

148066



T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**RESİM SANATINDA BİÇİM BOZMA VE
DOĞAYA YENİDEN BİÇİM VERME**

Hazırlayan:
Meltem AKTAN

Danışman:
Prof. Özdemir ALTAN

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Yönetimi
Yüksek Lisans Programı

148066

İSTANBUL, 2004

**DEFORMATION AND RE-FORMING THE NATURE IN THE ART OF
PAINTING**

by

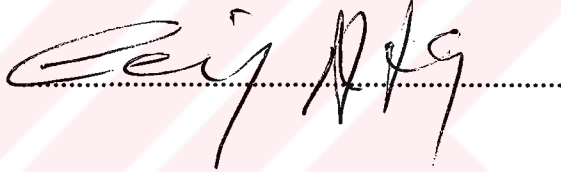
Meltem AKTAN

Approved by:

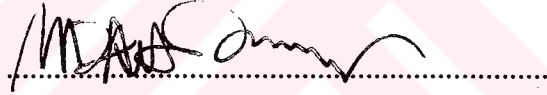
Prof. Özdemir Altan



Prof. Dr. Cemil Ata



Prof. Zahit Büyükişliyen



Date of Approval by the Administrative Council of The Institute ..18.....02/2004

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖZET.....	VI
1. GİRİŞ.....	1
2. SANATTA ORTAK DİL BİÇİM BOZMA.....	2
2.1. Bizans Sanatının Gelişimi ve Önemi.....	2
2.2. Bizans Resim Anlayışı.....	6
2.3. Bizans Sanatı ve Deformasyon.....	10
3. RÖNESANS (YENİDEN DOĞUŞ) KAVRAMI ÜZERİNE.....	17
4. RÖNESANS SANATININ HAZIRLAYICILARI.....	19
5. FLORANSALI SANATÇI GIOTTO.....	22
6. ULUSLARARASI GOTİK SANATÇILARA ÖZGÜ BİÇİM ZEVKİ	26
7. RÖNESANS SANATÇILARI VE KURAMSAL BİLGİNİN DIŞINA ÇIKIŞ.....	30
8. BOTTICELLI “VENÜS’ÜN DOĞUŞU”	33
9. KUZEY SANATI VE DEFORMASYON	36
9.1. Flaman Sanatçı Van Eyck ve Biçim Bozma.....	38
10. LEONARDO DA VINCI “SON AKŞAM YEMEĞİ” MEKANDA BOZMA.....	42
11. RÖNESANSA (XVI. YÜZYIL ÜSLUBUNA) ÖZGÜ BİÇİMSEL ANLATIM.....	46
12. NATÜRALİZM ÜZERİNE (RÖNESANS VE SOYUT BAKIŞ)	50
13. YÜKSEK RÖNESANS SANATÇILARI DOĞAYA ÖYKÜNMEDEN UZAK ANLAYIŞ.....	54
13.1. Leonardo da Vinci.....	54
13.2. Michelangelo “Son Yargı”.....	58
14. EL GRECO’YA ÖZGÜ BİÇİM BOZMA	64
15. NEOKLASİK SANATÇI INGRES’E ÖZGÜ BİÇİM BOZMA.....	69
16.ÇAĞDAŞ SANATÇILAR, DOĞA VE NESNE KARŞISINDA TUTUM.....	75
16.1. Cézanne.....	80
16.2. Matisse.....	87

16.2.1. Matisse ve Fovizm Hareketi	87
16.2.2. Matisse'in Doğa ve Nesne Karşısındaki Tutumu	89
16.3. Picasso.....	95
16.3.1. Picasso ve Kübizm	95
16.3.2. Picasso, Kübist Nesnelere ve Sanat-Doğa İlişkisi	98
17. DEFORMASYONDAN SOYUTLAMAYA.....	107
18. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	111
KAYNAKLAR.....	112
ÖZGEÇMİŞ.....	113



RESİM LİSTESİ

Resim 2.3.1. Bizans Resim Örneği “Meryem” Fresko,	14
Resim 2.3.2 Bizans Resim Örneği “Meryem ve Çocuk İsa”	15
Resim 2.3.3. Kariye Mozaiklerinde Nasırıye Kentinde Bizans Evleri	16
Resim 5. Giotto “Adalet”	25
Resim 6. Simone Martini “Meryem’e Müjde”	29
Resim 8. Botticelli “Venüs’ün Doğuşu”	35
Resim 9.1. Grünewald “Issenheim Sunağı”	37
Resim 9.2. Emil Nolde “İsa’nın Yaşamı”	37
Resim 9.3. Van Eyck “Arnolfini Çifti”	41
Resim 10. Leonardo da Vinci “Son Akşam Yemeği”	45
Resim 13.1 Leonardo da Vinci “Meryem, Çocuk İsa ve Azize Anna ile Birlikte”	61
Resim 13.2 Michelangelo “Son Yargı”	62
Resim 13.3. Michelangelo “Son Yargı” Detay	63
Resim 14. El Greco “Laocoon ve Oğulları”	68
Resim 15.1 Ingres “Odalık”	72
Resim 15.2 Ingres “Türk Hamamı”	73
Resim 15.3 Ingres Resmi	74
Resim 15.4 Yunan Kupa Resmi	74
Resim 16.1 Cézanne “Kırmızı Yelekli Çocuk”	84
Resim 16.2 Cézanne “Yıkılanlar”	85
Resim 16.3. Fernand Léger “Anne ve Çocuğu”	86
Resim 17. Matisse “Madam Matisse”	94
Resim 18.1 Picasso “Şişe, Bardak ve Keman”	103
Resim 18.2 Picasso “Nü”	104
Resim 18.3 İkona Örneği - Mikael, A.Rublyov	104
Resim 18.4 Picasso “Sahilde Koşanlar”	105
Resim 18.5 Picasso “Ressam ve Modeli”	106

ÖNSÖZ

Bu çalışmadaki yardımlarından ötürü hocam Prof. Özdemir Altan' a ve başarı bursundan yararlanmamı sağlayan sayın Bedrettin Dalan' a teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım .

Meltem AKTAN

ABSTRACT

Painting is based on form, colour, line and design. The effort of combining natural reality and plastic exposition in the art of painting and converting the reality into a tool have always been the common concern of art. It is observed that the aim to avoid the outer world forms is valid in any period given here under. From the Byzantine art up to modernism, the form disturbing concept sets forth a conscious attitude.

From Giotto of Florence until Leonardo and Neo-classic artist Ingres, subject and reality have always been a pretext for painting. In painting, the forms in the nature are deformed and re-formed for the purpose of reaching an ideal form on the basis of geometry. From that point of view, the Renaissance art, the peak point of naturalist understanding, remains far from forming the exact repetition of natural forms. This is further confirmed by the classic artists search of reality in the plastic meaning rather than offering the reality and their intention to change the natural forms in line with the necessities of painting. The artist always targeted to go beyond the traditional rules of art and to reach the pure, clean and spare expression of the past period samples. For example, Ingres was influenced by Greek vase paintings while Matisse was impressed by Giotto's naïve depiction and tried to catch the unique subjectivity of the past periods.

When one seeks a correlation between the periods, it can well be seen that the concept of avoiding to reflect nature exactly is not a case beginning with modernism; on the contrary, the concept of re-forming the nature existed in every period.

ÖZET

Resim sanatının temelini, biçim, renk, çizgi ile tasarı esası oluşturur. Resim sanatında doğal gerçekliği plastik anlatımla birleştirme çabası, resmin gerekleri doğrultusunda gerçekliğin araç haline getirilmesi daima ortak kaygı olmuştur. Dış dünya biçimlerinden uzaklaşma amacının, bu çalışma kapsamında ele alınan her dönemde geçerli olduğu izlenmektedir. Bizans sanatından modernizme dek, biçim bozma anlayışı bilinçli bir tutumu sergilemektedir.

Yeniçağı (Rönesansı) başlatan Floransalı sanatçı Giotto'dan, Leonardo'ya, Neoklasik sanatçı Ingres'a uzanan çizgide resimde, konu, gerçeklik sanatçılar için daima bir bahane olmuştur. Resimde, geometri esas ve ideal forma ulaşma bağlamında, doğa biçimleri deforme edilerek yeniden oluşturulur. Bu anlamda, natüralist anlayışın doruk noktası olan Rönesans sanatı da doğa biçimlerinin birebir tekrarının oluşturulması amacından uzaktır. Klasik sanatçıların, gerçekliği verme ötesinde, plastik anlamda arayışları ve doğa biçimlerini resmin gerekleri doğrultusunda değiştirme eğilimleri bunu gösterir. Resmin geleneksel kurallarının dışına çıkarak, geçmiş dönem örneklerinin saf, yalın anlatımına ulaşma çabası, sanatçıların daima hedefi olmuştur. Sözgelimi Ingres, Yunan vazo resimlerinden etkilenir. Matisse, Giotto'nun yalın anlatımından etkilenir ve eserlerinde geçmiş dönem örneklerine özgü kendiliğindenliği yakalamaya çalışırlar.

Dönemler arasında paralellik kurulduğunda, doğayı birebir yansıtmaktan uzaklaşma anlayışının modernizimle başlayan bir olgu olmadığı görülür. Doğaya yeniden biçim verme anlayışının tüm dönemlerde varolduğu izlenmektedir.

GİRİŞ

Resim sanatında doğayı tekrarlamaktan kaçınma çabası ortak bir tutumu sergilemektedir. Bu çalışma kapsamında, doğa ve nesne karşısında sanatçının tutumunun nasıl olduğu, doğa biçimlerinin sanatçının yaratisından kaynaklanan sanat formuna dönüştürülmesi esası üzerinde duruldu. Resim sanatında plastik olanın önceliği ile konunun, doğal gerçekliğin sanatçı için daima ikincil unsur olduğu (dönemler ve örnekleriyle) gösterilmeye çalışıldı. Biçim bozma eyleminin plastik anlatıma hizmet ettiği ve biçim oluşturma, doğa biçimlerine ifade katma anlamında bilinçli bir çaba olduğu gösterilmeye çalışıldı. Biçim bozma anlayışının sadece çağdaş sanata özgü bir anlayış olarak değerlendirilemeyeceği, doğaya yeniden biçim verme anlayışının sanatta ortak dil olduğu klasik ve çağdaş sanata ilişkin örneklerle somutlaştırılmaya çalışıldı. Resim sanatının çağdaş sanat öncesinde, doğayı yansıtmaktan öteye gitmediği düşüncesinin yanlışlığı gösterilmeye çalışıldı.

Natüralizm, figüratif resim, soyut resim kavramlarına değinildi ve resim örnekleriyle soyut ve figüratif, klasik ve çağdaş sanat arasında plastik anlamda birleşen noktalar üzerinde duruldu. Bu doğrultuda, klasik ve çağdaş resim örnekleri üzerinde açıklamalar yapılmaya çalışıldı. Bu çalışma çerçevesinde ele alınan konular birebir yaratma (biçim oluşturma) eylemini yaşayan sanatçıların ifadelerine de başvurularak desteklendi.

2. SANATTA ORTAK DİL – BİÇİM BOZMA

2.1. BİZANS SANATININ GELİŞİMİ VE ÖNEMİ

Bizans Sanatı'nın gelişimi, Bizans İmparatorluğu'nun ve kültürünün tarihsel gelişimiyle doğru orantılıdır. Bizansın tarihsel gelişiminin, doğurduğu kültür zenginliğinin, günümüze kadar yansıyan etkileri büyüktür. Bizans resim sanatında var olan biçim bozma anlayışı, döneme özgü anlayışın getirdiği bilinçli bir tutumdan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Ortaçağ-Bizans sanat anlayışına geçmeden önce, Bizans resim anlayışına yön veren etkiler üzerinde kısaca durmakta yarar vardır.

Bizans uygarlığı ve sanatı, 4. yüzyıldan (395) (Roma'nın Doğu ve Batı Roma olarak ikiye bölünmesi) 15. yüzyıla kadar (1453'te İstanbul'un fethine kadar) yaklaşık bin yıllık bir dönemi kapsayan, yani tüm Ortaçağ'ı içine alan niteliği ile önem teşkil eder.

Eski Yunan kenti olan Bizantion; 330 yılında Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti olarak ilan edilmiş, adı da kurucusu imparator I. Constantinus'un kenti anlamına gelen Konstantinopolis olmuştur. Daha sonra 19. yüzyıl tarihçileri tarafından Doğu Roma İmparatorluğu'na Byzantion'dan gelme Bizans adı uygun görülmüştür. Yani Bizans adı bu uygarlığın varolduğu dönemde kullanılmış bir ad değildir. Sonradan modern tarih bilimciler tarafından yakıştırılmış bir addir.

Bizans İmparatorluğu'nun yer aldığı coğrafi sınırlar ve bu coğrafi sınırlar içinde çok çeşitli kültürlerin yer almış olması Bizans sanatının önemini arttıran diğer bir unsurdur. (Tüm Akdeniz çevresini kaplayan Bizans İmparatorluğu, 11. yüzyıldan itibaren Akdeniz'deki egemenliğini yitirir. Adalar (Ege) denizi devleti konumuna gelir. Son döneminde ise başkent çevresinde daralan bir boğaz devleti şeklini alır.)

Bu geniş sınırlar içinde yer almış olan imparatorluk, birçok kültürün etkilerini içinde bulundurmanın getirdiği özgün niteliği ile dikkat çeker. (Bizans Uygarlığı, yalnız Yunan Uygarlığı'nın getirdiği nitelikleri değil, Anadolu, İran, Suriye, Mısır, Kuzey Afrika, İtalya,

Balkanlar gibi çok çeşitli uygarlıkların etkilerini taşır. Örneğin: Doğunun renk zevkini sanatının içine alır.)

Ortaçağ üslubunu temsil eden Bizans sanatı, Antik kültürü içinde barındırma özelliği ile dikkat çeker.

Bizans, başlangıcından sonuna kadar bir Ortaçağ uygarlığı değildir.¹

Roma İmparatorluğu'nun ve onun Antik kültürünün doğu topraklarındaki devamı olarak varlığını sürdüren Bizans, yüzyıllar boyunca bu kültürün sürdürücüsü olmuş, bu kültür uzun bir evrim sonucunda Ortaçağ kimliğine ulaşmıştır.

“Bu evrim çizgisinde Tustiniaus'a kadar olan dönem, Romalı yönü ağır basan bir kültürdür. Henüz Tustiniaus ile sanat ve kültür, Geç Antik çizgisinden ayrılmaya başlar.”²

Bizans sanatı, Antik çağa özgü nitelikleri içinde taşımakla birlikte, bu çağa ait özellikleri Hıristiyan Dini'nin getirdiği inançlar doğrultusunda değiştirir. Bizans sanatındaki bu değişim, manastırların etkisi ile başlar. Ortaçağda ortaya çıkan din üstünlüğü Bizans sanatında da etkisini gösterir ve ilkçağın aydın düşünce anlayışı değişir. Manastırlar artık sanatsal üretimi de yapan birimler haline gelirler. Yani “Bizans Uygarlığı'nın Antik uygarlıktan bir Ortaçağ uygarlığına dönüşmesinde en önemli rolü, bu yeni kültüre kendi damgalarını vuran manastırlar oynar.”³

Kilisenin gücünün artması, Antik kültürün etkisinin giderek yok olmasına neden olur. 6. yüzyıla kadar Antik dönemin bir devamı olan Bizans sanatı, 6. yüzyılla birlikte Antik çağ özelliklerinden sıyrılmaya başlar.

“Avrupa'da 5. ve 6. yüzyıllar genel olarak Antik kültürden Ortaçağ kültürüne geçişin gerçekleştiği yüzyıllar olarak kabul edilmekte, ancak Ortaçağ kültürünün özgün

¹ Akyürek, E., 1997, Sanatın Ortaçağı, s.73.

² a.g.e., s.72.

³ a.g.e., s.73.

niteliklerinin 10. yüzyıldan başlayarak olgunlaştığı öne sürülmektedir. Bizans Ortaçağı da en genel hatlarıyla, Avrupa ile aynı dönemde yaşanmıştır.”⁴

6. yüzyılda **Iustiniaus** ile (527-565) Bizans sanatının üç büyük döneminin ilkinin oluşturduğu Erken Bizans Sanatı başlar. Erken Bizans Sanatı'nın son yüzyılı (730-843) yılları arasında kapsar ve İkonoklazma dönemi olarak adlandırılır.

Bu dönem, dine ait her türlü tasvirin sorgulandığı, Tanrı'yı temsil etmenin, İsa'nın kişiliğinin tasvirinin meşruluğuyla ilgili farklı görüşlerin karşı karşıya geldiği bir dönemdir.

Bu sorunlu dönem, dinsel konulu resimlere tapınma, bu resimlerden mucizeler beklemeye varmasıyla, putperestliğe varan bir tutuma neden olunca, dini konuların figüratif tarzda anlatımı yasaklanır.

Bu gelişmeler sonucu Helenistik ve İslam sanatlarının etkisiyle bitkisel, geometrik süsleme sanatı, sembolik motiflere yönelme söz konusu olur. Birtakım nesnelere yerini sembolik motifler, Örneğin: İsa'yı temsil eden haç motifi figüratif anlatımın yerini alır.

İkinci dönem (842-1204)'e kadar süren dönemde tasvirler yeniden serbest bırakılır. Bizans resim sanatı, Ortaçağ sanatı niteliğini bu dönemde alır ve sanat, kilisenin koyduğu kurallar çerçevesinde devam eder. Bu dönemde ikona sanatı gelişir.

Resim sanatı, kilisenin getirdiği kurallar bağlamında yüzyıllar sürecektir bir geleneğe ulaşır. Bu gelenek, sembolik anlatımın var olduğu, kutsal olana hizmet anlamında hiyerarşik düzeni kapsayan, biçimsel anlatımda birtakım sınırlamaların söz konusu olduğu bir anlayışa sahiptir. Artık kutsal olanın anlatımı doğrultusunda ortaya konulan biçimsel kurallar, (natüralizm reddi ters perspektif geçerlidir ve bu dönemde sanatçı imzası, bireysellik de söz konusu değildir. Ancak, getirilen tüm bu sınırlamalara rağmen, Ortaçağ'da sanatçı özgürlüğünün hiç olmadığı da söylenemez.

⁴ a.g.e., s.71.

Son dönem (1204-1453) İstanbul'un Türkler tarafından alınışına kadar olan dönem Geç Bizans sanatını teşkil eder.

Anıtsal resim sanatının anlatım biçimine sahip son döneme ait fresk ve mozaik tekniği ile yapılmış en güzel resim örnekleri, İstanbul'da Khora Manastır Kilisesi (bugün müze olarak kullanılan Kariye Camii'nde) yer almaktadır.

Bu döneme ait eserlerde Bizans sanatının Ortaçağ üslubunu temsil eden biçimsel nitelikler devam etmektedir. Bununla beraber İstanbul'da gelişmekte olan hümanist anlayışın getirdiği değişim, resimlerin biçimsel anlatımına yansır.

Son dönem resimlerinde sadelikten uzaklaşma Helenistik etkinin getirdiği devinim (dinamik kompozisyon) ve bir baroklaşma eğilimi görülür. Dinamik kompozisyon çağının önemi, çizgiyle belirlenen kıvrımlar belir bir derinlik etkisi, modle hissi veren kısaltıma başvurulması, figürlerde soyluluk dikkat çeker.

Yine de bu değişim Bizans sanatını Ortaçağa özgü sanatsal niteliklerden uzaklaştırmış değildir.

Ancak, Ortaçağ anlayışının biçimlendiği Bizans sanatının Antik çağa ilişkin bilgilerin ve sanatsal niteliklerin izlerini içinde taşıdığı görülür. Bu durum, Avrupa sanatına, Bizans aracılığıyla, Antikçağ sanatının estetik bilgilerinin geçmesi sonucunu doğurur.

2.2. BİZANS RESİM ANLAYIŞI

Kilisenin gücünü yücelten Bizans resim sanatı, zengin anlatımı ve simgeleyiciliği ile uzun süre tüm Ortaçağ Hıristiyanlık dünyasını etkisi altına almış ve ilk ikona örneklerinin doğmasına yol açmıştır.

Bizans resim sanatı iki ana grupta toplanır.

1. Anıtsal resim
2. Levha resimleri (ikon veya ikonalar).

Bu gruplaşmaya karşın Bizans resim sanatının özgünlüğünü belirleyen unsurlar, ikonografisini düzenleyen dinsel öğretilerden kaynaklanır ve bu öğretiler, resim sanatında ustadan çırağa geçerek, yüzyıllar boyu devam eden bir geleneği oluşturur. Bu gelenek, ikonoklast (ikon kırıcılık) dönem sonrası biçimlenir ve gelişir. Manastırlar, Bizansa özgü geleneksel resim anlayışının oluşumunda ve devamında rol oynarlar.

Bizans resim sanatında ikonografik anlayışın özünü, kutsal olanı en yalın ve en anlaşılır haliyle izleyene iletme amacı oluşturur.

Kiliseye hizmet eden “dinsel sanat, izleyiciyi etkilemeye, yönlendirmeye ve doğrudan kutsal ile karşı karşıya getirmeye yöneliktir. Bu anlamda, yapısal olarak işlevseldir. İzleyici ile kurulan spritüel bir diyalogun aracıdır”.¹

“Bizanslıların ikonları, inananların Tanrı’ya ulaşmak için doğrudan ilişkiye geçtikleri, Tanrı ile insan arasında aracılık rolü üstlenen sanat objeleri olarak da tam bir işlev üstlenmiş olurlar.”²

Bu dünya gerçekliğinden uzak biçimler (simgesel biçimler) aracılığıyla örneğin, Tanrı ve İsa imgeleriyle tanrısal olanla izleyici arasında mistik bir bağ oluşturulmaya çalışılır. Bu etki, kilise mekanında yaratılmaya çalışılan mistik hava ile pekiştirilir.

¹ Akyürek, E., 1997, Sanatın Ortaçağı, s.78.

² a.g.e., s.78.

“Bizans’ta ikonlar (geniş anlamıyla resim), tapınmanın bir aracı olarak görülmüş, bu bağlamda kilise dekorasyonunun amacı da izleyiciyi eğitmek değil, onu kutsal olanla karşı karşıya getirmek olarak düşünülmüştür.”³

Bizanslılar tarafından yaratılan ikonolar kutsal olana hizmet bağlamında oluşturulmuş, kendi içinde değişmez kurallara sahip küçük dini resimlerdir. İkona sanatı (ikonalar) 6. yüzyıldan başlayarak gelişmiştir. Ancak, ikonoklazma (ikon kırıcılık) döneminde, ikonoklazma dönemi öncesine ait mozaikler ikon kırıcılar tarafından yok edilmiştir.

En eski ikon örnekleri, çok renkli olarak işlenmiş kuyumculuk örnekleridir ve kesilmiş altın ya da gümüş levhalara yer yer çeşitli değerli taşlarla kakma yapılarak gerçekleştirilmiş ürünlerdir. Bu örneklerde boyanan bölümler ise sadece azizlerin yüzleri ve elleridir. Daha sonra ikonalar, tamamen ince mozaikten yapılmaya başlanır. Ahşap levhalar üzerine ankostik boyama tekniği ile yapılan ikonalar ise Palaiologoslar döneminde ortaya çıkar.

Bizans resim sanatının diğer kolunu oluşturan anıtsal resimde başlıca iki tekniğe, mozaik ve fresk tekniklerine önem verilmiştir. Fresk tekniği, genellikle yapıların yüksek bölgelerinde, yapıların kubbelerinde, iç duvarlarında ve tavanlarında kullanılır. Bu teknikler, Roma sanatından Bizans resim sanatına geçmiştir.

Döşeme mozaikleri için tamamen doğal malzemelerden, taş ve mermer küplerden yararlanır. Duvarlarda daha canlı, net bir görünüm elde etmek amacıyla altın yaldızlı küpler kullanılmıştır.

Bizans resim anlayışında renk önemli bir plastik elemandır. Sanatçılar, geliştirdikleri mozaik sanatında anlatımı güçlendirmek için rengin yarattığı etkilerden büyük ölçüde yararlanırlar. Böylece, sıcak, canlı renklere sahip mozaikler görkemli, etkileyici bir anlatım oluşturur. Renk kullanımında doğa renklerine bağlılık yoktur. Mozaik tekniği de bu amacı destekler niteliktedir.

³ Akyürek, E., 1997, Sanatın Ortaçağı, s.77.

“Yan yana dizilen küçük renkli küplerin oluşturduğu bir duvar resmi olarak mozaik, bu yapısından ötürü antik heykellerin ya da, hacim etkisi verecek biçimde oylumlandırılan freskoların “dünyasallığının” duyumsandığı hacimlerine karşın, sonsuzluğa, öbür dünyaya ait bir şeydir”.⁴

“Bizans’da anıtsal resim, öyküleyici değil, semboliktir. Yani eğitici amaçla bir olaylar silsilesi anlatılmasını amaçlamaz”.⁵ Dolayısıyla, okur yazar olmayanlara İncil hikayelerinin art arda dizilip aktarılmaya çalışılması amacından uzaktır.

Anıtsal resmin mekanda düzenlenişinde kutsal imgeler arasındaki hiyerarşik düzen önem taşır. “Tanrı imgesinin merkezi kubbenin ortasında, daha altlarda hiyerarşideki yerine göre Meryem, Melekler, Peygamberler, yortu günlerini belirleyen İncil öyküleri, azizler, rahipler, vb.leri yer almalıdır. Bu bakımdan, parçalanmış ve programın tamamının algılanabildiği, ortada ve en yüksekte gökyüzü kubbesinin bulunduğu iç mekan, bu ikon teorisinden hareketle oluşturulan ikonografik program şeması için en uygun altyapıyı sağlamaktadır.”⁶

Dini içeriğe sahip resimlerde betimlenen dini olay ya da kişiyle ilgili kalıplaşmış biçimsel düzen, Bizans resim anlayışında görülen ortak nitelik olarak dikkat çeker. Resimlerde görülen ortak nitelikler, aynı zamanda sanatçıların bağlı kaldıkları bir disiplinin varlığına da işarettir.

19. yüzyıl ortalarında Bizans resminin ikonografik özelliklerini belirleyen unsurlar üzerine yapılan araştırmalar sonucu, bütün resimlerin teknik kaynağını oluşturan rehber kitapların kullanıldığı anlaşılır. Resimlerdeki konu, teknik özellik ve kompozisyona ilişkin özelliklerin bu rehber kitaplara dayandığı ortaya çıkarılır.

Rehber kitapların ortak uygulamaya yönlendirdiği ikonografik öğeler dört ana unsurda toplanmıştır.

⁴ Akyürek, E., 1997, Sanatın Ortaçağı, s.78.

⁵ a.g.e., s.77.

⁶ a.g.e., s.77.

1. Teknik,
2. Konu,
3. Kilise içinde kullanılan resim planı,
4. İsa, Meryem ve azizlerin nasıl tasvir edilecekleri.

Rehber kitapların varlığına ilişkin bilgiyi gün yüzüne çıkaran metin, Bizans resim sanatında belirlenmiş kesin kurallara bağlılığı ortaya çıkarır. Böylece bu kuralların getirdiği standartlarla kalıp biçimlerin resmedilmesi ve resmi oluşturan biçimlerin hiyerarşik düzenin getirdiği kurallara göre düzenlenmesi söz konusu olur. Bizans resim sanatında bireyselliğin, büyük ölçüde sanatçı özgürlüğünün olmayışının altında yatan neden de budur. Bu tutum, bir döneme özgü sanat anlayışını, Ortaçağ geleneğinin biçimlendirme anlayışını da ortaya koymaktadır.

İster bir kilise tavanındaki fresk resim, ister mozaik tekniği ile oluşturulmuş bir resim, isterse de ikona olsun, Bizans'a özgü ikonografik anlayışın biçimlendirdiği resim, Ortaçağ geleneğini ortaya koyan, Bizanslı bir sanatçıya ait bir eser olarak ayırt edilir.

2.3. BİZANS SANATI ve DEFORMASYON

Bizans resim sanatında içerik bir tarafa bırakılıp, salt biçimsel anlatıma odaklanılırsa, plastik anlatım zenginliğini görmek kolaylaşır. Bizans resim anlayışı açıklanırken dile getirildiği gibi, resimde, kutsal olanın imgeleştirilmesi yolunda, belli kalıp ve örneklere bağlı kalma zorunluluğu vardır. Resimlerde standart biçimleri, belli ilkelerle en yalın ve açık şekilde verme amacı, daha iyi bir plastik anlatıma ulaşma çabasını da beraberinde getirir. Bu çaba sanatçıları, resimde plastik düzenleme ustalığına vardırır.

Gombrich, Ortaçağ sanatçılarının ‘kutsal öykülere ilişkin simgeleri, doyurucu bir düzenleme oluşturacak biçimde yerleştirme yöntemlerinin hayran kalınacak boyutta’ olduğuna işaret eder. Gombrich, (Sanatın öyküsü adlı eserinde) “Mısırlıların çoğunlukla var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlıların gördükleri şeyi, Ortaçağ sanatçılarının ise duydukları şeyi eserlerinde anlatmayı öğrendiklerini belirtir ve bu amaç dikkate alınmadığında Ortaçağ Sanatına ait yapıtların hakkının hiçbir zaman verilemeyeceğini vurgulama ihtiyacı duyar. Gombrich ikonaları, “kutsal gerçeğin yüce imgeleri” olarak tanımlar.

Bilindiği gibi, kutsal olanın simgeleştirilmesi amacı, Bizans resim sanatına özgü biçimsel anlatıma yön veren en temel unsurdur. Bizans sanatı bu amaç doğrultusunda, doğa biçimlerine bağlılıktan uzaktır. Yunan’daki natüralist anlayışın dışındadır. Kişiye, doğaya, nesneye bakarak çizim yoktur. Dünya gerçekliği, fiziki dünya ile ilişkisi yoktur. “Ortaçağ kültürünün - Antik kültürün tersine, yüzü bu dünyaya dönük değildir. Zaman, mekan ve gerçeklikten soyutlanmıştır. Zaman sonsuz, mekan sınırsızdır. Ve gerçeklik doğanın sınırlarını aşmıştır. Spiritüel bir gerçekliktir.”¹ Biçim anlayışında bilinçli bir tutumla, dünya gerçekliğine bağlılıktan uzaktır. Wilhelm Worringer, Bizans mozaiklerinde hayatın ortadan kaldırıldığını ifade eder ve Bizans’ta organik olana eğilimin olmadığını da altını çizer. Yani Bizans sanatı, doğa biçimlerine yaklaşma çabasından da, doğayı gözlem çabasından da uzaktır. Bu nedenle, Bizans resminin sembolü olan ikonlarda ve mozaik resimlerde natüre benzemenin ölçüt olarak alınması söz konusu olamaz. Biçim bozma,

¹ Akyürek, E., 1997, Sanatın Ortaçağı, S.78.

doğa biçimlerine bağlılığın dışına çıkma eylemi, Mısır'da olduğu gibi Bizans'ta da döneme özgü ortak isteğin getirdiği bilinçli bir yöntem olarak uygulanır.

Wilhelm Worringer, figüratif sanatlar söz konusu olduğunda, doğal örneğe yaklaşma, gerçekliğe, organik hayatın kendisine yaklaşmanın yargı ölçüsü olarak görüldüğünün altını çizer.

Worringer, "Genel olarak sanat istemi kavramına önem verilmediğini belirtir. Sanat istemi kavramına özel bir önem verilmesinin nedeninin anlaşılmadığını ve sağlam, kökleşmiş, çocuksu bir varsayımla hareket edildiğini" vurgular. "Bu varsayıma göre tek yanlı bir tutumla, tam bir açıklıkla kendisine bağlanılan yargı ölçüsü, gerçekliğe yaklaşmadır. Organik hayatın kendisine yaklaşmadır." diye bir eleştiri getirir.

Gerçekliğe benzerliğin ölçüt alınmasına karşın, Bizans sanatında biçim bozma eylemi, bilinçli bir tutumu sergiler.

Bizans resminde, nesnelerin, figürlerin gerçek boyutlarına ilişkin bilgi olduğu halde, gerçek oranlara bağlı kalınmadığı görülür (resim 2.3.1). Figürler, normalden uzun boyları, anıtsal görünümüleriyle dikkat çeker. Figürlerin ve nesnelerin kendi içlerinde ve birbirleri arasında oran ilişkileri açısından gerçeğe bağlılık yoktur. Nesnel gerçeklikten uzaklaşma çabası ile mantıksal doğruluğun dışına çıkılır.

Pavel Florenski, ikonlarda kuralsızlığın güçlü bir biçimde vurgulandığını belirtir ve ikonların bu yönüyle 'sanatsal niteliklerini ve dolaysız yaratma hazzını açık olarak ortaya koyduğunu' söyler.

Bizans resmi, yanılsamacı etkiden uzaktır. Derinliğin, dünya gerçekliği yanılsamasını yaratacak şekilde verilmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla bu amaç doğrultusunda uygulanan merkezi perspektif anlayışından da uzaktır. André Lhote, Bizans geleneğinde derinliğin doğaya özgü ölçülerle yansıtılmasının söz konusu olmadığını belirtir. her şeyin tinsel açıdan ve göz beğenisinin gerektirdiği kurallar çerçevesinde ele alındığını ifade eder. Bizans resminde tersine perspektif anlayışı vardır. Nesnel gözden uzaklaştıkça, boyları

küçülmek yerine, tersine büyür. Kübist sanatçı André Lhote, bu anlayışı şöyle açıklar: “Parmaklarınızı birbirinde ayırarak, onların arasından herhangi bir şeye bakmak, bunu anlamaya yeterlidir. Bakılan nesnelere, gözde küçülmekte kalmayıp, bir anda yitip gideceklermiş gibi bir izlenim yaratacaklardır.”

Bu tutum, sonsuzluk, zamansızlık anlayışının getirdiği bir anlatım biçimidir aynı zamanda. Doğru oranlara ilişkin bilginin olmadığını ve nesnelere arası oran ilişkisinin bilinmediğinin söylenemeyeceği gibi, perspektif bilgiye, kısaltım uygulamasına ilişkin bilginin olmadığı da söylenemez. Bizans resminde bu bilgilerin varlığını gösteren örnekler de mevcuttur. (resim 2.3.2.)

Bizans resminde çok bakışlılık yöntemi hakimdir. Kompozisyon, bütünsellikten uzaktır (resim 2.3.3.) Sabit bir bakış noktasına göre resmediş yoktur. Elemanlar farklı bakış noktalarından resmedilmiş gibidir. Binaların farklı bakış açılarından, sözgelimi üstten, yandan görünümünün bir arada verildiği görülür Florenski bu kuralsızlıkların karşıt renk kullanımıyla, açık-koyu kontrastlığıyla vurgulandığını belirtir. Örneğin binaların normalde bir arada görülemeyecek kısımları gölgede bırakılmaz, çoğunlukla parlak, hatta farklı renkte resmedildiğini vurgular. Çok bakışlılık, insan figürlerinde de uygulanan bir yöntemdir. Renk kullanımında da doğaya bağlılıktan uzaklaştığı görülür. Geçişli olmayan, saf renkler kullanılır.

André Lhote, “Plastik Değişmez Değerler” adlı eserinde ‘Bizans ya da Gotik dünyada, form ya da renk araştırmaları konusunda bugün yaşandığı gibi, hareketli ya da hareketsiz model karşısında herhangi bir sorunun sanatçı için geçerli olmadığını’ belirtir. Resimde yer alan biçimler ve renklerin herkesçe bilindiğini, bunun sanatçının genel eğilimine ilişkin kavramlar olduğunu söyler. Sorun, ele alınan konuya uygun düşecek tarzda, yeni bir görüşle nasıl düzenlenebileceği konusundadır’ diye ifade eder. Düzenlemenin zanaatkarca da olabileceğine ya da kişisel bir düşlemi yansıtabilecek yönde olabileceğine dikkat çekmek ister. Bizans sanatındaki plastik unsurları kullanıştaki ustalığı düşünerek, mükemmelle ulaşma konusunda bu sanatçıların yeterli birikimi oluşturduklarını” vurgular.

Bizans sanatının altında yatan yetkinliğin, plastik dzenleme ustalığında ve biçimin Bizans'a özgü yöntemle bozulmasıyla elde edilen biçimsel zenginlikte olduğu görülür.

Bizans'a özgü bütün bu biçimsel özelliklerin yansımalarını taşıyan örneklere klasik ve çağdaş sanatta (sözgelimi El Greco'da ve Kübizm anlayışında) rastlamak mümkündür.

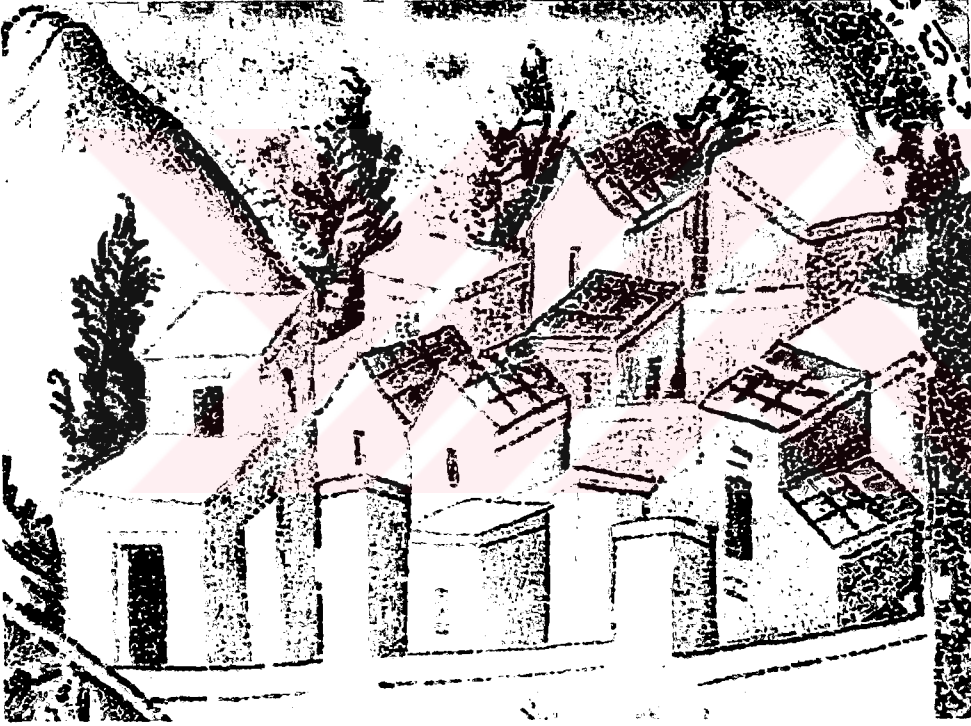




2.3.1 Bizans Resim Örneği "Meryem", Fresko



2.3.2. Bizans Resim Örneği "Meryem ve Çocuk İsa"



2.3.3. Kariye Mozaiklerinde Nasrîye Kentinde Bizans Evleri

3. RÖNESANS (YENİDEN DOĞUŞ) KAVRAMI ÜZERİNE

Yeniden doğuş anlamına gelen “Rönesans” kavramı, Michelangelo Okulu’ndan Floransalı mimar, yazar, ressam Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. “Rönesans” kavramı, bir sanat kavramı olarak doğar. Vasari’nin resim sanatındaki yeni anlayışı tanımlamak üzere ortaya attığı Rinastica (yeniden doğuş) kavramı, ancak 1850’lerde bir üslup ve dönemi anlatan bir kavram haline gelir.

Yeniden doğuş anlayışının başlangıcını 13. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Bu anlayışın temeli, Floransalı sanatçı Giotto döneminde atılır. Vasari, sanatçıların hayatları üzerine bilgileri kapsayan kitabında, Yeniden Doğuşu başlatan kişi olarak Giotto’yu gösterir. Giotto ile, Yunan sanatıyla başlayan natüralist anlayışa dönüş söz konusu olur. Vasari’ye göre, bir Ortaçağ sanatçısı olan Giotto, “Hala Ortaçağ’ın soylu özleriyle beslenirken, ama henüz bir natüralist olmamışken, yine de natüralizmin ilk ışıklarının farkına varır ve böylece natüralizmin resim sanatındaki müjdecisi olur.”

“Yeniden doğuş” kavramı, Ortaçağ’a özgü anlayıştan uzaklaşıp, Yunan ve Roma’daki natüralist anlayışa dönüş olarak tanımlansa da, Antikçağ sanatının yeniden günyüzüne çıkarılması, “yeniden doğuş” anlayışını açıklamaya yeterli olmaz.

“Rönesans, yalnızca biçimsel bir dönüşüm ya da kültürde Antikçağ’a ilgi duyulması değil, bütün kültür alanlarını kapsayan bir dönüşümdür. İnsanın dünyaya yaklaşımında, onu kavrayışında kökten bir değişimdir. Sanatın, felsefenin, bütün kültür alanlarının ilgilerini öbür dünyadan bu dünyaya, insana çevirdikleri bir değişimdir. Rönesans’ın antik kültüre ilgi duymasının nedeni de insanı temel olan, yüzü bu dünyaya dönük, bu dünyanın sorunlarını ele alan bir kültürü Antikçağ’da bulmasıdır.”¹

“Floransalı sanatçı Giotto, kendine evrensel ve hümanist bir kültür ideali yaratır ve tamamen Rönesans anlayışına uygun bir yaşamın hayalini kurar; yani insanın dünyevi

¹ Akyürek, E., 1997, Sanatın Ortaçağı, s.78.

mutluluğunu, ilerleyişini kapsayan bir yaşamdır bu... Giotto, Leonardo çağının tipik dehasının habercisi olur.”²

Ortaçağ anlayışından farklılaşan sanat anlayışının etkileri, Giotto aracılığıyla Floransa sanatına yansır.

Rönesans, kavramı, Giotto ile başlayıp, tüm Floransa sanatına yansıyan değişimi kapsamaktadır. Floransalı sanatçılar her ne kadar biçimsel anlamda Yunan ve Roma sanatından yararlı olsalar da, Eskiçağ sanatının doğrudan mirasçıları değillerdir.

Yani, “Yunan ve Roma sanatı üzerine yapılan bütün çalışmaların, Rönesans’ın nedeni olduğunu düşünmek yanlış olur. Brunelleschi ve etrafındaki sanatçılar, sanatın yenileşmesini isterler ve bunu gerçekleştirmek için doğaya, bilime ve eski sanatın kalıntlarına yönelirler.”³

Böylelikle 14. yüzyıl başlarında Giotto’nun getirdiği yenilikler, 15. yüzyılda Floransalı Sanatçı Brunelleschi’nin buluşları, Rönesans sanatçılarının ve yenilikçi arayışları yeni bir dönemin temelini oluşturur.

² Florenski, P., 2001, Tersten Perspektif, Metis Yay., İstanbul, s.79.

³ Gombrich, E.H., 1993, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.196.

4. RÖNESANS SANATININ HAZIRLAYICILARI

- Rönesans Sanatının Oluşumunda Kaynak Teşkil Edenler

- a) Antikçağ mirasçısı Bizans'ın etkisi.
- b) Ortaçağ – Rönesans dönemi arasında geçiş dönemi oluşturan uluslararası Gotik sanatçılarının etkisi.
- c) Floransalı sanatçıların plastik anlamda arayışları.

a) **Antikçağ Mirasçısı Bizans'ın Etkisi:** Antikçağın keşfi ve klasik sanat bilgisi, Rönesans sanatına yön veren unsurlardan biri olacaktır.

Ama, Antikçağ sanatı, örneğin, Roma resim sanatı hakkında hiçbir şey bilinmemesi, klasik heykel sanatından yararlanılması sonucunu doğurur. Gombrich, klasik heykel sanatından yararlanma konusunda, Gotik heykel sanatçılarından, Gotik heykel sanatçılarına göre daha ağır davranan İtalyan ressamın da heykel sanatçıları ile aynı tutumu benimsediklerini dile getirir. Floransalı sanatçı Giotto, Gotik heykel sanatından yararlanır. Mantegna, Roma sanatından yararlanarak, heykelsi, anıtsal figürleri resme katar ve yine Massaccio, antik heykel sanatının yalın biçimlerini resimlerine taşır.

Ancak, klasik sanata ilişkin en önemli kaynağı Bizans sanatı teşkil eder. 13. yüzyılda Bizans sanatının etkileri Floransa sanatına yansır.

Gombrich, İtalyan sanatçıların, esin ve rehberlik umuduyla yüzlerini İstanbul'a çevirdiklerini belirtir ve doğunun tutucu üslubuna böylesine bir bağlılığın değişimi engellemeye neden olabilecekken tam tersi, Bizans sanatının sağlam temellerinin İtalyan sanatını devrimleştiren unsur olduğunu dile getirir.

Bizans resim sanatının son dönemine ilişkin örnekler hatırlanırsa, Gombrich, 13. yüzyılda İstanbul'da yapılan Bizans resmi (resim 2.3.2) doğrultusunda, Bizans sanatında Helenistik sanatın bulgularının muhafaza edildiğini; açık-koyu ile modle, kısaltım hacimlendirme çabası ile Yunan'daki natüralist etkiden oldukça uzak olursa da Bizans

resim sanatında klasik sanatın yöntemlerine başvurulduğunu ve klasik sanata ilişkin bilgilerin korunduğunu belirtir.

Bizans resim anlayışı bölümünde belirtilmeye çalışıldığı gibi, Bizans sanatı, Ortaçağlılaşma süreci öncesi, Antikçağ sanat anlayışının devamı niteliğindedir. Ancak, Bizans sanatında 6. yüzyıl ile birlikte, Ortaçağ anlayışının getirdiği etkiyle değişim gözlenir ve Bizans sanatında, Antikçağ özelliklerinden sıyrılma başlar. Buna rağmen Bizans sanatı, klasik sanata ilişkin estetik verileri içinde barındırır.

Böylelikle, Bizans sanatı, klasik sanatı özümsemiş olması, Yunan ve Roma sanatına ilişkin bilgilerin korunmuş olması, yani bir karışım sanatı olmasının getirdiği ayrıcalıkla, Rönesans sanatına kaynak teşkil eder.

b) Ortaçağ-Rönesans Dönemi Arasında Geçiş Dönemi Oluşturan Uluslararası Gotik Sanatçıların Etkisi: Ortaçağ ile Rönesans arasında bir geçiş dönemi oluşturan Uluslararası Gotik Sanatçıları Rönesans'a özgü biçimsel anlayışın oluşumunda büyük önem taşırlar. İtalya'nın güneyinde Floransalı sanatçı Giotto, kuzeyde Sienalı sanatçılar; Simone Martini, Duccio Buoninsegna... Rönesans sanatının hazırlayıcıları olma özelliği ile dikkat çekerler. Bu sanatçılarla resim sanatında Ortaçağ'ın simgesel anlatımından uzaklaşarak, gerçek nesnelere yönelme söz konusu olur ve Gotik Sanatçılar ile, Yunan sanatı ile başlayan dünya biçimlerini verme, doğayı gözlem çabası tekrar kendini gösterir. Bu çabada, Floransalı sanatçı Giotto başı çeker. Gotik Resmin önemli temsilcisi Giotto'nun hocası olduğu tahmin edilen Cimabue'nin resimlerinde Yeniçağ'a özgü niteliklerin işaretleri görülür. Cimabue'nin resimlerinde, Bizans üslubunu hatırlatan nitelikler, altın yıldız kullanımı, figürlerde Bizans'a özgü oranların varlığı söz konusu olsa da Yeniçağ'a özgü derinlik arayışının ilk işaretlerini görmek mümkündür.

Rönesans sanatının temelini atan Giotto, üç boyutlu, sağlam biçimleri, bu dünyaya ilişkin mekan duygusunu resme katma çabasıyla ve yalın plastik anlatımıyla Rönesans sanatına yön verir. Rönesans'a özgü derinlik, üç boyutlu kütsel biçim anlayışının doğmasına yol açar. Sienalı sanatçılar da doğayı gözlemleyip, ayrıntılı olarak verme

çabalarıyla Rönesans sanatına kaynaklık ederler. Böylece, Gotik sanatçıları 13. yüzyıldan başlayarak verdikleri ürünlerle, 15. yüzyıl Floransa Sanatı'na kaynak oluştururlar.

c) Floransalı Sanatçıların Plastik Anlamda Arayışları: Erken Rönesans sanatçılarının yenilikçi eğilimleri, plastik anlamda ortaya koydukları bulgular, Rönesans sanatının temelini oluşturur. Floransalı sanatçılar, matematik biliminin getirdiği olanaklarla yetinmeyerek, plastik olanın gerekleri doğrultusunda, arayışlara girerler. Plastik unsurları resimde en iyi biçimde kullanma çabaları, ideal biçim, ideal kompozisyona varma isteği, Rönesans sanatına özgü yalın, sağlam, mükemmel bir tasarı esasını yansıtan biçimsel anlatımı doğurur.



5. FLORANSALI SANATÇI GIOTTO

Floransalı sanatçı Giotto Di Bondone, bir Ortaçağ sanatçısı olmasına karşın, resim sanatına getirdiği yeniliklerle Rönesans anlayışının öncüsü olur.

Giotto, hayal edilen dünyadan gerçek dünyaya yüzünü çevirir, çevresine bakmaya başlar ve dünya biçimlerini resme katarak, Yunan sanatı ile başlayan natüralist anlayışı yeniden canlandırır.

“Giotto gibi doğuştan dehalar, yolu açtikları ve başkaları kendi buluşlarının üstüne bir şeyler kurabilecek duruma getirdikleri içindir ki, sanat küçük başlangıçlardan yetkinliğin doruklarına yönelmiştir.”¹

Bizans geleneği ile beslenmiş olan sanatçı, Bizans’a özgü simgesel anlatımdan uzaklaşır, dünya gerçekliğine yönelir.

Bilmeye ve öğrenmeye büyük arzu duyuyordu. Diye yazar Vasari Giotto için. “Akli sürekli yeni sorunlarla meşgul olurdu. Düşüncelere dalmış bir halde, etrafta dolaşır, doğaya yakınlaşmaya çalışırdı, zaten herkesten çok, O’nun doğanın oğlu olarak görülmesinin nedeni de buydu. Kayalıklar ve ağaçlıklarla dolu pek çok manzara resmi yapıyordu, bu O’nun döneminde bir yenilikti.”²

Giotto, Aziz Francesco’nun yaşamı ile ilgili sahneleri içeren eserlerinde daha önce resme alınmamış olan doğa gerçekliğine ilişkin elemanlara (ağaçlar, dağlar, çiçekler, kuşlar) taslak halinde de olsa yer verir.

Giotto ve Giotto Okulu Ressamları, natüralist resmin temellerini Floransa’da atmış, bunları sanatın ilkeleri olarak koymaya başlamışlardır.

Doğayı taklit etmeyi, resim sanatında başlıca görev olarak gören Vasari, Giotto’yu natüre yakınlaşma başarısıyla över. Ancak, Giotto, asıl resim sanatında gerçeklikle, plastik

¹ Gombrich, E.H., 1992, Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitabevi Yay., s.26.

² Florenski, P., 2001, Tersten Perspektif, Metis Yay., İstanbul, s.79.

olanın gereklerini birleştirebilme başarısıyla dikkat çeker. Giotto, plastik olanın önceliği doğrultusunda, plastik olana ilişkin sorunlara yönelir. Mekan duygusu, hacimlendirme, simetriyi kırma, biçimsel anlatımda monotonluğu önleme... Resme üç boyutlu mekan duygusunu getiren Giotto, perspektif kurallarını ustalıkla uyguladığı eserlere sahip olmasına karşın, perspektif tekniğinin getirdiği sınırlayıcılığın dışına çıkar. Giotto'nun resimlerinde dini konuların yer aldığı görülür. Ancak, bu temaları işlerken, geleneksel anlatım biçiminden uzaklaşır. İncil'e ilişkin konularda bile, Meryem, İsa figürlerini yaşayan insanlar gibi verir. Bu figürlerde de insana ait duyguları, sevgiyi, nefreti verir. İnsana özgü hareketlerle, kutsalı resmeder. İnsan figürüne özgü ifadeyi, canlılığı resme katar. Resimlerinde duygunun verilmesini önemser. Konu, anlatımı, ifadeyi güçlendirme çabası ile, insan figürlerinde, insan duygularını yansıtan jestleri kullanır. Yani, görüneni dış hatlarıyla vermenin ötesinde, figüre ifadeyi ekleme çabası kendini gösterir. Resimlerinde konu ve anlatım önemli bir yer tutmasına rağmen, konu ile yalın plastik anlatımı birleştirme ustalığı dikkat çeker. 20. yüzyıl sanatının en önemli temsilcilerinden Matisse, Giotto'nun resimlerindeki ifade gücüne işaret eder. "Her sanat eseri, kendi eksiksiz anlatımını içinde barındırmalı ve izleyici konuyu tam olarak keşfetmese bile kendini kabul ettirmelidir. Padova'da Giotto'nun duvar resimlerini ilk gördüğümde, İsa'nın yaşamıyla ilgili hangi sahneyi gördüğüm konusunda hiç zorluk çekmedim. Hatta çizgilerin, renklerin, kompozisyonun içinde var olan ve eserden yayılan duyguyu anında kavradım. Konunun adı, benim izlenimlerimi sadece doğrulamıştı." ³

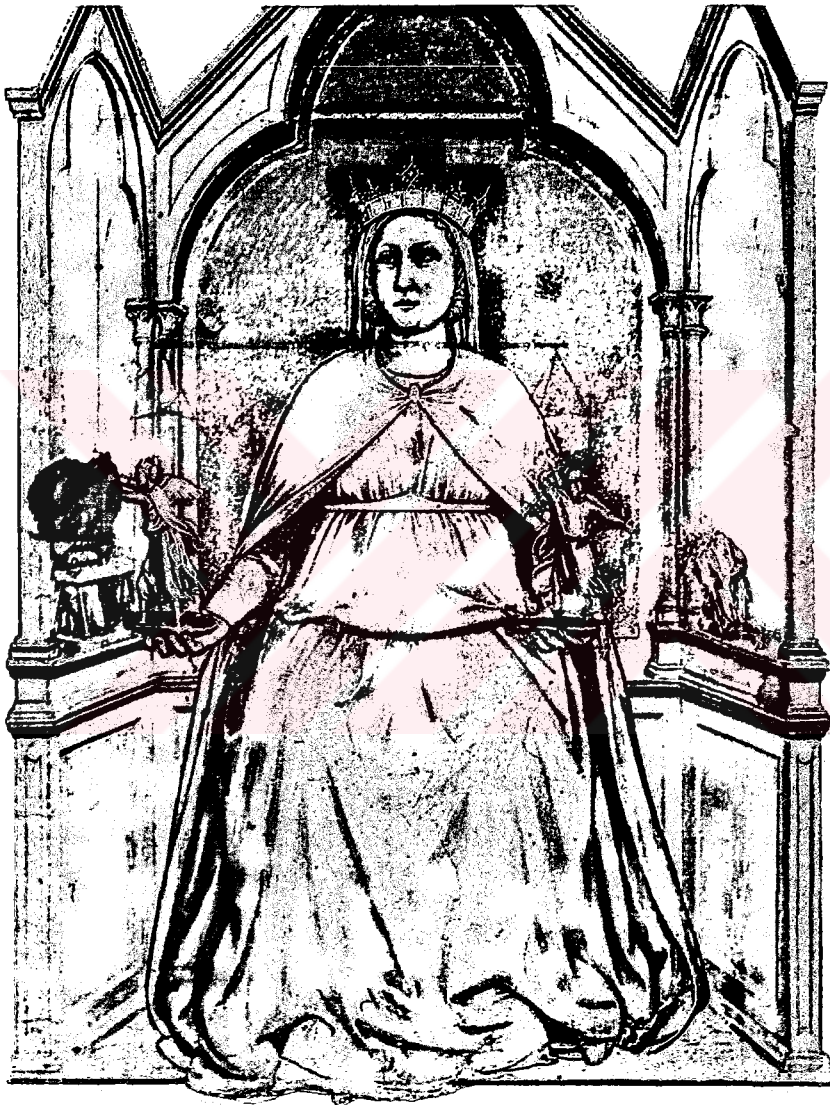
Giotto'nun Padova'daki Scovegniler Şapeli için yapmış olduğu "Adalet" (resim 5.) adlı yapıtı, Giotto'ya özgü kütleli, heykelsi biçim anlayışının tipik örneğini oluşturur. Giotto, heykeli andıran, hacimli biçimleri resme sokar. Artık kumaş kıvrımlarının çizgiyle vermenin ötesinde, hacim kazandırılarak verildiği görülür. Giotto, açık-koyuyu kullanarak, organik biçimi, üç boyutluluğuyla anlatmaya çalışır. Giotto'nun figürleri, kütleliliğiyle olduğu kadar, yalınlığı ve sağlamlığıyla da dikkat çeker. Gombrich, Giotto'nun resimlerindeki hacimlendirme ustalığı, kısaltımı uygulamadaki ustalığı ve kumaş kıvrımlarını modle ile verme başarısını, sanatçının klasik sanatı özümsemiş Bizans sanatı ile beslenmiş olmasına bağlar.

³ Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleyişler, Ütopya Yay., Ankara, s.25.

“Giotto'nun yöntemlerinden çoğunun Bizanslı ustalara, amaçlarını ve yönelimini, kuzey katedrallerinin büyük heykelciklerine borçlu olduğunu, ancak, bunu anlamının, onun büyüklüğünden hiçbir şey eksiltmeyeceğini” belirtir.

Bizanslı ustalardan Giotto'ya, ardından Floransalı sanatçılara yansıyan bu etkiler, sanatın doğadan değil, ustalardan öğrenildiği gerçeğini vurgular. Floransalı sanatçılar, Giotto'dan öğrendiklerini resimlerine taşırlar. Böylece, Giotto'nun plastik anlayışının etkileri, Floransalı sanatçılara yansır. Giotto'ya özgü yalın, sağlam, heykelsi biçim anlayışının devamını özellikle Floransalı sanatçılar Masaccio'da ve Fra Angelico'da en açık şekilde görür.





5. Giotto "Adalet"

6. ULUSLARARASI GOTİK SANATÇILARA ÖZGÜ BİÇİM ZEVKİ

14. yüzyılda, Giotto kuşağının kuzeydeki temsilcilerinin resimde Bizans geleneğinin izlerini taşıdığı görülür. “Sienalı ressamlar, Giotto’nun yaptığı gibi Bizans geleneği ile köprüleri birdenbire ve devrimci bir yolla söküp atmazlar.”¹

“Floransa’nın, Toskana bölgesindeki rakibi, büyük kent Siena’da, özellikle kuzey bölgesi ve sanatı çok derin bir etki uyandırır.”²

Rönesansa özgü resim anlayışına geçişte önem taşıyan kuzeyli sanatçılar, (her ne kadar Bizans’a özgü simgesel anlatımdan uzaklaşmış olsalar da, bir taraftan da Bizans’a özgü biçim anlayışını devam ettirirler.

Böylece Bizans biçimlerini, kendilerine özgü yeni bir anlatımla birleştirirler.

Simone Martini’nin Meryem’e Müjde resmi (resim 6.) Bizans geleneği ile birleştirilmiş Gotik zevkin tipik bir örneğini oluşturur. Bu resimde Bizans’a özgü oranların, yıldız fon kullanımının devam ettiği, buna karşın dış dünya biçimlerine nesnelere ilişkin ayrıntıların zarif ve ince bir anlatımla verildiği görülür.

Bu resimde Giotto’nun hacimli kütleli biçim zevkine farklılaşan yönleri çok açık bir şekilde görmek mümkündür.

Kuzeyli sanatçıların zarif biçimleri çizgisel bir anlatımla vermeyi yeğledikleri görülür. Gotik zevkle hacimli (modle edilmiş) kumaşların yerini zarif, akıcı çizgilerle verilmiş kumaşlar almış figürler inceltip uzatılmıştır.

Figürlerde gerçek oranların dışına çıkılsa da bu figürlerin, Bizans’ın simgesel anlatımından uzak olduğu gözlerden kaçmaz. Resimdeki figürler artık yere basmaktadır. Resimde artık öte dünya imgesinden sıyrılma söz konusudur. Mekan artık Bizans’ta yaratılmaya çalışılan ilahi mekandan uzaktır.

¹ Gombrich, E.H., 1992, Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitabevi Yay., s.60.

² a.g.e., s.160.

Bizans geleneği ile beslenen bu sanatçılarda, Bizans'a özgü plastik uyum gözlenir. Gombrich gibi, André Lhote da, bu eserlerdeki plastik düzenleme ustalığına dikkat çeker.

Dünya biçimlerini, doğayı sabırla gözlemleyen bu sanatçıların, doğaya birebir bağlı kalma zorunluluğunu hissetmedikleri görülür. Gotik zevke özgü ince ve zarif anlatımla, doğaya özgü ayrıntıları resimlerinde kullanırlar. Yani doğayı gözlemleyerek kendilerine özgü yorumla verirler. Perspektif kurallarına bağlı kalma zorunluluğu hissetmedikleri gibi, doğa biçimlerine birebir bağlı kalma zorunluluğu da hissetmedikleri ve Gotiğe özgü zevkle, biçimleri zarifleştirerek bozdukları görülür. Doğayı resmederken, Gotik anlayışın getirdiği dekoratif zevkin ön plana geçtiği görülür.

Resimlerde kullanılan biçimler çoğu zaman ince, zarif, akıcı çizgiler kullanmaya elverecek biçimler olur. Bu nedenle, resimde ayrıntılı dekoratif nitelikler taşıyan biçimlerin seçildiği görülür. Bitkiler, tek tek yapraklarıyla ağaçlar, üzerlerinde dekoratif motiflere sahip elbiseler, plastik zevke hizmet eden ayrıntılar taşımaları nedeniyle resme alınır. Gotik sanatçılarda bu dekoratif öğelerin mükemmel bir uyumla bir araya getirildiği bir plastik anlatıma varılmıştır.

Gotik dönem sanatçılarının Duccio Buoninsegna, Simone Martini, Sassetta,... figürlerde oran doğrularına bağlı kalınmadıkları gibi, gerçeklik yanılsamasını verecek perspektif uygulamasından da uzak durdukları görülür. Bu dönem sanatçılarının resimlerinde derinlik verme yönünde çaba harcamadıklarını söylemek doğru olmaz. Ancak, perspektiften bilerek uzak durdukları görülür. Bu, döneme özgü biçimsel zevkin getirdiği bir tutumdur.

“Primitif olarak değerlendirilen bu anlaşılması güç insanların, nesnelere gizli anlamlara nüfuz ederek, görünen olgulardan bir takım gizemli sonuçlar çıkarmayı bilmekteydiler. Ufuk çizgisine doğru uzaklaşan hatları görmüyor değillerdir. Ancak bu olguyu o kadar önemsememektedirler. Çünkü iyi gözlemlenmiş nesnelere yapıları üzerine izleyiciyle iletişim kurmak için, bunun yeterli olacağı kanısını taşımazlar. Ayrıca duvar yüzeyini delip geçen bu tür bir derinlik arayışını kendi görüşleri açısından gereksiz sayarlar.”³

³ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.123.

14. yüzyılın sonunda üslubun uluslararası nitelik kazandığı görülür. Bu dönemde biçimlerdeki uzatma, inceltme eğiliminin daha da arttığı görülür. Zarif biçimlerin abartısı söz konusudur. Limbourg kardeşlerin eserleri bu özelliklere örnek teşkil eder. Bu eserlerde Gotiğe özgü anlayışla, nesnelere uzaklaştıkça büyütülerek verildiği görülür.

Henrich Wölfflin, doğa gözlemlerinin üslup üzerinde yaptığı etkinin az olduğunu ve son hükmü verecek olanın daima dekoratif esaslar ve zevkin kanısı olduğunu belirtir.

Doğa biçimlerine ilişkin ayrıntıları resimlerine alan, ancak, bu biçimleri Gotiğe özgü beğeni ile bozan Gotik sanatçıların tutumu, Wölfflin'in bu sözüne örnek oluşturur niteliktedir.





6. Simone Martini "Meryem'e Mijde"

7. RÖNESANS SANATÇILARI

KURAMSAL BİLGİNİN DIŞINA ÇIKIŞ

Rönesans'ın 15. yüzyıl sonuna kadar olan evresine Erken Rönesans, 16. yüzyılın ilk yarısına kadar olan evresine Yüksek, 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan evresine de Geç Rönesans denilmektedir.

Erken Rönesans'ın en önemli merkezi, Floransa'dır. İtalya'da çeşitli üsluplar, içerisinde en uzun ömürlüsü ve etkisi en yaygın olan üslup, Floransa Okulu üslubudur. (Floransa Okulu sanatçılarının çoğunun Roma'da çalışmalarından ötürü, Floransa-Roma Okulu olarak da anılır.)

15. yüzyılın başlarında Floransalı sanatçılar: (Masaccio, Fra Angelico, Uccello, Piero Della Francesca, Pallaiolo, Boticelli...) Resimde perspektif, açık koyu ile modle, ışık ve renk kullanımı, derinlik, kompozisyon, kurgu üzerine araştırmalara girerler. Böylelikle Giotto'dan bir yüzyıl sonra "Leonardo ve Michelangelo'nun sanatının ortaya çıkmasını sağlayan bilimsel temeller Floransa'da ortaya atılır." ¹

16. yüzyılda, Yüksek Rönesans döneminde, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Floransa Okulu'nun en önemli temsilcileri olurlar.

Floransalı sanatçılar ile birlikte perspektif üzerine çalışmalar hızlanır. Doğayı gözlem, doğadan ustalıkla yapılan çizimler sanatçılara yetmez ve bilime, optik yasalara yönelirler.

XV. yüzyıl başlarında Filippo Brunelleschi (1376-1464), Paolo Uccello (1397-1475), Leone Alberti, Piero Della Francesca, Donatello, Castagno perspektif öğretisi üzerine çalışmış en önemli kuramcılardır. Brunelleschi'nin matematiksel araçları sanatçıların eline verdiği kabul edilir. "Bu bilimcilerin güçlü etki yaratmış olmasının asıl nedeni, onların

¹ Florenski, P., 2001, Tersten Perspektif, Metis Yay., İstanbul, s.83.

yalnızca kuramsal olarak perspektif olarak çalışmakla kalmayıp, bilgilerini sanatla somutlaştırmış olmalarıdır.”²

Rönesans ile birlikte, resim sanatında derinlik üzerine araştırmalar da artar. Dünya biçimlerini resimde üç boyutluluğuyla vermek ve bu üç boyutlu biçimleri mekan duygusu yaratacak şekilde yerleştirmek amacıyla perspektif yasalarına başvurulur.

Bu amaç doğrultusunda, “Rönesans sanatı kimi optik olguların ortaya çıkardığı yaratıcı elemanları kendi yararına kullanır.” Ancak, “Rönesans resmindeki derinlik araştırması, görme olgusuna ilişkin düzeneğin analizi üzerine kurulmuş olan üçüncü boyut konusunda bir kurgudan başka bir şey değildir.”³ Masaccio’nun önderliğinde birçok Rönesans sanatçısı, üç boyutlu figürlerin kompozisyonda derinliği verecek şekilde kurgulanması amacıyla perspektif biliminden yararlanırlar. “Rönesans sanatçıları için bu yeni yöntem ve yeni buluşlar hiçbir zaman kendilerine amaç şeyler olmaz”⁴ Sanatçılar matematiksel kurallardan, resimde kurguya hizmet edecek biçimde yararlanırlar. Bilimin getirdiği olanaklardan plastik anlamda ulaşılmak istenenler doğrultusunda yararlanılır. Bu kuralları uygulamak onlar için birincil amaç olmaz.

Rönesans sanatçıları, matematik biliminin getirdiği olanaklardan yararlanmanın yanında, plastik anlatımı güçlendirmek amacıyla farklı arayışlara da girerler. Böylece Rönesans’la beraber bireysellik de kendini göstermeye başlar. ve Rönesans, sanatçıların bireysel çabalarıyla ortaya konan bulgularla gelişir.

Ancak, Gombrich, Rönesans sanatçılarının bu bulgularla birlikte sorunlarının bitmediğini anladıklarına dikkat çeker. Çünkü, bilimin gelişmesi, doğanın gözlemlenmesi her türlü gücünü çözmeye yetmez. “Sanat, bilimden apayrı bir şeydir. Sanatçının araçları, teknik yöntemleri gelişebilir. Ama sanatın gelişimi, bilimin gelişiminden çok farklıdır”.⁵

Bilimin getirdiği olanaklara, doğa gözlemine ve doğadan çizim yapma konusunda ustalaşılmasına karşın, bütün bunların yetmediğini sanatçılar görür ve plastik olanın

² Florenski, P., 2001, Tersten Perspektif, Metis Yay., İstanbul, s.84.

³ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.76.

⁴ Gombrich, E.H., 1992, Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitabevi Yay., s.173.

⁵ a.g.e., s.196.

gerekleri doğrultusunda yeni çözümlere yönelirler. Böylelikle plastik olanın önceliği ile resmin klasik kuralları bir tarafa bırakılır. Perspektif yasalara ilişkin bilgi, anatomi bilgisi artmış olsa da bunlar, plastik sorunları çözmeye yetmeyecektir.

André Lhote, resim sanatının süreklilik gösteren yasalarının, bugüne kadar birkaç sayfayı aşmayacak bir yoğunluk içerdiğini ve ne iyidir ki, bu kutsal sınırlılığın sanatçılar tarafından doktrin olarak algılanmadığını belirtir ve ekler:

“Yasalar, iki tarafıyla da kesici olan, ama hemen körelen bıçaklar gibidir. Onları bilemeden önce kullanmak ya da denemek, olumsuzlama ve bulgu payını ölçmek gerekecektir.”

Rönesans sanatçıları da, resme ilişkin bu kuralları geliştirip, eserlerinde ustalıkla uygulayabilen bu ustalar da, plastik önceliği klasik kuralların (anatomi, perspektif) dışına çıkarlar ve biçimsel idealleri doğrultusunda geçerli kurallara bağlı kalma zorunluluğu hissetmezler.

Plastik gayelerle, ideal kompozisyon, mükemmel yapısallık, ideal biçime ulaşma isteğiyle resmin klasik kuralları bir tarafa bırakılır.

8. BOTTICELLI

“VENÜS’ÜN DOĞUŞU”

XV. yüzyılın ikinci yarısında Floransalı sanatçıların en özgün kişiliği Sandro Botticelli’dir. Botticelli, Fra Filippo’nun öğrencisidir. On beş yaşında Fra Filippo Lippi’nin yanında resim, desen, geometri öğrenmeye başlar. İlk resimleriyle “Kahinlerin Tapınması” (Floransa Uffizi Müzesindedir) ve “Madonna” (Louvre Müzesi’ndedir) daha 1470 yılında büyük ün kazanır.

Olgunluk döneminde özellikle “İlkbahar” ve “Venüs’ün Doğuşu” adlı başyapıtlarıyla dikkat çeker.

Diğer Floransalı sanatçıların resimlerinde olduğu gibi, Botticelli’nin resimlerinde de geometrik düzen esası vardır. Resimde figürler, geometrik düzene hizmet doğrultusunda bir üçgeni, beşgeni oluşturacak şekilde yerleştirilir. Rönesans döneminde, İtalyan resmine özgü soyut bakış zevki, Botticelli’de de kendini gösterir.

“Venüs’ün Doğuşu” adlı eserinde (resim 8.), figürlerin hareketlerindeki zarafet, figürlerin inceltip uzatılmış biçimleri, uzun silindirik boyun, silindirik, uzatılmış kollar, oval yüzler... hep ulaşılmaya çalışılan ideal güzelliğin belirtisidir ve anatomik doğruluğu yakalama kaygısının olmadığını işaretidir.

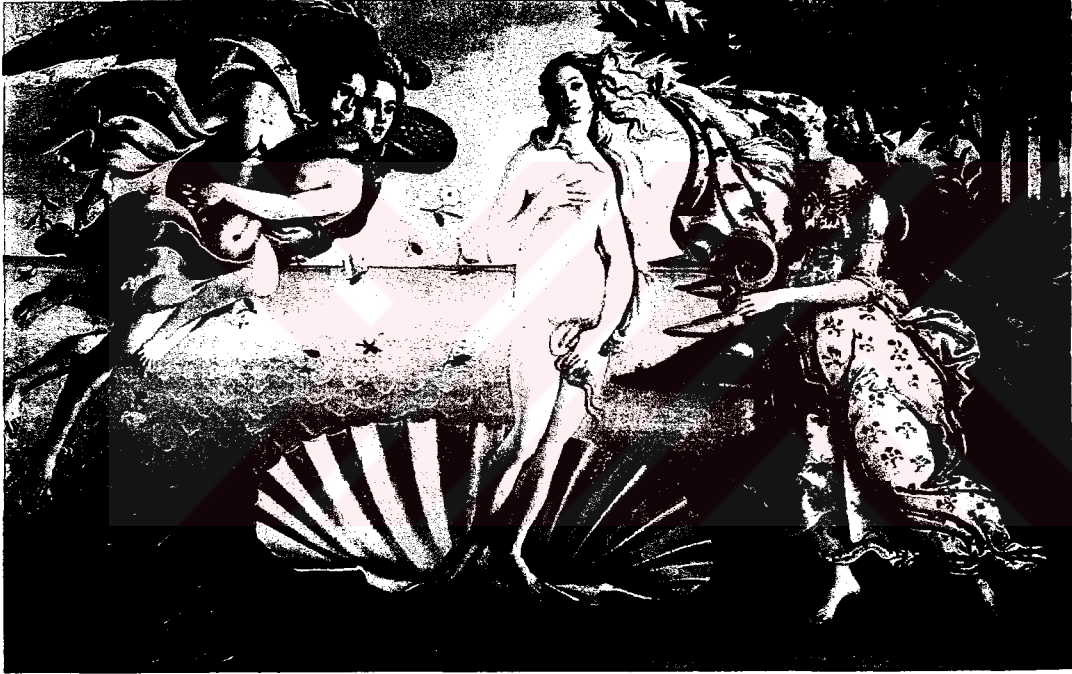
“Botticelli’nin zarif ve uyumlu çizgileri, Ghiberti’nin ve Fra Angelico’nun Gotik geleneğini ve hatta XIV. yüzyıl sanatını anımsatır. Örneğin Simone Martini’nin Meryem’e Müjdesi’ni... Botticelli’nin Venüs’ü o denli güzel ki, boynun doğal olmayan uzunluğunun, sarkan omuzlarının, sol kolu vücuda bağlayan garip yöntemin farkına bile varmayız. Çizgi zarifliğini elde etmek için Botticelli’nin doğaya karşı bunca özgürce davranışı, çizginin uyumunu ve güzelliğini çoğaltır. Çünkü bu özgürlük, Aphrodite’nin, sanki gökyüzünün bir armağanıymış gibi kıyılarıımıza itilivermiş sonsuzca yumuşak ve zarif bir yaratık olduğu izlenimini güçlendirir.”¹

¹ Gombrich, E.H., 1992, Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitabevi Yay., s.199.

Wölfflin, Botticelli'nin figürlerin vücudunu yukarı doğru uzatırken, kendini tamamen kendi biçim idealine verdiğini vurgular. Doğruluk yerine güzelliğin benimsenmesi, biçim anlayışına yön veren unsur olur.

Bir çizgi ustasıdır Botticelli. Resmindeki Rönesans resmine özgü kesin konturların akıcılığı, çizginin ritmini öne çıkarır. Heinrich Wölfflin, Botticelli'nin konturundaki itici güce işaret eder. "Dirseğin sivriliği, ön kolun bir çırpıda, hiç duraksamadan, bir fırçada çıkarılıverışı, sonra parmakların göğüs üzerinde açılışı, her çizginin enerji yükü... İşte Botticelli budur.



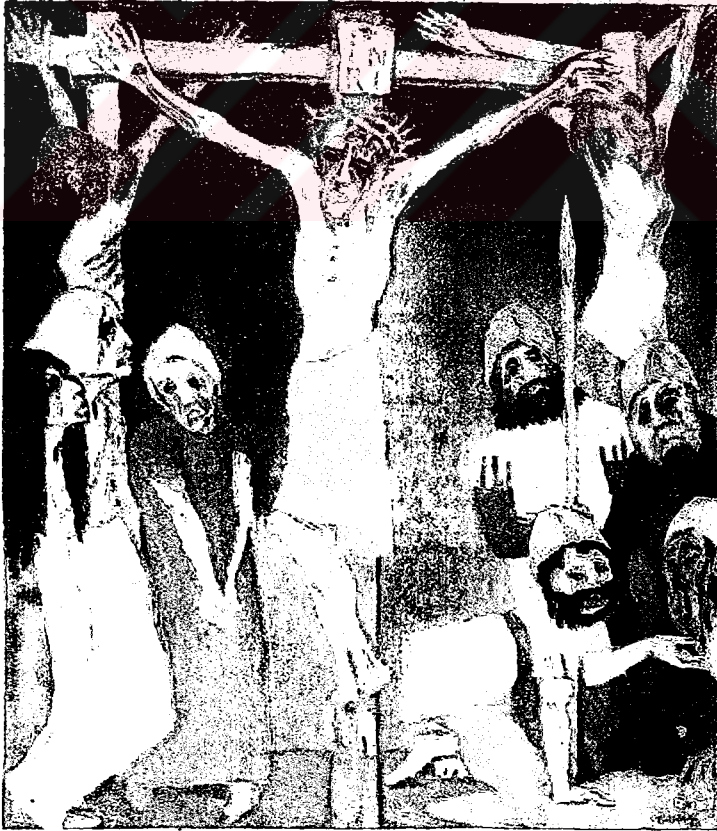
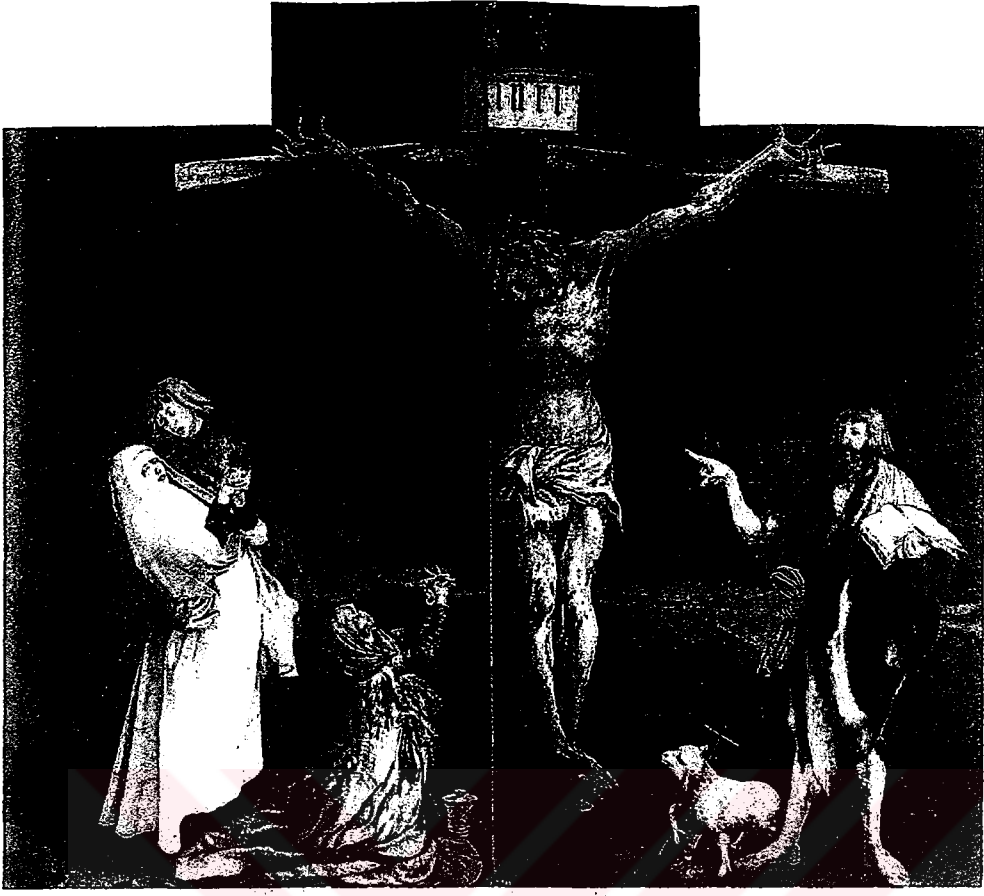


8. Botticelli "Venüs'ün Doğuşu"

9. KUZEY SANATI VE DEFORMASYON

XV.yüzyılda Flaman sanatçı Van Eyck ile başlayıp bir diğeri Flaman, Rogier Van der Weyden ile devam eden değişim kuzey sanatının gelişiminde önemli yer tutar. Ancak, bu değişime karşı gerek Flaman sanatına gerekse Alman sanatına bakıldığında Gotik etkiyle birleşen kendilerine özgü bir anlatımın var olduğu görülür. “Kuzeyli sanatçılar her biri kendine göre sanatın yeni gereksinmelerini eski dinsel amaçla uzlaştırmaya çalışırlar hep.”¹ İtalya’da XV. yüzyılın ilk çeyreğinde Gotik üsluptan uzaklaşma gözlenirken, kuzeyde Gotik geleneğin devam ettiği ve dinsel etkinin getirdiği deformasyon gözlenir. Kuzey Rönesans’ı İtalyan Rönesans’ının tam tersine ideal güzellik anlayışının doğurduğu biçim anlayışından uzaktır. Anlatımcılığın özü olan ifade ve iç gereklilikten doğan, gerçekten uzaklaşma isteğinden gelen deforme biçimler kuzey anlayışını sergiler. Alman Rönesans’ına özgü bu ifadeci anlatım Albert Aldorfer, Lucas Cranach, Mathias Grünewald’ ta örneklenir. Cranach, inceltirilip uzatılmış, uzun boyunlu, yüzleri bedenine ters çevrilerek adeta fotomontaj gibi duran figürleri bu İtalyan Rönesans’ından ayrılan biçim anlayışını sergiler. Kuzey Rönesans’ına özgü ifadeci tavrın doğurduğu deformasyonun tipik örneği, Grünewald’ın “Issenheim Sunağı”nın orta bölümü “İsa’nın Çarmıha Gerilme Sahnesi”nde (resim 9.1.) görülür. Resimde Ortaçağa özgü ikonografik anlatım doğrultusunda oran ilişkisinde gerçekten uzaklaşmış, İsa’nın can çekişmesi, dışavurumcu bir anlatımla sunulmuştur. Figürlerin yüzlerinde, ellerinde güçlü ifade dikkat çeker. Deformasyon deyince akla gelen ekspresyonizmin temeli Kuzey Rönesans’ı ile atılır. Kuzey sanatının bu anlatımcı yönü daima öne çıkar. Grünewald’ın Issenheim Sunağı ile 20.yüzyılın dışavurumcu sanatçısı, Emil Nolde’nin “İsa’nın Yaşamı” adlı eseri (resim 9.2.) aynı kuzey anlayışına özgü ifadeci tavrın ve ilkel sanata olan eğilimin getirdiği deformasyonu sergiler. Resim sanatında Gauguin, Van Gogh, Munch, James Ensor gibi sanatçıların etkileriyle gelişerek 20.yüzyıl başlarında ortaya çıkan Die Brücke (Köprü) grubu sanatçıları (Kirchner, Heckel, Rottluff...) ardından Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubuyla (Franz Marc, Kandinsky, August Macke...) ortaya konan ekspresif anlayış, daha sonra soyut akımları da etkiler ve Action Painting (Pollock), Soyut Ekspresyonizm (Arshile Gorky, Mark Tobey, Kooning) ve günümüzde Neo Ekspresyonizm’e (George Baselitz, Anselm Kiefer, Julian Schnabel, Markuz Lüpertz...) kadar uzanır.

¹ Gombrich, E.H, 1993, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi Yay., İstanbul, s. 210.



9.1. Grünewald "Issenheim Sunağı"

9.2. Emil Nolde "İsa'nın Yaşamı"

9.1. FLAMAN SANATÇI VAN EYCK ve BİÇİM BOZMA

Floransa kuşağının kuzeydeki temsilcisi...

XV. yüzyılda, kuzey resmine getirdiği yeniliklerle dikkat çeken sanatçı Van Eyck'tir. Masaccio'nun çağdaşı Van Eyck, Mistik Kuzu (Gizemli Kuzu) adlı eseriyle, Flaman resminde o tarihe kadar görülmemiş bir anlayış sergiler ve XV. yüzyılda kuzeyde devam eden, Uluslararası Gotik geleneğinin getirdiği minyatürcü etkiden uzaklaşır.

Masaccio gibi Van Eyck da, üç boyutlu, heykelsi figürleri resmine alır. Ancak bununla birlikte, Uluslararası Gotik sanatı ile başlayan zevkin, (doğa gerçekliğine ilişkin ayrıntıların resimde verilmesinden duyulan zevkin) Van Eyck'in bu eserinde de devam ettiği görülür. Kuzeyli sanatçıların resimlerinde, doğa gerçekliğine özgü zenginlikten yararlanma beğenisi hep devam eder.

Bu zevk, kuzey resmine özgü bir gelenek olarak hep yaşar. Bu geleneğin, bir diğer Flaman sanatçı, Barok üslubun önemli temsilcilerinden Rubens'te de devam ettiğini görmek mümkündür.

XV. yüzyılın en görkemli Flaman eseri olarak kabul edilen Mistik Kuzu adlı eserde Van Eyck, dini bir konuyu gerçekçi bir anlatımla verir. İkiyüzelli figürün bulunduğu kompozisyonda yer alan kişilerin ruhsal durumuna ilişkin detaylar pek anlaşılmamakla birlikte, her yüzün ayrı bir portre sayılacak nitelikte olması dikkat çeker. Van Eyck'in bu yapıtı ve "Arnolfini Çifti" (resim 9.3) adlı bir diğer eseri Batı'da portre sanatının canlanmasını sağlar.

Doğaya ilişkin ayrıntıların kılı kırk yararcasına resmedilmesi tutumu, Kuzeyli sanatçıların başlıca hedefi olarak görülse de "XV. yüzyılın kuzeyli sanatçıları, çağdaşları İtalyan sanatçılardan amaçlarda değil, araçlarda ayrılırlar belki de..."¹

¹ Gombrich, E.H., 1992, Sanat ve Yanılsama, Remzi Kitabevi Yay., s.202.

Güneyde Floransalı sanatçılar bilimin getirdiği olanaklara, ard arda ortaya konulan bulguların getirdiği yenilikleri ekleyerek, resim sanatında değişim yaratırlar. Güneyin matematik bilgisine sahip olmayan kuzeyli sanatçılar, resimde mekan hissini, üç boyutlu bir dünya gerçekliğini verme isteğiyle farklı metotlara başvururlar.

Kuzeyli sanatçıları, Floransalı sanatçılarla birleştiren gaye, gerçekliğin, plastik olanının önceliğiyle verilmesi gayesidir. Resimde salt gerçekliğin verilmesi, Kuzeyli sanatçılar için de birinci amaç olmaz.

Van Eyck, üç boyutlu dünya gerçekliğini resimde plastik dille verme yolunda arayışlara girer ve getirdiği yeniliklerle Kuzey resminin gelişiminde önemli rol oynar.

Kuzeye özgü gelenekle resimde görünen dünyayı inceleyerek, gerçekliği, plastik olanın gerekleriyle birleştirerek vermeye çalışılır. Ortaçağ'dan beri bilinen yağlı boya tekniğini geliştirir. Ve tablo resminde bunu kullanarak yaygınlaşmasını sağlar. Işığı ve rengi ustalıkla kullanarak resimde uzayı sağlamaya çalışır.

Van Eyck, İtalyan taciri Giovanni Arnolfini ve Giovanna Cenami'nin evlenme yeminini konu alan resminde, gerçek bir sahneye ilişkin bir anı resme aktarır. Bu eserinde, ışıkla birleştirilmiş gerçek bir iç mekanda, heykelsi insan figürleri resmeder. Bu, Batı resim tarihinde bir ilktir. Arnolfini Çifti adlı eserde Van Eyck'in farklı bir plastik anlatıma başvurduğu görülür. Kuzeyli sanatçılara özgü nesnel gerçekçiliğin verilmesine ilişkin ayrıntı zevki ile, Floransalılara özgü anısal, heykelsi figür zevkini birleştirir. Resimde bu sentezin yarattığı zengin bir anlatıma ulaşır.

Kompozisyonda mekan duygusunu, ışığın ustalıkla kullanımı, nesneldeki farklılaşan renk değerleri ile verirken, merkezi kaçış noktasını vurgulamaktan kaçınıp, kompozisyon düzeninde kural dışına çıkmıştır. Kompozisyonda, simetrinin yaratacağı monotonluğu ortadan kaldırmak için, çiftin birleşen elleri ile avizenin dikey hattını aynı noktada birleştirmemeye özen göstererek, ince bir düşünce ürünü bir kompozisyonu ortaya koyar.

Kompozisyonda renk zıtlığından yararlanarak uzayı verir. Canlı renkler kullanılarak aktif hale getirilen elemanlarla, pasajlarla eritilen kısımlar arasında karşıtlık oluşturarak, derinlik hissi yaratır. Kompozisyona alınan nesnelere sahip olduğu farklı dokusal özellikler de bu etkiyi artırır.

Nesnelerdeki, örneğin avizenin resmedilmesinde gösterilen ayrıntıcılık ve malzemenin canlılığını, gerçekliğini verirken gösterilen özen ya da kürk hissini verirken gösterilen özene karşılık, aynada yer alan görüntüde ve figürlerin oranlarında gerçekliğe bağlı kalma gerekliliği duymadığı görülür. Kompozisyonun odak noktasında yer alan aynadaki görüntünün tablodaki sahneye uymadığı, resimdeki anı yansıtmadığı görülür.

Floransalı sanatçılar görüneni ideal biçime dönüştürme amacıyla biçim bozma yöntemine başvururken, Van Eyck'in resmindeki figürler ideal güzellik anlayışının dışındadır.

Figürler, heykelsi duruşlarıyla ve yine heykeli andıran görünümü, Gombrich'in deyimi ile kaba gelebilecek biçimleriyle resimdeki diğer elemanlardan koparak öne çıkarlar.

Bu örnek, resimde gerçekçiliği yansıtırma isteğinin, Van Eyck için de öncelik teşkil etmediğini gösterir. Van Eyck'in görüntüler dünyasına birebir bağlı kalmadığının, doğa biçimleriyle oynadığının işaretidir ve bu işaret, sanatçı için resimsel kaygıların konunun gerçekliğinin önüne geçtiğini gösterir. Dünya gerçekliğine ilişkin görüntülerin, plastik olanın önceliğiyle yeniden yaratıldığını gösterir.



9.3 Van Eyck "Arnolfini Çifti"

10. LEONARDO DA VINCI

“SON AKŞAM YEMEĞİ” (MEKANDA BOZMA)

Floransalı sanatçı Leonardo da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği” adlı freski (resim 10.) Rönesans resminin temsili olmuş örneklerinden biridir.

“Son Akşam Yemeği” freskinde, kompozisyonda yakalanan denge ve uyuma dikkat çeken Gombrich, Leonardo'nun, gerçekliğin gerekleri ile kompozisyonun gereklerini bağdaştırma yönünde ulaştığı ustalığı vurgular. Resimde, merkezdeki İsa ve etrafındaki havarileri içine alan figür grubu, Rönesansa özgü üçgen kompozisyon anlayışının tipik örneğini oluşturmaktadır.

Kompozisyonun odak noktasında bulunan İsa'nın iki yanında yer alan figür gruplarının ritmik hareketleri, kompozisyonda tam bir denge ve simetriyi hakim kılar.

Henrich Wölfflin, kompozisyonu, Rönesansa özgü klasik düzlemler üslubunun ilk büyük örneği olarak tanımlar. Düzlemler üslubunun getirdiği anlayışla kompozisyon, birbiri ardına sıralanmış paralel düzlemler üzerinde gelişir. Kompozisyon merkezindeki İsa figürü, esas alınarak düzenlenmiştir. Kompozisyondaki figürler, tek bir düzlem üzerinde bir küme oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir.

Resimde, hakim olan geometrik düzen, denge ve simetri kadar etkili olan bir diğer unsur da kutsal öyküyü verirken yaratılan dramatik etkidir. Bu etki Leonardo'nun organik biçimi dış hatlarıyla vermesinin ötesinde, resimde organik olana hayat verme isteğinin getirdiği sonuçtur.

Leonardo'nun kompozisyonun etkisini artırmak için İsa ve havari figürleri ile figürlerin içinde yer aldıkları mekanı biçimlendirirken, figür mekan arası oran ilişkisine bağlı kalmadığı görülür.

Leonardo, “Son Akşam Yemeği” freskinde mekanı verirken, havari figürleri ile içinde buldukları mekan arasında oranlamaya gidildiğinde, figürlerin, içinde buldukları mekana göre büyük olduğu dikkat çeker.

Yine “Burada yeni ve başka olan şey, İsa’nın birlikte gösterildiği mimari formlarla uyumudur. İsa, sadece uzayın ortasında bulunmuyor, merkezi kapıların aydınlıklarıyla da o kadar tam tamına rastlaşmıştır ki, bu sayede daha üstün bir etki, bir çeşit kutsallık halesi kazanmıştır.”¹

Leonardo bu resimde, perspektif yasalarının dışına çıkar. Tersine Perspektif adlı eserinde Leonardo’nun “Son Akşam Yemeği” freskini, perspektif bütünlüğü açısından inceleyen Florenski, sadece ve sadece perspektif yasaları hüküm sürüyor olsaydı, “Son Akşam Yemeği” asla mümkün olamayacaktı diye dile getirir.

Bu nedenle, Leonardo’nun bu olayın kendine özgü anlamını, ölçüyü bir yerde bozarak artırdığını vurgular. Leonardo’da perspektif bütünselliği, başka bir deyişle kompozisyonda bütünselliği bozma yöntemine başvurur.

Pavel Florenski “Tersine Perspektif” adlı eserinde perspektif bütünlükten anlaşılması gerekeni şöyle açıklar. “Herhangi bir perspektif etkisi yaratma iddiasında olan her türlü çizim, çizimi yapan ve bunu gözlemleyen kişinin bulunduğu sabit noktayı temel alır. Yani çizimin tek bir merkez noktası, tek bir ufuk çizgisi, tek bir ölçüsü olmalıdır. Her şeyden önce resmin derinliğine doğru ilerleyen tüm yatay çizgilerin kaçıışı, bu tek merkez noktasına göre düzenlenmelidir. Diğer bütün yatay çizgilerin kaybolduğu noktalarda aynı şekilde var olan tek ufuk çizgisi üzerinde bulunmalıdır. Resmin bütününde her şey birbiriyle doğru oranlarda bulunuyor olmalıdır. Perspektif bütünlükten anlamamız gereken işte budur.”

Buna göre bakış noktasının sabitliği bozulduğunda, ölçüler arasındaki birbirine uyum, ufuk çizgisinin uyumu bozulduğunda deformasyon karşımıza çıkar.

¹ Wölfflin, H., 1990, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.158.

Bu anlamda, Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" freski ele alındığında, Leonardo'nun bozma yöntemine başvurduğu görülür. Pavel Florenski, bu resimde yemek salonunun sadece iki insan yüksekliğinde ve üç insan genişliğinde olduğunu, dolayısıyla mekanın ne orada yer alan insanların sayısına ne de olayın anlamına uygun düşünmediğini, tavanın basıklığının resme dramaturjik bir yoğunluk ve doluluk kazandırdığına ve Leonardo'nun Mısır sanatından beri başvurulan bir yöntemle, perspektife aykırı davranma eğilimine dönüşüne işaret eder. İfadeyi artırmak için, mekanı verirken, biçimi, resim amacına hizmet etmesi doğrultusunda beklenen doğruluklardan uzaklaştırmaya gitmiş, mekanı küçültürken insanları büyültmüş, perspektif bütünlüğü parçalama yoluna gitmiştir. Leonardo, kompozisyonun gerekleri doğrultusunda kuramsal bilginin dışına çıkmıştır.





10. Leonardo da Vinci "Son Akşam Yemeği"

11. RÖNESANSA (XVI. YÜZYIL ÜSLUBUNA) ÖZGÜ BİÇİMSEL ANLATIM

“Sanat tarihi görmenin tarihidir,” sözünü sanat tarihine kazandıran Henrich Wölfflin aynı düşünceyi paylaşan Gombrich, Sanat ve Yanılsama adlı eserinde, her üslubun kendine göre bir doğayı görme biçimi olduğunu belirtir.

O halde XVI. Yüzyıl Rönesans üslubunun doğayı görüş şekli nasıldır? Rönesans döneminde kuzeyde ve güneyde, Erken ve Yüksek Rönesans arasında Floransa Okulu ile Venedik Okulu arasında söz konusu olan kimi farklılaşan noktalara karşın, Rönesans resminin karakteristiğini belirleyen ortak biçimsel özellikler vardır.

Söz konusu üslupların özellikleri vermek gerekirse; Floransa Okulu, Erken Rönesans üslubunun niteliklerini içinde taşır. Floransa Okulu üslubu, desene dayanır. Biçimlerde yalınlık, sağlamlık, anıtsallık hakimdir. Figürlerde idealize edilmiş söz konusudur. Kompozisyonda birinci planda figür, ikinci planda mimari öge, üçüncü planda manzara yer alır. Manzara, figürlerin sahip olduğu öneme sahip değildir. Resimde manzara derinliği sağlayan unsur olarak kullanılır. Resimlerde açık-koyu zıtlığı ile üç boyutluluk sağlanır. Kompozisyonda da ideal olanın arandığı görülür. Sağlam yapısallığın yakalanması amacı vardır. Bu yönde, kompozisyon geometrik düzene oturur. Klasik üçgen kompozisyon anlayışı hakimdir. Resimlerde yer alan figür grupları, tam bir üçgen formunu oluşturacak şekilde kompoze edilir.

Yüksek Rönesans döneminde İtalya’da XVI. Yüzyılın ikinci yarısına doğru gelişen üslup, Venedik Üslubu’dur. Venedik Okulu üslubu ile, Erken Rönesans’a özgü kompozisyon anlayışından uzaklaşma, denge, simetri, üçgen kompozisyon anlayışından uzaklaşma gözlenir. Floransa Okulu’nda esas olan desensel anlayışa karşın, Venedik üslubunda renk ön plana çıkar. Desen, parlak renklerle desteklenir. Hacim, renkle verilir. Venedik resmi, Giorgione ile birlikte manzarayı keşfeder. Giorgione, Floransa’daki gibi modleyi rengin açık-koyusu ya da, siyah-gri tonlar kullanarak değil, renk değişimlerine başvurarak verir. Venedik’li sanatçılarla, Floransa resminde ikinci derecede önem taşıyan manzaranın önemi artar. Resimde, derinliği sağlayan unsur olması nedeniyle kullanılan manzara, artık önemli bir unsur haline gelir. Kompozisyon anlayışında da merkezi

kompozisyon anlayışından uzaklaşma görülür. Tuval yüzeyi iki eşit üçgene ayrılır ve birinci bölümde figür, ikinci bölümde manzara yer alır.

Kuzey sanatının İtalya'dan ayrılan yönü, anlatımın öne çıkmasıdır. Kuzey sanatında, ele alınan konunun dramatik anlatımının önem kazandığı görülür. Bu doğrultuda da figürlerin adeta ekspresif bir anlatımla verildiği görülür.

Heinrich Wölfflin, kişisel üslup, milli üslup yanında "çağ üslubu" (döneme özgü üslup) üzerinde durur. Bu yönde, Rönesans sanatında kuzeyde ve güneyde farklılaşan kimi noktalara karşın, temelde birleşen ortak yönleri vurgular ve sanat tarihinin akışının hemen hemen kuzeyde ve güneyde birbirinin aynı olduğunu söyler. Böylece kuzeyde ve güneyde yine Floransalı sanatçılar ile Venedik sanatçıları arasında biçimsel anlamda birleşen yönler, Rönesans dönemine özgü üslubu oluşturur. Heinrich Wölfflin'e göre, "Dünyaya karşı olan çeşitli yönde ilgilerden farklı güzellikler doğar. "Bu anlamda Heinrich Wölfflin, "Dürer ve Rafael'in, Massys ve Giorgione'nin Holbein ve Michelangelo'nun esas itibarı ile birbirinin yakını olduklarını ispatlamak mümkündür" der. Heinrich Wölfflin, XVI. Yüzyıl Rönesans üslubu ile, XVII. Yüzyıl Barok üslubu arasında farklılaşan noktaları dile getirdiği Sanat Tarihinin Temel Kavramları adlı eserinde 5 kavram çifti ortaya koyar. Bu kavram çiftlerinden yola çıkarak, XVI. Yüzyıl Rönesans resim üslubunun biçimsel özelliklerini belirleyen unsurları şu başlıklarda toplar.

1. Çizgisellik
2. Düzlemsellik
3. Kapalı form
4. Çokluk
5. Nesnelerin mutlak belliliği

1. ÇİZGİSELLİK: Rönesansa özgü çizgisel anlayışta nesnelere çevreleyen dış çizgi (kontur) önem taşır. Çizgisel üslup, biçimleri çevreleyen çizgileri takip eder. Biçimleri sınır çizgileriyle kavrar. Biçimleri elle yoklanabilir hale getirebilmek, biçime kavranabilirlik sağlamak amacıyla çizgiler ve yüzeylerle tasvir anlayışı vardır. Formu tanımlayan çizgiler kesindir. Formu sınırlayan çizginin sürekliliği vardır. Çizginin belliliği

başta gelen unsurdur. Çizgisel üslup, ışık-gölgeyi kullanır. Ancak, ışık-gölgenin kullanım şekli çizgilerin belliğini ortadan kaldırmaz.

2. DÜZLEMSELLİK: Rönesans'a özgü anlatımda kompozisyon, art arda sıralanmış paralel düzlemler üzerinde olma özelliğinin, resimdeki elemanların bir bakışta görülebilmesini sağladığını belirtir. Bu, Rönesansa özgü yalın, açık, plastik anlatım isteğinin getirdiği düzenleme anlayışıdır. Kompozisyonda elemanların okunabilirliği esası vardır. Bu ilke doğrultusunda, elemanlar tüm netliği ile resmin ön planına yan yana ya da paralel olarak dizilir. Böyle bir yerleştirme ile, kompozisyonda var olan unsurlar net bir şekilde kavranır. XVI. yüzyıl sanatçılarının çalışmalarına bakıldığında, resimlerde yatay ve düşeylerin hakim olduğu görülür. Rafael'in "Atina Okulu" adlı eseri, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı çalışması, bu özelliğin tipik örneğini oluşturur. Bu örnekler aynı zamanda, düzlemler üzerine kompozisyon anlayışının da tipik örneklerini oluşturur.

3. KAPALI FORM: Ön Rönesans, kapalı biçim anlayışına dayanır. Formun kapalılığı (sınırlılığı), kompozisyonun kapalılığı benimsenmiştir. Bu yönde, tuval çerçevesine bağlı kalış, vardır. Resmin sınırlarına, düşey-yatay hatlarına bağlı kalınarak düzenlenmesi anlayışı, kapalı kompozisyonu doğuran etkenlerdir.

4. ÇOKLUK: Rönesans resimlerinde tek tek nesnelerin bağımsız olarak yaşadığı, okunabildiği görülür. Tek tek biçimlerin okunarak resmin görülmesi, tek tek formların okunarak, bütüne ulaşılması söz konusu olur. Kompozisyonun bütünü oluşturulan elemanlar, "çokluk" meydana getirir.

5. NESNELERİN MUTLAK BELLİLİĞİ: Rönesans resminde, her unsurun kavranabilirliği vardır. Her nesnede kesinlik hatta, her detayda kesinlik söz konusudur. Bu amaçla, kimi zaman resimlerde kullanılan siyah fon, kesin bellilik ilkesine hizmet eder. Sözgelimi siyah fon üzerine yerleştirilen nü figürün netliğini sağlar. Figürü belirginleştirir. Resimdeki her unsurun açıkça görünebilirliği hedeflenir. Bu çaba ile, ışık-gölge kullanımına karşın, resimde bellilik ilkesi korunmaya çalışılır. Işık-gölge, nesnenin kesin

belliliğini ortadan kaldırmaz. Böylece, nesneyi üç boyutluluğuyla tanımlama yönünde kullanılan ışık-gölge, formun kesinliğinin korunması esasına hizmet eder.

Bütün bu özellikler, bir döneme özgü biçimsel zevki ortaya koyar.



12. NATÜRALİZM ÜZERİNE (RÖNESANS ve SOYUT BAKIŞ)

Rönesans sanatı ile Yunan sanatıyla başlayan natüralist anlayış tekrar canlanır. Doğayı gözlem, doğayı kavrama çabası, doğa biçimlerinin resme konu olarak alınması, beraberinde doğaya öykünmeyi (doğanın taklit edilmesini) düşündürür olmuştur. Bu durum, natüralist anlayışın yanlış değerlendirilmesi ve natüralist eserin salt doğa taklidinden öteye gitmeyen zanaat ürünü ile bir tutulması sonucunu da beraberinde getirir olmuştur.

“Geçmişte çok sayıda büyük sanatçının kendilerini doğaya sadık yansıtmanın sorunların çekiciliğine kaptırılmış oldukları tartışma götürmeyen bir gerçektir. Ama tek başına doğaya bağlı bir yansıtmanın bir resmi sanat eserine dönüştürebileceğini herhalde bu sanatçıların hiçbiri düşünmemiştir.”¹ Bu doğrultuda natüralizm, sanat-zanaat kavramları üzerinde değerlendirmeye gidilmesi, sanatta söz konusu olan ortak ideal (kaygılar) üzerinde durulması gerekir.

“İnsanın nesnel gerçekliği estetiksel biçimde yeniden yaratması ve bunu yapabilme yeteneği olarak da tanımlanan sanat deyimi, bir işi güzel bir biçimde yapmak anlamına gelen Arapça “sun” sözcüğünden türemiştir. Doğal olmayan anlamındaki Sun’i sözcüğü de buradan gelir. Araplar ilkin bu deyimi insansal gereksinimleri karşılamak için yapılan iş anlamında kullanmışlardır. Günümüzde insanın gereksinimlerini karşılama için el uzmanlığı ile yapılan iş anlamındaki “Zanaat” deyiminin kaynağı bu anlamdır. Sanat ve zanaat deyimleri her zaman insansal ürünler için kullanılmıştır.

Deyimin Avrupa dillerindeki karşılığı – Hint – Avrupa dil grubunun düzenleme ve bitişme düşüncesini dile getiren “Ar” kökünden türemiştir. Bu köken ilkin Yunancası da “kurmak” anlamında “Artios”, erdem anlamında “Arete” ve uyum anlamında “Harmonia”, Latince’de “varlık biçimi” anlamında “Ars”, yapıcı anlamında “Artifex” yapma anlamında “Artificium” ve iyi kurulmuş anlamında “Artus” deyimleri oluşmuştur.”²

¹ Gombrich, E.H., 1993, Sanat ve Yanılsama, Remzi Katabevi Yay., İstanbul, s.12

² Buluç, R., 1998, Çağdaş Teknoloji ve Sanat, “Teknoloji ve Sanat Üzerine Araştırma ve Düşünceler”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Ankara, s.58

Bu tanımlardaki sanatı zanaattan ayıran anlamlara odaklanıldığında, “yeniden yaratma”, “kurmak”, “uyum”, “yapıcı olma”, “iyi kurulmuş olma” gibi kavramların, sanatın her döneminde var olan ortak kaygılara işaret ettiği görülür.

Bu kaygıların önceliğiyle, doğa gerçekliğinin, resmin elemanlarıyla (çizgi, biçim, renk...) yeniden yaratılması, natüralist anlayışı, doğaya öykünme anlayışından ayıran tutumu ortaya koyar.

Sanatta söz konusu olan ortak kaygılar; Doğaya yeniden biçim verme, biçim oluşturma kaygısı, kısaca doğanın tekrarından kaçınma çabası, sanatçının doğaya bakışıyla, zanaatçının bakışını birbirinden ayıran, belirleyici özelliştir. Bu çaba, doğayı birebir kopya etmekten, uygulayıcılıktan öteye gitmeyen, zanaatçının tutumundan tamamen uzaktır.

Wilhelm Worringer, “Soyutlama ve Özdeşleyim” adlı eserinde, Natüralizmin salt doğa taklitçiliğinden ayrılması gerektiğini şu sözlerle vurgular: “Natüralizm sözü üzerinde uzlaşılmalı ve onu salt taklitçilik kavramından kesin olarak ayırmalıyız. Çünkü yüzeysel bir görüşle, her zaman iyi işlenmiş bir natüralist sanat eserini bir taklit ürünü ile bir tutmak imkanı vardır. Her ne kadar natüralist bir eser ruhsal koşulları bakımından salt bir taklit ürününden dünyalar kadar farklı ise de. Bir sanat ürünü olarak natüralizm o halde, doğal örneğin salt taklidinden kesin olarak ayrılmalıdır...”

Worringer bu fikrine açıklık getirme doğrultusunda, söz konusu olan kavram kargaşasının, yanlış kavranan Antikite ve Rönesans’ın doğurduğu bir sonuç olduğu üzerinde durur.

Natüralizmin ya da doğalcılığın, doğayı (doğa biçimlerini) olduğu gibi betimleme ilkesine dayandığı kabul edilir. Natüralist anlayış için, doğada var olan güzelliğin yansıtılması amacının esas olduğu düşünülür ve Rönesansta sanat yapıtının, doğada var olan güzelliğin yansıtılmasında kullanılan bir araç olarak görüldüğü fikri geçerli olmuştur. Aslında, Rönesans sanatı ile doruk noktasına çıkan natüralist anlayış için, bu fikrin tam tersi geçerlidir.

Doğal gerçekliğin verilmesi, Rönesans sanatçıları için birincil hedef olmamıştır. Doğa biçimlerinin resme araç olarak alınması söz konusudur.

Natüralizm ve realizm kavramlarını eş kavramlar olarak alan Worringer, natüralizm kavramını açarken, doğa gerçekliğin resme alınmasının nedenini, doğal gerçeklikten haz duymaya, doğa biçimlerinde ideal formu bulma esasına bağlar. Worringer, natüralizmde organik canlının gerçekliğine yaklaşma çabasının var olduğunu belirtir. Ancak, bu çabanın doğal objeyi canlı hissi verecek şekilde betimleme amacından farklı bir çaba olduğunu vurgular. Tersine, doğal gerçekliğe yaklaşma çabasının altında yatan neden olarak, organik canlının gerçekliğinde var olan biçim güzelliğinden tatmin almayı gösterir.

Esas olan, istenilen biçimlerin resme alınmasıdır. Bu istekle, doğa gerçekliği resimde tekrarlanmaz; yeniden yaratılır. Doğa biçimlerinin resimde verilmesinin nedeni, bu biçimlerden duyulan hazzla bağlıdır.

“Asıl olan yaşam içindeki sanatçı eyleminin, doğrudan somut elemanlardan ve sanatçı dışındaki nesnelere dünyasından etkilenmiş olmasıdır.”³

Rönesans sanatında, görünen dünyayı resme olduğu gibi geçirme amacından uzak tutumu gösteren bir diğer özellik, kompozisyondaki geometrik düzenleme, bir başka deyişle kurgu esasıdır. Resimde doğa elemanları plastik düzene hizmet eder hale getirilir ve doğa elemanları tuval üzerinde yeniden kurgulanır.

Böylelikle, konu ve gerçeklik araç haline getirilir. Resimde bir bahane olan konu bir tarafa bırakıldığında ,ortak soyut zevki görmek mümkün olacaktır. Mükemmel bir düzenlemeye varma çabasıyla, başka bir deyişle yalın, açık, sağlam bir kompozisyona varma çabasıyla, doğa biçimlerinin resimde yeniden tasarlanması esas, soyut bakış açısının varlığını gösterir.

³ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.141

Soyut resmin temsilcilerinden Bazaine'in de "Sanat bütün devirlerde, her zaman non figüratif olmuştur." sözü resimde konunun, gerçekliğin her zaman bir bahane haline getirilmeye çalışıldığı düşüncesini destekler niteliktedir.



13. YÜKSEK RÖNESANS SANATÇILARI DOĞAYA ÖYKÜNMEYEN UZAK ANLAYIŞ

Yüksek Rönesans döneminde Floransa'nın yerini alan merkezlerden biri Roma'dır. Yüksek Rönesans döneminin en önemli üç ustası: Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello, sanat yaşamlarına, Floransa'da başlamış, olgunluk dönemlerini Roma'da yaşamışlardır. Leonardo, Michelangelo ve Raffaello, Floransa sanatını evrenselleştiren ustalardır.

Rönesans dönemi, sanatçıların doğa ve gerçeklik ile resmin gereklerini birleştirme yolunda yeni arayışlara girdikleri dönemdir. "Bu sanatçılara bakıldığında, anatomi, perspektif, kompozisyon gibi klasik sanatın kurallarını yeniden gözden geçirmek gerekir. Leonardo da Vinci, Michelangelo,... gibi büyük sanatçıları tanıyan biri, doğa biçimlerine öykünmeci bir gözle bakmaktan vazgecektir." ¹

13.1. LEONARDO DA VINCI

Doğa gerçekliğinin resimde plastik dille verilmesi yolunda, ortaya koyduğu bulgularla dikkat çeken isim Leonardo da Vinci'dir.

Leonardo, görünen dünyanın plastik dille yeniden yaratılması yolunda sayısız arayışlara girer. "Piktürel anlamda, rekor sayılacak denemelerde bulunmak, onun adıyla sanat tarihine geçmiştir denilebilir...Leonardo da Vinci'nin nesneyi üç boyutluluğuyla gösterme yolundaki uzamsal yapı araştırmaları, renge dayalı derinlik uygulamaları, resmin yüzeyini bir mağara dekoruna dönüştürür". ²

Havanın, nesnelere ve renk üzerine etkisine ilişkin araştırmalara girer. Bilime ve gerçekliğe teslim olmadan doğaya birebir bağlılığın, perspektif yasalarının gerçek ölçülerin dışına çıkar. Doğayı kavrama tutkusu, organik biçimi kavrama yönünde, üstün gözlem gücüyle ortaya koyduğu çizimler, bilimsel araştırmalar, Leonardo'nun sanatına yön veren temel unsur olmayacaktır.

¹ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.141.

² a.g.e., s.148.

Gombrich, Leonardo'nun araştırma ve deneylerini, sadece doymak bilmeyen kendi merakını gidermek için yaptığını, bir sorunu, kişisel kullanımı için bir kez çözdükten sonra, irdelenmesi gereken sayısız bilinmeyenler yüzünden o sorunla ilgilenmediğini, aynı zamanda Leonardo'nun bilimsel hırsının olmadığını belirtir.

Gombrich, “Leonardo için doğanın bulgulanması, her şeyden önce sanatın gerektirdiği, görünen dünyanın bilgisine ulaşmakta bir araçtır ve çok sevdiği ressamlık sanatını bilimsel temellere yerleştirdikten sonra, onu basit bir zanaatçılık düzeyinden, saygıdeğer bir uğraş haline yücelteceğini düşünüyordu.” diye ekler.

Organik biçimi kavrama, doğa gerçekliğine ait bitmek bilmeyen araştırmalar, salt gerçekliği vermektense öteye gitmeyen zanaatçının tutumundan ayırır Leonardo'yu. Leonardo, doğal gerçekliğin gözlemlenmesiyle, elde edilen bilgiyi eleme yolunu seçer.

Sfumato tekniğini geliştirir. Leonardo'ya özgü bir biçimlendirme yöntemidir bu. Biçimlerin dış çizgileriyle fon arasında yumuşak renk geçişleriyle erime sağlanması esasına dayanır. Vasari, sfumato tekniğinin yarattığı konturları “Görünen ile görünmeyen arasında gidip gelen konturlar” olarak tanımlar.

Sfumatonun yarattığı sonucu “Bulanık imgeler” olarak tanımlayan Gombrich, bu büyük doğa gözlemcisinin insan gözünün mekanizmasını kendinden öncekilerden çok daha iyi bildiğini, ancak doğaya egemen oluşun sanatçılarda yarattığı sorunu da ortaya çıkardığını belirtir: “Ressam, seyirciye bulgulanması gereken bir şeyler bırakmalıdır. Kenar çizgileri eğer katıca çizilmeyip, biçim, sanki gölgede kaybolmuşçasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kuruluk izlenimi yok olacaktır. Giderek kaybolan kenar çizgisi ve yumuşak renkler, hayal gücümüze her zaman pay bırakarak, bir biçimi başka bir biçimin içinde eritir.” Gombrich, böylece Leonardo'nun gözlemin koşulsuz tutsağı olmadığını vurgular.

Heinrich Wölfflin, sfumato tekniğinin Leonardo'yu çizgisel üslubundan uzaklaştırmadığının üzerinde durur. Leonardo'nun resim üzerine incelemelerinde,

ressamlara sık sık şekli çizgilerle kuşatmamaları ihtarında bulunduğunu, bunun Rönesans resminin çizgisel üslubuyla bağdaşmayan bir anlatım olarak görülebileceğini belirtir. Ancak, bu çelişkinin sadece görünüşte olduğunu söyler.

Her ne kadar Leonardo'nun, biçimleri yumuşak modellerle vermeye çalışsa ve figürleri fon üzerinde kaskatı oturtmaktan kaçınsa da Boticelli'den daha çizgisel olduğunu dile getirir. Leonardo'nun söylemek istediğinin aslında, teknik bir mesele olduğunu ekler.

Leonardo'nun, üzerinde durmak istediği nokta, teknik uygulamanın ötesinde bir amacı içinde barındırır. Bu amaç resim sanatına ilişkin ortak çabayı içermektedir. Doğa gerçekliğini, duyuşal ve zihinsel olanın birlikteliğiyle vermek, nesnelere dış görünüşlerine bağlanmanın ötesini aramak, resim sanatının her evresinde sanatçıların ortak amacı olmuştur.

Leonardo'ya göre “sfumato tekniği, varlıklar ve peyzajı birleştirmekle kalmayıp, bunların evrensel yaratıma katılmasını ve duyuşal ile zihinsel olanın en iyi biçimde birleşmesini sağlamaktır”.

Leonardo, bu doğrultuda gerçekliğe teslim olmadan, doğaya yeniden biçim verme yolunu seçmektedir.

Leonardo, Mağarada Meryem adlı tablosunda, gerçeklik dışı doğaüstü bir etki yaratmaya çalışır. Fiziki olanın ötesini arar. Resme mekan duygusunu ışıkla sağlar. Fakat bu ışık natüralist ışık değildir. “Resimde, figürlerin içinde yer aldığı üç boyutlu bir uzay görülür. Ne var ki bu üç boyutlu uzayı belirleyen, oluşturan unsur perspektif değildir. Burada bu üç boyutlu uzayı belirleyen başka bir prensip aranmalıdır. Bu prensip ışıktır. Tabloya bakıldığında ışığın arkadan, derinlerden, bilinmeyen bir kaynaktan doğduğu görülür. Bu ışık, tabiatta görülen ışık, yani gün ışığı değildir. Bu bakımdan real bir ışık değil, irreal bir ışıktır, idealize edilmiş bir ışıktır”³

³ Tunalı. İ., Sanat Ontolojisi, s.56.

Böylelikle Leonardo'nun derinliği verirken kuramsal bilginin dışında bir arayışa yöneldiği görülür.

“Akademizmin tuzağına düşmüş olan modern ressamın gözünde Leonardo, primitif olmaya özenen bir kişidir. Leonardo da Vinci'nin anatomi kurallarıyla, geçerli perspektif ölçüleriyle... tam olarak uyuşmayan uygulamaları bu ressamı, primitiflerin idealleriyle buluşturmaktadır. Geometri temeli üzerine oturmaktadır bu ideal, söz konusu plastik ideal, kesin ve mükemmel bir yapısallığı temel alan XIV. ve XV. yüzyılın saflıktan yana Rönesans ressamları tarafından benimsenen bir ilkedir.”⁴

Gerçekliği araç haline getirip; plastik sorunlara yönelen Erken Rönesans sanatçıları gibi Leonardo da, kompozisyonda dengeyi, uyumu ve sağlam bir kurguyu yakalamaya çalışır.

Mükemmel kompozisyona varma çabasıyla, resimde yer alan figür gruplarını primidal formda birleştirmeye çalışır. Rönesans resminde, Erken Rönesans dönemi sanatçılarından Polloailo, ilk olarak bunu dener ve kompozisyonda yer alan figürleri, dik bir üçgen içine almaya çalışır. Leonardo'da bu çaba yinelenir.

“Müneccim Kralların Bağlılık Sunuşu” adlı eserinde arka plandaki figürler ile ön planda yer alan figürler, bir üçgen formunu verecek şekilde kompoze edilmiştir. Aynı kompozisyon anlayışı “Kayalıklar Madonnası”, “Bakire Meryem ve Çocuk İsa,” “Son Akşam Yemeği” adlı eserlerinde de görülür.

“Bakire Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Aziz John Babtist ile Birlikte” adlı eserinde, organik biçimi, ideal kompozisyona varma çabasıyla bozar ve biçimi ideal formuna dönüştürecek değiştirir.

“Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte” adlı eserinde (resim 13.1), mükemmel bir kurgu için gösterilen özen doruk noktasına çıkmıştır. Klasik kompozisyon anlayışının ideal örneği olarak kabul edilen resimde, Meryem figürünün hareketinin resmi

⁴ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.145.

kurgusuna hizmet ettiği görülür. Figürlerin vücutlarının üst kısmı döndürülerek, kompozisyon tam bir üçgen formuna tamamlanır. Kompozisyondaki hacimli, küteselliği abartılmış biçimler, mekan hissini artırır.

Her iki çalışmada da figürlerin oranlarında gerçeğe bağlılığı dışına çıkıldığı görülür. Biçimler, akademik doğruluğa ulaşma amacı taşımaksızın oluşturulmuştur.

Leonardo'nun, doğa biçimlerini değiştirme eğilimi, resim sanatında doğaya yeniden biçim verme tutumunun göstergesidir. Doğayı olduğu gibi yansıtmaya amacından uzaklaşan, organik biçimi, sanat biçimine dönüştürmeyi amaçlayan tutumu sergiler.

13.2. MICHELANGELO "SON YARGI"

"Bir sanatçının samimiyeti, hiç şüphesiz nereye olduğunu bilmeksizin kendini koyuvermesindedir."⁵ Michelangelo'nun sanatının doruk noktasına ulaştığı bir dönemin baş yapıtı olan, Sistina Şapeli Tavan Freski, 500 m²'lik bir alanı kapsamakta ve 343 figür içermektedir. Freskin tümü, 40 bölümden oluşmaktadır. Sistina Şapeli Tavan Freski, Michelangelo'nun sanatında ulaştığı yetkinliğin işaretidir. 1508'de yapımına başlanan bu fresk, dört yıl içinde tamamlanır.

Yaşadığı dönemin avangart sanatçılarından Michelangelo, sanatında ulaştığı yetkinlikle yetinmeyip, yeni arayışlara girer ve bu amaç doğrultusunda döneminin beğeni anlayışının da dışına çıkar. Michelangelo'nun, resmin geleneksel, kabul görmüş kurallarına sadık kalma zorunluluğunu hissetmediği açıktır.

Sistina Şapeli'nin yan duvarında yer alan "Son Yargı" (Mahşer) (resim 13.2.) freski, tavan freskinden daha sonra başladığı ve 1541 yılında tamamladığı bir çalışmadır. Michelangelo'nun "Son Yargı" adlı bu freski, sanatçının, sanatında ulaştığı yetkinlikle yetinmediğinin göstergesidir. Michelangelo'nun bu tutumu aynı zamanda, sanatçının, kendini yenilemesi gibi gerekli bir tavra örnek oluşturur.

⁵ Bazaine, 1951, Bugünkü Resim Üzerine Notlar, İstanbul, s.23.

Michelangelo “Son Yargı” adlı bu freskte, Rönesans’ın durağan, kesin, geometriye dayanan, yatay-düşey hatlar üzerine kurulu, denge ve simetri unsurlarının ön planda olduğu, klasik kompozisyon anlayışından uzaklaşır. Farklı bir plastik anlatıma yönelir. Resimde yer alan figürler de Rönesans’ın alışıldık durağanlığından oldukça uzaktır.

“Son Yargı” freskinde, her ne kadar Rönesans’a özgü biçimsel anlatımdan farklılaşan özellikler bulunsa da, eserde XVI. yüzyıl üslubuna özgü çizgisel anlatımın devam ettiği görülür. Rönesans’a özgü biçimsel nitelikleri verirken Heinrich Wölfflin’in üzerinde durduğu nokta hatırlanırsa; Michelangelo, kişisel üslubu ile çağdaşlarından ayrılmaktadır. Ancak, ‘esas itibarı ile çağdaşlarının yakınıdır’ ve resimleri, XVI. yüzyıl üslubunun getirdiği özellikleri de içinde barındırmaktadır. Freskte, güçlü ışık-gölgenin kullanımı, çizgiselliği ortadan kaldırmamıştır. Hareket unsurunun öne çıktığı, figürlerin okunaklılığı, kavranabilirliği ortadan kalkmış değildir. Heykeli andıran figürlerin, kesin, konturlarla açık, okunabilir halde verilmesi Rönesansın çizgisel anlayışının devam ettiğini göstermektedir. Michelangelo’nun üslubunun getirdiği etkiyle biçimler, elle yoklanabilirlik hissi uyandırmaktadır. Freskteki figürlerin küteselliği abartılmış, vücutlardaki kaslar da oldukça abartılarak verilmiştir. Figürlerin kıvrılıp bükülen hareketliliği abartılmış bedenleri Rönesansın durağan figürlerinden ayrılan yön olarak karşımıza çıkar. Figürlerdeki heykeli andıran etkiyi, figürlerin devasa ölçüleri ve abartılı oranları daha da artırmaktadır. “Lanetli Ruh’un Cehenneme İnişi” detayı (resim 13.3.), kompozisyondaki küteselliği abartılmış, heykeli andıran, devasa figürlere örnek oluşturur. Freskteki figürlerin, kümeler halinde, birbirlerinin içine geçen hareketlerle verildiği görülür. Merkezdeki İsa figürünün etrafındaki figür gruplarının dağılımı, karmaşık bir düzeni sergiler.

“Michelangelo’nun “Son Yargı” adlı freski, tamamen farklı bir mekansallığa sahiptir. Bir resimde, bir nokta, ne kadar yüksekteyse, gözlemcinin gözünden o kadar uzaktadır. Gözün doğasına uygun olarak figürler, perspektif kısaltmaları sayesinde, giderek küçülüyormuş gibi görüneceklerdir... Bu freskte yükseklik, yani gözlemciye olan uzaklık arttıkça, figürlerin büyüklükleri de artar.”⁶

⁶ Florenski, P., 2001, Tersten Perspektif, Metis Yay., İstanbul, s.97.

Bu tarz bir deformasyonun en tipik örneğini, resim sanatında “rakursi”den söz edilince belki de akla gelen ilk resim olan Floransalı sanatçı Mantegna’nın “Ölü İsa” adlı resminde bulmak mümkündür. Mantegna’nın resminde de Michelangelo’nun çalışmasında söz konusu olan biçim bozma anlayışının uygulandığına tanık olunur. Bu resimde de yatan İsa figürünün izleyene yakın olan ayaklar küçültülüp, uzak olan kafa büyütülmüştür. Yani, “rakursi” anlayışına göre, gözün bakış noktasına yakın olan biçimler büyütülüp, uzakta olan biçimler küçültüleceğine, tam tersi uygulanmıştır.





13.1. Leonardo da Vinci " Meryem, Çocuk İsa ve Azize Anna ile Birlikte"



13.2. Michelangelo "Son Yargı"



13.3. Michelangelo "Son Yargi" Detay

14. EL GRECO'YA ÖZGÜ BİÇİM BOZMA

Gerçek Adı (Domenikos Theotokopoulos)

Girit'te doğmuştur. El Greco, (Yunanlı) takma adı buradan gelmektedir. El Greco, Venedik ve Roma maniyeristlerinden ayrılan plastik anlatımı ile dikkat çeker. El Greco'nun, maniyerizm anlayışının sınırları içinde değerlendirilmesi doğru olmaz. Bu yüzden, El Greco'yu maniyerizm (tarzcılık) anlayışı dışında ele almak gerekir.

16. yüzyılın avangart sanatçısı, çağdaşlarından farklılaşan biçimsel anlatıma sahiptir.

El Greco, eğitim için gittiği Venedik'te, Tiziano'nun atölyesine girer. Üslubunun oluşumunda, Venedik sanatçılarının etkisi olur. Tintoretto'nun mistik, yenilikçi ruhunu izler ve Tiziano'nun renk anlayışından etkilenir. Ancak, El Greco, bu ustaların anlatımını tekrarlamak gibi bir tutum sergilemez. "El Greco, Venedik'li ressamlardan gerektiği ölçüde yararlanmaz. Bilinen ilkelere dayalı sanatıyla bulguladığı her şeyi, büyük ustalardan aldığı dersler genç sanatçının usunu ve içgüdülerini yönlendirmesine katkıda bulunur. Ustalar, genç sanatçının üzerinde özendirici bir etki yaratırlar, onun kişisel araştırmalar yoluyla kimliğini, kişiliğini bulmasında etkili olurlar."¹

Girit'te doğan, Venedik'te eğitim gören ve İspanya'da yaşayan El Greco'nun sanatı, Bizans resminden Maniyerist Venedik'e kadar pek çok etkiyi bünyesinde barındırır. Bütün bu etkilerin izlerini "Kont Orgaz'ın Gömülüğü" adlı eserinde görmek mümkündür. Bu eserde kompozisyon iki bölüme ayrılır. Kompozisyonun alt bölümünde, Kont Orgaz'ın toprağa konulması, üst bölümde ise, Kont Orgaz'ın göksel sorgulamaya kabulü konu alınır. Kompozisyonun üst bölümü ile alt bölümü arasında tam bir karşıtlık yaratılmıştır. Zaman kavramı ve perspektif bütünlük ortadan kaldırılmıştır.

"El Greco, perspektifsel olan ve perspektifsel olmayan iki mekan düzenleme tarzının eş zamanlı kullanılması yönteminin karakteristik temsilcisidir. El Greco'nun "2. Philipp'in Düşü", "Kont Orgaz'ın Gömülmesi", "Kutsal Ruhun İnişi", "Taledo'dan Manzara" veya diğer resimlerinin her biri en azından iki, hatta daha çok uzama bölünür ve bunlarda tinsel

¹ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.42.

gerçeklik uzamı, duygusal gerçeklik uzamından kesin olarak ayrılır. El Greco'nun resimlerine özgü ikna gücünü kazandıran da budur.”²

Bizans'a özgü anlayışla, kompozisyonlarında, bakan kişiyi birden fazla mekanda dolaştırır. Greco, farklı bakış açılarından verilmiş görünümleri bir arada göstererek bu etkiyi sağlar. El Greco, resimlerinde biçimsel olana hizmet bağlamında, bilinçli bir tutumla, resmin geleneksel kurallarının dışına çıkar.

Mantıksal doğruluğu önemsemez. Kompozisyonlarında olağandışı ilişkilere başvurur.

Laocoon ve oğulları adlı çalışması (resim 14.), deformasyon konusunda El Greco'nun varmış olduğu son noktayı göstermektedir. Resmin konusu mitolojiden alınmıştır. Resimde Troya yerine, Toledo görünümü işlenmiştir. Resmin arka planındaki şehir görünümü ve öndeki figür gruplarının oluşturduğu kompozisyon, El Greco'nun çağdaş anlatımını sergiler. Kompozisyon açısından, tüm resim, Laocoon'un başından dışarı dönüyormuş gibi görünür. Bu dağınık kompozisyonu bir arada tutan şey, Apollo ve Artemis'in oluşturduğu sağdaki figür grupları ve soldaki figürdür. Kompozisyonu bir araya toplayan diğer unsur ise resme hakim olan kahverengi ve yeşil tonlardır. Laocoon figürünü adeta bir devi anlatan gövdesiyle yerde kıvrılırken resmeder. Klasik resim geleneğini hiçe sayar. Kompozisyonda bütünsellik, klasik yöntemlerin dışına çıkılarak sağlanmıştır.

Kariyerinin sonlarına doğru El Greco, manzara resminin tek örneği olarak, “Toledo”yu çizmeyi seçer. “Toledo” manzarası, El Greco'nun salt betimlemeden uzak anlayışını sergiler.

El Greco'nun manzara yorumu, konuyu dramatize etme eğiliminden kaynaklanan farklı üslubunu açıkça ortaya koymaktadır. “Toledo” manzarası, klasik manzara resimlerinde var olabilecek unsurlara sahip olmasına karşın (gökyüzü, tepelikler, ağaçlar, çimenlikler, yol, şehir görünümü) klasik anlatım biçiminden uzatır. Resimde hakim olan unsur, hareket ve dramatik etkidir. Alçak, bir açıdan bakıldığında, gözler şehir merkezindeki tepeye kayar ki resmin bu bölümünde Alkazar ve Katedral hakimdir.

² Florenski, P., 2001, Tersten Perspektif, Metis Yay., İstanbul, s.95.

Merkezden tepeye ve arka plana gelişen dinamik hareket, tuvalin sol tarafından gelen diagonalle gelişir. Boşluk, mesafe duygusu, klasik kompozisyon düzeni ya da klasik perspektif yasaları ile sağlanmamıştır.

“Toledo” adlı manzara resmi aynı zamanda, El Greco’nun dış gerçekliğe birebir bağlı kalma kaygısı taşımadığını gösteren bir çalışmadır. El Greco bu resimde, kompozisyon düzeni için yapıların asıl yerlerini değiştirir. Biçimsel düzene hizmet bağlamında, dış gerçekliği araç haline getirip, dış gerçeklikle oynar.

“Toledo Manzarası Planı” adlı resminde de tuvalin üzerine yazdığı bir notta, San Juan Bautista Hastanesi’ni daha iyi görünsün diye bir bulut üzerine yerleştirdiğini ve resimdeki haritanın Toledo sokaklarını gösterdiğini belirtmiştir.

El Greco, son dönem resimlerinde, sözgelimi “İsa’nın Giysilerinin Soyulması”, “Çobanların Tapınması” adlı eserleri, onun özgün plastik anlatımını ortaya koyan eserlerdir. Bu dönem, El Greco’nun kural dışı, öznel anlatımının doruk noktasına vardığı dönemdir.

Kompozisyonlarında karşıtlıklara, uyumsuzluklara başvurur. “İsa’nın Giysilerinin Soyulması” resmi, El Greco’nun ilginç kompozisyon anlayışını sergiler. Kompozisyonda biçimler uzunlamasına, dikey hat üzerinde düzenlenir. Bedenleri uzatılmış insan figürleri, birbiriyle kaynaştırılarak, kümeler halinde toplanmıştır. Üst üste bindirilmiş biçimler, yukarı doğru yükselir.

Bu son dönem çalışmalarında, doğal gerçeklikten giderek uzaklaşır. Biçimler kesin hatlarla belirlenir, sertleşir. Dışavurumcu anlatıma kayar. İfadecilik, dramatize etme eğilimi ağır basar. Biçimler daha da incelik, uzar. Yer yer soyutlaşır. Renklerin daha da parlaklaştığı, sertleştiği görülür. Çiğ, canlı renkler kullanılır. Dışavurumcu tavır, ışık-gölgenin sert kullanımıyla da ortaya konur. Sert, geçişsiz ışık-gölge kullanımı, renk karşıtlıklarının, büyük renk alanlarının varlığı, ekspresif etkiyi artırır.

El Greco'nun, döneminde tam anlaşılmadığına işaret eden Gombrich, modern sanatçılar, doğruluk ölçütlerinin sanat yapıtına uygulanamayacağını öğrettikleri zaman, El Greco'nun sanatının yeniden bulgulanıp, anlaşıldığını vurgular.

El Greco, doğa dışı renk kullanımıyla ve doğa biçimlerinden uzak olması nedeniyle eleştirilmiştir. Resimlerinde var olan deformasyonun, sanatçının görme bozukluğuna bağlandığı da olmuştur. El Greco'nun aykırı kişiliğinin ürünü olan çalışmalarının, sanatçının görme bozukluğuna bağlanmasını André Lhote, nesnelere salt gerçek oranları içinde görmeye alışmış olanların, bundan ötesini algılayamamalarına ve nesnelere, doğadaki gerçek yerleri dışında düşünememelerine bağlar.

El Greco, ekspresif anlatımı ile, 20. yüzyıl sanatçıları üzerinde etkili olur. Resimlerinde inceltirilip, uzatılan insan bedenleri, ekspresyonist sanatçılarla karşılaştırılabilecek şekilde biçimin bozulması, kompozisyonlarında çağdaşlarından ayrılan özgünlük ile dikkat çeker. Belki de bu farklılık 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından Picasso'yu çağının dört yüz yıl öncesinin bir sanatçısından yararlanmaya, El Greco'nun kompozisyonlarındaki farklı uzam etkilerini, biçim bozma anlayışını resimlerinde uygulamaya itecektir.



14. El Greco "Laocoon ve Oğulları "

15. NEOKLASİK SANATÇI INGRES'E ÖZGÜ BİÇİM BOZMA

XIX. yüzyılda, Fransa, sanatın merkezi durumundadır. İki Fransız ressam, Jacques Louis David ve Jean Auguste Dominique Ingres XIX. yüzyılda Fransa'da gelişen yeni klasikçilik (Neoklasisizm) akımının önemli temsilcileridir.

XIX. yüzyılın en önemli ressamı olan Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) Jacques Louis David'in öğrencisidir.

Ustası David'in atölyesinde bir süre çalıştıktan sonra ustasının yanından ayrılır. Roma'ya gidip, Erken Rönesans ustalarını ve hayran olduğu Raffaello'nun eserlerini inceler.

Fransız kübist sanatçı André Lhote, Ingres'in derin bir saygıyla her şeyini Raffaello gibi bir ustaya adayarak onun yanından gitmekten geri kalmadığını belirtir. Ancak, Ingres'in tekniğini borçlu olduğu ustası David'in yolundan gitmediği gibi, İtalyan usta Raffaello'yu da taklit etmeye kalkışmadığını vurgular. Ingres, bu ustalardan aldığı bilgileri sanatına yarayacak şekilde kullanır. Ancak onlara öykünmez. Kendi anlatım biçimini oluşturur. André Lhote, Ingres'in başarısındaki gizini, ustalarını (Jacques Louis David ve Raffaello) birer model olarak değil, güç aşılama bir kaynak olarak algılanmasından ileri geldiğini belirtir. Onun "ustalarından istediği ya da beklediğinin kesin hüner ölçütleri değil, başarıya ulaşmakta kılavuzluk yapacak moral, güç, bir tür beyin jimnastiği" olduğunu dile getirir. Ingres, nesneyle, doğayla ilişki kurmakta yeni bir anlayışa gerek duymaktadır. Ustasının anlatım biçimini aynen tekrarlamak, Ingres için yeterli olmaz. Doğa gerçekliği karşısında yeni arayışlara girer, kendi üslubunu oluşturur. Ingres, öğrencilerine de "Canlı modele bakılarak, yapılan desenin gerçekliğini, doğallığını salık verir, onlara doğanın çeşitliliğini anımsatır, ancak ikinci evrede özümlemeye, yalınlaştırmaya, biçimleştirmeye müdahale ederek, bireysel kişilik üzerinde durur."

Ingres, sanat yaşamı boyunca, kendini tekrarlamaktan kaçınır ve farklı biçim arayışlarına girer. Eserlerinde insan figürü üzerine yoğunlaşan Ingres, akademik anlatımın dışına çıkar. Akademik bir kuruluğa, tekrara düşme tehlikesi ihtimali, Neoklasik akımın

karşı karşıya olduğu bir tehlikedir. Ingres, dönemindeki pek çok ressamın içine düştüğü bu tehlikeden sıyrılmayı başarabilmiştir.

Ingres'in çalışmalarında, nü önemli bir yer tutar. Ingres'in insan vücudunu resimleyiş biçimi, akademik anlayışın getirdiği kuruluğun dışındadır. Kompozisyonda uyumu sağlamak için, anatomi kurallarını dikkate almaz, vücutları uzatmaktan ya da biçimini bozmaktan kaçınmaz. Ingres'in "Odalık" adlı resmi (resim15.1.) bu yaklaşımıyla , akademik anlayışı destekleyen eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Resimde yer alan nünün sırtının aşırı uzaması, bacakların pozisyonunun getirdiği deformasyon, eleştirilere neden olan unsurlar olmuştur.

Ingres'in çalışmaları, değişen bakış açılarına göre, çeşitli biçimlerde yorumlanmış ve değerlendirilmiştir. Sözelimi, hocası David'in yolundan ayrıldığı için klasikçiler tarafından eleştirilir. Romantizm akımının temsilcisi Eugene Delacroix, onun bir sanat yıkıcısı olmasından korkar.

Ancak Ingres, döneminin kısıtlı beğeni anlayışından sıyrılır. Beğeni anlayışının çizdiği sınırlar içinde hapsolmek yerine, bu sınırları zorlar. "Dehaların kurallara uyması söz konusu değildir. Deha ürünleri, önceden saptanmış kurallarla değil, kendi getirdiği kurallar ve ölçütlerle değerlendirilebilir." ¹

Eski Yunan'ın yalın biçimleri, Raffaello'nun ideal güzellik anlayışı, Yunan vazo resimlerinin saf, dingin biçim anlayışının getirdiği etkiler, Ingres'in ideal biçim anlayışında birleşir.

"Hem klasikçiliğin eski biçimlerinden, hem de Doğu sanatından yararlanır. Kimi zaman klasik sanatın konularını aşırı bir güvenle ortaya koyan, kimi zaman da cinsel hayal gücünün daha karanlık alanlarına uzanan kompozisyonlar yapar." ²

Ingres'in eserleri, Neoklasik üsluba özgü çizgiselliği, yalın, açık biçim anlayışını sergiler. Desenlerinde ve yağlı boya çalışmalarında çizgisel anlatım biçimini benimser.

¹ Lynton, N., 1982, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.14.

² a.g.e., s.14.

Ingres'in kompozisyonlarında çizgilerin ritmselliği adına, biçimleri eğip bükme eğilimi gösterdiği görülür.

Ingres'de olduğu gibi, XX. yüzyılın simbolist sanatçısı Gauguin'de de biçimleri basıklaştırma eğilimi dikkat çeker.

Doğu sanatına özgü kompozisyon anlayışını ortaya koyan "Türk Hamamı"(resim 15.2.) adlı seri, Ingres'a özgü biçim bozma anlayışının tipik örneğini olmuştur. Figürlerin bedenleri, yuvarlak çizgileri verecek şekilde eğilir, kolların hareketleri de biçimlerin eğimine uyum sağlar durumdadır. Kompozisyon, bu yuvarlak çizgilerin oluşturduğu ritimselliğe sahiptir.

Yunan vazo resmine ilgi gösteren Ingres, bu resimlerdeki figürlerin yalınlığını, resimlerinde örnek alır. Yunan vazo resimlerine özgü kendiliğindenliği, salt çizgisel anlatımı yakalamaya çalışır. Yunan vazo resimlerinde görülen kırılıp, bükülen biçimler, Ingres'a özgü biçim bozma anlayışı ile paralellik gösterir. (resim 15.3., resim 15.4.)

Aynı kırılıp bükülerek, biçimleri bozulan bedenlerin Picasso'nun "Barış" adlı resminde tekrarlandığı görülür.

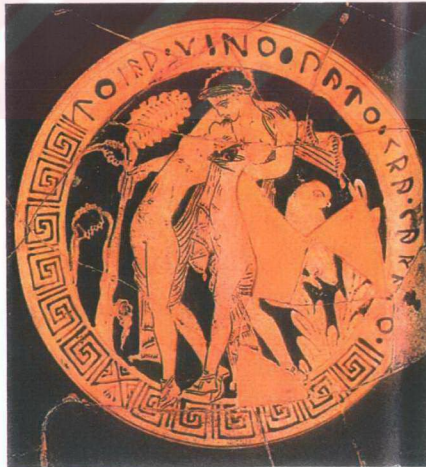
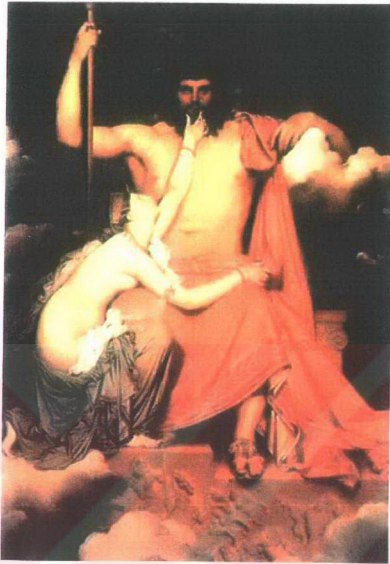
Ingres'a özgü biçimsel anlatım, modern resmin önemli sanatçıları üzerinde etkili olur. Kübist sanatçılar, fov sanatçı Matisse, hatta gerçeküstüçülere esin kaynağı olur.



15.1. Ingres "Odalisk"



15.2. Ingres "Türk Hamamı"



15.3. Ingres Resmi

15.4. Yunan Kupa Resmi

16. ÇAĞDAŞ SANATÇILAR - DOĞA ve NESNE KARŞISINDA TUTUM

Lirik soyutlama anlayışının temsilcilerinden Fransız sanatçı Bazaine, Rönesans'la birlikte başlayan bir çabaya işaret eder. Bu çaba, günümüz sanatına gelinceye dek, yarım asırdan beri sanatçıların boyuna elinden kaçıp giden objeyi yeniden fethedilmek için giriştiği mücadeledir. Bazaine, “Resmin yarım asırdan beri, eşyaya nüfuz etme, o müşterek yapıyı, insanla kainat arasındaki o derin benzeyişi ele geçirmeye çalışma çabası” üzerinde durur.

Bazaine, “bir şeyin resmini çizmekle”, “resim yapmak” fikirlerinin başka şeyler olduğunun anlaşılmasından itibaren, sanatçının endişesinin arttığına işaret eder. Taklidi aşacak, yaratmayı gerçekleştirecek bir tekniğin gerekliliğinden söz eder.

Bu noktada soyut resmin en önemli temsilcilerinden Kandinsky, Bazaine'in sözleriyle örtüşen fikirlerini şöyle dile getirir. “Kopyasının tek amaç haline getirildiği nesnelere, hep ayırdılar, değişmezler... Tam, bilinçli bir sanatçı, nesneyi olduğu gibi benimsemez. Ona gerekli olan ifadeyi arar. Eskiden buna idealleştirmek deniyordu. Şimdilerde ise üsluplaştırmak deniyor.” Kandinsky, “eğer bir sanatçı için nesneyi kopyalamada kullanacağı yöntem, kendisi için tek sorun oluyorsa, bu ruhsuz bir sanatçının inanç ilkesi olacaktır” diye ifade eder. Sanatçılar bu tehlikeden kaçarak, daima, doğayı kopyalamaktan uzak durmak, doğaya yeniden biçim vermek doğrultusunda farklı arayışlara girerler.

Kandinsky, sanatçının amacına ulaşabilmek için, elinde iki araç olduğunu vurgular. Bunlar renk ve biçimdir. “Biçim dar anlamıyla, bir alanın diğer bir alanla sınırlandırılmasından ibarettir. Bu, biçimin sadece dış karakterine özgü bir tanımdır. Fakat, her dış şeyin bir de içinin alması gerekmektedir. O halde, her biçimin bir içeriği vardır. Biçim, o içeriğin dışı yansımasıdır... Bütün sanatçılar, dış biçimlerdeki içeriği ararlar.”¹ Bu doğrultuda, doğa görünümlerinin tekrarından uzaklaşma, dış görünüşlerin ötesine çıkma çabası söz konusu olur. Kandinsky, sanatçıların nesnelere dünyasına ifade katmak istediğine dikkat çeker. Bu, doğa-nesne karşısında sanatçının iç dünyasının ön plana geçmesi sonucunu doğurur.

¹ Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleyişler, Ütopya Yay., Ankara, s.25.

Kandinsky, nesnelerin dış görünüşlerinin ötesine ulaşılmasına dikkat çekerek “iç gerekliliğe” dönme zorunluluğu üzerinde durur. “İç gereklilik”de içinde üç gerekliliği barındırmaktadır.

1. Yaratıcı olarak (kişilik sorunu) her sanatçı, kendi kişiliğine özgü olanı anlatmalıdır.
2. Çağının çocuğu olarak her sanatçı, bu çağa özgü olanı anlatmalıdır.
3. Sanatın hizmetçisi olarak, her sanatçı, genel olarak sanata özgü olanı anlatmalıdır.

“Göz, kendi iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır.”²

Bu yönde, dış görünüşlere teslim olmadan, dünya biçimlerine kendi iç dünyasını yansıtabilen; nesneye, doğaya ifade katabilmeyi başaran Cézanne’ı över. Cézanne’ın “dış biçimlerdeki içeriği aradığını, hiçbir zaman resmin olanaklarından uzaklaşmadığını vurgular. Bir çay bardağından, ruhu olan bir varlık yarattığını, dışı ölü natürmortu içi canlı bir nesne haline getirdiğini söyler ve Cézanne’ın nesnelere de, insanları ele aldığı gibi incelediğini” vurgular.

“İzlenimcilikle birlikte, görünüşe kazandırılan önem, daha da kesinleşmiştir. Gerçeğe ilişkin dolaysız gözlem onlara önceleri klasik ressamların gözden kaçırdığı ya da önemsiz bulduğu nüansların ayırımına varmalarını sağlar. Sonra ‘puantiyistler’ belirli bir takım atmosferlerin özel titreşimlerini kesinleştirmek için, renkleri birbirinden ayırma yoluna giderler... En büyük başarıları, dış dünyanın görünüşüne somut formlar kazandırmalarıdır. Cézanne, bu tutumun ötesine geçer. Cézanne’da bu teknikle gerçekleştirilemeyecek nitelikte bir evren kavramıyla karşılaşılır. Bu ressam, dünyanın zenginliğini, uzayın özünü delip geçmeye çalışır. Cézanne’ın resimleri, fotoğrafik üretimi göreceli biçimlerde gerçekleştirme tutumundan da ayrılır. Cézanne’ın yapıtları, gerçeğin resimsel anlatımını sorgular.”³ Sadece duyularla kavranan dünyadan uzaklaşarak, nesnenin görünen biçiminden kurtulmak, nesneyi resmin diliyle anlatmak, sanatçıların hedefi olur. Bu hedefle duyu ile kavrama, akıl yanında sezgisel anlatımın gücü de devreye girer. Cézanne ve diğer Post Empresyonist’lerin ardından Sembolistler, Nabiler de duyularla kavranan dünyanın, doğaya birebir bağlılığın ötesine geçme isteği yinelenir.

² Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleyişler, Ütopya Yay., Ankara, s.25.

³ Magritte, R., 1992, Gerçek Resim Sanatı, Düzlem Yay., İstanbul, s.49.

Resim sanatında 1890'larda Post Empresyonizm (Geç İzlenimcilik) ile Fovizm arasında, Sembolist ressamların ve Nabilerin doğa-nesne karşısında aldıkları tutum dikkat çeker. "1981'de Sanat Galericsisi Le Bare de Bouttevil 'Empresyonist ve Sembolist Ressamlar Sergisi' ile yeni bir galeri açar. Bu sergiye, Pont-Aven Okulu ve O'nun Paris'teki yeni filizi olan Nabiler de katılır: Bernard, Bonnard, Denis, Serusier... gibi. Bu genç ressamların tüm yapıtlarında dile gelen, doğanın nefret dolu yadsınması, çağdaşlarını şaşkına çevirir..."

Nabilerin en önemli kuramcıları Paul Serusier ve Maurice Denis, 1890 yılında yayınlanan bir makalesinde, sanatçının görevinin, doğaya körü körüne öykünmek olmadığını vurgular ve 'Bir tablonun, bir savaş atı, çıplak kadın ya da küçük bir öykü olmadan önce temelde belli bir düzene göre boyalarla kaplanmış bir yüzey olduğu anımsanmalıdır'diye ifade eder. Aslında bu benzer düşünceler, daha önce Sembolistler tarafından da dile getirilmiştir. "Sembolizm ile birlikte şöyle bir istek ortaya çıkar: Nesnelere değil, nesnelere anlamları resmedilmelidir. Bu istek, doğaya bakış tarzında çok önemli bir değişimin meydana geldiğini gösterir. Empresyonist sanat, doğayı duyularla kavradığı gibi olan doğa olarak resmetmek istemiştir. Oysa şimdi böyle bir doğa kavrayışı bir yana itilir. İlgi, nesnelere kendisinden, nesnelere anlamına kayar. Bu arada, nesne ile nesnelere anlamının ayrıldığı belirtilmek gerekir. Nesne, duyuşsal olarak kavranan gerçekliktir. Buna karşılık nesnenin anlamı, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bizim bir ben, bir bilinç varlığı olarak, nesneye yüklediğimiz duyuşsel varlıktır. Bundan ötürü nesne, bir duyuşsal gerçeklik olduğu halde, nesnenin anlamı soyut, duyuşsel bir varlıktır. Bu soyut, duyuşsel varlık, duyuşsal gerçekliğe karşıt bir varlıktır. Görülebilir duyuşsal gerçeklik düşmancadır, bağlayıcı zincirdir, görüntü dünyasıdır."⁴

Sembolist resmin eğilimlerini açıklayan Alber Aurier, "Gauguin ya da Resimde Sembolizm" adlı makalesinde, sembolist eserlerin kurallarını şöyle verir. "Sanat eserinin gayesi madem ki bir fikrin ifadesidir, öyleyse bu eser fikirci olmalıdır. Düşündürmelidir. Düşünceyi biçimlerle dile getirmelidir. Düşünceyi, fikri, bir biçim altında dışa vurduğuna göre, semboller kullanıyor demektir. Artık nesne, nesne olarak değil, sanatçıda uyandırdığı fikir olarak mevcuttur. Sanat yapıtı, dekoratif olmalıdır." Bu doğrultuda sanatı, düşünceyi iletilmesi olarak gören Gauguin'in eserleri ve doğa karşısındaki tutumu, bu anlayışa örnek

⁴ Tunali, İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.122.

gösterilebilir. Gauguin, doğalcılığa karşıdır. Anlatıdan uzaktır. Yanılsamacı etkiden uzaktır. Resimlerindeki biçimler, doğaya bağlı betimlemeden uzak tutumu ortaya koyar. Basit, yalınlaştırılmış, sınırları kesin biçimlere yönelir. Biçimleri, yüzey halinde düz renklerle verir. Gauguin'in figürlerinde, biçimleri yassıltma eğilimi göze çarpar. Doğa biçimlerine sadık kalmadığı gibi, renk kullanımında da, doğa dışı renkleri tercih eder. Kullandığı renkler, doğaya bağlı kalmaksızın kullanılan şiddetli, heyecan veren renklerdir. Gauguin'in "yürekten boyamak" sözü, doğa dışı anlatımını ortaya koyar. Resmin geleneksel kurallarının dışına çıkan yanılsamacı etkiden uzak olan resimlerinde, elemanların art arda, birbirine paralel olarak sınırlandırıldığı görülür. Resimlerinde düş gücü öne çıkar. Duyusal gerçekliğe bağlılıktan tamamen uzaktır. Gauguin'in eserlerine sanatçının duyarlı dünyasının izleri yansır.

"Nesneleri, gönlüne göre biçimlendirmek, karşısındakini, kendi duyarlılığından kaynaklanan ussal biçim anlayışına yaklaştırmak, her sanatçıda görülen doğal bir eğilimdir."⁵

Görünenin dışına çıkma, görünen gerçeklik ile plastik olanın gereklerini birleştirme isteği, objelerin bağlayıcı yönünden kurtulma çabası, sanatçı için daima varolmuştur. Bu çabayı en güzel Bonnard'ın sözleri ortaya koyar: "Objenin, motifin varlığı, çalışma anında ressam için çok azap vericidir. Bir tablonun hareket noktası bir figür olduğuna göre, çalışma esnasında obje ortada durdukça, sanatkar için vasıtasız görüşün tersine kapılıp, ilk fikri kaybetme riski vardır. İlk fikrin cazibesıyla sanatkar kainata erişebilir Ama bu cazibe, bu ilk fikir zayıflarsa, geride ressamı istila edip, ona hükmeden motiften ve objeden başka bir şey kalmaz. Bazı ressamalarda –Titian- bu cazibe o kadar kuvvetlidir ki onları hiçbir zaman hatta, uzun müddet obje ile karşı karşıya kalsalar bile fark etmez. Ben ise, bu konuda çok zayıftım. Objeye karşısında kendimi kontrol altına almak çok zor oluyor."

Görünen dünya, sanatçının önünde var olan bir obje, bir natürmort, resmi yapmak için bir araç ta olsa, sanatçıya hükmedebilir. Objeye teslim olmamak, nesnenin görünen biçiminden kurtulup ona yeniden biçim vermek, objeyi resme hizmet eder hale getirmek, bir mücadeleyle, doğa biçimlerine karşı koymayı gerektirir. Bu tutumu Bazaine "objeyi

⁵ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.65

rahatsız etmek” şeklinde ifade eder ve “objeyi rahatsız etmeyi, sanata doğru atılan ilk adım” olarak gösterir.



Yararlanılan Kaynaklar: Lynton, N., Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul.

Tunalı, İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul

16.1. CÉZANNE (1839-1906)

Çağdaş Sanat anlayışının en önemli temsilcilerinden olan Cézanne'ın sanatı, çağdaşı pek çok ressama esin kaynağı olmuştur. “XX. yüzyılın başında, birçok ressam Cézanne'dan ‘hepimizin babası’, ‘tek ve biricik ustam’, ‘sözcüğün tam anlamıyla öğretmenim’... gibi tanımlarla söz ederler. Cézanne, kendinden önceki sanatçıların amaç ve düşüncelerini özümser. Bunları pekiştirip, daha açık seçik bir biçimde başkalarına aktarır. Cézanne, Poussin ve Klasik heykel sanatına hayranlık duyan bir klasikçidir... Kendisi aynı zamanda büyük Venedik’li ustalara, özellikle Veronesse’ye, Rubens ve Delacroix’ya hayranlık duyan bir renk ustası ve Romantiktir. Denilebilir ki, Cézanne, çizim, desen ve öğreticiliğe öncelik tanıyan klasikçi gelenekle, renklere, zengin anlatımlı fırça darbeleriyle duyusal tatlara öncelik tanıyan Venedik’li ustalar ve onların izleyicilerinin ressamlık geleneğini birleştirmiştir. Ama bu iki gelenek, O’nun yapıtlarında uyumlu bir karışım değil, birbirini tamamlayan bir çatışma halinde görünürler. Dahası, Cézanne’ın geçmişteki bu büyük örneklerle duyduğu bağlılığa rağmen, kendisi dünyayı yansıtmak için düz bir yüzeye boya süren ilk insanmış gibi yapar resimlerini.”¹

Cézanne, kompozisyonlarında, hayranlık duyduğu klasik ustaların eserlerinde var olan sağlamlığı arar. Biçimler arasında birlik, sağlam bir kurgu yaratmaya çalışır. Resimlerinde sağlam bir yapısallığa ulaşma çabasının getirdiği geometrik düzen ön plandadır. Cézanne, doğa elemanlarını, plastik düzene hizmet edecek şekilde kurgular.

Doğa, Cézanne için vazgeçilmez bir kaynaktır. Ancak Cézanne, görünen gerçekliğin tekrarını oluşturma isteğinde değildir. Resim sanatının gerçeklikten ayrı bir şey olduğunu dile getiren Cézanne, gerçekliği plastik olanın gerekleri doğrultusunda değiştirir. “Sanat, doğa değildir. Sanat, doğanın biçim veren tinle işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı, insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır. İşte Cézanne’ın resminde bu renkli biçimler örneği somutlaşır. Cézanne, bunu dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini öğrencisi Emile Bernard’a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme ve düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır. ‘Doğayı,

¹ Lynton, N., 1982, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.23.

silindir, koni ve küre gibi ele al. Ve bütünü öyle doğru bir perspektif için koy ki, bir objenin, bir düzlemin, her yanı bir merkez noktasına götürsün.’ “Doğanın, nesnelere, silindire ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duyuşal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünölen bir doğa haline getirilmesini ifade eder... Silindir, küre, konilere göre kavranan bir doğa duyuşal olarak kavranan bir doğal değil, düşünösel olarak kurulan bir kurgusal-soyut dünya olacaktır... Cézanne’ın ‘Evren’ tablosunda ve resminde yapısal biçimler varlık kazanır. Evren, statik, sağlam yapılardan oluşun objelere dayanır ve resim, bu düşünösel-yapısal objelerin, resmin mekanı içinde elde ettiği düzenler olarak biçimlenir. Böyle bir anlayış elbette ki, sanatı yeni bir biçim vermeye götürür”.²

Cézanne için resimde biçim esastır. Cézanne’ın biçimleri doğaya nesneye birebir bağlı kalmaksızın oluşturulmuş, sanatçının duyarlı dünyasını ortaya koyan biçimlerdir. Resmi bir kurgu olarak düşünölen Cézanne, görünen biçimleri geometrik formlara indirger. Cézanne’ın geometrik biçimlerini kübist sanatçı André Lhote, “duyumun ifadesi olan biçimler” olarak tanımlar. Lhote, Cézanne’ın ‘doğanın görünen biçimini evrensel anlatıma dönüştürecek mimari bir kurguya göre yeniden inşa ettiğini’ vurgular. Bu yönde, Cézanne’ın peyzajlarının ne bir ufuk çizgisi ne de bir kaçış çizgisi taşımadığını vurgular ve Cézanne’ın resimlerinde var olan derinlik anlayışını içe doğan bir derinlik yorumu’ olarak tanımlar.

Cézanne’ın resimleri, klasik perspektif yasalarının getirdiği yanılsamacı etkiden uzaktır. Mekan sorununa yönelen Cézanne, mekanı tanımlayış biçiminde klasik yöntemlerin dışına çıkar. Resimlerinde, kompozisyonu oluşturun elemanları, düzlemleri art arda getirerek ve büyük ölçüde rengin etkisinden yararlanarak derinliği sağlar.

Cézanne, resimde duyuşal olanla zihinsel olanı bir araya getirme gerekliliğini şu sözleriyle dile getirir. “Doğa her zaman aynı kalır. Ama doğadan edindiğimiz izlenimler, sürekli olarak değişir. Çevremizde yer alan herhangi bir nesneye yeniden baktığımızda, onu bir an önce olduğu gibi göremeyiz. Sanatımız bütün bu değişimlerin dış görünüşünü vermek zorunda olduğu kadar, süreklilik duyumunu da taşımalıdır. Resimde göz ve beyin olmak üzere iki öęe vardır ve bunlar birbirlerinin çalışmasına katkıda bulunurlar. Biz, her

² Tunalı, İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.123.

ikisinin ortaklaşa gelişimi için çalışmalı, ancak bunu ressamca bir tutumla yapmalıyız. Başka bir deyişle, önce gözlerimiz aracılığıyla doğayı oluşturan nesnelere bakıp, sonra beynimizde, düzenli duyular mantığıyla bunları ifade etme yolları yaratmalıyız.”

Cézanne, sanat yaşamı boyunca doğadan, nesnelere dünyasından, figürden kopmaz. Aksine vazgeçilmez bir kaynak olan doğadan yararlanma yolunu seçer. Natürmort, manzara resimleri, insan figürleri resimlerinin konusu olur. Cézanne için ele aldığı konu, biçimsel anlatımını ortaya koymakta bir bahane olur. Konu, ister natürmort ister insan figürü ya da manzara olsun, ele aldığı konuda kendi duyarlı dünyasını aktarır. Cézanne, sanatındaki gelişim sonucu ulaştığı nokta doğrultusunda bir mektubunda kendisini ‘yeni bir duyarlılığın ilkeli’ olarak tanımlar.

Karısı Hartanşe’i model olarak aldığı çalışmalarında, “Kırmızı Yelekli Çocuk” (resim 16.1.), “İskambil Oynayanlar” gibi eserleri Cézanne’in bu anlatım biçimine örnek gösterilebilir.

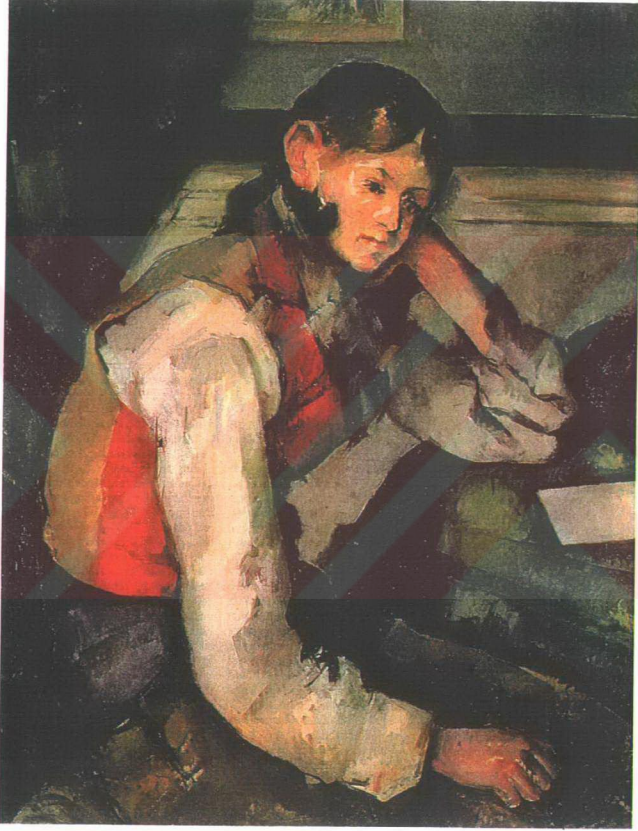
Cézanne’in sanatında insan figürü üzerine yoğunlaştığı dönemler olur. Özellikle, çıplak figür ve doğayı bir arada vermeye çalıştığı eserleri vardır. Cézanne, “Doğa Üzerinde Paussin’i yaratmak” sözü ile varmak istediği noktayı dile getirir. Bu amaç doğrultusunda bir dizi çalışma yapar. Cézanne’in olgunluk çağı eseri olan “Yıkılanlar” (resim 16.2.) adlı çalışması bu çabanın ürünüdür. “Yıkılanlar” resmi, Cézanne’in döneminin güzellik ölçütlerine kayıtsız kaldığını gösteren tipik bir örnek oluşturur. Ortaya konan biçimler, akademik doğruluğu yakalama isteğinden tamamen uzaktır. Cézanne’in dış dünya biçimlerini değiştirme eğilimini bu resminde görmek mümkündür. “Yıkılanlar ilerici sanat dünyasına her şeyden önce akademik alışkanlığın kabaca hor gördüğü bir resim türünü kazandırır... Son yağlı boya tablolarının bazılarında, özellikle de son sulu boya resimlerinde Cézanne’in küçük yüzeyleri yan yana getirerek, nesnelere belirgin bölümlerini ve gök gibi yüzeysiz görüntüleri bir mozaikteki parçalar gibi yerleştirerek biçimleri kaydettiği görülür.”³

³ Lynton, N., 1982, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Katabevi Yay., İstanbul, s.24.

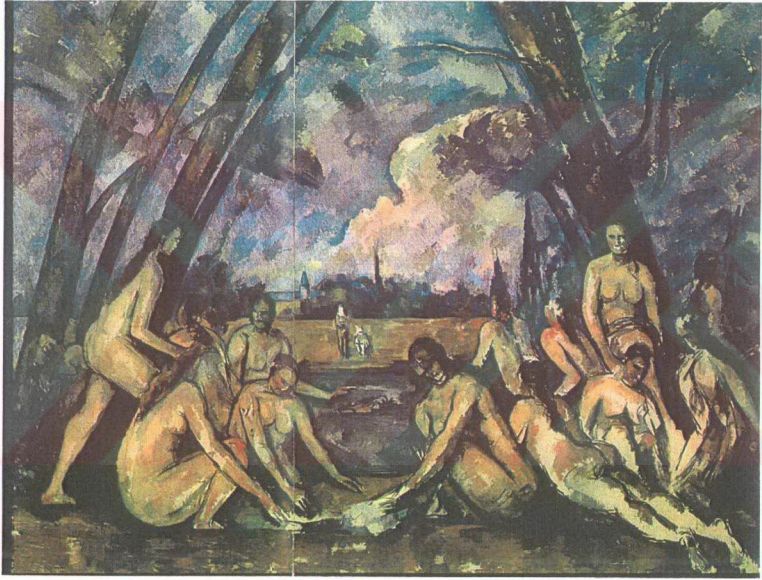
XX. yüzyıl başlarından itibaren resim sanatında, Cézanne, Van Gogh, Gauguin öncülüğü ile başlayan primitif sanata olan eğilimin getirdiği güçlü deformasyon izlenir. Cézanne'nın etkisinde kalan Fernand Léger'in de Rönesans öncesi İtalyan primitiflerine özgü yalın anlatımı benimsediği görülür. (resim 16.3)

Cézanne'nın biçimsel anlatımı, Picasso ve kübist sanatçılar üzerinde etkili olur. Yine Fov sanatçılar özellikle Matisse için Cézanne'nın "Yıkılanlar" çalışması önemli bir esin kaynağı olur. Resim sanatında XX. yüzyıla birlikte gelişen bir çok akım üzerinde Cézanne'nın sanatının büyük etkisi olduğunu görmek mümkündür.

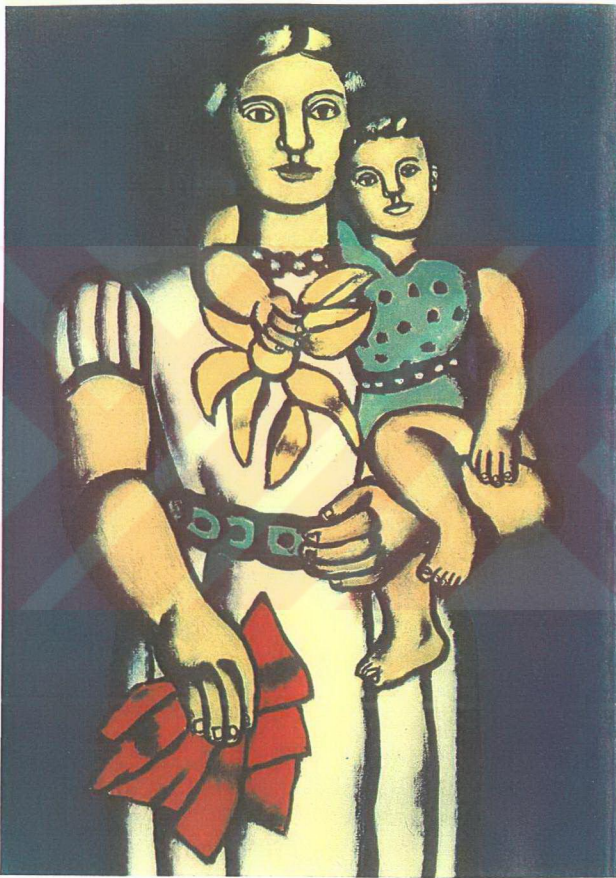




16.1. Cézanne "Kırmızı Yelekli Çocuk"



16.2. Cézanne "Yıkananlar"



16.3. Fernand Léger "Anne ve Çocuğu "

16.2. MATISSE

16.2.1. Matisse ve Fovizm Hareketi

Fovizm, XX. yüzyılın başında ortaya çıkan bir harektir. Fransız Sanatçı Matisse resim sanatındaki bu eğilimin öncüsüdür. Matisse'in çevresinde toplanan Fransız Ekspresyonist sanatçılar, Derain, Vlaminck, Rouault, Marguet, Charles Manguin... Fov akımının başlıca temsilcileri olurlar.

1905'te Paris'te açılan Paris Sonbahar Sergisi, Matisse, Vlaminck, Rouault ve diğer Fov sanatçıların yenilikçi eserlerini ortaya koyar. Bu sanatçıların eserlerinde kullandıkları doğa dışı, şok etkisi yaratan renkler dikkat çeker. Eleştirmen Louis Vauxelle'in sanatçıları "Fov", "Vahşiler", "Yırtıcı Hayvanlar" olarak tanımlanmasına yol açar. Böylece Fovizm ismi doğar. Fov Sanatçılar, işledikleri konular sebebiyle değil, konuyu ele alış biçimleri sebebiyle bu isimle adlandırılırlar.

Zamanla sanatçılar arasında farklılaşan eğilimler kendini gösterir ve sergiden bir süre sonra sanatçılar, farklı doğrultulara yönelirler. Fov sanatçıların anlatım biçimleri, Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Neoempresyonizm (Yeni İzlenimcilik) sanatçılarından farklılaşan özellikler taşır. Ele aldıkları konular, manzaralar, ölü doğa resimleri, portreler gibi alışıldık konulardır aslında. Ancak, resimde her zaman ikincil öge olan konunun, önemini daha da yitirmesi ve konuyu yansıtmadaki farklılık dikkat çekicidir. Renk, temel anlatım aracıdır. Resimde renk aracılığı ile duygu dışı vurulur. Renklerin işlevi, anlatımı, duyguyu güçlendirmektir. Alman Ekspresyonist (Dışavurumcu) sanatçılarda rengin yarattığı gerilim, ağır başlılık hakimken, Fovlarda coşkunun ifadesi olan, hafiflik izlenimini yaratan etkisiyle renk ön plana çıkar. Rengin kullanılış biçimi, geleneksel tavrın dışındadır. Doğalci olmayan, parlak, canlı, hoyratça kullanılan renkler, sıradan olan konulara, sıra dışı bir anlatım kazandırmış olur. Rengin, doğal gerçekliğe karşı koyuşu söz konusudur ve, sert fırça darbeleriyle biçime de adeta karşı konarak, bu anlatım biçimi desteklenir. Bu fırça vuruşlarının ve çizgilerin oluşturduğu ritmsel anlatım, Fov sanatçıların eserlerinde öne çıkar.

1908-1909 yıllarından başlayarak, Fov sanatçılar, kendi üslupları doğrultusunda farklı arayışlara yönelirler. Bununla birlikte, Fov eğilim Almanya'da Die Brücke (Köprü) grubunu Expresyonist sanatçılarda ve Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) adlı gruplar üzerinde etkili olur.



Yararlanılan Kaynaklar: Lynton, N., 1982, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul

İpşiroğlu, N. ve M., Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul.

16.2.2. Matisse'in Doğa ve Nesne Karşısındaki Tutumu

Fov eğilimin en önemli temsilcilerinden olan Henri Matisse, görünen doğaya, bizi çevreleyen dünyaya, bir çocuk saflığında bakılması gerektiği gibi haklı bir öneri getirir. (XX. yüzyıl sanatıyla birlikte, resim sanatında saf, sezgisel anlatımın önemi daha da artar.

Matisse'e göre: "Görmek, çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Günlük hayatımızda gördüğümüz her şey, alışkanlıklarımız yüzünden az ya da çok biçim bozukluğuna uğrar. Bu, özellikle yaşadığımız çağda böyledir; Çünkü, sinemanın, reklamların, dergilerin, her gün hazır olarak karşımıza çıkardığı yığınla görüntü, ön yargılar, zekamızı nasıl etkilerse, görüşümüzü de öyle etkiler. Bütün bunların etkisinden kurtulmak için gereken çaba, cesarete dayanır. Gördüğü her şeyi, ilk kez görüyormuş gibi görmesi gereken sanatçı için cesaret, vazgeçilmez bir şeydir. Sanatçı, hayatı boyunca, gördüklerini çocukluğundaki gibi görmek zorundadır."

Görme eyleminin, insanın dünya biçimleriyle ilişkisine göre değiştiği, insanın doğaya karşı aldığı tutuma bağlı olarak gördüğü göz önünde bulundurulursa, dünyayı görüş şeklimizin, biçim oluşturma eylemini etkileyen unsurlar arasında olduğu görülür. Matisse, gördüğümüz her şeyde alışkanlıklarımızın barındığını vurgularken, bundan sıyrılmanın önemine, hatta gerekliliğine dikkat çeker.

Gözü aldatma çabasını, perspektifi reddeden Matisse, kişiyi resim sanatının temelini oluşturan biçimin içerdiği görme eylemine yönlendirir. Her şeyi bir çocuk gibi görme tavrı, sanatçının doğa-nesne karşısındaki tutumunu da ortaya koyar. Matisse'in bilgiyi eleme, saf, yalın anlatıma varma çabasını gösterir.

Matisse, hayalini kurduğu şeyin, "konu baskısı ve sıkıntısından kurtulmuş bir denge, saflık ve dinginlik sanatı" olduğunu söyler. Matisse'in sanatında, bu çaba ile görünen doğanın (nesnelere dünyasının) bir bahane haline getirildiği görülür. Matisse, görünen gerçekliği tamamen bir bahane haline getirerek, ulaşılması güç bir başarı elde eder. Kübist sanatçı André Lhote, Henri Matisse'i düşünmesini ve duyumsamasını bilen ustaların en önemlisi olarak değerlendirir: "Matisse'in ilgisi, açık yüreklilikle, ussal bir

yöntem doğrultusunda, renkli görüntüler dünyasını keşfetmeye yönelik olmuştur. Süslemeci imlerle ifade arayışı da O'nun ilgi alanına girmektedir. Modern sanatın gelişimi üzerinde en büyük etki onun payına düşer.”¹ Yine André Lhote, küçük ya da büyük önemli ya da önemsiz olsun, her nesnenin aynı ölçüde önem taşıdığını vurgulayan ilk sanatçı olarak Matisse'i gösterir.

Ancak, Matisse, doğayı (nesnelere dünyasını) tekrarlamaktan öteye gitmeyen salt betimleyici anlayıştan kaçınır. Konuya bağlılığın dışına çıkmak isteyen Matisse, görünen doğayı da bir araç haline getirir. Kendi kişisel zevki doğrultusunda, rengin ifadeci anlatımından yararlanarak, doğayı yorumlama yoluna gider. Rengi kullanım biçimini de betimleyici anlayıştan uzaktır.

Matisse, aynı zamanda bilimsel teorilerin de kendini yönlendiremeyeceğini vurgular. Doğa karşısındaki tutumunu şu sözlerle dile getirir:

“Kölece bir tutumla doğayı kopya edemem. Doğayı yorumlamak ve onu resim sanatının ruhuna boyun eğdirmek için çabalarım. Bütün renk tonları, içinde bulunduğum bir ilişki, bir müzik kompozisyonundaki ilişkiye benzemeli; ve sonuç, renklerin yaşayan bir armonisi olmalıdır.”

“Tonlar arasında öyle bir ilişki kurmalıyım ki, öylece kalabilsinler. Birbirlerine zarar vermesinler.”

“Bir sonbahar manzarası yapmak için, bu mevsim için hangi renklerin uygun olacağını filan düşünmeye çabalamam; ilhamımı, sadece mevsimin içimde uyandırdığı duygulardan alırım: Huysuz mavi gökyüzünün buz gibi saflığı, sonbahar (farklı bitkisel renkleri vs.) kolayca ifade edecektir.”

“Renk seçimim herhangi bir bilimsel teoriye değil, gözlemlerime, duyumlamalarıma ve içsel deneyimlerime dayanır.”

¹ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.159
Matisse'in sözleri yararlanılan kaynak, Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleyişler, Ütopya Yay., Ankara.

“Ben duygularımı ifade eden renkleri oldukça içten bir şekilde kullanmaya çalışıyorum.”

“Gerçekte, tamamlayıcı renkler kuramının mutlak bir şey olmadığını düşünüyorum. Sanatçıların renk bilgisi, duyguya, içgüdüye ve heyecanlarıyla birlikte sabit bir benzerliğe bağlıdır. Bir insan onların resimlerini inceleyerek bazı renk yasalarını saptayabilir. Şu an yapıldığı gibi renk kuramının sınırlarını genişletebilir.”

1905’te Paris’te düzenlenen “Sonbahar Sergisi”nde yer alan “Şapkalı Kadın” adlı resmi, Matisse’in kuramsal bilginin ötesinde anlayışının izlerini sergiler niteliktedir. Matisse’in “Şapkalı Kadın” adlı resmi, konu açısından bakıldığında gayet sıradan bir konuya sahiptir. Söz konusu olan değişiklik, Matisse’in böyle sıradan bir konuya getirdiği farklı anlatım biçimidir. Renk anlayışı, Matisse’in doğadan uzak renk anlayışını sergiler. Matisse’in kişisel zevki, bu eserindeki anlatımına yansır. Resimdeki gerçek dışı anlatım, Matisse’in dekoratif (süsleme) unsurlara olan ilgisi, renge olan tutkusunun getirdiği bir sonuçtur.

Matisse’in tavrı, Sürrealist sanatçı Rene Magritte’in “Resim yapma eylemi için tek güdü bilirim. Kişinin bakmaktan hoşlanacağı bir görüntüyü resimleştirme tutkusu.” sözleriyle bağdaşır. Matisse’in bireysel zevki eserin plastik anlatımında ön plana çıkar.

“Madam Matisse”(resim 17.)adlı çalışmasında, biçimin daha da netleştiği, anlatımın daha yalınlaştığı görülür. Bu çalışmada da şiddetli, gerçek dışı renk kullanımı yine öne çıkar.. Resimde Madam Matisse’in mavi saçları, yüzde, alından buruna inen sert bir fırça vuruşuyla verilen çığ yeşil-sarı ten, yüzün sol planında kullanılan pembe alan, sağ tarafında ise sarı tonlar göze çarpar. Matisse, yüzdeki değişik planları, farklı renk alanları ile birbirinden ayırarak üçboyutluluğu sağlar. Böylelikle Matisse, ışık-gölge kullanımı, yumuşak renk geçişlerine baş vurmada, farklı planlara sürülen farklı renk alanları ile espası sağlar.

XX. yüzyılla birlikte resim sanatında, tinsel ve sezgisel anlatımın gücünü primitif sanatta görebilen sanatçılar, primitiflerin saf, yalın anlatımına varmaya çalışırlar. Primitif sanata ilgi gösteren sanatçılardan biri de Matisse'tir. Bu doğrultuda diğer Fov sanatçılar, sözgelimi Vlaminck gibi Matisse de Afrika sanatına ilgi gösterir. Hatta, Afrika masklarından bir koleksiyon oluşturur. Bütün Fov sanatçılar gibi Afrika masklarında var olan dışavurumcu anlatım, Matisse'i de etkiler. Matisse'in sanatında primitiflere özgü kendiliğindenliği yakalama, bilgiyi eleme, sezgisel olanı yakalama çabası daima kendini gösterir.

1907'den itibaren biçimleri yalınlaştırma eğilimi artar. Birkaç renkle oluşturulmuş kompozisyonlar yapar. Kimi zaman biçimleri siyah konturlarla çevreler. Biçimlerin geniş, düz renk alanlarıyla verilmesi, biçimlerin netliğini artırır.

Matisse'in resimlerinde giderek, sert biçimler yerini arabesk çizgilere bırakır. Konturların netliği, çizginin ritmsel anlatımı destekler nitelikte kullanılması ön plana çıkar. "Dans ve Müzik" adlı çalışmalarında bu anlatım biçimi açıkça görülür. Eserlerinde, esinin hep doğadan geldiğini belirten Matisse, 1910'da Münih'te gördüğü İslam Sanatı Sergisi'nden etkilenir. İran halıları ve minyatürlerinden aynı şekilde etkilenir. Matisse'in "Odalıklar" kompozisyonları da bu etkilenmenin izlerini taşımaktadır. Aynı Neoklasik sanatçı Ingres'de olduğu gibi, Matisse'in eserlerinde de arabesk çizgiler görülür. Yuvarlak, kıvrılıp dönen çizgiler ve bu çizgilerin oluşturduğu ritimsellik ön plandadır.

André Lhote, Bizans'tan bu yana Doğu sanatının en parlak temsilcileri, en alçak gönüllü sanatçıları olarak Batı sanatını sürekli biçimde etkilediklerini dile getirir ve Matisse'in de Doğu sanatından yararlandığına dikkat çeker.

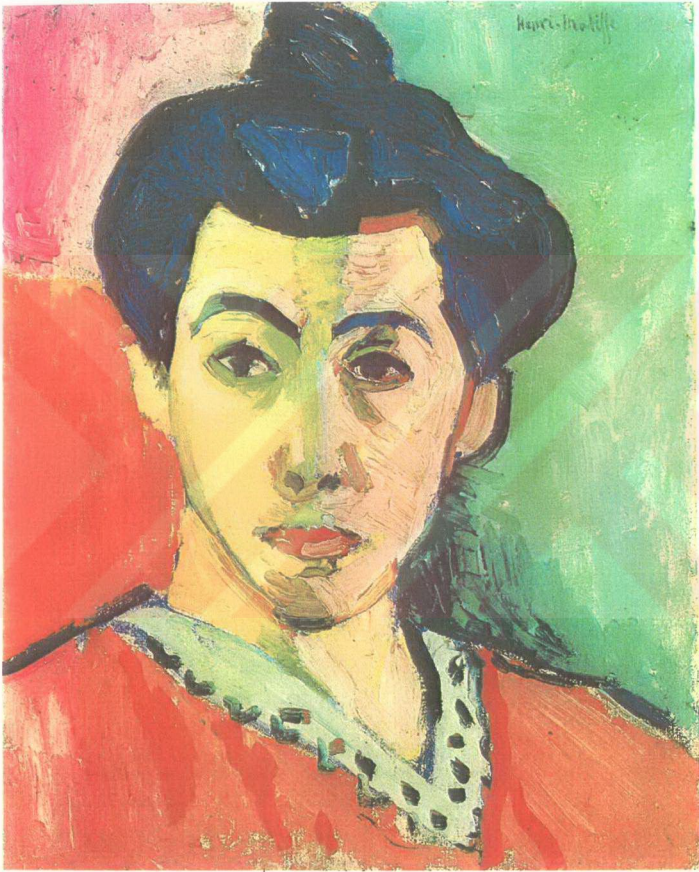
Matisse'in manzara resimlerinde, Cézanne'ın "Yıkananlar" resminin (resim 16.2.) etkileri görülür. Matisse, sanat serüveninin en zor dönemlerinde, Cézanne'ın "Yıkananlar" resminin büyük manevi destek olduğunu; inancını ve direncini o resimde bulduğunu dile getirir. Cézanne'ın bu resminde Matisse, yalnız düzlem ve geometri değil, renk ve yüzey zenginliği de bulur. Resimdeki çizgilerin akıcılığını biçimler arası ilişkileri över. Matisse, pek çok manzara resminde, Cézanne'ın "Yıkananlar" resminde olduğu gibi derinliği klasik

perspektif kuralları ile değil, düzlemleri art arda getirerek ve rengin etkisinden yararlanarak sağlar. “Nehirde Yıkılanlar” adlı çalışması bu etkiler için örnek olarak gösterilebilir.

Matisse, kendisi için manzara değil, figürün esas olduğunu vurgular. Ancak bilinçli bir tutumla, resmin geleneksel kurallarının dışına çıkar. Matisse, modelin karşısına geçtiğinde, anatomiye birebir bağlılık içinde olmadığını, sözgelimi bir yüzün ayrıntıları üzerinde ısrar etmediğini dile getirir. “Yaşama sevincinde ifadesini bulan kişisel bir sanat tasarlar. Renklerin canlılığı ve arabeskin esnekliği ile, kübistlerin egemenliğine karşı çıkar. Ancak, basitleştirilmiş, büyük kompozisyonları “Fashların” veya “Piano Dersi”nin kanıtladığı gibi onların yapıcı kaygılarına duyarsız kalmaz.”² Kübist etkiler taşıyan “Nehirde Yıkılanlar” çalışmasının ardından gelen eserlerinde, Doğu sanatının etkisi artar. Bu tarzını ortaya koyan kadın figürleri, ev içi görünümünde dekoratif anlatım zevki doruk noktasına çıkar. Resimleri daha da yalınlaşır. Sanatında ulaşmaya çalıştığı noktayı şu sözleri özetler: “Kompozisyon, bir ressamın duygularını anlatabilmesi için, kendi emrindeki farklı elemanları dekoratif bir şekilde düzenleme sanatıdır. Bir resimdeki her elemanın görsel bir değeri olmalı, her birine birincil ya da ikincil bir görev verilmelidir. Bundan hareketle, bir resimde gereksiz olan her şey zararlıdır. Bir sanat eseri, baştan aşağı uyum içinde olmalıdır. Aksi halde, gereksiz herhangi bir ayrıntı, izleyicinin zihninde diğer önemli elemanlarla yer değiştirebilir.”³

² Charensol, G., 1994, Sanat Dünyamız sayı 57, “20. Yüzyıl Fransız Resmi Bir Kesit” Yapı Kredi Yay., İstanbul, s.24.

³ Yararlanılan Kaynaklar : Lynton, N., 1982, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul. Matisse’in sözleri yararlanılan kaynak, Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da ,Hayali Söyleyişler, Ütopya Yay., Ankara



17. Matisse "Madam Matisse"

16.3. PICASSO

16.3.1. Picasso ve Kübizm

Kübizm akımı, XX. yüzyılın avangart sanatçıları Picasso ve Brague tarafından geliştirilmiştir. Kübist Sanatçıların nesnel dünyasına yaklaşımı üzerinde durmadan önce, Kübizm teriminin doğuşunu açıklamakta fayda vardır. Birçok sanat hareketinin isimlerinin doğuşu, bir tesadüfe dayanmaktadır. “Pek çok zaman da bu adlandırmalar akımsız nitelendirmelerden kaynaklanır. Sözgelimi daha önce Barok ve Empresyonizm için geçerli olan bu durum, “Kübizm” için de geçerlidir. Kübist sanatın manifestosunu yazan şair Apollinaire’den alınan bir-iki cümle ile soruna girilirse, “Yeni resim okulu Kübizm olarak adlandırılır. Bu yeni resim okulu bu adı, 1908 Sonbahar Sergisi’nde Matisse ile alaylı bir şekilde elde eder. Matisse, kübik biçimleri, özellikle dikkati çeken evleri ile, bir resmi gördüğünde, ‘Kübist’ sözcüğünü alaya almak üzere kullanır. “Apollinaire’e göre, Kübizm adı da bu sanat anlayışına alay olsun diye bir tesadüf eseri verilmiştir. Yine Kübist sanatın yayılmasında büyük rol oynayan Galerici Daniel Henri-Kahnweiler de bu olayı şöyle anlatır. Eleştirmen Louis Vauxcelles, nasıl 1904-1905’te Avangarde ve ‘Le-Fauves’ adlarını bulmuşsa, yine olumsuz bir anlamda Kübizm adını da bu sanat akımına o bulup, verir. Matisse, 1908’de adı geçen eleştirmene rastlar ve ona Sonbahar Salonu’nda Brague’ın resimler sergilediğini söyler. Sonra Louis Vauxcelles, Matisse’in ‘Cube’ sözünü 1909’da Independent Salonu üzerine yazdığı bir makalede olumsuz bir anlamda kullanır. “Böylece, ilkin alaylı ve olumsuz bir anlamda kullanılan ‘Kübizm’ sözcüğü, giderek bu olumsuz ve alaylı niteliğini kaybederek, bu sanat anlayışı için genel kavram olma niteliğine kavuşur. Ama, sözcük başta alaylı da olsa, tutunduktan sonra sanat tarihinin önemli kavramlarından biri olur.”¹

Cézanne, Kübizm akımının öncüsü olarak gösterilir. Kübist Sanatçılar Cézanne’in sanatından etkilenirler. Post Empresyonist Sanatçı Cézanne’in doğa-nesnel dünyasına yaklaşımı, Kübist sanatçıların izledikleri bir yol olur. Bilindiği gibi Cézanne için resimde ‘biçim’ esas olmuştur. Kübist sanatçılar için de biçim sorunu, resimde temel unsur olur. Ayrıca Cézanne’in resimlerinde var olan yapısalılık, perspektif yanlısamadan uzak anlayış,

¹ Tunali, İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.164

elemanları, düzlemleri art arda getirerek sağlanan derinlik anlayışı... kübist sanatçılara yön verir.

Picasso'nun 1907 yılında yaptığı "Avignon'lu Kızlar" adlı tablosu bu etkilenmenin izlerini yansıtır. Resimdeki figürlerin biçimsel anlatımı, Kübizmin doğuşunu müjdedir. Picasso bu anlayışa giderek daha da ağırlık verecektir. Resimdeki oturan kadın figürü Cézanne'ın "Yıkılanlar" tablosundaki oturan kadının ürkütücü bir kopyasıdır. "Cézanne için amaç, doğayı ve nesnelere duysal görünüşlerinden soyup ve onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktır. Kübizmin meydana gelişi o halde, Cézanne tarafından uyarılmış, teorik düşüncelere dayanır. Bu düşüncelere göre, objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir... Kübizm'de güzel görüntü dünyası parçalanır. Nesnelere, duysal görünüşlerinden kurtulunca, geriye yalnız biçim kalır. Buna göre biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlenektir. Nesnelere analizi ile biçim serbest kalır... Cézanne'ın düşünceleri ile hesaplaşma içinde Picasso ve Brague'da bu biçimsel yöntem olgunlaşır. Bu yöntem Analitik Kübizm adı verilir. Bu bakımdan Cézanne'ın resim anlayışı Kübizmin başına konulabilir... İlk Kübizm, doğal biçimlerden hareket ederek konstrüksiyona ulaşır. İkinci olarak da Kübizm salt, düşünsel biçimlerden hareket ederek konstrüksiyona ulaşır denilebilir. Bu birbirinden farklı hareket tarzları, yine birbirinden farklı iki Kübist tarzı oluşturur. Bunlardan biri doğa biçimlerinin analizine dayandığı için "Analitik Kübizm" adını alır. Diğeri de salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için "Sentetik Kübizm" adını alır."²

Analitik (Çözümsel) Kübizm döneminde, biçimler parçalanır ve çözümlenir. Biçim esas alındığı için, rengin kullanımında sadeleştirmeye gidilir. Monokrom renkler hakimdir. Renk, ikincil unsur olur. Hatta tek renkliliğe yaklaşan tutum benimsenir. Böylece rengin, biçimin önüne geçmesi engellenir. Kübist ressamlar, çok bildik nesnelere, sözgelimi, müzik aletleri, şişeler, sürahi, bardak, gazete... kullanırlar. Nesnelere parçalanarak, farklı bakış açılarından görülüyormuş gibi verilir.

Sentetik (Bireşimsel) Kübizm'de de biçimlerin parçalanması anlayışı devam eder. Ve resimlerin yüzeye daha yakınlaştığı görülür. Biçimler daha büyümüş ve birbiriyle karışıklık

² Tunalı, İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.165-169

yaratacak biçimde yerleştirilmiştir. Bu dönemdeki resimlerde, gazete kağıtları, sigara paketleri, cam, muşamba, hasır, duvar kağıdı gibi malzemelerin resme eklendiği görülür. Resimde bu tarz çalışmaya kolaj adı verilir.



16.3.2. Picasso, Kübist Nesnelere ve Sanat-Doğa İlişkisi

“Picasso, ünlü “Bambu Sandalyeli Natürmort”u (Mayıs 1912) yaparken gazete, pipo, bardak gibi kübist nesnelere yerleştirdiği resmin üçte bir bölümünde, desenli bir muşamba kullanır. Brague ise “Pipolu Adam” (Eylül 1912) tablosunda, adam için kara kalem, arka plan için de ahşap kaplama izlenimi verecek bir duvar kağıdı kullanır. Aynı zamanda yaptığı “Meyve Tabacağı ve Bardak” tablosunda da aynı malzeme ve aynı üslubu kullanmakla birlikte, doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırır. Duvar kağıdı, Picasso’nun muşambası gibi, resmin en gerçekçi ve sağlam bölümü gibi öne çıksa bile, bunun bir yalan olduğu bilinir. Resim diliyle yapılan bu oyun daha da ileri götürülebilir... Bu durum, Platon’un dünyayı çok eskiden uyardığı gibi, resimde her türlü betimlemenin bir yalan olduğunu anımsatmaktadır. Picasso, bu oyunu daha da ileri götürür. O’nun “Şişe Bardak ve Keman” (resim 18.1.) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kağıda kara kalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında, kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeteden kesilmiştir. Journal sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi ise, ana çizgileriyle gösterilmiştir. Öyleyse gerçeklik nerededir? Resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı aşağı yukarı hayattaki niteliklerinin karşıtı bir nitelikte verilmiştir. (Saydam bardak, tahta keman, katlanmış gazete) bu nesnelere, resmin yüzeyine öylesine aralıklı bir biçimde yayılmıştır ki aralarındaki ilişkinin ne olduğu bir türlü çıkarılamaz... Sanatın geleneksel dağarcığının dışından ya da daha değersiz sayılabilecek bir kesimden malzeme kullanmak, gerçeklikle daha ülküleştirilmiş bir güzellik elde etmek için değil de, oyun oynamış olmak için oynamak, aynı resimde birbiriyle çelişen bilgiler vermek; yapıştırma tekniği olan kolajdan yararlanarak, her türlü resimsel dili hiçe saymak; resmin yüzeyini, içinden düşsel bir boşluğa bırakan bir pencere olarak kabul eden geleneksel anlayışı tümüyle yadsımak...”¹

Picasso’nun şu sözleri resmindeki anlatımı destekler niteliktedir: “Hepimiz biliyoruz ki sanat, doğruluk alanına ait bir şey değildir. Doğruyu, -en azından anlamamız için bize dayatılan doğruyu- fark etmemizi sağlayan bir yalandır sanat. Sanatçı,

¹ Lynton, N., 1982, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.63-64

yalanlarının doğruluğuna başkalarını ikna edecek yolu bulmalıdır. Yalanlarını gizlemek için, çalışmalarında sadece sonu gelmez araştırmalarını ortaya koyarsa, sanatçı asla başarılı olamaz. Araştırma düşüncesi sık sık resmin yoldan çıkmasına ve sanatçının zihinsel bir çaba içinde kaybolup gitmesine neden olur.”

Bu doğrultuda Kübizm anlayışına düşünerek değil, resim yaparak ulaşılmış olduğunu her zaman vurgular. Kübizm, aslında doğa çıkışlı bir sanattır. Doğadan uzak, konudan, içerikten uzak bir sanat anlayışı değildir. Ancak, sanatın her evresinde söz konusu olan diğer anlayışlar gibi, kübizm anlayışı da doğayı tekrarlamaktan ve gerçeğe bağlı betimleme anlayışından uzaktır. Kübist anlayışla birlikte, artık Kübist sanatçıların nesneyi tanımlama biçimi ile karşılaşılır ve böylece artık kübist sanatçıların yarattığı gerçeklik söz konusudur. Bu doğrultuda Sürrealist sanatçı Rene Magritte, kübist nesnelere canlı nesnelere olduğunu, anlatımlardan uzak olduğunu belirtir ve kendilerini resmi yapılmış nesne ve nesnenin görünüşü arasındaki eşitsizliği vurgulayarak, kanıtladıklarını dile getirir. Kübist resimlerde, biçimlerin parçalanması yoluyla, nesnelere aynı anda, çeşitli bakış açılarından görülebilecek görüntüleri yan yana getirilir. Yani, klasik perspektif anlayışına özgü tek bakış noktası ortadan kaldırılır. Çok bakışlılık anlayışı resimlerde hakimdir. Nesnelere sabit bir noktadan bakılarak resmedilmesi ortadan kalkar. Bu, aynı zamanda resimde dondurulmuş bir anın verilmesini de ortadan kaldırır. Böylece resim sanatına zaman kavramının da, dördüncü boyutun da getirilmesini sağlar. Bu çok bakışlı anlayış, Ortaçağ sanatında, Mısır sanatında da görülebilen bir anlatım biçimidir. Nesnelere üstten, alttan, yandan görünüşlerinin bir arada verilmesi anlayışı, görme duyusundan çok, dokunma duyusuna hitap etmektedir ve bu anlatım biçimi, yanılsamacı anlayıştan uzak tutumu da sergiler. Nesnelere duyularla kavrandığı biçimde verilmesinden uzak olan bu anlatım biçimi, nesneyi tanımlama yönünde, duyularla kavranabilenin ötesine geçer. Picasso'nun bu anlayışla yapılmış olan bir nü resmiyle (resim 18.2.), bir Ortaçağ ikonu (resim 18.3.), karşılaştırılırsa, ortak biçim bozma yönteminin varlığı görülür. Ortaçağ ikonunda yüzün cepheden görünümü, aynı zamanda burnun üst planını tamamen verecek şekilde üstten görünümü, yine yüzün yalnız önü değil arkası, figürün yalnız boynu değil ensesi, saçların önden görülebilecek görünüşlerinin bir arada verildiği görülür. Aynı biçimsel anlatımın, Picasso'nun Nü'sünde daha da abartılarak uygulandığı görülür.

Kübist resimlerde, değişik nitelikteki görsel verilerin bir resimde, bir arada kullanılması da Ortaçağ ve Mısır sanatıyla paralellik gösteren bir tutumdur. Ortaçağ ve Mısır sanatında da bir resmin değerini ve aynı zamanda etkisini artırmak için altın yaldız gümüş yaldız veya değerli taşlar kullanıldığı görülür. Yararlanılan bu yöntemlere benzer yöntemler, kolaj tekniğinden yararlanarak kübist resimlerde tekrarlanır.

Picasso, nesnelere gördüğü gibi değil, düşündüğü gibi resmettiğini sürekli dile getirir. “Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve iç yapısını kavramak için elbette Kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, deforme olmuş yeni bir düzen olacaktır.”²

Görüldüğü gibi, görünen doğadan uzaklaşma tutumu, sanatın her evresinde başvurulan bir yöntemdir. Doğa elemanlarının kompozisyona, (plastik düzene) hizmet bağlamında, kısaca resmin gerekleri doğrultusunda bir araç haline getirilmesi, hatta bu elemanların dışına çıkılarak, bozulup, değiştirilmesi esas tüm dönemlerde görülmektedir.

Picasso, bu yönde sanatın her zaman doğadan ayrı bir şey olduğunu ve doğa dışı olarak nitelendirilen Kübizm’in aslında bir yenilik olmadığını şu sözleriyle, ifade eder:

“Bir çok insan Kübizm’in, bilinmeyen sonuçlar doğuran bir deneyim, bir geçiş sanatı olduğunu düşünüyor. Onu anlamadıkları ortada. Kübizm ne bir tohumdur, ne de bir cenin: Aslında biçimlerle ilgilenen bir sanattır. Kübizm ve bir biçim ortaya çıktığında da onun kendine ait bir yaşamı vardır. Geometrik yapı bir maden, öyle gelip geçici amaçlar için üretilmez. O ne ise öyle kalır, her zaman kendi biçimini koruyacaktır. Ama, biçimsel dönüşüm ve evrim yasalarını sanata uygulamaya kalkarsak, yaratılan bunca sanatın tümüyle geçici olduğunu kabul etmek zorunda kalırız. Tam tersine sanat, bu tür felsefi mükemmellik alanının dışındadır.”

² Tunalı, İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.167

“Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve daha ne varsa, Kübizm’i daha kolay açıklamak için hepsi devreye sokuldu. Teorilerle insanları kr eden, kötü sonuçlar doğuran bu girişimlerin hepsi –demeyeceğim ama- edebiyattan başka bir Şey değildir. Kübizm kendini resmin sınırları içinde tutar ve daha öteye abalamaz. Diğer bütün eğilimlerde nasıl anlaşılıyor ve uygulanıyorsa, çizim, tasarım ve renk gibi elemanlar, Kübizm’de de aynı Şekilde anlaşılır ve uygulanır... Kübizm, diğer resim anlayışlarından daha farklı değildir. Çünkü aynı elemanlar, hepsi için geçerlidir.

“Doğalcılığı, modern resmin karşıtı olarak görenler var. Őimdiye kadar doğal bir sanat eseri gören var mı? Bilmek isterdim doğrusu. Doğa ve sanat iki ayrı Şeydir. Aynı olamazlar. Doğadan ayrı bir Şey olan düşüncelerimizi sanat yoluyla dışa vururuz.”

“İşleri doğadan açıkça farklı olan en ilkel ressamlardan tutun, David, Ingres’ın... aralarında bulunduğu doğayı olduğu gibi resimlemeye inanan sanatçılara varıncaya dek, sanat her zaman sanat olmuştur. Doğa değil. Sanatta somut ya da soyut biçimler yoktur. Sadece yalanlara az ya da çok ikna eden biçimler vardır. Bu yalanların zihinsel benliğimiz için gerekli olduğu Őüphe götürmez. Çünkü yaşama ilişkin estetik görüşlerimizi bu yalanlar aracılığıyla Őekillendiririz.”

Picasso için doğa, her zaman çıkış noktası olur. Doğayı bir esin kaynağı olarak alır. Doğa biçimlerini bozup değiştirerek, doğaya yeniden biçim verme yoluna gider. Sanatçı için etrafını çevreleyen doğal gerçekliği, biçim zenginliğine götüren büyük bir kaynak olarak değerlendirir. Sanatçıların gözlerini, beyinlerini daima, çevrelerine karşı açık tutmaları gerektiğini belirtir ve “Sanatçıyı her bir yandan –gökyüzünden, yer yüzünden bir kağıt parçasından, geçip gitmekte olan bir Őekilden, bir örümcek ağından- gelen duyguların toplandığı bir depo” olarak tanımlar. Kendisini çevreleyen dünya biçimleri, Sanatçı için biçim oluşturma yolunda sadece bir bahane olur.

Kübizmin ardından birçok farklı anlatım biçimine yönelir. Daima çevresinden yararlanmayı sürdürür. Birçok resmi, kaynağını doğadan alan resimlerdir. Bu, onu zengin bir biçimsel anlatıma götürür. Picasso hiçbir zaman kendini tekrarlayan bir sanatçı olmaz.

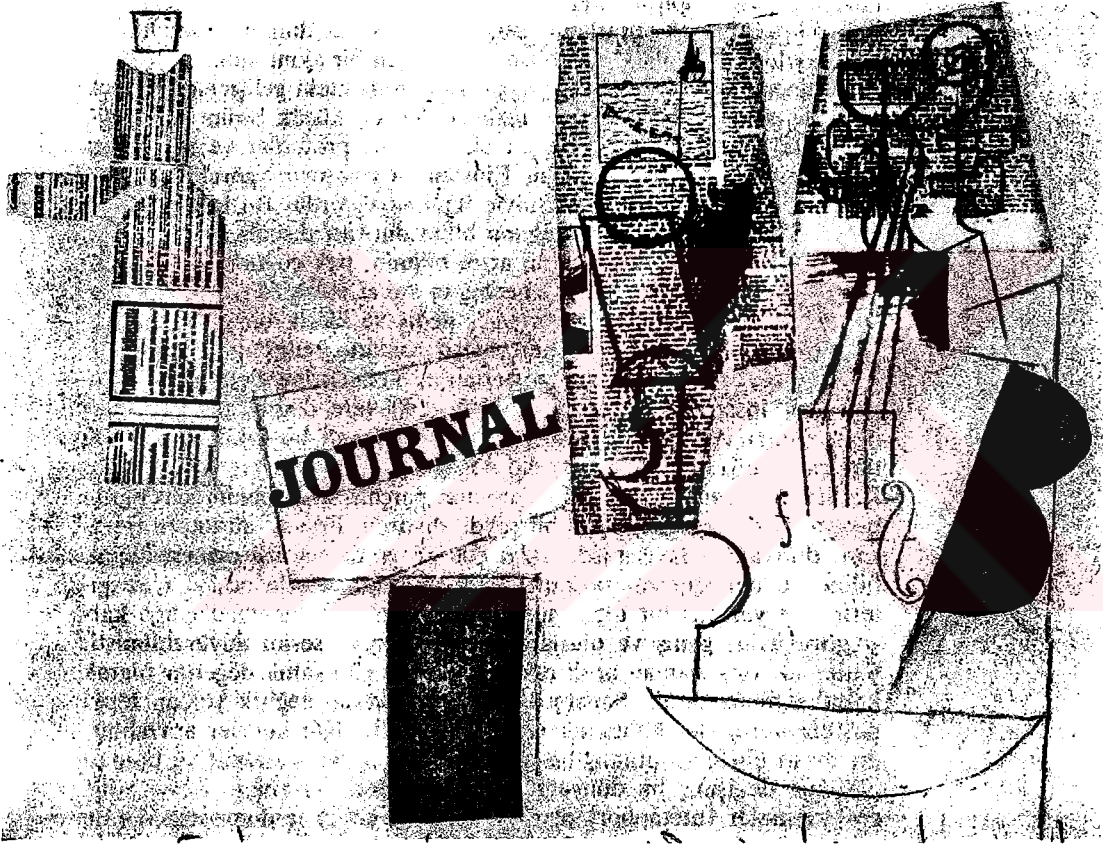
figürler yapar. Sözgelimi, “Sahilde Koşan Kadınlar” resmi (resim 18.4.) zaman zaman gerçeküstü bir anlatıma ulaşır. Kimi zaman mitolojiden kaynaklanan eserler ortaya koyar. Bu sebeple, aslında Picasso’nun bir akıma bağlanması da zordur. Nurullah Berk O’nu şöyle tanımlar. “Gerçekçidir, romantiktir, klasiktir, ekspresyonisttir, tabiata sadıktır kimi zaman, görüntüleri zorlar kimi zaman, işkence eder onlara. Renkten kaçtığı gibi, rengi de sever, her şeye meraklıdır. Kapıları açmasıyla kapaması bir olur. Bir yerde, bir türde, bir teknikte uzun süre duramaz.”

Picasso, ele aldığı bir konudan, bozup değiştirmenin bütün olasılıklarını deneyerek birçok değişik resme varır. Örneğin: “Artist ve Modeli” resimleri (resim 18.5) bu doğrultuda örnek gösterilebilir.

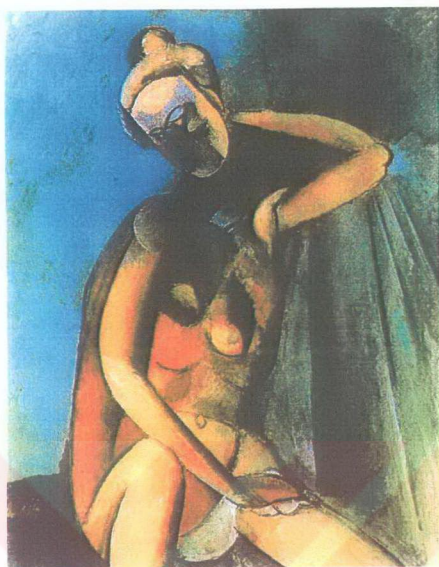
“Picasso’yu nesnelerin kendilerine özgü yapılarıyla ustaca oynamaya, onların simgeledikleri anlamı bozup, değiştirmeye, niteliklerini alt üst etmeye kadar vardırıan eğilim, O’nun her yapıtında açıklıkla gözlemlenebilir. Kimi zaman, bir soytarı figürünün bacakları arasına, gölgesini çok beyaz bir leke olarak yerleştirir, bir gitar formunu, ancak tellerinden tanıyabileceğimiz soyut bir biçime dönüştürür. Bir figürü çizdiğinde, figürün ağzını düşey gösterirken, gözleri onun altında ya da üstüne gelecek biçimde konumlandırır. Kendinden geçmiş bir kadın figürünün göğüslerini, aşırı büyütülmüş bir fanus formuyla ilişkilendirir.”³

“Gerçeği hiçbir zaman bırakmadığını, hatta her zaman temelde gerçekle birlikte olduğunu ve onun çok derinliklerine daldığını” ifade eden Picasso’yu bu özelliği, çevresindeki biçimler aracılığı ile resmin gerekleri doğrultusunda yeni biçimler oluşturmaya götürür. Picasso bu özelliği ile, biçimin tüm olasılıklarını denemiş bir sanatçı olarak değerlendirilir.

³ Lhote, A., 2000, Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler, İmge Kitabevi Yay., Ankara, s.96
Picasso’nun sözleri, yararlanılan kaynak, Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleyişler, Ütopya Yay., Ankara



18.1. Picasso "Şiše, Bardak ve Keman "



18.2. Picasso "Nü"

18.3. İkona Örneği - Mikael, A. Rublyov



18.4. Picasso "Sahilde Koşanlar"



18.5. "Ressam ve Modeli"

17. DEFORMASYONDAN SOYUTLAMAYA

Soyut sanatın temsilcilerinden Theo Van Doesburg, sanatın bir ifade biçimi olduğunu dile getirir. "İfade, biçim verme, sanatın oldum olası bir varlık nedenidir. İfadeyi ancak biçim vermek olarak anlayabiliriz. İfade etmek, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deney objesinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır. Bu görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o kadar güçlü olur. Her sanat, isterse bu figüratif-natüralist bir sanat olsun, daima biçim sorunu ile uğraşmış, biçim ortaya koymuştur. Biçim, her sanatı sanat yapan temel elemandır."¹

Cézanne'ın doğa biçimlerine yaklaşımı hatırlanırsa, Cézanne, Emile Bernard'a yazdığı mektupta, "Doğayı silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün diye ifade eder. "Doğa biçimlerinin silindirler, koniler olarak kavranması, doğa görünümünün dışına çıkılması sonucunu doğurur. "Giderek bu yaklaşım, doğa ve nesnelerin deformasyonunu içerir ve sonunda, doğa ve nesneler, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder. Başka türlü söylersek, doğa ve nesneler yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Cézanne'a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden sıyrılır."²

XX. yüzyıl sanatıyla birlikte, resimde konudan sıyrılma, doğa biçimlerinden uzaklaşma kendini gösterir. Soyut sanatın temsilcilerinden Jawlensky, sanat yapıtının bir dünya olduğunu ve doğanın bir taklidi olmadığını belirtir. "Böyle bir biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelere ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaştıracaktır."³

Soyut resmin bir diğer temsilcisi Mondrian "Ancak gerçek soyutlamaya ya da yeni bir biçim vermeye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek, yeni bir biçim verme olur." diye dile getirir. Soyut sanatın uygulayıcılarından Kandinsky, bir kişisel gözlemin ardından, objenin, konunun resimlerine zararlı olduğunu fark eder. Bu deneyimini şöyle anlatır: "Henüz başlayan bir grup vakti idi. Paletlerimle, çalışmadan henüz eve

¹ Tunali, İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.128.

² a.g.e., s.128.

³ a.g.e., s.130.

dönmüştüm. Henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire, anlatılamayacak kadar güzel ve bir içi parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım. Sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılabilir olan, bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtar buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı olan bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim. Ama, bunu ancak yarı yarıya başarabildim. Yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima fark ettim. Ve şimdi artık, grubun ince parıltısı da eksikti. Artık, kesin olarak şunu bitiriyorum. Objeler, resimde zararlı olmaktadır.”

“Objelerin nesnel biçiminin resme zararlı olduğu düşüncesi, Soyut sanat için bir genel kural değeri taşır. Kandinsky’ye göre bu, yalnız günümüz sanatı için değil, gelecek sanatlar için de geçerlidir.” “İnsan diyor Kandinsky, çevresinden vazgeçemez ama, objeden nasıl kurtulacağını da bilmez. Bu, benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü günümüz resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur.”⁴ Bu doğrultuda Kandinsky’nin fikirleri, objenin, motifin varlığının sanatçı için bağlayıcı bir unsur olduğunu dile getiren Bonnard’ın düşüncelerine paralellik gösterir.

Bazaine, Soyut sanatın bir yenilik olmadığı fikrini getirir ve soyut sanatın klasik tanımını verir. “Bize deniyor ki; soyut sanat, taklidin, tekrarın, tabiatın gelen şekillerin deformasyonunun bile mutlak olarak reddidir. Dış dünyayı kendi sahası içine sokmaktan kaçınmak, bütün dış tesirleri bir kenara atarak, kendi kendini inşa çalışmak ve böylece çizgilerin ve renklerin dramını verebilmek, soyut sanat -Abstre sanat- oluyor ve günümüzün diliyle buna Non-Figüratif deniyor.” Bazaine, -soyut sanat- kavramının bu tanımını verdikten sonra aslında zaten “Sanatın bütün devirlerde Non-Figüratif olduğunu dile getirir ve bunu hatırlamanın bile lüzumsuz olduğunu vurgular. Bazaine, “Abstreler -soyut sanatçılar- Yetiştirdiğimiz meyve natüre hiç benzemesin diye bağırıyorlar. Merak etmesinler, sanat hiçbir zaman natüre benzememiştir... Boyuna objeden, gerçek objeden bahsedip durmak, büyük bir hatadır. Objeler, hiçbir devirde sanat eserinin gayesi olmamıştır. Eser için daima bir vasıta olmuştur... El Greco, Rubens yahut Cézanne, onlar hem kendilerinde, hem kendilerinin dışında aynı zamanda mevcut olan bir aleme şekil

⁴ Tunali. İ., 1992, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, s.128

vermişlerdir. İster kral, ister elma, isterlerse harp beygiri yapsınlar, bütün bunlar, şu kainatın dış görünüşü onlar için sadece bahane idi.”⁵

Doğa biçimlerini, görünen doğayı bir bahane haline getirerek, doğaya yeniden biçim vermek, doğanın tekrarından, taklidinden uzak anlayışı gösterir. Bu yaklaşımla doğa biçimlerini yeniden oluşturmak ve bu biçimleri tuval üzerinde biçimsel düzene (kompozisyona) hizmet eder hale getirmek, soyut yaklaşımı ortaya koyar. Soyut sanatta da klasik sanatta da esas olan nokta, çizgi, biçim, renkle tasarıdır. Soyut sanatta da, klasik sanatta da aynı kaygılar taşındığına göre, renkle, biçimle tasarı esası her iki sanat anlayışında da varolduğuna göre, resimde konunun, objenin, figürün varolması ya da olmamasının önemi yoktur. İnsanın, çevresinden vazgeçemeyeceğini vurgulayan Kandinsky gibi, Picasso da sanatçının daima çevresinden yararlanması gerektiğine işaret eder. Bu yaklaşım, sanatçıyı biçim zenginliğine ulaştıracaktır. Bunu, doğadaki sınırsız zenginliğin sanatçıyı beslemesini İngiliz sanatçı Henry Moore’un ifadesi en açık şekliyle anlatır... Henry Moore, çakıltaşı, kemik, kabuk, ağaç biçimlerini inceleyerek, soyut anlayışa varan heykeller üretir... “Doğa gözlemi, sanatçının yaşamında çok önemli bir yer tutar. Doğa, sanatçının biçim bilgisini genişletir, sanatsal kalıplardan koruyarak tazelik verir... İnsan figürü beni en çok etkileyen konudur. Ama, biçim ve ritm hakkındaki temel ilkeleri, kemik, çakıl taşı, kaya, ağaç gibi doğal nesnelere öğrendim. Kemiklerin dayanıklı ve yoğun yapıları, bir biçimden diğerine geçişleri, akıllara durgunluk verecek biçimde zengin kesitleri... bütün bunlar mükemmeldir.

Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları... bakımsızlığın –asimetrikliğin- kurallarını ve taşın ovulmuş halini gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütlelerin ritmini taşıyan kayalar, taşın rastgele aldığı biçimleri gözler önüne sererler...Yukarı doğru kıvrılarak yükselen bir ağaç, heykel hakkında mükemmel bir fikir verir. Doğadaki biçimler ve ritimler sınırsızdır. Bunlar, sanatçının biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler. Mikroskop ve teleskobun da devreye girmesi, biçim bilginin alanını iyice genişletmiştir.”⁶

⁵ Bazaine, 1951, Bugünkü Resim Üzerine Notlar, İstanbul, s.26.

⁶ Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleyişler, Ütopya Yay., Ankara, s.1001-103.

Soyut Sanat'ın öncülerinden Klee de doğayla sürekli diyalogu önerir. Doğadan temel izlenimleri heyecanla alan sanatçı, bunları gerçek dışı biçimlerle aktarmalıdır O'na göre. Sanatçı için esas olan, doğa biçimlerinin tekrarından kaçınmaktır.

Resmin doğa çıkışlı olup olmaması önemli değildir. Sanatta başlıca amaç, biçim oluşturmaktır. Bu doğrultuda biçim üretme bağlamında, doğa her zaman kaynak olarak alınacaktır.

18. SONUÇ VE ÖNERİLER

Doğadan etkilenen insan, doğayı algılayış biçimine göre kendi iç dünyasını sanat yoluyla ifade edegelmiştir. Sonuçta, sanatçının bu kendini ifade etme isteği, doğayı, yeniden yaratma şeklinde bir çabaya dönüşür. Sanatçı ve doğa arasındaki ilişki doğrultusunda, doğanın, plastik kaygıların önceliği ile yeniden biçimlendirilmesi, resim sanatının süregelen esasını oluşturmaktadır. Bu esas, resim sanatının her evresinde ortaya konan ürünler için geçerli olan ortak sorunları getirir. Resim sanatı için söz konusu olan bu ortak dertler, farklı çağlar, ülkeler, anlayışlar arasında plastik anlamda birleşen ortak sonuçları ve etkileşimleri doğurmuştur. Resim sanatında primitif örneklerden modernizme uzanan çizgide, sürekli yenilik arayışlarına ve farklılaşan yöntemlere karşın, ortak biçim çarpıtmaları ve karşıtlıklar gözlenir.

Bununla birlikte resim sanatında modernizme gelinceye dek, doğayı yansıtmaktan öteye gidilmediği fikri tekrarlanır olmuş, resimde doğal gerçekliği verme çabasının, sanatçının başlıca kaygısı olduğu düşünülmüştür. Bu fikirlere paralel olarak, modernizm ile birlikte, resim sanatında doğaya öykünme anlayışından uzaklaşıldığı dile getirilir olmuştur. Doğayı birebir kopya etmekten sıyrılma çabasının ancak modernizm ile başlayan bir olgu olduğu vurgulanır. Oysa, sanatçının amacının, doğayı taklit amacından çok uzakta olduğunu her dönemde görmek mümkündür. Sanatçının, doğanın tekrarına gitmek yerine, doğayı kendine göre yorumladığı görülür. Bu noktada öne geçen unsur, sanatçının bireysel zevkidir. Sanatçı seçen kişidir, kişisel zevki doğrultusunda doğa biçimlerinden resimlerinde yararlanır ve doğa biçimlerini değiştirerek ideal formuna dönüştürür. Böylece, doğa biçimlerini bozma eylemi, biçim oluşturma amacına hizmet eder. Sanatçılar oluşturdukları biçimlerle belleğimize yerleşir ve üsluplarını ortaya koyarlar. Sanatçının biçim üretme ve kendini tekrardan kaçınma isteği doğadaki biçim zenginliğinden yararlanma gerekliliğini doğurur. Ancak, sanatçı için konu, doğal gerçeklik daima bir amaç değil, araç olmuştur. Sanatçının doğa biçimlerine ifade katma isteği, konu ve gerçekliğin önüne geçen deformasyonu doğurmuştur. Sonuç olarak resim sanatına bakıldığında, tüm dönemlerde sanatçı için ortak bir kaygının geçerli olduğu görülür. Bu kaygı resmin elemanlarıyla (biçim, renk, çizgi...) kurgu oluşturmaktır.

KAYNAKLAR:

1. Akyürek, E., 1997 “Sanatın Ortaçağı”
2. Bazaine, 1951, “Bugünkü Resim Üzerine Notlar”, İstanbul
3. Bronstein, L., 1990, El Greco Abrams, Newyork
4. Buluç, R., 1988, “Çağdaş Teknoloji ve Sanat”
“Teknoloji ve Sanat Üzerine Araştırma ve Düşünceler”
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., Ankara
5. Charensol, G., 1994 Sanat Dünyamız Sayı:57
XX. yüzyıl Fransız Resmi Bir Kesit” Yapı Kredi Yay., İstanbul
6. Florenski, P., (2001) “Tersten Perspektif” Metis Yay., İstanbul
7. Gombrich, E.H., (1993) “Sanatın Öyküsü” Remzi Kitapevi Yay., İstanbul
8. Gombrich, E.H., (1992) “Sanat ve Yanılsama” Remzi Kitapevi Yay., İstanbul
9. İpşiroğlu, N., M., (1991) “Sanatta Devrim” Remzi Kitapevi Yay., İstanbul
10. Lhote, A., 2000, “Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler” İmge Kitabevi Yay.,
Ankara
11. Lynton, N., 1982, “Modern Sanatın Öyküsü” Remzi Kitapevi Yay., İstanbul
12. Magritte, R., 1992, “Gerçek Resim Sanatı” Düzlem Yay., İstanbul
13. Tunalı, İ., Sanat Ontolojisi İnkılap Yay.
14. Tunalı, İ., 1992, “Felsefenin Işığında, Modern Resim” Remzi Kitapevi Yay.,
İstanbul
15. Worringer, W, 1985 “Soyutlama ve Özdeşleyim” Remzi Kitapevi Yay., İstanbul
16. Wölfflin, H., 1990, “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” Remzi Kitapevi Yay.,
İstanbul
17. Yılmaz, M., 2001, Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler, Ütopya Yay.,
Ankara.

ÖZGEÇMİŞ
Meltem AKTAN

Kişisel Bilgiler :

Doğum Tarihi : 19.07.1972
Doğum Yeri : İstanbul
Medeni Durumu : Bekar

Eğitim :

Lise 1989 İstanbul Etiler Lisesi
Lisans 1997 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak., Resim Bölümü
Özdemir Altan Atölyesi