

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

Lütfü KAPLANOĞLU

709254

RESİMDE ÇIKIŞ NOKTALARI

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

*Bilge*  
Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
M ü d ü r ü

TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

ERZURUM - 2001

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Lütfü KAPLANOĞLU**

**RESİMDE ÇIKIŞ NOKTALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU**

*T109234*

**ERZURUM - 2001**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

**Bu çalışma, İşletme Anabilim Dalının Yönetim ve Organizasyon Bilim Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.**

**Danışman / Jüri**

*M. Kavakcı*

**Jüri**

*S. Kılıç*

**Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU**  
**Jüri**

*A. Gündoğdu*

**Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir. .../.../.....**

**(İMZA)**

**Enstitü Müdürü**

## İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	II
ÖZET.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
GİRİŞ.....	1

### I. BÖLÜM

1-DIŞ DOĞA ÇIKIŞLI RESİM SANATI.....	4
1.1 XV-XVII.YÜZYIL ARASI RESİM SANATI.....	4
1.1.1. PAULO UCCELLO.....	10
1.1.2. LEONARDO DA VINCI.....	12
1.1.3. TIZIANNNO VECCELLIO.....	15
1.1.4. JACOPO ROBUSTI TINTORETTO.....	18
1.1.5. EL GREKO.....	19
1.1.5. HARMENZ VAN RIJN REMBRANDT.....	22
1.1.6. DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA VELASQUEZ.....	27
1.2 ROMANTİZM-EMPRESYONİZM ARASI RESİM SANATI.....	30
1.2.1. FRANCISCO GOYA.....	31
1.2.2. GUSTAVE COURBET.....	34
1.3 EMPRESYONİZM –SOYUT RESİM ARASI RESİM SANATI.....	40
1.3.1. CLAUDE MONET.....	43
1.3.2. PAUL CEZANNE.....	45
1.3.3. PABLO PICASSO.....	49

### II. BÖLÜM

2 İÇ DOĞA ÇIKIŞLI RESİM SANATI.....	60
2.1 SOYUT SANAT.....	60
2.1.1. VASILIJ KANDINSKY.....	60
2.1.2. PIET MONDRIAN.....	65
2.1.3. KASIMIR MALEVICH.....	74

### III. BÖLÜM

SONUÇ.....	77
KAYNAKÇA.....	91
ÖZGEÇMİŞ.....	91

**ABSTRACT****STARTING POINTS IN PAINTING**

Lütfü KAPLANOĞLU

**Supervisor: ASSIST. Prof.As. Mehmet KAVUKÇU**

2001-PAGES:93

Jury : Assist Prof. As. Mehmet KAVUKÇU

This study is intended first to examine the artist of various periods and their works, then to find out when and how the art experienced fundamental changes in its logic.

The study comprises the XV. Century and the first half the XX. Century, and consists of two chapters . The first chapter is devoted to the art of "Outer Nature Induced Painting" between the XV. and XX. Centuries, while the second deals with "The Art of Inner Nature –Innuced Painting", which developed after the early 20<sup>th</sup> century.

Following Paulo Uccello's "San Romano Bozgunu" dated to 1452-57, which is inductive of the fact that art has owned a scientific perspective, the technique of sfumato by L. Da Vinci helps to do away with the strictures in painting.

The art of painting appears then to be passing through. A process of change, led by the paintings by F. Goya and Courbet's sayings to his students 'just be yourself' it is after these developments that artist begin to picture what they see and experience and what is true.

A natural result of these developments is that Impressionizm begins to make use of scientific progresses, which is reflected by.

A water color by Kandinsky absolutely cuts off the links with the traditional painting. This causes the size to disappear in painting and art to be handled and redefined in two ways, one being the abstract and the other concrete.

**ÖZET****RESİMDE ÇIKIŞ NOKTALARI****Lütfü KAPLANOĞLU**

Danışman:Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

2001-SAYFA:91

Jüri :Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

Bu çalışmada, değişik dönemlere ait sanatçılar ve eserleri incelenerek, sanatın hangi gelişmeler sonrasında mantık değiştirdiği ve bunun ortaya çıkma sebeplerinin neler olduğu araştırılmıştır.

Çalışmam, XV. Yüzyıl ile XX. Yüzyılın ilk yarısını kapsar ve iki bölümden oluşur. Birinci bölümde XV. Yüzyıl ve XX. Yüzyıl arası 'Dış Doğa Çıkışlı Resim Sanatı', ikinci kısım ise XX. Yüzyıl sonrası gelişen 'İç Doğa Çıkışlı Resim Sanatı' olarak ele alınmıştır.

Sanatın bilimsel bir çerçeveye oturduğunun bir göstergesi olan Paulo Uccello'nun 1452-57 tarihli 'San Romano Bozgunu' adlı yapıtından sonra, Leonardo Da Vinci'nin Sfumato tekniği ile resimde katlıklar yok edilmeye başlar.

Farancisco Goya'nın yapmış olduğu resimlerle başlayan ve Courbet'nin öğrencilerine 'kendiniz olun' sözüyle, sanatçıların gördüğünü, yaşadığını ve gerçek olanı resmetme adına değişim sürecine girdiği görülür.

Bu gelişmeler sonucunda, Empresyonizm bilimdeki gelişmelerden yararlanmağa başlar ve bu resimlere yansır.

Batı resmine hakim olan tek bir noktadan bakılan mekan anlayışı, Cezanne'ın planlar dünyası, birkaç görüş açısı ve ters perspektif anlayışıyla, resimde kurallar devri, yerini serbestliğe bırakır

Kandinsky'nin bir suluboyası, geleneksel resimle bağları tamamen koparan bir anlayışı ortaya koyar. Bu durum, resimde hacmin ortadan kaldırılmasına ve sanatın somut ve soyut olarak iki anlayış halinde ele alınmasına ve tanımlanmasına neden olur.

## ÖNSÖZ

Sanat tarihi sürekliliği içindeki değişimler dönemlerin inanç sistemleri, sosyal, ekonomik ve kültürel gelişimleri göz önüne alınarak bu gelişimin resim sanatına yansımalarının incelenmesi aslında çok detaylı ve ciltler dolusu kitaplarla anlatılabilir. Sanat tarihi oldukça geniş bir alana yayılmış olsa da, dönemlere ait sadece bir iki sanatçı ve onları tanımlayıcı bir eser konuya yaklaşım getireceği kanısındayım.

Tez iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısmı "Dış Doğa Çıkışlı Resim Sanatı", ikinci kısmı ise "İç Doğa Çıkışlı Resim Sanatı" oluşturmaktadır.

Birinci kısmın dönemleriyle birlikte daha iyi kavranabilmesi açısından "XV-XVIII. Yüzyıl arası", "Romantizm-Empresyonizm" ve "Empresyonizm-XX. Yüzyıl Sanatı" olarak üç kısım olarak incelendi. İkinci kısmı oluşturan "İç doğa çıkışlı resim sanatı ise "soyut resim" konu başlığı altında ele alındı.

Bu tezin oluşmasında yardımlarını gördüğüm hocam Yrd.Doç. Mehmet Kavukçu'ya, kütüphanesini bana açan Öğr. Gör. Latif Akan hocama ve beni yakından destekleyen arkadaşlarıma teşekkürlerimi arz ederim.

## GİRİŞ

Sanatın doğuşu ve gelişmesi toplumsal yapıya göre biçimlenmektedir. Sanatta bilimde olduğu gibi birikimli bir ilerleme yoktur; ancak, öyle uygarlık dönemleri vardır ki bu dönemlerde sanat en üst düzeyine ulaşabilmiş ve daha sonra yeni sanat anlayışları bir evvelki popüler sanat anlayışının önüne geçebilmiş veya postmodern geri dönüşler yaşanmıştır. O halde, her sanat yaratısını o toplumun toplumsal-tarihsel dönüşüm süreci içinde değerlendirmek gerekir.

Tarih öncesi dönemin sanatçısı, sanatın ilham kaynağını ve sanatın öğelerini kendi özel yaşamından almıştır. Sanat , toplumsal yaşama bağlı olarak ve toplumsal yaşamın bir öğesi olarak ortaya çıkmış ve bu yaşamla birlikte biçimlenmiştir. Bu nedenle tarih öncesi dönemin sanatı doğrudan doğruya avcılık uğraşısının bir yansıması niteliğindedir. İlkel insanların bir şeyin benzerini yaparak o şeyin aslı üzerinde güç kazanacağına inandığı söylenir. Ya da, bir nesnenin hayaline yapılan bir kötülükten aslının zarar göreceğine ,hayaline sahip olmanın ,aslına sahip olmayı getireceğini düşünürler. Bunun için avlamak istedikleri veya korktukları şeylerin resimlerini mağara duvarlarına çizip üzerlerine oklar saplayarak beyinlerinde onları öldürdüklerine inanırlar.

Yerleşik düzene geçilmesiyle birlikte insanoğlu doğayı değiştirmeye başladı. Toprağın ekilmesi ,hayvanların evcilleştirilmesiyle doğayla dost olmaya ve toplumsal yaşam değişmeye başladı. Köy toplulukları ortaya çıktı. Yeni yaşam biçimiyle kültürel gelişme, yeni uygarlıkların ortaya çıkmasını sağladı.

Eski Mısır, eski Hint, Ortadoğu İmparatorlukları gibi teokratik (dinci erkil) toplumlarda simgesel ifadenin değeri büyük bir anlam kazanmıştır. Bu toplumlarda Tanrı ile özdeşleştirilen bir yöneticinin insanları ve zenginlikleri elinde toplaması, sanatsal yaratıların da bu yöneticinin ölümsüzlüğünü ve kutsallığını vurgulamaya yönelik olmasına neden olmuştur.

Böylece teokratik toplumlarda sanat, toplumsal ile kutsal olanı birleştirme işlevi görmüştür.



Ortaçağ sanatçısı, simgesel bir anlatım çerçevesinde gerçekçi olmayan, yüzeysel, derinliksiz, şematik bir resmin peşindedir.

14. yüzyıla kadar skolastik felsefenin, Hıristiyanlık inancının akıl ile kavranabilmesini sağlamaya yönelik olan açık seçik anlatım ilkesi, dönemin gotik sanatı anlatım biçiminin en önemli ilkelerinden biridir. Bu ilkede resim ve heykelde öyküleyici içeriğin kolayca kavranabilmesini sağlayan sistematik düzenleme ve şematik anlatım vardır. Figürler esas olarak birer semboldür. Doğayı yansıtmayı amaçlamaz. Sanatçıların bir çoğu rahiptir veya rahip kontrolünde eser verir. Eserlerinin altında imzaları yoktur. Çünkü, insan varlığı sadece tanrı için vardır. Kendi varlığı yoktur.

14. yüzyıl, toplumdaki kent soylu sınıfının giderek güçlendiği, piyasa ekonomisinin yavaş yavaş her tür ekonomik ilişkiye egemen olmaya başladığı yüzyıl olmuştur. Sanatçılar piyasa koşullarına göre davranmaya, küçük küçük atölyeler açarak kendi üslubunu ortaya koyma ,ayakta kalma eğilimindedir. Sanatta kalıplaşmış biçem kuralları yerini yavaş yavaş daha bilimsel bir yöne bırakmaya başlar. Bu dönem sanatı; içerik olarak yine dinseldir ama biçim olarak dünyaya yönelmiştir. Resimsel mekan, gerçekte üç boyutlu gerçek bir doğa parçasıdır ve bu mekanın içinde yer alan nesnelere de, yine büyük ölçüde Orta çağın öyküleyici anlayışına uygun ve sembolik anlatımla yüklü olarak ele alınmışsa da doğal nesnelere.

Sanatın doğuşundan modern resmin başlangıcına kadar doğa, sanatçı için birebir rehber olmayı sürdürmüştür. Her ne kadar bu zaman dilimi içinde değişik kültür ve dönemler yaşanmışsa da toplumun değişimine yön veren olaylar ve gelişmeler bu dönemde yapılan resimlerin çıkış noktasını değiştirmemiştir. Empresyonizm ve sonrası toplumun ya da sanatçıların doğaya bakış açıları değişerek geleneksel yapının sarsılmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde doğaya bağlılık sorgulanmış, fen bilimlerinden yararlanılmış ama doğadan tamamen kopuş ancak XX. Yüzyılda; çağın şartları doğrultusunda değişebilmiştir. Bu kopma doğanın yeniden yorumlanmasıdır. Ama bu yeni bakış açısı ve yeni doğa yorumu içe dönük bir doğadır. Sanatçının ruhsal, psikolojik ve psikik duyularının yansımasıdır. Bu yansıma, doğanın gerçekliğinden

çok, resmin plastizminde bir anaç görevi üstlenmesidir. Doğanın gerçekliğinden koparak, arınması, saf plastik elemanlara dönüşmesi, yani soyutlamasıdır. Bu yeni bakış açısıyla sanat tarihi gelenekselle modern olmak üzere bağların tamamen kopmasına neden olur.



## I. BÖLÜM

### 1-DIŞ DOĞA ÇIKIŞLI RESİM SANATI

#### 1.1 XV-XVII.YÜZYIL ARASI RESİM SANATI

Ortaçağdan Rönesans'a geçişte din'e, insana, doğaya ve bilime bakış açısı değişmiştir. Bu değişim; felsefede antik çağa yönelim, hümanizmin ortaya çıkışı, doğanın keşfi ve varlık nedeninin incelenmesi ile laik dünya görüşünün ortaya çıkışı gibi başlıklar halinde incelenebilir. Ortaçağ ile Rönesans birbirinden çok farklı iki tarihsel dönemdir. Toplumsal açıdan dışa kapalı, değerler sistemi olarak Hıristiyanlığa bağlı, ekonomik olarak feodalitenin altında ezilen Orta çağ insanı, bu dünyada ki günlerini boyun eğme ve tevekküle bırakmıştır.

15.yüzyıl ile başlayan süreç, figür ile çevresinin anlatımını estetik bir sorun olarak algılayan, birden çok kaçış noktalı perspektifsel kurgulama yaklaşımları da öncelikle figürü taşıyacak olan yüzeyin tasarımını önemsemiştir. Derinlik yansımalarına oyunsal bir tutkuyla bağlanan 15. yüzyıl ressamalarında mekan oluşumu doğal ve gerçekçi resim imgesinin temel belirleyicisi olma durumundadır.

16. yüzyılda şekilleri düzlemler üzerinde toplamak ilke olarak kabul edilmiştir. Bu düzlem kompozisyonu 17. yüzyılda yerini apaçık bir derinlemesine kompozisyona bırakmıştır. Birincisinde bütün dikkat sahnenin önüne paralel, birbiri ardına sıralanan düzlemlere çevrilidir. İkincisindeyse gözü bu arka arkaya düzlemlerden kurtarmaya, onları değerden düşürmeye ve görülmez hale getirmeye çalışmıştır. Bunun için resmin ön ve arka kısımları bir bütün halinde birleştirilmiş ve bunun sonucu olarak da seyirci derinliğine bağlılıkları görmeğe zorlanmıştır. Rönesans'ta ufuk çizgisi bulunuşuyla bilimsel perspektifle hacmin yansımaları görülür. Üç boyutluluk ve ışık gölge gelişir. Rönesans'ın ilk dönemlerinde katılık, heykelsilik vardır. Bu katılık Leonardo'nun sfumato tekniğiyle yok edilmiştir. Botticelli bu katılığı yok etmek için figürleri deforme etmiştir.

Rönesans'ta kapalı form hakimdir. Göz bir yerde toplanır. İdealize edilmiş insan tipleri vardır. Sfumatu tekniğiyle yüzeysellikten derinliğe geçilmiştir.

Rönesans resminin genel özellikleri şöyle sıralanabilir

- 1- konu insandır. İnsan yapısı doğal gözleme göre resimlenmiştir. Anatomi çizimi optik gözleme dayandırılır.
- 2- Resimde insan bir mekan içinde gösterilmeye başlanmıştır.
- 3- Mekan sorunu bilimsel perspektife göre biçimlenmiştir.
- 4- Resimlerde tek ve üçlü figürler dikkati çekmektedir.
- 5- Piramidal kompozisyon tablo resminin biçimlendirilmesinde en çok uygulanan düzenlemedir.
- 6- Resimlerde profan konular, dini konuları ikinci plana itmiştir.
- 7- Bütün resimlerde kapalı kompozisyon hakimdir.
- 8- Resimlerde ışık universaldır.
- 9- Vücut ve mekan renk perspektifi ile değil, hava perspektifi ile hacimlendirilmiştir.
- 10-Yüzlerin ifadesi heykelerde olduğu gibi iç duyguları yansıtmaz
- 11-Ortaçağın mantığı insan resimleri tamamen terk edilmiştir.

İşte bu maddeler aşağıda örnek verilen sanatçıların ve eserlerinin daha kolay anlaşılmasına ışık tutacaktır.

Barok, XVII. Yüzyılın tamamı ile XVIII. Yüzyılın ilk on-yirmi yıllık süresini kapsamı içine alır. Avrupa'nın büyük bir bölümü ile Latin Amerika da yayılan; gelişimi; ülkelere göre değişim gösteren; yöresel özellikleri ve halk tarafından beğenilip tutulması ortak bir kaynağa dayanmasına rağmen çok çeşitlilik gösterir.

Bu farklılıklar hem tarihi hem de coğrafi sebeplere dayanır ama tüm bu farklılıklara rağmen ilgi duyulan ana konu vardı ki bu da ışık ve onun üzerinde çalışmaktı.

"Barok sanatın en önemli yönü, neyin resmedildiği değil, nasıl resmedildiğiydi. Işık bütün resim düzeyinde aynı ölçüde dağılmayıp parçalar halinde düşerdi. Parlak yoğun ışık altındaki ayrıntılar ile koyu gölgeli yerler karşılıklı olarak yerleştirilirdi"<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Flavio Conti. Barok Sanatı Tanıyalım. (Çev. Solmaz Tunç). İstanbul 1997 S.41

Rönesans'ta nesnelere kendine ait renkleri alınırken, Barokta bu şart ortadan kalkarak renk dengesi sağlanması amacıyla nesnelere renk değişimine olanak sağlanır.

Barok dönem ressamı yapıtlarında hareketlilik ve kütleleri belirlemeye yönelik ışık-gölge kullanımıyla ilgilenmişlerdir. Resimlerinde hareketli figürlerle güçlendirilmiş derinlik duygusu egemendir. Açık kompozisyon şemalarının yeğlendiği bu yapıtlarda, resimsel mekan, gerçek mekanla bütünleşmiştir. Dinsel ve mitolojik konuların yanı sıra portre, manzara, iç mekan resmi, günlük yaşam sahnelerinin bağımsız konular olarak ele alındığı Barok dönemde sanatçılar düzenlemelerinde gerçek etkisini aramışlardır. Michelangelo, Correggio ve Tintoretto'nun çalışmalarıyla Barok resim, İtalya'da doğmuş ve tüm Avrupa Ülkelerini etkilemiştir. İtalya'da mimarlık iç mekanlarıyla bütünleşen büyük tavan ve duvar resimleri bu alanda yapılan öncü denemeler olmuştur. Caravaggio, dinsel ve mitolojik konuları doğalcı bir anlayışla betimleyen, yapıtlarında güçlü ışık gölge karşıtlığının egemen olduğu, ünlü bir İtalyan Barok sanatçısıdır. Barok dönemin sonlarına doğru, İspanya'nın yetiştirdiği en ünlü ressam olan Velasquez gençlik yıllarında İtalyan resim sanatının etkisinde kalmış, olgunluk dönemlerindeyse Barok'tan klasik anlayışa geçmiştir.

Barok resmin ünlü temsilcilerinden Rubens, XVII. Yüzyılda Anvers'i Avrupa'nın sanat merkezlerinden biri haline getirmiştir. Yaptığı resimler Barok resmin en özgün işlerindedir. Yine XVII. Yüzyılın Hollanda resmindeki en büyük ismi Rembrandt'dır. Yağlı boya resim ve oymabaskılarıyla tanınan sanatçı, çoğu dinsel konulu resimlerinin yanı sıra manzara ve özellikle portre dalında ürün vermiştir. İşte bu sanatçılardan başka dönemlerine adını yazdıran sanatçılardan Ruisdael, Goyen, Hobbema ve bunlar gibi bir çok sanatçı vardır ama bunları tek tek ele almak konumuzun anlaşılmasına fazla etki etmeyeceklerinde detaya girmeye gerek görülmemektedir.

XVI. yüzyıldan XVII. Yüzyıla girerken şüphesiz bir çok farklılık kendini göstermiştir. Heinrich Völfflin Sanat Tarihinin Temel Kavramları Kitabında bu geçişi ve farklılıkları şu beş kavram çiftiyle açıklıyor Bunlar:"

- 1- Çizgisellikten gölgesele geçiş: yani gözün bakış yolu ve kılavuzu olan çizginin geliştirilmesi, sonra da yavaş yavaş önemini yitirmesi. Bir yanda nesneyi elle yoklanabilir olma karakterini canlandırabilmek için çizgiler ve yüzeylerle tasvir; öte yandan da sadece optik görünüşe dayanan, onun için de çizgiden vazgeçebilen anlayış.
- 2- Düzlemsellikten derinsiliğe geçiş: klasik sanat, bir manzaranın kısımlarını, arka arkaya sıralanmış paralel düzlemler üzerinde yanyana gösterir. Barokta ise gözü derinliğe doğru çeker. Çizgi bir düzleme muhtaçtır. Barokta konturların değerden düşürülüşü, düzleminde değerden düşmesi sonucunu vermiştir ve göz artık nesnelere, ön plandan arka plana doğru, derinlemesine birbirine ulaşmaya başlamıştır. Bu yenilik kökten değişik bir sanatın doğmuş olduğunu gösterir.
- 3- Kapalı şekilden açık şekle geçiş: klasik sanatın kapalı şekle dayandığını ancak Baroğun çözülmüş, açık şekliyle kıyaslayarak açık bir yolda görebiliriz. Kuralın gevşemesi sert 'tektonik' oluş kanununun yumuşaması, bilinçli ve amaçlı olarak yürütülen yeni bir tasvir tarzıdır.
- 4- Çokluktan birliğe geçiş: klasik sanatta bir eserin her parçası tüme sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte, daima bir çeşit bağımsızlığa sahiptir, tekler tüme sahip olmuştur. Ama kendi başına var olmaktan çıkmamıştır. Bu, gözlemciyi ekleye ekleye görmeğe, bir parçadan ötekine geçe geçe bakmaya zorlar. Bu, XVII. Yüzyılın kullandığı ve istediği, tüm olarak kavrayıştan çok başka bir işlemdir. XVII. Yüzyılda birlik sağlanmıştır.
- 5- Nesnelere mutlak belliliği ve oranlı belliliği: XVII. Yüzyılın tamamıyla bıraktığı bir mutlak bellilik ülküsünü klasik çağın böyle geliştirmiş olduğu dikkate değer bir olaydır. Bununla XVII. Yüzyılda eserlerin belirsizleştiği söylenemez. Belirsizlik güzel bir şey değildir ve XVII.

Yüzyılda belliliğın bir amaç olmaktan çıkmış oluşudur. Artık şeklin sadece esas dayanak noktalarının verilmesi yetmektedir"<sup>2</sup> der.

Barok resim özelliklerini Prof.Dr. M.Zahit Büyük işleyen şöyle sıralıyor:

"Resim yüzeyi, mimari yüzeyler gibi parçalanıp, ayrıntılar çoğalır.

Dolayısıyla sağlam duruşlu, klasik vücut kuruluşu dağılır ve yerini adeta adale yığını alır.

Klasik üslubun durgun yüz ifadesi, yerini hisli, ıstıraplı ve neşeli tavırlara terk eder. Duruk yüzler ve sade vücut hareketleri yerlerini teatral denilen abartılı, hissi duruşlara, yüzlere, mimiklere, el, kol ve vücut hareketlerine bırakır. Figürler adeta tiyatro sahnesindeymiş gibi pozlar takınırlar. Sahte, hareketli bir figür topluluğu, süslü, şaray, ev ve kır atmosferi içinde kompoze edilir.

Lüks,süs, tantana, ipekli kumaşlar, boya, peruka, dans gibi dünyevi yaşamın fantezi züppeliği resimlerin konusu olur. Hayvani arzuların hüküm sürdüğü sahneler ortaya çıkar. Günlük ve anlık 'janr' resimleri ilk kez itibar görür. Manzara resmi, resim sanatında bağımsız olarak kendini ilk kez göstermeğe başlar. Bu manzara anlatımı, klasik üsluplu resimlerde görülen hayali ve itibari manzaralara benzemez. Bunlar doğa karşısında etüt edilmiş, figüre fon olmayan, müstakil açık hava resimleridir.

Resimdeki hacim niteliği ışık-gölge ile elde edilir. Klasik resmin üniversal ışık anlayışı ortadan kalkar. Mevzii, tek noktadan gelen ışık, biçimlendirmede esas olur.

Klasik resimde görülmeyen etin ten rengi, ifade edilmeye başlar. Şehvani duyguları belirten resimler ortaya çıkar.

Hikaye etme düşüncesi ile kompozisyonlar oluşturulur.

Çizgisel desenle biçimlendirilen klasik dönem resminin objesi yanında, Barok resimi, boyanın resmedilen konunun maddesini yansıtmasını amaç edinir. Boyanın madde güzelliği keşfedilir. Böylece tarihte ilk kez tuş resminin ortaya çıktığı görülür. Doğa güzelliği yanında resimde ilk kez boya güzelliği bir sanat değeri olarak kabul edilir.

<sup>2</sup> H. Wölfflin: Sanat Tarihinin Temel Kavramları: (Çev. Hayrullah Örs).İstanbul.1990.s.26

Barok'un son aşaması olan rokoko ile üslup gelişimi, süsleyici ve sahteci bir resim anlayışı içinde kendini tüketir"<sup>3</sup>.

İşte yazılan bu konular ekseninde Rönesans-Romantik dönem arasında yaşamış ve dönemlerine damgalarını vurmuş olan sanatçılardan Paulo Uccello, Lenardo da Vinci, Tizianno Vecellio, Tintoretto, El Greko, Rembrandt, Velasquez gibi sanatçıları ve çalışmalarından örnekler sunarak dönemin sanatçılarının resimde çıkış noktalarını neye göre yaptıkları irdelenmeye çalışılacaktır.



---

<sup>3</sup> M.Zahit Büyükişleyen; Sanat Eserlerini İnceleme;Eskişehir:1993, s,18



### 1.1.1 PAULO UCCELLO

Uccello'nun adı ilk kez 1407 de Ghiberti'nin Floransa Vaftiz hanesi kapısındaki çalışmasında çırak olarak geçmektedir. Buradaki yarı gotik üslup onun resim anlayışının oluşmasına yardımcı olmuştur. Uccello'nun 1415'te Aziz Luka Loncasına , ertesini yıl da hekim ve eczacılar loncasına girmesine karşın yaklaşık 15 yıl herhangi bir resminin kaydına raslanmamaktadır.1425'te gittiği Venedik'te San Marco'nun mozaiklerinin yapımında çalışmıştır.”<sup>4</sup>

Paulo Uccello'nun 1452-57 tarihli “ San Romano Bozgunu”(Resim 1) adlı yapıtındaki perspektif arayışları dikkat çekmektedir. Eser , Floransa ile Siena kentleri arasında 1432 de cereyan eden bir savaşı canlandırmaktadır. Savaş sahnesi ön planda dar bir alanda yer almaktadır.”<sup>5</sup>

Medici ailesinin yaptırdığı sanılan 3 panodan oluşan eser Floransalıların düşmanlarını yenmelerini betimler.

Her üç panoda aynı geometrik gruplaşmanın görüldüğü bu yapıtta iki boyutlu gibi görünmesinden dolayı kuzey duvar halılarının etkisi hissedilir.

“Paulo Uccello, tüm alanı kaplayan savaş araçlarını doğru bir perspektifle betimlemeye önem vermişti. Fakat , onun en büyük övüncü , belki de yere düşüp seri kalmış figürü olmuştur. Bunun perspektife uygun olarak betimlenmesi büyük zorluklar yaratıyordu. Ona dek böyle bir figür çizilmemişti daha.”<sup>6</sup> “Daha önce bir Yunan vazosunda gerçekleştirilen genç savaşçı figüründeki kısaltım yalnızca ayakta idi.”<sup>7</sup> Uccello bu rakursiyi yatan figürlerde gerçekleştirmiştir. Bu figür, başka figürlere göre çok küçük te olsa, yarattığı izlenimi kolaylıkla düşlemleyebiliriz.

Bütün tabloda Uccello'nun perspektife ve perspektifin üzerinde yarattığı büyünlüğün yankılarına sanatçının beslediği ilginin izlerini bulmak

<sup>4</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. “Uccello” Cilt.3 İstanbul 1997 s.1837

<sup>5</sup>Engin Beksaç-Tayfun Akkaya;Avrupa Resim Sanatı: İstanbul.1990 s.139

<sup>6</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: “Uccello” cilt.3 İstanbul 1997 S.1837

<sup>7</sup>Mehmet Kavukçu;Soyut -Somut Espas:Sanatta Yeterlik Tezi İstanbul 1996.s.69

olanaklı. Parçalanarak yere dağılmış mızraklar bile ortak kaçış noktasına yönelmiş bir konumda yerleştirilmiştir.

“Güçlü bir perspektif etkisi uyandırmak için tüm yapı farklı bir biçimde düzenlenmiş; arka plandaki yollar , savaşçıların mızrakları, yerdeki silahlar ve ölü savaşçılar, izleyicinin gözünü resim düzleminin içine doğru çekmek üzere yerleştirilmiştir. Bunun yanında gerek atlar, gerek üstlerdeki savaşçılar gerçek görüntünün tam bir benzeri değildir.”<sup>8</sup>

“Ön plandaki yüzü koyun yerde yatan asker ve yerdeki mızrak parçaları kaçış çizgilerine göre yerleştirilmiştir. Süvariler ve mızrakları da perspektife bağlı olarak arka plana doğru küçültülerek çizilmiştir. Ancak, yalnızca çizgi perspektifi yoluyla doğal bir izlenim sağlanamamıştır. Figürlerdeki plastik değerler de yapmacık bir tesir uyandırmaktadır.”<sup>9</sup>

Resimdeki atlar ve insanlar tahta oyuncağı andırırlar. Tüm öğeler perspektifi desteklemek için kullanılmıştır. Gerçek görüntü perspektife feda edilmiştir.

Arka plandaki manzaraya gelince, diyagonal tarla kenarları ve yollarla bir derinlik izlenimi verilmeğe çalışılmıştır. “Resimdeki tüm detaylarda çizgisel bir arayışın varlığıyla birlikte desen ve ışık-gölge anlayışı da kompozisyonda inandırıcı bir doğal ortam sağlamasına engel olmaktadır. Ancak, bu yapıt, her şeye rağmen Floransa atölyelerindeki yeni arayışları yansıtması bakımından üzerinde durulmağa değer niteliktedir.”<sup>10</sup>

Sanat tarihçi Germain Bezaın'e göre Masaccio ve çağdaşları çizgisel perspektifin henüz formüle edilmemiş kurallarını bulma ve kısa gösterme tekniğiyle heykeltraşlık ürünlerini anımsatan izlenimler yaratma ve bunu da göz aldatmacası(trompe-l'oeil)yöntemiyle gerçekleştirme konusunda başarılı olmuşlardı. Paulo Uccello, bu yarı bilimsel araştırmalara naif bir tutku getirdi ve doğanın büyüleyici güzelliklerine duyarlı kalmıştır.

<sup>8</sup> E.H.Gombrich;Sanatın Öyküsü;(Çev:Bedrettin Cömert); İstanbul 1998.S.190

<sup>9</sup> A.Engin Beksaç-Tayfun Akkaya;Avrupa Resim Sanatı:İstanbul,1990 s 139,

<sup>10</sup>A.Engin Beksaç-Tayfun Akkaya;Avrupa Resim Sanatı: İstanbul 1990 s, 140

"Ambragio Lorenzetti , resimde kaçış noktasını ilk bulan sanatçıdır. Tebliğ adlı resminde zemini kaçış noktasına göre belirliyor. Ondan önce de 1300 tarihlerinde Giotto, Bizanslıların yüzeysel biçimlemesine ve İtalyanların "Maniera Greca " yani Grek tarzına göre mekan biçimlemesinin resimde de kazanılması için ilk adımı atmıştı. İlk olarak Brunelleschi duygusal mekan biçimlemesini bilimsel bir çizim üzerine oturtur.<sup>11</sup> Uccello da bu zemin üzerinde bunu ilerletmek için çaba harcıyor.

Çizgisel perspektif Quattrocento da başlıyor,ön rönesansta ilk ciddi işler yapılıyor . Brunelleschi'nin yanı sıra Piero Della Francesca ve Paulo Uccello bunu uygulamışlardır.

Uccello doğaya bağlı olarak çalışmıştır. Fakat, dönemin sanat anlayışının izleri taşıyarak yine katılığı yok edememiştir.

"Uccello aslında süslemeci bir ressamdır, ancak resim düzlemine özgü geometrik yapıları kullanışı ve resim düzenlemesine verdiği doğallık duygusuyla, yapıtlarına döneminde güç rastlanan plastik bir nitelik de kazandırmıştır".<sup>12</sup>

### 1.1.2 LEONARDO DA VINCI

Yüksek Rönesans'a özgü filozof sanatçı tipinin en iyi örneği Leonardo, aklının yarattığı en cesurca esinlerini gerçekleştirmek için durup dinlenmeden çalışmıştır. Toskana da Vinci de doğmuştur. Floransa da yontucu, kuyumcu ve ressam Verrocchio nun atölyesinde çalışmış, bütün sanat dallarını ve tekniklerini öğrenmiştir. Pallavi'nun atölyesinde anatomi üzerine çalışmalar yapan Leonardo,1472 de Floransa Ressamlar locasına kabul edilmiş,1478'den sonra ise serbest sanatçı olarak çalışmaya başlamıştır.

Santa Maria Della Grazie Manastırı'nın rahiplerinin yemek yedikleri dörtgen salonun bir duvarı için yapmış olduğu "Son Akşam Yemeği" (Resim 2) üç yılda tamamlanmıştır. Sanatçı yanılsamalı perspektifle resim mekanını gerçek mekanın bir uzantısı olarak biçimlendirmiştir. "Leonardo'nun yavaş ve temkinli çalışma biçimiyle fresk tekniğinin

<sup>11</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.345

<sup>12</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. "Uccello" Cilt.3 İstanbul 1997 s.1837

çabukluk gerektirmesi bağdaşmadığından sanatçı kendi yöntemini bu resimde uygulama fikrini bulmuş ve tempera'yla birlikte yağlıboya kullanmış ancak, yağlıboya'yı kabul edecek zemini hazırlarken kullandığı zift ve mastika(sakız) karışımı daha aradan yüzyıl geçmeden boyanın dökülmesine neden olmuştur.

"Harap durumdaki bu freskoda beyaz örtülü dikdörtgen bir masada üçerli gruplar halinde yer alan on iki havari ile İsa'yı görmekteyiz. Eski ikonografilere benzemeyen bu yapıt ilk görenleri hayrete düşürür. Tek bir odak noktasına göre tertiplenmiş mekan perspektifi sayesinde seyircinin dikkati kompozisyonun ve perspektifin odağı olan İsa figüründe toplanmaktadır. İsa, kırmızı ve mavi renkli elbisesi, duruşu ve başının tam arkasındaki yarım daire şeklinde bir kemere sahip bulunan dikdörtgen pencereyle de diğer figürlerden ayrılmıştır. Böylece arka planda yer alan pencere sayısı üçü bulmakta olup, bu da 'teslis'i vurgulamaktadır."<sup>13</sup> İsa'nın "Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri beni ele verecek" dediği ; havarilerin ise " yoksa ben miyim ey Rab" diye Matta İncili 26:2122 hüzünle soru sormaya başladıkları andaki sahneyi imgeleştirmeye çalışan Leonardo, 'acaba kimi amaçlıyor' sorusunun canlılığıyla ortaya çıkan telaş, kuşku, sıkıntı ve ızdırap dolu bakışla havarileri en güzel biçimde yansıtırken kutsiyetini yansıtanın imkansızlığını düşündüğü İsa'nın yüzünü tamamlayamamıştır.

O çağa kadar böylesine bir dramatik tezat hiçbir eserde yer almamıştır. Havariler kendi aralarında birbirlerinin yüzlerine bakmakta ve birbirleri ile tartışmaktadırlar. Bu hareketli duruma karşılık İsa sakin, kendi kaderini bekler vaziyettedir. Leonardo resimde biçim kadar özü de yakalamaya çalışan bir sanatçıydı. Yaptığı çok sayıdaki çizimde figürleri ayrıntılarıyla çalıştığı görülür. Ama bu resimde İsa'yı havariler kadar başarılı çalışmamış olduğuna inanılır. Sebebi ise; sanatçının dini bir konunun atmosferine kapılarak İsa'nın yüzünün göksel kutsiyetine inandığı için tam olarak verilmesinin imkansızlığına inandığı için tamamlayamamış olduğu söylenir. Bu durum sanatçının dine olan hassasiyetini açıkça

<sup>13</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: "Leonardo Da Vinci" İstanbul 1997 s.1105,

göstermektedir. "Figürler, yer aldıkları mekana oranla figürleri olması gerektiğinden daha büyük verme (*klasik kompozisyon ilkelerinden biri*) ilk kez Leonardo'nun bu resminde görülür. Sanatçı ayrıca yanlısamalı perspektifle resim mekanını gerçek mekanın bir uzantısı olarak biçimlendirmiştir."<sup>14</sup>

Yüksek Rönesans, Leonardo Da Vinci gibi üniversal bir sanatçı tipi ilk defa sanat tarihinde ciddi boyutta bu devrede ortaya çıkmıştır. Çünkü yalnız ressam değil, botanik, fizik, anatomi, makine uzmanı, mimar kimlikleri de taşımaktadır. Resimde ilk defa üçgen kompozisyonları olgun biçimde kullanması önemlidir. Bir başka yenilik ise gerçeğin gözlemidir. Quattrocento sanatçıları kendilerini "doğanın bir hizmetkari" görerek gözünün altındaki her şeyi tespit ederek, nesnenin ayrıntılarını saptanacak öğeler olarak görürken Leonardo, gözünün altındaki her şeyi almak yerine esas olanı, anıtsal olanı alarak XV. yüzyıldaki gibi bir şeyin ne olduğu ile değil, değerli olanla ilgileniyordu. Leonardo, kendini doğanın hakimi olmak gibi bir düşünceyle ideal güzelliğe, ebedi ve ezeli güzele ulaşıyordu.

"Leonardo, haklı olarak ışık gölge barışığının (*clair obscur*) babası sayılır. Özellikle onun Son Akşam Yemeği, yeniçağ sanatında ilk defa olarak ışık ve gölgenin kompozisyon etkenleri olarak kullandığı ilk resim olmuştur"<sup>15</sup>

XV. yüzyıl İtalyan sanatçılardan Masaccio'nun izinden giden sanatçıların üstün yapıtlarının ortak bir özelliği vardır. Figürler yaşayan varlıklardan çok heykele benzerler. Botticelli bu sorunu saçların dalgalılığı ve giysilerin devinimini vurgulayarak kenar çizgisinin yumuşatılmasıyla sorunu çözmeye çalışır. Fakat sorunun çözümünü Leonardo biçimleri her zaman ışık ve atmosfer etkileri içinde yumuşatarak hava perspektifi aracılığıyla tonlar arasındaki yumuşak geçişle (*sfumatu*) buğulu bir atmosfer yaratarak çözmüştür. İşte bu çözümle resim sanatı kolaj mantığını terk ederek derinliğe ulaşmıştır. Bu derinlik Turner'le zirveye ulaşır.

<sup>14</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: "Leonardo Da Vinci" İstanbul 1997 s.1105,

<sup>15</sup>H. Wölfflin; Sanat Tarihinin Temel Kavramları: Çev.Hayrullah Örs.İstanbul.1990 .s.106,

### 1.1.3 TIZIANNIO VECCELLIO

Alplerin güneyinde Caro'de doğan ve çok gençken Venedik'e gelen Tiziano, Giorgione ile birlikte Giovanni Bellini'nin ğrencisi olmuştur. Uzun yaşamı boyunca Michalengelo'nunkine denk bir ne kavuşan sanatçı, yüzyılı bulan yaşamı boyunca her yeni akımda çalışmış ve yeteneğini çok geniş sınırlar içinde gösterme olanağı bulmuş, ancak vebaya yakalanarak 99 yaşında hayata gözlerini kapamıştır.

Sanatıyla ulaştığı zenginlik ve çok yönlülük, yüzyıl boyunca Venedik resmine yön vermiş, Rubens, Walteau ve Valesquez'le birlikte Avrupa resmini etkilemiştir.

Tiziano'nun, "Kirazlı Madonna"sı'nın Giovanni Bellini'nin 'Santa Konuşması' adlı bir eserinden esinlenmiş olduğu belirtilir. Belirgin bir geometrik duruşlar düzlemine sahip bu eser, müstakil kapalı formlar halinde üçgen bir kompozisyonla yapılmıştır.

Tablodaki figürlerden Meryem ve yanındaki iki ocuk, açık renk değerleriyle yapılırken sağ ve solundaki sakallı iki ihtiyar koyu değerlerle Meryem ve çocukların oluşturduğu üçgen formu daha da belirgin hale getirir.

Rönesans'ın felsefi, dini, ahlaki sorunlarını irdeleyen sanatçı, klasik güzellik anlayışına bağlı olarak tarihi ve mitolojik konulu resimlere de eserlerinde yer vermiştir.

1515-16 yıllarında yapmış olduğu 'Göksel ve Dünyasal Sevgi'(resim 3) adlı kompozisyonu gibi mitolojik yapılı eseri, renk ve ışık düzeni, grafik düzeni ve şemanın g kavranabilen anlamsal kurgusu bakımından ilgi çekicidir.

Kompozisyonun n planındaki kabartmalarla süslü bir lahdin kenarında oturan biri giyimli, biri çıplak iki kadın figürü ve ortada resmin odağını teşkil eden Amor figürü, elini lahdin içindeki suya batırır vaziyette tasvir edilmiştir. Soldaki kadının beyaz elbiseli olduğu dikkati çekmektedir. Ancak bu beyaz elbise, sağ kolu açıkta bırakmakta ve buradan da kırmızı renkli bir i elbisesi görülmektedir. Sağdaki kadın ise kırmızı bir pelerine sahiptir ve küçük bir beyaz kumaş parçasıyla rtnmştr. Yani bu iki



karşılık, sağdakinin kırmızı hakimiyetinde kırmızı-beyaz renkli pelerin ve renkli kumaşa sahip olması bakımlarından tam bir tezat vardır. Giyimli kadının sağ elinde bir çiçek bulunmaktadır. Buna karşılık, sağdaki kadın elinde toprak bir kap tutmaktadır.

“Arka plandaki iki bölümlü doğa görüntüsü anlam boyutunu derinleştirerek bütünlüğü sağlamaktadır. Sağdaki kadının arkasında ağaçlar, kırlık arazi, göl ve bir şehir görüntüsü yer almaktadır. Kırdaki iki atlı, bir tavşanı kovalayan köpek, bir avcı, çoban ve sevgililer görülmektedir. Soldaki kadının arkasındaki peyzajda ise ağaçlı, yemyeşil bir yamaçta yer alan iki yuvarlak kuleye sahip bir kale dikkat çekmektedir. Ön taraftaki yeşillikler içinde iki tavşan ve kaleye giden yolda bir atlı ve kale kapısı önünde de perspektife bağlı olarak çok küçük resmedilmiş bazı figürler bulunmaktadır. Merkezi eksendeki Amor’un arkasında ise ağaçlar ve bu ağaçların arasında görünen atmosferik tesirlerle resmedilmiş dağlar da tüm diğerleriyle birlikte yapıta ilgi çekici bir anlamsal boyut katmaktadır.”<sup>16</sup>

“Meryem’in Göğe Çıkışı” adlı eserinde ise üç bölüm halinde oluşturulan kompozisyonla orta merkezde bulunan Meryem’in üst merkezdeki tanrı betimlemesinden daha önem kazandırıldığı görülür. Ortaçağ konusu olan bu resim, doğayı inkar etmeden doğanın üstüne çıkmıştır. Ve böylece “Tiziano kendinden sonraki üç yüzyıllık kutsal kilise resminin prototipini vermiş gibidir. Bu eser Venedik’te Frari Kilisesi’ndeki altar için yapılmıştı.”<sup>17</sup>

Tiziano uzun yaşamı boyunca bir hayli eser vermiştir. Bunların içinde papa III. Paul’un Alessandro ve Ottavio ile olan kompozisyonu ilgi çekicidir. Burada vücutlar, adeta sağa sola hamleler yapar durumda gösterilmiştir. Bu da bize sanatçının, çağının genel gözlemlerine uygun olarak yetiştiğini göstermektedir.

“Tiziano’nun yaşamını konu eden öykücüler, imparator IV. Charles’ın sanatçının elinden yere düşürdüğü fırçasını eğilip alarak onu onurlandırdığını

<sup>16</sup> Engin Beksaç-Tayfun Akkaya;Avrupa Resim Sanatı: İstanbul.1990, s.204.

<sup>17</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997. s.382.

coşkuyla anlatırlar.”<sup>18</sup> Olay, günümüzde pek önemsiz sayılabilir ama o günün koşullarında katı saray kurallarını düşünürsek yeryüzündeki büyük bir hakim’in deha olan Tiziano önünde eğilmesini sanatın ve sanatçının büyük bir zaferi olarak görebiliriz.

Tiziano, daha evvel yaptırılmış olan heybetli anlatım ve heybetli yüz karakterleri verilen kral portrelerine karşılık IV. Charles’ın portresini yaparken ona yaranma yolunu tutmayarak onun kuşkucu kişiliğini yok etmemiştir. “İmparatorun yüzü güzel olmamakla birlikte, dramını yansıtan gözleri ile etkileyicidir. Bu yüzden ihtiyatlılık, beklemesini bilen bir zeka, soğukkanlı bir hesaplılık ve sonsuz bir yorgunluk hep bir arada izlenir. Ve insan tüm bunlara bakarken ondaki heybeti unuttur.”<sup>19</sup>

Tiziano resim sanatına yenilik getiren sanatçılardandır. Floransa’nın ve Roma çıplak form güzelliğini bulmalarına karşılık, Venedik rengin ışık gölge içinde değerlendirmesini dünya sanatına kazandırmıştı. Tiziano ise Rembrandt ve El Greko’dan önce resimde fırça tuşlarındaki güzelliği keşfetmiştir. “İşte bu buluş, doğa görüntüsünün dışında olan yeni bir unsurdur ve daha önceleri Çin sanatında örnekleri bilinçli olarak verilmiştir. Bu ilgi çekici buluş, Tiziano’nun olgun çağlarında değil, ölümüne yakın 1573’te yaptığı ‘İsa’nın Dikenli Bir Çalı İle Taçlandırılması’ adlı eserinde görülür. Burada bütün figürler, elbiseler ve yüzler o harikulâde fırça darbeleri ile biçimlendirilmiştir. Bu olgunluğa Rembrandt ancak hayatının sonuna doğru varmıştır. Daha ilgi çeken noktalardan biri de şudur: Eserde el ve ayak parmakları, hemen hemen adeta izlenim halinde karalanmışlardır. Böylece Rönesans’ın bu olgun döneminde yetişen sanatçının, Barok’un en önemli özelliklerinden birine erkenden vardığı görülür. Eserde kontura bağlı kalan Tiziano, bu resmi ile kontur çizgisini parçalamış ve dağıtmıştır. Demek ki ilk kez konturların dağılması olayı Tiziano’da görülmüş oluyor. Bu nedenle sanatçı çağının en önemli nirengi noktasını teşkil eder.”<sup>20</sup> O, Mekan içinde figürleri yılan gibi kıvrarak bir gemi içinde çalkalanıyormuş gibi gösterir. Onda mekanın sınırları yoktur,

<sup>18</sup> E.H.Gombrich; Sanatın Öyküsü: Çev: Bedrettin Cömert; İstanbul 1998, s.252.

<sup>19</sup> Sanat Tarihi Ansiklopedisi. Görsel yayınları cilt.3 İzmir 1983.

<sup>20</sup> Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997, s.382.



mekan tablonun dışına taşar; sonsuzluk sezilir. Renkler sübjektiftir. Manzara resminin doğuşu onun resimlerinde görülür.

Vasari, Tiziano'nun yaşlılık dönemi eserlerinden söz ederken şöyle der: "Tizian'ın resim yapma biçimi bu son eserlerinde gençliğindekilerinden çok farklıdır; erken döneme ait eserler hem yakından hem de uzaktan izlenebilir. Buna karşılık, geç dönem eserleri öylesine iri fırça vuruşlarıyla ve boya lekeleriyle kaplıdır ki, uzaktan etkisiz görünmelerine karşın insan bunlara yakından baktığında hiçbir şey göremez"<sup>21</sup>

Tiziano'nun konu repertuarı çok çeşitlilik gösterir. Portre, dinsel konular, şiirsel anlamlı mitolojik alegoriler sanatçının kudretli fırçasıyla formlaşır. Peyzaj tutkunu olan sanatçı, bu özelliğini her çeşit konulu tablolarında, konu ile aynı sanatsal değerde peyzajla sunar.

#### 1.1.4 TINTORETTO JACOPO ROBUSTI

Eğitimi Tiziano'dan almış, fakat onun tam karşısı niteliklere sahiptir. Bu karşılık Tiziano'nun soylu patronlara hizmetine karşılık Tintoretto'nun orta kesimden kişilere çalışması gösterilir. Tiziano'nun renkçi duyarlılığı Michelangelo'nun çizim ustalığını birleştirmeye çalışan sanatçı, Rönesans kalıp ve biçimlerini bu anlayış içinde Maniyerist bir üslup yaratacak biçimde yorumlamıştır. 1539'da yeterli olgunluğa erişince kendi başına çalışmaya başlamış ve Venedik resim anlayışını benimsemiştir. Sanatçının 1565'te üyesi bulunduğu S.Rocco Okulunun Albergo Salonu için büyük bir kutsal resimler dizisi yapmıştır. Hz.İsa'nın yaşamından sahneleri betimlediği bu büyük boyutlu eserleriyle alışılmamış kaba fırça vuruşları, gerilim ve atmosferik etkinin yoğunlaştırılması yolunda birer araç olarak kullanılmıştır.

Sanatçının dinsel resimleri içten bir gizemlilik taşır. Mitolojik konulu resimleri ise "Tiziano'ya yakın duyarlılıkla boyanmış daha neşeli ve parlak düzenlemelerdir."<sup>22</sup>

<sup>21</sup>E.H. Gombrich: Sanat ve Yanılsama; İstanbul 1992 ,s.193.

<sup>22</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi:"Tintoretto" İstanbul 1997,, s.1774.

“Evliya Markus’un Mucizesi” (Resim 4)adlı eserinde ilgi çekici, hayrette kalmış bakışlı figürler, çıplak vücut rakursileri görülür. Konu esasen reformasyon eylemine tam karşı olan bir görüşü, yani mucizeyi göstermektedir. Klasikte tanrısal olan şey ,dünyevi olanla gösterilmişti burada ise insanların ruhen dünyevi olmayan bir olay içinde yaşadıkları gösteriliyordu . Bu yüzden burada , dünyevi olanın büyüklüğünü inceleme yoktur. Maniyeristler’in Rönesans ta elde edilen sonuçlarla yetindiği, ancak bu bilgilerle dünyevi olmayan olayları yarattığı görülüyor”<sup>23</sup> diyor Adnan Turani.

Leonardo’nun ‘Son Akşam Yemeği’ resmindeki merkezi planlamayı Tintoretto’ nun Son Akşam Yemeğin de göremeyiz. Ondaki masa, tabloya diyagonal olarak yerleştirilmiş ,kaçış noktası da merkeze değil tablo nun sağ üst köşesine kaydırılmıştır. Bu olay Baroğun diyagonal kompozisyon anlayışının Maniyerist dönemde ortaya çıktığını gösterir . Bu dönemde figürlerde abartı,haşin tavırlar, gergin yüzler kendini kontrol edemeyen tipler olur. “Tintoretto ,Ortaçağ da kaybedilmiş olan dini duyguyu , Rönesans’la kazanılmış olan resim bilgisiyle yeniden ele almış ve sanat ,renklerinde olsun , deseninde olsun yeni bir anlatım biçimine varmıştır. Böylece resimde dünyevi mekan ve figürün kullanıldığı ,yeni optik bir öbür dünya tasavvuru doğmuştur.”<sup>24</sup>

### 1.1.5 EL GREKO

Girit, medeniyetlerin bir kavşağı idi. Avrupa, Asya ve Afrika’ya eşit mesafelerde bulunan bu ada yıllar yılı Yunanlıların, Mısırlıların ve Arap yarımadası sakinlerinin uğrağı olmuştu. Burası Yunan medeniyetlerinden evvel de yine büyük bir sanat merkezi olduğu söylenir.

Mısırlılar, Yunanlılar,Romalılar, Bizanslı ve Filistinli müstemlekeçiler, Müslümanlar ve Haçlı şövalyeleri buraya uğrayarak sanatlarının ve medeniyetlerinin bir parçasını bırakmışlardı. Ada bütün bu milletlerin örf, adet ve medeniyetinden nasibini aldı.

<sup>23</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi:İstanbul 1997, s.395.

<sup>24</sup>Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997, s.395.

Sanat tarihine takma adı El Greko yani "Yunanlı" olarak geçen Dominikos Theotokopulas (1541-1614) Grit'in basit bir köyünden Venedik'e göç etti. Burada Titian'ın atölyesinde çalışma izni aldı. Bir yandan da İslam'ın yayılmasını engellemek ve Luther'in reformunun benimsenmesine mani olmak için Katolik kilisesine savaş açtı. Zaten ressamın fırçaları da hep bu yönde çalışıyordu

Çalışmalarını ilk önceleri ustalardan kopyalar yaparak geliştiren Greko, çok çalışıp kendini etrafına kabullendirdi.

"Sanatçı 1576 yılında klasik İtalyan müziğinin o zamanlar en ünlü bestecisi Vatikan korosunu'nu idare eden Palestrina ile tanıştıktan sonra onun yapmış olduğu kutsal müzik etkisinde kalarak kendini büsbütün Allaha yakın görmeğe başladı. O dönemde savaşların her an çıktığı ve çıkabileceği , dinin tüm hızıyla hareketliliğini koruduğu, mezhep kavgalarını taraftar toplamak için birbirleriyle yarıştığı zamanda,İspanya'da engizisyon mahkemelerinin katı tutumları sürdürülüyordu"<sup>25</sup>.

Greko İspanya'ya yerleştikten sonra yaptığı resimler iyice dini nitelik kazanmaya ve konu olarak o zamana kadar yapılan resimlerden çok farklı yöntemler uygulayarak daha uhrevi temalara yöneldi. Yaptığı resimlerdeki figürlerin anatomilerinin bozuk olması sebebiyle astigmat olduğu, kimilerince deli olduğu savunuldu. Hodge, bu tezi bir tıp dergisinde çürütür<sup>26</sup>

El Greko'da itibari formlar yoktur. Ancak, kendi kuvvetleri sayesinde onun mistik muhtevasını meydana koyan renkler ve ışıklar vardır. Öteden beri Bizans, Venedik, Roma, İspanyol ismi altında söylenen birbirinden ayrı zevk elemanlarını günün birinde Greko gibi kudretli fantazi sahibi bir ressamın armonize ve tahlil edişi, insanlık için cidden nadir rastlanır mesut vakalardan biri olmuştur. Rönesans'ın bütün artistik tecrübelerinin sadece fizik ve beşeri realitenin tefsirine değil, aynı zamanda mistik bir yükselişin tasvirinde de yarayabileceği fikrini açıkça El Greko'ya borçluyuz.

Bu sebeple yalnız insanı ve tabiatı değil, aynı zamanda semayı da feth etmek suretiyle Rönesans zinciri tamamlanmış oldu.

<sup>25</sup> Geralt.P. Hodge:'Ruyet Bozukluğu' Abbottempo; Holland,1970, s.88

El Greko'nun 'Beşinci Mührün Açılışı' (resim 5)adlı kompozisyonunda erkek ve kadın figürler gök kubbe'de uçuşuyor bir haldedir. Rönesans resmindeki mimariye dayalı mekan anlayışı Greko'nun resimlerinde yoktur. Ahiret özlemi içinde olması sebebiyle yaşamını resimlerine en güzel şekilde yansıtmıştır. Yaşadığı çağda bir çok sanatçının yaptığı dini resimler bu kadar etkili değildir.

"Tablonun solundaki Aziz Yahya bir peygamber tavrıyla kollarını yukarıya kaldırmış bakışlarını göğe çevirmiş vaziyette, yedi mühürün açılışını görsün diye kuzunun gelip Aziz Yahya'yı çağırmasıyla ilgilidir. *"ve beşinci mührü açtığı zaman, sunak altında tanrının sözü ve yaptıkları tanıklık yüzünden boğazlanmışların canlarını gördüm, ve bağırarak şöyle diyorlardı. "Ey kutsal ve gerçek Rab, yargılamıyor musun sen! yeryüzünde oturanlardan kanımızın öcünü almıyorsunuz" ? ve beyaz bir kaftan verildi her birine(vahiy 6:9-11)* Tablo da heyecanla davranan çıplak figürler;beyaz giysilerden kutsal armağanı almak için ellerini uzatarak, mezarlarından kalkan ve "öç, öç!"diye bağırarak şehitlerdir."<sup>27</sup>

Vücutta kullanılan renklerle bedenlerin çürümüşlük izlenimi kolayca görülür. Greko'nun resimlerinde form değil, madde haline gelmiş vücutlar boyanmıştır.

Asıl adı Dominikos Theotokopoulos olan El Greko (1541-1614) Girit'te doğmuş, resim tekniğine ilişkin bilgileri Venedik'te edinmiş , Madrid'te kalarak 1577 den ölene kadar yaşamını sürdüreceği Toledo ya yerleşmiştir

Hıristiyan'lığın taassup halinde olmasıyla birlikte koyu bir dogmatizm ve Engizisyon kurallarının yaşandığı İspanya'da Ortaçağ sanat anlayışı hala geçerliliğini koruduğu için,doğalcı çizim doğruluğu adına eleştirmenlerin saldırısına uğrayıp rahatının kaçması tehlikesi yoktu. Bu durum doğal biçim ve rengi korkusuzca kullanma imkanını sağlamıştır. Bu serbestliğin klasik Rönesans devrinin Yunan ve Roma sanatının taklit edilmesine karşı olduğu düşünülmektedir. Kompozisyonun dengesi kasten bozulmuş, huzurun yerini mücadele almıştır. İnce zayıf insan vücutları

<sup>26</sup> Geralt.P. Hodge:'Ruyet Bozukluğu' Abbottempo; Holland,1970, s.88

insan ruhunun yükselme çabalarını temsil eder duruma getirilmiştir. Çarpıcı renkler ve yılanvari kıvrılan figürler huzursuzluk havasını kuvvetlendirirler. Dönemin sanatçıları gibi Greko da dini resim ve portre üzerine çalışmalar yapmıştır. Resimlerinin hepsini maddeyi adeta yok eden bir ışıkla doldurmuştur. Açık ve koyu tonlar, kıvrım ve hareketlilikler figürlere doğa üstü bir hava verir. Bu özellikle Rönesans sanatından ayrılır. Portrelerinde ise bakışlar fizik ötesi alemde seyrederek vaziyette ruhani bir hal alır. Sanatçı, yaşadığı ahiret özlemini tablolarında başarılı bir şekilde yansıtmıştır

### 1.1.5 HARMENZ VAN RIJN REMBRANDT

“Onyedinci yüzyılın başında Hollanda, İspanya'nın boyunduruğundan yeni kurtulmuştu. Ticaret filosu yedi denizde yelken açıyor,yükte hafif, pahada ağır ne varsa sömürge Ülkelerinden buraya akıyordu. Memlekette muayyen bir zümre servet içinde boğuluyor, para harcayacak yer arıyordu. Tacir karılarının kulaklarını ceviz büyüklüğünde yakutlar süslüyor, en nadide Japon incileri çakıl taşları gibi elden ele gidiyordu. Nürnberg'li saatçiler, değil yalnız dakikaları, saniyeleri bile gösteren zaman aletlerini, ancak bu memlekette satabiliyorlardı. Leiden şehri belediye binasının saati bile bu cinstendi. Oysaki diğer Avrupa memleketlerinde zaman ölçüsü olarak hala güneş saati kullanılıyordu

Rubens ve çıraklarının işledikleri büyük dini konular din adamlarının etkisi altında bulunan Flaman ülkelerinde en gözde sanat olarak kabul edilirken, Kalvenist temellere dayanan yepyeni bir anlayışın hakim olduğu Hollanda da bu gibi resimler kilise duvarlarından sökülerek açık meydanlarda yakılıyordu. Resim sanatı burada beşeri konular yönünde gelişirken dini mevzular ancak minik tablolar halinde orta sınıf halkın yatak odalarını süslüyordu. Daha doğrusu lanetlenerek yakılan bu çeşit konular, koyu Katolik Roma'nın din görüşünü temsil eden resimlerdi. Yoksa XVII. Yüzyıl Hollanda'sı dinsiz bir toplum sayılmazdı. Aksine, burada yepyeni sosyal temele dayanan bir mezhep doğuyordu. Kuvvetini, başta, Martin

---

<sup>27</sup> E.H.Gombrich;Sanatın Öyküsü;Çev:B.Cömert; İstanbul 1998, s ,287

Luther'in Wittenberg'de Hıristiyanlık dünyasına duyurduğu kurallardan alan bu mezhep, Allah'la kul arasında aracı tanımıyor, yani kilisenin sorumluluğuna son veriyordu İnsan, vicdanı ile baş başa kalıyor ve doğrudan doğruya Allaha karşı sorumlu oluyordu. Hollanda'da resim sanatı bu felsefeye dayanan bir mantıkla, Mukaddes kitaptan aldığı konularda Kiliseyi göklere çıkarmıyor, bulutların ötesindeki alemi bir tarafa bırakarak, dine tamamen beşeri bir unsur veriyordu. Bu suretle Ortaçağın karanlık devirleri kapanıyordu"<sup>28</sup>.

İşte Hollanda'nın en büyük ressamı Rembrandt bu iklim altında doğdu, yaşadı ve büyük eserlerini gene bu renkli çevrelerden aldığı ilhamla verdi.

"Rembrandt, 1606 yılında, Leiden Üniversite kentinde, varlıklı değirmenci bir babadan dünyaya geldi. Üniversiteye yazıldı ama, çok geçmeden ressamlık uğruna öğrenimi bıraktı. İlk çalışmalarından bazıları, çağdaşı bilgili kişilerce çok övüldü ve 25 yaşında, kalabalık bir ticaret merkezi olan Amsterdam'a gitmek üzere Leiden'den ayrıldı. Portre ressamı olarak çabuk bir üne kavuştu. Zengin bir kızla evlendi. Bir ev satın aldı. Durmak bilmeyen bir çalışma içinde, sanat yapıtlarını ve ender şeyleri derledi. İlk karısı 1642'de öldüğünde, kendisine miras olarak epeyce mal mülk kaldı, ama ünü gittikçe azaldı, yine borca battı , on dört yıl sonra da alacaklılar evini satıp yapıt derlemesini açık artırmaya çıkardılar. Ancak ikinci karısının ve oğlunun yardımlarıyla tam yıkımdan kurtuldu. Karısı ve oğluyla anlaştı,onların sanat eşyası ticaretiyle uğraşan şirketine görevli olarak girdi. Bu yolla, son başyapıtlarını yarattı. Ne var ki, ona bağlı bu iki dost, ondan önce öldüler. Kendisi de 1669'da ölünce, birkaç yırtık pırtık giysiyle meslek araçlarından başka bir şey bırakmadı geriye "<sup>29</sup>.

Aldığı sağlam sanat bilgisi ve gözlem yeteneğiyle dönemin resim tarzlarından İncil tarihini, antik mitolojiyi, portreyi ve diğer resim çeşitlerini başarıyla uyguladı. Manzara resmini ise sonraları halletti. Derinliğine kavradığı doğayı karakter yakalayıcı gözlemleriyle zenginleştirdi. Boyanın kullanımını onun resimleriyle çeşitlik kazanarak madde olarak boya önem

<sup>28</sup> Sadun Altuna; Büyük Ressamlar; 'Rembrandt';İstanbul 1970, s.97,98



kazandı. "Bu boya Rubens'in maddesi gibi zarif, hafif boya değildi. Daha inandırıcı, gerçek ve maddenin ta kendisiydi. Özellikle kendi portrelerinde, bu inanılmaz boya durumu vardır. Bu çok sağlam, düşündürücü, madde olmuş boya, ondan önce ve sonrasında artık kimsede görülmemiştir. Yalnız Goya'da bir-iki kez gözlemlenmiştir. Paletinde karıştırdığı boya, tuvale sürülürken, birden resmini yaptığı şeyin maddesi olur. Çıplaklarında vucut ve yüzler, şişirilmiş vücutlar değildir. Bu uzuvlar, fırçanın bıraktığı izlerle değerlendirilmiş maddeler haline gelir. Resimleri kat-kat sürülmüş boya tabakalarıyla oluşur. Reçineli vernik ve yağ ile karıştırdığı boya hızla kurumakta ve birkaç saat içinde çalıştığı yerler üzerinde tekrar boya sürebilmekteydi. Bu boya durumu, bir sabır, bir işçilik değildir. Bu onun gözlemine dayalı inanılmaz bir fırça dolaştırması, bir büyü ve boyanın ışıklığa, maddeye ve plastik değerlendirmeye gidişi idi. Bu nedenle, yaratıcılığını kendi iç dehasına, düşünceli dimağına borçluymuştu. Bu iç dünyanın en yetkin yansıması, yalnız kendine ait potrelerinde vardır. Bunlar, izleyeni ruhsal durumuna yaklaştırır. Sadece portreler değil, konulu resimlerinde de yüzler hakimdir. Yüzler, her zaman anlamlıdır"<sup>30</sup>. Ünlü sanatçılar içinde kendini model olarak ondan çok değerlendiren olmamıştır. Yaklaşık yüz kadar oto portresini yapmıştır. Sanatçı bu portrelerde kendini aynada kesin bir içtenlikle çirkin olan yüzünü olduğu gibi, gösterişsiz yüz çizgileri didik didik eden dokunaklı bakışlarla yansıtmıştır. Hollanda'da portre siparişleri İtalya, Fransa ve İspanya'dakinden başka kuruluşlarca verilirdi. Bir çok ülkede sanatçılar saraya girmek için çaba harcarlar ve onlar için eser verirler. Halbuki Hollanda da durum daha değişiktir. Rembrandt'ın resimlerinden anlaşılabilceği gibi portre dönem için çok önemliydi ve özellikle sanatçıları destekleyen esnaf loncaları ve zengin burjuvalardı.

Kendisine portre yaptırmak için adeta kuyruğa giren bu insanlar sadece günün modasına ayak uydurmak istiyorlardı. Hepsi o kadar. Ama o gene de bir taşla iki kuş vuruyor, hem cebini iyice dolduruyor, hem de dilediği gibi sanat yapıyordu. Sırası gelmişken şunu belirtmekte fayda var;

---

<sup>29</sup> E.H.Gombrich;Sanatın Öyküsü;Çev:B.Cömert; İstanbul 1998, s ,330

İtalya, Fransa ve İspanya'da Rönesans çağında çalışan ressamların en ünlüleri kudretli bir dükün , bir kralın veya bir ruhani bir reisin hizmetinde bulunması sebebiyle sanatlarını içinde buldukları muhteşem sarayların dışında bulunan insanlara beğendirmek endişeleri yoktu. Zaten halk, çoğu zaman bu eserleri göremezdi bile. Rembrandt'ta ise durum bambaşka idi. Herhangi bir patrona bağlı bulunmayan sanatçı, geçimini doğrudan doğruya halktan temin etmek zorundaydı. Bu itibarla sipariş sahibi kim olursa olsun, portresini büyük bir heyecanla yaptı. Kapısını çalanların çoğu köylüler veya yeni zenginlerdi. Bu çeşitli tipleri büyük bir realizmle renk ve çizgiye döktü. Ama hiçbir zaman sanatını harcamadı, aksine, bu çeşitli insanlar sayesinde hakiki istikametini buldu. Rembrandt'ın ilk resimleri arasında gösterilen " *Dr. Tulp'un Anatomi Dersi*" (Resim 6) isimli çok portreli resmi buna bir örnektir. Bu grup portreler dönemin yaşantısını ve giyim biçimini vermeleri açısından vesika özelliği de taşır. Ayrıca, bu portrelerin burjuvalar için birliktelik meydana getirmesi açısından önemi büyüktür . Yani sosyal bağların oluşturulması açısından büyük önemi vardır. Bu portreler modelin fiziki benzerliğini aşarak manevi varlığına ulaşacak niteliktedir. Başlıca özellikleri normal olmayan bir ışıktır. Karanlık ve rutubetli bir bölgeye düşüp boğulan zavallı ışıktır.

Rembrandt'ta desen kavramı, Rönesans'tan bu yana devam eden desen anlayışından ayrılır. Sanatçı, inşa-i, optik biçimlendirmeyeyle ilgilenmeyip karalama deseni tercih etmiştir. "Bu açıdan sanatçıyı, çağımızın sanatçıları çok daha iyi anlayabilmektedir. Elin bir şeyi tuttuğunu çizmese bile, rahatlıkla o el algılanabilmektedir. Zaten, Rembrandt'ın bir amacı da görüneni değil, görünmeyeni hissettirmektir"<sup>31</sup>. Bu yüzden bir devrim gerçekleştirmiştir.

"Rembrandt'ın bir çıplağı koyu renkli bir fonun önündeyse, vücudun aydınlığı sanki odanın karanlığından türüyormuş gibidir."<sup>32</sup> Resminde kontur yoktur. "Rönesans'ın, Maniyerist dönemin yada Rubens'in

---

<sup>30</sup> M.Zahit Büyükişleyen;Sanat Eserlerini İnceleme:Eskişehir 1993, s.52

<sup>31</sup> M.Zahit Büyükişleyen;Sanat Eserlerini İnceleme:Eskişehir 1993, s.53

<sup>32</sup> Engin Beksaç, Tayfun Akkaya;Avrupa Resim Sanatı: İstanbul.1990, s.139



portrelerindeki belirgin çizgi kaybolmuş.”<sup>33</sup> Kütleleri değerlerine göre tespit edilen ve kenar çizgilerinin belirsizleşmiş olmasıyla sağlanır. Nesnelere bütün olarak kavranır.

Şimdiye kadar ele aldığımız Rönesans ve Manierist sanatçıların çıkış noktaları hep doğadır. Barok’a geçişte durum hiç değişmez . yalnızca toplumların farklılığı ve sanatçıların topluluk içindeki konumu değişir. Sanatçıların seçtiği konular içinde dini, tarihi ve mitolojik sahneler en çok rağbet görmesine rağmen konu serbestliği de söz konusudur. Aslında bu serbestliğe geçmek için bir çok şeyin değiştiği gibi resimde konu serbestliği de değişmiştir. Kilisenin koymuş olduğu katı kuralların değişmesi çok uzun zaman almıştır. Rembrandt’ın yapmış olduğu “*Kesilmiş Sığır*” isimli çalışması artık sıradan nesnelere bile resim için obje olabildiğinin güzel bir örneğidir. Bu resim bir kasap dükkanında baş aşağı asılmış kanlı bir et yığını, bir zafer sembolü, bir kutsal varlık değil, sadece kendi halinde bir kadavradır. Ama harikulâde bir ışık gölge tekniği içinde işlenen bu et külçesi, Rembrandt sayesinde plastik bir senfoni halini almıştır. “Bu çalışmada kırmızı rengin tonlarıyla çalışılmıştır. Her türlü ayrıntı, konunun sıradanlığını hiç hesaba katmadan, sırf resim sanatı düşünülerek ele alınmıştır. Bu resim, o zamana kadar yapılan alışılmış resimlerin hiç birine benzememektedir”<sup>34</sup>. Rembrandt’ın yapmış olduğu yüz kadar portre’de, sanatçının kendinden ödün vermeden sanatının gereklerini yerine getirdiği düşünülebilir. “Portrelerinde önemli olan model değil, ifadedir. Gerek toplu portrelerinde, gerek diğer yapıtlarında, modelin görünüşünü değil, görünmeyen iç dünyasını yansıtır. Kendi portreleri, insan ruhunun değişikliğini en iyi biçimde anlatmaktadır. Bunlarla özgür irade, özgür eserler, sanatçının karakter ve yaşam tarzının kronolojik haritası olarak görülür.

“Rembrandt’ta renkler ton değerleri düşürülerek kullanılmıştır. Saf boya yerine, renklere siyah beyaz katılarak değeri düşürülmüştür. Bunun nedenini ışığın dağılma merkezine bağlamak doğru olur. Bu uygulama sanatçının mekan

<sup>33</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997, s.475

<sup>34</sup> M.Zahit Büyükişleyen;Sanat Eserlerini İnceleme:Eskişehir 1993, s.48

ve boşluk anlayışıyla bağdaşır, figürlerin aynı etkiyi vermesi, resim yüzeyinden fırlamayacak bir ahenk içinde anlaşılmasıyla olanaklı olmuştur.

Rembrandt, çağdaş anlamda renkçi değildir. Işık ve gölgeyi değişik renklerle ifade etmeyi düşünmemiştir. Kırmızı renge ve bu rengin tonlarına, sanat tarihinde gerçek değerini, ifade gücünü kazandıran ilk büyük ressamdır. Resimleri renkçe zengindir. Fakat, saf olarak uygulanmamıştır. Rembrandt'ın resimleri, Rönesans ya da modern dönem resminde olduğu gibi, değişik renk alanlarına bölünmüş değildir. Rembrandt, kontrast renkleri kullanmaktan genellikle kaçınır. Spektrumdaki birbirine yakın renkleri, yeşil, kahverengi, kavuniçi, sarı yanyana kullanılır. Zemin genellikle tek bir renkten oluşmamıştır. Sönük kahverengi, yeşiller ve griler çoğu kez karıştırılmış olarak kullanılmıştır. Sonraki çalışmalarında bu renklerin yanyana kullanıldığı görülür. İtalyan Barok ressamlarının aksine, Rembrandt'ın resimlerinde hiçbir zaman düzlük yoktur. Zemin yansıyan ışıktan oluşan bir atmosfer içerisindedir<sup>35</sup>.

### **1.1.6 DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA VELASQUEZ**

Sanat tarihinde gerçekçi ve doğalcı anlatımın en büyük ustalarından sayılan Velasquez, bir yandan da gündelik yaşam sahnelerini simgeci bir yaklaşımla ele almıştır. Kimi yapıtlarındaysa gerek karmaşık bir düzenleme sunmaları, gerek mitolojik ve gündelik gibi farklı bağlamdaki konuları bir araya getirmeleriyle resim sanatında seçkin bir yer edinmiştir.

Velasquez'in ilk yaptığı eserler, daha ziyade, İspanya'da 'Bodegones' olarak tanınan tarzda resimlerdir. Meyhane de içki içen kaba ifadeli adamlar, ocak başında yemek pişiren kadınlar, sokak satıcıları, çalgıcılar gibi. Maniyerizm tarzında yaptığı bu ilk denemelerinde realizm ve natüralizmi daima ön planda tutan sanatçı, tabak, çanak, çömlek gibi teferruatı bile bu resimlerine büyük titizlikle işlemiştir. Karanlığın içinden aydınlığa doğru çıkan kişilerin ele alınışlarında ise Flaman okulunun belirli etkisi görülür.

---

<sup>35</sup> M.Zahit Büyükişleyen; Sanat Eserlerini İnceleme: Eskişehir 1993, s.50-51

çok genç yaşta olmasına karşın, Pacheco'nun kuru, İtalyan anlayışına bağlı üslubunu da etkilemiştir. Dinsel konulara doğalcı bir anlayışla yaklaşan Velasquez, erken yapıtlarında idealizasyon'dan çok, gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş, ancak, mistik bir nitelik ve tinsellik taşıyan betimlemelere de yer vermiştir."<sup>36</sup>

Kişi özelliği aramadan yapmış olduğu portrelerde Velasquez, ciddiyeti ve etüdü esas almıştır. Mesela, 'Papa X. İnnö.Zenz'in portresi'ni (Resim 7) yaparken onu olduğu gibi resmeder. Daha evvel başka sanatçıların yapmış olduğu gibi kişilere özel, onur verici nitelikler taşıyan portre özelliklerinden kaçınır. Sanatçı, Papayı bu gözle; yani onu onurlu bir havaya sokma gereğini duymaz. Bu nedenle İnnö Zenz'in portresi duruş bakımından temsil edici bir anlatımda olmasına rağmen, gerçekçi bir karakteri ortaya koyar. Ayrıca bu resim karakter etüdü dışında da yenilikler ortaya koyar. Örneğin kumaş üzerindeki ışık oyununu geniş fırça ve boya çarpıştırmaları ile anlatır. Bununla bize boya zevkini yaşatır. İfade aracının güzelliğini ortaya koyarak obje önemi üzerinde durmaz. Sanatçı, konuyu değil, boya güzelliğini keşfeder. Aynı tutumunu saray çalışanlarının, cücelerin, şarlatanların portrelerinde de gösterir.

Çalıştığı konuları hep aynı titizlikle ve dönemin yapıtlarıyla konu bakımından aynı bağlamda eserler üretir. Bunlar, içinde mitolojik , tarihsel ve gündelik hayat yanında saray sanatçısı olması sebebiyle onun en çok ilgilendiği şey, saray portreleridir. Doğadan ayrılmadan iyi bir gözlemle yaptığı bu eserlerde "renk anlayışı daha donuk ve gümüş bir ton almış, erken dönem yapıtlarındaki güçlü ışık-gölge oyunları kaybolmuş, fırça vuruşları daha gevşek ve izlenimci bir nitelik kazanmıştır."<sup>37</sup>

"Sanatçının eserlerinde görülen bu izlenimcilik, fırça tuşları ile elde edilen bir izlenimciliktir ve bu çizgide doğa biçiminin esas şekline fırçadan çıkan lekesine göre karalanmış, işaret edilmiş bir durumu olmaktadır."<sup>38</sup>

<sup>36</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: "Velasquez" İstanbul 1997 s.1875,

<sup>37</sup>Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: "Velasquez" İstanbul 1997 s.1875

<sup>38</sup>Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.463

Bu özelliğiyle Velasquez, Fransız Empresyonistlerin en çok başvurduğu sanatçılar arasında yer alarak onlara önderlik etmiştir. Ama, sanatçı Empresyonistlerden farklı olarak doğayı izlenimlerine göre düzenler. Empresyonistlerde doğa, sevilen motif olarak yansıtılır. Velasquez, bu izlenimciliği dolayısıyla, fırçasını süratle kullanmakta, böylece tabloda beliren boya tuşları, eserine bir tazelik getirmektedir. Bu onun boya sanatına getirdiği en büyük yeniliktir.

'Nedimeler' isimli çalışması sanatçının içerisinde kendisinin de betimlediği ve izleyicinin bulunduğu noktada durdukları anlaşılan, ressamda dahil olmak üzere herkesin gözlerinin çevrili olduğu, kral ve kraliçenin görüntüsünün de arkada büyüü bir biçimde aydınlanmış bir aynaya yansımış olduğu görülür.



## 1.2 ROMANTİZM-EMPRESYONİZM ARASI RESİM SANATI

Romantizm, 'olağanüstü, inanılmaz' anlamına gelmektedir. XVIII. yüzyılın başlarında özel adlarla birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Böylece sıfat olarak gündelik dile girmeye başlamıştır. Artık yazarlar, düş kurmak ve inanılmaz olanı tanımlamak için 'Romantik' sözcüğünü kullanmaya başlamışlardır.

XIX. yüzyıl başlarından itibaren Romantik sözcüğü şiirsel, düşü, bireyci anlamında kullanılmıştır. Romantizmin tinsel anlam yüklenmesinden sonra anlamı değişmeden günümüze kadar gelmiştir.

Romantik akım, genel olarak her yerde, kendine yeni eğilimler getirenlerden, öncülerinin her birinin ulusal özelliklerinden beslenir.

"Bir tek Romantizm'den söz etmek kadar, onu zaman ve mekanda sınırlandırmak da imkansızdır. Batının yaşadığı hiçbir büyük bunalım ya da devrim, bütün ülkelerde aynı anda patlak vermedi. Her ülke birbirine benzer olaylara karşı, kendi ulusal kişiliğine, kendi siyasal, toplumsal, tarihsel koşullarına ya da kendi özlemlerine göre değişik biçimlerde ortaya çıkan Romantizm, Almanya'yı da etkilemiş XIX. Yüzyılın ikinci yarısında Fransa ve İtalya'da görülmeye başlamıştır. İngiltere siyasal devrimini, (yani parlamenter sisteme geçişini) XVII. Yüzyılda , sanayi ve sanat devrimini ise XVIII. Yüzyılda başarmıştır. Dolayısıyla İngiltere Romantizmi, çelişkileri pek yaşamadan kararlı bir şekilde gerçekleştirmişlerdir. Diğer ülkelere göre istikrarlı bir sosyo ekonomi yapısı olan İngiltere'de Romantizmin ortaya çıkış sebebi, Libarellerin sanayi devrimine karşı gelmesidir"<sup>39</sup>.

"Romantizmin ortaya çıktığı çağda, demokratik parlamenter dönemi başlatan Fransız devrimi yaşanmış, aynı zamanda, dünyanın çehresini değiştirecek olan sanayileşme süreci başlamıştı. Ekonomik yapı feodalıktan kapitalizme geçmiş; sosyal hareketlilik artmış, kentlere büyük göçler başlamış ve kentleşme sürecine girilmiştir. Toplumsal sınıfların yapısında da bir değişme olmuştur"<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi:"Resim" İstanbul 1997 s.1551

<sup>40</sup> M.Zahit Büyükişleyen:Sanat Eserlerini İnceleme;Eskişehir,1993.s80

Devrim Fransasında farklı bir özellik arz ederken Napolyon döneminde farklı, restorasyon döneminde farklıdır. Parçalanmış Almanya da farklı görünümde, işgal altındaki İtalya'da farklı, iç savaş süren İspanya'da farklı reaksiyon gösterir. Bu kara Romantizmin resimdeki İspanyol temsilcisi Francisco Goya, Fransız temsilcisi ise Eugene Delacroix'dır.

XIX. yüzyılın başında Romantizm akımı resme konu ve teknik açıdan yeni serbestlikler getirmiştir. Bu yüzyılın ortalarındaki demokratik hareketler, endüstrileşme gibi olgular, resimde dikkatleri gündelik yaşam, halk kitleleri ve kişiler üzerine yöneltmiştir. Bu gerçekçilik yalnızca konuda kalmamış, teknikte de en ileri biçimde ortaya konmuştur. "Gerçekçilik'in en büyük ustası ve bu gün eleştirmenler tarafından resimde en radikal ilerlemeleri yaptığı kabul edilen Courbet, yapıtlarında ışık-gölge oyunları ve kompozisyonlarla öylesine bir gerçekçilik ortaya koyabilmiştir ki, onun ölüdoğalarının gerçekten daha canlı olduğu söylenmiştir"<sup>41</sup>.

Barok sonrası görülen Rokoko ve Neo-Klasisizm aynı dönemlerde etkisini sürdürmüştür. Bu dönemin önemli sanatçılarından Francisco Guardi, Joshua Reynold, Antony Wattau ve Jacques Louis David dönem içinde etkin olmuşlardır.

Her ne kadar Rokoko etkisinde eserler vermiş olsa da Romantik dönemi daha ağır basan Francisco Goya ve realist Gustave Courbet bu dönemlerin anlaşılması açısından inceleyeceğim iki sanatçıdır.

### **1.2.1 FRANCISCO GOYA**

İspanya XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyılın ilk çeyreği arasında El Greko'yu ve Velasquez'i yetiştirdikten sonra bu sanatçıları iyi bilen bir özelliklerle dolu yeni yeteneğe kavuştu. Bu isim Francisco Goya'dır.

Goya'nın İspanya sarayına kabulünü sağlayan portreleri yüzeyden bakılınca; daha çok Van Dyck veya Reynolds tarzında resmi portreler gibidir. Fakat, Goya, portrelerinde güçlü kişileri pohpohlamamayı seçer.

---

<sup>41</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: "Resim" İstanbul 1997 s.1551

Yaptığı bu portrelerde değişik gözlerle bakıyor, onların tüm kofluğunu, çirkinliğini, aç gözlülüğünü ve boşluğunu ortaya koymuştur.

Kraliçe Marie Luise De Parma'yı son derece dekolte bir kıyafetle yapay kıvrımlı saçlar ve vahşi bakışları ile bu kadını, diri ve yeni bir anlatımla çizer. Bu resimde ideal yoktur. Serbest anlatımı, acı bir şekilde karakter yakalayışını, doğa yorumuyla yakalar. Yaptığı yorum, onun konusu üzerindeki düşüncelerini de yansıtır. Bu yorumlar, doğada olmayıp ta ona resimde eklenen şeyler oluyordu. Bu gözlem ve yorum gücü, zamanla Goya'nın dev kişiliğini oluşturur. Gerçeği söyleyiş biçimi onun ünlü 'Çıplak' ve 'Giyinik Maya'larında da görülür. Özellikle 'çıplak maya' adlı tablosu Velasquez'in Venüs'ünden sonra İspanyol resmindeki ilk çıplak resim olması bakımından önemlidir.

Goya, İspanyol halk hayatını, boğa güreşlerini, engizisyon sahnelerini, renkli, dramatik ve karakterize bir biçimde resmetmiş ve başarı kazanmıştır. "1808 yılında Napolyon'un kardeşi Joseph, İspanyol tahtına oturunca, İspanyollar gerilla savaşlarıyla çarpışmaya devam ettiler"<sup>42</sup>. 1789 Fransız ihtilalinin sebep olduğu toplumsal hareketler, dönemin sosyal ve ekonomik yönde bir çıkış hedefi içinde olan toplum için bir ümitlenmeydi. Bunun tedirginlik ve isyanlarla olabileceğine inanan kesimler, İspanya da 1808 yılında Napolyon'un kardeşi Joseph'in İspanyol tahtına oturmasıyla bu toplum gerilla savaşlarıyla çarpışmaya devam etmişlerdir. Buna karşılık Fransızlar da kurşuna dizme yoluyla bu olayların önüne geçmeye çalıştılar. Bu olay, Goya'da 'Sokak Savaşçıların Kurşuna Dizilmesi' (Resim 8) eseriyle bu kanlı çarpışmasının yansımalarını tuvale yansıtmıştır. Buna paralel olarak 'Zos Desartires de Guerna' (savaşın felaketleri) adlı 85 gravürden meydana gelen grafikler hazırladı. 1814'te Fransız askerlerine direnen İspanyol halkını betimlediği 'İki Mayıs ayaklanması' ve 'üç Mayıs 1808 katliamı' (prado) adlı baş yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Bu resimler kaba anlatımıyla güçlü bir dramatik ortam sunar.

---

<sup>42</sup> Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.50



“Sanatta her türlü ulviliği, yüceliği yok eden Goya; memleketinin rahiplerinin materyalizmi, ikiyüzlülüğü, bayağılığı ile terbiye edilmiş olmasına rağmen dini hislerden eksik değildir. Bilakis o Katolikliğin imanına ve pratiğine kendini kaptırmıştır. 3 Mayıs Katliamı'nın konusunu besleyen his, ondaki şiddetli hürriyet ve vatan aşkıdır. Sanatçı, yabancı askerlerin milletine karşı yaptıkları zulme isyan etmektedir. Bu tablonun tarihi manası şudur: Goya, Fransız ihtilali ile doğan yeni ümanite ve hürriyet dinine işaret etmekle bizzat kendi dini inancını ifade etmektedir. Bu resme bakınca ne öldürülen askerlerin bir vazife yapmış olduklarına, ne de bu zavallıların İspanya hürriyetinin kahramanı olduklarına inanmıyoruz. Fakat diğer taraftan kör bir makinenin bir insani değeri tahrip etmek üzere olduğunu görüyoruz. İnsani değer ile makinenin gayri insaniliği arasında epik proporsiyon kontrastı vardır. Yani Goya, halk ihtiraslarını ihtilalini tasvir ve onu takdis ediyor, ıstırap çekiyor ve haykırıyor. Fakat onun kudretli tezatlı ifadesi 3 Mayıs trajedisinin, İspanyol vatanseverliğinin daha ötesine geçerek universal bir beşeri değer kazanmaktadır. Yani Goya'nın resmi, bir tazyike karşı halkın gösterdiği ebedi isyanın sembolüdür”<sup>43</sup>.

“Bu resimde nazari itibara alınması icap eden üç faktör vardır: Tarihi vaka, sanatçının hissediş formu ve onun formu. Tarihi vaka objektif bir elemandır. Diğer ikisi ise, yani hissediş ve form ise sanatçının şahsiyeti tarafından yaratılan sübjektif kalitelere. Ve bu iki şey, his ve form, sanat eserinin esas unsurlarıdır. Mutlak bir değer yapan bunlardır. Geriye kalan her şey nihayet itibaridir, doğaldır”<sup>44</sup>.

1792'de geçirmiş olduğu ağır bir hastalıkla duyma yetisini kaybetmesiyle etkilenen sanatçı, yapıtlarında daha içe dönük bir anlatıma yönelmiştir. 1819'da geçirmiş olduğu ikinci bir ağır hastalığa yakalanması ve ailesini kaybetmesinin vermiş olduğu huzursuzluklar sonucu evinin duvarlarına siyah resimlerini yapmıştır.

<sup>43</sup>M.Şevket İpşiroğlu; Avrupa Sanatı:İstanbul 1916, s.136.

<sup>44</sup> M.Şevket İpşiroğlu; Avrupa Sanatı:İstanbul 1916, s.137.



Madrid civarındaki bir kır evine çekilip münzevi bir hayat yaşayan sanatçı, yaşamını acıya boğan her türlü illetler sonucunda 'siyah resimlerini' yani acısını, doğayı görme şeklini, dünyaya bakış açısını, cadı resimleriyle şeytanlar gibi hayalleri ona arkadaş olmuştur. "Evinin duvarlarını devler, öldürülen erkekler, cadılar ile boyadı. Ümitsizlikler onu perişan ediyordu. Ümitsizlik içinde sembolleri konuşurması onu deli addedilmesine sebep oldu."<sup>45</sup>

"Goya, çağının gerçeklerinin anlatımında, doğa görüntüsünün yeterli olmadığını anlamış ve sembollerle resim dilini kuvvetlendirmek istemiştir. Ama bunu yaparken doğa gerçeğini soyutlamamıştır. Bu doğa dışında sembollere müracaat etmesiyle bir bakıma çağın romantik anlatımına da katkısı olmuştur."<sup>46</sup>

Yaklaşık 500 yağlı boya ve duvar resmi 300'e varan aside yedirme ve taş baskılarıyla son derece üretken bir sanatçı olan Goya, herhangi bir sanatsal üsluptan çok, bazen mizahi bir anlatımın, bazen de kıyasıya bir yerginin yer aldığı yapıtlarında gerçekçi bir anlayışla özgün bir tutum yaratmıştır. Bu bağlamda anlatın aracı olarak gördüğü duygu ve heyecan hem kendi yaşamından, hem de yapıtlarından hiç eksik olmamıştır. Çıkış noktasını oluşturan bu çelişkili hayat, resimlerinde doğada yaşayan canlıları geleneksel anlayıştan ayırmayarak, doğadan kopmayarak resmedilmiştir.

### 1.2.2 GUSTAVE COURBET

Güzel sanatların kilisenin boyunduruğundan kurtulması, henüz geçen yüzyılda, bilim ve tekniğin doğa kuvvetlerine egemen olmaya başladığı endüstrinin topluma refah bakımından yeni olanaklar sağladığı ve makinalaşmanın zenginleştirdiği burjuva sınıfının aristokrat zümre karşısında kuvvetlendiği döneme rastlar. Bethoven (1770-1827 ), müzik sanatının bağımsızlığının önemini resimden önce ortaya atmış olmasına karşın, resim sanatı hem kilisenin hem de aristokrat sınıfın arzusuna bağlı müstakil eserler vermeğe ancak realizmle başlayabilmiştir. Resmin doğa

<sup>45</sup>Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi; İstanbul 1997 s.500.

<sup>46</sup> E.H.Gombrich;Sanatın Öyküsü;Çev:B.Cömert; İstanbul 1998. s 502

görüntüsünden kurtulması ise, ancak yüzyılımız başında mümkün olabilmişti.

1830 ve 1848 ihtilali, idealizm ve klasisim yerine gerçekçiliği getirdi. XVIII. yüzyılın ilk yarısı ortalarından ikinci yarısının ortalarına kadar gerçekçiliği içine alan bir natüralizm (doğacılık) resim sanatına egemen olmuştu. Sanattaki bu anlayış değişikliğinin nedenlerini araştırmak, sonraları karşılaştığımız sanat akımlarının açıklamasına yardım edeceğinden, geçen yüzyılın ekonomik ve endüstriyel durumunu göz önüne getirmek gerekecektir.

İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya'da devlet idaresini imtiyazlı aristokrat sınıfı yerine, endüstrinin zenginleştirdiği burjuva sınıfı almaya başlamıştı. Mutlak idarenin yerini de parlamentolar alıyordu. Endüstri, rasyonel yöntemleri ve bilimsel araştırmaları gerekli kıldığından, bu sahalarda yeni araştırmalar gerekiyor ve böylece yeni bilim dalları doğuyordu. Devlet yönetiminin keyfi ellerle değil, maliye, iktisat gibi alanlarda uzman kimseler tarafından yönetilmesi gereği ortaya çıkıyordu.

Ayrıca ülkücü felsefenin temsilcileri olan, Hegel 1831'de ve Goethe 1832'de ölmüşlerdi. Ülkücü felsefenin yerine ateist ve materyalist düşünce egemen olmakta idi. 1839'daki önemli olaylardan biri olan August Comte'un "Cours de la philosophie positive" i yayımlanıyor ve "Pozitivizm" doğuyordu. Bu suretle metafizik reddediliyor, rasyonel kavramlara ve bilimde uzmanlığa değer verilmeye başlıyor, doğa bilimleri ve metotlarına yer verilmesi isteniyordu. Gene 1839 yılında Daguerre, fotoğrafçılık alanında yapılan ilerlemeyi yayımlıyordu. Bu suretle objenin resmi, sanatçının sübjektif yaratıcı fantezisine gerek kalmadan elde edilebiliyordu. Her icat eğer ona gereksinim duyuluyorsa yapılır. Courbet'nin Paris'e gelip kendini "ilk realist" olarak empoze etmesi, gene 1839 yılına rastlar. Gerçekçilerin o zamanlar ortaya attıkları esas, fotoğrafa dayanıyordu: "İdealistler gibi gerçeği ayıklayıp, kuvvetlendirmek değil, aksine doğaya sadık olarak yansıtmak, teorilere boğmak değil, pozitif olarak biçimlendirmek".Artık resim malzeme olarak şairane öğeleri değil, objeyi gösterecekti. Courbet, Leibl ve Hans Thoma, devrin gerçekçi

resimlerini boyadılar. "Courbet ve Thoma'nın hayranlarından biri : "*Sanat, Allahın yarattığı ile memnun olanın bir ifadesidir*"<sup>47</sup> diyordu.

Bu doğaya dönüş, 1830 peyzajcılarını da ortaya çıkarmıştı. Fontainebleau okulu ile Barbizon sanatçıları da bu dizi de belirtmek gerekir.

1830 peyzajcıları arasında: Corot, Theodore Rousseau, J.F. Millet, Daubigny ve İngiliz Constable sayılırlar.

"Artık sanatçı, doğa karşısına eleştirici gözlerle çıkmıyor, onu daha yüksek değerlere ulaştırmayı düşünmüyordu. Her şey olduğu gibi kabul ediliyor ve çözümlenmesi gereken bir sorun olarak ele alınmıyordu."<sup>48</sup>

Doğada gördüklerini tuvaline aktaran sanatçı, yaptığı bu işe burjuvayı ve halkı tatmin edememesi ise ayrı bir sorun olarak karşımıza çıkıyor, "halk sanattan , etki yapan, heyecan getiren, öğreten ve kendi kültürsüzlüğüne değinmeyen eserler istiyordu ki bu hususlar ne basit realizmde, ne de 1870 yılında ortaya çıkan yeni Rönesans'ın (Nouveau Renaissance) ülkücü sanatında mevcuttu"<sup>49</sup>, Hatta Courbet, bir arkadaşının "niçin hiç melek resmi yapmıyorsun" sorusuyla karşılaşılıyor ve verdiği cevapta "melek nerede? bana bir melek göster resmini yapayım. Ben ancak gördüğüm şeyi çizerim"diyordu. Bu soruların sorulması geleneksel resim konularına alışık olan halkın bu alışkanlıklarını yeni konularda bulamamasının boşluğundan kaynaklandığı, yeni konulara alışmanın çok zor olduğunun göstergesidir. İşte bu boşlukta "kitch" (adi eser) eserler ortaya çıktı.

"Çünkü gerçekçilik, insanın her gün karşısında gördüğünü yansıtmak demektir. Bu insanı ruhen yükseltecek ülkücü değerlere ulaşmayı kendine amaç edinen bir sanat anlayışı değildi. Bu suretle "halkın ölküye olan özlemini giderecek yüzeysel eserler görülmeğe başladı. Öyle ki büyük devlet adamının evinden, en küçük adamın oturma odasına kadar her yere insanın içini buran, parlak,sahte, şatafata yer

---

<sup>47</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.558

<sup>48</sup>Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.558.

<sup>49</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.558.

veren anlayışta eserler girmeye başladı. Sergilerde ancak bu gibi eserler başarı kazanıyorlardı.”<sup>50</sup>

“Resim sanatının çeşitli çehrelerini incelerken görüyoruz ki ideal insan vücudunu esas alan, Antikiteye yönelmiş soğuk renkli Klasizmi, efsanevi, egzotik konulara yer veren Romantizm, zengin bir renk klavyesi ile izlemişti. Ve sonraları atölye havası içinde yaratılan Klasizm ve Romantizm yerine, doğa karşısında objenin gerçeğini güzel olarak kabul eden Realizm, çağı temsil eden sanat olmuştu.”<sup>51</sup>

Courbet, ‘Taş kıranlar’ adlı tablosunu resmederken ne yaptığını soranlara “henüz bilmiyorum, resim bitsin ondan sonra söylerim.” der. Bu resmi yapma amacını ise 1849’da bir arkadaşına şöyle yazar: “Araba ile Maizieres civarındaki Saint Denis şatosuna doğru gidiyordum. Yolun kenarında taş kıran iki kişiye bakmak için durdum. Bunun kadar mükemmel bir sefalet numunesine pek nadiren rastlamak mümkündür.”<sup>52</sup> Courbet bu iki zavallıyı atölyesine davet edip ‘Taş Kıranlar’ adlı tablosunu yapmıştır. Courbet’in bu resim yaptığı tarihten bir yıl önce 1848’de büyük ihtilalinin olduğunu hatırlamak faydalıdır. Bu vesile ile Karl Marx’ın komünistlerin gösterisine de meydan veriliyordu.

Endüstrileşmenin ve makinalaşmanın toplumların yaşamında büyük değişiklikler yaptığı XIX. yüzyılın bu aşamasında emekçilerin büyük çabasını tasvir eden bu tipik yapıt ile sanatçı, resim sanatında realizmin, reel yaşamın gerçeklerini ortaya koyarak halkın beğenilerini yeni bir alana çekmiştir. Ayrıca bu yapıtla “aynı zamanda dostu olan sosyalist filozof P.J.Proudhon’un modern sanat yaşayan sanat tanımına uygun bir sanat yapma yoluna yönelmiştir”<sup>53</sup> Böylece “filozofun insanları kendi tabiatlarının içtenliği, atmosferi içinde, yapay olmayan fizyonomileriyle oldukları gibi tasvir etmek modern sanatın hareket noktası olmalıdır ilkesine de uymuştur.”<sup>54</sup>

<sup>50</sup>Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.558.

<sup>51</sup>Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.558.

<sup>52</sup> Cahit Kınay: Sanat Tarihi, Ankara 1993, s.173.

<sup>53</sup> Cahit Kınay: Sanat Tarihi; Ankara 1993 s.172

<sup>54</sup> Cahit Kınay: Sanat Tarihi; Ankara 1993 s.172

Courbet'nin bu sosyalist düşünceleri " Ornans'daki cenaze Töreni"n de (Resim 8) de devam eder. Bu defin tablosunda bütün kasaba halkı bir mezar çukurunun etrafında, alaca karanlık atmosfer sahnenin matem havasına uygun düşmektedir. Mezar kazıcısı, rahip, kasabanın ileri gelenleri ve fakirleri oldukları gibi tasvir edilmişlerdir. Güçlü siyah ve kırmızı renkler figürlere gerçek görünümü vermektedir. Sert renk kontrastları, karşılıklı toplanmış figürleri dikey planlarıyla arkasındaki tepelerin yapay planı, bu sıradan olaya dramatiklik kazandırmıştır. Ancak bu insanlar bir hiyerarşiyle düzenlenmediğinden bayağı tepkiye sebep olmuştur. Bu tepkilerde sanatçının doğayı çirkinleştirdiği savunulursa da Courbet "onlar güzel değildiler ki güzel yapayım" yanıtını vermiştir. "Ayrıca ressam resmin en köşesindeki insanlara bile tören yöneticisi olan papaza verdiği ilgiyi vererek, onların hareketini, mimiğini içtenlikle çizmiştir"<sup>55</sup>.

Courbet alışılmış gündelik yaşam sahnelerini herhangi bir idealizasyona gitmeden ve duygusal yoğunluk yüklemeyen ama gene de eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır.

Bu tutumunu "Günaydın bay Courbet" eserinde de görürüz. Bu resminde Courbet kendisini sırtında ressamlık araçlarıyla kırdan yürürken bir dostu ve koruyucusu onu selamlıyorlar. Bu tabloya tepkiler ise sanatçının kendini çekersiz bir şekilde işlemesiydi. Dönemin sanatçıları bunu kendilerine ve tayfalarına hakaret olarak algılıyorlardı. Adnan Turani, " Herhalde Courbet'nin uyandırmak istediği izlenim de buydu. Tabloların; zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir protesto olmasını, kendini beğenmiş "kentsoyluları sarsmasını" geleneksel kalıpları ustaca kullanımına karşı sanatsal kendiliğinden ve uzlaşmazlığın değerini istiyordu diyor"<sup>56</sup>.

Sanatçı geleneksel resimde kullanılan konulardan uzaklaşmıştı. "1855 yılı özel sergisinin önsözündeki Realizm manifestosunda sanatçıların amacının kendi anlayışına göre zamanının görünüşünü,

<sup>55</sup>Berke Inel: 'objeye Bakışın Değişimi' Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı 43, İstanbul 2000, s. 42.

<sup>56</sup> Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.558.

fikirlerini yansıtmak, yalnız sanatçı değil insan olmak ve kısaca yaşayan sanat yapmak şeklinde açıklamıştır.”<sup>57</sup>

1861 yılında açtığı atölye de öğrenim yapacaklara “ benim yaptığımı yapma. Başkalarının yaptıklarını da yapma , gördüğünü, hissettiğini ve isteyeceğini yap öğüdünü vermiştir.



---

<sup>57</sup> Cahit Kınay:Sanat Tarihi; Ankara 1993, s.172.

### 1.3 EMPRESYONİZM –SOYUT RESİM ARASI RESİM SANATI

Batı sanatında eski Yunan'dan beri yapılan resim ve heykel yapıtlarında, insan ve doğa biçimleri benzerliklerinin terk edilmediğini biliyoruz. En azından şimdiye kadar incelemiş olduğumuz sanatçılarda bunu görmüş olduk. 1789 Fransız İhtilali'nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmiş ilk devlet düzeni olan Monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getiriyordu. Bu nedenle Monarşinin binlerce yıl boyunca yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar , fonksiyonlarını yitireceklerdi. Bu denli köklü bir değişikliğin sonunda Parlâmenter yönetim dönemi başlıyordu.

Fransız İhtilali öncesi yaşanan olaylarda, tarihte örneği görülmemiş, evrensel insan tiplerini hedef alır. Monarşide can ve mal güvenliği olmayan,özgür düşüncesini açıklama fırsatı yok edilmiş insan tipine rastlanırken ihtilal sonrası insanı insan yapan özellikler, insanların değerlerini kullanma hakkı, eğitim hakkı, özgür düşünce sistemi yavaş yavaş yerleşiyordu.

İşte bu özgürlük Kralın dağıtacağı hak ve hukuka bağlı değildir. Bireyin kendi iradesini kazanma olayı önemli bir yeniliktir ve bu mutlaka sanata ve sanatçılara yansyacaktı. Demokratik parlâmenter yönetimi ile monarşik yönetimin ve din kurumlarının baskısı üzerinden kalkan sanatçı daha özgür, bakış açısıyla kendine özgü işler koyacaktır. Courbet ve Goya'da bu değişimler, buna bir örnektir. Sanatçının özgürlüğüyle ortaya çıkan yenilikler, sanata zenginlik katmaya devam edecektir.

XVIII. yüzyılda kilise ve monarşi'nin bütün hırçınlıklarına rağmen insanlar din ve gelenekleri incelemeye alıyor, metafizik olaylarda çatışmalara giriliyor, bilimsel düşünce ön plana alınmaya, sanatta aklın seçip ortaya çıkardığı değerler ön plana geçmeye başlıyor.

Doğa bu gelişmelerle artık sorgulanmaz özelliğini kaybeder. Delacroix'nın özgür düşünceyle "doğa, ressamın eleştirerek ve seçerek kullanacağı bir sözcüktür"<sup>58</sup> demesi ve aynı düşüncede olan Rene Huygihe'un bu konu ile ilgili olarak " Gerçek artık amaç değil, yalnız sanat

<sup>58</sup> Adnan Turani;Çağdaş Sanat Felsefesi: İstanbul.1998, s.27



için bir çıkış noktasıdır”<sup>59</sup> demesi tabiatın sorgulanmaz özelliğinin artık geride kaldığını gösteriyor

“Demokratik parlâmenter yönetim biçiminde sanat ile sanatçıyı değerlendirme biçimi de değişir. Coissin’in “din, din için, ahlak, ahlak için, sanatçı da sanat için gereklidir”<sup>60</sup> demesi sanatın kendi hizmetinde olabileceğine işaret ediyor. Bu olay özgür bireyin sınırsız hayallerinin anlatımı için bir yol açıldığını gösteriyor”<sup>61</sup>.

Avrupa sanatında köklü değişiklikler 19. Yüzyıl başlarında kapitalist burjuva toplumunun kuruluş sürecinde ortaya çıkmıştır. Bunun özünde endüstri çağı temel yaşantılarının özel bir yeri vardır. Buhar makinası ile çalışan makinaların kullanımıyla başlayan sanayi de maddi üretimlerin atılımlarını oluşturur. Bu dönemde kırsal kesimden koparak şehre göç eden ve giderek artan hızla teknik dünyayı yaratan insan, mekanik üretimin egemenliğinde kendi toplumsal denetimini yitirmiştir. Kapitalizmin patlama aşaması sayılan XIX. yüzyılda her türlü feodal bağlar kopmuş, kişisel değerler katı ve duygusuzca değerlere indirgenmiştir. Kendi var oluşunun bir koşulu olarak üretim araçlarını sürekli bir biçimde kullanan burjuvazi insan yaşamının geleneksel düzenini bozmuş ve sonu gelmez bunalımlara yol açmıştır. 1789 Fransız devrimiyle yaşanan tarihsel dönüşüm XIX. yüzyıl insanının siyasal tutumunu değiştirerek o zamana kadarki edilgince fikirlere son vermiştir. Akıl çağının sonucunda büyük devrimin özgürlükçü düşünceleri, sanatsal etkinliklerde gelenek zincirini zorlarken aynı zamanda halkın egemenliğinden kuşkulanmaya yol açmış ve sanayi toplumuyla uzlaşmayan romantik kişiliklerde inanç çağı özlemini yaratmıştır.

Burjuva toplumunun bu aşamada görülen toplumsal, ekonomik, kültürel çelişkinin bir etki özentisi olarak, dış dünya algılamalarının parçalanması bireyin kendine içinde yaşadığı topluma karşı yabancılaşması ve sanat üretiminin maddi üretime paralel gelişmesi XIX. yüzyıl sanatında görülen bunalımların artmasına neden olmuştur.

<sup>59</sup> Adnan Turani; Çağdaş Sanat Felsefesi: İstanbul.1998, s.27

<sup>60</sup> Adnan Turani; Çağdaş Sanat Felsefesi: İstanbul.1998, s.30

<sup>61</sup> Adnan Turani; Çağdaş Sanat Felsefesi: İstanbul.1998, s.30

Geleneksel sanat öğretileri konu ve anlatım biçimi yönünden endüstri çağı insanının temel yaşantılarını karşılayamayacağından sanatçılar burjuva toplumunun girişimci ideolojisine uygun bir biçimde ya da, kendi ruh durumlarına göre içselleştirdikleri evren tasarımlarına yeni estetik ölçütler koyarak karşılaşmışlardır. Diğer yandan kapitalizmin ekonomi üretimi için olduğu gibi sanat üretimi için de sınırsız kaynaklar ürettiği doğrudur.

Kapitalizm, yeni duygular, düşünceler getirmiş, bunların yerine getirmek için sanatçıya yeni olanaklar vermiştir. Artık kalıplaşmış çok yavaş anlatıma saptanıp kalmak gücü. Böylece kapitalizm sanata yabancı olmakla birlikte sanatın gelişmesine, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etmiştir.

Özgür kişilerin düşündüklerini serbestçe belirtebilmesi, yaratıcı buluşların endüstri çevresinde işlevsel harekete dönüşmesiyle işçilerin toplandığı ve böylece de endüstri kentlerinin oluşmaya başladığı bir ortamı oluşturdu. Sosyolojinin bir bilim dalı olarak ortaya atılmasını ve insanların ne istediklerini, haklarının ne olduğu' nun bilinmesi, bu döneme rastlar. Bu sebeple sanatçılar toplumsal hakları ele aldığı ele aldığı görülür. XIX. yüzyıl deney, teknik ve buluşlar yüzyılı olması dolayısıyla buhar makinesi, elektrik jeneratörü ve röntgen ışığı gibi eski felsefecilerin aklına bile gelmeyecek buluşlar ortaya atılıyor ve bunlar hayatın bir parçası oluyordu.

Bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yankılarını izlenimciler de buluruz. Newton'un Chevreulle'ün ve Helmholtz'un ışık üzerine yaptıkları çalışmalardan izlenimcilerin etkilendikleri , konunun onlar tarafından tartışıldığı bilinmektedir.

Empresyonistler doğa nesnelere üzerindeki ışığın, güneş renklerinin karşılığı olan boya ile saptanmasını amaç edinmişti. Onlar nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen biçimde saf olarak kırmızı, turuncu, yeşil, mavi, mor, sarı boya ile resmetmek istediklerinden onlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması bir sorun olmaktan çıkıyordu. Dolayısıyla nesnelere biçimleri, resim yüzeyinde görüntü olarak hissedilecek kadar azalıyordu. Ayrıca ışık gölge etkisini vermek , renklerle

gerçekleştiriliyor . Bu, empresyonist sanatçı için amaç oluyor, nesnelere gölgeleri zıt renkleriyle tamamlanıyordu. Dolayısıyla nesnelere, biçimin yerini renge bırakmış oluyordu. Volümlere ortadan kalkıyor anlık izlenimler resmediliyordu.

Endüstri çağı toplumu bilinerek her alanda varlığını duyurmaya başlayınca, sanatta toplum gerçeğini yansıtmak değil bu gerçeğe yön vermek, toplum sorunlarını çözmek düşer. ...

### 1.3.1 CLAUDE MONET

Empresyonistlerin başlangıcı genellikle Monet'in gün doğumu isimli çalışmasıyla başlatılırsa da aslında bu o kadar doğru bir bilgi olarak kabul edilemez

Empresyonistler bütün tabiatı tefsir ve tercüme edebilmek için tabiatın sadece bir elemanı –ışık- seçmişlerdi. Bu sanatçılar doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ile karalaması olarak ele aldılar. Bu izlenimi form değil biçimin bıraktığı etki olarak kabul ettiler.

Boudin Monet'ye "doğrudan doğruya doğa karşısında boyanan tuvaler, canlı fırça sürüşlerine yol açar ki; bunlar atölyede elde edilemez"<sup>62</sup> demiştir. Şüphesiz o optik görüntünün izlenimini kastediyor olmalı. Çünkü, doğa karşısında olmaksızın optik görüntü meydana gelemeyeceğinden "canlı fırça sürüşleri"de elde edilemez. Empresyonistler yüzeyde kendilerinden bir şeyler katmazlar. Kullanılacak renkler bellidir. Onlar eşyanın analizine değil izlenimlerin toplanmasına önem verir.

"Monet, Avrupa ressamı içinde bir dönemde hiç kimsenin yapamayacağı kadar peyzajlar yapmış ve bunları Avrupa ya yaymayı başarmıştır. Güneş ışınlarının parıltısını, aydınlığını, ışıklı bulutlarını, titreşen gelincikli buğday tarlalarını, öğle sıcaklığının yakıcı atmosferini ilk olarak keşfetmiştir"<sup>63</sup> Onun sayesinde form kuvvetini kaybediyor, biçim dağılıyor, resme teoriler giriyor ve empresyonizmin programını ortaya koyuyor, doğa karşısında aldığı izlenimleri saptıyordu.

<sup>62</sup> E.H.Gombrich;Sanatın Öyküsü;Çev:B.Cömert; İstanbul 1998 s 513

<sup>63</sup>E.H.Gombrich;Sanatın Öyküsü;Çev:B.Cömert; İstanbul 1998 s 516

Her insanın belli bir görmesi olduğu gibi, her dönemin de belli bir görmesi, belli bir varlık yorumlaması vardır. Görme , insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan dünya karşısında nasıl duruyorsa ,dünyayı o şekilde görür. Atomun parçalanması , endüstrinin gelişimi, fiziki ve fizik ötesi varlıkların incelenmesi sanatı sanatçının bakış açısını zorlamaya başladı ve duyu yoluyla kavrama biçimi Monet için gaye olur. Bu yoluyla kavrama duyular kompleksini oluşturur.

1874 Monet , Renoir, Pissarro, Sisley'in Pariste fotoğrafçı Nadar'ın galerisinde bir sergi açarlar. Monet'nin sergilediği eserlerden biri "güneşin doğuşundan izlenim"(Resim 9) adlı resim dir. Bütün sanat kritikçileri bu isime kafayı takıp dalga geçmeye başlıyor ama sonraları bu deyim,alaylılığını kaybederek bu sergiyi açanların ortaya koyduğu yeni sanat görüşünü ifade eden bir genel kavram oluyor.

Bu resim güneşin doğuşu sırasında bir limanı gösteriyor ve bu limanda güneş ışınlarının su yüzeyindeki harelenmelerini ve belli bir an içindeki gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit edip, hareketsiz hiçbir formun hiçbir kontur'un bulunmadığı bir şekilde ele alındığını görürüz. Objeler belirsiz bir haldedir. Bu resimde duyularımızın kuşattığı ışık-renk tuşlarından başka hiçbir gerçekle karşılaşmayız. Tek gerçek renk ve ışık duyularımızdır. Bu duyular alt alta ve üst üste gelerek bir bütünlüğü oluşturuyor, bu da fenomen dünyasının oluşmasını sağlıyor.

" Monet, burada güneşin doğuşunu ilkin bir görünüş olarak kavriyor ama bir görünüş bütünlüğü içinde kavrayıp resmetmiyor. Tersine onun tutumu şöyledir; O bu görünüşü analiz ediyor ve sonunda tek tek duyulara an'ın belirlediği ve sınırladığı duyulara varıyor.<sup>64</sup> Yani bu peyzajda gördüğümüz her şey, bu en basit elemanların tuval üzerine resmedilişidir. Lekelerden meydana gelmiş bir manzara ama durağan lekelerden ibaret değil, küçük, titrek tuşlardan meydana gelen bir manzara dır.

Empresyonist felsefede de obje var olan duyumdan ibarettir. Bu resimle Monet, bu görünüş dışında başka bir görünüş dünyasından söz

<sup>64</sup>Ismail Tunalı, F.İ. Modern Resim; İstanbul 1992 s 40

açmaz. Kavradığı ve yorumladığı dünyayı resmetmemiştir. Buna göre empresyonizm sübjektif bir natüralizmdir. Sübjektif nejakatif natüralizm, bu dışta içe“ doğadan ruha” giden yolda objeleri kavrararken bir kişiyi ötekinden ayıran kişisel (sübjektif) notaları kullanır.<sup>65</sup> Buna göre doğa, suje'den bağımsız oluşan bir dünya olmayıp sujeye bağımlı bir görünüş olarak kabul edilir.

Empresyonizmle birlikte gelenekten gelen form yaklaşımı değişiyor ve anti matematik, anti geometrik bir hal alıp açık serbest hür form haline dönüşüyor. Bu resimde hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor, böylece resim bütün mekan değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık empresyonlarının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor. Nitekim mekan değerlerine göre değil de yüzey değerlerine göre ele alınan obje üç boyutluluktan iki boyutluluğa yüzey resmine dönüşmüş oluyordu.

Aslında bu değişme, teknik dışında meydana geliyor; çünkü her değişme yeni bir varlık kavrayışına , yeni bir obje yorumuna dayanır ve teknikte bu yeni görmeyi, bu yeni obje yorumunu ifade edebilmek için değişir. Ama burada asıl sorun bu görmenin yeni bir dünya bağlılığını ifade etmesidir. Bunun için “bütün resim tarihi bir 'görme tarihidir. Görme değişince teknik te değişir. Görme ise insanın dünya ile bağlılığını gösterir”<sup>66</sup>

### 1.3.2 PAUL CEZANNE

Cezanne, Empresyonist hareketin önemini bütünüyle kabul etmekle beraber, bu aşırı derecede serbest ve aşırı derecede içgüdüsel resim yapma tekniğinin tehlikelerini de sezebiliyordu. “Empresyonizmi bir müze sanatı gibi daha sağlam ve daha dayanıklı bir şeye indirgemek” amacındaydı. Sonsuz bir azimle, içgüdüsel olanla, disiplini;gelip geçicilikle, dayanıklılığı birleştirmeye uğraşmış, doğanın bir anlık görünümelerini denetim altındaki duygularla incelemeye çalışmış; kaçıcı olanı yapı, renk ve biçimle bağdaştırmaya çalışmıştır.

<sup>65</sup>İsmail Tunalı.F.I.Modern Resim;İstanbul 1992 s 42

<sup>66</sup>İsmail Tunalı.F.I.Modern Resim;İstanbul 1992 s 46.

Cezanne'ın ideali, görülen gerçekliğin ardına geçip felsefi olduğu kadar şiirsel anlamda evrenin özünü yeniden kurmak ve böylece sonsuz olana erişmektir.<sup>67</sup>

Empresyonizmle yakından ilgilenmesine karşın, kısa zamanda bu akıma karşı, yapısal noksanlıkları olduğu gerekçesiyle bir tür direnç, hatta tepki göstermiştir. Hemen tüm Empresyonistlerin tersine, resme olduğu kadar biçimlerin sağlamlığına özen göstermiştir

O Empresyonistlerin tersine nesnelere, temel özellikleriyle ve kalıcı bir şekilde resmetmeyi amaçladı. "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, bu süreklilik duygumunu da taşımaktadır.

Résimde göz ve beyin olmak üzere iki öge vardır ve bunlar birbirinin çalışmasına katkıda bulunurlar. Sanatçılar her ikisinin ortaklaşa gelişimi için çalışmalı; ancak bunu ressamca bir tutumla yapmalıdır. Başka bir deyişle, önce gözler aracılığıyla doğayı oluşturan nesnelere bakıp, sonra beyinde düzenli duygular mantığıyla bunları ifade etme yolları yaratılmalıdır.

İşte söylediği ve resimlerine uyguladığı gibi Cezanne, yavaş çalışan bir sanatçı olarak nesnelere yalnızca değişen dış görünüşlerini değil, temel özelliklerini de yakalamak istediği için, yıllarca ara verdiği bir resim üzerinde çalıştığı olurdu. Empresyonistler gibi an'ı vermeye çalışmaz, o an'ın öncesini ve sonrasını yakalamaya, vermeye çalışırdı. Böyle düşüncelerinin sonucunda özellikle Fovizm ve Kübizm üzerinde etkili olabildiği. Bu sebeptendir ki zaten modern sanatın babası sayılır.

Cezanne'ın Emile Bernard'a yazdığı ve bu gün sanat tarihinde önemli bir vesika teşkil eden 15 Nisan 1904 tarihli mektubunda "Tabiatı bir küre, bir koni, bir de silindir olarak kabul etmeli ve bunların topunu birden

<sup>67</sup> Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev.D.Erbil, İstanbul 1991 s22.



öyle bir perspektife sokmalı ki her şeklin her yüzü belirli bir noktada birleşsin"<sup>68</sup> sözü haklı olarak Kübizm'in çıkış noktasını oluşturur.

Bu mektuptan da anlaşılabilceği üzere görünen doğa düşünölen doğa halini alıyor, anlam düşünöcede somutlaşıyor ve sanatçı kurgusal soyut dünyasını doğaya koşut olarak yapılandırıyor. Cezanne de evren statik yapılanmadadır. Bu yapılanmadaki düşünösel-yapısal objeler yüzeydeki düzenleme ile biçimlenir. Bu yapılanmada, yeni bir biçim anlayışı gelir ve resim git gide doğanın dış görünüşünden kurtulur. Cezanne'ın koni, silindir ve küpleri, yani salt geometrik biçimleri duysal doğanın ve nesnelere özünü oluşturur. Bu öz arayışı, Cezanne de doğadan hareketle gerçekleşir. Geometrik yapıyla kavranan doğa gitgide deformasyona uğrar, sonunda da ortadan kalkar.

Hemen hemen bütün batı resminde hakim olan bir noktadan kavranılan mekan alışkanlığı kırılır.

Cezanne'da;

- 1- Planlar dünyası,
- 2- Birkaç görüş açısı,
- 3- Ters perspektif anlayışı resme girer. Artık doğa analize tabi

tutulurak kaynağı bilim oluşturur. Sanat bilinçli bir yaratımın sonucunda ortaya çıkar ve artık doğanın görünüşünden hızla uzaklaşmaya başlanır.

Bilimsel perspektife uymadan cisimsellik ve derinlik duygusunu vermek isteyen Cezanne, bu özelliğiyle bilimsel perspektifle birlikte doğaya tek bakış açısını kırıp birkaç görüş açısıyla hacmi gösterebilme imkanlarını sunuyordu.

Sanatçı da "Her formun altında geometrinin varlığı düşünöncesi; dış gerçekliğin özüne inme; silindir, koni, küp gibi geometrik biçimlerin eşyanın alt yapısını oluşturup, öze ulaşma amacını taşıyordu."<sup>69</sup>

"Sanat işçiliğinin dayandığı üç esas vardır: Tereddüt, dürüstlük ve itaat. Fikirler karşısında tereddüt, nefse karşı dürüstlük ve çevredeki eşyaya itaat"<sup>70</sup> diyen sanatçı, cansız varlıkların insan figürü ile birlikte değil

<sup>68</sup> Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.27

<sup>69</sup> Mehmet Kavukçu: Soyut-Somut Espas, Sanatta Yeterlik Tezi İstanbul 1996. s.73

<sup>70</sup> Sadon Altuna: Empresyonist Ressamlar ve Eserleri; İstanbul, 1970. s. 107



de tek başlarına bir resim motifi olarak kullanımlarını XVI. asır sonunda ve XVII. asır başında modern Realizm görününceye kadar nadiren rastlanan bir şeydi. Ancak bu zamanda natürmort, resimde bir çeşit, bir tarz olarak nazari itibara alınmış, uzun zamanda hakiki değerden mahrum "adi şeylerin taklidi" gibi mütalaa edilmiş, nefretle karşılanmıştır. Bütün bu itirazlara ve sık sık rastlanan şeylere rağmen natürmort, Cezanne'ın sayesinde dünya ölçüsünde bir şöhrete ulaşmıştır.

"Onu ilgilendiren en önemli sorun, nesnelere içsel görünümünün etkili kılınması idi. Cezanne, zekasının olanca gücünü yaratıcılığının tüm kaynaklarını tek bir amaca yöneltmiştir. Sanatçı ile nesne arasındaki yaklaşımdan doğan nesnenin içsel gerçeğini ortaya çıkarmayı başarmak. "cezanne'nin düşsel" karanlık yaşamının yüce soyluluğu ve resimsel dehasının ötesinde, coşku verici bir deneme yarattığı söylenebilir. Bu deneme Cezanne'nin yalnızca resim yapmak için yaşamış olduğundan ileri gelmektedir"<sup>71</sup>

Yaşamak için kazanmak" sorununu düşünmeyen Cezanne, babasının bıraktığı miras sayesinde kendini tamamen araştırmaya ve çalışmalara vermiştir. Yeteneğini, özgür olarak gelişmesi için zorunlu şart gibi gözüken bağımsızlık, tüccarlar ve tablo alıcılarının korkunç isteklerinden koruyordu.

Paris ile Aix arasında sık sık yaptığı yolculuklar sonucunda sanatçı, Monet, Sisley, Bazille, Renoir, Manet gibi ressamlarla karşılaşma imkanını elde etmiştir ve bu karşılaşmalardan sonra empresyonistlerin sergisine kabul edilmiş, ancak kendine özgü estetik anlayışı, tekniği, sansasyona verdiği ağırlık nedeni ile Cezanne, Empresyonizme bağlı gerçek ustalardan ayrılacaktır. Onu en çok tanıyan Emile Bernard şöyle der: "bir kendi benliğinden oluştan çok uzak Cezanne, gerçek bir düşündürdür. Onun dehası, derinliklerde bulunan bir ışıktır. Mesleğinin ilk yıllarında Manet, Courbet, Delacroix'dan etkilenmiştir. Daha sonra empresyonistlerin

<sup>71</sup> Brion Marcel, Paul Cezanne; Diffision Princesse; Paris, 1994 s.14,

etkisi altına girdi. Salt bir yalnızlık çemberinin içinde yaşamasının nedeni hiç şüphesiz onun tüm geleceğinin bir kaynağı olmasında gizlidir.”<sup>72</sup>

Kompozisyona canlı içtenselliği veren dinamik ritimlerin gidişi, kütlelerin yerleşimi saydam bir şekilde görülmektedir. İç aydınlık bir Cezanne kompozisyonunda, hemen her zaman dengeli ve bütünsel olarak hareketsizdir. Saf bir hayal gücü olarak ortaya çıkmış kompozisyonların bir anlamda görsel oldukları söylenebilir. İç görünüşten anlatıma geçiş ilk bakışta en basit görünen yapıtlarda dahi vardı. Buna “zenci köle” ve “Pişman olmuş Mandela” yı örnek verebiliriz.

Cezanne, doğa ile sanat biçimleri arasında erişilebilecek en iyi dengeyi kurmaya çalışmıştır. Yaptığı biçimler düzlem kurallarına uymakla birlikte, derinlemesine sıralandıkları için yine de üç boyutlu olarak kavranırlar. Birbirlerinden farklı renk tonlarının kullanılması açık koyu karşıtlığını gereksiz kılar.

1879’da başladığı “yıkılan üç kadın”(Resim 10) için Cezanne, yakın dostu Joachim Gasquet’ye sonradan şöyle demişti: “Bu benim tek resmim. Daha doğrusu vasiyetnamem olacak.”<sup>73</sup> Yedi yıl çalıştığı bu tabloyu istediği gibi bitiremeyen sanatçının, bu konu üzerinde yaptığı denemeler otuzun üzerindedir. “İskambil Oynayanlar” haklı olarak Cezanne’in büyüklüğünü tam manasıyla ortaya koyan en güzel çalışmalarından biridir. Oyun kağıdı gibi basit bir vasıta ile iki insan arasında kurulan büyük bir ustalık taşır. İki oyuncunun yüz ifadeleri bütün beşeri unsurları birkaç çizgi ile çok güzel bir şekilde dile getirir

### 1.3.3 PABLO PICASSO

Kübizm, resim sanatının evreleri içerisinde çok önemli bir yer kapsamaktadır. Kuşkusuz resim sanatı, Rönesans’tan günümüze kadar bir gelişim zinciri göstermektedir. Ancak, bilimdeki ve teknikteki gelişmeler, buluşlar, keşiflerle birlikte bu bilim çağında yaşayan sanatçılar da resme değişik perspektiften yaklaşma ve bakma gereğini duymuşlardı. Kısaca değinmek gerekirse; resim, mağara devrinden Kübizm’e kadar bir anlatım

<sup>72</sup> Brion Marcel, Paul Cezanne Diffision Princesse, Paris, 1994 s.14

<sup>73</sup> Sadon Altuna:Empresyonist Ressamlar ve Eserleri;İstanbul, 1970.s, 115.

aracı olarak kullanılıyordu. Kübizmde ise gelenekle tüm bağlar koparılıyor ve resme yeni bir bakış açısı getiriliyordu. Sanatçı artık fotoğraf kamerasını objektifinin kalıpları içine sıkıştırıyor ve objeyi kendi amacı doğrultusunda kullanmaya başlıyordu. Böylece tek yönlü bakış açısından kırılmış geleneksel perspektifle bağlar tamamen koparılmıştır. Artık sanatçı, resminin resimsel değerleri için doğayı tanımlamayı terk etmiştir. Objeler insan olsun, diğer doğa elemanları olsun tüm yönleri ile tuvalde görselleştirilmeye başlanmıştır.

Kuşkusuz Empresyonizme bile başlangıçta yabancı düşen entelektüel resim seyircisi Kübizm'i de yadsıyacaktı. Her yenilikçi sanat hareketi geçmişte olduğu gibi başlangıçta tepkilere yol açacak ve sonradan doğallaşacaktır. Cezanne'ın Kübizm endişesiyle yaptığı resimlerin büyük tepki görmesi, Manet'nin 'Açık Havada Kahvaltı' adını taşıyan tablosu, ayrıca aynı sanatçının 'Olympia'sı büyük tepkilere yol açmıştı. 'Açık Havada Kahvaltı' resminin tepki çekme sebebi resmin resimsel yapısına değil, kırdaki bir çıplak kadının kahvaltıda bulunmasıdır. Geleneklerin terk edilmesi böylece tepkilere sebep olmuştur.

Rönesans'tan beri süre gelen geleneksel resim anlayışı, hızla değişip gelişirken yine de gelenekle bağlarını tümünden koparamıyordu. Dönemi etkileyen olaylar, çok büyük gelişmelere gebe idi. Rönesans döneminden beri süre gelen bir kişinin bir çok mesleği birden yapma geleneği, artık yerini meslek parçalanmaları sebebiyle kişilerin meslek alanlarında uzmanlaşmasına bırakıyordu. Atom parçalanmıştı. İşte bu olaylar fen bilimlerinin etkisi yanında gelişen Empresyonizm'de perspektif, renk ve aynı zamanda içerik açısından da "konu seçimi, gündelik konular ve konuda özgürlük'le geleneksel resim anlayışından uzaklaşmalar vardı. Ancak Kübizm'le birlikte yepyeni bir resimsel yapı ortaya çıkıyordu. Görünen doğa değil, kavramlar birinci planda ön plana çıkıyor, resim kendi değerlerini tanımlamış oluyordu. Renk, siyah-beyaz, biçim kaygılarıyla yeni bir estetik, resim sanatı tarihine giriyordu. Öyle ki, kendi gelişim süreci içinde sanata yeni kavramlar da kazandırıyor. Kolaj, Tromplöy, gibi.

Kurumsal nitelikte olan Kübizm, yepyeni bir estetik getirmiştir. Kübizm'i anlamak için Kübizm 'in içeriğini ve resme bakış açısını bilmek gerekir. Ancak o zaman bu akımın resim sanatının değerleri adına tüm diğer elemanlardan niçin soyutlandığını anlamamız mümkün olur.

Esas konu Picasso olsa da "Picasso ve Kübizm" olarak ele almak hatta, Kübizm içindeki bazı sanatçıları da bu konu içinde değerlendirmek daha doğru olur.

"1908 yılında Picasso ve Braque'in çalışmalarından doğan sanat anlayışı, doğa görünüşlerini geometrik bir parçalamaya tabi tutup tablo yüzeyini doğa unsurlarından kurtararak yeniden inşa etme anlayışına verilen isimdir."<sup>74</sup>

Paul Cezanne'in 1904'te Emile Bernard'a yazdığı mektuplar bir yıl içinde kitap halinde yayınlanmıştı. Geleneksel perspektif kurallarını hiçbir zaman unutmamış, doğaya bakmadan resim yapmamış olan Cezanne, bu tutuma paralel olarak şu ilkeyi de ortaya koyar. "Doğada her şey resimde silindir, küre, koni gibi geometrik kullanılarak anlatılabilir. "Cezanne'in ilkesine dayanarak George Braque'in bir tablosunda birbirinden kesinlikle ayrı görüşleri kullanmış, modele uyma anlayışına bağlı kalmamıştır. Bu tabloyu gören Matisse 'Küçük küpler' sözünü kullanmış, onu dinleyen sanat eleştirmeni Luis Vauxcelles, yayınladığı bir yazıda, Kübizm terimini ortaya atmış, öte yandan Picasso 1906-1907 Wilaminck'in keşfettiği ve Fov'ların göklere çıkardığı zenci sanatının etkisiyle yaptığı sanılan 'Avignonlu Genç Kızlar' adlı tablosunu yapmıştır"<sup>75</sup>.

Bu tabloda ilkel ve sert bir basitleştirme anlayışı hakimdir. Tablo satıcısı ve sanat nazariyecisi Henri Kahnweiler, kübizm eğilimini destekleyenlerdendi. Ayrıca bu akımı destekleyenler arasında şair Guillaume Apollinaire, Andre Salmon ve matematik uzmanı Princet katıldı. Bu kişilere göre doğadaki biçimleri bir teknikle kopya edilmesini öğütleyen bu aydınlara göre sanat, bilim metotlarını kullanarak yepyeni bir iğir amalı, duygusal yollardan uzaklaşarak fikir ve kültüre seslenmeliydi.

<sup>74</sup> Adnan Turani; Sanat Terimleri Sözlüğü: Remzi Kitabevi; İstanbul 1990 s.75,

<sup>75</sup> Gauradi: Roger. Gerçekçilik Açısından Picasso, ev. Mehmet Doğan. İstanbul 1992 S. 40

Bu ilkeye dayanarak Kübist ressam nesnenin çeşitli açılardan görüntülerini yani sadece kendine görüneni değil, o nesne hakkında bütün bildiklerini tek bir tuvalde bir araya getirmeyi denedi.

“1908 kışında Braque ve Picasso birlikte çalışıyordu. Montmartra'nın bir meyhanesinde Braque ve Picasso'nun sanat problemleri üzerinde konuştukları görülmüyordu. 1909 yazını Picasso, Hota'da (İspanya) geçiriyor, ve oralarındaki bir fabrikayı resmediyor, Braque ise La Roche Guyon'da yazını geçiriyor ve La Roche Guyon sarayını boyuyordu. Bu çalışmalarda her iki ressam üç boyutun biçimlendirilmesinde resme birlik vermek için Cezanne'ın yaptığı gibi Rönesans perspektifindeki kaçış noktasına veda etmişlerdi. Bu iki genç ressamda da her nesne kendine has kaçış noktasına sahipti. Onlar, Cezanne'dan, renkten tam manada vazgeçmeleriyle ayrılırlar. Onlarda renklerin yerini siyah-beyaz değerler alır. Bu sebeple de Fov'lardan kesin olarak ayrılırlar. Picasso rengi resme sokmak için çeşitli deneyler yapmıştır. Fakat karıştırılmamış renk, yüzeysel bir biçimlendirmeye mecbur ettiğinden bütün çalışmalarda başarılı olamadı. Yeni renk, resimdeki Kübik vücutlaşmaya karşı koyuyordu”<sup>76</sup>.

Picasso, yaratılışın bu devresindeki olanaklarını keşfeder ve sonuna kadar kullanır. Ama daha önce, eserinde bir şafak yükselmeye başlar. Plastik dilde, renk ve çizgi ile yeni bir yaşama arzusu ortaya çıkmaya başlar. Palet, soluk bir ağartı ile renklerin ve o zamana kadar kapalı olan çizgiler, sanki yaşama açıklığına adanmış yeni bir ilahiye başlayacakmış gibi açılır.

Picasso, (1906-1907) zenci döneminde konudan kopmaya başlar. Daha kavramsal bir sanat yararına tablonun kendisi konu olacaktır. Geleneksel resimle bağlar kopmuştur. Polinezya ve Sudan masklarının etkisi görülür.

Giotto'dan başlayarak İtalya'da Van Eyck'la, Hollanda'dan sonra bütün Avrupa memleketlerinde, resim, dış dünyanın gittikçe daha titiz ve akla dayanan bir gözden geçirilmesiyle belirlenmişti. Şeklin, hareketin, perspektifin, ışığın, açıklık-koyuluğun ve ışık oyunlarının araştırılması,

<sup>76</sup>Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1990 s.583

maddesel dünyanın yeniden ele geçirilmesinin bir çok aşamalarını meydana getirecektir. Bin yıla yakın bir zamandan beri Bizans sanatı ile Roma sanatı, bu dünyayı öbür dünyanın geçici ve yalan bir yansıması; bu dünyaya ait resmi ise, sadece öbür dünyayı, Tanrının dünyasını, İsa'nın ilahi dramının dünyasını ve ölmez ruhların dünyasını yansıtacak bir araç sayılmıştı.

Rönesans sanatı, resim sanatının biricik örneği olup çıkmıştı artık; gaye vücutları, taşıdıkları ruhu yansıtacak şekilde temsil etmek ve doğada yalnızca ruhun bir simgesi ya da ilahi bir bildiri görmek değil de vücutları taşıdıkları ruhu sırf vücutları oldukları için çizmek, doğayı, sırf doğa olduğu için keşfetmek, onları örnek almak onlarda uygunluklar bulmak ve onlardan gözü en kusursuz şekilde aldatacak dış görünüşler ortaya çıkarmaktı.

"Avignonlu Kızlar"(Resim 11), sanat tarihinin bir eşine daha rastlamadığı tam bir kopma, köklü bir yenileme diyebileceğimiz kübist devrimi açmıştır."<sup>77</sup> Picasso modern resme karşılık olmak üzere doğacılıktan söz ederken "kim hayatında doğal bir sanat eseri görmüştür? Doğa ve sanat birbirinden tamamen ayrı iki şeydir."<sup>78</sup> Bu sözleriyle Picasso, doğa eseri ile resmi tamamen birbirinden ayırmıştı.

"Kübizm'den başlayarak ressamın yüklendiği görev, artık var olan dünyayı, doğanın dünyasını yeniden ortaya koymak değil, yeni bir dünya; tamamı ile insani bir evren yaratmaktır."<sup>79</sup>

Gelinen bu aşamada Empresyonizm ve Fovizm sönmüşlerdi. Picasso, yepyeni bir sanat dünyasının sanata yeni bir can verecek taze, dinamik bir akımın peşindeydi. George Braque, Kübizmin ortaya atılışında Picasso'nun en değerli yardımcısı idi. Onlara göre nesneyi anımızda olduğu gibi canlandırmak; onun bütün anlamlı görüşleri altında verilmesini gerektirmektedir. Bize eşyaların içinin de gösterilmek istenmesi olmayacak şey değildir. Optik olanak vermez buna; anı ve hayal ise bizi buna zorlamaktadır. Bir ev resmi çizen bir çocuk, onun içinde oturan insanı da

<sup>77</sup> Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1990 s.511

<sup>78</sup> Gauradi Roger: Gerçekçilik Açısından Picasso, Çev. Mehmet Doğan İstanbul 1992 S. 54.

<sup>79</sup> Gauradi: Roger: Gerçekçilik Açısından Picasso, Çev. Mehmet Doğan. İstanbul 1992 S. 54.



çizmeyi unutmaz. Picasso, Juan Gris ve Braque bir çok natürmortlarını böyle yapmışlardır. Diyelim bir gitar, bir bardak ya da bir şişe bize, plan halinde önden veya kesit olarak ve hatta içini de göstermek için kırılmış halde gösterilir.

Bir başka usul, imajların üst üste gelmesiyle, örneğin : kitabın arkasını, onu okuyan kimseyi bize göstermeyi sağlayan saydamlaştırma yoludur. Buna karşılık nesnenin görünümünü yakalamak zorunlu değildir. Söz konusu olan nesneyi anlatmaktır, taklit etmek değil. Şüphesiz, burada sorun bir kelime ya da resim-yazı bir imge ifade edildiği gibi soyut, kavramsal bir anlam değil, şekillerin gerisinde gizli diyebileceğimiz insani, tümel, aynı zamanda duygulandırıcı ve plastik anlamdır. Oysa bazı konturlar anlamlı, bazıları değildirler. Mümkün olan en çarpıcı imajı vermek için seçme yapılabilir ve yapılmalıdır. Ara görünüşlerin silinişleri, temel şekillerin seçilip ayrılması, kübist tabloların okunmasındaki en küçük güçlüklerden biri bile değildir.

“Gerçekte biz eşyaların tamamen görünüşe dayanan tasvirlerinde bir dağılmaya, bir parçalanmaya ve bazı yasalara göre yeniden kuruluşlarında itiliyoruzdur. Ama bu yasalar, bir iskemlenin, bir evin, yahut da onların göz aldatıcı taklitlerinin bir araya getirilmesini sağlayan geometrik yasalar değildir artık.

Doğayı ve onu yenen geçici teknikleri aşmak gibi tamamen insani bir eylemi ifade eden bu mit yaratma; Homeros’tan, Cervantes’in Donkişot’una, Goethe’nin Faust’undan Gorki’nin anası’na kadar sanatın öz görevi olan bu mit yaratma; birbirinden ayrılmaz şekilde hem dünyaya sorulmuş kaygılı ve hem de insanın, her çağda, kendi kaderinde ve geleceğinden yarattığı kahramanca bir imaj adına o dünya düzeninin tartışma konusu edilmesi demek olan bu mit yaratma; işte Picasso, resim sanatının köklü eğilimini bunda, bu mit yaratmada görmek cesaretini göstermiştir. O, çağımızda aynı zamanda lirik ve destani bu mitsel görünüşü, acayip yaratıkları, acayıplığına karşı başkaldırılarıyla insan



iradesinin, umutlarının, savaşların, zaferlerinin olumlanması ile çizmiş, kalın çizgilerle belirtmiştir.”<sup>80</sup>

Picasso ve Kübizm de Empresyonizm de olana benzer bir diyalektik yıkılış olacaktır. Picasso ve 'kübist' denilen hareket, başlangıçta dış dünyayı özlü bir teknikle ifade etmek, Empresyonistler gibi dış görünüşleri değil, tersine nesneyi kendi içinde olduğu gibi yakalamak istiyor, ve buna da hazırdaki dünyanın karşısına icat edilmiş insanın kendi yasasına göre kurulmuş bir dünya dikmekle ulaşıyordu. Kübistlerin 1907 sıralarındaki eserleri asla insanların bu çöküşüne ve çürüyen, gerileyen bir toplumun dağılan, ufalan güçlerine karşı siyasi ya da bir karşı saldırının başlangıcını gösterir.

Picasso'nun ortaya koyduğu plastik sorun, XX. yüzyılın zihniyetine, resim sanatının temel sorunlarından birine uygun yeni bir çözüm getirmektedir. Bir tuval üzerinde, yani iki boyut üzerinde, artık aldatıcı değil, mekanda hareket halinde olan şekillerin zamandaş görünümünü telkin etmek. Şekillere, ışığa ve harekete dair çok sayıda algılarımızı bir tek imajda kristalleştirerek bizi, artık edilgenleşmiş bir görme algısı göreneklerini ve alışkanlıklarını tartışma konusu yapmaya alışmış algılarımızın her türlü içerik etkinliğini yeniden ele geçirip aşmağa zorlar.

'Avignonlu kızlar', sanat tarihinin bir eşine daha rastlamadığı tam bir kopma, köklü bir yenileme diyebileceğimiz "Kübist" devrimi açmıştır. Bu tablo üzerinde yapılan ilk incelemeler gösterir ki Picasso kompozisyonunda Cezanne'dan ve onun "Banyo Yapanlar" tablolarından etkilenmiştir, ama Cezanne'ın girişimini daha ileriye gerçek bir nitelik değişimi elde edecek kadar ileriye götürmüştür. Önce doğal şekillerden tamamen kopmuş, sonra temel unsurları doğrudan doğruya gerçek gerçekten çıkarılmamış bir anlatış içinde insan tipleri yaratmış, nihayet öyle bir planlar kurmuştur ki göz devamlı olarak tuvalin üzerine çekilmiştir.

Kübizm içinde birbirini takip eden yıllarda Picasso ve arkadaşlarının çalışmaları analitik ve sentetik kübizm olarak adlandırılır.

<sup>80</sup> İsmail Tunali.F.I.Modern Resim; İstanbul 1992 s 190

Analitik kübizm, 1910- 1912 yıllarını kapsayan dönem içinde ortaya çıkmıştır. Çıkış noktasını şüphesiz doğa oluşturur. Bu doğuş, bütün olarak değil de salt bir eleman varlığı olarak doğar. Ortaya konan bütünsel varlık artık doğadan soyutlanmış düşünsel soyut bir varlıktır.

“Doğa varlıklarını doğal- biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, onları düşünsel soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel-soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey doğallığını, duygusallığını ve yüzeyselliğini yitirir, soyut üç boyutlu (steroometrik) bir yapı olur. 1910'lar da Picasso ve Braque'in evren kavrayışları bu yönde olurken aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisini de belirlemiş olurlar. Bu çizgilerin kuşattığı evren tablosu artık, doğal niteliklerini yitirir ve düşünsel nitelikler elde ederek soyutlaşır.”<sup>81</sup>

Artık objeler insanların gördükleri gibi değil, tasarladıkları gibi bir çok yönlerden göründükleri gibi resmedilmektedir. Özellikle bu dönemde bakış açıları çoğalır, hacimden kopulur, geometrik çözümlenmelere gidilir. Eseri çok yüzlü biçim görünümündedir. Planlar çoğalır, renk olarak tek renk, gri ya da okır hakimdir. Tablolar bir bilmece gibi güç anlaşılır hale dönüşür.

“Analitik Kübizm'in doruk noktası 1911 yılı Sonbahar Salonudur. Burada Vellom, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Galizes, Metzinger, Duchamp, Marcuissis homojen olmakla birlikte bir ortak çalışmayı gösteren bir ortak program ortaya koyarlar. Analitik bir program, çünkü bu programda söz konusu olan, biçimi çeşitli elemanlara ayırmak, örneğin Cezanne'da bulunan temel geometrik yapılara geri götürmektedir. İki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimin üç boyut içinde analizi. Böyle bir biçim ve renk ir realizmi, resmi kendine özgü temel ilkesi ve en son ereği olan bir şey yapar.”<sup>82</sup>

Tromplöy'e varacak kadar işlenmiş nesne parçalarını çoğaltıp yeniden tabloya çözümsellik getirilirken 1910'dan başlayarak Braque matbaa harfi ve kalıpla, rakamla çizer. Böylece boşluğu anlatan

<sup>81</sup> Brion Marcel; Paul Cezanne, Difficion Princesse, Paris 1974 s.12,

<sup>82</sup> İsmail Tunalı.F.İ.Modern Resim.,İstanbul 1992 s.192,

geleneksel perspektif bırakılır. Ve yine aynı zamanda bakış açısının çoğaltılmasıyla tek bakış açısına bağlı olarak klasik gelenekten kopmuş olunur. Şu anda bakış açımıza bağlı olarak neyi görüyorsak bize bakan yüzünü algılarız. Aynı obje karşısında bakış açısı değiştikçe, objenin algılandığı yüzeyde buna uyarak değişir.

Öyle ise şu anda gördüğüm, görme duyusu ile kavradığım obje bir an önce kavradığım obje olmadığı gibi bir an sonra kavrayacağım obje olmayacaktır. O, şu anda uzak görünüş içinde kavradığım duysal nesnedir, bir görünüştür. Empresyonizm bu ardılığı mutlaklaştırmış ve onu resmin temel konusu yapmıştır. Oysa şimdi, soyut sanat bu anların ardığını, ilgisini temelden parçalıyor. Netice olarak objelerin anlık görünüşlerini, yüzeyselliklerini ortadan kaldırıyor ve objeler biçimsel antitektomatik bir yapı halini alıp üç boyutlu bir hal alır. Objeler duysal görünüşlerinden kurtarılarak ve üç boyutlaştırılarak onları düşünsel bir varlık haline getiriliyor.

“Üç boyutlulaştırmak, bu anlamda nesnelere anlık görüş ve yüzeyleri ile değil, tersine anlık yüzeyselliğin dışında, bir nesneyi aynı zamanda tüm yüzeyleri ile kavrama anlamına gelir.”<sup>83</sup>

Analizci Kübizmin çıkış noktası, bakışın bir eylem olduğudur. Öyle bir eylem ki biz o yolda bu tabloyu, bir çok görünüşleriyle, çelişmeleri ile, iç gerilimleri ile bir bütün olarak yakalar yakalamaz edilgen seyirci çıkarız artık. Tablo ile ressamın yarattığı nesne ilişkisi eylem ilişkisi, sanatçının bölümlere ayırmış olduğu şeyin birliğini kendimizde yeniden yaratmak için mücadele ilişkisidir.

Bir zamanlar, resim ile resim olmayan şey arasındaki diyalektik gerilimler; doğa mı hikayemi yoksa olay mı gibi şeyler bizzat resimde iç gerilimler haline gelmiştir.

Anlatım gerekleri ile imaj gerekleri sanat gereci ile getirdiği bildiri, tablonun koyduğu soru ile getirdiği mitsel geleceğe dönük cevap arasındaki gerilim.

<sup>83</sup> İsmail Tunalı, F.I.Modern Resim; İstanbul 1992 s 193

Analizci kübizm bu noktaya gelince kendi uzantısı ve aynı zamanda karşıda olan sentezci Kübizme denir. Analizci kübizm, doğa resminin kesin reddidir. Bu sistem eşyayı elden geldiğince tam olarak gözü aldatan unsurları bir yana bırakarak resimlemek ister. Bunun için gerçekçi bir tarafı vardır. Gözü yalnız bir yönde gören, profilden bakış ona yetmez.

Bu dönem yapıtlarında artık tek bir perspektif içinde bizce görünür olarak verilmiyor, aynı zamanda farklı perspektiflerden veriliyor. Şimdiye kadar resmin kullana geldiği ve bu özellikle Empresyonizmin mutlaklaştırdığı iki boyutluluk, yani ardalık, yerini birden bire üç boyutluluğa ve aynı zamanlığa bırakıyor. Bu değişim, içinde resim sanatında büyük bir devrim gerçekleşiyor.

Analitik Kübizm, objeleri duyusal-yüzeysel ardarda bağılıklarından çözümlerken, amacı nesnelere aynı zamanda cisimsel birer varlık olarak yeniden kurmaktır. Bu geometrik nesnelere oluşmuş varlık hiç kuşkusuz soyut bir varlıktır ama aynı zamanda da somut bir varlıktır da. Ancak bu soyut-somut varlık, doğadan hareket edilerek kuruluyor. Onu meydana getiren elemanlar, doğrudan doğada ve nesnelere bulunur.

1913-1914 kübizmin gelişiminde önemli bir veriyi belirler. Bu dönemde sentetik Kübizm, Picasso, Juan Gris ve daha geç olarak Braque'ın yapıtlarında Sentetik Kübizme dönüşür. "Apollinaire, kübistlerin sözcüğünü yüklenir. Leger'in konferansı Apollinaire tarafından orfik-orphique olarak adlandırılır"<sup>84</sup>.

Konstruktif elemanlar artık doğal elemanlar değildir. Tersine düşünsel-soyut elemanlar, geometrik elemanlardır. Bu açıdan bakınca analitik kübizm ile sentetik kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Birinin çıkış noktası doğa, ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir.

"Bu düşünceyi Verner Haftmann'ın açıklamasıyla söylersek "Analitik Kübizm'in bir şişeden soyut bir biçimi meydana getirmesine karşılık, Sentetik Kübizm, soyut biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü,

<sup>84</sup>Gauradi:Roger:Gerçekçilik Açısından Picasso,Çev. Mehmet Doğan.İstanbul 1992 S.80

Sentetik Kübizm içinde nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün büsbütün bırakılmaz.”<sup>85</sup>

Kübizm, soyuttan somuta , tümelden tikele geçmekten ve analizci Kübizm’in devam ettirdiği Cezanne yolunu ters yönde izlemekten ibaretti. Analizci Kübizm, dış gerçeğin temel yasal unsurlarını analiz yoluyla açığa çıkartıyordu. Şimdi ise sentez yoluyla, biçim ve renk unsurlarının yardımı ile ancak Şu ya da bu yanları ile doğanın alışılmış nesnelere hatırlatan fakat bir takım organik bütünler olan nesnelere yaratmaktadır. Söz konusu olan da budur. Bu dönüşümün açıkça bilincine varan ilk kimse olan Juan Gris’in yazacağı gibi “Tablomu düzenlemekle işe başlıyorum; sonra nesnelere niteliyorum. Maksat gerçeğin bir nesnesiyle karşılaştırılmayacak yeni nesnelere yaratılmasıdır; Sentezci Kübizm’i Analitik Kübizm’den ayıran Şey kesinlikle budur.”<sup>86</sup>

Doğanın dünyası ressamın yaratışlarına kaynaklık eden dünya arasındaki bu zıtlığı Mistisizme bir dönüş olarak görmemeli, bu yaratılan nesnelere kaynağı, yüce bir öte dünya, kelimenin mistik anlamıyla bir “doğa üstü” değildir. Picasso’da ki sentezci kübizm bunu açıkça gösterir. Nesneyi yeniden elde etmek için Empresyonizme karşı çıkmış olan kübizm yeni bir diyalektik dönüşle tıpkı Empresyonizm gibi, kendi silinişine ulaşıyordu. Picasso, kurtarıcı bir eğilimi saçmaya kadar götürmez, çünkü bu eğilim o zaman bir basma kalıplığa ve köleliğe döner.

<sup>85</sup>Gauradi Roger:Gerçekçilik Açısından Picasso. ev. Mehmet Doğan İstanbul 1992 s.87

<sup>86</sup> Srullaz Maurice:La Cubisme.Yayınlanmamış eviri ev.M.Duran,Paris.1990.s.17

## II. BÖLÜM

### 2 İÇ DOĞA ÇIKIŞLI RESİM SANATI

#### 2.1 SOYUT SANAT

##### 2.1.1 VASSİLİJ KANDINSKY

Yüzyılın başlarında Wassilij Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan "soyut sanat", ilkesinden hareket ediliyordu. Bu ilke, sanatı artık doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmüyor da kandinsky'nin ifadesiyle doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelerle ilgili olmayan, "kendine özgü" bir varlık olarak anlaşılıyordu.

"Kandinsky'ye göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir ama iç dünya dediği, Romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüznün, vb.. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan içsel zorunlulukla arınan, bunları aşan yüksek düzeydeki hakikatlere açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı "ruhsal titreşimleri" duyabilmek'dir"<sup>87</sup>.

Onun ilk çalışmalarını Empresyonizm ve jugenstil, Rus sanatı ile birlikte etkilerler. Daha sonraları ise Fovizm'in etkisi altında kalır. Renge karşı duyarlı bir sanatçıdır. "Bu renk duygusunu, onun Ekspresyonist sanatta rol oynamasına olanak verdiği gibi, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına yardım etmiştir. Bundan dolayı, konusuz ve yalın renklerin resmine giden bu olanak, onun aklına Monet'nin "ekin yığınları" önünde geldi. " ben bu resimde konunun yitirildiğini seziyor ve resmin insanı yalnız fethettiğini değil, aynı zamanda insanda silinmeyen bir izlenim bıraktığını şaşkınlıkla görüyordum. Bu bana göre, o zamana kadar hiç aklıma gelmeyen her türlü rüyanın hududunu aşan paletin gizli gücü idi. Boya sanatı efsanevi bir kuvvet ve görkemlilik kazanıyordu."<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim: İstanbul, 1993 s.52.

<sup>88</sup> Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.592.



Aslında Paul Cezanne'nin " doğayı silindir, küp ve konilere göre al" düşüncesi sonrası dönemin sanatını etkilemesi sonucunda geleneksel resim anlayışı bayağı değişmişti. Bundan sonraki bir diğer olay ise Kandinsky'nin kişisel gözleminden doğan bir düşüncesidir. Bu düşüncelyi sanatçı şöyle dile getirir. "Henüz başlayan bir grup vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm. Henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birden bire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım,, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılmaız olan bu hummalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarını buldum: Bu benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablom 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 biliyorum: obje, resimlerime zararlı olmaktadır"<sup>89</sup>(Resim 12).

İşte bu karşılaşılan durum sonucunda söylenen bu sözler, tam bir kopmayı ifade ediyordu. Sanat artık dış doğa çıkışlı olmaktan çıkıp iç doğa çıkışlı bir yol izleyecekti.

"Kandinsky, konuyu rengin resim yüzeyini kaplamasına karşı koyan bir engel olarak görüyordu. Bununla birlikte Empresyonistlerin konuyu sisli bir hale getirişleri ve küçümsemeleri, onu Ekspresyonistlerin yaptıkları biçim bozmaları kadar az tatmin ediyordu. İnsanın içsel gereklilik prensibi onu bir hal çaresine zorladı. Kandinsky 1910 yılında kendi ilk "soyut" suluboyasını yaptığı zaman hal çaresini buldu. Bu aşamadan sonra da doğadan alınan kimi öğeler resimlerinde tanınır.

"1910 dan sonra yaptığı resimleri üç gruba ayırır. Bunlar: "izlenimler", "irticaller" ve kompozisyonlar. Kandinsky, izlenimleri için "doğrudan doğruya doğa karşısında aldığım ruhsal izlenimlerdir" diye yazar. "irticaller" için "doğrudan doğruya bilinçsiz olarak meydana gelmişlerdir ve herhangi bir taslağa dayanmazlar". Kompozisyonlarını ise

<sup>89</sup> İsmail Tunalı; F.I.Modern Resim: İstanbul 1992 s.128.



“önce yapılmış etütlere, taslaklara dayanarak meydana getirilmişlerdir fakat resim bitirilirken bilinçli olarak kimi imalar yapılmıştır”<sup>90</sup> der

“Kandinsky'nin anlaşılması güç, karmaşık bir kişiliği vardır. Buna pek az insana özgü yetenek te ekleniyor. Gestalt psikolojisi, biçim algısının yanı sıra bir de ifade algısından söz eder. Hatta çocukların, biçimleri daha seçemedikleri bir aşamada öfke, sevgi ve sevecenliye karşı duyarlılıkları olduğunu söyler. Biçim ve ifadeyi, canlı ve cansız çocuk uzun süre birbirinden ayıramaz. Bez parçasından yaptığı bir bebekle canlıymış gibi konuşur. Kandinsky'nin de çocuklarda olduğu gibi, ifadeye karşı aşırı bir duyarlılığı vardı. Çevresinde yer alan her şeyde (somut nesnelere soyut geometri biçimlerine, sayılara, renk ve seslere kadar ) kişiliği varmış gibi karakter niteliği görüyordu.”<sup>91</sup> İşte bu çevresindeki nesnelere ona çağrıştırdıkları şeyler, onda değişik niteliklerle görünüyor. Kendi deyimi ile onda “ruhsal titreşimlere” sebep olarak dış doğanın değişik görünmesi, onda farklı duygulara , farklı bakış açısıyla dış dünya- iç dünya arasında çarpışma sonucu dış dünyadan iç dünyaya yönelmesine sebep oluyordu. Zaten ona göre soyut sanat sanatçının iç dünyasını dile getirir.

“Non-figüratif resim, Kandinsky tarafından kurulmuştur ve Kandinsky gerek resim çalışmalarıyla ve gerekse modern sanatın incili sayılan “Das Geistige in der Kunst” adlı kitabıyla non-figüratif sanata temel yönünü vermiştir. Non-figüratif veya soyut (abstract) sanat nedir? Zaman zaman tartışmalara sebep olan bu kavramla anlaşılması gerekli olan şey şudur: reel formlardan ve reel objelerden, yani dış dünyaya ait nesnelere tamamen kurtulmuş olmak. Bu yolu ilk açan kübizm olmuştu; fakat, kübizmi nesnelere ait en son elemanlardan soyan, felsefi deyimi ile, onu tamamen ‘eidetik’ kılan Kandinsky olmuştur.”<sup>92</sup> Kübizm, sanat tarihinde devrim gerçekleştirmişti ama yapılan çalışmalar soyut değildi. Henüz hacim terk edilmemişti. Kübizmin soyut olabilmesi için bu hacimlendirmenin terkedilmesi gerekiyordu. Kandinsky'yle “ non-figüratif sanatta artık hiçbir muhteva, objeler dünyasına ait herhangi bir form yer

<sup>90</sup> Adnan Turani; Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.593

<sup>91</sup> Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.53.

<sup>92</sup> İsmail Tunalı: Estetik Beğeni; İstanbul 1992 s.61.

alamaz. Sanat realiteden tamamen soyutlanmıştır; bu sebeple ona aynı zamanda soyut sanat adı da verilir. Soyut sanat veya non-figüratif sanat, varlığın sübstansını, bütün material elemanlardan kurtulmuş olan eidos'unu formda, fakat salt formda, soyut formda bulur. Bunu Kandinsky'nin diliyle söylersek: "Form soyut olarak kalınca (artık) hiçbir objeyi ifade etmez, tersine tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle, salt soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir paralelkenardır., bir dikdörtgendir, bir yamuktur ve daha matematik isimleri bulunmayan başka formlardır. Bütün bu formlar, soyut (abstract) ülkesinin aynı hakka sahip vatandaşlarıdır". Yine Kandinsky bir başka sayfada şöyle devam ediyor. Bu formlar öyle bir hazinedir ki, sanatçı yaratmalarının tek tek elemanlarını bu hazineden alır. Bu soyut formlar ülkesi, geometrinin ülkesidir ve bu ülke, realite ile olan bağına tamamen koparmış, kendi-başına varolan, bir süstantiel, bir ideal dünyadır. Mahiyetin, eidos'un dünyasıdır. Sanat zaruri olarak bir eidos alanı, bir substans alanı olacaktır."<sup>93</sup> Yine Kandinsky : "objektif olanın ifade bulabilmesi için, tabii formlar çözülür. Tabii formlar, çoğu bu ifadenin yolu üzerinde bulunan sınırlardır. Onun için bunlar bir kenara itilir; gaye, komposition için konstruktionsdur". " Bu, Kandinsky'nin ulaştığı son noktadır. Sanat bir formlar konstruktionsudur. Böyle bir konstruktions için reel dünya ile bir bağlantıya lüzum yoktur. Bir konstruktions olarak sanat, tamamen abstrakttır; böyle bir sanat, non-figüratif bir sanattır."<sup>94</sup>

Kandinsky'nin saptadığı müziğin resimle olan alakasını şöyle açıklıyor. "Eğer bir ressam kendi iç dünyasını kesin olarak biçimlendirmek ister ve buna kendini zorunlu duyarsa, müzisyenin kendi iç dünyasını ,hiçbir doğa ögesini araya sokmaksızın kolay ve doğal olarak ifade ettiğini bir çeşit kıskançlıkla görür. Böylece ressam da aynı soyut ifade biçimini kendi resminde arıyor ve bundan bugünkü resim ritmik, matematiksel ve yapısal bir biçimleme gösteriyor". Esasen daha önce Gauguin, resmin müzikal bir döneme gittiğini söylemişti. Ayrıca "resimde müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir" diyor Kandinsky. Resimle biçimlerle

<sup>93</sup>İsmail Tunali:Estetik Beğeni; İstanbul 1992 s.61

gerektiği yerde kullanıldığı ritmik yaklaşımlarla insanın iç dünyasını harekete geçirip, müziğin insanı heyecanlandığı gibi bir resminde insanı sarsıp heyecanlandırmasını istiyordu. Kandinsky , ritmik hareketlerin insanı kendine çekmesiyle birlikte müziği hissettirirken, oluşan tempoyla sanki izleyiciyi resminin içine çekiyordu.”<sup>95</sup>

Kandinsky ayrıca, serbest renk ve biçimlerle her türlü “Instrumentation” olanak içinde olduğunu yazıyor. O, seyredenin ruhuna elden geldiği kadar fazla dokunmak istiyordu. Yani kendi ruhsal titreşimlerini nakletmek istiyordu. Bunun için, seyirci de biçim ve rengin his potansiyelini, ruhi titreşimlere dönüştüren çeşitli soğuk-sıcak, yumuşak-sert, bünyeli renk yapıları kullanıyordu.

“Kandinsky, sanat eserinin doğuşunu, “heyecan-his-sanat eseri” şeklinde sıralıyordu. Seyircinin sanat eserini anlaması ise “sanat eseri- his-heyecan” sırasına göre olacaktır, diyordu. Ayrıca, sanat eserini doğuşunun, bilinmeyen, bilinçsiz ve kendiliğinden olduğunu yazıyor. Sanat eseri bir kez sanatçının elinden çıktı mı, artık kendine özgü biçimle çevresine etki yapar. O, ayrıca üzerinde önemle durarak, soyut sanatın tüm olarak bilinçsiz meydana geldiğini belirtiyor. Esasen Picasso ve Braque’ın kübizmi bilerek ortaya atmadıklarını söyledikleri belirtilmişti”<sup>96</sup>.

Kandinsky soyut sanatı icat etmemiştir ama uygulamıştır. Gerçi zaman bakımından “Doğaçlama” adlı suluboya yapıtı, ilk soyut resim olarak kabul edilir. Hem teorik yazıları ile, hem de derin ve kendine özgü, düşünsel, yüce bir tinselliği ortaya koyan resimleriyle soyut sanatın güncelleşmesinde ve tutunmasında onun soyut resimleri kadar soyut sanatın teorisini yaptığı kitaplarının ve yazılarının büyük payı vardır. Ona göre sanat objesinin “duyu yoluyla kavranan gerçeklik” değil, tersine sanatın objesinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Onda biçimlerin arandığı yer, nesnelere dünyası olmaktan çıkarak aranan şeyler iç dünyada taranır ve ortaya çıkarılır. Bu içe dönme, ruha yönelme; dönemin bilimsel yöntemleriyle bağdaşır. Artık sanatçı

<sup>94</sup>İsmail Tunalı:Estetik Beğeni; İstanbul 1992 s.61

<sup>95</sup>Mehmet Kavukçu. Soyut-Somut Espas;Sanatta Yeterlik Tezi; İstanbul 1996.s.45

<sup>96</sup>Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.594

kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder. Gözleriyle gördüğü şeyleri bırakır

Kandinsky bir mektubunda şöyle yazar: "soyut sanat, saf gerçekliği, objeyi amaç edinen resmin gerçekliğinden çok ilerdedir ve yeni gerçekçilik zaman ve oylumun dışında kalır."<sup>97</sup> Ona göre sanat eseri konstruksiyon ve içe doğmadan; mantık ve histen; içe doğma ve yazma tekniğinden meydana gelmektedir. Onun düşüncesinde yine doğa, kendi biçimini kendi amaçları için yaratır.

Kandinsky'nin resim sanatındaki rolü gayet büyük olmuş, etkisi altında dönemin soyut sanatının büyüklerinden Miro, Max Bill, Fritz Winter kendi yeni yollarını bulmuşlardır

### 2.1.2.PIET MONDRIAN

Piet Mondrian ilk soyut denemelerine, Kandinsky'den dört yıl sonra başlar. Kendi gelişimi içerisinde Naturalizm'i, Empresyonizm'i ve Sembolist akımı izledikten sonra 1910 da Kübizmi tanıdı. Kübizmi inceledikten sonra bu doğayı çözümlene biçimi onu doğadan uzaklaşmaya yöneltmiştir.

"Mondrian'ın kübist resimleri, 1911 ile 1914 arasında yapılmışlardır. Bu resimlerde ağaç ve evler resimlenmiştir ve Picasso'dan çok Jacques Villon'u yansıtır. Bu resimlerde eşyalar, çeşitli yönlerden bakılarak resimlenmemiştir. Bundan dolayı, doğaya daha yakın bir etki yaparlar. Bununla birlikte Mondrian'ın bütün amacı, doğayı resminden atmaktır."<sup>98</sup>

Şüphesiz soyutlama kübistlerle başlamıştı. Mondrian'a göre Kübist sanat soyutlayıcıydı ama soyut değildi. Çünkü, Kübizm henüz doğayla ilişkisini koparmamıştı. Hacme bağlıydı. "Kandinsky soyutlama süreci üzerinde hiç durmamıştı. Mondrian'ın sanatında olsun yazılarında olsun, ana sorun buydu.1919'da yayınlanmaya başlayan "De stijl" adlı dergide çıkan "Resim sanatında yeni biçimlendirmeler"adlı yazısında: "Günün uygar insanının yaşamı giderek doğadan uzaklaşıyor ve soyut yaşama dönüşüyor" diyor. Mondrian'a göre, sanat da bu gelişmeye adım

<sup>97</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.595

<sup>98</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997 s.603

uyduracak ve natüralist sanat yerini soyut sanata bırakacaktı. Böylece soyut sanatla bireysellik yerini evrenselliğe bırakacaktı. Bu yazının sdevamında "Bireysel özellikler gösteren doğa biçimlerini ve renklerini tekrarlamayacak, onlardan soyutlanmış olan evrensel bir biçim dili yaratacaktı."<sup>99</sup> diyor.

Denge, Mondrian için büyük bir sorundu. O soyutlama sözünden, bilincin eleme gücünü anlar ve bu eleme gücünü yer yer "yok etme" ve "yıkma" diye tanımlar. Onun için büyük sorun olduğunu söylediği zıtlıklardan erkek-dişi, düşünce-madde, nesnel-öznel, dış-ıç terimlerini yazdığı yazılarında dünyadaki zıtlıkların savaşımları olarak anladığını gösteriyor. Bu zıtlıklardan doğan nesne bozukluğu da zaten Mondrian'ın sanatının çıkış noktasını oluşturur. Doğanın maddesel yanı, sanatın Natüralist tarzda ilerlemesi için yeterli bir nedendi ama bu ilerlemenin devam etmesi düşünülemezdi. Madem yaşam soyut yaşama doğru sürükleniyordu; öyleyse sanatın da soyut olması gerekiyordu. Çünkü, böyle devam edilirse dengenin kurulması mümkün olamazdı. "Bu yüzden Mondrian düşüncesinde doğayı yıkarak, yok ederek dengeye varabileceğine inanıyor. Dostu Sweeney'e 1924'te yazdığı bir mektupta "sanatta yıkıcılığın yeterince önemsenmemiş olduğunu sanıyorum" diyor."<sup>100</sup>

Doğayı yıkmanın büyük bir engeli ortadan kaldıracığına inanan Mondrian, Kübizmin geldiği noktanın aşılması gerekliliği düşüncesindedir. Bu konudaki düşüncesini dostu Sweeney'e şöyle yazar. "Biliyorsunuz ki, Kübizm'in niyeti- başlangıçta kesin olarak- oylumları ifade etmektir. Üç boyutlu oylum (doğal olanı) demek ki mevcuttu. Bu gene gösteriyor ki, Kübizm gerçekte doğasal kalıyor ve soyutlaşmaya gidiyordu. Fakat soyut değildi. Bu benim soyutlaştırma anlayışıma zıttı. Benim soyut anlayışıma göre oylumun yok edilmesi gerekiyordu. Bundan ötürü ben satih'a hizmet ile hacmi tahrip etmeye vardım. Bundan sonraki sorun, yüzeyi de tahrip etmektir. Ben bunu, yüzeyleri boydan boya kesen hatların yardımı ile yaptım. Fakat yüzeylere pek o kadar dokunulmuş olmadı. Nihayet yalnız

<sup>99</sup>Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.55,

çizgiler çizdim ve bunları renklendirdim. Şimdi biricik problem, bu çizgileri aynı şekilde karşılıklı kontrastlarla yok etmektir"<sup>101</sup>

Mondrian'ın önce hacmi yok etmesi, sonra çizgilerle problemi çözmeye çalışması, sonrasında da yaptığı bu çizgileri renklendirmesi sonucunda tek sorunun renk karşıtıllıklarıyla çizgileri yok etmek olduğudur. Sanatçının soyutlamayla dengeye nasıl adım adım yaklaştığı görülür.

"Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge oynak (kalıplaşmamış) bir dengeydi. Simetriden kaçınıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilginliğe, sanatta da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden Mondrian resimlerinde, dengeyi ararken, düzeyi eşit parçalara bölmeydi. Fakat dengenin, belli bir kalıp içinde donma tehlikesi bununla önlenmiş olmuyordu. Bunu önleyebilmek için, Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, yirmi yıl bıkmadan usanmadan, sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır.(dikey ve yataylar temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtıllıklardı). Dikeyler:evrensel, nesnel düşünsel ve erkeksi olanı;yataylar:bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu."<sup>102</sup>

Mondrian , "doğada biçim ve renk özelliklerinin öznel duygular uyandırarak, salt realite'ye gölge düşürdüğünü bulgulayınca kadar çok zaman geçti" diyor. "Salt realiteye varabilmek için, doğadaki biçim ve renklerden temel yönlere ve renklere (mavi,kırmızı, sarı)gidiyor. 1919'a kadar resim zeminini küçük dikdörtgenlere bölerek renklendiriyor. Bu dönemde renkler birbirine karıştığı gibi, tonlar da birbirinden kesinlikle birbirinden ayrılmıyorlar. 1919'dan sonra resim zeminini dolduran dikdörtgenler büyüyor ve renkler tonlardan arındırılarak parlamaya başlıyor. Bu aşamada büyük bir değişiklik siyah beyaz karışımından elde edilen gri dikdörtgenlerin resimde ağır basmaya başlaması oluyor. bu renksiz bölmelerin arasında parlayan temel renkler, vitraylarda görüldüğü gibi içten ışıldar. Resim yüzeyini bölen siyah çizgilerin renklendirilerek

<sup>100</sup>Nazan,Mazhar İpşiroğlu:Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.55,

<sup>101</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi;İstanbul 1997 s.606.

<sup>102</sup>Nazan,Mazhar İpşiroğlu:Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.56.



ortadan kalkması Mondrian'ın son yıllarına rastlar. "Victory Boogie-Woogie"de Mondrian'ın sanatı, doğal ışıktan arınmış, içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür. Mondrian'ın monografisini yazan Michel Seuphor, onun sanatını kontemplasyon'a dayanan bir tür metafizik ressamlığı diye tanımlar ve başından beri bu sanatın hep bu yolda geliştiğini söyler.<sup>103</sup>

1919 yılına kadar yapmış olduğu resimlerde resim yüzeyini küçük dikdörtgenlere bölerken 1919 sonrasında yaptığı bu dikdörtgenler büyür. "Daha önce renkler ve tonlarda karışma varken, 1919'dan sonra renkler ayrışır. Rengin geri çekilmesi başlar. Renksiz bölmeler arasında renkli alanlar saflığı ve parlaklığıyla dikkat çeker."<sup>104</sup>

Mondrian resimleri hakkında şunları yazar: "Benim resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey, renkti. Renk lehine olarak doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım. İçgüdüsel olarak duymaya başladığım şey, resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi." Mondrian yazısına şöyle devam ediyor: "benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği; ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği... Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgileri, dikey çizgiler, birbirinden ayrık ve serbest haç şekilleri meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını birbirini kesen birçok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim. (Resim 13).

Doğanın inanılmaz büyüklüğü karşısında etki altında kalmış, onun yaygınlığını, sükununu ve birliğini tekrar anlatabilmek istiyordum. Aynı zamanda doğanın görünebilen yaygınlığının, gene onun sınırlanması olduğunu da biliyordum. Dikey ve yatay çizgiler, birbirlerine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Bunlar her yerde vardır ve her şeye egemendirler. Onların çok yönlü etkileri hayatı yok ederler. Her çeşit özelliği olan

<sup>103</sup>Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.57.

<sup>104</sup>M. Kavukçu: Soyut-Somut Espas; Sanatta. Yeterlik. Tezi; İstanbul 1996. s.30



doğanın görünüş dengesinin, kendi zıt kuvvetleri üzerine dayandığını anladım. Trajiği, geniş bir ufukta ya da yüksek bir katedralde görüyordum.

Bu anda gerçeğin biçim ve oylum olduğunu anladım. Doğa, oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey oylumdur. Bizim boş oylum olarak baktığımız biçimde bunun gibidir. Bir birlik meydana getirmek için, sanatın, doğanın dış görünüşünü değil, aksine doğanın gerçeğini izlemesi gerekir. Tezatlarda beliren doğa birliği şudur: Biçim, sınırlandırılmış oylum olup, yalnız sınırlılığı ile kavranabilir. Sanat, oylumu, aynen biçimi olduğu gibi belli etmeye ve bu iki etkenin dengesini yaratmaya zorunludur.

Bu prensipler benim çalışmalarımı geliştirdiler. İlk resimlerimde oylum daima arka planda idi. Biçimleri belirlemeye başladım: Dikeyler ve yataylar dörtgen oldular. Daha hala bunlar bir arka plana karşın dağınık biçimler halinde görünüyordular ve renkleri hala kirliydi.

Resimde birliğin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim: Oylum beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı, mavi ya da sarı oldu. Dörtgenlerin birleşmesi, önceki çağın dikey ve yatayları bütün kompozisyona dağılması ile aynı öneme sahipti. Dörtgenler, bütün önemli biçimler gibi birbirlerine sıkıştıktan sonra, kompozisyon düzeniyle tarafsız bir duruma getirilmeleri gerekir. Gerçekte dörtgenler, kendi özellikleri içinde hiçbir zaman amaç değildiler. Aksine onlar, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkarlar. Diğer biçimler olmaksızın, dörtgenler kesin şekilde özel bir öge olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayırt etmeyi olanaklı hale koyar. Sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflattım ve birini diğeri ile kestirerek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirdim. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş olmuyorlar, aynı zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Sonuçta, daha kuvvetli, dinamik bir anlatım ortaya çıktı. Ben burada tekrar biçimin bütün özelliklerinin

atılmasını denedim. Ve bu, daha yaygın bir kompozisyona götüren yolu açtı.

Birlik, zıtlıkların aynı değerde oluşları ile sağlanınca, açık ve kuvvetli bir biçimde ifade edilmesinin gerçekleştiğini hissettim. Zamanımızın fikri ile uyumlu olarak, bu birliğin, geçmişin sanatında bir kez bile mevcut olmamış olan daha gerçek bir yolda yaratılacağını anladım. Benim biçimlendirme hususunda edindiğim bilgiler sonucu anladığım, her önemli biçimden vazgeçmek, o biçime ulaşmak için biricik esas olduğudur.

1915 yılında Hollandalı bir ressam ve yazar olan Theo Van Doesburg buna benzer denemeler yapıyordu. Beraberce sanatçılar ve mimarlar derneği kurduk: "Stijl-Grubu" , Stijl'in yayın organı Van Doesburg'un yayımladığı aynı adı taşıyan dergi aracılığıyla bu grup bütün Avrupa'ya yayılan bir etki yaptı. Biz sanatımıza "yeni biçim verme" ya da "Neo-Plastisizm" adını verdik. O sıralarda Almanya ve Rusya'da Maleviç, Lisztzky, Pevsner, Gabo vb.'nin çalışmalarıyla 'Konstruktivizm" doğdu. Sonraları Konstruktivizm Paris'te devam etti ve Londra'da Neo-Plastisizm ile aynı anlamda anlaşıldı. Buna rağmen görüşler arasında bazı farklar vardır.

Mimarlık ve endüstri bizim etkimiz altında kaldığı halde, resim ile heykele etkimiz az oldu. Ressam ve heykelticilerin korkusu, Neo-plastisizm'in onları dekorasyona sürükleyeceği idi. Gerçekte bu korku için Neo-Plastisizm'de, diğer sanatlardakinden daha çok bir neden var olmamıştır. Bütün sanat, eğer ifade derinliğinden yoksun ise "dekorasyon" olur. Resimde ve heykelde eklektizim'den sakınılması gerekir.

Mondrian bu görüşlerini yalnız "Stijl" dergisinde değil, diğer Avrupa dergilerinde de yayımlandığını yazıyor. Hatta 1920'de Paris'te sokaklarda dağıtmak için "Neo-Plastisizm"i açıklayan bildiriler bastırıp dağıtmıştı.

Neo-Plastisizm kişisel bir görüş olarak anlaşılmalıdır. Neo-Plastisizm, eski ve yeni bütün sanatın mantıklı bir aşamasıdır. Onun yolu herkes için açık olup, bir prensip olarak kullanılması gerekir. der. ve yine "Bizim halen, içinde bulunduğumuz yaşamın zıt kuvvetlerinin keskin çizgilerle belirlediği makinalaşmış dünyamızda, gerçeği keyfi hislerle

öğrenmeyi denemenin, bizi bir hal çaresine götürebileceğini düşünmek mantıksızdır. Sanatın halen, sadece görüntülere, olaylara ve geleneklere dayanarak (değişici bir gerçek) yaratmasına hiçbir gerek yoktur"<sup>105</sup> der.

"Stijl" sanat anlayışı, "De Stijl" adlı derginin etrafında toplanan kişiler tarafından oluşur ve onların önerip savunduğu sanat anlayışı "Konstruktif soyut" tur. "Konstruktif soyut" anlayış, Kandinsky'nin soyut anlayışından ayrılır. "Kandinsky'de biçim, henüz bireysel bir duygu işareti olma niteliğine sahip; burada ise komposition, biçimlendirilen ifade ve yapıt, biçimlendirilen obje idi. Soyut biçim, kendi başına var olan bir realite olarak kuruluyordu. Böyle rasyonel olarak kurulan bir realite, duygusal her yaklaşıma karşı olduğu gibi, bu duygusallığın katıldığı her soyut geometrik obje kavrayışından ayrılıyordu"<sup>106</sup>

Bu yeni ruhun ortaya koyduğu sanat anlayışı ve estetik, yeni bir kavramı da beraberinde getiriyordu. Bu yeni sanat kavramı; Neo-Plastisizm idi. "Stijl" sanatı Neo-plastisist bir sanat olarak doğuyordu."<sup>107</sup>

Kendi düşünce ve görüşlerini yaymak, duyurmak için değişik sanat anlayışlarına mensup kişileri değişik mekan ve yayın organlarıyla bu inandıkları şeyleri yaymaya çalışmışlardır. "De Stijl" dergisi de Neo-Plastisizm'in kavga organı idi ve bu yönde gelişen sanat anlayışları Kübizmin en aşırı noktaya kadar gitmesini sağladılar. Mondrian, böyle bir dönem sonucunda Kübizmi uç düzeye ulaştırmak amacıyla formları en ileri derecede çözmek, objeleri mutlak niteliğine ulaştırarak arı soyutlamaya varmıştır. "Mondrian objelerin, formların çözümlenerek nasıl temel öğeler olan yatay ve çizgilere dönüştüğünü bir ağaç formu üzerinde göstermek istemiştir. Bu doğal gerçeğin soyut gerçeğe dönüştürülmesi denemesidir. Neo-Plastisizm ilkesi, eşyanın, objelerin özüne inmektir."<sup>108</sup> Bu aşamada didaktik bir değer bulunur. Bu değer, sanat anlayışının soyut ve Kübist bir sanat içinde yetişmiş olmasından ileri gelir. Konstruktif geometrik sanat, soyut bir sanattır.

<sup>105</sup> Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi;İstanbul 1997 s.603-605

<sup>106</sup>İsmail Tunalı.F.I.Modern Resim. İstanbul 1992 s 179. ...

<sup>107</sup>İsmail Tunalı.F.I.Modern Resim. İstanbul 1992 s 179.

<sup>108</sup>Cahit Kınay:Sanat Tarihi, Ankara 1993 s.270

“Mondrian, Hollanda'nın doğal yapısını yatay ve dikeylerle verirken; bu toprakların bir başka özelliği olan suları çekilmiş toprakların çelişmesini vermeğe çalışır.”<sup>109</sup>

Onu New York sokaklarının düzeni, hafif müziğin canlılığı etkiler. “Gramofon uzun süre kullandığı tek araçtı. Dilinde olmasa bile üslubundaki değişmeyi gösterir. “Broadway Boogie Woogie” isimli resimleri New York'un canlılığını, müziğin ritmini yansıtırken, insan bu resimlerde Amerika'ya özgü bir şeyler görür. “Broadway Boogie Woogie” isimli resimlerin değerlendirmesinde “Avrupada yaptıklarından daha az kişiseldir, ruhsal ve fiziksel olarak insana daha uzak niteliktedir” diyor. Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsünde bu özelliğe – belki bir Amerikan özelliğidir- Rothko'nun Newman'ın, de Kooning'in sanatında pek rastlanmaz diyerek düşüncesini sürdürür.”<sup>110</sup> “Onun ölçülerine göre büyük bir resimdir bu. Ayrıca uzun süredir yaptığı resimlere göre yeni bir plastik anlayışı yansıtan küçük renk alanları ve dengeyi tehlikeye düşüren yapısıyla, çok daha kalabalık bir duygu yaratırlar. Bu duygunun burada özellikle belirgin olduğu görülür. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakır.”<sup>111</sup> Adeta Amerika'daki barlarda, müzikhollerde yanıp sönen rengarenk ışıkların etkisini, ritmini resmetmiştir. “Ritm, Broadway Boogie- Woogie resminde küçük dikdörtgenler ve kareler, çizgilerin yerini almıştır.”<sup>112</sup>

“Mondrian'a göre soyut; daima tinsel-evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir. Dışsal olanın en derin biçimde içselleştirilmesidir ve içsel olanın da en salt biçimde dışsallaştırılmasıdır. Ona göre soyut sanatta yalın bir stilasyon değil, ama, iç ve dış, ruh ve doğa, immanens ve transcendens arasında meydana gelen bir hesaplaşma söz konusudur. Burada, iç, ruh ve immanens sözcükleri ile kastedilen şey, derinliktir, tümel-evrensel olandır, varlığın özüdür. Çağdaş soyut sanatta insan, bu derinliğe, öze, tümel-evrensele ulaşmak için soyuta gider. “Tümel-evrensel

<sup>109</sup> Mehmet Kavukçu: Soyut-Somut Espas, Sanatta.Yeterlik.Tezi ; İstanbul 1996,s.45

<sup>110</sup> Mehmet Kavukçu: Soyut-Somut Espas, Sanatta.Yeterlik.Tezi; İstanbul s.46

<sup>111</sup> Lynton Norbert Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul 1997 s. 127

<sup>112</sup> Mehmet Kavukçu: Soyut-Somut Espas, Sanatta.Yeterlik.Tezi; İstanbul 1996,s.46

olanın bizde gitgide bilinçlenmesine ve belirsiz olanın belirli olmasına karşılık, dışımızdaki nesnelere belirsiz biçimlerini korurlar: bilinçsiz olan (bizdeki tümel-evrensel) bilince yaklaşıp yaklaşmadığına göre, bizde de doğa fenomenlerinin keyfi ve belirsiz görünüş biçimlerini değiştirmek ve onları en açık biçimde belirlemek zorunluluğu doğar. Bu zorunluluk, giderek insanı doğa görünüşlerinin dışına, daha derin ve değişmez bir gerçeklik aramaya, tümel-evrensel olana, mutlağa götürür. Böyle bir arama mantığı içine giren insan, duyuşal-bireysel olandan kaçacak, bir mutlak varlığa ulaşmaya çalışacaktır. Mantık, sanatın tüm özümüzün biçimsel bir ifadesi, buna göre de bireysel olmayanın biçim verici bir ifadesi olmasını ister. Öbür yandan sanat, mutlak olanın doğrudan ifadesi olmalıdır. Böyle duyuşal-bireysel olanın dışında, tümel-evrensel olana, temel varlığa yönelen soyut sanat, şimdi yeni bir boyut, metafizik bir boyut kazanmış olur.”<sup>113</sup>

Metafizik bir boyuta girmeden, metafizik olayları düşünmeden soyut ifadelere gitmek samimiyetsizliği getirir. Nitekim Mondrian'ın Hint felsefesi ve tasavvuf bilimi ile uğraştığını burada belirtmek doğru olur. Dış doğa veya iç doğanın tercih edilmesi, kişilerin içinde bulunmuş olduğu ruh durumuna da bağlı olduğundan burada bir tercih söz konusu olacaktır. Dönemin mantığı da geçerli olmak üzere sanatçının seçme şansı vardır. Ama natüralist veya anti-natüralist bir dünya seçimi, dünyaya hangi pencereden baktığının belirtisi olarak, ağırlık verilen kişinin doğası aklın ve mantığın eleme gücü ile bir yöne kayacaktır. Daha çok düşünmeye yönelik, tabiatı bir düşünce sistemiyle kavrama sonucunda soyut sanatın uygulanması kaçınılmaz olacaktır.

Mondrian'ın bir Hint düşünürü Krişmaturti ile olan bağlantısını o düşünürü ait bir konferansın yazılı metnini ölümüne kadar yanından ayırmamasıyla belli eder. Bu aslında onun bu resimleri yaparken önemli bir desteği beraberinde taşıdığına göstergesidir. Zaten öyle desteksiz bir şekilde sanatının teorik ve uygulamasını emin bir şekilde savunması onu doyuran ve iç doğasını besleyen düşüncesini de sağlamlığını gösterir.

<sup>113</sup>İsmail Tunalı; Felsefenin. Işığında. Modern Resim., İstanbul 1992 s 149

### 2.1.2 KASIMIR MALEVICH

Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni biçim dilinin yaratılması sanat alanında büyük devrim olan Kübizm ile başlamış, onu izleyen soyut sanatla sanatın gelişimi, yeni çizgilere doğru yönelmesi devam ediyordu. Bu birbirinden başka düşünen sanat anlayışlarının temsilcilerinden Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı Konstruktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian'ın denge ve oran anlayışları ve Malevich'in "Nesnesiz Sanat" denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır. De Stijl dergisinde yayınlanan bir yazıda "Sanatla yaşam'ın birbirinden ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık" deniliyordu. Doğa çıkışlı sanatın yansıtıcı olduğu, yerinin müze olduğu ve yeni sanat biçiminin yaşama girmesiyle insanın çevresini oluşturması, yeni bir yaşam üslubu yaratması bekleniyordu.

Malevich, bireysel ayrıcalıkların hiçlik içinde silinip kozmik bütün eşitliğinin dengesine inanıyordu. Mondrian evrensel uyum'u dikey-yatay dengesiyle ararken, Maleviç, irili ufaklı dikdörtgenlerin uzay içindeki çeşitli yönlerdeki hareketlerinde arıyor, renkten gitgide uzaklaşıp ton karşıtlıklarından resimlerini arındırıyor ve evrenselliğe açılabilmek için doğaya bağlı dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerekliliğine inanıyordu. Hem Mondrian hem de Maleviç, bu dar dünyalar yıkılmadıkça insanların yaratma özgürlüğüne ulaşamayacaklarına inanarak işe önce doğadan soyutlamalar yaparak başlarlar.

"Malevich'e göre, nesneden arınmış süprematist sanat, her türlü bencilliğin, mal, mülk hırsının ötesinde insanların eşitlik ve kardeşlik içinde yaşayacakları bir dünya olarak görülüyordu. Bu nesnelere dünyasının hiçlik içinde yok olması gerekliliği ile hareket eden Malevich, nesnelere dünyasını insan çıkarları doğrultusuna çekebilmek için çareyi "Sıfır Biçim" de bulur ve "sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" <sup>114</sup>der.(Resim 14)

<sup>114</sup> İsmail Tunalı; F.I.Modern Resim; İstanbul 1992 s.186.



“Aralık 1915 –Ocak 1916 arası s.t. Petersburg’daki sergisinde en yalın ve dikkatleri üzerinde toplayan beyaz bir kare içine yerleştirilmiş ve onun yarı alanını kaplayan siyah kareyi gösteren resim, Süprematist dönemin en olgun eseri olarak gösterilir”.<sup>115</sup>

Doğa çıkışlı olmayan, doğadan herhangi bir objeyi simgelemeyen bu resimde simge yerine işaret, beyaz bir zeminde sınırsızlık izlenimi vardır

Günümüzde bile bu tür resimlerin bir çok çevrede kabul görmediğini düşünerek bu resmin hem de serginin baş köşesinde sadece ‘beyaz zeminde siyah bir kare’ sergiyi gezen seyircilerde büyük şaşkınlığın olması; acaba sanatçı seyirciyle dalga mı geçiyor? Acaba bu asılan resim miydi yoksa değil miydi? sorularının sorulmasına karşılık bu resim, Malevich’e göre bir şeyin değil, bu hiçliğin resmi diye cevap veriyordu. Bu resim’e Malevich “sıfır biçim” adını vermişti. Bu adlandırmayla geleneksel resmin sonunu getirmiş, geçmişle tüm ilişkileri koparıp yeni sayfaların hiç’ten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Sanat dünyasına Kübistlerle giren tabiatın akıl yoluyla kavrama, aklın soyutlama ve eleme gücü Mondrian ve Malevich’le mantığın daha da ileriye gitmesi saptanıyor ve soyutlamadan da ileriye giderek yok etmeye dönüşüyordu. Bu özgürlüğe gidilirken Rus Nihilistlerin hiçlik içinde yok olma gerekliliği inancı esas alınır.

İşte bu mantıkta yapılan resimde yalnız nesnelere arınmış; değil onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü ruhsal titreşimlerden uzak soyut bir biçim, yani hiçliğin sembolüydü.

“sanatçının ölümünden sonra bir rastlantıyla bulunan ve 1962 de yayınlanan yazılarında nesnelere dünyası insan iradesinin tasarısı olarak tanımlanır. Kant ve Fichte’den Hegel’e kadar Alman idealist felsefesi Rusya’da çok iyi tanınıyordu. Schelling Rusça’ya çevrilmişti. Schopenhaver’in “istenç ve tasarısı olarak dünya”(Die Welt und Vorstellung) adlı yapıtı da Malevich’e göre herhalde yabancı kalmamıştı. Nesnelere dünyası, Malevich’e göre, insan tasarısının ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı

<sup>115</sup> Mehmet Kavukçu: Soyut-Somut Espas, Sanatta.Yeterlik.Tezi; İstanbul 1996 s30,



için tasarlamış olduğu bir dünyadır. Kendi değimiyle “yemlik” olarak tasarlanan bir dünya.”<sup>116</sup>

İşte bu yemlik olarak tasarlanan nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolü olan sıfır biçim; nesnelere dünyasından kurtulma çaresizliği içinde kare biçimine sığınan Malevich; bunu yaparken, yaptığı işi insanlığın sembolü olarak görüyor ve insanlığın taptığı mal, mülk hırsının yok olacağına, çıkarların ortadan kalkacağına, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getireceğine, süprematizm nesnesiz dünyanın böyle bir çağın habercisi olduğuna ve bunun da insanlığın en ulvi değerlere, kardeşliğe, yüksek değerlere sebep olacağına inanıyordu. Bu olayla metaryalizm’in üstünde bir insanlık anlayışı ortaya konuluyordu.

Süprematizmdeki “hiçlik”, erime, yok olma olarak kabul edilme değildi. Bu hiçlik, nesnelere boyunduruğundan kurtulmaydı. Bu kurtuluş, evrensel oluşuma ulaşmanın özgürlüğüydü.

Çağın bu ulvi düşüncesini eserlerine yansıtan Malevich, din aşamasını çoktan geride bıraktığına inanır. Fakat süprematizm çağında gerçekleşecek olan insanlık idealini anlatırken, dinsel bir bağnazlıkla bu sanatın insanlığa yeni bir hakikat’a kavuşturacağını savunur. Sıfır-Biçim diye adlandırdığı beyaz üzerinde siyah kare dinsel bir anlam taşıyordu Malevich için. Resim burada bir inanç sembolü oluyor. Ondaki söz ederken “zamanımın çerçevesiz çıplak ikonu”<sup>117</sup> diyor.

Aslında tüm dinsel motiflerde kare, üçgen ve daire’nin kullanıldığını düşünürsek sanatçının kullanmış olduğu kare biçiminin dinsel motiflerden esinlendiği düşünülebilir. Hatta bir çok dinsel motifin içinde de “Hiçlik” “varlıkta yok olma” düşüncesi söz konusudur.

Eser bu bağlamda ele alınırsa yapılan iş, İslam tasavvufuyla aynı paralelde bir düşüncedir. “Malevich’in yakın arkadaşlarından sanatçı Anton Pevsner, Malevich’in genç yaşta ölen bir kız öğrencisinin cenazesine, göz yaşları içerisinde, ortasına beyaz bir kare dikilmiş olan siyah bir bayrak taşıyarak katıldığını anlatır.”<sup>118</sup> Hatta sanatçının mezarının başına beyaz

<sup>116</sup>Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.60

<sup>117</sup>Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.61

<sup>118</sup>Nazan, Mazhar İpşiroğlu: Sanatta Devrim; İstanbul 1993 s.61

bir mezar taşı konur ama üzerinde siyah bir kare vardır. “Bu özelliği beyaz üzerine büyük haç 1920’lerde yaptığı bir resimdir. Dikey olarak duran kırmızı bir dikdörtgen üzerine, yatay siyah bir dikdörtgen yerleştirmiş, kalın bir boya tabakası ile kaplanmıştır. Aynı yıllarda beyaz üzerine beyaz ile yapılmış bir haç ta görürüz. Rengi çekerek, biçimleri yüzeyi üzerinde, düşüncesi gereğince yerleştiriyor. Soyut sanatın etkili ölçülerinden olan Malevich, tümüyle betimleme dışı sanata yönelirken, kübizmden de yararlanmıştı. Malevich teknolojiyi yadırgarken, direkt olmasa da dinsellikle de bağ kurabiliyordu. Bir anlamda resim; inanç sembolü oluyordu.”<sup>119</sup>

Süprematizm’in veya Malevich’in çıkış noktasını oluşturan kare biçimini sanatçı şöyle ifade ediyor: “1913 yılında sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada “kare” biçimine sığındım” Süprematist kareyi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni resim alanının dışında olmakla suçladılar, ama, sorunun çekirdeği, birinin herhangi bir şeyin dışında ya da içinde olup olmaması ya da bir şeyin neden meydana geldiği değildir. Önemli olan kanıttır.”<sup>120</sup> Bu kanıt, süprematist gerçeğin kanıtıdır . Bu beyaz içinde kare ile ifade edilir ve ispatlanarak geleneksel resim mantığının sonunu oluşturma mantıklı ve ispatlı hareket edilmiş olur. Sanatta yeni bir sayfa açılarak, sıfırdan başlanarak “sıfır nokta” ile işe koyulur. Ama bu sıfır noktası, tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirici soyut ekspresyonizm kaybolur. Konstruktif olan, egemenlik kazanır, temel ve mutlak biçimleriyle resim, şimdi mimari ve salt bir harmoni olarak ortaya çıkar. “Düzlem üzerinde kare, yalnız ‘içeriksizliğin’ spontan simgesi değildir, o , aynı zamanda mutlak bir resmin de ilk yapıtaşı olarak kendini gösterir. Mutlak resim, mutlak gerçeğin resimidir.”<sup>121</sup>

Yine Malevich, Süprematist hareket düşüncesini şöyle açıklıyor: ‘her şeyin hiç olduğu düşüncesinden hareket ediyorum, ta ki insan, tüm tasavvurları, dünyayı tanıma denemelerini bıraksın. Dünyayı bilme,

<sup>119</sup> Mehmet Kavukçu; Soyut-Somut Espas, Sanatta. Yeterlik. Tezi; İstanbul 1996, s.31.

<sup>120</sup> İsmail Tunalı; F.I.Modern Resim; İstanbul 1992, s.187.

<sup>121</sup> İsmail Tunalı; F.I.Modern Resim; İstanbul 1992, s.187.

denemeleriyle insan daima 'bir şeyin ne olduğu gibi' sürekli bir soru içinde yaşar. Süprematizm ise insanı, sorumluluğunu bütün bir yaşam boyunca duyduğu bu sorudan kurtarır. Doğada böyle hiçbir soru ve buna hiçbir cevap yoktur. Doğa, hiçliği içinde özgürdür, salt pratik öpekulation'dan başka bir şey olmayan her analiz ve sentezden özgürdür.

Bunun nedeni, varlığın öz ve bir 'hiçlik' olmasıdır. İnsanın varlıkta nesnel dünyasında bu hiçliği görebilmesi, bir çaba, bir uğraşı işidir. Eğer özgür bir ruh, nesnel sınırlarını aşmayı denerse, o zaman o nesnel-pratik kültüre ait biçimleri bırakır ve içeriksizliği, sınırlı biçimlerin, türlerin, yetkinlikler bilinci ve kültür felaketinden kurtulmuş 'hiçlik' olarak açıklar. İçeriksizlik, varlığın, doğanın ve yaşamın özüdür. Ama kabul etmek gerekir ki, pratik realizmin varmayı amaçladığı gerçek yaşam da, bu içeriksizliğin içinde bulunur. Ama, pratik realizm, bu içeriksizlikten nesneyi çıkarınca, böylece hakiki yaşam pratik halini alır. Bu pratik varlık da, doğal olarak bizim bilincimizi nesnel-pratik realizme bağlar. Ancak bu bir yanılgıdır, hatta, Malevich'e göre bu bir deliliktir. Ona göre "yalnız içeriksizlik, nesnel-pratik anlamını yalan olarak ortadan kaldırmakla, insanlığın özünü böyle bir delilikten kurtarabilir".

---

### III. BÖLÜM

#### SONUÇ

Bu çalışmada, değişik dönemlere ait sanatçılar ve eserleri incelenerek, sanatın hangi gelişmeler sonrasında mantık değiştirdiği ve bunun ortaya çıkma sebeplerinin neler olduğu araştırılmıştır.

Çalışma, XV. yüzyıl ile XX. yüzyılın ilk yarısını kapsar ve iki bölüme oluşur. Birinci bölümde XV. yüzyıl ve XX. yüzyıl içinde 'Dış Doğa Çıkışlı Resim Sanatı', ikinci kısım ise XX. Yüzyıl sonrası gelişen 'İç Doğa Çıkışlı Resim Sanatı' olarak ele alınmıştır.

Sanatın bilimsel bir çerçeveye oturduğunun bir göstergesi olan perspektif, Paulo Uccello'nun yaptığı "San Romano Savaşı" adlı çalışmasında görülür. Onun çalışmalarında o döneme kadar ki resimlerde var olan katılık yok edilememiştir. Resimlerindeki figürler sanki tahtadan yapılmış gibi, çizgi hatları çok serttir. Süslemeci bir tarzla geometrik yapıyı doğallık duygusuyla verir. Çizgisel perspektifi ilk uygulayan sanatçılardan olma heyecanını resimlerine yansıtır.

Yüksek Rönesansın filozof sanatçısı Leonardo Da Vinci, ışık-gölge'yi kompozisyon etkenleri olarak kullanmasından başka, figürleri yer aldıkları mekana oranla daha büyük verme gibi klasik kompozisyon ilkelerinden birini ilk defa kullanan sanatçıdır. Özellikle O'nun bulup uyguladığı 'sfumatu'tekniği resimdeki katılık, heykelsilik devrinin kapanmasına neden olmuştur.

Tizianno, Rembrandt ve El Greko'dan önce fırça tuşlarındaki güzelliği keşfeden sanatçıdır. 'İsa'nın Dikenli Bir Çalı İle Taçlandırılması' isimli eserinde el ve ayaklar hemen hemen izlenim halinde karalanmasıyla verilmesi, bu sanatçının Rönesansın bu olgun döneminde Baroğun en önemli özelliklerinden birine erkenden vardığının bir göstergesidir. Yani konturların dağılması ilk defa onun döneminde görülür.

Tizianno'nun renkçi duyarlılığı ve Michalengelo'nun çizim ustalığını birleştirmeye çalışan Tintoretto, Rönesans kalıp ve biçimlerini maniyerist bir üslup yaratacak biçimde yorumlamıştır.

El Greco'nun ince, zayıf vücutlarıyla insan ruhunun yükselme çabalarını gösteren figürleri; maddeyi adeta yok eden kıvrım ve hareketlilik le dolu, ilahi bir ışıkla yapılan doğaüstü portrelerinde bakışlar fizik ötesi alemde seyrederek vaziyette ruhani bir hal alır.

Rembrandt, kendine özgü madde olmuş bir boya bulmuştur. Özellikle kendi portrelerinde, bu inanılmaz boya durumu kendinden sonra yalnız Goya'da bir-iki kez görülen ve boyanın tuvale sürülürken, birden resmini yaptığı şeyin maddesi haline sokar. Resimleri kat kat sürülmüş boya tabakalarıyla oluşur. Onun "Kesilmiş Sığır" isimli tablosu, her türlü ayrıntı ve konunun sıradanlığını hiç hesaba katmadan, sırf resim sanatı düşünülerek yapılmış olmasıyla o zamana kadar yapılan resimlerdeki konuların dışına çıkması açısından önemlidir.

Sanat tarihinde gerçekçi ve doğalcı anlatımın en büyük ustalarından sayılan Velasquez, kişi özelliği aramadan yapmış olduğu portrelerde ciddiyeti ve etüdü esas almıştır. Resimlerinde boya zevkini ifade aracı olan resimlere tercih eder. Eserlerinde görülen izlenimci fırça tuşları ile empresyonistlere ışık tutar.

Goya, çağının gerçeklerinin anlatımında doğa görüntüsünün yeterli olmadığını anlamış ve sembollerle resim dilini kuvvetlendirmiştir.

Courbet, alışılmış gündelik yaşam sahnelerini herhangi bir idealizasyona gitmeden ve duygusal yoğunluk yüklemeyen gerçekçi bir tutumla ele almıştır

Courbet'nin öğrencilerine 'Kendiniz olun' sözüyle, sanatçıların gördüğünü, yaşadığını ve gerçek olanı resmetme adına değişim sürecine girdiği görülür.

Empresyonistler, tabiatı resmetmede sadece bir elemanı özellikle ön plana çıkarmışlardır. Bu eleman ışıktır. Monet'inin "Gün Doğumu" adlı resmiyle başlatılan bu akımda, doğayı biçim olarak değil, edinilen izlenimin fırça ile karalanması olarak ele alırlar.

Cezanne'da doğa; koni, küp ve silindir haline sokularak görülen doğa düşünülen bir doğa'ya dönüşür.

Picasso'nun resimlerindeki objeler, etrafını geziyormuşuz gibi görünümde verilirler. Bununla birlikte Resimlere değişik malzemeler girer ve yüzey dışa taşmaya başlar.

Rönesans'tan Empresyonizme kadar sanatçıların çalışmalarını etkileyen başlıca konular özellikle dinin etkisinde olmak üzere; burjuvanın ve saray çevrelerinin güçlerini ön plana çıkarmak için kendilerinin ve saray çalışanlarının portrelerini yaptırmaları; ayrıca sosyal olayları resmettirmekle yaşamış oldukları topluluğu yüceltme adına sanatçıları iradelerine aldıkları görülür. Bu dönemler arasında geçen her sanat anlayışının kendine has özellikleri olmasına karşılık natüralizmden ayrılık söz konusu bile olamaz. Sanatçı, ya ideal'e ya abartıya ya da gördüğünü aynen aktarmaya çalışır. İç doğaya ait görülen duyguları bile dış doğa nesnelere açıklar. Kaynağı, tamamen dış doğa oluşturur.

Bilimsel , toplumsal ve teknolojik gelişmeler sanatçıyı da etkiler. Fotoğraf makinasının icadı, atomun parçalanışı, meslek gruplarının parçalanması, renklerin prizmadan geçirilerek bilimsel bir çerçeveye oturtulması, sanatçıyı düşünmeye ve doğayı analize zorlar

Bu gelişmeler sonucunda, Empresyonizm bilimdeki gelişmelerden yararlanmağa başlar ve bu resimlere yansır. Renkler yanyana konularak göz yanılmalarıyla renk bütünlüğü sağlanmaya çalışılır. Atomun parçalanması; resimlerde puantilizme dönüşür.

Batı resmine hakim olan tek bir noktadan bakılan mekan anlayışı, Cezanne'ın planlar dünyası, birkaç görüş açısı ve ters perspektif anlayışıyla, resimde kurallar devri yerini serbestliğe bırakır

Picasso ve arkadaşlarının kübist çalışmalarıyla sanatçı, objenin etrafını resmetmeye başlar. Yani düşünce devrini başlatmış olur. Görülen objeler düşünülen ve mantıkla kavranan obje halini alır.

Kübist anlayış her ne kadar düşünceyi resme soksa da hacimlendirmeden vazgeçmediğinden soyuta ulaşamaz. Kaynağı yine doğadır.

Kandinsky'nin bir suluboyasıyla başlayan ve çağdaşı olan sanatçılardan Malevitch Paul Klee ve Mondrian'ın çalışmalarıyla devam eden

yeni sanat, geleneksel resimle bağları tamamen koparan bir anlayış ortaya koyar. Bu yeni anlayış, soyut anlayıştır. Bu durumda resim, yüzey mantığı halini alarak hacimlendirme ortadan kalkar.

Kandinsky, "Obje resimlerime zararlı olmaktadır" der ve objeyi resimlerinden atar. Mondrian da durum metafizik ressamlığına dönüşür. Renk karşıtlıkları ve denge üzerine çalışmalar üzerinde durur. Malevich'in "Nesnesiz Sanat" denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş olur.

İşte bu gelişmeler sonucunda Resim sanatı "Somut" ve "Soyut" olarak iki anlayış halinde ele alınmasına ve tanımlanmasına neden olur.

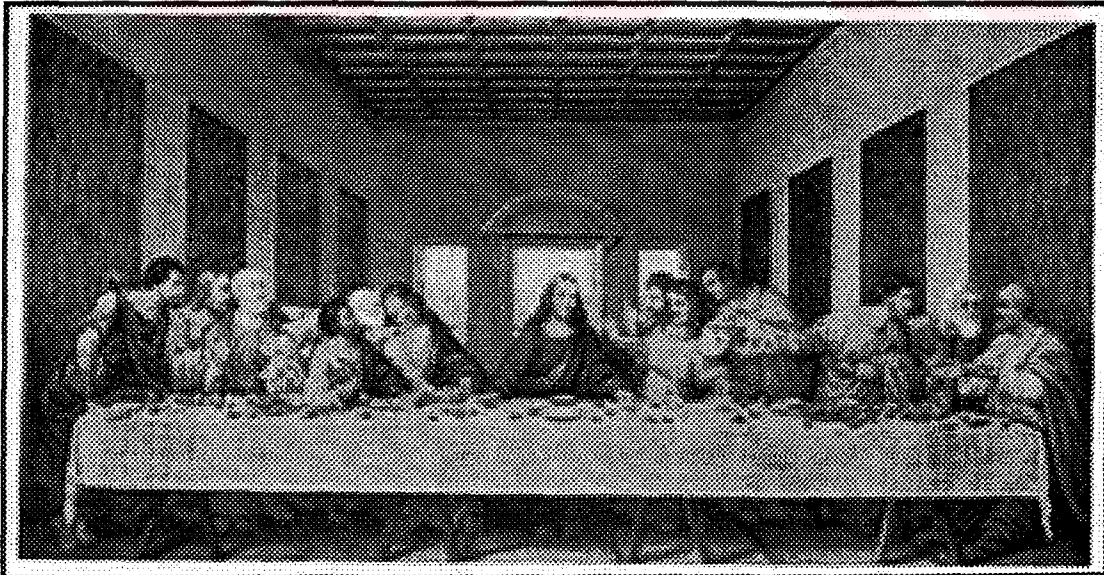
Doğadan yararlanılarak yapılan çalışmalar "Dış Doğa Çıkışlı Resim Sanatı"nı, dış doğadan yararlanmadan ;doğanın herhangi bir objesiyle tasvir edilemeyen, sadece iç doğanın yüzeye yansıtılmasıyla "İç Doğa Çıkışlı Resim Sanatı"nı oluşturur.







Resim 1 . Paulo Uccello "San Romano Bozgunu"



Resim 2 . Leonardo Da Vinci "Son Akşam Yemeği"



Resim 3. Tiziano Vecellio "Göksel ve Dünyasal Sevgi"



Resim 4. Tintoretto "Evliya Marcus'un Mucizesi"





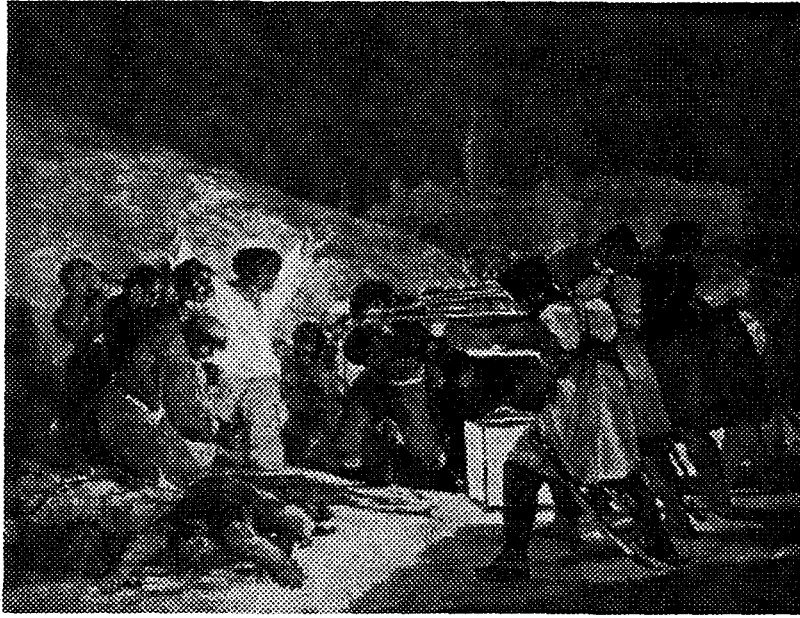
Resim 5. El Greko " Beşinci Mührün Açılışı"



Resim 6. Rembrandt " Dr. Tulp'un Anatomi Dersi"



Resim 7. Velasquez "Papa X. Inno Zenz'in Portresi"



Resim 8. Goya " Sokak Savaşçıların Kurşuna Dizilmesi"

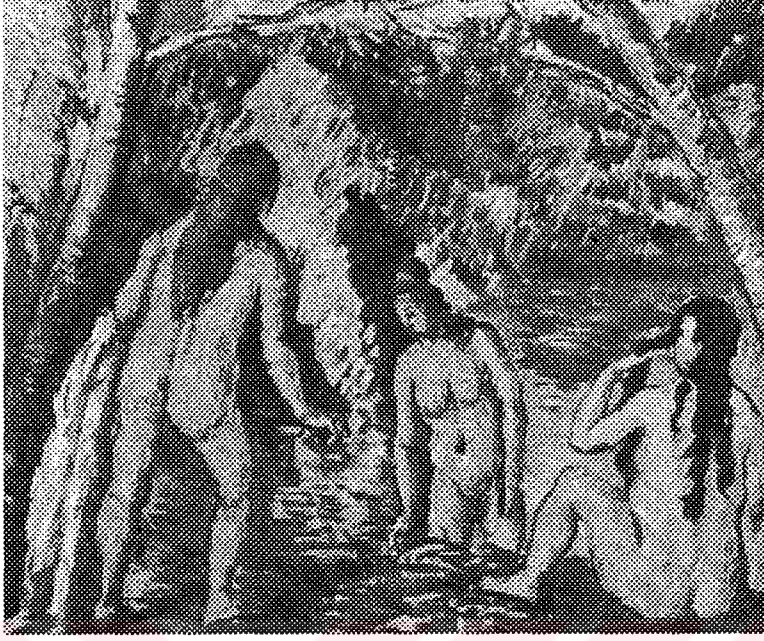




Resim 9. Courbet "Ornans' ta Cenaze Merasimi"



Resim 10. Monet "Güneşin Doğuşundan İzlenim"



Resim 11. Cezanne " Yıkandan üç Kadın"

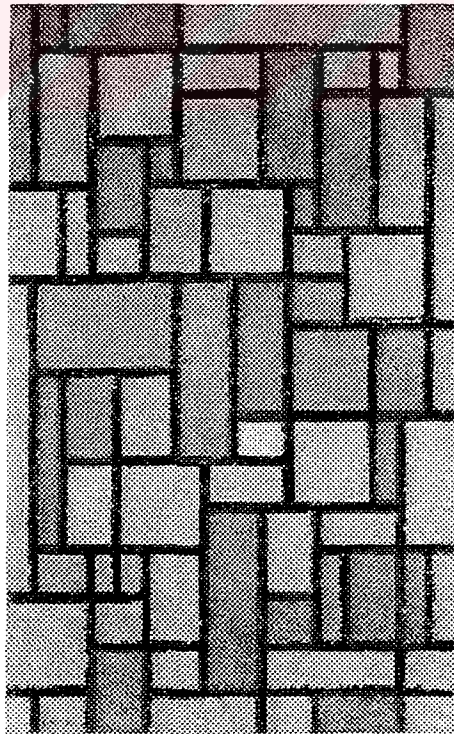


Resim 12. Picasso " Avignonlu Kızlar"



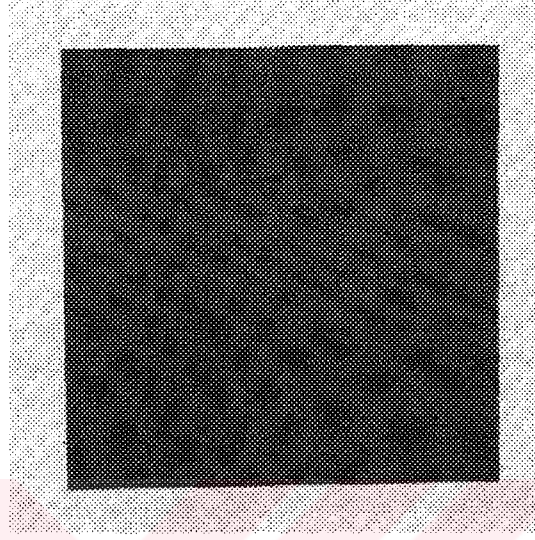


Resim 13. Kandinsky "Kompozisyon"



Resim 14. Mondrian "Kompozisyon"





Resim 15. Malevitch " Siyah Beyaz Kare

## KAYNAKÇA

- A.Engin Beksaç-Tayfun Akkaya;Avrupa Resim Sanatı:İstanbul,1990.  
Adnan Turani; Sanat Terimleri Sözlüğü: İstanbul 1990.  
Adnan Turani;Çağdaş Sanat Felsefesi: İstanbul.1998,  
Adnan Turani;Dünya Sanat Tarihi: İstanbul 1997  
Berke İnel: 'Objeye Bakışın Değişimi'Türkiyede Sanat Dergisi;Sayı 43  
İstanbul 2000 s.42  
Brion Marcel; Paul Cezanne, Difficion Princesse, Paris 1974.  
Cahit Kınay:Sanat Tarihi, Ankara 1993,  
E.H. Gombrich: Sanat ve Yanılsama; İstanbul 1992.  
E.H.Gombrich;Sanatın Öyküsü: (Çev:Bedrettin Cömert), İstanbul, 1998,  
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul 1997.  
Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi,(Çev.D.Erbil), İstanbul 1991.  
Flavio Conti. Barok Sanatı Tanıyalım, (Çev.solmaz Tunç). İstanbul, 1997.  
Gauradi Roger:Gerçekçilik Açısından Picasso. (Çev. Mehmet Doğan)  
İstanbul, 1992.  
Geralt.P. Hodge:'Ruyet Bozukluğu' Abbottempo; Holland,1970,  
H. Wölfflin; Sanat Tarihinin Temel Kavramları: (Çev.Hayrullah  
Örs).İstanbul, 1990.  
İsmail Tunalı:Estetik Beğeni; İstanbul,1992.  
İsmail Tunalı; Felsefenin Işığında Modern Resim.,İstanbul,1992.  
Lynnton Norbert;Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1997.  
M.Şevket İpşiroğlu, Avrupa Sanatı:İstanbul, 1916  
M.Zahit Büyükişleyen;Sanat Eserlerini İnceleme,Eskişehir, 1993,  
Mehmet Kavukçu:Soyut-Somut Espas, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, 1996.  
Nazan,Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, İstanbul 1993.  
Sadun Altuna; Büyük Ressamlar;'Rembrandt';İstanbul 1970,  
Sanat Tarihi Ansiklopedisi. (Görsel yayınları) cilt.3 İzmir, 1983.  
Maurice, Srullaz,:La.Cubisme, Yayınlanmamış çeviri (Çev.M.Duran,Paris,  
1990.

## **ÖZGEÇMİŞ**

1973- Erzurum doğumlu

1998- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden birincilikle mezun oldu.

1998- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. Halen bu görevi sürdürmektedir.

## **SERGİLER**

2000-İkibin metreden espas resim sevgisi. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Sergi Salonu/İSTANBUL

2000- Türk Dünyası Sanat Sempozyumu Resim Sergisi/ ISPARTA- ANKARA

2000- Kişisel Sergi. Royal Resort Hotel Sergi Salonu/ Kemer/ ANTALYA

1999- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi.Kültür Sitesi Sergi Salonu/ ERZURUM

1998- "Kosova'ya Destek Sergisi" Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu/ ERZURUM

1998- "Uluslar arası Genç Etkinlik IV" Tüyap Tepebaşı Sergi Sarayı/ İSTANBUL

1998- "Kişisel Sergi" Mazhar Zorlu Sanat Galerisi / İZMİR

1998- "Karma Özgün Baskı Resim Sergisi" Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi / ERZURUM

1998- "Kişisel Sergi", Vehip Atalay Sanat Galerisi/ ERZURUM

1997- "Hava Kuvvetleri Komutanlığı Duvar Resmi Uygulaması(43x3m)/ ERZURUM

1997- "Karma Açık Hava Resim Sergisi" Hava Kuvvetleri Komutanlığı/ ERZURUM

1997- "Karma Resim Sergisi" Güzel Sanatlar Galerisi / ERZURUM

1996- "Karma Sergi" Güzel Sanatlar galerisi / ERZURUM

1995- "Karma Sergi" Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu/ ERZURUM