

30599

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KÜBİZM'DE ÇİZGİSEL DÜZENLEMELER
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA



Cenk SEZER
(Yüksek Lisans Tezi)
DANIŞMAN
Yrd.doç. Dinçer ÖZEN

Eskişehir, 1993

F.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Sanatçıların resimleriyle ilgili ilk düşünceleri arasında yer alan çizgisel düzenleme, resmin ilerleyen aşamalarında da bir problem ve zihin yorgunluğudur. Kurgunun sağlamlığı bu problemleri başarıyla çözmeye bağlıdır. Genellikle, eleştirmenler tarafından dikkate alınmayan bu konu, geçmişte ve günümüzde resim sanatının temel problemleri arasındadır.

Bu araştırmada, konunun içeriğinde yer aldığı için yüzey düzenlenmesinden başlanarak, kompozisyonun düzenlenmesine ve altın kesimede yer verilmiştir. Örnekler Rönesans döneminden itibaren seçilmiş, ağırlıklı olarak Kübizm'e dayandırılmıştır. Konunun gerçek anlamını kaybetmemesi için hemen hemen her tablonun çizgisel analizi verilmiştir. Literatürlerde bulunan analizler yetersiz görüldüğü için birçok analiz tarafımdan yapılmıştır. Bu analizlerde değişik yorumlar olabileceği gözönüne alınmalıdır.

Sunulan araştırmada analizler için herhangi bir isim ya da numara verilmemiş, her analiz resmin altında gösterilmiştir.

Bu araştırmada konunun tüm ayrıntılarının ve kesin doğrulukla incelendiğini söylemek yanlış olur. Yine de bu alanda yapılacak çalışma ve araştırmalarda yol gösterici bir nitelik oluşturursa rehber olma özelliğini göstermiş olacaktır.

PREFACE

Linear composition which is one of the first thoughts of artists, related to their paints is also a problem and a mental fatigue during the painting steps. The strength of the casting depends on the solutions of these problems. Although this subject has been ignored by the critics, today and in the past it is one of the essential problems of painting art.

In this study, since it is the content of the subject, starting from planar arrangement, composition design and Section D'or more examined. Examples, mainly on the base of Cubism, have been chosen from Renaissance period. In order to keep the real points of Expression the linear analyzes of almost every painting has been given. Since the analyzes in the literature have been found insufficient, most of the analyzes have been done by the researcher himself. Thus, different interpretations on these analyzes must be considered.

Name or number were not given in the present study, and analyzes was shown underneath of each painting.

The object of this study is to give an idea and guide the researchers on this subject. However, the present study is not an attempt to analyze the subject in every detail and they are not ultimate conclusions on only realities.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİLLER LİSTESİ	V
RESİMLER LİSTESİ	VIII
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

YÜZEY DÜZENLEMESİNDE SORUNLAR

1.YÜZEY DÜZENLEMESİ	2
1.1.Yüzey Düzenlemesinde Renk Sorunu	3
1.1.1.Fiziki Veriler	3
1.1.2.Resmin Verileri	5
2.KOMPOZİSYONUN DÜZENLENMESİ	9
3.YÜZEYİN ÇİZGİSEL DÜZENLENMESİ	11
4.ALTIN KESİM	21

BÖLÜM II

ÇİZGİSEL DÜZENLEME ÖRNEKLERİ

1.Kübizm'e Kadar, Sanat Ekollerinde Yapılmış Resim Analizlerinden Örnekler	28
2.Kendi Resimlerimden Analizli Örnekler	41

BÖLÜM III

KÜBİZM'DEYÜZEYİN ÇİZGİSEL DÜZENLEMESİ

1.Kübizm'in Felsefesi	52
2.Kübist Sanatçıların Eserlerinden Yapılmış Örnekler	59
3.Kübist Sanatçıların Eserlerinden Yapılan Örnekler	66

	Sayfa
SONUÇ	92
YARGI	93
KAYNAKÇA	94



ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
1 A.Carraci, “İsa’ya Yas Tutan Meryem” (Analizi)	13
2 S.Botticelli “İlkbahar Kompozisyonunun Geometrik Kökü”	14
3 Rubens “İsa’nın Çarmıhını Taşması” (Analizi)	18
4 Titien “Mezara Konuluş” (Analizi)	19
5 Raffaello “İskenderiyeli Azize Katerin” (Analizi)	20
6 Bir Parçanın Altın Orana Göre Ortalama ve Aşıt Asimetrik Bölünmesi	23
7 “Altın Dörtgenin Kareden Hareketle İnşası	23
8 Altın Bölüm’de İnsan Yüzü	24
9 Evrenin Anahtarı Beş Köşeliden 10 Noktalı Yıldızın Çizilişi	25
10 Yüzeyin Phi’ye Göre Bölünmesine Örnekler	25
11 Leonardo da Vinci “Leda” Orantılandırma Sistemi (Funck-Hellet’ten Uyarılama)	26
12 Seurat “Geçit Töreni” Phi Kökenli Orantı Şeması (Ghuka’dan Uyarılama)	27
13 Seurat “Courbevoie’daki Köprü” (Analizi)	28
14 Seurat “Kafe-Şanton” (Analizi)	30
15 Rubens “Çiftlik İşleri” (Analizi)	31
16 Rubens “Dans Eden Köylüler” (Analizi)	32
17 Raphael “Constantino Savaşı” (Analizi)	33
18 Velasquez “Venüs” (Analizi)	37
19 Jean-Antoine Watteau “La Gamme’d Amour” (Analizi I)	38
20 Jean-Antoine Watteau “La Gamme’d Amour” (Analizi II)	38
21 Raffaello “Transfigürasyon Pinacoteca” (Analizi I)	39
22 Raffaello “Transfigürasyon Pinacoteca” (Analizi II)	40
23 Raffaello “Transfigürasyon Pinacoteca” (Analizi III)	40
24 Francisco Goya “The Sleep of Reason Produces Monsters (Analizi) ..	40

25	C.Sezer “Natürmort” Yağlıboya (Analizi)	41
26	C.Sezer “Çini Vazolu Natürmort” Yağlıboya (Analizi)	42
27	C.Sezer “Kahvehane” Yağlıboya (Analizi)	43
28	C.Sezer “Sevgi” Yağlıboya (Diptik) (Analizi)	44
29	C.Sezer “Kompozisyon” Yağlıboya (Diptik) (Analizi)	45
30	C.Sezer “Ritm” Desen (Analizi)	46
31	C.Sezer “Müziyen” Desen (Analizi)	47
32	C.Sezer “Gitarist” Desen (Analizi)	48
33	C.Sezer “Keman ve Müzik I” Yağlıboya (Analizi)	49
34	C.Sezer “Keman ve Müzik II” Yağlıboya (Analizi)	50
35	C.Sezer “Flütlü” Yağlıboya (Analizi)	51
36	P.Picasso “Guernica” 1937 (Analizi)	61
37	Aristid Maillol “Çıplak” (Tarihsiz) (Analizi)	65
38	P.Picasso “Avignon’lu Kızlar” (Analizi)	66
39	P.Cézanne “Yıkandan Kadınlar” (Analizi)	68
40	P.Picasso “Üç Dansçı” (Analizi)	69
41	P.Picasso “Ağlayan Kadın” (Analizi)	71
42	P.Picasso “Pipo İçen Adam”, Oval (Analizi)	73
43	G.Braque “Gitar ve Akordeon”, 1908, (Analizi)	75
44	G.Braque “Keman ve Palet” 1910 (Analizi)	76
45	G.Braque “Maşrapa ve Keman” 1910 (Analizi)	77
46	G.Braque “Portekizli” 1911 (Analizi)	78
47	G.Braque “Gitarlı Kadın” 1913 (Analizi)	79
48	G.Braque “Parçalı Natürmort” 1903 (Analizi)	80
49	G.Braque “Yuvarlak Masa” 1929 (Analizi)	81
50	G.Braque “İkili” 1937 (Analizi)	82
51	J.Gris “Gitarlı Palyaço” 1922 (Analizi)	83
52	J.Gris “Saat ve Şişe” 1912 (Analizi)	84
53	P.Picasso “Ayna” 1932 (Analizi)	85
54	P.Picasso “Genç Kadın” (Analizi)	86
55	P.Picasso “Three Muzicians” 1921 (Analizi)	87

56	P.Picasso "Three Muzicians" 80 1/4 x 88 1/2 inc. (Analizi)	88
57	G.Braque "Mandalinli Kadın" (Analizi)	89
58	J.Gris "Anne ve Kız" (Analizi)	90
59	Fernand Léger "İnşaat İşçileri" 1950 (Analizi)	91



RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
1 Braque “Gitar Çalan Kadın” 1917	7
2 A.Carraci “İsa’ya Yas Tutan Meryem”	12
3 Rubens “İsa’nın Çarmihını Taşımaları”	18
4 Raffaello “İskenderiyeli Azize Katerin” 1483-1520	20
5 Seurat “Courbevoie’daki Köprü” 1886	28
6 Seurat “Kafe-Şanton”	29
7 Rubens “Çiftlik İşleri”	31
8 Rubens “Dans Eden Köylüler”	32
9 Raphael “Constantino Savaşı”	33
10 Ingres “Büyük Odalık”	34
11 Ingres “Hamile Kadın” Kurşun Kalem	35
12 Michelangelo “Adem’in Yaratılışı” Ayrıntı	36
13 Velasquez “Venüs”	36
14 Jean-Antoine Watteau “La Gamme’d Amour”	37
15 Raffello “Transfigürasyon Pinacoteca” 1517	39
16 Francisco Goya “The Sleep of Reason Produces Monsters	40
17 C.Sezer “Natürmort” Yağlıboya	41
18 C.Sezer “Çini Vazolu Natürmort” Yağlıboya	42
19 C.Sezer “Kahvehane” Yağlıboya	43
20 C.Sezer “Sevgi” Yağlıboya (Diptik)	44
21 C.Sezer “Kompozisyon” Yağlıboya (Diptik)	45
22 C.Sezer “Ritm” Desen	46
23 C.Sezer “Müzisyen” Desen	47
24 C.Sezer “Gitarist” Desen	48
25 C.Sezer “Keman ve Müzik I” Yağlıboya	49
26 C.Sezer “Keman ve Müzik II” Yağlıboya	50
27 C.Sezer “Flütü” Yağlıboya	51

28	Picasso "Kemanlı Ölüdoğa" 1912	56
29	P.Picasso "L' Aficionado" 1912	57
30	P.Picasso "Klasik Büstlü Natürmort"	58
31	P.Picasso "Keçi" Desen	60
32	P.Picasso Guernica" 1937	61
33	P.Picasso "Boğa" 5 Aralık 1945	62
34	P.Picasso "Boğa" 22 Aralık 1945	63
35	P.Picasso "Boğa" 24 Aralık 1945	63
36	P.Picasso "Boğa" 2 Ocak 1946	63
37	P.Picasso "Boğa" 5 Ocak 1946	64
38	P.Picasso "Boğa" 17 Ocak 1946	64
39	Aristid Maillol "Çıplak" (Tarihsiz) Soğuk İğne ile Gravür	65
40	P.Picasso "Avignon'lu Kızlar"	66
41	P.Cézanne "Yıkanan Kadınlar" 1898-1905	67
42	P.Picasso "Üç Dansçı" 1925	69
43	P.Picasso "Ağlayan Kadın"	71
44	P.Picasso "Pipo İçen Adam", Oval	73
45	G.Braque "Gitar ve Akordeon" 1908, Yağlıboya	75
46	G.Braque "Keman ve Palet" 1910	76
47	G.Braque "Maşrapa ve Keman" 1910	77
48	G.Braque "Portekizli" 1911	78
49	G.Braque "Gitarlı Kadın" 1913	79
50	G.Braque "Parçalı Natürmort" 1903	80
51	G.Braque "Yuvarlak Masa" 1929	81
52	G.Braque "İkili" 1937	82
53	J.Gris "Gitarlı Palyaço" 1922	83
54	J.Gris "Saat ve Şişe" 1912	84
55	P.Picasso "Ayna" 1932	85
56	P.Picasso "Genç Kadın"	86
57	P.Picasso "Three Muzicians" 1921	87
58	P.Picasso "Three Muzicians" 80 1/4 x 88 1/2 inch	88

59	G.Braque “Mandalinli Kadın”	89
60	J.Gris “Anne ve Kız”	90
61	Fernand Léger “İnşaat İşçileri” 1950	91



GİRİŞ

Şüphesiz zamanımız, figürasyonun egemence saltanat sürdüğü, sayısız estetik savaşın ve çeşitli yasakların nedeni olan kompozisyon fikrine karşı tepki göstermektedir. Ama yüzyıllardan beri her kompozisyon, herşeyden önce, işlem gören yüzeyin özgün ve çalıntı olan tipik düzenlemesince terimsel olarak kendini ifade eden bir seçişin sonucudur. Bir sehpa resminin veya duvar yüzeyinin belirlenmesi her durumda ölçülü bir önemi ve bazen de engelleyicidir: Ressamın gözü ve ruhu önüne sürekli olarak çıkan sorun budur işte.

Zaman içinde değişik yüzey düzenlemesi sistemleri var oldu. İzleyen yüzyıllarda bu sistemler az veya çok canlandırıldı veya yeniden ele alındı. Sembolizm, Kübizm ve geometrik soyutlama nedeniyle model haline gelen belli geometrik uygulamalar için de bu böyle olmuştur.¹

¹ Jean RUDEL, Resim Tekniği, İletişim Ya., İstanbul, 1991, s.89.

BÖLÜM I

YÜZEY DÜZENLEMESİNDE SORUNLAR

1.YÜZEY DÜZENLEMESİ

Hareketli veya hareketsiz her resim belli bir niyet, hatta belli bir “düzen” sergiler. Resmin herşeyden önce “belli bir düzen içinde biraraya getirilmiş renklerle kaplı bir yüzey” olduğu birçok durumda hâlâ geçerlidir. Bitmiş her yapıt bir renk düzenlemesi aracılığıyla belirlenmiş bir yüzey sunar.

Cep defterinin sayfasından, ilk eskizin uygulanacağı yüzeye ilgili olarak yapılacak seçime kadar, öngörülen yüzeyin önceden hazırlanmış şemasınca bütün genişliği içinde yönlendirilmedikçe, yaratıcı düşünce düzeyinde biçimin varlığı ve çevreleyen çizginin boyutları engel ve telkin olarak kalır.

Eğer söz konusu olan bir yapıtın farklı kısımlarını biraraya getirip düzenlemekse, yüzeyin biçim ve boyutunun malzemelerle ve ressamın onlardan yararlanma biçimiyle bağlı olduğunu ve bunu düzenlemenin temelini teşkil ettiğini söyleyebiliriz.

Batıda, geçmiş çağlara ait uygulamalar yoluyla, 20.yüzyılın bazı bilinçli “kopuşları” ortaya çıkmadan, sanat yapıtı bize sık sık her parçası bir bütüne, bütününde parçalarına bağımlı olduğu bir organizma olarak gözükiyordu; en dinamik süreç sırasında kendine özgü bir dengenin neticesi olarak gözükebilir, oysa çağdaş yer değiştirmesine bağlı olan, biçimsel düzenlemenin kinetizm etkisini vurguladığına dikkat çekelim. Mısırlı’ların ve Partenon’un İyon tarzı frizinde Yunanlı heykeltıraşların bize telkin etmiş olduğu gibi kalımsız ritmlerle ve dakik tekrarların bazı etkinliklerinin saygınlığını yeniden kazandırarak bir çeşit zaman kavramını devreye soktu.

Ama yine burada, yer değiştirmemiz sırasında algıladığımız değişik biçimleri anımsadığımızı işaret edebiliriz: Bu biçimleri sürekli veya karşıt bir zincirleme bağlan-

ının oyununa dahil olarak, tıpkı Roma heykellerinde görülebileceği gibi veya yine çağdaşlaşmanın kompozisyon serilerinde olduğu gibi algılarız.

Ama çoğu zaman tek bir bakışla algılanabilir, kesinlikle belirlenmiş bir yüzeyin karşısında buluruz kendimizi.²

“Bir alanın düzenlemesi, matiére, valör, tonlar, formların yön çizgileri gibi tabloyu inşaa eden çeşitli elemanların kontrastlı bir dengeyle görülen derin bir armoni prensibine dayalıdır. Yalnız ölçülü denge meselesi, asla eşitlik demek değildir. Zira, her düşünce, en içten olanı bile, tablonun sınırlı alanı içinde gelişmesine muhtaçtır. Çerçeve içinde, fiziki bir denge gereklidir.”

Resim sanatının özelliği, sınırlı alanda, valör, renk, şekillerle bir kuruluş anlamı ve sistemi içinde hareket yapmaktadır.

“Bence resim, bir yüzeyin düzenlemesidir.” (Henri Guetz) Bu düzenleme içine zekaya ait; akıl, mantık ve muhakeme gibi cevherlerin yerlerini sezgi dünyasına-şuuraltı- terkettiği bir alandır. İnsana ait olan hayal, elem, ızdırap, haz gibi meyillerin kompozisyonunun fikir düğümlerinde yerleri yoktur.³

1.1. Yüzey Düzenlemesinde Renk Sorunu

1.1.1. Fiziki Veriler

Gerçeğini hem doğadan hem de tablonun yüzeyine özgü bütün bir sistemden alan renklerle de kompozisyon yapılır.

Işık yoksa renk var olamaz. Göz renkleri 0,4 ve 0,7 arasında kalan dalga uzunluklarında alınan karmaşık radyasyon şeklindeki ışığın iyice diğerlerinden (çünkü göz doğal, basit radyasyonların herbirini ayrı ayrı göremez) ayrılıp yayılması sayesinde algılar.

² RUDEL, s.89-104.

³ Şeref BIGALI, Resim Sanatı, Ankara, 1984, s.349.

Her yakalanan dalga uzunluğu bir tonu belirler. Yani bu, tayfın klasik ard arda geliş düzeni içinde ışığın renkli bir parçasının nitelik bakımından belirlenmesi demektir. (Böylece mavi ve kırmızı bölgeleri arasında biri diğerine indirgenemeyen elli ton mevcuttur. Örneğin, mavinin, yeşilin, sarınınveya kırmızının bir veya birçok tonunun algılandığı söylenecektir. Pigmentler ise yaklaşık yüz farklı ton verebilirler. Ama onların çok daha azı kullanılır. Bu, biri diğerine indirgenemeyen tonlar resimsel tonların temelini teşkil eder.

Fakat göze çarpan parlaklık (ışıklılık) az veya çok yoğun, zayıf veya kuvvetli olabilir. Bu durumda onun değerinin (valörünün-ışıklılık değerinin) açık veya koyu olduğu söylenir. Tonlarda renklerini koruyarak az veya çok yoğunlukta olabilirler. İki değer arasında yoğunluk değişikliği olduğu zaman orada “kontrast” var demektir.

İşıklılık şiddetinin değişirliğine göre açık renkler daha koyu bir fon üzerinde daha açık gözükürler. Bu bir ışık yayılması olayıdır. Bir renk büyük bir alana yayıldığı ve seçilmiş renk verici maddelerce kesinlenen optik bir şiddeti karşıladığı ölçüde göze çarpar (Gauguin’in tümünden gelimleri).

Temel ilkeler bunlardır. Fakat resim alanında her zaman doğru uygulamaların yapılmadığını bilmek gerekir. Renk vericiler çoğu zaman tayfın renklerine benzemekten uzaktırlar. Chevreul’ün tamamlayıcı renkleri saf bir beyaz vermez. Bazı renkler saydamlık kazanırken parlaklıklarından kaybederler. İlave edelim ki bir dereceye kadar zayıf bir açıdan kavradığımız sehpa, resmi renkleri iki komşu renk yerine grinin yaratılmasına kadar giden bir kromatik deformasyona kadar varır.

20.yüzyıl özellikle belli sayıda ilişkiler ve uzlaşmalar üzerine kurulmuş bir uyum prensibi belirlemeyi öngören bir renk uyumu prensibi üzerinde çok ısrar etti. Bu prensibe öylesine hızlı ulaşıldı ki bazı anlarda renk ve fizik analizleri üzerine kurulmuş nesnel ilişkiler ümidi kullanılan renklerin renk vericilerinin fiziksel gerçeğine ters düşebildi. “Yapay” renklerin tanıtılmasıyla birlikte onların üretim kökenlerine göre değişebilen kelime hazinesi sorunundan ise daha hiç söz etmedik.

Buna, kontrast oyunlarını, orta ton uyumu araştırmasını, tamamlayıcı renkleri, ilişkileri bulup tespit etmek için renk çemberleri modasına ilave edildi. Bu farklı yorumlara götürdü ve bilimsel bir düşünce açısından geçerli olan ve bunun neticesinde ortaya çıkan teorik öğretiyi ressamlar daha büyük bir saflık ve mükemmel bir yoğunluk

adına sorgulamaktan vazgeçmediler. Renk çemberinin ilkel biçiminin değişikliğe uğratılması ve görüntüye değin bir analizden hareketle saflıklarıyla tanınan tonların değişikliklerine yönelen dikkat buradan ileri gelir.

1.1.2. Resmin Verileri

Bir tablonun herşeyden önce rengin iki halinden meydana geldiğini hatırlamak gerekir, ya egemen olan genel renkli bir hava ya da uyumlu bir şekilde düzenlenmiş belirli sayıda lekeler.

Karşılıklı olarak birbirlerini dışlamaktan uzak olan bu anlayışlar, bugüne kadar, özellikle batı resminin gelişimini çok geniş bir şekilde etkiledi. (Fakat bu anlayışlar, kromatik ilişkilerle ilgili daha bilimsel bir araştırma ile az veya çok irdelendi. Bu araştırma ressamın düzenleme anlayışını bir daha gözden geçirebileceği nesnel temeller kurmaya eğilim gösterir.) Bu anlayışlar, sanatçının az veya çok iyi bir şekilde bir “değer biçme” kelime hazinesinden hareketle başvurduğu, “teinte”in renk, doyunluğun onun saflık derecesi, “değer”in onun ışık niceliği “ton”un onun yoğunluğunu gözlemlenen nüans ile ilişkili olarak belirttiği bir çeşit “yasa” oluştururlar. Ama her tanım sadece karşılaştırma yoluyla gerçekten geçerli olabileceği için resim sanatı temelde, çok kişisel olan, prensip olarak renklendiricilerin uygulanmalarından kaynaklanan bir ilişkiler sistemidir.

Resmin genel tonalitesi (rengi-renkli havası) mavi serinin soğuk (veya soğuklaştırılmış) renklerinin sıcak denilen renk gamıyla kontrastını (karşıtlığını) değerlendirir. Tablonun kromatik dengesi çoğu zaman üçte iki veya üçte bir oranı civarında gerçekleşme eğilimindedir. Uyum ilişkisi böylece kurulunca bu ilişki gittikçe daha fazla sıcak ve soğuk renkli grilerden hareket ederek oluşur ve hem ışık ve gölge, hem de farklı renkler arasında çok hassas veya yeterince sade geçişler (pasajlar) ortaya çıkar.

Resmin kendiñe özgü havasının (Ambiance) varlığı uyum olanaklarına göre düzen kurucu lekelerin renklerin reddeder veya doğrular. Bu durumda, en yaygın metod, başlangıçtan itibaren gittikçe daha titizleşen bir yoklama ile egemen ışığa çevrilen renklerin dayandığı, arzulanan “ambiance”, öngörmekten ibarettir. Fakat daha

büyük cesaretle, daha üstün bir uyuma varabilmek için eşit ve güçlü bir renk doygunluğu yoluyla aynı kuvvette iki rengi ayıran özellik aranabilir. Bu iki “matiyer” arasındaki fark dikkate değer. Birinci durumda atmosferdeki yerlerine göre renklerin şiddetleri değişir: Bu değerlerin oyunudur. İkinci durumda renkler (griler de dahil olmak üzere) aynı yoğunluk derecesine getirilmelidirler. Gerçekte imge iki boyutludur, derinlik ise eğer dekoratif ihtiyaçlar onu (göz aldatmaca) (trompel’oeil) haline sokmamışsa, basit bir kompozisyon yöntemi olan perspektif hileleri ile veriliyordu.

Birinci durumda, kendine özgü bir hava içinde yayılmış nadir bulunan bir tek rengin üstünlüğü, bir melodiye eşlik edenler gibi, kendine sadece bir tek zıt renklerin kütesinin karşı koyuşuna izin verir. Güzellik sadece bu renk vurgusunun saflığı ile değerlendirilecektir (altın yıldız fon üzerine tek bir siyah). Tersine, doymuş bir resim belli bir çok tonlulukla iyi uyur, önemli olan kompozisyonu dengeleyecek olan, bütünü uyumunu bulmaktır.

Sıcak ve soğuk tonlar denge halinde oldukları zaman bir tablonun “uyumlu” olduğunu söylemek alışılmış bir adettir. Fakat bu çok dar anlayış bir yanlışlık ile neticelenebilir. Çünkü genel bir soğuk kalite bütün tonlara genel bir soğuklaşma getirir, bir sıcak “kalite” ise resim espasında ayrı bir rol oynayan ve gerçekte geniş bir renk lekesi düzenleyen kısımların alanını daraltır. Bu Cezanne’ın modülasyon olarak adlandırdığı şeydir. (Bu bir tonun derecelendirilmesiyle elde edilen “modle”den farklıdır.) Braque doğal veya geometrik bir sözde neden doğrultusunda, ayrı iki veya üç rengi meydana getiren diğer renkleri birbirlerine yaklaştırarak bunu uygulardı.

Bu şekilde, hem matiyerin şiirsel telkini ve hem de bir morun keskin gücünü, bir mavi ve sarının acıip sihrini hesaba katarak anlamlı bir değer olarak anlaşılan rengi daha fazla canlandırıcı güç verilir ve siyahın kendi yönünden modülasyolara fevkalâde bir destek olduğu bilinir.

Her sanatçı genel bir tonaliteye uygun düşen “kendine özgü bir renge” sahip olabilir. (Bir tablonun da tıpkı bir çakıltaşı, bir hayvan ve bir çiçeğinki gibi bir rengi vardır denilebilir.) Genel bir renk “kalitesi”nin altında olanın rengi yoktur, uyum içinde

olmayan rengi yoktur, çünkü bir renk sadece komşu renklere göre var olur, yaşar ve bütün bunlar eşsiz bir bütün olan tablonun sihirli, yapıcı parçalarıdır.⁴

Resimde bir renk daima civarı ile birlikte değer kazanır. Bu renk ortamıdır ki, bir rengi ya ölü ya da diri gösterir. Bundan dolayı, bir ressam bir eşyanın kendi kendine bir renge sahip olduğunu düşünemez. Bu sebeple ressam Braque eşyalardan ziyade, eşyaları birbirine bağlayan arka dokuyu eşya kadar önemli saymaktadır. Burada, ressamların muhakkak komplementer renkler ya da kontrastlarla çalışmalarına işaret etmek gerekir.. Ressam, kırmızı-yeşil, mavi-turuncu, sarı-mor ahenkleri ile resim yapmak alışkanlığında bir kimse değildir. O renklerin kontrastlarının en yenilerini, yepyeni tertiplerini arayan adamdır. O, değişik ahenkler, insanı hayrette bırakan değişik kombinezonlar bulan kimsedir.⁵



Braque "Gitar Çalan Kadın" 1917

⁴ RUDEL, s.96-99.

⁵ Prof.Suut Kemal YETKİN, Renk Üzerine Sanat ve Sanatçılar Dergisi, Ağustos, 1966, Sayı:21, s.15.

Devrimizde renk fazla öldürülmeden kullanılmaktadır. Bundan dolayı eskiden yapıtların karakterini siyah-beyaz tonlar teşkil etmesine karşılık, çağımız renkleri hemen hemen tüpten çıktığı gibidir.

Çağımız renkle ifadeyi getirmiştir.

Formlar kendi yapılarının güzelliği içindedir.

Resim, salt çizgilriyle, formlarıyla, renkleriyle yaşama yeteneğine kavuşmuştur.⁶

Derinlik kavramının olmadığı resimlerde renk, tamamen kontur sınırlılığına bağımlı kalmaktadır.

Geometrik katılıktaki çizgisel, iki boyutlu resmin kompozisyon yapısına, kesin konturlarla sınırlandırılmış olan renklerin, doğrudan doğruya bir etkisi olmadığı anlaşılmaktadır.

Gerek modlesiz iki boyutlu, gerek modlenin kullanıldığı kesin konturlu resimlerde, renkler ister gerçekçi ve düz yüzeyle, ister yine gerçekçi, fakat saf ve açık-koyu yönünden çok değerli olsun, bunların kompozisyondaki desen dengesine göre dağıtılarak düzenin sağlandığı ortaya çıkmaktadır.

Resimde modle işlemi yapılmayınca, yani bir rengin açık-koyu değerler dizisi, bir biçimleme için uygulanmayınca, kompozisyon yüzeyi yan yana zıt renklerden oluşmakta, hatta giderek ara renklerin görevinde ortadan kalkmaktadır. Çünkü ara renklerin görevi, ışık-gölge resminde geçiş sorununun çözümü için özellikle önem kazanmıştır. Oysa geometrik kompozisyon çatısı çizgisel olarak kurulunca, renklerin yerleştirilecekleri yerin, bu geometrik biçimlerin içi olacağı açıktır. Anlaşılan geometrik biçimleme ile renklerin bulunacakları yerler, kesin olarak saptanmaktadır. Dolayısıyla, geometrik çizimli resim kompozisyonunda renk, bağımsız bir öge olarak yer alamamaktadır.

Rengin tuşlar halinde uygulanması bile onu, resimsel biçime, resimsel kompozisyon formuna bağımlı olmaktan kurtaramamaktadır. Buradan da, rengin daima

⁶ Çevik ERÜLKÜ, Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları, Türkiye İş Bankası Kültür Ya., 1977, s.66.

biçime gereksindiği çıkarılabilir. Zaten, renk yerini bulduğu anda biçim oluşur, sözü, rengin ancak biçime yardımcı olduğunu kanıtlar.⁷

2. KOMPOZİSYONUN DÜZENLENMESİ

Resim sanatında eşya bir alanda değil, bir mekânda yer alarak sıralanır. Nesnelere, mekân içinde bir estetik formasyonla bağdaştırılır. İşte bu netice kompozisyonudur.

Yapıcı plânlar, tuvalin dik ve yatık çizgilerle kurulan geometrik çatısı kompozisyonunun temelidir.

Bir tablonun inşasında her yönden çevirip çalışmak, denge ve armoni anlamının esasını verir.

Kompozisyonda; geometri, sayı, valör, renk, alan; bu beş temel disiplin bir form gösterme kabiliyeti içinde ise, sükse kazanarak, hayranlığı en üst seviyeye çıkarır.⁸

Geometrik şekiller, tablonun genel kuruluşu, biçimlerin birbirine karşı oranlarının uyum düzenini sağlar.

Resimde, en gösterişsiz, en sade konu bile, ressamı, kompozisyon kurma, yani konusunu tuval içinde düzenleme zorunda bırakır. Bir cansız doğa parçası, -natürmort-, bir masa üstüne konmuş vazolar, yemişler, kumaşlar ya da birkaç ağacı, bir deniz kıyısını gösteren en sade bir manzara resmi bile bir tertipleme, denklendirme sorunu doğurur.⁹

Resimde en basit kompozisyon yapma usulü yapının farklı yapısal kısımlarını, bu kısımların, birbirlerine bağımlı olup, bütünü düzenlemesi için biraraya gelmeleri, bütüne göre yavaşça kendilerini belirlemeleri veya dinamik bir ilişkiye göre ortaya çıkarmaları ölçüsünde bir araya getirmekten başka birşey değildir.

Kompozisyon biyolojik bir bütün, yaşayan bir organizmadır. Organik olarak kompozite etmek, desenin konstrüktif çizgilerinin ve konturlarının hareketi, hareketin

⁷ Adnan TURANI, Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları, Türkiye İş Bankası Kültür Ya., 1977, s.66.

⁸ BİGALİ, s.348.

⁹ Nurullah BERK, Resim Bilgisi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1982, s.77.

merkezine göre merkezkaç veya merkezciil yönleri ve dinamizmleriyle açıklamak ve şiddetlendirmekte elbirliği ettiklerini duyurmak demektir. Özellikle figüratif düzende anlatımın önemli noktalarının değerlendirilmesi rengin ve ışıklı çıkıntılarının (parlak, belirgin ışıkların) biraraya toplanmasıyla gerçekleştirilir.

Soyut resim devriminin kısmen kübist devrim ile birleşerek “resim düzeninin” bazı görünümünü değiştirdiğine işaret etmelidir. Bilhassa Amerikalı’lar tuval içindeki “gezintilerini” sistemleştirerek, yere koyulmuş tuvaler üzerinde uzun fırçalarla “dripping” (Pollock) yoluyla resim yaparak dengeli, görüş noktasını ve doğal perspektif düzeni bir yana bırakıp bütün espası dolduran bu sınırsız kompozisyona (overall composition) gittiler.

Fakat her kompozisyon bir renk düzenlemesine ve bazen belli bir bütünün kuruluşuna- genelde son ve hatta alttaki bir yapıya bağlıdır.¹⁰

Yüzyılımızda salt biçimsel öğelere dönük çalışmalara rastlasak da, resmin biçimsel öğelerinin hiçbiri sanatçının doğrudan amacı olmamıştır. Sanatın doğuşunda bunlar hiç düşünülmemiş bile. İnsanoğlu, zamanla kalıcı olabilen yapıtlarını inceleyip değerlendirerek, hepsinde var olan ortak biçimsel öğeleri saptamıştır. Çizgi, renk, kompozisyon gibi. Bu öğeler üzerinde daha da durarak, bunları, belirli sistemlere ve ilkelere bile bağlamıştır. Düşüncelerde ve anlayışlarda oluşan değişmelere uyarak sanat anlayışı, ona bağlı olarak kompozisyon anlayışı da değişikliklere uğramıştır. Doğal olarak oluşturulan sistemler ve ilkeler de bu değişiklikleri izlemiştir.

Çağlar değiştiğinde, ona bağlı olarak sanatında değişmesi doğal olan birşey. Sanattaki bu değişme hem özde, hem de biçimde gözlenebilir. Bu değişiklik doğal olarak kompozisyon anlayışında değişmesi demektir. Başka bir deyişle, zamana uyarak özdeki oluşan değişiklikler biçimsel değişiklikleri, dolayısıyla biçimsel bir öğe olan kompozisyonun değişmesini oluşturur.¹¹

¹⁰ RUDEL, s.94.

¹¹ Mustafa AYZ, Veysel GÜNAY, Halil AKDENİZ, Resim, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara, 1977, s.56.

3. YÜZEYİN ÇİZGİSEL DÜZENLENMESİ

Resim yapıtlarının meydana getirilmesinde çok yönlü işlemlerin yer aldığı görülmektedir. Bunlar arasında dikkati çekmemesine rağmen, değişik amaçlarla yapıldıkları saptanabilen geometrik işlemler bulunmaktadır. Hatta bunlardan kiminin yer yer bilinçli olarak yapıldığı bile görülmektedir.

Geometrik inşa çizgileri, yapımı bitirildikten sonra kaldırılan inşaat iskelelerine benzemektedir.¹²

Bütün yüzeyler, kendilerine özgü biçimleri yoluyla, gerçeği, sanatsal, teorik kültürel bir birikimin etkisi altında bazen takıntı haline gelen yöneltici çizgiler telkin edebilirler. Kenarlar arasındaki dikgen ilişkiler (veya tondo durumunda dairesel), diyagonaller, hipotenüslerin oyunları ve nirengi veya çemberlerin meydana getirebilecekleri alanların yüzey üzerinde uyumlu bir şekilde tespit edilmiş kesim noktaları: Bu bütünün tümü, dolaştığı yer öngörülen yüzeyin bütününe kapsayan görünümünü alıkoymaya özgü ayrıcalıklı yerleri, yönleri düşündürecek bir çevreyi oluşturur. Bütün bu yöneltici düzenlemelerin -ve aynı şekilde bir ilişkiler modülü de oluşturabilen- temeli karedir. Karenin diyagonalinin etrafında katlanmasıyla dörtgen kare içine çizilen daire gibi aklî olmayan bir boyut getirir, o halde bu belirlenmiş bir düzen içinde sınırlayıcı olmayandır. Kesin metinlerin ve kök-desenlerin yokluğunda hiçbir yorum gerçekten üstün gelemez. Böyle iken yönlendirici geometrik bir düzenin besbelli varlığını kabulleniriz.

Yönler, kuvvet çizgileri, her çeşitten yer, basit bir yüzey önünde hayalgücümüz aracılığıyla kolayca doğabilir. Hepsi ölçümle ilgili görünüme bağlıdır, çünkü yapıt sadece boyutlarıyla var olur.¹³

“Sınırlandırılmış alanlar, karenin diyagonelleri gibi, daha başka basit şekiller meydana getirebilen düz çizgilerle bölünebilirler. Böylece elde edilen çizgilerin kesişme noktaları, bir kompozisyonun başlıca noktalarını verir.” (P.Scrusier-ABC de la peinture).

¹² TURANİ, s.11.

¹³ RUDEL, s.104.

İnsan zekasının eseri olan geometri çizgiye yaşayan bir sertlik, gerginlik ve karakter kazandırmıştır. Sert, düz, gergin kavislerin böldüğü bir alanda, olgun ve net bir durum gösterir, kesin sınırı tayin eder.¹⁴

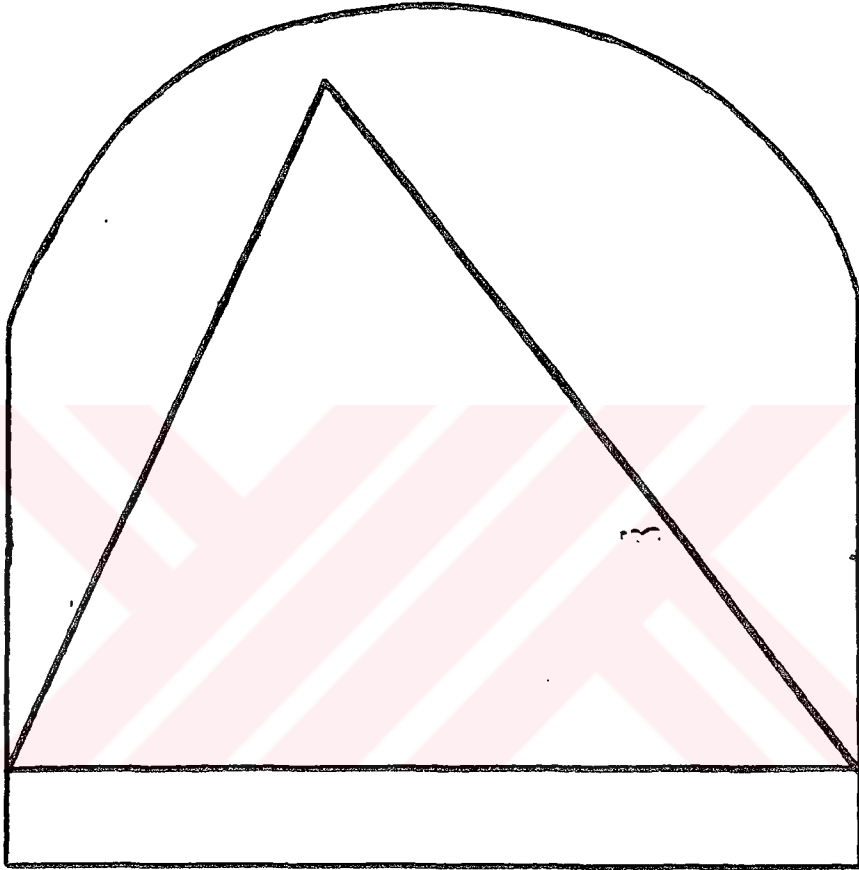
İleri kompozisyon örnekleri, İtalyan Rönesansı'nın ilk yıllarında görülür. Bizans etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlayan İtalyan ressamı, çağın matematik ve geometri alanlarındaki araştırmalarına paralel olarak, bu bilimlere resim alanına vurmaya ve tablolarını inceden inceye hesaplanmış geometrik örgüler içinde almaya başladılar. Böylelikle, tablonun konusu ne olursa olsun, konudan önce ressamı saran tase, işleyeceği elemanların geometrik yapısı oldu. Yapı kelimesini kullanmamız, klâsik tabloların geometrik kuruluşunun bir mimarlık yapıtına benzediğini gözönünde tutabilmemizdir.

Geometrik örgülü kompozisyonlar, 14. ve 15. yüzyıllarda görülmeye başladılar. Hemen hepsi, din konuları üstüne işlenmiş olan bu tablolarda "primidal kompozisyon" denilen özelliğe rastlanır. Piramid, yani değişik açılı üçgenler sistemi en çok rastlanan kompozisyon tarzıdır. Figürler, ya tek gruplar, ya da kalabalık kümeler halinde üçgenli örgüler sistemine vurulmuştur. Çokluk, bu üçgenlerin iki yanında dikeyler, altlarında yataylar, üstlerinde de eğriler, yuvarlaklar bulunur.



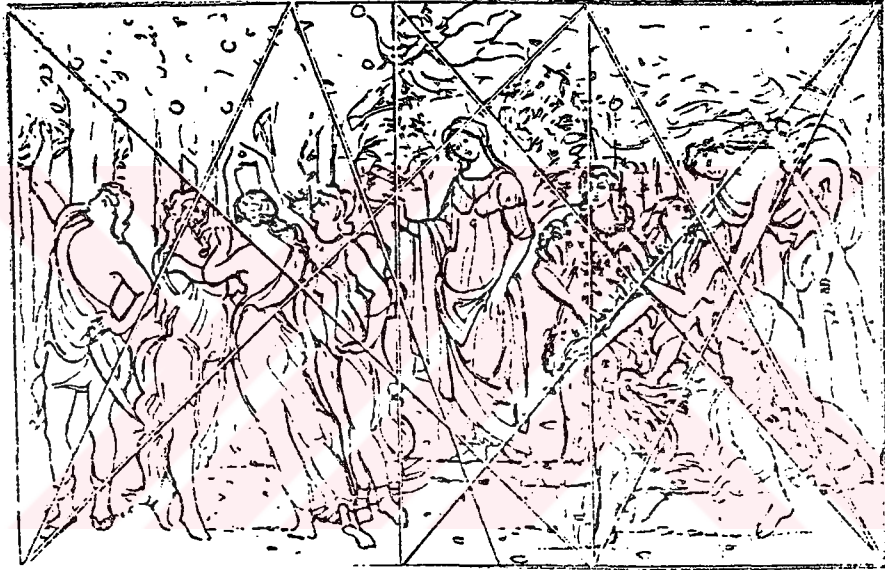
A. Carracci, "İsa'ya Yas tutan Meryem"

¹⁴ BİGALI, s.164.



Üçgenli geometrik örgü sisteminin resim sanatında büyük önemi vardır. Üçgen, piramid, yani bir temel üstüne kurulu olup, gitgide daralan ve sonunda birleşen şekil, sağlamlığı, oturmanın, durulmanın sembolü bilinmiştir. Bu sembol, çok eski çağlardan, Mısırlı'lardan bize kadar gelmiştir. Sonsuzluğun, ölümsüzlüğün sembolleri bilinen ehramlar birer piramid, birer üçgendir. Üçgen, görünüşünün uyandırdığı duygu bakımından, toprağa yatay olarak kök saldıktan sonra göğe doğru yükselip kavuşan kollarıyla sağlamlık, duruluk etkisinden başka, mistik, dinsel bir sembolde bilinebilir.

Ama, örneğini sunduğumuz piramidal kompozisyon, tek üçgenlidir, yani tablo değişik açılı tek üçgenin örgüsüne dayanır. Bir de aynı tabloda birkaç üçgeni biraraya getiren ve bunların üstüste ya da yanyana gelmesiyle meydana gelen tertipler vardır. Aynı tabloya çeşitli açılı birkaç üçgeni yanyana, üstüste getirmekle ressam, piramid sistemini genişletmiş olur. Bu suretle sağlamlık, duruluk etkisi irili ufaklı üçgenlerin örgüsüne dayanır.



S.Botticelli "İkbahar Kompozisyonunun Geometrik Kökü"

Üçgenlerin tabanı genel olarak aşağıdadır. Yani istif, piramidin gidişine uyarak genişten dar doğru yükselir. Çok kere üçgenler ters konulmuştur. Taban yukarıdadır. Bu suretli piramidal istif dardan geniş doğru gider. İki üçgenin birbirine baktığı istiflerde vardır. Piramidal istif o zaman aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağı kurulu bulunur.

Ressamların kurdukları geometrik örgülerde rol alan belli başlı eleman yalnızca düz çizgiler, üçgenler, piramidler değildir. Eğrilerin, yuvarlakların etki payı da büyüktür. Durulma etkisini düz çizgiler sağlar, yuvarlaklar, eğriler de hareketi, dina-

mizmi. Bundan ötürü kompozisyonların geometrik örgüsü düzlerle eğrilerin denkli istifinden doğmadır.

Kompozisyon örgülerinin rastgele kurulmadığını önemle belirtmek gerekir. Sanatçılar, en eski uygarlıklardan beri, eserlerin kuruluşunda bir takım matematik ölçüler kullanmışlardır. Pytagore ve Platon -Eflâton-'dan, hatta daha önceden, Mısırlı'lardan beri biçim uyumu, oranlar uygunluğu "büyük, küçük, en küçük" ölçülerine dayatılmış ve denklik, nispet güzelliği taşıması gereken her alan, en küçük ayrıntılarına kadar bu ölçüler örgüsüne dayatılmıştır.

Matematik ölçüler, geometrik düzen, ressama en sağlam dayanaktır. İçgüdü, duygu, oran ölçülerinin temeline dayandıkça ölmezliğe kavuşurlar.

"Bir bütün, daha doğrusu-resim üstüne düşündüğüme göre bir alan-denkli, uyumlu şekilde ölünmek için büyük parçalarla küçük parçaların birbiriyle ilintili olarak ayrılması gerekir."¹⁵

Varlığın büyük sırrı olan geometri, bir alanın büyük veya küçük alanlara ayrılması, kompozisyonun geometri düzenine sokulmasına yardım eder.

Resimlerde, zamanın alan ile değiştirilmesi (transpoze edilmesi) ile meydana gelen ritm prensibi temelinde dayanan çizgi geometrisi vardır.

Düz geometri içine giren çizgi geometrisi düzgün bir poligonun alanını düzgün parçalara böler: Üçgenler (diyagonaller), dikdörtgenler veya kareler (orta çizgi ve dikdörtgenin küçük kenarının büyük kenar üzerine indirilmesiyle elde edilen).

Bir alanın (çerçevesi yüzeyin) büyük veya küçük alanlara ayrılması, eserde kompozisyonun geometrik düzeye sokulmasını sağlar.

Yön çizgileriyle (direction), şekilleri kontrol altına almak imkanı doğan artist, seyircinin gözlerini, dikkatini, bu önceden kararlaştırılan çizgilerle, kontrol altına alabilir bir bakışı tutabilir. Her tablo; kendi öz formu ve kenarlar arasında bağlantılar sağlayan yön çizgilerini, ilk bakışta telkin eder. Bu izler -yön çizgileri-; diyagonaller, çemberler, dik ve yanklardır. Resim alanını uyumlu olarak bölen işaretler, yön çizgilerini doğuran soyut noktalar. Temelde, belirlenmesi gereken oranlar vardır. Günümüz sanatçıları

¹⁵ BERK, s.77-82.

oran kavramını, tablonun orta ve kenarları arasında asimetrik bölmelerle değerlendirmektedir.

Armonik bölme; bütün ile parçalar arasında karşılaştırma yapmaya ve ilgi kurabilmeye yardım eder. Uyumlu bölme metodları, sınırlı yüzeyin monoton havasını hafifleterek, etkinliğe kavuşturur. Yüzeyin uyumlu bölünüşü, resmin bir bölümüyle diğer bölümleri arasında, gözün karşılaştırma yapmasını sağlar. Böylece, plastik sanatların genel konumu ve çerçevenin özelliklerini ortaya koymak esası meydana gelir. Yani; resmin fiziki görünüşü, sistematikman bir oran kanununa bağlanmış olur.¹⁶

Bir kimse, resmi değişik alanlara ayırarak, iyi bir resim için gerekli olan devingenliğin ana çizgilerini veya tuvalin dikdörtgenini kaplayan ana bölümleri çözümlerabilir. Biçim, mekân ve rengin ana kütlelerin dengesi çözümlenebilir. Sanatçı, belkide bu kurgunun bir görüntüsünü bir başkasıyla dengeler veya figürlerin çevre çizgilerini bulmanın yanısıra, ifade sel etki amacıyla kurgusal çizgileri de bozar.¹⁷

Resimde stilizasyon ile matematik kavrayış arasında sıkı bağlar vardır. Geometrik bir düzen meydana getirme kaygısı doğadan bir uzaklaşmadır. Ama geometrik hareket ve ritm, sanatçının istediği etkiyi yaratabilir. Doğacı sanat üsluplarında bile daima gizlenmiş bir geometrik düzen örgüsü sezilir. Bu, mimari kuruluştan kazanılmış bir yetenek gibidir. Resim düzenlerinde genellikle yatık ve dik çizilerin meydana getirdiği yüzey şemaları geçerlidir. Ama eğri ve çapraz (diyagonal) yönler de belli eğilim ve ifade yöntemlerin işaret ederler.¹⁸

Yatay-dikey ya da birbirine dik ya da dike çok yakın gelen doğrultular, figüratif olsun olmasın tüm resimlerde yer almaktadır. Ancak, figüratif resimlerdeki doğrultular ve diklikler, figür nesne ve mimari nedenleriyle ya da ışık-gölge ve serbest lekelerle işaret edildiği halde, soyut yapıtlarda bağımsız çizgi, yüzey ve açık-koyu kontrastlarla kompozisyon yüzeyinde görülür biçimde oluşturulmaktadır. Ayrıca, bir kompozisyon geometrisi, yapıt figüratif olsun ya da olmasın, denge sorununda çözüm koşulu olmaktadır.

¹⁶ BIGALI, s.413-425.

¹⁷ Gordon JOHNSTON, Resim Sanatı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1984, s.58.

¹⁸ Sezer TANSUĞ, Resim Kılavuzu, Milliyet Ya., Ankara, a 1973, s.16-17.

Alt kuruluştta yer alıp, bitmiş resim yüzeyine gösterilmek istenmeyenlere, son görüntüde görünür halde biçimlendirilenlere değin, daima geometrik resimsel bir işlem ve düzene gereksinme duyulduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu noktada, geometrik biçimli motiflerle bunların kompozisyonunu oluşturmanın aklî bir işlem olduğu düşünölebilmektedir. Çünkü, geometrinin mantıklı ve bilinçli bir işlem olduğu açıktır. Bu nedenle, uygulanan geometrik işlemlerin ancak önceden düşünölerek bilinçle yapılacağı akla gelmektedir. Bu da, sanatsal yaratmanın, kesinlikle bilinmeyen bir sonucun ortaya çıkarılması ile ilgili olduğu görüşüne ters düşmektedir. Zira sanat yapıtının bilinmeyenle ilgili olduğuna hem düşünölür yazarlar, hem güvenilir önemli ressamlar özellikle değinmişlerdir. Hatta, sanatçının yapıtını kendinden geçercesine yapığına ilişkin açıklamalar çoğunluktadır. Çünkü, model karşısında gözlerini dikkatle açan bir insanın resimsel bir sonuca varmadığı gösteren ilginç kanıtlarda vardır. Bu nedenle, buraya değin gözlemlenerek ortaya konan çok yönlü geometrik işlemler, sanatçılar tarafından gerçekten bilinçsiz olarak yapılıp yapılmadığı konusunda bir açıklığı varmanın zorunluğu meydandadır.

Resmin, önceden bilinmeyen, çok yönlü işlemlerden oluştuğı birçok sanatçı tarafından kabul edilmiştir. Bilinçli geometrik biçimlemelere dayandırılan resim, geometrik bilgilerin ışığında yapılan sonu belli sonuçlara varmaktadır. O halde, resmin geometrik bir alt kuruluşa sahip olduğunu bilerek, istenen bir kuruluşa edinilen hazır bilgilere göre önceden saptama, çalışmayı sanatsal bir sonuca götürmektedir. Ancak bir çeşit resimsel savaşıla resim yüzeyinde varılabilen karakteristik bir motife ve altyapı kuruluşuna, entellektüel, teorik, peşin bir düşünce ile ulaşılmamaktadır.¹⁹

Duyarlık, uyumlu şemaların seçiminde egemen olmalıdır. Duyarlık onları, geçerli bir eserin süreklilik ilkeleri olan ruhun gereksinimleri ve yüzey düzenlemesi arasındaki ince ilişki içinde, düşüncelerinin arabesklerini daha güçlü bir denge aracılığıyla daha iyi ifade edebilmek için kullanacaktır.

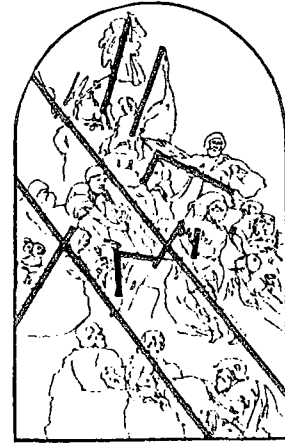
Uyum kavramı belli kültürlerin ürünüdür, kültürel ve psikolojik yönelimleri tamamen başka bir düşünce sistemine ait olan çok sayıda çağdaşının kısmen gözünden kaçır. Bu kavram sadece belli bir evren anlayışına ve ayırdedici nitelikli estetik konumlara göre kabul edilebilir. Böyle olmakla birlikte bu kavram doğada

¹⁹ TURANI, s.65.

gözlemlenebilen belli sayıda olgu üzerine, kültürel bir arka plan, bir tavır ve kişisel bir gereksinimden kaynaklanan seçici bir dikkate göre oluşturulur. Bazı sanatçılar bir uyum duygusu önermek ister. Diğerleri ise tamamen başka bir “ifadeci” düşüncenin çekiciliğine kapılırlar. SARMALLAR, DAİRELER, ARABESKLER ve IZGARALAR.

Özel ve yeni araştırmalar, Op Art’ın belli girişimleriyle hiç de ilişkisiz olmayan, önceden renklendirilmiş nesneye bağlı yeni bir espasal gerçek üzerinde ısrarlı olan, bir yüzey üzerinde “düzenleme” ile ilgili bütün problemleri tamamiyle irdelemek için kendilerini zorladılar.²⁰

Resmin bir köşesinden diğerine uzanan çapraz çizgi bir çok kompozisyonun temelini oluşturur. Bazen, genellikle biri diğerinden daha az vurgulanan iki çapraz çizgi kullanır. Çapraz kompozisyon, genellikle dinamik hareketi akla getiren güçlü, kurgusal bir yöntemdir.



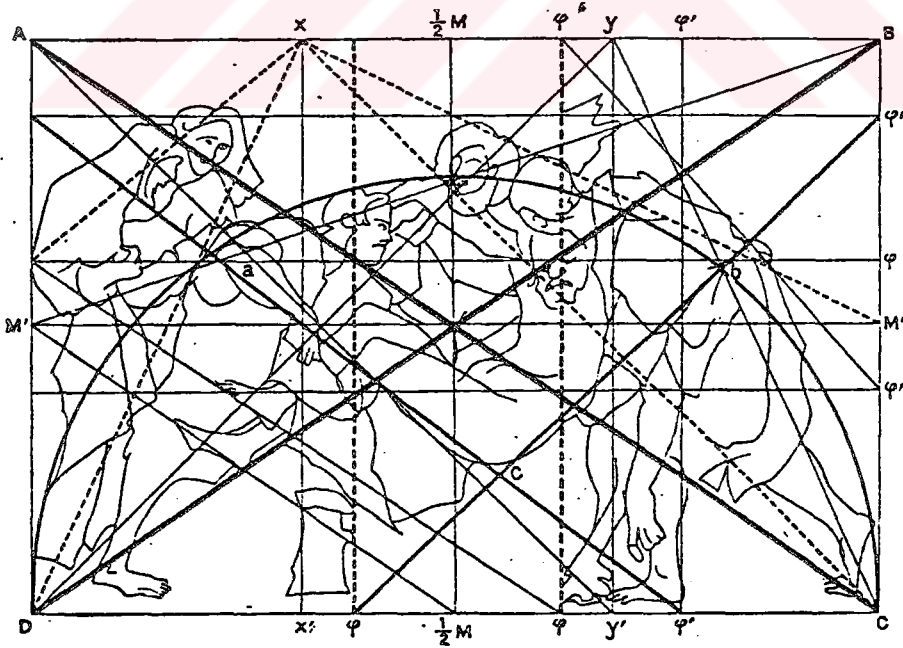
Rubens “İsa”nın Çarmıhını Taşımaları”

²⁰ RUDEL, s.110.

Güçlü hareket yukarıya ve sola doğru yönelir. Buna karşılık küçük hareketler, dik açılarla birbirleriyle kesişir. Örneğin, İsa'nın koluna, haçın koluna, atın burnuna ve kadının arkasındaki koyu çizgiye bakın. Bu ayrıntılar, bu insan kümesinin tepeye çıkarkenki ilerlemesini durdurmayı amaçlayan ana harekete karşıt bir etki oluşturur. Bayrak başka bir şeyi anırtır, bu, resimdeki vurgulanmamış ama hafifçe belirtilmiş olan ana üçgendir. Çapraz hareketten hiçbirşey eksiltmez; buna karşılık dengeyi sağlar.

Üçgen, tüm kompozisyon yöntemleri içinde belkide en bilineni ve en sık kullanılanıdır. Resmin alt kısmına güçlü bir biçimde yerleştirilmiş olan üçgen, denge izlenimi verir.²¹

Üçgen kompozisyonlar değişik açılı üçgenli kompozisyonlardan meydana gelmiştir. Bu üçgen şekil Mısırlı'lardan günümüze kadar gelmiştir. Genel olarak bu kompozisyonların tabanı aşağıda bulunur. Ressam bu geometrik düzen içinde kompozisyonlarını kurar. Çok defa bu üçgenler terste konulabilir. Bu üçgen kompozisyonlara merkezi kapalı kompozisyonlar da denir (Klasik kompozisyon).²²



Titien "Mezara Konuluş"

²¹ JOHNSTON, s.59.

²² Nevzat KIRDAR, Teknik Yönleriyle Resim Sanatı, Aydın 1972, s.57.

Sarmal kompozisyon, diğer sayısız olanaklardan biridir. Raffaello'nun "Azize Katherina"sında, azize kolunu şehit edildiği tekerleğin üstüne koymuş ve gözlerini Cennete çevirmiş olarak betimlenmiştir. Resmin her yanında birçok tekerlek biçimi vardır. Perspektif, bunları elips biçimine dönüştürür. Sonunda da, Azize Katherina'nın yüzünden göğe uzanan sarmal bir biçime sokar.²³



Raffaello "*İskenderiyeli Azize Katerin*", 1483-1520

²³ JOHNSTON, s.60.

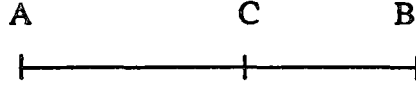
4. ALTIN KESİM

Bildiğimiz kadarıyla, Altın Oran'a ilişkin matematik bilgisi İ.Ö. 3. yüzyılda Euklid'in Stoikheia (öğeler) adlı kitabında "aşıt ve ortalama oran" (extreme and mean ratio) adıyla kayda geçirilmiştir.

Bir AB çizgisi alalım ve bunu C noktasından iki bölüme ayıralım. C noktasından AB çizgisini $AB:AC=AC:CB$ orantısını verecek şekilde bölmesi halinde, C'ye AB'nin "Altın Bölüm'ü, bu orantıyı oluşturan AB/AC ve AC/CB oranına veya değerine "Altın Oran" deriz.²⁴



²⁴ Mehmet Suat BERGİL, *Doğada, Bilimde, Sanatta Altın Oran*, Arkeoloji ve Sanat Ya., İstanbul, 1988, s.3.



Altın kesim, iki uzunluk arasındaki ideal orandır. Sayı olarak bu oran şöyle gösterilir.

$$\frac{1}{0,618} = \frac{1,618}{1}$$

Her ne kadar altın kesim, Kübist'lerin eserlerinde başvurdukları tek çare ahenği sağlayan tek imkan olmadıysa da, onların nasıl bir düzen ihtiyacında olduklarını gayet iyi ortaya koydu.²⁵

Altın kesit oranı, İtalyan matematikçi Fibannacci'nin (XII.yy. sonu) 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, ... biçiminde verdiği toplamalı dizisine yakındır. Bu dizinin her terimi, kendinden önce gelen iki terimin arasındaki oran altın kesite yaklaşıyor.²⁶

"Altın Kesim"de asimetrik bölüm ilkesine çok önem verildi. Dinamik simetrisinin ilkesi şöyledir: "Bir bütünün iki parçasından en büyüğü ile en küçüğü arasındaki ilişki bütününün (düşünülen iki parçanın toplamı) büyük parçaya olan ilişkisine eşittir.

Bu ilişki şöyle yazılır: $Q \frac{1+\sqrt{5}}{2}$ veya 1,6180 (2,6180 ile 1:

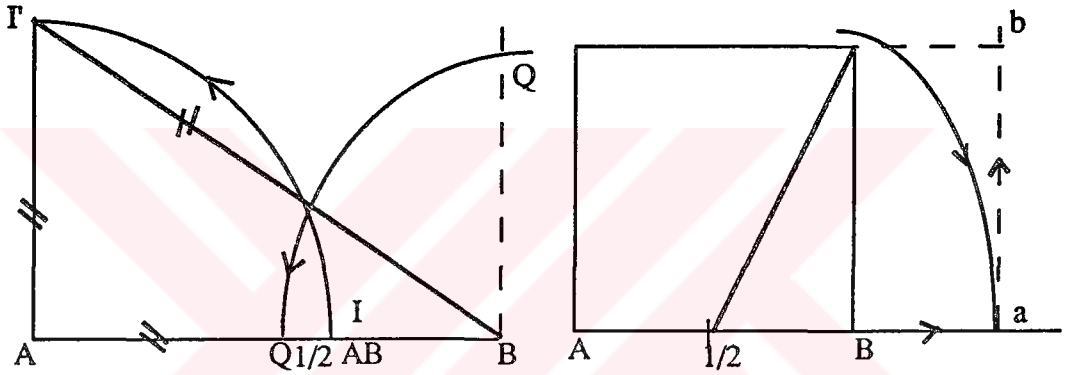
$$\frac{a+b}{b} = \frac{b}{c} \quad \text{arasında geometrik ortalama eğer} \quad \frac{b}{a} = x \quad \text{ise } x^2=x+1$$

denkleminin kökü olan $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ 'ye eşittir.)

(25) Zahir GÜVEMLİ, Sanat Tarihi, Varlık Ya., İstanbul 1982, s.159.

(26) Adnan TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, Kültür Ya., B.3, Ankara 1983, s.357.

Bu ilişki düzgün beşgen ve çok yüzlülere dayanan her şemada temel oran olarak bulunur. Kenarları arasında bu ilişki bulunan bir dörtgenin gayet belirli, uyumlu özellikleri vardır. Örneğin dörtgenin küçük kenarını büyük kenarı üzerine çakıştırarak aynı oranlar içinde yeni bir dörtgen çizebilmek gibi. Aynı şekilde böyle bir dörtgeni, karenin tabanını yarım karenin diyagonaline eş uzunlukta uzatarak elde edebiliriz. Bir karede altın dörtgene bölünebilir. O halde bu ilişkilere dayanarak bu seri kesim ile, ahenkli bir ilişki içinde kesim noktaları ve yüzeyler belirlenebilir.



1,618 ilişkisinin belirlenme ilkesi

Solda, bir parçanın altın orana göre ortalama ve aşit asimetrik bölünmesi.

Sağda, "Altın" dörtgenin kareden hareketle inşası.

$$\frac{Aa}{ab} = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$$

("Marine" denilen bir tuval boyutuna eşdeğer olarak)

"Altın kesim" kaidesi, bizde var olan görsel şemanın veya fikrin düzenlenmesidir. En basit geometrik çizimler arasında bu şemanın genel hareketine ve biçimlerinin esas düzenine uygun olanı kullanılır. Böylelikle bu geometrik ağ bir biçimi, birinin diğerine olan uzaklığını daha iyi belirleyerek yerleştirmeye ve bu arada yeni bir elemanı doğurmaya veya ortadan kaldırmaya yarar. Yöneten fikir ile yerleş-

tirme gereksinimi arasındaki diyalog sayesinde bütünün anlatımı belirlenir. Doğal ki kendi karakterimize ve kendi mitimize gereksinimine göre altın kesim yoluyla bir gerçeklemeye gidebiliriz.²⁷

Eski Yunan filozof ve matematikçilerinden Pythagoras, evreni bir matematik düzeni içinde bir bütün olarak kabul etmekte idi. Ona göre bütün armonilerin sihirli anahtarı onluk ölçülerde idi.

On noktalı Pentagram, yani beş köşeli yıldız, beşgen-Pentagon-dılığların uzatılmasından meydana gelmekte idi. Beşgen üç boyuta çevrilince, Dodekahedron, yani her yüzü beşgen olan on iki yüzlü prizma meydana gelir.

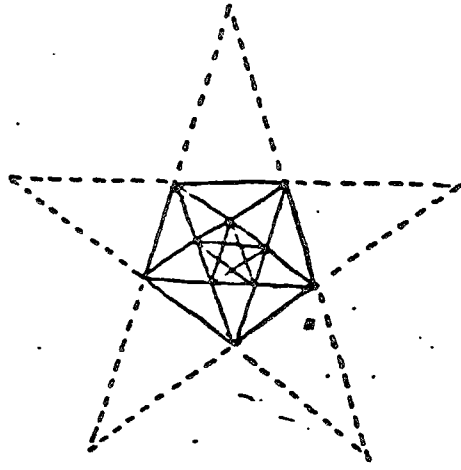
Daha evvel bilinen dört prizma şunlardır: Dört yüzlü PİRAMİD, altı yüzlü KÜB, sekiz yüzlü Oktahedron ve yirmi yüzlü İkoşahedron'du. Bunlar toprak, su, ateş ve hava gibi dünyanın dört elemanını temsil etmekte idiler. Bu muntazam cisimlerin beşincisi olan Dodekahedron, bütün evreni temsil eder oldu.²⁸



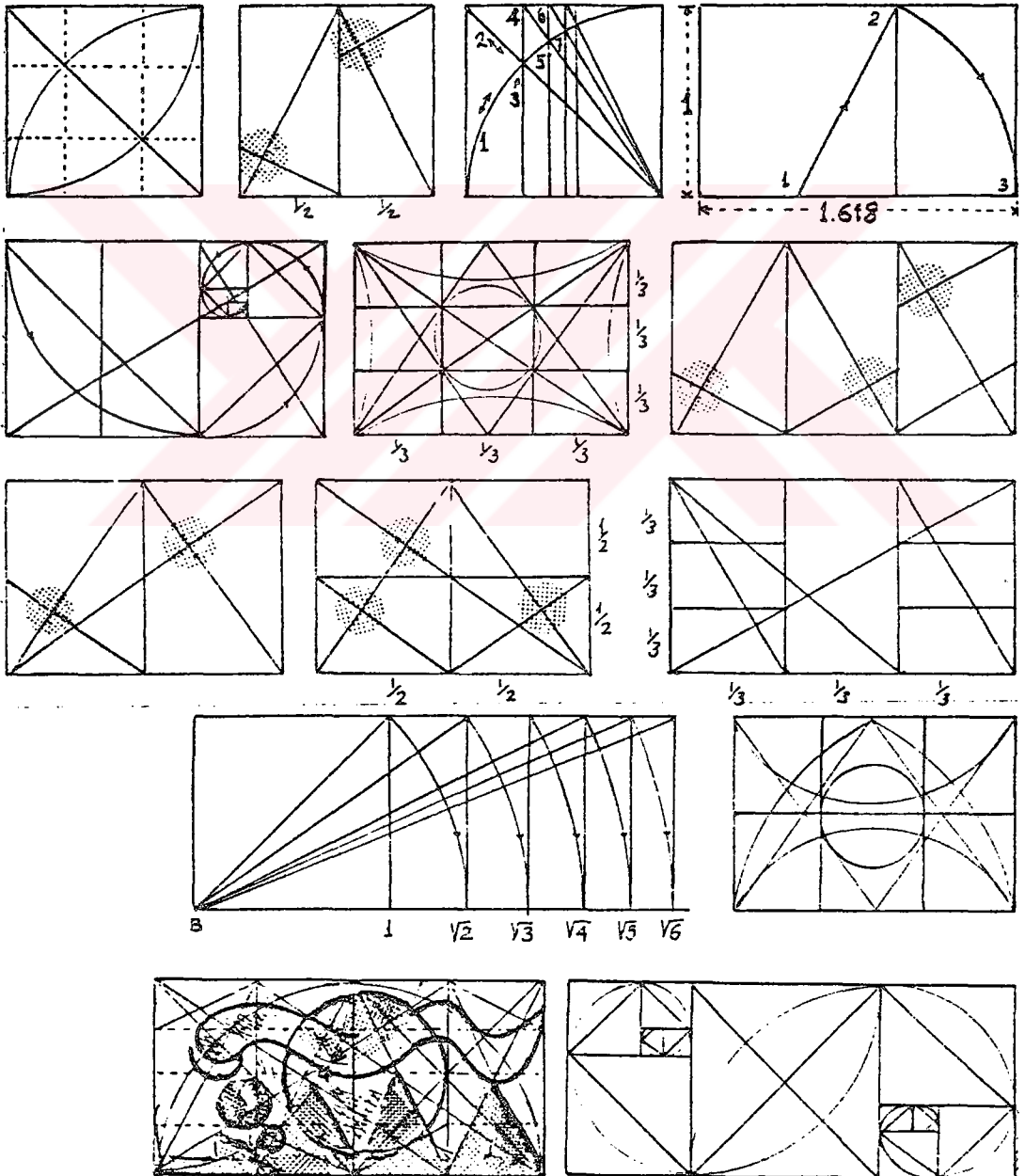
Altın Bölüm'de İnsan Yüzü

27 RUDEL, s.106

28 Ercüment KALMIK, "Altın Bölüm", Yeni İnsan Dergisi, Ocak 1964, s.20-21.

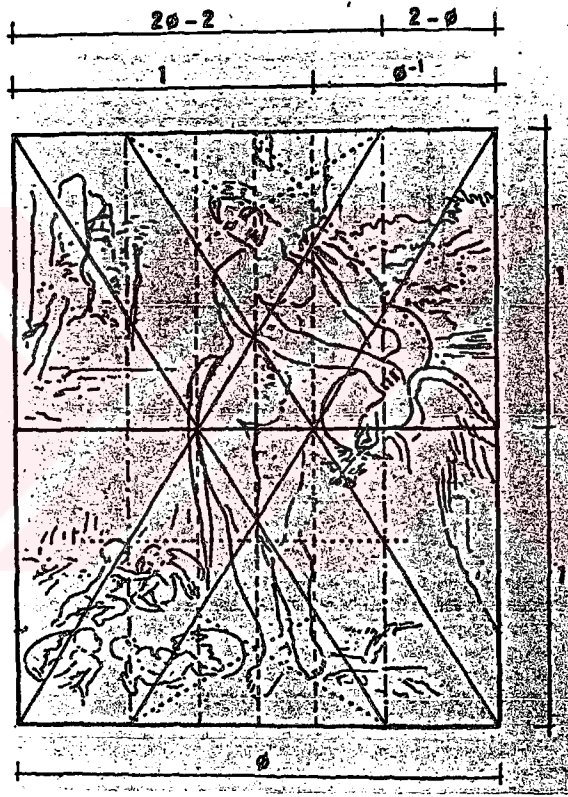


Evrenin Anahtarı Beş Köşeliden 10 Noktalı Yıldızın Çizilişi



Yüzeyin Phi'ye göre bölünmesine örnekler.

Öte yandan, Rönesans ressamalarının tuvallerini (bütünüyle ya da ayrıntılarda) Phi'ye göre nasıl düzenlemiş olabileceklerini gösteren çok sayıda analiz yapılmıştır. Bütün bir tuvale örnek olarak, C. Funck Heller'in Leonardo da Vinci'ye ait "Leda" (1490) konulu bir tablo üzerinde yaptığı çalışmayı verebiliriz. Bu yoruma göre, tablonun oranı düzeni, üstünde yerleştirilmiş iki yatay Q dikdörtgenini hesaplamıştır.

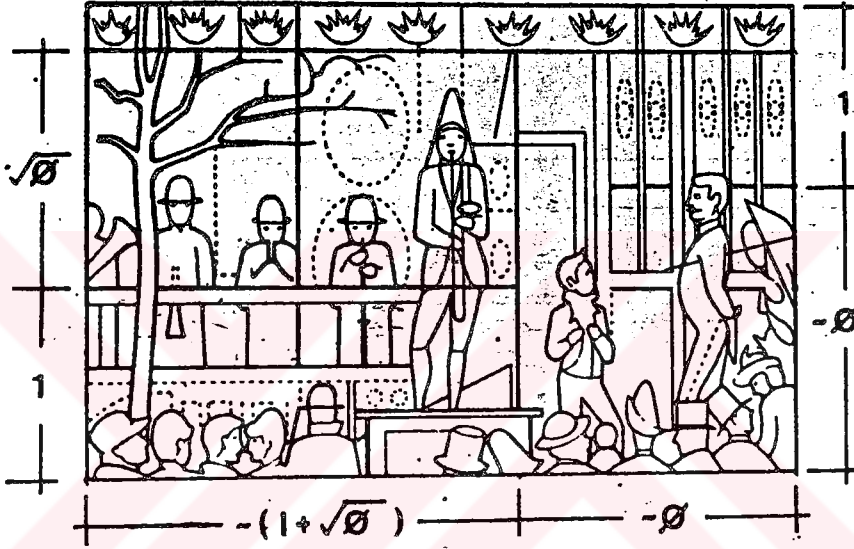


Leonardo da Vinci "Leda" orantılandırma sistemi (Funck-Hellet'ten uyarlama)

"Modern" sıfatıyla andığımız dönemde, bazı biçimci sanat akımları ve özellikle de, Kübizm, geometrik biçimlerin soyut kurallarının çekiciliğine kapılarak biçimsel ilişkilerin evrensel yasalarını belirlemeye çalışan, kimseler için uygun bir ortam hazırlamıştır. Bu atmosfer içerisinde Altın Oran'a duyulan ilgide yeni bir momentum kazandı.

1910'lu yıllarda Paris'te aralarında Duchamp, Villon ve Picasso'nun da bulunduğu, kendilerini Phi'nin kullanımına adanmış bir grup ressamın "section d'or" (Altın Bölüm) adını benimsediğini görüyoruz.

Noktacılık tekniğinin ustası sayılan ünlü Seurat, tablolarını, katı bir geometrik şemaya göre düzenlerdi. Bu şemalarında her defasında Phi'nin ve çeşitli fonksiyonlarının yaklaşık değerlerinden yola çıkarak elde ederdi. ²⁹



Seurat "Geçit Töreni" Phi Kökenli Orantı Şeması (Ghyka'dan uyarlama)

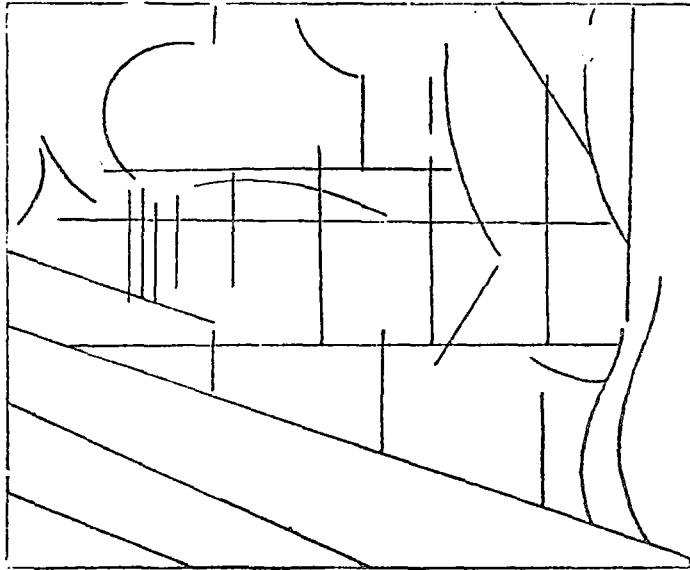
BÖLÜM II

ÇİZGİSEL DÜZENLEME ÖRNEKLERİ

1. Kübizm'e Kadar Sanat Ekollerinde Yapılmış Resim Analizlerinden Örnekler



Seurat "Courbevoie'daki Köprü", 1886



Seurat, tabloyu dokuz dikey, iki yatay ve bir dar açı sistemi üstüne kurmuş. Dikeyler yelkenlilerin, kayıkların direkleri, yataylar uzaktan beliren köprü ve nehir üstünün bitim çizgisidir. Dar açı, tablonun sol iki kenarında ortasından sağ kenarına inen eğik yer çizgisidir. Durgunluk duygusunu daha da kuvvetlendiren elemanları dikey durumdaki üç figürde, hafif eğimli ön plandaki ağaçta, uzakta, köprünün arkasında beliren fabrika bacasında buluruz.



Seurat "Kafe-Şanton"



Seurat "Kafe-Şanton"

Seurat'nın bu tablosunda tam dinamik bir özellik görürüz. Sol yanda beliren dikey çizgi bir yana, kompozisyonda bir tek düz görülmez. Geometrik örgü baştanbaşa, aşağıdan yukarı yönelen eğrilerden kuruludur. Müzisyenlerin kolları, balerinlerin kol ve etekleri, saç, şapka, kaş, göz, ağız gibi önemsiz parçalara kadar bütün geometrik sistem eğiklerden, aşağıdan yukarı giden dinamik çizgilerden yapıldır. Tablonun çılginca hareketini, seyirciye müzik seslerini, bale şamatasını duyurtan cümbüş havasını uyandıran başlıca eleman, geometrik örgünün bu dinamik yapısıdır.



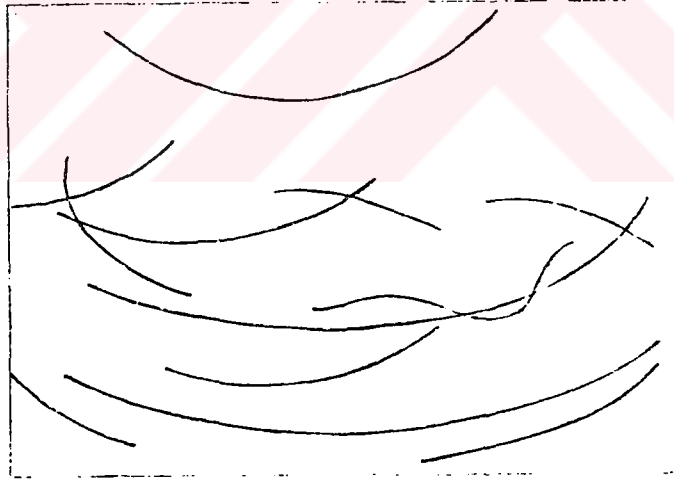
Rubens "Çiftlik İşleri"



Tablonun büründüğü tatlı havayı seyirciye uyandırmak için ressam, geometrik örgüyü, düzlerin, hafif eğrilerin egemenliğine bağlamıştır. Ağaçlar toprak üstünde dik açı olarak durur. Işıklı gölgeli planlar halinde kat kat ufka doğru yönelen toprak, tablonun alt kenarına göre dar açılar sistemine vurulmuştur. Resimde hareket duygusunu uyandıracak eğriler, helezonlar ya da kırık çizgiler yoktur.



Rubens "Dans Eden Köylüler"



Rubens kompozisyonunu kurarken, düzlerden kaçınmış, dönme, koşarcasına dans etme etkisini vermek için figürleri helezonlu çizgiler üzerine dizmiştir. Dikkat edecek olursak, bu dinamik tabloyu eğri çizgiler örgüsüne uyarak dönen yalnız figürler değildir. Figürlerin yere vuran gölgeleri, ışık ve gölge katlarının birbiri üstüne binişi, fondaki ağaç kümeleri bile hep eğik, helezonlu çizgilerin egemenliğine vurulmuştur. Bu tabloya bakan göz hiçbir yerinde durulmuş bir çizgi, hareket etmeyen, oynamayan, bir biçime rastlamaz. Böylelikle dans konusu, ona uygun soyut örgüye uymuş olur.



Raphael "Constantino Savaşı"



Beyaz at ve onu çevreleyen savaşçılar, freskin ortasını, merkezini teşkil eder. Bu bakımdan, Raphael'in kurduğu çizgi sistemini burada en açık şekilde okuyup incelememiz mümkün.

At, kendi başına, son derece ritmik, uyumlu tertiplenmiş bir eğri çizgiler bütünüdür. Düşmanın mızrak vuruşu ile, yere düşen askerin bacakları, beyaz atın eğri çizgilerinin devamını sağlar. Bu figürün kış ve el kısımları, atın sağındaki eli mızraklı askere bağlanır. Gözümüzü bu figürlerin üstünde gezdirip çizgi sistemini dikkatle incelersek, bağımsız eğrilerin birbiri peşisıra at yelelerinde, kalkanlarda tekrarlandığını görürüz.

Ressam, konusunun canlılığını belirtmek için, tablonun ilk bakışta önemsiz görünen ayrıntılarını ile eğri çizgilerin etkisi altına almış. örneğin at kuyrukları -hele beyaz atınki- bayrak ve flamalar- gök üstünde siyah bir leke yapan flama-kumaş kıvrımları, semer ve kayışlar. Ön plandaki çimen bile kıvrıntılı, hareketlidir.



Ingres, "Büyük Odalık"

Ingres, bu çıplağı tuval üstüne yerleştirirken, ilkin onun “müzikal” karakterini düşünmüştür. Burada da aynı prensip. Rahatlık, huzur etkisi hafif eğrilerde. Bu eğriler aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı vücutun ana yönelişlerini ayarlıyor. Sağı bacağıın, ayaktan kalça bitimine kadar geniş bir eğri çizen çizgisi, gene sağı kolunu omuzdan aşağıya kadar uzanan çizgisine karşıt, iki ritim, iki zıt eğri olarak meydana çıkıyor.



Ingres “*Hamile Kadın*” Kurşun Kalem 28x13 cm. Londra, British Museum.

Ingres’in bir başka deseninde de, buna benzer çizgi ritimlerini görüyoruz. Bu ayakta duran kadın çıplağı, boyun, kol, bacak hareketleriyle bir eğri çizgiler topluluğı. Desenin güzelliğı bu çizgi ritimlerinin eşit ve karşıt bütünlüğündedir.



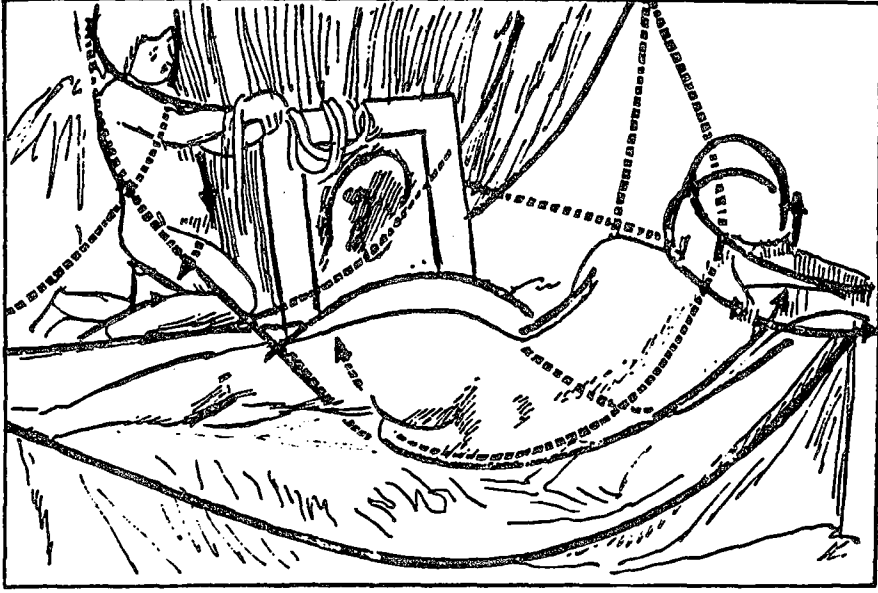
Michelangelo "Adem'in Yaratılışı" Ayrıntı

Vücut belli çizgi örgüsü altına alınmış, hareketi, kıvraklığı bu örgüye göre ayarlanmıştır. Beden, bacaklar, kollar belli, peşin tasarlanmış bir ritmin arabesğine uymaktadır.³⁰



Velasquez "Venüs"

³⁰ BERK, s.68-76.



Velasquez'in *Venus*'ünde eğik karakterde olan hareketler dominant hareketlerdir. Bunlar birbirleriyle bağlantılar yaparak kopmadan aynı biçimde bir hareket düzeniyle kompozisyon içinde bakışlarımızı dolaştırırlar. Tablonun ortasında bulunan ve hemen tüm eğik hareketlerin tüm kontrastıdır. Bu eğik hareket eğrileri daha bir değerlendirdiği gibi, sıkıcılığı da ortadan kaldırır.³¹



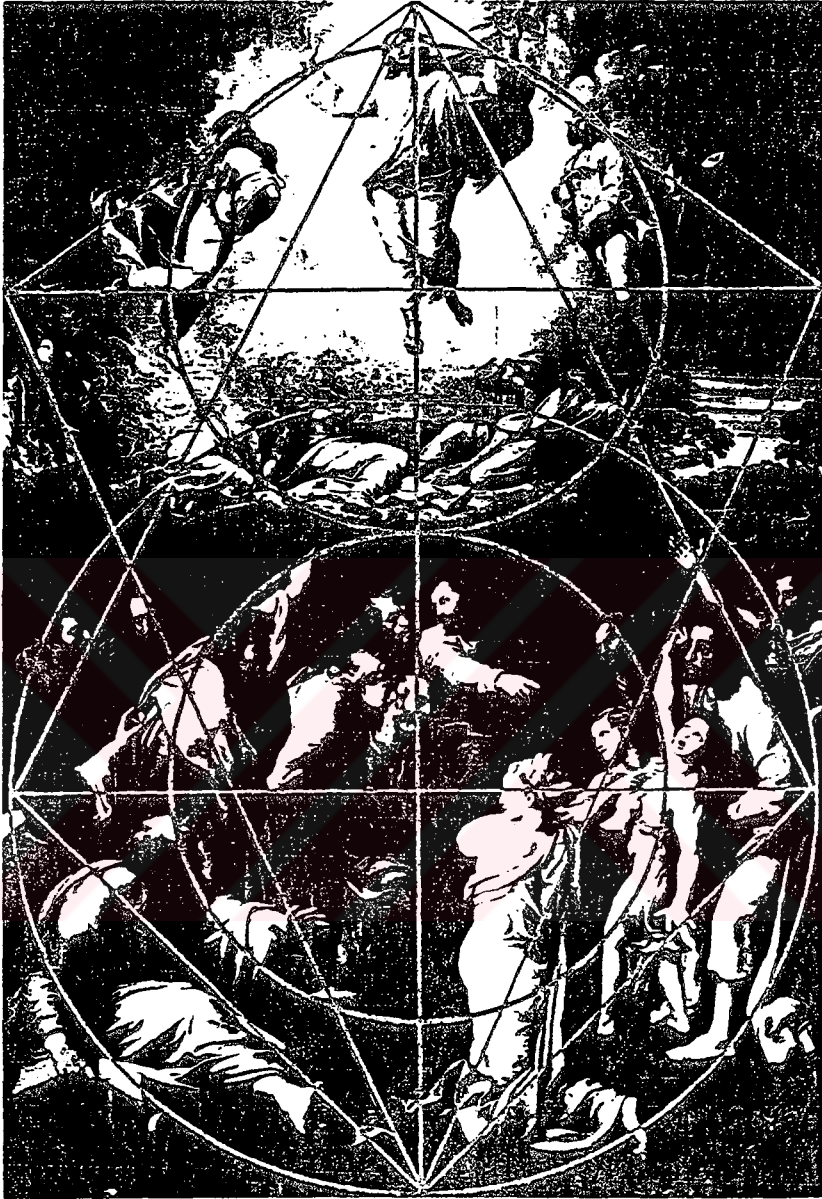
Jean-Antoine Watteau "*La Gamme'd Amour*"

³¹ Kayhan KESKİNOL, "Plastik Sanatlarda Ritm", *Sanat ve Sanatçılar Dergisi*, Ocak 1966, S.14, s.8.

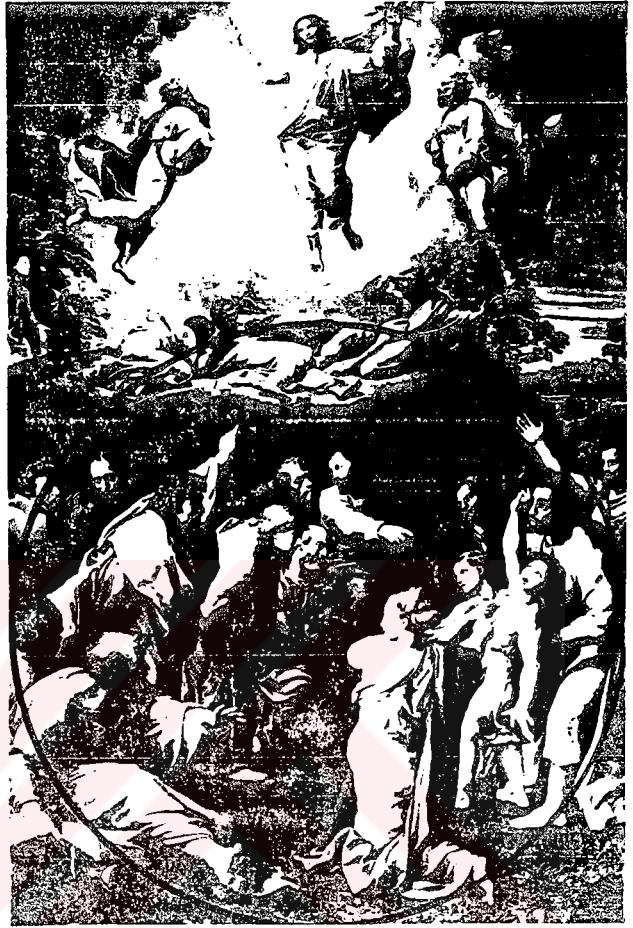


Jean-Antoine Watteau *"La Gamme d'Amour"*

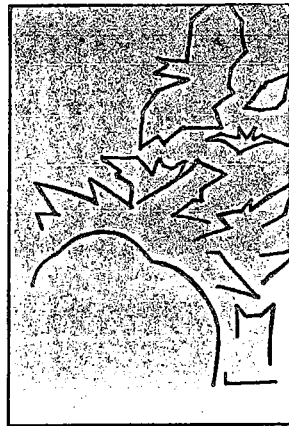




Rafaello "*Transfigürasyon Pinacoteca*", 1517



Rafaello "Transfigürasyon Pinacoteca", 1517



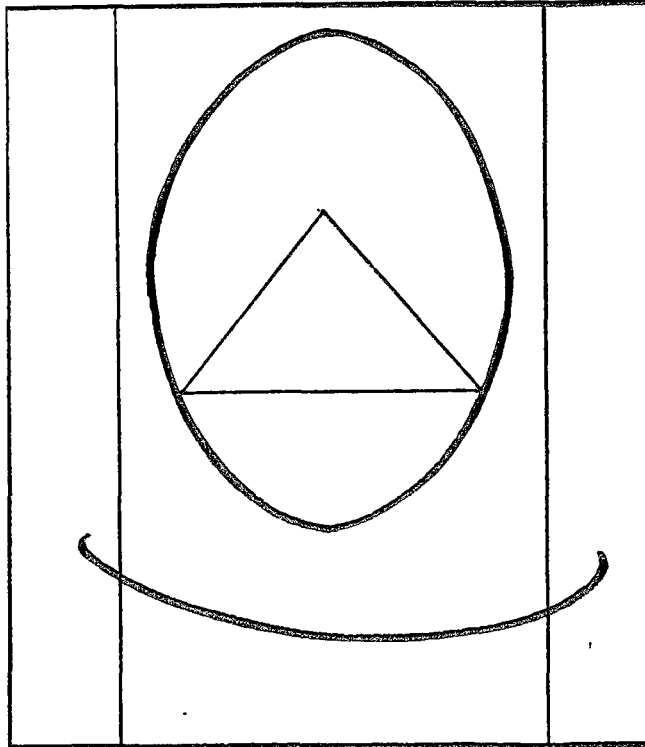
Francisco Goya "The Sleep of Reason Produces Monsters"

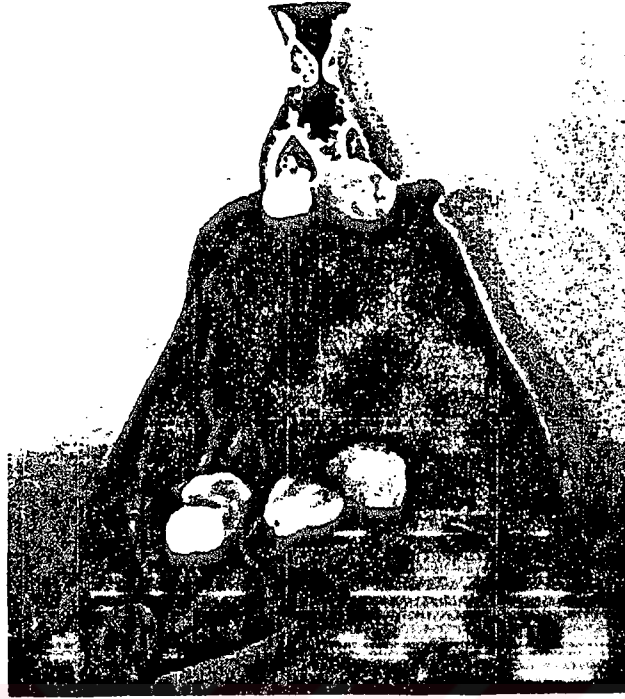
2.Kendi Resimlerimden Analizli Örnekler



"Natürmort" Yağlıboya

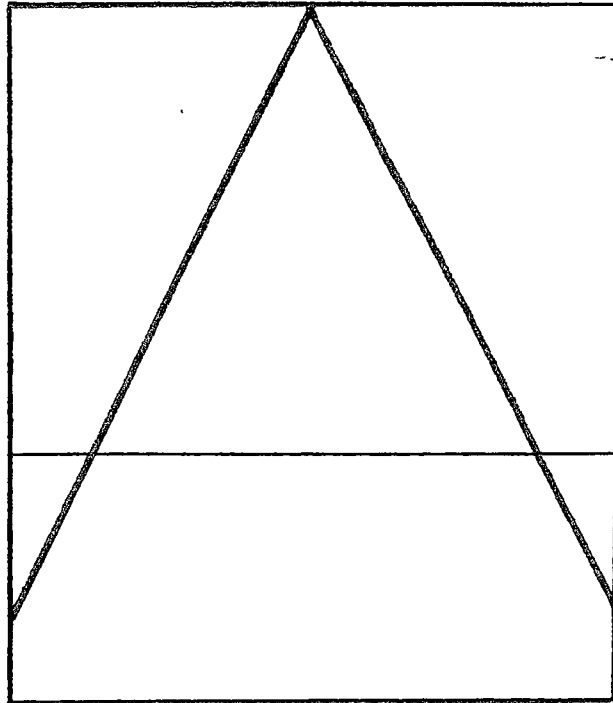
Hareketsiz, durgunluk duygusunu uyandıran bir resimdir. Tabloda ana hareket ortadaki elipstir. Bu elipsi alttaki eğri dengelemektedir. Elipsin içindeki üçgen ise durgunluğu desteklemektedir. Kapının kenar çizgisi ve duvar köşesindeki çizgi, elipsin sağında ve solunda birer dik çizgi olarak kurguyu tamamlamıştır.





“Çini Vazolu Natürmort” Yağlıboya

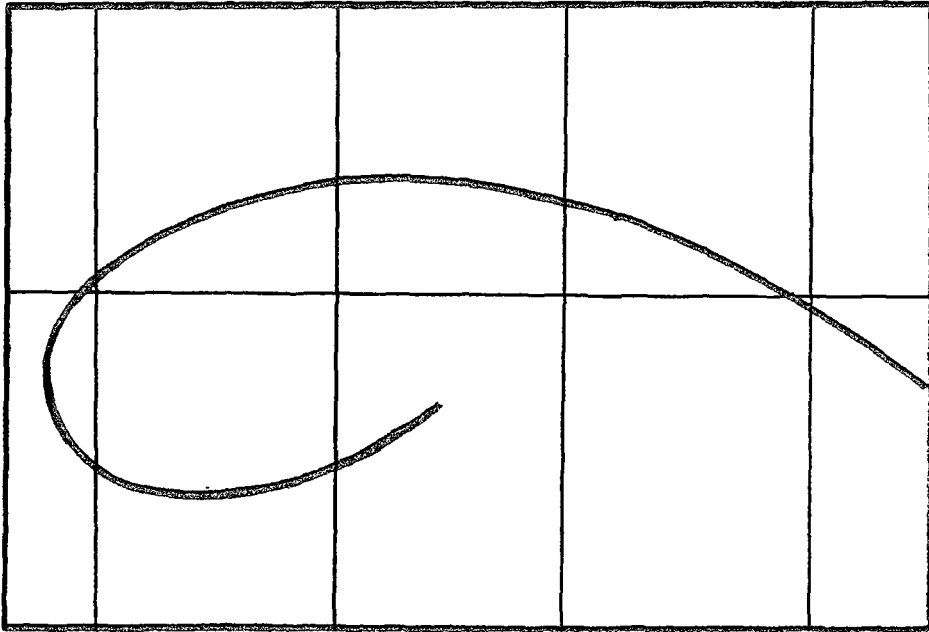
“Çini Vazolu Natürmort”, ikizkenar bir üçgen içerisinde temellenir. Vazo üçgenin tepesinde yer alırken, örtünün konturları üçgenin kenar çizgilerini oluşturmaktadır. Bu üçgeni tabana yakın bir yerden kesen yatay düz çizgi ise, mekanın oluşmasındaki en önemli elemandır.





“Kahvehane” Yağlıboya

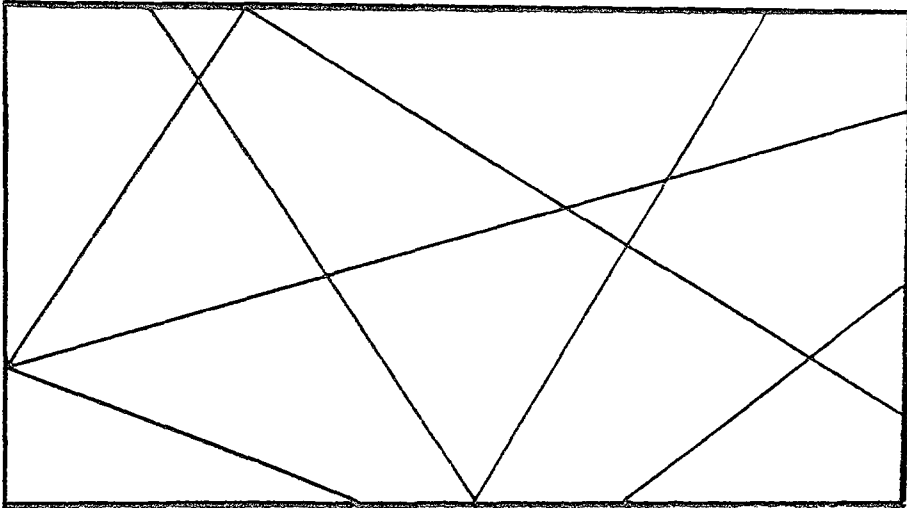
“Kahvehane”nin çizgisel analizinde ise şunları görürüz. Resimde dört önemli dikey ve bir yataydan başka, ana hareketi veren, bu dik ve yatayı boydan boya kesen, bir eğriyle karşılaşırız. Bu eğri tablonun durgunluğuna, hareketsizliğine karşı gelen tek elemandır.





“Sevgi” Yağlıboya (Diptik)

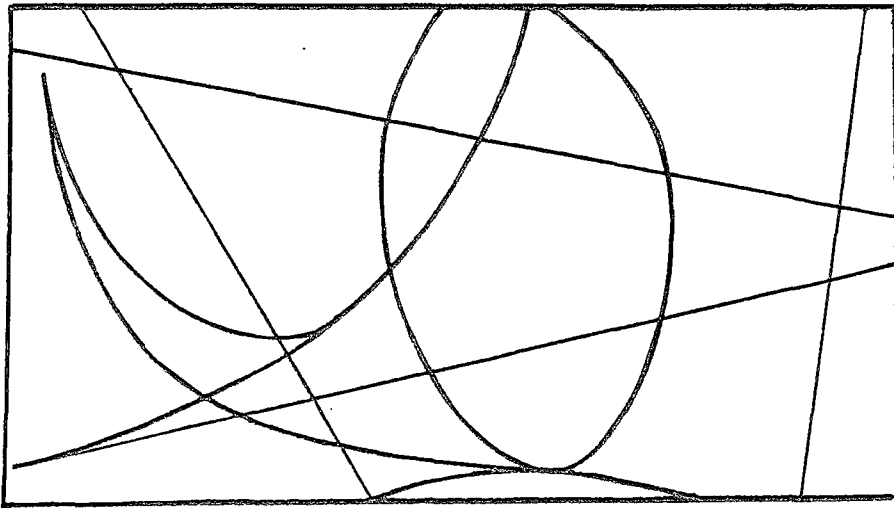
Bu tablo üçgen örgü sistemine bağlı olarak gelişmiştir. Soldaki yalnız figürde, yüzün yanından ve dış kapağından geçen çizgi ile aynı figürün saçından başlayarak yaprakların üst kısmından devam eden ve sağdaki kadın figürünün altta kalan dirseğinde son bulan çizgi kompozisyondaki en büyük ve tabanı altta olan tek üçgeni oluşturur. Analizde görülen diğer üçgenler ise bu ters olarak tabanları üstte kalmaktadır.

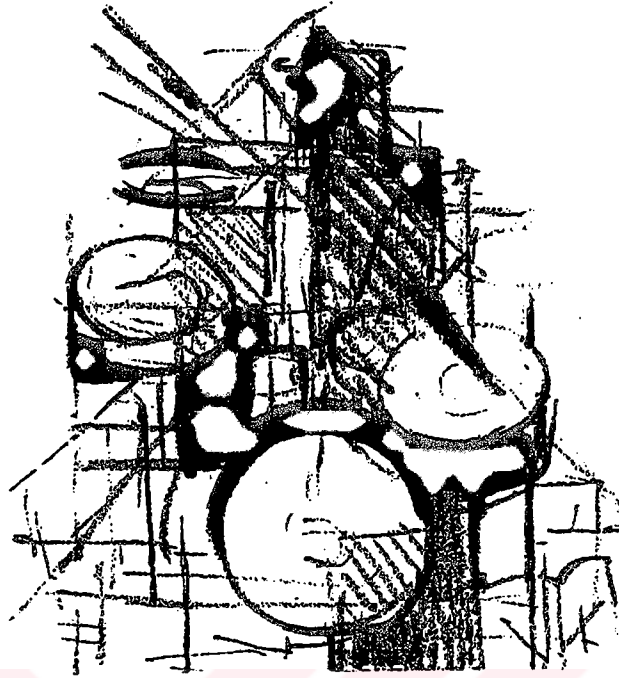




“Kompozisyon” Yağlıboya (Diptik)

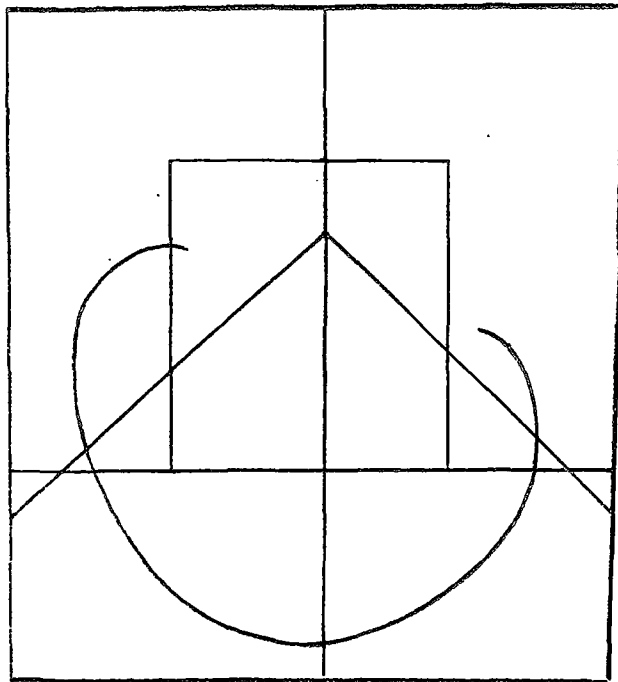
Tabloda yer alan koyu tondaki elips ve bunu dengeleyen soldaki eğri kompozisyonun ana hareketini vermektedir. Dikkat edilirse, tabanı sol kenarda olan yine ikizkenar bir üçgen bu eğrileri kesmektedir. Tablonun solunda ve sağındaki iki dik çizgi ise üçgenin kenarlarını oluşturan yataylara dike yakın gelmekte ve kurguyu tamamlamaktadır.

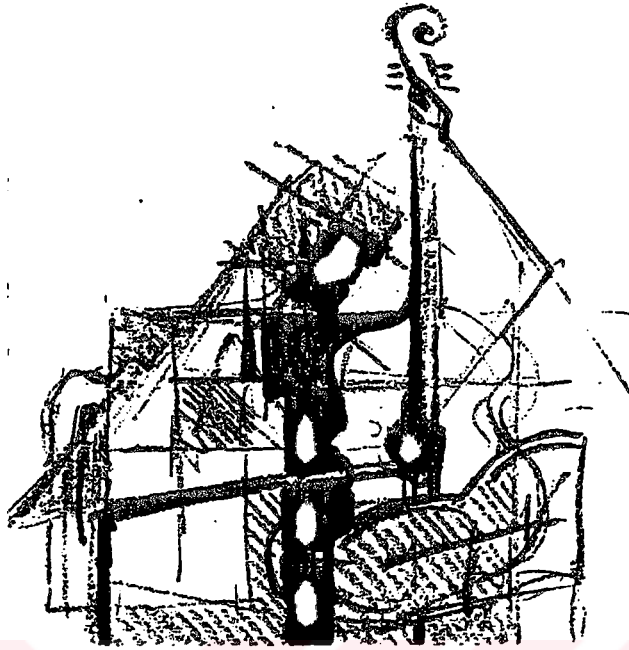




"Ritim" Desen

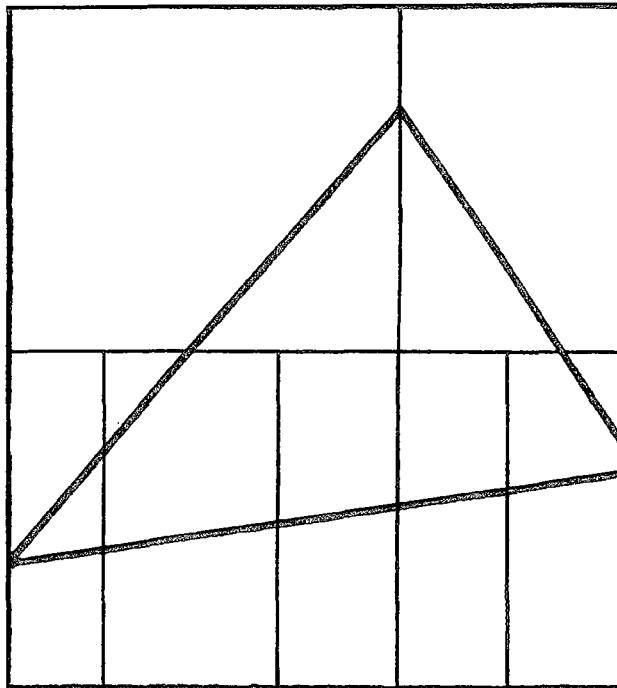
Tablonun analizinde de görüleceği gibi, resmi tam ortadan ve dik olarak kesen bir çizgi vardır. Bu çizginin sağında ve solunda simetrik olarak kurulmuş yataylar ve dikeyler bulunmaktadır. Bu düzlere karşı, baterilere teğet geçen tek bir eğri vardır. Bu da geometrik düzenlemede ana hareketi oluşturur.

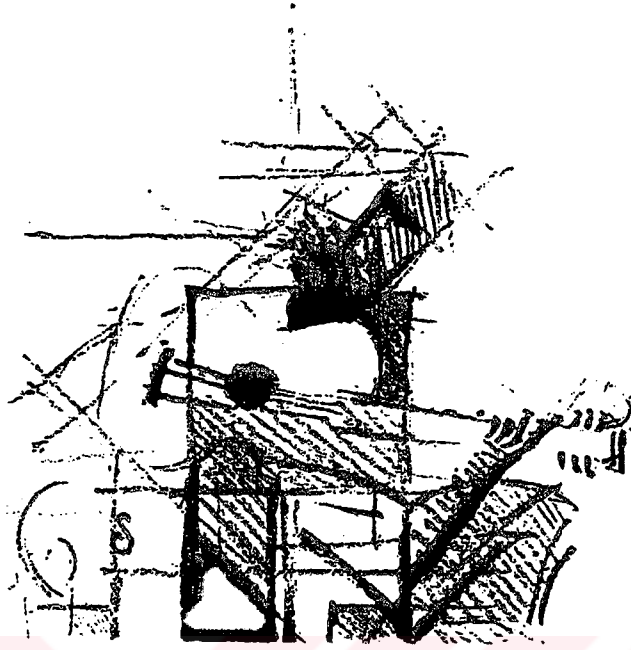




“Müzisyen” Desen

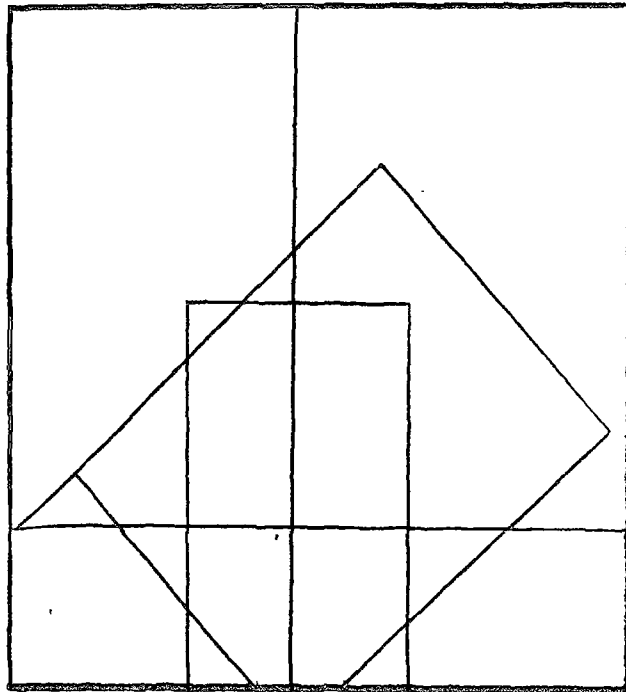
“Müzisyen”de ana hareketi veren ve resmin ortasında yer alan tek biçim çeşitkenar üçgendir. Bu üçgenin üst köşesinden ve alt kenarından geçen dikeye müzik aletinin sapını oluşturmaktadır. Resmi yatay olarak ortadan bölen ve müzisyenin omzundan geçen bir yatay bulunmaktadır. Bu yatayı tam dik olarak kesen çizgilerle geometrik düzen kurulmuştur.

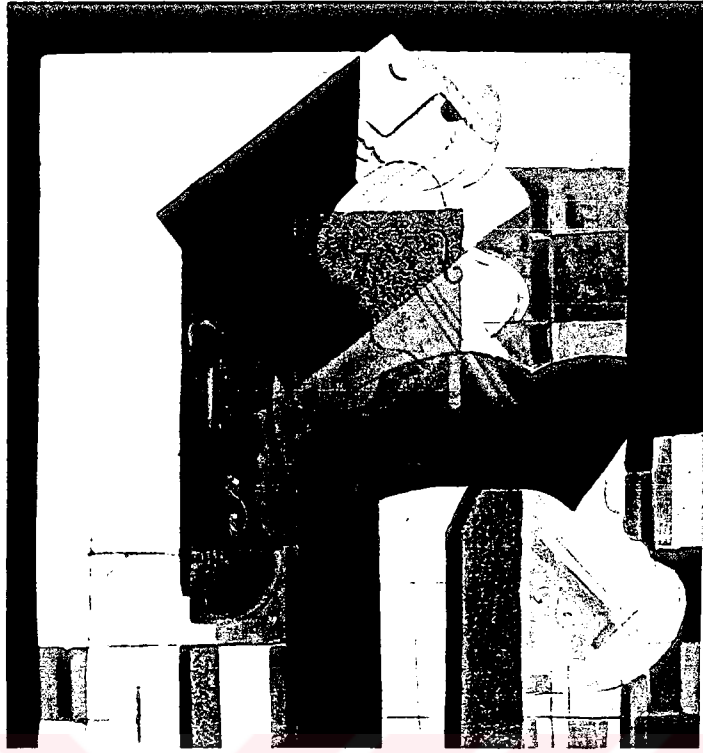




"Gitarist" Desen

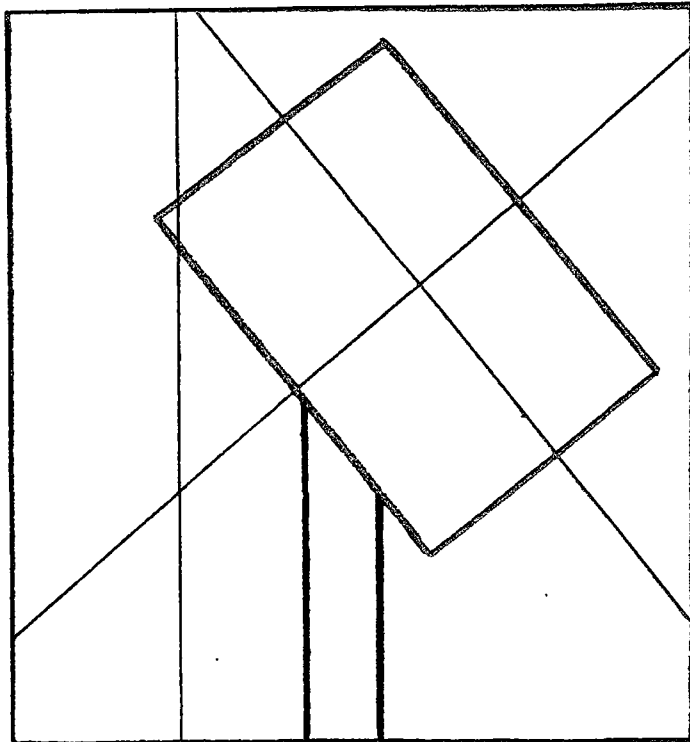
Bu desende de "ritim" adlı desende olduğu gibi, resmi ortadan ve dik olarak kesen bir çizgi vardır. Resmin büyük bir bölümünü kaplayan eğik durumdaki dikdörtgen biçim, temayı içine almaktadır. Tabanı resmin alt kenarında yer alan küçük dikdörtgen ise dengeleyici bir eleman durumundadır.





“Keman ve Müzik I” Yağlıboya

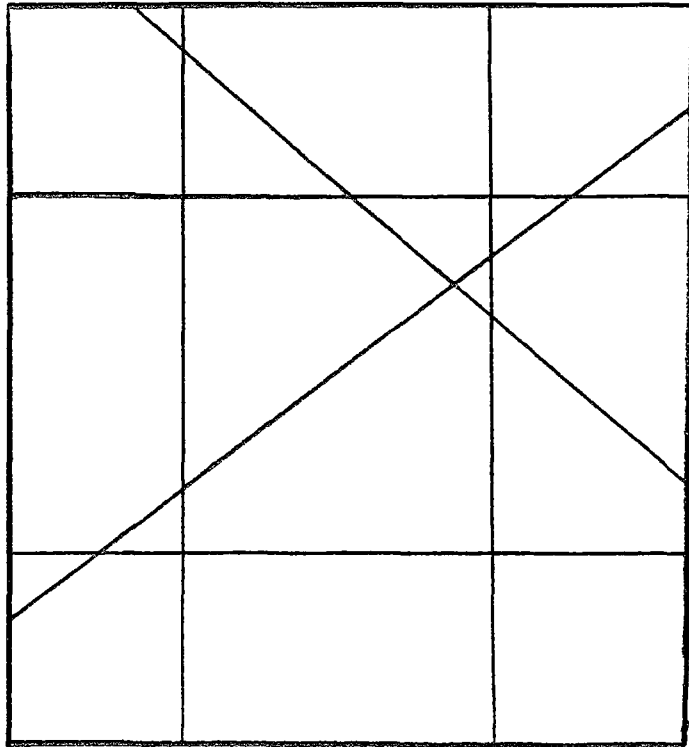
Figürün çalmakta olduğu kemanı, portreyi ve nota defterini içine alan ve köşeleri 90° olan, eğik durumdaki dikdörtgen kompozisyonun ana hareketini vermektedir. Resmin alt yarısında ve tam ortada yer alan, koyu tondaki dik ise dengeleyici nitelik taşımaktadır. Resimde bulunan diğer dik ve yatay çizgiler ise bunları destekleyici, yardımcı çizgilerdir.





"Keman ve Müzik II" Yağlıboya

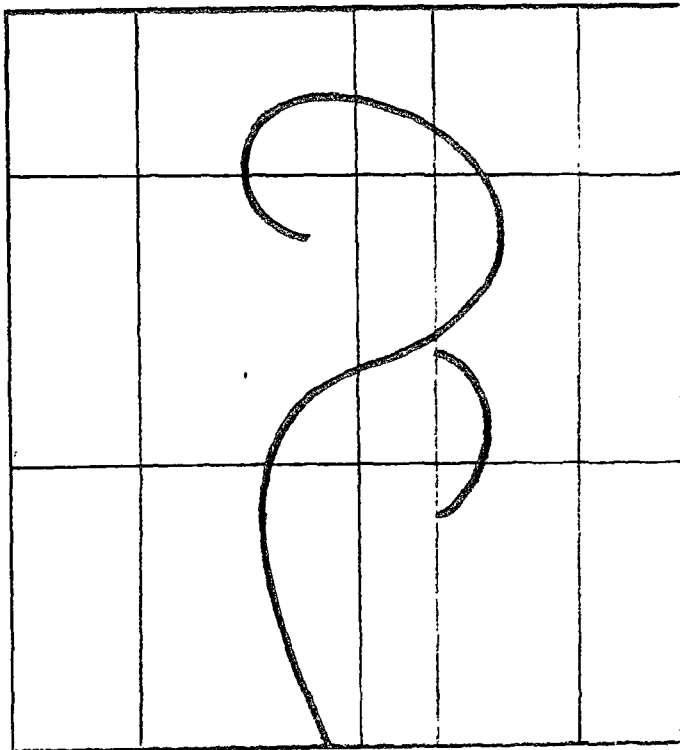
Resimin kurgusu birbirini 90°'lik açıyla kesen dikey ve yataylar üzerine kurulmuştur. Kemanın yayının yaptığı açı resmi simetrik olarak ikiye bölmüştür. Kemanın açısı ise bu çizgiyi dike yakın bir biçimde kesmektedir. Kompozisyonda bulunan diğer dikey ve yataylar yardımcı hareketlerdir.





"Flütü" Yağlıboya

Kompozisyondaki ana hareket -ki bu resme hareketli bir hava vermiştir- tam ortada yer alan ve figürü kapsayan ters "S" biçimindeki eğridir. Bu eğriyi figürün kalçasını anımsatan diğer küçük eğri dengelemektedir. Bu kompozisyonda da dikey ve yatay çizgiler birbirlerini 90°'lik açıyla kesmektedir.



BÖLÜM III

KÜBİZM'DE YÜZEYİN ÇİZGİSEL DÜZENLEMESİ

1. KÜBİZM'İN FELSEFESİ

Geometricilik, Kübizm, Yapısalcılık (Structualizm), Çatıkcılık (Constructizm) gibi 20. yüzyılın çağdaş sanat akımları, malzemedan yani maddeden ve onun biçiminden ayrılmayan, soyut bir takım formlar ve niteliklerle uğraşan akımlardır. Bu sanat türlerinde akıl kadar sezgide büyük rol oynar. Sanatçının, oran ve bağlantılarla ilgili olarak kendi iç uyum duygusunun ve sezgisinin, kütle, kontur (dış çizgi), renk ve tonlar gibi somut, maddesel öğelerle anlatımı dışında hiçbir dış amaca yönelme yoktur. Saf, bir anlamda hiç işlevsel olmayan soyut resim ve yontu saf ve salt biçimlerle, formla uğraşır.³²

“Bugün resim sanatı matematiksel değerlerden çok, duyguya ve duygusal hayata dayanır. Eskiden gelen kuralları bir kenara iterek yeni anlamda bir tablonun bölümlendirilmesi, kübizm sayesinde oldu.

Rönesans, Pompei Freskleri, Leonardo da Vinci, XVII. yy.'da Nicolas Poussin'de XIX.yy.'da Seurat'da XX. yy'da özellikle Juan Gris'de ve Kübistlerde görülen alanların uyumlu bölünmesinde bu iş için özel olan pergel matematik bilgisine ihtiyaç duyulmadan yüzeyleri ritmik bir biçimde bölünmesini sağlayabilir. Sérusier'nin resim kanunu; karenin bir kenarını uzatmakla oluşturulmuş dikdörtgenin, kısa kenarını uzunun üstüne taşımaktır (André Lhote-Traité du paysage).³³

Kübizm Rönesansan beri gelen akımların içinde en akıllıcası olmuştur. Değişik ülke ve duyarlılıklardan gelen iki genç sanatçının birbirleriyle dayanışması ile ortaya

³² Doç.Dr. İnci SAN, Sanat ve Eğitim, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, No:151, Ankara, 1985, s.62.

³³ BİGALİ, s.333.

çıkan akımda 1908'lerden Birinci Dünya Savaşının patlak verdiği 1914 yazına kadar geçen süre içinde yaratıcı bir diyalogla İspanyol Picasso ve Fransız Braque sanat tarihinde pek ender rastlanan bir anlaşmaya girmişlerdir.³⁴

Kübizm ile beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (autonom) bir olay olur ve kübist anlayıştaki farklı sanatçılarda bu temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin yalnızca değişik biçimleri bulunur. Objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir korumaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı... Böylece, kübizimde “güzel-görüntü” dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel-renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlenektir. “Nesnelerin analizi ile biçim serbest kalır. Bu analitik yöntem, bu yeni ifade-resmini tüm ön-biçimsel, arkeolojik ve etnografik niteliklerden kurtarır. Cézanne'ın düşünceleri ile hesaplaşma içinde, Picasso ve Braque'da biçimsel yöntem olgunlaşır. Bu yönteme sonra biz analitik kübizm adını veririz.” Resim sanatında meydana gelen bu değişme süreci içinde temel ilke daima nesnelerin biçimsel analizidir. Nesneleri, küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlenir. Bu sözlerde sözkonusu olan, doğada keşfedilen duyuşal, görsel düzenleri biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmek ve böylece de onları görsel olarak gerçekleştirmektir.

Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yasanını beraberliğinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, herşeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. Daha önceki sanatta, insan ile doğa arasındaki ilgiyi kuran “izlenim (impression)”, şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır. “Impressionist'lerde egemen olan görme-duyusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar.” Aklın kavradığı bir evren, artık, soyut, rasyonel bir evrendir. Böyle bir evrende vaktiyle impressionistlerin buldukları ve büyülendikleri “maia'nın (nesnelerin görünüşünün) büyüü ortadan kaybolur, bir anlamda evren dinamizmini, hareketliliğini yitiriyor, statik, değişmez ve soyut-mutlak bir evren oluyor. Elbette böyle bir evrende de nesnelere vardır, objeler vardır. Ama, artık bu

³⁴ Gül DERMAN, Picasso ve Braque “Kübizmin Öncüleri”, Sanat Çevresi, Şubat 1990, s.63.

obje'ler, bu nesnelere impressionizm için olduğu gibi, birer duyular kompleksi de değildir. Bunu kübist sanatçı André Lhote şöyle ifade ediyor: "Kübizm, resmi yine asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelere doğru, ama soyut renkli örgüsünü bulmak olarak anlar. Bu, hiç şüphesiz, çizginin ve maddi objelere ait olmayan bir yüzeyin plâstik ve renkli bir organisation'unun geometri içine sokulmasıdır." Nesnelere subjektif niteliğinden kurtulması, bu anlamda soyutlanması, resim sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirleniyor. Soyut resim, buna göre, evreni soyut-geometrik bir varlık, onu bütün tesadüflerin, değişmelerin ötesinde, değişmeye, mutlak bir varlık olarak kavrayacaktır. Resim sanatı bunu yaparken, asıl görev alanını da bulmuş olur. Bu alan, "salt-resim" alanıdır.

G.Apollinaire'in dili ile söylersek: "Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olması ile ayrılır."

Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformation'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. "Objektif olan şey böyle birşey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelere en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer." Nesnelere, varlığın iç dünyasını, ama, yine objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlıkta gizlidir.

"Kübizmin ilk postulat'ı, nesnelere düzenidir; ama, natüralist olarak kavranan nesnelere değil de, soyut biçimlerin düzenidir. Kübizm, uzay, çizgi, uzay elemanları, dikdörtgen ve kumus eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar."

Soyut biçimlerin oluşturduğu bu düzenin dışında, artık, bir başka varlık düzeni yoktur. Varlık, yalnızca salt biçimlerdir; yoksa onların oluşturduğu içerik dünyası değil. Buna göre, tıpkı Platonizmin ve çağdaş fenomenoloji felsefesinin anladığı bir anlamda, duyusal varlık, realitesinden soyuluyor ve varlık olarak salt biçime geri götürülüyor. "Resmin nesne ile ilgisi, tasvirin bu temel şartı artık geçerliğini yitiriyor. Söz gelişi, Juan Gris'in ruhunda şişenin biçimi, şişenin kendisinden daha önce vardır ve nesnelere ide'sini arkasında bırakarak nesnelere maddesi ortadan kaybolur." Madde, tüm duyusalılığı ile yerini soyut biçimlere bırakırken, aynı zamanda üç boyutluluğu,

relief karakterini ve buna bağılı olarak tüm illusionist nitelikleride bırakarak soyut bir biçimler - evreni içinde erir, tıpkı, Platon'un idea'lar kosmosunda olduğu gibi. Ama, tüm bu süreç meydana gelirken, resim sanatında yapısal değişimler de kendini gösterir. Daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, resim, artık bir taklit, doğayı bir taklit sanatı, real-duyusal düzeni yansıtan bir sanat olmaktan çıkar ve soyut biçimlerin oluşturduğu bir "konstruktion" olur. Bu konstruktion, doğa düzenine paralel, lojik-matematik bir düzeni gösterir.

Kübizm, prensipte metafizik bir sanattır, kübizmin temelinde bir metafizik öz bulunur. Kübistler, bu metafizik öze ulaşmak amacıyla empirik dünyadan ve onların biçimlerinden uzaklaştılar. Kübizmin teosisi D.Henry Kahnweiler'in ifadesi ile söylersek: "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 ve tasvir edilen bir arka-plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı, belli bir biçim şeması içinde ön-plana doğru çalışır." ama, tüm bu çaba içinde, sanatçının ulaşmak istediği bir amaç vardır; bu da, nesnelere özüdür. "Kübizm, ortaya koyduğu yapılarda cisimler dünyasının biçimlerini, onların temelinde bulunan özsel-biçimlerine alabildiği ölçüde yaklaştırır."³⁵

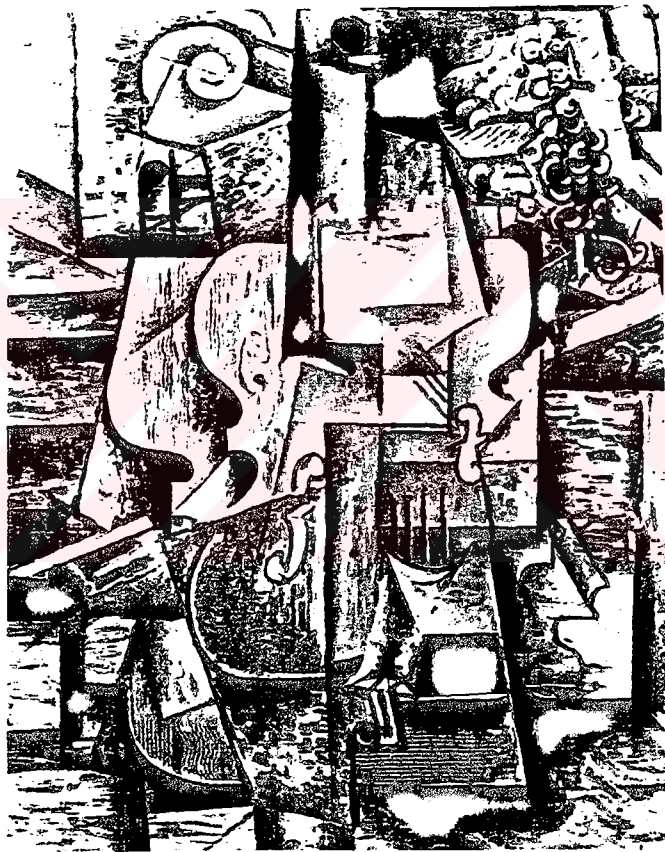
Bir tablo, "yaşayan bir tablo" değildir. Ama yine de arkasını görelim: Anlatımcılık, özel bir dalı olan kübizme temsil edilmektedir. Kurgul sanatçıların toplaşmasından oluşan bu biçim bilgileri okulu, halkın anlayışsızlığından büyük acı çekmektedir. Bununla birlikte, biçimin, sayısal anlatım bakımından belirli ölçülere elverişliliğinin düşünülmesi, kesinlikle yeni değildir. Rönesans ustalarının altın kesim (section d'or) oluşturmaması, ne alışkındır! Tek ayırım, eski ustaların kompozisyon taslağının ana çizgilerini ölçülü biçimde belirtmekle yetinmeleri, şimdiki ustaların, biçim öğelerine değin, sayıdan sonuç çıkarmalarıdır. Ancak eski ustalar, ayrıntıda, yapıyı, gizlice olduğu biçimde tutuyorlardı ve seyirci, doğanın karşısında olduğu gibi, özgürce algılıyor ya da matematiksel bir kalıp olarak kalıyordu.

Kübistler, kimisi, Le Fauconnier gibi, daha çok yüzeylerle, kimis, Delaunay gibi değer ve renklerle ilgilenerek, saptamayı en küçük ayrıntılara değin götürmektedirler.

³⁵ İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1983, s.184.

En sonunda, tablonun, karşımıza, keskin billur ya da düz, parlak görünümle çıkması, bir oyun değil, fakat biçim konusunda, içe dönüşün esemeli sonucudur: Kübist düşünce, temelde, tüm boyutların küçültülmesine dayanır ve üçgen, dikdörtgen gibi, belli başlı projektif biçimlere ve çembere varır.³⁶

Kübistler, nesnelerin dış görünümünü değil, özünü, değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelerin değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi.

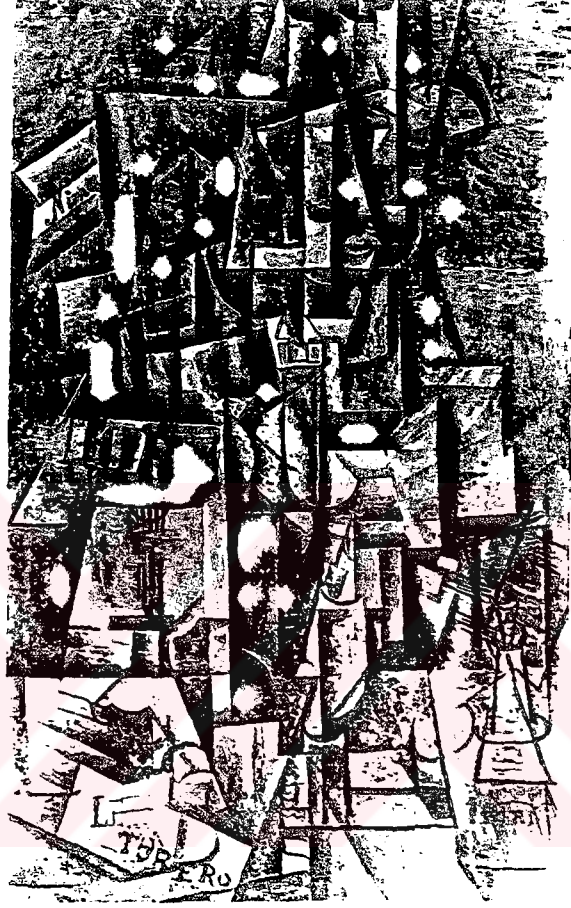


Picasso "Kemanlı Ölüdoğa", 1912

Kübistler için hacim nesnelerin özüydü; duysal niteliklerden elendikten sonra değişmeyen, kalan yanıydı. Resimlerinde vermek istedikleri, duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı. Hacim araştırmalarını Kübistler soyut bir düşünce planına aktarmışlardı. Kübistlerin kavram ressamlığı, Giotto'dan beri

³⁶ Paul KLEE, Çağdaş Sanat Kuramı, Dost Ya., Ankara, s.12-13.

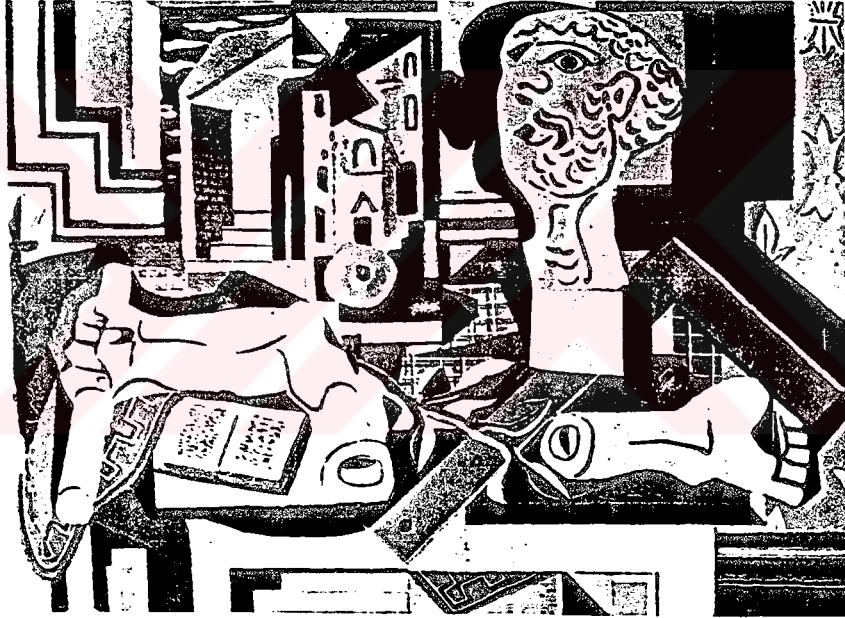
süregelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış-noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlardan gösterebilme olanağı açıyor.



Picasso "L'Aficionado", 1912

Tek bakış-noktasının kırılması kapalı hacmin kırılması demektir. Kübistler, hacmi, düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel planda yanyana veya üst üste getiriyor; hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı. Üst üste yerleştirilen (plans superposés), yakın planlardaki yüzeylerin yapışmasını önlemek için, 1910'la 1922 arasındaki yapıtlarda gölgelemeden yararlanılıyor. Resim, Kübizmin bu yıllarında tek ya da iki renkle yapılan bir tür basık rölyef etkisi bırakır. 1912'den sonra natüralist resim alışkanlığının son kalıntısı olan gölgeleme de eleniyor ve böylelikle lokal renk resme giriyor.

Kübizm yapısal bir sanattır. Konu değil, biçim Kübistleri ilgilendiriyordu. Çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim-dili yaratmak istiyorlardı. Bu nedenle Braque ve Picasso'nun Kübizm dönemindeki çalışmaları biçim aramaları olarak tanımlanabilir. İlk kübist resimlerle yeni bir biçim-dili kuruluyor, bu dilin sözlüğü, ilkeleri, bağlantıları oluşturuluyordu. Bu dil, tek-bakış-noktasını kıran bir kavram ressamlığı olarak ortaya çıkıyor. Hacim kavramından çıkılarak uygulanan biçim denemelerinde Braque ve Picasso'nun bir tür geometri üslubuna başvurmaları doğaldı. Yeni biçim-dilin sağlam bir temele oturtulması için, öznelikten ayrılmış, nesnellik düzeyinde, herkesin kabul edebileceği basit geometri biçimlerinden oluşması isteniyordu.³⁷



Pablo Picasso "Klasik Büstlü Natürmort"

Picasso ve Braque, strüktürel (yapısal) değerleri olan, düz çizgilerin ve düz yüzeylerin imkanlarına dayanan bir üslubu geliştiriyorlardı. Rönesans'tan beri Avrupa resminin hacim ve mekân anlayışı, merkezi perspektif ve açık-koyu tonlarının farklılıklarına bağlıydı. Kübist sanatçılar bu sorunu, belli bir nesneyi çeşitli açılardan

³⁷ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s.26.

görüp göstererek çözümlenmiş oluyorlardı. Bu bakımdan kübist resim kasıtlı bir çarpıtma değil, bir nesnenin parçalarını yeniden kuran bir konstrüksiyon (inşa) sanatıydı.³⁸

2. KÜBİST SANATÇILARIN ESERLERİNDEN YAPILMIŞ ÖRNEKLER

Keçi deseninin, kuramsal bir geometriye dayanmadığı, çizgisel kompozisyonundan anlaşılabilir. Bu desenin, herhangi bir keçinin optik görüntüsünün şematikleştirilmesi ile gerçekleştirilemeyeceği de açıktır. Çünkü, ne bir optik görüntü benzetmesi, ne akılcı bir inşa, bu çizimde söz konusu olmamaktadır. Bu nedenle, yapma bir desen değildir. Bu yapıtta konu olan keçinin her uzvu, optik görüntüsünün ve özellikle adale yapısının inşai çiziminden çok, resimsel bir kompozisyon gereğine göre geometrik olarak biçimlendirilmiştir. Bu yüzden, keçi uzuvlarının birbirlerine bağlanması, anatomik gereklilikten çok, resimsel kompozisyona göre gerçekleştirilmiştir. Örneğin, keçinin ensesinden karnı ile ayaklarının arasına, optik görüntüde olmayan dikey bir çizgi çizilmiştir. Ayrıca, ön ayak ile boynun alt tarafında da anatomi ile ilgisi olmayan üçgenler oluşturulmuştur. Hayvanın ön plandaki ayağının kuyruğa doğru olan üst kısmı, düz bir doğru ile, gerçeğe uygun olmayan bir katılıkla çizilmiştir. Ön ayakların hayvanın gövdesine bağlanması da, anatomik yapıya göre değildir.

³⁸ TANSUĞ, s.273.



Picasso "Keçi" Desen

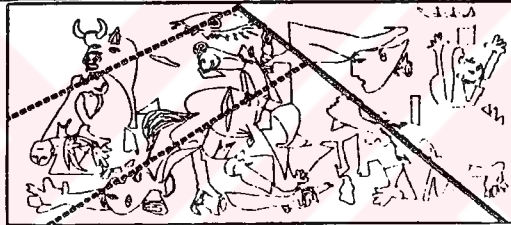
Bu ilgi çekici biçimleme, doğa görüntüsünden ayrılan kuruluşa rağmen, gayet kararlı çizgilere sahiptir. Anatomik benzetme olmadığı halde, keçinin tüm uzuvlarının perspektif bir görüntü sırasına göre verildiği ve keskin bir gözleme dayandığında, edinilen optik izlenimden anlaşılmaktadır. O kadar ki, geometrik kesinlikteki bu çizgiler, önden geriye ve geriden öne doğru, bir bütün tasarımına uygun olarak desen yüzeyinde dolaştırılmıştır.

Optik görüntünün arıtma işlemi ile geometrik eğri ve doğrulara indirgenmiştir. Bu nedenle, geometrik eğri ve doğrular resimde yer aldıkça, optik görüntüye bağlı yazısal ilk izlenim notlarının ortadan kalkacağı anlaşılabilir. Bu değerlendirmeye göre, arıtma işleminin, resmi, düşünülmüş bir inşaya sürüklediği çıkarılabilir.

Desenlerin kuruluşunda yer alan ana bağlantılar birbirlerini ya dike yakın ya da dik kesen doğrultulardan oluşmaktadır. Eğer bu doğrultular, yapılan çalışmada meydana gelmezse, bir dağınıklık, bir uyumsuzluk, bütünlükten uzak bir not karışıklığı ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, çalışma sırasında oluşturulan bu doğruların varlığını, sanatçının resimsel denge duygusuna bağlamak yanlış olmaz. Çünkü, süratli bir çalışma sırasında bile, adeta kendiliğinden bu doğrultuların oluşumunu başka bir bi-

çimde açıklamak olanaksızdır. Demek ki, doğasal görüntü, ilişkilerin ifadesini örtmektedir.³⁹

Picasso'ya 1937 Uluslararası Paris Sergisinde, İspanyol Pavyonu için bir duvar resmi ısmarlandığı zaman, sanatçı duraksamıştı. Daha sonra Franco'nun çağırdığı Alman bombardıman uçakları, Guernica adlı küçük kasabayı bombaladılar. İşte o zaman Picasso, aradığı konuyu bulmuştu. Fakat bunun sonucu olarak yaptığı o ünlü



Pablo Picasso "Guernica", 1937, yağlı boya, 350x780

tablo, ne o olayın bir betimlemesiydi, ne de bir silahlanma çağrısı. Bunun yerine Picasso, bir duvar resminin geniş çerçevesi içinde bir takım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirdi. Resimdeki simgecilik açık olmamakla birlikte, figürlerin ne yaptığını, örneğin atın acı çektiğini, boğanın kötü olduğunu çıkarabiliriz. Nerdeyse siyah-beyaz olan bu resim, havasız ve mekânsızdır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın, resme hemen hemen hiç ışık vermez gibidir. "Guernica"da, "Çıkış" gibi üç levhalı bir pano olarak düzenlenmiştir. Ortadaki üçgen biçimindeki levhanın iki yanında iki dikdörtgen levha vardır. Her iki resimde kilise mihrap panolarının modern bir örneğidir.⁴⁰

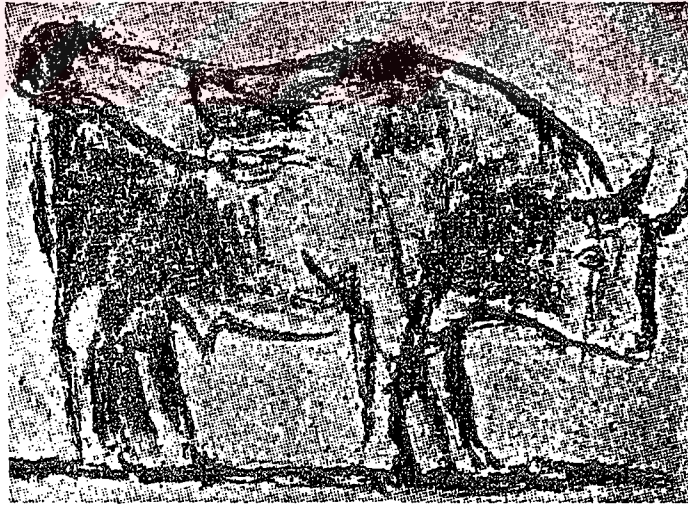
Guernica'da boğa gaddarlığı, ortadaki lâmba ise gerçek ışığını temsil eder. O halde bu, kısaca Guernica'nın anlamıdır. Fakat, buna rağmen içerik başka (ve daha fazla) bir şeydir ve biz onu yine resimdeki şekillere sanatçının kendine özgü bir usulle

³⁹ TURANI, s.26.

⁴⁰ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1982, s.192.

düzen verişinde, "kompozisyon"unda olduğu kadar ölüm ve üzüntü tonları olan bir siyah, gri ve beyaz uyumu lehine rengi reddedişinde de ifade edilmiş buluruz. Yenik askerin üzerine diğer bütün şekilleri yığarak ve masum atın can çekişmesini tam ampul-gözün altına koyarak Picasso eserin anlamını ölçülemeyecek derecede genişletmiştir- ve gerçeğin lâmbasını resmin tam merkezine yerleştirerek sanki herşeyi ona ilişkin ve ona bağlı kılmıştır. Bu gerçek sembolü, böylece, konusunu ihtirasla seçen, eserinin bölümlerine önemli anlamlar veren ve akıllı bir düzenlemeyle bu bölümleri pek derin bir içeriği olan eserde sıkı sıkıya kaynaştıran bir sanatçının bize ilham ettiği, resmin kendi içsel gerçeğinin denektaş (mihenктаşı) olmuştur.⁴¹

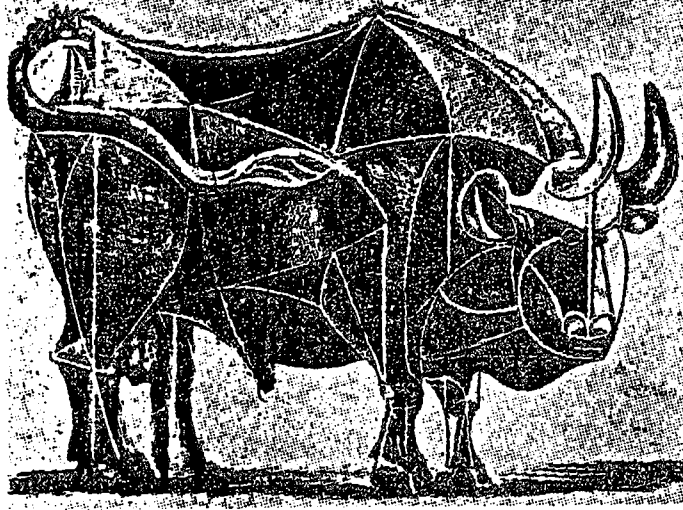
Tablo, hem düşey hem de yatay olarak bir üçüz tablo gibi kurulmuştur: İki yan kanat ile merkezde, tepe noktasında lâmbanın bulunduğu büyük bir eşitkenar üçgenden kurulmuştur. Bu titiz üçgenlemenin içinde siyahların, beyazların, ve grilerin renk olarak, doğruların ve eğrilerin mimari olarak tekrarlanması gibi bütün panoyu boydan boya kaplayan bir ritm yaratır. Bütünün bu yüce düzenlenişi, sanki fiziki olarak, insanın kaos üzerinde egemenliğini, karanlıklara karşı zaferini göstermektedir.⁴²



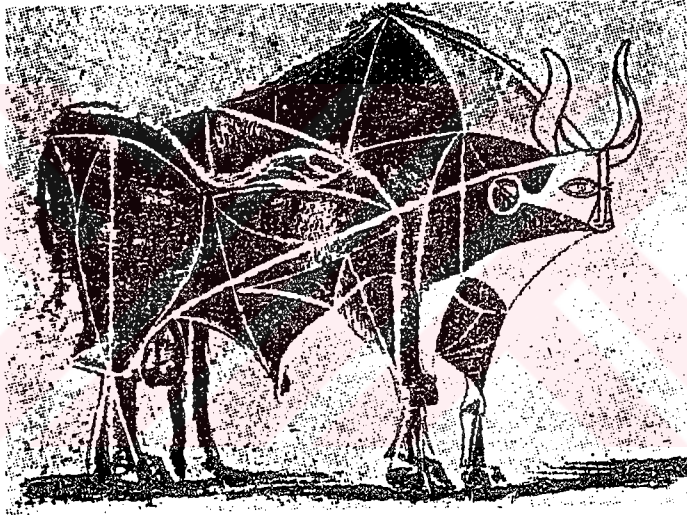
Pablo Picasso "Boğa" 5 Aralık 1945

⁴¹ Wolfgang STECHOV, Sanat ve Sanatçılar Der., Mayıs 1966, Sayı:18, s.14.

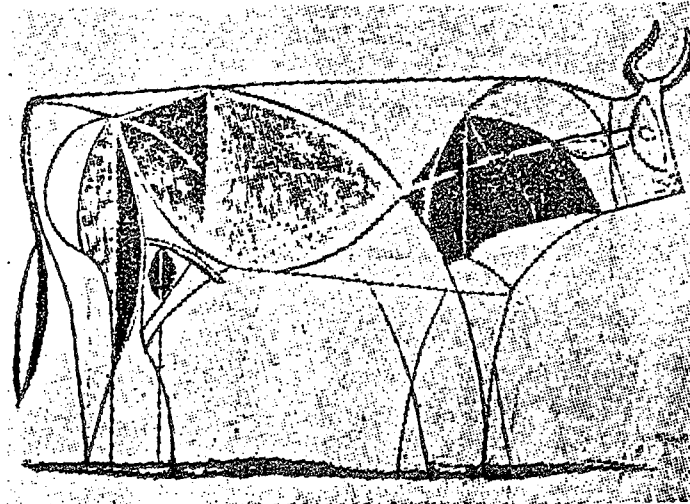
⁴² Roger GARAUDY, Kıtısız Bir Gerçeklik Üzerine, Aydın Ya., İzmir, 1982, s.77.



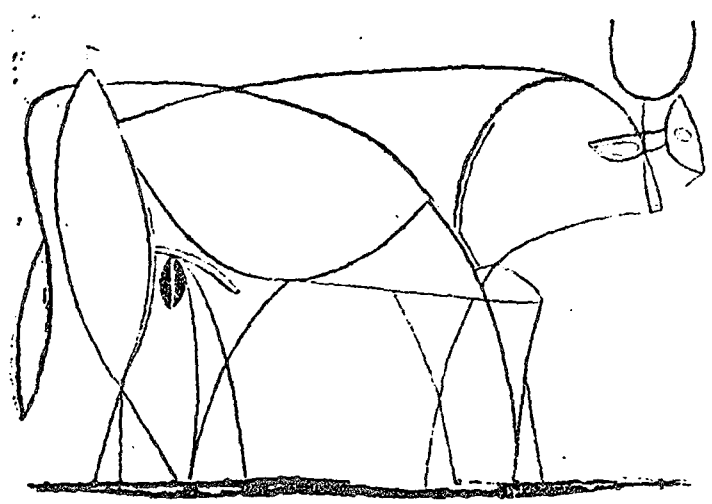
Pablo Picasso "Boğa" 22 Aralık 1945



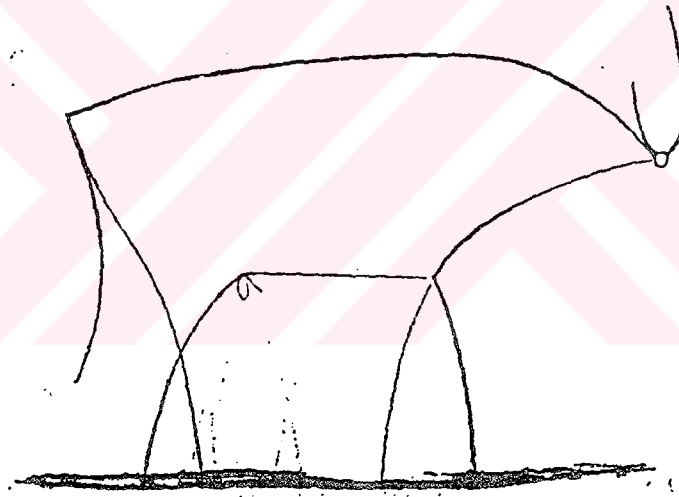
Pablo Picasso "Boğa" 24 Aralık 1945



Pablo Picasso "Boğa" 2 Ocak 1946



Pablo Picasso "Boğa" 5 Ocak 1946



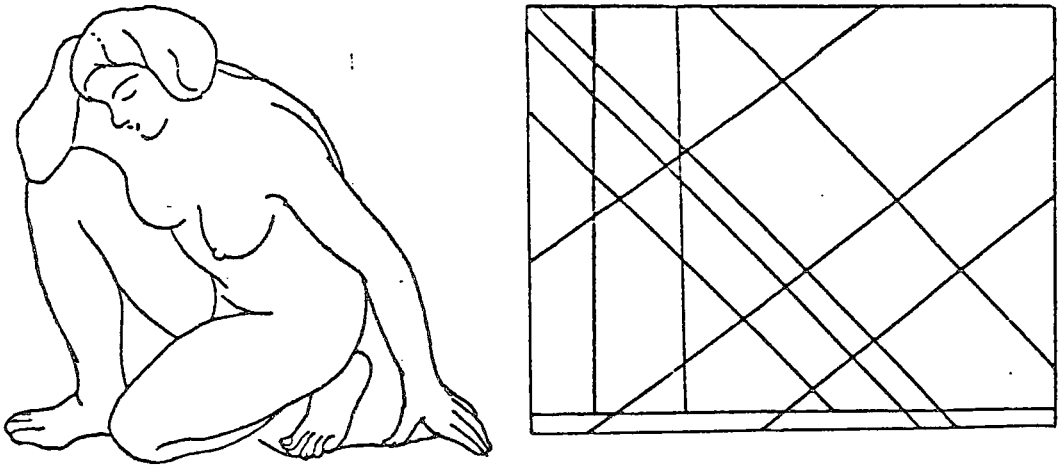
Pablo Picasso "Boğa" 17 Ocak 1946

Picasso'nun, örneğin boğa gibi canlı bir modelden yola çıkarak ondaki kuvvet hatlarını, vücut yapısındaki damarları ortaya çıkarıp en sonunda başta konu olarak aldığı şeyi ortadan kaldırmağa kadar vardığı ve bitmiş bir yapıdan iskelenin kaldırılışı gibi tablodan bu ilk sebebi çekip çıkararak, ancak ana çizgileri: hayvanın işaretini ya da armasını bıraktığı yalın güzelliğin bu ciddi araştırmasına kadar... Böylece, bin yıllık bir geleneği bir resimde, daha önce ressamın çizdiği yapısal çizgileri, eser bitince ortadan silinmesi gereken iskele sayan geleneği altüst eder. Modelin taklidi, bu geleneğin varış

noktasıydı. Picasso, bunu çıkış noktası yaptı. Bu alt üst oluş ve başarılı sadeleştirme yoluyla, o ünlü hayvan arabeskinini bir kaya üzerine çizen taş devri sanatçısının çizgi sadeliğini yeniden bulmuş oldu.⁴³

Gerçeğin ve insan varlığının silinmesine karşı, Picasso'nun estetik devrimi, herşeyden önce, sanat eserinin kuruluşunda iradenin önceliğinin insancıl bir değerlendirilişidir. İnsanın dünya ile ilişkisi değişmiştir: artı sadece en geçici görünüşleri karşılamak değildir söz konusu; fakat tersine, daha kalıcı, daha güçlü bir şeyde dünyanın ele geçirilişinin etken yanını olumlamaktır: resim, mimari bir yapıyı olan kararlı bir eylemdir.

Picasso'nun ortaya koyduğu plâstik sorun, XX.yüzyılın zihniyetine, resim sanatının temel sorunlarından birine uygun yeni bir çözüm getirmektir - bir tuval üzerinde, yani iki boyut üzerinde, artık aldatıcı derinlik değil, mekânda hareket halinde olan şekillerin zamandaş görünümelerini telkin etmek. Bu, daha derin bir sorunun teknik bir görünüşünden başka birşey değildir. Şekillere, ışığa ve harekete dair çok sayıda algılarımızı bir tek imajda kristalleştirerek, bizi, artık edilgenleşmiş bir görme algısı göreneklerini ve alışkanlıklarını tartışma konusu yapmaya, alışılmış algımızın her türlü içerik etkinliğini yeniden ele geçirip aşmaya zorlar.⁴⁴



Aristid Maillol "Çıplak" (Tarihsiz), Soğuk İğne ile Gravür

⁴³ Roger GARAUDY, Gerçekçilik Açısından Picasso, Hür Yayınları, İstanbul, 1966, s.32.

⁴⁴ GARAUDY, s.75-79.

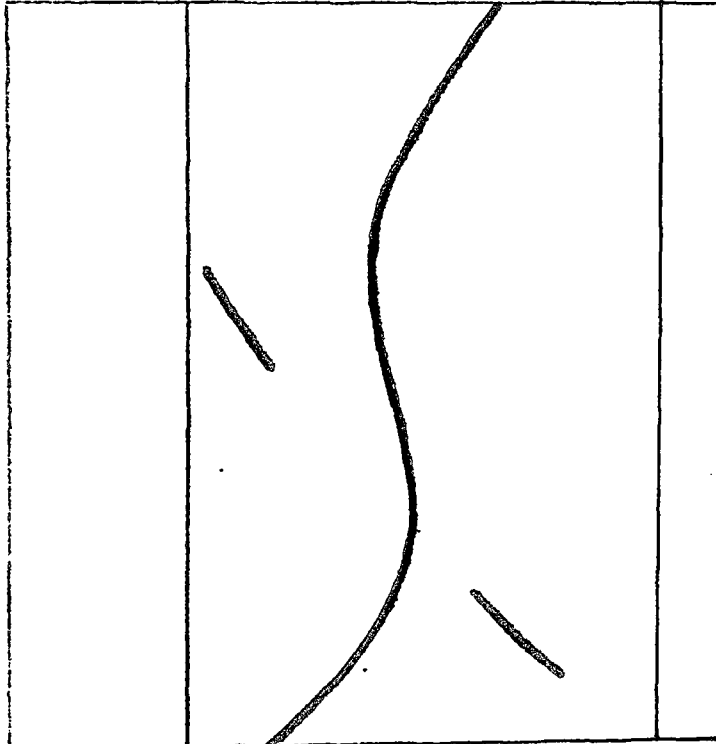
3. KÜBİST SANATÇILARIN ESERLERİNDEN YAPILAN ÖRNEKLER

Avignon'lu kızlar, sanat tarihinin bir eşine daha rastlamadığı tam bir kopma, köklü bir yenilenme diyebileceğimiz kübist devrimi başlatmıştır.

Yön değişikliği, o derece tamdır ki, bütün yenilikler: vücutların çizilişi, kompozisyon, tablo alanı, aynı zamanda formülleştirilmiştir.



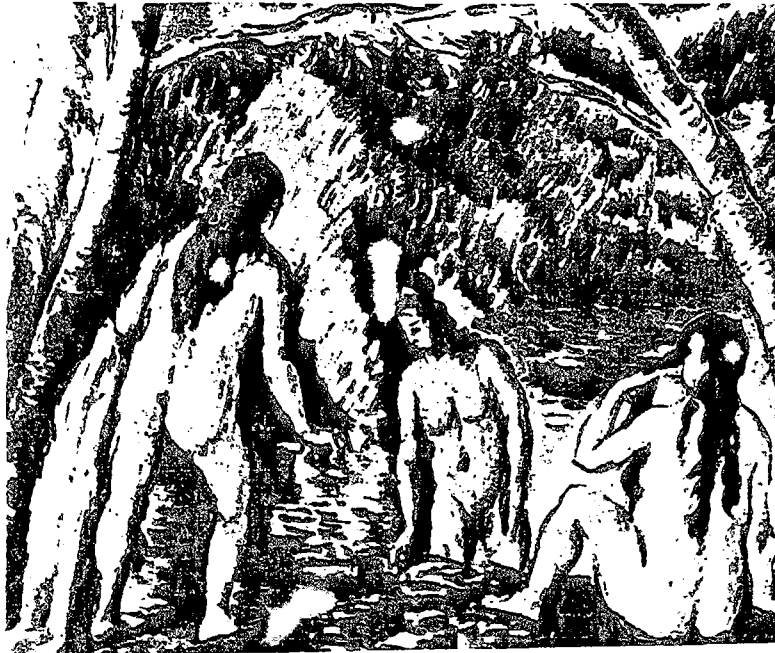
Picasso "Avignon'lu Kızlar"



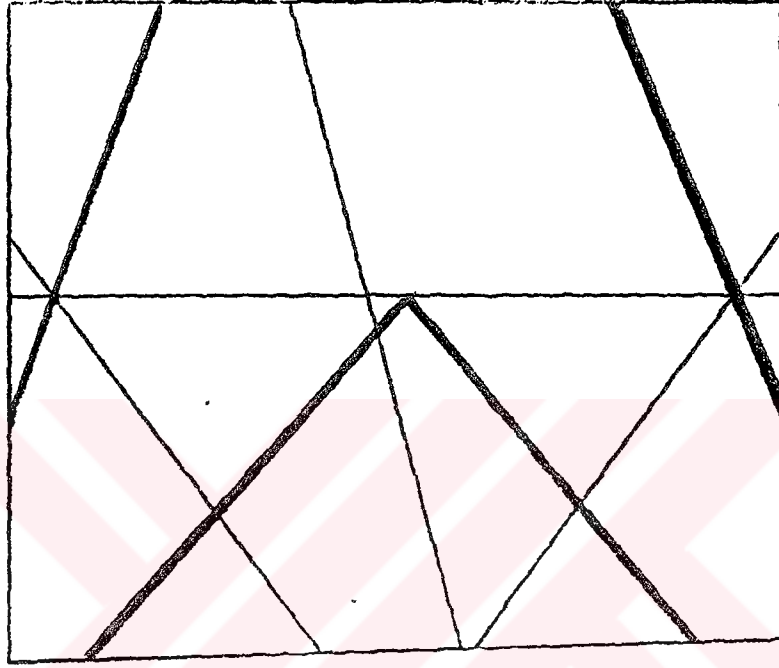
Hazırlık çalışmaları ve eskizler, yüzlerdeki ve figürlerdeki başkalaşım evrelerini izlememize yardım ederler. Başlar, insanlığın ilk görünüşlerini hatırlatırlar: geometrik bir ovalikte Afrika maskeleri, boş göz çukurları ve Mısır arzına uygun olarak profilde cepheden görünen gözler. Vücutlar, kesin planlar halinde parçalanmıştır. Eğriler, bir kristalin keskin çizgilerine benzer doğrulara bırakmaktadır yerini, gitgide. Biçimler, bireysellikten ve geçicilikten kurtarılmıştır.

Kompozisyon, basitleştirilmiş büyük çizgiler üzerine kurulmuştur; bunlar kontur değildirler artık, içinde figürlerin, kumaşların aynı niteliğe bürünür gibi görüldüğü, parçalara bölünmüş bir tek prizmanın sınır çizgileridir. İnsan vücutları, tablo alanında kaynaşmıştır; fon ise, kişilerle aynı yapıdadır. Bir tek bütünün parçalarıdır bunlar. Tablonun birliği, katı cisimlerin ve onları çevreleyen şeyin karşılıklı etkisinden doğmaktadır ki, onları çevreleyen bu şeyde bir boşluk değil, vücutlar kadar canlı bir gerçektir. Artık, varlıkların ve tablo alanının bir tek ritme uyacağı bir tek kuvvetler alanı yoktur. Bir denge varsa o da tablonun kendi dengesidir, yalnızca figürlerin değil.

Bu tek alan, kararlı bir şekilde hacimliliği ve röliyefi bir kenara iter. Tablonun yüzeyinde göçüklükler yoktur. Tam tersine, öyle bir izlenim yaratır ki, bu kristalin kesik küçük yüzeyleri tuvalin planından başlayarak ileriye, bize doğru fırlıyormuş gibi görünür; sanki biz tablonun içine girmişiz gibi olur. Yüzler üzerindeki birkaç tarama çizgi ya da pembe veya kiremit rengi boyalardaki birkaç nüans ayrımı planların birbirine bakarak ileri kaymasını göstermeye yeter.

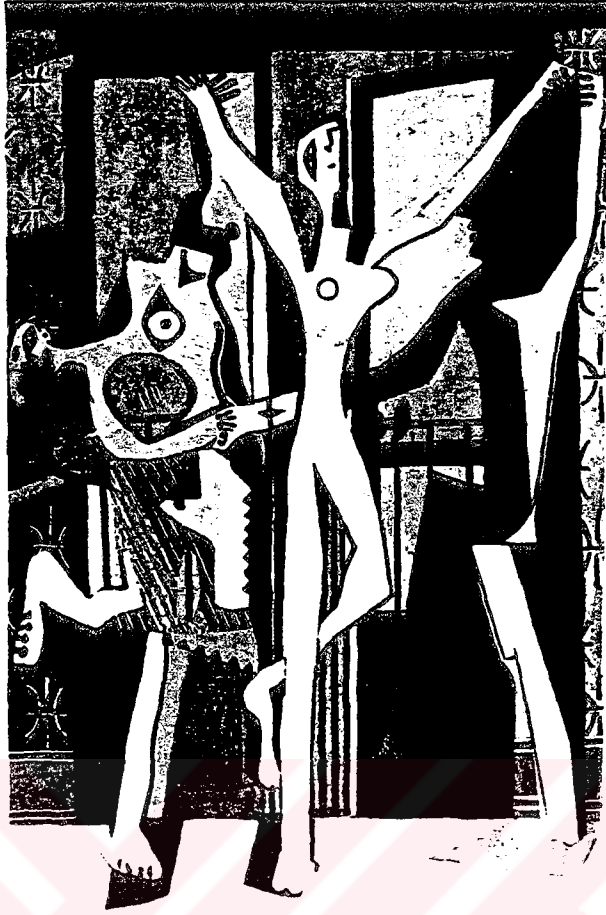


P.Cézanne "Yıkanan Kadınlar", 1898-1905

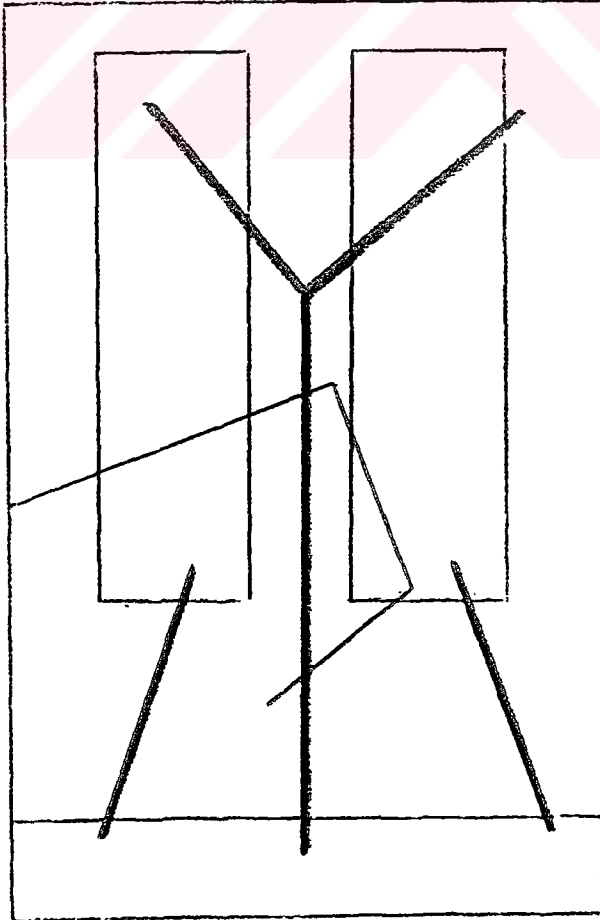


Bu tablo üzerinde yapılan ilk incelemeler gösterir ki Picasso, kompozisyonda Cézanne'dan ve onun "Banyo Yapanlar" tablolarından esinlenmiştir, ama Cézanne'ın girişimini daha ileriye, gerçek bir nitelik değişimi elde edecek kadar ileriye götürmüştür: önce, doğal şekillerden tamamiyle kopmuş, sonra, temel unsurları doğrudan doğruya gerçekten çıkarılmamış bir anlatış içinde insan tipleri yaratmış, nihayet öyle planlar kurmuştur ki göz devamlı olarak tuvalin yüzeyine çekilmiştir.⁴⁵

⁴⁵ GARAUDY, s.59-61.



Pablo Picasso "Üç Dansçı", 1925, 215x142



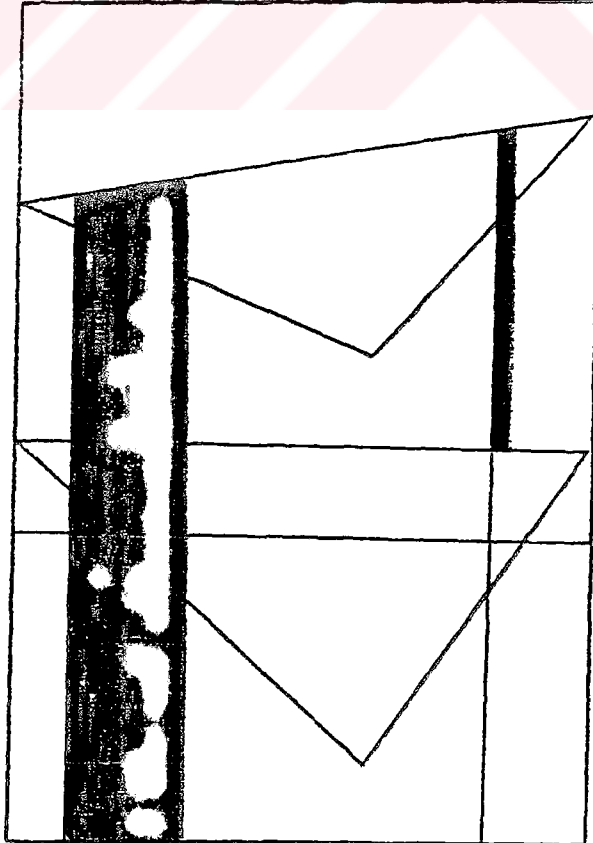
“Dansçı”, “Avignon’lu Kızlar”dan sonra yaptığı en yoğun duygulu resmiydi. İlk resmin üslup düzensizliği, ikinci resimde sistematik bir nitelik kazanır. Oturan kızın önce çarpıtılmış gibi gösterip, sonra Kübist bir parçalanmayla yansıtılması, ikinci resimde tam bir çarpıtma olarak belirir. Avignon’lu Kızlar tablosu, üzerinde çalıştığı sırada ürkütücü bir görünüme bürünmüştü; bu resimde ise dansın kendisi bir eğlence gibi değil, başlangıçtaki coşkulu işlevini yansıtan bir Dionysos ayininin taşkınlığıyla karşımıza çıkar. Bu yanı ile Matisse’in 1910’da yaptığı “Dans” adlı duvar resmini (ortadaki dansçının kaldırılmış ayağı, Matisse’den bir alıntıdır) ve Alman ekspresyonistlerinin, özellikle de Kirchner’in dansçılarla ilgili sert resimlerini anımsatır. Ancak Picasso’nun burada kendine tanıdığı aşırı çarpıtma ve hareket özgürlüğü, anımsattığı bu resimlerden çok daha fazladır ve bu aşırılık Kübizm’den gelen kopukluk ve yinelemelerle daha da pekiştirilmiştir. Bunun en çarpıcı örneği, soldaki çok memeli ve gövdesi, giysisi arka planla çalgınca, anlaşılmaz bir biçimde birbirine karışan dansçıdır. Bu figür, resimde en son tamamlanan figürdür ve tamamlanıncaya kadar birçok değişikliğe uğramıştır. Sağdaki dansçının arkasında, uzun siyah bir gölge vardır. Bu gölge, Picasso’nun resmin yapılışı sırasında ölen kardeşi Raymond Pichot’yu temsil ediyordu. Soldaki kızın Salomé’sine karşılık bu gölge, Vaftizci Yahya’yı canlandırıyor.⁴⁶

Katı ve kesin çizgilerin egemen olduğu bu genç kadın resmindeki geometrik çizimleri motif ve kompozisyon yapısı, optik görüntüyü şematikleştirme yolu ile oluşturmuş değildir. Bu, kendine özgü geometrik yapıt, ağlayan genç bir kadının, o içini çeke çeke, o katılırcasına hıçkırışını, adeta sesli hale getirmek için, sanatçı tarafından bizzat yaratılmıştır. Çünkü, önce, genç bir kadının yüzüne, kırışksız, yuvarlak hatlar ve biçimler egemendir. Bu nedenle, resimdeki kırık, keskin geometrik çizgiler, doğa görüntüsü ile bağdaştırmak olanaksızdır. Bu bakımdan, sanatçının peşin bir doğa görüntüsünün şematizmine değil, ağlamanın ve hıçkırmanın durumunu, etkili biçimde gösterecek bir biçimlemeye gereksindiği anlaşılabilir. Bu anlatım içinde, o, denediği işlemler sırasında verdiği kararlar sonucu, ağlayan kadının biçim yönünden eşdeğerdeki ifadesini gerçekleştiren, geometrik katılıktaki, keskin, adeta batıcı çizgilere yönelmiştir. Bu bilinmeyene yönelik, sanatçının resimde gereken anlatım

⁴⁶ LYNTON, s.187.



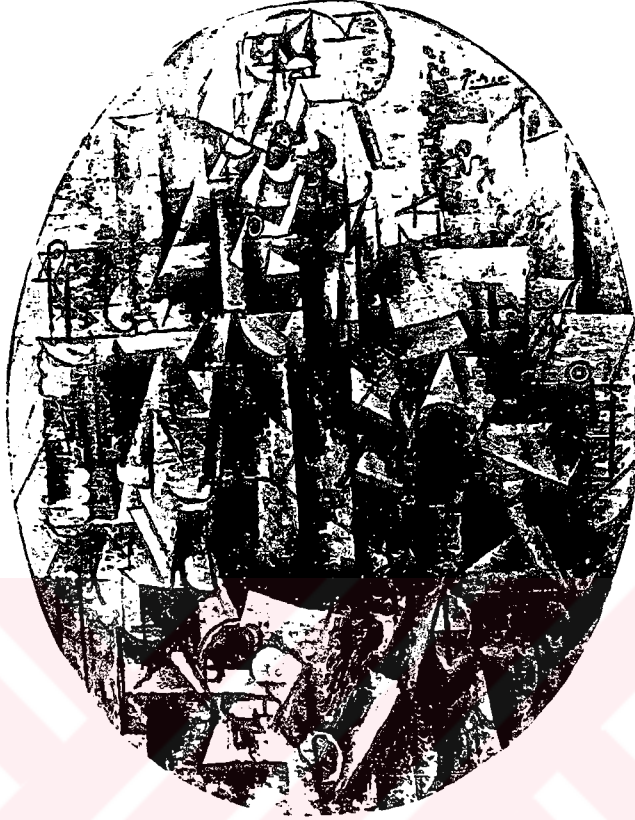
Picasso "Ağlayan Kadın"



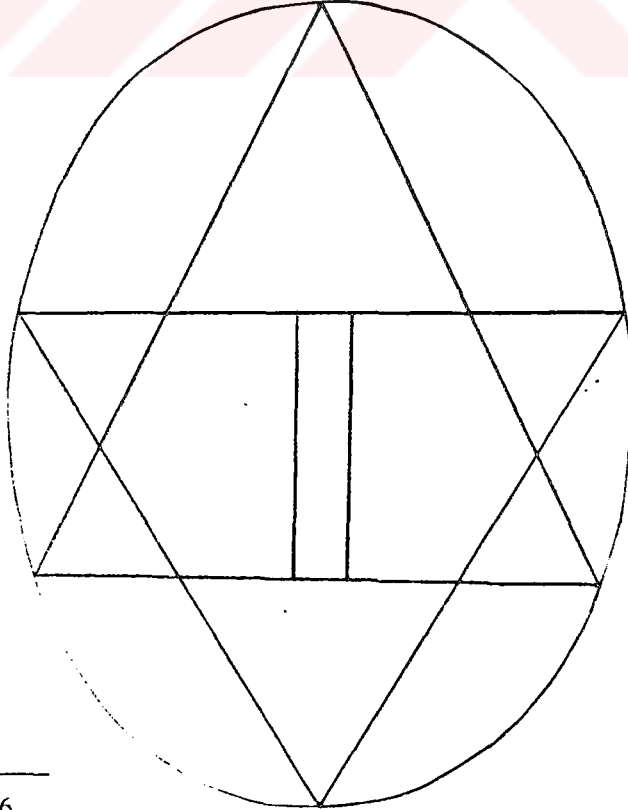
öğelerini doğada göremediği için, kendi kendine bulmak zorunda kaldığını göstermektedir. Katılırcasına ağlayan bir kadın fotoğrafının bu sanatsal biçime sahip yapıyla yanyana konulduğunda, nasıl yavan ve anlamsız kalacağını saptamak zor olmaz. Buradan da, oluşturulan kesik kesik, zikzaklı çizgiler dokusunun, terletici bir konsantrasyonun sonucu elde edildiği anlaşılır. Dolaylı olarak yapıtta, yapma, mekanik bir şemalaştırma ya da bir sadeleştirme geometrisinin olmadığı saptanabilir. Örneğin, bu resimdeki gözbebeği çizgilerine bakılacak olursa, bunların doğadaki yapısal biçim ile uzaktan yakından bir benzerlik içinde olmadığı görülür. Buna benzer gözlemleri, kadının başında yer alan diğer öğelerde de görmek olanaksız değildir. Ayrıca, kadının burnu, optik görüntüsüne göre bulunması gereken yerde de değildir. Kaldı ki, resme, profilden görülebilen bir burun biçimi daha eklenmiştir. Bunlar yanında, gözlerin altındaki aşağı doğru zikzak, kaba, keskin çizgilerinde, doğasal optik görüntüde karşılıkları bulunamaz. Öyle ise, sanatçı bunları nasıl, hangi gereksinme ile bulup resmine sokmuştur? Çocukluğunu geride bırakmış bir kadının katılırcasına ya da hıçkırarak ağlayışına rastlamanın tiyatro ve filmlerdeki roller dışında sık görülmeyen bir durum olabileceği düşünülürse, sanatçının böyle bir ruh halini isabetle yakalaması, daha da önem kazanır. Kaldı ki, onun bu yapıtı, doğa görüntüsünün, sanatsal ifadenin gerçek biçimine yetmediğini somut olarak göstermesi bakımından ayrıca ilgi çekicidir. Bu da, ressamın nasıl terletici bir konsantrasyon ve kararlı sonucu, bu ruhsal durumu bir çeşit geometri ile biçimlendirdiğini açık olarak kanıtlar.

Bu analiz, resimdeki geometrik-çizgisel biçimleme anlayışının, geometri biliminin biçimleme akılcılığı ile uzaktan yakından bir ilişkisi olmadığını açık olarak gösterir. Dikkat edilirse, portrede yer alan geometrik resim çatısı, doğada görülmeyen anlamlı bir biçim için oluşturulmuştur. Demek ki, bu işlem, şematikleştirme ya da sadeleştirme akılcılığına dayanan bir soyutlama olmamaktadır. Geometriyi bünyesinde taşıyan anlamlı, çizgisel bir resim yapısı, doğadaki nesne ve varlıkların optik görüntülerinde olmadığından, bunun itibari olan şematikleştirme dışında yaratılması gereklidir. Bu nedenle, sanatçının bunu kristalize olmuş biçimde kafasında bir defada

oluşturması olanaksızdır ve bu anlatım biçimine uyan isabetli resimsel öğelerin bulunması ve biraraya getirilmesi gereklidir.⁴⁷



Pablo Picasso "*Pipo İçen Adam*", Yağlı boya, oval, 90x70

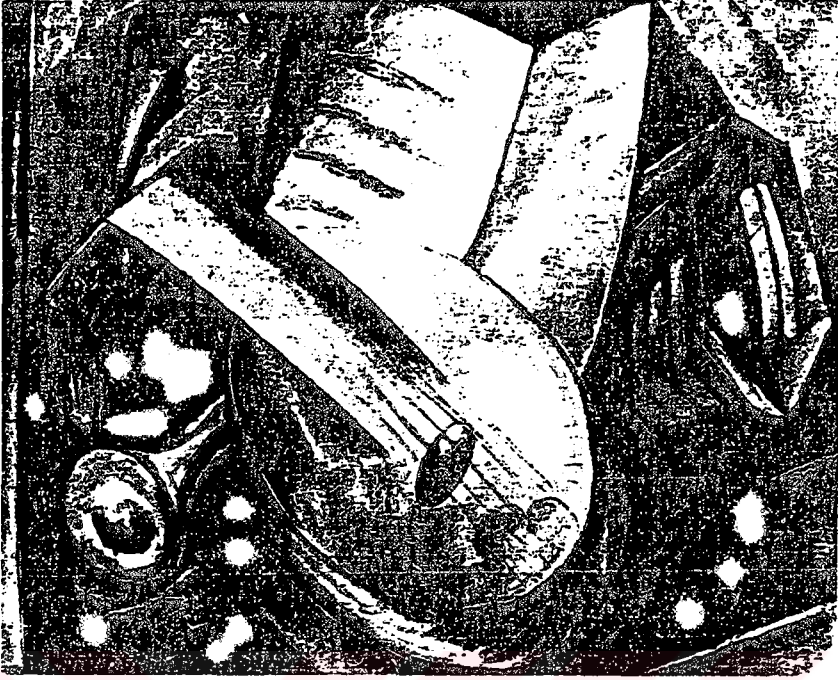


⁴⁷ TURANI, s.26.

Sanatla gerçeklik arasındaki tartışmada yeni bir aşamayı simgeler “Pipo İçen Adam”. Adamın başını ve piposunu bulduktan sonra, resmin geri kalan bölümünü çözmeye başlayabiliriz. Adam oturmuş durumdadır; tuvalin altına doğru elinde bir kağıt tuttuğu görülür. Adamın parçalanmış üçgen görüntüsünü çevreleyen biçimlerden bazıları, sandalyesinin parçaları olabilir. Sol elinin yanında ise dört köşe bir şişe ile üzerinde “JOURNAL” sözcüğünün bazı harfleri olan bir gazete görülmektedir; “est” (doğu) harflerinin ise bu nesnelere gerisindeki duvarda bazı afişler olabileceği anlaşılmaktadır. Bu harfler, Braque’ın resmindeki çivi gibi, günlük gerçeklerden yapılmış alıntılardır. Resmin geri kalan bölümü, bu saydıklarımızın tersine, gerçekliği betimlemekle ilgisi olmayan bir sistemin gelişigüzel biraraya getirilmiş göstergesi ve belirtileridir. Belkide sistemler demek daha doğru olur. Adamın piposu ve bıyığı özlü ve açık seçik bir biçimde gösterilmiştir ve bunların resimde fiziksel bir varlığı vardır. Çizgilerle belirtilen kare biçimindeki şişenin bu çizgileri, şişe konusunda bir fikir vermekle birlikte, onun fiziksel olarak yansıtılmasıdır. Resmin öbür bölümlerinde gördüğümüz bunlara benzer işaretlerde yüzün, kolların, sandalyenin parçalarını belirtirler. Bu işaretler açıkça görüldükleri halde, tam olarak neyle ilgili olduklarını bilemeyiz. Resmin geri kalan bölümü, açık-koyu tonlara göre şu ya da bu yana yatan, kesin çizgili yüzeylerden oluşmaktadır. Çizgilerle renk tonları genellikle birbirini tamamlamakla birlikte, resimde belli bir yüzeyin bir yana yattığını gösteren, renk tonları ve ton değişimiyle ilgili olmayan, boşlukta tele benzeyen bir nesne gibi sarkan bağımsız çizgiler vardır. Bir bütün olarak ele alındığı zaman bu resim bizim üzerimizde görünen dünyayla ilgisi olmayan, fakat titrek bir biçim ve hiyeroglifler düzenlemesi izlenimi bırakır. Bu resmin konusunun ne olduğunu düşündüğümüz sürece onun bir bilmedenden başka birşey olmadığı sonucuna varırız.

Ama sadece Picasso pipolu bir adamla bir gazete ve şişe resmi yapmak için mi işe girişmişti? Yoksa kafasındaki düzlem, çizgi, işaret ve alıntı dağarcığından yola çıkarak sonunda bu adı verdiği bir kompozisyonu mu ortaya çıkarmıştı?⁴⁸

⁴⁸ LYNTON, s.60.

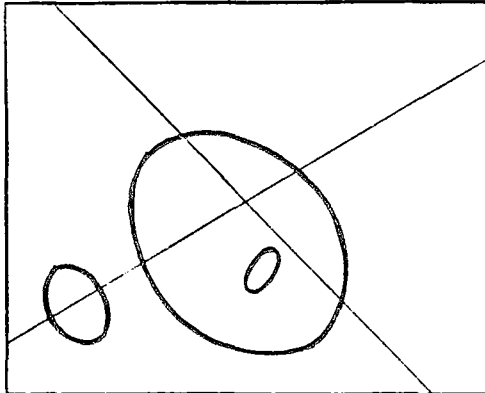


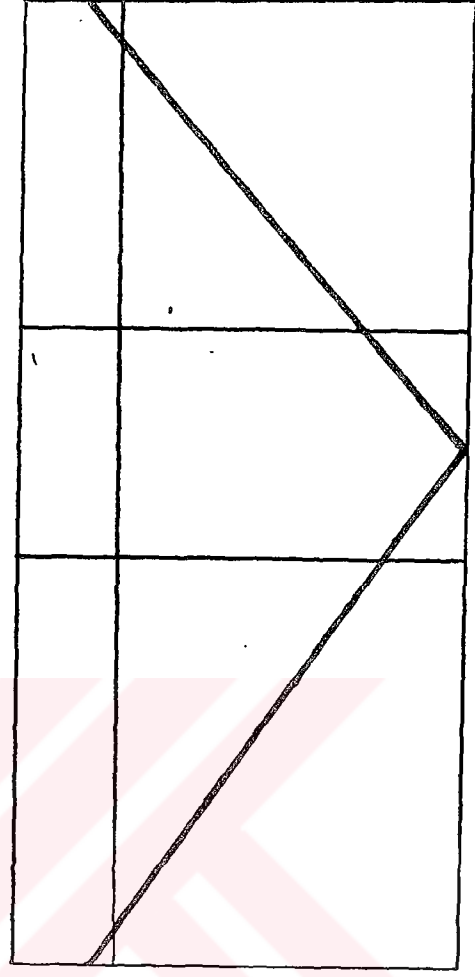
G.Braque "Gitar ve Akordeon", 1908, Yağlı boya, 50x60

Çözümsel Kübist ressamlarının konuları genellikle atölye içi, nesnelere ve kişilerdi. Çoğunlukla cansız doğa ve belli bir eşya ile insan resimleriydi bunlar. O resimlerdeki nesnelere ve gruplaşmalar sık sık karşımıza çıkar. Bunların ilk örneklerinden biri, belki de müziği konu alan ilk cansız resim örneği, Braque'ın "Gitar ve Akordeon" adlı tablosuydu.

Picasso ile Braque'ın kübist resimlerini modele bakmadan yaptıkları genellikle doğrudur. Bu noktayı belirtmekte yarar vardır, çünkü Kübizmin Cézanne'ın sanatından kaynaklanan ve nesnelere değişik açılardan yanılmayı gerektirdiği söylenir.

Gitar ve akordeon adlı tablodaki çalgılar tanınmayacak nitelikte değildir. Solda sehpayı kapayan bir perde ya da köşe ile masa üstünü ve nota kağıdını da tanıyabiliriz.

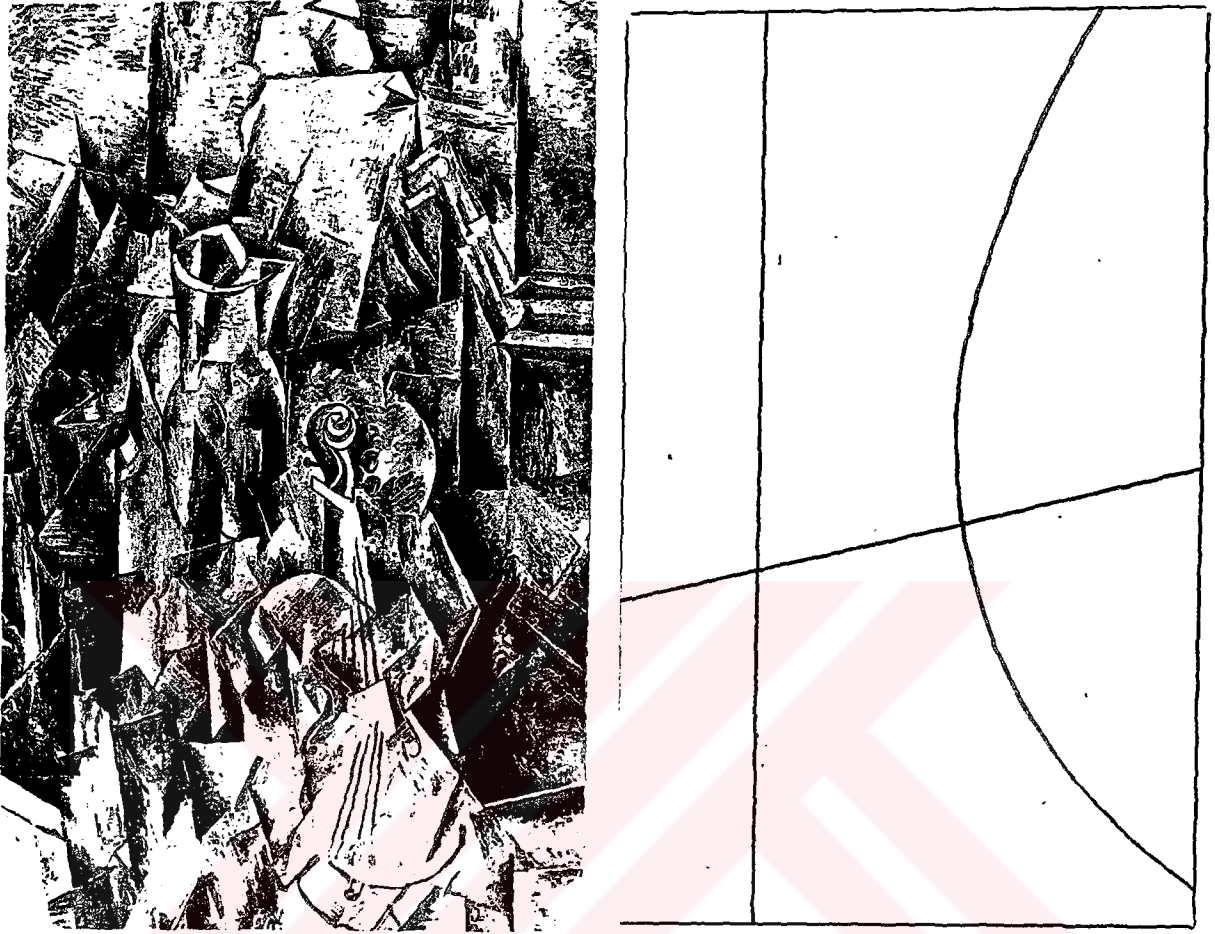




G.Braque "Keman ve Palet", 1910

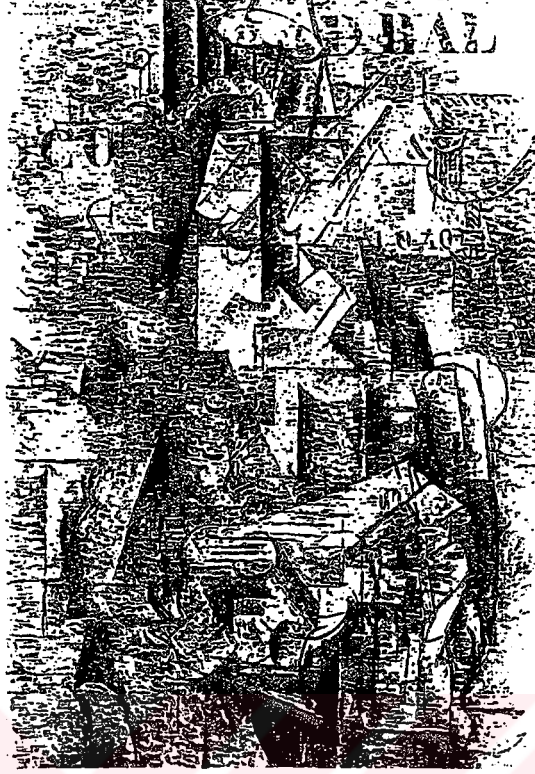
"Keman ve Palet" adlı resimde ise; kemanın açıkça değiştirildiği görülür. Kemanda daha önceki resmin mandolinde görülen bütünlük halâ vardır; ancak bu bütünlük akordeonun köşeleri ve bükümleriyle kırılmış gibidir. Kemanın sağ ve solunda hiç bir anlam taşımayan, fakat Avignon'lu Kızlar'daki titreşen perdeleri anımsatan zikzaklı yüzeyler vardır. Daha yukarıda ise bazı portreleri kağıdın dışına taşan nota ve bir çiviye asılı palet görülür. Bu çivi başka türden bir resme ait gibidir. Burada açıkça betimlenen tek nesne bu çividir. Bu nesnenin ne olduğunu, nerde olduğunu, duvarla arasındaki açığı ve büyüklüğünü, üstüne yukardan, sağdan ışık vurduğunu söyleyebiliriz. Böylece çivinin gerçekliği vurgulanmakta, resmin geri kalan bölümünde ise böyle bir gerçekliğe rastlanmamaktadır.⁴⁹

⁴⁹ LYNTON, s.58-59.



Braque *"Maşrapa ve Keman"*, 1910

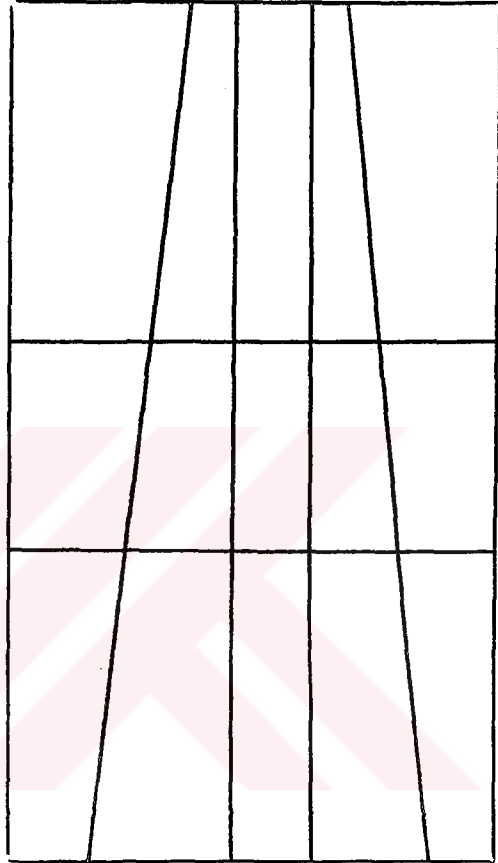
"Maşrapa ve Keman": Bu tablo Analitik Kübizm kurallarına uymaktadır. Cisimlerin değişik açılardan gösterilip kabartma hissini veren bölümlere ayrılması, ahenkli, zengin ışık düzeninin yardımıyla canlı bir yüzey yaratmıştır.



Braque "*Portekizli*", 1911

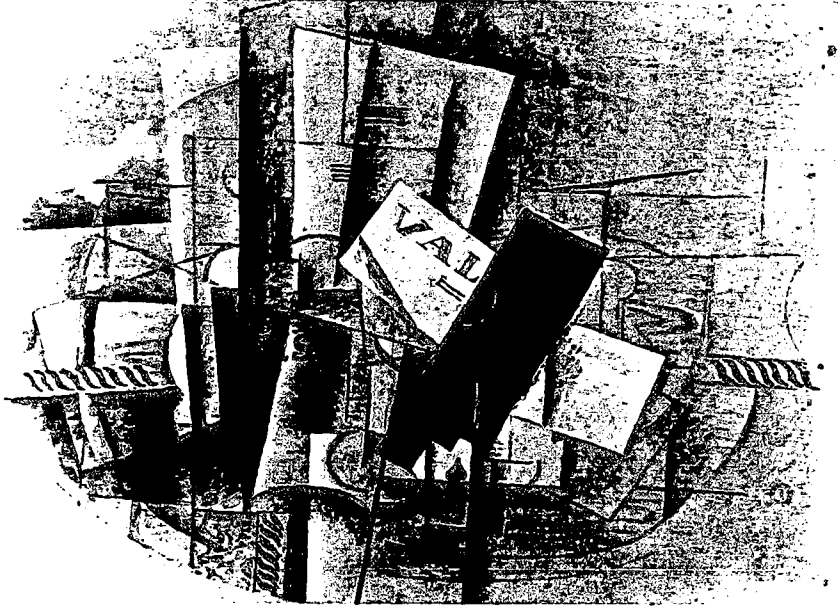


"Portekizli": Şekillerinde gerçeklikten uzaklaşan Braque, tablolarının düzenini daha ahenkli bir biçimde kurmak kaygısındadır. Bu, onun Picasso ile beraber çalıştığı ve renkli harfler kullandığı devirdir.

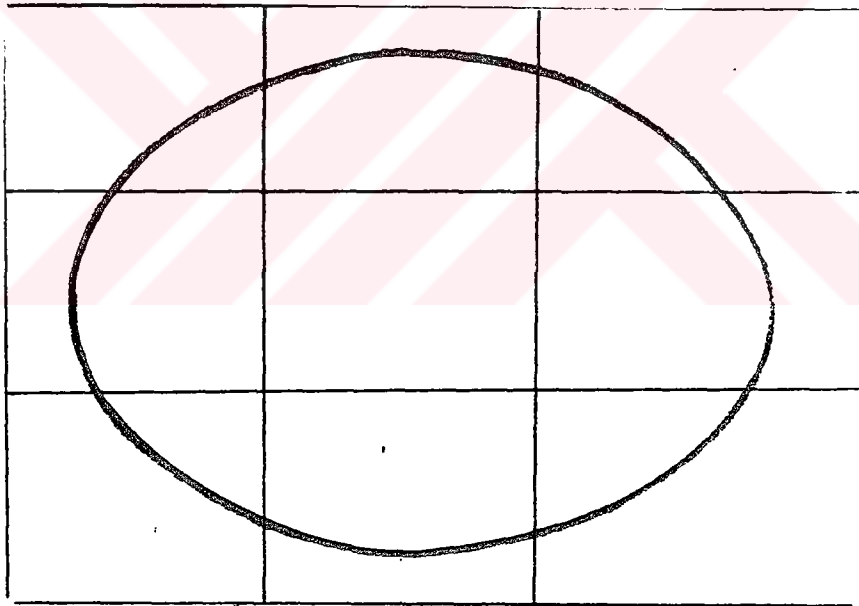


Braque "Gitarlı Kadın, 1913

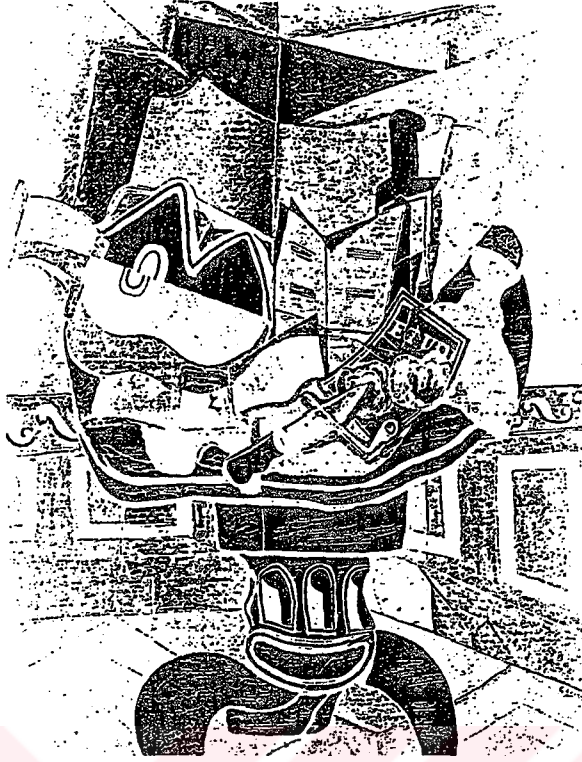
"Gitarlı Kadın": Sentetik Kübizm kurallarına yönelen Braque, kağıt yapıştırırmalı analitik usullerden ve kıyaslamalardan yine faydalanmıştır. Tablonun ahengini, çizgiler ve düzlemler arasındaki oranlar sağlamaktadır.



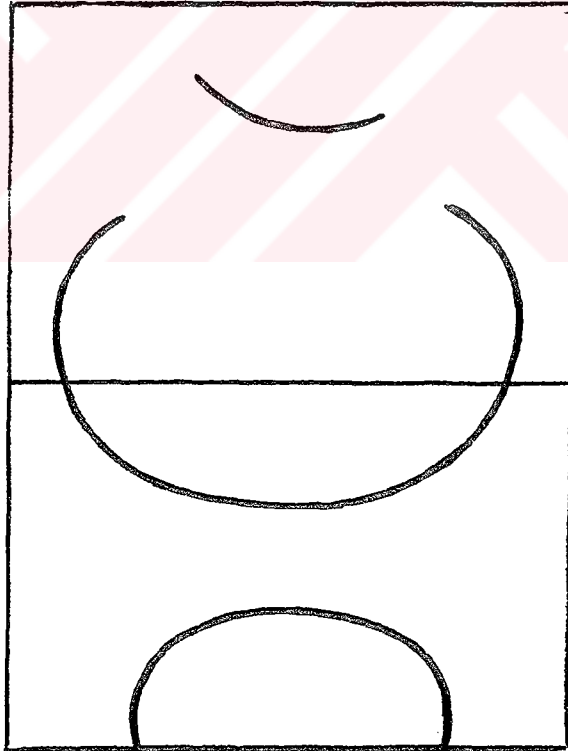
G.Braque "Parçalı Natürmort" 1903



"Parçalı Natürmort": Kübistler eserlerinde cisimlere daima yer vermişler ve uzay içindeki şekillerin ilişkisini göstermişlerdir. Senterik Kübizm'de hareketi sağlayan renkli düzlemler olmuştur.



G.Braque "Yuvarlak Masa" 1929

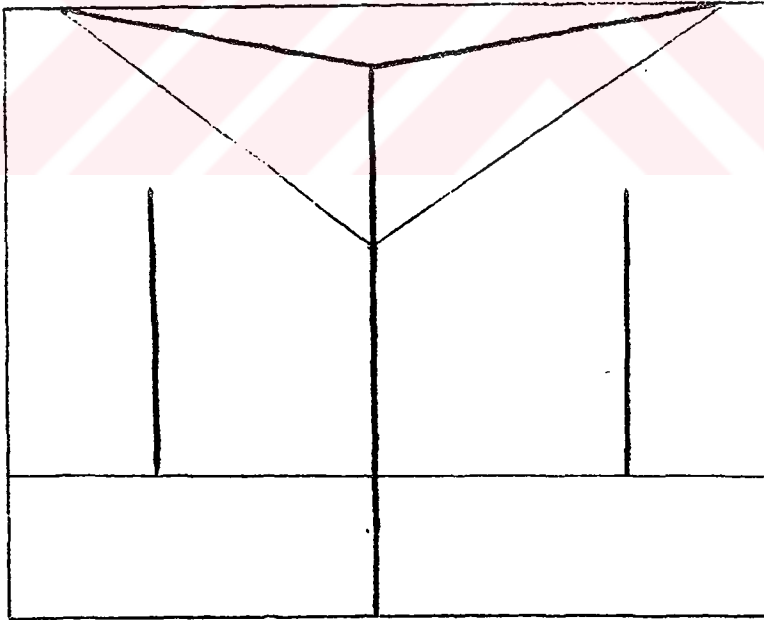


"Yuvarlak Masa": Sanatçının daha 1918 yılı sonbaharında işlediği bu tema, ihtisamlı tarzda yapacağı bir natürmort dizisinin ilk halkasıdır. Tablonun ortalanmış bir şekil ile bölünmüş olması görüş açısını genişletmiştir.

“Gitar Çalan Kadın” Sentetik Kübizm’in kuralları, bu esere o zamana kadar ulaşılmamış bir sağlamlık ve güç kazandırmıştır. Renkler, tablodaki düzlemlerle sınımsız bir bağlantı kurmuştur.

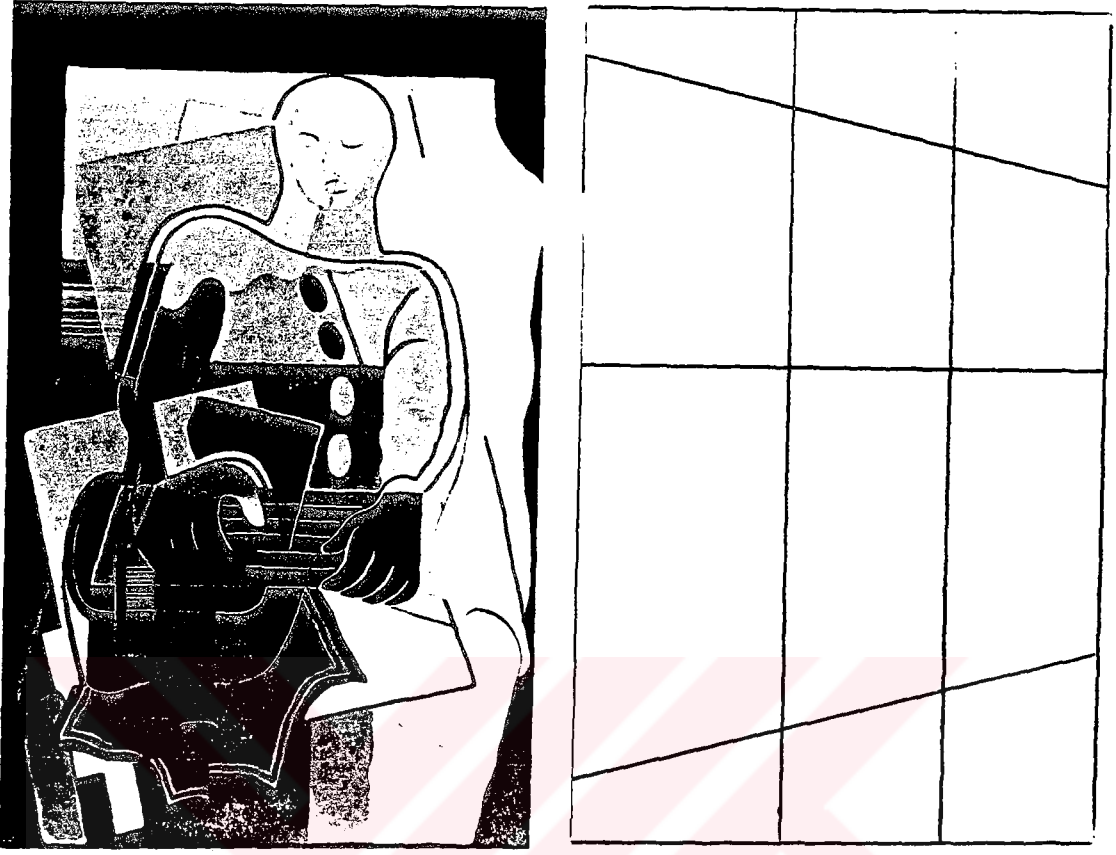


Braque “İkili”, 1937



“İkili”: Yalnız Kübist tarzındaki çalışmalarına son veren sanatçı, araştırmalarına, birbirine zıt biçimde ele aldığı insanlı konularla devam etmektedir. Değişik açılardan işlediği buna benzer dahili sahnelerde, şekilleri belirlidir.⁵⁰

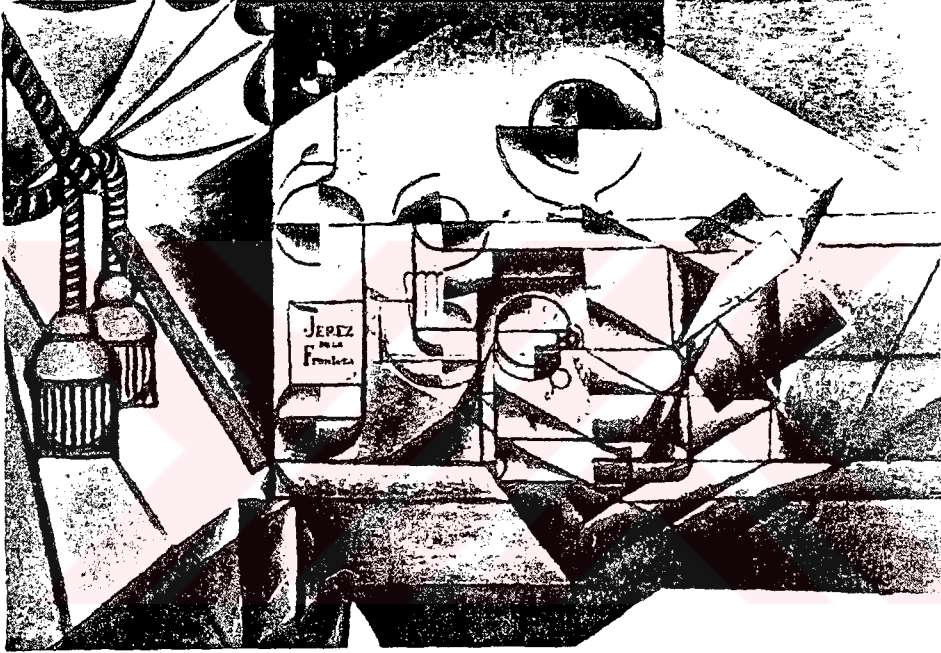
⁵⁰ Sanat Şaheserleri, En Büyük Ressamlar, “Braque”



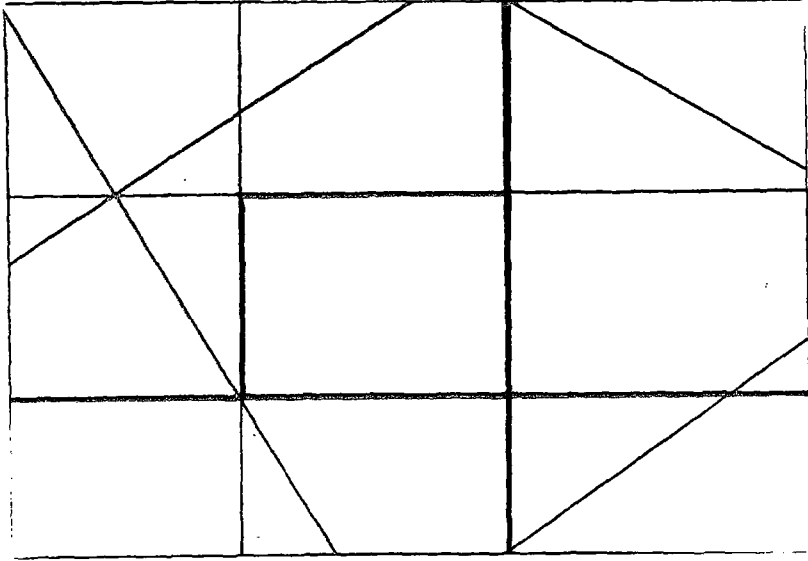
J.Gris "Gitarlı Palyaço", 1922

Kübit'ler, Empresyonizm'in kavramlardan yoksun olan duyumsallığını, yüzeysel kaldığı için, bir tür körlük olarak görüyorlardı. Buna karşılık Kübitlerin kavram ressamlığı "boş" değildi, duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, görsellik düzeyinde (optik düzeyde) bir düşünce ressamlığıydı ve duyulardan büsbütün yoksun değildi. Bu ve benzeri bağlantılar, yerine göre Platon'dan Husserl'e kadar idealist felsefenin başka düşünürleriyle de kurulabilir. Juan Gris, Kübizm akımının bu üçüncü büyük ustası, "çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam" diyor. Bu söz bizi doğrudan doğruya Platon'un İdea'lar öğretisine götürüyor. Çevremizde yer alan nesnelere birer görüntüdür, gerçek olan bunların İdea'sıdır. Platon'un bu düşüncesi, bilindiği gibi "mağara benzetisi"nde en güzel anlatımını bulur. (Politeia VII). Bu benzetiyeye göre, bu dünyanın insanları yer altında bir mağarada yaşayanlara benzer. Bunlar bağlanmışlardır, ne oturdukları yerden kalkabilir, ne de başlarını geriye çevirebilirler. Bu yüzden mağara dışındaki dünyadan habersizdirler. Onların

gördükleri, mağaranın kapısından içeriye sızan ışıkla dışarıdaki nesnelerin mağara duvarına düşen gölgeleridir. Bu gölgeleri onlar “gerçek” sanırlar. Bağlarını koparıp mağaradan dışarıya çıkabilen, gerçeğin kendisiyle, yani İdea’larla yüzyüze gelebilir ve içerde gördüklerinin gölge olduğunu anlar. Juan Gris, bu düşünceyi benimsemiş gibiydi. Natüralist sanatçıyı gölgelerin ressamı olarak görüyordu. Kendisi görüntüyü değil görüneni, çiviye değil çivi kavramını, gerçeğin özünü, değişmeyen hakikatı, İdea’yı vermek istiyordu. O’nun sanatı İdea’ların sanatıydı.⁵¹



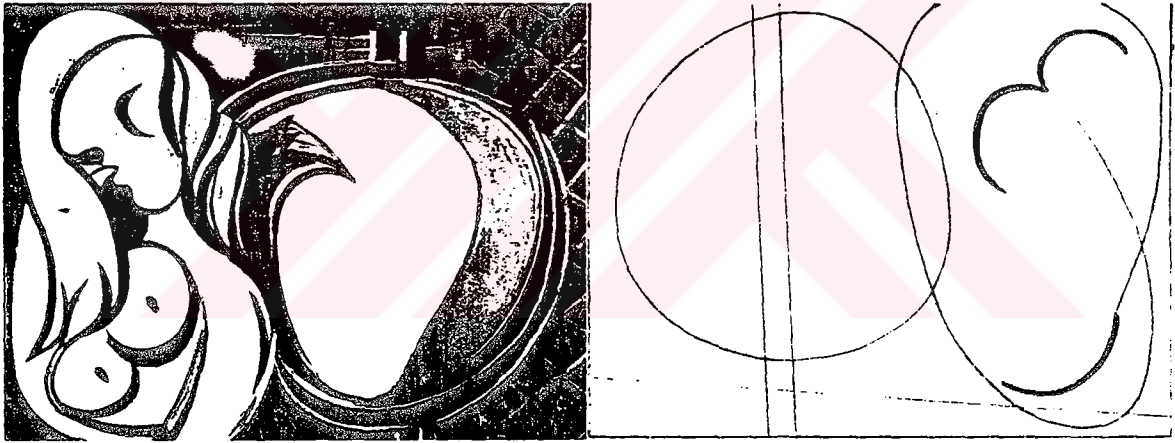
J.Gris, “Sağ ve Şişe”, 1912



⁵¹ İPŞİROĞLU, s.31.

Gris “Bireşimsel Kübizm’den” açıkça geometrik, neredeyse armacılığı anımsatan bir sanat oluşturdu. Önce çizgisel desenlerle başlayan kompozisyonları, giderek cansız doğa resimlerine ve zaman zaman da soytarılığa dönüştü. Gris’in resimlerindeki geniş yatık düzlemler çatışarak birbirini dengelerler. Bir düzlemdeki uzay ve hareket belirtisi karşılığını öbür düzlemde de bulur. Bunun yanısıra, Gris’in titiz düzen duygusu ve süsleme kaygısı, resimlerine dingin bir yetkinlik verir.⁵²

Juan Gris’in söylediği gibi: “Tablomu düzenlemekle işe başlıyorum; sonra nesnelere niteliyorum. Amaç, gerçeğin bir nesnesi ile karşılaştırılamayacak nesnelere yaratılmasıdır; bireşimci kübizmi, çözümleyici kübizmden ayıran şey, kesinlikle budur.”⁵³

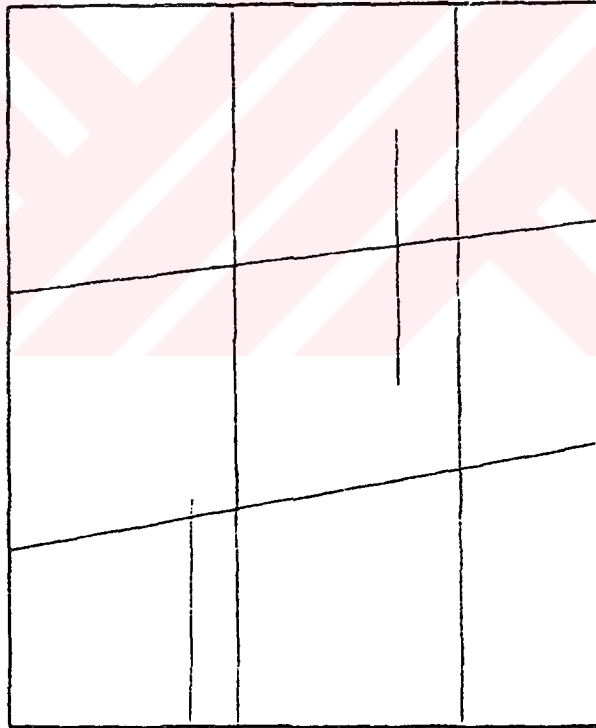


Picasso “Ayna” 1932

Picasso’nun “Ayna” adlı tablosu tamamıyla eğrilerden oluşmuş bir kurguya sahiptir. Figür ve onun görüntüsünün yansıdığı ayna, resmi tamamen kaplayan iki büyük ovaldir. Figürün başındaki eğri ile göğüslerinin yapmış olduğu eğriler birbirlerini dengelemektedir.

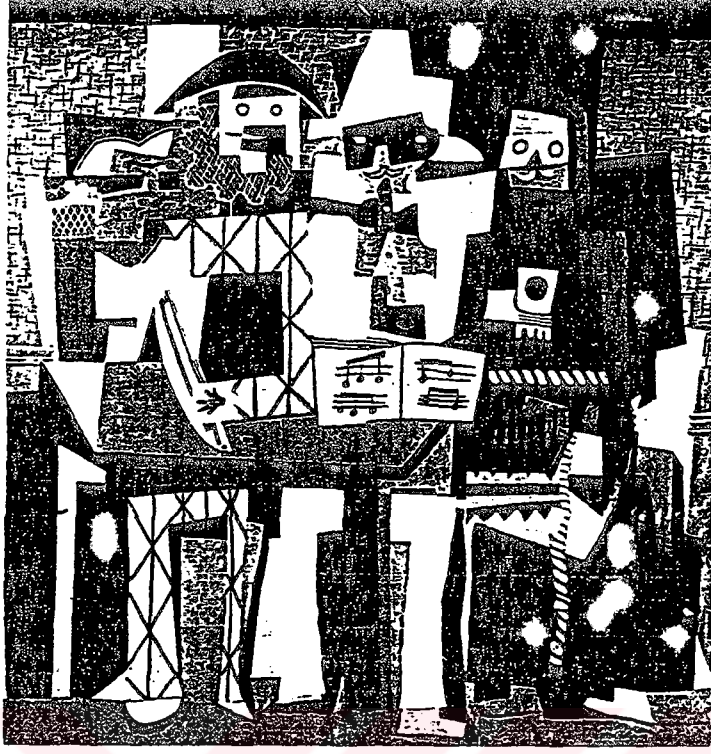
⁵² LYNTON, s.68.

⁵³ GARAUDY, s.62.



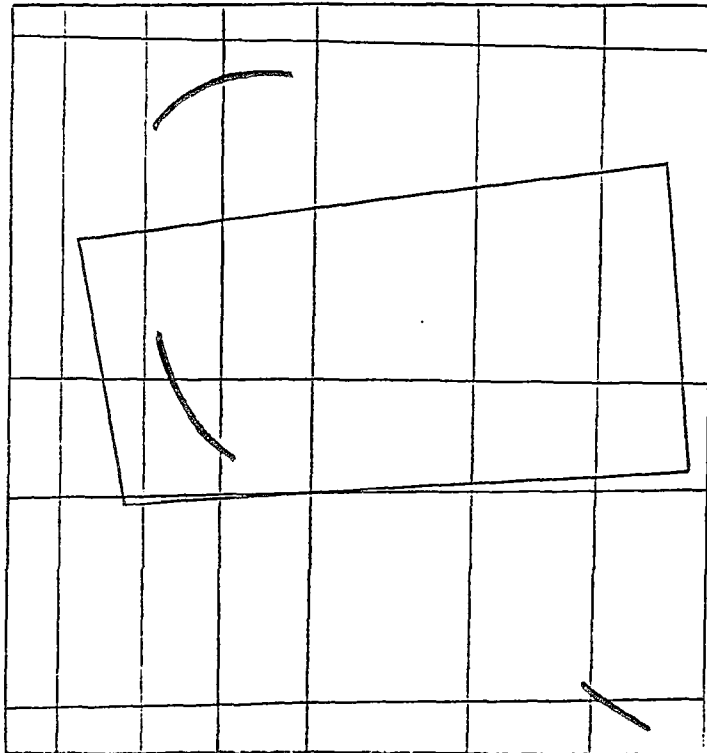
Picasso "Genç Kadın"

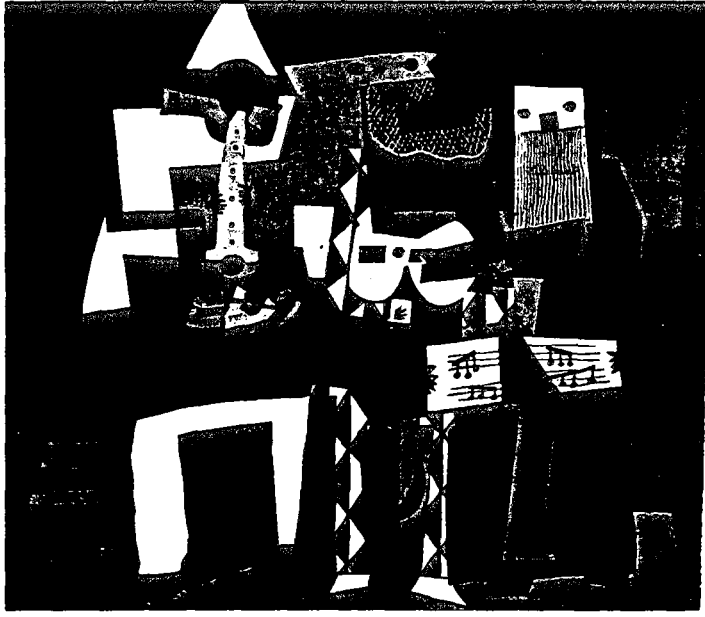
"Genç Kadın" adlı tabloda ise hiçbir eğriye rastlanmaz. Kompozisyon tamamıyla birbirini dike yakın kesen dikey ve yataylardan oluşmuştur. Kadının uzun boynu ile aşağıya doğru sarkan kolunun meydana getirdiği iki dik çizgi dengeyi mükemmel biçimde sağlamaktadır.



Picasso "Three Musicians" 1921 80x74 inch

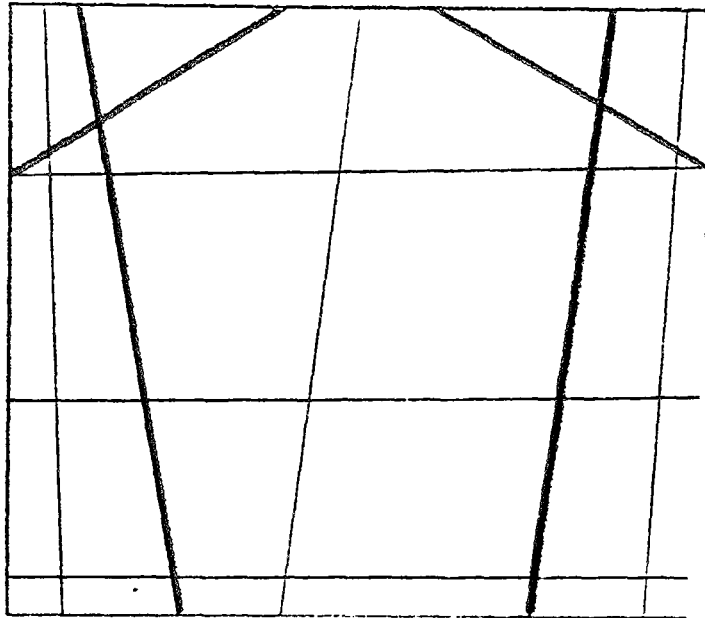
Tablodaki üç müzisyende kısalı uzunlu birçok düz çizgiden oluşmuştur. Hatta bunlar bir dikdörtgen içindedirler. Ancak, soldaki müzisyenin başındaki eğri gözümüzü, aynı müzisyenin çaldığı müzik aletine sürükler. Oradan da sağ alttaki kısa çizgide son bulur. Bu üç eğri kompozisyona farklı bir ritm katar.





Picasso "Three Musicians" 80 1/4 x 88 1/2inc.

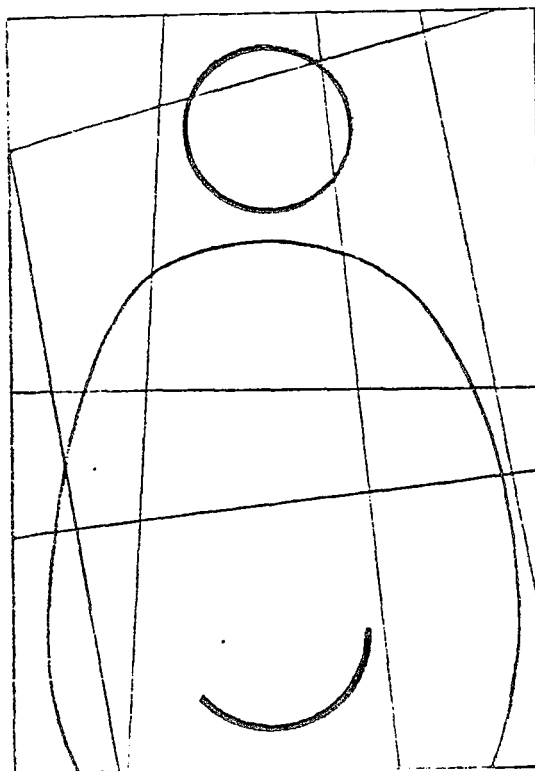
Bir önceki resimle birçok benzerlikleri olmasına rağmen Picasso burada dik çizgilere farklı açılar kazandırmıştır. Yatay çizgilerin paralelliğine karşın dikeyler paralellikten uzaktır. Soldaki müzisyenin omuzundan ayak ucuna uzanan çizgi ile sağdaki müzisyenin başının kenarından sağ ayak ucuna uzanan çizgi birbirlerini dengelemektedir. Aynı şekilde soldaki ve sağdaki figürlerin başlarından geçen yataylar birbirini dengeler.

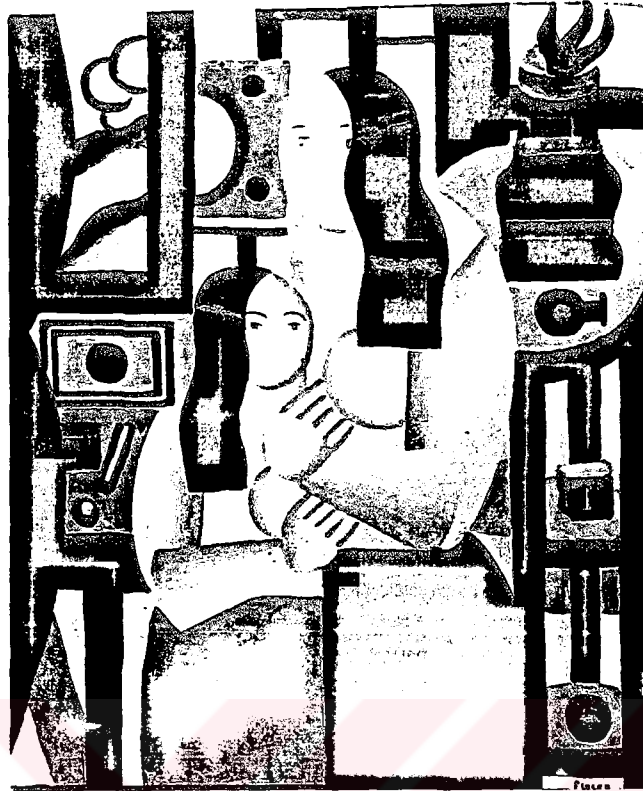




G.Braque "Mandalinli Kadın"

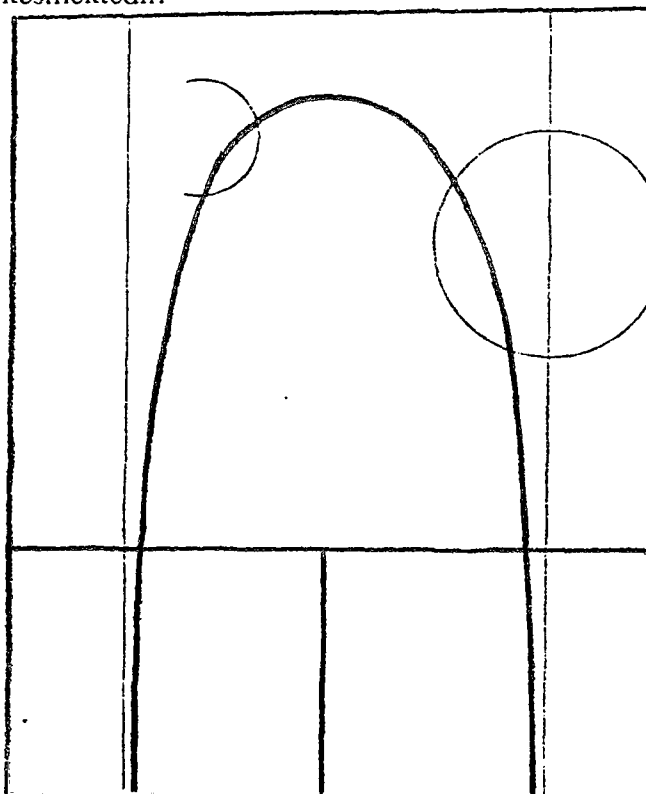
Braque bu resminde daire, eğri ve düzlerle bir arabesk oluşturmuştur. Tablonun üst kısmında ve tam ortadaki daireyi alttaki eğri dengeler. Gövdeyi oluşturan eğri ise resmin büyük bir bölümünü kaplar. Bu resimde de birbirini dike yakın kesen doğrular vardır.

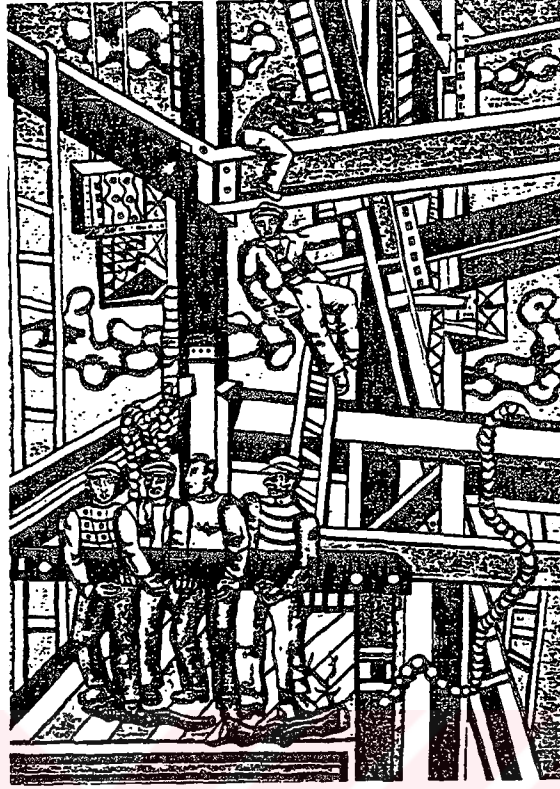




J.Gris "Anne ve Kız"

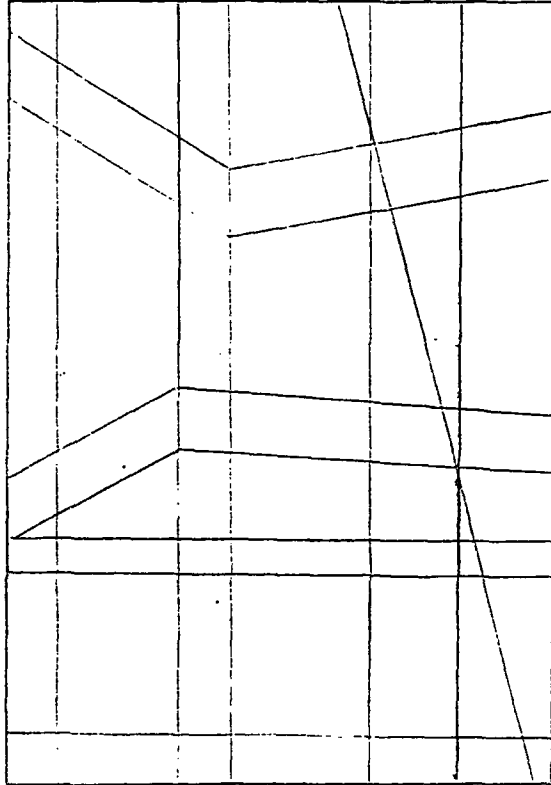
J.Gris'in bu tablosunda anne ve kız figürlerini çevreleyen eğri ana hareketi vermektedir. Sağ üst köşedeki daire ile sol üst köşedeki yarım daire denge açısından önemli elemanlardır. Figürlerin belinden geçen yatayı, resmin alt kısmındaki dik 90°'lik bir açıyla kesmektedir.





Fernand Léger "İnşaat İşçileri" 1950

Léger'in "İnşaat İşçileri" adlı tablosu, birbirlerini ya tam dik ya da dike yakın kesen doğrular üzerine kurulmuştur. Bu resimde önemli denilebilecek bir eğriye rastlanmaz. Çizgisel düzleme ızgara sistemine dayanır.



SONUÇ

Resim yapıtı, hangi çağda yapılırsa yapılsın, hangi anlayışta başlanırsa başlansın, saplantılar içinde kalmadığı sürece, kendine özgü, çok yönlü ve hatta birbirini tahrip ederek oluşan geometrik kuruluşlu motif ve kompozisyonları beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla, yapıtta yer alan son resimsel geometri, tahrip edilmiş geometrinin sonucu olmaktadır. Ancak, resme ait bu geometrinin nasıl gelişeceği, sanatçı tarafından bile önceden bilinmemektedir. Bu nedenle, resme ait geometrinin, geometri bilimi ile ilgili olduğu kadar, onun akli işlemleri ile de bir ilgisi yoktur. Demek ki, bir resimdeki geometri, yapıtta değgin gerekli işlemler sırasında kendine özgü bir sistem olarak gelişmektedir. Önemli olan, çalışma sırasındaki oluşumun taleplerini sanatçının duyması ve her resimsel durumun gerektirdiği işlemleri yapabilmesidir. Bu, resme ait oluşum talepleridirki, sanatçıyı önceden bilinmeyen yeni işlemlerin serüvenine götürmektedir. İşte bu serüven, daha önce yasal bir sonuç olarak ortaya çıkarılan ve birbirine dik ya da dike yakın yönlerden gelerek kesişen doğrultuların oluşturulması sonunda ortaya çıkan geometrik bir şebeke ile ilgili olmaktadır. Bu nedenle de, resim yapıtı, yalnız optik görüntü ya da soyut tasarımların, çizgi ve lekelerle saptanması olmamaktadır.

Resimsel geometri, yapıt organizmasının oluşum mantığıdır ve her birinde ayrı bir biçimde gelişeceği anlaşılmaktadır. Bu nedenle, sanatçı için resmin, yapıt görüntüsünden çok, bu işlemler geometrisinin sonucu olduğu ortaya çıkmaktadır. Zaten, sanatçıda çeken, onu arama serüvenidir.

YARGI

Kübist sanatçılar, en eski uygarlıklardan beri uygulanan bir takım matematiksel ölçüleri ve çizgisel düzenlemeleri geliştirerek, soyut sanata bir geçiş dönemi oluşturmuşlardır. Kübizm'in öncüleri sayılan Pablo Picasso ve George Braque, felsefeleri ile, nesnelere parçalamalarıyla ve uyguladıkları geometrik düzenlemelerle plâstik sanatlara yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Bu nedenle, bu sanatçıların günümüz sanatına kazandırdıklarını gözardı edemeyiz.

Kübizm, modern sanata açılan bir pencere, bu yolda yapılan en önemli adımdır.

KAYNAKLAR

Ayaz Mustafa, Günay Veysel, Akdeniz Halil, Resim, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu, Ankara, 1977.

Berk Nurullah, Resim Bilgisi, Varlık Ya., İstanbul, 1982.

Bergil Mehmet Suat, Doğada, Bilimde, Sanatta Altın Oran, Arkeoloji ve Sanat Ya., İstanbul, 1988.

Bigalı Şeref, Resim Sanatı, Ankara 1984.

Derman Gül, Picasso ve Braque “Kübizmin Öncüleri”, Sanat Çevresi, Şubat 1990.

Erülkü Çevik, Rönesanstan Bu yana Desen ve Rengin Değerlendirilişi, Sanat ve Sanatçılar Der., Temmuz 1966, Sayı: 20.

Garaudy Roger, Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine, Aydın Yayınevi, İzmir, 1982.

Garaudy Roger, Gerçekçilik Açısından Picasso, Hür Ya., İstanbul, 1966.

Güvemli Zahir, Sanat Tarihi, Varlık Ya., İstanbul, 1982.

İpşiroğlu Nazan-İpşiroğlu Mazhar, Sanatta Devrim, Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1991.

Johnston Gordon, Resim Sanatı, Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, 1984.

Kalmık Ercüment, Altın Bölüm, Yeni İnsan Der., Ocak, 64.

Keskinok Kayhan, Plastik Sanatlarda Ritm, Sanat ve Sanatçılar Der. Ocak 1966, Sayı:14.

Kırdar Nevzat, Teknik Yönleriyle Resim Sanatı, Aydın, 1972.

Klee Paul, Çağdaş Sanat Kuramı, Dost Ya., Ankara.

Lynton Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi Ya., İstanbul 1982.

Rudel Jean, Resim Tekniği, İletişim Ya., İstanbul 1991.

San İnci, Sanat ve Eğitim, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakóltesi Ya. No: 151, Ankara, 1985.

Sanat şahaserleri, En Büyük Ressamlar “Braque”.

Stechov Wolfgang, Sanat ve Sanatçılar Der. Mayıs 66, Sayı: 18.

Tansuğ Sezer, Resim Kılavuzu, Milliyet Ya., Ankara, 1973.

Tunalı İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitapevi Ya., İstanbul, 1983.

Turani Adnan Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları, Türkiye İş Bankası Kólture Ya., 1977.

Turani Adnan, Dünya Sanat Tarihi, Kólture Ya., B.3, Ankara, 1983.

Yetkin Suut Kemal, Renk Üzerine, Sanat ve Sanatçılar Der. Ağustos, 1966, Sayı:21.