

KÜBİST BİÇİM FOV RENK BİRLİKTELİĞİNİN İRDELENMESİ

98727

YÜKSEK LİSANS SANAT YAPITI

BİTİRME RAPORU

Filiz Fatoş AKAYDIN

407940016011

[Signature]

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 17 Ocak 2000

Tezin Savunulduğu Tarih : 3 Şubat 2000

Tez Danışmanı : Öğr. Gör. Ahmet KESKİN

Diğer Jüri Üyeleri : Öğr. Gör. Ferhan GÖZGÜÇELİK

Öğr. Gör. Teoman SÜDOR

[Signatures]

ŞUBAT 2000

**İC. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
DOKÜMENTASYON MERKEZİ**

ÖNSÖZ

Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nden müzehhib yani tezhib ustası (süsleme sanatçısı, altınlayan) olarak mezun oldum. Lisans döneminde bölümümün atölye derslerinin yanı sıra bir grup arkadaş kendi aramızda denkleştirdiğimiz parayla saat ücreti ile çalışan modellerin kara kalem desenlerini çalıştık. Arkeoloji Müzesi'ndeki Yunan heykellerini bazen de ünlü ressamaların desenlerini kopya ediyordum. Resim yapmayı, hangi yolu takip edeceğimi, aşamalarını, atölye ortamında bir ustadan veya resim hocasından aldığım eleştiriler doğrultusunda, doğru resmin ne olduğunu öğrenmeyi çok istiyordum. 1994 yılında M.S.Ü.'nden mezun olduğum sene birkaç arkadaşım İ.T.Ü.'nin sınavlarından bahsetti, açıkçası resim yapmak veya öğrenmek için kendime yaratamadığım imkanları bulabileceğim ihtimali ile şansımı denedim ve bölümü kazandım. Sanırım birçok sanatçının yaşamak zorunda kaldığı zorlukları, engel ve sıkıntılardan (ben henüz sanatçı adayı iken) nasibimi aldım. Yinede; tekrar aynı sıkıntılarla karşılaşacağımı bile bile bu bölüme gelirdim, çünkü resim yapmak, öğrenmek istiyorum.

Bütün hocalarımmın eleştirileri, kitaplar ve az sayıda da olsa büyük ressamaların sergileri yönlenmem, resmimi ilerletmem ve öğrenmemde sonsuz katkıları olan kaynağı oluşturdular. Sadece resim yaparak yaşama isteğim bazı engellerle tıkanıyorsa da bunu bir şekilde aşıp renk ve biçimlerin sonsuzluğunda mutlu olmayı başarabileceğim gücünü bu bölümde geçirdiğim zaman diliminde edindiğime inanıyorum.

Bütün bunları bilen ve beni her zaman destekleyen aileme, bilgi, tecrübe ve dostluklarını benden esirgemeyen hocalarıma, ayrıca bana her konuda daima yardımcı olmaya çalışan, yönlendiren ve destekleyen Danışman Hocam Öğr. Gr. Ahmet Keskin'e, kitaplarıma ve istediğimi yapma izni veren kendime teşekkür ediyorum.

F. Fatoş AKAYDIN

İÇİNDEKİLER

- ÖNSÖZ	I
- RESİM LİSTESİ	V
- ÖZET	VI
- SUMMARY	VII
1. GİRİŞ	1-4
1.1 Giriş ve Çalışmanın Amacı	1-4
2. KÜBİZMİN TARİHÇESİ	5-17
2.1 Picasso	7-12
2.2 Braque	13-13
2.3 Juan Gris	13-14
2.4 Fernand Leger	14-15
2.5 Diğer Kübistler	15
2.5.1 Roger Bissiere	15
2.5.2 Albert Gleizes	15
2.5.3 Roger de La Fresnaye	15
2.5.4 André Lhote	16
2.5.5 Louis Marcoussis	16
2.5.6 dit Jacques Gaston Duchamp	16
2.5.7 Louis Vivin	16
2.5.8 Matisse	17

3. FOVİZMİN TARİHÇESİ.....	18-19
3.1 Matisse.....	19-21
3.2 Vlaminck	21-22
3.3 Diğer Fovistler	22
3.3.1 Paul Signac.....	22
3.3.2 Maurice Utrillo.....	23
3.3.3 Suzanne Valadon.....	23
3.3.4 Felix Vollotton Dongen	23
3.3.5 Kees Van.....	23
3.3.6 Edouard Henri Cross	24
3.3.7 Charles Dufresne	24
3.3.8 Raoul Dufy.....	24
3.3.9 Othon Emile Friesz.....	24
3.3.10 François Kupka	24
3.3.11 Albert Marquet	25
3.3.12 André Masson	25
3.3.13 Amedeo Modigliani	25
3.3.14 Georges Rouault.....	25
4. HEM KÜBİST HEM FOVİSTLER.....	26
4.1 Joan Miro	26
4.2 Jean Metzinger	26

4.3 André Derain.....	26
4.4 Robert Delaunay	26-27
4.5 Georges Braque.....	27
5. YAPITLARIN ANLATIMI	28-30
5.1 Resim 1	31
5.2 Resim 2	32
5.3 Resim 3	33
5.4 Resim 4	34
5.5 Resim 5	35
5.6 Resim 6	36
6. SONUÇ.....	37
- KAYNAKLAR	38-39
- ÖZGEÇMİŞ.....	40

RESİM LİSTESİ

Resim 1	30
Resim 2	31
Resim 3	32
Resim 4	33
Resim 5	34
Resim 6	35



ÖZET

Pablo Picasso, Braque ve diğer kübist sanatçılar resmettikleri nesnelerin göründükleri gibi değil oldukları gibi resmedilmesi gerektiğini düşünüyorlar. Zaman zaman resmettikleri şeyin ön yüzünü gösterdikten sonra yan ve arka görüşlerini de resmettikleri ön düzlemin yanına getirip (yapıştırıyor) resmediyorlardı. Bir dönemde, önceki dönemin aksine resimdeki figürler hiç anlaşılmıyor, ki benim resimlerimde kesinlikle figür espas ayrımı barizdir ve bu benim resmimin özelliğidir. Bu arada renkler yeşilimsi griler, kahve griler gibi tonlardan oluşuyor. En son atılan siyan kontürler biçimi belirliyordu. Fovizmde de konu neredeyse tam tersinden okunuyor; renk tuvalin en önemli değerini temsil eder, biçim ikinci plandadır.

Kübist biçim Fov renk birlikteliği birçok sanatçının (Vlaminck, Picasso, Matisse, Delaunay'ın) irdelediği konulardan biri oldu. Bazen eleştirmenler olumladı, bazen de bu iki akımın bir arada olmayacağı ileri sürüldü. Olmamasının nedeni olarak da biçimin öne çıktığı kübizm kendini anlatabilmek için saf renklerden vazgeçmiş grilerin, kahve tonlarının hakim olduğu tuvaler oluşturmuştu. Fov akımı da saf, canlı ve parlak renklerin hakim olduğu tuval düzleminde biçimi ikinci plana atmıştı. Benim de gerçekleştirmeye çalıştığım resimde tek problem olarak karşımıza çıktı. Bazen biçimleri yumuşatıp fovist sterilizasyonlara biçimde abartma ve deformasyonlara gittim ve yer yer canlı, parlak ve saf renk değerlerinden vazgeçip, saf renklere en yakın grilere az olmakla birlikte başvurdum. Böylece her iki problemi çözümleme yoluna gittim.

SUMMARY

Pablo Picasso, Braque, and other cubist artists think that the objects they depict must not be depicted as they seem but they are. From time to time, after having shown the front aspect of what they depicted, they used to bring (affix) the side and back views thereof to the front plane they did. During that era, unlike the previous one, the figures could never be understood, that in my work the figure space is absolutely marked, which is the characteristic of my painting. Meanwhile the colours consisted of shades such as greenish greys, brown greys, etc. The lastly put black contours determined the form. In Fauvism, the issue is almost fully reversed; where colour represents the most important value of the canvas, while the form is secondary.

The cubist form and Fauve colour combination became one of the issues that many artists (Vlaminck, Picasso, Matisse, Delaunay) considered. Sometimes critics affirmed, sometimes it was put forward that these two movements could not coexist. The reason why not was that cubism, in which the form was outstanding, had given up the pure colours for the purpose of express it self, and given rise to canvases dominated by shades of brown. Whereas Fauve movement had given secondary emphasis to the form in the canvas plane dominated by pure, vivid and bright colours. I faced this as the sole problem in painting I tried to realise. I sometimes tried exaggerations and deformations by softening the forms to fauvist sterilisations, and gave up vivid, bright and pure colour values in places, and I had recourse to greys closest to pure colours, although seldom. Thus I chose to solve both problems.

1. GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı

Kübist biçim, fov renk birlikteliğinin irdelenmesi başlıklı konu ilk etapta bir çok sanat çevresince olumlanmaz. Aynı düzlem üzerinde iki ayrı iddianın olabilirliğinin irdelenmesinde felsefe ve sanat tarihine olumlu veya olumsuz bilgiler bulup gitmek ve kanıtlar sunmak zorunluluğu doğdu. İlk ağızdan sanat ve sanat eseri nedir sorusuna cevap arandığında Nietzsche'nin cevabı şöyleydi; "... sanatın özsel yaratıcılığı temsil etmesinden ötürü, sanat hayatı ve sanatçıyı savunuyordu. Sanatçının gücü ve mutluluğu gerçekliği dönüştürür ve bireylerin hayatı onaylayan faaliyetlerine ifade kazandırır. Sanatçı temsil metaforları aracılığıyla söylemi yeniden yaratır ve deneyimi dönüştürür. Sanat gerçekliğin yadsıması ya da bastırılması olmayıp, içerisinde insan varlıklarının sahici yaratıcılıklarını ve hayatla birliklerini yeniden yaşantıladıkları gerçekliğin onaylanmasıdır. Sanat insanları yeniden eylemin içine çeker; düşünme hakkında düşünme olarak akıl, nevrotik bir sürüncemdir".¹

M. Kaçan ise Estetik ve Sanat Dersleri adlı eserinde sanatsal imge için der ki, "Aristoteles'ten bu yana saptanmış olduğu gibi, birçok nesne, olay ya da sürecin ortak varlık çizgilerini yansıtan bilimsel kavramdan farklı olmak üzere, sanatsal imge, tikel-olan'da genel-olan'ı anlamlı kılar... Sanatsal imge bu yolla, tikel-olan'ı yeniden yaratarak, tikel-olan yoluyla genel-olan'ı kavrar. Bireysel-olan'ı göstererek, bireysel-olan'ın içinde tipik-olan'ı açığa çıkarır. Rastlantısal-olan'ı anlatırken, onun gerisinde yatan yasallık'ın kavranmasını sağlar. Gerekliliğin yansıtılışı tikel-olan'ın yeniden yaratılmasıyla sınırlı olup hiçbir genellemeyi içermeyi zaman, rahatlıkla belgesel bir değer taşıyabilir. Ama sanatsal hiçbir değer taşımaz. Buna karşıt, gerçekliğin yansıtılışı, görüşlerin canlı somut halinden soyutlanmış olarak, sırf genel-olanı özsel alanı, yasal alanı iletiyorsa, o zaman burada, sanatsal bir çizim yerine teknik bir çizim, bir resim değil bir şema, sanatsal imgesel bir model değil bilimsel bir model vardır karşımızda. Sanatta genel-olan ile tikel-olan birbiri içinde kaynaşmışsa, ancak o zaman gerçekliğin gerek belgesel, gerek bilimsel olarak

¹ STAUTH, G. ve TURNER B. S., 1997 NIETZSCHE'NİN DANSI, Bilim ve Sanat Yayınları ARK s.206, ANKARA.

yansıtılışından farklı, dünyanın kendine özgü bir bilgi biçimi olabilir.² Aynı eserde sanatın tanımı ise şöyledir, “Sanat, sanatsal bilginin nesnesi’ni yansıtmanın upuygun, en iyi biçimi ve tarzı olarak imgesel bilgi biçimini getirir. Sanatta, özne ile nesne arasındaki karşılıklı ilişki, soyut mantıksal biçimde değil, imgesel biçimde kavrayıp verilebilir ancak; çünkü, çevre ile insan arasındaki ilişki her zaman için somut’tur.”³ John Fowles Aristos adlı eserinde sanat için şunları söyler; “Sanat, en basit olanı bile; bilimin dile getirmesi ya da uygun biçimde dile getirmesi çok karmaşık olan gerçeklerin ifadesidir. Bu, bilimin bir şekilde sanatın aşağısında olması demek değildir, onların farklı amaçları ve farklı kullanımları olması demektir. Sanat, bilginin insani bir stenodur, bir potadır, bir cebirdir, düşünce, olgu, anı, heyecan, olay, deneyim galaksilerinin büyük sanat biçiminde Macbeth’deki on satıra, Bach’ın altı ölçüsüne, Rembrant’ta on santimetrekarelik bir kanvas parçasına yoğunlaşmasıdır.”⁴ Yine aynı eserde sanatçıyı tanımlar, “Bir sanatçı, sözcüğü bugün anladığımız biçimiyle, hepimizin eğitimle yapabildiği şeyi doğası gereği yapan birisidir. Ne var ki modern teknoloji ağırlıklı bütün eğitim sistemlerimiz, çok daha fazla sanatın bilimi üzerinde yani, sanat tarihi, sanat kategorileştirmesi ve sanat değerlendirmesi üzerinde; ve çok daha az artifakt’ların kişisel yaratımı üzerinde yoğunlaşmakta; sanki diyagramlar, tartışmalar, oyunların ve fiziksel alıştırmanın fotoğraflarıyla filmleri gerçek şeyin yerine geçebilecek uygun bir şeymiş gibi. İnsanın kendi sanatını yaratmasına karşılık gelen kolaylıklar olmadıkça başka insanların sanatından zevk almak için sonsuz kolaylıklar sağlamak yararsızdır.”⁵ Turan Erol’un (Sanat adı aylık güzel sanatlar gazetesinin 15 Kasım 1971 sayısında) Picasso ve Kübizm başlıklı yazısında Picasso’nun sanat eserini nasıl tanımladığı yazmıştır, “Sanat eseri doğada doğal olmayı anlatır.”⁶ Yine aynı yazıda Braque, “Taklit etmeyelim, resimsel olgular araştıralım.”⁷ diyor. Son cümleden çıkışla çalışmalarımın, kübizmin veya fovizmin taklit edilişi değil onlardan yaptığım çıkışların, araştırmaların sonucunda ulaştığım somut gerçekler olarak algılanmalıdır. Paul Foulque Varoluşluk adlı eserinde varoluşu tanımlarken, “Varoluş bir durum değil, bir edimdir; olabilirden gerçeğe geçiş etkinliğidir. Sözcüğün kendi yapısının da

² KAÇAN, M., 1993 Estetik ve Sanat Dersleri İmge Kitabevi Yayınları s.258,259, ANKARA

³ a.g.e. s.262

⁴ FOWLES, J., 1997 Aristos Mitos Yayıncılık s.158 İstanbul.

⁵ a.g.e s.164

⁶ EROL, T., 1971 P. Picasso 90 Yaşında, Picasso ve Kübizm, Sanat Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi s.1,4

⁷ a.g.e

gösterdiği gibi, varolmak bir andaki durumumuzun dışında (ex), daha önce sadece olabilir olanın bulunduğu alana geçip yerleşmek (sistere) demektir⁸ der. Benim için resim aynı yüzey üzerinde canlı parlak renkler kübik anlamda deforme olmuş biçimlerin birlikteliklerinin olabilirlik ihtimalinin sonucunda gerçekleşir. Olabilirlik ihtimalinin azlığı düşüncelerimdeki renk ve biçimlerin tuval düzlemine sistemli çalışmalar sonucu geçip yerleşmeleri varoluş sebebidir. Paul Foulquie aynı eserde yaptığım seçimi anlatmamda felsefik açıdan yardımına hazırdır der ki “Seçmek. – Ancak varolmak için bir durumdan ötekine geçmek yetmez. Ateşin etkisi ile kızaran demir çubuk, suyun basıncı ile dönen bir türbin bir oluş göstermez. Maddenin değişimleri, önceden, nedenlere bağlı olur; oluş denen o taptaze çıkışa, fizik olaylarında rastlanılmaz. Gerçek oluş ve varoluş, özgürlüğü gerektirir. Öyleyse, varoluş insanoğlunun bir ayrıcalığıdır..”⁹

Son cümleden çıkışla aynı düzlem üzerinde vahşi renklerle kübik biçimlerin bir arada olmaları resim olmayı göstermez. Onların (renkte ve biçimde) ne kadar az veya çok olmaları benim düşünsel özgürlüğümün sonucu oluşur ve beni gerçek varoluşa götürür. Lucien Goldmann’ın Aydınlanma Felsefesi adlı eserinde şu ifadeyi kullanır, “Ancak gerçekliğin betimlenmesinden tümüyle vazgeçip saf soyutlamaya giden modern resim tarzı ... herşeyden önce bugün insan yaşamının boşluğunun ve değer erimesinin sarsılmış ve sık sık da sarsıcı olan bir ifadesidir.”¹⁰ Yaptığım resimler burada ifade edildiği gibi saf soyutlamaya gitmiyor fakat yine de yaptığım soyutlamalar veya deformasyonlar değer erimesinin sonucu değil aksine varolan değerlere farklı boyutlar katmaktadır ki figürlerdeki deformeler figürün tamamen ortadan kalkmasına sebep teşkil etmiyorlar ve resme bakıldığında analitik kübizmin bahsettiği gibi hatırlatmalarda bulunup figürü anlatırlar. Son olarak renk konusunda Descartes’ın Kurallar Meditasyonlar adlı eserinden yapacağım alıntılamanın yeterli olacağını sanıyorum, “Rengin ne olduğu konusunda nasıl bir sayılı getirirseniz getirin, uzamlı ve dolayısıyla betili olduğunu yadsıyamazsınız; o zaman verimsiz olarak yeni hiçbir kendiliği (ens) kabul etmemeye ya da kolayca uydurmamaya dikkat edersek, ve hiç kuşkusuz renk konusunda başkalarının inançlarını yadsımaksızın yalnız bir beti doğasında olması dışında başka her özelliği soyutlarsak,

⁸ FOLQUIE, P., 1995 Varoluşçuluk İletişim Yayınları s.39 İstanbul

⁹ a.g.e

¹⁰ GOLDMANN, L., 1999 Aydınlanma Felsefesi Doruk Yayıncılık s.124 ANKARA

beyaz, mavi ve kırmızı vb. arasında varolan t rl l ğ n bu ve benzeri betiler arasındaki ayırım gibi olduğunu tasarlayanın bir zararı olur mu? Tüm durumlar için aynı Şey söylenebilir,       betilerin sonsuz olduğunun duyulur Őeylerdeki tüm ayrımları anlatmak için yeterli olduğu açıktır.”¹¹



¹¹ DESCARTES, R., 1998 Anlığın Yönetimi İçin Kurallar İlk Felsefe  zerine Meditasyonlar İdea Yayınevi s.43 İstanbul

2. KÜBİZMİN TARİHÇESİ (1907-1917)

Kübizm Cezanne veya Picasso ile başlamamıştır. Maurice Barrès üçyüzyıl önce El Greco ile başladığını El Greco hakkında yazdığı El Greco ya da Toledo'nun Gizi adlı eserinde şu ifadeyi kullanır. "Toledo'daki Greco Müzesi'nde yer alan ünlü peyzajı Vue de Toléde, küçük kübik-hacimsel formlarıyla, üçyüz yıllık bir aradan sonra Cezanne'nin resimlerinde görebileceğimiz kübist anlayışının ilk belirtilerini taşıyor gibidir."¹² Kübizmin ayak sesleri Kaya Özsezgin'in çevirisini yaptığı Emile Bernard'ın Cezanne üzerine anılar adlı eserin girişinde duyulmaya başlar. "Portreci dönem ... Ölüdoğa resimleri de bu dönemden başlayarak etkisini duyurmaya başlar. Şişe ve meyve tabaklarının dengesiz biçimde yerleştirildiği, oransız ölçüler içinde yeraldığı, dolgun ve iri meyvelerin, masa üzerinde düşecekmiş gibi durduğu olağanüstü güzellikteki bu resimlerle, Cezanne, resminin biçimsel çatısını iyiden iyiye kurmuştur artık. Geleneksel perspektif kurallarının dışlandığı, nesnenin bir değil, birkaç açıdan görüldüğü bu resimlerle, kübizmin ayak sesleri iyiden iyiye duyulmaya başlamıştır artık."¹³

Aynı eserde E. Bernard ve Cezanne'nin sohbetleri sırasında konu kübizm yönünde gelişir, Cezanne şunları söyler; "Doğada herşey küre, koni ve silindir gibi geometrik formlara indirgenebilir. Bu basit formları temel alarak resim çizmesini öğrenmek gerekir önce. Ancak bu temel ilkenin öğrenilmesinden sonra her sanatçı kendi yolunu seçebilir. Renk ve desen, birbirinden ayrı şeyler değil; resim yapıldıkça, desen çizildikçe, renk de kendi içinde uyumlaşır, çizgi belirginleşir. Renk zenginliğe, biçim tamlik düzeyine ulaştığında, sorun çözümlenmiş demektir. Karşıt lekeler ve ton ilişkileri ... İşte desenin ve üçüncü boyut arayışının gizleri ... Her sanatçı kendi yöntemini bir an önce bulmalı ve sanatında, bir işçi gibi çalışmasını öğrenmeli. Sıradan malzemeleri kullanarak, resim sanatının kendine özgü değerlerine varabilir."¹⁴

Türk resminin önemli isimlerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yayınlanmak üzere sanat yaşamı boyunca kaleme aldığı fakat hayattayken bir türlü yayınlamak mutluluğuna erişemediği fakat oğlu tarafından yayına sunulan eserinde

¹² BARRES, M., 1997 El Greco ya da Toledo'nun Gizi İmge Kitabevi Yayınları s.11 Ankara

¹³ BERNARD, E., 1997 Cezanne Üzerine Anılar İmge Kitabevi Yayınları s.10, Ankara

¹⁴ a.g.e s.38, 39

kübizm çok hoş tanımlanmaktadır, “ ... Oysa resmi dokuyan biçimlerin sanatçının içinden esen rüzgara uyarak onun için doğan bir tempoyu adım adım izlemesi gerekir. Lav durumundan katılaşma durumuna geçerken dünyanın en güzel kristalleri halinde donup kaldığı ileri sürülmüştür. Bir yeryüzü düşünün ki orada dağlar, taşlar hep kesin anlatımlara bürünmüş, geometrik biçimler halinde donup kalmıştır. Hepsi tam olmak üzere koniler, çokgenler, küpler, silindirler, mikaplar ve mikaplar. Belli geometrik biçimlerin uygun adımla yürüyen çizgilerin ve yürüyüşleri ve kitleleri ile donup kalan yeryüzünde herhalde cehennemce bir uyum rüzgarı esiyordu. Eşyayı aslına, yani geometrik biçimlere götürmek, kitleler üzerinde gereksiz ve eksik biçimleri soyamak ve onları çınlıçplak bir açıklık içerisinde incelemek, işte bir aralık Cezanne’ın zihnini ve Picasso’nun hizmeti ile bütün bir neslin zevkini tırmalayan güzellik anlayışı: Kübizm. Kübizmin bir aralık nezle mikrobu gibi Avrupa’ya sarışındaki özelliklerden birisi onun yalnız bir ritim oyunu oluşunda aramak gerekir. Fakat resmin hiçbir zaman bir tek açıdan görülmeye katlanamayan bir sanat olmadığını daha önce söylemiştik. Ritmi dokuyan ana öge yinelenmedir. Bir sesin, bir rengin, bir çizginin, bir kitlenin belli veya belirsiz aralıklarla yinelenmesi ritmi doğurur.”¹⁵

Tarih boyunca kübizm dönem dönem eleştiriler de almadı değil ama bunlardan en çarpıcı olanı Plehanov’un kübizm hakkında söyledikleri dikkate değerdir.

“Sözüm ona sanat değeri taşıyan bu çırpıştırmalara bakarken ilk akla gelen şey şu oluyor: “Saçmalık kübü”! Ama, “kübizm”in de bir varlık nedeni olsa gerek. “Kübizm”in, üçüncü kuvvetine yükseltilmiş saçmalık olduğunu söylemek bize onun kökenini açıklamaz. Burada bu kökenin açıklamasını yapacak değiliz, fakat hiç olmazsa bu açıklamanın ne yönde aranılması gerektiğine işaret edelim. Karşımda, Albert Gleizes ile Jean Metzinger’in enteresan kitapları duruyor: Kübizme dair. Yazarların ikisi de ressam ve “kübist”.

Haydi, audiatu et altera pars (karşı tarafı da dinle) ilkesine uyup onlara başvuralım. Acaba yazarlar, salim akla aykırı yaratış tarzlarının doğruluğunu nasıl ispat ediyorlar? Diyorlar ki:

Bizim dışımızda gerçek hiçbir şey yoktur... Gerçi biz, duyumlarımıza çarpan nesnelerin varlığından şüphe etmeyi asla düşünmüyoruz: fakat mantıksal olarak söylemek

¹⁵ EYÜBOĞLU, B. R., 1986 Resme Başlarken Bilgi Yayınevi s.339 Ankara

gerekirse, biz ancak bu duyumların zihnimizde uyandırdığı hayal hakkında kesin bilgiye sahip olabiliriz (Albert Gleizes ve Jean Metzinger: Kübizme Dair, s.30).

Yazarlar, bundan, nesnelerin kendi öz şekillerini bilmediğimiz sonucunu çıkarıyor ve bu kanıttan aldıkları kuvvetle, nesneleri kendi fikirlerine göre tasavvur etmekte kendilerini haklı sayıyorlar. Yalnız, yazarlar, empresyonistlerin zıddına olarak, duyumlar alanının sınırları içinde kalmak arzusunda olmadıklarına dair dikkate değer bir ihtirazi kayıt ileri sürmektedirler.”¹⁶

Turan Erol’un Picasso ve Kübizm adlı yazısında kübizmin getirdiği yenilikler şöyle sıralanır; “Cubizme analytique” yapısal varlığın araştırılması ve ayrıştırılması akımı çabuk geçmişse de, getirdiği yeni estetik modadan mimarlığa kadar bütün sanat dallarında büyük değişmelere neden olmuş, futurisme, orfizme, suprematisme gibi yeni yeni akımlara da yol açmıştır.”¹⁷

2.1 Picasso

Konu gereği Picasso’nun yaşam öyküsünden çok onun kübist döneminden bahsetmek yapılan araştırmaya uygun düşeceğinden Inga F. Walther’e ait Pablo Picasso Yüzyılın Dahisi adlı eserden Picasso’nun kübist dönemini aşağıya alıntılıyorum;

“Sanat bir yalandır.” Bunu söyleyen de bir sanatçıydı: Pablo Picasso... Romalı yazar Plinius, ressam Zeuksis’in yeteneğini kanıtlamak için Picasso’yu da etkilemiş olan şu öyküyü anlatır: Zeuksis, üzüm salkımlarını öylesine kusursuzca betimlemiş ki kuşlar yaptığı resmin çevresine üşüşmüş, resmi gagalamışlar. İşte yalanın –ya da kurgulanmış gerçekliğin- böyle bir işlevi olabilir: Kurguyla gerçeklik öylesine ayırt edilemez biçimde iç içe geçer ki gerçek kuşlar, resimdeki üzümleri yemek isterler. Öyleyse sanat, gerçekten de bir yalandır –ama tersi de doğru: Böyle yalan söylemek de zor sanattır.

Picasso gerçek yaşamı yansılamaya ve insanları yanıltmaya hiçbir zaman yeltenmemişti, elbette. İzlenimciler ve ardıları, yüzyıllık bu doğmayı çoktan alt etmişlerdi, ama geleneksel resim anlayışını yerle bir ederek asıl kopuşu ardından sürükleyen yeniliklere imzasını atan Picasso’ydu. Bir şeyi tek bir görüş açısından betimlemek yerine, birden çok perspektifle resme aktarmaya başladı. Böylece bir resmin geometrisi, artık belli şeyleri gerçek yaşamda algılayış biçimimize dayanmıyor, yerini, yalnızca resmin kendisinden çıkarılabilecek, kendi başına bir yapıya bırakıyordu. Gerçeğine

¹⁶ PLEHANOV, G.V., 1987 Sanat ve Toplumsal Hayat Sosyal Yayınlar s.92 İstanbul

¹⁷ a.g.e. 1, 4

uygun ışık değerleri yerine, Picasso, resimdeki bir öğeden diğerine değişen bir ışık gölge dağılımı uygulamaya başlamıştır.

Picasso'nun Pembe Dönemiyle kübizm arasındaki fark gerçekten çok büyüktür. Onun kübist dönem resimleri sanatında belirgin bir dönüm noktasına geldiğini açık bir biçimde göstermekle kalmaz, genel olarak batı sanatına karşı başlattığı bir 'topyekûn' ayaklanmanın da göstergesidir. Gerçekliğin bu yendine algılanışı, eski yasaları kaldırıp atmasını sağlayan bir 'doğrunun yeniden yaratılması' yöntemidir. Böyle bir başkaldırı, hiç kuşkusuz, Picasso'nun kendini algılayışındaki değişikliğe de koşut bir düzlemde gelişmiştir. Bunu görmek için iki ayrı dönemde yaptığı kendi portrelerine bakmamız yeter.

Paletle Otoportre, 1906 yılının sonbaharında tamamlanmıştı. Kübizmin doğuşu çok yakındı, ama bu resimde izlerine rastlanmıyor. Picasso'nun paletini başparmağıyla tutuşundan, sanatının hangi dönemine bağlı olduğu okunuyor. Başparmak, aynı zamanda bir boya lekesi gibi de duruyor: Hem ressamın hem de resmin bir parçası ve rengi pembe! Yalnızca yüzü, daha şimdiden maskemsi bir görünüm almış, çenesinin altındaki ve yanaklarındaki gölgeler birden kesiliyor. Resmin düzenlenişinde çizgilerin önemi gitgide artıyor. Bir sonraki dönemin ipuçlarını veren de bunlar.

Kısa bir süre sonra, 1907 ilkbaharında yaptığı otoportrede ise çizgiler düzenlemenin ana öğesini oluşturuyor. Yüz çizgileri, geniş acele fırça vuruşlarıyla resmin diğer bölgelerini de keskin ve canlı bir biçimde belirliyor. Resimdeki hemen hemen tüm alanlar, geniş renk yüzeylerinden oluşuyor ve bunlar pek az biçimlendirilmiş. Kimi yerde, tuvalin boyanmadan bırakıldığını görüyoruz. Bu portreyi yaptığı sırada Picasso, Avignon'lu Kızlar için ön çizimler yapıyordu. Değişen, Picasso'nun yalnızca betimleme yöntemleri değil, kendine bakış açısıydı aynı zamanda. Söz konusu iki otoportre arasında yalnızca birkaç ay vardır ama, birinde genç bir Picasso, diğerinde olgun bir Picasso'dur bize bakan.

Avignon'lu Kızlar için yaptığı bir çizimde, resmin alt yarısını tamamlamadan bırakmış. Bu, Picasso'nun nasıl çalıştığına ilişkin ipuçları veriyor: önce, acele fırça vuruşlarıyla dış çizgileri belirlemiş, sonra beliren biçimlerin içini çarpıcı renklerle doldurmuş. En sonunda da açığı oluşturan çizgilerin üzerinden siyahla geçmiş. Her fırça vuruşu birbirinden bağımsız, çizgileri oluşturan fırçanın akıp giden bir devinimi yok. Gövde ile baş, ayrı açılar oluşturan kütlelere dönmüşmüş. İşin ilginç yanı, bu resimdeki kollarını ensesinde birleştirmiş çıplak, Auguste Dominique Ingres'in kadın vücudunun yumuşak dış çizgilerine ve orantılı biçimliliğine hayranlığını sergilediği Türk Hamamı adlı resminden alıntılanmıştır.

Sonunda, bu çizime konu olan figürü Avignon'lu Kızlar'ın orta yerine taşıyan Picasso'nun çalışmasıyla Ingres'in buram buram erotizm tüten resmi arasında büyük bir karşıtlık vardır. Kadının uyarıcı pozunu, tam karşısına dönüştürülmüş: Kolları hantal,

dirsekleri sivri, başı ise bir et parçasını andırıyor. Yine de bu kadın ve solunda duran figür, resimdeki diğer kadınlarla karşılaştırıldığında çok güzel bulunabilir.

Sıkca tek renkli gövdeleriyle Picasso'nun Pembe Dönemini anımsatan bu iki figürün yanında öteki figürler baltayla paramparça edilmiş gibi duruyor. Önde sağ tarafta duran kadının kolları nereye yasladığını ayırt etmek hemen hemen olanaksız. Gövdesiyle başı bütünüyle değişik biçimlendirilmiş, sırtıyla yüzü aynı anda görünüyor ve gözleri ile ağzı bütün doğa kurallarını altüst ediyor. Arkasında, mavi bir perdeyi aralayarak odaya giren bir başka kadın var. Çirkin, biçimsiz başı bir köpeğinkini andırıyor, yüzü kırmızı ve yeşil koştur çizgilerle bölünmüş, gövdesi ise birbiriyle bütün bütüne orantısız parçalara ayrılmış. Sol köşede duran beşinci kadında hiçbir devinim görülüyor, yüzündeki donuk, maskemsi anlatımla heykel gibi duruyor.

Resimdeki her figür, birbirinden son derece değişik, çok çeşitli öğelerden oluşuyor. Birbirleriyle karşılaştırıldıklarında, çelişen ilkelerin izlerini taşıyorlar. Öte yandan, bunların hepsi, kendi içinde tutarlılığı olan ve doğaya meydan okuyan genel bir geometrik ilke çerçevesinde birbirlerine tutunmuşlar, resmin zemini ile de kusursuz bir uyum içindeler. Kadın vücutlarına biçim verebilecek herhangi bir ışık gölge oyunu olmadığı gibi, değişik perspektiflerin ayrı figürde, aynı resimde buluşması, boşlukta bir uyumsuzluk etkisi oluşmasını sağlıyor.

Picasso, kesinlikle her şeyi yerle bir etmek istiyordu. Kadın güzelliği mitine başkaldırışı, diğer başkaldırısıyla karşılaştırıldığında önemsiz kalır: Bu resimle birlikte, o güne dek insanların bir ressam olarak ona yükledikleri görüntüye karşı çıkıyor, daha da ötesi, erken Rönesans döneminden başlayarak tüm batı sanatına meydan okuyordu. Yine de resmini yoktan var ettiğini söylemek yanlış olur. Picasso, İberya ve Afrika heykelleriyle ilgilenmiş, araştırmalar yapmıştı. Doğal örneklerden stilize edilmiş biçimler yaratmasına ve bunları köşeli geometrik parçalar olarak düzenleyip en köktenci yaklaşımla deforme etmesine yol açacak esini veren, eski çağlardan süzülüp gelmiş formlar bu heykellerde vardı.

Picasso'dan önce de ilkel sanatla ilgilenen sanatçılar olmuştu, ama hiçbiri bu sanatı Picasso gibi açık yüreklilikle ve sınırsızca resmine taşıma yığıtlığını gösterememişti. Genç İspanyol, Salon des Independants'da (Bağımsızlar Salonu) Henri Matisse ile André Derain'in çıplak tablolarını gördüğünde etkilenmiş, hırslanmıştı. Oysa Matisse ile Derain, Picasso'nun resimlerini görünce kapıldıkları dehşeti hiç gizlemediler. Picasso'nun hayranlarından biri olan Apollinaire ve o dönemde Picasso'yla daha yeni tanışmış olan Georges Braque bile bu resmi başlangıçta yadsıdılar, çünkü anlamamışlardı. Giderek, Picasso'nun "ölümcül bir yalnızlığa" kapıldığını düşünüp tıpkı Derain gibi onun da kendini atölyesinin tavanına asacağından korktular. Çok geçmeden ressam arkadaşlarının eleştirileri dindi. Picasso'nun yeni ilkelerini kendi resimlerine yedirmeye, uyarlamaya başladılar. Artık kübizm doğmuştu!

Picasso'nun yanında yer alan ressamlar yavaş yavaş çoğaldı. Özellikle Braque, bu yeni sanatın gelişiminde Picasso ile omuz omuza savaşım verdi. İki ressam, içine girdikleri sanatsal rekabete karşın, çok iyi dost oldular. Önlerindeki uzun yıllar boyunca kübizmin olanaklarını ortaklaşa araştıracaklardı. 1908 yazında birlikte tatile çıktılar, ama çok geçmeden birbirlerinden habersiz aynı resimleri yaptıklarını farkettiler.

Picasso'nun Masadaki Ekmek ve Meyve Tabakası adlı resmi, bu anıtsal kübizm aşamasının tüm ilk dönem özelliklerini taşır. Ölüdoğanın içinde yer alan her şey, masanın kenarıyla, yeşil perde arasındaki dar alana sığdırmaya çalışılmış. Ekmeğin kesik yanı, masanın yarım dairesiyle uyumlu, bir meyve tabağıyla ters duran bir fincan, birkaç da meyve var masada: Ne denli doğal olsalar da belli geometrik kurallar çerçevesinde benimsenmişler. Picasso, bir yandan Cézanne'ın daireler, elipsler, kareler gibi yalın geometri biçimleri kullanma isteğine karşılık veriyor, bir yandan da yeni boşluk anlayışını limonlar ve armutlar aracılığıyla en öğretici biçimde sergileyebiliyor. Resimdeki boşluk düzeni, artık tek kaçıslı bir perspektife bağlı değil: tersine her şey değişik bir açıdan görülüyor. Bu da, sözgelimi, meyve tabağına tepeden bakarken ille fincanın da altını görmek durumunda olmadığımız anlamına geliyor.

1909 ilkbaharında Picasso, öğrencilik günlerinde geleceğini tasarlamak için bir süre dinlenceye çekildiği Horta de Ebro'ya geri döndü. Bu gezi, sanat yaşamının en üretken dönemlerinden birini oluşturacaktı. Fernand'in, çözümleyici kübizmin gelişiminde yeni bir adım sayılan Armutlu Kadın portresini de orada yaptı. İlkel heykellerle ilgili araştırmaları, meyvelerini bu dönemde vermeye başlamıştı. Picasso bu heykellerin etnolojik içerikleriyle hiç ilgilenmemişti, ama biçimsel özelliklerini çok yakından incelemiş ve hepsinin, yan yana yerleştirilmiş, her biri kendi başına bir bütün olabilen çok sayıdaki biçimin bileşiminden oluştuğunu fark etmişti. Sözgelimi göz yuvaları, burun, yanaklar, dudaklar vb. yüzü belirli bölgelere ayıran dışbükey öğeler olarak görülebilirlerdi. Aynı resimde birkaç değişik kaçış noktası uygulama düşüncesini daha da ileri götüren Picasso, artık birkaç şeyi değişik bir açıdan değil, her bir şeyi değişik açılardan bakarak aktarıyordu resmine.

Bu geometrik yöntem, bardak gibi sıradan şeyler üzerinde uygulandığında cisimlerin kendine özgü nitelikleri ortaya çıkıyor, böylece onları tanımamız pek de zor olmuyordu. İnsanlara uygulandığında ise tam tersi bir etki ortaya çıkıyordu. İki değişik yaklaşım söz konusuydu: Biçimlerin geometrik düzenlemeler içinde, köktenci bir yaklaşımla yalınlaştırılması amaçlanmışken, bir insanın yüz ya da vücut çizgilerinde gerçeğe benzerlik aranması beklenmemeliydi. Yine de Picasso, resmindeki iki temel yaklaşım, doğalcılık ile soyutlama arasındaki dengeyi oturtmayı başarmıştı. Başlangıç noktası olarak gerçeklikten yola çıkıyor, ama sanatçı olarak özgürlüğünü sonuna değin kullanmaktan ödün vermiyordu. Picasso'nun resimlerinde bu iki ilke, hiçbir zaman birbirlerinden ayrı düşünülemez. Picasso ne tam anlamıyla doğalcı, ne de tam anlamıyla soyut resimler yapıyordu. Oysa artık kübist dönemi içinde de bir dönüm noktasına gelmişti.

O güne dek ağırlık yine de doğalcı taraftayken, birden soyut nitelikli resimler yapmaya başladı.

Picasso, resimlerinin aracısı Ambroise Vollard'ın Portresi'ni yaparken, konuya bir tür geometrik steno olarak yaklaşmayı seçtiği için resme baktığımızda, Vollard'la ilgili çok az ipucu elde edebiliriz. Dış çizgiler, gerçekliğin son kırıntılarını da örten geometrik biçimlerin saldırısına uğramıştır. Çizgilerin belirli bir anlamı yoktur. Kendine özgü bir kalıbın parçalarıdır ama, bir yaka kıvrımı, göğüs cebinden sarkan bir mendil ya da adamın kolu olarak da yorumlanabilirler. Resmin içindeki boşluk, göze çarpacak tüm dışbükey alanlarından arındırılmış, neredeyse dümdüz bir duruma gelmiş. Yan yana getirilmiş büyük kütleler yok, küçük alanlar arasındaki geçişler ise yumuşatılmış. Resmin tümü, prizma biçimli parçacıklardan oluşan bir düzenlemeye dönüşmüş.

Daha sonraki yıllarda Picasso nesneleri resmine aktarırken parçalayıp dağıtma yöntemini, ileri aşamalara taşıyarak sürdürdü. Öncelikle atölyesindeki, belirgin geometrik biçimleri olan ve bakana tanıdık gelen ıvrır zıvır üzerinde yoğunlaştı. Sonuçta her şeyin – biçimi genel olarak parçalanmış ve oransız görünse de- ne olduğunu halâ anlaşılabiliyordu. Her parçanın ayrı ayrı kullanılmasından yola çıkılarak, bu adımlar, Picasso'nun papier collé dediği 'yapıştırma'ya doğru ilerliyordu. Gitar adlı resminde duvar kağıdı ve gazete parçaları ile çeşitli renkli kağıtları tuvaline yapıştıran Picasso, bunların üzerine karakalem, kurşunkalem ya da suluboya ile boyamıştı. Böylece nesne yalnızca parçalarına ayrılmakla kalmıyor, aynı zamanda gerçek yaşamdan alınma parçalarla betimlenmiş oluyordu. Bunun sonucunda, aynı resim içinde birbiriyle çekişen iki ilke ortaya çıkıyor: Basılı gazete kağıdı parçası hem gerçek bir gazeteyi gösteriyor hem de gitarın ses boşluğunu oluşturuyordu. Gitar, kimi belli başlı özellikleriyle betimlenmiş; gövdesi ile boynu dağınık bir biçimde gösterilmiş olmasına karşın, gerçeğiyle, resmin bütünüyle soyut olmasını engelleyecek ölçüde benzerlik taşıyor.

Pipo, Bass Şişesi ve Zar adlı yapıştırmasında, sağda duran zar oldukça sıradışı. Baktığımızda yalnızca üç yüzeyini görmeyi beklediğimiz sıradan bir küpün yanına, Picasso dördüncü bir yüz eklemiş, bunu siyaha boyamış ve sanki arkada kalan görünmez yüzünü vurgulamak istercesine zarın yanına koymuş. Hepsi bu kadar da değil, bir zarın karşılıklı iki yüzündeki noktaların toplamı genelde yedidir. Picasso ise üç noktalı yüzle dört noktalı yüzü yanyana koymuş; zarın önüyle arkası aynı anda görünüyor. Kübizm, ressamla heykeltıraş arasındaki tartışmaya yeni bir boyut kazandırıyor. Bir şeyi bütün açılarıyla gözler önüne serebildiği için üstünlük taslayan heykeltıraşa söyleyecek çok sözü var kübist ressamın.

1922 yılında yaptığı Gitarlı Ölüdoğa daha sonraki bir döneme özgüdür, ama Picasso'nun daha önce yapıştırma tekniğiyle yaptığı resimleri andırır. Bu kez ressam, yalnızca boya kullanmış, sanki kübizmi gecikmiş notalarla uğurlamıştır.

Oysa bireşimci kübizm, Picasso'nun gündelik yaşamdan nesneler ekleyerek yaptığı yapıştırma ile değil, ama tıpkı kesilip yapıştırılmış kağıt parçaları gibi renkli alanların boya ve fırça ile birleştirilmesi yöntemiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Soytağı geçmişte çok sevdiği bir konunun yinelenişidir. Kendilerini çevreleyen siyah fon üzerinde birbirinden bağımsız gibi yüzen renk alanlarıyla karşı karşıyayız. Picasso, soytağı resmin kenarına yerleştirmemeye özen göstermiş. Bu resimde soytağının ayırt edilebilmesinin nedeni, soyut biçimlerin arasından göz kırpan doğalcı kırıntılar değil, soytağı giysisinde görmeye alışkın olduğumuz ve neredeyse bir marka gibi soytağı tanımlayan baklava deseninin gerçek yaşamda da soyut özellikler taşımasıdır.¹⁸

2.2 Braque

Kübizm akımının önemli isimlerinden Braque hakkında yazılarından biriyle karşımıza çıkan Kaya Özsegin'in Milliyet Sanat Dergisi sayesinde bize ulaştırdığı anma yazısından sadece kübizmle ilgili olan kısmı şöyle alıntılıyorum;

"Braque'ın kübist dönemini hazırlayan iki önemli olay, aynı tarihe, 1907'ye rastlar. Bunlardan biri, Cézanne'ın ölümünden bir yıl sonra Sonbahar Salonu'nda düzenlenen ve Cézanne'ın tüm yapıtlarını içeren büyük bir sergidir. Öbürü ise kübist akımın ilk yaptığı sayılan Picasso'nun ünlü "Avignon'lu Kızlar"ıyla karşılaşmasıdır. Braque'ın aynı yıl elinden çıkan "Ayakta Çıplak" adlı büyük tablosu, bir yandan bu ilk karşılaşmaların derin izlerini, öte yandan ilgi duyduğu Afrika sanatının ilkel özelliklerini taşır. Braque'ı Picasso ile Apollinaire tanıştırmıştı. Picasso'nun "Bateau-Lavoir" adlı ünlü atölyesiyle yakın ilişkiler bu tarihten sonradır. Artık bütünüyle kübist anlayışına bağlanmıştı Braque. Ne var ki, 1908'de Matisse'in kendi eliyle Sonbahar Salonu için verdiği Estaque evlerini konu alan ilk kübist resimler geri çevrildi. Matisse bu resimleri çok sevmişti oysa. Bunun üzerine Braque, Kahnweiler'in galerisinde ilk kişisel sergisini düzenledi. Serginin katalog yazısını Apollinaire yazmıştı. "Gil Blas" Dergisinde eleştirmen Wauxcelles ise sergiyi alaylı biçimde küçümsemiş, Braque'ın her şeyi zorladığını, konuları, figürleri ve evleri geometrik şemalara ve küplere dönüştürdüğünü öne sürmüştü. Gerçi kübizmin öncüsü ve ilk uygulayıcısı sayılan Cézanne, dostu E. Bernard'a yazmış olduğu mektuplarında, doğa biçimlerinin koni, küre ve silindir gibi geometrik hacimlerle anlatılabileceğini savunmuştu ama, "küp"lerden söz etmemişti. Küp deyimini Wauxcelles ilk kez Braque'ın resimleri için kullanıyordu. Akımın etiketi böylece konulmuş oluyordu. Öte yandan Braque ve Picasso'nun ortak çabalarıyla kübist akımın Cézanne'cı dönemi aşıyor, 1910-1912 yıllarını kapsayan çözümleyici (analytique) ve arkasından 1913-1914 yıllarını kapsayan bireşimci (synthétique) döneme geçiliyordu.

¹⁸ WALTHER, İ. F. ,1997 Picasso ABC Kitabevi s.33-44 İstanbul

Braque, yeni kavram ve teknikleri denemekle yeni olanakları ve konuları da resmine katmış oluyordu. Sanatta gelişmenin, sınırların çokluğunda değil, tanınmasında ve yeterince kavranmasında olduğunu savunuyordu. Ona göre araçların sınırları, üslubu belirlemektedir, yani bu sınırlar yeni bir biçim oluşturmaktaydı. Araçların sınırlandırılması, çoğu zaman yeni bir sanata götürüyordu kişiyi. Sanat anlayışını şöyle belirtiyordu bir yerde:

“Başladığım resmin ne olacağını önceden kesinlikle bilmem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçekte bir başlangıç düşüncesi vardır, fakat bu yalnız bir hareket noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç düşüncesinden geriye, olabildiğince az şey kalmalıdır. Tüm resim için bence önemli olan, yeni olanakları verimli yapmaktır. Kendimi ne zaman tutkularıma kaptırırsam, ancak o zaman en iyi buluşlar aklıma gelir. Ben bir objeye kendi alışılmış işlevini yitirmeyi deniyorum. Objenin kullanılma sınırı bir son bulup da çöp tenekesine atılması gerektiğinde, onu resmine alıyorum. Gerçekte resimde renk yoktur, salt ilişkiler vardır.”

1910'da Braque, gene Estaque'tadır. 1911 yazını Picasso ile Céret'de geçirir. 1912'de Sorgues'a yerleşir, sonra gene Céret'ye döner. Paris çevresinden çeşitli görünümüler çizer. Birinci Dünya Savaşı çıktığında cepheye gider. 1915'te vurulur, ağır biçimde yaralanır ve uzun süren bir iyileşme dönemi geçirir, resme uzunca bir süre ara verir. Sonra büyük bir güçle yeniden başlar çizmeye. “Nord-Sud” dergisinde “Resim Üzerine Düşünceler”ini yayımlar. Kübizmin bireşimci dönemini bıraktığı yerden sürdürür. “Papier collé”ler yapar. Resmine boya dışında değişik gereçler katar. “Görsel hacim”le “dokunsal hacim”i uyuşturan, uzlaştıran tablolar oluşturur.”¹⁹

2.3 Juan Gris

Kübizm akımına bağlı sanatçılardan Juan Gris hakkında kübist dönemine ait bilgileri Adnan Turani'nin Dünya Sanat Tarihi adlı eserinden aktarıyorum;

“Genç yaşında ölen Juan Gris (esas adı José Gonzalez) (1887-1927) resimde geometrik düzeni bütün saflığı ve titizliği ile kullanmıştır. “Kim bir şişeyi resimlerken, bir biçimler kompozisyonu yerine, şişenin maddesini boyamak yönüne giderse, o kimsenin ressam olmak yerine şişe imalatçısı olması yerinde olur. Resimde yalnız yapısal öğeler vardır ve onlar kalıcıdır.” Juan Gris, gerçeğe ulaşmak için, yapısal bir anlayıştan hareket ediyordu. Oysa Cézanne, Gris'in dediği gibi yapısal, yani konstrüktif yöne doğru gidiyordu. Bu nedenle Gris, Cézanne'ın gitmek istediği yeri, başlangıç noktası olarak kabul ediyordu.

¹⁹ ÖZSEZGİN, K., 1978 Ölümünün 15. Yılında Kübizmin kurucularından Braque, Çağdaş Sanatı Etkileyen Yenilikçi Büyük Ustalardan Biridir, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 292 s.18, 19

O. Sentetik kübizm'de kesin bir rol oynayacaktı. Picasso; "Gris, Chardin'nin yaptığını Kübizm ile yaptı" diyordu. Gris, 1919 yazında kendisini durmadan teşvik eden Picasso ile birlikte oturuyordu. Bu sıralarda Kübizmi açık, kuvvetli ve tartışılmaz bir duruma getirmek çabasını yoğunlaştırmıştı. Fakat kübizmin anlamının yanlış anlaşıldığını hayretle gördü. Böylece yalnız başına, modern çağın "büyük stil"ini arama yolundaki çabalarına devam etti.

Jun Gris'in anladığı anlamda "sentetik kübizm" neden ibarettir? Şimdiye dek resim yapısı ile renk arasında kesin bir ayrılık vardı. Renk şimdiye dek hemen hemen hiç yama şeklinde kullanılmamıştı. Kağıt yapıştırma (collage) resimlerinde kesik parçalar, değiştirilebilir biçimde resmin yapısına zarar vermeden kullanılabilirdi. İşte Juan Gris'in hareket noktası buradadır. Kahnweller bu hususta Gris'nin 1920'de yaptığı bir açıklamadan söz eder: "Ben resmimi düzenlemekle işe başlıyorum. Sonra eşyayı işaret ediyorum." Bir başka açıklamasında da Gris: "Ben fikir unsurları ile, hayal ile çalışıyorum. Soyut bir somutlaştırmayı deniyorum. Nesnenin yeni bir tanımına varmak istiyorum. Genel bir tipten hareket ederek kendime özgü bir kişi yaratmak istiyorum. Cézanne bir şişeden bir silindir yaptı. Ben bir silindirden bir şişe yapıyorum." diyordu. Gris'nin ölü-doğası (natüremortu) klasik bir düzeye ulaşmıştır.²⁰

2.4 Fernand Leger

Leger hakkında da yine Adnan Turannı'nın Dünya Sanat Tarihi adlı eserinden alıntılama yapıyorum.

"Fernand Léger'de (1881-1955) geometri fikri değil, makine, teknik ve konstrüksiyon egemendir. Léger "Diğerleri resimlerine nasıl çıplak vücudu ve ölü-doğayı (natüremortu) aldılarsa, ben de makinayı resmime soktum" demişti. Léger, afiş, tipografi ve film sanatını, balet mécanique'i ile çok etkilemiştir. O, sert renk armonilerini, kırmızıyı, maviyi, yeşili ve bu renkleri düz yüzeyler halinde kullanmayı seviyordu. İhtiyarlık eserinde, robotlar yerlerini sessizliği seven gezginlere, sirk mensuplarına ya da köylülere terk ettiler. Ona vaktiyle alay anlamında "tubiste" (tüp biçimleri yapan) adı verilmesine sebep olan silindir ve borular da, yerlerini ağaç ve çiçeklere bıraktılar. İdeal olarak o, doğal yeri duvar olan popüler bir resim sanatı tasarlıyordu. Léger, resim sanatının yeni olanaklarını aratmıştır. "Obje bugünkü resimde başrolü oynamalıdır ve konunun yerini almalıdır. Eğer kişiler, figürler ve insan vücudu, obje olursa, modern sanatkarlar için büyük bir bağımsızlık sağlanır. Sanatçı için zıtlıklar yasasına başvurmak mümkündür. Demek ki inşai yasa, bütün genişliği ile, emre bağlı oluyor. Fakat eğer insan vücudu, resimde gene duygusal ve ifade edilecek bir değer olarak telakki edilirse, figürlü resimlerde hiçbir gelişim mümkün

²⁰ TURANİ, A., 1992 Dünya Sanat Tarihi Remzi Kitabevi s.588 İstanbul

değildir. Şimdi, modern sanatçıların aklında bulutlar, makinalar, ağaçlar aynen figürler gibidir aynı öneme sahiptir. Böylece yeni boya-resim eserleri ve büyük kompozisyonlar tamamen başka şartlar altında doğabilirler.²¹

2.5 Diğer Kübitler

Kültür Bakanlığı Münasebet Genel Müdürlüğünün kültürel etkinlikleri dahilinde yayınladıkları XX.yüzyıl Fransız Resim Sanatı adlı eserden kübizmin diğer sanatçılarını Bissiere Roger, Gleizes Albert, La Fresnaye Roger de, Lhote André Marcoussis Lois, Gaston Dunchamp dit Jacques, Vivin Louis, aşağıya alıntılıyorum.²²

2.5.1 Roger Bissiere

“İlk eserleri kübizmin etkisindedir. fakat sonradan geçirdiği bir iç krizle soyut resme yönelir. Ranson Akademisi’nde profesör olan bu ince duygulu, hassas sanatçının, öğrencileri arasında bulunan, günümüzün başlıca soyut resim ustalarından Manessier, Le Moal ve diğerleri üzerinde büyük etkisi olur. Saf ve ince sanatı ile, renklerinin kalitesi ile, amatörlerin olduğu gibi genç sanatçıların da hayranlığını çeker.”

2.5.2 Albert Gleizes

“Gleizes, kumaş desinatörü olan babasının yanında geçirdiği çıraklık devresinden sonra resim yapmaya başlar. Daha sonra Kübizmin kurucularından biri ve Altın Oran grubunun başkanı olur. 1912’de Metzinger ile beraber Kübizm’in kitabını yayınlar. Bu, akımın kuramcılığını yaptığı bir seri kitabın ilkidir.

Gleizes, resmi ile olduğu kadar, yazıları ile de Fransa’da ve yabancı ülkelerde büyük etki yapmış, duvar sanatını yeniden canlandırmak ve tatbiki sanatlardaki önemini ortaya çıkarmak çabasında bulunmuştur.”

2.5.3 Roger de La Fresnaye

Ranson Akademisinde Maurice Denis’nin öğrencisi olan La Fresnaye, 1910’da Kübizme yönelir ve Altın Oran grubuna katılır. Erken ölümüne rağmen, gerek arkadaşları (Dunoyer de Segonzac, J. Villon) gerek yeni çağların sanatçılarındaki daima hayranlık uyandırmış ve eseri Kübizmin en verimli aşamalarından biri olarak görülmüştür.

²¹ a.g.e., s. 589

²² Kültür Bakanlığı Kültür Münasebetleri Genel Müdürlüğü 1969 XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı Sayfa 3, 17, 18, 21, 25, 28, 47, 50 Güzel Sanatlar Matbaası İstanbul.

2.5.4 André Lhote

“Doğduğu şehirde ilk resim ve heykel formasyonunu aldıktan sonra, 1908’de Paris’e yerleşir. Gauguin ve Cézanne’in etkisinde yaptığı ilk resimler daha o zamandan bir plâstik konstrüksiyon zevkini yansıtarak sanatçıyı Kübizm akımına geçmeye hazırlar. Bu akımın prensiplerini benimsemekle beraber canlı renklere duyduğu zevki ve gerçeğe, hayata olan saygısını hiçbir zaman kaybetmez. Figürü, peyzajı natürmorta tercih eder. Spor konularını işleyen ilk modern sanatçılardan biridir. 1920’den sonra, kompozisyonlarında, guaş ve sulu boya kullanarak geliştirdiği bir kıvraklık ve özgürlük kazanır.

André Lhote aynı zamanda Kübizmin kuramcılarından ve çağının başlıca sanat yazarlarından biridir. Atölyesinde sayısız ressam yetiştirmiştir.”

2.5.5 Louis Marcoussis

“Polonya asıllı olan Louis Marcoussis, 1903’de Paris’e yerleşerek Empressionizm’in etkisine girer. Önce R. de la Fresnaye, 1910’da ise Apollinaire, Braque ve Picasso ile tanışır. Bu devrede sanatı en sert Kübizm’i yansıtır. Pentürden çok, gravür ve desen üzerinde çalışır, karakalemle, etrafını çeviren yazar ve sanatçı arkadaşlarının bir seri resmini yapar: Ressam Halicka, L. P. Fargue, Marcel Jouhandeau, André Breton, Le Corbusier, Darius Milhaud, Jean Cassou, Paul Eluard bunların arasındadır.”

2.5.6 Gaston Duchamp, dit Jacques

“Aslı Normandiyalı olan ve kardeşi, heykeltıraş R. Duchamp-Villon tarafından 1910 yılında Kübizm’e götürülen Villon, gençliğinde Empresyonizm’den etkilendi.

Çoğunlukla insan figürünü natürmort çevre ve dolayısıyla manzaraya tercih eder. Uzun zaman o, gerçek dünya ile soyutlama arasında gidip geldi. Sayısız gravürlerinde de görüldüğü gibi bitirilmiş ve kesinlik kazanmış bir desenin içine zarif ve taze renkleri soktu.”

2.5.7 Vivin Louis

Vivin gerçek bir “Pazar Ressamı”dır. 61 yaşına kadar posta idaresinde memur olup, sadece boş zamanlarında resim yapmıştır.

Daha çok şehir manzaraları yapar, Paris’in bina ve sokakları resimlerinin gözde konularını teşkil eder. Yollardaki taşlara, ağaçların yapraklarına, arabaların ve yayaların silüetlerine varıncaya kadar, herşeyin ayrıntılarını içtenlikle işler. Fakat ayrıntılardaki bu titizlik bütüne asla zarar vermez. Çoğu zaman, bütün bu düzenin, yüzeydeki realizmi altında, Kübist ressamlarınkine yakın bir görünüş yansıttığı dikkati çeker.”

2.5.8 Matisse

Çok fazla kübizm tarzında eseri olmayan sanatçıyı hakkında bilgi bulabildiğimiz tek eseriyle bu bölümde zikrediyoruz:

Beyaz pembe baş, 1914. Kızının portresi. Kübizm alanında, Matisse'in ilk eseridir. Tablo bu yönü ile değer taşımaktadır.

Daha önce hiç teşhir edilmemiş ve basılmamış olan bu resim bir anektoddan da fazla şey anlatıyor. Dikey çizgiler ve renklerin, kare için karelerin abstraksiyonu, öyle ki gökyüzü bile müziğe uymuş, toprak rengi farkedilmiyor. İşte kızı Marguerite'nin pembe mavi çizgiler içindeki portresi. Bir kübist çalışması olarak başarısızdı ama bugünkü Op'un habercisi kabul edilebilir. Dikey çizgiler üstündeki kareler bir iskambil kağıdı kraliçesi kadar yabancı fakat bakın gene de Marguerite. Dörtte üç bir yüz, sert bir diyagonal ile belirmiş sol yanak: Abstre ve özel bir kare ile başarıyla mezcolmuşlar.



3. FOVİZMİN TARİHÇESİ (1905-1910)

Fovizmin temeli Matisse'in 1896'larda öğrenci iken oda komşusu ile çalışmaya başlamasıyla atılır. Muzaffer Aşkın'ın Matisse Konuşuyor başlıklı çevirisinde Matisse olaydan şöyle bahseder;

"1896'da Güzel Sanatlar Okulunda öğrenci iken Quai St. Michel'de bir oda tutmuştum. Bitişik odada, impresyonistlerin, hele Sisley'in etkisi altında kalmış Very adında bir ressam daha oturuyordu. Bir yaz onunla birlikte Britanya'ya gittik. Onun yanıbaşında çalışırken, onun ana renklerle benim eski ustalardan kalma paletimle elde edebileceğimden çok daha fazla ışıklık elde edebildiğine dikkat ettim. Bu gelişmemde ilk aşama oldu. Louvre etkisinden kurtulmuş ve renklere yönelmiş olarak Paris'e döndüm.

Renkleri arama bana resimleri incelemekten değil, fakat dışarıdan, yani tabiattaki ışığın bir açıklamasından gelmişti."²³

Fovculuk 1905'ten itibaren süregiderken Matisse fovizmin kuruluş nedenlerini konuşmasında şöyle dile getirir;

"İmpresyonistlerin estetiği bize, Louvre'un tekniği kadar yetersiz görünüyor ve biz doğrudan doğruya ifade ihtiyaçlarımıza gitmek istiyorduk: Dünün ve bugünün teknikleri altında ezilen sanatçı kendi kendine soruyordu: Ben ne istiyorum? Fauve'culuğun ağır basan endişesi de buydu. Eğer kendi içinde yola çıkarsa ve sadece üç boya lekesi yaparsa, bu türlü baskılardan kurtulmanın rahatlığını duyuyordu. Bu dönem de birkaç yıl sürdü istediğiniz niteliğini bir kere kavrayacak nokta gelince, yaptığınız nesneyi daha çok gözönünde tutmaya başlıyor ve başkaları için daha anlaşılır hale gelebilmek için metodlarınızı değiştirmek ihtiyacını duyuyor ve içinizdeki bütün imkanlarınızı düzenli olarak harekete geçirmek istiyorsunuz. Uzun bir süre gözlerini kendi üzerine çevirip düşünen bir insan, işgal edebileceği yeri daha iyi sezerek hayata dönüyor. İşte ancak o zaman etkili bir şekilde hareket edebiliyor."²⁴

²³ AŞKIN, M., 1974 Matisse Konuşuyor, Yeni İnsan Dergisi s.16

²⁴ a.g.e., 17

Aynı konuşmada Matisse Fovizm deyiminin nereden geldiğini şöyle açıklar; “Vahşi hayvan anlamına gelen Fauve deyimini, Fauve’cu ressamlar hiçbir zaman kabul etmiyorlardı. Tenkitçilerin bir uydurması söyledikleri bu deyim ilkin Vauxcelles ortaya atmıştı. Salond’ Autonne’da sergi açmıştık. Derain, Manguin, Marquet, Puy ve birkaç ressam daha büyük galerilerden birinde eserlerini sergilemişlerdi. Heykeltci Marquet İtalyan stilinde bir çocuk büstü bu galerinin tam ortasıdaydı. Vauxcelles içeri girince şöyle demişti. “Vay vahşi hayvanlar (fauves) arasında bir Donatello!”²⁵

Matisse fovizm hakkında sonradan farklı düşünür aynı konuşmada “Fauve’culuk bütün renklere aynı değeri vermek gerektiğini sandığımız sırada kapıldığımız kısa bir devre oldu. Sonradan bize düz ve biteviye tonlara göre daha çok esneklik (suples) veren nüanslara döndük. Viâminck, Derain, Dufy, Friesz, Braque daha sonraları her biri Fauve’culuğun kendi üzerlerindeki etkisinin çok aşırı olduğunu hissetti ve her biri kendi kişiliklerine uygun birer yol aramaya koyuldular.”²⁶

Fovizme sonradan gönül verenlerden olan Viaminck için “Kimi kaynaklar fauve’ların en fauve olanı”²⁷ gözüyle bakılıyor.” diyor Kaya Özsezgin Milliyet Sanat Dergisinin Nisan 1979 sayısında.

3.1 Matisse

Kaya Özsezgin’in 25.ölüm yılında Matisse’in sanatı soru ve kuşkuların aynası değil, mutlu ve tasasız bir dünyanın özlemidir başlıklı yazısından sadece fovizm aşamasını aşağıya alıntılıyorum.

“Matisse’in tüm duyarlıklara açık bir dönemidir bu dönem. Cebindeki parasını alçıdan bir Rodin’e, Cézanne’ın “Banyo Yapanları” dizisinden bir etüdüne ya da Gauguin’in “Çocuk Başı”na yatırdığı oluyordu. 1900 yılının evrensel sergisi için Marquet ile birlikte dekoratör Jambon için Grand-Palais’nin süsleme işlerinde çalışması da bu sıradadır. 1901’de ilk kez Bağımsızlar Salonu’nda yapıtları sergilendi. Van Gogh’un Bernheim-Jeune’deki sergisi de aynı tarihtedir. Derain onu Viaminck’le tanıştırdı. fauvisme’in bilinç aşamasına girdi Matisse. 1902’de Bertha Weil’de, iki yıl sonra da Vollard’da iki ayrı kişisel sergisi düzenlendi. 1904 yazını Saint-Tropez’de, Signac’ın

²⁵ a.g.e., s.17

²⁶ a.g.e., s.18

²⁷ ÖZSEZGİN, K., 1979 Yirminci Ölüm Yılında Fovizm’in Kurucularından Viaminck, Trajik Doga Görünümünü renkli bir anlayışla yansıtır. Sayı 317 s.18 Milliyet Sanat Dergisi

yanında geçirdi. "Divisionnisme"de anlamını bulan yöntemsel bir anlayışa yöneldi. Bu, Signac ve cross etkileriyle oluşan "yeni izlenimci" dönemidir Matisse'in. Hafif çizgilerle süsleyici bir arabesk, çeşitlemeci renk tuşları, dönemin belirleyici özelliğidir. 1905'te Bağımsızlar sergisinde gösterilen ve Signac tarafından satın alınan ünlü tablosu "Bolluk, Durgunluk ve Haz", renk ve çizgi arasında açık ve bilinçli bir uyumsuzluğu ortaya serer. Gene de Apollon'a özgü sevinç temasının, biçimlerin bütünlüğü üzerinde ışıması, Matisse'teki yeni aşamanın ifadesidir. Figürlü kompozisyon ve portrelerinde olduğu gibi, peyzajlarında da en atak, en farklı yorumları veren Matisse, 1905-1907 arasında "fauve" anlayışının son sınırlarına varan çok sayıda deneme yaptı. 1905 yazını Derain'le birlikte geçirdiği Collioure'da, tanınmış tablosu "Yarışma Sevinci" için çeşitli etüd ve eskizler çalıştı. Yeterli ölçüde yoğun, renkli çizgiler üzerine, henüz bir ölçüde uysal sayılacak ince bir arabesk, aydınlık fakat göreceli ölçülerle yalın bir palet, "Pastoral"de anlamını bulan ilk adımların habercisidir. 1905 Sonbahar Salonu'nda sergilediği "Collioure'da Açık Pencere" ve "Şapkalı Kadın", ender rastlamır yaratıcı bir güce tanıklık ederler.

Collioure'da kaldığı sıralarda heykel sanatçısı Maillol ile tanıştı Matisse. Gauguin'in son tablolarının yer aldığı Daniel de Monfreid koleksiyonunu gördü. 1906'dan başlayarak zenci sanatıyla ilgilendi. Taşbaskı ve gravürler yaptı. 1907'de Picasso, "Avignonlu Kadınlar" tablosunu yapmış, aynı yıl Sonbahar Salonu'nda Cézanne'ın tüm dönemlerini içeren geniş bir sergisi düzenlenmişti. Matisse'in kübizmle yakınlık kurmasında bu olayların etkisi vardı. Ama Picasso ile uzun yıllar dargın yaşadılar. Picasso'nun sanatına da genellikle kapalı kaldı Matisse. Artık kendisine, Fransız sanatının çağdaş öncülerinden biri gözüyle bakılıyordu Paris'te Sevres Sokağı'nda açtığı yeni atölyesi, Amerikan, Alman ve İskandinav ülkeleri öğrencilerinin devam ettikleri bir akademi görünümündeydi. Amerikalı koleksiyoncu Gertrude Stein, ondan ilk kez bir tablo almıştı. Stein'i, Rus koleksiyoncular Stschoukine ve Morosov izledi. Bugün Armitage Müzesi'ndeki zengin Matisse koleksiyonu, onlardan kalmadır. Stschoukine ona, şimdi aynı müzede bulunan "Müzik" ve "Dans"ı ısmarlamıştı. Her iki tablo da, renk ve biçimlerdeki yalınlığın somut ve tipik örnekleridir. Resimlerdeki figürler için pembe, manzara içinse yeşil ve mavi kullanılmıştır.

Matisse'in renk ve çizgilerde soyutlamaya gidişi, İslâm sanatıyla ilişkisinin sonucuydu. 1910-11'de Güney İspanya'ya geçmiş, ertesi yılın başında da Fas'ı ziyaret etmişti. Bu gezileri, onun resimlerini biçimlendiren süslemeci öğelerin biraz daha öne çıkmasına yardım etti. Matisse'in süslemeci nitelikteki büyük panoları dışındaki peyzaj ve natürmortları, 1909-13 arasını kapsar. Bunların büyükte bir bölümü Ermitage-Puşkin müzelerindedir. Matisse'in kimi natürmortları Cézanne'ın renk taşlarını anımsatır bu dönemde.

1907'de İtalya'ya, 1911'de Moskova'ya gitti. 1909'da Moskova'daki "Altın Post" grubuyla ilişki kurdu. 1914'te yeni bir atölyeye taşındı. 1917'de ilk resimlerini andırır

biçimde donuk renk uyumlarına geçtiği yapıtları, kübizmin bireşimci dönem resimlerini anımsatır. Bu resimler, sonradan Newman, Reinhardt ve Rothko'nun dikkatini çekecektir.

Matisse'in 1921'de Nice'e yerleşmesi, onun sanatında yeni ve canlı bir dönemin başlangıcıdır. Kısa bir süre önce Renoir'la ilişkisi olmuştu. Günlük yaşamın sevimli, cana yakın içtenliği, bundan böyle Matisse'in sanatını oluşturan başlıca etkidir. Öğle ışığı, palmyeler ve Akdeniz ortamının ışıklı peyzajı, Matisse'in resimlerine hafif ve işlek ve devingenlik, temiz bir duyarlık kazandıracaktır. Aydınlik oda içleri, çıplak ya da yarı çıplak figürlerin yer aldığı "odalisque" dizisi, bu dönemin başlıca yapıtları arasında sayılabilir. Onların bir bölümü, Bonnard'da görülen "elliptique" hafifliğe sahiptir: "Nice'de Oda İçi", 1921."

Arif Kaptan'ın Henri Matisse'in yüzüncü doğum yılı başlıklı makalesinden Marcel Gromaire ile Andre Marchand'ın sözlerini aşağıda alıntılıyorum.

"Birincisi: "Matisse'e, bu muhteşem ve benden öncekilerin de en büyüğü olan bu ressama çok şey borçluyum." Diyor.

İkincisi: "Resmin bir çevirinin sonucu olduğunu unutmamak gerek. Her ressam kendi iç dünyasından yaptığı bir çeviri ile eserini ortaya kor. Ama bu eserler birbirine benzemeyen çeşitli iç dünyalardan geldiği için birbirlerinden ayrı şeyler olurlar. Cézanne, Van Gogh'a hiçbir şey veremez ve başka türlü düşünürsek Claudel'in Gide'e vereceği bir şey yoktur. matisse'in durumuna gelince, yaşamının sonlarına doğru, hep çağdaş olan bizler için pek eğlendirici olan Picasso'nun portrelerinde H. Matisse'in etkisini görmemizi sağladı. Bu, işte bu çok gariptir." diyerek onun büyüklüğünü bir kez daha pekiştirirler.²⁸

3.2 Vlaminck

Kaya Özsezgin'in Milliyet Sanat Dergisi Nisan 1979 sayısındaki yazısında Vlaminck ve fovizm için şunlar yer alıyor;

"Akımın öncülüğünü yürüten birkaç sanatçıdan biriydi (Vlaminck). Pierre Francastel, kimi yazıların aksine, bu akıma bir tavır gözüyle bakmıyor. Fransız resminin tarihini incelediği kitabında "fauvisme"; dünyanın ve evrenin dramatik gizi önünde heyecan verici bir yaklaşım olarak değerlendiriyor. Bu değerlendirme, Vlaminck'in, doğa görünümelerini konu alan resimlerindeki gizemli ve ürkütücü görseiliğin nedenlerini de açıklamaktan geri kalmıyor. Estetik bir "yeniden inşa" kuramına dayanmıyordu – "fauvizme"; kübizm gibi bir yöntemden hareket

²⁸ KAPTAN, A., 1970 Henry Matisse'in Yüzüncü Doğum Yılı, Ankara Sanat Dergisi Sayı 51, s.6, 7.

etmiyordu, deneysel ve spekülâtifti. Ama çok ciddi üslup sorunları getirmekten de geri kalmıyordu. 1905'te vahşiler Matisse, Derain, Manquin, Puy, Rouault, Valtat ve Vlaminck'ti. Carriere Akademisinden G. Moreau'nun öğrencileriyle, Havre ve Chatou grubu oluşturmaktaydı fauve'ları. Vlaminck de, yakın arkadaşı ve dostu Derain'le birlikte bu son gruptandı. Vlaminck'in yaptığı Derain portresi (1905) sert mavi çizgilerin kuşattığı parlak kırmızılar egemendi. Aynı tarihi taşıyan "Kır Gezisi" ve "Sirk" adlı tabloları, bu dönemin ünlü yapıtları arasındadır. Tual üzerinde öfkeli biçimde ezilen ve oynak tuşlarla yayılan canlı, devingen renklere öncelik veriyordu."²⁹

3.3 Diğer Fovistler

Kültür Bakanlığı Münasebet Genel Müdürlüğü'nün yayınladığı 2.5'i içinde alıntılama yaptığım XX.yüzyıl Fransız Resim Sanatı adlı eserden fovist anlamda çalışmış diğer sanatçıları (Signac Paul, Utrillo Maurice, Valadon Suzanne, Vallotton Felix, Van Dogen Kees, Cross Henri Edouard, Dufresne Charles, Dufy Raoul, Friesz Emile-Othon, Kupka François, Marquet Albert, Masson Andre, Modigliani Amedeo, Ronault Georges) kısaca alıntılıyoruz.³⁰

3.3.1 Paul SIGNAC

"Signac. 32 yaşında ölen dostu Suerat'dan sonra şefi olduğu, Neo-Empresyonizm hareketinin büyük ismi olmuştur.

Fovizm ve Empresyonizm arasında Fransız sanatının başlıca direğini teşkil eden ve zamanın insanı olarak bilime tutkuyla inanan Neo-Empresyonistlerin sanatı. Empresyonistlerin tecrübesiyle elde ettikleri metotla ve bilerek bir daha yapmayı dener. Bu şu demektir: Parçalanmış tuşların ve saf renklerin kullanılmasıyla, biçim ve ışık arasında ilişkilerin analizi ve ışığın ifadesidir.

Bu hareket Belçika ve İtalya'da da taraftarlar buldu. Signac özellikle 1899'da basılan "Eugène Delacroix'dan Neo-Empresyonizme" adlı ünlü eserinde kalemyle fikirlerini savunmuştur"

²⁹ ÖZSEZGİN, K., 1979 Yirminci Ölüm Yılında Fovizm'in Kurucularından Vlaminck, Trajik Doğa Görünümlerinin Renkçi Bir Anlayışla Yansır, Sayı 317, s.18-21 Milliyet Sanat Dergisi

³⁰ Kültür Bakanlığı Kültür Münasebetleri Genel Müdürlüğü 1969, XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı Sayfa 8, 13, 14, 16, 20, 29, 30, 34, 39, 41-44, 46, 48, 51 Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul.

3.3.2 Maurice UTRILLO

“Suzanne Valadon’un oğlu İspanyol eleştirici, Miguel Utrillo vasıtasıyla tanındı. Çağdaş bütün akımların dışında kalan Utrillo, eserini esas itibarıyla manzaraya tahsis etmiştir. İsrarlı desen, geleneksel perspektif, alçılı beyaz boya dönemi esnasında, ışığı ve kullandığı tutkal, en bayağı da olsa Utrillo’nun şehir dekoruna soktuğu taze şiire zarar vermiyor.”

3.3.3 Suzanne VALADON

Suzanne Valadon, gençliğinde yaptığı sirk akrobatlığından sonra, Purvis de Chavannes, Renoir Toulouse-Lautrec’e modellik ediyor.

1883’de dünyaya bir erkek çocuk getiriyor. Bu bütün hayatı süresince kendini şevkatle hasrettiği oğlu geleceğin ressamı Maurice Utrillo’dur. Valadon’un olumlu, kararlı, açık, şehvi, ekseriya ifratçı ve kaba sanatında kadınsı hiçbir şey yoktur. Gauguin ve Toulouse-Lautrec’in tesiri ile o, belirli konturları kuvvetli biçimleri düz canlı renkleri sever.

3.3.4 Félix VALLOTTON

İsviçre’de doğan Vallotton, ressam eğiliminin mukavemetine boyun eğerek 17 yaşında Paris’e geliyor ve Fransız tabiiyetine geçiyor.

Tahta üzerine gravür onu daha basit ve daha hür bir sanatı yapmaya mecbur ediyor ve akademik tesirlerden kurtuluyor. O, 1893’ten itibaren beraber sergilediği Nabi’ler Grubunun tesirine kapılarak onlar gibi çağdaş sanat, edebiyat ve politika hayatının bütün hareketlerine karışıyor.

3.3.5 Kees VAN DONGEN

Büyük bir renkçi: İşte Van Dongen. Vatanı Hollanda’dan Paris’e erken gelen Van Dongen’in daha o zaman bir Fov mizacı vardı. Morların özellikle yeşillerin canlı, şiddetli ve sert renkleri tuvaleri üstünde Fanfar müziği gibi patlayacaktır. Fakat Von Dongen çoğu hakiki portre olan figürlere kendini vermekle ve az manzara yapmakla dostlarından ayrılır.

Diğer taraftan öbürlerinin Fovizm’den ayrıldıkları zamanda o Fovizm’e sadık kaldı. Daha sonra 1912’ye doğru, renkleri daha az canlı ve silüetleri silitize edilmiş ince uzun figürleri severek, daha çizgici bir stili kabul etti.

3.3.6 Edouard Henri CROSS

Salon des Indépendants'ın kurucusu, Seurat ve Signac'ın arkadaşı olan Cross, kısa zamanda néo-impressionniste grubun en özgün kişilerinden biri olmuştur. Parlak ve hayali renkleri rahatlıkla kullanır. Vakitsiz ölümlüyle eksik kalan eserinin tümü, hayata ve ışığa bir çeşit methiyedir. Fovları, özellikle Matisse, Derain ve Manguin'i etkilediği de şüphesizdir.

3.3.7 Charles DUFRENE

Kübizme yakın espride, kısa bir sertlik devresi dışında, Dufresne'in sanatı hiçbir ekola bağlanamaz, tam bir bağımsızlıkla gelişir. Çağdaşların çoğunun aksine, küçük boy tablolarla üslup sorunlarını çözmeye yönelen sanatçı, büyük dekoratif kompozisyonları sever. Bu kompozisyonları için çoğu zaman, büyük hayranlık duyduğu Tiepolo ve Delacroix'yi hatırlatan çözümlerle hareketli konuları seçer.

3.3.8 Raoul DUFY

Dufy, Empressionist'lerin ve özellikle, kendisini Fovizm'e bağlayan matisse'in etkisiyle, ilk akademik formasyonundan kolaylıkla sıyrılır. Fakat, Fov hareketinin en kudretli devresinde bile kompozisyonları sağlam ve konturları belirli kalır. Çizgilerini, fırça darbelerini saklamayan, deseni renkten, konturu renkli lekeden ayırarak hareketin ifadesini bulanların başında gelir. Renklerini tablonun ihtiyaçlarına ve objektif sebeplere göre değil, ifadenin ve resmin sorunlarına göre seçer, böylece icabında ağaç mavi, gök yeşil, deniz de siyah olabilir. İlk bakışta kolay görünen eseri, son altmış yılın resme getirdiği devrimci yeniliklerin bazılarının yayılmasına yardımcı olmuştur.

3.3.9 Othon-Emile FRIESZ

Friesz Fov grubunun en aktif üyelerinden biridir. Bu devrede, çoğu zaman Braque'la beraber yaptığı peyzajları Fovizm'in şiddeti ve bağımsızlık estetiğinden ayrılanların başında yer alır ve Cézanne'ın etkisi altında daha sert, daha sağlam bir sanata yönelir. Renkleri gitgide sadece kahverengi ve yeşilden ibaret kalır.

3.3.10 François KUPKA

Kupka, ilk formasyonunu Viyana'da edindikten sonra, 1894'de Paris'e yerleşen ilk avant-garde sanatçılardan biri, hatta ilki olmuştur. Bir aralık Fovizm'e yönelir, daha sonra 1912'de soyut resmin öncülerinden biri olur ve bu devreden sonra espri bakımından birbirinden çok farklı tablolar sergilemeye başlar. Bu tabloların bazıları canlı, renkli, kaynaşan şekiller, birbirine geçen daire, helezon ve zigzaglarla, lirik soyut resme bağlı olanların aradığı biçimdedir. Bazıları ise, son derece arınmış kare ve dikdörtgen figürleriyle Kupka'yı geometrik soyut resmin başlıca temsilcilerinden biri kılar. Uzun

zaman yalnız küçük bir amatör çevre tanınan Kupka'nın eseri yavaş yavaş gerçek yerini bulmaktadır.

3.3.11 Albert MARQUET

İlk andan beri "Fov" olan Marquet, 1901'den itibaren Salon des Indépendants'da ve Salon d'Automne'da eserlerini sergilemeye başlar. Hemen sadece peyzaj yapar ve genellikle bu peyzajlarda su büyük yer tutar. Apartmanından seyrettiği Seine nehri rıhtımlarını çizer, seyahatlerinde ise özellikle liman görüntülerini resimlerine konu olarak seçer. Limanların o sisli veya güneşli havasını başarı ile verirken, çizgilerden çok, değer ilişkilerine dayanan sağlam bir konstrüksiyon duygusunu da muhafaza eder.

3.3.12 André MASSON

1914 savaşından önce freks formasyonu alan Masson, 1922'de muntazaman resim yapmaya başlar ve Derain, J. Gris, Miro ile tanışır. Daha sonra A. Breton, M. Leiris, L. Aragon'la birleşerek Sürrealist grubun kurulmasına katılır. Kendisi tiyatro dekoru yapmaya, edebi eserleri resimlemeye hasrederken, asıl pentürü de hiçbir zaman terketmez. Dünya Savaşı esnasında New York'da yaşar ve Amerikan resminin yeni ekolünü ve dolayısıyla Avrupalı lekeçileri etkiler. Fransa'ya döndükten sonra yaratıcı çabaları genişletir.

3.3.13 Amedeo MODIGLIANI

İtalya'dan Paris'e 1906'da genç yaşta geliyor. Montmartre ve Montparnasse kalihelerinde, bu semtlerin ve ileri sanat havasını bulurken, desenler çizerek, bazen de Paris'e bir süre önce gelmiş olan Romanyalı Brancusi ile heykel yaparak sefilane ve pitoresk yaşantıyı tanıyor. Resimleri önceleri fovizki hatırlatmaktadır, fakat kısa bir zaman sonra herhangi bir okula bağlanamayacak pek kişisel bir hal alır. Portre ve figür hemen hemen değişmez konularıdır.

3.3.14 Georges ROUAULT

Georges Rouault Belleville'in bir mahseninde dünyaya geldi. Büyük babası Daumier ve Manet hayranı idi. Rouault'yu teşvik ederek bir cam ressamının yanına verdi, sonra da Dekoratif Sanatlar Okulunun akşam kurslarına, 1891'de Güzel Sanatlar Okulu'na girdi. Gustave Moreau gibi serbest bir sistem taraftarı ve zeki bir usta onun kişiliğini kazanmasına yardım etti. Rouault Fovların arasına karıştı ve bizzat kendi de fov oldu. 1902'den 1912'ye kadar yeni bir tarz için çalıştı. Mavi tonlarla suluboya ile sayıları konuları, hakimler, o zamanki sevdiği kızları resmetti. Onu derinden etkileyen 1914 savaşından sonra daha büyük bir istekle yağlıboyaya geçti. Hayatının son yıllarında gençliğinin sanatındaki huzur ve şefkat, yerini öfke ve isyana terketti. Kalın bir boya tekniğini benimsedi. O 17. Yüzyıldan bu yana dini resimler yapan en büyük ressamdır.

4. KÜBİST VE FOVİST SANATÇILAR

Her iki akımla uğraşan bazı sanatçıları aşağıda alıntılıyorum Kültür Bakanlığı Kültür Mınasetelri Genel Müdürlüğü'nün XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı Adlı eserden alıntılıyorum.³¹

4.1 Joan MIRO

Sanat hayatının büyük bir bölümünü Fransa'da geçirdi ve Paris sanat hareketlerine katıldı, sık sık doğduğu köye döndü. 1919'da ilk defa Paris'e geldi, ilk önce kübizm ve fovizmi izledi, kendisini başlıca sürrealist yapacak olan yolu çabucak buldu, sonsuz şairane muhayyelesini genişletmek olanağını sağladı. Kısa süren sert bir devreden sonra süratle objeleri işaretle anlatıma, parlak renklere, tamamen hayal gücüne dayanan icat edilmiş formlara döndü. Miro'nun çalışmalarının önemli bir bölümü gravür ve seramiğe aittir. Bunlar arasında başlıcası Unesko Sarayı için yapmış olduğu dekoratif duvar önemlilerinden biridir.

4.2 Jean METZINGER

Metzinger resme pek erken yaşta başladı. Geleneksel akademik öğrenimden sonra néo-impressionnisme ve favisme'i denemek üzere bu tarzı bıraktı. Fakat Metzinger konstrüksiyon gücünü kübizm ile gösterdi. Kübizme de çok erken bir çağda 1908'lerde başlar. 1909'da portresini yapmış olduğu Apollinaire onu kübist ressamı arasında önemli bir mevkide göstermektedir. Metzinger kübizm ile neo-empresyonizm arasında bir sentezi gerçekleştirmeye çalışmıştır.

4.3 André DRAIN

Derain 15 yaşında resim yapmaya başlar ve Matisse'le, daha sonra Vlaminck'le tanışarak, Chatou atölyesinde beraber çalışır. Bu, şiddetli renklerle fov peyzajları yaptığı devirdir (1905-1906). Daha sonra zenci sanatını keşfeder, Cézanne'ın eserlerine ilgi duyar, Picasso, Braque, Modigliani ile birleşir.

1912'den sonra, Derain müzelerde primitiflerin eserlerini inceler. O sıralarda eseri, desende arkaik bir üslûplaşma, renkte ise daha büyük bir şiddetin izlerini taşır.

4.4 Robert DELAUNAY

Kısa süren bir fovizm devresinden sonra, Delaunay 1907'den itibaren daha sert bir sanata yönelerek eserlerinde, formların ışıktaki dağılışını vermeye çalışır. Bu devrenin

³¹ Kültür Bakanlığı Kültür Mınasebetleri Genel Müdürlüğü, 1969, XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı Syf. 6, 9, 12, 32, 33 Güzel Sanatlar Matbaası İstanbul.

şâhescri “La Ville de Paris”dir. Bu sıralarda kübizme yakındır, fakat tek rengi reddetmesi ve hareket duygusu ile bu akımdan ayrılır. 1912’den sonra, “Fenêtres” ve “Formes circulaires” adlı eserlerini yaptığı zaman bu ayrılık daha da belirlenir. Bu resimlerinde, dış dünyada görüneneye dair hiçbir şey yoktur ve sanatçının abstre resim kurucuları arasında yer almasını sağlar. Delaunay’ın modern resmi şövalenin dar çerçevesinden çıkarmak ve yeni malzemeler icad ederek çok renkli röliefler yaratmak endişesi, pek çok çağdaş sanatçının araştırmalarına temel olmuştur.

4.5 Georges BRAQUE

Braque, kısa bir süre için fovizmle ilgilenir, daha sonra Cézanne’ın etkisiyle daha durgun bir sanata yönelir ve Picasso ile beraber kübizmin kuruculuğunu yapar. Hemen hemen tek renkli olan resminde çok sade objelerin (müzik aletleri, mutfak eşyaları, oyun kartları) kesik, geometrik konturlu objelerin iç yapısını vermeye çalışır. Kompozisyonlarında, yüzeyler ve renkler arasında son derece bilinçli ve biraz sert bir bağlantı kurar. Bu sertlik bazen bir kuşun veya bir müzik partiyonunun şiirsel varlığı ile yumuşar. Gravürcü, mozaikçi, heykeltıraş olan Braque, Varengeville kilisesinin vitraylarını ve Louvre’un bir tavanının dekorasyonunu yapmıştır.

5. YAPITLARIN ANLATIMI

Yapıtlarımda kübizm biçimçiliği ve fovizmin renk anlayışının irdelenişinden sonra ulaştığım yeni biçimcilik ve renk anlayışıdır. Şu an söz konusu olan resimlerimden önceki çalışmalarında katı parçalanmalar figürde veya espasta geometri ilk etapta göze çarpardı. Fakat şimdi hemen hemen aynı anlamda bazen ona yakın parçalanmaların yanısıra biçimsel olarak fovist sanatçıların stilizasyonlarını da anımsatan biçimselliğe ulaştım. Figürlerin her biri kendi içinde çoğu zaman anlamlı bölünmeler, parçalanmalar sergilerken bazen (el, kol veya göğüste) kendi geometrisinden fazlaca uzaklaşma veya oturduğu kendi iç geometrisi abartılarak biçim oluşturdu. Espastaki biçim arayışları figürden hareketle oluşturulan ritmik biçimler olup figürlerimin hemen hemen hepsinde görülen dalgalar halinde gelişir. Resimlerin espas anlayışındaki aranan biçimsel formlarda birbirine akrabalık figürlerden kaynaklanır. Mesela figürde çalışılan baş omuz veya bacak espastaki biçim arayışında aynı dili konuşur. Espastaki daireye yakın yuvarlaklar, ovaler, dikdörtgen veya çokgenler bütün resimlerde birbirini anımsatır ortak dili oluşturur. Gerçi ortak dil figürlerin parçalanmalarında da mevcuttur.

Figürler resim düzlemine önce doğru oran ve orantılarıyla biçimsel olarak yerleşir. Tüval düzleminde figürü bu anlamda gördükten sonra, deformasyona ve stilizasyona uğratarak hacimsel oynamalara geometrik abartmalara gidiyorum. Figürde oluşturduğum biçimler ve figürün genel biçimselliğinden yola çıkışlarda espasta biçim arayışları, ritmik denge ve biçimsel zıtlıklar (ovalimsi ve köşeli biçim zıtlıkları gibi) figüründe hareketli göz önüne alınarak gerçekleştirilir. Biçimsel zıtlıkların yanısıra renk alanında da bu anlamda (turuncular, yeşiller, maviler, kırmızılar gibi) zıtlık ritim ve akraba renklerin oluşturduğu dalgalanmalar veya herhangi bir rengin tüval düzleminde özgürce dolaşımına özen gösterilmiştir. Fovist renk anlayışı boya tüpünden çıktığı gibi saf olarak kendini tüval düzleminde bulurken ben bunun yanısıra kübizmdeki renk anlayışıyla bir hesaplaşmaya giderek bir çok sanatçının yaptığı gibi (ki ben de bu anlamdaki ilk çalışmalarında grilerin hakim olduğu bir palet kullanmıştım) grileri fakat bu defa ana renkten çok uzaklaşmayan hafif grileşen renkleri resimlerimde kullandım.

Biçimsel olarak fovizme uğrayan deformasyonlar ve biçim arayışları nasıl geri dönüp kübisbt biçimciliğe yöneldiyse, renk arayışlarında da kübizme gidip yine

fovist renk anlayışında karar kılan gidip gelişlerle yeni bir anlayışın hüküm sürdüğü tuvaler benim resim anlayışımı izleklere sunar. Analitik kübizmde olduğugibi figürler ilk etapta anlaşılmaz değiller, aksine figürün veya espasın hemen ayrıldıkları zaman zaman figürün bazı bölümleri hemen hemen hiç deformasyona uğramayabiliyor. Burada fovist anlayışın etkileri önemsenmeyecek gibi değildir.

Biçimsel ve renksel anlamdaki hareketlilikler tuval düzleminin dokusal oluşumunu sağlayan fırça darbeleri, hızlı tuşeler ve ritmik çizgiler hareketliliğe eşlik ederler. Zaman zaman biçimlerin içleri hızlı tuşelerle tek rengin azalıp çoğalan tonal şiddeti ile doldurulurken biçim kırmızı ve mavinin karışma olan (bazen kırmızı az mavi çok, bazen mavi az kırmızı çok olmak üzere) renkle sınırlandırılır, bazen de kendi sınırlarını kendisi oluşturur. Biçimsel sınırlamalar çoğunlukla figürde kendini anlatır. Espasa da taşınan biçimlerin kontürlenmesi biçimin ön arka ilişkilendirmelerinde etkili olmaktadır.

Az önce bahsettiğim gibi parçalanmış figür veya espasta oluşan biçimlerin, bazen homojen, bazen çok hareketli akraba veya zıt renklerle içleri doldurulduktan ve biçimin dış çizgileri kontürlendikten sonra elmastaki prizmatik yüzeyleri hatırlatan kesinliğe ulaşan çok koyu değerde mavi veya kırmızı renk fırça darbeleri ile biçimi diğer yüzeylerden koparır. Oval biçimlerde de aynı tarz çalışma hakimdir. Fakat espasta dinginliğe, sakinliğe önem verilmiş bu kopuş (figürle espas zıtlığından doğacak olan) figürün biçimlerinin espasa taşınması, benzer biçimlerin kullanılması ile önlenmiştir. Tuvalin genel bütünlüğü şiddetli renklerle ve bazen griye giden akraba renklerle sağlanmıştır. Espastaki hareket çoğu zaman dizginlenmiş, tuvalerime henüz aktaramadığım fütürizm özleminin hafif kımıldanışları olarak algılanmalıdır. Biçim ve renk anlamındaki problemlerin çözümlenişinden sonra çalışmalarımda birinci derecedeki problemim fütürizm olacaktır. Ayrıca soyut olan espasın fütürist bir yaklaşımla somutlaştırılabilirliğini sorgulamaya korkak adımlarla (espastaki biçimsel parçalanmalarla) ilerlediğimi, sancılarını düşünsel boyuttayken çektiğim, problemin çözüm aşamasına geçersen eğer rahatlayacağımı burada belirtmeden geçemem.

Resimlerin tümü atölye ortamında çalışılmış olup, gün ışığı veya ışık gölge kaygıları güdülmemiş, empresyonist kaygılar içermemektedir. Buna karşılık renklerin doğal yapısından yararlanılarak (sarı renginin kullanılması veya renge

beyaz boya eklenerek kübizme gidiş misali) tuvalin monotonluğu kırılmış, aynı şekilde siyah veya lacivert konturlar artı biçimin rengin en koyu değeriyle vurgulanmasıyla da bahsedilen olay gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda resimlerimde herhangi bir expresif kaygı duymadan figürü veya espası ele aldığımı belirtmek zorunluluğu hissediyorum.

Ele aldığım figürleri bütün olarak ele alıp ilk bakışta dış hatların göze çarpmasını istediğimden dolayı reel detayları gizleyerek, parçalayarak oluşturduğum biçimleri fovist renk anlayışıyla değerlendirdim. Son cümlemden çıkışla, figürü çevreleyen kontür (net çizgiler) resimde yönlendirici rol oynamaktadır. Figürün dengesi resimde espastaki denge problemleriyle hemen hemen eşit düzeydedir. Figürün hareketiyle doğru orantılı olan denge problemi espasta yatay ve düşey bazen diyagonal eğriler ve çokgenlerle halledilmeye çalışılmıştır.

Çalışmalarında hiçbir şey spontan gelişmeler sonucu ulaşılan veriler değildir. düşünülerek oluşturulan biçimler, bozulmalar veya deformasyonlar zaman zaman çıkmaza girdiyse de, problemler renkle veya biçimin tekrar ele alınışıyla çözümlenmiştir.

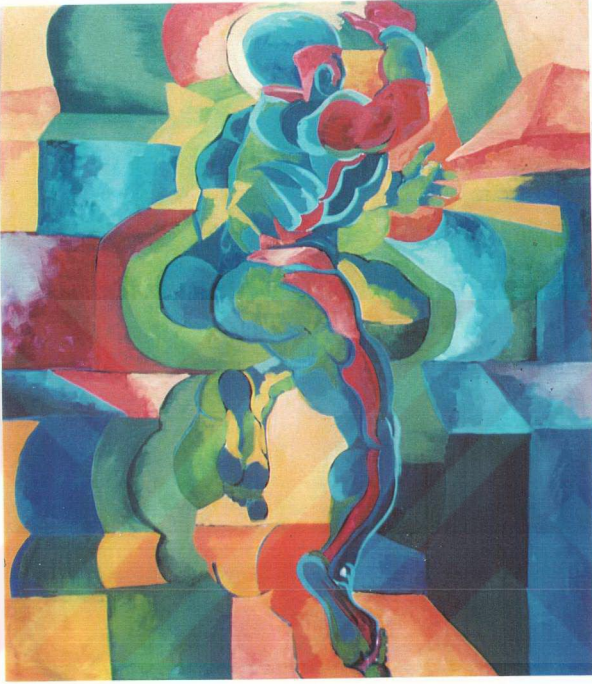
Figür espas ilişkisinin çözümlenişini de figürden yararlanılarak biçim arayışlarına gidilmiş, figür espas ilişkisi benzer biçimlerle ilişkilendirilerek çözümlenmeye çalışılmıştır.

5.1



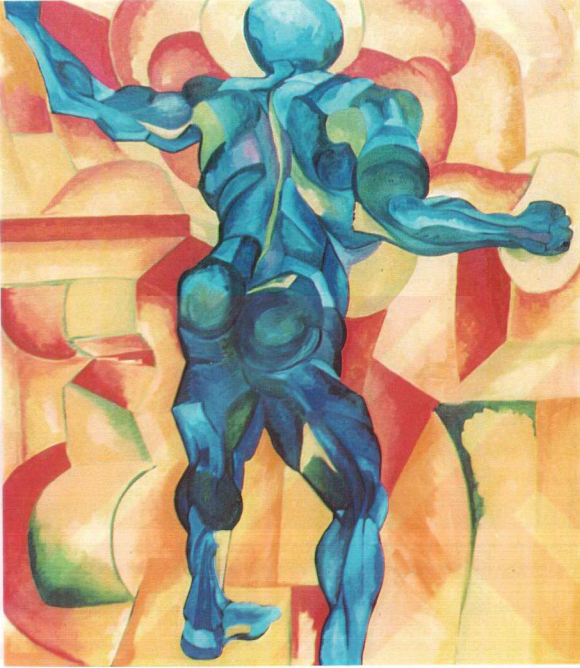
Resim 5.1 : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçü = 1.75 x 200 cm



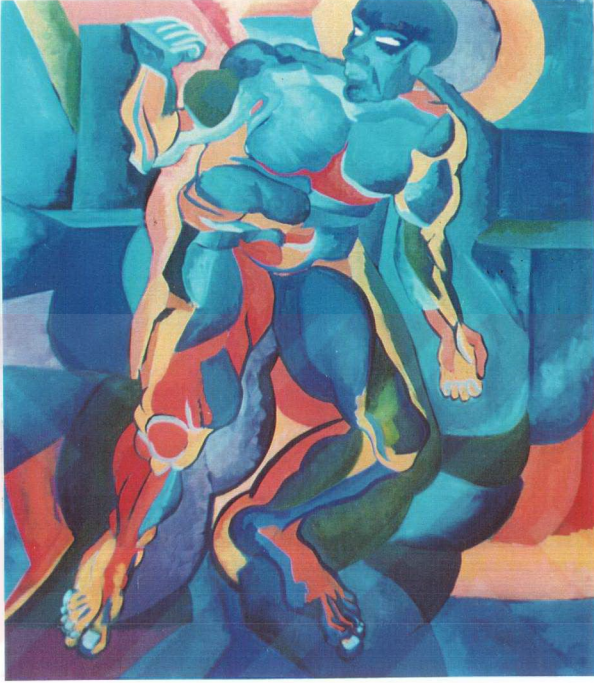
Resim 2 : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçü = 1.75 x 200cm



Resim 3 : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçü = 1.75 x 200



Resim 4 : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçü : 1.75 x 200cm



Resim 5 : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçü : 1.75 x 200cm



Resim 6 : Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ölçü : 1.75 x 200cm

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

6. SONUÇ

Kübist biçim ve fov renk anlayışında resimlerini oluşturan sanatçılardan Vlainck (manzaralarıyla), Picasso (manzara ve portreleriyle), Matis (ki diğer sanatçılar kadar başarılı olmasa da yaptığı deneme sanat tarihinde önemli yer tutar, bu da kızının portresi olan Pembe Yüz adlı eseridir) ve Delaunay (Eiffel Kulesi dizisinde canlı, parlak, dinamik renklerin öncelik kazandığı çözümsel kübizm tekniğindeki resimlerde teknikten aldığı esnek geometrik öğeler gerilim yaratmıştır).

Kendi çalışmalarında ulaşmaya çalıştığım şey renklerle ve biçimlerle aynı (Eiffel Kulesi) dinamizme ulaşmaktır. Seçtiğim çalışma alanı tuval düzlemi iken, malzeme benim için kaçınılmaz olan yağlı boyadır. Tek figür dizisi resimlerimde figürler zaman zaman aşırı deformasyonlara uğrasa bile düzlemdeki figür kendini belli eder, figürün dışındaki düzlemde figürden çıkışlı biçim arayışlarından oluşan espasta çoğunlukla saf renklerden oluşan renk değerleriyle resimler tamamlanır.

KAYNAKLAR

- 1- STAUTH, G. ve TURNER B. S., 1997 Nietzsche'nin Dansı, Bilim ve Sanat Yayınları / ARK s. 206, ANKARA
- 2- GOLDMANN, L., 1999 Aydınlanma Felsefesi, Doruk Yayıncılık, s.124, ANKARA
- 3- FOULQUIE, P., 1995 Varoluşçuluk, İletişim Yayınları, s. 39, İSTANBUL
- 4- FOWLES, J., 1997 Aristos, Mitos Yayıncılık, s. 158, 164, İSTANBUL
- 5- KAÇAN, M., 1993 Estetik ve Sanat Dersleri, İmge Kitabevi Yayınları, s. 258,259, 262, ANKARA
- 6- BERNARD, E., 1997 Cezanne Üzerine Anılar, İmge Kitabevi yayınları, s.10, 38,39, ANKARA
- 7- BARRES, K., 1997 El Greco ya da Toledo'nun Gizi, İmge Kitabevi Yayınları, s.11 ANKARA
- 8- DESCARTES, R., 1998 Anlığın Yönetimi İçin Kurallar İlk Felsefe Üzerine Meditasyonlar, İdea Yayınevi, s.43, İSTANBUL
- 9- EYÜBOĞLU, B. R., 1986 Resme Başlarken Bilgi Yayınevi, s.339, ANKARA
- 10- PLEHANOV, G. V., 1987 Sanat ve Toplumsal Hayat, Sosyal Yayınlar s.92 İSTANBUL
- 11- TURANİ, A., 1992 Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, s.588, 589, İSTANBUL
- 12- WALTHER, İ. F., 1997 Picasso, ABC Kitabevi, s.33-44, İSTANBUL
- 13- ÖZSEZGİN, K., 1978 Ölümünün 15. Yılında Kübizm'in Kurucularından Braque Çağdaş Sanatı Etkileyen Yenilikçi Büyük Ustalardan Biridir, Milliyet Sanat Dergisi, s.292 Syf.18,19

- 14- ÖZSEZGİN, K., 1979 20. Ölüm Yılında Fovizm'in Kurucularından Vlamick, Trajik Doğa Görünümlerini Renkçi Bir Anlayışla Yansıtır, Milliyet Sanat Dergisi, s.317 syf.18
- 15- ÖZSEZGİN, K., 1978 25. Ölüm Yılında Matisse'in Sanatı Soru ve Kuşuların Aynası Değil, Mutlu ve Tasasız Bir Dünyanın Özlemidir, Milliyet Sanat Dergisi, s.290, syf.18-21
- 16- AŞKIN, M., 1974 Matisse Konuşuyor, Yeni İnsan Dergisi, syf. 16-18
- 17- EROL, T., 1971 P. Picasso 90 Yaşında, Picasso ve Kübizm, Sanat Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi, syf. 1, 4.
- 18- KÜLTÜR BAKANLIĞI KÜLTÜR MÜNASEBETLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ, 1969 XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı, Güzel Sanatlar Matbaası, İSTANBUL
- 19- KAPTAN, A., 1970 Henri Matisse'in Yüzüncü Doğum Yılı, Ankara Sanat Dergisi, s. 51, syf.6-7

ÖZGEÇMİŞ

Ben F. Fatoş Akaydın, 03.06.1968 tarihinde Muş'ta doğdum. Üsküdar Burhan Felek Lisesinden 1987 yılında mezun oldum. 17.06.1994 bahar döneminde Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünden Lisans Diploması almaya hak kazandım. 1994'te İ.T.Ü. S.B.E. Görsel ve Çevresel Sanatlar Bölümü'nde Yüksek Lisans yapmaya hak kazandım.

Öğr. Gr. Dr. Hüseyin Kaya gözetiminde İç Mimari Restorasyon Dersi kapsamında III. Ahmet Çeşmesi Rölöve Projesiyle Mayıs 1996 tarihinde M.S.Ü. Osman Hamdi Bey Salonu'ndaki üniversitenin karma öğrenci sergisine katıldım.

1996 tarihinde Said Halim Paşa Yalısı tespit, rölöve, restitüsyon, restorasyon projelerinde çalıştım. Avunduk İnşaat ile yaptığımız bu proje VI. Ulusal Mimarlık Sergisinde Yapı Dalında Koruma Ödül Adayı olmuştur ve Ankara Çağdaş Sanat Galerisi'nde 3-18 Temmuz tarihleri arasında sergilenmiştir.

1997'de Cumhuriyet Gazetesi'ne ait Kırmızı (Pembe) Konak'ın rölöve, restitüsyon, restorasyon projelerinde yine Avunduk İnşaat ile çalıştım.

1997'de Balat'taki İstipol Sinagog'unda bulunan Ehal bölümünü ahşap süslemelerinin 1/10 ölçekli rölövesini çalıştım.

1998 tarihinde Öğr. Gr. Dr. Hüseyin Kaya gözetiminde İç Mimari Restorasyon Dersi kapsamında Topkapı Sarayı Harem Dairesi Yemiş Odası'nda şöminesinin 1/10 ölçekli rölöve projesini çalıştım.

8 Mart – 10 Kasım 1999 tarihleri arasında Said Halim Paşa Yalısı 2.Aşama rölöve, restitüsyon, restorasyon projelerinde Alba İnşaat'a bağlı olarak Proje Yöneticisi sıfatıyla çalıştım.