



T.C.
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

AVRUPA RESİM SANATINDA
EMPRESYONİZM'DEN KÜBİZM'E KADAR
FİGÜRDE DEFORMASYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hüseyin BOZOĞLAN

Tez Danışmanı
Yrd. Doç.Dr. Adem ÇELİK

Hatay/2014

T.C.
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

AVRUPA RESİM SANATINDA
EMPRESYONİZM'DEN KÜBİZM'E KADAR
FİGÜRDE DEFORMASYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hüseyin BOZOĞLAN

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Adem ÇELİK

Hatay/2014

ONAY

HÜSEYİN BOZOĞLAN tarafından hazırlanan “**AVRUPA RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM’DEN KÜBİZM’E KADAR FİGÜRDE DEFORMASYON**” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile **RESİM ANASANAT DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

../.. /2014

Jüri Üyeleri	İmza

Hüseyin Bozoğlan Tarafından Hazırlanan “**Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm’den Kübizm’e Kadar Figürde Deformasyon**” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

[Enstitü müdürününün unvanı adı ve soyadı yazılacak]

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Yaratılıştan itibaren insanoğlu, yaşamını sürdürebilmek için doğadaki diğer canlılara karşı üstün olmaya çalışmıştır. Doğadaki nesnelere değiştirerek kendine faydalı hale sokmuştur. Tarihin ilk dönemlerinde resim, büyüsel amaçlara hizmet etmiştir. Daha sonra bu amaç dine, sonrada sanata dönüşmüştür. İlkel toplumlarda sanat, insanın doğaya hükmetmesini sağlamıştır.

İnsanoğlu, karşısında gördüğü nesnelere dünyası ile duyuları arasında ilgi kurmaya çalışmıştır. Her objeyi belli bir perspektif altında kavrayıp onu bilinç varlığı olarak bilgi nesnesi yapmıştır.

Sanatçı bir nesneyi resim yüzeyine yansıtırken onu gözlemleri doğrultusunda aktarmaya çalışır. O halde sanatçı tarafından resim yüzeyine aktarılan nesne, sanatçının gördüğü, algıladığı ve yorumladığı bir nesnedir. Bu yorumlama sanatçının gözüyle gerçekleştiği için, resim yüzeyindeki nesne, gerçekliğinden ayrılarak tanınmayacak hale girebilir. O halde resim hiçbir zaman doğanın kopyası değil, insanın doğadaki nesnelere duysal yönden algılayıp yeniden biçimlendirmesidir. Doğa, sanatçı tarafından resime aktarıldığı için doğal olmayıp, sanatçının doğaya bakış açısına ve algılarına bağlı bir görüntü halini alır. Bu nedenle resimde doğal olarak bir deformasyon söz konusu olmaktadır. Resimde oluşan bu deformasyonu daha iyi kavrayabilmek için sanatçı ile nesne arasında kurulan ilişkiyi iyi çözümlenmek gerekir.

Sanatçının doğal nesnelere kavraması, onları anlamlandırıp bir sanat eserine yansıtması, bulunduğu dönemin dünya görüşü ile ilgilidir. Resimde figür üzerinde gördüğümüz deformasyon, tarihsel süreçte pek çok toplumun resim anlayışı içerisinde karşımıza çıkar. Empresyonizme kadar resim sanatında karşılaştığımız figür tanımlanabilir haldeydi. Sanatçı, daha sonra figürü yaşadığı ortamlardan çıkartıp ona dilediği formu ve rengi deformasyonlarla yeniden yapılandırmıştır. Empresyonistlerle başlayan bu yapılanma daha sonra gelecek olan Kübizm akımıyla doruğa ulaşacaktır.

Bu çalışmada özellikle Empresyonizm ile birlikte Kübizm'e kadar olan süreçte değişime uğrayan resim sanatı içindeki figür deformasyonları, araştırılmaya çalışıldı. Bu iki dönem arasındaki süreçte, figür üzerinde yapılmış olan deformasyonlar rneklele açıklandı.

ÖZET

Sanata farklı bir özellik katmak, yeni açılımlar için bir ön koşul özelliği oluşturmak, doğal olanı değiştirme kaygısıyla mümkündür. Gerçekte her sanat alanında var olan bu kaygı, resmi de hep şaşırtan ve merak uyandıran hale geyirmiştir.

Resim sanatında bilinç ve bilinçdışı arasında ortaya çıktığı düşünülen deformasyon, bir noktadan sonra her sanatçıda kendine özgü bir ifade biçimi olarak şekillenecektir. Bu araştırma, resim sanatında, Empresyonizm ile birlikte değişen resim anlayışının figür deformasyonları bağlamında Kübizm akımına kadar olan süreci içermektedir.

Bu araştırmanın başlangıcında deformasyonun kavramının tanım ve kökeni üzerinde durulmuştur. Resim sanatında deformasyonu doğuran toplumsal, sosyal ve kültürel nedenler irdelenmiştir. İkinci bölümde; yaratıcılık ve sanatçının yaratma süreci üzerinde durulmuştur. Öz ve biçim ilişkisi incelenmiş, deformasyonun sanatçının bireysel üslup oluşturması açısından önemi üzerinde durulmuştur. XIX. Yüzyıla kadar biçimin ön planda olmaması ve sanatın daha çok bir amaca hizmet etmesine rağmen, bu süreçte dahi deformasyonun var olduğu tespit edilmiş, akımlar üzerinde incelemelerde bulunulmuştur.

Üçüncü bölümde; Avrupa Resim Sanatının Empresyonizm’le beraber büyük bir değişime uğraması ve Kübizm’e kadar olan süreç arasındaki akımlar üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın son bölümünde Avrupa Resim Sanatında var olan figür deformasyonlarının Türk Resim Sanatına olan yansıması araştırılmıştır. Türk Resim Sanatı hakkında genel bilgi verilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER

Figür, Deformasyon, Kübizm, Empresyonizm

ABSTRACT

Adding a different property to the art, creating a pre-condition feature for new expansions is possible with the anxiety of changing natural. In fact, this anxiety that has been all in the fields of art, makes drawing always surprising and intriguing.

In the art of painting the deformation which thought to arise between conscious and unconscious will be shaped after a certain point in every artist by a unique form of expression.

In the art of painting this study includes the process until the current of Cubism in the context of the figure deformations of painting concept that ranging along with Impressionism.

At the beginning of this research it has been focused on the deformation of the concepts and origins. Social and cultural reasons that bring about deformation in art have been examined. In the second part; creativity and the process of artist's creating have been focused on. It has been examined the relationship of essence and form; focused on the importance from the point on the artist's forming individual style. Although the form wasn't at the forefront until the XIX. century and the art more served for a purpose, even in this process deformation has been determined and examinations were made on the currents.

In the third part; The European Art undergo a major change together with Impressionism and the currents between the process until Cubism were focused on.

In the last part of the research, the figure deformations that exist in European Art's reflections to Turkish Painting was investigated. A general information about Turkish Art was given.

KEY WORDS

Figure, Deformation, Cubizm, Impressionism

İÇİNDEKİLER

Önsöz
Özet ve Anahtar Kelimeler
Abstract and Keywords
Resimler Listesi

GİRİŞ

I-ARAŞTIRMA HAKKINDA

1-Araştırmanın Amacı.....	1
2-Araştırmanın Konusu ve Önemi.....	1
3-Araştırmanın Yöntemi.....	1
4-Araştırmanın Sunuş Sırası.....	2

BİRİNCİ BÖLÜM

DEFORMASYON-BİÇİM BOZMA

1. Kavram Tanımı.....	3
1.1. Biçim	3
1.2. Biçim Bozma- Deformasyon.....	5
1.2.1. Stilizasyon- Üsluplaştırma.....	8
1.2.2. Rakursi.....	10
1.2.3. Karikatür.....	12
2. Deformasyonu Doğuran Sebepler.....	14
2.1. Toplumsal Nedenler.....	14
2.2. Sosyal ve Kültürel Nedenler.....	16

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA YARATICI SÜREÇ VE DEFORMASYON

1. Yaratıcılık ve Sanatsal Yaratma Süreci.....	20
1.1. Görme Olayı ve Algı.....	23
1.2. Öz ve Biçim.....	25
1.3. Üslup ve Deformasyon İlişkisi.....	27
2. Tarihsel Süreçte Figür Deformasyonu.....	31
2.1.Tarih Öncesi Devirler.....	31
2.2. Mısır Sanatı.....	35
2.3.Yunan Sanatı.....	38
2.4. Ortaçağ, Rönesans Dönemi ve Maniyerizm.....	39
2.5. Romantizm.....	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA RESİM SANATINDA FİGÜR DEFORMASYONU

1. Empresyonizmi Hazırlayan Süreçler.....	44
1.1. Empresyonizm.....	44
1.1.1. Işık.....	45
1.1.2. Renk.....	49
2. Sembolizm.....	53
3. Dışavurumcu Anlatım.....	57
4. Empresyonizm ve Kübizm Arasında Bir Köprü Olarak Paul Cézanne.....	65
5. Kübizm.....	70
5.1.Pablo Picasso.....	73
5.2.Georges Brague.....	75

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA DEFORMASYON EĞİLİMLERİ

1. Türk Resim Sanatında Deformasyon Eğilimleri.....	80
1.1. 1950 Öncesi Türk Resim Sanatı.....	84
1.2. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatı.....	86
KARŞILAŞTIRMA-DEĞERLENDİRME.....	95
SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA.....	100

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.** El Greco, “Laokoon”, 1610-1614.
- Resim 2.** Michelangelo, “Tomb of Giuliano de' Medici”, 1526–1531.
- Resim 3.** Anonim, Sadettin Çağlarca, Karakalem Resim, s.129.
- Resim 4.** Anonim, Sadettin Çağlarca, Karakalem Resim, s.130.
- Resim 5.** Andrea Mantegna, “DeadChrist”, 1500.
- Resim 6.** Michalengelo, “Sistina Şapeli Tavanı”, 1508-1512.
- Resim 7.** Leonardo, “Grotesk Kafalar”, Karakalem 1495.
- Resim 8.** Honore Daumier, “Madame Gargantua”, 1842.
- Resim 9.** Rubens, “Üç Güzeller”, 1627-1629.
- Resim 10.** Honore Daumier, “The Burden”, 1850.
- Resim 11.** Egon Schiele, “Kendi Portresi”, 1912.
- Resim 12.** El Greco, “Laokoon”, 1610-1614.
- Resim 13.** Diego Rivera, “İşçilerin Birliği”, 1928.
- Resim.14.** André Masson, “Lunatiques”, 1943.
- Resim 15.** Pablo Picasso, “Horoz’un Özgürlüğü”, 1944.
- Resim 16.** Paul Cézanne, “Sainte-Victoria Dağının Bellvue’den Görünüşü”, 1885.
- Resim 17.** Henri Matisse, “ Mavi Çıplak-4”, 1952.
- Resim 18.** Pablo Picasso, “Boğa (1-11)”, 1945.
- Resim 19.** Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863.
- Resim 20.** Pablo Picasso, “Kırda Öğle Yemeği”, Yorumu, 1960.
- Resim 21.** Lascaux Mağarası, “Mağara Resmi”, M.Ö.15.000–10.000.
- Resim 22.** Mezolitik Çağ’a Ait Bir Duvar Resmi.
- Resim 23.** Willendorf Venüsü, Geç Paleolitik Dönem.
- Resim 24.** Yeni İmp. Dönemi Fresklerinden.
- Resim 25.** Nebamun’un Bahçesi, M.Ö.
- Resim 26.** Ölen Kimsenin Mezarına Yerleştirilen ve “Ölümler Kitabı”ndan bir Sahneyi Betimleyen Papirüs, Yükseklik, 39,8cm.
- Resim 27.** “Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar” ,M.Ö. 540.
- Resim 28.** “Savaşa Hazırlanan Genç”, M.Ö. 510–500. Kırmızı-Figürlü Üslup’ta Vazo, Yüksekliği, 60 cm.

- Resim 29.** Meryem ve Çocuk İsa. 1280.
- Resim 30.** Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485.
- Resim 31.** El Greco, “Apokalypsis’ Beşinci Mühürünün Açılışı”, 1608-1614.
- Resim 32.** Honore Daumier, “Üçüncü Sınıf Vagon”, 1862–1864.
- Resim 33.** William Blake, “Aşlıları Girdabı”, 1825.
- Resim 34.** M.Caravaggio, “Kuşkucu Thomas” , 1602–1603.
- Resim 35.** Rembrandt van Rijn. “Davut ve Abşalom’un Barışması” 1642.
- Resim 36.** Renoir “Bal du Moulin de la Galette”, 1876.
- Resim 37.** Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Hürriyet”, 1830.
- Resim 38.** Eduard Manet, “İspanyol Balesi”, 1862.
- Resim 39.** Claude Monet, “Japon Köprüsü Serisi”, 1900.
- Resim 40.** Claude Monet, “Gündoğumu”, 1982.
- Resim 41.** William Blake, “TheGhost of a Flea”, 1819.
- Resim 42.** Arnold Böcklin, “ ThePlague”, 1898.
- Resim 43.** Paul Gauguin, “Meryem’in Ayı”, 1899.
- Resim 44.** V.Van Gogh, “Doktor Gachet’in Portresi”, 1890
- Resim 45.** James Ensor, “TheIntrigue”, 1911.
- Resim 46.** Henri Matisse, “Dans”, 1909.
- Resim 47.** Henri Matisse, “Müzik”, 1910.
- Resim 48.** Ernst Ludwig Kirchner, “Variety”, 1907.
- Resim 49.** Oskar Kokoschka, “Herwarth Walden’in Portresi”, 1910.
- Resim 50.** Emile Nolde, “Çarmıha Gerilme”, 1911–12.
- Resim 51.** A.Modigliani, “Jeanne Hébuterne’nin Portresi”, 1918.
- Resim 52.** Egon Schiele, “Sarılma”, 1915.
- Resim 53.** Paul Cézanne, “İntihar eden Adamın Evi”, 1873.
- Resim 54.** Paul Cézanne, “Yıkanan Kadınlar”, 1876.
- Resim 55.** Paul Cézanne, “Yıkanan Erkekler”, 1875.
- Resim 56.** Paul Cézanne, “Maincy Köprüsü”, 1879.
- Resim 57.** George Braque, “Nü”, 1907.
- Resim 58.** Pablo Picasso, “Üç Kadın”, 1908.
- Resim 59.** Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Naturmort”, 1912.
- Resim 60.** Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907.
- Resim 61.** Henri Matisse, “Yaşama Sevinci”, 1905-1906.
- Resim 62.** Afrika Maskı, 1914.

- Resim 63.** Paul Cézanne, “Yıkananlar”, 1906.
- Resim 64.** Georges Brague, “Gitarlı Kadın”, 1913.
- Resim 65.** Pablo Picasso, “Kadın ve Çocuk”, 1921–1922.
- Resim 66.** Roma Dönemi, “Proclus ve Eşi”, M.S. 20.
- Resim 67.** J.D.İngres, “Venus Anadyoméne”, 1848.
- Resim 68.** P.P.Rubens, “Paris’in Yargısı”, 1636.
- Resim 69.** P.Picasso, “Avignonlu Kadınlar”, 1907.
- Resim 70.** Pablo Picasso, “Guernica”, 1937.
- Resim 71.** Hüseyin Giritli, “Yıldız Sarayı Bahçesi”
- Resim 72.** Halil Paşa “Beylerbeyi Sirtında Mesire” , 1901.
- Resim 73.** Hikmet Onat “Büyükada’da Gaz Motorları İskelesi” 1971.
- Resim 74.** Nurullah Berk “Ütü Yapan Kadın” 1977.
- Resim 75.** Cemal Tollu “Ana ve Çocuk”.
- Resim 76.** Halil Dikmen “Yörükler”.
- Resim 77.** Bedri Rahmi Eyüboğlu “Sarı Saz”. 1975.
- Resim 78.** Nuri İyem “Çığlık”.
- Resim 79.** Cihat Burak “Yatan Kadın”, 33x47.5cm, 1971
- Resim 80.** Orhan Peker, “Gülibik”.
- Resim 81.** Neşet Günal “Başakçı Kadın II” 1979. T. Ü. Y. B.
- Resim 82.** Nedim Günsür “Madenciler”
- Resim 83.** Neşe Erdok “Perçem Düştü Kel Gözüktü”, 1993.
- Resim 84.** Fikret Mualla “Cazcılar”.
- Resim 85.** Burhan Uygur “Hayal Köşkün Sakinler

GİRİŞ

ARAŞTIRMA HAKKINDA

1. Araştırmanın Amacı

Resim sanatı, insanoğlu var olduğundan beri sürekli değişim ve gelişim içerisinde olmuştur. Her devirde ve her toplumda, sosyo-ekonomik ve kültürel yapıda meydana gelen değişimler, o toplumun sanatına da yansımıştır. Her sanatçı yaşadığı döneme uygun eserler yapmaya çalışmıştır.

“Resim Sanatında Empresyonizm’den Kübizm’e Kadar Figürde Deformasyon” adlı tez çalışmasının amacı; özellikle empresyonizmle birlikte değişim ve gelişime uğrayan figürün, kübizme kadar olan süreçte, deformasyonları ve resim sanatındaki varlığını ele almayı amaçlar. Bu araştırmanın, sanatçı adaylarının kendilerine yeni çıkış yolları bulabileceği yararlı bir kaynak olabilir.

2. Araştırmanın Konusu ve Önemi

Figür, ilkçağlardan günümüze kadar sanat yapıtlarına kaynaklık ederek, değişim ve gelişime paralel bir konumda ilerlemiştir. Resim sanatında empresyonizme gelinceye kadar figür belli kalıplar içerisinde işlenmekteydi. Empresyonizm’den sonra figür sürekli bir değişim ve gelişim içine girmiştir. Özellikle Empresyonizmle beraber sanatçıların ışığı keşfetmesi resim sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda resim içindeki konu alınan figür, ışığın da etkisiyle bazı deformasyonlara uğramıştır. Figür, iki boyutlu alandan, devinimsel alana doğru yönelmiştir. Kübizimde ise figür yeniden tek boyutlu hale dönüşüp resme bir yüzeysellik getirmiştir.

3. Araştırmanın Yöntemi

“Resim Sanatında Empresyonizm’den Kübizm’e Kadar Figürde Deformasyon” başlıklı tezin, tarama yöntemi ile oluşturulması amaçlanmıştır. Konunun genel hatları belirlendikten sonra geçici plan oluşturulacak; bu plan doğrultusunda kitap, dergi, makale, tez gibi yazılı ve görsel kaynaklar taranarak

gerekli notlar alınarak, alıntılar yapılacaktır. Okuma ve not alma sürecinden sonra oluşturulan plana göre tez yazma işlemine geçilecektir.

4. Araştırmanın Sunuş Sırası

Araştırmanın giriş bölümü; tezin amacı, önemi, yöntemi ve sunuş sırası bilgilerinden oluşmaktadır. Birinci bölümde deformasyon kavramına tanımına değinilmiştir. Resim sanatı içerisinde figürde oluşan deformasyonların sebepleri incelenmiştir.

İkinci bölümde; sanatçının yaratma süreci ve biçimsel anlamı ile araştırmalara yer verilmiştir. Öz-biçim ilişkisi işlenmiş, sanatçının deformasyon ve bireysel üslup oluşturması açısından bu ilişkinin önemi üzerinde durulmuştur. Figürde deformasyonların gerekçeleri ve ifade açısından önemine değinilerek tarihsel bir inceleme yapılmıştır.

Üçüncü bölümde; Avrupa Resim Sanatı'ndaki figür deformasyonları Empresyonizm'den Kübizm'e kadar uzanan zaman diliminde incelemeye alınmıştır. Empresyonizm'e kadar biçimin ön planda olmaması ve sanatın gerçek amacına hizmet etmesine rağmen bu süreçte dahi deformasyonun var olduğu tespit edilmiştir. Akımlar ve sanatçılar üzerinde incelemelerde bulunulmuştur. Empresyonizm resim anlayışında özellikle de ışığın resme girmesiyle önceleri bilinçsiz bir şekilde yapılan deformasyonların incelenmesi ve dayandığı temeller araştırılmıştır.

Dördüncü bölümde Türk Resim Sanatı üzerinde durulmuştur. Avrupa Resim Sanatı'nın Türk Resim Sanatı'na olan etkileri incelenmiştir. Özellikle, Türk Resim Sanatı'nda figür deformasyonları üzerinde çalışmaları olan sanatçılar hakkında inceleme yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DEFORMASYON-BİÇİM BOZMA

1. Kavram Tanımı

İngilizce’de distortion, Fransızca’da deformation olarak geçen deformasyon kavramını kısaca biçim bozma olarak tanımlayabiliriz. Deformasyon, “*sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerinin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesi*” (Sözen- Tanyeli, 1986: 64) işlemidir. Bu ifadeye bağlı olarak biçim bozma kavramının tanım ve kökenini incelemeden önce biçim kavramına değinmekte fayda vardır.

1.1. Biçim

Biçim “*bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği*” (Sözen-Tanyeli, 1986: 41) olarak tanımlanabilir. “*Genel anlamıyla bir nesnenin algılanan tüm maddi öğelerinin kendine özgü düzen oluşturma bütünü bu dokunsal ve görsel öğeleri ve nitelikleri içerebileceği gibi müzikte de seslerin belirli bir düzeni için kullanılır.*”(Sanat Ans. , 1997: 240) Bu bağlamda biçim, nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine de bağımlı olduğu için “biçim” sözcüğü bir düzen kavramını da içerebilir.

Biçim kavramının daha dar kullanımı ise, bir nesnenin daha çok dokunsal, yüzeysel öğelerini, kütesini ve silüetini anlatır. Biçim kavramının bu anlamı genellikle klasik öğretilerde ağır basmakta ve nesnelere kütle, yüzey, düzlem gibi daha nesnel ölçülebilir, belirli ilkelere göre düzenlenebilir öğelerini içermektedir. Her ne kadar renk, ton gibi öğeler geniş anlamda biçim özellikleri içinde kullanılsa bile biçimci yaklaşımlarda bunlar daha öznel değerlendirmelere açık olduklarından ikinci derecede kalırlar.

Tarih boyunca antik çağdan itibaren filozoflar biçimin ne olduğu konusunda fikir yürütmüş ve biçim kavramının doyurucu bir tanımını yapmaya çalışmışlardır.

Bu tanımlar yalnızca varlık felsefesinin ya da genel anlamda sadece felsefenin içinde değerlendirilemezler. Özellikle resim sanatı için biçim, öncelikle yunanlı felsefeciler tarafından ele alınmış ve güzellik sorununa bağlanmıştır. Antik çağ Yunan felsefesinde biçim kavramına ilk olarak Anaksagoras felsefesinde rastlanmaktadır. *“Anaksagoras’a göre biçim evrensel oluşumda düzenlenmemiş özdek (khaos) karşıtı olarak düzenlenmiş özdek (kosmos) tir”*. (Hançerlioğlu, 1996: 28)

Düzenleyicilik ve yetkinleştiricilik anlamlarını Anaksagoras felsefesinden alan Aristoteles ünlü eidos (biçim) ‘u nesnenin *“niteliklerinin tümü anlamında ve özdekle içerik karşıtı olarak kullanmaktadır. Ona göre ilk özdek biçimsizdir ve onu görünümlü ve yetkin kılan biçimdir. Biçim özdeğin gerçekleşmesidir.”* (Hançerlioğlu, 1996: 28) Aristoteles’e göre her somut nesne özdek ve biçimden kuruludur. Biçim gerçeklik veren, gerçekleştiren etkidir. Biçimsiz olan özdek biçimle gerçekleşmektedir. Örneğin kumaş biçimlenerek giyecek türlerini oluşturmaktadır. Bu düşünce orta çağda özellikle skolâstik felsefede de benimsenmiştir. Aquinolu Thomas’a göre de *“nesnenin özü ve varoluşu biçimden oluşur. Ruh bedenın biçimidir.”* (Akarsu, 1992: 19) Yine antik çağ felsefesinde Platon’da ise biçim idea ile aynı anlamda kullanılır. Genel olanı, değişmez olanı ve kendinden var olanı gösterir. Bireysel ve değişen görüntülerin arkasında ilk örnek olarak bulunur. Bu nedenden dolayı da Platon mutlak güzellik kavramını geometrik figürlerde temellendirmiştir. Platon’un idealarını hem içerik hem de biçim olarak değerlendirebiliriz. Yine Aristo’da da evreni açıklamak için ileri sürülen dört ilkeden yine en önemli olanı olmuştur.

Biçim günümüzde, özellikle çağdaş sanat içinde önemli bir yere sahiptir. Biçim günümüze gelinceye kadar bilindiği gibi içeriğin karşıtı değil tersine onunla sıkı ilişki içindedir. Bir sanat nesnesi içinde biçim ve içerik ancak birlikte varolabilirler. Biçimsiz içerik olamayacağı gibi içeriksiz biçimde olamaz. İçerik ve biçim sık bir ilişki içerisindedir. Fakat çoğu kez içerik, biçimden daha önce gelir. Çünkü belirleyici olan içeriktir. İçeriğin çelişkileri onu geliştirir, gelişen içerik de yeni gelişimlerine göre biçimi etkiler ve değiştirir. İçeriğin gelişimi ve değişimine paralel yeni biçimsel arayışlar oluşur. Bu biçimsel arayışlar içerisinde de biçimi deformasyonlara uğratmaktadır.

Sonuç olarak biçim kavramını sanatsal yaratım süreci içinde kısaca şöyle değerlendirebiliriz. *“Başarılı bir kompozisyon sanat eserinde yarattığı gerçeklik tablosu, estetik hazzı uyandıran kompozisyonudur. Oysa başarısız bir kompozisyon*

estetik fikirlerin anlatımını gölgeler.” (Turgut, 1993: 149) Yani sanat yapıtında, görünenin altında yatan görünmeyen gerçekler ortaya çıkar. Artık üretilen biçim, gerçek olmaktan çıkmış, sanatçının özgün biçimleri haline dönüşmüştür. Bu dönüşüm belli fiziksel yasalara bağlıdır. Sanatçı da bu yasaları bilmek zorundadır. Ressam perspektif yasalarını, heykeltıraş anatomi yasalarını bilmek zorundadır. Ama tüm bu yasaları bilmek ya da uygulamak bir eser yarattısı için yeterli değildir. Bunlar sadece eserin maddi, gerçek ya da ön yapısını oluşturabilmektedir. Oysa bir eserin gerçek dışı arka yapısı bulunmaktadır. Sanatçı anlatım gücü en büyük olanla, duygu yönü en büyük olanı ve esere en uygun düşen biçimi sanat eserinde gerçekleştirir. Bu biçim ise bilinen yasaların dışında sanatçı tarafından bilinerek bozulmuş özü en güçlü kılan biçimsel arayışlardır.

Görüldüğü gibi, biçim sözcüğü farklı anlamlar içerisinde kavranmaktadır. Fakat sanat yapıtlarında deformasyonu bulgularken biçim sözcüğünün daha dar kapsamlı anlamını ele alarak bir biçim bozma işlevi olan deformasyon kavramını açıklayacağız.

1.2. Biçim Bozma- Deformasyon

Deformasyon, sanatçının bir sanat yapıtında betimlenen figürlerin belli yerlerinin figürü tanınmama derecesine vardırımadan bozulmaya uğratılmasıdır. Sanatçı, deformasyonu, optik olarak algıladığı nesnelere kendi düşünceleriyle yoğurup, içselleştirerek yeni bir biçim ortaya koymaya çalışmasıdır. Algılamış olduğu nesneyi ifade ederken, gerçeklikten uzaklaşarak bilincinde ve ruhunun derinliklerinde tanımladığı bir biçim oluşturur. Sanatçı, kendi ifade dilini kullanırken çevresinde gördüğü nesnelere resim yüzeyine aktarır. Bu nesnelere görünen biçiminde, bilinçli değişiklikler yapmaktadır. Bu değişiklikler biçimin abartılması ya da yalınlaştırılması amaçlanarak yapılmaktadır. Yapılan bu değişiklikler resim üzerinde daha güçlü bir etki yaratmak ya da güçlü bir anlatım sağlamaya yöneliktir.

“Deformasyon sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesi. Örneğin, Modigliani'nin yapıtlarındaki insan betilerinin, gerçekteki boyutlarıyla ilişkisiz olacak oranda inceltip uzatılmaları bir deformasyon biçimidir.” (Sözen-Tanyeli, 1986,64)

Şüphesiz insan doğa yasalarının belirlediği doğal kaynaklarla belirlenmiş bir ortam içerisinde bulunmaktadır. Sanatçı da yeni bir biçim yaratmaya girişmeden önce doğaya yönelen, doğadan fikirler edinen en son olarak da sanat yapıtında kendi

insansal doğasını yaratan bir kişidir. Bu bize şunu göstermektedir; doğa biçimi ile sanat yapıtında oluşturulmuş biçim arasında kesin farklar vardır. Sanatçının ele aldığı konuya ilişkin nesne ve figür biçimlerini, resimsel bir form haline getirmek için nasıl belirleyeceğim sorusundan itibaren deformasyon başlamıştır. Buradan bunun doğada olmayan bir biçimin, insansal bir biçimin aranması olduğu da anlaşılmaktadır.

Sanat doğa içinde sürekli yenilenen biçimleri barındırır. İşte figüratif resimdeki deformasyon bu nesne ya da varlık biçiminin sanatsal biçimler haline dönüştürülmesi işlemidir. Bu nedenle duyularıyla doğaya yönelen onu kavrayan ve algılayan sanatçının, doğadaki her hangi bir görüntü biçimini, resimsel biçim haline getirmesinde deformasyonun kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu anlaşılır.

Resim sanatında deformasyonu en fazla perspektif alanında görmekteyiz. Uygarlığın ilerlemesiyle perspektif, resimlerde kendiliğince gelişmiş, mağara duvarlarından, Mısır ve Mezopotamya rölyeflerine, Yunan ve Ege sanatından Rönesans'a kadar ağır fakat bilinçli gelişmeler göstermiştir. Rönesans'ta Brunelleschi ile perspektif de bilimsel çizim yöntemine kavuşmuştur denilebilir. Rönesans'ı hazırlayan ve onun gerçek yaratıcıları olan sanatçılar, her konuda olduğu gibi, resimde de perspektif geometrisi ile de uğraşmışlardır. Daha önceleri perspektif resimler kişisel içgüdü veya sezinler ile yapılmıştır.

Rönesans'tan önce yapılan resimlerin çoğunluğunun doğru ve güzel bir perspektiften yoksun oldukları gözlenir. Rönesans'a kadar üretilen sanat yapıtlarının çoğunluğunun, sanatçısının algı gücüne ve bilgisine bağlı olarak deforme edildiği sonucu çıkarılabilir.

“Dışavurumculuk ya da gotik sanat gibi, duygu ve anlatımın vurgulandığı, izleyiciyle iletişimin etkili olmasının amaçlandığı sanat türlerinde ise biçim bozma bilinçli bir tercih olarak kullanılmıştır. Öte yandan, özellikle 20.yy'ın serbest yaklaşımı içinde Picasso ya da, H. Moore gibi birçok sanatçı biçim olanaklarını arttırmak için, kaynakları doğa olsa bile biçim bozmayı bir araç olarak kullanmışlardır. Gerçeküstücülükteyse biçim bozma, duygu ve düşlerdeki gerçekleri anlatabilmenin aracı olmuştur. Öte yandan, Yeni Dışavurumculuk gibi 'normal' kavramlara bağımlı olmayan ve doğanın tüm görüntü kurallarından bağımsız biçim yaratan sanat üsluplarında biçim bozmadan söz edilemez; çünkü bu üsluplarda normalin ne olduğu hakkında belli ilkeler yoktur. Fotoğrafta biçim bozma, çekim sırasında aynalar ya da merceklerle ya da çekimden sonra baskı sırasında mekanik ve kimyevi yöntemlerle görüntüyü değiştirerek elde edilir.” (Sanat Ans. , 1997: 41)

Tarihsel süreç içerisinde özellikle Maniyerizm üslubunun kullandığı deformasyonun ayrı bir yeri vardır. Bu dönemde yapılan resimlerde kendine özgü bir biçim anlayışı bulmak mümkündür. İnsan figürleri normal oranlardan farklı olarak

yapılmıştır. Bu fark özellikle figür boylarının uzatılarak deformasyonlara gidilmiştir. İnsan figürünün betimlenmesinde, sanatsal ifade biçimi olarak, deformasyonun kullanımı, Maniyerizm’de belirgin bir eğilim olarak görülmektedir. Özellikle figürlerin aşırı uzatılması, ışık–gölge etkileri ile aşırı perspektif görüşlerin ortaya çıkarılması ve insan anatomisine verilen önemde kendini gösterir (Resim 1). Maniyerist üslubun kullandığı deformasyon, resim sanatında kusursuz anatomik tanımlamaya ve sanat yaratımında kalıplaşmış yöntemlere karşı çıkış yollarından biri olarak görülebilir.

Resim.1 El Greco. Laokoon. 1610-1614.



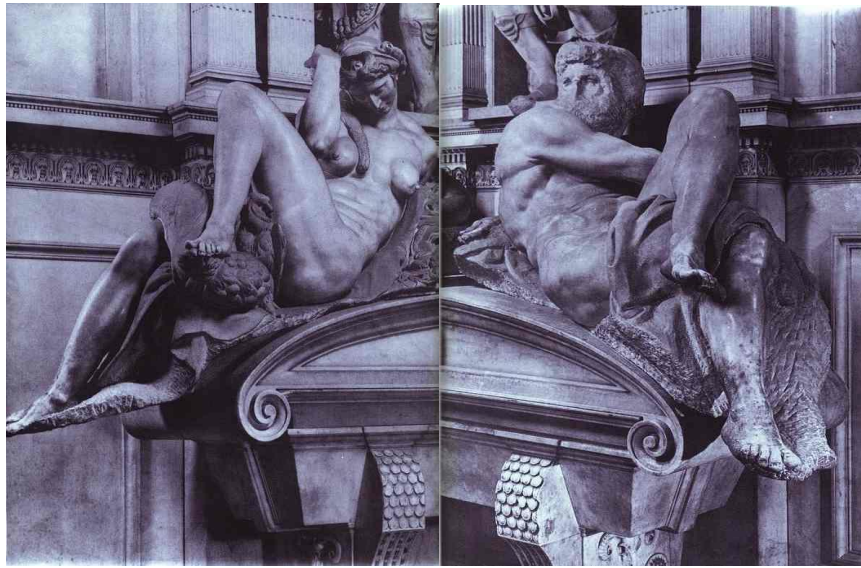
Kaynak: www.Commons.wikimedia.org

Maniyerist harekette, deformasyonun hem içerik hem de resimdeki biçime dayanan formal yapı yani usulüne uygun bir şekilde yapıldığı görülmektedir. Deformasyonun içerik ile ilgili boyutu, sanatçının ‘ruhani’ olanı, kendi içselliğinden, düşleminden yola çıkarak betimleme çabasında ortaya çıkmaktadır. Bu yolla sanatçı doğanın somut betimlenmesinden uzaklaşmakta ve kendi imgeleminde yaratmış olduğu nesne ve figürleri betimlemeye yönelmektedir.

Resimde ciddi deformasyon yaklaşımının, Bizans resimlerinde olduğunu söylemeye çalışırsak hata yapmış olmayız. “Çünkü Bizans’ı, o kendine özgü ilk ve orta dönem resimlerinde bir uzama, anatominin tam olarak verilememesi, oran ve orantılardaki gariplikler, daha ziyade anlatımcı bir misyonu yüklenen figürleriyle tanırız.” (Eroğlu, 1997: 138) Gerek heykel, gerek resim sanatında deformatik

öğelere en fazla gotik devrede rastlanılır. Gotik devrede figürler göğe dolayısıyla tanrıya yaklaşma zihniyeti içerisinde, anatomilerinde uzamalar dikkati çeker. Daha sonra batı sanatında Michalengelo'nun Sistina Şapeli'nde yaptığı freskolar ve Medici aile mezarındaki karşılıklı ikişer heykel grubu, figüratif deformasyonların ve bu bağlamda Maniyerizm'in öncüsüdür. İşte bu biçimsel denemeler, figürlerde aşırı derecede dikkati çeken anatomik abartmalardır. Michalengelo'nun başını çektiği Maniyerist hareketin sanat anlayışında deformasyon olgusu çok sık kullanılmıştır (Resim 2).

Resim. 2 Michelangelo, "Tomb of Giuliano de' Medici (detail)".
1526–1531. Marble. Medici Chapel, San Lorenzo, Florence, Italy.



Kaynak: www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo-2. 3

Maniyerizm dönemindeki bütün sanatçılar deformasyona, yani biçimleri bozmaya yönelim göstermişlerdir (El Greco, Parmagianino, Pontormo vb.).

1.2.1. Sitalizasyon-Üsluplaştırma

Sitalizasyon İngilizce stylisation kelimesi, "*bitki veya hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip, yalınlaştırılarak betimlenmesi*" (Sözen-Tanyeli, 1986: 247) anlamına gelmektedir.

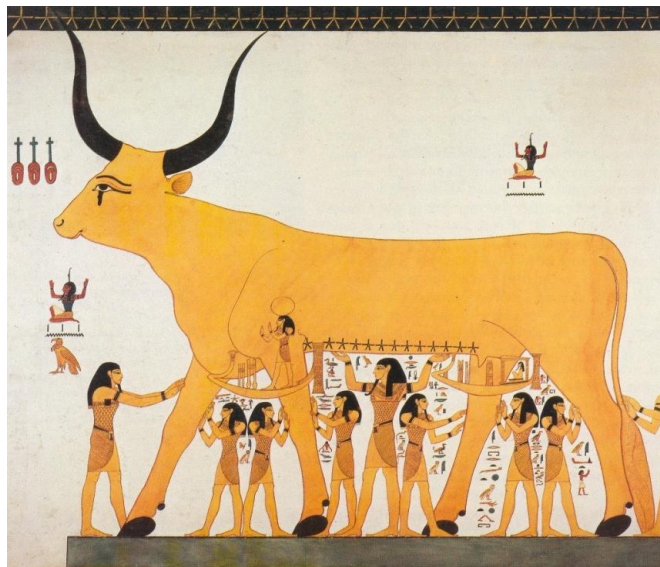
Sitalizasyon bir şematikleştirme ve yalınlaştırma işlevi ise o zaman zemin üzerinde üç boyuttan daha çok iki boyutu düşünebilir, ayrıntısı olmayan çizimleri de bunun içine alabiliriz. Üslup ise "*bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışların bütünü. Örneğin Klasik Osmanlı*

Üslubu, Gotik Üslup, Barok Üslup vs. gibi” (Sözen-Tanyeli, 1986: 247). Başka bir deyişle, bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı, bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu, olarak açıklayabiliriz.

Üslup, çok anlamlı ve çok boyutlu bir terimdir. Bir sanatçının tek bir yapıtının olduğu gibi, bütün yapıtlarını da ifade eder, hatta bir grup sanatçının ya da bir dönemin tüm sanatçıları da kapsayabilir. Bireysel bir sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, ancak onu anımsatır. Yarattığı biçimin ayrıntılarda değil, ana özelliklerde tanınabilir olmasını amaçlar. Sanatçı, sanat eserinde kendini ifade etme çabasıyla yaratma eylemini sürdürürken, kendi iradesinden başka bir otorite kabul etmez. Bu ise, sadece yeni bir sanat üslubu değil, yeni ve tam bir yaratıcı sanatçı kavramıdır. Böylece sanatçı, insandaki yaratıcı ve ruhi ifadeyi sürdüren bir yenedünya meydana getirmiş olur.

Sitilizasyona örnek olarak Mısır resimlerini verebiliriz. Eski Mısır süsleme ve duvar resimlerinde iki boyutluluk yani hacimsizlik hakimdir. Kullanılan renkler olsun, kullanılan insan ve hayvan figürleri olsun çok sade bir şekilde ele alınmış olup figürlerin bacakları, kolları ve başları yandan, gözler ve gövde ise önden görünüşü ile çizilmiştir. Bu da bize Mısır resimlerinde dönemin anlayışı ve inancı doğrultusunda üsluplaştırmanın olduğunu gösterir (Resim 3).

Resim. 3 Anonim



Kaynak: Henri Stierlin, **The Pharaohs**, s.16.

1.2.2. Rakursi

Rakursi; “Bir insan, nesne ya da başka bir konunun resmini yaparken derinlik yanılması oluşturmak, yani onun mekanda geriye doğru gidişini göstermek için kullanılan bir betimleme yöntemidir” (Keser.2005:270). Biçimlerin perspektif açısından bize yakın olan tarafları normalden büyük görünürler. Doğal olarak bu bakış açısıyla beraber normal ölçülerde değişecektir. Biçimi oluşturan öğeler bize doğru yaklaştıkça büyür, uzaklaştıkça küçülürler. Bu şekilde bakılmış ve görüntülenmiş şekil ya da resimlere rakursi uygulanmıştır denebilir.

Rakursiye örnek verecek olursak *“Bir resim, desen ya da alçak kabartmada, bazı nesne ve figür boyutlarının, perspektifin etkisiyle kısaltılması. En ünlü rakursi örneklerinden biri Mantegna’ nın Milano’ da ki Brera Pinakotegin’ de ki Ölü İsa isimli resmi oluşturur.” (Eroğlu, 1997: 209) (Resim 5). Aslında burada biçimde görülen bozulmaların ana sebebini bakış açısı oluşturmaktadır. Resmin içindeki figürler normal oranları içinde gösterilmiştir.*

“Mantegna’ nın “İsa’ ya Ağlayanlar” adlı eserinde, İsa, tablonun derinliğine doğru uzanmış sırtüstü yatıyor. Böylece derine uzanan bir perspektif hareket, eseri hacimlendiriyor. Eserde vücudu bele kadar örten örtü eskiye oranla daha yumuşak anlatımlıdır. Adaleler, hacimleşmiş biçimleri ile gösterilmiş ve böylece yuvarlaklaşan formlar haline getirilmiş. Gerek İsa’nın, gerekse ağlayanların yüzleri, dışavurumcu bir ıstırap içinde görünüyor. Bu eser çıplak vücut etüdü ve bunun rakursi olarak kompoze edilişi yönünden bir yeniliktir. Ayrıca vücutlardaki aşırı abartma ve oylum duygusunu, barok bir eğilim olarak değerlendiren sanat tarihçileri vardır. İşte bu abartmalar, Floransa’da Fra Filippo Lippi (1457- 1504) tarafından da yapılıyordu, Ayrıca Antonio Pollajuolo (1429- 1498) ile Andrea del Verrocchio (1435–1488) da heykeltarı sanatçılar olarak bu abartmalara önem vermişlerdi. Bunlardan ilki olan Pollajuolo, Rubens gibi savaş motiflerini sevmiştir.” (Turanî, 1992: 366)

Michelangelo, Sistina Şapeli’nin tavanında yer alan bütün kompozisyonlarında anatomi gösterisi sunmuş bir anatomi ustasıdır. Onun bu resimlerinde heykel olmuş figürler yer almaktadır. Bu figürlere biraz renklendirilmiş çok başarılı desen gözüyle bakan uzmanlar da yok değildir.

Resim.5 Andrea Mantegna. “Ölü İsa’ya Ağıt” . 1500.



Kaynak: www.abcgallery.com/M/mantegna/mantegna16.html

Michelangelo Rönesans'ın en büyük desencililerinden olarak görülmüştür. Tavanda görülen bütün figürlerin öne ve arkaya uzayan uzuvlarında başarılı rakursiler ve derinlikler yaratmıştır. Biz bu rakursileri, ondan önce yalnız Andrea Mantegna'da görmüştük. Michelangelo'dan sonra da bu rakursiler Barok dönem sanatçılarında da gözlemlenir. Fakat bu aşırı rakursilere rağmen, sanatçı kompozisyonlarda dengeyi büyük bir sezgiyle korumasını bilmiştir (Resim 6).

Resim. 6 Michalengelo, “Sistina Şapeli Tavanı” , 1508-1512



Kaynak: Michelangelo: Painting, s.47.

1.2.3. Karikatür

Karikatür, konu olan bir kişinin ya da olayın ayrıntılarına girmeden dikkat çekici özelliklerini yansıtan bir resim sanatıdır. Çoğu zaman kişi ya da olayların abartılı bir şekilde hicvetmek, küçültmek ve onunla alay etme gibi özelliklere sahiptir. Karikatürün birincil özelliği karşı eleştiridir. İnsana has yönüyle vurguladığı çelişki, acemilik, uyumsuzluk ve çirkinlikleri ele alır. Bu olumsuzlukların barındırdığı komik unsurunun, karikatür sanatının teknik yönü olan çizgi deformasyonu ile bütünleşmesi sonucu etkili bir sanat eseri oluşturmaktadır. Karikatür, deformasyonu temel öğe olarak kullanan bir resim sanatıdır.

Yerleşik dengeleri ve kalıplaşmış biçim anlayışlarını bozarak yeniden kuran, bu oluşumda mizah ve hicvi yeni biçimsel öğelerle kullanarak izleyiciye yönelen sanatçı, aynı zamanda gerçeklikte kendiliğinden var olanı da değişikliğe uğratar.

Eski tarihlerden beri karikatür örnekleri bulunmaktadır. Özellikle, Pompei ve Hercul'nun kazılarında, duvar ve vazolarda karikatür resimlerine rastlanmıştır. Karikatür sanatının gerçek anlamda Rönesans döneminde başladığı bilinmektedir. Bilinen en eski modern karikatür örnekleri, belirli kusurlarını modele dökmek için insanları gözlemleyen Leonardo Da Vinci tarafından verilmiştir. Buradaki amaç ise, özgün olanın, bir portreden daha vurucu etkilere sahip olduğunu göstermektedir (Resim. 7).

Resim. 7 Leonardo, "Grotesk Kafalar", Karakalem 1495



Kaynak: Sanat ve Yanılsama, s.103.

Leonardo Da Vinci ile birlikte ortaya çıkan karikatür, Carracci, Lorenzo Bernini'de tekrar kendini gösterir. Karikatürün belirgin hale getirilmesi için biçimde gerekli abartmalar, deformasyonlar yapılır. Honore Daumier (1808-1879) karikatürü ironiyle ve siyasi bir amaçla ele alarak resimde yeni bir anlatım dili geliştirir (Resim 8). Sanatçı, kendinden öncekilerinin aksine karikatürü eğlence olarak değil, önemli bir değer olarak gördü. Daumier'in karikatürlerinde kişi karakterlerinin optik olarak görülenden farklı bir görünüşü olacağı ve kişinin karakterini oluşturan özelliklerinin yansıtılması gerektiği ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, konuların karakterini belirtecek espriyi yakalamanın önemi anlaşılmış olacaktır.

Komik ve deformasyon karikatürün başlıca iki özelliğini oluşturur. Buradaki komik özelliği beraberinde belli derecede eleştiriyi de vurgular. Sanatçı gerçeklerden edindiği komik izlenimini izleyiciye yansıtmak zorunda olduğundan karikatür üzerinde deformasyonlardan faydalanır.

Resim. 8. Honore Daumier, Madame Gargantua (1842).



Kaynak: www.hma.org.il

DEFORMASYONU DOĞURAN SEBEPLER

1. Toplumsal Nedenler

Sanatçı, toplumun bir parçasıdır, toplum içinde doğar, gelişir ve o toplumun değer yargıları ile şekillenir ve var olan düzenden etkilenerek düşünce sistemini geliştirir. Bu nedenle toplum içerisinde şekillenen sanatçı, toplumdan ayrı düşünmemektedir. Sanatçı, toplumun takip ettiği değerleri ve beğenileri, çoğu kez daha güzel ve daha hoş bir biçimde resmetmektedir.

Tarih boyunca üretilen sanat eserleri sanatçının bulunduğu dönemin, toplumsal koşullarını ve içinde bulunduğu psikolojisini incelediğimizde, bütün eserlerin birbirlerinden farklı oldukları görülmektedir. Sanat tarihine yöneldiğimizde figüratif resimde bulduğumuz deformasyonun sanatçının yaşadığı dönem ve toplumsal koşullar altında oluştuğu görülür. Örnek verecek olursak; Rubens'in dönemin güzel kadın sembolü figürleri kullanması, deforme olmuş, oldukça kilolu ve yağlı vücutlara sahip olan kadın figürlerinin mükemmel güzellik kavramlarıyla resmetmesi. Sanatçı, toplumun takip ettiği değerleri ve beğenileri, çoğu kez daha güzel ve daha hoş bir biçimde resmetmektedir (Resim 9).

Resim .9 Rubens. Üç Güzeller, 1627-1629 Dolayları



Kaynak: www.commonswikipedia.org

“Örneğin Hıristiyan dünyası Meryem Ana'yı güzel, zengin giysiler içinde görür, itina ile taranmış saçlı, güzel endamlı ve saray misali bir mekan içinde resmedilmiştir. Oysa Meryem Ana'nın içinde yaşadığı, İsa'yı doğurup büyüüttüğü yer, İsrail'in Nezaret kenti civarındaki, toplamı bir kaya oyduğudur. Hıristiyan toplumun psikolojisinde Meryem Ana tanrısallaştırılırken, asla fakir, sefil bir mağara içinde düşünülmemiştir. Sanatçılarda Meryem Ana'yı bu şekilde resmetmemişlerdir”. (Turani,1985: 99)

Bir figür ya da nesne, sanat alanı içinde kullanıldığında, sanatçının yaşadığı toplum ve ifade şekline göre farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar anlamın özüne göre, biçim değişikliğine uğramaktadır. Örneğin Fransız İhtilali sonrası Avrupa'da özgürlükçü, milliyetçi akımlar ve toplumsal olaylar ile meydana gelen hareketliliğin, o dönemin sanat anlayışına etkisinin çok büyük olduğunu görmekteyiz. Romantizm'in etkili olduğu bu dönemde sanatçılar, toplumsal ve insan figürlerine daha çok yer vermeye başlamışlardı. Bu sanatçıların en önemli isimlerinden biri olan Honore Daumier, resimlerinde yoksul insanların yaşantısını deformasyon kullanarak, karikatürist bir tarzda işlemiştir (Resim 10).

Resim.10 Honore Daumier. The Burden
(The Laundress. 1850)



Kaynak: www.commonswikipedia.org

Resimden de anlaşılacağı gibi toplumun en alt tabakasındaki insanları kendi biçim anlayışına göre yorumlamıştır. Figürün yüzündeki çarpıklıklar, yaşadığı zor ve fakir hayatın birer yansıması olarak görünmektedir.

XX. yüzyıla doğru gelindiğinde sanatçılar, önceki dönemlerin aksine çok sayıda akım yaratmışlardır. Bunun en büyük nedenlerinden biri de toplumsal yapıdaki hızlı değişimlerdir. Bu akımların ortak noktası çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojiye bağlı olarak yeni ifade biçimleri arayışında olmalarıdır.

Örnek verecek olursak; istikrarsızlık ve ekonomik bir çöküntü ortamında Ekspresyonizm'in boy gösterdiğini biliyoruz. Sert, haşın ve kötümser bir yorumla deforme edilmiş figürlere yer veren dışavurumcu sanatçılar, fiziki bir kimliğe bürünmüş iç duyularını kendi bireysel tutumları doğrultusunda yansıtmışlardır (Resim 11). *“Çağın gerçekleri, o çağın sanatıyla etkileşim içerisinde olup, o çağın düşünsel ve eylemsel durumlarını yansıtmıştır”* (Beksaç, 1994: 115.)

Resim. 11 Egon Schiele. Kendi Portresi. 1912



Kaynak: www.birinciblog.com

2. Sosyal ve Kültürel Etkenler

Tarih boyunca figüratif resim dilinde, sanatçıların deformasyona yönelmelerinin nedenleri arasında şüphesiz sosyal ve kültürel etkenler önemli bir yer tutmaktadır. Resmin içine giren her obje, sosyal-kültürel çerçevede farklı yapılanmalar ve farklı yorumlar içerir çünkü her sosyal ve kültürel çevre kendi gerçekliğini beraberinde oluşturur. Bu gerçeklik toplumun çeşitliliğine göre farklılık gösterebilmektedir. *“Sanatçıda konusu, tarzı ne olursa olsun, her şeyden önce kendini ifade eder. Fakat sanatçı eserlerine hem fert olarak hem de bir toplumun, bir kültürün üyesi olarak, bir devrin temsilcisi olarak katılmıştır.”* (Muller. 1993: 98)

Toplumsal olayların, maddi ve manevi değerlerin değişimiyle çağın niteliği de değişir. Sanat kuramcısı Plehanov'a göre de *“sanat bir çağın toplumsal oluşlarına bağlıdır.”* (Plehanov: 40). Toplumsal oluşlar ve toplumsal gerçekler, toplumun kültürünü ve toplum bilincini belirlediği için sanat her çağda ait bulunduğu kültürün, sosyal çevrenin ve çağın gerçekleri ile sanatçı kişiliğini içeren bir yapıya sahip olmuştur. Sanatçı içinde yaşadığı sosyal- kültürel çevrenin ve çağının gerçeklerinden ayrı bir yaşantıya sahip değildir. Burada sanatçının bireysel özellikleri onu farklı kılar. Doğal yetenekleri, keskin gözlemleri ve sağlam yorumlarıyla gerçeği diğer insanlardan daha yoğun yaşar ve aktarır. *“Sanatçının özelliği kendi yaşantısının yanı sıra yaşadığı çağda ve sınıftaki öbür insanların yaşantılarından bütün bütüne değişik olmasına değil bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır.”* (Plehanov:40).

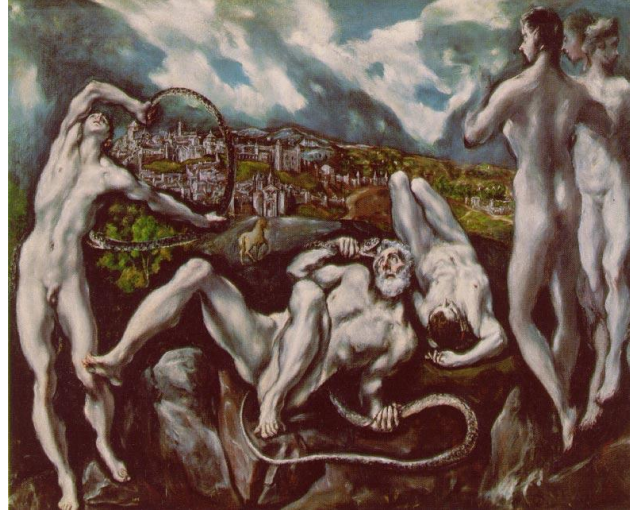
“ Sanatta gerçeğin özünü belli bir nesnel gerçekliğin tanınması sayacaksak, bu gerçekliği sadece bizim duyarlılığımızın dışında varolan bir iç dünyaya indirgeyemeyiz... Gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneği ile katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar...Ressam dış dünyayı kavrayan bir duyu organının sadece yardımcı bir parçası değil, aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın bir ulusun insanıdır.” (Fischer.1990:41)

Sanatçının bütün özelliklerinin, yaradılışının ve kişiliğinin manzarayı-figürü görüşü, yaşayışı ve çizimini belirlemede aldığı kültürün büyük payı vardır. *“Sanat eseri bir insanın bilincinde aracsız olarak doğar, anlam kazanır. Toplumun ya da içinde yaşadığı dönemin genel kültürüyle birleşerek gelişir.”* (İpşiroğlu. 1993:35). Bizim için önemli olan figüratif resmin deformatik oluşumuna neden olan, onu yönlendiren ve nitelendiren etkenlerin neler olduklarını kavramaya çalışmaktır.

Sanat eserinin oluşumunda sanatçıyı etkileyen özelliklerin başında manevi kültür gelmektedir. Örneğin, Ortaçağ kültür yapılanmasıyla, Rönesans kültür yapılanmasını manevi öğeler bağlamında karşılaştırdığımızda, tamamen dinsel bir etkinin içinde olan Romanesk ve Gotik sanatının, Rönesans'la beraber tamamen değiştiğini gözlemleriz. Bir kültür hareketi olarak başlayıp, birçok alanda yeni arayışların ortaya çıktığı Rönesans'la birlikte, doğanın incelenmesi ve doğa ile sanatın ayrılmazlığı önem kazanır. Toplumsal ve kültürel yapının değişimi, Rönesans anlayışına bir tepki olarak doğan Maniyerist dönemde ise Gotik'in dini duygusu sanki yeniden görülür. Bu dönemde yapılan resimlerde kendine özgü bir biçim anlayışı bulmak mümkündür. Özgün bir üslup birlikteliğinin yanı sıra, figürlerde

normal insan oranları uzatılmak suretiyle daha uzun deformasyonlara rastlamak mümkündür (Resim 12).

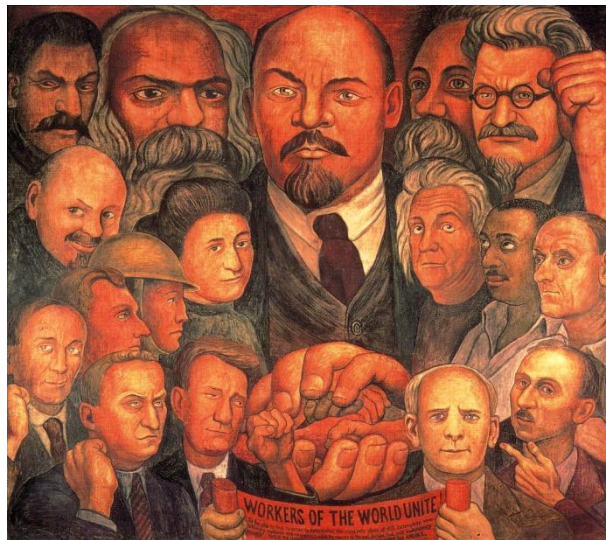
Resim. 12. El Greco. Laokoon.1608-1614 dolayları



Kaynak: <http://www.artchive.org>

Bir toplum ile o toplumun bireylerinin aynı ortam içerisinde buluşması, aynı gelecek anlayışı içerisinde olmasına ülküsel kültür diyebiliriz. Sanatçı bir devrin, bir ülkünün temsilcisi olarak sanat yapıtını üretir. Yapıtını üretirken ülküsel anlayışının ifadesinde, anlamı ve etkiyi güçlendirmek amacıyla figüratif abartmalara yöneldiğini gözlemleyebiliriz. Örneğin; Meksika kültüründe incelediğimiz Diego Rivera' nın "İşçilerin Birliği" adlı yapıtı toplumsal bir yöneliş olan devrimi nitelendirdiğinden önemli bir yer teşkil eder (Resim 13).

Resim.13. Diego Rivera. İşçilerin Birliği. 1928.



Kaynak: www.mutlulugunresmi.com

Sanat eserinin oluşumunda maddi kültür öğeleri de oldukça önemli bir yer tutmaktadır. İnsanoğlu her alanda olduğu gibi, sanatını uygulayıp sergilerken de bir takım araç ve gereçlerden yararlanmaktadır. Bu araçların niteliği, içinde bulunduğu teknik gelişim ve değişimiyle paraleldir.

Kültür sanat bağlamında, kültürel ilişkilerin sanatta doğurmuş olduğu biçimsel değişimlere de değinmenin gereği vardır. İnsanlık tarihi boyunca bütün kültürler birbirlerinden etkilenmişlerdir. Bu etkilenme sonucu yeni anlayışlar ortaya çıkarmıştır (Resim 14). Örneğin ilk dönemlerde Yunan sanatının, Mısır sanatından etkilenmesi ve Ekspresyonist sanatçılardan Vincent Van Gogh'un Japon kültürüne ait materyalleri incelemesi, Picasso'nun Afrika masklarına yönelmesi, Andre Masson'un doğu kültüründen etkilenip kaligrafik yapıtlar ortaya çıkarması diğer örnekler arasında yer alırlar.

Resim.14. André Masson. Lunatiques. 1943



Kaynak: www.ossoma.wordpress.com

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA YARATICI SÜREÇ VE DEFORMASYON

1.1. Yaratıcılık ve Sanatsal Yaratma Süreci

“Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm’den Kübizm’e Kadar Figürde Deformasyon” adlı bu çalışmada deformasyonun ortaya çıkış gerekçelerinin çözümlenmesi için öncelikli olarak yaratıcılık ve yaratma süreci üzerinde durulmasının fayda vardır.

Yaratıcılık bilinenin ötesinde yeni bir gerçekliğe hayat vermektir. Sanatçı ise bu gerçekliğe hayat veren kişidir. Bunu da hayat hakkındaki izlenimlerini özelleştirerek, kendisine ait öznel düşüncelerini dışlaştırarak, somut olan taşıyıcı bir nesne ile gerçekleştirir. Bundan dolayı sezgilerinden yararlanır.

“Sanatta yaratıcılık, algı yetisi, üzerine bir düşünme, bir imleme yetisi katmak, katabilmek, bunun için de sezgi gücünü kullanabilmek demektir.” (Erinç, 1998: 83) Sanatçı bundan yola çıkarak alışılanın ötesinde yeni bir gerçekliğe yaşam vermek için sezgilerini kullanır.

“Sanat yaratımı sezgiyle başlar.” (Timuçin, 2002:204) Sanatçı, sanatsal fikrini zihninde sağlayan sezgiye esin denir. Sanatta yaratıcılık, esin, fikrin geliştirilmesi ve bu fikrin somut hale getirilmesi ile meydana gelir. Bunların birbiri ile iç içe geçmiş aşamalardan meydana geldiği söylenebilir.

Sanatçının, yaratma süreci boyunca vereceği bütün çabalar biçimlendirme şeklinde olacaktır. Sanatçı, kendi iç dünyasında canlandırdığı bütün imgeler, özgün, biçimsel değerlerle somut hale gelmediği sürece, soyut fikirler olarak kalacaktır. Bundan dolayı sanatçı, yaratma süreci boyunca zihnindeki bütün imgeleri anlamlı bir bütün olarak yansıtmak, en uygun estetik ve özgün biçimleri arayacaktır.

“Biçim, bir nesnenin doğal yapısı; bir nesnenin görme ya da dokunma duyuları ile algılanmasını sağlayan kendine özgü gerçekliği.”(Keser, 2005:137) Biçim; özgün, yaratıcı anlatım için bir araçtır. Biçim ve anlam birbirini tamamlayan bir bütündür. Sanatçı, biçimleri kullanarak yaratma yetisine sahip olur. Yaratılan bu biçimlerde olması gereken, şaşırtıcılık ve özgünlüktür. Tabii ki her şaşırtan şey sanat değildir. Özgün bir eser, içeriği, anlamı ve biçimiyle her açıdan yeterli olmalıdır.

“Yaratıcılık konusunda unutulmaması gereken ilk özellik, yaratma yetisini, *sui generis* (kendine özgü) bir özellik olmasıdır. Bunun, tek bir anlamı vardır, o da, yaratıcılığın kişiye özgü olduğudur.” (Erinç, 1998:84).

Yaratma eyleminde, yeni bir fikrin ya da biçimin ortaya çıkması ise eski görüşleri reddetmek demektir. Bu gibi yeniliklerin aynı dönem içinde anlaşılması zor olsa da, sanatta, değişim ve gelişim için gereklidir. Picasso’nun da dediği gibi, “*Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir.*” (May, 2007:80). Sanat tarihine bakıldığında belli dönemlerden oluştuğu görülmektedir. Bu dönemlerin, yıkım ve yeni varoluş düşünceleri üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz.

Yaratma sürecinde sanatçı, bir özne-nesne ilişkisi içerisinde. *Rollo May* bu ilişkiye ‘*karşılaşma*’ adını vermiştir. Sanatçı, resmedeceği nesneyle karşı karşıya kalır, onu inceler ve gözlemler. “*Nesne, var olan, ancak ve ancak benim duyularımın verdiği veri’lerin, impression’ların, duyuların bir çeşit sentezinden başka bir şey olamaz.*” (Tunalı, 2008:20–21) Özne-nesne ilişkisi, sanatçının nesnelere kurduğu ilişkiyle birlikte, deneyimlerinin sonucu biriktirdiği imgeleriyle de ilişkilidir. Nesnelere kurulan bu ilişki, dışa dönük bir eylemdir. Aynı zamanda sanatçı, kendi içine yönelik ve yeni bir oluşumla dış gerçekliği yeniden yakalamaya çalışır. İçe dönük bu yaratma eylemiyle, sezgisel, soyutlamacı bir tavır sergilemektedir.

Yaratma süreci, özne-nesne ilişkisi ile başlar, yapıtın ortaya çıkış süresi ve tamamlanmasına kadar geçen bir süreç olarak devam eder. Sanatçının, iç ve dış gerçeklikle kurduğu ilişkilerin sonucu, bu etkileşimin sanat imgesine dönüştürebilmesi oldukça önemlidir.

“*Yaratıcı süreçte ve sonunda ortaya çıkan üründe aranan niteliklere bakılırsa, yaratıcı olguda hem duyu, duyum ve duygulara dayalı duyuşsal süreçler, hem de bilişsel ve düşünsel etkinlikler rol oynamakta ve bunlar gerek bilinçte gerekse bilinç eşiği, bilinç-dışı ve hatta bilinç-altı düzeylerde yer almaktadırlar.*” (San, 1985,11)

Gerçekliğin bütününde ve ötesinde, sanatçının yaratıcı etkinliğinin mevcut nesnesi olabilir. Buradan anlaşılacağı gibi nesne, aynı zamanda mevcut olanın bir bölümü olarak sanatçının her tür içsel ve dışsal yaşantılarını kapsamaktadır. Genel olarak ele alındığında mevcut yapıt, yaratıcılık etkinlik yoluyla kendisiyle kurulacak herhangi bir bağdan bağımsız olma anlamında kendi başına orada durmakta ve sanatçının yaratıcılığın etkinliğine nesne olma olanağını taşımaktadır.

Sanatçının zihinsel nesnesinin, sanatsal yaratma etkinliğinde bağımsız bir varlığı yoktur. Bu nesne, içerik ve biçim bütünlüğü olarak zaman ve uzamda

gerçekleştirilmemiştir. Sadece sanatçının zihninde olanaklar bütünlüğü olarak oluşturulan nesnedir.

Sanatsal yaratımın bütünüyle bilinçaltı ya da bilinçdışı bir eylem olduğunu söylemek yanlış olur. Sanatsal yaratma bilinçli bir eylemdir. Fakat bu yaratım esnasında sanatçı bilinçdışı ya da bilinçaltı etkisiyle bir takım rastlantısal biçim oluşumlarıyla karşılaşabilir. Tüm yaşam etkinliklerinde olduğu gibi, yaratıcı etkinlikte de bilinç ne kadar önemli ise, bilinçaltının etkileri de o kadar önemlidir.

Bilinçaltı, gerçekte bilincin bir bölümüdür. Onun unutulmuş karamış kısmıdır. Fakat bu karamış kısmın, bilinç üzerinde her zaman bir etkisi vardır. Sanatçının bilinçaltı öğeleri, sanatsal anlatımındaki oluşumların, bileşimlerin çoğu zaman ana kaynağı olmaktadır. Sanatı var eden, yalnızca bilincin mantıksal belirleyiciliği değildir.

“Stefan Zweig’in dediği gibi, yaratma, bilinç ile bilinçsizlik arasındaki boğuşmadır. Sanatçı denge yasasına bağlıdır. Bu yasaların hâkimiyeti içinde özgürdür. Sanatçı hem bağımlı hem bağımsızdır. Bağımlılığı içsel, bağımsızlığı ise özdek zorlamaları karşısındaki durumudur. Bilinçsiz yaratmanın devinim noktası olan esindir. Bilinçlilik, içsel olan esinin bir özdekte biçimlenmesidir. Esin vazgeçilmesi olanaksız bir biçimin sanatçının tüm benliğini sardığı güçlü bir etkidir. İçsel olan bu biçimleme imgelerin en hudutsuz olanaklarının bir görüşüdür.

Bu devrede özdek de kendi olanaklarını zorlayarak esinin uçarılığına karşılık verir. Sanatçı imgelemdeki evrenle özdek zorlamaları karşısında en olabilir anlaşmayı arar. Yaratma çabasının bu dönemi bazı sanatçılarda çok güç elde edilir. Bu, esinin biçimlendirdiği evrenle özdeğin zorladığı biçim arasında korkunç bir çatışmadır.” (Pasin, 2004: 19)

Sanatçı, yaratma süreci içinde nesneyi bilinçli olarak görmediği zaman kısmen silinebilmekte ve bilinçdışı yoluyla değiştirilerek tamamlanabilmektedir. Gerek içerik gerekse biçimsel olarak salt zihninde oluşturulan bu özel nesne, sanatçısı onunla hayal etme, sezme, tasarımlama, iç duyuyla ve düşünmeyle görme gibi edimler yoluyla bütünleşerek bağ kurduğu sürece ve sanatçısı onu zihninde planlayıp düzenleyip canlandırdığı sürece vardır. Buradan da anlaşılacağı gibi bu nesne, sanatçının zihninde yalnızca düşünülen, kavranılan bir içsel olarak değil, aynı zamanda duyumsanan biçimlendirilen bir içsel olarak oluşturulmaktadır.

Sanatçı, biçimlendirme aşamasında yeni bir gerçeklik yaratır. Somutlaştırdığı imgeler, artık sanatsal bir imgedir. Bu imgeler, nesnel dünya imgelerinden farklı olarak, deformasyon bu aşamada kendini hissettirmektedir.

Sonuç olarak; yaratıcılık insanoğlunun ömrü boyunca yaşamla karşılıklı yoğun ilişkileri sonucu, ruhundaki ve bilincindeki birikimlerinin oluşturduğu duyguların ifadesel yöntemler bularak dışavurumudur. Sanatçı, yaratıcı süreçte imgeleminden faydalanır. *“Sanatsal yaratıcı süreç, imgelerle düşünmeyi içine alır.”*

(San, 1985: 18). Bu imgeler sanatçının zihninde, duyum ve algı yetisiyle oluşur. Böylece sanatçının yapıtında, dış dünyadan edinilmiş izlenimler öznel olarak tekrar var olmaktadır.

1.1.Görme Olayı ve Algı

İnsanın görme ve işitme duyuları, çevresini saran dünyayı anlamasında en gelişmiş duyularıdır. Herhangi bir nesneyi belirli bir uzaklıktan görme ve işitme olanağı söz konusudur. Bu özelliklerinden dolayı, bu iki duyu entelektüel duyular olarak da tanımlanabilir. Bu duyular ayrıca sanatsal yaratımda oldukça etkindir.

Duyu; dıştan gelen etkileri fiziksel olarak alma yetisidir. Duyular, çevremizde olup bitenleri algılar, herhangi bir nesneyi yine duyularımızla ayırt ederiz. İnsanlar, görme, işitme, koku, tat ve dokunma gibi duyularla edinilen bilgiler (duyumlar) somut biçimde algılandığı için, gördüğümüzün ve işittiğimizin her an bilincinde olurlar. Duyu, dıştan gelen bu etkileri alma yetisidir.

Göz, karmaşık fakat son derece mükemmel bir mekanizmaya sahiptir. Görme olayı, göz yuvarlağının içindeki ve dışındaki yapıların hareketlerine bağlıdır. Bir nesneye baktığımızda, ışık ışınları gözün saydam tabakasına yansır. Işınlar, saydam tabaka, göz merceği ve göz içi sıvısınca eğilip bükülür, kırılır ve odaklanır. Göz merceği, ışınların ağ tabaka (retina) üzerinde keskin bir biçimde odaklanmasını sağlar. Ağ tabaka da, nesnenin baş aşağı bir görüntüsü oluşur. Işınlar, ağ tabakada elektrik akımlarına dönüştürülür ve görme siniri aracılığıyla beyne iletilir.

“Ağ tabaka gözün en önemli işlevsel ögesidir. Fotoğraf makinesindeki çok duyarlı bir filme benzetebiliriz. Göz yuvarımın içinde ve dışında yer alan yapıların ve mekanizmaların tümü, ya ışınların doğru olarak ağ tabaka üzerine düşmesini ya da ağ tabakanın beslenmesini ve korunmasını sağlarlar. Görüntü, ağ tabaka üzerine ters ve baş aşağı olarak düşer ve buradan kafatasının ön ucundan arkasına doğru uzanan görme sinirleri aracılığıyla beyin korteksine taşınır.”(Sağlık Ansiklopedisi, 1978: 686).

Sanatsal yaratımın başlangıcı sayılabilecek görme olayı sırasında nesnelerin görüntüleri henüz retina üzerine düştüğü anda değişime uğrar.

“Gözler içindeki imgeler retinanın eğik yüzeyleri üzerinde yer alır. Bu imgelere iki boyutlu demek yanlış olmaz. Bu görsel algılama sisteminin dikkati çeken tarafı, üç boyutlu bir espas içinde yer alan nesnelerin imgelerini tek bir algılama halinde sentez yeteneğidir.”(Erdok, 1977).

Ağ tabaka üzerine düşüp şekillenen iki boyutlu imgeler daha bu aşamada deformeye uğramaktadır. Fakat duyu organlarımızın aldığı veriler beyin tarafından sürekli düzeltilmektedir.

“Bir nesnenin büyüklüğünün görünüşü, genellikle o nesnenin retina üzerindeki izdüşümünün nispi büyüklüğüne uygun düşmez –mesela uzaktaki bir otomobilin retina üzerindeki

optik izdüşümü, gözlemciye yakın olan bir mektup kutusunun optik izdüşümünden daha küçüktür, yine de biz bu otomobili normal büyüklüğünde görürüz.” (Arnheim, 2007: 30)

Daha önce şeklini bildiğimiz nesne, hangi konum ve uzaklıkta görülürse görülsün, bilinen şekliyle algılanır. Böylece algı dünyamızda süreklilik oluşur ve buna da algıda değişmezlik denir. Geçmişte olan deneyim ve beynin yorumlama yetisi olmasaydı, nesnelere o anki konumuyla ve deforme biçimiyle görülecek, içinden çıkılmaz bir karmaşıklık söz konusu olacaktı.

Dış dünyadan gelen bir etkinin göze ulaşması, görme işleminin tamamlanması ve suretin zihne teslim edilmesi ile bu etki duyum haline gelir. Bu etkinin farkına varıldığı andan itibaren, nesne artık algılanmış olur. Algı ile nesnenin öz niteliğine ulaşır. Algı, içten ve dıştan gelen tüm uyarıcıların duyumlar aracılığıyla anlamlı hale getirilmesidir. Düşünme eylemi de algılama sonucunda gerçekleşir. Algılama olmadan insanın düşüneceği hiçbir şey olamaz. Görsel hale gelmiş düşüncenin gerçekleşmesi için de görsel algıya ihtiyaç vardır.

Algılamayla birlikte beyne ulaşan nesnenin görüntüleri, sadece bir görüntü olarak değil, aynı zamanda o nesnenin içsel yapısını da beyne ulaştırır ve kaydeder. *“Bir duyumun algıya dönüşebilmesi için, daha önce bellekte depolanan ilgili verilerle karşılaştırılıp, zihnin bu duyumuyla ilgili olan bölümlerine kaydedilmesi gerekmektedir.” (Karayağmurlar, 1990: 50).*

“Görme olgusu, görme veya algılama süreci diye bilinen şey, optik bir kayıpla birlikte ayrıca bir yorumu da içerir. İnsan retinası ışığı sinirsel enerjiye dönüştürmekte daha yeteneklidir. Bu işi saniyenin milyonda biri gibi bir süre içinde yapar. Bu nedenle algılanan şeyle ilgili bilgilerin büyük bir bölümü bu kısa süre içinde beyne ulaşmayabilir. Ama yine de insan bu gelişmiş beyni ile algıladığı şeylerin ötesindeki bilgilere de varabilmektedir. Çünkü insan aynı zamanda bir bilgi deposudur ve bir hafızaya sahiptir. Geçmiş deneyimlerine dayanarak kimi şeyleri ilk bakışta tanır. Daha da önemlisi; algıladığı şeylerle ilgili bir yığın bilgi arasından yeni algılamasında yararlı olabilecek en uygun bilgileri seçip kullanır.” (Genç, Sipahioğlu, 1990: 19).

Sanatsal yaratımın başında durum ve algılar gelmektedir. Deneyimlerinden ötürü algı, her insanda sübjektif bir yapıya sahiptir. Hem özne hem nesnenin değişken yapısı, ikisi arasındaki ilişkilerinde durmaksızın farklılaşmasına neden olur. Bu durum nesnenin duyum üzerindeki değişikliğine ve algısal değişimlere neden olur. Bu yüzden sanatçının anlatımı da sübjektif bir nitelik kazanır. Bu da sanatsal yaratımda deformasyonu tetikleyen bir etkidir.

Daha önce sanatçının, dış dünyayı duyumlarıyla algıladığını söylemiştik. Bulduğu konum ve diğer dış etkenler nedeniyle deforme olan nesne, beynin mantıksal düzeltmeleriyle algılanır. Görme ve algı aşamasında dahi var olan

deformasyon, sanatsal yaratımda da kendini gösterecektir. Çünkü zihinde oluşan yeni biçim, artık özü de yansıtacaktır. Sanatçı, dış dünyayı birebir algıladığı gibi değil, öznel bakışı ve deneyimleriyle birleştirerek ifade etmeye çalışacaktır. Sanatçının bu yaratımı, öznel niteliklerle değişime uğramış yeni bir oluşum olacaktır.

1.2.Öz ve Biçim

Öz ve biçim, birbirleri ile etkileşimsel bir ilişki içinde bir bütünü olan temel unsurlardır. Form ise; bir nesnenin algılanabilir, somut olan yönüdür. Nesnenin bir de özü vardır. Öz “*görünenin altındaki kendiliktir.*” (Hançerlioğlu, 1993: 246). Özün biçim, biçimin de öz üzerindeki etkileri yadsınamaz. Birbiriyle karşılıklı etkileşerek, yenilenip gelişirler.

Biçim “*bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği*” (Sözen, Tanyeli, 1988: 64) olarak karşımıza çıkar. “*Genel anlamıyla bir nesnenin algılanan tüm maddi öğelerinin kendine özgü düzen oluşturma bütünü bu dokunsal ve görsel öğeleri ve nitelikleri içerebileceği gibi müzikte de seslerin belirli bir düzeni için kullanılır.*” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 240). Nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine de bağımlı olduğu için ‘biçim’ sözcüğü bir düzen kavramını da içerebilir.

Biçimle içeriği birbirinden ayıran pek çok görüş vardır. Fakat biçim ve içeriğin birlikte var olabildikleri, bir bütünün parçası oldukları ancak diyalektik materyalizm ile önem kazanmıştır. “*Biçim ve görünüş beliren özdür.*” (Hançerlioğlu, 1993: 246). Belirleyici olan özdür ve özün gelişmesi biçimini de etkileyecek ve değiştirecektir. Özün sınırlarından kurtulmak isteyen biçim de değişecek ve bu yeni bir görünüm yeni bir öz içerecektir. Doğadaki nesne özüyle ve dış görünümüyle objektif olarak var olan bir nesnedir. Her insan o nesneyi kendi birikim ve tecrübeleri doğrultusunda algılayacaktır.

Biçim, genellikle dış biçim olan görünüşle karşılaştırılır. Oysa genel anlamda tüm nesne söz konusudur. Bir ağacın biçiminden, görünüşü, dış biçimi, iç anatomisi, yapısı, kısaca bütünü anlaşılır.

Biçimde kendini farklı kılan özellik özür. Öz biçimden dolayı kendi olanağını gerçekleştirir. “*Her biçimin bir kendine özgünlüğü vardır. Örneğin bir kürenin yuvarlaklığı (evreni simgelemek için alınmış olabilir) halen yuvarlaklığı ve sacın yuvarlaklımsı oluşu, bunların çevresinde yaya benzer kısımlar vardır. Asanın*

düz çizgisi resimdeki kıvrımlara oldukça önemli oranda karşıtlık oluşturmaktadır.” (Johnston, 1984: 15). Öz, maddede vardır. Bu nedenle biçim objektiftir, gerçektir. Duyumlar çok aşağı ve üstün biçimleri algılayamaz. Çünkü duyumlar subjektiftir. Bu ilişkiler göz önünde bulundurularak anlamlı biçimden söz edilebilir.

“Bell’e göre anlamlı biçim yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır. Genelde betimsel biçimin, Bell’in de belirttiği gibi bir diğeri olmadığı söylenir. Eğer bir değer varsa bunun bir betimleme olmasından değil, bir biçim olarak sahip olduğu değerdir. Bell “Sanat anlamlı biçimler yaratmaktır” derken özellikle resme yeni bir bakış açısı getiriyordu. Onun önermesinin önemi de, insanın bakışlarını geleneksel bir bakıştan ayırmış olmasıydı... Bir bakıma anlamlı biçim estetiksestir. (Turgut, 1993: 104).

Biçimin algılanabilmesi sürecinde, bilgi ve düşünceye ihtiyaç vardır. Biçimin anlaşılması için yapı kavramının da incelenmesi gerekir. Biçim yapının durumuna göre kendini belli eder. Birincisi bir sonuç ise, öteki onu sonuca ulaştıran yolun kişiliğidir. Yapı, bir nesnede bütünü oluşturan bölümlerin kendi aralarındaki ve bütünlü olan ilişkilerindeki kuruluş sistemidir. Yapıdaki elemanlar birbirine işlevsel açıdan bağlanmışlardır. Yaratıcı süreç sonucunda ortaya çıkan sanat yapıtı da biçim ve özün oluşturduğu bir bütündür. Sanatçı var olan formlardan yola çıkarsa bile, yaratısı sanatsal bir form olacaktır.

Konuları aynı olsa bile farklı biçimsel özellikler gösteren sanat yapıtlarının özü de farklı olacaktır. Konu ve öz birbirine çoğu zaman karıştırılır. İşlenen konular aynı olsa da anlam farklı olacaktır. Yaşadığı toplumda, değer yargıları ile biçim ve öze ilişkin değişimler sanatçıyı etkileyecektir. Her dönemin belirli bir sanat anlayışı olacaktır. Farklı dönemlerde aynı konular ele alınsa bile anlamları ayrı olacaktır.

“Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebilir, çünkü öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derece toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir.” (Fischer, 2003: 129). Bunun için biçimsel değişim şarttır. Bu da deformasyonu gerektirir. Deforme olan biçim de yeni bir öze sahip olur. Anlam yüklenen nesne, yeni deforme edilmiş biçimiyle artık sanat nesnesi olmuştur.

Sanatçı taklitten uzaklaşırken mutlaka bir amacı vardır. Nesne ve figürlerin çoğu zaman değişmiş ve bozulmuş olarak çizilmesinde mutlaka bir neden vardır. Örneğin Picasso, horoz deseninde, bir horozun saldırganlığını, kibirli halini ve komikliğini, biçimini bozarak ifade etmiştir (Resim 15).

“Sanat yapıtı, doğa gerçekliği içinde rastladığımız, taşlar, ağaçlar, hayvanlar, var olanlar değildir. Sanat varlıklarını ya da sanat yapıtlarını insan,

doğa varlıklarını önünde hazır bulduğu gibi hazır olarak bulmaz Sanat yapıtı ya da sanat varlığı, özel bir etkinlik işidir.” (Tunalı, 1998: 139). Biçim ve özün etkileşimleriyle sağlanacak bir bütündür.

Picasso'nun da dediği gibi, *“İlk ressamlardan, eserleri doğadan açıkça ayrılan Primitifler'den tutunuz da doğanın aynen resmedilmesi gerektiğine inanan David, Ingres, Bouguereau'ya kadar sanat daima sanat kalmış, hiçbir zaman doğa olmamıştır”* (Özer, 2000). En gerçekçi davranışlarda bile sanatçı tabiata mutlaka bir şeyler katacaktır.

Resim 15. Pablo Picasso “Horoz'un Özgürlüğü” 1944



Kaynak: www.reproduction-gallery.com

1.3.Üslup ve Deformasyon İlişkisi

Sanatçı, içinde bulunduğu dünyayı seçtiği plastik değerlerle gözlemleyip yorumlayan kişidir. Zihninde oluşan görsel ve düşünsel imgelerini yaratma süreci sonucunda somutlaştırır. Bu oluşum belli bir resim diline sahip olmalıdır ki özgünlükten söz edilebilsin. Üslup, *“Sanat eserini oluşturan, tercih edilmiş formların bütünüdür.”* (Bigalı, 1976: 75). Sanat yapıtı, bireysel tavrı, düşünsel yorumu ve özgün biçimleri içinde barındırır.

“Sanatçı, içinde yaşadığı dünyayı bir de kendi açısından göstererek yaşatmış olur. Sanatçının sanatında olgunluğu, tabiat sırlarına ve gerçeğin derinliğine ulaşması demektir. Bu

konuda, sanatçının, içtenliği kadar, içgüdü de önemlidir. Böylece sanatçılığın seçkin nitelikleri, eserlerde belirmiş olur.” (Bigalı, 1976: 81).

Üslubu sadece biçimsel bir konu olarak görmek yanlış olur. Sanat yapıtını oluşturan biçim ve özün karşılıklı etkileşimidir. Biçimin yanı sıra öz de üslubu belirleyen bir etkidir.

Üslup, sanatçının geliştirdiği özgün bir davranıştır. Fakat sırf yenilik ve farklı olma uğruna bir stil yaratma çabası sanattaki yozlaşmayı kaçınılmaz kılar. Üslubun, sanatçının öznel tavrıyla birlikte, bir dönemin sanatsal anlamdaki genel beğenisini öne çıkaran bir tavır olarak açıklanması da mümkündür.

“Üslup, sanatın başlangıcında beri etkin olarak olmasa da sanatın içinde bazen sanatçıyı yönlendirici bazen de sanatçı aracılığıyla o dönemin sanatını yönlendiren, çözümü ve çözüm süreci içinde kendini yineleyen bir anlatım biçimidir. Onun bu anlamdaki sürekliliği sanatçının bireysel sanat anlayışında etkili olabileceği gibi, bir toplumun kültürel ortamında da etkili olmuştur.” (Orpak, 2002: 2).

Geçmişe dönüp bakıldığında, her dönemin toplumsal değişim süreçlerinde etkileşimli olarak sanatta da yeniliklerin olduğu görülmüştür. Örneğin; XX. yüzyılda kendi iç dünyasına yönelen sanatçıların arayışları ve bireysel farklılıkları artmaya başlamıştır. Resimlerinde biçimin bozulmasına yönelik üslup farklılıkları görülmüştür. Bu farklılıklara teknoloji ve bilimdeki gelişmelerin de etkisi olmuştur. Bu dönemde bazı sanatçılar Uzakdoğu, Afrika Sanatı gibi farklı kültürlerle ilgi göstermiş ve etkisinde kalmıştır. Bunun gibi yeni arayışlarda bulunan sanatçılar resim dilinde soyutlamalara, biçim bozmalara yönelmiştir.

Bir doğal nesnenin biçiminde uygulanan deformasyon, nesnel görünümünü karakterize etmektedir. Doğada hiçbir şey olduğu gibi kalmayarak, her an durmadan değişmektedir. Sanatsal faaliyette çıkış noktası olan bu doğa formları bu kadar değişken iken, sanatın biçimlerinin değişmemesi olanaksızdır. Sanatçının, özü karşılayacak biçim arayışlarına girmesi sonucu, doğayı deforme etmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu durumda doğanın değişen formlarıyla birlikte sanatın öz ve biçimi de değişecek, sanatçı deforme biçimler kullanacaktır. (Resim 16)

Deformasyon, duyuşal olarak doğaya yönelen sanatçının çevresinde algıladığı figür ve nesnelere sanat yapıtında yeni nesne ve figür biçimleri haline getirmesidir. Deformasyonda amaç, daha güçlü bir etki yaratmak ya da güçlü bir anlatım sağlamaktır.

“Deformasyon, sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesi. Örneğin, Modigliani'nin yapıtlarında ki insan betilerinin gerçekteki boyutlarıyla ilişkisiz olacak oranda inceltiip uzatılmaları bir deformasyon biçimidir.” (Sözen-Tanyeli, 1986: 64).

Deformasyon, sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtın da görülen yeni formlar haline getirilmesiyle ilgili işlemdir. Bir bakıma ifadeyi güçlendirmek, anlatımı etkili kılmak ve biçime daha kişisel bir anlatım kazandırmaktır (Resim 17).

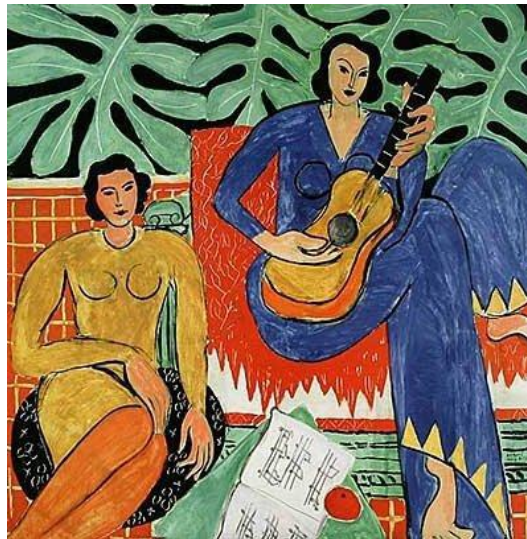
Resim 16. Paul Cézanne, “Sainte-Victoria dağının Bellvue'den görünüşü”, 1885



Kaynak: www.alka.com.tr

Sanatsal üslup, doğadan bağımsız yeni ve özgün bir dünya yaratmaktır. Biçimin deformasyonu da, üslup açısından doğadan bağımsız ama ona benzer bir yaratım içindir. Sanatçı, kişisel anlatımıyla özgün ve deforme biçimleriyle kendi üslubunu oluşturur, dünyasını yaratır.

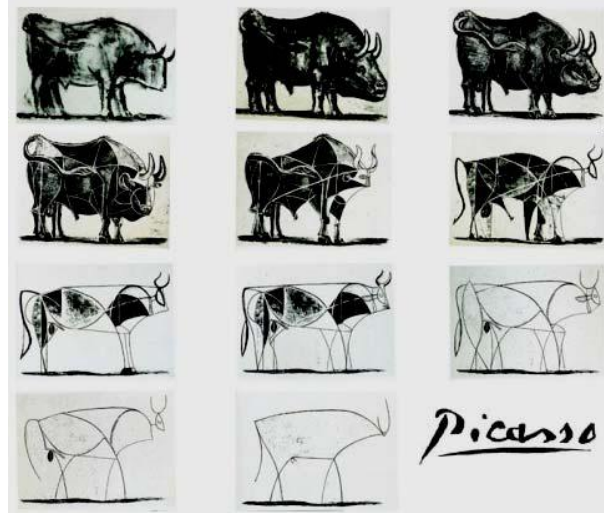
Resim 17 Henri Matisse, “ Mavi Çıplak-4”, 1952



Kaynak: www.odtugvo.k12.tr

Picasso'nun eserlerinden “Boğa” adlı çalışması deformasyon için gösterilebilecek en güzel örneklerden biridir. Bu çalışmasında boğa üzerinde çeşitli denemeler yaparak en yalın ve deforme haline ulaşmıştır (Resim 18).

Resim 18. Pablo Picasso, “Boğa (1-11)”, 1945



Kaynak: www.dostyakasi.com/

Sanatçının yaratıcı gücü ve yeteneği kendi üslubunu oluşturur. Her sanatçının kendine özgü bir üslubu vardır. Bazen bir sanatçının bir başkasının yapıtını kendi üslubuna göre yorumladığı da görülmüştür. Özellikle Picasso'nun farklı sanatçı eserlerini yorumlaması en güzel örneklerden biridir. Manet'nin “Kırda Öğle Yemeği” adlı resmini kendi üslubuna göre yorumlayarak deforme etmiştir (Resim 19–20).

Resim 19. Edouard Manet

“Kırda Öğle Yemeği”, 1863y.b., 208 × 264 cm



Resim 20. Pablo Picasso

“Kırda Öğle Yemeği” Yorumu, 1960



Kaynak: www.edoumanet.wordpress.com

2.Tarihsel Süreçte Figür Deformasyonu

Sanat tarihi boyunca üretilen sanat eserlerini gerçek nesnelere ayrı kılan şey bulunduğu dönemin, toplumsal koşullarını ve sanatçının içinde bulunduğu psikolojisi incelendiğinde, bütün eserlerin birbirinden farklı olduğu görülür. Sanat tarihine yöneldiğimizde figüratif resimde uygulanan deformasyonun sanatçının yaşadığı dönem ve toplumsal koşullar altında oluştuğunu görmekteyiz.

2.1.Tarih Öncesi Devirler

Kuşkusuz sanat bir yaratma sürecidir. Bu da bilinçli bir çabayı gerektirir. Sanatçı, yaşadığı dünyadan çıkardığı anlamı ve izlenimlerini söz, nota veya renklerle anlatmaya çalışır. Sanatçı yaşadığı dünyayı yorumlarken bilinçli bir tavırla, estetik değerleri göz önünde bulundurarak yapar. Kompozisyon, renk uyumu, oran-orantı, denge, armoni ve buna benzer öğeleri göz önünde bulundurarak çalışır. İlkel insandan bu bilinçli tavrı beklemek haksızlık olur. Çünkü mağara duvarlarına yaptığı resimlerin dünyayı taklit, korku ve büyü temelli olduğu yönünde fikirler mevcuttur. Bu yüzden bu resimleri estetik değerlerle yargılamak doğru olmayacaktır. Bu resimler daha çok dünyayı kavrama çabası olarak yorumlamak doğru olabilir. Bu nedenle bu dönemlerde yapılan resimlerin sanatsal ve estetik amaçlar doğrultusunda oluşturulduğu söylenemez.

“İlkeller için bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar, imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar.” (Gombrich, 2004:40).

İlkel insan henüz tanımadığı bir dünyada yaşamaktadır. Bu dönemde mağara duvarlarına yapılan resimler, yabancı olan bu dünyayı çözmeye yöneliktir. Belkide ilkel insan bu resimleri, bilinmezliğin yarattığı korkularının etkisiyle, çevresine, düşmanına, avına karşı güç edinmeyi isteyerek, büyüsel bir amaçla yapmıştır.

“Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktı-doğaya düşmana, cinsel eşe, gerçeklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanlığın başlangıcında sanatın güzellik’le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyüsel bir araç, bir silahtı sanat.” (Fischer, 1995: 36).

Böyle olmasına rağmen, ilkel insanın estetik amaç kaygısı taşımadan ürettiği bu imgesel tasarımlarının, deformasyon açısından tarihte ilk ve incelenmesi gereken estetik örnekler olduğu bir gerçektir.

Estetik bakış açısından ve bilinçli yorumlamadan söz edilmese de, bu deforme biçimleri özgün kılan belki de tıpkı çocuk resimlerinde olduğu gibi saf

yansımalar olmasıdır. Bilgisizce yapılan bu resimlerin altında aslında bir istem yatar. Duygu ve heyecanlarını saf ve içtenlikle yansıtırlar. Bu nedenle biçimler deformasyona uğrar. Bu deforme biçimler, ilkel insanın doğa karşısında kendini var edebilme gücünün simgesidir.

İlkel insanlar denetim altına almak istedikleri varlıkları ya da yaratıkları resmederek bu büyüye daha fazla güç katmak istemişlerdir. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa karşısındaki güçsüz yaratık, insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görmüştür. Sanat bir büyü aracıydı, insanın doğaya üstünlük sağlamasına, toplumsal ilişkilerin gelişmesine yarıyordu.

Mağara resimleri çağından Ortaçağın çağının ortalarına kadar bütün dünyada figüratif sanat vardır. Toprağa yerleştikten sonra yani tarım başladıktan sonra sanatta soyutlamanın ve deformasyonun başladığı görülmüştür. Bu çağda toprağa yerleşen ve tarıma başlayan insanlar, henüz bilmedikleri problemlerle karşılaşmışlardır. Örneğin; can, ruh, doğum, ölüm, güneş, ay, mevsimler... Bu bilinmeyenler karşısında insanoğlu düşünmüş, efsaneler bulmuş ve böylece sanatta ilk kez soyut ve deforme edilmiş eserler yapılmıştır.

Paleolitik Dönem'de, mağara duvarlarında bulunan resimler bilinen bütün geometrik soyut sanat biçimlerinden çok daha eskiydiler. Bu resimler ilk olarak sadece çizgiden ibarettir. Daha sonraları, bu mağara resimlerinde, renkleriyle daha serbest bir etki görülmeye, formlarda hareket özelliği ortaya çıkmaya başlar. Fransa'da *Lascaux* mağarasında bulunan resimler hayranlık vericidir. (Resim 21) Bu resimlerde dikkat çeken diğer bir özellik de, ilkel insanın resmi yaparken kaya üzerindeki kabarık çıkıntılardan yararlanmış olmalarıdır. Bunlar hayvanın gövdesini biçimlendirmekte kolaylık sağlayan, ona çok benzeyen kabarıklar ve girintilerdir. Bu resimler, çizimler ve kazıma kabartmalar, herhangi bir model olmaksızın, karanlık mağaralarda ve çok az ışık altında yapıldıkları için yaratıcı bir hayal gücüne ve inanılmaz bir bellek yeteneğine sahip olması gerekir.

Paleolitik Dönem'de insan gerçekçi ve doğacıydı, soyutlayıcı yetenekten ve deformasyondan henüz yoksun bulunuyordu. Ancak ekonomik gelişmeler, avcılık ve besin toplayıcılıktan, göçebe, çobanlık ve tarımcılığa geçiş, insandaki soyutlayıcı yeteneğin gelişmesine önayak olmuş ve onun iç dünyasında ki karmaşıklığı yalın, soyut ve deforme edilmiş biçimlere aktarmasında bir ortam teşkil etmiştir. İlkel insanlar, çözümleyemedikleri doğasal olaylar nedeniyle, anlayamadıkları güçler

karşısında kaldıklarına inandıkları zamanlarda bu çözmedikleri güçleri soyut ve deforme edilmiş biçimlerle sembolize etmişlerdir.

Resim 21 “Mağara Resmi”, Lascaux Mağarası, M.Ö.15.000–10.000 dolayları



Kaynak: www.ophorus.com/Images

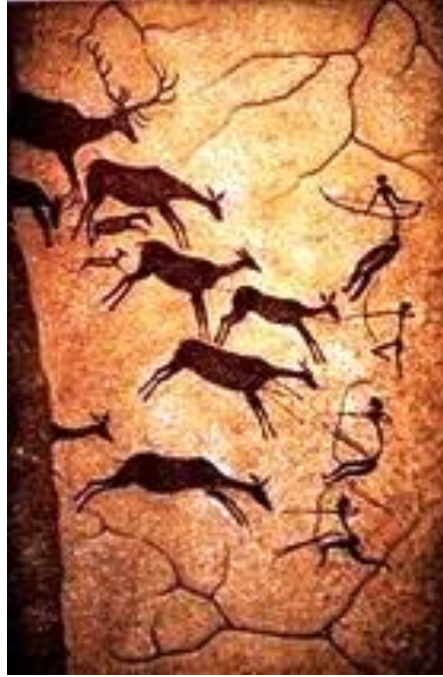
Mezolitik Dönem'de, kayalara dikkatle ve kuvvetli kontur çizgileriyle kazınan hayvan tasvirleri dikkati çeker. Daha sonra bu resimleri şematik hayvan figürleri izler. Resimlerde vücutlar hacimsellikten uzak, çizgisel, şematik hayvan tasvirleridir.

“Genel olarak Mezolitik çağın resim özelliği, doğacı bir resimden kuvvetli bir stilizasyona giden anlayıştır.” (Turani, 1971: 33). Mezolitik resim, doğacı resimden kompozisyon bütünlüğünü sağlayan, stilizasyona giden bir farklılık gösterir. Genel olarak bu dönem resimleri hacimsel olmayan şematik resimlerdir. Çağın ilerleyen zamanlarında ise stilize edilmiş insan şekilleri görülür (Resim 22). *“İnsan artık bizzat kendini gözlemlemektedir. Resimlerindeki hayvanın yerini insan almıştır. Hayvan resimleri tamamen kaybolmamakla birlikte azalmıştır.”*(Turani, 1971: 34).

İnsan toprağa yerleşirken gözlemler yapmaya ve dünyada görünmeyen şeyler üzerine düşünmeye başlamıştır. Verimliliğin ve büyümenin görünmeyen şeyler olduğundan bunu sembollerle anlatmaya çalışmıştır. Düşüncenin başlaması ile paralel olarak resimlerde de soyutlama başlıyor. Verimlilik kadın heykelticileriyle anlatılmaya çalışılıyor (Resim 23).

“Güzelliğin öne çıkmadığı ve henüz birey olmanın önemsiz olduğu bir dönemi ancak böyle bir heykelticik temsil edebilirdi. Ancak estetikten yoksun bu eser, bereketle birleştirilir.” (Gezgin, 2008: 28) Bereket ve kadının doğurganlığının ifade edilmesi de, figürün deformasyonu ile mümkün kılınmıştır.

Resim 22. Mezolitik Çağ'a Ait Bir Duvar Resmi



Kaynak: [www. gsfgensanattarihi.blogspot.com](http://www.gsfgensanattarihi.blogspot.com)

“Kadında biçimce ve kadının yaşamsal etkinliğine toplumsal olarak önemli ne gibi özellikleri varsa onlar ön plana çıkarılır, yani yüz çizgileri ile el ve ayaklarının biçimi değil, göğüsleri, vücudu, karnı, daha doğrusu, ilkel toplum insanının bilincinde kadının kendi cinsi olarak işlevini, yani doğurganlığını cisimleştiren vücut kısımları ön plana çıkarılır.” (Kagan, 1993: 224)

Resim 23 Willendorf Venüsü, Geç Paleolitik Dönem



Kaynak: [www. gsfgensanattarihi.blogspot.com](http://www.gsfgensanattarihi.blogspot.com)

Neolitik Dönem tarih öncesi devirler içinde bir dönüm noktasıdır. Avcı-toplayıcı olan tüketici yaşamdan; toprağın işlenmesi, hayvan evcilleştirmenin

başladığı üretici yaşama geçilmiştir. Ortataş çağından hazırlanmış öğeler artistik anlatımdaki değişiklikle, mekan yaratıcı ve doğa süsleyici özellikler gösterir. Bu özellikler kaplarda ve pişmiş topraktan yapılan ölü sandukalarında kendini belli etmektedir.

Tarih öncesi devirlerde sanatçı, doğa nesnelarını deformasyona uğratarak, nesnenin anlatımını güçlü kılıyordu. Bu bir çocuğun saf ve içten resim yapmasına benziyordu. Dünyada sadece nesnelar değil, onların anlamları, değerleri, birbirleriyle ilişkileri de söz konusuydu. Bunları yansıtmak demek, gerçekliğin biçimini bozmak demektir.

2.2. Mısır Sanatı

Mısır kültürü tarıma dayanıyordu. Mitolojinin ve batıl inançların etkisinde kalan bu kültürün insanları, ölümden sonra farklı bir yaşamın olduğuna inanıyorlardı. Mezar resimlerinin varlığı da bu soyut düşüncelerle açıklanabilir. Çünkü bu soyut resimler ölümden sonraki yaşamı konu ediyordu.

“Mısır mezarlarında bulunan resim ve araçlar, çoğu erken kültürlerde de rastlandığı gibi, ölenin ruhuna öte dünyada yardımcı olabilecek dostlar sağlama amacıyla ilişkilidir.” (Gombrich, 2002: 58).

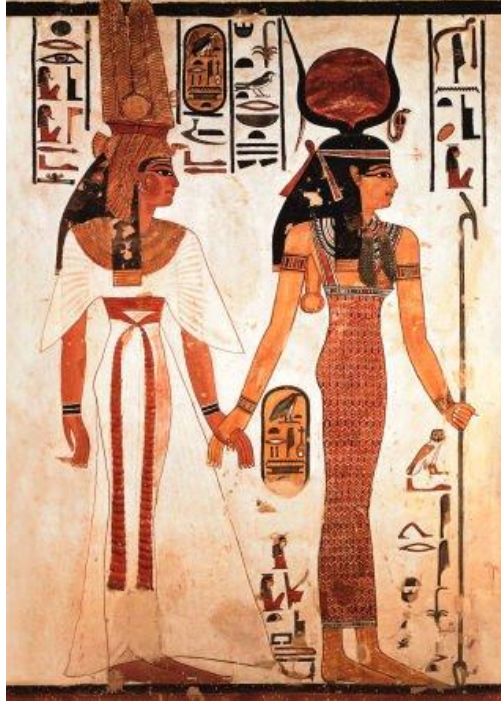
Mısır resimlerindeki öğeler farklı bakış açılarından çizilmiştir. Mısırlılara göre her şey, en karakteristik açıdan gösterilmelidir. Bu yüzden insan figürlerinde başı, hareket halindeki kolları ve bacakları yandan çizerken, gözü, vücudun üst kısmı, omuzlar ve göğsü de önden çiziyorlardı. Çünkü figürün kısımları bu açılardan daha iyi görünüyordu (Resim 24).

Mısır resimlerinde figürü iyi açılardan çizme uğruna bu şekilde deforme etmiş sayılıyorlardı. Mısırlılarda bu görme tekniğini bir kural haline getirmişlerdi. Bununla birlikte insan figürünün bütün önemli öğelerini resmin içine sokabiliyorlardı.

Mısır resim sanatçıları önemli kişileri diğer figürlerden abartılı bir şekilde büyük çiziyorlardı. Bu da gördükleri şeyi değil var olduğunu bildikleri şeyleri çiziyorlar anlamına gelmektedir. Yani vurgulamak istedikleri şeye göre resmi biçimlendiriyorlardı. Soyut düşüncelerini resme yansıtmak için simgesel öğeleri ve deformasyonu kullanıyorlardı.

Mısır resim sanatında kompozisyonlar simgelerin yan yana gelişiyle bir olayı anlatan belgesel niteliği taşımaktadır. Resim haz kaynağı olmaktan öte bir amaç doğrultusunda yapılırdı. Resimde uygulanan deformasyonlarda bu amaca hizmet ederdi.

Resim 24. Yeni İmp. Dönemi Fresklerinden



Kaynak: www.animhut.com

“Sanatçının görevi, her şeyi, en açık ve kalıcı bir biçimde korumaktır. Bu nedenle sanatçı, doğayı rastgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resimlemiyordu. Resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyararak yapıyordu.” (Gombrich, 2002: 60).

Nebamun’un Bahçesi adlı kompozisyonda da, yukarıdan bakıldığı halde nesnelere karşıdan görüldükleri haliyle resmedilmiştir. Her şeyi açıkça belirtmek istemeleri böyle bir deformasyona neden olmuştur (Resim 25).

Mısır resimlerinde renk kullanımı boyanın kalın ya da ince sürülmesinden elde edilirdi. Boyanın ince sürülmesiyle saydamlık hissi vermişlerdir. Saçları boyamada is kullandıkları için günümüze gelene kadar en fazla zarar gören yer olmuştur. Mavi ve yeşillerin bitkilerde kullanıldığı görülür. Mezarlarında ölünün sürekli hayatı yansıtan sahnelerde, sanatçıların şaşırtıcı incelikte bir renk kullanımına eriştikleri görülmüştür.

Resim 25. ‘Nebamun’un Bahçesi, M.Ö. 1400 dolayları



Kaynak: www.ipernity.com/doc/daniela.lucie/3903219

Mısır resim sanatında figür veya motifi sınırlayan siyah ya da kırmızı renkte çizilmiş çevre çizgileri donuk ve kuvvetli bir etki bırakmaktadır (Resim 26).

Mısır resmi sembolik öğelerden oluşan sadeleştirme ve deforme biçimler içerir. Burada kullanılan deformasyon sanatsal bir üslup anlamında gelişmeye yönelik kullanılmamıştır. Biçimlerdeki bozulmalar bilinçsiz bir şekilde yapıldığı düşünülmektedir. Resimlerde biçimsel arayışlardan söz edilemez. Anlatılmak istenen şey belirli kurallarla kesin bir açıklıkla ifade edilmeye çalışılmış, bu yüzden de 3000 yıldan uzun bir zaman içinde bile çok fazla gelişme göstermemesine rağmen estetik ve özgün biçimleriyle deformasyonun tarihteki en iyi örneklerinin verildiği sanatlar arasındadır.

Resim 26. Ölen kimsenin mezarına yerleştirilen ve ‘Ölümler Kitabı’ndan bir sahneyi betimleyen papirüs



Kaynak: www.tomnobles.com/.../Ancient_Egypt/art.html

2.3.Yunan Sanatı

Yunan sanatının ilk yılları oldukça ilkel. Bu dönemde vazolar üzerinde yapılmış resimler bir belge niteliği taşımaktadır. Bu vazoların üzerleri oldukça basit geometrik şekillerle süslenmiştir. Bu süslemeler Mısır sanatının izlerini taşımaktadır (Resim 27).

Resim 27.Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar,
M.Ö. 540 Dolayları



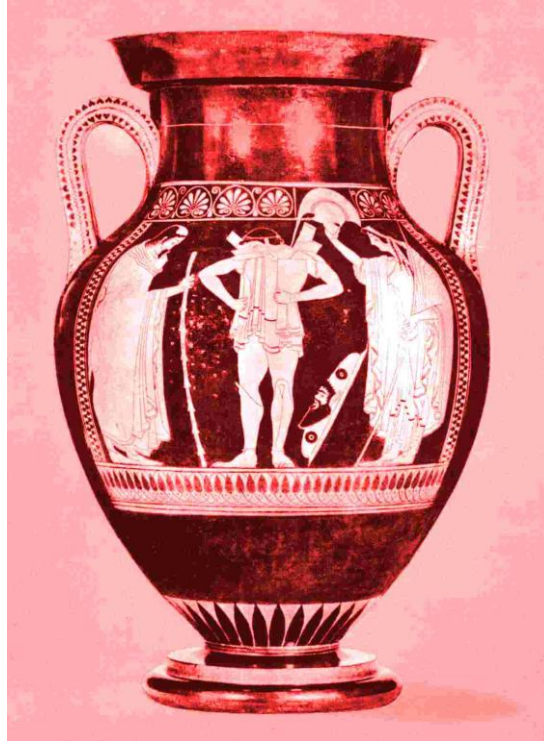
Kaynak: www.thalassapolis-mitoloji.blogspot.com/2010/07/t...

Yunan döneminde insan ilk kez doğa hakkında düşünmeye, konuşmaya ve onu tanımaya başlamıştır. Bu da felsefenin doğuşu anlamına gelir. İlk kez doğa gerçekliğine ulaşma isteği Yunan sanatında görülür. Resimlerini de bu amaç doğrultusunda yapmak istemişlerdir. Fakat önceki bilgilerin yetersizliğinden dolayı doğayı tanımaya çalışmasına rağmen deforme etmişlerdir. Biliminde gelişmesiyle Yunan sanatı optik görüntülere daha da yaklaşmıştır. Ama daha sonraları ideal güzellik ön plana çıkmıştır.

Bu dönemde sanatçı, artık gördüğüne güvenmeye başlamıştır. Bu dönemde ilk kez Perspektif Kısaltımı'nı bularak bir devrim yaratmışlardır. Bunu ilk örneği ise karşıdan çizilen bir ayağın resminde görülür (Resim 28).

Yunan sanatının ilerleyen zamanlarında, amaç ideal güzellik olduğundan resimlerde abartıya gitmişlerdir. Doğayı, aşırı idealize ederek kusursuzlaştırıyor ve gerçeğinden uzaklaştırıyorlardı. Belirgin abartılı figür tasvirleri ve aşırı idealize edilmiş deformasyonu birlikte getiriyordu.

Resim 28. Savaşa Hazırlanan Genç, M.Ö. 510–500 dolayları
Kırmızı-figürlü Üslup'ta Vazo, Yüksekliği, 60 cm.



Kaynak: www.paideuma.net/figura3armamento.htm

2.4 Ortaçağ, Rönesans Dönemi ve Maniyerizm

Ortaçağ sanatı, Avrupa'nın birçok alanda gerilemiş olduğundan dolayı oldukça ilkel bir görünüme sahipti. O dönemde yapılan resimlerin çoğu kilise ve dinsel amaçlar üzerine yapılmıştır. Sanatçıların özgür olmadığı bir dönemin sanat anlayışı daha önceki dönemlere oranla daha ilkel sayılabilir.

Ortaçağ döneminde resim yapan sanatçının amacı, doğaya tıpatıp benzeyen, güzel resimler yapmak değildi. Bütün amaç, insanlara dini öyküleri resimleriyle anlatmaktır. Bu yüzden biçimi önemsemiyor, amaca yönelik resimler ortaya çıkarıyordu (Resim 29).

Bu resimde yapılan biçimsel bozulmaların, yeni biçim arayışından kaynaklandığı söylenemez. Burada figürlerin elleri, gözleri oldukça abartılı bir şekilde yansıtılmıştır. Çünkü bu dönemde yapılan resmin biçim özelliklerinden ziyade neyi anlattığı önemlidir. Bu ve buna benzer resimler, kilisenin getirdiği konular dolayısıyla sınırlanmaktaydı. Her renk ve biçimin özel bir anlamı vardı. Alegoriler, stilize ve şematik anlatımlar oldukça belirgin öğelerdi. Ortaçağ

sanatçısının resimlerinde yaptığı bütün bu deformasyonlar biçime önem vermeyişinden kaynaklandığı söylenebilir.

Resim 29. Meryem ve Çocuk İsa.

1280 Dolayları



Kaynak: <http://tugce-gul.blogspot.com>

Ortaçağda sanatçılar XIV. yüzyılda geçmiş konuların aksine doğa etütlerine yönelmişlerdir. Doğanın gerçekliğini resimlerine yansıtmaya çalışmışlardır. Daha ileriki dönemlerde ise bu yeterli gelmeyerek insan vücudunu tanımaya çalışmışlardır. Böylece Ortaçağ'ın sonu ve Rönesans'a geçiş dönemi başlamıştır.

Rönesans ile birlikte Avrupa deyim yerindeyse evrim geçirmiştir. Bilimde ve siyasette yapılan yenilik ve değişiklikler sanatı da etkilemiştir. Resimlerde geçmişe oranla biraz daha gerçeğe yakın yöneliş olmasına rağmen, hala deformasyonlara rastlanmaktadır. Bu kez sanatçının aşırı idealize etme isteği onu yeniden deformasyona götürmüştür. Doğayı incelemişler, onu gerçeğe yakın yansıtmaya çalışmışlardır. Bunu yaparken de kendi güzellik anlayışlarını resimlerine yansıtırlar ister istemez biçimde deformasyonlara yol açmıştır (Resim 30).

XVI. yüzyıla kadar gelişme gösteren Rönesans Sanatı, bu yıllarda daha düşünsel bir döneme geçmiştir. Bu dönemde matematik bilimine ağırlık verilmiş, evren ve doğa incelemeleri yapılmıştır. Perspektif yasaları bulunmuş ve insanın

anatomik yapısı inceleme konusu olmuştur. Mekân duygusu, hacim ve ışık-gölge gibi resmin temel elemanları kendini belli etmeye başlamıştır. Bu dönemin en önemli sanatçıları *Leonardo da Vinci* ve *Michelangelo* gibi sanatçılardır.

Resim 30.Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu ayrıntı, 1485



Kaynak: http://pda.88000.org/36__The_Birth_of_Venus,_Sandro_Botticelli.htm

İlerleyen dönemlerde sanatçıların daha özgün biçim arayışına yöneldiği gözlemlenmektedir. Bu yeni biçim arayışları *Maniyerist dönemi*'ni (1520–1600) beraberinde getirir. Bu dönemde yapılan resimlere bakıldığında deformasyonun biraz daha ön planda olduğu görülmektedir. Özellikle, *El Greco*'nun eserlerine bakıldığında deformasyonun daha net bir şekilde olduğu gözlemlenmektedir (Resim 31).

El Greco'nun eserlerindeki özgünlük, doğal biçimlere, renklere körü körüne bağlı kalmamış olmasından ve güçlü bir ifade biçimi oluşturmuş olmasından ileri gelmektedir. “*Apokalypsis'in Beşinci Mühürünün Açılışı*” adlı resmine bakıldığında deformasyona uğramış figürler yukarıya doğru uzamış ve yakarış halindedir. Resim dramatik bir atmosfer yaratmış ve acıyı vurgulamak istemiştir. Belki de resim gerçeğe yakın çizilmiş olsaydı sanatçının istediği aynı etkiyi yaratmayacaktır. “*Doğru ve özenli yapılmış hiçbir resim, azizlerin dünyanın yok edilmesini istedikleri andaki kıyamet günününün bu korkunç görüntüsünü, bu kadar doğa dışı ve inandırıcı bir şekilde veremezdi.*” (Gombrich, 2002: 373).

Resim 31. El Greco,
Apokalypsis' Beşinci Mühürünün Açılışı,
1608-1614 dolayları



Kaynak: <http://ayamerdivenkurdug.biz/wp-content/uploads/2008/10/greco3.jpg>

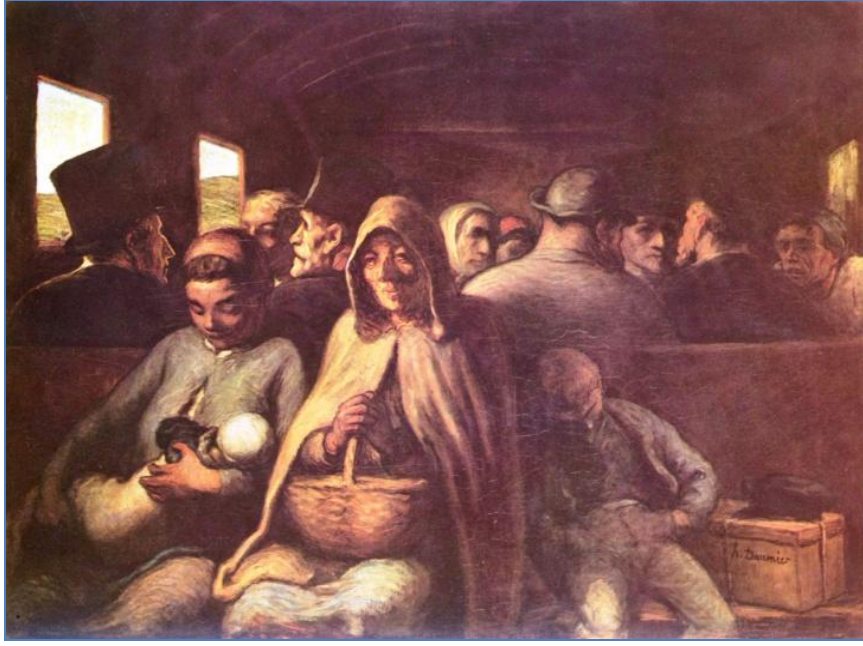
El Greco'nun biçimsel anlamdaki cesur tavrının, yeni arayışlar adına ve belirli kurallara karşı bir tepki niteliğinde, bilinçli bir tavır olduğu söylenebilir.

2. 5. Romantizm

Romantizm, XVIII. yüzyıl Avrupasının heyecan ve coşkusunu, özgürlük tutkularını dile getiren bir akımdır. Akıldan çok duyguya seslenen bir sanat akımıdır. Romantik akımın en fazla Almanya'da etkin olduğunu görürüz. Fakat Alman Romantizm'inin Fransa'da ki kadar figüratif resme eğilimli olduğu söylenemez. Bu eğilim Fransız ihtilali sonrası Avrupa'da meydana gelen toplumsal hareketlerinde etkisinin büyük olduğunu görürüz.

XVIII. yüzyıl ortalarına doğru, günün katı gerçeklerine, toplumsal sorunlara eğilen sanatçılara da tanık olunur. Bu sanatçıların en ünlüsü Fransız ressam *Daumier*'dir. Resimlerinde yoksul insanların yaşantısını, işsiz halkın oradan oraya savruluşunu biçim bozma başlığı altında, karikatürist bir tarzda işlemiştir (Resim 32).

Resim 32. Honore Daumier, Üçüncü Sınıf Vagon, 1862–1864

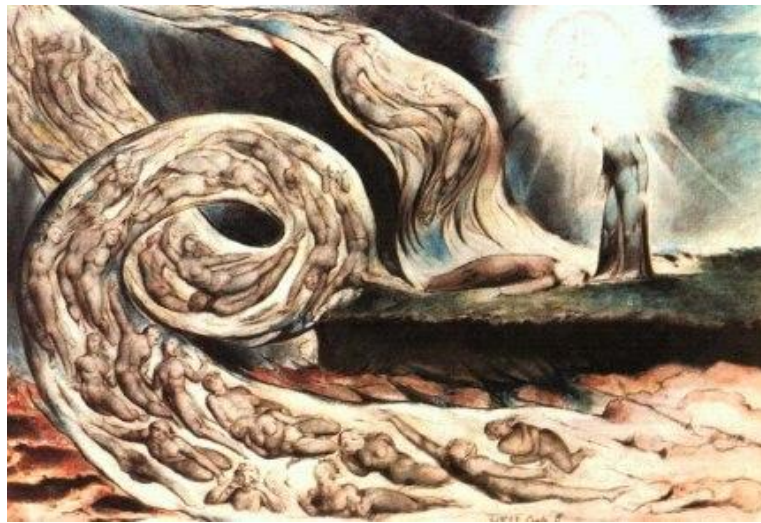


Kaynak: www.turkish-media.com/.../

Romantizm döneminde sanat, doğayı duygu yoluyla ifade etmekte. Sanatçı, kişisel gerçekliği uğruna, doğa gerçekliğini terk etmiştir. Bu da yeni biçimsel anlatımların ortaya çıkması anlamına gelmektedir.

Romantizm döneminin dikkat çeken sanatçılarından biri de *William Blake*'dir. Sanatçı deformasyon açısından örnek gösterilebilecek isimlerden biridir. Blake'e göre sanatçı, iç dünyasına dönmeli, gerçek dünyanın izlenimlerini içselleştirerek yansıtmalıydı. Bu yüzden doğadan çizmeyi reddetmiş, iç dünyasına yönelmiştir. Bu da nesne ve figürlerinde deformasyona neden olmuştur (Resim 33).

Resim 33. William Blake, Aşılarda Girdabı, 1825



Kaynak: www.amaney.com/.../22637-william-blake.html

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AVRUPA RESİM SANATINDA DEFORMASYON

1. Empresyonizmi Hazırlayan Süreçler

1. 1. Empresyonizm

XIX. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da çıkmış ve bütün sanat dallarını etkilemiş bir akımdır. Bu akım içerisinde yer alan sanatçılar, doğayı, çevreyi olduğu gibi değil, dış unsurların görünüşünü değiştirmeden, kendi izlenimleri yardımı ile tasarladıkları şekilde resme yansıtılmışlardır.

XIX. yüzyıl Fransa'sında yaşayış ve düşünce düzeni, önceki yüzyıllara göre değişiklik göstermekteydi. Sanayi devrimi ile buna bağlı teknik gelişmeler yeni toplumu oluşturmuş, sanatçıya da bir tür bağımsızlık alanı açmıştır. Doğrudan doğa karşısında boyadığı tuvalerin canlı fırça sürüşlerine yol açması ve kendi gördüğüne önem vermesi, bu durumun da atölye ortamında gerçekleştirilememesi gerçeği, bu akıma bağlı sanatçıların ilkeleri olmuştur.

Yeni bulunan fotoğraf sanatı modern görüntüyü saptama açısından önemli bir rol oynuyordu. Bu nedenle fotoğraf, resim sanatına yardımcı olmaktan çok rakip olarak kendini göstermiştir. Bunun sonucunda sanatçılar, aynı türden sonuçları mekanik olarak değil, daha çok çaba harcayarak sanat yoluyla gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Fotoğrafın siyah-beyaz baskısı yanında, sanatçılarda parlak renkleri de kullanarak daha iyisinin yapılabileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır.

Barbizon Okulu'nda çalışılmış olan manzara ressamaları ve özellikle C. Francois Daubigny ile N. Virgilio Diaz empresyonistler üzerinde oldukça etkili olmuşlardır. Empresyonistleri etkileyen en önemli sanatçılardan biri de Turner'dir. Turner, ışık oyunlarından yararlanıyordu. Turner'in resimlerinde ışık dolu, rengarenk fantastik bir dünyanın tasviri söz konusu oluyordu.

Gustave Courbet 1848 devriminde Fransız gerçekçi okulunun öncüsüydü ve ışığın ressamı olarak tanınırdı. G. Courbet'ten sonra öncü ressamların lideri olan Claude Monet, gerçekte kendisini resim alanında tam bir devrici değil, daha çok gelenekçi sayıyordu. Edgar Degas ise kendini 'çağdaş yaşamın klasik ressamı' olarak tanımlıyordu. E. Degas hayatı boyunca açık havada resim yapmayı reddetmiştir. C. Monet de E. Degas gibi bağımsız, gelenekçi, aynı zamanda da yenilikçiydi ama C.Monet'ta olan iki şey şuydu: yerleşmiş kurallara karşı ayaklanma ve yerleşmiş kurullara karşı çıkma. Bu özellikleri akımın temellerini oluşturuyor.

1870–71 savaşıyla C.Monet ve grubu dağılır. İngiltere'ye giden C. Monet ve John Constable'nin eserlerine hayran kalır ve Paris'e dönüşünde onlarla birlikte sergi açar. Serginin başarısız olarak değerlendirilmesi ve bu ressamların hor görülmesi sonucu sergi aşağılanır. C. Monet'in resminden (impression soleil levant-güneşin doğuşundan alınan izlenim) yola çıkılarak, onlara küçültücü anlamda 'izlenimciler'adı takılır.

Empresyonist sanatçılar, güneş ışığının farklı saatlerdeki değişimiyle ilgilenmişlerdir. Sanatçı için nesnelere sürekli değişen anlık görüntülerdir. *“zamansal süreç durdurulamaz ve engellenemez bir biçimde akıp giderken Empresyonist sanatçı o anı yakalayıp dondurmayı ve anı ölümsüzleştirmeyi amaçlamıştır”*. (Coşkun, 2005: 56).

Empresyonistlerin resimlerine teknik açıdan bakıldığında biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında resmettiklerini görürüz. Bunu yaparken sanatın birçok ilkesinden vazgeçtiler. Nesnelere biçimlerini veren ve hacim etkisi uyandıran kontur çizgileri yerine birbirinden ayrı, tek tek fırça dokunuşlarından yararlandılar. Kontur çizgilerinin kaybolmasının başında ışık gelir. İlerideki konularda da değineceğimiz gibi Empresyonistlerle beraber resimde kullanılan ışık farklı bir anlam kazanacaktır. Bunu daha iyi anlayabilmemiz için Empresyonizm öncesi dönemlerde ışığın önemine değinmemiz daha doğru olacaktır.

1.1.1 Işık

Geçmişten bugünlere gelen resim sanatının öyküsünde temel kaynak görme edimi olmuştur. Sanatçının, düşüncesini ön plana getiren yapıtlarda bile görme edimi her zaman kendine bir yer bulmuştur. Görmenin temel kaynağı ise ışıktır. Işık kaynağı ile bizde oluşan bazı fizyolojik olaylar sonucunda görme işlemi gerçekleşir. Gözümüz hafif ya da şiddetli ışıklara karşı kendini ayarlayabilme özelliğine sahiptir.

Işığı, fiziksel ve resimsel olarak iki ayrı grupta incelemek daha doğru olur. Bizi ilgilendiren kısım resimsel olan boyuttur. Resimsel ışıkta kendi içinde ayrı bölümlere ayrılır. Işığın nesne ve figürler üzerinde keskin kontrastlar yaratmasına kesin ışık denir. Michelangelo Merisi da Caravaggio bu ışığı kullanan sanatçılar arasında örnek gösterilebilir. “*Caravaggio izlediği hem fantezist hem de naturalist yolda, çoğu zaman siyah fonda çok koyu gerçekleşen gölge-ışık tekniğini son derece özgün kullanmış bir sanatçıdır.*” (Görsel, 2003: 45) (Resim34).

Resim.34 Caravaggio, “Kuşkucu Thomas” , 1602–1603 dolayları,



Kaynak: www.artinhepicture.com

Rembrandt’ın resimlerinde ışık boya kalınlığı ile sağlanırdı. Boya kalınlıkları net bir şekilde fark edilirdi. Rembrandt’da ışık-gölge aşırı sertliğe dayanmayan, vurgulanmak istenen yerde hafifçe yoğunlaşıp yok olan tarzdadır (Resim35).

Bir diğer ışık türü de Empresyonistlerin kullandığı gün ışığıdır. Burada amaç nesne ve figürlerin gün ışığından nasıl etkilendiklerinin belirtilmesidir. Bu resimlere bakıldığında mevsimi, günün hava durumunu açıkça bilmek mümkündür.

Resim.35 Rembrandt van Rijn.

“Davut ve Abşalom’un barışması” 1642,

Kaynak: www.artinhepicture.com

Resimde ışığın mücadelesi geçmiş dönemlerden Empresyonizm’e kadar devam etmiştir. Empresyonizm’le birlikte ışık gerçek değerine kavuşmuştur. Işık, Empresyonizm’e gelinceye kadar hep araç durumunda kalmıştır. Kompozisyon kurma ve plastik değerleri ifade etmede kullanılan temel araç olmuştur. Ancak, Empresyonizm’de idealize edilmiş, soyut bir araç olmaktan çıkıp, rengi olan güneş ışığı halini almıştır. Daha önce sınırları belli olan nesne ve figürler, bu kez güneş ışığı ile birlikte çözülmüşlerdir.

Empresyonist ressamlar geleneksel görme mantığını yıkmışlardır. Yerine daha canlı, ışıklı, optik yasalara göre resmedilmiş bir doğa oluşturulmuş, atölye ışığında oluşturulan yanılısama bir kenara bırakılmıştır. Elbette bu dönemde de farklı çalışmalar da görülmüştür. E.Degas, resimde konuya verdiği önemle C.Monet’ten farklılaşır. Camille Pissaro, renkten çok yapı üzerine yoğunlaşmıştır. E.Manet ise siyahları kullanmaktan çekinmemiştir. Bütün bunlara rağmen konu olarak artık dinsel, tarihi ya da mitolojik konular tercih edilmemiştir.

“Tamamlayıcı renkler yasasını ve gölgelerin renklendirilmesini kavrayan Delacroix ve doğada bulunan renk etkilerinin karmaşık bileşimlerini saptayan

Constable, Empresyonist yöntemi daha önce uygulamış sayılırlar. Empresyonizm'in özü olan görmenin güç kazanması olayı, bu satçılarla başlar.” (Perdahçı, 1999: 70).

Empresyonizm’de hava perspektifi ve ışığın tüm doğada yarattığı değişimlere önem veriliyordu. Gün ışığının etkisiyle keskinlikleri kaybolan nesne, figürler hızlı fırça vuruşları ve tonlarıyla betimleniyordu. Işık etkileri sadece doğa resimlerinde değil insan kalabalıklarının üzerinde kullanılıyordu (Resim 36).

Resim. 36 Renoir “Bal du Moulin de la Galette”, 1876. Yağlı boya



Kaynak: www.artinhepicture.com

“Teknik açıdan bakıldığında, Empresyonist ressamlar ışığı ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettiler.” (Serullaz, 2004: 15). Bazen kalabalıkta, insan figürlerini ışığın parıltıları altında resime yansıtırlar. Bunu yaparken figürler, bazen bir nokta şeklinde bazen de bir gözü yokmuş gibi görünebiliyorlardı. Bir şekilde figürleri deforme ediyorlardı. Resimdeki bu deforme işlemi daha ileriki dönemlerde olabilecek deformasyonlardan farklıdır. Burada sanatçılar, figürleri bir silüet şeklinde yansıtılabiliyorlardı. Ya da bazen bir figürün ışığın yansımada dolayı burnu, gözü görünmeyebiliyordu. Empresyonist ressamlar geçmiş dönemlerde olduğu gibi belli kurallara uygun olarak resimlerini tamamlamıyordu. Sadece ışığın onlara gösterdiği görüntüyü tablolarına yansıtıyorlardı.

Empresyonizm döneminde ışığın resmedilmesi resim tarihinde önemli bir yere sahiptir. *“ressamların doğaya çıkması ile yeni bir dünya, ışığın ve rengin dünyası keşfediliyor, resim için, yeni bir inceleme ve resmetme alanı, form’dan, konturdan ışığa, renge kayıyor.”* (Tunalı, 2008: 51). Bununla birlikte gün ışığında duran figür ve nesnelere kontur çizgilerini yitirirken deformasyonlara uğruyordu.

Sonuç olarak, Empresyonizmle birlikte o güne dek görülmemiş bir ışık ile birliği oluşmuştur. Işık sanata dönüşmüş, objeleri gösteren değil, oluşturan temel eleman olmuştur. Empresyonizm ışığı kullanarak ardından yeni arayışların da kapılarını açmıştır. Resimde ışık yardımcı eleman olmaktan çıkıp resmin katı görünümünden kurtulmasını sağlamıştır. Bu rahatlık, objeler üzerinde ışığın hareket ediyormuş hissini vermesinden kaynaklanır. Bu uçucu görüntüleri yakalayabilmek için Empresyonist sanatçılar gözlemlerini tuvale hızlı bir şekilde aktarmışlardır.

1.1.2. Renk

“Renk, insan gözünün görebildiği ışık tayfinin dalga boyu.” (Keser, 2005:273) Renk, nesne ve mekan biçimlendirmesinde önemli bir yere sahiptir. Doku ile de sıkı bir ilişki içindedir. Dokuyu karanlık ve ışıklı gölgeler halinde düzenleyerek onun görsel olarak uygulanmasına yardımcı olur.

Renk, mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar plastik sanatların temel elemanlarından birisi olmuştur. Olanaklarından kaynaklanan değişik kullanım alanları vardır.

“İmpresyonizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, tıpkı ışıkta olduğu gibi, başlı başına bir değer değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir araç idi.” (Tunalı, 2008: 53) Daha önceki dönemlerde renk kullanılıyordu ancak resmi oluşturan temel bir yapıya sahip değildi. Sanatçılar çizmek istedikleri bir objenin gerçekte hangi renge sahipse o rengi kullanıyorlardı. Örneğin bir elmanın rengi kırmızı ise elmanın o anki görünümü önemli değildi. Elma, yine kırmızı olarak resmediliyordu. Yani önemli olan renk değil biçim oluyordu.

Empresyonizmden önceki dönemlerde renk, bütün sanat okulları tarafından kullanılmıştır. Çünkü resim optik bir sanattır. Optik bir sanat olan resim, her şeyden önce göz duyularına dayanır. Bu göz duyuları da aslında renk-ışık duyularından başka bir şey değildir. Burada Empresyonistlerin keşfinin bu duyularla ilgili ışık

tayflarını keşfetmiş olmaktan ibaret olduğu söylenebilir. *“İmpressionizmle beraber, yeni bir renk anlayışının resme girdiğini görüyoruz. Bu yeni renk anlayışı, gerçekten büyük bir keşfi ifade eder.”* (Tunalı, 2008: 54).

Bir sanat eserinde renkler ayrıldığı zaman ressam da biçimi değiştirir. Renk ayrımları modern sanatın tipik olan deformasyonlarının temelini oluşturmaktadır. Bu ayrılmış renklerin, biçimini bulmak, deformasyon yapmak gerektiğinin ilk ayırımına varan izlenimci ressamlar olmuştur.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Empresyonizm ile birlikte, biçim ve renk anlayışının değiştiği görülmektedir. İzlenimci resimde kontur anlayışı yok olmuş, resim birbiri içerisinde eriyen görünüm halini almıştır. Çizdikleri nesnelere daha önceden bildikleri gibi değil, gördükleri gibi resmetmeye başladılar. Daha önceki dönemlerde kullanılan renk anlayışı tamamen değişmiş, Hermann von Helmholtz, M. E.Chevreul ve N. O. Rood gibi fizikçilerin renk anlayışı hakkındaki kuramlara dayanmıştır.

“Delacroix, 19. yüzyılda Fransız ressamlarının oluşturduğu altın zincirin ilk halkasıdır.” (Riley, 2008: 172). V. Tiziano'nun eserlerini inceleyen E.Delacroix, arap ülkelerine yaptığı gezilerde o dünyanın parlak renklerini resimlerine taşımıştır. Resimlerinde renge bağlı ve rengi coşkulu, hareketli figürlerinde sağlam bir kompozisyon anlayışı içinde resmetmiştir. *“Delacroix, resimlerinde ışığın canlı, güzel renklerden oluştuğuna, öte yandan gölgelerindeki renklerin son derece ılık olduğuna, bunlardaki temel yansımaların ışık gölge oyunlarının etkisine katkıda bulunduğuna değinmektedir.”* (Serullaz, 2004:8) (Resim 37).

Empresyonistler üzerinde büyük etkisi olan Jean-Baptiste Camille Corot, resimlerindeki parlak ışığı farklı yöntemler kullanarak elde etmiştir. *“Renkleri tamamen öldürmeyen ama görsel gerçekten uzaklaşmadan uyumlu bir bütünlük sağlayan gümüşümsü gri tonları içerisinde çalışmıştır.”* (Gombrich, 1999: 508).

“İzlenimciler için her şeyden önce doğa ve direkt olarak doğayla ilişkiye önem vermekte olup, hareket ve ışıkların hızlı değiştiği yaşam ve doğa içinde edinilen ilk izlenimlerin en hızlı biçimde tuvale aktarılmasını ve olağan bir doğa görüntüsü renklerini çözerek, yan yana konmuş renk etkileri ile ve hızlı fırça vuruşları ile samimi bir biçimde tuvale aktarılırken ressam konusunu oluşturan olguyu olduğu gibi ele almalıdır. Bu olgunun ayrıntıları değil etki yaratan bütünü önemlidir.”(Beksaç,2000: 92).

Resim. 37Eugene Delacroix “Halka Önderlik Eden Hürriyet” 1830



Kaynak: www.artinhepicture.com

Eduard Manet Empresyonist akımın en önemli sanatçılarından birisidir. Çok gelenekçi yanı ile tanınmasına rağmen resimlerinde renkle verdiği hacimler geleneksel hacim anlayışından farklıdır. Manet; *“figürlerini düz yapıyor, ışık kaynağını yanlardan değil cepheden kullanıyor ve ışık-gölge zıtlıklarını arttırarak gri ara tonlarına yer veriyordu.”* (Tansuğ, 2006: 23) Yani daha önce sadece siyah ya da koyu kahverenginde olan gölgeler biraz daha yumuşayarak gri tonlara bürünüyorlardı (Resim 38).

Resim.38 Eduard Manet “İspanyol Balesi” 1862



Kaynak:http://www.artinthepicture.com/paintings/Edouard_Manet/The-Spanish-Ballet/

Empresyonist sanatçılar kendilerine neresi hoş geliyor ya da nereyi, resmetmek istiyorlarsa, resimlerini orada yapıyorlardı. Atölyelerinden sıyrılıp doğadaki ışık etkisini yakalamaya çalışan resimler yapmaya başladılar. Aynı sahnenin, farklı mevsimler ya da günün farklı saatlerinde dizi resimlerini yaptılar (Resim 39).

“Empresyonist sanatçıların birçoğu ve bu arada özellikle Claude Monet, aynı konunun çeşitli koşullar altındaki durumunu işleyerek resim ‘dizi’leri hazırladılar ve kavak ağaçlarının, bir katedralin ya da nilüferlerin, tan zamanından, akşamın alacakaranlığına, saatten saate değişen farklı ışık koşullarındaki durumlarını resimleyerek, renklerin, biçimlerin ve ışığı geçiren gölgelerin devamlı yenilenişini gösterdiler.” (Serullaz, 2004).

Resim.39 Claude Monet “Japon Köprüsü Serisi”1900



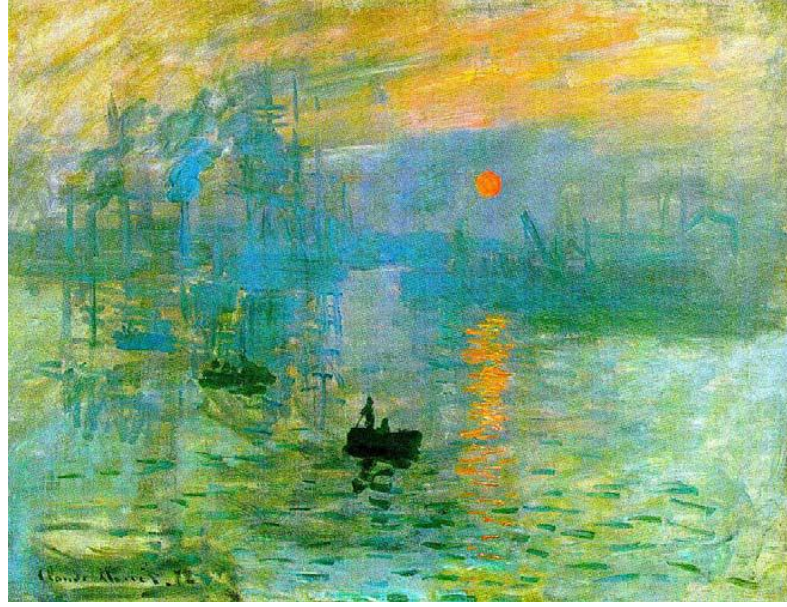
Kaynak: http://www.artinthepicture.com/paintings/Claude_Monet/The-Water-Lily-Pond/

Empresyonistler, renkleri paletlerinde karıştırmak yerine elde etmek istedikleri karışım renklerini, yani ikincil renkleri, iki ana rengin fırça vuruşları halinde yan yana konması ile seyredenin gözünde örneğin kırmızı ve mavinin yan yana olmasından oluşan titreşimler yolu ile mor olarak hissedilmesi, şeklinde resmetmişlerdir.

“Her izlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan, nazik bir dengenin temsilcisidir. İzlenimci görme, doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir metamorfoz sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür. Görülene göre hareket etmek yerine öznel hareket etmek, bu akımla doruk noktasına ulaşır.” (Hauser, 1984: 32)

Empresyonistlerin, doğayı yansıtması ya da nesnelere tanımlanabilir olması kaygısından uzak sadece duyular yardımıyla kavranabilir bir plan yaratma çabası, resimlerinde biçimsel bozulmalara yol açar (Resim 40).

Resim.40 Claude Monet “Gündoğumu” 1873



Kaynak: http://www.artinthepicture.com/paintings/Claude_Monet

2.Sembolizm

Doğayı duyuyla tanımaya çalışan insan, nesnelerin gerçeğini kavrayabilmek için imgeleri kullanır. Gerçeğin ifade edilmesi imgelerin sembollerle ifade edilmesidir. İnsanı hayvandan üstün tutan taraf da sembol kullanabilme gücüdür. İnsanın sembol kullanabilmesi bir yaratıcılık ifadesidir. Yaratıcı düş gücüne sahip olan ve bu düş gücünü kullanarak doğayı taklid eden insan, dünyayı sembollerle anlatır.

“Şair, ressam ve gravürücü Blake (1757–1827) doğa ve gerçekliği olabildiğince hor gördü; gerçek dışında sonsuz ile geçici arasında ki kendi özel aracılık rolüne uygun düşen bir ‘Platon Cenneti’inde yaşadı; olağan üstü hayallerin (gizli görüntülerin) transpozisyonu olan yapıtlar yarattı... Blake, eserlerinde fantastik ve doğa üstü bir dünyaya, düşüncenin (ruhun), bilinç altında doğan soylu ve korkunç biçimler halinde somutlandığı bir evrene sokar... Granville’den itibaren ise hayvanlar ürktüücü dönüşümlere yatkındırlar; manzara bizi bilinmeyen acayip bir dünyanın içine fırlatır.” (Cassou, 1987: 32) (Resim 41).

Resim 41. William Blake, “The Ghost of a Flea” .1819



Kaynak: www.tate.org.uk/britain/exhibitions/blake/blakethemes4.htm

Arnold Böcklin’de (1827–1901), resimlerinde mitolojik varlıkları abartma yoluna giderek resimlerini yapmıştır. Konu olarak genellikle ölümü seçmiştir. Düşsel ve mitolojik resimlerinde olduğu gibi manzaralarında da bir gizem vardır. Manzara resimlerinde doğanın duygusuzluğunu ve insanın doğa karşısındaki çaresizliğini vurgular (Resim:42). Simgesel yapıtlarında ruhsal durumun yansımaları da görmek mümkündür.

Resim 42 Arnold Böcklin, “The Plague”, 1898



Kaynak: www.artchive.com/artchive/B/boecklin/plague.jpg.html

“bir tablo, bir şey anlatmak, seyirciyi düşündürmek ve onun üzerinde bir müzik parçası gibi izlenim bırakmak zorundadır... Sembolizm sanatçı ele geçemeyeni gerçekliğin görünüşleri arasında gizlenen şeyleri gözünün erişemediği dünyaya yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünyasını gizemcilik, batınlık dünyasını yorumlamadan ele geçirmeye çalışır.” (Cassou, 1987: 32).

Buna göre sembolik form; insanın kültür ve iç dünyasını ifade eden semboller sistemidir. Bu durumda dil, mitos, büyü birer sembolik formdur. İlkel insan görünmeyen ilkeleri doğanın objeleri ile birleştirip yorumlar.

Sembolik formun sanatta ise ifade edici bir rolü vardır. Sanat bir ifade aracı olarak formu, içeriği açıklayacak şekilde ele alır. Sanatta form, imge ve içeriği taşımasından dolayı farklı anlamlara sahip olup, yaşamı bizim için açıklar. O halde yaşantıyı çözüp, sezgilerle sunduğu için sanatın, sembolik özellik taşıdığını söyleyebiliriz. Ancak, sanat yapıtının kendisi bir sembol değildir. Çünkü sanat, başka bir şeyin yerini tutmadığı gibi kendisinden ayrı olarak var olan bir şeyi göstermez. Sembolik form olarak sanat yapıtı, tinselliğin görünüşünü ve içsel yaşamı formüle eder. Bu bağlamda sanat yapıtını dışavurumcu bir form olarak nitelendirebiliriz. Form ise nesnenin kendisini değil ardındaki tinsel değeri ifade eder. O halde tin dış formda kendini gösterir diyebiliriz.

Klasik formu inceleyecek olursak, klasik form doğanın kendisini değil ideayı amaçlar. Bu nedenle klasik form yetkin ve sınırlıdır. Örneğin Antik Dönem Yunan sanatını ele alacak olursak, Yunanlı sanatçının doğanın kendisini değil onun ötesinde, doğada olmayan idea'ları, ideal güzelliği amaçladığını ve ifade etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Yunanlı sanatçı ideal güzellik anlayışı içinde doğada var olan nesnelerin birer taklidini değil (Çünkü, doğada var olan her nesnenin, yaşayan her canlının kusurları olabilir), ideal olanı biçimlendirir. Örneğin; Antik dönem Yunan sanatında çocuk ve yaşlı heykellerine rastlanmaz. Çünkü, çocuklar henüz olgunluk dönemine gelmediklerinden, yaşlılar ise olgunluk dönemini çoktan geride bıraktıklarından ideal güzeli veremez. O halde, klasik sanatta form ideanın kendisidir.

Sembolik form tinsel değeri ifade eder. İfade ettiği maddenin kendisi değil, arkasındaki gizil anlamdır.

“Sembolizm bilimsel ve teknik topluma, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkarak, madde karşısında tinselle öncelik verecektir. Bu nedenle sembolizm

yandaşları, bilinci canlandıran güçlere başvurdular; maddenin ve fizik tarafından yönetilen yasaların egemenliğine karşı savaşım verirken algıyı, düşünseli, dile getirilmemiş olanı yardıma çağırdılar.” (Cassou, 1987: 30).

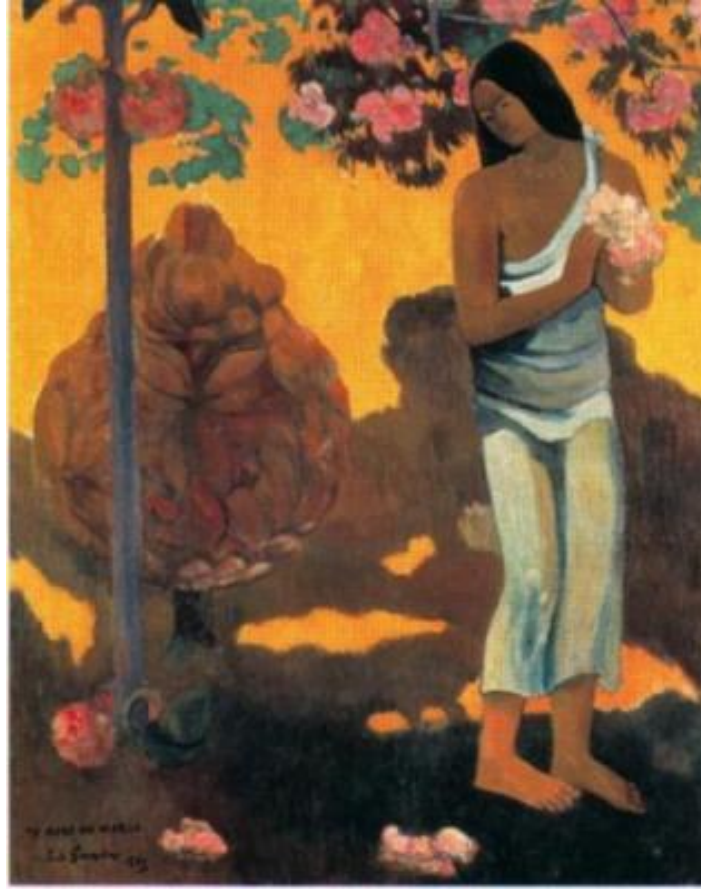
Bu nedenle sembolik formda formun değeri önemlidir. Çünkü sembolik anlamı ortaya çıkaracak olan form, sanatçı sujesi tarafından üretilen form olup, doğal formların deformasyonunu da içerir. Bu anlamda sembolik form, formun arkasındaki gizil anlamı ararken, klasik formda anlam formun kendisidir.

XIX.yüzyılda bir grup yazar ve ressam natüralist sanat anlayışına karşı bir sembolist sanat anlayışını ortaya koymuşlardı. Bu sanatçılar madde karşısında tinsele öncelik vermişler, bu dilin karşılığını da eski mitosların sanat eserlerindeki biçim dilinde bulmuşlardır. Sembolik dil Yunan Klasisizmine kadar bütün eski toplumların ifade biçimi olmuştur. Ancak sembolist sanat anlayışı bir görüş olarak ilk kez “sembolizm” adı altında XIX. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Eski ve antik toplumların sanatında bu görüş yaşamın algılanmasıyla iç içe olarak kendiliğinden vardır. XIX yüzyıl sembolizmi ise bir “izm” olarak rasyonalizme, pozitivizme karşı bir tepkidir. Kendi biçimini de egzotik kültürlerin sanat yapıtlarında aramıştır.

Sembolik formun temelinde kolay algılanabilirlik, belirgin görünüm ve sınırları belirlenmiş biçimler vardır. O halde sembolik formun doğalın değişimine dayalı olup deformatik öğeler içerdiğini söyleyebiliriz. Aslında bu biçim dilini belirlemek örneğin bir klasik sanatın biçimini belirlemek kadar net olmaz, çünkü sembolik formda anlam biçimin kurucusudur. Bu anlamda öznelidir. Zaten XIX. yüzyıl sembolizmi de bir biçimsel tavırdan çok düşünsel bir akım olarak ortaya çıkmıştır.

Sembolik resmin en belirgin yönü dekoratif olmasıdır. Dekoratif düzenlemede iki boyutluluğu, ışık ve gölgenin ortaya çıkmadığı lokal alanları, açık-koyu farklılığını ve renkçi bir tavır ile figüratif deformasyonları ortaya koyar diyebiliriz (Resim:43).

Resim.43: Paul Gauguin "Meryem'in Ayı" 1899



Kaynak: www.cafleurebon.com/en-voyage-nectars-des-iles-and-vents-ardents-yin-and-yang-

3. Dışavurumcu Anlatım (Expresyonizm):

Geçmiş dönemlere baktığımızda genel olarak sanatçıların biçimleme üzerine çalıştıklarını ve bunu geliştirme çabası içinde olduklarını görürüz. Birçok sanatçı, bireysel üslubunu yaratmak amacıyla yeni coşkular peşinde, yeni konular arıyorlardı. Bazı sanatçılar resimlerinde biçimi deforme etme yollarına başvurmuşlardır. 1893 yılında P.Gauguin bu amaçla Paris'i bırakıp Tahiti'ye gitmişti. 1906'da H.Matisse, Kuzey Afrika çinilerinden, İran halı ve minyatürlerinden etkilenerek sanat hayatına yeni bir yön vermiştir. Özellikle, XX. yüzyılın psikolojik ortamı nedeniyle, sanatçılar yeni biçimlendirmelere yönelmişlerdir.

XX. yüzyıl birçok siyasal gelişmeyi beraberinde getirmiştir. Bu dönem sanatçının ifadeci olmasının altında bütün o dönemin toplumsal, siyasal sorunlarının içinde boğuşan sanatçıların kendilerini ifade etmesi yatmaktadır. Empresyonizm ve Naturalizm'e karşı, aynı zamanda tüm geçmiş sanata bir başkaldırıdır Ekspresyonizm.

Empresyonizm ve sonrasındaki akımlar, sıradanlıktan uzaklaşabilmek için, biçim dili olarak soyutlama ve deformasyon ağırlıklı anlatım biçimlerine yönelmişlerdir. Sanat, nesnel dünyasından sıyrılıp, sanatçının iç dünyasını oluşturmaya başlamıştır. Nesnel görünümü değil, sanatçının iç dünyası ve ifade biçimi önemlidir. Sanatçı, öznel karakterini ön plana çıkarır. Bu özne- nesne ilişkisinde de önemli bir etkidir. Öznenin nesne ile olan bu ilişkisi, onun soyutlama ve biçim bozma isteğini arttırmıştır. Gelenekçi resim anlayışına bir başkaldırı olarak deformasyona dair örneklerle rastlanır. Nesnel dünyanın bir fotoğraf makinesi edasıyla resmedilmesiyle, soyut değerlerin, duyguların ifadesi mümkün değildir. Bu yüzden anlamın genişlemesi için biçimin bozulması şarttır. Deformasyon ve soyutlama içeren sanat akımları, çok anlamlılığa yönelme eğilimindedir.

Alman yazar *Kasimir Adschim*'in 1918'de anlattığı gibi Ekspresyonizm için salt gerçek kişinin içindedir. "Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek sanatçı tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır." (Lionel, 1984:910) Ekspresyonizm, resim ve heykelde de dış gerçekliği yansıtarak, sanatçının ruhsal durumuna, amaçlarına, politik tercihlerine göre, işlediği betileri deformasyona uğratmasına olanak vermiştir.

"Resimlerde artık dış dünyanın gerçekleri, görünümleri konu edilmiyor, sanatçının kendi içgerçeği daha önem kazanıyordu. Expresif resim, doğaya öykünmeyi bırakıp tüm zorlamaların ve öğretilerin ötesinde yaratıcısının doğasındaki içsel tepkiyi renklerin ve biçimlerin arasındaki yalın ifade yüklü anlamları dışavuruyordu." (Coşkun, 2005: 62).

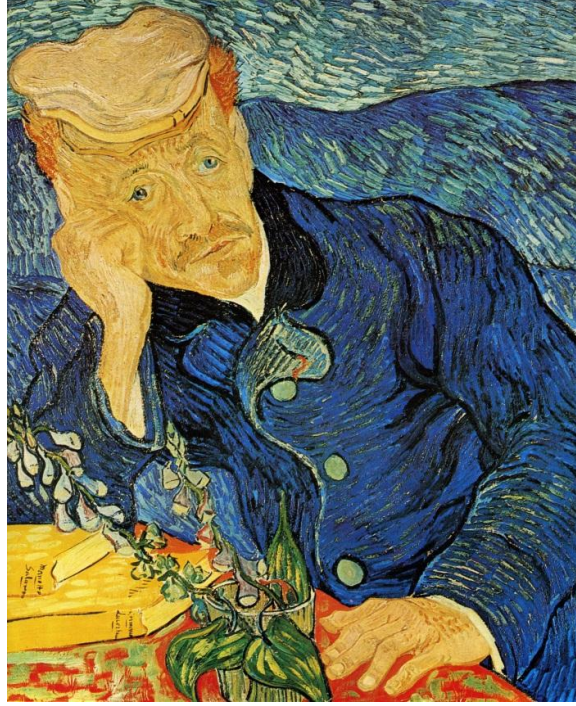
Sanatçının iç dünyasına yönelmesiyle tasvir edilen figürlerin gerçekçi bir dille resmedilmesini ortadan kaldırmıştır. Bununla birlikte o zamana dek kabul görmüş güzellik normları değişmeye başlamıştır. Çizgi ve renk gibi resmin temel anlatım elemanları büyük önem kazanmıştır, renkler doğadaki renklerden farklı hale gelmiştir. Çizgilerin kullanımı ve renk seçimleri sanatçının iç dünyasını yansıtmaya ve izleyicide coşkusal etkiler uyandırmaya yönelik yapılmıştır. Bununla birlikte ideal ve hoş olanın yerini deforme biçimlerle birlikte yeni bir gerçeklik alır.

Ekspresyonizm, doğanın nesnel gerçeklerini vermediği gibi olayların soyut bir yanını da vermez. Ama doğrudan sanatçının öznel duygularıdır. Sanatçının heyecanını, coşkusunu anlatma yoludur. Bu anlatım genellikle doğal görüntülerin abartılma ve biçimlerin bozulması ile meydana gelmektedir.

Van Gogh'un sanat anlayışı Fransa'da başta Henri Matisse olmak üzere fovları, Almanya'da da dışavurumcuları oldukça etkilemiştir. Resimlerinde anlattığı karmaşık duyguları ve kullandığı teknik yönünden ilerde birçok sanatçıyı

etkileyecektir. Özellikle James Ensor üzerinde çok büyük bir etkisi olacaktır (Resim 44).

Resim 44. Vincent Van Gogh, Doktor Gachet'in Portresi. 1890



Kaynak: www.codgerapps.codgerconsulting.com

James Ensor (1860–1919) dışavurumculara öncü olan ressamlardan biridir. Resimlerinde Flaman geleneğine uygun olarak koyu renklere ve alaycı mizaha rastlanır. İçe dönük insanlara ve dünyaya yabancılaşan bir kişi olarak gerçeklerden uzaklaşmayı tercih etmiştir. Toplumun yaşam biçimine, davranışlarına karşı alaycı tutum içinde melankolik koyu renk tasvirleri ile resimlerini yapmıştır (Resim:45).

Resim:45. James Ensor, Entrika, 1911,

T.Ü.Y.B, 94,6x112,4 cm.



Kaynak: www.maviustun.com/ensor.html

Resimlerinde iskeletler, maskeler ve tuhaf giysilerin ardına gizlenmiş figürler yer almıştır. Bu figürlerle dönemin yalnız, umutsuz insanını göstermeye çalışmıştır. Aynı zamanda kendisinin çürüme ve ölüm korkusu ile dolu dünyasını ortaya koyar. *“Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünümüleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular.”* (Lionel, 1984: 29). Resimleri sergilere kabul edilmeyince içine kapanan ressamı halk ilgiyle karşılamıştır.

Ekspresyonist resimler aslında ilk defa Paris’te Salon d’Automne’un sergisinde bir araya gelmiştir (1905). Bu sergi H. Matisse, G. Rouault, M. Vlaminck ve diğer ressamın yapıtlarından oluşmaktadır. Doğal olmayan renk kullanımları, aşırı stilize, deforme ve kaba biçimleri yüzünden eleştirilenler tarafından vahşi hayvanlar yani ‘fauves’ olarak adlandırıldılar. Fovizm, geleneksel resim ve heykel kavramlarını reddetmiştir. Paul Gauguin ve Vincent Van Gogh’un izlenimcilik sonrası çalışmalarından etkilenen Fovistler, bu etkilenmeyi geliştirerek çalışmalarında basitleştirilmiş desenlere de yer verdiler.

Fovizm kısa sürmesine rağmen Ekspresyonistlerin gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Fovistlerin çalışmalarında çıkış noktası primitif sanat olarak kabul edilir. Amaçları, doğal olmayan canlı renk seçimlerinin ışığında duyguların ifadesi olmuştur (Resim:46).

Resim:46 Henri Matisse, Dans, 1909



Kaynak: danzon2008.blogspot.com/2010/11/dansl-tablola...

Matisse İnan minyatürlerinden aldığı etkilerle mekan yaratma tekniğini geliştirmiştir. Resimlerinde mavi, yeşil, kırmızı gibi renkleri arka plan rengi yaparak mekanı yeniden yaratmış, ton farklılıklarını kullanarak resme derinlik kazandırmıştır. Üzerine yerleştirdiği figürlerle iki boyutlu bir yüzey resmi gerçekleştirmiştir. Bu yerleştirme sırasında figürler renk alanı içinde yassılaştır. İnan minyatürlerinde olduğu gibi boşlukta asılıymış gibi duran figürler ortaya çıkar. Resimde renk, hem süsleme unsuru hem de iki boyutluluğu yaratmada anlamlı bir araç olarak kullanılır.

Matisse'nin 'dans' adlı çalışması oldukça hareketli ve coşkuyu hissettiren bir çalışmadır. "...hem hareketsiz hem de şiddetli bir tabloydu ve el ele tutuşup halka olmuş sonsuza dek coşkuyla dans edecekmiş gibi duran kadınları, dinamik konumlarında gösteriyordu." (Gombrich, 2002: 33).

'Müzik' adlı çalışması, her biri izleyiciye dönük düz mavi-yeşil bir fon üzerindeki beş adet deforme figürden oluşmuş sade bir kompozisyonudur. Figürlerin dizilişleri belirgin bir biçimde notaların dizilişini andırmaktadır (Resim:47).

Resim.47. Henri Matisse, Müzik, 1910,



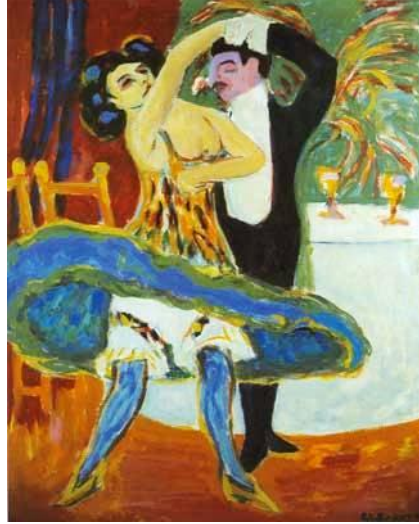
Kaynak: www.grafikerler.net/matisse-resim-calismalari...

1905 yılında Ekspresyonist eğilimleri olan Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl bir araya gelerek "Die Brücke" topluluğunu görüyoruz. Abartılı biçimleri ve renkleriyle geleneksel biçim anlayışını yıkma yollarını aramışlardır.

"1912-1914 yılları arasında yaptığı resimlerde insanı yaradılışın bir parçası olarak gördü. Modern kent yaşamı deneyimleri buna tam bir karşıtlık oluşturuyordu: bir yanda yeni insana duyulan özlem ve doğal özgürlük öte yanda modern insanın varoluşçu gerilimi, yadsınması, yalnızlığı. Kirchner tüm bunlara tepki gösterdi; kızgın, sinirli bir çözüm üslubu ve parçalanmış biçimleri kentin dinamik, telaşlı ve yapay çevresinden seçti." (Lionel, 1984: 69).

Kirchner'in resimlerinde sade bir anlatım dili vardır. Bu sade anlatım modern kent yaşamına karşı oluşan tepkiden doğmuştur. Bu tepki tekniğine ve bununla paralel olarak biçimlerini bozduğu figürlere de yansımıştır (Resim:48).

Resim:48. Ernst Ludwig Kirchner, *Variety*, 1907.



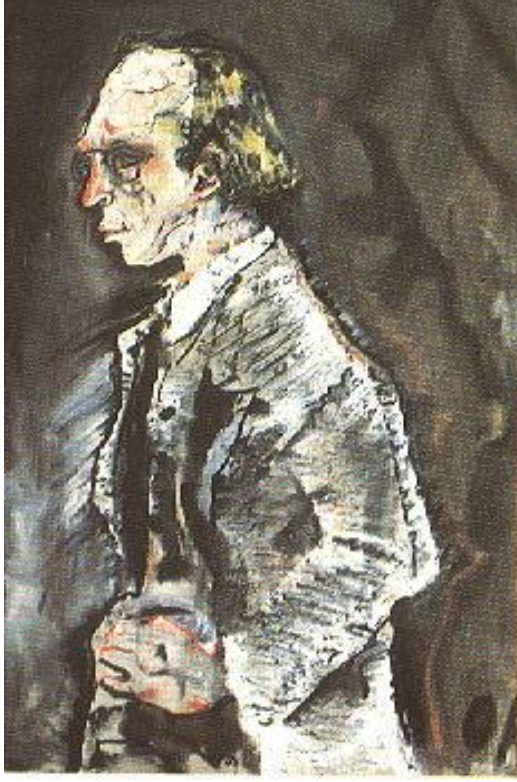
Kaynak: http://www.galeriedada.com/img_big/Kir4.jpg

“Expresyonizm’de, doğadaki figürün-temelde başkalaşmadan-bozulması, deformasyonu, ifade arttırıcı, vurgulayıcı değişikliklere uğraması söz konusudur.” (Özer, 2000: 73). Sanatçı, Ekspresyonizm’le birlikte deformasyon yöntemlerini kullanarak insanın gerçeğe uygun görünümünü değiştirmiş, o dönemde insanın yaşadıklarını ifade ederken doğadan uzaklaşmaya başlamıştır. Bu deformasyonların belli bir dünya anlayışını içerdiğini ve gözlemden çok, imgelemin önemli olduğunu anlatmaktadır. Bu biçimsel değişikliklerle birlikte sanatçı için daha özgür bir ortam yaratılmış oldu.

Oskar Kokoschka (1886-1980), daha çok yaptığı sıra dışı portreleriyle adından bahsettirmiştir. Toplumdaki ünlü kişilerin aksine bilim adamlarını ve meslek sahibi insanları resmetmiştir. Resimlerinde yırtıcı ve isyankâr bir tavırla karşılaşılır. Figürleri acı ve gerginlikleriyle işlemiştir. Bunu da biçimleri deforme ederek anlatmaya çalışmıştır (Resim:49).

Resimlerinde dinsel eğilimleri olan, dinsel konulardan faydalanan Ekspresyonist sanatçılara da rastlamak mümkündür. Örnek olarak Paul Gauguin, Emile Nolde, James Ensor ve Max Backman sayılabilir.

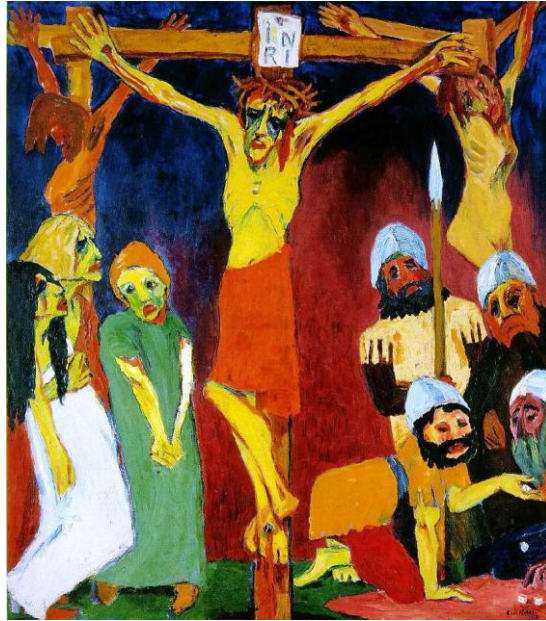
Resim.49 Oskar Kokoschka, Herwarth Walden'in Portresi, 1910



Kaynak: www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/walden.html

Emile Nolde geleneksel ustalığı bir yana bırakarak ilkel bir resim tekniği oluşturmuştur. “Çarmıha Gerilme” adlı yapıtına bakıldığında, kaba ve sert, ürkütücü bir tavır görülür (Resim:50).

Resim:50. Emile Nolde, Çarmıha Gerilme, 1911–12



Kaynak: chawedrosin.wordpress.com/.../

Emile Nolde'nin resimlerinde uygulanan deformasyon ve dini konular birbiriyle uyum içerisindedir. Çarmıha gerilen İsa'nın çektiği acılar yapılan deformasyonlarla birlikte daha güçlü bir hale gelmiştir.

Amadeo Modigliani'nin yapıtlarında diğer Ekspresyonist sanatçılara göre daha sakin bir hava hâkimdir. Resimlerindeki figürler oldukça sade ve yalındır. Figürlerini olduğundan daha fazla uzatarak ve incelterek deforme etmiştir. Resmi ayrıntılardan kurtararak yalınlaştırmıştır (Resim:51).

Resim: 51 Amedeo Modigliani, Jeanne Hébuterne'nin Portresi, 1918



Kaynak: <http://img390.imageshack.us/i/modigliani105nr4.jpg/sr=1>

Avusturya'lı sanatçı Egon Schiele figürlerini çoğu zaman hastalıklı fakir ve kırılğan yaparak Gustav Klimt'ten yoğun olarak etkilenmiştir. Abartılı anlatımlar ve kendine has deformasyonlarıyla resme farklı bir boyut getirmiştir (Resim:52).

Hermann Bahr şöyle der: “*Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir. İşte dışavurumculuk budur.*” (Batur, 1999: 229).

Dışavurumcular, kendilerini tabiatın etkisine terk etmiyor ve hissettiklerini resmetmek istiyorlardı. Psikolojik hayal optik hayale tercih ediliyordu. Her şey sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Dışavurumcuların doğa taklidi kaygıları olmadığı için figürü kendi tarzlarına göre deforme ediyorlardı.

Resim:52. Egon Schiele, Sarılma, 1915



Kaynak: egonschiele.tumblr.com/post/472092070/lwrnsau

Dışavurumu, Ekspresyonizme kadar kuşkusuz birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Fakat Ekspresyonizm, yaşadığı dönemin de etkisiyle sanatçıların kendi üslubunu oluşturmada biçimi bozarak resimler yapmışlardır. Modern sanatçı için doğa taklit edilemez. Doğanın içerdiği bir öz vardır ki, sanatın görüntülerine dönüşebilen, yoruma açık bir özdür.

4. Ekspresyonizm ve Kübizm Arasında Bir Köprü Olarak Paul Cézanne

Resim sanatında çözülen her sorunun yerini yeni sorunların aldığını düşünen Paul Cézanne 19 Ocak 1839'da Aix-en Provence'ta doğmuştur. Cézanne diğer sanatçıların aksine maddi anlamda oldukça iyiydi. Aix'de kaldığı dönemlerde

aralarında Pissarro, Renoir, Sisley ve Monet'nin de bulunduğu Empresyonist sanatçılarla iyi ilişkiler içindeydi.

1874 yılında Empresyonistlerin fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda açtıkları ilk sergide yer alan “İntihar Eden Adamın Evi” adlı tablosu aydınlık renklerin kullanımıyla dikkati çekti (Resim:53). Cézanne' nin bu eseri sade kompozisyonu ve kullanılan boyanın kalınlığı nedeniyle sert eleştirilere neden olmuştu.

Resim:53 Paul Cézanne, “İntihar eden Adamın Evi” 1873



Kaynak:http://monteyn.blogspot.com/2010_07_01_archive.html

Cézanne, resimlerinde klasik modleye karşın modülasyon candance anlayışını getirdi. Resimde ışık-gölge degradasyon yerine renk yüzeylerini kullanarak biçimleri planlar dünyasına uyguladı. Resimlerinde açık ve koyu renkleri yerine sıcak ve soğuk renkler kullanmaya başladı. Sıcak renklerle soğuk renkleri yan yana getirerek, hacim etkisini sağlıyordu.

Resimlerinde, daralan değil giderek genişleyen ters perspektifi uyguluyordu. Böylece nesnelere alan derinliği içerisinde küçülmek yerine büyürler. Bu şekilde uzamın belirlediği derinlik etkisi giderek uzamdan yüzeye doğru yükselir.

Cézanne akademi sanatının yöntemlerinin doğaya aykırı konusunda Empresyonist sanatçılarla aynı fikirdeydi. Empresyonistlerin renk ve hacimlendirme konularındaki yeni buluşlarından oldukça etkilenmişti. Diğer Empresyonistler gibi kendini, izlenimlerine bırakmak istiyor, daha önceden bildiği ya da öğrendiği biçim ve renkleri değil gözüyle gördüklerini resimlemeyi amaçlıyordu. Ama bu arada resim sanatının gidişatından rahatsızdı. Empresyonistler doğayı çizmekle gerçekten ustaydılar. Cézanne Empresyonistlerin bu ustalıklarını, geçmişin sanatına özgü olan düzen ve gereklilik duygusuyla beraber bir tarz oluşturmaya çalışıyordu.

Doğada ışığın parıltısı içinde kaybolan kontur çizgileri ve Empresyonistlerin bulduğu renkli gölgeler yeni sorunun doğmasına yol açmıştı. Bu sorun resimlere bir renklilik getirmesiyle beraber biçimde dağınıklığa neden oluyordu. P.Cézanne ise resimde oluşan bu dağınıklıktan nefret ediyordu.

1877 yılında Empresyonistlerden oluşturduğu bir resim sergisine P.Cézanne farklı anlayışta bir eser gönderdi. Bu tablo, konu ve büyüklük kaygısıyla, Empresyonistlerden ayrıldığını ortaya koydu.

P.Cézanne'nın "Yıkana Kadınlar ve Yıkana Erkekler" adlı resim dizilerinde manzara içindeki insan figürlerine rastlanır. Manzara içindeki figürleri deforme ederek resimleri yaptığı görülür (Resim:54-55).

Resim:54 Paul Cézanne, "Yıkana Kadınlar" Resim:55 Paul Cézanne "Yıkana Erkekler" 1876



Kaynak: www.paulcezanne.org

Doğadaki bütün biçimlerin geometrik yasalara dayandığını vurgulayan Cézanne 1888 yılından itibaren tekrara dayalı resim dizileri yapmaya başladı. Doğayı yeniden yorumluyor, nesnelere küp, silindir ve konilere benzetiyordu

(Resim:56). “Renk ve desen birbirinden ayrı şeyler değildir, resim yapıldıkça, desen çizildikçe, renk de kendi içinde uyumlaşır, çizgi belirginleşir. Renk zenginliğe, biçim tamlık düzeyine ulaştığında, sorun çözümlenmiş demektir.” (Bernard: 2000: 12).

Resim:56 Paul Cézanne, Maincy Köprüsü, 1879.



Kaynak:<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in->

P.Cézanne bu resminde sivri köşelere ve geometrik çizgilere ayrıcalık tanımış, son derece sert bir mimari kompozisyon yaratmıştır.

Aslında Cézanne'nin sanat dünyasına olan katkılarını soyut resimde aramak gerekir. Kuşkusuz eserleri figüratif doğrudur. Sanatçının doğa incelemelerine ne kadar önem verdiği herkesçe bilinen bir gerçektir. Özellikle, açık havada çalışmış olduğu çalışmalarda bu daha belirgindir. Empresyonizm döneminde bile resimleri incelendiğinde ressamın bir arayış içinde olduğu gözlenmektedir. Çoğunlukla edebi temaları önemsemeyen ressamın, neredeyse bütün eserlerini aynı konularda gerçekleştirdiği portreler, manzaralar ve natürmortlar yaptığı bir gerçektir. Resimde önemli olan, biçim, renk ve kompozisyonlara bağlı olarak, konunun bir eser yaratma

fırsatından başka bir şey olmadığını P.Cézanne'dan daha iyi gösteren biri çıkmamıştır.

P.Cézanne, resimde değişen ışık değerlerinden çok, resmin alt yapısına, yapısal temellerine önem veriyordu. Bu yüzden onun, Kübizm akımının gelişimi üzerinde büyük bir etkisi olduğu bilinen bir gerçektir. *“Soyut sanatı bir modern sanat eğilimi olarak ele alanlara göre, yolu açan sanatçı Paul Cézanne’ dir. Modern sanatla ilgilenen herkes, Cézanne’dan ‘modern sanatın babası’ diye söz edildiğini anımsayacaktır.” (Yılmaz 2005: 58).*

P. Cézanne resim sanatı açısından Kübizm’in yolunu açan en önemli izlenimci sanatçılardan biridir. Öyle eserleri varki P.Picasso’nun ‘Avignonlu Kızlar’ eserine benzerlikleriyle bilinir. Resim sanatında sınır tanımayan P.Picasso bile ‘onun yapıtlarını yıllarca inceledim. Hepimiz Cézanne’den geliyoruz. Hepimizin babası P.Cézanne’dır’ diyordu.

Kübitler nesnenin salt görünen açıdan yansıtılması yerine onun üç boyutluluğunun kavranması için nesnelere parçalara ayırıştırıp yan yana ekleyerek biçimsel bir kodlama yoluna gitmişlerdir. P.Picasso ve G.Braque “Kübizm” olarak bilinen, temellerini P.Cézanne’nın attığı bir resim anlayışını doruk noktasına ulaştıracaklardır. Bu iki sanatçı P.Cézanne anlayışına paralel ilk dönemlerde benzer resimler yapmışlardır (Resim:57-58).

Resim:57 “George Braque”, Nü, 1907. Resim:58 Pablo Picasso, “Üç Kadın” 1908



Kaynak:www.artinhepicture.com

P.Cézanne, malzeme ve biçimlerin oyununa benzersiz bir değer verilmesine dayanan XX. yüzyıl sanat akımlarının habercisi olmuştur. Kübizm ya da izlenimci onu herhangi bir akımla sınırlandırmak doğru değildir. Önemli olan yaptığı resimlerde bütün akımlara öncülük edip onların üstüne çıkmasıdır.

5. Kübizm

XX. yüzyıl sanat anlayışına büyük bir yenilik getiren, 1907-1914 yılları arasında Fransa'da Pablo Picasso ve George Braque'nin önderliğinde gelişen bir sanat akımıdır. Akımın gelişmesine kaynaklık eden en büyük etken şüphesiz Cézanne'nin resimlerindeki geometrik formlardır.

Cézanne ile birlikte perspektif kuralları tamamen değişir. Sadece renklerle birlikte resimde bir perspektif etkisi yaratmaya çalışmıştır. Cézanne, perspektifi ortadan kaldırarak, doğaya sağlam ve biçimsel bir varlık kazandırmıştı. Perspektife de uyararak doğayı silindirler, küreler, koniler halinde resmetmek gerektiğini düşünür. Yapmaya çalıştığı, varlığın birçok açıdan elde edilen gerçekliğinin tek bir yüzeyde ifade edilmesiydi, Farklı açılardan elde ettiği görüntüleri üst üste göstermeyi denemiş ve resmi kavramsallığa doğru itmiştir. Resimde yaptığı bu yenilik, onun etkisinde kalan Picasso ve Brague ile daha uç noktalara taşınmıştır.

"Picasso ve Brague'nin işe en basit nesnelere başlamaları gerekmişti. Manzara resimlerinde silindir biçiminde ağaç gövdeleri ve dörtgen evler ölü doğaldaysa tabaklar, simetrik kaplar, yuvarlak meyveler ve birkaç çıplak figür. Bu nesnelere elden geldiğinde plastik kalmaya ve uzamdaki konumlarını tanımlamaya çalışıyorlardı. Burada lirik resmin dolaylı üstünlüğüne geliyoruz. Lirik resim, en basit nesnelere o güne değin dikkatsizce hor gördüğümüz form güzelliğinin farkına varmamızı sağlamıştır. Bu nesnelere artık ressamın anlardan soyutladığı güzelliğin yansıtılmış görkeminde canlı kılınmışlardır." (Kahnweiler, 1961: 16)

Cézanne ile başlayan bu sanatsal hareket, onun için amaç, doğayı ve nesnelere duyusal görüşlerinden soymak ve onlara sağlam biçimsel bir varlık sağlamaktır. Kübizm'de, nesnelere farklı açılardan, perspektif görünümünü çakıştıracak biçimde ifade edilir. Yani form, biçimi bozulmuş, çarpıtılmış bir formdur. Varlıkla kurulan ilginin temeli artık akıl ve zihin üzerine kuruludur. Varlık görüldüğü gibi değil düşünüldüğü gibi ifade edilmektedir. Kübizm için, duyuların yanıltıcı olduğunu düşünen nesnelere değişmeyen yanlarını arayan yeni bir dünya görüşüdür diyebiliriz. Kübizm'de deformasyon, artık bir başka dünya yorumu için yeni biçimler yaratır.

Kübizm'de deformasyonu sağlayan en önemli etkenlerden biri resimde zaman ve hareket etkeninin kullanılmasıdır. Figür, geleneksel tek bakış noktası kırılarak

yeni bir teknikle ele alınır. Kübizm gelenekleri yeni bir teknikle sunar. Tek bakış yerine çoklu bakış açısını uygulanır. Bununla birlikte nesnede parçalanmalar ve yeniden tasarımlar söz konusu olur. Bu da beraberinde deformasyonları getirir.

Kübizm’de objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir. Bu ise gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için, biçimlerin parçalanmasını doğurdu. Kübizm ile birlikte görünürler dünyası parçalanarak gerçekliğin bire bir aktarılması da ortadan kalktı. *“Nesneler duyuşsal görünüşlerinden kurtarılınca geriye yalnızca biçim kalır. Buna göre biçime ulaşma yolu biçimi görünüşten çözümlemektir.”* (Tunalı, 1989: 165)

“Kübitler İzlenimciler gibi doğaya yaklaşma çabasıyla başlarlar ancak iki akımında doğadan anladığı farklıdır; İzlenimciler uçarı izlenimleri ararken, Kübitler nesnelerin özünü, değişmeden kalan yanını bulmak isterler. Kübizm, doğa taklitçiliğine son verir, ancak doğadan tam anlamıyla kopmuş değildir.” (Özerden, 2006: 45)

Resimde yeni bir biçim diline ancak biçimsel bozulmalarla, dönüşümlerle ve sanatçıya ait yorumlamalarla ulaşabilir. Biçimde bozulma olmaksızın yeni bir oluşumdan, değişim ve gelişimden söz etmek mümkün değildir. 20. Yüzyılda resimde uygulanan biçim bozma, yeni bir dünya yaratmıştır. Yaratım sürecine yeni olanaklar, yeni biçim anlayışları sunmuştur. Kübitler de yeni bir biçim anlayışıyla yanıltıcı buldukları duyuşlardan arındırdıkları yaratımlarının, ancak akıl yoluyla kavranabileceğini ortaya koyma çabası içindeydiler. Bu da ancak resimde uygulanan deformasyonlarla mümkün olabilirdi. İ. Tunalı’ya göre Kübizm;

“Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve içyapısını kavramak için, elbette Kübizm, nesneleri, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, varlığı ve objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaştıracaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş ‘deforme olmuş’ yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış, objektif düzenin deformation’nu kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar.” (Tunalı, 2008: 155)

Kübizm’in nesneleri ele alış biçimi onu analitik ve sentetik olarak ikiye ayırır. Analitik Kübizm 1910–1912 yılları arasında nesneleri binlerce parçalara ayırıştırarak çözümlemeci bir yolda gelişir. Sanatçı, izleyenlere parçalamış olduğu nesneyi birleştirip bir bütün olarak algılatıp bir şeye benzetmelerini ve ortaya çıkarmalarını hedeflemiştir.

Analitik Kübizm’in kaynağı doğadır. Kübizme göre doğa bütünsellikten yoksun, dağınık düzensiz bir varlıktır. Bu düzensiz varlığı düzenli bir bütün haline getirmeyi amaç edinmiş kübit sanatçının oluşturduğu yeni varlık, artı doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşan yeni düşünsel soyut bir varlık olacaktır. Artık sadece

sanatçının kurgusu olan bu yeni oluşum, doğallığını yitirmiş geometrik soyut bir yapıdır. Picasso ve Brague'nin 1909–911 yılları arasında yaptığı resimler Analitik Kübizm'in ilk örnekleridir.

1912'den sonra resim sanatının, doğa ve nesnelere ile ilgisini en aza indirerek salt bir soyut-konstruktif varlık olup olmayacağı gibi farklı bir sorun ortaya çıkmıştır. Bu durum Sentetik Kübizm'i doğurmuştur.

Sentetik Kübizm ile resim sanatı hiç olmadığı kadar bağımsız olmuştur. Resim artık doğadan farklı bir organizmaya bürünmüştür. Bu durum ile birlikte Sentetik Kübizm'in çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Artık soyut düşünsel biçimlerden yola çıkarak doğaya varılmaktadır. Yani Sentetik Kübizm'de Analitik Kübizm'deki gibi doğadan biçime ulaşılmıyordu. Artık doğa nesnelere de deformasyonu söz konusu değildir.

“Aklın eleme, bütünleme ve bireşim etkinliğinin ürünü olan bu yapıtlar, XIX. Yüzyılın başında doğanın dış-görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini veriyordu.” (İpşiroğlu, 1978: 37) Bu yapıtlar, doğadan değil, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu, *“Doğanın boyunduruğundan kurtulan sanat artık özerkliğe kavuşuyor ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliği kazanmaya başlıyor.” (İpşiroğlu, 1978: 37)*

Picasso'nun “Bambu Sandalyeli Naturmort”unda gazete, pipo, bardak gibi nesnelere kullanılmıştır. Sanatçı bunları kübist bir anlayışla resmederken, resmin bir bölümünde de desenli bir muşamba kullanılmıştır (Resim:59).

Resim:59 Pablo Picasso “Bambu Sandalyeli Naturmort” 1912



Kaynak: http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_kubizm.html

5.1. Pablo Picasso (1881-1973)

Kübizm dendiğinde akla ilk gelen isimlerden en önemlisi şüphesiz Picasso'dur. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı çalışması Kübizmin başlangıç noktasını oluşturan en önemli yapıttır (Resim.60).

Resim.59. Pablo Picasso "Avignonlu Kızlar" 1907



Kaynak:www.abcgallery.com

John Berger "Avignonlu Kızları yapmakla Picasso Kübizmi kışkırtmış oldu" der ve şöyle devam eder: "Kendiliğindenlik taşıyan ve her zaman olduğu gibi ilkel bir başkaldırmadan doğan bu resimden, uygun tarihsel nedenlerle Kübizm devrimi doğdu ve gelişti." (Berger, 1999: 82-83)

Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı tablosunu inceleyecek olursak bu tablonun ortasındaki kadınların çizgileri, Matisse'nin "Yaşama Sevinci" adlı tablosundaki betimlemenin kaba bir taklidini andırıyor ve kendisinin bir süre için kullandığı heykelsi anlatımdan yoksun görünüyordu (Resim:61).

Resim:61.HenriMatisse “Yaşama Sevinci” 1905–1906



Kaynak:<http://parkwestgallery.wordpress.com>

Picasso bu dönemlerde Afrika Sanatı'ndan oldukça etkilendiği görülür. Afrika heykellerindeki yalın ve genellikle pürüzsüz biçimleri yansıtan geleneksel bir görüntüyü kendi figürlerinde uygular. Yüzleri Afrika masklarına benzeterек onları deforme eder. Bu dönemde yapılan deformasyonlarının üzerinde Afrika masklarının etkisi oldukça payı büyüktür. (Resim 61)

Resim: 62. Afrika Maskı. 1914.



Kaynak: www.pinterest.com

Soldaki figürü zorlayarak ona daha sert bir görünüm vermiş, yüzeylerin öne çıkmasını sağlamış, yeniden çizdiği yüze de bu figüre ilkel ve yarı heykelsi bir nitelik kazandırmıştır. Figürün yukarı kalkın sol elini büyütmüş, aynı büyütmeyle sol ayakta da yapmıştır. Oturan figürü yeniden ele alarak Cézanne'nin "Yıkılanlar" tablosundaki oturan kadının ürkütücü bir kopyasını çizmiştir. (Resim 63)

Sağda ayakta duran figürün yüzünü mask gibi çizerek bir Afrika maskının özgür bir uyarlamasını yansıtmıştır. Yine buna benzer masklar kullanarak figürün göğsüne belirsiz, köşeli bir biçim vermiştir. Bunun düz ve çarpıtılmış bir örneğini de oturan figüre uygulamıştır.

Resim:63 Paul Cézanne "Yıkılanlar" 1



Kaynak:<http://www.artinthepicture.com>

5.2. Georges Braque (1882-1963)

Kübizm'in bir diğer önemli isimlerinden biri de Georges Braque'dir. Braque, insan figürünü birçok değişik açılardan parçalayıp deforme ederek yeniden düzenlemiştir. Nesneyi yeniden kurgulayarak, kendinin eklediği yeni bir karakter kazandırmak istemektedir. Bu düşüncesini gerçekleştirebilmek için de nesne ve figürleri farklı biçimlere sokarak deforme etmiştir (Resim:64).

Resim:64.Georges Brague “Gitarlı Kadın” 1913



Kaynak: <http://www.resimkalemi.com/yabanci-ressamlar/12151>

“Brague, gerçekte olanaksız olan bir görünümde, gördüklerinden çok konuya ilişkin bilgilerini değişik plan ya da cephelerden gösterir. İnsan vücudunu bir makine gibi parçalayarak, bu parçaların üstten, yandan ya da perspektif görünümünü anıttıran imgelerini yeniden düzenler. Bu açıdan bakılınca Kübizm’in gerçeği kopya etmek yerine, onu “kurma”yı amaçlayan bir sanat akımı olduğu söylenebilir. Kavramsal düzlemde gerçeğin kurgusu nesnelerin gözle görüldükleri gibi taklid edilmesi yerine onların özünü kavramayı açıklar. (Genç, 1983: 51)

“Kübizm; temelde çağdaş yaşamı aktarabilecek yani bir anlatım türü arayan genç kuşak sanatçıların, 19. yüzyıl sonlarında oluşan akımlarla kendi sanat anlayışlarını özdeşleştirememelerinden doğan tedirginliğin ve doyumsuzluğun sonucudur.” (Kaptanoğlu, 2008: 45) Sanat yapıtı sadece var olan nesnelerin anlatımı değildir, artık kendisi de bir nesnedir. Nesnelerin bilinçli bir deformasyonu söz konusudur.

1913 yıllarına doğru gelindiğinde Brague Kübizm’le birlikte sanatını olgunlaştırmaya çalışırken Picasso geri çekilme eğilimindedir. Picasso 1914’te Kübizm’den çıkış yolunu Yunan ve Roma figürlerini incelemekte seçmiştir. Bu figürleri deforme ederek kendi resim tarzına göre yorumlamaya çalışmıştır (Resim:65).

Resim:65. Pablo Picasso “Kadın ve Çocuk” 1921–1922



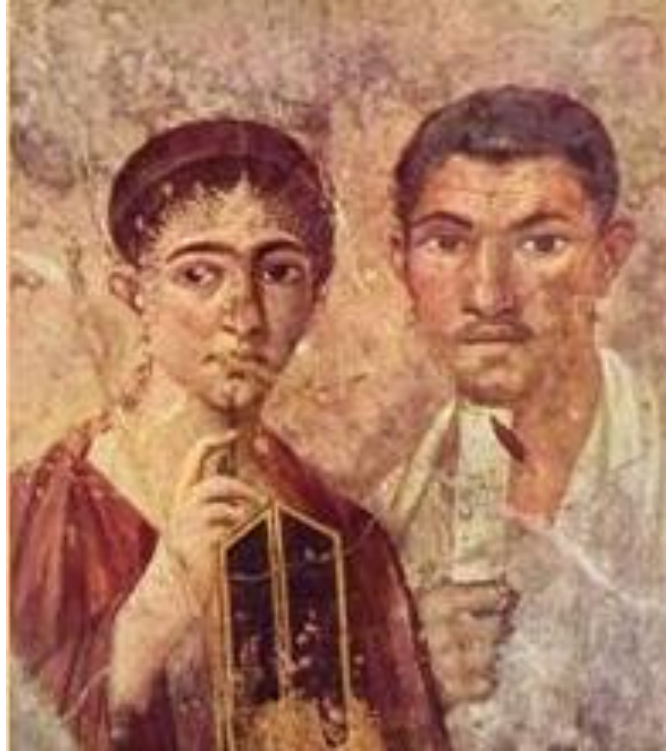
Kaynak: <http://darkist.com/forums/topic/83987/pablo-picasso>

Picasso daha önce düştüğü bunalımlardan nasıl kurtulmayı becerdiyse şimdide Antik Yunan ve Roma figürlerini inceleyerek düştüğü bunalım ve sıkıntılardan kurtulmayı denemiştir. Figürleri abartma yoluyla deforme ederek resim anlayışını değiştirmiştir. Figürlerin burunları düz, kol ve bacakları oldukça kalınlaştırmıştır. Bununla birlikte resim tarzı Antik Yunan ve Roma duvar resimlerindeki figürlere benzetmiştir (Resim:66).

“Kübizm resmedilen imgeyle, gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirdi, bunu yapmakla da, insanı daha önce hiç içinde bulunmadığı bir duruma sokmuş oldu.” (Berger, 1999: 68).

Kübizm ile birlikte doğa nesnelерinin bir taklidi olmaktan çıkarak sanatın, sanat yasalarına uygun kendine özgü bir yaratma dönüşüm süreci içerisine girmesi söz konusudur. Bu da sanatçı sujesi tarafından doğal nesnelерin parçalanması, deforme edilmesi ile mümkün olmuştur.

Resim:66. Roma Dönemi “Proclus ve Eşi” M.S. 20



Kaynak: <http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatalanlari/>

Kübizm ile birlikte Picasso geçmiş dönemlerdeki sanatçılar gibi geleneklere bağlı kalmamıştır. Resim sanatına yerinde duramayan bir üslup yaratmıştır. Daha önceki sanatçıların aksine sanatı sürekli değişim içinde olmuştur. Bir yandan daha önceki dönemlerde yaşayan ressamı takip ederek kendi üslubuna uyarlamıştır (Resim:67-68-69). Sürekli yenilik ve tahmin edilemeyecek bir hızla resim anlayışı değişkenlik göstermiştir.

Resim:67. J.D.İngres



Resim: 68. P.P.Rubens



Resim:69.P.Picasso



Kaynak: www.artinthepicture.com

Resimde de görüldüğü gibi farklı dönem ve sanatçıların resimlerinden detaylar verilmiştir. Burada Picasso'nun geçmiş dönem sanatçılarından etkilendiği açık bir şekilde görülmüştür. Figürlerdeki hareket neredeyse birbirleri ile aynı görülmektedir. Burada önemli olan husus Picasso'nun yapıtındaki figürlerin yeni ve sıra dışı bir resim tarzı ile birlikte deforme edilmesidir. Picasso, sanat hayatı boyunca yerinde duramayan bir üslup oluşturmuş ve her an şaşırtıcı bir özelliğe sahip olmuştur.

Geçmiş dönemlerden bu yana insan figürü sürekli değişim içinde olmuştur. Bu değişim sürekli belli kurallar çerçevesinde olmuştur. Özellikle Kübizm'le birlikte figür tamamen kendi kurallarını yitirmiş ve gelişim içine girmiştir.

Kübizm'le birlikte resim anlayışının bu denli gelişmesinde yaşanan dönem içindeki olaylarında büyük bir etkisi olduğu da bir gerçektir. Bu etkileşim diğer sanatçılarda olduğu gibi Picasso üzerinde etkisi daha büyük olacaktır. Örneğin Picasso'nun "Guernica" adlı tablosu o dönemde yaşanan bunalımların figürler üzerindeki etkisi belirgindir (Resim: 70). Figürler deforme edilmekle kalmamış tamamen parçalanmıştır. *"Katliama maruz kalmış figürlerin büyük çoğunluğu (kesik bir baş, kırık kılıçlı bir kol, yaralı bedenini sürükleyen bir kadın ve ağzını açmış bir at) burada yer alır."* (Yılmaz, 2006: 50)

Resim: 70. Pablo Picasso "Guernica" 1937, tuval üzerine yağlı boya, 349x776cm



Kaynak: www.pelinhoskan.blogcu.com

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA DEFORMASYON EĞİLİMLERİ

1. Türk Resim Sanatında Deformasyon Eğilimleri

Türk Resim Sanatı tarihine bakıldığında, XIX. yüzyıla kadar, temeli Türk-İslam geleneğinde yatan minyatür resmin egemen olduğu görülmektedir. Batılı anlamda sanata geçiş XVIII. yüzyıl başlarından itibaren köklü bir değişimle başlamıştır. Yoğunlaşan batılılaşma hareketleri resim alanında da etkili olmuştur. Osmanlı Türkiye'sinde ekonomik, siyasal, toplumsal ve askeri alanlarda yaşanan bu gelişmelere paralel olarak yoğunlaşan batılı tarzda yaşama isteği, doğal olarak resim sanatını da etkisi altına almıştır. 19. yüzyıla kadar Türk resminin genel sanat karakterini, geleneksel tekniklerle yapılan, duvar resimleri ve minyatürler oluşturmaktaydı. Minyatür resimde, gelenekçi bir biçim ve manzara geleneği hâkimdir. Işık-gölge ve perspektif kullanılmamıştır. Nesnelere ve figürler hikâyeye uygun bir dille anlatılmıştır. Minyatür sanatında gerçekçi unsurlardan çok, simgesel anlatımlar mevcuttur. 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde ise, batılı anlamda tuval resmine geçiş başlamış, bu dönemde Avrupa'da eğitim gören Türk ressamaları söz konusu gelişmeye öncülük etmişlerdir.

Mühendishane-i Berri Hümayun'a resim derslerinin eklenmesiyle birlikte, bir süre sonra serbest resmi de görülmeye başlamıştır. Bunun nedeni de Avrupa'ya resim eğitimi almak için gönderilen ilk asker ressamlarıdır. Mühendishane-i Berri Hümayun ve Mühendishane-i Bahri Hümayun'da Türk hocaların yanı sıra Avrupa'dan gelen yabancı hocalarda ders vermişlerdir. Kısa bir süre sonra bazı Türk öğrencilerin Avrupa'ya gönderilerek Batı bilim ve tekniğini yerinde öğrenmeleri kararı alınmış ve bunun üzerine Hüseyin Rıfkı, Ahmed, Abdullatif ve Edhem isimli dört öğrenciden oluşan ilk öğrenci grubu 1829'da Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu öğrenciler daha öğrenimlerini tamamlamadan ikinci bir grup daha Avrupa'ya gönderilmiştir.

Bu dönemde resim eğitimi için ilk kez Avrupa'ya gönderilen subay veya askeri okul öğrencileri arasında Ferik İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa da bulunmaktadır. Bu iki sanatçımızdan sonra, Süleyman Seyit ve Şeker Ahmet Paşa da Avrupa'ya gönderilen askeri ressamlarımızdandır.

“1908’de II. Meşrutiyetin ilanı ile resim sanatında önemli gelişmeler olmuştur. Modern Türk Resminin ikinci büyük dönemi, Sanayi- i Nefise’nin kuruluşundan sonra başlayan resim faaliyetlerine dayanır. İstanbul’da, 1883 yılında Osman Hamdi Bey’in müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulması Türk resmi açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kurulmasının ardından Avrupa’da resim eğitimi gören asker ressamı Sami Yetik, Ruhi, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar gibi önemli isimlerdir.”(Giray, 1997: 92)

XIX. yüzyıl ressamlarımız arasında önemli bir yere sahip olan ilk tuval ressamlarıdır. Bunlar, Primitifler ve Foto Yorumcuları gibi adlarla anılırlar. Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşalı, Fahri Kaptan, Necip, Selahaddin, Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Münip, Ahmet Şekür, Ahmet Ziya Şam, Mustafa, Şefik, İbrahim ve Osman Nuri gibi ressamların yer aldığı bu grup, fotoğraflardan da yararlanarak, Yıldız Sarayı, Yıldız Cami, Kağıthane, İhlamur Köşkleri gibi İstanbul’dan çeşitli köşeleri konu alan manzara resimleri yapmışlardır. Bu resimler, fotoğrafik özelliklere sahip, donuk ve saf bir üsluptadır (Resim:71).

Resim:71 Hüseyin Giritli “Yıldız Sarayı Bahçesi”



Kaynak:<http://www.mkutup.gov.tr/osmanli/pic35.jpg>

19. yüzyıl Türk Resminde Şeker Ahmet Paşa Kuşağı olarak adlandırılan kuşağın en önemli temsilcileri, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit, Hüseyin Zekai Paşa ve Halil Paşa’dır. Osman Hamdi de bu kuşaktan olmasına karşın, Türk Resminde batılı anlamda figürü ilk olarak kullanan sanatçı olarak, diğerlerinden ayrı bir yere sahiptir.

Osman Hamdi, Paris'te Gustave Boulanger ve J. Léon Gérôme gibi akademik ressamların atölyelerinde eğitim görmüştür. Yaptığı manzara ve natürcülüklerde akademik özellikler gözlemlenebilen sanatçının resimlerinde doğanın yalınlığını vurguladığı görülür. Daha çok natürcülükleri ile tanınan Süleyman Seyit ise boyayı çok ince ve saydam kullanması ile ünlüdür. Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında fotoğraflık özellikler görülürken, Halil Paşa'nın resimlerinde canlı renkler, kalın fırça vuruşları ve ışık kullanımı dikkati çeker. Halil Paşa, Türk resminde izlenimciliğin yolunu açan sanatçı olarak kabul edilir (Resim:72).

Resim:72 Halil Paşa "Beylerbeyi Sirtında Mesire", 1901.



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=8285>

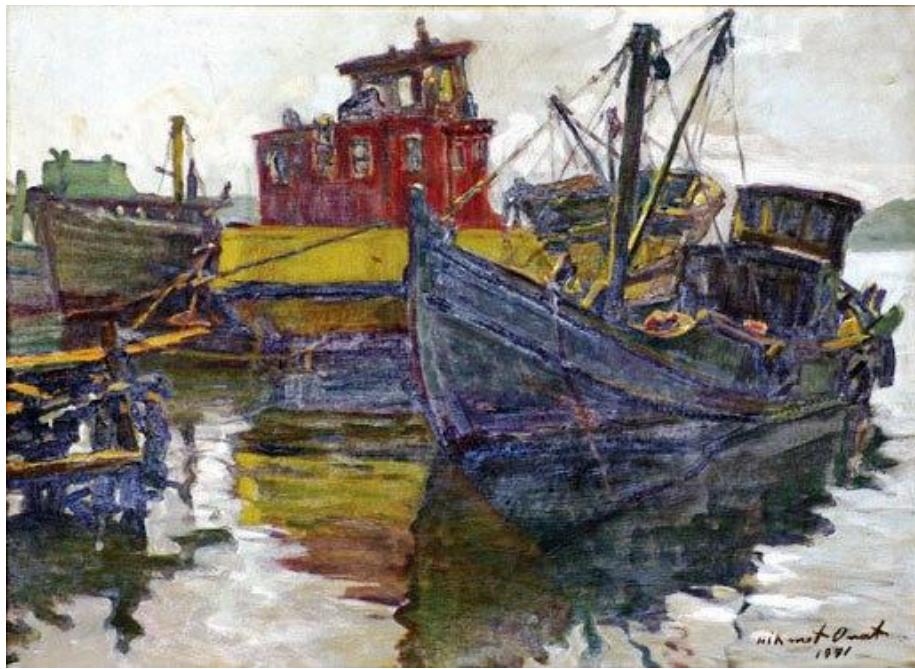
Türk Resminin gelişimi açısından bir başka önemli adım da, Şeker Ahmet Paşa'nın girişimleri sonucu 27 Nisan 1873 tarihinde açılan sergi olmuştur. Bu sergi, İstanbul'da açılan gerçek anlamdaki ilk resim sergisi olması bakımından önemlidir.

1908'deki II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur. Bu kuruluş, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adını almıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris'e gönderilen Galip, İbrahim Çallı ve kendi olanakları ile giden Namık İsmail, Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte 1914'te Türkiye'ye dönmüşlerdir. Türk resim

tarihinde bu sanatçılara “1914 Kuşağı” ya da “Çallı Kuşağı” adı verilmektedir. Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gruba destek veren sanatçılardır. Bu sanatçılar Avrupa’dan döndüklerinde izlenimciliği Türk resmine taşımışlardır. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenebilecek olan bu grubun içinde Avni Lifij simgeci görünümü ile farklılık göstermektedir. Grubun başlıca ilham kaynağı İstanbul’un görünümü olmuştur. Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat’ın İstanbul’un çeşitli bölgelerini konu alan çalışmaları bulunmaktadır (Resim:73).

Resim:73. Hikmet Onat “Büyükağa’da Gaz Motorları İskelesi” 1971.



Kaynak: http://www.arkas.com.tr/pages/arkas_news/temmuz_2007/haber7.html

Çallı Kuşağı sanatçıları, Haliç ve civarı ile Boğaziçi kıyılarını büyük bir ustalıkla resmederek, Türk resminde “Boğaziçi manzaraları” diye bilinen türün yaratıcısı olmuşlardır. Bununla birlikte onların asıl ortak yanları izlenimciliktir ve bu izlenimcilik, Batı izlenimciliğinden oldukça farklıdır. Bu sanatçılar, Batılı izlenimcilere oranla daha rahat ve konularını içselleştirerek resim yapmışlardır.

“ Türk Resim Sanatı’nda İzlenimcilik 1914’te I. Dünya Savaşı nedeni ile Paris’ten yurda dönen İbrahim Çallı ve arkadaşları ile yurda girmiştir. Peyzaj, natürmort, portre ve nü çeşitlemeleri ile konuların birden bire ortaya çıkan spontane fırça vuruşlarıyla şekillenen boya zevkinin gelişmesi Türk Resim Sanatı’nda önemli bir aşama olmuştur” (Ersay, 1998: 14).

Türk Resim Sanatı açısından 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulması önemli bir adımdır. Birliğin kurucuları, Refik

Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşır Acudoğlu ve Fahrettin'dir. Çallı Kuşağı'nın renkçi tutumunun yanı sıra Müstakiller, çizgiye, kuruluşa ve yapısal sağlamlığa öncelik veren resimler yapmışlardır. Özellikle, Refik Epikman, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebati'nin resimlerinde görülen kübist inşacı eğilimler önemlidir. Mahmut Cuda ve ilk Türk kadın ressamlarımızdan olan Hale Asaf'ın resimlerinde de bu eğilimler görülebilmektedir.

1.1. 1950 Öncesi Türk Resim Sanatı

Türkiye'de çağdaş sanat oluşumunda, özellikle biçim alanındaki değişim ve yeniliklerin belirlenmesinde Avrupa Sanatı büyük bir etken olmuştur. Avrupa resim alanında birçok gelişmeler yaşanırken, Türk sanatçısı oldukça geriden takip ediyordu. Batıya eğitim için giden Türk sanatçıları beraberlerinde yeni teknik ve biçimsel özellikler getiriyorlardı. Avrupa birçok şeyi bizden önce yaşamış, sanatlarına da kendi amaçlarına uygun bir yön vermişlerdi. Bir şekilde sanat içindeki çeşitliliği, toplumsal hayatlarının yansması olarak görülebilir. Türk sanatında yaşanan bu süreç bir keşif süreciydi. Batı resmini öğrenmeye, incelemeye yönelik bir keşifti.

“Batıda doğan akımların, sanatçılar tarafından izlenmesi, biçim değişimlerini yansıtabilir. Fakat bu değişimlerin gelişim evreleri haline dönüşebildiği kistaslar, Batı'dan alınabilecek kalıplar değillerdir. Kısacası değişime model olan örnekler alınabilir; ama gelişim dinamiğini oluşturan güç kaynağı alınamaz. Bu onun kendisinde var olan ve tarihsel deneyimlerden kazanılmış bir şeydir.”(Tansuğ, 1993: 14)

Türk sanatçıların, Batıya öğrenim amaçlı gidişinde doğanın taklidine dayalı üç boyutlu yansımanın yakalanması dışında, yeni bir sanat olayı görülmez. Sanayi Nefise mezunlarının batıya gönderilmesiyle izlenimci etkilerin görülmeye başladığı Türk resminde, deformasyona yönelik önemli bir gelişme görülmemektedir.

1933 yılında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek “D Grubu”nu kurmuşlardır. Bu ressamların üslupları kübist ve inşacı eğilimlere dayanmakla birlikte birbirlerinde farklılık göstermektedir.

“Bu kuşağın meydana getirdiği ‘D grubu’ (1933–1947) kendilerine özgü belirli bir görüşün temsilcileri olmadılar. Çünkü bu grup, böyle bir iddiası olmadığı gibi, yalnız Batı'daki Kübist, fovist ve hatta dışavurumcu denebilecek anlayışların dışındaki yeniliklere de kapılarını kapamıyorlardı. Onlar, yalnız bizdeki ölü izlenimciliğine karşı idiler.” (Turani, 1977: 7)

D Grubu ressamaları, Çallı Kuşağı'nın rastgele, dağınık renk anlayışına karşı çıkıp, desen, düzen ve kuruluşa önem vererek, daha çok biçimsel bir eğilim ortaya koymuşlardır (Resim:74). Bu özellikleri açısından Müstakiller ile benzerlik göstermektedir.

Resim:74 Nurullah Berk “Ütü Yapan Kadın” 1977.



Kaynak:<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=9563>

1940'lı yıllar Türk Resim Sanatı açısından önemlidir. Toplumsal gerçekçi anlayışta resim yapan Nuri İyem, Abidin Dino, Agop Arad, Selim Turan, Avni Abraş, Nejat Devrim gibi bazı sanatçılar 28 Mart 1940'ta açtıkları “Liman Sergisi” ile birlikte “Yeniler Grubu”nu kurmuşlardır. Grubu oluşturan bu sanatçılar, D Grubu'nun biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamak amacındadırlar. Ancak, başlangıçta ortak bir anlayış etrafında toplanan bu grupta zamanla farklı eğilimler ortaya çıkmış ve grubun dağılması ile birlikte çeşitli kişisel üsluplar gelişmiştir.

“1940'lı yıllarda gerçekçiliği denedikten sonra, Berk'in hat ve minyatürü, Tollu'nun Eti biçimlerini resme tepeden inercesine soktuğu söylenebilir. Berk bu sırada Paris'e gittiğinde hocası Lhote'un eski Mısır sanatı ve minyatür ile ilgilendiğini, Klee'nin Arap yazılarını incelediğini, Matisse'nin minyatürden yararlandığını görmüş, çağdaş bir sanat biçimi için Doğu sanatının da geçerli olabileceğini öğrenmişti. Türk modernistleri, Kübizm ve Konstrüktivizmde olduğu gibi, bir kez daha dışarıdan etkilenecek, Doğu sanatına yöneldiler.” (Duben, 2007:114)

Türk sanatçılar resimde biçimsel deformasyonlar uygulamalarına rağmen bunu bilinçli bir şekilde gerçekleştirmedikleri görülür. Bu da gerçektir ki bu biçim anlayışlarını Türk resmine kazandırmışlardır. Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın bu ilk

zamanlarında görülen deforme biçimler, biçimsel bir keşif niteliğinden öteye gidememiştir (Resim:75).

Resim:75. Cemal Tollu “Ana ve Çocuk”



Kaynak: <http://ayamerdivenkurduk.biz/?p=960>

Türk Resim Sanatı’nda deformasyon, daha ilerleyen zamanlarda bazı sanatçılar tarafından insanın, sosyal, politik konumu ve sorunlarının yoğun bir biçimde irdelenerek, anlamlı, yerinde ve düşünsel bir temele dayandığı görülmektedir. Türk sanatçılar biçimde deformasyonu uygularken kendi kültürlerine uyarlamaya çalışacaktır. Türk Sanatı’nın çağdaşlaşma süreci, aynı zamanda sanatçının bireysel üslubunu bulma, özgürleşme, kendi benliğini kanıtlama sürecidir.

1.2. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatı

1950’li yıllar, Türk Resim Sanatı’nın, daha bilinçli ve modern evrensel programlara daha yatkın olduğu dönemdir. Türkiye’nin sosyo-ekonomik yapısının değişmesine paralel olarak, yaşam tarzında da değişimler gözlemlenir. Bu değişimlerle birlikte ülkenin sanat alanında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış hissedilmeye başladığı görülmektedir.

“ İkinci Dünya Savaşı’na girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalınamamış, yoğunluğu hızla artan uluslar arası iletişim, Batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model alınmaması hususunda, ülkede var olan tavır ve eğilimlere kesinlik kazandırmıştır. Politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenme çabaları da çarpıcı deneyim aşamaları ortaya koymuştur.” (Tansuğ, 1995: 7).

Demokratik sistemin benimsenmesiyle sanatçı biraz daha bilinçleniyor, deforme biçimleri batıdan alınan, birer kalıp olmaktan çıkıyordu. Batıya olan düşkünlüğün biraz azaldığı görülmektedir. Sanatçı, yaratımında hem yerel sanat olgularını içinde barındırıyor, hem de çağdaş yaratımlara ters düşmeyecek bir senteze ulaşmaya çalışıyordu. Batının biçimsel üslupları Türkiye'nin yaşam koşullarına uyarlama yoluna gitmiş, yeni ve özgün yapıtlar üretilmeye çalışılmıştır.

“Batı’daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha öncesinde uyulmuştur; fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasında. 1940’lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950’li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır.” (Tansuğ, 1993: 245).

1950’li yıllarda soyut eğilimler oldukça gündemdedir. Sanatçı artık batıda olan biteni anında izleyebiliyor, değişik bakış açıları getirebiliyordu. Daha önceki dönemlerde batıda gördüğünü alan Türk sanatçısı, bu dönemlerden sonra artık gördüğü sanat karşısında kendi bakış açısını getirebiliyordu.

Soyuta yönelen sanatçılardan biri olan Halil Dikmen, soyutlamayı kübist deformasyon olarak algıladığı ve bu doğrultuda çalıştığı görülür (Resim 76).

Resim:76. Halil Dikmen “Yörükler”.



Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar 1947 yılında “Onlar Grubu”nu kurdular. Bu ressamlardan bazılarının, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, leke, çizgi, renk ve benek biçiminde özetlediği resim anlayışından hareketle kendi üsluplarını geliştirmelerine karşın, yenilik getirmek gibi bir iddiaları olmamıştır.

Çağdaş Türk Resim Sanatı’nın önemli isimlerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yöresel değere ve geleneksel el sanatlarına olan ilgisi deforme biçimlerinde görölmektedir. Anadolu’nun kırsal yaşamını kendine has üslupla resmetmiştir. Anadolu’nun folklorik değelerini, süsleme motiflerini biçimsel olarak kullanmış ve figürlerinde anlatımı güçlendirmek için deformasyonlardan kaçınmamıştır. İlk dönemlerinde figüre dayalı bir deformasyon vardır ve figürlerdeki bu bozulmalar, zamanla mekana da yansımıştır. (Resim:77)

Resim:77 Bedri Rahmi Eyüboğlu “Sarı Saz”. 1975. Akrilik/Kontrplak

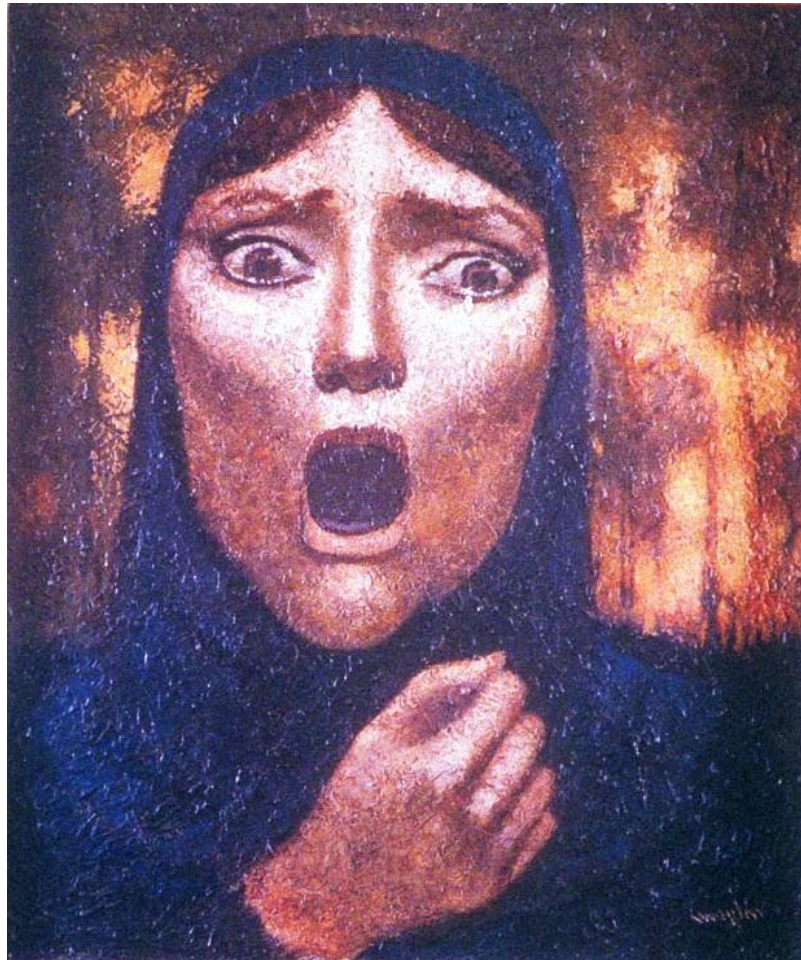


Kaynak:http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2_ist.php?action=hd&lang=tur&harf=E

Bu dönemde, Refik Epikman (1902–1974), Zeki Faik İzer (1905–1988), Nurullah Berk (1906–1982), Sabri Berkel (1907–1993), Cemal Bingöl (1912–1993), Malik Aksel (1901–1987), Halil Dikmen gibi eski “D Grubu” ve diğer gruplardaki sanatçıların da soyut eğilimlere yöneldiği görülür. Resimlerinde kullandıkları Türk motifleri resimsel üsluplarının bir parçası olmuştur.

Yeniler Grubu’nun kurucularından olan Nuri İyem, 1940’larda toplumsal sorunlar ve kadın teması etrafında gerçekçi figürler yaparken, anlatımcı öğelerini de kullanmıştır. Sanatçı, çizgiyle biçimlendirdiği anıtsal portrelerinde Anadolu insanıyla ilgili psikolojik ipuçları verirken, özellikle köyden kente göç eden insanları resmederek, bu yeni durumun onlar üzerindeki olumsuz etkilerini ve yaşadıkları zorlukları özellikle kadın figürlerin gözlerinde yansıttığı çılgınlıkla izleyiciye sunmuştur (Resim:78).

Resim:78 Nuri İyem “Çılgılık”.



1960–1980 yılları arasında Orhan Peker, Yüksel Arslan ve Cihat Burak gibi sanatçılar yeni figür araştırmalarına yön verdiler.

Cihat Burak, dönemin ve toplumsal yaşamın analizlerini ironik bir dille anlatan figüratif resimler yapmıştır. Resimlerindeki figürlerin bedensel ifadeleri, mekanlarda yer alan gündelik nesnelere, absürd ve ironik öğeler, renk seçenekleri, fon kullanımları ve kurgusal yapı biçimleri, sanat anlayışının kimliğini oluşturmaktadır.

Cihat Burak, resimde mimari unsurları başarıyla kullanmış, mekanda ironik tadlar yaratmıştır. Çalışmalarda grotesk sahneleri bazen tona, bazen de yaşam alanlarına dönüştürmüştür (Resim:79).

Resim:79 Cihat Burak “Yatan Kadın”, 33x47.5cm, 1971



Kaynak:http://muze.sabanciuniv.edu/images_koleksiyon/orta/250-0294-CB.jpg

Orhan Peker, büyük bir leke ustası olarak bilinir. Yaşadığı çevreden aldığı izlenimler resimlerinin konusu olmuştur. Gözlem ve deneyimlerine bağlı kalmış, figürlerinde anlatımcı ve mizah duygusunun yoğun olduğu bir ifadeyle deformasyona yönelmiştir (Resim 80).

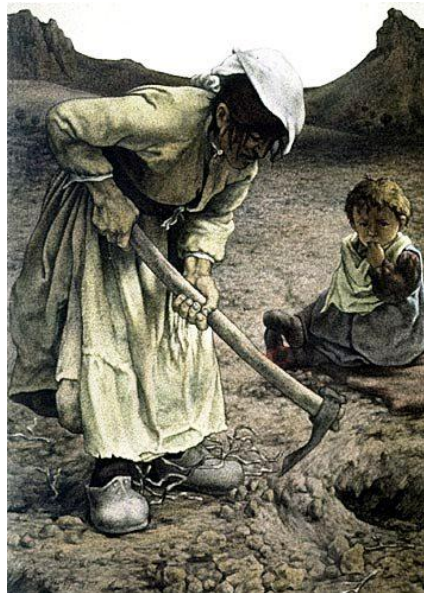
Resim:80 Orhan Peker, “Gülibik”.



Kaynak: <http://www.antikalar.com/v2/auction/208.asp>

Figüratif resim anlayışında, anlatımı daha çok ellerde ve portrelerde oluşturan Neşet Günal, büyük boyutlu kompozisyonlarında özgün ve kararlı bir çizgi yakaladığı görülmektedir. *“Ağır oturaklı ve abartılı bir deformasyonla şekillenen desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla Anadolu toprağını ve toprağın insanların tüm özelliklerini veren titiz sabırlı ve ince bir işçiliğin ürünleri olmaktadır.”* (Ersoy, 1998). (Resim:81).

Resim:81 Neşet Günal “Başakçı Kadın II” 1979. T. Ü. Y. B.



Kaynak: <http://www.resimkalemi.com/turk-ressamlar/13698-neset-gunal.html>

Nedim Günsür, toplumun yoksul kesiminden seçtiği figürlerle kompozisyonlarını oluşturur. Daha çok naif bir tavırla, dışavurumcu anlatıma sahip olan Nedim Günsür'ün resimlerinin temelinde minyatürüze edilen yalın anlatımı görürüz (Resim:82).

Resim:82 Nedim Günsür “Madenciler”



Kaynak: <http://www.rportakal.com/tr/urun-detayTR.asp?id=1013>

Neşe Erdok, desen anlayışında, biçimin ifade gücünü arttırıcı boyuttan uzağa gitmeyecek, ölçülü bir deformasyon uygulamaktadır. Resimlerinde biçim, birinci planda, renk izlenimcilerin aksine resimlerini destekleyen sadece bir araç niteliğindedir. Dışavurumcu anlatım özellikleri taşıyan resimlerinde, toplumsal mesajlar, kentsel yoksulluğun ve yalnızlığın dramı hissedilmektedir (Resim:83).

Resim:83 Neşe Erdok “Perçem Düştü Kel Gözüktü”, 1993.



Kaynak:http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_nese_erdok.html

Fikret Mualla, Türk resim sanatının gelişimi içerisinde bireysel üslup arayışlara, biçimin deformasyonu açısından önemli isimlerinden birisidir. Çağdaş akımları izlemeyip, coşkulu kişiliği, hırçın ve fırtınalı iç dünyasıyla kendine özgü bir üslup yaratan Mualla, dışavurumcu anlayışta oluşturduğu resimlerinde, fovların renk kullanımlarından etkilenmiştir. *“Kontrast renkleriyle ve kuvvetli çizgileriyle figürleri profesyonel bir biçimde deforme ederek, kendine has yapıtlar vermiştir. (Tansuğ, 1991: 254)* Tek seansta resmedilmiş izlenimi uyandıran trajik Fikret Mualla resimlerinin özünde yer alan, sanatçının yaşadığı savruk hayat ve psikolojik sıkıntılar kolaylıkla fark edilmektedir.

Fikret Mualla, resimlerinde daha çok mavi rengi seçmesinin nedeni, Fransa’da yaşadığı dönemlerde Paris’in gece hayatında bulunan cazın, kabarelerin, barların atmosferinin etkisi büyüktür (Resim:84).

Resim:84 Fikret Mualla “Cazcılar”.



Kaynak: <http://www.gokyuzuedebiyati.org/showthread.php?t=602>

Türk resminde özellikle 1970’ten sonra özgün ve kişilikçi eğilimler ağırlığını duyurmaya başlamıştı. Bu dönem içerisinde Burhan Uygur önemli bir yere sahipti. Burhan Uygur, kendine has kurgularının içinde içsel imgelerini yansıtıyor ve ve düşünsel bir alt yapıyla görsel alanı özgün bir birleşime götürüyor. Figürlerindeki iç

dünya simgelerini, bilinçaltındaki görsel imgeler, kavramlar ve düşünceleri yansıtan imgeler oluşturmuştur.

Burhan Uygur, resmin içeriğiyle bütünleşen, lekeci bir anlayışta ki deformasyona dayanan biçim diliyle, özgün altyapı arayışları içindeki genç kuşaklar üzerinde etkili olmuştur (Resim:85).

Resim:85 Burhan Uygur “Hayal Köşkün Sakinleri”



Kaynak: http://www.imsig.com.tr/htm/tr/sergi_06.htm

KARŞILAŞTIRMA-DEĞERLENDİRME

Sanatçı, gördüğü nesnelere ve olayları bilinçaltında yorumlayarak onları resimlerine aktaran kişidir. Bunu yaparken estetik kaygıları taşımak suretiyle yapmaktadır. Bazen, gördüğü, algıladığı nesnelere biçimlerini bozarak deforme yoluna gitmiştir. Biçim bozma olayının gerçekleşebilmesi için önce nesnelere tam anlamıyla tanınması gerekmektedir.

Deformasyon olayı gerçekleşmeden önce onu harekete geçirebilecek unsurların olması gerekmektedir. Bu unsurları, duyu, duyum, algı ve görme olarak sıralayabiliriz. Deformasyonu tetikleyen bu unsurlara araştırmanın içeriğinde durulmuştur.

Tarihsel süreç incelendiğinde, sanatçının dünyayı yorumlama biçimi her dönem ve toplumda farklı olduğu görülmüştür. Bu dönem ve toplumlar değişip geliştikçe sanatçı da bundan etkilenmiştir. Sanatçı, yaşadığı dünyayı yorumlarken, bilinçli bir tavırla, estetik değerleri göz önünde bulunduracaktır. Sanatçının bu tavrını, ilkel insandan beklemek haksızlık olur. Çünkü mağara duvarlarına yaptığı resimlerin dünyayı taklit, korku ve büyü temelli olduğu yönünde fikirler mevcuttur. Bu yüzden resimleri, estetik değerlerle yargılamak doğru olmayacaktır. Bu resimleri, dünyayı kavrama çabası olarak görmek daha gerçekçi bir davranış olacaktır.

“Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm’den Kübizm’e Kadar Figürde Deformasyon” adlı bu çalışmam doğrultusunda yaptığım araştırmalarda, resim sanatındaki figür deformasyonlarının varlığını, toplumsal, sosyal ve kültürel etkenlere dayandığı görülmektedir. Tarih boyunca üretilen sanat eserleri, sanatçının bulunduğu dönemin, toplumsal koşullarını incelediğimizde, bütün eserlerin birbirinden farklı olduğunu görmekteyiz. Sanatçı toplumun takip ettiği değerleri ve beğenileri çoğu kez daha güzel ve daha hoş bir biçimde resimlerine yansıtmaktadır.

Bir sanat yapıtı içinde kullanılan nesne ya da figür sanatçının yaşadığı toplum ve ifade şekillerine göre farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıklar anlamın özüne göre biçim değişikliklerine uğramıştır. Örneğin; Fransız İhtilali ile birlikte ekonomik ve toplumsal bunalımların içinde yalnızlaşan sanatçı, bu doğrultuda eserler üretmeye başlamıştır. İfade biçimi olarak fantastik öğelerle birlikte deformasyonlara yönelmiştir. Romantizmin etkili olduğu bu dönemde sanatçı, resimlerinde toplumsal ve insan figürlerine daha çok yer vermeye başlamıştır. Toplumun en alt

tabakasındaki insanları kendi biçim anlayışına göre yorumlayarak, figür deformasyonlarına yönelmiştir.

Sanatçıların deformasyona yönelmelerinin nedenleri arasında şüphesiz sosyal ve kültürel etkenler önemli bir yer tutmaktadır. Resmin içine giren her obje, sosyal ve kültürel çerçevede farklı yorumlar içermeye başladığı görülmüştür. Çünkü, her sosyal ve kültürel çevre kendi gerçekliğini beraberinde oluşturuyordu. Bu gerçeklik de toplumun çeşitliliğine göre farklılık gösterebilmektedir.

Sanat eserinin oluşumunda sanatçıyı etkileyen özelliklerin başında manevi kültür gelmektedir. Örneğin, Ortaçağ kültür yapısıyla Rönesans kültür yapısını manevi öğeler bağlamında karşılaştırdığımızda, tamamen dinsel bir etkinin içinde olduğunu görmekteyiz. Bu görülen farklılığın Rönesans'la beraber tamamen değiştiğini göreceğiz. Sanat eserinin oluşumunda sanatçıyı etkileyen bir diğer etken olan maddi kültür öğeleri de oldukça önemli bir yer tutmaktadır. İnsanoğlu her alanda olduğu gibi sanatı uygulayıp sergilerken bir takım araç ve gereçlerden yararlanmaktadır. Bu araçların niteliği içinde bulunduğu teknik gelişim ve değişimiyle paraleldir.

Empresyonizm'de sanatçı objeyi değil, obje üzerindeki ışığın etkisini ve duyularını araştırmaya başlamıştır. Resim sanatı bu yönüyle büyük bir değişim yaşamaya başlamıştır. Empresyonizm ile birlikte sanatçı, doğanın ışık kümelerinden oluşan deformasyonlara yönelmiştir. Bu dönemde sanatçının kendi isteği doğrultusunda olmayan deformasyonlara rastlandığı görülecektir. Çünkü sanatçı bildiği objeyi değil ışığın ona göstermiş olduğu objeyi çizmeye başlaması, biçimde bozulmalara neden olmuştur.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan bunalımlar ve değişen toplumsal yapının etkisi altında kalan sanatçı, dışavurumcu bir tavırla görünenin altındaki görünmeyen gerçeği aramaya başlamıştır. Bununla birlikte sanatçı, kendi iç dünyasına yönelmiştir. Böylece tasvir edilen figürlerin gerçekçi bir dille resmedilmesini ortadan kaldırmıştır. O zamana kadar kabul görmüş güzellik normları değişmeye başlamıştır. Her şey sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Dışavurumcuların doğa taklidi kaygıları olmadığı için figürleri kendi tarzları doğrultusunda deforme ediyorlardı.

Cézanne'nin resimlerinde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtmasıyla Kübizm akımına öncülük etmiştir. Resimde değişen ışık değerlerinden çok resmin, yapısal temellerine önem verecektir. Bu yüzden onun Kübizm akımının

gelişimi üzerinde büyük bir etkisi olduğu bilinen bir gerçektir. Cézanne, malzeme ve biçimlerin oyununa benzersiz bir değer verilmesine dayanan XX. yüzyıl sanat akımlarının habercisi olmuştur. Kübizm ya da herhangi bir akımla sınırlandırmak doğru değildir. Önemli olan yaptığı Empresyonizm dönemi resimlerinde bütün akımlara öncülük etmesidir.

Her dönem değişen sanatta deformasyon, modern sanatla birlikte bilinçli bir boyuta geçecektir. Cézanne ile başlayıp kübistlerle beraber devam eden bu durum artık duyuların yanıltıcı olabileceği düşünülmüştür. Nesnenin tek bir noktadan bakışla kavranamayacağı savunulmuştur. Farklı açılardan elde edilen görüntüler üst üste gösterilmeye başlanmıştır. Resimde görülen bu yenilik Kübizm'in etkisinde kalan Pablo Picasso ve George Braque ile daha uç noktalara götürülecektir.

Kübizm ile birlikte doğa nesnelerin bir taklidi olmaktan çıkmıştır. Sanatın, sanat yasalarına uygun kendine özgü bir yaratma dönüşüm süreci içerisine girmesi söz konusudur. Bu yüzden de nesneyi parçalamış, deforme etmiş ve birçok açıdan görünümünü aynı yüzeyde yansıtmıştır. Bu yeni biçim anlayışı, endüstri çağı ve hızlı değişimlerin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Değişen yaşamla birlikte, yaşamın algılanışı da değişmiştir.

Avrupa Resim Sanatı içinde yapılan deformasyonlar, Türk Resim Sanatını, gelişmesi açısından bağımlı hale getirecektir. 1950'li yıllardan sonra Türk resim sanatçıları daha bilinçlenmiş, ifade açısından güçlenmiş ve özgürleşmişlerdir. Resimlerini yaparken hem yerel sanat olgularını hem de çağdaş yaratımlara ters düşmeyecek bir sentezi kullanmışlardı. Sanatçı, batının biçimsel üsluplarını Türkiye'nin yaşam koşullarına uyarlama yoluna gitmiş, yeni ve özgün yapıtlar üretilmeye çalışılmıştır. Kısacası sanatçıların deformasyona yönelişi bilinçli bir hal almaya başlamıştır.

SONUÇ

İnsanoğlunun doğayı ve doğadaki bütün nesnelere bilmek, tanımak ve keşfetmek isteğinde bulunmuştur. Bu istekten kaynaklanan sanat, zamanla karşılaştığı doğallığı değiştirme, onun üzerinde farklı tutumlar içerisine girme eğiliminde bulunmuştur. Sanatçı, doğadan beslenen, çevresini, kendisini sorgulayan, çelişkilerini ve çözemediklerini resimsel bir dille anlatmaya çalışan kişi olduğundan resimsel dilini, yaratma sürecini ve gördüğü nesneyi yorumlamasıyla kendi içinde farklılık göstermiştir. Dolayısıyla sanatçıda bu yaratma sürecini kendini yenilemeye, yeni oluşumlar yaratmaya yönelik bir çaba olarak kabul etmiştir.

Sanatçı yaşadığı dünyayı resimleri aracılığıyla bir bilim adamı gibi çözümlendiği nesnelere kendi değer yargısının çerçevesinde yorumlamaya çalışmış ve bu yorumlama esnasında yeni biçimsel oluşumları fazlasıyla fark etmiştir. İşte bu fark etmeler ve ilerisindeki izleri takip etmelerin ve bu rastlantısal oluşumların temelinde deformasyon yoğunluğunu daha fazla hissettirmiştir denebilir.

Yapılan araştırmalar doğrultusunda sanatsal biçim verme her çağa ve her sanatçıya göre farklılıklar göstermektedir. Her sanatçı yaşadığı dünyayı gözlemleriyle algılayıp, kendi kültür ve ruh seviyesine göre kendi iç dünyasıyla kaynaştırmaya çalışmıştır. Nitekim sanat tarihini incelediğimizde her sanatçının kendine has bir yorum şekli vardır.

Her dönemde sanatçının bulunduğu evreni algılama, tanımlama ve yorumlama da bulunması bir yaratma yetisi olarak bizlere ulaşır. Sanatçının bu yaratımını değerlendirirken inanç ve görüşlerini göz önünde bulundurmak gerekir. O halde resimlerde yapılan deformasyon, sanatçının çevresinde algıladığı biçimlerin, yaşadığı dönem ve bireysel özellikleriyle beraber değerlendirilebilir. Birçok sanatçının yapıtını incelediğimizde, her sanatçının kendine has bir deformasyonu olduğunu görüyoruz. Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz; sanatsal yaratımda özgünlük için biçimler deforme olmak zorunda olabilir. Bu bağlamda sanat yapıtı olarak değerlendirilen tüm sanatçı çalışmalarının temelinde de bunun olduğunu görüyoruz.

Biçim arayışı içindeki sanatçı, rastlantı sonucu oluşan deforme biçimlerinden bilinçli seçimler yapmış, geliştirmiş ve yaratımını idame ettirmeye çalışmıştır. Bu

sayede sanatçının deformasyona yönelerek, sonsuz yorum ve anlatım biçimlerine ulaşma şansı fazlasıyla vardı diye düşünülebilir.

Ancak deformasyon, sanat eserinin yapısı bakımından daima varsa da, figür üzerinde deformasyon ağırlıklı olarak özellikle yüzyılımızın başında anlatım dili olarak resim alanında yaygınlığını göstermiştir.

Özellikle tezin başlığından hareketle Empresyonizmle beraber sanatçı var olan objeyi değil de ışığın göstermiş olduğu objeyi yorumlamaya başladı. Bununla birlikte kontur çizgilerinin kaybolması ve eski perspektif kurallarının değerini yitirmesiyle doğada bozulmalar ağırlıklı olarak resim sanatında kendini göstermiştir. Bu bozulmaların neticesinde buna tepki olarak Cézanne resimlerinde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtmaya başlatmış ve devamında P. Picasso ve G. Braque doğa biçimlerini parçalayarak Analitik Kübizm anlayışına varmışlardır.

Yukarıda yaptığımız bütün yorum ve tespitler deformasyonun, ağırlıklı olarak resim sanatında etkisinin daha fark edilir bir biçimde geliştiği tespitinden hareketle resim için de ne kadar önemli bir kavram olduğunu desteklemektedir.

KAYNAKÇA

- AKARSU, Bedia (1992). **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ARNHEIM, R (2007). **Görsel Düşünme**. Çev. Rahmi Ögül. İstanbul: Metris Yayınları
- BATUR, Enis (1999). **Modernizmin Serüveni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİGALİ, Ş (1976). **Resim Sanatı**. İstanbul: Yaylacık Matbaası.
- BEKSAÇ, Engin (1994). **Avrupa Sanatı**. İstanbul: Troya Yayıncılık.
- BEKSAÇ, Engin (2000). **Avrupa Sanatına Giriş**. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- BERGER, J (1999). **Picassonun Başarısı ve Başarısızlığı**. Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları.
- BERNARD, Emile (1997). **Cézanne Üzerine Anılar**. Çev. Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Kitabevi.
- CASSOU, Jean (1987). **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- COŞKUN, Rıdvan (2005). **Resimde Zaman Kavramı**. Anadolu Üniversitesi. G. S. F. Yayınları. Sayı: 81
- ÇAĞLARCA, Sadettin (1996). **Karakalem Resim**. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- DUBEN, İ (2007). **Türk Resmi ve Eleştirisi**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ECZACIBAŞI Sanat Ansiklopedisi (1997). İstanbul: Yapı- Endüstri Merk. Yayınları.
- ERDOK, Neşe (1977). **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi**. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- ERİNÇ, S. M (1998). **Sanat Bilgisine Giriş**. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- EROĞLU, Özkan (1997). **Resim Sanatı**. Bursa: F. Özsan Matbaacılık.

ERSOY, Ayla (1998). **Modern Sanatta Gerçeklik ve Soyutlama**. Türkiye’de Sanat.

Sayı:32

ETİ, Sevim (1971). **Çağdaş Sanat**. İstanbul: Karaca Ofset.

FISCHER, Ernst (2003). **Sanatın Gerekliliği**. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Panel

Yayımları.

GENÇ, Sipahioğlu (1990). **Görsel Algılama**. İzmir: Sergi Yayınevi.

GENÇ, A (1983). **Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin**

Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması. Doktora Tezi.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi.

GERGEDAN (1987), **Gerçeküstüçülük Özel Sayısı**.

GEZGİN, İ (2008). **Sanatın Mitolojisi**. İstanbul: Sel Yayınları.

GOMBRİCH, E. H (1992). **Sanat ve Yanılsama**. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul:

Remzi Kitabevi.

GOMBRİCH, E. H (2002). **Sanatın Öyküsü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1996). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

HAUSER, A (1984). **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Çev. Yıldız Gölönü. İstanbul:

Remzi Kitabevi.

İPŞİROĞLU, Nazan- Mazhar (1993). **Sanatta Devrim**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

KAGAN, Mosei (1993). **Estetik ve Sanat Dersleri**. Ankara: İmge Yay.

KAHNWEİLER, D. H. (1961). **Dünyayı Yeniden Oluşturmanın Yepyeni Bir Yolu**

Kübizm. P dergisi. S: 16.

KAPTANOĞLU, L (2008). **Yüzyıl Başında Sanatçı, Sanat Eseri ve Sanat**

Nesnesinin Başkalaşımı, Artist Modern. Sayı: 3.

- KARAYAĞMURLAR, B. (1990). **Sanatta Yaratıcılık ve Eğitim**. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KESER, Nimet (2005). **Sanat Sözlüğü**. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- KINAY, Cahid (1993). **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- LİONEL, Richard (1984). **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev. Beral Madra- Sinem Gürsoy- İlhan Usmanbaş. İstanbul.
- LYNTON, Norbert (1993). **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MAY, R. (2007). **Yaratma Cesareti**. Çev. Alper Oysal. İstanbul: Metis Yayınları.
- METİN, Sözen- TANYELİ, Uğur (1986). **Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MULLER, Joseph Emile (1993). **Modern Sanat**. Çev. Mehmet Toprak. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÖZERDEN, L. K.ÖZER, Ö (2006).**Soyut Sanatın Habercileri**, İTÜ. Dergisi.Cilt. 3.
- ÖZER, Bülent (2000). **Kültür Sanat Mimarlık**. İstanbul: Yapı End. Merk. Yayınları.
- ÖZÜDOĞRU, Şerife (1993). **Sanat Tarihi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- PASİN, G. E (2004). Lise Sanat Etkinlikleri İzleme: 11. Sınıf. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- PERDAHÇI, Nurcan (1999). **Işığın Yeniden Keşfi. Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım**. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.
- PLEHANOV, Georgi V. **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat Eleştiri**.Çev. Asım

Bezirci. İstanbul: Evrensel Basım Yay.

RILEY, B. (2008). **Ressam İçin Renk**. Sanatdünyamız Kültür ve Sanat Dergisi.

Sayı: 106.

SAĞLIK ANSİKLOPEDİSİ (1978). **Görme: Çevrenin Algılanması**. İstanbul:

Arkın Kitabevi.

SAN, İ. (1985). **Sanat ve Eğitim: Yaratıcılık- Sanat Sorunları, Kavramları ve**

Eleştirisi. Ankara Üniversitesi.

SERULLAZ, M (2004). **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çev. Devrim Erbil.

İstanbul: Remzi Kitabevi.

TANSUĞ, Sezer (2006). **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TİMUÇİN, A. (2002). **Estetik**. İstanbul: Bulut Yayınları.

TUNALI, İsmail (1989). **Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TUNALI, İsmail (2008). **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi

Kitabevi.

TUNALI, İsmail (1998). **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan (1992). **Dünya Sanat Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TURANİ, Adnan ve Diğerleri (1985). **Sanat Üzerine**. Ankara: Hacettepe

Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

TURGUT, İhsan (1993). **Sanat Felsefesi**. İzmir: Akademi Yayınevi.