T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

PABLO PİCASSO VE GEORGE BRAQUE' IN KÜBİST DÖNEM ESERLERİNDE FORM - IŞIK İLİŞKİSİ

ARZU İZMİT İSGİLİP

TEZ DANIŞMANI
ÖĞR. GÖR. DR. AYHAN ÇETİN

EDİRNE 2014

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARZU İZMİT İSGİLİP tarafından hazırlanan **PABLO PİCASSO VE GEORGES BRAQUE' IN KÜBİST DÖNEM ESERLERİNDE FORM-IŞIK İLİŞKİSİ** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim- Öğretim Yönetmeliği' nin 15.-16. maddeleri uyarınca **03. 04. 2014 Perşembe** günü saat **13:30**'da yapılmış olup, tezin*.....Kabul edilmesine.....**OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU**ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	**KANAAT**	**İMZA**
Öğr. Gör. Dr. Ayhan Çetin (Danışman)	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Ayfer Uz	Kabul edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Ercan Yılmaz	Kabul Edilmesine	

*Jüri üyelerinin, tezle ilgili **kanaat** açıklaması kısmında **"Kabul Edilmesine/Reddine"** seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10032434
Yazar Adı / Soyadı	ARZU İSGİLİP
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 25744638098
Telefon	5357234820
E-Posta	izmitarzu@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Pablo Picasso Ve Georges Braque'ın Kübist Dönem Eserlerinde Form-Işık İlişkisi
Tezin Tercümesi	IN CUBIST PERIOD, THE FORM – LIGHT RELATION IN PABLO PICASSO AND GEORGES BRAQUE
Konu	Sanat Tarihi = Art History
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2014
Sayfa	131
Tez Danışmanları	DR. AYHAN ÇETİN 25247087836
Dizin Terimleri	Işık=Light
Önerilen Dizin Terimleri	Form=Form Camera obscura=Camera obscura Eşzamanlılık=Simultaneous
Kısıtlama	Yok

Yukarıda bilgileri kayıtlı olan tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine ve internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

18.04.2014

İmza:.....

Tezin Adı: Pablo Picasso Ve George Braque' In Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi

Hazırlayan: Arzu İZMİT İSGİLİP

ÖZET

18.yüzyılda İngiltere' de buhar makinesinin bulunması, kömür ve çelik sanayinin gelişmesi, elektrik ve kimya sanayinde meydana gelen teknolojik gelişmeler yeni sanayi kollarının oluşmasına neden olmuştur. Sanayi ile birlikte daha fazla üretilen mal, daha fazla ulaştırma, iletişim ve mekanik güç ihtiyacını zorunlu kılmıştır. Fabrikalaşmanın artması, küçük el sanatlarını ortadan kaldırırken, salgın hastalık ve ölümlerin azalarak nüfusun artması kente göçü hazırlamıştır. Endüstri Devrimi ile zenginleşen işçi sınıfının 19.yüzyılda, siyasal ve politik olayları takip eden bilinçli insan modeline dönüşmesini sağlamıştır. Aristokrasi ve burjuvaya karşı güç kazanan insan sanata yönelmiştir.

Fotoğraf tekniğinin kullanılışıyla gerçeğin tıpa tıp kopyasının elde edilmesi ve bilimsel buluşlarla İzlenimcilik akımıyla nesnenin değişen ışıkla ortaya çıkan formu incelenmiştir. Bunun sonucu ışıkla formun konturlarını eritip nesneyi soyuta yaklaştırmıştır. Böylece nesnenin doğadan kopuşu gerçekleşmiştir. P.Cezanne' ın doğayı küp, silindir, koni biçimleriyle çözümlemesiyle gerçekleşen biçimsel arayışları, yapılan bu çalışmada form-ışık ilişkisinin biçimsel anlamda tarih içindeki yeri konumlandırılmıştır. Cezanne ile başlayan biçimsel araştırmalar, Pablo Picasso ve Georges Braque' ın çalışmalarıyla Kübizm akımı içinde açıklanmıştır. Kübizm' de form ile parçalanan nesnenin, soyutlanarak plastik gerçekliğine ulaşması anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Form, Işık, Camera Obscura, Eşzamanlılık**.**

Name of Thesis: In Cubist Period, the Form – Light Relation in Pablo Picasso and Georges Braque

Prepared by: Arzu İZMİT İSGİLİP

ABSTRACT

In 18 century, the invention of steam engine in England, development of coal and steel industry, teknological developments in the industry of electricity and chemistry caused the existence of new industry branches. With the increase in the amount of goods and the need for transportation make communication and mechanical power be more necessary. While the numbers of factories were increasing, the art of handmade disappeared. On the other hand, the numbers of contagious diseases and death rates decreased. As e result, population and the speed of migration to the cities increased. With Industry Devolution, in 19 century, workers began to get rich. All these events caused the rise of awarenes of working class people. People who goined power aganist the bourgeois were getting more interested in art.

Getting the alike copy of real objects by using the photograph method occured. With scientific inventions and Impresyonizm Tendency, the form of the object with changeable light was examined. As a result; contours of light and form were remowed and the object came closer to the abstract so, breaking off the object from the nature occured. P. Cezanne' s scientific inventions came true with telling the nature as a cube, cylinder and cone shapes. With this search, the relation between form and light – the formal meaning – took place its position in history. The formal searches beginning with Cezanne are explained in the Cubism tendency with Pablo Picasso and Georges Braque' s studies. In Cubism, the process in which the object having lost its relation to its own shape by gaining a new abstract form was told.

Key Words: Form, Light, Camera Obscura, Simultaneous.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezimin konusunu, “Pablo Picasso ve George Braque’ ın Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi” seçmemin nedeni Kübizm akımının modern resim sanatının dönüm noktası olmasıdır.

Sanat tarihi içinde Kübizm, sanatçının gerçek dünyaya bakışının değişimi, tek bakış açılı perspektif anlayışının değişmesiyle ortaya çıkan yeni form anlayışı ve ışığın tek kaynaktan yansıması geleneğinin kırılması, modern sanat anlayışının hareket noktası olmuştur. Bu nedenle tezimi hazırlarken kaynak bulmakta zorluk çekmedim. Konunun genişliği nedeniyle dönemin üç boyutlu çalışmalarını araştırmama dahil etmedim. Tezimi hazırlarken, Kübizm’ in başlıca iki temsilcileri Pablo Picasso ve Georges Braque’ ın dönem eserlerinden yola çıkarak, gelişimi ortaya koymak amaçladım. Bu nedenle, Kübist etkiler taşıyan belli sanatçıların işlerini inceleyerek, konuyla ilgili kaynak oluşturabildiğimi umut ediyorum.

“Pablo Picasso Ve George Braque’ ın Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi” adlı bu çalışma, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bölümünde Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Lisans ve Yüksek Lisans öğrenimim sırasında gösterdiği destek ve bana güveninden dolayı değerli hocam Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli’ ne teşekkür ederim.

Yüksek Lisans Öğrenimim ve araştırmalarım sırasında destek olan tüm hocalarıma, Sayın Yrd. Doç. Dr. Serdar Yılmaz’ a, Sayın Doç. Dr. Deniz Bayav’ a ayrıca teşekkür ederim.

Araştırmamda her türlü desteği benden esirgemeyen, çalışmalarım sırasında düşünce aşamasından sonuçlanıncaya kadar desteğini gördüğüm, beni yüreklendiren değerli hocam, Sayın Öğr. Gör. Dr. Ayhan Çetin’ e sonsuz teşekkür ederim.

Yüksek Lisans çalışmalarım sırasında enerjileriyle varolan Yüksek Lisans Arkadaşlarım ve çalışma arkadaşım Caner Yılmaz' a verdiği desteklerden dolayı teşekkür ederim.

Başlangıçtan itibaren, öğrenim hayatımda destekleri olan anne ve babama, Yüksek Lisans öğrenimim boyunca küçük yaşına karşılık yanımda destek ve yardımıyla olgunluk gösteren kızım Leyla İsgilip' e teşekkür ederim. Destek ve yardımlarıyla yanımda bulunarak hayatı benimle paylaşan herkese teşekkürü borç bilirim.

Nisan, 2014

Arzu İZMİT İSGİLİP

İÇİNDEKİLER

Sayfa Numarası

ÖZET……I

ABSTRACT……..…II

ÖNSÖZ……..III-IV

İÇİNDEKİLER……...V

TABLOLAR LİSTESİ ……**.....**VII

RESİMLER LİSTESİ…….....VIII-XIV

1. GİRİŞ……....1-2

1.1 Problem……...2
1.2 Çalışmanın Amacı……...3
1.3 Çalışmanın Kapsamı……3
1.4 Çalışmanın Yöntemi……3
1.5 Tanımlar…….....4

2. IŞIK……5-11

2. 1. Fizikte Işık……5-6
2. 2. Işık Çeşitleri……6
2. 2. 1. Doğal Işık……6-7
2. 2. 2. Yapay Işık……...……7-8
2. 3. Işık - Renk İlişkisi……..8-11

3 . FORM...……..12-14

3. 1. Geometrik Form……..……14-15
3. 2. Organik Form……...15-16

4. 19. YÜZYIL SANATINDA FORM - IŞIK İLİŞKİSİ……..17- 40

5. KÜBİZM' DE FORM - IŞIK İLİŞKİSİ……...40-120

5. 1. Paul Cezanne'ın Resimlerinde Form - Işık İlişkisi ve Kübizm' e Etkisi……40-52

5. 2. Analitik (Çözümleyici) Kübizm'de Form - Işık İlişkisi…….52-60

5. 3. Sentetik (Bireşimsel) Kübizm'de Form - Işık İlişkisi…… 60-71

5. 4. Pablo Picasso'nun Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi….71-84

5. 5. Georges Braque'ın Kübist Dönem Eserlerinde Form-Işık İlişkisi.....84-96

5. 6. Kübizm Etkisinde Kalan Sanatçılar'ın Eserlerinde Form-Işık İlişkisi……...97-120

6. SONUÇ……..121-124

KAYNAKÇA……..125-129

ÖZGEÇMİŞ……130-132

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa Numarası

Tablo 1 : Tayf – Spektrum……...7
Tablo 2 : Isaac Newton Renk Çarkı…….....9
Tablo 3 : Thomas Young, 3 Renk Teorisi…….…..10
Tablo 4 : Chevreul Renk Çemberi……..11
Tablo 5 : Geometrik Formlar…….14
Tablo 6 : Organik Formlar……..……15
Tablo 7 : Camera Obscura……..……19

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa Numarası

Resim 1 : William Turner, "Işık ve Renk", Tuval Üzerine Yağlıboya 78,5x78,5 cm, Tate Galeri, Londra,1843…….....20

Resim 2 : Edgar Degas, "Dört Dansçı", tuval üzerine yağlıboya 151,1x180,2 cm. Uluslar arası Sanat Galerisi,Washington,1899……..….22

Resim 3 : Edgar Degas, "Dans Sınıfı", 85x75 cm, Orsay Müzesi, 1875…….23

Resim 4 : Claude Monet "Am Strand von Trouville", tuval üzerine yağlıboya, Londra-İngiltere, 1870……24

Resim 5 : Claude Monet, "St.Lazare Garı",80 x 98 cm.tuval üzerine yağlıboya, Harvard Sanat Müzesi, Cambridge, 1877……...25

Resim 6 : William Turner, "Köle Gemisi", tuval üzerine yağlıboya 90,8 x 122,6 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 1840……..26

Resim 7 : Gustave Courbet "Karşılama" ya da "Günaydın Mösyö Courbet" (La Rencontre, ou Bonjour M. Courbet), tuval üzerine yağlıboya 129x149 cm, Musee Fabre, Montpellier, 1854…….....27

Resim 8 : Claude Monet, "Gün Doğumu" (Impression Soleil Levant), tuval üzerine yağlıboya 48 x 63 cm. Özel Koleksiyon, 1872……...……..28

Resim 9 : Claude Monet, "Nilüferler", tuval üzerine yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih, 1915……29

Resim 10 : George Seurat, "Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası", tuval üzerine yağlıboya 225x340 cm, Helen Birch Bartlett Memorial koleksiyonu, Chicago Sanat Enstitüsü, 1886…….……..31

Resim 11 : Paul Signac, "Limana Giriş, Marsilya", tuval üzerine 125x135 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1911…….……32

Resim 12 : Vincent Van Gogh, "Patates Yiyenler" , Tuval Üzerine yağlıboya 81,5x114,5 cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam, 1885……...…..33
Resim 13 : Vincent Van Gogh, "Tanguy Baba" , tuval üstüne yağlıboya 65 x 51 cm, Stavros S. Niyarkos Koleksiyonu, Paris, 1887- 88…….34
Resim 14 : Paul Gauguin, " Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? ", tuval üzerine yağlıboya 139x375 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, 1897…….35
Resim 15 : Toulouse Lautrec, "İki Atlı Seyis", Karton üzerine yağlıboya 32,5 x 23,8 cm, Toulouse- Lautrec Müzesi, Albi, 1880……36
Resim 16 : Toulouse Lautrec, "Fernando Sirki : Binici", tuval üzerine yağlıboya 100,3 x 161,3 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, 1888……37
Resim 17 : Toulouse Lautrec, "Yvette Guilbert", karakalem ve renkli mürekkep 186 x 93 cm, Toulouse Lautrec Müzesi, Albi, 1894……..37
Resim 18 : Touloude Lautrec, "Vincent Van Gogh' un Portresi', Karton üzerine pastel 54 x 45 cm, Vincent van Gogh Müzesi, Amsterdam, 1887……..38
Resim 19 : Toulouse Lautrec, "Ambassadeurs: Aristide Bruant", Renkli Taşbaskı (Afiş) 150x100 cm, Özel Koleksiyon, 1892……...39
Resim 20 : Paul Cezanne, "Modern Bir Olympia" , 46 x 55.5 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Musee d'Orsay, Paris, 1873 - 1874……...41
Resim 21 : Paul Cezanne, "La Masion du pendu" (Asılmış Adamın Evi), tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris, 1872 – 1874……..42
Resim 22 : Paul Cezanne, "Çorba Kaseli Natürmort",tuval üzeri yağlıboya 65 x 814 cm, Louvre Müzesi, Paris, 1883……..……...43
Resim 23 : Paul Cezanne, "Sainte -Victorie Dağı" , tuval üzerine yağlıboya 70 x 92 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika, 1896…….43
Resim 24 : Paul Cezanne, "Soğanlı Natürmort", tuval üzerine yağlıboya 63 x 73 cm, Orsay Müzesi, Paris, 1900…….....45
Resim 25 : Paul Cezanne, "Ambroise Vollard' ın Portresi" tuval üzerine yağlıboya 101 x 81 cm, Paris Şehir Müzesi, 1899…….……46

Resim 26 : Paul Cezanne, "Yıkananlar" (Les Grandes Baigneuses), tuval üzerine yağlıboya 210 x 250 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika, 1898 - 1905…….47

Resim 27 : Pablo Picasso, "Avignon' lu Genç Kızlar" tuval üzerine yağlıboya 243.9 x 233.7 cm Modern Sanat Müzesi, New York, 1907…….....48

Resim 28 : Pablo Picasso, "Otoportre", tuval üzerine yağlıboya 50 x 46 cm, Narodni Galerisi, Prag, 1907…….....50

Resim 29 : Georges Braque, "Testi ve Violin", tuval üzerine yağlıboya 91,7 x 42,8 cm, Guggenheim Müzesi, New York, 1910…….53

Resim 30 : Pablo Picasso, "Ambroise Vollard",tuval üstüne yağlıboya 92 x 65 cm, Puşkin Müzesi, Moskova, 1910…….....54

Resim 31: Georges Braque, "Estaque' de Viyadük", tuval üzerine yağlıboya 72,5 x 59 cm, Uluslar arası Modern Sanat Müzesi, Paris - Fransa, 1908……56

Resim 32 : Pablo Picasso, "Üç Kadın", tuval üzerine yağlıboya 200 x 178 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, 1907 - 1908…….57

Resim 33 : Pablo Picasso, "Armutlu Kadın (Fernande)", tuval üzerine yağlıboya 92 x 73,1 cm, Özel Koleksiyon, 1909……..57

Resim 34 : Pablo Picasso, "Gitarist", tuval üzerine yağlıboya 100 x 73 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris, 1910……...58

Resim 35: Pablo Picasso, "Mandolinli Genç Kız", tuval üzerine yağlıboya100,3 x 73,6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1910…….59

Resim 36 : Georges Braque, "Gitarlı Adam", 116,2 x 80,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York,1911…….....60

Resim 37 : Georges Braque, "Still life Bach", kağıt üzerine karakalem, kolaj ve guaj teknikleri, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1912…….....62

Resim 38 : Pablo Picasso, "Cam ve SUZE Şişesi", füzen, kolaj ve guaj teknikleri, Washington Üniversitesi Sanat Galerisi, St. Louis, 1912……...63

Resim 39 : Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba 29 x 37 cm, Paris, Picasso Müzesi, 1912…….....64
Resim 40 : Georges Braque, “Meyve Tabağı ve Bardak”, tuval üzerine yağlıboya, yapıştırılmış kağıt ve karakalem 41 x 33 cm, Thomas Ammann Fine Art - Zürih İsviçre, 1912……66
Resim 41 : Pablo Picasso, “Kemanlı Natürmort”, tuval üstüne yağlıboya, 50,6 x 61 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1912…….....67
Resim 42 : Georges Braque, “Gitar ve Programı”, kağıt üzerine kömür kalem, kolaj ve guaj teknikleri 73 x 100 cm, Picasso Müzesi, Paris - Fransa, 1913…….68
Resim 43 : Georges Braque, “Gitarlı Kadın”, tuval üzerine yağlıboya ve füzen 130 x 73 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris - Fransa, 1913…….....68
Resim 44 : Pablo Picasso, “Keman”, tuval üzerine yağlıboya 80 x 55 cm, 1913…….....69
Resim 45 : Georges Braque, “Gitar ve Adam”, Modern Sanatlar Müzesi, Pompidou, 1914……..……...70
Resim 46 : Pablo Picasso, “İki Çıplak”, tuval üzerine yağlıboya 151,4 x 93 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Amerika, 1906……...71
Resim 47 : Pablo Picasso, “Masadaki Ekmek ve Meyve Tabağı”, tuval üzerine yağlıboya, 164 x 132,5 cm, Sanat Müzesi, Basel, 1909…….72
Resim 48 : Pablo Picasso, “Pipo İçen Adam”, tuval üzerine yağlıboya 91,5 x 72 cm, Fort Worth, Teksas, Kimbell Sanat Vakfı, 1911…….....73
Resim 49 : Pablo Picasso, “Şişe, Bardak ve Keman” , karakalem 47 x 62 cm, Stockholm, Modern Sanat Müzesi, 1912 - 13…….74
Resim 50 : Pablo Picasso, “Gitar, Müzik Notaları, Bardak”, kağıt üzerine kolaj, guaj ve füzen 48 x 36,5 cm, McNay Sanat Müzesi, San Antonio, Teksas, 1912……...75
Resim 51 : Pablo Picasso, “Gitar”, karakalem, kurşunkalem, mürekkep ve yapıştırılmış kağıt 66,3 x 49,5 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1913…....76
Resim 52 : Pablo Picasso, “Soytarı”, tuval üzerine yağlıboya 183,5 x 105,1 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1915……77
Resim 53 : Pablo Picasso, “Üç Müzisyen”, tuval üzerine yağlıboya 200,7 x 222,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1921…….....78

Resim 54 : Pablo Picasso, "Gitarlı Ölüdoğa", tuval üzerine yağlıboya 83 x 102,5 cm, Rosengart Galerisi, Luzern, 1922……...78
Resim 55 : Pablo Picasso, "Üç Dansçı" tuval üzerine yağlıboya 215 x 142 cm, Tate Galerisi, Londra, 1925……79
Resim 56 : Pablo Picasso, "Guernica" , 349 x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya, Reina Sofia Müzesi, Madrid, 1937…….....80
Resim 57 : Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın", tuval üzerine yağlıboya 60 x 49 cm, Penrose Koleksiyonu, Londra, 1937…….....82
Resim 58 : Pablo Picasso, "Ölü Çocuk ve Anne" (Ölü Çocuk II), tuval üzerine yağlıboya 130 x 195 cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid, 1937…….83
Resim 59 : Pablo Picasso, "Ölü Evi", tuval üzerine yağlıboya ve karakalem 199, 8 x 250,1 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1944 - 45……83
Resim 60: Georges Braque, "Gitar ve Akordeon", tuval üzerine yağlıboya 50 x 60 cm, Fransa, Özel Koleksiyon, 1908…….....85
Resim 61 : Georges Braque, "Normandiyada Liman", tuval üzerine yağlıboya 96,2 x 96,2 cm, Sanat enstitüsü, Chicago, Amerika, 1909……85
Resim 62: Georges Braque, "Şişe ve Balıklar", tuval üzerine yağlıboya 61 x 75 cm, Tate Galerisi, Londra, İngiltere, 1910…….86
Resim 63 : Georges Braque, "Mum", tuval üzerine yağlıboya 45 x 38 cm, 1911…….87
Resim 64 : Georges Braque, "J.S. Bach' a Saygı", tuval üzerine yağlıboya 54 x 73 cm, Özel Koleksiyon, 1912…….88
Resim 65 : Georges Braque, "Kemanlı Natürmort", füzen ve kolaj teknikleri 52,4 x 58,6 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Amerika, 1912……88
Resim 66 : Georges Braque, "Oyun Kağıtları ile Natürmort" (Meyve Tabağı, Kulübün Ası), tuval üzerine yağlıboya 81 x 60 cm, guaj ve füzen, Modern Sanat Müzesi, Paris, 1913…….89
Resim 67 : Georges Braque, "Masada Jilet", kağıt, füzen, guaj, 48 x 62 cm, Paris - Fransa, Uluslararası Modern Sanat Müzesi, 1914…….....90
Resim 68 : Georges Braque, "Gitar ve Müzik Notaları", tuval üzerine yağlıboya 93 x 72 cm, Özel Koleksiyon, 1919…….....91

Resim 69 : Georges Braque, "Masa Örtüsü Üzerinde Meyveler ve Meyve Tabağı", 130x75 cm. tuval üzerine yağlıboya, Modern Sanat Müzesi, Paris- Fransa, 1925….92
Resim 70 : Georges Braque, "Üzüm Kasesi", tuval üzerine kum ve çakıl ile yağlıboya 100 x 80,8 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, 1926……93
Resim 71 : Georges Braque, "Klarnet ile Natürmort", tuval üzerine yağlıboya 53,9 x 73 cm, Philips Koleksiyonu, Washington, Amerika, 1927…….93
Resim 72 : Georges Braque, " Natürmort: Le Jour",tuval üzerine yağlıboya, Ulusal Sanat Galerisi, Washington - Amerika, 1929…….94
Resim 73 : Georges Braque, "Marc Şişesi", tuval üzerine yağlıboya 129,8 x 74 cm, Özel Koleksiyon, 1930……95
Resim 74 : Georges Braque, "Kahverengi Natürmort", tuval üzerine yağlıboya 194 x 129 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Fransa, 1932……96
Resim 75 : Georges Braque, "Sarı Masa Örtüsü", tuval üzerine yağlıboya, 1935……....96
Resim 76 : J. Villon "Yürüyen Askerler", Louis Carre Koleksiyonu 65 x 92cm, Paris, 1913……..98
Resim 77 : Juan Gris, "Kitap, Pipo ve Bardaklar", tuval üzerine yağlıboya 73 x 92 cm, New York, Mr. ve Mrs. Ralph F. Colin Koleksiyonu, 1915……99
Resim 78 : Fernand Leger, "Mavili Kadın", tuval üzerine yağlıboya 193 x 129, 9 cm, Sanat Müzesi, Basel, Paris, 1912……..100
Resim 79 : Fernand Leger, "Bira Bardağı ile Natürmort", tuval üzerine yağlıboya 92, 1 x 60 cm, , Tate Sanat Galerisi, Londra, 1921……101
Resim 80 : Robert Delaunay, "Eiffel Kulesi", tuval üzerine yağlıboya 202 x 138 cm, Guggenheim Müzesi, New York, 1911…….……...102
Resim 81 : Robert Delaunay, "Şehrin Üzerindeki Pencere", tuval üzerine yağlıboya 46 x 37,5 cm, Tate Galerisi, Londra, 1912……..……103
Resim 82 : Lyonel Feininger, "Yelkenliler", tuval üzerine yağlıboya 43 x 72 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, 1929…….....104
Resim 83 : Umberto Boccioni, "Ruh Durumları: Uğurlamalar", tuval üzerine yağlıboya 70,5 x 96,2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, 1911…….....106
Resim 84 : Umberto Boccioni, "Ruh Durumları : Gidenler", tuval üzerine yağlıboya 70,8 x 95,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1911……107

Resim 85 : Umberto Boccioni, "Ruh Durumları: Kalanlar", 70, 8 x 95, 9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1911…….....107
Resim 86 : Umberto Boccioni, "Mızraklı Süvari", tempera ve kolaj tekniği 32 x 50 cm, Ricardo ve Magda Jucker Koleksiyonu, Milano, 1915…….....108
Resim 87 : Carlo Carra, "Penceredeki Kadın" (Eşzamanlılık), tuval üzerine yağlıboya 147 x 133 cm, Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano……...109
Resim 88 : Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak", 148 x 90 cm, Arensberg Koleksiyonu, Hollywood, 1912……..……..109
Resim 89 : Wassily Kandinsky, "Bavaria' da İlkbahar", 33 x 45 cm. kolikartonu üzerine yağlıboya, Georges Pompidou Centre, Paris, 1908……. 112
Resim 90 : Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VII. " 87,5 x 99,5 cm. tuval üzerine yağlıboya, 1913…….112
Resim 91 : Kazimir Maleviç, "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare", yağlıboya, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg, 1915……..…114
Resim 92 : Piet Mondrian, "The Red Tree" (Kırmızı Ağaç), yağlıboya tekniği, 1908-10……..115
Resim 93 : Piet Mondrian, "Gri Ağaç (lar)" Serisi (1), 1911-12…….115
Resim 94 : Piet Mondrian, "Gri Ağaç (lar)" Serisi (2), 1911-12…….116
Resim 95 : Piet Mondrian, "Gri Ağaç (lar)" Serisi (3), 1911-12…….116
Resim 96 : Piet Mondrian, "Gri Ağaç (lar)" Serisi (4), 1911-12…….117
Resim 97 : Piet Mondrian, "Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon", tuval üzerine yağlıboya 72,5 x 69 cm, Tate Gallery, Londra, 1921……...118
Resim 98 : Paul Klee, "İnsula Dulcamara", kağıt üzerine yağlıboya ve pastel boya tekniği 88 x 176 cm, Paul Klee Sanat Merkezi, Bern, 1938.....119

1. GİRİŞ

Form, sanatta kullanılan önemli bir kompozisyon elemanıdır. Kübizm akımı içinde eserlerde form ve ışığın kullanımı, kompozisyon elemanları açısından incelendiğinde, Kübizm öncesi dönemlere göre önemli bir farklılık göstermiştir.

18. yüzyılda Avrupa' da sanayi ve teknolojik gelişmeler bağlamında meydana gelen bilimsel buluşlar ve sanatta uygulanmaları, nesnel gerçekliğin sanatta sorgulanmasına neden olmuştur. Fotoğrafın icadıyla gözlem gücünün anlamını yitirmesi, gözleme dayalı doğayı yansıtma çabalarının sona ermesine neden olmuştur. Anlık görüntü yakalama, izlenimleri resimde yansıtma isteği İzlenimcilik akımıyla yeni bir çaba olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımdaki sanatçılar ışığın nesne üzerindeki etkilerini takip etmişler, formun konturlarının ortadan kalktığını görmüşlerdir. Paul Cezanne'ın biçimi sorgulamasıyla yeni uygulamalar bir adım daha ilerlemiş, devamında Pablo Picasso ve Georges Braque'ın biçim sorgulamalarıyla Kübizm akımı temellenmiştir.

Endüstri ve teknololojik gelişme sonuçlarının toplumda yaşam şekillerini değiştirmesi, bireyin yeni arayışlarına neden olmuştur. 19. yüzyılda endüstriyel gelişim sonucu ortaya çıkan materyalist düşünce ile ilişkili olan pozitivist görüş, 20. yüzyılın başına kadar önemli olmuştur. Endüstrileşme ile ortaya çıkan makinalaşma, yaşam içinde insana zaman kazandırdığı gibi aynı anda, küçük el sanatlarının da ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu durum hem geniş zaman imkanı verirken hem de tatminsizlik meydana getirmiştir. Böylece "zaman- mekan", kişinin onlara bakışıyla oluşan görelilik kavramları, ortaya çıkarak modern çağın sanat eserlerinin konusu haline gelmiştir.

Bu durum doğacı (naturalist) ve geleneksel sanata karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu gelişim basamakları, bilimsel buluşlar sonrası ışığın form ile ilişkisi incelenerek İzlenimcilik ile başlamış, Kübizm ile zirveye ulaşmıştır. Gerçek dünyaya ait nesnenin görünümünden kopuş ve çok bakış açılı perspektif ile Analitik

Kübizm'de ışığın forma bağlı tonlanması, ya da Sentetik Kübizm'de renge bağlı olarak yine formdan gelmesi ile doğacı ve geleneksel resim anlayışı ortadan kalkmıştır.

Modern resim sanatının temeli olan Kübizm akımı, bu anlamda sanat tarihinde dönüm noktası olmuş, biçimi gerçek doğadan koparmış ve yeni bir form anlayışı ortaya koymuştur. Akımın en önemli savunucuları P. Picasso ve G. Braque'ın eserlerinden tüm modern sanatçılar etkilenmiş, Avrupa'da formun değişimiyle, gerçek nesnenin görünümündeki değişiklik ve perspektif geleneğinin kırılması soyut sanatçıları etkileyen Kübizm ile mümkün olmuştur.

1. 1. Problem

Bu çalışmanın problemi, Pablo Picasso ve Georges Braque'ın Kübist dönem eserlerindeki form-ışık ilişkisinin öneminin ne olduğunun saptanmasıdır.

Alt Problemler

1- Form ve ışığın resim sanatındaki yeri nedir?

2- 19. yüzyıl sanatında form - ışık ilişkisi nasıldır?

3- Kübizm'de form-ışık ilişkisinin önemi nedir?

4- Kübizm etkisinde kalan sanatçıların eserlerinde form-ışık ilişkisi nasıldır?

1. 2. Çalışmanın Amacı

Kübizm akımı içinde eserlerde form ve ışığın kullanımı kompozisyon elemanları açısından incelendiğinde, Kübizm öncesi dönemlere göre önemli bir farklılık göstermiştir. Kübizm sanatındaki eserler bu alanda resim sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır.

Pablo Picasso ve Georges Braque'ın Kübizm akımında gerçekleştirdiği eserlerindeki "form - ışık" ilişkisinin sanata kattığı değerin açıklığa kavuşturulması, bu araştırmanın amacını teşkil etmektedir.

1. 3. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma, kompozisyon elemanlarından form ve ışığın, özellikle Pablo Picasso ve Georges Braque'ın Kübist dönem eserlerindeki kullanımının incelenmesini kapsamaktadır. Ayrıca, Kübizm'i hazırlayan etmenlerin açıklanması ve Kübizm öncesi, dönemi hazırlayan eser örneklerinde form-ışık ilişkisinin incelenerek, Kübizm'den etkilenen sanatçıların eserlerinin bakımından incelenerek örneklendirilmesi de konu dahilindedir.

1. 4. Çalışmanın Yöntemi

Bu tez çalışması nitel araştırma yöntemiyle alan taraması yapılarak gerçekleştirilmiştir. Verilerin toplanması "genel tarama" modeli çerçevesinde; konuyla ilgili kitaplar, dergiler, makale ve internet kaynaklarından yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Literatür taramasından elde edilen veriler "betimsel analiz" yöntemiyle çözümlenmiş ve sonuca gidilmiştir.

1. 5. Tanımlar

Analitik ve Sentetik Kübizm : Kübizm doğa görünüşlerini geometrik bir parçalamaya tabi tutup, tablo yüzeyini doğa unsurlarından kurtararak yeniden inşa etme amacı güder. Figürün tümünü basitleştiren geometrik inşaya Sentetik Kübizm,

bir figürün her taraftan görünüşünü dikkate alarak yapılan parçalamaya ise Analitik Kübizm denir.[1]

Form : (Forme) Şekil. Genel manada, sanat eserinin en son şekli, (çizgi, valör, renk, doku) kullanılışı ve organizasyonu, bu elemanları organize eden prensipler : Birlik, ritim, balans. Teknik neticeyi içine alan son durum. İfade elemanlarının düzen ve birleşme biçimi.[2]

Deformasyon : (Biçim bozma) Resimde ve heykelde model olarak alınan nesnenin görüntü biçimini, yapılan yoruma uygun hale getirme; biçimi bozma.[3]

Eşyaya yakıştırılan hatalı değer takdiri veya bazı mesleklerin pratiğinden doğan alışkanlıklar.[4]

Tayf : (Arc-en-ciel) Bir ziya demetinin (ışının) tamamlayıcı dalga boylarına bölünmesinden meydana gelen renkler şeridi.[5]

Ters Işık : Fotoğrafçılıkta, fotoğraf makinesinin karşısından gelen ışığa denir.[6]

Perspektif : Resmin iki boyutlu ortamında, üçüncü boyut (derinlik), yanılsaması vermek için kullanılan teknik[7].

[1] Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 7. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, Ağustos 1998.
[2] Şeref Bigalı, Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1999.
[3] Adnan Turani, *a. g. e.*
[4] Şeref Bigalı, *a. g. e.*
[5] Şeref Bigalı, *a. g. e.*
[6] http://eksisozluk.com/ters-isik--1477623, (27 Şubat 2014)
[7] Adnan Turani, *a. g. e.*

2. IŞIK

2. 1. Fizikte Işık

Işık bir enerjidir. " 380 nm. (nanometre) ile 760 nm. arasında dalga boyu olan, gözü etkileyen ışınlara ışık denir."[8] Işık, cisimleri görülebilir hale getirir. Işığın nesneler üzerinden bize yansıması ile görme gerçekleşir.

"Işığın gözümüz tarafından algılanabilmesi için gözümüze tanecikler (foton) halinde gelmesi ya da ışınım enerjisinin dalga biçiminde yayılması şeklinde gelmesi gereklidir. Dalga biçiminde ışınım enerjisinin göz tarafından algılanabilmesi için en az 7 foton (tanecik) düşmesi halinde, gözde ışık oluşumu meydana gelir."[9]

Fizikçi Christian Huyges ve matematikçi Leonhard Euler, ışığın dalgalar şeklinde hareket ettiğini bulmuşlardır. Max Planck , ısının da bir elektromanyetik dalga olduğunu keşfetmiştir. Plank, "Kuanta" denilen belirli bölükler halinde kesikli bir biçimde ışıdığını saptamıştır. 1905 yılında Einstein, ışığın "Işık Kuantası" ya da "foton" denilen bir parçacık olduğu fikrini ortaya atmıştır.[10]

Işık, insanın çevresini görsel algı aracılığı ile kavramaya yarayan araçtır. Çevresindeki objelere hacim gölge ve renk kazandıran kaynaktır. Formu belirler. Işık beyazla, ışığın yok olması da beyazın giderek siyaha dönüştürülmesiyle anlatılır. Yüzeyin göz tarafından algılanmasını sağlayan, yüzeye farklı değer ve açılarla gelerek hacim duygusu ile strüktürü veren ışınlardır.[11] Işık, nesneleri görünür kılar, mekan ve derinliği belirler, atmosfer yaratır, dokuyu vurgular, saydamlık ve geçirgenliği vurgular, rengin oluşmasını sağlar.

Platon'a göre ışık, bilgelik, aydınlanma, atalarına ulaşma, gerçekliğin simgesidir. Semavi dinlerde, kutsal kişilerin kutsallığı bir ışık kaynağı kullanılarak

---

[8] Caner Karavit, *Işık Gölge,* 1.Basım, Telos Yayıncılık, İstanbul, 2006, s:12.
[9] Şazi Sirel, "Renk Dizgeleri, Boyalar, Dokular" İ.D.M.M.A. Basımevi, İstanbul,1981, s: 41. aktaran Caner Karavit, *a.g.e.*, s: 12.
[10] http://www.modernfizik.net/kuantum9.html , (05 Şubat 2014)
[11] Caner Karavit, *a.g.e.*

simgelenmiştir. Eski Uygarlıklarda, tanrıların simgesi olarak kullanılmış, güneş, ay, yıldızlar, şimşek, ateş simgeleri kullanılmıştır.[12]

17. yüzyıla kadar ışığın ne olduğu ile ilgili çeşitli düşünceler ortaya atılmıştır. Antik çağda, Yunanlılar zamanında, gözün, bakılan cisme doğru ışık ışınları yaydığı düşünülmüş, Epikür, görüntünün gözden kaynaklanan resimlerden oluştuğunu ileri sürmüş, Platon, ışığın bakılan cisimlerden göze geldiğini savunurken, gözden fırlayan parçacıklarla görme sağlandığı düşüncesi de mevcut olmuştur. Bu tartışmalar artık son bulmuştur, ışık hem dalga hem de parçacıktır.[13]

2. 2. Işık Çeşitleri

2. 2. 1. Doğal Işık

Işık, doğadaki elektromanyetik dalga biçimlerinden biridir. Doğada bulunan bir nesnenin görülmesi için o nesnenin ışık yayması ya da yansıtması gerekir. Yüzeye çarpan ışığın bir kısmı nesne tarafından emilirken bir kısmı da bize yansır.

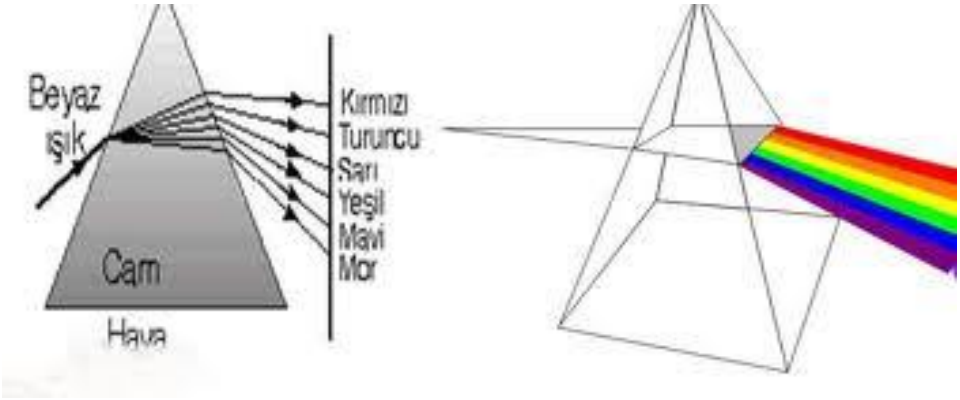
Bu işlem ışınım ışınlarının tanecikler ya da dalgalar halinde göze gelmesi ile gerçekleşir. Yüzeye çarpan ışığın geliş açısı bize onun gölgesini verir. Işık ve gölge bir bütün olarak algılanır, bu da bize ışığı yansıtan nesne hakkında bilgi verir. Nesnenin rengi, biçimi, strüktürü hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar.

"Dokularda, kabarık veya çukur şekillerin doğru ve rahat görünmesi, çok büyük oranda ışığın ana doğrultusunda ve yardımcı doğrultusunda ve rahat görünmesi, çok büyük oranda ışığın ana doğrultusuna ve yardımcı doğrultusundaki ışık şiddetine bağlıdır."[14]

[12] Caner Karavit, *a.g.e*., s:23.
[13] http://www.forumhane.net/astronomi-ve-uzay-bilimleri/40548-isik-nedir.html, (05 Şubat 2014)
[14] Caner Karavit, *a.g.e*.,s:17.

Işık, nesneyi görünür kılar. Bir ortamda, ışık kaynağı ile ortam arasında ışığın geçirgenliğini engelleyen bir yüzey varsa, o ortam, ışığa göre gölgede kalır. Ortama ışığın ulaşamaması halleri gölgedir.

Doğal ışığın enerji olarak boşlukta hareket etmesini sağlayan dalga boyları vardır. Beyaz ışın demeti prizma adı verilen saydam cisimlerden geçerken gök kuşağının renklerine ayrılır. Gök kuşağının tüm renklerini içeren, farklı renklerden oluşan bu kuşağa "tayf" ya da "spektrum" adı verilir.[15] Tayf içinde bulunan belli dalga boylarına renk adı verilir. Renkler, dalga boylarının miktarına göre görünerek bize ulaşırlar (Tablo-1).



Tablo 1 : Tayf – Spektrum

2. 2. 2. Yapay Işık

Yapay ışık, bilim ve teknoloji yardımıyla insan yapımı ve kontrollü aydınlatma gerçekleştiren, enerji harcayarak ışık üreten icatlardan oluşmaktadır. Yapay ışık üretimi için elektrik enerjisi ışığa çevrilmektedir.

Doğal ışık olan güneşten sonra, ilk yapay aydınlanma kaynağı ateş olmuş, ateşin keşfi ile birlikte meşaleler, mum ışığı, yağ lambaları kullanılmıştır. Bitkisel ve hayvansal yağların devreye girmesiyle mum, 19. yüzyılın ilk yarısına kadar temel

[15]http://www.ansiklopedim.info/?p=3230 (30 Aralık 2010).

aydınlatma araçlarından biri olarak kullanılmıştır. 1879'da akkor telli lambaların Thomas Alva Edison tarafından icat edilmesiyle aydınlanma tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. 1879'da H. Goebel'in buluşundan habersiz, 1886'da W. Siemens tarafından ilk dinamonun ikinci defa gerçekleştirilmesinden sonra; T. Alva Edison, karbon Flamanlı akkor lambayı tekrar icat etmiştir. İlk elektrik ampulünden sonra daha parlak ışık veren tungsten flaman ve ışığı daha iyi yaymak için aydınlatma armatürleri geliştirilmiştir. Ardından elektrik deşarjlı metal buharlı ampuller gelmiştir. 20. yüzyılda da Floresan lambaların geliştirilmesiyle, akkor lambalar yerini floresanlara bırakmıştır. 20. yüzyılın sonlarında ise, katı halde ve yarı iletken olan LED lambaların kullanılacağı, gelişen teknoloji ve kitle haberleşme araçları yardımıyla görsel iletişimde kullanılarak sinyallerini vermiştir.[16]

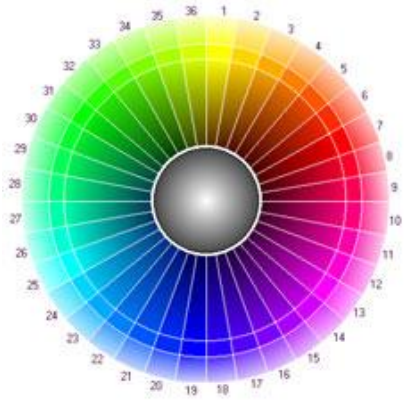
2. 3. Işık - Renk İlişkisi

Işığın cisimlere farklı açılardan yansımasıyla, bir kısım ışık nesne tarafından emilir, bir kısmı ise bize yansır. Bize yansıyan ışık ile nesnenin rengi görünür. Bu yüzden ışığın olmadığı yerde renk de yoktur. Rengin doğadaki kaynağı güneştir.

Rengin bilimsel olarak ışığın parçalanmasından doğduğunun ispatını ilk Newton yapmıştır. Işığın oluşumu hakkındaki ilk kuramı, "tanecik teorisi"ni ortaya atmıştır. Buna göre ışık, kaynağın üretip etrafa fırlattığı taneciklerden oluşur. Bu oluşum bir yöne değil, gelişigüzeldir.

Isaac Newton**,** prizmadan geçirilen ışık demetinin, değişik açılardan kırılarak, "tayf" adını alan, dar şeritler halinde beliren her ışının renklerini görmüştür (Tablo 2). Işığın gücü ne kadar parlaksa rengin kuvveti de o kadar fazla olur.

[16] http://www.frmsu.net/soru-cevap/124863-geçmişten-gunumuze-isik-kaynaklari-ve-tarihleri-isik-kaynaklari-nelerdir.html, (05 Şubat 2014)



Tablo 2 : Isaac Newton Renk Çarkı

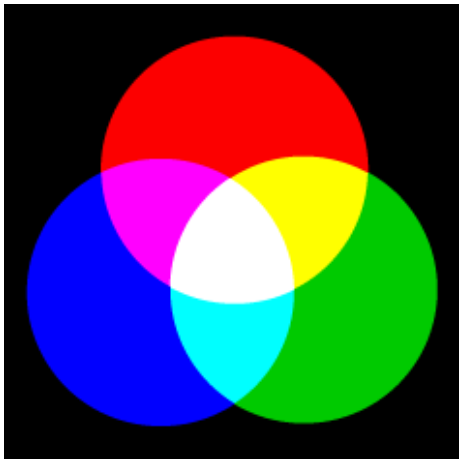
Isaac Newton, "Beyaz perde üzerindeki renklerin bir sıra meydana getirmesine Güneş Tayfı (Solar Spectrum) adını vermiştir.''[17]

Işığın prizmadan geçerken yedi renge ayrılmasının nedeni, beyaz ışığı oluşturan değişik dalga boyundaki titreşimlerin değişik oranda kırılmasıdır. Işın demetindeki beyaz ışık, dalga uzunluklarına göre yansır ve sıralanır. Newton'a göre güneş ışığında yedi tane renk vardır. Bunlar kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, çivit, eflatun şeklinde sıralanır. Bu ışınlar arasındaki tek fark dalga uzunluklarıdır. Bundan da beyaz ışığın bir renkler karışımı olduğu anlaşılmaktadır. Bir cisim beyaz ışık altındayken ışık yansıtmıyorsa siyah görünür. Işığın hangi rengini yansıtıyorsa sadece o renk görünür, tamamını yansıtıyorsa beyaz, bir kısmını yansıtıyor ancak bütün renkleri aynı oranda yansıtıyorsa gri görünür. Renk çarkını ilk Newton yapmıştır. Daha sonra Newton, Goethe'nin ortaya attığı, renklerin psikolojik etkilerini inceleyerek renk teorisi üzerine genişletmiş; sıcak veya soğuk renkleri belirlemenin yanı sıra, aynı zamanda belirli duygularla belirli renkleri ilişkilendirmiştir.[18]

Daha sonra bu teorinin yerini Thomas Young'a mal edilen "dalga teorisi" almıştır. Bu kurama göre ışık, doğada rastlanan elektromanyetik dalgalar arasında yer alır. Görünür ışık bu toplamın çok küçük bölümünü kapsar. 380 ile 760

[17]http://www.delinetciler.net/forum/bilgi-merkezi/79092-renk-nedir-renk-bilimi-hakkinda.html (06 Ocak 2011).
[18] http://www.colourlovers.com/blog/2008/05/08/history-of-the-color-wheel/, (25 Aralık 2010)

nanometre dalga boyları arasında yer alır. Bu kurama göre ışığın titreşimlerinin dalga boyu ışığın rengini verir. Young' un teorisine göre, her renk göz tarafından ayrı ayrı sinirler aracılığı ile anlaşılmaktadır. Buna göre, üç renk için, algılayıcı üç ayrı sinir vardır. Bu sinirlerden biri, uzun ışık dalgalarının hareketi ile hissedilmektedir. Bu uzun dalga boyu olan "kırmızı" renktir. Orta dalga boyuna "yeşil" sahiptir. Üçüncü kategoride kısa dalga boyuna sahip olan mavi-mor yer almaktadır (Tablo 3). Kısa dalga boyu, kısa kısa; ancak etkili tesirler bırakmaktadır. Böylece üç sinir sistemi, titreşimlerden etkilenerek renkleri algılamaktadır.[19]



Tablo 3 : Thomas Young, 3 Renk Teorisi

Young-Helmholtz Renkli Görme Teorisi, Thomas Young ve Hermann von Helmholtz tarafından renkli görmeyi açıklamak amacıyla geliştirilen bir teoridir. Renklerin göz tarafından nasıl alındığı ile ilgili Young-Helmholtz Renkli Görme Teorisi'ne göre, gözün yapısında üç grup sinir bulunmaktadır. Bu sinir gurupları, ışığın temel renklerini (kırmızı, yeşil ve mavi - mor) cevaplandırırlar. Buna göre, sinirler eşit miktarlarla uyarıldığı zaman "beyaz izlenimi"ni alırız. Gözümüze yeşil ışın fazla miktarda ulaşırsa, "yeşil" sinirler ötekilerden fazla uyarılmış olur; "yeşil izlenimi" ediniriz. Sarı ışınlar alındığı zaman, gözün "yeşil" ve "kırmızı" sinir gurupları eşit miktarlarda uyarılır (çünkü sarı renk, yeşil - kırmızı bileşimidir) ve "sarı" rengi görürüz.[20]

[19] Sadettin Çağlarca, *Renk ve Armoni Kuralları*, İstanbul, 1993,s:15.
[20] http://www.colorsystem.com/index.htm (25 Aralık 2010).

Helmholtz, teorisini ispat için, bir daire çizer ve bu daireyi sırayla mavi ve sarıya boyar. İçerdeki daireyi de bu renklerin karışımı olan yeşile boyar. Daireyi hızla döndürür ve bu iki rengin karışımı olan yeşil renk görünmesi gerekirken gri görünür. Bu durum ise, iki renk arasında tamamlayıcı (komplemanter) olmasıdır. Bu şekilde iki renk birbirini nötürleştirmektedir.

Chevreul tarafından açıklanan eşzamanlı renk kontrastları yasasına göre yeşil ve kırmızı gibi ya da sarı ve mor gibi tamamlayıcı diğer iki renk karıştırıldığında birbirini yok eder; ama yan yana konulduğunda birbirini güçlendirir; sıcak ve soğuk renklerin tezatlıkları bir aradayken artar (Tablo 4). Bu iki renkten her birinin tamamlayıcısı öteki rengi etkiler. Yani tuval üzerindeki renk, yalnızca kapladığı alanı renklendirmez, aynı zamanda o rengin koplemanteri ile etrafını çevirerek de renklendirir. Renkler yalnızca bulunduğu biçimi renklendirmez, aynı zamanda o biçimin etrafı, komplemanteri ile çevrilerek renklendirilmiş olur. Morun tamamlayıcısı sarı, yeşili sarılaştırır - yeşilin tamamlayıcısı kırmızı, moru kırmızılaştırır. Bir renk daima yanındaki komplemanteri ile gölgelenir; yeşil çimenlere baktıktan sonra sarı çiçekler mine renginde görünürler. Sarının etrafında mavi ve mor lekeler bulunur.[21]



Tablo 4 : Chevreul Renk Çemberi

Işığın renk ile ilişkisini inceleyen teorisyenler, teorileri geliştirerek renk ve ışık hakkındaki bugünkü bilgilere ulaşılmasını sağlamışlardır.

[21] Sadettin Çağlarca, *a. g. e.*, s: 48-49.

3. FORM

"İnsan zihninin algıladığı, kavradığı, biçimi, rengi, açık-koyu değerleri olan sınırlanmış yüzeylerden meydana gelen her varoluş "form" dur. Çizgi, renk ve açık koyu değerlerden oluşmuş, sınırlanmış yüzeylere form denir."[22]

Form, *"Genel anlamıyla bir nesnenin, algılanan tüm maddi öğelerinin, kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü olarak tanımlanmaktadır"*[23]

Form, diğer anlamıyla biçim, çizgi, renk, ton ve lekeler toplamından oluşan yapıdır. Bu elemanların biri ya da tamamı form üzerinde bulunabilir, veya biri eksik olabilir.[24]

Şekil, biçim ve form kelimeleri, birbirine yakın ve yaklaşık anlamlar taşımaktadır. Form çoğu zaman "şekil" anlamında nesnenin görselliğini ifade eden terim olarak kullanılmaktadır, "şişenin formu" gibi ifade edilir. Bazı ifade durumlarında da biçimi oluşturan öğeler anlamında kullanılmaktadır, plastik ifadede biçime şekil veren formlardan bahsedilmektedir. Biçim ile kıyaslandığında form, daha çok nesnenin varlığını ifade eden bir terimdir. Daha geniş anlamda ise hacimli ve lekesel olan bütün biçimleri kapsamaktadır. Form bir anlamda da bir konunun iki ya da üç boyutlu ifade ediliş biçimidir. Form, genel olarak üç boyutlular için kullanılırken, şekil formun dış konturlarının oluşturduğu iki boyutlu yüzeysel biçim anlamında kullanılmaktadır. Form ve şekiller simetrik, asimetrik, durgun ve hareketli yapılarda bulunabilirler. Nesnenin görünür olabilmesi için formun ışıkla var olması gerekmektedir. Renk ve biçim ışığın üzerine yansımasıyla var olur; ancak ışığın var olmadığı alanda renk kaybolurken biçim varlığını sürdürmektedir. Işıksızlık durumunda biçim renksizdir. [25]

---

[22] http://www.nesrinogretmenim.com/gorsel_sanatlar/gorsel_bicimleme_ogeleri.html (27 Mart 2012).
[23] Mustafa Bulat, "Form ve Kompozisyon", *Sanat Dergisi*, s:73.
[24] Serap Buyurgan-Ufuk Buyurgan, *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*, 2. Baskı 2007, Ankara, s:111.
[25] Selçuk Mülayim, *Sanata Giriş*, Bilim ve Teknik Yayınevi,1994, 2. Baskı, s:55-56.

Resimde kullanılan plastik değerlerden çizgi, biçim, renk ve ton, üçüncü boyuta geçerken başka bir eleman olan doku ile karşılaşarak forma dönüşür.[26]

Bu durum sanatın genel tanımıyla bir anlamda form verme işi olmasından kaynaklanmaktadır. Plastik sanatlarda da maddenin görünen yönüyle ifade bulması gerekliliğinden form, madde kümelenişleriyle konu ve içerik ifade eden yapıya sahiptir. Bu bakımdan form, doku ile yakınlık göstermekte, onu kendine ifade aracı yapmaktadır. Doku ise, doğa ve insan yapısını karakterize ederek onun hakkında bilgi veren önemli bir sanat elemanıdır. Doku, formu ortaya çıkaran yardımcı eleman olarak rol oynamaktadır. Dokunma duygusuna hitap edenler gerçek doku olarak adlandırılırken, göze hitap eden dokular ise **vizüel** dokular olarak adlandırılır. Vizüel dokular resim sanatında çizgi, renk ve ton kullanılarak yansıtılan elemandır. Resim sanatında çizgi, renk ve tondan söz edildiğinde dokunun ışıkla olan ilgisi açıktır. Caner Karavit'e göre; iki boyutlu dokularda, örneğin ahşap, mermer gibi nesnelerde, sadece bir yüzeye çarpan ışık, renk, parlaklık ve matlık gibi değerleri ortaya koyarak form hakkında bilgi verirler. Üç boyutlu dokularda ise; yüzeydeki girinti ve çıkıntılar farklı açılardaki ışık değerleriyle gölge farklılıkları oluşturarak hacim duygusu oluşturur. Böylece üç boyutlu dokular hem dokunsal, hem de görsel olarak algınırlar.[27]

Bir biçimi asıl görünümünden uzaklaştıran, yeni yapıya büründüren sanatsal işleme **"deformasyon"** adı verilmektedir. Deformasyon, maddeyi plastik değer olarak ifade etmede öznellik taşımaktadır. Konudan önce gelen biçim anlayışı sanatçıya ait eserlerinde biçimi ele alış ve geliştirme özelliği onun form anlayışını ifade etmektedir.[28]

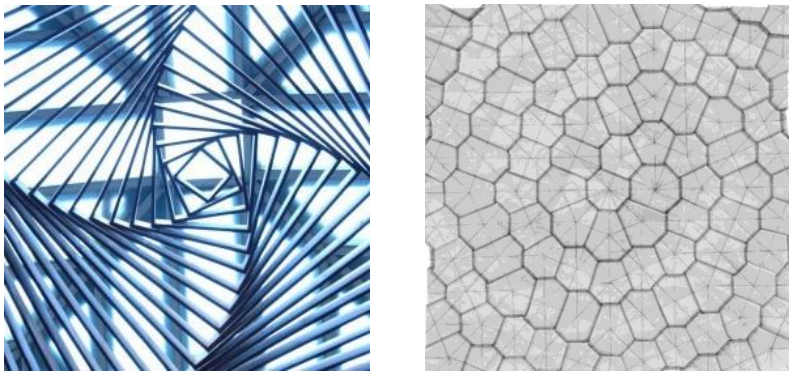
Empresyonistler boya katmanlarını, ışığın etkisini gözlemleyerek, ton ve renkleri yan yana kullanmışlar; böylece doku aracılığı ile formun kesin sınırlarını ortadan kaldırarak klasik form anlayışını değiştirmişlerdir. Daha sonra Kübizm ile

[26]http://www.resimkalemi.com/sanat-ve-sanatci/1916-resim-sanatinda-bicim.html?langid=7 (21 Ekim 2011).
[27] Caner Karavit, *a. g. e.*
[28] Selçuk Mülayim, *a.g.e.*

birlikte doku kullanımı genişlemiş ve kağıtların yapıştırılması (Papier collé) ve sonrasında kolaj (Collage) tekniği ile çeşitlenen doku kullanımında gerçek malzemeden faydalanılarak gerçek doku da resim sanatının önemli elemanı haline gelerek form hakkında bilgi vermiş, form kullanımında değişim yaşanmıştır.

3. 1. Geometrik Form

Geometrik formlar, küp, küre, prizma, dikdörtgenler prizması gibi; geometrik şekiller ise kare, daire, üçgen, dikdörtgen benzeri şekillerdir. Form araştırmalarında ise üç temel şekil, kare, üçgen ve dairedir (Tablo 5).[29]



Tablo 5 : Geometrik Formlar

Kare, karakteristik özellik açısından yatay ve dikey doğrulardan oluşur. Dengeli ve statik bir görünüm verir. Konulduğu yüzeyde eğik duruyorsa, daha önceki statikliğini yitirir, üçgendeki hareket özelliğine sahip olur. Üçgen ise; açılarının ölçüsüne göre hareket hissi uyandırır. Tabanı üzerine yerleştirilmiş ikizkenar veya eşkenar üçgen sabitlik hissi verir. Daire ise; dönen ve devamlı hareketlilik özelliği gösteren bir forma sahiptir.[30]

Geometrik formdaki durağan ve hareketlilik etkileri gibi, rengin de sıcak ve soğuk gibi fiziksel etkileri vardır. W. Kandinsky, doğru renk ve biçimin, bir arada

[29] Serap Buyurgan - Ufuk Buyurgan, *a. g. e.*
[30] Mustafa Bulat, *a. g. m.* s: 74.

kullanılmasının insan ruhu üzerinde etkili olduğunu savunmuştur. Kare, üçgen ve dairenin de W. Kandinsky'e göre, biçimsel etkileri yanında, renkle birlikte yaptığı etkileşimleri olmaktadır.[31]

"Gözümüze çoğu zaman karmakarışık görünen bu etkiler üç öğeden oluşur: nesnenin renginin etkisi, biçiminin etkisi, nesnenin kendisinin, rengiyle biçiminden bağımsız olarak, yaptığı etki."[32]

3. 2. Organik Form

Organik formlar, insan, hayvan, bitkidir.[33] Organik formlar, doğada kendiliğinden bulunan nesnelerin şeklini kapsayan yapılardır (Tablo 6).



Tablo 6 : Organik Formlar

Bu formlar doğada kendiliğinden vardır, insanın dışında oluştuğundan sanat formu değillerdir. Plastik sanatlarda organik formun yaratımı, çizgi, şekil, valör, tekstür, renk, malzeme ve teknik, denge, armoni gibi sanat elemanlarının kullanımı ile gerçekleşmektedir.

Çakıl taşları, deniz kabukları gibi objeler kompozisyon içinde kullanılırken amaca uygun şekilde sanatçı tarafından yorumlanır. Formun, denge, hareket, oran,

[31] Wassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, HayalPerest Yayınevi, çeviren: Tevfik Turan, 2009-4.
[32] Wassily Kandinsky, *a.g.e* , s: 59.
[33] Serap Buyurgan-Ufuk Buyurgan, *a.g.e.*, s:111.

ışık - gölge gibi unsurlar yardımıyla farklı anlatımlarına yer verilmesi organik formların resimde kullanımını sağlar.[34]

Yani maddeye keserek, katlayarak ya da bükerek, yüzeyi boyayarak, oyarak biçim veren, onu organik forma ulaştıran plastik sanatlardır.

[34] Mustafa Bulat, *a. g. m.*, s: 77-78.

4. 19. YÜZYIL SANATINDA FORM - IŞIK İLİŞKİSİ

Pozitivizm, Rönesans ve Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan temel düşünce biçimi olmuştur. Bu düşünce biçiminde teoloji ve metafizik yoktur, yalnızca fiziksel veya dünyanın gerçeklerine dayanan bilim anlayışı hakimdir.

Pozitivizm, 19. yüzyılda Auguste Comte'un ortaya attığı bir düşünce biçimidir; fiziğin yöntemi ile olgular dünyasının doğru olarak bilmenin mümkün olduğuna inanır. Aynı zamanda deneyci bir felsefe türüdür. Olgularla ilgili sebep-sonuç ilişkisinin bilinmesi gerektiğine inanan Ampirik bir düşüncedir. [35]

Pozitivizm, deneyci bilgi anlayışını temel alan, deney ve gözleme dayalı olgulardan hareket ederek bilginin kaynağını ve geçerliliğini kabul eden yaklaşımdır. Deneycilik, İzlenimcilik akımının öncüsü sayılacak yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bilginin kaynağı duyu verileridir, aynı zamanda duyu verilerinden elde ettiği genellemelerle tümevarımsal yasalar oluşturur.[36]

Bilgi kaynağı dış dünyadır, buna göre bilgi ile dış gerçeklik arasında ilişki söz konusudur. Buna bağlı olarak Mach duyumculuk anlayışı geliştirir. Schlick'e göre ise; gerçekliğin doğrulanmasında duyusal veriler, yani deney ve gözlemle elde edilen veriler önemlidir. Wittgenstein, mantıksal pozitivist anlayışında dünyanın kavranışında metafizik ve teolojik unsurların arındırılarak, felsefeye bilimsel nitelik kazandırılması gerektiğini savunur.[37]

Önceleri somutluğu olan konularda ampirik bilgi elde etme yoluna gidilirken sonraları sosyolojide de ampirik bilgiye dönüştürülme yoluna gidilmiştir.

---

[35] http://tr.wikipedia.org/wiki/Pozitivizm (29 Şubat 2012)

[36]Necla Şahin Fırat, Pozitivist Yaklaşımın Eğitim Yönetimi Alanına Yansıması, Alana Getirdiği Katkı ve Sınırlılıkları, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 20: 40-51 (2006).*

[37] İlyas Altuner, "Ayer' in Metafizik Eleştirisi: Felsefenin Çıkmaz Sokağı Olarak Metafizik", Uluslar arası İnsan Bilimleri Dergisi ISSN: 1303-5134, Cilt: 8, Sayı: 2, Yıl: 2011.

Böylece ahlak, vicdan, ahlaki ve kültürel değerler pozitivizmin etkisi altına girmiş, hayatı kapitalizm ve liberalizm yönünde desteklemiştir. Bu durum, mantık ve bilimin insanoğluna hükmetmesi anlamına gelir. Bunların yanı sıra, 19. yüzyılda gerçekleştirilen, bilimsel endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin etkileri toplumsal modernleşme aracılığıyla sanata yansımış, sanatsal içerik anlamında da dönüm yaşanmıştır.

Fotoğraf makinesinin 1839' daki icadından sonra, teknolojinin gelişmesine paralel olarak gerçek dünya ile olan ilişkisi günümüze kadar gelmiştir. Modern çağda fotoğraf teknik alanda buhar makinesi ve telgraf kadar önem sahibi olmuştur. 19. yüzyılda batıda uzun teknolojik ve ideolojik gelişmenin gerçekleşmesine karşılık gelmiştir.[38]

Fotoğraf makinesinin resmi icadından önce, "Camera Obscura" ile yapılan çalışmalar fotoğraf makinesi fikrini hazırlamış, fotoğraf makinesinin evrimleşmiş halini yansıtmıştır. Platon'un mağara örneğinde, dışarıdan gelen ışığın mağara duvarına yansıyan gölgeleri gerçeklik değildir. Burada yansımalar gerçek formların taklididir.

Nejat Bozkurt' a göre; *"...bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi arketiplerinin ya da 'form'larının taklitleridirler. İmgeler de bu ezeli, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da 'form'ların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildirler."* [39]

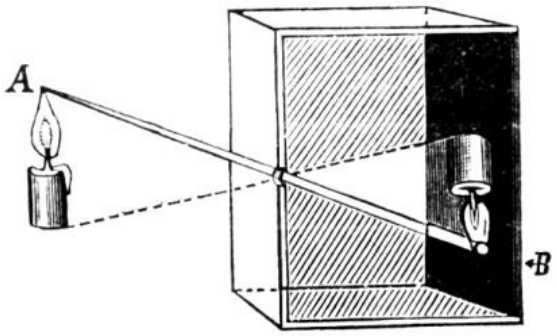
Bu öğreti 19. yüzyılın sonlarına kadar gelişme göstermiştir. Yine gerçekliğin taklidini, ama nesnesine en uygun gerçekliği yansıtma çabasıyla kullanılan Camera Obscura'lar gerçekleştirmiştir. 17. yüzyıla ait birçok ahşap baskı teknikli resimlerde Camera Obscura görüntüsüne rastlamak mümkündür. 17. ve 18.

---

[38] Tolga Hepdinçler, "Fotoğraf Kavramı", http://tolgason.tripod.com/digital.htm (11 Mart 2012).

[39] Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitapevi, Bursa, 2004, s: 93.

yüzyıl Avrupa'sında, gözleme dayalı bilimlerin gelişimine dahil olan Camera Obscura, Rönesans perspektifinden fotoğrafın icadına kadar görme ve gerçeklik yansıması ile ilgili arayışların parçasıdır (Tablo 7). Camera Obscura, karanlık ve kapalı iç mekan içinde, ışıklı mekanda küçük bir delikten karşı duvara yansıyan imgenin ters görüntüsünün gerçekliği fikrine dayalıdır. Gerçekliğin görüntüsünü kopyalamada, resim yaparken kullanılan bir alettir. Dışarıya bakan kişi, yani gözlemci özne ile gerçeklik arasındaki nesnedir. Camera Obscura, ışık, mercek ve göz hakkında elde edilen verilerin birikimi, keşifler sonrasında film kamerası ve fotoğraf makinasının da biçimsel benzerliklerle ortaya çıktığı bilinmektedir.[40]



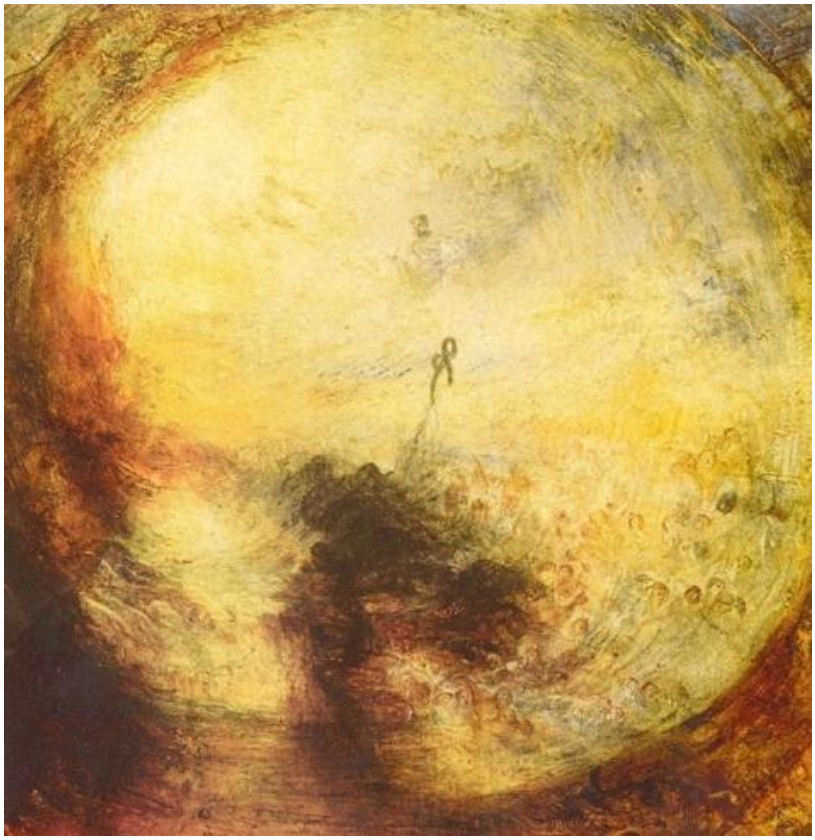
Tablo 7 : Camera Obscura

19. yüzyılda Camera Obscura nesnesinin, gerçeği belirlemedeki tekilliği ortadan kalktığında, algı sürecinin kendisi, görmenin birincil nesnesi olmuştur. Gözlemci ile gerçeği arasında nesne olmaksızın gerçekleşen algılama sürecinde, güneş ışığı da direkt olarak algılanmış, Camera Obscura'da olduğu gibi dönüşüme uğramamıştır. Bu durum W. Turner'in resimlerinde açıkça görülmektedir.[41]

"1830'ların sonundaki ve 1840'lardaki tabloları, sabit duran ışık kaynağının geri dönülmez biçimde kaybedildiğinin, ışık ışınlarından oluşan koninin çözüldüğünün ve gözlemciyle optik deneyimin yaşandığı yer arasındaki uzaklığın ortadan kalktığının işaretlerini verir."[42]

[40] Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine*, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s:38 - 45.
[41] Jonathan Crary, *a. g. e.*
[42] Jonathan Crary, *a. g. e.* s:151.

Sanatçının “Işık ve Renk” resminde, her renk diğer renk ile karışarak, ışığın etkisini sayısız ton çeşitliliğiyle, tablonun her yerinde yansıyan bir etkiyle gerçekleşmiştir (Resim 1). Sanatçının resimlerinde, “Işık ve Renk” resminde olduğu gibi kompozisyonda daire formu görülmektedir. Daire formu güneşe benzese de, daha çok optik algılamanın ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır.



Resim 1: William Turner, “Işık ve Renk”, Tuval Üzerine Yağlıboya 78, 5 x 78, 5 cm, Tate Galeri, Londra, 1843.

Sanatçının resimlerinde ışık her renk tonuna etki ederek formun konturlarını eriterek atmosfer içinde dağılmasına neden olur. Bu nedenle onun resimlerinde form dağılır, bütün algılanmaz. Leonardo Da Vinci ile başlayan, Sfumato tekniği, formun konturlarını eritmiş, ancak optik algılamada değişikliğe neden olmazken, William Turner ile bu durum sonuçlanmıştır; hem kontur erimiş hem de formdaki bütünsel algılama ışığın etkisiyle ortadan kalkmıştır.

19. yüzyılda Camera Obscura'nın gerçeği yansıtmada, gözlemci olarak konumu ortadan kalkmış, yerini 1820'lerde icat edilen fotoğraf makinası almıştır. Fotoğraf makinası, görüntü ve uygulamalarıyla 1850'lerden sonra yeni ifade alanı olarak konumlanmıştır. Bunda burjuvazinin portre resimlerine düşkünlüğü teşvik edici olmuştur. Fotoğrafın kolay çoğaltılabilir olması, halkta sınıf farkı gözetmeksizin herkesin, kolaylıkla resme ulaşmasını sağlamıştır. Böylece evlerde resmin yerini kolaylıkla fotoğraf nesnesi almıştır.

"Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim içersinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu;…Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden- üretme süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti."[43]

Bu durum 19. yüzyılda İzlenimcileri fotoğrafik görüntüye karşılık, sanatçının öznelliğini ortaya koyan görselliği yakalama çabasına neden olmuştur.

"İnsanın hiçbir alet kullanmaksızın, nesnelerin ayrıntılarına yönelttiği gözlem gücü, fotoğraf makinesinin icadıyla bir bakıma anlamsız bir çaba haline dönüşür."[44]

Sanatçının doğalcılık anlayışına bağlı gözlemleri onu İzlenimcilik anlayışına götürmüştür. Gözlem gücünün anlam yitirmesi sanatçının doğayı gözleme dayalı yansıtma çabaları İzlenimciler'le sona ermiştir. Anlık görüntü yakalama, izlenimleri resimde yansıtma çabası yeni bir çaba olarak ortaya çıkmıştır. Anlık görüntüyü fotoğrafik etkide olduğu gibi kadrajlama çalışmaları Edgar Degas'ın tablolarındaki değişmiş kompozisyonları ile ortaya çıkmıştır (Resim 2). Bu tablolarda figürün bir uzvu, dans sırasında anlık dondurulmuş görüntüler olarak yansırken, tablo dışında da devam eden kompozisyon etkisi görülmektedir. Kompozisyondaki kesik kadraj sonucu form da bütünlüğünü kaybetmiş, sınırlanmıştır. Resimde kompozisyonda olduğu gibi ışık da fotoğrafik ışık özelliği göstermektedir.

[43] Walter Benjamin, *Pasajlar*, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2009, s: 53.
[44] Selçuk Mülayim, *a. g. e.* s: 128.



Resim 2 : Edgar Degas, "Dört Dansçı", tuval üzerine yağlıboya 151,1x180,2 cm. Uluslar arası Sanat Galerisi,Washington,1899.

İzlenimciler fotoğrafı yeni resimsel araştırmalarında kaynaklık edilebilecek araç olarak görmüşlerdir. Fotoğraf sanatçının ve izleyicisinin yeni bakış açısına sahip olmasına neden olmuştur; nesnelerin görüntüsü bakanlar için farklı anlamlara gelmiş ve bu durum resme yansıtılmıştır. İzlenimciler için nesnenin görüntüsündeki sınırlar ışık vasıtasıyla kaynaşmaktadır. Kübistler'e geldiğinde ise; tek bakış açısından görünen nesnenin bir anlamı kalmamıştır. Nesnenin çevresindeki bir çok bakış noktasından elde edilebilecek görünümler toplamı, gerçek görüntü ve mekan kavramı içinde nesnenin bilgisini vermektedir.[45]

Fotoğrafın ilk icat edildiği yıllarda nesneleri tüm detay ve biçimleri ile ortaya koyması nedeniyle İzlenimci ressamın öznelliği öne çıkmıştır. Sanatçının öznelliği doğayı yorumlaması olarak yansımıştır. Bu nedenle İzlenimciler açık hava resminin öncüleri olan Barbizon Ekolü ressamları gibi atölyelerde değil, açık havada çalışmayı tercih etmişlerdir. Bunun sonucu İzlenimci ressamların konularını, daha önceki tarihsel, dini ve mitolojik konuların yerini, sanatçının gezdiği, dolaştığı

[45] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 5. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1996.

yerlerin izlenimini yansıtma şeklinde almıştır. İzlenimci Edgar Degas'ın fotoğrafik etkili resimleri İzlenimcilerin aksine ışığı yakalamaktan çok anlık görüntü kadrajını yansıtma amacında olmuştur. Kesik kadrajla, yarım görünen figürler, farklı açılarla resmedilerek fotoğraf karesi etkisi oluşturmuştur (Resim 3).



Resim 3: Edgar Degas, "Dans Sınıfı", 85x75 cm, Orsay Müzesi, 1875.

Fotoğrafın gerçeği yansıtmadaki rolü, onu teknolojik gelişmelerle hızlı çoğaltım nesnesi konumuna getirmiştir. Kendisinden sonra gelen teknolojik gelişmelerle etkileşerek kullanımı devam etmiştir. Fotoğrafın sanat yapıtını üretmedeki yerinin sanat mı yoksa teknik mi olduğu tartışılmış, daha sonra sanat yapıtını yeniden üretim sürecinde özne olmuştur.[46]

19. yüzyılın sonlarında yaşanan teknolojik yenilikler ve fotoğraf makinesinin bulunması doğal görüntülerin resme aktarılmasıyla anlık görüntülerin

[46] Murat Yaykın, *Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf,* Kalkedon Yay. 1.Baskı, Ekim, 2010, s: 91 - 93.

yakalanıp, figürlerin bölündüğü, fotoğrafik görüntü sonrası önem kazandığı yeni bir kompozisyon anlayışı ortaya çıkmıştır.

İzlenimciler tarafından, bir izlenimi çabuk yansıtabilme gayesiyle, kısa ve kesik fırça tuşeleriyle elde edilmiş renk lekeleri, optik olarak gözde birleştirilerek daha canlı görünümler elde edilmiştir. Böylece 19. yüzyılda, Rönesans'tan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmayan renkle elde edilen hava perspektifi ve derinlik almıştır. Michel Eugéne Chevreul'ün (1786 -1889) ortaya attığı Renklerin Eşzamanlı Zıtlıkları kuralı ile ilgili deneyler üzerine İzlenimcilik Sonrası (Post Empresyonist) ressamı Georges Seurat'ın Noktacılık (Pointillisme) adı verilen teknikle yapmış olduğu resimler optik ve renk alanında yapılan bilimsel çalışmaların görsel uygulaması olmuştur.

Fabrikalaşma sonrası kılık kıyafetteki değişiklikle birlikte günlük yaşamda kullanılan nesnelerde de değişiklik görülmüştür; Claude Monet'in "Am Strand von Trouville" (Resim 4), tablosundaki şemsiye nesnesi ve "St. Lazare Garı" (Resim 5) resmindeki tren garında raylar, tren imgesi endüstri devrimi sonuçları olarak resimlerde yerini almıştır.



Resim 4 : Claude Monet "Am Strand von Trouville", tuval üzerine yağlıboya, Londra-İngiltere, 1870.



Resim 5 : Claude Monet, “St. Lazare Garı”, 80 x 98 cm. tuval üzerine yağlıboya, Harvard Sanat Müzesi, Cambridge, 1877.

William Turner’ın resimlerinde ise renk ve ışık konu ya da biçime ait değildir, soyutlanmıştır. Fırça tuşeleriyle ışığı yansıtarak hareketli görüntü ifadeleri elde etmiştir. Resimde görüntünün biçimsel ifadesi yerine, form ışık etkisi ile fon içinde dağılan, yoğun ışıkla ifade etmiştir.

Resimlerinde konu, perspektif, ışık ve rengin yanında önemsizleşmiştir. Nesneleri oylumsallaştırmak için dekoratif gölgeselliği kullanmamıştır, ışıklılık önemli olmuştur. William Turner’da ışık doğacılığı (naturalizmi) betimleyen en önemli unsur olmuştur.

William Turner, son dönem resimlerinde perspektifi yalnızca ışık ve renk etkisi ile sağlamıştır. Resimlerindeki derinliği giderek açılan renk tonu etkisi ile gerçekleştirmiş, çizgisel perspektiften vazgeçmiş, perspektif etkisini resimlerinde kullandığı yoğun ışıklılık ile fırça tuşeleri ile elde edilmiş pastel gölgeleme etkisi ile atmosfer içinde sağlamıştır. Formun sınırları ışıklılıkla ortadan kalkmıştır. Form, ışıkla soyutlaşmıştır (Resim 6).



Resim 6 : William Turner, "Köle Gemisi", tuval üzerine yağlıboya 90,8 x 122,6 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 1840.

W. Turner'ın resimlerinde, sanatçının fırça tuşeleriyle hareketli, bol ışıklı ve ışık nedeniyle konturları belirsiz olan soyut bir anlatımla manzara resimleri gerçekleştirdiği görülmektedir. Form, ışığın etkisiyle, fırça tuşeleri kullanımı sonucu dağılmaya başlamıştır. W. Turner'ın resimlerindeki bu durum empresyonizmdeki ışık-form algılamasıyla örtüşmektedir. Işığı yansıtma kaygısıyla gerçekleştirilen empresyonist ressamların resimlerinde, ışıklı fırça vuruşları ile konturlar erimiş, formun sınırları ortadan kalkmış, renk vuruşları görünür hale gelerek soyut biçimsel ifade yolu açılmıştır. Renk ve ışık, empresyonistler ile birlikte formun önüne geçmiştir.[47]

İzlenimciler üzerinde etkisi büyük olan Gustave Courbet, resimlerinde titreşimli, parlak renkleri kullanarak "**taşizm**"i (lekecilik) uygulamıştır. Bunu yaparken açık havada doğayı inceleyerek empresyonistlere yol gösterici olmuştur. Sanatçının "Günaydın Mösyö Courbet" adlı tablosunun düzenlenmesi doğal,

[47] Ayhan Çetin, *"Soyut Resim Sanatında Işık ve Renk İlişkileri", (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi),* Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2004.

üzerinde çok düşünülmemiş izlenimi verir (Resim 7). Figürlerin duruşu kompozisyon içinde doğal görünümleri içinde verilmiştir. [48]



Resim 7: Gustave Courbet "Karşılama" ya da "Günaydın Mösyö Courbet" (La Rencontre,ou Bonjour M.Courbet), tuval üzerine yağlıboya 129x149 cm, Musee Fabre, Montpellier, 1854.

Işık, form üzerinde onu ortaya çıkaran, doğada gözlemlenmiş gerçek ışıktır. Doğa göründüğü gibi resmedilmiştir, gün ışığında görülebilen sert kontrastlar vardır. Gün ışığının form yüzeyine yansımasıyla açık ve koyu tonlar ortadan kalkmıştır. Form yüzeyindeki ışıklı alanlar atölye ortamından çok daha parlaktır, gölgeler de gün ışığından etkilenmiş en koyu siyahla resmedilmesi gereken alanlar nesnenin kendi rengini yansıtmıştır. Böylece karanlık, yapay ışıklı atölye ortamı terk edilerek gün ışığı tercih edilmeye başlar.[49]

[48] E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1997- 2009, s: 510 - 512

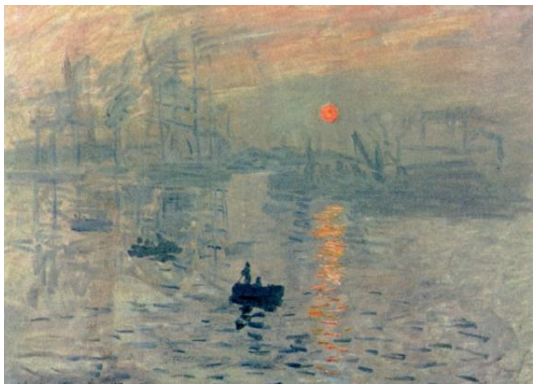
[49] E. H. Gombrich, *a. g. e.*

İzlenimciler'in ışığı resmetme kaygısı 19. yüzyılın ikinci yarısında, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen bilimsel çalışmalar ve özellikle de Newton, Chevreulle ve Helmholtz'un gerçekleştirdiği ışık ile ilgili araştırmalar sonucu oluşmuştur.[50]

Bu akım sanatçıları açık havada gün ışığının değişen etkilerini yansıtma çabası içine girmişlerdir. *"Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı."*[51]

İzlenimcilik, algıladığı doğa, ışık ve renk duyumları bilgisini duyu verilerinden elde eder. İzlenimcilerden önce ışık, kompozisyon elemanı olarak kullanılırken, İzlenimciler'le birlikte ışık, amaç olarak kullanılmaya başlanmış, temel amaç olmuştur. Kullanılan ışık gün ışığıdır, beyaz ışık değildir; ışık tayf renklerinden oluşmaktadır. Böylece ışık ve renk birliği ortaya çıkmıştır. İzlenimci sanat, ışık ve renk sanatı olarak algılanır. Renkleri kullanma çabaları, onların doğaya çıkmalarını sağlamıştır.[52]

Claude Monet'in akıma adını veren "Gün Doğumu" (İzlenim-Soleil Lavant) adlı tablosunda gözlemlenen doğa, fotoğraf makinesinin gösterdiğinden farklıdır; İsmail Tunalı'nın dediği gibi herkesin gördüğü objektif doğa değil, sanatçının anlık izlenimleri ile yansıttığı "subjektif doğa"dır (Resim 8).



Resim 8 : Claude Monet, "Gün Doğumu" (Impression Soleil Levant), tuval üzerine yağlıboya 48x 63 cm. Özel Koleksiyon, 1872.

[50] Ayhan Çetin, a. g. m s:19.
[51] Maurice Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s:7.
[52] İsmail Tunalı, *a.g.e.*

"Resimde, her yer, her yerden düz bir yüzey içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor… Böylece resim, bütün mekan değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık impression' larının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor."[53]

Renk lekelerinin fırça tuşeleriyle yansıtılması, değişen anlık ışık nedeniyle konturların eritildiği, formun soyutlaştığı gözlemlenmektedir.

"Empresyonizm bir yüzey görmesidir. Objektif bir görme değil, bunda da formun, konturun yerine renk arası ilişkiler girer. Form erirken, tuşlar da erir, biri tuş, diğeri form erimesi bizi Empresyonizme götürür."[54]

İzlenimci ressam Claude Monet'in "Nilüferler" adlı tablosunda da gün ışığı ve gölgelerin anlık yansımalarını fırça vuruşları ile tek tek gerçekleştirirken konturlar erimiş, formda değişiklik meydana gelerek soyut biçimsel ifade ortaya çıkmıştır (Resim 9).



Resim 9 : Claude Monet, "Nilüferler", tuval üzerine yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih, 1915.

Eriyen formun yerini renk lekeleri almış, gökyüzünün yeryüzü ile birleşme sınırı, ufuk çizgisi silinmiştir. Böylece perspektife dair somut bir ufuk çizgisi

[53] İsmail Tunalı, *a. g. e.* s: 45.
[54] Mehmet Kavukçu, "Resim Sanatında Renk Olgusu Üzerine", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 9, 2006, Erzurum, s:62.

kalmamıştır. Formun ve perspektifin ortadan kalkmasıyla tabloya renk ve ışık duyumları hakim olarak mekanı doldurmuştur. Resimde form elemanlarının yerini ışık ve renk hakimiyeti almıştır. İzlenimcilik ile birlikte gölgeler ışıklanmış, ışığın renkli bir görünümü haline gelmiştir. Renk olgusu ışık gibi, nesnelerin varlığını ortaya çıkarmada amaç durumundadır.

İzlenimcilik ile renk anlayışı yenilenmiş, her an değişen ve nesnelerin üzerine düşen tayf renklerinden oluşan renk atmosferi resim sanatının konusu haline gelmiştir. Her an değişen tayf rengi, objeye ait olan lokal renk anlayışını ortadan kaldırmıştır. Renk, resim sanatının ana elemanı haline gelmiştir. İzlenimciliğin ortaya çıkardığı yeni ışık ve renk anlayışı soyut sanatçıları etkilemiştir.[55]

İzlenimcilik'te, anlık izlenimlerin resmedilmesinden sonra, resim sanatının bilimsel yapıya bürünmesi Yeni İzlenimcilik (Neo Empresyonizm) ile gerçekleşmiştir. Akımın temsilcilerinden George Seurat, 1876'dan başlayarak Chevreul'un bulduğu renklerin eş zamanlı karşıtlığı yasalarını ve Eugene Delacroix kuramlarını incelemiştir.

Yeni İzlenimci çalışmalarda kompozisyon klasik anlamda çalışılırken, teknik açıdan çağdaş bir yöntemle uygulamalar yapıldığı görülmektedir. Bu akımın önemli özelliği yan yana gelen renklerden birinin diğerinin tamamlayıcısı olmasıdır. Yanyana parlak renkleri, noktalar halinde fırça tuşeleriyle koyarak resim oluşturan sanatçı George Seurat, bu teknikle "Pointilist - Divistioiste" (noktacılık - fırça vuruş) hareketin temsilcilerinden biri olmuştur. Seurat'nın uyguladığı bu teknikte saf renkler palette karıştırılmadan yan yana fırça vuruşlarıyla uygulanmış, kullanılan renklerle ışık önemli bir öğe olarak kullanılmıştır. Kullanılan parlak ve temiz renkler optik olarak izleyici retinasında karıştırılarak algılatılmıştır. Neo Empresyonist olarak nitelendirilen ressamları daha çok Kroma - Lüminarist (Renkçi - Işıkçı) olarak adlandırmak uygundur.[56]

---

[55] İsmail Tunalı, *a.g.e.*

[56] Artist Modern Dergisi, Ekim-Kasım 2011.s:74.''Eugene Delacroıx' dan Neo-Empresyonizme''aktaran: Nusret Polat, Kaynak: Art in Theory, s: 20-23, Blackwell,USA,1992.

Seurat'ın "Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası" adlı noktacılık tekniği ile gerçekleştirilen resminde, ışığı yansıtan renk tonları kullanılmış, ışık yardımıyla kompozisyonun tamamında geometrik planlama gerçekleştirilmiştir. Işık ve gölgenin renkle anlatılması sonucu form dağılmaya başlamıştır. Form noktacılık tekniği ile küçük ayrıntılardan kurtulmuş heykel kütleleri gibi görünmektedir (Resim 10).[57]



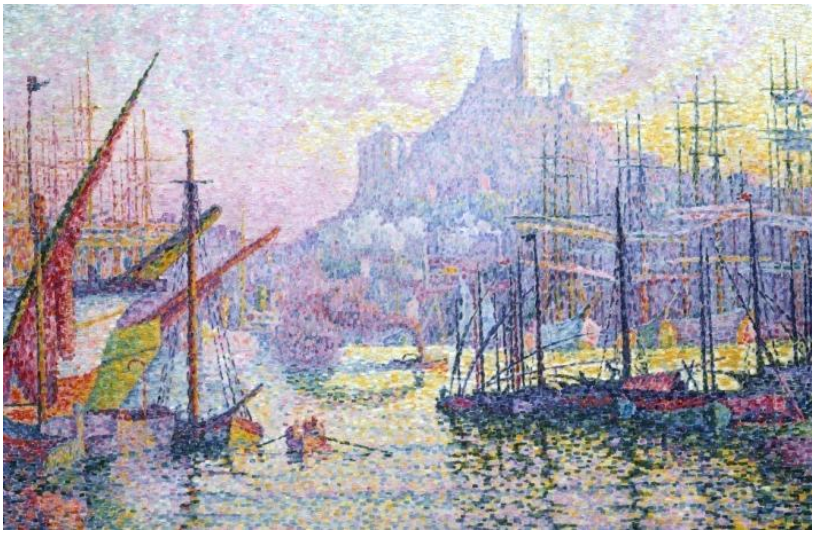
Resim 10 : George Seurat, "Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası", tuval üzerine yağlıboya 225 x 340 cm, Helen Birch Bartlett Memorial Koleksiyonu, Chicago Sanat Enstitüsü, 1886.

Sanatçı saf renklerin optik harmanlamasıyla sınırsız renk nitelikleri elde etmiş, zıt renkleri bir arada kullanarak renklerin saflıklarının bozulmasını engellemiştir. Sanatçı, kullandığı teknik ile Fovistler'i etkilemiştir.

Seurat gibi Paul Signac da, renk kuramlarını incelemiş, Newton ve Chevreul'den etkilenerek çalışmalarına yön vermiştir. "Marsilya Limanı" resminde yan yana fırça vuruşlarıyla gerçekleştirdiği renkleri gelişigüzel değil, birbirlerinin

[57] Maurice Serullaz, *a .g. e.*

tamamlayıcılarıyla yan yana yerleştirmiştir (Resim 11). Mavi ve sarıyı yan yana yerleştirerek, optik algılamada yeşil algılanmasını sağlamıştır.



Resim 11 :Paul Signac, "Limana Giriş, Marsilya", tuval üzerine 125 x 135 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris,1911.

Cezanne'ın biçim için yaptığı çalışmalarda yaşadığı zorlukları devre dışı bırakmak için Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin gibi sanatçılar çeşitli yöntemler aramışlar, Japon sanatından etkilenerek ayrıntıları sadeleştirmişler, derinlik izlenimini feda ederek renklerini güçlendirmişlerdir. Böylece onların çalışmalarında ışık ve renk bağımsız bir anlatım aracına dönüşmüştür.

Van Gogh'un "Patates Yiyenler" resminde somut gerçeklikle, soyut bir anlatımın, dışavurumun ifadesi görülmektedir (Resim 12). Resimde genel olarak loş karanlık içinde yer alan figürlerin yüzünü aydınlatan ışık, yapay ışıktır, yemek masasındaki paylaşımı anlatan resimde görülen sembolik ışıktır. Masayı ve etrafındaki insanların yüzlerini aydınlatmıştır. Bu ışık tek kaynaklıdır ve aynı zamanda Barok ışığa uygundur, karanlığın içinden çıkmaktadır. Figürlerin kol ve yüzlerindeki deformasyonlar sanatçının geleneksel kalıplara duyduğu tepkinin ifadesidir. Yüz ve ellerdeki deformasyonla gerçekleşen dışavurum yoksulluğu, çalışan köylünün yıpranmışlığını ve fakirlikten bakımsızlığını temsil eder. Formlar

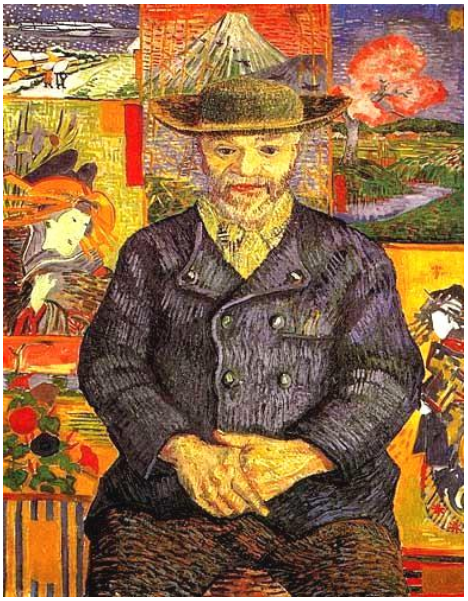
simgeselliği ortaya çıkarma uğruna çarpıtılmıştır. Anlam ifadesi ve bu amaca uygun ışığın kullanımı biçimin önüne geçmiştir. [58]



Resim 12 : Vincent Van Gogh, "Patates Yiyenler" , Tuval Üzerine yağlıboya 81,5x114,5 cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam, 1885.

Van Gogh'un resimlerinde fırça kalemin işlevini üstlenmiştir, renk ve çizgi aynı derecede önemlidir. Ressam "Tanguy Baba"nın portresi ile somut gerçeklik ifadesini bir kenara bırakıp kullandığı renk ve çizgi ifadesiyle özgün kimliğini, dışavurumunu yansıtmıştır (Resim 13).

[58] Walther Ingo F., *Vıncent Van Gogh 1853-1890 Düşler ve Gerçeklik,* ABC Kitapevi, İstanbul.



Resim 13 : Vincent Van Gogh, "Tanguy Baba" , tuval üstüne yağlıboya 65 x 51 cm, Stavros S. Niyarkos Koleksiyonu, Paris, 1887- 88.

Bu resimdeki ışık, "Patates Yiyenler" resminden çok farklı ele alınmıştır. Resimde kullanılan renklerin ışıklılık (kroma) değerleri yüksektir. Resmin genelinde çiğ renklerden yansıyan kromatik ışık görülür, ışık tek kaynaklı değildir; yerini kromatik ışık almıştır. Doğal ışığın, çiğ renklerin kullanıldığı görülmektedir. Resimde arka planda yer alan Japon resimlerini hatırlatan dans eden figürlerin yoğun varlığına rağmen Tanguy Baba'nın portresi önde, dikkat çekici şekilde ifade bulmuştur. Formu oluşturan çizgi yoğunluğu ışıklı renk tonları ile gerçekleştirilmiştir. Figür ile arka fonun çizgi yoğunluğuna karşılık sıcak - soğuk renk kullanımıyla ve çizginin ifadesi ile figür dikkat çekmiştir. Sanatçının, tablolarında kullandığı gösterişli, ışıklı renkler ve deforme ettiği form anlayışı kendi öznelliğini açığa çıkarır. Işık sanatçının duygu dünyasını ifade eden araç olurken formlar çizgisel ve noktacılık tekniği ile ifade bulmuştur. Van Gogh için form ve ışıklı- çiğ renkler betimlemeden çok, o anki psikolojik durumunu ele verir. Sarı, turuncu, kırmızı renklerin bulunduğu, ışıklı ve formu ifade eden helezonik, keskin hatların fırçanın kalem gibi kullanılarak gerçekleştirdiği tabloları, duygu dünyasını ifade ederek, ön dışavurumcu tarzı simgeleyen örnekler olmuştur.[59]

[59] E. H. Gombrich, *a. g. e.*

Van Gogh'un formu çizgi ile parçalayan dışavurumcu (ekspresif) anlatımıyla teksture ortaya çıkarken, sembolizmin temsilcisi olan Paul Gauguin, formu konturlayarak yüzeye yapıştırmış, tuval üzerinde yüzeyler oluşturmuştur. "Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? " isimli resminde olduğu gibi formun kenar çizgilerini basitleştirerek belirginleştirmiş, her renk ve tonu konturlarla çerçeveleyerek formu yüzeye yapıştırmıştır. Işık da forma bağlı olarak renk yüzeyleri ile yansımıştır (Resim 14).

Resimde insan yaşamı, doğumdan ölüme kadar geçen süresi içinde, tuvalin sağından soluna doğru yansıtılmıştır. Işık, anlamsal olarak ifade bulmuş, yeni doğmuş bebeğin üzerine yansıyan günışığının yaşamı yansıtma durumuna karşılık resmin solunda ihtiyar kadının düşünceli hali karanlıkla, yaşamın sona ermesini yansıtmıştır. Resmin solunda doğulu Tanrı heykeli ile sağ tarafında bulunan iki sevgili, sevginin iki ayrı boyutunu yansıtmıştır. Figürler Gauguin'in daha öncesinde gerçekleştirdiği tabloları ile ilgili birer gösterge niteliğindedirler; ancak resim içinde anlamlarına uygun olarak renge bağlı ışıklı yüzeyler olarak öne çıkmaktadırlar. Işıklılık kroma değeri yüksek renklerin kullanılmasıyla görülmektedir.[60]



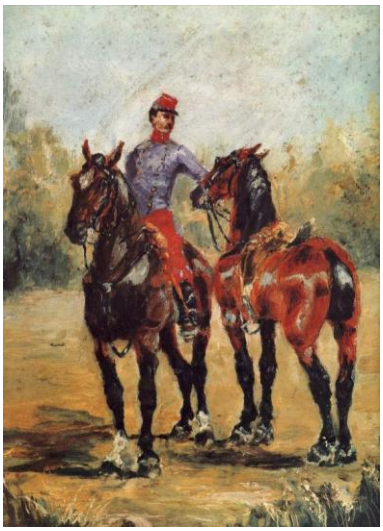
Resim 14 : Paul Gauguin, " Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? ", tuval üzerine yağlıboya 139 x 375 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, 1897.

İçten gelen duygusal anlatımın yansıması olarak ortaya çıkan dışavurumcu (ekspresif) anlatımda, ilkel kavimlerde görünen, soyutlanmış, stilize edilmiş birebir gerçeğe uygun olmayan formlara rastlanmaktadır. Bunun nedeni, biçimi ifade edişte

[60] E. H. Gombrich, *a. g. e.*

birebir doğayı gözleyerek yansıtılmasına değil; içsel duyulara başvurulmasıdır. Aynı nedenle Paul Gauguin ve Van Gogh gibi sanatçıların duygusal birikimle hareket ederek doğa biçimlemesinden uzaklaştıkları görülmektedir. Resimlerinde içten gelen biçim ve renk kullanımı ortaya çıkmıştır.

Toulouse Lautrec'te de aynı dışavurucumcu etkinin olduğu görülür. Resimlerinde koşan atlar ve dans eden insanlarla formun hareketini ifade etmiştir. Bu yönüyle formu ortaya çıkaran fırça vuruşlarında da görülebileceği gibi Eugene Delacroix'nın etkileri görülmektedir. "İki Atlı Seyis" resminde arka fonda renk lekeleri, figürlerin önünde bulunan yeşilliklerde fırça sapıyla boya kazınarak elde edilen doku dikkat çekmektedir (Resim 15). Figürler üzerinde formu ortaya çıkaran fırça vuruşları ve dış çizgiler görülmektedir. Renk kullanımında sarı ve kahverenginin bir arada kullanımı ile yeşil ile kırmızının yerinde kullanımı tüm resimlerinde görülebilmektedir. Işığın etkisini bu renk tonlarının kullanımı ile gerçekleştirmiştir.[61]



Resim 15 : Toulouse Lautrec, "İki Atlı Seyis", Karton üzerine yağlıboya 32, 5x 23, 8 cm, Toulouse - Lautrec Müzesi, Albi, 1880.

Sanatçının resimlerindeki diğer etki de Japon resim sanatıdır. "Fernando Sirki : Binici" resminde kompozisyonun sağ tarafında yer alan at ve binici, resmin

[61] Arnold Matthias, *Henri De Toulouse – Lautrec 1864-1901Yaşam Denen Tiyatro,* ABC Kitapevi, İstanbul.

merkezini işaret etmektedir (Resim 16). Seyircinin bulunduğu kırmızı ile şeritlenmiş bölüm bu durumu destekler durumdadır. Böylece kompozisyonda ağırlık sağ tarafta toplanırken merkez boş bırakılmıştır. Figürün hareketi boş ve dolu bölümleri birbirine bağlamıştır. Resmin sol tarafında iki figürün vücutlarının bir bölümü tablo dışında kalmıştır. Bu kadrajlama yöntemi Japon resimlerinde olduğu gibi Edgar Degas'nın resimlerinde de kullanılmıştır (Resim 2).



Resim 16 : Toulouse Lautrec, "Fernando Sirki : Binici",tuval üzerine yağlıboya 100,3 x 161,3 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago,1888.

Renk kullanımında özgür olan sanatçının resimlerinde karakter ve konu ifadesi adına formu deforme ettiği görülmektedir. Konu ifadesi biçimsel kaygıların önündedir. "Yvette Guilbert" resminde sanatçı, şarkıcı Yvette'i deforme ederek resmetmiştir (Resim 17).

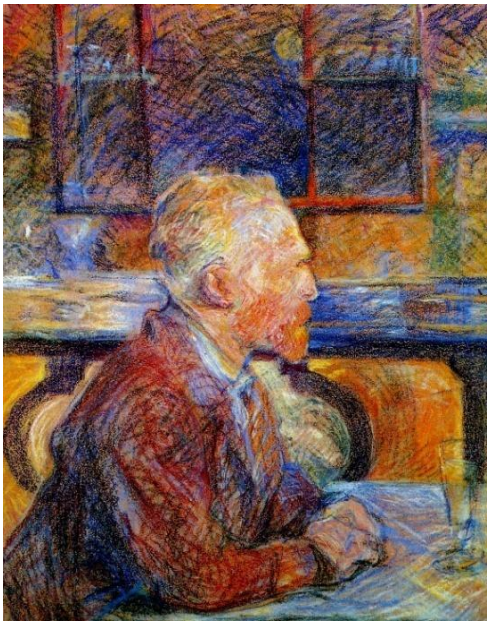


Resim 17: Toulouse Lautrec, "Yvette Guilbert", karakalem ve renkli mürekkep 186 x 93 cm, Toulouse Lautrec Müzesi, Albi, 1894.

Figürün burnu ve çenesi gereğinden fazla çıkıntılı resmedilerek karakteristik özelliği vurgulanmıştır. Yüz hatları belirgin ve girinti çıkıntılı resmedilirken, boynu ince uzun, omuz ve kolları da bu inceliğe eşlik edecek şekilde resmedilmiştir. Figür hareket halindedir, şarkı söylerken gerçekleştirdiği mimik ve jestleri resme sanatçı tarafından yansıtılmıştır. Bu resimde dikkati çeken şarkıcının eldivenleridir, fazla renk kullanılmamış, kağıdın boş alanlarından yararlanılmıştır. Formu ortaya çıkaran belirgin çizgilerin varlığı görülmektedir. Aynı çizgi kullanımı, formu belirleyen dış hatların kullanımı taşbaskı resimlerinde de görülür.[62]

"Yvette Guilbert" resminde olduğu gibi figürlerini, alttan ışıklandırarak daha güçlü ifade etmiştir. Sanatçı, biçimleri güçlendirmek için parlak renkleri benimsemek yerine, ışık ve gölgeyi kullanmıştır.[63]

Toulouse Lautrec'in resimlerinde biçim, ifade için deformasyona uğrarken, "Vincent Van Gogh'un Portresi'nde sanatçı, Van Gogh'un gerçek görüntüsüne sadık kalmıştır (Resim 18).



Resim 18 : Touloude Lautrec, "Vincent Van Gogh' un Portresi", Karton üzerine pastel 54x 45 cm, Vincent van Gogh Müzesi, Amsterdam, 1887.

[62] Arnold Matthias, *a. g. e.*
[63] Caner Karavit, *a. g. e*. s :115.

"Resim, tarz olarak hala izlenimcidir, ancak içeriğiyle bunu aşar. Van Gogh' un dinamizmi ve saplantılı tutkusu tuvale yansımış, ünlü sanatçının fiziksel görünümüne de sadık kalınmıştır."[64]

Van Gogh'un çıkıntılı alnı, kemerli burnu gibi genetik özellikleri birebir yansıtılırken, her an ileri atılacakmış izlenimi veren duruşu ile onun ruh halini ifade etmiştir. Renkçi çalışmada ışık ve gölgenin izlenimci tarzla ifade edildiği görülür. Renkli çizgilerin yan yana, üst üste, çapraz bir araya gelişiyle renkli doku (tekstür) oluştuğu görülmektedir.

Afişlerinde ise resimlerinden farklı olarak geniş renk lekelerini kullandığı görülür. "Ambassadeurs: Aristide Bruant", afişinde yazı afişin özelliği nedeniyle kullanılmış, figürün şapkasının bir kısmını yazı üzerine yerleştirerek dikkati şapka nesnesi üzerine çekmiştir (Resim 19). Resmin ön bölümünde figürün bir kısmı yansıtılarak farklı bir kompozisyon anlayışı yansıtılmıştır. Figürün arkasında duran figür silüet şeklinde fon ile bütünlük sağlamıştır; ancak uzakta olmasına karşılık belirgin dış çizgilere sahiptir. Aynı şekilde belirgin ve kalın dış çizgiler önde bulunan figürde de kullanılmıştır. Bu haliyle afiş Japon resim sanatını temsil etmektedir.[65]



Resim 19 : Toulouse Lautrec, "Ambassadeurs: Aristide Bruant", Renkli Taşbaskı (Afiş) 150x 100 cm, Özel Koleksiyon, 1892

[64] Arnold Matthias, *a. g. e.*, s: 19.
[65] Arnold Matthias, *a. g. e.*

5. KÜBİZM' DE FORM- IŞIK İLİŞKİSİ

5. 1. Paul Cezanne'ın Resimlerinde Form - Işık İlişkisi ve Kübizm'e Etkisi

Paul Cezanne, İzlenimcilik'ten Kübizm'e geçişte, 19. ve 20. yüzyıl resim sanatlarının arasında bir köprü olması bakımından önemli bir sanatçıdır. Resim sanatında gerçeğin görünüşü, yansıtılması sorunlarına cevap arayan, bulan önemli sanatçılardandır. Biçimle uğraşıp ona kimlik kazandırma çabası içinde olmuştur.

Sanatçı, İzlenimciler'in etkisi ile yola çıkıp, İzlenimcilik Sonrası (Post Empresyonist) bir ressam olarak onlara bağlı kalmaksızın sanat eseri üretmiştir. Onun sanatı hacimselliği ön plana çıkaran plastik değerlere bağlı, renk ile modle eden bir yapıya sahiptir. Bu yapı onu klasik resim sanatından öte, formda değişime götürmüştür. Işık, formun kendisinde ve forma hizmet eden araç konumundadır.[66]

Sanatçının kompozisyon ilkelerini modern anlamda kullanımıyla, başta kübizm olmak üzere, sanat nesnesi, sanat düşüncesi ve yüzey üzerine yansıması hakkında sorgulanması süreci başlamıştır. Cezanne'ın ardından gelen Kübizm ile üç boyutlu nesnelerin iki boyutlu yüzeye aktarılması yeniliği beraberinde farklı sanatsal uygulamaları getirmiştir.[67]

Paul Cezanne'ın ilk dönemleri Pissarro'nun etkisinden önceki dönemlerdir. Bu dönem eserlerinde Empresyonist etkiler görülmemektedir. Sanatçının sanatında ilk dönemin ortak özelliği kalın katmanlı renk katları ve siyah gölgeleri kullanmış olmasıdır. Paul Cezanne'ın, "Modern Bir Olympia" resminde bu dönemin özellikleri görülmektedir. Siyah, kahverengi ve Prusya mavisi ile gölgeler resmedilirken, beyaz renk de empresyonizmden önce kullanılan beyaz ışıktır. "Modern Bir Olympia"

[66]Nazan İpşiroğlu, *Sanattan Güncel Yaşama*, 1. Basım, Pan Yayıncılık, Haziran 1998.

[67] Nazan İpşiroğlu –Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 3, 4. Basım, İstanbul, Ekim 2009.

resmi sanatçının ilk ve Empresyonist dönemi arasında geçiş niteliğindedir [68] (Resim 20). Form anlayışı gerçeğe uygun yansıtılırken, sanatçının bu dönem eserlerinde geometrik form anlayışı görülmemektedir.



Resim 20 : Paul Cezanne, "Modern Bir Olympia", 46 x 55, 5 cm, tuval Üzerine Yağlıboya, Musee d' Orsay, Paris, 1873 - 1874.

Sanatçı, Pisarro'nun etkisinde kalmış ancak Empresyonizm'in etkilerini yeterli bulmamıştır, biçimler kadar içeriği de ifade etmek istemiştir.

"Cezanne, Empresyonistler'in doğadaki ışık ve rengi anlatmadaki ustalıklarını kabul etmiş; ancak biçimin açık seçikliğinin yok olmasına karşı da tepki duyuyordu" [69]

Sanat hakkındaki yeni görüşlerinin delili ilk resim "Asılmış Adamın Evi" (Resim 21) olmuş, Pissarro'nun etkisiyle empresyonizmin parlak, açık tonlu renklerini kullanmış, resminde ışığın yansımasını arttırmıştır.

P. Cezanne, evrendeki nesnelerin yalnızca dış görünüşlerini ele almamış, değişmeyen, sabit kalan niteliklerini yakalayabilmek için, boşluktaki düzlemler ve belli yapıya sahip biçimleri incelemiştir.[70]

---

[68] Maurice Serullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1998,s:73-74.
[69] Caner Karavit, *a. g. e.* s:113.
[70] Maurice Serullaz, *a. g. e.* s:74.



Resim 21 : Paul Cezanne, "La Masion du pendu" (Asılmış Adamın Evi), tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris, 1872 - 1874.

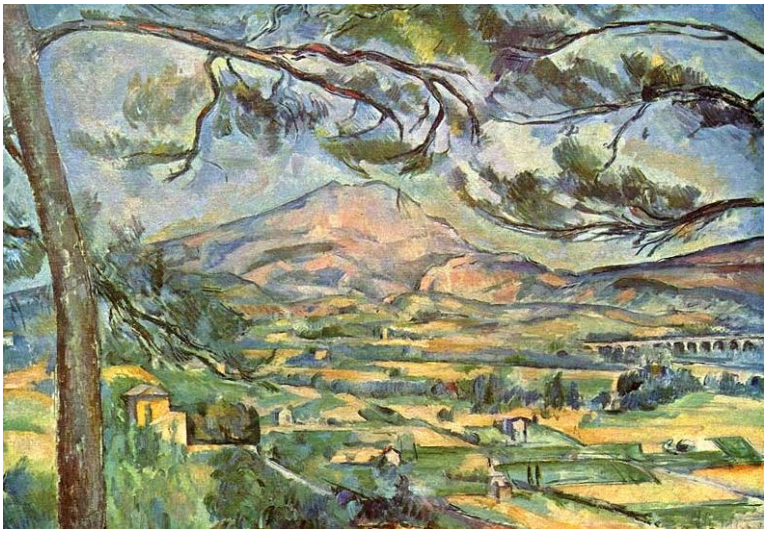
Kompozisyonda kurgunun oluşumu ile perspektifi gerçekleştirmek için yüzey üzerinde inşa edilmiş üst üste binen geometrik formlar kullanmış, böylece geçici görünümlerin ardındaki değişmeyen kalıcı formu arama çalışmalarını resimlerinde yansıtmıştır. Üst üste gelen formları yerleştirebilmek ve derinlik hissini verebilmek için sanatçı, ufuk çizgisini yukarı çeken kompozisyonlar resmetmiştir. Böylece üst üste gelen yüzey düzlemleri geometrik yapının oluşmasına olanak sağlayarak, yeni biçimsel oluşumun yolunu açmıştır. P. Cezanne'ın "Çorba Kaseli Natürmort" adlı eserinde ise, nesnelerin simetrik olmadığı dikkat çekicidir (Resim 22). Sanatçı, seçtiği objeler aracılığıyla, çözmek istediği bazı sorunları incelemeyi amaçlamıştır; renk ve hacimleme arasındaki ilişkinin sanatçının çok ilgisini çektiği bilinmektedir. Cezanne'ın dengeli bir tasarım elde etmek amacıyla, meyve tabağını sola doğru uzatarak, oradaki boşluğu doldurduğu gözlenmektedir. [71]

[71] E. H. Gombrich, *a. g. e.*, s: 543.



Resim 22 : Paul Cezanne, "Çorba Kaseli Natürmort", tuval üzeri yağlıboya 65 x 814 cm, Louvre Müzesi, Paris**,** 1883.

Sanatçı, renkleri kullanarak yüzeyde oluşturduğu düzlemlerle perspektif etkisi yaratmıştır. 1885 ve 1887 yılları arasında gerçekleştirdiği "Sainte - Victorie Dağı"na ait yapılmış çok sayıda resim de bu amacına hizmet etmiştir (Resim 23). Resimde perspektif, geometrik planlamalar ve renk ile gerçekleştirilmiştir. Fırça vuruşları ile renkler eriyerek planlama esasına dayalı kompozisyon görülmektedir.[72]



Resim 23 : Paul Cezanne, "Sainte-Victorie Dağı" , tuval üzerine yağlıboya 70 x 92 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika, 1896.

[72] E. H. Gombrich, *a. g. e.*

Bu manzara resminde doğayı "küre, koni ve silindir" olarak gören formülüne uygun şekilde biçimleri resmetmiş, böylece çalışmalarıyla Kübizme'e yaklaşmıştır. Bazı evlerin açıkça küp biçiminde olduğu görülmektedir. Ağaçlar silindir biçiminde resmedilirken, dağ ise kütlesel form olmaktan çok üst üste bindirilmiş düzlemlerden oluşmuştur. Böylece, form anlayışı ile perspektif oluşturulmuştur. Işık ise kroma değeri yüksek renk tonları ile ifade edilerek forma bağlı ışık etkisi yansıtılmıştır. Bu ışıklılık içinde dağ kütleselliğini kaybetmemiştir. Bu durum için E. H. Gombrich şu yorumu yapmıştır; *"Sanatçının fırça vuruşları bile, resimde hakim olan dikey ve yataylara göre düzenlenmiş, böylece doğal uyum hissi güçlendirilmiştir."*[73]

P. Cezanne'ın Lirik dönem eserlerinde renk kullanımı ile de Fovizm'e örnek olan, geometrik planlamayla Kübizm'e yaklaşan, bir yapı ön plana geçmektedir. Öyle ki, Emile Bernard'a göre; *"Geleneksel perspektif kurallarının dışlandığı, nesnenin bir değil, birkaç açıdan görüldüğü bu resimlerle, kübizmin ayak sesleri iyiden iyiye duyulmaya başlamıştır artık."*[74]

Akıl ön plandadır ve kavram ressamlığının ilk adımları atılmıştır. Sanatçının, Kübist özellikleri ön plana çıkan eserlerinde, plastik değerleri kaybetmemek adına kompozisyon içinde form değişikliğine gittiği görülmektedir. "Soğanlı Natürmort" adlı tablosunda bardağın iki yanı birden görülmektedir (Resim 24). Hem üstten hem de önden görünen bardağın yanı sıra, hemen solunda yer alan şişe de simetrik değildir, bir yanı daha geniş, çıkıntılıdır. Natürmortta yer alan masa ise üzerindeki kompozisyonu daha iyi gösterebilmek için öne doğru eğik, çok bakış açılı perspektifle resmedilmiştir. Resimde aynı anda iki farklı bakış açısı kullanılmıştır. Bu da kübizmin temel özelliklerindendir. Bakış açılarının farklılığı çok yüzeyliliği de beraberinde getirerek, aynı resim içinde çokluğun birliği dikkat çekmektedir. Farklı yüzeyler farklı ışık kaynaklarını da beraberinde getirirken, ışığın kaynağı nesnenin kendisi olmaktadır. Böylece, formun kendisinden yansıyan ışık, yüzeyden bize gelmektedir.[75]

---

[73] E. H. Gombrich, *a. g. e.*,s: 541.
[74]Emile Bernard, *Cezanne Üzerine Anılar,* 2. Basım, İmge Kitapevi, İstanbul, 2001, s:10.
[75] Maurice Serullaz, *a. g. e.*



Resim 24 : Paul Cezanne, "Soğanlı Natürmort", tuval üzerine yağlıboya 63 x 73 cm, Orsay Müzesi, Paris, 1900.

Sanatçı, gerçekleştirmek istediği dengeli kompozisyon için, çizgisel perspektifi bir kenara atarak, renkle hacimleme arasındaki ilişkiyle ilgilenmiştir. Cezanne'ın meydana getirdiği yanılsamalı mekan duygusu Kübist'lerin de daha sonra ondan yola çıkarak ilgilenecekleri meselelerden biri olurken, ortaya çıkardığı form, yine kübistlerin başlıca meselesi haline gelecektir. Ayrıca hacim, Cezanne'da, klasik sanatın tersine yüzeyden derinlemesine giden bir yanılsama yaratmak yerine bakış ve göz yerine yerleştirilmiştir. Yani derinlik, tuval yüzeyi ile seyirci arasında bir yerde durmaktadır. Bunun nedeni nesnelerin görülmemesi gereken yüzeylerinin de görünür kılınmasıdır. Bu anlayış, Mısır'ın **frontal** duruşundan kalan bir anlayıştır. Yani nesnenin yalnız göze değil, dokunuşa seslenen görünümleri resmedilmiştir. Kavram ressamlığının kaynağı buradan gelmektedir.[76]

Cezanne'ın yaptığı "Ambroise Vollard'ın Portresi" (1899) (Resim 25) ile Picasso'nun yaptığı "Ambroise Vollard'ın Portresi" (1910) (Resim 30), benzerlik göstermektedir. Cezanne'ın resmi bir kübist çalışmanın başlangıç niteliğindeyken Picasso'nun ise daha ileri aşamaya taşınmış, planları çıkarılmış, çok bakış açısına sahip soyutlamaya doğru hız kazanmış bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

[76] Maurice Merleau - Ponty, *Göz ve Tin*, 1. Basım, Kasım 1996 (3. Basım, Aralık 2006), Metis Yayınevi, İstanbul.



Resim 25: Paul Cezanne, "Ambroise Vollard' ın Portresi" tuval üzerine yağlıboya 101 x 81 cm, Paris Şehir Müzesi, 1899.

Kompozisyon ve renk anlayışında P. Cezanne'ın sanat yaşamında değişen bir grafik olmuştur. Empresyonistlerin etkileri görülürken, Puantilistler'in de etkisi ile fırça vuruşları kullanarak resimler yaptığı görülmüş, renkler biçim ve kompozisyona hizmet etmiş, geometrik formlarla inşa edilen biçimler varlığı ifade eden araçlar olmuştur. Cezanne'ın rengin parlaklık etkisini feda etmeden derinlik ve cisimselliği elde etmesi kübistler ve fovistler üzerinde etkili olmuştur. Pablo Picasso ve Georges Braque, Cezanne'ın resimlerinde gerçekleştirdiği resimsel yapıyı parçalayıp, öze inmişlerdir. Böylece Cezanne'ın resmini daha ileri ve öz olan boyuta ulaştırmışlardır.

E. H. Gombrich, bu durumu destekleyerek şunları söylemiştir: *"Sanatçının renk parlaklığını feda etmeden derinlik duygusu elde etme ve derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşma yolunda verdiği müthiş*

mücadelede, gerektiğinde feda etmeye hazır olduğu bir şey vardı: Dış hatların alışılagelmiş doğruluğu".[77]

Empresyonist sanatçıların ışığa verdiği öneme karşılık P. Cezanne, nesnelerin fizikselliği ve aralarındaki ilişki ile ilgilenmiştir. Doğayı koni, silindir ve küp biçimlerinde görerek inşa etme çalışmaları Kübist sanatçılar için yol gösterici olmuştur. P. Cezanne'ın "Yıkananlar" (Les Grandes Baigneuses) tablosunda, geometrik planlamaların birleştirilmesiyle oluşturulmuş kompozisyon görülmektedir (Resim 26). Resimde tek rengin açık - koyu değerleriyle monokrom bir anlayış oluşmuştur.

Yüzey üzerinde renk o zamana kadar tanınmayan kendine mahsus bir hayat kazanmış, her şey renk üzerine kurulmuştur. Renkte saklı bulunan dinamik unsur yalnız başına hakim olarak bütün tabloyu sarmıştır. Hacim etkisi rengin, sıcak ve soğuk ilişkileriyle sağlanmıştır. Işık, renkle verilmiştir.[78]



Resim 26 : Paul Cezanne, "Yıkananlar" (Les Grandes Baigneuses), tuval üzerine yağlıboya 210 x 250 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Amerika, 1898 - 1905.

[77]E. H. Gombrich, *a. g. e.*, s: 544.
[78] Arif Müfid Mansel, –Oktay Aslanapa, *Sanat Tarihi Lise II*, İnkılap Kitapevi, 1991.

Cezanne'a ait, ritmik kompozisyonu, kesin hatlarla üst üste konulmuş düzlemleri ve resmin bütününün taşıdığı uyumla "Yıkananlar" tablosu, Picasso'nun hemen hemen aynı zamanlarda yaptığı "Avignon'lu Genç Kızlar" adlı tablosunu anımsatmaktadır (Resim 27).



Resim 27: Pablo Picasso, "Avignon' lu Genç Kızlar" tuval üzerine yağlıboya 243,9 x 233,7 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, 1907.

Picasso'nun figürleri Cezanne'nınkilerle kıyaslandığında daha gerçek dışıdır. Yani Picasso'nun figürleri kaba ve şematize edilerek çizilmiştir. Aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmesi nedeniyle izleyicisiyle doğrudan iletişim kurmaktadır. Biçimsel olarak tuval yüzeyinde yassı olan biçimler, yüzey üzerinde üç boyutlu kurgulanmıştır. Resmin üç boyutlu kurgusu perspektif derinliğini ortadan kaldırmıştır.

"Avignon'lu Kızlar' ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır."[79]

Figürlerin geometriksel ve çoklu bakışla ifadesi gölge ile oylumu ortadan kaldırmıştır. Işık, geometrik parçalar üzerinde renkle ifade bulmuştur. *"Rönesans'tan*

[79] Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009. s: 47.

beri Avrupa resminin hacim ve mekan anlayışı merkezi perspektif ve açık – koyu tonlarının farklılıklarına bağlıydı. Kübist sanatçılar bu sorunu, belli bir nesneyi çeşitli açılardan görüp göstererek çözümlemiş oluyorlardı. Bu bakımdan kübist resim kasıtlı bir çarpıtma değil, bir nesnenin parçalarını yeniden kuran bir konstrüksiyon (inşa) sanatıydı. Bu yolda Picasso ve Braque'ı en çok etkileyen alanlardan biri zenci maskeleri, diğeri de Cezanne'ın, doğadaki nesneleri silindir, küp, küre, koni gibi geometrik ana öğeler olarak görme eğilimi oldu."[80]

"...figürlerle, figürler arasındaki kumaşta da, ışık ve gölge tekniği kullanarak titrek, değişken bir oylum etkisi sağlandığı görülür...Bu yeni buluş, Kübizmin başlıca anlatım yollarından ve görsel özelliklerinden biri olacaktı."[81]

Afrika sanatının etkisini taşıyan figürler, yüzlerinde mask ifadesi taşımaktadır. Picasso maskların biçimsel sadeliğinden etkilenerek resimlerinde uygulamıştır.

Kübizm, İzlenimcilik kaynaklı olmasına karşılık, ilk belirtileri Cezanne ile verilmiştir. P. Cezanne'da resim sanatı, yeni bir görme biçiminin nesnel bir olguya dönüştüğü anlatım biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Cezanne'nın ortaya attığı fikirler Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından geliştirilerek olgunlaşmıştır.

Bir anlamda, *"Cezanne'la başlayan optik görüntü biçimlerinin bozulması, deforme edilmesi, doğanın renk ve biçim örneğinde yeniden gerçekleştirme arayışları, optik görüntüye yabancılaşan sanat biçimlerinin yaratılma yolunu açmıştır."*[82]

"Kübistler, kendilerine Cezanne'ı örnek alarak, geçici görünümün tesadüfleri altında kalıcı olan şeylerin değişmez yapısını aradılar."[83]

Bunun için doğayı geometrik şekillerde görüp yansıtmışlar, bu amaçla önce ışığın yardımıyla geometrik parçalara ayırdıkları formları önce çözümsel, sonrasında

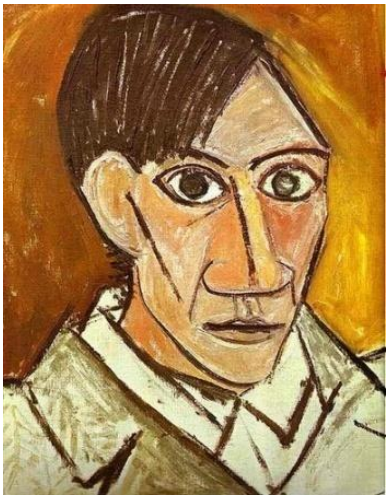
---

[80] Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, 3. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1995. s: 245.
[81] Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s: 54.
[82] Halil Akdeniz, *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma,* Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı *(Yayınlanmamış Doktora Tezi),* İzmir 1990, s: 80.

[83] Fevziye Eyigör, "Modern Resimde Tabiatın Rolü", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Sayı: 8, Erzurum, s: 26.

birleştirerek soyut sanata yaklaşmışlardır. Gerçekleştirdikleri çalışmalar, onları soyuta ve formda sadeliğe götürmüştür. Biçim önce, konu daha sonra gelmiştir. Biçim rengin de önüne geçmiş, renk, formun ortaya çıkarılmasına hizmet etmiştir; Kübistler'in de ilk çıkış noktası empresyonistler gibi doğa olmuş, empresyonistler izlenimleri ararken, kübistler nesnenin değişmeyen yanını aramışlardır. İzlenimcilik'in duyumculuğuna karşılık Kübizm'in akılcılığı ortaya çıkmıştır.

Picasso'nun "Otoportre"sinde (1907) ise çizgiler düzenlemenin ana öğesidir (Resim 28). Kübizm'in gelişini resimlerdeki gölgenin yerini kesik çizgilerin alması haber vermektedir. Renk yüzeylerinin çok azı biçimlendirilmiş ve tuval yüzeyinin boyanmadan bırakıldığı yüzeyler görülmektedir. Gölgelendirilecek alanlarda keskin tek yönlü çizgilerin hakimiyeti görülmektedir.[84]



Resim 28 : Pablo Picasso, "Otoportre", tuval üzerine yağlıboya 50 x 46 cm, Narodni Galerisi, Prag, 1907.

Picasso'nun "Otoportre"sini yaptığı sıralarda "Avignon'lu Genç Kızlar" için eskiz çalışmaları yaptığı bir dönemdir. Picasso' nun "Avignon'lu Genç Kızlar"ı (Resim 27) ise, Kübizm'in çıkış yaptığı önemli bir yapıt olmuştur. Resmin ifade edilişi bakımından dışavurumcular tarafından, dışavurumcu kabul edilmektedir.

---

[84] Ingo F. Walther, *Pablo Picasso 1881-1973 Yüzyılın Dahisi Öncü Ressamlar,* ABC Kitapevi, İstanbul.

Bu resimde Picasso'nun etkisinde kaldığı Afrika masklarının izleri görülürken figürlerin doğal şekillerinden tamamen koptuğu, deforme edildiği görülmektedir. Doğaya uygun ifade edilmemiş figürlerin, baş ve gövdelerinin duruşu birbirinden farklı biçimlendirilmiştir. Sağdaki figürün yüzü ve sırtı aynı anda görülmektedir. Sol köşede bulunan figürün yüzü Afrika masklarını anımsatmaktadır. Her figürün birbirinden farklı ifade buluşlarına karşılık , birbirleriyle uyumlu geometrik yapı oluşturarak zeminle uyum içinde resmedilmişlerdir. Formu oylumlandıracak ışık gölge oyunları görülmez. Aynı anda aynı figür üzerinde farklı açılı perspektifler görülmektedir.[85]

" Kübistler, nesneleri farklı açılardan betimleyerek zaman ve mekan içindeki hareketlerini de araştırdılar."[86]

Böylece çok bakış açılı perspektif görüntüleri elde ederek, figürlerin yüz ve vücutlarında önden ve yandan görünüş aynı anda resmetmiş oldular. Bu durum yüzeyde çoklu plan oluşumuna neden olmuştur. Oluşan planlar nedeniyle göz bir noktaya odaklanmaz, tuval yüzeyinde gezinmektedir. Işık da tek kaynaklı olmaktan çıkarak, çok yüzeylilik üzerinde belirsizleşmektedir.

Pablo Picasso ve Georges Braque, 1904 yılından başlayarak Kübist çalışmalarına hız vermişlerdir. Doğadan çalıştıkları nesneleri geometrik forma büründürmüşler; duyularla algılanan doğal formları akıl ile geometrik formlarına sokmaya çalışmışlardır. Bu ilk çalışmalarında doğadan kopmamışlardır. Bu dönemde iki sanatçı da biçimleri bloklar halinde, ayrıntılardan arındırılmış ve deforme edilmiş olarak yansıtmıştır; çünkü *"Teknik açıdan bakıldığında kübizm bir soyutlama biçimidir."*[87] Bu soyutlama nesnenin biçimsel yapısını geometrik olarak planlarken ortaya çıkmıştır.

"Kübistler temelde, Cezanne'ın geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibini benimsediler; ama bunu geometrik bir yapı için değil, geometrik bir

---

[85] Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991.

[86] Stephen Lıttle, *...İzmler /Sanatı Anlamak,* 3. Baskı, Yem Yayıncılık, 2010, s: 107.

[87] C. Vedat Demirkol, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın 2008, s: 44.

parçalama için kullandılar. Bu yüzden biçimler, çizgisel bir görünüm içinde ve bıçakla parça parça edilmiş gibi bir görünüş kazandılar".[88]

5. 2. Analitik (Çözümleyici) Kübizm'de Form - Işık İlişkisi

1910 - 15 yılları arasında Kübizm'in "Analitik" olarak adlandırılan dönemi, Picasso ve Braque'ın formları zihinlerinde parçalayarak, irili ufaklı böldükleri, bu formları resim yüzeyinde yan yana, üst üste paralel bir araya getirerek yeniden kurdukları çözümleyici dönemdir.

1910'larda endüstri çağının oluşturduğu bilinç, teknolojik gelişmeler, yeni malzemeler dönemin yaratım biçimini değiştirerek, mimaride konstrüksiyon bilincini oluştururken kübizmin dilini de belirlemiştir. Böylece Kübizm, resim sanatında çağdaşlığın yeni görsel dilini oluşturmuştur. Analitik Kübizm'de doğadaki formlar parçalanır, kapalı hacim kırılarak ayrılır; parçalar yan yana üst üste yerleştirilerek yeniden inşa edilir.[89]

Georges Braque'ın "Testi ve Violin" isimli resminde analitik Kübizm'e uygun olarak parçalanmış biçim, gerçek nesne görüntüsünden uzaklaşmıştır (Resim 29). Gerçeklikle bağları kopan resmin üstünde yer alan çivi ve gölgesinin yer alması, sanat tarihinde nesneye farklı bakışın çıkış noktasını oluşturmuştur. Sanatçı bu resmiyle gerçeğe yeni bakış açısı aramıştır. Resimde bulunan çivi yanılsaması ve resim üzerine düşen çivinin gölgesiyle, biçimin tuval yüzeyinde yanılsama olduğu gerçeğini vurgulamıştır. Böylece resim, yüzey sanatı olduğu gerçeğiyle duvarda asılı duran bir nesne olduğu vurgulanır. Berger'in sözünü ettiği, meta şeklinde, ticari bir

---

[88] Adnan Turani, *a. g. e.*, s: 97.

[89] Cemile Kaptan, *Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimselleşmesi Eğilimleri,(Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi),* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2002, s: 14.

nesne olduğu anlayışından farklı olarak, tuvalin kendisinin bir nesne olduğu anlayışı söz konusudur.[90]



Resim 29 : Georges Braque, "Testi ve Violin", tuval üzerine yağlıboya 91, 7 x 42, 8 cm, Guggenheim Müzesi, New York, 1910.

1910-12 yılları arasında, parçalanarak oluşan birbirine paralel form yüzeylerinin, birbirine yapışmasını önlemek için gölgelendirmeden yararlanmışlar, böylece tek ya da iki renkle yapılan basık rölyef etkisi ortaya çıkmıştır. Işık ise tek kaynaktan gelmeyip parçalanıp gölgelendirilen parçalarla yüzeyin tamamına yayılmıştır. Işık resmin kendisinden gelmektedir. Picasso'nun "Ambroise Vollard" çalışmasında Vollard'ın formun parçalanmasıyla gerçek görüntüsü ortadan kalkmıştır (Resim 30).

[90] Ayhan Çetin, *"19. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti" (Yayınlanmamış Doktora Tezi)* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2011, s: 151.



Resim 30: Pablo Picasso, "Ambroise Vollard", tuval üstüne yağlıboya 92 x 65 cm, Puşkin Müzesi, Moskova, 1910.

"Kübistler'deki nesne ve oylum görüntüsünü parçalama, öylesine bir yok etme biçiminde oldu ki, resimlerdeki oylum, nesne ve figür, tanınabilirliklerini yitirmeye başladılar".[91]

Form parçalanarak soyutlaşmış, perspektif de değişerek, çoklu bakış açısı kazanmıştır. Portrenin dışında kalan yüzeylerde de geometrik form hakimiyeti vardır. Fondaki çizgiler Vollard'ın uzuv ya da giysilerine ait çizgiler olarak yorumlanabilir. Resmin çevresinde boşluk kalmamış figürle bir olmuş, resmin tümü parçacıklardan oluşan bir düzenlemeye dönüşmüştür. Geometrik parçalar arasında ışık - gölge ile geçişler sağlanmış, ışık kaynağı resmin içi olmuştur. Tek bakış noktasının

[91] Adnan Turani, *a. g .e.*, s: 96.

kırılmasıyla kapalı hacim ortadan kalkmış, kübistler tarafından parçalanan formun hacmi, zihinde tekrar oluşturulmuştur.[92]

Sanatçının zihninde parçalanan formların düşünsel anlamda analiz edilerek yüzeye aktarıldığı analitik kübizmle, doğayı birebir taklitten çıkıp kavramın yüzeye aktarıldığı "kavram ressamlığı" ortaya çıkmıştır. Formlar sanatçının zihnindeki kavramı yansıtan görünümler olarak ortaya çıkmaktadır. Van Gogh, Paul Gauguin gibi sanatçıların resimlerini, doğanın gerçek biçiminden uzaklaşıp akıldan biçimleyerek resmettikleri görülmektedir. Bu nedenle kübist sanatçıların eserlerinde, geometrik biçimleme, abartılarla dışavurumcu (ekspresyonist) etkiler ortaya çıkmıştır. "*…bu durum bir bakıma sanatçının doğadan ayrılarak kendi içine dönmesidir. Dolayısıyla, dış gözlemden iç gözleme yöneliş gibi bir durum söz konusudur." [93]*

"Kübistlerin kavram ressamlığı, Giotto'dan beri süregelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış - noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağı açıyor."[94]

Kübizm'in ilk dönemlerinde tek noktadan bakış, Analitik Kübizm'le kırılıp nesneyi her yönden gösterme olanağı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle her nesne kendine özgü kaçış noktasına sahiptir. Ortaya çıkan çoklu bakış perspektif yansımasının değişmesine neden olmuştur.

Analitik Kübizm'de renk, formun parçalanması nedeniyle feda edilmiştir. *"Bu dönem Kübist resimlerin yeşil, gri ve kahve tonlarıyla sınırlı kalmasının nedeni, rengin espas ve biçim odaklı yeni arayışlar uğruna bilinçli olarak arka planda bırakılmasıdır."[95]* Böylece rengin yerini siyah-beyaz değerler almış, **monokrom** renk anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu yönleriyle Kübistler, Fovlar'dan kesin olarak ayrılırlar.

---

[92] E. H. Gombrıch., *a.g.e.*
[93] Adnan Turani, *a.g.e.*, s: 99.
[94] Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 3, 4. Basım, İstanbul, Ekim 2009.s: 28- 29.
[95] Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009.

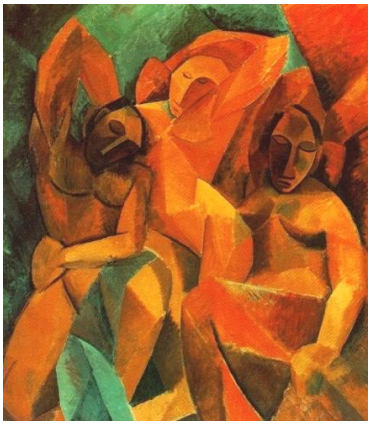
Picasso ve Braque'ın resimlerinde renk, biçime göre geri plandadır. Cezanne'dan ayrılan yönleri renkten vazgeçmiş, yalnızca biçimsel ifadeye önem vermiş olmalarıdır. Cezanne ise tablolarında çok renkliliği tercih ederken, İzlenimci tavrıyla günışığının renk üzerindeki etkilerini incelemiş; aynı anda nesnelerin biçimlerini araştırmıştır.

Kübistler, Georges Braque'ın gerçekleştirdiği "Estaque'de Viyadük" resminde olduğu gibi, parçalanmış formlar üzerinde, ışığı tonlamayla yansıtmayı tercih etmişlerdir (Resim 31). "Estaque'de Viyadük" tablosu, Cezanne anlayışına uygun çizilmiş bir kübist resim olmuştur. Işık, parçalanmış formları birbirinden ayırmak için kullanılmıştır; resmin kendisinden gelmektedir.



Resim 31 : Georges Braque, "Estaque' de Viyadük", tuval üzerine yağlıboya 72,5 x 59 cm, Uluslar arası Modern Sanat Müzesi, Paris - Fransa, 1908.

Pablo Picasso'nun da yine bu döneme ait Cezanne anlayışına uygun resmettiği Kübist resmi "Üç Kadın"da da parçalanmış formlar üzerinde ışığın yansıtıldığı, renk tonlamasıyla formların birbirinden ayrıldığı, biçimsel planların ortaya çıktığı görülmektedir (Resim 32). Biçimler üzerinde yatay ve dikey parçalarla formların çoklu bakış açısıyla ifadesi sağlanmıştır.



Resim 32 : Pablo Picasso, “Üç Kadın”, tuval üzerine yağlıboya 200 x 178 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, 1907 - 1908.

1909 yılında P. Picasso ve G. Braque, dış dünyadan ev içine dönerek ölüdoğa ve portre resimleri yaparak formları parçalamaya başlamışlardır. 1909’da Picasso’nun yaptığı “Armutlu Kadın” (Fernande) resmini, sanatçı, incelemiş olduğu ilkel dönem heykellerinin etkisiyle, çok sayıda biçimin bir araya gelerek tek bir biçim oluşturması mantığıyla gerçekleştirmiştir (Resim 33).



Resim 33: Pablo Picasso, “Armutlu Kadın (Fernande)”, tuval üzerine yağlıboya 92 x 73,1 cm, Özel Koleksiyon, 1909.

Sanatçılar, gördüklerini olduğu gibi yansıtmayıp, nesneleri betimleyici bir yöntem kullanmamışlardır. Gerçek dünyadan özümsedikleri görüntüleri çoklu bakış açılarıyla kavramsal olarak resmetmişlerdir. Bundan sonra yeni yaratılmış olan imge, gerçek dünyanın kopyası değil, sanatçının oluşturduğu yeni formuyla yeni bir imge olmuştur (Resim 34). Böylece daha karmaşık biçimsel ifade bulan nesne, farklı bakış

açılarıyla aynı anda yansıtılmıştır. Bu durumda, değişen zaman ve mekan kavramlarının da ifadesi, aynı anda gerçekleşmiş olur. Farklı bakış açılarıyla ifadenin nedeni nesneyi, karakteristik özelliklerini en iyi anlatacak şekilde resmetmektir. Bu durum Mısır Resim Sanatı'nda görülmektedir.[96]



Resim 34 : Pablo Picasso, "Gitarist", tuval üzerine yağlıboya 100 x 73 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris, 1910.

Resimde birkaç kaçış noktası uygulayan sanatçı, her biçim için ayrı bakış açısı uygulayan, parçaladığı her formu da farklı bakış açılarını kullanarak resmetmiştir. Yine farklı bakış açılarıyla resmedilen "Mandolinli Genç Kız"da, yandan görüntülenen figür aynı anda farklı açıdan da gösterilmiştir (Resim 35). Figür fon üzerinde parçalanmış formların gölgelenmesiyle ayrılabilmektedir. Işık formlar üzerinde yansıtılmış; figürün varlığını ifade edici şekilde figür üzerinde yoğunluktadır. Formlar parçalanmış ancak figürün anlaşılırlığı ortadan kalkmamıştır,

[96]Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, 1. Basım (3. Basım 2013), Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

daha anlaşılır soyutlama görülmektedir. Oysa ki, formun parçalanarak dağıtılması yöntemi nesneler dünyasında, nesne hakkında bilgi verip gerçekliğini bozmazken insan figürlerinin tanınabilirliklerini ortadan kaldırmıştır. Böylece Picasso'nun resimlerinde doğalcılık ve soyutlama bir arada gerçekleşmiştir.[97]



Resim 35 : Pablo Picasso, "Mandolinli Genç Kız", tuval üzerine yağlıboya100,3 x 73,6 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1910.

1911 yılında Georges Braque'ın yaptığı "Gitarlı Adam", resminde ise, parçalanan form nedeniyle sanatçı soyut anlayışa yaklaşmıştır (Resim 36). Kullanılan harfler parçalanmış formlar arasında soyut form olarak yerini bulmuştur. Resimde biçimler, parçalanarak geometrik formlara dönüştürülmüş, artık figürün biçimsel bütünlüğü fonla bütünleşmiştir. Böylece iyice soyutlamaya gidilerek soyut resmin sınırlarına yaklaşılmıştır. Form üzerinde renkler soluklaşmış, ışık formları birbirinden ayırmak için rengin tonu ile elde edilmiştir.

[97] Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu, *a.g.e.*



Resim 36 : Georges Braque, "Gitarlı Adam", 116,2 x 80,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York,1911.

5. 3. Sentetik (Bireşimsel) Kübizm'de Form - Işık İlişkisi

Sentetik Kübizm, 1912' de Picasso ve Braque'ın resimlerinde hazır nesneleri kullanmaya başlayarak yapıtlarında değişiklik gösterdikleri dönemin adıdır. Analitik kübizmde form elemanı parçalanırken, doğadan ve nesnelerden yola çıkılarak soyutlama eğilimi vardır. Sentetik Kübizm'de ise geometrik formlar soyut düşünsel boyuttadır.[98]

"Sentetik kübizmin, analitik kübizme göre farkı, çıkış noktasının doğa değil; içsellik ve geometri dünyasından olmasıydı."[99]

[98] Ayhan Çetin, *a .g. e.*
[99] Caner Karavit, *a. g. e.*, s: 127-128.

Bu durum Sentetik Kübizm'de ışığın içsel olmasıyla birlikte eşzamanlı geometrik formlar üzerinden yansıyan ışığın iki ya da üç boyutlu etkiler taşımasına neden olmuştur.

Sentetik Kübizm'de renk önem kazanmış, naturalist (doğacı) resim alışkanlığının gölgeleme tekniği bırakılarak lokal renk anlayışı ortaya çıkmıştır. Doğanın birebir taklit edilmesi kaygısı tamamen ortadan kalkmıştır. Analitik Kübizm'deki eş zamanlı biçim yansıtma yerini tek biçimle yansıtma almıştır. Renk yalnızca biçime ait olarak, yüzey boyaması şeklinde yer almaktadır. Işık, renge bağlı olarak biçim yüzeyine aittir ve ışığı resmin kendisi oluşturur. Biçim ve rengin ortak ifade aracı olarak kullanımı rengin bağımsız bir eleman olmasını sağlamıştır.[100]

Bu dönem resimlerinde, yoğun şekilde müzik aletleri, özellikle gitar ve kemanın; gündelik nesnelerin kullanıldığı görülür. Bu nesneler analitik kübizmde parçalanmış ve sentetik kübizmle soyuta yaklaşmış formlarına rağmen tanınabilirliğini korumuştur.

Klasik anlamda resim sanatı yüzeyi boyama sanatı olarak anlaşılırken Picasso ve Braque, yüzey üzerine malzemelerin kendisini yerleştirerek yeni bir anlatım şekli oluşturmuşlar, yapıştırma **(kolaj - collages)** tekniğinin uygulamalarını gerçekleştirmişlerdir. Bu teknikle, malzeme kullanımı tuval yüzeyinde dokusal bir özellik oluştururken, yüzeyselliği kırıp üç boyutluluk etkisini de meydana getirir. Böylelikle resim, üçüncü boyuta müdahale etmiş olur, zamanla tüm yeni malzemelere ve boyut arayışlarına açık hale gelmiştir. Sanat malzemeleri dışında gündelik nesnelerin malzeme olarak kullanımı, resmin kusursuz güzellik arayışını tamamen ortadan kaldırarak, yeni arayış ve denemelere yön vermiştir.

Yine bu dönemde **"plans superposes"** denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar uygulanmıştır.[101] Bu şekilde resme yeni teknik ve malzemeler sokmuşlar;

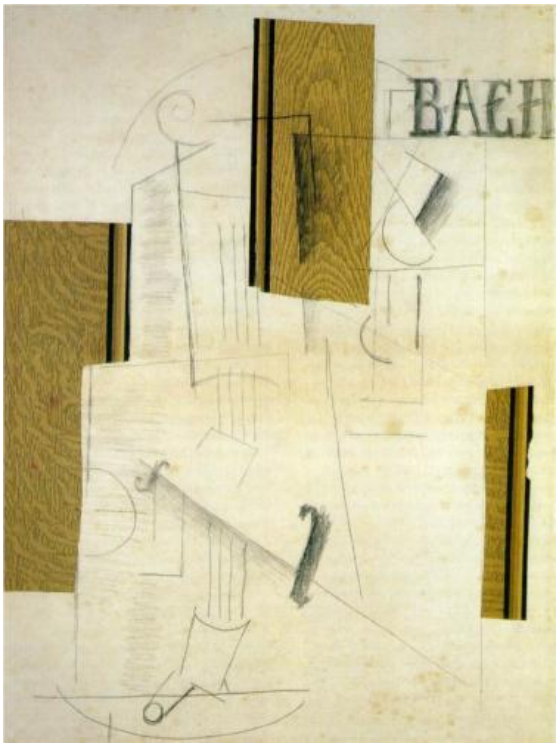
---

[100] İsmail Tunalı, *a. g. e.*

[101] Melek Şahindokuyucu, Şahindokuyucu Melek, *Bir Kavram Olarak 'Modernizm' ve Resim Sanatındaki Etkileri,* Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı *(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Bolu 1997, s: 76.

kalıplarla harf ve rakam çıkartmalarını kullanmışlar, resim yüzeyine kağıt, muşamba, karton, teneke yapıştırmışlardır. Gerçekliğin betimlemesinde, örneğin gazetenin, gerçek dünyadan malzemeleri kullanarak, gazete kağıdının kendisini resme yapıştırarak kullanmışlardır.[102]

Georges Braque'ın **"Still life Bach",** resminde yüzey halindeki biçimlerin bazıları ahşap görünümünde kağıt kullanılırken, kağıt yüzeyler üzerine boyamalar yapılmış ve karakalem kullanarak müzik aleti olduğu anlaşılabilen formlar resmedilmiştir (Resim 37). Resimde formlar yüzey ile pozitif negatif ilişkiyle, mekanla yer değiştirmektedir.



Resim 37 : Georges Braque, "Still life Bach", kağıt üzerine karakalem, kolaj ve guaj teknikleri, Basel Sanat Müzesi, İsviçre, 1912.

Pablo Picasso'nun "Cam ve SUZE Şişesi" resminde de kolaj yapılmış yüzey üzerinde boyamaların olduğu görülür (Resim 38). Gri tonlarında yüzeylerin birleşmesinden oluşan resimde koyu ve en açık tonlar gözün odaklandığı orta kısımda kullanılmıştır. Nesnelerin form parçaları yüzey üzerinde birbirinden renk

---

[102] Norbert Lynton, *a. g. e.*

tonu ve aynı tondaki parçalar birbirinden üzerindeki çizgisel doku ile ayrılmıştır. Forma ait lokal renk anlayışı görülmektedir. Kullanılan mavi form bakışı resmin ortasında yoğunlaştırarak dikkati resmin konusu olan şişe formu üzerine çekmiştir.



Resim 38 : Pablo Picasso, "Cam ve SUZE Şişesi", füzen, kolaj ve guaj teknikleri, Washington Üniversitesi Sanat Galerisi, St. Louis, 1912.

Böylece, Kübizm ile sanatçılar geleneksel anlamda tek başına yağlıboya kullanımının dışına çıkmışlar, bazen yağlıboya ve karakalem gibi iki malzemeyi birleştirerek teknik uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca doku elde etmek için boyalara kum ve talaş gibi malzemeleri karıştırmışlardır. Tahta damar etkisi vermek için tarak kullanmaları gibi zanaatçiye ait uygulamalar, kübist sanatı burjuvaya ait olmaktan kurtarmış, böylece günlük nesneleri eserlerinde kullanarak burjuvanın kıymetli gördüğü tablolara yeni bir değer biçilmesini sağlamıştır. Bu durum sanatçının, uygulamada ufkunun genişlemesini sağlayarak modern kimlik kazanmasına neden olmuş; sanatçı, resminde dilediği malzemeyi seçerek özgür ifade fırsatı kazanmıştır. Kolaj (Papier Colle) ile gündelik, sıradan malzemeler kullanılarak sanat yapıtının öğesi haline gelmiş, sanat ve yaşam arasındaki sınır ortadan kalkmıştır. Sanat eserine konu olan nesnenin bu dünyaya ait olma ve olmama durumu sorgulanmıştır. Kübistler tarafından tüm nesneler, birbirine benzetilerek

ortak dil olan küp, silindir gibi geometrik şekillerle resmedilmişlerdir. Bunu yaparken geometrik şekilleri yüzey ve düzlemlere indirerek gerçekleştirmişler, böylece yeni bir gerçeklik görünümü inşa etmişlerdir.[103]

Böylece Mehmet Kavukçu'ya göre de; Cezanne ve Gauguin'le giderek yüzeye yaklaşan resim anlayışı Sentetik Kübizm'de, kolaj mantığıyla yüzeyden gerçek mekana uzanmıştır.[104]

1912-1913 yıllarında yapılan tablolarda daha somut görünüme sahip yapıştırılmış eşyaları içeren resimler gerçekleştirilmiştir. Picasso' nun "Bambu Sandalyeli Natürmort" isimli **kolajında**, geleneksel anlamda resim sanatının yüzey boyama sanatı olmasına rağmen, bu resmin üçte biri desenli muşamba ile kaplıdır (Resim 39).



Resim 39 : Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", tuval üzerine yağlıboya ve muşamba 29x 37 cm, Paris, Picasso Müzesi, 1912.

"Kübizm'le birlikte dış dünyadan alınarak tuvale giren malzeme, yalnızca gerçek materyalle soyut form arasında bir gerginlik yaratmak için değil; aynı zamanda resmin yüzeyini aşmak için kullanılır."[105]

---

[103] Norbert Lynton, *a. g. e.*

[104] Mehmet Kavukçu, "Resimsel Mekandan Gerçek Mekana Objenin Seyri", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 10, 2006, Erzurum, s:59.

[105] Cemile Kaptan, *a. g. e.*

Resimde doku resmedilmemiş, dokulu malzemenin kendisi resme yerleştirilmiştir. Ayrıca dokunun sol üstünde görünen sözcük, form olarak resme dahil olmuştur. Böylelikle, Picasso ve Braque, *"...sadece sanatın dış gerçeklikle arasındaki boşluğu değil; ayrıca resim gerçeğini, düz, otonom, illüzyonsuz bir yapı olarak açığa çıkarmayı başarır."*[106]

Picasso'nun "Bambu Sandalyeli Natürmort" resminde bahsedilen kolaj uygulaması Cemile Kaptan'a göre; *"...boya ve fırça yerine kullanılan hazır üretim döşeme bezi parçası, gerçek hasır olmasa da, resmin geri kalan kısmındaki analitik dilin yanında daha az sahtedir. Böylece doğa, tuvale yanılsama olarak değil, gerçek anlamda girmiş olur. Bu bakımdan eser, yeni çağın sanat yaratısını belirleyecek olan malzeme kullanımının ilk örneği olarak önem kazanır."*[107]

Aynı yıl, G. Braque ise "Meyve Tabağı ve Bardak" (1912) adlı resminde karakalem kullanırken ahşap izlenimi vermesini istediği arka planda duvar kağıdı kullanmıştır (Resim 40). Üzüm salkımı ise doğacı bir anlayışla, farklı bir teknikle resmedilmiştir.

Norbert Lynton'a göre; *"Aynı malzeme ve aynı üslubu kullanmakla birlikte, doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırdı".*[108]

Üzümün gerçekçi betimlemesi ve arka fondaki gerçek (reel) dünyadan alınan ahşap görünümlü kağıt malzemesi resmin gerçeklik anlayışını değiştirmiştir. Sözcükler ve gerçek malzemeler resimde form olarak kullanılmıştır.[109]

---

[106] H. H. Arnason, History Of Modern Art, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1986, s: 164.
[107] Cemile Kaptan, *a. g. e.* s:15.
[108] Norbert Lynton, *a. g. e.* s: 62.
[109] C. Vedat Demirkol, *a. g. e.* s:45.



Resim 40 : Georges Braque, "Meyve Tabağı ve Bardak", tuval üzerine yağlıboya, yapıştırılmış kağıt ve karakalem 41x 33 cm, Thomas Ammann Fine Art - Zürih İsviçre,1912.

Picasso'nun muşambası ile Braque'ın duvar kağıdı, resmin en gerçekçi görünen kısmı olsa da gerçeği taklit olduğu anlaşılmaktadır. Kübizm'de, 1912'de ara dönem olan kolajlar (Papier Colle), Kübist tabloların soyut biçimsel ifadesini somutlaştırmıştır.[110]

Bu somutlaştırma örneğini G. Braque, "Testi ve Violin" (1910) (Resim 29) isimli tablosunda, üst tarafta bulunan çivi ile betimleme yoluna gitmiştir. Nesnel çivi, resmin genelinde parçalanarak soyutlaşmış, gerçekliği dağılmış biçimlerin yanında somut ve gerçek dünyaya aittir.[111]

Pablo Picasso, "Kemanlı Natürmort" resminde, keman nesnesini, karakteristik özellikleri belirgin şekilde resmetmiştir (Resim 41). Keman,

[110] E. H. Gombrıch, *a. g. e.*
[111] Ayhan Çetin, *a. g. e.*

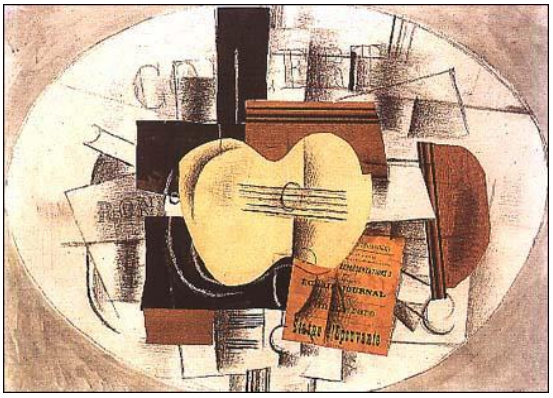
parçalanmış olsa da ona ait teller, kıvrımlı sapı gibi bölümleri onu ifade etmek için yeterlidir. Parçalanan biçimler birbiriyle ilişkili değildir; teller boşlukta gezinirken kemanın diğer parçaları farklı bakış açılarıyla resmedilmiştir. Bu resimleme tekniği "Mısır Resim Sanatı"nda **frontal** duruşta olduğu gibi, nesnenin karakteristik görünümünü ifade eden her parça, en iyi göründüğü açıdan resmedilmiştir.[112]



Resim 41 : Pablo Picasso, "Kemanlı Natürmort", tuval üstüne yağlıboya, 50,6 x 61 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1912.

Georges Braque'ın , "Gitar ve Programı", resminde karakalem, kolaj ve guaj teknikleri bir arada kullanılmıştır (Resim 42). Biçimsel bütünlüğü bozulan nesneler, gitar, yazılı kağıt parçası tanınabilir durumdadır. Resimde yer alan karakalem ile yazılmış yazılar resimde hem form olarak kullanılmış hem de gitara fon oluşturmuştur. Formlar zemin üzerinde yan yana ve üst üste gelecek şekilde yığılmış gibidir. Çok renklilik görülmemekle birlikte açık koyu değerleri yüzey lekeleri halinde forma bağlı olarak gerçekleşmiştir.

[112] E. H. Gombrıch, *a. g. e. s: 574.*



Resim 42 : Georges Braque, “Gitar ve Programı”, kağıt üzerine kömür kalem, kolaj ve guaj teknikleri 73 x 100 cm, Picasso Müzesi, Paris-Fransa, 1913.

Sanatçının “Gitarlı Kadın” resminde, kadın figürü, gitar nesnesi ile karşılaştırıldığında formlar, biçimin tanınabilirliğini daha fazla ortadan kaldırmıştır (Resim 43). Yalnızca biçim parçalanmış, formlar henüz dağılmamıştır. Bu nedenle henüz resim soyutlaşmamıştır. İnsan formu ise nesne biçimlerine göre daha karmaşık olması nedeniyle parçalandığında tanınabilirliğini yitirmektedir.



Resim 43 : Georges Braque, “Gitarlı Kadın”, tuval üzerine yağlıboya ve füzen130 x 73 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Paris - Fransa, 1913.

1913 - 1914 yılları arasında Kübizm'in Sentetik (Bireşimsel) döneminde, daha öncesinde kullanılan gri tonlardan sıcak ve canlı renklere geçilmiştir. Picasso'nun "Keman" resminde nesne biçimsel olarak parçalara ayrılmış ancak tanınabilirliğini korumaktadır (Resim 44). Yüzey üzerinde keman nesnesini betimleyen formların ışığı, taşıdığı renge aittir. Formlar keman nesnesini betimlemek için yeterlidir.



Resim 44 : Pablo Picasso, "Keman", tuval üzerine yağlıboya 80 x 55 cm, 1913.

G. Braque'ın "Gitar ve Adam" resminde de gitar nesnesi gerçek nesnesiyle benzerliğini korurken insan figürü, parçalanarak tanınabilirliğini yitirmiştir (Resim 45). Köşeli formların üst üste yerleştirilerek gerçekleştirildiği kompozisyon gri tondan kurtulmuş, ancak ışık renk yüzeyleri ile yansıyarak formlar birbirinden ayrılmaktadır.



Resim 45 : Georges Braque, "Gitar ve Adam", Modern Sanatlar Müzesi, Pompidou, 1914.

Sentetik Kübizm'de uygulanan kolaj tekniği modern sanat anlayışına ve soyut sanata önemli katkılarda bulunmuştur. Sanat malzemesinin, sanatın sınırları içinde gerçek yaşamla bağ kurması 20. yüzyılın sonlarında gerçekleşecek Dada kolajları ve fotomontajlarının, Pop kolajlarının ve dijital kolajların temelini oluşturmuştur.[113]

"Klasik doğanın yanılsama alanı olan resim yüzeyine yaklaşım artık çok farklı bir boyut kazanmaktadır. Tatlin, resimsel nitelikli alçak kabartmalardan, çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra boşlukta yani dış doğa gerçekliğin de varlığını aramaktadır."[114]

[113] Ahu Antmen, *a. g. e.* , s: 49.
[114] Mehmet Kavukçu, *a. g. m.,* s: 59.

5. 4. Pablo Picasso'nun Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi

Picasso'nun 1906 yılında yaptığı resimlerinde biçimin kütleselliğini vurgularken (Resim 46), 1911 yılına ait çalışmalarında biçimlerin Analitik Kübizm'in etkisiyle formu, geometrik parçalara bölerek gerçekleştirdiği görülmektedir (Resim 53).[115]

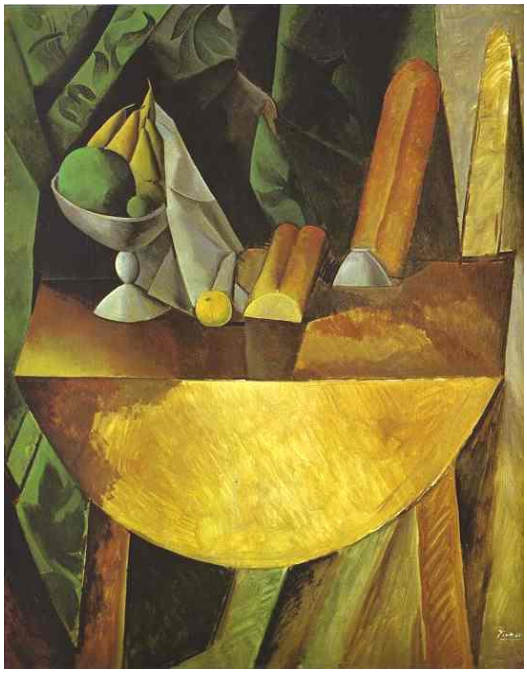


Resim 46 : Pablo Picasso, "İki Çıplak", tuval üzerine yağlıboya 151,4 x 93 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Amerika, 1906.

Sanatçının 1909 yılında gerçekleştirdiği "Masadaki Ekmek ve Meyve Tabağı" resmi Kübizm'in ilk dönem özelliklerini taşımaktadır (Resim 47). Masa üzerinde ekmek ve meyvalardan oluşmuş kompozisyon, masa ile yeşil perde arasına yerleştirmiştir. Masa üzerinde, ekmeğin kesik yüzü masanın önde görünen yarım dairesi ile uyumludur. Sol tarafta bulunan meyve dolu tabak ile sağda ters çevrilmiş fincan da uyumlu resmedilmiştir. Natürmortta yer alan doğal nesneler, geometrik

[115] F. Walther Ingo, *Pablo Picasso 1881-1973 Yüzyılın Dahisi Öncü Ressamlar,* ABC Kitapevi, İstanbul, s: 29.

kurallar çerçevesinde biçimlendirilmişlerdir. Işık ise formun geometrik yapısını ortaya çıkarmak için kullanılmıştır.[116]



Resim 47: Pablo Picasso, "Masadaki Ekmek ve Meyve Tabağı", tuval üzerine yağlıboya, 164x 132,5 cm, Sanat Müzesi, Basel, 1909.

Meyve tabağının üstten, fincanı önden görünümle yansıtan perspektif anlayışı tek kaçışlı perspektif anlayışına bağlı kalınmadığını göstermektedir. Picasso'nun bu resmi, P. Cezanne'ın "Çorba Kaseli Natürmort" (Resim 22) resmindeki daire, kare, elips gibi geometrik şekilleri kullanması ve tek kaçışlı perspektif anlayışına bağlı kalmamasıyla uygunluk göstermektedir. Nesnelerin bir değil birkaç farklı açıdan resmetmesiyle geometrik yöntem uygulaması cisimlerin kendilerine özgü niteliklerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Picasso'nun Analitik dönemine (1910) ve sonrası döneme rastlayan "Pipo İçen Adam" resminde ise gerçek nesne belli değildir (Resim 48). Resimde bir adam oturmaktadır, tuvalin alt kısmında elinde bir kağıt görülmektedir. Sol elinin olduğu tarafta gazete olduğu anlaşılabilecek, üzerinde harfler olan kağıt görülmektedir.

[116] F. Walther Ingo, *a. g. e.*

Resmi yapılan adam ile etrafını saran fon geometrik şekillerle parçalanmış, iç içe geçmiş durumdadır. Gerçekliğe uygun olarak yansıtılan pipo ve adamın bıyığı seçilebilmektedir. Yüzün, kolların ve sandalyenin de parçaları görülmektedir. Bu parçalar gerçeğe uygun bütün halde yansıtılmadıkları halde, neye ait oldukları hakkında bilgi vermektedirler. Resimde açık koyu ilişkisi, geometrik parçaların tonlandırılmasıyla, sağlanmıştır.[117]



Resim 48: Pablo Picasso, "Pipo İçen Adam", tuval üzerine yağlıboya 91,5 x 72 cm, Fort Worth, Teksas, Kimbell Sanat Vakfı,1911.

Norbert Lynton, resim hakkında şu yorumlarda bulunur : *" Çizgilerle renk tonları genellikle birbirini tamamlamakla birlikte, resimde belli bir yüzeyin bir yana yattığını gösteren, renk tonları ve ton değişmesiyle ilgisi olmayan, boşlukta tele benzeyen bir nesne gibi sarkan bağımsız çizgiler vardır. Picasso' nun tablolarında, tüm resim yüzeyi farklı yönlerden gelen ışıkla aydınlanmış yüzeylerin, sınırlarını*

[117] Norbert Lynton, *a. g. e. s: 58 - 61.*

belirleyen dikey - yatay çizgilerle kompozisyonun şu ya da bu yana yattığını görüyoruz." [118] Bu durum sanatçının farklı bakış açılı biçimsel araştırmasını göstermektedir.

Picasso'nun "Şişe, Bardak ve Keman" adlı resminde ise renk, biçim ve çizginin ayrı elemanlar olarak rol aldığı görülmektedir (Resim 49). Nesneler resim içinde bağımsız yüzeyler halindedirler. Renk, çizgi, form, resmin bağımsız elemanları olarak ortaya çıkarlar.



Resim 49: Pablo Picasso, "Şişe, Bardak ve Keman" , karakalem 47 x 62 cm, Stockholm, Modern Sanat Müzesi, 1912 - 13.

Resimde görünen kemanın bir bölümü karakalemle çizilirken bir bölümüne tahta taklidi yapan nesne yapıştırılmış, böylece kemanın tahtadan yapılmış olduğunu anlatan form oluşturulmuş. Resmin solunda bulunan şişe de gazeteden kesilerek yapıştırılırken, gazete görünümündeki form dış hatları ile çizilerek biçimsel olarak konumlandırılmış, üzerine gazete anlamına gelen sözcük yazılmıştır. Sanatçının bu resminden formların soyut biçimsel ifadeye dönüştükleri görülmektedir.[119]

Picasso'nun resimlerinde bulunan soyutlama, "Pipo İçen Adam" (Resim 48) ve "Şişe, Bardak ve Keman" (Resim 49) resimlerinde de açıkça görülür. Sanatçının

[118] Caner Karavit, *a. g. e.*, s: 127.
[119] Norbert Lynton, *a. g. e. s: 61 - 64.*

resimlerinde çıkış noktası doğa olsa da, formu parçalayarak soyut ifadeler bulunan biçimleri, kavramsal olarak resmettiği görülmektedir. Formun, fon ile pozitif - negatif ilişkisi nedeniyle oluşan form dışındaki negatif form ile tuval, sanat nesnesi olma yolunda konumlanmıştır. Tuval yüzeyinde oluşturulan form anlayışı kırılarak form dışında tuval yüzeyinin kendisiyle biçimleme anlayışı ortaya çıkmıştır. Ayrıca, form - mekan (mas - espas) ilişkisi değişerek, espas da form olarak devreye girmiştir.

Sanatçının "Gitar, Müzik Notaları, Bardak" resminde gitar nesnesi gerçekliğini ifade etmeye yetecek form yüzeyleri ile resmedilmiştir (Resim 50). Resimde boyama ve yapıştırma teknikleri ile farklı malzemeler bir arada kullanılırken form yüzeyleri desenli fon üzerinde yüzer şekilde görünmektedir.



Resim 50 : Pablo Picasso, "Gitar, Müzik Notaları, Bardak", kağıt üzerine kolaj, guaj ve füzen 48 x 36,5 cm, McNay Sanat Müzesi, San Antonio, Teksas,1912.

1912'den sonra ortaya çıkan Sentetik (bireşimsel) Kübizm tarzındaki eserlerinin yerini 1914'ten itibaren daha soyut nitelikli resimlere bıraktığı görülmektedir. 1913'te gerçekleştirdiği "Gitar" resminde, duvar kağıtları ve gazete parçalarını, renkli kağıtları tuvale yapıştırmış, üzerine karakalem ve suluboya tekniğini kullanmıştır (Resim 51). Sanatçı biçimleri parçalayıp dağıtmaktan yola

çıkarak "yapıştırma" **(Papier collé)** tekniğinde ilerlemiştir. Böylece resimde nesneler hem parçalara ayrılmış hem de gerçek yaşamdan alınan nesnelerle betimlenmiştir. Bu resimde gazete kağıdı gerçek gazeteyi gösterirken aynı zamanda gitarın ses boşluğunu da betimlemektedir. Gitar nesnesi belli başlı özellikleriyle kavramsal olarak resmedilmiştir. Gitar formu soyut olmasını engelleyecek ölçüde gerçeği ile benzerlik taşımaktadır. Forma bağlı renk alanları ortaya çıkmış, ışık renge bağlı, renk ise forma bağlı olarak yansıtılmıştır. Bir anlamda form renk alanlarıyla tuval yüzeyindedir.



Resim 51 : Pablo Picasso, "Gitar", karakalem, kurşunkalem, mürekkep ve yapıştırılmış kağıt 66,3x 49,5 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York,1913.

"Soytarı" (Resim 52) resminde ise tuval üzerine yağlıboya ile boyanarak kesip yapıştırılmışçasına tuval yüzeyinde alanlar oluşturulmuştur. Siyah fon üzerinde

bulunan renk alanları, birbirinden bağımsız ve yüzer görünümdedir. Gerçekliğe uygunluk gösteren betimleme aracı soytarının baklava desenli kıyafetidir.



Resim 52: Pablo Picasso, "Soytarı", tuval üzerine yağlıboya 183,5x 105,1 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York,1915.

Sanatçının, "Üç Müzisyen" isimli resminin en önemli özelliği, Kübist resimde insan figürünü toplu halde resme konu etmiş olmasıdır (Resim 53). Resimde anlatılanlar gelenekseldir, figürlerin ellerindeki müzik aletleri Kübist resme sık sık konu edilmiştir, tanınabilirliklerini korumaktadırlar. Yüzey üzerinde yüzer halde bulunan formlar ise renk lekeleri olarak birbirinden ayrılırlar. Işık form yüzeylerinde renge bağlı olarak yansıtılmıştır. Figürler, yüzleri maskelerin ardına saklanmış, ayaklar köşeli biçimler olarak resmin altında yerini bulmuş, bacaklar ise oturma pozisyonunu anlatmak üzere köşeli formla ifade edilmiştir. Eller ise gerçek biçimden uzak farklı nesneler gibi görünmekte ve aşırı küçük resmedilmiştir.[120]

[120] F. Walther Ingo, *a. g. e.*



Resim 53 : Pablo Picasso, “Üç Müzisyen”, tuval üzerine yağlıboya 200,7 x 222,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1921.

“Gitarlı Ölüdoğa” resmi, kolaj tekniği ile yapılmış önceki dönem işlerine benzemektedir; ancak tablo yağlıboya ile resmedilmiştir (Resim 54). Kesip yapıştırılmışçasına renk alanları yan yana yerleştirilmiştir. Gitar nesnesi parçalanıp bir kısmı resmedilmesine karşılık, gitar boşluğu, telleri ve gerçekte kıvrımlı olan, köşeli yansıtılmış formu ile gitar nesnesi, sanatçının zihnindeki gitarın kavramıyla resmedilmiştir. Işık, gitar nesnesi üzerine yoğunlaşmıştır, renge bağlı alanlar olarak yansımaktadır.



Resim 54: Pablo Picasso, “Gitarlı Ölüdoğa”, tuval üzerine yağlıboya 83 x 102,5 cm, Rosengart Galerisi, Luzern, 1922.

Sanatçı, gerçeküstücü olmamasına karşılık, "Üç Dansçı" resmiyle ilk gerçeküstücüler sergisine katılmıştır (Resim 55). Resmin teması bale yapan dansçı kızlardır. Sanatçının "Avignon' lu Kızlar" tablosunda (Resim 27), sol tarafta bulunan figürün çarpıtılması gibi, bu tabloda da sol taraftaki figürün deformasyonu dikkat çekicidir. Bu figürün aşırı hareket özgürlüğü, çok fazla esnemiş görüntüsünden, birbirine karışmış giysilerinden anlaşılmaktadır. Önde dikey uzanan figürlere karşılık sol taraftaki figür eğilip bükülerek esnemiş, deforme olmuş, kübizmin sınırları dışına çıkmıştır. Tablonun sağında ayakta duran figürün arkasında duran gölge, Picasso'nun ölen arkadaşını temsil etmektedir. Formların, sanatçının duygularını ifade amacıyla deforme edildiği görülmektedir, formlar yüzey üzerinde renk lekeleri halinde bulunmaktadır. [121]



Resim 55 : Pablo Picasso,"Üç Dansçı" tuval üzerine yağlıboya 215 x 142 cm, Tate Galerisi, Londra,1925.

Picasso'nun modern politik resim olarak, savaşı konu edinen "Guernica" resmi, adını İspanya'nın bir kasabasından almıştır (Resim 56). Savaşın etkilerini ve

[121] Norbert Lynton, *a. g. e.* , s: 185.

keyfi acımasızlığın sonrasını simgelemektedir. Resimde, tek rengin kullanımı bölge maden işçilerinin ölüme olan yakınlığına gönderme yapmaktadır. Ölüm-yaşam, savaş-barış, aydınlık ve karanlık, acı, haykırış temaları simgesel ifadelerle işlenmiştir. Resimde perspektif kullanılmamasına karşılık alan derinliği sağlanmıştır. Mekanda biçimler, üst üste ve yan yana yerleştirilerek kompozisyon kurulmuştur.[122]



Resim 56 : Pablo Picasso, "Guernica", 349 x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya, Reina Sofia Müzesi, Madrid, 1937.

Resimde biçimler, siyah- beyaz ve soyutlaşmıştır. Tabloda konusuna uygun olarak simgeler kullanılmıştır: İspanyol halkını simgeleyen at figürü, barış ifadesi olarak kuş, iktidar ve şiddet ifadesi olarak boğa figürleri resmedilmiştir.[123]

Genelde karanlığın hakim olduğu resimde, aydınlık ve bol figürlü kısım önde, zemin alanında bulunmaktadır. Gerçek mekan ortadan kalkmış, geometrik formların bir araya gelmesiyle, siyah-beyaz-gri etkili yüzeylerden oluşan soyutlanmış mekan oluşmuştur.[124]

Işık ise yine simgesel olarak ifade bulmuş geometrik formlu elektrik lambası ve gaz lambası soyut mekanda atmosfer oluşturmuştur. Resimde form yüzeylerine ait içten gelen ışık, görünür olarak, geometrik formlara dönüşmüştür.

---

[122] Cebrail Ötgün, "Sanatın Şiddeti ve Sınırları", *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 1, Mart 2008.
[123] F. Walther Ingo, *a. g. e.*
[124] Ayhan Çetin, *a. g. e.* s: 30.

Siyah-beyaz-gri tonları her form üzerinde renk alanları olarak ortaya çıkmıştır. Tablonun ortasında üçgen bir düzenleme görülmektedir. Düzenlemenin üstünde resmi aydınlatan, suni ışık kaynağı formları aydınlatırken aynı anda resmin içinde form olarak bulunmaktadır. Bu suni ışık kaynağı üçgen formunun tepesinde bulunarak formları aydınlatmaktadır. Kompozisyon içinde formlara siyah beyaz gri tonları içinde ışık yansıtarak, formlar arasında ahenklilik sağlamakta, formlar arasında dikkati çekip gözün takibini gerçekleştirmektedir. İkinci ışık imgesi de elektrik lambasının sağında bulunan, elle tutulan gaz lambasıdır. Gaz lambası, sanayi devriminden öncesi, cehaletin simgesi konumundadır.[125]

Resimde yer alan her figürde simgesel anlatım görülmektedir. John Berger'in dediği gibi, *"Guernica'daki kadın vücudunun her parçası aynı amaca hizmet eder; elleri, sürüklenen bacağı, çarpılmış poposu, sivri meme uçları, uzanmış boynu - bunların hepsi, şu anda onun tek yetisi olan şeye, acıya katlanma yetisine tanıklık eder."* [126]

Resimde üçgen düzenlemenin zemininde, zemin döşemesini ifade eden yer karolarının çizgileri görülmektedir. Aynı düzenleme resmin sağ üstünde, üçgenin tepesinde, sağda bulunan çatı görünümlü çizgilerde de doku oluşturmaktadır. Yine resmin ortasında yer alan at figürünün üzerinde, çizgi ile oluşturulmuş gerçek nesneye ait dokusal izler görülmektedir. Bu yansıtma biçimi "Soytarı" (1915) (Resim 52) resmindeki palyaço kıyafetinin baklava desenleri gibi gerçek dünyaya ait form özelliği taşımaktadır.

"Ağlayan Kadın" (Resim 57), "Guernica" sonrasında çekilen acıları ifade etmesi bakımından, bu tablonun devamı sayılabilmektedir. Bu defa kompozisyon, Guernica'da olduğu gibi geniş alana değil bir portre yüzeyine sığdırılmıştır. Portre renkli resmedilmiş, ancak portre üzerinde kadının acı çektiğini ifade eden ağzı ve

[125] F. Walther Ingo, *a. g. e.*
[126] John Berger, *Picasso' nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s:156.

mendili, Guernica'da olduğu gibi siyah-beyaz renk kullanımının devamı niteliğindedir.



Resim 57: Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın", tuval üzerine yağlıboya 60 x 49 cm, Penrose Koleksiyonu, Londra, 1937.

Kalın siyah konturlar, formları ve renk alanlarını birbirinden ayırırken, savaş sonrası çekilen acının ifadesi olan sivri köşeli formlar ile konuya uygunluk göstermektedir. Arka fon ve tablonun genelindeki renkliliğe karşılık, kadının gözyaşı, mendili ve elin birbirine karışırcasına resmedilmesi, mendilin köşeli ifade edilmiş formu çekilen acının ifadesidir. Form parçalanarak karmakarışık hale gelmiş, formun parçalanmışlığı karmaşanın, gerilimin şiddetini ifade etmiştir. Böylece form, resmin konusuna uygun biçimlenmiştir.[127]

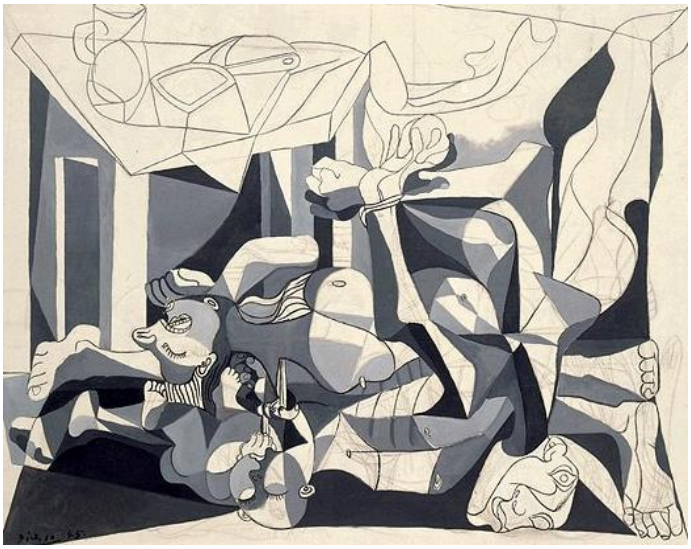
Pablo Picasso'nun "Ölü Çocuk ve Anne" (Resim 58) resmi, "Guernica" (Resim 56) resminin sol tarafında bulunan betimlemenin tekrarı gibidir. Sanatçı "Guernica" resmi ile gerçekleştirdiği ifadeleri "Ağlayan Kadın" (Resim 57), "Ölü Evi", ve "Ölü Çocuk ve Anne" resimleriyle devam ettirmiştir.

[127] F. Walther Ingo, *a. g. e.*



Resim 58: Pablo Picasso, “Ölü Çocuk ve Anne” (Ölü Çocuk II), tuval üzerine yağlıboya 130 x 195 cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid, 1937.

1944 - 45 yılları arasında gerçekleşen “Ölü Evi” (Resim 59) isimli tablosu da, konu olarak “Guernica”nın devamı niteliğindedir. Savaş sonrası ortaya çıkan toplama kamplarını ve sağ kalanların kurtarıldığı bir dönemi anlatmaktadır. Merkezde yer alan üçgen düzenleme ve siyah - beyaz - gri tonlarındaki renk seçimiyle de “Guernica” ile ortak özellik taşımaktadır. İki tablo da, insan figürlerinin kompozisyon oluşturduğu bir düzenleme içindedir.



Resim 59: Pablo Picasso, “Ölü Evi”, tuval üzerine yağlıboya ve karakalem 199, 8 x 250,1 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1944 - 45.

"Guernica"da formlar parçalanıp sivri köşeler kullanılarak çekilen acı ifade edilmiş, "Ölü Evi"nde ise formlar, yapılan işkenceyi ifade edercesine çekiştirilerek uzatılmış, deforme edilmiştir.[128]

"Ölü Evi" resminde, konu ve form arasında anlam bütünlüğü sağlanmıştır. Konu ve form arasındaki ilişki renk tonu dağılımında da görülmektedir. Siyah - beyaz - gri tonları resim yüzeyinde dengeli dağıtılırken, yığılmış, yere serilmiş figürlerin ağırlığını güçlendiren siyah, daha çok zeminde kullanılarak ölümün ağırlığı zemindeki koyu ton ile yansıtılmıştır.

5. 5. Georges Braque'ın Kübist Dönem Eserlerinde Form - Işık İlişkisi

Picasso'da farklı yönlerden gelen ışık, yüzeyin kendisinde belirirken *"Braque'ta ise, içselliğin etkisindeki fantastik, değişken ışık, onun resimlerinde skalaya benzer düz yüzeyler oluşturur."*[129] Sanatçının Kübizm anlayışında eserlerini Picasso ile paralellik içinde sürdürdüğü görülür.

Sanatçının "Gitar ve Akordeon" resminde Cezanne'ın resimlerinde olduğu gibi perspektif açısından masa üzerine yerleştirilip yerleştirilmediği belli olmamaktadır (Resim 60). Resimdeki gitar ve akordeon nesnesi tanınabilecek durumdadır, nota kağıdı, masa üzeri açık seçik belli olmaktadır. Ancak resim, gerçek nesnelere bakarak değil de daha çok belleğe dayalı resmedilmiş görünmektedir. Biçimler gerçekliğin imgesi değil de kavramın görsel ifadesi gibidir. Nesneler üzerinde gezinen ışık, formu düz yüzeyler halinde ortaya çıkarmıştır.[130]

---

[128] F. Walther Ingo, *a. g. e.*, s: 75.
[129] Caner Karavit, *a. g. e.*, s: 127.
[130] Norbert Lynton, a. g. e. s: 57.



Resim 60 : Georges Braque, “Gitar ve Akordeon”, tuval üzerine yağlıboya 50 x 60 cm, Fransa, Özel Koleksiyon, 1908.

“Normandiya’da Liman” (Resim 61) tablosunda ise ışık formu parçalamış; formun parçalanmasıyla soyuta yaklaşan bir anlayış görülmüştür. Form, dağılmamıştır; ancak nesne yüzeyindeki ışık etkisiyle parçalanmıştır. Kompozisyondaki bütünlük “Testi ve Violin”de (1910) (Resim 29) devam etmektedir; ancak form parçalanmış olmasına karşılık dağılmamıştır.



Resim 61 : Georges Braque, “Normandiya’da Liman”, tuval üzerine yağlıboya 96,2 x 96,2 cm,Sanat enstitüsü, Chicago, Amerika, 1909.

1910 yılında resmettiği “Şişe ve Balıklar” (Resim 62) resminde Analitik Kübizm özelliklerine uygun olarak biçimlerin parçalandığı ve nesnelerin bütünlüğünün dağıldığı görülmektedir. Şişe ve balık formları kavramsal olarak resmedilmiş, gerçek nesnelerin belli başlı özellikleri bozulmadan yansıtılmıştır; şişenin boğumlu boynu, balıkların tanınabilir başları seçilebilmektedir. Buna karşılık nesnelerin üzerinde bulunduğu düzlem belirsizdir. Işık parçalanan formlara bağlı olarak, form yüzeylerini birbirinden ayırmak üzere resmedilmiş, gri tonlarında görülmektedir. Parçalanan formlar mekanın da geometrik biçimlerle parçalanmasıyla örtüşmüş, mekan - form ayrımı ortadan kalkmıştır. Resim geneline renksizlik hakimdir, daha çok gri tonları dikkat çekicidir. Parçalar üzerindeki ışık birbirlerine yaklaştıkları alanlarda yansımıştır, onların birbirinden ayrılmasını sağlamaktadır.



Resim 62: Georges Braque, “Şişe ve Balıklar”, tuval üzerine yağlıboya 61 x 75 cm, Tate Galerisi, Londra, İngiltere, 1910.

“Mum” (Resim 63) resminde “Şişe ve Balıklar”da (Resim 62) olduğu gibi parçalanan form yüzeyleri görülmektedir. Yine gri tonların hakim olduğu resimde ışık, form yüzeylerini birbirinden ayırmaktadır. Biçimsel olarak yalnızca tablonun üst kısmındaki mum bütünlüğünü korumaktadır, diğer biçimler parçalanarak kompozisyon geneline dağılmıştır. Bu kompozisyonda yazı ve sayı form olarak resim

içinde kullanılmıştır. Formların birbirinden ayrıldığı çizgiler ise kalın siyah konturlarla karşımıza çıkmıştır.



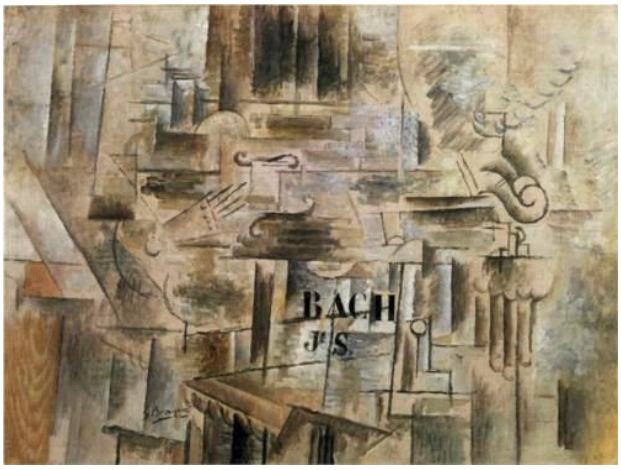
Resim 63 : Georges Braque, "Mum", tuval üzerine yağlıboya 45 x 38 cm, 1911.

Yine aynı yıl sanatçının resmettiği "Gitarlı Adam" resminde, biçimin bütünlüğü parçalanarak soyut resme yaklaşılmıştır (Resim 37).

Brague'ın "Meyve Tabağı ve Bardak" isimli resminde ise, form tamamen parçalanmış, biçimsel özellikleri dağılarak soyut anlayışa yaklaşmıştır. Sanatçı bu tabloda karakalem ve yağlıboya ile birlikte duvar kağıdını kullanmış, duvar kağıdı ile gerçek ahşap taklidini gerçekleştirmiştir (Resim 40).

Sanatçının "J. S. Bach' a Saygı" resminde (Resim 64), müzisyen Bach'ın varlığını temsil eden "J. S. Bach" yazısını resme form olarak dahil etmiştir. Parçalanarak kompozisyonun geneline yayılan keman formları, nesnenin varlığının tanınması için yeterli düzeydedir. Kemanın önden görünen karın bölgesi ile kıvrımlı sap kısmı aynı anda gösterilmiş, Mısır sanatına özgü olan bu ifade şekli, nesnenin en iyi nasıl görünüyor, tanınıyorsa öyle resmedilmesi mantığına dayanmaktadır. Keman nesnesi de dağılmış biçim ve parçalanmışlığına karşılık tanınmaktadır. İç içe ve yan

yana yer alan form yüzeyleri, birbirlerinden ışıkla ayrılmıştır. Gri tonlarının hakim olduğu resim yüzeyi formların parçalanmasıyla soyut resme yaklaşmıştır.



Resim 64 : Georges Braque, "J. S. Bach' a Saygı", tuval üzerine yağlıboya 54 x 73 cm, Özel Koleksiyon, 1912.

Sanatçının aynı yıl resmettiği "Kemanlı Natürmort" resmi ise, Analitik Kübizm'in **kolaj** dönemine aittir (Resim 65).



Resim 65 : Georges Braque, "Kemanlı Natürmort", füzen ve kolaj teknikleri 52,4 x 58,6 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Amerika, 1912.

Resmin sol ve sağ bölümlerinde yapıştırma tekniği kullanılmış, üzerine füzenle çizimler yapılmıştır. Keman nesnesi tekrarlar ve parçalanmış formlarıyla

bütün halinde resmedilmiştir. Yan yana ve üst üste gelen formlar birbirlerinden çizgilerle ayrılırken, çok renklilik olmamasına karşılık resimde gözün en açık tonda gerçekleştiği orta bölüm olan keman nesnesinin gövdesinde odaklandığı görülmektedir.

Ressamın "Oyun Kağıtları ile Natürmort" adlı resminde (Resim 66) ise bu durum daha ileri aşamaya geçmiş, kağıt kullanılmamış, yalnızca yağlıboya ve karakalem kullanılırken ahşap görünümü yağlıboyaya çizgilerle doku taklidi yapılarak kazandırılmıştır.[131]



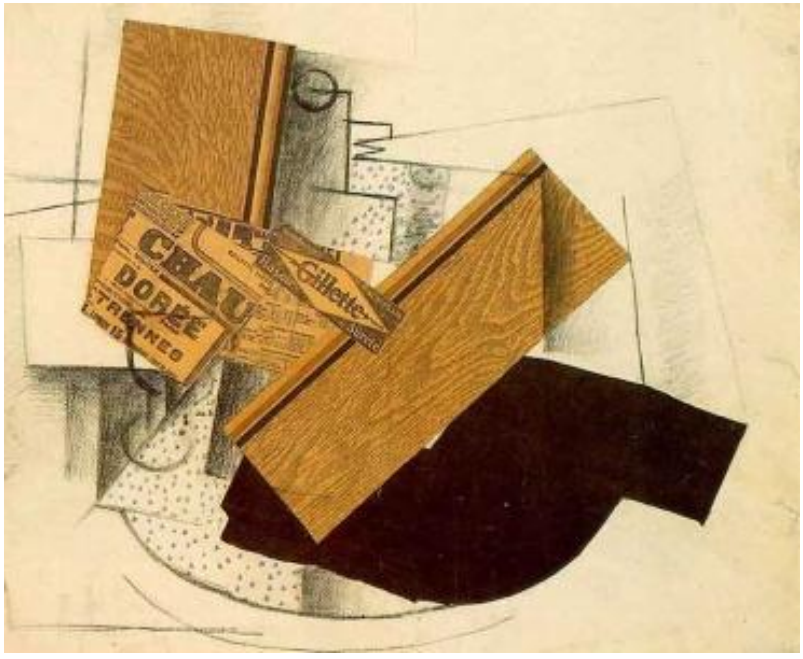
Resim 66: Georges Braque, "Oyun Kağıtları ile Natürmort" (Meyve Tabağı, Kulübün Ası), tuval üzerine yağlıboya 81 x 60 cm, guaj ve füzen, Modern Sanat Müzesi, Paris, 1913.

[131] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 62.

Resmin ortasında siyah dairenin en koyu tonu oluştururken en açık tonu yine o formun üzerinde yer alan oyun kağıtlarının dikey uzandığı bölüm oluşturmaktadır. Işık, forma bağlı olarak kompozisyon genelinde dengeli dağıtılmıştır.

Pablo Picasso'nun "Şişe, Bardak ve Keman" (Resim 49) isimli resminde ise formun bir taklit biçimi olarak ifadesi daha da aşamalandırılmıştır. Nesnenin biçimsel ifadesini karşılaması yeterli olmuş, biçimi taklit eden nesne, şişenin gazete kağıdı ile ifade bulması ve formun tamamlanması gerekliliğinin ortadan kalkması, formun soyut ifade biçimi aşamasında olduğunu göstermektedir.

Aynı durum Georges Brague'ın "Masada Jilet" isimli resminde de görülür (Resim 67). Jilet nesnesinin yerini biçimsel olarak onunla benzerlik taşıyan dikdörtgen ve "Gillette" yazılı ambalaj kağıdı almış, yine tahta yerine tahta görünümlü duvar kağıdı kullanılarak üzerine çizimle müdahalede bulunulmuştur. Formlar kompozisyon bütününe bakıldığında üst üste yığılmıştır, yüzeyde yüzer şekilde durmaktadır.



Resim 67 : Georges Braque, "Masada Jilet", kağıt, füzen, guaj, 48x 62 cm, Paris-Fransa, Uluslararası Modern Sanat Müzesi,1914.

"Gitar ve Müzik Notaları" resminde üst üste yan yana yığınlar olarak yüzeyde düzenlenmiş, renk alanları olarak ortaya çıkmıştır (Resim 68). Bu resimde nesnenin varlık özelliklerini ifade edecek parçalar boyandığı halde resimde yapıştırma etkisi göstererek kağıt taklidi yapmaktadır. Karanlık zemin üzerine yerleşmiş biçimler renge bağlı olarak ışığı yansıtmış, resmin ortasında yer alan kırmızı gitar dikkat çekicidir.



Resim 68: Georges Braque, "Gitar ve Müzik Notaları", tuval üzerine yağlıboya 93 x 72 cm, Özel Koleksiyon, 1919.

"Masa Örtüsü Üzerinde Meyveler ve Meyve Tabağı" isimli natürmortta, farklı perspektif açılarının aynı anda kullanılmasıyla birlikte, biçimlerin kıvrımlı formlarla yansıtıldığı görülmektedir (Resim 69). Masa üzerindeki meyve kasesi önden görünürken, aynı anda masa yüzeyinin Cezanne'ın "Çorba Kaseli Natürmort"unda olduğu gibi, Braque'da masa üzerindeki nesneleri daha iyi gösterebilmek için masayı yukardan bakış açısıyla resmetmiştir. Nesneler bütün haliyle renk yüzeyleri olarak resmedilmiş, nesnelerin etrafını saran siyah konturlar, nesneyi mekandan uzaklaştırmıştır.



Resim 69: Georges Braque, "Masa Örtüsü Üzerinde Meyveler ve Meyve Tabağı", 130 x 75 cm. tuval üzerine yağlıboya, Modern Sanat Müzesi, Paris - Fransa, 1925.

Daha renksiz siyah beyaz gri tonlarında resmedilen "Üzüm Kasesi" natürmortunda biçimler daha köşeli formlarla resmedilirken birbirinden ton farkları ile ayrılmıştır (Resim 70). Köşeli ve kıvrımlı çizgilerin bir arada kullanıldığı resimde masa yüzeyi üzerindeki kompozisyonu daha iyi göstermek amacıyla üstten bakış açısıyla resmedilmiş, hatta masanın yuvarlak biçimi bu nedenle öne eğrilmiş görünmektedir. Masa üzerinde kase, öne sarkan örtü ve sürahinin diğer formlardan uzak kalan formu beyaz renkle resmin en ışıklı bölümünü oluşturmaktadır. Böylece diğer formlardan ayrılarak öne çıkmıştır. Natürmortun arkasında yer alan bazı nesnelerin yalnızca dış hatlarıyla gri tonlarda yer alarak fon oluşturduğu görülmektedir.



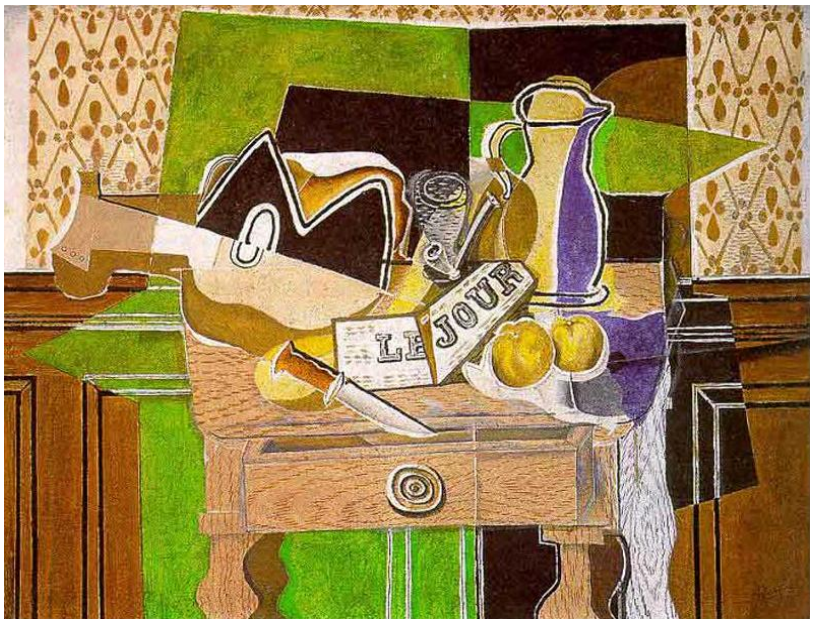
Resim 70 : Georges Braque, “Üzüm Kasesi”, tuval üzerine kum ve çakıl ile yağlıboya 100 x 80,8 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, 1926.

Sanatçının “Klarnet ile Natürmort” resmi Kübist biçimsel özellikler taşımasıyla birlikte dışavurumcu renk anlayışı görülmektedir (Resim 71).Yine Cezanne natürmortlarında olduğu gibi, masa yüzeyinin ve üzerindeki nesnelerin farklı perspektif açılarla resmedildiği görülmektedir. Biçimler kalın konturlarla, hem yuvarlak hem de Kübist resme uygun köşeli formlar kullanılarak resmedilmiştir. Işık renkle birlikte forma bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu resimde çok renkliliğin olduğu görülmektedir, bu yönüyle dışavurumcu özellik gösterir.



Resim 71: Georges Braque, “Klarnet ile Natürmort”, tuval üzerine yağlıboya 53,9 x 73 cm, Philips Koleksiyonu, Washington, Amerika, 1927.

“Natürmort: Le Jour” resmi, boyanarak resmedilmesine karşılık her biçim kendisini çevreleyen, yırtılıp yapıştırılmış kağıt etkisi taşıyan beyaz, dalgalı konturlar taşımaktadır (Resim 72). Beyaz dış konturlara yer yer siyah kontur çizgilerinin de eşlik ettiği görülmektedir. Gitar nesnesi üstten, sürahi yandan, masa üzeri yukarıdan olduğu gibi aynı anda masanın ön yüzü önden görünümle bir arada resmedilmiştir. Böylece her nesne en iyi biçimsel özelliklerinin anlaşılabileceği açıdan resmedilmiştir. “Le Jour” yazısı yine resme form olarak girmiştir. Renk kullanımının formları birbirinden ayırmak amacıyla ortaya çıktığı görülmektedir. Yine natürmortun arkasında duvar kağıdı görünümü, kağıt değil boya ile gerçekleştirilmiştir.



Resim 72 : Georges Braque, “ Natürmort: Le Jour”, tuval üzerine yağlıboya, Ulusal Sanat Galerisi, Washington - Amerika, 1929.

Aynı Kübist resim özelliklerinin “Marc Şişesi” resminde de olduğu görülmektedir (Resim 73). Bu resimde kompozisyon merkezinde kırmızı renkli biçimlerin olduğu görülmektedir. Resmin genelinde ise siyah beyaz gri dengesi görülmektedir. Bu resimde de perspektif özellikler biçimleri en iyi gösterebilme, kavramsal özelliklerini ifade edebilme amacına uygun resmedilmiştir. Gitar nesnesi üst görünümü soldan açıyla resmedilirken, üzerinde yer aldığı masa yukarıdan bakış açısıyla üzerinde bulunan nesneleri en iyi şekilde sergilemektedir. Arka fon, resmin

asıl konusu olan "Marc Şişesi" ile bütünlük oluşturmuş, masa üzerinde sapı ile farklı açı oluşturan gitar nesnesi, masanın altında dikey uzanan biçimlerle zıtlık oluşturmaktadır.



Resim 73 : Georges Braque, "Marc Şişesi", tuval üzerine yağlıboya 129,8 x 74 cm, Özel Koleksiyon, 1930.

"Kahverengi Natürmort" resminde nesneler Kübizm'in köşeli formlarını kaybetmiştir (Resim 74). Kıvrımlı formlarla resmedilen objeler renk alanları olarak yer almaktadır. Kahverenginin hakim olduğu resimde formlar resim yüzeyinde, yüzer şekilde görünerek soyutlaşmıştır. Nesnelerin gerçeklikle bağları kopmuş, resim yüzeyine ait soyut formlar ortaya çıkmıştır.[132]

[132] Norbert Lynton, *a. g. e.*



Resim 74 : Georges Braque, “Kahverengi Natürmort”, tuval üzerine yağlıboya 194 x 129 cm, Modern Sanatlar Müzesi, Fransa, 1932.

“Sarı Masa Örtüsü” resminde Kübizm’e ait köşeli formların yanı sıra soyut ve somut biçimler bir arada resmedilmiştir (Resim 75). Üzerindeki nesnelerin daha iyi görünmesi için yukardan bakış açış açısıyla resimlenmesine karşılık masanın, duvar ve tavanın kesişme çizgilerinin gösterildiği perspektif ile tutarlı değildir. Bununla birlikte masa üzerindeki objelerin de sol ve ön tarafta bulunanlarının somut, sağ taraftaki biçimlerin soyut çizgiler taşıdığı görülmektedir.



Resim 75 : Georges Braque, “Sarı Masa Örtüsü”, tuval üzerine yağlıboya, 1935.

5. 6. Kübizm Etkisinde Kalan Sanatçıların Eserlerinde Form - Işık İlişkisi

I. Dünya Savaşının başlaması ile birlikte Kübizm için yapılan yoğun çalışma dönemi sona ermiş, birçok sanatçı askere çağrılmıştır. Bu sanatçılar arasında G. Braque da yer almış, savaş sonrasında da aynı çalışma hızı gerçekleşmemiştir.

"Ancak Kübizm'in deneysel evresi sona ermiş olsa da etkisi her zamankinden daha yoğun bir şekilde hissedilmeye başlanmış ve geometrik soyutlamacı yaklaşımlar, Kübizmin temelleri üzerinde gelişerek modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi olmuştur."[133]

Böylece Kübizm' in devamı niteliğinde, bu akımın etkisinde ve onu sanatıyla geliştiren Picasso ve arkadaşları 1915 - 1919 yılları arasında Kübizm' i geliştirme çabalarına devam etmişlerdir.

Kübizm'le ortaya çıkan kavram ressamlığı ve İzlenimcilerin ışığı yansıtma uğruna değiştirdiği form anlayışı, soyut geometrik sanatın temelleri olmuştur.

"Empresyonistler, duyular dünyasını yansıtmışlardı. Kübistler nesnelerin kavramlarını; şimdi nesne kavramı da eleniyor ve salt kavram- ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortaya çıkıyor."[134]

Kübizm sonrası sanat, renkçi ve soyut geometrik çalışmalar olarak iki yönlü gerçekleşmiştir. Bu yönüyle *"Kübizm, erken Rönesans' ta yer alan devrim kadar büyük bir devrimdir."*[135]

Kübizm sonrasında ona gelişme sağlamak amacıyla, Altın Oran incelenerek ürünler ortaya çıkarılmıştır. Bu anlayışa uygun olarak Jacques Villon' un "Yürüyen Askerler" tablosu, soyut geometrik yapıda resmedilmiştir (Resim 76). Bu tabloda

[133] Ahu Antmen, *a. g. e.*, s: 51.
[134] Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *a. g. e.*, s: 45.
[135] John Berger, *a. g. e.* s:56.

ışık geometrik formun etkisi ile formun kendisinde yansımaktadır. Geometrik formlarla parçalanan biçimler nesnelliğini yitirmiştir. Tablonun bütününe yayılan geometrik biçimler, mekan ile bütünleşerek soyut geometrik kompozisyon meydana getirmiştir.[136]



Resim 76 : Jacques Villon "Yürüyen Askerler", Louis Carre Koleksiyonu 650 x 920cm, Paris, 1913.

Pablo Picasso ve Georges Braque' dan sonra Juan Gris, çalışmalarıyla Sentetik Kübizm' e renkçi anlayışı getirmiştir. Kant' ın duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyular da kördür, anlayışını benimsemiştir. Kübistlere göre, empresyonistlerin duyumculuğu kavramlardan yoksun olduğu için yüzeyseldir.

"Kübistlerin kavram-ressamlığı "boş" değildi, duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, görsellik düzeyinde (optik düzeyde) bir düşünce ressamlığıydı ve duyulardan büsbütün yoksun değildi."[137]

Juan Gris' in resimlerinde geniş yatık düzlemler birbirlerini dengeleyerek kompozisyon oluştururlar. Düzlemler birbirleriyle bağlantılıdır, hareket ya da durağanlık, dikey ya da yataylık birbirleriyle dengelidir. Bu durum resimde dinginlik etkisi gösterir. Sanatçı, Sentetik (Bireşimsel) Kübizm' den yola çıkarak geometrik bir

[136] C. Vedat Demirkol, *a. g. e.*, s: 46 - 47.
[137] Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu, *a. g. e.* , s: 31.

sanat anlayışı oluşturmuştur. Sanatçının "Kitap, Pipo ve Bardaklar" resminde, resmin tam ortasında kümelenen kompozisyonun, yatay ve dikey kesişen çizgiler içinde, biçimlerin yerleştirildiği görülmektedir (Resim 77).[138]

Işık ise nesne üzerinde, nesnenin kendisinden çok biçimsel yapısına bağlı olarak kompozisyonda yerini bulmuş, önde yer alan kitap nesnesinde, renge bağlı olarak yansımıştır. Diğer nesneler ise kitaba göre koyu tonda resmedilirken, arkadan gelen ters ışık, formların konturlarında beyaz ışık olarak yansımıştır. Böylece nesnelerin genel olarak ön yüzeyi fona göre karanlıkta kalmıştır.



Resim 77 : Juan Gris, "Kitap, Pipo ve Bardaklar", tuval üzerine yağlıboya 73 x 92 cm, New York, Mr. ve Mrs. Ralph F. Colin Koleksiyonu,1915.

Fernand Leger ise, 1909 yılından itibaren gerçekleştirdiği Kübist tarzdaki eserlerinde figür ve nesneleri Picasso ve Braque gibi parçalamamış, kendine özgü tüp görünümlü formlarıyla gerçekleştirmiştir. Böylece kendine özgü "tübist" [139] resimler yapmıştır. Gerçekleştirdiği formlar "fütürist" görünümlü, metalik robotlara benzetilen imgeler olmuştur.

[138] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 66 - 67.
[139] Ahu Antmen, *a. g. e.*, s: 50.

Sanatçının “Mavili Kadın” resminde, biçim ortadan kalkmış geometrik formlar soyut anlayışla ifade bulmuştur (Resim 78). Form ve renklerin tekrarlar yoluyla netleştiği görülmektedir. Çember ve eğrilerin oluşturduğu kompozisyonda, tablonun alt kısmına doğru formlar yoğunlaşarak bakışı aşağıya çekmektedir. Sanatçı çember ve eğrilerle, resimde oylum etkisi yaratmıştır. Kompozisyon formların farklı büyüklüklerini kullanarak şekillendirilmiştir. Işık renge bağlı olarak form yüzeyinde yansımaktadır. Renk, çizgi, form, resmin bağımsız elemanları olarak resmedilmiştir, resim soyutlanmıştır.



Resim 78 : Fernand Leger, “Mavili Kadın”, tuval üzerine yağlıboya 193 x 129, 9 cm, Sanat Müzesi, Basel, Paris, 1912.

“Bira Bardağı ile Natürmort” resminde tasviri yapılan bira bardağı vahşi kültürü temsil eden sembol olmuş, somut nesne geometrik formlarla resmedilmiştir (Resim 79). Tuval boyunca yatay ve dikey çizgilerle bölünmüş zemin üzerinde formların yerleştiği görülmektedir. Kompozisyonda kullanılan formlar, dikey ve yatay çizgiler üzerinde ilerlerken tekrarlar yoluyla anlam kazanmaktadır. Geometrik

formların tekrarından oluşan kompozisyon içinde, ortada yer alan natürmortta yer alan çember ve eğriler fon ile karşıtlık oluşturmaktadır.



Resim 79 : Fernand Leger, "Bira Bardağı ile Natürmort", tuval üzerine yağlıboya 92,1 x 60 cm, Tate Sanat Galerisi, Londra, 1921.

"Renk düzlemlerinden yararlanan yeni resim diliyle figürleri inandırıcı bir biçimde betimleme sorunu, Leger' yi kıvrımlı düzlemler kullanmaya ve böylece iki boyutlu düzlemler bağlamında bir oylum etkisi yaratmaya yöneltti."[140]

Bu nedenle resimlerindeki figürler yapay ve robotlaşmış görünmektedir. Picasso ve Braque da genellikle yan yana yatmış düzlemler Fernand Leger ve Robert Deleaunay da dikey düzlemler olarak görülmektedir.

Robert Delaunay, "Orfik Kübizm" ya da "Orfizm" (Orphisme) olarak adlandırılan yaklaşımla eserler vermiş, eserlerinde renk ve hareket arasındaki ilişkiyi incelemiş, rengi aynı zamanda ışık olarak kullanmıştır.[141]

[140] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 70.

Delaunay' ın resimlerinde biçimler kübik değil, kıvrımlı ve yuvarlaktır; ancak canlı renklerle şekillendirilmişlerdir. Analitik Kübizm' in geometrik form öğelerini resimlerinde kullanan sanatçı şiddetli renkleri kullanarak anlatımcılığa öncelik vermiştir.[142]

Sanatçının "Eiffel Kulesi" resminde, Eiffel Kulesi ışıkla kırılarak biçimsel bütünlüğü bozulmuştur (Resim 80). Kulenin parçalanmış formlarının resmin bütününe, mekan içine yayılarak kaynaştığı görülmektedir. Resimde formun bir arada oluşturduğu ritim ve bağıran renkler, çarpıtılmış biçimle gerilim halindedir. Analitik Kübizm' in renksizliğine karşılık R. Delaunay' ın resimlerinde canlı renkler ön plandadır, ışığın da etkisi ile form yüzeyinde gerçekleşmektedir.[143]

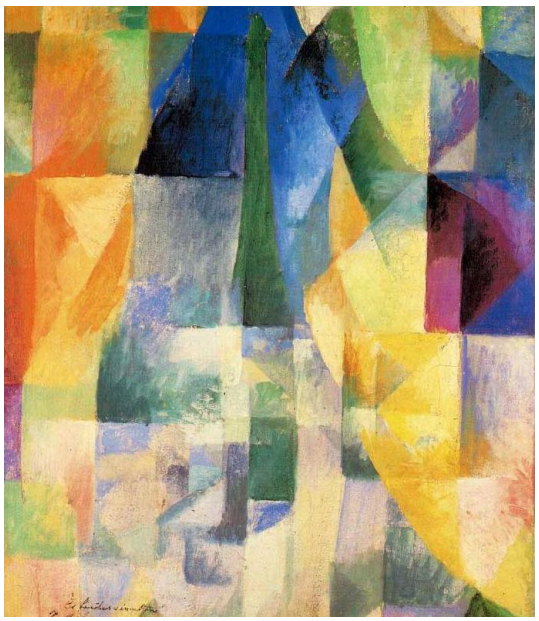


Resim 80 : Robert Delaunay, "Eiffel Kulesi", tuval üzerine yağlıboya 202 x 138 cm, Guggenheim Müzesi, New York, 1911.

Sanatçı, 1911 yılından itibaren renkleri daha da ön plana çıkararak soyut anlayışa yönelmiştir. "Şehrin Üzerindeki Pencere" resminde geometrik renk

[141] Ahu Antmen, *a. g. e.*, s: 50.
[142] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 67.
[143] Nazan İpşiroğlu – Mazhar İpşiroğlu, a. g. e. s : 36.

lekeleriyle ortaya çıkan geometrik formlar, yumuşak renk geçişleri olan bir kompozisyon meydana getirmektedir (Resim 81). Geometrik formlar kullanmasına karşılık ışık ve renk kullanımında İzlenimcilik ile benzerlik göstermektedir. Sanatçı, 1912-13 yıllarında yaptığı bir çok resim ile rengi ve eğri biçimleri de kullanarak, temaları olmayan resimler gerçekleştirmiştir. "Şehrin Üzerindeki Pencere" de teması olmayan resimlerindendir. Resim, geometrik şekillerle oluşturulmuş soyut kompozisyona sahiptir. Böylece Kübizm' den soyut sanata geçmiştir. [144]



Resim 81 : Robert Delaunay, "Şehrin Üzerindeki Pencere", tuval üzerine yağlıboya 46 x 37,5 cm, Tate Galerisi, Londra, 1912.

Lyonel Feininger' in eserlerinde, kübist teknikle çalışan, dışavurumcu (ifadeci - ekspresif) sanatçı olduğu görülür. Sanatçı, eserlerinin konularını, biçimsel sorunları çözme amacıyla belirlemiştir. Resimlerinde kübizmin iki boyutlu yüzey üzerinde hacim yaratma sorunuyla ilgili çalışmalar yapmıştır. "Yelkenliler" isimli resminde yüzeyi, yan yana ve üst üste binen üçgenler oluşturmaktadır (Resim 83).[145] Saydam üçgen formlar üst üste göründüklerinde, ön arka ilişkisi içinde derinlik duygusu yaratmaktadırlar. Üçgen formlarla bütünleşen nesne biçimlerinin dış hatlarıyla sadeleşerek resmedildiği görülür. Bu resimde fon ve form kavramları iç içe

[144] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 68 - 69.
[145] E. H. Gombrich, *a. g. e.*, s: 580.

geçmiştir, derinlik etkisi ile üçgen formlar arasından nesne biçimleri görülmektedir. Üçgen formlar mekan içine yayılmıştır. Işık forma bağlı olarak üçgen biçimleri birbirinden ayırmış, üst üste gelen üçgen formlar rengin koyu tonuyla ifade edilerek derinlik etkisi arttırılmıştır.



Resim 82 : Lyonel Feininger, "Yelkenliler", tuval üzerine yağlıboya 43 x 72 cm, Detroit Sanat Enstitüsü, 1929.

Sanatçının resimlerinde biçimler gerçek dünyaya aittir. Resmin kompozisyonundaki gerçeklik hakkında Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu şu tespitte bulunmuştur; *"...ışığı kıran, dağıtan ve yansıtan düzeylerden, birbirinden kaçan ve birbirini kovalayan çizgilerden oluşan resimleri, kendine özgü perspektifi ve bütün deformasyonlarına rağmen, gene de dış – dünyanın resimleridir."* [146]

Kübizm sonrası Avrupa' da sanat ortamını etkileyen sanatçılar, İtalya' da Fütürizm, Fransa' da Orfizm, Almanya' da Der Blau Reiter adlarıyla gruplar kurmuştur. Bunlardan Fütürist sanatçılar, yayınladıkları manifesto ile yeniliklere açık olmuşlar, modern makine dünyasının tüm getirilerini, evrensel dinamizmin bir parçası olarak göstermişler, sonuç olarak da bu yeni yaşantının izlerini sanata eşzamanlı yansıtabilecek yeni bir biçim dilinin uygulamasını gerçekleştirmişlerdir.

[146] Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi,* Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 5, 1. Basım Ocak 2010 (3. Baskı), İstanbul, s : 172.

"Kübistler, naturalist sanatın saptanmış tek bakış- noktasını bir kez kırdıktan sonra, devinimi sürekliliği içinde verme olanağı sanata açılmıştı."[147] Böylece Fütüristler Kübizm' den yola çıkarak kendilerine ait, devinimi ifade eden ve Kübist anlatım ilkelerini benimsedikleri biçim dili kullanmışlardır. Bu durum sanat tarihi içinde Kübo- Fütürist sanat akımı olarak adlandırılmıştır.

Fütüristler, Kübizm' in biçim diliyle hareket etmelerine karşılık, değişmiş yeni zamanın, kentleşmenin ve hızlı gelişen teknoloji ve sanayinin getirdiği, hız, hareket, dinamizmi resimlerinin konusu haline getirmişlerdir. Hız, hareket ve ses titreşimi gibi kavramları, yüzey üzerinde üst üste binen, iç içe geçen renk ve biçim alanları olarak ifade etmişlerdir. [148]

Fütürist hareketin en tanınmış üyesi olan Umberto Boccioni' nin resimlerinde, Fütürist anlayışın hız, ışık, enerji gibi unsurlarını kübizmin üst üste ve çoklu bakış açısıyla ifade bulan unsurlar form olarak ortaya çıkmıştır; *"...ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir."*[149]

Sanatçının resimlerinde psikolojik durumların ifadesinin yanında statik olmayan nesnelerin hareket ifadeleri de kübist formlarla yer alır. Sanatçının "Ruh Durumları" olarak adlandırılan üç adet resmi, ifade açısından birbirinin devamı niteliğindedir (Resim 83-84-85). Bu yönüyle Kübist anlayışta bulunmayan ancak Rönesans' ta yaygın olan üçlü pano biçimi burada görülmektedir. "Ruh Durumları: Uğurlamalar" resmi, bir tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alır (Resim 83). Resmin ana karakterini buharlı lokomotif oluşturmaktadır. Kompozisyonun ortasında yer alan lokomotif, hızla yaklaşmış olması geriye giden çizgilerle Fütürist anlayışa uygun, görsel olarak gerçekleşmiştir, mekanik enerjiyi ifade etmektedir. Lokomotifin biçimi Kübist anlayışa uygun resmedilirken, üzerinde yer alan numarası, "6943" rakamları, form olarak kompozisyonda yer almış, Picasso

[147] Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, , *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 3, 4. Basım, İstanbul, Ekim 2009, s: 38.
[148] Ahu Antmen, *a. g. e.*
[149] Ahu Antmen,*a. g. e.*, s: 67.

ve Braque' ın Analitik dönem resimlerine çağrışım yapmıştır. Lokomotifin sağında yer alan çizgiler vagonları, solunda yer alan çizgiler ise elektrik direklerini belirlemiştir. Lokomotifin iki tarafında yer alan eğri çizgiler hem birbirine sarılan vedalaşan çiftlerin duygularını hem de lokomotiften çıkan buharı ifade eder. Bu görünümüyle, kübist tabloları çağrıştırmasına karşılık, köşeli olmayan eğri çizgilerin kullanılmış olduğu görülmektedir. Anlatım aracı olarak şematik çizgiler, köşeli değil kıvrımlı formlar ve soyutlanmış görünümlerle birlikte sayıları kullanarak zenginlik oluşturmuştur. Analitik Kübizmdeki renksizliğe karşılık çok renkliliğin olduğu görülür. Işık hem renge bağlı olarak ortaya çıkmış, hem de formları birbirinden ayırmak üzere kullanılmıştır.[150]



Resim 83: Umberto Boccioni, "Ruh Durumları: Uğurlamalar", tuval üzerine yağlıboya 70,5 x 96,2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, 1911.

"Ruh Durumları: Gidenler" de ise, lokomotifin hızıyla kompartıman penceresinden bir görünüp bir kaybolan manzaranın etkisi ifade edilmiştir (Resim 84). Kompozisyonun üst tarafında soldan sağa uzanan, hız ifade edici görünümün devamında köşeli ve kıvrımlı formların bir arada kullanıldığı portreler görülür, bunlar giden yolcuların ruh durumlarını ifade etmektedir. "Ruh Durumları: Uğurlamalar" da kalabalığın çok renkliliğine karşılık gelen resimdeki çok renklilik, "Ruh Durumları: Gidenler" de yerini mavi ve gri tonlarına bırakmıştır. Işık formları birbirinden ayırırken renge bağlı olarak sarının tonu, kompartıman penceresinden

[150] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 88 - 92.

dışarısını göstermektedir. Bu durum yolcuların duygularının ifadesi olarak karşımıza çıkmıştır.[151]



Resim 84: Umberto Boccioni, "Ruh Durumları : Gidenler", tuval üzerine yağlıboya 70,8 x 95,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1911.

"Ruh Durumları: Kalanlar" da dikey çizgilerle oluşturulmuş ormandan geçen insanlar resmedilmiştir (Resim 85). Ormanın dikey formu arasında yer alan figürler kıvrımlı formlarla gerçekleşmiş, kolaylıkla seçilmektedir. "Uğurlamalar" ve "Gidenler" e göre, "Kalanlar" resminde durağanlık, hüzünlü ruh hali görülmektedir. Tek rengin tonu ile gerçekleşen resimde gri tonlar hüzün duygusunu verir.[152]



Resim 85 : Umberto Boccioni, "Ruh Durumları: Kalanlar", 70,8 x 95,9 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1911.

[151] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 88 - 92.
[152] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 88 - 92.

Umberto Boccioni' nin , "Mızraklı Süvari" resminde kompozisyon genelinde Fütürist anlayışa uygun olarak hareket, dinamizm görülmektedir (Resim 86). Mızrakların paralel dizilişi içinde, geometrik formların iç içe geçmişliği, kalabalık ve hareketlilik hissini yansıtmıştır. Parçalanmış form anlayışı ve az renklilik nedeniyle bu resim, Analitik Kübizm kaynaklı gerçekleştirilmiştir.



Resim 86 : Umberto Boccioni, "Mızraklı Süvari", tempera ve kolaj tekniği 32 x 50 cm, Ricardo ve Magda Jucker Koleksiyonu, Milano, 1915.

Carlo Carra, Fütürist hareketle resmettiği tablolarında, hareket ve dinamizm öğelerini, duyumlarla imgelerin eş zamanlılığını Analitik Kübizm ile birleştirmiştir. "Penceredeki Kadın" adlı tablosunda Analitik Kübizme ait bir özellik olarak parçalanmış biçimler resim geneline yayılarak resmedilen kadın figürünün seçilebilirliğini azaltmıştır (Resim 87). Işık ve renk formların birbirinden ayrılmasını sağlamıştır.[153]

[153] Norbert Lynton, *a.g.e.,* s: 90 - 92.



Resim 87 : Carlo Carra, "Penceredeki Kadın" (Eşzamanlılık), tuval üzerine yağlıboya 147 x 133 cm, Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano.

Marcel Duchamp' ın "Merdivenden İnen Çıplak" (1912) isimli tablosu hareketi yansıtan Kübist ve Fütürist anlayışa uygun bir eserdir (Resim 88). Merdivenden inen figürün hareketi eşzamanlı olarak yansıtılarak geometrik formlar toplamı elde edilmiştir. Mekan karanlıkta kalırken ışık, hareketin gerçekleştiği figürü ifade eden formlar üzerinde toplanarak öne çıkarılmıştır.



Resim 88 : Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak", 148 x90 cm, Arensberg Koleksiyonu, Hollywood, 1912.

Kübizm'le biçimi sorgulama ve nesnenin kavramının resme aktarılması, akademik ve doğacı ifadenin giderek resimden ayrılarak soyut sanatın gerçekleşmesini sağlamıştır. Dış gerçeklik yerine sanatın kendi öz gerçekliği resmedilmiş, renk, çizgi, espas gibi resme ait biçimsel öğelerin kullanımı önem kazanmıştır.

"İster dış algılarla ilişkisini kessin (Mondrian gibi kurgucular), ister bunlara açık olsun (Braque, Picasso, Klee) özgür insanın arınmış gerçeği, yeni bir gerçekti."[154]

Gerçek dünyadaki nesne kavramı soyutlanarak resim sanatında yeni gerçeklik dünyası keşfedilmiştir. Soyut sanat ürünlerinde, biçimsel uğraşılar sonucu yeni formlar ortaya çıkmış, resim yüzeyinde biçimsel öğelerin şekil, büyüklük ve renk düzenlemelerinden meydana gelmiştir.

"Soyut (abstre/mücerret) sanat, eserin özüne ait kavram ve fikirlerden ayırdığı biçimlerle çalışır. Özellikle de figüratif öğelerden uzak durur. Bu yüzden soyut sanat deyimi ile non-figüratif deyimi birbirini karşılar durumdadır."[155]

Dış gerçeklik, özellikle Analitik Kübizm' le formu parçalayarak doğa taklitçiliğinden uzaklaşmış; ancak doğadan tamamen kopmamıştır. Biçim, tamamen parçalanmış, formlarla birçok açıdan aynı anda resmedilerek tanınabilirliğini yitirmiş; ancak nesne, gerçekliğine ait kavramsallıkla varlığını korumuştur. Soyut sanat ise, doğadan tamamen kopuş değil, biçimsel çözümlemeyle soyutlamanın gerçekleşmesi olmuştur. Formun parçalanmasıyla gerçekleşen soyutlama işlemi, soyut sanatla daha ileri aşamaya giderek hacim duygusu nesneden ayrılmıştır.[156]

---

[154] Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi,* Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 5, 1. Basım Ocak 2010 (3. Baskı), İstanbul, s: 173.

[155] Selçuk Mülayim, *a. g. e.* s: 59.

[156] Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *a. g. e.* s : 172.

20. yüzyılda gerçekleşecek tüm çalışmalarda soyut sanatın izleri olmuş, artık sanat gerçekliğin ifadesi değil sanatın kendisini ifade eden bir yaratıma dönüşmüştür.

Soyut çalışmaların bir kısmı biçimsel alana bağlı, geometrik yapısal düzenlemeler olarak gerçekleşirken, diğer kısmı dışavurumcu, renkçi etkiler taşıyan dekoratif düzenlemeler olarak ortaya çıkmıştır. Ahu Antmen' in, Alfred H. Barr Jr.' in "Kübizm ve Soyut Sanat" isimli kitabından yaptığı açıklamaya göre de, Kazimir Maleviç resimlerinde zihinsel, yapısal ve geometrik eğilim gösterirken, Wassily Kandinsky resimlerinde içgüdüsel ve duygusal, dekoratif eğilim göstermektedir. Soyut Sanat, 1910 - 1920 yılları arasında Modern Sanatın egemen üslubu olarak ortaya çıkarken, aynı zamanda bu alanda çalışmalar yapmış Kandinsky, Klee, Maleviç, Mondrian gibi birçok sanatçının farklı eğilimlerinin toplamı olarak meydana gelmiştir.[157]

R. Delaunay' ın "Eiffel Kulesi" (Resim 80) resmindeki biçim çarpıtmaları sonucu oluşan gerilim, biçim yüzeyleri etrafa savruluyor, devriliyor etkisi göstermektedir. Bu etki Wassily Kandinsky' ın 1910' dan sonraki soyut resimlerinde daha da artmıştır; konu yerini renk ve biçim patlamaları almıştır.[158]

Wassily Kandinsky**,** soyut resim yapmasına karşılık Empresyonistlerin geniş fırça vuruşlarından etkilenmiş, ışığı renkli fırça vuruşlarıyla yansıtmıştır. Resimde, *"...rengin açık/koyu ve sıcak/soğuk özelliğinden hareketle, resimde derinlik duygusunu perspektif kaygısından bağımsız ele alan Kandinsky..."*[159], biçimin bütünsel algılanış etkileriyle ilgilenerek, Gestalt Kuramı üzerinden araştırmalar yapmıştır. Sanatçının "Bavaria' da İlkbahar" resminde, görüldüğü üzere biçim bütünlüğünü korumaktadır (Resim 89).

---

[157] Ahu Antmen, *a. g. e.*
[158] Norbert Lynton, *a. g. e.*, s: 67 - 68.
[159] Mehmet Ergüven, *Gölgenin Ucunda*, Sel Yayıncılık, Ocak 2001, s: 66.



Resim 89 : Wassily Kandinsky, "Bavaria' da İlkbahar", 33 x 45 cm. kolikartonu üzerine yağlıboya, Georges Pompidou Centre, Paris, 1908.

W. Kandinsky' nin, daha sonraki resimlerinde, temsili resimden kopup, renk ve şekillerle ilgilenerek soyut ifadenin yolunu açmış olduğu görülür (Resim 90). Bu durum, Mehmet Ergüven' e göre; nesnenin dış yüzeyinin resmedilmesi, alışılmış güzellikten vazgeçilmesi, sanatsal olanın en aza indirgenmiş olması, nesnenin ruhunun en iyi tınlaması olarak ifade edilmiştir.[160]



Resim 90: Wassily Kandinsky, "Kompozisyon VII." 87,5 x 99,5 cm. tuval üzerine yağlıboya, 1913.

[160] Mehmet Ergüven, *a. g. e*, s: 64.

"Kandinsky' ye göre sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır."[161]

Bu konuda araştırmalar yapmış, sanatsal arayışlarını kurama oturtarak renk titreşimlerinin duygusal etkileri üzerinde durmuştur. Kandinsky, "Sanatta Zihinsellik Üstüne" isimli kitabında bu durum için, *"...çayırdaki yeşil, sarı, kırmızı ağaç maddi birer olgu, ağaç kelimesini duyduğumuz zaman içimizde hissettiğimiz ağacın rastlantısal birer maddi biçimidir."*[162] açıklamasını yapmıştır. Mavi Süvari Grubunu kurarak renkçi ve dışavurumcu eğilimli çalışmaların yolunu açmıştır.

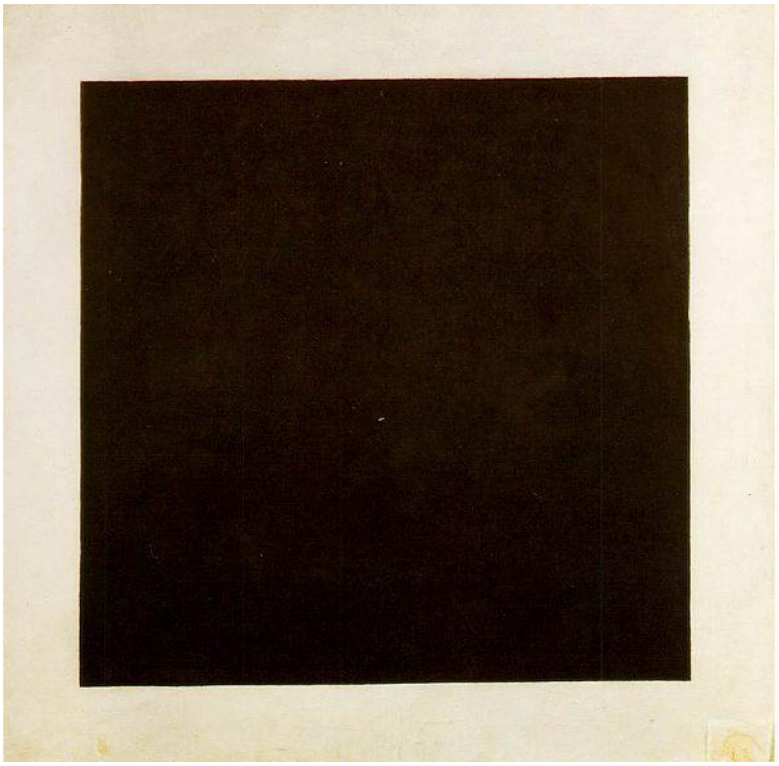
W. Kandinsky' nin organik formlu ve renkçi çalışmalarına karşılık; Kazimir Maleviç daha yapısalcı, geometrik formlu çalışmalar yaparak, bir anlamda P.Cezanne' cı, Kübist yaklaşım devam ettirmiştir. Kazimir Maleviç, geometrik temele dayalı soyut resimleri ile Süprematizm akımının kurucusu olmuş, nesnenin biçimsel varlığından kurtulmuş bir sanat gerçekleştirmiştir. Sanatçı Kübistleri soyutlamayı tam anlamıyla gerçekleştirememiş olmalarıyla eleştirmiş, resimde saf biçimi aramıştır.

" ...Maleviç sanat yoluyla gündelik gerçekliğin ötesindeki daha derin anlamların algılanabileceğine inanmış, Süprematist resimlerin evrenin gizemini yansıttığını iddia etmiştir."[163]

Sanatçı bu yönüyle mistik, ruhani bir duruş sergilemiştir. Resimlerinde mutlak ve sonsuz biçimi ifadesini geliştirerek Platon öğretisine sadık kalmıştır. Maleviç' in sıfır biçim düşüncesi, nihilistlerin hiçlik içinde yok olma düşüncesi ile nesneler dünyasının hiçlik içinde yok olması düşüncesi arasında bağ vardır. Geometrik soyut resimlerinde nesneler dünyasına ait biçimsel iz yoktur. Hiçbir izlenim ya da çağrışım uyandırmayan, hiçbir nesneyi işaret etmeyen biçimler içeren yapıtlardır. Onun eserleri kendi tasarladığı gerçek dünya nesneleri ile çağrışımda dahi bulunmayan bir dünyadır. "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" isimli 1913 yılına tarihlediği eserinde olduğu gibi form, nesneler dünyasından kopmuş, kendi başına varlık, sanat eserine ait bir sanat formuna dönüşmüş geometrik bir formdur

[161] Ahu Antmen, *a. g. e.*, s: 81.
[162] Wassily Kandinsky, *a. g. e*.
[163] Ahu Antmen, *a. g. e.*, s: 82.

(Resim 91). Bulduğu saf biçimlerden biri de "kare" olmuştur. 1913 yılında yaptığı "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" isimli resmiyle saf duygunun siyah, boşluğun beyaz ile ifade etmiş, Süprematizm' in sözel olmayan bir ifade dili olduğunu savunmuştur. Siyah kare aynı zamanda tuvalin de kare formuyla bütünlük taşımaktadır, nesnel olmayan form ve tuval, aynı form olmuştur. Sanatçı Süprematizm Manifestosu' nda kendini formun sıfır haline dönüştürerek akademik kurallardan kurtulduğundan bahsetmiştir.[164]



Resim 91 : Kazimir Maleviç, "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare", yağlıboya, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg, 1915.

1910- 14 yılları arasında doğadan soyutlamalar yapmaya başlayan Piet Mondrian, öncesinde gerçekleştirdiği resimlerinde, "Kırmızı Ağaç" ta olduğu gibi, biçimsel bütünlüğün varlığı görülmektedir (Resim 92). Kübizm' den etkilenerek gerçekleştirdiği soyutlamacı çalışmalarında yatay ve dikey çizgiler ile gerçekleştirdiği geometrik kompozisyonlarında temel renkleri kullandığı görülmektedir.

[164] Vıctor I. Stoıchıta, *Gölgenin Kısa Tarihi*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mayıs 2006, s: 189.

"Mondrian' ın 'Yeni Plastisizm' olarak adlandırdığı geometrik soyut anlayışa göre sanat, evrenin değişmez yasalarının bir tür yansımasıdır."[165]



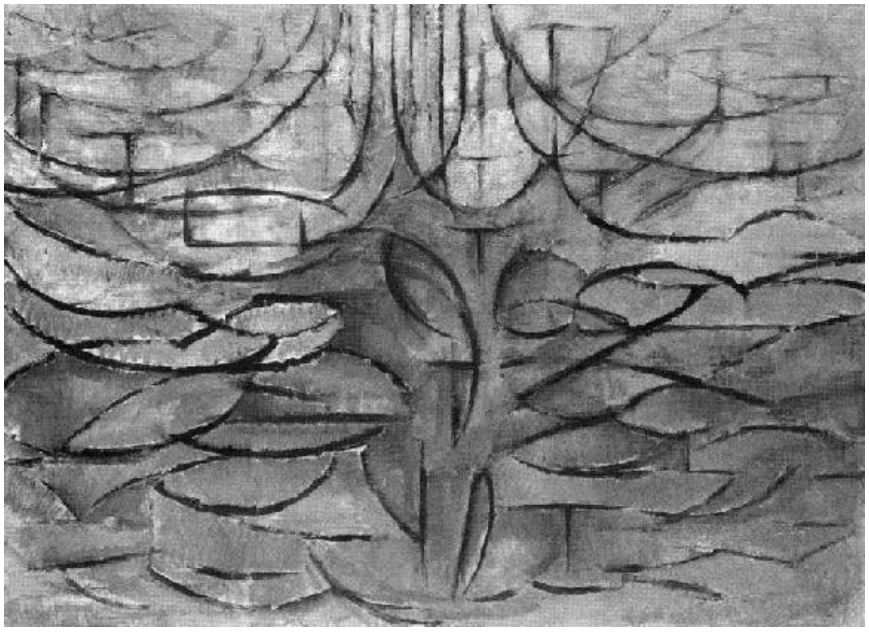
Resim 92: Piet Mondrian, "The Red Tree" (Kırmızı Ağaç), yağlıboya tekniği, 1908-10.

Sanatçı, doğacı sanat anlayışının yerini soyut sanata bırakarak evrensel dil kazanması gerektiğini savunmuştur. Bunun için önce doğadaki formlar üzerinde çalışmalar yaparak soyutlamaya gitmiş (Resim 93-94-95-96), "Gri Ağaç (lar)" serisinde, ağaçların gövde ve dallarında formun fon ile kaynaştığı bir kompozisyon oluşturarak yatay ve dikey çizgileri kullanarak soyutlamalar gerçekleştirmiştir.[166]



Resim 93 : Piet Mondrian, "Gri Ağaç (lar)" Serisi (1), 1911-12.

[165] Ahu Antmen, *a. g. e.* , s: 83.
[166] Norbert Lynton, *a.g.e.*, s: 74.



Resim 94 : Piet Mondrian, “Gri Ağaç (lar)” Serisi (2), 1911-12.



Resim 95 : Piet Mondrian, “Gri Ağaç (lar)” Serisi (3) , 1911-12.

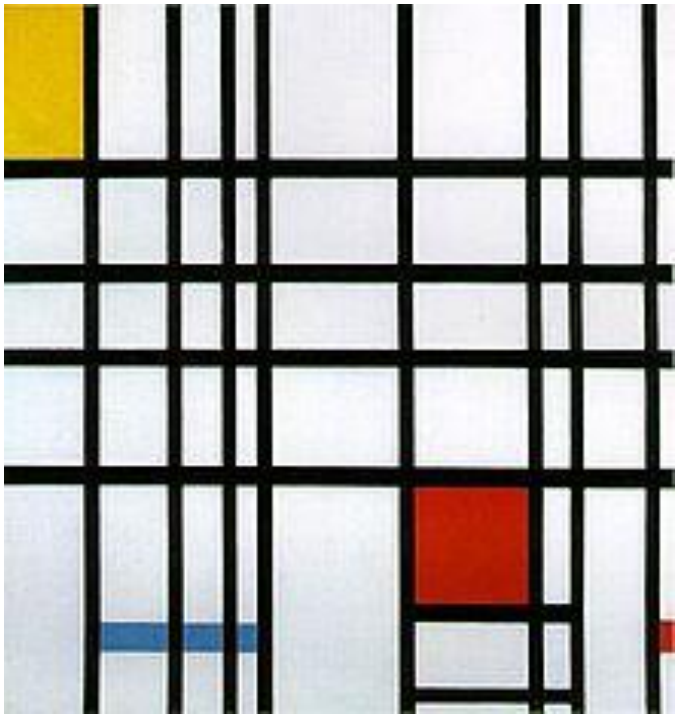


Resim 96 : Piet Mondrian, "Gri Ağaç (lar)" Serisi (4), 1911-12.

Doğa biçimleri ona göre, öznel özellikler göstermektedir, soyutlamayla onlardan kurtulup evrensel çizgi ve renk diliyle yeni biçim dili yaratmıştır. Dikey ve yatay çizgileri kullanarak gerçekleştirdiği kompozisyonlarda, ana renkleri kullanarak yan yana, üst üste renk tekrarlarıyla soyut geometrik kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu kompozisyonlarında tekrarlardan kaçınmış, doğa biçimlerinden yola çıkarak elde ettiği biçimlerle evrensel bir "sanat biçim dili" yaratmaya çalışmıştır.[167]

P. Mondrian, "Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon" u, Kübizm sonrası ortaya çıkan geometrik soyut bir çalışma örneğidir (Resim 97). Kompozisyonda çizgi, renk ve geometrik şekiller sanat elemanları olarak kullanılmış, biçimlerin yoğunluğuyla hareket sağlanmış, çizgiler ise sıralanarak ritmi oluşturmuştur. Böylece sanatçı, doğadan yola çıkarak, çizgi ve renk kullanarak oluşturduğu sadeleşmiş form anlayışıyla, sanat biçimi oluşturmuştur.

[167] Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, **,** *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 3, 4. Basım, İstanbul, Ekim 2009, s: 51- 55.



Resim 97 : Piet Mondrian, "Sarı, Mavi ve Kırmızılı Kompozisyon", tuval üzerine yağlıboya 72,5 x 69 cm, Tate Gallery, Londra, 1921.

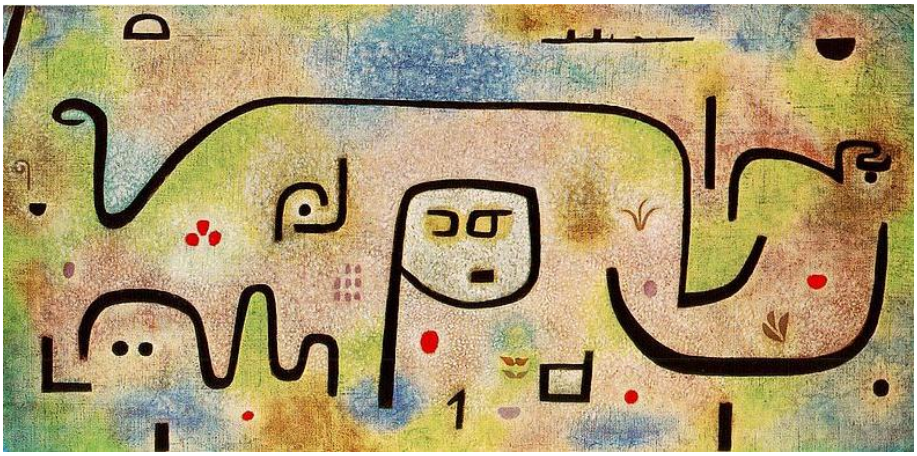
Malevic ve Mondrian' ın resimlerinde doğayı taklitten çok uzak, onu soyutlamaktan öte, yeni biçimsel dil ile yeni bir anlatım dili oluştuğu görülmektedir. Bu oluşum doğayı daha öncekilerde olduğu gibi yeniden kurma ve ifade eğiliminden çok yıkma eğilimi olarak karşımıza çıkmıştır.

"Sanat dünyasında ilk olarak Kübistlerle giren akım soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Malevic' de yıkma ve yok etme etkinliğine dönüşmüştü."[168]

Yok etme ve yeni biçim dili oluşturma Paul Klee' de, çok daha farklı şekilde ortaya çıkmıştır. Gerçekleştirmeye çalıştığı evrensel dil, Maleviç ve Mondrian' a kıyasla doğacı (naturalist) anlayışa uygundur. Temelini doğanın oluşturduğu nesnel görünümlerden hareketle, nokta ve çizgilerin oluşumu ile meydana gelen, doğa temelli soyutlamacı bir anlayışa sahiptir. Sanatçı bu durumu, *"Bir sanat yapıtının yaratımı –ağaç dallarının gelişmesi- zorunlu olarak resim*

[168] Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu, *a. g. e.*,s: 55.

sanatının özgül boyutlarına girmenin sonucunda, doğal biçimin çarpıtılmasına eşlik etmek zorundadır. Çünkü orada doğa yeniden doğar."[169] sözleriyle ifade eder. P. Klee' nin "İnsula Dulcamara" isimli resminde biçimler çizgisel olarak ifade bulurken, sadeleşmiştir (Resim 98). Form, gerçek nesneden yola çıkan ancak tamamen değişerek yeni biçimsel bir dil oluşturmuştur. Bu biçimsel anlayış, şematik özellik gösterirken, anlatımın en az biçimsel öğe kullanılarak gerçekleştirildiği görülmektedir.[170]



Resim 98 : Paul Klee, "İnsula Dulcamara", kağıt üzerine yağlıboya ve pastel boya tekniği 88 x 176 cm, Paul Klee Sanat Merkezi, Bern, 1938.

"Klee, yapıtlarının soyut olduğunu söyler. Fakat soyut sözünü, Mondrian gibi, doğadan soyutlama anlamında değil, yapıtlarını doğadaki biçimlerden ayırmak için kullanıyor."[171]

Bunlar doğadaki formlarının çağrışımlarını uyandırabilecek nitelikteydi. Hiç' e ulaşmak yerine, hiçten başlayarak noktadan çıkan çizgilerin düzey, düzeylerin oluşumuyla hacimlerin meydana geldiği bir soyutlamayı tercih etmiştir. Bu oluşuma renk ve tonu da ekleyerek yeni biçimlendirme olanakları sağlamıştır.

[169] Paul Klee, *Modern Sanat Üzerine,* İstanbul, 2002, s: 21.
[170] Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu, *a. g. e.*, s: 66.
[171] Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu, *a. g. e.*, s: 66.

6. SONUÇ

Kübizm'in ortaya çıkışı, zenci plastik sanatına, felsefe teorilerine, Einstein'ın Rölativite kurallarına bağlansa da, Paul Cezanne'ın sanatındaki biçimsel arayışın sanata yön vermesiyle dönemin sanat akımlarının aradığı sorulara karşılık, cevap olarak ortaya çıkmıştır. Fransız İhtilali ile geleneklerden kopuş ve Sanayi Devrimi ile mekanik üretimin yerini fabrikaların alması, sanat ile zanaat ürünü arasındaki farkın ortaya çıkması, sanatçı üsluplarının belirmesini sağlamıştır. Ortaya çıkan soruların yanıtı; Pablo Picasso ve Georges Braque'ın aynı dönemlerde birbirlerinden habersiz yaptıkları eserlerin birbirlerine benzemelerinde görülmüştür. Bu durum aynı cevapların bulunup, ortak üslupla hareket edildiğinde ortak sonuç olan Kübizm'in biçimsel ifade arayışının sonucu olan form değişikliğinin göstergesidir.

19. yüzyılın sonunda İzlenimciler'in, formun sınırlarını ışıkla eritme çalışmaları sonucu gelişmeye başlayan soyutlama eğilimi, A. Einstein'ın Rölativite (görelilik - izafiyet) Kuramı ile sanatta biçimsel değişiklik kaynağını bulmuştur: Görelilik Kuramı, her yerde zamanın aynı olduğunu savunan Newton'un kuramını, ışık hızını araştırarak çürütmüştür. Işık hızına göre, zamanı ışık hızında hareket ederek yavaşlatmak mümkündür. Bu teoriden hareketle, zaman içinde nesnelerin farklı boyutlarda görüntülerinin bir arada elde edilebileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu durum Kübizm'de çok bakış açılı perspektif olarak yansımıştır.

P. Cezanne'ın görünen dünyanın nesnelerinin görünmeyen biçimini araştırması, Kübizm'le birlikte de görünen dünyanın gerçekliğinden koparak meydana gelen form değişikliği sanat tarihine "kavram ressamlığı" olarak girmiştir. Böylece nesnenin görünen gerçekliğinin dışında bir gerçekliğin, ressamın zihninde oluşmuş nesne kavramının yansıtıldığı bir sanat anlayışının ortaya çıkması sağlanmıştır. Bu yeni gerçeklik sanat nesnesinin gerçekliği olmuştur. Kübizm'in kavram ressamlığından sonra, nesnenin hacim duygusu soyut sanatla atılmıştır. Kübizm'in biçime odaklı oluşturduğu yeni anlatım diliyle yeni bir görme biçimi ve nesnenin sanattaki yeni temsili oluşmuştur. Giotto'dan beri süregelmiş geleneksel perspektif kuralları olmaksızın formun yeni yorumuyla resimsel kurgu

gerçekleştirilmiştir. Kübistler resim yüzeyinde, eşzamanlı olarak bir nesneyi birçok açıdan göstererek, iki boyutlu olarak vurguladıkları nesneye dördüncü boyut anlayışı getirmişlerdir. Bu aşamalar soyut sanatın gerçekleşme basamakları olmuştur.

19. yüzyılda İzlenimciler'in eserleri, özellikle de Claude Monet, Paul Cezanne ve J. M. W. Turner'ın eserleri ilk soyut eğilimin örneklerini oluşturmuşlardır. Bu sanatçıların eserlerindeki ortak özellik ise formların ve ışığın kullanımında, nesneler dünyasının gerçek dünyaya ait olmasıdır. 20. yüzyılın başında ise Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımların genel anlayışı soyutlama olmuştur. Analitik Kübizm'de formların, nesne tanınmayacak şekilde parçalanmasına karşılık tam bir soyutlama gerçekleşmemiş, gerçek nesne varlığını korumuştur.

Kübizm ile resimsel doku zenginliği elde edilmiş; kum, gazete kağıdı gibi gündelik malzemeler ile sözcükler, form olarak kullanılarak sıradan nesneler sanat malzemesi haline gelmiştir. Bu durum, Dada kolajlarına, fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüzde dijital kolajlara kadar uzanan bir gelişme göstermiştir.

P. Picasso ve G. Braque'ın nesnenin aynı zamanda birçok açıdan görünümünü kavramsal olarak ifade etme çabaları sonucu meydana gelen form değişiklikleri soyut sanatın oluşumunu güçlendirmiştir. Özellikle Analitik (Çözümsel) Kübizm'de parçalanan nesne görünümü, gerçek nesne ile benzerliğini korumakla birlikte gerçek dünyaya aitliğini yitirmiş, nesnenin kavramı ifade edilmiştir. Bu kavram kompozisyonun geneline yayılarak fon-form ilişkisinin değişmesini sağlamış, nesne formlar bütünü olarak mekana dağılarak fon ile kaynaşmıştır. Sentetik (Bireşimsel) Kübizm'de ise form fondan ayrılmış, fon üzerinde yüzer durumda bulunan renk ve biçim alanları, ışığı kendinde toplamıştır. Böylece ışık renge bağlı olarak, renk alanını oluşturan form yüzeyinde yansımıştır. Bu renkli yüzeyler form-fon (mas-espas) ilişkisi içinde resme yeni bir anlam kazandırarak, soyut sanat etkileri göstermiş, soyut geometrik sanat örnekleri meydana getirmiştir.

I. Dünya Savaşı sonrasında Kübizm'in etkisini yitirmesiyle birlikte, Kübizm'i yaşatma çalışmaları sonucu bir çok sanatçının biçimsel ve renksel denemelerde bulunduğu görülmüştür. Pablo Picasso ve Georges Braque'tan sonra Juan Gris, Kübizm'e renk anlayışını getirmiş, Fernand Leger ise biçimde yenilik gerçekleştirerek, Kübist anlayışta tüp görünümlü biçimler oluşturmuştur. Orfik Kübizm anlayışıyla Robert Delaunay, renk ve hareket arasındaki ilişkiyi inceleyerek, rengin canlı tonlarını kullanarak kübik değil kıvrımlı biçimlerle resimler gerçekleştirmiştir. Böylece Kübizm'e canlı renk kullanımını getirmiştir.[172]

Sonrasında da Kübizm temelleri üzerinde gerçekleşen geometrik soyutlamacı yaklaşımlar, yeni ifade biçimlerini oluşturmuş, soyut sanatın yolunu açmışlardır. Böylece 20. yüzyılın başından itibaren her akım genel anlamda soyut sanat eğiliminde olmuştur. Sanatçılar tarafından benimsenen yeni anlayış; akademik (klasik) ve doğacı (naturalist) ifadeden sıyrılmış sanatın sanat için yapıldığı yeni bir anlayış benimsenmiştir.

Soyut Sanat, 1910 - 20 yılları arasında kalan süreçte modern sanatın egemen üslubu haline gelmiştir. Bu üslup Kazimir Maleviç ve Wassiliy Kandinsky' in izinden iki kola ayrılarak gelişimini sürdürmüştür. W. Kandinsky' in zihinsel, geometrik eğilimi ile gerçekleştirdiği resimlerinde renk ve ışık ön planda olmuş, lirik soyutlama anlayışıyla şekillenerek yeniden ifade bulmuştur. Formların ifadesinde içsel-duyuşsal etkiler ön plana çıkmıştır. Böylece kaynağını sanatçının içgüdülerinden alan tamamen soyut bir ifade ortaya çıkmıştır. Soyut sanatın geometrik eğilim gösteren diğer kolunda ise K. Maleviç yer almaktadır. Sanatçı çalışmalarında, geometrik formu kullanarak kendi deyimiyle "**suprema**" dünyasını açığa çıkarmıştır. Böylece sanatçı, ortaya soyut ve geometrik temelli Süprematizm akımını atmıştır.

Tezim dahilinde düşünecek olursak, Kübizm'in Natüralist sanat anlayışını kırma çabaları sonucu, sanat doğa nesnesini tasvir etme bağımlılığından tamamen kurtulmuştur. Böylece, resim yüzeyinde ışık, renk, form gibi temel elemanlar başlı başına resmin taşıyıcısı konumuna dönüşmüşlerdir. 1960 sonrası dönemde resmin

[172] Ahu Antmen, *a. g. e.*, s: 49 - 50.

mekana karışıp heykelleşmeye başlaması sonucu içeriği boşaltılmış tuval, bir form olarak başlı başına bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Aynı şekilde, ışık da boyanın pigmentinden koparak ışığını kendinden yayan, başka bir ışık kaynağına ihtiyaç duymayan bir sanat nesnesine dönüşür.

KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA

Kitaplar

Antmen Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Arnason H. H., *History Of Modern Art*, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1986.

Buyurgan Serap - Buyurgan Ufuk, *Sanat Eğitimi ve Öğretimi,* 2. Baskı, Ankara, 2007.

Bigalı Şeref, *Resim Sanatı,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1999.

Bozkurt Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları,* Asa Kitapevi, Bursa, 2004.

Berger John, *Picasso' nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Benjamin Walter, *Pasajlar*, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2009.

Bernard Emile, *Cezanne Üzerine Anılar,* 2. Basım, İmge Kitapevi, İstanbul, 2001.

Crary Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri (OnDokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine),* 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 2010.

Çağlarca Sadettin, *Renk ve Armoni Kuralları*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1993.

Demirkol C. Vedat, *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, 2008.

Ergüven Mehmet, *Gölgenin Ucunda*, Sel Yayıncılık, Ocak 2001.

Gombrich E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1997- 2009.

Ingo F. Walther, *Pablo Picasso 1881-1973 Yüzyılın Dahisi Öncü Ressamlar,* ABC Kitapevi, İstanbul.

Ingo F. Walther, *Vıncent Van Gogh 1853-1890 Düşler ve Gerçeklik,* ABC Kitapevi, İstanbul

İpşiroğlu Nazan - İpşiroğlu Mazhar, *Sanatta Devrim,* Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 3, 4. Basım, İstanbul, Ekim 2009.

İpşiroğlu Nazan - İpşiroğlu Mazhar, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi,* Hayalbaz Kitapevi, Sanat Kuramları 5, 1. Basım Ocak 2010 (3. Baskı), İstanbul.

İpşiroğlu Nazan, *Sanattan Güncel Yaşama*, 1. Basım, Pan Yayıncılık, Haziran 1998.

Karavit Caner, *Işık Gölge*, 1. Basım, Telos Yayıncılık, İstanbul, 2006.

Klee Paul, *Modern Sanat Üzerine,* İstanbul, 2002.

Kandinsky Wassily, *Sanatta Zihinsellik Üzerine*, HayalPerest Yayınevi, çeviren: Tevfik Turan, 2009-4.

Lynton Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991.

Mülayim Selçuk, *Sanata Giriş*, 2. Baskı, Bilim ve Teknik Yayınevi,1994.

Matthias Arnold, *Toulouse – Lautrec 1864 – 1901/ Yaşam Denen Tiyatro*, Öncü Ressamlar, ABC Kitapevi, 1993 Taschen, 1997.

Mansel Arif Müfid, – Aslanapa Oktay, *Sanat Tarihi Lise II*, İnkılap Kitapevi, 1991.

Ponty- Maurice Merleau, *Göz ve Tin*, 1. Basım Kasım 1996 (3. Basım, Aralık 2006), Metis Yayınevi, İstanbul.

Serullaz Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, 3. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1998.

Stoıchıta Vıctor I., *Gölgenin Kısa Tarihi*, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mayıs 2006.

Sayın Zeynep, *İmgenin Pornografisi*, 1. Basım (3. Basım 2013), Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

Turani Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 7. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, Ağustos 1998.

Tunalı İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim,* 5. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1996.

Tansuğ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi,* 3. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1995.

Yaykın Murat, *Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf*, Kalkedon Yayınları,1. Baskı, Ekim 2010.

Dergiler, Makaleler ve Tezler

Artist Modern Dergisi, Ekim-Kasım 2011.s:74. "Eugene Delacroıx' dan Neo-Empresyonizme" aktaran: Nusret Polat. Kaynak: Art in Theory, s:20-23, Blackwell, USA, 1992.

Akdeniz Halil, *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma,* Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı *(Yayınlanmamış Doktora Tezi),* İzmir 1990.

Altuner İlyas, "Ayer' in Metafizik Eleştirisi: Felsefenin Çıkmaz Sokağı Olarak Metafizik", *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi* ISSN: 1303-5134, Cilt: 8, Sayı: 2, Yıl: 2011.

Bulat Mustafa, "Form ve Kompozisyon", *Sanat Dergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 12, 2007, Erzurum.

Çetin Ayhan, *"Soyut Resim Sanatında Işık ve Renk İlişkileri", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi),* Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2004.

Çetin Ayhan, *"19. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti" (Yayınlanmamış Doktora Tezi)* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2011.

Eyigör Fevziye, "Modern Resimde Tabiatın Rolü", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 8, 2005, Erzurum.

Hepdinçler Tolga, "Fotoğraf Kavramı", http://tolgason.tripod.com/digital.htm (11 Mart 2012).

Kaptan Cemile, *Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimselleşmesi Eğilimleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi),* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, 2002.

Kavukçu Mehmet, "Resimsel Mekandan Gerçek Mekana Objenin Seyri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 10, 2006, Erzurum.

Kavukçu Mehmet, "Resim Sanatında Renk Olgusu Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 9, 2006, Erzurum.

Ötgün Cebrail, "Sanatın Şiddeti ve Sınırları", *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 1, Mart 2008.

Şahindokuyucu Melek, *Bir Kavram Olarak 'Modernizm' ve Resim Sanatındaki Etkileri,* Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı *(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi),* Bolu 1997.

Şahin Fırat Necla, "Pozitivist Yaklaşımın Eğitim Yönetimi Alanına Yansıması, Alana Getirdiği Katkı ve Sınırlılıkları", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi 20: 40-51 (2006).*

Linkler

http://www.nesrinogretmenim.com/gorsel_sanatlar/gorsel_bicimleme_ogeleri.html (27 Mart 2012)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Pozitivizm (29 Şubat 2012)

http://www.colourlovers.com/blog/2008/05/08/history-ofthecolorwheel/,(25 Aralık 2010)

http://www.colorsystem.com/index.htm (25 Aralık 2010)

http://www.resimkalemi.com/sanat-ve-sanatci/1916-resim-sanatinda-bicim.html?langid=7 (21 Ekim 2011)

http://www.modernfizik.net/kuantum9.html , (05 Şubat 2014)

http://www.forumhane.net/astronomi-ve-uzay-bilimleri/40548-isik-nedir.html, (05 Şubat 2014)

http://www.frmsu.net/soru-cevap/124863-geçmişten-gunumuze-isik-kaynaklari-ve-tarihleri-isik-kaynaklari-nelerdir.html, (05 Şubat 2014)

http://eksisozluk.com/ters-isik--1477623, (27 Şubat 2014)

ARZU İZMİT İSGİLİP

1980 - Almanya' da doğdu.

1986 - 1991 - Mustafa Necati İlkokulu'nda ilköğretimini tamamladı.

1991- 1994 - I. Murat Ortaokulu'nda ortaöğretimini tamamladı.

1994 - 1998 - Edirne Süper Lisesi'nden mezun oldu.

1998 - 2002 - Trakya Üniversitesi Resim - İş Öğretmenliği Bölümü'nden mezun oldu.

2002-2006 - Özel İstanbul Fatih İlköğretim Okulları Resim-İş Öğretmenliği görevini yürüttü.

2008- 2010 - Edirne Özel Beykent İlköğretim Okulu, Anaokulu ile Özel Beykent Anadolu ve Fen Lisesi Görsel Sanatlar Öğretmenliği görevini yürüttü.

2009 - Trakya Üniversitesi Resim - İş Öğretmenliği Bölümü'nde Yüksek Lisans Eğitimine başladı.

2012 - Şu an halen Trakya Üniversitesi Resim - İş Öğretmenliği Bölümü'nde Yüksek Lisans öğrencisi olarak eğitimine devam etmektedir.

Sergiler

1995 - Edirne Lisesi Öğrencileri ile birlikte karma sergi-Kaleiçi Vali Konağı

1998 - Kişisel sergi Edirne Lisesi

2000 - Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü III. sınıf öğrencileri karma gravür sergisi

2002 - Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü IV. sınıf öğrencileri resim sergisi

2002 - Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü IV. sınıf öğrencileri mezuniyet sergisi

2004 - National Akademy of Arts (NAA) Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim- İş Öğretmenliği öğrencileri ile birlikte karma serigrafi sergisi

2002 – 2005 - İstanbul Fırat Kültür Merkezi yılsonu sahne dekorları

2011 - Trakya Üniversitesi Karma Yüksek Lisans Öğrenci Sergisi-Karaağaç Rektörlük Binası.

2011 - The Triennial Of Visual and Experimental Poetry, Sırbistan.

Projeler

2009 - IBMYP Uluslararası Bakalorya Programı, Eğitim Seminerleri katılım sertifikası

2008 - 2009 - LLP Comenius "Ecologıc Expedetıon" Projesi ve Sertifika Programı

2008 - 2009 - ArMaBey / Aristoteles-Marmara-Beykent okulları, Atık materyal ile proje oluşturma – sergileme

2009 – 2010 - "And We All Lıved Happıly Ever After!" (Bir varmış bir yokmuş) PYP projesi, İlkokul öğrencileri ile masal sunma, sahne dekoru hazırlama projesi

2008 - 2009 / 2009 - 2010 - "Thınk Globally, Act Locally!"(Evrensel düşün, yerel hareket et!) Commenius projeleri