

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BATI SANATINDA RÖNESANSTAN GÜNÜMÜZE
RESİM EĞİTİMİNDE GELENEĞİN PAYI**

HAZIRLAYAN

Aysun BİRCAN

DANIŞMAN

Prof. Fahri SÜMER

İZMİR

2007

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “RESİM EĞİTİMİNDE RÖNESANS’TAN GÜNÜMÜZE GELENEĞİN PAYI” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

...../...../.....

Aysun BİRCAN

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

İş bu çalışma, jüri tarafından Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programı'nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

BAŞKAN: Prof. Fahri SÜMER

ÜYE: Doç. Bedri KARAYAĞMURLAR

ÜYE: Prof. Mümtaz SAĞLAM

ONAY

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../2007

Enstitü Müdürü

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünün/....../2007 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre **Resim-iş Öğretmenliği Anabilim Dalı** yüksek lisans öğrencisi **Aysun BİRCAN'ın Resim Eğitiminde Rönesans'tan Günümüze Geleneğin Payı** konulu tezi incelenmiş ve aday/....../2007 tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim Dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖNSÖZ

Gelenek, her dönemde yeniden biçimlenerek, sanatçının sanatsal kişiliğinin oluşmasında kaynak görevi yapmıştır. Her sanatçı, başka sanatçılardan etkilenir. Sanatsal kişilik yada üslup denilen şey, sanatçının kendinde bulunan değerlerle, diğer sanatçılardan elde ettiği etkileri birleştirmesi sonucu elde edilir.

Bu araştırma, Rönesanstan günümüze kadar olan dönemde Batı Sanatını biçimlendiren geleneklerden, resim sanatının güncel biçimlendirme sorunlarına çözüm arayışında örnek kaynak olarak, kullanımı açısından ele alınmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında yardımını esirgemeyen danışman hocam Prof .Fahri Sümer'e, kaynak olarak yararlandığım tüm yazarlara ve desteğini her zaman hissettiğim değerli annem, eşim ve kardeşime, dünyamı aydınlatan sevgili oğlum Arın'a teşekkür ederim.

AYSUN BİRCAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No:
İç Kapak.....	i
Yemin Metni.....	ii
Değerlendirme Kurulu Üyeleri.....	iii
YÖK Dokümantasyon Merkezi Tez Veri Formu.....	iv
Tutanak.....	vi
Önsöz.....	vii
İçindekiler.....	viii
Resim Listesi.....	x
Özet.....	xiv
ABSTRACT.....	xvi

I.BÖLÜM

GİRİŞ.....	1
1.1 Problem durumu.....	1
1.2 Amaç ve Önem	1
1.3 Problem Cümlesi.....	2
1.4 Alt Problemler.....	2
1.5 Sayıtlar.....	3
1.6 Sınırlılıklar.....	3
1.7 Tanımlar.....	3
1.8 Kısaltmalar.....	4

II.BÖLÜM

MODERNİZM ÖNCESİ RESİM EĞİTİMİ VE GELENEĞİN PAYI.....	5
2.1 Rönesans ve Maniyerizm Dönemi.....	5
	21
	37
	40

2.2	Barok Dönemi.....	
2.3	Rokoko ve Neo-Klasizm Dönemi.....	
2.4	Romantizm Dönemi.....	

III. BÖLÜM

MODERNİZM SONRASI RESİM EĞİTİMİ VE GELENEĞİN PAYI.....	44
3.1 Empresyonizm ve Post-Empresyonizm Dönemi.....	44
3.2 Sembolizm ve Nabiler Dönemi.....	59
3.3 Expresyonizm, Fovizm ve Kübizm Dönemi.....	62
3.4 Sürrealizm, Soyut ve Çağdaş Sanat Hareketleri.....	64

IV. BÖLÜM

RESİM SANATINDA STİLİZASYON - DEFORMASYON KONUSU İLE GELENEĞİN İLİŞKİSİ.....	72
4.1 Stilizasyon – Deformasyon.....	72
4.2 Picasso’nun Sanatsal Kişiliğinin Oluşumunda Geleneğin Payı.....	82

V. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ RESİM EĞİTİMİNDE GELENEĞİN PAYI	91
---	----

VI. BÖLÜM

YÖNTEM.....	104
6.1 Araştırmanın Modeli.....	104
6.2 Veri Toplama Araçları.....	104
6.3 Veri Çözümleme Teknikleri.....	104

VII. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM.....	105
------------------------	-----

VIII. BÖLÜM

SONUÇ	111
	115
	120

KAYNAKÇA.....	
EKLER.....	

RESİM LİSTESİ

Resim 1:	Mantegna, “İsa İçin Ağlayanlar”, 1840
Resim 2:	Rembrandt “Doktor Joan Deyman’ın Anatomi Dersi”, 1656
Resim 3:	Leonardo da Vinci “Son Akşam Yemeği”, 1495-98
Resim 4:	Rembrandt, “Leonardo da Vinci’nin ‘Son Akşam Yemeği’ resminden kopya çalışması (detay)
Resim 5:	Rembrandt, “Samson’ların Düğün Ziyafeti”
Resim 6:	Nicole Barbizet’in “Michelangelo’nun “Ganimet” adlı resminden gravür çalışması
Resim 7:	Michelangelo, “Ganimet”
Resim 8:	Tiziano, “Urbino’lu Venüs”, 1538 civarı
Resim 9:	Goya, “Çıplak Maya”, 1789-1805
Resim 10:	Manet, “Olimpia”
Resim 11:	Titian “Portre”
Resim 12:	Raffaello “Castiglione’nin Portresi”
Resim 13:	Rembrandt “Castiglione’nin Portresi” resminden kopya çalışması
Resim 14:	Rembrandt “Otoportre”
Resim 15:	Rembrandt “Yıkılan Kadın” için ön çalışma
Resim 16:	François Perrier “Antik rölyef”ten gravür çalışması”
Resim 17:	Rembrandt “Bathsheba”
Resim 18:	Mantegna “The Calumny of Apelles”ten detay
Resim 19:	Rembrandt “The Calumny of Apelles
Resim 20:	Mantegna “The Entombment”
Resim 21:	Rembrandt “The Entombment”
Resim 22:	Jacopo Bassano “Christ and the Adulteress”
Resim 23:	Pieter Brueghel “Christ and the Adulteress”
Resim 24:	Rembrandt “Christ and the Adulteress”
Resim 25:	Rubens “The Rape of Proserpine”

- Resim 26:** Soutman'ın Rubens'in "The Rape of Proserpine"
- Resim 27:** Rembrandt "The Rape of Proserpine"
- Resim 28:** Georges de la Tour "Doğum", 1644
- Resim 29:** Giovanni Girolamo Savoldo "İsa'nın Doğumu" 1540
- Resim 30:** Caravaggio "Ludovisi" 1597-98
- Resim 31:** Gerrit van Honthorst "Dişçi", 1622
- Resim 32:** Poussin "Et in Arcadia Ego" 1637
- Resim 33:** Rubens "Allegory on the Blessings of Peace 1629-30
- Resim 34:** Gericault "Medusa'nın Salı" 1819
- Resim 35:** Delacroix "Dante'nin Kayığı" 1822
- Resim 36:** Manet "Kasap Dükkanı Önündeki Kuyruk 1870-71
- Resim 37:** Hokusai "Şemsiyeli Grup" 1812-14
- Resim 38:** Utamaro "Arkadaşının Saçını Tarayan Kız" 1797
- Resim 39:** Degas "Saçını Taratan Kadın" 1886
- Resim 40:** Degas "Saçını Taratan Kadın" 1886
- Resim 41:** Hiroshige "Yağmurlu Bir Gecede Bir kadın" 1811
- Resim 42:** Rembrandt "Lazarus'un Dirilmesi" 1630-31
- Resim 43:** Van Gogh "Lazarus'un Dirilmesi" 1890
- Resim 44:** Van Gogh "Delacroix'in -Pieta- adlı resminden ,1889
- Resim 45:** Delacroix "Pieta" 1850
- Resim 46:** Millet "Tarlada Çalışanlar" detay
- Resim 47:** Van Gogh "Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş" 1888
- Resim 48:** Van Gogh 1888
- Resim 49:** Muto Shui 14. yy
- Resim 50:** Van Gogh "Tanguy Baba" 1887
- Resim 51:** Cezanne "Kırda Piknik"
- Resim 52:** Gauguin "Nerden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz? 1897
- Resim 53:** "Borobudur Kabartması" 8.-9. yy.
- Resim 54:** Koryusai "Aşık Çift" (detay) 1775
- Resim 55:** Lautrec "Reine de Joie" (detay)
- Resim 56:** Lautrec "Le Divan Japonais" 1893
- Resim 57:** Harunobu

- Resim 58:** Hodler “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar” 1892
- Resim 59:** Klimt “Desen” 1914
- Resim 60:** Utamaro
- Resim 61:** Bonnard “Ekoseli Bluz” 1892
- Resim 62:** Utagawa “Yemek”
- Resim 63:** Mondrian “Kırmızı Ağaç” 1909
- Resim 64:** Mondrian “Gri Ağaç” 1912
- Resim 65:** Eduardo Chilliada
- Resim 66:** Franz Kline
- Resim 67:** Gerd van Dülmen
- Resim 68:** Pierre Souglages
- Resim 69:** Sumo Banzuke
- Resim 70:** Georges Mathieu
- Resim 71:** Monet “Nilüferler” 1914
- Resim 72:** Lichtenstein
- Resim 73:** Baltus “Pierro Della Francesca’dan kopya çalışması”
- Resim 74:** Baltus “Sokak”
- Resim 75:** Leonardo Da Vinci “Mona Lisa” 1502
- Resim 76:** Botero “Mona Lisa” 1978
- Resim 77:** Jan van Eyck “Arnolfini’nin Evlenmesi”
- Resim 78:** Botero “Arnolfini’nin Evlenmesi”
- Resim 79:** Picasso “Portre çalışmaları”
- Resim 80:** Picasso “Portre”
- Resim 81:** Matisse “Nü çalışması”
- Resim 82:** Matisse “Desen Çalışması”
- Resim 83:** Picasso “Bizon Serisi” 1945
- Resim 84:** Goya “Üç Mayıs”
- Resim 85:** Picasso “Goya’dan kopya çalışması”
- Resim 86:** Delaxroix “Cezayirli Kadınlar”
- Resim 87:** Picasso “Cezayirli Kadınlar 1”
- Resim 88:** Picasso “Cezayirli Kadınlar 2”
- Resim 89:** Poussin “The Triumph of Pan” 1635

- Resim 90:** Picasso “Bacchanal” 1944
- Resim 91:** Velazquez “Las Meninas”, 1656
- Resim 92:** Picasso “Las Meninas after Velazquez”
- Resim 93:** Picasso “Kırda Yemek 2” 1960
- Resim 94:** Picasso “Kırda Yemek 1”, 1960
- Resim 95:** Manet “Kırda Yemek” 1863
- Resim 96:** Marcantonio Raimondi “Rafaello’dan kopya” (ayrıntı) 1520
- Resim 97:** Sarcophagus Rölyefi
- Resim 98:** Piero della Francesca’nın “Batista Sforza”
- Resim 99:** Botero “Batista Sforza”
- Resim 100:** Picasso “Jorge Manuel Theotokopulus”
- Resim 101:** El Greco “Jorge Manuel Theotokopulus”

ÖZET

Doğadaki hiçbir şey yoktan var olmayacağı gibi, sanatçılarda eserlerini yoktan var etmezler. Üretirken sürekli olarak diğer sanatçılara ve geçmişteki sanatsal geleneklere özenirler. Geleneğe karşı dururlarken bile, sanatçılar ona bağımlılıklarını gösterirler. (Woodford, 1983: 75) “Hatta Lichtenstein’in dediği gibi “açıkça alay ettiğim şeyler aslında hayran olduklarımdır.” En büyük ve en orijinal ressam, hatta en çok hayrete düşüren yenilikçiler dahi geleneğe duyarlıdır.”

Gelenek halen geçerli ve güncel olan modeller önümüze koymaktadır. Bu modeller tarihsel sürekliliği sağlamakta, bir anlamda yapılması planlanan bir işin üretiminde rehberlik yapmaktadır. Bu araştırmada sanatçıların Rönesans’tan günümüze değin kendi espas anlayışlarını oluşturmak için değişik zaman ve coğrafyalardaki kültürlerin resim alanındaki verilerinden nasıl etkilendikleri incelenmiştir. Her zaman için güncelliğini koruyacak bir problem olan gelenek konusu ve resim eğitimindeki yeri tartışılmıştır.

Bu anlayış, gelenekle bağların azaldığı modernite de; deneysel çalışmaların, yaratıcılığın ve değişik teknolojik uygulamaların ön plana çıktığı çağdaş sanatın; modernist ve post-modernist tavırlarında değişik görünüm ve anlamlar kazanarak ortaya çıkmıştır. Modernizm de geleneğin etkisi hazmedilmiştir: Örneğin Rembrandt etkilendiği tüm sanatçıları kendi tarzı içinde sentezlediği için, onun resimlerine bakarak kimden etkilendiğini anlamak zordur. Ancak modernizmde örtülü olan gelenek etkisi, post-modernizm de ise açıkça vurgulanmıştır.

Sonuç olarak değişik zaman ve coğrafyaların kültürlerinin verilerinden özgün bir kişilik oluşturabilmek için (Sümer, 1990: 48) “... antikite kaynaklı Rönesans’tan günümüze, batı resminde oluşan temel tasarım elemanlarının, - çizgi, renk, valör- gramerlerinin deneysel olarak yorum bağlamında irdelenmesi gerekir. Canlı, cansız modellerin yanı sıra antik Yunan heykellerinden, Rönesans ustalarından etütler yapmak, bir yeteneğin kopya alanında bilinçsiz virtüozite gösterisi için değil, doğayı Yunan sanatından, Rönesans ustalarından yorumlamayı öğrenmek içindir.” Bu süreç içinde stilizasyon, deformasyon, mecaz, kompozisyon gibi kavramların anlaşılması gerekir. Bu nedenle müzeler ve kütüphaneler, günümüz resim eğitiminin ayrılmaz birer parçası olarak karşımıza çıkar.

ABSTRACT

Neither something come to existence from nothing in nature,nor artists create something from nothing. They always elaborate on the other artists and tradition from the past. They show their addiction to tradition even they stand against it.(Woodford , 1983:75)”In fact,as Lichtenstein said “The things that I have apparently parodied , I actually admire”. The greatest and most original artists ,even the most astonishing innovators,are deeply sensitive to tradition.

Tradition still provides acceptable and actual models. These models maintain historical continuity ,in case they guide creating a planned work. What examined in this research is ,how artists influenced by the datas in field of drawing in different ages and geography to create their own espace mentality from Renaissance up to now.Tradition and its place in art education ,being always an actual problem, is discussed.

This mentality,in modernity where the bonds are shorten with tradition;in modern art, experimental works ,creativity and different technological applications come forward; appears by gaining different aspects and meanings in modernist and post-modernist manner.The impact of tradition is tolerated in modernism ,for example looking at Rembrandt’s paintings it is very hard to understand by whom he was impressed because he synthesized the artists he was affected in his own style.But the impact of tradition is underlined covered in modernism and clearly in post-modernism.

As a result,to create a unique character from datas of different ages and geographies (Sümer ,1990: 48)”... from Renaissance to our time antiquity

sourced,basic design elements formed in western art – line,color,tone-grammars should be examined in commentary context experimentally. Making etudes from Renaissance masters of art,antique Greek sculptures besides living or dead models ,is not for a senseless virtuosity show of an ebility in replication field,is to learn how to construe the nature from the Greek art and the Renaissance masters” . In this process,concepts like stylization,deformation,tropology,composition must be understood . That’s why ,museums and liberaries have become inseparable parts of art education today.

I.BÖLÜM

GİRİŞ

Araştırmanın bu bölümünde problem durumu, problem cümlesi, araştırmanın amacı ve önemi, sayıtlılar, sınırlılıklar ve tanımlar verilmiştir.

1.1 Problem durumu

Sanatçılar kendi sanatsal kişiliklerini, dillerini oluşturmak adına nasıl bir yol izlerler? Hangi kaynaklardan beslenirler? Yeni bir şeyler yaratabilmek için, daha önce nelerin yapıldığını bilmenin önemi nedir? Sanatçılar hangi nedenlerle hem kendi çağdaşlarının resimlerinden hem de kendilerinden önce üretilmiş çalışmaları incelemişler ve onlardan esinlenmişlerdir. Her dönemde farklı yaklaşımlar belirse de, örneğin Rönesans'ta antikite ve yunan eserlerine yönelme söz konusu olmuşsa da; sanatçıların bireysel olarak farklı kaynaklara yönelmesi durumu da görülür. Bu anlayışın dönemlere göre resimde yansıyışında da farklar görülür, modernizmde etkisi sindirilirken, post-modernizmde özellikle vurgulanmıştır. Bu tez de , Batı sanatını etkileyen kaynaklar ve sanat eserlerinin biçimlendirilmesinde ki bu anlayışın güncelliğinin vurgulanması ve de günümüz resim eğitiminde, yöntem olarak yerinin belirlenmesi ve önemi üzerine çalışılmıştır.

1.2 Amaç ve Önem

“Espası kuran işaretlerin organizasyonu yüzyıllar boyu değişmeyen formlere göre değil, belirli zaman ve coğrafya içindeki toplumların estetik anlayışına göre değişir.” (Sümer, 1990: 48) Bugün resim eğitiminde vermeye çalıştığımız ilk kavram görme biçimleridir. Bu da resmi oluşturan tasarım elemanlarının düzenlenmesinden oluşan espas anlayışının, uzam ve zaman içinde, formüle edilebilecek bir değişmezlik göstermediği düşüncesine dayanır. Resimde espası belirleyen tasarım elemanlarının kullanımına yansıyan; bilimsel ve düşünsel değişimlere koşut olarak değişen sosyal, politik ve ekonomik gelişim ve

dönüşümlerin o tarihsel süreç içinde oluşturduğu görsel biçimlerdir. Elbette belirli tarihsel süreç içinde oluşan biçim kendinden önceki ve sonrakiyle ilintilidir.

“Günümüzde iletişim yoğunluğu geçmişte görselliğe etken olan zaman ve coğrafya faktörlerini aza indirmiş, evrensel sanata yönelik bireysellik geçmişin geniş grup, atölye ve okullarının yerini almış; bu sebeple sanatçı günümüzde kendine özgü espas anlayışını geliştirmek için, sadece Rönesans’ın ortaya koyduğu kriterleri değil, değişik zaman ve coğrafyadaki kültürlerin, plastik sanatlar alanındaki verilerini de kendi oluşumuna, etki kaynağı olarak almaktadır. Ancak bu verilerle yetkin bir kişilik oluşumuna ulaşmak için, antikite kaynaklı Rönesans’tan günümüze, batı resminde oluşan tasarım elemanlarının çizgi, renk ve valör gramerlerinin deneysel olarak yorum bağlamında irdelenmesi gerekir.” (a.g.e. :48)

Gelenek, tarihsel sürecin içinde geçmişten gelen fakat hala geçerli ve güncel olan faaliyetlerin, olayların, töresel alışkanlıkların ve bunların yarattığı nesnelerin tümüdür. Gelenek halen geçerli ve güncel olan modeller önümüze koymaktadır. Bu modeller tarihsel sürekliliği sağlamakta bir anlamda yapılması planlanan bir işin üretiminde rehberlik yapmaktadırlar.

1.3 Problem Cümlesi

Araştırmanın amacı, Batı Sanatında Rönesans’tan günümüze kadar olan resim eğitiminde geleneğin payını incelemektir.

1.4 Alt Problemler

Problem cümlesine bağlı olarak araştırmada cevaplandırılması istenen sorular alt problemler halinde aşağıda belirtilmiştir.

1-Batı Sanatında geleneğin etkisi nedir?

2-Rönesans’tan günümüze gelişen süreç içinde geleneğin sanat yapıtlarına etkisi nedir?

3-Geleneğin modernizmde ve post-modernizmde etkisi nedir?

4-Günümüz Resim eğitiminde geleneğin payı nedir?

1.5 Sayıtlar

Kaynaklardan sağlanan çeşitli verilerin güvenilirlik ve geçerlilik derecesi yüksektir.

Kullanılan veri toplama araçları, ulaşılmak istenen bilgileri edinmek için yeterlidir.

1.6 Sınırlılıklar

1-Araştırma Batı Sanatı ile sınırlıdır.

2-Araştırma Rönesans'tan günümüze kadar olan süre ile sınırlıdır.

3-Araştırma Türk Sanatını kapsamaz.

4-Araştırmada adı geçen sanatçılar ve akımlar yalnızca gelenekle bağları doğrultusunda incelenmiştir.

1.7 Tanımlar

Gelenek: “Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik veya uygulamalar bütünü.”(Cevizci, 2002: 444)

Antikite: Yunan-Roma dönemi (M.Ö. 6.yy. – M.S. 3.yy.) kültürlerine verilen ad

Haiku : On heceden oluşan geleneksel Japon şiiri

Janr resmi: Günlük hayattan kesitler betimleyen resim türü. Köylü, şehirli ve saraylı janrlar şeklinde üçe ayrılır.

Oeuvre: Bir sanatçının tüm eserleri.

1.8 Kısaltmalar

Araştırmada geçen kelimelerden “adı geçen eser: a.g.e.”, “sayfa: s.”, “yüzyıl: y.y.”, “çeviren: çev.”, “bakınız: bkz.”, “ve benzeri: vb.”, “vesaire: vs.”, “hazırlayan: haz.” olarak kısaltılmıştır.

II. BÖLÜM

MODERNİZM ÖNCESİ RESİM EĞİTİMİ VE GELENEĞİN PAYI

2.1 Rönesans ve Maniyerizm Dönemi

Rönesans; bir bakıma Hristiyan içeriğinin Antik Yunan ve Roma biçimleriyle ifadesidir. Bu yeni sanat doruğa ulaşmış bir üretkenlikle yeniden üretmek demektir. Bu yeniliklere dönük olma anlayışını etkileyen koşullardan biri 15. yüzyıl İtalyan burjuvazisinin zenginliği, öteki ise İtalya'nın politik alandaki parçalanışdır. İşte Rönesans, bu koşullar içinde bulunan İtalya'da doğdu. İtalya'da doğmasının nedeni ise toplum ilişkilerinin ve yönetimin ilk orada değişmesi ile gözlerin doğaya, insana çevrilmesi, dolayısıyla araştırmaya yönelinmesidir. Bunu izleyen dönemde, ülkede, yeni bir toplumun oluşmasına uygun koşulları geliştirebilecek bir devlet bütünlüğü kurulamamıştır. Amerika kıtasının bulunuşu, deniz aşırı ticaret yollarının açılması; böylece Avrupa ülkelerine zenginliklerin akmaya başlaması İtalya'yı güçsüzleştirmiştir. Ve İtalya Avrupa'da başı çeken iki yeni güç Fransa ve Habsburglar'ın arasındaki savaşta ganimet olur. Protestanlığı seçmiş olan ülkeler, sanat alanındaki etkileri görülen reformasyonu göz önünde tutmak zorunda kalırlar. Bu bütün alışılmış geleneksel konuların bırakılmasına neden olur. Ama motiflerin seçilmesindeki bu sınırlılık, akla gelmez bir zenginliğe yol açar. Rönesans'ın geliştirdiği yeni biçim dilinin üzerine bir de tümüyle yeni içeriklerin eklenmesine neden olur. Bunu yani bu biçimsel değişikliğin düşünsel temelini Kagan şöyle açıklıyor:

“Kapitalizmin zaferiyle doruk noktasına ulaşacak şekilde, burjuvaca ilişkilerin, feodal toplumun ana bağrında ortaya çıkıp oluşması, sanat türleri arasındaki ilinti ve karşılıklı etkileşmelerde değişimlere yol açmıştır. Daha Rönesans'ta, bu sürecin hangi doğrultuda gelişeceği belli olmakla birlikte, ancak onu izleyen iki, üç yüzyıl içinde bu süreç tam olarak ortaya çıkmıştır.” (Kagan,1982: 649) Bu nedenle de güzel sanatlar toplumsal ilginin odak noktası haline gelmiştir.

Sayırsız kent devletinin yöneticileri arasındaki rekabet sanat ortamını çok olumlu etkiler. Her yönetici önemli kişileri sarayına çekerek ün kazanmak istemektedir. Böylece sanatçılar desteklenmiş ve ünlü yöneticilere hizmet edeceklerine inandıkları için daha gayretle çalışmışlardır. Bu yeni dünya görüşünün merkezinde cesur, boyun eğmez ve kendine güvenen insan yer almaktadır. Güçlü bir kişilik, en beğenilip değer verilen özelliktir, doğallığı ve canlılığı ile insan nasıl sevilmekeyse, tüm yeryüzü de böyle sevilmelidir. Çünkü insan doğanın bir parçasıdır. “...Bu bakımdan Rönesans, bir dönüm noktası olarak çok büyük önem taşımakla birlikte, sanatın gerçekçi yönelimini, şu ya da bu gibi idealleştirici eğilimlerden arıtacak ve gerçekliği bütün sanat cinsleriyle bütün sanat tarzları üstüne çıkaracak bir durumda değildi henüz. Yine de, gerçekçi güçler ile idealleştirici güçler arasındaki karşılıklı ilişki bu dönemde kökten bir değişime uğramaya başlamıştır.” (Kagan,1982: 678) Burada belirtmekte yarar var; Rönesans döneminde realist tavır da idealist tavırda sürmekteydi. Sanatçıların bir yandan Antik Yunan ve Roma sanatına bakarak idealist resimler yaparken, bir yandan da doğayı incelemeye koyulmuşlar ve gerçekçi resimler yapmışlardır. Leonardo, doğa incelemeleri yapan ressamırlar içinde, en uç örnek olarak verilebilir. Ayrıca, hümanizmden * destek alan sanatçıların amacı, çağın bilim merakına uygun olarak her yönüyle yetkin insana ulaşmaktır. Bu nedenle de Rönesans insanı araştırmaya yönelmiştir.

“Bu ‘insancılık’ (hümanizma) akımının belli merkezlerinde yer alan sanat atölyelerinde, sadece el becerisine ve klişeleşmiş kompozisyon motiflerine dayalı bir uygulama yerine, insanı merkez alan; insanın sanatsal ve entelektüel yaşamını oluşturan temel dinamiklerin özümlemesine yönelik bilimsel uygulamalara geçildi. Daha da ileri gidilerek insan bedeninin devinimsel mekaniğine yönelik anatomi bilgisiyle bilimsel perspektif gibi konular bu müfredat programının temel öğelerini oluşturdu. Artık amaç, gerçekliğin optik yanılsaması değil, devinim içinde olan bir gerçekliği ele geçirmektir. Öyle görünüyor ki bu olgu, yüzyıllar boyu süren Rönesans

* “ Hümanizm: İnsanın düşünsel, duygusal ve fiziksel yapısını temel ölçü olarak alan bir düşünce sistemi ya da <ideoloji> olarak tanımlanabilir. Doğrudan doğruya sanata ilişkin bir kavram olmadığı halde, özellikle, Rönesans’ta tüm sanatsal yaratmayı yönlendiren ana etmen Hümanizm olmuştur. Örneğin, Rönesans sanatçıların ana uğraşlarından biri olan ideal insan ölçütlerinin aranışı çabası, Hümanizm düşüncesinden kaynaklanır. Aynı dönemde mimarlıkta bile, ideal insan oranlarının yapı plani-metrisine uygulamaya uğraşıldığı görülür.” (Sözen- Tanyeli,2001: 107) Ünlü hümanistler: Dante, Montaigne, Boccaccio, Petrarca, Rabelais, Makyavel, Kişarden ...

düşüncesi ve sanatında ve özellikle onun, Akdeniz idealizmine alternatif oluşturan Kuzey Avrupa versiyonlarında baskın bir anlatım, söylem ve biçem (tarz) ortaya koydu.” (Genç, 1998: 52/sayı 34)

Rönesans’ın hümanist zihniyeti, insana yönelmesiyle birlikte resimde dinsel konuların geri itilmiş ve portre ressamlığı ortaya çıkmıştı. Ressamlar önceleri yüzü yandan resmetmeyi tercih ettiler. Gerekçeleri ise, yüzün profilden alındığında ona abartılı bir güzellik katılamayacağıdır. Nesnellik ve doğruluk ön plana çıkmıştır.

“Ressamlar modeli bireysel bir karakter olarak betimlemek için ellerinden geleni yapıyordu ama bu tip profil, kişinin ruhunu tüm psikolojik boyutlarıyla ortaya koyan canlı bir tasvir için hiç de uygun değildi; antik para ve madalyonlarda görülen hükümdar portrelerini hatırlatmaktadır. Rönesans ressamlarının antik eserlerle, onlardan esinlenecek kadar ilgilendikleri bilinmektedir. 15. yüzyılın ikinci yarısında ise, modelin daha açık karakterize edilmesini sağlayan ”dörtte üç profil” tercih edilir olmuştur.” (Krausse, 2005: 25)

O güne kadar ressamlar, antik filozofların yaklaşımı çerçevesinde gerçeği anlamaya çalışmışlardır. Hümanist yaklaşımla birlikte, artık sürekli işlenen Hristiyanlık konuları ve alışlagelmiş motiflerin dışına yavaş yavaş çıkılmaya başlanmış ve Antik Çağ kendi koşulları içinde kavranmaya ve yeniden yorumlanmaya başlanmıştır. 15. yüzyılın ikinci yarısında Hristiyanlık konuları yanında Yunan efsane kahramanları ve tanrıları da resimlere konu oluyordu. Boticelli’nin (1455-1510) “Venüs’ün Doğuşu” adlı resimde bu bağlamda ele alınmalıdır. Bu resimde Boticelli mitolojik bir konu işler. Dalgaların köpüğünden doğan Güzellik ve Aşk Tanrıçası Venüs, çalkantılı bir denizde rüzgar tanrıları tarafından bir doğurganlık simgesi olan midye kabuğunun içinde, ayakta karaya atılmıştır. Orada kendisini kırmızı bir pelerinle sarmak için bekleyen Çiçek Tanrıçası Flora beklemektedir. “Boticelli Yunan heykellerine öykünerek tanrıçasını “kontropost”, yani serbest bacak-destek bacak pozisyonunda resmetmiştir. Köpüklerin içinden çıkan ve karaya vuran güzel Tanrıça aynı zamanda Rönesans’ın

en büyük hayalini, yani insanın Antik Çağ'ın küllerinden yeniden doğuşunu simgeler.” (a,g,e. :13)

Boticelli'nin 1482 'de yaptığı bu resim, belki de hiç alışılmadık bir Venüs tasviri ortaya koyar. Bu resimdeki Venüs tamamen çıplaktır, saçlarıyla önünü kapatmış ancak sağ eli göğüslerini kapatmaya yetmemiştir. Bu durum o dönem için açık bir erotizm ifadesidir. Duruş tarzı da diğer Venüslerden farklıdır. Bir göğsün açıkta kalarak betimlenmesi bazı heykeltıraşları etkilemiştir. Canova'nın “Venüs” (1810) heykelinde de bir göğüs kapanırken diğeri açıkta bırakılmıştır. Hiram Powers'ın “Yunanlı Köle” (1840) heykelinde de Boticelli'nin Venüs'ünde olduğu gibi bir duruş; özellikle bacak hareketindeki benzerlik görülür.

Alman sanatçılar da İtalyan Rönesans'ından etkilenmişlerdir. Ancak yine de Alman sanatına en çok bu ülkenin içinde yaşanan gelişmeler, özellikle de Reform hareketi damgasını vurmuştur. İtalyan etkisinden bahsederken Dürer'i (1471-1528) atlamamak gerekir; Dürer başlarda Kuzey'in geleneklerine bağlı kalarak dünyayı dikkatli bir gözlem yoluyla kavramaya çalışmış, çıraklık ve göçmenlik dönemlerinde yolu İtalya'ya düşmüş ve orada yepyeni bir dünyayla karşılaşmıştır. 1500 yılında yaptığı “Otopotre” adlı eseri İtalya'ya yaptığı seyahatlerin sanatçıyı nasıl etkilediğini açıkça gösterir.

Alman sanatçılardan Grünewald'ın (1480-1528) ise kimlerden etkilendiği bilinmemektedir, ama resim tarihinde uzun süre ihmal edildikten sonra Dışavurumcular tarafından fark edilmiştir. Dışavurumcular çarpıcı renkleri ve insanın acıları ile duygularını çok güçlü ifade etmesinden; Yeni Nesnelci'ler ise gerçekçi üslubundan etkilenmişlerdir. Etkilenenlerin başında Otto Dix'i (1891-1969) sayabiliriz.

Rönesans'ta bu yeni yaşam görüşü için yeni sanat biçimlerine de gerek vardır. En önemli şey ise mekandır. Ortaçağ resminde perspektif yoktur. Çünkü tanrısal sonsuzluk içeren kavramları büyük boyutlu simgesel resim biçimleri içinde açık seçik canlandırmanın söz konusu olduğu bir durumda perspektifi kullanmak

olanaksızdı. Ama şimdi araştırmaların merkezi bu dünya olduğu için mekan da canlılık kazandı. Perspektifi ilk bulan kişi mimar Alberti (1404-1472) olmuştur. Merkezi perspektif yöntemiyle birlikte ortaya çıkan paradoksal durumlara da çözüm arayan Alberti, bu sorunun çözümünde çıraklık eğitiminin önemi üzerinde durmuş ve ressam olmak isteyenlere birkaç öğütte bulunmuştur:

“Ressam olmak isteyenler, gördüğüm kadarıyla ve aynen okuma yazma okullarında olduğu gibi, bu işin alfabesinden başlanmalı. Bu okullarda önce, antikitede “elements” (cevher, öge) olarak bilinen tek tek harfler öğretilir. Sonra bu harfler yan yana getirilerek bir sözcük ve nihayet bir tümce kurulur. Resme (ve desene) başlayan insan buna benzer bir yöntem izlemelidir: Önce büyük bir hevesle yüzeydeki temel çizgileri (düz ve kavisli çizgileri) yani, “resmin temel elemanları”nı daha sonra yüzeylerin birleştirilmesini (örnek: kübler, pramitler, koniler vs.) ve en sonunda ise bu araçların (organ) gösterebildiği her türlü form ve bireysel varyasyonları öğrenmeleri gerekir. Çünkü bunlar, dış görünüşün ve gerçekliğin algılanıp yansıtılmasında, öyle sanıldığı gibi anlamsız ve ufak detaylar değil tersine çok önemli varyasyonlardır. Bazı kimseler karga burunlu, bazıları bir maymundaki gibi küçük ve kalkık burunlu; bazılarının dudakları askılıdır.”(Genç, 1998:62-63 / sayı 35)

Resim sanatında ise perspektifin keşfinin önemini ilk anlayan ressam Masaccio (1401-1428) olmuştur. 1427 yılında Floransa’daki Santa Maria Novella Klisesi’nde, ziyaretçileri şoka uğratan bir teslis freski yarattı. Gözü inanılmaz ölçüde yanıltan bu kurgusal mekan, insanların o güne kadar alıştıkları tüm görme biçimlerine aykırıydı. Kilise ziyaretçileri önce yan taraftaki başka bir şapelin içine baktıklarını zannettiler. Kutsal Teslis’in yol açtığı şaşırtıcı derinlik duygusu, yalnız sütunları ve bölmeli tavanıyla Antik Çağ’a öykünen mimarının mükemmel perspektifle betimlenmesinden kaynaklanıyordu. Massaccio nasıl antik sanata öykündüyse, Paolo Uccello’nun (1397-1475) da “San Romano Savaşı” resminde neyi örnek aldığını tahmin etmek zor değildir: Atların üç boyutluluğu ve bedenselliği akla hemen antik heykelleri getirir.

Rönesans'ın belki de en dikkat çekici ve önemli ustaları Leonardo (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) ve Raffaello'dur (1483-1520). Kendi yaşadıkları dönem ressamlarını ve daha sonraki ressamları etkilemişlerdir. Rembrandt'ın (1606-1669) sayısız kopya yaptığı Leonardo'nun –ustaların resimlerinden kopya yapılması- konusundaki görüşleri ise bir hayli ilgi çekicidir.

Leonardo şöyle demektedir: “İnsan önce uzuvları ve onların işlevlerini öğrenmeli, yani ağır iş ve sorumluluk; ancak bu bilgiler elde edildikten sonra sanatçı, insan bedeninin değişik durumlardaki hareketli görünüşleriyle ilgili çalışmalarla ilerlemeli. Ve üçüncüsü de, sanatçı öyküleri kompoze etmesini bilmeli. Bu öykülerle ilgili çalışmalar, cadde ve sokaklarda, kent meydanı ve tarlalarda izlenen rastlantısal doğal görünümünden yapılan kısa süreli eskizlerle birleştirilebilir. Örneğin, bir baş için yuvarlak bir şekil, bir kol görünümü için çarpık bir çizgi ve aynı biçimde ayaklar ve torso. Bu notlar daha sonra evde düzeltilerek biçimlendirilmeli. Buna muhalif olan biri şöyle diyerek bana karşı çıkabilir: Eğer bir kimse iyi bir sanatçı olmak istiyorsa önce başkalarının yanında çeşitli örnekleri kopya etmek suretiyle çıraklık sürecinin birinci bölümünü tamamlamalı. Çeşitli ustalardan duvar resimleri ve parşömen üzerindeki çalışmalarına yardım ederek uygulamada belli bir hız ve stile ulaşmalı. Böyle düşünenlere cevabım şudur: Böyle bir alışkanlık elbette yararlı olabilir ama üzerinde çalıştığı resmin öğelerini içeriyorsa ve yanında çalıştığı usta da güçlü bir sanat kültürüne sahipse. Fakat böyle ustalar pek nadir olduğundan, dolaylı kopya yerine doğrudan doğruya doğaya başvurmak daha faydalıdır. Dolaylı kopyalar kötü alışkanlıklara da yol açabilir. Pınara yakın olan insan testiden su içmez.” (a.g.e.: 66)

Leonardo'nun yaşadığı dönem ve sahip olduğu dehası düşünüldüğünde haklı görünmektedir. Çünkü o dönemde modelden çalışma yöntemi çok yaygın değildi, yapılan çalışmalarda doğaya bakmak yerine hayalden çalışmalar ya da kılavuz kitaptan yararlanmak yeğleniyordu. Bu kılavuz kitapta daha önce resmedilmiş bir tablodan yada çizilmiş bir desenden kopya edilmiş olmasa dahi, klasik bir heykelden esinlenerek yapıldığı anlaşılan örnek çizimler bulunurdu. Bu resim örneklerine bakarak yada hayalden bir figürün hareketli bir biçimde resmedilmesi çok zordu.

Leonardo'nun bu kısıtlı çalışmaya katlanmaya niyeti yoktu, o sürekli araştırma, inceleme ve çizimle uğraştı. Bu incelemelerden çarpıcı olan anatomi konusu üzerine giriştikleridir. Bu incelemeler sonucu elde ettiği bilgiler ve çizimler daha sonra gelen ressamların ilgisini çekmiştir. Bunlardan biri de Rembrandt 'tır. Bu konuda birçok resmi vardır: “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi” (ekler 1) ve “Doktor Joan Deyman’ın Anatomi Dersi” (resim 2) örnekleri verilebilir. Gerçi bu resimde (resim 2) Mantegna’nın (1431-1506) “İsa İçin Ağlayanlar” (1480) resmindeki (resim1), rakursi yapmış figürden de yararlanmıştır.



(resim 1) Mantegna “İsa İçin Ağlayanlar”, 1480

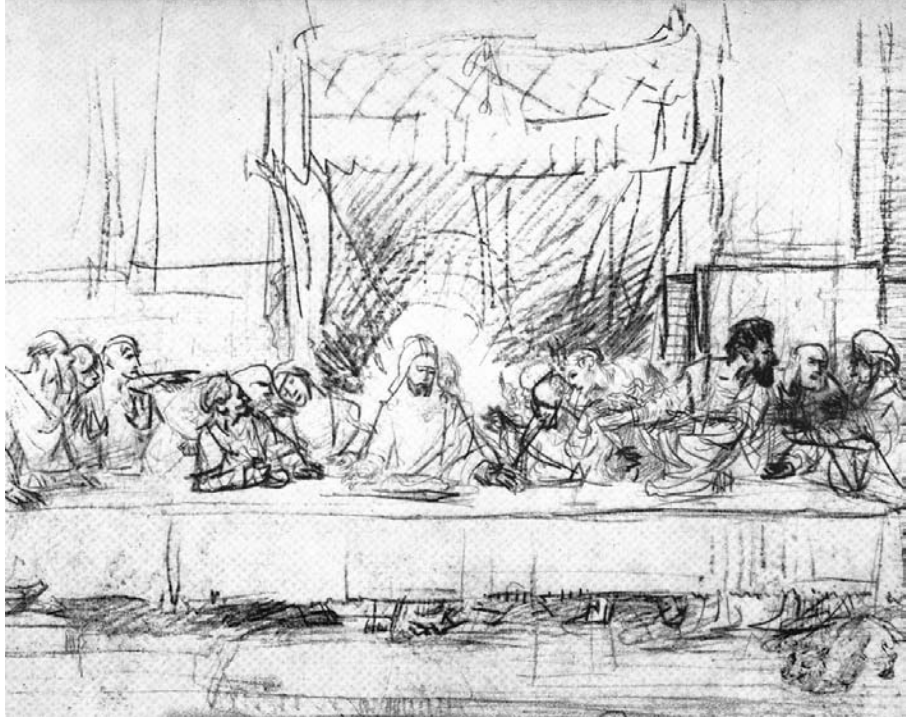


(resim 2) Rembrandt “Doktor Joan Deyman’ın Anatomi Dersi” (ayrıntı) 1656

Ayrıca Rembrandt, Leonardo’nun “Son Akşam Yemeği” (resim 3) resminden birçok kopya yapmıştır (ekler 2). Bu kopyalardan (resim 4) yola çıkarak, masanın etrafında birçok figürün yer aldığı bir düğün yemeğinin resmini yapmıştır.(resim 5)



(resim 3) Leonardo da Vinci “Son Akşam Yemeği” 1495-1498



(resim 4) Rembrandt “Son Akşam Yemeği” resminden kopya çalışması



(resim 5)Rembrandt “Samson’ların Düğün Ziyafeti”

Yapıtlarıyla 16. yüzyılın başlarında İtalyan sanatına büyük ün kazandıran Floransalı ikinci büyük sanatçı Michelangelo'dur. İlki Leonardo'dur ve Michelangelo'dan yirmi üç yaş büyüktür. "Michelangelo gençliğinde herhangi bir zanaatkar gibi eğitim gördü. 15. yüzyıl sonları Floransa'sının en önde gelen ustalarından biri olan Domenico Ghirlandaio'nun (1449-1494) işlek atölyesine üç yıllığına çırak olarak verildiğinde on üç yaşındaydı.(...) Genç Michelangelo, Ghirlandaio'nun atölyesinde, mesleğin tüm ince noktalarını öğrenebilir, sağlam bir fresko tekniği ve iyi bir çizim temeli kazanabilirdi. Fakat bildiğimiz kadarıyla, ünlü ressamın dükkanında çırak olarak pek mutlu günler geçirmemiştir. Michelangelo'nun sanat hakkındaki düşünceleri farklıydı. Ghirlandaio'nun kolay tarzını öğrenmek yerine, Giotto (1267-1337), Massaccio, Donatello (1386-1466) gibi geçmişin ustalarının yapıtlarını ve Medicilerin koleksiyonunda görebildiği Yunan ve Roma heykel ürünlerini incelemeye koyuldu. Güzel insan vücudunu, tüm kasları ve kirişleriyle birlikte hareket içinde betimlemesini bilen antik heykelticilerin sırlarını öğrenmeye çalıştı. Leonardo gibi o da, anatomi yasalarını, antik heykel sanatından, yani ikinci elden öğrenmekle yetinmedi. İnsan anatomisini inceledi, kadavra keserek ve gerçek modellerden çizim yaparak, artık kendisi için insan figürünün gizli hiçbir yanı kalmayınca dek, çalıştı.(...)Nitekim, bir süre sonra genç sanatçının antik sanatın ünlü ustalarına eşdeğer olmakla kalmayıp aslında onları geçtiği, kulaktan kulağa yayılmaya başladı." (Gombrich, 2004: 303-4-5)

Burada kaçırılmaması gereken nokta Michelangelo'nun antik sanatın ünlü ustalardan daha başarılı bulunması kadar, bu başarıyı elde edene kadar izlediği yoldur. Bu yol içinde, eski ustaların resimlerin incelenmesi vardır. Tabii ki, sadece eski ustalara bakarak bir şeyler öğrenilebilir, yeni bir tarz oluşturulabilir veya anca bu yolla, yaratıcı bir tavır ortaya koyularak özgün eserler verilebilir; gibi bir düşünce savunulamaz. Burada söylenilmek istenilen düşünce, Michelangelo'ya bakarak açıkça anlaşılır: O önce ustaların yapıtlarını incelemiş, sonra doğaya bakmıştır. Nasıl masanın bacağından biri kesildiğinde masanın ayakta durması beklenmez ise, resimde de gelenek olmadan doğaya bakmak ya da doğaya bakmadan sanat yapıtlarını kopya etmek hiçbir fayda sağlamaz.

Nicole Barbizet'in gravür çalışmasını (resim 6), Michelangelo'nun 'Ganimet' (resim 7) adlı resminden etkilenerek yapmıştır ve yaptığı bu resimde başka bir ressamı; Rembrandt'ı etkilemiştir. Rembrandt'ta Barbizet'in resminden kopya yapmıştır.(ekler 3)



(resim 6) Nicole Barbizet "Ganimet"



(resim 7) Michelangelo “Ganimet”

Michelangelo’nun ustası Ghirlandaio ve Leonardo’nun ustası Verrocchio (1435-1488) gibi Raffaello’nun de ustası, üstün başarı sağlamış ustalar kuşağındaki Perugino’dur (1445/50-1523). Ve bu üç dahi ressam da kısa sürede ustalarının tarzlarını özümseyip, başarılı işler çıkarmaya başlamışlardır. Raffaello, kendinden önceki kuşağın ve kendi döneminin ressamlarının yapmak istedikleri şeyi gerçekleştirmiş ve özgürce hareket eden figürler ve uyumlu bir kompozisyona varmayı başarmıştır. Mitolojik bir konu olan Boticelli’nin “Venüsün Doğuşu” adlı eserindeki konuyu işlediği “Peri Galatea” resimdeki kanatlı meleklerin oklarından Galatea’nın avuçlarında sıktığı dizginlere dek, sahneyi oluşturan tüm çizgiler, tablonun tam ortasına yer alan Galatea’nın yüzünde odaklanır. İşte, figürlerin yerleştirilmesindeki bu üstün ustalık ve kompozisyondaki bu usta beceri nedeniyledir ki, bütün çağların sanatçıları ona bu kadar hayran olmuşlardır. Bu sanatçılardan biri Rembrandt’tır ve birçok resminin kopyasını yapmıştır. Buna, daha sonra, örnek resimleri ile birlikte değinilecektir.

Raffaello’da görüldüğü üzere; resim sanatında Yunan ve Roma mitoloji konularına ilgi gittikçe arttı. Venüs tasvirleri, tanrısal eğlenceler en sevilen

motiflerdi. Tiziano (1477-1576), tanrısal ve fani güzelliği aynı bedende birleştiren Venüs’ün divan üstünde yatarken birçok resmini yaptı.

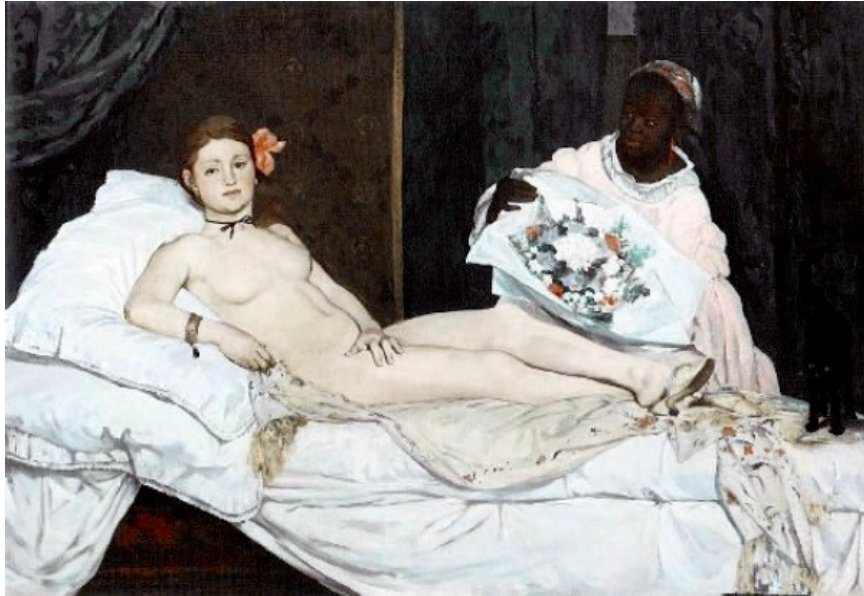


(resim 8) Tiziano, “Urbino Venüs”, 1538 civarı

“Divanda Venüs” yada diğer adıyla “Urbino Venüs” adlı eser 19. yüzyıla kadar, yatan nü prototipi olarak kaldı; ve Rubens (1577-1640), Goya (1746-1828) ve Manet (1832-1883), Tiziano’nun bu Venüs tasvirine öykünen birçok resim yaptılar. Resimlerini gördüğümüz Goya ve Manet, Tiziano’nun Venüs tasvirinden etkilenmiş ancak, resimlerinde kendi kişiliklerini ortaya koymuşlardır. Manet’nin ve Goya’nın daha doğrusu tüm ressamların yalnızca bir resimden yada bir sanatçılardan etkilenmiş olmaları düşünülemez. Kendilerinden önce yaşamış ustaların sanatından da kendi çağdaşlarının eserlerinden de etkilenme söz konusu olmuştur. Önemli olan bu etkilenmeyi kendi içlerinde sentezleyip, kendi tarzlarında ifade etmeleridir. Tiziano’nun “Urbino Venüs”(resim 8) adlı eseri, Goya’nın “Çıplak Maya” (resim 9) adlı eseri ve Manet’in “Olimpia” (resim 10) adlı eseri birbirine benzer görünür ancak üçünün de farklı ellerden çıktığı bellidir. “Goya aynı zamanda portresini yaptığı şahısları rahat bir aile atmosferinde resimlerken de, Gainsborough (1727-1788) gibi İngiliz ressamların yapıtlarını örnek alır.” (Krausse, 2005: 54)



(resim 9) Goya, "Çıplak Maya" 1789-1805



(resim 10) Manet "Olimpia"

Yüksek Rönesans'ta gerçeklik ideali yeniden yükseltmek istenir. Karşıt yöndeki iki gücün dengelenmesi söz konusudur. Antik Düşünceyle Hristiyanlık, dinbilimle felsefe; hümanizm içinde bir araya getirilmektedir.

Öte yanda Kuzey düşüncesi de yaşamda karanlık ve açıklanamaz olan şeylere yönelmiştir. İnancın bütün sorulara yanıt vermekte yetersiz kaldığı ve bu nedenle insanın ruhunun kuşluyla dolduğu an olay ortaya çıkmakta ve ressamların yapıtlarında sergilenmektedir. Örneğin Bosh'un (1450-1516) "Deliler Gemisi" adlı tablosu... Yaşlı Pieter Bruegel'de (1525-1569) de onun düşüncelerine çok yakın izler görülür. O da bu çarpık dünya üstüne düşünür. "Bruegel'in, Bosh'un izinden gidip gerçekçiliği simgesellikle birleştirerek gündelik manzaralara taşıma yeteneği, Hollanda sanatının önünde yeni ufuklar açıyordu, bir sonraki yüzyılda Hollanda Barok'unda olgunluğa erişecek olan "Sittenbild" (Gelenek Resmi) janrının öncüsüydü." (a.g.e. :29)

Yüksek Rönesans'tan sonra bunu izleyen Geç Rönesans ta özellikle resim alanını bir aşırılık kaplar. Yücelik, debdebeye; heyecan verici anlatım, abartmalı tavırlara; soylu ölçüler, karmaşık konstrüksiyona dönüşür. Teknik sonuna kadar kullanılır ve ortaya çıkan sonuç hayranlıkla karşılanır. Ancak yapıtın parlak biçimi karşısında, içeriğe derinliğine önem verilmez. Geç Rönesans'taki bu akım "Maniyerizm"dir. Bu yolda da gelişme, uzun bir süre, resimde ideal'in aranması dolayısıyla klasikçi ilkeler doğrultusunda gitmek zorunda kalmıştır. Klasikçiliğin, gerçek olanın, görsel somutluk içinde verilmesini önleyen ilkeleri olduğunu anımsarsak; maniyerizmde de idealleştirmenin sürdüğünü, insanın yaratılışındaki sonsuz olanaklara inanan, onunla doğa arasındaki uyumu ve doğanın güzelliklerini iyimserlikle anlatan Rönesans'ın tersine için için kaynayan dünyanın dramatik hareketliliğini huzursuzluğunu verebilmek için klasik dengeden vazgeçtiğini görürüz. Bunun tek nedeni de; kilisenin tekrar güçlenmesi, Aristokrasi ittifakı, Burjuvazinin güç kaybı ve Aristokrasiye öykünmesidir. Bunun içinde Maniyerizm idealist bir çıkıştır.

Maniyerizm bir kırılma ifadesi olarak, aynı zamanda yeni bir dil arayışına geçilen zorunlu bir aşamadır. "Genç kuşak ressam, Leonardo, Michelangelo ve Raffaello tarafından olgunlaştırılan üslubu artık daha ileri götüremeyeceklerini düşünüyorlardı. Büyük ustalar, bir yanıyla gayet doğal ve gerçekçi görünen, diğer yandan ise en ince detayına kadar planlanmış kompozisyonlara sahip resimler

yapmışlardı. Gençlerin gözünde bu ustalar sanatın evrensel kurallarına göre yapılabilecek ne varsa yapmışlar, ulaşılabilecek tüm hedeflere ulaşmışlardı. Yüzyıllar sonra “Modernizm”in öncülerinin yapacağı gibi onlar da varolan “klasik” resim dilinin repertuarını tek tek öğelerine ayırıp yeniden farklı bir biçimde birleştirerek geleneksel sanata karşı başkaldırma yolunu seçtiler.” (a.g.e. : 23)

Bu dönemin genç kuşak ressamlarında Jacopo Pontormo (1494-1557), ustaları Leonardo ile Andrea del Sarto’nun (1486-1530) etkilerini, Rafaello’nun geç dönem eserlerinden yararlanarak Michelangelo’nun resimlerinden aldığı esinle birleştirip yeni bir sanat dili oluşturdu. Bu yeni dilde figürler tüm gerçekliğine rağmen sanki bu dünyadan değilmiş gibi görünür. Örneğin “Meryem’e Havale” adlı eserde figürlerin bedenleri, aşırı kıvrımlı , metalik renkli giysiler içinde kaybolmuş ve sanki o mekana ait değillermiş gibi görünmektedirler.

Maniyerist ressamlar, resim görünen gerçekliği olduğu gibi taklit etmeyi bir yana koyup görünmeyen, yalnızca “iç gözle” görülebilen kendi gerçeklerini yansıtmanın peşine düştüler. İşte bu düşünce modern sanatın köklerinin nereye dayandığını gösterir. Bu nedenle El Greco’nun (1541-1614) “Modern Sanatı Atası” olarak yeniden keşfedilmesi doğaldır. Gerçek ismi Domenikos Theotokopulos olan Yunanlı sanatçıya bu lakap İspanya Kraliyet Sarayında çalıştığı dönemde verilmiştir. El Greco ve Tintoretto (1518-1594) 16. yüzyılın ikinci yarısının en önemli iki ressamıdır. Hayranlık duyulan bu resamlardan Tintoretto’da Rönerans ustalarına, özellikle Michelangelo ve Tiziano’ya hayranlık duyardı. “Kendi İfadesiyle “Michelangelo’nun desenini Tiziano’nun renkleriyle birleştirmeyi” ve böylece Kağıda dökülemeyen aşkın gerçekliğini, yani imkansızı resmetmeyi hayal ediyordu.” (a.g.e. : 25)

2.2 Barok Dönemi

Klasik sanat, motifi, tam bir belirlilikle ortaya koymayı amaçlar. Barok ise belirsiz olmayı istemekte ancak belirliliği de ikinci derecede bir katkıymış gibi göstermektedir. Bu saklılık ilk kez Barok'un kullanıldığı bir tasvir biçimidir. Barokta kalıptan çıkmış gibi olan şekillere ilgi, yerini sınırsız hareketli görüntülere olan ilgiye bırakmıştır. Görülür dünyanın verilışinden kaçılarak, tekrar görülmezi ideal, tanrısal bir dünyayı canlandırma yoluna gidilmiştir. Bu nedenle ifade beklenmedik görüntülerde arandı ve kolay anlaşılır, tam cepheden ya da profilden görünüşler ortadan kalktı. Tıpkı sanatçıların yüce ve kahraman tipler çizerken, bu tipleri daha canlı olarak verebilmek, mutlak ideallikten kurtarmak istediklerinde, mizahi renkler kullanıp, canlı, somut, çok yönlü tipler yaratmaları gibidir.

Bunun neden böyle olduğunu, toplumsal sınıflarla sanatta anlatım gereksinimleri ve yollarının sınıfla koşulu olduğunu söylenerek açıklanabilir. “Toplumsal sınıfın penceresiz bir kale olmadığını, çatışan sınıfların bile birbirini etkileyebileceklerini, eski bir yönetici sınıfın biçim ve geleneklerinin gelişmekte olan yeni sınıfları etkileyebileceğini, tek bir sınıf içinde bile değişme ve gelişmeler olabileceğini unutmamalıyız.” (Fischer, 1979: 161) Barok'un tarihsel gelişimini de düşünülürse bu yargının doğruluğunu daha iyi görülür.

Barok'ta en büyük katkılar İtalya'dan gelir ve İtalya'da kilise, karşı reformasyonla kendi gücünü toplar ve kendini yeniler. Din meclisi de resim sanatına birtakım bağlayıcı kurallar getirir. Maniyerist akımdaki düşünceler Barok'ta kesin olarak yerleşir. Din meclisi resim sanatından, her şeyden önce kolay anlaşılır olmasını, gerçekçi biçimlerle çalışmasını ve inandırıcı bir mesaj iletmesini ister. Dinsel heyecanlar uyandıracak konular öğütlenmektedir.

Önce de sözünü ettiğimiz gibi Barok'un kendine özgü niteliklerinden biri, Rönesans'ın tersine, biçim karşıtlıkları ile yaşam bulan hareketliliklerdir. Bu durum bir yandan kiliselere, saraylara girenleri hayran bırakırken, aynı zamanda dinin ve egemen sınıfın gücünü de, tartışmasız biçimde gözler önüne seren bir gösteriye

dönüşür. Rafaello, zamanın ressamı tarafından üslubu ve sanata getirdiği yeniliklerle çok örnek alınan bir isimdi. Kompozisyonun canlılığı, güzellik kavramına verilen önem, Rönesans ustalarının izinde gidilerek Antik Çağ yapıtlarının örnek alınması, özellikle de Tintoretto gibi sanatçıların dinamik kompozisyonlarından esinlenilmesi çok canlı ve çeşitli bir resim dünyasının doğumuna neden oldu. Bu dünyayı öte dünyanın konularıyla ustaca birleştirmeyi başaran Rönesans ressamı yeniden örnek alınmaya başlandı. Özellikle Yüksek Rönesans devrinin sanatında insan bedeniyle mekanı mükemmel bir sentez içinde yoğuran ustaların ruhsal derinliğine hayranlık duyuluyordu.



(resim 11) Titian "Portre"



(resim 12) Raffael "Castiglione'nin portresi"



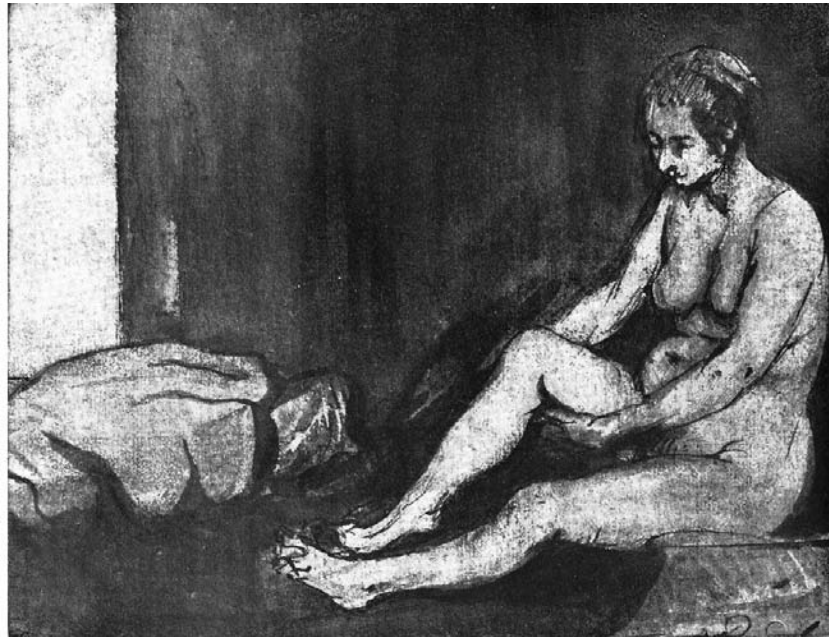
(resim 13) Rembrandt "Raffaello'nun Castiglione"



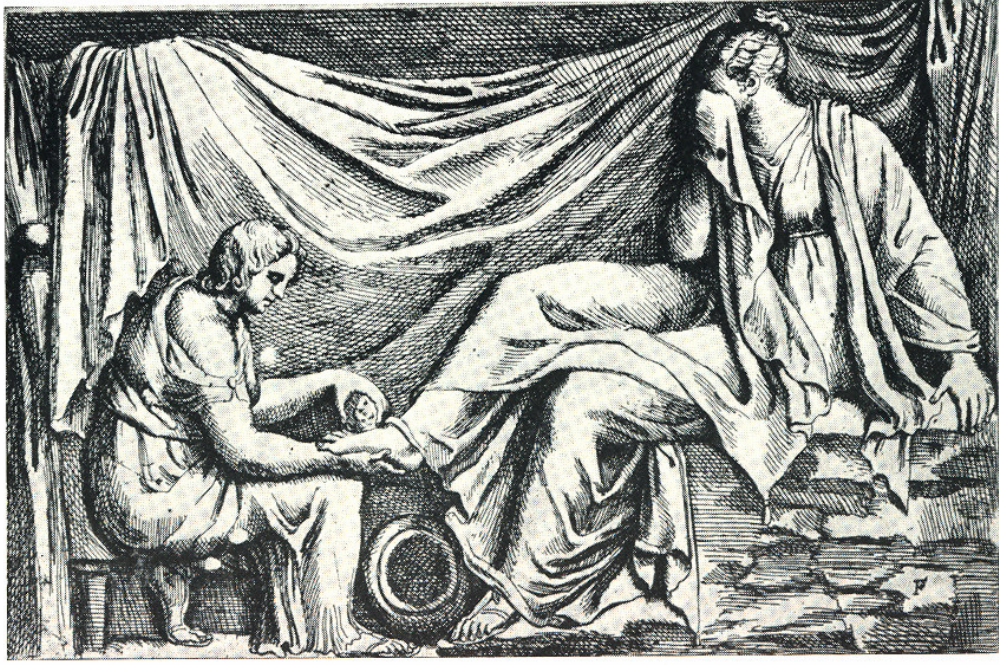
(resim 14) Rembrandt "Otoportre"

Rembrandt 1624 yılında kısa süreliğine Pieter Lastman'ın (1583-1633) yanında çıraklık yapmıştır. “Rembrandt’ı, hümanizma aşkı ve yapmacıklardan nefreti ve dirimsel dinamiği; barok ve klasik manifestoyu içeren gününün geleneksel akademizmine isyan ettirmişti. Barok’un hareketini, türbinalliğini, dramatik ışığını çok ustaca kullanmış fakat dayandığı duygusal klişeleri ve retorikini asla hazmedememişti. Buna karşılık, doğruluğu dolaysız sunmasını sağlayan, pre-maniyerist anlayış ve sadeliğin olduğu desenle temellenen bir sanat oluşturmuştu.” (Kenneth, 1966) Sanatını oluştururken de ustaların çalışmalarından çok sayıda kopya çalışmıştır. İncelediği bu ustalardan bazıları Leonardo (bkz. Resim 4), Raffaello (bkz.resim 12), Mantegna (bkz. Resim 1-), Tiziano’dur.

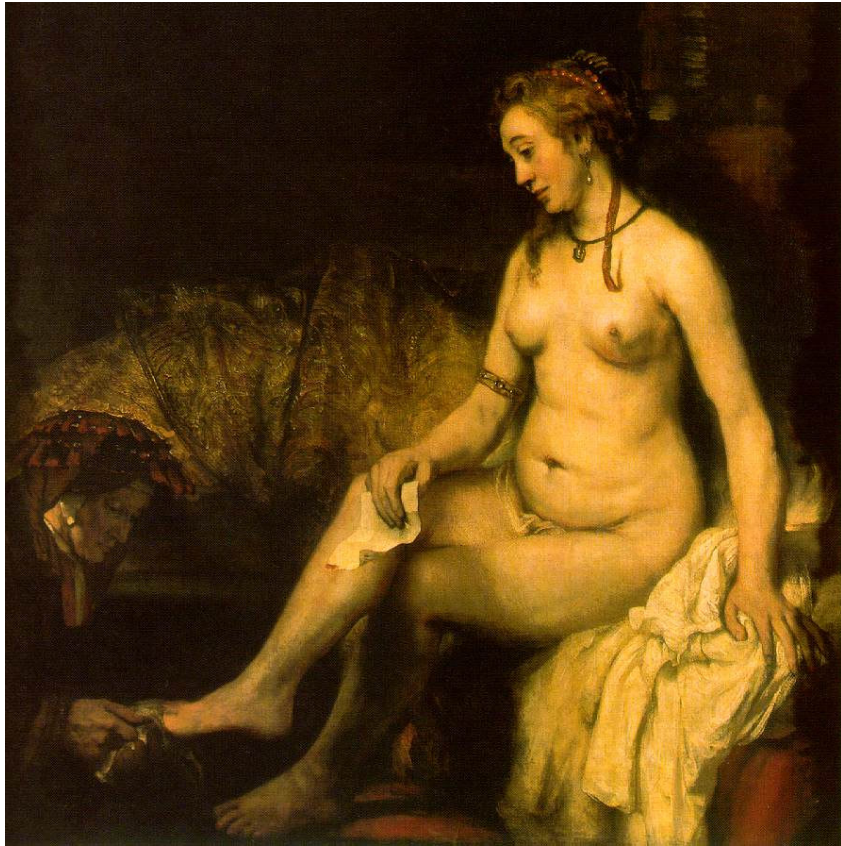
Ayrıca (resim 17)’ görülen yağlıboya için Rembrandt önce, çıplak modelden desen çalışması yapmıştır. Bu desen çalışması (resim 15) için modelin duruşu ve kompozisyon için Fronçois Perrier’in gravürüne (resim 16) bakmıştır. Ve daha sonra yaptığı yağlıboya resimde aynı konuyu, aynı kompozisyonu kendi üslubunda yorumlamıştır. İlginçtir ki Rembrandt’ın örnek aldığı Perrier’in resmi de antik çağ rölyeflerinden çalışılmıştır. Yani şöyle bir sıralama oluşmuştur, Önce Perrier antik çağ rölyeflerinden birine bakarak bir gravür çalışmış ve daha sonra Rembrandt’ta Perrier’in yaptığı rölyeften esinle “Yıkana Kadın” resmini yapmıştır.



(resim 15) Rembrandt “Yıkana Kadın” resmi için ön çalışma



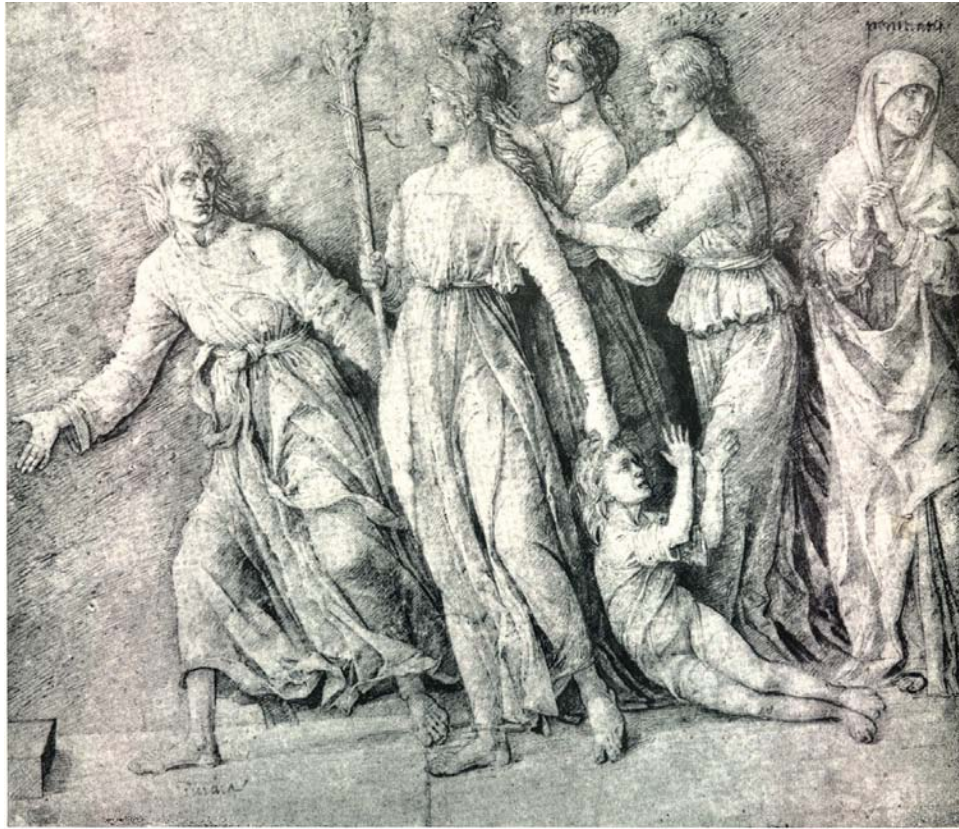
(resim 16) Franois Perrier “Antik rölyef”ten gravür çalışması”



(resim 17) Rembrandt “Bathsheba”

“Bütün büyük sanatçılar öncülerinin eserlerini çalışmışlar ve ihtiyaç duyduklarını ödünç almışlardır, fakat pek azı Rembrandt kadar kapsamlı olma veya kendine mal etme gücü gösterebilmiştir. O, olağanüstü kendi kendini yetiştiricidir. Gerçekten Rembrandt imajinasyonunun gücüyle daha önceki ressamlardan aldığı resimsel düşünce ve motifleri öylesine tamamen yeniden biçimlendirmiştir ki ara dönüşüm safhalarını bilmeden ayırtına varamayız.” (Kenneth,1966)

Rembrandt’ın sanatına kaynaklık eden başlıca ustalardan biri de Mantegna’dır. Mantegna’nın birçok resminden bire bir kopya yapmıştır.(resim 18) Bunun yanında bazı resimlerinde ise yalnızca esinlenmiştir.(bkz. resim 2)



(resim 18) Mantegna “The Calumny of Apelles”ten detay



(resim 19) Rembrandt "The Calumny of Apelles"



(resim 20) Mantegna "The Entombment"



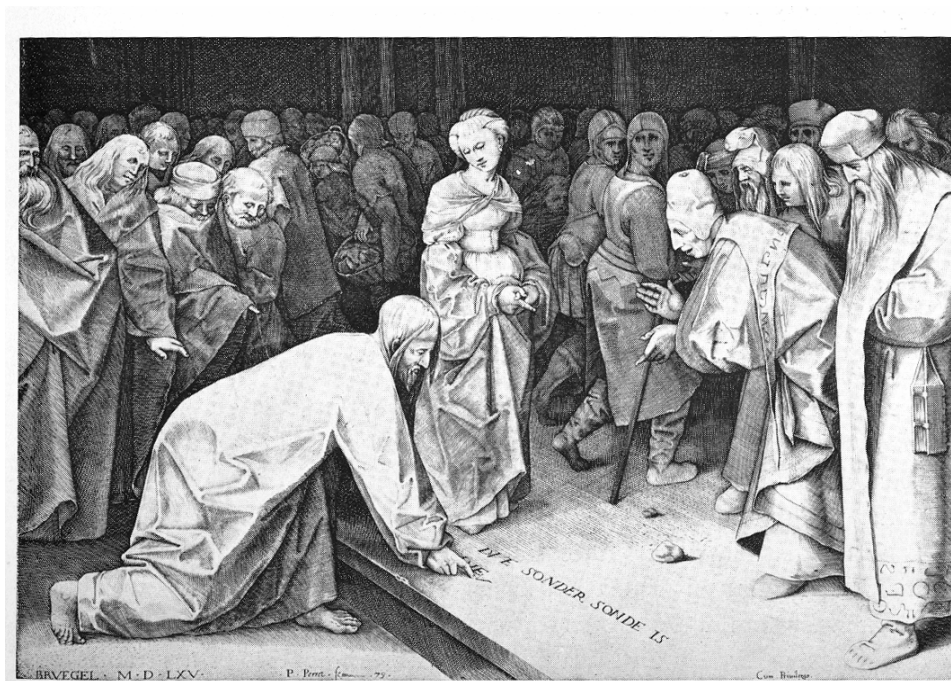
(resim 21) Rembrandt "The Entombment"

"...mekan tasarımlarında Tiziano ve Palmaile Giorgione'dan (1478-1510) kaynaklanan İtalyan etkisi yadsınamaz. İsa, Emmaus'ta Veronese (bkz. Ekler 4) (1528-1588) yakındır , pencerede genç kız, Jacopo Bassano'yu (1510/18-1592) çağırıştırır ve en mükemmel eseri üç haç gravürü Mantegna etkisi gösterir." (Larousse Dictionary of Painters, 1989)

(resim 22) Jacopo Bassano'ya ait bu resimle, (resim 23) Pieter Brueghel'e ait olan resmi konusu aynıdır: İsa ve yetişkinler. Ancak dikkat çekici olan kompozisyonlarındaki benzerliktir. Özellikle yere eğilmiş olarak betimlenen İsa figürleri neredeyse aynıdır. Hemen hemen aynı dönemlerde yaşamış olan bu iki ressamdan hangisinin diğerinden etkilendiği bilinmemektedir. (resim 24) Rembrandt'ta aynı konuyu kopya ederek çalışmıştır; Bassano'nun resminin etkisi görülmektedir.



(resim 22) Jacopo Bassano "Christ and the Adulteress"



(resim 23) Pieter Brueghel "Christ and the Adulteress"



(resim 24) Rembrandt " Christ and the Adulteress"

Rembrandt'ın (resim 27) bu resmi ise Soutman'ın resmini (resim 26) kaynak olarak yaptığı bir resimdir. Kompozisyon, figürün hareketi iki resimde de neredeyse aynıdır. Rembrandt bu resmi kendi tarzıyla yorumlamıştır. Soutman da bu resmi (resim 26) Rubens'in resminden (resim 25) kendi üslubuyla kopya etmiştir. Birbirinden beslenen bu ressamın resimleri temelde aynı olabilir ancak her resim ressamına aittir ve birbirinden farklı özgün birer eserdir. Çünkü üç ressam da aynı konuyu kendi üsluplarına göre gerçekleştirmişlerdir.



(resim 25) Rubens "The Rape of proserpine"



(resim 26) Soutman'ın Rubens'in "The Rape of Proserpine"



(resim 27) Rembrandt "The Rape of Proserpine"

Katolik ülkelerde Cizvit tarikatı, kilise gücünü artırma konusunda önde gelirken aynı zamanda sanatın gelişmesine de katkıda bulunurlar. İspanya, Flaman ülkesi ve Avusturya bu tarikatın etkisi altındadır. Sanatı yönlendiren ikinci güçte sarayın mutlak egemenliğidir. Hollanda’da ise durum başkadır. Reform artık Hollanda’ya girmiştir. Hollandalılar Protestan olmuşlar ve krallık ile kilise de İspanyol egemenliğini yenmişlerdir. Burada nüfusun büyük bir bölümü burjuvalardan oluşuyordu. Sanatta burada artık kilisenin ya da aristokratların desteğinde değil, burjuva sınıfının elindedir. Bunların gerçeklikle ilgisi başka bir görünümde ve her türlü taşkınlığa karşı çıkarlar.

17. yüzyıl Hollanda resmi en dar anlamda, bir dış görünüm resmidir. Boyutları küçülen resimlere, daha çok burjuva evlerinde rastlanır. Günlük yaşamdan sahneleri anlatan bu resimler ve natürmortlar yani, bilinen bir gerçeğin, gerçekliğin inceden inceye yansıtılması önemsenmektedir.

“Işığı alışılmışın dışında kullanışı çağdaşlarında ve izleyen yüzyıllarda başka sanatçılarda da hayranlık uyandırmıştır. Georges de la Tour (1593-1652) gibi Fransız sanatçılar, özellikle de 17. yüzyılda Roma’da bulunan Hollandalı ressam Caravaggio’nun (1573-1610) üslubunu öylesine benimsemişlerdir ki, çağdaşları tarafından bile artık “Caravaggio’cular” ya da “Caravaggio Ekolü” olarak adlandırılıyorlardı. Georges de la Tour (resim 32), Caravaggio’nun dramatik açık-koyu renk efektlerini devralan resamlardan biridir. Fransız “Caravaggio Ekolü”nün en ünlü temsilcisi sayılır. Çoğu ekolün onu meydana getiren ressam ya da resamlardan çok daha sonra ortaya çıktığı düşünülürse, bu, gerçekten de şaşırtıcı bir gelişmeydi. Caravaggio hayattayken, Hollandalı Carel van Mander “Günümüzde Roma’da Yaşayan İtalyan Sanatçıları” isimli bir kitap yayımladı. Eserde küçük bir bölümde genç ressam Caravaggio’ya ayrılmıştı. Caravaggio’nun üslubunun geniş sanatçılar arasında oldukça fazla taklitçi bulunduğu not edilmişti.” (Krausse,2005:35)



(resim 28) Georges de la Tour “Doğum” ,1644

“...Sadece tekniğini arılaştırması ya da geliştirmesi açısından değil, arayışını doğaya ve ışığa yöneltmesi, belli kaynaklara ve konulara yönlendirmesi bakımından Caravaggio’nun gerçek öğretmeni kimdir? Hakkında pek az şey bilinen bu yıllar içerisinde, sanatçının doğa gözlemi konusunda belli bir zevk sahibi olduğuna ve daha önceden Lombardiya geleneğinde görülen çözümlemeleri uyguladığına kesin gözüyle bakılmaktadır. Eğitiminin temelini Rönesans resmi oluşturur; bunlardan özellikle canlı ve gerçekçi betimlemeleriyle göze çarpan Foppa’nın çalışmaları, perspektif ustası Mantegna’nın yapıtları, Giulio Romano’nun (1492/99-1546) freskleri ile Campi kardeşlerin Maniyerizm’i belirgindir. Caravaggio’nun eğitim almak amacıyla Milano’nun ve yaşadığı çevrenin dışına, hatta Venedik’e seyahat etmiş olması da ihtimal dahilindedir. Moroni (1520/24-1578), Moretto (1498-1554) ve Savoldo (1508-1548) gibi renkleri Venedik etkisi taşıyan ve yapıtları Giorgione (1476/8-1510), Lotto (1480-1556) ve Tiziano’yu andıran Brescialı sanatçılar sayesinde Venedik resmini de tanıdığı düşünülmektedir. Brescialı ressam ve

özellikle eserlerinde ışığın incelenmesine ağırlık veren Savoldo, Caravaggio için büyük önem taşımaktadır.

Savoldo içsel ışığı betimlemesinde, karanlık arayışlarında (İsa'nın Doğumu'nda da görüldüğü gibi; 1540, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia) ve bunların yanında yapay ışığı kullanmasında olağanüstü bir şiirsellik yakalamıştır. Bu özellikleriyle Savoldo, Caravaggio tarzı ışık kullanımının öncüsü sayılır.” (“Art Book Caravaggio”, 2002: 20)



(resim 29) Giovanni Girolamo Savoldo “İsa’nın Doğumu” 1540

Caravaggio’nun yaklaşık 1597-98 yıllarında yaptığı “Ludovisi Duvar Resmi” (resim 30) sanatçının bilinen tek duvar resmidir. Bu resimdeki alttan görülen figürlerin enine vurgulanmış bedenlerinde Mantegna etkisi oldukça belirgindir. (bkz. Resim 1)



(resim 30)Caravaggio "Ludovisi" 1597-98

Caravaggio'dan etkilenen sanatçılara geri dönersek; "Utrecht'li Caravaggio'cular" dan da bahsetmek gerekir. Örnek aldıkları büyük ressamın ışığı kullanım tarzını ve kompozisyonlarını Hollanda resminde karakteristik bir yer tutan gündelik motiflerle bağdaştırıyorlardı. Örneğin Gerrit van Honthorst (1590-1656) dışçı sahnesini (resim 31) tam Caravaggio üslubunda betimlemiş, kullandığı ışıkla olaya esrarengiz ve mahrem bir hava vermiştir.



(resim 31) Gerrit van Honthorst “Dişçi”, 1622

Rubens’te İtalya’da kaldığı uzun süre boyunca Carracci (1560-1609) ve Caravaggio’nun eserleri kadar Yüksek Rönesans’ın ustalarını da inceleme fırsatı bulmuştu. Eserlerinde bütün bu ressamların izlerini bulmak mümkündür. Resimleri yapı, ritm ve kompozisyon dağılımı açısından Michelangelo’yu, hatta Raffaello’yu hatırlatır. Renkleri itibariyle Tiziano ve Veronese’yi gözümüzün önüne getirebiliriz. Caravaggio’dan resimdeki dramatik atmosferi ve ışık kullanım tarzını almıştır. Ancak bütün bu tek tek sayabileceğimiz örnekler Flaman ressamın fırçasında yepyeni, kişisel bir üslupta bütünleşir, kaynaşırlar. Rubens’in resimlerindeki canlılık ve ustalık, neşe ve keyif, çağdaşlarında tahmin edilebileceği gibi büyük beğeni uyandırıyordu. Atlar resimlerine, portrelerine, av ve mitoloji temalarına, Hollandalıların van Eyck’tan (1390-1441) bu yana alıştığı o gerçekçi havayı katmayı ustalıklı becermiştir.

Caravaggio’dan etkilenen bir diğer ressam da İspanyol Bartolome Esteban Murillo’dur (1618-1682). Ressam, Caravaggio’nun, ışığı kullanım tarzından, hayata çok yaklaşan gerçekçi üslubundan ve sıradan insanları mağrur bir biçimde

betimlemesinden etkilenmiştir. Murillo'da modellerini Caravaggio gibi sokaktan seçmiş; tıpkı İtalyan usta gibi o da bu sıradan kişileri dinsel bir atmosfer içinde tıpkı bir aziz gibi resmetmiştir.

Caravaggio'nun kendi ressam kişiliğini oluştururken Mantegna'dan, Savoldo'dan, Tiziano'dan, Moroni ve Moretti gibi usta ressamların eserlerinden nasıl etkilendiyse; ondan sonra gelen ressamlar için de kendi eserleriyle Caravaggio kaynaklık etmiştir. Ondan etkilenen ressamlarda sanat tarihindeki diğer ressamları etkilemeye devam etmiştir. Burada önemli bir şey ortaya çıkmaktadır: Sanatçılar yeni bir şeyler üretme sürecinde mutlaka daha önce yapılmış ürünlerle bağ kurmak zorundadırlar. Bu sanat tarihi boyunca böyle olmuştur, bu şekilde devam edecektir.

Poussin'de (1594-1665) kendini yetiştirme aşamasında Vatikan'daki ustaların eserlerini durmadan incelemiştir. Poussin zamanındaki hiçbir ressamın yapmadığı kadar Antik mitoloji ve felsefeyle ilgilenmiş, Rönesans sanatını derinlemesine incelemiştir. O da aynı Rönesans ressamları gibi formla içeriği bağdaştırmaya, yapıtın içerdiği mesajla dış görünümünü uyum içine sokmaya çabalıyordu. Onun epik manzaraları birlikteliğe, uyuma ve güzelliğe duyulan ebedi özlemin açılımları haline gelmiştir. Hem betimlediği motiflere, hem de motifleri işleyiş tarzına yansıyan temaları Poussin'in manzara resimlerini Cezanne'a kadar kendisinden sonra gelen birçok sanatçı için ilginç hale getirdi.

2.3 Rokoko ve Neo-Klasizm Dönemi

“18. yüzyılın özellikle ilk yarısında Avrupa’da yaygınlık kazana bir sanat dönemidir. Bu dönemde Avrupa’da revaçta olan İtalyan Barok sanatından ve Fransız saray dekorundan türeyen bir sanat üslubudur. 18. yüzyılın ikinci yarısında yerini Neo-Klasizm’e bırakan bu üslup, bol ışıklı, zengin bir süsleme anlayışına dayandırılmıştır.” (Eroğlu, 1997:219) Bu dönem içinde Watteau (1684-1721), Fragonard (1732-1806), Boucher (1703-1770), Hogarth (1697-1764), Chardin (1699-1779) ve Gainsborough (1727-1788)önemli ressamlardır.

Bu ressamlardan Fragonard, Chardin ve Bocher’dan dersler almıştır. Ayrıca “Fragonard, kariyeri boyunca değişik tarzlar üzerine çalışmıştır. İtalya’ya yaptığı yolculukları sırasında Venedik tarzı resimlerden fazlasıyla etkilenir. Belki de Hollanda’da kaldığı yıllarda, Rembrandt’ın fırça vuruşlarından esinlendi; ancak her resimde kendine ait bir tarz geliştirmeyi ihmal etmedi. Yaptığı portrelerde, onun sonderece hızlı fırça vuruşlarına sahip olduğu açıkça görülebilir.(Akbulut,2006:60)

Fragonard nasıl başka ressamlardan etkilenmişse, onun resimleri de birçok ressama ilham kaynağı olmuştur. Özellikle “aldatma” konusu üzerine yapılan birçok resim Fragonard’ın “Dolap” adlı baskı resminden esinlenmiştir. Bu resimde dolapta saklanan bir erkek, öfkeli bir eş ve bir kadın ve tüm bu figürleri arkası dönük olan ve ağlayan bir kadın vardır. Ayrıca bu resim, ressamın diğer resimlerinin bazılarında duvarda asılı bir tablo olarak karşımıza çıkar. Bu da kendinden önceki ustalardan aldığı bir özelliktir kuşkusuz. “Ama Fragonard, yaptığı kıvrımlarla ve karakter jestleriyle Rokoko kültürüne bağlı kalırken, aynı zamanda Fransa’da doğmuş olan Neo-klasik tarzında izlerini taşır. Onun tablolarında çok bilinen tarihi sahneler ve düzenlemelere çok sık rastlanmaz.”(a.g.e. :61)

Genel olarak Rokoko sanatı ve ressamlarına bakıldığında görülen şudur ki: “Fransız Rokoko ressamı artık Poussin’in geniş yüzeyli, belirgin konturlara sahip, kuralcı ve klasik üslubundan hazetmiyorlardı. Yeni mihenk noktaları Rubens’ti.

Aradıkları yaşama zevkini ve hafif erotik atmosferi, canlı renkleri, dolgun malzemeyi, anlatımı zirveye taşıyan kompozisyon şeklini Flaman ressamın eserlerinde bulmuşlardır.” (Krausse,2005: 46) Ancak burada ilginç bir nokta vardır; Rubens’in resimlerinde Poussin etkisi vardır. Resim 32 ve 33 ye bakıldığında dizinin üzerine çökmüş olan iki erkek figürün benzerliği oldukça açıktır.



(resim 32) Poussin “Et in Arcadia Ego” 1637



(resim 33) Rubens “Allegory on the Blessings of Peace 1629-30

Yaklaşık yüz yıl önceden Yunanlıların net çizgilerini resmine örnek alan Poussin “Rubenist”lerin sözünün geçtiği bir dönemin ardından Neo-Klasikler tarafından yeniden keşfediliyordu. Onun berraklığı ve netliğiyle, Rubens’i örnek alan Rokoko sanatından ayrılan ve çizgiyi ön plana çıkartan üslubu, Neo-Klasizm’in “saflık” idealine denk düşer. “İyi ve doğru”, ahlaken bozulmamış olan gerçeklik ancak bu saflıkla temsil edilebilirdi.

2.4 Romantizm Dönemi

“19. yüzyılda sanatta meydana gelen üslup ve konu farklılıkları bilimsel ilerlemeye bağlı sosyal değişimlerin yaşandığı 18. yüzyılın getirisidir. Sınıfsal farklılıklar, asillerin ve rahiplerin sahip olduğu ayrıcalık, zenginleşen burjuvazinin politik güce sahip olma isteği ve bilimsel gelişmelere tezat oluşturan din, Fransız Devrimini hazırlayan koşullardır. Aydınlanma dönemiyle insan akılla gerçeğe vararak, gelenek ve vahiyden bağımsız bir varlık olarak özgürleşiyordu.” (Gilje ve Skirbekk, 2006: 316)

Resim, geçmiş ve gelecek arasındaki bağı, tarihsel gerçekleri, güncel olayları, yaşananları, duyguları anlatır. Ancak sanatsal oluşum, tüm bunların yanında özgün anlatımla var olabilir. Aksi taktirde, “tarihsel fikir ve katmanlar zemininde kalıplaşmış ürünlerle sınırlı kalınacağı kaçınılmazdır. Örneğin, Fransız Devrimi, onu anlatan bir çok resimle –bu dönemi yansıtmanın yanında- bazı sanatsal yaratımlarla zenginleşmiş bir dönemdir. 1789-1815 yılları arasında savaşların çok yaşandığı Avrupa’da, özellikle Fransa’da, özgürlük, tüm baskıcı eğilimlere karşı olma, eşitlik ve adalet kavramlarıyla güçlenmiştir. Bu dönem resim sanatında tarihi ve savaş konulu resimlerin fazla işlendiği dönemdir. Devrimi yansıtan birçok yağlıboya tablo, romantizm ağırlıklı eserlerdir.”(Bulut, 2003: 13)

“Romantizm, klasik resim kurallarına karşı, insan ve doğanın yeni bir biçimde anlatımıdır. Konu seçimi ve yorumu özgürce gelişir. Bu durumda devrimin özünde olan, toplumsal değişim, yeni düşünce yapısının baskıcı eğilimlere karşı olma durumu ile, romantizm akımı arasında, öz benzerliğinden bahsedilebilir. 1800’leden sonra belirginleşen romantizmden Fransızlar özgürlük, kardeşlik, devrim kavramlarının pekiştirilmesi yönünden yararlanmışlardır.” (Gatellier, 1994: 281)

Almanya’da Romantizm döneminin oluşum sürecinde, Almanya’daki sanatçı kuşağı, yaşanan toplumsal krizlere karşılık olarak kendi iç dünyalarına sığınarak tepki verdiler. “ Çok uzak bir geçmişte kalan günlere, örneğin Ortaçağ’a karşı derin bir özlem duyuyor, o zamanlar insanların kendileriyle ve dünyayla barışık yaşadığını

düşünüyorlardı. Asıl mesleği mimarlık olan Karl Friedrich Schinkel'in (1781-1841) “Su Kenarındaki Gotik Katedral” adlı resmi, işte böyle bir tarihsel ve nostaljik yansımadır. Aynı şekilde “Nazerenler” adıyla anılan Friedrich Overbeck(1789-1869), Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) ve Franz Pforr (1788-1812) da İtalya'daki Erken Rönesans ve Almanya'daki Dürer devrinin resmini örnek alıyorlardı. Sanatçılar geçmiş kültür devirlerine nostaljik bir özlem duyarken bir bakıma Klasizmle akrabalık içinde olduklarını fark etmezler. Öte yanda tarihselcilikleriyle Klasizmin akılcı tutumunu eleştirdikleri de söylenebilir.

Alman Romantizminin en önemli ressamı Caspar David Friedrich'in (1774-1788) formüle ettiği gibi, sanat eseri artık “iç sesimizin bir ifadesi” haline gelmişti. Ama bu yeni öncelikler, doğayı incelemenin ihmal edilmesi anlamına da gelmiyordu. Tersine, Romantikler, ressamlığın zanaat kısmı söz konusu olduğunda akademik geleneklere bağlı kaldılar. Yaptıkları harikulade eserler bugün de Batı sanatının doruklarında gezinmektedir.” (Krausse, 2005: 56)

Fransız Romantiklerine gelindiği zaman Delacroix'in tarzı gözümüze çarpar. Gerek renkleri gerekse kompozisyon yapısıyla kendisinden sonra gelen kuşağı etkilemiş olan ressam da; Velazquez (1599-1660) ve İngiliz romantik sanatçı John Constable'dan (1776-1837) etkilenmiş ve kendi resimsel kimliğini bulmuştur. John Constable'dan esinlenen sanatçılar arasında yalnızca Delacroix (1798-1863) değil, 1830'lu yıllarda “Açık Hava Ressamlığı”nı başlatacak olan “Barbizon Okulu”da vardır. “ –Resim yapmak hissetmenin farklı bir biçimidir - diyen John Constable manzara resimlerinde doğayı abartılı biçimde idealize eden geleneksel kompozisyonlara sırt çevirmişti. Nasıl ki Fransızlar Rubens'in izinden gittiyse İngiliz sanatçılar da doğanın hikmetine aynı gözlerle baktıklarını düşündükleri Hollandalı Barok ressamı örnek almışlardır. Hayranlıkla izledikleri bir başka ressam da uyumlu ve biraz da “esrik” manzara resimleriyle tanınan Fransız sanatçı Claude Lorrain ‘di. (1600-1682)” (a.g.e.: 63)

Fransız romantik resminin öncüsü Delacroix'den sonra en önemli temsilcisi Gericault'dur (1791-1824). Gericault'un en önemli resimlerinden biri “Medusa'nın

Salı”dır (1819). Gerçek bir deniz faciasının anlatıldığı bu resim için Gericault, kapsamlı bir araştırma yapmış, hatta sağ kurtulan denizcilerle konuşup, ölenlerinde eskizlerini çizmiştir. Bu resimdeki çoğu çıplak bedenler heykeli andırır. Figürlerdeki üç boyutluluk ve tüm resmi son karesine kadar doldurarak yarattığı etki akla Michelangelo’yu getirir. “ Resmin etkisi, kazazedelerin son umutla sığındıkları salın taşıdığı sembolik anlamdan da kaynaklanır kuşkusuz.Kazanın ardından sala çıkmak, Romantizmin repertuarına çok uygun düşen geniş anlamlı bir metafordur. Resimdeki dolaysız gerçekçi üslup bu sembolik anlamlarla birleşerek Rubens ve Velazquez gibi Barok ressamların eserlerinde görülen Patos’u yaratır. Gericault bu iki ressamı sıklıkla kopya etmiştir.” (a.g.e. :60) Delacroix da bu resimden etkilenmiş ve “Dante Kayığı”(resim 35) adını verdiği resminde “Medusa’nın Salı”na (resim 34) çok benzeyen bir kompozisyon tasarlamıştır.



(resim 34) Gericault “ Medusa’nın Salı” 1819



(resim 35) Delacroix "Dante'nin Kayığı" 1822

III. BÖLÜM

MODERNİZM SONRASI RESİM EĞİTİMİ VE GELENEĞİN PAYI

3.1 Empresyonizm ve Post-Empresyonizm Dönemi

*“Yeni sanattan söz etmek gerekmez;
sözü edilen sanatsa o zaten yenidir.”*

Shöenberg (Lynton, 1997:42)

Modernizmin tanımını ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte, sınırları belirlemek adına, araştırmada, Empresyonizm ve sonrası, Modernizm çerçevesi içinde ele alındı. Değişik kaynaklarda farklı zamanlar belirlenmiştir. “Modernizmin karakteristiklerini ve dönemini saptamak zor olduğu gibi modernizme yol açan genel toplumsal ve kültürel güçleri saptamak da aynı şekilde zordur. Pek çok tarihçiye göre modernizm 19. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi. Birinci Dünya Savaşı’nın dehşeti, ilerleme inancını neredeyse doğmadan öldürüyordu ama teknolojik ve toplumsal değişim hızını kesemiyor, bunların şaşırtıcı etkilerini durduramıyordu.” (Shiner, 2004: 370)

Biraz geriye dönülürse, 19. yüzyılın başlarına doğru; “Manet ve izleyicileri, Yunanlıların biçimlerin betimlenmesinde gerçekleştirdiklerine eşdeğerde bir devrimi, renklerin betimlenmesinde gerçekleştirdiler. Onlar, doğaya baktığımızda, her nesnenin kendine özgü tek bir renk yerine, gözümüzde ya da daha doğrusu beynimizde bir araya getirdiğimiz birçok renk tonundan oluştuğunu keşfettiler. Bütün bu buluşlar, ne bir anda ne de tek bir kişi tarafından gerçekleştirildi.” (Gombrich, 2004: 514)

Manet, 1850-56 yılları arasına Fransız saray ressamı Thomas Couture'un atölyesinde resim eğitiminden geçtikten sonra Hollanda'ya, Avusturya, İtalya ve İspanya'ya geziler yaparak burada eski ustaların eserlerini kopya etti ve çalışmalarda bulundu. Özellikle İspanyol resminden çok etkilenmiştir. Velazquez ile Goya'nı etkisi eserlerinde uzun süre kendisini hissettirmiştir. Modern sanatçılardan özellikle Courbet (1819-1877) ve Delacroix'nın yapıtlarına ilgi göstermiştir. Ayrıca Manet'in resimlerinde görülen asimetrik kompozisyon, saf ve düz renklerin kullanımı, biçim sadeliği, arka plan boşluğu ve perspektife farklı yaklaşımı nedeniyle Japon estamplarının etkisinden sözedilebilir. Buna örnek olarak Manet'in "Kasap Dükkanı Önündeki Kuyruk" (bkz. resim 36) adlı resmiyle Hokusai'nin "Şemsiyeli Grup" (bkz.resim 37) adlı resmi verilebilir, etkilenme açıkça ortadadır.



(resim 36) Manet "Kasap Dükkanı Önündeki Kuyruk"
1870-71



(resim 37) Hokusai "Şemsiyeli Grup"
1812-14

"Kırda Yemek (resim) adlı resmi 1863 Paris Sanat Fuarı'nın jürisi tarafından reddedilen resimlerin sergilendiği Salon des Réfuses'de (Reddedilenler Salonu) müthiş bir skandala yol açmıştı. İki giyinik erkeğin arasında çıplak oturan kadın müstehcen bulunmuş, resmin sanata layık olmadığı iddia edilmişti. Halbuki Manet

klasik bir resim repertuarından alıntı yapıyordu: Maksudı Raffaello'nun da betimlediği "doğada nü" figürünün bir çeşitlemesini sunmaktır." (Krausse, 2005, 71)

"Degas (1834-1917) büyük Fransız ve İtalyan ustalarının sanatından derinden etkilenmiş ve hayatını onların meslek sırlarını öğrenmek için eserlerin taklit etmeye adanmıştır. 1857'de Roma'yı ziyaret ettiğinde gördüğü sanat eserlerini takıntı derecesinde sürekli çizerek 28 tane resim defteri doldurmuştur. 1860'ta elinde Rönesans ve Klasik döneme ait çalışmaların 700 civarında kopyası oluşmuştu. Degas meslek hayatının başında Eugene Delacroix'dan, özellikle de Jean Auguste Dominique Ingres'den (1780-1867) çok etkilenmiştir. Yaşamı süresince Ingres'den ve Delacroix'nın çalışmalarından 20 tablo ve 28 desen elde etmiştir. Degas ilk başlarda, eski Yunan'dan manzara çizip klasik okul anlayışını yansıtan resimler yaparak bu en çok sevdiği ressamlarla rekabete girdi ama çok geçmeden yaptığı bu resimlerin modasının geçmiş olduğunu ve yeni konular araması gerektiğini fark etti. Ressam Gustave Courbet ve Edouard Manet, yazar Charles Baudelaire ve Emile Zola gibi gerçekçi çağdaşlar sanatı, eski Yunan'dan alınan aşk manzaraları ya da temalarından ziyade gerçek hayatı yansıtmaya gerektiğine inanıyorlardı. Bu etkiler, özellikle de Manet'nin görüşleri, Degas'nın modern hayatın muhteşem bir konu kaynağı olabileceğine inanmasını sağladı. Degas bundan sonra etrafındaki gerçek dünyaya yoğunlaştı." (Spence, 2000: 4)

Degas kendi sanat oluşumunu şöyle ifade eder: "Hiçbir sanat benim sanatımdan daha az kendiliğinden oluşmuş bir yapıda değildi. Benim yaptığım, büyük ustaların çalışmalarının ve fikirlerinin ürünüdür. Ne ilhamdan, ne kendi kendine oluşumdan, ne de ölçü ve dengeden anlarım." (Spence, 2000: 6) Degas'ın samimiyetle ifade ettiği durum aslında araştırmanın özeti niteliğindedir. Bir sanatın ya da bir sanatçının oluşumunda muhakkak geleneğin payı vardır; en çağdaş akımlar ve sanatçılar içinde bu geçerlidir.

Degas, Çin ve Japon sanatıyla da ilgilenmiş; Utamaro'nun (1754-1806) resimlerin de (resim 38) kullandığı bazı konulardan etkilenmiştir. Bu esinle saçını tarayan yada taratan kadınlar konusunda bir dizi resim (resim 39) yapmıştır.

Kadınların saçlarını taramaları, giyinmeleri, banyo yapmaları gibi sahneler Japon sanatçıların eserlerinde sıkça görülen sahnelerdir. Degas'da bu konuları büyük bir ustalıklarla kendi resimlerinde işlemiştir. Bu resimlerde İngres'in etkisi de hissedilir.



(resim 38) Utamaro “Arkadaşının Saçını Tarayan Kız”1797



(resim 39) Degas “Saçını Taratan Kadın” 1886

Renoir (1841-1919) Empresyonizmin önemli sanatçılarından. Ancak 1880’den sonra İzlenimci resme sırt çevirdi. Net ve bilinçli kompozisyonları, sert konturları yeğleyen İngres’e ve diğer Neo-Klasik ressamalara öykünen resimler yaptı. Renoir ancak ömrünün son yıllarında yeniden saf izlenimci resme geri dönmüştür. Diğer çağdaş ressamlar gibi Japon sanatı etkisine kapılmamıştır, hatta bu konuda çok katı davrandığı bile söylenebilir. Ancak bazı resimlerinde bu etki hissedilir. “Şemsiyeler” resminde (bkz. Resim 40), Japon sanatında çokça kullanılan bir obje kullanılmıştır. (bkz. Resim 41)

Monet’te Japon sanatından beslenen sanatçılardandır. Ancak onun erken dönem resimlerinde bu etki tam olarak hissedilmezken, 1875 ‘de yaptığı “Japon” adlı resminde ve de “Japon Köprüsü” adlı resminde (bkz. Ekler 8) oldukça açık olarak

ifade edilmiştir. Bu etkilenmenin önceleri hissedilmemesinin nedeni Monet'in resim tekniğindendir. Çünkü Monet boyayı zengin bir şekilde ve tabakalar halinde sürmüştür, böyle olunca Japon sanatının öğeleri fark edilmez hale gelmiştir.



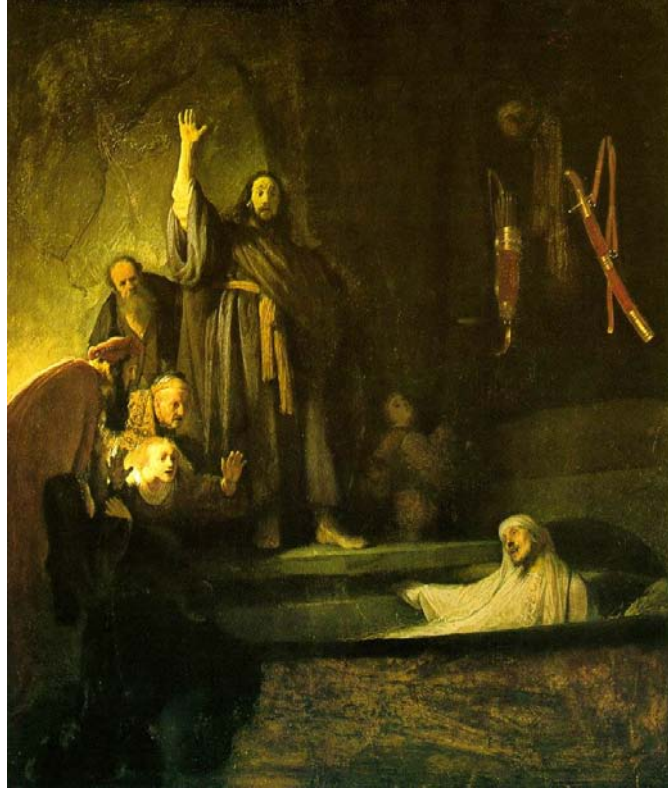
(resim 40) Renoir “Şemsiyeler” 1881



(resim 41) Hiroshige “Yağmurlu Bir Gecede Genç Bir kadın” 1811

Van Gogh (1853-1890) Paris'e ilk geldiğinde antikacıdan uygun fiyata aldığı Japon ağaçbaskı resimleriyle odasının duvarlarını donatmıştı. Böylece tüm sanat yaşantısını etkileyen Japon resmiyle ilk ilişkisi burada başlamıştır. Van Gogh, bu yıllarda Kraliyet Akademisi'nde antik heykellerin alçı kopyalarını yapmaya başlamıştır. Ancak antik güzellik anlayışının katı kuralları Van Gogh'a itici gelmiştir. Bu arada Barok sanatın büyük ustası Rubens'in yapıtlarını görüp etkilenmiş: Katolik kökenli Barok ressamının yapıtlarındaki renk cümbüşü, kıvrak biçimler ve geniş kütleler, Felemenk Resim Okulu'nun denetimli ciddiyetinden uzaklıkları açısından dikkate alınması gereken bir seçenek oluşmuştur. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ile Emile Bernard'ın da öğretmeni olan Cormon'un

atölyesinde Van Gogh üç ay kadar eğitim görmüştür. Bu dönem içinde resimlerinin çoğunluğunu oluşturan işçi, köylü konularından kısa bir süreliğe uzaklaşmıştır.



(resim 42) Rembrandt “Lazarus’un Dirilmesi” 1630-31



(resim 43) Van Gogh “Lazarus’un Dirilmesi” 1890

Ayrıca Van Gogh uzun süre Delacroix'nın renk kuramlarını incelemiştir. Bu incelemeler sonucunda edindiği en önemli bulgu –renğin özerkliğine ilişkin görüşleri bir yana- tamamlayıcı karşıtlıklar olgusuydu. Van Gogh sürekli çalışmalarının ve incelemelerinin sonucunda Delacroix'i geride bırakacak yeni bir resim tekniği geliştirmiştir. Bu yeni teknikte, rengin özerkliği ve tonlama birdir, iç içe geçmiştir. Önce de olduğu gibi, resmin renklendirilmesi belirli bir rengin ve tonlarının araştırılmasıyla gerçekleştirilir, tek fark, temel alınan rengin artık gerçeklikle örtüşme zorunluluğunun bulunmamasıdır. Başka bir deyişle zengin sarılar, ateşli kırmızılar, yalnızca bir görüntünün betimlenmesi işinden daha büyük bir önem kazanırlar. Renk tek başına, ressamın öznelliğini ortaya koyduğu gerçekliği nasıl yorumladığını açığa vurduğu bir dile getiriş alanı olup çıkar.



(resim 44) Van Gogh "Delacroix'in –Pietà- adlı resminden ,1889



(resim 45) Delacroix “Pieta” 1850

Van Gogh, Delacroix’in eserlerinin yanı sıra Rembrandt’tan, Millet’ten (1814-1875) de kopyalar yapmıştır. Bu kopya çalışmaları için kardeşi Theo’nun gönderdiği siyah-beyaz taşbaskıları, röprodüksiyonları ve ahşap baskıları kullanarak bu eserleri renkli resimlere dönüştürdü. Millet’in resimlerindeki köylü figürlerindeki yalınlığı beğendiği bilinir. 1889 sonbaharıyla 1890 ilkbaharı arasında, Millet’ten esinlenen en az 23 küçük boyutlu resim yaptı. Kardeşine Eylülde yazdığı bir mektubunda şöyle diyordu: “Millet’in ‘Tarlada Çalışanlar’ı (resim 46) renklenince nasılda etkileyici oluyor, şaşarsın”(resim 47). Rembrandt’ın da “Lazarus’un Dirilişi”(resim 42) adlı resminden etkilenmiş, ve aynı konuyu çalışmıştır. (resim 43)

Delacroix’nın ardından, Batı Sanatının, kendini tabulardan kurtaracak kaynak olarak algıladığı gelenekler arasında en ilginç örneklerden bir hiç kuşkusuz Batı üzerindeki etkisi Japonizm terimiyle tarif edilen Japon kültürü ve sanatıdır.



(resim 46) Millet “Tarlada Çalışanlar” detay



(resim 47) Van Gogh “Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş” 1888

“1867 Dünya Sergisi’nde, Japon Pavyonu, Paris sanat ortamında büyük heyecan yaratmıştı. Bu geniş görüşlü kişiler, Uzakdoğu’daki yüksek kültür ve uygarlık düzeyini kanıtlayan Japon sanatının egzotik yabansılığından etkilenmişlerdi. Yüksek sosyete hanımları yelpaze kullanmaya, kimono giymeye başlamışlar, kentsoylu evleri Çin porselenleri ve paravanlarla donanmıştı. Büyük mağazalarda Japon bölümleri açıldı. Böylece yeni bir moda doğuyordu. Bu modanın sanat dünyasına yansması pek gecikmedi. Japonya’dan getirilen oldukça pahalı ağaç baskıların yanı sıra ucuz kopyalar da sanat pazarında yerini almaya başladı. Böylece, İzlenimcilerin biçimden kopmalarına, keskin dış çizgilerle uygun bir karşılık verilmiş oluyordu. Süslemeci renklerin ise doğalcıların hüznünlü bir yaklaşımla ele aldıkları yoksulluk tablolarına bir tepki olarak görüldüğü söylenebilir.” (Walther, 1997:27)



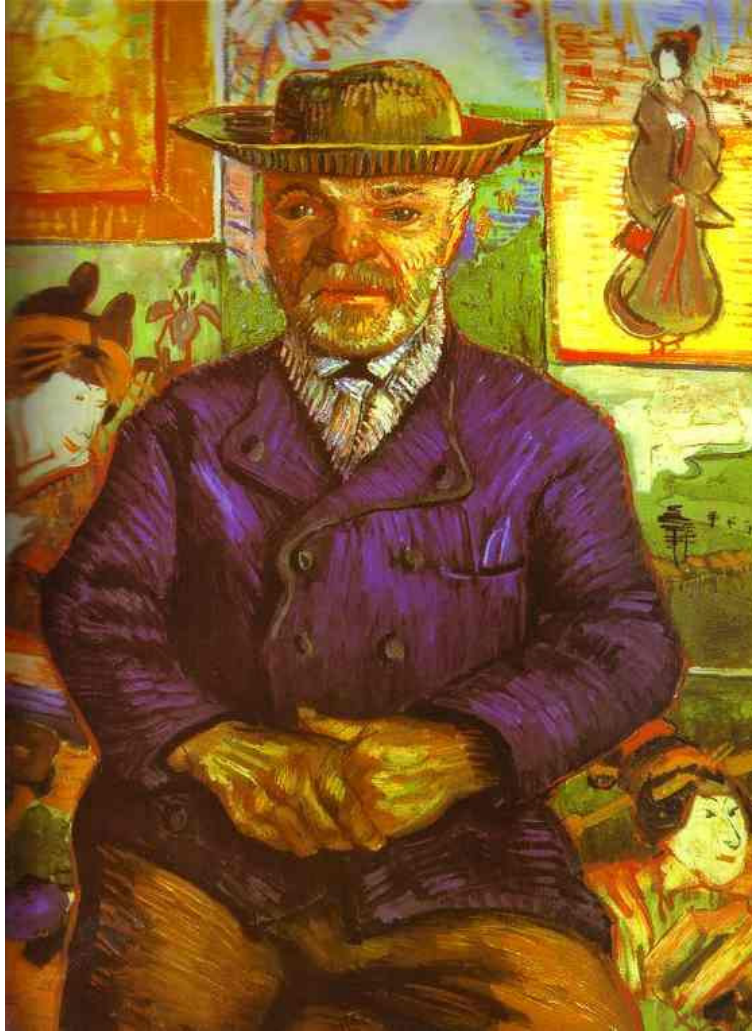
(resim 48) Van Gogh 1888



(resim 49) Muto Shui 14. yy

Van Gogh’un kendi çağdaşı ve Japon sanatının büyük ustalarından Hiroshige’den (1797-1858) esinlenip yaptığı, “Köprü Yağmur” (bkz.ekler 9-10) , “Çiçek Açmış Erik Ağacı” (bkz.ekler 11-12) gibi resimleri de vardır.

Kompozisyonlar yada figürler genellikle aynıdır, ancak renk kullanımı ve sürüş özellikleri açısından birbirinden ayrılırlar. Hiroshige yumuşak renkleri, ince sürerek resim yapmayı yeğlerken, Van Gogh'un renkleri canlıdır ve boyayı kalın kalın sürmüştür. Van Gogh kopyasını yaptığı resimlerin boyutlarını da değiştirmiş, çerçeveyi genişleterek buraya, Japon harfleri eklemiştir. (bkz. Ekler 10-11) Kısacası Van Gogh, kendisine örnek aldığı malzemeyi geçerli akımlara uygun duruma getirirken kendi resim anlayışının süzgecinden geçirip Avrupalılaştırmıştır. Paris'te öğrendikleriyle Japon sanatından öğrendiklerini sentezleyerek uyguladığı resimlerinden biri "Tanguy Baba" resmidir. (Resim 50)



(resim 50) Van Gogh "Tanguy Baba" 1887

Cezanne ise, Van Gogh'un aksine duyumlarına ve duygularına hükmeder bir yapıdadır. Ama Cezanne bu duruma birdenbire varmamıştır. Onun Delacroix'ye, Greco'ya, Courbet'ye hayran olduğu zamanlarda, 1860 ile 1870 yılları arasında yaptığı resimlerin coşkunu ve romantik bir havası vardır. Mitolojiden, edebiyattan alınan konular bu havaya uygundur; renkleri koyu ve karanlıktır. Ressamın fırçası, renkleri tuval üzerinde kalın tabakalar bırakacak şekilde ezmekten, yan yana, üst üste ısrarla koymaktan hoşlanır. Kendi portresi olan "Hasır Şapkalı Adam" resmi bu tekniği ve bu anlayışı göstermektedir.

“ “Cezanne'nin 1856'da Aix Sanat Okulu'nda Prof. Gilbert'in resim derslerine devam ettiği dönemde yaptığı çalışmalara bakarsak ne gelecekteki büyüklüğünü tahmin edebiliriz, ne de bu çalışmalar onun büyük bir yenilikçi olacağını haber verir. Bu resimleri anatominin çok titiz, dakik, akademik ve bilimsel doğrulukta soğuk anlatımıdır.”(Michelli, 1968) 1870'e doğru yaptığı resimlerinde özellikle hayran olduğu ressamlardan yaptığı kopya çalışmalarının etkisi açıktır. En başta Delacroix onun ilahıydı... Delacroix'in arkasında Rubens, Tiziano ve Tintoretto vardı. Bu dönem eserlerinde Sebastiano Del Piombo (1485-1547), Daumier (1808-1879), Ribera'nın (1591-1652) etkileri de vardır. Cezanne, romantik gelenekten realizme, realizmden empresyonizme, empresyonizmden konstrüktivizme, konstrüktivizmden sentetik dönemine sürekli bir doğrusal çizgi gibi değil, varyasyonlar gösteren spiral, daha kompleks bir oluşum süreci içinde gelenekle, Poussin aracılığı ile sürekli bağlantılıydı.”(Sümer, 1995: 5)

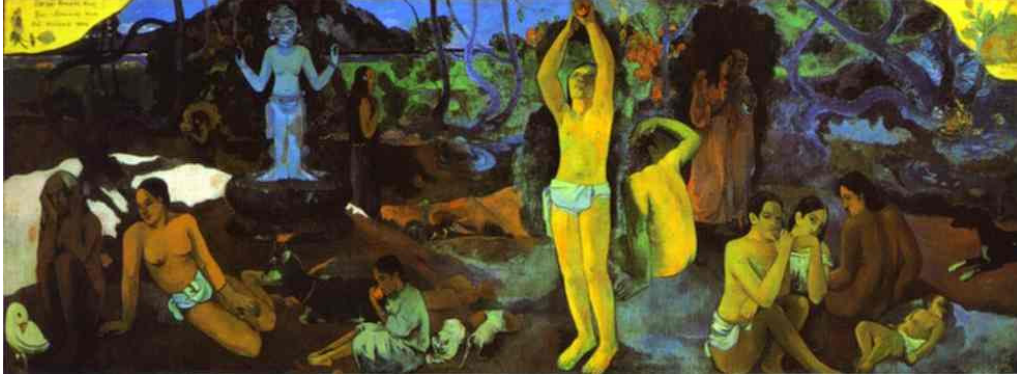
Herbert Read bu konuyla ilgili olarak şöyle demiştir: “...Gelenekle tekrar bağıntı kurmak, teknik ve stilde özgün atılım sağlayabilir. Geleneğin yürürlükte olması kapsadığı duyarlılık elemanının geçerli olmasına bağlıdır. Bu elementi Poussin'in resimlerinde bulmasından ötürü 'Cezanne Poussin'e dönüp onu kazanmaya çalışıp, Poussin'i büyük sanatçı yapan elementi doğanın önüne koyalım' demişti. Cezanne modern sanatçının Poussin'i taklit etmesini değil (Poussin'nin kişiliğine özgü olanı), Poussin'in sanatı üzerine çalışmanın duyarlılığın tekrar kazanılmasına kılavuzluk edebileceğini, kendisine doğa karşısındaki duyumlarını 'realize' etme olanağı vereceğini kastetmişti.”

Cezanne'nın da Manet'in "Kırda Yemek" (bkz. resim 95) adlı resminden esinle yaptığı resim (resim 51) aşağıda görülmektedir.

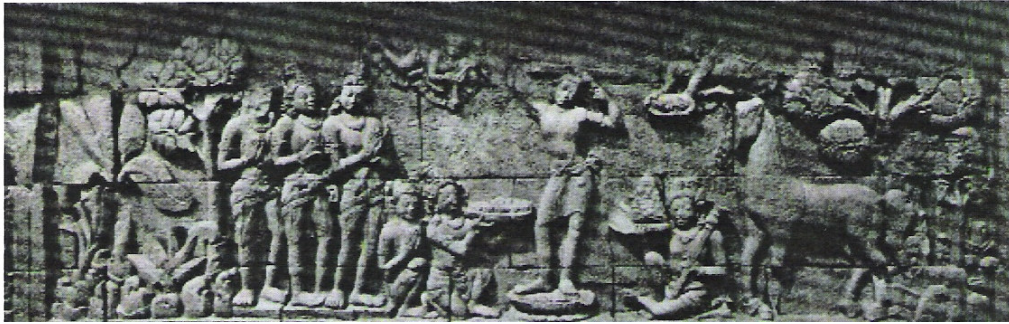


(resim 51) Cezanne "Kırda Piknik"

"Gauguin 1889 yılının uluslar arası fuarında etkilendiği Endonezya kasabaları ve Hint- Java sanatının metafiziksel biçimselliğini, Japon sanatının dekoratif yüzeyselliğin, izlenimcilik sonrası anlayışla birleştirip, 1890 itibariyle yaptığı resimlerini oluşturmuştur." (Sullivan, 1997: 234) Gauguin 'in Paris'ten ayrılıp Tahiti'ye gitmesi, onun resimleri için bir miladın gerçekleşmesidir. Gauguin Tahiti'nin doğasından, renklerinden ve yaşam şeklinden çok etkilenmiş, bu etkiyi açıkça resimlerine yansıtmıştı. Kullandığı renklerin canlılığı, kurduğu kompozisyonların sadeliği ve doğallığında bu açıkça görülür. Ancak resimlerinde başka etkiler de görülür: "Nereden geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?" adlı resminde (bkz. Resim 52)Budist tapınak kabartmasının etkisi açıktır. (bkz. Resim 53)



(resim 52) Gauguin “Nerden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz? 1897



(resim 53) “Borobudur Kabartması” 8.-9. yy.

Toulouse- Lautrec’de Japon etkisine uzak kalamamıştır. Hatta Japon Kültürünün önemli simgeleri olan, kimono ve yelpazeyle çekilmiş olan fotoğrafları vardır. Resimlerinde de Van Gogh’ta olduğu kadar net bir etki görülmesi de, Lautrec’in beslendiği bir kaynak olduğu görülür. (bkz. Resim 56) Özellikle yaptığı afişlerdeki blokama ve sadeleştirme tarzıyla Japon ustalara yaklaşmıştır.(bkz. Resim 55) Ayrıca resimlerinde ki figürleri, neredeyse karikatür denebilecek şekilde, abartarak çizmiştir. Figürlerdeki bu karikatürize ediş aklımıza Daumier’i (1808-1879) getirir. O da resimdeki karakterleri abartarak karikatürize etmiştir. Ancak Daumier’in bu abartmayı yaparken ki kastı toplumsal bir taşlama izlenimi yaratırken, Lautrec’in resimleri bu anlatıma sahip değildir. Daumier 1850’lerden sonra yapmaya başladığı resimlerde, fakir halkı, kalabalık insan topluluklarını konu edinmiş; kırmızı, kahverengi, siyah tonlarda, kendine özgü serbest tarzıyla tasvir etmiştir. “Suluboyalarında ve taş baskılarında ışık-gölge kullanımıyla, Uzak Doğu sanatına özgü kaligrafik izlenimler yaratmıştır.” (Eczacıbaşı San. Ans. Cilt I, 1997: 428)



(resim 54) Koryusai “Aşık Çift” (detay) 1775



(resim 55) Lautrec “Reine de Joie” (detay)



(resim 56) Lautrec “Le Divan Japonais” 1893



(resim 57) Harunobu

3.2 Sembolizm ve Nabiler Dönemi

“Sembolizm, 19 . yüzyılın ikinci yarısında olguculuk ve gerçekliğe karşı ortaya çıkan geniş boyutlu uluslararası bir akımdır. Öteden beri resim sanatına bağlı olan kavramları yeniden ele alıp değiştirir. Ayrıca niteliği ise, sanatçılara göre değişebilen resim tekniğinden çok, beyinselliğinden alır. Konularını büyük mitlerden seçer; düşe, bunaltıya, Baudelaire türü gibi benzeşimlere, tinsel değerlere, Hristiyan ya da pagan değerlere ayrıcalık tanır. Önce Van Gogh ve Gauguin üzerinde simgeci yönde araştırmalar başlar. Daha sonra İsviçreli Arnold Böcklin ve İngiltere’deki ön-raffaelciler sayesinde sembolistlerin yolları açılmaya başlar. Fransa’da sembolizm, bağımsız sanatçılarca geliştirilir. 1890 kuşağı sembolizmin ismini koyar ve savunması yapar. Okulun önderliğini Gauguin’e verir. Gauguin Tahiti’ye gitmeden önce bireşimcilik yapar. Ve değişik grup ve kuramlar yan yana iç içe gelişir; bölmeçilik, bireşimcilik, Pont-Aven Okulu, Nabiler, Beuron Manastırı Okulu. Sembolizm, J.Ensor’da gerçeküstücülüğün habercisi olur. Hollandalı J.Toorop’da soyutlaşmış, İsviçreli Hodler’de bağnaz, Norveçli Munch’ta anlatımcı bir kimliğe bürünen sembolizm, İtalya’da özellikle Segantini ile bölmeçi tekniği benimser. Anlaşıldığı üzere sembolizmin tek bir tekniği yoktur. Buna karşı hareket kendi ikonografisini kabul ettirmeyi başarır.” (Eroğlu, 1997:223-4)

“Nabiler, 1889-1899 yılları arasında faaliyet gösteren Fransız ressamlar grubudur. Gauguin’in düz ve saf renk tekniğinden etkilenmiş, sembolist sanat hareketiyle bağıntılı eserler meydana getirmişlerdir. Grup, adını İbranice peygamberler anlamına gelen sözcükten almıştır.” (Tansuğ, 1992 : 260)

Sembolist ressamlardan Hodler, adına pek sık rastlanmayan, ancak birçok ressama öncülük etmiş bir sanatçıdır. Hodler’in resimlerinde genellikle yalın konular ele almıştır. Eski ustaların dolaysız anlatımına değer veren Hodler özellikle Dürer, Holbein ve İtalyan Primitiflerini önemsemiştir. “Önemli kompozisyonları için en uygun modelleri ve duruşları büyük bir çaba ve titizlikle araştırmış, dans eden figürlerin zengin anlatımlı hareketlerini incelemiştir. Böylece büyük simgesel konuları işleyen bir dizi büyük tablo yapmıştır. Gece, gündüz, sevgi, gerçek ve

benzeri temaları işleyen tablolarıyla kendisi gibi basit bir çevreden gelen insanlara seslenmeyi denemiştir. Doğalcılıkta sağlam bir düzenleme ustalığını birleştiren “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar”, Hodler’in bu anlayışının tipik örneğidir. Bu tablodaki insan ve anlatım çeşitliliği kesin bir düzenlemeyi yansıtır. Buna benzer düzenlemeler, dizideki öbür tablolar da görülür; resimlerde beş figür simetrik olarak sıralanmıştır. Hodler Mısır Sanatı ile Bizans mozaiklerinden kaynaklanan bu biçim ve çizim yinelemesi için “paralellik” sözcüğünü kullanır.” (Lynton, 1982: 24)



(resim 58) Hodler “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar” 1892

Bizans mozaiklerinden etkilenen bir diğer sanatçı da Klimt’tir. (bkz. Ekler 17) Resimlerinde belli alanları küçük motiflerle doldurarak çeşitli dokular oluşturmuştur. Bu küçük parçalardan oluşan dokular, mozaiklere benzerler. Ayrıca arka planı dışlatarak, sadece figür ve zemini süslü, hareketli bir şekilde betimlemesiyle de Uzak Doğu resim tarzına yaklaşır.



(resim 59) Klimt “Desen” 1914



(resim 60) Utamaro

Bonnard, 1890’larda Paris’te kendilerin Nabiler adını veren bir grubun üyesiydi. “Bu grup Bonnard’ı ‘tam bir Japon Nabisi’ olarak tanımlıyordu. Resmin ‘temelde düz bir yüzeyin belli bir düzen içinde renklerle kaplanması’ olduğu yolundaki iddialı açıklamayı yapan yine bu gruptan Maurice Denis idi. Bu topluluğun kahramanı Gauguin’di. Onlar da Gauguin gibi, akademik sanatın aşınmış karmaşıklığına karşı çıkabilecekleri hem yalın, hem de incelikleri olan bir üslup arıyorlardı. Bonnard’ın bir özelliği de Japon tahta oymacılığına duyduğu tutkuydu. Bu sanat türünün düz renkleri, ritmik düzenlemeleri ve genellikle ince bir güldürü içeren kompozisyonları ona çok çekici geliyordu. Bonnard ününü bu özelliklere yer veren taşbaskı yapıtlarla sağladı.” (a.g.e. :204)



(resim 61) Bonnard “Ekoseli Bluz” 1892



(resim 62) Utagawa “Yemek”

3.3 Ekspresyonizm, Fovizm ve Kübizm Dönemi

“Batı’nın Ekspresyonist sanatçıları, ilkel kavimlerin psikolojik tasvirlerini, endüstri ülkelerinin sanatta düştükleri çıkmazın nedenlerini araştırdıkları sırada keşfediyorlardı. Doğal olarak bu keşif, bir bakıma, Batı’nın binlerce yıldır büyük değer verdiği Antik Yunan-Roma kültür mirası üzerine kurulu sanatının büyük ölçüde sarsılması idi. Bu nedendir ki, Ekspresyonizm, bir bakıma, Batı Sanatı’nın kendini yenileme çabasının en önemli hareket noktası oluyordu.” (Turani, 1999: 669)

Sonuç olarak, Batı Sanatının geleneksel optik biçim endişesinin, yerini psikolojik biçime terk ettiği sırada, İlkel Kavimlerin yapıtlarıyla ilgilenişi ve bunun ruhbilim çalışmalarının başladığı bir zamanda oluşu, elbette rastlantı olmuyordu.

Endüstrileşmenin sonucunda oluşan yeni kent yaşamı ve buna paralel toplumsal yapıdaki değişim, o gün kadar görülmemiş bir ruhsal bunalım meydana getirmiştir. Oluşan bu içe kapanık yaşam modelinin sanatı yansıyışı Post-Empresyonizm yani Ön- Ekspresyonizm ile oldu. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireylerde ki bu ruhsal birikim, yeni sanatsal ifade yöntemlerinin doğmasına zemin hazırladı.

Ekspresyonizm’in oluşumu bu zorlu koşullar sonunda gerçekleşti. Ernst Barlach ekspresyonizmi tarif ederken “dışa vuran, insanın içinden geliyordu*” diyerek, bu sanatsal anlatım yöntemini çok yalın bir şekilde ifade etmiş ve sanattaki bu ruhsal ayaklanmayı vurgulamıştır. “Tarihin hiçbir döneminde, sanatçı böylesine içten gelen bir çılgınlıkla yaşama nefretini belirtmemiştir.” (a.g.e. :69)

“Dışavurumcu sanatçılar, varolan düzeni alaşağı etmek isteyen tutkulu devrimci kimlikleriyle “yeni insana uygun yeni bir sanat” arayışına çıktılar. Duygu yüklü resimleriyle insanları yüreklerinin ta en derin yerinden yakalamaktı amaçları. Van Gogh’dan ve Gauguin’den esinlenen ve duyguyla düşünceye yaslanan bir üslupla, insanların medeniyet kisvesi altında yok edilmeye çalışılan gerçek

* Martin,K., Ernst Barlach, Ausstellungskataloge des Deutshen, Berlin 1970, s. 7)

ihtiyaçlarını yeniden canlandırmak ve böylece daha iyi bir geleceğin yolunu açmak istiyorlardı.

Dışavurumcular kendi sanatlarını, hayatın ruhunu açıklanması ve resimsel jestleri sezgi yoluyla öğrenmeyi becermek olarak ifade ediyorlardı. Ama onlar da elbette uzun bir sanat geleneğinin içinden süzülüp gelmişlerdi. Gauguin'in sentetik resim dünyalarından olduğu kadar ,Van Gogh'un "jestik" üslubundan ve Ensor (1860-1949) ile Munch'un (1863-1944) dışavurumcu sembolizminden de yararlanmışlardır. El Greco ve Grünewald'ın (1480-1528) resimlerini yeniden keşfedip örnek alıyorlardı. Ama aradıkları güçlü dışavurumcu ifadelere başka kültürlerin sanatında da rastlamışlardır: 20.yüzyılın başlarında Afrika'yla Okyanusya'dan gelen ve arkaik bir ilkellikle yapıldıkları için insan üzerinde büyümlü etkiler bırakan heykeller ve maskeler, Avrupalı sanatçılara değerli bir esin kaynağı oldu." (Krausse, 2005:86)

Matisse'in (1869-1954) eserlerinde Gauguin'in (1848-1903) o bozulmamış, geniş renkli yüzeylerine, Seurat'ın (1859-1891) saf renklerine, Van Gogh'un dışavurumcu spontane betimleme tarzına ve Cezanne'nın resim içi ilişkiler üzerine inşa edilmiş kompozisyonlarına rastlarız.

Cezanne gibi Matisse de resmi bağımsız bir organizma olarak ele alır. Matisse resimlerini canlı renklerle boyadığı yüzeyler üzerine kurardı. Renkleri nesneden bağımsız, kendi hislerine göre seçer. Tek amacı resmin kendi içindeki ahengi yakalamaktır. Fovizm akımının kurucusu olan sanatçı, "sadelik, netlik ve huzur" olarak tarif ettiği ilkesiyle Claude Lorrain'in (1600-1682) Fransız Klasisizmine yaklaşır; ancak resim dili Gauguin, Cezanne ve Van Gogh gibi genç kuşak resamlara daha yakındır.

Picasso'dan (1881-1973) ve sanatına kaynaklık eden sanatçılar ve eserlerinden, araştırmada "Picasso'nun Sanatsal Kişiliğinin Oluşumunda Geleneğin Etkisi" başlığı altında değinilecektir.

3.4 Sürrealizm, Soyut ve Çağdaş Sanat Hareketleri

Gerçeküstücü ressamlardan Max Ernst (1891-1976), René Magritte (1898-1967), Salvador Dali (1904-1989) ve daha nice büyük sanatçı da De Chirico'nun (1888-1978) resimlerinden esinlenerek yola çıktılar. 1920'den sonra ürettiği kapsamlı oeuvre'ünde De Chirico artık kendini tekrarlamaya başlar. Sanatçı "Klasik" bir sanat yapmak istiyordu; resim üslubu Yeni Barok-İzlenimci bir karışıma yaklaşmıştı. Eserlerinde vazgeçilmezlik ve ölümsüzlük duygularını yakalamaya çalışan ressam Yunanistan'da doğmuş fakat ömrünün büyük bölümünü İtalya'da geçirmişti. Aradığı vazgeçilmezliği ve ölümsüzlüğü Erken Rönesans devri ressamlarından Paolo Uccello (1397-1475) ve Piero della Francesca'da (1420-1492) ve İtalyan mimarisinde buldu. Bu sanatçıların nesneleri birer anıt misali içine yerleştirdikleri saydam mekanları, De Chirico'yu çok etkiledi. Ressam Yüksek Rönesans'ın akılcı mekanlarını da çapraz ve yamuk perspektiflerle parçalamış, derinlik ve alan açısından Gerçeküstü görüntülere ulaşmıştır. Kübistlerin alanı bölerek kullanma eğilimine de yaklaşır. Ama resimlerindeki akıldışı ve rahatsız edici hava bambaşka bir şeyi hatırlatır. De Chirico Münih'te okumuş ve orada Arnold Böcklin'in (1827-1901) eserlerine hayran kalmıştı. De Chirico'nun bağımsız modern resim dili "Ölümler Adası" resminde gördüğümüz o imgelerle ve kodlarla yüklü anlatımı çok andırır.

"Magritte 1920'lerde resimlerinde Gerçeküstücülüğün etkisiyle iğneleyici bir dille gerçek ve gerçekdışı arasındaki sınırı sorgulamaya başlar. Aklına hep yeni fikirler gelir; örneğin, ünlü pipo resminin altına "Ceci n'est pas une pipe"/"Bu bir pipo değildir" yazmıştı. Neydi peki? Sadece bir pipo resmi. Bununla izleyicinin kafasında, sonunda dünyayı farklı gözlerle göreceği bir düşünce sürecini harekete geçirmek istiyordu.

Magritte 1960'larda yeniden keşfedilecekti; Jasper Johns (1930), Amerikan bayrağını betimleyen bir resminin altına "Is it a flag or is it a painting" / "Bu bir bayrak mı yoksa bir resim mi?" yazacaktı." (Krausse, 2005: 102)

İspanyol ressam Joan Miro'nun (1893-1983) çalışmaları da, her ne kadar sağlam kompozisyonlara dayansa da hayal gücünün oyunları gibidir. Katalan halk sanatının etkinde kalan Miro daha geç dönem eserlerinde çok etkileyici form ve renklere sahip şiirsel ve çizgisel imajlar yarattı. İçlerinde sayısız anlam taşıyabilen bu imajları, figürle soyutlama arasında gidip gelmektedir. Akıcı çizgileri, küçük yıldızları, daireleri ve güneşleri hayal gücümüz harekete geçirir, bizi düş kurmaya çağırır.

Soyut sanatta, resimlerdeki çağdaş çizgiler karşısında belki geleneğin etkisi akla gelmeyebilir; ancak tam tersi, en çağdaş eserde dahi gelenekten yararlanılmıştır. Resimdeki soyutlama ve soyut sanat gelişimine bakıldığında, Avrupa resim tarihinde soyut sanata yol açan şey, toplumsal olarak belirlenen güçler ile iç güçler arasındaki, karşılıklı bir etkileşimdir.

Sanatın biçimsel-teknik yanındaki ileriye doğru gelişmeler, öteki sanat alanlarında da görülür. Belirli malzemenin ve belirli bir teknolojinin yardımı ile, ne gibi bir içeriği canlandırdığına bakılmaksızın, teknolojiadaki mükemmelleşmeler, ileri bir süreci, anlatım araçlarının ileriye doğru bir gelişmesini görmezi sağlar. Ancak toplumun gelişmesi ile birlikte, profesyonel sanat alanındaki yaratılmış yapıtların büyük bir bölümü, bütün bir halkın tüketimi dışında kalmıştır. Buna göre soyut sanatı, gerçek objeleri tasvirden kaçınan formalist bir akım olarak tanımlayabiliriz. Eserleri de bu nedenle hiçbir şeyi andırmaz ve gördüğümüz realiteyi hiçbir şekilde yansıtmaz. Soyut sanat; Kübizm, Fütürizm gibi diğer şekilci akımların doruk noktası olmuştur.

Burada hemen belirtilmesi gereken bir nokta vardır ki; o da Kübizm'in, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek, tüm soyut sanat akımlarının oluşumu için bir okul görevi gördüğüdür. Kübistler sahte bir tutumla, bir obje olarak gördükleri insan vücudunun ya da objelerin tamamıyla subjektif bir şekilde ele alınmasını öne sürerler. Bu nedenle Kübizm'in karakteri, doğanın bozulması, objelerin geometrik elemanlara indirgenmesi ve şeylerin şematize edilmesidir.

İlk defa soyut resim yapanlardan biri Rus ressamı Kandinsky'dir (1866-1944). Kandinsky'de doğanın sanatı bozduğuna inandığı için, gerçek anlamdaki içeriği bir yana bırakmış, doğrudan doğruya renk ve biçimlerin bir araya gelmesiyle güçlü yapıtlar elde edebileceğini savunmuştur.

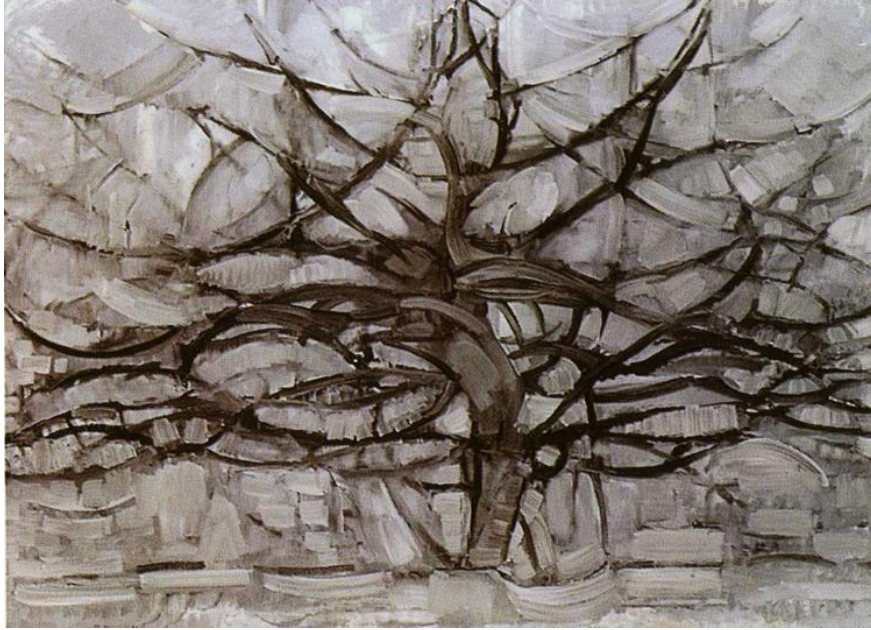
Ancak Kandinsky ve diğer biçimciler, biçimin içerikten arındırılışının sanat için öldürücü darbe olduğunu hissettikleri için, kendilerini biçimcilikten sıyırmaya çalışmaktadırlar. Ancak bu çabanın kendisi bile, bu yolla biçimcilikten sıyrılinamayacağını bize kanıtlar. “İçi boş bir özgünlük arayışı, ustalık özentisi, yöntemle oynama, toplumsal önemde bir tema üstüne edebiyat paralama, bütün bunlar, biçimciliğin çeşitli görünüş tipleri olup, bütün öbür faaliyet tiplerinde olduğu gibi, sanatta da, içeriğin biçimin altına konuluşunun, arabayı ata bağlamaya benzediğini, yani bu faaliyetin tüm anlamını kendi içinden yitirdiğini gösterir.” (Kagan, 1982: 420-421)

Bir başka Rus soyutçusu olan Kasimir Malewitsch (1878-1935) ise kendi yaptığı sanata “Suprematizm” adını verir. Ona göre, “eğer bir gerçek varsa, bu yalnız içeriksizlikte, hiçliktedir.” (Tunalı, 1981: 205) Bu nedenle içeriksizlik adına nesnelerden dünyasından uzaklaşır, nesnel görüşler bozulur ve yok edilir.

Soyut sanat, Fransa’da Robert Delaunay (1885-1979) ve Hollanda’da De Stijl Grubu, Mondrian (1872-1944) ve Doesburg (1883-1931) tarafından kısa sürede yayılmıştır. Soyutluk ideolojisi içinde yer alan “Stijl” hareketi de soyutluluğun ilkeleri tarafından belirlenir. Bu ideolojinin ilkeleri de temelde biçim verme ile bağımlı olan bazı temel kurumlardan oluşur. Bu anlayışın temsilcilerinden Mondrian’a göre de resim, doğanın dışında, ötesinde bir varlıktır. Bu nedenle Mondrian’ın ağaç konulu resimleri çok önemli ve öğretici örneklerdir. Bu resimler yapılış tarihlerine göre arka arkaya geldiklerinde, soyutlamanın filmi gibi görünür. Çünkü Mondrian her yaptığı resimde figürün azar azar soyutlamıştır, sonunda yatay dikey çizgilerden oluşan bir kompozisyon ortaya çıkmıştır.



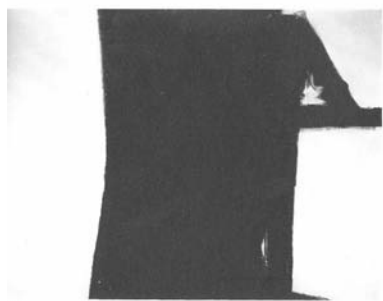
(resim 63) Mondrian “Kırmızı Ağaç” 1909



(resim 64) Mondrian “Gri Ağaç” 1912

Sanatçılar her zaman etkilenmek, beslenmek için çok gerilere gitmek zorunda değillerdir. Bazen çağdaşlarının resimlerinden de etkilenirler. İşte bir örnek; Pierre Soulages (1919), Eduardo Chillida, Franz Kline (1910-1962), Gerd van Dülmen, Sumo Banzuke ve Georges Mathieu ‘un eserlerindeki benzerlik tesadüf değildir

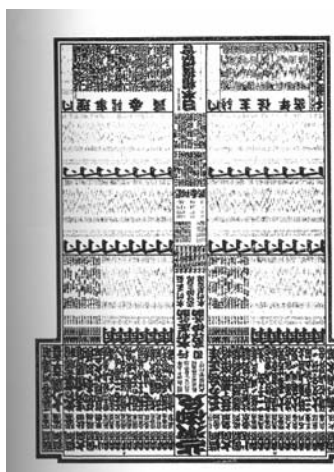
(resim 65) Eduardo Chillida



(resim 66) Franz Kline

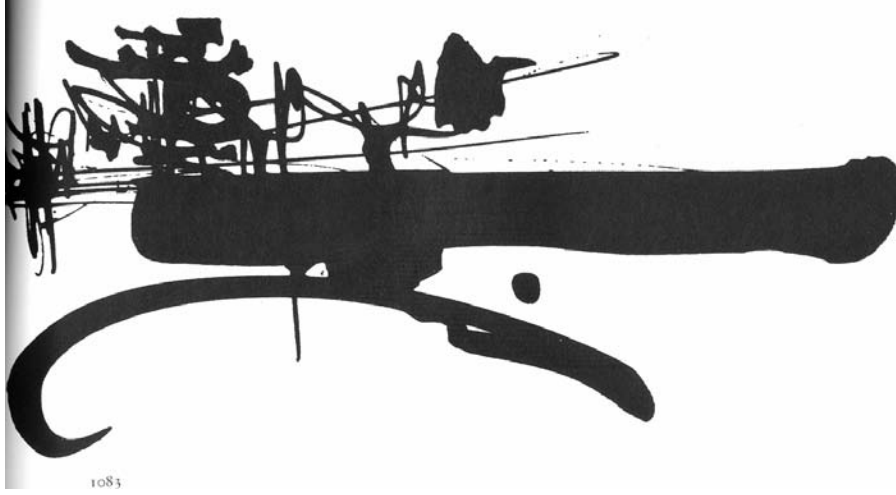


(resim 67) Gerd van Dülmen



(resim68) Pierre Souglages

(resim 69) Sumo Banzuke



(resim 70) Georges Mathieu

Çağdaş Sanat akımları içinde yer alan sanatçılarda gelenekten yararlanırlar: Pop Art sanatçısı Lichtenstein (1923) Monet'in ünlü nilüfer resimlerinden yola çıkarak yaptığı resminde olduğu gibi...



(resim 71) Monet "Nilüferler" 1914



(resim72) Lichtenstein

Baltus' da sanatsal üslubunu yaratırken Piero Della Francesca'dan ve Çin-Japon sanatından etkilenmiştir.



(resim 73) Baltus “Pierro Della Francesca’dan kopya çalışması”



(resim 74) Baltus

Kolombiyalı sanatçı Botero dendiğinde önce akla 2005 yılında açtığı, çok ses getiren Ebu Garip’teki mahkumlara yapılan işkenceleri tuvale taşıdığı 170 resimden oluşan sergi gelebilir. Ancak Botero’nun Leonardo Da Vinci’nin “Mona Lisa” sı, Velazquez’in “Les Meninas”ı gibi ustaların önemli eserlerini, kendi üslubuyla yorumladığı resimleri unutulmamalıdır.



(resim 75) Leonardo Da Vinci "Mona Lisa" 1502



(resim 76) Botero "Mona Lisa" 1978



(resim77) Jan van Eyck "Arnolfini'nin Evlenmesi"



(resim78) Botero "Arnolfini'nin Evlenmesi"

IV. BÖLÜM

RESİM SANATINDA STİLİZASYON – DEFORMASYON KONUSU İLE GELENEĞİN İLİŞKİSİ

4.1 Stilizasyon - Deformasyon

Stilizasyon; konudaki figürlerin sadeleştirilmesidir.” (Eroğlu, 1997:230)” Yani eşyanın formu üzerinde yapılan değişiklikler, lüzumsuz çizgi ve kabartıların, girinti ve çıkıntıların atılmasıdır. “Deformasyon ise; resim ve heykelde objelerin temel biçimlerini kaybettirmeden biçim bozmalarına denir.” (age.: 138) Doğadaki gerçeğin, sanat yapıtında Stilizasyon-Deformasyon adı altında değişikliğe uğratılmasının nasılından çok, nedeni sorusu önemlidir. Gerçekten de bu konuya derinlemesine inildiğinde nedene bulunacak yanıt nasılından çok daha açık ve nettir. Bu da ancak stilizasyon ve deformasyonun kaynaklanış ve düşünsel temelini ortaya koyarak çözümlenebilir.

Sanat, imgesel anlatım işidir ve imgesel düşünme yeteneği gerektirir. İmgesel düşünme yeteneği ise doğa vergisi değildir. Sanatsal imge doğrudan görsel ve duyuşsal algılarda oluşmaz, insan bilincine duyuşlarını işlemlerinden meydana gelen karmaşık sürecin sonucunda oluşur.

“Bunun ilk örneklerini Erken Paleolitik Çağ’daki mağara resimlerinde görmekteyiz. Bu resimlerin bakılarak değil, bellekten yapıldığını artık bilmekteyiz. İlkel toplum insanı daha önce algılamış olduğu nesneleri, düşünce gücüyle hayal edip yaratıcı şekilde etkinleştirerek çizmiştir, mağara duvarına. Bu çizimler nesnelerin tekil ve anlık görüntüleri değil, daha sonraları da sanatın temel belirtisi olacak genelleştirilmiş tasarımlardır. Genellemeler yer yer resimsel süslemelerde, şematik bir karakter kazanırken, anıtsal duvar resimlerinde somut bir şekil almaktadır. Örneğin, kadın heykelcikleri cinselliğin şematik canlandırılması olurken, hayvan tasvirlerinde buna rastlanmamaktadır.

Bu durum görsel algıların basit bir ifadesi değildir. İlkel toplumdaki sanatçı sözü geçen şekilde canlandırmayı, çok sayıda etkileri çözümleyebilmesi, obje olan nesnenin genel ve asli özellikleri düşünsel olarak halletmesi bulgularını bir imge içinde toplayarak senteze varması, tasarı ve bilincindeki somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gereklidir.” (Gombrich, 2004: 40)

Bu işlemler dolayısıyladır ki Hornoş de ta Pena mağaralarındaki keçi silüetleri ve Montespan mağaralarındaki at silüetleri basit çizimleriyle bu kadar iyi canlanmışlardır. Dünyanın sanatsal olarak yansıtılması insanoğlunun bilgi faaliyetinin bir biçimi olmuştur. İlkel insanda somut algının kavrayamayacağı ilişkiler ve bağlamları ve diğer başka yönlerini de içine almaktadır. Bu yüzden pek çok şekil algıları eksikliğinde bile çizimler yerli yerine oturmuştur.

“İlkel toplumun insanı soyut- mantıksal düşünme için gerekli psikolojik gelişim düzeyine henüz erişmediğinden bilimsel bilme durumu görülmemektedir. Bundan dolayıdır ki bilim sanattan çok sonra gelişmiştir. İlkel toplumunda dünyanın zihinsel olarak özümsemişinin tek aracı sanattır. Bilimin gereği olan soyut-mantıksal düşünceye oranla, sanatsal imgesel düşünce insanda çok önce gelişmiştir. İnsanın çevresini objektif olarak inceleyebilmesinin sonucu, nesneleri bulgu haline getirdiğinde bu nesne hakkındaki düşünceleri uzaklaştıramıyor, algılamasını subjektif düşüncesiyle beraber tamamlıyordu. Bunun için sanatsal imgesel bilinç soyut olduğu kadar da mecazi idi.” (Gombrich, 2004:44)

Mağara resimlerinin çiziminin bugün bile bizi şaşırtacak kadar gerçekçi oluşuyla, küçük kadın heykelciklerinin temel farklılıklarının, oranlarındaki deformasyonun nedenlerini açıklamaktadır yukarıdaki anlatım.

Hayvanın değeri ganimet olarak belirlenir, kabilenin yaşamı buna bağlıdır. Bu yüzden hayvan çizimlerindeki gibi canlandırılmalıdır. Avcı izlerken nasıl görünüyorsa, duruş ve hareketlerinde belirtiler nasılsa, öyle çizilmiştir. Çünkü bu bilgiler av şansını arttıracaktır. Kadın ise toplumsal önemi ve özellikleriyle ön plana

çıkar. Yüz çizgileri el ve ayaklarıyla değil, göğüsleri, vücudu, karnı daha doğrusu ilkel toplum insanının bilincindeki kadının cinsiyet olarak işleviyle, doğurganlığı maddeleştiren vücut kısımlarıyla, özetle sanatsal bilginin alanına giren her nesne, bağımsız olarak değil, insanlaştırılmış bir anlamda manevileştirilmiş, toplumsal önem taşıyan değer olarak ele alınır.

İnsanda imgesel düşünce ve sanatsal faaliyet kendi coşkusal tepkilerinin bilincine varabilmesi ve bu tepkilerin genelde taşıdığı önemi kavrayabilme yeteneğine bağlıdır. Bunlar ise salt bireysel değil, toplumsal bakımdan değer taşıyan ve gerekli olan duygu ve ruhsal durumlardır. Onun için nesnelerin imgesel bilgisi, insanın kendi bilgisi oluyordu. Daha sonra da sanat dünyayı yine özne ve nesne arasındaki karşılıklı canlı ilişkiler ve değerler dünyası olarak tanımaya devam etmiştir.

Sanat dünyayı nesnel gerçeklik olarak tanımaya çalışmamıştır. Sanatta gerçekliğin yansıtılışı, gerçekliğin sanatsal imgede dönüşüme uğrayışıyla ortaya çıkar. İmge nesnenin basit bir kopyası değildir ve hiçbir zamanda olmamıştır. Ne kadar gerçekliğe benzerse benzesin sanatçı hep bir şeyleri değiştirir, bir şeylerle tamamlar. Buysa sanatçının yaşamın malzemesiyle etkin ilinti kurması demektir. Bundan dolayı aynı kişinin yapılan portresi her seferinde birbirinden temel farklılıklar gösterir.



(resim 79) Picasso “Portre çalışmaları”



(resim 80) Picasso "Portre"

Sanatın yaratıcı etkinliği asıl sentetik tarzda yaratılışında kendini daha anlamlı olarak belli eder. Sanatsal biçim verme işi, tekil özelliklerin soyutlanma, genelleme, sanatsal imgede bir araya getirilme ve sentezine dayanır. Kural olarak sanatçı yaşamda somut görünüşler içinde kendi aradığı ölçüde tipikliği, güzelliği, büyüklüğü, hiçliği veya komikliği bulamaz. Kendisi için genelde gördüğü imgeyi tekil öğelerden sentez yoluyla inşa etmek zorundadır.

Raffaello ideal güzelliği saptamaya çalıştığı madonnalarına tip olabilecek ideal güzellikte kadına yaşamına hiç rastlayamadığını söylemiştir. Sanatçının eseri gerçekliğin değişime uğramış yansımalarıdır. Fakat gerçeklikle muhakkak bağları olan yansımalar sanatçının yaratıcı hayal gücü, gerçek dünyadan ne denli uzaklaşmaya çalışırsa çalışsın kendini bu dünyaya bağlayan binlerce bağdan hiçbir zaman sıyrılamaz. Çevresindeki dünya ile ilgili direkt algılarla, deneyimlerinden edindiği izlenimlerden, yararlanacağı malzeme olmadan kendi başına yaratamaz sanatçı.

Sanatta oluşum, dönüşüme uğratarak yansıtılmasında, yaşamla sanat eseri arasındaki ilişki ne olursa olsun, özünde dünyanın sanatsal özümşenmesinden başka bir şey değildir. Sanat gerçekliğın imgesel modellendirilmesidir. Modellendirme verili herhangi bir şeyi aynen kopya etmek değil, eşbiçimli yansıtmaktır (gerçeklikteki bazı bağlantı ve ilişkileri yeniden yaratmaktır). Nesnel şeylerin değişime tabi tutularak ideal nesnelerin yaratılmasıdır.

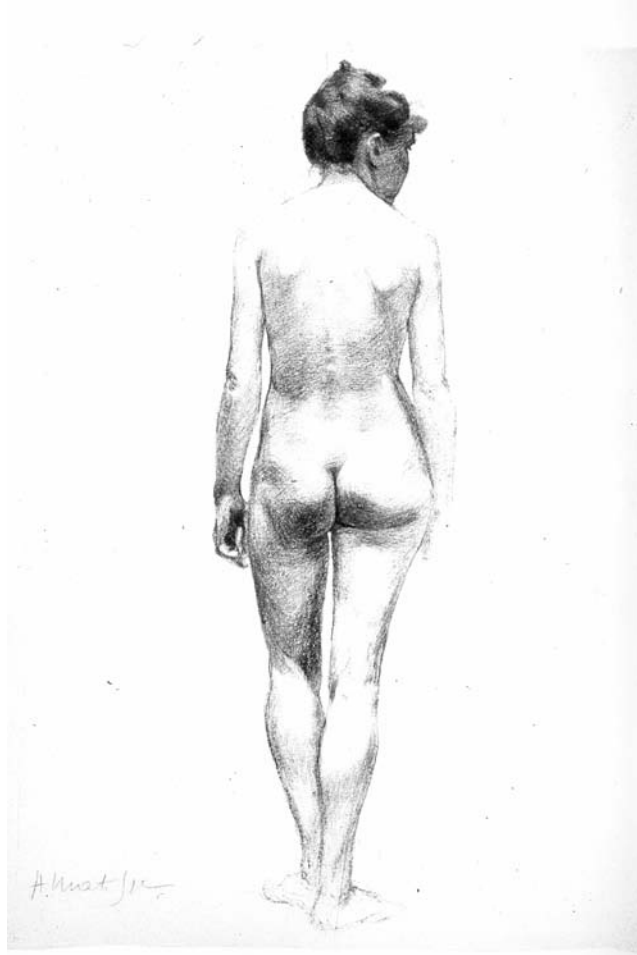
Bir insanın belli bir modelden çizilmiş portresi bile sanatçının yaratıcı hayal gücünden çıkmış yeni bir varlığın resmi olacaktır. Bir görünüm imgesel modeli gerçekliğini yeniden yaratıyorsa bir belgesel fakat sanatsal değer değildir. Bu konuda Aristoteles “Sanat neyin olduğunu değil, neyin olabileceğini haber vermelidir. Eğer gerçek olaylardan bahsediyorsa sanat bunları olması mümkün veya zorunluymuş gibi verebilmelidir” diyor.

Sanatta gerçekliğın yerini imgeler alır. İnsanın yaşam deneyi içinde var olmayan ama kendisince zorunlu halkalarla ve durumlarla gerçekliğı tamamlar. Sanatsal faaliyetin amacı yaşamı olasılığı içinde yeniden yaratmaktır. Öylesine ki gerçekliğın daha derinde yatan şeyleri ortaya çıkabilsin.

Maddi dünya öznenin dışında kendi başına ele alındığında değerce hiçbir önem taşımaz. Bunun için dünya sanatta kendi olduğu biçiminde yeniden yaratılmaz. Sanat yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli gerçekten farklı hatta benzerliğı olmayacak şekilde yaşamın kendi öğeleriyle yeniden kurulabilmelidir. Böylece maddenin imgesiyle öznenin imgesi birbirine denk düşebilsin. Gerçek bilgisi de aynı zamanda gerçekliğın yönlendirilmiş yorumu olsun. Gerçekliğı sanatsal olarak özümlemek bu gerçekliğın kendisi olma safını taşımaz.

Sanatın şartlı dolayımli oluşu sanatın sanat olarak kendisini doğrulamasına bağlıdır. Sanatı sanat yapan araçlar sanat cinsinin özellikleri, sanat tarzının özel kanunları, üslubun estetiksel yönlendirilişı sanatçının özgün, yaratıcı düşüncesi ve yapıtında çözmeye çalıştığı somut işlerle belirlenir. Örneğın Rönesans dönemindeki

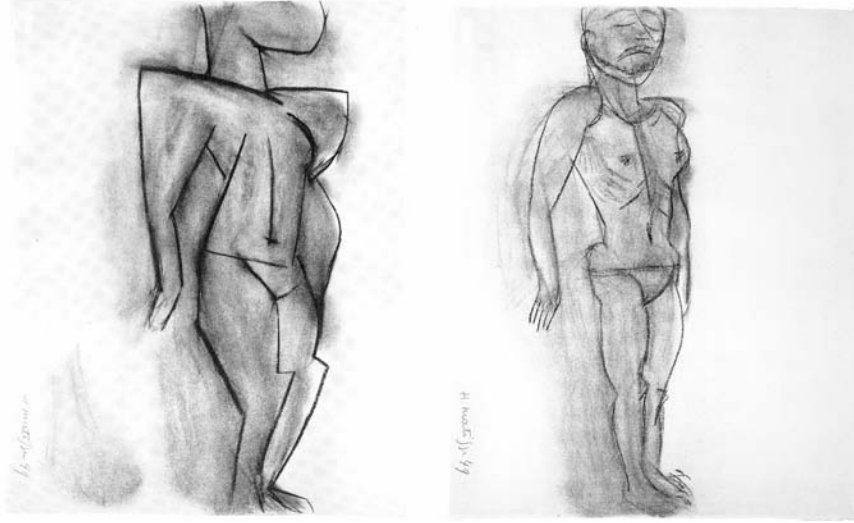
gibi iki odak noktası iki perspektifi birleştirebilir. Bunun tersi kullanılabilir. Matisse gibi mekanla ilgili hiçbir perspektif çizime girilmeyebilir. Michelangelo'nun gibi normal insan vücudu oranları zorlanabilir veya antik kahramanlar gibi yorumlanabilir.



(resim 81) Matisse “Nü çalışması”

Sanatta hayal gücünün olanakları sınırsızdır. Mecaz ve abartmalar, bilimde mümkün olmadığı halde sanat için çok sık kullanılan araçlardır. Bütün bunlar sanatta şunu doğurur: Objenin manevi kapsamının toplumsal değerinin anlamlı kılınabilmesi için doğanın ve insan yaşamının maddi varoluş yasalarının şartlandırılmış, genellenmiş, çeşitli derecelerde değişime uğratılmış ve çarpıtılmış olarak yansıtılması zorunludur. Plastik çarpıtma yani insan vücutlarının değişikliğe

uğratılması biçimce bozulması bir sanatçıda geleceğe yönelik insanın içindeki enerjinin görüntüsü olabilir. Plastik bakımından sanatçı bu tür bir yapıya gerek duymuş ve özgün genellemeye gitmiştir.



(resim 82) Matisse “Desen Çalışması”

Sanatta hakikat ile hayal ürünü arasındaki başka bir ilişkide; sanatsal tip ne denli gerçek olursa olsun kafada düşünülmüş hayal gücüyle yaratılmış yanılsamadır. Sanatsal gerçek alınan objenin olgusal doğruluğuyla belirlenemez. Doğanın ve insanın varlık yasaları ile de bunların yansıtılması ölçülemez.

Sanatta geçerli olan, konu olarak alınan nesnel dünyanın ve yaşamsal ilişkilerin gözden kaçıcı anlık olanın değil kalıcı ve istikrarlı olanın genellendirilmesidir. Yalnız rastlantısal izlenimleri değil, insan yaşamı üstüne derin bir düşünceyi dile getirecek bir resmin kurulması yalnız görsel duyumlarla değil, sanatçının kendi özgün duygularıyla verilmesiyle mümkündür.

“Eski Mısır’da sanatın görevi toplumsal kolektifin yöneticisi, hükümdarı, komutanı, önderi şöyle ifade edilmekteydi: Bu kişiler olağanüstü benzersizlikleriyle verilmeliydi. Bu canlandırmayla ve görüntülemeyle çözülecek bir sorundu. Bu düşünce Firavunun portre halinde canlandırılışının temel nedeni olmuştu. Fakat Firavun’un yanı sıra ordusunu da göstermek söz konusu olduğu zaman, ordu

görsel bir şekilde değil süsleyici bir şekilde belirlemektedir. Yani canlandırmanın nesnesi kişisel olduğu zaman görsel, kişisel olmadığı zaman canlandırma süsleyici bir karakter kazanmaktaydı. Bu dönemdeki resimler henüz resmin bağımsız sanat cinsi haline gelmediği mimari çerçeve içinde, mimariye bağlı olarak yer aldıkları için o dönemin dural yasalarının oluşmasına neden olmuştur. Örneğin; başın yandan, omuz kısmının cepheden, bacakların yine yandan verildiği frontal duruş olarak adlandırılan biçimdir.” (Gombrich, 2004: 62)

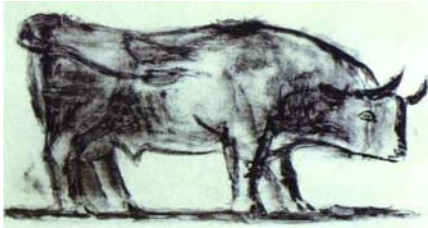
Antik Yunan ve Roma’da idealleştirme ilkeleri, fiilen kimseye benzemeyen kişinin canlandırılışı, bireysel olanın genelleştirilmiş ideal olan içinde erimesini gerektiriyordu. Her ne kadar bireyselle genel ideal arasında uyumlu bir denge kurulmuş da olsa varılan sonuç görseli kişisel olmaktan çıkartıyordu.

Ortaçağ döneminde dinsel bilinç biçimleri sanat yaratımları üstüne kendi taleplerini uygulamaya başlamıştır. Resim ve heykel görüntülerinde yatan cisimsellik tanrının cisimlendirilişiyle bağdaşmayan bir çelişki yaratıyordu. Sanatta imgeler gözle görülebiliyordu, oysa tanrı gözle görülemezdi. Bu yüzden din sanata şu ilkeyi dayattı: Görülür dünyanın verilışinden kaçılarak, görülmez, ideal, tanrısal bir dünyayı canlandırmak gerekiyordu. Bunun sonucu bireyseli en düşük düzeyde tutmak canlı ve somut biçimleri tanrısal, ideal ve genel olanın simgesel işareti haline dönüştü. Resim kilise ve katedral mimarisi içinde bir süs ögesi biçimine dönüştü. Gotik sanatta her şey, kilisenin biricik gayesi olan dini duygunun doğa üstü karakterini ifade etmeye hizmet eder. Yunan idealizmi ile Bizans sembolizmi karışır, gaye doğayı göstermek değildir.

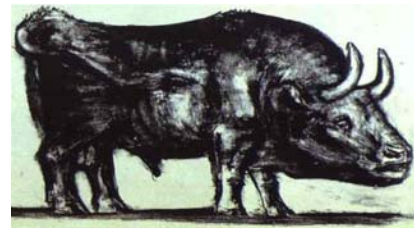
Giotto’nun (1267-1337) “Koyunlar Arasında” adlı eserinde koyunlarla insanlar ve insanlarla kayalar arasındaki oran bizim doğadan edindiğimiz tecrübelerle uymamaktadır. Bu nispetsizliği görmek pek kolaydır. Fakat Giotto gibi asırlardan beri en büyük sanatkarlardan biri diye tanınan bir ressamın, bugün gelişigüzel herhangi birimizin rahatça görebildiği doğadaki nispetleri görmediğini zannetmek yanlış olur. Giotto da dikkati daha çok insanlar üzerine çekebilmek amacı ile onları koyunlara nazaran daha büyük yaptı. İnsanlar koyunlardan daha üstün oldukları için

daha büyük olmaları lazımdır. Giotto’da gördüğümüz nispetsizlik, onun kendi maksadına doğru bir yaklaşımdı. Aynı yoldan giderek Giotto’nun bu resimdeki dağ tasvirini anlamak için; her şeyden önce resmedilmiş bir dağın artık bir dağ olmadığını, sadece artistik bir imaj olduğunun bilinmesi lazımdır. Giotto’nun resminde orantısızlık bellidir. Giotto için bir dağ, artık bir kaya kitlesidir ve kendi vasıflarına sahiptir. Onun kayalarında kuvvetli bir realite hissi hakimdir. Fakat bu realite bir dağ realitesi değildir, ağırlık, sağlamlık, sertlik gibi vasıfların realitesidir.

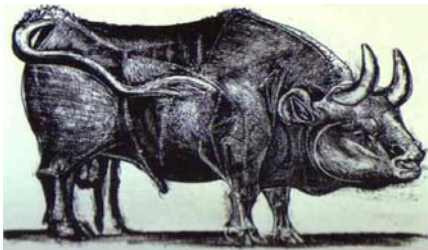
Bütün bu taklitten uzaklaşmalar bir amaçla yapılır. Sanatçı bunları biçim verme, yani dengeli veya derli toplu bir biçim, bir kitle kurmak yahut da gerçek üstüne, düşünce dünyasına ait bir sembol meydana getirmek isteğiyle yapar. Nesnelerin kimi zaman şu veya bu anlamda olduklarından başka, değişmiş ve bozulmuş olarak çizilmesinde mutlaka bir neden vardır. Picasso’nun horoz deseninde, bir horozun saldırganlığı, kibirli hali ve komikliğini, onun biçimini kendisine göre bozarak ifade etmiştir.



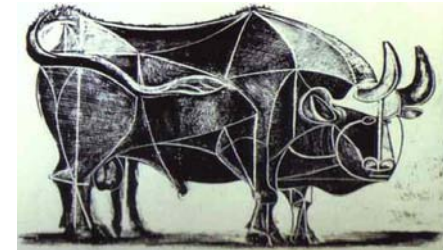
(resim 83) Picasso “Bizon 1” 1945



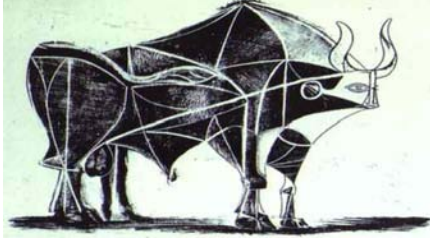
“Bizon 2”



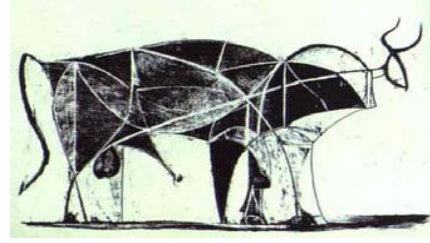
“Bizon 3”



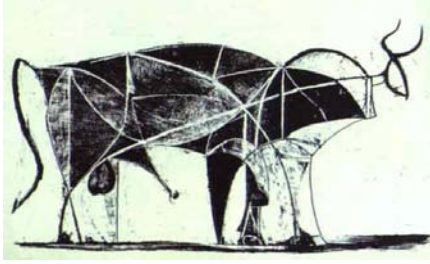
“Bizon 4”



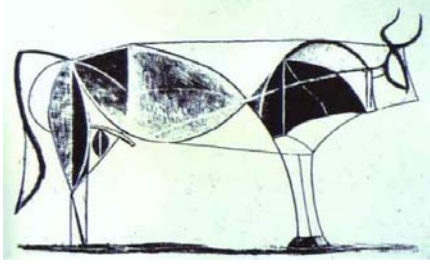
“Bizon 5”



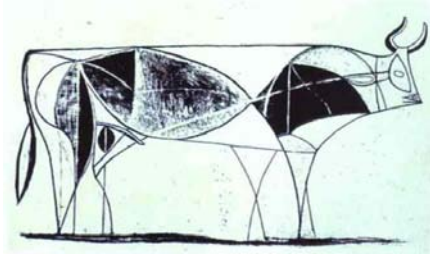
“Bizon 5”



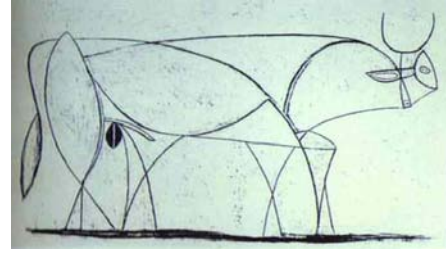
“Bizon 6”



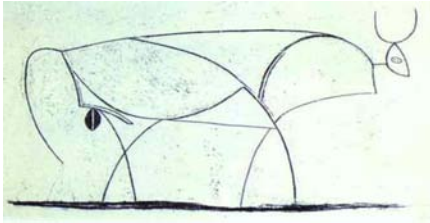
“Bizon 7”



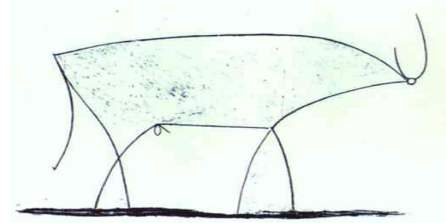
“Bizon 8”



“Bizon 9”



“Bizon 10”



“Bizon 11”

Picasso doğaya bakarak resim yaparken, çizdiği nesneyi stilize etme ve biçimini bozma gayesi içindedir. Bunu da yine eski ustaların çizimlerindeki sadeleştirme, idealleştirmelerinden öğrenmiştir. Özellikle Afrika maskalarıyla ifadesini güçlendirmiştir. Yaptığı bir seri bizon resmi stilizasyon ve deformasyon konusunda çok öğretici bir yol sunmaktadır. Ayrıca ustaların resimlerinden esinlenip kendi resimlerini yaparken de bu yönetime başvurmuş ve resimleri kendi diliyle yorumlamıştır. Araştırmada bu konuya ve örneklerine daha sonra değinilecektir.

4.2 Picasso'nun Sanatsal Kişiliğinin Oluşumunda Geleneğin Etkisi

Picasso, genç bir sanat öğrencisi iken İspanya'nın başkentindeki saygın Akademi'nin derslerine girmekten çok, müzeleri, en başta da tabii Prado'yu ve sanatçı meyhanelerini ziyaret etmeye başladı.

Picasso 1901 yılında Arte Joven (Genç Sanat) adlı bir dergi çıkardı. Ve o zamanlar her genç sanatçının mutlaka ziyaret etmesi gereken ,sanatın Kabe'si olarak bilinen Paris'e gidip gelmeye başladı. Burada izlenimci Cézanne'ın, Degas'nın ve Toulouse –Lautrec'in eserleriyle tanıştı. Bu resimleri çok beğendi. Onlardan esinlenerek kendisi de toplumun kenarında yaşayan marjinal veya yoksul insanların, dilencilerin ,evsizlerin ve meyhanelerde pinekleyen yalnızların resimlerini yapmaya başladı.

“Birçok çağdaşı gibi Picasso da resimde ifadeyi güçlendirecek yeni yollar ve araçlar peşindeydi. Ve birçoğu gibi esin kaynağını Afrika'nın “ilkel” sanatında, arkaik görüntü veren maskelerde ve Okyanusya ile İber Yarımadası'nın heykellerinde buldu. Bunların biçim repertuarı “Avignon’lu Kızlar” resmine yansımıştır. Maske takmış izlenimi veren suratlar seyircinin yüzüne dik dik bakarlar ve figürlere sinir bozucu bir hava verirler. Vücutları tuhaf bir biçimde döndürülmüş olan bu yaratıkların yanına bir de ,kollarını klasik betimlemelerdeki gibi başını arkasında kavuşturmuş üç nü ,daha doğrusu nü’lerin geometrik çözümleri yerleştirilmiştir. Picasso’nun bir dostunun dediği gibi bu “baltayla parçalarına ayrılmış” vücutlar ten renginin ağır bastığı resme tanımlanması zor bir gerilim kazandırır.

Cézanne’ın tüm resimsel formları daire, oval ve dikdörtgene indirme arzusuna, Picasso bedenleri radikal bir biçimde “geometrilendirerek” ve yabancılaştırarak ve mekansal perspektifi ortadan kaldırarak yanıt verir. Yüzleri ve bedenleri keskin hatlarla yüzeyle ayırarak hacmi “alanların ritmi” şeklinde kavrayan Kübist anlayışı ilk kez bu resimde ortaya çıkarır.” (Krausse,2005:92)

“Sahilde Koşan Kadınlar” resminde karşımıza bambaşka bir Picasso çıkar. Bu kez “Neo-Klasik” olmuştur; “Parçalanmış” resim diline neredeyse paralel olarak bambaşka bir tarz geliştirmiştir. Burada yüzeysel alanlar gayet net ve katı konturlarla çevreleniyordu. Ingres’i hatta eski Yunan Sanatının imajlarını hatırlatan ,hafif renklendirilmiş kadınlar çok stilize olmalarına ve çevrelerinde herhangi bir mekan bulunmayışına rağmen gayet somut ve canlı bir izlenim uyandırırılar.

Picasso’nun en ünlü ve en sarsıcı çalışmaları arasında devasa “Guernica” resmi vardır.İspanya ‘nın küçük Guernica kasabası 1937 yılında faşist Franko rejimi tarafından Almanya’nın da desteğiyle bombalanmış ve sadece kırk beş dakika içinde yerle bir edilmişti.Picasso sorgulayan bu eserinde korkunç olayın kendisinde yol açtığı dehşet,öfke ve üzüntüyü betimler. Çarpılmış ve parçalanmış bedenler ve resme hakim olan siyah beyaz renksizlik dayanılmaz bir cehennem havasını simgeler. İnsanlar ve hayvanlar aynı çılgınlıkta yekvücut olmuştur. Picasso bu resminde ne renk ne biçim konusunda aşırıya kaçmaz ve süslemecilikten uzak durur.Ama geleneksel “ikonografya repertuarı”ndan alıntı yapmadan da edemez: Kucağında ölü bir çocuk tutan kadın Piéta tasvirlerini anımsatır; lambalı kadın Amerikan Özgürlük Anıtı’nı akla getiri ve elinde kırık kılıcından arta kalan parçayı tutan ölü askerde Klasisist David’in (1748-1825) ünlü “Horaslıların Yemini” resminde de kullanılan kahramanlık simgesi kılıçları çağırıştırır.



(resim 84) Goya “Üç Mayıs”



(resim 85) Picasso “Goya’dan kopya çalışması”

Goya ve Delacroix’in resimlerinden de etkilenmiş, bu resimleri kendi stile uyarlayarak defalarca, farklı versiyonlarını çalışmıştır.



(resim 86) Delacroix “Cezayirli Kadınlar”



(resim 87) Picasso “Cezayirli Kadınlar 1”



(resim 88) Picasso “Cezayirli Kadınlar 2”

Poussin'in eserini de kopya eden Picasso bu resmi kendi resimsel diline tercüme etmiştir. Modernizm'in karakteristik bir özelliği olan sanat eserinin bağımsızlığı inancına hayatı boyunca sadık kalmıştır.



(resim 89) Poussin "The Triumph of Pan" 1635



(resim 90) Picasso "Bacchanal" 1944

1950'lerde ve 60'larda özellikle grafik sanatıyla ilgilenir. Afişler hazırlar, litografiler ,gravürler ve desenler yapar. Ayrıca Velazquez'in "Las Meninas" veya Manet'nin "Kırda Yemek" gibi eserlerinden yola çıkarak onları kopyalamadan kendi resim diliyle yeniden yorumlar. Özellikle Manet'in kırda yemek resminden defalarca espi kopyası yapmıştır.



(resim 91) Velazquez "Las Meninas", 1656



(resim 92) Picasso “Las Meninas after Velazquez”

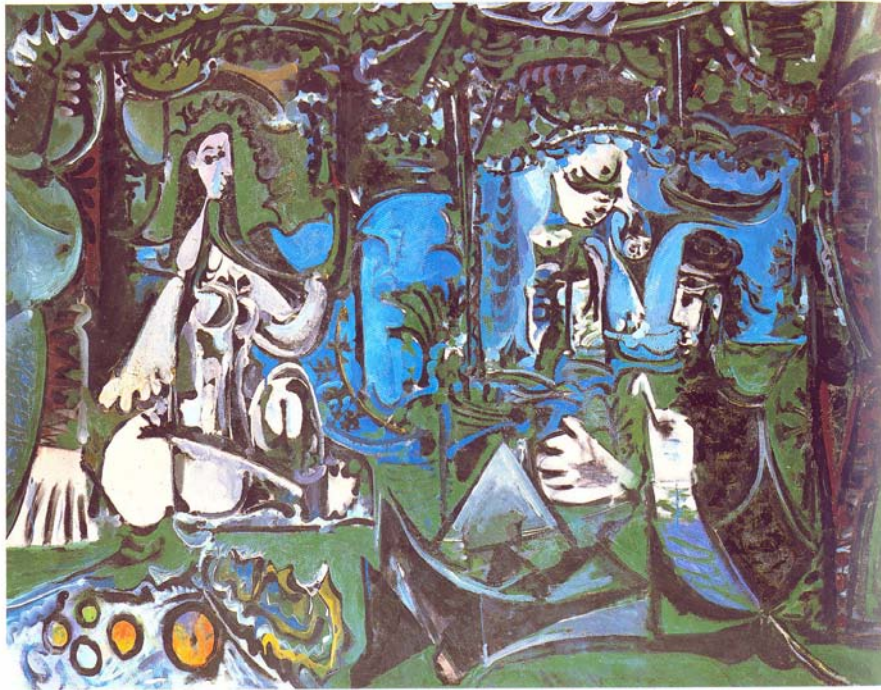
“Son derece verimli ve orijinal zihnine karşılık kendini tazelemek için geleneğin kaynaklarına geri gelmiştir. Hatta şubat 1960’da Manet’in ünlü bir resminden esinlenmiştir. Manet’in “Kırda Yemek”, bir akıntının yanında ağaçlar içinde bir çıplak kadın ve iki giyinik adamı piknik yaparken gösterir. Picasso’nun konu üstündeki ilk resmi Manet’in gayet samimi bir kopyasıdır. En azından, figürlerin sayısı ve yerleşimleri olarak, stil ise doğal olarak farklıdır. Bu resim Picasso’nun bu tema üstüne ne ilk ne de son bağlantısıdır. Sonraki Ağustosta Manet’in “Kırda Yemek” resminden sonra altı resim daha yaptı. Yağlıboya serinin birincisiydi, ertesi gün iki tane daha yaptı ve dördüncüyü de bir sonraki gün. Detaylar üzerinde çalışmaya, elemanları değiştirmeye, hatta bazen tüm kompozisyonu değiştirmeye başladı. 1963’te Manet’nin ünlü orijinaline dayanan 27 yağlıboya ve 150’ nin üstünde çizim üretti.

Manet’in resmi 1863’te sergilendiğinde sansasyona yol açtı ve oldukça devrimsel olarak görüldü. Ama Manet’de işi kendi stilinde yapmasına rağmen o da fikri gelenekten aldı. Dört figüründen üçü 16. yüzyılda (şimdi kayıp olan) Raffaello tarafından yapılan gravür, kompozisyonun bir bölümüne dayanır. “Paris’in Yargılanması”nın illüstrasyonundaki tesadüfi figürler olan bir grup, nehir tanrısını temsil eder. Raffaello’in işinin kayıp olmasına rağmen Raffaello diğer büyük

sanatçılar gibi gelenekten esinlenmiştir. Nehir tanrılarını Roma ‘da gördüğü ve üstünde çalıştığı parçalanmış küçük bir Sarcophagus rölyefinden esinlenmiştir.” (Woodford, 1983:76)



(resim 93) Picasso “Kırda Yemek 2” 1960



(resim 94) Picasso “Kırda Yemek 1”, 1960



(resim 95) Manet “Kırda Yemek” 1863



(resim 96) Marcantonio Raimondi “Rafaello’dan kopya” (ayrıntı) 1520



(resim 97) Sarcophagus Rölyefi

V. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ RESİM EĞİTİMİNDE GELENEĞİN PAYI

Günümüz resim eğitiminde amaç, çocukta var olan yaratıcı güçleri toplumumuzun her kesiminde fark edilen koşullanmışlıklardan kurtararak sanatsal bir yaratıcılığa yöneltmek, çocuğa, yalnız sanatsal etkinliklerde değil, bütün eylemlerinde diyalektik bir düşünme ve davranış alışkanlığı kazandırmaktır.

Sanatsal biçim algısının ve sanatsal yaratıcılığın temeli sanat yapıtlarında uygulanmış biçim uygulamalarına dayanır. “Bir sanatçı pencereden peyzaja bakarak resme özgü biçim öğelerini keşfedemez, o bunları ustalarından, geçmişin ressamlarından ve öğrenim arkadaşlarından öğrenir.” (Venturi, 1969: 18) Bu bakımdan yöntem özellikle 12-13 yaş döneminden başlayarak sanat yapıtı incelemelerine, lise düzeyinde de Rönesans’tan bu yana uygulanmış temel renk tekniklerinin ve çeşitli dönemlerdeki mekan algısının geçirdiği evrelerin (Orta Çağda mekan, Kübistlerde mekan) denemelerine geniş yer verir.

Yöntemin bu evresinde tarihsel bir yol izlenmesi gerekir. Amaç resimsel gerçeğin ve resimsel olgunun geçirdiği evrimi, çocuğa yaşatarak yansıtmak ve onu çağdaş resimsel algı düzeyine ulaştırmaktır. Bu konudaki girişimlerimiz algı ve resimsel algının evrimleriyle ilgili sorunlara dayanmaktadır. Bu evrim dönemleri bazı kaynaklarda dört bazılarındaysa altıya ayrılarak incelenmiştir. Genel olarak, 2-4 yaş Karalama Dönemi, 4-6 yaş Şematik Öncesi Dönem *; buna Oyun Evresi de denir**, 7-8 yaş Şematik Dönem*; buna Özne Gerçekçilik Evresi de denir**, 9-11 yaş Başkaldırma Dönemi*; buna Nesnel Gerçekçilik Evresi de denir**, 12-14 yaş Mantık Dönemi*, buna Planların Algısı Evresi de denir**, 14-16 yaş Yaratıcı Eylemde Gençlik Bunalımı Dönemidir.*

* Kehnemuyi, Z. Kaynak olarak alınmıştır.

** Keskinok, K. Kaynak olarak alınmıştır.

Sanat yapıtı inceleme yöntemi ancak 7-10 yaş grubu gelişim evresinde etkili sonuç vereceği için daha önceki dönemlerde bu yönteme yer verilmez. Bu dönemlerdeki çocuklar daha oluşum durumundadırlar. 7-10 yaş döneminde ise uygulanan bu yöntem, çocuğun biçimsel etkinliklerine sanatsal bir hava kazandırmak, yaratmasına ve güzeli bulabilmesine olanak vermek için gerekli koşulları dolaylı olarak hazırlar. Bu koşullar, uyartıcı ve yöneltici niteliktedir. “Dolaylı yaklaşım, gereksinmelere göre kimi zaman bir biçimsel soruna konu içinde öncelik verilmesine salık verir. Biçimle ilgili diğer sorunlar ise bu temel koşullar içinde bunlara bağlı olarak gelişebilir. (Boivineau, 1959: 21) “Bu dönem çocuklarına tıpkıbasımlar (reproduction) da gösterilebilir. Ancak bunlar, çalışma sonrasında, sadece çocukları heveslendirmek ve onların öngörülerini artırmak amacına yönelik olmalıdır. Kuşkusuz seçilen örnekler çocuk resimlerinin renk canlılığını, saflığını ve yalınlığını içeren, çocukların orada kendilerini bulabilecekleri resimler olacaktır.”” (Keskinok, 2001: 8)

Çeşitlendirme evresi yada başka bir deyişle başkaldırma dönemi diye adlandırılan 9-11 yaş aralığında bulunan çocuğun algı yönünden yetkinleşmeye başladığı görülür. Algısal yetkinlik, sanatsal yaratmanın başlıca gerekliliği olmasına rağmen çocuğun bu dönemde yaratıcılığını engelleyen bir sorun olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde çocuk algısının gelişmesiyle doğayı nesnel bir gözle görmeye başlar, gerçeğe özenir; yaptığı resimlerle doğayı karşılaştırır ve bu konuda kendini yetersiz hisseder. Sonuçta, ya resimle ilgili etkinliklere karşı isteksizlik duyar yada bu etkinliklerden tamamen vazgeçer. “-Gerçek- kavramına ne denli bir açıdan bakıldığını değişik dönem ve uygarlıkların sanat yapıtlarını göstererek tanıtmalı. O zaman -gerçek- sözcüğünün yerine, -içtenlik- kavramının daha büyük bir anlam taşıdığı görülür. Sanat yapıtı doğanın bir ürünü değil, insanoğlunun düşüncesi, coşku ve ruhudur. Bu güçler tanımlandığı an anlam kazanır. İçsel güçlerden yoksun fakat olgunlaşmış bir teknikle yapılmış bir yapıtın sanat yönünden hiçbir değer taşımadığı görülür. Yunan heykellerini belirleyen -ideal- kavramının yarattığı biçim, dini anlatımdaki ortaçağ biçimine benzemese bile içsel güçler (coşku, düşünüş) bu iki ayrı tür sanat anlayışını bir bütün yapmaya yeterlidir. Eğitici, gençliğe bunalımlı yıllarında geçmişteki ve zamanımızdaki sanat yapıtlarını gösterip, kişiliğin ve

içtenliğin yaratıcılıkta ne denli bir güç olduğunu gösterir.” (Kehnemuyi, 2002: 35) Bu dönemde, doğayla karşılaştığında çocuğu umutsuzluğa sevk etmeyecek nitelikte konular seçilirse; boya dışında farklı malzemelerin kullanılması sağlanırsa ve de ustaların resimleri incelenip, yorumlanması sağlanırsa, çocuğun kaybolmaya yüz tutan ilgisi tekrar canlandırılmış olur.

Çocuk 12-14 yaşlarına geldiği zaman mantık dönemindedir ve artık gerçeği taklit etmeye başlar. (Keskinok, 2001: 9) “Bu dönemde çocuk, çocukluktan çıkmıştır artık. Gözlerini kendi evreninden dış dünyaya çevirten yeterlilikleri ve deneyimleri çoğalmış, zekası nesneler ve olaylar arasında diyalektik ilişkiler kurabilecek duruma gelmiş, kişiliğinin temeli oluşmuştur. Bu dönemden itibaren gencin sanatsal etkinlikleri için gerekli birikimler, aşağıda açıklaması yapılan dolaysız yollarla sağlanacaktır. Bunlar:

1. Birikim Etkinlikleri
 - a) Sanat yapıtı incelemeleri
 - b) Konuların biçimsel sorunlar yönünden incelenmesi
 - c) Denemeler
2. Deneyim Etkinlikleri
3. Yaratım Etkinlikleri
4. Eleştiri’dir.”

Bu dönemde resim derslerinde gerçekleştirilecek bu etkinliklerin amacı; sanatsal gerçeği oluşturan biçimsel öğeleri, resim sanatına özgün değerler içinde araştırmak, bu yolla öğrenciye sanatsal algı için gerekli birikimleri kazandırmaktır. Sanat yapıtı inceleyen öğrenci, resmin kendine özgü bir gerçeği ve dili olduğunu fark eder; bu dili öğretmen rehberliğinde öğrenmeye, sanat yapıtlarını okumaya çalışır. Bu şekilde belli bir sanatsal görgüsü oluşmaya başlar ve edindiği bilgilerin ışığında kendi çalışmalarını ilerletir.

Sanat yapıtı incelerler iki yol izlenir; biri özel inceleme, diğeryse genel incelemedir. Özel incelemede, ustaların seçilen bir veya daha çok resmi üzerinde;

biçim sorunlarından biri üzerinde durulur. Bu, örneğin bir ışık-gölge resminde, koyu, açık ve orta tonlardan oluşan üç koyu-açık değer, tablonun nesnel öğeleri arasında oluşturdukları bağlantının araştırılması gibi çalışmalar olabilir. “Lekesel değerleri siyah- beyaz diye adlandırıp, ara lekeleri de içine alarak, sanat tarihi süresince olagelmiş yapıtları inceleyip çocuğa açıklamak, örnekler göstermek yararlıdır. Resim sanatının her çağında bu öğe –Contrast- karşıt leke olarak belirir. Koyu ve açık lekelerin çizgide olduğu gibi çevre içine dengeli bir biçimde yerleştirilmesi o kompozisyonun tam ve sağlam olmasını sağlar. Leke veya siyah-beyaz eğitimi çocuğu renge hazırlarken, bu alanda biçim anlayışının bilincine de varmasını sağlamış olur.” (Kehnemuyi, 2002: 36)

Renkçi anlayıştaki bir resimde de, kapladıkları alan ve vurgulanma açısından baskın renginin, karşıtının ve grilerin incelenmesi olabilir. Tasarım elemanlarından birisi olan rengin kompozisyonlardaki önemi incelenebilir. “Fizik yönünden doğadaki renk bilimi, prizma, zıt renkler gibi konuları ayrıntısızca vermeli, aynı zamanda kendine özgü eğilimlerini özgür kılıp, ona çağımızın Gauguin, Bonnard(1867-1947), Vuillard (1868-1940), Van Gogh, Rothko (1903-1970) gibi renk ustalarını sevdirmeli. Renk tek başına bir şey tanımlamaz. Sanatçı, onu başka bir renkle olan ilişkisi ile görme olanağına varır. Yan yana gelmiş koyuluk, açıklık, güçlülük dereceleri ve anlamlar birbirinin etkisinden oluşur. Üst üste konmuş renkler de önem taşır bu yönden. Örneğin açık lekeyle kapatılmış kalın bir yüzey üzerine sürülen inceltilmiş şeffaf bir rengin verdiği tat gibi. Konulan her renk tüm resim yüzeyini örten bağlantının bir parçasından başka bir şey değildir.” (Kehnemuyi, 2002: 36)

Diğer tasarım elemanları çizgi ve dokuyla ilgili de aynı çalışmalar izlenir. Dokunun ve çizginin sanat dünyasında ve sanatçıların elinde nasıl bir güce dönüştüğü örneklerle gösterilir. Sanattaki bu öğeleri bilmek ve nasıl kullanıldıklarını öğrenmek beraberinde doğaya sevgi ve önemle bakmayı, çocukluktan süregelen yaratıcılığının devam etmesine de yardımcı olur.

Genel incelemede ise yapıt tüm yönleriyle incelenir. Resmin kompozisyonu, açık-koyu dengesi, sanatçısının eğilimi, konuyu ele alışı, dönemi gibi yapıtla ilgili tüm sorulara yanıt aranarak, bir bakıma sanatsal bakışı derinleştirmek için alıştırma yapmaktır.

Yöntem ne olursa olsun, ister özel ister genel inceleme, sonuçta öğrencinin resme bakış açısında mutlaka ileriye doğru bir değişim sağlanır. Öğrenci bir sanat yapıtıyla karşılaştığında artık ona nasıl bakacağını eskisinden çok daha iyi bilir. Bu onun özgüvenini artırır.

Deneyim etkinlikleri ise, yapılan birikim etkinlikleri yoluyla fark edilen biçimsel sorunların denenmesidir. Amaç, birikim etkinliğiyle yaratım etkinliği arasındaki ilişkiyi sağlamaktır. Yaratım etkinlikleri öğrencinin hiçbir ön koşul olmaksızın, özgürce kendini ifade etmeye çalıştığı etkinliklerdir. Bu çalışmalarda sanatsal birikimlerin, yaşanan çevrenin, ideallerin ve genel davranışların izleri kuşkusuz görülür. “Ana- baba, öğretmen, eğitim ve ek olarak yaşam deneyimleri ve kültürel etkilenmeler bazı beyin araştırmacılarının düşündüğünün tersine genetik / kalıttan daha etkili görünmektedir.” (Hermann, 1988: 19) Bu çocuğun resimsel kişiliğinin oluşumunda ve yaratıcılık sürecinde birçok faktörün etkisini gösterirken; birikim etkinliklerinin önemini bir kez daha vurgulamaktadır.

Eleştiri, öğrencinin kendi yaptığı çalışmaya bir yabancı gözüyle bakabilmesine olanak veren bir gözlem ve araştırma biçimidir. H.Read, “Sanat ve Toplum” adlı yazısında şöyle demektedir: “Çocuk gençliğe doğru ilerlerken zekasını ve eleştirme yeteneklerini uygulamaya koyulur. Öğretmenin etkisi çok güçlü olabilir bu dönemde, çünkü genç onu iyi tanımakta ve ona saygı duymaktadır.” Öğretmen, öğrencisinin görüş açısını zenginleştirmek için, eleştirilerde sanat yapıtı incelemeleri ele alınabilir. Biçimsel öğelerin ilişkileri araştırılabilir, gerekirse öğrencinin çalışmasıyla sanat yapıtlarının biçim öğeleri arasında bir karşılaştırma yapılabilir. Öğrenci böylelikle bir ustanın yapıtını incelemeyi ve eleştirmeyi öğrenirken; kendi çalışmalarına da eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmayı öğrenir. Kendi yapıtında eksik gördüğü yanları, ustaların yapıtlarından örnek alarak çalışır. Bu sadece yapıtlara

bakarak yapılabileceği gibi o yapıtlardan kopya yapılarak, yani uygulamalı olarak inceleme gerçekleştirilir. Sadece dikkat edilmesi gereken bir önemli nokta vardır; incelenen biçimsel sorunların, ustaların yapıtlarından elde edilen sonuçlarının, kural durumuna getirilmemesidir. “Öğrenci incelemeler sonunda biçimsel değerlerin ve sanatı ilgilendiren temel yasaların doğa yasalarından farklı olmadığını, ama bunların uygulanma biçimlerinin kişilere göre değişebileceğini, o halde, kendisinin de herkesten farklı bir uygulama biçimi gerçekleştirebileceğini ve asıl bunun önemli olduğunu farketmelidir.” (Keskinok, 2001: 10) Önemli olan ve yapılan bu yaratıcı etkinliklerle ortaya çıkarılmak istenen; çocuğun yaratıcı kişiliğidir. Hermann’a göre yaratılık doğuştan gelen bir yetidir. Yaratıcılık insana özgüdür. Her insan yaratıcı olabilme şansına sahiptir. Yaratıcı sayılmak için bir dahi olmak gerekli değildir. Yaratıcılık yetisi çeşitli nedenlerle körelmiş olsa bile yaşam deneyimleri ve özel programlarla yeniden kazanılabilir, güdülenebilir ve geliştirilebilir.

Buraya kadar belli yaş dönemlerinde sanat yapıtı incelemenin öneminden ve çocuğun bulunduğu yaşa ve durumuna göre, aşamalı olarak, bu yöntemin uygulanabileceğinden söz edildi. Çocuğun, kendi dünyasını bulabileceği ve algısal düzeyine uyabilen bir bilgi ortamı yaratmak, yaratıcı etkinlikler sonrası ona kendi denetimini yapabileceği eleştirel alışkanlıkları kazandırmak, aşamalı yöntemin uygulamalardaki genel tutumunun ana çizgilerini oluşturur. Bu yöntemle ders yönetirken dört temel ilke izlenir: Çocuğun tanınması, gerekli ilgi ortamının hazırlanması, yöneltici koşulların oluşturulması ve çalışmaların değerlendirilmesiyle eleştirilmesidir.

Sanat eğitimi açısından çocuğu tanımak; belli yaş grubu içindeki bedensel ve ruhsal durumunu bilmek, farklı özelliklerini ortaya çıkarmak ve algısal tipini bulabilmektir. İlki çocuğa en uygun gelen, aşamalı yöntemin kapsamı içindeki özel yöntemin seçimine, ikincisi bu yöntem içinde ona yaratma olanağı en çok verebilecek koşulların saptanmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla, sanat incelemesi yöntemiyle, belli bir biçimsel sorun üzerinde durulurken, her öğrenci bir ustanın yapıtlarını incelemek yerine, öğrencinin durumuna uygun, çalışmalarına yardımcı olacak her birine farklı bir ustanın belirlenmesi daha uygun olacaktır.

Yöneltici koşulların hazırlanmasında ise yapılacak çalışma; çocuğun yaratıcı eylemlerde bulunmasını sağlamak amacı ile dolaylı yada dolaysız yoldan sanat yapıtı incelemeleridir. Daha önce üzerinde durulan görsel algılamaya dayalı gelişim dönemlerine göre, ortalama 12 yaşa kadar (Bu yaş sınırlaması, her çocukta farklı olabilir. Kimi çocukların görsel algılama dönemlerinin uzayıp kısalabildiği görülmektedir.) yapılacak sanat yapıtı incelemeleri, konuların içine ustalıkla yerleştirilmiştir. Bu yolla dolaylı olarak hissettirilmeye çalışılan biçimsel değerler, artık 12 yaş ve üzeri çocuklarda, sanat yapıtı inceleme, denemeler ve konular üzerinde araştırmalar yoluyla bir birikim etkinliği durumuna getirilmektedir. Çocuğun içinde bulunduğu bu dönemde, sanat tarihiyle birlikte sanat yapıtlarını tanıtmak, o devirlerin tarihi, psikolojik, sosyolojik durumları açıklandığında etkin ve güçlü bir eğitim ortaya konulmuş olur.

H.Read bu konuda şöyle diyor: Her devrin uygarlığını, o devrin sanatı ne denli aydınlatmış olduğu özenle vurgulanmalı; üslupların gelişimini, mannerism'in* oluşumu not edilmeli; yıllar ve yüzyıllar boyunca tüm devletlerin sanatlarında süregelen etkileri izlenmelidir. Sanatçıyı tek tek ele alarak onun yapıtlarını, üslubunu, maddeyi uygulayışını, tekniğini ve her sanat yapıtını halkların ekonomileri, dinleriyle karşılaştırılarak incelenmelidir.

“Bütün bu araştırma ve denemelerle yapılmak istenen şey, yaratım etkinliklerinde olsun, sanat yapıtlarıyla izleyici olarak ilişkilerinde olsun, gence, nesnelliğin altında gizli durumda bulunan sanatsal gerçekleri algılamasını sağlayan birikimleri kazandırmaktır. Bu gerçekler tarihsel gelişim süreci boyunca özdeğin (yağlıboya, guvaş, taş, maden, vb) niteliklerine bağlı gerekliliklerden doğan biçimle, düşünce ekin ve kişilik özelliklerine dayalı tercihlerin esinlettiği biçimin biresimi sonunda oluşmaktadır. Örneğin, Rönesans'ın ve onu izleyen 17., 18. ve 19. yüzyılların düşünce yapısı, ekin birikimi, boyanın koyu-açık ve sıcak-soğuk niteliklerinden birincisini özdek olarak da, modleye çok uygun geç kuruyan yağlı boyayı tercih etmiştir. Koyu- açık nitelikler sanatçıyı ister istemez modleye, bunun

* Mannerism: Sanatçının doğayı incelemesi sonucu, tahayyül ve iç dünyasına dayanarak orantıları abartılmış biçimlerde ortaya koyduğu bir tür anlatım türüdür

sonucu olarak arabesklere ve bunlara dayalı eğik hareketlerden oluşan ritimlere götürecektir. İşte koyu-açık anlayışını benimseyerek nesnede koyu-açık değerlere ve koyu-açık sınırında kendiliğinden oluşan arabesklere ve bunların çeşitli tekrarlarından doğan ritmi aramak ve tercihini bu yönde yapmak koyu-açık anlayışına dayanan bir resimsel gerçeğe yönelmektir. Başka bir deyişle bu nesnel bir görünümün koyu-açık anlayışı çerçevesinde öznel bir gerçek durumuna dönüştürülmesidir.” (Keskinok, 2001: 67)

19. yüzyılın sonunda, İzlenimciler; nesnel gerçekleri bir ışık olayı olarak algılayarak ve bunu tıpkı Newton çarkında ya da gökkuşağında görüldüğü gibi sıcaktan soğuğa derece derece değişen ve küçük benekler halindeki renk farklarıyla değerlendirerek, sanat dünyasına yeni bir resimsel gerçek getirdiler. Cezanne ise sıcak-soğuk renk değişimlerini kullanarak nesnel görüntüyü geometriksel bir soyutlamaya götürdü. Kübistler de Cezanne’ın geometrik bir yalınlık anlayışı içindeki resimsel gerçeğini daha soyut hale getirmişlerdir. Bu şekilde boyanın kendi gerçeğini hareket noktası seçen Non-figüratifçilere öncülük etmiş oldular.

Bu şekilde her girişim gelecekteki yeni bir sanatsal gerçeğin itici gücü oldu. Bütün kalıcı girişimler geçmişin izlerini taşıyan temel taşlarına sahiptir ve geçmişle örgensel bir bağ oluşturur. Bu yüzden günümüzdeki en yeni sanatsal gerçekleri algılamak, ancak çağımıza ışık tutan, sözünü ettiğimiz gerçeklerle ilgili birikimleri kazanmakla olanaklıdır. O halde yöntemimizin bu bölümündeki birikim etkinliklerinde tarihsel değişimlere dayalı sistematik bir nitelik söz konusudur. Ayrıca yöntem izlenirken, 12-16 yaş arası öğrencilerin, sahip oldukları niteliklere bağlı olarak, yakın geçmişten seçilen sanat yapıtları incelenmesinde yarar vardır. Çünkü bu çağdaki öğrencinin nitelikleri, klasiklerin anatomik yetkinliği, Kübistlerin kuramsal yaklaşımları ve soyutçuların salt biçimsel yalınlığı ile özdeşleşemez. Ve onlarla bir ilgi ortamı yaratılamaz. Somut özellikler taşıyan, ancak rahat, özgür bir icraya dayanan, renkte, bu yaştaki çocuğun coşkularını taşıyan ressamın onlar için bu bakımdan ilgi çekici olabilir. Örneğin, Van Gogh, Gauguin, Matisse gibi ressamın yapıtları incelenebilir. 16-20 yaş arasındaki öğrencilerse Rönesans’tan bu güne başlıca değişimleri izleyen birikim etkinliklerine yöneltir. Çünkü bu

yaşlardaki öğrenciler, artık; düşünce, zenginleşen birikimlerin yardımıyla sorunlara, yöntemlere, ilkelere ve kuramlara yönelme eğilimindedir. Artık ayrıntılar öğrencini hayatında önem taşımaya başlar. Bu nedenle bu eğilimlere cevap verebilecek nitelikte birikim ve deneyim etkinlikleriyle ilgi ortamı sağlanır.

Ergenlik çağındaki öğrenciler, gereksinim olarak kavramların ve olayların içeriğine, nedenselliğine yönelmek ister. Resim eğitiminin amacı da burada öğrencinin bu soruna kendi başına algılayabileceği bir yolla bir çözüm arayışına rehber olmaktır. Bu doğrultuda araştırmada savunulan düşünce; biçimsel sorunlara dayalı birikim ve deneyim etkinliklerinin etkili olacağıdır. Birikim etkinliklerinden kasıt, sanat yapıtı incelemeleridir ve deneyim etkinlikleri de bunun uygulama aşamasıdır. Birikim etkinliklerinin içeriğinde müze, sergi, gezi ve slayt gösterirli yoluyla sanat yapıtı incelemelerine dayanır. Deneyim etkinlikleri ise incelenen bir yada birkaç biçimsel sorunun denenmesidir. Bu yolla elde edilen biçimsel birikimler yaratımın besleyici öğeleri, altyapısı olmak durumundadır. Yaratım var olandan bireşimci bir görüşle yeni bir şey yaratmaktır. Yaratımda imgelemin genişliği ve belleğin zenginliği arasında doğru orantılı bir ilişki vardır. Venturi şöyle der: yaratıcılığı harekete getirmek, önce ayrışımci sonra bireşimci bir görüşle yeni biçimlere götürmek için onu değişik birikimlerle ve bunları farklı durumlar içindeki halleriyle beslemek gerekir.

Öğrencinin imgelem gücünü beslemek için yapılacak olan etkinlikler planlı olarak sürdürülmesinde fayda vardır. Seçilecek bir yapıt üzerinde inceleme; yada iki yapıt arasında karşılaştırılmalı olarak ya da bir biçim sorunu üzerinde durulmalı; konu sınırlanmalıdır. Aksi halde öğrenci çeşitlilik içinde tam olarak konsantre olamayacak ve tüm bu etkinliklerden hiçbir verim alınamayacaktır.

Resim dersinde uygulanacak bu etkinlikler sırasıyla birikim, deneyim ve yaratım etkinlikleriydi; bunlardan en önemlisi birikim etkinliğidir. Bu etkinlik doğru bir şekilde yürütülmezse; diğer uygulamalar da başarısız olur. Bu etkinliğin içeriğinde müze ve sergi gezileriyle slayt gösterileri önemli bir yer tutar. Televizyon ve diğer medya organlarında, gereğinden çok az yapılan sanatsal programların da bu

etkinlik içinde yer alması olasıdır. Her nereden yararlanılırsa yararlanılsın, programlı bir şekilde yürütülmesi gereken sanat yapıtı incelemesinin, içeriği ve sanat yapıtının gerçekleştirme evreleri önemlidir. “Bir sanat yapıtı resim, biçimler, renkler ve bunların özel ve öznel kullanım tarzlarını, bunları gerçekleştiren sanatçıyı, itici güç olarak bir konuyu (yağlıboya, mürekkep, tampera vb) bir dayanağı (tuval, kağıt), işleme araçlarını (fırça, tüy, parmaklar, tampon) ve nihayet öğrenilmesi uzun ve sabırlı çalışmalarla oluşan teknikleri (suluboya, guvaş, yağlı boya, fresk tekniği) içerir.” (Keskinok,2001: 71)

Resim sanatında ve diğer tüm sanatlarda yapıtta ele alınan ‘konu’ önemlidir: Ancak daha önemli olan, konunun yapıtı gerçekleştiren tarafından nasıl algılandığı ve onu uygulayış tarzıdır. Bir resmin sanat yapıtı olarak değerlendirilebilmesi için gereken ilk şart ‘özgünlük’tür. Daha sonra konuyu ele alırken kullanılan ‘tasarım elemanları’nın ‘tasarım prensipleri’ne göre uygulanmasındaki öznellik öne çıkar. Bunlar inceleme yaparken dikkat edilecek hususlardır.

Bunun yanında sanatçının yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik yapısı ve sanatçının ruhsal yapısı, yapıtı incelenirken dikkat edilmesi gereken noktalar. Çünkü sanatçının içinde bulunduğu bütün bu koşulların, onun algılayış biçimini etkilemesi açısından değerlendirmeye dahil edilir. Bununla ilgili üç ressamı ele alalım; biri Uccello’nun ‘San Romano Savaşı’ adlı resmi, diğeri Velasquez’in ‘Breda’nın Teslimi’ adlı resmi ve son olarak Picasso’nun ‘Guernica’ adlı resmi. Uccello’nun yaşadığı dönemde savaş ve şövalyeliğe önem verildiği için şan ve şeref gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Bu anlayıştan dolayı, zırhların kalkan ve mızrakların hareketleriyle zenginleşen yapıtın, resimsel öğeleri, bu kavramları çağrıştıran görkemli soyut ritimleri oluşturmuştur. Oysa savaş konusu Velazquez’in resminde dramatik yönüyle ele alınmıştır, bu nedenle yüzlerdeki ifadeler ayrıntılarıyla işlenmiştir. Kalenin anahtarını teslim eden komutanın ezikliği, arka plandaki dumanlar ile hissedilen dramatik hava aynı zamanda resmin açık-koyu etkisiyle daha da vurgulanmıştır. Picasso’nun resminde ise savaşın en kötü yüzünü, acısını görür, hissederiz. İspanya iç savaşında ağır kayıplar veren Guernica kasabasından atılan çığlıklar, siyah, beyaz ve kahverengilerle, nesnel güzellikten uzak neredeyse

karikatür denebilecek bir desenle ve İspanyolların yenilmezliğinin simgesi olan “boğa” gibi simgelerle anlatılmıştır. İşte üç örnek ve üç farklı yaklaşım görüldü. Bu farklı yaklaşımın sebepleri, sanatçıların yaşadıkları dönem, coğrafya, kökenleri ve kendi kişisel farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Bunun gibi birçok genel ve özel sebep, sanatçıların aynı konuları yada olayları farklı algılamasına ve yorumlamasına sebep olur. Resim incelemesi yaparken görülen bu farklılıkların sebeplerinin araştırılmasında fayda olacaktır.

Daha öncede bahsedildiği gibi, sanat yapıtı incelemesinin sonucunda herhangi bir uygulama gerçekleşmese dahi; bu etkinlikten sağlanan bilgiler, hem sanatsal görgüyü arttırmaya, hem sanat eserine nasıl bakılması gerektiğini öğrenmeye, hem de içeriğini ve sanatçısını daha iyi bilindiği için yapıttan daha fazla haz alınmasına sebep olur. Ayrıca eğer uygulama yapılırsa (ki bu araştırmada bunun gereği ve önemi üzerinde duruldu) her hangi bir biçim sorunu için, ustanın yapıtına bakılması ve kopyasının yapılması bir yöntemdir. Bu şekilde öğrenci, öğretmen rehberliğinde bir yada daha çok usta belirler ve bu ustanın resimlerini ya da resimlerinden seçilen ayrıntıların kopyası yapar. Örneğin, biçimsel sorun olarak portre konusu ele alındıysa; öğrenci Hans Holbein ‘ın ((1497-1543) seçtiği bir resminde portreyi nasıl ele aldığını inceler ve onu kopya eder. Daha sonra kendine başka ressam ve yapıtlarda seçebilir, onlardan kopya yapabilir. Bu şekilde portre konusunda farklı dillerde edindiği bir birikime sahip olur. Ve sahip olduğu birikimle, kendisi özgün bir portre resmi yaptığında, ustalarından öğrendiği bilgilerin ışığında kendi kişiliğini ortaya koyduğu bir resim ortaya çıkacaktır. Eğer ki öğretmen bu sorun için portrenin nasıl yapıldığını yada ustaların, daha önce örnek verilen Hans Holbein’in portrelerinde neler yaptığını sözel olarak ifade etseydi, sonuç kesinlikle böyle olamazdı. Çünkü resim sanatı bazı kuramlar üzerinde yükselse de uygulama olmadan, eyleme geçmeyen hiçbir kuramın resimsel bir anlam ifade etmesi söz konusu değildir.

Diğer bir uygulama etkinliği ise daha profesyonelce diyebileceğimiz, espri kopyası yöntemidir. Bu yöntemde, seçilen ustanın yapıtından kopya yapılırken, onun üslubu taklit edilmeyerek, sadece; örneğin kompozisyonu ele alınarak, sahip olunan

kişisel üslupla resmin yorumlanmasıdır. Bu çalışmanın amacı üslup oluşturmak değildir; seçilen resmin kompozisyon yapısının, leke düzeninin, renklerinin vb. biçimsel sorunların irdelenmesi yada sadece yorumlanmasıdır.

Bu konuda Picasso örneği üzerinde duruldu, başka başarılı bir ressam/heykeltıraşta Botero'dur. Ustaların, seçtiği resimlerindeki figürleri şişmanlatması, kendi kişisel üslubuyla tekrar yorumlaması söz konusudur. Leonardo de Vinci'nin ünlü resmi "Mona Lisa" (resim 20), Jan van Eyck'ın "Arnolfini'nin Evlenmesi" (resim 21) adlı resmi, Piero della Francesca'nın (1420-1492) "Federigo Da Montefeltro Duke of Urbino" (resim 23) ve "Batista Sforza" adlı portreleri (resim 24) Botero'nun kendi üslubuyla yorumlandıktan sonra artık ona aittir. Ustaların resimlerindeki modelleri kullanmasına rağmen, algısal farklılıklar ve üslup farklılıkları ortaya çıkarak, yepyeni özgün resimler meydana gelir. Sonuçta artık karşıda duran Leonardo 'nun Mona Lisa'sı değildir, o Botero'ya aittir.



(resim 98) Piero della Francesca'nın "Batista Sforza"



(resim 99) Botero "Batista Sforza"



(resim 100)
Picasso “Jorge Manuel Theotokopulus”



(resim 101)
El Greco “Jorge Manuel Theotokopulus”

Öğrencilere bu ressamların çalışmalarından örneklerin sergilenmesi, hem bilgilendirici hem de yüreklendirici olacaktır. Usta ressamların bu işe giriştiklerinde amaçlarının “Usta ressam” olmadıklarının bir gerçek olduğu, ancak bu kadar başarılı olmak için yaptıkları çalışmalar arasında kendi devirlerindeki ressamların yada daha önceki ressamların resimlerinden kopya çalışmaları yaptıkları ve birbirlerinden esinlendikleri özellikleri vurgulanmalıdır. Bu yöntem; modası hiç geçmeyecek, geçmişten günümüze kadar gelmiş, eski ve günümüzden geleceğe doğru giden çağdaş bir çalışma yöntemidir. Resim eğitiminde mutlak yeri olması gereken bu yöntem; öğrencilerin yaşlarına göre farklılık göstereceği gibi öğrencinin özel durumuna göre de şekillendirilmeli ve genel yada özel inceleme, yahut dolaylı yada dolaysız yöntemle inceleme yapılacağına bu durumlar göz önünde bulundurarak karar verilmelidir. Ustalardan edindikleri yaklaşımların kaide olmadığı, her sanatçının farklı bakış açıları ve kendi kişilikleriyle yorumlar yaptıklarını belirtmek gerekir. Yapılan uygulamalı çalışmalarda, ustaların deneyimlerinden süzülen yaklaşımların, öğrenciye rehber olacağının altı çizilmelidir. Öğrencinin kendi kişiliğini ortaya çıkarması ve özgün eserler yaratması için desteklenmelidir.

VI. BÖLÜM

YÖNTEM

Bu araştırmada ilk olarak konuyla ilgili bilgi, düşünce ve tanımların yer aldığı kaynakların taranması yoluna gidilmiştir. Araştırma dahilinde konuda daha önce yapılmış çalışmalardan yararlanılmıştır. Resimler incelenerek, konuyla benzerlik gösterenler tespit edilmiş, analizlerde kullanılmıştır.

6.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, alan yazın tarama modelinde bir araştırmadır. Alan yazın (Literatür) tarama yapılarak, toplanan verilerle, problem arasında ilişki kurulması amaçlanmıştır. Yazılı kaynaklarla elde edilen veriler, bir sistem içinde sınıflandırılarak problem incelenmiştir.

6.2 Veri Toplama Araçları

Kütüphane çalışmaları yapılarak, konuyla ilgili yayımlanmış olan yerli ve yabancı kaynaklar; kitaplar, dergiler, araştırmalar ve bunlardaki makaleler ve resimler incelenmiş, ayrıca internet taraması yapılmıştır.

6.3 Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmanın konusuna kaynak olabilecek, tüm veriler gözden geçirilmiş, probleme ilişkin gerekli bilgiler toplanmıştır. Bu bilgiler dahilinde, konusu, tarihsel bir perspektife yerleştirilerek ve önceki bilgilerle, araştırmanın bulguları ilişkilendirilerek, konu ile ilgili kesimlere ışık tutacak önerilerde bulunulmuştur. Analizler sonucu eserler tespit edilmiş, bu eserlerin sentezinden oluşan bir resim çizelgesi oluşturulmuştur.

VII. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

“Sanatçılar boşlukta yaratmazlar.” (Woodford,1983: 74) Sanat eserinin üretim süresi boyunca sanatçının beslenmesi ve kendi kişiliğini ortaya koyması gerekir. Bu nedenle sanatçı doğaya bakar; ancak sadece doğaya bakarak ilerlemesi mümkün değildir. Sadece doğaya bakarak beslenmesinin sonucunda meydana gelecek resim doğanın taklidinden öteye gidemeyecektir. Bu nedenle sanatçı üretirken diğer sanatçılardan ve kendinden önce yapılmış sanat eserlerine bakmak, onlardan beslenmek zorundadır. Ancak bu şekilde, geçmişteki sanatsal gelenekler incelenerek , bir anlamda usta çırak ilişkisi içinde yeni eserler meydana gelebilir.

Günümüzdeki usta çırak ilişkisi ile 15. yüzyılın usta çırak ilişkisi arasında oldukça büyük fark vardır. O günlerde eğer bir çocuk resim eğitimi almak isterse o bir ressamın yanına çırak olarak verilirdi. İlk başlarda boya ezmek ya da ustasına tuval hazırlamak gibi işlere koşturulur, daha sonra büyük bir tablonun önemsiz bir figürünün elbisesini boyamak ya da arka fonun belirli bir bölümünü boyamak gibi görevler verilirdi. Eğer çırak beceri gösterip ustasının tarzını iyice taklit etmeyi öğrenmişse giderek daha önemli görevler üstlenebilirdi. Bir kentin ustalarının, kendi deneyim ve yöntemlerini genç kuşaklara aktarış biçimleri; aynı zamanda bu kentlerin, resim okullarının, neden böyle kendine özgü kimlikler geliştirmiş olduğunu açıklar. İtalya, Flandre ve Almanya’da hemen her kentin bir resim okulu vardı.

Bu okulların önemini anlamak ve eski deneyimlerden nasıl yararlanıldığını görmek için öncelikle devrimin başladığı Floransa’ya dönmek gerekir. 1300’lü yıllardan itibaren oluşan yenilikler Vasari’ye göre “rinastica”, yani yeniden doğuştur. 15. ve 16. yüzyılın sanatını tanımlayan “Renaissance” (Türkçe okunuşuyla “Rönesans”, Fransızca “yeniden doğuş”) bu sözcükten türetilmiş, ilk kez 19.

yüzyılda kullanılmıştır. Rönesans'ın yenilenme çabası yalnızca güzel sanatlarda değildi; asıl, insanlarda hayranlık uyandıran düşünce “Hümanizm”di. Klasik Antik Çağ'ın sanat eserlerinde bu düşüncenin izi sürüldü, Roma bir “biçim ve fikir madeni” haline geldi. Mimariden bir örnek verelim: Brunelleschi, Roma yıkıntılarında kopya ettiği klasik dönem binalarının sütun, alınlık ve kornişlerini yeniden kullanmayı düşünmüş, bunları kiliselerinde kullanmıştı.

(Gombrich, 2004: 269) “Kuzey ve İtalya arasındaki ayrımın en belirgin olarak görüldüğü alan mimaridir. Brunelleschi (1377-1446) Rönesans yöntemleri doğrultusunda, binalarda klasik dönemden alınma öğeler kullanmaya başlayarak, Floransa'daki Gotik üsluba son vermişti. İtalya dışındaki sanatçıların, Brunelleschi'nin öğretisini izlemeleri için aradan yüz yıl geçmesi gerekecekti.”

Brunelleschi'nin ardından gelenler onu aşmak istiyorlardı ancak bu yeni anlayışın kentteki sıradan bir binaya nasıl uygulanacağını bilemiyorlardı. Bu soruna Alberti çözüm buldu: Floransalı tüccar aile için yapacağı sarayı sıradan üç katlı bina şeklinde tasarladı. Bu binanın ön cephesinin klasik bir kalıntıya çok az benzerliği vardı. Ancak yine de Brunelleschi'nin anlayışından çok uzaklaşmamış ve binanın cephesindeki süslemelerde klasik formlar kullanmıştı. Fakat sütunlar ya da yarı sütunlar yapmak yerine, bu havayı veren düz gömme ayaklar koymuştur. Alberti'nin bunu nereden öğrendiğini bulmak kolay; faklı yunan sütun sistemlerinin kullanıldığı Colosseum'dan. Albert, Roma formların dönerek, eski kent sarayına modern bir görünüm vermesi yanında Gotik gelenekten de yararlanmıştır. Alberti'nin bu buluşu o dönemin tipik örneklerindendir. 15. yüzyılda yeni anlayışı gelenekle sentezlemek sadece mimarların değil, ressam ve heykeltıraşların da başvurduğu bir yöntemdi. Heykeltıraş Ghiberti'nin “İsa'nın Vaftiz Edilişi” adlı kabartmasındaki kompozisyon bakımından 12. yüzyılın Liegeli ünlü bronz dökümcüsü Reiner van Huy'un eserinden çok farklı olmadığı görülür. İsa ortada, yanlarda Vaftizci Yahya, Yukarıda Gök'te, Baba Tanrı, ona hizmet eden melekler ve güvercinler bulunuyor. Ghiberti'nin eserinde ayrıntıların işlenişi bakımından da kendinden önceki Ortaçağlı ustaların çalışmalarıyla benzerlik gösterir. Çünkü Ghiberti bir konuyla ilgili çalışırken “bütün boş zamanlarında konuyla ilgili araştırmalar yapıp, kendi branşının sınırlarını aşan

bilgileri özümsemiş ve bu yolla modern bir sentez ortaya koymuştur.” (Genç, 1998: 56)

Bir de resimden örnek verecek olursak, Rogier van der Weyden’in (1399-1464) “Çarmıhtan indiriliş” adlı eserini ele alabiliriz. İsa’nın tümüyle seyirciye bakan gövdesi kompozisyonun merkezini oluşturmaktadır. Ağlayan kadınlar iki yanda, İncilci Yahya ise, yanında bulunan Azize Magdalena’nın yaptığı gibi, bayılmak üzere olan Meryem’i tutmaya çalışmaktadır. Bu resimde Weyden, Ortaçağın geçmişteki büyük yapıtlarıyla, Gotik sanatın ilkelerini gerçekçi bir stile uyarlamıştır.

Daha sonra gelen ressamalar da geleneğin derin hazinesinden yararlanma serüvenini devam ettirmişlerdir. Sadece Yunan, Roma eserlerine değil Mısır masklarına, Hitit çömleklerine hatta mağara resimlerine bakmışlar ve bunları kendi sanatsal dillerine tercüme etmişlerdir. Bunu gerçekleştirirken arada oluşan ilişki, bir farkla “usta-çırak” ilişkisidir: burada sanatçı ustasının yanında değildir. Ustasıyla diyalogunu müzede onun eseri üzerinde inceleme yapmak suretiyle, ya da eserinden kopya yapmak yoluyla gerçekleştirir.

Günümüzde resim eğitiminde de bu yöntem uygulanarak gelenekle bağ kurulmaktadır. Resim derslerinde Antik Yunan heykellerinin kopyaları olan torslar ve büstler kullanılmaktadır. Öğrenciler bu sayede desen çizerken insan bedeninin nasıl idealize edileceğini öğrenmektedirler. Ayrıca kendilerine usta seçip, onun eserlerinin kopyalarını yaparak renk, kompozisyon ve doku gibi herhangi bir konuda kendilerini geliştirmektedirler. Ancak asıl amaç, bireyin kendi kişiliğini ya da kendi dilini oluşturmaktır. Burada dil denilerek kastedilen şey “üslup” (tarz) dır. Bu araştırmada üslubun nasıl oluşturulduğu üzerinde tartışılmıştır. Bu bölümün sonunda, kısaca üslubun ne olduğu, nasıl oluştuğu; dönem üslubu, ulusal üslup ve kişisel üslup konusuna değinilecektir.

Konuşmayı öğrenirken ve belli bir ölçüde olmak üzere, dil öğrenirken sanattakine benzer bir yolu izleriz. Bir çocuk da işe birkaç ses kalıbıyla başlar; bunları, önce çözümleme gibi bir zorunluluk tanımaksızın, zaman içerisinde duyduğu dil seslerine benzetir, diyor Gombrich ve oğluyla ilgili bir anısından bahsediyor:

“Baba ve anne demeyi henüz öğrenmiş küçük oğlum, “Lisbeth” adının üstesinden bu adı “Pipa” ya dönüştürerek gelmişti; başka deyişle duyduğu sesleri kendi bebek dilinin az sayıda, ama duyduklarına en benzer sesbirimlerine (mama, papa) dönüştürmüştü. (...) Formüllerin resim yapmadaki rolünü anımsayalım. Oradaki de “Pipa İlkesi”ne benzer bir durum değil miydi? Kanımca imgesel bir betimlemenin her noktasında etkinliğini gösteren, ancak kavranılması neredeyse olanaksız ve bir bütün olarak üslup diye adlandırdığımız özellikleriyle, konuşma biçiminin vurgu diye adlandırdığımız ulusal ya da kişisel özellikleri arasında büyük bir yakınlık bulunmaktadır.” (Gombrich, 1992: 349)

Üslup için kısaca sanatçının kullandığı dil denilebilir. Bu dili oluştururken; sanatçının sahip olduğu kişiliği, yaşadığı şehir, ülkesinin koşulları ve yaşadığı dönem gibi bir çok etken vardır. Bu nedenle üsluptan bahsederken: Dönem üslubu, ulusal üslup, yöresel üslup ve bireysel üsluptan söz etmek gerekir.

Bir döneme ait üslubu, o dönemin koşullarına, ekonomik, siyasi ve toplumsal gelişmelere karşı, sanatçının aldığı tavır belirler. Dönem üslubun nasıl oluştuğuna dair güzel bir benzetme vardır; sanat, satranç oyununa benzetilir, oyuncu sanatçıya, yapılan her hamleyle gelişen oyunda üsluba. “Satranç oyununda her taşın hareketini belirleyen iki güç vardır: Oyun durumu ve bu durum karşısında oyuncunun davranışı. Oyuncu hep, yenilmesi güç ya da kolay, bir dizi güçlükler çıkaran belli bir durum karşısındadır. Bu durum oyuncunun zeka ve deneylerine göre değişen belli bir davranışla karşılanmak ve cevaplandırılmak ister. Taşın yerinden oynamasıyla bu cevap verilmiş olur. Her hareket, belli bir durum karşısında, belli bir davranışın ifadesidir. Fakat taşın yerinden oynamasıyla durum değişeceği için, her hareket, yalnız karşılaşılan duruma cevap olmakla kalmaz, aynı zamanda yeni bir durumun da ortaya çıkmasına yol açar ve böylece her durum yeni bir davranışla karşılanarak, her davranış yeni bir durum yaratarak oyun sürüp gider.” (İpşiroğlu- Eyuboğlu, 1972:12)

Sanat hareketleri bu etki ve tepkilerden doğar. Sanatçı her duruma karşı yeni bir hamle geliştirmek zorundadır. Aynı ülkede yaşayan insanların yaşadıkları ortak durumlara ve koşullara karşı verdikleri cevap, birbirine benzer olacaktır, bu da ortak

bir üslubu yani ulusal bir üslubu oluşturacaktır. Aynı şekilde yörelerin, şehirlerin üslupları birbirinden ayrılacaktır. Çünkü her yörenin ve her şehrin koşulları birbirinden farklı olacaktır. Floransa, Venedik ya da Paris okulu gibi birçok şehir üslubundan bahsederken, yaşanan teknolojik gelişmelerin bir getirisi olarak şehirler arasındaki üslup farklılıkları netliklerini yitirmeye başlarlar. Artık ülke üsluplarından bahsedilir. Günümüzdeyse bireysel üslubun öne çıktığı görülmektedir.

Aslında bireysel üslup her zaman önemli olmuştur. Bir dönem üslubundan bahsederken, o dönem içindeki sanatçıların aynı konuyu işlerken dahi birbirlerinden ne kadar farklı yorumlar geliştirdikleri görülür. Çünkü “dönem üslubu, sanatçının gözüne takıp dünyaya baktığı bir gözlük değildir.” (a.g.e.: 12)

Her sanatçının kendine has bir kişiliği ve mizacı vardır. Ludwig Richter’ın genç bir sanat öğrencisi iken Tivoli’de başından geçen bir olay, bize kişisel üslubu en doğal haliyle anlatır. “ Aynı yere gelen Fransız sanatçıları, beraberlerinde getirdikleri bir sürü boyayı çıkarıp, bunları büyük kıl fırçalarla ve neredeyse parmak kalınlığında olmak üzere, tuvallerine sürmeye başlarlar. Genç almanlar ise, belki de bu aşırı kendinden emin tutuma bir tepki olmak üzere, en sivri ve en sert kurşunkalemleri seçerler; amaçları, motifleri en küçük detaylarına kadar resmedebilmektir. Her biri ancak bir dosya kağıdı büyüklüğündeki boya kutusunun önünde iki büküm, gördüğünü olabildiğince aslına sadık kalarak çizmeye başlar.’Her çimen sapına, her dala aşık olmuştuk ve beğendiğimiz hiçbir çizgiyi kaçırmak istemiyorduk... Kısacası herkes, önündeki nesneyi aynadan yansıyormuşçasına aslına sadık biçimde betimleme çabasındaydı.’ Ne var ki genç sanatçılar, akşam vakti çalışmalarının sonuçlarını karşılaştırdıklarında, yansıtımları arasında şaşılacak ölçüde ayrımlar bulunduğu ortaya çıkar. Her birinin çalışması yalnızca genel atmosfer ve renklendirme bakımından değil, motiflerin çizimi bakımından da küçük, ama karakteristik ayrımlar sergilemektedir. Richter, bu ayrımların nasıl dört arkadaşın farklı yaradılışlarını yansıttığını da anlatır.” (Gombrich, 1992: 74)

Sanatçılar, kendi üsluplarını oluştururken yada sanatsal yaratım süreçlerinde, doğal beslenme ihtiyaçlarını, karşılamak üzere başka sanatçılara bakabilirler; onların

eserlerinden kopya çalışması yapabilirler. “Sanatçının yapması gereken, geleneksel betimleme biçimlerini kendisinin de uygulamasıdır; ancak bunu geleneği olumlayarak değil, fakat eleştirel bir tutumla, herhangi bir yerde yapılacak bir değişiklik ya da eklemeye gerçekliğe daha iyi bir karşılık bulunup bulunamayacağını dikkatle denetleyerek yapacaktır.” (a.g.e.: 313)

“Kopya eden her sanatçının resmini önce öğrenme yoluyla edindiği ve kullanabildiği şemalardan oluşturacağını bilmekteyiz. Van Gogh’un, Millet’nin bir litografisinden yaptığı kopyada (Gogh 1890, Millet buğday tarlası 1867) kendi devimsel alışkanlıkları ve özellikleri hep belirgin kalmıştır. Burada Van Gogh’un, Millet’in bildirimini aynı sözcüklerle, fakat farklı bir vurguyla yinelediğini söyleyebiliriz.”(a.g.e.: 350)

VIII.BÖLÜM

SONUÇ

“Duyarlıklı her sanatçı, bir başka sanatçıdan etkilenir. Kişilik dediğimiz şey, sanatçının kendisinde bulunduğu değerlerle, bu etkileri bağdaştırması sonucunda oluşur.”(Lhote, 2000:91) Andre Lhote’un bu cümleleri araştırmanın özeti niteliğindedir. Araştırmanın içeriğinde, sanatçıların kendi sanatsal kişiliklerini oluştururken, beslendikleri bilinen kaynakları, ortaya çıkarma çabası yanında; bunun önemi ve gereği üzerinde durulmuştur. Araştırma da belirlenen konu ve zaman sınırlarının ilk başta çok geniş olduğu düşünülebilir; ancak araştırmada savunulan yöntemin ne kadar uzun bir süredir kullanıldığının ve halen güncelliğini sürdürdüğünün, altı çizilmek amacıyla, Rönesanstan günümüze değin bir zaman dilimi üzerinde çalışılmıştır. Günümüz resim eğitimindeki yeri, önemi ve uygulama yöntemlerine değinilmiştir.

Sanat Tarihinde önemli yere sahip olan sanatçıların, kendi resim dilleri oluştururken, bir anlamda usta ressam olurken , kendi çağdaşı ya da eski ustalardan nasıl yararlandıkları ifade edilmeye ve örnekler üzerinde gösterilmeye çalışıldı. Bütün sanatçılar aslında hep aynı kaynaktan beslendiler; doğadan ve geçmişten. Bu, resim eğitimi içinde, yer verilmesi zorunlu bir konudur. Çünkü; “Kişiye gerekli duyarlılığı saklı tutarak, büyük ustalardan alınan dersler, genç sanatçının usunu ve içgüdülerini yönlendirmesine katkıda bulunur. Ustalar, genç sanatçı üzerinde özendirici bir etki yaratırlar, onun kişisel araştırmalar yoluyla kimliğini ve kişiliğini bulmasında etkili olurlar. Fransa’da David ve İngres, biraz daha yakınıımızda bulunan Cezanne, böyle davranmışlardır. ‘Üst düzeyli bir plan üzerinde’ çalışmış olan büyük ressamlar, duydukları bilinçli kaygılarla, primitiflerin saf eğilimleriyle eşdeğer çizgilere ulaşabilmişlerdir.

Büyük ustalar, kendilerine özgü kimlikleri içinde, yaratıcı güçlerini içgüdülerine uyumlandıran, derleyip toparlanmasını bilen, ortaya yeni bulgular koyan, kesinlik kazanmamış ilk bulgulardan yola çıkarak daha gelişkin aşamalara

ulaşan, böylece de gerçekliğin alanını değiştiren kişilerdir. Sanata yön çizen büyük sanat dönemleri, bu nedenle, sanatçının halk kitlesine yönelteceği sorulara kılavuzluk edecek büyük ulusal sorgulamanın üretildiği aşamalara tanıklık yaparlar.” (Lhote, 2000: 42)

Sözgelimi ilkel bir Afrika maskından, bir Anadolu yazmasına, bir Hitit seramiğine, bir Rönesans yapıtına, bir Picasso’ya, Mark Rothko’ya kadar bütün yaratım etkinliklerinde, sözü edilen gelenekten beslenme söz konusu olmuştur. (Keskinok, 2001: 69) “Çünkü, sanatçının imgeleri bir hiçlik içinde çalışmaz, ama tarihsel açıdan somut bir dünya içinde dolaşır. Ortamın ona sunduğu gelenekten hareket eder, bu geleneği geçer, gelenekte olmayan yeni bir şey yaratır ve yeni bir gelenek oluşturur. Geleneğe karşı baş kaldırsa bile, yine de o, başkaldırısıyla oraya katılmış olur. (Venturi, 1969: 18) “Bir ressam pencereden bakarak renkler, biçimler, çizgiler keşfetmez onları ustalarından, arkadaşlarından, geçmişin sanatçılarından öğrenir ve bunlardan bir seçim yapar. Bundan başka yaşadığı ortam, ekinini, ideallerini, ahlaksal ve dinsel davranışlarını da koşullandırır. Toplumsal koşullar açısından olsun, estetik ve teknik açıdan olsun sanatçının seçimi kimi kez içgüdüsel, kimi kez bilinçlidir. Ama bu seçilmeden hiçbir yaratıcılıkla özdeşleşmez. Onlar sanat yapıtının yaratımına katılırlar, sanat yapıtının kapsamını oluştururlar. Ancak , bu durumda yaratıcı anlayış tarafından biçim değiştirmişlerdir. Onları, sadece yaratıma özgü bireşimci kişilikten koptukları zaman fark edebiliriz. Çünkü onlar idealden tekniğe kadar bütün alanlarda değişik kişilikte olsalar bile, sanat yapıtının yaratımı sırasında ortak bir kişiliğe dönüşürler. Bu ortak kişiliğin adı ise “tarz” dır.””

Başka bir deyişle; “ Tarz; elemanların, tekniklerin, söz diziminin, ilhamın, anlatımın ve temel amacın görsel sentezidir. Bunu kolaylıkla ve net olarak anlatabilmek çok mümkün değildir. Belki bunun en iyi tarifi; ‘görsel anlatımın toplam bir kültürel çevre tarafından şekillendirilmesi’ gibi yapılabilir. Örneğin doğu ve batı sanatının arasındaki fark onları ayarlayan geleneklerdir. Doğu sanatı geleneklerden uzak olmakla birlikte daha ziyade katı kurallarla ve kabul edilmiş kültürel anlaşmaların genel prensipleriyle düzenlenmiştir. Çoğu Japon sanatında hayat tarzı iyi bir referans noktasıdır. Bir resim çizerken, bahçe düzenlerken, çay

hazırlarken, haiku (geleneksel Japon şiiri) yazarken: Tüm bu yaklaşımlar yüksek standartlar olarak kabul edilirler. Güzelliğe aşık olmak, görev alana bağlılık gibi. Tarz tüm bu rehberlerin ardındadır. Haiku yazarken form son derece katı kurallarla sabitlenmiştir. Her haiku, on yedi heceden oluşmak zorundadır. Ne daha az ne de daha çok. Başka versiyonlar kabul edilemez. Seçilen her teknik ve benzersiz anlatım kuralları belirli forma uymak zorundadır. Bu bir gelenektir. Ancak Japonlar katı kuralları sadece özel bir şiir çeşidi yazmak için kullanmazlar. Aynı zamanda yapıda uygulanan katı disiplinden bir rahatlık ve özürlük arayışına girerler. Sonuçta haiku şiiri serbest şiirden daha az yaratıcı değildir ve kimse haiku şiirini potansiyel bir klişe olarak değerlendiremez.” (Dondis, 1974: 128)

Ama gelenek aynı zamanda muhalefet, antitez ilişkisini de ortaya çıkarır. Usta ressamların bütün yaptıkları ve düşündükleri önemlidir ancak, öte yandan söylediklerinin aksini söylemek, eleştirmek, onlarla tartışmak gibi engellenemez bir istek uyandırır. Bu şekilde yeni bir şeyler üretilir, yani yine geleneğe karşı çıkarken dahi gelenekten yararlanılarak. Calvino şöyle der: “Klasîğimiz bize kayıtsız kalmaz ve bizim onun aracılığıyla, tabii aynı zamanda ona karşı çıkarak, kendimizi tanımlamamızı sağlar.” (Calvino, 2007: 18)

İnsanlar her zaman yeniye özenirler, yeni bir şeyler yapmak, değişik fikirler ortaya atmak isterler. Bu durumda yaratıcı olmak ve özgün bir şeyler gerçekleştirmek önemlidir ve bunun daha önce yapılanları bilmek gerekir. Yani eski deneyimlerle, yeni araştırmaların sentezlenmesi gerekir. “Yaratıcılık süreci bir ‘yapma ve oluş’ sürecidir, oluş ise bir değişme’dir; şimdiye dek olmayan bir şeyin biçimlenmesi demektir.

Daha çok sanat alanındaki yaratıcılık üzerinde duran Read, “önceden biçimi ve hiçbir yüzü olmayan bir şeyin varlık kazanması” derken şunu eklemektedir: “Yaratma, yoktan var etme olabileceği gibi, daha çok ve genellikle, var olan malzemenin yeni biçimde kullanımı, yeni baştan uyarlanma’sıdır.” Suchkov ise “Yaratma, gerçeklik dediğimiz bütünün parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten ve yeniden ortaya koymaktan başka bir şey değildir” demektedir.

Genel ve geniş bir tanımlama, “bilinen şeylerden yepyeni bir şey çıkarmak, yeni, özgün bir bireşime (sentez) varmak, birtakım sorunlara yeni çözüm yolları bulmak” olabilir.

Yaratıcı süreçte yer alan sezgi, imgelem, usamlama, deneme, araştırma, sına, bulma, kalıplardan kurtulma, yeniden kurma gibi birtakım yeti, olgu ve niteliklere, merak gibi bir çıkış, özgünlük gibi bir sonuca da eklemeliyiz.” (San, 2004: 14)

Einstein ve Picasso da aslında herkesin bildiği ve kullandığı kavramlarla düşündüler; ancak bu kavramlarla yeni ilişkiler, yeni bağlantı ve bağıntılar kurdular. Biri yeni bir bilimsel kuram, diğeri ise yeni bir sanat anlayışı (ekol) geliştirdi. İkisinde de yaratıcılık yoktan çıkmadı; bilgi ve yaşantılara, deneyimlere dayalı olarak yeniye, bilinmeyene, belirsiz doğru atılma yürekliliğinden doğdu. (a.g.e. : 16)

Tüm bunların ışığında, günümüz resim eğitiminde, üslup yaratmada ya da sanatsal yönde birikimlerimizi artırmada; resim incelemelerinin, incelemeler sonucu kopya yöntemiyle uygulama yapmanın, müzeler ve sergiler aracılığıyla sanat eserleriyle yüz yüze gelmenin önemi açıkça ortadadır. Bu gereğin üzerinde durulmalı ve resim eğitimi programında bu yöneme yer verilmelidir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, D (2006), **Resim Neyi Analatır**, İstanbul, İstiklal Kitabevi
- Bockemühl, M. (2007). **Rembrandt**. Köln: Taschen ve Remzi Kitabevi
- Boivineau, B., René et Bouler, Andre (1959) **L’Enfance De L’Art**, La Bergerie, İmp. P. Dupont, Paris
- Bulut, Ü. (2003) **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**, Arkeoloji ve Sanat yayınları,İstanbul
- Calvino, I. (2007) **Modernizmin Serüveni**, haz. Enis Batur, (7.Basım) İstanbul, Alkım yayınları
- Cevizci, A. (2002). **Felsefe Sözlüğü**. (5. baskı) İstanbul: Pradigma yayıncılık
- Erkaya, M.Ö., Yüzbaşıoğlu, N. ve Ünlü, B.(Ed.) (2005) **Vermeer**. İstanbul. Boyut yayın grubu
- Eroğlu, Ö. (1997). **Resim Sanatı**. Bursa:Özhan Yayıncılık
- Fischer ,E. (1995) **Sanatın Gerekliliği**. Çev. Cevat Çapan, (8.Basım)İstanbul. Payel yayınları
- Gatellier, G.,(1994) “Fransız Okulu”, **Théma Larousse**, (Milliyet Yayınları, İstanbul , C: 5
- Genç, A. (1998) **Türkiye’de Sanat Dergisi** .Resim Çizme Sanatı ve Sanatçının Temel Eğitimi 1 (sayı34)

Genç, A. (1998) **Türkiye’de Sanat Dergisi**. Resim Çizme Sanat ve Sanatçının Temel Eğitimi 2 (sayı 35)

Gombrich, E.H. (2004). **Sanatın Öyküsü**. (4. baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi

Hermann, N. (1988) **The Creative Brain**, Lake Lure North Carolina

İpşiroğlu, M.Ş. ve Eyuboğlu, S. (1972) **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu** (3.Basım) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Kagan, M. (1982) **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**. İstanbul

Kehnemuyi, Z. (2002) **Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi** , (3.Basım), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık

Kenneth, C. (1966) **Rembrandt and The Italian Renaissance**. Germany: J.J. Agugustin Glückstadt

Keskinok, K.(2001) **Sanat Eğitimi**, Aşamalı Yöntem, Ankara, Sanatıyapı yayıncılık

Krausse, A.C. (2005).**Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**. Könnemann: Literatür yayıncılık

Larousse Dictionary of Painters (1989) New York. Mallard Pres.

Lhote, A.(2000) **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, çev. Kaya Özsezgin, Ankara, İmge Kitabevi

Lynton, N., (1982) **Modern Sanatın Öyküsü**, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul

Metin, S.-Tanyeli, U. (2001) **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**.(6.baskı)
İstanbul: Remzi kitabevi

Murray, P. ve L. (1984) **The Penguin Dictionary of Art & Artists** (5. basım) Penguin boks ltd., Harmondsworth, Middlesex, England.

Peccatori,S. ve Zuffi,S. (Ed.) (2002) **Art Book Caravaggio**. Ankara. Dost kitabevi

Read, H. (1987) **Sanatın Anlamı**. Çev: Güner İnal ve Nurşin Asgari,
İstanbul. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

San, İ. (2004) **Sanat ve Eğitim**. (3.baskı). Ankara. Ütopya yayınevi

Shiner, L. (2004) **Sanatın İcadı**. İstanbul: Ayrıntı yayınları

Skirbekk, G. ve Gilje, N. (2006) **Antik Yunanda Modern Döneme Felsefe Tarihi** , çev: Emrah Akbaş ve Şule Mutlu (3. Basım), İstanbul, Kesit yayınları

Spence, D. (1998) **Cezanne**. İstanbul. Alkım yayınları

Spence, D. (2000) **Degas**. İstanbul: Alkım yayınları

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2001) **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**
(6.Basım) İstanbul, Remzi Kitabevi

Sullivan, M. (1997) **The Meeting of Eastern and Western Art**. University
of California Pres. ,California.

Sümer, F. (1990). **Sanat Çevresi Dergisi**. Resim Eğitimi Üzerine.Sayı 146 .
sayfa 48

Sümer, F. (1995) **Sanat Çevresi Dergisi**. Geleneğin Resim Eğitiminde Payı. Sayı 195

Şişman, A. (2006) **Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş** . İstanbul. Yaz yayınları

Tansuğ, S. (1997). **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**. İstanbul: İz yayıncılık

Tansuğ, S. (1992) **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul, Remzi Kitabevi

Tunalı, İ. (1981) **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi Kitabevi

Turani, A. (1999) **Çağdaş Sanat Felsefesi** (3.Basım) İstanbul, Remzi Kitabevi

Van Gogh, V. (2004) **Theo'ya Mektuplar**. Çev. Pınar Kür (3.Basım) İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

Venturi, L. (1969) **Histoire De La Critique D'Art**, Pour l'Édition Française, Flammarion Paris

Walther, I.F. (2005). **Gauguin**.İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi

Walther, I.F. (2000) **Picasso**. Köln. Taschen

Walther,I.F.(1997) **Van Gogh**. İstanbul. Abc yayınevi

Woodford, S. (1983). **Looking at Pictures**. New York:Cambridge University Pres

Worringer, W. (1985), **Soyutlama ve Özdeşleşim**. Çev. İstanbul, Remzi Kitabevi

Wölfflin, H. (2000) **Sanat Tarihinin Temel Kavramları** (5.baskı) İstanbul. Remzi kitabevi

Resimler için kullanılan adresler

www.abcgallery.com

www.asanat.com

www.wikipedia.org

www.artchive.com

www.geocities.com

EKLER

Ek (resim 1) Rembrandt “Doktor Tulp’un Anatomi Dersi”



Ek (resim 2) Rembrandt “Leonardo’nun ‘Son Akşam Yemeği’ resminden kopya çalışması”



Ek (resim 3) Rembrandt "Ganimet"



Ek (resim 4) Paul Veronese "The Rape of Europe"



Ek(resim 5) Titian "Bacchanal of the Adrians"



Ek (resim 6) Rembrandt "Belshazzar'ın ziyafeti"



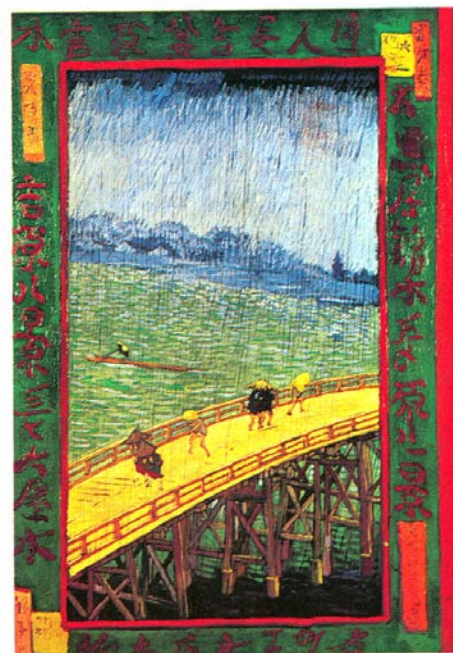
Ek (resim 7) Hiroshige 1857
 “Blooms Over Water at Kameido”



Ek (resim 8) Monet “Japanese Bridge” 1899



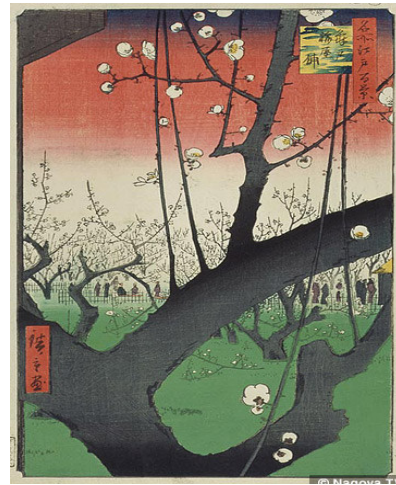
Ek (resim 9) Ando Hiroshige 1856-58



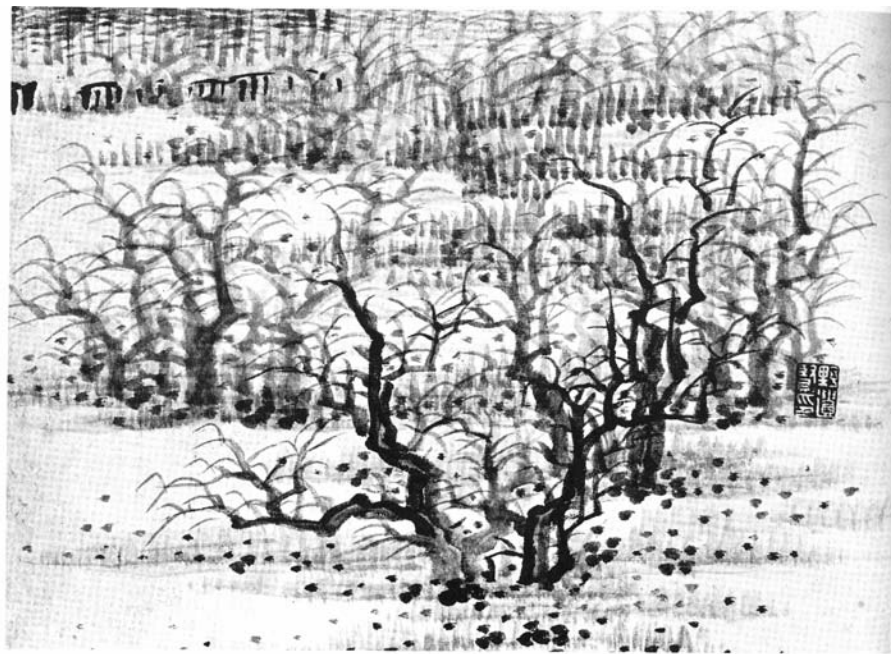
Ek (resim 10) Vincent van Gogh 1886-88



Ek (resim 11) Van Gogh 1886-88



Ek (resim 12) Ando Hiroshige 1856-58



Ek (resim 13) Kung Hsien



Ek (resim 14) Van Gogh



Ek (resim 15) Utagawa 1847



Ek (resim 16) Lautrec



Ek (resim 17) Klimt "Expection From the Scotlet Frieze"



Ek (resim 18) Utamaro "Abalone Dalgıçları"



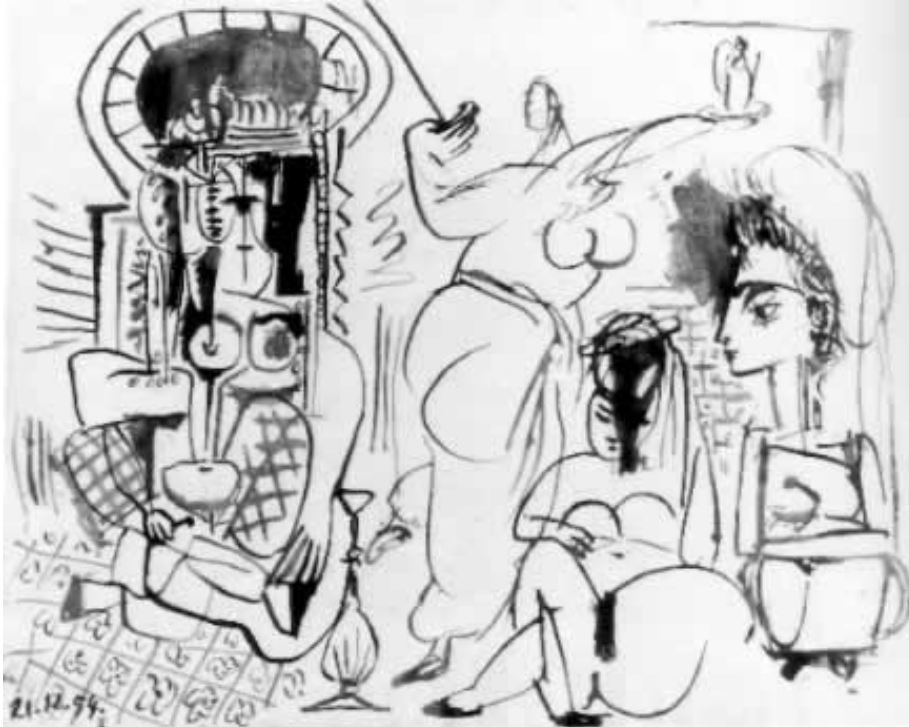
Ek (resim 19) Degas “Saçını tarayan üç kadın” 1875-76



Ek(resim 20) Cezanne “Yıkanan kadınlar”



Ek (resim 21) Botero “Velazquez ‘in Las Meninas adlı resmindeki Kraliçenin küçük kızı”



Ek (resim 22) Picasso “Cezayirli Kadınlar” desen çalışması