

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

19. YÜZYIL SONRASI AVRUPA RESMİNDE DEFORMASYON

İsmail AYAR

(Yüksek Lisans Tezi)

Danışman:

Yard.Doç.Serpil AKYIL

✓

Eskişehir, 1992

Ö Z E T

Bu çalışmada, 19.yy. sonrası Avrupa Figüratif resminde deformasyon konusu incelenmiştir.

Deformasyon sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtında görülen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemdir.

Resimdeki deformasyon, bir nesne ya da varlık biçiminin, resimsel biçimler haline getirilmesi işlemidir. Bu işlemler sanatçı tarafından bizzat didinerek, kafa yorarak geliştirdiği ve tereddütsüz inandığı deneylere dayanıyor.

Sanatçı yarattığı deformasyonlu biçimleri, bir bütün halinde kendi konsepsiyonu çerçevesinde tablo biçimi olarak birleştiriyor. Kısacası doğasal konuları, resimsel konular, ya da motifler olarak başkalaştırıyor.

Ressam modelini yalnız onun biçimi ya da kendi optik bakışı açısından değil, aynı zamanda çağının inançları, görüşleri açısından da görebilmektedir.

Figüratif ressamlar yapıtlarında, kendilerine özgü olan duyguları, nesnelere edindikleri izlenimlerle ifade etmeye çalışırlar.

Her figüratif ressam biçimleri deforme eder ama, kendi tarzında.

A B S T R A C T

In this study, deformation in European figurative painting, after 19th century, was focused.

Deformation is a process in which the artist transformes the objects and figures he perceives around him, into the objects and figures as the characteristics of a work of art.

Deformation in painting is to make the shape of an object or being figurative forms. These processes depend on the experiments conducted by the artist who uses very much effort and studies tactfully.

The artist combines the deformed figures as a whole in the framework of his own conception in the form of a painting. In brief, he changes the natural thomes as painting themes or motives.

The painter is able to see his model not only in terms of his own form and optical point of view but also in terms of the beliefs and mentalities of his age.

In their works of art, figurative painters, try to express the feelings of their own together with the impressions they gained from the objects

Each figurative painter uses deformations, but everybody has his own style.

Ö N S Ö Z

Bu araştırmada figüratif resimde deformasyon konusu ele alınmıştır. Deformasyon(biçim bozma) her dönemde farklı kullanılmıştır.

Avrupada on dokuzuncu yüzyıl sonrasında birçok akımlar doğmuştur. Bunun sonucunda birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da bazı değişiklikler olmuştur. Bu gelişmeler sonucunda sanatçılar artık bireysel olarak çalışmalarını yürütmektedirler. Burada deformasyonu yoğun olarak kullanan sanatçılar, akımlar içerisinde incelenmiştir. Günümüz figüratif resmine yöne veren sanatçıların çalışmalarından örnekler verilerek açıklanmıştır.

Araştırma süresince eleştiri ve yardımlarından dolayı danışmanım, Yard.Doç.Serpil AKYIL'a ve bende emeği olan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Eskişehir, 2.1.1992

İsmail AYAR

İ Ç İ N D E K İ L E R

| | <u>Sayfa</u> |
|------------|--------------|
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMDE DEFORMASYON

| | |
|---|----|
| I. RESİMDE DEFORMASYON VE METAMORFOZ..... | 3 |
| II. DEFORMASYONU GEREKTİREN NEDENLER | 5 |
| 1. Toplumla ilgili Nedenler..... | 5 |
| 2. Resim Organizmasının Gerektirdiği Deformasyonlar..... | 8 |
| 3. Sanatçıyı Biçim Bozmaya Yönelten Etkenler..... | 11 |

İKİNCİ BÖLÜM

19. VE 20. YÜZYILDA SANATTA MEYDANA GELEN DEĞİŞİKLİKLER

| | |
|---|----|
| I. SANATTA GELENEĞİN PARÇALANMASI | 14 |
| II. YİRMİNCİ YÜZYIL ENDÜSTRİ ÇAĞI SANATI..... | 19 |
| III. EMPRESYONİZME KARŞI BİR TEPKİ..... | 23 |
| IV. EKSPRESYONİSTLERDE DEFORMASYON..... | 26 |
| 1. Ekspresyonizm ve Sonrası..... | 47 |
| 2. Yeni Ölçüler Peşinde..... | 50 |
| V. ZENCİ SANATININ AVRUPA SANATINA ETKİLERİ | 52 |
| VI. SÜRREALİSTLERDE DEFORMASYON..... | 55 |
| VII. SOYUT SANATTA BİÇİM-VERME | 65 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİGÜRATİF RESİMDE DEFORMASYON VE ESTETİK YARATMA

| | |
|---|----|
| I. FİGÜRATİF RESİMDE DEFARMASYON | 70 |
| II. FİGÜRATİF SANATIN YENİ DİLİ..... | 75 |
| III. FİGÜRÜN MODERN SANATTAKİ YORUMU..... | 76 |
| IV. ESTETİK YARATMA..... | 83 |
| 1. İzlenimler..... | 83 |

| | |
|---|----|
| 2. İfade ya da Tinsel Estetik Sentez | 83 |
| 3. Hedonist Eşlik veya Güzelden Alınan Haz | 84 |
| 4. Estetik Olgunun Fizik Fenomenlere Aktarılması... | 84 |
| V. ÖZGÜN YARATMA VE KAYNAK | 84 |
| VI. GERÇEK VE GÖRÜNÜŞ | 85 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE ÜSLUP VE ESPİRİ

| | |
|----------------------------------|-------|
| I. RESİMSEL ÜSLUP SORUNU | 88 |
| II. ÜSLUP VE ÜSLUPLAŞTIRMA | 90 |
| III. RESİMDE ESPİRİ | 95 |
| SONUÇ | 98 |
| FAYDALANILAN KAYNAKLAR | I-III |
| RESİMLER (1-35) | IV-VI |

G İ R İ Ő

İnsan, doğa yasalarının belirlediği, doğal kaynaklarla çevrelenmiş bir ortam içinde varolmaktadır. Doğanın bir parçası olarak insan kendi anlatımını doğadaki düzen ve anlatım diliyle uyumlandırmak durumundadır. Doğal olarak insanın özünde bu eğilim vardır.

Doğada biçimler sürekli olarak bir gelişme, değişme içindedirler. Sanatçı yeni biçim yaratmaya girişmeden önce biçimin özü doğaya bakmak, ondan fikir edinmek zorundadır. Doğada biçimler bir önceki biçimin, bir sonraki biçimin nedeni olması gibi bir evreler zinciri içinde oluşmaktadır.

Sanatçı toplumsal çevresi ve doğayla olan ilişkileri sonucunda yaratıcılığını ortaya koymaktadır. Bu yaratmanın içinde, elin güçleri kadar duyguların ve düşüncenin güçleri de bu olguyu etkilemektedir. Diğer yandan sanat eserinin yaratılıŐı, onu algılamak ve anlatmak, insan ruhunun çok karmaşık iki eylemidir. Bir sanat eseri, her birimiz için başka başka tarzlarda varolduğundan herkesi tatmin edecek şekilde tek bir yol bulunamamıŐtır.

Sanatçı, bir sanat eserinde kendini açıklama girişiminde bulunarak yaratma eylemini sürdürürken kendi iradesinden başka bir otorite kabul etmez. Bu ise, sadece yeni bir sanat üslubu değil, yeni ve tam bir yaratıcı sanatçı kavramıdır. Doğa dünyasıyla sanat dünyası arasına çizilen çizgi, aslında sadece yaratıcı sanatçıyla makineleşme, yönetme ve bağdaştırma dünyası arasında yer alan bir çizginin sembolünden ibarettir. Buna karşılık sanatçı, insandaki yaratıcı ve ruhi ifadeyi sürdüren bir yeni dünya meydana getirmiş olur.

Sanayi devriminin etkisi ve toplumsal alanda meydana gelen değişimler ile sanatçının bakış açısı değişmiştir. Bunun sonucunda birçok akım doğmuştur. Ekspresyonizm ile birlikte artık sanatçı sayısı kadar tarz vardır desek abartmış olmayız. Her sanatçının tarzı ayrı ve her sanatçının biçim anlayışı farklıdır. Böylece her sanatçı kendi kişiliği, kültür birikimi doğrultusunda biçimleri deforme etmektedir. Yani biçimleri bozmaktadır. Bunu yaparken doğal dır ki yine bir estetik kaygı duymaktadır. Diğer bir deyişle doğadan esinlenerek doğadaki biçimleri kendi süzgecinden geçirerek yeniden yaratmaktadır.

B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

RESİMDE DEFORMASYON

I. RESİMDE DEFORMASYON VE METAMORFOZ

Sanatçının biçim ve biçimleme sorunları ile ilgili olarak bir bilince varması, bunun anlamı, gerekliliği ve kapsamı üzerinde düşünmeye başlaması yanında bir hayli deney yapmasına ve sanat eserlerini bu sorunları çözmek amacıyla incelemesi ile mümkün olabilmektedir.

Bir sanat yapıtında görülen figürler ve nesnelere sonsuz biçimleme alternatifleri ile ilişkilidir. Bu biçimleme alternatiflerinden her biri, sanatçının, eserinde bizzat didinerek, kafa yorarak geliştirdiği ve tereddütsüz inandığı deneylere dayanıyor. Resim sanatında gerçekleştirilen her biçim ve biçimleme şekli, giderek yenilenmediğinde, kurallaşıyor ve inancsız, bir çeşit ezbere biçimlemelerin ortaya çıkmasına neden oluyor. Ölü resimlerin kaynağı, esasen bu kurallastırma ile ilgilidir.

Bu nedenle her ressam, araştırıcı çalışmalarının ona sağlayacağı resme ilişkin bir dũnya gũrũřũnũ ve durmadan değişen biçimleme alternatiflerini bulmak zorundadır. Hatta ilginçtir, sanatçı her resimde yeni bir biçimleme için yeni bir maceraya atılmak zorundadır. Bunun aksi, bilindiği gibi sanatçının kendi bulduklarını tekrar etmesidir.

Deformasyon terimi, sözlükte biçim bozma olarak açıklanıyor. Biçim bozma, sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtında görũlen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemdir. Bu açıklamadan, doğa biçimi ile resimde oluşmuş deformasyonlu biçim arasında farklar olduğu anlaşılabilir. Dolaylı olarak, insanın ezbere bildiği doğa biçimi ile, resimde oluşturulmuş biçim arasında farklar olduğu da anlaşılabilir. Deformasyon, sanatçının ele aldığı konuya ilişkin optik nesne ve figür biçimlerini resimsel bir motif haline getirmek için, nasıl biçimleyeceğim sorusundan itibaren başlamaktadır. Buradan bunun doğada olmayan bir biçimin aranması macerası olduğu da anlaşılabilir.

Resimdeki deformasyon, bir nesne ya da varlık biçiminin, resimsel biçimler haline getirilmesi işlemdir. Bu nedenle algılanan gerçek ya da optik görüntũlü biçimi, resimsel biçim haline getirmek için, deformasyonun kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu anlaşılıyor. Yalnız su kadarı kesindir, deformasyon işlemine tabi tutulmamış hiç bir doğasal nesne ve varlık görüntũsũ resimsel biçim ya da motif haline getirilemiyor. Çünkü resim ancak resimsel öğelerle oluşturulabilen bir motifin realizasyonudur. Yani resmin organik yapısının oluşturulması, bu işlemleri gerektirmektedir.

II. DEFORMASYONU GEREKTİREN NEDENLER:

Bu nedenleri üç başlık altında toplamak mümkündür.

1. Toplumla ilgili nedenler
2. Resim organizmasının yarattığı sorunlara ilişkin nedenler
3. Sanatçıyı biçim bozmaya yönelten etkenler

1. Toplumla İlgili Nedenler

Önce toplum psikolojisi ve sanatçı psikolojisi açısından değerlendirilmiş deformasyon işlemleri vardır. Örneğin dikkatlice bir gözlem ile çevremizde değerli bulup sevdiğimiz nice varlık ve nesnelere, çoğu zaman bizim gözümüzde canlandırdığımız ve sevebileceğimiz görüntü güzelliğinde olamamaktadır. Örneğin, kendini halkın gözünde yüceltebilmiş bir kral, dindar bir toplumun gözünde ve kalbinde tanrılaşmış bir Meryem Ana, toplumunu felâketlerden kurtarmış, zafere ulaştırmış bir kumandan ya da devlet adamı, seven bir insanın gözünde sevgilisi, her zaman hayalde yaşatabilecek ideal bir yüz ve vücut güzelliğine sahip olamamaktadır. Bu durumda, böyle önemli değerlere sahip bir halkın sanatçısı, gözünde büyüttüğü, sevip saydığı, minnet ve şükran duygusu içinde olduğu kralını, muzaffer kumandanını, devlet adamını, celimsiz vücutlu ve ona lâyık görmediği bir çevre içinde göstermeye gönlü razı olamamaktadır. Zaten milletin değerlerini biçimleyen ya da sevgilisini resmeden sanatçı, o gözünde büyüttüğü insanı, celimsiz, kaba, lâlettayin bir fizik görüntü içinde resmedemez. Resimde yaptığı figüre, onun için kendi gönlünde yarattığı güzellikleri de ilave eder.

Sanatçı da kafasında yarattığı figürü resmetme durumundadır. Bu örneğe uygun olarak, hristiyan dünyası, Meryem Ana'yı güzel, zengin giysiler içinde, itina ile taranmış saçlı, güzel endamlı ve saray misali mekânlar içinde resimlemiştir. Oysa, Meryem Ana'nın içinde yaşadığı, İsa'yı doğurup büyüttüğü yer, İsrail'in Nazaret kenti civarındaki, toplamı 8 ila 9 metre karelik, Ürgüp'te görülebilen dik yamaçlara oyulmuş mağara evlerin en kötü durumundaki, kapısı ve penceresi olmayan bir kaya oyuğudur.

Demek ki, hristiyan ressam, Meryem Ana'sını ancak böyle temiz giyimli zarif bir kadın olarak görmek ve göstermek istemiştir. Kısacası, hristiyan resim edebiyatının Meryem figürü, mağara yaşamı içinde üstü başı çullar ile örtülü, o gerçek sefil görüntüsü içinde kabul edilip resimlenmek istenmemiştir.

Kaldı ki, gerçek biçimsel resimsel biçim arasında farklar olmasını zorlayan daha önemli toplumsal nedenler vardır.

Örneğin toplumsal psikolojinin de toplumsal inançlar gibi biçim değiştirmede zorlayıcı etkileri oluyor. Toplumun ve her çağın getirdiği düşünce değerlendirmelerin sanatçıyı etkilediğini biliyoruz. Çünkü sanatçı, eğitimini, birçok çağdaş görüşü, inançlarını toplumdan almaktadır. Bu nedenledir ki, sanatçı her çağda toplumun güzellik telakkilerinden uzun süre hatta yaşamı boyunca etkilenmektedir. Örneğin, küçük dudağın, küçük ayağın, bukleli saçın güzel olduğuna inanan bir toplumun sanatçısı da, bunlara yaşamı boyunca itibar etmektedir. Ayrıca, örneğin, toplumda bir moda, bir görüş, kırların keşfedilmesine neden oluyor. Bir fikir itibar görüyor, ormanların güzelliği keşfediliyor, seviliyor; bir fikir çıkıyor, deniz kenarlarında yaşamak moda oluyor. Ama bir çağ da geliyor ki, o zaman da tüm dünyevi ve fiziki güzellikler

yalancı bir dünya olarak telâkki ediliyor. Kişi bu dünyanın tüm güzelliklerine sırtını çevriyor. Onu hor görüyor. Ortaçağın hristiyan dünyası ile islamiyette ortaya çıkan riyazet fikri, bu inançlardan kaynaklanmakta idi.

İşte sanatçı, çevresinde bulduğu bu hazır dünya görüşün sınırları içinde hareket etmekte ve çevresini bu açıdan bakarak biçimlemektedir. Böylece gördüğü doğanın gerçeğinden uzak biçimlere bağlanmaktadır. Bu nedenledir ki, sanat yazarı ve estetikçi Henri Focillon, "Vie des Formes" adlı kitabında, "fikir hareketleri, sanatçının yaptığı formu, bir gifür haline getirir", demektedir. Aynen Grek heykelinde, toplumun güzellik düşüncesinin biçimlenmesi gibi; ya da Ortaçağ Avrupa resminde toplumun fizik güzelliğe sırt çevirmesi, doğa ve insan güzelliğini biçimlememesi gibi.

Demek ki, ressam, modelini yalnız onun biçimi ya da kendi optik bakışı açısından değil, aynı zamanda çağının inançları, görüşleri açısından da görebilmektedir. Bu nedenledir ki, bir ülkenin değişik çağlarda birbirinden çok ayrı biçimler oluşmaktadır. Ayrıca bu inanç ve görüşler, yalnız canlıların biçimlerini değil, nesne biçimlerini de etkilemektedir. Örneğin Avrupa resminde Gotik dönemde, Rönesans'ta ve Barok'ta, elbise kıvrımlarının büyük bir sevgi ile biçimlendirildiği görülmektedir. 19. yüzyılda ise drapöri diye adlandırılan bu kumaş kıvrımı biçimlemelerinin giderek hiç önemsenmediği saptanıyor. Bunun gibi, çağımızda Rönesans'ın bulduğu perspektif çizim ile anatomik çalışmalar da aynı şekilde resimde önemini yitirmiştir.

2. Resim Organizmasının Gerektirdiği Deformasyonlar

Resim iki boyutlu bir düz zemin üzerine yapılmaktadır. Yani resim iki boyutlu bir yüzeydir. Oysa sanatçının çevresindeki tüm dünya, nesne ve canlılar ise üç boyutludur. Sonra, sanatçının resmine yaptığı desen, çizgi ve lekelerden oluşmaktadır ki, bunlar da doğada mevcut değildir. Bu ilginç durum bile doğa görüntüsünden farklı biçimin oluşacağını göstermektedir. Demek ki, daha resim malzemelerinin kullanılmağa başlanmasıyla, biçim farklılıkları hemen oluşmak zorundadır. Çünkü doğa, kurşun kalemin çizgisi ya da lekesi değildir. Bunun bir diğer anlamı, maddesel dünyadan resimsel bir dünyaya girilmekte olduğudur. Bunun bir diğer anlamı da doğasal organizma yerine, resimsel organizmanın dikkate alındığıdır. Dolayısıyla bunların oluşma yasaları da birbirlerinden tamamen farklı olacaktır. Buradan, ayrı bir organizma inşa edildiğinin hemen düşünülmesi gerekir.

Varlık ve nesnelere gerçek oranlarının saptanması resimde mümkün olmamaktadır. Bu yüzden ortaya çıkan biçim değiştirme zorunlulukları vardır.

Doğa ya da nesne karşısındaki sanatçı, daha ilk aşamada, modelin optik görüntüsüne ait parçaları, bir oran kaygısıyla küçültüp çizerek gerçeği kendi mantığına göre saptamaktadır. Ressam modelinde burada gördüğü optik olmayan gerçek oranları saptama olanağına sahip değildir. Çünkü modelin gerçeği, cepheden dikkate alınca, yanların gerçek ölçüleri; yandan görünüş dikkate alınınca, ön ve arkanın gerçek ölçüleri gerçek boyutları ile görülememekte ve saptanamamaktadır. Bu nedenledir ki, ressam için nesne ve varlıkların ön cephe, yanlar ve arkalarının aynı anda gerçek oranları ile saptama olanağı yoktur. Bu nedenle de, ressamın düz zemin üzerine yapacağı biçim, kendi gözlemlerini, gene

kendi mantığına göre bir saptama olmaktadır. Ve burada resme özgü bir mantığın dikkate alınması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Doğa ve nesne görüntülerinin resme uygun bir biçim haline getirilmesi için yapılan ayrıntı ayıklaması da, doğal biçimi bozma zorunluluğunu koşullandırmaktadır.

Resimde bütünlük düşüncesi ile, doğa ve nesne biçimlerinin ayrıntılarından ayıklanması gerekliliği ya da onları dikkate almama zorunluluğu olduğunu biliyoruz. Bu nedenle ressam daha işinin başında görüntü biçimlerini ayrıntıdan ayıklayarak onlardan resme uygun biçimler çıkarmak gereği ile karşı karşıya kaldığını anlamaktadır. Böylece doğa biçimine oranla değişik sanatçının kendi mantığına göre oluşturulmuş bir biçim ortaya çıkmaktadır. Ayrıca kimi kendine önemli parçaları abartıp belirginleştirerek doğa biçiminden ayrı bir bütün, bir resimsel organizma ortaya çıkarmaktadır. İşte sanatçı tarafından düşünülen ve değerlendirilen bu önemlilik sıralaması, doğa görüntüsünde belirlemektedir.

Dikkat edilirse burada bir seçme, bir belirgin hale getirme ya da kimi doğa parçalarını dikkate almama mantığı önem kazanmaktadır. Dolayısıyla bu değiştirme dikkate almama ve ayıklamalar sonunda, optik görüntü biçimlerinin resimde değişikliğe uğradığı anlaşılabilir. Buradan da sanatçı tarafından resme göre değerler ve biçimler yaratılmakta ve bilinçli olarak biçimlerinden daha ön planda tutulmaktadır. Biz buradan doğa biçiminin değil, resme göre bir etki biçiminin araştırılıp bulunmak istendiğini anlıyoruz. Bu nedenle resimde, doğayı anımsatan, fakat doğadan başka bir biçim oluşmaktadır. Bu yeni biçim, aynı zamanda sanatçının bulduğu kendine özgü motifi de belirlemeye başlamaktadır.

Doğanın biçimini değiştirerek yapılan saptama ile ilgili olarak bir sanat felsefecisi olan Hippolite Taine, "Sanat Felsefesi" adlı kitabında "Sanat Yapıtının Yapısı" adlı bölümünde, ressamın doğa görüntüsünü resimsel biçim haline getirmek için yaptığı oransal araştırma, ayrıntıdan ayıklama ve karakter belirlemesi işlemlerinin tümünü "doğanın mantığını çıkarma" diye adlandırmaktadır. Çünkü bir optik görüntü, doğanın ya da nesnenin hiçbir özelliğini bir karakter olarak belirgin hale getirmez.

İşte bir yorum mantığını gerektiren zorunluk burada belirmektedir. Dolayısı ile biçim bozma iradesinin resme niçin bir zorunluluk olarak sokulduğu anlaşılabilir. Tabii bu aşamada, sanatçı mantığına göre sonsuz alternatif olanağı olabileceği ve bu alanda yapılmış deformasyonların da ne kadar çok olduğu açıkça görülüyor.

Burada, çizim alternatifleri olan inşai ya da etki biçimlerini saptamada yararlanılan yazısal anlatımın, boya ve fırça ile yapılan lekesele biçimlemelerin, karşıt renklerin ya da tuşlarla yapılan çalışmaların doğaya göre çok farklı biçim değişikliklerinin oluşturulmasında ne denli payı olduğunu anlamak mümkün değildir.

Ancak burada değinilmesi gereken belki en önemli nokta, bir tek küçük figür deseninde bile bir çok biçim değişikliği yani deformasyon olduğunu gözden uzak tutmamak gerektiğidir. Çünkü her ölümsüz yani yaşayan resim, sanatçının arayarak bulunduğu bir çok yeni biçim değişikliklerinden oluşmaktadır. Bu değişiklikler bir resimde küçük bir yer kaplayan tek bir figürün bile her parçasında mevcuttur.

Biçim değişiklikleri, bir resmin tümünde kendine özgü bir bütün meydana getirir. Yani bir çok deformasyona uğramış parçaların bir organizma oluşturmaya başladığında, resimde metamorfoz olayı ortaya çıkmaktadır.

Balzac, politik bir denemesinde "Herşey formdur ve hayat da bizzat bir formdur" diye yazmaktadır. Biz bu sözü sanata uyarlarsak, şöyle değiştirebiliriz: Sanatta herşey deformasyonla oluşturulan formlardan meydana getirilmektedir. Konumuz resim olduğuna göre, bir tabloda, kısacası bir resim eserinde yer alan tüm öğeler, deformasyon yoluyla oluşturulmuş formlardır. Çünkü Henri Focillon'un dediği gibi, resimde tüm doğa öğeleri, konturlara, lekeler, tuşlara, doğadan farklı yüzeylere modellere, oranlara, renklere, dönüşmektedir.

Metamorfoz ise, Resim sanatında resim eserinin tümünü içeren bir olgudur. Yani bir resim için yapılan tüm formları ve renk değişikliklerini ve özellikle sanatçının üslubunu, daha doğrusu anlatım özelliklerini içermektedir. Ve bu üslup, ayrıca doğadan farklı olarak, resim yüzeylerinde görülen boyasal dokuyu da içermektedir. Kısacası, metamorfoz, sanatçının gözlemleri sonucu benimsediği tüm maddesel öğelerin, resimsel biçimler olarak kaynaşmasını ve bir resim motifi olması olayını içerir. Bu nedenle, metamorfoz olayı, doğasal organizmanın resimsel organizma olarak oluşması anlamına gelir. Böylece metamorfoz'un, resimin son biçimini alması, aklımızda kalan sevdiğimiz tablo biçimine gelmesi anlamına gelmektedir. Yani bir diğer deyimle, metamorfoz, resimde, tüm öğelerin resimsel son biçim haline gelmesidir ve tüm resmi ilgilendiren bir olay olmaktadır.

3. Sanatçıyı Biçim Bozmaya Yönelten Etkenler

Deformasyon, sanatçının çevresinde gördüğü nesne ve figürleri ve gerçek mekânı, resminde yer alabilecek nesne, figür ve mekân biçimi haline getirmek için, onların gerçek veya görüntü biçimlerinde yaptığı değiştirme işlemidir.

Bu işlemleri yapmaya da sanatçıyı şu etkenler zorlamaktadır:

- a) Resim malzemesinin doğa malzemesinden farklı oluşu ve gerçek doğa üç boyutluluğunu resimsel üç boyutluluk haline getirme zorunluluğu,
- b) Nesne, figür ve mekânın görüntülerine ait oranların, resme uygun birer görüntü oranına sokulması gerekliliği,
- c) Doğada görülen fakat resim için gerekli olmayan ayrıntılardan ayıklama zorunluluğu,
- d) Toplumda inanılmış ve sanatçı tarafından benimsenmiş kimi güzellik telakkilerinin, resimsel biçimlere ilave edilmesi, görüşü.
- e) Işık-gölgeye dayanan zahiri görüntülerin, doğa biçimlerinin yüzeylerinde yaptığı gerçek olmayan karaltıların resme girmesi ve nesne figür biçimlerinin kesin dış konturlardan yer yer yoksun olması,
- f) Fırça tuşunun gerçek doğa biçimine getirdiği ek lekelerle yarattığı deformasyon,
- g) Komplementer (zıt) renklerin, gerçek nesne renklerini tahrip ederek doğadaki nesne ve figürde görülen ışık-gölgeli olandan farklı bir biçimi resme getirmesi¹.

İşte tüm bu etkenler sanatçıyı farklı oranlarda etkileyerek onun biçim anlayışını etkilemektedir. Bu etkilenme sonucunda o sanatçının tarzı oluşmaktadır.

1 Adnan TURANI ve diğerleri, *Sanat Üzerine*, Hac.Ünv.Güzel San.Fak. Ya.No.3, Ankara, 1985, s.97-103.

Biçimi tanımlayacak olursak. Çevre çizgileriyle belirli bir duruma gelen herhangi bir şey bir biçim'e sahip demektir. Bu sebeple, aslında her cisim herhangi bir anda hudutlarının belirttiği geometrik ya da serbest bir biçim kalıbına girmiş demektir. Cisimlerin biçimi sabit ya da değişken olabilir. Bir kare, bir dikdörtgen ayrı ayrı biçimlerdir. Büyüklükleri aynı bile olsa bir dik üçgen, bir ikizkenar üçgen ayrı ayrı biçimlerdir. Buna karşılık büyüklükleri farklı iki dairenin biçimleri aynı, sadece ölçüleri farklıdır. Bir insanın yürürken, koşarken, otururken ve yatarken aldığı durumlarda çevre çizgileri ayrı ayrı biçimler meydana getirir. Cansız bir cisim olmakla beraber belirli bir miktar ayrı ayrı kaplara aldığı durumların biçimleri farklı olur. Bir biçimin meydana gelmesi için o şeyin belirli ya da kuvvetli çevre çizgilerinin bulunması gerekir².

Sanatçı yarattığı deformasyonlu biçimleri, bir bütün halinde kendi konseptini çerçevesinde tablo biçimi olarak birleştiriyor. Kısacası doğasal konuları, resimsel konular, ya da motifler olarak başkalaştırıyor.

Sonuç olarak, deformasyon ve metamorfoz dediğimiz olay, deformasyonlu biçimlerin, resimsel bir motif çerçevesinde resimsel bir organizma oluşuna denmektedir.

2 Prof.İ.Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar (Basic Design), İstanbul, 1983, s.3.

İ K İ N C İ B Ö L Ü M

19. VE 20. YÜZYILDA SANATTA MEYDANA GELEN DEĞİŞİKLİKLER

I. SANATTA GELENEĞİN PARÇALANMASI

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru birçok benzerlik yavaş yavaş kaybolmaya başladı. 1789 Fransız Devrimi, binlerce yıldır diyemesek bile, yüzlerce yıldır edilgince benimsediğimiz birçok ilkeye son verdiği zaman ancak, gerçekten yeni diyebileceğimiz çağlara ulaşılmıştır. Büyük Devrim gibi, sanat anlayışındaki birçok değişiklik de Us Çağı'nın sonucudur. İlk değişiklik, üslup dediğimiz şeye karşı sanatçının tavrında oldu³.

Artık sanatçılar betimsel sınırların dışına çıkabiliyorlardı. Böylece sanatçılar, diledikleri konuları seçme özgürlüğüne kavuşmuş oldular.

3 E.H. GOMBRICH, (Çev. Bedrettin CÖMERT) Sanatın Öyküsü, İstanbul, 1980, s.376.

Bu yeni yönelimin en önemli örneklerinden biriside İngiliz ozan William Blake'dir. Blake, derin dinsellik dolu iç dünyasına kapanmış birisiydi. Akademilerin resim sanatını hiç önemsemiyor, ölçütlerini reddediyordu⁴.

Blake, "Günlerin Atası" resminde, pergelle uçurumları ölçen Tanrının bu görkemli görüntüsünü imgeleştirdi. Ama figür, Blake'ın elinde hayali, düşsel bir şey oldu. Blake kendine bir söylence yaratmıştı. Görüntüdeki figür Tanrı değil, onun imgeleminin yarattığı ve Urizen adını verdiği bir varlıktı.

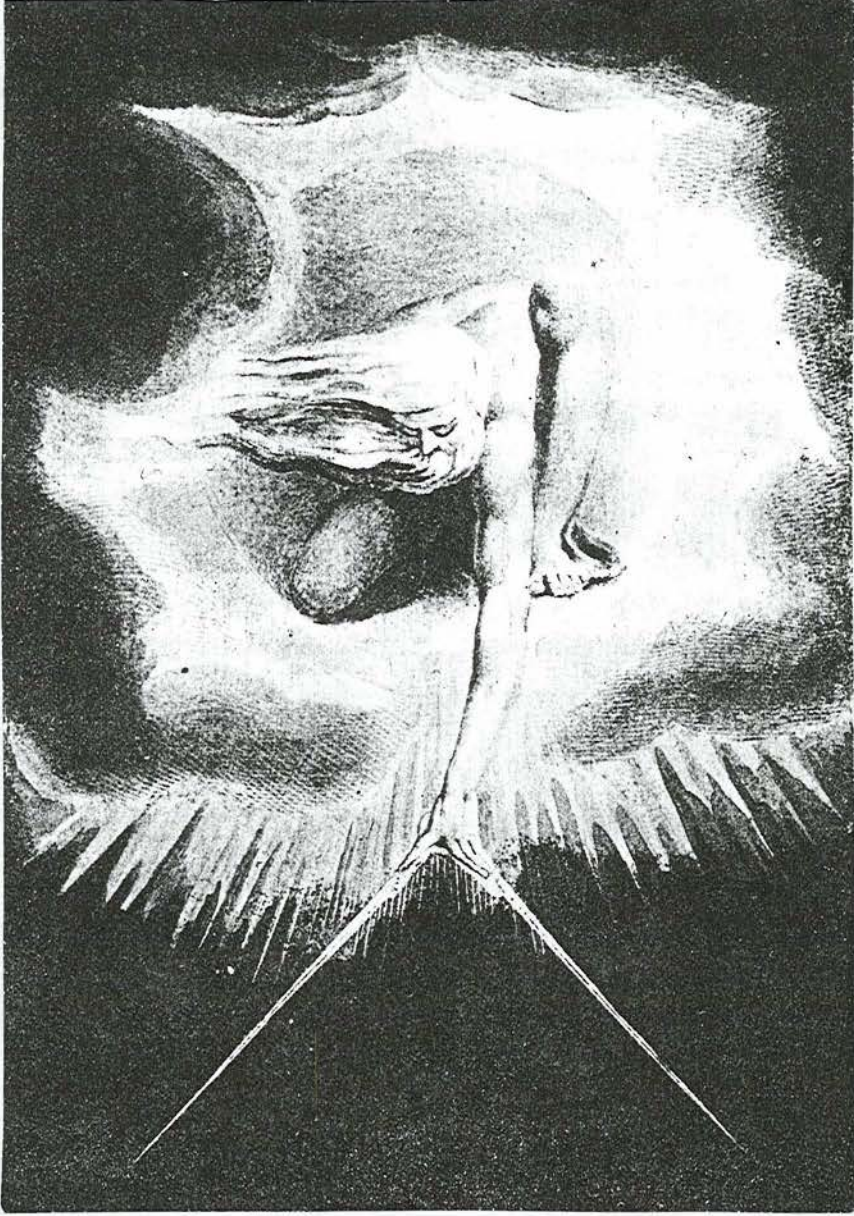
Blake, görüntülerine o denli kendini kaptırmıştı ki, doğa'dan çizmeyi reddediyor, yalnızca kendi iç gözüne dayanıyordu⁵.

Rönesans'tan sonra, geleneksel ölçütlere bilinçli olarak karşı gelen ilk sanatçıydı.

Öte yandan, başlangıcından bu yana sanatı ayakta tutan temeller başka bir yönden çökmeye yüz tutuyordu. Sanayi devrimi, mekanik üretimi egemen kılarak el sanatları geleneklerini yıkmaya başlamıştı.

4 GOMBRICH, s.385.

5 GOMBRICH, s.387.



Resim 1: BLAKE, Günlerin atası, 1794.

1789 Fransız devriminden sonra Avrupa yeni bir dünya görüşü, ahlak ve yaşam biçimine sahip olmuştur. Artık sanatçıda özgürdür, dilediği konuyu seçebilir. İnsan veya doğa, mevsimler, iklim değişimleri romantik sanatçıların incelediği konular olmuştur. Toplumların zenginleşmesi, yeni endüstri merkezlerinin kurulması ile Romantizm yerini Naturalizme bırakmıştır. Toplum, aile yaşamı, iş hayatı Natüralizmin konuları arasındadır. Toplumları etkileyen büyük değişikliklerin arkasından, toplumların düşünce yapıları da değişerek, yeni düşünceler, sanatta yeni akımları ortaya çıkarmıştır. Hiçbir sanat akımı sürekli olamaz. Toplumların duygu ve zevklerine paralel olarak değişir, yeni buluş ve görüşler, sanat anlayışının değişmesine sebep olur.

XIX. Yüzyılın sonlarından itibaren, bilimsel çalışmaların yoğunluk kazanması ve sanatçıların bu çalışmalardan etkilenmesiyle, modern sanat akımlarının ilki olan Empresyonizm akımı ortaya çıkar. Alışılmış olandan bambaşka bir ifade ve temsil şekli kullanılır. Empresyonist sanatçıların bütün iddiası duyuları karışıp bozulmamış halleriyle tesbit etmektedir. Nesnelere göze ilk gördükleri gibi göstermeye çalışırlar. Doğal görüntüleri abartır, biçimleri bozarlar⁶.

6 Ayla ERSOY, *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul, 1983, s.72.



Resim 2: Daumier. Yeni "gerçekçi" okulun alaya alınışı. Sergiye kabul edilmeyen ressam haykırıyor. "İşte bunu geri cevirdiler, cahil herifler!". Tas baskı 1859.

II. YIRMİNCİ YÜZYIL ENDÜSTRİ ÇAĞI SANATI

Batı sanatının Natüralizm doğrultusundaki gelişiminde son aşama Empresyonizm'di. Beşyüz yıldan beri bu yolda bütün olanaklar denenmiş, sonuna dek kullanılmıştı. Empresyonizm'den sonra Batı sanatı bir çıkmaza giriyor. İlk tedirginlik daha bu akımın içinde duyulmaya başlıyor. Seurat'ın biçim, düzen ve uyum arayan yapıtları, bu sanatçının başka Empresyonistler gibi, izlenimlerin coşkusuna kendini kaptırmadığını gösteriyor. Fakat izlenimciliğin düzen ve uyum arayan bir Akılcılıkla uzlaşması olanaksızdı. Seurat'ın bu yoldaki çabası, Empresyonizm içinde ona özgü bir üslubun oluşmasından öteye gidemiyor. Empresyonizm'in açılabilmesi için, dışarıdan bir tepki gerekiyordu. Bu tepki Ekspresyonistlerden geliyor: Empresyonizm'i Ekspresyonizm, izlenimciliği ifadecilik izliyor⁷.

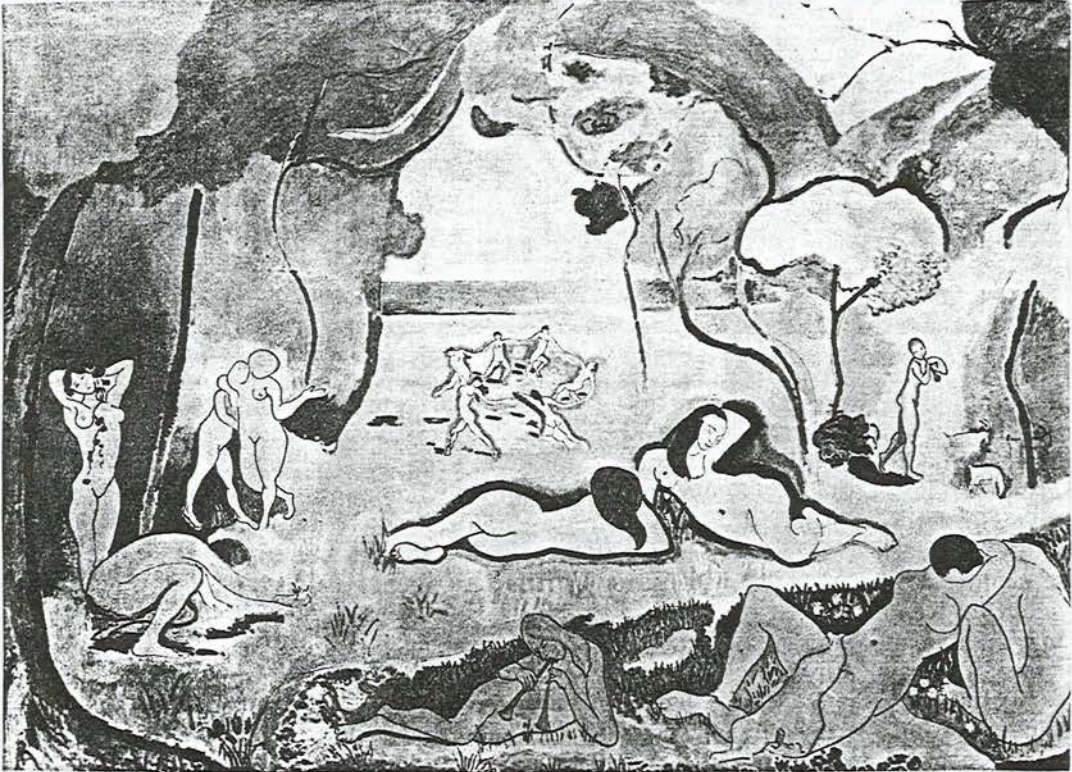
XVII. yüzyıldan sonra sanatta öznel eğilimler giderek ağır basmaya başlayınca, doğa gerçeği sanatçının duygu ve yaşantılarından süzülerek sanata yansıtıyordu. Fakat Barok'tan sonra öznelcilik doğrultusunda ilerleyen Batı sanatında - bu sanatın diyalektik gelişimi gereği - konunun ağır bastığı zamanlar oluyor ve sanatçılar kendi duygularını besleyecek olan yeni konular aramaya ve konu yoluyla seyirciyi etkilemeye çalışıyorlar.

Ekspresyonizm ortaya çıkınca, konu yeniden önem kazanıyor ve sanatçılar yeni coşkular pesinde yeni yeni konular arıyorlardı. Daha 1893 yılında Gauguin bu amaçla Paris'i bırakıp Tahiti'ye gitmişti. 1906'da Matisse, Kuzey

⁷ Nazan İPSİROĞLU, Mazhar İPSİROĞLU, *Olusum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul, 1983, s. 152.

Afrika çinilerinden, İran halı ve minyatürlerinden etkilenecek sanat hayatına yeni bir yön verirken, Delacroix'nın izinden gidiyordu.

Matisse'in öncülüğünde toplanan bir grup sanatçı (1905) kendilerini "Fauves" (Vahşiler) diye tanımlıyordu. Fov'ların sanat hayatına getirdikleri yenilik, zamanında çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanıyor⁶.



Resim 3: Henri Matisse, Yaşama Sevinci, 1905-6 Tual üzerine yağlı boya (174 x 238 cm).

Elden gitmeye başlayan doğanın bıraktığı boşluğu coşkularla doldurulması olanaksızdı. Çılgınlık ve içgüdü, uzun ömürlü bir sanatın oluşmasına yetmiyordu. Bu yüzden 1911'de bu akıma katılanların yolları birbirinden ayrılıyor. Fov'ların yapıtları gözü okşayan bir halı, ya da kilim gibi bir nakış olmaktan öteye gidemiyordu.

Fransa'da XIX. yüzyılın ikinci yarısında sanat hayatında çok önemli değişiklikler olurken, Alman sanatı donmuş bir akademizme dökülmüştür. Bu bakımdan Ekspresyoniztler, her şeyden önce akademizmi unutturmak ve - Fransızlar'ın tersine - işe yeniden başlamak zorunda kalmışlardı. Seyircinin gözünü okşamadan çok, şok etkisi uyandırmak, onu sarsmak istiyorlardı. Bunun için hareketli çizgilere, bağırان renklere, deformasyonlara baş vuruyorlardı⁹.

9 İPSİROĞLU, s.159-160.



Resim 4: Henri Matisse, Pembe aplak.

III. EMPRESYONİZME KARŞI BİR TEPKİ

Empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler Ekspresyonist sayılıyordu.

Berlin'de, 1913 Ekim'inde açılan sonbahar Salon'u katalogu önsözünde Walden, "ister resime, ister doğaya uygulansın, teklit hiçbir zaman sanat olamaz" demektedir. Yalnız başka bir bölümünde yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır: "Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan herşey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünüşlerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir".

Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtması olmalıydı. Empresyonizme ve daha genelde Natüralizme (Doğalcılığa) karşı olan bu başkaldırı, yeni estetiğin kilit noktası oldu. Ekspresyonizmin ilk ve en önemli anlamı budur.

Empresyonizmin amacı tanıttığı nesne idi: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daha az, ne daha çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanıyordu. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge),

anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyordu, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğini savunuyordu.

Kasimir Edschmid'in 1918'de anlattığı gibi, Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: "Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek sanatçı tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bi olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır." Bu nedenle Ekspresyonizm Natüralizme karşı bir tepki olarak hız kazandı. Kandinsky'nin önerdiği içsel yaratma gereksinimi, Nolde'nin istediği içsellik (özünlülük), Barlach'ın gözleme gücü, Oskar Kokoscha'nın Katil Kadınların Umudu'ndaki dehşette de görüleceği gibi, dışavurucu ya da öz savunucu somut bir öznel her tarafta ortaya çıktı. Bu Natüralizmin aksine, daha önceden tasarlanan resmedilecek bir düşünce, anlatılacak bir konu, çoğaltılacak bir örnek ya da dıştan gelen bir itki sorunu değildir¹⁰.

10 Lionel RICHARD, (Çev.Beral MADRA-Sinem GURSOY-İlhan USMANBAS), Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1984, s.9-10.



Resim 5: Oskar Kokoschka. Katil Kadınların umudu, 1911-12. Kalem ve mürekkepli fırça, (25 x 18 cm).

IV. EKSPRESYONİSTLERDE DEFORMASYON

Ekspresyonizmin sözlük anlamına baktığımız zaman, 20. yy.'ın ilk yirmi yılı içinde, özellikle Almanya'da gelişen bir Modern Sanat akımı olduğunu görüyoruz. Önceleri izlenimcilik'e bir tepki olarak belirlediği söylenebilir. Resim, heykel ve mimarlık sanatlarında etkili olmuştur. Ekspresyonist Mimarlık adıyla anılmasına karşın, mimarlık alanında Ekspresyonizm, resim ve heykeldeki tutumuna pek benzemeyen bir anlayış geliştirmiştir.

Resim ve heykelde ise, dış gerçekliği sadakatle yansıtmayı yadsıyarak, sanatçının ruhsal durumuna, amaçlarına, hatta, politik tercihlerine göre, işlediği betileri deformasyona uğratmasına olanak vermiştir. Renk düzeninin keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde ele alınışı da, yine Ekspresyonizm'in bir diğer özelliğidir¹¹.

Ekspresyonizm, doğanın nesnel gerçeklerini vermediği gibi olayların soyut bir yanını da vermez. Fakat doğrudan sanatçının öznel duygularıdır. Tanımlayacak olursak bireyseldir, sanatta görülen özellikle modern bir fenomen değildir. Bir düşünceye göre bu tarz Kuzey ırklarında daha tipiktir, çünkü onlar kendilerini inceleyen insanlardır. Öte yandan tam bir Akdenizli olan El Greco da bir ekspresyonizmdir.

Çağdaş ekspresyonistler epeyce farklı bir hareket içinde geliştirdiler ve Van Gogh bu gelişimin kurucusu olarak bilinir. Norveçli ressam Edward Munch bu üslubun en bilinçli ve etkin

11 *Metin SÖZEN, Uğur TANYELİ, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1986, s.76.*

temsilcisidir. Ayrıca Emil Nolde, Carl Hofer ve Karl Schmidt-Rottluff gibi sanatçıların dahil olduğu verimli bir Alman okulu doğdu.

Ekspresyonizm ismine uygun bir akımdır, şöyle ki sanatçının her türde heyecanlarını anlatma yoludur, bu anlatım genellikle doğal görüntülerin abartılması ve biçimlerin bozulmasıyla adeta grotesk bir etkiye yaklaşmaktadır¹².



Resim 6: Emil Nolde. Altın Buzağı Çevresinde Dans, 1910.

12 Herbert READ, (Çev. Selçuk MÜLAYİM), Sanat ve Toplum, Ankara, 1981, s.147.

Kübist ve fütüristler daha evvelden gözlerini tabiattan ayırmışlardır. Fakat ekspresyonistler gözlerini tabiat karşısında tamamen kapadılar ve tamamen akıldan boyadılar. Ekspresyonistler kendilerini tabiatın tesirine terketmiyorlar ve hissettiklerini resmetmek istiyorlardı. Psikolojik hayal obtik hayele tercih ediliyordu. Her şey, tekrar sanatkârın mizaç ve iradesine göre düşünölmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Natürmort olsun, peyzaj olsun yahut figür olsun ne ifade edilmiş ise, ifade edilmiş olan şey herşeyden evvel sanatkârın tamamen şahsi bir kanaati idi. Bunun içindir ki sanatçı sayısı kadar ekspresyonist tarz vardır.

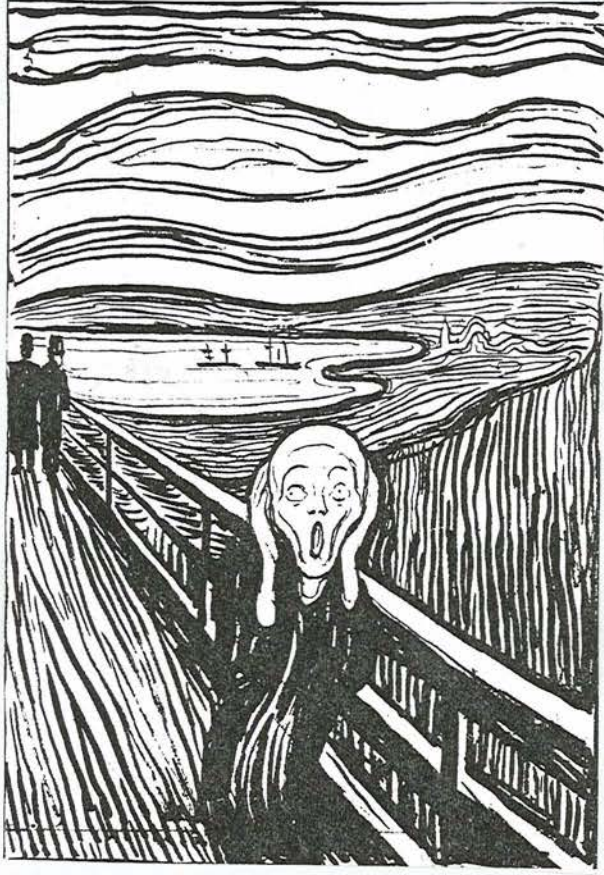
Ekspresyonistler kendini içgüdülerine ve iç tembihlerine terkeder ve kendini ruhunun ahengine uydurur. Ekspresyonistlerde çizgi, kaprisli, zaptırap altına alınmış sakin ve neşeli fakat ekseriyetle gazaplı, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece teksif edilmiş, olup koyu siyap, koyu kahve rengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan müteşekkildir. Ekspresyonistlerin paleti de gayet cüretkârdır¹³.

Ekspresyonistlerin herhangi bir doğa taklidi kaygıları olmadığı için figürlerindeki biçimler son derece rahat kendi tarzları doğrultusunda biçimlendirilmişlerdir.

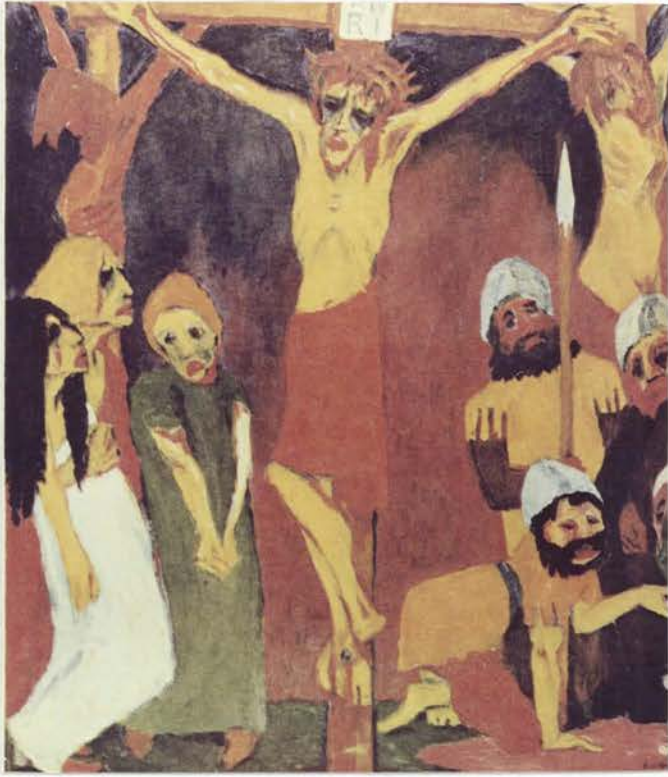
13 Adnan TURANİ, Modern Resim Sanatın Gerçek Cehresi, Ankara, 1960, s. 50.



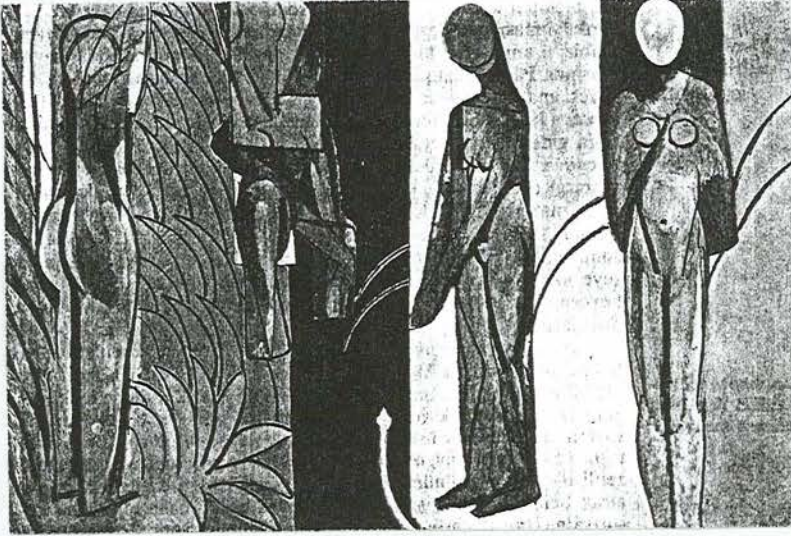
Resim 7: Edvard Munch. Ayrilis, 1893.



Resim 8: Edvard Munch. Cıglık, taşbaskı, 1895.



Resim 9: Emil Nolde. Carmıha Gerilme (detay).



Resim 10: Henri Matisse. Nehirde Yıkananlar, 1916-17.

Kendisine has uslûbunu Matisse 1903'de buldu. Bu uslûpta şekil verme unsurları: Renk, form, hat hakimdir. Matisse, bütün Fauves'lar gibi teksif edilmiş renkleri seviyor ve muhtelif renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki hiçbir renk değerine zarar vermiyordu. Tesif edilmiş renge tahammül edemeyen modülasyon, hacimleştirmenin yok edildiği gibi ortadan kaldırılmıştı. Matisse'in resimleri "duvarda

bir delik" hissini vermezler. Önemli olan yalnız kendine has bir organizma olan resimdir. Fakat tabiatın kopyesi değil, yani dekorasyon, hayal değil.

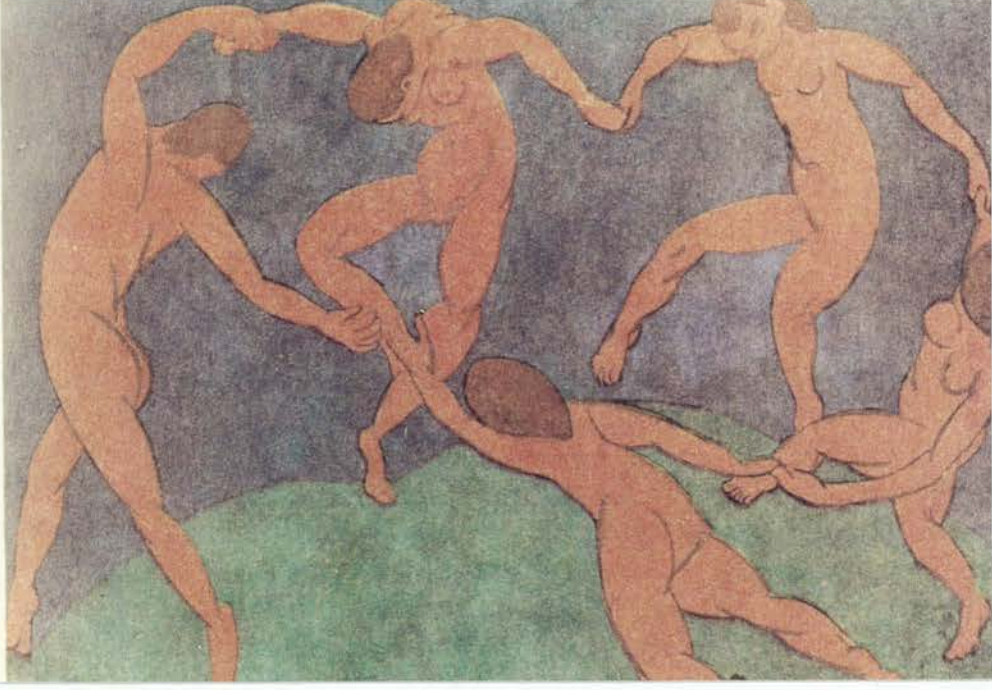
Matiss'in resim hakkındaki görüşü kendisine göre: "Bir resimde, kelime ile tarif edilebilen yahut daha evvelden hafızamızda olan hiçbir şey mevcut olmamalıdır. Bir resim kendine has bir organizmadır yahut hiç bir şey değildir. Şayet ben bir resim görürsem onun tasvir ettiği şeyi unuturum. Mühim olan hatlar, formlar ve renklerdir"¹⁴.

Matiss'in resimlerinde daha güçlü bir anlatım için renk tonlarını yoğunlaştırması ve karşıtlıklardan yararlanması vurgunun artmasını sağladı. Çizgi de eriyerek ışığa dönüşüyor, bunun yerine renklerden oluşan girişik bir benzemeye (arabesk) dönüşüyordu. Matisse'in bu görüşü, 1905'de Salon des Independants'da Seçici Kurul Başkanı olarak düzenlenmesine yardım ettiği Van Gogh ve Seurat'ı anma sergisinde desteklendi.

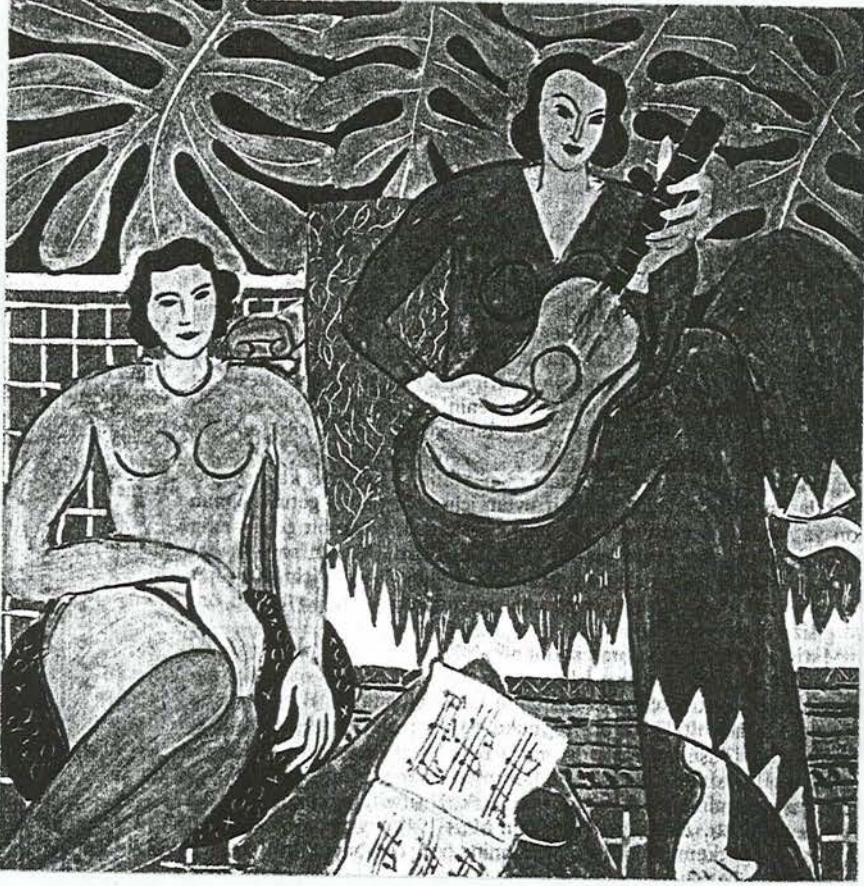
Renk, cisimden ayrılmış ve tüm gerçekçi anlamından uzaklaştırılmış olarak yüzeye sürülüyordu. Biçimlere kıvrık çizgilerle ritm veriliyordu. Yalınlaştırma ve arındırma onu rengin ve çizginin en kısa ve öz anlatımı yaratmak için birleştikleri, bezemeci ve iki boyutlu bir üsluba götürüyordu. Düşüncelerin ve plastik öğenin yalınlaştırılmasıyla dingin bir soyluluğa erişmek istiyordu¹⁵.

14 *TURANI*, s.37-39.

15 *RICHARD*, s.84.



Resim 11: Henri Matisse. Dans, 1910. Tual üzerine yağlı boya, (260 x 290 cm).



Resim 12: Hendi Matisse. Müzik, 1939, (115 x 115 cm) yağlı boya.

Picassonun resimlerinin konusu, insanlığın acıları, üzüntü ve umutsuzlukları çevresinde döner.

İberya yontuculuğu ve El Greco'nun etkileri altında, dışavurumu yoğunlaştırma amacıyla gövde ve nesnelere doğal görünümünden saptırdı. Picasso'nun amacı, resmi Batı Sanatının bir özeti yapmak ve onu zenci sanatıyla karşı karşıya getirmektir¹⁶.

16 RICHARD, s.97.

Picasso görsel gerçekliği, kendiliğinden doğan kaçınılmaz bir şey olarak kabul etmiyordu. Tam tersine, gördüğü bir şeyin başka bir biçim de alabileceğini, görülebilir olanın ardında seçilmemiş yüzlerce görülebilirlik olanağı yarattığını her zaman biliyordu¹⁷.

Picasso ilerlemeyi yadsır-resim evrelerden geçmez, başkalaşımlara uğrar- ve o, beyni zihin olarak değil, rüya dizileri olarak görür. Picasso'nun resimleriyse, ne denli değişir görünürse görünsün, asıl olarak başlangıçta neyse öyle kalır.

"Sanatta ilginç olan ne varsa hep ta başta olur. Başlangıcı geçtiniz mi, sona varmış sayılırsınız".

Picasso burada gene tek bir resimden söz ediyor, ama söyledikleri ömrü boyunca yaptığı tüm yapıtlara uygulanabilir: Bu yapıtlar verilerden oluşmamıştır, çünkü bu seçilmiş bir hedef, evrim, mantıksal bir amaç demek olurdu; onun yapıtları başkalaşımlardan - açıklanamaz ani dönüşümlerden- oluşmuştur¹⁸.

Picasso'nun Avignonlu Kızlar tablosunu inceleyecek olursak sanatçının bazı yapıtlarında eski İspanyol tas heykelciliğinin biçimlerini kullanarak uslubuna bir ağırlık kazandırdığını görürüz. Fakat bu tablosunun ortasındaki kadınların çizgileri, Matisse'in Yaşama Sevinci tablosundaki betimlemenin kaba bir taklidini andırıyor ve kendisinin bir süre için kullandığı heykelsi anlatımdan yoksun görünüyordu.

17 John BERGER, (Cev. Yurdanır SALMAN, Müge GÖRSOY), Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, İstanbul, 1986, s.9.

18 BERGER, s.43.

Soldaki figürü zorlayarak ona daha sert bir görünüm vermiş, yüzeylerin öne çıkmasını sağlamış. Yeniden çizdiği yüze de bu figüre ilkel ve yarı heykelsi bir nitelik kazandırmıştır. Figürün yukarı kalkın sol elini biraz büyütmüş, aynı büyütmei sol ayakta da yapmıştır. Oturan figürü yeniden ele alarak Cezanne'ın Yıkılanlar tablosundaki oturan kadının ürkütücü bir kopyasını çizmiştir. Böylece, belki de bu figürle onun arkasındaki figürün başını, soldaki kadının başına benzetmek istiyordu. Ama Picasso daha da ileri gitmiş, sağda ayakta duran figürün yüzünü mask gibi çizerek bir Afrika maskının özgür bir uyarlamasını yapmıştır. Gene buna benzer masklar kullanarak figürün göğsüne belirsiz, köşeli bir biçim vermiştir. Bunun düz ve çarpıtılmış bir örneğini de oturan figüre uygulamıştır.

Figürlerle, figürler arasındaki kumaşa da, ışık ve gölge tekniği kullanılarak titrek, değişken bir oylum etkisi sağlanmıştır. Ama bu teknik mantıksal sonucuna ulaşmamıştır¹⁹.

Bu resmi Picasso'nun atölyesinde gören arkadaşlarının hepsi (resim 1937'ye kadar sergilenmedi) başlangıçta müthiş afalladılar. Resimde zaten bu amaçla yapılmıştı. Cinsel "ahlaksızlık"a karşı değil, Picasso'nun gördüğü biçimiyle yaşama karşı, cepheden girişilmiş, öfkeli bir saldırıydı bu - yaşamın harap oluşuna, hastalığına, çirkinliğine ve acımasızlığa karşı bir saldırı. Tavır olarak bu tablo daha önceki resimlerinin çizgisini sürdürmekle birlikte, çok daha şiddet doludur ve şiddet, üslûba dönüştürülmüştür. Picasso tepeden inmece doğasına hâlâ sadıktır. Ancak modern yaşamı, öfkeyle karışık bir üzüntüyle daha ilkel bir yaşam biçimiyle karşılaştırarak eleştirmek yerine, artık kendi ilkelik

19 Norbert LYNTON, (Çev. Prof.DR.Cevat CAPAN, Prof.DR. Sadi ÖZİS), *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul, 1982, s.52-55.

anlayışını, uygar olanı şiddetle bozup afallatmak amacıyla kullanır. Bunu aynı anda iki yolla birden yapar; konusuyla ve resmetme yöntemiyle²⁰.

Picasso'nun yapıtlarındaki ağırlık noktası, ikinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar değişikliğe uğramadı. Elbette 1930'la 1944 arasında, çok değişik konularda resimler yaptı, çok farklı üsluplar kullandı. Ancak bu dönem - en iyi tablolarını ve heykellerini yaptığı dönemdir bu büyük yapıtlarının hepsinde aynı şey görülür: Uğraştığı derin tinsel duyular, bütün nesnelliği yok edip acıyı ya da zevki bütünleyen bir şey olarak gerçekliği yeniden kuracak ölçüde güçlü ve derindir²¹.

Avignonlu Kızlar tablosu (ilk ikiltici etkisi unutulduktan sonra), bir resmin her bölümünün aynı dili kullanması gerekmediği düşüncesini de getirmiş oldu. Tutarlılık, herhangi bir sanat yapıtında o yapıta açıklık ve dinginlik kazandırdığı için yararlı bir özellik sayılabilir. Ama bir sanatçının önünde insanın tüm yaratma olanakları uzanıyorsa, onu her zaman bu olanaklardan yalnız birini seçip öbürlerini bir yana bırakması mı gerekir? Düşünürlerin ve ruhbilimcilerin öne sürdükleri gibi, insan yaşantısı hiçbir zaman o kadar sınırlı değildir. Kafamızda çirkinle güzel, açıkla bulanık, yeniyle eski sık sık karışır. Sanat da bu çeşitliliği ve değişkenliği yansıtmaz mı? Denebilir ki, tasarlanmış bir dil karışımı, yaşantıya tutarlı bir dilden daha yakın olabilir.

20 BERGER, s. 80.

21 BERGER, s. 112.



Resim 13: Pablo Picasso. Avignon'lu Kızlar, 1907. Tual üzerine yağlı boya, (244 x 235 cm).

Yarış adlı resmi Picasso'nun Klasik adı verilen döneminde yapılmıştır. Bu resimde, bir ölçüde bilinçli olarak absürd kalınmış bir öge vardır. Absürd yanı ise, bu heykelsi, devasa yaratıkların böylesine çılgınca, böylesine kendilerini bırakarak koşmalarındadır. Bu figürler, masif, kalıplaştırılmış, mermersi uzuvlarıyla, ancak heykel gibi heybetli ve vakarlı olsalardı inandırıcılık kazanırlardı.

Figürler bir tür cansız yalınlaştırılmış klasik ışıkgölge mantığıyla çizilmiştir; ama en yakındaki eli en küçük, en uzaktaki eli en büyük yapan perspektif, aynı

mantığı tersine çevirerek bunu absürdleştirir. Duygusal açıdan da benzer bir tersine çevirme söz konusudur. Bu gibi figürler, rahatsız edilemez, sakin ve zamansız olan herşeyin karikatürüdür. Birden bire, paniğe varan bir telaşla kaçıyormuş gibi çizilmişlerdir²².

Picasso'nun Guernica adlı resmi çok derinden öznelik taşıyan bir yapıttır gücü de buradan kaynaklanır zaten. Picasso, gerçek olayı imgelerle canlandırmaya çalışmamıştır. Kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir zamanına ya da İspanya'da olayın geçtiği kesime hiçbir gönderme yoktur. Suçlanacak düşman yoktur. Kahramanlık da yoktur. Gene de yapıt bir protestodur - resmin tarihi bilinmese bile insan bunu anlar.

Bedenler, eller, ayak tabanları, atın dili, annenin memeleri, başlardaki gözler hep birer protesto ifadesi taşırlar.

Resmediliş yoluyla bunlara olanlar, bedende duyulanların, olup bitenlerin duyuluş biçiminin imgelemdeki eş değerleridir. Onların açılması gözlerimiz yoluyla hissettirilir bize. Acı da bedenin protestosudur²³.

22 BERGER, s.151.

23 BERGER, s.179.



Resim 14: Pablo Picasso. Yarış, 1922.

Picasso'nun savaş döneminde yaptığı resimlerin üslubu, zaman zaman da konuları, o yılların korkularını ve sıkıntıların dile getirir. Saçını Tarayan Kadın tablosunun başlığı, bize bu korkunç görüntüyü hazırlayan bir ipucu değildir. Bu sadece başlığın anlamına karşıtlık getiren bir görüntü değil, aynı zamanda belli bir saygınlığı da yansıtan ürpertici biçimde çarpıtılmış trajik bir figürdür²⁵.

Acı dolu bir resimdir bu; resmedilme koşullarını bildiğimizde, anlaşılabilir bir resim olur. Gene de absürd bir resim olarak kalır; dehşet verici bir absürdlük olsa da bu.

Resimdeki figür hücremsi bir odada çömelmiştir. Parçalar arasında bir tutarlık bulunmadığından bu sahneyi kendine yeterli bir bütün olarak kabul edemeyiz. Parçaların hiçbiri öbürüne gönderme yapmaz; tersine her parça, ayrı ayrı bize gönderme yapar; biz de yeniden Picasso'ya gönderme yaparız. Normal bir ağız, yarılmış, çarpılmış bir kafanın bir parçasını oluşturur. Ayak bakım uzmanı tarafından görülüyormuşcasına verilen bir ayak tabanı, taş bir midede son bulan bir kasap kemiğine bağlanmıştır²⁶.

25 LYNTON, s.216.

26 BERGER, s.214.



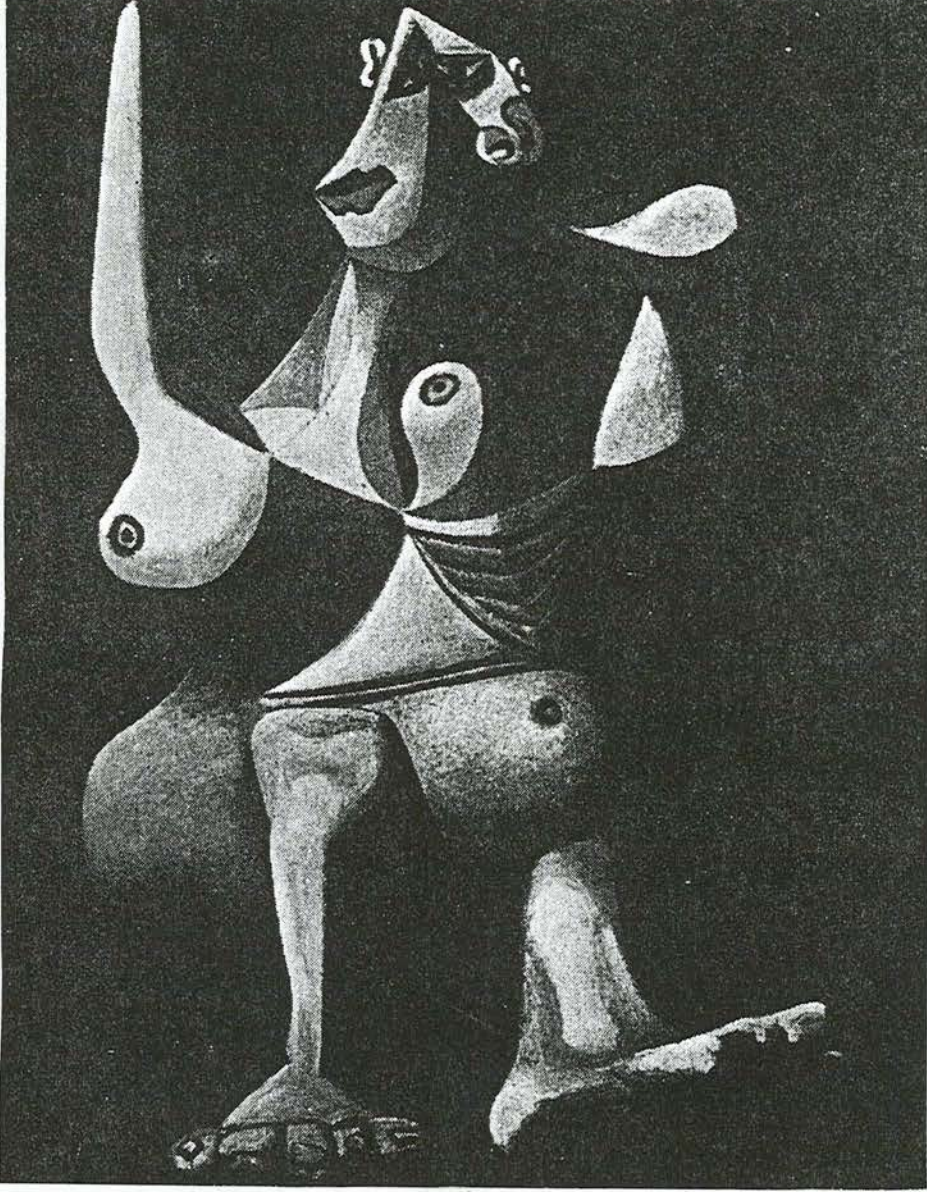
Resim 15: Pablo Picasso. Guernica, 1937.

Picassonun Üç Dansçı adlı tablosu Avignon'lu Kızlardan sonra yaptığı en yoğun duygulu resmidir. İlk resmin üslup düzensizliği, ikinci resimde sistematik bir nitelik kazanır. Oturan kızın önce çarpıtılmış gibi gösterip, sonra Kübist bir parçalanmayla yansıtılması, ikinci resimde tam bir çarpıtma olarak belirir. Bu resimde dansın kendisi, bir eğlence gibi değil, başlangıçtaki çöşkulu işlevini yansıtan bir Dionysos ayininin taşkınlığıyla karşımıza çıkar. Picasso bu resminde kendisine aşırı çarpıtma ve hareket özgürlüğü tanımıştır. Bunun en çarpıcı örneği, soldaki çok memeli ve gövdesi, giysisi arka planla çılgınca ve anlaşılmaz bir biçimde birbirine karışan dansçadır²⁴.

24 LYNTON, s.187.



Resim 16: Pablo Picasso. Üç Dansçı, 1925. Tual üzerine yağlı boya, (215 x 142 cm).



Resim 17: Pablo Picasso. Saçını Tarayan Nü. 1940.



Resim 18: Max Beckmann. Carminhtan Indirilis, 1917.

Backmann, resim üzerine düşüncesini şöyle açıklamıştır: "Bana bu görevimde en çok yardım eden, oyluma nüfuz etmektir. Yükseklik, genişlik ve derinlik üç fenomen olup, ben onları resmin soyut yüzeyini tanzim edebilmek için bir yüzeye dönüştürmek zorundayım. Bu suretle kendimi oylumun sonsuzluğundan korumuş oluyorum. Önemli olan konu değil, konunun boya ile yüzey soyutlaştırmasına dönüştürülmesidir. Bundan dolayı soyut biçimlere hemen hemen hiç ihtiyaç

duymuyorum. Zira her obje, yeter derecede hakiki olmayan, öylesine gerçek dışı bir biçimde bize sunulmuştur ki, ben onu ancak resim ile gerçek yapabiliyorum²⁷.



Resim 19: Max Beckman. Aile Tablosu, 1920. Tual Üzerine yağlı boya, (63.5 x 100 cm).

1. Ekspresyonizm ve Sonrası

Yirminci yüzyılın ilk yarısında "Brücke" ve "Blauer Reiter" gibi güçlü sanatçı gruplarının yanı sıra büyük sanatçı kişilikler de görmekteyiz. Bunlar kendilerini sanatın belli kalıplarından kurtarmış, tarih ile gelişme arasındaki o gerilimli alanda, iki dünya savaşı ile sarsılarak saflığını yitirmiş bir iç dünya ile hoyrat

27 Adnan TURANI, Dünya Sanat Tarihi, Ankara, 1983, s.507.

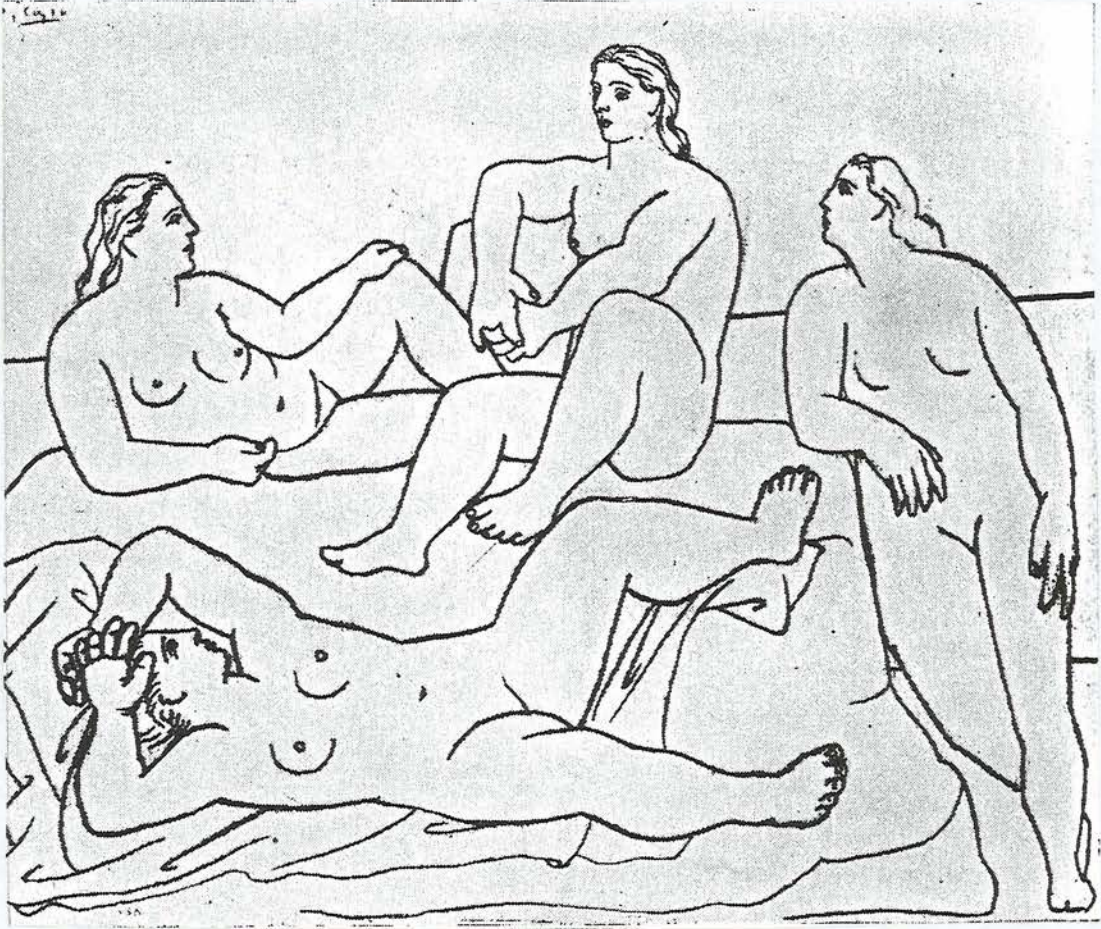
gerçeklik arasında varolmaya çalışmış, çok yönlü bir yenilenmeyi başarmışlardır. Böylece bugün bile geçerliliğini koruyan sanat alanları açılmış, varoluşcu yeni bir düzenleme ve yönlendirme harekete geçirilmiştir.

Ekspresyonist sanatçılar, zorlu kopuş süreçleri, tecritler, mücadeleler, çatışmalar içinde, üstelik hazırlıksız seyircinin protestolarıyla, alaylarıyla boğuşarak öznel yaratıcılıklarını ortaya koydular, çağın görme alışkanlıklarında devrim yaptılar. Oysa akademiler uyumu öğretiyor, akademilerin pusulaları hep geçmişi gösteriyordu. İşte yirminci yüzyıla başlarken sanatçılar, kendi özlerini koruyabilmek için adeta inatla benmerkezci olmayı seçtiler

Toplumsal çatışmalar da sanat çatışmaları da büyük kentlerde oluyor, sanatçılar buralarda uluslararası olayları değerlendiriyordu. Yurtdışından gelen etkileri, örneğin Ensor'un (Brüksel) etkisini, Braque ve Picasso'nun (Paris) etkisini, Maillol ve Rodin'i (Paris), Klimt'i (Viyana), Munch'u (Oslo) kendi sanat ilgilerine göre yoğuruyor, bunları kendilerine göre değiştiriyor, uygun gördüklerini aloyurlardı. Kendi sanat anlayışları tamamiyle ulusal nitelikteydi, hedefleri Alman sanatında yenilik yapmaktı. Hemen biraz sonra bastıran nasyonol sosyalizm bu bilinçleri kırmakla kalmamış, bu muazzam altüst oluşun hakettiği uluslararası itibarın uzun süre uzak kalmasına da yol açmıştır.

Yüzyılımızın başlarında sanatçıların çoğu bencillikle suçlanmıştır. Oysa yeni sanatın devrimciliği, onların dürüslüğünde idi. Yapıtlarında ortak temel düşüncelere dayanan bir kişisellik vardı. Bu yeni sanat anlayışının özünde ise, zihnin ve yaratıcılığın açıklığı, her türlü

önyargıdan arınmışlığı yatıyordu. Bu sanatçılar, dünyayı toz pembe göstermek peşinde koşmuyorlardı, kavranan her şeyin onu kavrayan kişiye bağlı olduğunu teslim edebilecek kadar dürüsttüler ve işte kendilerine özgü, kişisel yansımalar, çağın bu aynasını bunca zengin kıldı. Böylece yeni bir üslup bilinci doğdu. Klee, bu bilinci "Ben, üslubumun" diyerek dile getirmiştir²⁶.



Resim 20: Picasso. Yıkanaclar, 1921.

28 Dr.Sabiha FERLEMANN, "Ekspresyonizm ve Sonrası", SANAT CEVRESİ, S.157. (Kasım 1991), s.46-48.

2. Yeni Ölçüler Peşinde

Yüzyılın sonuna doğru, XIX. yüzyıl sanatının buluşları karşısında, bazı ressamalar tedirginlik ve hoşnutsuzluk içine girmişlerdir. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin, anlaşılabilirleri konusunda pek az umut besleyerek çılgıncasına yalnız üç kişiydi. Ama onları bunca uğraştıran sanatsal sorunlar, Akademilerde öğretilen teknik beceriden doygı sağlayamayan ve sayıları gittikçe çoğalan gençlerce de paylaşılmıştır. Önceleri tüm bireysel çabalardan Van Gogh'da şunu anlamıştı: Sanat , görsel izlenimlere güvendiği, yalnızca ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırdığı sürece, sanatçıya duygusunu iade edip onu öteki insanlara iletme olanağını veren yoğunluk ve tutkuyu yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalıyordu. Gauguin de çevresinde bulduğu yaşamdan ve sanattan hiç hoşnut değildi. Daha yalın, daha dolaysız bir şeylerin peşinde koşarken, bunu ilkeller arasında bulunduğunu umudetti. Modern sanat dediğimiz şey, işte bu hoşnutsuzluklardan doğdu ve üç akımın öncüsü oldu: Cezanne'ın çözümü, Fransa'da Kübizm'e götürdü: Van Gogh'un çözümü, özellikle almanya'da benimsenen ifadecilik'e (Expressionism) Gauguin'inkisi ise, ilkelcilik'in (Primitivism) çeşitli biçimlerine götürdü²⁹.

29 GOOMBRICH, s.440-441.



Resim 21 : Pablo Picasso, Çarmlıha Gerilme, 1930.

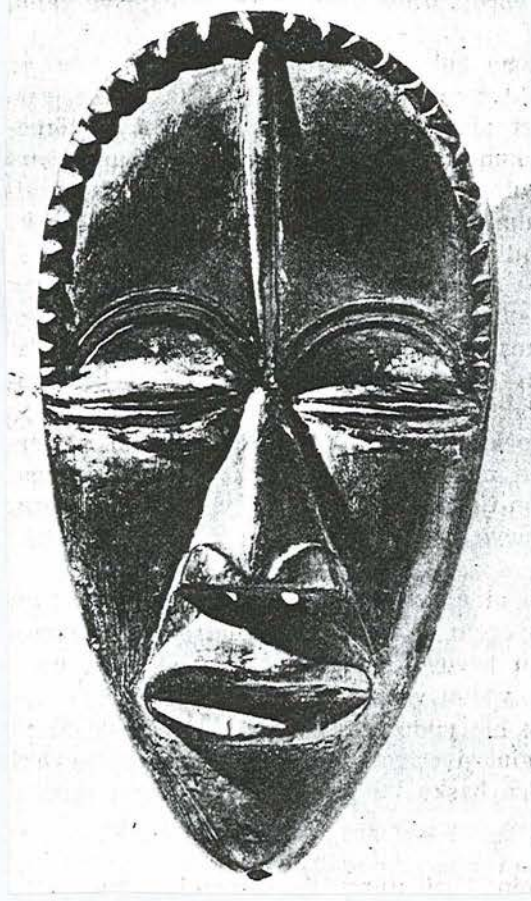
V. ZENCİ SANATININ AVRUPA SANATINA ETKİLERİ

20. yüzyılın başlarında sanat yapıtının ne olması gerektiğine ilişkin sorunlar gittikçe yoğunlaşırken, o zamana dek yalnız budunbilim (etnoğrafya) yönünden ilgi çekmiş olan Afrika ve Okyanusya yerlilerinin dans maskeleri, dinsel yontuları ve benzeri yapıtları, yeni bir bakış açısından görülmeye başlanır. İlkel toplumların sanatı zaten bilinmekteydi ancak ondaki essiz yalınlaştırma ve stilize etme gücü ve buruk ritmile birlikte, alışılmadık abartmalar ve çarpıtmalar da fark edilmeye başlanmıştır. En büyük etkiyi, afrika'dan gelen yapıtlar yapar. Örneğin Gauğuin 1858 Dünya Sergisi'ndeki renkli tahta oymaları ilk kez gördükten sonra, resimde zengin bir anlatım aracı olmasının yanı sıra, dekoratif ve simgesel bir önem de taşıyabileceğini anlar.

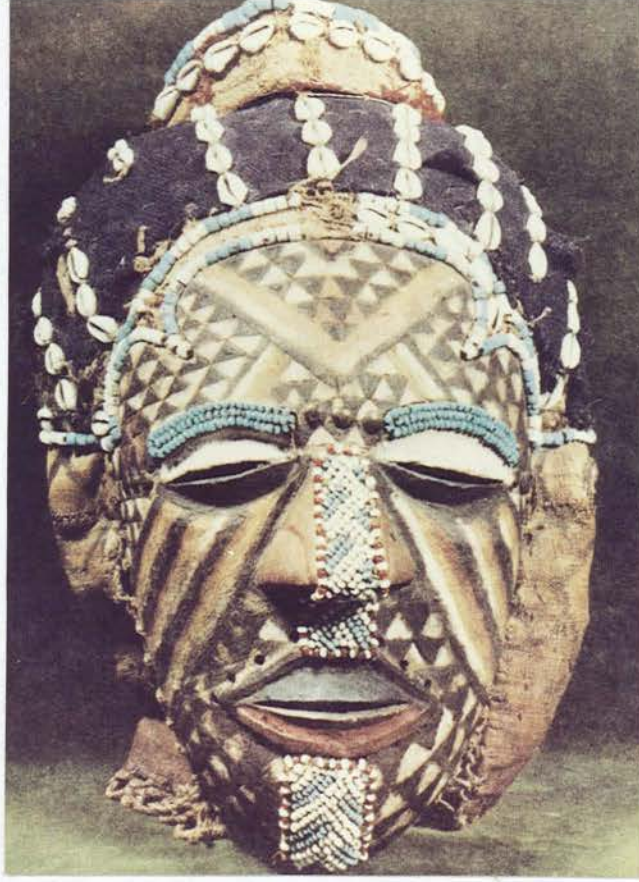
Picasso bile, Fildişi Kıyısı maskelerinden bazı öğeleri alıp kullandığını kabul eder. "Le Demoiselles d'Avignon" adlı tablosunun sağ köşesindeki yüzler, Bakota ve Fang üslubundaki maskeleri anımsatır. Zenci yontularına Picasso'nun dikkatini 1906'da Matisse çekmiştir. onun "Sarılı Kadın" (Pullitzer Koleksiyonu) ve "Dansçı" (Chrysler Koleksiyonu) gibi bu dönemden kalan başka yapıtlarında da zenci yontularının etkisi gözlenir.

Dışavurumculukla zenci sanatı arasındaki önemli farka karşın-çünkü zenci sanatı öznel duygulara değil, uzun geçmişi olan bir geleneğin hep aynı kalan biçim diline dayanır dinsel ve mitolojik öğelerin bağlayıcılığı onları yine de birbirlerine yaklaştırır³⁰.

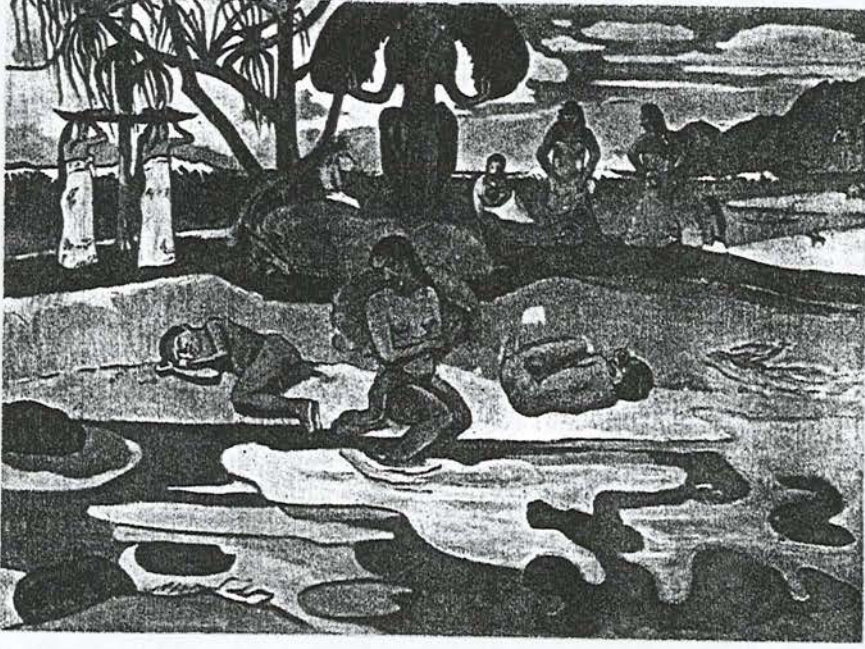
30 *Sanat Tarihi Ansiklopedisi, C.4, s.650.*



Resim 22: Batı afrika'daki Dan kabilesinden bir maske



Resim 23: Ngaady Mwaash, rafya, mercan ve boncuklarla süslü tahta maske



Resim 24: Paul Gauguin, Mahana No Atua, Tanrı Günü. 1894

VI. SÜRREALİSTLERDE DEFORMASYON

Sürrealizm, yani gerçeküstüçülük betilerinin gerçek dünyadaki gibi ilişkilerine göre ele alınmamasıdır. Bu betiler asla varolmayacak düşsel bir ortam yaratacak bir kompozisyon içinde sunulurlar.

1924 yılında gerçeküstüçülük de, bilinçaltındaki olaylar sırasını keşfetti. Bu ruh aleminin gerçek anlatımına götüren bir yolu gösteriyordu.

Geçmişte, bilinçaltından tesadüfe, düşe, sayıklamağa, cinnete giden alışılmamış ruhsal durumlardan artistik

hayaller meydana getiren sanatçılar görüyoruz. Leonardo da Vinci, Betticelli, Bosch, Bruegel, Blake, Goya bu arada söylenebilir.

Biçime değgin problemler, gerçek-üstücü sanatı ilgilendirmez. İçereğe değer veren sanat olarak bu akım, izlenimcilik'ten bu yana yasak edilen edebiyatı, boya sanatına yeniden sokmuştur.

Sürrealizm ile, alışkın bulunan aklın kurduğu evren yanında, insan hayal gücü, içe-doğma ve akli olmayan dünya, yararlanılacak, fethedilecek dünya olarak ortaya atılıyordu³¹.

Sürrealistlerin imge anlayışı, kendi kuramlarının temelinde yatar. Algılama psikolojisinde olduğu gibi, imge herhangi bir duygusal ya da zihinsel hayal değildir. Sürrealist imge psikolojik durumların-sözcükler, reprezentosyanlar, objeler-irrasyonelle bir çarpışmasıdır. Bireyin doğruca kendisini bile şaşırtan "trouvaille" (buluş)'dır³².

Sürrealistler gerçeğin ve "gerçek düşünce işi" nin yanında yer alırlar. "Sevdiğim her şey, düşünüp hissettiğim herşey beni özel bir varoluş felsefesine inandırmaktadır. Burada sürrealite, doğruca realitenin kendisindedir; onun üzerinde, ne de dışındadır. Bir şeyi içeren, aynı zamanda o şey tarafından içerilen de olabileceğinden, bunun tersi de doğru olabilir."

Sürrealist resimde yirminci yüzyıl sanatının en parlak serüvenleri, bu resmin hiçbirşeyle herşey'in diyalektik karşıtlığına sahip oluşundan kaynaklanır. Bu demektir ki,

31 TURANI, s.533-534.

32 Rene, RASSERON, (Çev., Sezer TANSUĞ), Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1982, s.36

görünen ve görünmeyen tüm gerçeğin ifade olanakları aranarak görünen gerçeğin bir çeşit inkarına ulaşılmaktadır. Her yapılan resim, yalnız imgesel ya da gerçek olanın buluşturulmasından ibaret kalmamalı, hiçe indirgenebilen algılarla düşlere karışan görünümler de birleştirilmelidir. Çünkü böylece varlığın tümü belirlenebilir³³.

Düş dünyasını değerlendiren sanatçı kendi bilinç düzeyine kadar yükselmiş hayale ilişkin bir sanat çalışmasını ortaya koyarken, gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmaktadır. Sanatçının çalışmaları bir bakıma enerjik çabalarını desteklemekte ve sadık kalmaya çalışsa bile, işlerini biçim değişikliğine uğratmaktadır. Sanatsal yaratı söz konusu olduğunda düş çalışmasının çarpıtılması, daha da karmaşık bir hal almaktadır. Eğer sanatçının çalışması aynı zamanda, düş çalışmasını durdurmak üzereyse, biçim değişikliğiyle karşı karşıya kalmakta ve analitik olarak, imgesinde çarpıtılmış bulunan gizli içeriğe dönüş yapmaktadır. Sanatçı daha sonra, kendi buluşları, bahaneleri ya da sanatsal gelenekleriyle, yani sanat modasının ve geleneklerinin belirlediği bir estetikle bunu da bozmaktadır³⁴.

Max Ernst'in Sürrealizm ve Resim adlı yapıtında fırçayı tutan parmaklar, tual üzerinde gezinmekte ve bitkisel bir biçimin birleşmeye meydan okumaktadır. Bulutumsu bir uzayda olup biteni andıran izler oluşturulmuştur. Bu bir sol eldir. Bir kadının ki kadar narin ve düzgün bilek, iğreti bir nezaketle hareket ediyor.

33 PESSERON, s.36.

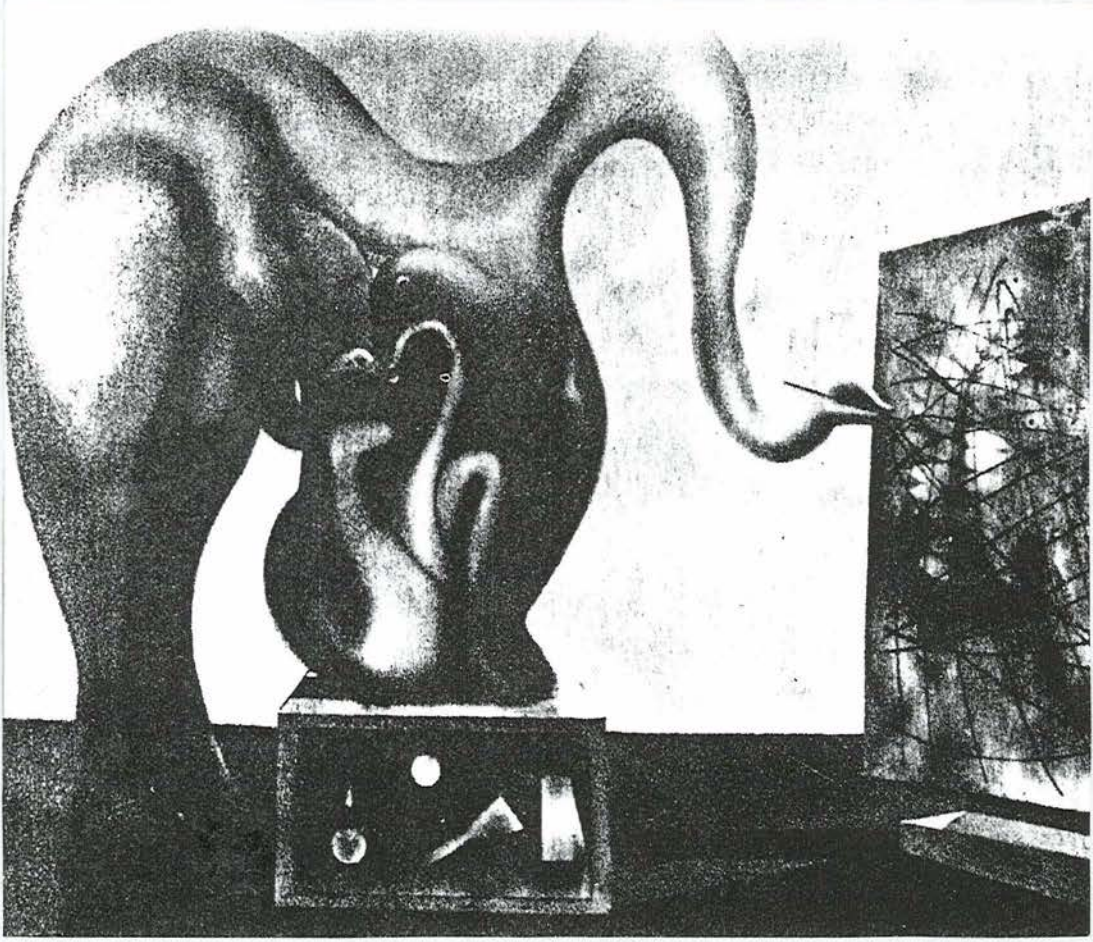
34 PESSERON, s.58.

Burada Ernst, Sürrealistçe tasarlandığı düşünülecek biçimde, resimde estetik heyecandan çok, yaratıcılığın egemen olduğu vurgulanmaktadır. Sürrealizm, tualin sol yanında bir kaide üzerinde gösteriliyor: bir canavar görünümünde. Kalın derili bir yaratık olarak, iki ayağı üzerinde heybetle duran bu canavarın yeşilimsi kitlesi, özenle belirlenmiş olan yatay kaide üzerine düşen beyaz ışığı doldurmaktadır. Canavarın gevşek ya da akışık biçimi, Hans Arp'ın heykelini anımsatıyor. Ne varki belirlenmeye çalışılan nesne, herhangi bir cisimin varlığından çok, bilinçsiz bir sorumluluk ve değişik duygular uyandırmaktadır. Arkadaki büyük kavisle, sol yanı kaplayan iri bacak, sağ yandan resmi yapmak üzere uzanan adeta doğa-dışı bir kadınsılıkta olan kolla birleşiyor. Ortada biçimlerin şehvetli kıvrımlarla birbirine karışıp sarmaştığı bir magma yer alıyor. Resimde, gözleri yarı kapalı bir kaç kuşun başı, bazı kadınsı çizgiler, buluş öncesinin bir apış arası, bir meme, dizler ve bükülmüş bir uyluk seçilebiliyor.

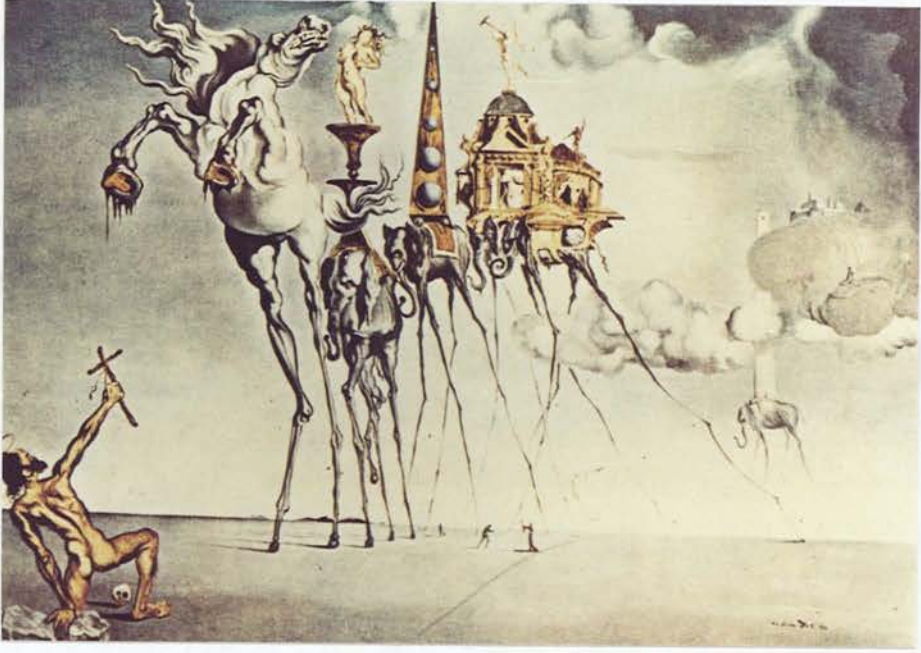
Bir bütün olarak resim, sahne önünde kıvrımları yavaşça açılan bir perdeyi anımsatmaktadır. Ressamın yapıtına verdiği ad, kendisinin narsisizm, erotisizm, mazohizm, kara mizah gibi kavramlara olan eğilimini, asi ruhunu ve gerçekçi mantığını yansıtmaktadır³⁵.

Salvador Dali'ye göre Sürrealist nesne saydığı "obje trouve", her çeşit "obje sepayse" yani kendi alışılmış çevresinden çıkmış ve kendisi için belirlenmiş esas yerinden başka amaçlarda kullanıldığında, ya da objenin amacı tanınmadığı zaman meydana gelir.

35 PESSERON, s.21.



Resim 25: Max Ernst. Sürrealizm ve Resim 1943.



Resim 26: Salvador DALÍ, "Ermis Antonius'un Baştan Çıkarılışı".

Dalı'nın gelişimindeki son vardığı yer, atalarının inanışına dönüş ile anlaşılır. O, evrensel mitolojiye, Hristiyanlık mitolojisine ulaşmak için, kişi mitolojisine son verilmesi kanısında idi.

Dalı'nın eserlerinde anatomik vücut etüdlerini görürüz. Bu ressamın gerçek üstücü bir sanatçı olmasını önlemez. Çünkü o, bu sağlam anatomili vücutlara, çağın gerçek görüşünü kaynaştırmıştır. Böylece, bu dünyanın yapısına sahip vücutlar gerçek üstücü dünyasına onun tarafından sokulmuşlardır.

Marca Chagall'ın resimleri çocukluk çağının ilkel dinsel imgeleriyle doludur ve anti-realistik fantaziye karşı alaycı bir hoşgörü taşır. 1911 tarihinden sonra Chagall'ın

yapıtlarındaki mecaz, onun tek başına modern resim alanına zafer dolu girişimi vurgulamaya yetmiştir. Resimlerinde dinsel ve popüler kaynakların dışında, devamlı olarak işlediği mutluluk temasını görüyoruz.



Resim 27: Salvador Dali, Yanan Zürafa.

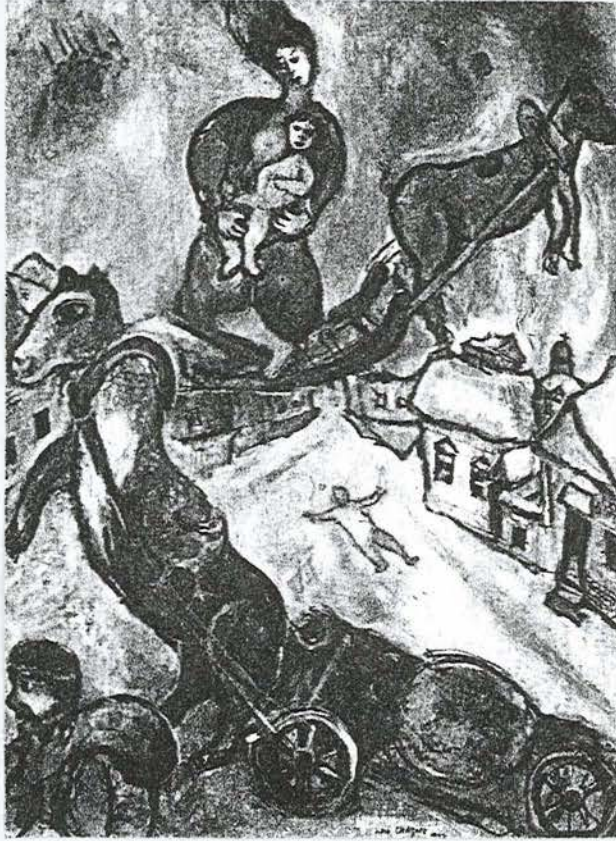
CHAGALL, imgelemlerle objeleri soyutlamaya (abstraction) doğru götürmez; onun resimlerinde biz, vücutların ve yüzlerin görüldüğü dünyadan hiç bir zaman ayrılmayız, fakat fizik kanunlarının yönettiği dünyadan tamamiyle kaçırız ve kurtuluruz. Onun sanatı, peri masallarının ve efsanelerin

ihativa ettiđi bütün bađımsız ifade tarzlarına sahiptir. Onun sanatında her Őey onun arzularına (veya bu ressamın onda - eŐeyde - keŐfettiđi arzulara) cevap veren imkanlara sahiptir; hić bir pozisyon, hić bir hareket bu sanata engel olamaz, yani bu sanat, istediđi pozisyonu ve hareketi ifade edebilir. Her Őey ona en yabancı olan Őeyle birleŐebilir, dıŐ realitenin ona verdiđi renklerden tamamıyla ayrı renklere bürünebilir. Bir yüz mavi veya yeŐil olabilir, bir insan baŐı bir kedinin vücuduyla birleŐebilir, bir masa saati, onu uçarak sürükleyen bir balıkla - ćünkü balıđın kanatları vardır - birleŐebilir. Bu hal, bu resme ancak keyfi - ve geliŐigüzel - bir ifadenin egemen olduđunu mu gösterir? Hayır, Chagall gerćekleri, ić hayatının gerćeklerini ifade ediyor. Bu itibarla, bu gerćekleri bütün özellikleriyle ifade etmek arzusu onu, devamlı olarak gećmiŐi (ićinde yaŐadıđı zamana) karıŐtırmaya ve farklı varlıklar arasında, eserlerinde her zaman görülen, derin bir Őefkatle ve özleyiŐle dolu olan o ićtenliđi ifade etmeye sevk ediyor³⁶.

36 MULLER, s.119.



Resim 28: Marc Chagall. Çalgıcı, 1912-13.



Resim 29: Marc Chagall. Savas, 1943.

VII. SOYUT SANATTA BİÇİM-VERME

Klasik ya da geleneksel sanat, belli bir obje'den hareket ediyordu. Bu obje, doğa varlığı ya da yine doğa varlığını oluşturan bireysel nesnelere. Doğa, onu oluşturan tek tek var olanlardan, belli bir biçimi olan tek tek nesnelere oluşur. Söz gelişi, karşımızda gördüğümüz ağaç, insan, doğa parçası, gökyüzü, bütün bunlar belli bir biçimi, doğal bir biçim içindeki belli bir varlığı ifade eder. Klasik ya da alışılmış sanat, bu doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları bu doğal biçimleri ile ele almak, bu doğal biçimleri gün ışığına çıkarmak ya da yorumlamak amacını güder. Bu doğa biçimine yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyacağı biçim-verme de o derece güçlü olacaktır. Bu, yalnız natüralist eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. O kadar ki, örneğin alışılmış sanata büyük bir tepkiyle doğan impressionizm için de geçerlidir. Çünkü impressionizm için de çıkış noktası, doğadır. Ne var ki, buradaki doğa, objektif nitelikleriyle değil de, subjektif nitelikleriyle ele alınır ve yorumlanır. Baska türlü söylersek, olduğu gibi olan bir doğa değil de, "gördüğümüz gibi" olan bir doğadır. Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektif isterse subjektif bir doğa olsun, var-olan, objektif bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır ne de böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duyusal-doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel varlık empirik, duyusal doğada somut olarak vardır ne de bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa ulaşacak olan sanat, aynı

zamanda, onu kendi biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır. Başka türlü dendiğinde, bu temel varlık, değişmez olan varlık, ancak bu biçim verme içinde somut bir gerçeklik elde edecektir. Mutlak, temel varlık, değişmez, değişmez - olan varlık, ancak, sanatın ona vereceği biçim içinde görünüşe çıkar³⁷.

Sanat oldum olası bir biçim verme işidir. Ancak klasik sanata gelinceye kadar biçim verme ile soyut sanatta biçim verme farklıdır.

Klasik yada geleneksel sanat, doğa varlığı ya da doğa varlığını oluşturan bireysel nesnelere hareket ediyordu. Alışılmış sanat doğa varlıklarına yaklaştığı zaman, onları bu doğal birimleriyle ele almak, bu doğal biçimleri gün ışığına çıkarmak ya da yorumlamak amacını taşıyordu. Bu doğa varlıklarına yaklaşım ne denli güçlü ise, sonradan ortaya koyacağı biçim verme de o denli güçlü olacaktı. Bu durum empresyonizm içinde geçerlidir. Çünkü onun çıkış noktası da doğadır ve natüralist bir sanattır. Gerçi, doğanın mekanik taklidine dayanan objektif bir natüralizm değil, doğanın duyuşsal olarak kavranmasına dayanan subjektif bir natüralizmdir. Empresyonizm için duyuşsal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka objesi olamazdı. İlgi, nesnelere kendisinden nesnelere anlamına kayıyor. Nesnenin anlamı, bizim bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır.

Sanat, giderek görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar. Bu görünür kılınacak şey ise, duyuşlarla kavranan nesnelere değil, onların anlamıdır. Duyuşsal gerçeklikten önce farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni

37 İsmail TUNALI, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul 1983, s.169.

bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesnelere karşısında duyular değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur.

Sanat bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde karşımıza çıkmış olur³⁸.

Klasik sanattan soyut sanata geçiş döneminde Cezanne'in geçiş görevi gördüğü kabul edilir. Çünkü silindir, küre ve konilere göre kavranan doğa, duysal olarak kavranan değil, düşünsel olarak kurulan soyut doğa olacaktır. Soyut sanat derken, doğadan soyutlama yoluyla gerçekleştirilen sanatı da bu kavrama yaklaşıyorum. Çünkü doğadan hareketle de soyut sanata varılabilir.

Doğa ve nesnelere artık yeni bir biçimde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelere deformasyonunu içerir.

Modern sanatçı nesnelere yaratmak istemektedir. Burada yaratmak ve nesnelere terimlerini vurgulamak gerekir. Sözü edilen şey, ne denli ustalıklı olursa olsun, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir; ne de, ne denli bilgece olursa olsun, bir süslemedir. Her ikisinden de daha uygun ve dayanıklı bir şeydir; sanatçının, bizim günlük yaşantımızın köhne nesnelereinden daha gerçek olduğunu duyumsadığı bir şey³⁹.

Sanatçı için doğa biçimleri çıkış noktası olabiliyor, söyle ki yaşadığı dünyada, çevresinde gördüğü, dikkatini çeken bir biçim ya da insan vücudunun bir hareketi kompozisyonlara malzeme olabiliyor. Bu malzemeyi kendi

38 TUNALI, s.137.

39 GOMBRICH, s.466.

anlatım şekline, form anlayışına uygun bir biçimde değiştirerek düzenliyor. Doğa ve nesnelere karşısında duygusal değil düşünsel tavır aldığı söylenebilir.

Yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla yönlenen "soyut sanat", yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı artık doğanın ve nesnelere bir ifadesi olarak görmüyor. Kandinsky'nin deyişiyle, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan, "kendine özgü" bir varlık olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda, sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformasyonu (analitik kübizm) olur. Daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal (speculativ - konstrüktiv) bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde sanat yapıtı giderek kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan bu elemanların dışında başka hiç bir obje'yi ifade etmeyen bir varlık oluşur. Sadece bu işaret edilen elemanların bir kompozisyonu yani bu elemanların oluşturduğu bir yapısal düzen olarak anlaşılıyordu⁴⁰. Bunun sonucunda da doğa ve nesnelere ortadan kalkar.

Herseyden önce sanatçı, doğa biçimlerine, durmadan eleştiri yapan realistlerin verdiği önem ve anlamı vermez. O denli bağlı da duymaz kendini bu gerçeklere; çünkü ona göre, doğal yaratma sürecinin özü, bu bitmiş - biçimlerde değildir. Biçimleyici güçler, bitmiş - Biçimlerden daha önemlidir sanatçı için. Belki de istemeksizin filozoftur sanatçı. İyimserler gibi bu dünyayı dünyaların en iyisi diye

40 TUNALI, s.197-198.

nitelendirmeye kalkışmasa da, ya da bizi çevreleyen dünyanın örnek alınmayacak denli kötü olduğunu söylemek istemese de, kendi kendine şöyle diyebilir.

Dünya-bugünkü biçimiyle-alabileceği tek dünya değildir.

Böyle diyen sanatçı, doğanın biçimlenmiş olarak sergilediği şeylere (dışta kalmayan) içe işleyen bir bakışla bakar. Bakışlarını derinleştirdiği ölçüde dünle bugün arasında daha kolay bağlantı kurabilir ve kafasında tamamlanmış bir doğa görünümünü yerine, yaratılışın oluş olarak görünümünü yer eder.

Böylece yaratılışın sonuna ermiş olamayacağını düşünür ve dünya - yaratma etkinliğini daha ileri götürür; yani oluşumu sürdürür, ona süreklilik verir. Daha da ileri gider. Şöyle der dünyamızın sınırları içinde kalarak: Bir zamanlar başkaydı bu dünyanın görünümü, ilerde de başka türlü olacak.

Öte yandan dünyamızın sınırlarını aştığında da şöyle düşünür: Başka yıldızlarda çok başka biçimler oluşmuş olabilir⁴¹.

41 Nazan İPSİROĞLU, Mazhar İPSİROĞLU, Sanatta Devrim, İstanbul, 1979, s.164.

Ü Ç Ü N C Ü B Ö L Ü M

FIGÜRATİF RESİMDE DEFORMASYON VE ESTETİK YARATMA

I. FIGÜRATİF RESİMDE DEFARMASYON

Figüratif resim; "Bir varlığı, bir nesneyi, bir sahneyi çizgiler ve renklerle temsil eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bir resim, Soyut resim" olarak ortaya konulmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir.

Figüratif resmin kendine özgü anlamı, hem birbirinden farklı, hem de birbirine bağımlı iki anlamının sentezinden meydana gelir. Biri, temsil edilen şeylerin formel, pratik, psikolojik, sosyal, duygusal özelliklerinin anlamı, diğeri de onların resimsel temsilinin plastik anlamı. Bir figüratif resimde, temsil edilen şeyleri, temsillerinin plastik anlamına göre; temsillerinin plastik anlamı ise, bu şeylerin gerçekte ne olduklarına bağlı olarak anlarız.

Bir ressam, diğ erinden, temsil edeceği şeyleri ve temsil araçlarını seçişiyle ayırt edilir. Ama bu farklılık daha çok resminin, temsil edilen şeyler ve onların temsilleri arasında kurduğu plastik ilişkide ortaya çıkar. Fügüratif resmin anlatım araçları daima ve zorunlu olarak, temsil ile belirlenir ama, hiç bir zaman tam bir taklide olanak tanımazlar. Ne bir çizim gerçek bir çizgi, ne bir modle gerçek kabartma, ne de bir renk lekesi gerçek bir kumaştır. Fügüratif resim, temsil ettiği şeyin yanılması verir, onu hatırlatır. Bu yanılısama, bizim görsel algılamalarımızın, gerçek iki boyutlu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir. Fügüratif resim bir ornatma (transpozisyon) sanatıdır. ama bu ornatmaların, örneğin fotoğrafdakilerden daha belirgin olan defarmosyanlar olduğunu unutmamak gerekir. Üç boyutlu bir olayı gerçek iki boyut içinde anlatmağa çalışınca, zorunlu olarak defarmasyon ortaya çıkar. Zaten fügüratif resim, bu ornatma zorunluluğundan anlatımcı bir netice alabildiği ölçüde sanattır. Her fügüratif ressam deforme eder ama, kendi tarzında.

Deformasyon modern resmin getirdiği bir yenilik değildir. Fakat modernler plastiği, iyice belirlenmiş, ornatma ile elde edilen bir plastiktir. Görünen dünyanın düzenleniş mantığından çıkmış bir çizgi, biçim ve renk dilidir⁴².

Fügüratif resim, kolay anlaşılır bir anlatım yöntemine olduğu kadar, ele alınan konunun ve biçimin gerçekliğine de sıkı sıkı bağlıdır. Bu durum, güncel sanatın genel eğilimlerine uyan sanatçının, geleneksel gerçekçiliğe ya da Doğalcılığa sırt çevirdiği, figürlerini öznel olmaktan da

42 Nese ERDOK, *Figüratif Resimde Bakış Dişvarektiği ve Bakış Espas İlişkisi*, İst. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Ya. No.70, İstanbul, 1977, s.9.

öte bir sürü değişikliklerle verdiği ya da anlatıp kazandırmak için bozup çarpıttığı yapıtlarda bile geçerlidir; dahası, Kübizm, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük gibi hepsi de geleneksel yaşam görüşünü yadsımış akımların peşinden giden sanatçıların yapıtlarında da bu durum izlenir.

Karşı görüş olan soyut sanat ise, gerçekte olan bütün ilişkileri koparmaya çalışır, cisimlerin resimlerini yapmak yerine, yalnız o sanatçıya özgü bir biçim ve renk kompozisyonu yaratmayı amaçlar. Ama bu karşıt sanat gruplaşmasının her ikisinde yer alanlar da, kendi görüşlerinin bir sona varış ya da bir dengeye ulaşmış olduğu kanısında değildirler. Soyut sanat çeşitli biçimler yaratma isteğiyle giderek iyice ön plana geçer. Hatta, geçmişle olan bağları koparmanın her çağda genç kuşak sanatçılarına çok çekici gelmesi nedeniyle, giderek iyice soyutlamaya sığınma hareketinden bile söz edilebilir. Kısacası soyut sanat bir saldırıyla geçmiş ve öyle başarılı olmuştur ki, tartışılmaz bir biçimde önderliği ele geçirdiği düşünülmektedir.

Ama bu durum, figüratif sanatın bir kenara itildiğini, canlılığını ve güncelliğini yitirerek adeta eskidiğini akla getirmemelidir. Tersine, o da aynı soyut sanat gibi bir canlılık ve yenileme içindedir. İkisi arasındaki çeliski, figüratif sanatı da yeni yollara ve görüşlere yönelmeye zorlamıştır⁴³.

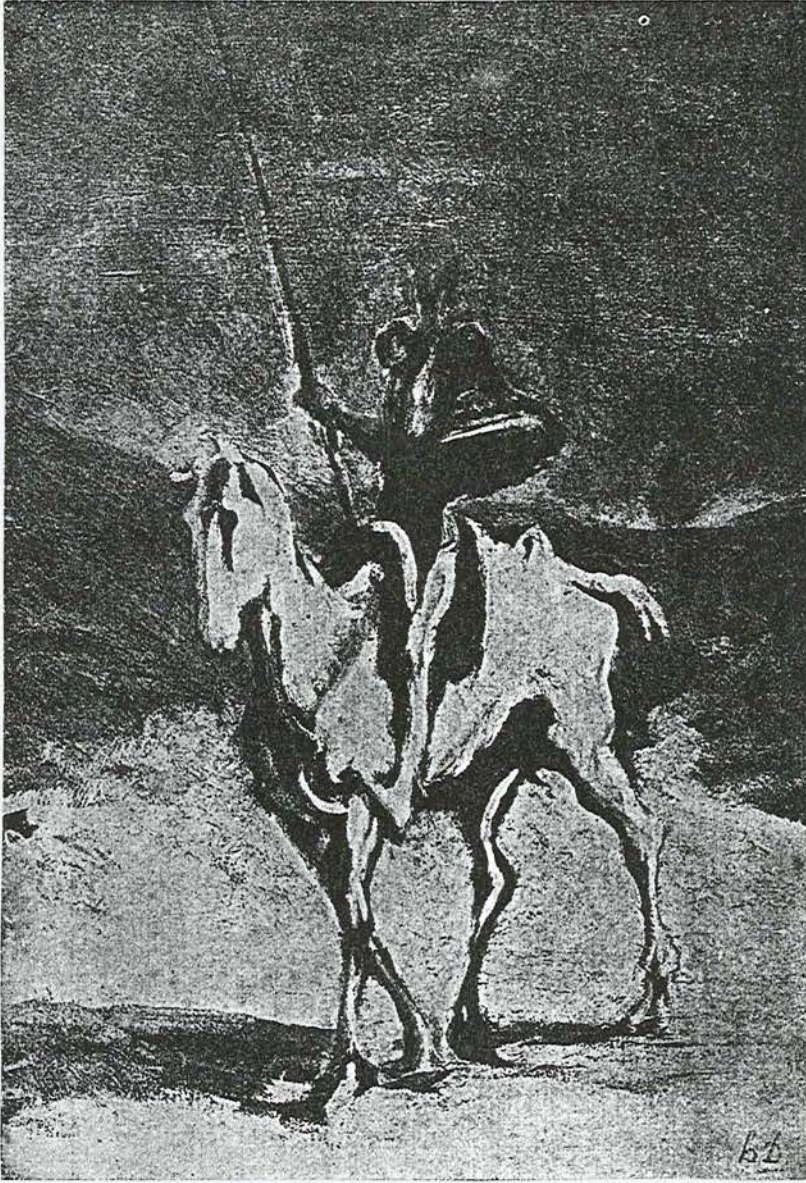
Örneğin Daumier Don Kişot adlı resminde son derece defarmasyonlu figürler kullanılmıştır. Burada ressamın tabiatı bir düşünceye göre yoğurduğunu ve zihnileştirme gayreti içinde olduğunu görüyoruz. Manzaranın teferruatı

43 "Figüratif Sanat", SANAT TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ, C.IV, İstanbul, 1981, s.694.

silinmiş, yer ve gök birbirine karışmış, atın ve atlının vücutları gerçek görünüş kayıtlarından sıyrılarak manalı ve kutretli bir çizgi yumağı haline gelmiş. Resim bir dış gerçeğin değil, bir fikrin, bir insan buluşunun ifadesi oluyor. Daumier, Don Kişotu başı bulutlarda, kendisi gibi kurumuş, bir fikir iskeleti haline gelmiş atının üstünde gösteriyor. Ahenkli bir bütün kuran at ve atlının her birinde hayal ve hakikatin çatışması belli oluyor. Ressinantez cılız ve perişan bir attır, ama bir hayal atıdır. Bütün maddi sefaletine rağmen azametli ve mağrur bir duruşu var! Don Kişot da öyle.

Diğer yandan Daumier tabiattan ne kadar uzaklaşsa, ne kadar mücerret şekillere gitse, gerçeğin tadını kaybetmiyor. Manaya doğru çekilen çizgi tabiatla temas halinde kalıyor. Onun içindir ki Daumier'nin eserleri, resimde tabiata bağlı bir mana derinliği arayanları da, sadece şekil zenginliği, mücerret çizgi kutreti arayanları da tatmin edebiliyor⁴⁴.

44 M.S. İPSİROĞLU, S.EYÜBOĞLU, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İst. Üniv. Ed. Fak. Ya.No. 521. İstanbul, s.146.



Resim 30: Daumier Don kisot.

II. FIGÜRATİF SANATIN YENİ DİLİ

XX. yüzyılda fığuratif resmin üstatlarının kullandıkları resimsel dil hepsinde farklıydı. Yani onların hepsi kendilerini aynı şekilde ifade etmiyorlar, bu itibarla Matisse veya Chagal, bazı bakımlardan Picasso'dan ve Brague'dan, aynı zamanda Leger'den çok uzaktılar. Bunula birlikte, bu ressamlar, onları birbirinden ayırabilen her şeye karşın, gerçekçi sanat geleneğinin bir temsilcişiyle karşılaştırıldıkları anda kendilerine bir aile havası veren ortak özelliklere sahiptirler. Bu ressamların hepsi, hacmi renk anlamlı dış çizgi (contur) aracılığıyla telkin etmek için, şekli kabartmayı ve belirtmeyi (modle'yi) reddederler. Onların hepsi, tasavvur edilmiş bir mekân inşa etmek için, "klasik" perspektifi ve bunun ölçülebilir mekanını reddederler, bu tasavvur edilmiş mekanda objelerin durumunu ve şeklini (figüre) iki şey tayin eder: Bir yandan, bu objelerini sanatçının duygularında meydana getirdikleri etki, diğer yandan, bu objelere kompozisyonda verilmesi gereken ve tamamıyla sekle ait olan (plastik olan) rol ve görev-tayin eder. Bundan başka, modern ressamlar bizzat keşfettikleri bir ışıktan faydalanıyorlar ve bu ışığı istedikleri gibi kullanıyorlar, genel olarak bu ışık, bir tona zıt olan açık bir ton değil, fakat soğuk bir renge zıt olan sıcak bir renktir. Modern ressamlar, bir objeyi tasvir edecek yerde, onu canlandırıyorlar - hatırlatıyorlar - bir objeyi olduğu gibi tasvir edecek ve gösterecek yerde onu başka bir yere naklederler, onun yerini değiştirirler. Modern ressamların dili imalıdır, eliptiktir (bazı bakımlardan eksik bırakılmıştır). Onların dilinin amacı, bizzat objeyi olduğu gibi göstermek değil, fakat objenin tek bir bakışla - sanatçının kendi bakışıyla - aldığı anlamı meydana

çıkarmaktır. Modern sanat, tersine, alışkanlık halinde edindiğimiz fikirleri bir tartışma konusu yapar, onları sarsar, bizi objelerin hiç görülmemiş yönlerini keşfetmeye çağırır. Modern sanat, bizi şaşırtmaktan başladığı için, bizi, gerçek objenin emniyet verici bayağılığıyla ve tam bir benzerlik içinde görülebileceği yerde bilinmeyenin karşısına götürür⁴⁵.

III. FİGÜRÜN MODERN SANATTAKİ YORUMU

Modern sanatın görülebilen realite hakkında gösterdiği serbestlik, birçok ağır suçlamalara neden olmuştur. Modern sanat, ne insana, ne de objelere karşı hiç bir sevgi, hiç bir saygı göstermemekle itham edilmiştir.

Bugün ressamın objelere karşı artık sevgisi olmadığını ne ispat eder? İnsan, eski bir evi meyve dolu bir tabağı veya bir akvaryumdaki balıkları çok sevebilir, fakat onların resmini yapmayabilir. Veya onları, herkesin gördüğü gibi resmetmeyebilir, fakat aşk, her şeyi tamamiyle başka bir şekle soktuğuna göre, başka bir şekil vermek suretiyle resmedebilir. Onların karşısında hissedilen şeyler (duygular), müzik bestecisinin yaptığı gibi, eşdeğerleriyle yani; taklit edilmiş değil, fakat anlamlı olan renklere ve şekillerden meydana gelen bir bütünle ifade edilir.

Kübist bir ressam, bir yüzü keskin kenarları olan geometrik planlara böldüğü vakit, onun amacı şekilleri analiz etmek ve düzenlemektir.

45 Joseph Emile MULLER, (Çev. Mehmet TOPRAK), Modern Sanat, İstanbul, 1972, s.114-115.

Ekspresyonist bir ressam, bir vücudun bir organını çok uzun ve diğer organını çok kısa gösterdiği vakit, ifade etmeyi önemli gördüğü şeyleri, yani fikirlerini, hayat anlayışını belirtmek ister. Bununla birlikte, kabul edilmesi gereken bir şey var: İnsan varlığı, tümüyle artık genel olarak eski üstatlara göre ifade ettiği o soylu ve imtiyazlı yaratık değildir. Hiç bir modern sanatçı, artık bir ferдин yüzünü bir Van Eyck'in, bir Fouguet'nin yaptığı gibi, ciddi ve derin bir hevesle uzun uzun incelemiyor. Hiç bir modern sanatçı artık, Holbein gibi, Titien veya Bronzino gibi, bir insanı, toplumda işgal ettiği mevkiyi ciddi bir şekilde belirtmek suretiyle tanımlamaya önem vermiyor. Bununla birlikte, portrenin tamamıyla fotoğrafa terk edilmiş olduğunu söylemekle, haksızlık edilmiş olur. Örneğin Matisse, çoğu kez, portreyle meşgul olmuştur. Bu ressamın resimlerinden akıcı ve sentetik çizgilere karşı zevk duyduğunu, saf renklerden, ahenkli uyumlardan hoşlandığını görüyoruz. Kokoscha, tersine, bizi bir kalbin en belirsiz ve en gizli köşelerine sokuyor. Bu sanatçının bize gösterdiği varlıkların çoğu, dekadan (düşkün) tiplerdir, komplekslerle doludur, huzursuzdur, sarsılmıştır, derin bir ıstırap içindedir. Eski ressamlar arasında, ancak Goya bize bir ferдин psikolojisini böyle bir çıplaklık içinde gösterir⁴⁶.

Picasso'nun yaptığı Balzak portresi, ancak bir baştan ibarettir, fakat sanatçı, bu başı ancak birkaç saf çizgiyle tanımlamış olsa bile, bu baş, ihtiva ettiği hayat öyle bir gerilimle doludur ki, öyle bir yoğunluğa sahiptir ki, güçlü romancının yaratıcı gücünü ve çalışma kabiliyetini ilk hamlede - ilk bakışta - canlandırıyor.

46 MULLER, s.127-131.

Çağdaş sanatta, şeytana özgü arzulara ve tutkulara sahip olan insana, iddialarını daha iyi desteklemek için, ekspresyonistlerin ve sürrealistlerin eserlerine fazla ümit bağlayanların iddia ettiklerinden daha az rastlandığını belirtmek gerekir. Sürrealizmin araştırdığı ve incelediği alan (yani, bilinçaltı alanı) zamanımıza ait bir ketif değildir. Sürrealizmden çok önce, sanatçılar bakışlarını, tatmin edilmemiş arzuların, sabit fikirlerin derin endişelerin kaynaştıkları o ruh bölgesine çevirmişlerdir. Hristiyan Ortaçağının sanatı, demonları - şeytanları ve ejderleri tanıdı; Jerome Bosch'un resimleri bunlarla doludur, Goya bunları çok iyi tanır, Grunerald'ın Tentation de Saint - Antoine adlı tablosunun karşısında bulunduğumuz zaman, Max Ernst'den uzaklaşmış sayılmayız. Her halde sanatçı, başkasının ona hissetmesini tavsiye ettiği (veya emrettiği) şeyleri değil, kendi hissettiği şeyleri iyi ifade eder. Kesin emirlerle sanatın mevcut olmasına engel olunabilir, fakat sanat, yalanan içinde ve kendi mantığı olmayan bir mantığa göre yaşatılamaz.

Ekspresyonizmin temelinde, zaten yalana ve ikiyüzlülüğe karşı bir protesto vardır. Ekspresyonizm, çirkinliği önümüze seriyorsa bunu, çirkinliğe saygı gösterdiği için değil, düzgün ve boya sürenin ve bu suretle sahte bir şekilde güzel görünmeye çalışan çirkinlikle mücadele etmek güzel görünmeye çalışan - çirkinlikle mücadele etmek istediği için, bizim kayıtsızlığımız yüzünden dünyada gelişen çirkinliğe karşı isyan yaratmak istediği için yapıyor. Sanatçının varlıklarda ve objelerde keşfettiği gerçeği tam bir içtenlikle ifade etmeye karar vermesi ve aynı zamanda bunu şiddetle arzu etmesi, onu, doğal olarak açık, kestirme, bazen sert ve hasin bir ifadeye doğru sevk eder. Sanatçının bu kararı ve arzusu, onu deformasyonlara doğru yöneltir, bu deformasyonların bazen aşırı oldukları görülür, fakat bunlar, çoğu kez daha az

aşırı görünnürler. İster Rouault veya Soutine olsun, ister Kirchner veya Kokoscha olsun, ister Permeke veya Kutter olsun, ekspresyonizmin başlıca temsilcileri olan bu sanatçılar, hiç bir zaman seyirciyi gücendirmekten ve şaşırtmaktan zevk duymak için veya "insan şeklinin asilliğine hakaret etmek" için değil, fakat tamamiyle Van Gogh'un yaptığı gibi, anlayışlarını veya ıstıraplarını kuvvetle ifade etmek için deformasyon yapmışlardır⁴⁷.

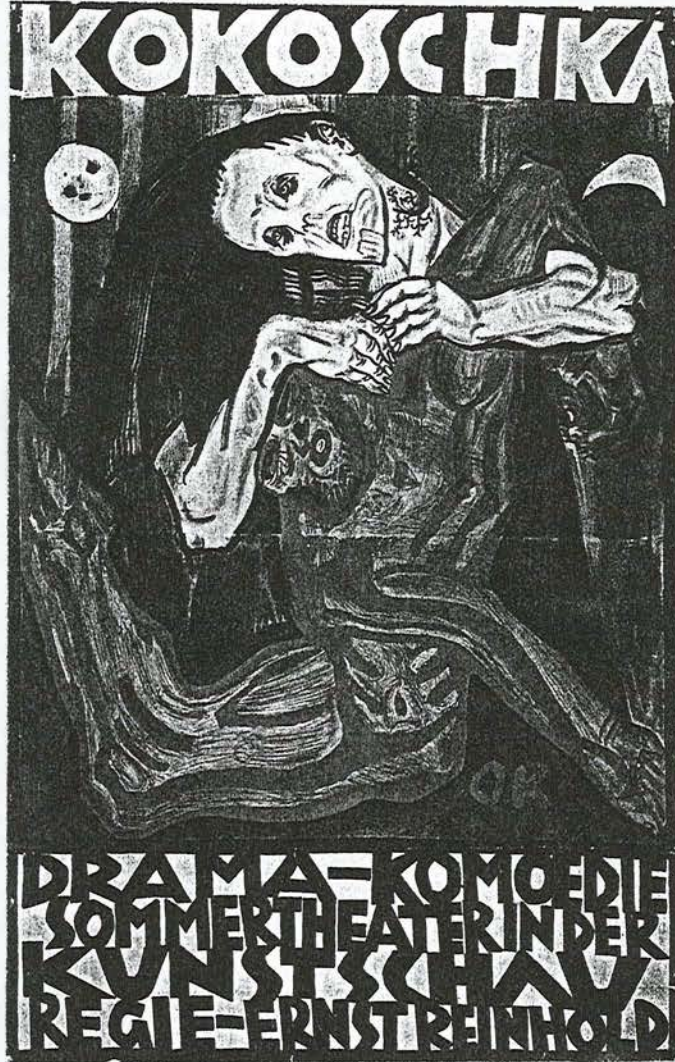
Kısaca, modern figüratif sanata göre tabiat, taklit edilen bir model değildir, yeri değiştirilen - başka bir yere konan (transpeser) bir motiftir (konudur), değişik bir tarzda anlatılan bir temadır (konudur), yorumlanan bir ilhamdır, imbiikten çekilen bir maddedir - bir özdür. Tabiat bir veridir, tablo bu veriden itibaren serbest bir şekilde, bazen arzuya göre düzenlenir, yaratılır.

Objelerin şekli renkle aynı derecede serbest olarak kullanıldığından, deformasyon, resim alanında olduğu gibi, heykel alanında da, modern sanatın ayırt edici özelliklerinden birisi haline gelmiştir. Doğrusunu söylemek gerekirse, en anlamlı - en belirgin - sanatçılarda obje, şekli bozulmaktan ziyade, yeniden yaratılmıştır.

47 MULLER, s.139.



Resim 31: Ernst Ludwig Kirchner. Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1918. Tual üzerine yağlı boya (150 x 190 cm).



Resim 32: Oscar Kokoschka. *Insanın Trajedisi*, 1908.



Resim 33: Fernand Leger: Gezinti, Louis David'e Saygı, 1948-9. Tual üzerine yağlı boya.

IV. ESTETİK YARATMA

B. Crace'ye göre, "estetik yaratma" denen eksiksiz süreç, dört basamak hâlinde tasarlanıyor:

1. İzlenimler,
2. İfade veya estetik tinsel sentez,
3. Hedonist eşlik veya güzelden alınan haz
4. Estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması

Bunları tek tek inceleyecek olursak.

1. İzlenimler:

İzlenimler nedir? B. Croce'ye göre, izlenimler, doğaya maddeye ait elemanlardır. Sanatçı dış dünyadan sürekli olarak izlenimler alır; izlenimler tin için, işlenecek bir material teşkil eder.

2. İfade ya da Tinsel Estetik Sentez:

Tin, dış dünyadan aldığı izlenimleri ayıklar, birbiri ile birleştirir, onları bir senteze tâbi tutar. Ama, bu sentez içinde, artık izlenimler benliklerini kaybeder ve tinsel bir öze kavuşurlar; bu tinsel öz, ifadedir. Estetik yaratma sürecinde en önemli basamak bu ifade ya da tinsel sentez basamağıdır.

Sanatçı dış dünyadan aldığı izlenimleri kendisine göre ayıklar. Bu ayıklama onların sanatçının ruhunda meydana getirdikleri etkilere göre olur. O andaki psikolojik yaşantılarıyla onları kendi süzgecinden geçirerek ayıklar. Sevinç, neşe, keder, öfke gibi olgular sanatçıyı etkiler.

3. Hedonist Eşlik veya Güzelden Alınan Haz:

Bu, sanatçının tininde meydana gelen ifadeye, yine sanatçının ruhunda meydana gelen bir duygunun, haz duygusunun eşlik etmesidir.

Sanatçının aldığı izlenim ve hazların ifadesini etkilemesidir. Aynı konu karşısında bile her sanatçının alacağı hazlar doğal olarak farklı olacağı gibi onların ifade şeklide farklı olacaktır.

4. Estetik Olgunun Fizik Fenomenlere Aktarılması:

Sanatçı, doğadan bir takım izlenimler alıyor, bu izlenimleri bir senteze tâbi tutuyor ve ifadeye ulaşıyor. İfade, sanatçının tininde meydana gelen bir fenomendir, ama, bir defalık estetik bir yaşantıdır. Sanatçı, bu ifadeyi, bu estetik fenomeni kendi ruhunda yarattığı bu ifadeden estetik bir tatmin duyar. Ama ne varki, bu yaratma, bu ifade sürekli olarak sürüp gitmez, bellek tinsel bir senteze olan bu ifade sürekli olarak koruyamaz.

Sanatçı estetik ifadesini sesler, tonlar, hareketler, biçimler, çizgi ve renk karışımları yardımıyla aktarır. Böylece kalıcı hale gitermiş olur⁴⁸.

V. ÖZGÜN YARATMA VE KAYNAK

İnsan doğa yasalarının belirlediği, doğal kaynaklarla çevrelenmiş bir ortam içinde varlomaktadır. Doğanın bir parçası olarak insan kendi anlatımını doğadaki düzen ve anlatım diliyle uyumlandırmak dumundadır. Doğal olarak insanın özünde bu eğilim vardır. Bu nedenle insanın

48 İsmail TUNALI, *Estetik*, İstanbul, 1984, s.327-328.

eylemlerinde, çok zengin ve tükenmez bir kaynak olan doğaya öykünme (katlik) güdüsü yatar. Bu kaynaktan çıkılarak amaçlanan özgün bir anlatımda etkinliği sağlayıcı tekniği bulmak ve içten gelen duyguları bu teknikle aktarmak özgün yaratmanın gereğidir. Günümüzde de eskiden olduğu gibi insana en ileri düzenleri yine doğa esimlendirmektedir.

Doğada biçimler sürekli olarak bir gelişme, değişme içindedirler. Yeni biçim yaratmaya girişmeden önce biçimin özü doğaya bakmak, ondan fikir edinmek zorunludur.

Doğadaki biçimler bir önceki biçimin, bir sonraki biçimin nedeni olması gibi bir evreler zinciri içinde oluşmaktadır. Biçim kavramının kendi içinden doğduğu bu zengin kaynağa yönelmedikçe sağlam bir biçim anlayışı edinemeyiz. Doğa ve çevre ile olan doğal ilişkilerimizin koparılması, rehbersiz kalacak duyarlılığımızın yozlaşmasına neden olacaktır. Bu da insanın yaratma güdüsüne yalnız aklın önder olduğu süsçü, taklitçi, yavan ve tekrarcı yaratma kısırlığı getirecektir. Doğa sürekli olarak kendini yenileyerek yaratırken, insanın yarattığı biçimler gereksinim ve oluşum süreçleri sona erdikten sonra, zaman içinde değişme ve gelişme özelliğinden yoksundur. Sanat ise yeni birşey yaratmak demektir⁴⁹.

VI. GERÇEK VE GÖRÜNÜŞ

Olabilirlikten ne denli uzak olursa olsun, bilgi, belirliliktir. Ama, düşsellik, kendi yönünden, vazgeçilmezdir.

49 Sümer SALDIRAY, *Gözlemsel Çözemsel Yöntemle Yeni Düzen Yeni Biçim*, İ.D.G.S. Akademisi Ya.No. 57, İstanbul, 1979, s.96-97.

Sanatçı biçimi değil, işlevi arıyor. Ayrıca, olası en büyük kesimliği gözlemek istiyor. Bir makinenin çalışması, bir olgudur; yaşamının işleyişi daha başka bir şeydir. Yaşam yaratır ve ürer.

"Nasıl, yaratılan yaratana değin ise, yapıt da, kendi yasasına bağlı olur" kuralına göre, yapıt genel, evrensel yasalarla kendine özgü biçimde gelişir. Ne ki, kendisi kural olmadığından, peşin olarak, evrensel değildir. Yapıt, yasa değildir, yasanın üstündedir. Yansıma olarak, olay olarak, başı ve sınırları olan (sonlu) bir nesnedir. Fakat o, kendi sınırlılığını içinde birtakım belirsizlikler taşıyan sınırsız bir yasaya benzer. Olayların dışarı çıkması, içeriğin yansıması, erigenel supra - dimensionel olan sanat, yaratmanın simgesidir.

Güncel, iyi - yürekliliği gerektirir; var olan olgunun, haklarından yoksun kalmaması gerekir. Ama onu, gizli kalmış, öncesiz - sonrasız ilkeyle, zamanların art arda gelişiyiyle, büyük bir doğurganlık sağladığı, hem de gizli bağına (özek) geri dönmek için, devirli olarak varlık gösteren devinimin içine giren bu ilkeyle (gizli kalmış, öncesiz - sonrasız ilkeyle) ölçmek gerekir. Bu durum, kocamaya karşı korur. Çünkü her şey gelişiyor ve güümüzde, her şey hızlı değişiyor. Biz, bilinen şimdiki zamanı olduğu gibi tanımlıyoruz, ne ki geçmişi ve geleceği belirtiyoruz; çok yanallı bir yörünge içinde, geniş biçimde açıklıyoruz. Şimdiki zamanı tek başına tanımlamak, onu öldürmektir.

Biçimcilik, işlevsiz bir biçimdir. Bugün çevremizde her türden, doğru biçimler görmekteyiz. Göz, ister istemez, gördükleri, üçgenleri, çemberleri, direklerdeki metal telleri, birbirinden uzaklaşan ve karmakarışık olarak

etkileşim içinde olan, her çeşit yapma biçimleri yutar. Göz, bu nesnelere emer ve bunları, aşağı yukarı hoşgörülü bir mideye indirir.

Onlar, (bir şeyi) yeni öğrenmeye başlayanları, biçimcileri hayran bırakabilirler. Bütün, yaşayan biçime aykırıdır.

Mantık - ötesi (me'talojique), iyi ile kötü arasındaki çekiciliğin tüm yelpazesi ile, gülüş, bakış ve koku ile, ilgilenir.

İşlevsel denemelerin araştırılması durmaz, hiçbir zaman yanılmaz, bununla birlikte, bugün birçok sınırlamalarla karşı karşıyadır. Çünkü, kapsayıcı çözümler, giz karşısında bozulur. Fakat giz, biçimlerin yaratımına ulaşılan yerdir⁵⁰.

50 Paul KLEEE (Cev. Mehmet Dünder), Çağdaş Sanat Kuramı, Ankara, s.45-46.

D Ö R D Ü N C Ü B Ö L Ü M

RESİMDE ÜSLUP VE ESPRİ

I. RESİMSEL ÜSLUP SORUNU

Kişisel üsluplar çarpıtma, biçimi bozma, çoşma, aşırı duygulanma ve yoğun dışavurumla genel olarak Ekspresyonist damgasını yediler.

İç dünyanın dışavurumcu özelliklerle yansıtılmasından başka bir şey olmayan dışavurumculuk, tarih öncesi zenci, Hindistan ve Aztek yontuculuğunda, Grünevald, Greco, Daumier gibi sanatçılarda açıkça görülebilir.

Dışavurumculuk sadece biçimsel acıdan ele alındığında, öteki ülkelerde değişik adlar verildiğini görmek mümkündür. Bu nedenle, Alman olan ya da Almanya ile ilişkisi olan Hans Arp, Lyonel Feiminger, Otto Freundlich, Erich Heckel gibi bazı ressamlar aynı resimleri ele alındığı halde kimi ülkelerde Ekspresyonist, Kübist, Kübist - ekspresyonist, kimi ülkelerde ise Dadaist ya da Sürrealist olarak sınıflandırılmıştır.

Rusya'da genellikle Fütürist (Gelecekçi) olarak adlandırılan sanatçılar bile Ekspresyonist olarak tanımlanmıştır¹.

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 fantezi sanatının yaratıcısı oldu. Resmin yöntemi ne olursa olsun, dışsal gerçekler, bunların içe yansıyan görüntülerinin yararına kurban edildiler².

Herşeyden önce, bu terimin genel özellikleri, çeşitli sınırlandırmaların kapsamına girmeleri zor olan, buna karşılık bastırılmış duyguları, çoskuları ve güçlü istekleri için bir çıkış arayan ressamları sınıflandırmaya yarıyordu. Örneğin yüzyılın başında Norveçli Munch, Van Gogh, Belçikalı Ensor ve Fovlar için de kullanıldı³.

1 RICHARD, s.12.

2 RICHARD, s.14.

3 RICHARD, s.15.



Resim 34: James Ensor. Entrika, ayrıntı.

II. ÜSLUP VE ÜSLUPLAŞTIRMA

Sözlük anlamına baktığımız zaman üslup şu şekilde tanımlanıyor. Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışların bütünü. Bu genel anlamı dışında bireysel anlamda da şu şekilde açıklanıyor.

Bir sanatçının kendine özgü biçimlendirme ve tasarım anlayışı. Bireysel nitelikteki sanat ürünü yaratma tutumu, olarak açıklanıyor⁴.

⁴ SÖZEN, TANYERİ, s.247.

Üslup olayını inceleyecek olursak, her şeyden önce değişik yaradılıştta değişik birtakım sanatçıların yönetici bir anlayış olarak birtakım geleneklere, biçimler düzenine ve eğilimlere kendi istekleriyle uyduklarını görürüz. Böylece bireyin yaratıcılığına bir topluluk ögesi girer ve tek tek yapıtlar sanatçıların yeteneğine, özgünlüğüne bağlı olarak birbirinden çok ayrı bile olsalar, aralarında (çoğu zaman tanımlanması güç) bir ortak nitelik sağlarlar.

Diğer yandan, sanatta gelişme yalnızca biçim ve sanatın iç sorunlarına bağlı bir olaydır, üslup da toplumsal değişmelerle bireysel başarıların bir sonucu değil, bütün bunları yöneten kendi başına boyruk bir gücün sonucudur. Tarih boyunca, sanat tarihinin değişik akımları çatışmış, birbirini etkilemiştir, birbirine uymayan sanatlarda gelişme tek bir üsluba yönelme eğiliminde olsa bile, bu eğilimin her zaman karşı - akımlarla çatıştığını görürüz. Sanatın bazı dalları gelişmiş, bazı dalları ise geri kalmıştır; aşırı kişilikleri olan birtakım sanatçılar ağır basan genel üsluba karşı çıkmıştır; değişik akımlar çatışmış, birbirini etkilemiştir, birbirine uymayan öğeler ya karşılıklı olarak direnmişler ya da uzlaşmışlardır (gotik sanatta gerçekçilikle deney üstüçülük gibi). Gerçekte durum, tek üslup birliği ilkesinin sınırlarına sığmayacak kadar karmaşık ve çelişiktir⁵.

Üslup; terimi çok anlamlı ve çok boyutlu bir terimdir. Bir sanatçının tek bir yapıtını olduğu gibi, bütün yapıtlarını da ifade eder, hatta bir grup sanatçının ya da bir dönemin tüm sanatçıları da kapsayabilir. Bireysel bir

5 Ernst FISCHER (Çev. Cevat ÇAPAN), Sanatın Gerekliliği, Ankara, 1985, s.161-162.

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 derinliklerine yerleşmiş olan duyarlılığı saklar. Sanatçı yapıtında, kendine özgü olan duyguları, nesnelere edindiği izlenimlerle ifade etmeye çalışır. Kendi görüşüne göre nesnelere 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.

Üslupları oluşturan ustalar konu seçmekte, düşünce ve duyguları sergilemekte buluş üstünlüğüne sahiptirler. Sanatçıların üslupsal evrimleri aynı zamanda sanat okullarının üslupsal evrimini oluşturmaktadır⁶.

Üslûplastırmanın ise, ana özelliği bireysel değil, toplumsal bir kararın sonucu olmasıdır. Üsluplaştırma İngilizceden "Stylisation" kelimesinden gelmektedir. Sözlük anlamı ise, bitki veya doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesidir. Üsluplaştırma bunun ötesinde, belirli oranda bir deformasyonu da içerir. Üsluplaştırma sonucunda ortaya çıkan

6 Ayla ERSOY, Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul, 1983, s.119.

sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, ancak, onu anımsatır. Yarattığı betinin ayrıntılarda değil, ana özelliklerde "tanınabilir" olmasını amaçlar⁷.

Picasso'yla sanatçının resim düzeyini bizzat resmin gerçeği haline getirme eğilimi, teker teker nesnelere asıl görünürdeki biçim yapısını tasvir etme yönünde öncelik tanır.

XIX. yüzyıl boyunca gelişen endüstri toplumuna karşı olduğu kadar, bireysel özgürlüğü sağlayacak yerde ıstırap veren ahlâk kuralları sistemine, aynı yüzyıl boyunca yerinden sökülmemiş olan geleneksel, köhne üslupların baskısına karşı tepkisini yeni bir ışık altında görmeğe, onları meydana getiren güçleri daha iyi değerlendirmeye sevkeder.

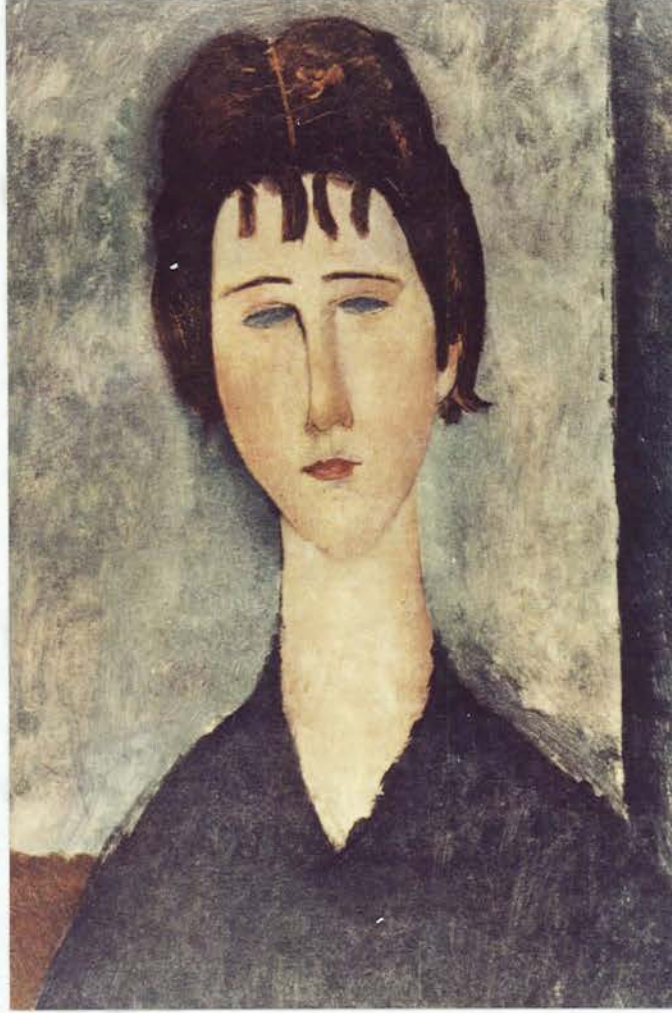
Sanatçı, bir sanat eserinde kendini ifadeye teşebbüs ederek yaratma eylemini sürdürürken kendi iradesinden başka bir otorite kabul etmez. Bu ise, sadece yeni bir sanat üslubu değil, yeni ve tam bir yaratıcı sanatçı kavramıdır. Tabiat dünyasıyla sanat dünyası arasına çizilen çizgi, aslında sadece yaratıcı sanatçıyla makineleşme, yönetme ve bağdaştırma dünyası arasında yer alan bir çizginin sembolünden ibarettir. Buna karşılık sanatçı, insandaki yaratıcı ve ruhi ifadeyi sürdüren bir yeni dünya meydana getirmiş olur⁸.

Modiglianinde kendine özgü portre sanatı vardır. Üslup serununun çözümünü, duygusallık ile biçimleri çarpıtmanın birleşiminde sıcak renkler kalın dış çizgiler içinde

7 SÖZEN, TANYELİ, s.247.

8 Bates LOWRY, (Çev. Necla YURTSEVER, Zahir GÜVEMLİ), *Sanatı Görmek*, Türkiye İş Bankası A.S. Kültür Ya. No.119, İstanbul, 1972, s.246.

vermekte bunlar. Van Gogh'a benzer bir biçimde oda saf renklerle iç heyecanları anlatır. Renkleri bağımsızlaştırmak için elinden gelen her olanağı zorlar.



Resim 35: Amedeo Modigliani, Kahverengi Saclı Genç Kız.

III. RESİMDE ESPİRİ

Felsefede, maddi olmayan (manevi varlık), düşünce, akıl, nâfıza, tasavvur, hüküm, hissetmek, düşünme tarzı, hakim kuvvet, mizâç, ruh istidâdı olarak belirlenen espri; oluşları kendi açımızdan söylemektir. Plastik eserin fikir yapısında, spritüle (manevî) havayı hakim yapmak, esere ancak espri katmakla mümkündür. Bir eserin malzemesi fikir basamaklarından, daha ağır basamaz. Ancak fikir, malzemeye üstünlük sağlayabilir. Espri malzemenin tesirini arttırabilir. Bununla birlikte, espriye uygun malzeme tercih edilebilir. Nasıl ki; tahtanın budakları Braque esprisini, Van Gogh'un mizâcına uygun çabukça çalışabilecek enteresan konuları seçişi, hep espri aramanın belirtileridir. Resim, fikrî bir sanattır. Fikir ve espri, sanatta her zaman var olmuştur. Hiç bir zaman gördüğümüzü aynen kabullenmek esası yoktur, bizim ona katacağımız, bir düşünce tarzı, bir zekâbuluşu olmalıdır. Picasso, bir kadın portresi, bir hayvan etüdünde daima tabiattan espriyi alıyor, konuyu teşbihlerle anlatmaya gidiyor. Bizi insan olarak duygulandıran görünüşlerin hepsini bozarak, sembolik bir kaligrafiye varıyor. Plastik kombinezonu kurabilmek için; seddetli deformasyonlarla konuyu bozarak yeni bir âlem kurmak istemesi, esprinin ta kendisidir. Espri'yi esas alan konudan uzaklaşır. Soyut değerleri anlatmak için konuyu tahrip etmek, silmek, kaldırmak, değiştirmek lâzımdır. Eski yunanın bize cazibeli gelen yönü; kavislerin, düzlüklerin, mesafelerin, boşlukların estetik bütünlüğü ve kompozisyonudur. Konuya bağlanan plastiği körletir. Konudan uzaklaştıkça, lüzumlu sprituel hava kendini gösterir. Tam bu

noktada, tabiattan ve konudan ışık almak gereklidir. Eserin plastik yönü ağır bastıkça, espri hakim demektir ki; eserin muhtaç olduğu hava kendini böylece hissettirir⁹.

Piktüral elemanların, çeşitli derecelerle istifadeye sunulması tabiattan uzaklaşma farklarını yaratır ki, espri burada toplanır. Picasso, konuyu alarak onu yoğurur, ilâhî "form'a" bağlar. Ulvîve yüksek olanı hakim yapabilmek için, mistik bir âlem kurabilmek için, eşyada saklı ruhu okunur hale getirmeyi gâye edinir.

Sanat dünyasının bize sunduğu hakikatlerinin manevi olduğu, duygu dünyasının (şuuraltı dünyası) uygunsuzlukları kırarak kanun haline getirdiği neticesine varıyoruz.

Hakikate uygun biçimde anlatma, ebedi ve devamlı yeni kalabilecek bir özellik, ancak teknikle mümkün olabilir. Ayrılan bir yön ve sezgide olma, spritüel tiplerin bariz karakteridir. İçgüdü, doğru yolun bulunmasında daima yardımcıdır. Bu inancla, suuraltının tepkisi espri mefhumunun yaratıcısıdır.

Her insan, bir şey üzerinde, o şeyin iyi olabilmesi için düşünür. Fakat asıl olan fikir, o şey için düşünürken değil de, o fikirden uzaklaştıktan sonra, sakin olduğumuz zaman ve anlarda düşüncemizde, o şey suura doğarak şekillenmiştir.

İşte buradaki uygun durum, espri ve fikirle beslenmiş en doğru olan durumdur. Espri ve fikri harekete getiren kaynaklar; görgü ve kültürdür. Maddi görünüş ve hareket tarzlarının sustuğu realite, espri kazanmıştır.

9 Seref BIGALI, Resim Sanatı, Ankara, 1984, s.64.

Eser, espri ile yavan ve tatsız olmaktan kurtularak, sempatik ve canayakın dünya ölçüsünde bir hayat kazanır. Espri; eserde mantık ve muhakemenin kovulduğu, vicdanî bir alem için sebepler zinciri olur¹⁰.

10 *BİGALİ*, s.65-66.

S O N U Ç

Deformasyon sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtında görülen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemdir.

Resimdeki deformasyon, bir nesne ya da varlık biçiminin, resimsel biçimler haline getirilmesi işlemidir. Bu işlemler sanatçı tarafından bizzat didinerek, kafa yorarak geliştirdiği ve tereddütsüz inandığı deneylere dayanıyor.

Varlık ve nesnelere gerçek oranlarının saptanması resimde mümkün olmamaktadır. Bu yüzden ortaya biçim değiştirme zorunlulukları çıkar. Doğa ya da nesne karşısındaki sanatçı, daha ilk aşamada, modelin optik görüntüsüne ait parçaları, mantığına göre yorumlamaktadır.

Üsluplaştırma sonucunda ortaya çıkan sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, ancak, onu anımsatır. Yarattığı betinin ayrıntılarda değil, ana özelliklerde "tanınabilir" olmasını amaçlar. Sanatçı yapıtında, kendine özgü olan duyguları, nesnelere edindiği izlenimlerle ifade etmeye çalışır.

Ressam modelini yalnız onun biçimi ya da kendi optik bakışı açısından değil, aynı zamanda çağının inançları, görüşleri açısından da görebilmektedir.

Sanatçı yarattığı deformasyonlu biçimleri, bir bütün halinde kendi konseptiyonu çerçevesinde tablo biçimi olarak birleştiriyor. Kısacası doğasal konuları, resimsel konular, ya da motifler olarak başkalaştırıyor.

Yirminci yüzyıl sanatında artık doğa biçimleri sanatçı için çıkış noktası oluyor. Şöyle ki yaşadığı dünyada, çevresinde gördüğü, dikkatini çeken bir biçim ya da insan vücudunun bir hareketi kompozisyonlara malzeme olabiliyor. Bu malzemeyi kendi anlatım şekline, form anlayışına uygun bir biçimde değiştirerek düzenliyor. Doğa ve nesnelere karşısında duyusal değil düşünsel tavır alıyor.

Figüratif resmin anlatım araçları daima ve zorunlu olarak, temsil ile belirlenir ama, hiç bir zaman tam bir taklide olanak tanımazlar. Ne bir çizimin gerçek bir çizgi, ne bir modle gerçek bir kabartma, ne de bir renk lekesi gerçek bir kumaştır. Figüratif resim, temsil ettiği şeyin yanılmasını verir, onu hatırlatır. Figüratif resim bir ornatma (transpozisyon) sanatıdır. Bu ornatma zorunluluğundan anlatımcı bir netice alabildiği ölçüde sanattır. Her figüratif ressam biçimleri kendi tarzında deforme eder.

F A Y D A L A N I L A N K A Y N A K L A R

- BERGER John
(Cev.SALMAN Yurdanır-
GURSOY Müge) : Picasso'nun Başarısı ve
Başarısızlığı, İstanbul, 1986.
- BİGALİ Şeref : Resim Sanatı, Ankara, 1984.
- ERDOK Neşe : Figüratif Resimde Bakış
Diyalektiği ve Bakış Espas
İlişkisi, İstanbul D.G.S.
Akademisi, Ya.No.70, İstanbul,
1977.
- ERSOY Ayla : Sanat Kavramlarına Giriş,
İstanbul, 1983.
- FEHLEMANN Sabine : "Ekspresyonizm ve Sonrası",
Sanat Çevresi, Sayı-157.
- FISCHER Ernst (Çev.ÇAPAN
Cevat) : Sanatın Gerekliliği, Ankara,
1985.
- GOMBRICH E.H.
(Çev.CÖMERT Bedrettin) : Sanatın Öyküsü, İstanbul,
1983.
- GÜNGÖR İ.Hulusi : Temel Tasar (Basic Design),
İstanbul, 1983.
- İPŞİROĞLU Mazhar-Nazan : Oluşum Süreci İçinde Sanatın
Tarihi, İstanbul, 1983.

- İPŞİROĞLU M.Ş.-
EYÜBOĞLU S. : Avrupa Resminde Gerçek Duygu-
su, İst.Ünv. Ed.Fak. Ya.No.
521.
- İPŞİROĞLU Mazhar-Nazan : Sanatta Devrim, İstanbul, 1979
- KLEE Paul (Çev.DÜNDAR
Mehmet) : Çağdaş Sanat Kuramı, Ankara.
- LOWRY Bates (Çev.YURTS
EVER Necla-GÜVEMLİ Zahir) : Sanatı Görmek, Türkiye İş
Bankası A.Ş. Kültür Ya.No. 119,
İstanbul, 1972.
- LYNTON Norbert (Çev. ÇAPAN
Cevat-ÖZİŞ Sadi) : Modern Sanatın Öyküsü, İstan-
bul, 1982.
- MULLER Joseph-Emile
(Çev.TOPRAK Mehmet) : Modern Sanat, İstanbul, 1972.
- PASSERON Rene (Çev.TANSUĞ
Sezer) : Sürrealizm Sanat Ansiklope-
disi, İstanbul, 1982.
- READ Herbert (Çev.MİLAYİM
Selçuk) : Sanat ve Toplum, Ankara, 1960.
- RICHARD Lionel (Çev.MADRA
Beral- GÖRSOY Sinem-
USMANBAŞ İlhan) : Ekspresyonizm Sanat Ansik-
lopedisi, İstanbul, 1984.
- SALDIRAY Sümer : Gözlemsel Yöntemle Yeni Düzen
Yeni Biçim, İ.D.G.S. Aka-
demisi, Ya.No. 57, İstanbul,
1979.
- SÖZEN Metin-TANYELİ Uğur : Sanat Kavram ve Terimleri
Sözlüğü, İstanbul, 1986.
- TUNALI İsmail : Felsefenin Işığında Modern
Resim, İstanbul, 1983.
- TUNALI İsmail : Estetik, İstanbul, 1984.
- TURANİ Adnan : Dünya Sanat Tarihi, Ankara,
1983.

- TURANI Adnan : Sanat Üzerine, Hac.Ünv. Güzel
San. Fak. Ya.No. 3, Ankara,
1985.
- TURANI Adnan : Modern Resim Sanatın Gerçek
Çehresi, Ankara, 1960.
- : Sanat Tarihi Ansiklopedisi
C.4.

R E S İ M L E R

| <u>No.</u> | <u>Resimin Adı</u> | <u>Sayfa</u> |
|------------|--|--------------|
| 1 | BLAKE, Günlerin atası, 1794. | 16 |
| 2 | Daumier, Yeni "gerçekçi" okulun alaya alınışı. Sergiye kabul edilmeyen ressam haykırıyor. "İşte bunu geri çevirdiler, cahil herifler!". Taş baskı 1859. | 18 |
| 3 | Henri Matisse, Yaşama Sevinci, 1905-6 Tual üzerine yağlı boya (174 x 238 cm). | 20 |
| 4 | Henri Matisse, Pembe Çaplak. | 22 |
| 5 | Oskar Kokoschka. Katil Kadınların umudu, 1911-12. Kalem ve mürekkepli fırça, (25 x 18 cm). | 25 |
| 6 | Emil Nolde. Altın Buzağı Çevresinde Dans, 1910. ... | 27 |
| 7 | Edvard Munch. Ayrılış, 1893. | 29 |
| 8 | Edvard Munch. Çılgılık, taşbaskı, 1895. | 30 |
| 9 | Emil Nolde. Çarmıha Gerilme (detay). | 31 |
| 10 | Hendi Matisse. Nehirde Yıkılanlar, 1916-17. | 32 |

| | | |
|----|--|----|
| 11 | Hendi Matisse. Dans, 1910. Tual üzerine yağlı boya, (260 x 290 cm). | 34 |
| 12 | Hendi Matisse. Müzik, 1939, (115 x 115 cm) yağlı boya. | 35 |
| 13 | Pablo Picasso. Avignon'lu Kızlar, 1907. Tual üzerine yağlı boya, (244 x 235 cm). | 39 |
| 14 | Pablo Picasso. Yarış, 1922. | 41 |
| 15 | Pablo Picasso. Guernica, 1937. | 42 |
| 16 | Pablo Picasso. Üç Dansçı, 1925. Tual üzerine yağlı boya, (215 x 142 cm). | 44 |
| 17 | Pablo Picasso. Saçını Tarayan Nü. 1940. | 45 |
| 18 | Max Beckmann. Çarmıhtan İndiriliş, 1917. | 46 |
| 19 | Max Beckman. Aile Tablosu, 1920. Tual Üzerine yağlı boya, (63.5 x 100 cm). | 47 |
| 20 | Picasso. Yıkananlar, 1921. | 49 |
| 21 | Pablo Picasso, Çarmıha Gerilme, 1930. | 51 |
| 22 | Batı Afrika'daki Dan kabilesinden bir maske | 53 |
| 23 | Ngaady Mwaash, rafya, mercan ve boncuklarla süslü tahta maske | 54 |
| 24 | Paul Gaugin : Mahana No Atua : Tanrı Günü. 1894 | 55 |
| 25 | Max Ernst. Sürrealizm ve Resim 1943. | 59 |
| 26 | Salvador DALÍ, "Ermiş Antonius'un Baştan Çıkarılışı". | 60 |
| 27 | Salvador Dali, Yanan Zürafa. | 61 |
| 28 | Marc Chagall. Çalgıcı, 1912-13. | 63 |
| 29 | Marc Chagall. Savaş, 1943. | 64 |
| 30 | Daumier Don kişot | 74 |

| | | |
|----|---|----|
| 31 | Ernst Ludwig Kirchner. Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1918. Tual üzerine yağlı boya (150 x 190 cm). | 80 |
| 32 | Oscar Kokoschka. İnsanın Trajedisi, 1908. | 81 |
| 33 | Fernand Leger: Gezinti, Louis David'e Saygı, 1948-9. Tual üzerine yağlı boya. | 82 |
| 34 | James Ensor. Entrika, ayrıntı. | 90 |
| 35 | Amedeo Modigliani, Kahverengi Saçlı Genç Kız. | 94 |