

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

Muhammet TATAR

107141

KLASİK RESİMDE VE MODERN RESİMDE
YÜZEY

107141

Y. LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

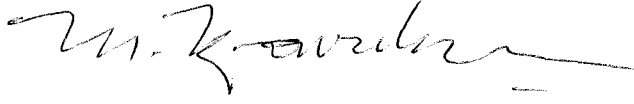
ERZURUM – 2002

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma, Resim Anasanat dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman / Jüri

Yrd.Doç. Mehmet Kavukçu



Jüri:

Doç. Fikret Haşimov



Jüri:

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Bulat



Yukarıdaki imzalar, adı geçen öğretim üyelerine aittir./2002-06-20



Doç. Dr. Fikret Haşimov

Enstitü Müdürü

ÖZET

Y. LİSANS TEZİ

KLASİK RESİMDE VE MODERN RESİMDE YÜZEY

Muhammet TATAR

Danışman: Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

2002 – SAYFA: 104

Jüri : Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU

Doç. Fikret Haşimov

Yrd. Doç. Mustafa Bulat

Ressamın sanat eserini oluşturduğu tuval yüzeyi, tarihsel süreç içerisinde genel olarak üç farklı kullanıma sahne oluyordu. Ön Rönesans ile birlikte, sanatçı perspektif yasalarını tanıyor ve resmini bu yasalar yardımıyla oluşturuyordu. Bu dönem içinde yüzey tam anlamıyla yanılsama alanına dönüşüyordu. Göz resmin derinlerine çekiliyor böylece iki boyutlu resim düzlemi üç boyutlu yanılsama alanına dönüşüyordu.

20. yy.'ın ilk çeyreğinde Mondrian, Kandinski, Malevich gibi sanatçılar boya maddesi gerçeğini vurgulayarak, perspektif yasaları yerine yüzey bölünmeleri ile sağlanan bir yanılsamayı tercih ediyorlardı. Renkler ve kendi içlerinde birbirleri ile kesişen yüzeyler yeni bir yanılsama ortaya koyuyordu.

Unismde ise resim düzlemi ve tuval düzleminin birleşik olduğu görülür. Wladislaw Strzeminski tuval yüzeyindeki her türlü ikilemi ortadan kaldırıyor. Bütün biçimler aynı şiddete sahip oluyorlardı. Sonuçta bütün yüzeyler tuval yüzeyiyle aynı seviyede kalıyor, derinlik yanılsamasına izin verilmiyordu.

ABSTRACT

POSTGRADUATE THESIS

THE SURFACE AT CLASSICAL AND MODERN PAINTING

Muhammet TATAR

Supervisor: Asis. Prof. Mehmet KAVUKÇU

Jury : Asis. Prof. Mehmet KAVUKÇU

Asis. Prof. Fikret Haşimov

Asis. Prof. Mustafa Bulat

The surface of canvas in which the artist composed the work of art was exposed to three different usage along historical process. After the Renaissance, the artist knew the perspective laws and composed his painting with the help of this laws. In this period the surface turned into the illusion. Eye was depened to the deepnessof painting, in this way the two dimensional plane of painting turned into the three dimensional illusion

In 21st century the artists as Mondrian, Kandinski, Malevich perfected an illusion which was composed with the partition of the surface instead of the perspective laws by emphasizing the reality of paint. Colours and intersecting surfaces put forth a new illusion.

In Unism we see that the plane of painting and the plane of canvas are united. Wladislaw Strzeminski put away all kinds of dilemma on the surface of canvas. All forms had same impetus. Finally, all surface were reached to the same level with the surface of canvas. The illusion of deepness was not permitted.

ÖNSÖZ

Çalışmam boyunca desteklerini esirgemeyen danışmanım, hocam Yrd. Doç. Mehmet KAVUKÇU'ya, tezimin ana hatlarını belirleyen, çıkmaza girdiğim anda arşivini ve bilgilerini benden esirgemeyen değerli hocam Prof. Adnan ÇOKER'e teşekkürü bir borç bilirim.

Muhammet TATAR



İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM	3
1.YANILSAMA VE GERÇEK	3
1.1.Mağara Resimleri	3
1.2.Mısır Resmi.....	4
1.3.Mezopotamya Resmi.....	5
1.4.Yunan Resmi.....	6
1.5.Pompei Resmi.....	7
1.6.Roma ve Bizans Resmi.....	9
1.7.Roman Sanatı.....	10
1.8.Gotik.....	11
1.9.Rönesans.....	13
1.9.1.Erken Rönesans.....	13
1.9.2.Yüksek Rönesans.....	17
1.10.Maniyerizm.....	26
1.11.Barok.....	28
1.12.Romantizm.....	38
1.13.Realizm.....	40
1.14.İzlenimcilik.....	42
1.15.Ard-İzlenimcilik.....	44
1.16.Divisyonizm.....	47
1.17.Fovizm.....	49
1.18.Kübizm.....	51
1.18.1.Analitik Kübizm.....	52
1.18.2.Sentetik Kübizm.....	55
II.BÖLÜM	
2.BOYA MADDESİ GERÇEĞİ.....	62
2.1.Soyut Dışavurumculuk.....	63
2.2.Suprematizm.....	66

2.3.De Stijl.....	72
2.4.İnşacılık.....	81

II.BÖLÜM

3.BOYA (RENK) İLE RESİM YÜZEYİ BİRLEŞİK.....	89
3.1.Unism.....	89
SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA.....	99
RESİMLER DİZİNİ.....	101
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	103
ÖZGEÇMİŞ.....	104



GİRİŞ

“Herhangi bir nesnenin belirli yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısı”¹ sözlük anlamıyla açıklanabilen yüzey, bizim için resim sanatçısının (ressamın) eserini oluşturduğu resim düzlemi olarak algılanacak ve sanatçının bu düzlemi kullanırken onu iki boyutlu bir düzlem olmaktan kurtararak estetik değerler taşıyan bir sanat eserine dönüştürmesi, başka bir deyişle yüzeyin üzerinde yarattığı yansımanın nasıl olduğu bağlamında değerlendirilecektir. Bunu sanat tarihinin akışı içerisinde ele alarak, hangi aşamada nasıl bir değişime uğradığını Genel hatlarıyla:

- 1- Yansıma ve Gerçek (Resim Yüzeyi Gizleniyor)
- 2- Boya Maddesi Gerçeği (Boya Maddesi Yüzeye Egemen)
- 3- Boya (Renk) Resim Yüzeyi ile Birleşik *

gibi üç ana başlık altında toplanarak incelenecek olan yüzey resmi çalışmanın genel hatlarını oluşturmaktadır.

İnsanoğlu varolalı beri yaşam tarzı, dünyaya bakış açısı, arzu ve istekleri ve ihtiyaçları ne kadar farklı olursa olsun çeşitli sanat eserleri oluşturmaya çalışmış; gününün malzeme, sanatsal birikim ve bilgisi dahilinde farklı eserler oluşturmuştur.

Burada ortaya konmak istenilen şey bu süreç içerisinde resmi oluşturan öğelerin gelişimi daha doğrusu geçirdiği evrim ve bu evrimin özellikle yüzeydeki yansıması olacaktır.

Resim sanatçısı eserini oluştururken konu ne olursa olsun çizgi, renk, ton ve bunlarla oluşturduğu biçimleri yüzeyde kendi özgürlük sınırları içinde kullanmaktadır. Bu noktada bizi ilgilendiren seçilen yüzey (tuval, duvar, kağıt,

¹ Jale Necdet ERZEN, Eczacıbaşı Sanat Ans., 3. cilt, YEM Yayınları, İstanbul 1997, s. 1958

* Bu sınıflandırma Prof. Adnan ÇOKER' in tavsiyesi ile yapılmıştır.

cam, v.s....) değil oluşturulan eserin izlenimde uyandırdığı algılanma biçimidir ki, burada verilmek istenilen şey tarihsel süreç içerisinde bu yanılsama olayının nasıl ve ne kadar yapıldığıdır.

Resim sanatçısı eserini oluştururken, konu ne olursa olsun, çizgi, renk, ton ve biçimi yüzeyde özgürce kullanmakta ve yüzeyde kendi özgürlük sınırları içerisinde kalmaktadır. Bu noktada bizi ilgilendiren seçilen yüzey (duvar, tahta, tuval, cam, ...) değil, oluşturulan eserin gözde ve zihinde uyandırdığı algılanma biçimidir ki, burada verilmek istenilen şey tarihsel süreç içerisinde bu yanılsamanın nasıl ve ne kadar yapıldığıdır.



I. BÖLÜM

1- YANILSAMA VE GERÇEK (RESİM YÜZEYİ GİZLENİYOR)

1-1-Mağara Resimleri

M.Ö. 1300'lere kadar tarihlenebilen mağara resimleri, büyü maksatlı karalamalar olarak ya da doğaya karşı üstünlük çabası ile yapılmış resimler varsayımıyla ele alınmakta, gerçek ile resimsel imge arasında herhangi bir ayrım gözetmeyen ilkel insanın hakimiyet için çizdiği resimler şeklinde yorumlanmaktadır.



Resim-1: Lascaux Mağarasında Bulunan Bizon Resmi, Ykış. İ.Ö. 13000

Altamira Mağarasında ki, figürlerde hacim verilmek için tonlama veya perspektif değil, duvarlardaki çıkıntılardan kullanıldığı görülür ki, “Bu resimlerde (çoğu zaman mağara resimlerinde) perspektif kaygısı yoktur; amaç daha çok bir

eşyanın her elemanını en ifadeli yönden göstermektir.”², böylelikle hacimden ve perspektiften yoksun iki boyutlu olarak oluşturulan biçimler yüzeyde kalmakta ve yanılsama görüntülerin beyindeki verilerle etkileşimi sayesinde sağlanmaktadır.

Sonuç olarak mağara resimleri derinlikten yoksun, yüzeyde kalan resimlerdirler.

1-1- Mısır Resmi

“ Mısırlı sanatçı, duvara doğrulardan oluşan bir ağ çizmekle işe koyuluyor, peşinden bu doğrular boyunca, büyük bir özenle figürlerin dağıtımını yapıyordu. Ama bu geometrik düzen duygusu onun, doğa gözlemlerini şaşılacak bir doğrulukla gözlemlemesini engellemiyordu.”³

Bu mantık çerçevesinde işe başlayan Mısırlı sanatçı, nesneleri resmederken onların en özgül görüş açılarını seçiyor, figürleri anlatımı ve resmedilişi en kolay haliyle duvara ya da papirüse aktarıyordu. M.Ö. 2000 lerden yani Orta Krallık döneminden itibaren perspektif ve ayrıntı sorununa eğilmeye başlıyorlardı. Alçak kabartmaların önemli bir yer tuttuğu Mısır sanatında, sanatçı daha çok kendinden istenileni yapmak zorunda kalıyordu. O, bir yanılsama alanı oluşturmaktan çok sanat yaptırıcının istekleri doğrultusunda, zengin ve renkli kompozisyonlar oluşturunuyordu.

Büyük ve dinsel içerikli bu resimlerde önemli olan resmin anlatılmak istenilen olayı en iyi şekilde yansıtmasıydı. “Mısırlı sanatçılar, bu tür eserlerde, derinlemesine kazınmış dış hatları çizerek duvar yüzeyinin üzerinden pek fazla ayrılmayan heykeller yapıyorlar ve daha sonra onları küçük ayrıntıları belirtecek biçimde işliyorlardı”⁴.

² Herbert READ, Sanatın Anlamı, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, T. İş Bankası Yayınları, II.Baskı, İstanbul 1974; s. 78

³ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, VI. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s.38

⁴ Germain BAZIN, Sanat Tarihi, Çev: Üzra Nural, Selahattin Hilav, İstanbul Şubat 1998, s.43

Mısırlı sanatçı kendini saran katı kurallar çerçevesinde eserler oluşturmaya çalışıyor, her ne kadar perspektif kurallarını resme uygulamaya kalkışsa da resmi iki boyutluluktan ve katılıktan kurtaramıyordu.

1-3- Mezopotamya Resmi

Mezopotamya resim sanatından bahsederken başvurulacak tek kaynak, bölgenin jeopolitik yapısı itibarıyla yalnızca çanak-çömlekler olacaktır.”Neolitik Çağın ilk evrelerinde ihtiyaca cevap verecek şekilde üretilen çanak-çömlek, ilk kez Kalkolitik Çağ da boyanarak bezenmiştir.”⁵ Yaklaşık olarak M.Ö. 6000'lere tarihlenen bu çağ Mezopotamya resim sanatına egemen olan çanak-çömlek süslemelerine ulaştırır bizi.

Bu sanatçılar M.Ö. 3000 lere doğru Mısırlı meslektaşlarının aksine doğadan taklide dayalı eserler üretmek yerine, soyutlamayı tercih ediyorlardı. Estek kaygılar taşıyan “Bu soyutlama yetisinin ilk örnekleri Sus ve Elam’ da bulunan hayranlık verici vazolardır. {SUSI} diye adlandırılan en eski katmandan çıkarılan vazoların üzerindeki hayvan şekilleri, geometrik olarak stilize edilmiş ve böylece zarif bir dekoratif güzelliğe kavuşmuşlardır. Ve bu açıdan, Rodezya mağara resimleriyle ya da ilk Yunan vazolarıyla karşılaştırılabilirler.”⁶ Hangi bilinç ve hangi amaçla yapılırsa yapılsınlar, bu resimler, çok şaşırtıcı bir şekilde, sanat tarihinin ilk soyut ve soyutlamacı resimleri olarak tarihe geçiyorlardı.

Mezopotamyalı sanatçının kil tabletlere yaptığı alçak kabartmalarda da salt sanatsal değerlerden çok, olayın ve kişilerin önemini vurguladığı, biçimlerin aslım ve perspektif yasalarını hikaye uğruna göz ardı ettiği görülüyordu.

⁵ Hayat ERKANAL, Eczacıbaşı Sanat Ans., II. Cilt, s:1229

⁶ G. BAZİN, Sanat Tarihi, s: 48/49

1-4- Yunan Resmi

Yunan resim sanatının ilk örneklerini yine vazolarda görmekteyiz. Doğu dan Asya'nın ve Güneyden Mısır sanatının etkileri altında kalan Yunan sanatı bu iki kültürün etkilerini zamanla kendi sanat potasında eriterek oldukça gelişkin ve yetkin sanat eserleri ortaya koymayı başarmıştır.

M.Ö. 1100'lerde gelişmeye başlayan Yunan vazolarının üzerine yapılan süslemeler ilk Yunan resim örnekleri olma özelliğini taşırlar. Önceleri geometrik çizgi ve desenlerle süslenen vazolar, M.Ö.800'lerden itibaren bitki ve hayvan motifleriyle süslenmeye başlanıyordu. M.Ö.7.yy'dan itibaren ise konuların zenginliği ve kompozisyonların büyüdüğü görülmüyordu.

Önceleri kırmızı üzerine siyah ile minyatürü andıran yüzeysel motifler resmedilirken, daha sonraları M.Ö.500'lü yıllarda durum değişiyor, siyah zemin üzerine kırmızı figürler işlenmeye başlanıyordu. Böylelikle kırmızı figürlere siyah çizgilerle müdahale edilip, iki boyutluluktan kurtarılarak, basitte olsa onlara bir hacimsellik kazandırılıyordu.

Basit çizgilerle derinlik ve üç boyutluluk ilk kez bu seramiklerde göze çarpar. Fakat "Buradaki perspektif anlayışı örneğin İtalyan Rönesans ressamlarınınkinden çok farklıydı. Attike vazolarında perspektif, geri planı verebilmek için büyük bir figürün arkasına daha küçük bir şekil yerleştirmek ya da düz bir alanda uzaklık izlenimi uyandırabilmek amacı ile zemine birkaç dalgalı çizgi eklemek gibi üsluplaştırılmış bir düzen olarak kabul ediliyordu. Bu kısıtlı araçlarla olağanüstü denebilecek kadar gerçeğe uygun resimler elde edilebiliyordu."⁷ bütün bu çabalar yapılan resimlerde üç boyutluluğun aranması böylelikle sanatçının resim düzlemini kendi yanılsama ve yaratı alanı olarak görmesine, bu da sanatın yeni bir eksene girmesine yol açıyordu.

⁷ Flovio CONTI, Eski Yunan Sanatını Tanıyalım, Çev: Solmaz Tunç, İnkılap Kitapevi, İstanbul 1997, s: 61

Yunan vazolarında bilimsel perspektiften bahsetmek olanaksızdır; “...perspektif birkaç bakış açısına sahiptir. Ama Rönesans ta ki gibi tek ufukta birleşmiyor, ufuk var ama ufuk çizgisi ve bakış yer değiştiriyor. Tek merkeze kaçış için Ön Rönesans’ı beklemek gerekiyor. Kaçış çizgileri derinde ya birleşmiyor ya da genişliyor.”⁸

M.Ö.4. yy’ da vazolara duyulan isteğin azalmasıyla üretimin durduğu fakat o zamana kadar yapılmış olan vazolarda ki resimlerin dünya sanat tarihindeki önemi ve getirmiş olduğu yenilikler oldukça dikkat çekicidir. Bu dönemin önemli bir diğer gelişimi ise sanatçının özgürlüğüne kavuşması, eserini oluştururken teknik sorunlara yönelmesiydi. Ayrıca Yunan sanatı Pompei’ de süslemeci duvar resminin ilk örneklerini sunarak önemli bir yeniliğe de imza atıyordu.

1-5- Pompei Resmi

M.Ö. 79’da Vezüv Yanardağı’nın patlamasıyla lavlar altında kalan bu kasaba dünya sanat tarihinin en yetkin ilk resim örneklerinin olduğu yer olarak tarih sayfaları arasında yerini alıyordu.

Çözümsel olmayıp, izlem gücüne dayalı kısaltım (rakursi) ve perspektifin ilk kez uygulandığı Pompei resmi antik sanatın en son şaheseridir. Manzara günlük hayat, duygu ifadeleri gibi öğeler ve “Resme girebilecek hemen her şeyi Pompei Fresk olarında bulabilmek olanaklıdır.”⁹. Günümüze kadar ulaşabilen örneklerden biri olan İskender Mozaïği’ inde “Birbirini izleyen birkaç bölümden oluşan kompozisyonda fon kullanılmamış, bu yolla sahnede kalabalık etkisi yaratılmış; cesur KISALTIM’ larla da derinlik sağlanmıştır. Dönemin en önemli yeniliği olan ışık-gölge oyunları ile da üç boyutluluk vurgulanmıştır. Sarı, siyah, beyaz ve kırmızıdan oluşan dört ana rengin yanı sıra ara renklerle gerçekleştirilmiş bu etki

⁸ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniv. Sos. Bil. Ens. İstanbul Haziran 1996, s: 85

⁹ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s:76

daha da güçlendirilmiştir.”¹⁰ Bu sanat tarihi açısından oldukça önemli, dev bir adımdı. Artık yüzey tam anlamıyla bir yanılsama alanına dönüşüyordu. Yüksek Rönesans’a giden yolda perspektif ve doğayı gözlem ve taklit yolunda büyük bir sıçrama oluyordu. Sanatçı salt sanatsal değerler üzerine gidiyor, bir yandan da özgürlüğünü kazanıyor, 16. yya kadar sürececek olan bir sürecin temeli Yunanlı sanatçı tarafından Pompei de atılıyordu.



Resim-2: Çiçek Toplayak Kız, Stabia’dan Bir Duvar Resmi

Yüzey üzerine sorgulamalar ve uğraşlar Pompei resmi ile bir devrim yaşıyor, perspektif kurallı olmasa da yüzeyi derinlere taşıyordu ve sınırlı da olsa bir yanılsama alanı oluşturuyordu.

¹⁰ Semra TUGAY, Eczacıbaşı Sanat Ans., III. Cilt, s:1467

1-6- Roma ve Bizans Resni

Kaçınılmaz bir şey varsa o da geçmişin birikimlerinin geleceğe temel oluşturmasıdır. Roma ve Bizans sanatının da böyle bir mirasa oturduğunu, rahatlıkla söyleyebiliriz. ” Dünya uygarlık tarihinde, Yunanlılar, ilk olarak insanoğlunun günlük ve somut yaşamına yüce bir yer vermişlerdi.”¹¹ Böylelikle tanrısallık ve büyü etkisinden kurtulan sanatçı, hem felsefe hem de sanat alanında daha özgür ve daha yetkin işler ortaya koyabiliyordu.

Mısır, Mezopotamya ve Yunan gibi zengin sanat birikimlerine sahip kültürleri tanıyan sanatçı, bunları kopya etmekle yetinmiyor, üzerine doğa gözlemlerini de koyabilmeyi başarıyordu.

Fakat “M.Ö. 500 dolaylarında Yunanistan’da uyandığını gördüğümüz doğanın gözlemlenmesi İ.S. 500 dolayında yeniden söndü.”¹² ** Bundan sonra sanatçı doğayı incelemeyi bırakıyordu. Yanılsama veya betimlemenin doğruluğu konusunda ya da yeni buluşlar ortaya koyma noktasında, kendini sorumlu hissetmiyor, eski kalıp ve buluşları kopya etmekle yetiniyordu. Hacim duygusunu kaygıları arasından çıkaran sanatçı, Yunanlılar’ ın çizgilerle elde etmeyi başardığı derinlik duygusunu da göz ardı etmeye başlıyordu. Böylece Erken Hristiyan resim sanatı, Yunan öncesi iki boyutlu resim anlayışına geri dönüyordu. Buna sebep olarak, sanatçının kilisenin baskısı altına girmesi gösterilebilir. Dönemin bilinen en eski İncil kaynaklı resimleri olarak göze çarpan mozaiklerden “Selanik H. Demetrios’ta 629-634 yangınından sonra yapılan adak mozaiklerinde çizgisel, iki boyutlu figürler ve açık renk tonları yeğlenmiştir.”¹³

¹¹ G. BAZİN, Sanat Tarihi, s:131

** Pompei Resni değinilen bu nokta için bir istisna teşkil etmektedir

¹² E.H.GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s: 97

¹³ Yıldız ÖTÜKEN, Eczacıbaşı Sanat Ans., I.Cilt, s: 257

475 yılında İkonoklast (Putkırıcı) Parti başa geçince, figür betimlemelerini bir put olarak kabul ediyor ve bütün bu betimlemeleri yasaklıyordu. Böylece haç ve çiçek motifleriyle süslü kitaplar ve mozaikler dönemi başlıyordu. Yüz yıllık bir dönemden sonra İkonacı (Putçu) parti yönetimi ele alınca Bizans resmi en verimli çağını yaşamaya başlıyordu.

İncilin kutsal öğretilerini okuma yazma bilmeyen insanlara öğretmek gibi bir görev üstlenen resim sanatı, bir anlamda kendine kutsal bir destekçi buluyordu.

9. ve 10. yy lar da oran-orantıya ve plastik değerlere dikkat edilerek yapılan çizgi ve renk tonlamaları, ışık-gölge ve zıt renklerin kompozisyona dahil edilmesiyle dengeli kompozisyonların oluşturulduğu göze çarpıyordu..

Özetle: "Mısırlılar çoğunlukla, varolduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdi. Orta Çağlı sanatçı duyduğu şeyi yapıtında anlatmasını öğrenmiştir."¹⁴

1-7- Roman Sanatı (XI.ve XII.yy lar)

II.yy ın üçüncü çeyreğinde, Avrupa da ki istilaların son bulmasıyla yeni toprak sahipleri ve soylular güçlerini ortaya koymak amacıyla büyük manastır ve katedraller yaptırmaya başlıyorlardı. Bu yapıtlarda kullanılan üslup İngiltere de; Norman, Avrupa da ise Roman Üslubu adını alıyordu.

Genellikle mimari bir ağırlık taşıyan Roman Üslubu'nun resim ve heykel gibi sanat dallarına da etki etmesi doğal bir sonuçtu ki, kilise içlerine yapılan ve dinsel öğreti ögesi durumunda olan resim ve heykeller, kilisenin bütünler parçaları durumunda idiler. "Roma Yunanistan'dan yararlanmış; Bizans sanatı, Roma'dan ve doğudan kaynaklanmış; Roman sanatı ise Doğu'nun Bizans' ın, Barbarların ve Antik Çağ' ın bir melez ürünü olarak ortaya çıkmıştı."¹⁵

¹⁴ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s: 120

¹⁵ G. BAZAIN, Sanat Tarihi, s: 171

Roman Sanatının tamamını dinsel öğretiler olarak algılayabiliriz, bu da kilisenin baskısını ve bu baskının resmin sınırlarını nasıl belirlediğini net bir biçimde açıklayabilir. İncil de anlatılanları betimleyen resimlerde, stilize edilmiş figürler; minyatür etkili kalın kontür çizgileri ve kısıtlı renklerle işleniyorlardı. "Kompozisyonlarda perspektif kullanılmamış, figürler üst üste istiflenmiştir."¹⁶ Mısır ve Mezopotamya etkilerinin gözlemlendiği resimlerde frontalite ve hiyerarşik bir düzenleme ile işlenen figürlerde ki katılık, direkt olarak kompozisyonun temelini oluşturuyordu. Bu yüzeysellik ve katılık resmin kolay anlaşılabilir olması ve anlatılmak istenilen dini öğretileri en basit şekliyle verilebilmesi açısından, kilise için yeterliydi. "Sanatçılar için, büyük olanakların nesneleri görünümleri gibi imgeleştirme hevesinden vazgeçmelerinden sonra açıldığını anlamak zorundayız."¹⁷ Böylece resimler daha kolay okunabiliyor ve mesaj daha kolay iletilebiliyordu.

1-8- Gotik (XII.yy ortaları, XV.yy ortaları)

Resim sanatında bireysellik, özgürlük ve resmin bağımsız bir iletişim unsuru oluşunun ilk dönemidir Gotik. Sonunda resim ve heykel arasındaki engel nihayet yıkılıyordu. Tutucu olmasına rağmen Helenistik dönemin mirasını saklayan Bizans sanatı, bir noktada da Gotik sanatına ilham kaynağı oluyordu. Bizans'ın tutucu tavrını bir kenara bırakan sanatçı heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak yeni bir serüvene dalıyordu.

Yaklaşık 1000 yıl sonra daha olgun ve bilinçli bir şekilde hayat bulan bu fikir, Rönesans'ın da bir habercisi idi. Gotik sanatçı kendinden önceki Hristiyan sanatçılar gibi yalnızca kutsal öyküyü betimleyerek onun verdiği mesajla yetinmiyor, taşıdığı kutsal öğretinin yüceliğini de resminde vermeyi amaçlıyordu.

¹⁶ Semra GERMANER, Eczacıbaşı Sanat Ans., III. Cilt, s: 1574

¹⁷ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s: 134

Böylece izleyici, izlediği resimden hem daha fazla haz alacak, hem de daha coşkun hislere kapılacaktı. Düşünce böyle olunca, Gotik sanatçısı için “Kıvrımlama, artık İlk Orta Çağdaki gibi, ne boş kabuk, ne de salt süs kıvrımlarıdır. Gotik sanatçılar, vücudun antik kıvrımlanış yöntemine, kendilerine aktarıldığı gibi egemen olmaya çalışıyorlardı.”¹⁸

Yüzeyi bir yanılsama alanı olarak ele alan sanatçı hacim duygusunu heykelden sonra resmede aktarıyordu. 1300lü yılların başında Floransalı ressam Giotto di Bondone (1266?-1337),”... düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılsamasını yaratma sanatını”¹⁹ bulmuştu. Böylece yüzey bilinçli bir şekilde derinlere taşınmaya başlıyordu. Bu derinsellik, yalnızca figürlerle sınırlı kalmıyor, mekanda da kendini gösteriyordu.

“Üç boyutluluk form ve mekan düzenlemesine gösterilen önem, konu bütünlüğü doğallık arayışı onun sanatının temelini teşkil etmektedir.”²⁰ İfadeyi salt plastik değerlerde arayan sanatçı, natüralizme verdiği önem doğrultusunda yalnızca Rönesans’a değil gelecek tüm sanat tarihine ışık tutacaktır. Onun bu çabası doğa ve figür gözlemlerinin önem kazanmasına böylelikle doğayı taklitte doğru sonuçlara ulaşılmasına imkan veriyordu.

Bu doğa gözlemleri nesnelerin ayrıntılarını, kıvrımların güzelliğini ve hatta hayvanların canlılığını resme aktarmaları konusunda sanatçılara yardımcı oluyordu. Nesneler ve figürler mekan içerisinde yere basmaya başlıyordu. Bu gelişim süreci içerisinde doğa gözlemleriyle yetinmeyen sanatçılar, optik yasaları irdelerek insan vücudunun ayrıntılarını da resme aktarmak istiyorlardı. Bütün bu gelişmeler üzerine kent soylularının sanata rağbeti de eklenince, sanatçı gerçek doğa gözlemlerine dayanan portreleri de resmin konusu yapıyordu.

¹⁸ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s: 143

¹⁹ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s: 150

²⁰ Engin PEKSAC, Avrupa Sanatı, Troya yayıncılık, İstanbul 1994, s: 18



Resim-3: Giotto, İnanç, Fresko, Yklş. 1306, Padova'da Capella dell'Arena

1-9- Rönesans

1-9-1- Erken Rönesans

Şüphesiz bilim, sanat, sosyal hayat, dünya ve insan için yeni bir doğuş yeni bir keşifti Rönesans. Giotto'nun teknik alanda attığı perspektif kıvılcımı, resmin ivme kaynağını oluşturuyordu.

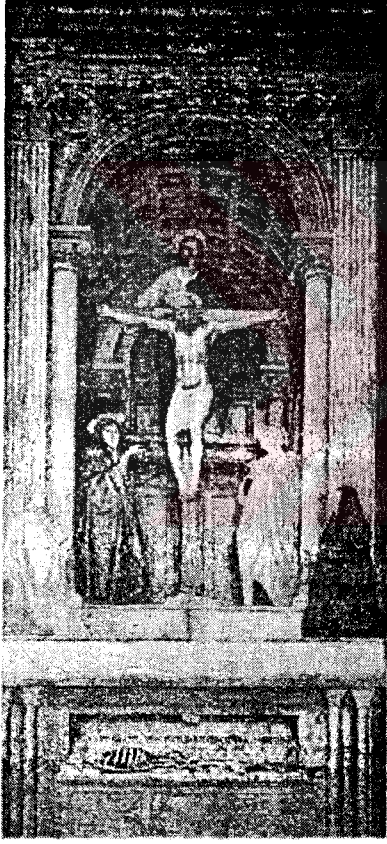
Bir mimar olmasına rağmen Rönesans resminin önünü açan kişi ise Filippo Brunelleschi' dir. Çizgisel perspektife dayalı sorunların çözülmesi için gerekli olan malzemeyi sanatçıların eline O veriyordu.

Masaccio (1401-1428) çizgisel perspektif yasalarına göre çizilen ilk resimlerden biri olan Kutsal Üçlüyü henüz yirmili yaşlarında iken yapmayı başarıyordu. Gotik zerafetinden ziyade, çizgisel perspektifin vermiş olduğu mimari bir kütlelilik ve ağır başlılıkla sunulan resimde, çizgisel perspektife uyularak orta

noktada toplanan merkezi bir kompozisyon ve tutarlı bir bütünlük göze çarpar. Duvar delercesine derinlere giden bir yarılsama içerisinde resmedilen figürler, belli düzlemler halinde sıralanırlar.

Bütün çalışmalarında görebileceğimiz, hacimlendirme de kullanılan ışık ve anlatımcı figür betimlemeleri Masaccio resminin belirgin özelliklerdir.

Güneyde Ön Rönesans bunları yaşarken, Kuzeyde Flaman sanatçıları yarılsamayı daha farklı bir biçimde verme yolunu seçiyorlardı. Bu daha çok teknikle ilgili bir farklılıktı.



Resim 4: Masaccio, Kutsal Üçlü,

Resim 5: Jan van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi,

Van Eyck Kardeşler yağlı boyayı buluyor, bu teknik sayesinde zamana karşı önemli bir özgürlük elde ediyorlardı. Güneyin freskolarına karşın, Kuzeyin yağlı boya tablolarında en küçük ayrıntıların bile büyük bir sabırla işlenmesi ve

böylelikle Güney resminin bütünden ayrıntıya gidişi, Kuzeyde ayrıntıdan bütüne gidiş olarak kendini gösteriyordu.

Van Eyck Kardeşler'den Jan van Eyck (1390?-1441), dönemin kuzey ve güney resminin karşılaştırılmasında önemli bir örnek olabilir. Güneyli ressamın "Perspektif çizgilerin çatısıyla işe başlıyorlar ve anatomiyle perspektifin yasalarına dayanarak insan vücudunu kuruyorlardı. Van Eyck ters bir yola koyuldu. Bütün tabloyu görünen dünyanın bir aynasına dönüştürünceye kadar, bir ayrıntıyı öbürüne usanmadan ekledi gerçeklik yanılsamasına ulaştı. Kuzey sanatı ile İtalyan sanatı arasındaki bu ayrım uzun yıllar önemli bir öğe olarak kaldı."²¹

Van Eyck'a bu gerçeklik yanılsamasında yardımcı olan bir diğer teknik ise mesafeye göre oluşan renk farklılıklarıydı. Buna göre nesneler bize yaklaştıkça tonları şiddetleniyor, uzaklaştıkça tonların şiddeti düşüyordu. Resimlerdeki ışık ve atmosfer ilk bakışta hemen göze çarpar. Yağlıboya tekniğinin resme kazandırdığı bir büyük olanakta buydu. Bütün XV.yy ressamı gibi O da figürleri ve nesneleri paralel düzlemler halinde, arka arkaya sıralayarak tuvaldeki derinlik sınırlarını belirliyordu.

Dönemin perspektif aşığı olarak nitelendirebileceğimiz Paolo Uccello (1397-1475), van Eyck'ın tersine Gotik tarzı figürler betimleme yolunu seçti. Fakat onun Gotik etkileri taşıyan figürlerinde ki sağlamlık, izlenimde hiçbir eksiklik hissi uyandırmıyordu.gotik tarzının donukluğu ve katılığı içerisinde sanat tarihinin ilk rakursi figürünü çizmeyi başaran Uccello idi (San Romano Savaşı, 1500 ler, Londra National Gallery). Katılığı ortadan kaldırmaya yarayacak, hava ve ışık etkilerinin eksik olduğu bu resim, ilkleri açısından önemli bir adımdı.

Bunun yanı sıra sanatçının, aynı resimde savaşçıların mızrakları, yollar ve figürlerle izleyiciyi tablonun içine çektiğini görürüz. Tablonun bütününe hakim olan perspektif yasaları, izleyiciye abartılı ve olağan dışı gelse de hatasızdır.

²¹ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s: 178

Güneyli ressamlardan Andrea Mantegna (1431-1506)'da çağdaşı olan meslektaşları gibi perspektif sorunları üzerine yoğunlaşıyor fakat bunu yaparken kuzeyli meslektaşları gibi detayları da resmine dahil ediyordu "Mantegna, perspektifi daha çok, kişilerin yerlerini alıp sağlam ve dokunulabilir yaratımlar gibi devinebilecekleri bir sahne yaratmak amacıyla kullanır."²² Mantegna da çizgisel perspektifin bütün sorunlarının çözüldüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz. 'Mantova Düklük Sarayı' n da Gelin Odası' diye bilinen odanın tavanına yaptığı süsleme de tavanı Barok tavan resimlerindeki gibi gökyüzüne açıyor ve kenardaki balkondan aşağı doğru bakan figürlerde rakursiyi mükemmel bir biçimde uyguluyordu. Bu, resim düzleminin delinerek, yüzeyde ki derinliğin sınırsız taşınması noktasında erken bir gelişme olarak algılanabilir.



Resim-6: Mantegna, Aziz Yakup'un Öldürülmeye Götürülüşü.

Piero della Francesca (1416?-1492), yeni sanatsal yöntemler peşinde koşan bir başka ressamdı. O perspektif dışında yanılsamayı artıracak, başka bir değişle derinlik yanılsamasını vurgulayacak arayışlar içerisindeydi. Piero della

²² Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan-Sadi Özış, II. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s:194

Frencesca'da, ışık, nesneleri ve figürleri aydınlatmakla birlikte, onlara perspektif dışında fakat perspektife eşdeğer bir derinlik yanılgısı yüklüyordu. Açık-koyu ve ışık-gölge oyunları ile elde edilen yalın ve dingin etkiler resimlerinde ki belirgin üslup özellikleridir.

1400'lerin sonlarına doğru Antonio Pollaiuolo (1432?-1498), özenli bir çizimle uyumlu bir kompozisyonu bir araya getirirken Rönesans'ın düzlemsellik ilkesini tüm açıklığıyla gözler önüne seriyordu. O dönem için önemli bir problem olan figürün kompozisyon içine sağlam bir şekilde yerleştirilmesi sorununu irdeleyen sanatçı 'Aziz Sebastiaunus' un Şehit Edilişi' (1475) adlı eserinde üçgen bir kompozisyonda figürleri şematik bir biçimde yerleştirerek bu sorunu çözmediğini, monotonluğu ortadan kaldırabilmek için figürleri farklı pozisyonlarda resmediyordu. Fakat ön düzlemde toplanan bakışı arka düzlem taşımayı başaramıyordu. 15. yy düzlemselliğini 16. yy'ın derinselliğinden ayıran bu nokta belki de Pollaiuolo için bir sorun teşkil etmiyordu.

Dönemin bir diğer önemli ismi Sandro Botticelli (1446-1510), çağdaşlarının aksine bilimsel natüralizme karşı çıkıyor, hatta ona tepki olarak resimlerini Gotik öğelerle süslüyordu. Çizgi zenginliğini, zarif kadın figürlerine taşıyor ve kompozisyonlarını 15. yy çizgiselliği ile bir bütünlük içinde oluşturuyordu. Fakat figürler sağlamlık yönünden zayıftır.

1-9-2- Yüksek Rönesans (XVI. yy'ın 2. yarısından, XVII. yy'a kadar)

Genel olarak Rönesans resim sanatına hakim olan çizgisellik, düzlemsellik, kapalı form, çokluk ve nesnelerin mutlak belliliği, dönemin resim sanatının özünü belirliyordu. Fakat sanat bir süreçti ve her sanatçı bu süreçte kendine düşen görevi yerine getiriyordu. Oluşturulan yapıya hepsi kendince bir taş koyuyordu. Rönesans'ın başlangıcından Barok'a değin, yaklaşık 200 yıllık bir süre zarfında,

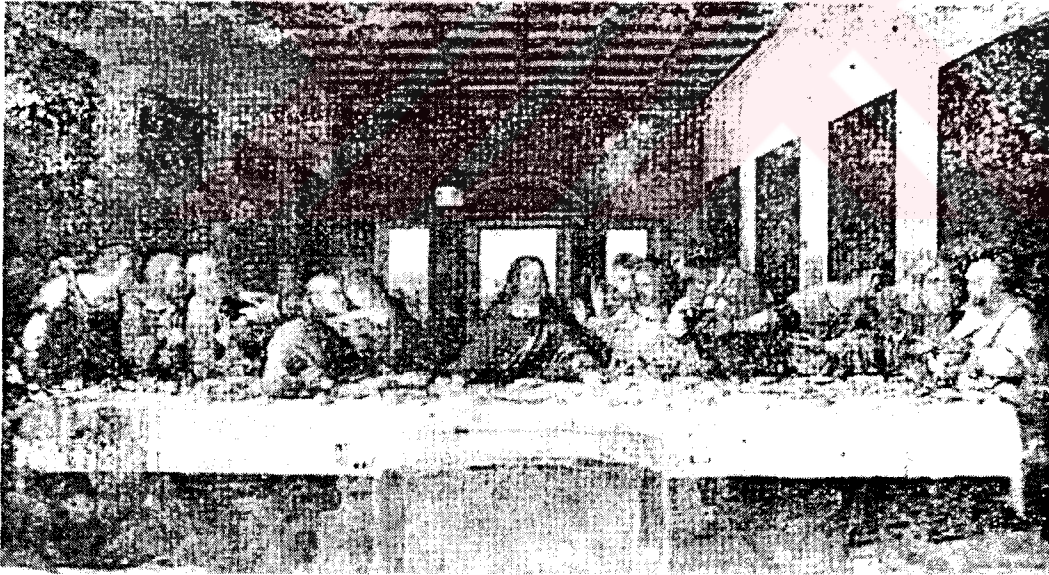
nesnel anlamda doğayı taklitte ki bütün sorunlar bu görev bilinci çerçevesinde aşıyordu.

Rönesans'ın ve hatta sanat tarihinin en büyük dehalarından biri olarak sanat tarihine geçen Leonardo da Vinci (1452-1519), çizgileri renklerle eriterek hafifleştirme metodunun ve babası sayıldığı ışık-gölge karşıtlığının (clair- obscur) resme girmesini ve böylece Yüksek Rönesans'ın şekillenmesini sağlıyordu. Rönesans ile Barok arasında bir köprü, bir geçiş olarak ta yine Leonardo görülür.

Resim sanatı Leonardo sayesinde hava perspektifiyle tanışıyor. Her ne kadar Jan van Eyck mesafelere göre renklerin ton değerleriyle oynamayı gerçekleştirmişse de, Leonardo bunu tam anlamıyla hem renkler üzerinde hem de ışık-gölge yardımıyla çizgiler üzerinde gerçekleştirmeyi başarmıştır. O döneme kadar giderilemeyen heykelsi katılık sorunu Leonardo'nun buğulu tekniği ile çözülüyordu. "Leonardo'nun bu buğulu tekniği 'Sfumato' dur. Bu giderek erime adı verilen buluşudur. Giderek kaybolan kenar çizgisi ve yumuşak renkler hayal gücümüze her zaman pay bırakarak, bir biçimi başka bir biçim içinde eritirler."²³ Bu eritme daha sonra, Barok'ta 'nesnelerin oranlı belliliğine' dönüşecektir. Sanatçının Mona Liza adlı tablosu anlatılanları açıklamaya yetkin, oldukça önemli bir baş yapıttır.

Diğer bir baş yapıt olan "Son Akşam Yemeği" 'inde (Santamaria delle Grozie Manastırı, 1495-1498 arası, Milano) ilk kez klasik kompozisyon ilkelerinden birisi olan figürlerin mekan içerisinde olduğundan büyük bir şekilde verilmesi yöntemi ortaya konuluyor, yine aynı resimde, gerçek mekanın bir uzantısı olarak tasarlanan resimsel mekan yanılsamalı perspektifin en güzel örneğini oluşturuyordu. "... burada ilk defa olarak kişilerin yan yana duruşları uzayla olan orantıları öylesine anıtsal bir içine kapanıklık kazanırdı düzlemler

²³ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s:60



Resim-7: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği

sanki ortadan kalkıvermiştir.”²⁴ Bu düzlemlerdeki resim elemanlarının, derinlemesine sıralanışındaki sınırların zorlanması başlangıcıydı. Fakat yine de

²⁴ Heinrich **WOLFFLIN**, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, III. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s:91/92

düzlemlerin ortadan kalkmadığı görülüyordu. İzleyici resmin derinliklerine paralel düzlemleri takip ederek gidiyordu. Resmin kompozisyonundaki mükemmellik, çizim doğruluğu, gözlem kesinliği, denge, ıstık-gölge gibi değctler ve keskin gözlemler sonucu insan davranışlarının yansıtılışı mükemmeldir.

Leonardo, paralel düzlemler ilkesinde olduğu gibi Rönesans'ın diğcr geleneklerine bağılıydı. Çizgileri yumuşatsa da büsbütün ortadan kaldırmıyor, figürlerin mutlak belliliğini çizgisellikle korumuş oluyordu.

Onun doğa gözlem ve etütleri sonuç olarak nesnelerin ve figürlerin en doğal ve en doğru bir şekilde yansıtılması içindir. Ki, Barok'un belirgin özelliklerinden bir çoğunu nazari olarak bilmesine rağmen resme aktarmamasının sebebi de budur.

Rönesans sanatının temel ilkelerinden biri olan Hümanizmi zirveye taşıyan sanatçı Michelangelo Buonurroti (1475-1564), hem ressam hem de bir yontucuydu. Sanatçı resimlerinde yontuculuğunun etkilerini açıkça yansıtıyordu. Bu yontusal sağlamlık içerisinde uyguladığı hareket ve kıvrımlar Barok'u müjdelcr gibidir. Ünlü Sistina Şapeli tavan freskoların da (1508-1512) yapının mimarisi ile figürleri mükemmel bir şekilde ilişkilendirerek mimari yapı ve resimler arasında mükemmel bir bütünlük sağlıyordu. Amacı yarılsamalı, bezemesel bir tavan değil, yapı öğelerinin taşıdığı gerilimi yansıtan hacimli ve dinamik kompozisyon yaratmak ve tavanı duvarlardan bağımsız kılarak, Şapelin üstünde asılı bir örtü (gökyüzü) meydana getirmektir.

Çok iyi etütler sonucunda ortaya konan figürler, herhangi bir anatomik hataya yer verilmeksizin her an canlanacakmış hissi uyandırırılar. Yontusal etkilerle oluşturulmuş bu figürlerde ki canlılık iki tezatlığın, mükemmel birleşimi olarak göze çarpar.

Rönesans'a adını büyük harflerle yazdıran bir diğcr sanatçı Raffaello Sanzio (1483-1520) idi. Resimlerindeki sükunet, ağırbaşlılık, parlak boyalarla elde edilmiş bol ıstıklı bir atmosfer ve anıtsal figürler dikkat çekicidir. Raffaello'da tüm

çağdaşları gibi paralel düzlemler üslubunu son dere mükemmel bir biçimde uyguluyordu. Resim düzlemi derinlere taşınıyordu fakat arka plandaki görüntülerde yine paralel düzlemler ilkesinin özellikleri vurgulanıyordu. Figür yoğunluğu az olan resimlerinde düzlemsellik kırılmaya çalışılıyorsa da, bu gözü farklı noktalara yöneltiyor, göz kendini düzlemler ekseninden kurtaramıyordu.



Resim-8: Raffael, Atina Okulu

Bu kuramı zorlayan "Helidor"un da figürler bir yay üzerine dizilmişlerdir. Yandan gelen hareketin çok eğik olarak derinlere gittiği, fakat gözün derine gitmek yerine yukarıya çevrildiğini, önde bulunan her iki yan grubun aynı daire yayının esas noktaları olarak birleştiği görülür.

Onun düzlemi değerlendirirken oluşturduğu kompozisyon kurguları da dikkate değer bir özelliğidir; özellikle Sagnatura Odası lüneti, kompozisyon kurgusu açısından eşsizdir.

Güney İtalya da sanatın seyri böyleyken, Kuzey İtalya da; Bellini, Verreocchio, Tiziano, Veronesse, Giorgione ve Correggio gibi sanatçılar Venedik Ekolünü oluşturuyorlardı. İtalya bu sanatçılar sayesinde yağlı boya ile tanıştıyordu. Genel olarak rengi ön plana çıkaran Venedikli sanatçılar, doğayı, başlı başına resmin konusu yapma cesaretini gösteriyorlardı. Onların renk aşığı, doğanın da renk cümbüşü olduğu gerçeği göz önüne alınırsa, bunun pek doğal bir sonuç olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz.

Giovanni Bellini ile başlayan bu oluşum, Giorgione ve Tiziano ile kendi tipik özelliklerini tam olarak yerli yerine oturtturuyordu. Giorgione Barbarelli (1475-1510), manzara resminin önemini kavrayarak, yaklaşık 1505'lerde 'Fırtına' adlı sanat tarihinin ilk atmosferik manzara örneğini yapıyordu. Resimde, figürlerle manzara uyum içinde kullanılıyor fakat öncelikli gaye manzara oluyordu. Manzara, daha önceleri de resme konu olmuşsa da, hiçbir zaman başlı başına resmin ana unsuru olmamıştı. Ya herhangi bir fon yada olayın geçtiği mekan olarak ele alınmıştı. Bu resimde ise durum oldukça farklı idi. Manzara yapmak için resim yapılıyor, figürler ilk kez manzara içerisinde bir detay olarak kalıyor ve bütün manzara öğeleri bir bütün olarak algılanıyordu. "... bir bakıma bu; perspektiften daha az önemli olmayan yeni bir buluşa doğru atılan adımdı. O zamandan başlayarak resim sanatı, çizim ve renk toplamından öte bir şey oldu. Kendine özgü yolları ve gizli yasalarıyla bir sanat oldu."²⁵ "Giorgione, 'Senfonik' denen modern resmin ilkelerini ortaya koydu. ...bu resimde, boyalar, Raffaello' in titizlikle göz önünde tuttuğu yerel renk ilkeleri gereği, çizimin çevre çizgilerinin içine düz bir yüzey olarak yerleştirilmiyor ama orkestranın sesleri gibi birbiri üzerinde etki gösteriyordu."²⁶

²⁵ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s:252

²⁶ Germain BAZIN, Sanat Tarihi, s:310



Resim-9: Giorgione, Fırtına

Tuşlama tekniğine ilk kez bu resimde rastlanması, İzlenimcilik'e giden yolun teknik olarak ilk çıkış noktasının burası olduğu gerçeğini ortaya koyar..

Manzaranın direk olarak resmin konusu olması, doğa gözlemlerinin önemini artırıyordu. Bu gözlemler sonucunda havadaki titreşimler, bulutların hareketliliği ve ağaçların devinimi atmosferik espasla birleşerek yüzeye aktarılıyordu. Bütün bunlar sayesinde, bu resimde yüzeyin daha derinlere taşındığı görülür.

Venedik Ekolü sanatçılarından olan Tiziano (1485-1576), kullandığı sıcak renkler ve bu renklerle sağladığı yoğun atmosfer etkileriyle Giorgione'un yolundan gidiyordu. 1520'ler de tamamen kendi üslubunu oluşturan sanatçı da, tamamen plastik değerler üzerine kurulu, resimsel anlatıma bağlı, bu plastik öğeler dışında

herhangi bir etki taşımayan üslup özellikleri görülür. Onda görülen bu dünyasallık, ışığın görkemi ve doğanın bütün güzellikleri renkçi bir anlayışla insan duygularını yansıtan bir özellik taşır. Renk onunla birlikte başlı başına bir yapı elemanı olarak kullanılmaya başlanıyordu. Nesnelere olan bağımlılığından kurtulan renk, artık nesnelere özgü, onlara yapışık bir eleman olarak değil üzerinde bulunduğu nesnelere görünürlük kazandıran bir yapı elemanı, her an değişebilen bir birleştirici, ortak bir çevre oluyordu.

Bu mantık, Tiziano'nun doğaya karşı daha serbest ve daha dolaysız yaklaşmasını sağladı. Bütün resimlerine hakim olan bu serbestlik anlayışı, yine düzlemler arayan zevke dayanıyordu. "Yatan bir çıplak kadın ilk defa olarak Giorgione'nun, Tiziano'ın ve Cariani'nin desenlerinde gerçek bir düzlem resmi haline gelmiş gibidir, ..."²⁷

Venedik Rönesans'ı böyle geçirirken, daha kuzeyde, Flaman ülkelerinde, başka bir değişle Kuzey Ekolün de, Dürer, Grünevald, Cranach, Altdorfer, Bosh gibi sanatçılar Yüksek Rönesans'ın yetkin örneklerini ortaya koyuyorlardı.

Albrecht Dürer (1472-1528), Güney resmini tanıma şansını buluyor ve Güneyin bilimsel tekniklerini, Kuzeyin detaycılığı ile başarılı bir biçimde birleştiriyordu. O da bir bilim adamı titizliği ile " ...oran, anatomi ve perspektif sorunlarıyla etraflıca meşgul olmuştur, ..."²⁸

Kuzey Rönesans'ının detaycılığı ve yüzey yanılsamasında ki paralel düzlemler ilkesinden bahsederken, genel karakter için Dürer' in mükemmel bir örnek olduğu söylenebilir. O, figür betimlemelerinde, figürlerle onlara fon olarak işlediği manzaralarında ve hatta manzara resimlerinde, döneminin sanat prensiplerini hiç bir yoruma gerek kalmayacak bir şekilde yansıtıyordu. " Sanat tarihinde bilgili olmayan bir sanatçının Dürerde beceriksizlik olarak gösterebileceği, ön plan ve geri planın bu paralel eksen, tersine tamda çağının ülküsünün

²⁷ Heinrich WOLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s: 120

²⁸ Heinrich WOLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s: 127

manzara resmine açık bir şekilde uygulanmasındaki ilerleyiştir.”²⁹ Nesneleri ve figürleri çerçeve paralelinde resmederken, daha sonraları rakursi olarak göstermeye başladığını fakat yinede yüzeyi planimetrik kompozisyonlara göre düzenlediği görülüyordu.

Onun yüzeydeki bu çizgisel üslubu, yüzeydeki derinliğin sınırlarını da belirleyen bir unsurdur. Çizgiselliğin vermiş olduğu şiddetli sınırlılık, her şeyi elle tutulabilir, her biçimi yüzeyden eksiksiz kesilip çıkarılabilir yapar. Nesnelerin yüzeydeki mutlak belliliği, atmosferdeki mutlak varlığını da beraberinde getirmiştir. Onda sınırsızlık ya da sınırsız bir derinlik aramak faydasızdır. Sanatçının, dönemin geleneksel kalıplarının dışına çıkmayı arzulamadığı, bu kalıpları mükemmelleştirme yolunda çaba sarf ettiği de başka bir gerçektir. Günün şartları içinde, detayları en mükemmel işleyebilen sanatçı en iyi sanatçıydı ve Dürer’ de bunu yapıyordu.

Dürer gibi bir Alman olan Mantthies Grünevald (1470/80 yklş - 1528), Dürer’in aksine Rönesans ilkelerini benimsemektense kısmen Geç Gotik geleneklerine bağlı kalmayı tercih ediyordu. Yüzlerde değişik mimikler ve canlı renklerle oluşturulmuş biçimlerdeki hacim duygusu onun resimlerinin öne çıkan özelliklerindendir. Resimlerindeki bu canlı renk anlayışı zaman zaman biçim bozulmalarına da neden olabiliyordu.

Sonuç olarak, Rönesans resim sanatında derinlik oluşturulurken, nesneler birbirine paralel bir biçimde ard arda sıralanıyordu. H. Wölfflin’ in paralel düzlemler ilkesi olarak adlandırdığı bu üslup, yine onun deyişiyle artık bütün Rönesans resimlerinde kuzeyde güneyde ve “... artık her yandadır, Tizian ve Patenier’in peyzajları, Dürer ve Rafael’in olay tasvirleri, hatta çerçeve içindeki tek figürler ansızın kesin düzlemler akımına uymuşlardır.”³⁰

²⁹ Heinrich WOLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s: 95

³⁰ Heinrich WOLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s: 26

Düzlemler ülküsü çizginin hakimiyetinin zayıflaması ile gücünü kaybetmeye başlamış ve yerini Maniyerist'lerle başlayan derinlemesine tasvir ülküsüne bırakmıştır. 15.yy ile 16. yy'ı mukayese ettiğimizde, her iki resim geleneğinde de derinlik yanılsamasının vurgulandığını görürüz. Fakat burada değinilmesi gereken nokta, bunun hangi resim geleneğinde ne kadar olduğudur. 15.yy da paralel düzlemlerle elde edilen sınırlı ve kısıtlı derinli yanılsamasının uzayın paralel dilimlerine göre yapıldığını, 16.yy'da ise bu yanılsamanın paralel düzlemler ülküsünden kurtularak, bir hareket doğrultusunda, her biçimin birbiriyle birleştirilerek daha da derinlere taşındığı görülür.

1-10- Maniyerizm

16. yy'ın ikinci yarısında Venedik'de bir başka ustayla karşılaşıyoruz; Tintoretto. Asıl adı Jacop Rubosti olan Tintoretto (1518-1594), kendine özgü üslubu ile Geç Rönesans' a damgasını vuruyordu.

Tintoretto için kutsal öyküler haz verici değil, izleyiciye, o anı yaşatacak, izleyiciyi titretecek, onu heyecanlandıracak güçte olmalıydılar. Tiziano'nun renkçiliği ve Michelangelo'nun çizim ustalığının bir sentezi olan resimlerinde, bilinçli biçim bozmalarına uğrayan figürler resmediyordu. Bu bozulmalar, bir noktadan bakıldığı zaman belirgin bir biçimde kimi yerde uzamalar kimi yerde ise kısaltımlar olarak göze çarpar.

Tintoretto, yüzeydeki derinliği o ana kadar ki resimlerden daha da derinlere taşıyordu. Bunu yaparken, düzlemsellik ülküsünü bir kenara bırakıp, onunla başlayan derinlemesine tasvir ilkelerini kullandığı görülür. Adam ile Havva, Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu gibi resimlerde, merkezi kompozisyon bir kenara bırakılmış ve derinlemesine tasvir ilkesiyle oluşturulan kompozisyonda göz üst köşede bir noktaya doğru çekilmiştir. Bu nokta onun resimlerinde her zaman tuvalin orta çizgisinin üzerindeydi. Ufuk çizgisinin bu farklı kullanımı, sanat tarihi

açısından önemli bir yenilikti ve onu sanat tarihi içerisinde bakış açısını farklı kullanan sanatçılardan biri yapıyordu.



Resim-10: Tintoretto, Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu.

Adem ile Havva resminde, “ Adem’den Havva’ya köşegen bir çizgi uzanır ki bu ucu ta uzakta, ufuktaki ışıkla bağlanır. Düzlem güzelliğinin yerine, daima hareket izlenimine bağlı olan bir derinlik güzelliği geçmiştir.³¹

Derinlere giden bu yapı içerisinde aydınlık içinde karanlık, karanlık içinde aydınlık sahneler betimleniyor, rakursi ve parlak renkler gerilimi artırıyor.

16.yy ın ikinci yarısında, bir başka usta, derinlik yanılsamasını, Tintoretto ile aynı yöntemi kullanarak sağlıyor fakat adını seçtiği konularla yüceltiyordu. Yaşlı Pieter Bruegel (1525?-1569), konularını gündelik yaşamdan alarak özellikle

³¹ Heinrich WOLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s: 197

köylülerin sıradan, gündelik hayatlarını resme konu yapıyor ve 'tür resmi'(Janr) nin o dönem içerisinde ki en büyük ustası oluyordu**

Bruegel'de göze çarpan bir diğer yenilik ise, resimlerde ki figürlerin birbirleriyle orantıdır. Sanatçı köylüleri kalabalık sahneler halinde resmederken, önde bize yakın olan figürleri abartılı bir biçimde büyüterek yansıtıyor, arka plandaki figürleri ise aralarındaki mesafeye oranla çok daha küçük bir biçimde betimliyordu. Gözü bütün figürleri birlikte görme zorunluluğuna iten sanatçı, böylelikle bir bütün olarak algılanan bir sahne sayesinde düzlemsellik ülküsünü yıkıyor ve Rönesans resimlerine nazaran gözü daha da derinlere çekiyordu.

Derinlik yanılması ve kompozisyonun mutlak bellilik ilkesine, Rönesans üslubunu kısmen etkili kılan sanatçı, ışık gölge etkilerini Tintoretto gibi derinliğe yardımcı etkenler olarak kullanmıyordu. Bu noktada Maniyerizm, Yüksek Rönesans'ın geç aşaması ya da Rönesans ile Barok arasında bir geçiş olarak algılanabilir.

1-11- Barok

Rönesans'a başlarken, H. Wölfflin'in yapmış olduğu Rönesans'ın genel karakterini çizen beş önemli noktayı belirtilmişti. Rönesans ile Barok'u ayırt eden yine bu beş noktanın değişimi oluyordu. Barok ile birlikte; çizgisellik gölgeselliğe, düzlemsellik derinselliğe, kapalı form açık forma, çokluk birliğe, nesnelerin mutlak belliliği oranlı belliliğe dönüşüyordu.

Modern (Soyut) resme kadar bütün sanatçıların, resim düzlemini gizleyerek, bu düzlemi kendilerine yanılama alanı olarak seçtikleri görülür. Reel dünyanın nesnelerini yüzey üzerinde en iyi taklit etme çabası içine giren sanatçı,

** Yaşlı Pieter Bruegel dönemin en büyük 'Tür Resmi' ustasıydı ve bu ünü, Onun yetenek ve gözlem gücü sayesinde kendi dönemini aşarak bütün sanat tarihine yayılıyordu.

yaptığı yenilikler ölçüsünde sanat tarihine geçmeye çalışıyordu. Dönemleri veya bu dönemler içinde ki sanatçıları tek tek ele alındığında, bir dönemin diğer bir dönemden ya da bir sanatçının diğer bir sanatçıdan üstün olduğu yanılgısına düşülmemelidir. Şüphesiz her biri kendi başına bir klasik olma özelliğine sahiptir. İzleyiciye ve sanat eleştirmenine düşen görev, bu eserlerin hangi mantık, hangi bilinç ve hangi gaye ile yapıldığını sorgulamak olmalıdır.

Rönesans'tan Barok' a geçerken, Maniyerizm' in bu iki dönem arasında bir köprü oluşturduğunu bu nedenle iki dönemin özelliklerini de içinde barındırdığını vurguladıktan sonra, bu iki dönemin mukayesesi ile Barok'un yüzey kullanımındaki genel karakterler açıklanabilir.

Rönesans'ta nesne çizginin egemenliği altına sokuluyor, gözün çizgileri izleyerek, çizginin kılavuzluğu sayesinde nesneyi algılaması sağlanıyordu. Barok'ta ise optik yanılsama sayesinde, boşlukta yüzen sınırsız görüntü, gözün onu tamamlamasıyla algılanıyordu.

Rönesans'ta çizgiselliğin getirmiş olduğu düzlemsellik zorunluluğu, yani çizginin bir düzleme ihtiyacı olması; düzlemselliği, düzlemsellik de resmin parçalarının düzlemler halinde ard arda sıralanması gerçeğini ortaya koyuyordu. "Barok ta kontürlerin değerden düşürülüşü, düzlemin de değerden düşmesi sonucunu vermiştir ve göz artık nesneleri, ön plandan arka plana doğru, derinlemesine doğru ulaşmaya başlamıştır."³² Göz artık resmi bir bütün olarak algılıyor ve resimde sınırsız bir derinlik elde ediliyordu.

Rönesans sanatçısı yine çizgiselliğin etkisiyle her şeyi resmin çerçevesi dahilinde vermek istiyordu. Dikey ve yataylara dayanan bu anlayışta, resim ve çerçeve (tuval) birbiri için yapılmış, ayrılmaz bir ikili idiler. Verilmek istenilen çerçeve sınırları içerisinde tüm açıklığıyla veriliyor, izleyicinin usuna herhangi bir arama ve tamamlama görevi yüklenmiyordu. Barok, yatay ve dikey elemanları, resmi katılık içine soktuğu düşüncesiyle değerden düşürüyordu. Kurgu, gözü

³² Flavio CONTI, Barok Sanatını Tanıyalım, Çev: Solmaz Tunç, İnkılap Kitapevi, İstanbul 1997, s: 44

resmin içine hapseden merkezi eksen etrafında düzenlenmiş bir kompozisyon olmaktan çıkarıyor, Rönesans'ın aksine göz daima parçaları tamamlamak için çerçeve dışına yöneliyordu. Artık kapalı kompozisyon yapısı yerini açık kompozisyon yapısına bırakıyordu, bu anlayışta herhangi bir sınırlamadan söz etmek imkansızdır.

Rönesans'ın çokluk anlayışın da, her parça kendi başına işlendiği için, bir bağımsızlığa sahip olmasına rağmen, düzlemlerden kendini koparamadığı gözlemlenir. İzleyici, resmi, bir parçayı diğerine ekleyerek algılamak zorundadır, yani resme hakim olan 'çoklukta birlik' ilkesidir. Barokta ise resme, Bölünmez birlik ilkesi hakim oluyordu. Bütün parçalar bir motifi oluşturmak için toplanıyor, hakim elemanın yani kompozisyon kurgusunun ayrılmaz parçaları olarak, kendi üzerlerine düşen görevi yerine getiriyorlardı. Böylece parçalardan her birinin, tek başına bir anlam ifade etme gücünden yoksun kaldığı görülüyordu. Kaldı ki, herhangi bir parçayı içinde olduğu atmosferden çıkarmak imkansızdı. Şiddetli bir ışık-gölge sayesinde biçimlerin bütün çizgileri eritiliyordu. Kompozisyon ilk bakışta bütünüyle algılanıyor, göz parçaları birbirine eklemek zorunda kalmıyordu.

Rönesans çizgiselliğinin oluşumunu sağlayan 'mutlak bellilik' ilkesi, Barokta 'oranlı bellilik' ilkesine dönüşüyordu. İlkinde her nesnenin en küçük ayrıntısı bile ihmal edilmeyerek, güzellik şeklin eksiksiz olarak yüze ye yansıtılmasında aranırken, Barokta güzellik, bütünde aranıyor, daha da önemlisi izleyicinin düşüncesine bırakılıyordu. Göz, resmi ya görmek istediği gibi tamamlıyor yada çözülmesi gereken bir problem olarak algılayıp, onu çözme yoluna gidiyordu. Barok, nesneyi tam olarak resmetme zorunluluğunu kabul etmeyerek esas dayanak noktalarını vurgulamakla yetiniyordu. Böylece izleyici de yapıt üzerinde bir emek harcamak zorunda kalıyordu.

İtalya'da doğan Barok üslubu, her sanat dalında kendini hissettiriyordu. Abartılmış betimlemeleriyle, göz aldatmacası ve yanılsamaya önem veriliyordu. Işık-gölge kullanımı ön plana çıkarıp, bunu hareketli figürlerle destekliyor ve

böylece derinlik yanılsaması daha da artırılıyordu. “Açık kompozisyon şemalarının yeğlendiği bu yapılarda, resimsel MEKAN, gerçek mekanla bütünleşmiştir.”³³

Genel hatlarıyla bu beş belirgin üslubun hakim olduğu Barok dönemini, sanatçıların yapıtlarıyla örneklendirmek yerinde olacaktır. Şüphesiz burada bütün Barok sanatçılara değinmek olanaksız olduğundan, konu dahilinde benzer üslup özellikleri gösteren sanatçılardan en özgün olanlarına değinilecektir.

Maniyerist sanatçıların ilk örneklerini daha doğrusu ilk kıvılcımlarını attığı Barok Üslubu, tam anlamıyla yada tüm kurallarıyla Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) ile kendini göstermeye başlıyordu.

İdeal güzellik ve geleneğe şiddetle karşı çıkışı, Onu kutsal öyküleri betimlemekten, daha doğalcı davranmaya itti. Yapıtlarında gerçekçi etkiler ve figürlerin bizden biriymişler gibi betimlenmesi, ışık-gölgeyi zarafet oluşturmak yerine, sertlik ve gerilim etkisini vurgulamak için kullanması, resminin genel karakterini ortaya koyuyordu.

Bütün resimlerinde görülen dramatik etkiler, ışık-gölge karşıtlıklarıyla güçlendirilmiş, dramatik etkilerin en şiddetli olduğu an seçilerek veriliyordu. O, sahnenin en dramatik noktalarını ışık yardımıyla tüm detaylarına kadar işliyor, diğer kısımları karanlık içinde boğuyordu. Bütün bunlara rağmen resimlerinde genel olarak yalın düzenlemeler hakimdir.

Sanatçı gerek kullandığı yöntem gerekse resim mantığı ile ‘Tenebrizm’ yada ‘Caravaggioculuk’ adıyla bilinen bir resim mantığı etrafında birleşen sanatçıların yol göstericisi oluyordu.

Nicolas Poussin (1594-1665), klasik üslubun çizgiselliğini benimsiyor fakat aynı ölçüde düzlemselliğe dönüşü tercih etmiyordu. Klasik üslubun sağlam desen ve kurgu anlayışının hakim olduğu resimlerinde yatay ve düşeylerin birbirini desteklediği ve dengelediği görülür. O, kompozisyonu oluştururken sağlam bir yapı ve belli bir düzeni her zaman kompozisyona egemen kılıyordu. Doğa bir

³³ Heinrich WOLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s: 115/116

şekilde sanatçının eliyle belli bir düzene sokuluyordu. Bu düzen anlayışı, Cezanne ve Kübizmde sanatın belirleyici etkeni olacaktır. Poussin' in "Antik Çağ' ın müzik makamlarından esinlenerek oluşturduğu resimde ussal bütünlük kuramı daha sonra AKADEMİ' lerde okutulan KLASİKÇİLİK' in temel ilkelerini oluşturmuştur."³⁴ Sanatçının Rönesans ilkelerine bu bağlılığı, Onun, sanat eserinin gözden ziyade akla hitap etmesi mantığını savunmasının bir sonucudur.

İzlenimcilik' in resim mantığını oluşturan etkenlerden biri olan ışık ve renk, daha önce hangi ressamda kendini en güçlü bir şekilde hissettirmişti şeklinde ki bir soruya verilebilecek en güzel cevap, kesinlikle Kuzeyli ressam Pieter Paul Rubens (1577-1640), olacaktır.

Rubens' in resimlerinde üç özellik hemen kendini gösterir: Işığın vurgulamaya kattığı zenginlik ve canlılık, Venedik Ekolü' nden ve Kuzey Resmin' den kalma zengin bir renk anlayışı ve kıvrılan biçimlerle oluşturulan hareketlilik.

Olgunluk dönemi işlerinde kalabalık sahneleri yeğleyen sanatçı, iyi bir 'kompozitör' olduğunu bu resimlerde açıkça ortaya koyuyordu. Bu karmaşık kompozisyonlarda izleyici, hem karmaşık resimsel yapı hem de ışık ve renk oyunları ile, birbiri içinde eriyen nesnelerin izlenme gücü ile karşılaşılıyordu. Fakat bu güçlük içinde plastik değerlerin güçlülüğü, eseri, estetik bakımdan mükemmel kılıyordu.

Kompozisyonlarını çabucak oluşturması onun daha üretken olmasını sağlıyordu. İşlediği figürlere ışık ve renk yardımıyla mükemmel bir canlılık veriyordu. Onun resimlerinde, bir çocuğu izlerken, çocukluğun tüm canlılığı, masumiyeti, neşesi ve çocuğun içindeki yaşama sevinci hemen algılanır.

Özellikle 17. yy' ın ikinci çeyreğinde yaptığı manzara resimleri, Barok manzara üslubunun yetkin örneklerindendir. Figürlerin küçülerek doğanın ön plana çıktığı bu resimlerdeki hareketli yapı, kıvrılarak derinlere giden yollar, ağaçlar ve atmosferik yapıyı kuvvetlendiren bulutlarla oluşturuluyordu. "Rubens' in

³⁴ Uşun TÜKEL, Ezacıbaşı Sanat Ans., III. Cilt, s:1509

tablolarına bakınca atılgan, duyusal, dinç, gösterişli süslü ve fevkalade enerjik bir üsluba sahip olduğunu görürüz.”³⁵ Bu üslup özellikleri, hem süslemeci Rokoko’ya, hem şatafatlı Delacroix’ ya hem de renk aşığı İzlenimcilere ışık oluyordu.

Rubens resim düzleminde derinlik yanılsamasını verirken de Barok üslubunun özelliklerini sergiliyordu. Düzlemsellik ilkesini resimlerinden tamamen kaldırarak, derinlemesine tasvir ilkesi kullanıyordu. ”Derinlik etkisi, hareket halindeki şekillerle belirtildiği zaman en kuvvetli etki yapmaktadır; onun için, coşkun bir halk kitlesi motifini düzlem üzerinde tasvirden üçüncü boyuta geçirmek Barok’un cüretli bir hamlesi olmuştur”³⁶ Bunun en güzel örneklerini Rubens’te bulmak mümkündür. ‘Hac Taşıma’ resmin de, kalabalık yoğun bir sahne ‘S’ hareketi çizen bir kompozisyon eksenine sahiptir. Sanatçı bu resimde derinlik yanılsamasını artırmak için abartılı bir ön ve arka plan biçim oranı ve bu biçimlerin kompozisyonun düzlemselliğini bütünüyle ortadan kaldırması için derinlemesine tasvir ilkesine göre biçimleri birbirleriyle ilişkilendirilerek kullanıldığı görülür.

Düzlemselliği reddeden bütün resimlerinde olduğu gibi manzaralarında da, derinlik ve uzaysal boşluk kavramı ilk bakışta bir bütün olarak kavranıyordu. Hiçbir nesnenin klasik sanatta olduğu gibi düzlemler üzerinde donup kalmadığını, bir bütünü oluşturan parçaların her biri ana motifin alt motifini oluşturuyordu. Yoğun figürlerle oluşturulan kompozisyonlarda da aynı mantığı uyguluyordu. Bütün figürler bağımsız olmak yerine akıcı kompozisyonun belli belirsiz parçaları halindeydi. Onun resimlerinde figürler ve hatta varsa doğa elemanları (ağaçlar, tepeler, yollar,...) kompozisyonun bütünler parçaları durumundadırlar. Bütünlük sağlanırken, hareket ve ışık etken rol oynuyor, kompozisyonda denge aramıyor, gözü merkezi figürlerde, sağda, solda, üstte yada altta bir noktaya toplamaktansa, hareket ekseninde gezdirmeyi tercih ediyordu. Başka bir deyişle Onun kıvrımlı

³⁵ Flavio CONTI, Barok Sanatını Tanıyalım, s: 52

³⁶ Mehmet KAVUKÇU, Ders Notları, 1998/2001

hareketleri, gözü resmin içine çekiyordu. Göz bir bulmaca çözer gibi belirsiz olan biçimleri, belirli olan biçimler ekseninde tamamlamaya çalışıyordu.

İspanyol ressam Diego Velazques (1599-1667)' de gerçekçi ve doğalcı betimlemenin önde gelen ustalarındandır. Plastik değerler için, resmin birçok anlatımcı öğesini resmin dışında tutan sanatçı, yalnızca izlenimlerini resme aktarmayı seçiyordu.

Işık-gölge karşıtlığı büyük kontrastlar halinde değil, bütün tabloda kademeli olarak kullanılıyordu. Böylece yanılsama izlenimi Rönesans'ın detaycılığı ile değil, gözün, nesneleri doğada algıladığı biçimiyle algılamasını sağlayarak veriyordu. Yüzeydeki nesneler, detaylar ve perspektif sayesinde değil, ışık-gölge ve renk sayesinde elle tutulabilir hale geliyordu. "Gölge ve ışıklı bölgeler sırası ile öyle bir düzenlenmiştir ki, resmedilmiş gibi değil de gerçekten 'oradalarmış' gibi bir izlenim yaratırlar."³⁷ Işık ve renk kullanımındaki bu ustalığı Onu da renkçi ressamlar sınıfına sokuyordu.

Resimlerinin tamamında, alt yapıyı oluşturan matematiksel kompozisyon kurguları, eserlerini kompozisyon sağlamlığı ve dinamizm açısından mükemmelleştiriyor, Onu da iyi bir 'Kompozitör' yapıyordu.

Bu düzlemselliği reddeden tavır, Onu çağının derinlemesine tasvirini özellikle ışık huzmeleriyle vermesi noktasına taşıyordu. Velazques bu ışık sayesinde gözü olabildiğince derinlere çekmeyi başarıyordu. Bu, Rubens' de ki, ışık ve renk titreşimleriyle karşılaştırıldığında, Velazques'in, Rubens' den farklı olarak, bu titreşimler için kompozisyon sağlamlığını ikincil planda tutmayarak, bir mühendis titizliği ile oluşturduğu matematiksel kurgularla, sağlamlık aradığı görülür.

Önemli eserlerinden biri olan 'Mızraklılar'ın da "gruplar düzlemler üzerinde toplanmamışlardır, her yanda ritim derinlik yönünde belirmektedir ve tek bir düzlem üzerinde tespit edilmeleri gerekli olan iki komutan motifinde bu tehlike

³⁷ Heinrich WOLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s: 100/101

tam bu noktada gözün, arkada ki çok aydınlık asker kıtasına çekilmesiyle önlenmiştir.”³⁸

Barok denilince şüphesiz ilk akla gelen isim Hollandalı Rembrandt van Rijn (1606-1669) olacaktır. O, yalnızca Barok’un değil tüm sanat tarihinin en büyük dehalarından biri idi. İnişli çıkışlı bir yaşam süren sanatçı, tam anlamıyla kendini sanata adanmış biri olarak yaşıyor ve öyle ölüyordu.

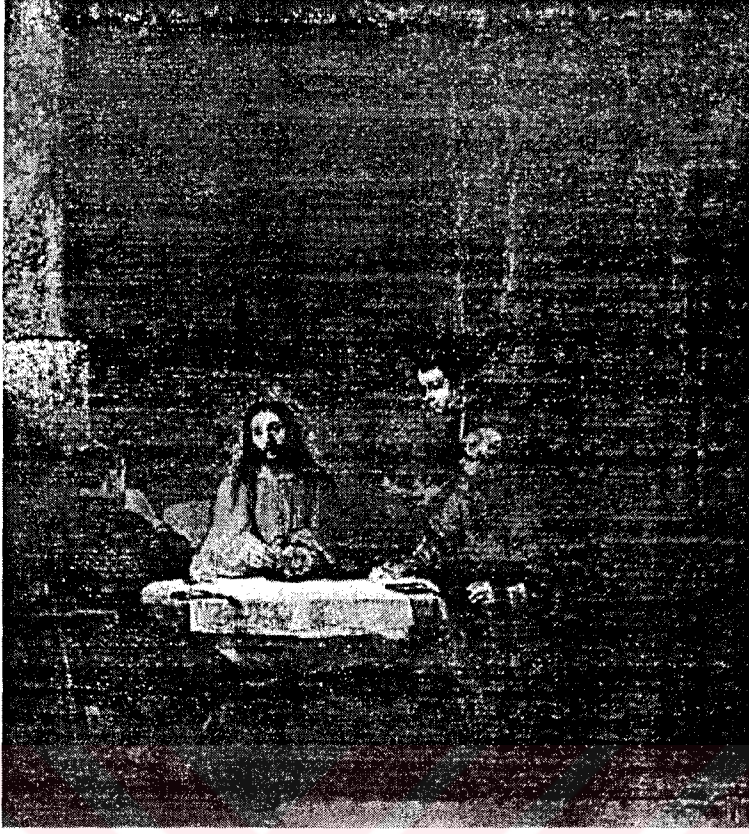
Rubens’in cıvı cıvı resimleriyle mukayese edildiğinde, Rembrandt’ın resimleri, rengi, ışık gölge kullanımı, figürlerdeki ifadeler ve kompozisyon kurguları ile içe dönük, etkileyici ve oldukça dramatik resimler olarak görülürler. Daha çok Caravaggio kokan resimlerinde, karanlıklara gömülmüş figürler dikkat çekiyordu. ‘Gece Nöbeti’ adlı resminde gün içerisinde olan bir olay, koyu alanlara gömülerek yer yer beliren şiddetli ışıklarla dramatik bir etki altına sokuluyor, bu etki için kullanılan koyuluklar sahneye gece izlenimi veriyordu.

Karanlık ve aydınlık karşıtlığının egemen olduğu resimlerinde, ışık-gölge bağıntıları bu egemenlik için kullanılıyor ve kontür çizgileri tamamen eriyerek, figür veya nesneler atmosfer içinde onun ayrılmaz parçaları haline dönüşüyorlardı.

Yüzeyin derinlere taşınmasında Rembrandt’ da Hollandalı çağdaşları gibi, derinlemesine tasvir ilkesini kabul ediyordu. Gençlik yıllarında yaptığı, yüzeyi derinlere taşıma çabalarına, olgunluk dönemi işlerinde daha sınırlı bir derinlik arayışıyla karşı çıkıyordu. Tintoretto ile mukayese edildiğinde, Onun resimleri yüzeye çok daha yakındırlar.

Rönesans da olduğu gibi bütün figürleri düz bir çizgi üzerinde sıralamayı oldukça seven sanatçı, kullandığı ışıkla, bu düzlem etkisini tamamen ortadan kaldırmayı başarıyordu. Bu yapı içerisinde sertliğini ve yontusallığını kaybeden düzlemsellik etkisi, yüzeye paralel yerleştirilen duvarda bile derinselliğe dönüşüyordu. Eserlerinin büyük bir bölümünü oluşturan portrelerinde bile bu düzlemsellikten kaçış hemen göze çarpıyordu.

³⁸ Cahit KINAY, Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s: 108



Resim-11: Rembrandt, Emmaus'ta Akşam Yemeği.

Işığın figürler ve fon üzerindeki vurguları oldukça dikkate değerdir. Fonun karanlığı yer yer delinip, yer yer figürle kaynaşırken; figür üzerindeki ışığ ise yer yer fona yansıyor. Detayların anlamsızlaşp, ana kurgunun ayrılmaz parçaları oluşuyla optik algılamaya bağlı, resmin bütünler algılanışı resme hakim oluyordu.

Rembrandt'tan bir kuşak sonra yine Hollanda'dan Barok Üslubun bir başka ustası, yeteneği ve resim anlayışı ile sanat tarihine ismini yazdırıyordu: Jan Vermeer van Delft (1632-1678). 'Tür resmi' (Günlük Yaşam Resmi) nin bu büyük ustası yaklaşık 20 yıllık sanat yaşamı boyunca pek az esere imzasını atıyordu.

Vermeer resimde konuyu ikici plana atarak günlük olağan şeylerin resmini yapmaya başlıyor ve bunlar daha çok içinde insan figürü olan ölü doğalar haline dönüşüyordu. Ağırlıklı olarak iç mekân (İnteryör) kurguları olan resimlerinde, biçimlerdeki yumuşaklık, Rembrandt sanatının sert ışıkları yerine yumuşak ve nesnelerin ayrıntılarını öldürmeyecek bir ışığın kullanılmasıyla sağlanıyordu.

Kompozisyonlarının altyapısına egemen olan yatay ve dikeyler ve bunların oluşturduğu alanlar Mondrian'ın soyut kompozisyonlarıyla ilişkilendirilmektedir. "Delf'de Bir Sokak tablosunda klasik perspektif kurallarına bağlı kalmaksızın derinlik planlarla verilmiştir."³⁹ kullandığı bu yöntem ve seçtiği konular, resimlerini oldukça dingin yapıyordu.

Bütün bunlarla birlikte O, tam anlamıyla bir Barok ressamıydı. Sınırlı iç mekanları yansıttığı resimlerinde bile yan duvara açtığı pencerelerle, bize paralel duvara yani figür arkasındaki fona ışık düşürerek, ışık oyunları sayesinde hem figürle duvar arasında ilişki kuruyor hem de figüre kabartma etkisi veren bir yanılsama sağlıyordu. Vermeer, ön planı gölgede bırakıp, arka plandaki nesneleri veya figürleri aydınlatarak gözü hemen derinlere çekiyordu. Gerek iç mekandaki kompozisyonlarında gerekse peyzajlarında durum böyleydi. Işık oyunları ve renk perspektifiyle bu derinlik yanılsamasına yardımcı olan bir diğer teknik ise, Leonardo'nun bildiği halde uygulamaktan şiddetle kaçtığı, Ruysdeal'in ise severek kullandığı, sahnede bize yakın olan nesnelerin oldukça büyük, arkadaki nesnelerin ise aradaki mesafeye göre oldukça küçük çizilmesi idi. Örneğin aralarında birkaç metre olan sandalye ve figür hemen hemen aynı boyda hatta öndeki sandalye figürden daha büyük çiziliyordu.

³⁹ Francis CLAUDON, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, II.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul Mart 1994 s: 50

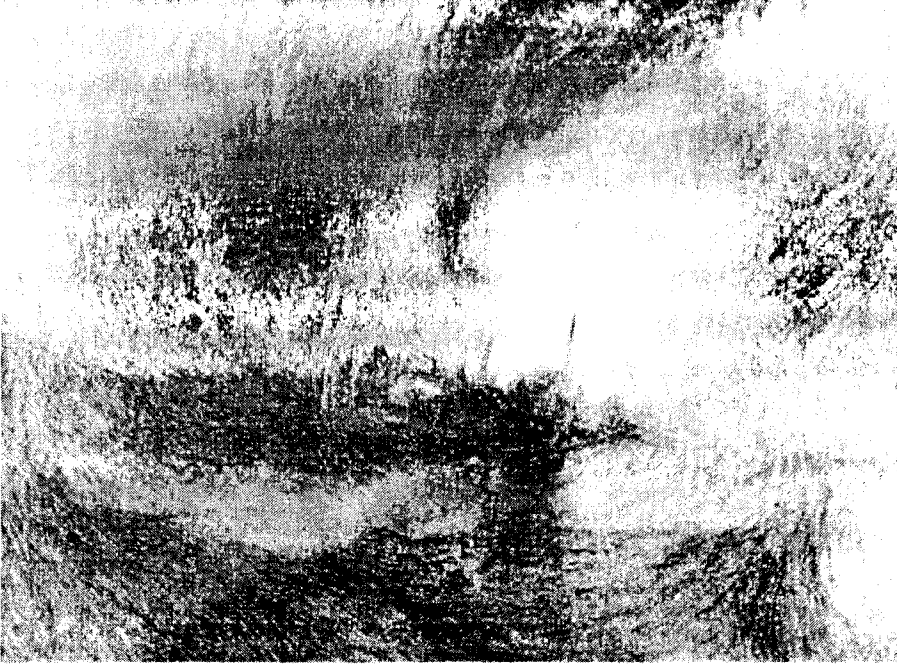


Resim-12: Vermeer, Aşı Kadın

1-12- Romantizm

18. yy resim sanatı, Rönesans ve Barok ile mukayese edildiği zaman, yenilikler ve buluşlar açısından pek verimli bir dönem olarak algılanamaz. Rokoko, süslemeci bir sanat olarak neşeyi ve şaşalı bir saray hayatını resme konu yapıyor, Neo-klasikçiler, Yunan ve Roma sanat eserlerine öykünüyorlardı. Birçok sanat tarihçi tarafından bu dönemin bir bunalım dönemi olduğu vurgulanmaktadır. Böyle bir süreçten geçen Avrupa resim sanatı 19. yy ın hemen başında, kendine özgü üslup özellikleriyle adından bahsettiren yeni bir usta yetiştiriyordu; Joseph Molart William Turner (1775-1851).

Turner' ı bu kadar önemli ve özel yapan şey, Leonardo ile farkına varılan, havanın nesnelerin görüntüsü üzerindeki etkisini zirveye taşımasıdır. Artık hava perspektifi bir başka değişle resimdeki atmosfer, resmin bir detayı değil, resme egemen ana tema oluyordu.



Resim-13: Turner, Fırtınada Gemi.

Sanatçı doğayı bilen hatta ona egemen bir görüntü çizer. Onun ışık ve göz alıcı bir tantana ile dolu oldukça yüksek bir devinime sahip resimlerinde doğa insan heyecanları eksiksiz yansıtır ki bu, onun ışık yansımaları üzerine yaptığı çalışmaların sonucu olarak ortaya çıkıyordu.

Temeraire Savaşı (1839, Ulusal Galerî, Londra) ve Tayfun Geliyor (1840) gibi olgunluk dönemi işleri, renklerin birbiri içine girmesi ve biçimlerdeki hareketlerle, kompozisyon bir girdap biçimi oluşturuyordu. Böylece alışılmış kompozisyon düzenlemelerinin özellikle dingin Romantik manzara geleneğinin tamamen dışında kalıyor ve sanatçının rengi kullanışı bakımından oldukça özgün işler oluyorlardı. Bütün bu söylenenler paralelinde Turner atmosferi bütünüyle resme dahil etme noktasında en “Sonunda, kompozisyonu bir genel etkide, doğrusunu söylemek gerekirse konuyu bir hava, bir atmosfer, bir ortam adı verilebilecek şey içinde eritmeye ulaştı.”⁴⁰ bu aynı zamanda konunun, plastik değerler içinde erimesi bakımından da önemli bir adımdı.

⁴⁰ Uşun TÜKEL, Eczacıbaşı Sanat Ans., III. Cilt, s: 1830

Bu atmosferik etkiyi verirken vurguladığı sis havanın etkisini yoğunlaştırıyor, ufuk çizgisi kayboluyordu. Hava içerisinde eriyen nesneler belli belirsiz görüntülere dönüşüyor, son dönem suluboya çalışmalarında ise yalnızca gerilimi yüksek renk lekeleri halini alıyordu. Bunlar soyutlamacı resmin ilk örnekleri olabilme özelliğini de taşımaktadırlar.

“Renk ve ışık konusunda gençliğinden beri sürdürdüğü çalışmalar, Turner’ın bu son yapıtlarıyla en olgun anlatımını bulmuş, sanatçı Romantik manzara resmine getirdiği yenilikler yanında renk, biçim gibi resim öğeleri konusunda da devrimci tutumuyla önem kazanmıştır.”⁴¹

1-13- Realizm

XIX.yy başlarında İngiliz sanatçılarla başlayan doğaya yöneliş, Fransız sanatçılarca da benimseniyordu. Fakat onların benimsedikleri üslup özellikleri oldukça farklıydı. İngiliz sanatçıların devingen, canlı, ışık ve rengin baş tacı edildiği resimlerinin aksine Fransız sanatçılar daha realist üslup özellikleri sergiliyorlardı. Realizm diye adlandırılan bu ekol kendi içinde: Natüralist Realizm (Barbizon Ekolü) ve Sosyal Realizm olarak iki gruba ayrılıyordu.

Doğanın olduğu gibi; ülküsellştirilmeden veya idealize edilmeden verilmesini amaçlayan Natüralist Realistler için Millet en önemli temsilci olurken, toplum yaşamını yine aynı ilkeler çerçevesinde resmetmeyi amaçlayan Sosyal Realistler için Courbe en önemli temsilci oluyordu.

Jean-François Millet (1814-1875), duygusal bir dinginliğin hakim olduğu resimlerinde, doğaya hakim olan değil, onunla mücadele eden sıradan köylüleri, renksel ve ifadesel açıdan hiçbir abartıya yer vermeksizin resmediyordu. Oldukça geniş ve yüksek bir gökyüzü altında, insanlar ve doğa belli bir ritmin

⁴¹ Uşun TÜKEL, Eczacıbaşı Sanat Ans., III. Cilt, s: 1234

parçalarıdır. Algı ve duygu için gerekli olanların dışında ki bütün parçaların elenişi ve sağlam biçim verme kaygısı resimlerinin en baskın özellikleri oluyordu.

Tuvallerin ön tarafına yerleştirdiği figürlerinde “Kitleyi neredeyse heykelsi bir biçimde yalınlaştırmayla, sıradan devinim ve duruşların bile anıtsal bir ağırlık ve konumda verilmesini sağlamıştır.”⁴² onun bu insan olgusu Sosyal Realistleri de etkiliyordu.



Resim-14: Courbet, Günaydın Bay Courbet.

Realizm'in isim babası da olan Gustave Courbet (1819-1877), 19.yy ortalarında Sosyal Realistlerin ve Modern Realizm' in tartışmasız en önemli temsilcisi oluyordu. Barbizon Ekolü' nün doğaya bağlılık düşüncesini modası geçmiş, çağdışı olarak nitelendirip, onu reddeden Courbet, herhangi bir duygusallığa yönelmeden, insanın olağan, gündelik yaşamını idealize etmeden olduğu gibi verme yolunu seçiyordu. Sosyalist düşünce sistemine yakınlık duyan

⁴² M.KAVURÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 62

sanatçı, bu düşünce sistemine paralel olarak; çalışan, emek harcayan insanları, bu insanların çektiği acı ve ızdırapları resmin konusu haline getiriyordu.

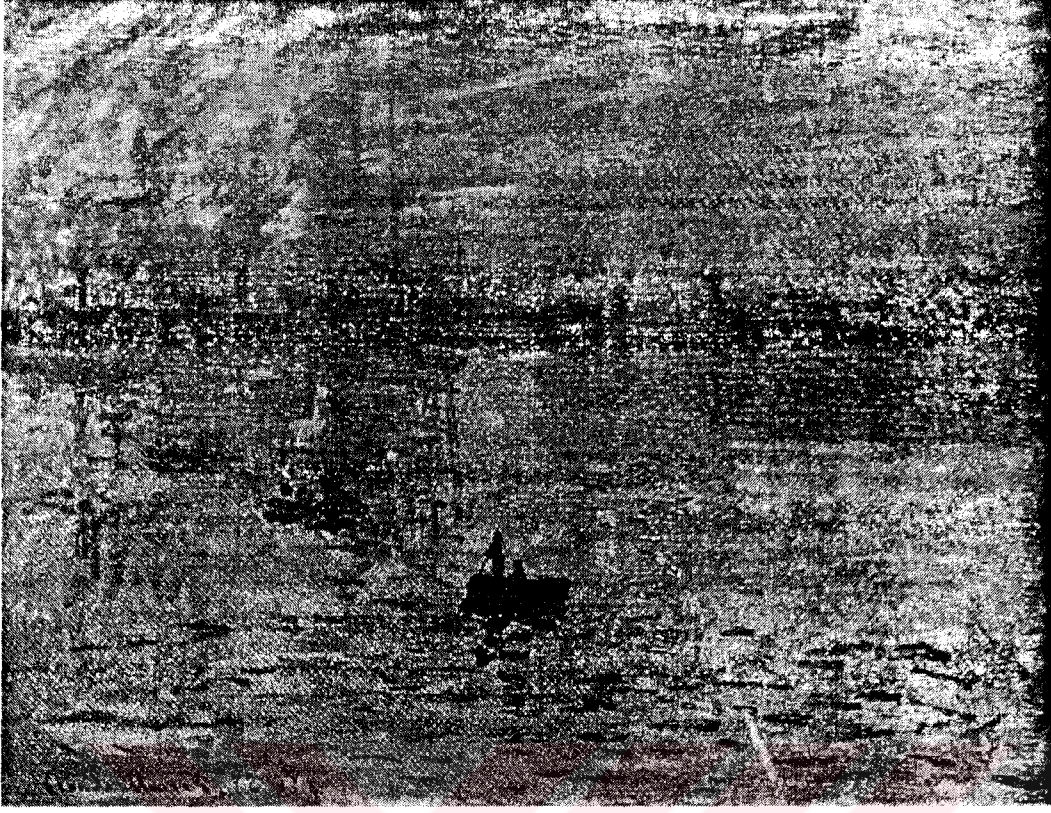
Figürlerinde amaca uygun bir renk zenginliği ve oldukça güçlü bir ışık-gölge karşıtlığı, hem figürlerin elle tutulabilirliğini artırıyor hem de Hiperrealistler' e bir çıkış noktası hazırlıyordu.

1-14- İzlenimcilik

19.yy da Fransızlar'ın sanat alanındaki atılımı, İzlenimciler (Empresyonistler) tarafından devam ettiriliyordu. Bu cesur ve dev atılım, aynı zamanda tüm resim sanatının da en büyük atılımlarından biri oluyordu. Doğa gözlemi devam ediyor fakat izlenim ve ussal birleşimim, yerini dolaysız izlenime bırakıyordu. Prizmanın icadı, renk kaynağının ışık tayfları olduğu geçeceğini çıkarıyor, sanatçı da bu bulguları resme aktarma yolunu seçiyordu. Klasik resmin ışık-gölge mantığı yerini, ışık-renk mantığına bırakıyordu. Resim sanatının gelişimine bilim damgasının vurulması olarak, Rönesans'ta perspektifin resme kazandırdığı imkanlar ve İzlenimcilik'de bu prizmanın icadıyla rengin kaynağının ışık olduğu gerçeğinin anlaşılması ve bunun resme egemen kılması görülür.

İzlenim resmin oluşumunda birincil rolü oynuyordu. “Bundan böyle sanatçının görmesi, objektif değil sübjektifti, görüldüğü gibi değil de, gördüğü gibi bir dünyaydı. Artık geometrik formel bir perspektiften söz açılamıyordu. Çünkü, bütünsel yapısıyla tanıdığımız geleneksel anlayış, yerini bütün parçaların birbiri içinde eriyip, aktığı ışık ve renk dünyasına bırakıyordu. Üç boyutlu bir dünyadan, iki boyutlu yüzey resmine varılmıştı.”⁴³ Nesnelerin ışık ve renk sayesinde algılandığı geççeğine ulaşan sanatçı, onları resme aktarırken, anlık ışık-renk yansımalarını kullanma yolunu seçiyordu.

⁴³ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s:417 / 418



Resim-15: Monet, İzlenim - Gün Doğumu.

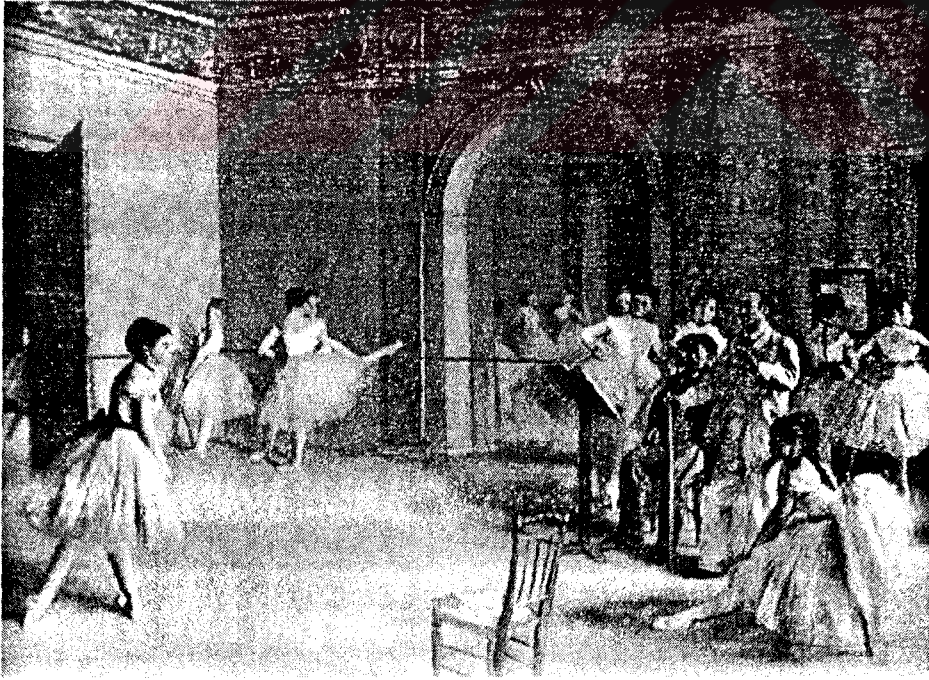
Kontürler ve hatta biçimsel özellikler tamamen eridiği için nesnelerin üç boyutluluğu ortadan kalkıyor ve hatta nesneler bu renk tayfları, renk alanları arasında kayboluyordu. Bu, onun, üç boyutlu objektif bir mekan yerine, serbest hava mekanı içine yerleştirilmesini zorunlu kılıyordu. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta da objelerin erimesi sonucu klasik perspektif anlayışının ortadan kalkmasıdır.

Hava ve renk perspektifiyle sağlanan yeni derinlik etkisi, renklerin ard arda, yan yana dizilmesiyle oluşturuluyordu. Fakat genel anlamda, klasik mantıktaki bir derinlik değildi bu. Yüzeye bağlı renk alanlarından oluşan bir derinlikti.

1-15- Ard-İzlenimciler

İzlenimcilik' in getirmiş olduğu bu yenilikler ve düşünce tarzı, 20. yy resim sanatının izleyeceği yolunu da belirliyordu. Fakat Ard-İzlenimciler olarak adlandırılan bir grup sanatçı var ki, İzlenimciliğin direkt etkileri onların resimlerinde açık bir şekilde izlenebilir.

Ard-İzlenimcilerden biri olarak nitelendirilen Edgar Degas (1834-1917), İzlenimcilerle çalışma fırsatlarını değerlendirse de onların bazı görüşlerini paylaşmıyordu. "Degas tutkuyla çizim çalışıyordu ve portrelerinde beklenmedik açılardan görülen biçimlerin mekan ve cisimselliğini belirginleştirmek istiyordu. İşte bu nedenle, konularını, açık hava resimleri yerine, baleden çıkarmayı yeğliyordu. Provalarda, vücutları, her türlü davranış içinde ve her yanından gözleme olanağına sahipti. Sahnenin tepesinden baktığında hareket veya dinlenme halindeki kadın balerinleri görebiliyor, karmaşık perspektifi ve sahne ışıklandırmasının insan figürleri üzerindeki etkisini inceleyebiliyordu."⁴⁴



Resim-16: Degas Rue Le Peletier'deki Operada Bale Prova Odası.

⁴⁴ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 73

Degas, İzlenimciler'in renkle verdiği devinimi benimseyip, formu renk için yok saymalarına karşı çıkıyordu. Onun figürlerinde Rönesans'ın sağlamlığı görülür.

Betimlediği sahnelere bakış açısı oldukça farklıydı. Onun sahneye üstten bakışı ve sahneyi betimlerken kullandığı perspektif yenilik sınırlarını zorlayan bir çabanın ürünüydüler. Bu yenilikler içerisinde mekan, farklı algılanışıyla İzlenimciler'in aksine vurgunun arttığı bir mekan olarak algılanır. Monet ile Degas karşılaştırıldığında, Monet'ın değişen renkleri 'an' içinde yakalayıp resmettiğini, Degas'nın ise, değişen hareketleri 'an' içinde yakalayıp resmettiği görülür.

1890'lar da Paul Gauguin (1848-1903), Seurat'ın akılcılığına zıt bir sanat anlayışıyla, yani güçlü ve dolaysız bir ifade mantığıyla resimler yapıyordu. Gauguin için yüzey, bilimsel araştırmaların kanıtlandığı bir alan değil, sanatçının ilkel, yabanıl, naif, arı duygularını işlediği bir alan olmalıydı.

"..., resmin temelde düz bir yüzeyin belli düzen içinde renklerle kaplanması...." ⁴⁵ mantığı ile hareket eden sanatçı, düşündüğü yalın düşünce sistemini geliştirmek için Tahiti adalarına yerleşiyor ve çalışmalarına burada devam ediyordu. "Yerlilerle yaptığı portrelerini de, bu 'ilkel' sanatlarla uyumlaştırmaya çalışmış ve yoğun renklerden oluşan geniş lekeleri kullanarak biçimlerin kenar çizgilerini basitleştirmiştir. Cezanne'dan farklı olarak, bu basitleştirilmiş biçim ve renksel kalıpların, tablolarını basitleştirmesinden korkmamıştır."⁴⁶ Bu basıklık yüzeydeki derinliği Cezanne'a göre daha da yakınla getiriyordu. Yalın anlatım, doğu sanatlarına duyulan ilgi ve renklerin düz alanlar halinde uygulanması olarak nitelendirebileceğimiz bu üslup özellikleri, resmin dekoratifleşmesi yolunda önemli sonuçlar doğuruyordu.

⁴⁵ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, s: 439

⁴⁶ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 32

Resimlerindeki genel izlenimler bizi, perspektifin kural dışılığına, planlar halinde uygulanan renklerin sıcaklığına, ışık-gölge vurgularından kaçınılarak volümünlerin basıklaştırıldığı basitleştirildiği izlenimine götürür.

Adı İzlenimciler ile anılan bir Paul Cezanne (1839-1906) da çıkış noktası olan doğayı, gözlem noktasında İzlenimciler gibi dikkate alsa da; belirginliğe ve kütleseelliğe verdiği önem noktasında Onlar dan ayrılıyordu. Zaten o hiçbir zaman kendini İzlenimci olarak tanımlamıyor ve hatta formu kaybettikleri gerekçesiyle her zaman onlara karşı çıkıyordu.



Resim-17: Cezanne, Sainte – Victoire Dağı'nın Les Louves'ten Görünüşü.

Sanat tarihinde dönüm noktası olan nadir sanatçılardan biri olan “Cezanne ile 1-Planlar dünyası, 2-Birkaç bakış açısı, 3- Ters perspektif resme girer.”⁴⁷ Bu devrimin sahibi olan Cezanne, doğayı taklit ederken, insan aklını ön

⁴⁷ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 22

plana çıkarıyor, doğayı olduğu gibi değil, her formun alt yapısını oluşturan geometrik biçim ile algılamayı özümseyordu.

Oldukça zengindi ve resimlerini satma kaygısı yoktu. Bu da Onu salt plastik değerler, doğa ve resim sanatı üzerinde araştırmalar yapma ve özgün fikirler üretme konusunda bağımsız kılıyordu.

1970 sonlarından itibaren derinliğin ve küteselliğin hakim olduğu kompozisyonlar oluştuyordu. Bu derinliği oluştururken, klasik perspektif kurallarını kullanmak yerine, ters perspektif, ışık-gölge ve planlarla kurulan bir yapıyı tercih ediyordu. Planlar ile oluşturulan geometrik biçimlerin merkezi bir noktaya yönlendirilmesi, Onun perspektif anlayışının temelidir. Bu perspektif anlayışına paralel olarak tek bakış açısını kullanmak yerine, birkaç bakış açısıyla algılanan nesneleri, üst üste bindirerek üç boyutluluğu sağlıyor, böylece geometrik kütesellikte vurgulanmış oluyordu.

Renk perspektifine dayalı olarak yakında izlenimi vermek istediği yüzeylere, ışıklık sıcak renkler, uzaktaymış izlenimi vermek istediği yüzeylere ise soğuk renkleri uygulayarak derinlik izlenimini artırıyor. Bu, soyutlayıcı bir yaklaşım olmasına rağmen Onu hiçbir zaman doğadan koparmamıştır. Aksine doğaya, bu bilimsel ve dikkatli gözlemlerle bakış, Ona doğayı çözümleme fırsatı veriyordu. 'Modern Resmin Babası' unvanını kazandıran bu yöntemler, Kübizm'in de temelini teşkil ediyordu.

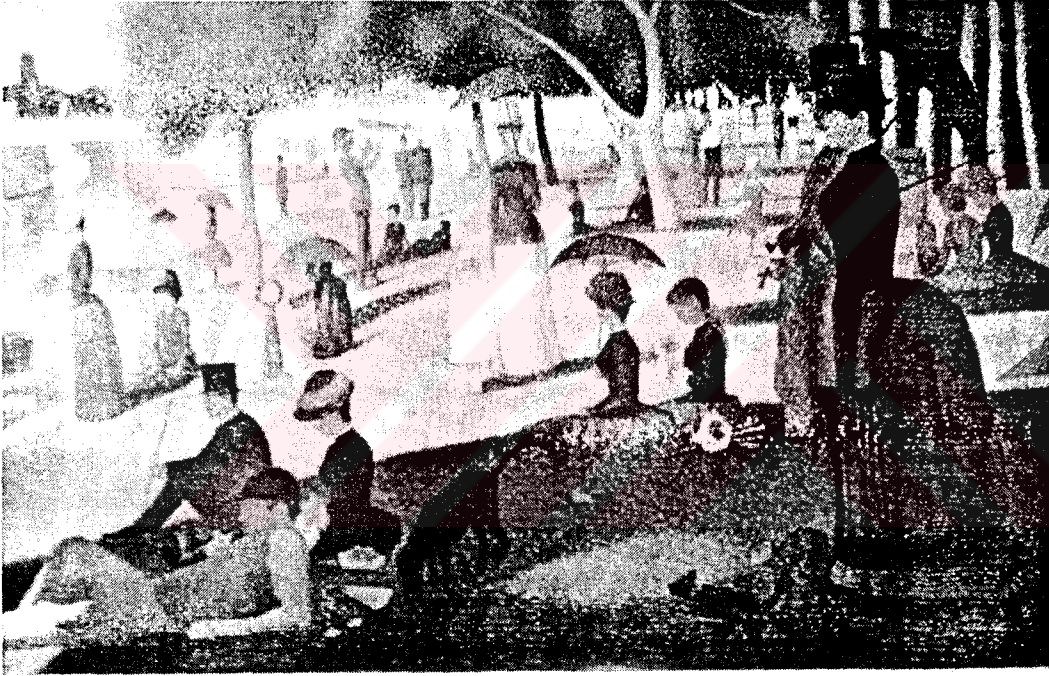
1-16- Divizyonizm

İzlenimcilik birçok sanat hareketine çıkış noktası oluyordu. Akımın renk anlayışından yola çıkan Seurat Divizyonizm (Pointizm-Noktacılık)'i, Van Gogh ve Gauguin ise Post-empresyonizm'i geliştiriyorlardı.

Georges Seurat (1859-1891) İzlenimcilik'in ışık duyarlılığını akılcı, bilimsel bir teknik ile, arı renkleri, yüzeyde dahi birbirine karıştırmadan, noktalar

halinde yan yana yerleştirerek kullanıyordu. Klasik sanatın sağlam kompozisyon ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kalarak yaptığı resimleri, yaşadığı dönemin post modern işleri olarak algılanabilir.

Soyut resme kadar, bir yanılsama alanı olarak görülen tuval yüzeyi, Seurat ile birlikte, gözün, noktalar halinde işlenen renkleri bütünler olarak algılamasına dayanan (Renkler birbirleriyle karıştırıldığında oluşan matlık böylece yok ediliyordu) yeni bir algı yanılsaması tekniğinin denendiği yer oluyordu.



Resim-18: Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra.

“Seurat’ın akılcı bir yaklaşımla sanatı bir yaratma süreci olarak görüşünün daha uzun bir etkisi olduğu ve bunun Mondrian ve Konstrüktivizm (inşacılık) akımından geçerek günümüze kadar ulaştığı izlenebilir”⁴⁸

⁴⁸ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 52

1-17- Fovizm

Gauguin, resim düzlemini, tuval düzlemine oldukça yaklaştırmıştı. Bu yolda ilerleyen hatta sonunda resmi betimlemeden, soyuta kadar taşıyabilen isim ise Henri Matisse (1869-1954) oluyordu. Matisse 1809 yılında maddi sıkıntılanna rağmen Gauguin, Van Gogh ve Cezanne'ın birkaç tablosunu satın alıyordu. Sanat arzusu, çağının sanat anlayışını özümsemek ve sanat üzerine araştırmalar yapması noktasındaki bu çabaları ölene kadar devam ediyordu.

Sanatçının soyut sanatta ilgilenen birçok sanatçı gibi müzikten ilham aldığı, resimlerini oluştururken müziğin etkilerini resimlerine direkt olarak aktardığı bilinen bir gerçektir. Özellikle 'Müzik' ve 'Dans' adlı tablolarında bu etkiler, resmin konusuna kadar varmıştır.



Resim-19: Matisse, Dans.

Matisse'de birbirini tamamlayan, daha doğrusu bir önceki dönemin bir sonraki dönemi hazırladığı üç aşama görülür. İlk aşamada İzlenimcilik etkileri taşıyan bir resim mantığı savunuyordu. Kaba fırça vuruşlarıyla garip fakat güçlü

bir anlatım sağlıyordu. Sınırlı gölgeleme ve şiddetli renk değişiklikleriyle etkisi güçlü fakat derinliği az resimler yapıyordu. Bu dönem işlerinden olan 'Madame Matisse'i resmederken geleneksel anlayışın ışık-gölge karşıtlığını, renk karşıtlıklarıyla elde ediyordu. Bu bir renkçi ressam tutumuydu. Sanatçı bu mantıkla nesneleri, gerçekçi bir betimleme yoluyla değil, dışavurumcu bir etkiyle resmediyor, böylece eserin bir bütün olarak uyandırdığı etkiyi vurgulamak istiyordu. Basık modleler ile yüzeysel tavırlar sergileyen sanatçı, ikinci aşamada bu tavırları düz renk alanlarıyla oluşturulan tamamen soyutlamacı işlere dönüştürüyordu.

Şiddetli renklerle hareket ve ritim kazandırılan resimler dekoratif resim geleneğinin en yetkin örnekleri haline dönüşüyorlardı. Bu dekoratif resimlerin oluşturduğu ikinci aşamada sanatçı, yüzeyi renk alanlarına bölüyor ve renk alanlarını kalın kontür çizgileriyle birbirinden ayırıyordu. Büyük kompozisyonlarda olduğu gibi portrelerinde de aynı mantığı kullanıyor, bu mantıkta tuvaldeki derinlik yanılsamasını iyice yüzeye yaklaşıyordu. Perspektif yasalarının resmin dışına atıldığı bu mantıkta "Renklerin şiddet dereceleri ile üç boyut verilmeye çalışılmıştır."⁴⁹ başka bir deyişle derinlik yanılsaması için bu kez renk perspektifi birincil plana çıkarılıyordu. Pratikte, 'Gerçekten plastik mekan anlayışı' diye adlandırılan bu tavır, 20. yy soyut resminin belirgin tavrı oluyordu.

Resimsel öğelerin ve özellikle nesnelerin dengeli bir biçimde yerleştirilmesinde mükemmel bir uyum arayışı söz konusudur.

Üçüncü dönem işleri ise tamamen soyut işlerdir. Hasta olması nedeniyle fırça ve boyayı bir kenara bırakan sanatçı renkli kağıtları kesip yapıştırarak, nesnel yanılsamanın tamamen resim dışına bırakıldığı soyut kompozisyonlar oluşturuyordu.

⁴⁹ Ayla ERSOY, Sanat Kavramlarına Giriş, II.Baskı, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 1995, s:149

1-18- Kübizm

Cezanne'ın klasik sanatı modern sanatla buluşturduğu, modernin küttleselliğini etüt etme ve ortaya koyma mantığı, Kübizm'in çıkış noktası oluyordu.

Yüzyılın dahisi ve hatta tüm sanat tarihinin en büyük dahilerinden biri olan Pablo Picasso (1881-1973), Kübizm ile yeni bir oluşum ve sanatta yeni bir çizgi meydana getiriyordu." Sanat bir yalandır" diyebilecek kadar radikal ve cüretkardı.

Bu bir dönüm noktasıydı. Doğa bütünüyle parçalanabiliyor amaç doğayı taklitten doğayı yeniden tuval yüzeyinde kurmaya, kurgulaya dönüşüyordu. Bu köklü değişikliğin temelini atan Cezanne'dı. Cezanne'ın doğayı geometrik şekiller, yani: Koni, küp, silindir şeklinde algılama mantığı, Kübist sanatçıların çıkış noktasıydı. Fakat Kübist sanatçılar doğayı taklit etmek yerine, onu, tuval yüzeyinde yeniden inşa etme yolunu seçtiler. Bu, Cezanne ile Kübist sanatçılar arasında, özde, bir paralellik teşkil etmiyordu. Cezanne'ın doğayı sağlam şekillere oturturma mantığı nesnelerin parçalanarak, izlemsel görüşlerinden arındırılması, sonuç olarak, ortaya yalnızca serbest biçimlerin çıkmasını sağlıyordu.

İzlenimin yani duyuların egemenliğinin ortadan kalkması, aklın kavradığı, soyut rasyonel bir evrenin hakimiyetini kaçınılmaz kılıyordu. Kübist evren; durgun değişime kapalı, soyut aynı zamanda mutlak bir evrendi. Bu evreni oluşturan ise, çizgi, renk ve soyut öğelerin, plastik öğelerle düzenlenerek ortaya konulduğu matematiksel, geometrik bir bütündür.

Kübist yapıyı oluşturan içtepi, doğal olarak nesnelerin özünü de resmetmeyi amaçlıyordu. Amaç böyle olunca sanatçı gördüğü gibi değil, düşündüğü gibi resmetmeye başlıyordu. Öz, tinsel bir varlık yani nesnelerin özünü oluşturan bir metafizik düzen olarak algılanıyordu. Soyut biçimlerle oluşturulan bu

düzenekte, mekan, çizgi ve geometrik biçimlerin dengeli ve uyumlu kullanımı ve bu denge ilgilerinin bir birleşimi olarak karşımıza çıkar. İki boyutlu biçimlerle oluşturulan mekan derinliği de Kübizm öncesinden oldukça farklıdır. Bir çok bakış açısının kullanımıyla, “ Kabul edilen bir ön plandan hareket etmek ve bu ön plana göre perspektif aracılığı ile görünebilir bir derinlik izlenimi meydana getirmek yerine, Kübist ressamlar, sağlam tasvir edilen bir arka plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı belli bir biçim şeması içinde ön plana doğru çalışır.”⁵⁰ Bu konstrüksiyon izleyiciyi, resmi, Klasik Resmin aksine, arka plandan başlayarak ön plana doğru izlemeye zorluyordu. Sınırlı bir derinlik zorunluluğunu da ortaya koyan bu yenilik, sanatın her yönüyle yön değişiminin bir göstergesiydi.

Kübizm’ in, bu metafizik içeriğe sahip konstrüksiyonu, ilk olarak doğal biçimlerden hareket ederken, daha sonraları ise düşünsel formlardan hareket ederek oluşturduğu görülür. Bu da, Kübizm’ i kendi içinde iki farklı eğilime ayırıyordu. 1907-1911 arası ‘Analitik Kübizm’, 1911-1914 arası ‘Sentetik Kübizm.

1-18-1- Analitik Kübizm

Çıkış noktası olarak kendine doğayı seçen Analitik Kübizm, bütünsel değil, parçalanmış bir doğayı, düzenli bir varlığa sahip düşünsel, soyut bir dünya oluşumu için kullanıyordu. “Böyle bir düşünsel soyut biçim katında doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu (stercometrik) bir yapı olur. 1910lar da Picasso ve Breque’ın evren anlayışları bu yönde oluşurken, aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisi de belirlenmiş olur.”⁵¹

⁵⁰ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, IV. Baskı, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992., s: 168

⁵¹ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 170

Soyut ve üç boyutluluğun resmin yapısına kazandırdığı arkitektonik yapı özelliği, ona aynı zamanda somut olma özelliğini de veriyordu. İlk kez soyut-somut karşıtlığının aynı öz içinde eridiği görülmüyordu.

Soyut-somut birliğinin oluşumunu açar isek; İzlenimcilik ile bir mutlaklık kazanan ‘an’ ların ard ardalığı, Kübizm ile parçalanıyor, anlık görünüşler ve tek yüzeyler ortadan kalkıyordu. Sanatçı resme zaman kavramını sokuyordu. Değişik (çoklu) bakış açılarıyla biçimin etrafında, üzerinde, altında dolaşarak nesnelerin bütün yüzeylerini arkitektonik bir yapı halinde, üç boyutlu olarak resim yüzeyine aktarıyordu. İzlenim esnasında, izleyicinin resmedilen nesnenin bütün yüzeylerini izlemesi, onun nesne etrafında dolaşımını, bu da belli bir zamanın ister istemez izleyici tarafından algılanmasını zorunlu kılıyordu. Resme en, boy ve derinlikten sonra dördüncü boyut olarak ‘zaman’ boyutu da katılmış oluyordu. Bu düşünsel değişiklik, izleyiciye aynı an içinde bütün yüzeyleri kavrama yetisini veriyordu.

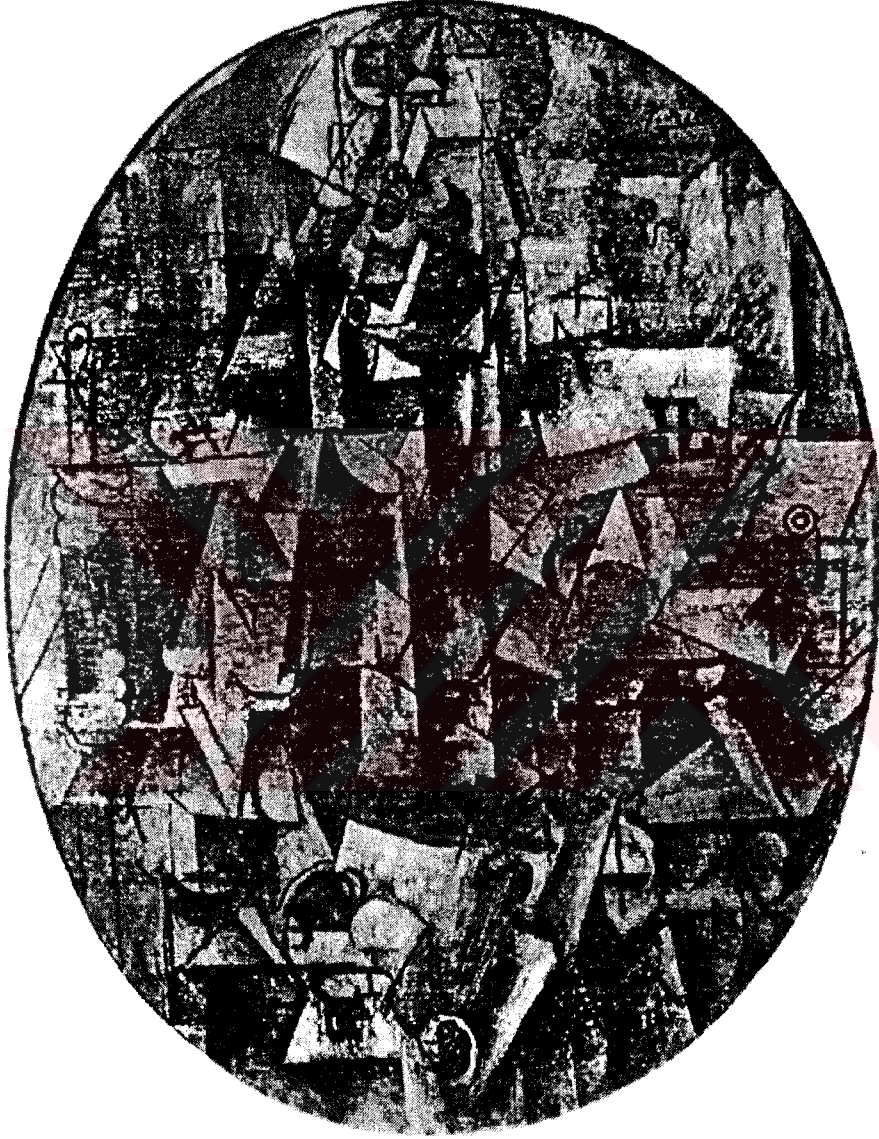
“Aynı zamanda” (simultan) yada “eş zamanlılık” kavramı olarak alarak nitelendirilen Kübizm’ in zaman anlayışı, resim düzlemindeki nesnelerin yüzeysellikten kurtulmalarını sağlıyordu.

Farklı perspektif ve farklı bakış açılarının aynı zamanda uygulanması, “Şimdiye kadar resmin kullana geldiği ve özellikle İmpresyonizmin mutlaklaştırdığı iki boyutluluk, yani ‘art ardalık’, yerini birden bire üç boyutluluğa ve ‘aynı zamanda’ lığa bırakıyor. Bu değişim içinde, resim sanatında büyük bir devrim gerçekleşiyor. Bu güne kadar iki boyutlu bir yüzey sanatı olarak anlaşılan ve böyle uygulanan resim sanatı, şimdi ‘aynı zamanda’ kategorisi ile bir mekan sanatı olmuş olur.”⁵²

Başka bir değişle, klasik resmin tek bakış noktasının kırılması sonucu, sanatçıyı hacmin parçalanması sonucuna ulaştırıyordu. Parçalanan hacim, sanatçının düşüncesinde geometrik formlara dönüşüyor ve sanatçılar “bunları resim yüzeyine paralel plandan yan yana ve üst üste getiriyor hacmi hazır ve

⁵² İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s: 171

bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı. Üst üste yerleştirilen (planı superposes), yakın planlardaki yüzeylerin yapışmasını önlemek için, 1910'la 1912 arasındaki yapıtlarda gölgelemelerden yararlanılıyor"⁵³ du. Analitik Kübizm olarak adlandırılan bu safha, bir boz-yap dönemi idi.



Resim-20: Picasso, Pipo İçen Adam.

⁵³ Nazan İPŞİROĞLU – Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, III. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s:28/30

Analitik Kübizm'in nesneleri duyuşal-yüzeysel özelliğinden kurtararak, cisimsel konstrüktif bir varlık olarak kurmasında doğadan yola çıkması, resimsel yapı elamanlarının doğada ve nesnelerde de olması gerçeğinin kaçınılmaz olduğunu ortaya koyuyordu. Analitik Kübizm'in, doğa ve nesnelerle olan ilgisi en aza indirgenip, resmin soyut-konstrüktif bir yapı haline dönüşmesi, 1912 ler de sanatın doğa ile bağlarını koparıp, biçim olarak yalnızca bir soyut biçim konstrüksiyonu haline dönüşmesiyle gerçekleşiyordu.

Dikkat edilmesi gereken önemli bir noktada bu soyut biçimlerin, özde bir soyutluğa sahip olduğudur. Bu soyut öz, düşünceyle kavranılan bir soyutluktu, çünkü Analitik Kübizm için doğa bir hareket noktası iken, Sentetik Kübizm de varış noktası oluyordu ve bu iki üslup içinde non-figüratif deyimini ilke olarak kullanılamaz. Her iki üslup içinde bir obje varlığı kendine her zaman gösteriyordu. Bütün bunların özünde Kübizm için nesnelerin lüzumsuzluğu kanısı, önceleri Kübist tarzda eserler üreten Kandinsky, Mondrian ve Maleviç gibi sanatçıların olgunluk dönemi işlerinde nesneyi tamamen resmin dışına atmaları noktasında kendini zirveye taşıyordu.

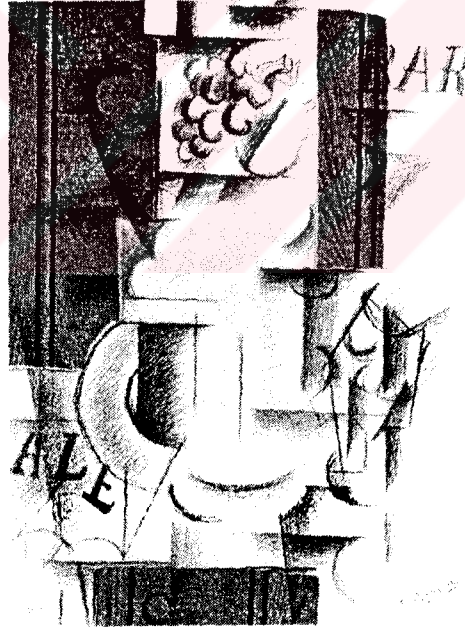
1-18-2- Sentetik Kübizm

1911-1914 yıllarını kapsayan Sentetik Kübizm, düşünsel-soyut geometrik elamanların sentezi ile kendini ifade ediyordu. Taşıdığı soyut geometrik düşünce sistemi, onu, çıkış noktası doğa olan Analitik Kübizm'den derin bir farkla ayırıyordu. Yani herhangi bir nesneden soyut bir biçim ortaya koyan Analitik Kübizm'e karşın, Sentetik Kübizm, soyut yapı elemanlarından bir nesne meydana getiriyordu. "Doğa, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapıt doğa biçimlerini yansıtıyor"⁵⁴ du.

⁵⁴ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 172

Analiz yerine, sanatçının zihinsel yaratısı önem kazanıyordu. Bunu yaparken sanatçı, diğer insanlardan farklı olan duyumlarını ve kavram anlayışlarını, tek bir algı içerisinde eriterek yani farklı kavram anlayışlarının 'sentezini' tuvale aktarmaya başlıyordu. Sonuçta, oluşturulan eserde felsefi dayanak noktası olarak Kant'ın 'kendiliğinden şey' kavramı ana tema oluyordu.

Sentetik Kübizm, yüzeyle oluşturulan derinlik yanılsaması açısından da bir ilki gerçekleştiriyordu. Reel dünyanın gerçekliğinin de resme dahil edilmesi, 'Kolaj' ve 'Assemblage' (Birleştirme) ile ilk kez Sentetik Kübizm de ortaya çıkıyordu. O ana kadar kendine, tuval yüzeyinden başlayarak, derinlere doğru giden yanılsamalı bir sanat alanı seçen resim sanatçısı, bundan böyle hazır nesneleri tuval yüzeyine yapıştırarak, resmi tuval yüzeyinden taşımaya başlıyordu. Böylece tuval yüzeyi, gerçek bir üç boyutluluğa kavuşuyordu.



Resim-21: Braque, Meyve Tabakası ve Bardak.

Picasso ve Braque'ın 1910'larda duvar kağıdı, muşamba, gazete parçaları, fotoğraf, etiket, kumaş gibi parçaları tuval yüzeyine yapıştırmalarıyla kolajın ilk örnekleri ortaya çıkıyordu. Yine 1910'larda Picasso ve Braque'ın hasır, ip,

termometre gibi daha derin bir üç boyutluluğa sahip ‘hazır malzemelen’ tuval yüzeyinde kullanmalarıyla da asemblaj ın ilk örnekleri ortaya konuluyordu. Daha çok tuvaldeki biçim ve yansıma alanının sorgulanması sonucu ortaya çıkan bu teknikler, çok geçmeden Dushamp sanat eserini oluşturan elamanlar başlı başına ‘hazır nesne’ nesneler (ready made) oluyordu.

Soyut bir düşünceden başlayarak, somut gerçekliğin somut varlıklarıyla betimlenmesi noktasına ulaşan sanat, bilinçli bir şekilde soyutlama sürecinden geçerek soyut resme doğru gidiyordu. Bu sürecin geçiş aşamasını oluşturan sanatçılardan biride Paul Klee (1879-1940) idi.

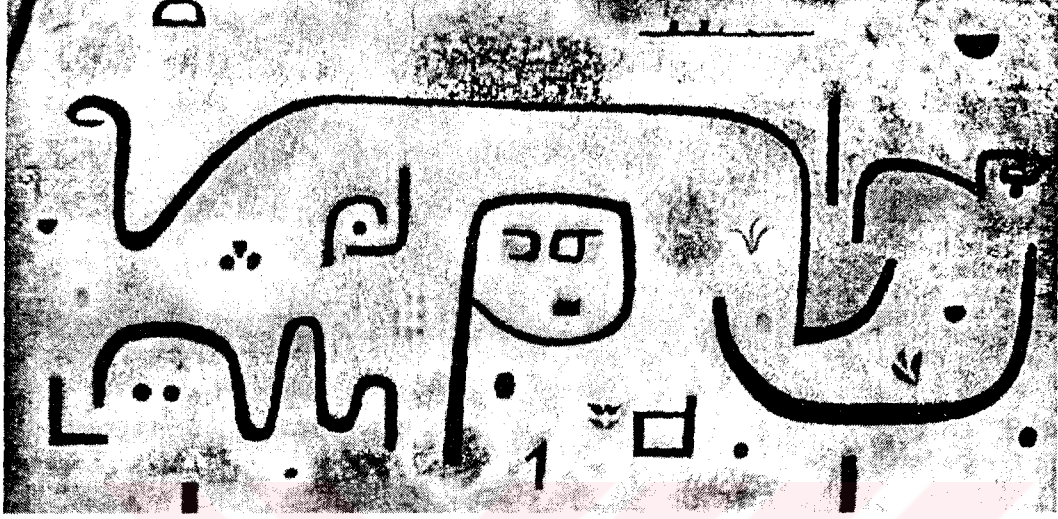
“... çizginin resimlerinde yönetici yönlendirici olduğu Paul Klee’nin işleri bazıları soyut, bazıları figüratif anlamdaydı. Ona göre [bir sanat eseri oluşturmak için] yalnız el ustalığı değil, parlak bir zekada gerekliydi.”⁵⁵ bu yüzden olsa gerek O, figüratif sanat ile soyut sanat arasında herhangi bir akıma dahil edemediğimiz bir sanatçı olarak sanat tarihinde yerini alıyordu.

Sanatı bir amaç değil de, bir süreç olarak gören sanatçı, görevinin; görülebilen nesneleri yansıtmak olmadığını, onları, görülebilir kılmak olduğunu vurguluyordu. Resimsel öğeler ve düşüncenin özgürlüğü onun için bir amaçtı. Resimlerinin genelinde, biçimlerle oynayış, masalımsı düşlerin tasvirleri; görünmesi istenilen yada görünen nesne tasvirlerinin önüne geçiyordu. Aklın soyutlayıcı yada soyut düşünceleri, tinsel varlık olarak görülüyor, reel dünya nesnelerinin görünebilirliğine karşın, bu tinsel varlık amacı doğrultusunda biçimlerin deformasyonuna, silikleştirilmesine veya basitleştirilmesine izin veriliyordu.

Gerçekte Onun amacı yeni sanat objesiydi. Bu obje, klasik sanatta ve İzlenimcilik de olduğu gibi görünebilir bir obje değil, yalnızca akılla kavranabilen, soyut bir obje olmalıydı. Bu düşünce ekseninde, soyut olarak nitelendirdiği işlerini,

⁵⁵ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 11

doğadan kopmuş, çizgi, renk gibi çeşitli biçim elemanlarının birbirleriyle ilişkilerini özellikle bir denge içinde birleştirilmesi konseptinde değerlendiriyordu. Bu düşünce tarzı Mondrian'la doğanın değişmez yasalarının, Malevich ile de içeriksizliğin yani "hiç" in resmedilmesi şeklinde gelişecektir.

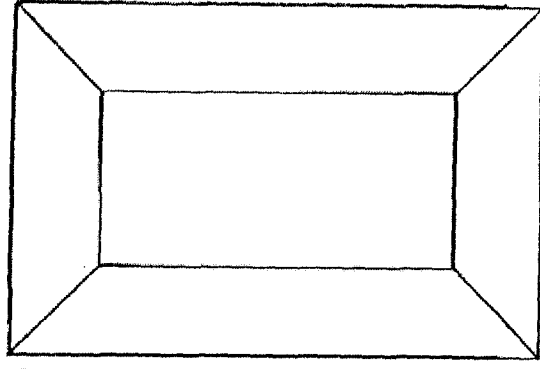


Resim-22: Klee, Insula Dulcamara.

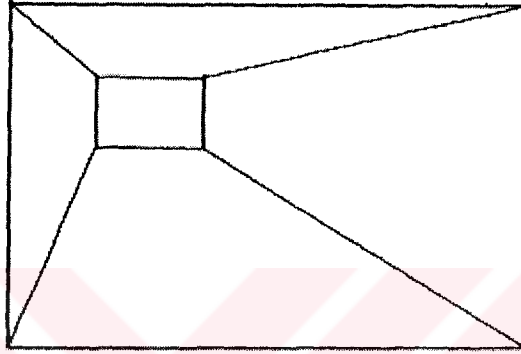
Gerçekte Onun amacı yeni sanat objesiydi. Bu obje, klasik sanatta ve İzlenimcilik de olduğu gibi görünebilir bir obje değil, yalnızca akılla kavranabilen, soyut bir obje olmalıydı. Bu düşünce ekseninde, soyut olarak nitelendirdiği işlerini, doğadan kopmuş, çizgi, renk gibi çeşitli biçim elemanlarının birbirleriyle ilişkilerini özellikle bir denge içinde birleştirilmesi konseptinde değerlendiriyordu. Bu düşünce tarzı Mondrian'la doğanın değişmez yasalarının, Malevich ile de içeriksizliğin yani "hiç" in resmedilmesi şeklinde gelişecektir.

Klee, kendi çalışmalarında ve Bauhaus'da öğrencilerine verdiği derslerde yeni bir yöntem geliştiriyordu. Doğadaki biçimleri tekrarlama yerine, bir kağıt üzerine insan enerjisi ile yüklü kalemle, noktadan başlanan ve bu noktadan çizgiye, çizgiden yüzeye, yüzeyden de hacim oluşturulmasına varan bir yöntem deniyordu. Çizginin egemenliğindeki bu biçimlerin, doğa biçimleri olması ya da olmaması Onun için hiçbir zaman, amaç yada belirleyici etken olmuyordu.

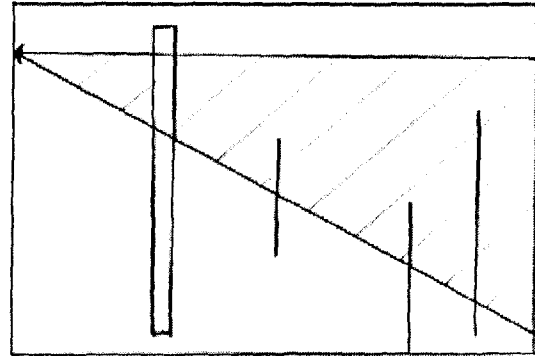
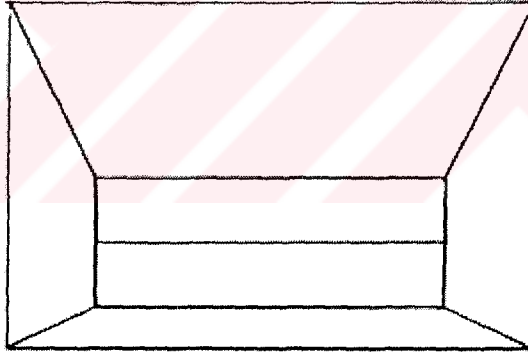
Sanat tarihinin hiçbir döneminde, çizgi, Klee'de olduğu kadar etkin ve yetkin olmamıştır.



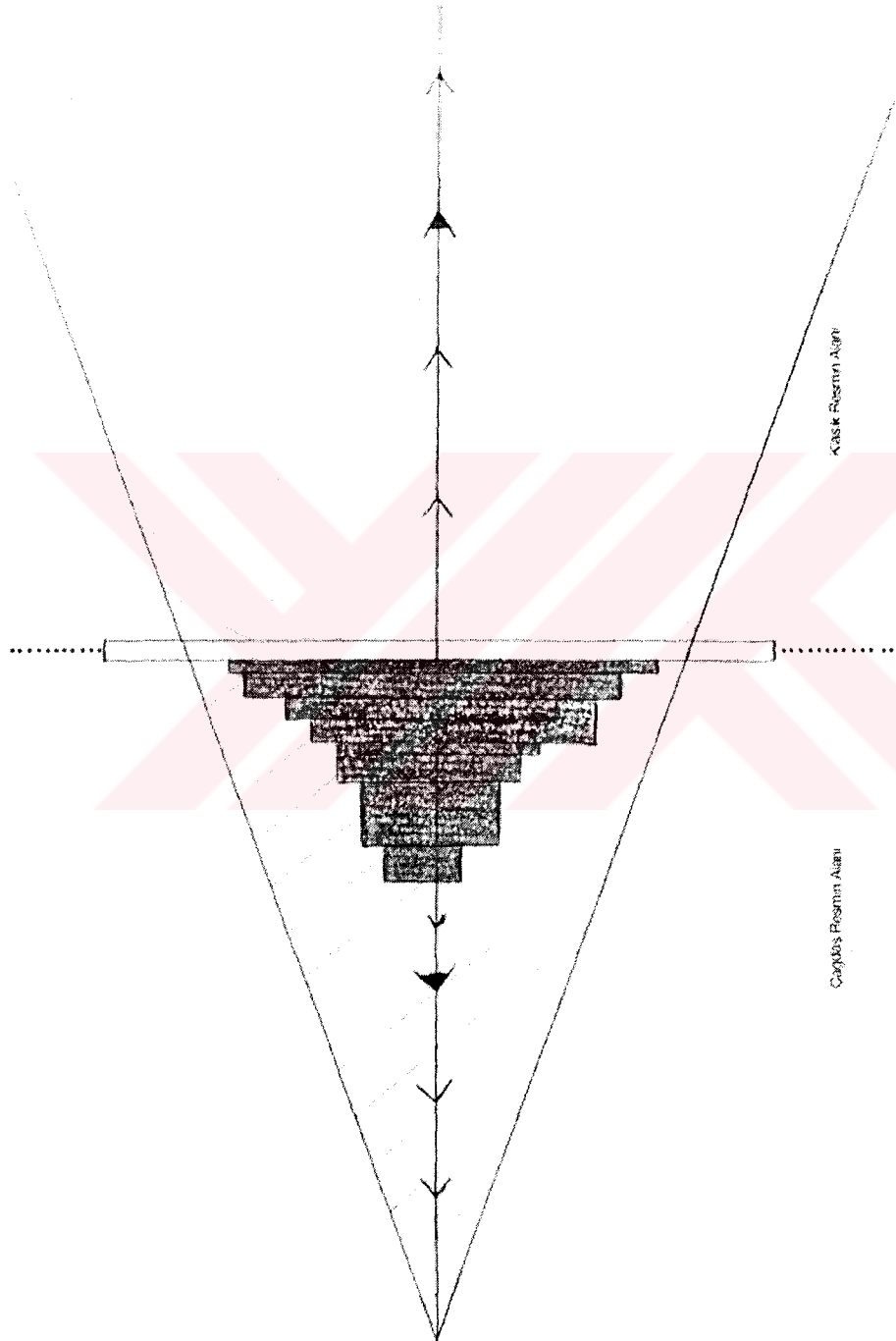
Şekil-1: Leonardo'da Derinlik



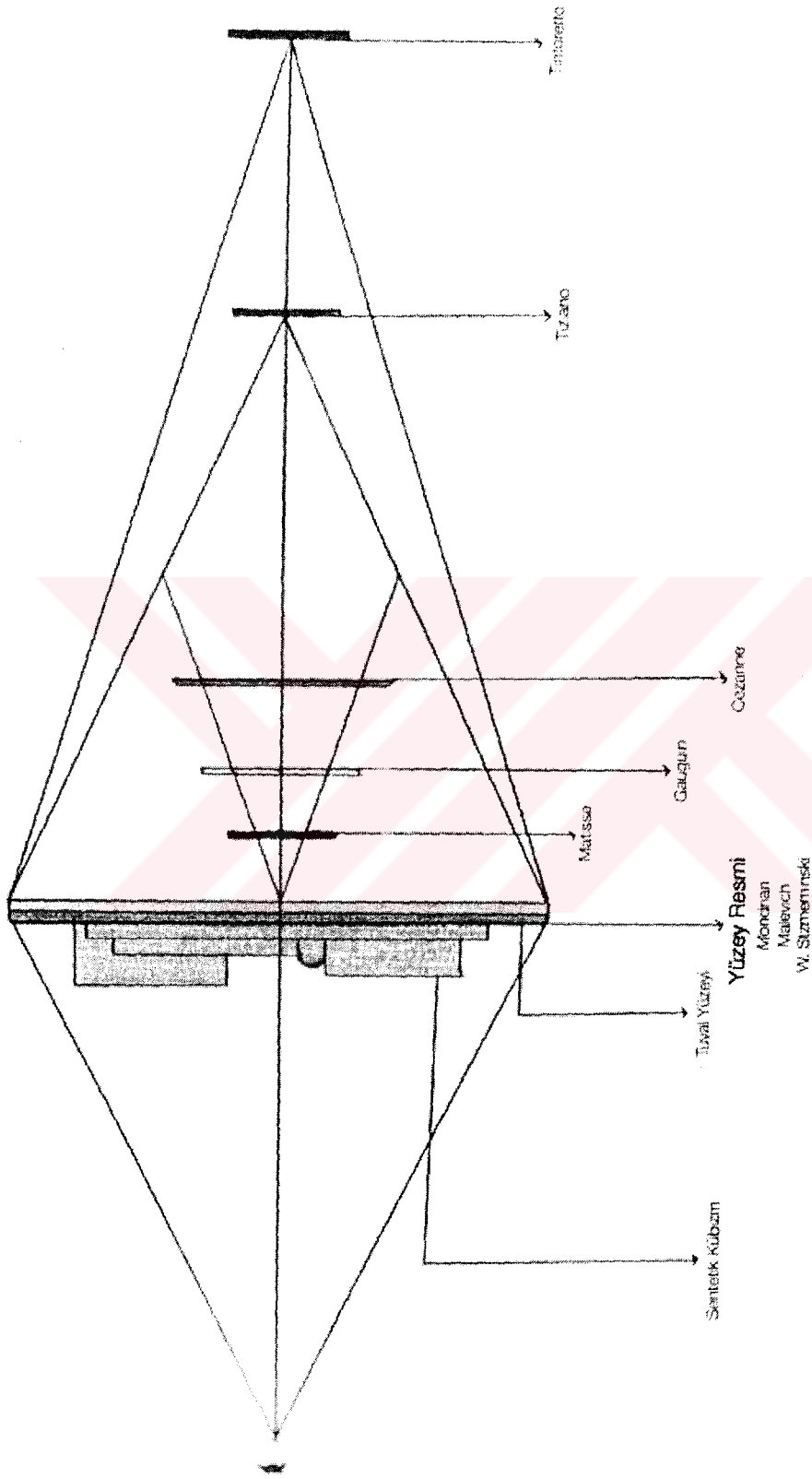
Şekil-2: Tintoretto'da Derinlik



Şekil-3 ve 4: Dogas'da Bakış Açısı ve Derinlik



* M. Kayaöcu, Soyul Espası Somut Espası, Sanatla yetersiz izni, s. 95'deki çizimlerden diğnisi.



Sekil-6: Çeşitli Sanatçılara Göre Yüzeyin Değerlendirilmesi.

M.Karavacı, Soyut Eşyas Somut Eşyas, Sanatta yeterlik tezi, 1994'deki çevrelerden yararlanmıştır.

II. BÖLÜM

2 - BOYA MADDESİ GERÇEĞİ

Gelişim süreci içerisinde doğa taklidini en üstün bir biçimde tuval yüzeyine aktarımının başarılmasından sonra, sanatçı tekrara düşme tehlikesinden uzaklaşma iç dürtüsüyle, doğayı ve kendi iç dünyasını sorgulama yoluna yöneliyordu.

Doğa taklidini yüzeyde gerçekleştirmeyi amaç edinen sanatçı için, yüzey bir yanılsama alanıydı. Doğa betimlemeleriyle oluşturulan bu yanılsama, modern sanatta farklı bir anlatım biçimi kazanıyordu. Soyut (Non-figüratif) biçimlerle sağlanan bu yanılsama da, önceleri nesneleri nitelendiren özellikler olarak algılanan, renk ve çizgi, bu kez özerk biçimler haline dönüşüyorlardı.

Non-figüratif sözcüğünün figürsüz olmayı ifade ettiği, buradaki figür kavramının reel dünyanın nesnelerini nitelendirdiği gerçeğinin altını çizmek gerekir. “Onun elbette obje’ si vardır, ama, bu obje bir doğa parçası yada bir nesne yada empirik bir fenomen değildir. Onun objesi,söz gelişi, Malevich yada Mondrian’ da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematik düzenidir, ya da Kandinsky’ de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir.”⁵⁶ bu biçimler doğaya ait biçimler değil, estetik, sanatsal biçimlerdir. Bu biçimlerle oluşturulan yanılsama ise, klasik perspektifle sağlanan bir derinlik yanılsaması değil, aksine yüzey bölünmeleri ve nesnel uzaya ait olmayan soyut alanlar ve bunların oluşturulan yanılsamalarıdır.

⁵⁶ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 176

2-1- Soyut Dışavurumculuk

Non-figüratif resmin ilk örnekleri, Turner'ın suluboyalarında görülür. Fakat bunlar soyuttan ziyade soyutlamacı örnekler olarak ele alınarak, hangi amaç ve hangi estetik kaygılarla yapıldığı tartışabilir. Tartışılmayacak bir şey var ise, o da bilinçli bir soyutlama sonucunda, soyut resme ulaşan Wassily Kandinsky (1866-1944) gerçeğidir.

Hiçbir figüratif etki taşımayan, renklerin ve soyut biçimlerin duygusal birleşiminin bir yansıması olan 1910 tarihli suluboya ilk soyut resim olarak resim tarihine geçiyordu. Eser, Turner'ın bazı suluboyalarıyla karşılaştırıldığında, izlenimde, aynı etkileri taşıyordu. Burada göz ardı edilmemesi gereken bir nokta var ki, bu ikisini derin bir farkla birbirinden ayırır. Turner doğa gözlemlerine hava perspektifini egemen kılarak doğadaki atmosferi resmin plastik ölçüleriyle tuvale aktarıyordu. Turner'ın yaptığı soyutlamaydı. Çünkü, çıkış noktası doğaydı ve yansıtılmak istenilen doğanın bir parçasıydı. Kandinsky ise, nesneleri, resimlerine zarar verdiği düşüncesiyle resminin dışında tutuyordu.

Kandinsky, yine 1910lu yıllarda yazdığı yazılarında, tam anlamıyla bir soyuta karşı uyarılarda bulunarak, sanatçının ve sanat izleyicisinin doğaya göndermeler yapması gerektiğini, yoksa eserin dekoratif bir biçim kazanacağını vurgulasa da bu yöndeki, özellikle 1912 den sonraki çalışmaları Anlatımcı Soyutlamalara dönüşüyordu. Duygusal bir anlatımcılık taşıyan bu resimler, renk geçişleri sebebiyle sınırlı bir derinliğe sahiptirler ve henüz tam olarak yüzeyle birleşmiyorlardı. Bu resimlerde, yer yer figüratif öğelere de rastlanabiliyordu. Yalnızca renklerin uyumuyla kendini ifade yolunu seçen sanatçı, Soyut Dışavurumculuk' un ilk örneklerini oluşturuyordu. Resimleri 1910lar da nesnel izler taşıyan , 1912 lerden sonra bu izlerin tamamen ortadan kalktığı görülür.



Resim-23: Wassily Kandinsky, Untitled

1921 de Rus baskıcı rejiminden uzaklaşarak Almanya'ya yerleşen sanatçı, Konstrüktivizm, Süprematizm ve Bauhaus' un etkileriyle resimlerinin anlatımcı niteliklerini tamamen dışlayarak, tuvaline salt soyut geometrik biçimleri egemen kılıyordu.

Sanatçının söylemiş olduğu: ' Obje resimlerime zararlı oluyor' sözü soyut sanatı özetler bir ifadedir. Bir kural halinde soyut sanatın tamamına hakim olan bu fikir, sanat objesi üzerine yoğunlaştığında, sanat objesinin, sanatsal ilgilerin çözümüne dayanan ve duyularla kavranamayan, çözümünü akılda bulan tinsel bir varlık, tinsellik olarak ortaya çıkıyordu.

Peki bu obje nasıl oluşturulacaktı? Objenin aranacağı yer nesneler dünyası olmadığına göre, sanatçı kendi iç dünyasına dönmek zorunda idi. Bunun için bir yol arayan yaratıcı varlık beni, ruha giden bir yol izleyerek, içsel bir anlatıma, yani kendi ben dünyasının yaratıcı gücüne ulaşıyordu.

Her bir ben dünyası diğerlerinden farklı olduğuna göre, her sanatçı kendine özgü bir biçim dünyası bulacaktı ve bu dünya, estetik-sanatsal bir varlık dünyası olacaktır. Oluşturulan bu varlık dünyası, soyut kavramlardan somutluk kazanacaktır. “ ‘ifade’ ve ‘soyut’ bir anlamda birbiriyle örtüşürler ve birlikte yeni bir evren tablosu oluştururlar “⁵⁷

Bu yeni evren tablosunu oluşturan biçimler sanatçının iç dünyasındaki titreşimlerin tınısını duyması ve onu yüze aktarmasıyla gerçekleşir. Fakat bu biçimler ve titreşimler arasındaki sorunlar onun için bir amaç değildi. “Ona göre biçim sadece bir araç, amaca ulaşmak için bir araç....”⁵⁸ tı.

Önemli olan bir diğer nokta, sanat eserinin iyi olma yönüydü. Kandinsky için bu iyi olma ve bu mükemmellik, evrensel olanla, bireysel olanın örtüşmesi ve bilinçle sezginin yani kafa ile kalbin arasındaki ideal denge ile sağlanabilirdi. Kandinsky; Mondrian ve Malevich’in evrensel biçimler ve anlatım tarzının aksine, renk ve dokunun duygusal etkileriyle, ressam ile izleyici arasında duygusal bir bağ kurmayı amaçlıyordu. Bu, sanatsal bireysellikti.

Sanatçı resim ve müziği, insanın içindeki gizil güçleri ortaya çıkaran bir etken olarak görüyor, müzik ile izleyici üzerinde yaratılan titreşim ve heyecanların resim ile de sağlanabileceğini savunuyordu. Bu sanatsal yaklaşımlar, Kandinsky’yi bireysel; Mondrian ve Malevich’i ise daha evrensel kılıyordu.

Resimlerine bakıldığında, müzik etkilerinin; tekrarlar, yükselip alçalan renksel ve biçimsel tınılar, renk karşıtlıkları olarak tuvale yansıdığı ve bu biçim ilgileriyle duygusal iç dünyanın birleştirilerek resimlerin oluşturulduğu görülür. Malevich ve Mondrian’ da ise daha evrensel doğa karşıtlıkları, doğa yasaları ve evrensel biçimler göze çarpıyordu.

1917 devriminden sonra Moskova’ da Eğitim Bakanlığın da görev alan Kandinsky, sanatsal biçimlerinde belirgin değişikliklere gidiyordu. “Resimlerinde,

⁵⁷ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 131

⁵⁸ Nazan İPŞİROĞLU – Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s:53

daha önce görülen kendiliğindenliğe artık rastlanmıyordu. Özgünce bulduğu biçimler, oldukça değişken işaretlerin ve dokuların yerini oldukça pürüzsüz bir yüzey almaya başlamıştı. Kompozisyonları daha zengin ve daha baştan çıkarıcı bir nitelik kazanmış, Malevich' in tutumluluğu ile Mondrian' ın yalınlığına kalkışmakla birlikte, yeni yapıtlarında daha önceki bulanıklığını ve belirsizliğini bırakarak belli bir açıklığa ulaşmıştı.⁵⁹ Daha açık ve daha kolay anlaşılabilir bir kompozisyon özelliği sergileyen bu resimleri de yine aynı bireyselliği taşıyorlardı.

2-2- Süprematizm

Kazimir Malevich (1878-1935), Kandinsky'nin reel dünyanın nesnelerini resmin dışına atmaya çalıştığı 1910-1914 yıllarında Kübist etkiler taşıyan figürler betimliyordu. Sanatçı, yine 1913 yılında nesneleri resmin dışına atmakla yetinmeyip, resmin süregelen bütün ilke ve prensiplerini de nesnelerle birlikte tuvalin dışına atıyordu. Bir başka deyişle "Sanat dünyasına ilke olarak Kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü Mondrian ve Maleviç'de yıkma ve yok etme etkinliğine dönüşmüştü."⁶⁰

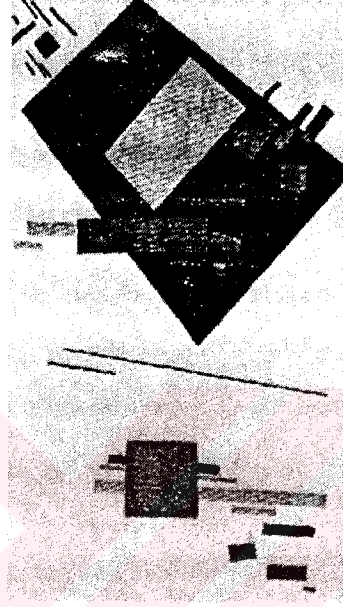
Malevich' in, Süprematizm adını verdiği bu sanat anlayışı, 'Sıfır-Biçim' ile şüphesiz sanat tarihinin, en radikal, en uç bir noktası oluyordu. Bu, bir resim olup olmadığı bile tartışılabilir 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' 1913 de aynı dönemde yaptığı diğer resimlerle bir çelişki içerisinde gibidir.^{****} Malevich için serbest kılınmış düz yüzeyler, aynı şekilde bir yandan resmin yıkıcı bir otomozisyonla kurtulmasına imkan vermekte, öte yandan da 'salt resmin' öz ve 'üstün düzeyi'nin

⁵⁹ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s:77

⁶⁰ Nazan İPŞİROĞLU – Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s: 59

^{****} Bunu açıklayabilmek için dönemin şartlarına bir göz atmak gerekir. Bir bunalım içerisine giren resim sanatını, bu bunalım ve tekrara düşme tehlikesinden kurtmak isteyen sanatçılar, bilim ve felsefeden kaçınılmaz olarak daha fazla destek görmeye başlıyorlardı. Sanatçılar tuval üzerinde bir bilim adamı titizliğinde araştırmalar yapmaya başlıyorlardı. Bu olanak, ilerleme yolunda adımların hızlandırıyor. Sanatçılar salt sanatsal sorunlar üzerine yoğunlaşıyor, sanayi devriminin hayata kattığı hız resimde de kendini gösteriyordu. Sanatçılar durmadan yeni arayışlar içerisinde oluyorlar buda önceleri birkaç yüz yıla yayılan sanat anlayışlarını, birkaç yılla sınırlandırıyor.

ilk dışlamalarını oluşturmaktadır. Betimleme ile sanatsal yaratı engellenmekteydi ve bunun için nesne resimde tümüyle yok edilmeli ve resim dinsel, siyasal ve toplumsal içerikten arındırılmalıydı. Sanatçının ruhsal bağımsızlığı korunmalı, böylece sanatçıya sanatsal yaratı şansı bırakılmalıydı. Maddi gereksinimleri karın tokluğu, bunu da hayvansal bir değer olarak nitelendiren sanatçı, şiddetle sanat eserinin maddi ihtiyaçları karşılamaktan uzak olması gerekliliğini savunuyordu.



Resim-24: Malevich, Süprematist Resim.

Malevich ve sanatın ve hatta soyut sanatın en uç noktası olan Beyaz Üzerine Siyah Kare de biçimin neden kare olduğu da oldukça önemlidir.

Tuval yüzeyini ‘Başlangıç düzlemi’ (B.D.) olarak nitelendiren sanatçı için “Çizimsel bir B.D. nin en genel biçimi karedir - karenin ikişer ikişer birbirine bağlanan iki grup çizgiden oluşan sınırlarının barındırdığı sesin şiddeti aynıdır. Soğuk ve sıcak birbirine göre dengelenmiştir.”⁶¹ yatay çizgi ve hareketler soğuk etkisi, dikey çizgi ve hareketler sıcak etkisi yaratıyordu.

Derinlik etkisinden yoksun olan resimlerinde, yükseklik, üç boyutlu nesnelliğin karşılığı olarak salt bir biçimsel ilgiyi ifade ediyordu. Görünebilir

⁶¹ Wasily KANDİNSKY, Çev: Şule Demirkol, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 75, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s: 159

nesneler yerine, onların görünebilirliğinin açıklanması, yani bir görme sanatı olan resim sanatının birden bire aynı zaman da bir düşünme sanatı olması söz konusudur.

Geometrik yapı elemanları üzerine temellendirilen bu yeni sanat, aynı zamanda bir hesap sanatı oluyordu. Bu hesap sanatı, genel ilkelerini matematikte bulan bir estetik anlayışını da beraberinde getiriyordu. Arkitektonik bir konstrüksiyon biçimine dönüşen bu anlayış “kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık ve yasallık gibi en genel tasavvurları tarafından hareket ettirilir. Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat yapıtları da salt bir matematik düzeni gösterirler. Böyle bir düzen, sadece yüzeysel bir düzen ya da üç boyutlu bir düzen olabilir. Ama onların kendi kendilerinden, biçim ve renkten doğan bir anatomileri (özerkliği) vardır.”⁶². Salt soyut bir düşünceden oluşan bu sanat yapıtının, matematik kavramların dışında gerçeklikle herhangi bir ilgisi ve ilişkisi yoktur. Matematikte soyut bir kavram olduğuna göre onun empirik gerçeklikle herhangi bir bağı kalmıyordu. Daha açık bir ifadeyle, sanat için nesneler dünyasının önemini kaybetmesi ve hatta lüzumsuzlaşması, geometriyi resim sanatına egemen kılıyordu.

Malevich bu egemenliği: Süprematizm, içeriksiz bir dünyadır ya da ‘kurtarılmış hiçlik’ tir “⁶³ sözleriyle açıklıyordu. Böylece izleyici, resim ile nesnel dünya arasında bir bağ kuramayacak, sanat eseri izleyiciyi nesneler dünyasını düşünmekten uzaklaştıracaktı. Bu da insanın nesnel dünyadan uzaklaşarak hiçliğin saflığına sığınmasını sağlayacaktı. Saflık sınırsızlığında ifadesiydi. Salt resim dolayısıyla içeriksiz, nesnel özellikler taşımayan resim, sınırsızdır. Çünkü sonsuza yansıtılmıştır. Bu da onun, onda belirgin bir içerik oluşumu beklemeksizin,

⁶² İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 177

⁶³ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 183

mantıksal düzeyde algılanmasını gerektirir. Mantıksal düzeydeki kavramsal algılama ise 'soyut boyut' ****'un oluşumunu sağlar.

Biçimsel olarak içeriksiz olan bu sanat, özde içeriksiz değildir. Onun içeriksizliği yalnızca nesneler dünyasını kapsar. Bu sanatın içeriği sanatın kendisiydi ve bu da sanat fikriydi. Sanat fikrinin özünü temsil eden yaratımdı ve yaratım sınırsız bir özgürlüğü gerektiriyordu. Özgürlüğü sağlamak için sanatçı kendini nesnel güçlerin sınırlılığından ve etkilerinden kurtarmak zorunda idi ve bu Malevich'in sanat ilkeleri bütünü olan Süprematizm ile mümkündü. Bu Süprematizm, insanı nesneler dünyasından ve bayağı olandan kurtaracak olan hiçliği sağlayacak bir kılavuz niteliğinde idi.

Hiçlikle gelen salt soyutçuluk, her türlü pratik gerçekliği, yani, zaman, mekan, uzak, yakın gibi nesnelerle ilgili tüm olguları ortadan kaldırarak, sanat biçimlerini bağımsız kılıyordu.

Daha öncede değinilen 1913 tarihinde yaptığı Beyaz Üzerine Siyah Kare' de sanat tarihi, duyuyla kavranılan sanat yerine akılla kavranılan sanatı tanıyordu. Doğanın bir yorumu olan sanat yerini doğanın karşıtı olan bir sanata bırakıyordu. Sıfır Noktası ya da en uç nokta olarak kabul edilen bu resim, soyut düşünce tarzına göre, mutlak resmin, mutlak gerçekliğin de ilk örneği oluyordu. Bu nesnellğe savaş açan sanatsal bir gerçekliktir.

Çoğu kez konunun öldürdüğü bir değer olan renge verdiği önem de Malevich'in, sanatsal ilgilere verdiği değeri açıklamaya yardımcı olur. O, rengi resimsel öğelerin köleliğinden kurtararak, başlı başına yapıcı öğeye dönüştürmeye çalışıyordu. Biçimlerde ve özdeki bağımsızlık ister istemez renge de bir bağımsızlık alana açıyordu. Resimsel renklerin egemen olduğu Süprematizm de,

**** Soyut Boyut: Modern resimle birlikte gelişen kavram, soyut biçimlerin yarattığı derinlik izlenimini nitelendirme de kullanılır.

renklerle oluşturulan düz yüzeyler, salt sanatsal formların minimal tezahürü idi. Bu anlamda kendine özgü dünyasında özerk bir yapı oluşturuyorlardı.



Resim-25: Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kalem.

Rengin belli bir yararlılık görevi yoktur. Bu görevsizlikle ışık-gölgenin ve mekanın ortadan kalkması, soyut boyutun resme egemen olmasına yol açıyordu. Açık bir uzamın içinde formlar sonsuza erişirler. Malevich'in bu uzamsal boyutu da sıfır noktasındadır. Sonsuzu temsil eden yine sıfırdır.

Gelişim süreci içerisinde 1913'e kadar Kübist-Fütürist mantıkta işler üretiyor, 1913 ün sonlarına doğru beyaz üzerine siyah kareler yerleştirerek Süprematizm'in ilk örneklerini veren sanatçı, daha sonraları siyah kareyle birlikte siyah daire, siyah haç kullanıyor ve zamanla kırmızı, sarı gibi renkleri de

resimlerine dahil ediyordu. Ve bu biçimler beyaz bir boşlukta yüzüyor izlenimi uyandırıyorlardı.

1915lerden sonra kareleri eğik yerleştirerek resme devinimsel etkiler katıyordu. Sanatçı bu tarihler den sonra "...kullandığı öğeleri ve renkleri artırdı ve resmin durağan kesinliğinden uzaklaşarak, daha akıcı ve uzay duygusu daha belirgin bir resim anlayışına yöneldi. Karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen öğeler, beyaz bir zemin üzerinde aydınlık ve sınırsız bir uzayda yüzüyorlarmış izlenimi verir."⁶⁴

Malevich bu resimleriyle sınırsız bir yüzeyi yani bulunduğu çevreyle bir ilişkisi olmayan kozmik bir uzayı vurgulamak ve yansıtmak istiyordu. Yoğun bir biçim ve renk ilişkisine sahip bu resimlerden sonra 1917-18 arasında Beyaz Üstüne Beyaz Kareler dizisini yapan sanatçı, bir anlamda olgunluk döneminin en olgun işlerini ortaya koyuyordu. "Bu uygulama resim sanatının, temsili öğelerinin elenişi açısından vardığı son noktadır."⁶⁵ Beyaz Üzerine Siyah Kare' den sonra siyahın ikilemini de resmin dışına atan attığı bu resimlerde: "Maleviç ona göre doğuş halindeki renklerin bütün imkanlarını sunan beyaz rengin tamlığı içinde de hiçliğin bu üretici zenginliğine, aynı şekilde ulaşıyordu. Beyaz fon üzerindeki beyaz düz yüzeyler, nesnel-olmayan tamlığa erişen ve düşün düşüncesinin zaman-sız ve uzam-sız açılımıyla eskimiş bilgi imkanlarımızı yok eden mistik gelişmenin kuyusunda kaybolan bir düşüncenin nihai bir aşamasını oluştururlar. 'Nesnel olmayan' kavramıyla ifade edilen yersel engellerin açılması, maddenin 'alan' kavrayışının tanımladığı, o üst evresine tekabül etmekte ve madde, alanın içinde, varoluşu çıplak gözle gözlenemeyen, ama o üst koşul tipinde varolan devinim birimleri ile ölçümlenen dinamik biçimlere dönüştürülmektedir."⁶⁶

⁶⁴ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, s.80

⁶⁵ Uşun TÜKEL, Eczacıbaşı Sanat Ans., II. Cilt, s. 1158

⁶⁶ Andrei NAKOV, MAKALENİN ADI, Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 76, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Yaz 2000, s.190

1920-1922 yılları arasında üç boyutlu çizim ve yontular yapan sanatçı, bu çalışmalarla geleceğin kentsel kurgularını oluşturmaya çalışıyordu. 1928-1932 yılları arasında Rus Komünist rejiminin baskısıyla yaptığı köylü prototiplerinde de kendi düşünsel resim mantığını yansıtmaya çalışıyordu. Kendi resim mantığının biçimsel özelliklerini yansıtan bu figürlerde hiçliğin etkisi, hiçbir kişilik ifadesine sahip olmayan ya da çizilmeden boş bırakılmış yüzlerde kendini gösteriyordu.

2-3- De Stijl

Resim düzleminin, düz bir yüzeyde kalması boyanın yüzeye egemenliğini sağlıyordu. Yanılsama olarak, perspektifle sağlanan derinlik yanılsaması yerine yüzey bölünmeleriyle sağlanan bir yanılsama kullanılıyordu. Nesnel parçaların görüntülerinin yüzeyde resmedilmesiyle oluşturulan nesnel yansımali yanılsama, yerini, düz yüzeylerin, aklın kurucul gücüyle bilgece birbirine eklenmesi sonucunda yani düz yüzeylerin konstrüksiyonu sonucunda oluşturulan yeni yanılsama biçimine bırakıyordu. Bu yolla renklerin ve kendi içlerinde kesişen düzlemlerin formülleştirilmesi sonucuna gidiliyordu.

De Stijl, 1917 de ressam ve teorisyen Theo van Doesburg'un öncülüğünde başlayan, Doesburg ve Mondrian ile üstün aşamalarına ulaşan bir sanat ve tasarım üslubu olarak 1920lerde sanat ortamında etkin bir rol oynamaya başlıyordu. De Stijl adıyla bir dergi de çıkaran sanatçılar, resim görüşlerini ve teorilerini bu dergide anlatmaya çalışıyorlardı.

Hollandalı sanatçı Piet Mondrian (1872-1944)'ın 1910'lara kadar ki resimlerinde, Dışavurumcu ve Fovist renk etkileri görülüyordu. 1914'lere kadar Analizci Kübizm etkili doğa etütleri yapıyor hatta bu soyutlamacı mantığı, saf plastik sanatın anlatımı için Kübist ressamlardan daha da ileri götürmeyi amaçlıyordu. 1914 sonralarında ise karakalem bina eskizlerini, yağlı boya olarak tuval yüzeyine aktardığı ve bu çalışmaların doğa görüntülerinden ziyade renk ve

çizgi denemeleri olduğu görülmüyordu. “Mondrian, gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır.”⁶⁷

Sanatçı, De Stijl dönemine giden yolun son safhası olan 1917 de, yatay ve dikey çizgilerin etkisine ve renk alanlarının soyut gerçekliğine ulaşıyordu.

1917 sonrasında, De Stijl ile birlikte çalışmaya başlayan Mondrian, evrensel biçimleri daha doğrusu evrenin değişmez yasalarını resme aktarmaya çalışıyordu. Beyaz bir zemin üzerinde, birbirini doksan derecelik açılarla kesen yatay ve dikey çizgiler ile; mavi, sarı, kırmızı, beyaz, siyah, ve gri tonlarının meydana getirdiği renk alanlarıyla oluşturduğu Neo-Plastik resimler onun üslubu haline geliyordu.

“Mondrian, klasik dörtgeni bölüp, yüzeyde renk ve alan espasını da oluşturuyordu.”⁶⁸ nesnel gerçekliğin ötesinde, renk alanları ve çizgilerle yüzeyi bölerek sağladığı yanılsama, boya maddesi gerçeğinin en belirgin ve en güçlü bir şekilde yüzeydeki tezahürü idi. Doğayla bağlarını koparmak isteyen sanatçı, hacmi kırmak için çizgileri kullanıyor, nesnel yüzeyi yok etmek için bunlarda yetmeyince yüzeyi yalnızca çizgilerle bölmeye başlıyor ve oluşan alanları renklendiriyordu. 1919 yılından sonra küçük kareler ve dikdörtgenler büyüyor, renkler daha da saflaşıyordu. Derin bir müziksel etki taşıyan bu resimlerde (Broadway Boogie-Woogie, Victory Boogie-Woogie) çizgileri yok etme amacına ulaşıyordu.

⁶⁷ Norbert LYNNION, Modern Sanatın Öyküsü, s.76

⁶⁸ M.KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 28



Resim-26: Mondrian Kompozisyon No:II

Soyut sanat ile birlikte, doğayı görme mantığının doğayı düşünme mantığına dönüştüğünü ve bu düşünce sisteminin sanata yeni bir biçim verme mantığını da beraberinde getirdiğine daha önce değinilmişti. Bu biçim verme mantığı, nesnel yüzeyselliğin soyutlanarak içsel olanın, resimde gerçeklik kazanmasıyla oluşur. Mondrian, “Bu yeni gerçekliği, sınırları çizilmiş biçim tasvirinin yerini alan renk ve renk olmayışın dik açılı yüzeyli komposition’larıyla kurar. Bu evrensel ifade aracı büyük, ölümsüz yasallığa bütünüyle ifade olanağı verir. Bu ölümsüz yasa ile ilgi içinde objeler ve tüm varlık, onun sadece önemsiz

somutlaşmalarıdır. Yeni biçim verme bu yasalılığı, bu değişmez olanı dik açılarla ifade eder.”⁶⁹

Bu mutlak olan yasalılık aynı zamanda evrenin ölümsüz, değişmeyen yasalılığıdır. Nesnelerin değişken görünüm ve biçimleriyle ilgilenen sanatı, bireysel ve değişken olarak nitelendiriyordu. Onun peşinde olduğu, doğanın değişmeyen yasalarıydı. Bu anlamda doğadan kopmuyor doğanın değişmez yasalarını resme aktarıyordu.

Biçimler evreninden ve egemenliğinden kendini kurtaran sanatçı, derinlere ulaşmayı amaçlıyordu. Derinlerde ise nesnelerin iç yüzü yani tinsellik vardı. Bu da sanatçı için değişmez, mutlak temel varlıktı. Sanat eserinin göstermek zorunda olduğu derinlik bu temel varlık ile mümkün olabilirdi.

Temel varlık, yüzeyde kendini yataylar ve dikeylerle ifade ediyordu. ”Dikey ve yataylar temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtıklardı. Dikeyler: Evrensel, nesnel, düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: Bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu.”⁷⁰ Öze ulaşmak için seçilen bu çizgiler, belirgin düz yüzeyler oluşturuyordu ve yüzeyler yine temel renklerle (mavi, kırmızı, sarı) ışıklı bir şekilde renklendiriliyordu.

Endüstri çağının gürültü ve karmaşasına; uyum, denge, sadelik, estetik bir değer olarak hümanizm gibi değerlerle karşı çıkan sanatçı, bir anlamda insanı bu dar ve sıkışık dünyadan, evrensel huzura taşıyordu.

Temel varlığın somutlaşması yani insanı evrensel huzura taşıyacak somut biçimlere kavuşması gerekiyordu. Mondrian’a göre bu biçimler salt sanatsal içeriğe sahip tinsel biçimlerdi ve bunlar da evren yasalarına dayalı yatay ve dikey çizgilerle, bu çizgilerin oluşturduğu alanlar idi. Somut ile soyut arasındaki örtüşme ilgisini, değişen doğal nesne ya da gerçek biçimlerin arkasında bulunan salt gerçeklikte yani değişken olanın, değişmez ilgilere taşınmasıyla, nesnel olanı aşan,

⁶⁹ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 146

⁷⁰ Nazan İPŞİROĞLU – Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrin, s: 56

aşkın bir realiteye ulaşabilmesiyle açıklıyordu. Bu realite, çizgi, renk ve renksizlik (siyah,beyaz ve gri)***** ile meydana gelen bir realitedir. Soyut düşünce, hakiki, öz ve taşkın realiteyle sanat yapıtını özdeşleştiriyordu. Düşünce yapısı itibarıyla sanat yapıtı doğayı tamamlıyordu. Ortaya çıkan sanat yapıtı, doğa yönünden soyut fakat kendi varlık yapısı açısından somuttur. Bunun bir sonucu olarak ortaya soyut ile somutun özdeşleştiği bir gerçeklik çıkıyordu.

Soyutu yüzeyde somutlaştıran bu mantığın renk karşısındaki tavrı ne olmalıydı?: 1916lara değin renk skalasını bütünüyle kullanan Mondrian, aynı yıllarda Van der Leek ile olan fikir alışverişleri sonucunda Seurat ve Divisyonizm'in salt, arı renk kuramıyla tanışır. "Bu, Divisyonizm'in varmayı amaçladığı temel biçim verme için temel renklerin -- kırmızı, mavi, sarı - yeni yapı taşları teşkil edebileceklerini öğrenir. Renk, şimdi, resmin organizmasında plan olarak doğar - planın çevresi, rengi renkli biçim yapar. Temel görünüşü içinde biçim ise, dikey ve yatay temel karşıtlığına dayanır. Harmoniye sahip resmin biçimsel yapısının temel yapı taşı, salt yatay ve dikey yüzey içindeki primer renkli dikdörtgenlerdir."⁷¹ böylelikle bir yapı elemanı olarak resmin varlık düzeninin vazgeçilmez bir parçası olan renk, duysal nitelilerinden arındırılıyor ve kompozisyon içinde, düşüncenin yapı elemanı haline dönüştürülüyordu.

Katıksız renk alanları mantığı ve dikdörtgenlerin oluşturduğu kompozisyon kurgusu Mondrian'da iki ismi çağrıştırır. Sanatçının, renk anlayışıyla Seurat'nın renk anlayışı özdeşleştirilirken, matematiksel kompozisyon kurguları da, kendisi gibi Hollandalı olan Wermcer'in kompozisyonlarının alt yapısıyla bağdaştırılır. Bu iki nokta sanat tarihinin süregelirliğini, sanat akımlarının biçim dillerinin bir birinden ne kadar farklı olursa olsun, birbirini nasıl desteklediğini gözler önüne sermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Bu

***** Bu renksizlik modern resimde tartışılabilir de bu nokta da Klasik Sanattan gelen gelenek doğrultusunda da, siyah, gri ve beyaz renksizlik olarak nitelendirilecektir.

⁷¹ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 181

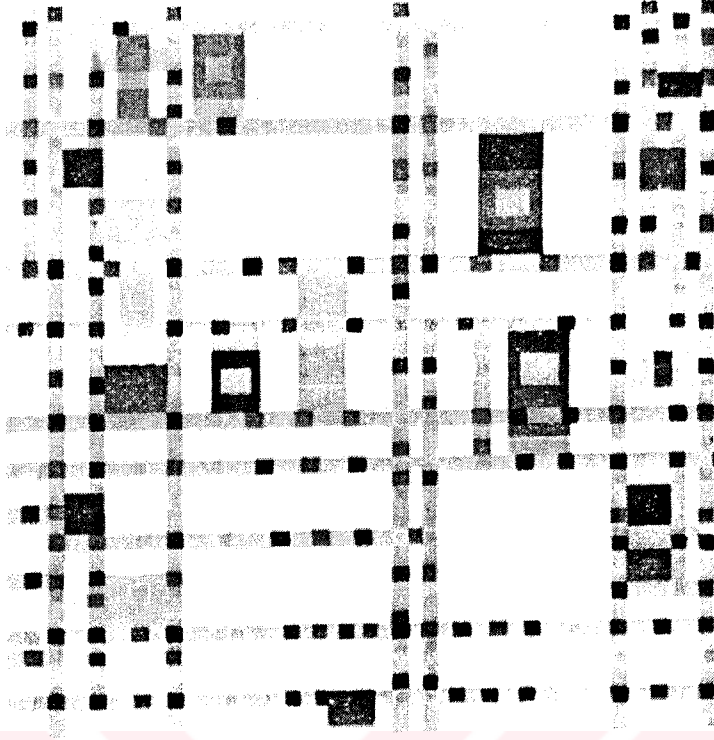
kompozisyon anlayışı ve sanatsal üslup, doğaya karşı geometrik, mimari bir düzeni ifade eder. Her yapı taşı, her ilgi parçası belli bir orantı içerisinde, denkleşmiş bir yapı başka bir deyişle bir harmoni oluştuyordu. Aslında bunlar dünyanın ne olduğunu, hangi yasalar üzerine kurulduğunu ortaya koyan, değişmez kuralları ile bir zaman dilimi içine sokulamayacak, tanımlanmamış yada yerini bekleyen hiçbir özellik barındırmayan apaçık resimlerdir. Bütün bu özellikler onun evrensel bir biçim diline sahip olmasındandır.

Sanat Mondrian için doğanın dengesini kuran bir araçtı ve “Hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır”⁷² diyerek doğal hayat ile sanatın ilişkisini açıklıyordu. Peki bu denge kurulabilir miydi? Mondrian’ a göre doğanın dış yanı, yani maddesel, natüralist yan hayatta ve resimde ağır bastığı sürece bu denge kurulamazdı. Onun için bu doğa yapısı, bu natüralizmin yıkılarak sanatta tinsel, düşünsel bir yaklaşım sağlanmalıydı. Bunu yapabilmek için öncelikle doğanın yıkılması gerekiyordu.

Onun doğa üzerinde aradığı bu dengeye resimlerinde ve sanat mantığında rastlanamaz. Sanatçı simetriyi eşitlik olarak gördüğü için simetriden şiddetle kaçıyordu. Çünkü eşitlik ve simetri sanatta monotonluğa yol açıyordu. Sanatçı bu bilinçle simetriden kaçmak için yüzeyi eşit parçalara bölmüyor hatta bazen dengeyi tehlikeye düşürebilecek kompozisyonlar yapmaktan bile kaçınıyordu.

1940’lardan sonraları çizgilerin yerlerini küçük renk alanlarının birleşimiyle oluşan bir yapı ve resimlerdeki eski dinginliğin yerini, yoğun hareketler alıyordu. Hareket ve biçimleri, sağda ya da solda yoğunlaştırarak orta kısmı kenarlara oranla boş bırakıyor, tuval, izleyicide, yanlara doğru genişlemek istiyormuş gibi bir etki uyandırıyor.

⁷² Ernst FISCHER, Sanatın Gerekliği, Çev. Cevat Çapan, VIII. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul Haziran 1995, s. 9



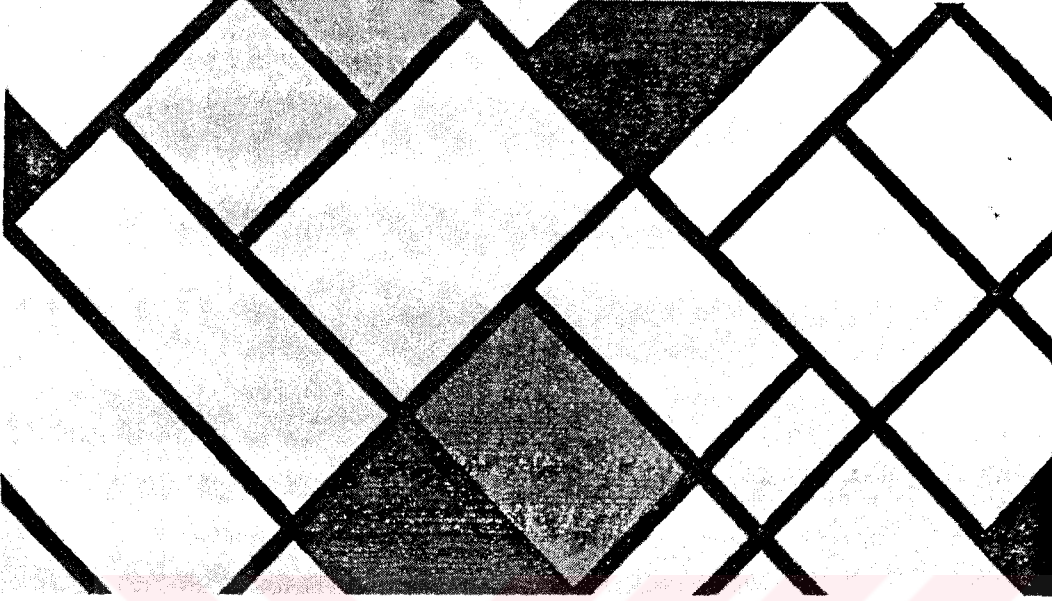
Resim-27: Mondrian Broadway-Boogie-Woogie.

Teo van Doesburg (1883-1931) da Mondrian gibi Hollandalı bir sanatçı idi. Doesburg, sanatçılığı yanında, güçlü zekası ve kalemiyle aynı zamanda De Stijl'in teorisyeniydi de. Sanatçı, 1912 ye kadar Ard-İzlenimci ve Fovist etkiler taşıyan resimler yaparken, 1912-1917 arasında Kandinsky etkileri taşıyan Soyut Anlatımcılığa dayalı işler yapıyordu. 1917 de De Stijl dergisi etrafında toplanan sanatçılarla birlikte Yeni-Plastizm resim mantığının bir üyesi oluyordu.

1924 yılına kadar Mondrian ile birlikte çalışan sanatçının resimlerinde Mondrian'ın açık bir etkisi görülür. Aynı zamanda De Stijl dergisinde, oluşumun, kuramsal ve yazımsal işlerini de üstlenen sanatçı, adeta bu sanat fikrinin yılmaz savaşçısı durumundaydı.

Doesburg, sanatı ifade olarak görürken, kendi yapıtlarını da gerçeklik deneyimlerinin ifadesi olarak nitelendiriyor ifadeyi ise biçim verme olarak algılıyordu. Biçim verme ile reel nesnenin doğa görünümünü ortadan

kaldırdıklarını savunuyor ve bu görünüş ne kadar çok ortadan kalkarsa, sanat eserinin gücünün o kadar fazla olacağını söylüyordu.



Resim-28: Doesburg, Uyumsuzlar XVI'nın Karşıt Kompozisyonu.

Dış dünyanın biçimlerinden farklı olarak oluşturulacak bu biçimlerin kaynağını nereden alacağına gelince, Mondrian' da olduğu gibi, bu yeni ifade ve biçim verme kaynağını doğadan değil, sanatçının ben dünyasından almalıydı. Ben dünyasında şekil bulan sanat biçimleri, sanatın ereği gereği, sanat araçlarıyla gerçek, öz temele biçim vermeyle gerçekleşebilirdi. “ o halde, sanat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü özdür, varlığın özüdür. Buna göre de öz, temel varlık, derinlik duysal değil, metafizik bir dünyadır. Yaratıcı gücün götürdüğü derinlik, salt ruhsal alanları aşar ve tinsel-metafizik bir dünyada spontan olarak kavranır.”⁷³ ve bu tinsel-metafizik dünya salt sanatsal biçimler olarak sanat yapıtında ortaya konur.

⁷³ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, s: 147

Amacı bir biçimler harmonisi ortaya koymak olan sanatçı, güzellik anlamında değişmez gerçeği de en dolaysız bir biçimde ortaya koyuyordu. Sanat yapıtı sanatsal yapısı dahilinde sanat olarak canlı, somut bir biçim kazanmış organizma oluyordu. Bu yapı içinde her şey birbiriyle örtüşür. Bu sıkı uyum sonucunda da birbirlerini açıklar duruma gelirler.

Doesburg'a göre, soyut düşüncenin somut varlığa dönüşmesi noktasında, sanatçının, estetik biçim verme düşüncesinin bütün tonlarına biçim verme görevi vardır. Doesburg'un biçim vermek için kullandığı harmoni, kozmik bir harmoniydi ve bu noktada Mondrian'dan ayrılıyordu. Mondrian doğaya paralel evrensel harmoni düşüncesini sunuyordu. Fakat ikisi de yapısal elemanlar arasında ki ilgilerin dengesiyle, tıne özgü bir harmoni ve birliği savunuyorlardı.

Doesburg'un bu sanat anlayışının olgunluk dönemi işlerindeki yansımalarına bakıldığında, 1925 yılından sonra El Lissitsky ile bir dostluk kurmasıyla, Mondrian etkileri görülen 1925 öncesinin yatay ve dikey çizgilerle oluşan kompozisyonlarının ortadan kalktığı görülür. Dinamizmden yoksun olduklarını söylediği bu resimlerin yerini, 'Karşıt Kompozisyonlar' olarak adlandırdığı, daha dinamik resimler alıyordu. Artık tuvali köşegen çizgilerle bölüyor ve oluşan alanları renklendiriyordu. Bu resimlerin görünüşte Mondrian'ın resimlerinden tek farkı, alanların ölçüleri ve köşegen olmalarıydı. Doesburg de biçimler yere paralelliğin ve yatay-dikey ilişkisinin monotonluğundan kurtuluyordu. Bu kurtuluş ise belli bir eğimle yerleştirilmiş çapraz yüzeylerin yapıya belli bir devinim ve hareketlilik kazandırılmasıyla sağlanıyordu. Bu çaprazlar, insan vücudunun hareketini ve doğaya hakimiyeti de simgeliyorlardı. Yatay ve dikeylerin hissettirdiği, yerçekimine karşı durağanlık ve baş eğişi, çaprazlarla karşı çıkılıyordu

Bu ayrılıktan sonra, Doesburg, 1927 de Öğecilik kavramını ortaya atıyordu. Eleментарizm olarak ta adlandırılan Öğecilik kavramı, sanatsal kurgunun, içgüdüsel dışavurumcu etkiler, izlenimci ya da sezgisel ya da taklitçi olması

yerine,...evrensel estetik ilkeler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmasını öngönmekteydi.”⁷⁴

2-4- İnşacılık (Konstrüktivizm)

1925lerden sonra Doesburg ile sıkı ilişkiler içerisinde giren Moholy-Nagy (1895-1946), 1919 da Viyana ya giderek Malevich, El Lissitsky ve Gobo’ nin etkisinde işler üretmeye başlıyordu. Konstrüktiv mantığa sahip bu işler, Onun ilerleyen yıllarda geometrik biçimler ve çizgiyle uzaysal mekanın vurgulandığı, yüksek devinime sahip kompozisyonlara giden yolda önemli bir yer tutar.

1920 lerden sonra Avrupa sanatı için büyük bir öneme sahip olan Süprematizm ve De Stijl sanat anlayışları El Lissitsky ve Moholy-Nagy aracılığıyla Bauhaus’ a taşınyordu. Resim, yontu, fotoğraf, sahne tasarımı, sinema ve endüstriyel tasarım gibi birçok alana ilgi duyan Moholy-Nagy, gerek resimlerinde gerekse birer kurgusal maket özelliği taşıyan yontularında, inşacı mantığın bütün özelliklerini yansıtıyordu.

Moholy-Nagy ve El Lissitsky’ de “...klasik perspektif dışı bir derinlikle oluşan espas, soyut boyut olarak”⁷⁵ kendini şiddetli bir biçimde hissettirmeye başlıyordu. Şiddetli bir ışık tutkusunun hakim olduğu resimlerinde, geometrik biçimlerin birbiriyle alakalı konumları bizi ilk bakışta bir yanılgıya götürür ki geometrik biçimlerin oluşmasında Öklit sonrası ‘Riemann Geometrisi’nin göz önüne alınması ve uygulanması oldukça etkindir.

Moholy-Nagy’de düşün formlar ve dinamik uzay kompozisyonları, düşüncenin, resmi oluşturan etkenlerin en önde gelen ve kaçınılmaz unsuru olmasının bir sonucuydu. Yetenek ikincil planda kalıyordu. Moholy-Nagy,

⁷⁴ Zeynep RONA, Eczacıbaşı Sanat Ans., III.Cilt, s. 1405

⁷⁵ M. KAVUKÇU, Soyut Espas Somut Espas, s: 92

telefonla tabelacıya sipariş vererek bir dizi resim yaptırma cesaretini gösteriyordu. Bu yeteneği oldukça basite indirgeyerek, akli birincil plana çıkaran bir sanatçı tavrıydı.



Resim-29: Moholy Nagy, Kompozisyon Z VIII.

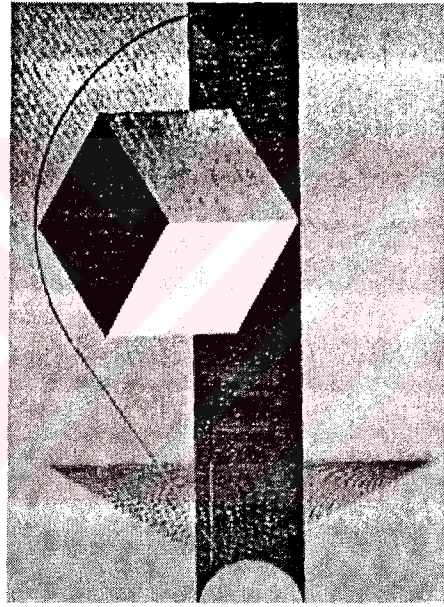
Sanatçının düşüncedeki dehası, klasik mantıktaki yanılsamadan oldukça farklı bir yanılsama sunuyordu izleyiciye. Soyut bir boşluk içerisine yerleştirdiği biçimler, boşlukta yüzüyor gibi bir hareket ve devinime sahiptirler. Yarı saydam bir biçimde işlenen geometrik formlar, birbirleri içinde erirler. Sonuçta devinimi yüksek fakat her zaman yüzeyde kalan biçimlerdir.

Resim mantığı Moholy-Nagy'ye oldukça yakın olan El Lissitzky (1890-1947)'de sanatın açık seçik olmasını vurgulayarak, Süprematizm ve Konstrüktivizm sanat akımlarını benimsiyordu.

1919 da Malevich ile tanışan sanatçı, Süprematist mekan anlayışının hakim olduğu bir sanat anlayışına yönelerek, soyut mekan sorunları üzerine çalışmalar yapmaya başlıyordu. Rusya da mimarlık eğitimi alan sanatçı, gerek resim çalışmalarında gerekse üç boyutlu mekan düzenlemeleri olan PROUN (Prekty ustanouleniya novano / Yeniyi oluşturmak için projeler) adlı dizilerinde bu

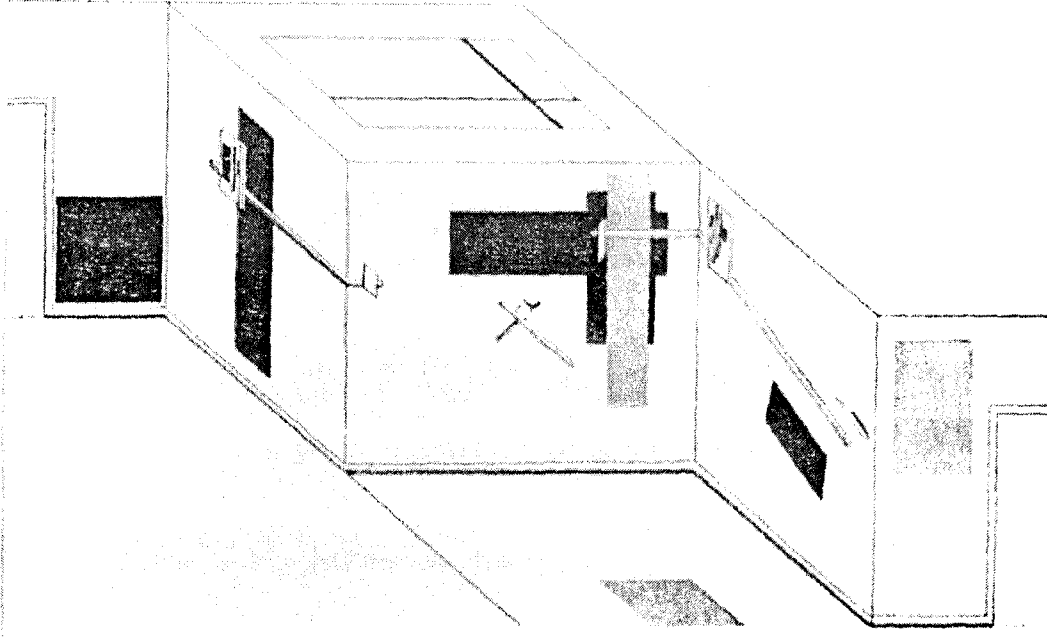
eğitiminin yapımcı yönü etkisinde kalıyordu. Fakat bu etkiler, onları, mimari inşacılığın bir kopyası yapmıyor, yeniyi oluşturmada ona bir çıkış noktası hazırlıyordu.

1920lerde, Malevich'in etkileriyle, şiddetle Kübizme karşı çıkıyor, Kübizmin figür kaygıları içinde olduğunu söyleyerek, bir anlamda figür karşısındaki tavrını da ortaya koyuyordu. Rusya da Vitebsk'de de Malevich ile birlikte öğretmenlik yapan sanatçının soyut geometrik resimleri, Malevich'in dinsel özellikler taşıyan ikonalarının, dinden bağımsız örnekleri gibidirler. El Lissitsky'ye göre bunlar, resimle mimarlığın bir alış-veriş durağı gibidirler.



Resim-30: El Lissitzky, Proun 99.

Çizgisel ağırlıklı bu kompozisyonları, Moholy-Nagy ile karşılaştırıldığında, El Lissitzky'nin Proun serisi, Moholy-Nagy'nin resimlerine göre şeffaflığını yitirmiş, uzaysal soyut mekan içerisinde, herhangi bir yere koyamayacağımız biçimlerle oluşturulmuş resimlerdir. Onu bu sonuca götüren yolu, teknolojiden gücünü alan ve bu güç üzerine tinsel değerlerle birlikte fizik ve metafizik tınılar ekleyen bir sanat görüşü olarak açıklayabiliriz.



Resim-31: El Lisstszky, Proun Odası.

Sanatçının Proun resimleri "Malevich'in cisimsiz dikdörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, bu resimlerde belirsiz bir boşlukta sallanıp durmaktadır. Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte hem de biçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanılsama önlenmiş olmaktadır.... Kendisi 1923'te Berlin'de açacağı bir sergi için Proun Odası adını verdiği küçük kare biçiminde bir hücre tasarladı ve kurdu. Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşemesi ve tabanıyla bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyordu. Proun biçimleri, mimari verilere uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de coşku duygusu yaratıyordu. Böyle bir odanın içine girip arkasını kırı-

dönen bir insan, kendisini ilk kez açık-seçik, dingin fakat enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti”⁷⁶

Bir anlamda ‘alan kurgu’ (enstalasyon)un ilk örneği olarak ta algılanabilecek Proun Odası, bir resim mantığının iki boyutlu tuval sınırlarını aşarak üç boyutlu alan kurgusu haline dönüşümünü simgeliyordu. Bu, sanatın açık seçik olması ve eserin gerçek üç boyutluluğa bürünerek, perspektif yasalarıyla sağlanan yanılsamanın resim dışına atılışı, Minimalist sanat anlayışının erken bir gelişimiydi.

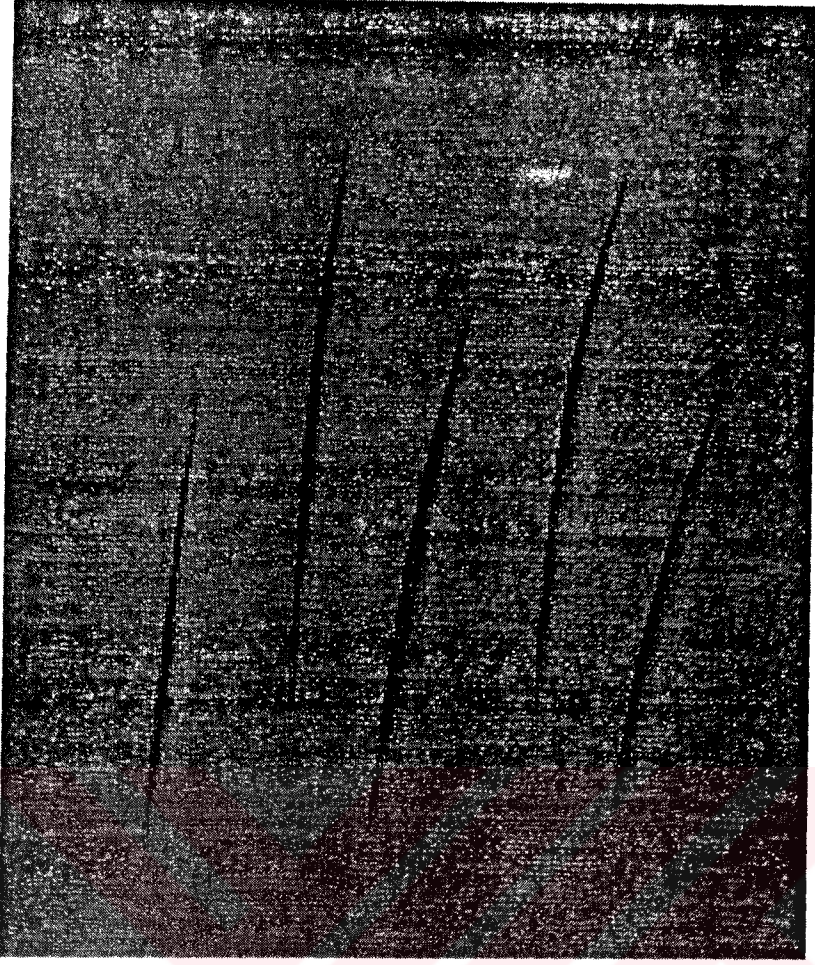
Resim sanatının, yetenek sınırlarını aşarak salt bir akılcılık akımına dönüştüğü bu zaman zarfında ki etkilere XVIII.yy’ın ikinci yarısında başlayan bilimin sanata etkisi göz ardı edilmemelidir.

Boya maddesi gerçeği başlığı altında ele aldığımız bütün sanatçılar gibi Lucio Fontana (1899-1968) da yüzeyi tam anlamıyla boya maddesi gerçeğine teslim ediyordu. Hatta Fontana’nın tek renge boyanan yüzeylerinde, boya ile sağlanmış ne bir leke, ne bir nokta, ne de bir çizgiye rastlayabiliriz.

Bununla birlikte Fontana diğer sanatçılardan derin bir farkla ayrılıyordu. İki yüzeyli tuval yüzeyini aşmak isteyen sanatçı, bunun için tek renkle renklendirdiği tuval yüzeyini, önceleri ince delikler, daha sonralarıysa çizgilerle deliyordu. İtalyan sanatçı tuval resmindeki yanılsamaya dayalı mekan anlayışına karşı çıkıyor, gerçek mekanla tuvalin renk ve mekanını birleştirme ilkesini savunuyordu.

Mekansallık olarak adlandırılan bir sanat anlayışını, tuvalin dışına da taşımayı başaran sanatçı, renk, ses, devinim, zaman, titreşim gibi öğelerin bir bütünlük oluşturması gerekliliğini savunuyordu. Bunun için neon ışıkları, televizyon gibi teknolojik yenilikleri sanata aktaran sanatçı, mekan, zaman ve sanat eserinin bütünlüğü üzerine çalışmalar yapıyordu.

⁷⁶ Norbert LYNNON, Modern Sanatın Öyküsü, s. 115



Resim-32: Fontana, Concettospaziale –Attese.

Sanatçı bu resim mantığı ile tuval üzerindeki resimsel biçimlerle sağlanan yanılsama olayını, tuval dışına atarak, reel mekanı tuvali delerek, tuval içine dahil ediyordu. 1950 sonrasını kapsayan, bu sanat anlayışı, Onun belirgin üslubuydu

1950 öncesinin, biçim ya da renkleri üst üste bindirerek, Optik Sanat (Op Art) mantığına benzeş, yön sapmalarına dayalı yanılsaması, 1955lerden sonra tek renge indirgenmeye çalışılan delinmiş tuvalere dönüşüyordu. ”....1958’den sonra da tümüyle tek renkli ‘yarılmış’ tuvaleriyle Fontana tuvalin gerisindeki sonsuz mekanı izleyicinin algılamasını amaçlamıştır. Tuvaldeki delik, iki boyutlu MEKAN kavramını bozarak, gerideki ‘boşluğun’ tuval yüzeyine yansımaları sağlamaktadır. Sanatçının bu tür çok büyük boyutlu çalışmaları, yarıkların

yarattığı gölgelerle daha büyük bir mekanmışçasına algılanan kabartma etkisi yaratır.”⁷⁷

Yanılsamanın yerini gerçekliğe bıraktığı bu resimler, soyut olmayan bir nesne haline dönüşüyorlardı. Fakat bunlar figüratif de değildiler. Kendi başına var olan, kendini temsil eden, boya ve tuval gerçeğini yansıtan ‘şey’ olarak ortaya konuluyorlardı.

Fontana’nın resimleri, XX. yy ın ikinci yarısı ve XXI. yy için kalıplaşmış bir anlayışa, geleneksel sanata bir saldırı ya da onu reddedişin simgesel ikonalarıdır. Onun geleneksel resimden bu kopuşu, 1947-1952 yıllarını kapsayan alan kurgularıyla tuvali reddedişinde açıkça görülmektedir ki, bu mantığı; Kavramsal sanat, Çevresel Sanat gibi geleceğin sanat hareketleri üzerinde oldukça etkili olacaktır.

Mieczyslaw Szczuka^{*****}, bu dönem içinde Polanya Konstruktivizmi’ nin önemli temsilcilerinden biridir. Sanatçı, 1924 yılında yapmış olduğu ‘Kemal Pasha’ adlı Mustafa Kemal Atatürk ve Onun cumhuriyet devrimlerini konu ettiği eserinde, devrimci tutum ve yeniliklere bakış açısı değerlendirilmiştir. Bu eser aynı zamanda, sosyal hayattaki inşacılık ile resim sanatındaki inşacılığın birleştiği nokta olarak ta görülebilir. Bir fotomontaj olan resim, dünyanın, Türkiye deki devrimlere bakış açısı ve bu devrimlerin önemi açısından da oldukça önemlidir.

⁷⁷ İpek Babacan, Eczacıbaşı Sanat Ans., I.Cilt, s. 598

^{*****} Sanatçı hakkındaki bilgiler ve eserin tıpkıbasımı Adnan ÇOKER’ arşivinden alınmıştır.



Resima-33: Mieczysław Szczuka, Kemal Pasha.

3. BÖLÜM

3 - BOYA (RENK) İLE RESİM YÜZEYİ BİRLEŞİK

3-1- Unism

1927'ye kadar sanatçı tarafından yanılsama alanı olarak seçilen resim yüzeyi, Unism de yanılsamayı tuval dışına bırakılıyordu. Yanılsamanın yerini tuval yüzeyinde birlik ve direkt algılanmanın aldığı Unism sanat mantığının ilk ve en önemli temsilcisi olarak Wladislaw Strzeminski (1893-1952) görülür. Rus asıllı sanatçı, Rusya da askeri bir okulda mühendislik eğitimi aldıktan sonra, 1818-1819 yıllarında sanata yöneliyordu. Aynı yıllarda Malevich ile çalışma fırsatı da bulan sanatçı, 1922 de, eşi yontucu Katarzyna Kobro ile birlikte Rusya'dan ayrılarak Polonya'ya yerleşiyordu. Burada Polonya vatandaşlığına geçen Strzeminski, bir anlamda Polonya plastik sanatlarının dinamosu görevini de üstleniyordu.

Beş yıl önce Rusya da Vitebsk de birlikte çalışma fırsatı bulduğu Malevich'in 1924 yılında Polonya'ya gelmesiyle Strzeminski, Süprematist sanatın temel ilkelerini öğreniyordu. Bu mantık çerçevesinde Polonyalı Konstrüktivist sanatçılarla birlikte 'BLOK Grubu'nu kuruyordu. Strzeminski, karısı yontucu Katarzyna Kobro, ressam Henryk Berlevi ve ressam ve deneysel sanatçı Henryk Stazewski gibi Polonyalı sanatçılarla birlikte Malevich' in etkileriyle kurulan bu grup, işlevselliğin ön plana çıkarıldığı, endüstriyel tasarımlar, kent planlamaları ve mimarlık alanlarında çalışmalar yapıyordu.

1923'den Unism sanat anlayışının kuramsal programını açıkladığı 1927 yılına kadar Post-Süprematist çalışmalar yapan sanatçı, aynı zamanda Unism'in kuramsal programını da hazırlıyordu. Strzeminski, bu çalışma süreci içerisinde, sanatın organik bir bütün olduğunu ve bir bütün olarak ta güzel olabileceği

noktasında, güzelliğin amacı olmadığında ısrar ediyor ve Malevich'in Süprematizm ini ortadan kaldırmaya başlıyordu.

Onun Malevich, Bauhaus ve Rusya da ki konstrüktivist okullara karşı çıkışında ki dayanak noktası: Herhangi bir nesnenin bulunmadığı soyut resimlerde, herhangi bir nesne veya imgede bulunamazdı. O Malevich' in kare ve dairesini de bu noktada birer imge olarak görüyordu. Bu doğrultuda gelişen Bauhaus ve Rusya da ki konstrüktivist okulların en büyük eksikliğininse sanatı durağan anlamalarıydı. Burada sanat olmak ve gelişimin bir yöntemi olarak değil, büyük bir bütünün parçası olarak görülüyordu. Bütünlük sunidir ve onu yaratan bağlantıdan bağımsızdır. Sanat sınırsız bir gelişim içinde idi. Her biri tamamlanmış birer bütün olan belirli sayıda kombinasyonlara sahipti fakat artık bu kombinasyonlar tükenmiş ve sistem yoksullaşıp bozulmuştu. Sanatçı bu sistemin karşısına kendi Unistik fikrini koyuyordu. Kendi artistik işlevinin bir parçası olduğundan, Strzeminski' nin eğitimci ve yaratıcı işlemi dinamik ve biçim oluşturuvcu idi. Çünkü birbirinden farklı her bir anlam, anlaşılması için emsalsiz yeni bir şekil karakteristliğine ihtiyaç duyar. Bu da sınırsız sayıda, sınırsız biçimlerin ortaya konmasıyla mümkündür.

Sanatçı, bu sınırsız biçim ve düşünce sistemine ulaşmak için sanat tarihinin tanınarak, eğitimin bu tarih temeline dayandırılması gerektiğini söylüyordu. Sanat tarihinin gelişimini ve kendi sanat anlayışını açıklarken de Barok'un dış hat çizgisini, İzlenimcilerin bölgesel renklerin devamlılığını elimine ettiğini, Kübizmin madde ve şekil bütünlüğünü bize zorla kabul ettirdiğini söylüyor ve kendisi için en önemli problemlerin yapı ve tezatlıklar ilkesi ile bağıntılı olduğunu iddia ediyordu.

“Tuvalin birtakım çizgilere yada karşıt kütle ve ritimlere bölünmemesi gerektiğini, resmin optik bir biçimde algılanması için tümlenmiş bir birlik anlayışına bağlı oluşturulması gerektiğini öne süren Strzeminski, resimde ana amacın bölünme değil, ancak doğrudan optik bir yolla algılanacak bir birlik

olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda, ressamın çizgiden, ritimden karşıtlıklardan, bölünmeden vazgeçmesi gerektiğini söyleyen sanatçı, Unism anlayışıyla soyutlamada Maleviç'ten öteye giderek onu kare ve üçgenini de resimden atmıştır.”⁷⁸

1925 de yaptığı ilk Unistik resimler düz yüzeylere sahipti, pürüzsüzdüler ve renkten başka bir şey değildiler. Buradaki renkler sıcak veya bir dereceye kadar serin özelliklerde transparandılar. Bu renkler içerisinde şekiller birbirleriyle temas eden veya uçup giden yumuşak kontürlü şekillere asılıydılar. Fakat bu biçimler de çizgi ve renk birbirinden bağımsız değildir. Çizgi rengin sınırındır ve renk çizginin üzerinde akmaz. Onunla birliktedir, ona bağımlıdır ve onunla bir bütünlük oluşturur. Bu çizgilerin ve renklerin ara bağımlı olduğu düz ve homojen görünüşün formülü idi. Daha belirgin bir şekilde 1927 sonrasında da uyguladığı bu mantıkta, tuval yüzeyi ile resim düzlemi birbiriyle birleşiyordu. Merkezkaç bir yapıya sahip olmayan bu resimlerde görsel birlik adına her türlü ikilem ortadan kaldırılıyordu. Bir taraftaki ikilemi ortadan kaldırmak, bir başka ikilemi ortadan kaldırmaya yol açıyordu. Yani doğuştan gelen verilerin bir sonucu, olarak tuval üzerindeki şekillerin hacimsel gerçek oluşumları ile tuvalin düz yüzeyinin ikilemi total bir homojenliğe doğru geliyordu.

Kübizmin son döneminde veya Süprematizm de veya Mondrian'ın Neoplastisizm'inde yüzeyler düz gibi görünse de, henüz tamamen düz değildirler. Strzeminski'ye göre boyama homojen ve tek düze olmalıdır. Bu homojenlik ve tek düzelik, yüzey bölünmelerini, geometriksel ve perspektifsel yanılsamayı ve resim yüzeyini tuval düzleminden ayıracak her türlü oluşumu ortadan kaldıracak bir şekilde yapılmalıdır.

1934 ' e kadar yapılmış olan 16 Unistik resim, şekillerin ve renklerin kütlelerini oluşturan organizmalardır. Bu resimlerin beş tanesinde renk partikülleri düzenli olarak şekillendirilmişlerdir. Sadece zıtlıkların etkisi için değil aynı

⁷⁸ Uşun TÜKEL, Eczacıbaşı Sanat Ans.,III. Cilt, s: 598

zamanda onlarla bağıntılı olması içinde gruplandırılmışlardır. Göz, biraz gayret ile gül renginin tonlarını, ılık veya serin bir tondaki sarıyı keşfedebilir. Scumplik tabakalar yardımıyla yapılan bu etkiler sonucu yatay çizgilerin yardımıyla da, renk, bazen eşit derecede gerilim yapar ve görünen sınırları asimetrik bir çizimin sınırlarını oluşturur. Rengin gerilimi bazen düzensiz gibi görünen düzenlenmiş guruplar oluşturur. Bu faktural yapı o kadar yoğundur ki, tonlar arasındaki farklılıklar sadece çok yakın bir inceleme sonrası yüzeyin altından ortaya çıkarılabilir. Sanatçının 1929 tarihli eseri 'Mimari Düzenleme'de de, yine ".... mimarinin yatay-düşey karşıtlığına uyarak genelde sarının egemen olduğu üç renkte dikdörtgenlerle bir yapı oluşturulmuştur. Ama dış çizgiye ve herhangi bir derinlik ögesine sahip olmayan bu dikdörtgenler, resimsel yapıda bölünme değil, tam tersine görsel bir birlik yaratmışlardır." ⁷⁹

13 ve 14 nolu Unistik kompozisyonlar aynı problemleri farklı bir şekilde çözer. Onlarda kullanılan katı renklerdir. 14 numaralı serin mavi ve 13 numaralı serin sarı, çemberler veya dikey dalgalı çizgiler sisteminin oluşturduğu gerçek kare resimlerin merkezinde dağılır ve kenarların yakınında düzenli olarak yoğunlaşır.

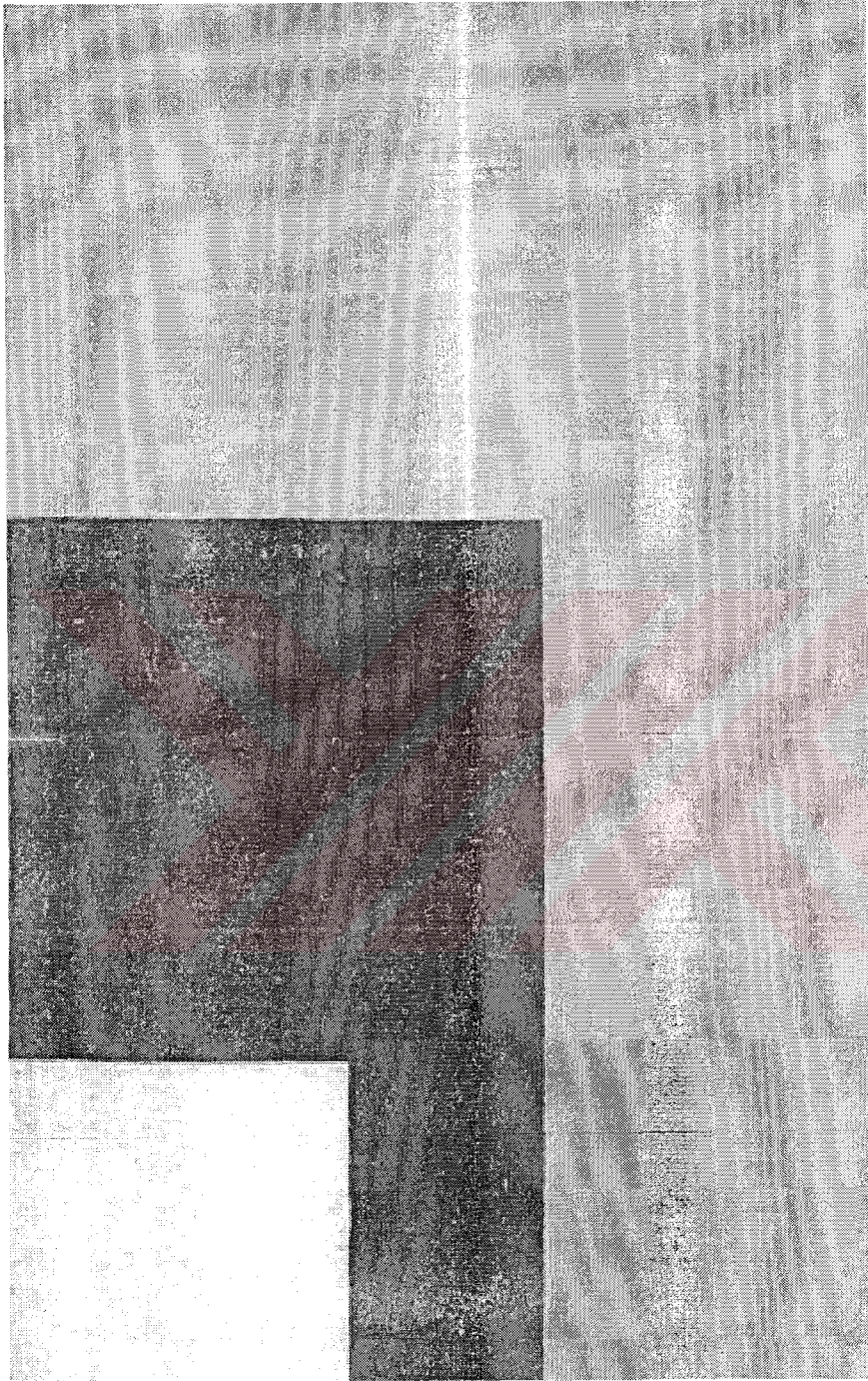
Strzeminski' nin mühendislikteki eğitimi, ölçümler, modüller ve tam olarak projektif yüzeylerin bölümlerini hesaplamada ona yardımcı oluyordu. On yedi Boyanmış Form, Mimari Kompozisyonlar Serisi'nden on ikisi 96 X 60 cm ebadındadır. Bunlar iki üç elementin yüzeyidir. Bunlar 1/2 bölme oranına bağlıdır. Bütünün görünüşü, yapıya göre daha az önemli sayıldığı ve sayısal bağımlılıklar daha sonra okunabildiği için Strzeminski'nin yüzeyleri sadece sayısal ilişkilere göre böldüğü görülür. İlk bakışta önemli olan şey; benzerlik, farklı gruplama, düzen, üst üste binmiş biçimler, düz veya kıvrık sınırlar, sol ve sağ taraf arasındaki zıtlık, resmin alt ve üst kısmı arasındaki ilişkidir. Mimari resimlerin bütün bu özellikleri, onları bize, Unizm'in bir diğer versiyonu olarak

⁷⁹ Uşun TÜKEL, Eczacıbaşı Sanat Ans.,III. Cilt, s: 598

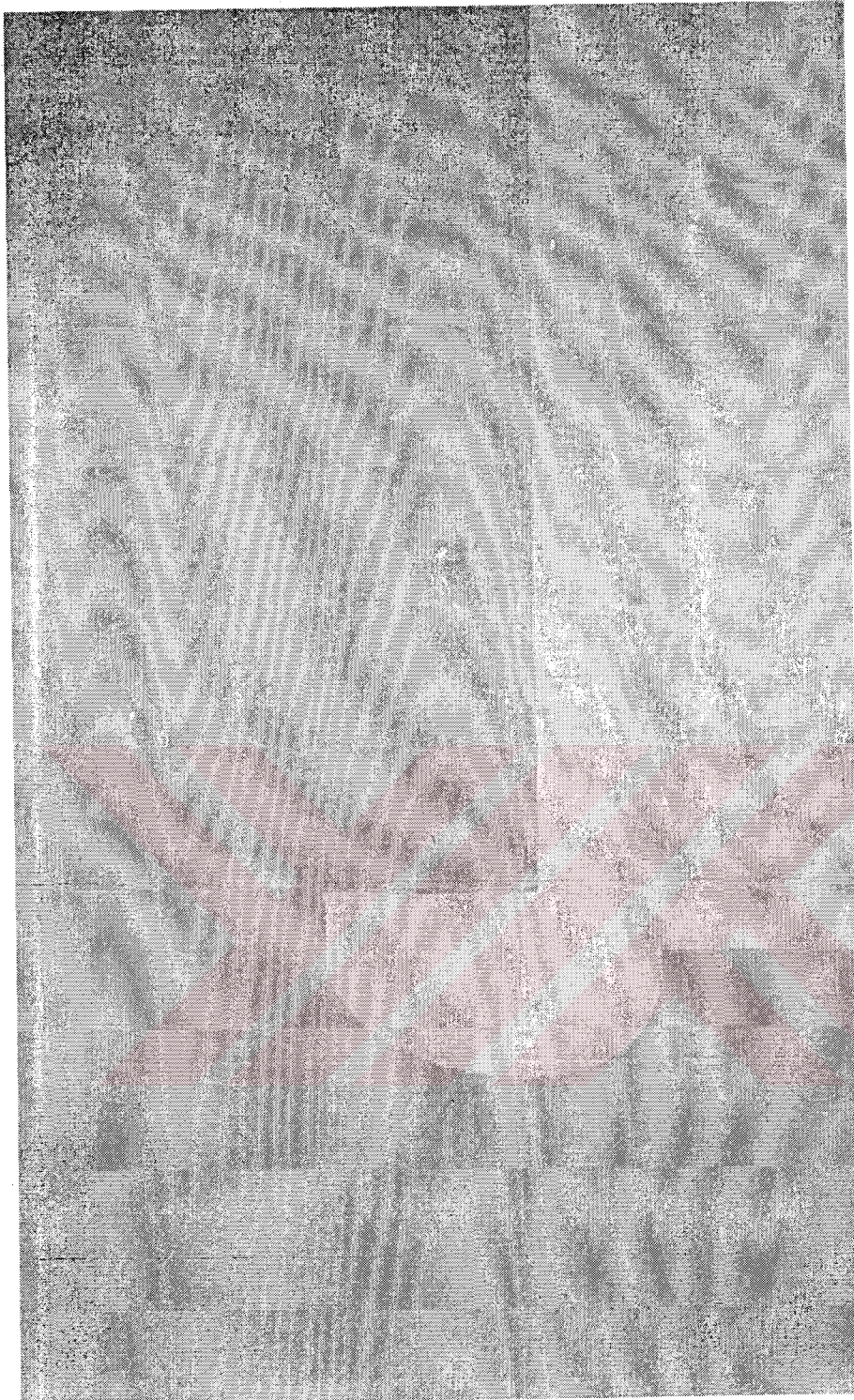
gösterir. Bu yapının hiçbir parçası bütünden bağımsız olarak mevcut değildir ve bütünün optik bir şekilde algılanmasını sağlamak için bir araya getirilmişlerdir. Mimari seriler, sadece biçimlerin ve renklerin lehine, renk bütünlüğünün azaltılarak uyum ve sıraların büyük bir ustalıklarla seçildiği resimler olarak görülür. Temel renkleri kullanan Mondrian'ın çalışmalarında, örneğin kırmızı her bir resimde farklıdır, Strzeminski'nin resimlerinde ise gölgeler asla tekrar etmez, renkler bazen uygulanan scumbling tabakalar yardımıyla yaratılır. Bu resmin içindeki derecelendirme çok incedir. Örneğin 'Mimari Kompozisyon 14d'de ki karanlık, siyah zeytin yeşili beyaz içerisinde yansıtılmıştır, eş zamanlı kontrastlık fenomeni sadece 'Mimari Kompozisyon No 10c' adlı resimde görülür ve bu fenomen, özellikle şekillerin derin girintileriyle orada değerlendirilir.

Renk yüzeylerinin yapısı zariftir ve tam olarak görünür bir biçimde gerçektir. Bu seri Strzeminski'nin en yoğun kuramsal ve artistik çalışma dönemi olan 1926 ile 1932 yılları arasındaki zaman dilimine aittir.

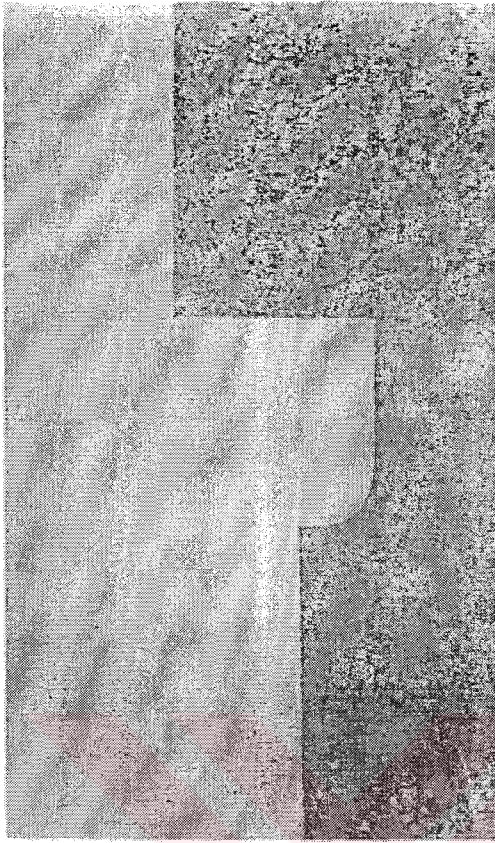
Strzeminski'nin sanat eserinde olmasını istediği bu görsel birlik ve algı bütünlüğü mantığı, şaşırtıcı bir şekilde minimal sanatçılar tarafından tuval yüzeyine ve özellikle üç boyutlu heykellere ve hatta sergi mekanlarının arı düzenlerine kadar ulaşıyordu.



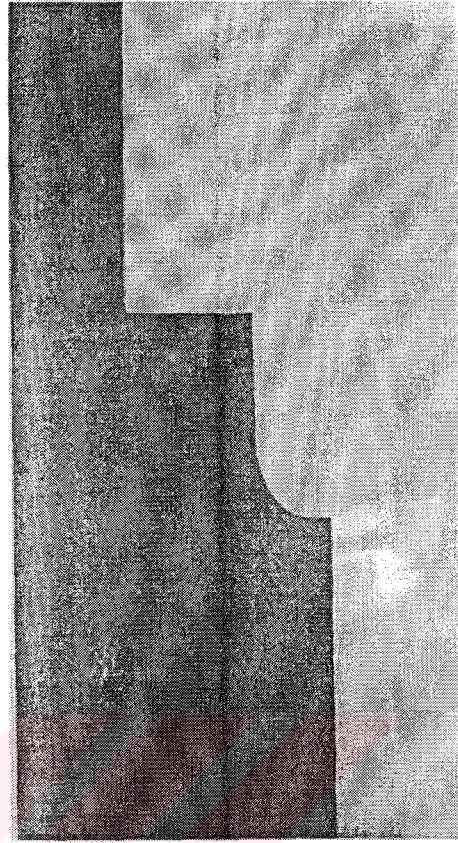
Resim-34: Wladslaw Strzeminski, Composition architectonique / 9c /, 1929



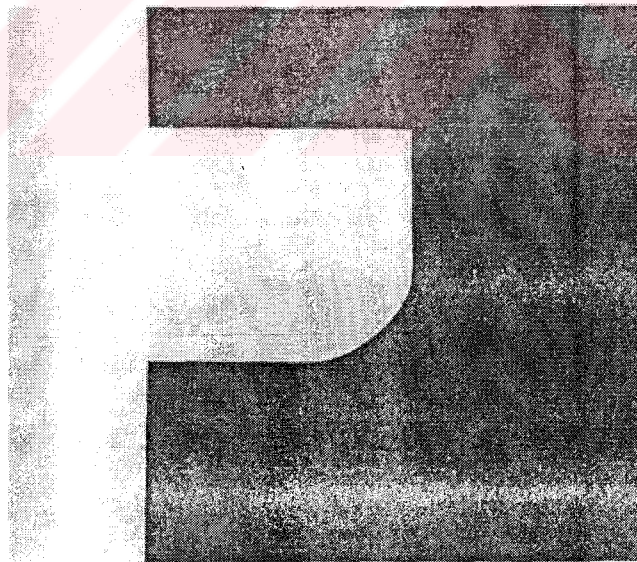
Resim-35: Wladslaw Strzeminski, Composition architectonique / 15d /, 1929-30



Resim-37: Composition architectonique/7b/, 1928



Resim-38: Composition architectonique/5b/, 1928



Resim-39: Composition architectonique/2a /, 1927

SONUÇ

Resim sanatının uygulama alanı olan resim yüzeyinin, nasıl kullanıldığının değerlendirildiği bu çalışmada, belirli ve sistematik bir gelişimin olduğu göze çarpar. Çeşitli amaçlar doğrultusunda çalışan sanatçılar, her dönem bu amaçların değişmesi sonucu, eserlerini de değiştirmişlerdir. Önceleri sanatsal bir amaç taşımayan resim sanatı, büyü ve dinsel öğelere hizmet ederken, sosyal hayatın gelişimiyle kendine daha farklı bir yön çiziyordu. Artık İncil ve O'nun kutsal öğretilerine hizmet etmeye başlayan resim sanatı estetik değerler ve gözlem gücüne önem vermeye başlıyordu.

Yüzeydeki yansılsamanın zirveye taşınması bu mantık çerçevesinde gerçekleşiyordu. Yüksek Rönesans, gerek sanatçının sanatsal yaratı özgürlüğüne kavuşması, gerekse perspektif yasalarının sanatçının emrine sunulması açısından önemli bir dönüm noktası oluyordu.

Bu kaçınılmaz bir gelişimdi. Herşey gibi resim sanatı da gelişiyordu. Bu gelişimin sonuçları tual yüzeyindeki sanatsal verilerin değişimi olarak öne çıkıyordu. Sanatçı Rönesansın sonuna gelindiğinde doğayı taklit noktasında, bütün problemleri aşmış oluyordu. Artık doğayı taklit değil, sanatsal verilerin sorgulanması ön plana çıkıyordu.

XX. yy'la gelindiğinde, sanayi devriminin ve sosyal hayatın olağanüstü hareketlenmesi sonucu, resim sanatı da olağanüstü bir ivme kazanıyordu. Bilim direk olarak resim sanatını etkilemeye başlamıştı. Mesleklerin ayrılması, prizmanın icadı, atomun parçalanması, büyük savaşlar sanatın çizeceği yönü belirliyordu. Sanatçı, doğayı taklit etmek yerine, bilimsel ve felsefî veriler ışığında resmin elemanlarını sorgulamaya başlıyordu. İzlenimcilerle başlayan bu doğayı sorgulama, kübistlerle birlikte doğayı yeniden inşa etme eğilimine dönüşüyordu. Bütün bu zaman zarfında tual yüzeyi, doğanın yansıtıldığı bir yansılsama alanı olarak değerlendiriliyordu.

Sanatın doğayı sorgulamaktan, sanatçının üç dünyasını sorgulamaya dönüşümü resim elemanlarının da değişimini sağlıyordu. Resim yine renk, çizgi, biçim gibi elemanlarla oluşturuluyordu, fakat artık bu biçimler doğaya ait nesneleri değil, sanatçının kendi iç dünyasına ait biçimleri oluşturuyordu. Bunun ortaya

koyduğu yanılsama da yine soyut elemanların oluşturduğu bir yanılsamaydı. Çok geçmeden yanılsamanın da tual dışına bırakıldığı, bütünler algının ön plana çıktığı resimler resim düzleminin sorgulanmasının en uç noktası olarak görölüyordu.



KAYNAKÇA

BAZIN Germain, Sanat Tarihi, Çev. Üzra Nural, Selahattin Hilav, İstanbul, Şubat 1998.

BEKSAÇ Engin, Avrupa Sanatı, Troya Yayıncılık, İstanbul, 1994.

CLAUDON Francis, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, II. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, Mart 1994.

CONTİ Flavio, Barok Sanatını Tanıyalım. Çev. Solmaz Tunç, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1997.

CONTİ Flavio, Eski Yunan Sanatını Tanıyalım, Çev. Solmaz Tunç, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1997.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I., II., III. Ciltler, Yem Yayınları, İstanbul, 1997.

FISCHER Ernst, Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan, VIII. Baskı. Payel Yayınevi, İstanbul, Haziran, 1995.

GOMBRICH E.H., Sanatın Öyküsü, Çev. Bedrettin Cömert, IV. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

İPŞİROĞLU Nazan ve Mazhar, Sanatta Devrim, III. Baskı Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

KANDİNSKY Wasily, Sanat Dünyamız Dergisi, Çev: Şule Demirkol, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 75, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.

KAVUKÇU Mehmet, Soyut Espas Somut Espas, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Haziran 1996.

KINAY Cahit, Sanat Tarihi, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1443, Ankara, 1993.

LYNTON Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, II. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

READ Herbert, Sanatın Anlamı, T. İş Bankası Yayınları Çev. Güner İnal, Nuşin
Asgari, İstanbul, 1974.

TUNALI İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, IV. Baskı, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1992.

WOLFFLIN Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs,
III. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul. 1990.



RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1 : Lascaux Mağarasında Bulunan bizon resmi Yaklaşık M.Ö. 13000
- Resim 2 : Pompei Resmi, Çiçek Toplayan Kız, Stabia'dan bir duvar resmi
- Resim 3 : Giotto di Bondone, İnanç, Yaklaşık 1306, Fresko, Padova'da Copella dell' Arena s.13
- Resim 4 : Masaccio, Kutsal Üçlü, 1427, Fresko, Santa Maria Novella, Floransa s.14
- Resim 5 : Jan van Eyck, Alnolfi'nin Evlenmesi, 1438, T.Ü.Y.B., Londra National Galeri s.14
- Resim 6 : Andrea Mantegna, Aziz Yakup'un Öldürülmeye Götürülüşü, 1455, Önceden Padova'da Eremitani Kilisesi'nde bulunan ve artık olmayan bir duvar resminden s.16
- Resim 7 : Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495 – 1498 arası, Fresco, Santa Maria delle Grazie Manastırı Yemekhanesi s.19
- Resim 8 : Raffaello Sanzio, Atina Okulu, Fresko, Sagnatura Odası'nın Lüneti s.21
- Resim 9 : Giorgione Barbarelli, Fırtına, Yaklaşık 1508, T.Ü.Y.B., Venedik Accademia s.23
- Resim 10 : Tintoretto, Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu, Yaklaşık 1562, T.Ü.Y.B., Milano Brera s.27
- Resim 11 : Rembrandt van Rijn, Emmaus'ta Akşam Yemeği, T.Ü.Y.B., 68x65 cm, Paris Lauvre Müzesi Paris s.36
- Resim 12 : Vermeer van Delft, Aşçı Kadın, Yaklaşık 1660, T.Ü.Y.B., Amsterdam Rijksmuseum, s.38
- Resim 13 : William Turner, Fırtınada Gemi, 1842, T.Ü.Y.B., 91.5x122cm, Londra Tate Gallry s.39
- Resim 14 : Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet, 1854, T.Ü.Y.B., Mantpellier, Fabre Müzesi s.41
- Resim 15 : Claude Monet, İzlenim Güindoğumu, 1872, T.Ü.Y.B., 48X63cm, Paris Marmotton Müzesi s.43
- Resim 16 : Edgar Degas, Rue Le Peletier'deki Opera da Bale Prova Odası, 1872, T.Ü.Y.B., 32x46cm Paris d'Orsay Müzesi s.44
- Resim 17 : Paul Cezanne, Seinte-Victoire Dağı'nın Les Louves'tan Görünüşü, 1902-1904, T.Ü.Y.B., 69.8x89.5cm, Philadelphia, Philadelphia Sanat Müzesi, Elkins Koleksiyonu s.46
- Resim 18 : Geolges Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra, 1884-1886, T.Ü.Y.B., 206.4x305.4cm, Chicago, Chicago Sanat Enstitüsü s.48
- Resim 19 : Henri Matisse, Dans, 1909-1910, T.Ü.Y.B., 260x391cm, St. Petersburg, Hermitage s.49

- Resim 20 : Pablo Picasso, Pipo İçen Adam, 1911, T.Ü.Y.B., Oval 90x70cm, Fort Worth, Teksas, Kimbell Sanat Vakfı s.54
- Resim 21 : Georges Braque, Meyve Tabağı ve Bardak, 1912 Kağıt Üzerine Mürekkep, Sulu Boya, Kara Kalem ve Kağıt Hamuru 49.6x64.8cm, Paris Ulusal Modern Sanatlar Müzesi s.56
- Resim 22 : Paul Klee, Insula Dulcamara, 1938, Colored Paste and Oil on Newspaper, Mounted on Burlap on a stretcher, Original Final, 88x176cm, Bern, Kunstmuseum, Bern Paul Klee Foundation. S.58
- Resim 23 : Wassily Kandinsky, Untitled, 1910, Kağıt Üzerine Mürekkep, Sulu boya, Karakalem 49.6x64.8cm, Paris, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi s.64
- Resim 24 : Kazimir Malevich, Süpermatist Resim, 1915, T.Ü.Y.B., 101.5x62cm, Amsterdam, Stedelijk Müzesi, s.67
- Resim 25 : Kazimir Malevich, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1913, T.Ü.Y.B., 106.2x106.5cm, St. Petersburg, Rusya State Müzesi, s.70
- Resim 26 : Piet Mondrian, Kompozisyon No:II Kırmızı ve Mavi ile Kompozisyon, T.Ü.Y.B., 40.3x32.1cm New York Modern Sanatlar Müzesi s.74
- Resim 27 : Piet Mondrian, Broadway-Boogie-Woogie, 1942-1943, T.Ü.Y.B., 127x127cm New York Modern Sanatlar Müzesi s.78
- Resim 28 : Theo van Doesburg, Uyumsuzlar XVI'nın Karşıt Kompozisyonu, 1925, T.Ü.Y.B., 100x180cm, Hague, Gemeentemuseum s.79
- Resim 29 : Laszlo Moholy-Nagy, Kompozisyon Z VIII, 1924, Tuval Üzerine Kireç Boya, 114x132cm, Berlin Ulusal Galeri s.82
- Resim 30 : El Lissitzky, Proun 99, 1924, T.Ü.Y.B., 129x99cm New Have Yale Üniversitesi Sanat Galerisi
- Resim 31 : El Lissitzky, Proun Odası İçin Desen, 1923, Taşbaskı s.84
- Resim 32 : Lucio Fontana, concetto spaziale Attese, 1965, tuval Üzerine Sulu boya ve Beş Yarık, 100x81cm, Özel Koleksiyon s.86
- Resim 33 : Mieczysław Szczuka, Kemal Pasha, 1924, Fotomontaj, s.88
- Resim 34: Wladislaw Strzeminski, Composition Architectonique / 15d /, 1929-1930,
- Resim 35 : Wladislaw Strzeminski, Composition Architectonique / 9c /, 1929
- Resim 36 : Wladislaw Strzeminski, Composition Architectonique / 7b /, 1928
- Resim 37 : Wladislaw Strzeminski, Composition Architectonique / 5b /, 1928
- Resim 38 : Wladislaw Strzeminski, Composition Architectonique / 2a /, 1927

ŒEKİLLER DİZİNİ

Œekil 1: Leonardo'da Derinlik s.59

Œekil 2: iziano'da Derinlik ve Bakış Açısı s.59

Œekil 3: Degas'da Derinlik s.59

Œekil 4: Degas'da Derinlik ve Bakış Açısı s.60

Œekil 5: klasik Resimde ve Modern Resimde, Resim Alanları s.61



ÖZGEÇMİŞ

1973- Muhammet TATAR Erzurum'da doğdu.

1993- Üç yıl süre ile radyo yayıncılığı yaptı.

2000- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Resim bölümünü Bitirdi.

2000- Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Y Lisans

Eğitimine Başladı

KARMA SERGİLER

1996- Atölye sergisi, Erzurum

1998- Özgün baskı resim sergisi, Erzurum

1999- Seramik, vitray, özgün baskı resim, fresko sergisi, Erzurum

1999- Atölye III sergisi, Erzurum

1999- Kosova'ya yardım sergisi, Erzurum

2000- "Sanat Salı" Resim Sergisi

(Yrd Doç. Mehmet Kavukçu, Muhammet Tatar, İsmail Tetikçi), Erzurum

2000- "2000 Metreden Fenas" resim sergisi, İstanbul

2000- Mezuniyet sergisi, Erzurum

2002- "2000 Resimle Alan Kurgu"

Mehmet Kavukçu ve atölye öğrencileri, Alan Kurgu, Erzurum

Yrd. Doç. Mehmet Kavukçu'nun

1997- "Göndermeler" adlı dış mekan yerleştirme ve resim sergisi, Erzurum

Uygulama aşamasında

1998- Enstalasyon, resim sergisi ve sinevizyon gösterimi, Ankara

1999- Enstalasyon 12 Mart, Erzurum

1999- Enstalasyon Futbol, Erzurum

2000- "Boşlukta Beyaz", Sanat Eylemi, Mine Sanat Galerisi, İstanbul

Çalışmalarının Hazırlık ve Uygulama Aşamalarında

Yrd. Doç. Mehmet Kavukçu ile birlikte çalıştı.