda yontulmuştur. Heykelcik konusunda araştırmacıların dikkat çektiği en büyük ve önemli nokta; heykelciğin bütünüyle insan formunda ele alınmış olmasıdır. Aynı bölgede daha önce bulunan ve üst paleolitik döneme ait diğer figüratif bulgular, yarı insan, yarı hayvan biçiminde betimlenmiş olmalarıyla dikkat çekmektedir. Figürin, söz konusu yönüyle üst paleolitik dönem sanatı üzerine yapılan tüm çözümlmeleri değiştirmiştir. “Hohle Fels Venüsü” bulunana kadar üst paleolitik dönem insanının, sadece erkek ve yarı hayvan, yarı insan şeklinde figürler betimlediği düşünölmekteydi. Bunun nedeninin de dinsel inançlardan kaynaklandığı ve büyü amaçlı yapıldığı yönündeki düşönceler bilim adamları arasında yaygın bir görüştü. Oysa söz konusu örnek şimdiye kadar bulunan tüm figürlerden yaklaşık 5.000 yıl daha yaşlıdır ve kadın temasını işlemiştir.



Resim 5: Hohle Fels Venüsü, Mamut Dişi, 6 cm, Üst Paleolitik Devir, M.Ö. 35.000, Hohle Fels Mağarası, Schelklingen, Almanya

Figürinin başı yoktur fakat söz konusu betide diğer örneklerde olduğu gibi temsil ettiği varlığın gerçekliğine ters düşen, ifadesel bir yaklaşım da söz konusu değildir. Diğer bereket tanrıçası heykelciklerinde olduğu gibi genital bölgeleri abartılarak vurgulanmış ve sanki bilgeliği ve kutsallığı anlatmak istercesine yaşlı

insanlarda görülen vücut kırışıklıklarıyla betimlenmiştir. Bu yönüyle heykelcik değerlendirildiğinde, gerçekçilik anlamında betimleme kaygılarının güdüldüğü yönünde bir çözümleme yapılabilir.

Elde edilen en eski bulgulardan bir diğeri Güney Almanya’ da “Altmühl” vadisinde ele geçirilen ve yaklaşık olarak M.Ö. 28.000 yıl öncesine, “Geç Paleolitik” döneme ait olduğu düşünülen “Aslan Adam” heykelciğidir. Söz konusu bulgu yirmi sekiz cm boyunda ve mamut dişinden işlenmiştir. Figürün baş bölümü, aslan başı biçiminde, gövdesi ise insan ve çeşitli hayvanların vücutlarına ait formların birlikteliği şeklinde betimlenmiştir. Daha önce söz edildiği gibi bilim adamlarının üst paleolitik dönemin inanç ve yaşam eğilimlerine yönelik çıkarsamalar yaptıkları, yarı insan yarı hayvan biçimli figürlerden en eskisidir. Yarı insan, yarı hayvan biçimli heykelcikler, “Hohle Fels Venüsü” nün bulunuşuna kadar paleolitik dönem insanların betimlemeyi tercih ettikleri bir betimleme yaklaşımı olarak düşünülmekteydi. “Aslan Adam” adlı “Homo Sapiens Sapiens” türüne ait çalışma, heykelciğin bulunduğu bölgede kazıların başlamasından otuz yıl sonra 1969 yılında bulunmuştur.

Kazı çalışmasını yürüten Prof. Joachim Hahn tarafından, ele geçirilen birçok mamut dişi parçacığının bir araya getirilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Heykelcik, buzul çağına ait bulgular içerisinde en büyük boyutlu olanıdır. Heykelin aslan başlı olmasının açıklaması; aslan maskesi takmış bir şamanın betimlenmesi olduğu yönündedir. Günümüzden dört bin yıl öncesine kadar Avrupa coğrafyasının doğal yaşam çevrelerinden olduğu bilinen aslan, “Üst Paleolitik” devir Avrupalıları tarafından yoğun bir şekilde heykellere konu edilmiştir. Ayrıca heykelciğin üzerinde saptanan ve kasıtlı oluşturulduğu tahmin edilen yaralar, heykelin genellikle büyü törenlerinde kullanıldığını düşündürmektedir.



Resim 6: Aslan Adam, Mamut dişi, boy: 28 cm, Genişlik: 6, 3 cm, Kalınlık: 5, 9 cm.

Üst Paleolitik Devir, M.Ö. 28.000, Ulmer Müzesi, Ulm, Almanya

Yine Avrupa da ele geçirilmiş “Üst Paleolitik” döneme ait bir başka heykelcik ise “Willendorf Venüsü” dür. 11 cm boyunda aslen kırmızı renkli kireç taşından oyularak yapılmıştır. Heykelcik kısa yuvarlak hatlı bir kadın figürünü betimlemektedir. Diğer “Üst Paleolitik” döneme ait Venüslerde olduğu gibi “Willendorf Venüsü” nün de göğüs ve kalça formları abartılı bir şekilde işlenmiştir. Buna karşılık, kalçadan itibaren aşağıya doğru sivrilen ve dizin hemen altında son bulan bacak yapısına sahiptir. Bugüne kadar bulunmuş olan pek çok Venüs heykelciğinde ortak özelliklerden biri olarak dikkati çeken kol ve ellerin işlenmemesi yaklaşımı, “Willendorf Venüs” ünde farklı bir şekilde, göğüsleri üzerinde kavuşturulmuş şekilde ele alınmıştır. Heykelde dikkati çeken bir başka önemli özellik ise, figürün yüz hatlarının işlenmemiş olmasıdır. Yüz hatlarının işlenmesi yerine, bütün yüz bölgesi kıvrıkcık saç motifiyle bezenmiştir.

Heykelcikte yüz hatlarının işlenmemiş olmasının iki farklı açıklaması olabileceği düşünülmektedir. İlk olarak; heykelciğin üretildiği zamanın teknik ve beceri düzeyleri göz önüne alındığında, “sanatçının” henüz teknik ve beceri (yani

gözlemine, gözlemlediği şekliyle bir yüzeye ya da malzemeye aktarma) yetersizliğinden kaynaklanan nedenlere bağlı işlenememiş olduğu düşünülebilir. Çünkü aynı tavrın ayak ve ellerin betimlenmesinde de sergilendiği görülmektedir. Heykelciğin boyutları da göz önünde bulundurulduğunda; 11 cm gibi küçük bir taş kütleinde söz konusu ayrıntıları işleyecek hassaslıkta aletlerin olmaması ve betimlemedeki algı yetersizliğinin sonucunda bu yönde bir tercihte bulunulmuş olabileceği düşünülmektedir. Ya da tam tersi açıdan ele alınacak olursa; malzemenin taş olması nedeniyle el, ayak, yüz hatları gibi kolay bozulup, kırılabileceği öngörülerek (belki daha önceki tecrübeler sonucunda veya çıkarımda bulunma sonucunda) söz konusu ayrıntılara bilinçli olarak girilmemiş olma olasılığı da bulunmaktadır. İlk bakışta öne çıkan nedenler, teknik nedenler olarak ortaya konulabilir.



Resim 7: Willendorf Venüsü

Boyanmış Kireçtaşı, boy:11 cm, Üst Paleolitik Devir, M.Ö. 25.000

Naturhistorisches Müzesi, Viyana

İkincil olarak ise, söz konusu ayrıntıların yapılmama nedeni; biraz daha üst düzeyde algılama ve yorumlama sonucunda, ayinsel törenlerde kullanılan ve yaygın görüşle bereket tanrıçası olduğu kabul edilen bir figürün kimliğini ele vermeye yönelik bir kaygıdan uzak durulması olabilir. Çünkü diğer bereket tanrıçalarında da

(doğurganlığın simgesi olarak) genital bölgelerin vurgulandığı görülmektedir. Bunun nedeni ise, bolluk, bereket ve doğurganlığın sembolü olarak iri göğüsler ve kalçaların kabul ediliyor olduğu görüşü öne sürülebilir. Ayrıca Alâeddin Şenel, “Bereket Tanrıçaları”nın geçim etkinliği sorunsalına çözüm amaçlı ortaya çıktığını ifade etmektedir; **“Takım avı hem çok sayıda insanın işbirliğini gerektiren hem çok sayıda insanın avda ölmesine yol açan bir geçim etkinliğidir. Bu noktada geçim sorunu üreme sorununa bağlanır”** (Şenel, 2004; 17). Heykelciğin işlevi sadece bolluk ve bereket sağlaması yönündedir. Kadın ise avcı sorununu çözmede yetkin olan tek varlıktır. Biyolojik anlamda yeni bireyleri hep kadınlar vücuda getirmiştir. Bu bağlamda belki de erkek, üremedeki payının farkında değildir. Bu ayrıntının farkına varması ise çok daha fazla bilgi birikimi ve dikkat gerektirmektedir. Erkeğin, içgüdüsel olarak girdiği bir eylemden (koitus) uzun sayılabilecek bir süre sonra kadının ‘içinden çıkardığı’ yeni bireyin ortaya çıkışını büyülü/sihirli olarak nitelenmesi, anlamlandırması kaçınılmaz görünmektedir. İlkel insanın aklıyla kavrayamadığı dolayısıyla ‘doğaüstü’ çıkarımında bulunduğu olaylardan bir tanesi de üremedir. Bu anlamda; kadının doğaüstü güçlerle donatıldığını düşünerek, bereket tanrıçası anlamı yüklenmesinin ve söz konusu anlamı simgeleyen vurguların haricinde başka bir detaya girmeye gerek duyulmadığı düşünülmektedir. Başka bir deyişle, heykelciğin bu şekilde işlenmesinin altında yatan başlıca nedenin, ifadeselliğinin ön planda tutulmuş olduğudur. Heykelin tarihlenmesi M.Ö. 25.000 yılına yapılmaktadır.

Avrupa bölgesinde bulunan ve günümüz resim sanatının başlangıcı olma niteliği atfedilen, Paleolitik dönemin en önemli resim örneklerinden birisi de Güney Fransa’da, “Pech-Merle” bölgesinde bulunan “Benekli Atlar” adıyla bilinen mağara resmidir. Resim çeşitli büyüklükte beneklerle ve ton farklarıyla gerçekleştirilmiş süslemeleriyle dikkat çekmektedir. Hayvan figürleri üzerinde kullanılan söz konusu beneklerin, hayvanların 25.000 yıl önceki fiziksel özelliklerini yansıttığı ve betimlenen hayvanların bitmekte olan “son buzul çağı”nın doğurduğu soğuk iklimden korunmak amacıyla oluşturdukları kalın ve uzun tüy ayrıntılarını işlediği yönünde düşünceler (30.000 Years of art, 2007; 6) bulunmaktadır. “Benekli At” resimlerinin, resim sanatı açısından bir başka önemli özelliği ise hayvan figürlerinin anatomik özelliklerinin işlenmesine ilişkin girişimlerdir. Burada gözleme dayalı bir resimleme yaklaşımının belirmeye başlaması söz konusudur. İnsanoğlunun doğayı gözlemlemeye ve ‘görmeye’ başladığının göstergesi anlamında, resimlenen atların

omurga eğrilerinin işlenmesi gösterilebilir. Söz konusu yönüyle resimler doğal gerçekliğin, resimsel bağlamda iki boyutlu yüzeye gerçekliğe uygun bir kaygıyla aktarılma girişimi açısından da önem taşımaktadır. Başka bir deyişle; insanoğlu, yaşadığı doğanın bir parçasını ve doğa ile ilgili deneyimlerini mağarasının duvarına birebir yansıtma çabasıyla suret oluşturma girişiminde bulunmuştur. Bu noktada resimsel edimlerin sanat olma yönünde evrilmeye başladığı saptamasını yapabiliriz. Salt ifadesel kaygılara estetik arayışların da eşlik ettiğini söyleyebiliriz.



**Resim 8: Benekli Atlar, Genişlik 3 m. M.Ö. 25.000 – 19.000,
Kireçtaşı üzerine Tebeşir ve Aşıboyası, Pech Merle Mağarası, Güney Fransa**

Resimde dikkat çeken bir başka özellik ise şablon yöntemiyle mağara duvarına aktarılmış üç adet el motifidir. Söz konusu şablonlar, resmi yapan 'ressam' ın imzası biçiminde yorumlanabileceği gibi, resimdeki hayvanları 'ele geçiren' (avlayarak ya da evcilleştirerek) insanoğlunun, hayvan figürleri üzerindeki sahipliğini ya da etkenliğini işaret eden bir gösterge anlamında da yorumlanabilir.

Yaklaşık 1, 5 ile 2, 5 milyon yıl sürdüğü ifade edilen Paleolitik dönemin son bölümünde insanoğlunun, çevresindeki dünyayı akıl yoluyla algılamaya başladığı, yeni beslenme alışkanlıklarının yanı sıra, besinlere ulaşma sorununun çözümüne ilişkin alet kullanma ve geliştirme sürecine girdiği bilinmektedir. Temel ihtiyaçların

giderilmesine ilişkin ürettiği çözümler, bir noktadan sonra yeni bir toplumsal evrim sürecini ortaya çıkarmıştır. Neolitik dönemde insanoğlunun, toplumsal bağlamda daha önceki dönemlere kıyasla çok daha hızlı geliştiğini söylemek mümkündür.

Bu anlamda, insanoğlunun, evrim sürecinde yer alan önemli bir nokta da “Neolitik” dönemdir. Toplumsal örgütlenmenin ilk görüldüğü ve yerleşik hayata geçişin başladığı dönem olma özelliğini taşır.

1.2.2. Neolitik Dönem İnsanı

İnsanoğlunun yerleşik yaşam alışkanlığı edinmeye, toplumsallaşmaya ve uygarlaşmaya başladığı Neolitik dönemin, yaşamsal ve toplumsal özelliklerine ilişkin genel bir açıklama yapmak gerekmektedir. Bu bağlamda, Nephthys Saran, Neolitik kavramının tanımını “...**genellikle bir devre verilen isim olarak kullanılırsa da, aslında dünyanın çeşitli yerlerinde değişik zamanlarda ortaya çıkmış olan bir yaşam düzenidir (Saran, 2000; 210).**” biçiminde yapmaktadır. Bu tanımdan yola çıkarak; günümüze kadar dünyada üç bölgede neolitik kültür varlığı bulgusuna rastlanmıştır. Söz konusu bölgeler; Güney Batı Asya, Avrupa ve Afrika neolitik kültür bölgeleri adlarıyla bilinmektedir.

Neolitik dönem öncesinde, bir milyon yıldan fazla bir süredir, avcı ve toplayıcı düzende yaşam serüvenine devam eden insanoğlu, yaklaşık 8000 yıl önce güney-batı Asya’ da yabani olarak var olan buğday ve arpa gibi bitkilerin yanı sıra keçi ve koyunun yabani atalarının evcilleştirilmesiyle gıda üretimine geçmiştir. Böylelikle, avcı-toplayıcı insan, yerleşik hayata geçerek uygarlık oluşumunun ilk temellerini atmıştır. Neolitik dönem söz konusu yönüyle “evcilleştirme” dönemi olarak da adlandırılmaktadır. Neolitik dönemde, ilk faaliyetleri ortaya çıkan “uygarlık” olgusunun temel ve belirgin özelliği evcilleştirme bilincinin oluşmasıdır.

Yaşadığımız coğrafi bölgeyi de içine alan “Güneybatı Asya Neolitik Kültür Bölgesi”nde yaklaşık 6000 yıllık bir süreyi kapsayan dönemde, “Endüstri Devrimi” ne kadar hâkim olan toplumsal düzenin, örgütlenme biçimlerinin temelleri atılmıştır. Neolitik dönem, “Çanak-Çömleksiz” ve “Çanak-Çömlekli” olmak üzere iki ana başlık altında incelenmektedir. Mehmet Özdoğan; Çanak-Çömleksiz dönemin belirgin özelliklerini;

“Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ’ da yerleşik yaşam ve bunun gereği yeni bir mimari, köy yaşantısı ortaya çıkar; beslenmeye tahıllar ve evcilleşme sürecindeki hayvanlar giderek daha fazla katılır, ancak avcılık ve toplayıcılık hâlâ yaşamın temelini oluşturmaya devam eder” (Özdoğan, 2002; 66)

sözleriyle ifade etmektedir. Adı geçen dönemin tarihlemesi ise M.Ö. 10.000 ile M.Ö. 7.000 yılları arasında kalan zaman dilimine yapılmaktadır. Bu noktada, söz konusu tarihleme “Güney Batı Neolitik Kültür Bölgesi” adıyla bilinen Güney Asya, Mezopotamya ve Anadolu yarımadasını içine alan coğrafi bölgede yaşanan neolitik döneme yönelik bir tarihlemedir. Sözü edilen kültür bölgesinin, neolitik dönemin en önemli bitki ve hayvan ıslah merkezi olduğu bilinmektedir. Bölgenin ekonomik özelliklerine ilişkin Nephana Saran; **“Neolitikde bu bölgede gelişen ekonomi bütün eski dünya medeniyetlerinin temel ekonomisidir”** (Saran, 2000; 212) saptamasını yapmaktadır. Bu bölgede yaşanan ekonomik gelişmeler, bölgede ve bölgenin yakın çevresinde ortaya çıkan uygarlıkların temel ekonomik özelliklerinin öncüsü olmuştur. Tarımın gelişmesiyle birlikte kültürel gelişim de hız kazanmış ve yayılmıştır. Bu nedenle uygarlığın gelişiminde önemli dönemeçler sayılan; tekerleğin bulunması, madenin eritilmesi ve yazının kullanılması gibi gelişmelerin ilk defa bu bölgenin neresinde gerçekleştiği netlik kazanmamakla birlikte, söz konusu gelişmelere ilişkin tarihleme, yaklaşık olarak M.Ö. 6000 ile 3500 yılları arasına yapılmaktadır.

Gelişmekte olan kültür örgüsünün genel çerçevesi ise; döneme ait mezarlarda bulunan eşyaların özelliklerinden, toplumsal alanda, bireyler arasında zenginlik ve sosyal statü farklılıklarının ortaya çıkmış olduğunu işaret etmektedir. Hayvancılıktan ve hayvanlar aracılığıyla yapılan ticaretten kaynaklanan zenginliğin yanı sıra, toplumda cesurluk, adalet ve basiret gibi erdemlerin geliştiği ve bu erdemlere sahip bireylerin itibar kazanarak toplumsal alanda öne çıktıkları düşünülmektedir.

Saran, ilk köy toplumlarının cinsiyete dayalı erksel özellikleri hakkında tek açılı bir tanımlama yapmamaktadır. Bu bağlamda;

“İlk köy toplumlarının Matrilineal ya da Patrilineal olduğu söylenemez. Bazı yerlerde Matrilineal, bazı yerlerde Patrilineal soy vardır. Öyle sanılıyor ki bölgelere, coğrafi koşullara ve ekonomik etkinliğin tipine göre soy, ya matrilineal ya da patrilineal olmaktadır. Böylece örneğin orta bronz (3500-2500) çağında Akdeniz kıyı bölgeleri Matrilineal ailelerden

oluşmuş iken, Kuzeybatı Asya bölgelerinde aynı devrede aileler patrilineal idi” (Saran, 2000; 213)

İlkel toplumların uygarlık olgusunu oluşturmaya başladıklarında cinsiyete dayalı erk odaklarının, coğrafi duruma ve beslenme alışkanlığına göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Toplulukta geçerli olan beslenme alışkanlığı (bitkisel-hayvansal) cinsiyetin erkini ortaya koymaktadır. Bu yönde yapılanmanın kökeni paleolitik dönemin yaşam biçimine dayanmaktadır. Daha önce sözü edildiği gibi paleolitik dönemde erkek birey avcılık, kadın birey toplayıcılık faaliyetlerini yürütmüş ve söz konusu etkinlik alanlarına yatkınlaşmışlardır. Tarımsal faaliyetlerin kadınlar tarafından gerçekleştirildiği Akdeniz toplulukları matrilineal⁵ iken erkeklerin hayvancılıkta etkin olduğu Kuzeybatı Asya topluluklarında patrilineal⁶ toplum yapısı görülmektedir. Günümüzde de örneklerine rastladığımız, günümüz modern insanının davranış alışkanlıkları arasında yer alan birçok toplumsal kuralın (örf ve adetler) ilk örneklerinin bu dönemde topluma yön verdiği bilinmektedir. Örneğin akrabalar arası evlilik ve evlilik öncesi karşı cinsler arası ilişkiler kabul görmemektedir.

Ayrıca, yerleşik hayata geçmeden önce av hayvanlarının ve yenilebilir bitkilerin peşinden giden ve az miktarda bulunan besin kaynaklarının, insanoğlunun küçük topluluklar halinde yaşama yolunu tercih etmesine neden olduğu düşünülmektedir. Son buzul çağının yarattığı iklim şartlarının ortadan kalkması ve sonrasında günümüz iklim yapısının ortaya çıkması, evcilleştirme bilincini ortaya çıkarmıştır. Evcilleştirme eylemine bağlı gelişen yerleşik hayat, beraberinde yoğun nüfusu getirmiştir. Kendi besinini üreten insanoğlu, ihtiyacı kadar besin üreterek nüfusun artmasının yolunu açmıştır. Burada doğadaki canlıların besin kaynaklarının durumuyla doğru orantılı nüfus-varlık gelişimine benzer yapay bir düzeneğin insanoğlu tarafından kendi yapay doğasında oluşturulduğunu görmekteyiz.

⁵ **Matrilineal: Anayanlı**, Kalıt ilişkilerinde, akrabalık kuruluşlarında, çiftlerin evlendikten sonra nerede oturacakları konusunda, soyun hesaplanmasında anadan yanallığı önde tutan ve toplumsal yapıyı buna göre düzenleyen. İng.: matrilineal Fr.: matrilineaire Alm.: mütterliche Linie, Matrilineal (TDK Budunbilim terimleri sözlüğü)

⁶ **Patrilineal: babayanlı**, Kalıt ilişkilerinde, akrabalık kuruluşlarında, çiftlerin evlendikten sonra nerede oturacakları konusunda, soyun hesaplanmasında babadan yanallığı önde tutan ve toplumsal yapıyı buna göre düzenleyen.T.: babahatlı İng.: patrilineal Fr.: patrilineaire Alm.: väterliche Linie, patrilineal (TDK Budunbilim terimleri sözlüğü)

Canlıların yaşayış biçimlerine yönelik yapılan araştırmalar göstermektedir ki; doğadaki diğer canlılar, çevresel alanda var olan “besin zinciri” nin bir halkası olarak varlıklarını sürdürürler. Türlerin devamı, söz konusu besin zincirinin alt ve üst halkalarına bağlıdır. Yani; besin zincirinin varlığı, bir türün devamı ve nüfus-varlık (popülasyon) durumu, bir alt katmandaki türün varlığına ve nüfusuna bağlıdır. Bu noktada insanoğlunda “evcilleştirme bilincinin” ortaya çıkması, kendi türünü besin zincirinin dışına çıkarması ya da en üst halkaya taşıması sonucunu doğurmuştur. Söz konusu duruma yönelik Bozkurt Güvenç **“İnsan, biyolojik uyum gücüyle değil, kültürüyle dünyaya egemen olmuş; varlığını kültürüyle sürdürmüştür” (Güvenç, 2007; 10)** açıklamasını getirmektedir. Böylelikle alet kullanmaya ve kültür üretmeye başlayan insanoğlunun “doğaya yabancılaşma” sı sürecinin başladığı çıkarımı yapılabilir.

Savanaya indikten sonra çetin yaşam koşullarının zorunlu kıldığı alet kullanma girişimiyle başlayan ‘insan’ olma süreci, Neolitik dönemle birlikte yeni bir seviyeye ulaşmıştır. Paleolitik dönemde çok uzun bir süre doğayla iç içe ve onunla mücadele ederek varlığını sürdüren insan, kendi yaşam çevresini (ekosistem) oluşturarak ve söz konusu yaşam çevresinin kurallarını geliştirerek paleolitik dönemde insan varlığına etki eden en önemli etken olan doğa-kültür dengesinin kültür lehinde bozulması süreci başlamıştır.

Besin zincirinin işleyişine yönelik genel bir örnekleme yapmak gerekirse; Afrika steplerinde belirli bir sayıda var olan ve “otobur” canlılara göre besin zincirinin üst katmanında yer alan “etobur” canlılar nüfuslarını besin kaynaklarının durumuna göre belirlemektedirler. Besin zincirinin yapısında ise ilk ve en alt basamakta fotosentez yoluyla kendi besinini üreten yeşil bitkiler bulunmaktadır. İkinci basamakta ise yeşil bitkilerle beslenen otobur hayvanlar yer almaktadır. Üçüncü basamakta otoburlarla beslenen birincil etobur canlılar ve dördüncü basamakta da birincil etobur canlılarla beslenen ikincil etoburlar yer almaktadır. Söz konusu zincirde türlerin devamı ve birey sayısı, bir alt katmandaki besin kaynaklarının varlığına ve miktarına bağlıdır. Bu durum “çevrebilim” (Ekoloji) de; madde ve enerjinin bir canlıdan diğerine aktarılması olarak açıklanmaktadır.

Oysa avcı-toplayıcı yaşam biçiminden, yani doğal alanda besin zincirinin içerisinde ve kontrolü dışında gelişen besin kaynaklarına bağlı yaşama eğiliminden

yerleşik yaşama geçen insanoğlu, kendi besin kaynaklarını kendisi oluşturması ve geliştirmesinin sonucunda, nüfus artışında da diğer canlılara göre daha hızlı bir seyir izlemiştir. Bilim adamları insan türünün söz konusu özelliğiyle besin zincirinin en üst halkasında yer aldığını belirtmektedirler. Böylelikle kısıtlı miktarda var olan ve sürekli hareket eden besin kaynaklarının peşinden gitmekten kurtulan insanoğlu, ihtiyacı olan besin kaynaklarını kendisi üreterek besin ihtiyacını fazlasıyla karşılayabilmiştir. Fazladan üretilen gıdalar, tüm ilgisini farklı alanlara yöneltebilecek bireylerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve meslek grupları başka bir deyişle uzmanlık alanları gelişmeye başlamıştır. Yerleşik hayatın ve uygarlaşmanın gereği üretim alanında çanak-çömlek, alet geliştirme, giyim eşyası, barınma ihtiyacını gidermeye yönelik girişimler, toplumsal işbölümünün başlangıcını oluşturmuştur.

Adı geçen uzmanlık alanlarının gelişmesiyle toplumsal sınıfların ilkel örnekleri, toplumsal yapıyı şekillendirmeye başlamıştır. Marksist kurama göre üst yapıyı oluşturan birimlerden biri olan sanat ise bu dönemden itibaren kurumsal bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Sanatın bilgisi üretilmeye başlanarak, diğer üstyapı elemanlarının toplumu şekillendirme amaçlı yararlandığı bir unsur olmuştur. İkel sanatın saflığını pekiştiren ayrıntı bu noktada yatmaktadır. İkel toplulukların sanatları estetik anlamda sözü edilen süreci henüz geçirmemiştir. Başka bir deyişle ilkel toplulukların sanatı din ve politika kurumları tarafından “propaganda” amaçlı kullanılmamaktadır. Neolitik dönemin en belirgin özelliği daha önce de belirtildiği gibi toplumsal alanda iş bölümünün ortaya çıkmasıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Neolitik dönem, endüstri devrimine kadar olan süreçte etkili olan toplumsal yapının başlangıcını ifade etmektedir. Modernizm döneminin primitivist sanatçısı da içinde bulunduğu yabancılaşmadan toplumsal yapıyı sorumlu tutmuştur. Bu nedenle toplumsallığın başlangıç noktasını referans alarak, toplumsal alanda ve sanatta yeni bir başlangıç önerisi ortaya koymayı hedeflemiştir.

I.3. Günümüz İkel Topluluklarında Resim Sanatı – İkel (Primitif) Sanat

30.000 yıl önce yaşamış Homo-Sapienslerin resimleme yaklaşımlarıyla çok büyük benzerlikler taşıyan resimsel betimleme örneklerini, günümüzde varlıklarını sürdüren ilkel toplulukların resimleme yaklaşımlarında da görmekteyiz. Uygarlık oluşturma anlamında bulundukları nokta da aynı şekilde Neolitik dönemle benzeşmektedir. Michael Balter, “Sanat ve simgeselliğin kökenleri” ne ilişkin

saptamalarını kaleme aldığı makalesinde insanoğlunun sanatsal dehasının Paleolitik dönemde şekillendiğini ifade etmektedir (Balter, 2009; 52). Avrupa ve Afrika’ da yapılan kazılarda elde edilen bulgular da Balter’ in bu görüşünü desteklemektedir. Savanaya inen insanın zamanla alet kullanmaya başladığı ve sonrasında da alet geliştirdiği yorumunu ortaya çıkaran bulgulardan daha önce de söz edilmişti.

Alet kullanımının yarattığı ivmeyle teknolojik gelişimi başlatan insanoğlu; kültürün oluşmasına katkıda bulunan ve kültürle şekillenen teknolojiyle birlikte kültür örgüsünü, uygarlıkların süzgecinden geçirerek günümüzün sanat olgusunu ortaya çıkarmıştır. Milyonlarca yılın genetik kodlamalarının yanında, toplumsal davranış biçim kodlarının birikimiyle geline modernizm sürecinde de çeşitli sanat hareketlerinde belirgin rol oynayan primitif eğilimlerin temelinde yabancılaşmaya karşı bir duruş olduğunu görmekteyiz. Marks’ ın insanın doğaya yabancılaşmasının başlıca sorumlusu olarak gördüğü dinsel inançlar ve buna bağlı gelişen uygarlık olgularına yönelik saptaması:

“Sivil toplum kendisini, devlet yaşamından, yalnızca, tüm ulusal, doğal, moral, teorik ilişkileri insana dışsal kılan Hristiyanlığın egemenliğinde tümüyle ayırır, insanın tüm tür bağlarını koparır, bu tür bağların yerine egoizmi, bencil gereksinimini koyar ve insan dünyasını atomize olmuş, biri diğerine düşman bireylerin dünyasına çözüştürür” (Marks, 2003; 13)

biçimindedir. Bu bağlamda; yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamakla yetinen, henüz doğaya yabancılaşmamış ya da yabancılaşma sürecinin başında olan, ya da diğer bir deyişle; Marks’ ın yukarıda da ifade ettiği gibi, sahip olma egosunu henüz geliştir/e/memiş ilkel toplulukların ortaya koydukları resimsel üretimlerin büyük bir bölümü dinsel törenlerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Marks’ a göre insanın doğaya yabancılaşmasının en önemli etkeni dinsel inançlarıdır. Marks’ ın Hristiyanlık bağlamında yaptığı çözümleme, genellenerek tüm dinsel inançlara yöneltilebilir. İnsanoğlu aklıyla çözümleyemediği gelişmeleri, doğaüstü güçlerin varlığına bağlayarak gerçeklikten kopmaya başlamıştır. Bu düşünceden çıkışla; yeryüzünde günümüzde de var olan bütün ilkel topluluklarda dinsel nitelikler taşıyan inanç biçimlerine rastlanılmaktadır. Bu bağlamda ilkel toplulukların da bu anlamda uygar insanın geçirdiği yabancılaşma sürecinin ilk basamağında olduklarını söylemek mümkündür.



Resim 9: Ağaç kabuğu üzerine boyanmış insan figürü, 74x33 cm. 19. y.y. Yeni Gine



Resim 10: Korumba bölgesinde bulunan Ata temalı panel. Saragum köyü Yeni Gine 144x43 cm. 20. y.y.

Günümüz uygar insanının onbinlerce yıl önce yaşamış olduğu deneyimlerin benzerlerini yaşayan söz konusu ilkel topluluklar, yoğunlukla dünyanın uzak köşelerinde varlıklarını sürdürmektedirler. Okyanusya adalarında, Avustralya kıtasının iç kesimlerinde ve Afrika’ da yaşayan ilkeller, batılı bilim adamlarının özellikle de Frazer ve Malinowski’ nin çalışmalarına yön veren özellikler taşımaktadırlar.

Dinsel inançların kökenine ilişkin araştırmalar yapan ve sosyal antropolojinin öncülerinden olan Frazer, söz konusu ilkel toplulukların inançlarına ilişkin yaptığı incelemelerden edindiği izlenimlerde; tinselliğin önemine vurgu yaparken, imgenin önemine de dikkat çekmektedir (Frazer, 1991;10). “Duygusal Büyü” olarak nitelendirdiği inanç biçiminde **“...her hangi bir etki, onu taklit ederek elde edilebilir...”** (Frazer, 1991; 10) sözleriyle ilkel insanın, gerçek olan varlıkla, onun imgesi arasında kurulan bağın, amaca ulaşmada etkili olduğuna inandığını dile getirmektedir. Balter’ in ifadesiyle **“...sanat bir anlam ifade eden simgeler oluşturmamızı sağlayan bilişsel bir yetidir”** (Balter, 2009; 52). Gerek Afrika’ da bulunan 100.000 yıllık boncuklar ve alet süslemeleri, gerek günümüz ilkel topluluklarına ait resimler ve süslemeler, yukarıdaki düşünciyi destekler nitelikte unsurlardır. Ancak; simgesel ifadenin başlangıcının kesin bir tarihi bilinmemekle birlikte, bilim insanlarınca tartışmaları sürmekte olan bir konudur. Yapılan aletlerin zihinsel bir tasarım sürecinin sonucumu, yoksa doğadaki benzerlerinden mi çoğaltıldığı konusunda araştırmalar ve tartışmalar devam etmektedir.

Çoğunlukla ritüellere dayalı ortaya çıkan ilkel resim uygulamaları, bu yönleriyle sanat nesnesi kılan estetik bir yargının sonucu değildirler. Estetik yargının ve sanat bilgisinin ilkel toplulukların ve ilkel insanların evrim düzeyinin çok sonrasında geliştiği düşünülmektedir. Ancak doğanın her alanında, varlıkların mikro ve makro ölçekte taşıdıkları, evrimlerinin bir sonucu olan ve ilkelerin yanında uygar insanın da güzel yargısında bulunmasına katkıda bulunan temel bir kaynak mevcuttur. Genel anlamda batı sanatının temel dinamiklerini şekillendiren, Yunan sanatıyla birlikte mimariyi ve sanatı yönlendiren “altın oran” ya da matematikteki tanımıyla “Fibonacci sayıları” söz konusu genetik kodların en belirgin ve etkili olanıdır. Yüzyıllar boyunca plastik sanatlarda etkili olan plastik kuralların temelinde yer almıştır. İnsanoğlu söz konusu oranı matematiksel hesaplamayla tanımlayıp bilgi olarak algılanabilir hale getirmeden önce de altın oran doğada vardı. “Merak eden insan” söz konusu görüngüyü bilinebilir ve kavranabilir kılmıştır. Uygar insanın güzel yargısının oluşmasında belirleyici olan ‘neden güzel’ sorusunun öznesi, yukarıda sözü edilen genetik kodlardır. Modern resim dilinde de estetik açıdan güzel kabul edilen, renk ve biçim ilişkilerinin temelini oluşturduğu genel kurgu diyalektiğinin yalın örneklerinin, doğada kendiliğinden var olduğuna tanık olmaktadır. Öyleyse uygar insan güzeli yaratmamış, var olan güzeli tanımlamış, zihinde neden sonuç ilişkileri bağlamında algılanabilir kılmıştır. İlkel insanın yaptığı resimsel uygulamalar ise

uygar insanın, Avrupa kıtası merkezli ve kültürel kökleri antik Yunan kültürüne dayanan uygarlık modelinin şekillendirdiği modern insanın estetik yargılarının bir ürünü ya da sonucu değildir.

Kuşkusuz gerek günümüz ilkelleri olsun, gerek “Güney Batı Asya Neolitik” insanı olsun, süsleme, güzelleştirme kaygılarının yanı sıra sembolik yönü de ağır basan birçok resimsel edim gerçekleştirmiştir. Yukarıda yer alan Yeni Gine yerlilerinin resimli uygulamaları da söz konusu düşünceyi destekleyen örneklerdir. Resimlerde görülen figürlerin betimlenmesinde hâkim olan sembolik anlatım kaygısı, 19. y.y. da primitivist sanatçılara aradıkları tinselliği sunmuştur. Batı sanatında etkin olan ve biçimsel kurgulamayı temel alan kuralcı anlayış, zamanla sanatçının ifadeden uzaklaşmasına, biçim-içerik diyalektiğinin yozlaşmasına yol açmıştır. Yeni Gine’ li ‘sanatçının’ yaptığı ve ifade açısından derinlik arz eden uygulamaları/süslemeleri, batılı sanatçının siyasal ve teknolojik gelişmeler sonucunda -özellikle fotoğraf makinesinin sunduğu olanaklar- gerçeklik yanılsaması yaratma ereğinden vazgeçmek zorunda kalması, ona ifadeci yaklaşım geliştirme açısından varoluşsal anlamda umut olmuştur.

Uygar insan bakışıyla sanat bilincinden yoksun olan “ilk akıllı insanlar” (Homo-Sapiens), -Modernlik anlamında- evrim sürecinin ilk adımını, kullanılabilecek bazı aletler geliştirerek ve birbirleriyle ya da ‘doğaüstü güçlerle’ iletişim kurma amacıyla, mağara duvarlarına, günlük deneyimlerinden edindikleri izlenimleri ‘imgeleme’ yöntemini kullanarak atmıştır.

Günümüz ilkel topluluklarının da paleolitik ve neolitik dönem insanların kaygılarıyla hareket ederek resimler ortaya çıkardıkları söylenebilir. Herbert Read, ilkel insanın kaygı ve duyarlılığıyla ortaya çıkan resimlerin “bereket ritleriyle” (Read, 1981;11) ilgili olduğunu düşünmektedir. Günümüz Avustralya yerlilerinin ürettikleri kaya resimlerinin içerik çözümlemesini; **“Hayvan, bitki ve hatta insanlardan oluşan bu resimler yağmur mevsiminin başında rötuşlanarak, verimli ürünü alınacağı ümit edilir” (Read: 1981; 11)** şeklinde yapmaktadır. İlkellerin yaptıkları resimler sadece bu yönde doğaya yönelik bereket ritlerinden oluşmamaktadır.



**Resim 11: Dekorlanmış Tören Savaş Kalkanı- Trobriand Adası,
Massim Halkı- Ahşap, Yosun-79x35 cm- 19. y.y.**

Yeni Gine' nin doğu kıyıları açıklarında yer alan "Kiriwina Adaları" nda yaşayan Massim halkına ait, törenlerde kullanılan savaşçı kalkanının ön yüzünde yer alan büyü amacına yönelik imgeler içeren baskı resim; sahibine güç, düşmana korku vermesi amacıyla yapılmıştır. Söz konusu kalkan topluluk içerisindeki en güçlü ve rütbeli savaşçının kullanımı için üretilmiştir. Massim halkının gerçekleştirdiği, söz konusu kalkanda ve diğer betimlemelerinde yer alan figürlerin esin kaynağı kuş başlarıdır (Meyer, 1995; 137). Figürler çoğunlukla birbirine kenetlenmiş bir şekilde ve simetrik düzenle işlenmiştir. Söz konusu çağdaş ilkel resimleme örnekleri, insanoğlunun iletişim kurma becerisinin temeline ilişkin araştırmalar yürüten bilim adamlarını, insanoğlunun taklit ederek iletişim kaygısı güttüğü düşüncesinde

birleştirmektedir. Ayrıca söz konusu figürlerin birbirlerine kenetlenmiş bir şekilde betimlenmeleri ve kalkanın topluluğun en güçlü, dolayısıyla lideri durumunda olan bireyin kullanımında olması; topluluğun liderin koruyucu kalkanı altında birleştikleri ve güvende oldukları iletisini içermektedir. Kalkan süslemeleri, daha önce sözü edilen simgesel anlatım saptamasını doğrular nitelikler taşımaktadır.

İlk insanların doğayı ya da tecrübe ettikleri olayları imgesel yolla taklit ederek yaptıkları resimler ve heykeller ya da yaşam serüveninin başında olan bir insan yavrusunun çıkardığı sesler bize, insanın öğrenme sürecinin taklitle başladığının ipuçlarını vermektedir. Günümüz insanının yaşamdaki ilk birkaç yılı ile ilk insanın geçirdiği milyonlarca yıllık evrimsel süreç arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Milyonlarca yıllık bilgi birikiminin genetik yoldan kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla günümüz insanı ilk birkaç yılında yürümeyi, konuşmayı taklit ederek başarmaktadır. Söz konusu becerilerin gelişmesiyle birey, kültür aktarımı yoluyla içine doğduğu toplumsal yapının kurallarını öğrenme sürecini başlatmaktadır.

Taklit, insanı modern yapan temel dinamiklerden biridir. Taklitle konuşmayı öğrenmiş, resim ve yazı gibi iletişim araçlarını geliştirmiştir. Konuştuğu dil taklitle beslenmiş, evrilmiştir. Doğayı, zihninde oluşturduğu imgelerle soyutlamış, algılabılır kılmıştır. Anlayamadığı olguları da çeşitli inanç biçimleri geliştirerek açıklanabilir hale getirmiştir. Dinsel inançların en ilkel hali olan animizmin ritüelleri, taklit olgusu temel alınarak düzenlenmiştir. Animizm inancının ruhbanları olan şamanlar ya da büyücüler, yaşanan dünya ve öte dünya arasındaki bağlantıyı çeşitli taklitlerle kurmaktadır. Kaya resimleri de bu araçlardan bir tanesidir. Kaya resimleri ve animizm inancı arasında önemli bağlantılar bulunmaktadır. Bu bağlamda söz konusu bağlantıları güncel olarak görmemize olanak tanıyan Bushman-Çalı insanları' nın büyüsel törenlerini örnek olarak gösterebiliriz.

Bushmanlar (Çalı insanları) Afrika kıtasının en ilgi çekici ilkel topluluğudur. Söz konusu topluluk günümüzde yaşamını savanada sürekli dolaşarak, avlanarak, paleolitik dönem insanının yaşam biçimini çağrıştırır özellikte yaşam sürdürmektedirler. Daha önce belirtildiği gibi paleolitik dönemde insanoğlu avcı-toplayıcı bir yaşam biçimine sahiptir. Bu beslenme alışkanlığı nedeniyle sürekli besin kaynaklarının peşinden giderek göçebe bir yaşam sürmek zorunda kalmıştır. Bushmanlarda da benzer bir yaşam biçimini görmekteyiz. Adı geçen topluluğun

günümüzde tanık olduğumuz inanç biçimleri ve yaşam alışkanlıkları, bizlere paleolitik dönem insanını anlama imkânı sunmaktadır. Böylelikle geçmişte gerçekleştirilmiş resimlerin işlevleri ve yapılış amaçları konusunda fikir edinmemiz olanaklı hale gelmektedir.

Bushmanların yaşamlarına ilişkin birkaç örnek vermek gerekirse; ticaret bilinci gelişmemiştir, bunun yerine hediye verme kültürü yerleşmiştir, göçebe bir yaşam sürdükleri için nüfusları gelişim göstermemektedir. Bütün bu niteliklerin yanında doğal olarak inançları da animizmdir. Ayrıca vurgulamak gerekir ki; batı uygarlığının sömürgeleştirdiği Kara Afrika’daki kültürel ve yaşamsal yozlaşmadan özellikle 20. y.y. da Bushman topluluğu da etkilenmiştir.



Resim 12: Bushman Kaya Resmi Örnekleri, Tsodilo Dağı, Bostwana Cumhuriyeti

Bushman dini törenlerinde önemli bir role sahip olan petroglifleri topluluğun büyücüsünün gerçekleştirdiği saptanmıştır. 100.000 yıllık bir yerleşim bölgesi olan Tsodilo Dağlarında çalı insanları tarafından bu şekilde gerçekleştirilmiş 4000 den fazla petroglif bulunmaktadır. Resimlerin yer aldığı bölge Kalahari Çölünde 10 km² lik bir alanı kaplamaktadır ve “Çöldeki Louvre” adıyla anılmaktadır. Bushman büyücülerinin dinsel törenler esnasında girdikleri trans hallerinde kaya resimlerini gerçekleştirdiklerine günümüzde bilim dünyası tanıklık etmiştir. Ayrıca söz konusu törenlerde yapılan danslar çeşitli hayvanların gerek ses, gerekse hareketlerini taklit etmek üzerine kurgulanmıştır. Büyücülerin gerçekleştirdiği resimlerde insan figürleri silahlı ve hayvanları avlamak üzere takip eder biçimde betimlenmişlerdir. Ek olarak; adı geçen resimlerin av sahnelerinde, avlanan hayvanların yoğunlukla boğa antilobu olduğu görülmektedir. Bunun sebebi ise boğa antilobunun, Bushmanların inancında çok önemli bir mistik değer taşımasıdır. Örneğin; Bushman şamanı, yeni avlanmış

bir boğa antilobu aracılığıyla öte dünyaya geçerek ruhlarla iletişime geçebilmektedir. Yetişkinliğe hazırlanan bir Bushman erkeğinin ergenliğini elde etmesinin tek koşulu bir boğa antilobu avlamasıdır. Sanat tarihçisi Dauglas Fraser, resimlerin betimleme tekniklerine ilişkin, renklerin düz, ışık-gölge gibi gerçekliği birebir yansıtmaya yönelik plastik ifade gereksinimi duymaksızın işlendiğini belirtmektedir. Ayrıca söz konusu biçimsel ifade eksikliğinin yanında özellikle insan figürlerinde dikkat çeken neşe ve canlılık ifadesinin hayranlık uyandırdığını dile getirmektedir (Fraser, 1962; 42). Çalı insanları duygusal ifadeyi plastiğin önünde tutarak saf ve dolaysız bir anlatım dili ortaya koymuşlardır. Herbert Read' ın, Bushman sanatının ifadeci yönünün ağır bastığına ilişkin saptaması

“Tabiattaki biçimlerin parçaları eşyanın özünü vermek için çıkartılır veya bozulur, meselâ, bir boğanın vücudu sıçrama hareketini göstermek için uzatılır; boğa vücudunu kaplıyan suluboya hareket çizgilerini belirtecek şekilde koyuluk ve açıklıkla farklılaştırılır” (Read, 1974; 54)

biçimindedir. Böylelikle iletilmek istenen mesajın, anlam kaymasına uğramadan ya da görselin detaylarıyla meşgul olmadan doğrudan aktarılmasının yolu açılmıştır. Buna karşılık yine Read; Dr. Kühn' ün Bushman sanatının diğer Afrika zencilerinin sanatlarına göre gerçekliğe daha yakın bulduğu saptamasını da aktararak Fraser' ın çözümlemesiyle aynı noktada buluşmaktadır (Read, 1974; 55). Ancak söz konusu resimler batı resim sanatı geleneğinin değer yargılarıyla kıyaslandığında; resimlerin derinlik kaygısı güdülmeksizin daima iki boyutlu ve tek renkli (monochrom) betimlendiğini, kullanılan renklerin açık koyu değerlerinin olmasını; biçimsel özellikleri yansıtan değil, ritim ve hareketi destekler nitelikte bulunduğunu da ifade etmektedir (Read, 1974; 56). Bushman resimlerinde bir anlamda Kandinski nin de kaygısını güttüğü soyut ifade-tinsellik yakalanmıştır. Bilindiği gibi sanatçı geleneksel batı sanatı plastik kurallarını eleştirmekte ve söz konusu biçimsel değerlerin tinselliğin önüne gerilmiş bir perde işlevi gördüğünü, göze hoş görünen değerler yarattığını, bununsa sadece sinir hücrelerini titreştirdiğini dile getirmektedir (Kandinski, 1993; 85). Kandinski' nin ifade ettiği düşünceler özünde modernist resim sanatının temel kaygılarını barındırmaktadır. Görsel gerçekliği olduğu gibi iki boyutlu yüzeye, belirli kurallar yardımıyla aktarma döneminin bittiğini, parçalanmış madde ile birlikte resim sanatının da içselliği hedeflemesi gerektiğini **“Resmin yapı öğeleri şimdi artık bu dışsallıkta değil, sadece içsel zorunlulukta aranmak durumundadır”** (Kandinski, 1993; 88) sözleriyle ifade etmektedir.



Resim 13: Bushman Kaya Resmi Örnekleri, Tsodilo Dağı, Bostwana

Gerek Bushman gerekse Türklerin inançları gereği ya da kültür aktarımı bağlamında gerçekleştirdikleri kaya resimleri de Kandinski' nin sanatında hedeflediği, biçimsel etkileycilikten uzak, salt içeriğin öne çıktığı sembolik anlatım açısından değer taşımaktadırlar.

Busmanların dini inançlarıyla benzerlik taşıyan ve Şamanizm de de görülen taklide dayalı gerçek ötesi canlandırmaların (alegori) izlerine günümüzde Asya' da sahnelenen tiyatro oyunlarında da rastlanmaktadır. Yeryüzünün pek çok bölgesinde bulunan ve insanoğlunun ortak kaygılarının bir ürünü olan kaya resimlerinin çok büyük bir bölümü söz konusu inanç biçiminin bir uzantısı veya sonucu gerçekleşmiştir. İlkel topluluk yapısının inanç biçimi olan animizm kapsamında değerlendirilen şamanizmin yaygın olduğu toplumlardan biri de Türklerdir. Bu bağlamda kaya resimlerinin (Petroglif) en çarpıcı örnekleri de Türklerin yerleştiği coğrafyalarda bulunmaktadır. Orta Asya Türklerinin yaşadığı bölgelerin yanı sıra Anadolu' da da kaya resimleri örneklerine bolca rastlanmaktadır.

1.4. Anadolu Kaya Resimleri

Kaya resimleri, primitif sanatın farklı bir yüzü olması açısından hem sanat dünyasının, hem bilim dünyasının dikkatini çekmektedir. Coğrafi anlamda tüm dünyada yaygınlıkla bulunan kaya resimleri gerek imgesel açıdan, gerekse teknik açıdan kabaca değerlendirildiğinde, ortak bir kültürün ya da ruh halinin izlerini taşıyor izlenimi oluşturmaktadır. Mağara resimlerine oranla, dünya ölçeğinde çok yoğun dağılım gösteren kaya resimlerinin, eski insanlarca özellikle Orta Asyada yoğunlukla uygulandığı görülmektedir. Anadolu coğrafyasında da örneklerine rastladığımız kaya resimlerinin kökeninin Orta Asya ve İç Asya kaya resimlerine dayandığı bilinmektedir.

Kaya resimlerini bölgesel anlamda ele almadan önce genel çerçevede teknik açıdan inceleyecek olursak; dünya genelinde rastlanılan kaya resimleri kazıma (Petroglif) ve boyama (Piktograf) kaya resimleri olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirilmektedir. Kazıma (petroglif) yöntemiyle yapılan resimlerde figürler; sert bir cisimle kaya yüzeyinin kazınması ya da darbeler uygulanarak yüzeyden katman kaldırılması veya yiv açılması suretiyle kayalara kazınmışlardır. Resimlerin yüzeyde belirginleşmesi; insan etkisinin yanı sıra kayaların iç katmanlarındaki renk farklılıkları ya da kaya yüzeyi ve kazınan bölümün mevsimsel etkenlerden, atmosferdeki fiziksel ve kimyasal tepkimelerden (örneğin X ışınları) farklı sürelerde etkilenmesi sonucunda renk farklılıklarının ortaya çıkmasıyla sağlanmıştır. Söz konusu etkiler, resim alanında kazımayla oluşan biçimsel belirginliğin yanında renk ve doku açısından da plastik etkiler oluşturmaktadır. Kazıma kaya resimlerinin bu özelliği, batı sanatında teknik anlamda önemli bir yere sahip olan gravür baskı tekniğine çağrışımlar yapmaktadır. Bilindiği gibi gravürde de renk değerleri, asit indirme süresinin uzunluğu ve kısalığı ya da kuru kazımayla elde edilen çizgilerin derinliğiyle sağlanmaktadır. Başka bir deyişle metal üzerinde açılan kanalların derinlik farklılıkları ton çeşitliliğini oluşturmaktadır. Kaya resimlerinde de, milyonlarca yıl boyunca doğal şartlarda yüzey rengi biçimlenen kayalar üzerine insanoğlunun yalın olarak nitelendirilebilecek müdahaleleri, söz konusu renk farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır. Piktograf yönteminde ise figürler oksit ve kökboyalı gibi ilkel ve doğal renk vericilerle kaya yüzeyine silüet halinde işlenmişlerdir. Söz konusu teknikte yaygın kullanılan renk verici madde demir oksittir. Teknik anlamda oldukça basit bir yöntemle sahip olan kaya resimleri,

imgelemdeki yalınlık ve uygulamadaki kolaylığa karşın, ifade ve saflık açısından derinlik kazanmaktadır.

Petrogliflerin gerçekte ne anlama geldiğine ilişkin pek çok düşünce bulunmaktadır. Benzer düşünceler mağara resimleri için de geçerlidir. Tarihöncesi insanın ifade etmede neyi hedeflediği en büyük merak konusudur. Genellikle söz konusu resimlerin gerçek yaşama ilişkin sahneleri (Latmos dağında bulunan resimlerin bir kısmında görüldüğü gibi) işlediği düşünülmektedir. Bir başka yaygın görüşte ise resimlerde sıkça rastlanılan av sahnelerinin, av büyüsü olduğu yönündeki açıklamalardır. James Fraser' in ilkel inanışlar üzerine yaptığı ve "Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri" adlı çalışmasında topladığı incelemelerin birçoğunda söz konusu düşünceyi destekler nitelikte inanış biçimlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Diğer taraftan dünya genelinde görülen bir betimleme yaklaşımı olan "ayaklı ay" ın hareket eden bir şeyin söz konusu eylemi ancak ayaklar aracılığıyla gerçekleştirebileceği gibi basit bir mantığın sonucunda ortaya çıktığı da düşünülmektedir.

İster büyü amaçlı yapıldıkları yönünde, ister sadece günlük yaşamın betimlenmesi yönünde olsun kaya resimleri üzerinde çalışan araştırmacıların üzerinde uzlaştığı nokta; söz konusu resimlerin işaretleme, bilgi aktarma veya bir olayı kayda geçme, olayların ve gelişmelerin akışını değiştirme amacına yönelik gerçekleştirildikleridir. Bu düşüncenin oluşmasındaki en önemli etken; resimlerin belirli bölgelerde farklı zaman dilimlerinde, yoğun olarak ve birbirlerine benzer içerikler taşıyan temaları işlemiş olmalarıdır. Günümüz modern toplumlarının atalarının yazılı iletişimi geliştirmesinden önceki dönemlerinde ve yazılı ifadeye sahip olmayan topluluklarda kaya resimlerinin yaygın olması da resimlerin iletişim amaçlı yapıldığına ilişkin düşünceyi destekler niteliktedir. Bilindiği gibi yazılı iletişim öncesinde insanoğlunun yaşamındaki söz konusu gereksinimi resimli iletişim karşılamaktaydı. Avrupa da bulunan mağara resimleri ile daha sonraki dönemlere ait kaya resimleri arasındaki biçim farkı da imgenin alfabeye evrimini doğrular niteliktedir. Pech Merle, Altamira ve Lascaux mağaralarında bulunan Paleolitik ve neolitik dönem resimlerinin biçimsel özelliklerinin gerçekliği daha doğru yansıttığı, buna karşılık kaya resimlerinin daha soyutlamacı, sembolik bir yaklaşıma sahip olduğu saptamasını yapabiliriz.

Gerek kültürel yakınlık, gerek coğrafi anlamda ulaşılabilirliği açısından Anadolu ve Asya kaya resimleri bu tez çalışmasının temel ilgi alanıdır. Erken devir Türk sanatı üzerine araştırmalar yapan Yaşar Çoruhlu, kaya resimlerinin Orta Asya ve İç Asya’ da rastlanılan örneklerinin Türklere ait olduğunu ifade etmekte ve Ön-Türk devrinden, Göktürk devrinin sonuna kadar teknik ve estetik açıdan dikkate değer bir değişikliğe uğramadığını dile getirmektedir (Çoruhlu, 2007; 146). Başlık kapsamında ele alınacak olan Anadolu kaya resmi gruplarına örnek olarak; Kars-Kağızman da, Camuşlu, Kurban Ağa, Şaban Köyleri ve Cunni Mağarası, Ordu-Mesudiye Esatlı Köyü, Antalya da Beldibi, Kütahya Çavdarhisar, Aizonai Mabedi, Eskişehir Seyitgazi’ de Kümbet Köyü, İzmir-Ödemiş, Konaklı ve Aydın-Muğla sınırında yer alan Bafa gölü civarındaki Latmos dağı kaya resmi bölgelerini gösterebiliriz. Anadolu yarımadasının Kuzeydoğusuna yöneldikçe sayısal anlamda çok büyük kaya resmi bölgelerinin olduğunu da eklemek gerekmektedir. Genel olarak söz konusu resimlerin yer aldığı coğrafi bölgeleri sıralayacak olursak; resimlerin gerçekleştirildiği dönemlerde ve sonrasında Orta Asya ve İç Asya’ da Türk kültürünün, dolayısıyla şamanizmin etkin olduğu bölgeler olan Moğolistan, Kazakistan, Kırgızistan, Azerbaycan, Rusya Altay Özerk, Hakasya ve Tuva bölgelerinde yer aldığı görülmektedir.

1.4.1. Bafa Gölü Latmos Dağı Kaya Resimleri

Latmos Dağı petrogliflerinde düğün, çiftleşme, erkek ve kadın figürleri, aileyi konu alan olağan topluluk yaşamına ilişkin sahneler yer almaktadır. Latmos dağındaki kaya resimlerini saptayan ve üzerinde çözümlemeler yapan Alman arkeolog Dr. Anneliese Peschlow Bindokat, kaya resimlerini 1990’ lı yılların başından itibaren araştırmaya başlamıştır. 10 yılı aşkın bir sürede, 200 kilometre karelik bir alanda, 160 grup kaya resmi içerisinde, 500 farklı insan figürünün saptamasını yapmıştır (Acar, 2006; 105). Bafa gölü çevresinde yer alan ve 8-6 bin yıl öncesine tarihlenen resimler, demir oksit tozlarının sulandırılarak kayaların düz yüzeylerine el ya da başka bir araçla sürülmesiyle oluşturulmuşlardır. Teknik açıdan değerlendirildiğinde resimler piktograf tekniğinde gerçekleştirilmiştir. Figürler genel anlamda değerlendirildiğinde; diğer kaya resimlerinde de belirgin bir özellik olan görsel gerçekliğin yansımaları niteliği taşımamaktadırlar. Sembolik kaygının görsel gerçekçi kaygının önünde yer aldığı söylenebilir.



Resim 14: Bafa Gölü Latmos Kaya Resimleri, Neolitik Dönem- M.Ö. 7-9. bin, Beşparmak Dağları, Türkiye

Bölgede bulunan bazı resimlerin ikonografik çözümlemelerini Dr. Anneliese Peschlow Bindokat toplum yaşamına ilişkin sahneler (Acar, 2006; 105) içerdiği biçiminde yapmıştır. Resimlerde dikkat çeken önemli bir ayrıntı, figürlerin betimlenmesinde cinsiyet ayrımına gidilmiş olmasıdır. Erkek figürler cepheden, kıvrık kol ve bacaklı betimlenirken, kadın figürler yandan görünür şekilde ve bereket tanrıçalarında olduğu gibi kalçaları dolgun ve vurgulu olarak betimlenmişlerdir (Acar, 2006; 106). Gruplar halinde kurgulanan resimlerin bazılarının ölçüleri 100x50 cm ebatlarında ve onlarca figürü içeren kompozisyon yapısına sahiptir. Ayrıca bölgenin coğrafi özelliklerini yansıttığı düşünülen motiflere örneğin, araştırmacıların Latmos dağını ve büyük menderes nehrini betimlediğini düşündükleri soyut bezemelere de rastlanmaktadır. Bölgenin özellikle Latmos dağını, tarih öncesi dönemlerden antik döneme kadar uzanan bir süreçte kutsal bölge niteliği taşıdığı, resimlerin yakınlarında bulunan sunaklardan anlaşılmaktadır. Yine bölgede bulunan manastırlar, bölgenin tek tanrılı dönemlerde de kutsallığını koruduğunu göstermektedir. Bölgenin coğrafi özellikleri göz önüne alındığında Beşparmak (Latmos) dağlarındaki kayaların ilkel insanlar tarafından doğaüstü varlıklarla bağdaştırılmış olması normal görünmektedir. Çünkü bölgedeki diğer kayalık alanlara

kıyasla Latmos' taki kayaların daha yuvarlak ve canlılığı çağrıştıran yapıda olmaları ilkel algının kutsallık yüklemesinin önünü açmaktadır. Resim gruplarının yer aldığı mağaraların yakınında, sunakların bulunması ve resimlerde bazı figürlerin diğerlerine oranla büyük işlenmiş olması, resimlerin yapılış nedenine ilişkin dinsel içerik çağrışımı yapmaktadır.



**Resim 15: Latmos, Göktepe ve Karadere Mağara resimleri
Kadın, Erkek ve Tanrı figür ayrıntıları**

Yukarıda Göktepe ve Karadere Mağaralarında bulunan resimlere ait kadın, erkek ve tanrı figürlerine birer örnek görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi kadın figürleri yandan ve dolgun kalça vurgusuyla betimlenmiştir. Buna karşılık erkek figürlerin cepheden, bazı figürlerde bacak ve kolların gövdeye oranla daha kalın betimlendiği dikkat çekmektedir. Söz konusu ayrıntı, düz anlamıyla erkeğin kas gücüne yönelik mesaj çağrışımı yapmaktadır. Resimlerde dikkat çeken bir başka özellik ise kadın figürlerinin kalça bölümlerinin farklı bezemelerle işlenmiş olmasıdır. Söz konusu ayrıntıda, kadınların güzel görünme kaygılarını ifade etmeye yönelik düşünceleri akla getirmektedir. Yine düz anlamda tanrı ya da şaman figürünün diğer figürlere oranla büyük betimlenmesi, figürlerin temsil ettiği şaman ya da tanrının topluluğun sıradan bireylerinden üstün oldukları okumasını olanaklı kılmaktadır.

1.4.2. Kütahya Çavdarhisar Aizonai Tapınağı Kaya Resimleri

Anadolu da bulunan ve Latmos' a oranla çok daha yeni olan Çavdarhisar Aizonai tapınağı kaya resimleri, Roma dönemine ait bir yapı olan Aizonai tapınağının duvar taşlarına kazınmış petrogliflerdir. Resimlerde yoğunlukla işlenen süvari figürlerinden Türklerin Anadolu' ya göçlerinin başladığı dönemlere ait resimler olduğu düşünülmektedir. Tapınağın bulunduğu bölgenin tarihi M.Ö. 3. Bine kadar uzanmaktadır. Aizonai tapınağı ise M.S. 1. ve 2. y.y. Roma dönemine tarihlenmektedir. Resimlerin gerçekleştirildiği zeminin tarihlemesinden, resimlerin tahmini yaşı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bazı resimlerde görülen ok-yay ve kurt başı sembolü içeren sancak alemi, Göktürkleri işaret etmektedir. Ok ve yay, Göktürk hükümdar ailesinin sembolü olarak bilinmektedir.



Resim 16: Kütahya Çavdarhisar Aizonai Tapınağı kaya resimleri süvari figürü örnekleri, Kütahya

Resimlerde süvari teması, yoğunlukla işlenmiştir. Söz konusu tema resimlerin, savaş gerekçesiyle Anadolu' ya gelen atlı askerler tarafından yapıldığı düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Figürler, çoğunlukla, savaşır konumda betimlenmiştir. Yayını germiş saldırı duruşu sergileyen savaşçı figürlerinin yanı sıra sancak taşıyan figürler de dikkat çekmektedir. Bazı panolarda atlı askerlerle yaya askerlerin savaşını anlatan sahneler görülmektedir. Resimlerde savaşçıların yanı sıra şölen sahneleri ve damgalar da konu edilmektedir. Türkler tarafından gerçekleştirilmiş kaya resimleri üzerinde kapsamlı bir görsel çalışma yapmış olan Servet Somuncuoğlu, Çavdarhisar Aizonai kaya resimlerinde yer alan süvari figürlerinin daha büyük boyutlu benzerlerinin "Lena Kaya Resimleri" nde bulunduğu (Somuncuoğlu, 2008; 521) saptamasını yapmaktadır.



Resim 17: Kütahya Çavdarhisar Aizonai Tapınağı kaya resimleri süvari figürü örnekleri, Kütahya

Aizonai’ de bulunan resimlerin bir başka özelliği de biçemidir. Daha eski kaya resmi örneklerine göre burada daha soyutlamacı bir yaklaşım görülmektedir. Orta Asya da bulunan birçok kaya resminde, nesnelerin vücut bölümleri arasındaki büyüklük farkları (örneğin kolun bacaklara ve gövdeye oranı) gerçekliğe daha uygun resmedilirken, Aizonai kaya resimlerinde figürler, çizgilerle ve sembolik olarak betimlenmiştir. Bazı at figürlerinde dört ayağı ifade eden yan yana dört dikey çizgi ve ayakların bağlandığı yatay gövde çizgisi imgesel bağlamda ifade açısından yeterli

görülmüştür. Burada figürlerde tanık olunan soyutlama yaklaşımı petroglifin alfabeye doğru evrildiğini öne süren teorileri doğrular nitelik taşımaktadır.

1.4.3. Antalya Beldibi Kaya Resimleri

Antalya' nın Kemer ilçesine bağlı Beldibi köyüne 3 km. uzaklıkta yer alan Beldibi mağarası ve çevresinde yapılan araştırmalarda Paleolitik, Mezolitik ve Neolitik döneme ait bulguların yanı sıra kaya resimlerine de rastlanmıştır. Mağaranın fiziksel özelliklerine kısaca değinmek gerekirse; iki bölümden oluşan mağaranın içi küçük grupların barınma ihtiyacını karşılayabilecek büyüklüktedir. Mağaradan daha çok kaya kovuşu özelliği taşımaktadır. Deniz seviyesinden 20-25 m. yüksekliktedir. Mağara Türkiye' deki kaya resmi alanları içerisinde koruma altına alınmış tek bölge olma özelliği taşımaktadır.



Resim 18: Antalya, Beldibi Kaya Resimleri Dağ keçisi figürü örneği, Antalya

Mağaranın etrafında bulunan kayalarda ise petroglif ve piktograf kaya resmi örneklerine rastlanmaktadır. Söz konusu resimlerde Paleolitik yaşam biçimini anlatan insan, dağ keçisi figürleri ve av sahnelerinin işlendiği gözlemlenmektedir. Resimde görülen dağ keçisi figürü, biçimsel özellikleri açısından Orta Asya' da bulunan dağ keçisi figürleriyle büyük benzerlikler taşımaktadır. Aizonai tapınağı

resimlerinde olduğu gibi çizgisel sembolik ifade dikkat çekmektedir. Ek olarak dağ keçisinin en belirgin fiziksel özelliği olan karakteristik boynuzları ise bütün vücut boyunca uzanmaktadır. Doğada var olan büyük boynuzlu dağ keçilerinin sürünün lideri ve dolayısıyla en güçlü bireyi olduğu göz önüne alınırsa, söz konusu resmin ortaya çıkmasında güç arayışına ya da ele geçirmeye yönelik sembolik bir kaygının yattığı çözümlenmesini yapmak mümkün olmaktadır. Bölgede bulunan diğer resimlerde av sahnelerinin işlenmesi ve mağaranın Paleolitik döneme kadar uzanan tarihsel süreçte var olduğu göz önünde bulundurularak avlanmış ya da avlanmak istenen bir dağ keçisini sembolize ettiği çıkarımını yapmak mümkün olmaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi Paleolitik dönem insanı henüz yerleşik hayata geçmemiş ve avcı-toplayıcı yaşam sürmekteydi. Söz konusu yaşam alışkanlığı gereği mağara ve kaya kovukları geçici barınaklar olarak kullanılmaktaydı. Bu anlamda Beldibi bölgesinde bulunan resimlerin tarihinin de Paleolitik döneme kadar uzandığı saptaması yapılabilmektedir.

1.4.4. Ödemiş Konaklı ve Seyitgazi Kümbet Köyü Kaya Resimleri

Türkiye’de bulunan kaya resmi bölgelerinden ikisi ise İzmir’ in Ödemiş ilçesi, Konaklı beldesi yakınlarında yer alan Soğukluk deresinde ve Eskişehir Seyitgazi Kümbet köyünde bulunan kaya resmi bölgeleridir. Resimlerin uygulandığı yüzeyleri yapısal anlamda inceleyecek olursak; Konaklı beldesinde bulunan resimler büyük oranda doğal tahribata uğramış ve resimlerin yapıldığı kayalar da doğal aşınmaya maruz kalmıştır. Resimlerin doğa şartlarına açık olması ve uygulanan kaya kütlelerinin diğer örneklerin tersine sağlam yapılı bir kaya olmaması resimlerin ömrünü kısaltmış ve resimler büyük oranda yok olmuştur. Seyitgazi’de bulunan resimler ise Anadolu Selçuklu dönemine ait 1229 yılında yapıldığı bilinen kümbet duvarlarına ve kümbetin etrafındaki mezar taşlarına kazınmış resimlerdir. Kümbetin mimarisinde tuğla ve doğal taş kullanılmıştır.

Her iki bölgede bulunan resimler Aizonai ve Beldibi kaya resimleriyle biçem yönünden benzerlikler taşımaktadır. Soğukluk deresinde bulunan ve piktograf tekniğinde işlenmiş figürün kolları yukarı doğru kalkmış ve bacakları diz bölgesinden bükülmüş konumda betimlenmiştir. Söz konusu figürün dua eden bir insanı betimlediği çözümlenmesi yapılmaktadır (Somuncuoğlu, 2008; 540). Petroglif tekniğiyle işlenmiş bir diğer figürde ise gövdeyi işaret eden düz çizginin iki yanından

kolların ve bacakların da aynı karakterde düz çizgiyle işlendiği görülmektedir. Söz konusu ayrıntılara ek olarak dikkat çeken başka bir ayrıntı ise erkeklik organını çağrıştıran ve iki bacak arasında yer alan vücut uzantısıdır. Söz konusu uzantının ne amaçla yapıldığı net olarak bilinmemekle birlikte, bölgede bulunan diğer kaya resmi örneklerinde de bu yönde ayrıntıların yer alması figürün cinsiyetine yönelik bir vurgu olarak değerlendirilmektedir. Benjamin Alberti “Tarih Öncesi Dönemlerde Beden” başlıklı makalesinde ilkel insanların figüratif sanatından yola çıkarak ilkellerdeki cinsiyet algısına ve ayırımına ilişkin çözümlemeler yapmaktadır. Geç bronz çağında Minoan bölgesinin kadın ve erkek cinsiyetine dayalı gruplaşmanın temelinde erkek ve kadının farklı işler yaptıklarını ve görüntülerindeki farklılıkların söz konusu iş bölümünün bir sonucu olduğunu ifade etmektedir. Dönemin erkek egemen bir kültüre sahip olduğunu da eklemektedir (Alberti, 2006; 112). Minoan döneminin, kaya resimlerini bir tür iletişim aracı olarak kullanan kültürlere göre çok daha geç ve ilerlemiş bir toplumsal yapıya sahip olduğu göz önünde bulundurulursa; söz konusu kaya resimlerinde de bu yönde bir vurgunun yapıldığı sonucuna varılabilir. Latmos dağında bulunan kaya resimlerinde de söz konusu yönde farklılaşmanın izlerine rastlanmaktadır.



Resim 19: Ödemiş Konaklı Kaya Resimleri, Ödemiş-İzmir

Eskişehir’ in Seyitgazi ilçesi Kümbet köyüne adını veren Selçuklu dönemine ait Kümbet yapısının duvar taşlarına yapılan resimler ise petroglif tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Yine buradaki resimlerde de Aizonai tapınağında görülen figürlerle benzerlik taşıyan panolar görülmektedir. Resimlerin teması süvariler ve av hayvanlarıdır. Resimlerin bir kompozisyon bütünlüğü taşımadıkları, her bir figürün

diğerinden bağımsız ele alındığı dikkat çekmektedir. Söz konusu ayrıntı ise, figürlerin bir olayı, gelişmeyi kayda geçmek amacıyla farklı zaman dilimlerinde yapıldıklarını akla getirmektedir. Bazı hayvan figürlerinde gövde formunu yansıtmaya yönelik kaygılar dikkat çekmektedir. Daha önce incelenen örneklerden farklı olarak -örneğin at figürlerinde- gövde formunun dikdörtgen şekilli çalışıldığı ve çizgilerden ibaret ayakların ve başın söz konusu gövdeye bağlandığı görülmektedir. Gövde haricinde çoğu örnekte at üzerindeki insan figürlerinin ve hayvanların diğer detaylarının tek çizgiyle işlendiği dikkat çekmektedir. Birkaç örnekte ise gövdede girişilen hacimsel kaygının boyun ayrıntısına da yansıdığı görülmektedir.



Resim 20: Seyitgazi Kümbet Köyü Kaya Resimleri, Eskişehir

1.4.5. Ordu Mesudiye Esatlı Köyü ve Erzincan Kemaliye Dilli Vadisi Kaya Resimleri

Ordu Mesudiye Esatlı köyünde bulunan resimler, üzerinde bilimsel çalışma yapılmamış resimlerdir. Servet Somuncuoğlu, TRT televizyonu için çektiği “Karlı Dağlardaki Sır” adlı belgeselde bölgenin sadece görsel kaydının tutulduğunu ifade etmektedir. Ordu Mesudiye Esatlı Köyü kaya resimlerinde ilk dikkati çeken özellik, sembolik ifadenin yanı sıra gerçekliğe uygun ifade arayışlarının öne çıktığı örneklerin de bulunmasıdır. Söz konusu resimlerde, kültürel ve tarihsel anlamda farklılık görülmektedir. Değişik kültürlere ait yazıların yanı sıra söz konusu kültürlerin ürünü olduğu düşünülen resimler, tarihlendirme bağlamında çok geniş bir zaman diliminde oluşturuldukları düşüncesini doğurmaktadır. Yapılan incelemeler,

resimlerin bulunduğu bölgede Latin ve Antik Yunan kültürüne ait yazıların yanı sıra Orhun yazıtlarında kullanılan Runik Türk Alfabesiyle yazılmış yazı örneklerini de ortaya çıkarmıştır. Yazıların yanı sıra çeşitli yön damgaları, süvariler ve av hayvanları resimlerin genel konusudur. Güneş ve ay motifleri de Türklerin İslamiyet öncesi inançlarına ilişkin anlamlar taşımakla birlikte, söz konusu resimlerin Ön Türk dönemine ait olduğu yönünde bilgi vermektedir.



Resim 21: Ordu Mesudiye Esatlı Köyü Kaya Resimleri, Mesudiye-Ordu



Resim 22: Ordu Mesudiye Esatlı Köyü Kaya Resimleri, Mesudiye-Ordu

Buradaki yazı ve resimsel ifade birlikteliği de ayrıca petrolifin alfabeye evirildiği savını destekler niteliktedir. Yazıları yazan ve resimleri yapan insanlar aynı iletişim kaygısıyla kayalara işaretler koymuşlardır. Resimlere ilişkin bir başka ayrıntı ise hayvan figürlerinde öne çıkan bezeme unsurudur. Özellikle bazı at figürlerinde yalın ve sembolik biçimlemeye ek olarak gövde bölgesinde birbirini kesen ve birbirine paralel çizgilerle oluşturulmuş süslemeler bulunmaktadır. Söz konusu süslemelerin bir estetik kaygının sonucu olduğu düşünülmektedir. Gerçeklikle bağlantısı olmadığı düşünülen motifler, zihinde gerçekleşen soyut düşüncenin imgesel yansımasını ve sanatsal ifadenin gelişimini işaret etmektedir. Benzer bezeme ve süsleme kaygılarının Latmos dağı petrogliflerinde yer alan kadın figürlerinde de bulunduğunu göz önünde bulundurduğumuzda; Paleolitik dönem insanının özelliklerini taşıyan insanlarda güzel yargısının ve kaygısının oluşumunu göstermektedir. Söz konusu süslemeler bölgedeki resimlerin belirleyici özelliğidir. Buradaki resimlerde de figürler arasında kompozisyon bütünlüğünün varlığından söz etmek mümkün değildir. Resimler farklı zaman dilimlerinde ve farklı kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir.



Resim 23: Erzincan Kemaliye Dilli Vadisi Kaya Resimleri, Kemaliye Erzincan

Erzincan Kemaliye Dilli vadisinde bulunan resimlerin başlıca dikkat çekici özelliği; resimlerin bulunduğu kayaların çevresel konumudur. Resimler, ırmak yatağına, vadi yamacından yuvarlanmış izlenimi veren iki kaya kütlesi üzerinde bulunmaktadır. Genel anlamda kaya resimlerinin yüksekte yer alan ve sağlam yapılı kaya kütleleri üzerine yapıldıkları göz önünde bulundurulduğunda, resimlerin yapıldığı kayanın zaman içerisinde doğal şartlar sonucu vadi yamacından akarsu yatağına yuvarlandığı düşüncesi öne çıkmaktadır. Diğer pek çok resimde görüldüğü gibi Dilli vadisi kaya resimlerinde de av hayvanları, güneş kültü ve at üzerinde geriye doğru ok atan süvariler konu edilmiştir.



Resim 24: Erzincan Kemaliye Dilli Vadisi Kaya Resimleri (Detay), Kemaliye Erzincan

At binerken geriye doğru ot atan figürün Türklere özgü bir figür olduğu bilinmektedir. Söz konusu ayrıntıdan yola çıkarak, resimlerin Türkler tarafından yapıldığı sonucu çıkmaktadır. Ayrıca kaya üzerinde henüz çözümlenememiş bir de yazı bulunmaktadır. Mesudiye de gözlemlenen resim ve yazı birlikteliği Kemaliye de de karşımıza çıkmaktadır.

Kaya resimleri primitif kültürün farklı bir boyutunu oluşturmaktadır. İletişim araçlarının, görüntüleme teknolojilerinin geliştiği günümüzde, kaya resimleri çok geniş coğrafyalara dağılmış olmalarına rağmen, söz konusu teknolojiler aracılığıyla tamamını gözlemleyebilme ve inceleyebilme olanağı yakalanmıştır. Belki de kaya resimlerinin günümüzde ilgi görmesinin altında yatan en önemli nedenlerden biri söz konusu teknolojilerin araştırma ve inceleme sürecini kolaylaştırma adına getirdiği olanaklardır. Dünya genelinde çok yaygın uygulanmış olan kaya resimlerinden tez kapsamına alınan örnekler, tinsel bağ kurma ve kapsamı daraltma kaygısıyla Anadolu kaya resimleridir. Örneklerin seçiminde ise Anadolu coğrafyasında denge oluşturma amacı güdülmüştür. Anadolu da yer alan kaya resimlerinin söz konusu örneklerle kısıtlı olmadığını belirtmek gerekli görülmektedir.

II. BÖLÜM

RESİM SANATI AÇISINDAN
DİYALEKTİK DÖNGÜSELLİK VE
PRİMİTİF SANATIN MODERN
SANATTA YANSIMALARI

2.1. İnsanın Toplumsal Yaşamının Temel Dinamiği Kültür

Diğer canlılardan farklı bir yönelimle insan, geliştirdiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı kültürel birikimi ile sosyal yaşamını düzenler. Bu anlamda kültür, toplumsal gelişimin ve evrimin temel dinamiği durumundadır. Toplumsal yaşamın akışını esas alan düzenlemelerin kaynağında kültürel düzenlemeler yatmaktadır. Bu anlamda Bauman kültürün tanımını **“Kültür, şeyleri olduklarından ve aksi halde olacaklarından farklı yapmak ve onları bu halde, yapay şekil içinde tutmaktır. Kültür, bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve bu düzen açısından kaos görünen her şeyle mücadele etmektir” (Bauman, 1998; 158)** biçiminde yapmaktadır. Genel olarak diğer canlılar, dürtülerinin uyarılması sonucunda biyolojik ihtiyaçlarını giderme yoluna giderler ve söz konusu ihtiyaç giderme genetik kodlamalar sonucunda gelişen reflekslere dayalı biçimde gelişir. Bilinç düzeyinde gelişen bir yargı ve çözüm üretme söz konusu değildir. Biyolojik yaşamın döngüsü, söz konusu temel kural üzerine kurulmuştur. Fakat insanoğlu sahip olduğu kültürün öngördüğü biçimde temel dürtülerini ve ihtiyaçlarını, uygun zamanda, uygun düzende gidermeyi öğrenmiştir. Kültürün toplumsal hayattaki işlevine ilişkin Haviland; **“Kültürlenme yoluyla biyolojik açıdan belirlenen ihtiyaçların tatmini için sosyal açıdan uygun bir yol öğrenilir.” (Haviland, 2002; 72)** ifadesini kullanmaktadır. Söz konusu açıklamadan, kültürün toplumsal hayatın düzenlenmesine yönelik bir kaygıyla ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. İnsanoğlunun yaşamsal gereksinimleri diğer canlılarla aynı özelliklere sahiptir. Temel ihtiyaçlar olarak değerlendirilen beslenme, barınma-korunma, üreme gibi temel biyolojik ihtiyaçların yanında, sosyal yaşamın bir getirisi olan diğer bireylerle ilişki kurma ihtiyacı, insanoğlu tarafından toplumsal evrim sürecinde genel olarak kültür adıyla tanımlanan birtakım kurallar bütünü ile düzene sokulmuştur. Söz konusu kuralların ortaya çıkması zaman içerisinde edinilen tecrübelerle dayalı olarak gelişmiş ve kuşaktan kuşağa enkültürasyon⁷ (kültürlenme) yoluyla aktarılmıştır.

Kültürün oluşması ve gelişmesi için akıl ön koşuldur. Bu nedenle, gerek coğrafi şartlara uyum sağlamaya yönelik olsun, gerekse toplumsal yaşamda bireyler arasındaki uyumun sağlanmasına yönelik olsun kültür; reflekslerin ya da güdülerin sonucunda değil, söz konusu doğal tepkilerin yönetilmesi kaygısı sonucunda ortaya

⁷ Enkültürasyon: Bir toplumun kültürünün bir kuşaktan diğerine aktarım süreci. (Haviland, W. S:72, 2002)

çıkmiştir. İlk modern insanların yaşam biçimlerine ilişkin araştırmaların yapıldığı bölgeler “kültür bölgeleri” olarak tanımlanmaktadır. Kültür bölgesi tanımlamasının nedeniyse; insanoğlunun toplumsallık bağlamında evrimine başlamasının ilk işaretlerinin, söz konusu bölgelerde yoğunlaşmasından ve adı geçen işaretlerin kültürel özellik taşımasından kaynaklanmaktadır. Farklı coğrafi bölgelerde yaşayan insanlar birbirlerinden farklı yaşam alışkanlıkları edinmiş ve geliştirmişlerdir. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse; Uzak Doğu-Asya bölgesinde yaşayan ve geniş ölçekte “sarı ırk” olarak tanımlanan insanların beslenme kültürlerinde, böcekler çok önemli bir yere sahipken, Güney Batı Asya kültür bölgesinde yaşayan insanlar, böceklerle besinleri arasında yer vermediği gibi yemek yeme isteğini yok eden canlılar biçiminde nitelendirir. Burada uzak doğu kültürü ile Güney Batı Asya kültür bölgesi arasında toplumsal evrimin başlaması sürecinde etkileşimin olmadığını belirtmek gerekmektedir.

Yaşanılan doğal ortamın sağladığı kaynaklar beslenme alışkanlığı edinilmesinde etkilidir. İhtiyaçların giderilmesine yönelik bir başka kültürel farklılık ise üreme faaliyetlerine ilişkindir. Genel bir ifadeyle, eş sayısındaki farklılaşmalar bunun en belirgin göstergesidir. Söz konusu farklılığın ortaya çıkmasındaki en önemli etken ise toplumu oluşturan dişi ve erkek bireylerin nüfus oranlarının dengesiz olmasıdır. Sayıca az olan cinsiyetin fazla eş edinmesi yöntemiyle toplumda denge sağlanması yoluna gidilmiştir. Buna benzer bir biçimde uyuma ihtiyacı da farklı toplumlarda farklı şekillerde giderilir. Örneğin; Kuzey Amerikalı bir bireyin zihninde oluşmuş ya da kendisinden önceki kuşakların aktarımıyla edindiği rahat uyuma anlayışı ile bir uzak doğulunun rahat uyuma anlayışı birbirinden farklılık gösterebilir. Söz konusu farklılıkların ortaya çıkmasına neden olan ve farklılıkların devamlılığını sağlayan olgu kültürdür.

Kültürün oluşumunu açıklamaya yönelik birçok yaklaşım bulunmaktadır. Bu anlamda, kültürün temelinde bilgilenme ihtiyacının-kaygısının yattığını söyleyebiliriz. **“Bilgi; duyu, algı, bellek, imgelem ve akıl bağlamının ürünüdür” (Özlem, 1986; 128).** Fiziksel dünyanın zihinde algılanması ve yorumlanması sonucunda, canlının doğaya uyum sağlamasının, sağlanan uyumun sonraki nesillere çeşitli yollarla aktarılmasıyla da varlığını devam ettirmesinin yolu açılmaktadır. Böylelikle dış dünyanın, bireyin iç dünyasında belirleyici bir etki oluşturduğunu söylemek mümkündür. Edinilen bilgilerin sonraki kuşaklara aktarılış yöntemi insanı ve hayvanı

birbirinden ayıran en önemli özelliktir. Bu noktada genetik kodlama ve kültür gündeme gelmektedir. Bütün canlılar nesilden nesile genetik kodlamalarla yaşamı idame ettirme ve hayatta kalmaya ilişkin bilgi aktarımı yaparlar. İnsanoğlu, bu aktarım yöntemine ek olarak tamamen bilinç düzeyinde oluşan ikinci bir araçla kültür aracılığıyla sonraki nesillere bilgi aktararak diğer canlılardan ayrılmaktadır. İnsan haricindeki canlılar ateşten korkarak uzak dururken, günümüz insanının en ilkel hali olan bebeklerde psikoseksüel gelişimde ilk adım olan oral dönemde, bebek ateşe dokunabilmekte ve duyduğu acı hissinden sonra ateşe dokunmaması gerektiği bilgisini oluşturmaktadır. Bilinç düzeyinde oluşturulan ve “kültür” olarak adlandırılan insanoğlunun tüm tarihi boyunca gerçekleştirdiği her şeyi içine alan bilgi dağarcığı insana dair en önemli özelliktir.

İnsan algıladığı doğayı, imgelem yoluyla zihninde yeniden oluşturur, yorumlar ve bir çıkarsama yapar. Yani algıdan sonra akıl devreye girerek algılanan öznel gerçeklikten bir sonuç çıkarır. Başka bir deyişle; algılanan gerçeklik akıl süzgecinden geçerek bir sonuç üretir. Ortaya çıkan bilgi, dil aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarılır. Bedia Akarsu dilin işlevine ilişkin

“Dil, yaşamın bütün alanlarında, günlük yaşamın en yalın olaylarında, bilimin ana form’larında, görenekler ve törenlerde, inançlarda ortaya çıkar; dil her türlü maddesel yaşamın, tekniğin, ekonominin de koşuludur; dinde, hukukta, felsefe ve sanatta yeri vardır” (Akarsu, 1984; 79)

ifadesini kullanmaktadır. Yine Akarsu, Herder’ in dil tanımlamasını “**dil, bilimlerin aracı, aynı zamanda özüdür**” (Akarsu. 1984; 79) sözleriyle aktarmaktadır. Dilin kullanımıyla ortaya çıkan çeşitli anlatım biçimleri, aktarımın önemli unsurlarıdır. Dil, Humboldt’ a göre insanlık tarihinin başlıca yaratıcısıdır (Akarsu. 1984; 80). Bu noktada ilkel yaşamdaki bilgi aktarımına örnek vermek gerekirse; söz konusu bilgi aktarımının ilkel yaşamdaki yolu söylenlerdir. Bu amaçla insanoğlu doğa olaylarını sebep ve sonuç ilişkisine dayandırarak günün algı ve yorum düzeyinin elverdiği şekilde açıklama ve aktarma yoluna gitmişlerdir. Genel bir örnek olması açısından Yunan mitolojisinde yer alan Atlas isimli titanın dünyayı sırtında taşıması verilebilir. Uzay boşluğu ve yerçekimi bilgilerinin olmadığı bir dönemde, dünyanın küresel bir yapıda olmadığı ve bir zeminde durması gerektiği yargısı söylenlerde dünyayı atlasın sırtında betimlemiştir.

Doğan Özlem, Cassirer' e dayanarak, insanın iç ve dış dünya diyalektiğine ilişkin mitolojilerde; kozmolojik ve antropolojik açıklama denemelerinin yunan felsefesinde yer aldığını ifade etmektedir (Özlem, 1986; 129). Söz konusu yaklaşımın ilk temsilcisi olarak ta Herakleitos' u işaret etmektedir. Doğan Özlem, Cassirer' in Herakleitos' a yönelik **“...doğayı anlamanın yolu, insanı anlamaktan geçer; çünkü ‘gerçekliği bilmek ve anlamını anlayabilmek için kendini-düşünme (self reflection) isteğini yerine getirmemiz gerekir”** (Özlem, 1986; 129) açıklamasını aktarmaktadır.

Kültürün ortaya çıkmasına farklı bir açılım getiren Joan Huizinga, “Homo Ludens” adlı, oyunun insan gelişimindeki etkilerine yönelik incelemesinde, kültür olgusunun temellerinin oyuna dayandığını dile getirmektedir. Söz konusu saptamasını; **“Kültür oyun biçiminde doğar, kültür başlangıçtan itibaren oynanan bir şeydir. Örneğin av gibi doğrudan hayati ihtiyaçların giderilmesini hedefleyen faaliyetler bile, arkaik toplulukta kolaylıkla oyun biçimine bürünmektedirler”** (Huizinga, 2006; 70) sözleriyle ifade etmektedir. Günümüz bazı ilkel topluluklarında ya da daha yakın bir örneklemeyle Anadolu' nun çeşitli yörelerinde oynanan bazı geleneksel oyunların temaları arasında av-avcı betimlemelerine rastlanmaktadır. Söz konusu oyunlardan biri Kozan' da oynanan “Tilki oyunu” dur. Metin And' ın aktarımıyla; **“...tilkileri oynayanların yüzlerine kara sürülür, ayrıca avcılar ve zağarlar vardır”** (And, 2003; 225). Tunceli' de oynanan bir başka “Tilki Oyunu” nda ise tilki ile uyuyan bağcı rolleri oynanmaktadır. **“Tilki bağcı uyurken üzümli yer, sonra bağcının üzerine çişini yapıp ayrılır”** (And, 2003; 225). Adı geçen oyunlar insan-doğa mücadelesinin sembolik yol ile sonraki kuşaklara aktarımın aracı durumundadır. Örnekler, insanın oyun oynayarak öğrenmeye başladığı ve bu öğrenme sürecini kültür biçimine dönüştürdüğü düşüncesini desteklemektedir. Bu durumda bilinç düzeyine taşınan kültürün oluşmasından önce, oyuna dayalı ilkel bir yapı bulunduğu anlaşılmaktadır. Huizinga' nın yukarıda sözünü ettiği insan odaklı oyun oynayarak öğrenmeye ilişkin saptamasının benzerlerini, çeşitli canlıların gelişim süreçlerinde de görmekteyiz. Özellikle yırtıcı hayvanlar, avlanma kabiliyetlerini geliştirmek ya da reflekslerini zinde tutmak amaçlı, türdeşleriyle av-avcı oyunları oynarlar. Böylelikle doğduğu andan itibaren söz konusu oyunu oynayarak temel ihtiyaçlarını nasıl gidereceğini öğrenir. Yetişkin bir birey olduktan sonra bile bu oyunu devam ettirir. Av-avcı rollerini içeren oyuncu davranışları yırtıcı ya da etobur hayvanlar için yaşamsal önem taşımaktadır.

Ancak doğada pek çok canlının sıklıkla tekrarladığı bu tür davranışlar genetik bir kodlamanın sonucunda içgüdüsel gelişmektedir ve bilinç düzeyinde algı ve yorum diyalektiğini ortaya çıkaran bir durum söz konusu değildir.

İnsan ise doğadaki diğer canlılardan farklı bir şekilde, davranışlar ve olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi olduğuna dair bir bilinç geliştirmiştir. Başka bir deyişle; insanın kültür oluşturmalarının altında da hayvanların oyunlarına benzer bir kaygı yattığı ifade edilebilir. Burada insanı hayvanlardan ayıran ve üstün kılan farkı bilincidir. İnsanoğlunun, yaşamsal önemi olan bir yetiyi geliştirmek amacıyla oyun oynamış ve oynadığı oyunlara bilgi ekleyerek zamanla kültürel bir nitelik kazandırmış olduğu düşünülmektedir. Bozkurt Güvenç, **“Yaşayıp öğrendiğimiz her şey kültürdür” (Güvenç, 2007; 14)** ifadesiyle kültürü, diğer tanımlarıyla örtüşen genel bir çerçevede tanımlamaktadır. İnsanın kültürel bir varlık olma yolunda ilerlemesi, insanın doğaya yabancılaşması sonucunu doğurmuştur. Kültür, insanı refleksleri ve güdülerıyla hareket eden diğer canlılardan ayırmış ve yaşama dair sorunlar karşısında aklıyla hareket eden dolayısıyla doğadan ayrılan bir canlıya dönüştürmüştür.

Kültürün oluşması bilim adamlarını da insanlık tarihini iki ana bölümde incelemeye yöneltmiştir. *Kültür öncesi* ya da *tarih öncesi* dönem insanoğlunun kendisini yazıyla ifade etmeye başlamasının öncesinde geçirilen dönemi kapsamaktadır. Yazının bulunmasından sonra ise insanoğlu toplumsal ve yerleşik yaşama geçmiş, her toplumun kendi kuralları belirlenmiş, bilgi üretimi ve aktarımı kültürel bir düzleme oturmuştur. Hasan Bülent Kahraman kültürel birikimin toplumsal gelişimdeki işlevine ilişkin **“Birikim bir toplumun bütün geçmişinden getirdiği, belli bir çağda yaşayan insanların farkında olmasalar da üstlerinde, bilinçlerinde, bilinçaltılarında hissettikleri kültürel tarihtir” (Kahraman, 2007; 91)** saptamasını yapmaktadır. İnsanoğlu kültür aracılığıyla biyolojik yetersizliklerine rağmen doğaya karşı varlığını sürdürebilmiştir. Dünyanın son iki ya da üç milyon yıllık geçmişinde uç noktalarda ortaya çıkan iklim değişimleri, doğaya karşı gerekli biyolojik uyumu sağlayamayan birçok canlı türünün yok olmasına neden olmuştur. Fiziksel açıdan doğa şartlarına karşı en yetersiz canlılardan birisi olan insanoğlu, edindiği kültürel birikim sayesinde her koşulda varlığını sürdürmeyi başarmıştır. İnsanoğlunun yaşam mücadelesini kazanmasında alet kullanmasının önemi

büyüktür. Alet tasarlayıp gerçekleştirmek ve kullanmak, kültür oluşumunun temel niteliğidir ve insanoğlunun doğaya karşı varoluş savaşımında etkin role sahiptir.

Tarih öncesi dönemler olarak nitelendirilen üst paleolitik ve neolitik devirler, insanoğlunun kültürel ve toplumsal gelişimi açısından dönüm noktalarıdır. Sözlü ve dolayısıyla yazılı iletişimin tam olarak gelişmediği bilinmektedir. Buna karşılık kültür bölgelerinde yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen bulgular, üst paleolitik ve neolitik dönem insanının iletişim amaçlı resim ve heykel yaptığını göstermektedir. Söz konusu bulgular insanoğlunun yazılı ve sözlü iletişim öncesinde imgeler aracılığıyla, taklit yoluyla iletişim kurduğunu göstermektedir.

Toplumsal evrim sürecinde toplumu oluşturan bireylerin uyumlu birlikteliğini ve toplumsal yapının sürekliliğini sağlayan temel unsur kültürdür. Bireyler, kültür yordamıyla toplumla uyumlu hale getirilirler. Birey hayatı boyunca öğrenir ve öğrendiklerini bir sonraki kuşağa aktarır. Toplumsallık ve doğanın bir parçası olma, insanoğlunun iç dünyasında ters orantılı yer tutmaktadır. Kültür aktarımıyla birlikte insanoğlu öğrendiğinin üzerine yeni değerler ekleyerek, kendisinden sonraki kuşakların doğaya yabancılaşması sürecine katkıda bulunmuştur. Topluma yaklaştıkça ilkel dürtülerini köreltmış ve sonucunda doğadan uzaklaşarak yabancılaşmıştır.

Bu durumda insan için yaşanacak tek bir doğa kalmaktadır oda kendi yarattığı suni doğa olan toplumsal düzendir. Toplumla uyumlu yaşamının yolu da kültür paylaşımından ve benimsenmesinden geçmektedir. Kültür aktarımı toplumsal varlığın devamlılığı ve gelişimi için gereklidir.

2.2. Kültür Aktarımı

Kültür ve toplum birbirlerine koşullu olgulardır. Doğadaki canlılar arasında sadece insana özgü bir olgudur kültür. Doğadaki diğer canlıların sergilediği davranışlar (oyun, temizlenme, sahiplenme vb.), reflekslere dayalı gelişmesi nedeniyle kültürel yapı biçiminde değerlendirilmemektedir. Kültür, insanoğlunun toplumsal yaşam tarzını benimsemesiyle başlamıştır ya da küçük toplulukların kendi aralarında belirledikleri küçük kurallar zamanla gelişerek toplumsal örgütlenmeye

dönüşmüştür. Bu noktada; kültürün bireyler arasında ve kuşaktan kuşağa aktarılmasına araç olan dilin önemi gündeme gelmektedir.

Önce kültür mü vardı, dil mi sorusu idealist ve pozitivist düşünce yapısında iki farklı yorumun oluşmasına neden olmuştur. Bozkurt Güvenç kültür ve onun taşıyıcısı dil üzerine yaptığı çözümlemede **“Toplum ve kültürde ne varsa dilde ifadesini bulur. Dilde neler varsa, toplum ve kültür de asılları veya yankıları vardır. Hangisinin önce geldiği, felsefecilerin ve tarihçilerin kolay kolay çözemediği bir bilmecedir. İdealistler, dil ve düşünceye, pozitivistler topluma ve ilişkilere öncelik verirler”**(Güvenç, 2007; 48) ifadesiyle sorunsala bakış açısının, yorumu ve cevabı iki uç noktada etkilediğini dile getirmektedir. Başka bir deyişle; bir insan topluluğunda birliktelikten kaynaklanan çatışmalara getirilen uzlaşma bilgisi kültürü ortaya çıkarmıştır ya da insanların birlikteliklerine ilişkin sorunların baştan çözümlenmiş olması, toplulukların sağlıklı büyümesini, gelişmesini ve sonrasında toplumların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Diğer canlıların reflekslere dayalı (refleksive) edindiği yaşama biçimlerinde toplumsal bir yaşam düzeninin olması gerekmemektedir, oysa insanoğlunun genetik kodlarının üzerine koyduğu ve bilinç düzeyinde gerçekleşen kültür aktarımı beraberinde toplumsal yaşam biçimini de zorunlu kılmaktadır.

Bilindiği gibi, ortak yaşam alanından ve besin kaynağından yararlanan hayvan topluluklarında, nüfusu denetlemeye yönelik, reflekslere dayalı çeşitli çözümler bulunmaktadır. Nüfus düzenlemesine yönelik bir kaç çözüm örneği; artan nüfus karşısında sürünün varlığını devam ettirmesi için güçsüz bireylerin sürüyü terk ederek genç bireylere yer açması ya da üremenin kontrol altına alınması gösterilebilir. Sürüde gelişen söz konusu davranışın nedeni ise artan nüfus karşısında yetersiz kalan yaşam alanı ve besin kaynakları, beslenme sorununu doğurmakta ve sonucunda sürü içerisinde çatışma çıkmasına neden olmaktadır. Bunun tam tersi durumda yani yaşam alanı ve besin kaynağının artması durumunda sürü nüfusunun arttığı da saptamıştır. Yani yaşamsal olanakların durumuyla sürü nüfusu doğru orantılı gelişmektedir.

Kültür insanın gerçekleştirdiği, yarattığı her şeydir ve insana özgü bir görüngüdür. Kuşaktan kuşağa aktarılan ve her yeni kuşakla evrilen bir yapıya

sahiptir. Bu anlamda kültür aktarımı tarihsel ve coğrafi olmak üzere iki şekilde olmaktadır. Bir toplumun geçmişten geleceğe zaman düzleminde dönüştürerek gerçekleştirdiği aktarım tarihsel aktarımdır. Tarihsel süreçte aynı zaman diliminde var olan toplumların birbirleriyle girdikleri çeşitli ilişkiler, kültür aktarımını da beraberinde getirir. Humboldt, uygarlık ve ulus kavramlarını sorgularken uygarlığın ve kültürün bir ulusun iç ve gerçek yapısını ortaya koymadığını ve söz konusu olguların başka bir ulustan aktarılabildiğini ifade etmektedir. (Akarsu. 1984; 81)

İnsanoğlu ise diğer canlıların refleksleriyle çözdükleri sorunları, bilinç düzeyinde kurallar geliştirerek toplumsal alanda sorun çıkmasını engellemenin ve besin kaynakları geliştirerek artan nüfusu beslemenin yollarını aramıştır. Söz konusu bilişsel gelişim ekonomi biliminin ortaya çıkış dinamiğini tanımlamaktadır. Bu noktada yine insanoğlunun yaklaşık 40.000 yıllık toplumsallık serüveninde kat ettiği yol yani Marks' ın ilkel, köleci, feodal, kapitalist toplum kavramlarıyla özetlediği dönüm noktaları akla gelmektedir. Söz konusu dönüm noktaları genel olarak kendi içlerinde belirgin kültürel anlayışları da bulundurmaktadır. Gerek doğayı ve tanrıyı algılamada gerekse insanı algılamada gösterilen gelişim, insanın yabancılaşmasının derinleşmesine katkıda bulunmuştur. Gelişen kültür toplumu geliştirmiş, gelişen toplumda da birey kendine yabancılaşmıştır.

Konunun başında da belirtildiği gibi toplum ve kültür olgularının varlığı ve devamlılığı birbirlerine bağlıdır. Çünkü kurallar bir arada yaşayan bir grup insanın davranışlarını kontrol etmeye yönelik oluşturulmuştur. Kültür aktarımı topluma özgü niteliklerin korunmasını, gelişmesini ve devamlılığını sağlar.

Kültür aktarımı, kültürlenme sürecini ifade etmektedir. Toplumu oluşturan bireyler, doğumlarıyla birlikte söz konusu süreci yaşarlar. Bireyin kültürlenmesi aşamalar halinde tüm hayatı boyunca devam etmektedir. Bireyin yaşadığı doğal ve toplumsal çevreye ilişkin algı ve yargısı geliştikçe varlık olma bağlamında kendisinin bilincine varır (Haviland, 2002; 163). Ayrıca bireyin yaşadığı çevreyi algılaması ve yorumlaması, bireyin yetiştiği kültür tarafından şekillendirilir. Başka bir deyişle bireyin algısına ve yorumuna kültür şekil verir ve yönlendirir.

Bireyin yetiştirilme biçimini düzenleyen bilgiler her toplumda farklılık göstermektedir. Haviland kültürlenmenin yetişkin bireyin oluşumuna etkisini “çocuk

yetiştirme pratikleri” (Haviland, 2002; 163) kavramı altında incelemektedir. Söz konusu pratiklerin bazı toplumlarda itaatkâr ve uysal bireyler yetişmesine neden olurken, başka bir kültüre ait pratikler, kendine güvenen bağımsız kişiliklerin oluşmasını sağladığını (Haviland, 2002; 163) ifade etmektedir.

3. 3. Kültürel Etkileşim

Tarih boyunca birbirine yakın coğrafyalarda veya ticari ilişki içerisinde bulunan toplumlar, kültürel anlamda da birbirlerini etkilemişlerdir. Kültürel etkileşimin bir başka yönünü de yeniçağda ortaya çıkan batı kolonileşmesinde görmekteyiz. İspanya ve Portekiz, ardından İngiltere’ nin deniz aşırı keşiflerinde dini inançlarının yanında ulusal kültürlerini de kolonilerine taşıdıklarını, kolonilerini kültürel bağlamda şekillendirdiklerini söylemek mümkündür.

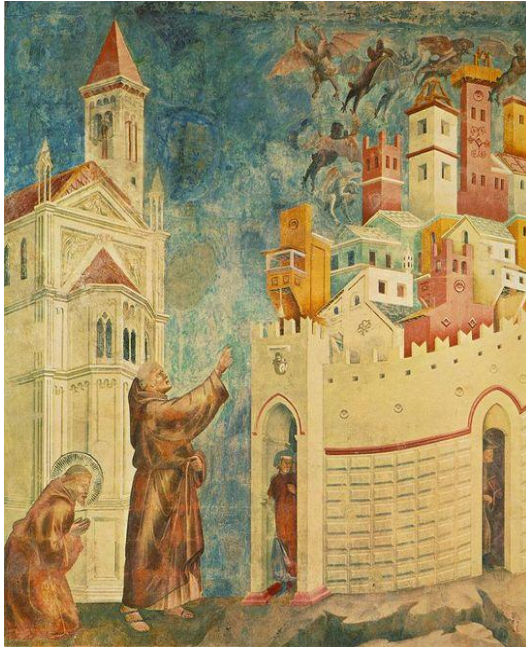
Çoğunlukla görülmektedir ki söz konusu etkileşim, ekonomik gönenç anlamında ilerlemiş toplumların kültürlerinin daha zayıf toplumların kültürlerini şekillendirmesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Buna karşılık primitivizm akımı örneğinde olduğu gibi gelişmiş toplumlarda, etki altına aldıkları toplumların kültür örneklerini alarak kendi kültürlerine aşılamlışlardır.

2.4. Batı Sanatında Primitif Tanımı ve Modern Batı Sanatında Primitif Eğilimler

İnsanoğlu, modernizme kadar kendisini doğanın bir parçası olarak görmüş, temel ihtiyaçlarını doğrudan doğadan elde etmiştir. Makinelerin toplumsal hayatta ağırlıklı yer almadığı ve hayatın akışını yönlendirmediği bir toplum düzeninde, tarıma dayalı bir yaşam sürmüştü ve doğayı yaşamını sürdürmek için kullanmıştır. Oysa endüstri devrimiyle birlikte doğadan kopuk, adeta bir serayı çağrıştıran şehirler, toplumsal yapının biçimlendiği merkezler olmuştur. Yiyeceklerin, alışveriş merkezlerinden para karşılığında edinildiği, barınmanın toplu konutlarda, üst üste bir düzende sağlandığı, insanların birbirlerine fiziksel anlamda çok yakın fakat duygusal anlamda yabancı oldukları bir toplum modeli ortaya çıkmıştır.

Modernizm dönemindeki toplumsal yapının sanata etkilerine değinmeden önce, primitif kavramının kapsamına ilişkin açıklama gerekli görülmektedir. Genel olarak primitif kavramı batı sanatında iki dönemi işaret etmektedir; söz konusu

dönemler, günümüz ilkel toplulukları, paleolitik ve neolitik dönem sanatının yanı sıra, batı sanatında Rönesans öncesi batı sanatı ve naif sanat başlıkları altında belirginleşmektedir. Bu noktada Rönesans öncesi sanat anlayışının ve naif sanatın primitif olarak tanımlanmasında başlıca kıstaslar; insan figürü betimlemesinde uygulanan anatomi ve kompozisyonda derinlik yanılması oluşturan yapısal perspektif kurallarının, gotik resimde henüz keşfedilmemiş, naif resimde ise kullanılmamış olmasıdır. Her iki resimleme örneğinde insanın gerçekliği algılamada ve yansıtmadaki yetersizliği primitif kavramıyla açıklanmaktadır. Bunun yanında Manierist sanatçı El Greco' nun da resimlerinde adı geçen kıstaslara yönelmediği düşünüldüğünde, sanatçının tavrının da primitif bir algının sonucu olduğu çıkarımını yapmak mümkün olmaktadır. Böylelikle Batı sanatında iç ve dış etkiler olmak üzere iki ayrı biçimde primitif etkinin görüldüğü saptamasını yapabiliriz.



Resim 25: Giotto, “Şeytan Çıkarma”, 1296-1304, St. Francis Bazilikası, Assisi, İtalya

Batı sanatının, primitif bağlamda iç etkilerine -araştırmanın ağırlıklı konusu olmamasına rağmen- genel bir bakış açısıyla değinmek gerekli görülmektedir. Batı sanatında “geç gotik” dönem olarak adlandırılan ve 13. Yüzyıl sonuna kadar “Maniera Greca” adıyla anılan Bizans üslubunun hâkim olduğu İtalyan resminde, Cimabue ile başlayan, Giotto ile devam eden üç boyutlu betimleme yaklaşımları görülmektedir. Adnan Turani, dönemin resimsel özelliklerini “...fresklerde görülen doğa biçimleri, figür yüzleri ve

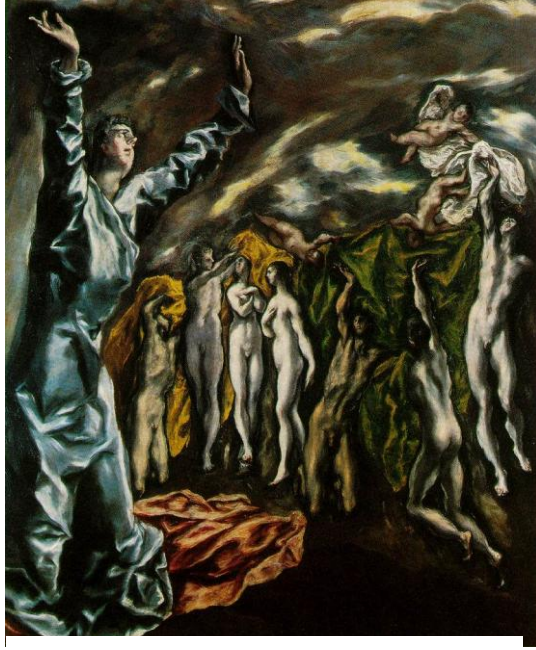
hareketleri, optik gözleme rağmen, kişiye özgü değil, görece bir biçimlendirme içindedir” (Turani, 1992; 248) sözleriyle tanımlamaktadır. Söz konusu görsel gerçekliği yansıtmaya yönelik girişimler Rönesans sanat bilincinin dolayısıyla, modernizmin başlangıcına kadar etkili olacak genel bir resim anlayışının oluşmasına önemli katkı sağlamıştır. Fakat yukarıda sözü edilen primitif nitelikler batı sanatının evrim süreci içerisinde yansıtmı kuramı açısından gerekli bir aşama ve gelişmedir.

Oysa Modernist dönem akımı olan Primitivizm, özünde tepkisel bir duruş sergilemektedir. Yansıtmacı anlayışa karşılık, ifadesel bir arayışın sonucudur.

Rönesans sonrasında ortaya çıkan ve yukarıda sözü edilen Batı sanatının başlıca kıstaslarını göz ardı eden ilk sanatçı El Greco olmuştur. Daha önce sözü edilen akıl-duygu diyalektiği biçiminde gelişen toplumsal evrimde Rönesans' ın akılcı niteliğinin etkisini yitirmeye başladığı manierist dönemde, duyguculuğun ve dolayısıyla tinselliğin ağırlık kazanmaya başladığını söyleyebiliriz. Bu anlamda Rönesans sonrası, Barok öncesi geçiş sürecinin en belirgin örneği El Greco' dur.

Maurice Barrés, El Greco' nun resimleri üzerine yaptığı değerlendirmelerde **“...bu kente adımını attığı ilk günlerden başlayarak, yörenin geleneklerine uyum sağlamış, bu atmosferle kendini gizlemiş, onu yalınlaştırmış ve dramatize etmeyi başarmıştı.”** (Barrés, 1997; 116) ifadesiyle El Greco' nun sanatını şekillendiren başlıca etkenleri ve sanatçının sanatına dair ipuçlarını sunmaktadır. Ayrıca Barrés, sanatçının resimsel tavrına ilişkin sert ve yabancı çözümlemeleriyle, Cervantes' in Don Kişot karakteriyle betimlediği İspanyol ruhuna göndermeler içerdiğini ifade etmektedir (Barrés, 1997;117). Sanatçının resimlerinde belirgin bir özellik olan uzatılmış figürler, dinsel açıdan önemli yer tutan figürlerdir. Kutsallıklarını vurgulamak amaçlı figürlerin boyları uzatılarak etrafları haleyle çevrilmiştir. Sanatçının kompozisyon kurgusunu oluşturan temel özellik ise; Barok resmini, Rönesans resmine göre belirgin şekilde farklılaştıran diyagonal kompozisyon kurgusunun izleridir.

Rönesans sanatı ve düşüncesi insan merkezli bir varoluş algısına sahiptir. İnsanı insan yapan “akılcılık” ve “Hümanizm” değerleri, Rönesans sanatının temel özelliği olmuştur. Barok sanat ise ortaçağda olduğu gibi yeniden tanrıya, onun toplumsal-kültürel alandaki yansıması olan din' e yönelmiş ve tanrı merkezli bir algıyı benimsemiştir. Manierist sanat ise iki uç noktada yer alan dünya algısı arasında bir geçiş dönemi olma niteliği taşır. Bu nedenledir ki; her iki dönemin özellikleri de Manierist sanatta görülebilmektedir. Örneğin, Rönesans sanatının düzlemselliğine ve belirginliğine karşılık, Barok sanatın diyagonalı ve hacimselliği aynı kompozisyonu niteleyen özellikler olabilmektedir. El Greco' nun resimlerinde de bu yönde kompozisyon kurguları görülmektedir.



**Resim 26: El Greco, 5. Mührün Açılışı,
1608-1614, T.Ü.Y.B, 222,3x193 cm.
Metropolitan Sanat Müzesi, New York**



**Resim 27: El Greco, Meryemin Taç
Giymesi, 1591, T.Ü.Y.B, 90x100 cm, Prado
Müzesi, Madrid**

Aslen Giritli olan sanatçının resimlerinde Bizans sanatına ilişkin özelliklerin yanı sıra, Emevi dolayısıyla Arap ve İslam kültür parçacıklarının izlerine de rastlanmaktadır. Gerek, doğup büyüdüğü Girit adasında, gerekse İspanya' da var olan İslam kültürü, Greco' nun resimlerine yalınlık olarak yansımıştır.

El Greco, yaşadığı dönemde yaygın olan gösterişe ve ayrıntıya dayalı anlatımı bir yana bırakarak tinselliği öne çıkaran, düşünce yönünden saflaşmış bir anlatım dilini benimsemiştir. Söz konusu tavır, sanatçının bireyselliğe ve ifadeye verdiği önemi göstermektedir. Primitif ruh da doğası gereği yabancılaşmamış, saf ve salt ifadeyi amaçlamaktadır. Görselliğin, ifadenin önüne geçtiği bir dönemde El Greco' nun takındığı tavır, batı sanatında -kültürel evrim bağlamında- ilkel tepkilerin ilk görüldüğü örnek olması açısından önem taşımaktadır.

El Greco' nun tepkisel duruşunun benzeri bir gelişme de Modernist hareketler içerisinde, bireyselliğinin bilincine varmış 20. y.y. sanatçısında görülmektedir. Modernizm ya da endüstri devrimi, insanoğlunun tüm tarihi boyunca yaşadığı en köklü toplumsal dönüşümdür. Çünkü söz konusu devrimle insanın doğadan bağımsız bir varlık olma süreci başlamıştır. İnsanoğlu, bütün canlı hayatını kapsayan bir dünya ve o dünyaya rağmen, o dünyanın içerisinde kendi kapalı

yaşam çevresini oluşturmuştur. Dolayısıyla söz konusu durum insanlığın ve bir canlının genel durumuna ters bir gelişme olması açısından dikkat çekmektedir. Bu noktadan sonra toplumsal yaşamın yalnızlık bağlamında şekillendiği Avrupa kıtasında, doğal olarak sanat ta bu durumdan etkilenmiştir.

Üst yapıyı oluşturan ayaklardan birisi olan sanat kurumu da 1789 devrimi sonrasında gelişen cumhuriyet tipi yönetim modelinin etkisiyle monarşik yapılanmanın etkisinden kurtularak toplumsal alanda yaşanan değişime ayak uydurmuş, özgürlüğünü kazanmıştır. Bütün tarihi boyunca soylu ve ruhban sınıfının estetik yargılarıyla şekillenen, söz konusu sınıflara hizmet eden batı sanatı, modernizm dönemiyle yeni bir yapılanmaya yönelmiş ve öznel ifade yaklaşımlarının daha serbestçe önerilip, uygulandığı bir yapıya bürünmüştür.

Modernist dönemde ortaya çıkan sanatın “ne” liğine ilişkin “Avant-Garde” hareketler; bir taraftan sanat kurumuna yeni açılımlar sağlamayı, toplumsal alanda sanata çağcıl, yenilikçi varoluş nedenleri yüklemeyi hedeflerken, diğer taraftan da batı sanatının bir anlamda kriz ortamına sürüklenmesine neden olmuştur. Kuşkusuz sanat alanında yaşanan bireysel arayışlar bir parçalanmaya, çok merkezli bir yapının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modernizm döneminde ortaya çıkan sanat akım ve hareketleri, sözü edilen parçalanmanın göstergesidir. 20. yüzyılın başlarında Paris’ te odaklanan akımlarda, birkaç sanatçı bir araya gelerek sanat anlayışlarını ortaya koymuşlardır. Modernist sanat hareketleri bilimsel ve teknolojik gelişmelerin ışığında ifadesel çıkışlarını gerekçelendirmişler ve yeni toplum modelinde duruşlarını belirlemişlerdir. Bütün bu hareketler sanatın kurumsallaşma adına 20. y.y. da yeniden yapılanmasını ifade etmektedir. Örneğin empresyonizm, empresyonist sanatçılara ilgi gösteren tüccarlar sayesinde Paris galerilerinde kabul görmüş, bir anlamda kurumsallaşmıştır (Everdell, 2006; 232). Empresyonizmin fizik biliminde yaşanan gelişmelerden yararlanarak yeni doğa ve gerçeklik algısıyla başlattığı ivme yeni buluşların öncülüğünde gelişen akımlarla devam etmiştir. Atomun parçalanması, psikanaliz tekniğinin geliştirilmesi modern sanat üzerindeki en belirgin ve etkin gelişmelerdir.

Pazar ekonomisinin oluşturduğu şartlarda, toplumu oluşturan bireyler gibi sanat da bir varoluş mücadelesine girmiştir. Mehmet Ergüven, modernizm üzerine yaptığı çözümlemede; **“Bir sanatçı için modern olabilmenin temel koşulu,**

toplumdaki çelişkileri görüp ifade etmek değil, kişisel konumunu belirleyerek, kendine özgü bir bakış tarzı geliştirmesidir” (Ergüven, 1992; 109) sözleriyle sanatçının bireysellik bilincinin önemine vurgu yapmaktadır. Burjuva sınıfının egemen olduğu yeni toplum yapısında geçerli olan ekonomik sistemin rekabet üzerine kurulu varoluş dinamiği, bireyi dolayısıyla sanatı ve sanatçıyı da etkisine almıştır. Döneme hâkim olan liberal düşüncenin dayattığı pazar ekonomisi anlayışı, ister istemez toplumu oluşturan bireyleri, diğerlerinin rakip olduğu bilinciyle varoluş mücadelesine girmek zorunda bırakmıştır.

Sanatçı da bu bağlamda bir egemen sınıfın desteğinden yoksun kalmış, sipariş üzerine resim yapmak yerine, sanatını gelişen pazara sunmuş, kendi varoluş savaşımına girişmiştir. Bunun sonucunda diğer sanatçıları rakip olarak gören yalnız sanatçı tutumu ortaya çıkmıştır. Toplumsal alanı oluşturan birey, ekonomik sistem tarafından var olmak için diğerinden üstün olma güdüsüyle şartlanmıştır. Pazar ekonomisinin genelde bireye, özelde sanatçıya önerdiği varoluş biçimi bu şekildedir. Hayatın her alanında rekabetin etkili olduğu, toplumsal ve siyasal ortamın ortaya çıkardığı bilimsel gelişmeler de sanata, içinde bulunduğu sıkışmışlıktan çıkma imkânı tanımış ve sanatçıya bireysel varoluşun yollarını açmıştır.

Yukarıda sözü edilen avant-garde düşüncenin temellerini Rönesans’ ta aramak gerekmektedir. Rönesans, skolâstik felsefenin ilk defa sorgulandığı, eskinin değil yeninin değer kazandığı bir dönem olması nedeniyle modernizmin başladığı dönem olma özelliği de taşımaktadır. Rönesans öncesinde, geleneksel olan ve bilinen şeyler değer görmekteyken, Rönesans düşüncesi, antikitenin, günün algısıyla yeniden yorumlanması yolunu seçmiştir (Der Loo, Van Reijen, 2003; 60). Modernizm döneminde de avant-garde hareket, benzeri bir kaygının sonucunda gelişmiştir. Liberal düşüncenin dayattığı rekabetçi tavır, yapılmayanı yapma, türünün ilk örneği olma kaygısını da beraberinde getirmiştir. Bu anlamda modern sanatçı da geçmişin, doğayı yüzeysel algılamaya dayalı yorumlarından oluşan akademik gelenekleri bir kenara bırakmış ve yeni algıların ışığında sanatta yeni arayışlara yönelmiştir. Tarihsellik açısından önem taşıyan bir ayrıntı olarak modern dönem sanat akımlarının da kendi içinde akıl-duygu diyalektiği içerisinde geliştiğini belirtmek gerekmektedir. Hegel’ in, tinin gelişimine yönelik ifadesinden de anlaşıldığı gibi;

“O, kendi besinini kendisinden alır ve onun malzemesi kendi yaptığı şeydir. O kendi özel tasarımına, yani mutlak son hedefe varma amacına sahip olduğu gibi, onun etkimesi ve içten dışı vurumu sadece doğal evrendekiyle sınırlı değildir; hatta bu dışavurum, tinsel evrende, yani dünya tarihinde kendini gösterir.” (Özlem, Ateşoğlu, 2006; 166)

ifadesi tüm insanlığın gelişimini açıkladığı gibi, modern sanatı ortaya çıkaran kaygıların odağında da yer almaktadır. Sanat, efsanevi varlık zümrüd-ü anka gibi her zaman yeniden küllerinden doğmuş ve insanlığın tarihinde döneminin gerekleriyle yerini almıştır. Toplumsal alanda girilen her yeni dönemde insan doğadan bir adım daha uzaklaşmış, içindeki kendini gerçekleştirme güdüsüyle geçmişinden yeni bir gelecek oluşturmuştur. Günümüz Batı sanatının başlangıç noktası olarak Rönesans dönemi kabul edilmektedir. Günümüze kadar diyalektik çizgide evrilen ve dönüşüm süreçleri belirli zaman dilimleriyle çerçevelenen batı sanatı, kurumsal anlamda değişim gösterdiği modernist süreçte sanatçının bireyselliğine yapılan vurguyla dikkat çekmektedir. Bu anlamda bireysel kaygıların, öznel ifade biçimlerinin önünü açtığı bir dönem olması açısından ele alındığında, yabancılaşma olgusunun ortaya çıkardığı duygusal çöküntü çerçevesinde şekillenen sanat hareketlerinin, ifadeyi öne çıkaran kaygılar doğrultusunda yapılandığı görülmektedir.

Modernizmi ortaya çıkaran siyasal ve toplumsal gelişmelerin 19. y.y. başlarından itibaren birey üzerindeki etkilerinin, plastik sanatlarda doğurduğu tepkisel sonuçlardan biri de Primitivizm akımıdır. Avrupa’ da özellikle Fransa ve İspanya’ da keşfedilen mağara resimleri ya da Okyanusya da (Polinezya ve Malinezya takımadaları) yaşayan ilkel toplulukların yaşam biçimlerinin incelenmesi sonucunda edinilen bilgiler ve söz konusu toplulukların kültürel ürünleri, batılı sanatçılar tarafından yeni resimsel yaklaşımların ortaya çıkması ve yeni bir yaşam biçiminde algılanması sonucunu doğurmuştur.

2.4.1. Modernizm döneminde Primitif Etkiler ve Primitivizm Akımı

Görsel iletişim teknolojilerinin ceplerimize kadar girerek, her an her yerde kullanılabilecek derecede kolaylaştığı ve yaygınlaştığı günümüzde, modern toplumların içinde bulunduğu yabancılaşma kaynaklı insani yozlaşmaya karşı sanat alanında gelişen yansımalar, bireysel duruş anlamında zaman zaman gündeme gelmektedir. Söz konusu tepkiselliğin temelinde çoğunlukla erk odaklarının bireyi kontrol altında tutma çabalarına karşı gelişen içgüdüsel direnç bulunmaktadır. Öznel

varlığının son derece farkında olan sanatçı birey, benliğini kontrol altında tutma, ideolojik sistemlerin öngördüğü sınırlar içinde tutma adına girilen sistemli şartlandırmaların ayırımına vararak duruşunu belirleyebilmektedir.

Geçtiğimiz yüzyılda Gauguin' in göstermiş olduğu bireysel tepkilerin benzerleri -yaşama ilişkin sorunların çözümünü mevcut şartlar içerisinde değil alternatif yaşam modellerinde arama yaklaşımı- günümüzde modern insanın yoğunlukla sığındığı kaçış yöntemi olmaya başlamıştır. Kimilerince kısa süreli, kimilerince de tamamen toplumsal alandan uzaklaşma biçiminde tercihler olarak belirlemektedir.

Söz konusu ilginin bir benzeri geçen yüzyılın başlarında ilkel toplulukların sanatları ve kültürlerine yönelik ortaya çıkmış ve batı sanatında Primitivist eğilimlerin ortaya çıkmasının yolunu sağlamıştır. Daha yakın bir geçmişten örnek olarak ise sanat hareketi olmasa da pek çok sanatçıyı etkisi altına almış, özünde mevcut toplumsal sisteme karşı duruş dinamiğini barındıran hippie hareketini verebiliriz. Frazer ve Malinowski gibi ilkel kültürler üzerinde çalışan araştırmacılarının ilgilerini yönelttiği ilkel kabileler ve onların kültürleri 20. yüzyıl başlarında batılı sanatçılara ifade bağlamında yeni açılımların önünü açmıştır. Söz konusu örneklerin yanında toplumsal evrim içerisinde olan toplulukların ilk kültürel faaliyetlerini işaret eden kaya resimleri, insanoğlunun resimsel ifade biçimlerini abecesel ifade araçlarına dönüştürme sürecinde yol ayrımı olma özelliği taşımaktadır.

Hegel, tarih üzerine yaptığı ve “Tin” e dayandırdığı çözümlemelerinde **“Tin her zaman kendindeki olanağı aşarak gerçekleşmeye yönelir” (Bozkurt, 2005; 132)** ifadesiyle adeta genelde modern insanın, özelde modern sanatın' ın temel itici gücünün kaynağını tanımlamaktadır. Toplumsal ilerlemenin kaynağını, insanın içinde var olan kendini gerçekleştirme ve kendini aşma güdüsüne dayandırmaktadır. Adı geçen tinsel duyumsamanın Modernizm dönemindeki yansımaları da Avant-garde hareket olarak belirmiştir.

Simmel, Modernizm kavramını “metropol ve tinsel hayat” başlığı altında sorguladığı çalışmasında; 18. ve 19. y.y. ların toplum üzerindeki öğretisini dile getirmektedir. Yazar, 18. y.y. ın topluma, tarihsel olarak gelişmiş üst yapıyı oluşturan bağlardan kurtulmayı, 19. y.y. da ise özgürlüğün yanı sıra işinde uzmanlaşmanın

gerekliliğini öngördüğünü ifade etmektedir (Simmel, 2004; 85). Ardından söz konusu uzmanlaşmanın doğurduğu çelişkinin saptamasını; **“Bu uzmanlaşma, her bireyi diğerleriyle karşılaştırılmaz hale getirip vazgeçilmez kılacak ama aynı zamanda onun başkalarının etkinliklerine daha bağımlı olmalarına neden olacaktır” (Simmel, 2004; 85)** sözleriyle, 19. y.y. in özgürlük öğretisinin aslında bir bağımlılığa dönüştüğü biçiminde yapmaktadır. Yine Simmel, akıl-duygu diyalektiği çerçevesinde yaklaştığı metropol ve taşra yaşamı karşılaştırmasını; taşra yaşamının bireye bilinçaltının kodlamalarıyla hareket etmesini, buna karşılık metropol yaşamının bireye zihinsel tepkilerle hareket etmesini öğrettiğini (Simmel, S: 87, 2004) ifade etmektedir. Yazarın metropol yaşamına ilişkin söz konusu saptaması bir anlamda insanın doğadan ve onun geliştirdiği reflekslerden kopuşun göstergesi olarak algılanabilir. Modern yaşamda insanın yaşamsal ihtiyaçlarını karşılaması için avlanması, yiyecek toplaması ya da korunmak için savaşması gerekmekte, buna karşılık sadece çalışması ve yaptığı işte iyi olması yeterli olmaktadır. Yaptığı işte en iyi olduğu sürece alışveriş merkezlerinden temel ihtiyaçlarını giderebilecek, iyi barınaklarda barınabilecek ve sistem onu tehditlere karşı savunma alanında yetişmiş diğer uzmanlarıyla (kolluk kuvvetleri) koruyacaktır. Söz konusu durum insanoğlunun toplumsal evrim sürecinde köklü bir dönüşümdür. Dolayısıyla uzmanlaşmanın doğurduğu en önemli sonuç, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerdir. Yaşanılan dünyanın yüzeysel algısının yerini, aklın yön verdiği derinlemesine algılamaya almıştır.

Sanat alanındaki modernist dönüşümlerin ortaya çıkmasındaki en büyük etken, doğayı algılama ve anlamadaki gelişmelerdir. Başından beri sanat, bilimden beslenerek ufkunu geliştirmiştir. İnsanın toplumsal varlığının birbirine zıt ve birbirinden ayrı düşünülemez “tao” su sanat ve bilim ya da temsil ettikleri tinsellik; akıl ve duygudur. 19. y.y. da Darwin evrim teorisini geliştirmiş, Marx ise evrim teorisinden esinlenerek toplumsal yapının çözümlemesini yapmıştır. Kapitalizmin, insanlığın toplumsal evriminde geçirdiği bir süreç olduğunu ve nihai hedefi olmadığını öne sürmüştür. İnsanlığın toplumsal evriminin son aşamasının başlangıçta ki yapısına benzer komünel bir yapı olacağını öngörmüştür. Bu bağlamda Marks’ ın kapitalizme karşı duruşunu Maurice Bloch **“Marx, kapitalizm ve kapitalist değerlerin tarihin bir anının ürünü olduğunu göstermekle, kapitalizmin uygar insan için tek olası doğal sistem olma yolundaki aşkınlık iddiasını çürüterek, kapitalizmin temel ilkelerine meydan okudu” (Bloch, 2002;**

11) ifadesiyle dile getirmektedir. Yukarıda da aktarıldığı gibi insanoğlunun biyolojik ve kültürel kökenine ilişkin fikirler ortaya atılmış, batı uygarlığının dışında henüz saflığını yitirmemiş, paylaşım kültürünün etkin olduğu toplulukların yaşam biçimleri, kapitalizm ekseninde şekillenen batılı yaşam biçimine karşı bir seçenek olarak belirmiştir. Yine Marks' ın 1858' den itibaren doğu toplumları ve kabile topluluklarının toplumsal örgütlenmelerine yönelik çalışmalarını yoğunlaştırdığını görmekteyiz (Bloch, 2002; 12). Benzeri etkilerin sanat alanındaki yansıması ise söz konusu araştırmaların yanı sıra ilkel toplulukların kültürlerinin taşıyıcısı olan ürünlerin, tüccarlar aracılığıyla Avrupa' ya gelmesi ve Avrupa' da bulunan mağara resimleri ve söz konusu verilerin ışığında gelişen primitivizmdir.

Kavram bağlamında ele alındığında; Batı Avrupa' nın uygarlık düzeyine göre, gelişmemiş, ilerlememiş anlamında kullanılmaktadır. Douglas Fraser' ın temel tanımıyla "...gelişmemiş kültürlerin yüksek sanatı" (Fraser, 1962; 13) olarak ifade edilmektedir. Kavram içeriğinde bir aşağılama, küçümseme ifadesi barındırmaktadır. Batı uygarlığının kültürel yapısına göre ya da "yüksek kültür" tanımlamasına göre basit kalan, yalın ifade biçimlerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi burjuva sınıfının ekonomik modeli kapitalizm bağlamında gelişen liberalizmin ortaya çıkardığı yabancılaşma, modern sanatta bazı sanatçılarda duygusal, bazı sanatçılarda da entelektüel bağlamda tepkilerin gelişmesine yol açmıştır. Larry Shiner, batı sanatında görülen ilkel kültür etkisini **"XX. Yüzyılın başında Paris'ten Moskova' ya kadar bütün Avrupalı sanatçılar 'uygar olmayan' her şeyden büyüleniyorlardı"** (Shiner, 2004; 402) sözleriyle değerlendirmektedir. Bu noktada *uygar olmayan* tanımlamasından ilkel topluluklara özgü kültürel unsurların yanı sıra sanat eğitimi almamış naif, amatör sanatçılar ile akıl hastalarının resimsel üretimlerinin de kastedildiğini belirtmek gerekmektedir. Söz konusu etkilenimin iki boyutu bulunmaktadır. Birincisi; Pazar ekonomisinin dayattığı alanında biricik olma kaygısıyla batılı sanatçılar için bir çıkış yolu biçiminde algılanması, başka bir deyişle rekabet ortamında varoluşun yeni bir olasılığı olarak algılanmasıdır. İkinci boyutu ise; söz konusu rekabet ortamının ortaya çıkardığı ruhsal çöküntü ve yılgınlık nedeniyle kimi sanatçılar için modern yaşamın dışında farklı bir varoluş seçeneği olarak algılanmasıdır.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ekspresyonizm ve fovizm akımlarında bezeme unsuru olarak ilkel kültürlerin sanatlarına dair motifler, söz konusu akımların

belirleyici özelliği durumundadır. Bu noktada, söz konusu akımların liberal kaygılarla varoluş çabasına mı girdikleri, yoksa ilkel ruhla kurulan tinsel yakınlaşmanın bir sonucu mu olduğu ayrımını yapmak gerekmektedir. Bu bağlamda iki ayrı uçta yer alan iki modernist sanatçı örneği vermek gerekirse; Picasso ve Gauguin gerek yaşamlarıyla, gerekse sanatlarıyla söz konusu ayrımı yapmamızda aydınlatıcı olacaktır.

Primitivizm genel olarak “romantik, duygusal, entelektüel ve bilinçaltı” olmak üzere dört alt başlık altında incelenmektedir. Alt başlıklar kapsamına giren sanatçı ve sanat hareketlerini sıralamak gerekirse; Gauguin’ in ortaya koyduğu primitif tavır “Romantik Primitivizm”, Die Brücke ve Der Blau Reither “Duygusal Primitivizm” , Picasso ve Modigliani, “Entelektüel Primitivizm”, Miro ve Klee ise “Bilinçaltı Primitivizm” kapsamında yer alan sanatçılar olarak değerlendirilmektedir.

2.4.2. Paul Gauguin ve Romantik Primitivizm

Daha önce de belirtildiği gibi Malinowski ve Frazer gibi araştırmacıların çalışmaları ve ilkel kültürlerle ait ürünlerin ticari anlamda süs eşyası kapsamında Avrupa’ ya gelmesi, 20. y.y. batı sanatında primitif etkilerin gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Batılı sanatçının ilkel benliğe yönelmesinin altında yatan başlıca neden ise yabancılaşma ve söz konusu duygu durumuna karşı tepki olarak gelişen saflık arayışıdır. İlkel toplumların yaşam biçimleri ve kültürleri, bir anlamda modern batı toplumunda sıkışmış, resim ve heykel sanatında yenilik arayışı içerisinde olan sanatçılara yeni bir yol olarak görünmüştür. Bu yeni yol arayışına sadece avant-garde kaygılar yön vermemekteydi.

Primitivizm akımının alt dallarından biri bağlamında incelenen romantik primitivizm, genellikle modern toplumun bireye yönelik dayatmalarından kaçış anlamını taşıyan sanatsal ve yaşamsal tavrı ifade eder. Fransız devriminin sanatçılarda ortaya çıkardığı kırsal (pastoral) yaşam arayışlarıyla bir benzerlik kurmak mümkündür. Bilindiği gibi Fransız devriminden sonra ortaya çıkan yönetim biçiminde söz sahibi olamayan ve dışlanan sanatçı sınıfı, bohem bir yaklaşım ve içlerinde hissettikleri küskünlüğün etkisiyle doğayla iç içe zevk ve huzur içerisinde yaşanılabilirliğini düşündükleri kırsal yaşama yönelmişlerdir. Gauguin’ in, modern dünyanın dışında bir yaşam seçmesinin altında yatan duygu durumu da, benzer bir

duygulanımla, içinde yaşadığı toplumun yeni -modernist- dinamikleriyle barışık olamamasıdır. Söz konusu tepkisellik; özünde insanın yabancılaşmaya karşı verdiği bir tepkisellik anlamında değerlendirilmektedir. Doğayla ve insani değerlerle barışık olmanın, “ideal insan” öğretisine olan inancın doğurduğu tepkisel bir davranıştır. Achille Delaroche, Gauguin’ in resimleri üzerine yaptığı bir çözümlemede, sanatçıyı söz konusu kaçışa iten modern batı dünyasının yeni dinamiklerini;

“Kutsal yapıların ve sentezlerinin enkazları üzerinde, yeni bir estetik dünyası yükseliyor, belli kuralları, sınıflandırmaları olmayan, sınırları belirsiz ve sürekli değişen ilginç, paradoksal bir dünya. Fakat daha zengin, daha yoğun ve daha güçlü. Çünkü sınırlamaları yok ve insanoğlunu, ruhunun en derin, en gizli köşelerine dek canlandırma becerisine sahip.”
(Gauguin, 2001; 34)

sözleriyle dile getirmektedir. Her ne kadar yukarıdaki ifade, dönemin sanat ortamında yaşanan yenilenmeyi hedeflese de sanat kurumuna doğrudan etki eden yeni toplumsal yapıya dair göndermeler de içermektedir. Söz konusu etkilerden ilk ortaya çıkan Romantizm akımı 1789 Fransız devrimi sonrasında oluşan yeni toplumsal düzende etkin bir şekilde gelişmiştir. Romantik kavramı sanat alanında; öznellik, duyguculuk, melankoli, ve düşsellik kavramlarına karşılık gelmektedir. Muller kavramı **“XVIII. yüzyılın sonundan itibaren, duyguyu akla üstün tutan fikir akımlarının bütününü ifade eden genel bir deyimdir”** (Muller, 1972; 54) sözleriyle açıklamaktadır. Ayrıca yazar akımın ortaya çıkışına ilişkin **“Romantizm, XVIII. Yüzyıl içinde ve XIX. yüzyılın başında tasarlanan yeni insan tarifine bağlıdır...”** (Muller, 1972; 54) sözleriyle, Achille Delaroche’ un açıklamasıyla paralellik taşıyan değerlendirme yapmaktadır.

Birçok sanatçıda, sanayileşmiş Avrupa’ da yaşanan insani yozlaşmanın, toplumsal sistemin bireyleri baskı altına almasının sonucunda, bireylerde ortaya çıkan yabancılaşmaya karşı oluşan tepkiselliğin etkisi görülmektedir. Söz konusu sanatçıların en uç örneği Gauguin’ dir. Bilindiği gibi; Gauguin; gerek ekonomik nedenler, gerekse Afrika ve Asya sanatına duyduğu ilgi sonucunda Tahiti ve Markiz adalarında yaşamayı tercih etmiştir. Çocukluğunun da Avrupa dışında, ilkel kültür bölgelerinde geçtiği de göz önünde bulundurulursa, sanatçının Batı toplumunda bulamadığı saflık ve paylaşıma dayalı yaşam biçimini, daha önceden içlerinde yaşayarak tecrübe ettiği ilkel topluluklarda bulduğunu söyleyebiliriz. Çocukluk dönemlerinde tecrübe edilen, paylaşım kültürüne dayalı yaşam biçimi, sanatçının metalar üzerine kurulu batı toplumuyla uyumlu birey olmasına engel olmuştur.

Çocuk olmanın getirdiği saf algı ve söz konusu algıyla zihne kodlanan yaşam biçimi, sanatçının yetişkinliğinde içinde bulunduğu toplumsal yapıyı sorgulama ve çocuksu bir kaygıyla saf ve temiz olanı tercih etme yargısıyla, mutluluğun çocukluğunda bıraktığı ilkel toplum yaşamında olduğu sonucunu doğurmuştur.

Bu anlamda sanatçı, 1890 yılında J.F. Willumsen' e yazdığı mektupta; modern dünyanın adeta dayattığı ve yabancılaşmayla açıklanabilecek yaşam biçiminden bunaldığını belirtmektedir. Ayrıca, yalnız, parasız yaşayabileceği bir yer arayışında olduğunu, gözlerden uzak, şan şöret kaygısı gütmeksizin sadece resim yapmak istediğini ve burada ölüp unutulmak istediğini ifade etmektedir (Chipp, 1996; 79). Sanatçının mektubunda kullandığı ifadelerden, sanayi devrimi sonrası Avrupa' da ekonomik sistemin, bireyi yalnızlaştırmasının etkisi hissedilmektedir. Kelimelerinden, bireysel bağlamda girmiş olduğu bunalımın izlerini okuyabilmekteyiz. Sanatçının, söz konusu durumun etkisinde kaldığı ve rahatsızlık duyduğu bu ortamdan kaçarak kurtulmak istediği anlaşılmaktadır. Gauguin' in sözü edilen insani yozlaşmayı gözlemleyebilmesinde hayatının büyük bir bölümünü Avrupa dışında ve Avrupa' ya göre oldukça geri kalmış toplumlarla geçirmesinin etkisi büyüktür. Batı toplum yapısını dışarıdan gözlemleyerek daha sağlıklı çözümleyebilmiş ve tecrübe ettiği iki farklı toplum modeli arasında kıyaslama yapabilmıştır. Mektubunun devamında gelecek nesilleri çok korkunç bir çağın beklediğini, Avrupa' da her şeyin, insanların, sanatın bile kokuştüğünü dile getirmektedir. Buna karşılık Tahiti' de yaşayan insanların paylaşımcı ruhlarından söz etmekte ve insanların kendilerine yabancılaşmadıklarını ifade etmektedir (Chipp, 1996; 79). Sanatçının sözlerinden de anlaşıldığı üzere, ilkel kültüre ve sanata yönelmede kaçıp kurtulma refleksi önemli rol oynamaktadır. Robert Goldwater da sanatçıyı, burjuva yaşamını ve törelerini reddeden bohem sanatçı (Goldwater, 1986; 63) olarak tanımlamaktadır. Söz konusu bohem nitelemesi, sanatçının romantik duygu durumunu açıklar niteliktedir. Sanatçının resimlerinde ağırlıklı olarak işlediği, Tahiti yerlilerinin günlük yaşamlarından kesitler de romantizmin pastoral ve melankolik yaşam algısından etkiler taşımaktadır.



**Resim 28: Paul Gauguin- Deniz Kıyısında (Fatata Te Miti), 1892, T.Ü.Y.B.
67.9x 91.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.**

Sanatçının “Deniz Kıyısında” isimli çalışması da Tahitili genç kızların deniz kıyısında geçirdikleri her hangi bir özelliği olmayan, her hangi bir zamanı konu almaktadır. Gauguin’ in Tahiti ve halkını adeta bir cennet algısıyla betimlediği çözümlemesini yapmak mümkündür. İnsanları günlük yaşamlarında, huzur içerisinde, modern hayatın dayatmalarından uzak sıradan bir anlarını yansıtan kompozisyon kurgusuyla işlemesi, sanatçının huzur arayışının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca, batı toplumunun doğadan kopuk yaşam biçimine karşılık Tahitili yerlilerin doğayla içi içe yaşamaları, yabancılaşmaya karşı çekici bir alternatif olarak sunulmaktadır.

İlkel insanın yaşamı doğayla iç içedir. Dolayısıyla sanatları da doğadan beslenir. Read ilkel sanatı **“Yaşama zevkini ve hayata emniyeti gösteren bir sanattır. Bitkiler, hayvanlar ve bizzat insan büyük bir sevgiyle gösterilir...”** (Read, 1974; 58) sözleriyle tanımlarken aynı zamanda Gauguin’ in yaşamsal ve resimsel kaygılarını da ifade etmektedir.

Gauguin' in içinde bulunduğu toplum yapısını terk ederek, ilkel topluluklarla yaşamayı seçmesiyle şekillenen “Romantik Primitivizm”e karşılık, batı toplumunda yaşamayı ve üretmeyi tercih eden primitivist sanatçılar “Duygusal Primitivizm” başlığı kapsamında değerlendirilmektedir.

2.4.3. Duygusal Primitivizm

“Duygusal Primitivizm” bağlamında özellikle “Köprü” ve “Mavi binici” sanat hareketleri değerlendirilmektedir. Dışavurumcu akımın öncüleri olarak kabul edilen sanat hareketleridirler. Özellikle I. Dünya savaşı öncesinde Alman toplumunun ruh halinin etkisiyle sanatsal tavırları şekillenmiştir.

Die Brücke Köprü Hareketi

1905 yılında Almanya' nın Dresden kentinde, Dresden Yüksek Teknik Okulu öğrencisi dört alman ressamı (Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Kirchner ve Bleyl) tarafından başlatılmış bir sanat hareketidir. Pierre Cabane, “Köprü hareketi” nin temel kaygısını “...**dönemlerinin resim sanatını altüst etmek istiyordu**” (Batur, 1997; 230) sözleriyle özetlemektedir. 1906 yılında harekete Max Pechstein, Emil Nolde, Cuno Amiet ve Otto Müller gibi sanatçılar katılmışlardır.

Hareketi oluşturan sanatçıların yapıtlarında, dışavurumculuk akımının ruhunu oluşturan “tinsellik” en belirgin özelliktir. Aynı zaman diliminde ve benzer kaygılarla ortaya çıkması bakımından, kıyaslama yapılan Fransız Fovlarının plastik bağlamda gelenekten beslenmesine karşılık, Köprü sanatçıları renk ve biçimlerini tamamen içsel tepilerine göre kurgulamaktaydılar. Pierre Cabane “**Dışavurumcular için, canlı ve belirgin yeğnilik her şeyden önce ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır**” (Batur, 1997; 233) ifadesiyle hareketin ruh halini açıklamaktadır. Paul Vogt ise Köprü hareketinin söz konusu dönemde ortaya çıkan diğer tüm sanat hareketlerinden farkı ve özgün yapısını akademik sanatın katı kurallarına karşı olmalarına (Vogt, 1979; 21) bağlamaktadır. Yazar metnin ilerleyen bölümlerinde ise söz konusu karşıtlığın gerekçelerini sıralamaktadır; öncelikle Die Brücke hareketini oluşturan sanatçıların ait olduğu kuşağın, sanat alanında yenilenme ve gelenekleri reddetmenin onlar için bir zorunluluk olduğunu dile getirmektedir. İlkeliğin ön koşulunun geleneksel sanat öğretisini ve herhangi bir kuralcılıkla bağlantılı yaklaşımı

reddetmekten geçtiğini ifade etmektedir (Vogt, 1979; 23). Vogt' un çözümlemelerinden Die Brücke hareketinin tinselliği amaçlayan bir tavrı olduğunu anlamaktayız. Ayrıca batı sanatının akademik sanat olarak tanımlanan eğiliminin köklerinin antikiteye dayandığını, Rönesans döneminde resimsel anlamda söz konusu katı kurallarının oluştuğunu, öncesi dönemlerin ise "Primitif Dönem" olarak tanımlandığını anımsayarak; Die Brücke hareketinin kural oluşturmama kaygısı anlamında söz konusu primitif dönemle de bağlantılar içerdiğini ifade etmek gerekmektedir. Die Brücke hareketinin temel sanatsal kaygısı geleneksel sanatın resimsel yüzey düzenlemelerini uygulamaktan çok sanatın ifadeci yönünü açığa çıkarmaktır.



Resim 29: Eric Heckel, İki yaralı asker, 1915, Ağaç Baskı, Folkwang Museum, Essen (Solda)

Resim 30: Max Pechstein, Sergi Afişi, 1905, Ağaç baskı, 83,8x60 cm, Richter Galerisi Dresden (Ortada)

Resim 31: Otto Mueller, Çayırda Oturan Adam, Pechstein' in yıllık portfolyosu, 1912, Ağaç Baskı, 38x30,5 cm(Sağda)

Ağaç baskı tekniği, harekete katılan sanatçılarca belirgin bir şekilde tercih edilen resimleme tekniği olarak dikkat çekmektedir. Özellikle Eric Heckel' in 1915 yılında yaptığı "İki yaralı asker" isimli çalışması hareket sanatçılarının tekniği kullanım yöntemleri ve biçimleri hakkında önemli ipuçları vermektedir. İnce çizgilere yer vermeksizin açık ve koyu ton arasındaki sert geçişler primitif yırtıcılığın yansıması gibidirler. Ayrıca ağaç kalıpları oymada kullanılan günlük yaşamda kullanılan bıçak gibi resim sanatı açısından kaba olarak nitelendirilebilecek aletler, ağaç yüzeyinde özgün ve primitif dokular elde edilmesinin de yolunu açmıştır. Ek olarak kaba aletlerin ve kaba dokuların kullanılması tarih öncesi insanın alet kullanma becerilerine göndermeler içerdiği biçiminde de okuma geliştirmek mümkündür.

Başka bir deyişle; akademik geleneği yok etme kaygısıyla yola çıkan sanatçılar, tarih öncesi insanların alet kullanma yetenekleriyle duygusal bağ kurmayı da amaçlar özellikler taşımaktadırlar. Bir anlamda ilkelerin resimleri gibi resim yapmak için ilkel insanlar gibi davranmışlardır. Kompozisyon kurgusu ise; ön planda sağda sargı bezi ile yaraları sarılmış yaralı bir askerin portresi ile geri planda sol üst köşede yatağında uzanmış, bir başka yaralı asker biçiminde oluşturulmuştur. Hareketin derinlik oluşturma kaygısı da yapısal perspektife karşılık, modern sanatın uyguladığı bir derinlik yanılsaması oluşturma yöntemi olan ön-arka ilişkisiyle gerçekleşmiştir. Her ne kadar yapısal perspektife özgü olan göze yakın cisimlerin büyük, uzak cisimlerin küçük betimlenmesi yöntemi söz konusu kompozisyonda kullanılmış olsa da, betimleme ve kurgulama açısından akademik geleneğin sınırları dışında kaldığı saptamasını yapmak mümkündür. Heckel' in çalışmasında belirginleşen ve ifadeyi öne çıkarmayı hedefleyen yöntemsel farklılaşma, Mueller ve Pechstein in çalışmalarında da açıkça görülmektedir. Max Pechstein' in 1905 yılındaki Die Brücke sergi afişi ve Otto Mueller' in Pechstein 1912 yıllığı için hazırladığı ağaç baskı çalışmada tipografik düzenleme, resim ve grafik sanatları arasında gidip gelmektedir. Yazı karakterlerinin imgelerle bütünleştirilme çabasına karşılık, imgelerin derinlik yanılsamasından uzak, grafiksel düzenlemeleri, hareketin resimsel kaygılarını yansıtmaya yönelik tavırlar olarak değerlendirilmektedir.

Bu noktada Gauguin' in Romantik Primitif tavrı ile Die Brücke hareketinin Duygusal Primitif tavrı arasında bir karşılaştırma yapacak olursak; Gauguin, Modern Batı toplumu ve sanatının gelmiş olduğu noktadan rahatsızlık duyarak toplumsal düzenden ve sanatından uzaklaşırken, aynı rahatsızlığı içlerinde hisseden Die Brücke hareketi sanatçıları ise sistem içerisinde kalarak varoluş yolu aramışlardır. Pazar ekonomisinin gerektirdiği rekabet şartlarını göz önünde bulundurarak bireysel bağlamda sanatlarını biricikleştirecek varoluş yolunu, kuralları yok sayarak, içlerinde hissettikleri primitif ifadeciliği resimsel yöntem olarak önermişlerdir.

Der Blaue Reiter (Mavi Binici)

Grup 1911 yılında Vassily Kandinski ve Franz Marc tarafından Almanya' nın Münih kentinde kurulmuştur. 1912 yılında "Der Blaue Reiter" yıllığının yayınlanması ve iki sergi düzenlenmesiyle ilk etkinliğini gerçekleştirmiştir. Grubun ilk sergisi Münih Thannhauser Galerisinde 1912 Ocak ayında gerçekleşmiştir.

Franz Marc, 1910 yılında sanatına ilişkin yaptığı bir açıklamasında sanatsal kaygısını “Benim amacım hayvan ressamlığının belirli bir alanında yer almak değildir. Ben modern sanat kapsamında açık, saf ve iyi bir tarzın arayışındayım...” (Bruckgraber ve diğ., 1996; 468) sözleriyle açıklamaktadır. Sanatçının resimlerini genel çerçevede incelediğimizde ilk dikkati çeken özelliğin; doğal olanın betimlenmesinden çok, tasarıma dayalı bir sanat anlayışının gelişmeye başladığının işaretlerini taşımalarıdır. Sanatçı, aslında tasarım kaygısına yön veren akıl ile primitif duyarlılığı tetikleyen duygunun armonisinin arayışındadır. Primitif duyarlığa, akılcı kaygılar eşlik etmektedir. Marc’ ın hayvan betimlemeleri doğanın bir bölümüyle duygusal bağ (empati) kurma kaygılarının ürünüdür. Hayvan figürleri aynı zamanda modern toplumsal yaşamın bireyi baskılayan vahşiliğine karşılık, yaban hayatın masumiyetine göndermeler içermektedir. Sanatçının 1911 yılında yaptığı “Mavi at” ile 1914 yılında yaptığı “Ormanda Geyikler II” isimli resimler arasındaki kurgusal farklılıklar, tasarımın, öne çıkan kaygı olduğunu göstermektedir.



Resim 32-33: Franz Marc, “Mavi At” (Solda) T.Ü.Y. 1911, “Ormanda Geyikler II” (Sağda) T.Ü.Y. B. 1914

“Mavi At” isimli çalışmada kullanılan ve soyutlama arayışının izleri olarak değerlendirilen yalın fırça vuruşları ve renklere karşılık “Ormanda Geyikler” isimli çalışmada ritim duygusuyla oluşturulmuş dikey, yatay ve diyagonal doğrusal bölümlenmeler söz konusu yalın soyutlama kaygısının geometrik düzenlemeye yöneldiğini göstermektedir. Kroma değeri yüksek, renk karşıtlığına dayalı renk

düzenlemesi de sanatçının dışavurumcu ve dolayısıyla geleneksel sanatı sorgulayan tavrını göstermektedir.

Grubun diğer kurucusu Wassily Kandinsky de sanatsal evriminde Franz Marc ile benzer bir süreç geçirmiştir. Sanatçının ilk dönem resimlerinde geleneksel kompozisyon ve biçimleme yöntemlerini sorgulayan daha sonra ise geometrik soyuta yönelen bir tavır söz konusudur. Sanatçının hukuk eğitiminden sonra sanata yönelip Münih’ te sanat eğitimi almasıyla başlayan resim serüveni “Mavi Binici” hareketini başlatmasıyla devam etmiştir.



Resim 34: Wassily Kandinsky, “Sahilde Biniciler” 1911-1912, Kağıt Üz. Suluboya, 31,5x48 cm, Ludwig Müzesi, Cologne Almanya

Sanatçının ilk dönem resimlerinde empresyonist, sembolist, Art Nouveau ve dekoratif sanat etkileri görülmektedir (Bruckgraber ve diğ., 1996; 324). Sanatçının sanat eğitimi boyunca ve sonrasında kuramsal yetkinliği ve iletişimci yapısı Rusya, Fransa ve Almanya’ da pek çok sanatçı ve yazarla grup elemanlarının bağlantı kurmasını ve sanat organizasyonları gerçekleştirmesine olanak tanımıştır. 1910 yılında “Sanatta Zihinsellik Üstüne” adlı kitabını yayınlamıştır. Sanatçının ilk dönem resimlerinden olan “Sahilde Biniciler” adlı çalışmasının genel özelliklerine bakıldığında naif kaygılar doğrultusunda oluşturulmuş kompozisyon kurgusu dikkat çekmektedir. Söz konusu betimleme yaklaşımı primitif duyarlık arayışının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Kompozisyonda yer alan imgelerin çözümlemesi ise; kompozisyon alanının iki yanına yönelmiş atlı figürler ve söz konusu iki figürün ortasında geri planda yer alan gemi imgesi amorf renk düzenlemeleri arasında dikkat çekmektedir. Sanatçı “Sanatta Zihinsellik Üstüne” adlı kitabının biçim-renk kıyaslamasını yaptığı ve rengi öne çıkardığı bölümünde **“Ne olursa olsun, dar anlamıyla biçim bir yüzeyin sınırlanarak ötekenden ayrılmasından başka bir şey değildir” (Kandinsky, 1993; 56)** sözleriyle kompozisyonda atlı figürleri ve geri planda yer alan ‘metal yığını’ gemiyi vurgulama yöntemini ifade etmektedir. Renk ve biçim ilişkileri açısından değerlendirildiğinde, atlı figürler ve mekân canlı renklerle betimlenirken, geri planda ufuk çizgisi üzerinde yer alan geminin kahverengi renkle betimlenmesi ve kompozisyon alanında merkezde yer alması, teknolojiye ve makineleşmeye göndermeler olarak okunmaktadır. Hem biçimsel, hem de renk olarak kompozisyon alanında kolayca belirginleşen gemi imgesi içeriksel kurgunun merkezine oturmaktadır. Kahverenginin kompozisyondaki iticiliği makine ve teknolojiye karşı duyulan sevgisizliğin ifadesi anlamındadır. Sanatçının daha sonra tamamen geometrik-soyut kompozisyon kurguları gerçekleştirerek akıl-duygu eytişimi arayışına girdiğini görmekteyiz.

Sanatçının 1920 yılında gerçekleştirdiği “Beyaz Çizgi” adlı çalışmasında ise soyut bir kompozisyon görülmektedir. Kapalı kompozisyon şeklinde tanımlanabilecek amorf biçimlerin birbirleriyle gerek renk gerekse biçimsel açıdan armoni içerisinde düzenlenmeleri, derinlik etkisinin renk ve ön-arka gibi modern sanata özgü plastik yöntemlerle verilmesi Kandinsky’ nin söz konusu resimleme yaklaşımının genel özelliklerindendir. Kandinsky, modern sanatta önem taşıyan renklerin ilişkilerinin yanı sıra geometrik biçimlerin de birbirleriyle benzer eytişimsel ilişkileri olduğuna inanan bir sanatçıdır. Müziksel tını ile plastik dil arasında bir benzerlik olduğunu düşünen sanatçı Goethe’ nin resim sanatı üzerine yaptığı bir çözümlemeden ve Delacroix’ in renklerin ifadesel değerleri hakkındaki söylemlerinden ilham alarak resmin soyut anlamda sanat olması ve salt resimsel besteye ulaşmasının renk ve biçim ile olabileceğini dile getirmektedir. (Kandinsky, 1993; 54). Söz konusu anlayışa göre renkler arasındaki plastik ilişki benzeri bir ilişki biçimler arasında da bulunmaktadır. Kompozisyonlar söz konusu renk ve biçim ilişkileri gözetilerek kurgulanmalıdır. Sanatçının söz konusu çalışmasında da biçim ve renk üzerine olan düşüncelerinin yansımalarını görmekteyiz.

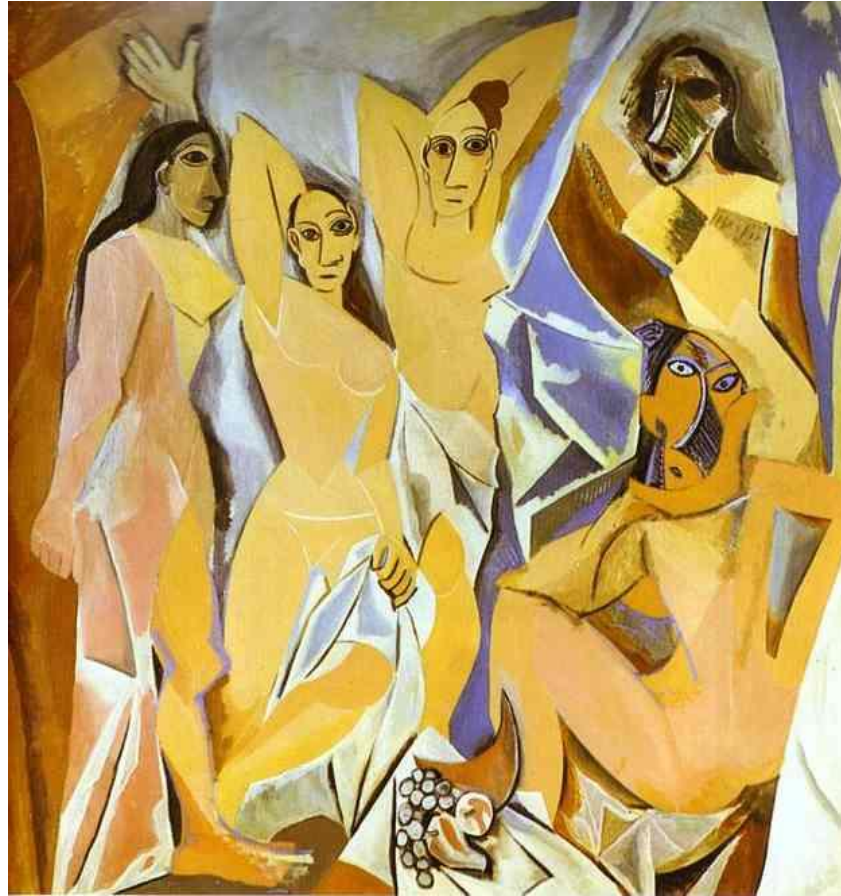


Resim 35: Wassily Kandinsky, “Beyaz Çizgi” 1920, T.Ü.B. 98x80 cm, Ludwig Müzesi Almanya

2.4.4. Entellektüel Primitivizm

Entelektüel Primitivizm tanımlaması, ilkelik olgusunu daha çok zihinsel anlamda sorgulamayı ve sanatsal ifadeye dönüştürmeyi hedeflemiş ya da ilkelik olgusunun sanatta ki yansıma biçimlerini gündeme getirmiştir. Bir anlamda söz konusu tavır primitivist sanatçıların yanı sıra, diğer sanatçılara da modern sanatta bir varoluş imkânı sağlamıştır. Avrupalı sanatçılar, etkilendikleri primitif kültür değerlerine nispetle toplumsal açıdan son derece ileride ve aralarında dünya, doğa, yaşam, doğum, ölüm, gelecek, geçmiş, toplum gibi kavramlar çerçevesinde çok büyük bir algı farkı bulunmaktadır. Bir tarafta toplumsal açıdan hiç gelişmemiş, diğer

tarafıta ise uygarlığın gelebildiği en uç noktaya ulaşmış benliklerin olduğu toplumsal dinamiklerin bir potada eritmeye çalışılması söz konusudur. Sorunsal bu yönü ile ele alındığında belki de çelişkinin farkında olarak primitivist kapsamda yer alan sanatçıların ya kendi toplumlarının primitif kültür kökleriyle (Der Blaue Reiter ve Die Brucke) ya da yaşamlarının bir döneminde tecrübe ettikleri, anlamlandırmalarının daha kolay olduğu primitif kültürlere yöneldikleri (Gauguin' in romantik tavrı) görülmektedir. Böylelikle toplumsal yapı kaynaklı ortaya çıkan tinsel çelişkinin bir parça ortadan kaldırılması sağlanmıştır.



Resim 36: Pablo Picasso “Avignonlu genç kızlar” 1907, T..Y.B. 243. 9 x 233. 7 cm, The Museum of Modern Arts (M.O.M.A.), New York, A.B.D.

Tinselliği önceliğine alan söz konusu iki yaklaşıma karşılık, burjuva kültürünün temel dinamiği olan ticaret ile Avrupa piyasasına giren ilkel kültür ürünlerinden etkilenen ve sanatlarına yansıtan sanatçılar da bulunmaktadır. Özellikle Picasso' nun Afrika masklarından etkilenererek ortaya çıkardığı resimsel üretimler söz konusu düşünceyi önemli ölçüde desteklemektedir. rnekleri dönemin diğer sanatçılarından Matisse ve Derain ile de genişletmek mümkündür. Robert Goldwater, Vlaminck' in notlarından Matisse ve Piacasso' nun Afrika sanatıyla ilk

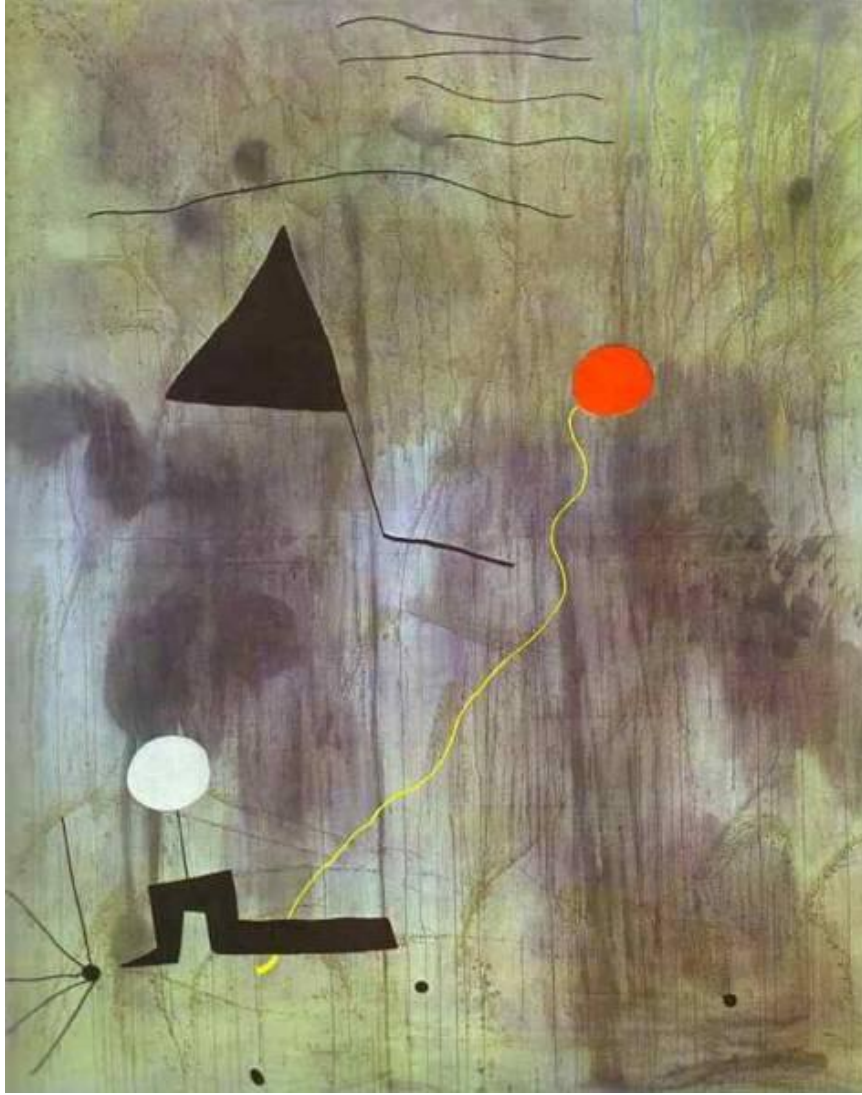
defa Derain' in atölyesinde karşılaştıkları bilgisini aktarmaktadır (Goldwater, S: 145, 1986). Sanatçının Kübizm akımının habercisi olan "Avignon' lu genç kızlar" isimli çalışmasında da Afrika masklarının etkisi belirgin şekilde görülmektedir. Gombrich ise ilkel duyumsamanın izlerini başka bir sanatçıda görmektedir. Henry Moore' un heykellerine ilişkin çözümlemesinde **"Taştan bir kadın yapmak istemiyor, kadını sezindiren bir taş yapmak istiyor. XX. Yüzyılın sanatçılarına, ilkelerin sanatında bulunan değerlere ilişkin yeni bir anlayış kazandıran bu tavır olmuştur."** (Gombrich, 1986; 467) ifadesine yer vermektedir. Söz konusu saptamadan; Gombrich' in 20. yüzyılda modernist sanatçıların karşı karşıya olduğu varoluş sorunsalına yönelik bireysel çıkış yollarından birinin de, ilkel duyarlık ta buldukları ifadecilik olduğu düşüncesini taşıdığı anlaşılmaktadır. Primitivist duyarlık kültürel anlamda gelişmiş ve yaşadığı sanayi devriminin etkisiyle ortaya çıkan, toplumsal yapı değişikliğine uyum sorunsalının bir yansıması biçiminde değerlendirilmektedir. Kimi sanatçılar burjuva kültürünün tercihi ticaret nesnesi olan sanatın gereği olarak düşündükleri primitif motiflere başvururken, kimi sanatçılar da içselliğin dolaysız ifadesi olarak değerlendirdikleri için primitif öğeleri sanatlarına taşımışlardır. Bir anlamda sanatçı, insanın, ilk ifade etme kaygısını tekrar hissederek, yalın ifadenin yollarını primitif el yapımı ürünlerde aramıştır.

Primitif ruhu zihinsel boyutta değerlendiren ve primitif imgelerden, öznel ifade biçimi ortaya koyma adına yararlanan sanatçıların ortak özelliklerinin; primitif toplulukların hayatı algılama ve yorumlama yönünden özgünlüklerine değil, ürettikleri el ürünlerinin biçimsel özelliklerine -dekoratif bağlamda- önem verdikleri ve söz konusu motifleri batılı sanatçı algısıyla sanat nesnesi olarak önerdikleri değerlendirilmektedir.

2.4.5. Bilinçaltı Primitivizmi

Birçok modernist sanatçının uzak dünyaların kültür ürünlerinden ve yaşam kaygılarından etkilenecek ortaya koydukları sanatsal duruşun yanı sıra, bazı sanatçılar da kendi içlerindeki ilkel duygulara yönelmiş ve bilinçaltılarında özgünlüğün ve saf ifadenin yollarını aramışlardır. Söz konusu bilinçaltı olunca, aklın dışlandığı ve duyguların, kontrolsüz/bilinçsiz duyguların ön plana çıktığı bir ifade yöntemi ortaya çıkmıştır. Alt bilincin en belirgin yansıması olan rüyalar ise söz konusu bağlamda bilinçaltından resimsel esin elde etmenin başlıca aracı olmuştur.

Bunun yanında çocukluk dönemlerine ait imgeler ve imgelemler de bir başka ifade yöntemi ya da esin kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kavramların plastik sanatlardaki yansımaları olan başlıca sanat akımları bağlamında değerlendirildiğinde ekspresyonizm ve sürrealizm bilinçaltı hazinesini kullanan akımlar olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan, dada hareketinin akli dışlayan tavrının yöntemsel yansıması ve aynı zamanda sürrealistlerin de başvurduğu bir yöntem olan 'otomatizm' de bilinçaltının doğrudan yönlendirmesiyle oluşmaktadır.



**Resim 37: Joan Miro, "Dünyanın Doğuşu", 1925, T.Ü.V. 245x195 cm.
New York, Modern Sanat Müzesi**

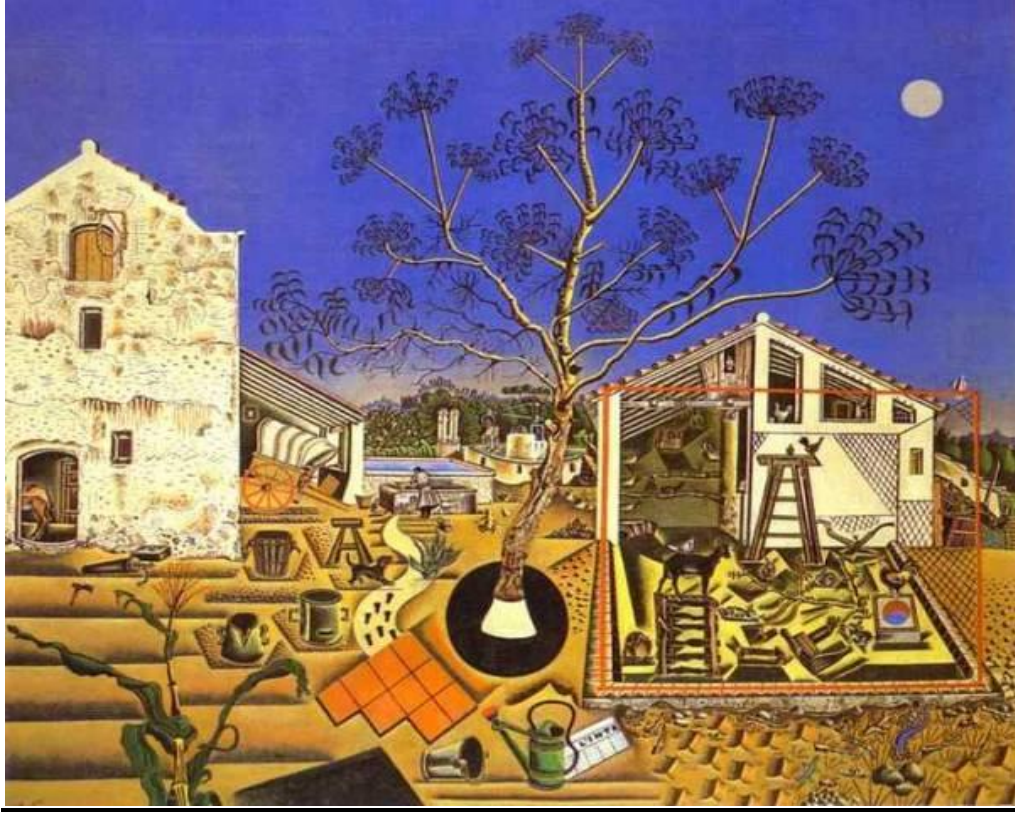
Sanatçılar çerçevesinde bilinçaltı primitivizmini değerlendirmek gerekirse; bir başka İspanyol sanatçı Joan Miro' nun resimlerinde görülen primitif yansımalar, resimlerinin geri planında (fon) oluşturmaya çalıştığı doku ile ana temayı oluşturan bilinçaltının derinliklerinden gelen imge ve simgelerdir. Sanatçının resimlerinde

kullandığı geri plan ve ana tema arasındaki biçimsel kopukluğun (geleneksel anlamda biçim-fon ilişkisi) esin kaynağının mağara duvarları olduğunu ve böylelikle ilkel insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerle tinsel bağ kurmayı hedeflediği saptamasını yapmak mümkündür. Gerek kaya resimlerinde gerek mağara resimlerinde ilkel insan, mekân betimlemesi kaygısı gütmemiştir. Resimleri yazı yazarcasına uygun bulduğu yüzeye ifadeyi içeren imgeleri yerleştirmeyi amaç edinmiştir. Başka bir deyişle, gerçeklik yanılsaması oluşturmayı değil, bildiği ya da tanık olduğu gerçekliği ifade etmeyi amaç edinmiştir. Joan Miro, mağara resimleri ve ilkelik olgusunu, resim sanatının plastik geleneklerini sorgulayıcı boyutuyla değerlendirmektedir. Sanatçının resimlerinde bu yönde bir kompozisyon kurgusu oluşturmayı tercih ettiği dikkate alınmaktadır.

Ayrıca sanatçının çocukluğundan kalma karnavallar ve çocukluğunun geçtiği çiftliğe dair anıları da ilk dönem resimlerini şekillendiren temalar olarak dikkat çekmektedir. İlk dönem resimlerinde kullandığı biçim ise sanatçının akademik eğitimle aldığı geleneksel plastik kuralların bilinçli reddinin göstergesidir. Norbert Lynton sanatçının sürrealistlerin ilk sergisine katıldığı “Çiftlik” isimli çalışması üzerinden yaptığı çözümlemeye

“Paris öncesi çalışmalarında, ayrıntıların saplantı düzeyinde bir yoğunlukla kullanıldığı görülür. *Çiftlik* tablosunda, binanın çatlakları, çevreye dağılmış araç-gereçler, bahçedeki küçük evin içindeki eşyalar, bitkilerin biçimleri, hayvanlar ve toprağın kendisi -bütün bunların altı çabuk bir hatırlama tutkusuyla çizilmiş gibidir” (Lynton, 1982; 178)

ifadelerine yer vermektedir. Miro’ nun daha sonra yaptığı çalışmaların çözümlemesini ise yazar; **“Eğer Malevich’ in beyaz yüzeyi uzayı betimliyorsa, Miro’ nun yüzeyi de çok iyi bildiğimiz bir duvarı, işaretleri de çoğu zaman hepimizin kişisel hayatıyla ilgili duvar karalamalarını betimler”** (Lynton, 1982; 179) biçiminde yapmaktadır. Sanatçı söz konusu yöntemle yalın ifadeyi hedeflemiştir. Geleneksel plastik örgütleme, içeriğin önünde artık bir engel oluşturmaya, yapılan resmin dekoratif yönleri öne çıkmaya başlamıştır. Biçim-içerik dengesi, içerik aleyhinde bozulmaya başlamıştır. İlkel duyarlılığa yönelen sanatçıların ortak noktası, söz konusu dengesizliğe karşı duyulan tepkidir. Günümüz modern



Resim 38: Joan Miro, “Çiftlik”, 1921/22. T.Ü.Y. 132 x 147 cm. The National Gallery of Art, Washington D.C. ABD

insanının yaşadığı mağaralar olan toplu konutlar, okullar, istasyonlar, bankalar v.b. yapılardan oluşan metropollerin duvarları ile ilkel insanın yaşadığı vahşi doğada yer alan kaya ve mağaralar arasında benzerlikler bulunmaktadır. Bu noktada Hegel’ in döngüsel diyalektiği akla gelmektedir. Hegel’ in döngüsel diyalektiğine göre **“Her şey öncesini ve sonrasını içerir; diyalektik süreç hiçbir zaman kendi dışındakini içermeyiz, çünkü her şey ona göre içseldir”** (Bozkurt, 2005; 45). Her şeyin sonunda başlangıca döneceğini öngören bu düşünce sistemine göre ilk insan ile günümüz insanı aynı noktada buluşmaktadırlar. Modern insan da toplumsal ve kültürel evriminin ilk aşamalarını tininde barındırmaktadır. Bilinçaltının derinliklerinden gelen uyarıyla, ilkel atalarıyla aynı duygusal tepkiyi göstererek yaşadığı kentin duvarlarına duygularını yansıtmaktadır. Söz konusu yalın, primitif ifade kimi zaman bir futbol takımına olan sevgiyi, kimi zaman da siyasi görüşleri yansıtabilmektedir.

Günümüzde Graffiti adıyla tanımlanan duvar yazısı ve resimlerinden yola çıkarak sanatını şekillendiren bir başka sanatçı da Jean Michel Basquiat’ ır.

Sanatsal edimlerine grafiti resimleriyle başlayan sanatçı Post modernist dönemde ortaya çıkan Neo-ekspresyonizm akımının kurucularından kabul edilmektedir.



Resim 39: Jean Michel Basquiat, “Tenor”, 1985, Tuval Üzerine karışık teknik, 254 x 289, 6 cm, Bruno Bischofberger Galerisi, Zürich

Sanatçı kendisini ilk olarak “SAMO” takma adıyla yaşadığı şehrin büyük binalarının duvarlarına gerçekleştirdiği kısa ve öz mesajlar içeren metinler aracılığıyla ifade etmiştir. Söz konusu metinler daha sonra ilk dönem resimlerine yön veren ifade bağlamında temel çıkış noktası olmuştur. Basquiat’ ın resimlerinde kullandığı metinler tek bir kelimeden oluştuğu gibi, kimi zaman basit cümleler ve belirli bir kişiyi işaret eden sembolik imgeler biçiminde de kompozisyonlarda yer almıştır. Basquiat’ ı döneminin diğer sanatçılarından farklı kılan başlıca özellikleri ise Haiti ve Porto Riko göçmeni olan ebeveynlere sahip olması, sanat kariyerine grafiti ressamlığıyla başlaması ve dönemin moda akımları olan kavramsal ve minimal sanata rağmen, ifadeyi öne çıkaran dışavurumcu tavırdan ısrarlı olması biçiminde sıralanabilir. Sanatçının Haiti ve Porto Riko gibi modern dünyanın dışında kalan etnik ve kültürel kimliği ise resimlerine belirgin bir şekilde yansımıştır.

Kompozisyonlarında yer alan insan figürleri ekvator kuşağında yerleşmiş ilkel toplulukların kültürel formlarından esintiler taşımaktadır. Kompozisyon kurgulamaları ise yine ilkelerin resimsel edimleriyle benzerlik taşımaktadır. Söz konusu benzerliğin kaynağı ise grafitiye dayanmaktadır. Grafiti resimlerde görülen imgelerin biçim-fon ilişkisi kaygısı gütmeksizin yüzeye işlenmesi yöntemi, sanatçının imge düzeninde ve kompozisyon kurgusunda belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Bu yöntem, resmin plastik değerinin, ifadenin önüne geçmesi sorusunu ortadan kaldırmıştır. Böylelikle, ifadenin önceliğinin hedeflendiği saptamasını yapmak mümkündür. Sanatçının kompozisyonlarında yer alan bölümler kaya resimlerinde ya da duvar resimlerinde görüldüğü gibi farklı zaman dilimlerinde oluşturulmuş ve plastik bütünlüğe ulaşmış görüntüsü sergilemektedir. Söz konusu açıdan değerlendirildiğinde Basquiat, binlerce yıl önce iletişim güdüsüyle kayalara imgeler kazıyan ya da boyayan ilkeler ile modern dünyada sıkışmış bireyler arasında köprü olma özelliği taşımaktadır.



Resim 40: Jean Michel Basquiat, "Self-portrait", 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 193 x 238. 8 cm

Sanatçının bir başka çalışması olan "kendi portresi" isimli çalışmasındaki biçimleme yaklaşımı da primitif nitelikler taşımaktadır. Çocuksu karalamalar ve geliş

güzel boyanmış izlenimi veren arka plan üzerinde yine çocuk resimlerini çağrıştıran biçemiyle siyah insan silueti, elinde tuvalin alt kısmına yönelmiş bir ok tutmaktadır. Figürün portre bölümü Afrika yerlilerinin masklarını çağrıştırmaktadır. Arka planda yer yer oluşturulan yarım alfabetik düzenlemeler, üzeri kısmen boya ile kapanmış çizimler, duvarlarda, ilan panolarında sıkça gördüğümüz görüntülerden izler taşımaktadır. Arka plan ile figür bütünüyle sanatçıyı yansıtmaktadır. Siyahî, fiziksel etnik kimliği ve kent duvarlarına yansıttığı iç dünyası plastik bütünlük içerisinde söz konusu resimde bir araya gelmektedir. Bir anlamda sanatçı bu resminde, duvarlara ruh katan ben ve beni ben yapan duvarlar diyalektiğini kurmaktadır.

Sanayi devriminin, toplumsal alanda ve sanat dünyasında geliştirdiği burjuva kültürü gereği, primitivist ve primitif kültürden etkilenen sanatçıların bir bölümü, biriciklik arayışlarında primitif kültür öğelerini sanatlarına yansıtmışlardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde modernlerin ortaya koyduğu sanat nesnelerinin, biçimsel aktarımın ötesine gidemediği sonucu çıkmaktadır. İlkel toplulukların söz konusu motiflere yükledikleri işlevler pratik bir amaca yöneliktir, estetik bir amacı hedeflediği söylenemez. Modernist sanatçılar ise bu kapsamda iki bölüme ayrılmaktadır. Sanatlarında ifadeyi, plastiğin gerisine itenler ve ifadeyi önceliğe alanlar. Daha önce söz edildiği gibi ilkel insan için söz konusu edimlerinin altında, doğanın ya da olayların akışına yön verme kaygısı gibi pratik bir amaç taşımaktaydı. Oysa ifadeyi önceliğine alan modern sanatçı için ilkel motifler; doğadan kopuşun, kendi içinden gelen sesin sembolik ve yalın ifadesi anlamı taşımaktaydı.

2.5. Yirmibirinci Yüzyıl Batı Sanatında Primitivizm Algısı

Sanatın ve sanatsal ifadenin kökenine ilişkin sorgulamalar 21. Yüzyıl sanatına yön veren tartışmalardan biri olarak öne çıkmaktadır. 20. y.y ın başlarında oyun ve büyü olguları çerçevesinde tartışılan sanatın kökleri, günümüzde genetik biliminde yaşanan gelişmeler ve nano teknolojinin açtığı yeni ufuklar çerçevesinde sanatın köklerinin genetik kodlara dayandığı noktasında tartışılmaktadır. Dissanayake, Dutton, Sandall gibi kuramcılar sanatın kökenine ilişkin çözümlemelerini söz konusu bağlamda geliştirmektedirler.

Modern yaşam biçiminin ortaya çıkardığı parçalanmanın bir sonucu olarak sanatçı bireyde gelişen öze dönme, saf, yalın ifade arayışları, birçok sanatçıyı ilkel

kültürlerin sanatlarına yöneltmiştir. İlkel yaşam modelinin vaat ettiği saflık ve yalınlık, genel çerçevede yabancılaşma sorunsalıyla karşı karşıya olan, toplumsal yaşam şartları ve zamanla uyumsuzluk içinde olan sanatçıları cezbeden özellikler olmuştur. Günümüz Batı toplumları bireyi merkeze alan toplum modelini benimseyerek, bireysel mutluluğunu hedefleyen toplumsal düzenlemeleri uygulamaya koymakta ve dünyanın diğer toplumlarına bu yönde dayatmalarda bulunmaktadır. Söz konusu modeli sanat kurumuna uyarladığımız zaman; sanatçının bireysel özgürlüğünün yansıması olan sanatçı merkezli sanat üretimi ve çözümlemesi ortaya çıkmaktadır. Rönesans' tan günümüze kadar sanat kurumunda dönemler, akımlar, hareketler ve sanatçı odaklı sanat yönünde gittikçe parçalanan, fraktallarına ayrılan bir sanat kurumu yapılanması görülmektedir. Günümüz sanatında artık sanatın katı kuraları olarak nitelendirilen geleneksel plastik değerler aracılığı ile özgün ifade biçimleri gerçekleştirmek mümkün olamamaktadır, bu nedenle sanatçı kendi imgeleminden hareketle kendi plastik dilini ortaya koymaktadır. Bu noktada anlaşılabilirlik dolayısıyla da ifade sorunsalı gündeme gelmektedir.

Sanat kurumunun insanlık tarihinde kültürel alanda üslendiği işlevler dikkate alındığında iletişimsel ya da ifade yönünün ağırlık kazandığı dikkat çekmektedir. İnsanoğlu iletişimsel kaygılarla oluşturduğu sembolleri bir güzellik algısı doğrultusunda düzenlemiş ve zamanla söz konusu güzellik algısı estetik yargıya dönüşmüştür. Ancak, sanatın kurumsal bir yapıya kavuştuğu tarih boyunca, sanatın işlevsel yönü sürekli tartışılmıştır.

Ellen Dissanayake, sanatın işlevsel boyutunu tartıştığı “Sanat ne için?” isimli çalışmasında, sorunsala evrimsel bağlamda yaklaşmakta, biyolojik ve kültürel antropolojik etkenler üzerinden sonuçlar çıkarmaktadır. Bu anlamda biyolojik bir varlık olarak ele aldığı insanın hayvanlarla olan farkının imgelemi olduğunu ifade etmektedir. İnsanın imgelemi ile evrene anlam verdiğini ve algılanabilir kıldığını dile getirmektedir. Dissanayeke; insan etolojistlerine dayanarak, kültürün ana kalıplarının, insana genetik yollarla aktarılmış temel davranış ilkeleri olduğu bilgisini aktarmaktadır (Dissanayeke, 1998; 11). Çiftleşme ve kur yapma, iletişim gibi canlıların temel yaşamsal dürtülerinden kaynaklı davranışları etoloji biliminin çalışma alanına girmektedir. Yazar, sanat kapsamında yer alabilecek kavramları ise genel çerçevede yetenek, ustalık, güzellik ve haz, şeylerin verdiği duygusal haz, düzenleme ve uyumlama, yenilikçi eğilimler, güzelleştirme çabası, dışavurum,

iletişim, ciddi ve önemli ilgiler, inandırmak (fantezi, oyun, yanılsama, imgelem) ve yükseltilmiş varoluş (duygu, eğlence, sıra dışı deneyim) olarak sıralamaktadır (Dissanayake, 1998; 36). Söz konusu kavramlar genel anlamda sanata etki eden duygu durumları, teknolojik gelişmeler, hayatı/doğayı algılama biçimlerini işaret etmektedir.

Sanatı bütüncül bir çerçevede değerlendirdiğimizde, dönemden döneme, sanatçıdan sanatçıya değişerek Dissanayake' nin belirlediği anahtar kelimelerin sanatın gelişim sürecinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca yazar primitif kavramını, modern, gelişmiş, batılı, ileri düzeyde eğitimli, endüstrileşme sonrası toplum kavramlarının karşıtı anlamında kullanmaktadır (Dissanayake, 1998; 43). Bu yönleriyle değerlendirildiğinde yazarın primitif algısının genel batı bakış açısından pek farkının olmadığı söylenebilir. Primitif toplulukların sanat ürünleri pratik bir amaca yöneliktir. Avlanma, sürü yetiştirme, çiftçilik gibi günlük yaşamın temel gerekleri yanı sıra ritüellerin bir sonucu olarak ortaya çıkan çeşitli uygulamalar (resimler, masklar, totemler v.b.) belirli ruhsal gereksinimlere yönelik ortaya çıkmışlardır. Kültürün temeli anlamında değerlendirebileceğimiz söz konusu birikimler kültürel anlamda estetik bir yargıya dönüşmüş, hayatın fenomenlerini algılama ve yorumlama biçimleri derinlik ve akılcı anlam kazandıkça sanat nesnesinin pratik işlevselliği ortadan kalkmış salt güzellik yargısının yansıması işlevini almıştır. Sanatın insanlık tarihi içerisinde geçirdiği değişime Janet Wolff, Brecht' ten yaptığı bir alıntıyla işaret etmektedir; **“Dün yaygın kabul görenler bugün beğenilmemektedir, bugünün insanları dünkü insanlar değildirler” (Wolff, 2000; 89).** Söz konusu söylem, sanatta devrim ve yenilik gibi kavramların öncelik kazandığı, sanatta belirleyici olduğu bir dönemde gelişmiştir.

Dissanayake' nin primitif topluluklara yaklaşımı günümüzün modern gelişmiş toplumları ile doğanın bir parçası olan ve bazı özellikleri modern insanın algısıyla sanatsal olan canlılar arasında köprü kurmasıyla ilişkilidir. Bitkilerin çiçek renklerinin döllemeyi sağlayacak böcekleri çekmesiyle, ilkel insanın yıldırımlardan korunma, savaşlarda düşmanlarına korku verme ve avlarını kolayca ele geçirme amacıyla yaptığı boyamalar arasında benzerlik vardır. Özünde her iki varlıkta estetik değil, yaşamsal kaygılarla renklenmiştir. Canlılar biyolojik, ilkeller ise kültürleri aracılığıyla söz konusu özelliklerini geliştirmişlerdir.

Dissanayake ile yakın çerçeveden bakarak sanatı sorgulayan bir başka araştırmacı ise Denis Dutton' dur. Yazar "The Art Instinct" adlı çalışmasında sanatın ve estetiğin içgüdüsel dolayısıyla evrimsel kökenleri üzerine sorgulamalar ve çözümlemeler geliştirmektedir. Yazar, sanat ve insan doğası başlığı altında; insan doğasının ve sanatın insan doğasındaki yerinin sorgulanması sürecine, tarihsel anlamda açıklık getirmekte ve farklı kültürel yapıların sanat algılarından örnekler değinmektedir. Seçtiği örnekler batı uygarlığı olarak tanımladığımız antik Yunan temellerine dayanan Avrupa kültürü dışında kalan örneklerdir. Yazar ayrıca dile ve dilin kültürel etkileşimdeki payına da işaret etmektedir (Dutton, 2009; 30-31). Yazarın, sanatın evrimsel yönünü irdelediği "Sanat ve Doğal Ayıklanma" başlığı altında; evrim psikologlarının gelişimsel tarih ve aklın uyum sağlayabilen özellikleri üzerine yaptıkları çalışmalardan örnekler vererek, insan yaratıcılığının, buzul çağında var olan yaşamsal zorluklardan insanı kurtarmış olabileceği fikrini genişletmektedir. Söz konusu dönemde insanın öyküler kurgulayarak, olası tehlikelerin simülasyonunu gerçekleştirerek, tehlikeleri önceden kestirme ve başarılı olan kurguların kuşaktan kuşağa aktarılacak bilgi birikiminin yani kültürün ve sanatın başlamış olabileceğini öne sürmektedir (Dutton, 2009; 90-91). Söz konusu düşüncesinin temelinde, primitif sanatın boyutta gerek sezgisellik, gerekse de biçimsel açıdan benzerliklerin olması bulunmaktadır. Kaya resimleri söz konusu düşüncenin en güzel kanıtlarından biri olarak değerlendirilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi kaya resimleri bütün dünya üzerinde biçim ve içerik açısından benzerlikler taşımaktadır. Hayvanlarda tanık olduğumuz ve sezgisel olarak tanımladığımız davranışlara ait bilgiler kuşaktan kuşağa genlerle aktarılmaktadır. Bir kedinin avlanma aracı olan tırnaklarını kullanma bilgisi de atadan yavrulara genler aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu noktada diğer canlılar gibi biyolojik bir varlık olan insanın da, atalarının yaşamsal deneyimlerinden edindikleri bilgileri genetik yollarla öğrenebileceği sonucu çıkmaktadır.

Modern insan ile ilkel insan arasında sanata duyulan gereksinim ifade ve iletişim kaygısı noktasında çakışmaktadır. Bir tarafta doğada tek başına yaşam mücadelesi veren, sınırlı iletişim olanağına sahip yalnız insan, diğer tarafta ise yaşadığı toplumsal düzende iletişim araçları ve yetenekleri anlamında son derece gelişmiş olmasına rağmen bireysel var oluş mücadelesi içinde olan yabancılaşmış yalnız modern birey. Her iki örnek de uç noktaları işaret etmesine rağmen, ifadeyi

öne çıkaran modern Primitivist sanatçılar ile onlara samimiyet ve ifadecilik anlamında esin kaynağı olan ilkel benlik ortak paydada buluşmaktadırlar.

III. BÖLÜM YABANCILAŞMANIN BİREYE VE ŞANATA ETKİSİ

III. BÖLÜM

YABANCILAŞMANIN BİREYE VE SANATA ETKİSİ

3.1. Yabancılaşmanın Ortaya Çıkışı

Yabancılaşma olgusu, insanlık tarihi boyunca “doğaya yabancılaşma” ve “kendine yabancılaşma” olmak üzere iki ana kapsamda incelenmektedir. Fakat modern toplum yaşamında bireyi en fazla ve olumsuz yönde etkilemesi açısından “insanın kendine yabancılaşması” üzerinde daha yoğun durulmaktadır. Genellikle insanın kendine yabancılaşmasının ortaya çıkmasının kaynağı olarak, Avrupa’da yaşanan endüstri devrimi gösterilir. Marks’ da modern insanın yabancılaşmasını kendine yabancılaşma bağlamında incelemiştir.

Kavramın felsefe alanında ilk defa sorgulanması Hegel ve Fichte tarafından yapılmıştır. Hegel, öğrencisi Marx’ ın aksine, yabancılaşma olgusunun ortaya çıkışına neden olarak, antik yunan kültüründen doğan Hristiyan kültürünü göstermektedir. Bu anlamda bireysel özgürlüklerin hedeflendiği Fransız devrimi ve buna bağlı gelişen modernist hareketin, bireyin “öz yabancılaşması” nın aşılmasında olumlu bir aşama olarak nitelendirmektedir. Hegel, birey üzerinde yaptırım gücü (süper ego) olan din olgusunu, bireyin özgürlüklerini kısıtlaması ve kontrol etmesi açısından, yabancılaşmanın temel nedeni görmektedir. Bu anlamda dinsel yapıyı çözmeye yönelik toplumsal hareketleri de yabancılaşmanın ortadan kaldırılması anlamında olumlu çabalar olarak değerlendirmektedir. Yabancılaşmanın kaynağını dine dayandıran bir başka düşünür Feuerbach ise Hegel’ in saptamasından yola çıkarak, din olgusunu **“İnsanın kendine yabancılaşması, insanın kendi kendisinden kopmasıdır” (Güçlü, 2003; 1563)** ifadesiyle nitelendirmektedir. Marks ise kapitalist yapılanma üzerine yaptığı çözümlemelerin temeline “yabancılaşma” kavramını oturtmasıyla, terimin sosyoloji biliminin terminolojisine girmesini sağlamıştır. Kavramı, “altyapı” bağlamında ele alarak **“İşçinin kendi emeğine yabancılaşması, çalışma etkinliğine yabancılaşması, insancıl özüne yabancılaşması, öteki insanlara yabancılaşması” (Güçlü, 2003; 1563)** olmak üzere dört başlık altında incelemiştir.

Kavram, ilk ortaya atıldığı tarihlerde üzerinde fazla durulmadı. Fakat endüstri toplumunun, toplumsal ve bireysel alanda yaşadığı bunalımların altında

yatan nedenin “yabancılaşma” olduğu saptamasının yapılması, terimin ilk ortaya atılmasından yaklaşık yüz yıl sonrasına denk gelmektedir.

Kavramın sözlük anlamına değinmek gerekirse;

Yabancılaşma: 1 Özgün anlamı içinde, bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme. 2 psikiyatride, normalden sapma durumu. 3 çağdaş psikoloji ve sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılik hissi. 4 felsefede, şeylerin, nesnelerin bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi durum, daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ya da tiksinti duyma hali. 5 Daha özel olarak ve benliğe yabancılaşma anlamında, benin kendi özünden uzaklaşmasıyla, kendisine ve eylemlerine nesnel bir biçimde, sanki bir ustanın elinden çıkmış bir nesneye yaklaşmasıyla belirlenen bilinç hali; kişinin kendi beniyile ya da zihin halleriyle, kendisi arasına duygusal bakımdan mesafe bırakması durumu, kişinin gerçek beniyile olan içsel temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma hali. (Cevizci, 2003; 414)

Yabancılaşma, günümüzde toplumsal yapının çekirdeği durumunda olan birey üzerinde ki en belirgin ve etkili sorunsal durumundadır. Daha önceden de belirtildiği gibi; insan neolitik dönemle birlikte yerleşik hayata geçerek “vahşi” yaşam şartlarından uzaklaşmaya, evrimleşme sürecinin bir başka boyutu olan sosyal evrimine başlamıştır. İnsanoğlu neolitik dönemde, birlikte yaşamının bir getirisi olan işbölümü uygulamasını geliştirmiştir. Böylelikle kültür oluşturmaya başlayan insanoğlu, yaşamını kolaylaştırma adına başlamış olduğu serüvene, önce yaşadığı doğadan uzaklaşarak kendisi ve sosyal evrim açısından olumlu bir adım anlamında doğaya yabancılaşarak devam etmiştir. İlkel topluluk yapısından genişleyerek daha büyük topluluklar ve toplumlar oluşturan insanlık, politik açıdan şehir devletlerinden krallıklara ve yöneticilerin halkın içerisinde seçildiği toplum modellerine evrilmiştir.

Söz konusu evrim sürecinde sınıf toplumunun ortaya çıkması ve üretim ilişkilerinin altyapının aleyhine gelişmesi sonrasında da birey, endüstri devrimiyle birlikte girilen süreçte “kendine yabancılaşma” noktasına gelmiştir. Felsefe, sosyoloji ve psikolojinin ortak konusu olan yabancılaşma bireyde, başarıya ulaşmanın en önemli aşamasının, sistemle barışık olmak gerektiği bilincinin gelişmesine neden olur. Basit bir örnek vermek gerekirse; kariyerinin olumsuz etkilenmesi kaygısıyla hareket eden bir çalışan, toplumsal alandaki statüsünü ilk aşamada korumak, sonrasında ise bir adım öteye götürmek kaygı ve beklentisiyle sosyal ilişkilerini, kendisine bu yönde yardımcı dokunacak kişilerden seçme eğilimine girer. Çünkü

rakipleriyle boy ölçüşmenin ve amaçlanan hedefe ulaşmanın en kolay yolu bu yönde ilişkiler kurmaktan geçtiği bilinci, ekonomik ya da toplumsal sistem tarafından bireye doğduğu günden itibaren benimsetilmiştir. Yukarıda verilen genel örneklem, etik değer yargılarından uzaklaşmış, hayatının akışını tamamen maddi hedeflere odaklamış görünen endüstri toplumunun parçası bireyin tipik davranış biçimidir. Toplumsal hayatın her alanında benzeri davranışlar sergileyen insanlara rastlamak mümkündür. Bu davranış biçimine ilişkin olarak; Bauman, **“Tüm toplumlar yabancılar yaratır. Ancak her toplum kendi yabancı türünü yaratır ve kendine has yollarla yaratır” (Bauman. 1997; 29)** saptamasıyla modern toplumda ortaya çıkan yabancılaşmanın temeline ilişkin yukarıdaki gibi bir açıklama yapmaktadır. Söz konusu yaklaşıma göre adı geçen ruh hali, modern toplumda kaçınılmaz bir duygu durumu gibi görünmektedir.

Bireyde ortaya çıkan yabancılaşma temelli davranış biçimlerinin sorumlusu olarak ideolojik sistem ya da üst yapı elemanlarının belirlediği kapitalizme dayalı ekonomik model gösterilmektedir. Bunun yanında “totaliter” kavramıyla tanımlanan ve birey üzerinde baskıcı anlayışla kontrol sağlayan ideolojik anlayışlar da birincil sorumlulardandır. Bireyler üzerinde toplumsal yapıyı yönlendiren, şekillendiren, yasalarıyla ya da hukuk dışı yaptırımlarıyla etken role sahip olan toplum modeli, bireyin öznel kimliğini tehdit etmekte ve öznel yaklaşımlar, davranış biçimleri sergilemesini, toplum bütününe tehdit etme olasılığı olan davranış bozuklukları olarak değerlendirmektedir. İnsanlar arasında varılan uzlaşmanın ortaya çıkardığı kültür, toplumsal alanda gelişerek ideolojik yönetim şekillerine dönüşmüştür. Alain Touraine, günümüz bireyinin ideolojik sistem tarafından belirlendiği ve yönlendirildiğini ifade ettiği birey özelliklerine yönelik çözümlemesinde

“Bireycilik çok geçmeden birçok gerçekliğe bölünür. Bu gerçekliklerden biri bizde bir beni ortaya çıkartır, söz konusu ben kırılgandır, değişkendir, bütün reklamlara, bütün propagandalara ve kitle kültürünün imgelerine bağımlıdır. Birey bu gerçekliğiyle, yeni iletişim sanayilerince üretilmiş birtakım arzuların, gereksinimlerin ve düşsel dünyaların yansıtıldığı bir ekrandan başka bir şey değildir. Artık aidiyet gruplarıyla tanımlanmayan, giderek daha da zayıflayan ve bir birlik ilkesi olmadığından, ayrıca oradan oraya kendi bilinci dışında körü körüne yönlendiğinden kendi içinde kimliğine ilişkin hiçbir güvence bulamayan bu birey imgesi, sıklıkla modernliği tanımlamakta kullanılmıştır” (Touraine, 2007; 145)

Toplumsallaşarak doğadan kopan ve yöneticilerin odağına giren birey, modernizm sürecinde bir ödün daha vererek kendi benliğinden kopma noktasına

gelmiştir. Doğada varlığını sürdürme savaşımını toplumsal yaşam modeliyle çözen insanoğlu, doğadan koptuğu gibi endüstri devrimi sonrasında kendine yabancılaşma sorunsalıyla karşı karşıya kalmış ve kendisinden kopma noktasına gelmiştir. Günümüzde birey kendi varoluşunun umutsuz savaşımını vermektedir. İki milyon yıl önce doğaya karşı verdiği; türünün devamına yönelik mücadelenin, birey bağlamındaki mücadelesi toplumdaki diğerlerine karşı verilmektedir.

Zaman zaman sanat alanında bireyin girdiği çıkmazı işaret eden ve tema olarak işleyen sanatçılar olmuş, söz konusu ideolojik modellerin eleştirisi niteliği taşıyan ürünler ortaya konmuştur. Bu anlamda söz konusu bireysel kimlik tehdidine ilişkin en önemli ve çarpıcı kâbus betimlemesi George Orwell' in "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört" adlı romanında işlediği "insan yüzünü çiğneyen çizme" temasıdır. Söz konusu romanda gelecek **betimlemesini "Geleceğin nasıl olacağını bilmek istiyorsan, bir insanın yüzünü aralıksız çiğneyen bir çizme düşün..." (Orwell, 2008; 234)** kelimeleriyle kurgulamaktadır. Hiçbir yüz/kimlik güvende değildir. Herkes; toplumsal modele uymayan davranışlar sergileme olasılığını taşır ve toplumsal model bu yönde davranışları sindiremez, dolayısıyla benzer davranış biçimlerinin çoğalması ve yaygınlaşması sosyal yapıda (üst yapı ilişkilerinde) bir bozguna neden olabilir. Bu nedenle öznel anlamda farklılık taşıyan tüm kimlikler tehdit unsuru olarak tanımlanmaktadır. İdeolojik sistemi tehditten kurtarmanın ya da engellemenin tek yolu tüm bireylerin özel yaşamlarını dahi sistemin kontrolü altında tutmaktır. Tüm değerlerin içini boşaltıp bireyleri robotlaştırmak, kontrol edilmesi çok kolay birimler oluşturmak sistemin devamlılığı için gerekli tek yolmuş gibi betimlenmektedir. Günümüz dünyasında ve Türkiye' sinde de şaşırtıcı derecede söz konusu romanın kurgusuyla benzerlikler taşıyan, toplumsal ve siyasal gelişmelere tanık olmaktadır. Batı toplumlarının kendi değer yargılarını, diğer toplumlara dayatmasının yanında, ironik bir şekilde hedef toplumların kendilerine özgü iç dinamiklerinden yararlanması, onlar aracılığıyla küresel çıkarlarını gözetmesi toplumların ve bireylerin suratını ezen çizme imgesiyle örtüşmektedir.

Veysel Çolak ise "Yabancılaşma ve Öteki Şiir" adlı çalışmasında yabancılaşmayı **"İnsanoğlunun bulunduğu etkinlikler sonucunda yarattıklarının, ürettiklerinin ve toplumsal ilişkilerinin, kendine karşı bir güce dönüşmesi; egemenlik altına alıcı oluşu, insanoğlunun buna boyun eğmesi; bunların kabullenilişi..." (Çolak. 1999; 211)** sözcükleriyle ifade etmektedir. Bir

insan üretimi olan toplumsallığın tarihinde ise dönüm noktalarını belirleyen mihenk taşları olarak çeşitli kavramlar öne çıkmaktadır. Antik Yunan'ı etkisi altında tutan “varlık” fikri, Ortaçağda “Tanrı”, Rönesans’ da “doğa”, 17. Yüzyılda “doğanın kanunu”, dönemleri etkisi altına alan temel kavramlar olarak belirmektedir. Günümüzde ise “yaşam”, ön plana çıkmaktadır. Simmel, 19. Yüzyılın sonlarında başlayan ve yirminci yüzyılı etkisi altına alan “yaşam” fikrinin sanatta yansımaları **“Sanatçının iç benliğinden fıskıran yaşam, bizzat kendi doğasında bulunan yasaları izlemelidir. Eğer sanatçı dış dünyadaki bir biçimin benzerini yaratmayı amaçlasaydı, bu hedef bütünüyle erişilmez olurdu” (Pappenheim, 2002; 12)** saptamasıyla yaşamın ve sanatçının kendi öz benliğine yöneliminin gerekliliğini dile getirmektedir. Toplumsal alanda yoğunlukla gözlemlenen bireyin içine kapanması, yaşadığı topluma ve toplumun dinamiklerine yabancılaşması saptamasını da beraberinde getirir.

Endüstri devrimi sonrasında birey özelinde gelişen, feodal toplum dinamiklerine yabancılaşmayla birlikte, çoğunluğun doğrularını dayatmalarına karşı duruş sergileme, buna karşılık kendi özgürlüğünü ön plana çıkarma kaygısı toplumsal alanda yeni dinamiklerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Söz konusu toplumsal değişim ortamında, başka bir deyişle toplumun üst yapı elemanlarına karşı koyma sürecinde sanatçının da üst yapı elemanlarının etkisinden kurtulmak kaygısıyla girdiği, geleneksel ifade biçimlerinden uzaklaşma çabası, 20. y.y. sonlarına gelindiğinde özgür olma hedefinden sapmıştır. 19 yüzyılla birlikte kilise ve sarayın koruyuculuğundan, dolayısıyla dayatmalarından uzaklaşan sanatçı, yel değirmenlerine⁸ hükmeden sermayenin koruması altına girmiştir.

Soylu ve ruhban sınıfın sanat üzerindeki etkisinin azalması, toplumsal evrim sürecinin gerektirdiği kaçınılmaz sonuçtur. İlkel, köleci, feodal toplum modelleriyle gelişen evrimsel sürecin son halkası kapitalist toplum modelinin egemen sınıfı sermaye sınıfıdır. Elinde bulundurduğu ekonomik güçle sanat,

⁸ Cervantes’ in “Don Kişot” adlı romanında, yaşlı aristokrat şövalye senyor Kesada tarafından dev yaratıklar olarak algılanan dönemin fabrikaları niteliğindeki yel değirmenlerine karşı savaşımı betimlenmektedir. Söz konusu betimleme yaşlı, gücü kalmamış ve sanrılar üreten, hem aklen hem bedenen tükenmiş bir soylu sınıfı sembolize etmektedir. Buna karşılık Devasa boyutlara ulaşacağı öngörülen yeni sınıfın, burjuvanın hâkimiyetindeki fabrikalar da yel değirmenleriyle sembolize edilmektedir.

siyaset, din ve hukuk kurumlarını istediği gibi şekillendirip yönlendirmektedir. Geçmişte bütün egemen sınıfların uyguladığı yöntemi kullanarak, söz konusu sınıf da toplumu şekillendirme amaçlı sanatın “finansmanını” üstlenmiştir. İlk bakışta Nazi Almanyası ya da Sovyetler birliğinde uygulanan yöntemle örtüşmeyen aşırı kontrolcü bir propaganda yönteminden bahsedemeyiz fakat özellikle pop kültürün dünyada etkili olduğu günümüzde görüntü teknolojilerinin yardımıyla amacına sinsice ulaştığını söylemek mümkündür. Başka bir deyişle; sanat kurumu tarih boyunca söz konusu egemen sınıfların arkasına gizlendikleri, toplumu kontrol ettikleri bir maske işlevi görmüştür.

Burjuva kavramı 13. y.y. dan itibaren şehirli tüccar sınıfını tanımlama amaçlı kullanılmıştır. Amerika kıtasının keşfiyle söz konusu sınıf ekonomik açıdan hızlı yükseliş sürecine girmiş ve iktidar mekanizmalarının kontrolünü eline geçirmiştir. Cervantes, toplumsal alanda girilmekte olan yeni dönemi, ruhban ve soylu sınıfın güç yitirmesini buna karşılık yel değirmenlerini işleten yeni egemen sınıfın doğuşunu “Don Kişot” adlı romanında sembolik anlatımla dile getirmiştir. Endüstri devriminin yaklaşık yüz yıl kadar öncesinde kaleme alınan söz konusu roman, Batı uygarlığının toplumsal gelişme anlamında girmekte olduğu yeni sürecin ipuçlarını vermektedir. Amerika kıtasının keşfedilmesiyle, Orta Amerika altınları İspanyollarla birlikte, İngilizlere de ciddi bir sermaye birikimi sağlamıştır. Ayrıca tarım alanında yaşanan gelişmeler köyden kente göçü başlatmış böylelikle kentlerin varoşlarında iş gücü birikimi ortaya çıkmıştır. Endüstri devrimini tetikleyen başlıca unsurlar, köyden kente göçün oluşturduğu iş gücü ve sermaye birikiminin yeni iş sahaları açması olmuştur. Ya da başka bir deyişle; yeni uzmanlık alanlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu noktada insanın kendine yabancılaşması gündeme gelmiştir. Renat Zahar burjuva ve öncesi toplumsal ilişkileri

“Burjuvazi öncesi toplumsal ilişkilerde –ne üreticiyle üretim araçları, ne emeğin toplumsal dağılımı ve ne de Pazar üretimi arasında bir ayrım vardır- burjuvazi toplumu öncesi emeğin kendine özgü niteliğinden kaynaklanan, Marks’ ın anladığı manada bir yabancılaşma –aliénation- mevcut değildir” (Zahar, 1999; 20)

biçiminde açıklamakta ve Marks’ ın yabancılaşma tanımını eleştirmektedir. İnsanoğlunun feodal toplum yapısından burjuva toplumuna geçişinde gerçekleştirdiği atılımının benzeri bir gelişim örneğini de paleolitik dönemden neolitik döneme geçişte geçirdiğini belirtmek diyalektik döngüsellığe işaret etmek açısından gerekli görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi; yerleşik hayata geçişle besin

bulma zorluğunun ortadan kalkmasıyla boş zamanın açığa çıkması, yeni uzmanlık alanlarının ve sınıfların ortaya çıkmasını sağlamıştı. Endüstri devrimi öncesinde de ekonomik anlamda edinilen birikim, endüstriyel üretime yönelik yatırımlara aktarılmıştır. Bazı Avrupa devletlerindeki ekonomik gönencin sanat alanına yansımaları ise John Berger 17. y.y da yapılan pek çok ölü doğa resminde zenginliğin sembolü olan nesnelerin resimsel kurguyu oluşturduğunu ifade etmektedir (Berger, 1993; 99). Resimlere yansıyan zenginlik sembolleri sadece ölü doğa resimleriyle sınırlı değildir. Sipariş edilen portrelerde dahi zenginlik sembollerini içeren kurgulara rastlanılmaktadır. Söz konusu döneme ait portrelerde bu yönde bir yüzeysellik, yabancılaşma dikkati çekmektedir. Berger adı geçen portrelerde yer alan zenginlik sembollerini, ‘seyirlik portre’ amaçlı yapılmış olmalarına bağlamaktadır (Berger, 1993; 98).

Endüstri devriminin doğurduğu, “insanın kendine yabancılaşması”nın, bireyin ruhsal yapısı üzerinde, paylaşım savaşlarıyla (I. ve II. Dünya savaşları) daha da etkin bir hal aldığı bilinmektedir. Dünyanın “Batı Uygarlığı” bölümünde yoğunlukla yaşanmakta olan yabancılaşmanın bireyi etkilemesinin en önemli nedenin toplumsal yapı olduğu ifade edilmektedir. İnsanın, hayatın akışını kolaylaştırmak, doğanın zorluklarına karşı koyup varlığını sürdürmek amaçlı geliştirdiği ilk kesici ya da kazıcıdan günümüze kadar geçirdiği sosyal evrim ve buna bağlı olarak teknolojik gelişme, her geçen gün insan hayatının akışını daha fazla etkisi ve kontrolü altına almaya başlamıştır. Kendine yabancılaşan ve yabancılaşmanın etkisiyle tinsel dünyadan uzaklaşan insanoğlu, duygusal anlamda bir değer yitimine maruz kalmaktadır. Makinelerin yönlendirdiği, maddiyatın öne çıktığı günümüz toplum modelinde, tüm enerjisini ve iradesini bireyci duygu durumunun yönlendirdiği birbirine yabancı insanlar toplumu oluşturmaktadır. Bu anlamda, Pappenheim, çağımızın önemli sosyologlarından Georg Simmel’ in modern yaşama ve modernizme ilişkin çözümlemelerinden çıkışla; **“Simmel. Biçimin yaşama karşı zaferini anlatmış, biçime teslim olmanın insanın kendi olmasını giderek güçleştirebileceği tehlikesini dile getirmiştir.” (Pappenheim, 2002; 22)** yorumunu yapmaktadır. Günümüz insan yaşamının çok büyük bir bölümünü kuşatmış olan teknolojiye ve onun yararlılığına inanç, batı insanı huzurunda sarsılmıştır. İçinde bulunduğu yabancılaşmanın farkına varan birçok insan etrafını kuşatan makinelerin insanlığın tinsel değerlerini yok ettiği gerçeğini görmüş ve kabullenmiştir.



Resim 41: Jan Davidsz de Heem, “İstakozlu Ölü Doğa”, 1643, T.Ü.Y.B. Wallace Koleksiyonu Londra

Kabullenmenin yabancılaşmayla açıklanan bölümünün yanı sıra zaman zaman tepkisel hareketlerde ortaya çıkmıştır. Sözü edilen tepkiselliğin toplumsal alandaki örgütlü yansımalarından biriside hippie hareketidir. Kapitalist ideolojinin bu biçimde yaşamı öngörmesi açısından başta söz konusu ideolojik yapı olmak üzere tüm ideolojileri reddeden hippie hareketi bu bağlamda en yakın ve özgün örnektir. 60’lı yılların ortalarında gelişen “Hippi” hareketi, paylaşım kültürüne dayalı toplumsal yaşam biçimini savunan bir özgürlük hareketi olma hedefini gütmekteydi. Özünde tüketim kültürünün ortaya çıkardığı yıpranmaya karşı gelişen tepkiselliği barındırmaktadır. Başka bir ifadeyle Hippie hareketi, burjuva sınıfının ekonomik modelinin temel dinamiği olan tüketimi reddeden bir içerik taşımaktadır. Günümüzde tüketim kültürünün seyrettiği boyutu göz önüne alınca haklı bir duruşu bulunmaktadır. Tepki olarak da, insanoğlunun toplumsal evrimi öncesine göndermeler içeren yaşam modellerini ön plana çıkarmaları önem taşımaktadır. Homo-sapiens türünün ilk aleti kullanmasıyla başlayan toplumsallaşma ve bağlı olarak yabancılaşma süreci, modernizmle birlikte katlanarak büyümüştür. Bu anlamda Tahir M. Ceylan, bencillik olgusuna bağladığı insanlığın gelişimini;

“Baş döndürücü ilerlemenin başladığı nokta, sanırım insan nüfusunun on binlere düşüp de herkesin yok olma tehlikesi geçirdiği andır. O noktada belki bir yaratıcının sopanın ucuna bağladığı sivri taşla yaptığı mızrak, insanı yaşatmakla kalmadı, onun, aletin tek önemli varolma aracı olduğunu anlamasına da neden oldu. En benciller en iyi aletleri yaptılar ve kazmalar, arabalar, kalburlar, kemanlar, baltalar, urganlar, uçaklar, kayıklar, aynalarla bugüne geldik” (Ceylan, 2009; 9)

sözleriyle kısaca özetlemektedir. Bencilliğin, yabancılaşmayla ortaya çıktığını ya da bencilliğin gelişmesiyle yabancılaşmanın başladığı saptamasını yaparak iki olgunun birbiriyle iç içe olduğunu söyleyebiliriz. İnsanoğlunun toplumsal gelişimini sağlayan temel etken; sahip olma dürtüsüdür. Mülkiyet bilincinin gelişmesiyle toplumsal ve yerleşik hayatın temelleri atılmıştır. Böylelikle uzmanlaşmayla üst yapıyı oluşturan kurumlar gelişmiş, söz konusu yapıyı koruma ve geliştirme adına uzmanlık gerektiren alanlar gelişmiştir. İnsanlık tarihinde yaşanan adı geçen kültürel ve teknolojik gelişmelerin günümüzde, insanın yaşamını kolaylaştıran değil, yönlendiren ve kontrol eden bir noktaya geldiği görülmektedir. Söz konusu durum bireysel alanda bir takım sınırlamalar ve dolayısıyla yabancılaşmayı doğurmaktadır. Ancak içinde bulunduğu kuşatılmışlığın farkında olmayan çok büyük bir “yığın” varoluşunun nedenleri arasında bireysel maddi kaygılarını ön plana çıkararak yaşamını sürdürmektedir. Türk toplumundan genel bir örnekleme makinenin toplumsal alanda getirdiği statü yanılsaması bunun en güzel göstergesidir. Sahip olunan arabanın markası, işlevi iletişim olan telefonun modeli gibi özellikleri toplum tarafından statü göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

“Makineyi umutla kabul eden insan görüntüsü, Ortaçağdakinden farklıdır; ama din karşıtı bir görüntü değildir. Bu görüntü, Ortaçağ bakış açısının karanlığa gömülmesinden sonra gelişen ve ruhsal düşünceyle maddeci dünyeviliğe eşit uzaklıkta bir rota çizmeye çalışan dinsel düşüncenin özünü ifade etmektedir” (Pappenheim, 2002; 28).

skolâstik düşünce yapısının daralttığı dünya anlayışından önce Rönesans sonrasında da Fransız Devrimi ile gelişerek değişen toplumsal yapıda “makine”, Ortaçağ düşüncesinin merkezinde yer alan “Tanrı” anlayışının yerini almış görüntüsü çizmektedir. Günümüzde de gözlemleyebildiğimiz gibi “Batı Dünyası” olarak adlandırdığımız Avrupa ve uzantısı Amerika Birleşik Devletleri’ nin dünya üzerinde gerçekleştirmeye çalıştığı teknoloji odaklı planların arkasında, kilisenin durmakta olduğunu görmekteyiz. Ayrıca Katolik inancın merkezi “Vatikan” devletler üstü bir statü sergilemektedir. Batı uygarlığında ortaya çıkan maddeci dünya görüşü nedeniyle, tanrı bilincinden uzaklaşması beklenen, din yerine bilimi, olumcu bakış

açısını yaşamın merkezine alması beklenen batı insanının, iki karşıt görüş arasında geliştirdiği senteze tanık olmaktadır.

İnsanoğlu, yaşamının bir anlamı olsun ister. Doğumundan ölümüne kadar geçirdiği yaşam sürecinin bir amaca hizmet etmesi çabasıdır. Hegel’ in tinin kendini gerçekleştirme, kendini aşma çabası her bireyde farklı biçimde uygulamaya dökülür. Canlıların doğa şartlarında seçilmeleri gibi (doğal ayıklanma) toplumsal alanda da bireyler davranışlarıyla ve uzmanlıklarıyla “tür”lerini devam ettirirler ya da sonlandırırlar. Konu insanoğlunun yerleşik hayata geçtiği dönemle birlikte başlayan “uzmanlaşma” bağlamında incelendiğinde; her uzman alanının en iyisi olarak hayatına bir anlam katma hedefindedir. Örneğin sanatçı, döneminin en iyi örneği olarak tarih sayfalarında yer almak ister ve bütün yaşamsal ereğini sözü edilen çerçevede şekillendirir. Aslında tüm bu içgüdüsel kaygılar bireyin toplumsal alanda “ne olduğu” ya da varoluş sorunsalına ilişkin cevap arayışlarıdır.

Ortaçağda tanrı-din olgusunu hayatın merkezine yerleştiren ve dünyadaki varlığını öteki dünyaya adayan toplumsal güdü, endüstri devriminin arttırdığı bir ivmeyle makineyi ve teknolojiyi hayatın merkezine yerleştirmiştir. Burada toplumsal güdüler –sürü psikolojisi- sürü içerisinde bazı ortak davranışların gelişmesine neden olmuştur. “Yabancılaşmış bireylerin toplumunda” da ise yaşamın merkezinde, ağırlıklı olarak çıkar sağlama, toplum -sürü- içerisinde tuttuğu yeri en azından korumak ya da daha iyi bir duruma getirme düşüncesi hâkimdir. Söz konusu davranışların gelişmesinde -en iyi- olma kaygısının altında maddi ve manevi var olma kaygısı yatmaktadır. Makine ya da teknolojiyle ortaya çıkan söz konusu değer yitimi, içinde bulunduğumuz çağda uygar olarak tanımlanan toplumlarda yoğun olarak gözlemlendiği gibi toplumun bir aynası olma görevi de üstlenen “sanat eylemini” “sanat eyleyicisi” aracılığıyla etkisi altına aldığını görmekteyiz.

Yabancılaşma kavramını ilk olarak geniş bir ölçekte çözümlemelerinde ele alan Marx ve 20 yüzyıl düşünce akımı “Varoluşçuluk” un da öncülerinden Sartr’ ın “Yabancılaşma” ya dair görüşlerine değinmek gerekirse.

Marks, yabancılaşma’ nın gelişim sürecini daha öncede belirtildiği gibi dört başlık altında incelemektedir: **İşçinin kendi emeğine yabancılaşması, çalışma etkinliğine yabancılaşması, insancıl özüne yabancılaşması, öteki insanlara**

yabancılaşması” (Güçlü, 2003; 1563). Modern insanın alet kullanmaya başlamasıyla birlikte doğaya olan yabancılaşmasının başladığını Marks’ ın çözümlemeleri ışığında söylemek mümkündür. Marks’ a göre **“Yabancılaşma toplumsal dünyanın nedeni değil sonucudur. Aslolan ilkin bu yabancılaşmış dünyayı değiştirmektir” (Güçlü, 2003; 1563).** 19. y.y. da zenginliklerin artmasıyla, yoksullaşmanın da artması, yabancılaşmayı insana ilişkin bir sorunsal olarak gündeme getirmiştir. Bilindiği gibi Marks, insanoğlunun toplumsal evriminin başladığı noktaya geri döneceğini ön görmektedir. Paraya dayalı bir özgürlük vaat eden liberal ekonomik modelin, tüm insanlığa sınırsız özgürlük veremeyeceğini ve liberal sistemde özgürlüklerin parasal bir değeri olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle söz konusu sistemin süreklilik taşıyamayacağını, ilkel-komünel topluma doğru evrilme zorunda olduğunu savunmaktadır. Tıpkı doğada canlıların doğduğu, yaşadığı ve öldüğü gibi insanlığın toplumsal evrimi de başladığı noktaya geri dönecektir.

Başka bir deyişle; Marks, yabancılaşmanın nedeninin insanın kendinden uzaklaşmasından kaynaklandığını, bu nedenle yabancılaşma sorunsalını toplumsal alanda uzmanlaşmanın bireye “neliği” konusunda bir çözüm olarak gördüğü “iş” i çerçevesinde ele aldığını söyleyebiliriz. Daha önce söz edildiği gibi; insanoğlu toplumsal yaşam modelini geliştirerek doğaya karşı var olma savaşını kazanmıştır. Bu bağlamda, Marks, endüstri toplumunun en önemli sorunsalını toplumsal alanda var olma savaşımı çerçevesinde ele almıştır. Söz konusu geniş kapsamlı yabancılaşmayı insanın doğaya yabancılaşması olarak tanımlamıştır. Varoluşçularda ise durum biraz daha ileri boyuttadır.

Birey merkezli yaşamsal önermeler geliştiren varoluşçuluk, 20. Yüzyıl düşünce akımı olması açısından da önem taşımaktadır. Modernizm döneminin düşünce akımı biçiminde değerlendirmek mümkündür. Atomun çekirdeğinde gerçekleştirilen parçalanmanın izlerini, modern sanatta olduğu gibi felsefede de varoluşçu bağlamda gözlemlemek mümkündür.

“Heidegger ve pek çok varoluşçu filozof bize insan varoluşunun çok daha karamsar bir tablosunu sunmaktadır. Özne ile nesne arasındaki bölünme nedeniyle insan gerçeklerden yabancılaşmıştır; tarafsız bilgi de bu bölünmeyi iyileştirmeyip sadece derinleştirmektedir.” (Pappenheim, 2002; 23)

varoluşçular bireye kendi gerçekliğiyle varolması gerektiğini öğütlerler, Pappenheim' in da ifade ettiği gibi, bireye birey olma yönünde bir model sunulmadığı için toplum kendi içinde fraktallarına ayrılma noktasına gelmiştir. Asım Bezirci, Sartre' in çevirisini yaptığı "Varoluşçuluk" kitabının önsözünde Sartre' in varoluşçuluk tanımını;

"...İnsanda -ama yalnız insanda- varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşıarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır..." (Sartre, 1997; 8)

sözleriyle aktarmaktadır. Sartre' nin 1944 yılında yaptığı açıklama ile Pappenheim' in yukarıda yaptığı saptama paralellik taşımaktadır. Pappenheim gibi Ritter de varoluşçuluk akımını modern bireyin yabancılaşmasını dile getiren bir felsefe biçiminde değerlendirmektedir (Sartre, 1997; 10).

3.2. Modern Toplumda Yabancılaşma

Sanayi devriminin ortaya çıkması ve üretim ilişkilerini değiştirmesiyle birlikte toplumsal alanda bireylerin olağan tepkilerinin değişiklik göstermesi sonucu ortaya çıkmıştır.

"Tin ya da İde, kendi özünden uzaklaşmış, kendi kendine yabancılaşmış, özüne aykırı bir nitelik kazanmıştır. İşte bu olay, Tin' in kendi kendisiyle çelişmesidir. Bu çelişkiden kurtulmak için yeni bir açılma söz konusudur, o da Tin' in kendine dönüşü, kendi ürünü olan kültür evreninde birliğe ulaşmasıdır. Bu ulaşma kendi kendinde olan Tin' in kendine yabancılaştığı doğa ile birleşmesi sonucu sağlanır" (Bozkurt, 2005; 52)

ifadesiyle Bozkurt, insanın doğaya rağmen değil, doğayla birlikte var olma bilincine ulaşması gerektiğini dile getirmektedir. Paleolitik dönem insanının toprak altındaki bitki köklerini çıkarmak için kullandığı sopa, günümüzde büyük alveriş merkezlerinde satın aldığımız ürünleri koymak için satıcı tarafından kullanıma koyulan market arabaları ya da Mars gezegeninde su olup olmadığını araştıran robota dönüşmüştür. Yine paleolitik dönemde vahşi hayvanlardan korunmak için kullanılan baltalar, günümüzde, insanların birbirlerini yok etmek için kullandıkları nükleer bombalarla yer değiştirmiştir. Modern birey doğaya değil, içinde bulunduğu ve kendi yarattığı toplumsal düzen içerisinde yaşam mücadelesi vermektedir. Modern birey cebindeki kredi kartının ödenebilir limiti kadar vardır. Simmel' in saptamasını yaptığı kırsal ve metropol kıyaslamasını;

“Metropol her zaman para ekonomisinin merkezi olmuştur. Çünkü burada iktisadi mübadelenin çeşitliliği ve yoğunluğu, mübadele araçlarına özel bir önem kazandırır; oysa taşradaki küçük çaplı ticaret böyle bir şeye imkan vermez. Para ekonomisi ve zihnin egemenliği birbirine derinden bağlıdır. İkisi de insanları ve şeyleri katıksız bir tarafsızlıkla ele alır” (Simmel, 2004; 87)

sözleriyle yapmaktadır. Kalabalık olmanın getirdiği doğal bir tepkiyle metropol insanı kendisine küçük sosyal çevreler kurmuştur. Üretici ile tüketici arasında herhangi bir iletişim söz konusu değildir. Modern bireyin etrafında olup biten olaylara karşı duyarsızlığını ise; **“Sınırsız zevk peşinde geçirilen bir hayat, insanı bıkkınlıştırır. Çünkü uyarılan sınırlar öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanırlar ki, artık hiçbir şeye tepki veremez olurlar”** (Simmel, 2004; 91) biçiminde açıklamaktadır.

3.3. Modernizm ve Yabancılaşma “Sanatçının Sanata Yabancılaşması”

Endüstri Devrimiyle birlikte ortaya çıkan insanın kendine yabancılaşması, yukarıda Simmel’ in saptamalarından da anlaşıldığı gibi toplumsal alanda insanın yalnızlaşmasına, “şizoid” bir ruh yapısına bürünmesine neden olmuştur. Sanat alanında ortaya çıkan çözümlenin temelinde yatan neden yine toplumsal yapıda yaşanmakta olan çözümlenle ilişkilendirilebilir. Söz konusu çözümlenin temel nedenlerini ise teknik nedenler ve psikolojik nedenler olmak üzere iki başlıkta karışımıza çıkmaktadır.

Teknik nedenler olarak sıralayabileceğimiz nedenlerin başında; “suret” oluşturmaya yönelik teknolojilerin gelişerek, resimde ve heykelde yansıtmacı anlayışın sonunu getirmesini gösterebiliriz. Romantizmle birlikte sonuna geline, resimde ve heykelde, görünen gerçekliğin iki boyutlu yüzeye ya da yontu malzemesine aktarılması anlayışı, fotoğraf makinesinin gelişmesiyle birlikte görünen gerçekliğin “deformasyon” sürecini başlatmıştır.

İnsanoğlunun, başlangıçta doğadan yararlanmaya başlamasıyla birlikte doğaya yabancılaşmasının başladığına değinmiştik. Yabancılaşma sürecinin bir sonraki aşaması olan İnsanın kendine ve ürününe yabancılaşması, beraberinde sanatçının sanatına yabancılaşması sorununu da ortaya çıkarmıştır. Sanatçı tarih boyunca doğayı taklit ederek hayata ilişkin çözümlemeler yapmıştır. İmgeler aracılığıyla soyut düşüncenin yolunu açmış insanın toplumsal evriminin anahtarlarını

geliştirmiştir. Modern insanın uygarlık serüveninin büyük bir bölümünde doğanın gerçekliğinin yansıması olan ilkel sanat zamanla gelişerek kültürel bir yapı kazanmıştır. Toplumun temel yapıtaşlarından birisi olan kültürü oluşturan diğer öğelerden de beslenerek doğayı taklit etmenin ötesine geçmiştir. Başka bir deyişle sanat, nesnelerin yeniden yaratılmasından daha fazlasını gerektiren bir edimdir. İlerlemesi, gelişmesi; düşüncelerin ve kültürün diyalektiğine bağlıdır.

“Gerekli olan, daha önce erişilemeyeceğe erişecek, başarılamayanı başaracak aracı bulmaktır. Doğa üzerinde yeni bir güç kazanılmış ve bu güç yetisi bakımından sınırsızdır” Fischer, 1993; 19).

Fischer’ in sözünü ettiği gibi; doğanın insanın karşısına çıkardığı zorluklara karşı durmanın yolunu araç geliştirmeye bulan insan, zamanla doğal yaşamdan koparak kurduğu uygarlıklarla kendi ‘ekosistemini’ yaratmıştır. Başarılamayanı başaracak araç arayışı bir anlamda avant-garde duruşun temeli gibi yorumlanabilir. Bu düşünceden çıkarak; modern insanın özünde var olan -öncü- olma kaygısı sanat alanında avant-garde tavır olarak belirmiştir. Burada bilim alanının gelişimine benzer çizgide gelişen süreç, var olanın üzerine yeni bir şey koyma noktasında gelişmektedir. Bilindiği gibi bilimsel gelişim, mevcut bilgilerin üzerine yeni bilgiler ekleyerek ortaya çıkmaktadır. Basit bir örnekleme Newton’ un yerçekimi kanununun maddenin kütlesine ilişkin özelliklerini açıklamasının üzerine, 20. Yüzyılda geliştirilen kuantum mekaniği, maddenin algılanmasını Newton’ dan çok ötelere taşımaktadır. Söz konusu algının gelişmesi, insanın doğaya karşı duruşunda etkin role sahip alet geliştirmenin de ufkunu geliştirmektedir.

Özellikle 20. yüzyıl sanatında gözlemlediğimiz sanatçı tavrı, geleneksel olanı bir kenara bırakarak, özgün olan yeni ifade biçimleri-yöntemleri ortaya koyma kaygısı biçiminde belirmektedir. Gelişen teknoloji ve nesneyi algılama becerisinin el değiştirmesi yani; insandan araca geçmesi, beraberinde geleneksel ifade ve yansıtma araçlarının değişmesi sonucunu doğurmuştur. Söz konusu davranış, sanatçının sanatına yabancılaşmasının bir göstergesi biçiminde algılanabilir. **“Boya yapmayı yeni ticaret erbabının ellerine bırakan ressamın yabancılaşması kadar, sanat dünyasında kökten etki yapan bir diğer etken de teknik yeniliklerdi” (Finlay, 2007; 31).** Boya tekniklerinde yaşanan gelişmeler, örneğin “tempera” boyadan “yağlı boya” ya geçiş, aynı zamanda yeni bir resim anlayışına geçişinde göstergesiydi. Yukarıda Finlay’ ın da belirttiği gibi, sanatçının ihtiyaç duyduğu malzemeyi kendisinin geliştirmesi ve üretmesi gereğini bir kenara koyan ve

malzeme üretiminin ticari bir alan olarak gelişmesiyle birlikte 18. ve 19. Yüzyıl ressamı kendilerini, resim yaptıkları temel malzemelerine yabancılaşmış hissetmeye başlamışlardır. Söz konusu dönem ressamlarından William Holman Hunt, tuvallerinde ortaya çıkan boya çatlaklarına veya renklerin kararması sorununa çözüm üretememekten yakınmaktadır. Oysa usta çırak geleneğinin yaygın olduğu dönemlerde bu türden teknik sorunlarla başa çıkmak, eğitim sürecinin önemli bir parçası ve ustadan çırağa aktarılan çözümler içermektedir. Malzeme endüstrisinin ortaya çıkmasıyla birlikte malzeme kullanımı ve teknik bilgiler hakkında, ressam bağlamında ciddi bir bilgi kaybı oluşmuştur. Söz konusu geleneksel çözümlerin kaybolmasıyla birlikte malzemesine yabancılaşmış ressam, boyaların birbirlerini olumsuz etkilemeleri sonucunda ortaya çıkan çatlakları öngöremez ve bu yönde çözüm üretemez bir noktaya gelmiştir.

Avant-garde hareketlerinin Avrupa -Batı- sanat geleneğinin iç dinamiklerini 'biçim bozum' a uğratması ve yerine yeni dinamiklerin konulamaması nedeniyle iyi-kötü, güzel-çirkin ya da estetik-estetik dışı yargılarında ciddi anlamda kavram karmaşası yaşandığına tanık olmaktayız. Geleneksel ifade biçimlerinin yerini alan yeni eğilimlerde dikkat çeken önemli bir nokta da, tasarlayan sanatçının, uygulamayı malzemeye hâkim ustaların ellerine bırakmayı kabullenmesidir. Başka bir deyişle; sanatçının ortaya koyduğu sanatsal üretimlerde aidiyet sorunsalının ortaya çıkmasıdır.

Sanatsal üretim süreci Marksist bağlamda üretim ilişkileri açısından ele alındığında; tasarlayan, uygulayan ve haz duyan olmak üzere üç aşamada gerçekleşen üretim ilişkileri, 20. Yy sanatı açısından ele alındığında diğer pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da tasarlayan ve uygulayan olmak üzere iki aşamada gerçekleşmektedir. Miro' nun imzasını taşıyan halı çalışmalarında ilk örneklerine tanık olduğumuz gibi sanat nesnesi, bir meta olarak sanayi tipi üretim modelinin süzgecinden geçmektedir. Günümüz sanatçısı sanat nesnelerini tasarlamakta, teknik anlamda yetkin bir üreticiye uygulatmakta ve siparişi veren alıcıya-tüketiciye sunmaktadır. Joan Miro söz konusu çalışmaları ilk önceleri sadece tasarlamış ve uygulamasını ünlü halı tasarımcısı ve dokuma ustası Josep Royo' ya yaptırmıştır. Ancak daha sonra sanatçının dokuma tekniklerini öğrendiği ve kendi halılarını dokuduğu da bilinmektedir. Sanatçının söz konusu davranışı, yabancılaşmaya karşı bir tavıra dönüşmüştür. Günümüzde hazır yapım ya da

postprodüksüyon çerçevesinde üretim yapan sanatçılar ise söz konusu tepkiyi geliştirmemektedirler.



**Resim 42: Joan Miro, “Duvar Halısı”, 1979, Yün Dokuma,
Joan Miro Vakfı, Barcelona**

Bu yönde gelişmeler, 20 yüzyıl sanatçısının sanatına yabancılaşmasının bir başka boyutunu doğurmuştur. Toplumsal alandaki insanın kendine yabancılaşmasının sanat alanındaki yansımasına örnektir. Batı sanat dünyasında, sanayi devrimine

kadar olan dönemde kendi boyasını, fırçasını, yağını üreten sanatçı, sanayi devriminden sonra üretimin makineleşmesiyle birlikte, gerekli malzemelerin tümünü seri üretim yapan bir üreticiden temin ederek, sanatsal üretim adına kendisine fazladan zaman yaratmıştır. Böylelikle zamanının ve enerjisinin büyük bölümünü sanatsal üretim için ayırma fırsatını yakalamıştır. Sanatsal üretimin bu aşamasında sanata yabancılaşmadan söz edemeyiz fakat söz konusu gelişmenin günümüzde aldığı boyut, malzemeyi teknik anlamda tanımayan ve dolayısıyla kullandığı malzemenin sonuçlarını kestiremeyen sanatçıların ortaya çıkması noktasına getirmiştir. Özellikle postmodernizm döneminde başlayan adı geçen yönde yabancılaşma, görünenin aksine resim sanatının sınırlarını daraltmıştır. Tasarlayan ve üretenin farklı tinsel özelliklere sahip olması, bir sanat nesnesini sanatsal kılan en önemli dinamik olan “ifade”nin gerçekliğine gölge düşürmektedir.

Günümüz sanatçısı sadece tasarlayarak üretimi başka ellere bırakmayı iyice kanıksamıştır. Oysaki usta-çırak dönemine çağrışım yapan söz konusu üretim biçimi, bireyselliğin ve tinselliğin ön plana çıktığı Modernizm döneminde yadsınan hatta şiddetle karşı çıkılan bir yaklaşımdır. Bilindiği gibi Modernizm döneminin en önemli özelliği bireyselliğin öngördüğü şekilde sanat kurumunun temel yapıtaşı olan akademiye karşı duruştur. Sanatçı, kendisine ait sanat nesnesini üretirken ustasının zorla benimsettiği sanat anlayışının ona yön vermesine karşı çıkmıştır.

SONUÇ

Genel anlamda; modern toplumların ve sanatın içinde bulunduğu yabancılaşma ve ifade sorunsalına yönelik bireysel yaklaşımların incelenmesinin hedeflendiği tez çalışmasında, 19. ve 20. yüzyılda batı sanatçılarına, primitif kültürlerin etkisi araştırılmıştır. Primitivist batılı sanatçıların yanı sıra, batı sanatına etki eden primitif toplulukların kültür örneklerine ait görseller karşılıklı incelenmiştir. Bireysel anlamda, resimsel ifadenin en yalın hali olduğu düşünülen kaya resimlerinin de, analogik çerçevede günümüz sanatçısının plastik ifade aracı olabileceği yargısı geliştirilmiştir. Bu bağlamda modernist ve post modernist süreçte primitif kültürden etkilenen sanatçıların çalışmaları, örneklerle plastik ve ifade açısından çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sanat, paleolitik dönemden bu yana, insanın toplumsal yaşamında yer etmiş bir kültür parçacığıdır. Batı sanatında Giotto ile başlayan; doğanın görsel gerçekliğini yansıtmaya anlayışı, resimde Rönesans akılcılığını doğurmuş, El Greco nun mistik tinselliği ise Barok sanatın duygucu algısına öncülük etmiştir. Kolonileşmenin getirdiği ekonomik zenginlik ile ticaretin gelişmesi ise yeni bir sınıf doğurmuştur. Batı toplumuna, ticarete hâkim olan burjuva sınıfı yön vermeye başlamıştır. Fransız devrimi ve ardından yaşanan sanayi devrimiyle birlikte toplumun değer yargılarında yaşanan değişiklik, beğeni yargılarını da şekillendirmiştir. Bilim alanında yaşanan gelişmeler (psikanaliz, atomun parçalanması, antropolojik bulgular, Fotoğraf tekniğinin bulunması) modern sanatçının ufkunu genişletmiş, doğanın görünen gerçekliğinin nedensellikleri üzerine ve insanın varlığının ötesine, bilinçaltına yönelerek görsel gerçekliğin dışlandığı, ifade temelli plastik çözümlerin arayışına sokmuştur. Gauguin, Tahiti yerlilerinin kültür ve yaşam algılarında pastoral yaşam arayışlarına girmiş, Picasso ve Braque figürü hücrelerine/parçalarına ayırmıştır. Yaklaşmakta olan I. Dünya savaşı, bireylerin psikolojisini, özellikle Alman toplumunu şizoid anlamda etkilemiştir. Dışavurumculuk akımının ortaya çıkmasında I. Dünya savaşının yarattığı ruh hali etkindir. II. Dünya savaşının Avrupa kıtasında yarattığı yıkımla birlikte, savaşın şiddetini ve yıkımını topraklarında yaşamadan süreci atlatan ABD, savaş sonrası dönemde sanatın yeni merkezi olma fırsatını yakalamıştır. Böylelikle dünya kültürüne de yön verme olanağına kavuşmuştur. . Amerikan siyasetinin uyguladığı kültür politikalarının ürünü olan tüketim kültürü, plastik sanatlarda da Andy Warhol' un öncülük ettiği, seri üretim mantığının etkin olduğu bir sanat türünü ortaya

çıkarmıştır. Sanatçı cephesinde Andy Warhol' un öncülük ettiği anlayışa karşılık, sanat kuramcıları tarafında da Jameson, Lyotard, Habermas, Greenberg, Danto, Kuspit gibi öne çıkan isimler, dönemin eleştirisini yapan kuramcılardır. Özellikle günümüz sanatına yönelik çözümlemeleri açısından Donald Kuspit' in incelemeleri önem taşımaktadır. Duchamp' ın hazır nesne kullanımıyla başlayan nihilist ve yüksek sanata karşı duruş süreci, Damien Hirst' in günlük yaşamı irdeleyen kavramsal tavrına kadar gelmiştir. Kuspit, yüksek sanat eleştirisini **“Yüksek sanat onların günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşıktır kesinlikle” (Kuspit, 2006; 18)** sözleriyle yapmaktadır. Bilindiği gibi Duchamp, “Çeşme” isimli çalışmasını, yüksek sanata duyduğu tepkiyi dile getirme amacıyla gerçekleştirmiştir. Pop sanatın da benzer bir söylemle gelişmesi ile geleneksel ve modernist sanatın dinamikleri sorgulanmaya başlanmıştır. Modernist dönemde, akımlarla sınıflandırılan estetik öneriler, post modernizm ve sonrasında sanatçı merkezli bir yapılanma almıştır. Başka bir deyişle her sanatçı kendi akımı ile ön plana çıkma çabasına girmiştir. Yine Kuspit, Postmodern dönemin sanat ürünlerini;

“Postmodern dönemde artık tabloyu göremeyiz, yalnızca röprodüksiyonunu ya da en iyi olasılıkla tabloyu röprodüksiyon aracılığıyla görürüz; böylece tablo ile röprodüksiyon özdeş hale gelir ve popüler(leştirici) göze neredeyse aynı gibi görünür” (Kuspit, 2006; 25)

ifadesiyle, Baudrillard' ın simülasyon kuramından referanslarla değerlendirmektedir. Habermas ise 1980 yılında gerçekleştirilen Venedik Bienali' nin düş kırıklığı havası taşıdığını ifade etmekte ve bu düş kırıklığının nedenini **“Venedik’ teki sergiye katılanların, tersine çevrilmiş avan-gard cepheler oluşturduğunu söyleyerek tanımlayabilirim bu havayı.” (Zeka, S: 31, 1990)** sözleriyle açıklamaktadır. Tüketim kültürünün etkisiyle gelişen pop sanatın geldiği noktayı ise bir başka kuramcı Bourriaud, postprodüksiyon kavramıyla açıklamaktadır. Yazar; görsel medyanın terminolojisinde yer alan kavramın sanat alanındaki uygulamasının temelinde, küreselleşen tüketim kültürünün yarattığı kaosa karşı duyulan bir tepkinin olduğunu ifade etmekte, orijinallik ve yaratım gibi plastik sanatlarla özdeşleşmiş kavramların iğnin boşaldığını;

“Orijinallik (bir şeyin kökeninde olma) ve hatta yaratım (hiçbir şeyden bir şey yapma) nosyonları, her ikisinin de işinin kültürel nesneleri seçme ve bunları yeni kavramlar içine sokma olan ayrılmaz ikili DJ ve programcının damgasını vurduğu bu yeni kültürel manzarada yavaş yavaş bulandırıyor” (Bourriaud, S: 22, 2004)

sözleriyle dile getirmektedir. Söz konusu yaklaşım, artık sanatçının özgün biçim arayışının son bulduğu anlamını taşımaktadır. Buna yönelik olarak sanatçı, ifade araçlarını daha önce yapılmış çalışmalardan seçmekte ya da kültürel ürünleri yeniden yorumlamayı veya üretmeyi tercih etmektedir. Duchamp'ın yaratıcı süreç sorunsalına yönelik çözümü hazır yapımdır. Sanatçı **“Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir” (Bourriaud, S:41, 2004)** sözleriyle yaratma ediminin bireysel anlamda tanımını yapmaktadır. Bu anlamda sanat nesnesinin üretim süreci ve sürecin sanatçı ile ilişkisi arasında kopukluk olmaktadır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde sanatçının ortaya koyduğu yapıta yabancılaştığı saptaması yapılabilir. Çünkü sanatçı ürününü ortaya koyarken yaşadığı tinselliği yadsımakta ve zaten var olan bir nesnenin anlamını değiştirmektedir. Söz konusu, postprodüksüyon ve yabancılaşma ilişkisine örnek olması açısından Serkan Özkaya'nın 9. İstanbul bienali için ciddi emek ve zaman harcayarak yapmış olduğu Michelangelo'nun Davut heykelinin 'postprodüksüyonu' nun başına gelenler gösterilebilir. Bilindiği gibi; heykel, bienal öncesinde 1,5 yıllık bir çalışma sonucunda, gerçeğinin iki katı büyüklüğünde, mermerin belki yüzdebiri oranında özgül ağırlığa sahip bir malzeme olan strafordan yapılmıştır. Heykelin, sergilenme mekanına yerleştirilirken yıkılması, sanatçıyı oldukça üzmüş olması söz konusu gelişmelerin tasarlanmadığını, “Köpük Davut” heykelinin bienal süresince ayakta durmasının düşünüldüğünü göstermektedir. Sanatçı açıklamalarında heykeli yapma amacının “kitaplarda gördüğü bir başyapıtla karşılaşma olasılığı kurmak” olduğunu ifade etmektedir. Heykelin yıkılması ilk anda geleneklerin dışlanması, yıkılması gibi bir okumayı olanaklı kılarsa da, projenin tasarlayıcısının açıklamaları söz konusu yönde bir okumayı ortadan kaldırmaktadır. Heykel sanatında matematik en önemli araçtır; çünkü her şeyden önce bir mekâna yerleştirilen heykelin sürekli ve sorunsuz bir şekilde ayakta durması gerekmektedir. Antik yunan heykellerinde ayakta betimlenen figürlerin bacaklarının yanlarında bulunan destekleyici formlar, dekoratif özelliklerinden daha çok, gövdenin bacaklara göre daha fazla taş içermesinden kaynaklı, ağırlık merkezi ve kaldırma kuvveti sorununu çözmeye yönelik kullanılmıştır. Serkan Özkaya'nın, heykelin postprodüksiyonunu gerçekleştirirken söz konusu antik bilgileri göz ardı ettiği düşünülmektedir.

Anlam değişimi tanımlamasının ilk akla getirdiği bir başka çözümleme yöntemi ise göstergibilimsel çözümleme yaklaşımıdır. Bilindiği gibi göstergibilimsel çözümleme beraberinde psikanaliz tekniğini ve algıyı yorumlamayı öngörür. Bir

gösterenin taşıdığı anlamı algılamak ve yorumlamak, alımlayanın yaşamsal deneyimleri yani kültürü ile doğrudan ilişkilidir ve söz konusu yorum öznedir. Davut heykeli örneğinde de görüldüğü gibi kavramsal sanatın geleneksel sanata, yüksek sanata tepki gösteren manifestosunun yönlendirmesiyle yapılan ilk okumada kavramsal sanatın ruhuyla örtüşen bir düşünce gerçekleştirilmiş, ancak sanatçının açıklamaları söz konusu düşüncelerle taban tabana zıt bir içerik çözümlemesi ortaya çıkarmıştır. Söz konusu durum, günümüzün sanata yabancı sanatçıları-sanat nesnesi-izleyici arasındaki iletişimsel ilişkinin kopukluğuna yönelik bir örneklem olması açısından önem taşımaktadır.

Günümüz sanatında gündeme gelen yabancılaşma kaynaklı olduğu düşünülen sorunsallar “Bireysel tercih olarak resimde yaban düşünce ve primitivizm” adlı tez çalışmasına ve çalışmanın ana teması olan resimsel edimlere yön veren temel çıkış noktaları olmuştur. İlkel insanların gerçekleştirdiği kaya resimleri, plastik ifadenin yalınlığı ve Basquiat örneğinde olduğu gibi, günümüz modern insanın da yalın ve saf ifade aracı olması açısından, resimlerin plastik örgütlemesinde esin kaynağı anlamında değerlendirilmiştir.

UYGULAMALAR

Orta Asya ve Anadolu' nun yanı sıra dünyada zengin bir koleksiyon oluşturan kaya resimlerinin yapılış nedenleri ve içeriklerine ilişkin yapılan araştırmalar; resimlerin, ilkel benliğin ilk ifade biçimleri olduğunu göstermektedir. Anadolu' da bulunan kaya resimleri, -çoğunlukla- dönem insanları için yaşamsal önem taşıyan geyik, dağ keçisi, at gibi hayvan temalarını işlemektedir. İletişimsel özellikleri açısından ele alındığında resimlerin bir "gösteren" olduğu ve bu amaçla oluşturuldukları dikkati çekmektedir. Betiler, biçimsel özellikleri bakımından insanlığın uygarlık oluşturma serüveninde önemli yer tutan, yazıya geçişin ilk adımıdır düşüncesiyle değerlendirildiğinde; resimlerin yapıldığı yüzey üzerinde anlatıma yönelik kaygıların çağrışımını yapan, kurgusal bir düzen dikkati çekmektedir. Genel anlamda resimlerde yer alan figürler, yaşanan çevreye ait canlı türlerinin, resimleri yapan insanlar tarafından algılanışları konusunda da ipuçları sunmaktadırlar.

Günümüzde toplumu oluşturan bireyler arasında yaşanan iletişim karmaşasının temelinde, yabancılaştırmanın doğurduğu "bireyci" davranış biçimi yatmaktadır. Bireyin ön plana çıktığı günümüz toplum modelinde, bireycilik kavramı bencilliği odağına alan yaşam anlayışını ifade etmektedir. Dolayısıyla bireysellik kavramı olumlu bir anlam taşıırken, bireycilik, bireyselliğin karşısında, diğerlerini dışlayan, küçümseyen çerçevede olumsuz bir yere oturmaktadır. Yabanıl yaşamdan koparak toplumsal yaşama geçen ve kendine özgü, akıl ve bilgiyle şekillendirdiği bir doğa/ekosistem oluşturan insanoğlu, geçirdiği toplumsal evrimde öncelikle bireyin ruh yapısını şekillendirmiştir.

Marks' ın çözümlemeleri ışığında, toplumların evrimsel açıdan dönüm noktalarında ve özellikle feodal toplumdan sanayi toplumuna geçişte, insan davranışında yabancılaştırma kaynaklı değişimler yoğunlukla ortaya çıkmıştır. Toplumsal örgütlenme modelleri çeşitlilik kazanmış, ilkel kölecilik toplumdaki yapıya ya da yaban hayatı örneklerine sıkça rastlanılan sürüler benzeri, ancak bir üst seviyede bilinç düzeyinde şekillendirilen toplumsal örgütlenmeler ortaya çıkmıştır. Bu tür örgütler mevcut yasal düzene göre yapılandığı gibi, sistemin izin vermediği örgütsel yapılanmalar biçiminde de şekillenebilmektedir. Legal ve illegal kapsamda genellenebilecek; dernekler, vakıflar, sendikalar, siyasi partiler, terör örgütleri, din ya

da ritüel temelli örgütsel yapılar söz konusu örgütsel yapıların genel başlıkları biçiminde sıralanabilir.

Toplumsal alanda “klan” tipi örgütlerin ortaya çıkmasının temelinde yatan duygu durumu, diğerlerine karşı üstünlük kurma, güçlü görünme ya da tam tersi korunma-sığınma gibi modern insanda bulunmaması gereken ilkel dürtülerdir. Yabancılaşmış ve kendini toplumsal alanda güçsüz hisseden birey, modern toplumda var olma savaşımına bir klana/sürüye bilinçli ya da bilinçsiz katılarak devam eder. İsmail Mert Başat kapitalist sistemin işleyişine yönelik yaptığı çözümlemeye;

“Pazarların kontrolü, devletler üzerinde finansal, politik ve askercil, insanlar üzerinde ise ideolojik ve kültürel kontrol demektir; kontrol bu yollardan somutluk kazanır. Bu yeni dönem, ‘kültür endüstrisi’ denilen sektörü diğer sektörlere göre iki kez daha önemli kılacaktır” (Başat, S: 196, 2006).

saptaması ile ideolojik sistemin, bireyin tercihlerini yönlendirdiğini ve böylelikle tüketim tercihlerini istediği yönde şekillendirdiğini dile getirmektedir. Yukarıdaki saptamalar ile toplumsal hayatta tanık olunan ilişki biçimleri doğru orantılı bir ilişki içerisindedir. Yaban hayatta olduğu gibi her sürünün bir lideri vardır, ya da her lider kendi sürüsünü oluşturur. Lider, diğerlerinin tercihlerini belirlemede etken rol oynar ve tebaasının diğer etki mekanizmalarından etkilenmesine izin vermez. Farklı sürüler/arkadaş grupları/sivil toplum örgütleri arasındaki iletişim ve paylaşım kısıtlı ya da hiç yoktur. Ortak paydada kümelenmiş bireylerin sürü kuralı gereği, dışarıda olanlarla iletişimleri kısıtlıdır ve ötekiler yarar sağlamadığı sürece grupla etkileşimine izin verilmez.

Çocukluk çağında ortaya çıkan ve öğrenilen/şartlandırılan birey, yaşamlarının yetişkinlik dönemlerinde de söz konusu güdüyle hareket ederler. Tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen “Erkoloji” ve “Parsel” dizileri toplumsal alanda ortaya çıkan söz konusu davranış biçimlerine yönelik eleştirel göndermeler içermektedir. Söz konusu davranış biçimlerinin, toplumsal alanda dar ve geniş ölçekte özgürlük ideasına yönelik koyulan yasalar üstü güdusel bir yapıya dönüşerek, bireyi denetim altına almakta olduğu ve tercihlerine yön verdiği düşünülmektedir. Bu anlamda bireyin ruh halini denetlenen ve denetleyen

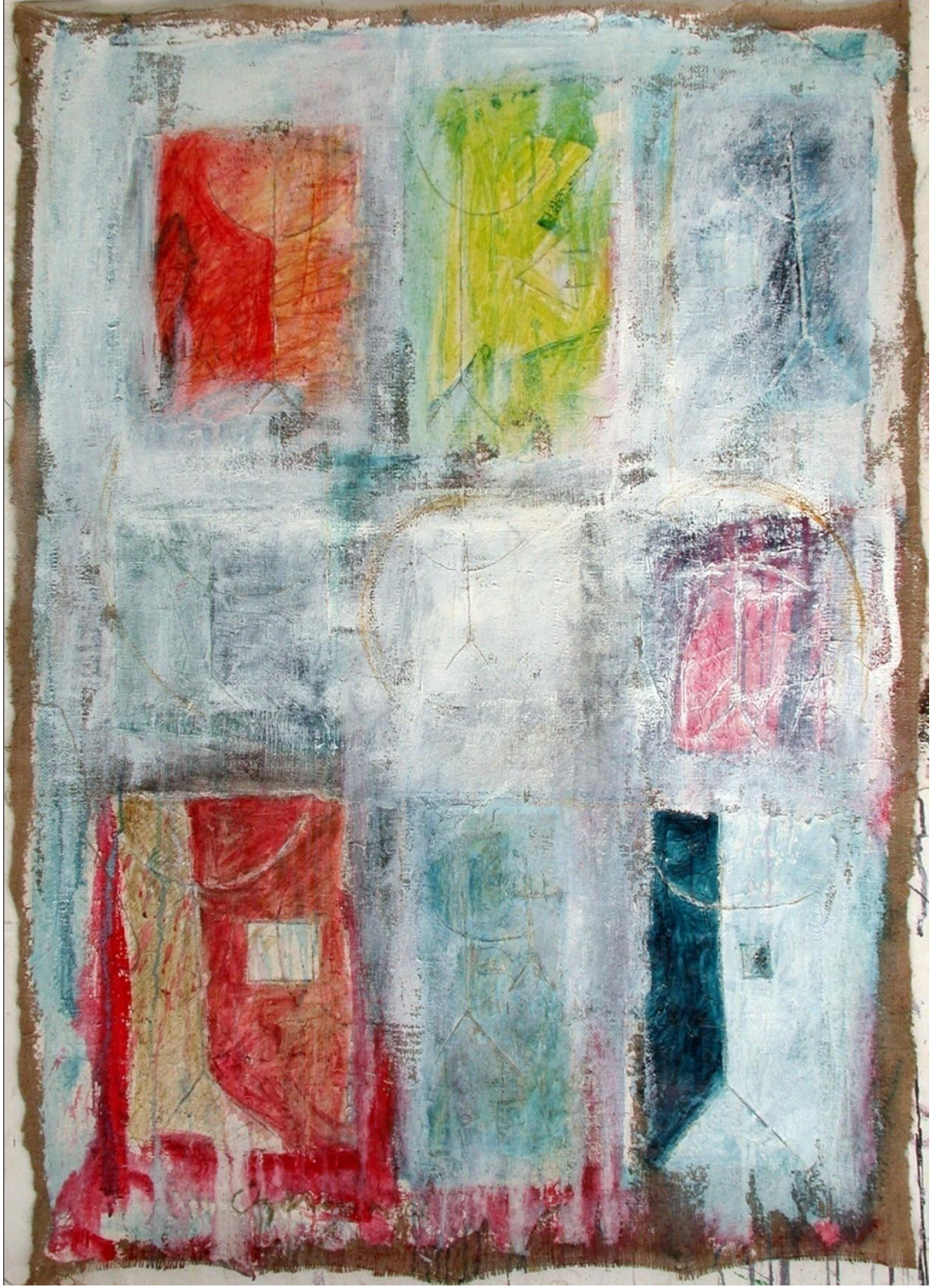
bağlamında, kaya resimlerinde olduğu gibi sembolik imgelerle ifade yolu hedeflenmiştir. Plastik öge kullanımında çizginin öne çıkması ve renk değeri kullanımının düşük kromaya sahip olması, günümüzün çok renkli dünyasıyla karşıtlık oluşturacak biçimde, ifadeyi güçlendirici bir tercih olarak düşünülmüştür. Genel anlamda kompozisyonlarda oluşturulan dikey ve yatay bölümler, sürünün etkinlik alanını, birey sembolü figürleri kapsayan geometrik alanlar ise bireyin iç dünyasına yönelik göndermeler içermektedir. Yine bireysel sahiplik alanlarını çağrıştıran parsel bölümleri, yerleşik hayatın dolayısıyla ilk sahiplik ilanlarının-mücadelelerinin başladığı dönemleri sorgulayan göndermeler içermektedir.



Resim 43, "İsimsiz"
Ham Bez Üzerine Karışık Teknik
2004, 130x105 cm



Resim 44, "İsimsiz"
Ham Bez Üzerine Karışık Teknik
2004, 164x101 cm



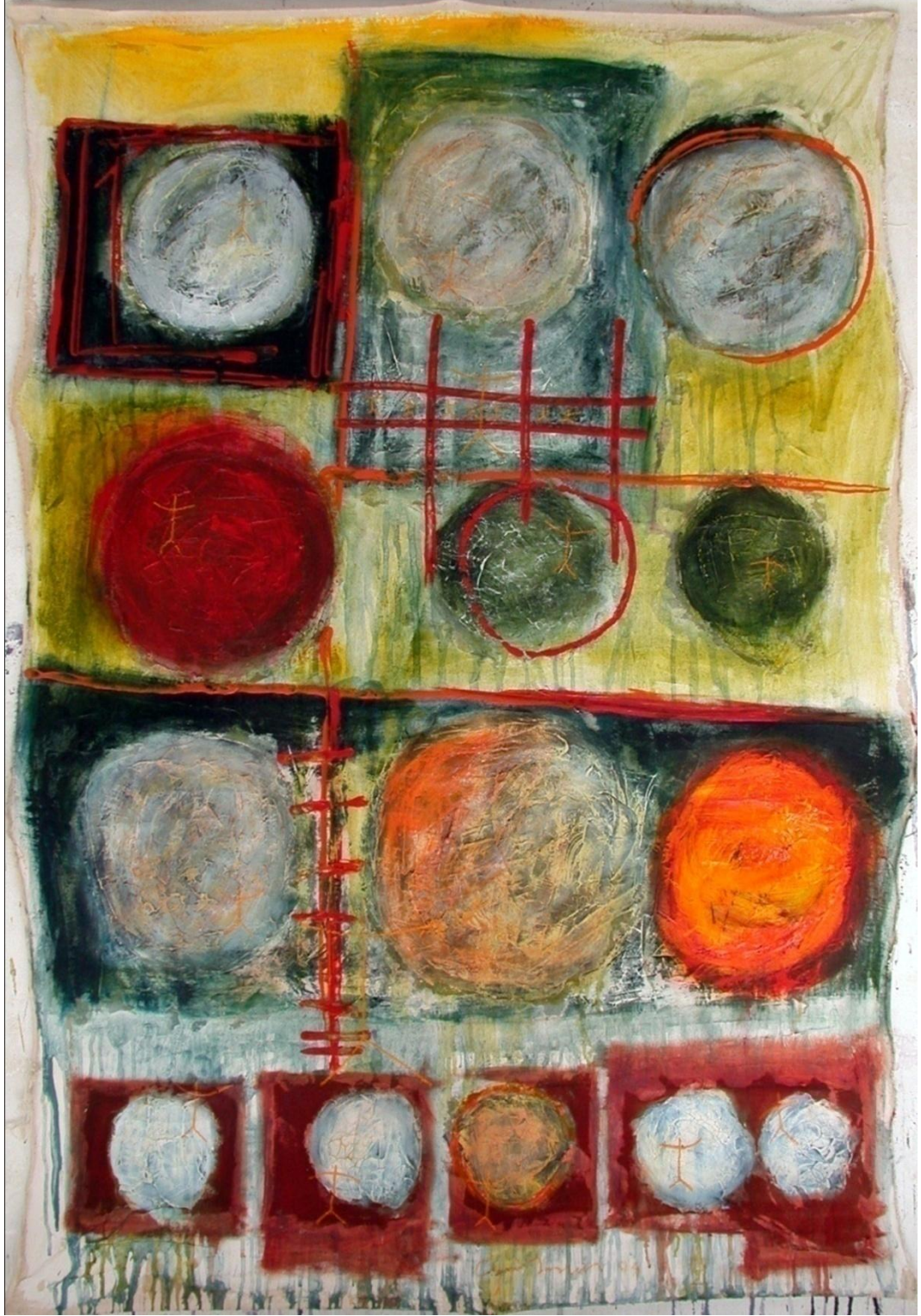
Resim 45, "İsimsiz"
Ham Bez Üzerine Karışık Teknik
2004, 140x100 cm



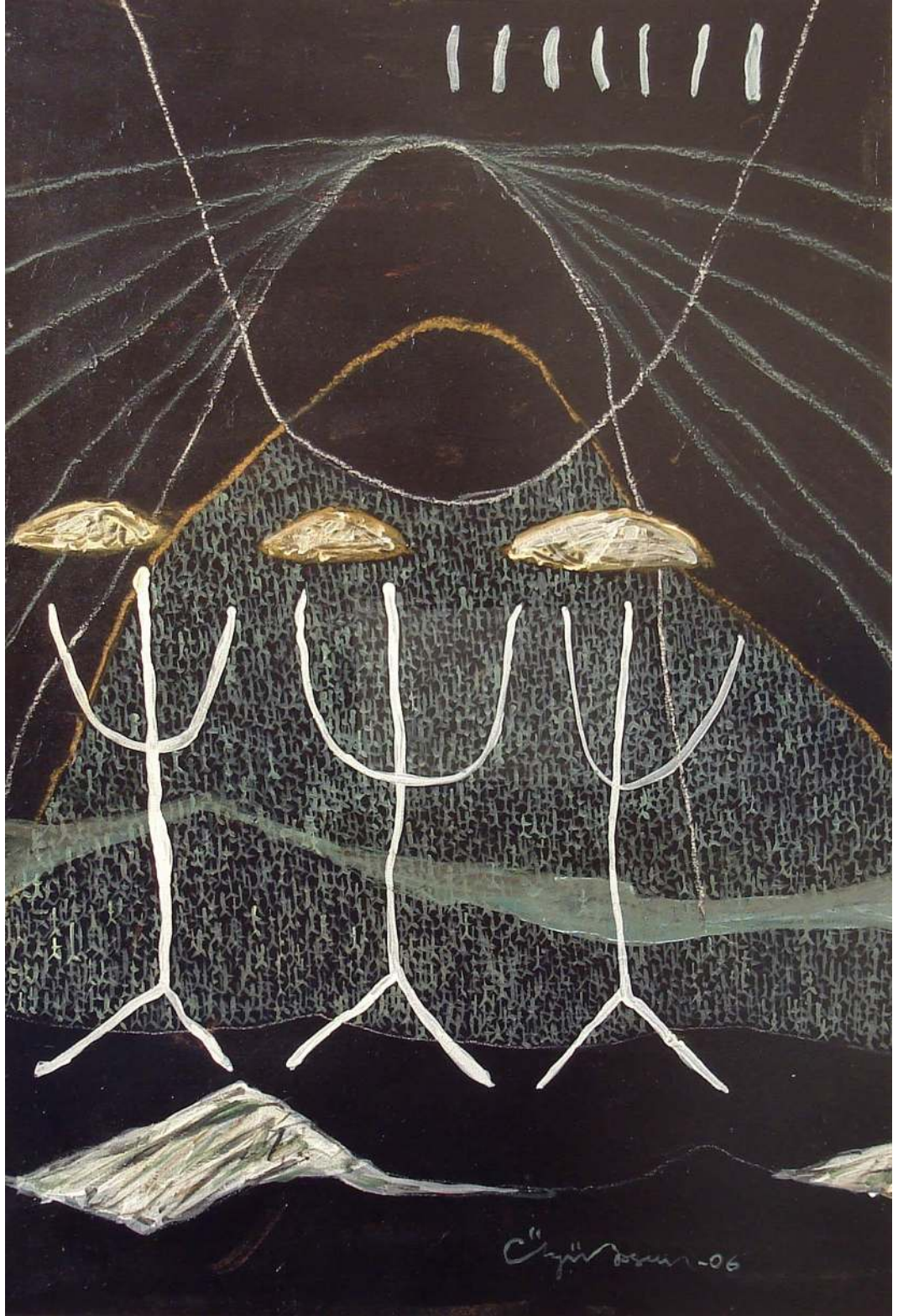
Resim 46, "İsimsiz"
Ham Bez Üzerine Karışık Teknik
2004, 156x107 cm



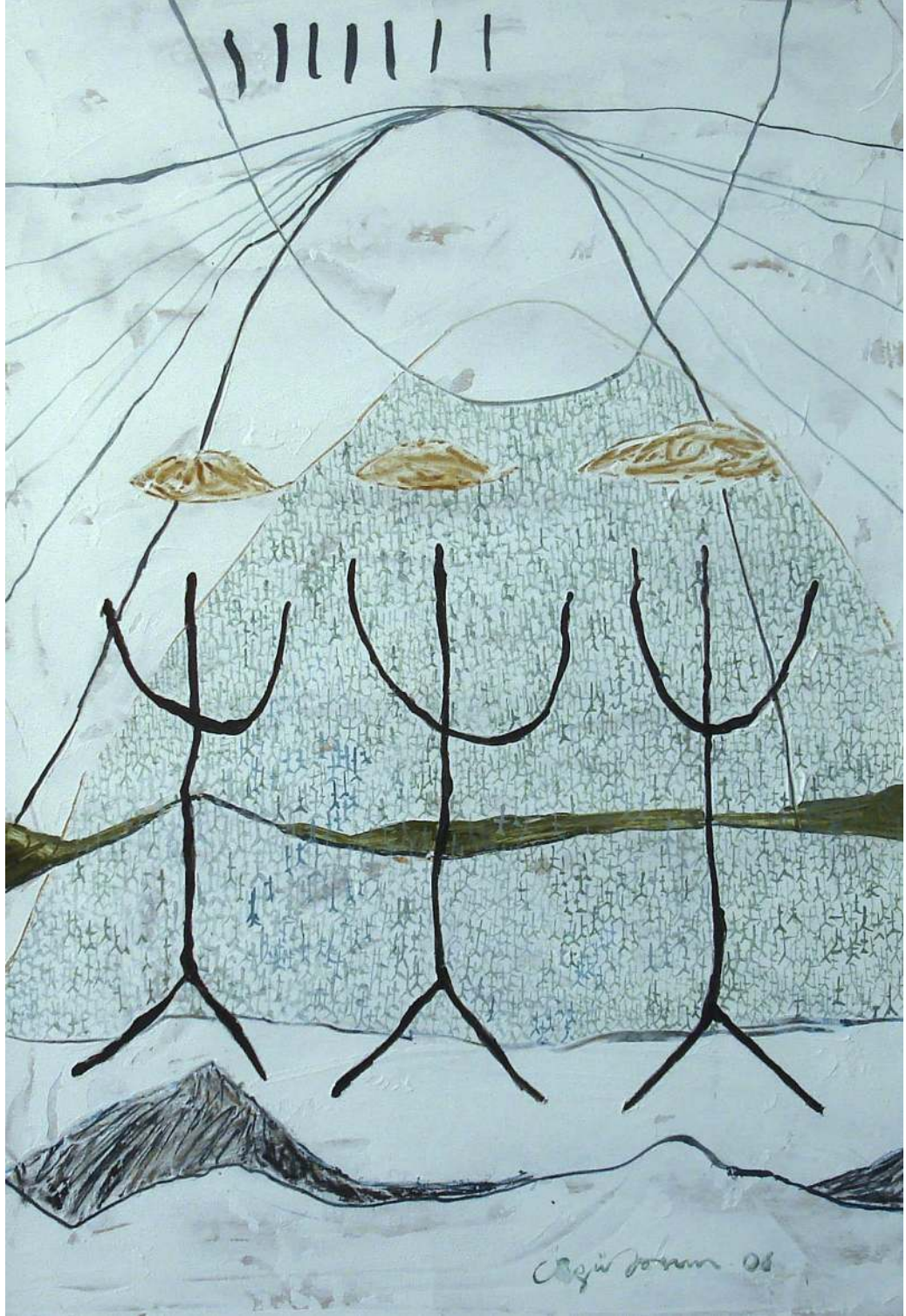
Resim 47, "İsimsiz"
Ham Bez Üzerine Karışık Teknik
2004, 157x110 cm



Resim 48, "İsimsiz"
Ham Bez Üzerine Karışık Teknik
2004, 156x106 cm



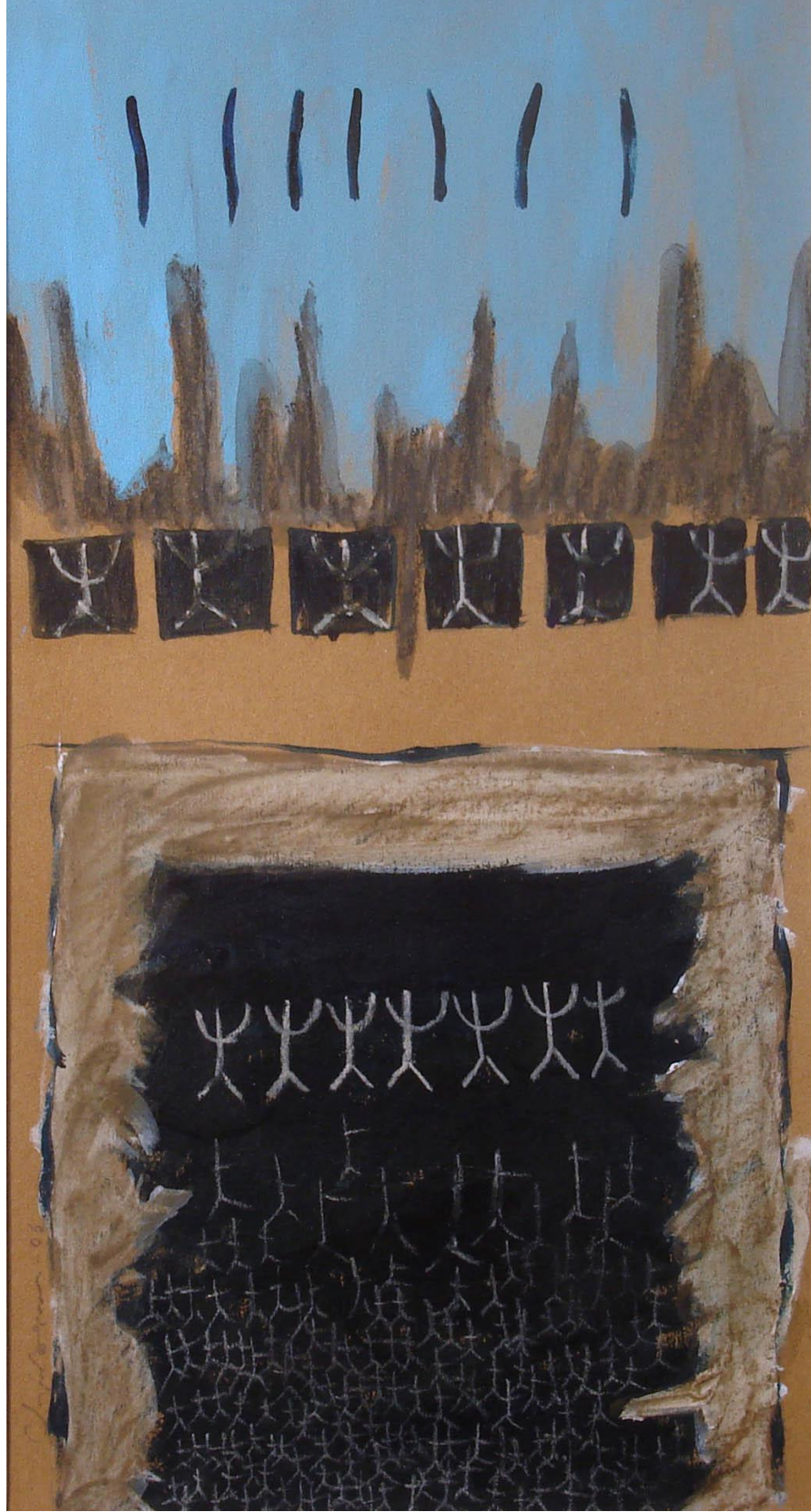
Resim 49, "İsimsiz"
Kağıt Üzerine Karışık Teknik
2006, 48x33 cm



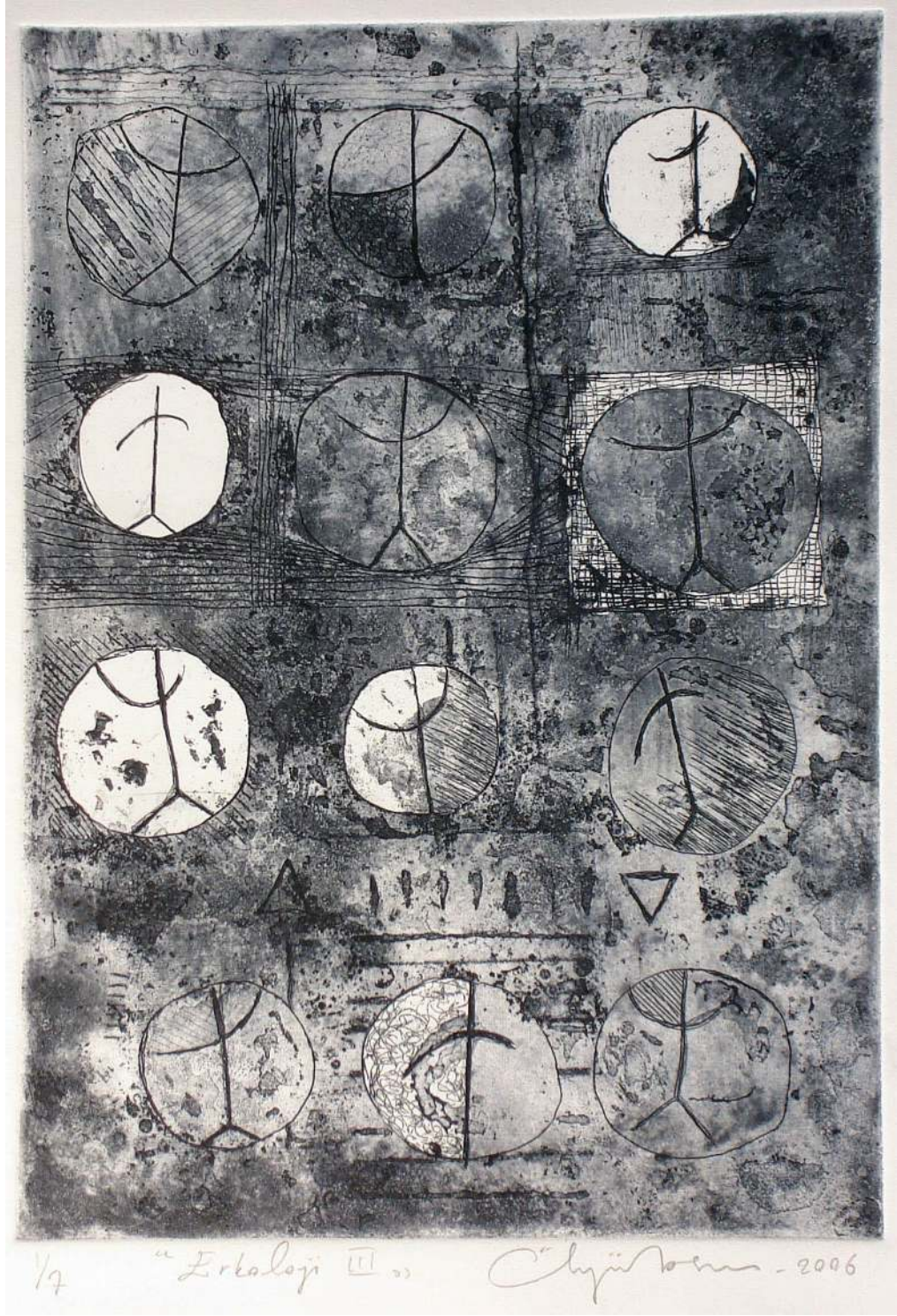
Resim 50, "İsimsiz"
Kağıt Üzerine Karışık Teknik
2006, 48x33 cm



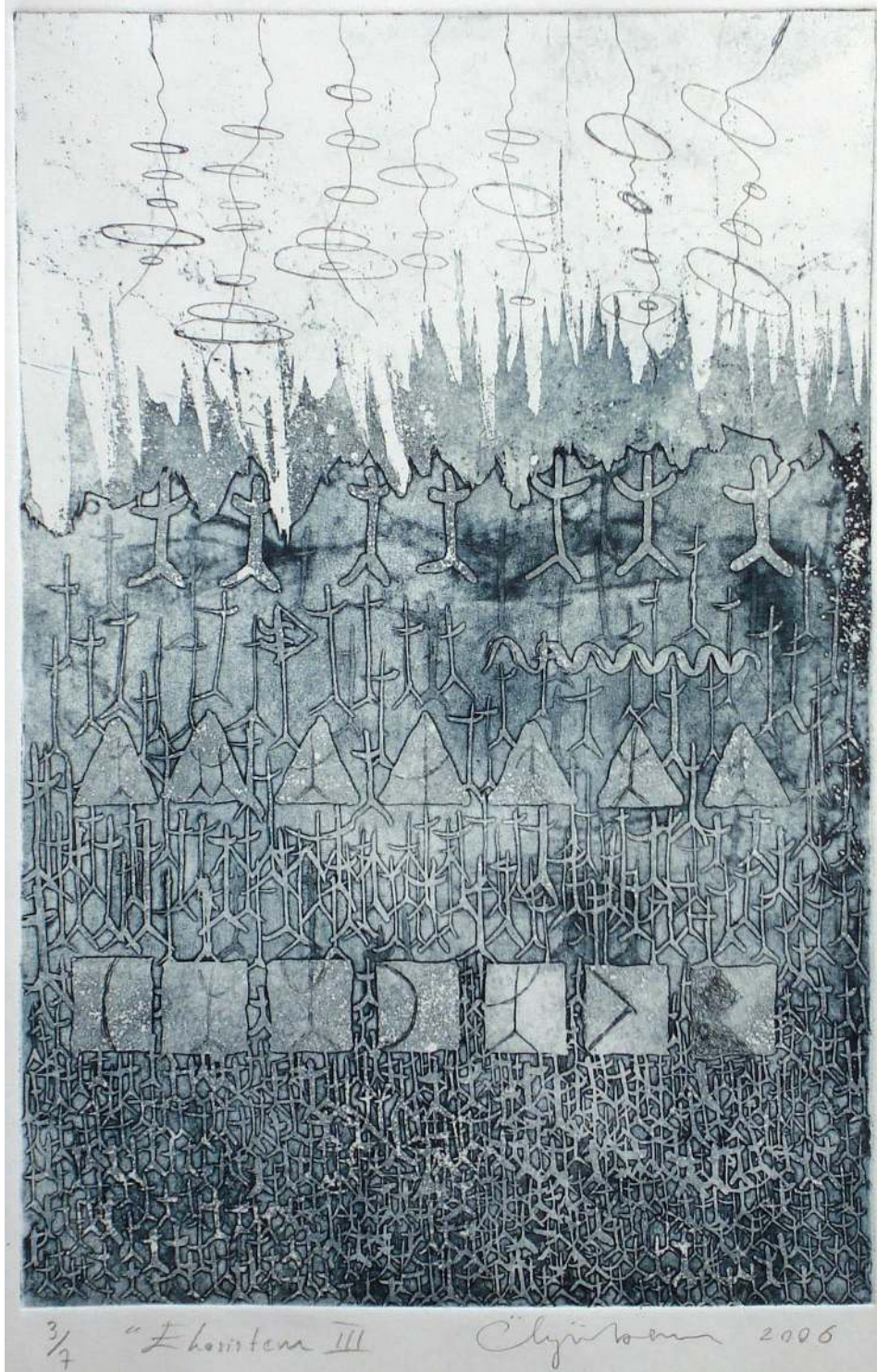
Resim 51, "İsimsiz"
Kağıt Üzerine Karışık Teknik
2006, 48x33 cm



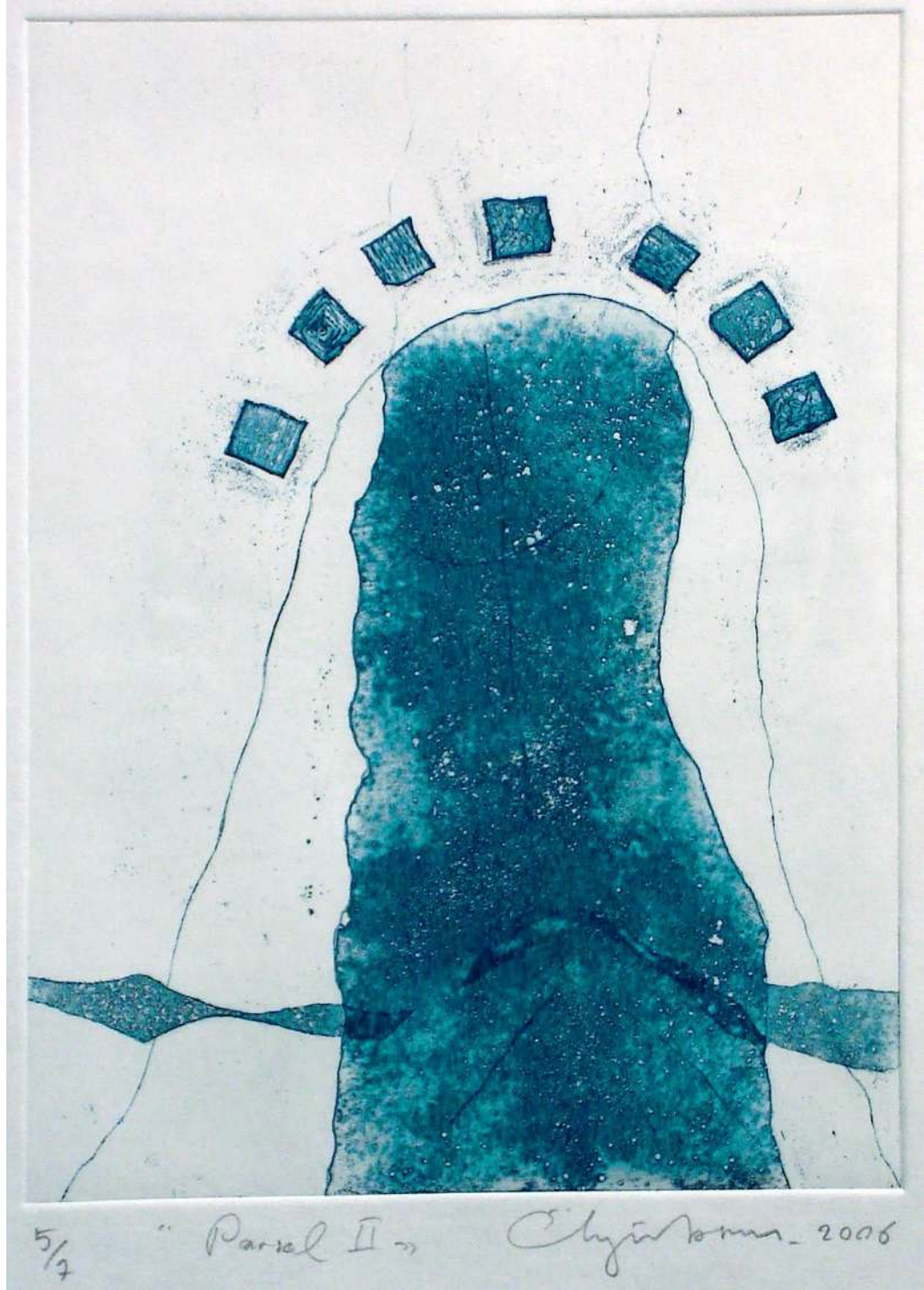
Resim 52, "İsimsiz"
Kağıt Üzerine Karışık Teknik
2006, 48x26 cm



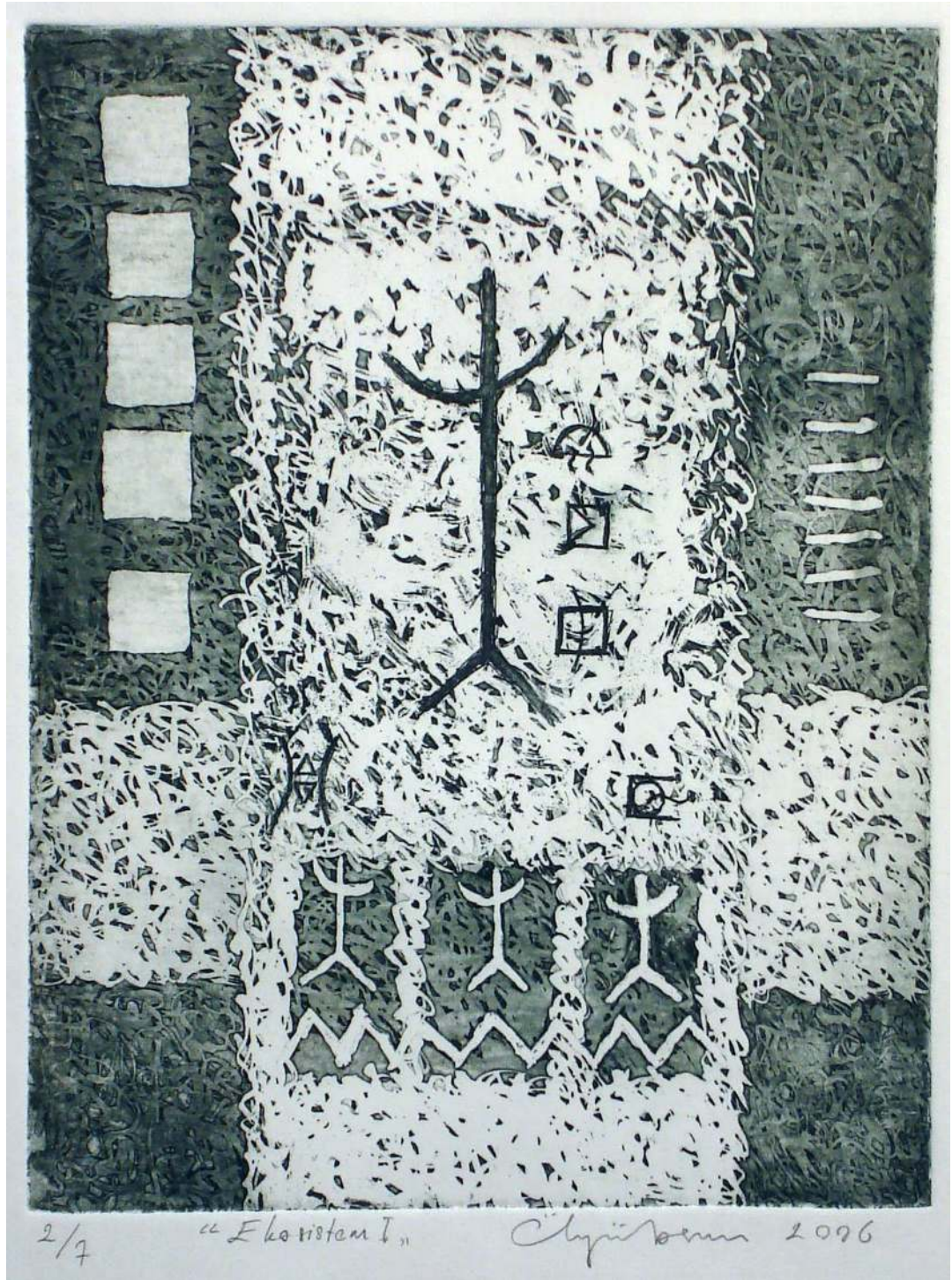
Resim 53, "Erkoloji 3" Gravür (1/7)
2006, 50x35 cm



Resim 54, "Ekosistem 3" Gravür (3/7)
2006, 50x35 cm



Resim 55, "Parsel 2 " Gravür (5/7)
2006, 50x35 cm



Resim 56, "Ekosistem 1" Gravür (2/7)
2006, 50x35 cm

KAYNAKÇA

- Acar, Özgen. "Latmos Dağı' nda Bir Ailenin Resimli Romanı" **Arkeoloji ve Sanat Dergisi**, Sayı: 123, 2006, s:105
- Akarsu, Bedia. "**Wilhelm Von Humboldt' da Dil-Kültür Bağlantısı**" Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984
- And, Metin "**Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı**" YKY, İstanbul, 2003
- Balter, Michael. "Sanat ve Simgeselliğin Kökenleri Üzerine" **Tübitak Bilim ve Teknik Dergisi**, Sayı: 499, 2009, s: 52
- Başat, İsmail Mert. "**Buyruk ve İtaat, Kültür, Sanat ve İktidar**" Everest Yayınları, İstanbul, 2006
- Batur, Enis. "**Modernizmin Serüveni**" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- Bauman, Zygmunt. "**Sosyolojik Düşünmek**" (Çev. Abdullah Yılmaz) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- Berger, John. "**Görme Biçimleri**" Metis Yayınları, İstanbul, 1993
İstanbul, 1999
- Bloch, Maurice. "**Marksizm ve Antropoloji**" Ütopya Yay. Ankara, 2002
- Bourriaud, Nicolas, "**Postprodüksiyon**" Bağlam Yay. İstanbul, 2004
- Bozkurt, Nejat "**Hegel**", Say Yay. İstanbul, 2005
- Bruckgraber, Iris ve diğ. "**20th Century Art Museum Ludwig Cologne**" Taschen, Köln, 1996
- Cevizci, Ahmet. "**Felsefe Terimleri Sözlüğü**", Paradigma Yayınları. İstanbul, 2003
- Ceylan. T.M.: Bencilik/ Kapitalizm, Bir son yok mu? **Cumhuriyet Bilim ve Teknoloji**, 1146, 9, 6 Mart 2009
- Chipp, H. B. "**Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics**" University of California Press Ltd. London, England, 1996
- Cömert, Bedrettin "**Croce Estetiği**" De Ki Yay. Ankara, 2007
- Çoruhlu, Yaşar. "**Erken Devir Türk Sanatı**" Kabalcı Yay. İstanbul, 2007
- Der Loo, H.V., Van Reijen, W. "**Modernleşmenin Paradoksları**" İnsan Yay. İstanbul, 2003

- Dissanayake, Ellen, **“What Is Art For?”** University of Washington Press, Seattle and London, 1998
- Dutton, Denis, **“The Art Instinct”** Oxford University Press, New York, 2009
- Durand, Gibert, **“Sembolik İmgelem”** İnsan Yay. İstanbul, 1998
- Everdell, W.R. **“İlk Modernler”** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006
- Ergüven, Mehmet **“Yoruma Doğru”** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992
- Finlay, Victoria. **“Renkler”**, Dost Kitabevi. Ankara, 2007
- Fischer, Ernst. **“Sanatın Gerekliliği”** Verso Yayıncılık, Ankara, 1993
- Frazer, James G. **“Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri I”** Payel Yay. İstanbul, 1991
- Fraser, Douglas **“Primitive Art”** Chanticleer Press, New York, 1962
- Gauguin, Paul. **“Mahrem Günlük”** (Çev: Ebru Kılıç) İthaki yay. İstanbul, 2001
- Goldwater, Robert. **“Primitivism in Modern Art”** The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1986
- Gombrich, Ernst Hans Josef, **“Sanatın Öyküsü”** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986
- Güçlü, A., Uzun E., Uzun, S. Ve Yolsal H. **“Felsefe Sözlüğü”** Bilim ve Sanat Yay. İstanbul, 2003
- Güvenç, Bozkurt. **“Kültürün ABC’ si”** Yapı Kredi Yay. İstanbul, 2007
- Harrison, C., Wood, P. **“Art in Theory 1900-1990 An Antology of Changing Ideas”** Blackwell Publishing. Oxford-England. 1997
- Haviland, W. A. **“Kültürel Antropoloji”** Kaknüs Yay. İstanbul, 2002
- Huizinga, Joan. **“Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme”** Ayrıntı, İstanbul, 2006
- Kahraman, Hasan Bülent **“Kültür Tarihi Affetmez”** Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007
- Kandinsky, Vasily **“Sanatta Zihinsellik Üstüne”** Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- Kuspit, Donald, **“Sanatın Sonu”** Metis yay. İstanbul, 2006

- Lynton, Norbert, **“Modern Sanatın Öyküsü”** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- Malinowski, Bronislaw. **“İlkel Toplum”**, Öteki Yay. Ankara. 1999
- Meyer, A. J.P. **“Oceanic Art”** Könnemann, Köln, Germany, 1995
- Muller, Joseph-Emile. **“Modern Sanat”** (Çev: Mehmet Toprak) Remzi Kitabevi. İstanbul, 1972
- Orwell, George, **“Bin Dokuz Yüz Seksen Dört”** Can Yayınları, İstanbul, 2008
- Özdoğan. Mehmet. **“Çanak-Çömleksiz Neolitik Çağ” Arkeo Atlas.** Sayı:1, 2002, 66-73.
- Özlem, Doğan. **“Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi”** Remzi Kitabevi. İstanbul, 1986
- Özlem, Doğan, Ateşoğlu, Güçlü **“Tarih Felsefesi Seçme Metinler”** Doğubatı Yay. Ankara, 2006
- Plehanov, G. V. **“Sosyalist Açıdan, Toplum, Sanat, Eleştiri”** Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1999
- Read, Herbert. **“Sanatın Anlamı”** (Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari) T. İş Bankası Kül. Yay. İstanbul, 1974
- Read, Herbert. **“Sanat ve Toplum”** (Çev. Selçuk Mülayim) Umran Yay. Ankara, 1981
- Sartre, Jean Paul, **“Varoluşçuluk”** Say Yay. İstanbul, 1997
- Shiner, Lary. **“Sanatın İcadı, bir kültür tarihi”** (Çev. İsmail Türkmen) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- Simmel, Georg **“Modern Kültürde Çatışma”** İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- Somuncuoğlu, Servet. **“Sibirya’ dan Anadolu’ ya Taştaki Türkler”** A.Z Yapı Yay. İstanbul, 2008
- Touraine, Alain **“Bugünün Dünyasını Anlamak İçin Yeni Bir Paradigma”** (Çev. Olcay Kunal) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Turani, Adnan **“Dünya Sanat Tarihi”** Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
- Vogt, Paul. **“Expressionism, German Painting Between 1905 and 1920”** DuMont Buchverlag Cologne, Germany, 1979
- Wolff, Janet, **“Sanatın Toplumsal Üretimi”** Özne Yay., İstanbul, 2000

Zekâ, Necmi (Derleyen), “**Postmodernizm -Jameson, Lyotard, Habermas**” Kıyı Yay. İstanbul, 1990

Zubritski, Y., Mitropolski ve Kerov, V. “**İlkel, Köleci, Feodal Toplum**”, (Çev: Sevim Belli), Sol Yayınları, Ankara, 2007

INTERNET ERİŞİMLERİ

Ice Age Art, Finds from the Hohlenstein-Stadel cave The Lion Man. Erişim Tarihi 27 Eylül 2008. http://www.ice-age-art.de/anfaenge_der_kunst/hohlen/mensch.php

Türk Dil Kurumu, Matrilineal, Patrilineal:

<http://tdkterim.gov.tr/?kategori=terimarat&kelime=anayanl%FD/> Erişim:21-12-2008

Art of Africa, The Bushman People “Rituals and Beliefs”

<http://www.theartofafrica.co.za/serv/rituals.jsp> Erişim: 12-10-2009

Alberti, Benjamin. “Bodies in Prehistory: Beyond the sex/gender split” **Global Archaeological Theory**, 107-120 April 07, 2006, Springerlink veritabanı

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Özgür Tosun
Doğum yeri ve yılı : Tarsus-Mersin-1973
Yabancı Dil : İngilizce
Eğitim :
Yüksek Lisans : 2001, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
Lisans : 1997, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.
Lise : 1992, Tarsus Lisesi.
İş tecrübesi : 1998, Mersin Üniversitesi, G.S.F, Resim Bölümü. Araştırma Görevlisi
2003, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Araştırma Görevlisi (35. Mad.)

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller :

Yayınları :