

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**GEOMETRİK BİÇİMLERİN RESİMSEL DİLDE
YORUMU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR

HAZIRLAYAN
ELİF DANIŞ

MALATYA-2019

Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma projeleri Birimi tarafından 2014/22 proje numarası ile desteklenmiştir.

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GEOMETRİK BİÇİMLERİN RESİMSEL DİLDE YORUMU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Elif DANIŞ

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi MESUT YAŞAR

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**GEOMETRİK BİÇİMLERİN RESİMSEL DİLDE
YORUMU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR

HAZIRLAYAN
Elif DANIŞ

Jürimiz 25.11/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği/oyçokluğu) ile başarılı bularak Resim Ana Sanat Dalı, Resim Sanat dalında yüksek lisans tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Prof. Dr. İsmail AYTAÇ (Jüri Başkanı)
2. Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR (Danışman)
3. Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN (Üye)

İmzası

.....
.....
.....

İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulununtarih ve
.....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR'ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “**Geometrik Biçimlerin Resimsel Dilde Yorumu**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Elif DANIŞ



TEŞEKKÜR

“Geometrik Biçimlerin Resimsel Dilde Yorumu” adlı çalışmamın her aşamasında yardımını ve desteğini esirgemeyen değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR’ a teşekkür ederim.

Çalışmalarım süresince maddi ve manevi destekleri ile beni bir an olsun yalnız bırakmayan aileme ve ailemizin en küçük üyesi Deren’e sonsuz teşekkür ederim.

Aynı zamanda İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi’ne, proje kapsamında sağladıkları materyallerden ötürü teşekkür ederim.

Elif DANIŞ

ÖZET

DANIŞ, Elif, Geometrik Biçimlerin Resimsel Dilde Yorumu, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019.

Tarihin en eski çağlarından bu yana geometrik biçimler, insanoğluna çekici gelmiştir. Sanatçılar ise kübizmle birlikte, nesne ve figürleri farklı alanlara ya da düzlemlere bölerek aynı anda ve aynı mekânda farklı bakış açısı oluşturacak şekilde, üç boyutlu formları önermeyi hedeflemişlerdir. Aynı zamanda bunu yaparken tuvalde derinlik yanılması yaratmak yerine, tuvalin iki boyutlu düzlüğünü de vurgulamak istemişlerdir. Bu uygulamalar, Rönesans'tan beri hâkimiyetini koruyan merkezi perspektif ve geleneksel düzeni yıkmıştır. Bu sanatsal akım, Avrupa'nın gerçek alan yanılması sabit bir bakış açısı ile ele almayı yaratma geleneği ile devrimci bir kırılmaya işaret etmiştir.

Bu çalışmanın amacı, geometrik biçimlerin, bakıldığında estetik bir haz duygusu uyandıran formlar oluşundan yola çıkarak, resim ve geometri kavramlarının birbirleri ile olan ilintilerini irdelemektir. Bunun yanında geometrik biçim anlayışının, kübizm akımına dönüşmesi ile geometrik biçimlerin resim sanatındaki önemi vurgulanmak istenmiştir. Meydana gelen düzenlemeler ritim, denge, ışık-gölge, renk, zıtlık, şekil-zemin ilişkisi ve kompozisyon bileşenlerinden oluşmaktadır. Konu ile ilgili literatür taraması yapılmış, elde edilen kaynaklar betimsel tarama yöntemi ile incelenmiştir. Aynı zamanda örnek çalışmaların analizine de yer verilmiş olup oluşan sürecin sonunda tez konusu kapsamında plastik bir tavırla çalışmalar yapılmıştır.

Dört ana bölümden oluşan bu tezin birinci bölümünde amaç, yöntem ve problem durumunu belirten “Giriş”, ikinci bölümünde “Geometri ve Resim İlişkisi”, üçüncü bölümünde “Kübizm”, dördüncü bölümünde ise “Tez Kapsamında Yapılan Resimler ve Çözömlenmeleri” adlı başlıklar yer almaktadır. Bu tezin ikinci ve üçüncü bölümünde literatür araştırması yapılmış olup üçüncü bölümün son kısmında konu ile bağlantılı, yerli ve yabancı sanatçılar araştırılmış, görseller yolu ile sanatçıların çalışmalarında kullandıkları teknikler hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise çalışma süresince elde edilen bilgiler doğrultusunda, geometrik

biçimlerin resimsel dilde yorumlanma süreci, özgün bir tavır ile yapılmış olan on adet uygulamanın analizi ile tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geometrik Biçimler, Kübizm, Modernizm, Renk ve Işık.



ABSTRACT

DANIŞ, Elif, Interpretation of Geometric Forms in Pictorial Language, Master Thesis, Malatya, 2019.

Geometric shapes has been attractive to human beings since the oldest ages at history. After that artists had aimed at proposing three-dimensional forms by dividing objects and figures into different areas or ranges in having creation of different points of views. At the same time, while they were doing this they wanted to emphasize the two-dimensional feature of the canvas instead of creating depth of illusion. Those applying have demolished the central perspective and traditional system enduring its dominace since the Renaissance. This artistic movement pointed a revolutionary refraction with creating tradition instead of not taking into consideration of Europe's actual domain illusion in steady look.

The aim of this study is to examine the relationship between the concepts of painting and geometry, considering that geometric forms are forms that create a sense of aesthetic pleasure. Besides, it's aimed to emphasize the importance of geometric forms in the art of painting with the transformation of the understanding of geometric form into cubism movement. Occurring codifications consist of rhythm, balance, light-shadow, color, contrast, shape-ground relation of shape-ground and design. The literature about topic are studied and the obtained sources are analyzed in a descriptive scanning method. At the same time, the analysis of the case studies has been included and at the end of the process, a plastic attitude has been carried out within the scope of the thesis topic.

The thesis consist of four main parts and the fist part is "Introduction" indicating the purpose, method and problem status, second part is "The Relationship Between Geometry and Painting", the third part is "Cubism" and the fourth part is, "Paintings and Analyzes Made in the Scope Thesis". In the second and third chapters of the thesis, literature research has been done, in the last part of the third chapter, local and foreign artists related to the subject has been searched and information about the techniques that artists use in their works are given through visuals. In the fourth part of the study, the process of interpretation of geometric forms in pictorial language and

analysis of ten applications made with an original attitude were has been completed according to the information obtained during the study.

Key Words: Geometric Forms, Cubism, Modernism, Color and Light.



İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI.....	ii
ONUR SÖZÜ	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR.....	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu	3
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem	3
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar.....	3
1.6. Tanımlar	4

İKİNCİ BÖLÜM

GEOMETRİ VE RESİM İLİŞKİSİ

2.1. Tarihsel Süreç İçerisinde Geometri Bilimi ve Resim Sanatı.....	5
---	---

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜBİZM

3.1. Kübizm Sanat Akımı	15
3.2. Analitik Kübizm	22
3.3. Sentetik Kübizm	22
3.4. Orfik Kübizm	24
3.5. Heykelde Kübizm	25
3.6. Mimarlıkta Kübizm	27
3.7. Kübizm ve Soyut Sanat.....	28
3.8. Kübizm ve Modernizm	31
3.9. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlere Kaynaklık Eden Sanatçılar ve Eserleri	36
3.9.1. Kazimir Maleviç (1878-1935)	36
3.9.2. Frank Stella (1936-....).....	37
3.9.3. Adnan Çoker (1927-....).....	38
3.9.4. Piet Mondrian (1872-1944)	40
3.9.5. László Moholy-Nagy (1895-1946).....	41
3.9.6. Wassily Kandinsky (1866-1944)	42
3.9.7. Sabri Berkel (1907-1993)	43
3.9.8. Theo Van Doesburg (1883-1931).....	44
3.9.9. Ellsworth Kelly (1923-....)	45
3.9.10. Victor Vasarely (1906-1997)	46

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN RESİMLER VE ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. Geometrik Biçim Arayışları I	48
4.2. Geometrik Biçim Arayışları II.....	50

4.3. Geometrik Biçim Arayışları III	51
4.4. Geometrik Biçim Arayışları IV	53
4.5. Geometrik Biçim Arayışları V	54
4.6. Geometrik Biçim Arayışları VI.....	56
4.7. Geometrik Biçim Arayışları VII	57
4.8. Geometrik Biçim Arayışları VIII	59
4.9. Geometrik Biçim Arayışları IX.....	60
4.10. Geometrik Biçim Arayışları X.....	62
SONUÇ	64
KAYNAKÇA	66
RESİMLERİN KAYNAKÇASI.....	70

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 2.1:** “Mağara Resmi”, yak. MÖ 18.-16. Yüzyıl, Chauvet Mağarası, Vallon-Pontd’Arc, Fransa 5
- Resim 2.2:** “Mağara Resmi”, yak. MÖ 8000-4000, Magura Mağarası, Bulgaristan 6
- Resim 2.3:** Eski Krallık, “Oturan Kâtip”, Heykel, Yükseklik 53,7 cm, yak. MÖ 2500, Louvre Müzesi, Paris 7
- Resim 2.4:** “Ölüye Ağıt”, Çömlek, İÖ 700, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina..... 8
- Resim 2.5:** Leonardo da Vinci, “Vitruvius Adamı”, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Sulu Boya, 34,3x24,5 cm, 1492, Gallerie dell’Accademia, Venedik. 10
- Resim 2.6:** Leonardo Da Vinci, “Kayalıklar Meryem’i”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 199x122 cm, 1483-1486, Louvre Müzesi, Paris 12
- Resim 2.7:** “Bizon”, Altamira Mağara Resmi, MÖ 21.000-13.000, İspanya 13
- Resim 3.1:** Paul Cézanne, “Sainte-Victoire Dağı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x65 cm, 1897, The Baltimore Museum Of Art, Baltimore, ABD 15
- Resim 3.2:** Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243x233 cm, 1907, Modern Sanatlar Müzesi, New York 16
- Resim 3.3:** Robert Delaunay, “Kızıl Eyfel Kulesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 125x90 cm, 1911, Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York 18
- Resim 3.4:** Juan Gris, “Kahvaltı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, 80x60 cm, 1914, New York, Paris..... 19
- Resim 3.5:** “Pablo Picasso ve Georges Braque”, Fotoğraf, 9 7/8x9 1/4 cm, 1954, Fransa..... 21
- Resim 3.6:** Georges Brague, “Gitarlı Adam”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x80 cm, 1912, Museum of Modern Art, New York 22
- Resim 3.7:** Juan Gris, “Gazete ve Meyve Tabakası”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93,5x61 cm, 1916, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York 24
- Resim 3.8:** Jacques Villon, “ Vitraux”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102.4x67.3 cm, 1875-1963, New York 25
- Resim 3.9:** Raymond Duchamp-Villon, “At”, Heykel, 43,6x41 cm, 1914, Peggy Guggenheim Collection, Venedik..... 26

Resim 3.10: Pablo Picasso, “Kadın Büstü”, Heykel, Bronz Döküm, 40x23x26 cm, 1909-10, Museum Of Modern Art, New York	27
Resim 3.11: Josef Gočár , “Siyah Madonna Evi”, Müze, 1912, Město, Çekya.....	28
Resim 3.12: Wassily Kandinsky, “Beyaz Üzerine”, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105x98 cm, 1923, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa.....	29
Resim 3.13: Robert Delaunay, “Pencereler”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 79,9x70 cm, 1912, Museum of Modern Art, New York.....	30
Resim 3.14: František Kupka , “Newton Diskleri”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 77.5x73.6 cm, 1911, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD....	31
Resim 3.15: “Modern Sanat Müzesi,” 1936, New York.....	32
Resim 3.16: Pablo Picasso, “Dansçı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm, 1907, Özel Koleksiyon.....	33
Resim 3.17: “Semadirek Kanatlı Zaferi”, Heykel, 3.28 m, MÖ 190, Louvre Müzesi, Paris.....	34
Resim 3.18: Umberto Boccioni, “Mekânda Sürekliliğin Tekil Formları”, Heykel, Bronz Döküm, 121x89x40 cm, 1913, Metropolitan Museum Of Art, New York.....	34
Resim 3.19: Kübizm ve Soyut Sanatın Tarihsel Süreci, 1936	35
Resim 3.20: Kazimir Malevich, “Havadaki Uçak”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x49 cm, 1915, Museum of Modern Art, New York.....	36
Resim 3.21: Frank Stella, “Aklın ve Sefaletin İzdivacı II”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 337x230 cm, 1959, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	37
Resim 3.22: Adnan Çoker, “İki Görüntü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146x114 cm, 1962, İstanbul.....	38
Resim 3.23: Adnan Çoker, “Jest V”, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi 50x35 cm, 1962, Özel Koleksiyon.....	38
Resim 3.24: Piet Mondrian, “Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59,5x59,5 cm, 1921, Gemeentemuseum The Hague, Hollanda	40
Resim 3.25: László Moholy-Nagy, “19”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95,5x80 cm, 1927, Chicago Sanat Enstitüsü, Şikago	41
Resim 3.26: Vasiliy Kandinskiy, “Bileşim VIII”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 201x140 cm, 1923, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York	42

Resim 3.27: Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 61x49 cm, 1953, Özel Koleksiyon.....	43
Resim 3.28: Theo Van Doesburg, “Eşzamanlı Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x49 cm, 1929-1930, Modern Sanat Müzesi, New York....	44
Resim 3.29: Ellsworth Kelly, “Alıntı”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 179x143 cm, 1951, San Francisco Modern Sanat Müzesi, Kaliforniya	45
Resim 3.30: Victor Vasarely, “Vega-Nor”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x200 cm, 1969, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York	46
Resim 4.1: “Geometrik Biçim Arayışları I”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.....	48
Resim 4.2: “Geometrik Biçim Arayışları II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.....	50
Resim 4.3: “Geometrik Biçim Arayışları III”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2019, Malatya.....	51
Resim 4.4: “Geometrik Biçim Arayışları IV”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm, 2019, Malatya.....	53
Resim 4.5: “Geometrik Biçim Arayışları V”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x95 cm, 2019, Malatya.....	54
Resim 4.6: “Geometrik Biçim Arayışları VI”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2019, Malatya.....	56
Resim 4.7: “Geometrik Biçim Arayışları VII”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm, 2019, Malatya.....	57
Resim 4.8: “Geometrik Biçim Arayışları VIII”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.....	59
Resim 4.9: “Geometrik Biçim Arayışları IX”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.....	60
Resim 4.10: “Geometrik Biçim Arayışları X”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2019, Malatya.....	62

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

cm : Santimetre

çev. : Çevirmen

d : Dimension (boyut)

Dr. : Doktor

İÖ : İsa'dan Önce

Ltd. : Limited

m : Metre

MÖ : Milattan Önce

MS : Milattan Sonra

Öğr. : Öğretim

Prof. : Profesör

vb. : Ve Benzeri

vd. : Ve diğerleri

vs. : Vesaire

yak. : Yaklaşık

yy. : Yüzyıl

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Resim, tarihsel süreç içerisinde insanların algıladığı dış dünyaya verdiği içsel bir cevap olmuştur. Resim sanatı, mağara resimleri ile başlayıp günümüze kadar daima bir değişim süreci içerisinde yer almıştır. Oluşturulan eserlerde ister farklı konulara yönelme olsun ister konuyu geri plana atıp biçim ve renk ön plana alınmış olsun, yapılan sanat eserlerinin birçoğunda geometrik formlar, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kullanılmıştır.

Eski Mısırlılar geometri biliminin gelişmesinde önemli bir role sahip olmakla birlikte, geometrinin ilk temel bilgilerini ortaya koymuşlardır. Sanatın ve bilimin tarih boyunca birbirinden etkilenmiş olduğunu gösteren pek çok örnek bulunmaktadır. Hatta bazı dönemlerde bu ilişkiler belirgin bir biçimde öne çıkmış, sanatçı ya da akım adeta etkilendiği bilim ile anılır olmuştur. Geometrik biçimler, mağara resimlerinden 20. yy. başlarına kadar, doğa formlarının gerisinde, bir sanat eserinde kompozisyonun altyapısında ya da organizmasında görülmekteydi. Geometrik biçimlerin sanat eserinde, organizma veya altyapı ögesi olarak değil de doğrudan yapı taşı olarak kullanılması 20.yy. başlarında soyut sanat ile gerçekleşmiştir. www.bilimvetarih.com (23. 12. 2018)

Özellikle fizik alanına bakıldığında algılanan madde katılığını yitirerek birer enerji durumuna dönüşür. Maddesel varlık, soyut düşünsel ya da soyut ve değişken yeni bir ilişkiler bütünü olarak var olur. Bununla birlikte felsefede de özneye dayalı, öznedenden hareket eden bir varlık anlayışı doğar. Çağa egemen olan doğa tutkusu ve natüralizm giderek gücünü yitirir ve onun yerini insan öznesinin almaya başladığı görülür. Sonuçta özneye dayalı (deneyime dayanan), bir gerçeklik 20. yüzyılın gerçeklik anlayışı olur (Tunalı, 1983: 135-137).

Cézanne'ın etkisiyle ortaya çıkan kübizm ile birlikte nesnelere geometrik parçalanmaya tâbi tutulması, o zamana kadar süregelen sanat üretiminin dışında esere farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Kübist eserler; illüzyonist bir uzayda modellenen formlardan ziyade, şeklin zemin ile birleştiği hacim ve düzlemlerin dinamik

düzenlemeleri olarak betimlenmiştir. Hareket, 20. yy. Rönesans'ının mekân tasvirlerine meydan okuduğu gibi birçok sanatçının akıma dâhil olması ile birlikte yeni bakış açılarının deneylenmesine ortam oluşturmuştur. Kübizmdeki geometrik yapı, resmin anlatım olanaklarını çoğaltan yeni bir ifade anlayışını mümkün kılarken neo-plastisizm ve süprematizmde geometrik formun, yardımcı unsur değil de ana unsur olması gerektiğini savunmuştur. Bu öneri nesne ve görünümün ekarte edildiği özgür bir yaratım ve biçimlendirmeyi belirtmektedir. Bu uygulamalarda artık hiçbir anekdotal ya da sembolik öge yer almamakta ve izleyiciler neredeyse kendilerinden bir şey bulabilecekleri hiçbir öge ile karşılaşmamaktadır. Bununla birlikte resimdeki yapı elemanları (renk, çizgi, düzlem vs.) ana unsur olarak kompozisyonda yer almaktadır. İzleyici; rengin renk, formun form olarak dayatıldığı bir biçimlemeyle karşı karşıya kalır. Sanatçı tarafından sergilenen bu davranış, o zamana kadarki referans noktalarının yıkılması, yeni referans noktalarının oluşması olarak yorumlanabilir (Aşkan, 2005: 2).

Kübizm bir nevi güzel görüntü dünyasını parçalayıp gerçekçiliğin güzel renklendirilmesi olarak anlaşılmayı ortadan kaldırmış olabilirdi. İlk kübist resimler eleştirilenler ve izleyiciler tarafından sıklıkla yanlış anlaşılmış olabilirdi. Fakat izleyiciler; ressamın, Rönesans geleneğinden, özellikle de perspektif ve illüzyonun kullanımından kopmuş yeni bir gerçeklik ile baş başa kaldıklarını bilmekteydiler.

Cézanne fikirlerini sentezlerken Picasso ve Braque, biçimsel metotlar ile olgunlaşmaktaydı. Bu metotlar daha sonrasında “analitik kübizm” ile “sentetik kübizm” olarak adlandırılmış ve oluşan bu değişim sürecinde esas unsur, daima nesnelerin biçimsel analizi olmuştur. Kübizmde nesnelerin, küre, koni ve silindir gibi geometrik formlara göre kompozite edilmesinin sebebi, doğada keşfedilen duyuşal ve görsel düzenleri biçim içine sokmak ve böylece sanat ile gerçeklik arasındaki bağı görsel olarak ifade etmektir. Araç-gereçlerin sanatçılar tarafından olabildiğince bağımsız ve sıra dışı kullanıldığı bu dönemde, estetik ölçütler yine bu sanatçılar aracılığıyla belirlenmekteydi. Sonuç olarak temsilin ve betimin bir anlamda gözden düştüğü 20. yüzyılda sanatın benimsediği en temel düşünce, “yenilik” ve “arayış” olmuştur (Sezer, 2010: 90-93).

1.1. Problem Durumu

Geometrik formlar sanatçıya nasıl ilham kaynağı olmuştur? Ressamlar eserlerinde geometrik formları kullanırken ne tür eğilimlerde bulunmuşlardır? Sanatçılar formda kullandıkları plastik değerleri eserlerine nasıl yansıtmışlardır?

Problem cümlesi: Araştırma neticesinde yapılmış olan resimlerin, tarihsel süreç içerisindeki diğer eserler ile ilişkisi nedir?

1.2. Amaç

Bu çalışmada resim ve geometri kavramlarının birbirleri ile ilintileri ve geometrik biçim anlayışının resim sanatındaki önemi vurgulanmak istenmiştir. Konu ile ilgili tespit edilen kaynaklar değerlendirilip tek bir veri altında toplanmıştır. Yapılan araştırmalar ışığında, tuval üzerine uygulanan yağlı boya tekniği ile özgün bir dil oluşturmak amaçlanmıştır. Tezin konusuna göre araştırma yapan okuyucular ilgili konudaki kavram yanılgıları ile literatürde çeşitli araştırmacılar tarafından saptanan doğru bilgiler arasında karşılaştırma yapma fırsatı bulmaları hedeflenmiştir.

1.3. Önem

Resim sanatının en önemli öğelerinden biri biçimdir, en dolaylı biçimlerden biri ise geometrik biçimlerdir. Resim, geometri ve biçimlerin ilişkisinin kavram olarak ele alınıp incelenmesinin yanı sıra, resim sanatında bir ürün ortaya koyabilme yetisini geliştirebilme, konuyu ifade edebilme, biçim, içerik, plastik ve teknik bağlamda uygulayabilme anlamında da sağlayacağı yararlar büyük önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Evrende bulunan bütün geometrik unsurların resimsel bir imge olarak kullanılabilir nitelikte olduğu düşünülmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırmanın konu bakımından geniş yelpazeye sahip olması sebebiyle, ağırlıklı olarak geometrik biçimlerin sanata dâhil olma süreci ve sonrasında 20. yy. Modern

Çağ ile gelen kübizm akımına yer verilmiştir. Ayrıca tarafımdan yapılan 10 adet yağlı boya tuval resmi ile sınırlı tutulmuştur.

1.6. Tanımlar

Amorf : “Kendine özgü bir biçimi olmayan (nesne).” (Turani, 1975: 5).

Monokromi : “Bütün görsel sanatlar ve mimarlıkta tek renklilik.” (Turani, 1975: 48).

Nosyon : “Kavram.” (Redhose, 2011: 70).

Nüans : “Renk ayrıntısı, renk derecesi.” (İrgin, 2017: 62).

Patern : “Nesnelerin belli bir düzen içinde yerleştirilmesi, örüntü.” (Redhose, 2011: 91).

Pentür : “Yağlıboya tablo anlamında kullanılır.” (Sözen, M., ve U., Tanyeli, 2015: 97).

Polikromi : “Bütün görsel sanatlar ve mimarlıkta çok renklilik.” (Turani, 1975: 60).

Svastika : “Bütün kolları eşit uzunlukta olan ve aynı yönde dik açılarla kıvrılan haç.” (Turani, 1975: 67).

Tekstür : “Resimde doku.” (Sözen, M., ve U., Tanyeli, 2015: 107).

Tuş : “Yağlıboya resimde fırça darbesiyle yüzey üzerinde oluşan boya lekesi.” (İrgin, 2017: 62).

İKİNCİ BÖLÜM

GEOMETRİ VE RESİM İLİŞKİSİ

2.1. Tarihsel Süreç İçerisinde Geometri Bilimi ve Resim Sanatı

“Geometri; çizgilerin, yüzeylerin ve hacimlerin belli bir ölçü ile genliklerini ölçmeyi öğreten bir ilimdir.” (Atatürk, 2007: 5).

İsminin açılımına bakıldığında ‘geo’ ve ‘metri’ birlikte ‘dünya ölçümü’ anlamına gelmektedir. Geometri; temel evrensel dillerin esasını oluşturan müzik, evrenbilim, sayılar ya da aritmetik gibi ‘Yüksek İlimler’in en önemli dört alanından biridir ve bu ilimler neredeyse bütün tarihsel süreçler içerisinde varlıklarını göstermişlerdir (Lundy, 2003: 7).

Sanatın, ilk olarak Avrupa’da Yüksek Paleolitik Çağ’da (MÖ 40.000-10.000) insanların ortaya çıkması ile kendini göstermiş olduğu düşünülmektedir. Bu dönemden kalma mağara resimlerindeki motiflerde ve küçük heykellerde hayvan dünyası esin kaynağı olmuş ve geometrik unsurlara yer verilmiştir (Dell, 2010: 38-39).

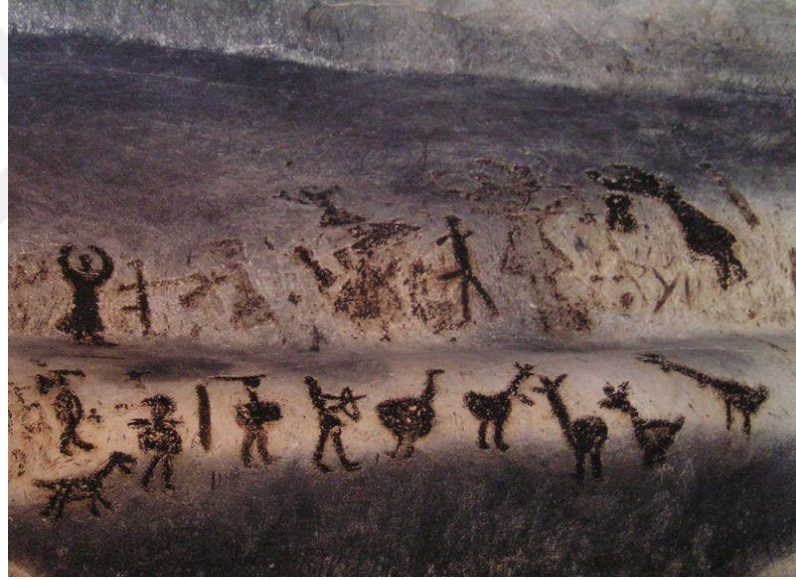


Resim 2.1: “Mağara Resmi”, yak. MÖ 18.-16. Yüzyıl, Chauvet Mağarası, Vallon-Pontd’Arc, Fransa. (Dell, 2010: 38)

Izgara biçimlerin, dairelerin, beneklerin ve daha geometrik olan çizimlerin düşsel imgeleri çağrıştırmaları, bu motiflerin o dönemde yaşamış şamanlarla ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Ancak bu motiflerin birçoğu çizgisel olsa da nadiren kayaya kazınma biçiminde olup çoğunlukla tek renk boya kullanılarak yapılmışlardır (Lewin, 2000: 195).

İlk geometrinin tümü, kendi doğası nedeniyle sezgisel olmuştur; çünkü mağara duvarlarındaki resimler, geometrik biçim kaygısı ile değil, çoğunlukla ava yardımcı olabileceği düşüncesi ile büyü babında kullanıldığı düşünülmektedir.

İlkeller için, yararlılık açısından bir kulübenin yapımı ile bir imgenin yapımı arasında hiçbir fark bulunmamaktadır. Kulübeler onları hem kötü hava şartlarından hem de kendilerinin yarattığı ruhlardan korumaktaydı. İmgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korumaktaydı. Diğer bir deyişle resimler ve heykeller büyüsel amaçlar ile kullanılmaktaydı (Gombrich, 1997: 20).



Resim 2.2: “Mağara Resmi”, yak. MÖ 8000-4000, Magura Mağarası, Bulgaristan.

www.arkeofili.com (17.07.2019)

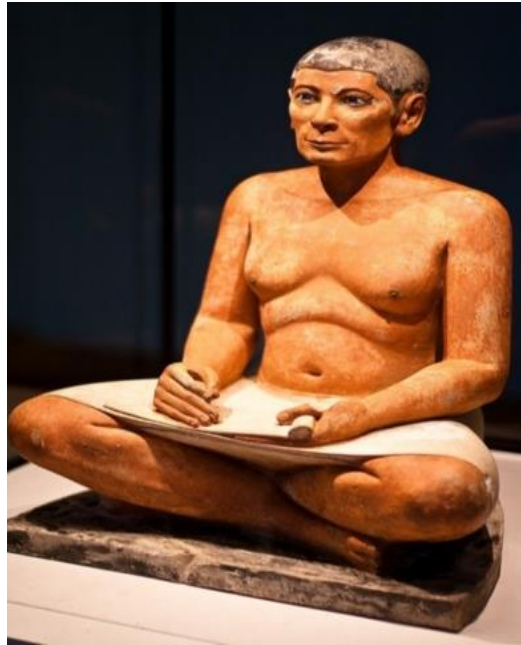
Resim sanatının olgunlaşma sürecinde gerçekleştirilen biçimlemeler, sanatçının kendi dönemindeki biçimleriyle doğrudan veya dolaylı olarak bağlantı içerisindedir. Diğer bir deyişle her dönem, kendi sanatının kavrayış biçimini ve güzellik anlayışını yansıtmaktadır. Meydana gelen bu biçimlendirmeler özne olarak sanatçının kendi evren kavrayışını da belirtme özelliğine sahiptir (Sezer, 2010: 90-93).

Geometrik biçimler, katı, yani algılamada zorluk çıkarmayan biçimler, güzelliğin ön koşulu sayılabilir ve güzellik en iyi olana yönelmekle yükümlü olan

insanoğlunun temel sorunu hâline gelmiş olabilirdi. Platon ise bu durumu şu şekilde izah etmiştir:

Formların güzelliği deyince ben, büyük yığınım düşündüğü şeyi anlatmak istemiyorum; örneğin canlı varlıkların veya resim formlarının güzelliği; tam tersine formların güzelliği deyince, düz veya çember şeklinde olan pergel, cetvel ve minkale ile çizilen düzeyleri ve küpleri kastediyorum (Platon, 1998: 51).

Asıl geometrinin bilimsel ve gelişmiş şekli, Eski Mısır olarak bilinmektedir. Mısır medeniyetinde geometri, sosyal yaşam alanında önemli bir yere sahiptir; çünkü Nil ırmağının düzenli aralıklarla taşması, tarla sınırlarının silinmesine neden olmuştur ve bu da geometrik hesaplamaları gerekli kılmıştır. Bunun yanı sıra, Mısır sanatına baktığımızda geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin kaynaşımı, bu dönem sanatının özelliği olduğu düşünülmektedir. Mısır sanatı dış etkilere karşı direnmenin yanı sıra geleneğe, daima tutuculukla bağlanmayı tercih etmiştir çünkü icra edilen sanat büyük oranda saray sanatıydı ve sanatçılar üslupsal herhangi bir aykırılığın bulunmadığı kurallara uymak zorundaydı. Bu kurallar çerçevesinde yapılan insan figürlerinin tasviri ise, geometrik olarak düzenlenmiş oranlar yarasına uygun biçimde yapılmaktaydı (Bühler, 2012: 24).



Resim 2.3: Eski Krallık, “Oturan Kâtip”, Heykel, Yükseklik 53,7 cm, yak. MÖ 2500, Louvre Müzesi, Paris. www.wannart.com (28.12.2008)



Resim 2.4: “Ölüye Ağıt”, Çömlek, İÖ 700, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.
(Gombrich, 1997: 47)

Mısır’ın yanı sıra Yunanistan’da da geometrik üslup kullanılmıştır (İÖ 700). Hatta seramikler üzerinde bulunan geometrik çizgiler, dönemin “geometrik dönem” olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Çanaklar; yatay şeritler, kıvrımlı çizgi sıraları, üçgenler, eşkenar dörtgenler, çemberler ve svastikalarla¹ bezelidir. Bu çanaklar ilk başta, geometrik kuralları takip eden, oldukça şematik figürlerle stilize edilmiş olmakla birlikte, yaşadıkları toplumsal olayları da yansıtmaktadırlar. Örneğin; “Ölüye Ağıt” adlı çalışma (Resim 2.4) bir cenaze alayını göstermektedir. Ölü, cenazenin taşındığı teskerede yatmaktadır. Çömleğin sağında ve solundaki yas tutan kadınlar ise, hemen hemen tüm ilkel topluluklarda ortak olan, törensel bir ağıt davranışı ile ellerini başlarına koymaktadırlar (Gombrich, 1997: 75-86).

Geometrik dönem ilerledikçe bütün vazolar bu formlarla kaplandı. Başlangıçta geometrik üslubun erken gelişim döneminde yalnızca hayvanlar betimlenirken insan

¹ Svastika : “Bütün kolları eşit uzunlukta olan ve aynı yönde dik açılarla kıvrılan haç.” (Turani, 1975: 67).

figürleri MÖ 800'den itibaren resmedilmeye başlanmıştır. Seramikler üzerinde görülen geometrik güzel formlar zamanla küçük heykellerde de yer almıştır (Gerhard, 2012: 20).

Sanatçıların ideal olarak görülen formları göz önünde bulundurması zoraki bir gereklilik olarak görülmüştür. Platon, bunun en iyi örneği olarak, geometrik bir bilince sahip olan Demiourgos'un (Düzenleyici Tanrı) kozmosu estetik bir bütün olarak yaratmasını gösterir (Platon, 2001: 43-50).

“Biraz düşününce farkına vardı ki, gözle görünecek şekilde yaratılmış şeylerden, hiçbir zaman zekâsı olan bir bütünden daha güzel zekâsız bir bütün çıkmaz. Bundan başka hiçbir varlıkta ruh olmayınca zekânın da bulunamayacağını anladı. Bu düşüncenin sonunda zekâyı ruha, ruhu da bedene koydu ve evrene özü bakımından mümkün olduğu kadar orantılı bir eser verdi. İşte bu temelin, yakın düşünüşe göre gerçekten ruhu, bir zekâsı olan bu evrenin bu canlı varlığın tanrı kavrayışıyla yaratıldığını söylemek gerek.” (Platon, 2001: 30).

Sanatçılar bu bağlamda Tanrı'nın araçlarından faydalanarak Tanrı'yı taklit etme arzusunu kendi yapıtlarında bulundurmuş olabilirlerdi.

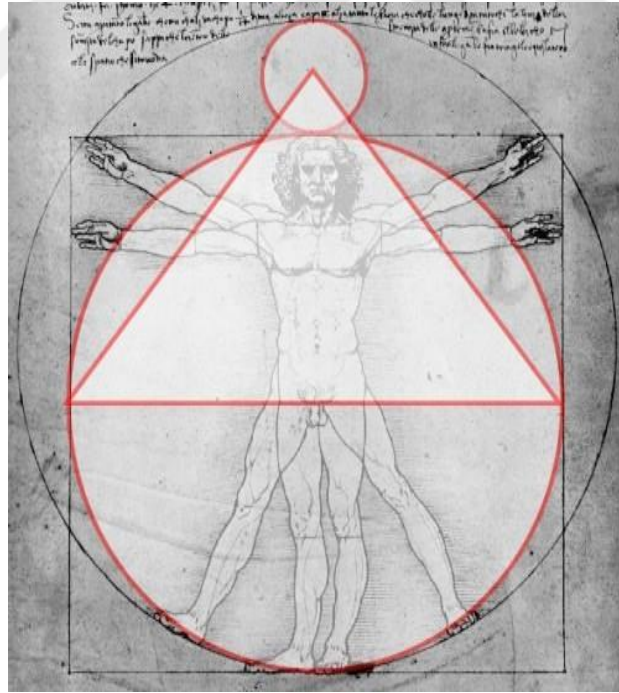
Platon, çalışmalarında matematiksel unsurları esas alan düşünme biçimine fazlasıyla değinmektedir. Tam da bu esnada “form güzelliği”ne yer vermekte ve form güzelliği, hiçbir zaman başka bir nesnenin güzelliği ile benzer bir durum taşımamaktadır. “Form güzelliği daha çok, bir nesneyi güzel kılan ilkedir. Formlar, böyle bir ilke olarak nesne üstü tezlerdir.” (Platon, 2005: 267). Platon, forma dikkat çekmeye çalışırken maddeyi ikinci planda tutmaktadır çünkü Platon için sanatta mükemmel taklitçiliğin meydana gelmesinin imkânı yalnızca formal araçlar ile mümkün olmaktadır. Sanat maddeden uzaklaşıp soyut anlatım olanaklarına ne kadar yaklaşırsa o kadar derin bir anlama ulaşabilirdi. Sonuç olarak Platon'un vurgulamış olduğu form kavramı, tümel olan formları önermektedir. İşte bu noktada “Güzellik, orantıdan ve doğru orandan başka bir şey değildir.” (Tunalı, 2008: 145).

İmdi, iyi olan her şey güzeldir, güzel de hiçbir zaman orantısız değildir. O hâlde esas olarak şunu düşünmek lazım gelir: Bir canlı güzel olabilmek için tam orantı hâlinde bulunmalıdır. Ama biz de orantıları, ancak küçük şeylerde sezip, onlarda hesaba katıyoruz, en önemlisi en

büyük şeylerde ise, farkına bile varmıyoruz... Düşünmeyiz ki kuvvetli ve her bakımdan büyük bir ruh, çok zayıf çok küçük bir tende bulunursa yahut da durum, bunun tamamen aksi olursa, canlı bir bütün olarak güzel olamaz, çünkü orantısızdır, orantı ise her şeyin başında gelir. Aksine olarak orantı olursa, bu orantıyı gören görebilen için, gördüğü şeylerin en güzeli en hoş olanıdır (Platon, 2005: 33).

Burada önemli olan bir sanat nosyonunun² güzellik tanımlamasının yapılması değil, ele alınan geometrik forma dayalı biçimlerin resimsel dildeki yorumunun tam olarak anlaşılabilmesi için farklı idealardan faydalanmaktır.

Geleneksel bağlamda, daire gökyüzünü ve kare de yeryüzünü tahsis eden şekillerdir. Bu iki geometrik şeklin alan ya da çevre değerleri bakımından eşit hâle getirilmesi, simgesel olarak ruh ve maddenin birleşmesi anlamına gelmektedir. Leonardo da Vinci'nin ünlü çizimi, hem daireyi hem de kareyi gözler önüne seren el ve ayak konumlarını göstermektedir (Lundy, 2003: 20).



Resim 2.5: Leonardo da Vinci, “Vitruvius Adamı”, Kâğıt Üzerine Mürekkep ve Sulu Boya, 34,3x24,5 cm, 1492, Gallerie dell’Accademia, Venedik. (Lundy, 2003: 20)

² Nosyon : “Kavram.” (Redhose, 2011: 70).

Vitruvius Adamı, Leonardo da Vinci'nin anatomi üzerine yaptığı çalışmaların tepe noktası olduğunu söylenebiliriz. Vitruvius; bir daire ve bir karenin ortasında, değişik açılardan, kol ve bacakları açık ve kapalı olacak şekilde üst üste gelen nü bir erkeği resmetmektedir. İnsan vücudu ile dünya arasında anatomik bir bağ kuran Leonardo'nun bu eskizinde, karenin “maddesel”, dairenin ise “ruhsal” varlığı sembolize edilmiştir. Resimde görülen çizgi yapısında olduğu kadar, kompozisyonda da geometrinin egemenliği görülmektedir. Çizgi karakterlerinin çeşidi, tablonun dinamik ve statik özelliğini kurmaktadır. Geometrik şekiller ise, tablonun genel kompozisyon hâlini, biçimlerin birbirlerine karşı nispetlerini, ahenk ve düzen içerisinde olmasını sağlamıştır (Lundy, 2003: 25).

İtalyan Rönesans'ının ilk yıllarında meydana gelen ileri kompozisyon örnekleri; sanatçıların, geometri ve matematiği resim sanatına entegre etmelerinden oluşturulmuştur. Büyük bir titizlikle hesaplanmış ve geometrik örgüler içine alınmış tablolarla konudan ziyade sanatçıdaki kaygı, oluşturacağı eserin geometrik yapısı olmuştur. Bu dönemde görülen başka bir özellik ise “piramidal kompozisyon” dur. Değişik açılı üçgenler modeli en fazla kullanılan kompozisyon tarzı olmakla beraber, oluşturulan resimler yan taraflarında bulunan dikey çizgiler, alt kısmında bulunan yatay çizgiler, üst kısmında bulunan dikey eğri çizgiler ve daireler ile kompoze edilmektedir. Fakat ressamların yapmış oldukları çalışmalarda kompozisyonlar sadece düz çizgiler, piramitler ve üçgenlerden oluşmamaktadır. Eserlerde yuvarlaklar ve eğriler de etkilerini büyük oranda göstermektedir, durulma etkisini düz çizgiler sağlarken yuvarlaklar ve eğriler ise devinimi sağlamaktadır. Sonuç olarak kompozisyonun geometrik örgüsü düzler ve eğrilerin adaptasyonundan doğmaktadır (Berk, 1982: 77).



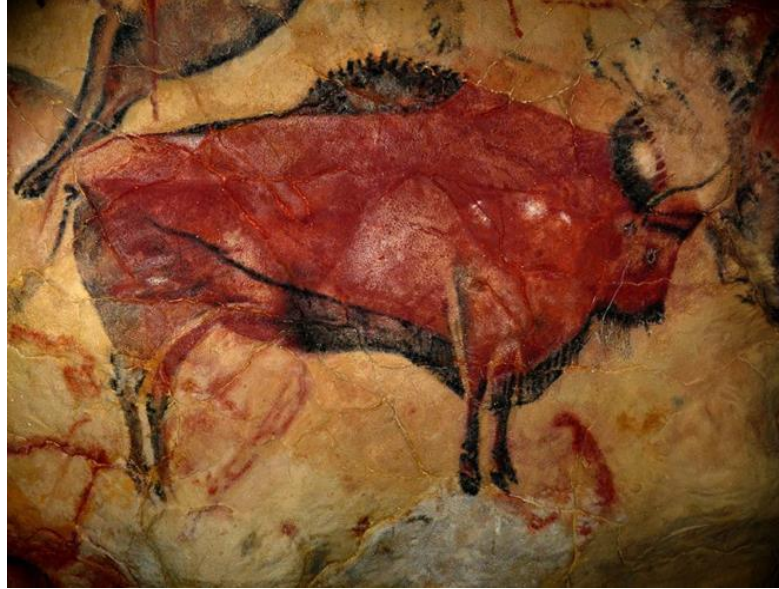
Resim 2.6: Leonardo Da Vinci, “Kayalıklar Meryem’i”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 199x122 cm, 1483-1486, Louvre Müzesi, Paris. (Avcı T., 2012: 61)

Resimsel uygulamaların meydana getirilmesinde birçok işlemin yer aldığı gözlemlenmektedir. Bu işlemler arasında pek de ilgi uyandırmamasına rağmen, farklı amaçlarla yapılmış oldukları saptanabilen geometrik işlemler bulunmaktadır. Tam da bu noktada “Geometrik inşa çizgileri, yapımı bitirildikten sonra kaldırılan inşaat iskelelerine benzemektedir.” (Turani, 1977: 11).

İnsanlara, yer ölçümüne ilişkin somut sorunları çözümlene olanağı sunan geometriden giderek soyut bir geometri ortaya çıkarılmıştır. Böylece aynı kavramın değişik durumlarda da uygulanabileceği gözlemlenmiştir. Adnan Turani ise bu durumu şu şekilde yorumlamıştır:

Tarım, yapılan kazılar sonucunda elde edinilen bilgilere göre Neolitik Çağ’da ilk olarak Mezopotamya ve Mısır’da ortaya çıkmıştır. Kendi ihtiyacını kendisinin karşılaması insanlık açısından köklü bir değişimin başlangıcı olmuştur. Tüketicilikten üreticiliğe geçen insanoğlu için iş birliği yapmak, zorlu ortamlarda hayatta kalmak ve

yeni toprakları kolonileştirmede birbirine yardımcı olmak büyük bir avantaj teşkil etmekteydi. Ayrıca hayali âlemler, ruh dünyaları ve hayatta kalmak için temel dürtünün ötesinde bir hisle hayatlarını besleyen bu insanlar bir dizi entelektüel ve duygusal bağlantıya kapı açmışlardır çünkü sembolik düşünce hatırlayabilecekleri ve hayal edebilecekleri şeylerin görsel sunumlarını yapma imkânı vermekteydi. Bunun en iyi örneklerini mağara resimlerinde görmekteyiz ve böylece insan kafasında, Buzul Çağının somut dünyası dışında, soyut bir tasarımlar dünyası doğmaktaydı. Mağara duvarlarındaki soyut geometrik çizgiler “sıradan” bir nesne olarak tanınmazlar. Bu yüzden, hayvanlar veya insanlar gibi figüratif görüntülerin aksine, figüratif olmayan görüntüler olarak adlandırılırlar. Mağara resimlerinde bizonlar, atlar ve geyikler gibi büyük vahşi hayvanların yanı sıra (onu boyayan sanatçının imzası olduğu söylenen) insan elinin izleri ve soyut desenler en yaygın temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca geometrik soyut formlar mağara duvarlarında, tavanlarında, kaya sığınaklarındaki zeminlerde ve portatif sanat eserlerinde oldukça sık görülmektedir (Turani, 2000: 30-42).



Resim 2.7: “Bizon”, Altamira Mağara Resmi, MÖ 21.000-13.000, İspanya.

(Gombrich, 1997: 21)

Hayret verici doğallıktaki hayvan betimlemelerinden başka, hayvanların üzerinde ya da içine doğru, belki avdaki mızrakları simgeleyen soyut işaretler ve çizgiler çizilmekteydi (Bühler, 2012: 20).

Görüldüğü gibi geometrik soyut biçimlerin kullanılış amacı üzerine pek çok farklı görüş bulunmaktadır. Ekonomik amaçlı olsun veya insanların ruhsal isteklerini karşılamak için gerçekleşmiş olsun şu bir gerçektir ki geometrik biçimler yaşamımızın her alanında var olmaktadır.

Geometrik biçim anlayışı, modern sanat akımlarıyla, özellikle kübizm sanat akımı ile birlikte başlı başına bir ifade tarzı oluşturmuştur.

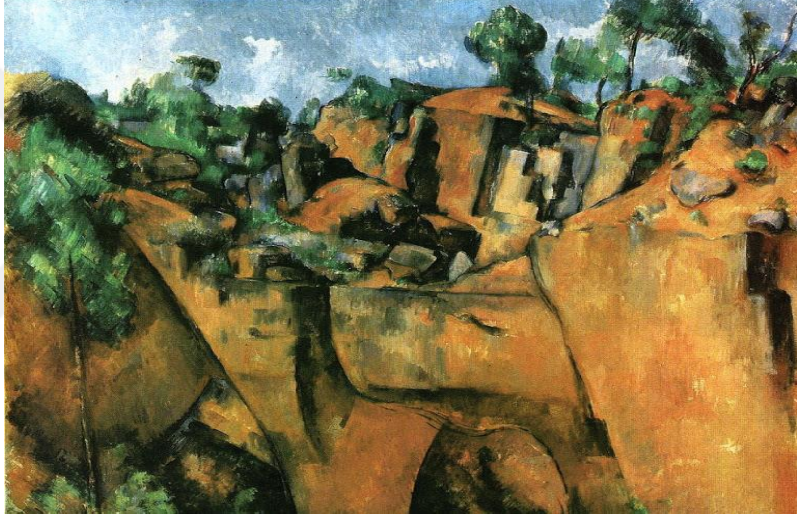


ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜBİZM

3.1. Kübizm Sanat Akımı

Kübizm 1907-1914 yılları arasında, resimdeki gerçekçiliğe dönüş olarak, Paris'te, Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından ortaya çıkarılan Fransız sanat akımı olmuştur. Primitif sanatlar, Afrika kabile maskeleri ve Cézanne'a özgü geç dönem eserlerinde görülen geometriden etkilenen Picasso, 19. yy. resminin mirasına yerleşmiştir (Eroğlu, 2015: 113-115).



Resim 3.1: Paul Cézanne, “Sainte-Victoire Dağı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81x65 cm, 1897, The Baltimore Museum Of Art, Baltimore, ABD.

www.pivada.com (03.02.2019)

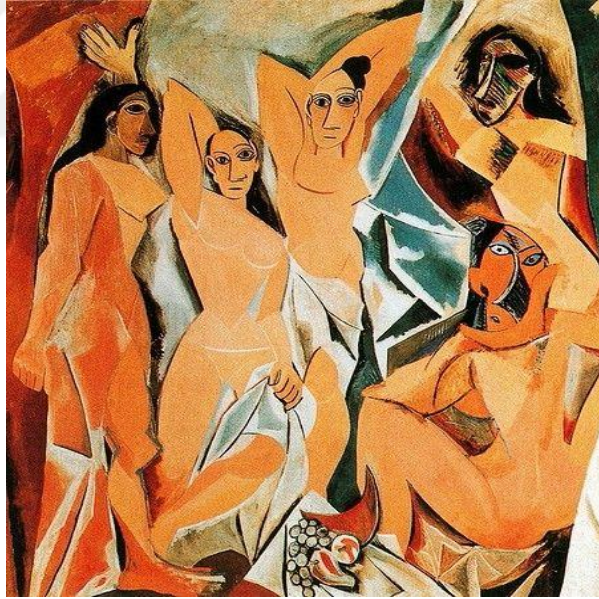
Empresyonist tarzda yaptığı çalışmalar üzerinde kübist arayışlar sergileyen Cézanne, “Tabiatta her şey yuvarlağa, kareye, silindire çevrilebilir.” demiştir. Picasso ve Braque ise Cézanne'nın bu anlayışını geliştirerek devrim niteliğinde olan kübizm akımını oluşturmuşlardır (Berk, 1982: 29). Bu oluşum süreci içerisinde perspektifin belirleyiciliğinin kaldırılması, tekli bakış açısının kırılması, rengin işlevinin sorgulanması ve resimde boyanın dışında başka maddelerin de kullanılması; kübizme devrimci nitelik kazandıran temel unsurlardan olmuştur (Erden, 2016: 168).

Picasso ise, Cézanne'a duyduğu hayranlığını şu sözler ile ifade etmektedir;

...Picasso söylemeyi sürdürüyordu: “Sanki ben Cézanne’ı tanımıyorum! O benim tek ustamdı! Onun resimlerini görmediğimi mi sanıyorsun? Onlar üzerinde yıllarca çalıştım ben... Cézanne! Hepimiz için aynı bu, o bizim babamız gibiydi. Bizi koruyan o olmuştu...” (Ashton, 2001: 79).

Picasso, Cézanne'dan miras alınan yapım iradesi ile uygulamalarında üçüncü boyutu, geleneksel perspektifi ve gölgelendirmeyi bir kenara bırakmış; renk tonalitesiyle elde edilen, Cézanne'nın ortaya attığı yeni görsel önermeleri Yeni Çağ'a, taşımıştır. Daha sonrasında ise Picasso ve Braque resimlerinde kullandıkları geometrik şekiller ile farklı bir ifade tarzı oluşturmuşlardır (Cabanne, 1982: 26-27).

Picasso'nun 1906-1907 yılları arasında Paris'te yapmış olduğu “Avignonlu Kızlar” tablosu, farklı ifade tarzıyla 20. yy. sanatının bildirisi olarak kabul edilmiş, kübizmin başlangıcı ve modern sanatın başyapıtlarından biri olmuştur (Eroğlu, 2015: 113-115).



Resim 3.2: Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243x233 cm, 1907, Modern Sanatlar Müzesi, New York. (Antmen, 2013: 44)

“Avignonlu Kızlar”ın devrim yaratan özelliği ise üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin mümkün kılınabildiği, yeni yöntemler sunmuş olmasıdır. Resimde de görüldüğü üzere (Resim 3.2), farklı açılardan

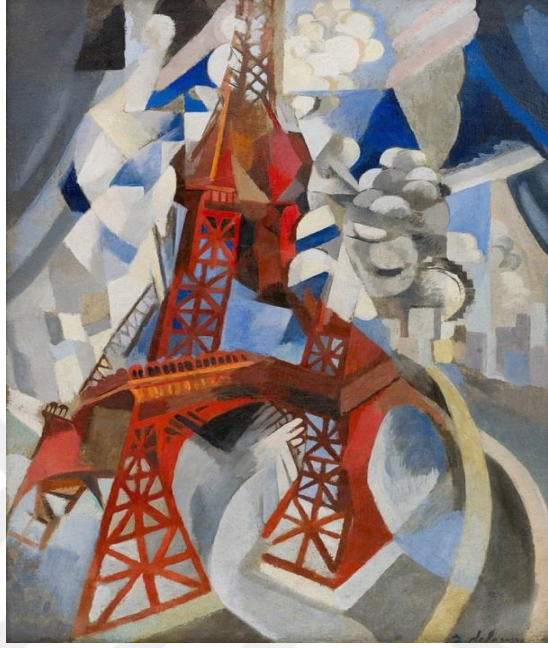
kavramanın mümkün olduğu, oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilen figürler, hem cepheden hem de profilden görüntülenmektedir. Rönesans'tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışkın olan izleyicilere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanattaki “Avignonlu Kızlar”ın önemini açıklamaktadır (Antmen, 2013: 47).

Picasso mavi ve pembe dönemlerinin etkisini geride bırakmış, Braque ise bulunmuş olduğu konuma fovizmden gelmiştir. Çift, 1907 yılında Fransız şair Apollinaire tarafından tanıtılmış ve neredeyse her gün birlikte çalışmaya başlamışlardır. Ünlü şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, kübizmin biçime ve çizgiye odaklanmış devrim niteliğinde bir sanat akımı olduğunu izleyicilere aktarabilmek için epey çaba sarf etmiştir. Sonbahar Salonu'yla ilgili yazısında, “Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetme sanatı değildir.” diyerek başlamış ve sonrasında Fransa döneminin “En yüce sanat akımı kübizmdir.” diye devam etmiştir (Antmen, 2013: 45).

Bu iki sanatçının buluşları Paris'te bulunan başka sanatçıları da etkilemiş ve kendi eserleri üzerinde değişiklik yapmalarına neden olmuştur. Robert Delaunay, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier ve Fernand Leger gibi ressamın aralarında kübizmi tartışırken tartışmalar neticesinde ortaya çıkarılacak eserleri sergileyerek izleyiciler üzerinde büyük bir etki yaratabileceklerini düşünmüşlerdir. Guillaume Apollinaire ve André Salmon gibi yazarlarında desteği ile birlikte, Bağımsızlar Salonunda “Salle 41” adlı bir sergi bölümü açtırmışlardır. Nitekim kübizme ilk defa tanıklık eden izleyiciler tarafından başarılı bulunmuş ve sergi sansasyon yaratmıştır. Braque ve Picasso'nun katılmadığı bu sergilerdeki sanatçılar, “salon kübistleri” olarak isimlendirilmişlerdir (Erden, 2016: 161-162).

Salon kübistlerinin hedefi, izleyiciye aynı anda birden fazla bakış açısı sunarak bir nesne hakkındaki en fazla bilgiyi vermek olmuştur. Salon kübistleri Batı resminin gerçeklik tasvirine hükmeden geleneksel tek nokta perspektifinden kaçınmışlardır. Gerçeği, daha yüksek bir gerçekliğe ulaştırmayı, dördüncü boyutu önermeyi amaçlayan salon kübistleri; eserlerinde parçalanmış, örtüşen, yarı saydam düzlemlerden yararlanarak yanılısama oluşturmuşlardır. Bu yanılısama aynı zamanda mekân ve formun ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğunu da göstermektedir. Salon

kübitleri, resimlerinde soyutlamayı kullanmışlardır fakat asla tamamıyla soyut hâle getirmemişlerdir. Böylece kübizmin, geleneksel idealler ile modern yaşamı birleştirme gücüne işaret ederek daha “epik” ve daha “alegorik” olmayı hedeflemişlerdir (Erden, 2016: 160-165).



Resim 3.3: Robert Delaunay, “Kızıl Eysel Kulesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 125x90 cm, 1911, Solomon R.Guggenheim Müzesi, New York.

<https://www.wikidata.org> (08.10.2019)

Kübizmin merkezi olgularından biri, geleneksel bakış açısının yarattığı düşüncelerden uzaklaşmak ve birden fazla bakış açısını tek bir görüntüde birleştirmek olmuştur. Yani bu görüntü, bir nesneyi düzlemlere bölerek yapılmakta ve oluşan çoklu bakış açıları, tuvalde herhangi bir derinlik hissi olmaksızın üç boyutluluk fikrini yansıtmaktadır. Kübit ressamlar, sanatın doğayı kopyalaması gerektiği veya sanatçıların geleneksel perspektif ve modelleme tekniklerini benimsenmesi gerektiği şeklindeki mirasını reddetmişlerdir. İki boyutlu resim düzlemine vurgu yapmak için, yapıtlarındaki geleneksel perspektif ve modellemeyi parçalamışlardır. Nesnelere geometrik formlara indirgemiş ve kırmışlardır sonra bunları sığ bir alan içerisinde yeniden hizaya getirmişlerdir. Ayrıca formları birden fazla ve zıt noktalarda kullanmışlardır. Bu yenilikleri yaparken, resimdeki geleneksel “illüzyonizm”i yıkararak,

dünyayı görme biçimlerini kökten değiştirmişlerdir. Akıma birçok sanatçının dâhil olması oluşacak yeni fikirleri de beraberinde getirmiştir. Örneğin; salon kübistleri arasında Fernand Léger kendisine özgü ‘tübist’ resimleri ile Robert Delaunay ‘orfik kübizm’ ile Juan Gris ise ‘renkçi anlayış ve kolajları’ ile kübizme çeşitlenmeler getirmişlerdir (Antmen, 2013: 48-50). Akım olgunlaştıkça biçime karşı olan duruşunu tekniğe de aktarmıştır. Bu durum çeşitli kolaj yöntemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Erden, 2016: 159). Braque ve Picasso’nun yapmış oldukları kübist kolajı önemli ve yeni bir modern sanat formu olarak sunulmuştur. Kolajın kökeni yüzlerce yıl öncesine kadar uzanmaktaydı ancak bu teknik kübist sanatçılar tarafından yeni bir sanat biçimi olarak çarpıcı şekilde yeniden ortaya çıkarılmıştır. Kolaj elde etmek için gazete ve giysi parçaları kullanılırken farklı dokular keşfetmişlerdir. Tek bir yapıtta farklı üslup kombinasyonlarının kullanılması ile kolajda daha yoğun bir vurgu elde edilmiştir (Farthing, 2013: 390).

Picasso, Braque ve Gris’in “kâğıt kolajları” kübizmin temel ifade biçimi olmuştur. Yaptıkları uygulamalarda, gerçeğin özünde bulunan materyalleri eklemiş (gazete parçaları, sunta, vb.) ve ele aldıkları nesnelerin, kurucu öğelerinden yola çıkarak nesnenin özünü tekrardan ortaya çıkarıp rengi ise nesneden bağımsız bir form olarak ele almışlardır (Eroğlu, 2015: 114-115).



Resim 3.4: Juan Gris, “Kahvaltı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kolaj, 80x60 cm, 1914, New York, Paris. www.istanbulsanatevi.com (03.15.2019)

Kübizm, klasik temsil ilkelerinin yerini alarak modern sanatın temelini oluşturmuş ve tarihin en etkili sanat hareketi olmuştur (Sgourev, 2013: 61-67). İzlenimcilik ve kübizm gibi sanat akımları üzerine, sanat tarihçilerince çok sayıda çalışma yapılmış olmasına rağmen bu iki hareketin doğuşu hakkında minimum düzeyde çalışma yapılmıştır. Bu konu ile ilgili Yazar Wolff tarafından yapılan bir çalışmada; 20. yüzyılda kübizm vb. sanat akımların ortaya çıkmasının ana nedeni, o dönemdeki kurumların ve piyasa şartlarının hem sanat üzerinde etkin olması hem de kimin sanatçı olacağına karar vermeleri olmuştur. Bununla birlikte kurum ve piyasa şartları, sanatçıların yapacakları çalışma ve bu çalışmaların pazarlanması sürecine yön vermiştir (Wolff, 1993: 80-87).

Bu konuda Yazar Cottington tarafından yapılan bir başka çalışmada ise; dönemin koleksiyonerlerinin rolü vurgulanmıştır. Galeriler sanatçılardan çalışmalarını istemekte aynı zamanda bunların pazarlanması içinde koleksiyonerler çağrılmaktaydı. Bu durum, o dönemdeki koleksiyonerlerin de kübizmin yaygınlaştırılmasında rol aldığını göstermektedir (Cottington, 1998: 91-99).

Öte yandan Wijnberg ise yaptığı çalışmada, 20. yüzyıldaki dönem sanatçılarının yapmış oldukları sanat eserlerinin seçimini, uzmanların egemen olduğu bir yapıya bırakması sonucunda kübizmin yükselişinin kolaylaştığını belirtmiştir. 20. yüzyıldaki uzmanlar ise şu şekilde tanımlanmaktadır: Üretici ve tüketici olmamakla birlikte, uzmanlık bilgisi ve ayırt edici yetenekleri sayesinde sanat eserlerini şekillendirme gücüne sahip olan kişilerdir. Dönem sanatçıları görsel sanatlar endüstrisinde eski gelenekleri ve devamlılıkları savunurken uzmanlar yenilikçiliği savunmuşlardır (Wijnberg, 2000: 123-139).

Diğer bir Yazar Sgourev ise, kübizmin yükselişiyle ilgili olarak, 20. yüzyılın başlarında Paris'te sanat piyasasının gelenekselci (dönem sanatçıları) ve yenilikçi (uzmanlar) olarak ayrılmasının etkili olduğunu belirtmiştir. Kurumsal ve piyasa koşullarındaki değişikliklere ek olarak sanat akımlarının ortaya çıkmasında lokasyon faktörlerinin de etkili olduğunu savunan başka araştırmacılar olmuştur (Sgourev, 2013: 161-162). Örneğin, Williams yaptığı çalışmada, 20. yüzyılın avangard hareketinin uygulamaları ve fikirleri ile 20. yüzyıl metropollerinin spesifik koşulları arasında bağlantıların olduğunu belirtmiştir (Williams, 1985: 82-94). Sgourev ise

kübizm için “Kübizm, Paris'ten başka bir yerde doğmuş olamazdı.” ifadesini kullanırken (Sgourev, 2013: 161-162), Oberlin ve Gieryn, yerleşim yerlerinin sadece yeni estetik normların ortaya çıkması için değil, sanat eserlerinin piyasa koşullarındaki nihai başarısı için de önemli olduğunu belirtmiştir (Oberlin ve Gieryn, 2015: 20-43).

Kurumsal ve piyasa koşulları ile lokasyon faktörlerindeki değişiklikler, kübizm de dâhil olmak üzere yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Bununla birlikte, en az bu faktörler kadar önemli olan ve tamamlayıcı olan diğer bir konu ise sanatçı topluluğunun kendisidir. Yaratıcılık, kolektif çabanın bir sonucudur ve bu konuda Amerikan Sosyolog Becker, Picasso ve Braque ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: “Bir sanat dünyası, daha önce hiç iş birliği yapmamış insanları sanat üretmek için bir araya getirdiğinde doğar.” (Becker, 2008: 9-23). Picasso ve Braque yenilikçi atılımlara dayanan ortak çalışmalarda neredeyse her gün birlikte çalışmışlardır.



Resim 3.5: “Pablo Picasso ve Georges Braque”, Fotoğraf, 9 7/8x9 1/4 cm, 1954, Fransa. www.masterworksfineart.com (05.07.2019)

Georges Braque, Pablo Picasso ve Juan Gris yaptıkları devrimci kübist deneyleri sınıflandırmak için, bu hareketi “Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm” olarak adlandırılan iki ana aşamaya bölme eğilimindedirler. Her ne kadar ilk aşama kendi başına oldukça yenilikçi olsa da ikincisi, hareketi uçlara götüren, avangard sanatın ilk yaratıcı dönemi olmuştur (Cabanne, 1982: 48-60).

3.2. Analitik Kübizm

Pablo Picasso , Georges Braque ve Juan Gris'in kübizmin üsleri olduklarında yaptıkları devrimci deneyleri sınıflandırma girişiminde, kübizmi iki aşamaya ayırmışlardır. Genellikle 1909-1912 yılları arasında çalışıldığı düşünülen erken evre 'analitik kübizm', ikinci evre ise 'sentetik kübizm' olarak adlandırılmıştır. 1909'dan 1912'ye kadar süren analitik kübizm görüntüleri, parçalanmış bir görünüm, harflerin tuvale girişı, doğrusal yapı, rengin neredeyse tek renkli bir renk paletine indirgenmesi, nesnelerin temel geometrik şekiller olarak anlaşılması ve çoklu bakış açılarının kullanılması ile karakterize edilmiştir. İmgeleri “parçalara ayırırken” veya analiz ederken, yine de görsel gerçekliğin bir kısmını korumayı sürdürmüşlerdir (Cabanne, 1982: 54-55). Bu dönemde üretilen eserler sanatçıların gündelik yaşantılarını da yansıtmaktadır. Yemek, alkol, sigara, dinledikleri müzikler, zarlar ve iskambil kartları  l  doğa resimlerine konu olmaktadır. Sanatçılar genellikle atolyelerinin pencerelerinden gördüklerini resmetmişlerdir ve böylece kübizmin ikonografisi sanatçıların gündelik yaşantısı hâline gelmiştir (Erden, 2016: 162).



Resim 3.6: Georges Braque, “Gitarlı Adam”, Tuval  zerine Yağlı Boya, 116x80 cm, 1912, Museum of Modern Art, New York. (Erden, 2016: 179)

3.3. Sentetik Kübizm

Sentetik Kübizm, 1912'den 1914'e kadar süren Kübizm sanat hareketidir. Bu yeni stile, daha önce gelen kübist çalışmanın ciddiyyetine göre kullanılan tekniklerin suni doğası nedeniyle, “sentetik kübizm” adı verilmiştir. Bu stil, orijinal görüntünün bütünlüğünü parçalara ayırmak ve yeniden bir araya getirmek yerine, tamamen yeni, geniş yapıları sentezlemişlerdir. Ne var ki amaç, doğayı ve nesneyi resim sanatı dışında bırakmaktır. Artık soyut-düşünsel ögeler doğada değil, soyut-düşünsel yapıt doğada belirlemektedir (Tunalı, 1983: 172). Picasso, Braque ve Gris, resimlerine yazı ve günlük nesnelerin parçalarını ekleyerek konuların gerçekliğinin genişletilmiş hissi ile bağlantı kurmaya çalışıyorlardı fakat bu yapay unsurları çalışmalarına ekleyerek daha önce gelen kübist sanat eserlerinin aksine, açıkça gerçek olmayan bir Şey yaratıyorlardı. Aynı çalışmada taklit kolaj unsurlarını gerçek kolaj unsurlarıyla birleştirmişlerdi (Cabanne, 1982: 59). Braque, bu durumu Şu Şekilde izah etmiştir;

“yapışkan k ğıtlar, tahta tırpan ve kullandığım aynı nitelikteki diğer ögeler (...) bütün bunlar sıradan olgulardır ama zek  tarafından yaratılmıştır ve uzam içerisindeki yeni bir betimlemenin doğrulanmalarıdır.” demiştir (Cabanne, 1982: 59).

Sentetik kübizm, analitik k bizmden daha semboliktir, dört boyutlu gerçeklik hakkında daha geniş bir görüş elde etmek için çaba sarf etmemiş, aksine gerçeklikte bir ipucu elde etmek için çabalamıştır. Sentetik k bizimde, Şekiller ve renkler yalnızca ressamın hassasiyeti ile belirlenmiştir; böylelikle resim  zg r hale dönüşmüş, ressam dünyaya vermek istediği mesajını renkli biçimleri yorumlayarak ele almıştır. Sentetik kübizm nesnelerin Őekillerini, her bir kombinasyondaki doğaçlamaları, icatları, iddialı ya da eğlenceli kompozisyonları ve yaratıcı olarak icat edilen soyut Őekilleri bir kural ya da teoriye tabi olmaksızın yeniden birleştirilmesi için temel olarak kullanılmıştır. Özetle analitik kübizm tamamen nesnelerin ayrılması veya parçalanması ile ilgiliyse, sentetik kübizm de onların yeniden ‘inşası’ veya ‘sentezi’ ile ilgiliydi. Sentetik kübizm, aynı zamanda sürrealizmi çevreleyen teorilere ve araştırmalara da büyük katkı sağlayan bir dönüşüm oluşturmuştur (Cabanne, 1982: 58-61).



Resim 3.7: Juan Gris, “Gazete ve Meyve Tabakası”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93,5x61 cm, 1916, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.
www.istanbulsanatevi.com (18.07.2019)

3.4. Orfik Kübizm

Robert Delaunay’ın orfik kübizm veya orfizm olarak adlandırdığı, kübizm akımının bir devamı olan bu hareket, rengin soyut değerleri üzerindeki araştırmaların sonucu olarak gelişmiştir. Bu tarzda çalışan diğer ressamılar arasında Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Sonia Delaunay, František Kupka, Fernand Léger, Francis Picabia, Jean Metzinger bulunmaktadır. Hareketin adı 1912’de Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından türetilmiştir. Apollinaire, Delaunay’ın eserlere yaklaşımındaki müziği andıran değerlerinden ötürü en vahşi hayvanları bile müziği ile sakinleştiren, efsanevi şair ve Antik Yunan mitolojisinin şarkıcısı Orpheus’a, sanatçının mistik esin kaynağı ve popüler sembolü olan Orpizm’e atıfta bulunmuştur (Antmen, 2013: 50). Orfik sanatçılar ilk olarak kübizmde, ışık ve renge öncelik vererek soyutlamayı arttırmışlardır. Renk ve müzik arasındaki ilişki, o zamanlar pek çok sanatçıyı ilgilendiren bir fikir olmuştur. Sembolist sanatçılar ve yazarlar müzik tonları ve görsel tonlar arasında benzerlikler kurmaktaydılar. Orfik sanatçılar, bu görsel tonları çalışmalarında kullanırken aynı zamanda kübizmin geometrik parçalanmasına da ilgi

duyuyorlardı; ancak kübistlerin aksine fovistler gibi rengi, estetik bir unsur olarak görüyorlardı. Bu nedenle sanatçılar, bir nesneye bağlı olmadıklarında renk ve ışığın etkilerini keşfederek soyut bir şekilde uygulamalar yapmışlardır. Birçok sanatçı üzerinde tesir bırakan hareket, sonraki uygulamaların üzerinde de belirleyici bir etki yaratmış ve Almanya'da kübizmin gelişmesinde de önemli bir rol üstlenmiştir (Pnofsky, 1996: 34-57).



Resim 3.8: Jacques Villon, “ Vitreaux”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102.4x67.3 cm, 1875-1963, New York. www.artnet.com (05.08.2019)

3.5. Heykelde Kübizm

Kübizm öncelikle resim sanatı ile ilişkilendirilse de 20. yüzyıl heykelleri üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır. Dönemin en önemli kübist heykeltıraşları ise, Raymond Duchamp-Villon, Pablo Picasso, Alexander Archipenko ve Jacques Lipchitz' tir (Cabanne, 1982: 85-94).



Resim 3.9: Raymond Duchamp-Villon, “At”, Heykel, 43,6x41 cm, 1914, Peggy Guggenheim Collection, Venedik. www.wikiwand.com (20.07.2019)

Duchamp-Villon 1918 yılında 42 yaşında öldüğünde geride kübizmin en belirgin örnekleri arasında sayılabilecek on kadar heykel bırakmıştır. Duchamp'ın sergilerinden bir tanesi hakkında ön söz yazan Fransız Sanat Eleştirmeni André Salmon, “Döneminde yaşayan bütün heykeltıraşlardan önce gelmektedir.” demiştir. Kübist tarzda yapılan heykellerin çoğunun akım sanatçılarının oluşturduğu ve kübist resme paralel olarak geliştiği düşünülmektedir. Örneğin, bazı kaynaklar 1912'de Prag'da gösterilmiş olan ilk kübist heykelin Picasso'nun 1909'da yaptığı “Kadın Büstü” heykeli ile iki boyutta deneyimlediği sorunları üç boyuta taşıdığı söylenmektedir (Cabanne, 1982: 85-94).



Resim 3.10: Pablo Picasso, “Kadın Büstü”, Heykel, Bronz Döküm, 40x23x26 cm, 1909-10, Museum Of Modern Art, New York. (Erden, 2016: 185)

Picasso: “Bir ressamın resim üzerine yapabileceği en iyi yorum heykeldir.” (Guttuso, 1964: 42) diyerek resim sanatına vermiş olduğu değeri heykel sanatı ile pekiştirmiştir. Tıpkı kübizm resminde olduğu gibi, stilin kökeni Cézanne’nın boyalı cisimleri, bileşen düzlemlerine ve geometrik katılara (küreler, küpler, silindirler ve koniler) indirgemesi, heykel sanatında da kendisini göstermekteydi. Bununla birlikte kübizm heykel sanatı aynı zaman da yapılandırmacılık ve fütürizm akımlarına da temelde katkı sağlamıştır (Ashton, 2001: 131-138).

3.6. Mimarlıkta Kübizm

Kübist mimari çoğunlukla 1910-1914 yılları arasında gelişme göstermiştir ancak kübist tarzda veya etkisi altında kalan binalar, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra inşa edilmiş ve yaşam tarzları arasına girmiştir. Savaştan sonra Prag’da “rondo kübizm” denilen bir mimari tarz geliştirilmiştir. Bu tarz kübist mimarinin ve yuvarlak şekillerinin birleşimiydi. <https://tr.qwerty.wiki/wiki/kubizm> (15.01.2019)

Bununla birlikte, kübizmde bulunan asimetric kompozisyonlar, şeffaflık, hacimlerin iç içe geçmesi ve farklı bakış açılarından eşzamanlı algıyı içeren temel

özellikler, modern harekette yer almış ve kübizmin evriminde önemli bir yere sahip olmuştur (Cabanne, 1982: 117-121).



Resim 3.11: Josef Gočár , “Siyah Madonna Evi”, Müze, 1912, Město, Çekya.
www.cz-kubismus.cz (20.07.2019)

En ünlü kübist ev binası, Prag’ın tarihi kent merkezinde bulunan Siyah Madonna Evi olarak kabul edilir. Kübist mimarının en temsili özelliği, binanın çok yönlü cephesiydi; bu aynı zamanda bir mekânın vizyonunu, özellikle de iç mekân ve dış mekân arasındaki ilişkiyi ifade etmenin bir başka yoluydu. Farklı bir deyişle kübist tasarım, malzemenin sağlam tektonik niteliklerini araştırmalı, bunları sorgulamalı, iç ve dış yapı arasında belirsiz bir ilişki kurmalıdır. <http://cubismsite.com/cubist-architecture/> (19.02.2019)

Mimar Mallent Stevens: “Mimari esasen geometrik bir sanattır, küp bunun temelidir, dik açı zorunludur. Bir ev, bir saray küpler bütününden meydana gelmektedir.” şeklinde belirtmiştir (Cabanne, 1982: 117-121).

3.7. Kübizm ve Soyut Sanat

... Kübizmin deneysel evresi sona ermiş olsa da etkisi, her zamankinden daha yoğun bir şekilde hissedilmeye başlamış ve geometrik soyutlamacı yaklaşımlar, kübizmin temelleri üzerinde gelişerek modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi olmuştur (Antmen, 2013: 51).

19. yy. sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, 20. yy. modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur. Tek bir sanatçı veya akım ile ilişkilendirilemeyecek bu yaklaşım, evrenin gerçekliklerinden adım adım kopuşunu da beraberinde getirmiştir. 20. yy. akımları genel bir yaklaşım olarak soyutlamayı benimsemiş, “sanat için sanat”çı yaklaşımı içerisinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmışlardır. Biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelerin tanınmaz hâle geldiği analitik kübizm resimlerinde dahi saf bir soyutlamaya ulaşılammıştır çünkü bu uygulamalarda nesne gerçekliğini hâlâ korumaktaydı. Böylece 20. yy. başlarında akıllara gelen soru, kübizmin soyut sanatın gelişimi üzerindeki rolünü de vurgular nitelikte oluşudur: “Kübizmin varamadığı yere varmak mümkün olacak mıdır?” Soyut sanat, soyutlama arayışının da ötesinde meydana gelen bir soyutlamanın sonucudur. Dünyadaki görüntüden soyutlanarak gerçekleşen yapıtların herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, Kantçı anlamda ‘kendine şey’ olarak ortaya çıkan soyut yapıtları birbirinden ayırmak gerekir. 1910-1920 yılları arasında modern sanatın üslubu hâline gelen soyut sanat Kandinsky, Maleviç, Mondrian, Brancusi, Tatlin gibi sanatçıların farklı eğilimlerini kapsamakta, dolayısıyla farklı birçok biçimsel arayışların oluşmasını da sağlamaktadır (Antmen, 2013: 78-87).



Resim 3.12: Wassily Kandinsky, “Beyaz Üzerine”, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 105x98 cm, 1923, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa.

www.kitaptansanattan.com (23.07.2019)

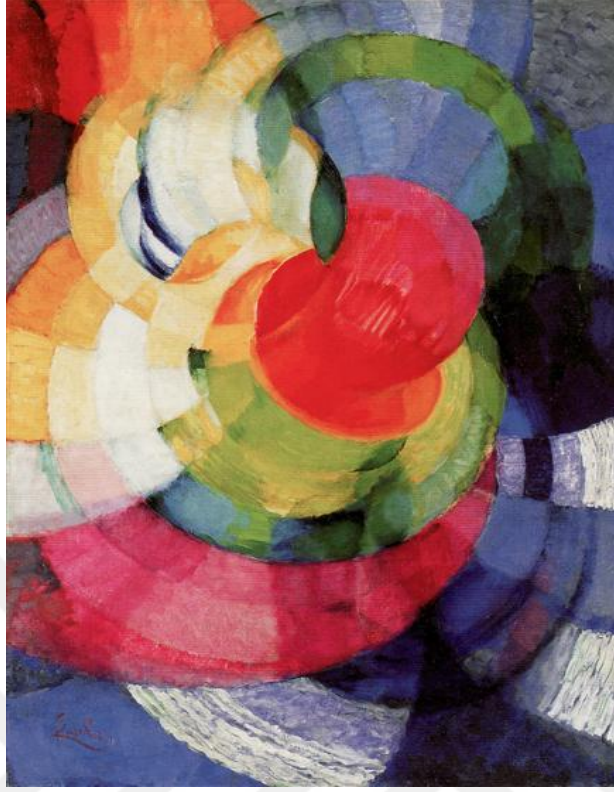
Kübizm, soyut niteliklerine rağmen, makineleşme ve modern yaşamın temalarıyla ilişkiliydi. İtalyan Sanat Eleştirmeni Apollinaire, tabloda öznenin olmadığı bu “saf” hareketi eleştirirken soyut kübizmin bu ilk gelişimini desteklemiştir. Fakat “orfizm” terimini kullanmasına rağmen bu eserler sanat eleştirmeni Apollinaire, için o kadar farklıydı ki onları tek bir kategoriye yerleştirme fikrine meydan okuyordu (Wheeler, 1936: 24-46).



Resim 3.13: Robert Delaunay, “Pencereler”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 79,9x70 cm, 1912, Museum of Modern Art, New York.
www.istanbulsanatevi.com (26.07.2019)

Alman Sanat Tarihçisi Worringer, soyut sanat hakkındaki çıkarımlarını şu şekilde dile getirmiştir:

“... Kanunluğa karşı duyduğu özlemin insanı geometrik kanunluğa götürdüğü söylenmek istenirse, o zaman böyle bir iddia, soyut biçimi meydana getiren psikolojik koşulları bilmemek olurdu; çünkü böyle bir görüş geometrik biçimin, tinsel-zihinsel yönden kavranmasını şart koşar. Onu derin ve ince bir düşünmenin ürünü olarak kabul eder.” (Worringer, 2017: 28).



Resim 3.14: František Kupka , “Newton Diskleri”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
77.5x73.6 cm, 1911, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.
www.philamuseum.org (02.08.2019)

Kübist soyut tarzda eserler yapan sanatçılar belki de gerçeklik yüzeyinin arkasında yatan mistik bir kozmik uyum anlayışını ifade etmeyi amaçlamışlardır. Kübizm, bize bir şeylerin deneyimlenebileceğini, parçalanabileceğini ve değişkenlik arz edebilecek durumda olabileceğini, “benliğimizin” cildimizin yüzeyinin özü değil, sadece eylemlerimizin ve çevremizin toplamı olduğunu öğretmiştir (Platt, 2011: 286).

3.8. Kübizm ve Modernizm

Kübizmin yorumlanması, modernizm anlayışı üzerinde büyük bir etkiye sahiptir çünkü kübizm, modern sanatın ilk soyut tarzı olmuştur. Kübizm, 20. yy. sanatının temel taşıydı, çünkü kesin olarak geçmişin geleneğinden kopmuş modernist bir düzlük, optiklik ve sanat ortamıyla ilişkilidir. Böylece nesnel olmayan sanata yol

açacak yeni bir geleneği oluşturmuş aynı zamanda diğer “modernist” ilke ve uygulamaları da birleştirmiştir. Bu formalist görüş, kübizmin dış dünyaya değil de diğer işaretlere ve diğer sanat eserlerine atıfta bulunan ilk hâline gelmesiyle tamamlanmıştır. Hem formalist hem de dilsel yaklaşımların ortak noktası, kübizmin sanatla ilgili sanat olduğu gerçeğini yansıtmaktadır (Becker, 2008: 28).

Yeni bir yüzyılla birlikte tüm değerlerin modernizmin yenilikçilik kaygısı dinamiğinde sorgulanıp yeniden oluşturulması olgusu plastik sanatlarda kübizm ile somutlaşmıştır (Erden, 2016: 168).

Kübizm ve soyut sanat sergisi ilk olarak New York’taki Modern Sanat Müzesi’nde gösterime açılmış ve bununla birlikte sergi 6 farklı şehirde gösterime sunulmuştur. Bu sergiler 20. yy. erken modernizmin tarihinde dönüm noktası olmuştur (Panofsky, 1996: 53).



Resim 3.15: “Modern Sanat Müzesi,” 1936, New York. (Panofsky, 1996: 53)

Ziyaretçiler Modern Sanat Müzesi'ndeki sergiye katıldıklarında, hemen bir Afrika figürüne bitişik Picasso'nun Dancer çalışması ile karşı karşıya kalmaktadırlar (Pnofsky, 1996: 55).

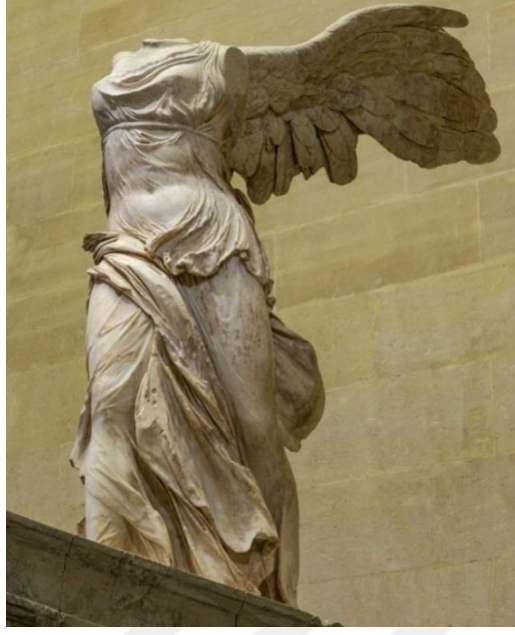


Resim 3.16: Pablo Picasso, “Dansı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x100 cm, 1907, Özel Koleksiyon. www.wikiart.org (10.08.2019)

Diğer bir odada ise Boccioni'nin, “Uzayda Eşsiz Süreklilik” formu olan tunç heykeli ile birlikte, “Semadirek Kanatlı Zaferi” olan mermer heykel bulunmaktaydı. (Pnofsky, 1996: 55).

Neyin sanat olup olmayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır (Antmen, 2013: 49).

Modern sanatın bu hareketi, izleyicileri modern sanatın devrimci gelişimi için eğitmeye yönelikti (Pnofsky, 1996: 55).



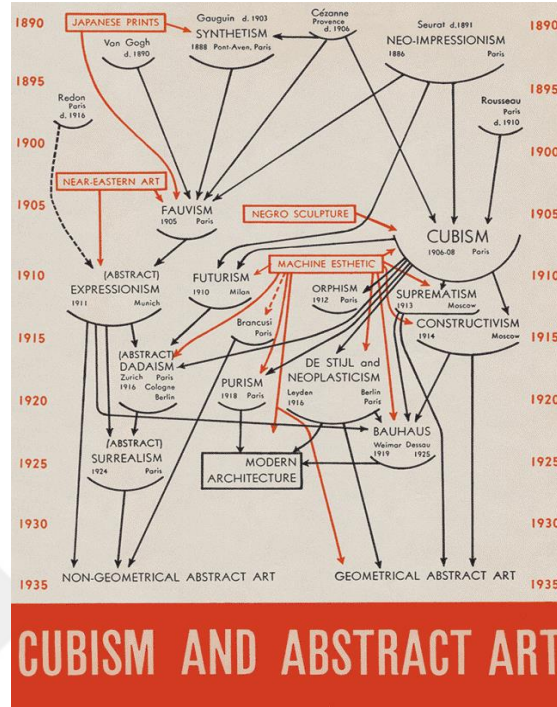
Resim 3.17: “Semadirek Kanatlı Zaferi”, Heykel, 3.28 m, MÖ 190, Louvre Müzesi, Paris. <https://www.sanatla-art.com> (10.08.2019)



Resim 3.18: Umberto Boccioni, “Mekânda Sürekliliğin Tekil Formları”, Heykel, Bronz Döküm, 121x89x40 cm, 1913, Metropolitan Museum Of Art, New York. (Erden, 2016: 204)

Kübizm ve Soyut Sanatın Kûratörü Alfred Barr, kübizmin gelişiminin sistematik bir şemasını sergide sunmuştur. Bu büyük şema, kübizmin soylarını ve soylarını izleyen sanat akımlarını evrimsel bir çizelgede özetlemiştir (Resim 3.19). Beş yıllık

periyotlara bölünen şema, modern sanatsal stillerin seçeresini sunmaktadır (Pnofsky, 1996: 60).



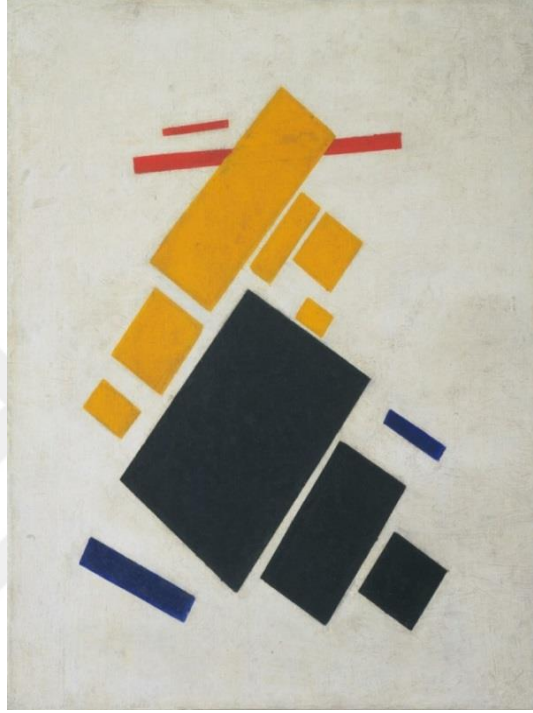
Resim 3.19: Kübizm ve Soyut Sanatın Tarihsel Süreci, 1936. (Erden, 2016: 301)

Bu şemada; grafiğin ortasında görüldüğü üzere Kübizm ile Fovizm; Fütürizm, Pürizm, Orfizim, Neoplastisizm, Süprematizm ve Yapısalcılığın öncüsü olarak gösterilmektedir. Son olarak, bu stillerin sadece iki yöne dönüştüğü gösterilmektedir; “Geometrik Soyut Sanat” ve “Geometrik Olmayan Soyut Sanat”, burada ilk kez kübizm, tarihsel olarak tamamlanmış ve gösterilebilir bir tarzda sunulmuştur (Pnofsky, 1996: 60-67).

Bütün bu koşullar neticesinde kübist yöntemler hızla yayıldı ve bu sayede Kübizm, 1909-1914 yılları arasında Batı sanatında neredeyse bütün avangard gelişmeleri oluşturan teknik deneylerde ve üslup maceralarında rol oynadı. Kübizm etkisi, 1925’ten sonra büyük ölçüde azalmış olsa da 1940 yılına kadar çoğu büyük sanatçının resimsel yöntemlerini etkilemeye devam etti. Bu sırada, tamamen zıt bir düzenin sanatsal kavramlarıyla desteklendi. Sonuç olarak, kübizm, 20. yy. sanatında muhtemelen en güçlü üretici güç olduğunu kanıtlamış ve resimsel temsilin amacı ve olasılıklarıyla ilgili fikirlerimizi değiştirmiştir (Pnofsky, 1996: 60-67).

3.9. Tez Kapsamında Oluşturulan Resimlere Kaynaklık Eden Sanatçılar ve Eserleri

3.9.1. Kazimir Maleviç (1878-1935)



Resim 3.20: Kazimir Malevich, “Havadaki Uçak”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x49 cm, 1915, Museum of Modern Art, New York. (Farthing, 2012: 402)

Süprematist ressam Kazimir Malevich, sanatta renk, çizgi ve şeklin, konu ya da anlatıdan daha önemli olduğu düşüncesini benimseyerek soyut geometrik formlardan oluşan uygulamalar üretmiştir. Resim alanı içerisinde uzay, yakın ve uzak gibi kavramları görünür kılan ışığı, rengi ve biçimi sıfır noktasına vardırarak ve yararcı etkisinden sıyrılmak Malevich’ in hedefi olmuştur. Malevich; saf resim, saf biçim ve saf renk görüşünü benimsemiş, süprematizmi “yaratıcı sanatta saf hislerin üstünlüğü” olarak tanımlamıştır (Farthing, 2012: 400).

Sanatçının “Havadaki Uçak” adlı eserinde (Resim 3.20), dikdörtgen ve kübik şekiller, katı, arkitonik bir kompozisyonda düzenlenmiştir. Sarı renk, siyah renk ile

belirgin bir şekilde tezat oluştururken, kırmızı ve mavi çizgiler tuval üzerinde dinamik görsel vurgular yaratmıştır. Arka planın beyazlığı göze çarpmamakla birlikte kontrast oluşturmuş ve renkli formların enerjisinin etkileşime girmesini sağlayan bir ritim yaratmıştır. Malevich'in çalışmalarında olduğu gibi tez kapsamında yapılan resimlerde de mutlak saf biçimler, basit uyumlar ile oluşturulan kompozisyonlar ve renklerin saf bir şekilde uygulanması benzerlik göstermektedir.

3.9.2. Frank Stella (1936-....)



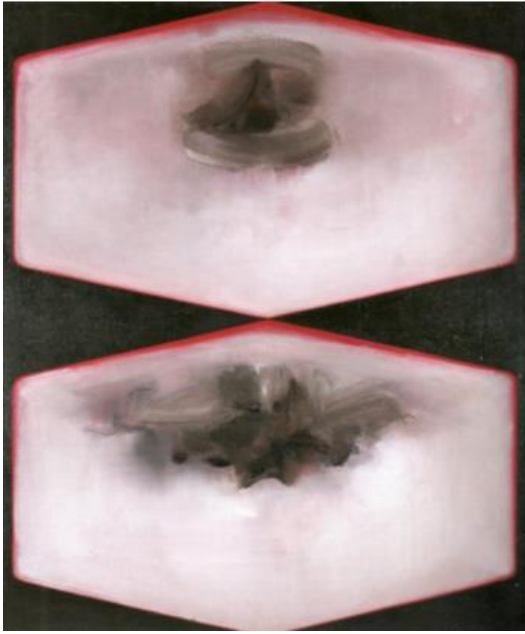
Resim 3.21: Frank Stella, “Aklın ve Sefaletin İzdivacı II”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 337x230 cm, 1959, Modern Sanatlar Müzesi, New York.

www.fotografya.gen.tr (13.09.2019)

Geç boyasal soyutlamanın ve minimal anlayışın temsilcileri arasında gösterilen Frank Stella, resimsel mekân anlayışına karşı, resmin fiziksel bir varlık gibi algılanmasına yönelik arayışları, siyah zemin üzerine beyaz çizgilerle gerçekleştirdiği uygulamalarında görülmektedir. Bu uygulamalar, minimalizm akımının oluşum süreci içerisinde önemli bir aşama olarak nitelendirilmiştir. Stella, 1970’li yıllarda biçimsel dağarcığı son derece indirgemiş bu tür yalın resimleri geride bırakarak çok renkli ve dışavurumcu resimlere yönelmiştir (Antmen, 2013: 186).

Stella'nın yapmış olduğu bu uygulama (Resim 3.21), siyah zemin üzerine ince beyaz çizgiler ile birbirine paralel ters U şekillerinden oluşmaktadır. Tekrarlanan geometrik desen, siyah ve beyaz arasındaki keskin kontrast ile birlikte gözde oluşturduğu karşıt renk etkisi ile paternli³ yapıda ritim oluşturmaktadır. Siyah ve beyaz arasındaki kontrast, tamamlayıcı bir rol oynamış olup gözde renkten çok daha iyi bir etki oluşturmuştur. Sade ve homojen bir şekilde ilerleyen geometrik formların kullanılması, izleyicinin sanat objesiyle saf etkileşimin içerisine girmesini sağlamıştır. Bu bağlamda siyah rengin kullanımı ve pentürdeki ritim tez kapsamında yapılmış olan uygulamalar ile yakınlık sağlamıştır.

3.9.3. Adnan Çoker (1927-....)



Resim 3.22: Adnan Çoker, “İki Görüntü”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 146x114 cm, 1962, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul. www.beyazart.com (12.09.2019)



Resim 3.23: Adnan Çoker, “Jest V”, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 50x35 cm, 1962, Özel Koleksiyon. www.beyazart.com (12.09.2019)

³ Patern : “Nesnelerin belli bir düzen içinde yerleştirilmesi, örüntü.” (Redhose, 2011: 91).

Adnan Çoker, boyanın lekesele değerlerine bağı bir etkinlik düzeyinde başlattığı, daha sonra mekânsal bir illüzyon çerçevesinde yeni bir boyutla kişilikçi yönünü netleştirdiği soyut-minimal resimlerinde, yüzey-mekan, düzlem espas gibi temel kavramları sorgular, bu kavramların sanatsal içerik bakımından sağlayacağı yeni değerleri gündemde tutar. www.aresmuzayede.com (16.10.2019)

Çalışmalarında siyah rengi sıkça kullanan Çoker, bu konu hakkındaki düşüncelerini iki farklı şekilde açıklamıştır. “Siyah renk değil espastır, tuval ile bütünleşmiş bir boyut duygusudur.” (Çoker, 2010: 231).

Çoker, resimlerinde mutlak siyahı kullanma sebeplerini ise şu şekilde maddelemiştir;

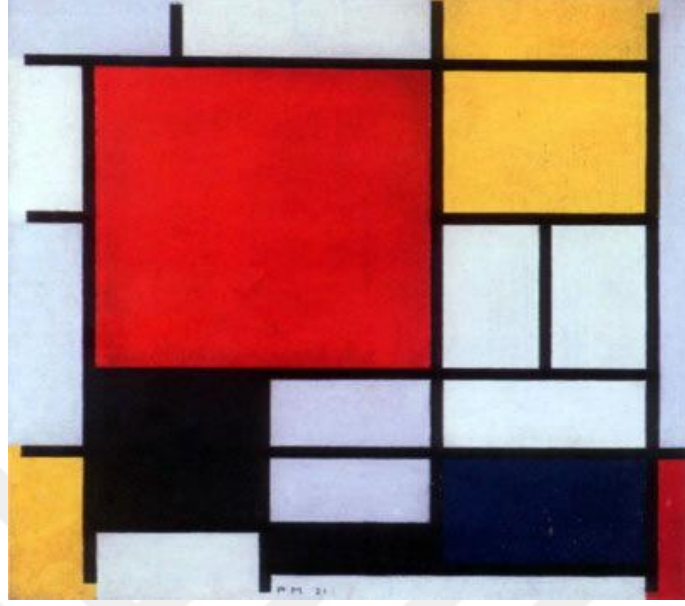
“1. Siyah’ın hazır yapılmış bir veri gibi kullanılması, 2. Üzerine konulacak değerlerin tam ve vurucu görülebilmesi için Siyah’ın karşıt değer gücü vermesi, 3. Siyah’ın saltık, tarafsız ve edilgen etkisi, 4. Tam boşluk etkisi yaratması...” (Çoker, 2010: 235).

Adnan Çoker’in, uygulamalarında (Resim 3.22- 3.23) siyah renk espas olarak kullanılarak pentürlü⁴ yapı da bulunan formlara boyut kazandırmaktadır. Monokromik renk paleti ve biçim sadeliği, resimleri arasındaki ilişki bütünü sağlamaktadır. Uygulamadaki (Resim 3.22- 3.23) durağan dengenin bilinçli bir şekilde bozulması ile devinim oluşturulmuştur.

Bu oluşum tez kapsamında yapılan çalışmalarda kullanılan arka plan ve form bakımından benzerlik göstermekte ve aynı zamanda sanatçının siyah renk ve tonları ile oluşturduğu uygulamalar, yapılan uygulamalara kaynaklık etmektedir.

⁴ Pentür : “Yağlıboya tablo anlamında kullanılır.” (Sözen, M., ve U., Tanyeli, 2015: 97).

3.9.4. Piet Mondrian (1872-1944)



Resim 3.24: Piet Mondrian, “Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59,5x59,5 cm, 1921, Gemeentemuseum The Hague, Hollanda.
www.istanbulsanatevi.com (03.09.2019)

De Stijl akımının öncülerinden Piet Mondrian’ın, “Kırmızı, Siyah, Mavi ve Sarı” eserlerindeki gibi (Resim 3.24), paletini beyaz, siyah, gri ve üç ana renkle sınırlandırdığını görmekteyiz.

Benim, resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım (...) Benim, içinde iki şeyi kavradığım problem aydınlanmıştı. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerin dengesi ile anlatabileceği; ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği... (Turani, 1998: 604).

Kompozisyon (Resim 3.24), çeşitli renk veya dikdörtgenlerinin ana hatlarını çizen kalın, siyah yatay ve dikey kontur çizgilerinden oluşturulmuştur. Geometrik formlar sadeleştirilmiş, çeşitli renk blokları ve farklı genişlikteki çizgiler, tuvalin yüzeyinde ki ritmi oluşturmaktadır. Kompozisyon, tüm olgun resimlerinde olduğu gibi asimetriktir, büyük baskın kırmızı renk bloğu, sarı, mavi, gri ve beyaz renk bloklarının

dağılımı ile dengelemektedir. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda ise sanatçının resimlerinde ürettiği teknik, renk ve kontur kullanımı benzerlik göstermektedir.

3.9.5. László Moholy-Nagy (1895-1946)



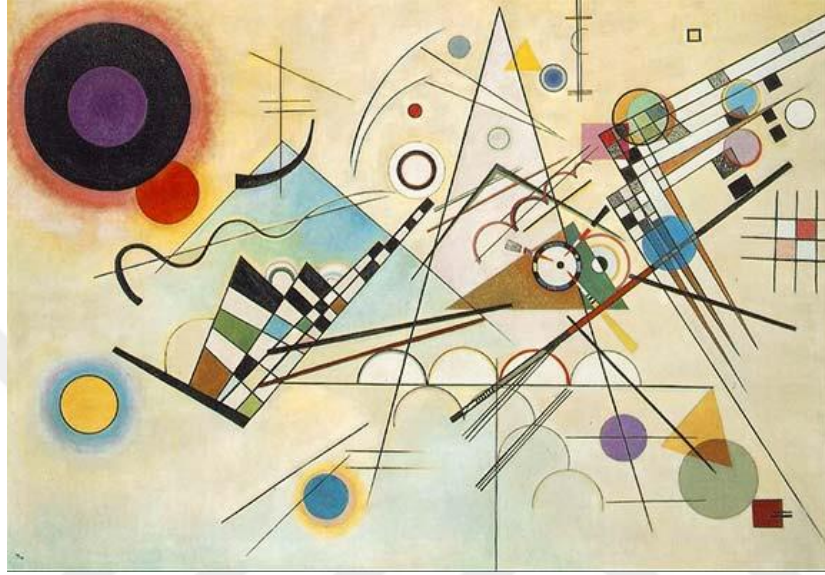
Resim 3.25: László Moholy-Nagy, “19”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 95,5x80 cm, 1927, Chicago Sanat Enstitüsü, Şikago. www.artsy.net (07.09.2019)

Macar konstrüktivist ve süprematist ressam Moholy-Nagy, “teknîğe karşı değil, teknikle beraber” sloganını kullanmaktadır. İnsanlar bu teknikleri nasıl ve ne zaman kullanacağını bilirlerse onun tutsağı değil, efendisi olurlardı. Hareket ve zaman birbirinden sanılamayacağı için, bu sanatçının uygulamalarına dördüncü boyut olarak zamanda girmektedir (İşpiroğlu, 2011: 72).

László Moholy-Nagy’in bu çalışmasında (Resim 3.25), opak geometrik formlar görülmektedir. Sanatçının tercih ettiği ikonik geometrik şekillerden önce, saydamlık ve yarı saydamlığı vurgulayan eşsiz bir deneyim görülmektedir. Pentürde görülen geometrik kırmızı ve siyah çapraz formlar birbirleriyle farklı saydamlık seviyelerinde üst üste binerek dinamik bir hareket hissi yaratmaktadır. Alttaki formların renklerini ortaya çıkaran beyaz daire ise, arkasındaki sütunlarla asimetrik olarak kesiştiği için bir tür fotogram etkisi uyandırmaktadır. Tez kapsamında yapılan uygulamalarda ise

geometrik formların kullanımı, renk ahengi ile oluşan görsel yanılsama ve kompozisyon kullanımını açısından yakınlık kurulmaktadır.

3.9.6. Wassily Kandinsky (1866-1944)



Resim 3.26: Vasiliy Kandinskiy, “Bileşim VIII”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 201x140 cm, 1923, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.
www.pixers.com.tr (02.09.2019)

Sanat tarihçisi Ernst Gombrich, soyut sanatın en önemli temsilcilerinden olan Kandinskiy hakkında şu sözleri dile getirmiştir:

“Kandinsky, dünyanın saf “ruhsallığı” temsil eden yeni bir sanat tarafından yenilenmesini özleyen bir gizemciydi. Tutkulu ama birazda karışık olan, Sanatta Ruhsallık Üzerine adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyeceğini belirtmiştir. Bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle rengin, müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi. Böylece “soyut sanat” olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu” (Gombrich, 1997: 570).

Sanat Tarihi Profesörü Nobert Lynton, Kandinskiy'nin çalışmaları ile ilgili şu ifadelerle yer vermektedir. Kandinskiy, renk teorileri üzerinde yoğunlaşmış, renk-çizgi ilişkileri ile ilgili olarak kuramsal ve deneysel çalışmalar yapmıştır. Sanatın biçim ve

renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olduğu görüşünü benimsemiştir. Sanatçı renklerin biçimle olan ilişkisini incelemiş sarı rengi üçgenle, kırmızı rengi kareyle ve mavi rengi ise daireyle ilişkilendirmiş ve sembolleştirmiştir (Lynton, 2009: 85).

Kandinsky'nin bu uygulamasında, (Resim 3.26) süprematizmi ve konstrüktivizmi sentezlediği görülmektedir. Formun, rengin aksine, resmi tuvalin her tarafına çarpan dinamik bir dengede yapılandırıldığını görmekteyiz. Kandinsky'nin polikromi⁵ paleti ve etkileyici fırça çalışması izleyiciye umutsuzluktan çok umut hissi vermektedir. Tez kapsamında yapılan uygulamalar doğrultusunda renk kullanımı, geometrik düzenlemeler, devinim, şekil-zemin ilişkisi olarak yakınlık sağlamaktadır.

3.9.7. Sabri Berkel (1907-1993)



Resim 3.27: Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 61x49 cm, 1953, Özel Koleksiyon. www.beyazart.com (10.09.2019)

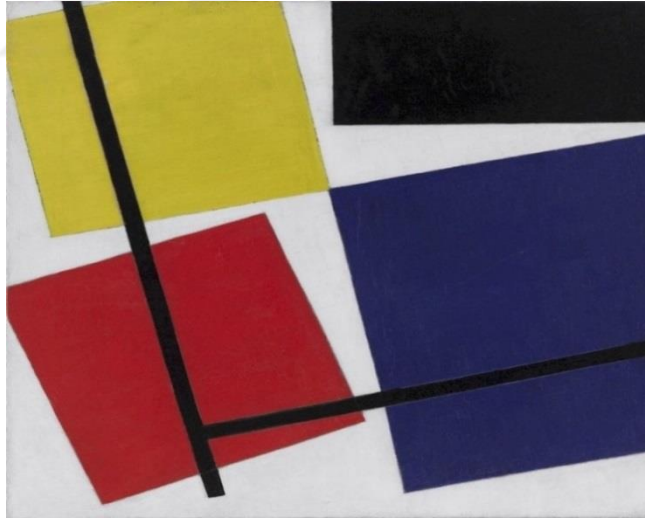
Türk resim sanatı tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan Sabri Berkel, yapıtlarında salt soyut bir tarz benimsemiştir. Beykal, Berkel'in bu salt soyut görselliği elde etmek için

⁵ Polikromi : “Bütün görsel sanatlar ve mimarlıkta çok renklilik.” (Turani, 1975: 60).

resimlerini içerikten, dışavurumcu bir etkiden ve üç boyutlu bir izlenimden arındırdığını da belirtmektedir. Salt bir görsellik yakalama çabasındaki Berkel'in resimlerinde öne çıkan bir diğer unsur ise motif yinemesini bir çoğaltım unsuru olarak kullanmaya başlamasıdır (Beykal, 1988: 87). Jale Necdet Erzen, Amerikalı Sanat Tarihçisi ve Eleştirmen Leo Steinberg'in, Sabri Berkel'in ilk kitabını gördükten sonra yazdığı mektupta, onun sanatının ne kadar önemli olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: "...Berkel eğer 1960'larda Batı'da yaşasaydı, bugün çağımızın büyük isimleri arasında yer almıştı." (Erzen, 2001: 21).

Sanatçının "Soyut Kompozisyon" uygulamasında, (Resim, 3.27) renklerin pür bir şekilde kullanıldığı ve opak geometrik formların renk aracılığı ile parçalandığı gözlemlenmektedir. Mavi arka zemin üzerine yerleştirilmiş formlar, heterojen bir şekilde kompoze edilerek devinim oluşturulmuştur. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda ise sanatçının uyguladığı teknik haricinde renk kullanımı ve renge bağlı görsel devinim benzerlik göstermektedir.

3.9.8. Theo Van Doesburg (1883-1931)



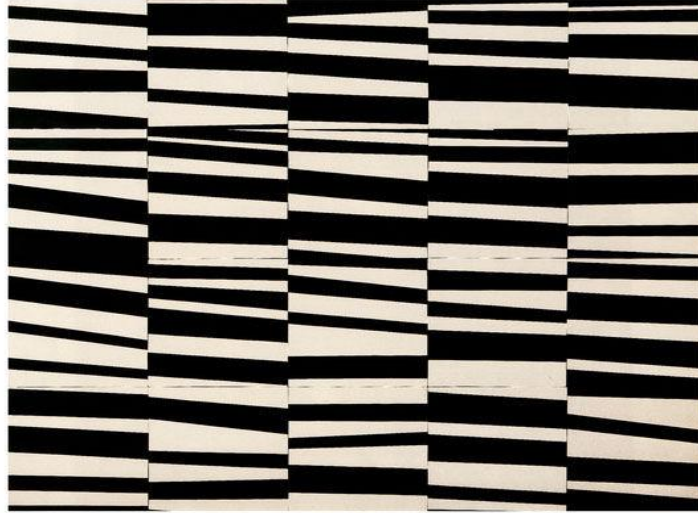
Resim 3.28: Theo Van Doesburg, "Eşzamanlı Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x49 cm, 1929-1930, Modern Sanat Müzesi, New York.

www.istanbulsanatevi.com (11.09.2019)

Mondrian ile birlikte De Stijl akımının öncüleri arasında yer alan Doesburg, ilk dönem resimlerinin ardından saf soyut sanata yönelmiştir. Görsel sanatlarda basitleştirilmiş, geometrik formların indirgeyici estetiği ile resim, tasarım ve mimarinin tam olarak bütünleşmesi gerektiğini savunmuştur. Van Doesburg, soyutlamanın benzersiz değerinin, keskin, düzenli geometrik formlar ve canlı, kontrast renklerle sosyal düzen ve evrensel uyum sağlama kabiliyeti olduğunu hissetmiştir (Antmen, 2013: 95).

Bu eserde Van Doesburg (Resim 3.28), De Stijl'in ana renklerini ve geometrik soyutlamasını korurken kırmızı, mavi, sarı ve siyah kareler tuval üzerine asimetric olarak yerleştirilmiş ve açık biçim anlayışı ile kompoze edilmiştir. Tuvalin kenarlarına dik açılarda bağlanan, iki uzun siyah çizgi formunun üst üste binmesi ile durağan denge devinim kazanmıştır. Bu oluşum, tez kapsamında yapılan çalışmalarda kullanılan geometrik formlar ile benzerlik göstermekte, aynı zamanda sanatçının siyah çizgilerle oluşturduğu devinim ve renkleri uygulama şekli ise yapılan çalışmalara kaynaklık etmektedir.

3.9.9. Ellsworth Kelly (1923-....)

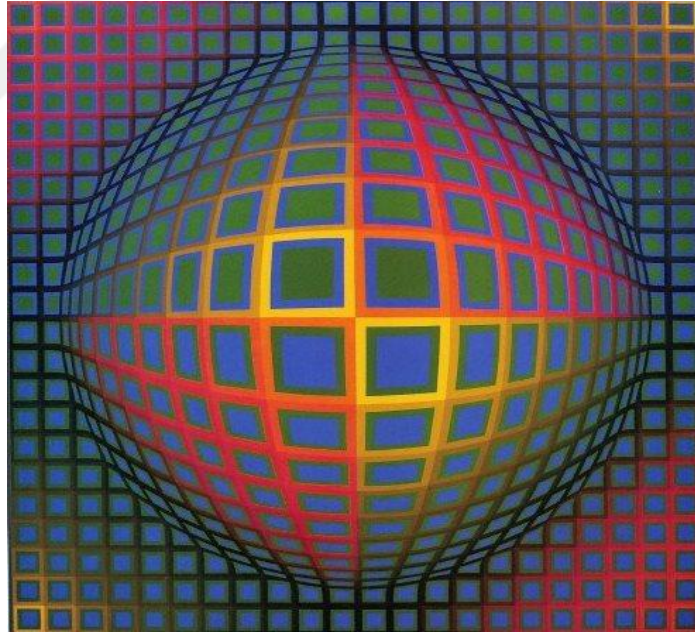


Resim 3.29: Ellsworth Kelly, "Alıntı", Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 179x143 cm, 1951, San Francisco Modern Sanat Müzesi, Kaliforniya. www.tr.pinterest.com (09.09.2019)

Minimalizmin öncüsü olarak gösterilen Ellsworth Kelly, bu çalışmada (Resim 3.29) “münsterberg yanılsamasını” kullanmıştır. Bu yanılsama siyah-beyaz kontrastlığı ve belli bir sıralama yapısı ile ince-kalın çizgilerden oluşturulmuş bir yanılsama çeşidi olarak uygulamada yer almaktadır (Avcı T., 2012: 128).

Kelly bu uygulamada (Resim 2.29) renkler arası zıtlıkları kullanıp görsel algılamayı etkileyerek yanılsama oluşturmaktadır. Geometrik çizgi formu ile kompoze edilen bu uygulama sade ve homojen bir düzenlemeden oluşan paternli bir yapıya sahiptir. Tekrarlanan çizgi yoğunluğu ile uygulamaya hacim, devinim ve espas kazandırılmıştır. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda ise siyah-beyaz renk kontrastlığı ile sağlanan devinimin yarattığı etki ve yanılsamadan yararlanılmıştır.

3.9.10. Victor Vasarely (1906-1997)



Resim 3.30: Victor Vasarely, “Vega-Nor”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x200 cm, 1969, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York. www.wannart.com
(08.09.2019)

Sanatın toplumların hazinesi olduğu fikrini savunan Victor Vasarely'ye göre "...sanatçı muazzam boyuttaki çağdaş çevrenin ayrıntılarını gzelleştirmelidir." (Avcı T., 2012: 184).

Op Art akımının öncüsü olarak kabul edilen Victor Vasarely, patern yapılar üzerindeki uygulamaları ile dikkat çekmektedir. Üçüncü boyutu yok etmek ile uğraşmamış aksine uygulamalarda bu etkiyi bir hayli kullanmıştır. Yatay hareketliliği ve uzamsal yaklaşım tarzını, uygulamalarında sıkça kullanmıştır. Yapıtlarında, gruplama yolu ile çok sayıda ve değişik biçimlerde kompozisyon çeşitlerine yer verildiği görülmektedir (Avcı T., 2012: 185).

Vasarely'nin bu çalışmasında (Resim 3.30), resmin merkezinde bulunan tuvalin ortasına itilmiş gibi görünen, çeşitli renk yoğunluklarında toplanan ve ayrı ayrı karelerden oluşmuş olan geniş, küresel bir daire formu ele alınmıştır. Vasarely renk paletini polikromi renk yelpazesiyile uygulamaya aktardığında, yüzeyde daha fazla hareket ve titreşim izlenimi yaratmıştır. Merkez noktaya yerleştirilen ve uzamsal bir etki yaratan formun, soğuk renkler üzerine kurulu olması odak noktasının formun üzerinde kalmasını sağlamaktadır. Vasarely, belirli derinlik ve hareket niteliklerini ifade etmek için renkleri ve renk kontrastlarını kullanmış ve böylece uygulamada bilişsel ve optik bir etki meydana getirmiştir. Tez kapsamında yapılan çalışmalarda renk yoğunlukları, polikromi renk paleti, monokromi⁶ renk paleti, renk kontrastlıkları, nötr renkler, ara renkler, rengin etkisi ile oluşan ayırımılı yanılısamalar oluşturmak adına uzamsal etkiler oluşturulmuştur.

⁶ Monokromi : "Bütün görsel sanatlar ve mimarlıkta tek renklilik." (Turani, 1975: 48).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN RESİMLER VE ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. Geometrik Biçim Arayışları I



Resim 4.1: “Geometrik Biçim Arayışları I”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.

120x90 cm ölçülerinde, yağlı boya tekniği ile yapılmış bu çalışmada (Resim 4.1), gri ton değerlerine sahip geometrik formların bir araya getirilmesi ile fil betimlenmek istenmiştir. Çalışmadaki dik, ince-kalın çizgi ve formlar ile siyah, sarı, mavi, kırmızı ve beyaz renklerinin oluşturduğu ilişkiler ağının ritimsel etkisi ön plana çıkarılmak istenmiştir.

Çalışma dört ana renkten (gri, siyah, sarı, kırmızı) oluşmaktadır. Geometrik formlardan oluşturulan çalışmada, kontur çizgisi kullanılarak, renklerin açık-koyu ton değerlerinin daha bariz bir şekilde algılanması amaçlanmıştır. Oluşturulan uygulamada renk, ton değerleri, biçim, boyut, açı, yakınlık-uzaklık, şekil-zemin gibi ilişkilendirilen gruplamalar önemli ölçüde yardımcı olmaktadır.

Filin alt kısmında bulunan üçgen perspektifi sağlarken filin uzay boşluğunda kalmamasını da sağlamıştır. Filin sağ kısmında bulunan hareketli kırmızı form ile resme devinim kazandırmak amaçlanmıştır. Uygulamadaki açık-koyu renk ile meydana gelen ışık, koyu renk tonları ile sol kısma, açık ton değerleri ile sağ kısma uygulanarak genel yapıda hareket ve uzamsal etki oluşturulmaya çalışılmıştır. Fil kendi içerisinde onlarca üçgen formdan meydana gelerek yeterince hareketliliği sağlarken, beyaz düz bir zemin ile hareket indirgenmiş ve yapı kendi içerisinde entegrasyonu sağlamıştır.

Uygulamada renk ve çizgisellik içerisinde yeni formlar oluşturulmak istenmiştir. Meydana getirilen bu formlar ile resimdeki devinimi arttırmak ve oluşturulacak yeni formlar için zemin hazırlamak amaçlanmıştır.

4.2. Geometrik Biçim Arayışları II



Resim 4.2: “Geometrik Biçim Arayışları II”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.

120x90 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen kompozisyonda, yağlı boya tekniğiyle yapılmış bu çalışmada (Resim 4.2), mavi, beyaz ve siyah renk tonları homojen bir şekilde tuvalin bütün yüzeyine uygulanmıştır. Resimsel transformasyonun kendisini bir varlık olarak göstermesi, uygulamadaki çizgilerin, yanılısamayı oluşturan perspektiften ve merkezi daireden oluşturulmasından kaynaklanmaktadır.

Uygulamada, görmenin nasıl işlediğiyle ilgili algısal bir deneyim de vurgulanmak istenmiştir. Düzlemlerin gergin ve çelişkili bir şekilde yan yana durmasına neden olan uyumsuz bir şekil-zemin ilişkisinden kaynaklanan dinamik bir görsel oluşturulmaya çalışılmıştır. Geometrik soyutlamanın ardılı gibi görünen ve uygulamadaki çizgilerin kullanılmasıyla oluşan etkide optik yanılısma tekniği kullanılmıştır. Siyah-beyaz hafif dalgalı çizgiler, tuval yüzeyinde birbirine yakın-uzak

olacak şekilde kompoze edilmiş ve böylece uçucu bir şekil-zemin ilişkisi ortaya çıkmıştır. Merkezi odak noktası, dikdörtgen tuval içerisinde orta kısmında yer alan yeni bir dairesel formdur. Tuvaldeki form resmin genelindeki renk ile aynı ton değerlerinde statik bir yapıya sahiptir. Yukarı ve aşağı kısımda bulunan mavi renk ile stabil olan alan renginden devingen bir alan elde edilmiştir. Uygulamadaki ritim ve devinim basit bir şekilde anlaşılabilir şekilde kurgulanmıştır.

Uygulamada kullanılan renk paletinin noksanlığı, çizgiler ve renklerin durağanlığındaki iki boyutlu yüzeyde, devingenliği ve derinlik etkisini denemek adına uygulanmıştır.

4.3. Geometrik Biçim Arayışları III



Resim 4.3: “Geometrik Biçim Arayışları III”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
100x80 cm, 2019, Malatya.

100x80 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide yağlı boya tekniği ile yapılmış bu çalışmada (Resim 4.3), soyut geometri ile birlikte optik yanılsama sağlanmıştır.

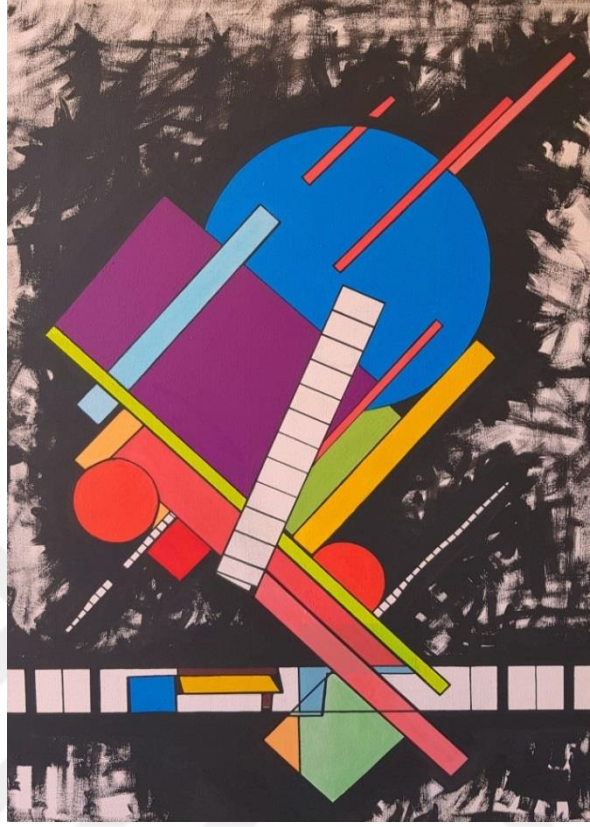
Beyaz arka plan üzerine siyah ve kırmızı üçgen formların benzeşimlerinden oluşturulmuş formlar ile uygulamaya mekânsal derinlik ve devingenlik kazandırmak hedeflenmiştir.

Renk olarak siyah, beyaz ve kırmızı kullanılmıştır. Tuvaldeki üçgen formlar ile zemin ilişkisi, ritimsel bir bütünlüğü sağlamak adına hem renk olarak hem de şekil olarak homojen bir şekilde kompoze edilmiştir. Zemin kısmında tekstür⁷ kullanılırken, şekil kısmında fırça oldukça pür ve dingindir. Monokromik renk hâkimiyetinin olduğu pentürün sol-sağ ve orta merkezi odak kısmında bulunan kırmızı renk ile dikey düzlemlerin etkisini artırarak farklı yanlısamlar oluşturulmuştur. Uygulamadaki ritim sol ve sağ tarafında heterojen bir yapıya sahipken, aşağı ve yukarı kısım da ise homojen bir yapıya sahiptir. Benzer ve farklı renklerdeki şekillerin kendi aralarındaki sürekliliği koruduğundan, çalışmada algısal bir bütünlük sağlanmıştır.

Uygulamanın ortasında bulunan tuşlar, ritmi bozmamak adına kırmızı renk ile yüzey üzerine fırça darbeleriyle rastgele sürülerek elde edilmiştir. Meydana gelen bu oluşum ile zemindeki durağanlık ortadan kaldırılmak istenmiştir. Renkçi bir anlayıştan ziyade biçimci anlayışın söz konusu olduğu bu uygulamada kullanılan kompozisyon kapalı kompozisyondur.

⁷ Tekstür : “Resimde doku.” (Sözen, M., ve U., Tanyeli, 2015: 107).

4.4. Geometrik Biçim Arayışları IV



Resim 4.4: “Geometrik Biçim Arayışları IV”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm, 2019, Malatya.

100x70 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, yağlı boya tekniği ile yapılmış bu uygulamada (Resim 4.4), renk kontrastlıkları, birbirini tamamlayıcı renkler, ara renkler ve ana renkler kullanılmıştır. Tuval üzerinde kompoze edilen geometrik formlar çeşitli büyüklük-küçüklük, kalınlık-incelikler ile meydana gelen daire, kare, dikdörtgen ve çizgilerden oluşmaktadır.

Pentürlü yapıda, ön plandaki geometrik formların monokromik görsel etkisini arttırmak için zeminde siyah renk kullanılmıştır. Homojen bir zeminden oluşan paternli yapıda, fırça darbeleri ile gelişi güzel tuşlar meydana getirilerek tekstür oluşturulmaya çalışılmıştır. Oluşan tekstür zemindeki devingenliği sağlamaktadır. Uygulamadaki geometrik formların belli bir yön hâkimiyetinde olmaması formlar arası ritimsel etkiyi ön plana çıkartmaktadır.

Çalışma belli bir odak noktasından oluşmamaktadır. Zeminde monokromi renk paleti kullanırken, şekillerde polikromi renk paleti kullanılarak espas sağlanmıştır. Oluşturulan geometrik şekillerdeki kontur çizgileri ile hem ton değerleri birbirinden ayrılmıştır hem de şekiller belirginleştirilmiştir. Siyah kontur çizgisi form ve zemin arasındaki bağımsız duyguyu ortadan kaldırmış ve birlik sağlanmıştır. Uygulamanın sol ve sağ kısmında bulunan siyah-beyaz zıt renklerden oluşmuş küçük karesel eğri yapılar, genel formun içerisindeki keskin hatların stabil hâlini bozmak adına yapılmış olup formlar arası devinimi sağlamaktadır.

4.5. Geometrik Biçim Arayışları V



Resim 4.5: “Geometrik Biçim Arayışları V”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
100x95 cm, 2019, Malatya.

100x95 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, karışık boya tekniği ile (akrilik boya ve yağlı boya) yapılmış bu uygulamadaki (Resim 4.5) kompozisyon, kurgu açısından açık biçim anlayışı ile tasarlanmıştır. Paternli yapıda zemin, mor ve mavi

renk tonları ile homojen bir şekilde geometrik çizgi formu ile kompoze edilmiştir. Açık-koyu ton değerleri ile yanılsamayı oluşturan geometrik formlar, monokromi renk paleti ile şekil-zemin ilişkisinde ritim sağlamaktadır.

Düzenli ritimler hâlinde oluşan mor ve mavi geometrik çizgiler ile zemin oluşturulurken açık-koyu kontrastlığı ile oluşan kare, dikdörtgen ve çizgisel yapılar şekli oluşturmaktadır. Şekil ve zemin ilişkisinin stabil olmaması birçok şeklin iç içe geçmiş olması ve dağınık bir şekilde kompoze edilmesinden kaynaklanmaktadır. Düzenli bir form oluşturacak şekilde oluşan paternli yapı optik bir yanılsama oluşturmaktadır. Renk ve renk tonları ile şekiller elde edilirken oluşan formlar kontur çizgileri ile değil açık ve koyu renk değerleri ile birbirinden ayrılmaktadır. Dikey dikdörtgen üzerinde bulunan çizgi formu ile sol altta bulunan çizgi formu aynı boyutta olmasına karşın dikdörtgen üzerindeki form altta bulunan formdan daha uzun görünmektedir, bu durum renklerden kaynaklı alan yanılsamasını meydana getirmektedir.

İki rengin tonları ile düzenli ritim sağlanırken uygulamadaki devinimi sağlamak amacı ile mavi ve mor renge ek olarak, pentürlü yapının sağ alt taraftaki dikdörtgen içerisinde mavi, beyaz ve sarı renkten oluşan tekstür uygulanmıştır.

Çalışma 100x35 cm ve 80x60 cm ölçülerinden oluşan, iki farklı boyuttaki tuvalden meydana gelmektedir. Tuvaller, renk ve formların homojen yapısı ile bir bütün olarak algılanmıştır. Pentürlü yapıların yüzeylerindeki çizgilerin renk, açı ve renk tonlarının farklılıklarıyla, uygulamaya devinim kazandırılmış ve espas etkisi verilmiştir.

4.6. Geometrik Biçim Arayışları VI



Resim 4.6: “Geometrik Biçim Arayışları VI”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80 cm, 2019, Malatya.

100x80 cm ölçülerinde dikey dikdörtgen etkide, yağlı boya tekniğiyle yapılmış bu çalışma da (Resim 4.6), sıcak-soğuk renklerden oluşan geometrik biçimler, birbirleriyle farklı opak renk seviyeleriyle örtüşmüş olup uygulamada dinamik bir hareket duygusu oluşturmuşlardır. Resim; üçgen, dikdörtgen, daire ve çizgilerden oluşmaktadır. En altta bulunan ve biçimlerin şekilsel yönlerini ortaya çıkaran sarı daire, pentürlü yapıdaki geometrik biçimler arasındaki birliği sağlamaktadır.

Homojen bir zeminden oluşan paternli yapı, fırça darbeleri ile gelişigüzel tuşlar⁸ meydana getirilerek oluşturulmaya çalışılmıştır. Zeminin kendi içerisindeki durağanlık, pentürlü yapının sol üst köşesindeki fırça darbeleri ile yerini devinime bırakmıştır. Uygulamadaki formların heterojen şekilde kompoze edilmemesi, homojen hâldeki formların ritimsel etkisini ön plana çıkartmaktadır. Uygulama süresince; renk,

⁸ Tuş : “Yağlıboya resimde fırça darbesiyle yüzey üzerinde oluşan boya lekesi.” (İrgin, 2017: 62).

boyut farkı, açık koyu ton değerleri, fırça darbelerinin devingenliğinin etkisi ve farklı açılardaki formların eklenmesi gibi birçok uygulama kullanılmıştır.

Zeminde açık kahverengi kullanılırken, şekillerde polikromi renk paleti kullanılarak espas sağlanmıştır. Oluşturulan geometrik şekillerdeki kontur çizgileri ile hem ton değerleri birbirinden ayrılmıştır hem de şekiller belirginleştirilmiştir. Ayrıca sarı daire de kontur uygulanmamış olup formlar arası algısal bütünlük sağlamak istenmiştir.

4.7. Geometrik Biçim Arayışları VII



Resim 4.7: “Geometrik Biçim Arayışları VII”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x70 cm, 2019, Malatya.

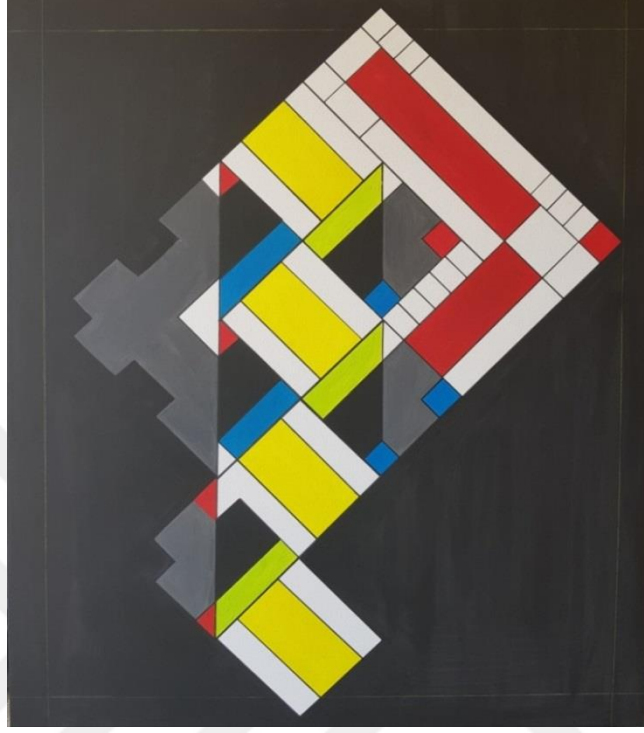
100x70 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, yağlı boya tekniği ile yapılmış bu uygulamada (Resim 4.7), kompozisyon kurgu itibarı ile açık biçim anlayışı gözetilerek yapılmıştır.

Pentürlü yapıda bulunan formlar kare, üçgen, daire, dikdörtgen ve çizgiden oluşmaktadır. Formların simetrik ve asimetrik hâlindeki dengeli ritmi, renklerin oluşturduğu polikromi paletinin ritimsel bütünlüğü ile dengeyi sağlamaktadır. Birbirini tamamlayıcı renkler, ara renkler, ana renkler, sıcak-soğuk renk kontrastlıkları ve aydınlık-karanlık kontrastını güçlendirici yönde renk geçişleri ile ritim sağlanmıştır.

Zemindeki devinim homojen bir şekilde, gelişigüzel fırça ve spatula darbelerinin uygulanması ile elde edilmiştir. Şekil-zemin kontrastlığı renk ile sağlanmıştır. Zemindeki renk hareketliliği tekstür ve sarı rengin baskınlığı ile sağlanırken şekillerdeki renk fırça ile pür bir şekilde mavi tonları, kırmızı tonları ve siyah-beyaz renk kontrastlığı ile sağlanmıştır.

Uygulamada bulunan geometrik formlarda kontur çizgisi sadece dikdörtgen üzerinde homojen bir şekilde çizilmiş çizgiler şeklinde yer almaktadır. Diğer geometrik formlar ise sadece renk yardımı ile belirginleştirilip iki boyutlu yapı üzerinde devinim ve uzamsal bir etki oluşturmuşlardır.

4.8. Geometrik Biçim Arayışları VIII



Resim 4.8: “Geometrik Biçim Arayışları VIII”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.

120x90 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, yağlı boya tekniği ile yapılmış bu uygulamada (Resim 4.8), kompozisyon kurgu itibarı ile kapalı biçim anlayışı gözetilerek yapılmıştır.

Uygulamada bulunun renkler sıcak-soğuk renkler, zıt renkler ve birbirine uyumlu renklerden oluşmaktadır. Formlar sadece boya ile değil, kontur çizgileri ile belirginleştirilmiştir. Şekil- zemin renk açısından homojen dengeyi sağlamaktadır. Her iki alan fırçanın boya ile pür bir şekilde uygulanması ile kompoze edilmiştir.

Farklı boyutlardaki geometrik formlar gelişigüzel bir araya gelen modüllerden oluşturulmuştur. Bu oluşumların meydana getirdiği uyumsuzluklar içerisinde uyum ve denge oluşturulmak istenmiştir. Zemindeki yüzeysellik ile espas oluşturulmaya çalışılmıştır. Oluşan espasta kenarların çizgi ile çerçevelemiş izlenimi vermesi ile vizör uygulanmak istenmiştir.

Simetrik-asimetrik, homojen ve heterojen formlardan oluşan pentür, denge ve birlikten meydana gelmektedir. Oluşan kompozisyon; devinim, ritim, nüans⁹, proporsiyon, modülasyon, denge ve birlik gibi uygulamaların ritmik bir şekilde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.

4.9. Geometrik Biçim Arayışları IX



Resim 4.9: “Geometrik Biçim Arayışları IX”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x90 cm, 2019, Malatya.

120x90 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, yağlı boya tekniği ile yapılmış bu uygulamada (Resim 4.9) kompozisyon, kurgusu itibarı ile kapalı biçim anlayışı gözetilerek ele alınmıştır.

⁹ Nüans : “Renk ayrıntısı, renk derecesi.” (Turani, 1975: 55).

Pentürlü yapıda bulunan geometrik formlar; daire, üçgen, dikdörtgen, çizgi ve belirli formlarla ifade edilemeyen amorfardan¹⁰ oluşmaktadır. Birbirinden bağımsız formların bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyon, simetrik ve asimetrik şekilde meydana gelmektedir. Benzer ve farklı formların kendi aralarındaki sürekliliği korunduğundan, çalışmada algısal bir bütünlük sağlanmıştır.

Zeminde kullanılan serbest ve akıcı spatula darbelerine dayanan lekelerin özgürlüğü ile tuşlar meydana getirilip tekstür bir yaratım ortaya konmak istenmiştir.

Pentürlü yapıda, ön plandaki geometrik formların görsel etkisini arttırmak için zeminde siyah renk kullanılmıştır. Zeminde oluşturulan devinim, formlarda kullanılan pür ve homojen renkler ile dengeli hâle getirilmiş ve oluşan ritim, modülasyonu sağlamıştır. Renkçi anlayıştan çok, biçimci anlayış ile kompoze edildiğinden, pentürlü yapıda renk sınırlı tutularak; sarı tonları, açık yeşil, kırmızı, siyah ve beyaz renkten oluşmaktadır.

Sarı ve kırmızı çizgisel formun tümü görünmese dahi kesilmiş izlenimi verilerek formlar arası kontrastlıklar uygulanmıştır. Bu uygulama oluşumunda tamamlama söz konusu olmuş ve kesik çizgilerin yanında bulunun düz çizgiler, şeklin algılanmasında önemli bir role sahip olmuşlardır.

¹⁰ Amorf : “Kendine özgü bir biçimi olmayan (nesne).” (Turani, 1975: 5).

4.10. Geometrik Biçim Arayışları X



Resim 4.10: “Geometrik Biçim Arayışları X”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
100x80 cm, 2019, Malatya.

100x80 cm ölçülerinde, dikey dikdörtgen etkide, yağlı boya tekniği ile yapılmış bu uygulama (Resim 4.10), kurgu bakımından açık biçim anlayışı ile kompoze edilmiştir.

Serbest, akıcı fırça ve spatula darbelerine dayanan boyanın özgürlüğü ve etkileyici ton değerleri ile zeminde devinim sağlanmıştır. Yeşil renk varyasyonları, kahverengi, beyaz ve kırmızıdan oluşan zemin renkleri, durağan formlara istinaden resimdeki hareketliliği renk ile sağlamaktadır. Ayrıca pentürlü yapıda bulunan, düzenli ritim etkisindeki kırmızı şeritler şekil-zemin arasındaki birliği sağlamaktadır.

Ele alınmış olan bu çalışma, renk kontrastlıklarının hâkim olduğu, birbirleri ile ahenk içerisinde olan sıcak-soğuk ve ara renklerden oluşmaktadır. Resmin sağ kısmında bulunan geometrik formlardan oluşan hareketlilik sistematik bir düzen içerisinde hareketlenen düzensiz ritimlerden oluşmaktadır. Aynı zamanda

uygulamanın sağ kısmında bulunan kırmızı daire formu ve üçgen içerisindeki kırmızı geometrik form ile şekiller arası ritim sağlanmak istenmiştir.

Resmin sağ tarafındaki geometrik formların çoğunlukla tek renk varyasyonlarından meydana gelme sebebi, zemindeki hareketliliği dengede tutmak olmuştur. Çalışmadaki devingenlik çözümlemesi renk ve geometrik biçimler içerisinde yeni biçimleri de meydana getirmiştir, meydana gelen bu yeni oluşum resimdeki devingenliği artırdığı gibi kompoze edilecek yeni biçimler için de olanak sağlamaktadır.



SONUÇ

Sanat; mimesis, duyguların iletişimi veya birçok nitelikle tanımlanabilir. Sanatın tanımını zaman içerisinde değişmiş olsa da, genel açıklamalar çerçevesinde insan üretiminden kaynaklanan yaratıcı veya teknik beceri fikrine odaklanır. Söz konusu bir sanat eserini görsel olarak tanımlamak olduğunda, tek bir değer veya estetik tek bir özellik yoktur. Sanat genellikle ilke ve öğelerin etkileşimi ile incelenir. Sanatın ilkeleri; hareket, birlik, uyum, çeşitlilik, denge, kontrast, oran ve örüntüdür. Öğeler; doku, form, boşluk, şekil, renk, değer ve çizgiyi içerir. Sanatın unsurları ve ilkeleri arasındaki çeşitli etkileşimler, sanatçılara duysal olarak yardımcı oluyorken izleyicilere estetik ile alakalı fikirlerini analiz edip tartışabilecekleri bir çerçeve sunar.

Dört ana bölümden oluşan bu tezin birinci bölümünde amaç, yöntem ve problem durumunu belirten “Giriş”, ikinci bölümünde “Geometri ve Resim İlişkisi”, üçüncü bölümünde “Kübizm”, dördüncü bölümünde ise “Tez Kapsamında Yapılan Resimler ve Çözümlemeleri” adlı başlıklar yer almaktadır. Bu tezin ikinci ve üçüncü bölümünde literatür araştırması yapılmış olup üçüncü bölümün son kısmında konu ile bağlantılı, yerli ve yabancı sanatçılar araştırılmış, görseller yolu ile sanatçıların çalışmalarında kullandıkları teknikler hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise çalışma süresince elde edilen bilgiler doğrultusunda, geometrik biçimlerin resimsel dilde yorumlanma süreci, özgün bir tavır ile yapılmış olan on adet uygulamanın analizi ile tamamlanmıştır.

Tez kapsamında yapılmış olan çalışmalar bir bütün hâlinde incelendiğinde, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmış on adet uygulama bulunmaktadır. Geometrik biçimler uygulamaların bazılarında çok net kullanılmazken bazılarında ise yalın hâliyle resmedilmeye çalışılmıştır. Bu uygulanmalarda tercih edilen renkler oldukça yoğun ve yalın hâlleri ile kullanılmıştır. Ara renkler, ana renkler, yer yer sıcak ve soğuk renklerdeki kontrastlıklar çalışmadaki ahengi oluşturmak için kullanılmıştır. Çizgilerin daima sabit bir tempoda kullanılmaması çalışmalardaki hareketi ve dinamizmi etkilediği gibi yeni arayışlara da yön vermiştir.

Tez aşaması ile gerçekleşen bu deneysel süreç içerisinde ilk önce fil betimlenmiş, sonrasında op-art tekniği ile iki boyutlu yüzey üzerinde yanılısama

oluşturulmak istenmiştir. alışmalar; bu deneysel süreçlerden sonra, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeler ışığında yn bulmuştur.

Farklı kompozisyonlardan oluşan geometrik formlar ile vurgulanmak istenen alanlar, koyu zemin üzerine açık renk formlar veya açık zemin üzerine koyu renk formlar uygulanarak oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra pentürlü yapıda kullanılan kontrastlık ile sağlanmış olan vurgu, formlar üzerindeki oran-orantı, ritim, bütünlük ve birlik ile sağlanmıştır. Şekil-zemin kısmında yer yer monokromi, yer yer de polikromi renk paleti kullanılmış, renkler ve formlar arasındaki devinimi sağlamak amacıyla zıtlık yaratan renklerin bir arada kullanılması tercih edilmiştir.

Yapılan bu araştırmada geometrik formların resim sanatında kullanım amacına yönelik ilişkilere ulaşılmış ve formun anlatımda ifadeyi kuvvetlendiren önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmıştır. Geometrik formlar, tez kapsamında yapılan resimlerde farklı Şekillerde kompoze edilmiş, form ve renk arasındaki bağı meydana getiren plastik değerlere ulaşmak hedeflenmiştir. zgn bir bakış açısı ve sorgulayıcı yaklaşım tarzı ile meydana getirilen bu uygulamaların yeni fikirler üretilmesi konusunda araştırmacılara yardımcı olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A., (2013), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (5. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Ashton, D., (2001), Picasso Konuşuyor, çev. Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz, (1. baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Aşkan, A., (2005), *Soyutlama ve Özdeşleyim Kuramı Bağlamında Geometrik Formların Temellendirilmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Resim Anabilim Dalı/ Resim Bölümü, İzmir.
- Atatürk, M.K., (2015), Geometri, (1. baskı), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Avcı T., S., (2012), Op Art, (1. baskı), Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- Becker, H. S., (2008), Art Worlds, (1. baskı), University of California Press, Oakland.
- Berk, İ., (1982), Galile Denizi, (1. baskı), Adam Yayınları, İstanbul.
- Berk, N., (1971), Ustalarla Konuşmalar, (1. baskı), Ankara Sanat Yayınları, Ankara.
- Bühler, Gerhard, vd., (2012), Sanat, NTV Yayınları, (1. baskı), İstanbul.
- Cabanne, P., (1982), Kübizm, çev. Işık Ergüden, (1. baskı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Cottingham, D., (1998), Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris, (1. baskı), Yale University Press, New Haven, Connecticut.
- Erden, O., (2016), Modern Sanatın Kısa Tarihi, (1. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Eroğlu, Ö., (2015), Modern Sanat, (1. baskı), Tekhne Yayınları, İstanbul.
- F. Lundy, Garvey, “The Myths of Oppositional Culture”, *Journal of Black Studies*, 2003/ 33, (4), (doi: 10.1177/ 0021934702250024): 450–467; <<https://journals.sagepub.com>> 03. 07. 2019.

- Farthing, S., (2013), *Sanatın Tüm Öyküsü*, çev. Firdevs Candil Çulcu, (3. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Fry, E., (1966), *Cubism*, (1. baskı), Thames and Hudson Ltd., London.
- Gerhard, R., (2012), *Sürükleyen Zaman*, çev. Tefik Turan, (1. baskı), Everest Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E., (1997), *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, (2. baskı), Remzi Yayınevi, İstanbul.
- İrgin, S., (2017), *Sanat ve Felsefe Terimleri Sözlüğü*, (1. baskı), Sokak Kitapları Yayınları, İstanbul.
- Karmel, P., (2003), *Picasso and the Invention of Cubism*, (1. baskı), Yale University Press, New Haven, Connecticut.
- Lewin, R., (2000), *Modern İnsanın Kökeni*, çev. Nazım Özüaydın, (1. baskı), Tübitak Yayınları, İstanbul.
- Lundy, M., (2003), *Kutsal Geometri*, çev. Nasip Akasya, (1. baskı), NeKitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Lynton, N., (2009), *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan, (4. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- M. Wijnberg, Nachoem, Gerda Gemser, “Adding Value to Innovation: Impressionism and the Transformation of the Selection System in Visual Arts”, *Organization Science*, 2000/11, (3), (doi: 10.1287/orsc.11.3.323.12499): 33-39; <<https://pubsonline.informs.org>> 15.02.2019.
- Murray, C., (2009), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. Suğra Öncü, (2. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Oberlin, Kathleen, Thomas Gieryn, “Place and Culture-Making: Geographic Clumping in The Emergence of Artistic Schools”, *Science Direct*, 2015/1, (2), 20–43; <<https://www.sciencedirect.com>> article > pii> 28.02.20189.

- Panofsky, E., (1996), *Perspective as Symbolic Form*, (1. baskı), Zone Books, New York, United States.
- Platon, (1998), *Devlet*, çev. Azra Erhat, (39. baskı), Cumhuriyet Gazetesi Yayınları, İstanbul.
- Platon, (2001), *Epinomos*, çev. Adem Cemgil, (1. baskı), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Platon, (2005), *Diyaloglar*, çev. Diren Yardımlı, (1. baskı), Remzi Yayınları, İstanbul.
- Platt, N.S., (1985), *Modernism in the 1920s: Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism*, (1. baskı), UM Research Press, Ann Arbor, Michigan.
- Redhose, (2011), *Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, Redhose Yayınevi, İstanbul.
- Sezer, Cenk, (2010), “Kübizm’de Yüzeyin Çizgisel Düzenlemesi” , *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010/1, (3), 90-93; <<https://dergipark.org.tr> > download > article-file> 23.10.2018.
- Sgourev, V. Stoyan, “How Paris Gave Rise to Cubism (and Picasso): Ambiguity and Fragmentation in Radical Innovation”, *Organization Science*, 2013/24, (6), (doi:10.1287/orsc.1120.0819): 161–167; <<https://pubsonline.informs.org>> 15.5.2019.
- Sözen, Metin ve V. Tanyeli, (2015), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, (1. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- The Museum Of Modern Art (N.Y.), (1936), *Cubism and Abstract Art*, Spiral Press, New York.
- Tunalı, İ., (1983), *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (2. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İsmail, “Soyut' un Sanattaki Anlamı”, *Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi*, 2008/1, (2), 45; <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14519>> 26.12.2018.

- Turani, A., (1975), Sanat Terimleri Sözlüğü, (3. baskı), Toplum Yayınevi, Ankara.
- Turani, A., (1977), Resimde Geometri İşlem ve Sorunları, (1. baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Turani, A., (1998), Çağdaş Sanat Felsefesi, (2. baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Williams, R. (1985)., The Metropolis and the Emergence of Modernism. Modernism/Postmodernism, (1. baskı), Manchester University Press, Manchester.
- Wilson, S., (1983), What is Cubism?, (1. baskı), Tate Gallery Publications, London.
- Wolff, J., (1993), The Social Production of Art, (2. baskı), Macmillan Publishers Limited, London.
- Worringer, W., (2017), Soyutlama ve Özdeşleyim, çev. İsmail Tunalı, (1. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- www.aresmuzayede.com, <<http://www.aresmuzayede.com>> , (16.10.2019).
- www.bilimvetarih.com, <<https://www.bilimvetarih.com/node/58>>, (23. 12. 2018).
- www.cubismsite.com, <<http://cubismsite.com/cubist-architecture/>>, (19.02.2019).
- www.tr.qwerty.wiki, <<https://tr.qwerty.wiki/wiki/kübizm>>, (15.01.2019).

RESİMLERİN KAYNAKÇASI

1. Dell, C., (2010), Başyapıt Budur!, çev. Münevver Kınalı, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
2. <https://www.arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/>
3. <https://www.wannart.com/gizemli-misir-uygarligina-ait-5-heykel-2/>
4. Gombrich, E., (1997), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduran, (2. baskı), Remzi Yayınevi, İstanbul.
5. Lundy, M., (2003), Kutsal Geometri, çev. Nasip Akasya, (1. baskı), NeKitaplar Yayınevi, İstanbul.
6. Avcı T., S., (2012), Op Art, (1. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
7. Gombrich, E., (1997), Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduran, (2. baskı), Remzi Yayınevi, İstanbul.
8. <https://www.pivada.com/paul-cezanne-bibemus-tas-ocagindan-sainte-victoire-dagi-1897-dolaylari>.
9. Antmen, A., (2013), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, (5. baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.
10. <https://www.wikidata.org/wiki/Q19882508>
11. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/juan-gris-1887-1927/>
12. <https://www.masterworksfineart.com/blog/georges-braque-and-pablo-picasso/>
13. Erden, O. E., (2016), Modern Sanatın Kısa Tarihi, (1. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
14. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/juan-gris-sise-ve-meyve-tabagi-11105/>
15. http://www.wikiwand.com/tr/Raymond_Duchamp-Villon
16. Erden, O. E., (2016), Modern Sanatın Kısa Tarihi, (1. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
17. <http://www.cz kubismus.cz/en/the-house-at-the-black-madonna>
18. [www.kitaptansanattan.com › sanattan › kandinskynin-10-unlu-resmi](http://www.kitaptansanattan.com/sanattan/kandinskynin-10-unlu-resmi)
19. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/delaunay-robert/robert-delaunay-pencereler/>

20. <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51038.html>
21. <http://www.artnet.com/artists/jacques-villon/>
22. Panofsky, E., (1996), Perspective as Symbolic Form, (1. baskı), Zone Books, New York, United States.
23. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/nude-with-raised-arms-the-avignon-dancer-1907>
24. <https://www.sanatla-art.com> › semadirek-kanatli-zaferi
25. Erden, O., E., (2016), Modern sanatın kısa tarihi, (1. baskı), hayalperest yayınevi, istanbul.
26. Farthing, S., (2013), Sanatın Tüm Öyküsü, çev. Firdevs Candil Çulcu, (3. baskı), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
27. <http://www.fotografya.gen.tr/TR,491/gulser-gunaydin.html>
28. <http://www.beyazart.com/sanatci/Adnan-%C3%87oker>
29. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/mondrian-piet/piet-mondrian-hayati-ve-eserleri/>
30. <https://www.artsy.net/artwork/laszlo-moholy-nagy-a-19-1>
31. <https://www.pixers.com.tr/posterler/vasiliy-kandinskiy-bilesim-viii-PI5087>
32. www.beyazart.com › sanatci
33. <https://www.istanbulsanatevi.com/category/sanaticilar/soyadi-d/doesburg-theo-van/>
34. <https://www.tr.pinterest.com/adionysos/geometrical/>
35. <https://www.wannart.com/op-art-hakkinda-ne-biliyoruz-op-art-ve-3-temsilcisi/>