



T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

PENTÜR'DE "DANS VE MÜZİK" KONUSUNUN MARC CHAGALL VE HENRY MATİSSE'DEKİ YORUMU

(Yüksek Lisans Tezi)

H. Nevin GÜÇLÜOĞLU (GÜVEN)



ESKİŞEHİR, 1989

Eşime ve Oğluma

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ŞEKİLLER LİSTESİ	iii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	iv
EKLER	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK VE DANS KONUSUNDA NEDEN HENRY MATISSE VE MARC CHAGALL ..	7
---	---

İKİNCİ BÖLÜM

MARC CHAGALL	9
1. MARC CHAGALL'in YAŞAMI	9
2. MARC CHAGALL'de SAHNE SANATLARI	14
3. EXPRESYONİST OLARAK CHAGALL	16
4. CHAGALL SÜRREALİST MİDİR?	18
5. RÜYALAR VE RESİM	27
6. MARC CHAGALL'in SANATI	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HENRY MATISSE	36
1. HENRY MATISSE'in YAŞAMI	36
2. H.MATISSE'in 1910 YILINDAN ÖLÜMÜNE DEK OLAN DÖNEMİ	40

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
1. M.Chagall. "Müziğin Melekleri"	21
2. M.Chagall. "Opera"	13
3. M.Chagall. "The Odyssea II"	13
4. M.Chagall. "Kadın Viyolonselci"	22
5. M.Chagall. "Akrobat ile Viyola"	23
6. M.Chagall. "Çello"	24
7. M.Chagall. "Sanatçılar"	24
8. M.Chagall. "Double Face"	25
9. M.Chagall. "Çellocu"	25
10. M.Chagall. "Gece"	25
11. M.Chagall	26
12. H.Matisse	44
13. M.Chagall. "Carmen"	33
14. M.Chagall. "Kar Yağışı"	34
15. M.Chagall. "Palyaço Müzisyen"	34
16. M.Chagall. "Yeşil Kemancı"	35
17. M.Chagall. "Muhteşem At Arabası"	35
18. H.Matisse. "Müzik"	60
19. H.Matisse. "Dans"	60
20. H.Matisse. " "Dans"	61
21. H.Matisse. "Müzik"	61
22. H.Matisse. "Kemancı"	61
23. H.Matisse	62

Sayfa

24.	1.Resmin safhaları (1-2-3-4-5)		77
25.	2.Resmin safhaları (1-2-3)		83
26.	3.Resmin safhaları (1-2-3)		88
27.	4.Resmin safhaları (1-2-3)		94
28.	5.Resmin safhaları (1-2-3-4)		103

EKLER		<u>Sayfa</u>
1. Pablo Picasso "Prova"		110
2. Pablo Picasso "Dansçı"		111
3. P.Picasso "Parade Balesi için Perde"		111
4. Max Beckmann "Jazz-Kapelle"		112
5. Mathias Grünewald		113
6. Etrüsk Sanatı "Joueur de Double Flute"		113

GİRİŞ

İnsan toplumsal çevresi ve doğayla olan bütün ilişkilerinde kaotik geçmişin huzursuz anılarını taşır. İnsanda biçim vererek gerçekleşen düzen yeteneği ise bir kurtuluş ve rahatlama isteğini dile getirir. İnsanın her zaman yeni anlatım biçimlerine başvurmasının nedeni kurtuluş olduğu kadar yeniden dolup gerginleşmektedir. Çünkü insan doğa ve çevreyle ilişkilerinin sonucunda olup bitmiş bir düzeni gerçekleştirmekle kalmaz, bir yenilenme ve değişme sürecine girer. Bu yüzden biçim bir kerede yapıлып bitirilmiş ve sonsuz bir doğma gibi kabul edilmiş bir olgu değildir.

İnsanın kendisini bir görsel (visuel) biçimler diline aktarması, tarihsel gelişme içinde gündelik yaşamın değişen gerekleriyle bağ kurar. Başlangıçta gündelik yaşamın kendisini sürdürme tarzına bağımlı olan görsel biçimler, tarih boyunca yalnız sürekli değişmelerin değil, aynı zamanda biçim dünyasının ürünleri olarak bağımsızlaşmanın da kavgasını vermişlerdir. Biçimsel yaratışların gerçek özgürlüğü bir başına buyruk gitme değil, gündelik yaşamın getirdiği zorunluluklardan ayrılmadan uyarıcı, aydınlatıcı kişiliği geliştirmektir.

İnsan duyarlılığının kendini resim diliyle anlatımı, köklü içtepinin ürünleri, başlangıçta ev üretiminin büyüsel bir tamamlayıcısı olarak, insanın ya topluca yaşadığı

ya da bir çeşit tapınak olarak kullandığı mağara duvarlarında yer aldı. Doğal olanakları içinde korunup günümüze gelebilmiş olmaları, bunları yapan sanatçıların böyle bir istek taşıdıklarını belirlemez. Çünkü bu sanatçılar güçlü bir gözlem ve doğa duyarlılığının sonucu olan bu eserleri ancak belirli bir büyüsel fonksiyon süresi için yapıyorlar, sonra birinin üzerine diğerini yapıveriyorlardı. Resimleri yapan sanatçıların gelişmiş bir doğa gözlemi, bunu biçimlendirecek bir ustalığa sahip olacağına kimse inanmıyordu. Oysa insanda soyutlayıcı yetenek, gözlemlerini sembolik, şematik biçimlere dökme yeteneği, bu tarihlerden çok sonraları daha da gelişip güçlendi.

İnsanın düzen gereksinimi resim diliyle gerçekleştirmesinde ya doğaya bağlı kalan ya da stilizasyon niteliği taşıyan eğilimler geçerli olur. Bazı insan toplulukları uygarlık düzeyinin ileri aşamalarında doğaya sıkı sıkıya bağlı bir biçim anlayışını amaç edinmişlerdir. Yunan Klasik çağında karşılaştığımız insan figürünün ideal ve uyumlu bir güzellik kavramına mutlak anlamda hedef olduğu biçimsel kavram, hümanist sanat ve kültür sorununun kaynağı olmuştur. Buna karşın bazı insan toplulukları insan figürünü stilize eden şematik, sert kurallara bağlı, yüzyıllar boyunca değişmez gibi görünen kalıplar içinde bir resim sanatı geliştirmişlerdir. Bu stilize sorununun temsilcisi olarak da genellikle eski Mısır uygarlığı gösterilir. Geometri ve uzayın yüzey sorunluluklarını kendi içsel gereksinimlerinde saklayan uygar toplumlar gibi eski Mısır'da soyutlayıcı yetenek-

lerin gücünden, doğanın derinlik, uzay, ışık-gölge ilişkilerini gözetten bir biçimsel kavram için özveride bulunulmamıştır. Resim tarihi iki genel karşıt eğilimin etkisindedir. Doğayı taklit ölçüsüne varan resimlerle, doğa taklidinden olabildiğince kaçınan resim eğilimlerinin zıtlığı yanında, bazı uygarlıklarda da bu eğilimlerin biresimi (sentezi) de ortaya çıkmıştır. Bunlar birbirine karışmış, görsel biçim dilinin oluşmasına hız vermişlerdir.

Resim sanatında doğaya bağlılık, nesnelerin dış görünüşlerini ne ölçüde amaçlarsa amaçlasın, mutlak bir taklit anlamına gelmez. Doğa bu istek karşısında sanatçıya, onun ancak nesneleri ve insanı idealleştirdiği ondan ideal güzellik birimlerini elde ettiği bir kaynak görevi yüklenir. Yaşayan organik varlığın güzelliğini kavramak insanın mutluluk ölçüsünde kendi varlığının bilince erişmesi anlamına gelir. Doğaya yakınlığı ve birliğiyle insanı, yarattığı görsel biçimlerde hep bu mutluluğu arar. Doğayla insan arasındaki birliği kapsayan biçimin eğilimleri, insanın akıl ve gözlem yoluyla doğadaki bilinmezliği kaldırdığı, tüm sırları açıklığa kavuşturduğu bir davranışı belirler. Doğa bu anlamda karşısında korku ve huzursuzluk duyulan bir dünya tablosu değil, yaşamın bilinçle farkına varılmış bir mutluluk nedenidir. Bu yüzden resim uzay içinde uyum ve dengeyi gerçekleştirir ve ölçülüdür. İnsanın duyarlılığını görsel biçim diline aktarışı insanı ve nesneleri idealleştirdiği, onlarda ölümsüzlüğü bile arayıp bulduğu ölçüde bir boşalım, bir kurtuluştur. Bu davranışta en önemli rolü, boşluk, de-

rinlik yani uzay oynar. İnsan akılcı ve gözlemci davranışlarıyla uzay içinde birbiriyle ilişkili olan nesneler arasında bağıntılar kurar. Nesneler böylece bir derinlik içinde, atmosferin sağladığı tüm ayrıntılar ve ışık-gölge farklılıkları ile resim yüzeyine gelirler. Kütle bu boşluk içinde, hareket sağlayan ayrıntılara, insanın derinlik ölçüleri içinde esnek kıvraklığını taşıyan beden birliğine ve adalelerine yönelir. Doğayla insan arasındaki bağıntıların bunun tam karşısında olduğu davranış zorluğuna gelince; insan ruhsal denge ve kurtuluşu tam tersine uzay izlenimlerinden kaçmakla bulur. Çünkü uzay insandaki fizik-ötesi boşluk ürküntüsünün başlıca nedenidir. Bu da kendiliğinden (spontane), ya da bilgece bir duyusla doğanın ve uzayın, aklın ve duyuların dar sınırları içinde kavranamayacağı inancından gelir. Doğulu insanın iç dünyasını belirleyen "bilinmezliğin bilinci" böylece doğa karşısındaki bilgeliğin ölçüsü olur (Tansuğ, 1982²).

İnsanın doğaya ayak bastığından beri doğayı yalnız bilmek-tanımak isteği ile yetinmemiş, doğayı gereksinimlerine göre değiştirmek de istemiştir. Doğayı bilme isteği, giderek insanı bilme, doğayı değiştirme isteği de sanata götürmüştür. Bu bağlamda, sanat, insanın denkleşmesini dile getirir. Bu denkleşme çağdaş soyut sanatta ve onun güzellik anlayışında en belirgin biçimde kendini dışa vurur. Bunun nedeni, soyut sanat ve güzellik teorisinde klasik suje-obje ilgisinin aşılmış olmasıdır. Soyut sanatta, bize real olarak verilen bir doğa ya da doğal varlık yoktur.

Realite, doğal fenomenler ortadan kaldırıldığı, aşıldığı derecede kavranabilir olduğuna göre, realite sujenin basitçe yöneldiği hazır bulduğu bir varlık olmayacaktır. Sanat yapıtının varlığında ruhu ve doğayı, bilinci ve bilinç olmayanı kapsayan bir varlık olan salt-realite-üniversal-olan şey gerçekleşir. "Biçim-verme, doğrudan doğruya bir ifadedir ve salt sanat araçlarıyla gerçekleşir". Biçim kazanan içerik, estetik realite deneyidir (bütün biçimlendirici değerlerin sanatça dengesi). Form yoluyla ifade kazanmış olan bir içeriğe karşı, bedenin ruha karşı davrandığı gibi davranır.

Güzellik, varlıkta karşıtların gerilimine dayanan harmonidir, canlılıktır. Güzellik, elemanların gerilimidir ve buna dayalı ontolojik bir harmonidir, hatta metafizik anlamında kavranan harmoni, yalın teknik ve sanat ilgilerinin bir uyumu olarak anlaşılmamalı. Bir tablonun güzelliği, renk ve biçimlerin birbiriyle ilgisinden doğan bir uyuma dayanmaz, tersine, güzellik, hareket ve hareketsizlik, ağırlık ve hafiflik gibi varlık karşıtlarının gerilimine dayanan bir harmonidir. Canlılık ruhtur ve ruh da varlık ögeleri arasında bulunur. "Harmoni" deyince diyor E.Landmann, "elemanlardan gelişigüzel oluşan biçimsel ilgiyi değil, tersine, harmoni içinde birleşen elemanların oluşturduğu bütün"ü anlıyorum(Tunalı, 1984).

Konu seçimi önemlidir. Sanatçının ya da yazarın tutumunu anlamamıza yardım eder. Konu ancak sanatçının ona verdiği değerle anlam kazanır ve öz aşamasına yükselir. Toplumsal

yaşamın ruhsal (tinsel) içeriğini yansıtan tema ögesi, sanatta içeriğin bir düzeyini, konu ise sanatsal biçimin bir düzeyini belirtir. Konu temanın somutlaştırılmasıdır. Bir yapıtın değerini konudan önce tema belirler. İnsanların sanat yapıtına karşı duydukları ilgi, o yapıtın temasının derinliğine bağlıdır. Temanın içeriksel değeri ne denli yüksek olursa olsun, tek başına fikirsel ve sanatsal değere sahip değildir. Çünkü aynı tema değişik şekillerde ele alınabilir. Konu yorumlanışa göre değişik anlamlar kazanabilir. (Ersoy).

Resim sanatındaki ayrımlar yönünden önyargıları terketmektedir. Çünkü klasik göz eğitimi resim sanatının bir takım klasik kurallara bağlı olduğunu, bu kuralların gerçekleşmediği yerde bir sanatsızlık ve yeteneksizlik değil, insanın içinde yaşadığı ve böylece temel yapısının belirlendiği özel şartlarda, kendi psikolojik ve toplumsal ihtiyaçlarını karşılayan bir biçim yaratma istemini gerçekleştirebilmiş olmasıdır (Tansuğ, 1982²).

BİRİNCİ BÖLÜM

NEDEN HENRY MATISSE VE MARC CHAGALL?

Müzik özü gereği insanın duygularının, yaşantısının ve zekasının dolaysız bir şekilde dile getirildiği bir sanat türüdür. Ne denli içsel coşkuları dile getirirse, sanatsal etkinlik gücü de o denli üst düzeyde olur. Yaşamın tutkularını, özlemlerini ve bilinçaltında kalmış duyguları dile getirir.

Dans, sarhoşluk gibi aşırı davranışların, etkisiyle dışardan içe yönelmektir. Dans gözleri ve dokunma duygularını harekete geçirerek, duyarlılıklarını arttırır. Etkilenibilirlik ve duyarlılık en üst düzeyde olup, dinamizm içinde, insan tarafından mutlu olarak algılanan bir örgütlenme ve sıkıntılardan kurtulma duygusuna götürür.

İnsanı en çok şartlandıran ve hiç olmayacak şeyleri yaptıran sanat türü müziktir. Kilise müziğinin özünü dinsel metinler, tanrısal acı ve günah konuları biçimler. Bununla beraber birleştirici bir etki yaratır. Bu etki din dışı marş ve dans müziği içinde geçerlidir. Aslında dans müziğinin kendi başına bir özü de yoktur. Ancak insanda dans etme arzusu uyandırır ve dans eden insanların coşmalarıyla bir öz kazanır. Marşlarda ise biçimi toplumsal koşullar, özü de yürüyen askerler sağlar. Bu müziksel biçimler eğer bir sen-

foninin içinde yer alırsa, biz de hemen otomatik çağrışımlar yapar.

Müzik ve dans konusu gerek ritm, gerek armoni, hareketlilik, dinamizm ya da ses ve renk tonajını algılamada birlik ve çeşitlilik oluşturmaları bakımından ilgimi çekiyor. Müzik aletlerini tutan stilize olmuş elleri, abartılmış, deforme olmuş vücutları içgüdüsel bir tavırla çalışmak, heyecanlarımı, tüm duygu ve düşüncelerimi aktarabilmek çok zevkli.

Çağdaş sanatın amacı bize içgüdülerimize dayanarak kendi benliğimizi buldurmak ve üstün nitelikleri olduğu gibi göstermektir. İnsanın her türlü duygularını; gurur, bencillik, sıkıntı, mutluluk, neşe gibi açığa çıkarır. Güzellik aramaz, beğendirmek ya da aldatmak da istemez. Amaç mutluluk ve mutsuzluğu, acı ve sevinci, yalan ve gerçeği bir bütün içinde kaynaştırarak biçimlendirmektir.

Müzik ve dans konusunu seçtikten ve eskizlerine başladıktan sonra, çeşitli çağdaş sanatçıların bu konudaki ilginç çalışmalarını inceledim. Konu, renk, kontur, mekan, figür, biçimlerin soyutlanması, sembolik biçimlerle ilginçlikler yaratmaya çalışan sanatçıların başında Matisse ve Chagall geliyordu. benim için... Bu nedenle Henry Matisse ve Marc Chagall'in yaşam öyküleri, sanat anlayışları, yapıtları ve çalışmaları hakkındaki bilgileri de sunmak istedim. Chagall ve Matisse bana yol gösterici, heyecanlarımı, duygu ve coşkularımı cesaretle kullanmayı öğreten sanatçılardır.

İKİNCİ BÖLÜM

MARC CHAGALL

1. MARC CHAGALL'in YAŞAMI

Rus asıllı Fransız ressamı (Vitebsk 1887). Chagall Güney Rusya'da, Polonya sınırı yakınındaki küçük bir kentte doğdu. Orta halli, dinine bağlı bir Yahudi ailesinin dokuz çocuğundan biriydi. Çocukluğunda Kitabı Mukaddes'i okudu, sinagogda şarkı söyledi ve geleneksel Yahudi öğretisine karşı çıkan Hasidiliğin bazı düşüncelerini benimsedi. Onun efsaneler yaratan hayalgücü, kendisini çoğunlukla gerçek-üstü dünyalara sürükler. Chagall, çocukluğunun geçtiği yerleri boyamaktan yorulmayan Maurice Utrillo gibi, çocukluğunda oynadığı yerleri özlemiş bir ressam-şairdir. Birçok modern ressamlar gibi o da hayatını anlatmıştır (Ma vie, 1931). Chagall korku, mistik ve Çarlık Rusya'sının esin veren Yahudi mahallelerinde fakir halkın korkusu içinde büyüdü. Onun gördüğü ilk resimler herhalde meslekten olmayan ressamlar tarafından yapılmış mahalle arası aktarlarının dükkan levhaları idi. Daha küçük yaştan kabiliyeti kendini gösterdi. Kırk yaşında ölen annesi zarif, ciddi ve mütebessim bir güzelliğe sahipti. Günün birinde okul defterine resim çizerken odasına girip tahsilsiz olmasına rağmen oğluna: "senin kabiliyetin var" dediğini Chagall bizzat anlatıyor. (Turani, 1983³, s. 539).

Çizimin temel ilkelerini okulda öğrendikten sonra, o yöredeki gerçekçi bir ressam olan Yehuda Pen'in atölyesinde resim çalıştı. 1907'de Petersburg'a (bugün Leningrad) gitti. Orada aralıklı olarak üç yıl eğitim gördü. Daha sonra, o günlerde sahne tasarımcısı olarak meslek yaşamına başlayan Leon Bakst'ın yanında çalıştı. Rus millet meclisinde milletvekili olan Vinaver, İtalya veya Fransa'ya giderek öğrenimine devam etmesini teklif etti. Chagall Paris'e gitti (1910). Bir süre Montparnasse'ta yaşadktan sonra bohem sanatçıların merkezi olan La Ruche'ta bir atölyeye taşındı. Burada Blaise Cendrars, Max Jacob ve Guillame Apollinaire gibi öncü şairlerin yanı sıra, dışavurumcu Chaim Soutine, soyut renkçi Robert Delaunay, kübist Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger ve André Lhote gibi daha sonraki yıllarda incelenecek sanatçılarla tanıştı. Böyle bir çevrede resim alanında neredeyse her türlü küstahlık destekleniyordu. Chagall'da bu ortamda, daha Rusya'dayken belirmeye başlayan şiirsel ve görünüşte usdışı eğilimlerini hızla geliştirdi. Aynı zamanda, Paris müzelerinde ve galerilerinde gördüğü izlenimci, ard izlenimci ve fovist resimlerin etkisiyle, Rusyadayken kullandığı genellikle koyu renklerden de vazgeçti.

Paris'teki yıllık Salon des Independant (Bağımsızlar Salonu) ve Salon d'Automne (Güz Salonu) sergilerine katıldıktan sonra Chagall 1914'te Berlin'de ilerici bir yayınevi olan Der Sturm'un galerisinde ilk kişisel sergisini açtı ve Alman dışavurumcu çevrelerinde büyük yankı uyandırdı.

dı. Bu sergiden sonra Vitebsk'e gitti ve I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla ülkesinde kaldı. Bu dönemde oldukça gerçekçi bir üslupla çalıştı. Rusya'da anılarının dağılcığını yeniledi ve gerçekle yakından ilgili resimler yaptı; ama resim yüzeyini Kübist üslupla bölümlmeyi de bırakmadı (Richard, 1984). 1915'te varlıklı bir Vitebskli tüccarın kızı olan Bella Rosenfeld ile evlendi. Bu tarihten sonra yaptığı birçok resimde Bella'ya da yer verdi.

Chagall 1917 Ekim devrimini başlangıçta coşkuyla karşıladı, Vitebsk yöresinin sanat komiseri oldu ve bölge akademisiyle müze için büyük çaplı tasarımlara girişti. Ama gitgide sertleşen estetik ve siyasal kavgalarla dolu ikibüçuk yıllık yoğun çalışmadan sonra tasarısından vazgeçti ve Moskova'ya göç etti. Orada bir süre sahneyle ilgilendi, Yahudi yazar Sholem Aleichem'in oyunlarına sahne ve giysi tasarımları, Kamerni tiyatrosu için duvar resimleri yaptı (Ana Britannica, 1986, 505).

Doğduğu kente, kendisini yeşil bir beygir üzerinde boru öttüren bir süvari olarak gösteren ve içinde: "Chagall kendini Vitebsk'ine vakfediyor" sözü yazılı bir bayrağı diktirdi. 1919'da Leningrad'daki büyük sanat gösterisinde ona bütün bir salon tahsis edildi. Derken rüzgarın yönü, esiş yönü değişti. Modern sanat yeni rejim tarafından reddedildi. Chagall ülkesinden göç etti (1922). 1922'de Rusya'dan temelli ayrıldı, ilk önce Berlin'e gitti. Orada 1914'te bıraktığı resimlerinin birçoğunun kaybolduğunu gördü. 1923'te bu kez karısı ve kızı ile birlikte, yeniden Paris'e yerleşti.

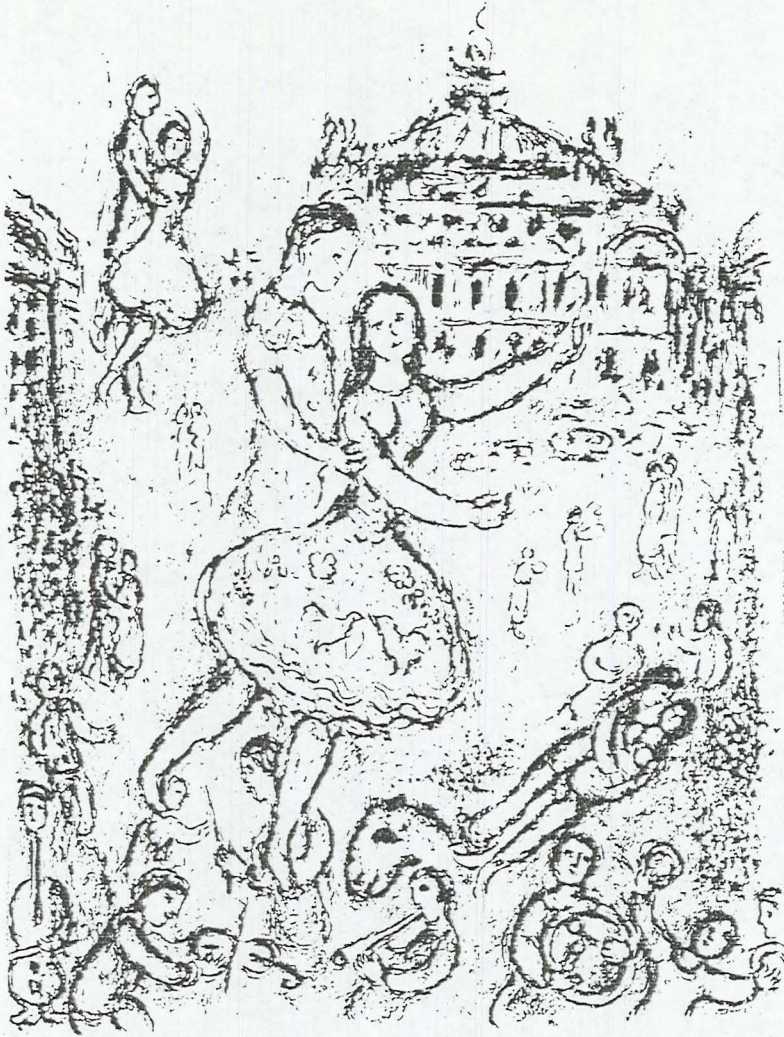
Onun ikinci Paris döneminde (1923-1941) çeşitli geziler yer alır. (Mısır ve Filistin'e 1931, Hollanda'ya 1932, İspanya'ya 1934, Polonya'ya 1935, İtalya'ya 1937, Bilahare 1941'den 1947'ye kadar Birleşik Amerika'da kaldı. Amerika'ya onu "Museum of Modern Art" davet etmişti. 1931'de Filistin'e gidişi Tel-Aviv müzesinin kurulması içindi.

II.Dünya Savaşı çıkınca Chagall Fransa'nın Loire bölgesine gitti. Nazi tehdidi bütün Avrupalı Yahudiler için gittikçe daha somut bir hale gelince, daha da güneye geçti. En sonunda Temmuz 1941'de ABD'ye sığınarak birkaç yıl New York kentinde ya da çevresinde kaldı.

Adolf Hitler'in ortaya çıkması ve gitgide artan bir dünya çatışması tehlikesiyle, Chagall çok farklı şeyler düşlemeye başlamıştır. 1931'de daha önce Rusça yazdığı otobiyografisini Fransızca uyarlamasıyla yayımladı. 1933'de İsviçre'de Basel'deki Sanat Müzesi'nde büyük bir retrospektif sergi açtı. 1939'da "Carnegie" ödülünü kazandı.

1944'de Bella'nın ölümü, ondan ebedi nişanlısı olan karısını ayırdı.

1948'de yaptığı iki kısa ziyaretten sonra Chagall yine Fransa'ya yerleşmeye karar verdi. Önce Paris banliyölerinde, sonra da Fransız Rivierası'ndaki Vence'ta buranın yakınındaki Saint Paul'de yaşadı. 1952'de Vava Brodsky ile evlendi ve 65 yaşında neredeyse yarı denebilecek bir meslek yaşamına başladı.



Resim - 2



Resim - 3.1



Resim - 3.2

1973'te Fransa'da Nice'te Marc Chagall Kitabı Mukaddes Mesajı Müzesi açıldı. 1977'de kendisine Legion d'honneur nişanının "grand-choix" ünvanı verildi. Ayrıca Louvre Müzesi'nde bir retrospektif sergisi açılarak onurlandırıldı. Chagall'ın 100. doğum yılı nedeniyle 1987'de Moskova'daki Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi'nde 250 dolayında yapıtını kapsayan bir sergi açıldı.

2. MARC CHAGALL'de SAHNE SANATLARI

1942'de New York kentindeki Ballet Theatre için "Aleko" balesinin dekorlarını ve giysilerini hazırladı. Fransa'dayken ele aldığı temaları bir süre daha işlemeyi sürdürdü.

1945'te Chagall, Igor Stravinsky'nin "Ateşkuşu" balesinin New York yapımının dekor ve giysilerini tasarladı. Yapıtları Amerikalı eleştirmenler ve koleksiyoncular tarafından her zaman olumlu eleştiri almıyordu. 1946'da New York kentindeki Modern Sanat Müzesi'nde ve birkaç ay sonra da Chicago Sanat Enstitüsü'nde açılan büyük bir retrospektif sergi onun bu ülkede yeniden değerlendirilmesine olanak verdi.

1958'de Paris Operası'nda Maurice Ravel'in "Daphnis ve Khloe"sinin dekorlarını ve giysilerini tasarladı, 1958'den sonra Metz Katedrali, Kudus'deki Hadassa-İbrani Üniversitesi Tıp Merkezi'nin sinagogu ve daha başka yapılar için vitraylar yaptı. Bu dönemdeki duvar resimleri arasında Pa-

ris Operası'nın tavanına ve New York Metropolitan Operası'nın Lincoln Sahne Sanatları Merkezi'ne yaptığı "Müziğin Kaynakları" ve "Müziğin Zaferi" adlı yapıtları vardır. 1967'de Metropolitan Operası için Mozart'ın "Sihirli Flüt" operasının dekorlarını ve giysilerini tasarladı. 1977'de ABD'nin kuruluşunun 200.yıldönümü ve Chicago'nun eski belediye başkanı Richard J.Daley'yi anmak için yaptığı "Amerikan Pencereleeri" adlı vitrayları Chicago Sanat Enstitüsü'n de sergilendi.

Chagall, Berlin'deyken cymabaskı tekniklerini öğrenmişti. Arkadaşı Cendrars'ın aracılığıyla Paris'li sanat tüccarı Ambroise Vollard ile tanıştı. Vollard'ın ona Nikolay Gogol'un romanı Ölü Canlar'ın özel basımı için bir dizi aside yedirme baskı alanında da uzun yıllar çalışacaktı. Üç yıl içinde Gogol'un kitabı için 107 tane tam sayfa levha yaptı. Vollard bundan sonra La Fontaine'in Masalları'nı 18.yüzyıl baskılarına benzer biçimde renkli resimlerle basmaya karar verdi Chagall tıpkı basımlar için 100 guvaş resmi hazırladı. Ama kısa bir süre sonra bunların renklerinin baskı için çok karışık olduğu anlaşılınca siyah ve beyaz aside yedirme baskı üzerinde karar kıldı ve levhaları 1931 de bitirdi. Ardından Vollard ona Kitabı Mukaddes'i resimlemek için bir dizi baskı ısmarladı. Chagall 1939'a değin 66 levha tamamladı. II.Dünya Savaşı'nın başlaması ve Vollard'ın ölümü tasarıyı kesintiye uğrattı. Savaştan sonra levhaların sayısı 105'e çıkmıştı. Paris'li yapımcı E.Teriade, Vollard'ın bıraktığı yerden başlayarak, 1948'de Ölü Canlar'ı (bölüm

başlıkları için 11 tane daha baskıyla toplam 118 aside yedirme baskı), 1952'de La Fontaine'in Masalları'nı (iki kapak baskıyla toplam 102 aside yedirme baskı) ve 1956'da da Kitabı Mukaddes'i yayımladı. Chagall bu çalışmaların yanı sıra, başka oymabaskılar, renkli taşbaskılar ve monotipler de yaptı.

1952'de yeni denebilecek bir meslek yaşamına başladı. Ama bu yapıtlarında da alışılmış, şiirsel anılardan kaynaklanan öğeleri kullanmayı sürdürdü. Bu dönemde, biraz da Riviera'daki eski çömlekçilik merkezlerinin yakınlığından esinlenerek seramikle çalışmalar yapmaya başladı. Üç boyutlu biçimlerle giriştiği bu denemeler onu heykele yöneltti (1). Chagall, modern ressamalar (Matisse, Modigliani, Miro, Braque) gibi seramikçi ve heykeltci olarak çalışmıştır.

3. EXPRESYONİST OLARAK CHAGALL

Expresyonizm teriminin kullanılması resimde yaygınlaşma eğilimi göstererek dışavurumcu sanatı kapsamına aldı. Fransız ressamaları için bu terimin kullanıldığı sergilerden ilki 1935 sonunda Paris'te gerçekleşti. Bu sergiyi La Gazette des Beaux Arts (Güzel Sanatlar Gazetesi) destekliyordu. Kendini "içgüdüsel ressamalar"a adanmış olan bu dergide alt başlıklı olarak "Ekspresyonizmin Doğuşu" vardı. Bu kimleri kapsıyordu? Chagall, Marie Laurencin, Modigliani, Pascin, Ultrillo, Soutime, Rousseau'nun resimleri bir araya toplanmıştı. Kataloğun giriş bölümünde Alman Ekspresyoniz-

mi'nin etkileri Chagall'a kadar indiriliyor, ayrıca bu sanatçı Alman ve Fransız Ekspresyonist üsluplarının birleştiricisi olarak da övülüyordu. "Chagall'in Mart 1914'de Berlin'de Apollinaire'nin önerisi üstüne açılan sergisi büyük bir patlama oldu, bu bir yerde Alman Ekspresyonizminin başlangıcıydı. "Chagall'in Ekspresyonizmin yaratıcısı olduğunu gösteren bu olağanüstü durumun kanıtlanması için kaynak olarak onun anılarına başvurulmuş ve savaşın başlamasından önce ona Berlin'den yazmış olan Ludwig Rubiner'in bir mektubundan şu alıntı yapılmıştır:

"Burada ünlü olduğunu biliyor musun? Yapıtların Ekspresyonizmi yarattı. Çok yüksek fiyata satılıyorlar".

Karışıklığına rağmen, bu sergide ortaya çıkan bir görüş anımsanmalıdır. Ekspresyonist üslup sayılan içgüdüsellik: Bu üslup giderek sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşti; resimsel gereçlerin ve biçimlerin abartılmasından uzaklaştı; en derin içsel duyguların anlatımına dönüştü. Ekspresyonist ressam, kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları sanatının, kısacası birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan fantazi sanatının yaratıcısı oldu.

Chagall, fovistlerin etkisi altında kalarak güçlü ve dışavurumcu bir renk tekniği kazandı. Biçimden çok iç deneyimin dolaysız çeşitlemesine varmayı amaçlayan Chagall'ın sanatı, onu Alman Ekspresyonizminin çabası ile birleştirdi.

Delaunay'ın Ekspresyonist bir görüntü üretmek amacıyla, dinamik bir dışavurum için kullanılan çarpıtmaları ve çalkantılı renk ritmlerini birarada kullanışını Chagall'de de görürüz. Bu üslup, kıymıklara ayrılmış hissini vermesi ve ileri atılan çizgileri dolayısıyla Ekspresyonist sanatın en sevilen örneği oldu. Kübizmin biçimi parçalara ayıran yöntemini, anlatımı güçlendirmede değil, nesneyi çözümlemede kullandılar (Richard, 1984).

4. CHAGALL SÜRREALİST MİDİR?

Sürrealizmin bilinçaltının resimde anlatımına yönelik bir özü vardır. Dadaist sanatçıların bu ekolün varoluşunda payları vardır. Sürrealistler bir gününe uymayan objeleri orantısız sınıflayan, adi bir objeyi umulmadık objelerin arasına getirerek organik olmayan bir sanat yaratmışlardır. Bireyci bir sanat akımı olduğundan ve bireyin subjektif yapısını yansıttığından dolayı bu akımda yapıtların her biri ayrı bir özü ve biçimi yansıtırılar.

Chagall, kazandığı bir bursla 1910'da Paris'e gitti ve kendini Montparnasse girdabına kaptırdı. Resimleri çocukluk çağının ilkel dinsel imgeleriyle doludur ve anti-realist fantaziye karşı alaycı bir hoşgörü taşır. Daha sonraları Breton şöyle yazmıştır: "Bu tarihten (1911) sonra Chagall'ın yapıtlarındaki mecaz, onun tek başına modern resim alanına zafer dolu girişini vurgulamaya yetmiştir". Resimlerinde hep mutluluk ve aşıklar konularını işlemiştir. Resimlerindeki dinsel ve popüler kaynakların dışında devamlı ola-

rak işlediği mutluluk teması olasılıkla Sürrealistlerin Chagall konusundaki suskunluklarının nedenidir. Çünkü Sürrealistler mutluluğu anlatmayı pek sevmezler.

Öforik yükselme, uçuş düşlerinin bir özelliğidir ve Chagall'da devamlı olarak karşımıza çıkar. (Passeron, 1982).

Gerçeküstücülüğün ilk iki öncüsü Chagall ve de Chirico'dur. Yüzyılın ilk yarılarında bunlardan birisi Rusya'dan, ötekisi de İtalya'dan sanatta heyecan verici olayların gerçekleştiği Paris'e gelmişlerdir. Diğer sanatçılar gibi, şairlerden de nasıl coşkuyla deney yapılabileceğini, Picasso ve Braque gibi ressamlardan nesneler ve mekanla ilgili deneyimlerimizin yeni biçimlerde nasıl biraraya getirileceğini öğrenmiş olabilirler. Bu dönemle ilgili birçok yazı yazılmış, kuramlar geliştirilmiştir ve "-izm"le biten sözcükler türetilmiştir. Böylesi sözcükler ne denli yararlı olursa olsun, bütün bunlar modern resmin değişik kamplara ayrıldığı ve sanatçıların birine veya ötekine girmesi gerektiği izlenimini kolaylıkla verebilir. Böyle olmasa bile, I. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan ve gerçeküstücülük adı verilen belirli bir akım vardır.

İki ünlü öncüden birleşmeleri istendi, ancak Chagall bunu reddetti. Chagall, bir ayağıyla bilinci, diğeriyle de bilinçsizliği betimlediğini söyler. Dogmatik gerçeküstücüler, insanları gönül rahatlıkları dışında ürkütmekte direnmeleri nedeniyle pek dengeli değildirler. (Johnston, 1978).

Chirico'nun metafizik dönemindeki oneirik resimleri, Picasso, Kandinsky gibi büyük ustalarla aşırı dindar Chagall'ın yanısıra, akımın çok sayıdaki ilk sanatçılarına, resimde hayal ile gerçeğin kaynaşabilme imkanını savunma alışkanlığını sağlamışlardı.

Chagall, saf sofuluğu ve ağırbaşlı keyfiyle, havalar-da uçan sevgililerin ve müzisyen eşeklerin yaşadığı olağan-üstü bir ülkeye bizleri götürmektedir. Bununla birlikte Chagall, gerçek bir sürrealist olarak anılmaz. Dinsel eğilimleri ve kişisel bağımsızlığı, onun sürrealist akımdan uzak kalmasına yol açmıştır. Ancak 1941'deki "Genese et perspective" adlı yapıtında Breton, sürrealizmin Chagall'ı gerçek bir şair olarak kabullenmesindeki gecikmeden yakı-narak, sanatçı hakkında şunları söylemektedir:

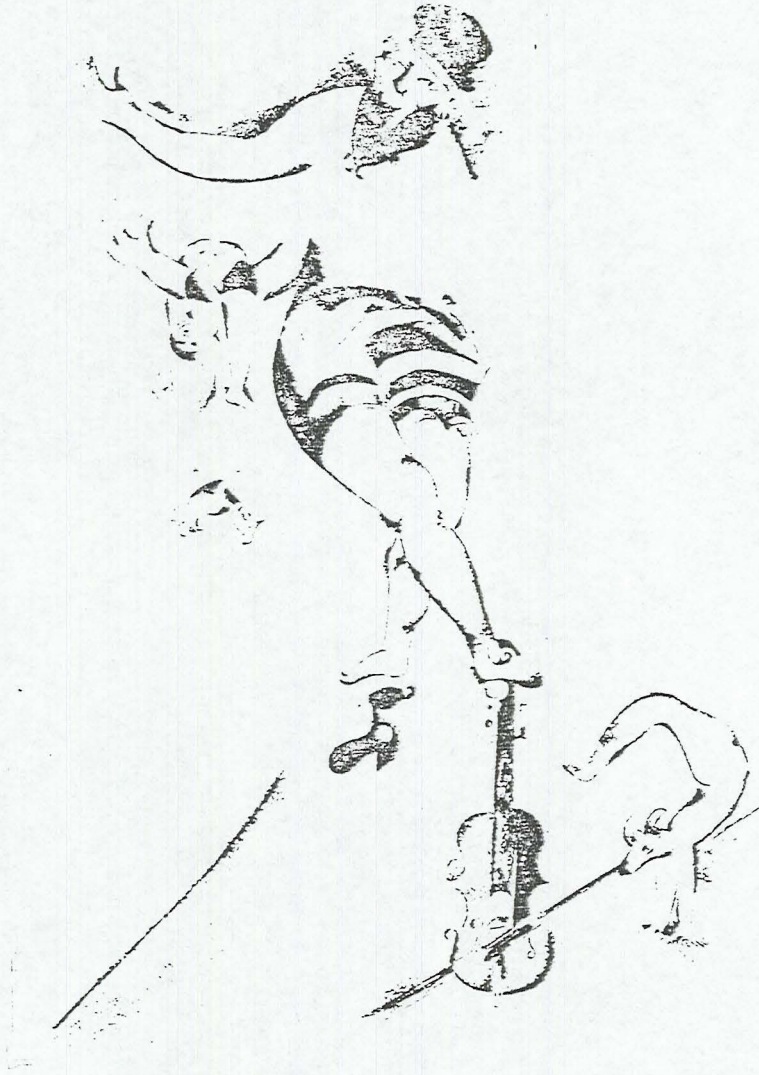
"Sadece onun iç dünyasındaki engin karmaşıklık, daha o tarihte (1911) modern resme girişin zaferini ilan etmiş-tir". Yasaların bozduğu fizik gerçeklere, hemen hemen tü-müyle kayıtsız olmasına karşın Chagall, sözlü durumları tasvirde çoğu kez başarılı olmuştur: Sarhoş, "kendinden geçer", sevgililerse bir "yedinci cennet"tedirler. Chagall'ın esinleri kuşkusuz bu türden sözlü tekniklere indirgenemez; ancak sanatçının yanibaşında bir dereceye kadar sözlü değer-ler bulmak imkanı da vardır. Chagall'ın sözcükle hayal ara-sında kurduğu köprü, sürrealizmin izleyeceği yolu bulmuştur. Savaştan hemen sonraki dönemde daha başka görüş açıları da ortaya atılmıştır.



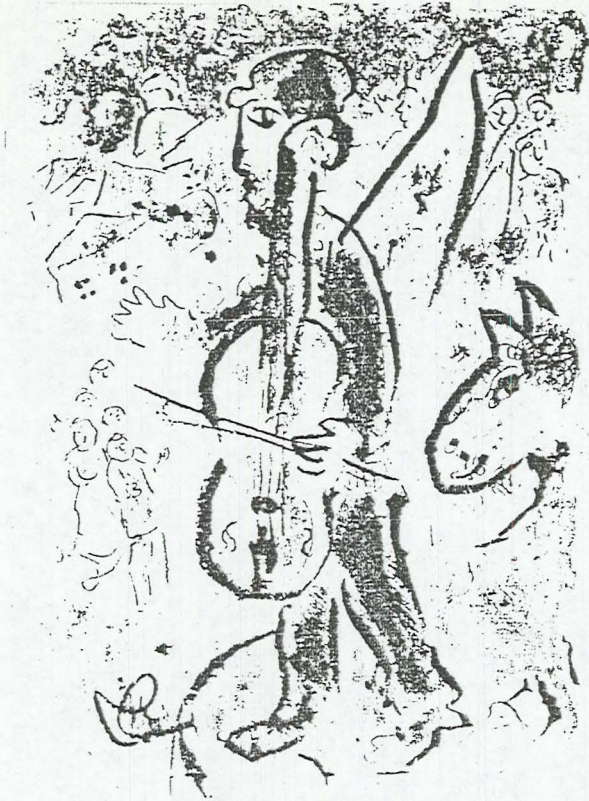
Resim - 1



Resim - 4



Resim - 5



Resim - 6



Resim - 7



Resim - 8



Resim - 9



Resim - 10



Resim - 11

Chagall'ın keyifle dolu fantazisi sadece Chirico ya da Breton'la Eluard'ı büyüleyen Picasso ile değil, aynı zamanda Kandinsky'nin denemeleri ve 1911 yılında Münih'te başlayan Blaue Reiter akımı ile çağdaştır. Bu da sürrealist resmin kaynaklarından biridir. (Passeron, 1982)

5. RÜYALAR VE RESİM

Gerçeküstücü akıma dahil olan sanatçılar, teknik açıdan çoğunlukla rüyalarla araştırılan ürkütücü veya rahatsız edici konuları ele alırken yanılsamayı veya psikanalistlerin kuramlarını kullanan, boyanın kendisiyle işe başlayan ve belki de hiçbir ön düşüncesi olmayan sanatçılar olmak üzere ikiye ayrılabilirler. Beklenmedik bir biçimde ortaya çıkan ve kendi özgereksinimlerini vurgulayan imgeleri anıştıran boyanın akıcılık ve esnekliğine gözyummuşlardır. Her iki teknik de, birçok sanatçının ve öğrencinin yapıtlarında kullanılagelmıştır. (Johnston, 1978)

6. MARC CHAGALL'ın SANATI

Rus ressamı Marc Chagall yaratıcı gerçekçiliğin bir türünü ortaya koymuştur. Yuvarlak biçimlerden oluşan resimlerdeki düzenlemeyi anımsatan bir anılar demetidir. Bilinen ölçek ve yerleştirme kuralları burada yerini başka bir gerçeğe bırakmış gibidir: insanın gözünü ineğin gözüyle birleştiren noktalı çizgi, görünmeyeni de görünür kılabilieceğimizi bize kanıtlar. (Ben ve Köy).

O dönemde Apollinaire, Chagall'ın atölyesine gittiği zaman, kendisinin önce şaşırdığı, sonra da "Doğaüstü!" diye mırıldandığı söylenir. Andre Breton, daha sonra Chagall için şunları söylemiştir: "Onun tam anlamıyla lirik bir patlaması 1911'de başlar". Eğretileninin modern resme başarıyla girişi, yalnız onun yapıtlarında görülür.

Betimlenmiş nesnelere duyarlı olmamızı isteyen sanat yapıtları, bizi eğretilme yoluyla etkilerler. (Lynton, 1982)

Saflığa ve karşı beyinselliğe doğru başlayan garip kışda, basit yaşama ilişkin kız oğlan kız ve birinci elden deneyimi olan Rousseau gibi sanatçıların doğal bir özvararları vardı. Örneğin; Marc Chagall, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, Rusya'dan ve taşranın küçük bir kıyı mahallesinden Paris'e gelmiş bir ressamdı ve çocukluk izlenimlerini modern deneylere buluşturup bulandırmaktan kaçındı. Köy yaşamı ve köylüleri yansıtan resimleri,örneğin çaldığı aletle tek bir vücut olan çalgıcının resmi, sahici halk sanatının tad ve büyüünden birşeyler korumayı başarmıştır.

Fransız başkentinde geçirdiği ilk dört yıl çoğu kez Chagall'ın en iyi evresi olarak nitelenir (1922). Bu dönemde yaptığı resimler temelde, Chagall'ın bundan sonraki 60 yıl boyunca sürdüreceği sanatçı kişiliğinin daha o zamandan oluştuğunu gösterir. Renkler bazen soluk olmakla birlikte, gelecekteki tipik karmaşık ve titreşimli niteliklerini yansıtmaya başlamıştır. Çoğu kez tuhaf figüratif öğeler, baş aşağı olarak tuvale gelişigüzel serpiştirilmiştir. Bazen

bir film montajı etkisi yaratan bu düzenleme aslında Chagall'ın düş dünyasını yansıtır. Genel hava bir Aşkenazi şakasını, bir Rus peri masalını ya da bir vodvil oyununu çağrıştırır. Başkişiler çoğu zaman romantik bir tarzda yakışıklı, kıvrırcık saçlı ve biraz da doğulu tipli genç ressamın kendisidir. Chagall'ın Vitebsk'deki çocukluk anıları daha şimdiden imgelemenin başlıca kaynakları olmuştur.

1917'de bir akademi (dönemin ünlü ressamları, özellikle Maleviç ve Lisitzki ders veriyorlardı) kurdu; ama 1919'da istifa ederek Fransa'ya döndü. (Gelişim Hachette, 1983)

1920'lerde ve 1930'ların başlarında yaptığı büyük tuvallerin sayısı azalırken, bazı eleştirmenlere göre Chagall nitelik açısından da gerilemişti. Ama bu dönemde daha şiirsel bir görünüm kazanan resimleri gitgide yaygınlaşıyordu. (Eiffel Kulesinin Evli Çifti, Sirk)

Paris'e yerleştiği sıralarda pek dikkati çekmeyen hayalci ve halkçı özellikler gösteriyordu; çiçek resimleri, Fransa manzaraları çizdi, karısının ve kızının sayısız portrelerini yaptı. (Meydan Larousse, 1969)

Özellikle Rus ve Yahudi kökenlerine bağlı kaldığı için (oysa, insan figürleri çizdiği için Rusya'daki yahudi çevreleri tarafından kınanmıştır), XX.yüzyıl'daki büyük resim akımlarının dışında kalan Chagall, şiirsel görüşünü yansıtmak için, Rusya'nın kırsal kesim ve folklor geleneklerinden, Orta Avrupa Yahudi çevrelerinin özelliklerinden

yararlanarak, kendine bir mitler evreni yaratmıştır. Nitekim, sanatının başlıca özelliği, etkileyici hatta saldırgan diye nitelenebilecek renkçiliği dışında özgün bir ikonografinin sık sık yinelenen ana motiflerine yer vermesidir: Tablolarında sınırlı bir konu çerçevesi içinde uzlaşmalı bir "simge-nesne" (horoz, keman, şamdan, çiçek, eşek, inek) dili kullanmıştır. Evlenme, sevgililer, ölüm, kemanacı, sirk en çok işlediği konulardır.

1940'lardan sonra Amerika'da yenilikçi geleneklere belli bir uzaklıktan, tarafsızca bakılıyordu. Bu durum belirli bir yeri ve dolayısıyla kökleri olmayan tarihe benzer. Mondrian, Léger, Ernest, Dali, Chagall ve Moholy-Nagy gibi Avrupa'nın birçok önemli sanatçısı, savaş yılları boyunca Amerika'da kaldılar ve ülkedeki varlıklarıyla, onlardan önce yapılmış olanlara katkıda bulundular.

Chagall, kendi resim dünyasını duygu sıcaklığını, bir çeşit mistisizmi, halk türkülerine özgü candanlığı, kendi doğulu Yahudi aslına borçlu idi. Bununla beraber boyama sanatını esas olarak Paris'te öğrenmişti. Paris'te onu Kübizm ve özellikle Orphisme etki altında bırakmıştı. Boyadığı çiçek buketlerinde Odion Redon'a, boya hamurunun şekliyle bazen, onun sevdiği kadar Rembrandt'ı seven Rouault'a yaklaşıyor. Sürrealist çalışmalarına başlamadan çok evvel rasyonel olarak tanzim edilmiş deneyimlerini terketmişti. Vitebsk'de kara kışın karına bürünmüş duvarlar üzerinde sırtında torbası ve sopası ile ebedi Yahudi'yi, soğan şeklinde kuleleri olan kilise kadar büyük gösterir. Sevgili-

ler onun resimlerinde mes'ut, semalara süzülerek uzaklaşırlar. Başları vücutlarından ayrılmış kediler, insan yüzleri taşırlar. Keman bir inek vücudunun içinde gösterilir. Gerçek değil, psikolojik büyüklük oranları, onun nazarında önemlidir. Özlem içinde bekleyen biri için, pandüllü saat herşeyin üzerinde önem taşır. Bundan dolayı Chagall, pandüllü saati pencereden dışarı bakandan daha büyük resmeder.

1953-1956 arasında, Vitebsk anılarını da gözardı etmeksizin, Paris'e duyduğu sevgiden esinlendiği bir dizi resim gerçekleştirdi.

Kocaman buketleri, melankolik palyaçoları, uçan sevgilileri, düşürünü hayvanları, incil Peygamberleri ve damda çalan kemancılarıyla folklorik bir imge repertuvarı Chagall'ın 20.Yüzyıl Paris Okulu'nun en popüler yenilikçilerinden biri durumuna gelmesinde rol oynamıştır. Onun, düş benzeri konuları, zengin renklerle, akıcı ve ressamca bir üslupla sunduğu bu yapıtları Dışavurumculuk, Kübizm ve hatta soyutlama gibi 1914 öncesi akımların izlerini taşımakla birlikte bireyselliklerini her zaman korumuştur.

Söz konusu akımların anlatım özelliklerini ve kurallarını, özgün bir teknik içinde özümlemeyi başardı:

Kübizmden figüratif alanı ayrıştırma yöntemini, fovizmden arı renkleri, anlatımcılıktan, simgesel konulara başvurma yöntemini aldı.

Eleştirmenler bazen Chagall'ın pek çok yapıtında görülen aşırı örge yinelemesinden, düzensiz nitelikten ve ya-

pay duygulardan yakınmışlarsa da, bunların modern sanatta çok az denenmiş görsel bir mecaz düzeyine ulaştığını da kabul etmişlerdir (Ana Britannica, 1986, s. 505).



Resim 13



Resim 14



Resim 15



Resim 16



Resim 17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HENRY MATISSE

1. HENRY MATISSE'in YAŞAMI

(Le Cateau-Cambresis, 31.12.1869 Nice yakınında
Cimiez, 3.11.1954).

İlk resim sevgisini annesinden alır. Annesi boş zamanlarında resim yapıyordu, ilk bilgilenmeleri annesinden-
dir. Yaşamının ilk 20 yılında sanat çalışmaları pek yoktur.
Matisse, Kandinsky gibi resme bir rastlantı sonucu başlamadan önce hukuk okumuştur. "Bir apandisit yüzünden hastaneye
düşüm. Yatak komşum resim yapıyordu ve ben kendi kendime
sordum: Belki sen de bu işi yapabilirsin" diye anılarında
yazıyor.

Daha hastanede iken kendi kendine bir kaç deneme yapar. Ve bu deneyler onun geleceğini gösterir. Tamamen pratik düşünen ve zahire tüccarı olan babası ile, Paris'teki Julien Akademisi'ne devam etmek için tartışırlar. Bu okula girdiğinde hocası, akademik salon resmi anlayışında olan Bouguereau idi. Buradan Ecole des Beaux-Arts'a gitti. Orada Chasseriau, Puvis de Chavannes ve İngiliz Pre-raffadites'lerinin etkisinde olan simgeci (sembolist) Gustave Moreau ders veriyordu. Degas onunla, yaldızlı gösterişinden dolayı alay ediyordu. Fakat bu ressamın öğretmenliğinin fevkaladeliği konusunda, bütün öğrencileri aynı görüştedirler. En iyi öğrencileri arasında Matisse'den başka Rouault ve Marquet gösterilebilir. Matisse'e; "Siz resim sanatını basitleştir-

mek tasavvurundasınız" demesi, gerçekten peygamberce söylenmiş bir sözdü.

Matisse, Louvre'de renkte usta olan iki Fransız ressamı Poussin ve Chardin'i kopya ediyor ve ihtirasla çıplak etüdüleri yapıyordu (Turani, 1983³, 539). Sanat ve El Sanatları Okulu'nun gece öğrenimine de devam ediyordu.

Moreau'nun öğretme yöntemi sanatsal teknikle uğraşmaktansa, gözü eğitmeyi yeğliyordu. Öğrenciler Louvre'deki resimleri kopya etmeye, sokaklarda ve kahvelerde resim yapmaya yüreklendiriliyordu (Richard, 1984).

1986'da izlenimciliğe geçiş aşamasında John Russel'le karşılaşır ve özgür bir boyuta girer. Rodin ve Pisarro ile tanışır, heykel çalışmaya yönelir. Rodin'den esinlenir, sağlam anlatımcı bir görsellik varır. Pisarro Matissé'i aşırı beyaz kullanmasından dolayı uyarır.

Matisse, 1899'a değin Moreau'nun atölyesinde kaldı ve kısa sürede arkadaşları arasında önder olarak yer aldı. 1896'da empresyonistlerin etkisine girdi, renkle anlatımın olanakları konusunda bilinçlendirildi ve Picasso ile Turner'ın Londra'da karşılaştığı yapıtları bu bilgilerini doğruladı. 1898'de (29 yaşında) Alexandrine Parayle ile evlenir, Londra'da kalır. Korsika'ya geçer, buradaki çalışmalarında da Van Gogh izleri görülür. Akdeniz aydınlığı onu katışıksız renge ve resmin konusunu yalınlaştırmaya götürdü.

1899'da Academie Carriere gittiğinde, Derain ve Puy ile karşılaştı. Özellikle çıplak figürle ilgileniyordu; siyah dış çizgilerle belirlenmiş parlak renkli bir dizi çıplak resmi yaptı. Aynı zamanda yontuculuğu da öğrendi. 1904'de Vollard'ın Galerisinde kırkaltı yapıttan oluşan ikinci kişisel sergisini açtı.

Aynı yıl Saint Tropez'de kaldığı bir yaz boyunca, yeni içebakışlar ve dürtüler kazandı. Burada Signac ve Cross ile birlikte resim yaptı. Onlar, kendisini yöntemli ve önceden özenle tasarlanmış biçimde, Neo-Empresyonistlerin yorumladıkları gibi, katışıksız rengi kullanmaya yüreklenirdiler.

1901'de Vlaminck'le tanışır ve Fovizmin bilinç aşaması başlar. İlk kişisel sergisini 1902'de, ikincisini 1904'de açar.

1905'de etkilenmeler azalır. 1900-1905 maddi sıkıntılarla geçer ve açtığı sergi başarısızlıkla sonuçlanır. Eşi, kadın şapkaları satmaya başlar, Matisse'de yeni bir aşama gözlenir.

1905 yazını Derain ile birlikte Collioure'da geçirir. Burada Fovizme girmek için bir olanak yakalar.

1906 ve sonrası zenci sanatıyla ilgilenir. Taşbaskı ve gravürler yapar.

1907 zengin sanat olaylarıyla geçer. Matisse Kübizme ilgi duyar ancak Picasso ile küser ve onun sanatına kapalı kalır.

1908'de Alman ressam Hans Purrmann'ın isteği üzerine Matisse Akademisi kuruldu, bu 1911'e değin sürdü ve yüzü aşkın öğrencisi oldu; ama sonuçta yüzeysel benzerlikler ortaya çıkarmaktan öteye gidemedi. Tüm bir kuşağı kendi yoluna çeken Matisse, kendi içine kapandı (Richard, 1984).

1906'daki Marta Durief'deki sergisinde Litografi, baskı, ağaç oymalar, heykeller ve tabloları vardır ve başarıyla sonuçlanır.

İlyas Erenburg hatıralarında Matisse'den şöyle söz eder:

Matisse'e üç kez poz verdim. İlk seansta bana şunu anlattı:

"Beni ameliyat masasına yatırdıkları zaman, içimden hayatla vedalaştım. Bir mucize oldu. Alın yazımın bana ikinci bir hayat başısladığı... fazladan... ve, biliyor musunuz, şimdi ben herşeye: insanlara, ağaçlara, boyalara aşırı bir sevgi duyuyorum...". Yaptığı bütün resimlerinde ortaklaşa bir şeyler vardı: "Sizi böyle canlandırıyorum". Bir seferinde, yaptığı resmi göstererek: "Bu baş, gözler, ağız ve sizin üzerinize bildiğim şeyler..." dedi. Çalışırken durmadan konuştu, daha doğrusu sorular sordu. Benim konuşmamı istedi: "Bu benim çalışmama engel olmaz, tersine bana yardım eder" dedi. Son seansın sonlarına doğru, şimdi artık yüzümü ve beni tanıdığını söyledi. Ama hemen düzelterek: "Görüyorum ve hissediyorum, demek daha doğrudur" dedi. Niçin doğaya bağlı olduğunu sorduğumda, gülümseyerek: "Ömrüm boyunca doğanın hiyerogliflerini çözmeye çalıştım. Şimdi

de çalışıyorum..." dedi.

Eskiden şairler ilhamdan sözetmeği seviyorlardı. Biz ise: "Bugün iyi çalışılıyor" diyoruz. Bu iç durumumuzla ilgilidir: Kimi zaman duyuyorsun, yani görüyorsun, kimi zaman da başaramıyorsun... Hayatımda kaç kez yaptığım resimleri yırtıp atmış, başarılı olmayan nice tabloları karalamışımdır".

Fotoğrafın bulunuşundan sonra tasviri resim sanatına gerek kalmadı. Bir resim sanatçısı ne kadar objektif olursa olsun, fotoğraf makinesinin karşısında geri çekilir... Sehpanın önünde oturamıyordu, ama resimle ilgili düşünceler de yakasını bir türlü bırakmıyordu.

Matisse, Fransa'nın kuzeyinde doğdu. Ama hemen hemen kırk yılını Nice'de geçirdi, orada çalıştı ve orada öldü (Erenburg, 1968).

2. HENRY MATISSE'in 1910 YILINDAN ÖLÜMÜNE DEK OLAN DÖNEMİ

Matisse 1910'da Marion'dadır. Doktor Barnes Stschaukine için yaptığı dans konulu bir duvar resmi sipariş eder. Matisse bu duvar resminin ön çalışmalarında kesilmiş renkli kağıtlardan yararlanır. Böylelikle sanatçı özgün bir çalışma aşamasını oluşturan bir döneme girmiş olur. 1925'de Matisse'e "Elegion d'honneur" nişanı verilir. 1927 de ise "Carnegie" ödülünü kazanır. 1930'da gezisine devam eder. Tahiti'ye geçer. Orada uluslararası Carnegie sergisine seçici kurul üyesi olarak çağrılır. 1932'de ise Alberte

Skira tarafından basılan ve Mallerme'nin şiirlerine 29 "eau-forte" yapar. 1935'te de Mme.Cutoli için Beavauas'da dokunulacak olan halı kartonlarını hazırlar. 1939'da Rus balesinin oynadığı "Kırmızı ve Siyah"ın dekor ve kostümlerini çizer. Oyunun koreografisi ise Massine'ninder. 1938'de Cimiez'de, 1943'te ise Vence'dadır. II.Dünya Savaşı başlamıştır. Bu sırada da büyük ve anıtsal siparişler alır. Büyük yüzeylere yağlı boya çalışmaları yapma olanağı elde edince bu konuda kendini yoğunlaştırır.

Matisse, 1941'de önemli bir barsak ameliyatı geçirmek zorunda kaldı. Çabuk iyileşmekle birlikte, çok zayıf düşmüştü, bir süre yatakta dinlenmesi gerekiyordu. Gücünün yettiğince çalışıyor, çalışma saatleri arasında da gene çalışmalarına hazırlık yapıyordu. 1953'te bir arkadaşına yazdığı mektupta "çalışmak her derdin çaresidir", diyordu.

1941-42 yıllarını kapsıyan ve bir yıl sonra basılan "konular ve çeşitlemeler" isimli 158 desen üretir. Renk duyarlılığı kadar çizgi ögesi de ağır basar. Pasihae 1941'ler de başladığı ve devam ettiği desenlerdir. Ve Fordlage desenleri 1944'de basılır. 1942'de de Charles Orlean'ın şiirlerini resimlendirir, yine sağlığı bozulmuştur.

Matisse, 1944'den 1947'e kadar içinde kendi elyazısıyla yazılmış bir metinle kesilmiş büyük renkli kağıtlarla hazırladığı süslü resimler içeren Caz adlı bir kitap üzerinde çalıştı. Bu, Matisse'in kesilmiş ve yapıştırılmış kağıtlarla sürdüreceği bir dizi göz alıcı çalışmanın ilkiy-

di. Bu teknik, onun fiziksel durumuna uyuyordu; kendisi gerekirse, istediği gibi boyanan kağıtları yatağında oturarak kesiyor, bunların düzenlemesini denetleyebiliyordu. Caz'da, "Makasla Çizim" başlığı altında şu satırları yazmıştı:

"Doğrudan doğruya renkli kağıdı kesmek bana taşı oyan heykелcinin dolaysız eylemini hatırlatıyor". Çizmek ve oymak konusunda kurmuş olduğu bu ilişki, doğru yerinde bir gözlemdi. Bu türde ortaya çıkardığı yapıtlar arasında yaklaşık onbeş metre uzunluğunda bir duvar süsü, renkli camlar, büyük duvar süslemeleri, resimler, afişler ve kitap kapakları vardı. Ameliyattan önce "tam bir özgürlük içinde şakıma" olanağı bulabileceği bir günü düşünüyordu. Bu teknik ona bu olanağı vermişti. Matisse'in biçimleri çelişik, fakat sevinçli anlamlarla doludur. Bir tek yapıtında bile birbirinden çok az farklı değişik renk tonlarından da yararlanarak, siyahtan beyaza kadar ve diğer bütün renkleri içeren bir zenginlikle karşımıza çıktığı görülebilir.

Matisse daha önce "çizimle renk arasındaki sonu olmayan savaş"a değinmişti. Bu savaşın, uzun süredir her türlü sanat tartışmasının çıkış noktası olduğu Fransa'da, özel bir önemi vardı. Büyük bir çizimci olduğu kadar, eşsiz bir renk ustası olan Matisse, kesilmiş kağıt yapıtlarında bu iki yeteneğini tam bir uyum içinde biraraya getirdi. Matisse'in her zaman yararlandığı temel güç, önyargısız görme yeteneğiydi (Lynton, 1982).

1945'de yine "Sonbahar Salanu"nda Matisse'in tüm dönemlerini içeren tabloları sergilenir. Bu büyük serginin

ardından dekor işlerine yönelen Matisse'e bir de Notr Dame'daki Tout-Grace kilisesi için bir çalışma önerilir.

Tüm eserin taçlanması olarak, Matisse Dominiken rahibelerinin Vence'daki küçük kilisesi "Notre-Dame du Rosaire"i kabul ediyordu. Bu kilise daha çok "Matisse Kilisesi" diye de anılır. Mimarisi Auguste Pannet tarafından yapılan bu kiliseyi, 1947'den 1951 yılına kadar seksen yaşında olmasına rağmen yarattı. "Bu eser bana dört yıla ve sıkı bir çalışmaya mal oldu. Bu benim bütün hayattaki çabamın sonucudur. Bu eserimi, iyi olmayan bütün yönlerine rağmen, en iyi eserim olarak kabul ediyorum". Kilisenin hiçbir dinsel hava yaratmadığını söyleyen sanat eleştirmenleri, bu neşeli aydınlık salonun kalbin çocukça saflığına hitap etmediğini belirtirler (Turani, 1983³, 539).

Bu dekorlar estetik yönelişinin ifadesiydi. Renk ve desenleri yalındı. Birbirine benzemeyen motif ve figürler simgesel bir anlam içeriyordu. Moreau'nun etkisinin bir yansımasıydı belki de bu dekorlar. İki ayrı anlamı kapsıyor Tinsel ve Estetik yönden...

1952'de yaşarken her sanatçıya denk gelmeyecek bir şey olur, doğduğu yer Cateau'da bir müze açılır. 1954'te, uluslararası ürünün büyük ölçüde arttığı bir sırada öldü. Paris'te 1956'da anısı için düzenlenen sergi bu ünü daha da yaygınlaştırdı. Artık birçok ressam onun etkisi altındaydı. Bunlar, onun yapıtının genel niteliğine değil, eşsiz renk ustalığına hayranlık duyuyorlardı (Lynton, 1982).



Resim - 12

Kağıt kesmeleri de 1963'de Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde sergilendi. Yapıtlarının en önemlisi, özel koleksiyonlar dışında Moskova, Puşkin, Leningrad, Ermitage'de, Grenoble'de, Balede, Stocholm Müzelerindedir. Dünyanın belli başlı müzelerinde Matisse orjinallerine rastlamak mümkündür.

Matisse'in etkisi bütün dünyaya yaygındır. Yabancı ülkeden gelen birçok öğrenci yetiştirmiştir (Hayat Ansiklopedisi, 1969).

3. EKSPRESYONİZM ve FOVİZM AÇISINDAN MATISSE

Ekspresyonizm ilk olarak Empresyonizm'in karşıtı, ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerinin yadsınması anlamında kullanılıyordu. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizm'den sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu. Ama gene Almanya'da, genel bir anlamda kullanılmakla birlikte, bu akıma daha özgül bir görev tanınıyordu. Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta, plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğacılığın karşılığı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktı. Bu nitelikteki resimler, toplu olarak ilk önce Paris'te ortaya çıktı. Salon d'Automne'un 1905 sergisi Matisse, Rouault, Vlaminck ve diğer ressamların tablolarından oluşuyordu. Bu ressamların kullandıkları parlak ve çoğunlukla doğalcı olmayan renkler ve bu renklerin tuval üstüne hoyrat ve kaba bir biçimde sürülmüş olması yü-

zünden bir eleştirmen bu ressamı vahşi hayvanlar, fauves, olarak tanımladı. Bu kapsamdaki sanatçıların aralarında düşünceleri ve yöntemleri bakımından çok yakın bağlar yoktu. Nitekim bu sergide halkın karşısına çıktuktan sonra herbiri değişik doğrultularda gelişmeler gösterdiler (Lynton, 1982).

Yeni sanat konusundaki tartışmalar ve yazılar sonucunda, Fransız da olsa, Alman da olsa tam anlamıyla bir estetik akımın geliştiği yadsınamaz. Ekspresyonistlerin bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cezanne, Van Gogh ve Matisse'den teknikler aldıklarını, hepsinin Ekspresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçıları olduklarını söylemiştir. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler Ekspresyonist sayılıyordu. Bu nedenle Avusturya'lı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanları içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyelerini de alır. Almanya'dan sonra Rusların, özellikle Kandinsky ile Chagall'ın ve Franz Marc, Delaunay, Leger'in izlediğini görürüz.

Fovlar, eşyanın biçim ve rengi yanında optik görüntüsü ile de ilgilenmiyordu. Bu nedenle Fov'larda biçimlerin resim içindeki yerleşimlerinden doğan derinlik ortadan kalkıyordu. İşte bu anlayış ile Almanya'daki Ekspresyonist (dışa-vurumcu) anlayış arasında, bu yönden bir bağlantı görülür. Ancak dışa-vurumcu resim sanatı, çığ renkçilik denilen Fovisme'in ara renklerini bir yana bırakarak, da-

ha çok göze batan renkleri ele alır. Böylece doğa biçimleri resimden atılmadan, görünüşleri yabancılaştırmıştır. Rengin etki gücü, eşyanın yerini alacaktır (Turani, 1983³, 539).

Matisse: "Herşeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kendini şiddetli bir harekette götüren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindendir. Nesnelerin kapladıkları mekan, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir". Fakat şimdi dışavurum, düşünülmeden kullanılan renklerin aracılığıyla gerçeği derinlemesine ve içten betimlemek anlamına gelmektedir. Nesne, resme doğrudan doğruya ve çarpıtılmadan katılması gereken duygular uyandırır. Burada amaç, duygularla algılanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçekle kaynaştırmaktır, diyor.

Fovlar tüm sanat geleneklerini bir kenara itip, bir çeşit maceraya giden yeni esinler aradılar. Bu esini ise onlara uzakdoğu resmi ve zenci heykeli verebilirdi ancak. Böylece Fov'ların resim anlayışlarının özellikleri şu ana ilkeler üzerine kurulmuş oldu:

1. Tıpkı bir halının renkleri gibi birbirinin üzerine çıkmayan aynı değerlerde, düz ve ışıklılı tonlarla elde edilen canlılık dolu renkler.

2. Biçimleri sınırlandırmayan, yüzeyde yayılan koyu ve arabesk çizgiler.

3. Bütün anatomi, perspektif ve mekan kurallarından uzakta, saf renklerle elde edilen, değiştirilmiş ve soyut biçimler. Sonuç olarak fovlar, yanyana zıt renk düzenleriyle "saf sanatı" sanatta esas ifadeyi aradılar.

Renkle mekan yaratmak , ışığın değerlendirilmesi, sadelik ve özellikle dekorasyon demektir fovizm. Soyutlama vardır, fakat bu düşünceden çok duygu ve fantazi yönündendir (Aytaç, 1981²).

Fovların öne sürdükleri sonuçlar yavaş yavaş olgunlaştı. Matisse'in çevresindeki grup hiçbir biçimde bir okul değildi ve bağlayıcı bir estetik programı geliştirmede. Tam tersine her sanatçıdan kendi bireyselliğini dışavurması beklendi. Matisse, dengeli, yalın ve dingin, anlaşılması güç olmayan "ruhsal bir güven sağlayacak" ve "ruhu okşayacak" bir sanat yaratmayı düşlerken, Vlaminck, Fovizmi bir yaşam, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu. Birinci durum, biçimsel yöntemlerin ussal olgunluğunu, ikinci içgüdülere dayalı yaratıcılığı temel alıyordu. Bu Ekspresyonizm içinde de geçerlidir. Ekspresyonizm bir kuşağın belirli bir düşsel-düşünsel ortamıyla birbirine bağlanmış bireysel kişiliklerin toplamıdır.

Artık sanatçılar güzel görüntülerin dünyasını kendilerine yabancı buluyorlar ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmiyorlardı. Gözlemin yerini düşgücü alacaktı (Richard, 1984).

Matisse'in süssel basitleştirmeye benzer bir yeteneği vardı. Doğu halılarının renksel kalıplarını ve Kuzey Af-

rika'nın doğal görünümlerini inceleyerek, modern çizimi etkileyecek bir üslup geliştirdi. Matisse görsel izlenimin süse dönüştürülmesinde ilerlemiştir (Gombrich, 1980).

Fransız Ekspresyonistleri eleştirmen Louis Vauxelle'nin kendilerine verdiği "Fouves" adını benimsediler. Ama bunun nedenini işledikleri konuya bakarak anlamak güçtür. Çünkü ele aldıkları konular, cansız doğa ve manzara gibi alışıl原因 gelen türlerin pek dışına çıkmaz. Getirdikleri yenilik, sanata renkli bir nakış çeşnisi katmadan öteye gidemez (İpşiroğlu, 1979).

Matisse: "Fovizm tam bana göreydi. Bir maviyi, bir kırmızıyı, bir yeşili ifade edici ve yapıcı bir tarzda bir araya getirme, yanyana yerleştirme aracıyla bir deneyimdir. Fovizm hissettiğin, içgüdüsel bir gereksinimdi, kasıtlı bir karardan çok...

Sanki yepyeni bir dünya açılıyordu. Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddettiğini, Beethoven'in geleneksel biçimlerle uyum ve üslup kurallarını reddetmesini, Wordsworth'ün şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dil yerine, yüceltilmiş bir dili reddetmesi, Goethe ise bir sanat yapıtının kaynağının, herhangi bir dürtü değil de bilinçaltı olduğunu anlaması gerektiğini söyledikleri bir dönem sonrasıdır.

Fovizm kendi içinde bir geçiş akımıdır. Program, teorileri ile bir ekoldür. Bir grup ressamın çalışmasından doğmuş, ama ne adı konmuş, ne de sanat tarihçilerinin ve

eleştirmenlerin yakıştırmalarını benimsemiş değildir ve çözümlenememiştir.

4. HENRY MATISSE'ın SANAT ANLAYIŞI

Çağdaş sanatsa sözü edilen, akla Matisse gelir. Matisse yaşadığı dönem içinde ve günümüze değin uzanan resim akımları içinde şöyle bir yere sahiptir;

Matisse, geçen yüzyılın sonlarından, bu yüzyılın ortalarına kadar yenilikçi resmin geçirdiği tüm aşamalarda, ulaştığı bireşimlerde doğrudan ya da dolaylı katkılarının varlığını da ortaya serer.

Matisse: "Resim, yalnız hayata olan sevgi ile hayata hayranlıkla yaşar. Bir resim sanatçısı dahi olabilir ama hayatla arası iyi değilse her zaman bir tartışma konusu olabilir. Onu göklere çıkarırlar ama, o kimseyi sevindiremez" diyor (Erenburg, 1968).

"Sanat eseri kendinde mutlak anlamını taşır ve seyircinin konuyu sezmesinden önce bu anlam kendisini kabul ettirir" (Bigalı, 1984²).

Matisse, bir an bile olsun, beyinsel incelikten vazgeçmemiş de olsa, bu tabloların basit kenar çizgilerinde ve pırıl pırıl renklerinde çocuk resimlerinin süssel etkisinden birşeyler var. Onun güçlü yanıydı bu. Aynı zamanda da zayıf yönüydü, çünkü çağdaşlarına bir tür çıkış yolu göstermede başarısız oldu (Gombrich, 1980).

Matisse, kübik biçimleri özellikle dikkati çeken evleri ile resim gördüğünde "kübist" sözünü alay olmak üzere kullanır. Sonra Louis Vauxelles, Matisse'in "cube" sözünü 1909'da yazdığı makalede olumsuz bir anlamda kullanır (Tunalı, 1983²).

"Güneyin renklerine aşık olmuştu. Yaptığı resimler nelerdir? Parlak renkli roplar giyinmiş, alaca bulaca şallara sarınmış genç kadınlar, palmiyeler, dağ laleleri, kuşlar, altın balıklar, kaktüsler, yeşil jaluziler, midye, istiridye kabukları, portakallar, tuhaf kabaklar, deniz, kocaman küpler, gökyüzü, danslar... Dünya ile, vücutla ilgili mutluluklar biliyor ve bunları paylaşmasını da başarıyordu. Mutlu ve insanın gözlerini kamaştıran bir dünyanın yaratıcısını görmek başarısına eriştiğim zaman, karşımda korkunç bir hastalığın yoketmeye çalıştığı, akıllı ve neseli çalışmalarını sürdüren bir ihtiyar buldum", diye anlatır İlya Erenburg anılarında... (Erenburg, 1968).

Kendine özgü üslubu Matisse 1903'de buldu. Bu üslup-taki öğeler: Renk, biçim, çizgi'dir. Fauvisme'in çıkış noktası, Matisse'in sözüne göre: "aracın saflığını yeniden bulmak için cesarettir". Renk onun esas arzusu idi. "Renk, ressam tarafından duyulmuş olan görünüşü, seyredene nakletmekle zorunludur". Matisse, bütün fovlar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbirleriyle çarpışmak değil, bilakis birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gere-

kiyordu. Matisse'in renk fantazisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu ise, son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse'in resimleri, "duvarda bir delik" izlenimini vermezler. Onca önemli olan yalnız kendisine özgü bir organizması olan resimdir.

Doğulular için pahalı olan mutlak huzur, onun ideali idi. Bu nedenle birçok kez Doğu'ya seyahat etmişti. Çoğunlukla arabesk zenginliği içinde olan resimleri, doğu halılarına benzerler. Matisse, yabancı tazeliğini, ihtiyarlayıncaya kadar yitirmedi ve ihtiyar yaşında insanı büyüleyici caz kitabını ve Vence kilisesindeki eserini meydana getirdi (Turani, 1983³, 539).

Zenci yontularına Picasso'nun dikkatini çeken Matisse olmuştur. Onun "Sarılı Kadın" (Pulliter Koleksiyonu) ve "Dansçı" (Chrystler Koleksiyonu) gibi zenci sanatına ilişkin dönemden kalan ya da başka yapıtlarında zenci sanatına ilişkin etkiler gözlenir. Fovistlerin bu sanata karşı duyduğu ilgi bilinmekle birlikte, onlarda böylesine doğrudan bir etkiyi saptamak güçtür. Zeci yontularından, Matisse'de çok olduğu bilinir; onun da bazı bronz yapıtlarında maskelerden esinlendiği düşünülebilir. Hafif aydınlık renkleri ve çizgileriyle Matisse, neşeli ve yalın bir üsluba ulaşır; bu öyle bir sanattır ki, "insanda -onun sözleriyle "içine gömüldüğü bir koltukta dinleniyor" duygusunu uyandırır (Görsel Yayınlar, 1983²).

Matisse, Bir Ressamın Notları'nda "insana huzur veren... bir denge, bir saflık ve dinginlik sanatı'ndan söz ediyordu; 1949'da damadı Georges Duthurt'e de şunları söyledi: "Bütün sorun, izleyicinin duyarlılığını resimle ilgi kuracak biçimde yönlendirmek, aynı zamanda da betimlemek istediğin nesneden başka herşeyi düşünme özgürlüğünü ona tanımak, onu resme tutsak etmeden ilgisini ayakta tutmaktır... Şaşırtma yolunu seçmekten sakın". 1920'lerde Paris'te bir yandan böyle bir çekicilik ortaya çıkarken, bir yandan da Sürrealizmin programlı şokları etkisini gösteriyor, Matisse'inki gibi bir resim sanatı ise buna hiçbir katkıda bulunmadığı gerekçesiyle bir yana itiliyordu. Oysa bu resim türü, modern resimdeki hiçbirşeye sırt çevirmiyor, Fovizmin ve Matisse'in Kübizmden seçip aldığı bazı öğeleri, masum bir gözlem tekniğiyle özümlüyordu.

1920'lerin sonuna gelindiğinde, Matisse'in yapıtları yeniden sertleşmeye başlar. Bu sertlik, önce heykellerinde göze çarpar; 1930'da bir dizi kabartma heykeller de, yalınlığın en uç noktaya eriştiği görülür. Matisse'in bütün yapıtlarının klasik gelenekle bağları vardır. Kabartma heykel, mimarideki büyük boy figür geleneğinin uzantısıdır, küçük bronz heykelleri ise evde bulundurulmuş kutsal eşya ve Helenistik dönem süs heykellerini anımsatır. Bunlardan biri epik, öbürü lirik geleneği temsil eder, fakat Matisse her ikisinde de insan biçiminin şaşırtıcı derecede yalın birer betimlemesini verir (Lynton, 1982).

Neşe, ferahlık ve renk, onun çoğu eserlerini karakterize eder. "İnsanın, gökte, ağaçlarda ve çiçeklerde neşe bulmayı bilmesi gerekir. Çiçekler, her tarafta kendilerini görmek isteyenler için açarlar".

1954'de Nice'de seksenbeş yaşında ölen Matisse'in resim üzerine inancı: "Bir resimde, kelime ile belirtilebilen ya da daha önceden belleğimizde kalan hiçbir şey olmamalıdır. Bir resim kendine özgü bir organizmadır, ben onun tasvir ettiği şeyi unuturum. Önemli olan hatlar, biçimler ve renklerdir".

4.1 Matisse'de Figür

Matisse en çok figüre önem verir. Figürlerinde doğu sanatının etkileri görülür. Hint sanatının özellikle... Barok öncesi Manieristlik ve Patetik dönem Yunan sanatındaki özellikler, Mısır sanatının yan duran figürlerini anımsatır. Anıtsal ve dinamik figürler koyu kırmızı, sonsuza dek dansedecekmiş gibidir. Müzik'te figürler portedeki notalar gibidir.

Matisse'in figüründe aynı biçimde bir devinim düzeni görülür. Devinim, yön değiştirme biçimi dar açı karakteri oluşturan hafif eğiklerle oluşmuştur. Ritm, bu karakterdeki devinimlerin periodik bir düzen için tekrarlarıyla sağlanır. Fakat sürpriz etkisi yapan, gözlere koyduğu iki koyu lekeyle sağlanır. Matisse'in deseninde dört değişik zaman boyutu vardır (Keskinok, 1968).

4.2 Matisse'de Mekan

Üçüncü boyut yoktur. Müzik'de mekan dekoratif ve doğu sanatı izlerini taşır. Süslü zemin görülür. Doğu sanatını sentez etmiş, yaratıcı özelliğinden geçirip başarılı bir biçimde kullanmıştır.

Doğaya dönük resimlerinde deniz ve gök göze çarpar. Portrelerindeki fırça darbeleri, renk temizliği ve saflığı sezilir. Tablolarında ışıklı bir mekan, açık veya kapalı, yarı açık pencereden gelen Akdeniz ışığı sezilir. Aydınlık, huzur dolu bir mekan görülür.

4.3 Matisse'de Kontur

Kontur, eşyanın, objenin yalın ve gereksiz detayları atılmış bir halde belirlenmesi için önemli ve gereklidir.

Figürlerde, portrelerde koyu ezgilerden oluşan, sınırlayan konturlar yoğunlaşmış ve rahatlık veren konturlardır. Kendine özgü bir kontur anlayışı vardır. Mekanın rahatlığıyla birlikte figürü mekandan ayırarak dekoratif özelliklerden oluşan kontur anlayışı sezilir. Obje olsun, figür olsun konturu sert bir şekilde her yerinde kullanmaz yer yer bitmiş erimiş, yer yer sertleşmiş yavaşça yumuşayan bir kontur etkisi vardır.

4.4 Matisse'de Renk

Renkler saf ve huzur vericidir. Buna rağmen fov dönemi ve sonrasında yırtıcı, vahşi denen renk üstünlüğü gö-

rülür. Renklerin ve kompozisyonun temeli "Yeşil Burunlu Kadın" ile olmuş, doğal olmayan renkler, sağlam bir temel oluşmuştur. Empresyonizm ve ekspresyonizmin sağladığı renk egemenliğini sistemsiz ve sınırsız denenecek coşkunlukla kullandı.

Renk lirizmi, renk coşkunluğu son basamağına Matisse ve fovizm sayesinde çıkmıştır. Renk cesaretli kullanılmış, kırmızı, mavi, mor, sarı, yeşil temel renklerdir, paletinden eksik olmaz. Bunlar saf ve temiz kullanılmıştır.

Mekanda mavi, yeşil, figürlerde kırmızı bazen pembe görülür. Renkli kartonlarında tüm renkler vardır.

Rengi noktacı anlamda uygulaması artık tamamlayıcı karşıtlıklarla uygulanan bloklara dönüşmüş, çalkantılı fırça vuruşlarının tonu yumuşamıştı. Renk, cisimden ayrılmış tüm gerçekçi anlamından uzaklaştırılmış olarak yüzeye sürülüyordu. Biçimlere kıvrak çizgilerle ritm veriliyordu. Yalınlaştırma ve arındırma onu rengin ve çizginin en kısa ve öz anlatımı yaratmak için birleştikleri, bezemeci ve iki boyutlu bir üsluba götürüyordu. "Düşüncelerin ve plastik ögenin yalınlaştırılmasıyla dingin bir soyluluğa erişmek istiyoruz. Uyumlu bir birlik tek ülkümüzdür". (Matisse). (Richard, 1984).

5. MATISSE'de DANS VE MÜZİK KOMPOZİSYONLARI

Matisse'in ilk döneminin doruğunu noktalayan iki büyük duvar resmi karşısında güçlülük duygusuyla karşılaşırız.

Eşsiz bir ondokuzuncu yüzyıl Fransız resim koleksiyonuna sahip olan Sergei Shchukin adlı bir Rus işadamı, 1909 yılına kadar sekiz Matisse tablosu edinmişti. Aynı yıl Moskova'daki evinin sahanlığına asılmak üzere Matisse'e iki tablo ısmarladı. Bu oldukça büyük tablolar, 1909-10 yıllarında tamamlandı ve 1910'da Salon d'Automne'da sergilendiği zaman büyük heyecan yarattı. Tabloların fırça darbeleri kesin, renkleri ise çarpıcı bir parlaklıktaydı (figürler koyu kırmızı, geri plan ise yeşil ve koyu maviydi). Dans aynı zamanda hem hareketsiz hem de şiddetli bir tabloydu ve elele tutuşup halka olmuş sonsuza dek coşkuyla dans edecekmiş gibi duran kadınları, dinamik konumlarında gösteriyordu. Müzik adlı tabloda da hareketsiz ve etkili bir yaptı; adamlar bir portredeki notalar gibi yerleştirilmişti. Her iki resim karşısında da sanki kendi uygarlığımızdan tarih öncesi bir çağa gidip en eski danslara ve müziğin başlangıcına tanıklık ediyormuşuz gibi bir duyguya kapılırız. 1909'da Diaghilev'in Rus Balesi, zaman zaman bale geleneklerini hiçe sayan danslarıyla Paris'te bir fırtına estirmişti. Bu topluluk 1914'e kadar her yıl Paris'e gelerek ağızına kadar dolu salonlara temsiller verdi. Topluluğun ilk gösterileri oldukça ölçülüydü. Matisse'in Dans adlı tablosunu anımsatan bale ise ilkbahar Ayını'ydi; bu bale 1912'de, yani Matisse'in tablolarının Schhukin'in evindeki sahanlığa asıldığı yılda bestelenmiş ve 1913'te seyircilere sunulmuştu. Isadora Duncan da Paris'te ilk kez 1909'da dans etmiş, bir yandan büyük bir hayranlık toplarken, bazı kişiler için

de alay konusu olmuştu. Isadora Duncan, kendine göre ilkelci tutkuları olan ekspresyonist bir sanatçıydı. İşte Matisse'in de bu kaynaktan esinlendiğini söylemek insana çok aykırı gelmiyor. Ama Matisse'in 1905-6 yıllarında yaptığı Yaşama Sevinci adlı, oldukça büyük bir tablonun geri planında Dans'daki figürlere dizilişleri bakımından çok benzeyen; ama çok daha küçük boyutta halka oyulmuş dans eden figürler olduğu görülür. Matisse Duncan'ı dans ederken görmüştü. Daha sonra Diaghilev topluluğu için desenler yapmıştı. Belki de daha başından beri bu danslara ilgi duyuyordu. Ancak, bu dansların esin kaynağı olan gerçek halk danslarını bu sahne gösterilerine yeğ tutuyordu.

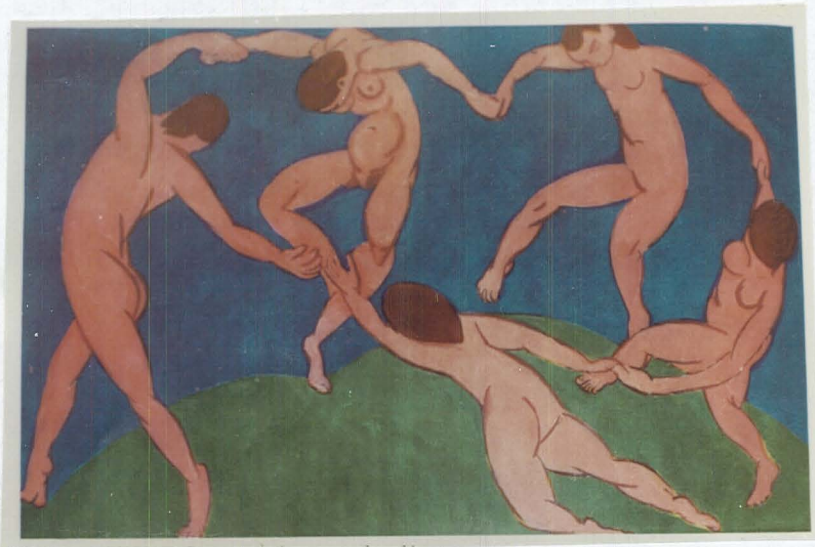
Dans ve müzik adlı tablolarındaki ilkel gücün önemini belirttikten sonra bunların düzenlenmesi ve uyarlanması için harcanan çaba ve uzun süreç üzerinde de durmam gerekir. Dans'da daha önceki tablonun dans eden figürlerinin yankıları vardı; ama bu duvar resminin boyutları ve yalnız bir tema işleme zorunluluğu, Matisse'in her ayrıntıyı ince ince düşünmesini gerektiriyordu. Bu tablo için yapılmış çok sayıda eskiz ve büyük boy yağlıboya bir çalışma vardır. Müzik adlı tablonun başlangıç noktası sayılabilecek 1907 tarihli ve aynı adı taşıyan çok daha küçük bir örneği olmakla birlikte, bu resmin sıfırdan başlayarak yaratılması gerekmişti. Matisse'in bu tablonun bitmiş durumundaki yalın ve güçlü düzenlemeyi elde etmesi için bir köpek, çiçekler ve bir dizi manzara deseni ile yağlıboya bir eskizden vazgeçtiği görülür. Bu tabloyu incelediğimiz zaman, Matisse'in istedi-

đi son biçimi elde etmek için, resimdeki figürlerin yerlerini nasıl değiştirdiğinin ipuçlarını bulabiliriz. Öyle ki, bu iki tablodaki ilkelciliğin hem insanlığın zamanla bağlı olmayan ortak temalarını işlemedinin, hem de ilkelci üsluba özgü olmayan bir yalınlaştırma ve ayıklama sürecinin sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

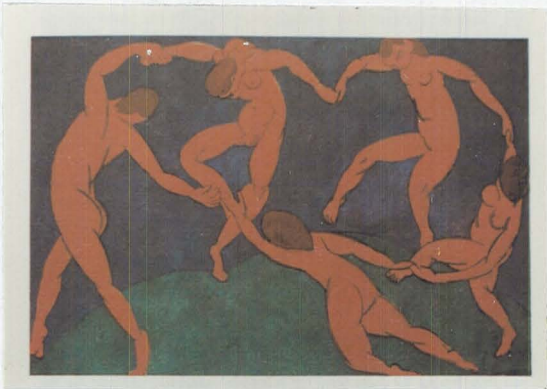
Yaşama sevinci için çalışmalar yapar. Etüt, eskiz, yoğun, renkli çizgiler üzerine henüz ince bir arabesk aydınlık fakat görece ölçülerle yalın bir palet pastoral anlamını bulur.



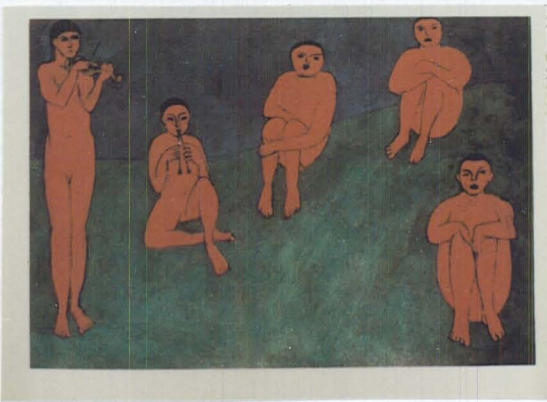
Resim 18



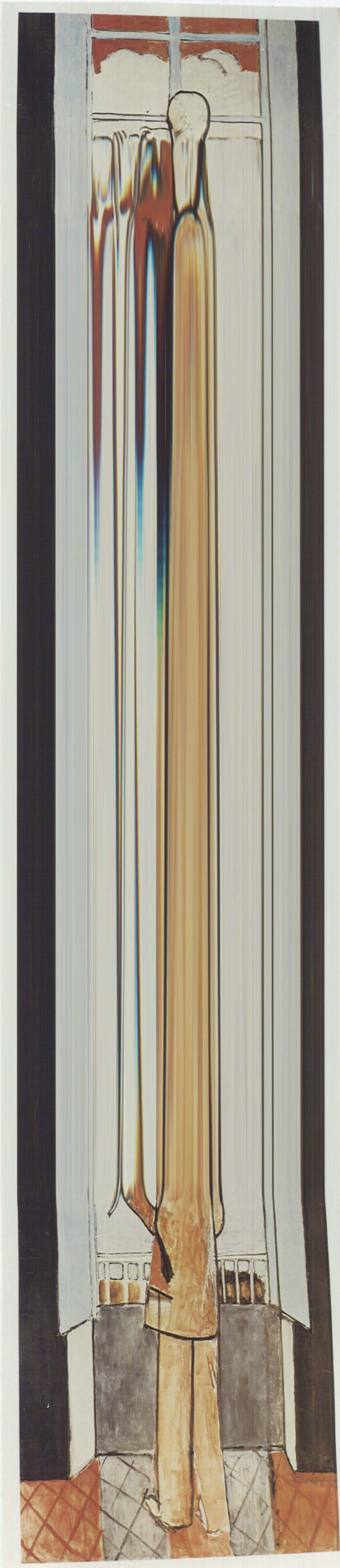
Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 22

6. MATISSE'i MATISSE YAPAN NEDİR?

Yaşamı boyunca değişmeyen amacı, yapıtlarına çabukluk görünümü verip yaşantısının yoğunluğunu dile getirmek ister. Bu görünüm de ve her tuvalin yansıtması gerektiğine inandığı yapı sağlamlığı yorucu ve ustalıkla bir çalışmanın ve sayısız düzeltmelerin sonucuydu. Düşüncelerinde açıklık kazandırmak için duygularını düzene sokmalıydı. İnsana huzur veren bir denge, saflık ve dinginlik sanatından söz eder.

Matisse durmak bilmeyen çalışma ve yaratma yolunda ilerledi. Hastalandı, elden ayaktan düştü ama resim yapmaktan ve yaratmaktan vazgeçmedi. Yine bir sözünde "çalışmak her derdin çaresidir" der. 1953'de yaşlandığında arkasına bakıp "Elli yıllık bir çabanın çiçek açması" diyordu geçmişine. Huzurun sanatçısı huzurluydu. Görme konusundaki fikrini şu sözle açıklar: "Görmek, çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Günlük yaşantımızda gördüğümüz herşey alışkanlıklarımız yüzünden az ya da çok bir biçim bozukluğuna uğrar. Bu özellikle içinde yaşadığımız çağ da böyledir. Çünkü sinemanın, dergilerin, reklamların hergün hazır olarak karşımıza çıkardığı yığınla görüntü, ön yargılar, zekamızı nasıl etkilerse gördüğümüzü de öyle etkiler. Bütün bunların etkisinden kurtulmak için gereken çaba cesarete dayanır. Gördüğü herşeyi ilk kez görüyormuş gibi görmesi gereken sanatçı için bu cesaret vazgeçilmez birşeydir. Sanatçı yaşamı boyunca gördüklerini çocukluğundaki gibi görmek zorundadır".

Çalışkan, cesaretli ve yaratıcı Matisse yalınlığı, saflığı ve huzuru benimsemiştir. Zaten Matisse'in sanatını belirleyen de, ona asıl kimliğini kazandıran da bunlardır. Bunların benzeri olarak önemli olan iki olguyu da saymamızda yarar vardır. Yaşama sevinci, yapıcı, olumlu olan eleştiri ve etkilere sonuna kadar açık bir anlayışı yine soyutla doğa arasındaki esnek bağıntıların, akıl ve duygu eşliğinde geleceğe doğru uzanan sonsuz bir çözümdür. Anımsamamız gereken önemli bir sözü daha: "Benim için önemli olan ne natürmort ne de peysajdır. Sadece ve sadece figürdür beni çeken. O bana yaşamımda sahip olduğum dinsel duyguları anlatma olanağı verir. Portre tekil yönü çok güçlü olan türdür. Portre sanatçıdan özel verimler ve modelle kendisi arasında bütünlük ve özdeşlik bekler".

Etkiden değil çekinmek, onlara gereksinme duyduğunu vurgular. Sözlerinde, yazılarında da... Kişilik onun gözünde karşılaştığı savaşımelerde ortaya çıkar, doğrulanır ve gelişir. Doğayı sevmek ona iyi bir gözlemle ve bağlanmak, sonradan ondan kopmak isteği. Bu denge tüm yaşamında rastlanan bir özelliktir. "Akla uygunluk" sözünü severdi. Apollinaire'nin ve bununla ilgili anlayışı da şuydu: "Benim hayalimde yaşatıp gerçekleştirmeyi dilediğim sanat, konu kaygısı duymadan, gerçekleştirilecek bir denge, saflık ve huzur sanatıdır". Evet bu sözünde onun sanı ve kuşkuların aynası olmak değil, mutlu ve tasasız bir dünya özlemi ile yanıp tutuştuğunu gösterir. Sanatçı resimlerinde sanki mutluluğu ilginçleştirmiştir. Üçüncü boyut yoktur. Dekoratif

ya da süslemeci ögeler veya temiz konturlarla, dış çizgilerle konunun üstüne gitmiş adeta konuyu itmiştir. Temiz ve sert renklerle. Eşya ya da biçim belirler sadece. Bunu da şöyle açıklar: "Tuval üzerine konan eşyayı ve mekanı, öyle doğal bir biçimde tasvir ediyorum ki, önümde yalnız deniz ve gök, yani dünyanın en yalın iki şeyi varmış gibi. Bu nedenle benim resimlerimin birliğini gerçekleştirmek, benim için güç değil. Çünkü bana çok doğal geliyor. Kendi duyuş biçimimden başka birşey düşünemiyorum. Çok kez bir sanatçının güçlüğü, kendi duyarlılığının niteliklerini bütünü ile bilmemesinden ve kendi aklının duygularını şaşırtmasına, yolunu değiştirmesine izin vermemesinden ileri gelir. Oysa aklını yalnızca denetim için kullanması gerekir".

Matisse'de hiçbir kaygının, hiçbir şiirsel ya da fizikötesi bunalımın onun yapıtına girmediği açıktır. Resim onun anlayışına göre, insan erincine gerekli bir tür gerçekliğin yer aldığı ölçü içinde, gerçek dünyayı büsbütün silerek ya da araştırmayarak ülküsel bir dünyanın doğrulanmasıdır. Matisse'in resmi bizim sorularımızın, kuşkularımızın yansıdığı bir tür ayna değildir. Onu kararlı bir "İllision" ressamı yapan da budur zaten. İyimser anlatımlar, yaşamı toz pembe gören, eşyayı güzel renkler altında gösteren anlayış, onun sanatındaki işlevle de uyur. Matisse, rahat, tasasız ve sakin bir yaşamı özlüyordu. Bu özlemdir ki, tablolarında ağaç dallarındaki meyveler toplanmak için beklerler sanki.

Işık, pencereden görülen aydınlık bir ışıktır. Hava hep güzeldir, yaz mevsimidir, ilkbahardır. Güneye özgü bir sıcaklık vardır.

Eşyanın dorukluğunda ve sessizliğinde gözümüz Claudein'in dediği gibi, "yalnızca güçlü ifade edilmiş bir yaşama kulak verir, onu dinler". Matisse'in resimleri bir bakıma sessiz bir operanın müziği gibidir. Büyüleyici küçük tiyatrolara benzer.

7. MATISSE'de SONUÇ

Figür; en çok önem verdiğiidir. Mekan; renklerinde yoğunluğu sezilir, üçüncü boyut yoktur, süslemeci ve dekoratif bir anlayış vardır. Kontur; kendine özgü, orjinal, yalınlığın anlatımıdır. Renk; çözümlenmemiştir, yırtıcıdır (Fovdur).

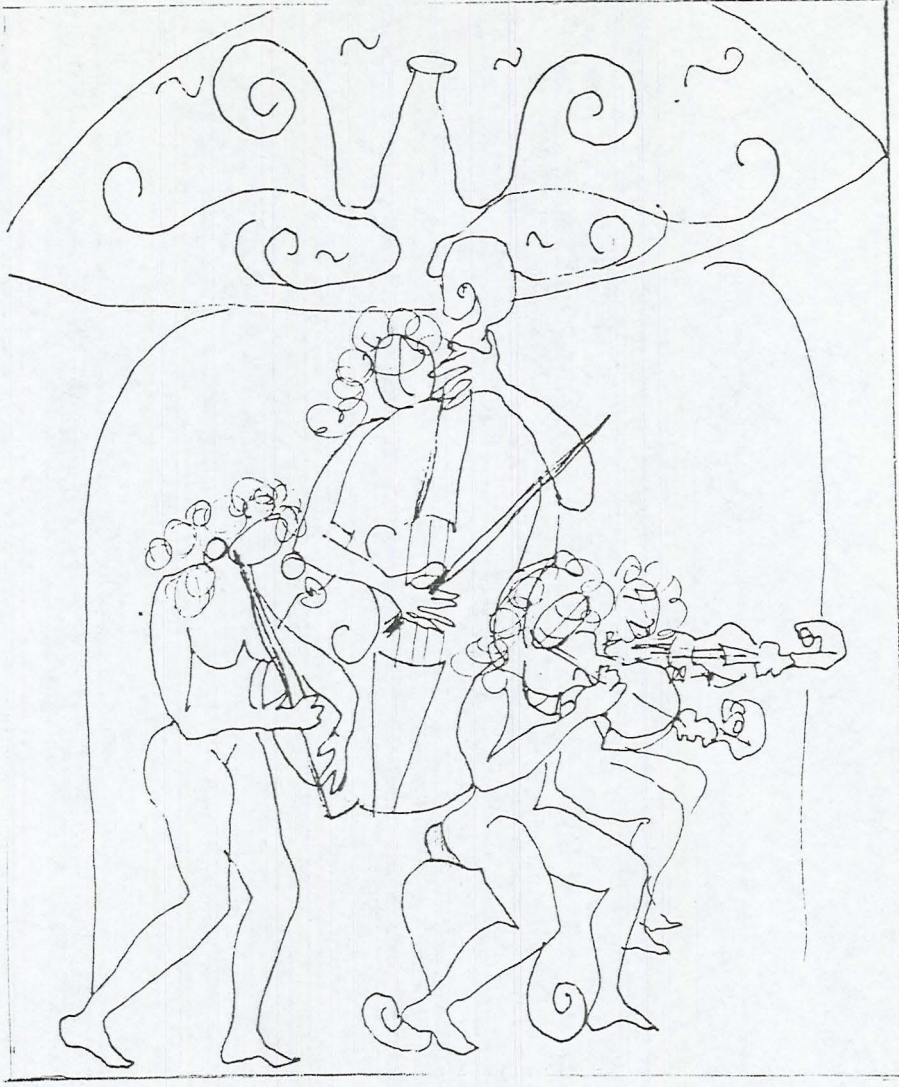
8. MATISSE'in DÜŞÜNCELERİ VE BİREYSEL ROLÜ

Kendi anlayışı, sözleri ve yorumu Matisse'in yaşamı ile bütünleşmiştir. Konu kaygısı duymaz, mutlu bir dünya özlemine ilginçleştirerek sunar. Gezer, görür, kendi beğenisinden ve yaratıcı süzgecinden geçirerek tuvale aktarır.

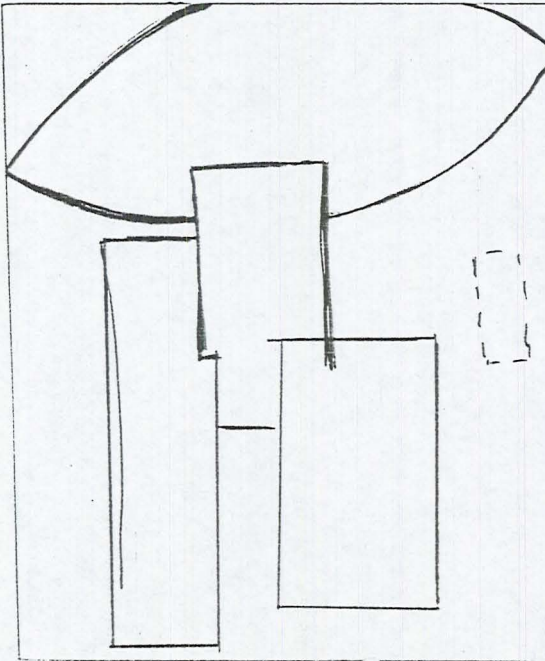
Yoğunlaşmasını renklerinde, kompozisyonlarında, nü'lerinde ve diğer figürlerinde, fırça darbelerinde, yaşantısında da görürüz. Düşüncelerinde açıklık kazanmak için çaba harcadığını ve duygularını düzene sokması gerektiğini belir-

tir. Şah@serlerini yaratmasının gizini bu samimi düşüncele-
rinde buluruz.

Denemeci, araştırmacı, yaratıcıdır. HaSt ayken bile
çalışmıştır. İlk yenilikçi akımın yaratıcısı ve başlatıcı-
sıdır. Matisse yaşadığı dönem içinde değerlendirmeye gider
ve yeni akımlara köprü görevi görür.



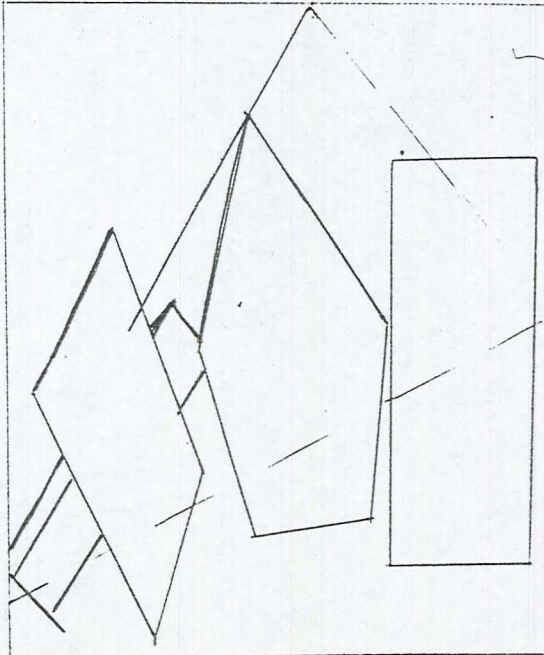
Şekil - 1



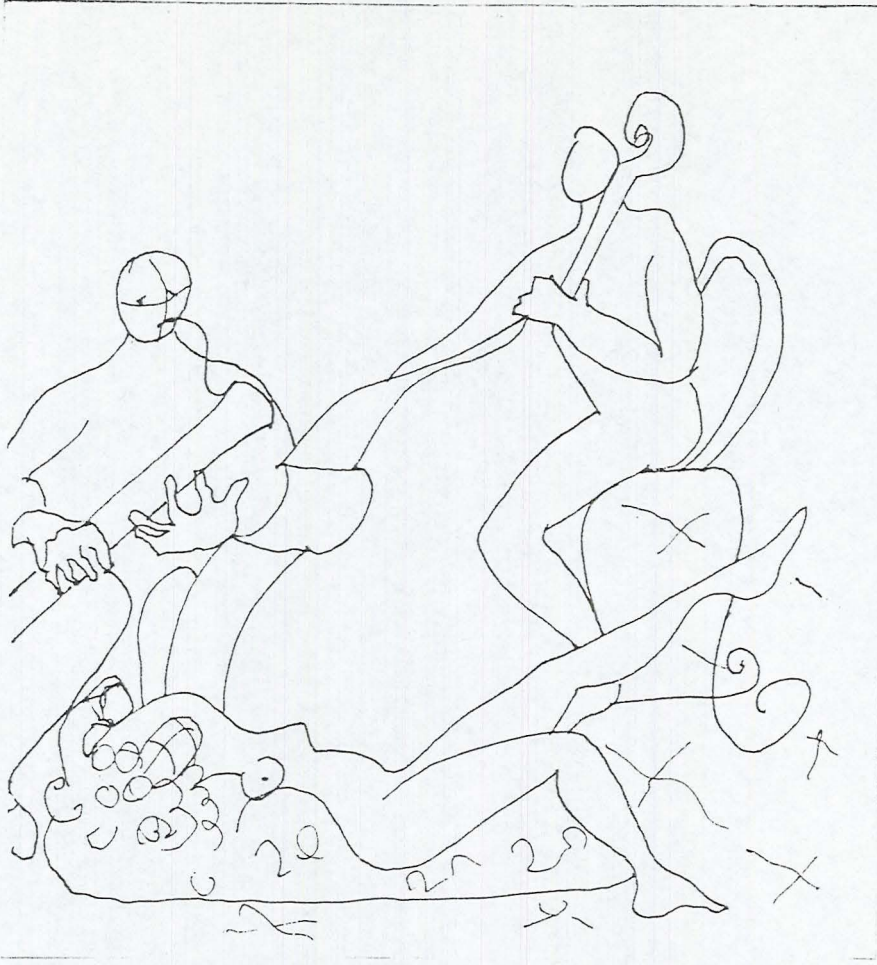
Şekil - 1.2



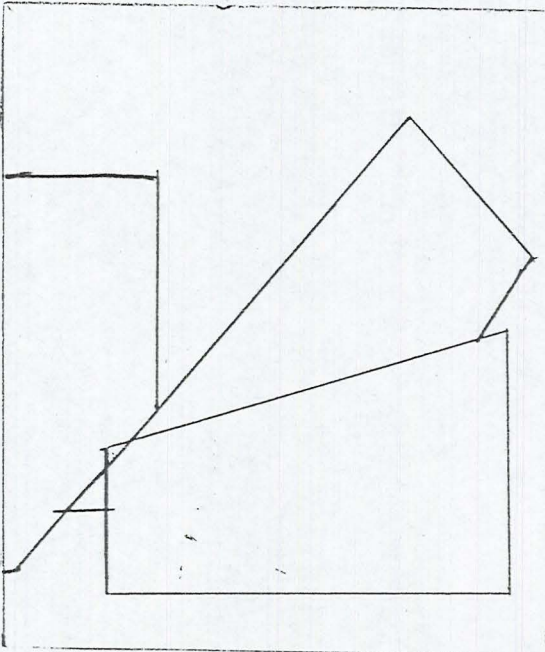
Şekil - 2



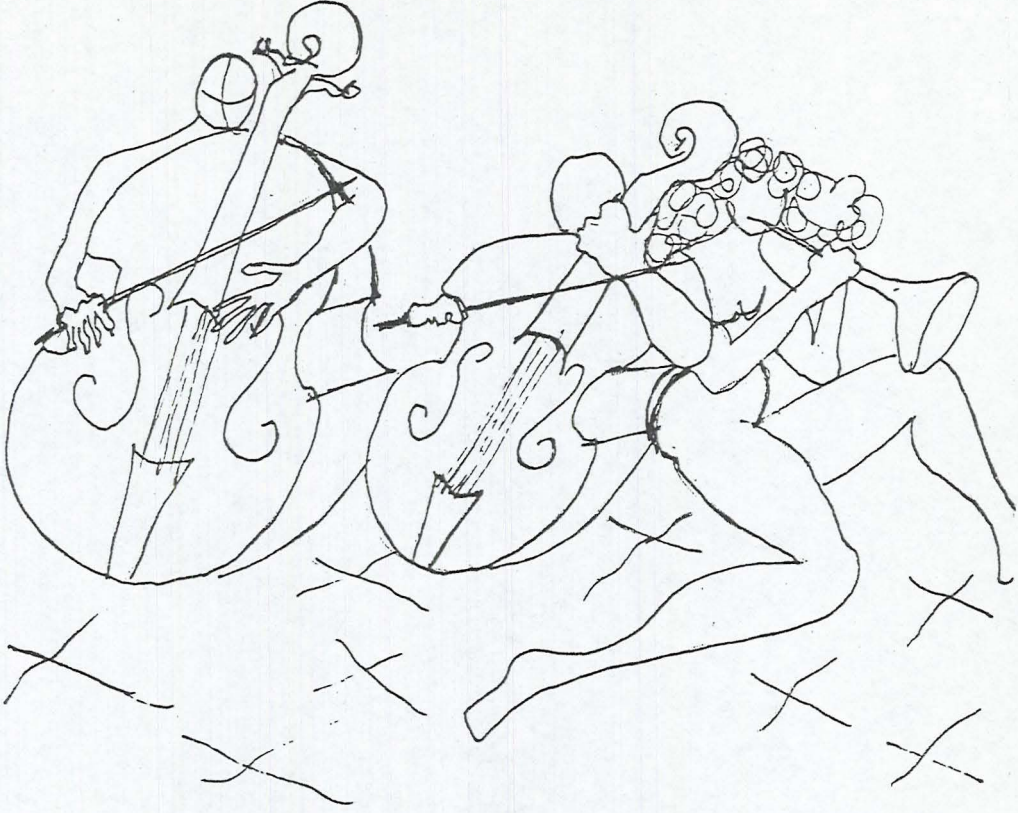
Şekil - 2.2



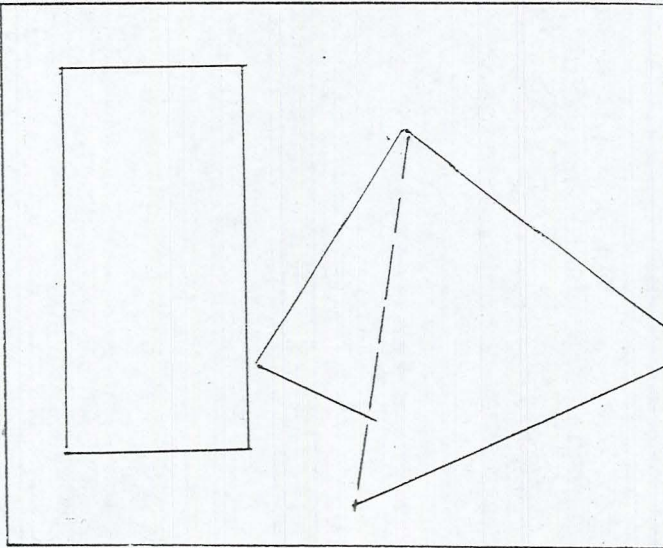
Şekil - 3



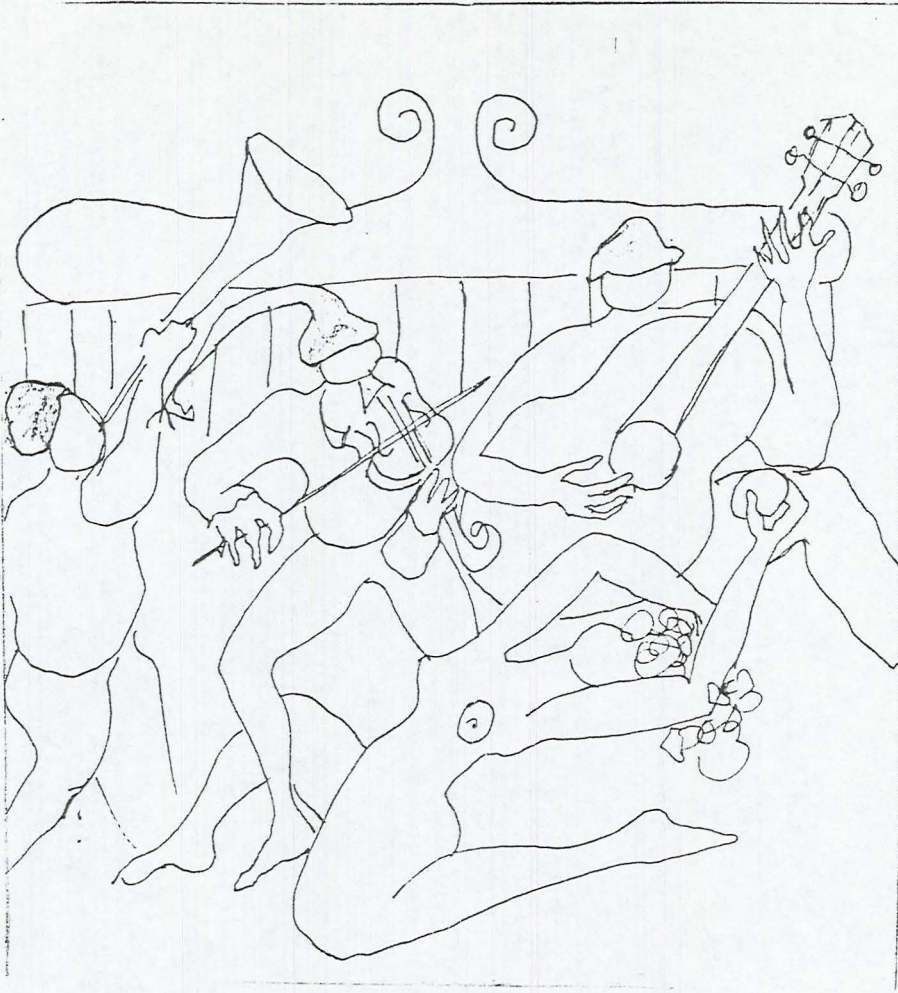
Şekil - 3.2



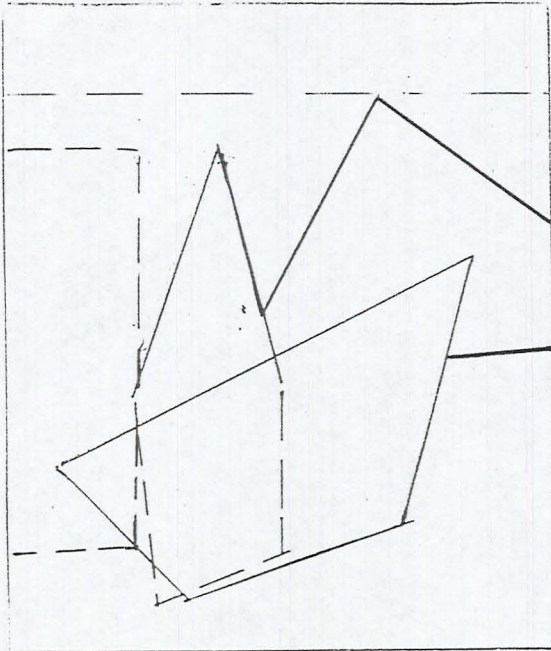
Şekil - 4



Şekil - 4.2



Şekil - 5



Şekil - 5.2

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KENDİ PENTÜRLERİMDE "DANS VE MÜZİK" KONUSU

1. Resim

Boyut : 90x110 cm

Teknik : Tuval üzerine yağlıboya

A. Dolu Alanlar (Espas):

1.resimde dolu olan alan yani figürlerle kaplı olan alan boş alana oranla daha az yer kaplıyor.

B. Boş Alanlar (Mass): (1.2.derecede gökyüzü-kara-parçası)

Göksel mekan, kara parçasından pek farklı bir düzlemde değil, ... çünkü yüzeysel bir mekan yansıması içersindedir ve gökyüzü ya da mekanın tavanı ve tabanı kesin hatlarla belirtilmemiştir. Fonda görülen kubbeye benzer geometrik yapı tavan görünümündedir.

Dolu alanın boş alana oranı $3/2$ dir.

Resmin Kuruluşunda Geometrik Denge

A. Açık ve koyularda oran yine $3/2$ dir. Figürler ve üstteki geometrik parçada açık etkisi, fondaki koyular figürlerin saçlarında da devam etmektedir.

B. Biçimlerin geometrik kalıpları; yuvarlak biçimler göze çarpar. Yatay ve dikey hatlarla hareket sağlanmıştır.

Biçimlerin Yarattığı Duygular

A. Figürlerin hareketleri, dikey durumdaki 2 figürle yine dikey ancak oturur durumda ve diğerlerine göre daha kısa olan 2 figür az da olsa yatay etkisi yapmakta, çaldıkları aletlerle fondaki yataylar hareketi daha dinamikleştirmektedir. İlk bakışta hareketlerin hepsi birbirine bağlı, bir ritm oluşturmuş durumdadır. Konturlar, çizgisel süs öğeleri ve ellerindeki aletlerin yaylarıyla dinginlik içinden dinamikliği yakalamak mümkündür. Aynı müzikteki ritm gibi, sesler gibi, bir alçalıp, bir yükselir gibi...

B. Figürlerin yönleri;

1. Düzlemsellik; Paralel bir düzlemsellik ön plandadır. Arka plandaki belli belirsiz olan figürde de, derinliğine düzlemsellikten çok paralellik görülür.

2. Karşıt formlar, yok denecek kadar azdır. Figürlere karşıt olacak form, yalnızca fonda yukardaki yuvarlaklaşmış formla sağlanmıştır.

Renklerin Yarattığı Duygular

Renklerde aydınlık, neşe, kimi zaman yırtıcı ve vahşi bir oluş vardır. Çiğ renklerdeki yırtıcılık, çığırtnalık Matisse'in renk anlayışından etkilendiğimin bir tür belirtisidir. Rengi en saf şekilde Cezanne ve Matisse kullan-

mıştır. Renklerin şiddet dereceleri ile üçüncü boyut yakalanmak istenmiştir.

Çeşitli renklerin kullanımı insana doğrudan doğruya belli bazı haz ve acı gibi duygular verir. Renklerin sinirler üzerindeki etkileri ile çalışmaya istenilen duygular yüklenebilir. Tüm bunlar çalışma sırasındaki duygularımız ve psikolojik durumumuzla da bağlantılıdır. Fırtına esercesine ya da rüyadaki gibi rahat, sakin, dingin renk kullanımları o anki ruh halimizin bir yansımasıdır.

A. Renksel denge; kendine özgü bir denge vardır. Klasik sanattaki gibi bir dengeden çok, fov renklerin birbirine etkisi görülür. Mavi-turuncu kontrastı ve aralarda nüans renkler vardır. Siyah-beyaz nasıl en kuvvetli açık-koyu kontrastını oluşturuyorsa; sarı-kırmızı-mavi de en kuvvetli ölçü renk kontrastını oluşturur. Bu kontrast da etkiyi daima renkli, kararlı ve güçlü kılabilmek için birbirinden ayrı duran üç kuvvetli renk gereklidir. İlk üç ana renkleri uzaklaştıkça renklerin birbirine olan kontrastlık durumları azalır. Turuncu-yeşil-mor kontrastı, sarı-kırmızı-mavi kontrastından daha zayıftır. Renklerin sınırları birbirinden siyah ve beyaz çizgilerle ayrılırsa renklerin kontrastlıkları ve ışıklılıkları, birbirine olan bağları daha da artar. Her renk somut ve yalın bir etki kazanır. Genellikle üçlü renk kontrastında renklerin açık-koyu değerleri değiştirildiğinde tamamen yeni bir ifade değeri ortaya çıkar. Beyazla yanyana gelen renk; beyaz rengin ışıklılığını çoğalttığı için ışıklanır.

Fra Angelico, Boticelli ve Grünwald, yüzyılımızın sanatçılarından da Matisse, Mondrian, Picasso, Leger gibi ünlü sanatçıların birçok yapıtlarında renklerin bu kontrastlık ilişkileri içinde kullanıldığı görülmüştür.

B. Renksel çelişki yoktur.

C. Renklerde ve biçimlerde direksiyon, ritm söz konusudur. Bunlar birbirini takip eder durumdadır. Aralardan çıkan disonans (vurgu) ve konturlar çıkartkan renk anlayışının ifadesidir.

Resimde Mekan

1. Gerçek mekan yansıması,

A. Nesnel mekandan kurgusal mekana geçiş vardır.

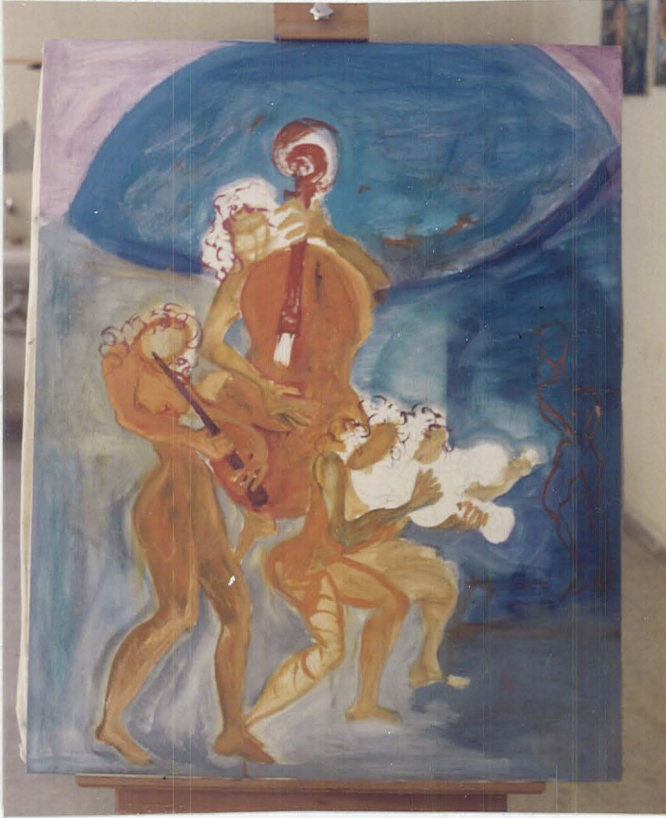
2. Uzaysal mekan yoktur.

Resimde Hareket İmajı

1. Nesnel mekandan, kurgusal mekana yönelik hareket. Figürler kendi aleminde, seyirciyle tek bağ kuran ortada yukarda viyolonsel çalan figürdür. Yüzeysellik vardır.

2. Hareket sınırlıdır. Seyirciye yönelik tabloda figür seyircinin algılama ve düşüncesini derinliğine götüren arkadaki figür, arka planda sonsuzluk fikrini sınırlayan bir öğedir. Yani ön plandaki grup figürlerinden sonra belli bir uzaklığa kadar derinlik, daha sonra sınırlanır.

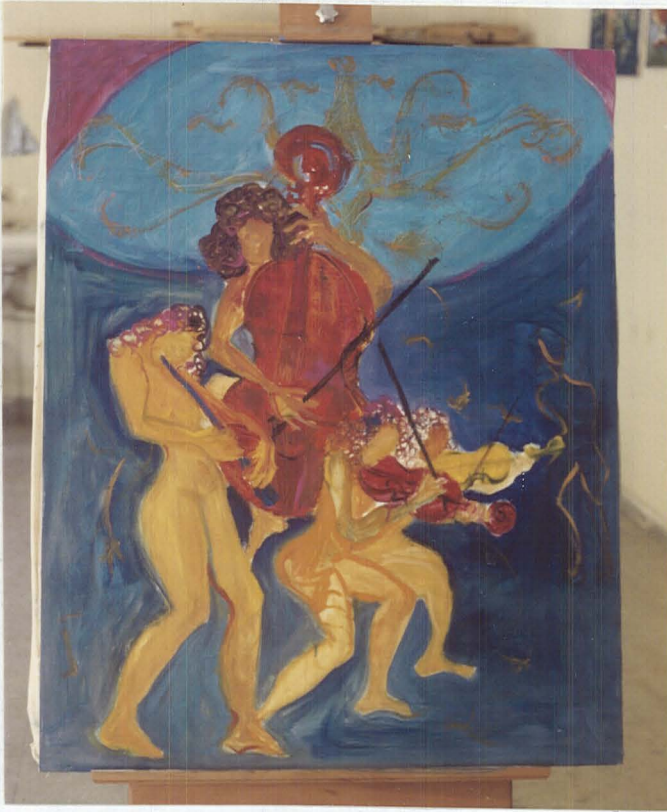
3. Sonsuz hareket yoktur. Çünkü perspektif ve derinlik sınırlıdır.



Resim 1.1



Resim 1.2



Resim 1.3



Resim 1.4



Resim 1.5

2.Resim

Boyut : 90x110 cm

Teknik : Tuval üzerine yağlıboya

A. Dolu Alanlar (Espas): Figürler ve müzik aletleri ile alan doldurulmuştur.

B. Boş Alanlar (Mass): Göksel alan ve kara parçası halinde ortaya çıkabilir. Çünkü figürler ne denli yüzeysel görünse de, ayakları yere basar durumda olduğundan dolayı bir kara parçasından oluşan mekan söz konusudur. Rengin çeşitlendirilmesiyle mekanda farklılıklar oluşmuştur.

Doluluk olarak göze çarpan figürler ve müzik aletlerine (arp, keman, zil) oranla boş alanlar daha azdır.

Resmin Kuruluşunda Geometrik Denge

A. Açık ve Koyular: Figürler açık, fon koyudur. Arp ve keman orta derecededir.

B. Figürlerin yuvarlıklığı dışında, kemanda olsun, arp da olsun dikler arasında yine yuvarlanmalar vardır. Biçimler sert,keskin değil yumuşamış ancak renklerle yer yer sertlik sağlanarak hareket imajı kazandırılmıştır.

Görsel alanın renk ve biçim özellikleri birbirinden bağımsızdır. Algı psikolojisi açısından bakılırsa; görsel yaşantılar öznel bir dayanak noktasının, yani bir saplantı noktasının etrafında örüntülenmiş olarak kabul edilmektedir. Yani mekanda bir eşyaya bakıldığında o mekandaki öte-

ki nesneler bu saplantı noktasının "yakınında", "uzağında", "üstünde" ya da "altında" olarak algılanmaktadır. Görsel alanın mekandaki örüntülenişi genel olarak "biçim", bunun özü de "renk" olarak nitelendirilir.

Biçimlerin Yarattığı Duygular

A. Figürlerin Hareketleri; En öndeki figür ve arkası dönük olarak arp çalan figür kendi halinde, seyirciyle ilgisiz durumdadır. Diğer keman çalan ve dans eden figür izleyenle bir bağ kurabilir.

B. Figürlerin Yönleri;

1. (Tüm figürler) Birbirine dik olarak paralellik sağlamışlardır.

2. Dans eden ve zillerle oynayan iki figürse birbirinin zıtlığını korur. Karşıt formlar olarak farklı yön-
lere bakarlar.

Renklerin Yarattığı Duygular

A. Renksel Denge; Mavi-turuncu kontrastı biraz da yeşil-kırmızı kontrastıyla zıtlık içinde birlik sağlamaktadırlar.

Çizimsel derinlik etkilerinden bağımsız durumda sıcak renklerin öne, soğuk renklerin arkaya doğru gittiği kabul edilir. Örn; sarı-turuncu-kırmızı-yeşil-mavi ve mor renkleri arkada başka bir derinlik ögesi bulunmaksızın siyah bir zemin üzerinde yanyana dizelendiklerinde, kesin

olarak sarının en önde, morun da en arkada, öteki renklerinse sarı ile mor arasında değişik basamaklarda yer aldığı görülür. Aynı deney, beyaz zemin üzerinde uygulanırsa, renklerin yerleri değişir. Mor öne gelir, sarı arkaya gider.

B. Renksel çelişki yoktur.

C. Direksiyon; Turuncu figürler, kendi aralarında başlayıp devam eden bir direksiyon oluşturur. Arkadaki açık yeşil figürde farklı renkte de olsa dışardan bu direksiyona katılır durumdadır.

Göz bir rengin komplementerini (tamamlayıcı) gerçekte olmadığı halde görür gibi olur. Bu olay simultan kontrast (eş zamanlı) olarak nitelendirilir.

Helmholtz'da bunu şöyle bir deneyle tespit eder;

"Bir mavi bir yeşil yüzey yanyana konursa, yeşilin maviye bitişik kenarı ortaya oranla biraz daha sarı görünür; mavinin yeşile bitişik kenarı ise, yine ortaya oranla violet görünür. Çünkü birincisinde maviye onun tamamlayıcısı olan sarı katılır, ikincisinde ise, yeşile onun tamamlayıcısı olan kırmızı katılır".

Böylece renkler birbirini tamamlayarak ritmik dalgalar halinde resim yüzeyinde yerlerini alırlar.

Resimde Mekan

Fantastik (hayali) mekan denilebilir ancak, kurgusal mekan vardır. Mekanda fantastik öğeler söz konusudur. Bun-



Resim 2.1



Resim 2.2



Resim 2.3

lar da değişik türde hatta biraz masalsı kuşlar, yine masal evleri gibi objelerdir.

Resimde Hareket İmajı

1. Figürler kendi aralarında hareket halindedir. Müzik aletlerinin ve dans eden figürlerin eşliğinde kurgusal, dinamik bir hareket imajı verilebilir. Renk çeşitliliği ve kontrastlıklarsa ayrı bir hareketlilik sağlamaktadır.

2. Olay tabloda olup biter durumdadır. Sınırlama vardır. Klasik sanatta sözü edilen kapalı formdan bahsetmek mümkündür. Yer yer beliren konturlar hareketliliğin her yerde sürmesi ile ritm oluşmasına yardım eder.

3.Resim

Boyut : 90x110 cm

Teknik : Tuval üzerine yağlıboya

A. Dolu Alanlar (Espas) : Figürler, müzik aletleri (kontrabas, fagot) ve diğer objeler (sandalye, yatak, süs öğeleri) ile alan doldurulmuştur.

B. Boş Alanlar (Mass) : Rengin kendi içinde çeşitlendirilmesiyle hareket verilmiş fon boş alan olarak nitelenebilir.

Dolu alanlar, boş alana oranla daha azdır.

Resmin Kuruluşunda Geometrik Denge

A. Açık ve Koyular: Gözümüzü kısarak baktığımızda açık alanlar Fagot çalan turuncu figür ve kontrabas çalan pembe figürle, yerdeki yeşil figürün yattığı yatakta kendini hissettirir. Açıklar hemen ön plana çıkarlar. Koyu bir zeminde oldukları için, koyular ise yüzeysel bir derinlik sağlarlar.

B. Biçimlerin Geometrik Kalıpları: Yuvarlak biçimlerin arasından çıkan dikeyler ve yataylarla geometrik bir yapı sağlanmıştır. Biçimlerden çok renkler dinamizmi sağlarlar.

Kılgısal alanda renkle çalışmalarda, ister sat renk türleri ve soyut biçimler arasında olsun, ister doğaya ve nesne görünümlerine ilişkin olsun, renk ve biçim ilişkileri çok daha karmaşık, çok zengin anlatım olanakları ve etkilerle ortaya çıkmakta ve bütünlük oluşturmaktadırlar. Bazı yapıtlarda rengin, bazı yapıtlarda biçimin ön plana çıktığı görülür. Örn, kübistlerde biçim sorunlarının ön planda olduğu, rengin en az kullanıldığı, buna karşın izlenimcilerde renk sorunlarının ön planda olduğu gibi fovistlerde ve soyut ekspresyonistlerde rengin ön plana alındığı görülür.

Bunlardan farklı olarak yine yüzyılımızda renk ve biçimi, aynı önem ve özgün anlatımı içinde kullanan sanatçılarda bulunmaktadır. Örn; Victor Vasarely, çalışmalarının kuramsal açıklamalarında renk ve biçim üzerine şunları söyler:

"Biçim ve renk, günlük dilde birbirinden çıkmış iki ayrı kavramdır. Plastik sanatlar dilinde ise bir ve aynı şeydir. Her biçim bir rengin temel taşıyıcısı, her renk de bir biçimin özü, işareti simgesidir".

Renk ve biçim birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Bir rengin öteki bir renk yanında karakter değişikliğine uğradığı gibi, biçime ilişkin durumlarda da karakter değişiklikleri olabilir. Renk yanında duran bir renkten, biçim yanında duran bir biçimden etkilendiği gibi, renk ve biçimde karşılıklı olarak birbirini etkilemekte, birbirlerinin etkilerini çoğaltmakta ya da azaltmaktadır.

Biçimlerin Yarattığı Duygular

A. Figürlerin Hareketleri; Oturur durumda olmaları sakin ve dingin bir ortama sürükler. Tatay durumdaki figür ve objeler sakinliği kırarak dinamizmi yakalamak ister.

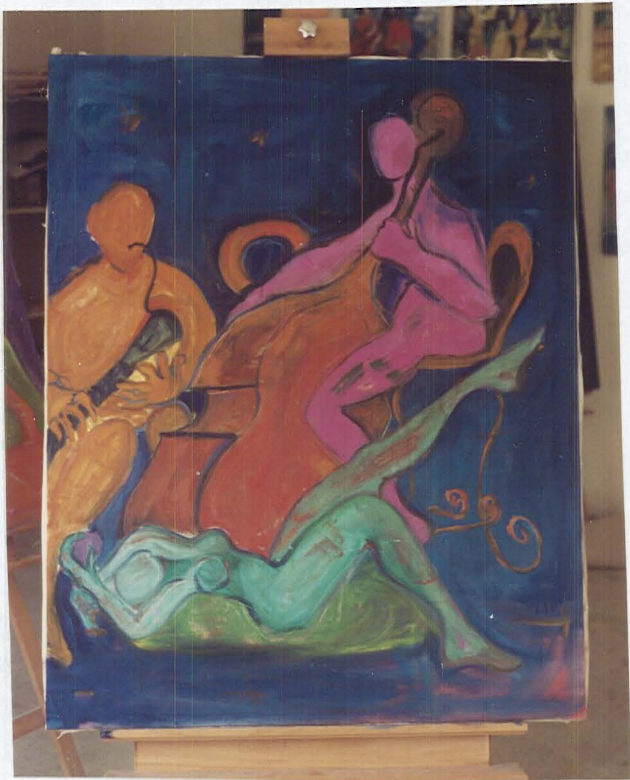
B. Figürlerin Yönleri ve Birbirleriyle Bağlantıları; Her üç figürde birbirleriyle ilgili yönlere bakar, ilk bakışta belli olmasa da yeşil figür bakışlarda ve harekette odak noktasını oluşturmaktadır. Turuncu ve pembe figürlerin aralarında palareler düzlemsellik vardır. Bunlara karşıt olan form yeşil figürdür.

Renklerin yarattığı Duygular

A. Renksel Denge; Fc v renklerin şiddetliliği ile birbirinin kontrastı olan turuncu-mavi, yeşil-pembe beraberliği ile denge kurulmuştur.



Resim 3.1



Resim 3.2



Resim 3.3

B. Birbiriyle çelişen ya da birbirini iten renk yoktur.

C. Figürlerle müzik aletleri arasında direksiyon vardır.

Resimde Mekan

Nesnel mekandır. Yüzeysel resimde yatay figür mekan etkisini az da olsa hissettirir. Diğerlerinin oturur durumda olması da mekan etkisi yaratır.

Resimde Hareket İmajı

Yüzeysellik görünür, 3.boyut ve perspektif yoktur. Işık gölgenin hareketinden çok geometrik kalıplar içindeki figürlerin renkler içindeki etkisi hareketi verir.

Arka planda sonsuzluk fikrini sınırlayan öğeler yoktur. soyutla somut arasında bir deformasyon fikri vardır.

4.Resim

Boyut : 90x110 cm

Teknik : Tuval üzerine yağlıboya

A. Dolu Alanlar (Espas): Doluluk fikrini veren öğeler, figürler, müzik aletleri (kontrabas, viyolonsel, trompet) ile sağlanmıştır.

B. Boş Alanlar (Mass): Boş alan olarak yerde görülen karolaşla arka plandaki fondur.

Dolu ve boş alanın birbirine oranı eşittir.

Resmin Kuruluşunda Geometrik Denge

A. Açık ve Koyular: Açık olarak nitelendirilecek bir resimdir. En fazla açık tonajlar göze çarpar. En açık pembe figür daha sonra yeşil figür, en koyu mavidir. Çok az koyu ile resim çözümlenmiştir. Koyu etkisini yapan siyah ve Prusya mavisidir.

B. Biçimlerin geometrik Kalıpları: Figürler ve müzik aletleri yuvarlak öğelerden oluşmuştur. Yatay ve dikey olarak yaylar ve viyolonsel, kontrobassın uzayan sap kısımları görülür.

Biçimlerin Yarattığı Duygular

A. Figürler izleyenle bağ kurmak istercesine tablo dışına bakarlar.

Renklerin Yarattığı Duygular

A. Renksel denge kontrastlıklarla sağlanmıştır. Mavi-sarı, pembe-yeşil-kırmızı.

Renkleri izleme sırasında renklerle ilgili optik, elektromanyetik ve kimyasal süreçler göz ve beyinde çözümlenerek, tinsel alanda bu süreçlere karşılık, genellikle onlara paralel süreçler oluştuğu ve renk güçlerinin yaşanmasıyla oluşan sarsıntılarının en iç merkezlere dek uzandığı ve tinsel yaşantı bölgelerinde değişik yaşantı kararlarına dönüştüğü kabul edilmektedir.

Renklerin birinci derecede anlatımcı (expressiv) etkilerinin ortaya çıkışı; renklerin tamamlayıcı kontrastlık ilişkilerinde kapladıkları alan oranlarının değiştirilmesi ve öz renk değişiklikleri ile oluşan etkiler olarak görülür. Bu ilişkilerin dışında açık-koyu, sıcak-soğuk, ısıtılı-mat ilişkilerinde de renkler karakter değişikliğine uğrar. Renklerin anlatımcı etkileri insanlar üzerinde psikolojik durumlar uyandırır. Bunlar;

	Bleu de Prusse	
	Bleu de Cobalt	
	Bleu Ceruleum (Phtalo) : Gevşetici	
Mavi	Ultramarine Deep	Dinlendirici
	Nuance de Bleu Ceruleum	
	Cobalt Bleu Deep	
	Bleu Turquoise	
	Vert Permanent Clair	
Yeşil	Permanent Green Deep	: Rahatlatıcı
	Vert Jaunatre	
	Vert Paul Veronese	
	Viridan İmit	
	Kraplak Donker	
	Genuine Red	
Kırmızı	Cadmium Red Deep	: Heyecan verici
	Cadmium Nood Donker	
	Cadmiumrood Licht	

	Cadmium Orange	
	Cadmium Yellow Deep	
Turuncu	Chrome Yellow Deep	: Uyarıcı,
	Brillant Yellow Deep	Neşelendirici
	Cadmium Yellow Lemon	
	Violett	
Mor	Cobalt Violet Deep	: Bunalıma itici
	Violet Rose	
Beyaz	Blanc de Titane	: Tesirsiz bırakıcı
	Blanc de Zinc	
Siyah	Ivory Black	: Kasvet verici
Kahverengi	Terre Sienne Brûlée	

B. Renksel çelişki yoktur. İzleyenin dikkatini ko-
parmadan sürekli tutar.

C. Ritm ve direksiyon fon-form ilişkisi içinde ken-
dini sürekli hissettirir.

Resimde Mekan

Yerdeki karolaj ve figürlerin oturur durumda olmaları mekan etkisini verir.

Resimde Hareket İmajı

Sonsuz bir hareket vardır. Konu tablo dışında devam eder durumdadır. Arkada sonsuzluk fikrini sınırlayan ögele-



Resim 4.1



Resim 4.2



Resim 4.3

ri göremeyiz. 3.boyut yoktur. Yüzeyde kalan bir yapılanma söz konusudur.

Figürlerde, kontrabasta, viyolonselde ve trompette deformasyon vardır.

Armoniye Etkinlik Kazandıran Etmenler

A. Birlik: Bir renkli çalışmada hakim rengi konulması ile gerçekleşir.

B. Değişiklik: Renklerin kapladıkları alan ilişkileri ile, yani renklerin kapladıkları ağırlık alanları arasındaki oran kontrastlık ilişkileri ile sağlanabilir.

C. Dengeleme: Büyük yüzeylerdeki renklerle küçük yüzeylerdeki kuvvetli renklerin dengeye getirilmesi ile sağlanır.

5.Resim

Boyut : 90x110 cm

Teknik : Tuval üzerine yağlıboya

A. Dolu Alanlar (Espas): Figürler, gitar, keman, borazan ve zillerle dolu bir alan sağlanmıştır.

B. Boş Alanlar (Mass): Fon boşluk fikrini vermektedir.

Dolu alan boş alana oranla daha çoktur.

Resmin Kuruluşunda Geometrik Denge

A. Açık etkisi fazla bir resimdir. Figürlerde ve fonda açık tonlar vardır. Kontur olarak kullanılan siyahlar koyuluğu verir.

B. Biçimlerin geometrik kalıpları yuvarlaklaşmış figürler ve müzik aletleridir. Yataylarla dikeylerle resim hareketlendirilmiştir.

İnsan duyu organlarıyla algıladığı şeylerin biçimine, yüzeyine ve kütlesine göre davranır. Çevremizdeki eşyaların biçim, yüzey ve kütlesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider. Böyle bir düzenin olmaması ise ilgisizlik hatta büyük bir sıkıntı ve tiksinti verir. Güzellik duygusu hoş giden bağlantılar duygusudur. Bunun tersi ise çirkinlik duygusudur.

Sanatın güzellik ile mutlak bağlantısı yoktur. Sanatta güzellik kavramı belirsiz çok kez aldatıcı belirtiler gösteren ve tarih boyunca durmadan değişen bir olay olarak kabul edilmelidir.

Sanatçı çalışırken biçimi bir zihinsel çabayla ortaya koymaz, onu heyecanlarını yönlendirip sınırlayarak bulur. Sanat, "bir biçim verme isteği" olarak tanımlandığında sadece bir zihinsel çalışma değil tümüyle içgüdülere bağlı bir çalışma olduğu kasdedilir.

Çalışacağım resimlerin her ne kadar önceden taslakları, eskizleri de olsa bunu tuvale aktarırken gerek renk,

gerek desen ve kompozisyon bakımından çok fazla değiştiği bir gerçektir. Hatta ilk başladığım biçim ve renklerden tümüyle koparak farklı bir oluşumdan da söz etmek mümkündür. Tüm bunların nedeni içgüdüsel ya da bir başka deyişle; spontane (kendiliğinden) çalışmaların sonucudur.

Biçimlerin Yarattığı Duygular

A. Figürlerin hareketleri, keman ve gitar çalan figürler izleyene doğru bakarlar, dans eden ve üflemeli çalgı çalan figür ise çaldığı aletle bütünleşircesine kendi aleminde ve farklı yöne doğru bakmaktadır. Vücutlarda farklı yönlerdedir.

"Dış biçim, yani sınırlama, biçim olarak bir şeye hizmet ettiğinde çok değişik durumlarda olabilir: 1. ya biçim sınırlama olarak, alan üzerinde bir nesneyi sınırlayıp belirlemeye ve böylece de alan üzerinde bir nesneyi çizmeye hizmet eder. 2. ya da biçim soyut kalır, yani hiçbir nesneyi temsil etmez. Soyut bir değer oluşturur. Kendi yaşamları olan bu soyut değerler, kare, daire, üçgen, eşkenar dörtgen, yamuk ve matematiksel olarak tanımlanamayan karmaşık sayısız biçimlerde etkilerini gösterirler". Renklerin de anlatım değerlerinin, doğadaki nesne ilişkileri içindeki çağrıştırıcı ve temsil edici etkilerinden arındırarak değerlendirildiği gibi, biçim olgusunda da renklerin bu anlatıma karşılık nesne ilişkilerinden arınmış soyut biçimlerin anlatımı değerlendirilir. Itten'e göre; renkler gibi salt biçimlerin de anlatım değerleri ve bazı özellikleri bulunmak-

tadır. Bir yapıtta; biçim ve rengin anlatımcı kalite uygunluğu bulunmalıdır, ya da başka deyişle; biçim ve renk anlatımları birbirini desteklemelidir.

Araştırmalarda, üç ana renk, sarı, kırmızı, mavinin anlatım değerleri olduğu gibi, üç ana biçim olarak görülen kare, üçgen ve dairenin de açık ve belirli bir anlatımları olduğu kabul edilir. Kare; ağırlık ve sert katı sınırlılığın bir anlatımı sayılır. Kareye karşılık olan renk kırmızıdır. Kırmızının ağır ve saydam olamayan durumu, karenin durağan ve ağır yapısına uygunluk göstermekte ve birbirlerini tamamlamaktadırlar. Üçgenin biçimi, sivri uçlu açılar ile karşı koyucu ve saldırgan bir etki de bulunur. Üçgene karşılık renk açık sarıdır. Üçgen ve sarı düşünmenin simgesi ve anlatımıdır. Daire; kendi bütünlüğü içinde hareket eden zihinsellik anlatımı ve simgesi olarak kabul edilir. Sürekli devrim içinde bulunan daireye uygunluk gösteren renk, mavidir. Genel olarak; kare, durağan ve dural olanı, özdekseli, üçgen; düşünmeyi, daire de sürekli devrimde olan zihni simgelemektedir. Karışım renklerinden turuncu için yamuk, yeşil için kenarları dışa doğru şişkinleşmiş üçgen, mor için de elips biçimine uygun düştüğü kabul edilir.

Renklerin Yarattığı Duygular

A. Renksel denge vardır. Renklerin ışıklılık güçleriyle kapladıkları alan arasındaki denge ve dengesizlik durumlarını içerir. Rengin etki gücünü belirleyen iki etken

vardır. Birincisi rengin ışıklılık gücü (kroma), ikincisi rengin kapladığı alan.

Ağırlık alanı (miktar) kontrastında amaç kullanılan iki zıt rengin ışıklılıkları ile kapladıkları alan göz önüne alınarak dengeyi sağlamaktır. Kırmızı ile yeşilin ışıklılık dereceleri aynı olduğundan eşit alanlar kapladıkları zaman kolaylıkla dengeye gelirler. Sarı ile mor çok farklı ışıklılık gücüne sahip olduklarından eşit alanlar kapladıklarında hiçbir zaman dengeye gelmezler.

B. Ritm vardır.

Ses tonları gibi renkler de havadaki titreşimlerden oluşur. Havadaki titreşim farkları renk farklarına yol açar. Belli bir ses gibi belli renklerin de başka türlü ifade edilemeyen kendilerine özgü nitelikleri ile sinir sistemi üzerinde bıraktıkları kendilerine özgü etkileri vardır. Renk farkları bazı hazlar ya da hafif acılar vermektedir. Seslerde olduğu gibi renklerde de uyumsuzluklar olabilir; mor gibi parlak ve yoğun renklerin yanısıra açık mavi gibi rahat ve yumuşak renkler vardır. İnsan kendini ölümsüz bir müziğe verir gibi, renge de verebilir. İnsanı yalnız renk oyalayabilir. Fakat bir resme bakarken, rengin tek başına yaşanması ve tadılması az rastlanan bir olaydır. Resimde renk, kompozisyonun bir parçasıdır. "Bir tablo, sadece güneşin batışını gölgede bırakmak üzere bir tuval üzerine kondurulmuş lekelerden oluşan bir şekil değildir; gerçeğin daha da büyük bir parlaklıkla ortaya çıkması için yaratılmış zengin bir düştür.

Renk, bir çeşit plastik uyum sağlar ve göze hitap eden bir hava yaratır. Bir tabloda nesneler, belli bir ışık ve gölgeye bürünerek belirli bir havanın öğeleri haline gelirler. Bir bakıma renk, resim için bir yükür. Çünkü, nesneler çizgilerle canlandırılır ve resim çizgilerden oluşur. Rahat renk sağladığı yo ğunluk, canlılık ve derinlikle görme olayını zenginleştirir. Fakat göz, görülen bir sentez yapar; bu sentez çizgilerin verdiği şekil olanakları içinde gerçekleşir.

Müzikteki ritm gibi resimlerdeki çizgiler de, kendi başlarına bir çeşit müziktir.

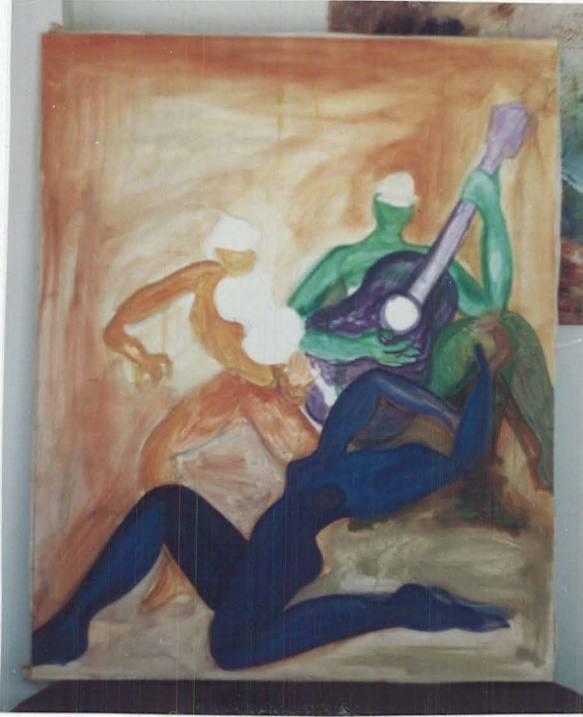
Resim sanatında doğrudan doğruya çizginin, bizde hem dokunma hem de hareket duygusu uyandırdığı konusunda güvenilir kanıtlar vardır. Resim ve heykeldeki çizgilere bakarken, alınan zevkin kaynağını ifade etmek üzere bazı estetikçiler, "empati" terimini kullanırlar. Empati ya da Einfuehlung, içten içe hareket eden ve gerilen vücudun, algılanan nesnelere kapılmasıdır. Yalnız hayalimizle değil, gerçekten bir resimdeki çizgilerle birlikte hareket ederiz; tuval üzerinde kesilen bir ritm, algılayışımızın ve içimizde gelişen hareketin akışını da keser. Akıcı ve kıvrak bir çizgi, vücudumuzdaki gerginliği azaltır; hem algılayışımızı, hem de yarı bilinçli tepkimizi, rahat ve zevkli bir hale getirir (Edman, 1977²).

Resimde Mekan

Gerçek mekan yansıması yani nesnel mekandan kurgusal mekana geçiş vardır.

Resimde Hareket İmajı

Bazı figürler izleyene bakar ve bir bağ kurabilirler. Arka planda sonsuzluk fikrini sınırlayan ögeler olduğu için hareket sınırlı gibidir. Seyirciye yönelik tabloda girişı sağlayan figürler seyircinin algılama ve düşüncesini derinliğe götürebilir.



Resim 5.1



Resim 5.2

SONUÇ

Resimlerin ilk eskizlerinde daha çok Rönesans mimari yapısı ile figürler oluşurken "Chagall ve Matisse" gibi çağdaş sanatçıları incelemeye başladıktan sonra yavaş yavaş değişime uğradı. Salt mimari dekor değil figürlerde farklılaştı. 3.boyutu ve perspektifi olmayan, soyut-somut arasında değişen, deformasyona uğramış figürler oluşuyordu. Çizgisel eskizden tuvale geçtiğinde, renk beraberliğinde hacim ve derinlik yerine yüzeyde kalıveren, mekan etkisi çok az olan resimler oluştu. Chagall'deki katı kontur anlayışı ile Matisse'deki yumuşak dolaşan kontur anlayışı beraberliğinde kendine ya da resme uygun olan konturları kullandım. Renk olgusu her iki sanatçının da kullandığı gibi, saf ve parlak (Fov) renklerle müziğin kendine özgü hareketliliği, ritmi, neşeli ve canlılığı ile yerine göre durgun, sakin, sessizliği de sezinlenebilir.

Çizgi ve renk anlatım araçları olarak büyük bir önem kazanır. İç desenin işlenmesinde olduğu kadar konturların belirlenmesinde de yalın çizgi yansıtılmasında temel öğedir. Eseri oluşturan figürlerdeki renkler, doğadaki nesneleri tanıtan, onlara özgü nesnel renkler olmaktan çıkar. Renk seçimi seyircide uyandıracak coşkusal etkilere göre- dir ya da özellikle sanatçının kendi coşkuları ön plandadır, daha sonra izleyen gelir. Yüzeydeki geniş alanlar ka-

tışksız , kesintisiz, pürüzsüz renkler örter. Doğadaki nesnelerin göz önünde oluşan optik görünümünden uzaklaşmakla sanattaki klasik güzellik normlarından da ayrılmış oluyoruz.

Biçimin önce çizgi ile dış sınırlarını belirledim. Kompozisyon düzeni, açık-koyu bazen de ışık-gölge etkisiyle oluşuyordu. Işık-gölge kütle ile mekan ilişkisinin sonucu. Bu ilişki daha çok 2. 3. 4. resimlerde görülmektedir. Düşünce ya da duygularımı, içgüdülerimi görsel hale getirebilmek için heyecanlarımı önce kağıda daha sonra tuvale aktarma ile bir anlatım dili oluşuyordu. Görsel öğelerin dili; nokta-çizgi-leke daha sonra yüzey-hacimdir. Gözün ilk görme olayı, plan etkisinde fonla yani ışıkla başlar, ışık varsa gölge de vardır. Bu da beraberinde hacmi ve plastik yapıyı getirir. Farklı yapılar ve planlar ışık-gölge arasındaki etkiyi sağlar. Görme ile beraber algılama gücümüz hacim etkisini yakalar. Fon-form ilişkisinde boyut gerekir. Arka fon koyu, ön plan açık olarak ya da arka açık, ön koyu olarak ilişki kurulur.

Sanat çizgilendirme isteğinden doğmuştur. Çizgi ile sınırlandırma belirsizden belirliye geçişi sağlar. Sınırlayıcı çizginin temiz ve akıcı oluşu sanat yapıtının mükemmelliğini sağlar. Çizgi, hareketi ve kütle etkisini vermedir.

Düz çizgiler durgun, hareketsiz, yerleşme etkisi yapar, eğri çizgi hareketli ve dinamiktir. Çizgilerin yukarı

yükselişi, hayat ve canlılık simgeleri, aşağı doğru inişi ise ölüm, bitim anlamı verir.

Bir resmin deseni resmin çizgi ile gösterilen kütle-sidir. Güzel desen düz ve eğri çizgilerin uyumlu bir şekilde birbirine bağlanarak, tekrarlanmalarıyla oluşur.

Işık etkisiyle nesnelerin aralarındaki uzaklığa göre değişen koyulukları ve birbirleriyle bağlantıları verilmeye çalışılır. Resimdeki gölgeli kısımlarında resmin asıl ışığı ile olan ilişkisi vurgulanır. Işık etkisiyle üç boyutlu kütle belirlenmeye çalışılır.

Çizgi ile soyutlaştırılan nesneler, ışığın akıcılığı ile değişen görüntüler kazanırlar. Işık en açık beyaz ile en koyu siyah arasında bir derecelendirme ile gösterilir.

Çizgi ile kütleyi ve biçimi oluşturmuş, ışık-gölge ile mekan etkisi kazandırılmış olup renklerle de resmin gerçekliğe uygunluğu sağlanmıştır. Renkler açık-koyulu bir armoni içinde sürülerek canlandırılır.

Renk bir resimde çizgiden daha etkili bir ögedir. Duygulara hitap etmesi ve heyecan kaynağı olması bakımından insanları daha çabuk etkisi altına alır. Renklerle biçim dolgunluk kazanır. XIX. y.y.dan sonra yapılan resim çalışmalarında renk ön plana geçerek çizginin yerini almıştır.

İfade; Bireyin tavır ve hareketlerini yansıtan, psikolojik canlılık ile tinsel duygularını ve zekasını çeşitli

yollarla dile getirmesidir. Canlılık ve bütün ruhsallığı ile insan, doğanın donuk noktasına erişir ve estetik bakımdan onu aşar. İnsan doğanın en güzel ve en yetkin canlısıdır. İfade de canlılığın yanısıra hoşumuza giden başka niteliklerde bulunur. Saflık, temizlik, neşe gibi...

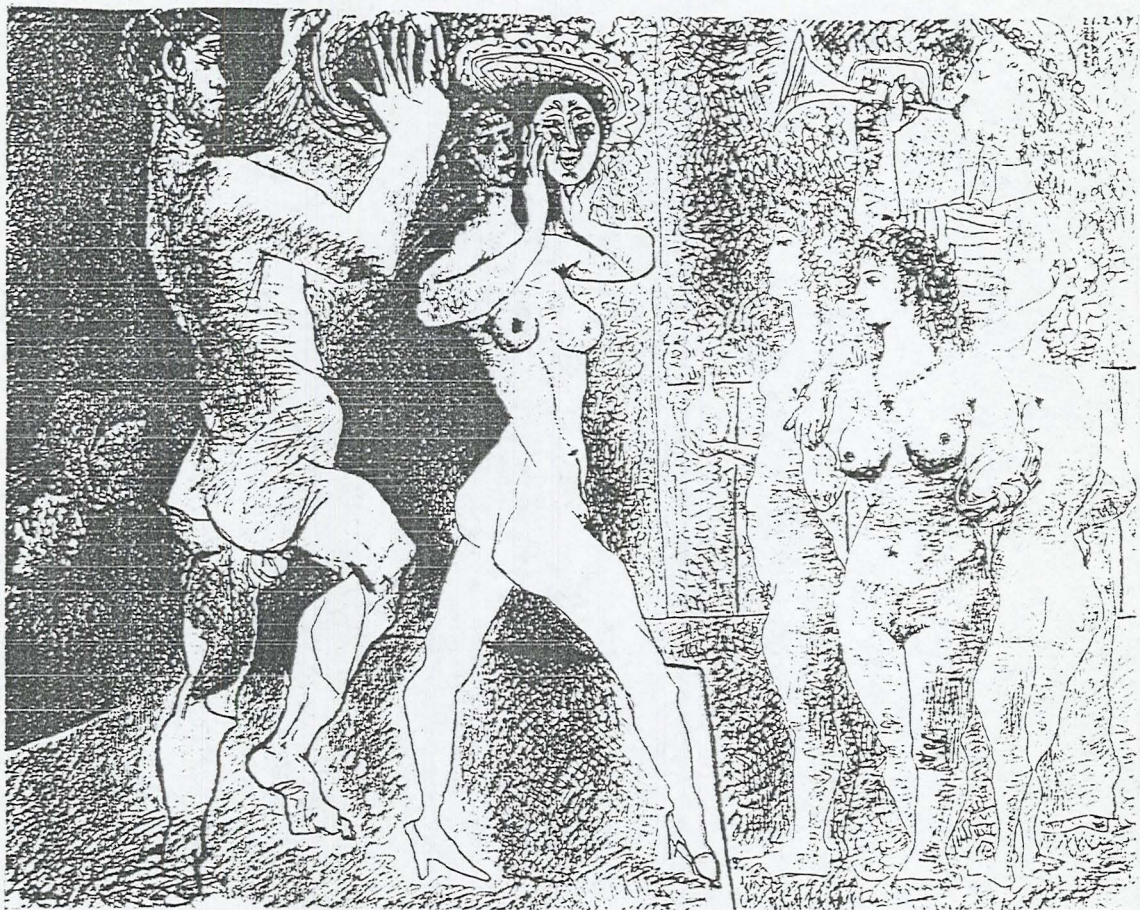
Bir sanat yapıtını yaratırken üç aşama göze çarpar. Önce taklit ederek doğayı, insanı ve nesneleri öğreniriz. Sonra edindiğimiz izlenimleri yani sezgileri somutlaştırarak ifade ederiz. Son aşamada da ifade değerini artırmak için, gerekirse gerçeği ve biçimleri değiştiririz. Bu değişimde sanatçının kişiliğinin ve ülkülerinin payı büyüktür. Çünkü bu yaratım onun üslubunu ortaya koyar. Üslup belirli bir içeriğe uygun olmasına rağmen, biçimin yapısını oluşturan nitelikleri gösterir. Yani üslup içerikle belirlenmiş olmasına rağmen, içerikten farklı birşey olup biçimin değişken bağımsızlığını gösterir. Sanat tarihinde belirli bir içeriğin sonucu olarak ortaya çıkan bir üslubun, başka bir içeriğe de cevap vermesinin sebebi budur.

Üslup; terimi çok anlamlı ve çok boyutludur. Bir sanatçının tek bir yapıtını olduğu gibi, bütün yapıtlarını da ifade eder, hatta bir grup sanatçının ya da bir dönemin tüm sanatçılarını da kapsayabilir. Bireysel bir üslup olduğu gibi, bir grubun ve döneminde üslubu olabilir. Bu durum genel olan ile tek olan arasındaki dialektiğin bir sonucudur.

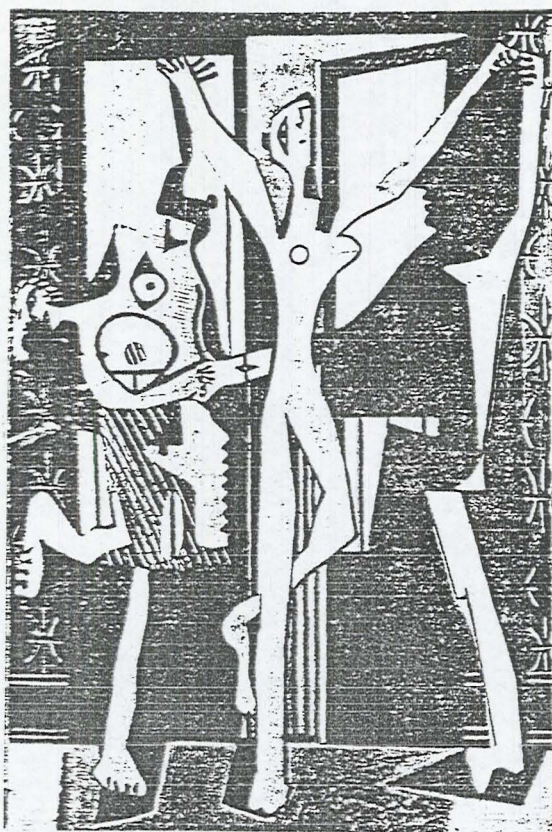
Bir sanat yapıtından, onu yaratan sanatçının üslubunu anlamak mümkündür. Çünkü üslup insan ruhunun derinlikle-

rine yerleşmiş olan duyarlılığı saklar. Sanatçı yapıtında, kendine özgü olan duyguları, nesnelerden edindiği izlenimlerle ifade etmeye çalışır. Kendi görüşüne göre nesneleri değerlendirerek fazla ve anlamsız gelen şeyleri atabilir.

Üslup sanatçının içinde bulunduğu toplumsal koşullarla biçimlenir. Toplumdaki teknik, kültürel ve politik gelişmelerle çeşitli özellikler kazanır. Bu bakımdan her dönemin kendine özgü bir üslubu vardır. Yaşam biçimleri ve dünya görüşlerine göre üsluplarda değişim gösterir. O dönemin insanların ortak zevk ve estetik anlayışları ile belirlenir (Ersoy, İst.).



EK - 1



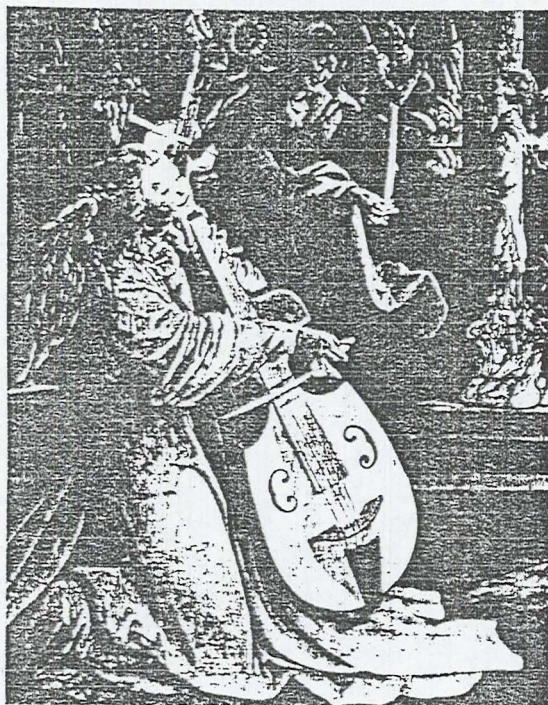
EK - 2



EK - 3



EK - 4



EK - 5



EK - 6

KAYNAKÇA

- ANA BRITTANICCA. Genel Kültür Ansiklopedisi. Ana Yay.A.Ş. ve Encylopedia Britannica Inc. işbirliği ile yayınlanmaktadır, Cilt 5, İstanbul, 1986.
- AYTAÇ, Çetin. Sanat ve Uygarlık. Bizim Büro, Ankara, 1981².
- BİGALI, Şeref. Resim Sanatı. Şafak Matbaası, Ankara, 1984².
- DUMONT'S, Kunstkolly. Zeichnen Maler, 1986.
- EICHENBERG, Fritz. The Art of the Print. New York, 1976.
- EDMAN, Frwin. Sanat ve İnsan. Estetiğe Giriş, Çev: Turhan Oğuzkan. Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll.Şti., İstanbul, 1977².
- ERENBURG, Ilya. İnsanlar Yıllar ve Hayatlar. Çev: Hasan Ali Ediz. Altın Kitaplar, As Basımevi, İstanbul, 1968.
- ERSOY, Ayla. Sanat Kavramlarına Giriş. Beta Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- FONTAINE, İsabella Monod. Matisse. Paris, 1979.

- PASSERON, Rene. Sürrealizm. Sanat Ansiklopedisi, Çev: Sezer Tansuğ. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- PETROV, Grigoriy. Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları. Çev: Hasip A.Aytuna. İnkılâp ve Aka Kitabevi Koll.Şti., İstanbul, 1970.
- PICON, Gaetan. Surrealists and Surrealism. Geneva, 1983.
- PISCHEL, Gina. Sanat Tarihi Ansiklopedisi. Görsel Yayınlar, Cilt 4, İstanbul, 1983².
- READ, Herbert. Aconcise History of Modern Painting. New York, 1985.
- RICHARD, Lionel. Ekspresyonizm. Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral Madra-Sinem Gürsoy-İlhan Usmanbaş. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- SAURET, Andre. Chagall. Lithographs, İtaly, 1984.
- SYLVESTER, David. The Book of Art. Modern Art From Fouvism to Abstract Expresssonism, Volume 8, Milano, 1965.
- TANSUĞ, Sezer. Sanatın Görsel Dili. Urart Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1982².
- TUNALI, İsmail. Estetik. Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.
- TUNALI, İsmail. Felsefenin Işığında Modern Resim. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983².

- GELİŞİM HACHETTE. Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Gelişim Yayınları, Cilt 2, İstanbul, 1983.
- GOMBRICH, E.H. Sanatın Öyküsü. Çev: Bedrettin Cömert. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.
- HAYAT ANSİKLOPEDİSİ. Doğan Kardeş Yay.A.Ş. Basımevi, İstanbul, 1969.
- HAYTER, Stanley Wilham. New Ways of Gravure. New York, 1981.
- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU. Sanatta Devrim. Ada Yayınları, İstanbul, 1979.
- JAFFE, L.C.Hans. The History of World Painting. New York, 1967.
- JOHNSTON, Gordon. Resim Sanatı. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978.
- KESKİNOĞLU, Kayıhan. Biçimleme Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam. Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş., Ankara, 1968.
- KOSCHATZKY, Walter. Die Kunst der Zeichnung. Wien, 1980².
- LYNTON, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. Çev: Prof.Dr.Cevat Çapan-Prof.Sadi Özış. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- MEYDAN LAROUSSE. Büyük Lugat ve Ansiklopedi, Meydan Yayınevi, Cilt 2, İstanbul, 1969.

- TURANİ, Adnan. Dünya Sanat Tarihi. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983³.
- WEDEWER, Rolf-Herbert SCHNEIDER. Aquarelle und Zeichnungen des 20. Jahrhunderts, Köln, 1981.
- WERNER, Alfred. Chagall. New York, 1977.