

Gökay TAZEGÜL

Yüksek Lisans Tezi  
Eskişehir  
Eskişehir-2004

**DEFORMASYON VE FİGÜRATİF RESİM**

**Gökay TAZEGÜL**  
**Yüksek Lisans Tezi**

**Eskişehir-2004**

## ABSTRACT

To add a proper destructive to art is possible, to prepare a new condition for new expansions, to change the natural one and at same time also worry about formation. In fact the completion of formation again that exist and is practised in every parts of arts, makes it always surprising, causing curiosity.

If we identify that the deformation is to impair of the shape, in the subtraction of this thesis, the subject phenomenon that deformed formed with esthetic values.

First, in this study the definition and concept of the deformation is focused, after the evolution of deformation as to form the esthetic shape, the factors that necessity of deformation is handled. I needed to make this research for complaining my conceptual deficiency in my figurative pictures.

Finally this study shows how they transpose the art of work that artists made with using the concept of deformation in the art of pictures to their picture styles.

**JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI**

**Gökay Tazegül' ün "Deformasyon ve Figüratif Resim" başlıklı tezi 09 Mart 2004 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.**

	<u>Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Doç. Zeliha AKÇAOĞLU	
Üye	: Prof. Dr. Halil AKDENİZ	
Üye	: Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ	

**Prof. Dr. Nuhhan Aydın**  
**Anadolu Üniversitesi**  
**Enstitü Müdürü**



## ÖNSÖZ

İnsanoğlu korkularını, meraklarını, bazen de ihtiyaçlarını açığa çıkarırken, birçok yol ve yöntem kullanmıştır. Sanatta, hayatın bir başka boyutu olarak insanoğlunun varoluşundan bugüne kadar, fark ederek veya etmeden tarihin içerisinde hep yer almıştır.

Ele aldığım ve üzerinde durup incelediğim “Deformasyon ve Figüratif Resim” konusu esasında kendi resim dilimin bir yansıması olarak ortaya çıktı. Çünkü yaşamla iç içe olan insanın, maddi manevi birçok değerlerinin erozyona uğradığına şahit oluyoruz. Bu noktada belki de olan bitene tepki gösterme ihtiyacım, resim yapmama başlangıç oluşturmuştur. Yaşamın içerisinde yer alan her şeyin kalıcı olarak günümüze aktarılabilirdiği tek yöntem görsel ve yazınsal belgeleri oluşturmaktadır. Bu düşüncelerle yazmış olduğum bu tezin görevini yerine getireceği inancını taşıyorum.

Gerek doküman toplamada gerekse bu tezin oluşmasında katkılarını benden esirgemeyen tez danışmanım sayın Doç. Zeliha Akçaoğlu’ na ve değerli arkadaşım F.Nuri Kara’ ya teşekkür ederim.

Gökay TAZEGÜL  
Eskişehir Şubat 2004

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DEFORMASYON- BİÇİM BOZMA

1. KAVRAM TANIM VE KÖKENİ .....	3
1.1. Biçim .....	3
1.2. Biçim Bozma- Deformasyon .....	5
1.2.1. Abartma- Distorsiyon .....	9
1.2.2. Stilizasyon-Üsluplaştırma .....	12
1.2.3. Rakursi .....	13
1.2.4. Karikatür .....	17
1.2.5. Kübizm .....	20

## İKİNCİ BÖLÜM

### DEFORMASYONU DOĞURAN SEBEPLER

1. TOPLUMSAL NEDENLER .....	23
1.1. Toplum Psikolojisinin ve İnançların Etkisi .....	26
1.2. Çağın Dünya Görüşünden Kaynaklanan Etkenler.....	34
2. FİZYOLOJİK NEDENLER .....	39
3. PSİKOLOJİK NEDENLER .....	42
4. SOSYAL VE KÜLTÜREL NEDENLER .....	47

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM****FİGÜRATİF RESİM VE DEFORMASYON**

<b>1. DIŞAVURUMCU ANLATIM .....</b>	<b>53</b>
<b>2. DUYGU VE SEMBOLİK ANLATIM .....</b>	<b>58</b>
<b>3. DÜŞ VE BİLİNÇ ALTINI İFADE .....</b>	<b>64</b>
<b>4. FİGÜRATİF RESİMDE YENİ YÖNELİŞLER .....</b>	<b>74</b>
<b>SONUÇ .....</b>	<b>94</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>96</b>

## RESİMLER LİSTESİ

1. MICHELANGELO, Tomb of Giuliano de' Medici (detail).  
1526-1531. Marble. Medici Chapel, San Lorenzo, Florence, Italy..... 7
2. Anonim..... 9
3. Anonim..... 10
4. PETER HOWSON, Boxers, 244x183 cm, Oil on Canvas..... 11
5. Anonim..... 13
6. Anonim..... 14
7. ANDREA MANTEGNA, Dead Christ. c. 1500. Oil on canvas. Galleria Brera,  
Milan, Italy..... 15
8. MICHALENGELO,1508-1512,Sistina Şapeli Tavanı, Fresko,  
Vatikan..... 16
9. JENNY SAVILLE, Plan 108"x84"The Saatchi Gallery, London,  
Oil on Canvas..... 17
10. LENARDO DA VINCI, "Grotesk Kafalar"Karakalem, 1495..... 18
11. HONORE DAUMIER, 1842, "Pymalion".  
Litografi..... 20
12. PABLO PICASSO ,Les Demoiselles d'Avignon. 1907.Oil on canvas. The Museum  
of Modern Arts, New York, NY, USA..... 21
13. HONORE DAUMIER, A Wagon of the Third Class. c. 1862-64.  
Oil on canvas. Museum of Fine Arts, Ottawa, Canada..... 24
14. ERICH HECKEL, Beyaz Sirk Atları, 1921..... 25
15. STAFAN LOCHNER, Gül Çardaklı Meryem, 1440 Dolayları  
Wallraf-Richartz Museum, Köln, Ahşap üzerine yağlıboya, 51x40 cm.....27
16. GEORGE GROSZ, Toplumun Direkleri, 1926..... 28
17. DIEGO RIVERA, Devrim İşçileri,1929, Duvar Resmi..... 30
18. JOSE CLEMENTE OROZCO , Zapatistas. 1931..... 30

19. ERNST LUDWIG KIRCHER, Street, Berlin, 1913..... 31
20. UMBERTO BOCCIONI, Die Straße dringt in die Wohnung ein, 1911  
Bild, Hannover, Sprengel Museum Hannover..... 33
21. SIMONE MARTINI VE LIPPO MEMMI, Meryem' e Mijde, 1317-47  
Floransa, Uffuzi..... 34
22. EUGÈNE DELACROIX. The Death of Sardanapalus. 1827-1828.  
Oil on canvas. Louvre, Paris, France..... 36
23. THÉODORE GÉRICAULT. The Raft of the "Medusa". 1818-1819.  
  
Oil on canvas. 490 x 720 cm. Louvre, Paris, France..... 37
24. Anonim (1546)..... 41
25. RAFFAELLO, Granduca, Meryem' i (1505 Dolayları)  
Ahşap Üzerine Yağlıboya, 84x55 cm ,Palazzo Pitti, Floransa..... 43
26. CARRAVAGIO, Aziz Matta, 1602. Yağlı Boya, 223x183 cm Friedrich Museum' da  
bulunan bu yapıt bugün yok olmuştur..... 45
27. CARRAVAGIO, Aziz Matta, 1602. Yağlı Boya, 296,5x195 cm  
  
S. Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma..... 45
28. VINCENT VAN GOGH. Van Gogh's Bedroom in Arles. Saint-Rémy. September  
1889. Oil on canvas. Art Institute of Chicago, Chicago, IL, USA..... 46
29. FRANÇOIS RUDE,  
  
The Departure of the Volunteers of 1792 ("La Marseillaise")..... 49
30. PETER DEAN, Kiss One 1985. Lithograph from two aluminum plates and one  
stone Rives BFK, white, 22 1/2"h x 28"w..... 51
31. ANDRE MASSON. Santor, 1944..... 52
32. JAMES ENSOR, The Intrigue 1911 Oil on canvas (94.62 x 112.4 cm)..... 55

33. OSKAR KOKOSCHKA, Herwarth Walden' in Portresi, 1910 Tual üzerine yağlıboya, 100x68 cm. Stuttgart Devlet Galerisi..... 56
34. ERNST LUDWIG KIRCHNER, Variety 1907. German Die Brücke, Germany. Frankfurt am Main. Stadtische Galerie. Oil on canvas,..... 57
35. WILLIAM BLAKE, The Ghost of a Flea .1819..... 59
36. BOECKLIN, ARNOLD, The Plague, 1898 Tempera on wood, 149x105cm. Kunstmuseum Basel, Basle..... 60
37. PAUL GAUGUIN, Ta Matete. 1892. Oil on canvas. Kunstmuseum Basel, Switzerland ..... 63
38. GRÜNEWALD, Çarmıha Geriliş(1515) Isenheim Sunağından Bir Bölüm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya 269x307 cm. Musée d' Unterlinden, Comlar ..... 65
39. GIUSEPPE ARCIMBOLDO. Winter. 1573. Oil on canvas. Louvre, Paris, France ..... 66
40. PIETER BRUEGEL THE ELDER, The Triumph of Death (1562) Oil on panel, Museo del Prado, Madrid, Spain ..... 67
41. FRANCISCO DE GOYA. The Colossus. c. 1810-12. Oil on canvas, 116 x 105 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain ..... 68
42. FRANCISCO GOYA, Güzel Kadın, 1799(Asit İndirme) ..... 69
43. MARC CHAGALL, The Birthday, 1915. Oil on canvas ..... 71
44. MAX ERNST. A Friends' Reunion/Au Rendez-vous des amis. 1922. Oil on canvas. 130 x 95 cm. Museum Ludwig, Cologne, Germany ..... 72
45. FRANCIS PICABIA. Adam et Ève. c. 1931. Oil on canvas. 200 x 110 cm ..... 73
46. PHILIP GUSTON, The Studio, 1969. Private Collection ..... 77
47. SUSAN ROTHENBERG, 1976-77. Vinyl emulsion and acrylic on canvas ..... 78
48. ROMARE BEARDEN, I May Be Far Away, 1967 ..... 79
49. ROMARE BEARDEN, Out Chorus. Etching/aquatint, 1979-80 ..... 79
50. JULIAN SCHNABEL, He Had a Hat, 1983, Bild, Berlin ..... 80
51. DAVID SALLE, Pressed-in Sturges, 1988. Acryl-olieverfen fotolinnen op doek, 289,5x322,5 cm. Paris..... 81
52. ERIC FISHL ,Bad Boy, 1981. Oil on Linen, 66" x 96" ..... 83

53. JONATHAN BOROFSKY, "All Is One", 1983 Installation (detail) Paula Cooper Gallery, New York, NY .....	84
54. GEORG BASELITZ, Kreuztragung, 1983. Staatliche Museen zu Berlin .....	85
55. FRANCESCO CLEMENTE, Inside, Outside. 1980. Gouache on nine sheets of handmade Pondicherry paper, joined by cotton strips. 172.1 x 235 cm .....	86
56. SANDRO CHIA, Gouache and oil on canvas paper, 1992. 134x95cm .....	87
57. JEAN-MICHEL BASQUIAT .....	88
58. JEAN-MICHEL BASQUIAT .....	88
59. PETER HOWSON, Ecco Homo - 244 x 166 cm .....	89
60. PETER HOWSON, Mechech, 1997. Oil on canvas, 244 x 204 cm .....	90
61. LUCIAN FREUD, "Leigh Bowrey (Seated)," 1994 . 96" x 72". .....	91
62. JENNY SAVILLE, Nats-Circa 1992. 56 1/8" X 44 1/8". Oil On Canvas .....	92

## GİRİŞ

İnsanoğlu doğada yaşamını sŸrdŸrebilmek, ayakta kalabilmek için doğadaki diğer varlıklara karşı ŸstŸn olmaya çalışmış, bunu yaparken doğa nesnelere değiştirerek ihtiyaını karşılayacak nesnelere çevirmiştir. SŸre içerisinde insan, nesnelere bazı imgeler yŸkleyip, gŸnlŸk ihtiyaı karşılayan faydalı nesnelere konumundan çıkarılmıştır. İlk dŸnemlerde resim ve heykel bŸyŸsel amaçlarla kullanılmış ve zamanla bu amaç dine, sonrada sanata dŸnŸřmŸřtŸr. İlkel toplumlarda sanat, insanın doğaya ŸstŸn olmasını sağlamıştır. İnsanın yaşam ihtiyaçlarının Ÿtesinde kuramsal konulara yŸnelmesi sanatta biçimsel ve dŸřŸnsel değişimleri doğurmuştur.

İnsan doğumdan itibaren, karşısında bulunan nesnelere dŸnyası ile duyuları arasında ilgi kurar. Duyularımızla yŸneldiđimiz dış gerçeklikteki her objeyi belli bir perspektif altında kavrar ve bilinç varlığı olarak bir bilgi nesnesi yaparız. Ŗrneđin, ağaçlar yeşildir, kavak ağacı, kayısı ağacından uzundur vs. işte objeler Ÿzerindeki yapılar, sujenin, objeyi algılama biçimini ifade eder.

Ŗrneđin sanatçı herhangi bir nesneyi yŸzeyeye aktarırken belli bir ilgi içindedir. Belli bir ilgi içinde sanatçının nesneyi yŸzeyeye geçirmesi, daha Ÿnce o nesnenin sanatçı sujesi tarafından algılanmasını ve onu kavramasını gerektirir diyebiliriz. Bir objenin gŸrŸlmesi, kavranması ise o objenin yorumlanması anlamına gelir. Sanatçı nesneyi yŸzeyeye aktarırken, gŸrdŸđŸ-kavradığı, yani yorumladığı objeyi yŸzeyeye geçirecektir.

O halde sanatçı tarafından yŸzeyeye aktarılan obje, sanatçının gŸrdŸđŸ, algıladığı ve yorumladığı bir objedir. Bu yorumlama sŸbjektif ve ŸzgŸr bir yorumlama olduğu için, yŸzey Ÿzerinde yorumlanmış obje, gerçeklikten ayrılır ve hatta bazen tanınmayacak hale gelir. Yani bir sanat eseri hiçbir zaman doğanın birebir kopyası değil, insanın doğa nesnelere duyusal yŸnden kavrayıp algıladıktan sonra yeniden biçimlendirdiği nesnelere dir. Bu ise bize şunu gŸstermektedir, sanat nesnesi insan tarafından yapıldığı için doğal olan şey olmayıp insana ait yani yaratıcısının doğaya bakış açısına ve algılarına bağlı bir nesnedir. Bu nedenle her sanat eserinde doğal olarak bir deformasyon sŸz konusudur diyebiliriz.

İşte sanat yapıtında deformasyon olgusunu açıklamak için, sanatçı ile nesne arasında kurulan bu ilginin özŸmlenmesi ve sanatçının nesneyi yorumlayarak yŸzeyeye aktarırken, obje Ÿzerinde gerçekleştirmiş olduğu farklılaşmaları incelemek gerekir.

İnsanın doğal nesnelere kavraması, onları algılayarak anlamlandırması ve bir sanat eserine yansıtması, bulunduğu çağın ve toplumun dünya görüşü ile de ilgilidir. Kısaca deformasyon, sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve varlık biçimlerinin sanat yapıtında görülen nesne ve varlık biçimleri haline getirilmesi ile ilgili bir işlem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu işlem sonucunda sanat yapıtı olarak biçim kazanan her estetik nesne, doğal nesnelerin birebir taklidi olmayıp, sanatçı sujesi tarafından değişime uğratılmış nesnelere diyebiliriz.

O halde resimdeki deformasyon, bir nesne yada varlık biçiminin resimsel nesnelere haline getirilmesi işlemidir. Sanatçı modelini, yalnız onun biçimi yada optik bakış açısından değil, aynı zamanda çağının inançları ve görüşleri açısından da yansıtır.

Figüratif tarzda resim yapan sanatçılar yapıtlarında yalnızca gerçeği yansıtmamanın ötesinde, nesnelere edindikleri izlenimlerle kendilerine has olan duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Bu ifade edilmiş biçimi ise her figüratif resimde biçimlerin sanatçı sujesine bağlı olarak az veya çok belirli bir deformasyona uğramış olduğunu bize göstermektedir.

Sonuç olarak tarama modeli ile yapılmış olan bu araştırmada, figüratif resimde biçimsel bir dil olarak deformasyona yönelen sanatçıların; toplumsal, fizyolojik, psikolojik, sosyo-kültürel ve sanatçı sujesinden kaynaklanan nedenlerini tespit ederek, bu yönelimin günümüz figüratif resim sanatına bir etkisinin olup olmadığı sorusuna cevap aranacaktır..

İnsanın doğal nesnelere kavraması, onları algılayarak anlamlandırması ve bir sanat eserine yansıtması, bulunduğu çağın ve toplumun dünya görüşüne bağlıdır diyebiliriz. Kısaca deformasyon, sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve varlık biçimlerinin sanat yapıtında görülen nesne ve varlık biçimleri haline getirilmesi ile ilgili bir işlem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu işlem sonucunda sanat yapıtı olarak biçim kazanan her estetik nesne, doğal nesnelere birebir taklidi olmayıp, sanatçı sujesi tarafından değışime uğratılmış nesnelere diyebiliriz.

O halde resimdeki deformasyon, bir nesne yada varlık biçiminin resimsel nesnelere haline getirilmesi işlemidir. Sanatçı modelini, yalnız onun biçimi yada optik bakış açısından değil, aynı zamanda çağının inançları ve görüşleri açısından da yansıtır.

Figüratif tarzda resim yapan sanatçılar yapıtlarında yalnızca gerçeği yansıtmının ötesinde, nesnelere edindikleri izlenimlerle kendilerine has olan duygu ve düşüncelerini ifade ederler. Bu ifade ediş biçimi ise her figüratif resimde biçimlerin sanatçı sujesine bağlı olarak az veya çok belirli bir deformasyona uğramış olduğunu bize göstermektedir.

Sonuç olarak tarama modeli ile yapılmış olan bu araştırmada, figüratif resimde biçimsel bir dil olarak deformasyona yönelen sanatçıların; toplumsal, fizyolojik, psikolojik, sosyo-kültürel ve sanatçı sujesinden kaynaklanan nedenlerini tespit ederek, bu yönelimin günümüz figüratif resim sanatına bir etkisinin olup olmadığı sorusuna cevap aranacaktır..

## BİRİNCİ BÖLÜM

### DEFORMASYON-BİÇİM BOZMA

#### 1.KAVRAM TANIM VE KÖKENİ

Sanatsal yaratım süreci içerisinde deformasyon kavramını en kısa şekilde biçim bozma olarak tanımlayabiliriz. Deformasyon, “sanat yapıtında yer alan beti yada betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerinin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesi”<sup>1</sup> işlemidir. Bu tanıma bağlı olarak biçim bozma kavramının tanım ve kökenini incelemeden önce de biçim kavramının açıklanmasının gereği vardır.

##### 1.1. Biçim

Biçim “bir nesnenin görme yada dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği”<sup>2</sup>olarak karşımıza çıkar.“Genel anlamıyla bir nesnenin algılanan tüm maddi öğelerinin kendine özgü düzen oluşturma bütünü bu dokunsal ve görsel öğeleri ve nitelikleri içerebileceği gibi müzikte de seslerin belirli bir düzeni için kullanılır.”<sup>3</sup> Yani biçim, nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine de bağımlı olduğu için “biçim” sözcüğü bir düzen kavramını da içerebilir. Bu nedenle, yoğun ve belirgin düzen taşıyan sanatsal yaklaşımlar için “biçimci” terimini kullanabiliriz.

Biçim sözcüğünün daha dar kapsamlı öteki kullanımıyla, bir nesnenin daha çok dokunsal, yüzeysel öğelerini, kütlesini ve silüetini anlatır. Biçim sözcüğünün bu anlamı genellikle klasik öğretilerde ağır basmakta ve nesnelere kütle, yüzey, düzlem gibi daha nesnel ölçülebilir, belirli ilkelere göre düzenlenebilir öğelerini içermektedir. Her ne

<sup>1</sup> Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözü*. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986).s.64.

<sup>2</sup> Aynı, s.41.

<sup>3</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Yapı- Endüstri Merk. Yay., İstanbul, 1997).s.240.

kadar renk, ton gibi öğeler geniş anlamda biçim özellikleriyse de biçimci yaklaşımlarda bunlar daha öznel değerlendirmelere açık olduklarından ikinci derecede kalırlar.

Resim sanatında biçim öncelikle yunanlı felsefeciler tarafından ele alınmış ve güzellik sorununa bağlanmıştır. Antik çağ yunan felsefesinde biçim kavramına ilk olarak Anaksagoras felsefesinde rastlanmaktadır. “Anaksagoras’a göre biçim evrensel oluşumda düzenlenmemiş özdek (khaos) karşısı olarak düzenlenmiş özdek (kosmos) tir”.<sup>4</sup>

Düzenleyicilik ve yetkinleştiricilik anlamlarını Anaksagoras felsefesinden alan Aristoteles ünlü eidos (biçim) ‘u nesnenin “niteliklerinin tümü anlamında ve özdekle içerik karşısı olarak kullanılmaktadır. Ona göre ilk özdek biçimsizdir ve onu görünümlü ve yetkin kılan biçimdir. Biçim özdeğin gerçekleşmesidir.”<sup>5</sup> Yani Aristoteles’te her somut nesne özdek ve biçimden kuruludur. Biçim gerçeklik veren,gerçekleştiren etkendir.Biçimsiz olan özdek biçimle gerçekleşmektedir.Eşdeyişle kumaş biçimlenerek pantolon,ceket,perde vb. olmaktadır.Bu düşünce orta çağda özellikle skolastik felsefede de benimsenmiştir. Aquinolu Thomas’a göre de “nesnenin özü ve varoluşu biçimden oluşur. Ruh bedenin biçimidir.”<sup>6</sup> Yine antik çağ felsefesinde Platon’da ise biçim idea ile aynı anlamda kullanılır. Genel olanı,değişmez olanı ve kendinden var olanı gösterir. Bireysel ve değişen görüntülerin arkasında ilk örnek olarak bulunur. Bu nedenden dolayı da Platon mutlak güzellik kavramını geometrik figürlerde temellendirmiştir. Platon’un idealarını hem içerik hem de biçim olarak niteleyebiliriz. Yine Aristo’da da evreni açıklamak için ileri sürülen dört ilkedden biri,yine en önemlisi biçim (form) olmuştur .

Biçim bugünde çağdaş sanatta önemli bir öge olarak bulunmaktadır. Günümüzde biçim yüzyılımıza gelinceye kadar sanıla geldiği gibi içeriğin karşısı değil tersine onun sıkıca bağımlısıdır. Bir sanat nesnesi içinde biçim ve içerik ancak birlikte varolabilirler. Biçimsiz içerik olamayacağı gibi içeriksiz biçimde olamaz. İçerik ve biçim sık bir ilişki içerisindedir. Fakat çoğu kez içerik (öz) temel,biçim ikincil olarak gelir. Çünkü belirleyici olan içeriktir. İçeriğin çelişkileri onu geliştirir, gelişen içerik de yeni gelişimlerine göre biçimi etkiler ve değiştirir. İçeriğin gelişimi ve değişimi ile paralel

<sup>4</sup> Orhan Hançerlioğlu. *Felsefe Sözlüğü* (10. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996).s. 28.

<sup>5</sup> Aynı, s. 28.

<sup>6</sup> Bedia Akarsu .*Felsefe Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992 ).s. 19.

yeni biçimsel arayışlar ve bu biçimsel arayışlar içerisinde de biçimsel bozulmalara da (deformasyona) rastlanmaktadır.

Sonuçta biçim kavramını sanatsal yaratım süreci içerisinde kısaca şöyle toparlayabiliriz.“Başarılı bir kompozisyon sanat eserinde yarattığı gerçeklik tablosu, estetik hazzı uyandıran kompozisyonudur. Oysa başarısız bir kompozisyon estetik fikirlerin anlatımını gölgeler.”<sup>7</sup>Yani bir kompozisyonda içeriğin dışlaşması (gerçeklik kazanması) tasarımsal yöntemlerle belli maddi fiziksel yasalara bağlıdır. Sanatçılar özü biçimlendirirken bu yasaları bilmek zorundadır. Ressam perspektif yasalarını, heykeltıraş anatomi yasalarını bilmek zorundadır. Ama tüm bu yasaları bilmek yada uygulamak bir eser yaratı için yeterli değildir. Bunlar sadece eserin maddi, reel yada ön yapısını oluşturabilmektedirler. Oysa bir eserin ireel arka yapısı bulunmaktadır. Sanatçı anlatım gücü en büyük olanla,duygu yönü en büyük olanı ve esere en uygun düşen biçimi sanat eserinde gerçekleştirir. Bu biçim ise bilinen yasaların dışında sanatçı tarafından bilinerek bozulmuş özü en güçlü kılan biçimsel arayışlardır.

Burada görüldüğü gibi, biçim sözcüğünü farklı tanımlamalar içerisinde kavramaktayız. Fakat biz sanat yapıtlarında deformasyon ögesini bulgularken biçim sözcüğünün daha dar kapsamlı anlamını yani bir nesnenin daha çok dokunsal, yüzeysel öğelerini, kütlesini ve silüetini anlatan tanımlamasını ele alarak bir biçim bozma işlevi olan deformasyon kavramını açıklayacağız.

## 1.2. Biçim Bozma- Deformasyon

Deformasyon terimi sözlükte biçim bozma olarak açıklanmaktadır. Biçim bozma bir sanat yapıtında betimlenen figürlerin belli yerlerinin figürü tanınmama derecesine vardırılmadan bozulmaya uğratılmasıdır. Biçim bozma, duyusal olarak doğaya yönelen sanatçının çevresinde algıladığı figür ve nesnelerin sanat yapıtında, yeni nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi, verilerini doğadan alan ve belirli normların yada normal biçimlerin bulunduğu kabul edilen görüntülerde biçimi abartarak sunma, normalin göstergelerini yok etmeden değiştirme işlemidir. Deformasyonda amaç, daha güçlü bir etki yaratmak yada güçlü bir anlatım sağlamaktır.

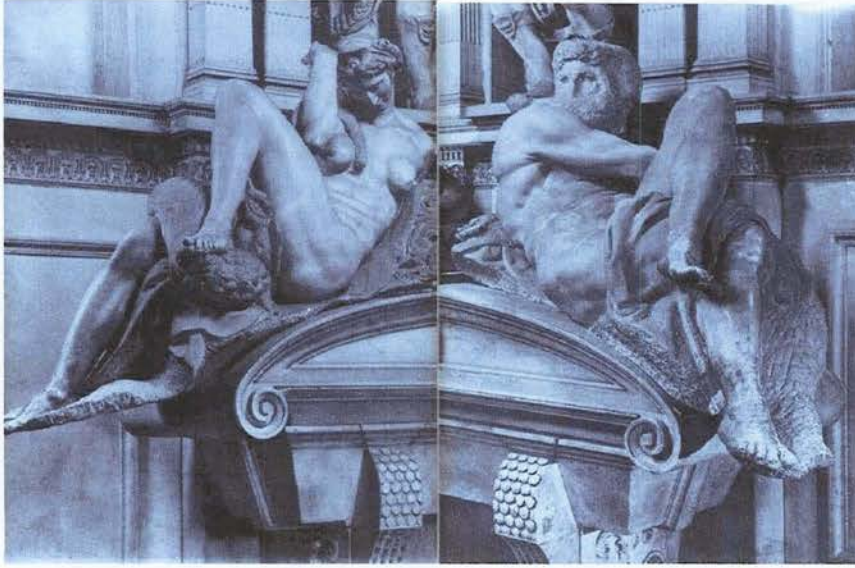
<sup>7</sup> İhsan Turgut. *Sanat Felsefesi* (İzmir: Akademi Yayınevi, 1993).s. 149.

“Deformasyon sanat yapıtında yer alan beti yada betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesi. Örneğin, Modigliani'nin yapıtlarındaki insan betilerinin, gerçekteki boyutlarıyla ilişkisiz olacak oranda inceltip uzatılmaları bir deformasyon biçimidir.”<sup>8</sup>

Batı sanatında özellikle Maniyerist üslubun kullandığı deformasyon, resim sanatında kusursuz anatomik tanımlamaya ve sanat yaratımında kalıplaşmış yöntemlere karşı çıkış yollarından biridir. Doğal biçim ile sanat yapıtında oluşan biçim arasında farklar olması kaçınılmazdır. İnsanlık tarihinin ilk zamanlarından beri deformasyon olgusunu, üretilen sanat eserlerinde bulgulamaktayız. Örneğin; Gerek Hitit, Frig, Urartu, Mezopotamya uygarlıkları gibi tarih içerisinde yer almış uygarlıkların yontularında, gerekse Anadolu'nun tanrıçası olan Kibele formlarında biçimsel yönde çok abartılı sivilizasyonlar yapılmıştır. Bunlar yapılırken ister istemez doğal görünüm yani ilk biçim bozulmuş, böylece deformasyon tanımına da yaklaşımda bulunulmuştur. Resimde ciddi deformasyon yaklaşımının, Bizans resimlerinde olduğunu söylemeye çalışırsak hata yapmış olmayız. “Çünkü Bizans'ı, o kendine özgü ilk ve orta dönem resimlerinde bir uzama, anatominin tam olarak verilememesi, oran ve orantılardaki gariplikler, daha ziyade anlatımcı bir misyonu yüklenen figürleriyle tanırız.”<sup>9</sup> Gerek heykelde, gerek resim sanatında deformatik öğelere en fazla gotik devrede rastlanılır. Gotik devrede figürler göğe dolayısıyla tanrıya yaklaşma zihniyeti içerisinde, anatomilerinde uzamalar dikkati çeker. Daha sonra batı sanatında Michalengelo'nun Sistina' de yaptığı freskolar (Son Yargı) ve Medici aile mezarında ki karşılıklı ikişer heykel grubu, figüratif deformasyonların ve bu bağlamda Maniyerizm'in öncüsüdür. İşte bu biçimsel denemeler, figürlerde aşırı derecede dikkati çeken anatomik abartmalardır. Michalengelo'nun başını çektiği Maniyerist hareketin sanat anlayışında deformasyon olgusu çok sık kullanılmış bir olgudur.(Resim 1)

<sup>8</sup> Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986). s. 64

<sup>9</sup> Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı* (1.Basım.Bursa: F. Özsan Matbaacılık Sanayii, 1997).s.138.



Resim 1

Michelangelo, Tomb of Giuliano de' Medici (detail).

1526-1531. Marble. Medici Chapel, San Lorenzo, Florence, Italy.

[www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo-2.html](http://www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo-2.html)(11.12.2003)

Bildiğimiz gibi Maniyerizm dönemindeki bütün sanatçılar deformasyona, yani biçimleri bozmaya yönelim göstermişlerdir (El Greco, Parmagianino, Pontormo vb.). Günümüzde ise deformasyon figüratif resimde, çağdaş sanatla birlikte vazgeçilmesi mümkün olmayan resimsel bir öge haline gelmiştir. Francis Bacon'un başını çektiği yeni figürçülerin değer verdiği ilk yaklaşım deformasyon olmuştur.

Hiç kuşkusuz ki insan doğa yasalarının belirlediği doğal kaynaklarla belirlenmiş bir ortam içerisinde bulunmaktadır. Sanatçı da yeni bir biçim yaratmaya girişmeden önce doğaya yönelen, doğadan fikirler edinen en son olarak ta sanat yapıtında kendi insansal doğasını yaratan bir kişidir. Bu bize şunu göstermektedir; doğa biçimiyle sanat yapıtında oluşturulmuş biçim arasında kesin farklar vardır. Sanatçının ele aldığı konuya ilişkin nesne ve figür biçimlerini, resimsel bir form haline getirmek için nasıl belirleyeceğim sorusundan itibaren deformasyon başlamıştır. Buradan bunun doğada olmayan bir biçimin, insansal bir biçimin aranması olduğu da anlaşılmaktadır.

Sanat doğaya eklenen yeni biçimler üretir. İşte figüratif resimdeki deformasyon bu nesne yada varlık biçiminin sanatsal biçimler haline dönüştürülmesi işlemidir. Bu nedenle duyularıyla doğaya yönelen onu kavrayan ve algılayan sanatçının, doğadaki herhangi bir görüntü biçimini, resimsel biçim haline getirmesinde deformasyonun kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu anlaşılır.

Resim sanatında deformasyonu en çok perspektif alanında buluyoruz. Resimde perspektif olayını ve perspektifte deformasyonun nasıl olduğunu incelemeyen önce perspektif resmin tarihine kısaca değinmek gerekir. İnsanlık tarihinin gelişimini bizlere aktaran, en belirgin uygarlık kalıntılarında biride şüphe yok ki perspektif resimlerdir. Uygarlığın ilerlemesiyle perspektif resimlerde kendiliğince gelişmiş, mağara duvarlarından, Mısır ve Mezopotamya rölyeflerine, Yunan ve Ege sanatından Rönesans'a kadar ağır fakat bilinçli gelişmeler göstermiştir.

Rönesans'ta Brunelleschi ile perspektif de bilimsel çizim yöntemine kavuşmuştur diyebiliriz. Rönesans'ı hazırlayan ve onun gerçek yaratıcıları olan sanatçılar, her konuda olduğu gibi, resimde de perspektif geometrisi ile de uğraşmışlardır. Daha önceleri perspektif resimler kişisel içgüdü veya sezinler ile yapılmıştır.

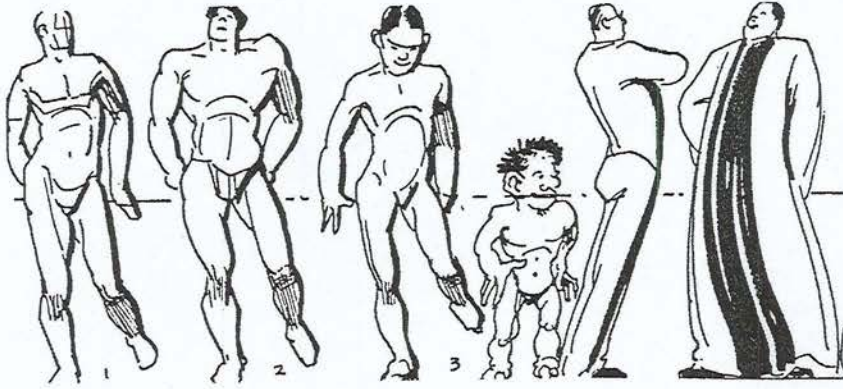
Rönesans öncesi yapılmış bütün resimlere bakacak olursak, onların çoğunluğunun doğru ve güzel bir perspektiften yoksun resimler oldukları kolaylıkla görülür. Bu bize doğal olarak şunu kanıtlamaktadır. Rönesans'a kadar üretilen sanat yapıtlarının çoğunluğu, sanatçısının algı gücüne ve bilgisine bağlı olarak deforme edildiğini göstermektedir.

“Dışavurumculuk ya da gotik sanat gibi, duygu ve anlatımın vurgulandığı, izleyiciyle iletişimin etkili olmasının amaçlandığı sanat türlerinde ise biçim bozma bilinçli bir tercih olarak kullanılmıştır. Öte yandan, özellikle 20.yy'ın serbest yaklaşımı içinde Picasso ya da, H. Moore gibi bir çok sanatçı biçim olanaklarını arttırmak için, kaynakları doğa olsa bile biçim bozmayı bir araç olarak kullanmışlardır. Gerçeküstücülükteyse biçim bozma, duygu ve düşlerdeki gerçekleri anlatabilmenin aracı olmuştur. Öte yandan, Yeni Dışavurumculuk gibi 'normal' kavramlara bağımlı olmayan ve doğanın tüm görüntü kurallarından bağımsız biçim yaratan sanat üsluplarında biçim bozmadan söz edilemez; çünkü bu üsluplarda normalin ne olduğu hakkında belli ilkeler yoktur. Fotoğrafta biçim bozma, çekim sırasında aynalar yada mercekleme yada çekimden sonra baskı sırasında mekanik ve kimyevi yöntemlerle görüntüyü değiştirerek elde edilir.”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Yapı- Endüstri Merk. Yay., İstanbul, 1997).s. 241.

### 1.2.1. Abartma- Distorsiyon

Resim sanatında abartma- distorsiyon figürü etkili, heybetli göstermek amacıyla seçilen bir yöntemdir. “Distorsiyon’ da başın gövdeye olan orantısı göz önünde tutulmaz, resimde figürün daha çarpıcı, daha etkili görünmesi istenirse bu yolla şekil bozma, abartma yapılır.”<sup>11</sup>(Resim 2)



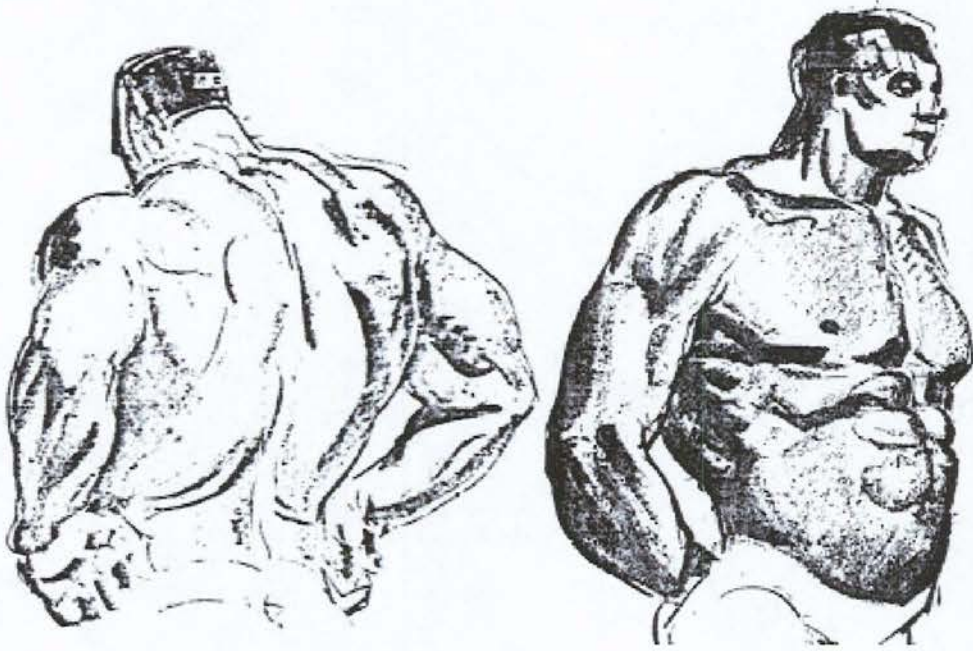
Resim 2

Anonim

Sadettin Çağlarca, **Karakalem Resim**,s.129

Bu deformasyon biçimi genellikle heykel sanatında kullanılmaktadır. Heykelde özellikle, figüratif anıt heykellerde heykeli yapılan kişinin yada kişilerin boy uzunlukları normalden daha fazla verilmektedir. Özellikle ulusal bir kahraman heykeli yapılırken distorsiyon kullanılır(Resim 3). Böylelikle heykeli yapılan kişi daha heybetli ve çarpıcı gösterilmektedir. Örnek olarak Atatürk ve diğer ulusların devlet adamlarının heykellerini, Amerika’daki özgürlük heykelini, Rio de Janerio’daki Corcovado (Kurtarıcı İsa ) heykelini vs. gösterebiliriz.

<sup>11</sup> Sadettin Çağlarca. **Karakalem Resim** (İstanbul: İnkilap Yayınevi, 1996).s.129



Resim 3

Anonim

Sadettin Çağlarca, **Karakalem Resim**,s.130

Resim sanatında distorsiyona örnek olarak gösterebileceğimiz çok örnek vardır. Bunlardan birisi ise Peter Howson'dur. Peter Howson figürlerinde çeşitli biçimsel abartmalara yer vermiştir. Batı Londra, Islewarth' da doğan sanatçının çalışmalarına bakarsak eğer en ünlü çalışmaları Boksörler adıyla karşımıza çıkacaktır (Resim 4). Kullandığı figürlerde abartmaya gitmiş distorsiyona örnek olacak resimler yapmıştır. Kullandığı figürlerin kafaları gövde yapılarına göre küçük kalmasına rağmen eller ve ayakların büyük çizilmesi figürün gerçekte fiziksel yapısını fazlasıyla güçlü kılmaktadır. Resimdeki koyu lekeler içinde kaybolmuş olan eller ve ayaklar figürün abartma yönünden en çok dikkati çeken bölgeleridir. Resmin arka fonunda herhangi bir nesnenin seçilememesi ve figürün üzerine vurmuş olan yapay ışık anlatımı daha da kuvvetlendirmek açısından yapılmıştır. Sanatçının fırça tuşları figür üzerinde derin

yarıklar oluşturacak şekilde vurulmuş ve buda figürün kas yapısındaki deformasyonlara neden olmuştur.



Resim 4

Peter Howson, Boxers,  
244x183 cm, Oil on Canvas

[www.artnet.com/ag/fineartthumbnails.asp?G=9&aid=8570](http://www.artnet.com/ag/fineartthumbnails.asp?G=9&aid=8570) (29.12.2003)

### 1.2.2. Sitalizasyon-Üsluplaştırma

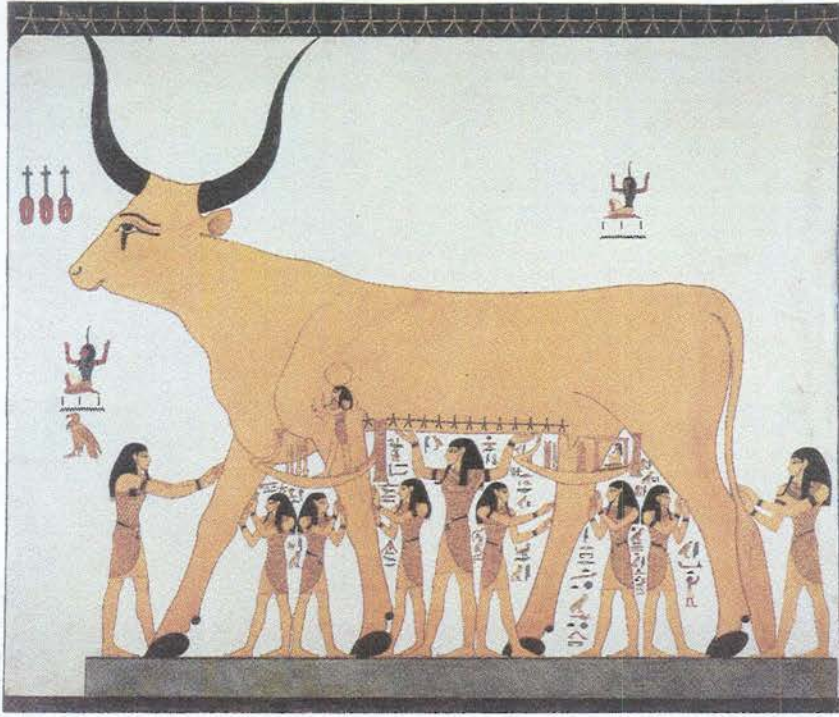
Sitalizasyon İngilizce stylisation kelimesinden Türkçe'ye geçmiş, sözlük anlamı olarak, "bitki veya hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip, yalınlaştırılarak betimlenmesi"<sup>12</sup> anlamına gelmektedir. Sitalizasyon bir şematikleştirme ve yalınlaştırma işlevi ise o zaman zemin üzerinde üç boyuttan daha çok iki boyutu düşünebilir, ayrıntısı olmayan çizimleri de bunun içine alabiliriz. Üslup ise; "bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışların bütünü. Örneğin Klasik Osmanlı Üslubu, Gotik Üslup, Barok Üslup vs. gibi".<sup>13</sup> Başka bir deyişle, bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı, bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu, olarak açıklanabilir.

Üslup terimi, çok anlamlı ve çok boyutlu bir terimdir. Bir sanatçının tek bir yapıtını olduğu gibi, bütün yapıtlarını da ifade eder, hatta bir grup sanatçının yada bir dönemin tüm sanatçıları da kapsayabilir. Bireysel bir sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, ancak onu anımsatır. Yarattığı betinin ayrıntılarda değil, ana özelliklerde "tanınabilir" olmasını amaçlar. Sanatçı, sanat eserinde kendini ifade etme çabasıyla yaratma eylemini sürdürürken, kendi iradesinden başka bir otorite kabul etmez. Bu ise, sadece yeni bir sanat üslubu değil, yeni ve tam bir yaratıcı sanatçı kavramıdır. Böylece sanatçı, insandaki yaratıcı ve ruhi ifadeyi sürdüren bir yeni dünya meydana getirmiş olur.

Sitalizasyona örnek olarak mısır resimlerini verebiliriz. Eski Mısır süsleme ve duvar resimlerinde iki boyutluluk yani hacimsizlik hakimdir. Kullanılan renkler olsun, kullanılan insan ve hayvan figürleri olsun çok sade bir şekilde ele alınmış olup figürlerin bacakları, kolları ve başları yandan gözler ve gövde ise önden görünüşü ile çizilmiştir. Bu da bize Mısır resimlerinde dönemin anlayışı ve inancı doğrultusunda üsluplaştırmanın olduğunu gösterir.(Resim 5)

<sup>12</sup> Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Söz.* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986). s.247.

<sup>13</sup> Aynı,s.247.



Resim 5

Anonim

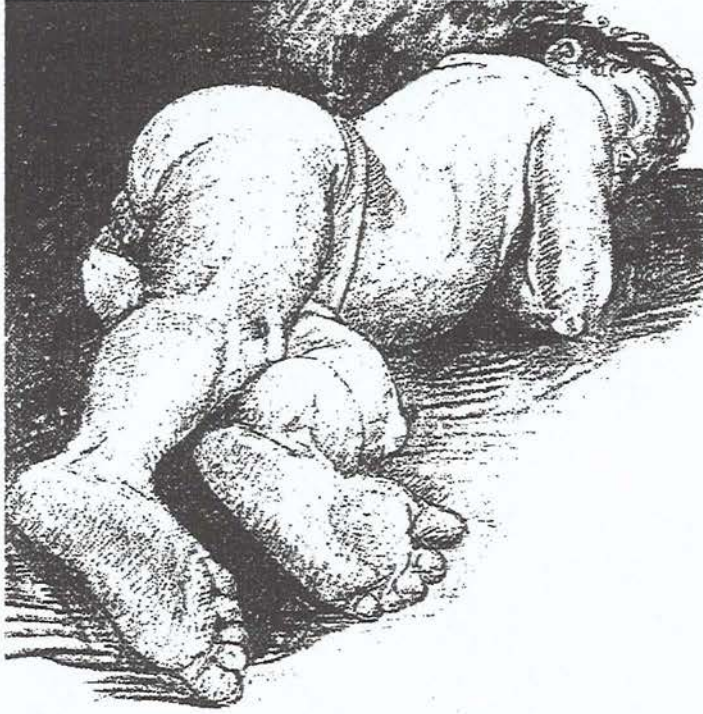
Henri Stierlin, *The Pharaohs*, s.16.

### 1.2.3. Rakursi

Biçimlerin perspektifsel görünüşlerinde bize yakın olan tarafları normalden büyük görünürler. Normal ölçülerde değişir. Bize doğru yaklaştıkça büyür, uzaklaştıkça küçülürler. Bu şekilde bakılmış ve görüntülenmiş şekillere rakursi uygulanmış denir(Resim 6).

“Resim sanatında tek bir figürün ya da nesnenin, derinlik duygusu verecek şekilde betimlenmesi anlamına gelen terim, derinlik duygusunu yanılsama yoluyla yaratması açısından bir perspektif türü olarak kabul edilir. Kısaltımda, betimlenen nesneye ya da figüre belli bir uzaklıktan ya da alışılmadık bir açıdan bakıldığında ortaya çıkan biçim bozmalar yumuşatılarak tuvale aktarılır. Örneğin; yatan bir figürün ayak ucundan bakıldığında, ayaklar olduğundan büyük, baş da küçük

görünür. Kısaltımı kullanan sanatçı, ayakları görüldüğünden küçük, başı da o oranda büyük vererek biçim bozmaları yumuşatır.”<sup>14</sup>



Resim 6

Anonim

Sadettin Çağlarca, *Karakalem Resim*,s.131

“Bir resim, desen ya da alçak kabartmada, bazı nesne ve figür boyutlarının, perspektifin etkisiyle kısaltılması. En ünlü rakursi örneklerinden biri Mantegna’ nın Milano’ da ki Brera Pinakotegin’ de ki Ölü İsa isimli resmi oluşturur.”<sup>15</sup>(Resim 7)

“Mantegna’ nın “İsa’ ya Ağlayanlar” adlı eserinde, İsa, tablonun derinliğine doğru uzanmış sırtüstü yatıyor. Böylece derine uzanan bir perspektif hareket, eseri hacimlendiriyor. Eserde vücudu bele kadar örten örtü eskiye oranla daha yumuşak anlatımlıdır. Adaleler, hacimleşmiş biçimleri ile gösterilmiş ve böylece yuvarlaklaşan formlar haline getirilmiş. Gerek İsa’nın, gerekse ağlayanların yüzleri, dışavurumcu bir ıstırap içinde görünüyor. Bu eser çıplak vücut etüdü ve bunun rakursi olarak kompoze edilişi yönünden bir yeniliktir. Ayrıca vücutlardaki aşırı abartma ve oylum duygusunu, barok bir eğilim olarak değerlendiren sanat tarihçileri vardır. İşte bu abartmalar, Floransa’da Fra Filippo Lippi (1457- 1504) tarafından da yapılıyordu, Ayrıca Antonio Pollajuolo

<sup>14</sup> [www.sanalmuze.org/sozluk/](http://www.sanalmuze.org/sozluk/) (09.12.2003)

<sup>15</sup> Özkan Eroğlu. *Resim Sanatı* (1.Basım.Bursa: F. Özsan Matbaacılık Sanayii, 1997).s. 209.

(1429- 1498) ile Andrea del Verrocchio (1435-1488) da heykeltci sanatçılar olarak bu abartmalara önem vermişlerdi. Bunlardan ilki olan Pollajuolo, Rubens gibi savaş motiflerini sevmiştir.<sup>16</sup>



Resim 7

Andrea Mantegna. Dead Christ. c. 1500.  
Oil on canvas. Galleria Brera, Milan, Italy.  
[www.abcgallery.com/M/mantegna/mantegna16.html](http://www.abcgallery.com/M/mantegna/mantegna16.html)(02.01.2004)

Michelangelo, Sistina tavanında yer alan bütün kompozisyonlarında anatomi gösterisi sunmuş bir anatomi ustasıdır. Onun bu resimlerinde heykel olmuş figürler yer almaktadır. Bu figürlere biraz renklendirilmiş çok başarılı desen gözüyle bakan uzmanlar da yok değildir. Michelangelo Rönesans'ın en büyük desencilerinden olarak görülmüştür. Tavanda görülen bütün figürlerin öne ve arkaya uzayan uzuvlarında başarılı rakursiler ve derinlikler yaratmıştır. Biz bu rakursileri, ondan önce yalnız Mantegna'da görmüştük. Michelangelo'dan sonra da bu rakursiler Barok dönemi

<sup>16</sup> Adnan Turani. *Dünya Sanat Tarihi* (7. basım.İstanbul: Remzi Kitabevi,1992).s. 366.

sanatçılarında da gözlemlenir. Fakat bu aşırı rakursilere rağmen, sanatçı kompozisyonlarda, dengeyi büyük bir sezgiyle korumasını bilmiştir(Resim 8).



Resim 8

Michalengelo, Sistina Şapeli Tavanı, 1508-1512

Fresko, , Vatikan

Michelangelo: Painting, s.47.

Günümüzde ise rakursi yani kısa görüntü kavramını kullanan sanatçılara bir örnek olarak Jenny Saville'i örnek olarak gösterebiliriz. Plan adlı resminde Saville, figürü bacak kısımlarından baş kısmına doğru resmetmiş, çıkan perspektif görüntü sonucunda rakursi için verilebilecek en güzel örneklerden birini vermiştir.(Resim 9)



Resim 9

Jenny Saville, Plan 108"x84"

The Saatchi Gallery, London, Oil on Canvas

[www.geocities.com/craigsjursen/1990\\_92.html](http://www.geocities.com/craigsjursen/1990_92.html) (02.01.2004)

#### 1.2.4. Karikatür

Kaostan kozmosa çelişmeleri yakalayıp kaydeden, yerleşik dengeleri ve kalıplaşmış biçim anlayışlarını bozarak yeniden kuran, bu oluşumda mizah ve hicvi yeni biçimsel öğelerle kullanarak izleyiciye yönelen sanatçı, aynı zamanda gerçeklikte kendiliğinden var olanı da değişikliğe uğratar.

Deformasyonu temel bir öğe olarak kullanan sanat disiplinlerinden bir tanesi olan karikatür sanatını ve bu sanatın biçimsel dilini kullanan resim sanatından örnek çözümlemelere geçmeden önce, karikatürün sanat yelpazesindeki yerinin ve değerinin ne olduğunun tespit edilmesinin gereği vardır. Her şeyden önce karikatürün birincil özelliği karşı eleştiridir. Karikatür, insana has yönüyle vurguladığı çelişki, acemilik,

zaaf, uyumsuzluk, statiklik ve çirkinlikleri ele alır, onlardan doğar. Bu olumsuzlukların barındırdığı komik unsurunun, karikatür sanatının teknik yönü olan çizgi deformasyonu ile bütünleşmesi neticesindeyse etkili bir sanat eseri olan karikatür oluşur.

Burada yanlışya düşülen nokta şudur; eğer sanatçı çirkin, hatta iğrenilecek bir figür veya konuyu ele almışsa ve hatta bu figürleri aşırı derecede biçimsel bozulmaya uğratmışsa bu onun ruhi bir bozukluğunun bir belirtisi sayılmasıdır. Burada göz ardı edilen husus, çirkinini de böylesine bir tutumla ele almanın, sanattaki güzel ve çirkin yargısının, doğal güzel ve çirkin yargısıyla karıştırılmasıdır.

“Sık sık ahmak ve budala tipleri canlandıran Şarlo’yu, iğrenç ve korkunç insan tasvirleri yapan Goya’yı, insan ruhiyatındaki kimi sapmaları eserlerine konu edinen Dostoyevski’yi ve diğerlerini, bahsettiğimiz doğrultuda değerlendirmek ve büyüklüklerinin önemli bir yönünü de burada aramak gerekir. İspanyol ressam Francisco de Goya vesilesiyle resim ve karikatür arasındaki bağlantı ve ayrılığı belirlemeye çalışalım. Bu konuda Ocak 1989’da ölen bir diğer İspanyol ressam - gerçeküstücülüğün en önemli temsilcilerinden kabul edilir- Salvador Dali’ nin Goya’ya dair söylediklerine kulak verelim: Goya’ nın karikatüre fazlasıyla eğilimli olduğunu düşünüyorum ve bir sanat yapıtında karikatür egemenleşirse, onun bütün zaafı ortaya çıktı demektir”<sup>17</sup>

Karikatürün başlıca iki unsuru “komik” ve “deformasyon” dur. Bu arada, buradaki “komik” unsurunun belli derecelerde bir eleştiriyi de beraberinde taşıdığını unutmamak gerekir. Karikatürist, realiteden edindiği “komik” izlenimini seyircisine de yansıtmak zorunda olduğundan, bunu günümüzde en iyi şekilde gerçekleştirebilecek olan deforme şekillerden yararlanma yoluna gider. Çünkü, optik realizme paralel bir figür anlayışı karikatürdeki canlılığı, komikliği, cazibeyi öldürecek, onu belki de en fazla bir belgesel, bir doküman haline sokacaktır. Fakat, figürlerdeki deformasyon, anlamı ve verilmek istenen mesajı en başarılı bir biçimde yansıtacaktır.

Resim sanatına gelince, onda karikatür gibi sadece aykırılık veya eleştiri gözlenmez. O resimlendirdiği temayı kutsayabilir de. Kısacası o, karikatür gibi her zaman zıddıyla gerçekleştiriciliğe mahkûm değildir. Örnek verirsek, Bir liderin portresi gerek optik realist bir anlayışla ve gerekse stilize edilerek işlenebilirse de, hemen hiçbir zaman bir karikatür elemanı haline getirilemez. Propagandif ve ajitatif bir sanat olarak

<sup>17</sup> Gergedan (Gerçeküstücülük Özel Sayısı.Ağustos 1987).s.84.

karikatür, ustası elinde ise bir silaha dönüşebilir. Karikatürle resim arasındaki temel ayrılık noktalarından biri de resim, karikatürün fonksiyonuna yakın bir yerde görülebilir; bir noktaya kadar resimde de “komik” ve “eleştiri” unsuru söz konusu olabilir, fakat bu hiçbir zaman resmin temel fonksiyonu olamaz.

Olgun Rönesans'ta Leonardo'nun “Grotesk Kafalar'ı” çizdiğini görüyoruz (Resim 10). İşte o zamandan bu yana oluşan bu aşamalar dizisiyle resim sanatında abartmalar karakteristik bir hal alır. Leonardo ile birlikte ortaya çıkan karikatür, Carracci, Lorenzo Bernini'de tekrar kendini gösterir. Esprinin, belirgin hale getirilmesi için motifte gerekli abartmalar, deformasyonlar yapılır. Honore Daumier (1808-1879) karikatürü ironiyle ve siyasi bir amaçla ele alarak resimde yeni bir anlatım alanı geliştirdi (Resim 11). Daumier, kendinden öncekiler gibi karikatürü bir eğlence olarak değil, önemli bir değer olarak gördü. Daumier'de, kişi karakterlerinin optik olarak görülenden farklı bir görünüşü olacağı ve kişinin karakterini oluşturan özelliklerinin yansıtılması gerektiği ortaya çıktı. Dolayısıyla, konuların karakterini belirtecek espriyi yakalamanın önemi anlaşıldı. Siyasi bir hiciv resmi yapmak, ona nasip oldu diyebiliriz.



Resim 10

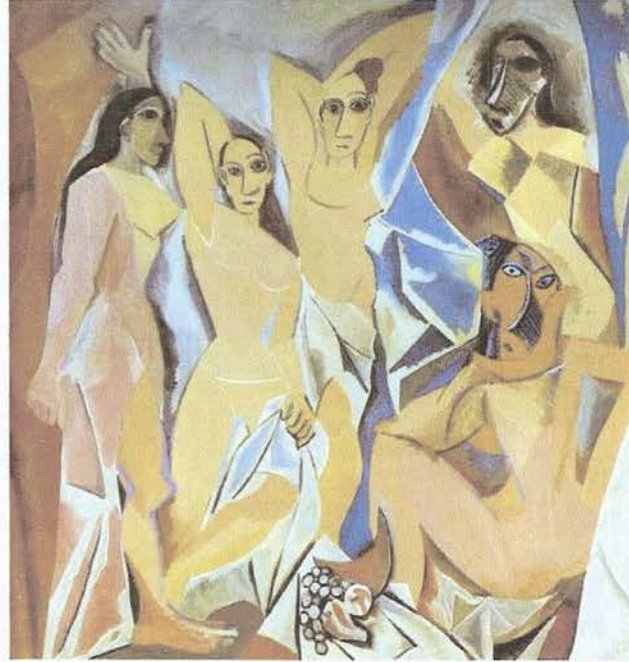
Leonardo, Grotesk Kafalar, Karakalem (1495)

Sanat ve Yanılsama, s.103.



yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamamanın türleriydi. Fakat Kübizm' le beraber doğal biçimler, parçalanarak küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlenirler. İşte bu biçimler doğadaki mevcut nesnenin geometrik formlarla deformeye uğramış ve hiçbir zaman doğadaki aslının birebir kopyasını vermeyen aklın kavradığı bir evrenin biçimleri haline gelmişlerdir.

www.abcgallery.com



Resim 12

Pablo Picasso ,Les Demoiselles d'Avignon. 1907.

Oil on canvas. The Museum of Modern Arts, New York, NY, USA.

www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-2.html(09.12.2003)

Örneğin, Picasso'nun “Avignonlu Kızlar” tablosunu inceleyecek olursak bu tablonun ortasındaki kadınların çizgileri, Matisse'in “Yaşama Sevinci” tablosundaki betimlemenin kaba bir taklidini andırıyor ve kendisinin bir süre için kullandığı heykelsi anlatımdan yoksun görünüyordu. Soldaki figürü zorlayarak ona daha sert bir görünüm vermiş, yüzeylerin öne çıkmasını sağlamış, yeniden çizdiği yüze de bu figüre ilkel ve yarı heykelsi bir nitelik kazandırmıştır (Resim 12) Figürün yukarı kalkan sol elini büyütmüş, aynı büyütmeyi sol ayakta da yapmıştır. Oturan figürü yeniden ele alarak

Cezanne'ın “Yıkılanlar” tablosundaki oturan kadının ürkütücü bir kopyasını çizmiştir. Sağda ayakta duran figürün yüzünü mask gibi çizerek bir Afrika maskının özgür bir uyarlamasını yapmıştır. Gene buna benzer masklar kullanarak figürün göğsüne belirsiz, köşeli bir biçim vermiştir. Bunun düz ve çarpıtılmış bir örneğini de oturan figüre uygulamıştır.

“Daha önceki sanatta insan ile doğa arasındaki ilgiyi kuran izlenim (empresyon), şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır. Empresyonistlerde egemen olan görme duyusuna karşı, Kübistler duyuların aracılığına son veren aklın gücünü koyar... Elbette böyle bir evrende de nesnelere vardır. Ama artık bu objeler, bu nesnelere Empresyonizm için olduğu gibi birer duyular kompleksi değildir. Bunu Kübist sanatçı Andrea Lhote şöyle ifade ediyor: Kübizm' i yine asıl varlık alanına götürmeyi nesnelere doğru ama soyut renkli örtüsünü bulmak olarak anlar. Bu hiç şüphesiz çizginin ve maddi objelere ait olmayan bir yüzeyin lastik ve renkli bir organisation' unun geometri içine sokulmasıdır.”<sup>19</sup>

Kübizmin daha ileri aşamalarında iki farklı çeşidi karşımıza çıkar. Bunlardan ilki Analitik, diğeri ise Sentetik kübizmdir. Analitik kübizm 1910-1912 yılları arasında nesnelere binlerce parçalara ayrıştıran çözümlemeci bir yolda gelişir. Sanatçı, izleyenlere parçalamış olduğu nesneyi birleştirip bir bütün olarak algılatıp, bir şeye benzetmelerini ve ortaya çıkartmalarını hedeflemiştir. Kısaca resimleri sadece sanatçısı değil, resme bakan diğer insanlarda çözümleyebileceklerdir. 1912'ye doğru kübizmin “bireşimci” (sentetik) aşaması başlar. Artık biçimler parçalanmakta gazete kesikleri, cam, sigara, kutu ve bezler yardımıyla yepyeni biçimler oluşturulmaktadır. Çeşitli insan figürleri ve portreler yapan kübistler natüremortlarında ise en çok müzik aletleri, resim paleti ve sürahi gibi nesnelere yer vermişlerdir.

Kübizm ile birlikte sanat, doğa nesnelere bir taklidi olmaktan çıkarak sanatın, sanat yasalarına uygun kendine özgü bir yaratma dönüşüm süreci içerisine girmesi söz konusudur. Bu ise sanatçı sujesi tarafından doğal nesnelere parçalanması, deforme edilmesi ve resim yüzeyi üzerinde sağlam geometrik formlarla yeniden kurulması ile mümkün olmuştur.

---

<sup>19</sup> Aynı, s.166.

## İKİNCİ BÖLÜM

### DEFORMASYONU DOĞURAN SEBEPLER

#### 1.TOPLUMSAL NEDENLER

Sanat tarihi boyunca üretilen sanat eserlerini gerçek nesnelere ayrı kılan şey, bulunduğu dönemin, toplumsal koşullarını ve sanatçının içinde bulunduğu psikolojisini incelediğimizde, bütün eserlerin birbirlerinden farklı olduklarını görmekteyiz. Sanat tarihine yöneldiğimizde figüratif resimde bulduğumuz deformasyonun sanatçının yaşadığı dönem ve toplumsal koşullar altında oluştuğunu görmekteyiz. Örneğin romantik dönemin toplumsal yapısını ve sanat nesnesini karşılaştıracak olursak;

“klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitilmesi ve bunun sonucu olarak geleceğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki bu yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi.”<sup>20</sup>

Romantizm, XVIII. yüzyıl Avrupa'sının heyecan ve coşkusu, özgürlük tutkularını dile getiren bir akımdır. Akıldan çok duyguya seslenen bir sanattır. Romantik dönemin en fazla Almanya'da etkin olduğunu görürüz. Fakat Alman Romantizm'inin Fransa'da ki kadar figüratif resme eğilimi olduğunu pek söyleyemeyiz. Bu figüratif resme yönelişte Fransız ihtilali sonrası Avrupa'da meydana gelen toplumsal hareketlerin de etkisinin büyük olduğunu görürüz. Doğu'nun düşsel çekiciliğinin ya da mistik bir doğa anlayışının yanı sıra XVIII. yüzyıl ortalarına doğru, günün katı gerçeklerine, toplumsal sorunlara eğilen sanatçılara da tanık olunur. Bu sanatçıların en

<sup>20</sup> Norbert Lynton. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan -Sadi Öziş (3.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993). s.13.

ünlüsü Fransız ressamı, karikatürün babası Daumier'dir. Yapıtlarında yoksul insanların yaşantısını, siyasetçilerin ikiyüzlülüğünü, adalet örgütünün acımasızlığını, işsiz halkın oradan oraya savruluşunu biçim bozma başlığı altında, karikatürist bir tarzda işlemiştir (Resim 13).



Resim 13

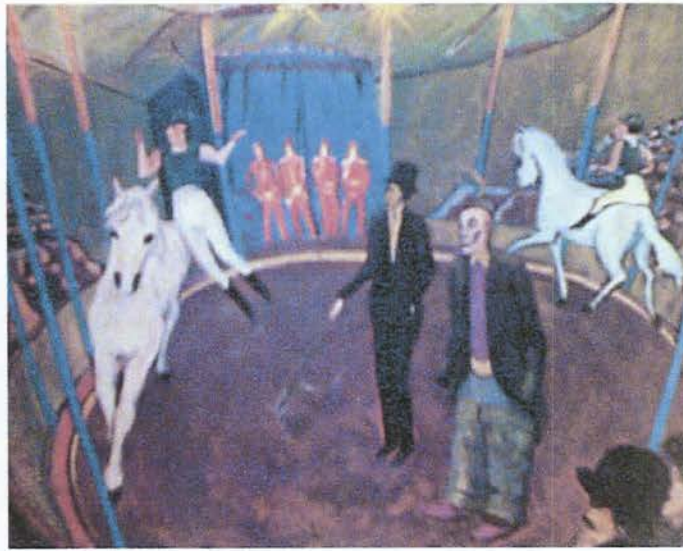
Honore Daumier. A Wagon of the Third Class. c. 1862-64.  
Oil on canvas. Museum of Fine Arts, Ottawa, Canada.  
[www.abcgallery.com/D/daumier/daumier82.html](http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier82.html)(04.01.2004)

Daumier, “Üçüncü Sınıf Vagon” adlı bu resminde toplumun en alt tabakasındaki insanları kendi biçim anlayışıyla resmetmiştir. Figürlerin yüzlerindeki çarpıklıklar, yaşadıkları zor ve fakir hayatın birer yansıması olarak görünüyorlar. Arka fonda duran insan yüzleri, sanki bir kolaj mantığında yapılmış ve ortama kalabalık, endişeli, yorgun bir anlam vermiş gibi hissettiriyor.

Bir diğer örnek olarak ta ekspresyonizmi alacak olursak, istikrarsızlık ve ekonomik bir çöküntü ortamında boy gösteren klasik zevk ve anlayışına karşıt bir alternatif olarak doğduğunu görürüz. Sert, haşın ve kötümser bir yorumla deforme edilmiş figürlere yer veren dışavurumcu sanatçılar, fiziki bir kimliğe bürünmüş iç duyularını kendi bireysel tutumları doğrultusunda yansıtmışlardır.

“Ekspresyonizmin doğup geliştiği ülke Almanya olmuştur. Bu durumda hiç şüphesiz 20.yy başlarında Almanya’nın içerisinde bulunduğu politik çalkantılar ve ekonomik güvensizliğinde itici gücü çok büyüktür.”<sup>21</sup>

Böyle bir ortam içerisinde Ekspresyonist harekette yer alan Erich Heckel’in eserlerinde de sanatçının, Kübizme yaklaşan bireysel tavrıyla ortaya koyduğu deforme edilmiş figürlerinde, bu dönem toplumsal yapının özelliklerini görmekteyiz. Heckel bu resimlerinde toplumun eğlence yargılarını yani sirk ve dans salonlarını resmetmiştir. İnsanların sevinçleri, coşkuları Heckel’ in bu resimlerinde abartılı biçimler halinde karşımıza çıkar (Resim 14). İşte tamamen doğaya sadık kalınarak birebir doğal bir nesneyi tuval yüzeyine geçirmeye çalışan sanatçıların eserlerindeki bu değişimleri toplumsal ve sanatçının kendi bireysel özelliklerinden kaynaklanan etkenler adı altında ele alıp inceleyebiliriz.



Resim 14

Erich Heckel, Beyaz Sirk Atları, 1921

Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s.60.

Gerçeklik karşısında bütün insanların duruşları ve tavırları farklıdır. Yukarıdaki örnekte bahsettiğimiz gibi sanatçıların da, gerek olaylar karşısında gerekse nesnelere

<sup>21</sup> Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*(İstanbul: Troya Yayıncılık. 1994).s.122.

karşısındaki almış oldukları tavır ve duruşları farklıdır. Bu farklılık fiziksel algılamaların yanında, sanatçının dünya görüşü ve psikolojik yapısıyla da çok yakından ilgilidir. İşte bu ilgiyi çözümlenmeden önce sanatçı-toplum psikolojisini ve psikoloji kuramlarını incelemeye yarar vardır.

## 2.1. Toplum Psikolojisinin ve İnançların Etkisi

Sanatçı doğduğu toplum içinde büyür ve gelişir. Sanatçıyı toplumdan ayırarak düşünmek bu nedenle olanaksızdır. Toplum içinde yaşantısını kuran sanatçı, toplumun kurallarından ve tabii ki güzellik anlayışlarından etkilenir. Küçük dudağın, küçük ayağın, bukleli saçın güzel olduğuna inanan bir toplumun sanatçısı da bu değer yargılarıyla yetişir. Toplumun takip ettiği her şey sanatçının ilgi alanıdır. Toplumun takip ettiği şeyleri ya da bunların tersini sanatçı ister istemez daha güzel, daha sevimli, daha hoş bir biçimde resmetmektedir. Kompozisyonlarında figürlerini ele alırken bu verdiğimiz örneklere uyarak figüre kendinden olanı ilave eder. Buna bağlı olarak, sanatçı kendi kafasındaki figürü resmetme durumundadır diyebiliriz.

“ Bu örneğe uygun olarak, Hıristiyan dünyası Meryem Ana'yı güzel, zengin giysiler içinde görür, itina ile taranmış saçlı, güzel endamlı ve saray misali mekanlar içinde resimlemiştir. Oysa Meryem Ana'nın içinde yaşadığı, İsa'yı doğurup büyüttüğü yer, İsrail'in Nezaret kenti civarındaki, toplamı 8 ila 9m<sup>2</sup> 'lik, Ürgüp'te görülebilen dik yamaçlara oyulmuş mağara evlerin en kötü durumundaki, kapısı ve penceresi olmayan bir kaya oyduğudur.”<sup>22</sup>

Hıristiyan toplumun psikolojisinde Meryem Ana tanrısallaştırılırken, İslam toplumu da sureti yasaklamıştır dolayısı ile figür kullanılmamıştır. Bunun için de bu denli bir yüceltmenin içinde Meryem Ana fakir, sefil ve o mağara içinde kesinlikle düşünülmemiş ve sanatçı da Meryem Ana'yı bu tarzda asla betimlememiştir(Resim 15).

<sup>22</sup> Adnan Turani ve Diğerleri. *Sanat Üzerine* (No.3. Ankara: Hac. Üniv. Güz. San. Fak. Yay. 1985).s.99



Resim 15

Stafan Lochner, Gül Çardaklı Meryem, 1440 Dolayları

Wallraf-Richartz-Museum, Köln,

Ahşap üzerine yağlıboya, 51x40 cm

E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, s.242.

İşte sanatçı, çevresinde bulduğu bu hazır dünya görüşü sınırları içinde hareket etmekte ve çevresini bu açıdan bakarak biçimlemektedir. Böylece gördüğü doğanın gerçeğinden uzak biçimlere bağlanmaktadır. Aynen Yunan heykelinde toplumun güzellik düşüncesinin biçimlenmesi gibi; ya da Ortaçağ Avrupa resminde toplumun fizik güzelliğe sırt çevirmesi, doğa ve insan güzelliğini biçimlemesi gibi. Toplumsal inancın gücünü özellikle, Ortaçağda güzel olarak doğan kız çocuklarının büyüyünce şeytan olacağı görüşü ile yakılmalarından daha iyi anlayabiliriz.

Toplum psikolojisi içerisinde, özellikle savaş dönemlerinde toplumun içinde bulunduğu durumları resmeden sanatçılar, savaşın insanı ne hale düşürdüğünü neredeyse itici diyebileceğimiz bir biçimle resmetmişlerdir. Buna en iyi örnek de II.Dünya savaşı sırasında yapılan işlerin Naziler tarafından 'Dejenere Sanat' olarak ilan edilmeleridir. Nazi'lerin baskıları sonucu sanat kısıımı devam etmiştir. Savaşa karşıt, dünyayı katliamlarla yok etmeye çalışanlara karşı katı ve sert eleştirilerle suçlayan, yıkıcı bir tepki olarak karşımıza 'Dada hareketi' çıkmıştır.

“Gerçeği bulmak için her şeyi reddeden bu akım taraftarları geleneksel sanat anlayışını ve eski sanatı da tamamen reddetmekteydi. Bu red eylemiyle de yeni bir yaşam, düşün, kültür ve sanat ortamı yaratmayı hedeflemişlerdi. İki dünya savaşı arasındaki karakteri belirsiz ve kararsız toplumsal alanda boy atan bu akım sonunda sanatı da reddetmeye kadar varmış ve etkisini yitirmiştir.”<sup>23</sup>

Bu akımın sanatçıları örneğin: George Grosz, Otto Dix, savaşta kazanan ve yenik düşen ülkelerde doğan köklü değerler bunalımının doğal sonucu olarak savaş sonrası Almanya’na eleştirel yaklaşmışlardır. Aynı zamanda savaşın acımasızlığını, yönetimi, askerleri, sanayicileri deforme edip insanı ürküten çizgi ve renklerle anlatmış, resimlerine nesnel değerler aktararak, simgelerle özleştirmişlerdir.



Resim 16

George Grosz, Toplumun Direkleri, 1926

Bülent Özer, Kültür Sanat Mimarlık, s.99

Grosz’ un bu dönem eserlerinden ‘Toplumun Direkleri’ adlı tablosu buna en iyi örneklerden bir tanesidir(Resim 16). Kompozisyonda karikatürist bir tavır çizen sanatçı

<sup>23</sup> Engin Beksaç, Avrupa Sanatı(İstanbul: Troya Yayıncılık. 1994).s.135

figürleri sade fakat ayrıntılı bir biçimde resmetmiştir. Sanatçının resminde, politikacıların beyninin örümcek bağladığı, sanayicilerin tamamen boş kafalı olduğu ve askerlerin ellerindeki kanlı kılıçlarıyla acımasız görüldüğü dönemi çok iyi yansıttığını görmekteyiz.

Sağ ve sol düşüncenin yarattığı ortamın, toplum psikolojisine nasıl etki ettiğine değinmekte fayda görüyorum.

“Meksika’ da sosyalist bir yönetimin başa geçmesi, büyük ölçüde bir propaganda sanatına olanak sağlamıştı. Böylece bir yandan sanatçıyı sokaktaki adamdan uzak tutan ticari bir düzenin boyunduruğundan kurtarıırken, bir yandan da yaratıcı ile yurttaşları arasındaki uçurumu ortadan kaldıran bir biçim ortaya çıkmıştı. Bu biçim, yenilikçiliği reddetmeyi gerektiriyordu.”<sup>24</sup>

Meksika’da oluşan bu toplumsal olaylar, sanatçıların da içerisinde bulunduğu ve yapıtlarına da yansıyan toplum psikolojisi bu konuya iyi bir örnektir. Meksika’da 1930’ lu yıllarda entelektüellerin Fransız devriminden aldıkları ilham, kendisini güçlü bir kilise karşıtlığı şeklinde dışa vurdu. Meksika elbette büyük oranda Katolik bir ülkeydi ve kilise o zamanlar iç savaşta olan İspanya’da olduğu gibi Meksika’da da sağcı toprak ağalarını destekleyen gerici bir politik güç olarak algılanıyordu. Bu doğrultuda papaz kıyafetleri giyilmesi yasaklandı ve genel olarak da Katolik kilisesinin haklarına kısıtlamalar getirildi. Bunun da ötesinde Meksika toprakları, 1939 sonrasında İspanyol Cumhuriyetçileri gibi yenilmiş dünya devrimcilerine bir sığınak oldu. “Bu sıkıntılı yıllar, toplumsal konuların ağırlık kazanmasına ve resmi binalar için duvar resimlerinin ısmarlanmasına yol açtı.”<sup>25</sup> Diego Rivera ve Jose Orozco’ nun da içinde bulunduğu sanatçılar bakanlık, hastane, üniversite ve okul gibi binaların geniş duvarlarına baskı altındaki Meksika’ nın geçmişi ve geleceği konulu tarihsel sahneler yaptılar. Ulusun ruhuna biçim veren bu sanatçılar toplumlarıyla birlikte ve toplumları için çalışan kişiler olarak tanımlanıyorlar ve önemli kişilerle bir tutuluyorlardı .

Diego Rivera’ nın toplum işçileri adlı duvar resminde, sanatçının biçimsel tavrını çok net olarak algılayabiliyoruz. Resimdeki insanların yüzlerini içinde buldukları ortam içinde keskin hatlarla betimlemiş, anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla figürlerin

<sup>24</sup> Norbert Lynton. *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş (3. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993).s.169.

<sup>25</sup> Aynı, s.169.

anatomik yapılarında değişikliklere gitmiştir. Kullandığı koyu ve kahve tonlarındaki renkler yaşanan ortamın kasvetini bize yansıtmaktadır (Resim 17).



Resim17

Diego Rivera, Devrim İşçileri, 1929. Duvar Resmi

Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, s.171.

“Orosco, sanatındaki politik yaklaşım ve sanatı halka yakınlaştırma amacıyla, öteki Meksika’ lı sanatçılarla ortaklıklar taşımaktadır. Meksika’ da ki devrim hareketi bu ressamın tümü için bir esin kaynağı olmuş, sanatlarına güç vermişti.”<sup>26</sup>



Resim 18

Jose Clemente Orozco , Zapatistas. 1931

[www.villagehatshop.com/art\\_clemente\\_zapatistas.html](http://www.villagehatshop.com/art_clemente_zapatistas.html)(10.02.2004)

<sup>26</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Yapı- Endüstri Merk. Yay., İstanbul, 1997).s.1383

Simgeci ve dışavurumcu üsluba yönelen sanatçı, Meksika kahramanlarını, ölüm ve zafer temalarını, kahramanlık öykülerini konu almıştır. Figürlerini sadeleştirerek resim yapan Orozco' nun bu tavrını grafiksel alanda yaptığı çalışmalardan aldığını söyleyebiliriz(Resim 18). Figürlerini sadeleştirme esnasında sanatçı yuvarlak hatlar değil de sert köşeli hatlar kullanmıştır. Bu biçim anlayışıyla beraber figürlerinin yapısını bozan sanatçının daha eleştirel bir yaklaşıma giren sanatı ilerleyen dönemlerde de bazı soyutlamalar gösterir.

Toplumda insan ve doğa arasına giren teknolojinin yarattığı psikoloji ise, endüstri devrimiyle insanın doğa ve madde üzerindeki denetimini gerçekleştirirken, insan ve doğayı tahribe yönelmiş ve adeta insanı tutsağı durumuna getiren bir süreç içerisine de girmiştir. Endüstrinin ve teknolojinin gelişmeye başlamasıyla bazı sanatçılarda bu doğrultuda resimler yapmaya başladılar. Erich Fromm "Espoir ve Revolution" adlı kitabında şöyle der: "Çağımızda insan için büyük tehlike ne komünizm ne de faşizmdir. Dev adımlarla yaklaşan tehlike, tamamen mekanikleşen teknolojik toplumdur".<sup>27</sup> Bu değişim içinde insan, hızla devinen dev teknolojik makinenin bir dişlisi haline dönüşmeğe başlamıştır diyebiliriz. Bu dönemde endüstrinin gelişmesi ve teknolojinin ilerlemesine paralel olarak gelişen modern kent yaşamı da sanatçıların figüratif resimlerine kaynak olmuştur.



Resim 19

Ernst Ludwig Kircher, Street, Berlin, 1913

[arthist.cla.umn.edu/aict/html/18\\_20/20EXP/SPL074.html](http://arthist.cla.umn.edu/aict/html/18_20/20EXP/SPL074.html)(29.01.2004)

<sup>27</sup> Sevim Eti. *Çağdaş Sanat* (İstanbul: Karaca Ofset, 1971).s.9.

Örnek olarak, Ernst Ludwig Kırcher bu modern dünyada “kötülük ve kalabalığı betimledi ve bunların olağan dışılığını 1914’te yaptığı sokak resimlerinde dolaylı benzetmeler gücüyle gözler önüne serdi.”<sup>28</sup> 1913-1914 yıllarında Berlin’deki sokakları ve insanlarını resmeden sanatçı ‘Sokak’ adlı resmini kızgın sinirli bir çizim üslubu ile betimlemiştir (Resim 19). Figürleri sade bir biçimde resmetmiş bu şekilde adeta kalabalık içinde yürüyen insanların hoşnutsuzluğunu dile getirmeye çalışmıştır. Figürlerin sade, ayrıntısız bir biçimde tasvir edilmesi, biçimlerinin bozulmasına neden olmuştur.

İnsanoğlunun bu dönüşüm süreci içerisinde makineleşmesinin ve gittikçe bilinçsizleşmesinin en büyük göstergelerinden bir tanesi savaş alanındaki ürkütücü gelişmelerin başlaması ve bu gelişmelerin insanoğlunu her şeye karşı güvensizliğe ve umutsuzluğa sürüklemesidir. Silah, mal ve hizmet üretiminin temel amaç haline geldiği ve bunun sonucunda her şeyin metalaştığı teknolojik toplumlarda, gittikçe pasifleşen, güçsüzleşen, mekanikleşen, yabancılaşan insan, doğal ve insancıl olandan gittikçe uzaklaştığı için umudunu kaybetmektedir.

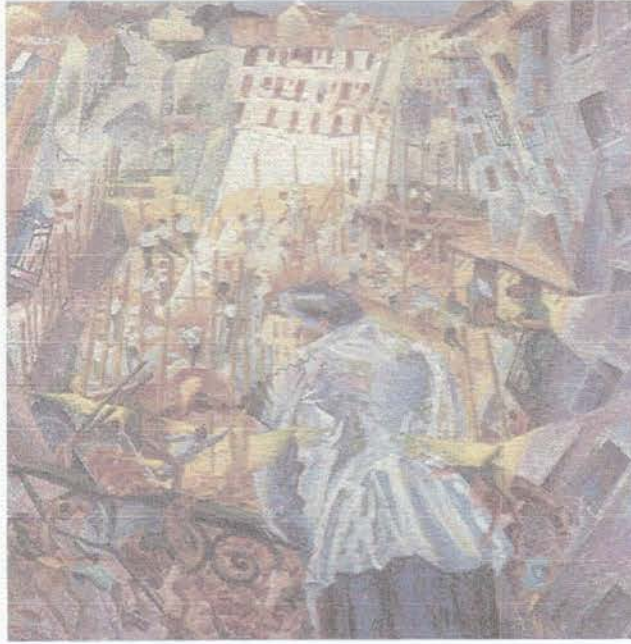
Teknoloji ve endüstrinin gelişmesiyle beraber modern kent yaşamının ritmi, hızın ve makinenin sarhoşluğu ile büyülenen bazı sanatçılar, fütürizm adı altında, yaratıcılığı kısıtlayan geleneklere karşı koyan bir akımın savunucusu oldular. Fütürizm 20. yüzyılın mekanik güç ve akımının toplanmasına karşı yapılmış bilinçli bir hareket, tepkisel bir yanıt idi. Bu akım sanatı, görünüş ve hız bakımından bir bütünlük içinde birleştirmeye yönelik ilk deneme ve anlayıştır. Bu akımın savunucularından biri olan Umberto Boccioni ‘Eve Giren Yol’ adlı tablosunda;

“kaldırım masamıza turmanabilir, sokak evimizden geçebilir, seyirci kendini tüm kalbiyle resmin ortasında bulur düşünccesini başarılı bir biçimde uygulamıştır (Resim 20).

1911’ de 100x100 cm boyutunda gerçekleştirdiği yapıtında ressamın annesi, oturduğu apartmanın balkonundan aşağıdaki caddeyi seyretmektedir...görüş açısı yönünden binaya(evc) giren ışık ve cadde gürültüsünü temsil eden formların bir parçası olarak ifade etmektedir.”<sup>29</sup>

<sup>28</sup> R.Lionel. **Eks. Sanat Ans.** Çev: Beral Madra- Sinem Gürsoy- İlhan Usmanbaş. (İst: 1984). s.69.

<sup>29</sup> Şerife Özüdoğru. **Sanat Tarihi** (Eskişehir: And. Üniv. Yayın. no:579, Temmuz 1993).s.53



Resim 20  
Umberto Boccioni, Die Straße dringt in die Wohnung ein, 1911  
Bild, Hannover, Sprengel Museum Hannover

[www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={a6bb0749-3d05-4572-9fbf-d2ced6b2c7d2}&cnt=143568&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=ie6](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={a6bb0749-3d05-4572-9fbf-d2ced6b2c7d2}&cnt=143568&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=ie6)  
(30.01.2004)

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin bu bağlamda önemi, sanata araç gereç ya da teknik açıdan getirdiklerinden daha çok sanatçının doğaya bakış ve yorum anlayışını getirmiş olmasıdır.

“Tek boyutlu insan adli yapıtında Marcuse’ un de dile getirdiği gibi, şefkat, sevgi, aşk, endişe sorumluluk gibi değerler geleneksel toplumun, teknolojik toplumlarda yok olan değerleridir Marcusu’e göre devrimci oluşumun temelinde bu umutsuzluk ve mutsuzluk vardır”<sup>30</sup>

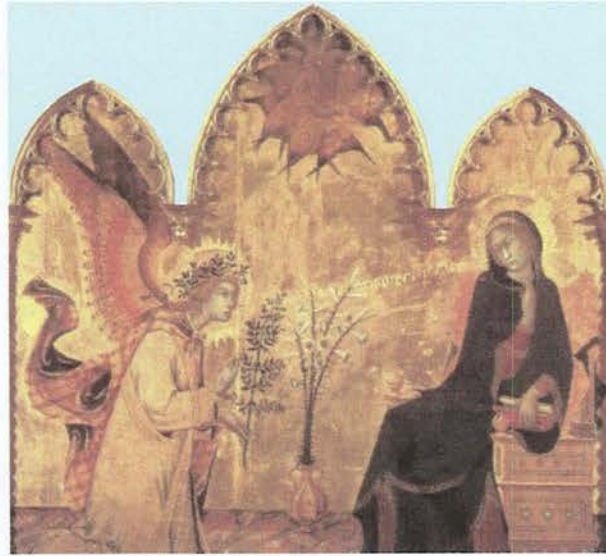
20.yüzyıl sanat akımlarında da bu umutsuzluk ve mutsuzluğun etkilerini değer yargılarına karşı savaş açan sanatçıların yapıtlarındaki biçim bozmalarında görmekteyiz.Çünkü sanat insanı, makine gibi işleyen mekanik ve salt akılcı bir varlık olarak değil, bilen, düşünen ve duyan bir varlık olarak göstermek ister.

<sup>30</sup> İbrahim Armağan, “Teknolojik Toplumlarda Yabancılaşma ve Sanat”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*. (Hacattepe Üniv. GSF. Yay. 8. Ankara).s.43.

## 1.2. Çağın Dünya Görüşünden Kaynaklanan Etkenler

Sanat ; bir dünya anlayışının ifadesi ve dünya anlayışını ifade eden dil demektir. Gerçekliği sezgisel yönden arayan ve simgelerle aktaran bir dildir. “Objeler tabiatın alanından, sanatın alanına geçtiklerinde aynı kalmazlar, kısmen, fonksiyon, biçim ve anlam değiştirirler.”<sup>31</sup>

Objelerin fonksiyon ve anlam değişimleri, çağın getirdiklerinin sanatçı üzerindeki olumlu olumsuz etkisinin ve sanatçının dünya görüşünün bir sonucu olarak sanat eserine yansır. Gerçekteki herhangi bir obje, sanatın alanına geçtiğinde, her sanat eserinde ve onu yorumlayan çağda fonksiyon, görev, ifade ve biçim değişikliğine uğrar. “Sanatçı konusu, tarzı ne olursa olsun, her şeyden önce kendini ifade eder. Sanatçı eserlerine hem fert olarak, hem de bir toplumun üyesi olarak, bir devrin temsilcisi olarak katılmıştır.”<sup>32</sup>



Resim 21

Simone Martini ve Lippo Memmi, Meryem'e Müjde, 1317-47

Floransa, Uffuzi

[www.ibiblio.org/wm/paint/auth/martini/2saints.jpg](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/martini/2saints.jpg)(11.01.2004)

<sup>31</sup> Joseph Emile Muller, **Modern Sanat**. Çev: Mehmet Toprak (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993).s.7.

<sup>32</sup> Aynı, s.98.

Bu tablo bize XIV.yüzyılın ideallerinin ve genel havasının ne ölçüde benimsendiğini göstermektedir. Resimde Cebrail adlı meleğin Meryem' i selamlamak için gökten indiği an betimleniyor. Simone Martini, yaşadığı dönemdeki yenilikçi hareketlerden haliyle etkilenererek doğa gözlemine dayalı objeleri de resimlerinin öğeleri olarak kullanmıştır. İki figür arasında bakireliğin simgesi beyaz zambaklar, Meryem'in elinde tuttuğu kitap ve oturduğu koltuk bunlara örnektir. Dönemin ressamı lirik duygu ve zarif biçimlerden hoşlandıkları için insan figürlerini olduklarından ince ve zayıf resmediyorlar(Resim 21).

“Ressamlar, figürleri bir düzene göre yerleştirme sanatını Ortaçağ geleneğinden öğrenmişlerdi. Daha önce orta çağ sanatçılarının kutsal öykülerdeki simgeleri, doyurucu bir düzenleme oluşturacak biçimde yerleştirme yöntemlerine hayran kalmıştık. Fakat biliyoruz ki bunu, nesnelere gerçek biçimlerini ve oranlarını dikkate almayarak ve mekanı tamamen unutup yapıyorlardı.”<sup>33</sup>

XVIII. yüzyılın ikinci yarısına baktığımızda Fransız ihtilali sonrası Avrupa' da özgürlükçü, milliyetçi akımlar ve toplumsal olaylar ile meydana gelen hareketliliğin, o dönemin sanat anlayışına etkisinin çok büyük olduğunu görmekteyiz. Özellikle bu dönemde Fransız ressamlar toplumsal olaylar ve insan figürlerine daha çok yer veren sanatçılar olmuşlardır. Fransa' da resim sanatında Romantizm Delacroix ve Gericault ile çok ileri bir düzeye ulaşmıştır.

“Dini ve mistik bir mahiyeti de olan anlayışın temelinde yatan duygum ve duygusallık dönemin hareketli yaşamından kaynak almakta ve değişen bir orta sınıf anlayışının yansıması olarak hareketlilik kazanmaktadır. Gizem ve yapaylıktan arınmışlığın temelini teşkil ettiği Romantik hareket içinde bilinmeyene, tarihe, tarihi olaylara, yiğitliklere, doğaya ve egzotik uzak ülkelere karşı büyük bir alaka vardır.”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> E. H. Gombrich. **Sanatın Öyküsü**. Çev: Erol-Ömer Erduran.( İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999). s.212.

<sup>34</sup> Engin Beksaç, **Avrupa Sanatı**(İstanbul: Troya Yayıncılık. 1994).s.88.



Resim 22

Eugène Delacroix. The Death of Sardanapalus. 1827-1828.

Oil on canvas. Louvre, Paris, France.

[www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix39.html](http://www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix39.html) (11.01.2004)

Romantizm' in beğenilen konularından olan, Delacroix' in 'Sardanapal' ın Ölümü' adlı tablosu tarihsel bir konuyu anlatmaktadır(Resim 22). Kralın cariyelerini düşman eline geçmemeleri için öldürttüğü bu sahnede büyük bir soğuk kanlılıkla yatağına uzanıp olanları izlediği tasvir edilmektedir. Renkler desene egemen, ışık oldukça kuvvetli fakat kimi yerlerde az kimi yerlerde çok kullanılmıştır. Resimde yer alan erkek figürlerin kas yapıları abartılarak dehşet sahnesinin etkisi bir kat daha arttırılmıştır. Kadın figürlerinin hatları da iyice yumuşatılarak masumiyetleri ön plana çıkartılmak istenmiştir.



Resim 23

Théodore Géricault. The Raft of the "Medusa". 1818-1819.  
Oil on canvas. 490 x 720 cm. Louvre, Paris, France.

[www.abcgallery.com/D/david/gericault4.html](http://www.abcgallery.com/D/david/gericault4.html)(11.01.2004)

Bir diğer örnek olarak da Gericault ;

“sanat ve veri becerilerini, gücünü, yaşadığı günlere aktararak romantik nitelikteki Medusa’ nın Salı tablosunu meydana getirmiştir. Tabloda aktüel bir konu işlenmiştir. Medusa isimli vapur bir kaza sonucu batmış, yolcuların bir bölümü bir sal üzerinde, açık denizde günlerce kurtuluş saatinin gelmesini beklemiştir. Bu arada ölenler, denize dökülenler olmuştur. Kamuoyunda pek büyük yankılar yapan bu olay romantik bir sanatçıyı ilgilendirebilecek niteliktedir. Eser böylece doğmuştur. Tabloda sal üzerinde umutsuzlukla çırpınan insanlar görülmektedir. Ağır ve koyu semanın denizle birleşmesi dramatik ifadeyi bir kat daha güçlendirmektedir. Bu büyük tabloda her şey koyu yeşille karışık kahverengi, anatomik detaylardaki görüntüler, ışık çelişkileri tasvirdeki umutsuzluğu kuvvetlendiriyor.”<sup>35</sup>(Resim 23)

20. yüzyıl hızla değişen ve gelişen akımlarıyla çok hareketli bir görünüm vermektedir. Sanat tarihinde en fazla akımın yer aldığı bu yüzyıldaki sanat akımlarının

<sup>35</sup> Cahid Kınay. **Sanat Tarihi** (Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 1993).s.157-58.

tek ortak noktası hepsinin çağın hızlı yaşam biçimi ve hızla yükselen teknolojik seviyesiyle bağlantılı olarak yeni ifade biçimleri arayışında olmasıdır.

“XX. Yüzyıl önceki yüzyılların sanat anlayışından farklı bir biçimde görünen gerçek veya gerçeklerin ifadesinden çok ifade edilemeyen şeylerin ve görünmesi mümkün olmayan etkileşim öğelerinin bir yansıma aracı olarak kullanılmasını esas olarak kabul etmiştir.....Görselliğin bir anlaşılabilirlik ve anlatımcılıktan sıyrıldığı 20. yüzyıl sanatı kendi gerçeğini kendi teorik ve metodik eğilimleriyle ifade etmek isteğindeki değişik akımların değişik tarzlarıyla sunulduğu bir arayış ve araştırma ortamında kendini bulmaktadır. 20. yüzyılın gerçeği çağın yaşamına etkin olan teknoloji ve bu teknolojiye bağımlı olan hız ve devrimin gücüdür.”<sup>36</sup>

20. yüzyılın sanat anlayışı bireyselliği alabildiğince serbest bıraktığı için ortaya çıkan bu yeni sanat eserleri bazen kendi toplumu tarafından da algılanamıyordu. Bu yüzyıl sanatı anlamlar üzerine kurulu olmadığı ve toplumsal anlam dizgelerini uygulamaktan kaçınma eğilimi içinde olduğu için tanımlanamazlık ve anlaşılamazlık eğilimi gösteren eserler yaratma eğilimindeydi.

Her çağ kendi gerçekliğini beraberinde oluşturur. Bu gerçeklik toplumun bütün kesimlerindeki bireylerden, bütün toplumu ve o toplumu oluşturan bireylerin düşünsel ve görsel bütün değerlerini kuşatır. Sanat eseri de bu kuşatmanın içerisinde yer alır. Çağın gerçekleri, o çağın sanatıyla etkileşim içerisinde olup, o çağın düşünsel ve eylemsel durumlarını yansıtır.

“ Sanatta gerçekliğin özünü belli bir nesnel gerçekliğin tanınması sayarsak, bu gerçekliği sadece bizim duyarlılığımızın dışında varolan bir iç dünyaya indirgeyemeyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına varolan şey maddedir. Oysa gerçekçilik insanın yaşantı ve anlayış yeteneği ile katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. Manzara resmi yapan bir ressam, fizikçilerin, kimyacıların, biyoloji uzmanlarının bulmuş olduğu doğa yasalarına uyar. Oysa sanat olarak ortaya koyduğu resim kendi başına varolan doğa değildir. Kendi duyularının, kendi yaşantılarının aracılığıyla görmüş olduğu bir manzardır. O ressam, dış dünyayı kavrayan bir duyu organının sadece yardımcı bir parçası değil aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın, bir ulusun insanıdır. Ressamın bütün bu özelliklerinin, yaradılışının ve kişiliğinin manzarayı görüşü, yaşayışı ve çizişini belirlemede büyük payı vardır. Bütün bu öğeler birleşerek ağaçların, kayaların, bulutların, ölçülüp tartılabilecek şeylerin toplamından daha geniş bir gerçeklik yaratırlar. Bu gerçeklik az çok sanatçının bireysel ve toplumsal görüşünü , çevreyle olan ilişkisini belirler. Bu

<sup>36</sup> Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*(İstanbul: Troya Yayıncılık. 1994).s.115.

gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır. Yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır.”<sup>37</sup>

Kandinsky, “Her sanat kendi çağının çocuğudur.”, der. Çünkü her sanat eseri, yaşadığı çağın imgeleriyle yüklüdür ve o çağın kültürel, bilimsel gerçekliğiyle etkileşim içerisindedir. Bu etkileşim içerisinde sanatçı, çağının gerçekleri, misyonları ve imgeleri tarafından kuşatılmıştır ve bu kuşatmanın içerisinde biçimsel anlayışlar, biçim deformasyonları da birer öge olarak vardırırlar.

Sanat eserinin oluşumunu nitelik ve nicelik yönünden etkileyen etmenlerin başında; sanatçının yaşadığı çağ ve çağının özellikleri gelir. Bunlar toplumsal koşulların durumu, toplumsal yaptırımların niteliği, sanatçının yaşama biçimi, bilgi donanımı, düşünsel yönü ve kişisel arzuları, kendini yetiştirme biçimi , psikolojik, ruhsal yapısı, yaşadığı ülkenin sosyo- ekonomik durumu, din, gelenek- görenek, bilim, ülkenin sanat politikası ve dünya sanatıyla ilişkisi gibi etmenlerdir. Ayrıca sanatçının yaşadığı çağda dünya sanatının gelişimi, sanatçının bu gelişmeden ne derece etkilendiği, bu gelişme ve bu değişimdeki rolü, ifade gücü ve olaylar karşısındaki birey olarak duyarlılığı da önemli etmenler arasındadır.

Yukarıda bahsedilen etkenlerle kuşatılan ve bir yerde bu etkenlerin bazında oluşan sanatın da toplumsal değişimlerdeki rolü her zaman büyük olmuştur. Burada iki yönlü bir etkileşim sorunu vardır. Çağın getirdiği değişimlerden de sanat devamlı etkilenmiş ve bu etkileşim sonucu değişime uğramıştır. Sanattaki bu değişimler biçimsel ve kavramsal değişimlerdir. Sanat tarihinin genel görüşünü bir bütün olarak ele aldığımız zaman, sanatta öz ve biçim değişimlerin eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişimlerin sonucu olduğunu görmeden edemeyiz, yeni biçimlerin eninde sonunda, yeni özü belirlediğini görürüz.

### 3. FİZYOLOJİK NEDENLER

Görme organımız olan gözümüzü fotoğraf makinesine benzetilebiliriz. Gözümüzün yapısı küreseldir. Bu nedenle fotoğraf makinesinin yapısı ile aynı değildir ve büyük farklılıklar gösterir. Gözümüz yapısı nedeniyle küresel yüzey üzerine gerçek

<sup>37</sup> Ernst Fischer. *Sanatın Gerekliliği*. Çev: Cevat Çapan. (6. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 1990).s.41.

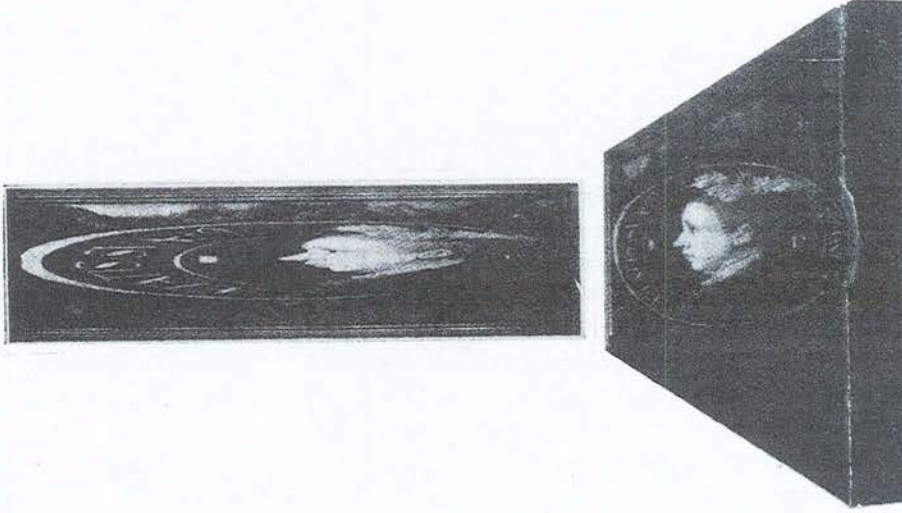
görüntüyü almakta, fotoğraf makinesi ise düzlem yüzey içerisine gerçek görüntüyü almaktadır. Sanatçı küresel yüzey üzerine aldığı görüntüyü düzlem üzerine aktardığında fotoğraf makinesi gibi bir düzlem yüzeyi üzerine görüntü almaktan ileri gidemez. İşte bu gerçek görüntünün farklılığı konik izdüşüm ile yapılmış resimlerde deformasyonu meydana getiren ana unsur olmaktadır. Bu nedenledir ki gördüğümüz gerçeklikleri resmederken fotoğraf makinesi gibi yüzeye aktaramayız yani gözümüzün gördüğü gibi resim yapmamız mümkün olamaz. Deformasyon düzlem yüzey üzerine resim yapmak zorunluluğunda olan bizler için kaçınılmazdır.

İnsanoğlu doğadaki nesnelere kendi duyularının fizyolojik yapısıyla algılar. Doğal nesnelere algılamada görme duyusunun önemi çok büyüktür. Gözümüzün çift olması, küresel yüzey üzerine görüntü alması ve görme olayının beynimizde ayrı bir merkezde değerlendirilmesi ona daha geniş bir alanı görme yeteneği sağlar.

Gözümüzü bu kadar geniş bir alanı görme yeteneğine sahip olmaktan başka, retina tabakasındaki görüntülerde meydana gelen deformasyonlarını, beynimiz görme merkezi ve hafızamız yoluyla tamamlar ve bizde o cisim deforme edilmiş haliyle değil gerçek şekliyle görürüz. Gözümüzün gördüğü gerçek görüntüyü alma ve değerlendirme imkanımızın olmayışı nedeniyle, bildiğimiz ve uyguladığımız metotlarla yaptığımız resimlerin hepsi deforme edilmiştir diyebiliriz.

Ayrıca resimde ifade etmek istediğimiz şeyi daha ön plana getirmek, büyüklük etkisi vermek ve belirli amaçlarla perspektifi daha da zorlayarak aşırı deformasyonlara baş vurabiliriz. Deformasyon bazı konularda bizler tarafından aranılan veya yapılması zorunlu olan bir konudur.

Örneğin, büyük reklam, resim ve yazılarında da bakış açısının çok dar ve eğik olmasının nedeni ile deformasyona gidilir. Ancak seyirci ağır hareket ettiği için bakış açısının hareketli olmasından dolayı yapılmak zorunda olan deformasyon bunlarda düşünülmez. Karayolları üzerinde yanlara konulan reklam, resim ve yazılar ile uçak pistlerine yazılan yazıların, hareket halinde olan kişiler tarafından okunabilir olması ve hızlı algılanabilmesi için gözümüzün okuma ve algılama zamanı ile aracın hızına göre bu yazı ve resimlerde deformasyonlara gidilmektedir. Bu yazı ve resimlerde en veya boy benzeri uzatmalar yapılarak deformasyonlara baş vurulmaktadır.



Resim24

Anonim Sanatçı (1546)  
Sanat ve Yanılsama, s.247.

Burada insanın fizyolojik algılama sınırları içerisinde “anamorfoz” olayına da değinmek gerekir. Nesnelere belli perspektifsel kurallarla yüzey üzerine aktarabiliriz. Anamorfoz, nesnelere sadece yüzeye tek bir açıdan baktığımızda algılayacağımız, perspektifsel kurallarla iki boyutlu düzlem üzerine aktarırken oluşan çarpıtılmış yada eğimli resimleri için kullanılan teknik bir terimdir.

“VI. Edward’ın on altıncı yüzyıldan kalma portresi, böyle bir anamorfoz örneğidir. Önden bakıldığında resim, tuhaf bir biçimde çarpıtılmış gözüktür; buna karşılık çerçevenin köşesine çok yakın bir noktadan olmak üzere, yandan bakıldığında, çarpıklık ansızın silinir, kafa yalnızca normal bir görünüm almakla kalmaz, fakat yerinden doğrularak havada asılı bir konuma gelecekmişçesine plastik bir görünüm kazanır. Normal bir görünüş bağlamında böylesine çarpıtılmış bir profili kesinlikle tasarımıyamadığımızdan, gördüğümüzü gözlerimize koşut bir oluşum, adeta tahtadan çözülen bir hayalet gibi yorumlarız. Sabit bir bakış açısından olmak koşuluyla, perspektif yoluyla gerçekleştirilen bir çarpıtmanın normal bir betimlemeden ayırt edilecek yanının bulunmaması sağlanabilir.” Buna karşın neden çarpıtma diye bir adlandırma kullanılır? Bunun nedeni, böyle bir betimlemede orantıların, yani tek tek bölümlerin birbiriyle oranlarının değişik olmasıdır. Bu bağlamda Platon’un, aşağıdan yukarı bakılması öngörülen heykellerinin orantılarında değişikliğe giden heykeltıraşları, nesnelere “gerçekte nasıl iseler öyle”

betimlemedikleri gerekçesiyle ne denli sert yargılamış olduğunu anımsamamız yararlıdır. Platon gibi bizim de eğilimimiz, böyle bir betimlemeyi ancak bütün orantıları değiştirmeksizin yansıtan üçboyutlu nesnelere yakıştırma yönünde olacaktır.”<sup>38</sup> (Resim24)

Sonuç olarak sanatçı yapıtlarının, incelediğimiz bu fizyolojik etkenlerden dolayı hepsinin görme olayından itibaren başlayarak deformasyona uğradığını, sonuçta ortaya çıkan eserlerinde deformasyona uğramış eserler olduğunu, en gerçekçi tavırda bile yapılan resimlerin biçimlerinin bozulduğunu söyleyebiliriz.

### 3. PSİKOLOJİK NEDENLER

Yaratıcılık, daha başlangıçta sanat konusu olmadan önce insanoğlunun ruhsal yapısıyla gerçekleşen bir işlemdir. Yalnız figüratif sanat konuları değil, en soyut yaratmalar bile, daha önceden görüntüsü ve biçimleri mevcut olan malzemeye dayanmaktadır. Seyircinin de algılama işlemi, çevredeki eşya ve olayların kavranmasını sağlayan psikolojik bir olaydır. Özellikle büyük sanat eserleri; yalın bir uyarıcı olmaktan çok, karmaşık ve kavranması zor, değişik sembollerle zenginleştirilmiş ürünlerdir. Eserde beliren kültür faktörünün ağırlığı, izleyici tarafından çözümlenirken, tabiattaki nesnelere nelerin eklendiği, nelerin abartıldığı veya vurgulandığı dikkatle ele alınmalıdır.

Çevremizde dikkatli bir gözlem yaptığımızda, hoşumuza giden, sevdiğimiz ve değer verdiğimiz nesnelere kesinlikle olmuştur. Fakat bu nesnelere bazen de gözümüzde canlandırdığımız görüntü güzelliğine sahip değildirlere. Örneğin,

“kendini halkın önünde yüceltebilmiş bir kral dindar bir toplumun gözünde ve kalbinde tanrılaşmış bir Meryem Ana, toplumunu felaketlerden kurtarmış, zafere ulaştırmış bir kumandan yada devlet adamı, seven bir insanın gözünde sevgilisi her zaman hayalde yaşatılabilecek ideal bir yüz ve vücut güzelliğine sahip olamamaktadır. Bu durumda, böyle önemli değerlere sahip bir halkın sanatçısı, gözünde büyüttüğü, sevip saydığı, minnet ve şükran duygusu içinde olduğu kralını, muzaffer kumandanı, devlet adamını, çelimsiz vücutlu ve ona layık görmediği bir çevre içinde göstermeye gönlü razı olamamaktadır. Zaten milletin değerlerini biçimleyen yada sevgilisini resmeden sanatçı, o gözünde büyüttüğü insanı, çelimsiz, kaba, lalettayin bir fizik görüntüsü içinde

<sup>38</sup> E. H. Gombrich. **Sanat ve Yanılsama**. Çev: Ahmet Cemal. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992).s. 246.

resmedemez. Resminde yaptığı figüre, onun için kendi gözünde yarattığı güzellikleri de ilave eder.”<sup>39</sup>

İnsan sevdiğine hiçbir çirkinliği yakıştırmaz ve ona toz kondurmaz. Anne, baba, sevgili tamamen gözünde güzeldir yada onları hayalinde güzel kılar. Sanatçı kompozisyonlarını kurarken bazen bu değer verdiği, sevdiği şeyleri de yüzeye aktarır. Hayalinde canlandığı güzellikleri ekleyerek resmetmek durumunda kalır. Aynı zamanda sanatçı oto portresini yaparken bu bahsettiğimiz konulardan dolayı beğenmediği yönlerini fazla detaylı bir biçimde yüzeyine aktarmak istemez. Bunlarla birlikte sanatçı ifadeyi arttırmak için biçimsel tavırla beraber renk kullanımını da çok iyi planlar. Geometrik şekillerin, çizgilerin, noktaların psikolojik etkileri olduğu gibi renklerinde oldukça güçlü psikolojik etkileri vardır.



Resim 25

Raffaello, Granduca, Meryem' i (1505 Dolayları)

Ahşap Üzerine Yağlıboya, 84x55 cm ,Palazzo Pitti, Floransa

[www.abcgallery.com/R/raphael/raphael19.html](http://www.abcgallery.com/R/raphael/raphael19.html)(28.10.2003)

<sup>39</sup> Adnan Turani ve Diğerleri. **Sanat Üzerine** (No.3. Ankara: Hac. Üniv. Güz. San. Fak. Yay. 1985).s.98.

Renklerin sevilip sevilmemesi, uyarı etkilerinin farklılığı, psikolojik olarak etkilenme sonucunda olur. Sanatçı, rengin psikolojik etkisinden de yararlanarak, kullandığı nesnelere uygun olarak renk seçiminde bulunur. Çok iyi renk bilgisine sahip olan sanatçı, sanat yapıtlarında renkle ilgili sınırsız kompozisyonlar oluşturur. Eleştirmen rengi, kendi psikolojik güdülenmelerinden çok, sanat yapıtının içindeki psikolojik atmosferi ve bütünü bir parçası olarak görmelidir. Bu durumda renk kullanımı, algısal amacına ulaşmış olur.

Örneğin; Ortaçağ resimlerinde Meryem Ana' nın giysisi hep mavi ya da yeşil renkte betimleniyordu. Rengin psikolojik yönü kullanarak mavi ve yeşilin inançsal bir etkiye sahip olduğu ve saflığı, temizliği, bakırlığı simgelediği biliniyordu(Resim 25). Renk bu yüzyıllarda psikolojik araç durumundayken, zamanla sanatta amaç konumuna geçmiştir.

Buraya kadar toplumun alışkanlıklarını ve inançlarını kendisinde o toplumun içinde yaşayan sanatçının eserlerinde aldığı tavırları belirlemeye çalıştık. Fakat toplumun tavrının dışına çıkan sanatçılar da tabi ki olmuştur. Buna örnek olarak Carravaggio'nun Aziz Matta resmini verebiliriz;

“bir Roma kilisesinin sunak masasına(altarına) konmak üzere kendisine bir Aziz Matta tablosu sipariş edilmiştir. Aziz incili yazarken betimlenecek ve İncillerin tanrının sözü oluşunu kanıtlamak için Aziz' in yanına esin perisi bir melek konulacaktı. Ciddi ve uzlaşmaz bir genç olan Carravaggio, Aziz Matta' yı hiç beklenmedik bir anda bir kitap yazma olayıyla karşı karşıya gelen yaşlı ve yoksul bir emekçi, basit bir halk adamı olarak tasarlamaya çalıştı. Böylece de, koca bir kitabı kabaca tutmaya çabalayan ve alışmadığı yazma eylemi nedeniyle tedirginlikte alnını çatan, ayakları çıplak ve kirli, başı kel bir Aziz Matta çizdi(Resim 26). Yanına da hemen o an yüksekte inip, öğretmenin küçük öğrenciye yaptığı gibi yumuşakça, Aziz'in elini yöncten körpe bir melek koydu. Carravaggio, tabloyu ilgili kiliseye teslim ettiğinde, halk bunu Aziz' e karşı bir saygısızlık sayınca ortalık birbirine girdi. Tablo geri çevrildi ve Carravaggio bir yenisine başlamak zorunda kaldı(Resim27). Başına başka bir belanın gelmesini önlemek içinde, melek veya azizlere değin en geleneksel kalıp düşüncelere özenle bağlı kaldı. Kuşkusuz yine iyi bir tablo koydu ortaya, çünkü Carravaggio tabloyu elinden geldiğince canlı ve ilginç kılmaya çalışmıştır. Ama bu ikinci tablonun ilkine göre, daha az içten, daha az tutarlı olduğunu da duymamak olanaksızdı.”<sup>40</sup>

<sup>40</sup> E. H. Gombrich. **Sanatın Öyküsü**. Çev: Erol-Ömer Erduran.( İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999).s.12.



Resim 26

Carravaggio, Aziz Matta, 1602

Yağlı Boya, 223x183 cm

Friedrich Museum' da bulunan bu yapıt bugün yok olmuştur.

E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, s.30.



Resim 27

Carravaggio, Aziz Matta, 1602

Yağlı Boya, 296,5x195 cm

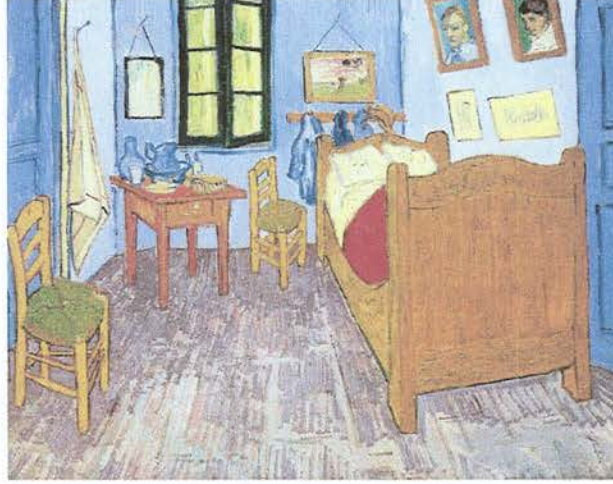
S. Luigi dei Francesi Kilisesi, Roma

E.H.Gombrich Sanatın Öyküsü,s.31.

Sanatçı psikolojisinin resimsel biçimlemelerdeki etkisine, Vincent Van Gogh'un resimleri örnek olarak verilebilir. Bir Protestan papazının oğlu olan Vincent Van Gogh altı çocuklu bir ailenin en büyük oğluydu ve kendisinden bir yıl önce doğan ve hemen sonra ölen aynı adlı kardeşinin anne ve babası tarafından idealleştirilmesi ve bütün isteklerini Van Gogh' ta aramaları gün geçtikçe belirginleşen bir baskı unsuru oluşturmuştu. 1869' tan 1876 yılına kadar sanat galerilerinde çalıştı. Bu süre içinde birçok sanatçıyla tanıştı. Sonrasında Brüksel' de bir rahip okuluna girdi. Aslında O, başlangıçta sanatçı olmayı hiç düşünmemişti. Ama ileride yaşayacakları ve duygusal devinimleri hayatının belirleyicisi olacaktı.

1878' de rahip okulu tarafından altı aylık bir süre için Borinage' de ki kiliseye görevli olarak gönderildi. Ama maden işçilerinin sefaletine tanık olduğu bu yerde, görev süresi tam bir başarısızlıkla sona erdi. Onun dine olan yakın ilgisi hemen bütün

resimlerinde sezilir. Bu dinsel inanç alışılmış anlamda Hıristiyan'ca bir tutum değildir. Daha çok bu onun, insanın ve doğanın içindeki yaratıcı güce olan inancıdır. Bu yaratıcı güce olan inancı Vincent'ın resimlerinde çok belirgin olan ışıkla betimlenmiştir.



Resim 28

Vincent van Gogh. Van Gogh's Bedroom in Arles. Saint-Rémy. September 1889.

Oil on canvas. Art Institute of Chicago, Chicago, IL, USA.

[www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh51.html](http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh51.html)(11.12.2003)

Vincent Van Gogh kendisiyle direkt ilişkide olduğu nesnelere, kişileri, mekanları tuvaline aktarmıştır. "Vincent'in Yatak Odası" resminde kendi odasını resmetmiştir(Resim 28). Bu oda onun yalnız kalıp sığındığı bir yerdir ve dolayısıyla onun için çok önemi vardır. Odasını resimlerken müthiş bir duyarlılıkla aktarmıştır. O sarı tonlar içinde bu odada dinlenmeyi arıyordu. Belki de dinlendiği yorgunluğunu attığı uyku anında huzura kavuştuğu yatağıydı. Pencereden dışarıyı dahi görmek istememişti. Pencereyi güneşin ve yüceliğin rengi sarı ve doğanın saflığın ve sessizliğin rengi yeşile boyamıştı. Vincent Van Gogh bu odayı olduğu gibi kabul etmiştir yani resim için özel bir düzenlemeye girmemiştir. Ancak resimde, bu yatak odasında beyninde oluşturduğu o özgürlüğü tanıtmıştır. Vincent Van Gogh, öylesine yaratıcı bir çılgınlığı yaşamıştır ki, yalnızca ışınlarını saçan güneşi değil, hiç kimsenin dikkat çekecek değerinde bulmadığı sıradan dinlendirici ve yalın şeyleri resmetme gereksinmesi de duymuştur.

Vincent'in kendi yatak odasını resmederken içinde bulunduğu psikolojik durumu onun içinde bulunduğu toplumun çelişkilerini yaşıyordu. O hayatı acı çekmek olarak

görmüş, dış dünyadan üzerine gelen bu baskıyı odasına götürmüş, tuvale aktarırken bilinçaltından gelen bir istekle bunu, üzerine gelen bozuk perspektifle deformeye uğramış dört duvarla noktalamıştır.

Her insan farklı yaşam ve hayat koşulları içerisinde büyür ve gelişir. Ailesinin, eğitiminin, doğumdan meydana gelen yada kaza sonucu ortaya çıkan sakatlıkların, kendisini etkileyen toplumsal olayların, dinin vb. etkilerin, ruh hallerinin değişmesi yada gelişmesinde büyük rolü vardır. İşte sanatçılarda bu faktörlerin etkisi altında kalır ve yapıtlarında da ister istemez o anki ruh hallerinin yansıması görülebilir. Sanatçılar bu ruh halleri içerisinde nesnelere daha farklı algılayıp tuvallerine nesnelere doğadaki görünüşleriyle değil de kendi görmek istedikleri gibi yansıtırlar. Bu kendi görmek istedikleri gibi yansıtma işlevini de yaparken doğal olan görünüşe sadık kalamadıkları için ister istemez resimlerini yaptıkları nesnelere biçimlerini bozarlar.

## 5. SOSYAL VE KÜLTÜREL NEDENLER

Sanat tarihi boyunca figüratif resim dilinde , sanatçıların bilimsel araştırmalarında deformasyona yönelimin nedenleri arasında hiç kuşkusuz ki sosyal ve kültürel etkenler önemli bir yer tutmaktadır. Gerçeklikteki herhangi bir obje sanatın alanına girdiğinde, her sosyal- kültürel çevrede sanat eseri farklı yapılanmalar ve farklı yorumlar içerir. Çünkü her sosyal ve kültürel çevre kendi gerçekliğini beraberinde oluşturur.

“Sanatçıda konusu, tarzı ne olursa olsun, her şeyden önce kendini ifade eder. Fakat sanatçı eserlerine hem fert olarak hem de bir toplumun, bir kültürün üyesi olarak, bir devrin temsilcisi olarak katılmıştır.”<sup>41</sup>

Bu gerçeklik toplumun bütün kesimlerindeki bireylerden, bütün toplumu ve o toplumu oluşturan bireylerin düşünsel ve görsel bütün değerlerini kuşatır. Sanat eseri de bu kuşatmanın içerisinde yer almaktadır. Bütün sosyal- kültürel yapılanmalar o çağın sanatıyla etkileşim içerisinde olup o kültürün düşünsel ve eylemsel durumlarını yansıtır. O halde kültürü en basit tanımıyla, toplumların geçmişten devraldıkları ve kendilerinin de katkıda bulunarak sonraki kuşaklara aktardıkları, maddi ve manevi değerlerin, öğelerin

<sup>41</sup> Joseph Emile Muller, **Modern Sanat**. Çev: Mehmet Toprak (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993).s.98.

toplama olarak tanımlarsak, sanatta bu kuşatmanın içerisinde. Yani her çağı kendi maddi ve manevi değerleri, bu değerlerle örülü sosyal çevresi ve sosyal- toplumsal ilişkileri belirler. Toplumsal olayların, maddi ve manevi değerlerin değişimiyle çağın niteliği de değişir. Sanat kuramcısı Plehonov' a göre de " sanat bir çağın toplumsal oluşlarına bağlıdır."<sup>42</sup> Toplumsal oluşlar ve toplumsal gerçekler, toplumun kültürünü ve toplum bilincini belirlediği için sanat her çağda ait bulunduğu kültürün, sosyal çevrenin ve çağın gerçekleri ile sanatçı kişiliğini içeren bir yapıya sahip olmuştur. Sanatçı içinde yaşadığı sosyal- kültürel çevrenin ve çağının gerçeklerinden ayrı bir yaşantıya sahip değildir. Burada sanatçının bireysel özellikleri onu farklı kılar. Doğal yetenekleri, keskin gözlemleri ve sağlam yorumlarıyla gerçeği diğer insanlardan daha yoğun yaşar ve aktarır. "Sanatçının özelliği kendi yaşantısının yanı sıra yaşadığı çağda ve sınıftaki öbür insanların yaşantılarından bütün bütüne değişik olmasına değil bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır."<sup>43</sup>

" Sanatta gerçeğin özünü belli bir nesnel gerçekliğin tanınması sayarsak, bu gerçekliği sadece bizim duyarlılığımızın dışında varolan bir iç dünyaya indirgeyemeyiz... Gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneği ile katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar...Ressam dış dünyayı kavrayan bir duyu organının sadece yardımcı bir parçası değil, aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın bir ulusun insanıdır."<sup>44</sup>

Bir kültürün üyesi olan ressamın bütün özelliklerinin, yaratılışının ve kişiliğinin manzarayı-figürü görüşü, yaşayışı ve çizişini belirlemede büyük payı vardır. "Sanat eseri bir insanın bilincinde aracısız olarak doğar, anlam kazanır. Toplumun ya da içinde yaşadığı dönemin genel kültürüyle birleşerek gelişir."<sup>45</sup> Şimdi bizim asıl belirtmemiz gereken figüratif resmin deformatik oluşumuna neden olan, onu yönlendiren ve nitelendiren etkenlerin neler olduklarını kavramaya çalışmaktır.

Sanat eserinin oluşumunu nitelik ve nicelik yönünden etkileyen etmenlerin başında, toplumsal koşulların durumu, toplumsal yaptırımların niteliği, yaşama biçimi,

<sup>42</sup> Georgi V Plehanov. *Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri*. Çev: Asım Bezirci (İstanbul: Evrensel Basım Yay.)s.40.

<sup>43</sup> Aynı, s.40.

<sup>44</sup> Ernst Fischer.*Sanatın Gerekliliği*. Çev: Cevat Çapan. (6. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 1990).s.41.

<sup>45</sup> Nazan-Mazhar İpşiroğlu. *Sanatta Devrim* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993).s.35.

ruhsal yapı, sosyo-ekonomik durum, din, gelenek-görenekler, inançlar, bilgiler, kurallar, sembeler vb. manevi kültür özellikleri gelmektedir.

Örneğin batı kültüründe, Ortaçağ kültür yapılanmasıyla, Rönesans kültür yapılanmasını manevi öğeler bağlamında karşılaştırdığımızda, tamamen dinsel bir etkinin içinde olan Roman ve Gotik sanatının, Rönesans'la beraber tamamen değiştiğini gözlemleriz. Bir kültür hareketi olarak başlayıp, bir çok alanda yeni arayışların ortaya çıktığı Rönesans'la birlikte, doğanın incelenmesi ve doğa ile sanatın ayrılmazlığı önem kazanır. Heykelde anatomi, resimde perspektif ve Leonardo da Vinci ile sfumato tekniği, edebiyatta gerçekçi toplumsal çevrenin betimlenişi ön sıraya geçer. Toplumsal ve kültürel yapının değişimi, Rönesans anlayışına bir tepki olarak doğan Maniyerist dönemde ise, Gotik' in dini duygusu sanki yeniden görülür. Dini duygu ile klasik anlayış karışır. Böylece Hıristiyanlığın yüceltme duygusu reformasyona bir tepki olarak dirilmeye başlar. Resim sanatında figürler yer yer gölgenin içine girer ve deformasyona uğrarlar.



Resim 29

François Rude

The Departure of the Volunteers of 1792 ("La Marseillaise")

arthist.cla.umn.edu/aict/images/18\_20/RMS-000/512/012.jpg (25.01.2004)

Yine manevi değerler içerisinde inceleyebileceğimiz ülküsel kültürün sanatçı ve yapıt üzerindeki etkisi de oldukça büyüktür. Bir toplum ile o toplumun bireylerinin aynı ortam içerisinde buluşması, aynı gelecek anlayışı içerisinde olması olarak tanımlayabileceğimiz ülküsel kültürde, sanatçı bir devrin, bir ülkünün temsilcisi olarak sanat yapıtını üretir. Sanatçıların ülküsel anlayışının ifadesinde, anlamı ve etkiyi güçlendirmek amacıyla figüratif abartmalara yöneldiğini gözlemleyebiliriz.

Örneğin Meksika kültüründe incelediğimiz Diego Rivera' nın "Devrim İşçileri" (Resim 17) adlı yapıtı toplumsal bir yöneliş olan devrimi nitelendirdiğinden önemli bir yer teşkil eder. Yine François Rude' un Paris'teki Zafer Takı' nın (Resim 29) güney- batı cephesinde de aynı ülküsel tavra tanık olmaktadır. "Sanatın en önemli görevlerinden bir başkası da kişileri, toplumları yüreklendirmeye, coşturmaya, yüceltmeye çalışmak; bu arada geride kalmış başarıları, zaferleri yukarıdaki amaçlarla bilinçlere yerleştirmek"<sup>46</sup> Rude' un bu yapıtı bu alanda başarılı örneklerden birisidir.

Sovyet Sosyalist kültürel yapı ve Marksist ideoloji çevresinde, Sosyalist Realizm sanat anlayışında da, sanatçıların ülkelerindeki gelişmeleri ve sınıfsız bir topluma geçiş düşüncesini figür anatomilerinde yapılan abartılarla yansıttıklarına tanık olmaktadır.

Sanat eserinin oluşumunda önceki konularda ifade edilen sanatçı bireyselliğinden ve manevi kültür öğelerinden kaynaklanan etkenlerin yanında maddi kültür öğeleri de oldukça önemli bir yer tutmaktadır. İnsanın doğaya egemen olma ölçüsü olarak tanımlayacağımız maddi kültür öğelerini insanların yaşamları boyunca toplumsal gelişme süreci içerisinde gerçekleştirdiği tekniği, araç ve gereçleri oluşturur. Hiç kuşkusuz ki insanoğlu her alanda olduğu gibi, sanatını uygularken ve sergilerken de bir takım araç ve gereçlerden yararlanmaktadır. Bu araçların niteliği, içinde bulunduğu teknik gelişim ve değişimiyle paraleldir. Günümüzde değişik bir çok kullanım alanına sunulan büyük üretim kabiliyeti ile kullanım alanına giren yapay maddelerden polyester, akrilik, fiberglas, metal alaşımlar, plastik çeşitleri ve silikon gibi yeni malzemeler, kinetik ve kibernetik sanatta rastladığımız mekanik, hareket edebilme kapasitesine sahip materyaller, motorlar, bilgisayarlar, elektronik sistemler vb. gibi bir çok malzeme ve alette sanatın kullanım alanına girmiştir. "Yüzyılımızın ikinci yarısında 1960' lı yıllara gelindiğinde sanatta geleneksel anlatım biçimleri ve araçları yerine

<sup>46</sup> Bülent Özer, **Kültür Sanat Mimarlık** (3. baskı, İstanbul:Yapı End.Merk.Yay., 2000).s.26.

biyolojik ve teknolojik ağırlıklı iletişim araçlarının kullanıldığı bir biçim değiştirme gözlenir.”<sup>47</sup>

Fakat bizim burada asıl incelemeyi amaçladığımız şey, maddi kültür öğeleri olarak nitelendirilen bu araç ve gereçlerin figüratif resimdeki etkisini ve bu etki sonucunda oluşan biçimsel değişimleri ve deformasyonu tespit etmek olacaktır. Bu tespit için farklı kültürleri karşılaştırmak yerine günümüz araç ve gereçlerinin (özellikle nükleer ve savaş alanında durmadan çoğalan)ve bu gelişmeyle paralel şehir kültürünün sanat ve sanatçılar üzerindeki etkisi olacaktır. Bu konuya en iyi örneklerden bir tanesi de Amerikan kültürü ve Amerikan sanatı olacaktır. Fakat Amerikan sanatının dışında da bütün “bu yaklaşımların tümünde gözlemlenen, kent yaşamının bütün teknolojik gelişmişliğine karşın kent insanının beceriksizliği, mekanik ve fotoğrafik yöntemlerin göz boyamacılığı, tüketim kültürünün ucuzluğu gibi imgelerin biraz alaycı bir biçimde aktarılması yada kullanılması post modern sanatın tipik özellikleri olarak görülmektedir.”<sup>48</sup>



Resim 30

Peter Dean, Kiss One 1985

Lithograph from two aluminum plates and one stone

Rives BFK, white, 22 1/2"h x 28"w

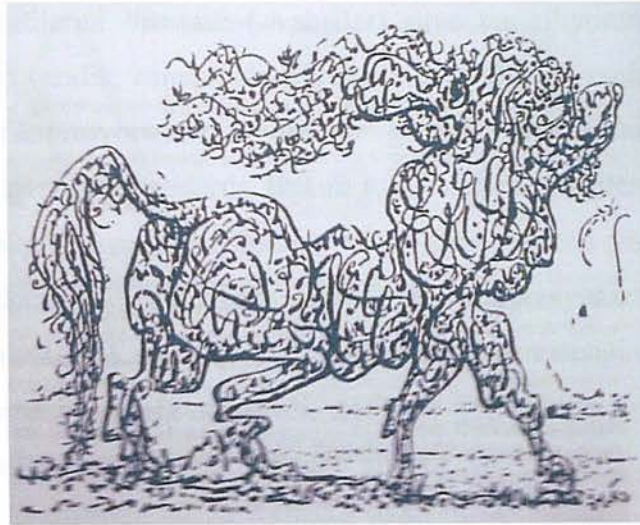
wuga.wustl.edu/islandpress/html/A018.html (29.01.2004)

<sup>47</sup> Halil Akdeniz, “Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme”, *Anadolu Sanat*, Eskişehir: Anadolu Üniv.GSF yay.sayı 3, (Nisan 1995).s.10

<sup>48</sup> Aynı, s.23.

Örneğin çağdaş Amerikan sanatçılarından Peter Dean, her tablosunda en az iki çelişik öğeyi kullanır, bir yandan yoğun ışıklı büyüleyici parlaklıkta kır görünümüleri, diğer yandan genellikle politik olmak üzere deformasyona uğramış figüratif biçimler, kent kültürünün vahşetini ve yabancılaşmasını simgeleyen görüşünü izler(Resim 30).

Ayrıca kültür sanat bağlamında, kültürel ilişkilerin sanatta doğurmuş olduğu biçimsel değişimlere de değinmenin gereği vardır. Hiç kuşkusuz ki insanlık tarihi boyunca bütün kültürler birbirlerinden etkilenmişler ve bu etkilerle yeni anlayışlar ortaya çıkarmışlardır(Resim 31). Örneğin ilk dönemlerde Yunan sanatının, Mısır sanatından etkilenmesi. Ekspresyonist sanatçılardan Vincent Van Gogh' un Japon kültürüne ait materyalleri incelemesi, Picasso'nun Afrika masklarına yönelmesi, Andre Masson' un doğu kültüründen etkilenip kaligrafik yapıtlar ortaya çıkarması vereceğimiz diğer örnekler arasında yer alırlar.



Resim 31

Andre Masson. Santor, 1944

Bülent Özer, Kültür Sanat Mimarlık, s.22.

Bütün bu etkilenmeler sanat yapıtında yeni öğelerin, biçimsel ifadelerin oluşumunu sağlarken, sanatı doğanın bir taklidini yapma olgusundan çıkararak, bir yoruma götürür. Bu yorum doğanın aynısı değil, sanatçı zihninde doğal olanın bozulduğu ve yeniden kurulduğu bir doğadır .

Ekspresyonizm, doğanın nesnel gerçeklerini vermediği gibi olayların soyut bir yanını da vermez. Fakat doğrudan sanatçının öznel duygularıdır. Sanatçının her türde heyecanlarını anlatma yoludur, bu anlatım genellikle doğal görüntülerin abartılması ve biçimlerin bozulmasıyla adeta grotesk bir etkiye yaklaşmaktadır.

James Ensor, dışavurumculara (ekspresyonistlere) öncü olan ressamdandır. Ensor'un (1860-1949) resimlerinde Flaman geleneğine uygun olarak koyu renklere ve alaycı mizaha rastlanır. İçe dönük, insanlara ve dünyaya yabancılaşan bir kişi olarak gerçeklerden uzaklaşmayı tercih eder. Toplumun yaşam biçimine, davranışlarına, ikiyüzlülüğüne karşı alaycı tutum içindedir ve bunları gülünç maskelerle ve melankolik koyu renk tasvirlerle göstermiştir(Resim 32). Bu tutumuyla Rönesans Flaman ressamlarından Bosch'un ve Brugel'in devamı gibidir.

“Çocukluğunda babasının kabuklu hayvan dükkanındaki deniz kabukları ve tavan arasına atılmış maskeler onun imgelem gücünü besleyen öğelerdendir. Ostente kentinin plajlarındaki, balolarındaki ve karnavallarındaki insanları kalabalık olarak tasvir etti. Ostente'nin gündelik yaşamı ona ve sanatına belirgin bir mizah verdi”<sup>50</sup>

Resimlerinde iskeletler, maskeler ve tuhaf giysilerin ardına gizlenmiş figürler yer aldı. Bu figürlerle çağın yalnız, umutsuz insanını göstermeye çalışmıştır. Aynı zamanda kendisinin çürüme ve ölüm korkusuyla dolu dünyasını ortaya koyar. Ruhsal durumunu düş gücünün yönlendirmesiyle açığa vurdu. “Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünümüleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular”.<sup>51</sup> Resimleri sergilere kabul edilmeyince içine kapanan ressamı halk ilgiyle karşılamıştır.

<sup>50</sup> Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ans.** Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş. (1. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi,1987).s. 74.

<sup>51</sup> R. Lionel. **Eks. Sanat Ans.** Çev: Beral Madra- Sinem Gürsoy- İlhan Usmanbaş. (İst: 1984).s.29.



Resim 32

James Ensor, The Intrigue 1911

Oil on canvas (94.62 x 112.4 cm)

[www.tigtail.org/TIG/L\\_View/TVM/X2/c.PImpressionism/ensor/M/ensor\\_the\\_intrigue.1890.jpg](http://www.tigtail.org/TIG/L_View/TVM/X2/c.PImpressionism/ensor/M/ensor_the_intrigue.1890.jpg)

(30.01.2004)

Oskar Kokoschka, daha çok yaptığı portreleriyle adından bahsettirmiştir. Toplumdaki ünlü kişilerin aksine bilim adamlarını ve meslek sahibi insanları resmeden sanatçı, resimlerinde deformatik öğelerle süslediği kişilerin dış görünüşlerini değil, o kişilerin iç görünüşlerini yansıttığını savunmaktadır(Resim 33).

“Kokoschka ...bu portrelerle ilgili olarak yazdığı yazılarda, kendisine poz veren bu kişilerin portrelerini yaparken, onların görünüşteki güvenliklerinin gideremediği bir korkuyu açıkladığını öne sürdü. ‘ Ben bu insanları tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim. ’”<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Norbert Lynton. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş (3. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993).s.43.



Resim 33

Oskar Kokoschka, Herwarth Walden' in Portresi,1910

Tual üzerine yağlıboya,100x68 cm

Stuttgart Devlet Galerisi

[www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/walden.html](http://www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/walden.html)(30.01.2004)

Ernst Ludwig Kirchner birkaç arkadaşıyla Dresden' de köprü gurubunu kuran sanatçılardandır. Bu gurup çevrelerinden, günlük yaşamdan seçtikleri konuları ruhsal durumlar içinde vermeye çalışmıştır. Kirchner' de bunlardan birisidir.

“ 1912-14 yılları arasında yaptığı resimlerde insanı yaradılışın bir parçası olarak gördü. Modern kent yaşamı deneyimleri buna tam bir karşıtlık oluşturuyordu: bir yanda yeni insana duyulan özlem ve doğal özgürlük, öte yanda modern insanın varoluşçu gerilimi, yadsınması, yalnızlığı.

Kirchner tüm bunlara tepki gösterdi; kızgın, sinirli bir çizim üslubu ve parçalanmış biçimleri kentin dinamik,telaşlı ve yapay çevresinden seçti”<sup>53</sup>

Kirchner’in resimlerinde sade bir anlatım dili vardır. Bu sade anlatım dili modern kent yaşamına karşı oluşan tepkiden doğmuştur. Bu tepki tekniğine ve bu doğrultuda biçimlerini bozduğu figürlere de yansımıştır(Resim 34).



Resim 34

Ernst Ludwig Kirchner, Variety 1907

German Die Brücke, Germany. Frankfurt am Main. Stadtische Galerie

Oil on canvas,

[worldart.sjsu.edu/VieO16570\\$12119\\*894741](http://worldart.sjsu.edu/VieO16570$12119*894741) (05.02.2004)

<sup>53</sup> R. Lionel. Eks. Sanat Ans. Çev: Beral Madra- Sinem Gürsoy- İlhan Usmanbaş. (İst: 1984).s.69.

20. yüzyılın ilk yarısında “Brücke” ve “Blauer Reiter” gibi güçlü sanatçı gruplarının yanı sıra büyük sanatçı kişilikler de görmekteyiz. Bunlar kendilerini sanatın belli kalıplarından kurtarmış, tarih ile gelişme arasındaki o gerilimli alanda, iki dünya savaşı ile sarsılarak saflığını yitirmiş bir iç dünya ile hoyrat gerçeklik arasında yar olmaya çalışmış, çok yönlü bir yenilenmeyi başarmışlardır. Böylece bugün bile geçerliliğini koruyan sanat alanları açılmış, varoluşçu yeni bir düzenleme ve yönlendirme harekete geçirilmiştir.

Ekspresyonistler kendilerini tabiatın tesirine terk etmiyorlar ve hissettiklerini resmetmek istiyorlardı. Psikolojik hayal optik hayale tercih ediliyordu. Her şey, tekrar sanatkarın mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Ekspresyonistlerin herhangi bir doğa taklidi kaygıları olmadığı için figürlerindeki biçimler son derece rahat kendi tarzları doğrultusunda biçimleniyor yani deformasyona uğruyordu.

## 2. DUYGU VE SEMBOLİK ANLATIM

Doğaya duyularıyla yönelen insan, nesnelere gerçeğini kavrayabilmek için imgeleri kullanır. İmgelerin kökeni ise zihinseldir. Gerçeğin ifade biçimini sağlayanda imgelerin sembollerle ifade edilmesidir. Bu anlam da semboller dile getirici özellik taşırlar. İnsanı hayvandan üstün tutan taraf da sembol kullanabilme gücüdür. İnsanın sembol kullanabilmesi bir yaratıcılık ifadesidir. Yaratıcı düş gücüne sahip olan ve bu düş gücünü kullanarak doğayı taklit eden insan, dünyayı sembollerle ifade eder. Bu anlamda imgelem varoluşumuzun ayrılmaz bir parçası olup doğanın aynısını birebir vermez. Örneğin;

“şair, ressam ve gravürücü Blake (1757-1827) doğa ve gerçekliği olabildiğince hor gördü; gerçek dışında sonsuz ile geçici arasında ki kendi özel aracılık rolüne uygun düşen bir “Platon Cenneti” nde yaşadı; olağan üstü hayallerin(gizli görüntülerin) transpozisyonu olan yapıtlar yarattı...Blake, eserlerinde fantastik ve doğa üstü bir dünyaya, düşüncenin (ruhun), bilinç altında doğan soylu ve korkunç biçimler halinde somutlandığı bir evrene sokar...Granville’ den itibaren ise hayvanlar

ürkütücü dönüşümlere yatkındırlar, manzara bizi bilinmeyen acayip bir dünyanın içine fırlatır.<sup>54</sup>(Resim35)



Resim 35

William Blake, The Ghost of a Flea .1819

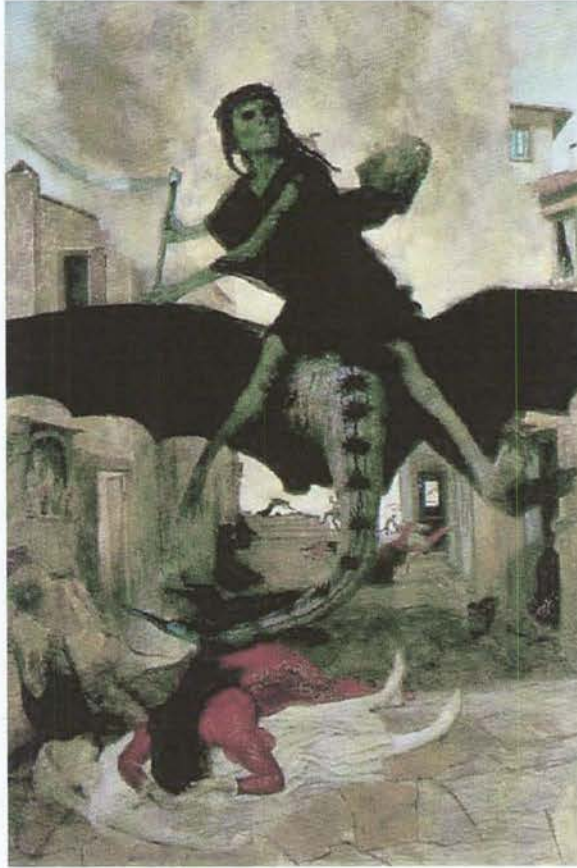
[www.tate.org.uk/britain/exhibitions/blake/blakethemes4.htm](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/blake/blakethemes4.htm)

(28.11.2003)

Arnold Böcklin'e de (1827-1901), mitolojik varlıkları ve ölüm temasını konu olarak seçmiştir.Düşsel ve mitolojik resimlerindeki gibi manzaralarında da bir gizem vardır.Doğanın duygusuzluğunu ve insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğünü resmeder(Resim 36). Simgesel yapıtlarında ruhsal durumun yansıması da gözlenir.

<sup>54</sup> Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ans.** Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş. (1. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi,1987).s.32.

“bir tablo bir şey anlatmak seyirciyi düşündürmek ve onun üzerinde bir müzik parçası gibi izlenim bırakmak zorundadır... Sembolist sanatçı ele geçmeyen gerçekliğin görünümleri arasında gizlenen şeyleri gözünün erişemediği dünyaya yani cinler, periler ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsane ve öteki dünya dünyasını, gizemcilik, bâtînilik dünyasını yorumlamadan ele geçirmeye çalışır.”<sup>55</sup>



Resim 36

Boecklin,Arnold, The Plague,1898

Tempera on wood, 149x105cm

Kunstmuseum Basel, Basle

[www.artchive.com/artchive/B/boecklin/plague.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/B/boecklin/plague.jpg.html) (11.12.2003)

<sup>55</sup> Aynı, s.30-31.

O halde sembolik form ; insanın kültür dünyasını ve iç dünyasını dile getiren bir semboller sistemidir. Buna göre dil , mitos , büyü birer sembolik formdur. İlkel insan görünmeyen ilkeleri doğanın objeleri ile birleştirir. Bu anlamda bir taş, taş olarak form taşımalarının yanında sembolik bir anlam taşıyabilir. Yine ağacın , güneşin , ayın , ateşin , suyun vs. kendi yapısının dışında sembolik anlamları vardır. Hatta eski insanlar için bu tip formların yapısı tamamen semboliktir. Çünkü temsil ettiği şey; yaşam, ölüm, korku vs. gibi tinsel duygulardır. Doğanın objeleri insan zihninde sembolleşerek yeniden yansır.

Sembolik formun sanatta ise ifade edici bir rolü vardır. Sanat bir ifade aracı olarak formu, içeriği açıklayacak şekilde ele alır. Sanatta form, imge ve içeriği taşımından dolayı farklı anlamlara sahip olup, yaşamı bizim için açıklar. O halde yaşantıyı çözüp, sezgilerle sunduğu için sanatın, sembolik özellik taşıdığını söyleyebiliriz. Ancak sanat yapısının kendisi bir sembol değildir. Çünkü sanat, başka bir şeyin yerini tutmadığı gibi kendisinden ayrı olarak var olan bir şeyi göstermez. Sembolik form olarak sanat yapıtı, tinselliğin görünüşünü ve içsel yaşamı formüle eder. Bu bağlamda sanat yapıtını dışavurumcu bir form olarak nitelendirebiliriz. Form ise nesnenin kendisini değil ardındaki tinsel değeri ifade eder. O halde tin dış formda kendini gösterir diyebiliriz.

Klasik formu inceleyecek olursak, klasik form doğanın kendisini değil ideayı amaçlar. Bu nedenle klasik form yetkin ve sınırlıdır. Örneğin Antik Dönem Yunan sanatını ele alacak olursak, Yunanlı sanatçının doğanın kendisini değil onun ötesinde, doğada olmayan idea'ları, ideal güzelliği amaçladığını ve ifade etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Yunanlı sanatçı ideal güzellik anlayışı içinde doğada var olan nesnelere birer taklidini değil (Çünkü doğada var olan her nesnenin, yaşayan her canlının kusurları olabilir), ideal olanı biçimlendirir. Örneğin Antik dönem Yunan sanatında çocuk ve yaşlı heykellerine rastlanmaz. Çünkü çocuklar henüz olgunluk dönemine gelmediklerinden, yaşlılar ise olgunluk dönemini çoktan geride bıraktıklarından ideal güzeli veremez. O halde klasik sanatta form ideanın kendisidir .

Sembolik form ise tinsel değeri ifade eder. İfade ettiği maddenin kendisi değil, arkasındaki gizil anlamdır.

“Sembolizm bilimsel ve teknik topluma, özellikle de yeni keşfedilen fotoğrafçılığın buluşlarına karşı çıkararak, madde karşısında tinselle öncelik verecektir. Bu nedenle sembolizm yandaşları, bilinci canlandıran güçlere başvurdular; maddenin ve fizik tarafından yönetilen yasaların

egemenliğine karşı savaşım verirken algıyı, düşünseli, dile getirilmemiş olanı yardıma çağırıldılar.”<sup>56</sup>

Bu nedenle sembolik formda formun değeri önemlidir. Çünkü sembolik anlamı ortaya çıkaracak olan form, sanatçı sujesi tarafından üretilen form olup, doğal formların deformasyonunu da içerir. Bu anlamda sembolik form, formun arkasındaki gizil anlamı ararken, klasik formda anlam formun kendisidir.

19.yy’da bir grup yazar ve ressam natüralist sanat anlayışına karşı bir sembolist sanat anlayışını ortaya koymuşlardı. Bu sanatçılar madde karşısında tinsele öncelik vermişler, bu dilin karşılığını da eski mitosların sanat eserlerindeki biçim dilinde bulmuşlardır. Sembolik dil yunan klasisizmine kadar bütün eski toplumların ifade biçimi olmuştur. Ancak sembolist sanat anlayışı bir görüş olarak ilk kez “sembolizm” adı altında 19. yy’da ortaya çıkmıştır. Eski ve antik toplumların sanatında bu görüş yaşamın algılanmasıyla iç içe olarak kendiliğinden vardır. 19. yy sembolizmi ise bir izm olarak rasyonalizme, pozitivistliğe karşı bir tepkidir. Kendi biçimini de egzotik kültürlerin sanat yapıtlarında aramıştır.

Sembolik formun temelinde kolay algılanabilirlik, belirgin görünüm ve sınırları belirlenmiş biçimler vardır. O halde sembolik formun doğal değişimine dayalı olup deformatik öğeler içerdiğini söyleyebiliriz. Aslında bu biçim dilini belirlemek örneğin bir klasik sanatın biçimini belirlemek kadar net olmaz, çünkü sembolik formda anlam biçimin kurucusudur. Bu anlamda öznelidir. Zaten 19.yy sembolizmi de bir biçimsel tavırdan çok düşünsel bir akım olarak ortaya çıkmıştır.

“Albert Aurter 1892 şubatında Mercure de France dergisinde yayınlanan Gauguin ya da resimde sembolizm adlı makalesinde sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlar. Sanat yapıtı şöyle olmalıdır;

ilkin düşünceli; çünkü biricik ülküsü düşüncesinin ifadesi olacaktır.

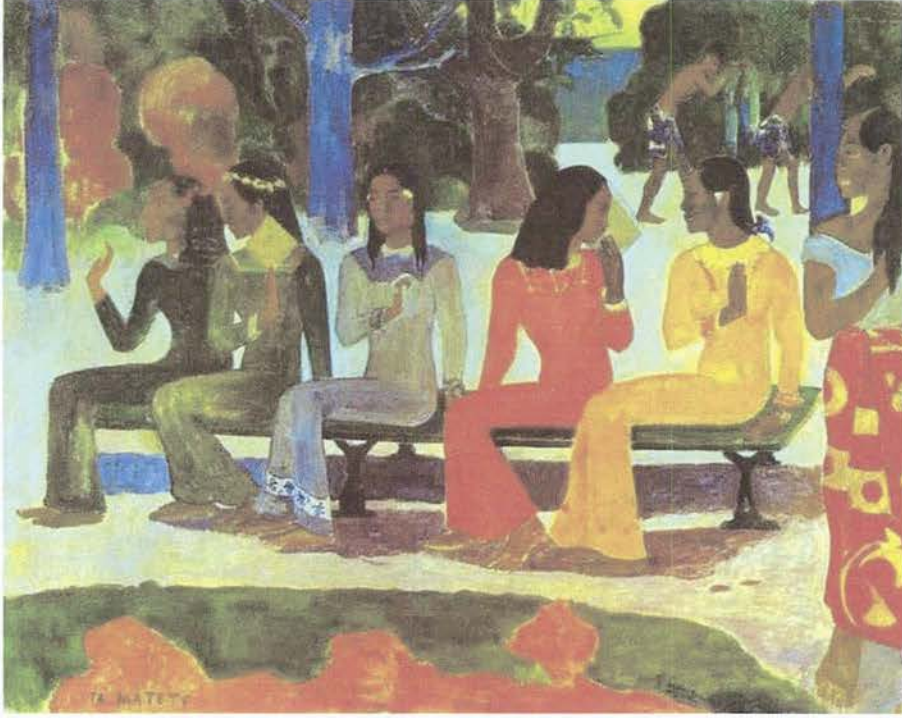
İkincisi sembolist; çünkü düşünceli biçimlerle dile getirecektir.

Üçüncüsü bireşimsel (sentetik); çünkü biçimlerini ve imlerini (işaretlerini) genel bir anlayışın biçimine göre yazacaktır.

Dördüncüsü öznel; çünkü nesne nesne olarak değil fakat öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir.

<sup>56</sup> Aynı, s.30.

Beşincisi (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır. Çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, mısırluların, büyük bir olasılıkla da greklerin ve rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel sembolist ve düşünceci olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir.”<sup>57</sup>



Resim 37

Paul Gauguin, Ta Matete. 1892

Oil on canvas. Kunstmuseum Basel, Switzerland

[www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin39.html](http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin39.html)(13.12.2003)

Yukarıdaki açıklamalar sembolik formun genel anlamda tanımlanabilmesi için oldukça açıklayıcı olmakla birlikte, sembolist sanatın en belirgin yönü dekoratif olmasıdır. Dekoratif düzenlemede peşi sıra netliği, iki boyutluluğu, ışık ve gölgenin ortaya çıkmadığı lokal alanları, açık – koyu farklılığını ve renkçi bir tavır ile figüratif deformasyonları ortaya koyar diyebiliriz(Resim 37)

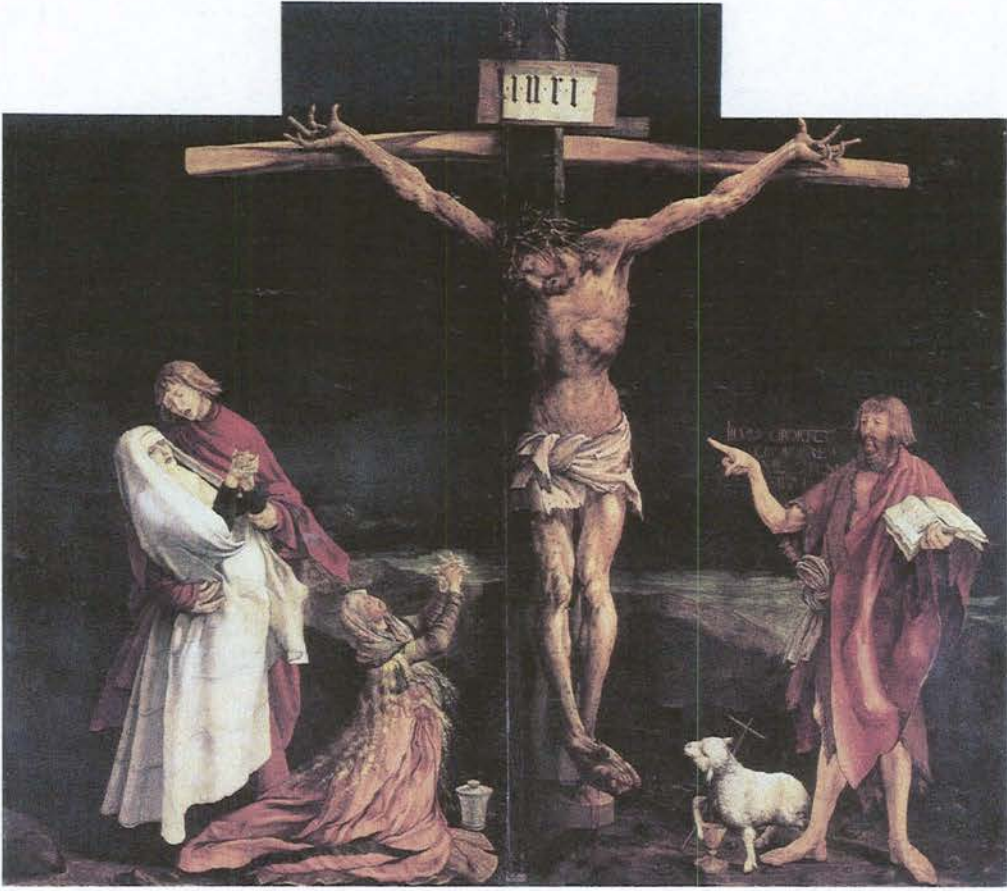
<sup>57</sup> Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ans.** Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş. (1. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi,1987).s.52.

### 3.DÜŞ VE BİLİNÇ ALTINI İFADE

Düşsel fantezilerin resim alanına girmesiyle figür deformasyonları, sayısız örnekleriyle resim sanatının önemli bir temel ögesi haline gelmiştir. Düşlerin resimle anlatılması, yüzyıllar boyunca tekrarlanmış ve sayıca zenginleştirmeyi sürdürmüştür. Sanat tarihinde, fantastik temaların din etkisi altında bile şehvet duygusuyla dolu doğa üstü bir dünyanın kapılarını, hayal gücünü aralayan çok sayıda figüratif anlamda biçim değişikliklerine uğramış, abartılmış heykeller ve resimlerle karşılaşırız . IV. Yüzyılın cinli, perili tahta oymaları, ilmi, simya ile ilgili simgeler, “St. Antony’ nin Baştan Çıkarılması” konusunu işleyen çeşitli tablolar, (Grünewald, 1515, Hieronymus Bosch, 1505 Hays, 1547 Outtrocento’ nun Hıristiyanlık uğruna ölenleri) ve fantastik oymaları bu türde çalışmaların örnekleri olarak nitelendirebiliriz.

Fantastik temaları işleyen ve bu temaların yüzeye aktarılmasıyla figüratif deformasyonlara yönelen sanatçılardan örnekler inceleyecek olursak eğer, hiç kuşkusuz ki ilk örneğimiz Hieronymus Bosch (1450-1516) olacaktır. Bosch popüler orta çağın temalarıyla çalışmıştır. Bunlar şeytan, canavar ve dehşet imgeleridir. Günlük yaşamı yalandan gözleyen, cehennem ateşinin ve karanlık zevklerin farkında olan sanatçı, küçümseyici ve erotik motiflerle dolu hayal dünyasını adeta başı boş bırakır. St. Anthony’ nin Baştan çıkarılması, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Müzikal Cehennem, Oturan Fil ve Dinleyen Orman gibi yapıtlarında şiddetli bir sanrısız vurgu ile figüratif deformasyonları görmek mümkündür.

Grünewald, Mattras (1455-1528), Colmer müzesinde bulunan tanınmış “Mihrap” resmi yapmıştır. Isenheim manastırı bir hastane idi ve sanatçı fiziksel hastalara ait en ilerlemiş ve çökmüş vakaları gözleme fırsatı buldu. Çarmıha gerilmeye ek olarak üçlü levhasında, “Yeniden Dirilme” ile “St. Onthony’nın Baştan Çıkarılması” konularını işlemiştir. Karabasan ve Öfori’nin birleştiği yerde ölçülü gerçekliği, görsel mistizm ile figüratif deformasyonları bulgulamaktayız (Resim 38)



Resim 38

Grünewald, Çarmıha Geriliş(1515)

Isenheim Sunağından Bir Bölüm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya 269x307 cm

Musée d' Unterlinden, Colmar

E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, s.317.

Dürer,Albert(1471-1528), "Onbin Hıristiyan Katledilmesi" gibi dinsel konulu resimleri kendine ün kazandırmıştır. Ancak asıl ününü bakır levhalar üzerine yaptığı oymalara borçludur. Dürer hem Luther' in, hem de Raphael' in arkadaşıdır ve zamanın hümanistleri arasında sayılabilir. Dört Büyücü, Doktorun Rüyası, Bir Kadını Taşıyan Deniz Canavarı, Apocalypse ve Melankoli adlı yapıtları düş simgeleri ve figür deformasyonları bakımından önemli örneklerdir.

Arcimboldo, Giuseppe (1527-1593), II. Maximilian ve üstücülerin dikkatlerinin onun üzerine toplanmasından sonra, sayısız uyarlamaları yapılmıştır. Arcimboldo' nun resimlerinden bazıları : Ateş, Su(1566), Yaz ve Kış(1569), hayvan yada bitki imgelerine yapılmış “allegorik” baş portreleri gerçeküstüçülere büyük esin kaynağı olmakla birlikte, figüratif deformasyonlar açısından dikkate değer eserlerdir(Resim 39).



Resim 39

Giuseppe Arcimboldo. Winter. 1573.

Oil on canvas. Louvre, Paris, France

[www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo4.html](http://www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo4.html)(07.10.2003)

Bruegel, Pieter (1528- 1569), Dünyevi yani dindışı resmin üstadı olarak bilinir. Köy kökenli olan sanatçı, üstün gözlem ile, çağının bütün hayatını sahne sahne göz önüne sermektedir. Sanatın doğrudan doğruya doğanın bir gözlemi olmadığını, sanatçının gözleme gereksinme duydukça başvurduğunu biliyoruz. “Bruegel’in

önemli özelliği, ışık- gölge unsurunda yararlanmayıdır. Bunun yanında, konunun karikatürize edilmesi için, figürleri keskin çizgilerle poz poz tespit eder.”<sup>58</sup>

Bruegel’ in resimlerinde hiçbir itibarlık yoktur. İtalya’da ki hayallerde yaşatılan ne o antik mimariye, nede güzel kadınlara, nede süslü, ideal yaşamın izlenimine rastlarız. Buna karşılık Köyde Düğün adlı resminde olduğu gibi bir masa çevresinde birasını içen köy kadın ve erkeklerini, kabaca dans eden neşeli köylüleri, öpüşen ve sevişen kaba suratlı, deformeye uğramış figürleri görürüz.(Resim 40)



Resim 40

Pieter Bruegel The Elder, The Triumph of Death (1562)

Oil on panel, Museo del Prado, Madrid, Spain

[www.abcgallery.com/B/bruegel/bruegel39.html](http://www.abcgallery.com/B/bruegel/bruegel39.html)(17.11.2003)

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), saray çevresine girmiş ve ressam olarak kralın dostluğunu kazanmıştır. Goya, yapıtlarında güçlü bir görselliğe sahip bir sanatçıdır. Bir hastalıktan sonra sağır kalan Goya, 1793 ve 1798 yılları arasında yalnız

<sup>58</sup> Adnan Turani. **Dünya Sanat Tarihi** (7. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi,1992).s. 388.

bir yaşam sürdürdü ve Caprichos adlı asitle indirme resimlerini yaptı. Fantastik şiirle vahşi toplumsal hicvi kaynaştıran sanatçı sürrealistleri etkilemiştir. “Goya’ ya göre, rüya ve sanat birbirine bağlıdır.”<sup>59</sup> (Resim 41)



Resim 41

Francisco de Goya. The Colossus. c. 1810-12.  
Oil on canvas, 116 x 105 cm. Museo del Prado, Madrid, Spain.

[www.abcgallery.com/G/goya/goya66.html](http://www.abcgallery.com/G/goya/goya66.html) (21.01.2004)

Bilinç altından doğan, madde dışı, akıl dışı düşler dünyasının görüntülerini izleyici ile bütünleştiren sanatçının eserlerinde dönemin romantik duyarlılığının ortak ve değişmez öğeleri olan belirgin mekanlardan düşsel mekanlara, akılcı bir dünyadan bilinç altının zorlanmasına değin uzanan ortak özellikleri vardır.

<sup>59</sup> René Passeron. *Sürrealizm Sanat Ans.* Çev: Sezer Tansuğ (2. Basım, İstanbul:Remzi Kitabevi,1990).

Sanatçı resimlerinde,

“kötülükleri, dehşeti, acımasızlığı ve şeytani olan duyguları gövdeye dönüştürmekte, bu duyguları insanın ruhunda varolan, insanlık aleminin içinde görünenler olarak, şeytan ve kötülükler, aynı zamanda insanlığı yok etmeye yönelik görüntüler olarak görsellik kazanmaktadır.”<sup>60</sup>

Bu görsellikler Goya'nın resimlerinde figüratif deformasyonlarla güç kazanmakta ve bu durumun doğal sonucu olarak ta resimlerde acı mizahı yaşamaktayız.(Resim 42)



Resim 42

Francisco Goya, Güzel Kadın, 1799

(Asit İndirme)

Sürrealizm Sanat Ansk.s.102.

Düş ve bilinç altını ifade yöntemi olarak deformasyon konusunu incelerken yukarıda yapmış olduğumuz sanatçı ve sanat eserleri çözümlmeleri hiç kuşkusuz ki sanat tarihinde bu kadar değildir. Gerard David (1460-1523), Piere de Casimo (1462-1521), Lucas Cranach (1472-1553), Lucas van Leyden (1494-1533), Antoine Caron (1521-1599), Giovanni Bracelli(1624-1629), Henry Fuseli(1741-1825), William

<sup>60</sup> Ümran Bulut. “Us’ un Uykusu Canavarlar Yaratır,”*Sanat Dünyamız*, Yıl: 22, Sayı no: 65, (1997). s.140.

Blake(1757-1827), Gustave Moreau(1826-1898), Gustave Dore (1832-1883) gibi sanatçıları da belirtebiliriz.

Sıraladığımız bu sanatçılar; orta çağ bitimi, Rönesans, Barok, sembolist ve romantik sanatçılar içerisinden seçtiklerimizdir. Bu sanatçılar gerçeküstü sanat akımının öncüleri olmakla birlikte, düş ve bilinç altını ifade yöntemi olarak deformasyonu kullanan önemli sanatçılardır.

“ 19.yy.’ ın sonlarında Rimbauld ile düşüncenin çeşitli alanlarında usçuluk bozguna uğrar. Dünyanın durağan tasarımının yerini, evrensel devinim almaktadır artık. Bergson, ancak madde alanının etkisini gösterebilen zekanın sınırlarını çizirken, sezginin, varlığın kaynağını ele geçirebileceğini söylüyordu. Bu filozof, Freud’ dan önce düş, terapi olayları ve ruhsal durumun us dışı belirtilerine dikkat çekmiştir. Aynı dönemde akıl hastalıkları ve bunların insan karakteri ve yazgisına etkilerini işleyen bir yığın yazınsal çalışma ortaya çıktı.”<sup>61</sup>

Bu gelişmeler gerek ruh biliminde gerekse fizik bilimlerinde çalkantılara neden olmuştur. Aynı zamanda, resimde de gerçekliği tam anlamıyla parçalayan kübizm gibi akımlar, dış görünüşleri aşarak eşyanın ve varlıkların önüne ulaşmaya çalışırlar. Buna bağlı olarak Chagall’ ı örnek verebiliriz.

Chagall , imgelemi ile objeleri soyutlamaya doğru götürmez. Onun resimlerinde biz , vücutların ve yüzlerin görüldüğü dünyadan hiçbir zaman ayrılmayız , fakat fizik kanunlarının yönettiği dünyadan tamamıyla kaçırız ve kurtuluruz. Onun sanatı , peri masallarının ve efsanelerin ihtiva ettiği bütün bağımsız ifade tarzlarına sahiptir. Onun sanatında her şey onun arzularına cevap veren imkanlara sahiptir; hiçbir pozisyon, hiçbir hareket bu sanata engel olamaz, yani bu sanat istediği pozisyonu ve hareketi ifade edebilir. Her şey ona en yabancı olan şeyle birleşebilir, dış realitenin ona verdiği renklerden tamamıyla ayrı renklere bürünebilir. Bir yüz mavi veya yeşil olabilir, bir insan başı bir kedinin vücuduyla birleşebilir. Chagall gerçekleri, iç hayatının gerçeklerini ifade ediyor. Bu itibarla, bu gerçekleri bütün özellikleriyle ifade etmek arzusu onu, devamlı olarak geçmişi, içinde yaşadığı zamana karıştırmaya ve farklı varlıklar arasında, eserlerinde her zaman görülen, derin bir şefkatle ve özdeyişle dolu olan o içtenliği ifade etmeye sevk ediyor(Resim 43).

<sup>61</sup> Teoman Akbulut, “Figüratif Resimde Deformasyonun Dili (Resmimdeki Yeri).” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Yapıtı Bitirme Raporu. İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2000).s.12.



Resim 43

Marc Chagall, The Birthday, 1915

Oil on canvas.

[cgfa.sunsite.dk/chagall/p-chagall8.htm](http://cgfa.sunsite.dk/chagall/p-chagall8.htm)(02.02.2004)

Gerçeküstüçülük, burjuva toplumundaki sanatın konumuna karşı çıktı. Sanatın gizil güçlerini estetiğin eleştirisiyle anayasasının ilk maddesi yaptı. Bu nedenle gerçeküstücü ressam günlük eşyayı, eski gazete parçasını, bisiklet pedalını “kutsal” kabul etti, nesnelere bilinç altının derinliklerinde parça parça edildi, değiştirildi (biçimi bozuldu) ve yüzeylerde yeniden kuruldu. Resimde estetik heyecandan çok yaratıcılığın egemen olduğu vurgulandı. Yapıtlarında nesnelere alışılmamış biçimlerde betimleyen Gerçeküstücü sanatçılar, çoğunlukla düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalıştılar. Nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşıdılar.

“Düş dünyasını değerlendiren sanatçı (tıpkı Sürrealistler gibi); kendi bilinç düzeyine kadar yükselmiş hayale ilişkin bir sanat çalışmasını ortaya koyarken, gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmaktadır. Sanatçının çalışmaları bir bakıma oneirik çalışmalarını desteklemekte ve sadık kalmaya çalışsa bile, işlerini biçim değişikliğine uğratmaktadır. Sanatsal yaratı söz konusu olduğunda düş çalışmasının çarpıtılması, daha da karmaşık bir hal almaktadır. Eğer sanatçının çalışması aynı zamanda, “düş çalışmasını” durdurmak üzereyse, biçim değişikliğiyle karşı karşıya kalmakta ve analitik olarak, imgesinde çarpıtılmış bulunan gizli içeriğe dönüş yapmaktadır. Sanatçı daha sonra, kendi buluşları, bahaneleri yada sanatsal geleneklerle, yani sanat modası ve geleneklerinin belirlediği bir estetikle bunu da bozmaktadır (Resim 44).”<sup>62</sup>



Resim 44

Max Ernst.

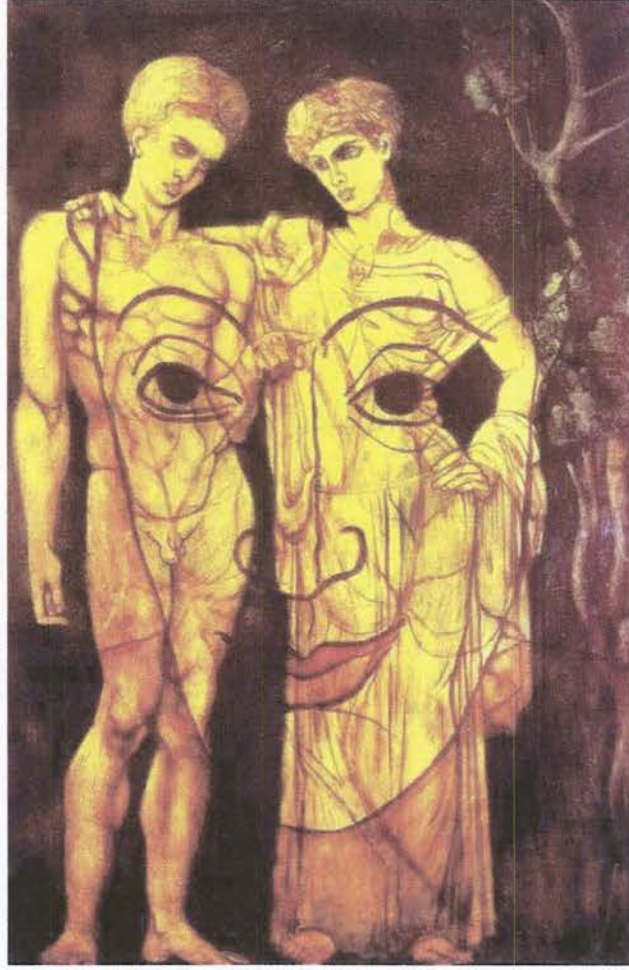
A Friends' Reunion/Au Rendez-vous des amis. 1922.

Oil on canvas. 130 x 95 cm.

Museum Ludwig, Cologne, Germany

<sup>62</sup> René Passeron. *Sürrealizm Sanat Ans.* Çev: Sezer Tansuğ (2. Basım, İstanbul:Remzi Kitabevi,1990). s.58.

[www.abcgallery.com/E/ernst/ernst1.html](http://www.abcgallery.com/E/ernst/ernst1.html)(27.01.2004)



Resim 45

Francis Picabia. Adam et Ève. c. 1931.

Oil on canvas. 200 x 110 cm.

[www.abcgallery.com/P/picabia/picabia32.html](http://www.abcgallery.com/P/picabia/picabia32.html)(27.01.2004)

Özellikle düşler ve bilinçaltı kavramlarıyla yakından da ilgili olan gerçeküstücülük, mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına yönelmiştir. Bu akımın sanatçıları resmi, görünen bir cismin betimlenmesi değil usun betimlenmesi olarak değerlendirmişler ve bu noktadan hareket ederek us dışı çevreler yaratmışlardır.

Yaratıcı bilinçaltını özgür kılmak, toplumun geliştirici bir politika belirlemek gibi iki ayrı konuyu birleştiren gerçeküstücü sanatçılar, kendilerine özgü yöntem ve

teknikler kullanarak, ortak bir üslup geliştirmişler, düş ve bilinç altına yönelmişlerdir. Şok yaratmak amacıyla nesnelere us ve mantık dışı biçim ve ortamlarda sunan sanatçılar, bu amaçla yaratılarında deformasyonu bir dil olarak kullanmışlardır.

## 5. FİGÜRATİF RESİMDE YENİ YÖNELİŞLER

Zürih’ te doğan ve doğduğu sıralarda Amerika’ da da etkisini hissettiren, 1923 yılına kadar bütün Avrupa’ya yayılan Dadaizm yerleşik estetik anlayışına ve sanatsal ifade şekline karşı çıkış olarak kendini gösterir. “Estetik anlatımın yerini düşünsel anlatıma bıraktığı Dadaizm’le sanat estetiğın konusu olmaktan, düşüncenin konusu olmaya doğru bir atılım yapmıştır.”<sup>63</sup> Öncüleri arasında Marcel Duchamp’ ın bulunduğu bu akım kavramsal anlatımın nesneden daha önemli olduğu teziyle 20.yüzyıl sanatı üzerinde önemli bir etki yapmıştır. Dada’ nın en önemli yeniliklerinden biri gerçekliği yansıtma kaygısının yerine sanatçının yaratıcılık payının sorgulanmasına dayanır. Burada sanatsal özgürlük çok önemli olduğundan bütün teknik ve estetik kural ve kuramlar terk edilmelidir. Böylece Dada geleneksel tuval resminin dışına çıkarak yeni malzemelerle yeni oluşumlar sağlamıştır. Dada sonrası ortaya çıkan Sürrealizm sanat akımında gerçeküstücü nesne arayışı başlar. Amerika’ya göç eden Masson, Ernst ve Matta’ nın Amerika sanatı için katkıları da büyük olmuştur.

Bilindiği gibi soyut kavramı 1910’da Kandinsky ile birlikte başlamış ve dışavurumcu olan sanatçının resimlerini çözümlenmekte kullanılmıştı. Kendi sanat politikalarını oluşturmaya çalışan Amerikalılar da bu kavram Soyut Dışavurumculuk olarak karşımıza çıkar. 1940 sonrası resim sanatında ortaya çıkan sanat akımlarına kısaca değinecek olursak; bunlar 1945-60’lı yıllar arasında etkili olan İnformal sanat II. Dünya savaşıdan sonra ortaya çıkan tüm soyut sanat akımlarını kapsamaması yönünden önemlidir. 1948’ de kurulan Kobra Grubu’ da resmin yönünü oldukça etkilemiştir. Kobra Grubu’nun 1951 yılında dağılmasına karşın grubun etkileri günümüze kadar gelmiştir. Amerikalı sanatçı John Cage’nin 1954’te gerçekleştirdiği - 4’33”- olarak adlandırılan müzik parçası yorumu, Fransız sanatçı Yves Klein’ in boşluk sergisi, Fransız sanatçı Arman’ın 1959’da yaptığı ‘Accumulation’ (yığma-biriktirme) çalışması

<sup>63</sup> Aytaç Katı. Yeni Gerçekçilik ve Cezar (Eskişehir: Anadolu Üniv. GSF Yay, no: 17, 1996).s.2.

1980'li yıllarda İtalya'da etkisini gösteren avangard ötesi bir çok akımda yeni dışavurumculukla benzeşir. Yine aynı yıllarda çıkan özgür figürasyon tamamen kent alt kültürlerinin bir ürünüdür. Bir Fransız olgusu olan bu hareket resimli romandan, kurgu bilimden, reklamdan, rock' tan ve büyük modern kent çevreciklerinden esinlenmiştir. Daha sonra özgür figürasyon, grafiti, yeni Kitsch ve dolayısıyla New York hareketleriyle birleşir. Anlatı sanatının eğilimlerinden biri olan yeni figürasyon hareketi klasik resme öncelik tanıyarak burjuva toplumuna sanatın fetişleştirilmesine, uyuşturucuya, büyük sanayi kuruluşlarının gücüne, toplumsal eşitsizliklere tepki gösterir. Yine bu dönemde ortaya çıkan ve Post Modern bir hareket olan Pitturacolta, benzetimcilik (simülasyonizm), yeni dışavurumculuk, yeni geometri ve yeni Kitsch gibi sanat hareketleri önemli bir yer tutar. Özellikle İtalyan-Alman eğilimini yansıtan Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Markus Lüpertz gibi sanatçıların içinde bulunduğu yeni dışavurumculuk sanat akımı kavramsal sanata ve Modernizm'in tarihten kopuşuna bir tepki olarak gelişmiştir. 20.yüzyıla adını yazdırmış bu akımların figüratif resim yapan sanatçılarından ve yapıtlarından örnekler verecek olursak:

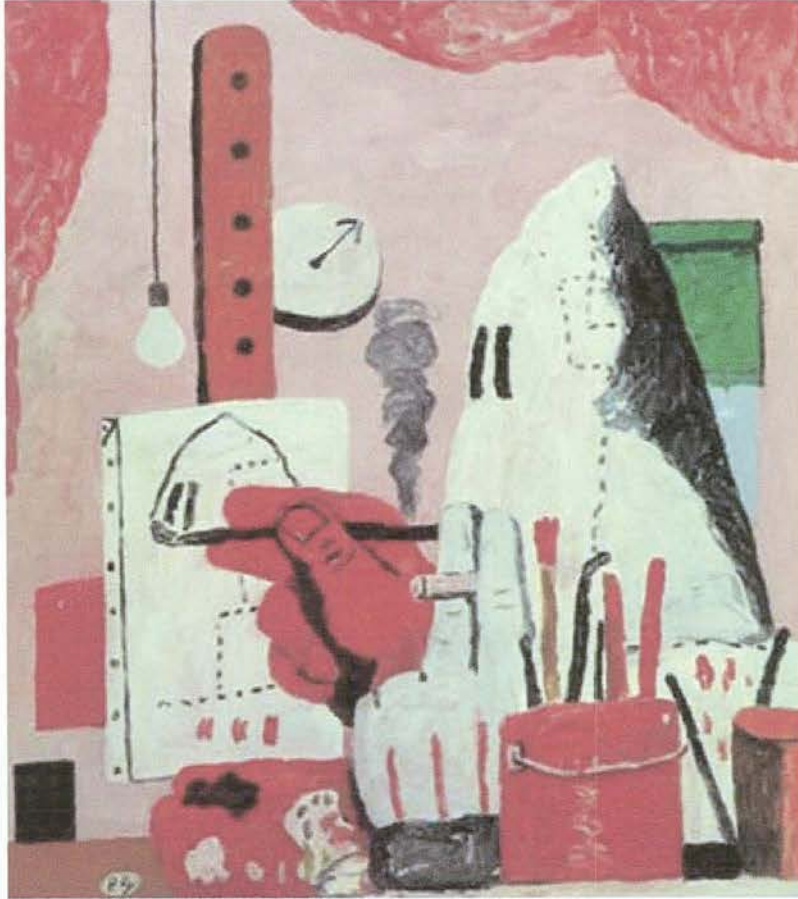
Philip Guston(1913-1980), eski bir soyut ekspresyonist olan sanatçı figüratif resme geçiş yapmasıyla büyük ilgi uyandırmıştır. 1940'ların başlarında figüratif bir üslupla çalışan sanatçı 1940'ların sonlarında soyutlama denemelerine girişmiştir. 1970'lerde ise yeniden figüratif resme geçiş yapmış yergi ve protesik arası yeni bir figürasyon geliştirmiştir. Bu dönem yapıtlarında toplumsal eleştiriye yer veren sanatçı, bilinçli olarak kaba bir anlatımla, figüratif deformasyonlar kullanmıştır.

“Yeni İmge Resmi (New Image Painting) ressamı Guston'dan esin almışlardır. Guston 'un resimleri, otobiyografik olduğu kadar toplumsal eleştirelilikte taşımaktadır. Bu resimlerinin konuları, yaşamın acı deneyimlerinin izini yansıtmaktadır.”<sup>66</sup>

Guston' un hayatındaki olumsuzluklar; on yaşındayken babasının kendisini asması, kardeşinin trafik kazasında bir bacağını kaybetmesi ve savaş yıllarının etkisi resimlerinde yer alan zayıf bacakların, tek olarak çizilen ayakkabıların ve kesik kafaların betimlenmesine yol açmıştır. Bu betimlemelerde sanatçı deformatik öğeleri de kullanmıştır. Sanatçı Amerika'daki Klu Klux Klan örgütünü konu aldığı resimlerde yapmıştır. Bu resimleri kukuletalı resimler olarak tabir edebiliriz (Resim 46).

<sup>66</sup> Hakkı Engin Giderer. *Resmin Sonu*. (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003).s.159.

“Kendi portrelerim...kendimi bu kukuletanın altındaymışım gibi algılıyorum...Şiddetin bu yeni düşünde, sanki onlarla birlikte yaşıyorum...Peki onlar sonra ne yaparlar? Ya da öncesi? Sigara içerler, içki içerler, odalarında otururlar, sokaklarda (devriye) dolaşırlar, sessiz, melankolik, suçlu, korkak, vicdan azabı çekerek, endişelerini birbirleriyle gidermeye çalışırlar. Neden sanatçı olmasınlar, biri diğèrinin resmini neden yapmasın?”<sup>67</sup>



Resim 46

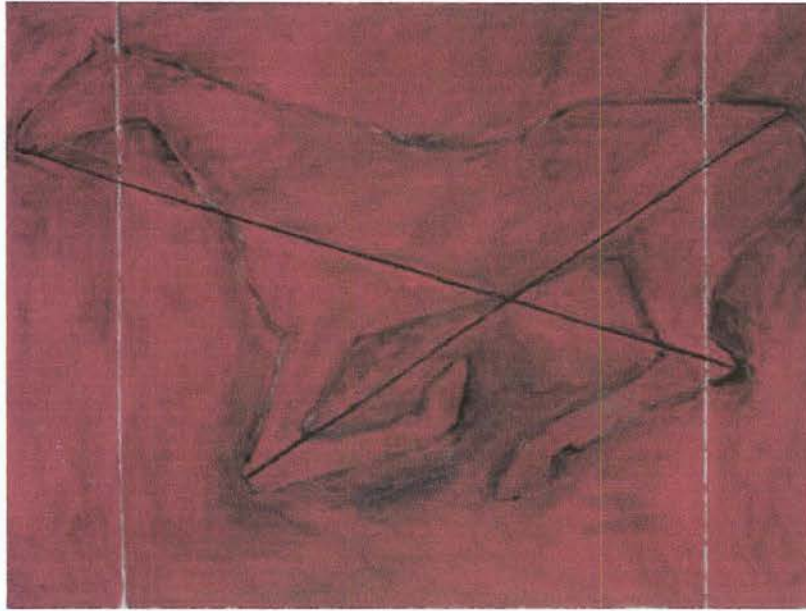
Philip Guston, The Studio, 1969

Private Collection

[www.royalacademy.org.uk/popup.php?id=4747&o=p](http://www.royalacademy.org.uk/popup.php?id=4747&o=p) (14.01.2004)

<sup>67</sup> Aynı. s.160.

1970' lerde yüksek sanat geleneğinden, geleneksel sanat tarihi terimlerinden ve moda olandan bir kaçınma olarak görülen “Yeni İmge Resmi” figüratif olarak tanımlanır. Bu yeni sanat anlayışında figüratif resimler yapan sanatçıların dışında, soyutla gerçekçi resim arasında ayırım yapmadan çalışan sanatçılarda vardır.



Resim 47  
Susan Rothenberg, 1976-77  
Vinyl emulsion and acrylic on canvas

[hirshhorn.si.edu/education/animals/AnimalsInArt.pdf](http://hirshhorn.si.edu/education/animals/AnimalsInArt.pdf) (09.01.2004)

Susan Rothenberg (1945- ), daha çok at silueti figürleriyle tanınmış ve bu resimlerine 1974 yılında başlamıştır. Resimlerinin arka fonunda genelde tek renk kullanan sanatçı dikey, yatay ve çapraz bantlarla, basit bir biçimde ve deforme ederek betimlediği figürü birbirlerine bütünleştirmiştir. (Resim 47). Sanatçının yapıtları her ne kadar dışavurumcu tarzda görünseler de sanatçının figürleri resmettikten sonra üzerlerine çizdiği bu farklı açılardaki çizgiler figürü yüzeyde tutmak için kullanılmıştır. “Ona göre resmindeki çizgi ve çubukların nedeni figürün ne olduğunu aydınlatmak ve yassılaştırmaktır.”<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Aynı. s.163

Romare Bearden (1911-1988), Amerika'da kolaj tekniği kullanarak yaptığı resimleriyle dikkati çekmiştir. Harlem' in sokak yaşantılarından tutun çocukken yaşadığı olaylara kadar çoğu konuyu kolajlarında kullanmıştır. Özellikle Harlem' de yaşayan siyahların günlük yaşantılarını ve bu yaşantıların hareketli yönlerini resmederek adından söz ettiren Bearden, çoğulcu (Pluralist) topluluğun içinde yer almıştır. Zencilerin kültürlerini eserlerine konu edinen ressam, resimleri ve kolajlarında ki figürlerini köşeli hatlarla betimlemiş yani figürlerini sadeleştirerek tuvaline aktarmıştır (Resim48-49).



Resim 48

Romare Bearden, I May Be Far Away, 1967

[www.nga.gov/cgi-bin/pimage?116040+0+0](http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?116040+0+0) (07.01.2004)



Resim 49

Romare Bearden, Out Chorus

Etching/aquatint, 1979-80

[www.upenn.edu/ARG/archive/bearden/Bearden-Musicians.gif](http://www.upenn.edu/ARG/archive/bearden/Bearden-Musicians.gif) (07.01.2004)

Amerika’ da 1980’lerde ortaya çıkan Neo Ekspresyonizm, resmin yeniden doğuşu olarak tabir ediliyordu. Bu akım içinde yer etmiş önemli sanatçıların figüratif resimlerine bakıldığında biçimlerdeki bozulmalar net olarak görülmektedir.

Julian Schnabel (1951- ), Amerika’da Yeni Dışavurumculuk akımı içinde yer alan sanatçı, resimlerinde dışavurumcu imgeler, çok serbest boya vuruşları ve renk dokuları kullanmaktadır. Ayrıca büyük ebatlı resimlerinde kırık tabaklar, ipek, çuval bezi, hayvan derisi, geyik boynuzları, yün, pamuk vb. gibi materyalleri kullanarak üç boyutlu bir kabartma etkisi yaratmıştır. Avrupa sanatından etkilenen sanatçı, Amerikan Soyut Dışavurumcu tavrını da bu resimlerine ekleyerek etkili hale getirmiştir. Malzemelerin farklılığından çekiciliği artan, dokusu değişen yüzeylerin üzerine resimler yapmıştır.



Resim 50

Julian Schnabel, He Had a Hat, 1983, Bild, Berlin

[www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/registerinhalt?sid=&cnt=&rid=2&aid=\\* &query=+xdbpi cs:alle%20+r1a\\_name:'S\\*'%20%20+r1a\\_name:"schnabel,%20julian"&no=1&count=50 &sort=no&rid=2](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/registerinhalt?sid=&cnt=&rid=2&aid=* &query=+xdbpi cs:alle%20+r1a_name:'S*'%20%20+r1a_name:) (07.01.2004)

“Schnabel genellikle parçalanmış yüzeyler kullanarak kabartma tekniği ile yaptığı resimlerinde anıtsal imgeler yaratmıştır. Onun fırçasıyla değil de, bu teknikle yaptığı resimlerinde kişisel

üslubunu ve anlatım gücünü bulabiliyoruz. Bunun sonucu da iddialı ve şaşırtıcı bir anlam olabiliyor.”<sup>69</sup>

Sanatçı aynı zamanda dinsel konulu figüratif resimlerde yapmıştır. Schnabel yaptığı resimlerinde figüratif ve soyut öğelerle birlikte bazı sembolleri de kullanmıştır (Resim 50). Daha önceki çalışmaları gibi bu çalışmaları da devasa boyutlardadır. Amacı izleyiciyi büyülemek olan Schnabel, primitif tarzda eserler de yapmıştır. Primitif tarzda resimler yapması ister istemez biçimlerin şekillerinin değişmelerine yol açmış yani deforme olmalarına sebep olmuştur..

David Salle (1952- ), özellikle çıplak kadın figürlerini kendine özgü biçimde işlediği, iki farklı imgeyi üst üste kullanarak ve birbirlerini örtmeyecek şekilde resmettiği resimleriyle ünlenmiştir.



Resim 51

David Salle, Pressed-in Sturges, 1988

Acryl-olieverfen fotolinnen op doek, 289,5x322,5 cm. Paris

David Salle. 20 jaar schilderkunst'in het Stedelijk Museum Amsterdam, 1999.s.57

<sup>69</sup> Norbert Lynton. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş (3. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993).s.360.

“Resimlerinde farklı üslup ve resim katmanlarını üst üste, birbirlerini anlam ve biçim olarak tamamlayan ve boyutlandıran bir biçimde bir arada uygulamaktadır...Sanatçı kimi resimlerinde çıplak kadın figürü, klasik bir üslupta ton farklılıklarıyla boyadıktan sonra üstüne fırçayla bir başka figür çizmiş; yapıtlarında cinsellik ve tonalite, soyut ve figüratif imgeler, hatta yapıştırılmış farklı malzeme ve cisimler bir arada kullanılmıştır.”<sup>70</sup>

“Salle, bu dünyadaki her şeyin eş anlamlı olarak kendileri olduğunu; kendi düşüncesinin bir temsili olduğunu söylemiştir. Ona göre bu eş zamanlı oluştaki haz ve meydan okuma, resmini yöneten güçlerdir.”<sup>71</sup> Sanatçı resimlerinde pornoğrafik görüntülerden, sanat tarihinde yer etmiş sanat eserlerinden, tarihi motifler ve sembollerden yararlanmışır. Salle, resimlerinde kullandığı figürlerin birer imge şeklinde algılanmasını sağlamıştır. Salle, bu bahsettiğimiz imgeleri olduğu gibi birbirleri içinde eritmeden, resim tekniğiyle bir araya getirip resmetmiştir (Resim 51). Resimler aynı yüzey üzerine yapılmasına rağmen ortaya çıkan nesnelere arasındaki hava boşluğu etkisi dikkati çeker. Salle'nin eş zamanlı olarak kullandığı imgelerinin varlığını şeffaf resim boyamalarıyla verdiğini görmekteyiz. Bu şeffaflık sanatçının resimlerinde ister istemez bir biçim bozmayı da meydana getirmiştir.

Eric Fischl(1948- ), Yeni Dışavurumculuk akımı içinde yer almış, figüratif resimlerinin ana konusu cinsellik olup çocukluk döneminin düşüncelerini tuvaline aktarmıştır. Amerikan orta sınıf yaşamını konu alan sanatçı, bu sahneleri insan ilişkilerindeki gerilimi, bunalımları, tedirginlikleri, endişeleri, olumsuzlukları, insanı tedirgin edebilecek yarı pornoğrafik bir anlatımla işlemiştir. Kompozisyonlarını bir sahne edasında resmeden sanatçı kendi arzularının dünyasını biçimsel olarak dile getirmiştir. Resimsel öğeleri kullanarak kasvetli bir ortam yaratmıştır (Resim52). Genelde resimlerinde tek yönden gelen ışık kaynağını kullanıp çok güzel hacimsel etkiler yakalayan Fischl' in eserleri sanki resimli bir hikaye kitabının içindeki görüntüler gibidir. Sanatçı fazla ayrıntılara girmemiş ışık kullanımından kaynaklanan koyu bölgelerde kullandığı figürlerin bazı uzuvlarını saklamıştır. Anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla resmettiği nesnelere görüntülerini yüzeye aktarırken, özellikle bayan vücutlarında bazı deformasyonlara baş vurmuştur. Siyah bir erkekle

<sup>70</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Yapı-Endüstri Merk. Yay., İstanbul, 1997).s.1602.

<sup>71</sup> Hakkı Engin Giderer. Resmin Sonu. (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003).s.166.

beyaz bir kadını betimlediği resimlerinde de figürlerin çömelmesi, diz çökmesi, içe kapanıklılığı yada merakla bakması çeşitli deformasyonlar içerir.



Resim 52

Eric Fischl ,Bad Boy,1981

Oil on Linen, 66" x 96"

[www.ericfischl.com/badboy.htm](http://www.ericfischl.com/badboy.htm) (11.01.2004)

Jonathan Borofsky (1942- ), daha çok bir enstalasyon sanatçısıdır. Önceleri kavramsal sanatla da ilgilenen Borofsky, 1972' lerde figüratif resimler ve daha çok enstalasyonlar yapmaya başlamıştır. Borofsky, nesneden uzaklaşarak sanat yapmaktan çok sanat üzerine düşünmeyi kendi ruh halleri üzerinde yoğunlaşmayı yeğlemiştir. İmgeleri genellikle gördüğü düşlerden hareketle oluşturan sanatçı, çocukluk anılarından simgesel nesnelere ve yazılı özel ifadelerden meydana getirdiği yerleştirmelerinde figüratif deformasyonları kullanmıştır. Borofsky'nin bu yapıtları duralitten kesilmiş insan silüetleri biçiminde olup ya tavandan asılmış ya da bir totem gibi zeminden yükselmiş, ayrıca duvar çizimleri ve seslerle desteklenmiştir. Borofsky' nin her yapıtının kendi kişiliğinin aynası olduğunu söyleyebiliriz. Borofsky, "her yapıtının bir

tür kendi portresi olduğunu söylemiştir.”<sup>72</sup> Sanatçının 1983’ teki çalışması o zamana kadar yaptığı çalışmaların en iyisi ve en büyüğüdür (Resim 53). Enstalasyonunda heykel, resim, ışık ve ses kullanan sanatçı karmaşık bir atmosfer oluşturmuştur. Özellikle heykellerinde kullandığı figürlerini normalden (doğal olandan) farklı yapan yani deforme eden sanatçının biçimsel çözümlenmeleri bu enstalasyonda da önemli bir yer tutmaktadır.



Resim 53

Jonathan Borofsky, "All Is One", 1983

Installation (detail) Paula Cooper Gallery, New York, NY

[www.borofsky.com/installations/paulacooper1983\[inst\]/index.html](http://www.borofsky.com/installations/paulacooper1983[inst]/index.html)(08.01.2003)

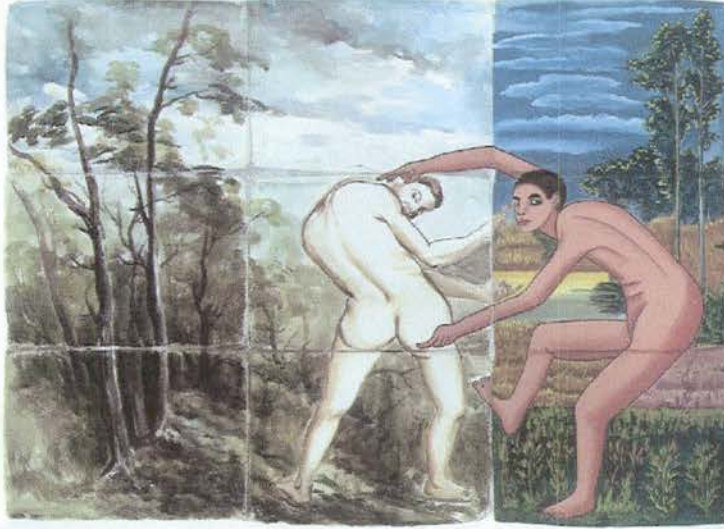
Amerikan Neo Ekspresyonizmi gibi Alman Neo Ekspresyonizm’ i de 1980’ lerde önemli sanatçılar ortaya çıkarmıştır. Bunlardan Georg Baselitz (1938- ), tuvallerinde ters duran figürleriyle karşımıza çıkar. Alman Kültürü ve dinsel temalar da resimlerinde ilgi çekici bir bölüm oluşturur. Çocukluk yıllarında savaşın korkunç yüzünü gören sanatçı bunu resim ve heykellerinde ağırlıklı olarak yansıtmıştır. Ağaçları balta kullanarak biçimlendiren, birer insan heykeli haline dönüştüren ve daha sonrada

<sup>72</sup> Hakkı Engin Giderer. *Resmin Sonu*. (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003).s.168.

Georg Baselitz,

“yaptığı resimlerin kolayca gerçekleştirilmiş yapıtlar olduğu izlenimini vermemesi için hem kendisine, hemde hayranlarına yönelik bir takım engeller yaratıyordu. Artık resimlerinde her şey baş aşağı edilmiş olarak tasarlanıyor, böylece imgeleriyle kendisi ve bizim aramızda bir uzaklık yaratmış oluyordu. İmgelerin ‘doğru’(başı yukarda) görünmesini bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenemeyecek bir kendini yadsıma eylemiydi.<sup>73</sup>

Baselitz bu tavrıyla imgelerin her zaman başı yukarda görünmesini bekleme alışkanlığına karşı çıkıyordu. Nesnelerin baş aşağı edilmesi onları havada asılı halde bırakmıştı. Figürlerin ters olarak betimlenmesi ayrıntıları ortadan kaldırmıştı fakat bu kez de biçim sorunları ortaya çıkmıştı. İşte Baselitz’in, figürleri alışılmışın dışında bir şekilde, yani ters olarak resmetmesi figürlerin biçimlerinin bozulmasına neden olmuştur.



Resim 55

Francesco Clemente, Inside, Outside.1980

Gouache on nine sheets of handmade Pondicherry paper, joined by cotton strips

172.1 x 235 cm

[www.artchive.com/artchive/C/clemente/clemente\\_inside\\_outside.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/C/clemente/clemente_inside_outside.jpg.html) (05.01.2004)

<sup>73</sup> Norbert Lynton. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş (3. Basım.İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993).s.355.

İtalya kavramsal sanatın kuvvetli şekilde uygulandığı bir ülkedir. İtalya'da kavramsal sanatın bir kolu olarak ortaya çıkan yoksul sanat yani Arte Povera insanın doğadaki yeri ve önemi konusunda yoğunlaşmıştır. İtalyan Francesco Clemente (1952- ), soyut sanat sonrası yıldızı parlayan sanatçılardan birisi haline gelmiştir. Sanatı hakkındaki eleştirileri reddeden sanatçı yapıtlarına kendi yaşamından parçalar eklemiştir. Bir çok teknikte sanat eserleri yapan sanatçının egosu sanatının odak noktasını oluşturur. Kendi portreleri ve eşcinsellik resmettiği önemli konulardandır (Resim 55). Figürlerini iki yada üç renk tonuyla betimlemiştir. Resimlerinde fazla hacimsel etkiler kullanmayan sanatçı bu doğrultuda figürlerini sadeleştirmiştir .

Sandro Chia' da (1946- ), Arte Povera akımı içinde öncelikle enstalasyonlarla uğraşmış daha sonra resme tekrar dönüş yapmıştır. Yapıtlarını bir komedyen edasıyla tuvaline aktarmıştır. Chia ve arkadaşları kendilerini birer kabare oyuncusu gibi görmüşlerdir. Chia, "Chirico, Picasso -son dönem imgeleri-, Malevich ve Chagall gibi ressamlardan ödünç aldığı imgeleri kendi süzgecinden geçirerek resmetmiştir."<sup>74</sup> Bu tarz resimlerini modernist inanç'ın yanlış yönlerini komik bir şekilde betimlemiştir (Resim 56).



Resim 56

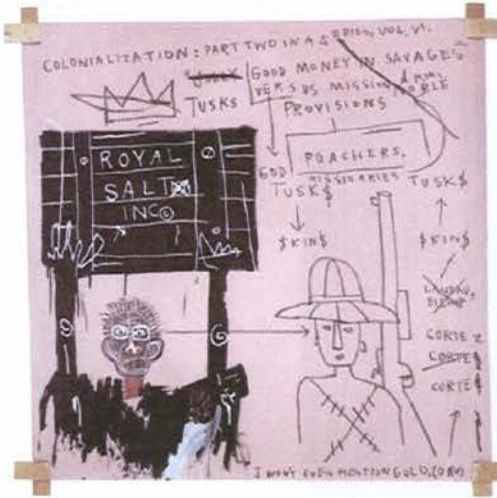
Sandro Chia

Gouache and oil on canvas paper, 1992. 134x95cm

[www.sandrochia.com/interface/artwork/Art0082.jpg](http://www.sandrochia.com/interface/artwork/Art0082.jpg) (19.01.2004)

<sup>74</sup> Hakkı Engin Giderer. **Resmin Sonu**. (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003).s.172.

20. yüzyıl resim sanatında Neo Ekspresyonizm dışında gelişen grafiti sanatına da değinmekte yarar vardır. Jonathan Borofsky' nin bu sanat akımının kapılarını açtığı söylenir. Başlangıçta grafiti şehir kalabalığının ve gürültüsünün içinde ortaya çıkmış sanat galerilerinin duvarlarını değil de sokakların duvarlarını süslemiştir. Spray boya, yağlı boya, tebeşir vb. boyar maddeler kullanılarak yapılan resimler sanatçıların siyasi, toplumsal, kültürel, duygusal ve felsefi tepkilerini göstermektedir. Bu sanatçılardan biri olan Jean-Michael Basquiat (1960-1988), lise yıllarından sonra, ergenlik döneminde evini terk etmiş, sokaklar ve terk edilmiş evlerde yaşantısını sürdürmeye çalışmıştır. Grafiti tarzında uygulamalar yapan sanatçı, grafiti dışında resimlerde yapmıştır. Bu resimlerini 1981 yılında New York' ta " Yeni Dalga" adlı bir sergide sergileme şansı bulmuş ve bazı ünlü sanatçılarla da tanışmıştır. Uyuşturucu bağımlısı olan siyahi sanatçı genç yaşta hayatını kaybetmiştir. Resimlerinde günlük olayları ve yaşantısını etkileyen medyatik olayları metinler, figürler ve bazı işaretler kullanarak dile getirmiştir (Resim57-58).



Resim 57  
Jean-Michel Basquiat

[www.basquiat.net](http://www.basquiat.net)  
(12.01.2004)



Resim 58  
Jean-Michel Basquiat

[www.johnseed.com/basquiat.html](http://www.johnseed.com/basquiat.html)  
(12.01.2004)

Birçok eski çalışmalarında dinsel temalardan da kaynak alan sanatçı birçok ikona da yapmıştır(Resim 59). Bu resimler kabaca ve tam olarak boyanmıştır. Acı çeken İsa, onun acısını gösteren siyah bir boya ile çerçevenilmiş ve acı ifadesini arttıran deformasyonlara uğramıştır. Resimlerde acı çeken İsa'nın ağırlığı hissedilmektedir.

1985'de boksör resimleri yapmaya başlayan sanatçı, figürlerini abartılmış kaslarla resmetmiştir. Sanatçı bu resimlerinde gerçekçi bir tavırdan daha çok gerçeküstücü bir tavır sergilemiştir (Resim 60). Howson çalışmış olduğu figüratif resimlerinde kazanan boksörleri değil, yenik düşmüş fakat bir o kadar da defalarca yenilmesine rağmen vazgeçmemiş karakterleri resmetmiştir.



Resim 60

Peter Howson, Mechech, 1997.  
Oil on canvas, 244 x 204 cm

[www.peterhowson.net](http://www.peterhowson.net) (gallery)  
(05.02.2004)

Sık sık erdem, ahlaksızlığın, aşkın ve nefretin kombinasyonunu ve zıtlığını aynı tuvalde ortaya çıkaran sanatçı, figüratif abartmaları ile günümüz figüratif resimde deformasyonun bir anlatım dili olarak kullanılmasında çarpıcı bir örnektir.



Resim 61

Lucian Freud, "Leigh Bowrey (Seated)," 1994 . 96" x 72".

[artscenecal.com/ArtistsFiles/FreudL/FreudLFile/FreudLPics/LFreud5.html](http://artscenecal.com/ArtistsFiles/FreudL/FreudLFile/FreudLPics/LFreud5.html)

(04.02.2004)

Bu dönemlerde figüratif deformasyon kullanan başka bir sanatçı da Lucian Freud' tur. Yarım yüzyıla kadar İngiliz ressam Freud, insan yüzü ve figürü üzerinde yoğunlaşmıştır. Resimlerinde profesyonel modelleri kullanmayan sanatçının modelleri ailesi, arkadaşları ve tanıdıklarıdır. 1980'li yılların başlarında ailesinin ve arkadaşlarının portresini yapan sanatçının, bu eserleri detay bakımından zengindir. Fakat Freud'un tekniği daha sonraki yıllarda değişmeye devam eder ve tuvallerinin boyutları büyür. Fırça darbelerinin açıkça gözlemlendiği bu resimlerde sanatçı, boyanmış yüzeyleri bazen çok yoğun çalışmıştır. Sanatçının fırça darbeleri figürün derisinin altındaki kasların deformasyonlarını belirgin hale getirir. Freud figürleri normal görünüşlerinden daha farklı resmetmektedir belki de bu iç dünyalarının dışa yansımalarıdır(Resim 61). Önce objeyi daha sonra tuvalin alt yapısını boyayan sanatçının en büyük özelliği belki de aylarca kompozisyonu gözden geçirmesi ve daha sonra bitirmesidir. Resimlerinde ki renkler çok çeşitli ve zengindir. "Oturana" adlı resmi sanatçının çıplak insan

resimlerinden biridir. Saçı tıraşlı ve yüzü izleyiciye dönük, uzuvları aşırı derecede abartılmış resimde, gösterişli bir adam resmedilmiştir.

Jenny Saville 1970 Cambiridge, Londra'da doğmuştur. Genelde resimlerinde bayan figürlerini kullanmaktadır. Ameliyat olmuş yada olacak kişilerin o andaki psikolojik düşüncelerini yansıtmaya çalışan sanatçı aynı zamanda da kilolu bayanlara resimlerinde yer vermiştir. Figürleri deforme etmek için herhangi bir tavır takınmayan sanatçı direk olarak deforme olmuş(kilolu) modellerden çalışmaktadır. Özellikle kilolu bayanların fiziksel görüntülerini resmeden sanatçı, ne kadar kilolu olsalar da kompozisyonlarında bayanları birer estetik harikaları haline dönüştürmüştür(Resim 62).



Resim 62  
Jenny Saville, Nats-Circa 1992  
56 1/8" X 44 1/8"  
Oil On Canvas

[www.geocities.com/craigsjursen/1990\\_92.html](http://www.geocities.com/craigsjursen/1990_92.html) (27.11.2003)

tanımaz. Çünkü figüratif resim, temsil ettiği şeyin yanılması verir, onu hatırlatır. Her figüratif ressam biçimleri kendi tarzında deforme eder.

Günümüz sanatında yaptığımız araştırmalarda ise, büyük savaflara, acılara ve tehlikelere sahne olan dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının deformasyonlarında, hicivsel, tepkisel başkaldırısı ile birlikte, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesi ile ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşü, yani bir dünya tasarısı olduğunu görmekteyiz.

Her ne kadar deformasyon sanatta, sanat eserinin yapısı bakımından daima varsa da, sanat akımlarının birbirlerine olan tepkileri yüzünden oluşan gelişimde figüratif deformasyon ancak yüzyılımızın başında anlatım dili olarak resim alanında yaygınlaşmıştır.

Empresyonizmin objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleri ile biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması; Cezanne'in resminde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması; Gauguin'in resmi ilk arkaik sağlamlığına geri götürmesi; Picasso ve Braque'in doğa biçimlerini parçalayarak Analitik Kübizm anlayışına varmalarında deformasyonu bulgulamaktayız.

Dadaizm, Soyut Dışavurumculuk, İformel sanat, Kobra grubu, Minimalizm, Kavramsal sanat vb. sonrası dönemde tuval resminin yeniden figüratif bir resim anlayışıyla gündeme gelmesi, 1970'li yıllarda ortaya çıkan, figüratif nitelikler taşıyan Bad Painting, gülünç parodileri yansıtan Grafiti, Yeni İmaj, Yeni Fovistler, Özgür Figürasyon, Yeni Kitsch, Yeni Dışavurumculuk vb. gibi 20.yüzyıl sanat hareketleri de figüratif deformasyonları yansıtmaları bakımından, geçmiş dönemlerde olduğu gibi, günümüz figüratif resminde deformasyonun bir anlatım dili olarak kullanıldığını, yaşadığı dönemlere damgasını vuran sanatçıların çalışmalarından örnekler vererek, kişisel bir görüş çerçevesinde açıklamaya çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

Adnan Turani ve Diğerleri. **Sanat Üzerine**. No.3. Ankara: Hac. Üniv. Güz. San. Fak. Yay.,1985.

Akbulut, Teoman. "Figüratif Resimde Deformasyonun Dili (Resmimdeki Yeri)." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Yapıtı Bitirme Raporu. İstanbul Teknik Üniversitesi SBE, 2000.

Akdeniz, Halil. "Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme", **Anadolu Sanat**, Eskişehir: Anadolu Üniv.GSF yay.sayı 3, Nisan 1995.

Armağan, İbrahim. "Teknolojik Toplumlarda Yabancılaşma ve Sanat", **Çağdaş Teknoloji ve Sanat**, Ankara: Hacattepe Üniv. GSF. Yay. 8.s.43.

Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatı**. Sanat Kitapları:7. İstanbul: Troya Yayıncılık., 1994.

Bellosi, Luciano. **Michelangelo: Painting**. New York: Thames and Hudson, 1989.

Bulut, Ümran. "Us' un Uykusu Canavarlar Yaratır,"**Sanat Dünyamız**. Yıl: 22, Sayı no: 65, 1997.

Cassou, Jean. **Sembolizm Sanat Ans**. Çev: Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş. 1. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi,1987.

Çağlarca, Sadettin. **Karakalem Resim**. İstanbul: İnkilap Yayınevi, 1996

\_\_\_\_\_ . **Resim-Heykel Plastik Öğeler**. İstanbul: İnkilap Kitabevi , 1999.

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. Yapı- Endüstri Merk. Yay., 1.2. ve 3. Cilt, İstanbul, 1997.

Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı**. 1.Basım.Bursa: F. Özsan Matbaacılık Sanayii, 1997.

Eti, Sevim. **Çağdaş Sanat**. İstanbul: Karaca Ofset, 1971.

Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**. Çev: Cevat Çapan. 6. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 1990.

**Gergedan**, Gerçeküstücülük Özel Sayısı. Ağustos 1987.

Giderer, Hakkı Engin. **Resmin Sonu**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003

Gombrich E. H. **Sanat ve Yanılsama**. Çev: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

\_\_\_\_\_. **Sanatın Öyküsü**. Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

İpşiroğlu, Nazan-Mazhar. **Sanatta Devrim**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Katı, Aytaç. **Yeni Gerçekçilik ve Cezar**. Eskişehir: Anadolu Üniv. GSF Yayınları, no: 17, 1996.

Kınay, Cahid. **Sanat Tarihi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay. 1993

Lionel, Richard. **Ekspresyonizm Sanat Ans.** Çev: Beral Madra- Sinem Gürsoy- İlhan Usmanbaş. İst: 1984.

Lynton , Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev: Cevat Çapan-Sadi Öziş. 3. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993

Muller, Joseph Emile. **Modern Sanat**. Çev: Mehmet Toprak. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Özer, Bülent. **Kültür Sanat Mimarlık**. 3. baskı, İstanbul:Yapı End.Merk. Yay., 2000.

[hirshhorn.si.edu/education/animals/AnimalsInArt.pdf](http://hirshhorn.si.edu/education/animals/AnimalsInArt.pdf) (09.01.2004)  
[www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo4.html](http://www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo4.html) (07.10.2003)  
[www.abcgallery.com/B/bruegel/bruegel39.html](http://www.abcgallery.com/B/bruegel/bruegel39.html) (17.11.2003)  
[www.abcgallery.com/D/daumier/daumier28.html](http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier28.html) (09.12.2003)  
[www.abcgallery.com/D/daumier/daumier82.html](http://www.abcgallery.com/D/daumier/daumier82.html) (04.01.2004)  
[www.abcgallery.com/D/david/gericault4.html](http://www.abcgallery.com/D/david/gericault4.html)(11.01.2004)  
[www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix39.html](http://www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix39.html) (11.01.2004)  
[www.abcgallery.com/E/ernst/ernst1.html](http://www.abcgallery.com/E/ernst/ernst1.html) (27.01.2004)  
[www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin39.html](http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin39.html) (13.12.2003)  
[www.abcgallery.com/G/goya/goya66.html](http://www.abcgallery.com/G/goya/goya66.html) (21.01.2004)  
[www.abcgallery.com/M/mantegna/mantegna16.html](http://www.abcgallery.com/M/mantegna/mantegna16.html) (02.01.2004)  
[www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo-2.html](http://www.abcgallery.com/M/michelangelo/michelangelo-2.html) (11.12.2003)  
[www.abcgallery.com/P/picabia/picabia32.html](http://www.abcgallery.com/P/picabia/picabia32.html) (27.01.2004)  
[www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-2.html](http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-2.html)(09.12.2003)  
[www.abcgallery.com/R/raphael/raphael19.html](http://www.abcgallery.com/R/raphael/raphael19.html) (28.10.2003)  
[www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh51.html](http://www.abcgallery.com/V/vangogh/vangogh51.html) (11.12.2003)  
[www.artchive.com/artchive/B/boecklin/plague.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/B/boecklin/plague.jpg.html) (11.12.2003)  
[www.artchive.com/artchive/C/clemente/clemente\\_inside\\_outside.jpg.html](http://www.artchive.com/artchive/C/clemente/clemente_inside_outside.jpg.html) (05.01.2004)  
[www.artnet.com/ag/finearthumbnails.asp?G=9&aid=8570](http://www.artnet.com/ag/finearthumbnails.asp?G=9&aid=8570) (29.12.2003)  
[www.basquiat.net](http://www.basquiat.net) (09.01.2004)  
[www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={a6bb0749-3d05-4572-9fbf-d2ced6b2c7d2}&cnt=143568&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=i6](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={a6bb0749-3d05-4572-9fbf-d2ced6b2c7d2}&cnt=143568&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=i6)  
 (30.01.2004)  
[www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/registerinhalt?sid=&cnt=&rid=2&aid=\\* &query=+xdbpics:alle%20+r1a\\_name:'S\\*'%20%20+r1a\\_name:"schnabel,%20julian"&no=1&count=50&sort=no&rid=2](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/registerinhalt?sid=&cnt=&rid=2&aid=* &query=+xdbpics:alle%20+r1a_name:'S*'%20%20+r1a_name:) (07.01.2004)  
[www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/registerinhalt?sid=&cnt=&rid=2&aid=\\* &query=+xdbpics:alle%20+r1a\\_name:'B\\*'%20%20+r1a\\_name:"baselitz,%20georg"&no=1&count=50&sort=no&rid=2](http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/registerinhalt?sid=&cnt=&rid=2&aid=* &query=+xdbpics:alle%20+r1a_name:'B*'%20%20+r1a_name:) (02.01.2004)  
[www.borofsky.com/installations/paulacooper1983\[inst\]/index.html](http://www.borofsky.com/installations/paulacooper1983[inst]/index.html)(08.01.2003)  
[www.ericfischl.com/badboy.htm](http://www.ericfischl.com/badboy.htm) (11.01.2004)

[www.geocities.com/craigsjursen/1993\\_94.html](http://www.geocities.com/craigsjursen/1993_94.html)(02.01.2004)

[www.geocities.com/craigsjursen/1990\\_92.html](http://www.geocities.com/craigsjursen/1990_92.html) (27.11.2003)

[www.ibiblio.org/wm/paint/auth/martini/2saints.jpg](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/martini/2saints.jpg)(11.01.2004)

[www.johnseed.com/basquiat.html](http://www.johnseed.com/basquiat.html) (05.11.2003)

[www.nga.gov/cgi-bin/pimage?116040+0+0](http://www.nga.gov/cgi-bin/pimage?116040+0+0) (07.01.2004)

[www.peterhowson.net](http://www.peterhowson.net) (About Howson) (18. 11.2003)

[www.peterhowson.net](http://www.peterhowson.net) (gallery) (05.02.2004)

[www.royalacademy.org.uk/popup.php?id=4747&o=p](http://www.royalacademy.org.uk/popup.php?id=4747&o=p) (14.01.2004)

[www.sanalmuze.org/sozluk/](http://www.sanalmuze.org/sozluk/) (09.12.2003)

[www.sandrochia.com/interface/artwork/Art0082.jpg](http://www.sandrochia.com/interface/artwork/Art0082.jpg) (19.01.2004)

[www.tate.org.uk/britain/exhibitions/blake/blakethemes4.htm](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/blake/blakethemes4.htm) (28.11.2003)

[www.tigtail.org/TIG/L\\_View/TVM/X2/c.PImpressionism/ensor/M/ensor\\_the\\_intrigue.1890.jpg](http://www.tigtail.org/TIG/L_View/TVM/X2/c.PImpressionism/ensor/M/ensor_the_intrigue.1890.jpg) (30.01.2004)

[www.upenn.edu/ARG/archive/bearden/Bearden-Musicians.gif](http://www.upenn.edu/ARG/archive/bearden/Bearden-Musicians.gif) (07.01.2004)

[www.vieleers.nl/nederlands/nieuws.html](http://www.vieleers.nl/nederlands/nieuws.html) (05.01.2004)

[www.villagehatshop.com/art\\_clemente\\_zapatistas.html](http://www.villagehatshop.com/art_clemente_zapatistas.html)(10.02.2004)

[www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/walden.html](http://www.weltchronik.de/bio/cethegus/w/walden.html)(30.01.2004)

[worldart.sjsu.edu/VieO16570\\$12119\\*894741](http://worldart.sjsu.edu/VieO16570$12119*894741) (05.02.2004)

[wuga.wustl.edu/islandpress/html/A018.html](http://wuga.wustl.edu/islandpress/html/A018.html)(29.01.2004)