

43806

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ *SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

XX. YÜZYIL RESİM SANATINDA FİGÜR VE PORTREYE YAKLAŞIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ
AYLİN İNAN

Tezin Enstitüye verildiği Tarih : 16 Ocak 1995

Tezin Savunulduğu Tarih : 30 Ocak 1995

Tez Danışmanı : Araş.Gör.Ahmet KESKİN
Diğer Jüri Üyeleri : Doç.Dr.Semra AYDINLI
Prof. Semra ÖGEL

OCAK 1995

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Yaratılan her sanat faaliyeti, kendi içinde bir kendini bulma ögesi taşımaktadır. Bir yapının içeriği, kendi biçiminin anlamıdır, onu oluşturan gösterge sisteminin anlam yüküdür, yapının tüm görüntüsel dokusu içinde barınan ve ondan çıkan manevi bildirimdir. Sanatçının nesneyi, bir tabiat parçasını ya da yöneldiği herhangi bir konuyu kavraması, onu yorumlaması, sanatçının belli bir obje ve belli bir nesne arasındaki ilgisini göstermektedir. Bu yüzden sanat ürünü dediğimiz her varlık bir şiir, bir müzik parçası, bir resim ve heykel böyle bir yorumu varlık yorumunu dile getirmektedir.

Çalışmalarım süresince tezin yönetimindeki yakın ilgi ve yardımlarından dolayı Sayın Ahmet KESKİN'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
SUMMARY	iv
BÖLÜM 1- GİRİŞ	1
 BÖLÜM 2- SOYUT RESİM.....	3
2.1.SOYUTLAMA VE ÖZNE - NESNE İLİŞKİSİ.....	7
 BÖLÜM 3- KÜBİZM	9
3.1. ANALİTİK KÜBİZM	12
3.2. SENTETİK KÜBİZM.....	13
3.3. KÜBİST RESİMLERDE Kİ MODERNLİK DUYGUSU.....	14
3.3.1. Konu Seçimi	14
3.3.2. Kullanılan Malzeme	15
3.3.3. Görme Biçimi	16
3.4. KÜBİZM'DE FİĞÜR	18
3.5. KÜBİZM'DE MEKAN	19
3.6. KÜBİST BİR SANATÇI OLARAK PİCASSO	20
 BÖLÜM 4- XX.YÜZYILDA'KI DİĞER SANAT AKIMLARINDA PORTRE VE FİĞÜR	27
4.1. SÜRREALİZM.....	27
4.2. EKSPRESYONİZM.....	30
4.3. FOVİZM	33
4.4. FÜTÜRZM	36
4.5. PÜRİZM	37
 BÖLÜM 5- GENEL OLARAK RESİM SANATINDA İNSAN FİĞÜRÜ	39
5.1. SANATTA YARATICILIK	40
5.2. SANATSAL YAPITTA İÇERİK VE BİÇİM	41

BÖLÜM 6- RESİMLERİMDE Kİ FİGÜRSEL ANLATIM	
VE PORTRÉ	44
6.1. RESİMLERİMİN TASARIM SÜRECİ	
VE GELİŞİMİ	45
6.2. ESKİZLERİMİN VE RESİMLERİMİN	
FOTOGRAFLARI	48
KAYNAKLAR.....	71
ÖZGEÇMİŞ	73



ÖZET

"XX. Yüzyıl Resim Sanatında Figür ve Portreye Yaklaşım" adı altında altı bölümde ele alınan bu çalışmamda abartılmış bir figür fantastiğinin reel çağrışımlarına bağlanmaktan çok stilizasyon yoluyla figüre ilişkin gerçekleştirilen anlatımlardan yararlanmaya çalıştım. Paul Klee'nin sözü ile "Sanat artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar." Görünür kılınacak şey, duyularla kavranan nesneler değil onların anlamı, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Böylece iç yaşantılarımızın, dolaysız nesnesiz dışa dökülmesi ortaya çıkar. Kandinsky'nin objenin, nesnel biçimin resme zararlı olduğu düşüncesi soyut sanat için genel kural değeri olarak kabul edilir. Sanatçının dış gerçekten uzaklaşması ile başlayan soyutlama ile yaratma düşüncesine geniş olanak tanıyarak kişiliğin ortaya çıkmasına neden olur. Soyutluk, derinliği düşünme, biçimlendirmedir. Öz, biçimle karışarak kendini gösterir. Sonuç olarak, soyutlamaya, yeni biçim vermeye dayalı resim özgürleşir.

SUMMARY

In our thesis, which has been examined in six chapters unde the title of “ A close look at figure and portrait in the art of painting in the 20 th. century” , we have tried to get use of narrations to figures through sytilization rather than reel recolls of the exaggerated figure fantastics.

In our paintings, figures are sometimes as one figure and sometimes they take place as one symbol in a solid appearance. Our paintings have got figurative richness as well as figurative narration . The broken surfaces do not have much difference in general and are in geometric design. From time to time, we have tried to get in to narration plans which have location depth. From time to time, figures and portraits which have been graphically accented have been enriched in design and colours.

In our paintings, abstract and concrete have been used together in one another. The portraits and figures have gained new identities in a composition sketch. We have tried to explain the classic themes in a contemporary language and have tried to give more importance to the main form according to my own understanding. A fourth point in the paintings is the geometric designs as well as depth volume arrangements in our paintings give a new dimension to the abstract and concrete relationship. In our compositions, the line enables the figures to be perceived and supplies the continuous relationship between the figures.

We have tried to comprehend the quantities which our thoughts can give to the paintings rather than only eyesight can do. Klee says, "Today art does not repeat what can already be seen and what is already there but brings it to vision and makes it perceptible." What is meant here, by making perceptible or bringing to vision is not the elements which can be grasped through senses, but their abstract existence in the mind. Thus, we can exhibit our inner world without masks or outer effects. Kandinsky's thought which says, the object's solid shape is destructive to painting is accepted as a general rule for abstract painting. The thought to create by getting away from the outer

realities through abstractness makes it possible for the artist to expose his real personality. Abstractness is the art of thinking depth then giving a shape to it in your own style. The essence shows it self mixing with the form and the art of painting which is based on giving new shapes and abstractness becomes more and more in dependent.



BÖLÜM 1- GİRİŞ

XX.yüzyılda soyut resim, gerçekten görsel bir gramerle, mekanı insani oranlara göre kurgulamayan yani "mekan" kurmayan, bir strüktürün olabileceğini gösterdi. Performans sanatçıları, en olmayacak sanılan formların gözlerimiz önünde yan yana getirilebileceğini gösterdiler. Bu tarihin sunduğu karmaşık sanatsal deneyimden sonra dönüp figüre baktığımızda, anatomi dersleriyle, perspektif kuralları ile ilgisi olmayan imgelerle karşılaşırız.

Geniş leke formlarıyla figürün arasını bulma çabası, genç kuşak sanatçılarında oldukça yagın bir eğilim olarak, 80'li yıllarda belirmiş ve grotesk imgeler ya da yoğun ve aykırı hareket motifleriyle sürrealist, fantastik göndermeleri olan bir anlatımının ifadeci hegemonyasına karşı bir tepki oluşturmaya başlamıştır. Bazen bu ifade hegemonyası lirik bir şiirselliğin görsel açmazlarına bile yüklenir olmuştur. Figürün , reel gözlem sınırları içinde tıkanıp ve bu bağlamda girdiği angajmanlar bile, bu grotesk ifadeciliğin paylaştığı değer sistemleri arasında sayılabilir. Genelde toplumsal düzen karmaşasının dramatik ya da ironik yoldan eleştirisine yönelen bu türden üslup girişimleri, algılanmasında büyük güçlükler bulunmayan standart denebilecek mesaj içeriklerine bağlı olarak geniş bir talep olanağına bile kavuşmuş görünüyordular. Ancak 80'li yıllarda Yeni İfadecilik (Favizm) isimleri altında ortaya konan eğilimler, figürde grotesk imgelere yabancılığı yeğleyen bir biçim oluşturma çabasıyla, yakın figüratif değerlerin sınırsız devinimlere yol açılan bir yüzey alanında, yenilenmiş bir zihinsel atmosferin ifade boyutlarına ulaşma istemini içeriyordu.

XX. yüzyılda tuval yüzeyi ile sınırlanmış bulunan resimsel deneyimler, bireysel üslup çabaları yönünden sınırsız sayılsa bile, temel ilkeler yönünden belirli birkaç yaklaşım grubuna indirgenerek ele alınma zorunluluğu ortaya koyarlar. Bu bağlamda figürün geniş bir leke formu olarak irdelenmeye çalışıldığı örneklerde anıtsal bir etki elde etme yararına, ifadenin artırılmaya çalışıldığı güçlü bir plastisiteden söz edilmeye başlanır.

Figürün, sorununun yeni bağlamlar yüklenerek gündeme yerleştigi koşullar, yorumun güncel perspektifleri yönünden büyük güçlükler ve bazen de belirgin zorlamalarla iç içedirler. Erotizmin gizli ya da açık, ama yaygın bir mesaj alanı olarak irdelendiği koşullarsa, genelde sık sık başvurulmuş bir seçme kolaylığının potansiyel bir israfı yol açtığı kör yöntem açmazında beraberinde getirmektedir. Figürü bağımsız kılan ve buna bağlı özgün şema birimleri üreten istem, kendini sürekli ve etkin kılabilme koşulunu da üretme gereğini duyar.



BÖLÜM 2- SOYUT RESİM

XX. yüzyıla girerken Avrupa'da teknoloji, bilim, felsefe, hızlı bir değişim ve gelişim içindeydi. Artık insan, kendi benliğini farketmiş, özgürlüğünün sınırlarını zorlamaya başlamıştı. Uzun yıllar boyunca Avrupa sanatına hakim olan obje artık yerini sujeye bırakıyordu.

Çağa egemen olan doğa tutkusu giderek zayıflıyor, yerini suje alıyordu. İnsan yeni bir gerçekçilik arayışı içindeydi. Doğanın karşısına duyu varlığı olarak değil, düşün varlığı olarak çıkıyordu. Bununla birlikte sanat da duysal yanını tümüyle yitirerek, duysal ve görünür olmayan bir varlığı görünür kılmak amacındaydı. Paul Klee'nin de söylediği gibi "Sanat artık görünür olanı tekrarlamaz, tersine görünür kılar." Bu görünür kılınacak olan şey ise duyularla kavranan şey değil; ama onların anlamıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır.

XX. yüzyıla girerken ressamın eşyayı yalnız gördükleri gibi değil, duyduğu gibi resmetmesi gerektiğini belirten akımlar gelişmeye başlar. Amacı titiz bir doğrulukla herhangi bir şeyi tasvir değil, sadece heyecan ve sürpriz uyandırmaktır. Artık sanatçı tablonun yüzüne daha çok bağlanacak malzemeyi değiştirme denemelerine girişecektir. Yenilik bakımından XX. yüzyıl çok zengindir. Bu hareketin bütün sanatçıları arasında ortaklaşa bir özellik vardır. Onları Cezanne'a, Van Gogh'a, Gauguin'e bağlayan karakter: Kuvvet, toplama, özü verme ihtirasıdır. (Hourticq, Toprak, 1967)

Naturalizm ile soyut sanat arasındaki geçiş dönemini Cezanne üstlenir. Cezanne, doğanın küplere, silindire ve konilere göre ele alınmasını istiyordu. Nedeni ise doğayı ve nesneleri duysal görünüşlerinden soyup ve onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktı. Cezanne'a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur. Fütürizm, Kübizm ve Pürizm yeni bir biçim vermeye ulaşır. Cezanne'de özleri kavrama yolu, nesneleri salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır. Buna

göre salt geometrik biçimler, duysal doğanın ve nesnelerin özlerini oluştururlar. Nesnelerin geometrileştirilmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler evreni elde edilir. Doğa ve nesneler yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesneler, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder. (Mondrian, 1925)

Soyut sanatın doğuşunda, Cezanne'nin "doğayı silindir, küp ve konilere göre al" sözünün yanısıra, Kandinsky'nin de kişisel gözlemlerinden doğan bir düşünce vardır. Kandinsky'e göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir. Onun iç dünya dediği, Romantiklerin, duysal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüzn vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan "içsel zorunluluk" la arınan, bunları aşan "yüksek düzeydeki hakikatlarla" açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı "ruhsal titreşimleri" duyabilmektir. Kandinsky'nin dünyasında görme ve işitme özdeşdir.

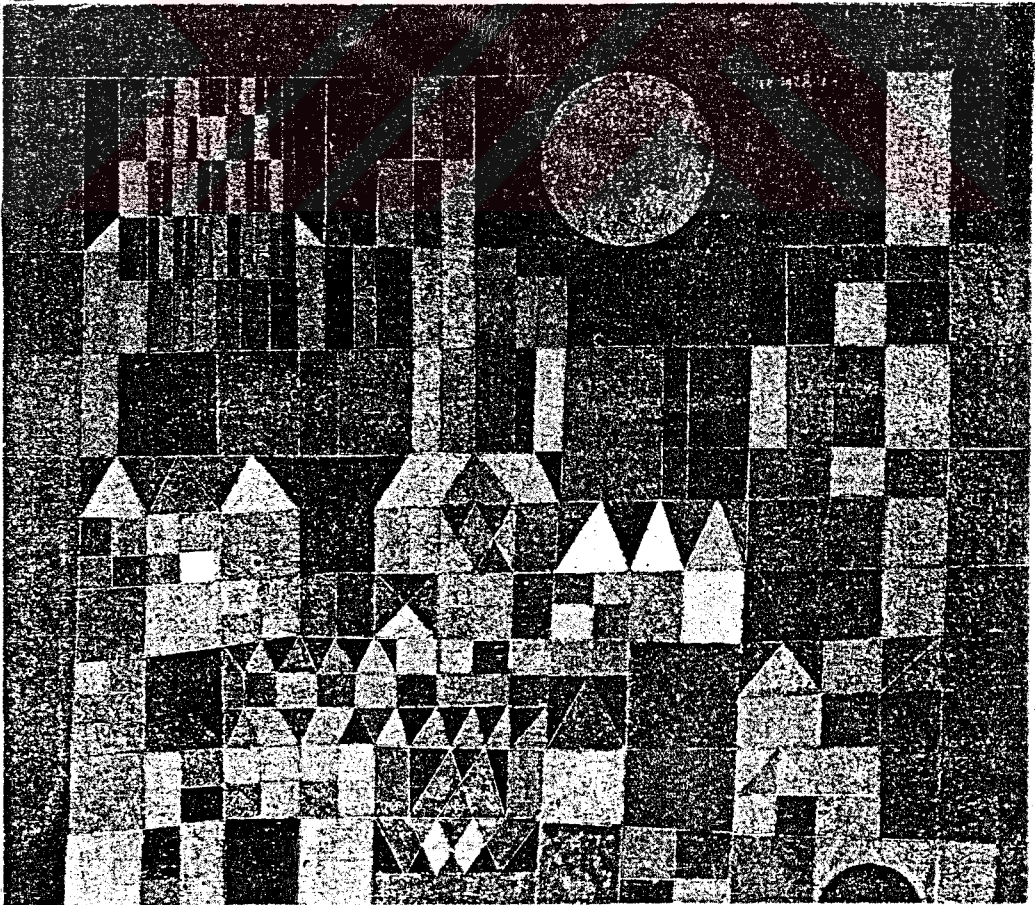
Soyut sanatın, başlangıçta sanıldığı gibi, iç yaşantıları dile getirmekten başka bir anlamı olsaydı, bu sanat, ifadecilik geleneği içinde yeni bir deneme olarak kalacaktı. Kandinsky'de bunu görüyoruz. Ardında bir düşünce olmadan yaşantıların grafiğini çizen bir sanat, ne kadar ilginç olursa olsun, sanatçının kişiliği içine kapanacak ve öznel yaşantıları anlatmadan öteye gidemeyecekti. Toplum çağında böylesine içedönük bir sanatın uzun ömürlü olması beklenemezdi.

Kandinsky'nin resimlerinde dile getirmek istediği şey sanatın obje'sinin "duyu yoluyla kavranan gerçeklik" olmadığı, tersine, sanatının objesi'nin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Ancak, bu tinsellik anlamındaki soyutluğu, "doğal objektiv (nesnelerle) karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak anlamalı, tersine soyutlama bütün olanakların, bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümüne dayanır. Tasvir edilen şey, örneğin bir kadın gibi, bir yumurta gibi, bir küp gibi görünür. Sanatsal ilgiler; ışığın, rengin, gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin dara, belirlinin belirsiz, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilişkisi." (K lee, 1956)

Resmin konusu, buna göre belli bir nesneye ait içerikler, empirik duysal objeler değil de, objeler arasındaki ilgililerdir. Objeler arasında bu tür

ilgiler ancak tinsel sanatsal yönden kurulabilir. Bu da aynı zamanda yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına gelir. Biçimin arandığı yer, artık nesneler dünyası değil, tersine, insanın iç dünyası olur. Sanatın, insanın iç dünyasına sokulması, onu içinden kavraması, bir anlamda , onu ifade etmesi ve dışlaştırması demek olur. Klee'ye göre "Bu dünya başka türlü görünüyor ve bu dünya başka türlü görünecektir." Çünkü, artık "görünen" dünya duyuşsal olarak, ben'in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünyadır. Bu anlamda sanat yeni bir "idol" bulmuş olur. Bu idol, ifadedir. (Tablo. 2.1.) Bunu çağdaş soyut sanatın temsilcisi ve teorikisi The Van Doesburg şöyle dile getirir: "Sanat, ifadedir. Bizim sanatçı yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla, biçim verici ifadesidir." (Doesburg, 1925) İfadeyi ancak biçim verme olarak anlayabiliriz. İfade etmek, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deney objesinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır. "Bu görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derece güçlü olur." (Tunalı,1992)

Tablo 2.1.Klee, Kale ve Güneş, 1928



"Figüratif sanatlar, gelişmeleri içinde gitgide, algı obje'lerinin ve görünüş biçimlerinin bir kopyası olmanın dışına çıkmaya yönelmişlerdir. Sanat, çeşitli yollardan, kendine özgü bir alan kazanmaya uğramıştır, ama, sanatçılar, sanatın yalnız kendi alanında ereğine ulaşabileceğinin bilincinde değildirler." (Doesburg, 1925) Diyebiliriz ki bu bilinç, ilk kez soyut sanatla başlamıştır. Jawlensky' e göre "Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil."

Soyut sanatın en temel niteliği, sanat objesinin dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymış olmasıdır. Soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine özgü bir biçim dünyası aranması ve bulmasıdır. Bu biçim dünyası, estetik sanatsal bir varlık dünyasını oluşturur.

Kısacası, soyut sanat, ifadenin, yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin, ifadenin objesi, iç dünyası, ben dünyasıdır ve bunun da dış dünyası, görünüş dünyası ile hiç bir ilgisi olmayacaktır. Bunun için soyut sanat, "simgesel bile olsa dış dünya objelerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılacaktır." (Hoffmann,1954)

Soyut sanat, ifade sanatı, Kandinsky'e göre bir evren küreleri müziği, bir senfoni gibi doğar. (Tunalı,1992)

"Varlığın dış görünüşten kurtarılması başka deyimle tabiatın artık bir görünüş varlığı olarak kavranmak istenmemesi, bütün soyut sanatın çıkış noktasıdır." (Warringer,1963)

"Bir tablo, çıplak bir kadın, bir savaş atı, bir hikaye değil, belli bir düzen içinde renklerle kaplanmış düzeydir." (Maurice Denis)

"Doğa yüzeyselde değil derinliklerdedir. Renkler, derinliğin yüzeydeki ifadesidir, renkler dünyanın derinliklerinden yüzeye çıkar." (Cezanne)

"Doğayı kopye etmeyiniz. Sanat bir soyutlamadır. Bu soyutlamayı doğa karşısında hayal kurarken yapın." (Gauguin)

"Ben çizimleri düşündüğüm gibi çizerim, gördüğüm gibi değil." (Picasso)

"Sanatta manevi anlama, gözle görülen dünyanın öykümeçi yaklaşımı değil soyut düzenlemeler, şiirsel anlatımla varılabilir." (Kandinsky)

Bu alıntılar sanatçıların soyut sanatla ilgili düşüncelerini belirten cümlelerden örneklerdir.

Soyut sanat kendine özgü, doğa dışı bir salt biçimler dünyasıdır. Soyut sanat, nesneleri duygusal görünüşlerinden kurtararak ve üç boyutlaştırarak onları düşünsel bir varlık haline getiriyor. Üç boyutlaştırmak, bu anlamda nesneleri yalnız an'lık görünüş ve yüzeyleri ile değil, tersine an'lık yüzeyselliğin dışında, bir nesneyi aynı zamanda tüm yüzeyleri ile kavramak anlamak anlamına gelir. Soyut resimde sanatçının amacı, çizgi ve renkleri düzenli bir biçimde yüzey üzerine yerleştirerek duygusal kompozisyonlar elde etmektir.

2.1. SOYUTLAMA VE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Plastik sanatlarda natüralizm, taklit ve kopyayla özdeş sayılmakta; suje üzerindeki etkisi bu özelliğinden dolayı, önem kazanmakta ve benzerlikleri bir coşku kaynağı olabilmektedir. Soyutlamada ise, sanat eserini konu alan objeler, az veya çok doğadaki örnekleriyle uzlaşmakla birlikte konu ve biçim birbirinden ayrı olarak düşünülmektedir. Bu eğilimdeki bir sanatçının taklit ve kopya olarak nitelendirilen natüralist eğilimlerin ötesine geçmesi, diğer bir ifadeyle soyutlama eğilimi görülmektedir.

Sanatçı, yapıt, izleyici arasındaki doğrusal bir sürecin yaşandığı soyutlama eğiliminde yeni besleme süreci, yalnızca "yüksek sanat" olarak adlandırılan belirli bir kesime hitap eden sanat etkinlikleri de vardır. XX. yüzyılın anti - sanatı olarak adlandırılan soyut sanat, topluma hitap edememesi nedeniyle bazı eleştirilere maruz kalmıştır.

Natüralist sanatın doğayla dostluğuna ve sıcaklığına karşılık "soyutlama, doğada öze yönelik ve ondan bütünüyle ayrılan bir düşünce tarzı, kübizm, fütürizm, pürizm gibi soyut akımlarla kendini göstermektedir. Soyut sanat, objeden uzaklaşma ve yabancılaşma olarak yorumlanmaktadır. Uygulayıcısı Kandinsky tarafından bu tarzın "obje"si duyularla kavranamayan tinsel varlık olarak düşünülmektedir. Sözü geçen tinsellik anlamındaki soyutluk doğal nesnelerle karşılaştırılma yerine, nesne ilgilerinden bağımsız

olarak sanatsal ilgileri çözümlü açısından yorumlanabilirler. Resmin konusu objeler ve bunla arasındaki bağıntı, yeni bir biçim anlayışının sunulduğu tinsellik, varlık olarak değerlendirilmektedir. Bu yeni anlatım dünyasında ifade, yeni bir biçim vermenin sanatı, ifadenin objesi, sanatçının iç dünyası ile özdeş "ben" objesi olmaktadır. Bu dünya, dış dünya objelerinin görünüşünden oldukça yabancı, yani "soyut" olarak yorumlanmaktadır. (Tunalı, 1981)

Soyutlayıcı sanat, doğa biçimlerinden hareket ederek, nesneleri salt biçimlere geri götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olmasa bile, biçim ilgisi içinde bulunan bir sanattır. Soyutlama, doğa elemanlarının, nesnelerinin, özelliklerinden herhangi birini alıp ayırarak, onunla kurulan zihinsel işlemin, gösterilmesidir. Doğrudan tasvir değil, sanatçı tarafından ayrılmış, özetlenmiş, eksitilmiş, yalınlaştırılmış betimlemelerle meydana gelir.



BÖLÜM 3- KÜBİZM

Kübizm, 1907-1914 arasında başta Picasso ve Braque olmak üzere Gris, Delaunay, Henri le Fauconnier, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Roger de la Fresnaye, Lhote, Duchamp Kardeşler, Picabia, L'eger ve Derain gibi sanatçıların getirdikleri sanat akımıdır. Adını, 1908'de açtıkları ilk sergide yer alan yapıtları, eleştirmen Louis Vauxelles'in "küpler" olarak nitelemesinden almıştır. Paris'te 1900'lerde açılan çeşitli Afrika heykel sanatı sergileri ile 1905'teki Seurat ve 1907'deki Cezanne toplu sergileri Kübizm'in oluşmasında etkili olmuştur. Picasso'nun 1906-1907 tarihli Avignon'lu Genç Kızlar'ı ile Braque'nin 1907-1908 tarihli Çıplak'ı akımın başlangıcını belirler.

Tablo 3.1. Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907



Kübizm, XX. yüzyıl sanatında büyük bir dönem hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Kübizm, XX. yüzyılın ilk on yılında yeni bir resim biçimi olarak meydana gelir ve Alman Expressionizm'ine paralel gider. Kübizmin meydana gelişi Cezanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir mahfazaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı. Nesneler, duysal görünüşlerinden kurtarılınca, geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlemektir. Cezanne'nin ana düşüncesi, resim deneyini görme yoluyla doğaya uygulamaktır. Buradan Cezanne'nin şu sözü doğar: "Nesneleri, küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlendir. Bu sözlerde söz konusu olan, doğada keşfedilen duysal, görsel düzenleri biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmek ve böylece de onları görsel gerçekleştirmektir. Biçim, düzenleyici tinin nesnelerle yaptığı hesaplaşmanın ürünüdür." Bu yeni biçimsel doğa düzenini kurmak, yeni bir çabayı, hem teorik hemde pratik bir çabayı gerektiriyordu. Bu iki yönlü çaba, Kübizm adını alan sanat hareketinde somutluk kazanır. (Tunalı, 1992)

Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yasadını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, herşeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. İmpressionist'lerde egemen olan görme duyusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın baş atlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar. Kübist sanatçı Andre Lhote: "Kübizm resmi yine asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelerin doğru, ama soyut renkli örtüsünü bulmak olarak anlar. Bu, hiç şüphesiz, çizginin ve maddi objelere ait olmayan bir yüzeyin plastik ve renkli organizasyonun geometri içine sokulmasıdır." diye ifade eder. Nesnelerin subjektif niteliklerden kurtarılması, bu anlamda soyutlanması resim sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirleniyor.

"Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olması ile ayrılır." (Hofmann, 1954) Expressionizm'de, Kübizm gibi, dış realiteden değil de, sujenin ben dünyasından, iç dünyasından hareket eder. Kübizm, naturalizmi rededer. Kübizm, yasal matematik sanat kavrayışı ile kendine özgü belli bir sanat teorisi olarak ortaya çıkar. Buna göre kübistler, bir biçimler mimarisi kurarlar. Kübizm, bir soyut sanat biçimi olarak anlamını, evrenin iç yapısını ifade etmede, varlığın özünü dışlaştırmada bulur. Kübizm, nesnelerin özünü

kavramak, nesnelerin içyüzünü ve içyapısını kavramak için varlığı görüldüğü gibi değilde, düşündüğü gibi kavrar. Bu düşünce biçimi objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama şeklinde somutlaşır. Bunun sonucu olarakda, varlık düzeni artık, alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçim bozulmuş, "deforme olmuş" yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzeninin deformationu kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. (Tunalı, 1992)

Kübizm'de bir sanat olarak bir varlık düzenini aramaktadır. Kübizmin ilk postulat'ı, nesnelerin düzenidir; ama natüralist olarak kavranan nesneler değilde, soyut biçimlerin düzenidir. Kübizm, mekanı, çizgi ve mekan elemanları, dikörtgen ve kubus (varlığın özü) eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar. Kübizm, ortaya koyduğu yapıtlarda cisimler dünyasının biçimlerini, onların temelinde bulunan özsel biçimlerine alabildiği ölçüde yaklaştırır. Kübist sanatçı, tüm biçimlerin bir açıklamasını ve bir temellendirmesini yapmış olur. Kübizm, yaratıcı bir sanattır. Sanat, ön planda parçalanmış olan bir dünyada ,onda egemen olan yaratışın izlerini arar ve bu izleri de, aynı zamanda mutlağın iç düzenini ifade eden yalın nesne biçimlerinde bulur. Bu yalın nesne biçimlerinin ne olduğunu soracak olursak, karşımıza geometrik biçimler çıkar. Böylece, kübizm, dünyanın özünü geometrik figürlerde bulur ve biçimide metematik özü içinde çözümler. (Tunalı,1992)

Kübistler için temel sorun, gerçekteki üç boyutlu görüntünün geleneksel yanılısama yöntemlerini kullanmadan iki boyutlu tuval yüzeyine nasıl aktarılacağı olmuştur. Kübistler bu sorunu, nesnenin görüntüsüne rastlantısal olarak katılan özellikleri ayıklayarak, gerçek kalıcı özelliklerini ve atmosfer içindeki durgun ağırlığını geometrik bir yaklaşımla çözmüşlerdir. Bu nedenle kübizm, Rönesans'tan bu yana tüm ressamaları yönlendiren yanılısama olgusuna son verdiği için, resim tarihinin en büyük devrimi sayılır. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ans., 1983)

Kübizm, çözümleyici (analitik) Kübizm ve Bireşimci (sentetik) Kübizm olarak iki evreye ayrılır.

3.1. ANALATİK (ÇÖZÜMLEYİCİ) KÜBİZM.

Analitik Kübizm'in çıkış noktası doğadır. Kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Bu bütünsel varlık, salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır. Bu soyut varlık bir arktektonik yapıdır. Bu yapı ,doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak onları düşünsel-somut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, doğallığını, duygusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu bir yapı olur. 1910'larda Picasso ve Braque'in evren arayışları bu yönde oluşurken, yeni resmin gelişme çizgisi de belirmiş olur. Doğa niteliklerini yitirir ve düşünsel nitelikler elde ederek soyutlaşır. Bu özellikle 1911 yıllarına kadar egemen olan analitik kübizm için geçerlidir. "Analitik Kübizm'in doruk noktası,1911 yılı Sonbahar Salonu'dur. Burada, Vellan, Picasso, Braque, Leğer, Deleunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Marcoussis, homojen olmamakla birlikte bir ortak çalışmayı gösteren bir program ortaya koyarlar. Analitik olan bir program. Çünkü bu programda söz konusu olan, biçimi çeşitli elemanlara ayırmak ve örneğini Cezanne'da bulunan temel geometrik yapılara geri götürmektir. İki boyutlu yüzey üzerinde biçimin ve renk irrealizmi, resmi kendine özgü temel ilkesi ve en son ereği olan birşey yapar." (Tunalı, 1992)

Analitik Kübizm, nesneleri duygusal-yüzeysel ardarda bağılıklarından çözümlerken, amacı, nesneleri aynı zamanda cisimsel birer varlık olarak yeniden kurmaktır. Bu konstruktiv varlık, soyut bir varlıktır, ama, aynı zamanda da somut bir varlıktır. Ancak, bu "soyut-somut" varlık, doğadan hareket edilerek kurulur. Onu meydana getiren elemanlar, doğrudan doğruya doğada ve nesnelerde vardılar.

Sonuç olarak Analitik (çözümleyici) Kübizm, temelde bir nesnenin değişik açılardan elde edilmiş görüntülerinin yan yana getirilmesini ve onları çevreleyen boşlukla ayırt edilmeyecek bir biçimde bütünleştirilmesini amaçlayan sistematik bir yaklaşımdır. (Tunalı, 1992)

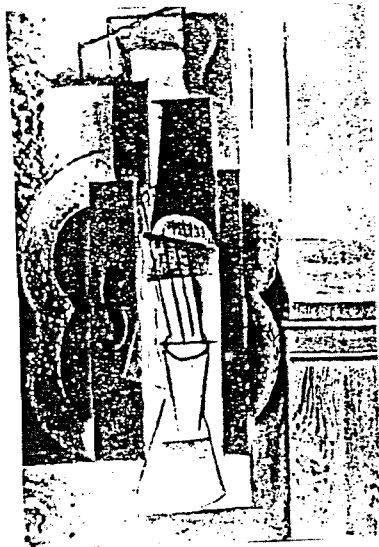
3.2. SENTETİK (BİREŞİMCİ) KÜBİZM

"Sentetik Kübizm" konstruktiv elemanların birleştirilmesinden oluşur ve hareket olarak da 1911-14 yıllarını kapsar. Bu konstruktiv elemanlar, düşünsel soyut elemanlar, geometrik elemanlardır. Analitik Kübizm'in çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, Sentetik Kübizm'in çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Werner Hofmann bunu: "Analitik Kübizm'in bir şişeden soyut bir konus biçimi meydana getirmesine karşılık, Sentetik Kübizm, soyut konus biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü, Sentetik Kübizm içinde nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz." (Warringer, 1963) Amaç, doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. Doğa, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapıtı doğa biçimlerini belirliyor.

Kübist sanatçılar ve Kübizm'in kuramcıları, kübist sanat için bir felsefi dayanak noktası ararken, bunu Kant felsefesinde ve özellikle Kant'ın "kendiliğinden şey" kavramında bulmaktadırlar. Bunu yaparken de, hareket noktaları, Kübizm'in değişmez olan, asıl varlığı resmetmek istemeleri ve Kant felsefesinde, duyuların sağladığı görüşlerin dışında, böyle bir varlığın "kendiliğinden şey" de temellendirilmesidir. (Tunalı, 1992)

Sentetik Kübizm, gazete kesikleri, sigara paketi, kibrit kutusu ve saat zinciri gibi günlük yaşamdan çağrışımlar yapan gerçek nesnelerin, tuvale yapıştırılmasıyla (kolaj) oluşturulmuştur. (Tablo. 3.2.1) Bu nesneler aracılığıyla tümüyle soyut bir nitelik kazanan tuval, gerçek yaşamdan belli imgeler kazanır. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ans., 1983)

Tablo.3.2.1. Picasso , Keman (kolaj) 1913.



Sonuç olarak, kübizm ister analitik, isterse sentetik olarak ayrılsın, resim az ya da çok bir düşünsel konstruktiv biçimler bütünüdür. Kübizm, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımlarının oluşumu için bir okul görevi görmüştür. I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla kübistler dağılmış, savaş sonrası yeniden bir araya gelmişlerse de etkinlikleri öncesi kadar yoğun olmamıştır. Özellikle Le Corbusier ve Ozenfant'ın 1920' de Pürizm ilkelerini geliştirmesi, Kübizm'i iyice zayıflatmış ve akım 1925'te etkinliğini yitirmiştir. Çözümleyici Kübizm savaş öncesi, Bireşimci (sentetik) Kübizm ise savaş sonrası Avrupa sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. Fransa'da Orfizim ve Pürizm, İtalya'da Gelecekçilik (Fütürizm), İngiltere'de Vartisizm, ABD'de Kübist-Gerçekçilik ve Presizyonizm, Kübizm'in etkilerini taşıyan akımlardır.

3.3. KÜBİST RESİMLERDE Kİ MODERNLİK DUYGUSU

Kübizm'in başlangıçta sunduğu umuttur. Kübist ressamalar, modern bir sanata, yeni bir yüzyıla ait olan bir sanata ulaşmayı umuyorlardı. Bu modernlik duygusu, Kübist resimlerde birkaç değişik biçimde ifade buluyordu. Konu seçimiyle, kullanılan malzemelerle ve görme biçimiyle.

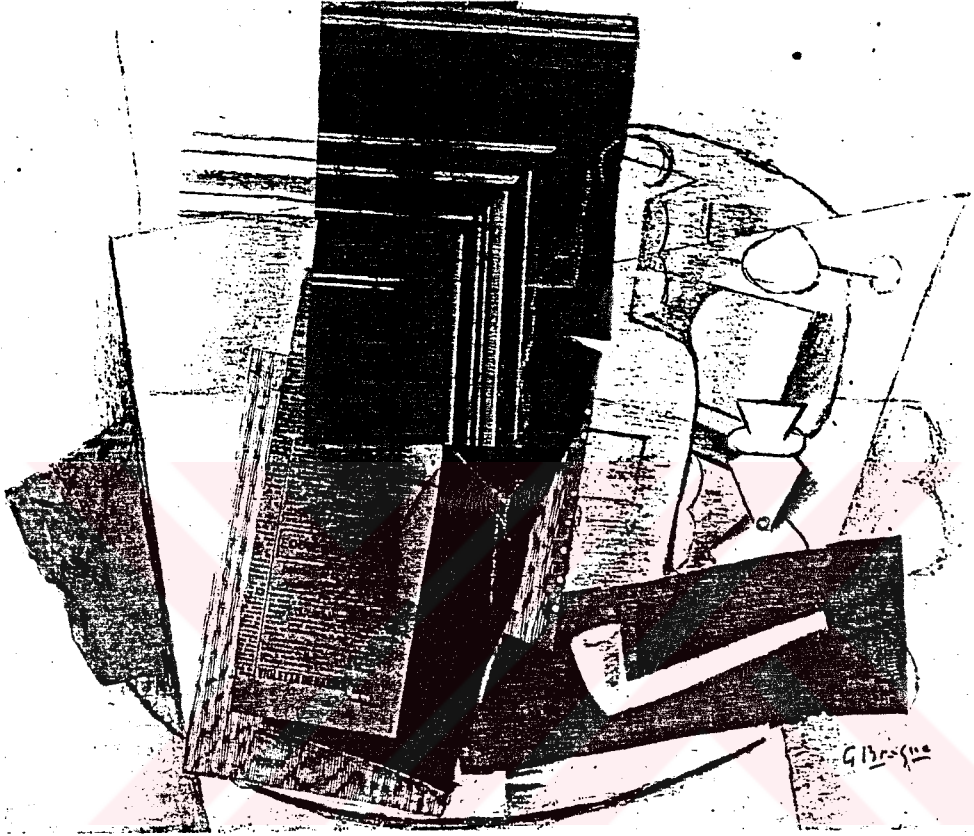
3.3.1 KONU SEÇİMİ

Konular modern kentteki günlük yaşamdan alınıyordu. Ancak, Empresyonistler'in tersine kübistler, doğal "manzaralar"ı -Seine'i, parkları, bahçeleri, pek az resmediyorlardı. Onlara çekici gelen tek anıt Eyfel Kulesi'ydi. Yapıtlarla, insan elinden çıkmış şeylerle ve çoğunlukla sözcüğün gerçek anlamıyla ilgileniyorlardı. El altında olan nesnelerin resmini yapıyorlardı: kahve masaları, ucuz sandalyeler, fincanlar, gazeteler, şarap sürahileri, soda çeşmeleri, kül tabloları, mektuplar. Nesneleri seçerken ellerinde bulundurdıkları şeylerin sıralandığını vurguluyorlardı. Zaman zaman resimlerine keman ve gitarı da katıyorlardı gerçi, ama bu nesneleri de diğerlerinden daha büyük ya da daha az bir saygıyla ele almıyorlardı; ne de olsa bunlar insan yapısı şeylerdi. (Berger, 1989)

Kübistler çalgı, nota, portre, çalgı çalan v.b. müzikle ilgili pek çok şeyi konu olarak işlemişlerdir. Braque, o dönemde yaptığı ölü-doğa resimlerinde neden o denli sık çalgı motifini kullandığını şöyle açıklıyor: "Elle tutulabilir mekanı yakalamak üzereydim, müzik aletinin de nesne olarak dokunmaya canlanabilme (tınılama) özelliği vardı." diyor. (İpşişoğlu, 1994) Kübistler

sanatta daha önce kabul edilmemiş bir değeri kutsamak ister gibiydiler, imal edilmiş nesnenin değerini.

Tablo. 3.3.11. Braque. Şişe, Bardak ve Pipo, 1914.



3.3.2. KULLANILAN MALZEME

Kübistler, kağıt ve mürekkep, tuval ve boyanın yanısıra resme yeni teknikler ve malzemeler soktular. G.Braque'ın babası boya işleri yapmakta idi. Çocukluğunda babasına boyacılıkta yardım eden Braque ondan çok şeyler öğrendi. Boya ile mermer taklit etmesini, tarak kullanarak tahtanın liflerini belirtmesini ve böylece çeşitli yapı malzemesinin görünüşlerini boya ile yapmasını öğrendi. Çocukluğunda elde ettiği bu marifetlerden neden sonra Kübizm denemelerinde de faydalanmayı düşündü. Kübizm'in Kristal devri kapanmış Analitik devri başlamıştı. Braque, ilkin şablonla alfabenin büyük harflerini resmin bazı düz satırlarında gözü durdurmak ve oylamak amacı ile boyadı. Daha sonra resmin bazı yerlerinde mermer taklitleri gösterdi. Boyanın arasına kum serperek duvarların pürçüklerini belirtmek istedi. Tarakla tahta

kaplamalar yaptı. Braque ve onunla beraber bu deneylere katılan Picasso'ya başka fikirlerde verdi. Malzemeyi resimde taklit edeceklerine doğrudan doğruya malzemenin kendisini resimde kullandılar. Bunun içinde gazete ve duvar kağıtları, kumaş, karton ve daha başka şeyleri keserek doğrudan doğruya tuvalin üzerine yapıştırmak suretiyle resim yapmaya başladılar. Papiers Colles ve kısaca kolaj adını verdikleri bu yapıştırma resimlerin daha sonra XX.yüzyıl resim ve heykel sanatında, büyük devrim yapacağını, hatta mimarlık da dahil, bütün görsel sanatlarda yeni bir estetik kavram yaratacağını ne Braque, ne de Picasso biliyorlardı. (Kalmık, 1950)

Resimde yapılan bu denemelerin kendi içinde modern olmalarının iki nedeni vardı. Bunlar sanatı paha biçilmez, değerli mücevher kıymetinde gören burjuva sanat kavramına bütünü ile meydan okuyordu. Bunlar herhangi hırdavatçı dükkanında bulunabilecek her türlü nesneden yapılmıştır. Bu denemelerin modern olan iki yanı, sanatçı için yeni bir özgürlük taleb etmeleriydi. Artık sanatçının her türlü aracı kullanmaya hakkı vardı; sanatçı, aracını meslek etiketinin gerçeklerine göre değil, görünüşünün taleplerine göre seçebilirdi. (Berger, 1989)

3.3.3. GÖRME BİÇİMİ

Kübizm'in konuları ve malzemeleri ne denli alçak gönüllü seçilmişse, Kübist görüde felsefi açıdan o denli karmaşıktır. Ressamlar, sunmakta oldukları şeyin fiziksel varlığını kurabilmek için büyük güçlükler çekiyorlardı. İşte Kübist ressamlar bu anlamda Courbet'in mirasçılarıdır. Natürmortlarda, fiziksel varlığın bu gerçekliği, çoğu zaman kullanılan malzemelerle ifade ediliyordu. Gazete, gerçek bir gazete parçasıyla temsil ediliyordu. Ahşap bir masa çekmecesini de, ahşap taklidi bir duvar kağıdı parçasıyla temsil ediliyordu. Kökenlerini unutmuş uzlaşımardan nefret ediyorlardı. Gene de uzlaşımaları kullanmak zorundaydılar. Bu nedenle de gözlerimizin hala saflıkla görebildiği en basitlerini kullanmayı yeğlediler. Bunlar, tahta, kağıt, taş, metaldir.

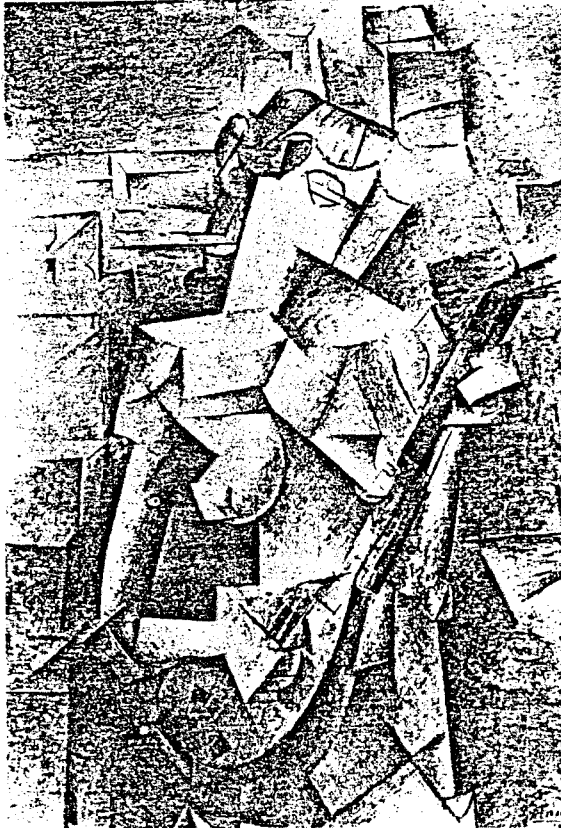
Kübist'lerin kullandığı düzenleme sistemi bizi Cezanne'a götürür. Cezanne, eş zamanlı görüş açıları bulunabileceği meselesini ortaya attı ve böylelikle de durağan bir doğa görüşü imkanını, sanattan bir daha geri gelmemek üzere çıkarıp atmış oldu. Kübist'ler tüm nesnelerin biçimlerini birbirine benzetmenin yolunu buldular. Tüm biçimleri küplerin, silindirlerin, sınırları kesin biçimde çizilmiş düzlemlerin ve yüzeylerin bileşimine

indirgeyerek bunu başarıyorlardı. Bu yalınlaştırmanın amacı, görsel sanatlarda o zamana kadar girilen en karmaşık gerçeklik görüşünü inşa edebilmektir. Herşey (el olsun, keman ya da pencere olsun) aynı dille verildiğinde, bunların arasındaki ilişkileri resmedebilmek de mümkün oluyordu; bu nesnelerin öğeleri birbiri yerine geçebiliyordu. Hepsinin içinde varolduğu espas da aynı dille verilebiliyordu, ama ters yönde. (Nesne yüzeyinin içbükey olduğu yerde, espasın yüzeyi dışbükeydi.) (Berger, 1989)

Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. Kübistlere görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi, verilen bir nesnenin ya da insanın çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümün toplamıydı.

Kübistler, görüngelerin içiçe geçişini görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardı. Böylelikle de sanatta, durağan varolma durumları yerine, süreçleri açığa imkanını yaratmışlardı. Kübizm, tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanattır: Değişik yönler arasındaki etkileşim; yapı ve hareket arasındaki etkileşim; bir resmin yüzeyine yapılan belirsiz olmayan işaretlerle, onların temsil ettikleri değişken gerçeklik arasındaki etkileşim. Kübizm, her türlü durağan kategoriden devingenlikle kurtuluşun sanatıdır. (Berger, 1989)

Tablo 3.331. Picasso. Mandolinli Kız. 1910.



3.4. KÜBİZM'DE FİGÜR

Kübistler insan resimlerinde soruna değişik bir açıdan yaklaşıyorlardı. Vurguladıkları artık etten kemikten bir insan olarak figürün fiziksel varlığı değil, o figürün yapısının fiziksel karmaşıklığı olmuştur. Bu resimlerde başlangıçta insanı görmek çok zor olabilir; görüldüğü zamanda resimdeki insanın, bir beden duyuşsal algılanışıyla hiçbir ilgisi yoktur. Bununla birlikte o bedenin içinde bulunduğu yapısal düzenleniş, bir kentin mimarisi kadar elle tutulabilir ve kesindir. Tabir caizse, kullanılan alfabede hiçbir belirsizlik yoktur: Herşey yazılı bir metin kadar açıktır; belirsizlik ancak bazı sözcüklerin anlamındadır.

Figüre yaklaşımdaki bu yalınlık hiç değilse kısmen, tinsellik ve ruhsallık konusundaki ileri geri konuşmalara karşı bir tepki idi. Bu ressamın bedeni kent düzenlemesiyle karşılaştırılabilecek bir düzenlemeye indirgeyerek insandaki metafizik olmayan niteliği öne çıkarıyordu. "Bilincin, yüksek derecede düzenlenmiş maddenin bir özelliği olduğunu söylemek istiyorlardı." (Berger, 1989)

Bir Kübist sanatçı olarak Leger, resimlerinde Kübist biçimleri geride bırakır ve basit insanlara, günlük yaşamın güçlüklerine yaklaşır. En etkili yapıtlarından biri olan "Yapı İşçileri"nde geniş yüzeyli, dekoratif bir kompozisyon kurar. Ağır hareketlerin altında adeta ezilen figürler, kalın, güçlü dış çizgilerle verilmiştir; bütün biçimlerin üstünde renkler adeta herşeyi birleştirerek yayılmaktadır.

Tablo. 3.4.1 Leger, Makinist. 1920.



Braque, resimlerinde biraz daha durgundur, geniş hacimlidir; natürmort ve iç mekan resimlerinde, çok ince bir renk duygusu vardır.

3.5. KÜBİZM'DE MEKAN

XX.yüzyılın mekan anlayışında orataya çıkan değişiklik resim sanatında Rönesans'tan beri devam eden üç boyutlu perspektif anlayışla bir dördüncüyü, zaman boyutuna ekleyen Kübizm akımında aramak gerekmektedir. Kübistler,

tasvir etmek istedikleri belirli bir nesneyi tek bir görüş açısından tasvir etmek yerine, o nesnenin etrafında dolaşarak çeşitli açılardan aynı anda ele alma yoluna gitmişlerdir. (Gürer, 1990)

Kübitlerin amaçları gerçeğe daha yaklaşmaktı. Nesneyi değişen dış görünümüyle değil, değişmeyen özü, kalıcı yanıyla vermektir. Bu nedenle tek bakış noktasını kırmışlardır. Nesneyi parçalanmış, irili ufaklı geometri biçimlerine bölünmüş olarak düşünüyorlar, sonra bu parçaları resim yüzeyine koşut düzlemler halinde üst üste, yan yana getiriyorlardı. Hacim bitmiş, hacim olmaktan çıkmış, mekan donmuşluktan kurtulmuştu. Hem hacim parçalanıp yeniden oluşturmasıyla resme zaman boyutu girmişti, hemde parçalanmış olan hacim üst üste getirilen yüzeylerinin resim yüzeyine koşut düzenlemesiyle, polifonik müzikte eş zamanlı ilerleyen seslerin oluşturduğu tınsal mekana benzeyen sığ bir mekan yaratılmıştı. (İpşiroğlu, 1994) Resmin ortasında küçük ve sıkışık olan biçimler, tuvalin kenarlarına doğru büyüüp serbestleşmiştir. (Ana Britanica, 1994)

3.6. KÜBİST BİR SANATÇI OLARAK PİCASSO

Picasso uzun süren sanat yaşamı boyunca çok değişik üslup anlayışlarıyla çalışmıştır. Başlangıçta Taulause Lautrec gibi Monmartre ressamının etkisi altında sokak ve kahvelerdeki yaşamı konu alan resimler yapmıştır. 1901-1904 arasındaki "mavi" döneminde, bu rengin egemen olduğu resimlerinde kentin yoksul kesimlerinin yaşantısını, trajik bir boyut içinde işlemiştir. Bu resimleri, Nobiler'in ve Simgeciler'in izlerini taşımakla birlikte, derinliği fazla olmayan bir mekan içindeki uzatılmış figürleri ile dikkati çeker.

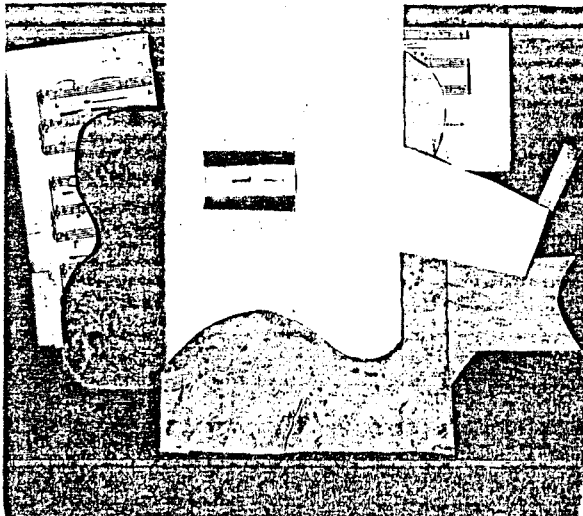
"Mavi" dönemi, 1905'de başlayan "pembe" dönemi izler. Sirklerin ve palyaçoların yaşamını konu aldığı bu dönem resimlerinde pembe ve pembemsi grilerin egemen olduğu görülür. Daha mutlu bir dünyayı yansıtan "pembe" dönemin resimleri "mavi"ye oranla daha kütleli bir biçim anlayışındadır. Picasso'nun 1905'te yaptığı resimlerde, Cezanne etkisinin yanı sıra, kütle ve hacmin giderek vurgulandığı, buna koşut olarak da biçimin heykelsi sağlamlığının arttığı görülür.

Picasso'nun 1907 yılında yaptığı Avignon'lu Genç Kızlar'ın sol yanındaki figürlerde ve bu resim için hazırladığı çeşitli taslaklarda İberyo heykel sanatının ilkel olduğu oranda dışavurumcu (ekspresyonist) bir özellik

içeren biçimlerini kullanmıştır. Aynı yıl Etnografya Müzesi'nde gördüğü Afrika Zenci Sanatı Sergisi'nin etkisiyle, resmin sağ yanındaki iki figüre daha da vurucu bir anlatım kazandırmıştır. Ancak bu yapıtın Kübizm'in ilk örneği sayılması anlatımcı özelliklerden değil, derinliksiz bir mekan içindeki figürlerin geometrik ve düz alanlara bölünerek düzenlenmesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim, Picasso bunu izleyen yıllarda, anlatımcı özellikleri iyice ayıklayarak yalnızca geometrik hacim ve yüzeyler üstüne temellenen katışıksız biçim araştırmalarına yönelmiştir.

Picasso, 1909'da İspanya'nın Horta de San Juan bölgesinde yaptığı manzaralarda görüntüyü oluşturan tüm biçimleri geometrik temel öğelere indirgeyen biçim anlayışı ile Kübizm'in Cezanne'i çağrıştıran en etkili örneklerini vermiş, Paris'e döndükten sonra aynı anlayışı figürlere de uygulamışlardır. Bunu izleyen yılların Ambraise Vollard ve Daniel Henri Kahnweiler gibi Kübizm'in baş yapıtları sayılan portrelerinde figür ve çevre öğeleri arasında hiçbir ayırımı götmeyen tüm resim yüzeyini küçük geometrik düzlemler halinde işlemiştir. Derinlik ve yüzey ilişkilerinin net bir biçimde tanımladığı bu yapıtlar, gerek Picasso'nun gerek Analitik Kübizm'in en soyut ve yaratıcı örnekleri arasındadır. Nesnelerin, parçalanmalarından ötürü, giderek tanınmaz bir görünüm kazanmalarını önlemek için Picasso daha önce Braque'in denediği bir uygulamaya başvurarak renklendirilmiş kağıtları ve gerçek nesneleri yapıştırma (kolaj) olarak kullanmıştır. Papier Colle adı da verilen bu uygulamalardaki yapıştırılmış öğeler, tuvalin iki boyutluluğunu vurgulamak ve konunun kavranmasını kolaylaştırmak gibi bir amaca hizmet eder. Sentetik Kübizmin kapsamına giren bu resimlerde düz bir biçimde sürülen renkler geniş yüzeyleri kaplamaktadır. (Türk ve Dünya Ünlüleri Ans.,1983)

Tablo.3.6.1. Picasso. Müzikal Gösterge ve Gitar. 1912.



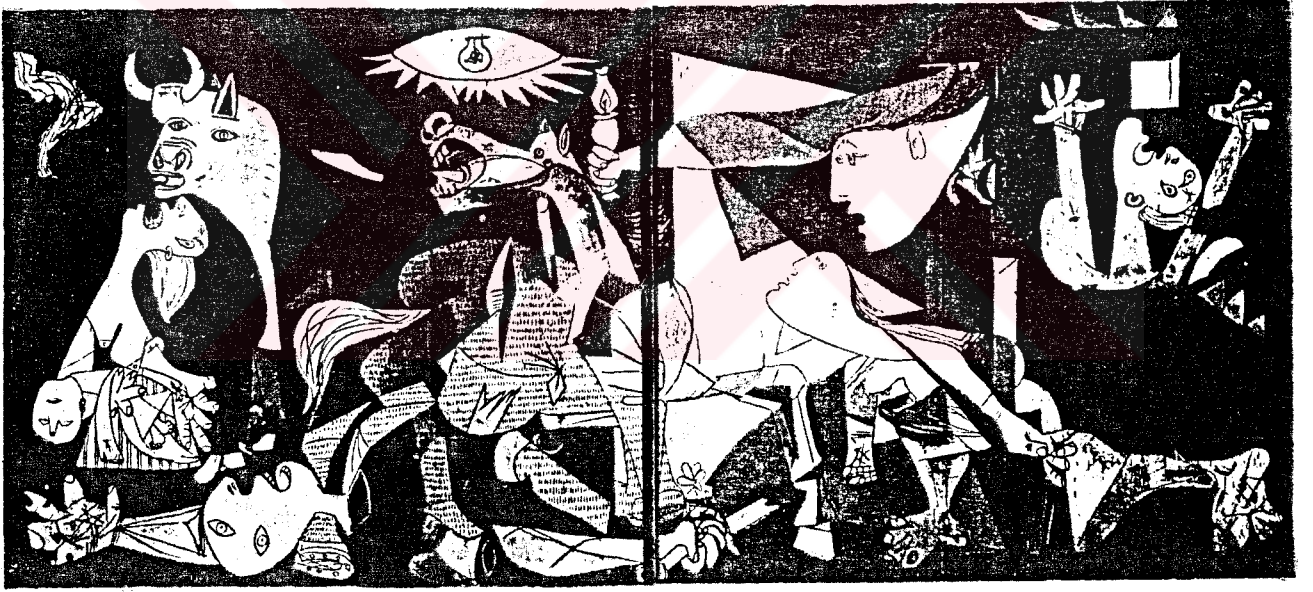
Picasso, I. Dünya Savaşı sonrası üslubunda farklı iki yol denemiştir. Kubizm'in uzantısı bir biçim anlayışının egemen olduğu resimlerin yanısıra, klasik bir nitelik taşıyan ürünler de vermiştir. Kübizm ağırlıklı resimlerinde yapılandırma resim öğelerinin ayıklandığı, figürlerin yüzeysel ve geometrik düzlemler biçiminde ele alındığı görülür. 1915'ten sonra yaptığı yarım boy portre desenlerinde ise, Ingres'den türetilmiş bir çizgi ile, modellerinin kişiliklerini yakalamakta büyük başarı göstermiştir. Gene bu yıllardaki tiyatro dekoru tasarımlarında daha gerçekçi olmakla birlikte Kübizm kökenli bir biçim anlayışının örneklerini vermiştir.

Tablo.3.6.2. Picasso. Çeşme Başında Kadınlar. 1921



Picasso'nun 1920 sonrası yapıtlarında, Kübizm, Yeni Klasiklik (Neo-Klasizm), Dışavurumculuk (Ekpresyonizm) ve Gerçeküstücülük gibi akımların çevresinde gelişen denemeler yaptığı görülür. Örneğin, bu yıların en güçlü resimlerinden biri sayılan "M zik iler", onun Kübist deneylerinin yetkin bir birleşimi niteliğindedir. Öbür Kübist resimlerinde de,  l l  bir tutumla soyutlamadan kaçınarak biçimsel bütünlüğe önem vermiştir. Daha gerçekci bir anlayışın ürünü olan yapıtlarında bir yandan figürü anıtsal bir boyut içinde ele alırken, öte yandan da aşırı biçim bozmalarla gerçeküstücü bir etki yapan sonuçlar elde etmiştir. 1920-25 arasında çoğunlukla kadın ve  ocuk konularını işlemiştir. Bu resimlerde, aşırı kütlesel ele alınmış figürler, bütün resim yüzeyini kaplayacak kadar iri ve dev boyutludur. (Tablo. 3.6.2.) (Berger, 1989)

Tablo.3.6.3. Picasso. Guernica.1937



Picasso'nun 1930'larda yaptığı "Değişmeler" dizisiyle başlayan gerçeküstücü, anlatımcı nitelikli biçim anlayışı,  nl  Guernica'sında en yetkin anlatımına ulaşır. Kübizm kökenli bir biçim anlayışının egemen olduğu resmin yalnızca siyah, beyaz renkler ve gri tonlarıyla işlenmiş olması dramatik etkiyi daha güçlü kılmaktadır. Picasso "Guernica" yı izleyen yıllarda gerçekleştirdiği bir dizi "Ağlayan Kadın" resminde bu dramatik anlatımın daha etkili biçimlerini elde etmiştir. (Berger, 1989)

Tablo.3.6.4. Picasso. Ağlayan Kadın. 1937.

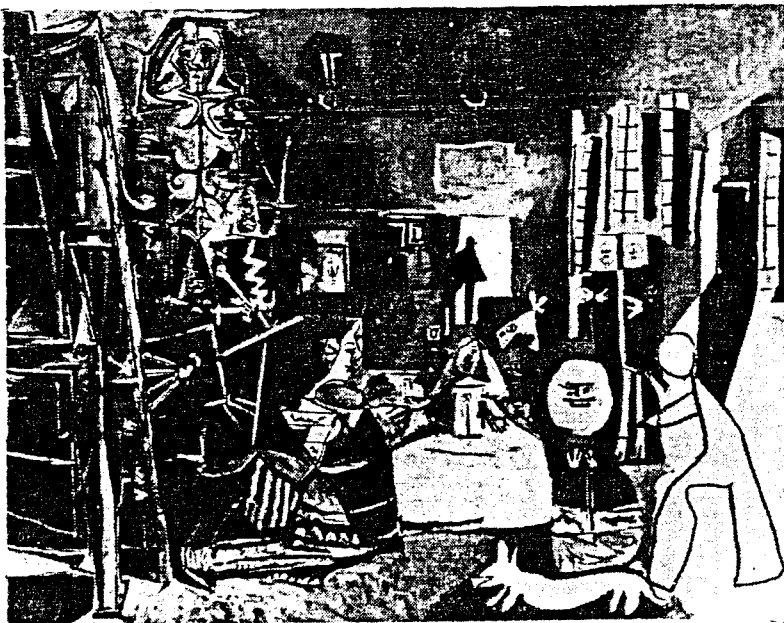


Picasso, 1952-1970 arasında "espiri kopyaları" adını verdiği çalışmalarıyla kendinden sonraki bir çok ressamın deneyeceği bir uygulamanın ilk ve en başarılı örneklerini vermiştir. Delacroix'den ve Velazquez'den yararlanmıştır.

Tablo.3.6.5. Velazquez. Meninas Ailesi.1656.



Tablo.3.6.6. Picasso. Meninas Ailesi.1957



Picasso, sayısı on bini aşan yapıtlarında her türlü anlatım biçimini denemiş ve her zaman kendine özgü kalmayı başarmıştır. XX.yüzyıla özgü araştırmacı sanatçı tipinin ilk örneği olmuştur. Çağdaşlar arasında ondan etkilenmemiş hemen hiçbir sanatçı yoktur. (Berger, 1989)



BÖLÜM 4- XX.YÜZYILDA Kİ DİĞER SANAT AKIMLARINDA FİĞÜR VE PORTRÉ

XX.yüzyıla girerken ressamın objeyi, figürü yalnız gördükleri gibi değil; duyduğu gibi resmetmesi gerektiğini belirten akımlar gelişmeye başladı. Bu sanat akımlarını birkaç sayfada özetlemek oldukça zordur. Fakat bütün bu akımlar arasında ortaklaşa bir özellik vardır. Onları Cezanne'a, Van Gogh'a, Gauguin'e bağlayan karakter : Kuvvet, toplama, özü verme ihtirasıdır. Yenilik bakımından XX.yüzyıl çok zengindir.

4.1. SÜRREALİZM

Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar (Yves Tanguy), ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, hurda yığınları (Max Ernst), makina insanlar, manken ve heykeller (Dali, G.de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Bilinçaltı öğretisine ve psikonaliz incelemelerine yabancı olmayan biri, bu motifleri sürekli bir gerilim içinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyaları olarak yorumlayacaktır. Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim dilini değiştirmeyi gereksinmezler. Böyle bir değişikliğe karşı çıkarlar. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliğiyle değil, akıl ve iradenin işe karışmadığı bir "otomatizm" içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar. Sanatçının abartılan yaratma gücü, Max Ernest'e göre "bir masal, yaratma mitosunun duygusal bir kalıntısı"dır. (Sürrealistler Sergisi Kataloğu,1951)

Bu akımın sanatçılarından bazıları, çocuksu olma yolundaki çılgınca istençleri yüzünden, işi en şaşırtıcı ve aptalca garipliklere dek vardırıdılar. Gerçeküstücülere göre us bize yalnızca bilimi verebilirdi. Gerçeküstücüler de bilinç dışının derinliğindeki şeyin yüzeye çıkabileceği us durumlarını aramaya koyuldular. Gerçeküstücü ressamlardan biri olan Salvador Dali, tablolarında, düştteki varlığımızın büyüü karşılığını taklit etmeye çalışır. Dali, bazı

tablolarında, gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçalarını birbirine karıştırarak, bize, görünürdeki bu çılgınlığın bir anlamı olması konusunda unutamayacağımız bir izlenim vermiştir. (Gombrich,1986)

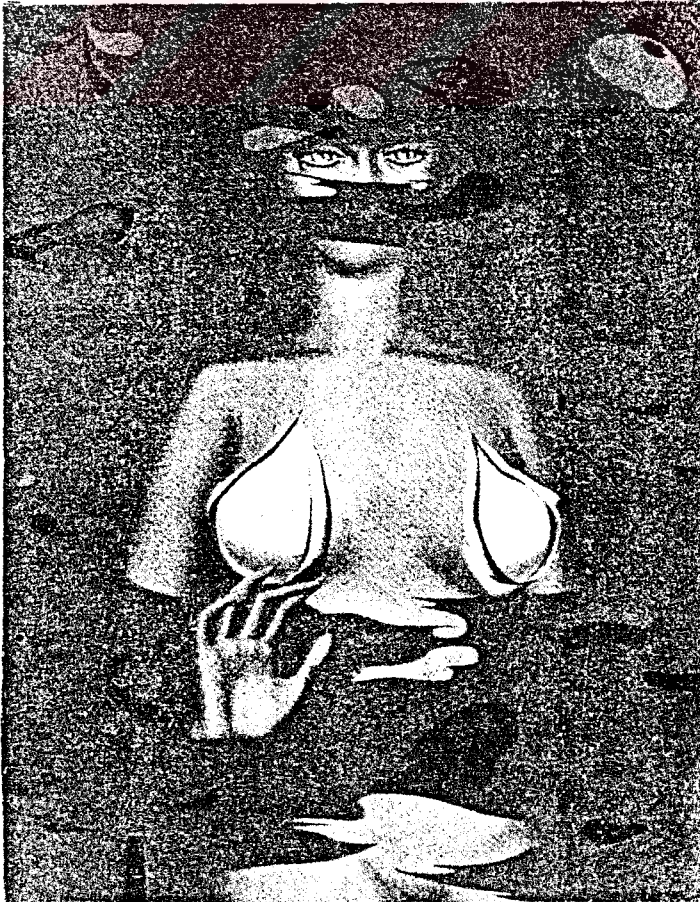
Tablo. 4.1.1.Max Ernst "Çok Yaşa Aşk, ya da Mükemmel Ülke."1923.



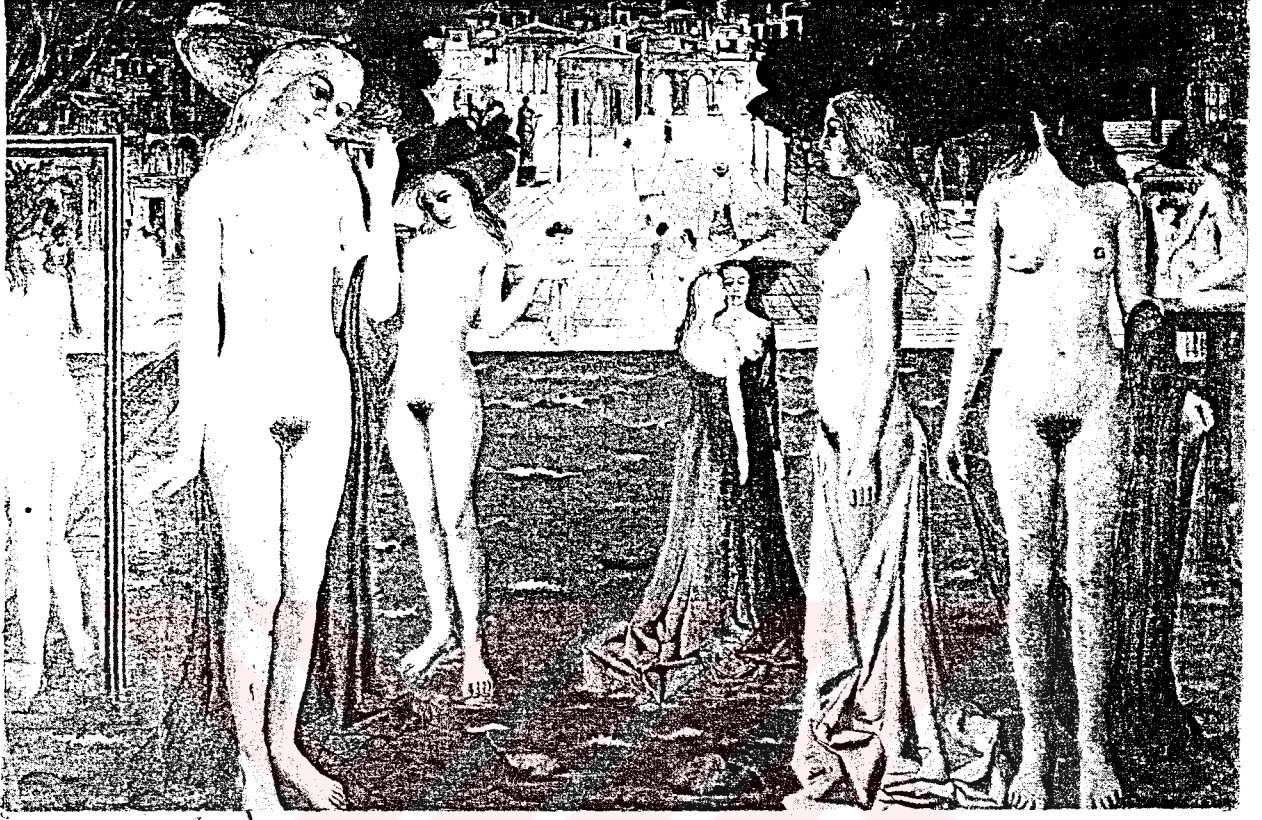
Sürrealist resimde kadın, kötü ve kin duyulacak biridir. Çekici genç kızlar bile kolayca birer canavara dönüştürülebilir. Styrsky bize bir kadının bacaklarının bir bıçağa kılıf ödevi gördüğünü göstermektedir. Max Ernst'in kadınları genellikle güzeldir ve onların çıplaklığı, kolajların karabasanlarına

uygun görünmektedir. Kolajlarında, sadizmin her çeşidini bulmak mümkündür. (Tablo 4.1.1) Toyen'in İnfazın Tehiri'nde, bacaklarından asılı bir kadın görünmektedir. Brunius'un yaptığı kolajdaki kadın, sakallı bir adam tarafından hırpalanmaktadır. Dali, uyumakta olan bir kızın üzerine atlayan iki kaplan çizmiştir. Labisse'in Peçesiz Gelecek'inde kadın yavaş yavaş ölüme doğru solarken memeleri açıkta olarak bir tür fetişizm'e katkıda bulunmaktadır. (Tablo 4.1.2) Leonar Fini'nin Deneme'sinde de bir kadın terzisi, ince bir telle bir kadını bağlamaktadır. Clovis Trouill'in Şehvet'inde "Yüce Markiz'in kamcısı altındaki kadın, görünürde pek acı çekmemektedir; herhalde bu, erkeksi düşlerde temellenen bir olgudur. Magnitte kadını, dokunulmazlığı olan yüce bir çıplak haline getirir; onun gözünde erkek, gülünç melon şapkalı bir küçük burjuvadır. Delveaux, yapıtlarında kadın gururunu över. (Tablo.4.1.3) Lenonar Fini hiyeratik bir anlayışla Yumurtanın Bekçisi'ni verir, fakat öte yandan bir erkeğin düşlerine giren dişi sfensklerde yaratır. Clovis Troville kadın kahramanın bir güzelliğin ölümü olmasına karşın küçük, seksi kadını över. Şizofrenik Alayse, tarihinin tüm talihsiz kadınlarından öç alır. F.Schröder-Sonnenstern, uygulama adlı yapıtında kadını tanımlar. Scanberg ise her zaman neşeli kadınları kutsar.

Tablo. 4.1.2.Felix Labisse. "Peçesiz Gelecek " 1955



Tablo.4.1.3. Paul Delvaux "Orman Perileri" 1966



4.2.EKSPRESYONİZM

Bireysel bir tavırla kendi iç dünyasına ve gözlemlerine dayalı, kendine özgü yapıtlar ortaya koyan ekspresyonist akımın sanatçıları, insan duygularını estetik değerlerden daha önemle vurgulamaktadır. Salt resim sanatının kurallarına uyararak eser vermek değil, duygusal ifade yüklü, ilginç ve çarpıcı, özgün, tek defaya mahsus, tekrar ve taklit edilemeyen kendine has dili ve güçlü duygusal etkisi olan biçimlerin dışavurumu, ekspresyonist eserlerle anlatılmaktadır. Bu eserlerde heyecan verme, dinamizm, canlılık ve ilginç olma, tek defaya özgü olma, ön planda tutulmaktadır. (Gombrich, 1986)

Ekspresyonizm bir hayat anlayışı, bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüşte önemli olan kişinin ruhsal durumudur. Doğada ikinci planda kalır. Bu akımın sanatçıları kendini boğan, ezen ızdırapları sanatlarına sokmuşlar, haksızlıklara karşı olan isyanlarını yeni bir renk ve biçim görünüşüyle anlatmak

istemişlerdir. Yapıtlarında kadın vücutlarını çekinmeden çirkinleştiriyorlar; insan yüzlerini korkunç, iğrenç ifadeli karnaval maskeleri halinde yapıyorlardı. Çizgileri kaprisli, kullandıkları renkler ise fovist ressamların ki gibi cesaretlidir. Bu anlayışın ilk izleri Van Gogh ve Munch'un yapıtlarında görülür. Edward Munch "Çığlık" adını verdiği taşbaskısında, apansız bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. (Tablo.4.2.1) (Gombrich, 1986)

Tablo 4.2.1 Edward Munch "Çığlık" . 1895



Modingliani, Picasso ile çevresindeki ressamların, şairlerin portrelerini tesbit etti. İnsan vücuduna, çehresine verdiği ifade ince bir yapmacık, hasret dolu bir gevşeme vardır. Bütün portreleri birbirine benzer: başlar hafifçe

eğilmiştir, yüzler değildir, gözler durgun bir ümitsizlik içinde ve badem şeklindedir.

Georges Rouault, çağdaş sanat akımlarından uzakta kalan bu ressam ademoğlunun kötü ihtiraslarını açıklamadan yorumladı. Koyu maviden kan kırmızıya, irin sarısına, giden renklerle hortlaklara benzeyen insanları; kocamış, yorgun fahişeleri, berbat palyoça tiplerini tasvir eder. (Tablo.4.2.2) (Hourticq, Toprak, 1967)

Tablo 4.2.2. Georges Rouault "Fahişe" 1906.



İfadeci akım, kendine en uygun ortamı Almanya'da buldu. Alman Ekspresyonistlerin'den Nolde, Beckmann, Krichner, Otto Müller yeniliği konu ve içerikte arıyorlardı. Almanya'nın sosyal düzeni sınıf farkları, savaş sakatları, yeraltı insanları, büyük kent yaşamı, Alman Ekspresyonistler'in pek sevdikleri konulardır. Konunun etkisini şiddetlendirmek istediler mi hareketli çizgilere, bağırarak renklere, biçim çarpıntılarına, başvuruyorlardı. Resim bir tür afişçiliğe dökmüştü. (Tablo 4.2.3) (İpşiroğlu, 1993)

Tablo.4.2.3. M.Beckmann "Gece" 1918-19



4.3.FOVİZM

1905 yılında bir sanat eleştirmeni tarafından bir resim ve heykel sergisinde renk, anlayış bakımından eserler "vahşi, ürkütücü" anlamına gelen "favlar" olarak nitelendirilmişlerdir. Favoizm bakımından Van Gogh ve Gauguin'in eserleri birer örnek sayılmakla birlikte daha sonraları Vlaminck,

Derain ve Matisse gibi sanatçıların da bu akımı uygulamakta olduğu görülmektedir. Fovizmde sanatçı, doğadaki görünüşleri, saf renklerin uyumuyla resmetmiştir. (Müller,1972)

Fovların getirdikleri yenilik, sanatta renkli bir nakış çeşnisi katmadan öteye gitmez. Kullandıkları renkler çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanıyordu. Vlaminc, "bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum" diyor, "gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya... tonları abartıyor, algılanabilecek her duyguyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Banan resim yaptıran içgüdümdü." diyor. (İpşiroğlu, 1993)

Fovizmde duvar kağıdındaki ve masa örtüsündeki çizim oyunları ile sofradaki eşyalar, tablonun başlıca motifini oluşturmaktadır. İnsan figürüyle pencereden görülen manzarada bu kalıbın bir parçası olmuştur. Kenar çizgilerinin basitleştirilmesi, hatta kadının ve ağaçların biçimlerinin bozulması, onların duvar kağıdının çiçekleri arasına yerleştirilmeleri için vazgeçilmez hale gelmiştir. (Gombrich, 1986) (Tablo 4. 3. 1) Tuvalde ekseriya boşluklar bırakan geniş tuşlarla çalışıyorlardı. Manzaralarda gökler yeşil, ağaçlar canlı kırmızı, parlak sarı, bir rıhtımda gene kırmızı yahut yeşil oluyordu. İnsan vücudu ve yüzü bile beklenilmeyen tonlar almakta idi.

Tablo 4.3.1. Matisse Yemek Sonrası 1908



Matisse'in sanatı neşeli ve maddeseldir, durgun renk yüzeyleri ve uyumlu biçimlerle çalışır, yaptığı iç mekanlarla, etli canlı çıplak kadınlarla canlılık kazandırır. Ama "pembe çıplak" gibi yapıtlarında alışılmadık bir biçimde anıtsallığa yöneldiği görülür. Mavi çinilerde bir arka planın önüne yerleştirip ustaca hareketlendirdiği büyük bir kadın gövdesi, bütünüyle yatay görünüme eğemendir. Matisse son yıllarında hastalığı nedeniyle fırça tutamadığı için, figüratif sanatını kesilmiş kağıtlarla sürdürür. Renkli kağıt tabakalarından kestiği zarif çiçek motiflerini ve keskin çizgili motifleri, derinlik ya da renk ayrıntısı aranmadan, yalnız titiz bir yüzey dengesi kurarak, karşıt renkli kağıtlara yapıştırmıştır. (Sanat Ans. , 1981) Matisse şekilleri sadeleştirilmiş, çizgileri dalgalı, renklerin zıtlıkları ile göze çarpan, birinden öbürüne geçerken alışılmış "pasaj" ları olmayan pırıl pırıl bir seri tablo yaptı. (Hourticq, Toprak, 1967)

Tablo 4.3.2. Matisse. Portre. (Amerika)



Dreain, sarı,yeşil veya kahve rengi tonlarında ciddi, sağlam portreler yaptı. (Tablo 4.3.3.) Fovizmin saf tonlarına en çok bağlı kalan Dufy'dir. Parlak ve hafif tuşlarla, sıcak, soğuk tonları yanyana getirerek ve kenar çizgilerini usta bir yuvarlak ile çevirerek resimler yaptı.

Tablo. 4.3.3. Andre Dreain Portre



4.4. FÜTÜRİZM

XX. yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkan bu sanat, devrimi ve dinamizmi vurgulayan bir akımdır. Geleneksel, alışılmış formlara karşı

ressamlardan Boccioni ve Severini; plastik sanatlarda fütürizm akımının temellerini atmışlardır. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Ballo ve Gino Severini gibi sanatçılar, o dönemde gelecekçi üslupta çalışmıyorlardı, ama "dinamik duyarlılık" dedikleri şeyi yakalamaktan, "nesneyi ve onu çevreleyen atmosferi" betimlemekten ve "izleyiciyi resmin merkezine yerleştirmek" ten söz ediyorlardı. Fütüristler, "hareket kavramıyla ilgilenerek hızlı otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları ve hareket halindeki hayvanları ele aldılar." Hareketi çoğunlukla, nesnenin dış çizgilerini ritmik bir biçimde yineleyerek vermeye çalıştılar. Belli bir çevrede aynı anda gelişen her şeyi betimlemeye çalıştılar. (Ana Britanica, 1994)

Hız ,dinamiz hareket kavramlarını ortaya koyan fütüristler, hareketli bir gözlemcinin çevresinde duran bir gözlemciden farklı olarak algılayabileceğini düşünmektedir. Fütürizm'de dinamizm denilen ve özü hareketlilik, değişim, hız olan dinamik, canlı bir etki sağlamaktadır. (Müller, 1972)

Fütüristler, hareketli ifade için (tıpkı sinemanın bir hareketi, ralenti ile, çözülmüş bir seri hayallerle göstermesi gibi) figürleri ve çizgileri birbiri üzerine bindirmeyi denediler. (Hourticq,Toprak,1967) Fütüristler pek çok hareket eden bir insan ya da cisim çizgilerini hava içinde eritir. Çok çabuk hareket eden cisim sanki parçalanmış moleküller halindedir. Bu bilimsel gerçek fütüristlerin sanat görüşü olmuştur. (Gombrich,1986)

Fütürizm resim dinamizm ilkelerini sergiler. Giacoma Balla, koşan bir genç kız, üst üste getirdiği birçok bacakla ya da kuyruğunu sallayan bir köpeği birçok kuyrukla çizer. Carlo Cara ile Luigi Rusollo, "karşılıklı içiçe geçiş sürecini, ardışık kaynaşmayı" kendilerine konu edinirler. "Esneklik" ve "Yükselen Kent" gibi resimler grubun kuramcısı Umberto Boccioni'in düzeyini kanıtlayan yapıtlardır. (Sanat Ans. 1981)

4.5. PÜRİZM

1918'de Le Courbusier tarafından yaratılan pürizm hareketinde soyut, saf, yalın, arınmış birincil geometrik formların estetik değerleri ortaya konmaktadır. Bu akım formların içeriklerinden tamamen bağımsız bir bütün olarak ele alınmıştır. (Müller, 1972)

Le Courbusier, Platon'un yaşlılık çağında eriştiği estetik anlayışı benimsemiş; formları içeriklerinden tamamen bağımsız bir bütün olarak ele almış, prizma, pramit, küre gibi soyut, birincil geometrik biçimlerin en güzel formları olduklarını iddia etmişlerdir.



BÖLÜM 5- GENEL OLARAK RESİM SANATINDA İNSAN FİGÜRÜ

Görsel sanat yapıtlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her türlü varlık; dar anlamda insan figürüdür. İnsan vücudu tarih boyunca, doğaya uygun gerçekçi bir anlatımla betimlendiği kadar, stizile edilerek, soyutlanarak, hatta hayvan ve bitki biçimlerine dönüştürülerek fantastik boyutlar kazandırılarak da betimlenmiştir. Eski çağlarda figür, insanı betimlemeden çok, bir tanrıyı ya da kutsal kişiyi simgeler. Yunanlılar bir yandan insanı kutsallaştırırken, kutsal imgeleride insanlaştırdılar. Yunan sanatında üç boyutlu betimlenen figür Bizans sanatında yüzeyselleştirildi ve bir tapınma aracı oldu. Klasik dönemde Yunanlı sanatçılar figüre hareketlilik kazandırırken, bir yandan da hareket halindeki vücudun kas yapısını incelemeye başladılar. XVIII. ve XIX.yüzyıllarda figürlerin el ve kol hareketleri Barok'u anımsatan biçimde vurgulanıyordu. Romantizm anlayışının güçlenmesiyle manzara ve mekan içinde geri plana itilen figür, yeni-klasik ve gerçekçilik akımlarıyla yeniden önem kazandı. XX.yüzyılda özellikle dışa vurumculuk anlayışı içinde figür önem kazandı. Bu eğilimi benimseyen sanatçılar figürün biçimini bozmaya giriştiler. Kübizm ve ondan etkilenen başka eğilimlerde figür soyutlama anlayışı ile biçimleniyor, gerçeküstücülükte ise fantastik boyutlar kazanıyordu. Figür 1950'lerle birlikte Pop sanatta, 1960'lardan sonrada foto gerçekçilikte grafik bir anlatım kazandı. 1970'lerden sonraki yeni-figürasyon anlayışı içindeyse bir kez daha dışa vurumcu öğeler ağır basmaya başladı. (Ana Britannica, 1994)

Leonardo da Vinci veya Mikelanj, Yunan ve Roma sanatının öne sürdüğü biçim ve reçeteleriyle yetinmeyip insanın işlevsel anatomisini incelemeye çalışmışlardır. O günlerde de belli uyum ve güzellik kalıpları ve örnekleri vardı. Fakat onlar bunlarla yetinmeyip, insanın daha çok içini görmeye çalıştılar. Bu çalışmalarlarıyla insanın iç yapısı hakkında görsel enformasyonu oluşturdular. Rönesan'ın özgünlüğü bu biçimde oluştu. İnsana yeni, bir veya daha fazla boyut kazandırılıyordu. XIX.yüzyılın başında burjuva

sınıfı ve Fransız Sanat Akademisi'nde insan çizimine bir yorum getirmiştir. Bunun da temeli Antik Yunan, Roma, Rönesans eksenine oturur. Bu anlayış XIX.yüzyılın sonunda figürün rüküşlenmesine yol açar ve onu izleyen dönemde bu rüküşlüğe kızan sanatçılar figürü iyice parçalamışlardır. Batı Sanat Tarihi'nde figürün parçalanması ve ilk okuyuş açısından gözden kaybolmasına ünlü İspanyol Filozofu Ortega Gasset, "Sanatta İnsansızlaşma", adlı kitabında işlemiş ve konuya açıklık getirmiştir. XIX.yüzyılda gelişmekte olan Batı Ülkeleri kapitalizmi emperyalizme dönüşünce bunun doğal sonucu olarak kitle - paylaşım savaşları çıktı. Bu büyük yapısal değişiklikler insan figürü anlatımını Plastik Sanatlar programından adeta çıkardı. Gasset'in dediği gibi Batı, belli bir hümanizmayı veya onun inancını kaybedince figürün yorumu da kayboldu. II.Dünya Savaşı'na doğru Picasso ve Chagall gibi sanatçılar insan figürünü resim sanatına yeniden kazandıracakken , II.Dünya Savaşı patladı ve yeniden bir parçalanma oldu. Bu arada savaştan sonra Debuffet'nin , Giacometti'nin yaptığı figürler savaşın yansıttığı umutsuzluğu çok iyi taşırlar. XX.yüzyılda bir yığın insan ve kitle sorunlarıyla dolu olduğu halde resimdeki yorumlar çeşitli ve kararsızdır. Arada figürü ve onun davranışlarını çok iyi yorumlayan sanatçılar çıkmıştır. Bu konuda, XX.yüzyılda insanın yeniden ele alınıp irdelenmesini en olumlu biçimde ele alan sanatçı, Oscar Schlemmer'dir. Bauhaus'daki çalışmaları sırasında insanı gerçek çağdaş çevresi içinde yorumlamaya çalışan içten tutumu görmekteyiz. Özden kopmadan ve özü güçlendirici bir biçim araştırmasını Schlemmer'in her çalışmasında görüyoruz.

Bu gelimelerin ışığı altında bugün insanla ilgili bir tasarım veya çizim yaparken bu çalışmaları çağdaş sistem kuramlarına, bir biçimde bağlamamız gerekir. Çağdaş sistem kuramları, toplumsal gelişmeler, ruhsal değişimler, kitle hareketleri, mekan değişimleri, hepsi insana yeni bir biçim vermiştir. (Kabaş, 1981)

5.1. SANATTA YARATICILIK

Sanatın yapısının iki boyutlu bir özellik gösterisi sanatın kendine özgü, doğası ile özünden, derinlemesine ilgilidir; böyle bir şey; sanatı ya yalnızca bilginin bir biçimi ve tarzı olarak ya da yalnızca bir ideoloji biçimi olarak yorumlayan tüm tek yanlı anlayışları içine alır.

Sanatta yaratıcılık ögesi, iki türlü karşımıza çıkar. Birincisi, pratik zihinsel etkinlik olarak; yani yaşamın imgesel modelini çizecek yolda, hayal gücünün yaratıcı etkinliğinin bir sonucu olarak. İkincisi, pratikmaddi yaratım olarak; yani taştan metalden , seslerden, sözcüklerden, vücut hareketlerinden.. v.s. Sanatsal bir içeriğin nesnel taşıyıcısını varedecek biçimde, emeğin özel bir biçimi olarak. Bu birincisinde, sanatın içsel biçimi, yani sanatın içeriğinin imgesel olarak somutlaştırılışı ; ikincisindeyse, sanatın dışsal biçimi, yani sanatsal imgenin maddi gövdesi ortaya çıkar. (Kaçan,1993)

Sanatın yaratıcı gücü, sanatın cisimlendirilişini, biçimin en son yapısı olarak, içerikten biçime geçişi gösterir. Sanatın yaratıcı etkinliği, imgenin "portre tarzı" nda değil de "bileşimsel tarz" da yaratılmış oluşunda kendini daha da anlamlı belli eder. Burada , sanatsal olarak biçim verme işlemi, somut bir kişinin, somut bir olgunun, somut bir olayın , somut bir nesnenin canlandırılışına değil , bir çok kişinin , olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin soyutlanmasına, genellendirilmesine ve sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede bir araya getirilmesine bireşimleştirilmesine dayanır. Sanatsal bir betimleme, her şeyden önce gerçeklikle nedenli benzerlik gösterirse gösterebilir, hiç bir zaman , doğanın basit bir "kopyası" bir olayın "fotografı" değildir. Sanatçı, bir şeyleri değiştirip, hep birtakım şeyleri atar, canlandırdığı şeyi bir takım şeylerle bütünler; çünkü sanatçının işi, sanatsal yaratıcı bir iştir. Sanatta hayal gücü, düşünceyle birlikte etkinliği içinde yaratıcı imgeler ortaya koyar; daha önce bilinmeyen, yeni yaratır. Sanat, yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli; gerçeklikten farklı, hatta onunla benzerliği olmayacak biçimde, yaşamın kendi öğelerinden kurtarabilmelidir ki, nesnenin imgesi ile öznenin imgesi birbirine denk düşebilsin, uygunluk gösterebilsin, canlandırma ile anlatım içiçe kaynaşabilsin , gerçeklik bilgisi aynı zamanda gerçekliğin değer - yönlendirilmiş yorumu olabilsin. (Kaçan , 1993)

5.2. SANATSAL YAPITTA İÇERİK VE BİÇİM

Nesnenin canlandırılışı olarak ya da bir mekanın, bir yüzeyin salt soyut sınırlanışı olarak bağımsızca varolabilen sadece biçimdir. Kendi başına biçim bütünüyle soyut da olsa ve geometrik bir biçimde benzese kendi içsel tınısını taşır. Dar anlamıyla biçim bir yüzeyin sınırlanarak ötekinden ayrılmasıdır. Her biçimin içsel bir içeriği vardır. Yani biçim, içsel içeriğin

dışavurumcusudur. Görsel etkisi güçlü biçimlerin daha büyük ve etkili biçimlere hizmet ettiği görülmektedir. Görsel biçim dilinin bu yöntemle zenginleştirilmesinin anlatımcı yönden olumlu sonuçları Picasso'nun Guernica'sında görülmektedir. Konunun içeriğini ezmeyecek ve yumuşatmayacak bir biçim düzenlemesini, kompozisyonu , hareketi ve dengeyi bu resimde görmekteyiz. Ara tonlar kullanılmış olmakla birlikte çarpıcı biçim ilkesine, içeriğe uygun olarak uyulmuştur. (Kabaş, 1981)

Gözle seçilebilen iki veya üç boyutlu biçimlerin sözlü veya yazılı dil ile tanımlayamayacağımız bir gizli dili veya iç dili olduğunu ilk soyut ressam ve kuramcılar ortaya çıkarmışlardır. Bu sanatçı - kuramcılar en önemlilerinden ikisi Kandinsky ve Malevitch olarak öne sürülebilir. Paul Klee ve Josef Albers'in aynı yönde yaptıkları çalışmaların görsel anlatım dilinin oluşmasına büyük katkıları olmuştur. Çağdaş resim ve heykel sanatının en önemli özelliklerinden biri görsel biçim dilinin ortaya çıkmasıdır. Bu gelişme bazı salt biçimleri, içeriksiz ve spekülâtif gelişmelere yol açmış olsa bile biçimlerin dilini insanlığa yeniden kazandırmıştır. Bilinçli ve kendi ilkelerine saygılı olarak kullandığı zaman konu ve içeriğe yeni ve çağdaş bir cevher aşılanmıştır. Devrimci bir içeriği ona paralel bir biçim diline oturttuğumuz zaman sanatta çok kalıcı, değiştirici ürünler görebiliyoruz. Miro, Picasso, Moore, Einsenstein, Siquierios v.b.sanatçılar bunun iyi örnekleridir. Her sanat yapıtında kurgulu ve strüktüre öğeler özgün, taze ve bildirimsel olan öğelerle işbirliği yapmalıdır. Biçim ve içerik açısından bu paylaşma aynı derecede önemlidir. Yenilik , karmaşıklık , entresanlık ve insan göz duygularını yeni bireşimlerle okşayan ilkeler ve bu ilkelerin yeni bireşimleri estetik açıdan ortaya yeni gerçekler çıkarmaktadır. İlk bakışta iyi biçim ilkelerine uyan birçok sanat yapıtı, birçok şık ürün, tarihin gelişim süreci içinde yerini daha az şık fakat daha yaşayan sanat yapıtlarına bırakmışlardır. O nedenle ilk bakışta insanı yakalayan çarpıcı biçim zamanla o denli kalıcı olmayabiliyor. Bir biçimin yaratılmasında geçmişle gelecek arasındaki bağ , dinamik bir biçimde yaşamak zorundadır. Yinelenmiş biçim , simgeler ve yinelenen, insan belleğinde daha önce yer etmiş olan her türlü biçim ve strüktür insan yaşamının devamı için çok gerekli olmakla birlikte bu gündelik basit elemanlar sanat yapıtında veya yaratıcılıkta yeterince estetik etki yaratmaktadır. (Kabaş, 1981)

İçerik karşısında biçimin yardımcı bir rolü olduğunu görmekle sanatsal biçimin işlevlerinin ne olduğu anlaşılır. Bu işlevler , ikili bir özellik taşır. Biçim, sanatçının dünyayı şiirsel olarak algılayışında barınan soyut anlamı taşıdığı kadar, insanlığı da sanatçının söylemek istediği bildirimi iletmelidir. Sanatsal biçim, içeriğin maddileştirilmesidir. Çünkü, ancak maddi olarak bir cisimlendiriş , yaratıcı düşünceye dıştan, nesnel somut bir varlık kazandırabilir, sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini diğer insanların bilincine sokmasına izin verebilir. Biçimin hem içeriğe , hemde malzemeye iki yönden bağlı oluşundan kendi iç yapısı ortaya çıkar. (Kaçan, 1993)



BÖLÜM 6. RESİMLERİMDE Kİ FIGÜRSEL ANLATIM VE PORTRÉ

Genel olarak sanatta daha doğrusu plastik sanatlarda sanatçının yaşamı ve doğayı algılayışının bir kısım gerçeklerini ve yaşam düşlerini, kendine özgü bir anlatım diliyle dile getirmeye çalıştığı gözlemlenir. Bu nedenle sanat anlatım biçimlerinde ve yorumlarında bir teklik gösterir. Plastik sanatlarda sanatçı, eserinin belli malzemeler ve teknikler içinde görsel kılabilmektedir. Bu da sanatçı için anlatımına en uygun malzemenin seçimini gerektirmektedir. Plastik sanat dallarının hepsinde de sanatsal yaratma eylemi, seçilen belli bir teknik ya da teknikler içinde, sanatsal düşüncenin tasarlama ve gerçekleştirilme işlemidir.

Her sanatın bir çıkış ve beslenme kaynağı vardır. Benim resimlerimin çıkış kaynağı insan figürüdür. Resimlerimde figür, bazen tek olarak, bazende portre olarak yer almaktadır. Katılaşmış bir görünümde simgeseldir. Dramatik ifadeye yer verilmemiştir. Resimlerimdeki mekan, portre ve figürlerle özdeşleşmektedir. Resimlerimin yapısı figürsel anlatımın ötesinde biçim zenginliğine sahiptir. Resimlerimdeki kimi zamanki parçalanmalar, genelde birbirinden çok farklılık göstermeyen geometrik bir kurgudur. Zaman zaman mekan derinliğine işaret eden anlatım planlarına girilmiştir. Yer yer grafiksel olarak vurgulanan figür ve portreler , renk ve biçimle zenginleştirilmiştir. Resimlerim , algısal ve fiziksel çevresiyle bir bütünlük içindedir. Düşüncenin tasarıma dönüşmesi ve bunun da farklı şekillerde yorumlanabilir olması, bu bağlamda gerçekleştiğinde yapıt, estetik değer kazanabilmektedir.

Resimlerimde, görsel tasarımın en önemli öğelerinden biri olan biçimden hareket ederek ve o özden kopmadan ve onu güçlendirecek nitelikte başka biçimler ürettim. Burada çizgiyi, kontürü koyu - açık nitelileri ile kullanıp biçimi ortaya çıkarmaya çalıştım. Figürün ya da portrenin özündeki iç biçimi yakalayarak ondan yeni biçimler ürettim.

Portre resimlerimde, çevremdeki figürleri model olarak kullandım. Bu portreler çizilirken ilk başta ufak detaylardan çok ana planları ve kütleleri yakalmaya çalıştım. Ve analitik kütle analizi yaptım. Daha sonra desenin ana plastliğini belirlemek için kütle ve planları kontürle belirledim. Diğer resimlerimde olduğu gibi portre resimlerimde de kütlelerin yüzey değerlerini ortaya çıkarabilmek için çok değişik yönlerde işlev yapan çizgilerle zenginlik kazandırmaya çalıştım. Resimlerimde desene özgü soyutlamaların her alanı kendi içinde görsel bir yorum taşır. Çizimlerim bildirimsel yönden kalabalık değildir , fakat zengindir. Görsel ve çizgisel özümleme son derece yalındır. Biçimlerin mekan içinde , birbirileriyle ilişkileri gözönüne alınarak yerleştirilmesi kompozisyona bir tutarlılık getirmektedir. Dış kontürlara ağırlık verilmiştir. Yüzeyler boş ve içeriksiz değildir.

6.1. RESİMLERİMİN TASARIM SÜRECİ VE GELİŞİMİ

"Tasarım Sanatı" , sanatı, bir yaratma olarak anlar. Bence bu yaratma olayıda akla büyük bir ağırlık verirken doğadan ve insanlardan da yararlanmaktadır. Bence insan bu evrenin temel taşıdır ve birey olarak bu evrenle bir bütünlük içindedir. İnsanın katılmadığı, pay almadığı bir evren anlamını yitirir. İnsansız bir evren düşünemediğim için , resimlerimde de insan figürünü kullanıyorum.

Ben resimlerimde yeni bir ifade biçimi araştırmaya çalıştım. Resimlerimin bu biçimi abartılmış bir figür fantastiğinin reel çağrışımlarına bağlanmaktan çok, stilizasyon yoluyla figür üzerinde gerçekleşen soyutlanmış biçimlerin bir sentezidir. Resimlerimde; hacim, yüzey, çizgi üçgeni yanında yer alan dördüncü bir unsurda geometrik biçimlerdir. Çalışmalarımda ki hacim , yüzey, çizgi ve geometrik biçim düzenlemesi soyut - somut ilişkisine yeni bir boyut kazandırmaktadır. Kompozisyonlarda ve biçimler arası ilişkilerde sürekliliği oluşturan çizginin, öncelikle biçimlerin algılanmasını sağlamaktadır.

Kenarları keskin sınırlı biçimler başka yüzeylerle bağlantıyı kurabilmesi için modle yapılmıştır. Biçimler düzene sokularak durgunluk kazandırılmıştır. Nesneler, belli bir perspektifin dışında farklı bakış açılarından da gösterilmiştir. Resimlerin oluşumunda nesnelerin, figürsel anlatımın ve onun dışında kalan biçimlerin görülmesine dikkat edilmiştir. Resimlerimde ,

büyük yüzeyler ve biçimler parçalanmış ve yeniden uygun biçimlere dönüştürülmüştür.

Resimlerimde , soyut değerlerle somut değerler içiçedir. Figürler ve portreler , kompozisyon şeması içerisinde yeni bir kişilik kazanmıştır. Klasik temaları çağdaş bir dille yorumlamaya çalıştım. Kendime göre biçimi yeniden düzenleyerek , gereksiz ayrıntılara girmeden esas biçimi ön plana çıkardım. Bir konuyla ilgili yaratım sürecini çoğaltarak yeni varyasyonlar elde etmeye çalıştım. Yani konu aynı kaldığı halde, renklerin ve onlardan oluşan biçimlerin uygulayım sıralarını takip ettim. Çalışmama renk, kompozisyon, biçim gibi kuramları sorgulayarak yaklaştım.

Resimlerimdeki mekan benim tasarladığım bir mekandır. Mekanın bir dizayn elemanı olarak incelenmesi bilinen iki farklı olguyu belirtmektedir. Bir kompozisyonda, bir heykel ve ya binanın içinde varolan "Gerçek" mekan ile, resim veya çizim gibi iki boyutlu bir çalışmada oluşan görsel nitelik taşıyan "Resimsel" mekan birbirinden farklıdır. Derinlik ifadesi sonucu beliren ve gerçeğe iki boyutlu bir düzlemin farklı algılanmasına dayanan resimsel mekan yararlandığım bir olgudur. Resimlerimdeki mekan içinde figür ve portre her zaman ağırlığını ve önemini korumaktadır. Mekanda kullandığım biçimler daha yüzeysel olmakla birlikte figürde hacmi kuvvetlendirmektedir. Mekanla olan uyumu ve birlikteliğini sağlamak için figürde soyutlamaya ve sitlezasyona giriyorum. Figürde ve mekanda bulunan kontürlerin ritmi kompozisyonlarımı oluşturan bir öğedir. Resimlerimde yeni biçimler yaratmak, temel düşüncemi oluşturmaktadır. Resimlerimi oluştururken biçimden yola çıkmaya çalıştım. Mekan içerisinde yer alan ufak ve büyük biçimlerin birbirleri ile oluşturdukları dengeyi ve hareketi yakalamaya çalıştım. Ayrıca bu biçimleri açık-koyu ile destekleyerek, tuvalin içine ve dışına doğru bir hareketlilik, bir gidiş-geliş sağlamak istedim. Rengin, sıcak-soğuk tonlamalarıda bu gidiş-gelişin oluşumunda rol oynadı. Sonuçta resimlerimde espas olgusunu da güçlendirmeye çalıştım.

Bazı biçimlerde görülen çizgisellik, dinamizm getiriyor. Üç boyutlu heykel etkisi yaratmaktadır. Doku, derinlik, sıcak-soğuk ilişkisi, figürün biçimleri ile onun dışındaki alanlar, ilişkisini kuruyor. Resimlerimdeki çizgiler bulunduğu biçimin, renk ve tonu ile karışıp uyumlaşarak yer yer etkisini azaltır. Çizgilerin kalınlaşması ya da incelenerek yüzey içinde kaybolması ile plastik zenginlik kazandırmaya çalıştım. Resimlerimde kesin ve sert görünen

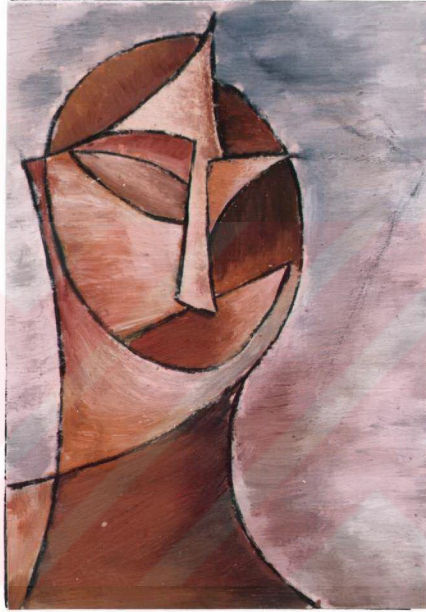
bir anlatım oluşmaktadır. Biçimin parçalanması sonucu bir dinamizm ortaya çıkmaktadır. Yer yer uyumsuzluk içindeki elemanları bir araya getirerek, birlik oluşturulmasına çalıştım. Kompozisyon oluşumunda farklı olan bölünmelerden başlayarak, bazen sert, bazen yumuşak biçimler dinamik, statik yerleştirmeler ve büyük düz yüzeyde parçalı, kıvrımlı yüzeylere geçen statik dondurulmuş zamanı, mekanlarda kullandım.

Biçimlerin oluşturduğu hareketin dışında, fırçanın oluşturduğu dokunun, yani tuşların yüzey üzerinde sağladığı hareketlilikten de faydalandım. Bu şekilde, resimlerimde egemen olan denge ve dinginlik ile yüzeylerin dinamizmi arasında bir zıtlık yaratmış oldum.

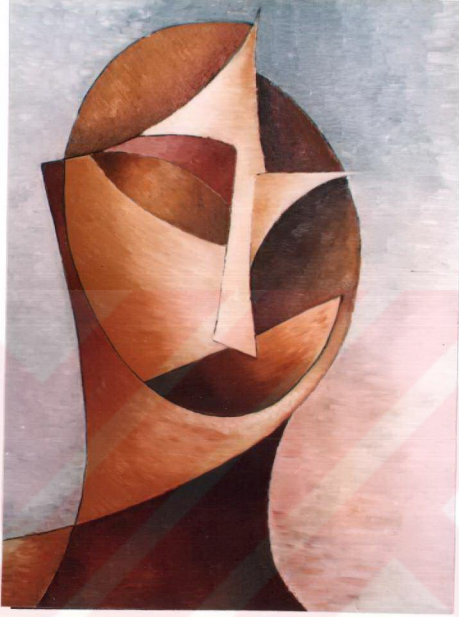
Çalışmalarımın eskizleri füzen, kurşun kalem, yağlı boya, toz pastel ve kolaj yöntemi ile araştırılmıştır. Kimi zaman eskizlerimde kolaj yöntemini kullanmamın nedeni, bana daha özgür ve daha zengin kompozisyonlar yaratma olanağı sağlamanın yanı sıra, değişik biçimlerin yüzey üzerinde yerlerini belirlemek, düzenlemek ve birbirleri ile olan ilişkilerini kurmakta, bozup yaparak, deneyerek, oynama olanağı ve daha pratik sonuç vermesi açısından. Resimlerim kesinlikle kolajlarımın bir kopyası değildir. Kolaj, benim için bu aşamada sadece bir eskiz, bir ön düşüncenin belirlenmesidir. Eskiz, resim için bir başlangıç olsa bile tablonun boyutları, malzemesi farklı olduğundan tablo için eskiz kesin sayılamaz. Eskiz, tablo için bir kaynaktır ve tablonun yaratılması eyleminde temel olmalıdır.

Sonuç olarak, sanatçının dış gerçekten uzaklaşması yaratma düşüncesine geniş olanak tanıyarak, kişiliğin ortaya çıkmasına neden olur. Soyutlamaya ve yeni biçim vermeye dayalı resim özgürleşir.

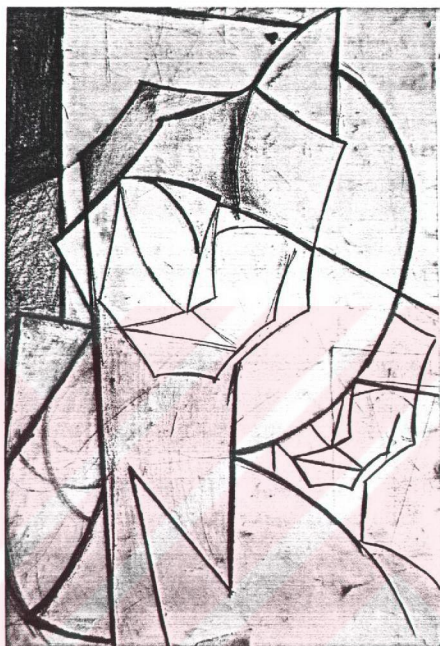
6.2.ESKİZLERİMİN VE RESİMLERİMİN FOTOĞRAFLARI



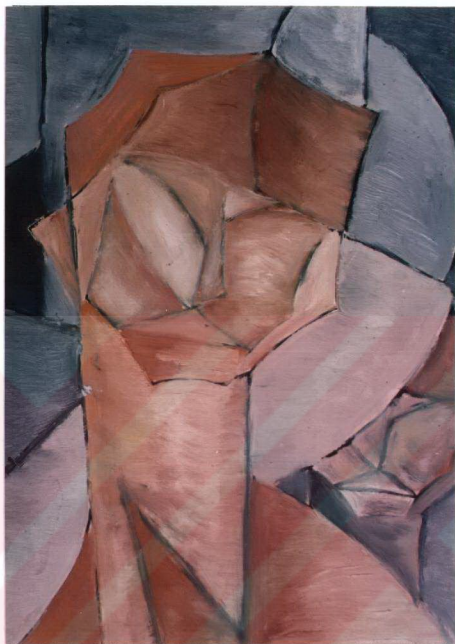
6.2.1. Eskiiz



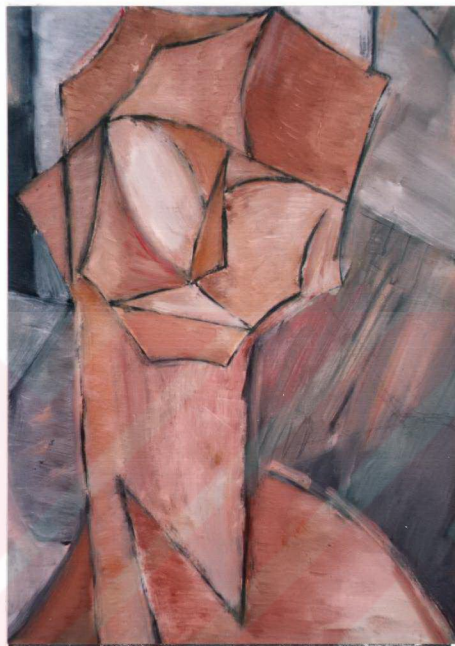
6.2.2. Kompozisyon, “Portre”, Tual Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm .1994



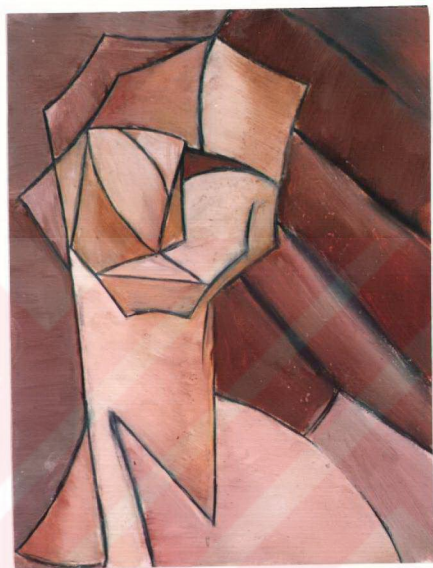
6.2.3. Eskiz



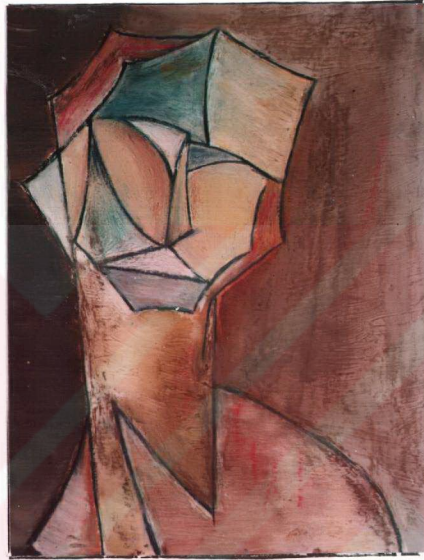
6.2.4. Eskiz



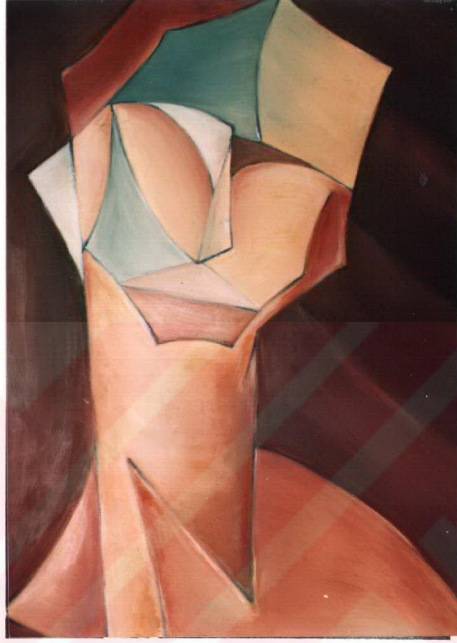
6.2.5. Eskiz



6.2.6. Eskiz



6.2.7. Eskiz



6.2.8.Kompozisyon, “Portre”,Tual Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm .1994



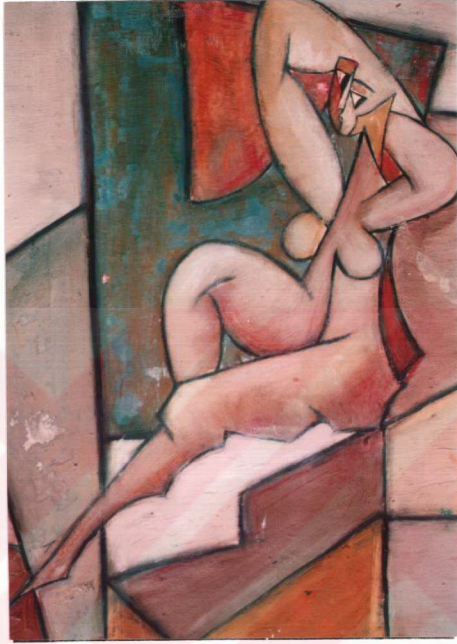
6.2.9. Eskiz



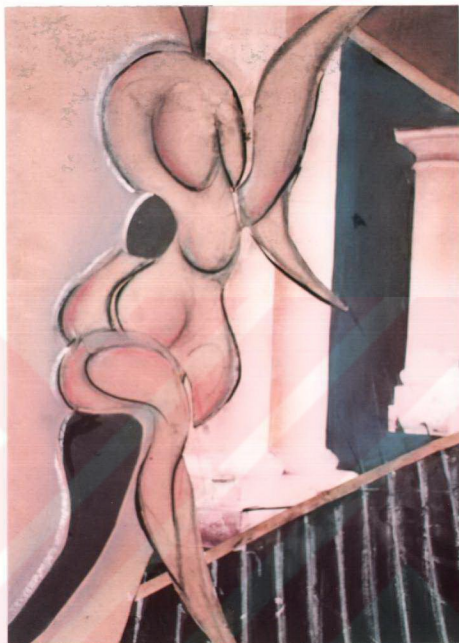
6.2.11. Eskiz



6.2.12. Eskiz



6.2.13. Kompozisyon, Tual Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm .1994



6.2.14. Eskiz, Kolaj



6.2.16. Eskiz



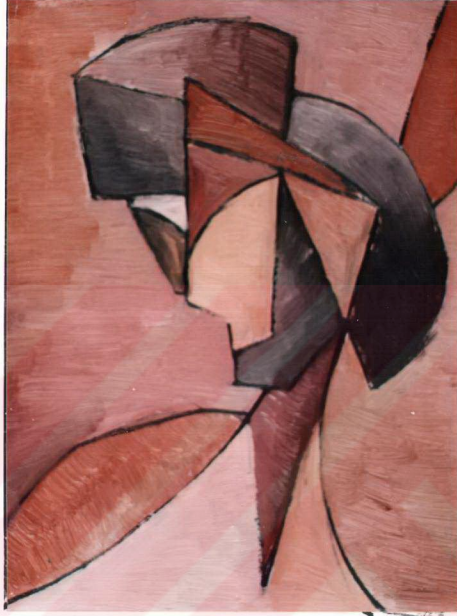
6.2.17. Kompozisyon, Tual Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm .1994



6.2.18. Eskiz



6.2.21. Eskiz



6.2.22. Kompozisyon, “Portre”,Tual Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm .1995



6.2.23. Eskiz, kolaj

KAYNAKLAR

- ANA BRITANNICA , Cilt 13, Ana. Y. İstanbul 1994.
- ARGOS, Yeryüzü Kültür Dergisi. No. 42 , 1992.
- ARTİST, Plastik Snatlar Dergisi. Sayı: 1 , 1986.
- BERGER, John. "Picassonun Başarısı ve Başarısızlığı" Çev. Y. Salman, M. , GÜRSOY, Metis Y. , İstanbul, 1989.
- BERGER, John. "Görme Biçimleri" Çev. Y. SALMAN, Metis Y. İstanbul, 1986.
- DOESBURG, Theo, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Müncten, 1925.
- GOMBRICH, E.H. "Sanatın Öyküsü" Çev. B.CÖMERT, Remzi Kitabevi Y. , İstanbul, 1986.
- GÜRER, Latife, Temel Tasarım" İstanbul Teknik Üniversitesi Y. , 1990.
- HAFTMANN, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert, München ,1954.
- HOURTİCQ , Louis, TOPRAK, Burhan. "Sanat Şahaserleri" Güzel Sanatlar Akademisi, Kenan Y. , İstanbul, 1946.
- İPŞİROĞLU, N. "Resimde Müziğin Etkisi" Remzi Kitabevi Y. İstanbul, 1994.
- İPŞİROĞLU, N. İPŞİROĞLU, M. "Sanatta Devrim" Remzi Kitabevi Y. , İstanbul, 1993.
- KABAŞ, Özer "Güzel Sanatlar Eğitiminde, Temel Tasarım ve Temel Desen Dersinin Yöntemli bir Uygulama Çalışması" D.G.S.A.Y. İstanbul, 1981.
- KAÇAN, M. "Estetik ve Sanat Dersleri" Çev. A.ÇALIŞLAR, İmge Kitabevi Y., 1993.
- KALMIK, E. "Tabiatta ve Sanatta Doku" İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 1959.
- KANDİNSKY, Vasili. "Sanatta Zihinsellik Üstüne" Çev. T.TURAN. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1993.
- KLEE, Paul. Das bildnerische Denken, Basel-Stuttgart, 1956.

MULLER, J.Emile "Modern Sanat" Çev.M.TOPRAK, Remzi Kitabevi , İstanbul, 1972.

PASSERON, Rene "Sürrealizm" Çev: S.TANSUĞ, Remzi Kitabevi Y., İstanbul, 1990.

RUBİN, William. "Picasso an Brague: Pioneering Cubism" The museum of modern Art, New York, 1989.

SANAT TARİHİ ANS., Cilt:4. Görsel Y., 1981.

SÖZEN, M; TANYELİ, U, "Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü" Remzi Kitabevi Y., İstanbul, 1986

STORR, Anthony "Yaratma Dürtüsü" Çev.İ.BAĞARAN . Yayınevi Y., İstanbul, 1992.

SÜRREALİSTLER SERGİSİ KATALOĞU, 1951.

TEMEL BRİTANNİCA, Cilt 5. Ana Y.İstanbul, 1992

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

TÜRK VE DÜNYA ÜNLÜLERİ ANS., Anadolu Y.,1983.

ÖZGEÇMİŞ

1970 yılında İstanbul'da doğdu. İlk öğrenimini Erzurum'da, Orta öğrenimi Tekirdağ'da, Lise öğrenimini Kıbrıs Güzelyurt ve İstanbul'da tamamladı.

1987-1988 , Stilizlik eğitimi gördü.

1988-1992 , Mimar Sinan Üniversitesi,Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Çini Ana Sanat Dalı, Halı-Kilim ve Kumaş Tasarımı Yardımcı Sanat Dalı Mezunu.

1990, Topkapı Sarayı Çini Restorasyonu Bölümü'nde staj yaptı ve II. Selim Türbesi Çini Restorasyonunda bulundu.

1991, III. Ahmet Çeşmesi rölevesinde grup çalışmasında bulundu.

1991, Ankara Devlet Türk Süsleme Sanatları Ebru Yarışmasında yapıtı sergiye değer bulundu.

1992, "Çini Desenlerinde Geçmişten Günümüze Yansımalar" adı altında Yıldız Sarayı'nda karma sergiye katıldı.

1992, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel ve Çevresel Sanatlar Y.Lisans Programına girdi.

1994, İ.T.Ü.Kültür Sanat Birliği'nde Ebru Dersi verdi.